

ŠTĚPÁN FILÍPEK, MICHAL INDRÁK

SMYČCOVÉ KVARTETY MILOSLAVA IŠTVANA: PREZENTACE VÝSLEDKŮ VÝZKUMU

Téma příspěvku je věnováno výsledkům bádání, které proběhlo v letech 2010–2011 v rámci specifického výzkumu na HF JAMU. Výzkum byl zaměřen na čtyři kompozice Miloslava Ištvan pro smyčcové kvarteto, které jsou pozoruhodné především tou skutečností, že zasahují prakticky do všech tvůrčích etap tohoto významného brněnského skladatele a v tomto smyslu mapují jeho celkový kompoziční vývoj. Uvedené skladby byly zkoumány komplexním způsobem (historie/forma/interpretace), přičemž výsledky výzkumu byly shrnuty ve dvou výstupech. Teoretickým výstupem je publikace *Formální a interpretační problematika smyčcových kvartetů Miloslava Ištvan*,¹ a praktickým výstupem je CD *Miloslav Ištvan: Complete works for string quartet*.² V tomto příspěvku je použito fragmentů z výše zmíněné publikace.

1. Smyčcový kvartet „1951“³

Na počátku 50. let byl Miloslav Ištvan stále ještě studentem JAMU.⁴ Jeho tehdejší tvorbu ovlivňovalo mnoho faktorů, jedním z nejdůležitějších bylo jistě tvůrčí nadšení v prostředí nově vzniklé umělecké školy,⁵ nicméně podstatná byla i celková nálada tehdejší společnosti – nadšení z nedávného ukončení války a komunistického převratu, od kterého si mladá generace slibovala naděje na lepší zítřky, dále intenzivně působila nacionalistická propaganda, ta přežívala ještě z dob první republiky a byla akcelerována poválečnou nenávisť k němcům.

¹ FILÍPEK, Štěpán – INDRÁK, Michal. Brno: JAMU, 2010.

² Miloslav Ištvan Quartett. Pavlik records, 2010.

³ Označení „1951“ vzniklo z podnětu členů Miloslav Ištvan Quartett, především z praktických důvodů, kvůli odlišení názvu od stejně pojmenované kompozice *Smyčcový kvartet* z roku 1963.

⁴ V roce 1951, kdy vznikl Smyčcový kvartet, byl Miloslav Ištvan ve 4. ročníku.

⁵ JAMU byla zřízena 12. 9. 1947 a slavnostně otevřena 8. 5. 1948.

Z toho plynul jistý tlak na mladé skladatele k využívání folklorních prvků⁶, a tím de facto k podpoře této propagandy (vznikal tak absurdní paradox komunistického internacionalismu a „československého“ nacionalismu. Nemůžeme se tedy divit, že v březnu roku 1951 Miloslav Ištvan dokončil orchestrální *Československou suitu*, skladbu, jež naplno reflektovala tehdejší dobu. V tomto duchu se nesla i následující, komorní kompozice: „*Miloslav Ištvan dokončil kvartet na začátku 4. Ročníku JAMU (25. září 1951) a pojmenoval ho jednoduše Smyčcový kvartet. Je to rozsáhlé dílo o 4 větách (Allegro, Adagio, Presto-Meno mosso, Allegro – Agitato) o délce cca 20'. Přestože v roce 1957 uvádí Smyčcový kvartet spolu s Československou suitou, Symfonií a kantátou Neprojdou váleční žháři, jako dílo reprezentující tvůrčí období 1950-1953, do svého seznamu uměleckých kompozic (založeného v roce 1979) ho už nezanesl. Je dost možné, že skladbě nepřipisoval nějakou větší důležitost už v době jejího vzniku.*“⁷ V kvartetu samozřejmě není ideologie prvoplánově programována, ale lze z něho vyčíst zmíněnou fascinaci folklorem, která z něho sálá od prvního taktu. Premiéru tohoto díla provedlo 30. 1. 1953 v Brně Doležalovo kvarteto (Josef Doležal, Karel Chalupa, Otto Mazurek, František Kopečný).

Skladba se skládá ze čtyř vět, z nichž první, třetí a čtvrtá věta jsou psány jako věty rychlé (Allegro – 1. věta, Presto – Meno mosso – 3. věta, Allegro – 4. věta) a věta druhá jako pomalá (Adagio – 2. věta). Z hlediska formy a také z pohledu skladatelova vývoje je zajímavý pohled na délkové poměry (myšleno časové) jednotlivých vět. První věta má podle tempových zápisů trvat 4:24, druhá věta 5:34, třetí věta trvá 3:20 a čtvrtá věta 5:10. Vidíme tedy, že věty jsou v přesných poměrech 4:24 : 5:34 : 3:20 : 5:10. V přibližných poměrech lze hovořit o 2,5 : 3,3 : 2 : 3 což znamená, že sousední věty jsou vzájemně zhruba v třetinových časových poměrech a blíží se Fibonacciho řadě⁸, kterou pravděpodobně Ištvan znal. První věta kvartetu (Allegro) je skoro celá (až na šest taktů v dvoučtvrtovém taktu) psána ve čtyřčtvrtovém taktu (až na šest taktů v dvoučtvrtovém taktu) a v podstatě se skládá ze tří základních formových dílů (A, B, C). Úvodních 54 taktů první věty bychom mohli označit jako expozici všech tří formálních dílů. Zajímavostí je to, že díl C (v první větě takty 34–53) se stane i jedním z pojících prvků mezi první a třetí větou, ve které je s tímto dílem C také pracováno. Od taktu 55 jsou ve formě vraceny díly A a B. Tyto návraty (do taktu 93) lze považovat za rozšíření expozice. Následuje provedení, opět založené na práci s díly A, B, C. (do taktu 143). Od taktu 144 bychom mohli hovořit o repríze postavené na variantách formových dílů B a C. V celkovém náhledu na stavbu první věty lze určitě vysledovat autorovo ovlivnění sonátovou a rondovou formou, i když v míře

