

Významová rovina pastorely *Rozmilý slavičku* Jakuba Jana Ryby

Mgr. František Ostrý, Ph.D.

Dozajista všichni Čechové mají jméno Jakuba Jana Ryby spojené s Vánoce, a to díky jeho *České mši vánoční*, která se během posledních dvou set let stala doslova symbolem typických českých Vánoc. Možná neprávem zastiňuje popularita této jediné skladby takřka veškerou ostatní tvorbu a aktivitu skladatele, v jehož díle nalézáme řadu zajímavých děl či dílčích postřehů, kterým byla dosud věnována pozornost minimální. Zůstaňme však pro tuto chvíli u žánru pastorální hudby a zaměřme se na snad nejznámější Rybovou pastorelou, kterou je menší dílko *Rozmilý slavičku*. Přestože patří k oblíbeným vánočním skladbám, bývá vnímána poněkud zjednodušeně jako jakési idylické prozpěvování u jesliček bez závažnějších cílů a hlubšího smyslu.

Předpokladem tohoto článku je, že se jedná o dílo v pastorálním žánru neobyčejné, které patří k nejvýznamnějším dílům žánru.¹ Cílem článku je za pomoci hudebně-sémantické analýzy poukázat na programní a významové prvky této pastorely a pokusit se o objevení jejího hlubšího smyslu a významu.

1. Kontext pastorální tvorby Jakuba Jana Ryby

Český muzikolog Jiří Berkovec, který věnoval pastorální hudbě mimo jiné knihu *České pastorely*, považuje pastorální tvorbu Jakuba Jana Ryby za vyvrcholení a mezník ve vývoji pastorální hudby. V témže díle tvrdí, že s jistotou můžeme Rybovi přisuzovat asi padesát dochovaných pastorel.² Kdybychom si ale chtěli udělat alespoň orientační představu o počtu pastorel, které mohl Ryba napsat, musíme podotknout, že jsou zde asi další dvě desítky pastorel přisuzovaných Rybovi, u nichž není autorství zcela jisté. Je rovněž pravděpodobné, že některé Rybovy pastorely se ztratily, případně nebyly zatím objeveny. Nejsou totiž dosud prozkoumány

¹ Pastorálním žánrem či pastorální hudbou se rozumí tvorba pastorel a podobných útvarů s vánoční tematikou. Je typická pro českou hudební kulturu. Autory byly většinou čeští kantoři, ale i jiní skladatelé např. František Xaver Brixl.

² BERKOVEC, JARĚ. *České pastorely*. Praha: Supraphon, 1987. s. 102–103.

všechny dostupné fondy. Celkové množství Rybou napsaných pastorel mohlo tedy být daleko větší.

Ryba sám takovéto skladby označoval jako „pastorely pro venkov.“ Zcela odlišného charakteru jsou jeho latinské vánoční skladby zařazené do sbírky *Cursus Sacro-Harmonicus*. Tato odlišnost pramení z Rybova estetického pojetí hudby. Autor sám na základě vlastních úvah dospěl k rozlišení vysokého a nízkého stylu podle úrovně recipienta. Skladby nižšího stylu psal jaksí z donucení, když rozpoznal posluchačské schopnosti farníků ve svém venkovském působišti.³

Jeho „pastorely pro venkov“ potom spadají do proudu tzv. rustikálních pastorel, kterému se věnovali především čeští kantoři. Vzájemná prolínání s vyšším stylem u různých skladatelů obecně byla možná, ale ne už zcela obvyklá, na tomto místě je možné připomenout díla Citolibské školy, Šimona a Františka Xavera Brixii a dalších.

