

Akademie múzických umění v Praze

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Magisterské studium navazující

Kontrabas

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Smyčcový kvintet Adolfa Míška

Zdeněk Pazourek

Vedoucí práce: prof. Jiří Hudec

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, duben 2023

The Academy of Performing Arts in Prague

Music and Dance Faculty (HAMU)

Continuing Master's Programme

Double Bass

MASTER'S THESIS

The string quintet of Adolf Míšek

Zdeněk Pazourek

Thesis / Dissertation supervisor: prof, Jiří Hudec

Academic title: MgA

Prague, April 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

Smyčcový kvintet Adolfa Míška

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne 29.4.2023

.....

Zdeněk Pazourek

Poděkování

Děkuji doc. MgR. Radomíru Žaludovi za poskytnutý rozhovor, materiály a informace ohledně objevení, vydání a nahrání Míškova kvartetu Es-dur.

Děkuji prof. Jiřímu Hudcovi za vedení práce a poskytnutou zpětnou vazbu.

Děkuji K. Krejčové, J. Pazourkové, D. Machovi a K. Mikawovi za společné provedení kvintetu.

Děkuji L. Eliášové za podmětnou diskusi o charakteru tématu *A Scherzina* v jeho fugatové podobě.

Abstrakt

Práce se snaží objasnit okolnosti kompozice, objevení a vydání Míškovy smyčcového kvintetu Es-dur rozhovorem s doc. Mgr. Radomírem Žaludem. Dále obsahuje podrobnou hudebně teoretickou analýzu kvintetu a z ní vyplývající analýzu interpretační kontrabasového partu. Cílem práce je podrobně zmapovat a sepsat veškeré informace týkající se tohoto méně známého díla.

Abstract

This work aims at shedding light on the background, discovery and the publication of Míšek's string quintet Es-major through an interview with Mgr. Radomír Žalud. The work then contains a detailed musicological analysis of the quintet and from the outcomes of said analysis the work draws in its subsequent analysis of interpretation of the piece. The aim of the work is to chart and put together all the available informations possible about this lesser known piece.

Obsah

Úvod	1
1 Kvintet Es-dur Adolfa Míška	2
1.1 Rozhovor s doc. Žaludem o objevení kvintetu.....	4
1.2 Analýza kvintetu	7
1.2.1 Detailní analýza jednotlivých vět.....	9
1.2.2 Interpretační analýza	30
1.2.3 Chyby ve vydání	34
Závěr	36
2 Bibliografie a použitá literatura.....	37

Seznam příloh

- Příloha 1 – Adolf Míšek (vlevo) s Rudolfem Tuláčkem (vpravo)

Úvod

Na Míškův smyčcový kvintet Es-dur jsem poprvé narazil, když jsem hledal komorní hudbu s kontrabasem, kterou bychom s ostatními stipendisty mohli předvést na koncertu v rámci Akademie komorní hudby, kde jsme měli sezónu předtím velký úspěch s Dvořákovým kvintetem op.77. Byl jsem překvapený, když jsem zjistil, že česká hudba nabízí „pokračování“ tohoto kvintetu v podobě kvintetu Adolfa Míška. Ač Míšek není všeobecně tolik známý skladatel, je autorem jedněch z nejpovedenějších kontrabasových kompozic, například jeho druhé sonáty e-moll. K provedení kvintetu v rámci Akademie komorní hudby nakonec nedošlo, ale právě přes jeho druhou sonátu, kterou jsem dlouhou dobu plánoval provést na svém absolventském koncertě, jsem se znovu dostal k Míškovu kvintetu – nebyl by dobrý nápad koncert začít Míškem a také ho Míškem skončit? Zařadil jsem tedy kvintet na závěr koncertu. Hned při zakupování notového materiálu a hledání nahrávky mě zaujalo, že o kvintetu nejsou dostupné téměř žádné informace (ani rok zkomponování) a informace, které dostupné jsou, pocházejí pouze z jediného vydání kvintetu Českým rozhlasem a jeho jediné profesionální nahrávky Stamicovým kvartetem a doc. R. Žaludem na kontrabas. A jelikož se jedná o poměrně zajímavé a z hlediska četnosti kvintetové tvorby s kontrabasem také o jedinečné dílo, rozhodl jsem se svou absolventskou práci věnovat sběru informací o kvintetu a objasnění nejasností v něm.

Práci začínám krátkým úvodem, ve kterém shrnuji obecně známé informace o kvintetu – krátký životopis skladatele, okolnosti vzniku a publikace a kontext z hlediska díla skladatele a smyčcového kvintetu s kontrabasem jako žánru. Následuje rozhovor s doc. R. Žaludem, který byl klíčovou postavou při vydání kvintetu. Rozhovor detailněji objasňuje okolnosti objevení, vydání a pořízení první zvukové nahrávky kvintetu. V poslední a nejobjemnější části práce provádím detailní analýzu kvintetu po stránce formální, tonální, motivicko-tematické, a v neposlední řadě také interpretační. V ní adresuji nejasnosti v zápisu nebo interpretaci, chyby ve vydání a další možné závěry z ní plynoucí.

1 Kvintet Es-dur Adolfa Míška

Adolf Míšek byl český kontrabasista, skladatel pedagog a dirigent, který se narodil v roce 1875 v Modletíně a zemřel v roce 1955 v Praze. Mezi lety 1890 a 1894 studoval hru na kontrabas na konzervatoři ve Vídni u Františka Simandla. Po absolvování konzervatoře vedl čtyři roky městskou kapelu v Chotěbuzi, načež se v roce 1898 přesunul zpět do Vídně, kde se stal členem orchestru Dvorní opery. Zároveň s působením v orchestru byl také sbormistrem Slovanského pěveckého spolku, dirigentem Českého akademického orchestru a v letech 1910-1914 byl také profesorem na Nové vídeňské konzervatoři. Po založení samostatného Československa opustil Vídeň a mezi lety 1920 až 1934 působil jako kontrabasista Národního divadla v Praze. (Gajdoš, 1994)

Kompozici se věnoval zejména za svého mládí. Jeho nejznámějšími kompozicemi jsou zejména tři sonáty pro kontrabas a klavír. **První sonáta A-dur op.5** byla vydaná¹ v roce 1909. Jedná se o asi dvacetiminutovou třívětou sonátu, která má těžiště v přibližně osmi minutové druhé větě. První věta (*allegro*) je psaná v klasické sonátové formě, druhá (*andante religioso*) ve velké písňové ABA a třetí (*allegretto*) je ve formě ronda. Sonáta je hudebně poměrně přímočará a dobře ilustruje Míškův skladatelský styl přítomný i v jeho Kvintetu Es-dur. **Druhá sonáta e-moll op.6** byla vydaná² rok poté, tedy v roce 1910. Jedná se o čtyřvětou sonátu. Její první věta (*con fuoco*) je v sonátové formě, druhá (*andante cantabile*) ve velké písňové ABA, třetí ve formě scherza (zde *furiant*, *allegro energico*) a poslední znovu v sonátové formě (*allegro appassionato*). Sonáta je v kontextu Míškovy tvorby oproti poměrně dramatická s dlouhými evolučními celky – provedení první věty je dlouhé 60 taktů (pro srovnání provedení první věty smyčcového kvintetu je dlouhé 44 taktů) a provedení čtvrté věty taktů 56 (poslední věta kvintetu 40). **Třetí sonáta F-dur op.7** (rok vzniku kompozice neznámý, rukopis byl zaslán vydavateli několik měsíců před Míškovou smrtí v roce 1955, později vydán³ v roce 1997) je Míškovou poslední a nejméně známou sonátou. Jedná se o velice osobité dílo, ve kterém je patrný větší časový odstup od dřívějších kompozic. Sonáta má čtyři věty – první (*Allegro ma non troppo*) je psaná v sonátové formě, druhá ve velké písňové formě ABA (*Dumka*, *largo lamentabile*), třetí je *scherzo* (*Scherzino*, *tempo giusto*) a poslední věta je ve formě fantazie (*Finale – quasi una fantasia. andante assai*).

Mimo tři sonáty složil A.Míšek pro kontrabas také Capriccio (1899), Koncertní polonézu (1903), Legendu op. 3 (1903), dále pak řadu komorních skladeb a písní (Gajdoš, 1994).

¹ Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1909. Plate 10920

² Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1910. Plate 10921

³ Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1997, FH 2267

Většina z jeho originálních kompozic, u kterých bezpečně víme rok jejich vzniku, se tedy datuje do prvního desetiletí dvacátého století. **Míškův smyčcový kvintet** je však bez pochyby ze všeho nejvíce podobný jeho třetí sonátě – tituly vět (Dumka, Scherzino, Finale) jsou přítomné pouze u těchto dvou kompozic, stejně jako charakterově, stavebně a motivicky velice podobné scherzino v obou skladbách, scherzando v první větě obou kompozic (sonáta – pasáž začínající taktem 91 – v melodii téměř cituje scherzando poslední věty – takt 61 - kvintetu), citace z opery R. Wagnera (ve třetí sonátě Tristan a Isolda, ve smyčcovém kvintetu Valkýra), podobné vedení hlasů v obou kompozicích (v sonátě bych kontrabasový part kvůli jeho často velice drobným figuracím nazval skoro partem houslovým – ten je pak právě svými figuracemi nápadně podobný tomu houslovému v kvintetu), ale často i podobný harmonický jazyk. Největší rozdíl je pak v celkovém charakteru – smyčcový kvintet je vcelku bezproblémového, veselého charakteru, zatímco sonáta se své melancholičnosti nezbaví ani roztomile vtipnou kodou finále. Tyto podobnosti mě vedou k názoru, že Míšek pracoval na smyčcovém kvintetu v době bližší spíše jeho třetí sonátě než sonátám dvěma předchozím. Bohužel jediná indikace doby vzniku kvintetu je datum 24.3.1951 na konci každého z jednotlivých partů zachovaného manuskriptu. To může znamenat, že kvintet byl v roce 1951 zkomponován, ale i to, že Míšek nechal dřívější kompozici v roce 1951 revidovat a přepsat.

V době psaní této absolventské práce existuje jediné vydání Míškova smyčcového kvintetu, a to vydání Vydavatelství a nakladatelství Českého rozhlasu (1.vydání – R157, 2008). Toto vydání pak celá práce používá k analýze díla.

1.1 Rozhovor s doc. Žaludem o objevení kvintetu

Doc. MgR. **Radomíru Žaludovi** se podařilo Míškův kvintet po více než půl století, kdy byl považován za ztracený, vydat a profesionálně nahrát. Radomír Žalud v době nálezů kvintetu působil jako vedoucí kontrabasové sekce Symfonického orchestru Českého rozhlasu.

Jak jste se dostal k Míškovu kvintetu?

Jo no prosím tě, začalo to asi tím způsobem, že jsme v archivu Českého rozhlasu měli Zdeňka Jeřábka, který byl velmi kvalitní archivář. A protože jsme se tak nějak kamarádili a navzájem jsme se velmi respektovali, tak on za mnou v roce 2008 přišel a říkal, že tam mají starou skříň, do které se asi 50 let vůbec nesáhlo, a že ji potřebují vyklidit. A že v té skříni jsou nějaký psaný noty a že tam našel nějaký autory, nějakého Míška a ještě něco. Tak jsem samozřejmě zbystřil a zeptal jsem se, co a kolik toho tam je. On mi teda dal vědět, že tam je nějaký kvintet – nevěděl pro co, nebo co to je zač. Tak jsem ho poprosil, jestli bych se na to mohl podívat, co tam teda mají. Věděl jsem samozřejmě o tom, že existuje nějaký Míškův smyčcový kvintet s kontrabasem, ale nevěděl jsem, jestli to opravdu bude on. No a on to kvintet byl. Takže jsem z toho byl pěkně vykulenej. Trošku jsem se rozklepal, když jsem tam najednou viděl, že jsou to psaný noty. Takže jsem si z toho hnedka nechal udělat kopii a pořádně jsem si to prohlédl, zjistil jsem, že to je kompletní, že to je opravdu celý kvintet. No, takže mě samozřejmě potom napadlo, že by teda stálo za to, aby to bylo vydaný a pokud to půjde, tak aby to taky bylo nahané. Takže jsem začal obíhat kanceláře. No, a tak jsem prostě přišel do vydavatelství Českého rozhlasu s návrhem, jestli by to nechtěli vydat, že je to prostě věc pro kontrabassisty velmi vzácná a možná že nikde jinde už neexistuje. No a tam jsme se tak nějak dostali k tomu, že by to šlo vydat. Takže tím se to nestartovalo.