⁶ Inspiraci folklorem lze ovšem považovat za pozitivum, neboť vedla mladé autory k odkazu Bély Bartóka a Leoše Janáčka.

⁷ IŠTVAN, Radomír. *Hudební skladatel Miloslav Ištvan / život a dílo – vzpomínky a fakta*. Ms., s. p.

⁸ Fibonacciho řada je tvořena řadou čísel, kde následující číslo v řadě je tvořeno součtem dvou předešlých.

velmi přizpůsobené. Celkový průběh formy první věty je A-B-C-B-A-B-B-C-B. Druhá věta kvartetu (*Adagio*) má celkový rozsah 100 taktů a plní roli klasické pomalé věty. Délka podle tempových označení je 5:34. Tato věta se skládá ze tří formových dílů (A, B, C). díly A a B jsou v pomalém tempu *adagio* a díl C v tempu *piu mosso*. Celá koncepce formy je postavena na opakování a variování dílů A a B, které jsou stavěny vždy za sebou. Díl C – kontrastní díl, plní roli tempového a motivického kontrastu a v časových poměrech skladby se nachází v pozici druhé třetiny a tedy vytváří střed věty. Celkový průběh formy druhé věty je A-B-A-B-C-B-A-B-A. Třetí věta kvartetu (*Presto – Meno mosso*) se skládá ze 124 taktů. Délka věty podle temp je 3:20. Stavbou formy je věta velmi jednoduchá (varianta velké písňové formy). Věta se opět skládá ze tří formových dílů (A, B, C). Díly A a B jsou v tempu *presto* a díl C v tempu *meno mosso*. V makro pohledu na formu před sebou máme stejné řešení jako v případě druhé větě, tedy tři úseky v přibližně třetinových časových poměrech, z nichž první a třetí jsou doslovným opakováním. Zajímavostí je i to, že díl C je ze stejného motivického materiálu jako díl C v první větě skladby. Tímto způsobem autor jednotlivé věty kvartetu vnitřně spojuje. Celkový průběh formy třetí věty je A-B-A-C-A-B-A. Čtvrtá věta kvartetu (*Allegro – Agitato*) je z časového pohledu větou nejdelší, jelikož má trvání 5:10. Zároveň má jasný charakter závěrečného vyvrcholení skladby. Je užito čtyř základních formových dílů (A, B, Spojka, Coda). Věta je svou strukturální stavbou nejsložitější ze všech částí kvartetu a je v ní maximálně využito nosnosti motivických prvků dílů A i B. Nejzajímavějším momentem v rámci formy je v jinak klasickém použití motivů k variacím díl Spojka. Tady již můžeme sledovat náznak montážní techniky, kterou Ištvan v budoucnu aplikoval. (V taktu 73 překvapivě nastupuje kontrastní motiv, v jiném tempu, je naprosto jasně sluchově odlišitelný a není zatěžkán žádnými umělými přechody pro sladění s okolním materiálem.) Výstavba tohoto dílu tak splňuje jednu ze základních podmínek budoucích teoretických i praktických názorů na formové uspořádání skladby. Dá se říci, že již v tomto raném díle se ukazují budoucí autorovi tendence v přirozeném vývoji. Díl Coda pak s užitím tempové gradace kombinuje hudební materiál předchozích dílů. Celkový průběh formy čtvrté věty je A-A-B-B-A+B-Spojka-A-A-Spojka-A-B-A-Spojka-A-A-B-Coda.

