



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

Diplomová práce

Vybrané smyčcové kvartety českých
skladatelů konce 18. století v jihočeských
sbírkách, studie a edice

Vypracoval: Bc. Martin Šimek
Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Horyna, Ph.D.

České Budějovice 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 3. 1. 2021

Bc. Martin Šimek

Abstrakt

V jihočeském regionu se nachází několik historických hudebních sbírek, které obsahují ve větší nebo menší míře také komorní hudbu. Nejvíce se jí nachází ve schwarzenberské hudební sbírce dochované v Českém Krumlově. V druhé polovině 18. století došlo k rozsáhlé produkci tvorby pro komorní soubory, zejména pro obsazení smyčcového kvarteta. Během několika desetiletí proběhl vývoj kvartetní hudby od útvaru určeného pro domácí muzicírování po náročnou koncertní hudbu určenou pro znalce. Na tomto vývoji se podíleli také čeští skladatelé. Výběr dosud v nové době nepublikovaných děl těchto autorů bude předmětem edice a zasazení do dobového kontextu. Ve výběru jsou ze zmíněného fondu skladby hlubockého rodáka Jana Pavla Veselého (1762–1810) a českobudějovického rodáka Vojtěcha Jírovce (1763–1850).

Abstract

There are several historical music collections in the South Bohemian region, which to a greater or lesser extent also include chamber music that is mostly found in the Schwarzenberg music collection preserved in Český Krumlov. In the second half of the 18th century, there was an extensive production of works for chamber ensembles, especially for the cast of the string quartet. Over the course of several decades, quartet music had developed from a genre designed for home music performances to sophisticated concert music intended for connoisseurs. Czech composers also took part in this development. The selection of works by these authors not yet published in the new era will be the subject of this work including the new edition and placement in the contemporary context. The selection includes compositions by Jan Pavel Veselý (1762–1810), a native of Hluboká nad Vltavou and Vojtěch Jírovec (1763–1850), a native of České Budějovice.

Poděkování

V první řadě bych chtěl poděkovat vedoucímu mé práce doc. PhDr. Martinu Horynovi, PhD., za odborné rady, komentáře a postřehy při vytváření notové edice, ochotu a metodické vedení, které mi pomohlo ve vypracování této práce.

Dále zaměstnancům Jihočeské vědecké knihovny v Českých Budějovicích za vstřícné a ochotné jednání při vyřizování výpůjček.

Obsah

Úvod.....	6
1 Období klasicismu	7
1.1 Společenská situace 18. století.....	7
1.2 Životní a kulturní styl 18. století.....	8
1.3 Principy hudby klasicismu	11
2 Smyčcový kvartet	19
2.1 Vznik a vývoj smyčcového kvartetu	19
2.2 Smyčcový kvartet v jihočeském regionu v 2. pol. 18. století	23
2.3 Vojtěch Jírovec: život a dílo	24
2.4 Jan Pavel Veselý: život a dílo	32
3 Popis pramenů.....	34
3.1 Hudebniny se štítkem C. d'Oetting v zámecké hudební sbírce	34
3.2 Vojtěch Jírovec.....	36
3.3 Jan Pavel Veselý	36
4 Ediční poznámka.....	38
5 Rozbor pramenů.....	40
5.1 A. Gyrowetz: Quartetto I.....	40
5.2 A. Gyrowetz: Quartetto II.	47
5.3 A. Gyrowetz: Quartetto III.....	53
5.4 J. P. Veselý: Quartetto I.	59
Závěr	65
Citovaná literatura.....	66
6 Přílohy.....	68
6.1 Kritické poznámky	68
6.2 Fotografie původního tisku	77
Notová edice	81

Úvod

Jako téma pro svou diplomovou práci jsem si zvolil vybrané smyčcové kvartety skladatelů jihočeského původu Vojtěcha Jírovce a Jana Pavla Veselého. Oba skladatelé se narodili nedaleko od sebe v 60. letech 18. století – Jan Pavel Veselý jako první v Hluboké nad Vltavou a o rok později v Českých Budějovicích také Vojtěch Jírovec. Komorní hudba v polovině 18. století zažívala velký rozkvět a smyčcový kvartet byl v té době velmi populárním a spotřebním zbožím. Schwarzenberská zámecká hudební sbírka v Českém Krumlově obsahuje mimo jiné právě komorní hudbu známých i méně známých českých hudebních skladatelů, a tak bylo příhodné, zaměřit se právě na Vojtěcha Jírovce a Jana Pavla Veselého a jejich kvartety, které dosud nevyšly v nových vydání.

Samotná práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část. Hlavním cílem praktické části této práce je vytvořit notovou edici vybraných smyčcových kvartetů obou zmíněných skladatelů. Nové vydání by umožňovalo opětovné koncertní uvedení této zapomenuté hudby. Dále se ve své práci zabývám popisem skladeb, který je více či méně podrobný podle charakteru hudebního materiálu, a hudebním rozborem jednotlivých vět kvartetu. Součástí je i kritický aparát, ve kterém jsou uvedeny změny oproti původnímu tiskovému vydání. Záměrem je také porovnat smyčcová kvarteta obou autorů mezi sebou, což mi umožňuje pokusit se zmapovat význam těchto autorů zejména v oblasti smyčcového kvartetu.

Součástí teoretické části práce je dobový kontext, vznik a vývoj smyčcového kvartetu jako žánru komorní hudby a ustálení jeho hudební formy. Jedním z cílů je také podrobněji seznámit čtenáře s životem a dílem Vojtěcha Jírovce a Jana Pavla Veselého, kteří byli během svého života (zejména Vojtěch Jírovec) známými osobnostmi, dnes však jejich jména patří do skupiny méně známých českých skladatelů.

1 Období klasicismu

1.1 Společenská situace 18. století

Celé 18. století a zejména jeho první polovina se v Evropě odehrávalo ve víru velkých kulturních a sociálních změn a v průmyslově nejvyspělejších zemích (v té době Anglie, později Francie a Německo) se tyto změny nesly za doprovodu průmyslové revoluce. Z postupného rozpadu feudální společnosti a z následného přechodu ke společnosti kapitalistické těžila zejména měšťanská třída, která s rostoucím hospodářským vlivem rostla a hrála významnou roli v sociální sféře. Napětí mezi šlechtou a měšťanstvem se stupňovalo a později kritika sociálních struktur ve společenském uspořádání vyústila do Velké francouzské revoluce. Osvícenské myšlenky vedly k idejím, že politických i sociálních nedostatků vnímaných v té době ve společenské sféře, se lze zbavit rozumným jednáním.¹

Ideologie osvícenství, zastoupená v Anglii nejprve F. Baconem a J. Lockem a ve Francii na ně navazujícím Voltairem, stavěla do popředí myšlení ryze racionální. Oproti víře v Boha se tak dostává do popředí rozum, který umožňuje všestranné využití pro člověka a společnost. S tím je také spojený rozvoj v oblasti přírodních věd a získávání nových poznatků, které byly co nejvíce uplatňovány v praxi. Osvícenská společnost 18. století sympatizovala s dalšími proudy jako byl v Anglii v 17. století vzniknuvší deismus, kde je Bůh uznáván jako tvůrce, ale do dalších událostí ve světě již nezasahuje, což samo o sobě oslabovalo důležitost křesťanství a význam církve. Dalšími proudy byly empirismus a sensualismus, kde hraje hlavní roli smyslová zkušenost. Ve Francii vzniká také vůbec první *Encyklopedie neboli Racionální slovník věd, řemesel a umění*, na jejímž vývoji se podílela celá řada osvícenských učenců.² Klasický sloh se oproti předchozímu baroknímu stylu podstatně lišil. Kromě filosofického racionalismu se umění klasicismu odlišovalo svou snahou o dokonalost formy i obsahu, který měl být jasný a nezatěžkaný okázalou barokní nabubřelostí. Hovoříme zde o návratu ke klasickému řeckému ideálu, a tedy k antice. Změna však neproběhla hned. Ve Francii bylo třeba překonat rokoko, směr sloužící především k zábavě na šlechtických dvorech, kde umění sloužilo k radovánkám vyšších společenských vrstev. S nástupem nového směru,

¹ SMOLKA, Jan, a kol. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA, 2001, s. 283.

² TAMTÉŽ, s. 284.

který se uplatňoval stále důrazněji, vznikaly také nové formy hudebního života a nová úloha hudby ve společnosti obecně.³

1.2 Životní a kulturní styl 18. století

Dle Smolky si šlechta i přes hospodářský úpadek v 18. století udržela své společenské postavení. Šlechtické rezidence byly tak stále platnými kulturními centry a část hudební produkce různého typu se soustřeďovala právě zde. Vlivem osvícenství se zvýšil zájem o vzdělání. Chrámový kůr na venkově se stal rovněž důležitým uměleckým hudebním centrem, jelikož duchovenstvo jako nejvzdělanější vrstva podporovalo umění a hudební dění. Měšťané během svého hospodářského vzestupu zakládali svůj životní styl na střídmosti, účelné hospodárnosti a vyjádření umění srozumitelnou cestou. Stejně tak jako sloh klasicismu měšťanstvo staví oproti dramatičnosti baroka do popředí prosté a střídme umění, které lze pochopit zdravým selským rozumem. Docházelo logicky k prolínání obou životních stylů šlechty a měšťanů a často z důvodů hospodářských přejímaly obě společenské vrstvy životní styl vrstvy druhé.⁴

Hudebníci, kapely a celé operní soubory, v případě nejbohatších mecenášů z řad církevních nebo šlechtických, byly najímány podle zájmů a potřeb. Téměř všechny tyto kulturní akce byly soukromé nebo s omezeným přístupem pro veřejnost a k tomuto fenoménu se přidalo také prostředí měšťanské. Amatérská převážně komorní hudba byla velmi oblíbená a hudebníci z řad amatérských, hojně najímáni všemi společenskými vrstvami, dosahovali mnohdy svou úrovní nebývalých uměleckých kvalit. V měšťanské společnosti to byli často samotní majitelé domu, nebo hudebníci z kruhu přátel a tato tradiční neveřejná setkání byla i za účasti mnohdy profesionálních hudebníků na velmi vysoké umělecké úrovni.⁵

Principy zesvětštění a demokratizování pronikaly postupně i do hudby. Ta se tak z prostředí církevních institucí a šlechtických sídel, kde byla hudba komponována a produkována podle zájmů a potřeb církve nebo šlechticů, dostala do prostředí městských salónů a koncertních sálů. Vznikla tak nová forma, kterou se stal veřejný koncert, čímž způsob kapitalistického podnikání pronikl do hudebního odvětví. Z neveřejného prostředí byly koncerty najednou přístupné každému, kdo zaplatil vstupné.

³ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby I. díl*. Praha: Votobia, 2002, s. 273-274.

⁴ SMOLKA, Jan, a kol. *Dějiny hudby*, s. 287.

⁵ TAMTÉŽ, s. 288.

Posluchači se tak stali součástí podnikatelského systému, kde na začátku byl svobodný umělec, který nabízel své služby, organizátor akce, který finančně koncert zajišťoval a samotné publikum. Ačkoliv zmínky z Anglie a Francie o prvních veřejných koncertech jsou již z konce 17. století, koncertní život jako takový zažil rozmach až v průběhu 18. století v Anglii. Pro tyto účely vznikla v Londýně v roce 1710 *Academy of Ancient Music*, v Paříži byla roku 1725 založena instituce *Concert spirituel*. Jak její název napovídá, plnila účel veřejné produkce hudby duchovní, která byla posléze rozšířena také o světskou hudbu. V Německu také vznikaly hudební domy a první velký koncertní sál byl otevřen v Hamburku v roce 1761, kde byla tradice veřejných koncertů pěstována Georgem Philippem Telemannem.⁶ V roce 1781 byla založena dodnes známá a proslulá instituce *Gewandhauskonzerte* v Lipsku. Berlínská *Singakademie* zahájila svou činnost o deset let později v roce 1791. Velký rozkvět veřejného koncertu můžeme pozorovat téměř po celé Evropě od 70. let 18. století.⁷

V moderním pojetí bylo slovo *concert* jako hudba k poslechu použito poprvé ve Francii, konkrétně v roce 1725 a to ve spojení se sérií koncertů *Concert spirituel*, které v Paříži organizoval skladatel Anne Danican Philidor (1681–1728). Tato série koncertů byla zamýšlena jako společenská hudební událost pro období náboženských svátků a především pro období postu před Velikonocemi, kdy byly operní domy zavřené. Jelikož fungovaly tyto koncerty jako částečná náhražka oper, ke zbožným kantátám a k vokálně instrumentálním motetům se přidával také instrumentální úvod po vzoru italských symfonií. První *Concert spirituel* se konal 18. března 1725, při kterém byl na začátku uveden Corelliho vánoční koncert – *Christmas concerto*, což dokazuje proměnlivost žánru a terminologie v tomto raném období koncertního života. Koncertní série podněcovaly především tvorbu symfonií po vzoru italských operních modelů, které se brzy staly běžnou součástí repertoáru.⁸

Se vznikem veřejných koncertů se také změnilo sociální postavení hudebníků. Dříve byli hudebníci zaměstnaní ve službách šlechty či církve a pro ně komponovali a hráli. Umělecká tvorba pro ně byla povinností, ale díky tomu byli sociálně zajištěni a nemuseli se příliš zamýšlet nad tím, co jejich skladbám řekne publikum. Přestože bylo po celou

⁶ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby I. díl*, s. 275.

⁷ SMOLKA, Jan, a kol. *Dějiny hudby*, s. 288-289.

⁸ TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press, 2005, s. 498-499.

dobu klasicismu spojení skladatelské a interpretační činnosti u hudebníků běžnou praxí, díky veřejnému koncertu se umělci stali relativně svobodnými a zároveň se otevřel prostor pro profesní specializaci. Část muzikantů se zaměřila více na interpretační činnost, takže se mohli více soustředit na nácvik daných skladeb a tvůrčí činnost byla pouze okrajová, zatímco druhá část se mohla soustředit na vlastní kompozici a interpretační činnost se upozadila. Nedílnou součástí v novém hudebně kulturním pojetím světa se stala nově zrozená odborná kritika, která spolu s veřejným míněním utvářela hudební vkus, který byl častým předmětem hovoru tehdejší měšťanské společnosti. V období baroka hudba plnila funkci oslavnou, taneční či zábavného charakteru a byla komponovaná cíleně např. pro slavnostní události. V klasicismu hudba opouští tuto jednostrannou účelnost a ujímá se funkce sdělovací, čímž vzniká hudba pro poslech. S tím se také objevovaly nové rozsáhlé hudební formy, které kladly důraz na přehlednost a posluchač se v nich mohl zorientovat pouze prostřednictvím sluchu.⁹

⁹ SMOLKA, Jan, a kol. *Dějiny hudby*, s. 290.

1.3 Principy hudby klasicismu

Pro časové vymezení a rozdělení klasicistní hudby využívám tři hlavní etapy, jak uvádí doktor Smolka:

1) *raný klasicismus* (cca 1730–1772)

2) *vrcholný klasicismus* (1773–1827, také charakterizováno jako období zralých děl Haydnových, Mozartových a Beethovenových). V druhé etapě ještě rozlišujeme následující

3) *pozdní klasicismus* (cca 1796–1827)

Dvacátá léta 19. století jsou již předzvěstí nového směru romantismu, který přinesl do umění opět nové prvky a principy.¹⁰

Období klasicismu přineslo oproti předchozím hudebním formám a kontrapunktu radikální změny. Důraz je kladen na přehlednost stavby, pravidelnost a na místo barokní polyfonie se klíčovým prvkem stává homofonie. Hlavní melodie doprovázená ostatními hlasy tvoří akordy a skladatel se může již obejít bez generálbasu, který postupně vlivem klasicismu zanikl. Polyfonie, přežívající spolu s generálbasem především v chrámové hudbě, se těšila stále menší oblibě a z posluchačského hlediska byla vnímaná jako těžko vstřebatelná, příliš složitá a nejasná. Barokní hudba se pomalu stávala staromódní a i přesto, že J. S. Bach akceptoval tuto novou hudbu, svou formou jasnější, tak i on sám, G. F. Händel a další skladatelé pozdního baroka měli své nejúspěšnější období za sebou.¹¹ Dle Smolky si nicméně úloha generálbasu v chrámové hudbě a opeře udržela své místo dále ještě po celé 18. století.¹²

Jedním ze základních kamenů hudby klasicismu je zásada periodicity a symetrie. Ačkoliv tyto principy existovaly v Evropě již dříve např. v taneční hudbě, až s obdobím racionalismu pronikly do všech hudebních forem malých i velkých. Právě zájem o lidovou taneční hudbu se projevil také v přehlednosti jednotlivých hudebních myšlenek a nový typ melodie tak čerpal z lidové písně a tance. Hudební věty byly členěny do pravidelných úseků, jejichž jednotlivé vzájemné vztahy byly určeny melodicky,

¹⁰ SMOLKA, Jan, a kol. *Dějiny hudby*, s. 291.

¹¹ DUBAL, David. *The Essential Canon of Classical Music* [online]. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003, [cit. 2020-11-12]. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=p27gT7VcuNUC&pg=PT1&hl=cs&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

¹² SMOLKA, Jan, a kol. *Dějiny hudby*, s. 296.

rytmicky a harmonicky. Pravidelná osmitaktová perioda, dále členěná na dvě polověty se stejným počtem taktů, se stala základem pro moderní melodii téměř všech hudebních forem. V předchozím polyfonním myšlení barokní epochy převládala korespondenční melodika, imitační nástupy v jednotlivých hlasech a žádná melodie zde neměla vedoucí úlohu, tudíž pravidelné členění na jednotlivé periody nebylo vyžadováno. Tato pravidelnost se stala znakem raného klasicismu a byla narušována až ve vrcholném klasicismu ve snaze přenést na posluchače více hudebního výrazu a tím i větší účinek hudby jako takové, čehož využívali především velké skladatelské osobnosti.¹³

Nový estetický ideál si oblíbil rychlejší tempa a rytmus se nemalou mírou podílel také na výrazu, kdy v hlavním melodickém hlase je rytmus zpravidla nejpestrější. Oproti období baroka bylo již běžné psát konkrétní tempové údaje do notových partů, nicméně první využití přesného tempa, díky vynálezu předchůdce dnešního metronomu J. N. Mälzela v roce 1815, můžeme pozorovat až v Beethovenových pozdních kompozicích. Ve vrcholném klasicismu, kdy zdokonalení kompozičních technik homofonní hudby umožňuje prolínání tematických částí skladeb také do ostatních hlasů, se komplikuje také rytmika. Princip periodicity a symetrie je však stále zachován.¹⁴

Dynamika, která se podobně jako rytmus stala prostředkem k vyjádření výrazu, již více pracovala s pozvolnějsími změnami úrovně hlasitosti. Základní kontrast mezi *forte* – silně a *piano* – slabě, již nebyl dostatečný, a proto bylo potřeba zvolit nový typ práce s dynamikou. Téměř všechny hudební nástroje té doby detailnější práci s dynamikou umožňovaly a také rozvoj kladívkového klavíru přispěl k tomu, že koncem 18. století bylo cembalo definitivně nahrazeno klavírem.¹⁵ Proces odsunutí cembala do pozadí byl započat již v roce 1709, kdy Bartolomeo Cristofori vynalezl piano. Cembalo svým zvukem vyhovovalo baroku, ale s postupem času a rozvojem piana mnoho hudebníků ocenilo možnost hrát si s dynamikou pouze pomocí většího tlaku na klaviaturu a pomocí pedálového mechanismu se klavír stal ideálním hudebním nástrojem k vytváření homofonních harmonií.¹⁶

S nově nastolenými pravidly, hudebními principy a tendencí ke zjednodušení formy se výrazně zjednodušila také harmonie. V raném klasicismu byly v souladu s kladeným

¹³ SMOLKA, Jan, a kol. *Dějiny hudby*, s. 293.

¹⁴ TAMTÉŽ, s. 294.

¹⁵ TAMTÉŽ, s. 294-295.

