

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

Bakalářská práce

**Profil života a díla skladatelky Ivany Loudové.  
Smyčcové kvartety**

Vypracovala: Michaela Ševců

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.

Olomouc 2010

Prohlašuji, že diplomovou práci na téma „Profil života a díla skladatelky Ivany Loudové. Smyčcové kvartety“ jsem vypracovala samostatně. Použitou literaturu a podkladové materiály uvádím v seznamu literatury.

V Polici nad Metují dne 30. dubna 2010

## **PODĚKOVÁNÍ**

Touto cestou bych ráda poděkovala **Doc. PhDr. Lence Křupkové, Ph.D.** za odborné vedení mé diplomové práce a za cenné rady a připomínky v průběhu jejího zpracování. Další poděkování patří samotné skladatelce **Prof. MgA. Ivaně Loudové** za její drahocenný čas, který mi ochotně věnovala a poskytla informace a materiály, bez kterých by se tato práce neobešla.

# OBSAH

Úvod.....	3
1    Ivana Loudová – život a dílo .....	4
1.1 Biografie skladatelky Ivany Loudové .....	4
1.2 Stav bádání .....	9
1.3 Inspirační zdroje tvorby Ivany Loudové .....	11
1.3.1 Literární podněty .....	11
1.3.2 Inspirace vycházející z hudební tradice .....	14
1.3.3 Možnosti nástrojového obsazení.....	15
1.4 Etapizace tvorby Ivany Loudové v souvislosti s hudebním vývojem 2. poloviny 20. století .....	17
1.4.1 Rané období – tvorba z 60. let.....	17
1.4.2 Vrcholné období – 70. – 80. léta.....	24
1.4.3 Období slohové syntézy – od 90. let do současnosti .....	29
1.4.4 Vývojový graf .....	33
2    Část analytická .....	34
2.1 Komorní tvorba .....	34
2.2 Smyčcový kvartet č. 2 „Památce Bedřicha Smetany“.....	36
2.3 Hukvaldská suita .....	43
2.4 Variace na Stamicovo téma .....	49
2.5 Renaissance – III. Smyčcový kvartet .....	56
3    Závěrečné kapitoly .....	64
3.1 Postavení smyčcových kvartetů v tvorbě Ivany Loudové.....	64
3.2 Kompoziční styl Ivany Loudové .....	66
3.3 Tvůrčí přínos skladatelky Ivany Loudové .....	70
Závěr .....	72

Resumé .....	75
Seznam použité literatury a pramenů.....	77
Notové prameny.....	81
Nahrávky .....	82
Příloha č. 1: Fotografie Ivany Loudové .....	1
Příloha č. 2: Přehled významných provedení (1996-2004) .....	2
Příloha č. 3: Přehled umělecké činnosti.....	5
Příloha č. 4: Přehled přednáškové a pedagogické činnosti .....	7
Příloha č. 5: Přehled publikační činnosti .....	10

## ÚVOD

Se skladbami Ivany Loudové jsem se poprvé seznámila již za konzervatorních studií, kdy jsem se jako začínající korepetitorka poprvé dostala na soutěžní přehlídku dětských sborů v Holicích. Téměř každý sbor měl v repertoáru Loudové populární píseň *Vosa a bodlák* a já jsem se několik dní nemohla zbavit stále se vkrádající melodie. Od té doby jsem se s jejími skladbami pro děti setkávala při nejrůznějších příležitostech a několikrát je i sama doprovázela. Později jako již učitelka hry na klavír jsem objevila její instruktivní sbírku *Pohádky a oblázky a doslova mi „učarovaly“* a nejenom mně, děti si upřímně oblíbily pohádkově laděné skladbičky. V současnosti připravuji společně s ostatními kolegy CD věnované výhradně skladbám Ivany Loudové.

Když se jméno Ivany Loudové objevilo mezi navrženými tématy, uvědomila jsem si, že by mi toto téma bylo mimořádně blízké. Využila jsem tedy této příležitosti seznámit se s její osobností a dílem zevrubněji.

Tato bakalářská práce si klade za cíl:

1. Podat ucelený pohled na život a dílo skladatelky Ivany Loudové.
2. Analýzou smyčcových kvartetů postihnout výrazné rysy kompoziční techniky skladatelky.

Bakalářská práce vznikala v úzké spolupráci se samotnou skladatelkou. Ivana Loudová mi poskytla zvukové nahrávky, notový materiál, novinové výstřižky z domácích i zahraničních periodik a programy koncertů. Přínosem bylo samotné setkání se skladatelkou, při kterém jsem nejen mohla skladatelku poznat osobně, ale také pod jejím vedením proniknout do její kompoziční techniky níže analyzovaných skladeb. V průběhu psaní této práce jsem s ní konzultovala jednotlivé kapitoly.

# 1 IVANA LOUDOVÁ – ŽIVOT A DÍLO

## 1.1 BIOGRAFIE SKLADATELKY IVANY LOUDOVÉ

Ivana Loudová se narodila 8. března 1941 v Chlumci nad Cidlinou. Otec byl sládkem a sklepmistrem turnovského, později chlumeckého pivovaru a matka učitelkou hry na klavír. Od ní kromě pozitivního vztahu k hudbě a absolutního sluchu získala budoucí skladatelka i první hudební dovednosti. Již v pěti letech začala hrát na klavír, ke kterému o rok později přibyly housle. V deseti letech začala navštěvovat hodiny baletu. Rodiče v dceři od dětství pěstovali pozitivní vztah k umění, Ivana pravidelně navštěvovala kino, divadlo i koncerty, na nichž často sama účinkovala. Hudba pro Ivanu znamenala něco zcela přirozeného a samozřejmého, stala se pro ni prostředkem vyjádření emocí, ale i komunikací se světem. V tomto inspirativním prostředí také vytvořila mezi 12. a 13. rokem své první drobné skladbičky pro klavír, kterým předcházely úpravy starých mistrů, často spontánně utvářených při veřejných vystoupeních.

V roce 1958, po maturitě na gymnáziu v Novém Bydžově, byla přijata do 3. ročníku pražské konzervatoře do kompoziční třídy prof. Miloslava Kabeláče, který působil na konzervatoři v letech 1958-1962. U přijímacích zkoušek předvedla svou skladbu *Devět variací na vlastní téma*. Mezi jeho další žáky v této době patřil také Jan Málek a Jaroslav Krček. Od samého počátku se Loudová musela vyrovnat s Kabeláčovým svébytným, na přísné klasické stavebnosti založeným přístupem ke kompozici. I přes tvrdé začátky však na svého profesora vzpomíná s vděčností a úctou: „[...] ‘Opusovat’ jsme začali až ke konci roční výuky, kdy nás naučil stavět z předem vybraných a hierarchizovaných tónů. [...] Při této přísné výuce melodiky jsme se zároveň učili tektoniku, protože jsme měli předem danou proporční křivku a tu jsme museli dodržet, včetně vrcholu a finál. Podobným způsobem jsme se učili rozvíjet rytmus, a pak oba parametry spojovat a vést melodicko-rytmické linie, též podle předem vytčeného plánu. Žádná náhoda, alternativa či improvizace. Jen tvrdá a důsledná práce jako základ vědomého komponování.[...] Byla to výborná

škola. Dala nám pevné základy, na kterých se dalo stavět dál.“<sup>1</sup> Od svého učitele získala rovněž lásku k bicím nástrojům, naučila se principy instrumentace a znalosti techniky hry jednotlivých nástrojů. V době jejích konzervatorních studií vznikly např. *Tři staročeské písně*, *Suita pro hoboj a klavír*, dodnes jedna z jejích nejhranějších skladeb *Suita pro sólovou flétnu*, oblíbená *Sonáta pro housle a klavír* a absolventská *Fantasie pro orchestr*.

V roce 1961 začala studovat jako historicky první žena v oboru skladba na Hudební fakultě AMU ve třídě prof. Emila Hlobila. V těchto letech zkomponovala celou řadu dalších skladeb, např. *Preludia pro klavír*, *Koncert pro komorní orchestr*, *Sonátu pro klarinet a klavír*, *Pražské sonety*, *Smyčcový kvartet č. 1*, *Symfonii č. 1*, instruktivní skladby a velmi úspěšnou absolventskou *Symfonii č. 2* pro alt, smíšený sbor a velký symfonický orchestr. Pro své kamarády, režiséry Juraje Jakubiska, Jiřího Fréhara, Jana Tůmu a další napsala celou řadu scénických a filmových hudeb. Na toto období dodnes ráda vzpomíná jako na „nejplodnější a nejšťastnější etapu“<sup>2</sup> svého života.

V období po ukončení HAMU v roce 1966 do nástupu umělecké aspirantury v roce 1968 se skladatelka zúčastnila řady skladatelských soutěží, festivalů a skladatelských kurzů. Prvního mezinárodního úspěchu, čestného uznání (ceny nebyly uděleny) dosáhla v Mezinárodní soutěži žen skladatelek v Gedok – Mannheimu (1967) za baletní hudbu *Rhapsody in Black*. V domácích soutěžích obdržela první cenu v Jihlavě za mužské sbory *Setkání s láskou* (1966) a v Jirkově za dětské sbory *Mámo!* (1966). V politicky příznivé době 60. let využila přítomné situace snadnějšího přístupu na Západ a několikrát navštívila darmstadtské kurzy Nové hudby (v letech 1967–69) a Gaudeamus Woche v Holandsku (1968-69), na nichž měla příležitost proniknout do epicentra hudební avantgardy. Od října 1968 pokračovala ve svém aspirantském studiu na AMU u pověřeného profesora M. Kabeláče, v roce 1970 navštěvovala kurz elektroakustické hudby pořádaný Československým rozhlasem.

Na podzim téhož roku (1968) se dostala se zájezdem mladých umělců na čtrnáct dní do Paříže. Splnil se jí dávný sen, milovala francouzskou hudbu i literaturu, učila se francouzsky. Osudovým se jí zde stalo setkání s Olivierem

---

<sup>1</sup> viz <http://www.atemporevue.cz/>

<sup>2</sup> Macková 2006, s. 9.



Messiaenem a jeho varhanní improvizací v chrámu Sainte Trinité. S jeho tvorbou se seznámila již dříve a v Paříži se rozhodla, že chce u něho studovat, což se jí záhy podařilo. Koncem roku 1970 vyhrála konkurz na tříměsíční stipendium francouzské vlády a od ledna 1971 začala studovat skladbu na pařížské konzervatoři u Oliviera Messiaena, později i u André Joliveta. Současně byla stážistkou experimentálního studia Centre Bourdan při ORTF (francouzském rozhlasu), které vedl Pierre Schaeffer. Podařilo se jí získat stipendium na další tři měsíce, a tak strávila ve Francii celý půlrok. Během studia v Paříži Ivana Loudová zkomponovala první skladbu pro American Wind Symphony Orchestra (*Chorale for Windorchestra*) a orchestrální skladbu *Spleen – Hommage à Charles Baudelaire*, kterou věnovala 150. výročí narození významného francouzského básníka a spisovatele, jenž patří k jejím oblíbeným autorům dodnes.

O. Messian získal pro Ivanu Loudovou stipendium na celý další rok, v téže době rovněž obdržela pozvání a stipendium do USA na tamější premiéru své skladby *Chorale*. Ani jedna z těchto nabídek se bohužel neuskutečnila, stipendia propadla, protože další prodloužení jejího zahraničního pobytu tehdejší ministerstvo školství nepovolilo. Vrátila se do Prahy a pokračovala v aspiranturě. Mezi skladby vzniklé v tomto období patří např. *Per tromba*, pět studií pro trubku, *Gnómai*, trio pro soprán, flétnu a harfu, mužský sbor *Ego sapientia*, *Hymnos* pro dechové a bicí nástroje, elektroakustické skladby *Mobil K* a zkomponovaná společně s M. Haasem *Res humana*.

Po ukončení aspirantury v roce 1972 se začala plně věnovat skladatelské profesi ve svobodném povolání a v roce 1973 se vdala za ing. arch. Miloše Haaseho. Pozornost hudební veřejnosti na sebe upoutala již svými ranými kompozicemi a v tomto období je již plně respektovanou a vyhledávanou skladatelkou, o čemž svědčí nejen získané ceny ve skladatelských soutěžích, ale také úspěšné premiéry děl doma i v zahraničí. *Za Malou vánoční kantátu*, inspirovanou narozením syna Tomáše v roce 1976, získala v roce 1978 2. cenu na IV. Mezinárodní přehlídce OIRT v Moskvě. V témže roce získala ještě v Jirkově 1. cenu za dětské sbory *Kánonické písničky* a 1. cenu v Mezinárodní skladatelské soutěži Guido d'Arezzo za dětský sbor a cappella *Sonetto per voci bianche* a poprvé navštívila Itálii. Ta ji inspirovala k dalším

skladbám jak pro soutěž pěveckých sborů v Arezzu, tak i pro žesťový soubor Gli Ottoni di Verona.

V létě roku 1980 (poté i 1997) ji pozval dirigent American Wind Symphony Orchestra R. A. Boudreau do Pittsburgu jako „composer-in-residence“. Na objednávku tohoto orchestru vznikly v průběhu let 1971–1986 skladby *Chorale*, *Hymnos*, *Concerto* pro dechový orchestr, *Magic concerto*, *Dramatic concerto* a *Luminois voice*. Skladba *Dramatic concerto* pro bicí sólo a dechový symfonický orchestr se stala v roce 1980 nejúspěšnější skladbou I. Mezinárodní interpretační soutěže v oboru dechových, žesťových a bicích nástrojů. Jako odměnu tenkrát získala týdenní pobyt ve Washingtonu.

Skladatelka se od devadesátých let věnovala s velkým nasazením pedagogické činnosti. V roce 1992 začala vyučovat na Hudební fakultě AMU, nejprve na Katedře teorie a dějin hudby a od roku 1994 i na Katedře skladby. Úspěšně se habilitovala v oborech skladba a hudební teorie (19. 12. 1994) na základě předložených skladeb a hudebně teoretické práce *Moderní notace a její interpretace*, která vyšla tiskem v rozšířené podobě v roce 1998. Profesorkou skladby byla jmenována dne 2. 5. 2006. Jistě právem jí byla v roce 1993 udělena Heidelberská umělecká cena za skladatelskou činnost a propagaci české soudobé hudby doma i v zahraničí.

Na výzvu tehdejšího děkana HAMU Prof. Josefa Chuchra se ujala vedení Studia pro soudobou hudbu, vymyslela název *Studio N*, logo, programovou náplň včetně zaměření koncertní a poradenské činnosti (v přípravě na skladatelské soutěže) a na podzim roku 1996 aktivně uvedla *Studio N* do uměleckého života AMU. Od té doby se *Studio N* významně podílí na šíření soudobé hudby pravidelnými cykly přednášek, kde jsou představovány skladatelské osobnosti české a zahraniční hudby včetně interpretů, kteří předvádějí nové způsoby hry na své nástroje, zpěváky, hudební vědce atd. Se *Studiem N* skladatelka organizovala veřejné koncerty české a zahraniční soudobé hudby včetně tří „jarních maratonů“ (2000, 2001, 2002).

Ivana Loudová se stala uznávanou osobností nejen pro skladatelskou, ale také pro hojnou pedagogickou a přednáškovou činnost, jejíž výčet uvádím v příloze č. 4. Skladatelka se také angažuje v několika hudebních organizacích. Je členkou hudební organizace OSA, Umělecké besedy, Ateliéru 90, Společnosti A. Dvořáka, Společnosti B. Martinů a americké IAWM.

Z rozsáhlého počtu úspěšných provedení skladeb a soutěžních ocenění bych zmínila alespoň vítězné skladby mezinárodní soutěže Gedok – München (rok 1994) *Spleen-Hommage à Charles Baudelaire* a *Chorál pro orchestr*, které inspirovaly vznik více než 500 výtvarných děl, vystavených na společné výstavě „Vom Ohr zum Auge“, kde zněla po celou dobu výstavy její hudba.

V centru jejího rozsáhlého díla (přes 100 opusů) stojí komorní a sborová tvorba. Ve své mnohostrannosti však zasáhla téměř do všech hudebních žánrů. Mezi nejpopulárnější skladby patří kompozice určené dětem, od nástrojových instruktivních skladbiček a jednoduchých písní až k technicky náročnějším sborovým skladbám. Patří k nejinterpretovanějším skladatelům dětských sborů. Celou řadu titulů vydaly významné zahraniční i domácí nakladatelské firmy jako C. F. Peters Corporation a G. Schirmer (USA), Computer music (NL), BIM Editions (CH), Edizioni Suvini – Zerboni (I), Panton, Supraphon a ČHF (viz příloha č. 5). Komorní a sborové skladby jsou často součástí nahrávek mnohých uměleckých souborů, pěveckých sborů či koncertních umělců. V roce 1998 vydal Panton její profilové CD obsahující skladby *Rhapsody in black*, *Gnómai*, *Nokturno pro violu a smyčce*, *Spleen*, *Smyčcový kvartet č. 2* a *Koncert pro bicí, varhany a orchestr (Concerto)*. V loňském roce dne 17. 12. 2009 se společně s CD Jana Klusáka *Monology* konal křest autorského alba dvou CD *Music for one - solo pieces (Per tromba, Solo for King David, Suita pro flétnu solo, Con umore in F, Quattro pezzi, Canto amoroso, Prague imaginations, Lost Orpheus, Tango music)* a *Music for two – Duos (Duo concertante, Fünf lieder, Sentimento del tempo, Duo meditativo, Sonata angelica, Duetti melancholici, Echoes)*. Skladatelka plánovala projekt na vydávání svých skladeb již delší dobu, žádná oficiální firma ovšem o jeho vydání neměla zájem, začala jej proto realizovat sama. Oslovila přátele, kteří měli v repertoáru její skladby a ve zvukovém studiu AMU je v průběhu let 1997-1999 natočila. Výběr představuje Loudové tvorbu pro sólové nástroje a dua v průběhu čtyřiceti let (1959-1999).

## 1.2 STAV BĀDÁNĪ

Současný stav bādání je vzhledem ke kvalitám a výjimečnosti skladatelky a jejího díla překvapivě na úplném začátku. Stručná biografie s výčtem základních děl je poměrně snadno dostupná jako slovníkové heslo. Heslo Loudová Ivana nalezneme již v Československém hudebním slovníku z roku 1963, kdy ještě studovala na AMU. Objevuje se také v zahraničních encyklopediích, např. Riemann Musik Lexikon (1975), International Who's Who in Music and Musician's Directory (1994/95) a The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1980, 2001). Překvapivě nenajdeme jedinou zmínku v Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ve sborníku Čeští skladatelé dneška (1985) toto heslo zpracoval Karel Mlejnek, rozšířenou verzi s aktualizovaným výčtem děl vydalo Hudební informační středisko ČHF v roce 1990. V Malé encyklopedii hudby (1983) zpracoval heslo Jaroslav Smolka a v Českém biografickém slovníku XX. století (1999) Petr Meissner. Propracovanější hesla najdeme v Hudebním slovníku pro každého II. díl (2001) Jiřiho Vysloužila a v slovníku Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964-1994 (1996) Miroslava Kaducha. V roce 1986 vydala Okresní knihovna HK personální bibliografii ke skladatelčiným 45. narozeninám. Rozsáhlejší životopis psaný samotnou autorkou najdeme v Chlumeckých listech z roku 2006. Základní údaje jsou snadno dostupné na českých i zahraničních webových stránkách, z nichž nejvýznamnější je <http://www.musica.cz/> a <http://web.hamu.cz/katedry/skladba/>. V podstatně menší míře jsou k dispozici rozbory jejích děl či hlubší analýzy kompozičního stylu.

Na brněnské konzervatoři se životem a dílem Ivany Loudové zabývala ve své absolventské práci z roku 2004 Kateřina Málková, soustředila se však především na interpretační problémy skladby *Monument pro sólové varhany*. Práce odpovídá úrovni absolventské práce studenta konzervatoře, jenž je praktickým hudebníkem a nikoli muzikologem. Stěžejní kapitola nese název Interpretace skladby „*Monument*“ pro varhany sólo. Autorka přistupuje k danému problému převážně popisným způsobem a hlubší sondy do struktury díla zde téměř nenajdeme. Hodnotnou součástí jsou poznámky autorky k registraci skladby a vlastní doporučení pro potenciální interprety. Ostatní kapitoly mají spíš charakter slovníkového hesla (- Život a kariéra, Pedagogové I.

Loudové, *Kniha Moderní notace a interpretce*, Studio N a *Kompoziční styl I. Loudové* -).

Další práce, orientovaná na dětskou sborovou tvorbu I. Loudové, vznikla na Pedagogické fakultě v Ústí nad Labem v roce 2003. Autorkou je Alexandra Debická. V analýzách vybraných dětských sborů (*Duchna nebeská, Mámo...!*, *Hádanky, Malý princ, Deset minut ticha, Malá vánoční kantáta, Kánonické písničky, Sonetto, Zpěvy o růži, Štěstí, Písničky pro Lucku, Pozdrav slunci*) nachází specifické prvky v kompozičním stylu I. Loudové. Tuto práci považují za poměrně přínosnou studii, která může být spolehlivým východiskem dalším badatelským počínům.