V žánru českých pastorel je možné pozorovat skladby různého rozsahu, formy a obsazení. Pastorela mohla být jednoduchou strofickou sólovou písní s malým instrumentálním ansámblem nebo menší kantátou s větším orchestrem, sborem a sólisty. V textu českých pastorel bývá obsažen narativ jako dědictví jesličkových her. Je také možné pozorovat určité typy, které se v této hudbě vyskytovaly. Větší formy využívaly tzv. tříkrálové pastorely, popisující příchod tří králů. Dalšími typy byly pastorely popisující zvěstování pastýřům s typickým zpěvem „Gloria in excelsis Deo!“, ve kterých je mnohdy obsažen prvek dialogu mezi pastýři případně dalšími osobami. Dalším významným typem byly ukolébavky, které byly subtilnější, lyrické a využívaly menší formy.

V díle Jakuba Jana Ryby najdeme všechny obvyklé typy pastorel. Jako autor pastorel ukolébavek vynikal podle Jana Němečka svými jemně nesenými barvami orchestru a průzračnou melodikou selanky.⁴ Především skladby tohoto typu jsou obsaženy v Rybově cyklu pastorel *Šest chvalozpěvů k Narození Páně*. Patří sem tyto pastorely: *Ó jak plesá ve mně srdéčko radostně*, *Milí synáčkové, pojd'te k Betlému*, *Libou písničku*, *Rozmilý slavičku*, *S pastýři budu muzikovat* a *Spi, spi, neviňátko*.

³ OSTRÝ, FRANTIŠEK. *Jakub Jan Ryba a hudební estetika a teorie. Marginalia historica: Časopis pro dějiny vzdělanosti a kultury*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra dějin a didaktiky dějepisu, 2015, roč. 6, 2/2015, s. 119-131. ISSN 1804-5367.

⁴ NĚMEČEK, JAN. *Jakub Jan Ryba: Život a dílo*. Praha: SHN, 1963. s. 190.

2. Pastorela Rozmilý slavičku

Zatímco Jan Němeček se o skladbě *Rozmilý slavičku* zmiňuje jako o nejrozšířenější ukolébavkové pastorele,⁵ Jiří Berkovec je ve své chvále ještě hojnější. Nazývá skladbu *libější kantilénou* a *malým mistrovským dílem*, které je po zásluze oblíbené. Důraz klade na vyvážené sepětí melodické invence sopránu s bohatě rozvinutými figuracemi koncertantní flétny.⁶ Němeček se o této vyváženosti nezmiňuje. Podotýká pouze informativně, že se jedná o árii za doprovodu sólové flétny, dvou lesních rohů, dvou houslí, violy, kontrabasu a varhan. Podotýká, že dílo je melodicky bohaté, rozložitější a silně emotivní s náznaky romantismu.

Toto Němečkovu tvrzení není zcela přesné. Těžko můžeme totiž instrumentální složku této pastorely shrnout pouze do kategorie „doprovod.“ Jak si správně všiml Jiří Berkovec, flétna je zde rovnocenným partnerem sólového sopránu. Avšak ani ostatní instrumentální party nejsou pouhým doprovodem, ale organickými součástmi díla, které mají místy až programní funkci. Kromě flétny to platí především o lesních rozích a houslích (viz níže).

Za doprovod můžeme považovat snad jen basso continuo realizované varhanami a, podle Němečka, kontrabasem. Že byly v tomto typu hudby jako harmonický nástroj uplatňovány varhany, je naprosto evidentní. V případě kontrabasů už ale takovou jistotu nemáme. Part basového smyčcového nástroje či nástrojů býval označován jako *violon*, přičemž není zcela jasné, jestli tento nástroj byl osmistopý nebo šestnáctistopý. Tento part mohl být realizován kontrabasem nebo violoncellem, s velkou pravděpodobností však oběma typy nástrojů najednou, což bylo typické pro barokní a klasicistní orchestrální hudbu. Skladba tedy může zcela stejně dobře zaznít v obsazení se základem smyčcového kvarteta i malého komorního orchestru.