¹⁶ DUBAL, David. *The Essential Canon of Classical Music* [online].

důrazem na srozumitelnost a radostnou náladu hudby nejčastější tóniny durové, kdy většinou převládalo 4–5 následujících tónin: C dur, G dur, F dur, D dur a B dur. Mollové tóniny a tóniny s vysokým počtem předznamenání se objevovaly spíše výjimečně a byly určeny jako vyjadřující prostředek pro neobvyklé pocity. Stejně tak chromatické neboli půltónové postupy byly zřídka užívány nejčastěji v operách. Používané harmonické funkce, které se nejčastěji objevovaly, byly funkce základní – tónika, subdominant a dominant (T, S, D) a modulace směřovaly nejčastěji do blízkých tónin příbuzných. Spojením funkcí D–T se v závěru fráze ustálila tzv. *autentická kadence*, která napomáhala členění hudební věty. Až s nástupem vrcholného klasicismu můžeme pozorovat rozšířené harmonické postupy zejména v pozdější tvorbě J. Haydna. Krajní věty byly komponovány v hlavní tónině, pro pomalou větu byla určena tónina dominantní, subdominantní, paralelní nebo stejnojmenná mollová. Tato melodická stavba umožnila větší tonální kontrast uvnitř jednotlivých hudebních vět a zároveň usnadňovala také propojení s tonálním kontrastem tematickým. Opěrný systém hlavní tóniny vznikl tím, že věta začíná i končí v hlavní tónině a mezi tím je prostor pro melodické, rytmické a dynamické odchylky, které fungují jako vyjadřovací prostředek pro pocit napětí.¹⁷

Klasické melodie vyžadovaly také vzhledem ke své periodicitě nový druh práce s hudebními motivy a tématy. V původním členění v raném klasicismu se projevuje přílišná snaha o drobné vnitřní pravidelné členění na osmitaktové periody z dvoutaktových článků, které má za následek jednotvárnost melodie a působí poněkud stereotypně. Do větší míry individualizovat témata se v té době povedlo např. C. Ph. E. Bachovi. Nový typ melodiky, která měla již vysoce individualizovaný charakter, přináší vrcholný klasicismus. A právě na tomto novém typu melodiky mají svojí tvorbou od 70. let zásluhu především Haydn a Mozart. Do centra pozornosti se dostává motiv, který se skládal z melodického nápadu, nikoliv procesem konstruovaným a připravovaným, jak tomu bylo v baroku, ale motiv z okamžitého nápadu. Jeho prvky byly výrazné a snadno zapamatovatelné a tím pádem s ním bylo možné pracovat dále v kompozici, čímž vznikla klasická motivická práce. Motiv se tak stává ústředním bodem tématu a výrazovým prvkem, který lze nejvíce individualizovat a na kterém je postavena celá věta. Motivy byly vzájemně spojovány a často vůči

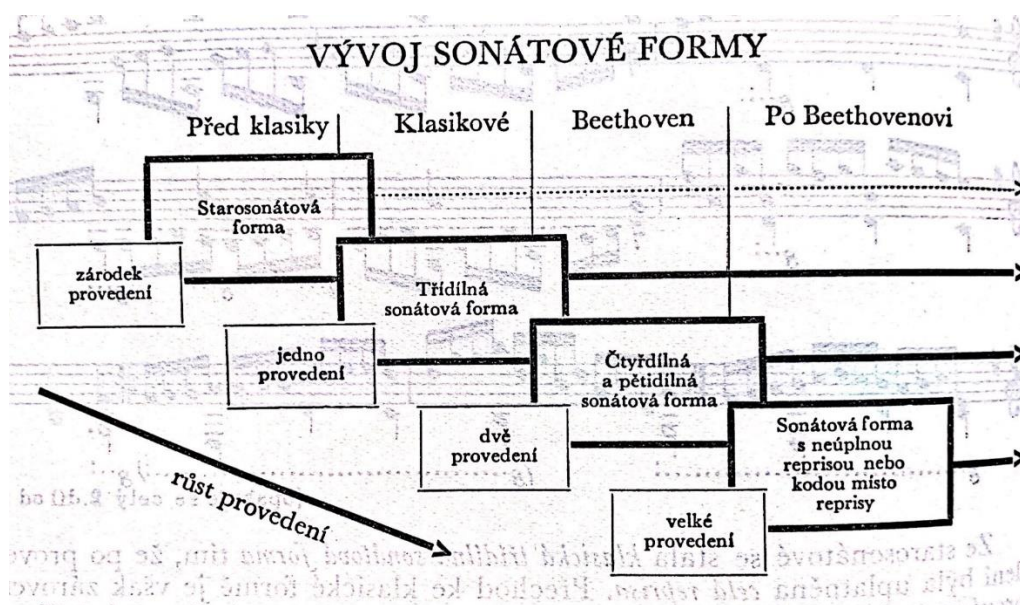
¹⁷ SMOLKA, Jan, a kol. *Dějiny hudby*, s. 295-296.

sobě kontrastní. Spojením s nesymetrickými periodami vzniká napětí uvnitř jednotlivých vět a tvoří se tak prostor pro klasickou práci s tématy.¹⁸

1.3.1 Vznik sonátové formy

Klasicismus s sebou přinesl také nové hudební formy a jednou s největším přínosem byla sonátová forma a její následný závěrečný vývoj. Sonátová forma pronikla jak do hudby komorní, tak i do orchestrálních a koncertantních děl.¹⁹

Sonáta jako název je registrován již od 16. století, kdy označoval instrumentální skladby. Název je odvozen od slovesa *sonare*, což znamená znít nebo hrát na nástroj. V cyklické formě se v 18. století vyvinula sonátová forma, která se v klasických i pozdějších sonátách vyskytuje pravidelně, oproti starým sonátám, kde se nevyskytuje vůbec. Ne každá sonáta ovšem obsahuje sonátovou formu a je tedy třeba tyto dva pojmy od sebe odlišit.²⁰ Vývoj sonátové formy je vyobrazen na následujícím obrázku:



Obr. 1²¹

Sonátová forma svým způsobem vychází z neapolské operní sinfonie, která se formou přizpůsobila neapolské operní árii, kde již fungoval princip návratu A-B-A. První část (A) seznamuje se základním hlavním tematickým materiálem, který byl vhodný pro další práci s ním, a který fungoval v kontrastu s vedlejším tématem. Později se v expozici

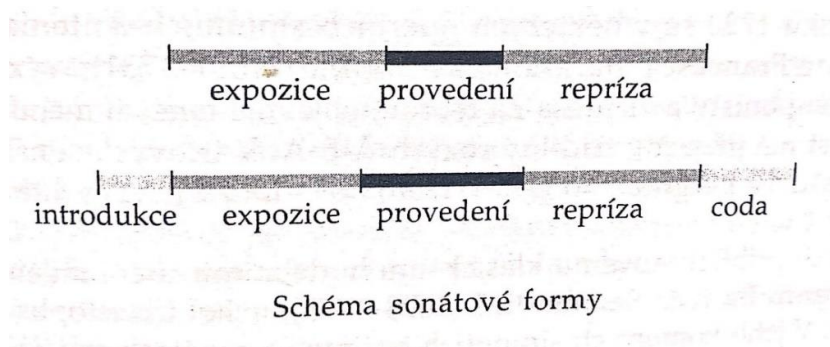
¹⁸ SMOLKA, Jan, a kol. *Dějiny hudby*, s. 297-298.

¹⁹ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby I. díl*, s. 277.

²⁰ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1995, s. 293.

²¹ TAMTÉŽ, s. 366.

ustálila témata tři, přičemž princip kontrastu byl do jisté míry zachován. Druhá část (B) obsahovala tematický materiál z (A), který byl zpočátku sekvencovitě a později stále bohatěji a vynalézavěji zpracováván a prováděn, čímž se ustálila část provedení. V závěrečné části (A) se reprízovala úvodní část díla a zhruba obsahovala hudební materiál z expozice, čímž byl zachován princip periodicity. Někdy se před expozicí objevila také introdukce, jakýsi úvod k hlavní hudební myšlence anebo v závěru uměleji vybudovaná *koda*, často v souvislosti s materiálem hlavního tématu. Tak vznikla sonátová forma s následujícím schématem:



Obr. 2.²²

Tímto způsobem zkomponovaná věta v sonátové formě se potom stala součástí třídílného a později čtyřdílného cyklu. Jednotlivé věty se od sebe odlišovaly formou, stylem i rytmem. První věta byla obvykle v sonátové formě v rychlejším tempu. Druhá věta byla nejčastěji v písňové formě a v tempovém kontrastu pomalejší, obvykle andante nebo adagio. Třetí věta následovala schéma třívětých hudebních cyklů „rychle-pomalou-rychle“ a byla v rychlejším tempu. Formou často odpovídala rondou, popř. se mohla objevit forma sonátová, variační anebo ještě v rámci spíše konzervativního barokního dozvuku také forma fugy. V pozdějších čtyřvětých cyklech byla jako třetí prvek vložena věta taneční, kterou byl nejčastěji menuet. Tím se uzavřela klasická čtyřvětá cyklická sonátová forma, která se s výjimkou instrumentálních koncertů, kde stále převažovalo třívěté schéma, běžně vyskytovala v komorní i orchestrální hudební tvorbě, nejčastěji v symfonii anebo právě ve smyčcovém kvartetu.²³

Sonátová forma bývá nejčastěji třídílná, obsahující expozici, provedení a reprízu. Může být však dvoudílná, kdy chybí druhý díl provedení, čtyřdílná, kde se vyskytují naopak provedení dvě nebo až pětídílná, která kromě dvou provedení obsahuje také

²² ŠAFAŘÍK, Jirí. *Dějiny hudby I. díl*, s. 277.

²³ TAMTÉŽ, s. 278.

dvě reprízy. První část sonátové formy, expozice, obsahuje hudbu evolučního charakteru především z hlediska tonality, kdy je zpravidla tonálně otevřená a obsahuje navzájem kontrastující témata. Druhá část sonátové formy, provedení, je vysoce evoluční a zpracovává tematický materiál z expozice. Třetí část formy, repríza, uvádí zhruba obsah expozice, ale tentokrát je hudební materiál uveden v hlavní tónině a tím dochází k tonální uzavřenosti.²⁴

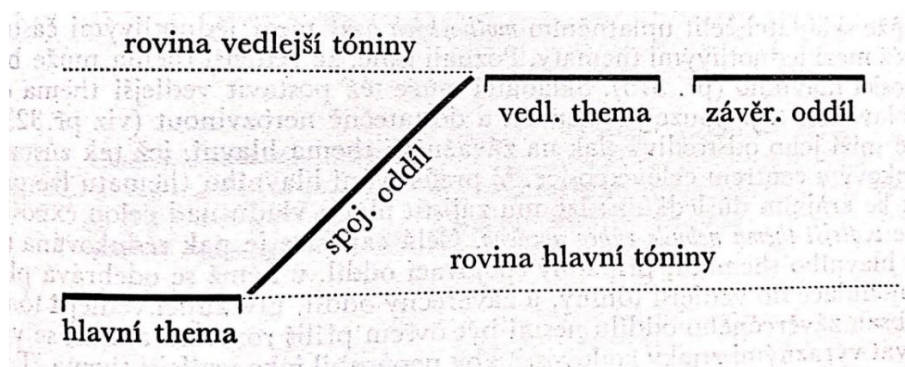
1.3.1.1 Expozice

Hlavní téma je uvedeno hned v úvodu expozice, popř. mu může předcházet úvod „podřadné“ hudební myšlenky. Samo o sobě může být periodické i neperiodické. Periody, kde se hlavní téma uplatňuje, jsou často nesymetrického charakteru a neuzavřené. Úsek, ve kterém je hlavní téma prezentováno, nebývá dlouhý, avšak téma může být zopakováno často v pozměněné podobě, čímž se prodlouží oblast hlavního tématu. V oblasti hlavního tématu se dále nachází spojovací oddíl, který navazuje přímo na hlavní téma, které může být zopakované a dále rozvedené do malé formy nebo na vloženou mezivětu. V tomto oddíle se uplatňuje hudba vytvořená z hlavního tématu nebo vytvořená z nové hudební myšlenky. Spojovací oddíl tonálně připravuje na přechod do vedlejší tóniny a tíhne do tóniky vedlejšího tématu.²⁵ Vedlejší téma tak vždy nastupuje v jiné tónině, čímž je možné rozlišit hlavní téma od vedlejšího. U klasiků je velmi často vedlejší tónina dominantní, někdy se vyskytuje také dominantní mollová a v případě hlavní tóniny mollové, bývá pak zpravidla vedlejší tónina v tónině paralelní. Vedlejší téma může být v kontrastu s hlavním tématem anebo naopak odvozené. Pokud se vedlejší téma shoduje s hlavním, pak se dá hovořit o sonátové formě monotematické. Charakteristickým prvkem v evoluci vedlejšího tématu je oddalovaný závěr a právě podle nástupu neoslabeného závěru je možné odvodit konec oblasti vedlejšího tématu. Mezi závěrečné a vedlejší téma bývá někdy vložena mezivěta. Závěrečné téma zpravidla neobsahuje tak významné hudební myšlenky jako téma hlavní a vedlejší. Často je možné se setkat se závěrečným oddílem expozice, kde se uplatňuje série kratších hudebních článků, které nemají váhu tématu. Závěrečný díl má tak spíše kodový charakter a směřuje do tóniky vedlejší tóniny. Pokud zde nechybí závěrečné téma, nastupuje po něm často koda. Tematicky může závěrečné téma vykazovat jistou podobnost s tématem hlavním. Tonálně je tato oblast ukotvena ve vedlejší tónině stejně jako oblast vedlejšího tématu,

²⁴ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*, s. 292-293.

²⁵ TAMTÉŽ, s. 293-294, 296, 300.

a proto je hranice mezi oběma oddíly někdy hůře rozpoznatelná. Někdy je možné, že se závěrečný díl nevyskytuje v sonátové formě vůbec.²⁶ Příznačné tonální schéma sonátové formy je vyobrazeno na následujícím obrázku:



Obr. 3.²⁷

1.3.1.2 Provedení

Ve středním dílu sonátové formy se zpracovává tematický materiál z expozice a hudební myšlenky zde mají vysoce evoluční charakter. Může se zde uplatnit kterýkoliv hudební úsek z expozice v různých obdobách melodických, kdy dochází k intervalovým a rytmickým změnám, harmonických, kdy je melodie nově harmonizována, nebo strukturálních, kdy dochází k drobení úseků tématu na kratší motivy apod. Původní znění tématu je tak přetvářeno. Provedení může být ostré nebo mírné, avšak nedá se jasně definovat hranice mezi oběma typy. Tyto dva extrémy vyplňují stupně přechodné, které se často navzájem prolínají. V mírném provedení nejsou tak patrné zásahy do původních hudebních myšlenek z expozice. Zatímco v ostrém provedení dochází k častým a závažnějším zásahům do tematického materiálu definovaném v prvním dílu sonátové formy. Provedení se dá rozdělit na pomyslné tři oddíly. První oddíl, příprava nebo také úvod k provedení pozvolna opouští vedlejší tóninu. Druhý hlavní oddíl provedení se vyhýbá hlavní tónině a střídají se tóniny dur a moll, přičemž často nedochází k ukotvení jedné tóniny a dochází k rychlému střídání tónin za sebou. Někdy se dá hovořit dokonce o atonálně založených provedeních. Tato část může svojí stavbou připomínat fugovou práci. Po této hlavní části provedení pokračuje třetí oddíl a tím je příprava reprízy, která se projevuje především harmonicky. Typickým znakem u klasiků je dlouhá rozložená dominanta z hlavní tóniny, přičemž v basu je příznačná prodleva na pátém stupni. Častý je také výskyt tzv. falešné přípravy reprízy, a to nastává, když je příprava uplatněna na

²⁶ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*, s. 308, 312-313, 318, 321, 323.

²⁷ TAMTÉŽ, s. 325.

jiné dominantě než z tóniny hlavní. V případě durové hlavní tóniny se někdy vyskytuje příprava na dominantě z paralelní moll.²⁸

1.3.1.3 Repríza

Poslední část v třídílné sonátové formě je repríza. V té se zhruba opakuje obsah expozice ovšem s tím rozdílem, že veškerý hudební materiál je uveden v hlavní tónině. Tím je dodržen základní princip tonálního soustředění v repríze sonátové formy. Hned na začátku většinou zazní hlavní téma buďto nezměněné nebo přeměněné nejčastěji dynamicky. Teprve v pokračování hlavního tématu se vyskytují větší změny na způsob provedení, čímž se zamezuje jednotvárnosti reprízy, které může být způsobené tonálním sjednocením závěrečného dílu. Někdy se mezi hlavní a vedlejší téma vkládá mezihra, která tonálně směřuje jinam. K závěru reprízy se připojuje často také malá nebo velká koda obsahující někdy materiál z hlavního tématu. Repríza sama o sobě může být kromě klasické úplné reprízy, kde se objevuje veškerý hudební materiál expozice, také:

- 1) neúplná / zlomková
- 2) zrcadlová
- 3) volná

V neúplné repríze chybí hlava nebo celá oblast hlavního tématu např. z důvodu, kdy bylo hlavní téma využito již v provedení natolik, že znovu uvedením tématu by nebylo již dosaženo kýženého efektu. Hlavní téma je pak připomenuto v kodě, která navazuje na vedlejší téma. Ve zlomkové repríze je, jak název sám o sobě napovídá, uvedena jen část expozice. Zpravidla je použit materiál z hlavního tématu, popř. působí spíše kodovým dojmem s odkazem na hudební materiál použitý v expozici. V zrcadlové repríze je hlavní téma znovu uvedeno až po nástupu vedlejšího tématu. Poté bývá připojena koda z hlavního tématu. Tím připomíná reprízu neúplnou, ovšem rozdíl je v tom, že hlavní téma je zrcadlově znovu uvedeno, a ne pouze připomenuto v závěrečné kodě. Všechny tyto druhy odlišující se od klasické reprízy se dají označit jako repríza volná, která může být zkonstruována nově s občasným odkazem k hudebnímu materiálu z expozice.²⁹

²⁸ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*, s. 328-329, 331-333, 336-337, 340, 343.

²⁹ TAMTÉŽ, s. 345-346, 350-351.

2 Smyčcový kvartet

2.1 Vznik a vývoj smyčcového kvartetu

Název smyčcový kvartet, jak jej známe dnes, se v evropské hudební terminologii objevil v 19. století. Anglicky *string quartet*, německy *Streichquartett*, italsky *quartetto d'archi* a francouzsky *quator à cordes* nese označení pro samotnou kompozici a zároveň také pro komorní soubor. Čeština oproti tomu rozlišuje pojem smyčcové kvarteto jako hudební soubor s uvedeným obsazením a smyčcový kvartet jako komponovaný útvar. Tyto skladby původně nesly označení jako *quartett* nebo *quartetto*, které však nebylo možné podle názvu odlišit od dobových pěveckých kvartet a od kvartet instrumentálních, jejichž obsazení hudebních nástrojů se lišilo. Někdy se ke klasické sestavě dvoje housle, viola a violoncello, přidává také jiný, nesmyčcový nástroj, anebo vokální part.³⁰

Smyčcový kvartet je často považován jako hlavní a ideální typ komorní hudby pro jeho ideální formu, která nám sděluje přesně jen to potřebné a ani notu navíc. Pozdější Haydnovy kvartety napsané mezi léty 1770–1790 spolu s Mozartovými kvartety z té doby definovaly základní principy kompozice smyčcového kvartetu. Nejenže byla ustálena forma kvarteta jako hudebního souboru, ale oba skladatelé ukázali směr, kterým se tento žánr komorní hudby ubíral a s výjimkou mírných formulačních změn a slohovým vybočením romantismu ke konci 19. století, setrval až do současnosti. Beethoven ve svých raných dílech do Haydnovy formy promítá svůj vlastní kompoziční styl, jak uvádí Apel ve svém *Harvard Dictionary of Music* např. op. 18 (1801) a op. 59, *Russian Quartets*, (1808). Jeho pozdější kvartety se již odlišují svým osobitějším a mnohem složitějším charakterem. Za Beethovenova nástupce je považován Franz Schubert, jehož pozdější kvartety (a moll a d moll) se hrály až relativně do nedávné doby jen málokdy.³¹ Aneb jak napsal o vlastním díle Jírovec: „...*byl jsem jen talent, který může mluvit o štěstí, dobyl-li si přítomnosti; jen génius žije dále za hrob.*“³² A toto ne zřídka kdy platilo v oblasti hudební kompozice a umění obecně. Zatímco další kvartety velkých jmen, jako byl Schumann, Mendelssohn, nebo Cherubini, se poté přeřadily na druhou kolej, nového vrcholu dosáhly kvartety Brahmse, který použil tradiční formu s vyjádřením střízlivého romantismu, zejména op. 51 a op. 67. Výsledkem romantismu je

³⁰ FUKAČ, Jiří, Jiří VYSLOUŽIL, a Petr MACEK. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Suprahon, 1997, s. 849-850.

³¹ APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1962, s. 809.

³² VRKOČOVÁ, Ludmila. *Slovníček hudebních osobností*. Praha: Vydáno vlastním nákladem, 1999, s. 83.

pak Dvořákovo osm kvartetů, které napsal mezi léty 1874–1895. Impresionismus nebyl pro tradiční žánr, jako je bezpochyby smyčcový kvartet, příliš nakloněn. Nicméně samotné využití smyčců jako nástroje pro kompozici v rukou impresionistických skladatelů, jako byli Debussy, Ravel, s atonalitou pracující Schoenberg, Berg, Webern, spolu se strojenými, perkusovými rytmy spojený Bartók, s prvky neoklasicismu Stravinský apod., je bezesporu zajímavým ekvivalentem.³³

Určit však jednoznačný původ tohoto žánru není úplně jednoduché. Kompozice pro čtyřhlasé smyčce nesly označení jako *concerto a quattro*, *sonata a quattro*, v Itálii byla hudba podobného typu označována jako *sinfonia* a ve Francii *sonate en quator* nebo *ouverture à quatre*, ale tyto party byly určeny převážně pro orchestrální provedení a mohly zahrnovat také basso continuo. Symfonie z jižní oblasti Německa a Rakouska pro čtyři hlasy se přibližují smyčcovému kvartetu nejvíce. Některé z nich totiž umožňovaly provedení bez basso continua a jejich styl je často k nerozeznání od komorní hudby, kde každý part je v souboru zastoupen jedním nástrojem. První kolébkou vývoje se stala oblast jižního Německa, Rakouska a Čech. Smyčcový kvartet byl v té době pěstován skladateli jako Asplmayr, Ordonez, Dittersdorf, Vaňhal, F. X. Richter, Holzbauer, Haydn ad. Raná díla nesla většinou označení *divertimento*.³⁴ Z italského slova od konce 17. do poloviny 18. století označovalo sbírky zábavných skladeb (kantát, ouvertur apod.). V 17. a 18. století se postupně toto označení objevilo také ve francouzské divadelní tvorbě pro vložky mezi jednotlivými akty představení *comédie-ballets* nebo *opéra-ballets* a dále v operách obecně. Až v průběhu klasicismu v 18. století se jako pojem *divertimento* ustálilo označení pro sólovou instrumentální cyklickou skladbu.³⁵ A kolem roku 1780 se standardizoval v partituře komorní hudby pojem kvartet nebo kvintet. Jak uvádí Sadie, dle Webstera (1947) se podle slohových důkazů dá odvodit, že při nejmenším od Haydnova op. 9 napsaným mezi roky 1769–1770, byla raná *divertimenta* dílem pro sólový ansámbl, kde violoncello hrálo basový part.³⁶

Ještě před tím, než se u Haydna ustálil smyčcový kvartet jako čtyřvětý, se prvotní kvartety lišily strukturou i stylem. Richterových šest kvartetů v op. 5, 1765–1767, obsahovalo tři věty, Haydnovy kvartety op. 1 a op. 2, zkomponované pravděpodobně mezi léty

³³ APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*, s. 809-810.

³⁴ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 585.

³⁵ FUKAČ, Jiří, Jiří VYSLOUŽIL, a Petr MACEK. *Slovník české hudební kultury*, s. 161.

³⁶ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 585.

1757–1762, byly pětivěté a za první a třetí větu byl vložen menuet. Čtyřvětý princip se objevil pouze s Haydnovým op. 9 1769–1770. Kvartety se mezi sebou značně odlišovaly a od homofonních principů, které připomínaly triovou sonátu, se dostávaly někdy až k polyfonii, která byla v té době celkem běžným znakem komorní hudby. Vyskytly se i věty ve formě fugy, které byly přítomné v několika dílech skladatelů, jako byli Monn, Kraus, Albrechtsberger, Michael Haydn, Wagenseil nebo Ordonez. Některé počáteční kvartety, které obsahovaly dechovou sekci, se podobaly symfonii. Zejména Haydn poté rozlišoval styl kompozice hodící se pro kvartet a orchestrální díla. Naopak Mozartovy rané kvartety byly spíše založeny podle italského modelu inspirované Sammartinim a s rakouským stylem komorní hudby toho neměly příliš společného. Oproti tomu je Mozartova vídeňská sbírka K³⁷168-73 z roku 1773 často srovnávána s Haydnovými opp. 9, 17 a 20, ale jak je uvedeno v Sadiem, dle Browna (1992), byly tyto principy fugových závěrů, nesymetrických hudebních frází, včetně rozpracování tématu na začátku 70. let 18. století běžným jevem. Ve Francii těžily kvartety z odkazu Haydna a Boccheriniho. Žádný francouzský kvartet nevyšel před rokem 1766, kdy byla vydána edice Haydnova op. 3. Další příklady počáteční rozmanitosti v počtu vět vidíme např. u následujících jmen: Jean-Baptiste Davaux – všechny kvartety kromě op.9 dvouvěté, Francois-Joseph Gossec – také dvouvěté, Pierre Vachon – některé čtyřvěté kvartety, které nebyly ještě jinak příliš běžné. Označovány byly jako *quatuors concertants* a toto označení bylo možné v té době najít téměř ve všech pařížských edicích. Nejproduktivnějším skladatelem kvartetů byl ve Francii Ital Cambini, kterému mezi léty 1773–1809 vyšlo více než sto padesát děl. Všude jinde byly smyčcové kvartety méně spotřebním zbožím. S výjimkou G. B. Sammartiniho, který napsal dvacet jedna kvartetů, psali italští autoři spíše pro zahraniční vydání. Především pro Londýn, kde měly velký vliv zejména Haydnovy kvartety, na které byly psány různé variace.³⁸

Počátky 80. let 18. století přinesly smyčcovému kvartetu svěží vítr. Viotti představil v Paříži *quatuor brilliant*, který postupně úplně vytlačil *quatuor concertant*. Styl nového typu kvarteta, který byl přítomný již v některých dílech Sammartiniho, se vyznačoval úseky s čistě mechanickým brilantním postupem a následnou příležitostí pro virtuózní

³⁷ Většina děl skladatelů je opatřena opusovými čísly (zkráceně op.). V 19. st. muzikolog Ludwig Alois Ferdinand Ritter von Köchel zkatalogizoval veškeré Mozartovo dílo. Proto u každého Mozartova díla je před každým číslem K.