Je autograf, který jste našel, jedinou dochovanou verzí kvintetu?

Takhle, ono je to ručně psané, ale to bychom museli zjistit podle doložených autografů, jestli se jedná o autograf. Nevím, jestli je to psané jeho rukou, nebo jestli to psal nějaký opisovač, to mi není zatím známo. O jiné verzi nevím.

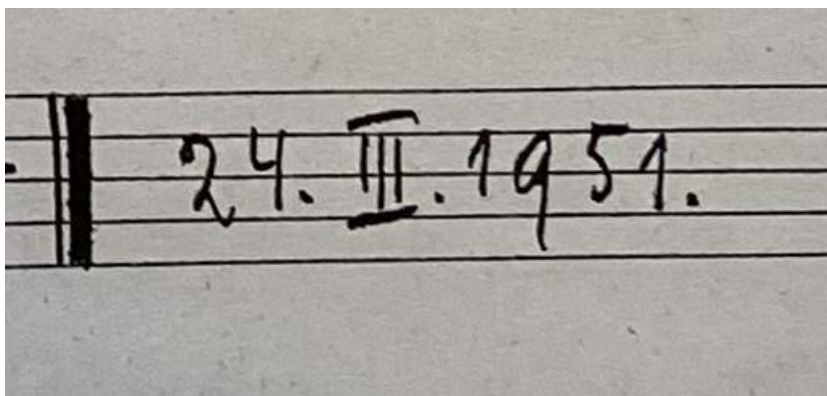
Víte, kde se nyní nachází manuskript, který jste našel?

Ten by měl být uložený v archivu Českého rozhlasu.

Víte, kdy byl kvintet napsaný? Nenachází se v manuskriptu datum?

Na konci každého partu manuskriptu je datum opisu – 24.3.1951. Jestli ale v roce 1951 Míšek kvintet napsal, nebo jen opsal, nevíme. Míšek je celkově velká záhada, což je pro nás samozřejmě trošku ostuda, ale je o něm strašně málo informací. Ten úvodní text, co je na začátku vydání, jsem dal dohromady z informací, co jsem měl, a ze Slovníku kontrabassistů M.

Gajdoše. Fotku k němu jsem vyfotil v Národním divadle, kde bylo tablo bývalých členů orchestru.



V jakém stavu kvintet byl, když jste ho našel?

Vyloženě se z toho dalo hned hrát, byl i rozepsaný na party. Takže my jsme kvintet oxeroxovali a potom jsme to z toho xeroxu natočili. Materiálně bylo všechno ve výborném stavu. Všechno se dalo přečíst, nebylo to nijak roztrhané, nikde nic nechybělo a nebyla tam místa, kde by bylo něco nejasného. Všechno bylo v pořádku a bylo vidět, že na to spoustu let nikdo nesáhl.

Takže ve vydání je všechno tak, jak jste to našel?

Pravděpodobně se někde sjednotily nebo upravily nějaké obloučky tak, aby to dávalo smysl, jinak všechno zůstalo.

Ve vydání kvintetu jsou zapsaná tempa. Ta jsou všechna také od Miška?

Ano, je to tak.

Jak moc jste byl do vydávání kvintetu zapojen Vy osobně?

Podílel jsem se na tom tak, že když už v redakci měli tak nějak hotovou první pracovní verzi, tak mi dali za úkol, abych zkontroloval kontrabasový part. Takže jsem zkontroloval kontrabasový part a potom jsem podle partů, ze kterých jsme natáčeli se Stamicovým kvartetem, zkontroloval všechny party. Z toho jsem si udělal poznámky a potom jsem to s nimi šel zkonzultovat do redakce vydavatelství. Pamatuji si, že jsem tam našel asi 80 chyb a vyložených překlepů. Říkal jsem si, že je dobře, že jsem zkontroloval všechny party. Ale určitě tam něco zůstalo.

A jaký máte vlastně z kvintetu pocit?

Celkově mi přijde, že by ta hudba byla nejvhodnější na kolonádu. Housle tam mají nepříjemný hraní, ale je to milý, je to hezký. Kontrabas vždycky v každé větě rozbalí tu melodii, potom to

tam opakuje čelíčko, a tak se to tam střídá...je to zábavný, ale ty Míškovy sonáty jsou myslím hudebně kvalitnější.

1.2 Analýza kvintetu

Míškův smyčcový kvintet je psaný pro první housle, druhé housle, violu, violoncello a kontrabas. Jedná se tedy o klasické obsazení smyčcového kvintetu, kde je ale druhé violoncello nahrazeno kontrabasem. Takové **obsazení** dává obvykle možnost většího rozsahu violoncellu a vede k jeho prominentnějšímu obsazení v kvintetu. Kontrabas naopak většinou plní roli doprovodného nástroje a když už hraje nějaké téma, tak zdvojuje právě violoncello. Tento způsob využití kontrabasu (a violoncella) vidíme například ve 2. smyčcovém kvintetu G-dur A. Dvořáka, v Bottesiniho Gran Quintettu, kvintetu c-moll F. Lachnera, nebo v četných kvintetech G. Onslowa. Takovou roli plní kontrabas i v asi nejpopulárnějším kvintetu s kontrabasem – Schubertově klavírním kvintetu A-dur „Pstruh“. V Míškově kvintetu se ale kontrabas stává plnohodnotným hlasem a je mu dokonce svěřeno představení tří témat z celkových jedenácti, jež se v kvintetu vyskytují. To je víc než druhým houslím, violou i violoncellu. Srovnatelná prominence kontrabasu jako melodického nástroje se pravděpodobně nachází pouze v klavírním kvintetu J. Labora e-moll.

Z hlediska **formální** má kvintet podobu čtyřvěté cyklické sonátové formy s prohozenými prostředními větami. První věta nemá titul, pouze pokyn *Allegro* a je psaná v sonátové formě. Druhá věta s titulem „Scherzino“ má formu scherza. Třetí věta je rovněž bez titulu, s pokynem *Adagio* a její formou je velká písňová (ABA). Poslední věta je pojmenovaná „Finale“ s pokynem *Allegro con brio* a stejně jako první věta je psaná ve formě sonátové.

Všechny věty propojuje společný motiv z hlavy vedlejšího tématu první věty. První, druhá a čtvrtá věta obsahují *Scherzando*.

Každá věta je opatřena svým **metronomickým tempem**. První a poslední věta by podle nich měly být větami nejrychlejšími s pulzací 132 = půlová, respektive čtvrtěová hodnota. *Scherzino* je pak žádáno v tempu 112 = čtvrtěová s tečkou a *Adagio* 114 = čtvrtěová nota. Všechna uvedená tempa jsou spíše na horním limitu hrátelnosti a je důvod mít pochybnosti o jejich směrodatnosti – například díl B *Adagia* je ohraničen pokynem *Piu mosso*, ale jeho pulzace má být dle zapsaného tempa (půlová nota = 100) pomalejší než předchozího *Adagia*. Jako možné vysvětlení tohoto paradoxu se nabízí chyba v metrickém označení *Piu mosso*, které mohlo být omylem označeno jako tři půlové místo dvou půlového (problém je více rozveden v detailní analýze třetí věty). V takovém případě by byla nesrovnalost vyřešena a tempo by odpovídalo tempům ostatním.

Provedení celého kvintetu trvá přibližně kolem **dvaceti minut**. První věta je dlouhá 234 taktů nebo 6 minut, *Scherzino* 86 taktů (202 i s repetice), třetí věta 98 taktů a 5 minut a *Finale* 178 taktů a 4 minuty. Z hlediska časového je tak první věta poměrně jasně těžištěm celého kvintetu.

Jak už z názvu kvintetu vyplývá, jeho hlavní **tóninou** je Es-dur. Ta je tedy pak logicky a podle pravidel hlavní tóninou první a poslední věty. Zajímavé ovšem je, že druhá věta je na dominantě hlavní tóniny, tedy B-dur, zatímco třetí věta na subdominantě – As-dur. Tóniny vět tedy tvoří kadenci tónika-dominanta-subdominanta-tónika, která je sice oblíbenou kadencí Míškovy současníka B.Martinů, ale v klasické harmonii, které se kvintet pevně drží, ji budeme hledat těžko. V kombinaci s prohozením prostředních vět z hlediska cyklické formy tedy tonální plán vede k otázce, zda by neměly prostřední věty zaznít v opačném pořadí, než jak je nalezneme v manuskriptu a vydání. To je ale samozřejmě pouze úvaha, kterou bych nerad ubíral Míškovu kvintetu na jedinečnosti a originalitě. Celý kvintet je harmonizován dur/mollově, jen ve *Scherzinu* nalezneme krátký úsek, ve kterém je použita církevní stupnice. Skrz celý kvintet jsou pro Míška charakteristické jinde poměrně nezvyklé půltónové modulace bez jakéhokoliv modulačního pásma nebo přechodu.

1.2.1 Detailní analýza jednotlivých vět

1.2.1.1 Allegro

Expozice první věty začíná **hlavním tématem (a)** v prvních houslích v hlavní tónině celé věty – Es dur a v celém půleném taktu. Druhé housle doprovází první v terciích a zbylé hlasy utváří harmonický doprovod. Hlavní téma se skládá z předvětí a závětí.

V **předvětí (a₁)** nacházíme dva výrazné motivy, se kterými Míšek později pracuje – hned na samém začátku vidíme motiv čtvrt'ové noty, triolového trilku a klesající tercie.



Druhý zmíněný výrazný motiv nalezneme na konci předvětí – skok směrem vzhůru (zde oktávový) ve čtvrt'ovém rytmu následovaný dvěma osminami směřujícími krokem dolů.



S tímto motivem Míšek pracuje již na konci předvětí, když ho ve violovém a violoncellovém partu použije jako spojku mezi předvětím a závětím. Oktáva je redukována na tercii, jinak motiv zůstává.



Závětí (a₂) je v zásadě opakováním předvětí, tentokrát však v inverzi a s pozměněným, více synkopickým doprovodem ve viole a violoncellu. Na začátku závětí skladba moduluje do B-dur, tedy dominanty tóniny hlavní.

Po představení tématu začíná Míšek s tématem pracovat. Velká část obsahu kvintetu probíhá jako variační práce – tedy jako představení tématu a jeho následné opakování, většinou s drobnými změnami, dokud není představeno téma nové. Většinu kvintetu tak můžeme bezpečně rozložit na čtyři+čtyři taktové fráze, dávající dohromady větší celky.

Hned první takové opakování (**a_m**) tématu ale poněkud vybočuje. Předvětí je zachováno (tentokrát v g-moll, tedy v tónině paralelní k B-dur, kterou končilo hlavní téma), celé závětí však Míšek nahrazuje sekvencí tvořenou opakováním druhého motivu předvětí, která nás vzestupnými terciiovými modulacemi (g-B-Des-E) vede do E-dur. V předvětí této „variaci“ téma hrají druhé housle a viola, první housle nehrají. Míšek tím chce dosáhnout temnější barvy více se hodící do mollové tóniny.

Třetí a poslední opakování (**a'**) tedy nastupuje v E-dur a jedná se o téměř doslovné opakování hlavního tématu, pouze posunutého o půl tón vzhůru.

Oblast hlavního tématu (A) je zakončena periodickou kodou (**k_a**), jejíž první část (**k_a¹**) je tvořena opakováním prvního motivu hlavního tématu, v té druhé (**k_a²**) pak z prvního motivu zůstává pouze triola. Zejména závěti pak harmonicky slouží jako modulační pásmo, které ústí v akordu D-dur – dominantě k tónině vedlejšího tématu.