2. Smyčcový kvartet

Na konci padesátých let se situace v kultuře, potažmo ve společnosti začala ubírat jiným směrem, než určovalo revoluční nadšení z počátku dekády a zejména příznačně „modernistická“ nálada v Brně motivovala místní autory k experimentům a hledání nových východisek. Z dnešního pohledu víme, že se jednalo o nástup nové české avantgardy, jež přetrvala prakticky po celá šedesátá léta a byla pak násilně ukončena až tzv. „normalizací“⁹ (jež se týkala i kulturní politiky teh-

⁹ Text *Poučení z krizového vývoje* shrnuje principy normalizace takto: „Českoslovenští před-

dejšího československa) až počátkem let sedmdesátých. Na počátku let šedesátých také vznikla první česká kompoziční skupina, jejímž členem byl i Miloslav Ištvan. Jednalo se o skupinu „A“¹⁰ (první písmeno abecedy symbolizovalo, že je skupina první). Zakládajícími členy skupiny byli (kromě Miloslava Ištvana) také skladatelé Jan Novák, Josef Berg, Alois Piňos, Zdeněk Pololáník, muzikologové František Hrabal, Milena Černohorská a výtvarník Dalibor Chatrný. Skupina prováděla na tehdejší dobu velmi zajímavé projekty, ať už šlo o audiovizuální díla, nebo týmové kompozice, bohužel však neměla dlouhého trvání.¹¹

Začínalo být také zřejmé, že všude v okolním světě se začíná prosazovat fenomén tzv. Nové hudby¹², to zaujalo i Miloslava Ištvana a někde tam můžeme najít počátek jeho výzkumu vlastních kompozičních metod, které by korespondovaly se světovým vývojem. Tento výzkum později formuloval a shrnul v publikaci *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*.¹³ Do Ištvanova tvůrčího období počátku šedesátých let pak spadá kompozice *Smyčcový kvartet*. „*Smyčcový kvartet jsem napsal v roce 1962-1963, v době velkého přeskupování hodnot, v době ospravedlňování zavrhaného a přehodnocování dosud nedotknutelného. Staré ‚všechno je jinak‘ zase jednou řádně zacloumalo navykklými představami o životě. Pod nejrůznějšími sebeklamy se naráz objevila holá a nepřilíš přitažlivá skutečnost lidských vztahů. Zřítily se mnohé jistoty, nastalo úporné, často velmi zraňující hledání nových hodnot, třeba nepatrných a dílčích. Vnitřní aktivita je jedinou obranou proti životnímu zcizování, proti brutalitě a necitlivosti této ne zrovna sympatické ‚epochy technické civilizace‘. To je tak asi smysl skladby, z těchto pohnutek byla napsána. Je rozvržena do pěti vět, z nichž 1. a 5., 2. a 4. formálně i myšlenkově korespondují. Střední věta je míněna jako těžiště, jako vrchol, po němž nastává jakási ‚repríza‘ ve 4. a 5. větě, ovšem v jiném osvětlení a v jiných tematických konstelacích.*“¹⁴ Premiéru této skladby provedlo 8. 3. 1963 v Brně Novákovo kvarteto (Antonín Novák, Dušan Pandula, Josef Podjukl, Jaroslav Chovanec), tomuto souboru je *Smyčcový kvartet* zároveň dedikován.

stavitele v tomto dokumentu vyjádřili své odhodlání dosáhnout normalizace poměrů v naší zemi na základě marxismu-leninismu, obnovit vedoucí úlohu strany a autoritu státní moci dělnické třídy, vyřadit kontrarevoluční organizace z politického života a upevnit mezinárodní svazky ČSSR se Sovětským svazem a dalšími socialistickými spojenci.“ (Oddělení propagandy a agitace ÚV KSČ, Praha, březen 1971.)

10 „Skupina ‚A‘ byla vyhlášena na jaře 1963 jako první skladatelská skupina v historii Svazu československých skladatelů.“ (BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Miloslav Ištvan*. Brno: JAMU. 1997. s. 50)

11 Svaz československých skladatelů (SČS), pod kterým byla skupina „A“ organizována, zanikl v prosinci 1970. Nově vzniklý Svaz československých skladatelů a koncertních umělců (SČSKU) skupinu „A“ již neeviduje. Tím bylo do značné míry omezeno umělecké působení členů skupiny a reálně tak znemožněna činnost.

12 Nová hudba je termín označující obecně modernistické směry v umělecké hudbě od 60. let 20. století.

13 Praha: Panton, 1973.

14 Miloslav Ištvan – autorský komentář

První věta (Vivace) je postavena na základních třech formálních dílech (A, B, C). Má rozsah 186 taktů důsledně psaných v třiosminovém taktu v celém svém průběhu. Trvání této věty podle výpočtu tempa z partitury je 2:40. Díl A je utvářen především rytmizací. Ta je tvořena charakteristickými modely. Tento díl se v průběhu věty objevuje celkem třikrát. Kontrastní formový díl B je tvořen ve svém základu skupinkami šestnáctinových not, v podstatě komplementárním rytmem napříč jednotlivými nástroji. Zároveň se liší také svou nízkou dynamikou (piano) opatřenou na uzlových místech akcentací. Díl B se objevuje v této větě celkem dvakrát. Díl C je v pianissimové dynamice s kontrastní melodií ve forte. První věta kvartetu je dále motivicky spřízněná s pátou větou kvartetu a to v použití charakteru rytmižace formálního dílu A v páté větě. Celkový průběh formy první věty je A-B-A-C-A-B-C.