LEWIN, Naomi. K. *Why?* [online]. WQXR, 2010. [cit. 2020-12-02]. Dostupné z: <https://www.wqxr.org/story/91284-k-why/>

³⁸ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 585-586.

sólovou pasáž. Jak cituje Sadie, Hickman (1989) uvádí, že tento vliv nových stylistických úprav kvartetu byl velmi rozsáhlý. To dokazuje fakt, že i skladatelé vídeňští, jako byli v té době např. Paul Wranitzky, Krommer a právě Jírovec, přejímali a řídili se těmito postupy. V roce 1781 vydal také Haydn svůj op. 33, kterým ukázal novou kompoziční cestu. Spíše než na balanc a jasnost struktury, které bylo dosaženo již v opp. 9, 17 a 20, se zaměřil Haydn na souvislou práci s motivy a zavedení vět odlišného charakteru. Ty dohromady tvořily přesvědčivý celek, což se nejvíce projevovalo v závěru jednotlivých vět, které byly oproti začátkům zjednodušené harmonicky i melodicky a kladly tím větší důraz na sólové úseky v jednotlivých hudebních nástrojích. Op. 33 byl důležitý ještě z jednoho úhlu pohledu, a to z důvodu, jaký vliv měly kvartety na W. A. Mozarta. Ten v letech 1782–1785 složil šest velkolepých kvartetů, které věnoval právě Haydnovi a později je definoval slovy: „*Ovoce dlouhého a pracného úsilí.*“³⁹ Ludwig von Köchel je dokonce označil jako příkladný koncept kompozice pro 4 hlasy. V Haydnových pozdějších kvartetech skladatel kombinuje melodickou rovnost ve všech hlasech, promyšlený kontrapunkt, sólovou okázalost a motivické práce z jeho dřívějších kvartetů a odkazem k op. 33. Poslední dokončený Haydnův soubor kvartetů op. 76 byl napsán ve Vídni. V Sadiem citovaný Hickman (1989) uvádí, že převážná část díla ostatních vídeňských skladatelů kvartetu 80. let 18. století, jako byli Dittersdorf, Pleyel, Hoffmeister, Vaňhal, Vranický a Jírovec, jsou více podobné pařížským kvartetům *quatuor concertant* než klasickým kvartetům Haydnovým. L.V. Beethoven navazuje svým prvním souborem kvartet op.18 na Haydnovu a Mozartovu práci. Z počátku byly vnímány nejednoznačně a bylo o nich řečeno že: „*Musí být hrány často a velmi dobře, protože jsou technicky velmi náročné a vůbec ne populární.*“⁴⁰ V pěti posledních kvartetech dovršuje L. Beethoven obsahové i technické možnosti klasického kvartetního typu. Snad jediným hudebním žánrem, který byl v té době velmi běžný a mohl trochu konkurovat smyčcovému kvartetu, byla sonáta, ale jinak se v letech 1760-1800 stal nejrepresentativnějším druhem komorní hudby právě smyčcový kvartet.⁴¹

Od začátku vývoje můžeme pozorovat hned několik žánrových typů. *Quatuor brillant* byl virtuózně založený, *quatuor concertant* byl založený na koncertantním vedení hlasů, kdy spolu všechny hlasy vyrovnaně spolupracují, *quatuor d'airs connus* zpracovával operní či jiné melodie, které byly oblíbené, *berlínský* typ kvartetu zdůrazňoval part

³⁹ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 586.

⁴⁰ TAMTÉŽ, s. 587.

⁴¹ TAMTÉŽ, s. 585-587.

violoncella, *manheimský* typ obsahoval koncertantní dechový part a *vídeňský* typ, který se podobal divertimentu. Od počátku můžeme sledovat polaritu uplatňování smyčcového kvartetu, a to buďto jako repertoár tzv. Hausmusik – tedy muzicírování v rámci neveřejného prostředí, v rodinách, ve školách a jiných sociálních komunitách, nebo jako náročnější poslechová záležitost, která vedla k propracovanějším kompozičním řešením. To se projevovalo také u autorů, kteří byli nějakým způsobem spojeni s českým prostředím, např. u K. Dittersdorfa, F. L. Gassmanna, J. K. Vaňhala, J. Fialy (12 kvartetů), L. Koželuha, P. Vranického (na 60 děl), A. Vranického (přes 30 kvartetů), F. V. Kramáře/Krommera (asi 100 kvartetů), V. Jírovce (kolem 60 děl) apod. V 19. století tak existovaly kvartetní soubory dvojího typu – amatérské a profesionální.⁴²

2.2 Smyčcový kvartet v jihočeském regionu v 2. pol. 18. století

V jihočeském regionu můžeme najít několik historických hudebních sbírek, které mimo jiné obsahují právě také komorní hudbu. Nejvíce se jí pravděpodobně nachází ve schwarzenberské hudební sbírce dochované v Českém Krumlově, ze které pochází kvartety pro tuto edici. Menší rovněž zajímavý fond je dostupný také mezi hudebninami z minoritského konventu rovněž v Českém Krumlově. Za účelem výběru skladeb, které nebyly nově publikovány, byla provedena následující rešerše. V ní jsem se zaměřil především na V. Jírovce a J. P. Veselého, u kterých se předpokládala absence nových vydání a edic jejich smyčcových kvartetů.

V katalozích se nejčastěji vyskytují jména následujících skladatelů: J. K. Vaňhal, P. Vranický, F. V. Kramář, K. D. von Dittersdorf, L. Koželuh, J. Fiala, A. Rosetti, A. Kammel, K. Stamic, V. Pichl, a právě zmiňovaný Vojtěch Jírovec a Jan Pavel Veselý. Vyhledávání proběhlo v katalogu Jihočeské vědecké knihovny, městské knihovny v Praze a v databázi Národní knihovny. Katalog Jihočeské vědecké knihovny obsahoval zhruba 31 kvartetů ve formě zvukových nahrávek. Kromě jednoho CD nosiče v katalogu městské knihovny v Praze, kde jsou uvedeny smyčcové kvartety od Jírovce op. 44 č. 1 G dur, č. 2 B dur a č. 3 As dur, zde jména J. P. Veselého a V. Jírovce nefigurují. Více směřodatné jsou však noty. Jírovcovy kvartety jsou registrovány v mnohem větším počtu než kvartety Veselého. Většina smyčcových kvartetů z dílny V. Jírovce jsou původní vydání z přelomu 18. - 19. století, nebo fotokopie. Později vydaný je pouze kvartet op. 44 z roku 2004 v nakladatelství *Ann Arbor: Steglein*. Dále jsou dohledatelná

⁴² FUKAČ, Jiří, Jiří VYSLOUŽIL, a Petr MACEK. *Slovník české hudební kultury*, s. 850.

vydání z původních nakladatelství jako *Hummel* v Berlíně, *André* v Offenbachu, v Paříži je to pak především nakladatelství *Imbault*, ve Vídni *Artaria & Comp.* a *Gombat* v Augsburgu. Někdy je zmíněno pouze město vydání např. Lipsko nebo pouze nakladatelství jako *Bureau d'arts et d'industrie*. Za zmínku stojí také smyčcový kvartet Es dur vydaný Oseckým klášteřem. Naopak u J. P. Veselého jsou dohledatelná pouze dvě novější vydání, a to smyčcový kvartet D dur z roku 2013 a kvartet G dur z roku 2012, oba vydané Českým rozhlasem.

O Janu Pavlovi Veselém toho víme velmi málo. Zatímco životní příběh Vojtěcha Jírovce je zpracován hned v několika knižních publikacích, o J. P. Veselém existují spíše poznámky slovníkového typu. Co je však jisté, že oba dva skladatelé pocházeli z Jižních Čech. J. P. Veselý se narodil jako první a o necelý rok později a o několik kilometrů dále se narodil Vojtěch Jírovec. Porovnáním vybraných kvartetů zjistíme, zdali si byli tito jihočeští rodáci blízcí pouze místem narození nebo také svojí tvorbou.

2.3 Vojtěch Jírovec: život a dílo

Celým jménem Jírovec, Vojtěch Matyáš, je dohledatelný často také pod německou obdobou jména jako Gyrowetz Adalbert a jak uvádí Sadie vyskytuje se také psaná forma jména Gyrowez či Girowetz. Narodil se v Českých Budějovicích mezi 19. – 20. únorem v roce 1763.⁴³ Ohledně data, a dokonce i roku narození se různé prameny rozcházejí. Bartoš však ve svém překladu uvádí datum 19. února a argumentuje tím, že rok 1763 je doložený v záznamech v matrikách českobudějovického děkanství, a proto jej lze považovat za správný.⁴⁴ Pletzer naopak jako datum jeho narození uvádí 20. února.⁴⁵ Podstatné je, že rok narození se ve většině publikací shoduje a přesný den jeho narození pro nás není stěžejní, a proto tato drobná nesrovnalost nijak nenarušuje nástin obrazu o Jírovcově skladatelském a dirigentském životě.

Rodina Jírovců se dostala do Českých Budějovic přibližně roku 1734, kdy se přestěhovala z Vodňan a Jírovcův děd Bedřich Jírovec koupil dům na náměstí na jeho jižní straně. Jeho otec Vojtěch měl čtyři další sourozence a jejich rodinný dům připadl jeho bratru Františkovi. Jeho otec byl učitelem, posléze sbormistrem a k hudbě měl velmi kladný vztah. V letech 1731-1737 vystudoval v Českém Krumlově jezuitské gymnázium a začal

⁴³ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 620.

⁴⁴ BARTOŠ (ed.), František. *Vlastní životopis Vojtěcha Jírovce*. Praha: Topičova edice, 1940, s. 13.

⁴⁵ PLETZER, Karel. *Hudební skladatel Vojtěch Jírovec a České Budějovice*. [b.m.]: [b.n.], 1963?.

učit na městské škole v Českých Budějovicích. O 8 let později se oženil s o dva roky mladší dcerou českobudějovického měšťana a lékárníka Ondřeje Götze. V průběhu osmnácti let se mu s Marií Annou narodilo devět dětí. Vojtěch Matyáš byl osmým narozeným a z osmi sourozenců se jich dožilo vyššího věku pět. Rodný domek Vojtěcha Matyáše, který nesl omšelý nápis připomínající ty, kteří se v něm narodili, byl po roce 1862 zbořen. Dva roky po narození Vojtěcha Matyáše se rodina Jírovceva přestěhovala do nového domu, tenkrát s číslem 305, který se nacházel v dnešní Kanovnické ulici v blízkosti školy a poskytoval výhled do zahrady kapucínského kláštera, kde mladý Vojtěch vyrůstal a jelikož jeho otec byl zřizovatelem hudebního kůru, měl možnost již od mala naslouchat varhanní hudbě a zdědil tak po otci lásku k hudbě.⁴⁶

Jeho první hudební vzdělání tedy začalo již ve čtyřech letech, kdy malý Vojtěch sedával na kůru kostela. Otec jej začal postupně učit zpěvu a posléze ho také přivedl ke hře na housle.⁴⁷ Zajímavé je srovnání s Jírovcovým životopisem, kde stojí, že jej „otec dal učit zpívat“ [...] a později ho „dal učit hře na housle“ [...].⁴⁸ Není zde tedy řečeno, že by jej učil sám. Vojtěch byl pilný student a hru na housle si brzy osvojil natolik, že vystupoval veřejně při různých příležitostech. Později kromě houslí začal studovat také hru na varhany u skladatele a varhaníka Jáchyma Štěpanovského. V literatuře jsou často mylně uváděná jména jako např.: Haparnorsky,⁴⁹ Hebanovský,⁵⁰ Štefanovský.⁵¹ Jeho dominantou se i přes to, že byl vyučován také v hudební teorii, stalo hraní spíše podle sluchu. Mezi jeho prvotní kompozice patřily serenády, církevní skladby, smyčcové kvartety a také opera, která nebyla provedena.⁵³ Jako student latinských studií na českobudějovickém gymnáziu vynikal a býval premiantem třídy. Po šesti letech studia odešel do Prahy na právnické studium a po vyčerpání skrovných finančních záloh od rodiny, si přivydělával výukou. Praha byla v té době příznivým prostředím k hudebnímu rozvoji. Stavovské divadlo disponovalo výborným orchestrem a chrámová hudba, zejména v kostele svatého Víta, kde byl ředitelem kůru Jan Antonín Koželuh, byla také na velmi dobré úrovni. Z důvodu finanční situace byl však mladý skladatel nucen studií zanechat a odešel dělat sekretáře k hraběti Fünfkirchenovi, který ho hudebně

⁴⁶ PLETZER, Karel. *Hudební skladatel Vojtěch Jirovec a České Budějovice*.

⁴⁷ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 620.

⁴⁸ BARTOŠ (ed.), František. *Vlastní životopis Vojtěcha Jírovce*, s. 13.

⁴⁹ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 620.

⁵⁰ ČERNUŠÁK, Gracian, a Vladimír HELFERT. *Pazdříkův hudební slovník naučný. II. Část osobní. Svazek první. A - K*. Brno: Oldřich Pazdírek, 1937, s. 502.

⁵¹ BARTOŠ (ed.), František. *Vlastní životopis Vojtěcha Jírovce*, s. 13.

⁵³ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 620.

podporoval, protože on sám byl milovníkem hudby a Jírovec tak dostal novou možnost prohlubovat své hudební nadání. Úspěch několika skladeb napsaných pro dechové nástroje ho vedl k tomu, že kromě serenád zde počal psát i svou první operu a první symfonie, které byly rovněž přijímány s libostí. Jírovec trávil zimní období v Brně spolu s hrabětem, který se zasloužil o to, že Jírovcovy symfonie, postupem času jich bylo celkem šest, si získaly panskou pozornost a byly na koncertech prováděny v plném obsazení a Jírovec si začal budovat dobrou skladatelskou pověst.⁵⁴

Na doporučení se Jírovec rozhodl odjet do Vídně a postupně navštívil hlavní hudební centra Evropy – Vídeň, Itálii, Paříž a Londýn. Jeho první návštěva Vídně se datuje na konec roku 1785–1786 a zprostředkovala mu hned několik důležitých setkání. Ve Vídni tou dobou pobývali někteří největší skladatelé té doby, mezi nimiž nechyběl Haydn, Dittersdorf, Albrechtsberger a Mozart.⁵⁵ V Jírovcově životopise doslova stojí: „*Nejdobrosrdečnějším z nich zdál se být Mozart [...]. Haydn se usmíval poněkud šibalsky, Dittersdorf byl vážný, Albrechtsberger zdál se být zcela lhostejný; Dubrovničan Giornovichi byl trochu zamračen, přece však dobrosrdečný.*“⁵⁶ Byl to právě Mozart, se kterým Jírovec navázal vřelé přátelství a který poprvé provedl jednu z Jírovcových symfonií na jednom ze svých předplatných koncertů, které pořádal vždy v pátek a otevřel tak Jírovcovi cestu k dalším úspěchům. Tou dobou bylo Jírovcovi 22 let.⁵⁷

Po nějaké době, když nevyšly Jírovcovy plány dát se do služeb knížete ze Schwarzenbergu, který měl výborné hudební zázemí, naskytla se mladému skladateli nová příležitost.⁵⁸ K Jírovcovi se doneslo, že kníže Ruspoli shání dobrého houslistu a zároveň někoho, kdo by obsadil také pozici sekretáře. Předchozí právnické studium umožnilo Jírovcovi nabídku přijmout, a tak se rozhodl opustit Vídeň a vydal se na cestu do Itálie. V Benátkách zajišťoval práci sekretáře a výuku hry na housle pro knížete Ruspoliho, který se Jírovce ujal a také se během společných cest zasloužil o to, že jeho jméno bylo známo po šlechtických dvorech napříč Itálií. Ve Florencii se Jírovec setkal s Nardinim, který pro něho zahrál houslovou sonátu, což samo o sobě byla pro Jírovce velká pocta, jelikož Nardini patřil v té době k jedněm z nejslavnějších houslistů. Další zastávkou byl Řím, kde měl kníže vlastní sídlo a Jírovec zde tak mohl

⁵⁴ BARTOŠ (ed.), František. *Vlastní životopis Vojtěcha Jírovce*, s. 13-15, 17-20.

⁵⁵ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 621.

⁵⁶ BARTOŠ (ed.), František. *Vlastní životopis Vojtěcha Jírovce*, s. 22-23.

⁵⁷ TAMTÉŽ, s. 22-24.

⁵⁸ Tato náhodná zmínka v jeho biografii stojí za povšimnutí, neboť smyčcové kvartety v této edici pochází právě z českokrumlovské schwarzenberské hudební sbírky.

vykonávat svou práci učitele a sekretáře. Jelikož ovládal mnoho cizích jazyků, včetně francouzštiny a italštiny, mohl tuto dovednost dobře využít. V Římě se mimo jiné seznámil také s Goethem, se kterým si mohl vyměnit myšlenky týkající se umění a hudby. Mezitím se Jírovec zdokonaloval v kompozici a napsal prvních šest kvartetů, které byly bez jeho vědomí publikovány v nakladatelství Imbault v Paříži, jak uvádí Sadie jako jeho op. č.1.⁵⁹ Touha po zdokonalení se v kompoziční skladbě táhla Jírovce do Neapole, a tak přes nevoli svého zaměstnavatele v roce 1787 knížete Ruspoliho opouští a vydává se na dva roky do Neapole sám za sebe. Díky doporučujícím dopisům, které měl s sebou, byl všude přátelsky přijat a povedlo se mu dosáhnout svého. Studium kompozice se mu dostalo díky skladatelovi a kapelníkovi Paisellovi a potom, co se seznámil s mistrem N. Salou, zprostředkovalo se mu také učení kontrapunktu. V té době vedl skrovný život a na živobytí si vydělával učením a hraním na večírcích, kde byly prováděny různé kvartety včetně jeho vlastních. Přes jeho četné přátele v Neapoli obdržel Jírovec zakázku složit šest serenád pro lyru organizzatu pro samotného krále, který poté na jeho počest uspořádal na svém letohrádku Caserta koncert, kde provedl Jírovcovy symfonie. Brzy nadešel čas na další cestu, tentokrát přes Řím, Florencii a Milán, do Paříže. V Janově bylo mezi šlechtou plno hudebních nadšenců a s pomocí doporučujících dopisů zde byla provedena Jírovcova kvarteta pro místní šlechtu. Jírovec si tak vydělal na cestu lodí do Marseille, která se neobešla bez komplikací, ale nakonec se přece jenom v době revoluce roku 1789 do Francie konečně dostal.⁶⁰

Zde s překvapením zjistil, že v Paříži byly vydány některé jeho skladby a jedna jeho symfonie dokonce pod Haydnovým jménem, a také že jeho op. č. 1 smyčcových kvartetů způsobil senzaci.⁶¹ To podpořilo jeho touhu dostat se co nejrychleji do Paříže. V Lyonu si údajně koupil u místního nakladatele svá vlastní vydání kvartetů z Paříže a odebral se do divadla. Poté, co shlédl v divadle malou operetku, dostal se do hudební společnosti orchestru, kde byl poznán a seznámen právě s oním nakladatelem, který mu prodal vydání jeho vlastních kvartetů a který ho zároveň ujistil, že v Paříži najde uplatnění a nakladatelství Imbault mu vyjde vstříc a jistě mu zaplatí za jeho nové skladby. Jírovec tak všechny své poslední úspory vložil na cestu, aby se co nejrychleji dostal do Paříže. Po příjezdu do Paříže zjistil, že je jeho jméno skutečně v Paříži známé

⁵⁹ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 621.

⁶⁰ BARTOŠ (ed.), František. *Vlastní životopis Vojtěcha Jírovce*, s. 26-32, 34, 36-37, 43-45, 48-49, 51, 57-60.

⁶¹ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 621.

a povedlo se mu setkat s panem Imbaultem, který ho finančně založil a se kterým uzavřel dohodu o spolupráci. Po předložení jeho třetí symfonie G dur byl dotázán, zda je opravdu jejím skutečným autorem. Když se prokázal partiturou, blahopřáli mu a Jírovec se dozvěděl, že právě tato symfonie je již vytištěná a opakovaně prováděná s velkým úspěchem pod jménem J. Haydna. Poté, co byla celá záležitost uvedena na pravou míru, začalo Jírovcovo produktivní období a psal nové kvartety a symfonie pro nakladatelství Imbault. Vlivem společenské situace byla Paříž v té době neklidným a rozvráceným místem a společnost chtěla slyšet jen vlastenecké a revoluční písně a ostatní představení byla méně a méně navštěvována, a tak se Jírovec po dokončení své práce zde začal připravovat na novou cestu do Anglie a odcestoval do Calais.⁶²

Vlivem příznivých událostí se hned po příjezdu do Londýna, kdy údajně ve stejném hotelu přebýval jeho přítel z Vídně slavný houslista Giornovich, který znal již odlišné zvyky na anglické půdě, stalo, že Jírovec okamžitě zapadl do tamější společnosti. Jírovcovi bylo tou dobou 29 let a stal se ve společnosti velmi oblíbenou a jako skladatel uznávanou osobností. Vévoda Cumberlandský mu kupříkladu projevoval přízeň i tím, že kdykoliv si ho všiml na ulici, musel Jírovec k všeobecnému údivu ostatních přisednout k němu do vozu. Objednávky na nové skladby se staly Jírovcovým hlavním zdrojem příjmů. Pro velký koncert v Hanover Square měl složit šest symfonií také J. Haydn. Po jeho příjezdu do Londýna v lednu roku 1791 se ho Jírovec s radostí ujal a představil jej ve vyšších společenských kruzích a dopomohl mu tak k popularitě také mezi Angličany. Nejvýznamnější koncerty byly pořádány ředitelem orchestru Salomonem v Hanover Square, ve kterých se Jírovec i Haydn angažovali a hudební díla obou skladatelů zde byla prováděna. Koncerty se někdy protáhly až do pozdních hodin a zejména dámská část publika často otupěle upadla do dřímoty. I počal se Haydn nad tím zamýšlet a přišel s hudebním nápadem v Andante s úderem kotlů. Při jedné z Jírovcových návštěv pracoval Haydn zrovna na později oblíbeném Andante a nadšen tímto nápadem natolik, ihned jej Jírovcovy zahrál. „*Srdečně se při tom usmívaje a téměř prorocky zvolal: Tady ženské vyskočí!*“⁶³ A tak Jírovec komponoval a navazoval známosti a mimo jiné přijal pozvání prince z Wallesu, aby jej doprovázel. V Brightonu strávil několik neděl v dobré společnosti a mohl zakusit všech radovánek také na venkově.⁶⁴ Byl pověřen novou zakázkou, a to složit operu seria na text *Semiramis*

⁶² BARTOŠ (ed.), František. *Vlastní životopis Vojtěcha Jírovce*, s. 61, 64-66, 68-71, 73, 75, 77.

⁶³ TAMTÉŽ, s. 85.