Z rozsáhlejších studií bych dále zmínila analýzu skladby *Soli e tutti* Jaroslava Přikryla, která vyšla v roce 1978 v *Hudebních rozhledech*. Jaroslav Přikryl, cembalista ansámblu, kterému byla tato kompozice věnována, si neklade za cíl objektivní vědecký rozbor skladby, jak zmiňuje již v samotném úvodu, spíše podává ucelený a poměrně podrobný popis skladby doplněný notovými ukázkami.

V roce 1986 se nad skladatelským vývojem Ivany Loudové zamýšlel ve své studii Milan Slavický. Studie vyšla v *Hudebních rozhledech* a její autor se snaží zachytit jednotlivé tvůrčí epochy Ivany Loudové a základní kompoziční linie až do roku 1986.

Poměrně nedávno, v roce 2007, analyzoval Miloš Haase skladbu Ivany Loudové *Sinfonia numerica* pro komorní orchestr. Výsledný text byl otištěn rovněž v *Hudebních rozhledech*. Skladba vznikla na objednávku festivalu *Pražské jaro* u příležitosti oslav 250. výročí narození W. A. Mozarta v roce 2006. V koncertním programu, vytvořeném k příležitosti prvního provedení 1. června 2006 v Dvořákově síni Rudolfiny, autorka uvádí, že „základ melodicko-harmonického systému v této skladbě tvoří čísla s Mozartem spojená: datum narození, data důležitých cest, pobytů, setkání, premiér, ale i data úmrtí blízkých včetně jeho samého a jejich transformace do představy rozzářeného sluncem v závěru skladby“.<sup>3</sup> M. Haase zde na konkrétních příkladech otevírá způsob autorčiny motivické práce a další inspirace klasicistní symfonii.

---

<sup>3</sup> Haase 2007, s. 48.

Poměrně rozsáhlý seznam tvoří hodnocení koncertů se stručnou charakteristikou skladeb, z nichž alespoň některé uvádím v seznamu použité literatury a pramenů.

### 1.3 INSPIRAČNÍ ZDROJE TVORBY IVANY LOUDOVÉ

Ve skladatelčině díle lze nalézt tři základní inspirační okruhy:

1. Literární podněty
2. Inspirace vycházející z hudební tradice
3. Možnosti nástrojového obsazení

#### 1.3.1 LITERÁRNÍ PODNĚTY

Literární náměty představují u Ivany Loudové značně rozmanitý a rozsáhlý okruh inspirací, čerpajících z látek spadajících daleko do minulosti až po moderní básnické texty 20. století. Sama autorka na tomto poli prokázala literární talent a smysl pro slovní hříčky. Řada vokálních děl vznikla na její vlastní texty (*Kánonické písničky*, *Veselé kontrapunky*, *Trojlístek*, *Deset minut ticha*) a libreta (*Malý princ*, *Štěstí*, *Mudrosloví*). Pro první dětskou kantátu *Malý princ* (1967) pro soprán, alt, recitátora, dětský sbor a instrumentální soubor, vytvořenou na objednávku jihlavského sborového festivalu, zpracovala vlastní libreto podle světoznámé knížky Antoine de Saint-Exupéryho. Kantáta měla velký úspěch, hlavní postavu, Malého prince, zpívala sama autorka. V libretu kantáty *Štěstí* (1983) pro smíšený a dětský sbor a cappella, která vznikla na objednávku Kühnova smíšeného sboru a Bambini di Praga, autorka kombinuje Heydukovu báseň „Štěstí“ s nejrůznějšími výroky, citáty, filosofickými myšlenkami o štěstí včetně úryvku z Maeterlinckova „Modrého ptáka“. Na libretu k *Mudrosloví* (1996-2004) pracovala skladatelka dosti dlouho a v jeho pěti částech (*Moudrost – Hloupost – Krása vědění – Marnost – Moudré poučení*) dává do vzájemných vztahů přísloví různých národů, citáty, myšlenky a výroky známých osobností. Kantáta je komponována pro dětský sbor, zobcové flétny a bicí nástroje a věnována karvinskému sboru Permoník.

V 60. letech jsou mnohým skladatelům výrazným inspiračním zdrojem starověké, antické, biblické a liturgické texty: „Jednou z příčin je hledání známých a staletými potvrzených hodnot, které tyto texty přinášejí. Jejich zhudebnění je pak výrazem osobitého stylového směřování skladatele.“<sup>4</sup> Také Ivana Loudová s oblibou čerpá ze studnice renesanční poezie, zvláště italské (*Setkání s láskou*, *Italský triptych*, *Occhi lucenti e belli*) a z moudrosti řeckých mudrců (*Gnómai*). V jejím případě se však jedná o celoživotní lásku, která se promítá do skladeb v průběhu celého tvůrčího období a to nejen jako předloha ke skladbám vokálním, ale také jako východisko děl čistě instrumentálních. Vyloženě milostnou tematiku představuje *Setkání s láskou* pro mužský sbor, flétnu a klavír a rovněž *Symfonie č. 2 pro alt, smíšený sbor a velký orchestr*, rozvíjející ve čtyřech větách monodrama o lásce vycházející z textů Michelangela Buonarrotiho a Jacquese Préverta. Texty italské renesanční poezie inspirovaly také vznik *Italského triptychu*. *Sonetto* pro dětský (ženský) sbor vznikl na text Niny Siciliany, mužský sbor *Benedetto sia'l giorno* na slova Francesca Petrarky a *Amor* na text Michelangela Buonarrotiho. Další rozměr inspirace představují principy italské hudby, které originálně zpracovává v kontextu s moderní modální a tónobrovou technikou v instrumentálních skladbách. Příkladem je *Ballata antica* pro trombon a klavír (1966), renesanční suita *Romeo a Julie* (1974), *Musica festiva* (1980) a *Italské trio* pro klarinet, fagot a klavír (1988).

Komunistický režim vytlačil sakrální rozměr v životě lidí postupně na úplný okraj. Také v oblasti umění byl sankcionován každý, kdo se odvážil na toto zapovězené pole vstoupit. V roce 1962 napsal své první duchovní dílo, *Stabat Mater*, Krzysztof Penderecki, v roce 1966 vytvořila stejnojmennou skladbu také I. Loudová. V *Stabat mater* pro mužský dvojsbor a cappella se jí hlavní inspirací stala latinská středověká sekvence. Tato skladba se stala oblíbenou repertoárovou skladbou Pěveckého sdružení pražských učitelů, jež ji prováděl s velkým úspěchem také v zahraničí. Na podzim roku 1969 vyjelo PSPU do Německa, kde je přijal kancléř Adenauer. Pro koncert v Bonnu si z repertoárového listu vybral právě Loudové *Stabat mater* a velmi se mu líbila. Uvádění této skladby však bylo u nás zakázáno a skladatelka na dlouhou dobu nemohla vycestovat do zahraničí.

---

<sup>4</sup> Hons 2000, s. 95.

Propadla jí tak mnohá pozvání na zahraniční premiéry svých děl, zvl. v USA. V roce 1969 vznikl na texty biblické Knihy přísloví velmi náročný mužský sbor a cappella *Ego sapientia*. V témže roce napsal také L. Matoušek III. kantátu na starozákonní latinský text *Pláče Jeremiášova* pro sóla, sbor a čtyři žesťové nástroje. Zcela výjimečně a monumentálně působí skladby, ve kterých skladatelka svébytným způsobem stylizuje chorál, jako např. staročeský chorál ve skladbě *Chorál pro orchestr* (1973), názvuky najedeme také v *Pražských imaginacích* pro klavír (1995) a kombinaci principů staré italské církevní a světské hudby v žesťové *Musica festiva*.

V hudbě druhé poloviny 20. století se neméně důležitými stávají inspirace mimoevropskou hudbou. Na rozdíl od skladatelů novoromantické a impresionistické hudby, kteří mnohdy čerpali ze zvukové a barevné složky mimoevropských kultur, obrací se nyní skladatelé především k podstatě hudebního strukturování mimoevropských kultur a jejím filozofickým koncepcím.<sup>5</sup> Ze světových skladatelů nalezneme nejvýraznější inspirace u O. Messiaena,<sup>6</sup> Johna Cage,<sup>7</sup> Toru Takemitsu, Pierre Bouleze a dalších. Také v tvorbě Ivany Loudové se můžeme setkat s inspirací východních námětů. V roce 1968 vznikla dramatická freska *Kurošio* pro soprán a velký smíšený sbor inspirovaná stejnojmenným japonským dramatem spisovatele Taro-Jamomota. Výrazněji uplatňuje prvky mimoevropského hudebního myšlení ve skladbách v 90. letech. Ve skladbě *Duo meditativo* pro mezzosoprán a violoncello (1994) zhudebnila vybrané staroindické mantry. Kombinaci vlastních textů a textů indických manter najdeme ve skladbě *Pozdrav slunci*, který napsala v roce 1996 pro japonské turné karvinského sboru Permoník. V skladbách z posledních let se také často setkáme s představou „zastavovaného času“ a užití motorického rytmu, jež mají vytvářet pocit státnosti. Z hlediska jazykové stránky se již od raných opusů objevují vedle češtiny také texty latinské, a to především v námětech duchovních (*Stabat mater*, *Ego sapientia*). V 70. a 80. letech

---

<sup>5</sup> Loudová 1998, s. 19.

<sup>6</sup> Messiaenova koncepce rytmu vychází z hindských rytmických modálních struktur, zvláště *sinhavikrédita* a *rágavardhana*.

<sup>7</sup> John Cage čerpá z východní filozofie neurčitosti, na jejímž základě například vytváří svou „Music of Changes“.



zhudebňuje italské texty a ve skladbách 90. let najdeme také texty německé (*Fünf lieder*, *Lunovis* na texty Ch. Morgensterna) a francouzské (*Harmonie du soir*).

### 1.3.2 INSPIRACE VYCHÁZEJÍCÍ Z HUDEBNÍ TRADICE

Ivana Loudová vyrostla na klasicích. Od dětství se seznamovala s díly A. Dvořáka a B. Smetany. Mezi její oblíbené skladatele patřil také W. A. Mozart a L. van Beethoven. I. Loudová nikdy nepatřila mezi umělce, kteří tradici zavrhují, naopak v mnohých svých skladbách vzdává těmto skladatelům hold a úctu. Ve většině případů se k tomuto okruhu inspirací obrací v komorní tvorbě. Patří sem např. *Smyčcový kvartet č. 2 „Památce Bedřicha Smetany“*, *Hukvaldská suita* in memoriam Leoš Janáček, *Variace na Stamicovo téma*, *Monument pro varhany*, fantazie pro dechové okteto *Sen dona Giovanniho*, *Kytička pro Emanuela*, *Zbloudilý tambor a šílená flétna* a *Sinfonia numerica*.

Skladatelka pracuje s těmito podněty několikerým způsobem:

1. Přímé citace skladatelka nepoužívá. Stamicovo téma ve *Variacích na Stamicovo téma* je v jejím díle spíše výjimkou.
2. Vybírá charakteristické rysy kompozičního stylu daného skladatele, které vhodně stylizuje (např. *Hukvaldská suita*).
3. Práce s kryptogramy jmen skladatelů:
  - a. Pomocí kryptogramů jmen klasiků vytváří tónová centra (např. *II. smyčcový kvartet* „B-S“).
  - b. Z monogramu jmen vytváří motiv, s kterým pracuje v melodické, harmonické i formální rovině (např. *Monument pro varhany sólo* – monogramy BS – AD – F a v závěru tónové centrum G<sup>8</sup>)
  - c. Osobitě transformuje důležitá data či události spjaté s životem daného skladatele do melodických řad (např. *Sinfonia numerica*).
  - d. Inspirace se projevuje i v nástrojovém obsazení (např. klasické obsazení orchestru v *Sinfonii numerice*, viola „lásky“ v *Hukvaldské suitě*).

Konkrétní zpracování některých z těchto inspirací ukazují v kapitole č. 2, jejímž obsahem je z větší části analýza skladeb, které právě vychází z inspirace hudební tradicí.

---

<sup>8</sup> G = J – známá janáčkovská záměna

Zdá se, že violoncellista Antonín Kohout ze Smetanova kvarteta trefně vyjádřil vztah skladatelky k naší hudební tradici: „Vy jste vlastně Smetana a Dvořák dohromady. Tatínek sládek, maminka ze starého řeznického rodu – tak to je jasné. A přitom je to Loudová.“<sup>9</sup>

### 1.3.3 MOŽNOSTI NÁSTROJOVÉHO OBSAZENÍ

Na konzervatoři pod vedením M. Kabeláče skladatelka získala cenné znalosti o hudebních nástrojích. Sama ovládala hru na klavír a housle a právě na konzervatoři našla oblibu v bicích nástrojích. Od Kabeláče často slyšovala: „Na bicí nástroje se hraje, ne bije!“ Ve stejném duchu pokračovala také u O. Messiaena, který v užití bicích nástrojů navázal na C. Debussyho. Bicí nástroje se jí staly důležitou inspirací pro vznik mnohých skladeb, s kterými získala i řadu ocenění, zvláště v zahraničí. Obliba bicích nástrojů rostla u avantgardních skladatelů Nové hudby od padesátých let 20. století na významu. Také Loudová byla vedena ve volbě bicího instrumentáře snahou o tvorbu zvukově originální kompozice, což bylo v jejím případě mnohdy naplněno. Její skladby pro bicí nástroje patří skutečně mezi skvosty české skladatelské produkce. Posлуhač očekává drsný zvuk bicích nástrojů, ale místo toho se setkává s kombinací grandiózních částí s jemně vypracovanými barevnými ploškami, vyznačujícími se zvláštní prosvětleností a půvabem, takže celkový dojem je i pro nezkušeného posluchače velmi příznivý. Mezi skutečné skvosty patří bezpochyby *Koncert pro bicí, varhany a dechy* (1974), *Dramatic concerto* (1979) a *Dvojkonzert pro housle, bicí a smyčce* (1989). Skladatelka hojně využívá bicích nástrojů i v celé řadě dalších skladeb k podtržení rytmické stránky. S bicí složkou neobvykle nakládá také v dětských sborech. Využívá malé bicí nástroje, zvonečky, buben, zvonkohru a další „cinglata“, pomocí nichž chce rozvíjet muzikálnost u dětí.

V 2. pol. 20. století jsme svědky prudkého rozmachu žesťové komorní hry, dokladem jsou desítky kompozic soudobých českých autorů. Zmíňme alespoň *Variace na chorál* (1969) Petra Ebena, *Katedrály* (1978) Zdeňka Lukáše, *Pražské mosty* (1984) Jiřího Laburdy, *Trompetiny, Trombonetty a Tubonetty*,

---

<sup>9</sup> Macková 2006, s. 12.

*Charaktery pro žesťový kvintet* (1977) Jiřího Pauera. Také Ivana Loudová věnovala řadu svých skladeb právě ansámblu žesťových nástrojů. Podobně jako v případě bicích nástrojů, využívá veškeré technické a výrazové možnosti nástrojů a dává tak vyniknout kvalitám a schopnostem, často také improvizacním schopnostem hráčů. Věrným interpretem jejích žesťových skladeb je Miroslav Kejmar, který nahrál jejích pět žesťových studií pro trubku *Per tromba* (1969) a spolu s Pražskými žesťovými sólisty úspěšně provedli efektní aleatorickou skladbu *Quintetto giubiloso* (1977) a slavnostní *Musicu festivu*, věnovanou italskému žesťovému souboru Gli Ottoni di Verona. Na objednávku 49. Mezinárodní interpretační soutěže Pražského jara (1997) vznikla dvouvětá technicky náročná *Sonata angelica*. Cenu ČHF za nejlepší provedení tehdy získal Ital Simone Candotto a po té jí také nahrál.

Celou její tvorbou se také prolíná vztah k smyčcovým nástrojům, ovlivněný jistě osobní praktickou znalostí.<sup>10</sup> Vedle skladeb pro sólový nástroj (např. *Canto amoroso* pro violoncello, *Canto solitario* pro housle) a skladeb pro tradiční složení smyčcového kvarteta, kterými se budu zabývat později, najdeme v její tvorbě také zcela originální spojení smyčcových nástrojů s bicími, reprezentované úspěšnou jednovětou orchestrální skladbou *Dvojkonzert pro housle, bicí a smyčce* z roku 1989, v které oba nástroje housle a bicí zrovnoprávnila. Ze čtyř instruktivních sbírek pro děti jsou dvě z nich psány pro housle (*Variace pro kočku* a *Hrajeme každý den*). Smyčcové nástroje Loudová využila také ve vokálních skladbách. V cyklu dětských sborů *Písničky pro Lucku* věnovala houslový part písniček dívce Luce Hůlové,<sup>11</sup> s kterou jí vázal přátelský vztah, vokální skladbu *Ad caelestem harmoniam* komponovala pro osm violoncell a vokální part, který označila jako tajemný hlas.

Celá řada skladeb vznikla z podnětu uměleckého souboru, sboru či koncertních umělců, kdy právě nástrojové obsazení ansámblu hrálo primární roli při vzniku skladby. Autorka vychází z osobní znalosti technických a výrazových schopností hráčů a proto své skladby koncipuje tak, aby daly zároveň vyniknout souborovým i sólistickým kvalitám hráčů.

---

<sup>10</sup> Jak již bylo zmíněno výše, skladatelka se od dětství věnovala hře na housle.

<sup>11</sup> Debická 2003, s. 59.

## **1.4 ETAPIZACE TVORBY IVANY LOUDOVÉ V SOUVISLOSTI S HUDEBNÍM VÝVOJEM 2. POLOVINY 20. STOLETÍ**

Ivana Loudová se začala skladatelsky profilovat již během studií. Její hudební řeč se vyvíjela plynule bez náhlých zvrátů, proto je poměrně problematické stanovit mezníky mezi jednotlivými tvůrčími etapami. Nakonec jsem zvolila standardní členění:

1. Rané období – tvorba z 60. let
2. Vrcholné období – 70. – 80. léta
3. Období slohové syntézy – od 90. let do současnosti

Netvrdím, že toto dělení je jediné možné, ale snažila jsem se vytvořit co nejlogičtější strukturu, která by alespoň v základních rysech vypovídala o skladatelčině hudebním vývoji.

### **1.4.1 RANÉ OBDOBÍ – TVORBA Z 60. LET**

Rané období kompozičního vývoje Ivany Loudové není jednotným obdobím, nýbrž etapou postupného zrání a ujasňování si, jakou cestou se bude skladatelka dále ubírat. Toto období jsem rozčlenila na tři dílčí etapy:

1. Díla vzniklá v období studií na konzervatoři a AMU – 1958-1965
2. Sborová tvorba z poloviny 60. let
3. Závěrečná etapa – konec 60. let

#### **Díla vzniklá v období studií na konzervatoři a AMU – 1958-1965**

Dříve než představím ranou tvorbu Ivany Loudové, pokusím se v této kapitole nastínit dějinný kontext v hudebním umění v období po druhé světové

válce, do něhož mladá skladatelka vstoupila či pod jehož vlivem mohl být její kompoziční styl rozvíjen.

Poválečný hudební vývoj probíhal v různých částech světa nerovnoměrně. V západoevropských zemích roste nová skladatelská generace navazující na dodekafonii Druhé vídeňské školy. Jako stěžejní skladby 50. let se nejčastěji uvádí seriální kompozice *Křížová hra* (1952), *Kontrapunkt* (1953) Karlheinz Stockhausena, *Struktury* (1952), *Kladivo bez mistra* (1954) Pierra Bouleze a *Incontri* (1955), *Il Canto sospeso* (1956) Luigi Nona.<sup>12</sup> V téže době se ruku v ruce s hudbou seriální rozvíjí hudba elektronická. Naproti tomu se v Americe na začátku 50. let formuje systémově uvolněná hudba aleatorická s vůdčí osobností Johna Cage. Kolem poloviny 50. let absorbují některé aleatorické principy také výše zmínění serialisté. Aleatorika se rovněž výrazně promítla do stylového vývoje polské školy, především Lutoslawského *Jeux Vénitiens* (1961) nebo Pendereckého *Ofiarom Hiroszimy* (1960), z jejichž podnětů čerpala celá řada našich skladatelů. Ke konci 50. let se o slovo hlásí témbrová hudba. Zmíňme alespoň témbrové kompozice *Apparitions* (1959) a *Atmosphères* (1961) György Ligetiho a *Cori di Didone* (1958) Luigi Nona.<sup>13</sup>

Zcela odlišně probíhal vývoj v socialistických zemích. Pro bývalé Československo je příznačná násilná izolace od hudebního vývoje západoevropských zemí, zvláště německých. Kontrolu nad novou tvorbou a jejím provozováním převzal Svaz československých skladatelů nesoucí ideologicko-estetický program A. A. Ždanova. Po roce 1949 se s oblibou prováděla díla S. Prokofjeva, D. Šostakovičova a I. Stravinského. Přirozeně většina skladatelů střední generace navázala právě na tuto linii (Ilja Hurník, Jindřich Feld, Otmar Mácha, Petr Eben, Zdeněk Lukáš, Viktor Kalabis).<sup>14</sup> V 50. letech tedy vedle početnější oficiální produkce charakterizované příklonem k tradičním národním hodnotám a angažované tematice v podobě kantát a masových písní vznikají vesměs díla vycházející z odkazu B. Martinů, I. Stravinského, A. Honeggera, B. Bartóka, čili neoklasicistně a neofolklorně orientovaná díla. Koncem 50. let začínají do českého hudebního prostředí s větší intenzitou pronikat impulsy tzv.