Druhá věta (Grave) je také postavena na základních třech formových dílech podobně jako věta první (A, B, C). Celá druhá věta má rozsah 89 taktů v dvoučtvrtovém taktu nepravidelně střídaném taktem tříčtvrtovým (takty 6 a 14) a jednočtvrtovým (takt 8). Trvání této věty podle výpočtu tempa z partitury je 3:20. Formový díl A je charakteristický intervalem zvětšené kvarty a šestnáctkovým rytmižováním výškové struktury. Nástup dílu A na taktu 56 lze označit jako kulminační bod zlatého řezu a z časového pohledu se nachází přibližně ve dvou třetinách věty, takže se jedná o pozitivní zlatý řez. Díl B má v podstatě úlohu gradační a tvoří spojnici mezi díly A a C. Je úzce spřízněn s dílem A a to především v použití charakteristického intervalu zvětšené kvarty. Formový díl C je k dílům A i B velmi kontrastní a je založen na *sonoristickém* přístupu v práci se zvukem. Druhá věta skladby je dále motivicky spřízněná se čtvrtou větou kvartetu a to především v použití charakteristik formového dílu A ve čtvrté větě. Celkový průběh formy druhé věty je A-B-C-A-B-C.

Třetí věta (Allegro assai) se skládá ze dvou základních formových dílů (A, B). Celkový taktový rozsah třetí věty je 112 taktů. Ve větě se průběžně střídají takty pětičtvrtový, dvoučtvrtový, čtyřčtvrtový, tříčtvrtový, pětiosminový a třiosminový. Po této stránce je věta velmi komplikovaná. Trvání této věty podle výpočtu tempa z partitury je 3:30. Formový díl A je v základu založen na syrytmických souzvucích všech nástrojů a dále rozšířen o část založenou na tečkovaném rytmu. Díl B je tvořen především rytmickým pohybem na základě osminky s tečkou a šestnáctky. Tímto způsobem je velmi těsně spjat i s vnitřní organizací dílu A této věty a v podstatě jej můžeme považovat za určitý derivát dílu A, nebo také vnitřní členění dílu A můžeme považovat za derivát dílu B. Od taktu 102 až do taktu 112 skladba končí codou, která má motivickou příbuznost s formálním dílem A. Celkový průběh formy třetí věty je A-B-A-B-a(z první věty)-B-A-B-A-a(z první věty)-A-coda.

Čtvrtá věta (Largo) se také skládá ze tří formových dílů (A, B, C). Celkový rozsah čtvrté věty je 92 taktů. Věta je napsána výhradně (až na dva takty – 33 a 78) ve dvoučtvrtovém taktovém schématu. Trvání této věty podle výpočtu tempa z partitury je 3:25. První formový díl A je velmi úzce spjat s dílem A věty druhé, ovšem je s ním pracováno naprosto odlišným barevným způsobem a to

především použitím pizzicata a flažoletů (ve druhé větě bylo použito především přirozené znění nástrojů). Díl B je tvořen nástrojovými šestnáctinovými běhy a má spojovací funkci jednotlivých motivů a dílů. Díl C se ve skladbě vyskytuje pouze jednou na taktech a je velmi jasně spřízněn s motivickým materiálem dílu C druhé věty. Jeho základem je stejně jako v druhé větě práce s trylkem a jeho zvukovostí. Celkově jsou si tak druhá a čtvrtá věta přes určité odlišnosti velmi blízké. Celkový průběh formy čtvrté věty je A-B-A-C-B-A/coda.

Závěrečná pátá věta (Con moto) je sestavena ze 4 formových dílů (A, B, C, D). Celkový rozsah páté věty je 181 taktů. Trvání této věty podle výpočtu tempa z partitury je 2:30. Formový díl A je úzce spjat s dílem A z první věty a je v podstatě „ochuzen“ o šestnáctkový pohyb. V rytmizaci jsou často opakovány stejné tóny a to tvoří jedinečný charakter tohoto dílu. Formový díl B je charakteristický dlouhými tóny a pizzicaty. Patří mezi méně významné formové tvary, ale má svou nezaměnitelnou funkci v rámci věty. Formový díl C patří naopak mezi významné díly, protože sám o sobě má funkci dynamického vyvrcholení hned ve svém úvodu (dvoučlenné skupinky šestnáctek ve forte). Skladba končí rozsáhlou codou, která lze považovat za samostatný díl D. Motivicky a zvukově není příbuzná s ničím, co se zatím v celém kvartetu odehrálo a je velmi příjemným a jasným uzavřením celého kvartetu. Tento formový díl má i své vlastní vnitřní členění na úseky, které jsou tvořeny dlouhými souzvuky ve sforzatech. Celkový průběh formy páté věty je A-B-C-B-A-C-D.