⁶⁴ TAMTÉŽ, s. 78-86.

pro nově vzniklé divadlo Pantheon. Po jedné ze zkoušek zde však vypukl požár a divadlo do základů shořelo. Jírovec utrpěl těžkou ztrátu a jeho dílo tak bylo zničeno nebo nikdy nedokončeno.⁶⁵ Z této události se jen těžko vzpamatovával a i přesto, že za poslední rok v Anglii zažil spokojené dny a napsal nové skladby, které byly uvedeny v Hanover Square, počalo ho zrazovat zdraví a po třech letech strávených zde se Jírovec rozhodl Anglii opustit a vrátit se do své rodné země.⁶⁶

První zastávkou byl na jeho cestě Brusel, kde se vlivem událostí francouzské revoluční války Jírovec zdržel a kde se také podle jeho autobiografie setkal a několikrát přátelsky porozprávěl s Napoleonem Bonaparte, který v té době působil jako kapitán francouzské armády a údajně se všemožně snažil Jírovce přesvědčit, aby vstoupil do armády jako důstojník. Jelikož cesty do Německa byly neprůchozí, rozhodl se Jírovec vrátit do Paříže a tam vyčkat na vývoj dalších událostí. Pro nakladatelství Imabault během této krátké návštěvy přislíbil nové symfonie. Po uspořádání všech svých záležitostí opustil Jírovec Paříž ještě před popravou krále a pokračoval na své cestě do Německa. V Berlíně strávil několik týdnů a navštívil své přátele z řad umělců, učeného hudebníka Reicharda, proslulého violoncellistu Duporta a také houslového virtuosa Bauera. Poté, co obdržel směnku z Londýna, pokračoval na své cestě do Drážďan, kde opět navštívil své známé, tentokrát kapelníky Schustera a Naumanna. Po několika dnech Drážďany opustil a do Prahy se vrátil v roce 1793. Když Jírovec vstřebal všechny novinky, které se za tu dobu udály, odebral se do svého rodného města na jihu Čech. V Českých Budějovicích se zdržel několik dní, které strávil se svou rodinou. Během této zastávky zde zastihl svou matku, nejstaršího bratra a švagra. S krajským hejtmanem hrabětem Gavrianim navštívil hraběte Františka z Fünfkirchenu, u kterého zpočátku vykonával práci sekretáře a započal práci na svých prvních skladbách. Za zmínku stojí také pozvánka k hraběti Bouquoiovi do Nových Hradů na jeho panství, které vedla k tomu, že byl Jírovec představen hraběti ze Sickingenu, který přijel z Vídně. Jírovec se mu svěřil se svým plánem vrátit se do Vídně, hrabě jej pozval na své panství a ujistil ho, že mu bude nápomocen.⁶⁷

Jírovec se tedy se všemi v Českých Budějovicích rozloučil, poděkoval za projevenou úctu a podporu a vydal se na cestu do Vídně, kde byl opět všude přátelsky přijat a po osmi letech se shledal se svými přáteli. Hrabě Sickingen byl v té době vyslancem císařsko-

⁶⁵ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 621.

⁶⁶ BARTOŠ (ed.), František. *Vlastní životopis Vojtěcha Jírovce*, s. 95-96.

⁶⁷ TAMTÉŽ, s. 98-99, 101-106, 108-110, 112, 114-117.

královské armády a podle slibu se jej ujal. Jelikož Jírovec na svých cestách načerpal mnoho zkušeností a ovládal italštinu, francouzštinu, angličtinu, latinu, němčinu i češtinu, nabídl mu práci koncipisty. Na přelomu století byl Jírovec ustanoven císařsko-královským písařem a psal výtahy z došlých depeší a zpráv. Na hudbu však přitom ve volných chvílích nezapomněl a skládal kupříkladu sonáty nebo nokturna.⁶⁸

Když bylo velvyslanectví přesunuto, zavedla práce Jírovce na tříměsíční pobyt do Mnichova, kde se věnoval především diplomatické práci, ale svůj čas trávil také např. návštěvami koncertů u jeho jasnosti kurfiřta, kde se také hrály jeho symfonie a po večerech navštěvoval divadlo, které mělo výborný orchestr. Podle jeho životopisu zde jednou slyšel svoji symfonii, což ho velmi rozradostnilo a po představení šel navštívit ředitele orchestru pana Ecka, který se nad tím podivil a se slovy omluvy mu sdělil, že autorem této symfonie je J. Haydn. Jírovec poznal, že je to tatáž symfonie uvedena v Paříži nesprávně pod Haydnovým jménem a celou situaci osvětlil. Poté, co bylo velvyslanectví přesunuto do Schwetzingenu, začal být postupně Jírovec z náplně práce unavený. Určitá náladovost ministrova tomu příliš nepomáhala a i přesto, že své zaměstnání vykonával s pílí a častokrát do pozdních nočních hodin, pociťoval stále větší touhu nedělit svůj čas mezi diplomacii a kompozici, ale věnovat se pouze umění. Ne dlouho poté, co se mu povedlo prodat své sonáty za dobrý honorář Andrému v Offenbachu, se rozhodl s prací skoncovat a požádal o propuštění.⁶⁹

Vrátiv se s depešemi zpět do Vídně, počal se Jírovec věnovat znovu skladbě komorní a duchovní hudby s větší intenzitou. Za tu dobu vydal několik sonát a kvartetů a právě kvartety, které jsou předmětem této práce vydané Andrému v Offenbachu, pravděpodobně pochází přibližně z prvních let 19. století. Po chvíli se na Jírovce opět usmálo štěstí, když si ho povšiml baron Braun a nabídl mu místo druhého kapelníka ve dvorním vídeňském divadle.⁷⁰ Jírovec nabídku roku 1804 přijal, což se odrazilo také v jeho kompozičním zaměření. I přesto, že se již tolik nevěnoval psaní instrumentálních skladeb, jeho skladby byly i nadále uznávány. Jírovcova nová pracovní náplň spočívala v tom, že musel každý rok složit alespoň jednu operu a jeden balet a převzít jejich provedení, stejně tak jako měl na starost zkoušky v divadle. Prvního velkého úspěchu v této funkci dosáhl v roce 1806 se svou operou seria s názvem *Agnes Sorel*, která byla v následujících

⁶⁸ BARTOŠ (ed.), František. *Vlastní životopis Vojtěcha Jírovce*, s. 118-119.

⁶⁹ TAMTÉŽ, s. 119-124.

⁷⁰ TAMTÉŽ, s. 124.

deseti letech ve Vídni reprízována 124krát. Přeložena byla do němčiny, polštiny, dánštiny a také maďarštiny a napříč Evropou byla prováděna ještě následujících třicet let. Singspiel *Der Augenarzt* z roku 1811 dosáhl velkého úspěchu ve Vídni a v Německu. Následující výčet obsahuje díla, která je potřeba zmínit, abychom získali komplexní obraz o jeho životě a vlivu na soudobou hudební scénu. Opera *Robert, oder Die Prüfung* z roku 1813 byla údajně obdivována i samotným Beethovenem. O pět let později byla napsaná opera *Il finto Stanislao* pro operní divadlo v Miláně na libreto *Un giorno di regno*, později použité také Verdim. Opera *Hans Sachs* z roku 1833 byla napsána pro Drážďany a později se stala předmětem zájmu Wagnerovy opery *Die Meistersinger*. Kromě oper si mezinárodní věhlas získaly také balety. Mezi ty nejznámější patřily balety *Der flatterhafte Page oder Figaros Hochzeit* z roku 1819 a o dva roky později *La Laitière suisse*.⁷¹ Během svého angažmá v divadle složil dvacet šest oper a jeho přičiněním vzniklo více než čtyřicet baletů, které upravil nebo sám napsal.⁷² Dále Jírovec napsal asi 40 symfonií a 20 mší.⁷³ Vrkočovou dávaná podobnost mezi rondem z jeho symfonie *Es dur* a *Marseillaise*, tedy francouzskou hymnou, v jejím *Slovníčku hudebních osobností*, by mohla být do jisté míry obrazem, jakým se Vojtěch Jírovec zapsal zejména v Paříži. Symfonie byla prováděna v době, kdy Paříž zněly zároveň revoluční a vlastenecké písně, a tedy podobnost s lidovými popěvkami revoluce nemusí být čistě náhodná.⁷⁴ Do penze Jírovec odešel v roce 1831 a ve Vídni již setrval a zemřel roku 1850 v pozeňnaném věku 87 let.⁷⁵

Z jeho biografie je patrné, že mezi jeho známé a kamarády patřili hudebníci, umělci, spisovatelé i politici a během posledních desetiletí byl obdivován také mladší generací skladatelů včetně Meyerbeera, který mu dokonce vypomáhal finančně. To, že byl v hudebních kruzích známou osobností, dokládají četné události. Během Beethovenova pohřbu dokonce Jírovec sám nesl rakev a s mladým Chopinem měl také kladný vztah, když jej zejména na počátku jeho kariéry podporoval. V roce 1818 se teprve devítiletý Chopin prvně uvedl s orchestrem právě s Jírovcových koncertem. Vědom si českého národního obrození, přichystal Jírovec také několik písní právě v českém jazyce. Časté označení Jírovce jako následníka J. Haydna, nemá v jeho hudebním stylu potřebné

⁷¹ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 621.

⁷² BARTOŠ (ed.), František. *Vlastní životopis Vojtěcha Jírovce*, s. 127.

⁷³ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby I. díl*, s. 325.

⁷⁴ VRKOČOVÁ, Ludmila. *Slovníček hudebních osobností*, s. 83.

⁷⁵ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 621.

opodstatnění. Zmínky o tom, že by s ním dokonce studoval nejsou k nalezení. Naopak jeho raný hudební styl se spíše podobá autorům jako Pleyel, Hoffmeister nebo Koželuh, které v mládí obdivoval. Je patrné, že přímé setkání s Haydnem v Londýně jej ovlivnilo do té míry, že si některé jeho hudební postupy vypůjčil. Jednalo se však jen o pár principů, které však plně korespondovaly s jeho stylem kompozice. Během 70. let 19. století si byl Jírovec velmi dobře vědom převládajícího stylu ve Francii, v jakém byla moderní díla komponována a jeho práce odrážela nejnovější hudební trendy. Jak velkou roli hrál Jírovec v historickém kontextu kompozic pro divadelní scénu nelze s určitostí říct. Co mu však nelze upřít je, že spolu s Weiglem patřil v prvních třech desetiletích 19. století ve Vídni k předním skladatelům Singspielu a dalších hudebně dramatických děl. Jeho témata hrdinství, exotičnosti a magie, přítomné např. v opeře *Das Winterquartier in Amerika* (1812), odhalují, že jeho náměty jsou shodné již s raným romantismem. Jeho role v operní historii není zcela zřejmá, nicméně není pochyb o tom, že Jírovec hrál důležitou úlohu ve vývoji romantického baletu. To také dokládá spolupráce s Jeanem Aumerem a Filippem Taglionim, jelikož oba byli jedni z nejdůležitějších choreografů té doby a v baletu *La laitière suisse* účinkovaly dvě nejoblíbenější baleríny, které mohl nalézt. Ve Vídni opěvovaná Fanny Elssler a v Paříži Marie Taglioni.⁷⁶

2.4 Jan Pavel Veselý: život a dílo

Johann Paul Wessely, známý především pod tehdejší německou variantou svého jména, se narodil 24. června 1762 v Hluboké nad Vltavou, byl houslista a skladatel. Na housle se učil hrát u svého strýce, který byl benediktínským mnichem v Praze. Mezi léty 1797 a 1800 působil jako první houslista v hraběcím orchestru v Kasselu a od přelomu století byl koncertním mistrem u vévody z Anhaltska-Bernburgu v Ballenstedtu. Jakožto houslista a skladatel se soustředil především na tvorbu komorní hudby a jeho smyčcové kvartety a tria byly v té době velmi oblíbené. Kromě toho napsal také několik koncertních skladeb pro orchestr se sólovými party pro housle, lesní roh, klarinet a flétnu a kolem roku 1800 vznikly jeho rukou dvě komické opery zkomponované pro představení v Ballenstedtu. Jan Pavel Veselý zemřel 1. června 1810 v Ballenstedtu ve věku 48 let.⁷⁷

⁷⁶ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 621.

⁷⁷ TAMTĚŽ, 319-320.

Ve srovnání s Vojtěchem Jírovcem, toho o jeho životě víme jen málo. Pravděpodobné je, že z důležitých hudebních center té doby navštívil od roku 1800 několikrát Vídeň, kde mu vyšla jeho první díla tiskem. Všech pět opusových čísel kvartetů vyšlo ve Vídni. Op. 2 v roce 1788 ve vydavatelství Artaria, op. 4 z roku 1790 ve vydavatelství Hoffmeister a v Offenbachu vyšel op. 8 v roce 1792. Podle Jägerové vyšel ve vydavatelství Ebend op. 9 a 10 v roce 1798, u op. 9 je však na titulní straně původního tisku napsané město Offenbach. Kromě již zmíněných koncertantních kompozic pro orchestr a dvou komických oper, jmenovitě *Frage und Antwort* a *Der Tyroler Jäger*, byly jeho oblíbenou formou variace. Téma *Gegen die Beschwerden dieses Lebens* bylo zpracováno ve dvanácti variacích pro flétnu, housle a orchestr. Süßmayerovo dílo *Der Spiegel von Arkadien* se dočkalo v podání Jana Pavla Veselého osmi variací pro klarinet a orchestr. Dále napsal deset variací pro lesní roh, housle a orchestr, op. 14, kde je zpracované téma písně *Das Leben ist ein Würfelspiel*, op. 15, rondo pro lesní roh a orchestr, op. 17, smyčcová tria. Dále je autorem třech kvartetů pro klarinet, housle, violu a klavír op. 19 a vokálního *Lobgedichtu*. Tak jako byl Jírovec, byť ne zcela přesně označován za následníka Haydna, také hudba Veselého byla ovlivněna dobovými vzory jako byl Haydn a Pleyel. Podle Jägerové, Gerber (1814) ve svém lexikonu uvádí, že Jan Pavel Veselý byl znám především jako skladatel kvartetů v Pleyelovském stylu. Ignác Josef Pleyel byl francouzský skladatel rakouského původu a také žák J. Haydna. Jeho tvorba instrumentálních skladeb byla velmi oblíbená a Pleyel do ní vložil svou tematickou originalitu a charakteristické postupy. I přesto, že se Jan Pavel Veselý inspiroval těmito dobovými trendy, jeho kvartety nejsou jen nápodobou nebo kopií, odráží se v nich jeho vlastní rukopis a kompoziční um. Gerber Jana Pavla Veselého popisuje jako „člověka tiché a skromné povahy.“⁷⁸

⁷⁸ JÄGEROVÁ, Monika. *Jan Pavel Veselý: smyčcový kvartet C dur* [partitura]. Praha: Český Rozhlas, 2013, s. 3-4.

3 Popis pramenů

3.1 Hudebniny se štítkem C. d'Oetting v zámecké hudební sbírce

Zámecká hudební sbírka v Českém Krumlově patří dnes k Státnímu oblastnímu archivu Třeboň a dodnes se k ní upírají oči hudebních vědců a výkonných hudebníků nejen z Čech ale i ze sousedního zahraničí. Vznikla na dvoře rodu Schwarzenbergů na území dnešního Německa, Rakouska a Čech. Původně patřila Arnoštovi ze Schwarzenbergu, který žil v letech 1773-1821 a je považován za hlavního původce této sbírky. Sám byl velkým příznivcem hudby, což dokazují mimo jiné jeho autorské pokusy o samostatné skladby, které jsou dodnes dochované v českokrumlovské hudební sbírce. Kromě osmnácti Arnoštových prací se v hudební sbírce nachází notový materiál především z druhé poloviny 18. století a začátku 19. století. Sbíрка obsahuje kompozice předních skladatelů té doby, ale také z našeho pohledu pro nás cenná díla i zapomenutých českých autorů.⁷⁹

Značka *F: E: Schwarzenberg (Fürst Ernst Schwarzenberg)* vyskytující se na některých obalech hudebních sešitů označuje jako vlastníka samotného Arnošta ze Schwarzenbergu. Otázkou vlastnictví, tedy komu patřily tyto hudební materiály označené *C. d'Oetting* před tím, se zabýval ve své studii Jiří Zálaha. Jméno Oettingen – Wallerstein figurovalo u Arnoštovi matky před tím, než se provdala jako Marie Eleanora Schwarzenbergová, a tak první myšlenka byla, zda hudebniny s tímto štítkem nepatřily právě jí. To však nebylo možné, jelikož písmeno *C* uvedené před jménem Oettingen znamená ve zkratce *comte*, což přeloženo z francouzštiny znamená hrabě, tedy označení pro mužské pokolení. Bylo tedy třeba najít další příbuzenský vztah, který by více objasnil historii sbírky. Jako předchozí potenciální majitel se nabízel více jmen z matčiny strany. Bratři jeho matky, Kraft Ernst a hrabě Fridrich Karel, anebo strýc jeho matky, Franz Wilhelm Notger, avšak nenašly se žádné zprávy, které by toto tvrzení prokazatelně dokazovaly. Posledním možným jménem byl strýc Arnošta a jeden z bratrů Arnoštovi matky, Karl Philipp, který se přibližně kolem roku 1803 přestěhoval do Vídně.⁸⁰ Zajímavým faktem je, že přibližně tou dobou se mohl pohybovat ve Vídni také Jírovec, kterého sem zavedla práce, kdy byl do Vídně poslán jako kurýr s depešemi a zároveň přijel s odhodláním najít

⁷⁹ ZÁLOHA, Jiří. *Hudební sbírka v Českém Krumlově, Arnošt ze Schwarzenberku a píseň Michaela Haydna An den Hain in Aigen*. Hudební věda, ročník 28, č.2. Praha: ACADEMIA, 1991, s. 140.

⁸⁰ ČÍŽKOVÁ, Ivana. *Kantáty ve schwarzenberské hudební sbírce ve Státním oblastním archivu Český Krumlov* [online]. České Budějovice, 2020, [cit. 2020-11-25], s. 17. Dostupné z: <https://theses.cz/id/uadk2d/>
Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta.

si nové pracovní místo. Doložený rok jeho pobytu ve Vídni je 1804, kdy mu bylo nabídnuto místo kapelníka ve dvorním vídeňském divadle, které přijal. Pravděpodobně zde před tím nějakou chvíli žil a tiskem mu v té době vycházely sonáty i kvarteta⁸¹ a jako skladatel byl tím pádem ve Vídni jistě známou osobností. Je tedy možné, že si hrabě Philipp Karl při svém pobytu ve Vídni opatřil vydání Jírovcovo kvartetů a tím pádem se tyto kvartety dostaly do schwarzenberské hudební sbírky. Tyto teorie však není možné potvrdit. Jelikož Arnošt ze Schwarzenbergu řešil se svým strýcem různé finanční záležitosti ze Salcburku, byly tyto finanční závazky zapisovány do knih a ukládány do hlavního Schwarzenberského fondu. Tento zdroj informací posloužil jako důkaz, jak se hudební sbírka dostala do opatrovnictví Arnošta. Poslední listy z hlavní knihy obsahovaly totiž zúčtování bratrů Philippa Karla, Fridricha a Arnošta a potvrdily, že Arnošt ze Schwarzenbergu od svého strýce, hraběte von Oettingen – Wallerstein, Philippa Karla hudební sbírku odkoupil a tak se osvětlila přítomnost štítku *C. d'Oetting* na některých obálkách zámecké hudební sbírky.⁸²

Poté, co Arnošt zemřel, dostala se sbírka do rukou jeho bratra Josefa ze Schwarzenbergu, který ji z jeho pozůstalosti koupil roku 1821 a čtyřmi povozy byla převezena do Vídně. Tou dobou zde Jírovec působil stále jako kapelník vídeňského divadla a schwarzenberská sbírka hudebnin se tak ocitla na stejném místě jako Jírovec i napodruhé, jelikož ze své pozice odešel až v roce 1831.⁸³ Jisté je, že k hudebninám v Českém Krumlově, které byly získány již dříve, byla přepravena přibližně před rokem 1837. Postupně se tato výjimečná sbírka hudebnin dostala přes správu ředitelství tamního panství, archivu velkostatku až do ústředního schwarzenberského archivu. Ten byl do Českého Krumlova přesunut z Vídně v roce 1892. Vlivem likvidace schwarzenberského majetku po druhé světové válce přešla tato sbírka do správy českokrumlovského archivu, kde byla nově pečlivě zkatologizována. Českokrumlovský archiv slouží dnes jako pobočka státního oblastního archivu Třeboň.⁸⁴

Podle repertoárového členění v digitalizovaném katalogu tohoto archivu se dá hudební sbírka v Českém Krumlově rozdělit následovně na tři části:

⁸¹ BARTOŠ (ed.), František. *Vlastní životopis Vojtěcha Jírovce*, s. 124.

⁸² ČÍŽKOVÁ, Ivana. *Kantáty ve schwarzenberské hudební sbírce ve Státním oblastním archivu Český Krumlov* [online], s. 17.

⁸³ SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 621.

⁸⁴ ZÁLOHA, Jiří. *Hudební sbírka v Českém Krumlově, Arnošt ze Schwarzenberku a píseň Michaela Haydna An den Hain in Aigen*, s. 149.

1) *Vícehlasé písně s doprovodem*

2) *Církevní hudba*

3) *Symfonie a koncerty pro sólové nástroje*⁸⁵

3.2 Vojtěch Jírovec

Všechny nově spartované kvartety v této edici pochází ze Schwarzenberské hudební sbírky, která se nachází na zámku v Českém Krumlově. Jelikož se jedná o původní vydání sešitů v dobovém tisku, v následující části uvádím popis jednotlivých opusových čísel.

Vojtěch Jírovec: Tři kvartety pro flétnu nebo housle, housle, violu a violoncello, op. 20. Nedatovaný tisk hlasů, sign. N^{ro} 303, štítek C. d'Oetting[en]

Každý hlas obsahuje titulní stranu s následujícím popisem:

Trois Quatuors. / pour / Flute, Violon, Alto / et Violoncelle / composés par / A. GYROWETZ. / Oeuvre 20^{me} / N^o 758 Prix F 3,- / A Offenbach sur le Mein / chez Jean André. /

Štítek přilepený pouze na hlasu Flauto ò Violino: à Francfort chés Gayl & Hedler

Uvnitř jednotlivých hlasů jsou nástroje označeny italsky: Flauto ò Violino; Violino; Viola; Violoncello. Rovněž tituly skladeb jsou italsky.

Rozsah jednotlivých hlasů: Flauto ò Violino – 13 stran, Violino – 12 stran, Viola – 10 stran, Violoncello – 10 stran.

3.3 Jan Pavel Veselý

V této edici je spartovaný první kvartet ze sbírky, jejíž popis uvádím níže.

Jan Pavel Veselý: Tři koncertantní kvartety pro dvoje housle, housle, violu a violoncello, op. 9. Nedatovaný tisk hlasů, sign. N^{ro} 55, štítek C. d'Oetting[en]

Titulní strana všech hlasů:

III / Quatuors concertants / pour deux Violons, Alto et Violoncelle / composés et desiés / à MONSIEUR d'APPELL, / Conseiller de la grand Chambre des finances et Directeur de

⁸⁵ ARCHIV SOA v Třeboni – oddělení Č.Krumlov. *Sbírka hudebnin Český Krumlov* [online]. 1999. [cit. 2020-11-26]. Dostupné z: <https://digi.ceskearchivy.cz/509559>

Spectacles / de S. A. S. Mg^f le Landgrave de Hesse-Cassel &c. / par / I. WESSELY. / N^o
1124 Oeuvre 9^{me} Prix F 3,- / A Offenbach sur le Mein, chez Jean André. /

Uvnitř jednotlivých hlasů jsou nástroje označeny italsky: Violino primo; Violino secondo; Viola; Violoncello. Rovněž tituly skladeb jsou italsky.