---

<sup>12</sup> Navrátil 1996, s. 87.

<sup>13</sup> Navrátil 1996, s. 106.

<sup>14</sup> Navrátil 1996, s. 173.

Nové hudby především ze dvou středisek – Varšava<sup>15</sup> a Darmstadt.<sup>16</sup> Čeští skladatelé se seznamují s hudbou Druhé vídeňské školy<sup>17</sup> a současně, hlavně skrze partitury, s hudbou mladší světové avantgardy (Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Luciano Berio, Bruno Maderna). Některé z těchto osobností i osobně navštívili Prahu, např. L. Nono, Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki, Pierre Schaeffer, G. M. Koenig a další. O tom, že 60. léta znamenala jisté uvolnění, svědčí také např. dvě publikace pojednávající o západoevropském skladatelském vývoji - antologie Ivana Vojtěcha *Skladatelé o hudební poetice 20. Století* (1960) a kniha Ctirada Kohoutka *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby* (1962).

Pod vlivem Nové hudby se relativně jednotná česká scéna rozdělila na skladatele tzv. středního proudu, kteří svůj dosavadní jazyk novými kompozičními principy obohatili, či jinak osobitě transformovali, a na radikální proud avantgardistů, kteří se nekompromisně rozloučili se svým dosavadním hudebním myšlením a naplno se obrátili k principům Nové hudby, zvláště dodekafonii a serialismu. Do středního proudu můžeme zařadit např. Luboše Fišera (1935), který vstřebával především podněty tzv. polské školy (*Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy*, 1965), Jindřicha Felda (1925), který své skladby částečně obohatil o dodekafonickou a seriální techniku, Jana Rychlíka (*Africký cyklus pro 8 dechových nástrojů a klavír*, 1961), Pavla Blatného, který kombinuje racionální kompoziční techniky s jazzovými inspiracemi, a celou řadu dalších.<sup>18</sup> Mezi ty, kteří na počátku 60. let svou hudební řeč vlivem podnětů z Darmstadtu a Donauenschingu<sup>19</sup> radikálně přeformulovali, patří např.

---

<sup>15</sup> Prvním festivalem soudobé hudby pro široké publikum na Východě se stal Varšavský podzim založený v roce 1956. Právě na tomto festivalu se začala profilovat polská skladatelská avantgarda představovaná W. Lutosławským, M. Góreckým a K. Pendereckým. (Hrčková 2007, s. 157.)

<sup>16</sup> Darmstadtské mezinárodní prázdninové kurzy nové hudby, nejdůležitější centrum soudobé hudby po druhé světové válce, založil Wolfgang Steinecke v roce 1946. Každý rok (od roku 1970 každé dva roky) se scházeli přibližně po dobu pěti týdnů skladatelé, interpreti a hudební vědci na přednáškách, koncertech a teoretických diskuzích. (Hrčková 2006, s. 253.)

<sup>17</sup> V roce 1959 nastudoval a uváděl dirigent Jaroslav Krombholc operu Albana Berga *Vojcek*. Dále interpretovalo hudbu Antona Weberna avantgardní Novákovo kvarteto. (Poledňák 2004, s. 47.)

<sup>18</sup> [www.antologiehudby.cz/](http://www.antologiehudby.cz/)

<sup>19</sup> V roce 1921 byly založeny Donaueschingenské dny komorní hudby. Vůdčí osobností té doby byl Paul Hindemith. Od roku 1950 začalo nové období ve spolupráci s Jihozápadním rozhlasem, který poskytl

Vladimír Šrámek, Jan Klusák (*Čtyři malá hlasová cvičení*, 1960 na texty Franze Kafky), Marek Kopelent (*Nénie s flétnou*, 1961), Zbyněk Vostřák (*Elementy pro smyčcové kvarteto*, 1964), Jarmil Burghauser (antiopera *Most*, 1964), Jan Kapr a brněnští skladatelé – Alois Piňos, Miloslav Ištvan a Josef Berg, tíhnoucí ve větší míře k experimentálním hudebním systémům (happening, multimediální tvorba, týmová kompozice). Podněty Nové hudby přijal také M. Kabeláč, první učitel Ivany Loudové.<sup>20</sup> Tvůrčí atmosféra šedesátých let, v které vznikají skladatelčiny první studijní kompozice, je tedy poměrně šťastnou etapou ve vývoji české hudební kultury. Ačkoliv skladatelé Nové hudby nejsou ušetřeni štiplavé kritiky ze strany svých stranických kolegů, přesto lze sledovat větší stylovou uvolněnost.

V první tvůrčí etapě se skladatelka vyrovnává především s podněty svých učitelů prof. Miloslava Kabeláče a Emila Hlobila, proniká do tajů skladatelské techniky a vytváří si vlastní osobitý kompoziční styl. Paradoxně to jsou právě její první skladby, které se dodnes hrají a patří k jejím nejoblíbenějším, jako např. *Tři staročeské písně*, které jsou známy v mnoha verzích, *Suita pro flétnu*, *Suita pro tři lesní rohy* či obě sonáty. Skladby tohoto období nesou znaky neofolklorismu. Skladatelka pracuje s lidovou písní (např. *Variace na Slovanské téma*, *Písně na moravskou lidovou poezii*, *Tři staročeské písně*), takže od prvních skladeb projevuje modální myšlení, které je konstantním znakem většiny jejího dalšího díla. Třívětá *Sonáta pro housle a klavír* je výrazně bartókovsky laděná. Najdeme zde techniku ostinát, pestrou akcentaci, časté metrické změny, kontrastní dynamické plochy, typickou motoričnost předepsanou jako *barbaroso* a častá rubata. Preferovanými intervaly jsou kvinta, kvarta a septima. V průběhu konzervatorních studií se výhradně věnuje komorní a písňové tvorbě. První rozsáhlejší skladbou je *Fantasie pro orchestr* (1961), s kterou úspěšně absolvovala konzervatoř u M. Kabeláče. Výrazová rovina této skladby je předzvěstí celého jejího dalšího vývoje. Jak napsal Z. Vokurka, nese v sobě „úsměvný důvtip a záblesky snění“.<sup>21</sup>

---

k dispozici svůj orchestr. Premiérovány tak byly skladby mladších autorů, jako byli Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Iannis Xenakis. (Hrčková, 2006, s. 257)

<sup>20</sup> [www.ceskyhudebnislovník.cz/](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/)

<sup>21</sup> Vokurka 1967, s. 7.

Ve většině skladeb tohoto období využívá ještě tradičních názvů, jako je sonáta, suita, variace, koncert, symfonie, smyčcový kvartet... To zrcadlí jejich neoklasicistní pojetí. V následujících obdobích v souladu s celkovým trendem od tradičních názvů skladeb upouští a používá názvy latinské či jinak neobvyklé. Pod vedením E. Hlobila komponuje rozsáhlejší orchestrální formy – *Koncert pro komorní orchestr*, *Symfonie č. 1*, *Symfonie č. 2*. Právě *Symfonií č. 2* a baletní hudbou *Rhapsody in black* (1966), invenčně výraznými a působivými skladbami, na sebe začínající skladatelka upozornila hudební veřejnost. V těchto skladbách již dochází k postupnému uvolňování formální struktury a ke zdůrazňování barevné složky kompozice a modálního systému.<sup>22</sup> Zvláště v poslední jmenované skladbě se již uplatňují základní charakteristické rysy celé její tvorby – kontrast, výrazná expresivita, citlivá sonorita a tektonická promyšlenost.

### **Sborová tvorba poloviny 60. let**

V polovině šedesátých let se skladatelka naplno obrátila k sborové tvorbě a to především k tvorbě pro děti. Jedním z hlavních impulzů k tomu byly skladatelské soutěže v Jihlavě a Jirkově. Právě díky úspěchům na soutěžích se Loudová stala záhy vyhledávanou a oblíbenou autorkou dětských sborů. S ohledem na požadavky dětských sborových těles svou hudební řeč zjednodušila a s poetičností jí vlastní se soustředila na propojení hudby s textem. Pro dětskou sborovou tvorbu vzniklou v tomto období je charakteristické tonální ukotvení, použití terciové příbuznosti a úsilí o správnou deklamaci textu.<sup>23</sup> Náměty čerpala z žánrů blízkých dětem, zvláště pohádek, hádanek, zvukomalebných slovních hříček. Textové předlohy mají převážně lyrický charakter a řada z nich vznikla na texty kamarádky E. Křížkové, především autorky her a scének pro loutkové divadlo. Dětské sbory *Rozleť se, moje písničko*, *Duchna nebeská* a *Hádanky* jsou psané s průvodem klavíru, který zde stojí nejen ve funkci podpůrné, ale také často doplňuje samotnou melodii.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> kol. autorů: *Čeští skladatelé současnosti*. Praha 1985, s. 174.

<sup>23</sup> Debická 2003, s. 25.

<sup>24</sup> Debická 2003, s. 25.



### Závěrečná etapa – konec 60. let

V letech 1967-69 se skladatelka zúčastnila darmstadtských kurzů Nové hudby, což zásadně ovlivnilo její další vývoj. V skladbách vzniklých v tomto období se skladatelka vyrovnává s předcházejícím ještě k tradici orientovaným stylem a připravuje v nich podmínky pro následující období. V roce 1967 píše první kantátu na vlastní libreto *Malý princ*, která je vrcholem a zároveň ukončením první etapy dětské sborové tvorby 60. let. V Prologu a epilogu skladatelka použila řízenou aleatoriku s grafickým zápisem hudebního průběhu.<sup>25</sup> Mezi přelomové skladby patří dramatická freska *Kurošio*. Kontrastně zde vystupují ještě plochy tonální s plochami především témbrově založenými. Po stránce intonační a výrazové stojí téměř na hranici proveditelnosti. Lidské hlasy jsou tu exponovány jako nástroje orchestru. Jediný ucelený text je recitován, křičen, řván...<sup>26</sup> Jedním ze směrů témbrové hudby je právě řečová kompozice, pro kterou je typická recitace často nesémantického textu, šepoty sboru, výkřiky...<sup>27</sup> V roce 1956 napsal Luigi Nono *Il Canto sospeso*, o kterém se K. Stockhausen vyjádřil, že „Nonovi slouží text k tomu, aby zničil jeho význam“.<sup>28</sup> O čtyři roky později vznikla Nonova opera *Intolleranza 1960*, v které řečovou kompozici ještě více rozvíjí. Mezi díla 60. let využívající řečovou kompozici patří např. *Sur scène*, *Anagrama* (1962) Mauricia Kagela, *Epifanie* (1959-1961), *Esposizione* (1963) a proslulá *Sinfonia* Luciana Beria. Loudová se tedy na konci 60. let obrací k aktuálním směrům Nové hudby a do své tvorby implantuje dobové tendence aleatorní a témbrové hudby.

---

<sup>25</sup> Debická 2003, s. 35.

<sup>26</sup> k.š., Ivana Loudová. Program koncertu. 3. 3. 1969 Dům umělců.

<sup>27</sup> Smolka 2001, s. 560.

<sup>28</sup> Hrčková 2006, s. 313.

**Výběr skladeb:**

<u>Skladby pro sólové nástroje</u>	<p><i>Suita pro flétnu</i>, 1959  <i>Preludia pro klavír</i>, 1961  <i>Per tromba</i>, pět studií pro trubku, 1969</p>
<u>Komorní skladby</u>	<p><i>Suita pro tři lesní rohy</i>, 1958  <i>Variace na slovenské téma pro dechy a žestě</i>, 1960  <i>Sonáta pro housle a klavír</i>, 1960 - 61  <i>Sonáta pro klarinet a klavír</i>, 1963  <i>Smyčcový kvartet č. 1</i>, 1964  <i>Balatta antica pro trombon a klavír</i>, 1966</p>
<u>Vokální skladby</u>	<p><i>Třináct písní</i> s doprovodem klavíru, 1958  <i>Tři staročeské písně</i>, 1958  <i>Písně na moravskou lidovou poezii</i>, 1959  <i>Bitva</i> pro mužský sbor a cappella, 1960  <i>Pražské sonety</i> pro soprán a klavír, 1964  <i>Setkání s láskou</i>. Tři mužské sbory na slova italské renesanční poezie s doprovodem flétny a klavíru, 1966  <i>Stabat mater</i>. Mužský sbor a cappella, 1966  <i>Kurošio</i>. Dramatická freska pro sólový soprán a velký smíšený sbor, 1968  <i>Ego sapientia</i>. Mužský sbor a cappella na texty Knihy přísloví, 1969</p>
<u>Sborové skladby pro děti</u>	<p><i>Rozlet' se, moje písničko</i>. Písně pro děti s doprovodem klavíru, 1961  <i>Duchna nebeská</i>. Cyklus šesti písní pro jednohlasý dětský sbor s doprovodem klavíru na text E. Křížkové, 1965 (1. <i>Duchna nebeská</i>, 2. <i>Mračí škola</i>, 3. <i>Hraní na spaní</i>, 4. <i>Hvězdy</i>, 5. <i>Noční krasobruslení</i>, 5. <i>Hvězdičko, pojď</i>)  <i>Písničky na dobrou noc</i>. Cyklus tří jednohlasých písní a cappella, 1966  <i>Mámo!</i> Cyklus čtyř tříhlasých dětských sborů a cappella, na text E. Křížkové 1966  <i>Hádanky</i>. Tři dvojhlasé písně s klavírem, 1966 (1. <i>Co je tráva</i>, text F. Hrubín, 2. <i>Víš, proč malé medvíďátko</i>, text J. Kainar, 3. <i>Čí je dům</i>, text J. Havel)  <i>Malý princ</i>. Dětská kantáta o sedmi obrazech pro soprán, alt, recitátora a dětský sbor s doprovodem nástrojů na vlastní libreto podél A. de Saint-Exupéryho, 1967 (<i>Prolog – Seznámení s princem – Princova květina – Princovo putování po planetách – Planeta země – Liščíno tajemství – Epilog</i>)</p>
<u>Orchestrální a koncertantní skladby</u>	<p><i>Fantasie pro orchestr</i>, 1961  <i>Koncert pro komorní orchestr</i>, 1962</p>

	<p><i>Symfonie č. 1</i>, 1964</p> <p><i>Symfonie č. 2</i> pro alt sólo, sbor a velký orchestr, 1965</p> <p><i>Rhapsody in black</i>. Baletní hudba, 1966</p>
Instruktivní skladby	<i>Pohádky a obléžky</i> , 1961, 1984

#### 1.4.2 VRCHOLNÉ OBDOBÍ – 70. – 80. LÉTA

Události roku 1968 výrazně ovlivnily další dvě desetiletí české hudby. Skončilo období nadšeného poznávání technik Nové hudby a tvůrčí atmosféru znovu opanovaly ideologické „normalizační“ doktríny. Řada skladatelů odešla do emigrace, mezi nimi Jan Novák, Rudolf Komorous a Petr Kotík. Byli znovu preferováni skladatelé poplatní režimu, trpěli se ti, kteří se nijak politicky neprojevovali a ostatní, mezi nimi Vladimír Šrámek, Jan Klusák, Marek Kopelent, Luboš Fišer, Miloslav Ištvan, Zbyněk Vostřák a také Miloslav Kabeláč byli odsouváni na okraj hudebního dění.

Jak již bylo pojednáno výše, získala Ivana Loudová vedle postgraduálního studia u M. Kabeláče, i přes složitou politickou situaci, studijní pobyt v Paříži. Setkala se zde s výraznými osobnostmi a novými podněty, které napomohly k rychlému tvůrčímu dozrání. Během dvacetiletého období, ohraničeném ukončením aspirantury v roce 1972 a počátkem pedagogické činnosti roku 1992, se skladatelka plně věnovala skladatelské profesi ve svobodném povolání. V prvních letech na „volné noze“ jí profesně pomohla prvenství v skladatelských soutěžích v Jihlavě, Jirkově a Mannheimu. Skladatelka obdržela stipendium a finanční odměny Českého hudebního fondu a autorsky spolupracovala s rozhlasovými, divadelními a filmovými režiséry. V tomto období vytvořila více než 60 titulů zahrnujících skladby komorní, orchestrální, vokální, instruktivní a elektroakustické, z nichž většina vznikla na objednávku.

70. a 80. léta představují vrcholné období v skladatelčině vývoji. Začátek 70. let je charakterizován experimentálními výboji, skladatelka komponuje také dvě elektroakustické skladby, věnuje zvýšenou pozornost artikulaci a tónobru, maximálně využívá technických a zvukových možností nástrojů, pracuje s užším tónovým výběrem, z kterého vyrůstají horizontální i vertikální tvary dílčích ploch. V rámci jedné skladby propojuje různé kompoziční techniky (témbrovost,

řízenou aleatoriku, volnou dodekafonií), čímž dosahuje pro ni tak důležitého kontrastu. Aleatoriku skladatelka pojímá podobně jako např. W. Lutoslawski, tóny jsou většinou pečlivě zapsané v notách, ale hudebníky nezavazuje současné působení taktové čáry.

Základním rysem, jak také uvádí M. Slavický ve své studii, jsou dvě výrazové linie, které se v tvorbě skladatelky vzájemně prolínají. První z nich, představovaná orchestrálními skladbami počátku sedmdesátých let a pokračující v stále větších intervalech (*Spleen*, *Chorál pro orchestr*, *Concerto*, *Magic concerto*, *Dramatic concerto*, *Dvojkonzert pro housle, bicí a smyčce*), je charakterizována vypjatým zvukem a velkou tektonickou výstavbou. Nejosobitější skladbou pravděpodobně celého tvůrčího období je *Spleen. Hommage à Charles Baudelaire*. Jako hlavní parametr hudební struktury zde vystupuje čtyřtónový modus (f – b – ces – e) rozšířený do dvanáctitónové stupnice, promyšlená témbrovost, horizontální melodické linie, které v závěru vyústí do sóla altové flétny. Ačkoliv je partitura zpracovaná graficky, nepřestává být přehledná a srozumitelná, což platí o veškerém jejím díle.

Druhá linie se vyznačuje „prohloubenou citovostí, lyričtější a měkčí výrazovostí, opětovnou integrací dílčích tonálních elementů, opouštěním aleatorní stavby ploch a příklonem k polymelodičtějšímu typu hudební faktury.“<sup>29</sup> Patří sem např. *Nokturno*, *Soli e tutti*, *Romeo a Julie*, *Con umore in F*, *Duo concertante* a další komorní skladby.

Vrcholného stádia dosahuje také její sborová tvorba pro děti. Od 70. let roste zájem o dětský sborový zpěv a tím roste i počet sborových děl. V polovině 70. let vznikl v Olomouci festival Svátky písní, který umožnil prezentaci soudobé sborové tvorby. Vedle Ivany Loudové píše pro dětské sbory také např. M. Raichl, J. Teml, V. Felix, J. Hanuš, K. Svozil, L. Švager, Z. Petr, M. Hlaváč, J. Matys, F. Gause, J. Vičar a P. Klapil. Do popředí se dostávají autorské texty skladatelů,<sup>30</sup> využívají se aleatorní zvukové efekty a moderní imitační polyfonie.<sup>31</sup> Také Ivana Loudová se v tomto období ve své vokální tvorbě přiklání více k polyfonní faktuře. Časté polyfonní nástupy postavené na polyrytmice najdeme v *Sonettu*,

---

<sup>29</sup> Taktéž

<sup>30</sup> Burešová 1986, s. 4.

<sup>31</sup> Hons 2000, s. 103.

rovněž některé dětské sbory jsou vybudovány moderní imitační technikou. Patří sem *Kánonické písničky* a *Veselé kontrapunky*. Zcela výjimečným dílem v celé sborové produkci druhé poloviny 20. století je dětský sbor *Deset minut ticha*. Skladatelka tu kromě řízené aleatoriky a netradičních zvukových efektů (metronom, budík) předepsala odchod sbormistra ještě před samotným začátkem. Skladba tedy probíhá od začátku do konce bez přítomnosti dirigenta.

Od poloviny 70. let Nová hudba stále více nalézá kontinuitu s hudbou minulosti. Ve světové tvorbě se objevily první skladby nesoucí znaky obratu k minulosti u G. Ligetiho, K. Pendereckého a Luciana Beria již v polovině šedesátých let.<sup>32</sup> Když u nás na počátku šedesátých let vystoupil Jan Klusák se svými *Variacemi na Mahlerovo téma*, vzbudil rozpaky a kritiku na obou stranách barikád. Pro oficiální větev bylo toto dílo příliš punktualistické, pro avantgardisty nepřijatelné mísení tonality s atonalitou.<sup>33</sup> Ale jak ukázal další vývoj, nastupující postmoderna 70. a 80. let již toto spojení považuje za zcela přirozené, ba substancionální. Také Loudová reagovala na tento vývoj ve svém *Smyčcovém kvartetu č. 2 „Památce Bedřicha Smetany“* (1974) a v dalších skladbách 80. let.