Oblast vedlejšího tématu (B) začíná prezentací **vedlejšího tématu (b)** v kontrabasu. Vedlejší téma se znovu skládá z předvětí a závěti (zde spíše z hlavy a dovětku). V hlavě tématu (**b₁**) se nachází charakteristický motivický materiál, ze kterého Míšek čerpá po celý zbytek kvintetu, a to zejména rytmický motiv půlové noty, následované tečkovaným rytmem.



V závěru hlavy tématu se nachází půltónový „povzdech“, který je ve větě též dále využíván.



Celé téma jakoby stoupá stále výš, zejména jeho druhá část (**b₂**) je složena prakticky jen ze stoupající sekvence, aby na konci zase spadlo. Míšek tím vytváří naléhavý charakter tématu. Tomu dopomáhá i využívání obou půltónů g-moll (tónina vedlejšího tématu) Es a Fis hned ve hlavě tématu, což kontrabassistovi nemůže nepřipomenout jemu dobře známý začátek třetí věty Beethovenovy páté symfonie. Housle a viola ve vedlejší tématu doprovází krátkým motivkem, který nám skokem a následnými dvěma osminami může připomenout závěr předvětí hlavního tématu.



Violoncello v hlavě tématu nehraje, v druhé části hraje pizzicato, zatímco ostatní nástroje se drží poměrně vysoko. Tohoto pravidla se Míšek u témat v kontrabasu drží celý kvintet. Zjevně tím chce pomoci kontrabasu v průraznosti a slyšitelnosti. Celé téma se drží v g-moll a končí na dominantním septakordu na dominantě.

Téma poté celé opakuje violoncello (**b'**), tentokrát v paralelní dur – B-dur. Střih do tercii vzdálené tóniny po dominantním septakordu tóniny staré (zde D-Fis-A-C / B-D-F) je Míškem velice oblíbený skrze celý kvintet a právě jeho pomocí tvoří většinu všech modulací. Tento spoj může vzdáleně budít dojem klamného spoje. Doprovod ve vrchních smyčcích je zde o poznání

melodičtější než při první prezentaci tématu, stále je však nejvýraznějším prvkem synkopa a dvě osminy. Kontrabas doprovází pizzicato.

V poslední variaci (**b''**) vedlejšího tématu přebírá téma viola, aby ho po zaznění hlavy tématu předala houslím, které hlavu zopakují, tentokrát s definitivnějším, triumfálním zakončením. První opakování hlavy vedlejšího tématu je d-moll, druhé v C-dur a akordem C-dur tato variace i končí. Následuje **malá koda (k_b)**, ve které Míšek dvakrát opakuje druhý motiv z hlavy vedlejšího tématu, načež z něj zbyde jen zmíněný „povzdech“, který opakuje dvakrát. Na začátku kody je přidáním septimy kvintakord C-dur přehodnocen na dominantní septakord, který krátkým sledem mimotonálních dominant (C7 – F7 – B) vede do B-dur, tóniny závěrečného tématu.

Oblast závěrečného tématu (C) Míšek označil Scherzando a od toho se odvíjí forma i charakter této části věty. Metrum přechází do šesti osminového taktu (trojdobé metrum je typické pro scherzo), sazba je lehčí, než doposud (kontrabas hraje méně a když hraje, tak pizzicato) a celková forma Scherzanda odpovídá malému Scherzu (ABA), kdy díl c zde odpovídá dílu A scherza a díl B je zde tvořen mezivětou z materiálu hlavního tématu (ax_m). Jelikož Scherzando tvoří tak trochu svojí vlastní formu uprostřed věty, tak se s jeho materiálem jinde téměř nepracuje. Možná je ale důvodem i to, že závěrečné téma (**c**) je asi nejméně výrazným z dosavadních témat. Téma se znovu skládá ze dvou částí – první část je tvořena pro scherzo typickým tečkovaným rytmem směřujícím „klopýtavě“ vzhůru, aby ve druhé polovině první části zase klesal.



Druhá část tématu je pak opakováním té první o sekundu a v rámci tóniny výš s větší vypointovaností. Celé téma zůstává v B-dur a končí na dominantě.

Následuje periodická mezivěta (ax_m) vytvořená z pozměněného materiálu hlavního tématu.

ax_m)



a)



Míšek stlačením tématu a přizpůsobením šesti osminovému metru hlavní téma přetváří na vášnivě a naléhavě, což působí jako kontrast k hravému závěrečnému tématu. K dotvoření

efektu naléhavosti je doprovod první části mezihry v kontrabasu a violoncellu převážně v synkopách a viola vytváří svými šestnáctinovými stupnicemi pohyb. V druhé části mezihry se Míšek zbavuje druhého taktu motivu a čtyřikrát opakuje stále stoupající takt první. Mezivěta zůstává v B-dur a končí na dominantním septakordu na dominantě, která je pak rozvedena do Des-dur, jak již jsme u Míška zvyklí.

Pro dokončení formy Scherzanda je téměř doslovně opakován díl c, tentokrát v Des-dur (c'). Scherzando je zakončeno malou kodou (k_c), ve které v horních smyčcích po osm taktů pokračuje „klopýtavý“ sestup posledních dvou taktů závěrečného tématu, zatímco kontrabas s violoncellem melodicky vedou harmonii sekvencí do B-dur.

Schéma expozice pak vypadá takto:⁴

A								B						C							
a		a _m		a'		a _k		b		b'		b''		b _k	c		a _{xm}		c'		c _k
a ₁	a ₂	a _{1'}	a _m	a _{1''}	a _{2'}	a _{k1}	a _{k2}	b ₁	b ₂	b _{1'}	b _{2'}	b _{1''}	b _{1k}		c ₁	c ₂	a _{xm1}	a _{xm2}	c _{1'}	c _{2''}	
Es	B	g		E	H	C		g		B		d	C		B				Des		

Provedení začíná znovu uvedením části celé oblasti hlavního tématu se změnami v tonalitě. Hlavní téma (a_x) je uvedeno téměř beze změn, pouze v B-dur. V závěti téma opět moduluje do tóniny dominantní (F-dur).

Větší změna přichází v práci s dílem a_{mx}, kde Míšek nevybírám tóninu paralelní k dominantě hlavního tématu, ale tóninu mollovou stejnojmennou s dominantou (b-moll). Ve závěti znovu vidíme malou terciovou sekvenci, která nás z b-moll vede do E-dur (b-Des-E).

Zde však nastává změna, jelikož Míšek oproti expozici vynechává díl a' a přechází rovnou ke kodě (a_{kx}). Ta je znovu téměř totožná s expozicí, jen je zkrácena o první dva takty jejího závěti. Harmonicky se koda dá vztáhnout k F-dur, ke které se v závěti přidává septima (a později

⁴ Velkými písmeny na prvním řádku jsou uvedeny velké hudební věty skládající se z několika malých hudebních vět stejného motivického materiálu. Malé věty (zde většinou periody) jsou uvedeny malými písmeny pod nimi. Malé věty jsou pak děleny (pokud je to možné a logické) na předvěti a závěti. Ty jsou značeny písmenem malé věty, ke které přísluší, s dolním indexem. Na posledním řádku pak popisují tóninu jednotlivých dílů. Pokud je tónina označena velkým písmenem, jedná se o tóninu durovou. Pokud malým, jedná se o tóninu mollovou. Písmeno „x“ značí evoluci materiálu.

alteruje tercie c-ces) a vede tak přirozeně jako dominantní septakord do B-dur, která slouží jako dominanta další části.

Dosud jsme v provedení viděli pouze lehkou motivicko-tematickou práci. Možná proto Míšek v další části (\mathbf{b}_x) používá učebnicový příklad práce s tématem – polyfonii. Hlava vedlejšího tématu je zde použita jako téma krátkého, dvanáctitaktového fugata, které je triumfálně zakončeno verzí vedlejšího tématu nám již známou jako b_{1k} (\mathbf{b}_{1kx}), tentokrát s hustším doprovodem, aby bylo přidáno na finálnosti celého dílu. Fugato začíná vedlejším tématem (dux) v kontrabasu v es-moll. První opakování tématu (comes) následuje ve violoncellu v Gesdur (dá se vnímat enharmonicky také jako Cis-dur ve vztahu k tónině dalšího opakování), zatímco kontrabas doprovází protihlasem, který připomíná závětí vedlejšího tématu. Poslední polyfonické opakování tématu přichází ve viole ve fis-moll. Fis-moll pak přes E-dur vede do A-dur na konci dílu b_{1kx} .

Stejně jako oblast vedlejšího tématu v expozici zakončuje i zde Míšek tuto část malou kodou (\mathbf{b}_{kx}), která je až na tóninu totožná s expozicí. Část harmoniky slouží jako modulační pásmo pomocí sledu mimotonálních dominant (C7-F7-B7), které vedou zpět do Es-dur hlavního tématu.

Provedení první věty kvintetu je bohužel v porovnání s expozicí poměrně krátké a chudé na materiál. To je možná dáno charakterem závěrečného tématu, které místy (a_{xm}) může budít dojem evoluční hudby, která až na dvanáct taktů fugata v provedení chybí. Jakési těžiště motivicko-tematické práce se tak zdá být spíše v expozici než v provedení. Tomu odpovídá i poměrná délka velkých částí – expozice devadesát pět taktů, provedení čtyřicet čtyři a reexpozece devadesát šest. Samotné Scherzando je v provedení zcela nevyužito.

Schéma provedení vypadá takto:

A_x			B_x		
a_x	a_{mx}	a_{kx}	b_x		b_{kx}
			Fugato	b_{1kx}	
B-dur→	b-moll→	F-dur→	Es-moll→	→ Adur	→

Reexpozece je materiálem totožná s expozicí. Liší se pouze tonálně, více méně podle klasického schématu sonátové formy. Oblast hlavního tématu zůstává totožná. Oblast vedlejšího tématu se přesouvá z tóniny mollové paralelní k dominantě do tóniny mollové

paralelní k tónice (c-moll). Veškeré vztahy mezi tóninami uvnitř oblasti vedlejšího tématu zůstávají zachovány, pouze v rámci c-moll. Pouze koda (b_{kre}) už nevede do B-dur, ale do Es-dur Scherzanda, které se celé přesouvá do tóniny hlavní. Celá reexpozice je zakončena kratičkou, čtyřtaktovou kodou z materiálu předvětí hlavního tématu, následovanou klasickým sledem mimotonálního zmenšeného septakordu k dominantě, dominantního septakordu a tóniky.

Schéma reexpozice vypadá takto:

A								B_{re}						C								
a		a_m		a'		a_k		b		b'		b''		b_k	c		a_{x_m}		c'		c_k	k_a
a_1	a_2	$a_{1'}$	a_m	$a_{1''}$	a_2'	a_{k1}	a_{k2}	b_1	b_2	$b_{1'}$	$b_{2'}$	$b_{1''}$	b_{1k}		c_1	c_2	a_{x_m1}	a_{x_m2}	$c_{1'}$	$c_{2''}$		
Es	B	g		E	H	C		c		Es		g	F		Es				Ges			Es

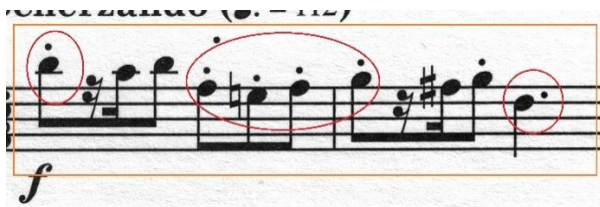
1.2.1.2 Scherzino

Na místo druhé věty Míšek umísťuje jím oblíbené *Scherzo*, zde pro svůj kratší rozsah označené jako *Scherzino* (v šesti osminovém taktu). I díky pokynu *Scherzando* na začátku věty se nám hned nabízí srovnání se *Scherzandy* v první a čtvrté větě. Já jsem však toho názoru, že podobnost mezi těmito částmi je spíše žánrová, než aby se jednalo o cílenou motivicko-tematickou propojenost, i když jsou v nich používány podobné techniky a výrazové prostředky.