Zatemněná krajina pro smyčcové kvarteto

Zatemněnou krajinu pro smyčcové kvarteto zkomponoval Miloslav Ištvan roku 1975. Impulsem pro zahájení prací na této kompozici byl výzkum psychologických aspektů komponování hudby, jež vedl Jiří Kulka. „[...] *úkolem bylo napsat pětidílný hudební celek v časovém rozmezí 5 – 10 minut a přitom neustále pozorovat a zapisovat všechny své úvahy a myšlenkové postupy při komponování.*“ A dále „[...] *Účastník výzkumu měl možnost volby mezi sólovým nástrojem nebo jakýmkoliv seskupením ve výběru: 1–2 klavíry, 1–2 housle, viola, violoncello, bicí, flétna, hoboje, klarinet. Měl komponovat dvě varianty skladby, přičemž v prvních dvou dílech musel respektovat omezení týkající se intervalů, tónových délek, hustoty i tempa, v předposledním dílu měl vytvořit hudbu s preferencí zvukové barvy a v posledním montáž nebo koláž všech dosud použitých postupů. Ve třetím dílu omezení určeno nebylo, s tím, že do něj bude položen vrchol kompozice.*“¹⁵

Práce s tímto omezením Ištvana zaujala na tolik, že se rozhodl použítý materiál dotáhnout do plnohodnotné skladby. Pro název se inspiroval stejnojmennou básní Ivo Štuky, nicméně měl i další symboliku ve ztvárnění normalizační doby temna. Podtitul *Obětem 1939 až 1945* měl zřejmě souvislost s místem prvního provedení ve mlýně ve Skaličce (mlýn byl zásobovacím a operačním centrem partyzánské

¹⁵ BÁRTOVÁ, Jindřiška. Miloslav Ištvan. Brno: JAMU, 1997, s.137.

skupiny, jež byla v závěru války zajata a posléze zmasakrována nacisty. Na tomto místě ho v rámci svých komponovaných večerů poprvé provedlo 25. 4. 1976 Moravské kvarteto v sestavě Rudolf Šťastný a Ludvík Borýsek – housle, Jiří Beneš – viola, Bedřich Havlík – violoncello.

Miloslav Ištván sám k *Zatemněné krajině* poznamenal: „*Obsah i záměr skladby je obsažen v názvu a v podtitulu. Kompozice je skutečně míněna jako zvukový obraz, výtvarný objekt rozložený do času. Proto je také výrazně stručná – aby ji bylo možno obsáhnout na ‚jeden pohled‘. Zcela vedlejší, pro poslech skladby nevýznamným podnětem k napsání Zatemněné krajiny byl výzkum pracovníků fil. fakulty zaměřený na zákonitosti hudebně tvůrčího procesu. Za tím účelem byla stanovena jistá omezení, či jistá pravidla, která bylo nutno při komponování dodržet. Což jsem bezzbytku učinil.*“¹⁶

Zatemněná krajina je skladba nevelká rozsahem (*durata* označená autorem v partituře je 5 minut), ale zajímavá svou konstrukcí. Jak již bylo řečeno v úvodu, autor se sám se zmiňuje o tom, že skladba má vytvářet zvukový obraz rozložený v čase, který má být uchopitelný na jeden poslech, což i samotný rozsah díla umožňuje (5 minut rozsahu je dnes přijatelných i pro posluchače populární hudby). V této kompozici si autor pohrává především s barvou smyčcového kvarteta, ale přesto zůstává důsledný i v uspořádání formy. Skladbu autor už v partituře člení na díly A, B, C a D, nicméně jedná se spíše orientační dělení pro větší přehlednost. Vnitřní konstrukce skladby je velmi důmyslná a skládá se z několika izolovaných prvků a jejich derivátů. Přesně řečeno z formových dílů a, b, c, d, e, f. První díl vnitřního členění (a) je založen na vzrušené akcentaci a ve skladbě tvoří jednotící prvek, který se opakuje velmi často a drží si svůj jednoznačný tvar. Ve své plné síle se ve skladbě objevuje od taktu 9 až po takt 16. Díl „b“ je založen na barevném souzvuku nástrojů. První větší expozice tohoto dílu se nachází od taktu 37 až po takt 44. Formový díl „c“ je charakteristický zvukovostí pizzicata (například takty 35 až 36 nebo 45 až 49). Díl „d“ (jako příklad takty 69 až 75) je rytmicky utvářen sforzaty a tvoří rytmickou osu skladby. Na bázi dílu „d“ je vystavěn vrchol, gradace skladby, přibližně ve dvou třetinách z pohledu času, neboli v pozitivním zlatém řezu. Formový díl „e“ je v celkovém kontextu nositelem méně významné hudební myšlenky a tvoří jakousi spojku a přechod mezi ostatními významnějšími formovými díly. Díl „e“ je v základu utvářen tremolem a konečně díl poslední „f“ je tvořen jednoduchou a jasně rozpoznatelnou rytmickou figurou (například takty 104 až 107). Od taktu 131 skladba spěje ke svému závěru a tuto část můžeme označit jako *codu*.

Celkově skladba vyznívá velmi ténbrálně, ovšem svou formovou konstrukcí a formovým uspořádáním není v žádném případě nahodilá a nesvědomitá, jak bývá u skladeb tohoto typu obvyklé. Naopak skladba je formově velmi soustředěná a těsně spjatá s použitým materiálem, a to velmi ekonomicky bez zbytečného plýtvání nápady.