V průběhu 70. a 80. let v období stylového pluralismu se postupně profilují další skladatelské osobnosti, Sylvie Bodorová, Ivan Kurz, Otomar Kvěch, Milan Slavický, Milan Báčorek, Arnošt Parsch, Rudolf Růžička a další. Od konce 70. let můžeme sledovat snahu o celkové zjednodušení, projasnění hudební řeči a o daleko kritičtější výběr materiálových prvků. V polovině 80. let vystupuje několik výrazných skladatelských osobností kolem nově založeného souboru Agon – Martin Smolka, Petr Kofroň a Miroslav Pudlák. Svým krajně orientovaným avantgardismem produkujícím skladby blízké americkému minimalismu a proklamováním skladeb u nás jinak neprovozovaných, stáli rovněž na okraji hudebního dění.<sup>34</sup>

Také hudební řeč Ivany Loudové se v průběhu 80. let zjednodušuje, skladatelka se odklání od racionální organizace hudebního materiálu, pracuje s témbrem a tradicí. Na rozhraní dalšího období stojí *Dvojkonzert pro housle, bicí a smyčce*, který se od předcházejících orchestrálních skladeb již odlišuje.

---

<sup>32</sup> Navrátil 1996, s. 122.

<sup>33</sup> Poledňák 2004, s. 54-56.

<sup>34</sup> [www.antologiehudby.cz/](http://www.antologiehudby.cz/)

Převažují zde lyrické až meditativní plochy, na jedné straně zde najdeme místa punktualisticky zabarvena, na straně druhé plochy připomínající filmovou hudbu.

**Výběr skladeb:**

<u>Skladby pro sólové nástroje</u>	<p><i>Sólo pro krále Davida</i>, pro harfu, 1972</p> <p><i>Agamemnón</i>. Suita pro bicí nástroje, 1973</p> <p><i>Aulos pro basklarinet</i>, 1976</p> <p><i>Con umore in F</i> pro fagotové sólo, 1978</p> <p><i>Čtyři kusy</i> pro klarinet sólo, 1982</p> <p><i>Tango music for piano</i>, 1984</p> <p><i>Monument pro varhany sólo</i>, 1984</p>
<u>Komorní skladby</u>	<p><i>Gnómái</i>, trio pro soprán, flétnu a harfu, 1970</p> <p><i>Air a Due Boemi</i> pro basklarinet a klavír, 1972</p> <p><i>Romeo a Julie</i>. Renesanční suita pro flétnu, housle, violu, violoncello a harfu nebo loutnu, 1974</p> <p><i>Smyčcový kvartet č. 2, „Památce Bedřicha Smetany“</i>, 1974-76</p> <p><i>Partita in D</i>, pro flétnu, cembalo a smyčce, 1975</p> <p><i>Soli e tutti</i> pro flétnu, hoboj, housle, violu, violoncello a cembalo, 1975</p> <p><i>Nokturno</i> pro violu a smyčce, 1975</p> <p><i>Cadenza</i> pro housle nebo flétnu a harfu, 1975</p> <p><i>Ballata eroica</i> pro housle a klavír, 1976</p> <p><i>Quintetto giubiloso</i> pro žestě, 1977</p> <p><i>Meditace</i> pro flétnu, basklarinet, klavír a bicí, 1977</p> <p><i>Mattinata</i> pro klarinet, trombon, violoncello a klavír, 1978</p> <p><i>Musica festiva</i> pro žestě, 1980</p> <p><i>Kytička pro Emanuela</i> pro komorní jazzový soubor (hoboj, klarinet, piano, kontrabas, bicí), 1981</p> <p><i>Duo concertante</i> pro basklarinet a marimbu, 1982</p> <p><i>Dvě eklogy</i> pro flétnu a harfu, 1982</p> <p><i>Hukvaldská suita</i> pro smyčcové kvarteto, 1984</p> <p><i>Spící krajina</i> pro 10 žesťových nástrojů a bicí, 1985</p> <p><i>Trio in B</i> pro housle, violoncello a klavír, 1986-87</p>

	<p><i>Italské trio</i> pro klarinet, fagot a klavír, 1988</p> <p><i>Sen dona Giovanniho</i>. Fantazie pro dechové okteto, 1989</p> <p><i>Variace na téma J. V. Stamice</i> pro smyčcový kvartet, 1989</p>
<p><u>Vokální skladby</u></p>	<p><i>Italská triptych</i>, pro smíšený sbor a cappella na italskou renesanční poezii, 1. Sonetto – 2. Benedetto sia 1 giorno – 3. Amor, 1978-80</p> <p><i>Ohlédnutí</i>, pro ženský sbor a cappella na slova Josefíny Holé, 1981</p> <p><i>Štěstí</i>. Malá kantáta pro smíšený sbor a dětský sbor na vlastní libreto, 1983</p> <p><i>Malá večerní hudba</i> pro smíšený sbor, text Karel Hlaváček, 1983</p> <p><i>Occhi lucenti e belli</i> pro ženský sbor a cappella, text Veronica Gambará, 1984</p> <p><i>Lásko!</i> Komorní ženský sbor a cappella na text Markéty Procházkové, 1985</p> <p><i>Dva hlasy</i>. Smíšený sbor a cappella na text Karla Hlaváčka, 1986</p> <p><i>Živote, postůj</i>. Mužský sbor a cappella na text Františka Hrubína, 1987</p>
<p><u>Sborové skladby pro děti</u></p>	<p><i>Deset minut ticha</i>. Hra pro dětský sbor s doprovodem nástrojů na vlastní text, 1974</p> <p><i>Malá vánoční kantáta</i> pro dětský sbor, trubku a harfu na texty Václava Fischera, 1976</p> <p><i>Vosa a bodlák</i>, 1976</p> <p><i>Kánonické písničky</i>. Cyklus tří dvojhlasých polyfonních písní a cappella na vlastní text, 1977</p> <p><i>Zlatý klíček od pusy</i>, jedno až dvouhlasé dětské písně s doprovodem klavíru a dětských nástrojů na slova Václava Fischera, 1979</p> <p><i>Písnička o Darwinově teorii</i>, 1979</p> <p><i>Trojlístek</i>. Tři jedno až dvouhlasé dětské sbory s doprovodem trianglu a tamburiny na vlastní text, 1981</p> <p><i>Veselé kontrapunky, aneb 3× jinak v C dur</i>. Cyklus tří dvou až tříhlasých sborů a cappella na vlastní text, 1981</p> <p><i>Zpěvy o růži</i>. Čtyři dětské sbory a cappella na anonymní texty z Královéhradecka, 1983</p> <p><i>Velké malování</i>, 1983</p> <p><i>Písničky pro Lucku</i>. Tři dvojhlasé dětské sbory s doprovodem houslí na vlastní text, 1. Malá kapela, 2. Vstávání, 3. Velké přání, 1984</p> <p><i>Permonické písničky</i>. Tři dva až tříhlasé dětské sbory na lidové hornické texty, 1987</p>
<p><u>Instruktivní skladby</u></p>	<p><i>Variace pro kočku</i>, housle sólo, 1982</p>

	<i>Hrajeme každý den</i> , sedm malých instruktivních skladeb pro 2 - 3 housle, 1986
<u>Orchestrální a koncertantní skladby</u>	<p><i>Chorale for Wind Orchestra</i>, 1971</p> <p><i>Spleen. Hommage à Charles Baudelaire</i>, 1971</p> <p><i>Hymnos pro dechové a bicí nástroje</i>, 1972</p> <p><i>Chorál pro orchestr</i>, 1973</p> <p><i>Koncert pro bicí, varhany a dechy (Concerto)</i>, 1974</p> <p><i>Magic concerto</i> pro xylofon, marimbu, vibrafon a symfonický dechový orchestr, 1976</p> <p><i>Concerto breve</i> pro flétnu (housle) a komorní orchestr, 1979</p> <p><i>Dramatic concerto</i>, pro bicí sólo a dechy, 1979</p> <p><i>Zářivý hlas</i>. Koncert pro anglický roh, dechové a bicí nástroje, 1986</p> <p><i>Dvojkonzert pro housle, bicí a smyčce</i>, 1989</p>
<u>Elektroakustické skladby</u>	<p><i>Res humana</i>, 1970</p> <p><i>Mobil K pro 4 magnetofony</i>, 1970</p>

### 1.4.3 OBDOBÍ SLOHOVÉ SYNTÉZY – OD 90. LET DO SOUČASNOSTI

Rok 1989 přinesl tak toužebně vyhlíženou svobodu a to ve všech oblastech života. V umělecké tvorbě dosáhla pluralita svého vrcholu. Těžko můžeme hovořit o nějakém směru či škole. Současná artificiální tvorba je diferenciovaná v inspiraci, technikách a formách. Hlavním a vskutku jediným zákonem je individuální výraz. Každý skladatel se podřizuje pouze sám sobě, svému přesvědčení, svojí „víře“. Muzikologická práce se svými metodami zůstává v této oblasti tak trochu na rozpacích. Skladatelé si totiž nepřejí být s kýmkoliv srovnáváni a škatulkováni. Jsou sami sebou, nikam nepatřící, nikomu se nepodřizující.

Ivana Loudová se od roku 1992 začala intenzivně věnovat pedagogické činnosti a aktivitám *Studia N*, což se také odrazilo ve snížení produkce skladatelské tvorby. Většina děl tohoto období, podobně jako v etapě předcházející, vznikla na zakázku uměleckého souboru, sboru či sólistů. Téměř výhradně se věnuje komorní tvorbě, komponuje rovněž elektroakustickou



kompozici *Planeta ptáků I* in memoriam O. Messiaen, kterou následně upravila pro housle a elektroniku (1999) a v loňském roce pro flétnu a elektroniku. V tomto období se skladatelce stává více také akustický prostor součástí jejích kompozic.<sup>35</sup> V komorní skladbě *Echoes* (1997), kterou komponovala pro své přátele hornistu Petra Cíglera a multiperkusionistu Tomáše Ondrůška, hraje hornista zprvu za pódiem, potom na pódiu spolu s perkusionistou a v závěru se pomalu za interpretace opakované melodické fráze vzdaluje za dveře sálu, čímž je dosažen účinek jakéhosi echa.<sup>36</sup> Prostorové rozestavení interpretů vyžaduje také ve skladbě *Veni etiam* (1996). Okolo sálu umístěné dvojice hobojů si rozmanitě odpovídají, na sebe navazují i polyfonně souzní.<sup>37</sup> V její tvorbě najdeme také scénický happening představovaný skladbou *Zbloudilý tambor a šílená flétna (aneb Mozart stále s námi)* pro flétnu a tři tympány, který skladatelka napsala ke 250. výročí narození W. A. Mozarta. Skladba je prováděna kostýmovanými instrumentalisty, partituru nahrazují scénické poznámky a bicí hrají ze začátku za scénou. Kuriozitou je vyťukané Mozartovo téma dvěma kamínky v závěru skladby, kdy se výška zvuku mění pootevíráním ruky.<sup>38</sup> Pro vývoj posledních let je příznačné zjednodušení kompozičních prostředků a příklon k melodickému prvku a k lineárnímu melodickému myšlení. Skladatelka ve své tvorbě částečně syntetizuje prvky z předcházejících vývojových období s novými kompozičními trendy konce 20. století.

Po roce 1989 můžeme spatřovat v české soudobé hudbě fenomén inklinace k náboženství. Komunistický režim čtyřicet let pracoval na tom, aby svou společnost zbavil víry. Po listopadu a především na počátku 90. let se zvedla takřka masová vlna zájmu o víru. Ne však už pouze o křesťanství, nýbrž o víru snad všeho druhu a zvláště o východní náboženství. U světových skladatelů tyto tendence můžeme sledovat již mnohem dříve, např. u již zmiňovaného J. Cage, od poloviny 60. let u K. Stockhausena a dalších. Inspirace východní filozofií se stala novodobým trendem. Z českých skladatelů je tímto směrem asi nejvýrazněji vyhraněný Jan Klusák. Také v Loudové tvorbě posledních let

---

<sup>35</sup> S prostorem pracovala skladatelka již v orchestrální skladbě *Hymnos* (1972).

<sup>36</sup> Sleeve-note k CD *Music for two*, 2009.

<sup>37</sup> Smolka 2001, s. 12.

<sup>38</sup> Haase 2007, s. 49.

můžeme spatřovat tyto tendence, o některých již bylo pojednáno výše. Vzrušivý a dramatický výraz ustupuje meditativní lyrice odrážející východní inspirace. V některých skladbách nalezneme také prvky minimal music – častěji využívá tvrdošíjného opakování rytmicko-melodického modelu, neměnná pulzace hudebního toku vytváří pocit statičnosti. Můžeme se však jen domnívat, jestli zájem o východní filozofii pramení z vlastního přesvědčení, či je pouze aktuálním inspiračním podnětem.

Ivana Loudová se stala také členkou sdružení Ateliéru 90, který vznikl v roce 1990 z podnětu Marka Kopelenta, jenž stojí doposud v jeho čele. Vymezilo se jako sdružení skladatelů, interpretů a muzikologů orientovaných k netradiční soudobé hudební tvorbě. Toto sdružení začalo uvádět skladby svých členů na festivalu nazvaný Dvoudení, později Třídění. Ateliér 90 úzce spolupracuje s interpretačními komorními soubory. V současnosti jsou členy sdružení také skladatelé Hanuš Bartoň, Zoja Černovská, Miloš Haase, Jan Klusák, Petr Kofroň, Jiří Kolert, Pavel Kopecký, Zbyněk Matějů, Lukáš Matoušek, Vlastislav Matoušek, Petr Matuszek, Roman Z. Novák, Alois Piños, Petr Pokorný, Miroslav Pudlák, Jaroslav Rybář, Jaroslav Smolka.<sup>39</sup>

### Výběr skladeb:

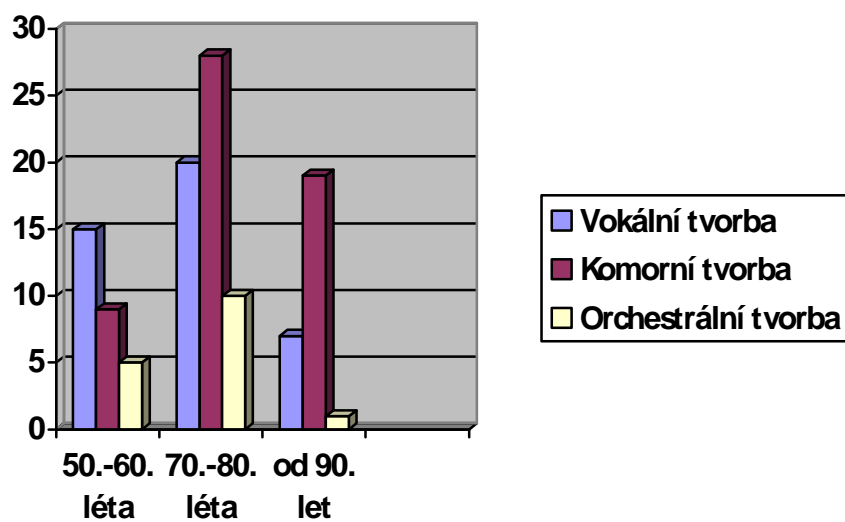
<u>Skladby pro sólové nástroje</u>	<p><i>Pražské imaginace</i>, pět kusů pro klavír, 1995</p> <p><i>Canto amoroso</i> pro sólové violoncello, 1996</p> <p><i>Ztracený Orfeus</i> pro bicí nástroje sólo, 1999</p> <p><i>Canto solitario</i> pro housle sólo, 2003</p>
<u>Komorní skladby</u>	<p><i>Cassazione</i> pro žesťový nonet, 1991</p> <p><i>Canto meditativo</i> pro hlas a gopi, 1992</p> <p><i>Sentimento del tempo</i> pro basklarinet, klavír a bicí, 1993</p> <p><i>Duo meditativo</i> pro mezzosoprán a violoncello, 1994</p> <p><i>Tanto accanto</i> pro flétnu, housle, violoncello a cembalo, 1995</p> <p><i>Pět písní na slova Ch. Morgensterna</i> pro mezzosoprán a flétnu, 1995</p> <p><i>Veni etiam</i> pro 6 dechových nástrojů v prostoru, 1996</p>

<sup>39</sup> [www.atelier.webzdarma.cz/](http://www.atelier.webzdarma.cz/)

	<p><i>Sonata angelica</i> pro trombon a klavír, 1996</p> <p><i>Echoes</i> pro lesní roh a bicí, 1997</p> <p><i>Duetti melancholici</i> pro 2 hoboje, 1997</p> <p><i>Má píseň</i> pro soprán, flétnu, hoboj a violoncello, 2001</p> <p><i>Smyčcový kvartet č. 3 „Renaissance“</i>, 2001</p> <p><i>Duo fluido</i> pro flétnu a bicí, 2004</p> <p><i>Hlasy pouště</i>, pro 2 hráče na bicí nástroje, 2004</p> <p><i>Zbloudilý tambor a šílená flétna, pro flétnu a bicí aneb Mozart stále ještě s námi</i>, 2006</p>
<u>Vokální skladby</u>	<p><i>Pozdě k ránu</i> pro hoboj a smíšený sbor na text Karla Hlaváčka, 1991</p> <p><i>Harmonie du soir</i> pro komorní sbor a cappella, na text Ch. Baudelaira, 1993</p> <p><i>Ad caelestem harmoniam</i> pro 8 violoncell a tajemný hlas, 1998</p> <p><i>Lunovis</i>. Písňový cyklus na text Christiana Mongersterna, 2005</p> <p><i>Pozdrav slunci II</i>, pro ženský sbor, gong a koto, 2007</p>
<u>Sborové skladby pro děti</u>	<p><i>Pozdrav slunci</i> pro dětský sbor, 3 sóla a skryté zobcové flétny, 1996</p> <p><i>Mudrosloví</i>, kantáta pro vokální kvartet, dětský sbor, zobcové flétny a bicí nástroje, 2004</p>
<u>Instruktivní skladby</u>	<p><i>Instruktivní skladby</i> pro kytaru sólo, 2009</p>
<u>Orchestrální a koncertantní skladby</u>	<p><i>Sinfonia numerica</i>, 2006</p>
<u>Elektroakustické skladby</u>	<p><i>Planeta ptáků I</i>, 1998</p> <p><i>Planeta ptáků II</i>, pro housle a elektroniku, 1999</p> <p><i>Planeta ptáků III</i>, pro flétnu a elektroniku, 2009</p>

#### 1.4.4 VÝVOJOVÝ GRAF

Vývojový graf znázorňuje poměrné kvantitativní srovnání hudebních druhů zastoupených v tvorbě Ivany Loudové v průběhu tří tvůrčích období.



## 2 ČÁST ANALYTICKÁ

### 2.1 KOMORNÍ TVORBA

Komorní instrumentální tvorba zaujímá i ve 20. století v české hudbě výsadní postavení. Zakládání nových komorních souborů pro soudobou hudbu v nejrůznějších nástrojových kombinacích jen podpořil mnohé skladatele komponovat tento druh hudby. Již v 60. letech vznikly první soubory úzce spolupracující s konkrétními skladatelskými osobnostmi. Takto například působil soubor *Musica Viva Pragensis* ve spojení s tvorbou Marka Kopelenta, Zbyňka Vostřáka a Rudolfa Komorouse. Pro Komorní harmonii vedenou Liborem Peškem byl na jejím začátku klíčovou osobností Jan Klusák. Další vlna zakládání nových komorních souborů přišla s rokem 1989.<sup>40</sup> Mnohdy se skladatelé sami stávají interprety svých skladeb nebo komponují přímo podle možností či požadavků souboru. Ačkoliv Ivana Loudová sama neiniciovala založení vlastního souboru, dokonce nepatří ani mezi ty skladatele, kteří své skladby sami interpretují,<sup>41</sup> přesto je pro většinu jejího díla typický právě vztah skladatel – interpret.<sup>42</sup>

Celá komorní tvorba Ivany Loudové zahrnuje asi šedesát titulů. Tvoří ji skladby v nejrůznějším nástrojovém obsazení, které zároveň určuje samotnou formu skladby. Pro následující analýzy jsem si zvolila soubor děl tradičního obsazení smyčcového kvartetu, které tvoří nedílnou součást její rozsáhlé komorní tvorby. Patří sem *Smyčcový kvartet č. 1* (1964), *Smyčcový kvartet č. 2 „Památce Bedřicha Smetany“* (1974-76), *Hukvaldská suita* (1984), *Variace na Stamicovo téma* (1989) a *„Renaissance“ smyčcový kvartet č. 3* (2001).

---

<sup>40</sup> V r. 1983 vznikl soubor *Agon*, v r. 1995 *Mondschein ensemble*, v r. 1997 *ARTN*, v r. 1998 *Resonance*, v r. 2001 *Ensemble 108 Hz a Tuning metronomes*, v r. 2002 *Why not patterns a Konvergence*, v r. 2003 *Early reflections* a další.