S Němečkovým tvrzením, že tato pastorela nese některé prvky směřující k romantismu, nezbyvá než souhlasit. Panuje zde silná emocionalita a do popředí se dostává barva nástrojů. Barevné nuance jsou místy blízké až impresionismu. Ryba zde zcela záměrně rezignuje na princip kontrastu typický pro baroko a klasicismus. Celá skladba se nese v citlivém pianu, pouze místy se objevuje crescendo. Místy skladba zeslabí do pianissima. Tematicky působí dílo

⁵ NĚMEČEK, JAN. *Jakub Jan Ryba: Život a dílo*. Praha: SHN, 1963. s. 190.

⁶ BERKOVEC, JARÍ. *České pastorely*. Praha: Supraphon, 1987. s. 107.

velice sourodým dojmem. V neposlední řadě pastorela obsahuje prvky programní hudby. Programnímu záměru se podřizuje například dynamika.

Problematické je ale další Němečkovu tvrzení, že se zde setkávají prvky baroka, raného klasicismu a „lidového tónu.“⁷ Za prvek barokní hudby lze považovat basso continuo. Je ale otázkou, jestli by basso continuo nemělo být považováno za charakteristický prvek i chrámové hudby v období klasicismu. Výraznější prvky raného klasicismu v díle neshledáváme. Za takový prvek by mohla být považována snad prostá harmonie. Ta se ale objevuje prakticky ve všech etapách harmonicko-melodického slohu. Podobně neshledáváme v díle prvky „lidového tónu“ – lidové hudby. Nacházíme zde několik motivů typických pro pastorální tvorbu, nikoliv pro lidovou hudbu.

3. Analýza⁸

Pastorela *Rozmilý slavičku* – Cantabile, $\frac{3}{4}$ – je napsána v tónině D dur. Harmonie je obligátní, zcela obvyklá pro dané období, objevují se zde ve větší míře umělé citlivé tóny v melodii. Má neobvyklou formu A, B, C, D, A¹, která vznikla možná podřízením klasické velké písňové formy programnímu záměru. Skladba začíná osmitaktovou introdukcí, ve které sólová flétna *dolce* předznamenává motivický materiál části A. Už zde můžeme v partu flétny pozorovat prvky, které by mohly být ikonem slavičího zpěvu. Prvním je triola v taktu 3, která jakoby narušuje „lidskou rytmiku“ a napodobuje arytmiický ptačí zpěv. Dále jsou to drobné melodicko-rytmické útvary v taktu 5 napodobující ptačí zpěv a trylek v taktu 7.

The image shows a musical score for a flute solo. It consists of two staves of music in 3/4 time, D major. The first staff is marked 'Solo' and 'dolce'. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. In measure 3, there is a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. This is followed by a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. In measure 5, there is a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. In measure 7, there is a trill on G4. The second staff continues with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. In measure 3, there is a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. In measure 5, there is a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. In measure 7, there is a trill on G4, marked 'tr' and 'il più'. The word 'cresc.' is written below the staff in measure 5.

⁷ NĚMEČEK, JAN. *Jakub Jan Ryba: Život a dílo*. Praha: SHN, 1963. s. 190.

⁸ Doporučuje se nahlédnout do partitury: Ryba, Jakub Jan. *Šest chvalozpěvů k slavnosti narození Krista Pána*. Brno: Salve Regina, 2002. 63 s.

Vlastní část A začíná takt 8 a je složena z několika dvojtaktů a čtyřtaktů. Melodii *sotto voce* má sólový soprán. Tato melodie je spíše instrumentálního typu. První housle ji částečně duplují, částečně varírují a rozvádějí. Podobné postupy můžeme nalézt i v jiných Rybových vokálně-instrumentálních skladbách. Sólistka se obrací na slavička a vybízí ho ke společnému hraní: „Rozmilý slavičímu, libeznou písničku zazpívej, ó zpívej mému Ježíšku, já k tomu pak vezmu libou, libou harfíčku.“

Na to navazuje od taktu 21 mezivěta, kde opět zaznívá flétna. Tato mezivěta je ve své podstatě odpovědí sólistce na její výzvu. Pozorujeme-li v introdukcii v partu flétny ikonické prvky slavičího zpěvu, zde už je part flétny takřka personifikací slavička. Začíná koloraturami založenými na rozkládaných akordech a pokračuje pultónovými přírazy v taktu 24, které imitují ptačí zpěv. Obdobně je tomu v následujících taktech, kde se objevují kombinace legata a staccata, trylky a noty s drobnými rytmickými hodnotami.