¹⁶ Miloslav Ištván – autorský komentář

Druhý smyčkový kvartet

Po celá sedmdesátá léta Miloslav Ištvan silně pociťoval omezení, jež se ho dotkla díky „normalizaci“. Komponovat a přednášet mohl i nadále, avšak jeho skladby nebyly příliš hrány, nahrávány, ani recenzovány. Stal se tak typickým představitelem toho, čemu dnes říkáme „šedá zóna“¹⁷. Po odborné stránce se také výrazně posouval za hranice „nové hudby“. Jednou z hlavních myšlenek byla tzv. „rehumanizace hudby“¹⁸, záměrně také překračoval vlastní metodu montáže, i když stopově se v jeho kompozicích objevovala stále. Miloslav Ištvan svoji nadále se rozvíjející kompoziční metodu a také východiska, na která při svém tvůrčím bádání narážel, formuloval postupně v několika dalších teoretických publikacích a to: *Poznámky k soudobé formě a rytmu* (Brno, JAMU, 1973), *Struktura a tvar hudebního objektu* (Brno, JAMU, 1978) a *Jednohlas v soudobé hudbě* (Brno, JAMU, 1989). Teoretické formulace z posledně jmenované studie (jež reflektují poznatky z autorovy závěrečné tvůrčí fáze) můžeme v praxi nalézt právě v kompozici *2. smyčkový kvartet*.

*„2. smyčkový kvartet vznikl v roce 1986 spolu s Vokální symfonií, která byla provedena na TNT 88. Co je v symfonii podáno přes veškerou subjektivnost přecej jen ve větší šíři (poetické i drsné sondy do života), objevuje se znovu v komorním, intimnějším tvaru. Také zde je na prvním místě úsilí o maximální prostotu a sdělnost, aniž by přitom výraz a obsah zdegenerovali do plytkosti. Proto je základní diatonická průzračnost záměrně rozšířena o další výrazové a technické aspekty. Diatonická modalita se střídá se „zdiatonizovanou“, ale i „tvrdší“ serialitou. Formální průběh kvartetu, rozčleněný do pěti částí, je trochu jiný než v symfonii: lze jej přirovnat k otáčivému výtvarnému objektu. Je stále tžž, ale neustále se ukazuje z jiné strany. Dojem otáčivé formy podporuje minimalistická refrénová plocha, která se několikrát opakuje. 2. smyčkový kvartet byl poprvé proveden v Brně 29. 4. 1987 Kvartetem města Brna.“*¹⁹

Zmíněný důraz na „rehumanizaci“, „zdiatonizovanou serialitu“, i použití prvků minimalismu poukazuje na jistý přelom v Ištvanově tvorbě, od kterého tenduje spíše k postmodernímu pojetí hudebního umění a dává nám tak možnost dalšího možného rozměru ve vnímání této skladby a jeho díla obecně.

¹⁷ *Šedá zóna* – termín označující skupinu lidí, která měla spojitost s reformním proudem šedesátých let, jejichž odborná zdatnost však byla na takové výši, že bylo pro vládnoucí kruhy žádoucí, aby pokračovali ve své činnosti (i když omezené) – bylo zřejmé, že emigrační vlna (v sedmdesátých letech) hrozila silně narušit kontinuitu ve výzkumu, myšlení i kultuře, bylo proto nutné za každou cenu udržet tyto lidi v Československu.

¹⁸ *Rehumanizace hudby* – termín označující snahy o přiblížení nově vznikající hudby zpět publiku – tato myšlenka vznikla pravděpodobně jako reakce na „přeintelektualizované“ a „přeobsahované“ kompozice šedesátých let, které běžní posluchači nebyli schopni absorbovat.

¹⁹ Miloslav Ištvan – autorský komentář

2. smyčcový kvartet je po stránce formy poměrně komplikovanou záležitostí, založenou na několika izolovaných dílech, které se vyskytují a opakují v rámci všech pěti vět kvartetu v tzv. permutační formě²⁰.

První věta (**I.**) se skládá z celkově tří formových dílů (**A**, **B**, **B+C**) a jednoho refrénu (**R1**) v celkovém rozsahu 70 taktů psaných ve střídavých taktech v celkové délce 2:17. Formový díl **A** je charakteristický typickou melodikou s velkými vnitřními tónovými skoky. Refrén (**R1**) je typický svou rytmickou jednoduchostí a snadnou sluchovou zapamatovatelností v rámci kontextu celé věty. Refrén se ve větě objevuje celkem čtyřikrát, takže se jedná o nejčastěji používaný formový díl, proto také označení refrén (refrény jsou v rámci celého kvartetu tři – **R1**, **R2**, **R3**). Formový díl **B** je zajímavý svou technologickou propracovaností. Tento díl patří mezi tzv. rychlé díly skladby a je založen na střetu rytmických modelů. Základ celého konstrukčního postupu tónových výšek je v souboru sedmi tónových řad navzájem od sebe odvozených. Díl **B+C** je mixem dílu **B** a nového prvku označeného jako **C**. Věta je, až na pár ojedinělých případů mixů, řešena ostrými střihy mezi rozdílnými strukturami. Díl **B¹+C** se nachází na taktech 51 – 64. Celkový průběh formy první věty je **A-R1-A-R1-B-R1-B-B+C-R1**.