<sup>41</sup> Výjimkou je premiéra kantáty *Malý princ*, v které zpívala hlavní roli Prince v záskoku za nemocnou sopranistku. Nutno říci, že nikdy předtím veřejně sólově nezpívala.

<sup>42</sup> Časově nejdelším obdobím (1971-1986) byla spolupráce s *American Wind Symphony Orchestra*, pro který napsala šest orchestrálních skladeb.

Vyjma posledního z nich byly skladatelce při kompoziční práci odrazovým můstkem vybrané esence naší tradiční hudby, které přetváří způsobem jí vlastním. Zajímá ji kontrast mezi kinetikou a statikou, dramatičností a lyrikou, pevným řádem a uvolněností, modalitou a atonalitou, akordikou a monodií, metrikou a volnými kadencemi. Práce s těmito principy charakterizuje celou řadu jejích skladeb, nejen smyčcové kvartety. Cílem mých analytických sond je doložit na malé ploše smyčcových kvartetů výše uvedené znaky skladatelčina kompozičního rukopisu a nahlédnout do intelektuálního a emocionálního světa Ivany Loudové.

K prvnímu smyčcovému kvartetu se stručně vyjádřím na tomto místě a dále se jím zabývat nebudu, protože notový materiál je nedostupný a nevlastní jej ani sama autorka. *Smyčcový kvartet č. 1* vznikl v roce 1964, tedy ještě v rámci studií na pražské AMU ve 3. ročníku ve třídě prof. E. Hlobila. Premiéra skladby proběhla dne 21. dubna 1964 na koncertě AMU v Praze v podání Akademického smyčcového kvartetu. Představu si o něm tak můžeme učinit jen ze slovní charakteristiky díla samotnou skladatelkou, jež byla publikována v programu koncertu při jednom z jeho uvedení: „Jedná se o koncentrovaný jednovětý celek – jsou v něm patrné čtyři základní úseky, které spolu jednak úzce souvisí a zároveň kontrastují, a to jak po melodické, harmonické, rytmické i barevné stránce. Toto členění vzdáleně připomíná větové rozvržení klasického kvartetu.“<sup>43</sup> U nás jej mělo v repertoáru např. Moravské kvarteto.

---

<sup>43</sup> Loudová, I.: Program koncertu, Kruh přátel hudby v Šumperku, 28. února 1983.

## 2.2 SMYČCOVÝ KVARTET Č. 2 „PAMÁTCE BEDŘICHA SMETANY“

*Smyčcový kvartet č. 2* patří k nejúspěšnějším dílům skladatelky. Tento kvartet chtěla původně věnovat 150. výročí narození Bedřicha Smetany „jako hold jeho hudbě, novátorství, umělecké i lidské osobnosti“.<sup>44</sup> Vzhledem k náročnosti úkolu, který si sama zadala, kvartet dokončila až v roce 1976, přesně v den Smetanových 152. narozenin. Naneštěstí Smetanovo kvarteto odjelo na dlouhodobý zájezd do Ruska a Japonska. Skladbu tedy jeho členové předali svým žákům a profesor Antonín Kohout ji s nimi před odjezdem nastudoval. Úspěšná premiéra se konala dne 3. března 1978 na XXII. Týdnu nové tvorby ve Dvořákově síni Domu umělců v Praze v podání Kocianova kvarteta. V jeho podání kvartet zazněl také na Mladém pódium v Karlových Varech v roce 1981. Kocianovo kvarteto Loudové *II. Smyčcový kvartet* natočilo společně právě se Smetanovým I. Smyčcovým kvartetem *Z mého života* na svou profilovou LP desku. Později nakladatelství PANTON vydalo partituru a hlasy tiskem. Do svého repertoáru jej zařadila celá řada dalších souborů, např. německý La Roche Quartett, Prokofjevovo kvarteto, Kvarteto Martinů, M. Nostitz Quartett a v současnosti jej studuje FAMA Quartett.

Po vynikajícím provedení *II. Smyčcového kvartetu* v podání mladého M. Nostitz kvarteta na laureátském koncertě dne 6. 3. 2000 v pražském Rudolfinu, za něhož obdrželo cenu Komorního spolku při ČF, přišel prof. Antonín Kohout skladatelce blahopřát a pravil: „Teď teprve lituji, že jsme si to nenechali a nenastudovali, je to pěkné, Bedřiško.“<sup>45</sup>

Z jakých podnětů kvartet vznikl a proč je smetanovský? Skladatelka v té době měla ráda Smetanovo kvarteto, obdivovala jejich hru z paměti, zvláštní styl perfektní souhry a na druhé straně osobitost a samostatný projev jednotlivých hráčů. Nejvíce ji oslovila jejich interpretace kvartetu Bedřicha Smetany *Z mého života*. Dostala nápad vytvořit nový, nekonvenční typ kvarteta, jakousi parafrázi

---

<sup>44</sup> Loudová, sleeve-note k CD Ivana Loudová.

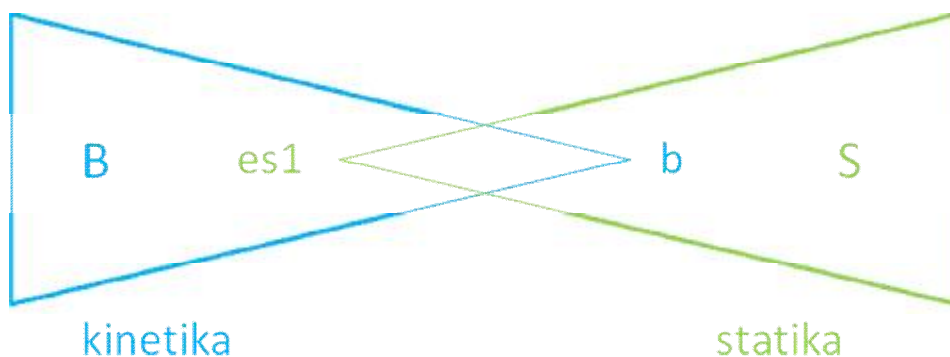
<sup>45</sup> Dle ústního sdělení skladatelky autorce práce.

„z jeho života“ a mělo to být pro „Smetanovce“.<sup>46</sup> Rok 1974 byl kromě toho vyhlášen Rokem české hudby.

Jako formové schéma ji napadlo propojení dvou trojúhelníků, kratšího a delšího, s rovnými ploškami na začátku a na konci (úvod a závěrečná koda).

Následující skladatelčino schéma<sup>47</sup> zjednodušeně znázorňuje obrys formy smyčcového kvartetu. B – S, monogram skladatele, je výchozím symbolem tónového i formového řešení. Jednovětá asi patnáctiminutová skladba je členěna do dvou nenápadně propojených kontrastních dílů s kodou. Tónovým centrem první části je tón „b“, druhé „es“ a v závěru se obě centra spojují v monogramové „B – S“.

Ukázka 2. 1



Pramen: Zjednodušené schéma skladatelky Ivany Loudové

Charakteristickým rysem je kontrast kinetiky a statiky, dramatu a lyriky, atonality a přísné modality, vypsanych aleatorních kadencí a pevné, pravidelné metriky.

První část *Allegro appassionato, quasi cadenza* začíná tutti akordem ve fortissimu, z kterého se odvíjejí kadence jednotlivých hlasů s horizontálně vedenou melodikou tvořenou ze tří tónů, takže dohromady zní pulsující a stále se proměňující dvanáctitónový totál. Preferovanými intervaly jsou malé a velké sekundy (v obratu septimy), u violoncella ještě kvinta a oktáva. Violoncello operuje s rozšířenou třítónovou sérií (k původním tónům „h – c – des“ přidává „g

<sup>46</sup> Taktéž

<sup>47</sup> Schéma mi skladatelka osobně vydala.



– as“). V dalším průběhu se tónové série postupně proměňují. Hráčům je ponechána jistá metrická volnost, ale vše je přesně zapsané včetně smyků.

### Ukázka 2. 2

IVANA LOUDOVÁ  
(\*1941)

Allegro appassionato, quasi cadenza (♩ = 132 - 144)

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music is in 4/4 time and marked 'Allegro appassionato, quasi cadenza' with a tempo of 132-144. The score includes various musical notations such as dynamics (fff sempre), articulation (independente), and performance instructions (pizz., arco). The score is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature.

Loudová, I: II. smyčcový kvartet, „Památce Bedřicha Smetany, začátek kvartetu

První kadence vyústí do delšího sóla violy, druhá do sóla druhých houslí. V espressivním *Meno mosso* (15/4 takt) se objevuje zárodek z druhého dílu (jednotlivé tóny modu: ces – b – es – f – e). Třetí kadence se překvapivě rozvíjí od střední polohy, hlasy se přidávají kánonicky, celá plocha je pizzicato a vyústí ve violoncellové sólo, které je hodně vzrušené a virtuózní. Na vrcholu rubatově opakuje třítónový motiv „es – fes – d“, rozvádí ho a najednou obrátí dolů do spodního drženého E. Nad ním zazní v melodickém sestupu prvních houslí dvanáctitónová řada, ze které je celý dramatický první díl skladby vytvořen.

Ukázka 2. 3

Loudová, I: II. smyčcový kvartet, „Památce Bedřicha Smetany, č. 5

Následuje překvapení, čtyři dvoudobé takty *Poco meno*, ve kterých se drží, polyrytmicky a syrrytmicky opakuje stejný akord (osmizvuk tvořený dvojhmaty ve všech hlasech) a generální pauza. Je to jako nějaký symbol nebo „pokus o zastavení času“, který hned vzápětí plyne rychle dál. Tento zvláštní čtyřtaktový útvar se objevuje v partituře na str. 17, č. 13 v jisté intervalové modifikaci, ale metroritmické členění je naprosto stejné. *Tempo primo* (č. 13) je v užším zvukovém diapazonu kratší variantou úvodu, která vyústí v pizzicatové *Ritmico*, 16 dvoudobých taktů jako předzvěst smetanovské polky. Ve viole se objevuje držené „es“, rozvede se do „fes“ a vrátí se zpět na „es“ (anticipace druhého dílu). Další blok začíná novou barvou v ppp dynamice sul ponticello, v prudké gradaci vyústí do *Molto agitato* (kinetika ve statice). Všechny nástroje v maximální síle rozehrávají dvou až šestitónové modely v ambitu zvětšené kvarty („b - e“) v časovém rozsahu přibližně 13 dob.

V části *Con calore ed entusiasmo* hrají všechny nástroje poprvé spolu jakoby tradičně v polkovém rytmu. Je to vědomá transformace a osobitá reminiscence Smetanovy polky z I. Smyčcového kvartetu *Z mého života*.

### Ukázka 2. 4



Smetana, B.: Smyčcový kvartet č. 1 e moll „Z mého života“, 2. věta, takt 1-4

### Ukázka 2. 5



Loudová, I: II. smyčcový kvartet, „Památce Bedřicha Smetany, č. 11

Hybná polka je opět uklidněna ve viole tóny „es – fes“ a znovu „es – e – a“, následuje modifikovaný návrat č. 6 (již zmiňovaný útvar s generální pauzou – nyní č. 13) a č. 7, charakterizované volnými ametrickými kadencemi ještě v užším zvukovém diapazonu. Tutti proud plynule přechází v aleatorickou část na dané modely *Veloce, indipendentemente* (č. 15), vymezené časovým určením cca 13 sekund. Převažují rychlé sledy pizzicat kombinované s dvojhmatovými glissandy hranými *col legno ricochet*. Přerušení šestnáctitónovým akordem (4x čtyřzvuk), následuje krátká pizzicatová kadence violoncella ze tří tónů „d – e – es“, jež je vystřídána opět tutti pizzicatovou aleatorní částí, nyní zkrácenou. Nad drženými tóny ve smyčcích („e – a – dis“) zní v č. 18 *Poco meno* a v č. 19 *Meno*

*mosso* krátká soustředěná kadence prvních houslí. Na jediném repetovaném tónu „b“ končí a do ztracena doznívá první kinetická část kvartetu.

### Ukázka 2. 6

The image shows a musical score for a string quartet, specifically the first violin and first viola parts. The tempo is marked 'Meno mosso'. The first violin part begins with a melodic line in the right hand, starting on a whole note 'b' (B-flat) and then moving to a sixteenth-note figure. The first viola part provides a sustained accompaniment with a series of chords. Dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). Performance markings include 'rubato, poco accel.' and 'rit. molto'.

Loudová, I: II. smyčcový kvartet, „Památce Bedřicha Smetany, č. 19

Druhý díl tonálně soustředěný kolem tónu „es“ se po několikráté anticipaci plně rozvíjí až v pomalém 4/4 *Largo sostenuto*. Na ploše 2×18 taktů skladatelka za použití nízké dynamiky (od *pp* – *mp*), pomalého tempa a táhlých prodlevových tónů dosahuje velkého účinku a maximální soustředěnosti. Elegicky vyznívá zejména druhý díl, vystavený přísně modálně (modus: es – e – as – ces – b – des). Syrrytmičké pomalé akordy přerušované dlouhými pauzami a tichá dynamika vytváří velké napětí, očekávání, nějakého zázraku či zvratu. Ten záhy přijde.

*Animato sempre cantabile* – je jakýmsi výkřikem a naléhavým lamentem všech nástrojů unisono na tónu „es“, postupně se tónové centrum snižuje na „d“ až skončí na „cis“ („des“). Jednotlivé nástrojové kadence melodicky rozehrávají pouze tři tóny „es – d – cis“ – nalézáme zde tak analogii k třítónovým sériím v úvodu, v tomto místě však pro všechny nástroje ve stejné poloze. Pohyb se zpomaluje drženými tóny, až ustrne na jediném tónu „cis“ („des“).

Jako moment překvapení vstupuje flažoletová část *Sostenuto espressivo* (str. 25, č. 23), která je vlastně kodou. Základní tóny modu „b – es – e“ zde tvoří šestitaktovou prodlevu ve vysoké poloze, pod kterou se vzpínají dvě kadence violoncella. První končí na „es“, druhá na „b“. Po dvou taktech flažoletů následuje samotný závěr kvartetu *Poco meno* (č. 27). Flažolety „c – d – es“ se

rozvedou do flažoletového sextakordu As dur, který tak má být další smetanovskou reminiscencí – zde na Smetanův životní zvrát, jenž přišel s jeho ohluchnutím.<sup>48</sup> Violoncello jednotlivými tóny (těž flažolety „b – es“, „b – es“ a opakovaným „es“) připomíná monogram Bedřicha Smetany.

### Ukázka 2. 7

The image shows a musical score for a string quartet, specifically a section titled '27 Poco meno'. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Poco meno' and the expression is 'espress.'. The dynamics are marked 'p' (piano) for the first three staves and 'mf' (mezzo-forte) for the cello part. The music features a complex texture with many beamed notes and slurs, characteristic of the composer's style.

Loudová, I: II. smyčcový kvartet, „Památce Bedřicha Smetany, č. 27

### Závěr:

I když je kvartet složen z mnoha různorodých, většinou kontrastních ploch (myslím tím kontrast ve struktuře, hybnosti, dynamice, faktuře a tónu), působí celek jednolitě. Jednověté rozvržení kvartetu není ve 20. století ve světové i české tvorbě ničím neobvyklým. Na rozdíl od následovníků Lisztových, kteří v komorní hudbě dále rozvíjeli jeho koncepci vícevětosti v jedné větě, nečekejme od díla vzniklého na konci 20. století řešení představující další modifikaci sonátové formy. Skladatelka přináší originální formový tvar, jenž sice pracuje s tradičními parametry kontrastu a příbuznosti, který se však vymyká jakémukoliv schematickému plánu. V rovině slyšeného posluchač pravděpodobně nenalezne žádný z očekávaných odkazů na Bedřicha Smetanu.

<sup>48</sup> Smetanovi zněl v uších mnoho týdnů před úplným ohluchnutím septakord As-dur, jak napsal v dopise výmarskému houslistovi Augustu Kömplovi. (Šourek 1945, s. 39.)

Spojitosť s B. Smetanou není vnějšková, skladatelka nepoužívá přímé citace. Odkazy na B. Smetanu autorka včlenila do struktury díla a objevit je a plně ocenit můžeme teprve při hlubším ponoru do této kompozice, což však bylo zřejmě skladatelčíným záměrem.

### 2.3 HUKVALDSKÁ SUITA

Hukvaldská suita vznikla v roce 1984. V předmluvě prvního vydání z roku 1986 skladatelka píše: „Obsah pětivěté suity úzce souvisí s dedikací díla. Vzdávám tím hold Janáčkovu géniu, jeho novátorství, osobité emocionalitě, jeho neutuchající lásce k lidem a přírodě. Do obsahu a koncepce skladby se promítají reflexe Janáčkova vztahu k Hukvaldům, od jeho dětství až po poslední šťastný týden prožitý právě tam (...) Skladba má ještě jednu dedikaci: Lužeckému kvartetu a všem dalším nadšencům kvartetní hry. Bylo to Lužecké kvarteto, které dalo hlavní podnět k vytvoření této skladby, vlastně si ji u mne objednalo po společně prožitém krásném dnu na Hukvaldech.“<sup>49</sup>

První věta *Moderato* má tradiční třídílnou formu ABA' o celkovém rozsahu 30 taktů. Jednotlivé části jsou vůči sobě kontrastní v tempu (pomalá – rychlá), v metru (5/4 takt – 2/4 takt), v dynamice (pp – f). Dokladem autorčina citu pro formální proporčnost je, že díl A + A' včetně kadence tvoří dohromady 15 taktů, tzn. stejný počet taktů jako díl B.

Kadencí sólové violy, jejíž emotivní výraz i napětí určuje charakter celého díla, začíná první věta. Viola zůstává ve vedoucí roli v průběhu celé věty.

#### Ukázka 2. 8



Loudová, I.: Hukvaldská suita, *Liberò quasi cadenza*

<sup>49</sup> Loudová I.: Předmluva k Hukvaldské suité. Praha 1986.

Skladatelka použila pro první větu aiolský modus (f – g – as – b – c – des – es). Preferovanými intervaly jsou kvarta, kvinta a septima (a jejich obraty). Kadence plynule přechází v první část, kterou tvoří jemné akordy smyčců, z kterých vystupuje sólová viola a posléze 2. housle. Ve středním dílu *Più mosso* výrazně vystupuje ostinátní sextolový motiv ve violoncellu (viz ukázka 2.9), jenž je záměrným implantátem janáčkovského typicky se opakujícího motivického útvaru. První a druhé housle postupují unisono v sekundových a terciových krocích. Melodika violy je postavena na kvintových intervalech, které přecházejí do dvojhmatů v malé septimě. Poté se připojí k unisono houslí a vydrží tak až do konce. Závěrečná čtyřtaktová koda *Meno mosso* se vrací motivicky i výrazově na začátek skladby, harmonicky je však posunuta na dominantu.

### Ukázka 2. 9



Loudová, I.: Hukvaldská suita, 1. věta *Più mosso*, takt 11-15

Druhá věta *Allegro leggiero* je interpretačně nejobtížnější částí celé skladby. Autorka chtěla vytvořit dojem „hravé taneční suity“ a jako prostředek si zvolila pulzaci pizzicatových šestnáctinových hodnot střídaných s triolami, pravidelně rozčleněných do 2/4 taktů. Skladba je členěna do čtyř částí, nicméně se skládá ze střídání dvou částí AB, k nimž je připojena koda. Na rozdíl od první věty zde části nejsou ve vzájemném kontrastu, díl B vyrůstá z dílu A. Všechny nástroje zde mají stejnou důležitost. Kontrastní je pouze koda, jež je tvořena dovětkem prvních houslí.

V úvodu se postupně rozezní všechny nástroje od jednoho tónu „g“.

Ukázka 2. 10



Loudová, I.: Hukvaldská suita, 2. věta *Allegro leggiero*, takt 1-4

Při utváření horizontálně vedené melodiky pracuje volně s dvanáctitónovou řadou. Ústředním intervalem je sekunda a od 22. taktu ve větší míře uplatňuje čistou kvintu. S postupným rozšiřováním spektra roste také dynamické napětí až k tutti akordům vystaveným z čistých a zmenšených kvint. Toto přerušení je však jen krátké a nástroje se znovu vrací do ještě intenzivnějšího pohybu až k druhému přerušení v taktu 43. Od taktu 49 hrají všechny nástroje *pizzicato alla chitarra* akordy přes všechny struny a skrze glissando se dostanou do nejvyšších poloh. Sforzativní violoncellový trylek vyplňuje prostor, první housle expresivně opakují tón „b“, jakoby sdělovaly konkrétní text. Po závěrečné fermatě nečekaně znovu na krátko ožijí všechny nástroje, aby v rychlém pizzicatu skončily na tónu „g“, ze kterého o oktávu výš začala celá tato věta.