Smyčcové nástroje v mezivětě hrají pizzicato, které je podle Jana Němečka „barokně mazlivé“.⁹ Jeho význam je ale spíše sonorický, než aby odkazoval k baroku. Domnívám se, že měl vytvořit barevné prostředí, ve kterém by vynikl „zpěv slavička“. Do centra naší pozornosti se dostávají také lesní rohy v taktech 25–28. Lesní rohy jakoby odpovídají slavičkovi (i zde se objevují trylky) a navazují na něj. Ryba zde docílil podobného zvukového efektu jako později Carl Maria von Weber v operě Čarostřelec.¹⁰ Můžeme se tedy dohadovat, že oba skladatelé mohli mít podobné pohnutky a že i na tomto místě mohou lesní rohy symbolizovat les, jeho atmosféru nebo přírodní prostředí obecně.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The upper staff features a melodic line in G major with several trills (tr) and a section labeled 'Solo' in a box. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and triplets (3). The second system also has two staves. The upper staff continues the melodic line with trills, while the lower staff continues the accompaniment with triplets and chords.

⁹ NĚMEČEK, JAN. *Jakub Jan Ryba: Život a dílo*. Praha: SHN, 1963. s. 190.

¹⁰ BERKOVEC, JAŘÍ. *České pastorely*. Praha: Supraphon, 1987. s. 108.

Na mezivětu navazuje od taktu 28 část B, která se skládá ze dvou čtyřtaktí. Tato část není kontrastní vůči části A, ale volně na ni navazuje. Na jejím začátku v taktu 30 se odehrává modulace přes mimotonální dominantu do dominantní tóniny A dur. Melodie sopránů *dolce* je stále instrumentální s koloraturními prvky. Sopranistka jakoby pokračuje v konverzaci se slavičkem: „*Pějme sladce u jesliček, kdežto dřímá náš Ježíšek.*“

V taktu 35 začíná druhá mezivěta, která je opět jakoby odpovědí slavička sólovému sopránů. Melodie v partu sólové flétny je řazena do čtyř dvojtaktí. Novým způsobem jsou zde využity již uvedené prvky, jejichž pomocí se Ryba snaží zhudebnit zpěv slavička. Zejména střídání legata a staccata v taktech 37 a 41, dále trylek v taktu 36, umělý citlivý tón v taktu 38 a příraz v taktu 39. Po celou dobu trvání mezivěty zní prodleva na tónu *a* v basu a v lesních rozích. Jedná se o prvek typický pro pastorální hudbu, který je tradičně považován za imitaci hry na dudy. Zajímavé jsou pro nás zde vrchní smyčcové nástroje – oboje housle a viola. Ty v mezivětě hrají akordický doprovod v synkopickém rytmu, který považujeme za symbol kolébání. Zároveň představuje, snad kromě slabé dynamiky, první prvek vlastní ukolébavce.

Části C, která začíná v taktu 42 a je řazena do šesti dvojtaktí, začíná vlastní ukolébavka. Zatímco se sólová flétna odmlčuje, sopranistka se obrací tentokrát na narozeného Ježíška: „*Odpočívej, neviňátko, libě hajej, nemluviňátko, tiše pějme, tichounce zněme.*“ V souladu s textem přechází v taktu 50 do pianissima. Odmlčují se i lesní rohy (stejně jako v části B). Druhé housle a viola přitom hrají doprovod v šestnáctinových hodnotách, ve kterém jsou noty svázané po dvou. Může se jednat zase o jiný symbol kolébání. Na konci této části nepokračuje Ryba další mezivětou, ale část je zakončena generální pauzou.