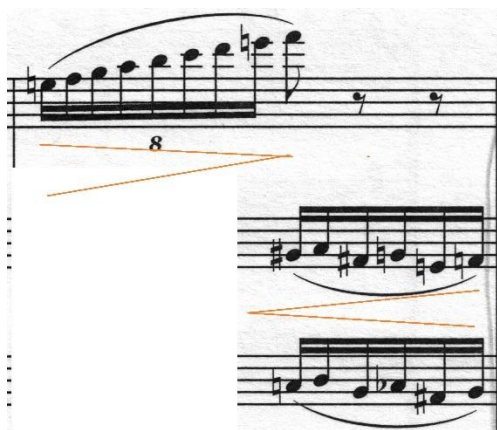
Scherzino začíná představením **hlavního tématu (a)** v prvních houslích. Téma se dá označit jako dvojperiodické, tzn osmitaktové téma se dá rozdělit na dvakrát dvoutaktové předvětí a dvoutaktové závětí. Obě periody by mohly fungovat jako téma samostatně, dohromady však tvoří jedno téma. I proto, že se stále jedná o variace na jeden motiv.

Scherzando (♩ = 112)

První perioda je charakterizována tečkovaným rytmem následovaným triolou, druhá perioda tečkovaným rytmem následovaným čtvrtovou notou a osminou. Ač se může nabízet příbuznost se Scherzandem první věty, jak jsem již zmínil, tak má podle mého názoru hlavní téma věty druhé motivicky mnohem více společného s prvním taktem hlavního tématu věty první, zejména triolový trilek na druhé době a následný skok dolů (zde obohaceno ještě o jeden tečkované trilký).



Z hlediska „kvality melodie“, často opomíjené stránky analýzy skladby, se dle mého názoru jedná o jedno z nejповedenějších témat kvintetu. Téma dokonale vyjadřuje veselost a hravost a líbeznost, se kterou má být Scherzando spojeno. Hlavním výrazovým prostředkem (kromě těch zjevných) je zde častý tečkovaný rytmus, rytmicky se doplňující doprovod a poměrně nekomplikovaný harmonický plán (celé téma se dá vysvětlit pomocí hlavní tóniny – B-dur). V neposlední řadě také hraje důležitou roli „vtip“ na samém konci tématu, kde první housle (zjevně) decrescendem „vyjedou“ stupnicí F-dur (od tónu E) směrem vzhůru do tónu F, načez druhé housle s violou prvním houslím odpoví svou vlastní stupnicí, „zamotanou“ půl tóny, směrem dolů do tónu F. Tento efekt vytrácejícího-se pohybu vzhůru je pak používán během celé skladby ke skvělému efektu.



Celé téma je představeno v prvních houslích a druhých houslích hrajících v oktávách. Viola, violoncello a kontrabas rytmicky doprovází.

Celé téma je ještě jednou opakováno (**a'**), tentokrát v pianu. Dynamice Míšek pomáhá zrušením oktávového zdvojení v druhých houslích. To umožňuje posunout doprovod o hlas výš. Původní linku kontrabasu tedy přebírá violoncello (kontrabas nehraje) atd.

Jako kontrastní část velkého dílu A Scherzina Míšek používá **fugato** (x_a). Spíše, než o fugato so možná jedná o modifikovaný kánon – v protihlasech můžeme stále rozpoznat hlavní téma fugata – pro účely rozboru ale zůstanu u fugata.

Hlavní téma fugata se skládá z tečkovaného rytmu a sestupné trioly. Tento motiv známe z hlavního tématu. Triolovým sestupem se pak dostáváme o celou oktávu níže. Téma se, jako ve fugatu věty první, opakuje třikrát, aby bylo naposledy zopakováno spíše homofonně. Toto finální zopakování, spolu s kratičkou dvoutaktovou kodou (a_{xk}) (v zásadě opakování posledního taktu tématu fugata), zakončuje prostřední část velkého dílu A. Poměrně zajímavý je tonální plán této části, zejména kvůli využití církevních stupnic. Dux je v zásadě frygická F, první comes frygická B, druhý frygická Es a finální zopakování je ve frygické Gis (As). Vidíme, že se jedná o postup v kvintovém kruhu, kdy každá přechází tónina tvoří dominantu tónině následující. Koda a_{xk} harmonicky slouží k modulaci pomocí sledu mimotonálních dominant zpět do B-dur.

Po fugatu zazní znovu hlavní téma **a** v nezměněné podobě, které vede do repetice zpět na začátek fugata.

Schéma dílu A pak vypadá takto:

A							
a		a'		X_a		a	
a_1	a_2	a_1'	a_2'	fugato	a_{xk}	a_1	a_2
B				Kvint kruh		B	

Velký díl A a velký díl B jsou spojeny malou dvoutaktovou spojkou z materiálu tématu **a**.

Díl B (Trio ve dvou čtvrtovém taktu) začíná prezentací **vedlejšího tématu (b)** v kontrabasu. Vedlejší téma je znovu dvojperiodické a na poměry kvartetu nebývale dlouhé. Každá perioda je složená z čtyřtakového předvětí a čtyřtakového závětí. Dohromady tedy má celé téma šestnáct taktů.

Z **předvětí první periody (b₁)** je nejcharakterističtější rytmus půlové noty a tečkovaného rytmu v taktu následujícím. To nám může velice připomínat první dva takty vedlejšího tématu věty první. Druhý a třetí takt **závětí (b₂)** pak připomínají třetí a čtvrtý tak ze zmíněného vedlejšího

tématu.



Druhá perioda je tvořena z velice podobného materiálu, ale je v ní mnohem méně pohybu – uklidňuje tak vrchol tektonický vrchol tématu na jejím začátku. S první periodou má jak **předvětí** (a_{1x}), tak **závětí** (a_{2x}) druhé periody společný rytmus prvních dvou taktů (závětí mění tečkovaný rytmus za čtvrtku a triolu, ale charakter zůstává stejný).



Doprovod ve viole a prvních a druhých houslích zůstává celé téma velice podobný. Občasné synkopy dodávají na neklidu, ale celkově zůstává klidnější charakter tématu. Violoncello nehraje a přenechává prostor kontrbasu. Celé téma se dá vysvětlit pomocí Es-dur a jeho posledním akordem je typicky B-dur (dominanta).

Následuje poměrně zajímavá motivická práce s tématem v dílu b_x . Téma nejprve přebírá violoncello, nově v es-moll (tónina stejnojmenná s tóninou vedlejšího tématu) a dalšími menšími změnami – např. „otočte“ na první notě třetího taktu. Po zaznění první periody ale nenásleduje perioda druhá, nýbrž se opakuje závětí té první s narůstající naléhavostí – nejdříve ve viole a poté v prvních a druhých houslích. Zároveň se dramatizuje harmonizace, ve které jsou hojně používány v kvintetu neobvyklé zmenšeně malé septakordy (i jako mimotonální funkce). Stále však můžeme tuto část vysvětlit v es-moll. Celá část vrcholí v posledním opakování závětí houslemi, kdy se přidává i kontrbas, který dosud v této části využíván nebyl. Z tohoto dramatického místa Míšek plynule přechází do druhé periody, ve které je vedlejší téma hráno v unisonu violoncellem a kontrbasem (jediné takové místo v kvintetu), zatímco vrchní smyčce doprovází identickým doprovodem, jako při prvním představení tématu. Opakování druhé periody je již zpátky v Es-dur. Míšek poté předepisuje repetici a opakuje celý díl B, po jehož opakování následuje „da Capo“ s „fine“ na konci dílu A.

Schéma části B Scherzina pak vypadá takto:

B									
b				b_x					
b ₁	b ₂	b _{1x}	b _{1x'}	b _{1'}	b _{2'}	b _{2''}	b _{2'''}	b _{1x}	b _{1x'}
Es				es				Es	

1.2.1.3 Adagio

Třetí věta, Adagio, plní v kvintetu roli pomalé věty a je značena ve čtyřčtvrťovém taktu. Její **hlavní téma (a)** je poprvé představeno ve druhých houslích za doprovodu violy, violoncella a kontrabasu. Vynechání prvních houslí, tedy vrchního hlasu, umožňuje tmavší, vřelejší barvu. Doprovod je především akordický a na doby, v závěti tématu vidíme ve violoncellu a viole Míškem oblíbené synkopy na druhé a třetí době a viola spojuje předvětí a závětí taktovou spojkou ze druhého taktu tématu. Jak již bylo naznačeno, hlavní téma je periodické a skládá se z předvětí a závětí. V **předvětí (a₁)** se nachází hlavní motivický materiál a to v podobě tří čtvrtěových not směřujících jakoby ve zdvíhu k sestupnému tečkovanému rytmu a dvěma vzestupným čtvrtěovým notám. Celý zbytek předvětí je pak tvořen z tohoto materiálu, pouze je tečkovaný rytmus vyměněn za dvě půlové noty. V **závětí (a₂)** se nachází ten samý motivický materiál, ale o oktávu výše a pozměněný do podoby, ve které jakoby odpovídá předvětí – u tohoto tématu mám u předvětí a závětí asi nejsilnější pocit otázky a odpovědi ze všech témat kvintetu.



Celé téma se dá harmonicky vysvětlit pomocí tóniny As-dur, obsahuje poměrně velký počet klamných spojů a dvě mimotonální dominanty. Končí na dominantě (Es-dur). Charakter je zpěvný, klidný.

Následuje periodická **mezivěta (m_a)**, která je v prvním čtyřtaktí tvořena motivem „tři zdvihových čtvrtek“, který si předávají druhé housle s violou. Tato verze motivu hlavního tématu je hlavnímu tématu ale už velmi vzdálená, a to vede k pochybnostem, zda zde Míšek příbuznost k hlavnímu tématu skutečně zamýšlel. Jedná se totiž mimo jiné o téměř přímou citaci melodie leitmotivu „Láska“ z Wagnerovy Valkýry, kterou Míšek musel jako kontrabasista Dvorní opery ve Vídni a později Národního divadla důvěrně znát, zvláště proto, že melodii leitmotivu hrají na samém konci první scény kontrabasy s violoncellou.

Míšek:



Wagner:



Ve druhém čtyřtaktí mezivěty se poprvé přidávají první housle, které přebírají melodii od houslí druhých. I ve druhém čtyřtaktí se pracuje s materiálem hlavního tématu – tentokrát zaznívají pozměněné celé první dva takty tématu. Ty jsou následně ještě jednou opakovány v malé dvoutaktové kodě (m_{ak}) této části. Tonálně se celá část dá stále vysvětlit v As dur, v kodě m_{ak} se ale už harmonie vztahuje k b-moll, která však nezazní celá, ale pouze jako dvojjzvuk B-Des. K němu je pak přidán tón Ges a Míšek se dostává do Ges-dur druhého tématu (b).

Druhé téma zazní nejprve ve violoncellu. První housle téma hrají zároveň s violoncellem, ale zdobí ho v triolách. Druhé housle a viola doprovází akordickými tóny v pizzicato v osminových notách a kontrabas v notách čtvrtových. Téma je periodické a osmitaktové. Hlavní motivický materiál se nachází v předvětí a jedná se o nám již dobře známou (mimo jiné z první i druhé věty) půlovou notu, tečkovaný rytmus a půlovou notu (v předchozích větě čtvrtová nota s tečkou). Celé téma se skládá z opakování tohoto rytmického motivu v různých variantách, přizpůsobeného místu v tématu, na kterém se nachází. Pouze poslední dva takty závětí posouvají tečkovaný rytmus na první dobu a na třetí době ho nahrazují velkou triolou.



Předvětí druhého tématu je tonálně v Ges-dur, v závětí se ale již mimotonální dominantou na tónu As dostáváme do dominanty Ges-dur – Des-dur.