Rozsah jednotlivých hlasů: Violino primo – 12 stran, Violino secondo – 10 stran, Viola – 9 stran, Violoncello – 9 stran.

4 Ediční poznámka

Při vytváření nové edice jsem se snažil o zachování maximální autenticity díla a všechny změny oproti původnímu tiskovému vydání jsou vypsány v kritickém aparátu v tabulkách přiložených v přílohách. Z tohoto důvodu mohou dynamické značky působit poněkud chaoticky a nesjednoceně u všech hlasů. To bylo dáno nejspíše tím, že dynamika psaná ve všech hlasech byla pouze orientační a definitivní podobu získala pravděpodobně až po nazkoušení příslušné skladby s tím, že se ostatní hlasy řídily podle prvních houslí. Ten samý princip platí u legáta ve všech hlasech. Důkaz celkové nejednotnosti v jednotlivých hlasech je možné vidět také v prvním Jírovcovu kvartetu ve druhé větě, kde je v prvních houslích značená dvojitá čára měnicí předznamenání, zatímco ostatní hlasy mají tento úsek se změnou tóniny řešený posuvkami.

Nejčastějším prohřeškem vůči dnešní notaci bylo opětné nevypisování posuvek, pokud skladba zmodulovala. Posuvky určující novou tóninu byly vypsány pouze v prvním taktu po změně a v dalším průběhu skladby se již nevypisovaly. Tehdejší hudebníci s tím nejspíše počítali a byli schopni číst noty bez vypsáných posuvek v nové tónině až do další změny tóniny a skladatelé tak nevypisováním všech posuvek šetřili čas. Všechny tyto úpravy jsou zaznamenány v poznámkovém aparátu a posuvky v nové edici jsou dopsané podle dnešních zvyklostí notového zápisu.

Part violoncella je v některých úsecích psáný v houslovém klíči, což je zachováno také stejným přepisem v nové edici. Ovšem skutečnost, že by se melodie ve violoncellu hrála znenadání v tak vysoké poloze, jak je notována, je velmi nepravděpodobná. Ve skutečnosti měla bezpochyby znít o oktávu níž. Jedním z vysvětlení by mohl být předpoklad, že tehdejší hudebníci byli zvyklí střídat různé smyčcové nástroje podle potřeby jednotlivých obsazení. Vzhledem k tomu, že violoncello má struny naladěny o oktávu níž než viola, violoncellista mohl hrát z notového zápisu v houslovém klíči tytéž hmaty, jaké by hrál i na violu, nástroj by však zněl o oktávu níž.

Za zmínku stojí také sporné označení *minore* ve třetím kvartetu Vojtěcha Jírovce ve třetí větě v taktu 70, přičemž tónina je Es dur se třemi béčky, jež je v nové edici zachováno podle původního vydání.

Poměrně složitá je otázka notačního zachycení melodických ozdob. Snahou editora bylo ozdoby notovat podle originálu, ne vždy ale digitální sazba disponovala adekvátními znaky. Zejména zachycení rozdílu mezi přírazy a oporami nebylo úplně zřejmé

ani v originálních tiscích. V přepisu je použit znak pro oporu ve tvaru malé čtvrt'ové noty, skutečná hodnota ozdoby by vyplynula ze studia mnohem většího množství srovnávacího materiálu, než bylo předmětem této práce.

5 Rozbor pramenů

5.1 A. Gyrowetz: Quartetto I.

5.1.1 1. Allegro

První věta z prvního kvartetu je psána v 4/4 neboli celém taktu, který platí až do konce, v tónině D dur a celkem obsahuje 230 taktů. Lze ji zařadit do sonátové formy, což bylo u prvních vět smyčcových kvartetů v té době běžnou praxí.

Hned v úvodu expozice nastupuje hlavní téma, a to v prvních houslích, které hrají melodii hlavního tématu, zatímco ostatní nástroje hrají piano a plní následujících 6 taktů funkci doprovodnou. Přibližně od poloviny šestého taktu mají první housle pauzu a ostatní smyčce hrají unisono ve forte šestnáctinové noty. V taktu číslo 8 dále pokračuje melodie v piano v prvních houslích, načež se ve 12 taktu tento hudební motiv opakuje v druhých houslích o oktávu níž s tím rozdílem, že poslední dva takty motivu se mírně odlišují rytmicky i melodicky. Tato perioda 4 + 4 takty končí se začátkem taktu číslo 16, kdy nastupuje ve forte a potom v piano nový hudební materiál v rámci oblasti hlavního tématu. Od 20. taktu hrají druhé housle a viola diatonické postupy v šestnáctinových notách a počínaje 21. taktem nastupuje příprava modulace do A dur a střídá se tónika s dominantou ještě v hlavní tónině D dur. S nástupem forte v prvních houslích v taktu 24. přes dominantu v A dur následuje hudební oblast sloužící jako spojovací oddíl k vedlejšímu tématu. Tato oblast se nese spíše v evolučním nádechu hudby a před nástupem taktu 30 začíná piano a volnější pasáž, ve které jsou četné modulace také do mollových tónin, avšak k výraznému ukotvení vzdálenější tóniny zde nedochází. V taktu 37 dochází k rozvolnění daného úseku na noty čtvrté a o takt později půlové hodnoty, které zůstávají na jednom tónu nebo mají chromatický postup. V taktu 42 se již vrací vedlejší tónina A dur a střídání tóniky s dominantou připravuje nástup vedlejšího tématu, který je v závěru vystupňován kadencí.

V polovině taktu 47 již nastupuje v piano vedlejší téma v dominantní tónině A dur uvedené druhými houslemi a violou. Vedlejší téma je symetrické na 8 taktů a v posledních dvou z nich probíhá modulace do E dur. V taktu číslo 55 následuje mezivěta na dominantě a první housle hrají vzestupné trioly, načež jim odpovídají druhé housle, které přebírají melodii, která končí korunou. Vedlejší téma se s rytmickými a melodickými změnami opakuje a k melodii se přidávají také na začátku první housle o oktávu výš a končí na začátku taktu 68 opět v A dur. Následuje 10 taktů, které oddalují závěr vedlejšího

tématu a vedoucí úlohu si střídavě vyměňují druhé housle, viola a první housle postupy v notách šestnáctinových hodnot, načež střídáním tóniky s dominantou v závěru po dvou čtvrt'ových pomlkách přichází na řadu závěrečné téma.

Staccato v osminových notách uvádí nový hudební materiál závěrečného tématu a všechny hlasy hrají unisono. První 4 takty jsou předvěti v tónině A dur a po dvou čtvrt'ových pomlkách následuje závětí, které je prodloužené a začíná v F dur, ale po několika taktech tihne zpátky do tóniky vedlejší tóniny A dur. V taktu 86 již na tónice hrají první housle melodii a takt 90 je podržen trylkem v prvních houslích na dominantě. Nástup prvních houslí ve fortissimo uvádí kodu, která je složená z osmi taktové periody. První dva takty se v předvěti, až na drobnou změnu ve viole, opakují a závětí končí v A dur repeticí taktem číslo 98.

Následující hudební úsek provedení lze označit jako příprava, nebo také úvod k provedení a je uveden půlovými notami, kdy všechny hlasy hrají unisono a nastupuje modulace do F dur. Hlavní téma začíná v taktu 105 v druhých houslích. V taktu 109 nastupují první housle a první motiv hlavního tématu je střídavě hrán v prvních a druhých houslích. Dochází tak k „drobení“ hlavního tématu a přes dominantu z e moll počínaje taktem 112 na tónice e moll pokračuje evoluční úsek hudby. Úvodní motiv hlavního tématu se opakuje napříč všemi hlasy v různých obměnách. V druhých houslích v taktu 110, ve viole v taktu 113, v prvních houslích v taktu 116, ve violoncellu v taktu 114 v inverzi apod. Rychlejší střídání vedlejších tónin v provedení dokazuje crescendo a postupná modulace chromatickým postupem ve violoncellu do G dur v taktu číslo 119. Tónika v taktu 123 se přehodnotí jako šestý stupeň a nastává modulace do h moll načež jsou na dominantním kvartsextakordu následující tři takty. Následuje příprava reprízy, kdy je od taktu 129 ve violoncellu prodleva na tónu *H* po celé čtyři takty, během nichž dochází k přehodnocení sextakordu na šestém stupni na sextakord na subdominantě v D dur, načež dvoutaktová prodleva ve violoncellu od taktu 133 na tónu *A*, tedy dominantě z D dur, slouží jako příprava na návrat hlavního tématu v hlavní tónině.

Repríza začíná taktem číslo 135, kdy je v prvních houslích znovu uvedené hlavní téma, které je až do začátku taktu 140 nezměněné v původní formě. Změna přichází s forte a šestnáctinové notové postupy v unisonu mají lehce odlišnou melodii oproti původnímu hlavnímu tématu. V taktu 143 je v prvních houslích intervalová inverze a tento motiv je opakován v následujících taktech 145 a 146 střídavě v prvních houslích spolu s druhými

o oktávu níž a ve viole spolu s violoncellem rovněž o oktávu níž. Od taktu 147 následuje vložený úsek, který kontrastuje výrazně pomalejšími rytmickými hodnotami, který začíná notou *F* ve violoncellu a postupným chromatickým postupem se dostane až na notu *H*. Zdánlivá *h moll* však ihned směřuje zpět na notu *A*, tedy na dominantu v taktu 154. V následujícím taktu se ve violoncellu mění basový klíč na houslový a violoncello hraje melodii. V taktu 158 zazní na začátku náznak hlavního tématu, ale melodie plyne dál v šestnáctinových notách až do taktu číslo 162. Následné dva takty a trylek na dominantě a následná tónika umožní provést nástup vedlejšího tématu v hlavní tónině.

S návratem basového klíče ve violoncellu nastupuje v půlce taktu 165 vedlejší téma v *A dur* pouze s malými rytmickými zásahy. Přejít do *A dur* umožňuje opět provést mezihru na dominantě, kdy první housle hrají trioly a melodicky jim odpovídají druhé housle *crescendo* a závěr mezihry končí ve *fortissimo* s korunou na dominantě. V dynamice psané *piano* uvádí druhý díl vedlejšího tématu takt 180, kdy se již s melodií přidávají také první housle. O deset taktů později je nástup druhých houslí ve *forte* a v této části je melodie hrána v šestnáctinových notách střídavě ve všech hlasech. Značené *crescendo* v závěru od taktu 197 přináší závěr tématu a střídavá tónika s dominantou uvozují konec vedlejšího tématu ve *forte*.

Závěrečné téma nastupuje v *piano* poslední dobou v taktu 201. Čtyři takty předvětí jsou v hlavní tónině a poté přichází modulace do *B dur*. Perioda je tentokrát oproti závěrečnému tématu v expozici symetrická a závětí je rozložené do čtyř taktů. *Crescendo* na dominantě hlavní tóniny před nástupem taktu číslo 210 uvozuje závěrečné dva takty a téma je ukončené korunou.

Závěrečná koda pracující s materiálem hlavního tématu začíná na tónice v hlavní tónině *D dur* a motiv hlavního tématu je přítomen hned v prvním taktu 212 ve viole. Korespondenční melodika se poté uplatňuje v druhých houslích, které hrají melodii se stejným intervalovým postupem, zatímco první housle hrají šestnáctinové noty a po taktech zní střídavě tónika a dominanta. To samé se opakuje následující dva takty. *Forte* v taktu 216 uvádí unisono ve všech hlasech opět s námětem hlavního tématu na začátku taktu. V taktu 219 se ujímají melodie v šestnáctinových notách opět první housle a ostatní hlasy hrají *piano* na tónice. Následuje jeden takt na subdominantě a s návratem tóniky a následné dominanty s trylkem přichází závěrečná část kody ve *fortissimo*. V prvních houslích se vrací celý první takt hlavního tématu doplněný

v následujícím taktu pozměněnou melodií v pianu na tónice a dominantě. Tyto dva takty se dále opakují, avšak první z nich již jen ve forte a druhý opět v pianu. Následují závěrečné čtyři takty skladby spolu navzájem kontrastující. V rychlém sledu se střídá tónika s dominantou a první housle hrají unisono s druhými o oktávu výš, nejprve piano a až následné opakování zaznívá v prvních houslích ve fortissimo. Celá melodie v prvních i druhých houslích je hrána o oktávu výš oproti předchozím dvěma taktům. Poslední takt číslo 230 se liší sestupným postupem inverze a zní v plném rozsahu všech hlasů zakončený rozloženým akordem na poslední notě první věty.

5.1.2 2. Andantino

Druhá věta z prvního kvartetu je napsaná v 3/4 taktu, který platí beze změny až do konce. Celkově je dlouhá 57 taktů a v předznamenání má jeden křížek, přičemž tónina je G dur. Její písňová forma se dá popsat jako malá rozšířená třídílná s následujícím schématem:

a	b	m k	x	a'	k
4+4	4+5	8	14	4+4	10

Úvodní drobná věta představuje hudební materiál, který se v jisté obměně vrací ještě jednou před závěrečnou kodou. Jedná se o periodickou větu, jejíž předvěti končí v taktu číslo 4 polovičním závěrem na dominantě. Závětí, které je rovněž na čtyři takty, končí taktem číslo 8 již na tónice. Přechod k druhému malému dílu zajišťují postupy v šestnáctinových notách v druhých houslích a ve viole. Stále v tónině G dur nastupuje druhá perioda, která však již není přísně symetrická. Oproti předchozí části je zde více not rychlejších rytmických hodnot. V taktu číslo 11 hrají první housle v melodii diatonické postupy v dvaatřicetinových notách, zatímco druhé housle spolu s violou pokračují od začátku předvěti doprovodem v šestnáctinových notách a v posledním taktu předvěti je ve violoncellu změna klíče na tenorový, která však platí jen dva následující takty. V závětí se uplatňuje dynamický kontrast, kdy hrají všechny nástroje nejprve v pianu, po osminové pomlce ve forte crescendo, načež opět po osminové pomlce následuje nástup v pianu. V tomto závětí také začíná skladba modulovat, nejprve do D dur a s nástupem mezivěty po osminové pomlce v taktu 17 do B dur. Následuje zdánlivá modulace do Es dur, ale klamný spoj z dominanty z Es dur na šestý stupeň tóninu nepotvrzuje, naopak následuje modulace do D dur a koda, která navazuje na mezivětu v taktu číslo 22, kde je zároveň ve violoncellu značené *pizzicato*.

Koda na čtyři takty, během níž hrají první housle melodii a ostatní hlasy plní funkci doprovodnou, končí na tónice taktem 25.

Následný hudební úsek má spíše evoluční charakter, ve kterém dochází k častým modulacím. Od taktu 26 je tónina d moll a první housle hrají melodii za doprovodu ostatních hlasů ve forte piano. Hned následujícím taktem začíná modulace do paralelní F dur a chromatickým postupem ve violoncellu dále do G dur v taktu 31. Následně probíhá modulace do a moll, jejíž tónika se ihned přehodnocuje jako subdominanta z e moll, která nastupuje v taktu 36, ale jejíž subdominanta v taktu 38 se opět přehodnocuje jako druhý stupeň z G dur a citlivý tón v basu připravuje uvedení první věty v G dur. Úvodní perioda se odlišuje jednak rytmicky a jednak především závětím, kde jsou poslední dva takty odlišné oproti původnímu a střídání dynamiky forte piano a následné piano funguje jako příprava pro závěrečnou kodu, která nastupuje ve forte v taktu číslo 47. První housle jsou nositelem melodie a v doprovodu jsou hrané výrazné sextoly ve všech hlasech. Výraznější předěl je v taktu 52, kde mají první housle piano a závěrečné takty již nejsou „zběsilým“ úprkem v šestnáctinových notách, ale poklidným koncem a v pianissimu autentickým závěrem.

5.1.3 3. Allegretto

Třetí a poslední věta z prvního kvartetu je v 2/4 taktu, který platí po celou dobu až do závěrečného taktu číslo 261. V předznamenání jsou dva křížky a je v tónině D dur. Svoji formou se dá třetí věta zařadit jako velké rondo, které se dá znázornit následovně:

A	B	A	X	A
: a : m ₁ b k	c d m ₂ e m ₃ k	a' m ₁ b'	x _b x _a	a''m ₄ b'' k
12 4 8 4	8 8 12 8 24 18	12 4 7	28 40	22 23 5 14

Třetí věta začíná piano úvodní periodou a první housle hrají melodii úvodního tématu. Předvětí je na čtyři takty, zatímco závětí je na osm a končí taktem číslo 12 na dominantě polovičním závěrem, načež následuje repetice této drobné věty. Ve forte navazuje krátká mezivěta na čtyři takty, kde první housle mají pauzu a ostatní hlasy hrají unisono. Taktem 17 začíná druhá perioda s tematickým hudebním obsahem a všechny hlasy mají značené piano. První housle hrají melodii diatonickým postupem v šestnáctinových notách, zatímco v doprovodu se v předvětí střídá tónika s dominantou. V závětí je v ostatních hlasech prodleva na tónickém kvintakordu, zatímco v prvních houslích je

melodie ukončená korunou. Na ni navazuje čtyřtaktová koda v pianu, která končí na tónice.

Třetí dílec, označený písmenem *c*, začíná taktem 29 v pianu, přičemž první housle mají v předvětí pomlky na čtyři takty a ostatní hlasy hrají unisono. V závětí se již přidávají první housle a ve violoncellu je prodleva na tónice. Následná perioda obsahuje nový hudební materiál a shodné předvětí i závětí. První housle hrají melodii a ostatní hlasy doprovod, přičemž výrazným prvkem jsou postupy v šestnáctinových notách ve druhých houslích. Vložená mezivěta začínající ve forte v taktu 45 slouží jako spojovací skupina článků k následujícímu novému hudebnímu úseku. Zároveň se zde od taktu 48 připravuje modulace do dominantní tóniny A dur. Následná část mezivěty začínající taktem 49 je na dominantě z již připravované A dur. Sólový diatonický sestup v prvních houslích od taktu 53 navazuje na nové téma další periody, které začíná v taktu 57. Stěžejní melodie tématu je tentokrát ve violoncellu, ale samotná perioda není nijak ostře ohraničená. Přechod k následné mezivětě splývá s koncem periody, která končí polovičním závěrem na dominantě. Mezivěta obsahuje hudbu, která nedosahuje váhy tématu, ale charakteristickým prvkem jsou tu trioly, které se objevují ve violoncellu a také v prvních houslích. Od taktu 75 hraje violoncello bez doprovodu ostatních hlasů a v taktu 77 dochází ve violoncellu ke změně klíče na houslový. Basový klíč se vrací v polovině taktu 81, kde začínají trioly v prvních houslích a ostatní hlasy hrají doprovod v osminových notách na těžkou dobu. Crescendo v taktu číslo 87 připravuje nástup kody ve forte v taktu 89. V prvních čtyřech taktech kody se střídá tónika s dominantou a následný diatonický postup v půlových notách v prvních houslích tihne do tóniky v taktu 97. Na tónice je následující hudební materiál až do konce kody, kterou dohrávají první housle postupy v šestnáctinových notách.

V prvním opakování dílu *A* se vrací hlavní tónina D dur a s ní také úvodní perioda na dvanáct taktů, která se mírně liší pouze rytmicky. Ve forte vložená čtyřtaktová mezivěta odpovídá prvnímu uvedení této části v prvním dílu skladby. Výrazný zásah je patrný až v další periodě označené jako *b'*, kde je uvedeno pouze předvětí začínající v taktu 123, jehož třetí takt posuvky transponují do a moll, ale následný takt je opět v A dur. Poté následuje takt pauzy s korunou, poslední takt z předvětí je zopakován a druhý díl končí taktem pauzy s korunou na tónice.

Po dvojčáře a změně předznamenání začíná nový díl pojmenovaný velkým *X* v tónině F dur taktem 130. Na začátku je uvedené téma z druhé periody, kde hlavní melodii hrají první housle v šestnáctinových notách. Stejně tak jako v předchozím uvedení těchto hudebních myšlenek i zde je na začátku pouze předvětí a následně je hudební motiv dále prováděn. Od taktu 134 je ve violoncellu prodleva na tónice a v druhých houslích probíhá tematická variace. Od taktu 141 jsou výrazné postupy v šestnáctinových notách psané ve viole, které končí až v taktu 155. Tento evoluční úsek hudby je zakončen v půlových notách ve všech hlasech, kromě prvních houslí, které mají pomlky, tónikou a konec je na dominantě zakončený trylkem ve viole. Následuje úvodní perioda tentokrát v tónině v F dur. Melodie je opět v prvních houslích a celé čtyři takty předvětí je ve violoncellu prodleva na tónice. Závětí již shodné není a úvodní motiv nebo také hlava tématu se dále provádí v prvních houslích. Počínaje taktem 166 hrají až na první housle všechny hlasy unisono transponované úvodní dva takty tématu, načež jim odpovídají stejným motivem první housle. Tento samý princip se opakuje ještě jednou, přičemž probíhá modulace do následné g moll. Po taktu 171 již nenásleduje motivická odpověď prvních houslí ale takt pauzy, po němž je znovu nástup úvodního tématu tentokrát ve viole a v tónině g moll. Stejně jako v předchozím opakování je zde pouze předvětí a dále skladba od taktu 175 moduluje přes B dur až do Es dur, avšak k ukotvení nové tóniny nedochází. V taktu 179 je v druhých houslích sekvence melodického článku z taktu 177 z prvních houslí, která se následně objevuje také ve violoncellu v následujících čtyřech taktech vždy o tón níž a opětovně zase v prvních houslích v taktu 184. Prodleva ve violoncellu na dominantě v taktu 188 již připravuje návrat hlavní tóniny D dur. V taktu 192 a 193 probíhají v prvních a druhých houslích diatonické postupy v šestnáctinových notách vzájemně v terciích, zatímco viola s violoncellem k nim hrají protipohyb spolu rovněž v terciích. Následný diatonický postup v šestnáctinových notách v prvních houslích sólo od taktu 195 směřuje k návratu prvního dílu v hlavní tónině D dur. Ten nastupuje po dvojité taktové čáře spolu se změnou předznamenání před taktem 198.

V úvodní periodě se tentokrát vrací jednak předvětí, které je rytmicky pozměněné zejména ve viole, která hraje místo osminových not noty půlové, ale i závětí, které končí na dominantě polovičním závěrem, je zkrácené o čtyři takty a první housle mají pozměněný rytmus. Následující hudební úsek nemá váhu nového tématu a je v něm charakteristický doprovod od taktu 204, kde se u všech hlasů, kromě prvních houslí, střídají osminové noty v lichém metru až do taktu číslo 213. V průběhu se skladba

vzdaluje od hlavní tóniny, ale k ustálení v jiné tónině nedochází. V taktu 216 a 219 je koruna na čtvrté notě u všech nástrojů. Pianem v taktu 220 začíná mezivěta a prodleva ve violoncellu na dominantě potvrzuje nástup hlavní tóniny D dur na tónice ve forte taktem 224. Dominantní melodií jsou postupy v šestnáctinových notách střídavě v prvních houslích a viole s druhými houslemi. V této části se střídají pouze základní harmonické funkce. Od taktu 230 je melodie na subdominantě a následná dominanta v taktu 37 a sólo prvních houslí na čtyři takty spolu se závěrečným trylkem na dominantě uvádějí návrat předvěti druhé periody označené jako *b'*. Po čtyřech taktech předvěti je takt pauzy s korunou, načež následuje v pianu koda taktem 248, která končí ve forte. Zde se v rychlém středu několikrát vystřídá tónika s dominantou a závěr je rytmicky dokonalý na tónickém kvintakordu.