Navazující část D, která se vrací do základní tóniny, je jakousi epizodou v textovém a programním významu okolních částí. Mohli bychom ji rozdělit na dva díly podle programního zaměření. První díl začíná v taktu 54 dvojhlasem lesních rohů ve staccatu. Na tomto místě je třeba odbočit k obecné problematice instrumentace pastorálního žánru. Pro pastýře je mimo jiné typická pastýřská trouba, která sloužila primárně ke komunikačním účelům. Od raných skladeb českého pastorálního žánru pozorujeme snahy tento fakt do pastorel začlenit. V naprosté většině pastorel se objevuje *tuba pastoralis* (aliquotní nástroj ze dřeva), která byla záhy nahrazena clarinou, ale někdy též lesními rohy. Zvukově velmi výrazná clarina by ve skladbě typu *Rozmilý slavičku* působila rušivě. Proto Ryba používá v této funkci lesní rohy. Zmíněný nástup lesních rohů chápeme tedy jako index příchodu pastýřů do Betléma. Do idylického pění sopranistky se

slavičkem a kolibání Ježíška tedy zasahuje narativní prvek příchodu pastýřů do Betléma. Toto troubení by mohlo být ale považováno i za symbol pastýřů obecně.

Dvojhlasý postup lesních rohů je v následujícím taktu vystřídán zbývajícími instrumenty (kromě flétny – slavička) včetně zpěvu na způsob otázky a odpovědi. Tento princip je pak uplatněn ještě dvakrát. Postup lesních rohů se tedy objevuje ještě v taktech 56 a 58. Naše tvrzení o příchodu pastýřů je podpořeno i textem sopranistky, která se právě na ně obrací: „*Pastýři, tichounce trubkujte.*“ Podobné potvrzení obsahuje i part prvních houslí, kde se právě v tuto chvíli v taktu 55 objevuje rytmicko-melodický motivek typický pro pastorální hudbu, který je spojením čtvrt'ové noty staccato a dvou šestnáctinových not legato nejčastěji na pozadí rozloženého kvintakordu nebo stupnicového postupu. Jedná se o jakýsi příznačný motivek pastorální hudby vyskytující se v pastorálních skladbách Jakuba Jana Ryby (včetně České mše vánoční) i ostatních skladatelů české pastorální hudby obecně. V taktu 57 je potom variace tohoto motivku podobná jako v jiných skladbách Rybových.¹¹ Ostatní smyčcové nástroje zde hrají doprovod pizzicato.

Druhý díl části D zabírá takty 61 – 67. Pracuje se stejným motivickým základem jako díl předchozí. Melodie sopránu je stejná a objevuje se zde i stejný princip střídání otázky a odpovědi. Sopranistka se už neobrací na pastýře, proto se lesní rohy odmlčují. Sopranistka se obrací na hrdličky: „*Hrdlinky, tichounce hrdlujte!*“ Odpovídá jí tentokrát dvojhlas houslí (*arco*), který napodobuje cukrování hrdliček. Sestává se ze tří útvarů složených ze dvou dvaatřicetinových not a jedné čtvrt'ové s tečkou. Objevuje se v taktech 62, 64 v *pianissimu* a 66 *perdendosi*.



V tomto dílu se objevuje flétna, která svou koloraturou založenou na rozložených akordech typických pro pastorální hudbu, objevuje se zde i výše zmíněný pastorální motivek, přebírá funkci prvních houslí z dílu předchozího.

¹¹ OSTRÝ, FRANTIŠEK. Jakub Jan Ryba a tři typy pastorální mše. *Teoretické reflexe hudební výchovy*, Brno: Masarykova univerzita, 2013, roč. 9, č. 1, s. 31.



Sepětí flétny se slavičím zpěvem zde není tak těsné jako v předchozích částech. Doprovod kromě bassa continua zajišťuje ještě viola ve dvojhlase *arco*. Část D je zakončena tónikou s korunou.