Míšek celé druhé téma ještě jednou opakuje (b'), tentokrát však s maximální silou. Poprvé v celém kvintetu vidíme předepsané fortissimo. První housle hrají hlavu tématu v oktávách, viola hraje celé akordy a kontrabas hraje první takt v oktávách doprovod. Zajímavé je, že právě jedinému kontrabasu zůstává z předchozí části předepsané pizzicato, což je pro fortissimo a ještě dvojjzvuky poněkud nezvyklé. Ať již se jedná o chybu, nebo záměr, výsledkem je zajímavý a originální zvuk. Druhé housle přebírají triolový part primu z předchozí části.

Co se týče harmonické stránky, Míšek zde znovu používá své oblíbené postupy – modulace skrz akord na mediantě nové tóniny, který sloužil jako dominanta tóniny předchozí (Des – A), nebo půltónová vzdálenost nové tóniny k tónině hlavní (As-dur – A-dur). I opakování druhého tématu končí na dominantě (E-dur).

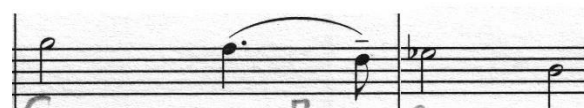
Celý **velký díl A** je zakončen malou dvoutaktovou kodou (**kb**), ve které jsou opakovány poslední dva takty druhého tématu. Koda slouží zejména jako harmonická spojka mezi A-dur a c-moll, do které Míšek přechází sledem dominant.

Jak hlavní téma, tak druhé téma jsem se pro účely této analýzy rozhodl sloučit do velkého dílu A. Obě témata jsou charakterově podobné a kontrast mezi nimi není, v porovnání s dílem C, velký. Je také možné, že Míšek druhé téma zamýšlel jako variaci tématu hlavního – hlava druhého tématu se podobá posledním dvěma taktům závěti tématu hlavního. Zároveň je ale téma v průběhu skladby natolik výrazné, že si zaslouží vlastní označení.

Závěti hlavního tématu:



Hlava druhého tématu:

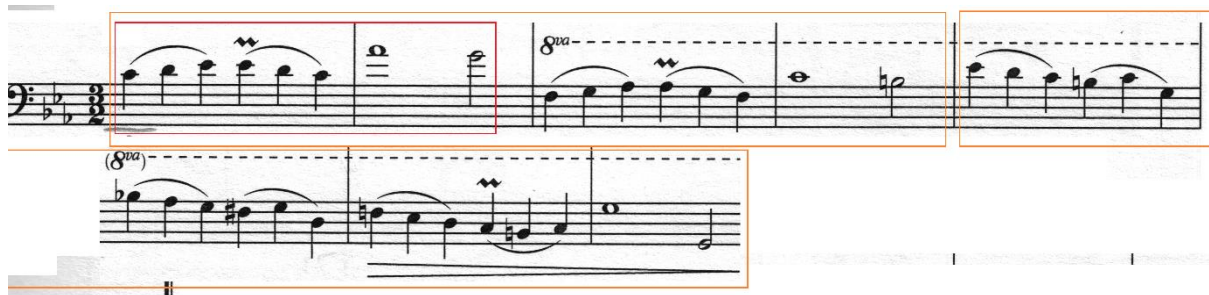


V neposlední řadě mi také jde o formální srozumitelnost, pro kterou je mnohem lepší vysvětlovat formu Adagia jako velkou formu písňovou, tedy ABA (zde používám ACA, aby označení druhého velkého dílu nevyvolávalo dojem příbuznosti k druhému tématu), byť lehce modifikovanou než jako jakousi formu ABCA.

Velký díl A tedy vysvětlují takto:

A									
a		m_a			b		b'		
a₁	a₂	m_{a1}	m_{a2}	m_{ak}	b₁	b₂	b_{1'}	b_{2'}	kb
As					Ges		A		

Velký díl C, označený jako *Poco piu mosso*, začíná zazněním třetího tématu (**c**) v kontrabasu bez doprovodu. Téma je, jak již jsme zvyklí, periodické a skládá se z předvětí a závětí. Hlavní motivický materiál se nachází na začátku **předvětí (c₁)** a skládá se ze tří stoupajících a tří klesajících čtvrtových not, směřujících do celé noty, která je půl tónem rozvedena směrem dolů (zde z citlivého tónu šestého stupně na kvintu tóniky). Tento motiv je v předvětí ještě jednou opakován na subdominantě a následně končí na citlivém tónu na sedmém stupni, který je na začátku závětí rozveden do tercie tóniky. **Závětí (c₂)** je pak postaveno ze tří klesajících čtvrtových not předvětí, které jsou různě pozměněny. Předvětí má stoupající charakter a vede do vrcholu na Es₁, zatímco závětí má charakter klesající.



Celé téma se dá vysvětlit pomocí c-moll. Předvětí i závětí končí na tónech dominanty (H, respektive G). Téma je teskného charakteru, ale díky třídobému metru působí zároveň tanečně. Zde je na místě se pozastavit nad označením taktu, který Míšek v části C udává jako „tři půlový“. To mi přijde poněkud zvláštní, jelikož hlavní pulzace, vyplývající z melodie (například první takt tématu), nedělí takt na tři části, ale na dvě, a místa, kde se by takt dal rozdělit na tři části (druhý takt), působí spíše jako synkopa (i díky své harmonické roli). Přišlo by mi tedy vhodnější část C označit jako takt dvou půlový (se čtvrtovými triolami), nebo šesti čtvrtový na dvě doby. Notový zápis by pak možná působil méně přehledně, hudebně by ale označení dávalo, dle mého názoru, větší smysl.

V další práci s tématem využívá Míšek, stejně jako v prostřední částech první a druhé věty, polyfonii. V **prvním opakování tématu (c_{x1})** téma přebírá violoncello v tónině durové paralelní k tónině tématu c – Es-dur. Kontrabas violoncello doprovází protihlasem složeným z hlavního motivu tématu c, který je proložen synkopicky působícími půlovými notami. Oba nástroje hrají ve stejné hlasové poloze. Tím se Míšek pravděpodobně snaží dosáhnout barevné blízkosti obou nástrojů. Všechny harmonické vztahy uvnitř tóniny zůstávají stejné, jako v předchozí c-moll.

Druhé opakování tématu (c_{x2}) začíná sólová viola. Téma tentokrát začíná v g-moll, tedy v tónině paralelní k dominantě tóniny přechozí, kterou předchozí tónina končí, ale na konci předvětí se ocitáme spíše v B-dur, když po sobě zazní akordy Es-dur (subdominanta) a F-dur v enharmonické záměně (dominanta). V B-dur se pak naplno nacházíme od začátku závětí. Doprovod zde přestává tolik působit polyfonně. Violoncello a kontrabas hrají tu samou

protivětu, jen v terciové vzdálenosti, a samotná protivěta již není tolik rozdílná vůči tématu, spíše ho kopíruje.

V posledním opakování (c_{x3}) se téma objevuje v prvních houslích za doprovodu druhých houslí a violy (v posledním taktu se přidává violoncello). Doprovod je velmi podobný předchozímu opakování. Jeho nejdůležitější změny jsou v harmonizaci tématu – celé poslední opakování již zůstává v B-dur.

Velký díl C je zakončen malou dvoutaktovou **kodou (k_c)**, která je tvořena dvěma posledními takty tématu c a která slouží jako harmonický přechod zpět do As-dur.

Velký díl C se dá vysvětlit takto:

C					
C		C _{x1}	C _{x2}	C _{x3}	
c ₁	c ₂				k _c
c-moll		Es-dur	g-moll→B-dur	B-dur	As-dur

Opakování velkého dílu A (A'), označené jako Tempo Primo, začíná, stejně jako začátek věty, tématem (a') ve druhých houslích za doprovodu violy, violoncella a kontrabasů. Téma je doslovně opakováno a doprovod v kontrabasu též. Ve viole a violoncellu se doprovod mění na triolová arpeggia. Ta možná mají evokovat doprovod druhého tématu, které v opakování dílu A nezazní a je tak připomenuto alespoň doprovodem. Celé opakování tématu zůstává v As-dur a harmonizace je stejná, jako na začátku věty.

První housle nastupují v posledním opakování tématu (a''), které je v adagiu jediným opakováním hlavního tématu ve forte, respektive fortissimu v závěti, kde je vrchol celého dílu A'. První housle hrají hlavní téma v základní podobě, pouze s tenutem nad každou dobou, a v závěti zdvojují melodii oktávami, což dělaly již ve druhém opakování tématu b. Tím nám Míšek možná znovu chce evokovat obě části najednou. Violoncello hraje téma společně s prvními houslemi, ale o dvě oktávy níže. Druhé housle a viola doprovází šestnáctinovými figurami v sextové vzdálenosti od sebe. Kontrabas v předvěti doprovází synkopickými akordickými tóny, v závěti přechází doprovod na těžkých dobách. Téma zůstává v As-dur, ale harmonizace se nepatrně mění – téma už nekončí na dominantě, ale na tónice.

Celá věta je zakončena rozsáhlejší **kodou (K_b)** z materiálu hlavy tématu b (nebo závěti hlavního tématu). Před koncem věty Míšek tedy téma b připomíná alespoň v kodě. Koda je složená z klesající sekvence čtyřikrát opakované hlavy druhého tématu, po které první housle

vystoupají po tónech tónického kvintakordu (s průtahy) na tóniku. Věta je zakončena třikrát opakovaným tónickým kvintakordem.

Schéma dílu A' vypadá takto:

A'				
a		a'		K_b
a₁'	a₂'	a₁''	a₂''	
As-dur				As-dur

1.2.1.4 Finale

Poslední větu kvintetu Míšek označuje jako Allegro con brio ve čtyřčtvrtovém taktu. Věta začíná představením **hlavního tématu (a)**. Hlavní téma je osmitaktové a periodické a jeho hlavní tematický materiál se nachází v **předvěti (a₁)** – osminový zdvih do dvou osminových not na stejném tónu následovanými čtyřmi šestnáctinovými notami (jejichž první dvě noty jsou pod obloučkem), vedoucími do noty čtvrtové. Tento motiv se v předvěti ještě jednou opakuje o sekundu níž. Při třetím opakování je rozšířen o klesající sekvenci čtyř dalších skupin šestnáctinových not a tím jsou vyplněny zbylé dva takty předvěti. **Závětí hlavního tématu (a₂)** je tematicky téměř totožné s předvětí, jen je (kromě zdvihové šestnáctinové noty) posunuto o tercii výš, Míšek v něm používá jinou harmonizaci a poslední šestnáctinová skupina směřuje (jako odpověď) dolů.

Téma je hráno prvními a druhými houslemi. Druhé housle ho hrají o oktávu níž. V prvních dvou taktech předvěti téma doprovází viola, violoncello a kontrabas akordickými tóny na první a čtvrtou dobu, ve druhém dvoutaktí hraje kontrabas na dobu, zatímco viola a violoncello hrají příznávky. Předvěti zůstává celé v Es-dur a končí na dominantě. Závětí již na svém konci do dominanty moduluje pomocí kadence mimotonálních funkcí a akordů společných.

Míšek téma velice neobvykle ani jednou neopakuje, ale přechází rovnou do **mezivěty (m_a)**. Ta je periodická a skládá se ze dvou částí. První je v prvním taktu tvořena šestnáctinovým pohybem vzhůru v prvních houslích, jehož osou jsou tóny kvintakordu B-dur. Zmíněné šestnáctiny jsou synkopicky spojeny obloučkem. Oblouček a šestnáctinový pohyb pravděpodobně pochází z hlavního tématu. V druhém taktu již z tématu zbývá jen šestnáctinový pohyb, který zde směřuje ve stupnici směrem dolů. Druhé housle, viola a

violoncello doprovází arpeggiem B-dur v tečkovaném rytmu a poté se viola a druhé housle přidají k prvním houslím v sestupné stupnici. Kontrabas hraje na tónech akordu B-dur příznávky. Druhý takt violoncello s kontrabasem nehrají. Následně Míšek tyto dva takty opakuje, pouze o tón výš v rámci tóniny (B-dur). Druhá část mezivěty opět používá variace šestnáctinového pohybu – přesouvání obloučků, obohacování tónů akordu harmonie o průchody a průtahy. Šestnáctinový pohyb probíhá nejprve v prvních houslích za doprovodu houslí druhých a violy, poté i v houslích druhých za doprovodu violy, violoncella a kontrbasu. Harmonicky se druhá část mezivěty vztahuje spíše k F-dur, která tvoří dominantu tóniny stávající i následujícího vedlejšího tématu.