Druhá věta skladby (**II.**) v délce trvání 2:31 je složena ze sedmi rozdílných formových dílů (**A**, **C**, **D**, **E**, **A+D**, **F**, **R1**, **R2**) a jejich dalších úprav. Forma druhé věty skladby je celkově složitější a to především ve své druhé polovině. Hned úvod druhé části skladby začíná netradičně expozicí dílu **A** z první věty. Je nutné podotknout, že po uvedení tohoto dílu na začátku druhé části se jeho četnost budoucích výskytů v průběhu celku skladby omezuje již jen na díly kombinované s jinými formovými díly (ve druhé větě se jedná ještě o díl **A+D** a ve čtvrté větě o díl **L+A**). Díl **C** je konstruován invenčním způsobem a jsou pro něj charakteristické vzestupné melodické kroky. Díl **D** v celkové délce trvání 34'' patří mezi nejdelší formové díly. Svou povahou můžeme hovořit o dílu, který je založen na témbrovém kompozičním přístupu a to především díky trylkům na dlouhých tónových hodnotách, které jsou ve vertikálním smyslu stavěny v souzvuky. Díl **E** je částečně příbuzný s dílem **B** z první části a využívá stejného kompozičního principu založeného na systému sedmi řad. V pořadí již druhý refrén **R2** je svým rozsahem velmi krátký, ovšem co se týká významu, nabývá vysoké důležitosti a to nejenom ve druhé větě, ale i ve třetí a ve čtvrté. Díl **F** nemá úlohu plnohodnotného formového dílu ve smyslu ostatních dílů, se kterým je v průběhu skladby pracováno, ale jedná se spíše o určitý druh zakončení. U toho dílu se nedá vysledovat přímé odvození z dílu jiného. Jedná se o logické dotvoření závěru druhé

²⁰ *Permutační (vývojová) forma* – je progresivní hudební forma, která se stala typickou pro autory hudební avantgardy druhé poloviny 20. století. S motivy/prvky je pracováno tak, aby stále vznikaly horizontálně i vertikálně nové hudební útvary (v podstatě variačním způsobem a vzájemnou mixází hudebního materiálu). Přestože byla tato forma poprvé teoreticky formulována Miloslavem Ištvanem až v 70. letech 20. století, mnoho autorů (včetně západoevropských modernistů) se k této formě v praxi dopracovalo již dříve samostudiem partitur Leoše Janáčka.

části skladby. Celkový průběh formy druhé věty je **A-D-E-D-R2-E-R2-A+D-R2-C-R1-R2-F**.

Třetí věta skladby (**III.**) má časové trvání 1:57 a je složena ze čtyř rozdílných dílů (**G, H, I, R3**), jejich dalších úprav a modifikací. Celkově je forma tvořena ze sedmi částí. Forma této věty je oproti předchozím větám konstrukčně jednodušší. Díl **G** patří mezi významné formové díly a na principu **G** je z velké části vystavěna i závěrečná pátá věta kvartetu. Svou povahou je blízký refrénům použitým v této skladbě. Díl **H** je krátký jednak rozsahem pouhých pěti taktů, ale také trváním osmi sekund. Co se týká významnosti tohoto dílu, jedná se o díl, který je využit pouze ve třetí větě, a to dvakrát. Díl **I** patří mezi takzvané invenční díly a nelze v něm zpozorovat konstruktivní přístup. Není proto náhodou, že finální pátá část této skladby tento díl obsahuje také. Refrén **R3** je posledním refrénem, který Ištvan v rámci této skladbě využívá. **R3** má stejnou stavební konstrukci jako ostatní tři refrény. Týká se to především malých rytmických modelů, které jsou určeny jednomu hlasu. Celkový průběh formy třetí věty je **G-H-R3-H-R3-G-I**.

Čtvrtá věta skladby (**IV.**) časově trvá 2:43 a její forma je složena ze sedmi rozdílných dílů (**D, J, K, L, R1, R2, R3**). Tato věta navazuje na předchozí třetí větu *attaca*. Celkově je tato věta vystavěna z jedenácti oddílů. Forma této části je společně s konstrukcí formy druhé části nejsložitější ze všech pěti částí skladby a obsahuje nejvíce konstrukčně odlišných dílů. Je to jediná část skladby, která také obsahuje všechny tři refrény. Díl **J** v časovém rozsahu šesti sekund se v celé skladbě objevuje třikrát, a také pouze ve čtvrté větě skladby. Díl je založen na *tremolovém* charakteru tónu a rychlých pasážích šestnáctinových not. Refrén **R3** se objevuje ve čtvrté části ve své sedmisekundové třítaktové podobě. Myšlenka dílu **J** je posazena do prvních houslí a zbytek nástrojů je určen refrénu **R3**. **J** a **R3** jsou tak vertikálně mixovány. Platí pro ně stejné charakteristiky jako pro původní **J** a **R3**. Po delší době se ve skladbě objevuje refrén **R1**, který byl naposledy využit v druhé části skladby, a to jenom jednou. Díl **K** je svou konstrukční povahou podobný konstrukcím refrénům. Díl **D** trvá 37 sekund a jedná se o nejdelší díl čtvrté části, přičemž je založen na práci s témbry. Díl **L+A** v délce trvání 6 sekund má v podstatě funkci připomenutí dílu **A**. Díl **J+D** je mixem dvou přístupů. Z dílu **J** používá motorický charakter a z dílu **D** témbrový charakter. Díl trvá 44 sekund a jedná se o nejdelší díl čtvrté části skladby. Celkový průběh formy čtvrté věty je **J-R3-J-J+R3-R1-K-D-R2-L+A-J+D-R2**.