Po koruně opět bez mezivěty následuje poslední část A^I. Rozkládá se mezi takty 68 a 85 a můžeme ji považovat za vrcholnou část celé pastorely. Melodie sopránů je variací části A. Smyčce hrají *pizzicato*, přičemž oboje housle a viola celou dobu rozkládají akordy v osminových hodnotách. Flétna se zde odmlčuje stejně jako v části A. Sopranistka se obrací znovu na Ježíška *dolcissimo*: „*Odpočívej libě, Ježíšku, odpočívej vždy v mém srděčku, já tě chci to vždycky libě v srdci chovati, tě věrně, upřímně vždycky opatrovati.*“

Zajímavé jsou pro nás zde opět lesní rohy, které do části vstupují svými fanfárkami. Již jsme se zmínili o úloze žesťových nástrojů. V pastorální hudbě mohou však hrát ještě jednu roli, která se týká především clarin. Jedná se o fanfáry, které mohou přerůst u některých skladeb až v intrády. Týká se to zejména větších pastorel typu malé kantáty. Tyto intrády znázorňují zpravidla příchod tří králů do Betléma nebo jsou hrány přímo k počtě Ježíška jako nově narozeného krále králů. Pastorela *Rozmilý slavičku* je skladbou daleko menších proporcí a obsazení. Clarina zde obsazena není a její výrazná barva by se do skladby typu ukolébavky ani nehodila. Ryba zde však umisťuje fanfárky k počtě Ježíška do partů lesních rohů, které v *piano* vytvářejí společně s *pizzicatem* smyčců zajímavé barevné prostředí. Fanfárky bychom mohli chápat jako symboly Ježíškovy královské moci a slávy. Slabá dynamika a jemná barva lesních rohů je potom v souladu s postavou Ježíška dítěte.

Zamysleme se nyní ve světle této velice jemné symbolické atmosféry nad textem této poslední části. Sopranistka zpívá o vnitřním přijetí Ježíška do svého srdce, o věrnosti a upřímnosti a mohli bychom říci o lásce k němu. Podle mého soudu se nejedná o pouhé zdobné emocionální výlevy. Význam je daleko hlubší, duchovní a řekl bych přímo eucharistický. Tato část znázorňuje touhu vnitřního spojení s dítětem Ježíšem jako Bohem. Domnívám se, že silně věřící Jakub Jan Ryba při psaní *Rozmilého slavička* myslel na něco podobného a že možná plánoval interpretaci této skladby v kostele po mši svaté během svatého přijímání nebo při vánoční adoraci.

Na část A^I navazuje v taktu 86 plynule coda, která z ní tematicky vychází. Významově prodlužuje atmosféru předešlé části textem: „*S tebou vždy chci se radovati, s tebou vždy chci se jen celovati.*“ Úsek s tímto textem se skládá ze dvou čtyřtaktí. Oboje housle a viola hrají akordy mnohdy využívající souzvuky. Od taktu 93 začíná druhá část cody bez zpěvu jako závěrečná instrumentální dohra. Hlavní melodie se opět *dolce* ujímá sólová flétna představující slavička. Z výše popsaných prvků využívá trylek v taktech 93 a 95, jinak je oproti mezivětám umírněnější. Od taktu 97 se znovu objevují fanfárky lesních rohů, kterých se účastní i flétna – slaviček.



Na konci cody se přece jen nachází náznak dynamického kontrastu. Dynamickou rovinou cody je piano. V taktu 100 přichází *crescendo*, po kterém následuje pianissimo taktů 101 a 102, ve kterém skladba končí.

Závěry

Na základě analýzy nezbyvá než konstatovat, že pastorela *Rozmilý slavičku* překračuje obvyklý rámeček pastorálních kompozic. Obsahuje průřezově prvky několika hudebních érá od baroka a předznamenává nastupující romantismus. Koresponduje s tradicí pastorálního žánru, z níž vychází. Zároveň se jedná o dílo programní s důmyslnou prací s barvou nástrojů a jemnou dynamiku blízkou snad až impresionistickému pojetí.