Vedlejší téma (b) Míšek ohraničuje pokynem *Piu mosso*, u kterého upřesňuje, že se má dosavadní čtvrtě rovnat nastávající hodnotě půlové – tedy že má být **oblast vedlejšího tématu (B)** dvakrát tak rychlá. Vedlejší téma je periodické s předvětím a závětím. Za hlavní motivický materiál se v něm dá označit prakticky celé předvětí, kde jeden motiv tvoří první dva takty a druhý dva takty zbývající. První motiv je nám dobře známý motiv půlové noty, tečkovaného rytmu a půlové noty, který nás doprovází všemi větami kvintetu (v každé větě na místě druhého tématu). Druhý motiv je motivem tří klesajících čtvrtěnot a zdvihu vedoucího do odtahu. Závětí se skládá ze stejného materiálu, jako předvětí, ale Míšek v něm svébytné pokračování melodie předvětí.

Vedlejší téma je představeno violoncellem za doprovodu druhých houslí, violy a kontrbasu. Druhé housle a viola doprovází synkopickými akordickými tóny (tento doprovod již také známe z první věty, kde byl použit jak u hlavního, tak u vedlejšího tématu). Kontrabas doprovází v předvětí tečkovanými arpeggii, v závětí akordickými půlovými notami. Celé téma zůstává v tónině B-dur a končí na dominantním septakordu (F7).

Míšek téma tentokrát ještě jednou celé opakuje (**b'**). Téma se v této části přesouvá do prvních a druhých houslí, které ho hrají v oktávě, viole zůstává synkopický doprovod, který nyní hraje společně s violoncellem a kontrabas opakuje doprovod z původní verze tématu. Pro opakování tématu vybral Míšek tóninu Des-dur, do které se opět, jako tak často v první větě, dostává skokem pomocí dominantního septakordu (F7) tóniny předchozí, která je o tercii

vzdálená (B-dur) tónině nové. Všechny harmonické vztahy zůstávají stejné, jako v původním tématu.

Míšek dále graduje pomocí modulační **mezivěty (b_m)**, jejíž hlavním materiálem je druhý motiv z předvětí vedlejšího tématu, zde v podobě opakování posledních dvou taktů závětí vedlejšího tématu. První a druhé housle pokračují v hraní melodie, viola a violoncello v akordických synkopách a kontrabas postupuje po půltónech vzhůru. Zajímavé je, že je zde tato poměrně běžná basová linka Míškem psaná v pro kontrabas nezvykle vysoké poloze. Z Des-dur se v mezivětě dostáváme pomocí sledu dominant (Fis7-H-E) do E-dur za vzrůstající dynamiky.

Vrchol má oblast vedlejšího tématu v triumfální **kodě (b_k)**, ve které nejdříve zazní inverze předvětí vedlejšího tématu v E-dur (**b_k**) s koncem na tónice, aby se poté znovu opakovala (**b_k**) o půl tón výš v F-dur s koncem na tónice, ke které je v dalším akordu přidána septima a z tóniky se tak stává dominantní septakord k tónině následující – B-dur. Celá oblast vedlejšího tématu má tak poměrně zajímavý tonální plán, podle kterého se Míšek dostává po stoupajících malých terciích z B-dur do Des-dur a z té do E-dur, která pak slouží jako lydický akord k tónině F-dur, která jako dominanta vede zpět do B-dur.

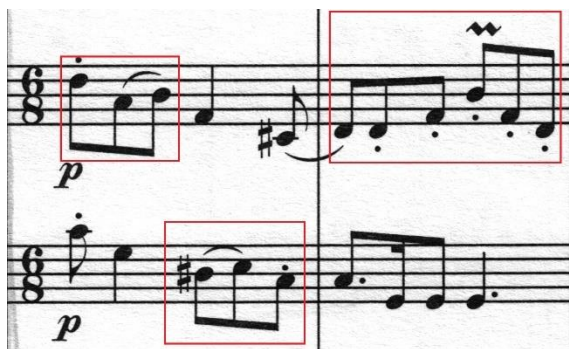
Míšek v díle b_k využívá také poměrně zajímavý efekt, když nechává první a druhé housle hrát melodii v oktávové vzdálenosti, zatímco violoncello s kontrabasem hrají v oktávové vzdálenosti základní tóny akordů. Sama hraje pouze viola, a to akordické příznávky ve dvojzvucích na druhou a třetí dobu. Výsledkem je čistý, otevřený zvuk, který dává vyniknout zmíněné půltónové modulaci.

Přechodem zpět do B-dur Míšek začíná oblast **závěrečného tématu (C)**. Stejně jako v první větě je i zde závěrečné téma označeno jako Scherzando, znovu v šesti osminovém taktu. Scherzando v poslední větě je však poměrně odlišné od těch v předchozích, jelikož samotné **závěrečné téma (c)** nemá podobu typického scherza, ale mateníku, tedy jeho první takt má třídobé metrum, zatímco druhý dvoudobé. Třídobého metra v prvním taktu dosahuje Míšek tím, že na první, třetí a pátou osminovou notu dává tóny akordické, zatímco ostatní noty tématu jsou půltónovými průtahy vztahující se k následným notám akordickým. Ke zvýraznění této skutečnosti Míšek používá legata mezi průtahem a akordickou notou. Druhý takt má akordické noty na první osmině trioly, jeho nejvyšší tón (tedy vrchol) je na první notě druhé trioly a Míšek zde nepoužívá obloučky. Druhý takt má tedy dvoudobé metrum. Mateník, popřípadě častěji furiant, je v české hudbě občas využíván jako díl A scherza, například ve Dvořákově šesté symfonii, nebo i v Míškově druhé sonátě. Nejedná se tedy o unikát, nicméně si to zmínku zaslouží.

Samotné závěrečné téma je periodické, osmitaktové a dá se rozdělit na předvěti a závěti. Hlavní motivický materiál se nachází v **předvěti (c₁)** a je jím již zmíněná část s metrem třídobým a metrem dvoudobým. Tento kontrast je v celé oblasti závěrečného tématu nejdůležitější a veškerá další tematická práce využívá buď taktu s třídobým metrem, nebo toho s dvoudobým. Předvěti je dokončeno opakováním tohoto dvoutaktí o sekundu výš v rámci tóniny. V **závěti (c₂)** pak Míšek třikrát ve stoupající sekundové sekvenci opakuje motiv s třídobým metrem. Tato sekvence pak vygraduje do taktu s dvoudobým metrem.



Celé téma zůstává v B-dur a končí na dominantním septakordu F7. Závěrečné téma je předvedeno v prvních houslích. V druhých houslích a viole v předvěti probíhá zajímavý doprovod, ve kterém hlasy mezi sebou po dobách předávají tematický doprovod k prvním houslím a synkopické akordické noty, respektive tečkovaný rytmus, ke kterému se přidává violoncello. Podobný princip práce s motivem zde využívá Míšek v kvintetu poprvé.



V závěti pak druhé housle většinou v terciích doprovází melodii, zatímco viola hraje synkopicky akordické noty a kontrabas pizzicato základní tóny akordů.

Před provedením Míšek celé téma ještě jednou zopakuje (**c'**) v Des-dur. Téma je kromě tóniny totožné a končí na dominantním septakordu A_s7. Je zajímavé, že Míšek používá vztah B-dur – Des-dur při opakování tématu znovu, jako ho v této větě identicky použil už u vedlejšího tématu.

Poslední částí před provedením je pak malá **koda (c_k)**, ve které Míšek dvakrát opakuje poslední takt závěrečného tématu v klesající sekvenci v rámci tóniny, který rozvádí do sestupné stupnice des dur, po které skáče do akordu F-dur (velká dominantní medianta Des-dur), ke které v dalším akordu přidává septimu a přehodnocuje ji tím na dominantní septakord

k B-dur začátku provedení. Druhé housle a viola v kvartách a sextách doprovází melodii a violoncello opakuje poslední takt tématu. V předposledním taktu má kontrabas neobvyklé oktávové legato ve forte vybízející ke glissandu. Záleží ale na vkusu interpreta. Všechny nástroje se přidávají na dominantní septakord F7, který vede do provedení.

Schéma expozice je pak následovné:

A		B							C					
a		m _a	b		b'		m _b	b _k		c		c'		c _k
a ₁	a ₂		b ₁	b ₂	b ₁ '	b ₂ '		b _{1k}	b _{1k} '	c ₁	c ₂	c ₁ '	c ₂ '	
Es		B	B		Des			E	F	B		Des		

Provedení (X) začíná znovu uvedením hlavního tématu (**a_x**). Vracíme se tedy zpět do čtyř čtvrtého taktu a do Tempa prima. Hlavní téma je zde uvedeno na dominantní tónině věty – B-dur. Kromě rozdílné tonality se na tématu nemění téměř nic. Všechny harmonické vztahy v rámci tóniny zůstávají stejné.

Další část provedení (**B_x**) je poměrně zajímavá. Míšek pravděpodobně chce posluchače v této části upozornit na skutečnost, že na místě vedlejšího tématu používá stejný motivický materiál, jako v první větě (a všech ostatních větách). Bere proto celou část provedení vedlejšího tématu z věty první a umisťuje ho do věty čtvrté. Provedení vedlejšího tématu je obměněné jen kosmetickými změnami (tedy znovu schéma fugato-b_{1kx}-b_k), danými hlavně požadavky jiné tóniny (zde začíná fugato v b-moll a pokračuje přes As-dur a cis-moll do E-dur. Jedná se o stejné tóninové vztahy, jako v první větě), ve které se nacházíme. Volba jiné tóniny provedení vedlejšího tématu, než v první větě je zajímavá, jelikož tonální vývoj celé oblasti závěrečného tématu i začátku provedení je totožný. Za zmínku stojí, že kvůli jiné tónině a tónině provedení závěrečného tématu (které v první větě nebylo), se zkracuje **koda provedení dílu b (b_{kx})** pouze na dva poslední takty kódy z první věty, které Míšek potřebuje na modulaci z E-dur do D-dur, zde pomocí ne sledu, ale jediného dominantního septakordu na tónu A.

Následuje provedení oblasti závěrečného tématu (**C_x**). Závěrečné Míšek v provedení přesouvá do D-dur (**c_x**), jinak zůstává téměř identické, jako v expozici. Téma zazní pouze jednou a následuje obměna kódy (**c_{kx}**), ve které Míšek v prvních a druhých houslích a viole znovu dvakrát opakuje poslední dva takty závěrečného tématu. Dále však místo jednoho taktu sestupných triol přidává sekvenci čtyř taktů sestupných triol, které nás vedou z D-dur (lydická tónina k tónině hlavní) do Es-dur. Ve violoncellu je oproti expozici malá změna již ve druhém taktu kódy, kde violoncello přestává hrát, místo aby takt opakovalo s ostatními nástroji.

V dalších taktech přebírá oktavová legata od kontrabasů, zatímco ten hraje pizzicatem, respektive arco na druhou dobu akordické tóny.

Celé provedení je stejně jako v první větě poměrně chudé na materiál, možná ještě chudší. Z oblasti hlavního tématu pracuje jen s hlavním tématem (v první větě pracoval ještě se dvěma dalšími díly) a to pouze přesunutím do dominantní tóniny. Celé provedení oblasti vedlejšího tématu jsme již slyšeli v první větě a ač je v poslední větě navíc provedení oblasti závěrečného tématu, tak se stále jedná pouze o opakování tématu v jiné tónině a rozšíření jeho kody o dva takty (což je mimochodem asi nejvýznamnější evoluční práce v celém provedení, nepočítáme-li provedení oblasti vedlejšího tématu). Znovu se tedy jedná o provedení spíše pouze ve jméně. O tom vypovídá i rozsah provedení finale, který je ještě o čtyři takty kratší (40 taktů), než ve větě první. Při zběžném poslechu se tak dokonce může stát, že ve finále neidentifikujeme prostřední část jako provedení (fugato může být vnímáno pouze jako reminiscence první věty), ale jako další opakování expoziční hudby, což pak boří celou sonátovou formu na trojnásobné, téměř doslovné opakování toho samého materiálu. Větu pak drží pohromadě hlavně její krátká durata (4-5 minut), která podobnou repetici ještě snese.