5.2 A. Gyrowetz: Quartetto II.

5.2.1 1. Allegro moderato

První věta z druhého kvartetu je napsaná v 6/8 taktu, který se po celou dobu nemění. Tónina je G dur s jedním křížkem a celkem má první věta 291 taktů, čímž se řadí k nejdelší první větě ze sbírky. Svoji formou se dá přiřadit k sonátové formě monotematické.

Úvodní hlavní téma je složené z osmi taktové periody, kde hlavní melodii hrají první housle v pianu. Hlava tématu složená ze čtvrté noty s tečkou a třech osminových not, je hlavním motivem z oblasti hlavního tématu, který se opakuje napříč skladbou. Tato drobná věta končí celým závěrem, na nějž navazuje perioda druhá, která začíná ve forte v taktu číslo 9. V polovině předvěti se uplatňuje dynamický kontrast a následující dva takty jsou psané piano. Závěti je prodloužené se stejným dynamickým kontrastem, přičemž v taktu 19 se předchozí dva takty opakují ve forte a závěr končí na tónice. Následuje hudební úsek, který lze označit jako spojovací oddíl, ve kterém po dvou taktech přichází modulace do paralelní e moll a který vychází z hudebního materiálu hlavního tématu. Např. v taktech 25, 27 a 31 zaznívá úvodní motiv z první periody v prvních houslích. Od taktu 25 následuje harmonická příprava, která by mohla fungovat jako úvod vedlejší dominantní tóniny D dur. Melodie od taktu 34 je na dominantě z avizované D dur a vše nasvědčuje tomu, že přijde vedlejší téma v dominantní tónině. Od taktu 37 se skutečně objevuje nový hudební materiál ve fortissimo, avšak v tónině d moll. Tato skutečnost by sama o sobě nevadila, jelikož u klasiků byly tóniny vedlejších témat

často dominantní mollové⁸⁶, avšak melodie vedená v prvních houslích nemá dostatečnou váhu či charakter vedlejšího tématu. V taktu 46 hraje viola s violoncellem unisono ve forte, načež jim v dalším taktu odpovídají první a druhé housle v terciích. Tatáž korespondenční melodika se opakuje v transpozici v následujících dvou taktech. V průběhu dochází k modulacím do vzdálenějších tónin, avšak k ustálení dochází až v taktu 50 v tónině A dur. Ta funguje jako dominanta k nástupu vedlejšího tématu v tónině D dur v taktu 57.

Samotné vedlejší téma nepřináší kontrastní materiál k tématu hlavnímu, nýbrž z něj přímo vychází a funkci vedlejšího tématu splňuje tím, že je uvedené v dominantní tónině. Z hlavního tématu se vrací pouze předvěti, které se liší rytmicky ale především právě harmonicky. V taktu 61 a 63 se ve viole vyskytuje variace na hlavu hlavního tématu a následující úsek hudby je spíše evolučního charakteru. Výrazným prvkem jsou postupy v šestnáctinových notách ve viole a dále se v této části uplatňuje sekvence z taktu 70 z prvních houslí. V taktu 72 je stejný motiv v druhých houslích a v taktu 81 se nachází ve viole. Jinak tato část uvádí nástup závěrečného tématu.

Závěrečné téma nastupuje v taktu 83 v piano v tónině d moll. V taktu 89 přichází modulace do paralelní F dur, která má stejné předznamenání. Citlivý tón v prvních houslích v taktu 91 připravuje nástup D dur tóniny a spolu s ní také závěti z hlavního tématu. To je oproti úvodnímu nástupu rytmicky a harmonicky pozměněné a plní funkci předvěti. Výrazným prvkem v předvěti této periody jsou téměř koncertantní postupy ve viole a v druhých houslích. Od taktu 94 má violoncello psané *pizzicato*. Závěti je prodloužené na osm taktů a koncertní melodii hrají první housle. Následný přechod na kodu, která pokračuje v D dur tónině, je přes citlivý tón, který hrají všechny hlasy, až na první housle, které hrají rozložený dominantní septakord.

Koda začíná v taktu 105 a první housle mají prodlevu na tónu *a*“, zatímco se střídá tónika s dominantou a druhé housle s violou mají diatonické postupy v šestnáctinových notách v terciích. Značené *Col arco* v taktu 109 umožňuje violoncellu opět hru smyčcem a v taktu 111 hrají unisono všechny hlasy, kromě prvních houslí, chromatický doprovod v osminových notách. Chromatický postup v prvních houslích v taktu 115 je následován trylkem a diatonický postup ve forte v druhých houslích a ve viole v terciích uvádí nástup nové periody. Předvěti je psané v piano a melodie, která má téměř charakter samostatného

⁸⁶ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*, s. 308.

tématu, je vedena v druhých houslích. Závětí je prodloužené a melodii hrají první housle, ale jinak jsou první čtyři takty shodné s předvětím. Závěrečných osm taktů funguje jako dohra a zároveň závěr celé expozice, která končí ve forte na tónice v taktu 132.

Provedení začíná po repetici taktem číslo 134 v tónině h moll v pianu. Ihned v úvodu k provedení se uplatňuje sekvence taktu 136 z melodie prvních houslí, zatímco druhé housle hrají rychlé postupy v šestnáctinových notách. V taktu 141 zní unisono, které melodicky opakuje druhé housle v následujícím taktu. Následné opakování opět unisono směřuje k půlovým notám, které v chromatických postupech uvádí samotné provedení. Forte piano v půlových notách přináší modulaci a tóniny se střídají v rychlém sledu po dvou taktech počínaje tóninou C dur v taktu 152, a moll v taktu 154, fis moll v taktu 156, G dur v taktu 157, e moll v taktu 160, načež se navrácí C dur tónina v taktu 162. Následuje šesti taktová mezivěta v H dur ve forte, kdy všechny hlasy hrají unisono a chromatický postup v prvních houslích v taktu 169 připravuje nástup předvětí z úvodní periody v e moll. Melodii hlavního tématu hrají první housle a v taktu 174 přechází předvětí úvodního tématu do houslí druhých, které mají psané *dolce* v tónině G dur. Od taktu 178 se skladba dostává do C dur a v taktu 183 začíná závětí z úvodní periody hlavního tématu v melodii prvních houslí. Následující nová melodie má písňový charakter a druhé housle hrají unisono s prvními houslemi, které hrají melodii o oktávu výš. Taktem 197 se tónina mění na D dur a postupy v šestnáctinových notách se střídají v druhých houslích a ve violoncellu střídavě na tónice a dominantě. Ve forte v taktu 201 jsou vedeny všechny hlasy v šestnáctinových notách a tónika z D dur se přehodnocuje jako dominanta z G dur a probíhá tak tonální příprava reprízy.

Repríza začíná taktem číslo 206 uvedením úvodního materiálu z vedlejšího tématu expozice, což dokazují shodná závětí. V taktu 210 se mění ve violoncellu basový klíč na houslový a violoncello hraje melodii, která je dále evolučně rozvíjena. Návrat basového klíče v taktu 232 přesouvá melodii zpátky do prvních houslí, které hrají nejčastěji postupy v šestnáctinových notách. Crescendo v taktu 238 připravuje návrat závěrečného tématu.

Závěrečné téma začíná piano v harmonické obměně v tónině g moll ve stejné formě jedenácti taktů jako v expozici. V taktu 246 se na chvíli objeví B dur tónina, ale v taktu 250 je již návrat hlavní tóniny G dur spolu se závětím úvodní periody hlavního tématu s mírnou melodickou změnou. Melodie pokračuje v prvních houslích, které hrají postupy

v šestnáctinových notách a směřují ke koruně v taktu 262 a k následnému nástupu závěrečné kody.

Koda nastupuje v pianu v taktu 263 a jsou zde melodické postupy prvních houslí v šestnáctinových notách. V taktu 273 a 274 hrají doprovod kromě prvních houslí všechny hlasy unisono. Následný takt hrají první housle sólo melodii a následná tónika a trylek na dominantě v prvních houslích připravují závěrečnou část kody. Konečný dílec je tvořen periodou od taktu 281 s prodlouženým závětím, kde melodii hrají v předvětí druhé housle v pianu a v závětí se k nim přidávají také housle první o oktávu výš. V posledních šesti taktech první věty se střídá tónika s dominantou. První housle mají poslední tři takty psané pianissimo, violoncello *pizzicato* a koda končí celým závěrem na tónice.

5.2.2 2. Larghetto

Druhá věta je napsaná v tónině D dur a v předznamenání má dva křížky. 2/4 takt platí po celou dobu věty, která končí taktem číslo 74. Její písňová forma se dá popsat jako malá rozšířená třídílná s reprízou a odpovídá následujícímu schématu:

a	b	c	x	a	k
4+8	8	10	22	4+8	11

Úvodní drobnou větu lze označit jako periodickou nesymetrickou. Předvětí je na čtyři takty a končí celým závěrem na tónice, přičemž hlasy jsou od začátku vedeny v pianu. Přitom je představena hlava tématu prvního dílce. První dva takty závětí jsou na dominantě, načež se vrací zpátky na tóniku. Závětí je prodloužené o pozměněnou úvodní polovětu, která začíná taktem 9 crescendo a končí taktem číslo 12 autentickým závěrem. Nový dílec začíná taktem 13 v tónině A dur a melodie je vedená v prvních houslích. Tato perioda nepůsobí příliš uzavřeně, což je dáno také tím, že končí polovičním závěrem na dominantě taktem číslo 20. Nová část svým hudebním materiálem navazuje na předchozí dílec. Hlasy jsou střídavě vedeny v osminových, šestnáctinových a dvaatřicetinových notách a v taktu 25 druhé housle hrají v notách čtyřiašedesátinových, přičemž žádný hlas nemá vedoucí melodickou úlohu. Tato deseti taktová perioda končí na začátku taktu číslo 30 autentickým závěrem, který je uvozen trylkem ve viole na tónice z A dur. Následující hudební pasáž má evoluční charakter a dochází zde k častějším modulacím. V polovině taktu 30 je výrazný hudební motiv v prvních houslích

a v doprovodu se ve forte piano střídá tónika s dominantou v A dur. Tento motiv se opakuje od taktu 33 v transpozici v tónině B dur. Změna klíče ve violoncellu na houslový v taktu 35, uvozuje novou modulační pasáž. O takt později se ve violoncellu vrací zpět klíč basový a taktom číslo 38 přichází na řadu nová tónina h moll. O dva takty dál se již vrací hlavní tónina D dur, která zůstává až do konce věty. V taktu 41 se opět ve violoncellu mění klíč na houslový a violoncello hraje hlavní melodii, zatímco první housle hrají akordické rozklady ve dvaatřicetinových notách. Od taktu 44 hraje violoncello sólo v notách dvaatřicetinových, ke kterému se v taktu číslo 47 přidávají první housle a oba hlasy hrají crescendo čtyřiašedesátinové noty. V taktu 48 je psané forte a tuto úlohu si bere na starost viola nejprve ve čtyřiašedesátinových notách a potom v notách dvaatřicetinových. Návrat basového klíče ve violoncellu v taktu 51 uvozuje piano a následný takt je zakončen korunou. Tím končí tento evoluční hudební úsek skladby a na scénu se vrací úvodní perioda, která je až na mírné rytmické odchylky beze změny. Výjimkou je poslední takt, který přechází do závěrečné kody, která začíná ve forte, ale postupně se od taktu 68 začíná ztišovat až do pianissima a končí autentickým mužským závěrem na těžké době. Poslední dvě noty má violoncello napsané *pizzicato*.

5.2.3 3. Allegretto

Třetí věta z druhého kvartetu je napsaná v 2/4 taktu, který se v průběhu nemění a v tónině G dur s jedním křížkem v předznamenání. Celkem je třetí věta dlouhá 256 taktů. Stejně jako v prvním kvartetu se svou formou řadí k velkému rondu, jehož schéma se dá zobrazit následovně:

A	B	A	C	A
a a' k	b c m ₁	a'' a'''	d m ₂ e m ₃	a'''' b' f g h h' K
8 8 4	8 8 22	8 12	4+8 24 9 14	12 12 12 13 8 8 54

Úvodní perioda je symetrická na osm taktů, začíná v pianu a melodie tématu je představena v prvních houslích. V taktu 6 mají všechny hlasy psané forte, což přináší dynamický kontrast. Následující drobná věta je opakováním první periody, která obsahuje drobné rytmické odchylky. V taktu 17 je k ní připojena krátká koda na čtyři takty, která končí celým závěrem na tónice.

Druhý díl začíná drobnou periodickou větou, kde je melodie nejdříve v předvětí vedená v druhých houslích a viole, která má psané *dolce* a v závětí se s melodií přidávají také

housle první v oktávě s druhými houslemi. V závěti v taktu 26 přichází modulace do D dur a následující perioda již začíná v dominantní tónině. Melodie je vedena v druhých houslích, načež se v polovině předvěti přesouvá do violového partu. Závěti funguje spíše jako příprava k následující mezivěti, ke které směřují postupy v šestnáctinových notách v druhých houslích a viole. V mezivěti se uplatňuje hudba méně závažného charakteru a horní hlasy mají diatonicky sestupnou tendenci. Violoncello hraje noty šestnáctinových hodnot, které vyústí k prodlevě na tónice v taktu 43. Melodii přebírají střídavě první a druhé housle v pianu, načež nastupují všechny hlasy unisono v taktu 47 nejprve ve forte, které platí dva takty a následně v pianu, které je rovněž na dva takty. Rychlé melodické postupy v šestnáctinových notách vyústí v prodlevu na tónice, která se přehodnotí jako dominanta z G dur a melodie vedená v prvních houslích navazuje na další díl, ve kterém se vrací úvodní perioda v hlavní tónině G dur.

Návrat úvodní periody se liší opět pouze rytmicky v některých taktech a jinak probíhá beze změny. Oproti tomu druhé opakování, které na periodu navazuje taktem číslo 67 má prodloužené závěti o čtyři takty, ve kterých probíhá modulace do e moll a závěti končí na dominantě v taktu 78.

Další díl uvádí nový tematický materiál ve forte v periodě označené novým písmenem *d*. Předvěti je dlouhé čtyři takty a melodie je vedená v druhých houslích. Druhá polovina předvěti je v pianu a první a druhé housle hrají v terciích. Stejně tak začíná také závěti, i když je melodie transponovaná výš. Závěti je prodloužené a navazuje na něj mezivěta začínající taktem 91, ve které převažují postupy sólového charakteru v šestnáctinových notách ve viole. Skladba v této evoluční části moduluje a s nástupem nové drobné věty označené malým *e* v taktu 115, se na chvíli ustálí tónina B dur. Již v posledním taktu předvěti však věta moduluje do g moll. Závěti je prodloužené a končí na tónice v taktu 123. Následující mezivěta směřuje svým spádem k návratu hlavního tématu uvedeného na začátku úvodní periody a od taktu 134 je ve violoncellu prodleva na dominantě dlouhá čtyři takty.

Poslední díl začíná v hlavní tónině G dur taktem 138 a uvádí obě periody uvedené v prvním dílu na začátku věty. Jelikož periody nejsou shodné s původním uvedením, jsou ve schématu označeny příslušným počtem čárek u písmen *a* a *b*. V prodlouženém závěti první periody se opakuje krátká koda z prvního dílu, na kterou navazuje drobná věta

rovněž s prodlouženým závětím, které končí polovičním závěrem s korunou. Následující úsek přináší nové dosud neuvedené hudební myšlenky. Nový dílec označený písmenem *f* začíná v pianissimu. Melodie je vedena v prvních houslích, ale předvětí a závětí nemá jasně vymezené hranice. Přejít k dalšímu dílci je uveden trylkem v prvních houslích na dominantě. Další drobná věta začínající taktom číslo 174 je výraznější. Začátek je psaný ve forte a první housle mají hned v druhém taktu značené crescendo a hrají melodii. Převládají koncertantní postupy v šestnáctinových notách v prvních a druhých houslích a poslední dva takty jsou ve fortissimo a konec je na tónice v taktu 186. Se změnou klíče ve violoncellu na houslový nastupuje nová osmi taktová perioda, kde violoncello hraje hlavní melodii. Po změně klíče ve violoncellu na basový v taktu 195 začíná další symetrická perioda, která je tematicky stejná jako předchozí. Melodie je tentokrát vedena v prvních houslích a po celém závěru nastupuje v taktu 202 závěrečná koda. Samotná koda je spíše netematická, avšak objevuje se zde pár odkazů k předchozím hudebním dílčím článkům. Hlavní melodii hrají první housle a zpočátku převažují postupy v šestnáctinových notách. V taktu 212 je první odkaz na melodii z prvního taktu druhé periody úvodního dílu. Tento dílčí článek je ojedinělý, ale přece dobře rozpoznatelný. V taktu 236 a 240 se nachází druhý odkaz k hudbě již uvedené a provádí se zde článek z úvodu druhého dílu. V samotném závěru kody je v taktu 251 na dominantě psané pianissimo, které trvá čtyři takty, načež v dynamickém kontrastu zazní ve forte závěrečná dominanta a tónika na těžké době.

5.3 A. Gyrowetz: Quartetto III.

5.3.1 1. Allegro moderato

První věta ze třetího kvartetu sbírky je napsaná v 4/4 taktu, který platí beze změny až do konce. Celkem má 282 taktů a je bez předznamenání v tónině C dur. Svou formou nijak nevybočuje oproti prvním větám ve sbírce a je rovněž v sonátové formě. Vedlejší téma zde vychází opět z hlavního, a proto se tato věta dá zařadit jako sonátová forma monotematická.

Hlava tématu úvodní periody začíná v pianu a je vedena terciovým vzestupným postupem v půlových notách, přičemž první čtyři takty jsou unisono ve všech hlasech. Závětí je rovněž na čtyři takty, má značené pianissimo a končí polovičním závěrem na dominantě. Na ten navazuje čtyřtaktová mezivěta, která připomíná rozhovor mezi prvními houslemi, které hrají *staccato* a doprovodnými hlasy, které hrají pomyslnou odpověď. Následující

perioda začínající v taktu 13 uvádí unisono ve všech hlasech a není symetrická. V prodlouženém závěti je charakteristickým prvkem značené *sforzato* na poslední době v taktu 21 a 22. Následující hudební úsek má evoluční charakter a melodie je vedená v prvních houslích. Piano v taktu 28 uvádí tečkovaný rytmus, načež je tento článek prvních houslí v následujících dvou taktech v triolách opakován. Následné forte připravuje již vedlejší tóninu a funguje jako spojovací oddíl, který končí v taktu 38 korunou na dominantě.

Vedlejší téma plní funkci kontrastu pouze harmonického, jelikož již nastupuje v dominantní tónině G dur, ale jinak je odvozené z tématu hlavního a melodie je vypsána v druhých houslích. Piano ve violoncellu ihned od začátku uvádí hlavu z úvodu hlavního tématu v půlových notách stejně tak jako druhé housle v taktu číslo 41. Změna tóniny do g moll a forte v taktu 47 uvádí další evoluční hudební úsek expozice, ve kterém se ihned v prvním taktu v prvních houslích objevuje hlava úvodního tématu. Od taktu 53 si první housle střídají melodii s violoncellem, načež se melodie opět vrací do prvních houslí. V taktu 63 hrají všechny nástroje unisono a značené je opět *sforzato*. Unisono trvá dva a půl taktu a dále pokračuje melodie evolučního charakteru vedená v prvních houslích. Piano ve violoncellu v taktu 68 znovu připomíná citát hlavního tématu úvodní periody v půlových notách a terciových postupech. Počínaje taktem 75 je před začátkem závěrečného tématu vložena mezivěta, která je charakteristická triolovým postupem nejdříve v prvních houslích a po dvou taktech v houslích druhých. Forte v taktu 81 a unisono všech hlasů v triolách na dominantě připravuje uvedení závěrečného tématu, které je s mezivětou propojené triolovým postupem v druhých houslích.

Závěrečné téma začíná v pianu taktem číslo 84 a melodii takřka ariózního charakteru hrají druhé housle. Předvěti periody je na čtyři takty a závěti je prodloužené na šest taktů, na které navazuje kratičká mezivěta. Tato drobná věta se v taktu 95 opakuje a melodii tentokrát hrají první housle. Závěti, které je prodloužené na osm taktů, končí na začátku taktu číslo 106 celým závěrem na tónice. V následujícím evolučním hudebním úseku má hlavní slovo viola, která hraje melodii. Notové postupy v šestnáctinových hodnotách v taktu 116 přebírá violoncello, které pokračuje v melodii a v taktu 127 dochází ke změně klíče na houslový. Ten platí až do taktu číslo 135, kde se v prvních houslích v pianu ozve citát z hlavního tématu a postupy v šestnáctinových notách vedené v druhých houslích připravují závěrečnou kodu expozice. Začátek je ve forte a první tři takty hrají první a druhé housle trioly. Následné fortissimo uvádí citát z hlavního tématu v půlových

notách v prvních houslích, který se opakuje také v následném taktu a druhé housle dohrávají trioly až k samotnému závěrečnému taktu expozice, která končí celým závěrem na tónice a po čtvrt'ové pomlce následuje repetice expozice.

Úvod k provedení začíná v piano v taktu 148, přičemž první housle hrají melodii unisono s druhými houslemi o oktávu výš. V taktu 161 začíná modulace a tím i hlavní provedení, které je mírné a není rozsáhlé. Poté, co skladba zmoduluje do a moll v taktu 165, následuje sled harmonických funkcí. Ve violoncellu rozložené kvintakordy na tónice z F dur v taktu 171, d moll v taktu 173 a sextakord v G dur tónině, která jakožto dominanta z hlavní tóniny C dur připravuje návrat reprízy, což dokazuje prodleva na pátém stupni ve violoncellu od taktu 177. Následně diatonicky sestupná melodie v prvních houslích uvádí reprízu v hlavní tónině.

V repríze se od začátku v taktu 181 prezentuje návrat úvodní periody se shodným předvětím. Závětí pokračuje jinak a je naopak prodloužené na jedenáct taktů a dále se provádí. Začátek mezivěty v taktu 195 je ve forte a první dva takty jsou trioly ve viole, načež se přesouvají s melodií do prvních houslí. Forte v taktu 201 hrají všechny hlasy unisono v triolách, načež melodii přebírají opět první housle a piano v taktu 203 na dominantě z hlavní tóniny již připravuje nástup tématu v hlavní tónině. Návrat závěrečného tématu začíná v taktu 206, kde melodii hrají druhé housle a stejně jako v expozici je první perioda na deset taktů, po nichž následuje kratičká mezivěta. Piano a *pizzicato* ve violoncellu v taktu 217 uvádí pokračování závěrečného tématu a melodie je vedena také v prvních houslích v oktávě s houslemi druhými. *Col arco* je ve violoncellu značené v taktu 221 a téma se dále provádí. *Pizzicato* se objevuje opět v taktu 234 a melodie je vedena v prvních houslích. *Col arco* se ve violoncellu vrací znovu v taktu 241 a změna klíče na houslový v taktu 246 uvádí pro violoncello více sólově pojatý hudební úsek. V taktu 265 znovu zaznívá předvětí úvodního motivu hlavního tématu v prvních houslích a o takt později se vrací ve violoncellu basový klíč. Závěrečná koda nastupuje v taktu 270 ve forte a po trylku na dominantě v taktu 272 nastupuje fortissimo, kde dominují postupy v šestnáctinových notách v prvních houslích. Dynamický kontrast se uplatňuje těsně před koncem, kde je v taktu 277 značené piano. Poslední dva takty jsou již ve forte na tónice a první věta končí celým závěrem.