Dílo k nám promlouvá nejen textem, ale i hudebními znaky. Různé instrumentální prvky mají programní a významový charakter. Sólová flétna je zvukovým ikonem slavička. Významnou úlohu hrají lesní rohy. Nejprve jsou symbolem přírodního prostředí (lesa), dále jsou indexem příchodu pastýřů do Betléma a konečně jejich fanfárky jsou symbolem Ježíškova královského majestátu a slávy. Podobně jsou užity i housle, které jsou v jednom místě ikonem cukrování hrdliček. Na jiných místech housle a viola symbolizují kolébání.

Přestože se jedná především o lyrickou skladbu, je zde přítomný narativ jednak v reakcích s dramatickým nábojem jednotlivých postav znázorněných nástroji na imperativní výzvy sólového sopránu, jednak v příchodu pastýřů – index lesních rohů.

Je zřejmé, že podstata hudebních znaků užitých v této skladbě tkví zejména v témbrových kvalitách nástrojů. V rozporu s tím bývá tato pastorela mnohdy interpretována v různých úpravách se změněnou instrumentací. Např. lesní rohy bývají nahrazeny klarinetu nebo flétna hobojem, smyčcový orchestr bývá nahrazen varhanami nebo celý instrumentální soubor varhanním výtahem. Taková interpretace je ochuzena o důležité sémantické prvky, ochuzuje skladbu a tím i posluchače a je chybná. Pravý význam má pouze taková interpretace, která zachovává autentické obsazení této pastorely.

Skladba má patrně i hlubší duchovní význam založený na spojení člověka s dítětem Ježíšem jako Bohem. Může mít význam až adorační.

Na základě těchto poznatků můžeme potvrdit předpoklad, že se jedná o dílo v pastorálním žánru neobyčejné, které překračuje rámec běžné pastorální hudby. Nalézáme zde syntézu i inovaci. Můžeme je považovat za výjimečné a za mezník v pastorální tvorbě. Je-li *Česká mše vánoční* ve své podobě velké slavnostní mše považována za vrchol pastorální tvorby, je pastorela *Rozmilý slavičku* jejím významným protipólem.

Prameny a literatura

BERKOVEC, JAŘÍ. *České pastorely*. Praha: Supraphon, 1987. 297 s.

BERKOVEC, JIŘÍ. *Jakub Jan Ryba*. Jinočany: H&H, 1995. 172 s.

RYBA, JAKUB JAN. *Můj život a hudba*. Rožmitál pod Třemšínem: Společnost Jakuba Jana Ryby, NKČR, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, 2005. 51 s.

RYBA, JAKUB JAN. *Počátečnj a wsseobecnj základowé ke wssemu uměnj hudebnému*. Praha: Enders, 1817. 94 s.

RYBA, JAKUB JAN. *Šest chvalozpěvů k slavnosti narození Krista Pána*. Brno: Salve Regina, 2002. 63 s.

NĚMEČEK, JAN. *Jakub Jan Ryba: Život a dílo*. Praha: SHN, 1963. 362 s.

OSTRÝ, FRANTIŠEK. Jakub Jan Ryba jako pedagog. *Muzikologické fórum: časopis České společnosti pro hudební vědu*. Česká společnost pro hudební vědu o.s., 2016, roč. 2016, č. 2, s. 195-202. ISSN 1805-3866.

OSTRÝ, FRANTIŠEK. Jakub Jan Ryba a hudební estetika a teorie. *Marginalia historica: Časopis pro dějiny vzdělanosti a kultury*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra dějin a didaktiky dějepisu, 2015, roč. 6, 2/2015, s. 119-131. ISSN 1804-5367.

OSTRÝ, FRANTIŠEK. Jakub Jan Ryba a tři typy pastorální mše. *Teoretické reflexe hudební výchovy*, Brno: Masarykova univerzita, 2013, roč. 9, č. 1, s. 23 – 32. ISSN 1803-1331.