Třetí věta *Larghetto* je nejzávažnější větou celé suity. „Vyžaduje soustředěný výraz, napětí a kompaktní zvuk všech smyčců.“<sup>50</sup> Dynamické spektrum celé věty se pohybuje v rozmezí ppp – mp. Poměrně pravidelně střídá 5/4 s 4/4 taktem. Třetí věta se skládá ze dvou strukturně odlišných částí. První část má 22 taktů, druhá 16. Tempo a dynamika jsou pro oba díly jednotné. První díl je vystaven z modální řady horizontálním vedením hlasů, v druhém dílu

<sup>50</sup> Loudová I.: Předmluva k Hukvaldské suitě. Praha 1986.



pracuje vertikálně se souzvuky. Všechny hlasy také v této větě mají stejnou důležitost.

Sordinové smyčce nastupují v pořadí violoncello, viola, druhé housle a první housle. Violoncello v průběhu celé první části spočívá na tónu „es“ ve funkci prodlevy a je pouze rytmicky variováno. Ostatní nástroje rozvíjí lineární melodiku z modální řady „es – e – f – as – b – ces – des“. Druhá část je vystavěna vertikálně v akordech ze stejné modální řady transponované o kvartu výš. Střídají se zahuštěný akord b-moll a Des-dur. Ve vyznačeném taktu (ukázka 2.11) po sobě následují akordy Des-dur, b-moll, Des-dur a b-moll s přidanou kvartou. Konečné vítězství však slaví Des-dur, kterým končí třetí věta.

### Ukázka 2. 11

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is in 2/4 time and features a sequence of chords. A red rectangular box highlights the first measure of this sequence, which contains a D major triad with a fourth (D, F, A, C). The subsequent measures show alternating D major and B minor triads with a fourth, illustrating the vertical texture described in the text.

Loudová, I.: Hukvaldská suita, 3. věta *Larghetto*, takt 34-38.

Čtvrtá věta *Con moto* se svým charakterem odlišuje od předcházejících vět. Formálně se skládá z pěti částí ABCB koda.

V dílu A jsou nositelem popěvkové melodie první housle, připomínající folklorní inspirace v Janáčkově tvorbě. Základem je čtyřtónový motiv „e – f – d – cis“. Melodie prvních houslí je taktována v 2/4 taktu. Ostatní sordinované smyčce tvoří další vrstvu, jakési „zvukové pozadí“, kde každý nástroj má svůj vlastní model, který je od následujícího oddělený taktovou čarou.

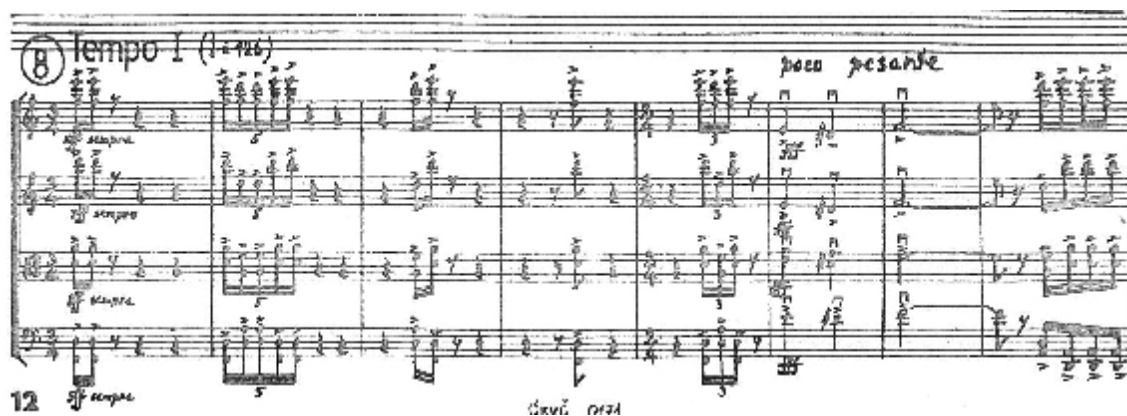
**Ukázka 2. 12**



Loudová, I.: Hukvaldská suita, 4. věta *Con moto*, začátek

Od č. 5 (díl B) nastupují v pianissimu postupně všechny hlasy a v průběhu šesti taktů se připravují na gradaci v díle C (č. 6) *Con fuoco*. V maximální intenzitě rozehrávají na sobě nezávislé partie opakující tři až čtyřtónové modely z řady „d – es – fes – gis – a – b“, z kterých se vyčlení ve třech vstupech první housle. Totožný tónový materiál využívá následující *Presto* (č. 7). Violoncello v závěru tvrdošijně opakuje čtyřtónový motivek, který vyústí až do syrytmické kody, která je reminiscencí na Janáčkovy *Listy důvěrné*.

**Ukázka 2. 13**



Loudová, I.: Hukvaldská suita, 4. věta *Con moto*, koda

Pátou větu *Andante cantabile* můžeme rozčlenit na pět dílů A (5-12) B (13-23) A' (24-29) B' (30-39) koda (40-47). Úvod je tvořen kadencí violy (*Libero, quasi cadenza*), ke které se přidávají první housle. Tento „milostný duet“, motivicky i modalitou vycházející z první věty, je připomínkou vášnivé lásky Leoše Janáčka ke Kamile Stösslové vyjádřené v Janáčkových *Listech důvěrných*, zvláště ve 3. větě. Výběr violy jako sólového nástroje má u

skladatelky také svoje opodstatnění. Janáček violu užívá ve svém kvartetu jako nástroje lásky a jak je známo, původně dokonce zamýšlel zařadit do svého díla violu d'amour. V následující části (*Andante cantabile*) se nad pravidelnou rytmickou pulzací ve viole (taktěž v *Listech důvěrných*, 3. věta), kterou později přebírá violoncello, odehrává dialog houslí, v závěru připomínající motivy z *Listů důvěrných* (ukázka 2.14 a 2.15).

#### Ukázka 2. 14



Loudová, I.: Hukvaldská suita, 5. věta *Andante cantabile*, takt 9-12

#### Ukázka 2. 15



Janáček, L.: Smyčcový kvartet č. 2, 3. věta, takt 36-38

Tento motiv (dále č. 4) je přerušován agitativou a appassionatovou plochou. V *Più mosso, agitato* (č. 2) postupně nastupující hlasy uvedou základní modus „f – g – des – es“ (2×) a jeho variantu ve vyšší poloze též (2×). V sedmitaktovém *Appassionatu* (č. 3) opakují první housle motiv složený ze tří sestupných sext, pod kterým zní kvinta „d – a“ zahuštěný akord c-moll, vystřídaný As-dur (stejně v č. 5). „Samotný závěr (*Molto sostenuto*) je jakýmsi

smutným smířením, flautata I. houslí a poté jejich espressivní melodie z pouhých dvou tónů vyznívají jako vyrovnání a naděje na sílu lásky dob příštích.“<sup>51</sup>

### **Závěr:**

Jednotlivé věty suity jsou vůči sobě navzájem kontrastní, vnitřně však spolu souvisí. Reminiscencí motivu první věty nad prodlevou „f“ v závěrečné větě je potvrzeno tonální sjednocení. Při komponování *Hukvaldské suity* autorka nepoužívala citáty z Janáčkovy tvorby, ale vybrala některé jeho charakteristické konstanty (melodické, rytmické i formotvorné) a zpracovala je ve zcela nové umělecké rovině. Skladba je určena vyspělejším amatérským souborům, jejichž hráči se dovedou prezentovat i sólisticky. Rádi si ji zahrají i profesionálové (např. Sukovo kvarteto ji hrálo na mnoha svých koncertech).

## **2.4 VARIACE NA STAMICOVO TĚMA**

*Variace na Stamicovo téma* vznikly v roce 1989 z podnětu ansámblu, který použil jméno tvůrce „mannheimské školy“ ve svém názvu. Stamicovo kvarteto *Variace* premiérovalo dne 29. 4. 1990 v Karlových Varech. Od té doby skladbu uvedlo na mnoha svých koncertech a rovněž nahrálo v Československém rozhlasu, který ji poté přenesl na profilové CD souboru. Vedle věrného Stamicova kvarteta je má v repertoáru i Kaprálová Quartett.

Než se skladatelka „pustila do díla“, seznámila se důkladně s tvorbou J. V. Stamice a jako výchozí téma zvolila začátek *Larghetto* z *Orchestrálního tria* F-dur. Přestože skladatelka ve *Variacích* ctí klasicistní odkaz, některé úseky skladby vytváří dojem rytmické i metrické uvolněnosti a připomínají tak aleatorní techniku.

Hlavnímu tématu předchází poměrně rozsáhlý úvod *Animato, sempre cantabile*, v kterém skladatelka ponechala interpretům větší volnost při výběru tempa (108 – 120). Všechny nástroje vychází z centrálního tónu „es“, které symbolizuje Stamice. Horizontálně vedená melodika postupně rozvíjí v každém hlase předem zvolený šestitónový modus (es – f – as – b – c – d), který by mohl být kryptogramem příjmení skladatele složeného taktéž ze šesti písmen.

---

<sup>51</sup> Loudová I.: Předmluva k *Hukvaldské suitě*. Praha 1986.

Počáteční užší zvukový diapazon, v němž skladatelka preferuje především sekundy a tercie, se rozšiřuje společně s narůstáním intervalového rozpětí. Polyrytmický pohyb hlasů, pravidelně členěný do 4/4 taktů, je prokládán unisonovými tutti melodiemi v nepravidelných taktech o 1-2-3-5-2 dobách.

**Ukázka 2. 16**



Loudová, I.: Variace na Stamicovo téma, *Animato, sempre cantabile*, takt 17-19

Před nastupující kadencí prvních houslí zahrají nástroje v ostrém unisono sextu „es - c“, jako symbol StamiCe. Po hybném úvodu nastupuje houslová kadence *Quasi una cadenza*. Tónové centrum „es“ se promění v „c“, což je dominanta k Stamicovu tématu, které je v f moll. Po dramatickém úvodu se jako něžný kontrast objeví šestnáctitaktové Stamicovo téma, které skladatelka ponechává v originální podobě pro trio (housle, viola, violoncello). První housle ustupují do pozadí a jemnými figuracemi doplňují Stamicovu hudbu. Dominují tóny „es“ a „c“.

**Ukázka 2. 17**



Loudová, I.: Variace na Stamicovo téma, *Larghetto*, takt 1-4

Krátký třítaktový spojovací oddíl, *Con moto, agitato* nápadně připomíná 7. a 13. část II. Smyčcového kvartetu. Ve *Variacích* je ve  $\frac{3}{4}$  taktu a má podobnou symboliku – jakési zpomalení či zastavení času. Srovnání:

**Ukázka 2. 18**

The image shows a musical score for a string quartet. It features four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The tempo changes from *rit. molto* to *Allegro, poco sostenuto*. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *ff*, and *sfz*, along with performance markings like *sempre* and *arco*. The music is in 3/4 time and shows a clear shift in character and tempo.

Loudová, I: II. smyčcový kvartet, „Památce Bedřicha Smetany, č. 13

**Ukázka 2. 19**

The image shows a musical score for a string quartet. It features four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The tempo is marked *Con moto, agitato*. The score includes various dynamics such as *sfz* and *ff*, along with performance markings like *poco pesante*. The music is in 3/4 time and shows a clear shift in character and tempo.

Loudová, I.: Variace na téma J. V. Stamice, č. 3 *Con moto, agitato*

Prvních šest taktů šestnáctitaktové první variace *Moderato* (č. 4), je postaveno na charakteristickém rytmickém modelu hlavního tématu.

**Ukázka 2. 20**



Loudová, I.: Variace na téma J. V. Stamice, č. 4, *Moderato*, takt 1-4

Od sedmého taktu rytmický model augmentuje, hlasy nastupují kánonicky a v postupném crescendo a accelerandu gradují až k závěrečné koruně.

**Ukázka 2. 21**



Loudová, I.: Variace na téma J. V. Stamice, č. 4, *Moderato*, takt 13-16

Následující variaci, *Con moto, agitato* uvádí šestnáctinový unisonový běh houslí a violy vystavěný ze vzestupné dvanáctitónové řady. Modifikovaně se objeví také v taktu 4 a 7.

**Ukázka 2. 22**



Loudová, I.: Variace na téma J. V. Stamice, č. 5, *Con moto, agitato*

Syrrytmická plocha je zastavena akcentovanými dvojhmaty a po čtvrt'ové pauze následuje aleatorická část s vypsányi modely (*independentemente*), vymezená časovým určením cca 20 sekund. Převažují rychlé sledy pizzicat kombinované s dvojhmatovými glissandy hranými *col legno ricochet*. Kontrastně vyznívá následujících sedm taktů, v kterých skladatelka opakuje a zadržuje stále stejný motiv připomínající „odbíjení času“.

V dalších čtyřech variacích variuje rytmické a intervalové modely hlavního tématu. *Andante, poco mesto* je stejně jako hlavní téma v 6/8 taktu a využívá jeho rytmické vzorce.

**Ukázka 2. 23**



Loudová, I.: Variace na téma J. V. Stamice, č. 6, *Andante, poco mesto*



Pizzicatové *Allegretto* (*leggiero*, č. 7) plyne pravidelně v 2/4 taktu. Do popředí zde výrazně vystupuje interval septimy (a obraty) a složené intervaly (decima, tercdecima), které jsou charakteristické právě pro Stamicovo téma. V závěru violoncello opakuje rozložený akord As-dur a f-moll.

### Ukázka 2. 24



Loudová, I.: Variace na téma J. V. Stamice, č. 7, *Allegretto*, takt 6-10

Poslední dva pizzicatové akordy již uvádějí další variaci *Andante, quieto* (č. 8, 6/8 takt) a v průběhu variace zaznívají v partu violoncella. Housle tvoří doprovod a viola nese hlavní téma vystavěné z dvanáctitónové řady, kopírující rytmické vzorce hlavního tématu.

### Ukázka 2. 25

Loudová, I.: Variace na téma J. V. Stamice, č. 8, *Andante, quieto*

Takřka dodekafonické *Poco animato* (č. 9) je jakýmsi ukončením prvního dílu skladby. Následující *Animato, sempre cantabile* je modifikovaným návratem úvodní části. Všechny nástroje začínají od tónu „c“, od kterého rozvíjejí

melodiku z dvanáctitónové řady. V závěru tohoto dílu pak zazní deset tónů řady v unisono všech nástrojů.

### Ukázka 2. 26



Loudová, I.: Variace na téma J. V. Stamice, č. 10, *Animato, sempre cantabile*, takt 24

V následující části (č. 11) *Con fuoco, indipendentemente* nastupují všechny hlasy současně na první době a opakují vypsané modely v rozsahu oktávy. První housle se vyčleňují a v expresivních oktávách opakují tóny „e - dis - f“. V *Prestu* (č. 12) sólové violoncello vzdáleně připomíná hlavní téma, které je neustále přerušováno šestnáctinovými dodekafonickými běhy, které nastupují kanonicky od prvních houslí po violu. *Meno (con moto)* je připomínkou „odbíjejícího času“ z č. 5. V následujících čtyřech taktech *Misterioso (animato)* připravují tajemná tremola smyčců nástup závěrečné části, ve které znovu zazní Stamicovo téma, tentokrát pouze ve viole doprovázené ostatními smyčci. Jako tichá vzpomínka na slavného rodáka z Havlíčkova Brodu vyznívá závěrečný akord As-dur.

### Závěr:

*Variace na Stamicovo téma* jsou zcela zvláštním a osobitým dílem, které propojuje klasické téma a klasickou formu variací se zcela moderní kompoziční technikou konce 20. století. V kontextu skladatelčiny tvorby je zcela ojedinělé použití přímého citátu, pomineme-li skladby z prvních let studií. Technika citací fragmentů děl jiných skladatelů v avantgardní tvorbě je v tomto období poměrně běžnou záležitostí, skladatelka tedy opět reaguje na aktuální dění. Bohatě členěná forma plná kontrastů a překvapení je naplněna hudbou, v které na některých

místech nalezneme jakési názvuky na Stamicovo téma, v rytmické pulzaci či intonaci, kontrastně pak vystupují plochy, v kterých pracuje s výběrem tónů, které použitím různých způsobů hry zvukově deformuje.

## 2.5 RENAISSANCE – III. SMYČCOVÝ KVARTET

„*Renaissance*“, III. *Smyčcový kvartet* vznikl v druhé polovině roku 2001 na objednávku ománského sultána Qaboos bin Saida, jemuž je i věnovaná. Prostředníkem mezi oběma stranami byla hraběnka Mathilde Nostitz - Rieneck, v té době pobývající na italské ambasádě v Ománu, kde byl její manžel úřadujícím velvyslancem. Patronka M. Nostitz Quartetu zařídila, aby interpretem nové skladby byl právě zmíněný M. Nostitz Quartet, který skladbu nahrál na CD a spolu se skladatelkou přijal pozvání k osmidennímu pobytu v Ománu. Světová premiéra se konala v koncertním sále Al Bustan Palace Hotelu v Muscatu 2. 2. 2002. Kvartet měl velký úspěch, takže zazněl ještě jednou hned druhý den na privátním koncertu u šejka Bait al Zubaira. Interpreti i skladatelka poznávali krásy hlavního města Muscatu a jeho okolí, dva dny a noc pobývali v ománské poušti, která se Ivaně Loudové stala inspirací pro napsání skladby pro bicí nástroje *Hlasy pouště*.

S objednávkou dostala Loudová také přesné instrukce, podle kterých se měla při komponování řídit. Počet a názvy vět byly pevně stanoveny, skladba nesměla být „exotická“ ani „příliš moderní“. Pro skladatelku byla tato omezení „tvrdým oříškem“, který se jí nakonec přeci jen povedl rozlousknout. Přípravou jí byla četba arabských pohádek a studium historie této oblasti. Název „*Renaissance*“ nemá nic společného s evropskou renesancí, ale je pojmenováním třicetileté úspěšné vlády sultána Qaboose, spojené s všestranným rozvojem země.

První věta **Sindibad the Sailor** (*Con moto*) je vnitřně rozčleněná do pěti částí.

A	B	A´	C	Koda
1 - 28	29 – 42	43 - 63	64 - 78	79 – 94

Hned v úvodních taktech zazní dva charakteristické motivy, které se v průběhu skladby objevují v různých variantách a jsou rovněž prostředkem dosažení vnitřní jednoty věty. V prvních čtyřech taktech zahrají nástroje v pořadí viola, druhé housle, violoncello a první housle čtyřtónový modus „es – d – b – a“, který je zároveň hlavním tématem první věty a kryptogramem jména **SINDIBAD**.

**Ukázka 2. 27**



Loudová, I.: „Sindibad the Sailor“, takt 1-5

V 11. taktu se poprvé objeví v prvních houslích rytmický model s charakteristickou velkou septimou, pod kterým zní tremolované, různě transponované tóny základního modu.

**Ukázka 2. 28**



Loudová, I.: „Sindibad the Sailor“, takt 8-14

V *Poco meno* zazní flažoletová melodie ve viole, zkráceně se ještě jednou opakuje.

Druhý díl je charakterizovaný změnou taktu (z 2/4 na 3/4), změnou rytmu, tónu i modálního materiálu. Jednotlivé hlasy *sul ponticello* nastupují kánonicky, v pořadí 1., 2. housle a violoncello, v převážně sekundových a kvartkvintových intervalech. Viola opakuje flažoletovou melodii, z konce předcházejícího dílu, tentokrát naléhavě ve forte. Toto dramatické vzdušné se odehraje v pouhých dvou taktech ústícih v široký akord, který se syrrytmiicky opakuje v rytmických figurách původního rytmického modelu prvních houslí z úvodu. Skladatelka pracuje i s intervalem velké septimy. První sedmitaktí je uzavřeno unisonovou citací hlavního tématu rozšířeného na jedenáct tónů a opakujícího poslední tři. Violoncello zadržuje své tři tóny „es – e – dis“. V následujících sedmi taktech se celý úsek posouvá, naexponované prvky se s menší obměnou opakují. V tomto dramatickém dílu převažuje silná (*f – ff*) dynamika, která se propojí a stáhne v dalším dílu A‘.

#### Ukázka 2. 29

Loudová, I.: „Sindibad the Sailor“, takt 29-31

Tento díl je volnou reprízou dílu A a zároveň přípravou na pomalý, lyrický, „rajský“ díl C *Lento, quasi paradisiaco*. Sólové violoncello má hlavní melodickou linii, je zde v roli jakéhosi vypravěče doprovázeného tichými flažolety ostatních smyčců. Naléhavá melodie s názvuky Orientu je vystavěna z dórského modu kombinovaného s arabskými stupnicemi. Tato část je obrazem pohádkového světa Orientu.

Ukázka 2. 30

Lento, quasi paradisiaco

The image shows a handwritten musical score for five staves. The tempo and mood are indicated as 'Lento, quasi paradisiaco'. The score begins with a circled number '5'. The notation includes various dynamics such as ppp, pp, p, and mf, along with performance instructions like 'solo', 'poco rubato', and 'rit.'. There are also some markings like 'arco' and 'pizz.'.