5.3.2 2. Andante

Druhá věta je zkomponovaná v 6/8 taktu a s jedním béčkem v předznamenání v tónině F dur. S celkovým počtem 79 taktů se jedná o nejdelší druhou větu sbírky. Její forma se dá označit jako malé *couperinovské* rondo s následujícím schématem:

a	m b	a'	c	a''	d	a'''	K
4+4	1 4+7	8	8	8	4+7	8	13

Předtaktí, které je na začátku úvodní periody, je hlava tématu a prostupuje prakticky celou skladbou, což dokládá fakt, že druhá věta je variačně založená. Začátek je piano a melodii tématu, kde je výrazným prvkem *staccato*, hrají druhé housle. Předvětí na čtyři takty končí polovičním závěrem. Závětí začíná taktem číslo 5 a úvodní motiv písňového charakteru je opakován tentokrát ve forte a k druhým houslím se přidávají také první housle, které hrají melodii o oktávu výš. Rozdílný je pouze závěr polověty, kdy poslední dva takty jsou forte piano, přičemž závěr je celý a končí na tónice. Následuje kratičká mezivěta, která začíná v polovině taktu 9 a je připravena diatonickým postupem unisono ve všech hlasech. Zároveň probíhá modulace do dominantní C dur s výjimkou prvních houslí, které mají vypsanou pomlku. S melodií se první housle přidávají až v dalším taktu, kdy ještě doznívá osminovou notou mezivěta a začíná další tentokrát nesymetrická perioda v tónině C dur, kde zbývající hlasy hrají doprovod v pianu.

Pizzicato ve violoncellu v taktu 21 navrácí úvodní periodu na 8 taktů označenou jako *a'*, přičemž první housle hrají již v předvětí. *Minore* v taktu 30 uvádí novou periodu, která je odvozena z úvodní drobné věty ovšem v paralelní tónině d moll. Nejvýraznějším hudebním prvkem jsou zde trioly v šestnáctinových notách, které hraje violoncello celých 8 taktů. Návrat úvodního tématu v hlavní tónině F dur začíná koncem taktu číslo 38. Melodie v prvních houslích je výrazně rytmicky pozměněná a převažují rychlé postupy ve dvaatřicetinových notách. Perioda je symetrická na 8 taktů. Dvojitá taktová čára před taktem 47 mění předznamenání na dvě béčka a následující hudební úsek nesymetrické periody je v tónině B dur. Nejvýraznějším prvkem je zde opět melodie vedená ve dvaatřicetinových notách, kterou hrají druhé housle. Znovu uvedení úvodního motivu následuje po dvojčáře taktem číslo 58, kde se zároveň vrací hlavní tónina F dur a úvodní perioda na osm taktů je uvedena naposled opět v rytmických obměnách. První housle hrají melodii, druhé housle s nimi drží rytmicky krok a viola hraje rychlé postupy ve dvaatřicetinových notách, zatímco violoncello obstarává doprovodný hlas.

Od poloviny taktu 62 se k viole přidávají také první housle, které hrají unisono až do nástupu kody v taktu 66. První dva takty jsou psané forte, první housle hrají melodii a druhé housle akordické rozklady ve dvaatřicetinových notách. Následný dynamický kontrast v polovině taktu 68 přináší značené piano, po němž následuje v taktu 70 forte a všechny hlasy, kromě prvních houslí, hrají unisono v šestnáctinových notách. Jako odpověď zazní v následujícím taktu první housle a následný trylek uvádí poloviční závěr na dominantě v taktu 72. Posledních sedm taktů kody již funguje jako dohra, která začíná pianem. První housle hrají melodii a postupně se střídá tónika s dominantou v pianissimu a následně značené *mancao* na tónice uvádí celý závěr kody až do úplného ztišení.

5.3.3 3. Allegretto / Rondo

Třetí věta kvartetu a zároveň poslední věta sbírky je napsaná v 6/8 taktu bez předznamenání v tónině C dur. Celkem je 177 taktů dlouhá a tím pádem nejkratší třetí větou z této sbírky. Formou se opět jedná o velké rondo, které lze zapsat následujícím způsobem:

A	B	A'	C	A
: a : b	c d m ₁	a b'	e m ₂ m ₃	a b'' K
4+4 16	8 8 25	4 4	11 15 17	4 15 46

První díl se skládá ze dvou malých dílů, přičemž úvodní perioda je v repetici. Ihned na začátku se v pianu objevuje hlava tématu a tento motiv tří osminových not na jednom tónu je zcela zásadní, jelikož se objevuje napříč celou skladbou. Po repetici nastupuje druhá drobná věta označená malým *b*, která obsahuje výrazově odlišné části. Po čtyřech úvodních taktech hrají všechny hlasy unisono ve forte a první housle mají ke konci taktu značené *sforzato*. Následují dva takty fortissimo, kde hrají první housle diatonické postupy v šestnáctinových notách a dynamický kontrast od taktu 13, kde je značené piano a první housle mají na začátku *staccato*.

Po dvojité taktové čáře nastupuje nový díl v pianissimu taktem číslo 21 a první perioda je periodická na osm taktů, kde první housle mají vypsané první čtyři takty pomlky a v závěti se již přidávají k melodii, která končí polovičním závěrem na dominantě. Nový díl označený malým *d* začíná v taktu číslo 29. Hned v druhém taktu se objevuje v prvních houslích citát z tématu úvodní periody, který se vrací v transpozici o dva takty dále

ve forte. Ještě před začátkem mezivěty v taktu 37 skladba moduluje a druhý takt mezivěty ve forte pianu ve třech hlasech již nastupuje v tónině G dur. První housle mají značené forte a hrají laufy v šestnáctinových notách, které přebírají v taktu 40 druhé housle. Dynamický kontrast přichází v taktu 49, kde je psané pianissimo, které se o dva takty dál mění zpět na forte. V taktu 58 a 59 hrají všechny hlasy unisono a následná tónika z G dur se přehodnocuje jako dominantanta z C dur.

S návratem hlavní tóniny se vrací také předvětí úvodní periody, které je až na první takt v druhých houslích beze změny. Repetice zde však vypsána není. Návrat druhé periody je také omezen jen na předvětí, které končí na dominantě a druhý návrat prvního dílu je tedy zúžený.

Nový hudební dílec začíná ve forte a změna předznamenání na tři béčka určuje tóninu Es dur, i přestože je před taktom 70 nadepsané *minore*. V polovině taktu číslo 72 se mění ve violoncellu basový klíč na houslový a violoncello hraje hlavní melodii. Tato perioda je nesymetrická a obsahuje hudbu evolučního charakteru. V následující části skladby jsou dvě mezivěty, z nichž jedna začíná v taktu 81 a druhá v taktu 96. V obou mezivětách se uplatňují posuvky, avšak k ustálení vedlejší tóniny nedochází. Naopak je tento hudební úsek vysoce evoluční a obsahuje hudební materiál méně závažného charakteru, kde se hranice či předěly jednotlivých dílců hledají velmi obtížně. Konec druhé periody je v taktu 112 na dominantě z hlavní tóniny a přechod na úvodní téma je oddělen dvojitou taktovou čarou a novým předznamenáním.

Závěrečný díl opět uvádí periody ze začátku skladby v hlavní tónině C dur ovšem bez repetice, takže je opakováno pouze předvětí. Druhá perioda označená malým písmenem *b'* začíná v pianu v taktu 117 a v prvních šesti taktech se oproti původnímu dílci liší jen minimálně. Unisono ve všech hlasech pokračuje od taktu 121 až do taktu číslo 125, po němž následuje změna tóniny do As dur, která se ustálí pouze na čtyři takty. Následný úsek směřuje k nástupu závěrečné kody v taktu 132 na dominantě z C dur. Hlavní tónina se vrací v taktu 143, který je připraven trylkem v prvních houslích na dominantě. Následujících šestnáct taktů se vždy po taktu střídá tónika s dominantou až do úplného ztišení na celém závěru v taktu 158, který je zakončen korunou. Poslední úsek kody je ve forte a převládají laufy v šestnáctinových notách v prvních a druhých houslích. Po zdánlivém konci v taktu 169 přichází ještě piano a melodická dohra, která končí ve forte na tónice.

5.4 J. P. Veselý: Quartetto I.

5.4.1 1. Allegro non molto

První věta z prvního kvartetu je napsaná v 4/4, neboli celém taktu, který platí až do konce věty a jedno béčko v předznamenání určuje tóninu F dur. Celkový počet taktů v této větě činí 229. Svou formou se první věta řadí k sonátové formě, ale kromě expozice je zde v repetici také provedení s reprízou a jelikož se hlavní téma rovná vedlejšímu, kde je změna pouze harmonická, jedná se o sonátovou formu monotematickou.

Hlavní téma začíná druhými houslemi v hlavní tónině F dur předtaktím, po kterém melodie pokračuje v druhých houslích. Perioda je nesymetrická a první housle se přidávají ve forte až v průběhu závětí, které je prodloužené o šest taktů. V taktu 12 následuje druhá citace hlavního tématu tentokrát v prvních houslích, ale závětí, které nastupuje crescendo, se od toho předchozího liší melodií i počtem taktů. Nový hudební úsek navazující v taktu 20 se dá označit jako spojovací oddíl. Jednak se zde objevuje nový hudební materiál a jednak zde probíhá pomalu příprava do vedlejší tóniny. Zároveň je zde také odkaz k hlavnímu tématu v taktu 27. Viola a violoncello mají psané *dolce* a hrají pozměněné předvětí úvodní periody, kde již zaznívá připravovaná dominanta z vedlejší tóniny C dur. Závětí je na pět taktů a opět se oproti předchozím závětím liší. Na začátku taktu 32 je ve violoncellu změna klíče na houslový, který trvá až do začátku vedlejšího tématu v taktu 37.

Vedlejší téma je dané především harmonickou změnou do dominantní tóniny, jelikož je tematicky shodné s hlavním tématem. Perioda je tentokrát symetrická a závětí je jiné dlouhé čtyři takty. Po této drobné větě následuje mezivěta, přičemž první housle hrají postupy v šestnáctinových notách až do taktu 51, kde hrají všechny hlasy unisono v osminových notách *staccato*. Následné trioly a laufy v šestnáctinových notách v prvních houslích a závěrečný trylek mezivěty na dominantě již připravují nástup závěrečného tématu.

Závěrečné téma začíná v tónině c moll a v prvních a druhých houslích, které mají značené *dolce*, se uplatňuje korespondenční melodika. V taktu 63 skladba zmoduluje do As dur, ale crescendo a následné forte v taktu 69 vrací tóninu C dur. Po závěrečném tématu nastupuje v pianu koda v taktu 70, která využívá dynamického kontrastu a v taktu 91 končí na tónice celým závěrem, načež následuje repetice celé expozice.

Provedení začíná ve vedlejší dominantní tónině C dur. Předtaktím s číslem taktu 92 znovu uvádí periodu z hlavního tématu, která je tentokrát symetrická na osm taktů s pozměněným závětím. Od taktu 100 se zpracovává závěrečné téma v tónině c moll, která dále moduluje do Es dur v taktu 104 a materiál expozice je dále zpracováván. Dále dochází k modulaci a v taktu 115 se vrací tónina c moll, načež trioly v druhých houslích a postupy v šestnáctinových notách jsou přípravou na dominantě k návratu motivu hlavního tématu v taktu 120 ve viole a violoncellu, které mají psané *dolce*. Hlava tématu se opakuje ještě třikrát, na což odpovídají první a druhé housle dílčím článkem a uplatňuje se tak korespondenční melodika. Od taktu 131 probíhá „falešná příprava“ pro uvedení reprízy a od taktu 132 je melodie na dominantě z d moll. Provedení končí v pianu a pianissimu v prvních houslích.

Začátek reprízy určuje návrat hlavní tóniny F dur a znovuuvedení hlavního tématu, které začíná v pianu. Závětí je prodloužené na osm taktů a končí na začátku taktu 155, na což navazuje hudební materiál z expozice, který se dále provádí. Trioly ve violoncellu v osminových notách začínající v polovině taktu 166 směřují k dominantě ve forte k taktu 172, který znovu uvádí hlavní téma v symetrické periodě. Závětí se až na drobné odchylky shoduje se závětím z vedlejšího tématu. Následná čtrnáctitaktová mezivěta je rovněž opakováním hudebního úseku po vedleším tématu s tím, že jednotlivé části jsou střídány v jiných hlasech. Laufy v šestnáctinových notách ve druhých houslích a následný trylek na dominantě uvádí závěrečné téma v taktu 195.

Závěrečné téma nastupuje ve stejnojmenné tónině f moll a korespondenční melodika se střídá v prvních a druhých houslích. *Sforzato* psané ve violoncellu v taktu 199 uvádí tóninu Des dur a až crescendo v taktu 204 vrací tóninu F dur v následujícím taktu. Závěrečná koda začíná již v hlavní tónině. Koda je oproti kodě v expozici prodloužená o dva takty na dvacet čtyři taktů a šestnáctinové postupy jsou místo v druhých houslích v houslích prvních. Závěrečný takt 229 je opatřen repeticí a první věta kvartetu se tak vrací na začátek provedení.

5.4.2 2. Adagio

Druhá věta je rovněž napsaná v celém taktu a v předznamenání jsou dvě béčka, což označuje tóninu B dur. 4/4 takt platí až do konce věty a celkově má tato věta 80 taktů, čímž se řadí k nejdelší druhé větě v této edici.

Hudební formou ji lze popsat jako malou písňovou rozšířenou třídílnou s následujícím schématem.

a	b	c	K	c'	a'	m ^b	c''	K
4+4	4+3	4+4	4+10	8	4+4	12	8	8

Úvodní perioda je symetrická na osm taktů, přičemž úvodní téma je představené prvním taktem unisono ve všech hlasech ve forte. Druhá část předvětí je psaná v pianu, načež začátek závětí je opět ve forte. První dva takty jsou transpozicí úvodních dvou taktů a obě polověty končí celým i když melodicky i rytmicky odlišným závěrem v pianu. *Dolce* psané v prvních houslích uvádí melodickou linii nové hudební myšlenky. Melodie zůstává v prvních houslích až do konce periody v taktu číslo 15, který je zvýrazněný ve forte. Tónika je zdůrazněna na třech čtvrtových notách v prvních houslích trojhmoty a v druhých houslích s violou dvojhmaty. Třetí dílec druhé věty začíná taktem 16 v šestnáctinových notách v pianu a v dominantní tónině F dur. Violoncello se drží unisono druhých houslí, viola hraje doprovod a první housle mají pauzu. V následujícím taktu jsou trioly ve všech hlasech crescendo, načež se stejný princip opakuje v dalších dvou taktech, přičemž triolová část je transponovaná. V taktu 20 má viola psané *dolce* a spolu s druhými houslemi drží následující čtyři takty melodickou linii, ke které se občas přidávají první housle.

Počínaje taktem 25 začíná evoluční úsek hudby označený jako koda, kde vedoucí úlohu mají první housle, které hrají melodii. Forte a crescendo v taktu číslo 27 a druhá doba na dominantě, kde první housle mají trylek, je příprava na následné tři takty, kde je ve violoncellu prodleva na tónice. Navazující hudební úsek je v tónině D dur, která trvá až do taktu 35, kde probíhá modulace do následné Es dur a první housle drží melodii v notách dvaatřicetinových hodnot. Takt 38 uvozuje návrat třetí periody, kde figurují rychlé postupy v šestnáctinových notách ve třech hlasech. Následují trioly crescendo ve všech partech tentokrát v tónině Es dur zakončené ve forte taktem triol navíc, kde skladba moduluje do F dur. Stejnou rytmikou ve všech hlasech v následujících dvou taktech a následným nástupem pianissima v prvních a druhých houslích na tónice perioda končí. Nástup úvodního tématu ve forte v hlavní tónině B dur znovu uvádí první periodu s mírnými rytmickými změnami. První a druhé housle mají v polovině předvětí psané *dolce*, které platí dva takty. Závětí začíná ve forte, načež je od jeho poloviny stejně jako v předvětí dynamický kontrast v pianu. V následující mezivěti, která začíná v taktu 53,

se promítá tematický materiál z druhé periody, ale jinak obsahuje hudbu spíše evolučního charakteru. Tremolo na notě f' v prvních houslích v taktu 57, 58 a polovině taktu 59 navozuje pocit tóniny F dur. To samé od druhé poloviny taktu 61 až do taktu 64 v druhých houslích na f' a viole na f , nicméně k ustálení tóniny F dur nedochází. V melodii spíš probíhá příprava modulace do b moll. Mezivěta končí v taktu 65 na dominantě polovičním závěrem a nastupuje druhé opakování třetí periody v tónině b moll. Od taktu 70 se první housle ujímají melodie v pianu, zatímco ostatní hlasy hrají doprovod v triolách. Závěti končí v taktu 72 na dominantě, avšak první nota z taktu 73 v prvních houslích ještě patří do této periody. Poté již následuje koda v hlavní tónině B dur, kde hlavní úlohu mají první housle, které hned na začátku hrají trioly ve čtyřiašedesátinových notách. Závěrečná melodie v prvních houslích vrcholí crescendem v taktu 75 a diatonickým postupem ve dvaatřicetinových notách, kde první housle hrají sólo. Následuje již jen čtyřtaktová dohra, kde poslední tři takty jsou v pianu na tónice a postupné decrescendo ústí v závěrečné pianissimo.

5.4.3 3. Rondo allegretto

Třetí věta z prvního kvartetu a zároveň poslední věta v edici je v 2/4 taktu a s jedním béčkem v předznamenání v tónině F dur. S celkovým počtem 285 taktů je zároveň nejdelší třetí větou v edici. Svou formou splňuje velké rondo, které lze zapsat následujícím způsobem:

A	B	A	C	A'	A
: a : b c a :	d e f m ₁ d' m ₂	a b c a	: g : h : m ₃	c' a' i m ₄	b' a'' k
8 8 8 8	8 18 8 24 18 16	8 8 8 8	12 21 17	9 9 12 21	12 8 8

Poslední věta této edice začíná v pianu pravidelnou osmi taktovou periodou. Dynamický kontrast se zde uplatňuje vždy v polovině jednotlivé polověty, kdy melodie přechází z piana do forte. Úvodní perioda končí celým závěrem s repeticí. Následující drobná perioda je symetrická a mezi jejími polovětami je dynamický kontrast, přičemž předvětí je v pianu a závěti ve forte. Nový hudební dílec označený písmenem *c* začíná v pianu taktem číslo 17 a je rovněž symetrický na osm taktů. První housle drží prodlevu na dominantě. V taktu 25 se vrací úvodní perioda ve stejném znění a po závěrečném forte přichází repetice, která opakuje všechny tři periody.

Nový díl začíná spolu se změnou tóniny v paralelní d moll v taktu 33. Ani tato drobná věta neporušuje symetričnost a je osm taktů dlouhá. Melodie je vedena v druhých houslích a crescendo v závěti a trylky v prvních houslích a viole uvozují závěr periody. Následující hudební úsek již symetričnost postrádá a jedná se spíše o evoluční část. Druhé housle hrají výrazné postupy v šestnáctinových notách až do závěrečné části této drobné věty, kde je psané crescendo v taktu 55. Ve violoncellu je prodleva na dominantě z d moll, na které tato část končí ve forte polovičním závěrem. Piano a s melodií v prvních houslích nastupuje nová perioda označená písmenem *f* v hlavní tónině F dur, která je symetrická a končí na tónice v taktu 66. Mezivěta, která je uvedena následovně obsahuje hudbu evolučního charakteru a příznačným rysem jsou zde postupy v šestnáctinových notách v prvních houslích. V polovině taktu 86 mají první housle značené 8^{va} , což znamená „hraj o oktávu výš“. Následné *loco* značené v polovině taktu 88 vrací první housle do polohy vypsané v notách. Přejchod na další dílec označený jako *d'* je na dominantě přes trylek v prvních houslích. Návrat této drobné věty je ve forte v taktu 9 a o dva takty dál začíná pozměněná melodie tentokrát ne v druhých houslích ale ve viole v mezzoforte. Trioly ve viole od taktu 101 směřují k nástupu nové mezivěty v taktu 108, ve které se uplatňuje hudba méně závažného charakteru, načež přichází návrat úvodní periody v taktu 125.

Třetí díl se v podstatě rovná prvnímu dílu s jemnými rytmickými odchylkami. Jinak se zde objevují postupně všechny tři symetrické periody s jedinou výjimkou, že nejsou na konci opatřené repeticí. Změna klíče ve violoncellu v taktu 157 uvádí nový díl *C*, který začíná v tónině B dur a zároveň přináší nový hudební materiál.

Nová perioda začíná v pianu a předvětí je na čtyři takty, zatímco závětí je prodloužené na osm a repetice tuto drobnou větu opakuje. Melodie ve violoncellu pokračuje také v dalším dílci, který začíná taktem 169 a končí v taktu 189. Celá část se díky repetici opakuje a změna klíče ve violoncellu zpět na basový spolu se změnou předznamenání v taktu 190 uvádí mezivětu, která začíná na dominantě z F dur. Mezivěta funguje jako spojovací část k návratu dílu *A*, který začíná v pianu taktem číslo 207.

Třetí návrat prvního dílu uvádí nejdříve třetí periodu označenou jako *c'*, která je prodloužená o jeden takt a až po ní periodu první, která má rovněž oproti původnímu uvedení této drobné věty jeden takt navíc a končí v pianu na tónice. Kromě před tím již uvedených hudebních myšlenek, přináší třetí díl také novou hudbu, která začíná ve forte

v taktu 225. V této periodě se uplatňují korespondenčně vedené hlasy v prvních a druhých houslích a melodie v prvních houslích v šestnáctinových notách napojuje mezivětu, která začíná v taktu 237. První housle hrají melodii a od taktu 238 hrají ostatní hlasy unisono doprovod vzestupným chromatickým postupem. Melodie zůstává i nadále v prvních houslích, které hrají laufy v šestnáctinových notách. Závěrečný trylek na dominantě spolu s crescendem a závěrečnou tónikou uvádí poslední díl skladby.

Tentokrát je uveden jako první malý díl *b'*, který začíná v taktu 258 v pianu a jehož závěti je prodloužené na 8 taktů. Návrat úvodní periody v melodické a rytmické obměně začíná v taktu 270, přičemž trvá osm taktů a violoncello má po celou dobu prodlevu na tónice. Závěrečná koda nastupuje v taktu 278 v pianu a ke konci se uplatňuje dynamický kontrast. Zprvu zazní pianissimo v taktu 281 a poté forte v taktu 284 na tónice a celá skladba končí celým závěrem na těžké době.