Schéma provedení finale pak vypadá takto:

A_x		B_x			C_x		
a_x		b_x		b_{kx}	c_x		c_{kx}
a_1	a_2	Fugato	b_{1kx}		c_1	c_2	
B-dur		b-moll→	E-dur	→	D-dur		→

Reexpoze začíná znovu uvedením hlavního tématu v hlavní tónině a pokračuje oproti expoziční beze změn v oblasti hlavního tématu do oblasti tématu vedlejšího.

Oblast vedlejšího tématu reexpoze (B_{re}) přesouvá Míšek jinak nepozměněnou podle pravidel sonátové formy do hlavní tóniny věty – Es-dur. Všechny harmonické vztahy v rámci tóniny zůstávají nezměněny a hudební věta končí na dominantním septakordu B7.

Oblast závěrečného tématu reexpoze (C_{re}) z tóniny dominantní na tóniku, nyní však do tóniny stejnojmenné mollové – es-moll, která se při druhém opakování závěrečného tématu mění pomocí společné dominanty zpět na Es-dur. Drobná změna přichází v kontrabasovém a violoncellovém doprovodu, když kontrabas v závěti závěrečného tématu hraje pouze první tón oktávy, kterou za něj dokončí violoncello. Jinak zůstává velký díl C beze změn.

Celý kvintet pak končí **velkou kodou (K_a)**, ve které naposled beze změn zazní celé hlavní téma v hlavní tónině, zakončené malou dvoutaktovou kodou (k), ve které zazní dominantní septakord na tónu F jako mimotonální dominantanta k dominantnímu septakordu na B, který je rozveden do dvakrát opakovaného tónického kvintakordu.

Schéma reexpozice finále vypadá takto:

A		B _{re}								C _{re}				K		
a		m _a	b		b'		m _b	b _k		c		c'		c _k	a	
a ₁	a ₂		b ₁	b ₂	b ₁ '	b ₂ '		b _{1k}	b _{1k} '	c ₁	c ₂	c ₁ '	c ₂ '			k
Es		B	Es		Ges			A	B	es		Es			Es	

1.2.2 Interpretační analýza

1.2.2.1 *Allegro*

Kontrabas začíná první větu typickým basovým doprovodem. To ovšem neznamená, že by se společně s ostatními nástroji nepodílel na tvorbě hudby. Hlavní téma má šťastný, vycházkový charakter, který se dá podpořit vhodnou artikulací – já v tomto případě volím artikulaci „od struny“, tedy artikulaci, při které je smyčec není na struně celou hodnotu noty, ale nechává notu, aby sama přirozeně dozněla. Docílím tak jasného a přesného zvuku, který ale nezní příliš *staccato*. Samotné hlavní téma má pak přízvuk na první době svého druhého a šestého taktu. Ten je vhodné podpořit malým *crescendem* a poté *decrescendem*. Druhé opakování tématu (**takt 9**) je v g-moll a Míšek zde požaduje *piano*. V takovém případě omezují čas a vzdálenost smyčce od struny na minimum a zároveň zkracují používanou plochu smyčce. Opak platí u následujícího *forte*.

Repetované triolové arpeggio v **taktu 29** je kvůli jasné artikulaci a souhře s ostatními nástroji vhodné hrát *spiccato*.

V předvěti vedlejšího tématu, které začíná v **taktu 33**, rozdělují smyková legata po dvou dobách, ve druhém taktu po třetí době. Rozdělení pomáhá v udržení zvuku a zároveň díky němu vychází přízvučné noty tématu od žabky. Je ale nutné dbát na co nejplynulejší spojování rozdělených obloučků a na odlehčení smyku na poslední době druhého taktu, kde se smyčec musí na jediné době dostat zpět k žabce. V závěti pak dodržují tištěná legata a v taktu 39 hrají tečkovaný rytmus pod jedním smykem od špičky. Celé vedlejší téma má svůj vrchol na první době svého sedmého taktu a je vhodně do něj dynamicky a agogicky směřovat.

Na začátku velkého čísla dva není tištěná dynamika, ale z kontextu je jasné, že má kontrabas hrát *piano*.

V **taktu 49** je dobré zdůraznit synkopický rytmus doprovodu malými akcenty. Kontrabasista ale nesmí opustit dynamiku *piana*.

Dvojzvuk v **taktu 59** musí znít méně než dvojzvuk v taktu 57, ale zároveň musí mít dostatečnou rezonanci, jelikož je základem pro dominantní septakord na tónu F, který zní nad ním. Já se cíleného zvuku snažil dosáhnout znovu pomocí smyku „od struny“, ale zde spíše jemným zhoupnutím na struně.

U *pizzicat* ve ***scherzandu*** znovu chybí dynamika, ale je jasné, že zde má být *piano*. Dynamikou by se ovšem mělo směřovat vždy do první doby druhého taktu *pizzicat* (takt 66, 70 atd.). Podpoří se tím harmonie (klamný spoj, respektive dominantní septakord).

Taktem 71 začíná nová, toužebně-nedočkávací plocha, která „dospěje do cíle“ až v taktu 78 v prvních houslích. U pizzicat mezi takty 71-74 je tedy extrémně důležité nebýt pozdě – možná je dokonce žádoucí být trochu dřív a přispět tak k většímu tahu a napětí hudby.

V taktu 117 kontrabas prezentuje vedlejší téma jako téma krátkého fugata. Míšek zde předepisuje *energico* a ruší obloučky. To znamená, že by kontrabas měl hrát více akcentovaně a oddělovaně. Tečkovaný rytmus na třetí době taktu 117 hraji pod jedním smyčcem od špičky.

1.2.2.2 *Scherzino*

Začátek scherzina hraji rovněž „od struny“, jen nechávám smyčec na struně ještě kratší dobu, jelikož zde Míšek předepisuje *staccato*. Frázování tématu **a scherzina** je poměrně oříšek – jelikož jde o téma dvojperiodické, a existuje mnoho způsobů, jak ho pojmout. Mně nejvíc vyhovuje přízvuk na první době druhého taktu, kde je vrchol první předvětí. Celé závětí první periody potom vede do klamného spoje na první době pátého taktu (kde se také nachází nejvyšší tón tématu). Tam se nachází vrchol celého tématu a kontrabas by to měl reflektovat. Poslední, menší přízvuk se dá vytvořit na první době osmého taktu, kde má vrchol druhé závětí.

V ploše začínající v **taktu 17** hraji lehké a ostré spiccato přibližně ve třetině smyčce, abych dosáhl komicky strašidelného, šibalského (v anglickém jazyce lépe vystihuje slovo „spooky“) charakteru. Tečkovaný rytmus na začátku taktu 17 je pro charakter části důležité spíš přetečkovat, než aby zazněla šestnáctinová nota dřív, než má. K lehce komickému charakteru tématu také pomáhám postupným decrescendem téměř do neslyšitelná.

Začínaje **taktem 21** až do taktu 28 hraje kontrabas protivětu k tématu. Instinkt ho tedy tlačí do menší dynamiky, než když hrál téma. To zde však úplně neplatí, jelikož už první opakování tématu chce Míšek v *mezzoforte*.

V **taktu 34** dokončuje samotný kontrabas na druhé době frázi jakoby odpovědí všem ostatním hlasům. Zde má kontrabas možnost udělat až komicky dlouhé zpomalení a přidat tak větě na vtipu.

Taktem 47 začíná díl B *Scherzina* a kontrabas zde představuje jeho téma. Znovu zde chybí dynamický pokyn, nacházíme zde ale pokyn *sotto voce*, který ho může nahrazovat. Stejně jako hlavní téma i toto téma je dvojperiodické – můžeme proto i zde využít schématu, ve kterém se přízvuk nachází v polovině předvětí první periody (takt 49), vrchol tématu, do kterého vede celé závětí první periody na začátku druhé periody (takt 55) a v závětí druhé periody můžeme

vytvořit přízvuk znovu na první době jejího třetího taktu (takt 61). Toto schéma zde potvrzuje i tištěné crescendo do taktu 55.

Od **taktu 79** kontrabas znovu hraje druhou periodu tématu, tentokrát v unisonu s violoncellem. Takt 79 přichází po velké gradaci a tektonickém vrcholu celé části. Je proto dobré si na takt počkat a počítat s lehkým ritardandem v předchozím taktu.

Secunda volta da capa je vtipné končit do ztracena.

1.2.2.3 Adagio

U hlavního tématu *Adagia* je dobré podpořit jeho sonoritu hraním basové linky na nižších strunách – tedy převážně na struně D, pokud to jde. Dosáhneme tak tmavší a jemnější barvy, která dobře podpoří relativně nízkou polohu tématu A. Přízvuky tématu zde hodně záleží na tempu – pokud zvolíme poměrně svižných 114 úderů za minutu, je vhodnější přízvuk nechat pouze na první dobu posledního taktu předvětí (takt 4) a první doby posledního taktu závětí (takt 8), do kterých malé věty směřují a ve kterých se rozvádí citlivý tón. Pokud se ale zvolí pomalejší tempo a je tudíž více času na frázování, můžeme malý přízvuk vytvořit každý druhý takt tématu.

Poslední čtvrtěová nota **taktu 22** slouží jako společný zdvih s melodií ve violoncellu do závětí tématu B a zároveň se jedná o základní tón dominanty k následujícímu taktu. Je proto dobré tuto notu zdůraznit a zároveň zde dýchat společně s violoncellem a pozorně poslouchat melodii, aby byl zdvih spolu.

V **taktu 27** je v kontrabasu psané *fortissimo*, *tenuto*, ale ve vydání zůstává kontrabas v pizzicatu. Jedná se oproti manuskriptu o chybu ve vydání (v manuskriptu je upřesněné, že Míšek zde chce arco), nicméně pizzicato dodává části zajímavý zvuk a zároveň nemusí ubírat kontrabas na slyšitelnosti.

U tématu C adagia v **taktu 37** opět chybí dynamika. Dle mého názoru by téma mělo být zahráno v dynamice slabé, a to i přesto, že téma má poměrně vášnivý charakter a je v něm cítit velké napětí (dané především častými půltóny a synkopu na druhém a čtvrtém taktu). Slabě by mělo být zahráno především proto, že se jedná teprve o začátek velké plochy, která vede a postupně zesiluje až do taktu 65. Téma je poměrně rychlé, z hlediska frázování proto stačí zdůraznit vrchol na pátém taktu tématu, kam vede i tištěné crescendo.

V celé **oblasti tématu C** je velmi důležité hrát synkopace, které narušují „dvou triolové“ metrum ve správný čas a je vhodné synkopaci i zdůraznit malými akcenty, jelikož právě tento nesoulad mezi třídobým metrem synkopací a dvoudobým metrem tématu je jedním z nejdůležitějších prvků tématu.

V **taktu 61** je možné společně s violoncellem udělat krátké *ritardando*.

1.2.2.4 *Finale*

Šestnáctinovou kvintu v předvěti hlavního tématu hrají *spiccato*, aby byla jasná artikulace a aby byla více pohromadě s violou a violoncellem, které ji mají také. Osmínové noty v závěti (takt 3+4) je nutné hrát co nejkratší a nej přesnější, jelikož viola a violoncello k nim hrají příznávky.

V **taktu 17** začíná vedlejší téma, které kontrabas doprovází akordickým *arpeggiem*. Ty je při každém jejich opakování nejlepší hrát v jedné poloze.

Taktem 33 začíná krátká modulační mezivěta, která vede do taktu 37. V doprovodu je vhodné podpořit tah a napětí menší dynamikou na začátku části než tištěným *mezzo forte*, a poté dramatičtějším *crescendem*. Tahu také pomůže melodii v prvních houslích lehce tlačit dopředu až do taktu 37 a malá akcentace, zdůrazňující půltónový vzestup směrem nahoru.