Loudová, I.: „Sindibad the Sailor“, takt 74-79

V závěrečné kodě se znovu objeví připomínka hlavního tématu, místo jednotlivých tónů modu jsou *sff* nástupy v kvintách, rychlé běhy *sul ponticello* gradují rytmizovanými dvojhmaty (velké septimy) ve *fff* do závěrečného unisona na „d“.

Druhá věta nese název **Nizwa**. Nizwa je jedním z nejstarších měst Ománu a kdysi bylo důležitým centrem islámského učení. Skladatelka se snažila zachytit život v tomto duchovním centru. Základ tvoří modální řada „g – as – h – c – des – e – f“ různě transponovaná a doplněná o blízké melodické tóny. Stejnou řadu mimo jiné použila skladatelka také v první větě *Suity pro sólovou flétnu* (1959). V úvodních taktech přinášejí housle široce vyklenutou melodii, kterou zopakují následovně druhé housle. Jemné akordy violy a violoncella tvoří harmonický základ. Věta je formálně přehledně členěná (ABA). V 9. taktu hlavní melodickou funkci přebírá viola a ostatní smyčce tvoří zvukové pozadí, preferovanými intervaly jsou kvarta, kvinta a oktáva. Viola přináší melodii přísně vystavěnou ze základního modu od „g“. V průběhu se centrální tón změní na „f“ a v závěru do „c“.

Ukázka 2. 31

Loudová, I.: „Nizwa“, takt 9-12

Pomocí střídavých sekundových kroků a charakteristické zvětšené sekundy vytváří obraz meditujících muslimů. V závěru se opět vrací modifikovaný úvodní motiv v prvních houslích, rozšířený takřka do kadence, která stoupá do nejvyšších poloh a „in c“ s přidanou kvintou „des – as“ celá věta končí.

**Muscat** je hlavní město Ománu a zároveň název třetí věty. Skladatelka zde rychlou větou (*Animato*) zachycuje život rušného města. Celá věta probíhá v 2/4 taktu s akcentací na první době. V úvodních šesti taktech nastupují v nepravidelném kánonu hlasy v pořadí 2. housle, viola, violoncello a 1. housle. Od 7. taktu pokračují všechny hlasy v pravidelné triolové pulzaci až do taktu 50. Melodický základ tvoří frygická stupnice (e – f – g – a – h – c – d), jejíž počáteční centrum „e“ se od 7. taktu změní na „d“, posléze na „a“. Skladatelka užívá často i její pětitónovou selekci „a – c – d – e – g“ což představuje pentatonickou stupnici. Od 30. taktu se mění tónové centrum na „b“, od něhož se odvíjí modální řada „b – c – es – f – as“, někde doplňovaná tóny „des – d – e – g“.

**Ukázka 2.32**

Loudová, I.: „Muscat“, takt 24-25

**Ukázka 2.33**

Loudová, I.: „Muscat“, takt 40-41

Od 50. taktu do konce pracuje skladatelka v každém hlase se skupinkou „a – h – cis“, celkový ambitus nepřekračuje velkou tercií. Znovu se jedná o kinetiku ve staticce, šestnáctinové běhy staticky setrvávají na jednom místě, poté se rozšiřují o tón dolů i nahoru, vyplňují interval kvinty a celý pohyb se odehrává na pěti tónech „g – a – h – cis – d“. Dynamika narůstá, dvoutaktový úsek od č. 7 se třikrát opakuje a poté v dalších třech taktech graduje k závěrečnému *sfz* akordu všech pěti tónů. Je to efektní použití techniky připomínající minimal music.

**Ukázka 2.34**

Loudová, I.: „Muscat“, takt 80-83



Čtvrtá věta, **The wide Ocean** (*Con spirito*), je vzhledem k předcházející větě velmi kontrastní. Modalita vychází ve všech hlasech od tónu „h“. Violoncello, viola a částečně 2. housle postupují unisono v dlouhých hodnotách. Základní třítónový modus „h – a – g“ je rozšířen o tóny „c – d“. Melodika prvních houslí je postavena na dvou tónech (h – ais), na intervalu malé sekundy a primy (a jejích obrátů) a vytváří charakteristický motiv, který se v převratech vyskytuje v celém průběhu skladby. Druhé housle mají širší tónový diapazon (h – c – d – fis – g – a – ais). Viola a violoncello drží oktávové prodlevy (h – a – c – g – c). Před č. 1 se viola vzedme k jakési kadenci, vrací se a následuje střední díl, čtyřhlasé akordy v pp až ppp, nad kterými se rozvíjí melodie 2. houslí. Hluboké akordy se stále proměňují, jemně posouvají nahoru, až se změní v č. 3 v terckvartakord (f – as – b – d), nad kterým se odehrává dialog houslí. První housle pak přebírají hlavní melodickou úlohu, stále stoupají, ostatní nástroje střídají sledy septakordů a nónových akordů, které vyústí do konečného kvartsextakordu A-dur.

**Ukázka 2. 35**



Loudová, I.: „The wide ocean“, takt 28-32

Je to krásná, oduševnělá věta splňující představu širokého oceánu, který je příslibem nových nadějí. Závěrečná „prosvětlená“ část je tímto i „prosvětleným“ vyústěním celého kvartetu.

**Závěr:**

Čtyřvětý *III. Smyčcový kvartet „Renaissance“* představuje další a i v tomto případě originální řešení kvartetní skladby. Skladatelka zvládla veškeré požadavky i omezení objednávky a měla úspěch v Ománu i v Praze. Česká premiéra se konala 4. 12. 2002 na festivalu Třídění v Galerii Lichtenštejnského paláce v Praze. Hrál M. Nostitz Quartet. Po něm skladbu do svého repertoáru zařadil i Apollon Quartet.

### 3 ZÁVĚREČNÉ KAPITOLY

#### 3.1 POSTAVENÍ SMYČCOVÝCH KVARTETŮ V TVORBĚ IVANY LOUDOVÉ

Skladby pro smyčcový kvartet najdeme téměř u všech soudobých skladatelů, což odráží skutečnost, že tradiční obsazení smyčcového kvartetu je i pro soudobou hudbu stále inspirativní. Od 2. pol. 20. století se také stále častěji můžeme setkat s propojením smyčcového kvartetu s dalšími nástroji nebo zpěvem, apoštolem v tomto ohledu byl již *II. Smyčcový kvartet fis moll* op. 10 se sopránovým sólem Arnolda Schönberga z let 1907-8. Rovněž v české hudbě nalezneme taková spojení např. v *VIII. Smyčcovém kvartetu* se sólovým sopránem (2005) O. Kvěcha nebo jeho *Hrubínovských variacíh* - sextet pro hoboje, harfu a smyčcové kvarteto (1999) či ve skladbě *Terezín Ghetto Requiem* pro baryton a smyčcový kvartet (1998) S. Bodorové.

Smyčcové kvartety Ivany Loudové patří k originálním a jedinečným skladbám tohoto druhu 2. pol. 20. století. Skladatelka píše v průměru jeden kvartet za desetiletí a jak v našem rozhovoru zmínila, plánuje napsat také *IV. smyčcový kvartet* a posléze je pak všechny vydat na profilovém CD. Pokud by se její záměr uskutečnil, zařadila by se tak mezi několik málo českých soudobých skladatelů, jejichž smyčcové kvartety byly souborně vydány. V druhé polovině 90. let u nás vyšlo pět smyčcových kvartetů Jana Klusáka jako komplet na CD, stejně jako čtyři smyčcové kvartety Viktora Kalabise.

Vzhledem k zmíněnému přibližně desetiletému odstupu Loudové smyčcových kvartetů jsou tyto kompozice také dokladem stylového vývoje skladatelky. *První smyčcový kvartet* (1964) je ještě dílem školních let. Skladatelka použila jednovětou formu vnitřně rozčleněnou do čtyř částí, odrážející neoklasicistní východisko první tvůrčí etapy. V období, kdy Loudová píše svůj první smyčcový kvartet, dochází již na poli avantgardy k revolučním počínům v oblasti smyčcového kvartetu. Např. Marek Kopelent píše svůj *III. Smyčcový kvartet*, který je psaný v proporční notaci, a který již jednoznačně odráží Kopelentovu novou orientaci.

*Druhý smyčcový kvartet „Památce Bedřicha Smetany“* (1974-76) je dokladem již vyhraněného vlastního slohu skladatelky. Skladatelka se v něm odpoutala od tradičního řešení formy a vytvořila si formu vlastní, postavenou na kontrastu a splývání dvou ploch tónově centralizovaných. Výrazně zde uplatňuje prostředky Nové hudby jako řízenou aleatoriku, akcentaci témbra, je částečně dodekafonní. Do kontrastu zde staví bloky hudby metricky uvolněné, notované bez taktových čar a bloky pevně rytmicky a metricky ukotvené, bloky přísně modální oproti atonálním plochám, bloky tvořené akordickými souzvuky v kontrastu s lineárně vedenými hlasy. Zesiluje význam témbra, jehož je dosaženo také originálními hráčskými technikami. Výjimečné postavení tohoto kvartetu je však dané především způsobem, jakým skladatelka odkazuje na B. Smetanu – práce s kryptogramem jména skladatele jako tónového centra, stylizace smetanovské polky (rozšířený motiv na kvintolu a sextolu). Ve stejné době píše svůj *III. Smyčcový kvartet* Jan Klusák. Také tento skladatel se v něm poprvé odpoutává od tradičního formálního řešení kvartetu a volí jednovětou stavbu, kterou uplatňuje i v následujících čtyřech kvartetech. Klusák v něm použil vlastní formu, kterou nazývá jako invenci, jistou roli zde hraje také aleatorika, již se zpočátku Klusák vyhýbal. V 70. letech vznikají vedle tradičně pojatých smyčcových kvartetů např. Jiřího Pauera a Viktora Kalabise kvartety zachovávající tří až čtyřvěté složení, ovšem zahrnující principy Nové hudby, zvláště aleatoriky (Jindřich Feld, *V. Smyčcový kvartet*, 1978-79) a kvartety zcela odpoutané od tradice (viz výše zmíněné). Mezi kvartetní díla hlásící se ke klasikům patří např. *III. Smyčcový kvartet „Meditace“* (1989) na počest stého výročí narození B. Martinů I. Jirásků, *VI. Smyčcový kvartet „Památce Bohuslava Martinů“* (1988) V. Kalabise, *VI. Smyčcový kvartet „Mozartův stesk“* (2006) O. Kvěchy.

*Hukvaldská suita* z roku 1984 a *Variace na Stamicovo téma* z roku 1989 nesou znaky postupného zjednodušování hudební řeči. Notace, s výjimkou 4. věty v *Hukvaldské suítě* a krátkých pasáží ve *Variacích*, je pevně fixována v taktech. Zjednodušování hudebních vyjadřovacích prostředků v tomto období můžeme označit jako více či méně všeobecný fenomén. Tyto znaky vykazuje i *V. smyčcový kvartet* Marka Kopelenta (1979-80).

*III. Smyčcový kvartet „Renaissance“* (2001) je prvním kvartetem v Loudové tvorbě s čtyřvětým uspořádáním a programními názvy jednotlivých

vět, což však bylo dáno více objednávkou než přímo tvůrčím záměrem skladatelky. Nicméně kvartet jasně deklaruje větší posluchačskou přístupnost skladeb posledních let, příklon k melodickému prvku, tvrdošijné opakování melodicko-rytmických modelů, názvuky orientu.

V posledních letech vznikají ve větší míře kvartety s mimohudebním programem. Skladatelé v nich často reflektují svůj život, čímž se stávají autobiografickou výpovědí (smyčcové kvartety J. Klusáka, O. Kvěcha) nebo jsou inspirovány svými blízkými či přáteli - např. J. Temla *III. Smyčcový kvartet „Fantastické scény“* (1988-90) věnovaný památce zesnulého kritika a muzikologa Pavla Skály, O. Kvěcha *V. Smyčcový kvartet* (1985). Dalším inspiračním zdrojem je poezie, čehož dokladem je např. *I. Smyčcový kvartet* V. Riedlbaucha (1986-87) na básnickou sbírku Josefa Čapka, *I. Bláhy III. Smyčcový kvartet* (1982-83) na verše Miroslava Floriana, výtvarné umění pak např. v „*Notokruhu*“ (1979) I. Kurze, *Hudbě k obrazům Karla Harudy pro smyčcové kvarteto* (1982) Jana Grossmanna. U smyčcových kvartetů se také můžeme setkat v poslední době s neobvyklými tituly, např. Sylvie Bodorová pojmenovala *I. Smyčcový kvartet Dignitas homini* (1987) a *IV. Smyčcový kvartet Shofarot* (2000), Václav Kučera má *Imaginaci pro smyčcové kvarteto „Hommage a Edvard Munch* (2003), Ivan Kurz napsal *Šípkové růže. II. Smyčcový kvartet* (1999), B. Hanuš zkomponoval *Seriál pro smyčcové kvarteto* (2000), M. Smolka svůj smyčcový kvartet tituluje *For a Buck* (2004) a M. Slavický *Adventní rozjímání* pro smyčcový kvartet (2002).

### 3.2 KOMPOZIČNÍ STYL IVANY LOUDOVÉ

„Již dávno neplatí romantická představa o tom, že umělec čeká u otevřeného okna na svoji Múzu, která ho políbí a on během krátké doby napíše geniální skladbu. Komponování je tvrdá práce, která vyžaduje soustředění a schopnost neustálého rozhodování v oblasti jednotlivých složek a parametrů, v jejich vzájemném vztahu i ve vztahu k celku i k dalším danostem.“<sup>52</sup>

Domnívám se, že citovaný výrok dokonale vystihuje samotnou podstatu kompoziční práce Ivany Loudové. Ačkoliv se od prvních opusů projevila jako fenomenální skladatelská osobnost obdařená instinktivní muzikalitou, ruku

---

<sup>52</sup> Z profesorské přednášky Ivany Loudové: Dá se učit a naučit komponovat?

v ruce jdoucí s vysokým intelektem, stojí za každou kompozicí soustavná, cílevědomá, soustředěná a časově náročná příprava. Před vlastní kompoziční prací skladatelka hledá zdroje ke svým námětům, shromažďuje materiál v podobě hudebních nápadů, nových zvuků a jejich kombinací, zajímavých textů, myšlenek a titulů. Skladatelka má racionální přístup ke kompoziční práci, v procesu vzniku díla hraje důležitou roli důsledná organizace hudebního materiálu. Současně jí však nikdy nebyla blízká absolutní organizace hudebních parametrů seriálních skladatelů. Loudové racionalita se spíše projevuje detailní promyšleností hudební struktury jejích děl, v nichž nemá místo žádná nahodilost. Skladatelka se vždy otvírala aktuálním proudům Nové hudby, přitom však nikdy nepodléhala dogmatickému převzetí určité konkrétní techniky, každá její skladba je originální výpovědí. Snad by se celá její tvorba dala charakterizovat jako tekoucí řeka, jejímž cílem není dosáhnout moře, ale objevit nové kraje, nové lidi a hlavně se nezastavit, nesplynout. Je až podivuhodné, že skladatelka, při tak zodpovědném kompozičním úsilí s notnou dávkou autokritičnosti vytvořila tak objemné dílo.

Přístup ke kompozici, ovšem i k životu, byl od počátku směřován jejími školiteli. Skladatelka často vzpomíná na slova svého učitele M. Kabeláče: „Já vás chci vychovat, abyste vydržela i na severním pólu.“ Jeho přísný a perfekcionistaický přístup napomohl formování skladatelčiny osobnosti. Kontrastní pedagogický přístup našla u O. Messiaena, který byl ke svým žákům velmi tolerantní. Kabeláč i Messiaen měli společné východisko v modálních mimoevropských systémech. M. Kabeláče kladl důraz na čistotu melodiky a právě na modalitu. U O. Messiaena se v této cestě ještě více utvrdila. Modalita je pro ni základem už od prvních opusů a jak sama řekla: „Já v modalitu 'věřím'.“<sup>53</sup> U Kabeláče získala takřka dokonalou znalost nástrojů, u Messiaena ji ještě více prohloubila. Vždyť právě široké spektrum barev Messiaenových skladeb bylo co ji okouzlo na samém počátku své tvůrčí dráhy.

Ivana Loudová vyšla z tradičních kompozičních stylů a osvojila si prostředky Nové hudby, modální systém, aleatoriku, témbrovou techniku, aj. Loudová je také právem řazena mezi mnohostranně orientované skladatele. Žánrově rozmanitá paleta jejích děl se rozkládá od prostě koncipované tvorby pro

---

<sup>53</sup> Debická 2003, s. 13.

děti až po některé skladby elektroakustické a experimentálně založené. O experimentálních hudebních systémech se v jednom interview vyjádřila takto: „Myslím, že je dobré studijně se je naučit, vyzkoušet si je, zapomenout na ně a potom začít psát muziku. Protože systém a metoda není v hudbě to hlavní.“<sup>54</sup>

Užití kompozičních prostředků však u ní není nikdy samoučelné. „Na počátku bylo slovo“ a u Ivany Loudové invence. V otázce hudební tradice se nedala ovlivnit ani odradit duchem socialistického realismu. Skrze nové kompoziční techniky vytváří českou hudbu, českost je zde reprezentována tradičně – v melodicko-rytmických vzorcích, jež bývají přítomny v základu jejích hudebních struktur. V tomto ohledu je možné skladatelku zařadit v návaznosti na myšlenky Vladimíra Helferta do hlavní linie českých hudebních tvůrců, na jejímž počátku stojí Bedřich Smetana. Jaké znaky ji spojují s tak velkými osobnostmi jako je B. Smetana, A. Dvořák, L. Janáček, V. Novák a J. Suk? Lze skutečně dokázat alespoň částečnou vývojovou návaznost? Jsem přesvědčená o tom, že ji s těmito skladateli nespojuje pouhá inspirace jejich tvorbou. Vladimír Helfert hovoří o linii „skladatelů-myslitelů“, kam řadí B. Smetanu a V. Nováka. Ale patří sem také další, jako je K. B. Jiráček, L. Vycpálek a M. Kabeláč. O Smetanovi Helfert hovoří: „Cílem je tvorba mohutných, pevně organizovaných celků, tvorba velkých koncepcí, v nichž velikost není dána formovou rozlehlostí, nýbrž vnitřním pevným řádem.“<sup>55</sup> Právě takový „myslitelský“ přístup můžeme najít v tvorbě Ivany Loudové – od drobných skladeb po velké orchestrální koncepce.

Antonína Dvořáka řadí V. Helfert mezi největší „mistry-instrumentáře“ a o Josefu Sukovi výstižně hovoří: „Zvláštní specifický smysl pro zvukové kouzlo, pro smyslovou opojnou krásu zvuku, pro lesk a čisté kouzlo melodie a harmonie, tento svítivý opar kolem hudebního zvuku, to je ten Sukův přínos moderní české hudbě.“<sup>56</sup> Podobně bychom mohli ocenit zvukovou originalitu skladeb Ivany Loudové. Vždyť právě tato skladatelka objevila půvab a nové možnosti bicích a žesťových nástrojů, témbrová vynalézavost je základním charakteristickým rysem jejích děl.

---

<sup>54</sup> Pensdorfová 1975, s. 106.

<sup>55</sup> Helfert 1936, s. 27-28.

<sup>56</sup> Helfert 1936, s. 72.

Na jedné straně břitká jadrnost až syrovost, dramatičnost děl velkých, na straně druhé lyrická vroucnost, něha a meditativnost. A tato výrazová šíře prochází celou její tvorbou a také její osobností. Ryze žensky něžné projevy střídá mužná úderná razantnost, racionální přístup nijak nevyklučuje živelnou spontánnost a intelektuální filozoficky stavěná témata doplňují nejvnitřnější volání po lásce a smíření.

Na závěr tohoto hodnocení můžeme vypůjčit slovy Eduarda Hanslicka: „Přináší v neustálé změně a vývoji krásné tvary a barvy, tu měkce splývavé, tu ostře kontrastní, vždy ve vzájemné souvislosti, a přece vždy nové, v sobě uzavřené a sebou naplněné“.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Hanslick 1973, s. 61.



### 3.3 TVŮRČÍ PŘÍNOS SKLADATELKY IVANY LOUDOVÉ

Ivana Loudová si zachovala svoji osobitou skladatelskou řeč, ať už do své tvorby implantovala jakékoliv aktuální tendence soudobé hudby. Její tvůrčí přínos však můžeme spatřovat především ve čtyřech rovinách:

1. Dětská sborová tvorba
2. Tvorba pro bicí nástroje
3. Originální propojení s českou hudbou
4. Celoživotní kontakt se zahraničním světovým hudebním děním

O prvních třech bodech bylo již pojednáno v předcházejících kapitolách, proto zde jen stručně shrnu, že dětská sborová tvorba Ivany Loudové zahrnuje skladby od jednoduchých jednohlasých písniček až po náročné vícehlasé a polyfonní skladby pro vyspělé dětské sbory, které tvoří nedílnou součást repertoáru mnohých sborů. Podobně oblíbené jsou její skladby pro bicí, které svými až subtilními zvukovými plochami vzbuzují silný emotivní účín.