Pátá věta skladby (**V.**) má délku 2:31 a její formu tvoří pět rozdílných dílů (**G, I, M+C, R3, Coda**), které díky návratu dílu **G** tvoří šestidílnou strukturu. Zajímavé je, že díl **G** zaujímá stejnou pozici jako ve třetí větě, a to první a předposlední pozici v rámci permutace. Forma konstrukce této části však patří mezi jednodušší. U dílu **M+C** je důvod, proč používáme kombinaci s novým dílem **M** ten, že melodická linka je poměrně významně prokládána akordy, které v původním **C** nenajdeme. Díl **I** patří mezi invenční díly. Nelze v něm s jistotou pozorovat nějaký konstruktivní přístup a i zvukově působí velmi přirozeným dojmem. Následující refrén **R3** je postaven stejným způsobem tak, jak jej známe z třetí části

skladby. Díl **G** je v podstatě posledním významným dílem, který je před koncem skladby uveden. Tato část je modálního charakteru. V použité konstrukci je celkem zajímavé, že jednotlivé skupinky tónů modu přiřazuje autor vždy jednomu nástroji, tak jak je pro tento díl typické. Díl **Coda** lze jen stěží považovat za něco jiného, než logické vyústění skladby. Jedná se o horizontální rozložení znějícího akordu a naznačení jeho intervalové skladby. Celkový průběh formy páté věty je **G-M+C-I-R3-G-Coda**.

Závěr

Výsledky bádání zaměřeného na smyčcové kvartety Miloslava Ištvanu umožňují pochopit řadu souvislostí o autorově tvůrčím vývoji a zároveň hlouběji nahlédnout do jeho kompozic pro smyčcové kvarteto. Vzhledem k publikovaným výstupům lze tento výzkum považovat za úspěšný. Zároveň lze doufat, že dosažené výsledky budou impulsem pro další výzkum v této oblasti.

Štěpán Filípek absolvoval obor violoncello na JAMU. Jako aktivní profesionální hudebník se specializuje zejména na soudobou hudbu. Jeho zájem v teoretické oblasti je zaměřen na autory Nové polské školy a brněnské skladatele druhé poloviny 20. století.

Michal Indrák je absolventem kompozice na JAMU a současným studentem doktorského programu skladba a teorie kompozice na téže vysoké škole. Zaměřuje se především na kompoziční metody Miloslava Ištvanu. Michal Indrák je autorem více než 20 komorních a symfonických děl.

ABSTRACT:

The topic of the paper is devoted to the research, which took place in 2010-2011 in the framework of the specific research on Janáček Academy of Music and Performing Arts. The research was focused on four Miloslav Ištvan's compositions for string quartet, which are especially remarkable by the fact, that these works virtually extend to all the creative periods of this remarkable composer and in this sense are mapping his overall compositional development. Particularly referenced are historical circumstances of each composition and their formal analysis. Above mentioned compositions were examined in a comprehensive way (history/form/interpretation) and the results of the research were summarized in two outputs. Theoretical output represents the publication *Formální a interpretační problematika smyčcových kvartetů Miloslava Ištvanu* (Štěpán Filípek-Michal Indrák, HF JAMU, 2010) and as practical output appeared CD *Miloslav Ištvan-complete works for string quartet* (Miloslav Ištvan Quartett, Pavlik records, 2010).

Key words:

Miloslav Ištvan, quartet, form, interpretation

Bibliography:

BÁRTOVÁ, Jindřiška. *Miloslav Ištvan*. Brno: JAMU, 1997.

CD *Miloslav Ištvan: Complete works for string quartet*. Ištvan Quartett. Pavlik records, 2010.

FILÍPEK, Štěpán – INDRÁK, Michal. *Formální a interpretační problematika smyčcových kvartetů Miloslava Ištvana*. Brno: JAMU, 2010.

IŠTVAN, Miloslav. *Jednohlas v soudobé hudbě*. Brno: JAMU, 1989.

IŠTVAN, Miloslav. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973.

IŠTVAN, Miloslav. *Poznámky k soudobé formě a rytmu*. Brno: JAMU, 1973.

IŠTVAN, Miloslav. *Struktura a tvar hudebního objektu*. Brno: JAMU, 1978.

IŠTVAN, Radomír. *Hudební skladatel Miloslav Ištvan / život a dílo – vzpomínky a fakta*. Ms., s. p.