Fugato ve velkém **čísle 2** by mělo být pojato stejně, jako v první větě.

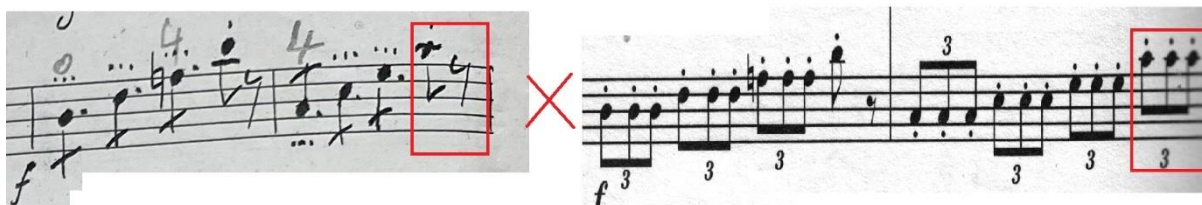
Závěrečnou kodu začínající na **taktu 169** je možné hrát trochu rychleji než požadované *Tempo primo*. Dosáhneme tak větší finálnosti části.

1.2.3 Chyby ve vydání

Ve vydání (R157) Českého rozhlasu se bohužel nachází několik chyb oproti manuskriptu. V následující části je tedy vypíšu.

1.2.3.1 Chyby v kontrabasovém partu

V **taktu číslo třicet první věty** na poslední době můžeme vidět tři osminové noty v triole (na rozdíl od taktu předchozího, který je zde v zásadě opakován o tón níž). To je v rozporu s manuskriptem, ve kterém se na poslední době nachází pouze osmina jedna.

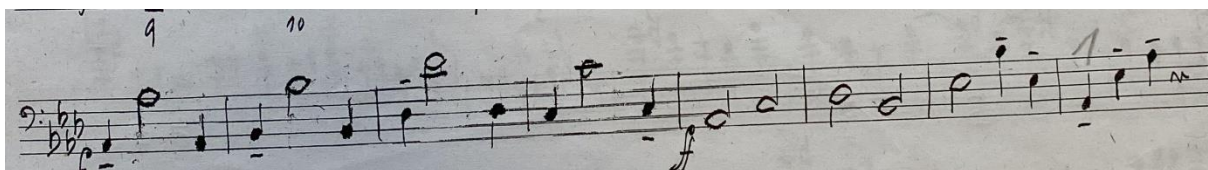


V **taktu číslo 99 první věty** je chyba na třetí době, kde má být místo (znějícího) kontra B velké C.

V **taktu číslo dvacet sedm třetí věty** ve vydání oproti manuskriptu chybí upřesnění, že má kontrabas začít hrát arco, ne pizzicato.

V **taktu číslo třicet sedm třetí věty** chybí oproti manuskriptu pokyn *espressivo*.

Od **taktu 79 až do taktu 86 třetí věty** vydavatel úplně zapomněl na tenuta. Míšek je vyžaduje na první době taktů 79,80 a 81, na čtvrté době taktu 82, na třetí a čtvrté době taktu 85 a na všech dobách taktu 86. Dá se zde diskutovat o smyslu tenut v této části, nicméně v manuskriptu jsou a vydavatel by to měl reflektovat.



Naopak v **posledních dvou taktech třetí věty** se pravděpodobně nachází chyba v manuskriptu opravená vydavatelem – manuskript zde předepisuje artikulaci kontrabasů na třetí a čtvrté době jako dvě staccatové čtvrté noty pod obloučkem, což je v rozporu s artikulací ostatních nástrojů. Vydavatel tak opravuje artikulaci kontrabasů na dvě tenutové noty pod obloučkem, jako mají ostatní nástroje.

V **taktu osm čtvrté věty** chybí oproti manuskriptu na poslední době tenuta.

V **taktu 100 čtvrté věty** je ve vydání je oproti manuskriptu navíc dynamika forte, která ale v kontextu ostatních nástrojů a přechozího označení v předchozím opakování místa dává smysl.

V **posledním taktu čtvrté věty** ve vydání na první a druhé době chybí dva silné akcenty (stříšky).

1.2.3.2 Chyby v ostatních partech

Ve **violoncellovém partu** je v **první větě v taktu 215** na šesté osmině malé Ges. Jedná se o chybu – místo malého Ges tam má být malé F. V **poslední větě v taktu 54** je pak ve vydání psané malé Fes místo malého Des.

V partu **druhých houslí** chybí ve **čtvrté větě** oproti manuskriptu v taktech 71 a 72 obloučky na prvních dvou šestnáctinových notách třetí a čtvrté doby taktu 71 a druhé doby taktu 72.

V **taktu 119 čtvrté věty** pak ve druhé době chybí odrážka před dvoučárkovaným F a v třetí době též odrážka před jednočárkovaným A.

Tato dvě místa ve druhých houslí se objevují i v **houslích prvních** s tím rozdílem, že v **taktu 71** chybí oblouček na prvních dvou šestnáctinách třetí doby a v **taktu 72** na prvních dvou šestnáctinách doby druhé. Takt 119 je totožný s houslemi druhými, pouze o oktávu výš.

Více se pak o **partu prvních houslí** a chybách v něm zmiňuje K. Krejčová, která se mnou kvintet (jako hráč prvních houslí) provedla na mém absolventském koncertě -

„Houslový part kvintetu od Adolfa Míška je velmi hudební a ve výsledku se dobře hraje. V partu byla pouze jedna chyba a to v poslední větě v taktu 119, kde došlo k záměně not a v taktu 71 jsme se spoluhráči přidali legato, jako je to v taktu 15.

Podotkla bych pouze dvě skutečnosti, na které jsem zatím nenarazila tak často (u kvartetů a kvintetů, ani u jiných partů pro housle).

První se týká skoků, kdy některé fráze jsou o oktávu výš a poté musím zase skočit zpět. Tudíž jsem se musela naučit mnoho velkých výměn.

A druhá se týká čtvrté věty a také skoků. Konkrétně částí “Scherzando”, které se bohužel nedají zahrát jinak, než měnit polohu každé tři osminy. Což je nejspíš na kontrabas velmi běžné, ale v houslové hře pouze výjimečné, a tudíž jsme místo s ostatními spoluhráči museli velmi cvičit, zejména protože je v hraném tempu velmi náročné na intonaci.“

Závěr

Práce detailně, takt po taktu, popisuje formální, harmonické a motivicko-tematické stránky Míškova kvintetu Es-dur. Také z toho pak vyplývají poznatky interpretační a faktografické. Okolnosti znovunalezení a vydání kvintetu pak popisuje rozhovor s Mgr. Radomírem Žaludem. Dále porovnává rozdíly a chyby ve vydání mezi jediným vydáním kvintetu (R157) a jeho nalezeným manuskriptem. Přínos práce spočívá v zaznamenání důležitých okolností publikace skladby, její první analýze v odborné práci a sepsáním „návodu“ k její možné interpretaci. Další zkoumání témat spojených s tématem této práce by mělo být především podrobnější zmapování života a díla Adolfa Míška. Je až k neuvěření, že o v kontrabasovém světě tolik známé a důležité osobnosti se jako primární zdroj zmiňuje pouze jedna odborná publikace (Slovník kontrabasistů M.Gajdoše) a to poměrně stručně a útržkovitě. Bylo by tedy velice přínosné kontaktovat žijící příbuzné, kteří pořád ještě můžou o A.Míškovi uschovávat zajímavé materiály nebo osobní vzpomínky, a projít archivy institucí, se kterými byl A. Míšek ve svém životě nějak spojen.

2 Bibliografie a použitá literatura

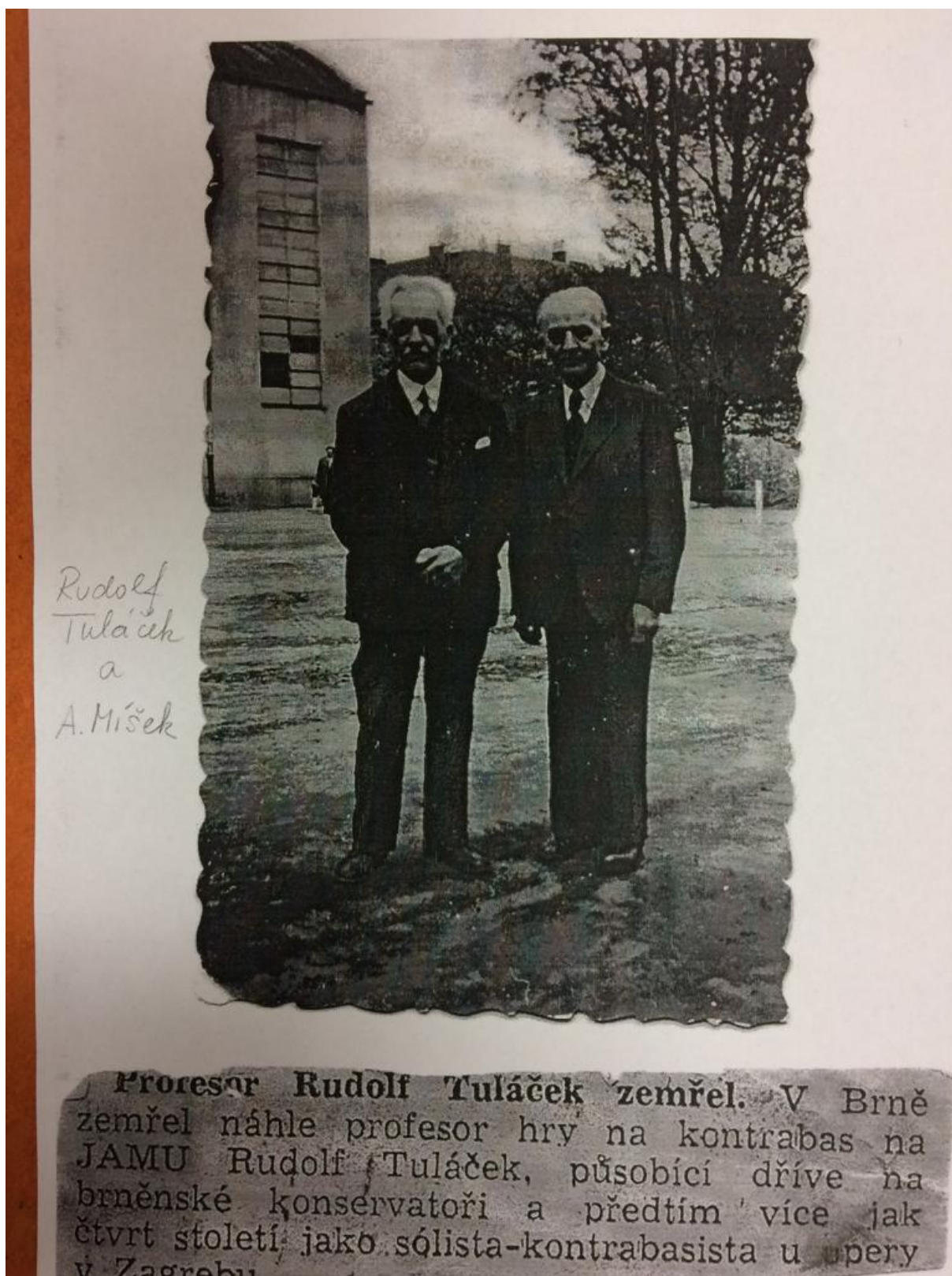
Gajdoš, M. (1994). *Slovník kontrabassistů*. Kroměříž: vlastní náklad.

Míšek, A. (1951). *Smyčcový kvintet Es-dur*. Praha: nevydáno, manuskript.

Míšek, A. (2008). *Smyčcový kvintet Es-dur*. Praha: Český rozhlas.

Příloha 1

Jedna z mála dochovaných fotografií Adolfa Míška (vlevo) s Rudolfem Tuláčkem (vpravo).⁵



⁵ Fotka získána od Mgr. Žaluda