Závěr

Spartováním původního tiskového vydání op. 20 Vojtěcha Jírovce, který obsahuje tři smyčcové kvartety a prvního kvartetu z op. 9 Jana Pavla Veselého, vznikla nová notová edice, která se nachází v příloze této práce. Samotná edice byla dokončena do podoby, ve které by se jako partitura mohla stát regulérní součástí repertoáru některého smyčcového kvarteta. Při přepisu z původních tisků byly opraveny nebo okomentovány různé chyby, které byly způsobené buďto nepozorností, anebo odlišným charakterem zápisu jednotlivých posuvek, který byl v té době zřejmě běžnou praxí. Z výčtu oprav a komentářů jsem vytvořil tabulky, které jsou jako kritický aparát k nahlédnutí rovněž v přílohách této práce.

Následně byly všechny věty smyčcových kvartetů podrobeny hudebnímu rozboru, kde jsem se zaměřil především na formální stránku hudebního projevu jednotlivých vět smyčcového kvartetu, tonální řád skladeb, funkční harmonickou stánku a také na komentář k dynamickému průběhu hudebních částí. Pro celkové rozvržení skladby spolu s uspořádáním jednotlivých částí a počtem taktů jsem vytvořil schéma, které je zobrazené na začátku rozboru jednotlivých vět.

Cílem práce bylo také zkusit porovnat díla obou skladatelů. Jírovcovy kvartety jsou psané pro flétnu nebo housle, zatímco Veselého kvartety jsou označené jako koncertantní. I přesto, že Jírovcovy kvartety toto označení v popisu na titulní straně neobsahují, po technické stránce se však tyto kvartety od sebe příliš neliší a koncertantně vedená melodie se objevuje v kvartetech u obou skladatelů, což poukazuje také na možný vliv pařížských *quatuors concertants* v Jírovcově tvorbě. Pro objektivnější a ucelenější představu by bylo zřejmě zapotřebí rozebrat více děl obou jihočeských skladatelů a zaměřit se především na J. P. Veselého, u kterého je vydáno podstatně méně děl.

Na otázku, zdali jsou tyto kvartety určeny pro profesionální hudebníky nebo muzikanty spíše z kruhů amatérských, neexistuje jednoznačná odpověď. Osobně se jako houslista přikláním k názoru, že technická náročnost by odpovídala spíše profesionálním hudebníkům. Není však vyloučené, že v druhé polovině 18. století byli i amatérští hudebníci velmi zblhlí ve hře na smyčcové nástroje a často hráli na nástroj, který bylo právě zapotřebí doplnit v jednotlivém obsazení. Význam českých skladatelů ve vývoji smyčcového kvartetu nelze popřít. Jírovcovo jméno je přeci jenom skloňováno častěji a v mnohem globálnějším měřítku, ale i přes to, že dnes není jméno J. P. Veselého příliš známé, má ve svých kvartetech co nabídnout.

Citovaná literatura

- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1962.
- ARCHIV SOA v Třeboni – oddělení Č.Krumlov. *Sbírka hudebnin Český Krumlov* [online]. 1999. [cit. 2020-11-26]. Dostupné z: <https://digi.ceskearchivy.cz/509559>.
- BARTOŠ (ed.), František. *Vlastní životopis Vojtěcha Jirovce*. Praha: Topičova edice, 1940.
- ČERNUŠÁK, Gracian, a Vladimír HELFERT. *Pazdírkův hudební slovník naučný. II. Část osobní. Svazek první. A - K*. Brno: Oldřich Pazdírek, 1937.
- ČÍŽKOVÁ, Ivana. *Kantáty ve schwarzenberské hudební sbírce ve Státním oblastním archivu Český Krumlov* [online]. České Budějovice, 2020, [cit. 2020-11-25]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/uadk2d/>. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta.
- DUBAL, David. *The Essential Canon of Classical Music* [online]. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003, [cit. 2020-11-12]. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=p27gT7VcuNUC&pg=PT1&hl=cs&source=gb_s_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false.
- FUKAČ, Jiří, Jiří VYSLOUŽIL, a Petr MACEK. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Suprahon, 1997.
- JÄGEROVÁ, Monika. *Jan Pavel Veselý: smyčcový kvartet C dur [partitura]*. Praha: Český Rozhlas, 2013.
- JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1995.
- LEWIN, Naomi. *K. Why?* WQXR Editorial, 2010.
- PLETZER, Karel. *Hudební skladatel Vojtěch Jirovec a České Budějovice*. [b.m.]: [b.n.], 1963?
- SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, 2002.
- SMOLKA, Jan, a kol. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA, 2001.

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby I. díl*. Praha: Votobia, 2002.

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press, 2005.

VRKOČOVÁ, Ludmila. *Slovníček hudebních osobností*. Praha: Vydáno vlastním nákladem, 1999.

ZÁLOHA, Jiří. *Hudební sbírka v Českém Krumlově, Arnošt ze Schwarzenberku a píseň Michaela Haydna An den Hain in Aigen*. Hudební věda, ročník 28, č.2. Praha: ACADEMIA, 1991.

6 Přílohy

6.1 Kritické poznámky

V. Jírovec			
Quartetto I.			
1. Allegro			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Edice
V1	34/1	fis''	f''
	73/6	g''	gis''
V2	102/2	cis'	c'
	106/7	fis''	f''
	108/1	fis'	f'
	120/1	cis'	c'
	121/5	cis'	c'
	122/5	cis'	c'
V1a	32/3	ces'	c'
	34/1	cis	c
	41/1	cis'	c'
	49/2	g'	gis'
	84/3	fis	f
	85/3	cis'	c'
	106/2	cis'	c'
	107/6	h	b
	129	jeden takt pauza	oprava: takt odstraněn
	206/4	fis'	f'
V1c	105/2	fis	f
	106/2	fis	f
	108/2	fis	f
	163/1	cis'''	c'''
	188/1	cis'	c'

V. Jírovec			
Quartetto I.			
2. Andantino			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Edice
V1	16/9	c''	cis''
Vla	18/2	fes'	f'
	19/3	fis'	f'
	21/2,3	g, fis správně nejspíš a, g	ponecháno g, fis
	23/9	c'	cis'
Vlc	15/2	c'	cis'
	18/2	H	B
	33/6	f	fis
	39/1	f	fis

V. Jírovec			
Quartetto I.			
3. Allegretto			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Edice
V2	27/1	h', g'	a', g'
	121/5	dis'	d'
Vla	192/4	f'	fis'
	193/4	f'	fis'
	232/6	cis'	c'
Vlc	53/1	g	gis
	129	chybí jeden takt pauza	oprava: takt přidán
	192/3	c	cis
	193/3	c	cis
	194/1	As	A

V. Jírovec			
Quartetto II.			
1. Allegro moderato			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Edice
V1	88/1	fis''	f''
	103/5	c'''	cis'''
	231/1,2	osminová pomlka	šestnáctinová pomlka
	260/2	c'''	cis'''
V2	24/1	čtvrťová nota s tečkou	čtvrťová nota
	84/1	fis'	f'
	141/6	c''	cis''
	167/1,6	d', a	dis', ais
	241/1	h'	b'
Vla	29/1	a', nepřipravený průtah, možná správně g'	ponecháno a'
	42/1	d', pravděpodobně chyba	oprava: g
	86/1	fis'	f'
	90/1	fis	f
	106/12	c''	cis''
	157/1	c'	cis'
	204/3,4	chybně e', fis'	oprava: fis', g'
	246/2	h	b
	273/2	e'	es'
	274/2	e'	es'
Vlc	45/4	H	B
	69/4	čtvrťová nota	osminová nota
	85/2	Fes	F
	90/1	Fis	F
	91/1	Fis	F
	144/3	c	cis
	150/1	A	Ais
	153/3	chybně d	oprava: e
	247/1	H	B

V. Jírovec			
Quartetto II.			
2. Larghetto			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Edice
V1	31/3	osminová pomlka	šestnáctinová pomlka
	46/2	chybí osminová pomlka	oprava: osminová pomlka přidána
V2	6/9	d´	dis´
	19/1	g´	gis´
	19	šestnáctinové pomlky	dvaatřicetinové pomlky
	23/4	chybně fis´´	oprava: g´´
	35/2	h´	b´
	66/1	čtvrt´ová nota	osminová nota
Vla	27/4	g´	gis´
	34		úprava rytmického zápisu
	34/1	h	b
	42/2	cis´	c´
	58/11	osminová pomlka	šestnáctinová pomlka

V. Jírovec			
Quartetto II.			
3. Allegretto			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Edice
V1	114/2	h´´	b´´
V2	23/4	c´	cis´
	117/2	fis´	f´
	125/1	h´	b´
	159/1	fis´	f´
Vla	40/1	c´	cis´
	76/2	chybně e´	oprava: fis´
	115/2	h	b
	127/1	e´	es´
Vlc	114/1	fis	f
	116/1	H	B
	117/1	H	B
	118/1	H	B
	126/3	H	B

V. Jírovec			
Quartetto III.			
1. Allegro moderato			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Edice
V1	8	čtvrt'ová pomlka navíc	oprava: čtvrt'ová pomlka odstraněna
	52/7	h''	b''
	57/5	f''	fis''
	65/5	e''	es''
	66/4	f'	fis'
	67/2	c'''	cis'''
	67/4	cis'''	c'''
	211	chybí jeden takt pauza (správně 5 taktů pauz)	oprava: takt přidán
V2	92/3	f''	fis''
	137/6	f'	fis'
	141/7	f''	fis''
	163/1,2	chybně c'', a'	oprava: d'', h'
	205	chybí jeden takt pauza	oprava: takt přidán
V1a	71/2	f'	fis'
	112/2	f'	fis'
	146/3	čtvrt'ová nota	osminová nota oprava: podle taktu 144
V1c	52/1	H	B
	62/2	E	Es

V. Jírovec			
Quartetto III.			
3. Allegretto / Rondo			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Edice
V1	33/3	f''	fis''
	33/8	dis''	d'
	39/4	f''	fis''
	94/2	dvaatřicetinová nota	šestnáctinová nota
V2	59/1,2,3	čtvrt'ová nota s tečkou tremolo	rozepsané osminové noty
V1a	13/1,2,3	čtvrt'ová nota s tečkou tremolo	rozepsané osminové noty
	15/1,2,3	čtvrt'ová nota s tečkou tremolo	rozepsané osminové noty
	87/1	f	fis
	108/5	es'	e'
	145/4	čtvrt'ová nota s tečkou tremolo	rozepsané osminové noty
	147/4	čtvrt'ová nota s tečkou tremolo	rozepsané osminové noty
V1c	78	chybí jeden takt	oprava: přidán takt číslo 76

J. P. Veselý			
Quartetto I.			
1. Allegro non molto			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Edice
V1	54/2	b''	h''
	81/3	půlová nota tremolo	rozepsaná na osminové noty
	85/3	půlová nota tremolo	rozepsaná na osminové noty
	129/2	e'	es'
	199/5	g''	ges''
	200/6	g''	ges''
V2	32/6	b'	h'
	35/2	špatně čitelné	ponecháno f'
	63/5	d''	des''
	64/3,6	e'', d''	es'', des''
	65/4	d''	des''
	81/3	půlová nota tremolo	rozepsaná na osminové noty
	85/3	půlová nota tremolo	rozepsaná na osminové noty
	103/1	a'	as'
	106/1	a	as

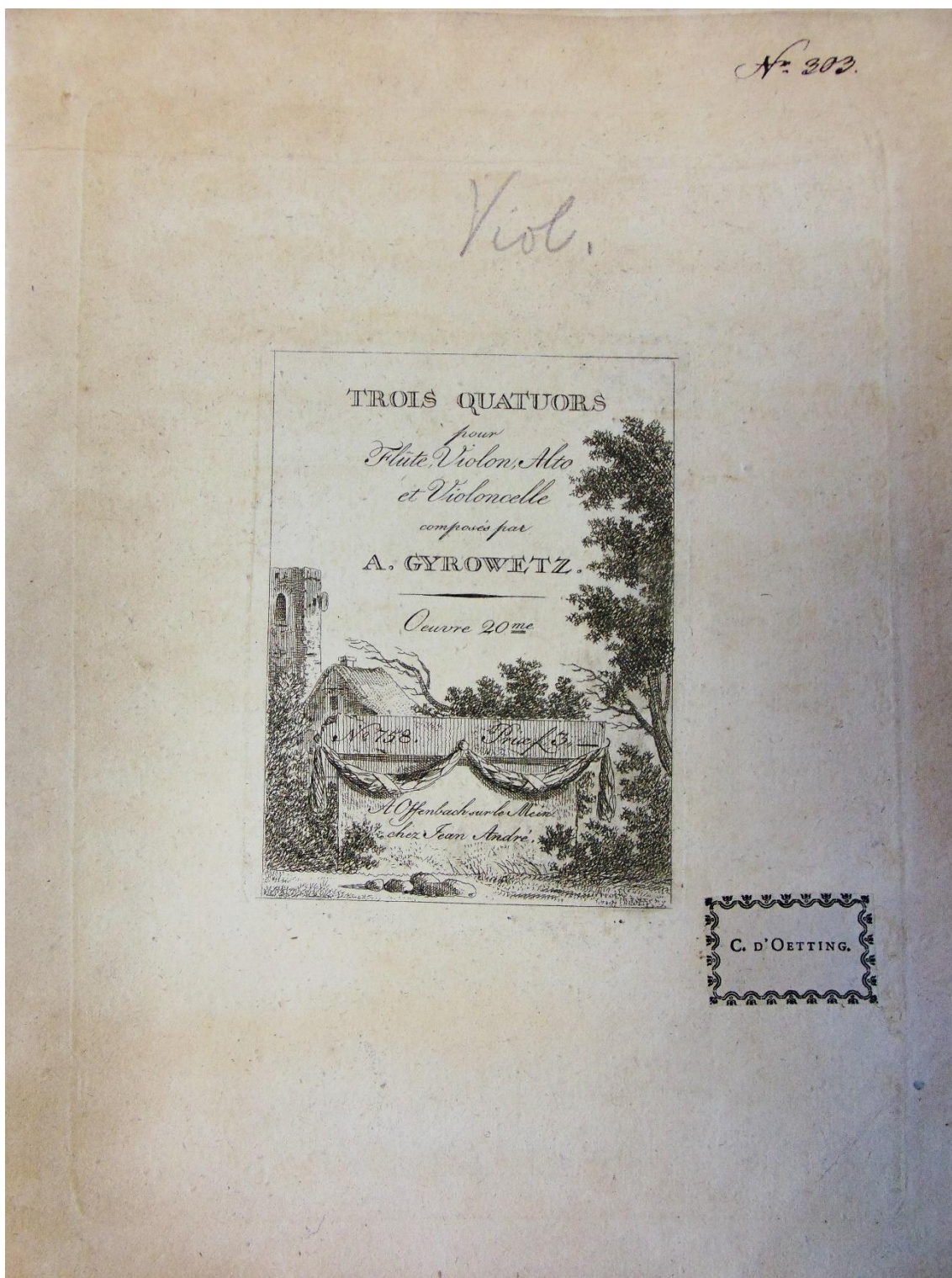
	110/1	e''	es''
	134/3	c'	cis'
	159/1	e'	es'
	202/7	g'	ges'
Vla	16/8	chybí osminová pomlka	oprava: osminová pomlka přidána
	49/1	b	h
	61/1	e'	es'
	74/1	b	h
	101/1	e	es
	107/2	a	as
	108	trioly nejsou značené	
	108/3,12	e', e	es', es
	114/6	b'	h'
	115/8	chybí osminová pomlka	oprava: osminová pomlka přidána
	116/3	e'	es'
	125/2	c'	cis'
	129/1	e'	es'
	137/1	c'	cis'
	186/4	osminová nota	čtvrt'ová nota
Vlc	34/1	b''	h''
	64/1	a	as
	65/1	a	as
	101/1	e	es
	101/2,3	tóny es navíc	oprava: ponecháno g
	105/1	e	es
	108/1	e	es
	139/1	c'	cis'
	141/1	c'	cis'
	159/9	e	es
	160/2	e	es
	200/1	d	des

J. P. Veselý			
Quartetto I.			
2. Adagio			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Edice
V1	23/5	h''	b''
	35/17	a'	as'
	37/2	a'	as'
	73	trioly nejsou značené	
	68/1	d'	des'
V2	19		trioly rozepsané*
	39		trioly rozepsané*
	41		trioly rozepsané*
	58/1	d'	des'
	67		trioly rozepsané*
	69		trioly rozepsané*
	71/1	d'	des'
Vla	17		trioly rozepsané*
	19		trioly rozepsané*
	20/1	čtvrt'ová nota	osminová nota
	20/1	chybně f'	oprava: e'
	23/1	es'	e'
	32/6	chybně c	oprava: e
	34/9	osminová pomlka navíc	oprava: pomlka odstraněna
	41		trioly rozepsané*
	42		trioly rozepsané*
	67		trioly rozepsané*
Vlc	16/10	es	e
	17/2	es'	e'
	17		trioly rozepsané*
	19		trioly rozepsané*
	20		trioly rozepsané*
	21		trioly rozepsané*
	39		trioly rozepsané*
	62/1	d'	des'
	67		trioly rozepsané*
	69		trioly rozepsané*
	70		trioly rozepsané*
	71		trioly rozepsané*

* v původním tisku psané v čtvrt'ových a půlových notách s tečkou tremolo

J. P. Veselý			
Quartetto I.			
3. Rondo allegretto			
Hlas	Takt/nota	Původní tisk	Edice
V1	120	půlová nota tremolo	rozepsaná na osminové noty
	244/3	b''	h''
V2	56/3	c'''	cis'''
	186/4	a'	as'
Vla	56/1	c'	cis'
	57/1	c'	cis'
	58/1	c'	cis'
	232/1	e'	es'
	244/1	b	h
Vlc	10/1	b	h
	11/1	b	h
	12/2	b	h
	22/4	b	h
	38/1	c	cis
	98/1	c	cis
	116/1	c'	cis'
	134/1	b	h
	135/1	b	h
	136/1	b	h
	259/1	b	h
	260/1	b	h
	261/1	b	h
	264/1	b	h
	268/1	b	h

6.2 Fotografie původního tisku



Obr. 4⁸⁷: Titulní strana druhých houslí z op. 20 V. Jírovce.

⁸⁷ SOA Třeboň, oddělení Český Krumlov, schwarzenberská hudební sbírka.

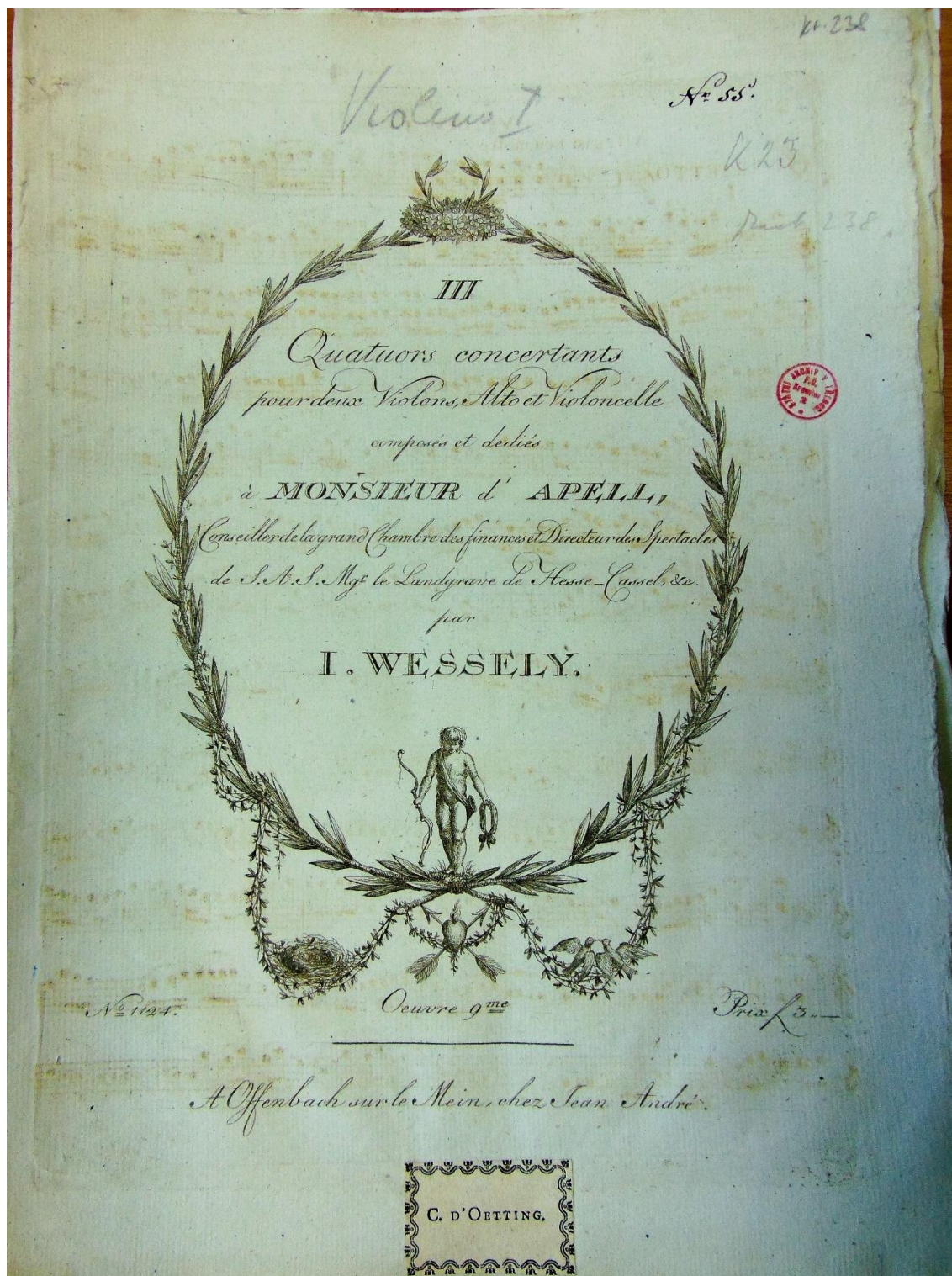
2 Allegro. FLAUTO ò VIOLINO.

QUARTETTO I. *mol*

158

Obr. 5⁸⁸: Part prvních houslí z op. 20 V. Jirovce.

⁸⁸ SOA Třeboň, oddělení Český Krumlov, schwarzenberská hudební sbírka.



Obr. 6⁸⁹: Titulní strana prvních houslí z op. 9 J. P. Veselého.

⁸⁹ SOA Třeboň, oddělení Český Krumlov, schwarzenberská hudební sbírka.

2 VIOLINO PRIMO
Allegro non molto

QUARTETTO I.

1124

Obr. 7⁹⁰: Part prvních houslí z op. 9 J. P. Veselého.

⁹⁰ SOA Třeboň, oddělení Český Krumlov, schwarzenberská hudební sbírka.

Notová edice

Obsah edice

Vojtěch Jírovec

Quartetto I.

1. Allegro	1
2. Andantino	16
3. Allegretto	20

Quartetto II.

1. Allegro moderato	36
2. Larghetto	54
3. Allegretto	61

Quartetto III.

1. Allegro moderato	75
2. Andante	93
3. Allegretto / Rondo	99

Jan Pavel Veselý

Quartetto I.

1. Allegro non molto	110
2. Adagio	124
3. Rondo allegretto	130