Ivana Loudová vyjádřila ve své tvorbě vřelý vztah k naší hudební tradici, nikoliv však prostředky „lacinými“. Záměrem odkazů v jejích skladbách na naše klasiky bylo v první řadě vzdát hold těmto skladatelům, skrze prostředky ryze novodobé. Nejčastěji používá kryptogramy jmen klasiků, které určují melodickou, harmonickou i formální strukturu skladeb. Způsob, jakým stylizuje zvláště janáčkovské konstanty, připomíná Janáčkův (ale také Bartókův) přístup k lidové písni. Přijímá totiž jeho hudební řeč za vlastní, a ačkoliv přímo necituje, celkový dojem je janáčkovský (*Hukvaldská suita*).

Kvůli represím komunistického režimu ztratila česká hudba přímý kontakt se zahraničním vývojem a díla českých soudobých skladatelů na západních pódiiích zněla jen zřídka. Skladatelé se k novodobým technikám propracovávali se značným časovým odstupem a asi těžko budeme v řadách našich skladatelů hledat obdobu Stockhausena, Bouleze, či Cage. Přesto se část české tvorby, a to především nekonvenčních skladatelů, na evropská centra Nové hudby dostala. Velký podíl na tom měl především Marek Kopelent, jehož skladby byly hrány již na Varšavském podzimu v roce 1964 a 1981 a v Donauenschingu v roce 1964

a 1968, stejně tak skladbám Jana Klusáka se v zahraničí dostalo většího uznání než v rodné zemi.

Pro Ivanu Loudovou je charakteristické, že od samého začátku své skladatelské dráhy udržovala kontakty se zahraničím, pomohly jí k tomu nejspíš její zahraniční studijní pobyty na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Již jako třicetiletá začínající skladatelka obdržela objednávku první skladby pro American Wind Symphony, a o tom, že u tohoto tělesa skladatelka našla ocenění, svědčí dalších pět objednaných skladeb pro stejný orchestr. Její skladby se hrály v Rakousku, Japonsku, USA, Itálii, Německu, Ukrajině, Rusku, Slovinsku, Slovensku, Anglii, Francii a Ománu. Pomineme-li její sborovou tvorbu, byly její zvláště orchestrální skladby častěji uváděny v zahraničí než na domácí scéně. Podobně jako M. Kopelent totiž ve své tvorbě refletovala aktuální tendence Nové hudby prezentované v Darmstadtu a na zahraničních festivalech. Pravděpodobně jen málo z našich skladatelů se může pochlubit rovněž tak bohatou zahraniční přednáškovou činností. Jedna z jejích prvních přednášek se konala již v roce 1968 na Setkání mladých skladatelů v Budapešti. Následovaly přednášky na pařížské konzervatoři, Moskvě, Pittsburgské univerzitě, Mannheimu, Kasselu, Itálii, Japonsku, Bratislavě a v dalších místech. Většina jejích orchestrálních kompozic vyšla tiskem v zahraničních vydavatelstvích. K propagaci soudobé hudby přispěla samozřejmě také činností *Studia N*. Mezi osobnosti, které navštívily *Studio N*, patří např. I. Xenakis, S. Gubaidulina, V. Sannicandro, M. Lombardi, E. Austin, I. Szeghy, P. M. Hammel. Z tohoto skrovného výčtu z mnohem rozsáhlejšího seznamu je patrné, že skladatelka významně reprezentovala českou soudobou hudbu v zahraničí, za což jí byla v roce 1993 udělena Heidelberská cena.

## ZÁVĚR

Ivana Loudová patří mezi skladatele, kteří nepodlehli tlaku doby, tlaku ideologických koncepcí či požadavku srozumitelné a programní hudby. Skladatelka se rovněž nestala v žádném ze svých tvůrčích období dogmatickým fanatikem hudební avantgardy. Neměla ani potřebu vytvářet angažovaná díla usilující o změnu společenských, kulturních, a vůbec lidských postojů. Své skladby nezatěžkává mimohudebními významy ani patosem.

Můžeme tedy vůbec najít v její tvorbě nějaké poselství? Říká posluchači skladatelka něco sama o sobě? Najdeme zde myšlenky, ve které „věří“? Osobně se domnívám, že ano. Nejedná se však o sdělení vnějškově zjevné, nýbrž o vnitřní tichý tón, který uslyší jen ten, kdo bude chtít skutečně naslouchat.

Jedním z častých témat jejích vokálních děl je hledání moudrosti a morálky (*Gnómai*, *Ego sapientia*, *Mudrosloví*). V *Mudrosloví* najdeme např. myšlenky Talmuda: „Kdo je moudrý? – Kdo se u každého něčemu přiučí. Kdo je silný? – Kdo se umí ovládat. Kdo je svobodný? – Kdo je spokojen se svým osudem,“ nebo staré indické přísloví: „Moudrý je ten, kdo ví a chová se podle toho.“<sup>58</sup>

Ještě častěji se však v její tvorbě setkáme s hledáním skutečného štěstí, lásky a naděje. Například v závěru kantáty *Štěstí* najdeme vlastní text autorky: „Na světě je mnohem více štěstí, než si lidé myslí, ale většina lidí je nikdy nenajde.“<sup>59</sup> Duchovní poselství nalezneme také v kantátě *Malý princ*: „Správně vidíme jen srdcem, co je důležité, je očím neviditelné...Stáváš se navždy zodpovědným za to, cos k sobě připoutal“<sup>60</sup> a v závěru skladby *Duo meditativo*: „Kéž jsou šťastny všechny bytosti ve všech světech!“<sup>61</sup> Myšlenka smíření a „naděje na sílu lásky dob příštích“<sup>62</sup> se objevuje v celé řadě jejích děl instrumentálních jako závěrečné vyústění předešlých konfliktů.

---

<sup>58</sup> Cantus 3/2006 – notová příloha.

<sup>59</sup> Sleeve-note k CD.

<sup>60</sup> Debická 2003, s. 32.

<sup>61</sup> Sleeve-note k CD Music for two, 2009.

<sup>62</sup> Loudová, I.: předmluva k Hukvaldské suitě, 1986.

Podnětem k následujícím myšlenkám, které jsou spíše filozofickým zamyšlením otevřeným k dalším úvahám, mi byl design přebalu posledního profilového CD, pro které si skladatelka zvolila sousoší Sisyfa Petra Kavana. Na osamocенého Sisyfa běžícího po strmé ploše dolů se řítí mnohonásobně větší kámen. Dost neobvyklý design pro profilové CD. Tam, kde si většina skladatelů a interpretů umístí vlastní portrét, si Ivana Loudová zvolila toto moderní sousoší. Nenaznačuje tímto způsobem skladatelka, že se s osudem opuštěného Sisyfa ztotožňuje? Najdeme nějakou souvislost i v její tvorbě? Domnívám se, že pocit osamocенosti můžeme vyzorovat již ve skladbách vzniklých v polovině 70. let a narůstá v posledních letech. Skladatelka vcelku nezahaleně, sémanticky zřetelně v některých svých skladbách symbol osamocенí znázorňuje rozličnými hudebními prostředky. Takto např. v *Nokturnu* (1975) vystupuje sólová viola proti skupině smyčců. Svým naléhavým zpěvem se snaží vzbudit ostatní, ti se k ní načas přidávají, ale pak opět zůstává sama. Po druhé se jí už ostatní vzbudit nepodaří. Viola jako opuštěnec zpívá už jen pro sebe, pomalu rezignuje.<sup>63</sup> Podobný děj nalezneme v orchestrální skladbě *Luminous voice* (1986). Anglický roh zde symbolizuje jakéhosi „světlohoše“, který přináší a rozdává světlo, teplo naději, víru a lásku..., se svým snažením zůstává většinou sám, ale když už téměř rezignuje, jeho jiskřičky přeci jen postupně zapálí celý orchestr a ten se rozzáří do plného lesku.<sup>64</sup> Od 90. let se její hudební řeč ještě více zintimňuje a ve svých ansámblových dílech dává stále větší prostor sólovému pojetí nástrojů – symbolů osamocенí.

Za tímto pocitem osamocенosti Ivany Loudové snad můžeme hledat určitou životní deziluzi ze stavu dnešního světa a zvláště postavení umění v něm. V dnešním komerčním hudebním průmyslu, kde hlavní roli hraje poptávka, je velmi těžké, se jakkoliv prosadit. V případě skladatelky o tom svědčí poslední CD, které si byla nucena vydat na vlastní náklady, protože žádná z oficiálních nahrávacích firem neměla zájem. Konzument (posluchač) se chce především bavit a pro uspokojení kulturních potřeb mu často stačí nenáročná populární hudba. Soudobá vážná hudba v české hudební kultuře dnes přežívá takřka v ilegalitě, většina lidí, a to i posluchačů jiné artificiální hudby, o ni nemá zájem.

---

<sup>63</sup> Loudová, program ke koncertu XI. Mladá Smetanova Litomyšl, 21. 9. 1984.

<sup>64</sup> Loudová, program k abonentnímu koncertu Slovenské filharmonie, 7. – 8. 4. 1988.

Hudební myšlení posluchačů hudby ustrnulo, vzpomeňme na adornovskou „regresi sluchu“, a vše, co se nepodobá melodicko – harmonickému systému, je nepřijatelné. Ačkoliv si dnešní soudobá hudba snaží hledat cestičky k posluchači, patří stále spíše mezi „muzeální“ relikvie, na které se postupně snáší zrnka prachu. Kdo ví, možná, že za dalších sto let přijde nový Mendelssohn, znovuobjeví „staré“ mistry a uvede je do života. A tak můžeme doufat, že další pokolení nalezne dnes neoceněné hodnoty a mezi nimi i mnohé z děl Ivany Loudové.

## RESUMÉ

Tato práce se věnuje soudobé skladatelce Ivaně Loudové. Ačkoliv patří Ivana Loudová k výrazným skladatelským osobnostem 2. pol. 20. století a dovolím si tvrdit, že je zároveň 1. dámou mezi českými ženami-skladatelkami, nebyla jí dosud v rámci muzikologického výzkumu věnována větší pozornost. Až na několik výjimek se setkáme jen s povrchními komentáři jejího díla. Cílem této práce je podat ucelený pohled na její život a dílo s hlubším akcentem na tvorbu smyčcových kvartetů. Práce je členěná na část teoretickou – Ivana Loudová - život a dílo, v které se zabývám životem skladatelky, inspiračními zdroji a jednotlivými tvůrčími etapami, a na část analytickou, zaměřenou na Loudové smyčcové kvartety. Na materiálu smyčcových kvartetů jsem se snažila doložit základní kompoziční prvky skladatelčiny hudební řeči a vnitřní jednotu jejího hudebního myšlení, které je společným znakem mnohých děl této skladatelky. Práce se rovněž snaží postihnout místo skladatelky ve vývoji české hudby a určit její postavení v přítomné hudbě světové.

## Summary

This thesis is concerned with the contemporary female composer Ivana Loudová. Although Ivana Loudová belongs among significant composer figures of the 2nd half of the 20th century and it can be argued that at the same time she is the 1st lady among Czech female composers, musicological research has not paid greater attention to her so far. With a few exceptions, merely superficial commentaries of her work can be encountered. The aim of this paper is to provide a coherent view of her life and work, accenting the compositions for string quartets. The thesis is divided into the theoretical part – Ivana Loudová, her life and work, in which I am concerned with the composer's life, her inspirational sources and individual creative phases – and the analytical part, which is focused on Loudová's string quartets. I used the string quartet material to present the fundamental compositional components of the composer's musical language and to provide evidence of the internal unity of her musical thinking, which is a common feature of this composer's works. The paper also strives to

identify the place of the composer within the development of Czech music and to determine her position in contemporary music of the world.

## **Zusammenfassung**

Diese Facharbeit wird der gegenwärtigen tschechischen Komponistin Ivana Loudová gewidmet. Obwohl Ivana Loudová zu den beträchtlichen komponistischen Persönlichkeiten der 2. Hälfte 20. Jahrhunderts gehört und ich erlaube mir zu sagen, dass sie die erste Dame unter tschechischen Frauen - Komponistinnen ist, wurde ihr bisher im Rahmen des musikwissenschaftlichen Forschens keine höhere Aufmerksamkeit gewidmet. Bis auf wenige Ausnahmen begegnen wir nur oberflächliche Kommentare über ihr Werk. Das Ziel dieser Arbeit ist eine komplexe Auffassung über ihr Leben und ihr Werk mit tieferem Schwerpunkt auf die Bildung der Streichquartetten beizubringen. Die Arbeit entsteht aus dem theoretischen Teil - Ivana Loudová - das Leben und das Werk, in welchem ich mich mit dem Leben der Komponistin, mit den Inspirationsquellen und mit den einzelnen Werketapen beschäftige, und aus dem analytischen Teil, der auf die Loudová's Streichquartetten ausgerichtet ist. Auf dem Streichquartettenmaterial habe ich mich um die grundlegende Kompositionselemente der Musiksprache der Komponistin und die Einheit ihren Musikdenkens, dass das gemeinsame Zeichen mehrerer Werke dieser Komponistin ist, bemüht. Die Arbeit bildet den Platz der Komponistin in der Entwicklung der tschechischen Musik und bemüht sich ihre Stelle in der gegenwärtigen Weltmusik festzustellen.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- 1) Burešová, A.: Soudobá česká sborová tvorba pro děti předškolního věku. Sborový zpěv 1986/I. Odborně metodický bulletin. Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1986.
- 2) Černušák, G. a kol.: Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 1. A-L. Státní hudební vydavatelství, Praha 1963.
- 3) Dalhaus, C.: Riemann Musik-Lexikon. B. Schott's Söhne, Mainz 1975.
- 4) Debická, A.: Život a dílo Ivany Loudové. Dětská sborová tvorba. Diplomová práce na Pedagogické fakultě Univerzity J. E. Purkyně, Ústí nad Labem 2003.
- 5) Haase, M.: Ivana Loudová: Sinfonia numerica. In: 60 Hudební rozhledy, 2007, č. 5, s. 48-49.
- 6) Hanslick, E.: O hudebním krásnu. Editio Supraphon, Praha 1973.
- 7) Havlík, J.: Komorní koncert SČSKU. In: 33 Hudební rozhledy, 1980, č. 3, s. 97.
- 8) Helfert, V.: Česká moderní hudba. Olomouc 1936.
- 9) Hons, M.: Česká sborová tvorba 20. Století. Analytické stylové sondy. Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2000.
- 10) Hrčková, N.: Dějiny hudby VI. Hudba 20. století (1). Ikar. Bratislava 2006.
- 11) Hrčková, N.: Dějiny hudby VI. Hudba 20. století (2). Ikar. Bratislava 2007.
- 12) International Who's Who in Musicians Directory. Cambridge 1994.
- 13) k.š., Ivana Loudová. Program koncertu. 3. 3. 1969 Dům umělců, Praha 1969.
- 14) Kaduch, M.: Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964-1994: skladatelé, programátoři, technici, muzikologové, hudební kritici, publicisté: osobní slovník. Ostrava 1996, s. 121-122.
- 15) Kdo je kdo v Chlumci n. C.? In: 29 Chlumecké listy, 1999, č. 4, s. 12-13.
- 16) Kohout, P.: Synergie hudební energie. In: Harmonie, 2008, č. 11, s. 37.



- 17) Kohoutek, C.: Novodobé skladebné směry v hudbě. SHV, Praha 1965.
- 18) kol. autorů: Čeští skladatelé současnosti. Panton, Praha 1985.
- 19) kol. autorů: Slovník české hudební kultury. Editio Supraphon, Praha 1997.
- 20) Kuna, M.: Loudová Ivana. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. The Macmillian Company, London 1980, sv. 11, s. 253.
- 21) Loudová, I.: II. smyčcový kvartet, sleeve-note k CD Ivana Loudová, Panton 1998.
- 22) Loudová, I.: Moderní notace a interpretace, Akademie múzických umění v Praze, Praha 1998.
- 23) Loudová, I.: Osobnosti chlumecké kultury. In: 36 Chlumecké listy, 2006, 27. 9., s. 37-38.
- 24) Loudová, I.: Variace na Stamicovo téma, sleeve-note k CD Stamicova kvarteta.
- 25) Macková, J.: Ivana Loudová: Kabeláče jsem se bála. In: Cantus 3/2006, s. 9-12.
- 26) Málková, K.: Život a dílo Ivany Loudové. Monument pro varhany sólo. Absolventská práce na Konzervatoři Brno, Konzervatoř Brno 2004.
- 27) Meissner, P.: Loudová Ivana. In: Český biografický slovník XX. st. Paseka, Praha 1999, sv. 2, str. 290.
- 28) Michels, U.: Encyklopedický atlas hudby. Lidové noviny, Praha 1985.
- 29) Mlejnek, K.: Ivana Loudová. Skladatelka a dílo. Hudební informační středisko ČHF, Praha 1990.
- 30) Navrátil, M.: Nástin vývoje evropské hudby 20. století. Montanex, Ostrava 1996.
- 31) Páleníková, B.: Ivana Loudová. Personální bibliografie k 45. výročí narození. Okresní knihovna v Hradci Králové, Hradec Králové 1986.
- 32) Pensdorfová, E.: Pražští symfonikové Ivaně Loudové. In: 28 Hudební rozhledy, 1975, č. 3, s. 106.

- 33) Pensdorfová, E.: Vivat Ivana!. In: Musik Nachrichten aus Prag, 1991, s. 10-11.
- 34) Podgorný, O.: Komorní koncerty SČSKU. In: 35 Hudební rozhledy, 1982, č. 4, s. 147.
- 35) Poledňák, I: Vášně rozumu. Univerzita Palackého, Olomouc 2004.
- 36) Příkryl, J.: Ivany Loudové Soli e Tutti. In: 31 Hudební rozhledy, 1978, č. 5, s. 227 – 229.
- 37) Skála, P.: Novinková středa SČSKU. In: 36 Hudební rozhledy, 1983, č. 3, s. 101-102.
- 38) Slavický, M.: Léta tvůrčího dozrání (Nad skladatelským vývojem Ivany Loudové). In: 39 Hudební rozhledy, 1986, č. 1, s. 36-39.
- 39) Slavický, M.: Orchestrální večer AMU. In: 25 Hudební rozhledy, 1972, č. 8, s. 346-347.
- 40) Smolka, J. a kol.: Dějiny hudby. Togga agency, Praha 2001.
- 41) Smolka, J. Dvě novinkové středy SČSKU. In: 32 Hudební rozhledy, 1979, č. 6, s. 241-242.
- 42) Smolka, J.: Malá encyklopedie hudby. Editio Supraphon, Praha 1983, s. 380.
- 43) Smolka, J.: Večer k Jubileu Ivany Loudové. In: 54 Hudební rozhledy, 2001, č. 5, s. 11-12.
- 44) Šerých, A.: Loudová Ivana. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. The Macmillian Company, London 2001, second edition, sv. 15, s. 215.
- 45) Šolín, V.: Od Myslivečka po Loudovou. In: Svobodné slovo, 1982, 16. 3., s. 5.
- 46) Šourek, O.: Komorní skladby Bedřicha Smetany. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1945.
- 47) Tentokrát komorně, In: 14 Brněnský večerník, 1983, 5. 10., s. 1-2.
- 48) the., Slibný talent naší soudobé hudby. In: 9 Opus musicum, 1977, č. 4, s. 121.

- 49) vk., Nahlédnutí do tvůrčí dílny hudebních skladatelů Ivany Loudové a Jana Málka. In: 71 Pochodeň, 1982, 25. 2., č. 47, s. 5.
- 50) Vojtěch, I.: Skladatelé o hudební poetice 20. století. Československý spisovatel, Praha 1960.
- 51) Vokurka, Z.: Ivana Loudová – a woman composer. In: Music News from Prague, 1967, č. 8, s. 7.
- 52) Vysloužil, J.: Hudební slovník pro každého. II. díl. Skladatelé a hudební spisovatelé. Nakladatelství „Lípa“, Vizovice 2001, s. 303-304.
- 53) Zapletal, P.: „Ženy v hudbě – hudba o ženách“. In: 17 Gramorevue 81, 1981, č. 11, s. 11.
- 54) Zmítko, M.: Pocta významné chlumecké rodačce. In: Hradecké noviny, roč. 10, č. 116, 2001, s. 7.
- 55) [www.h.amu.cz](http://www.h.amu.cz)
- 56) [www.loudova.cz](http://www.loudova.cz)
- 57) <http://www.pbe.cz/>

## NOTOVÉ PRAMENY

- 1) Janáček, L.: Smyčcový kvartet č. 2, „Listy důvěrné“. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1949.
- 2) Loudová, I.: „Renaissance“ smyčcový kvartet č. 3, Manoscritto d'autore, 2001.
- 3) Loudová, I.: Hukvaldská suita. Edice symfonické a komorní hudby, Praha 1986.
- 4) Loudová, I.: Variace na téma J. V. Stamice. Manoscritto d'autore, 1989.
- 5) Loudová, I.: Ballata antica. Panton, Praha 1973.
- 6) Loudová, I.: Canto solitario. Editio Bärenreiter, Praha 2003.
- 7) Loudová, I.: Deset minut ticha. Editio Supraphon, Praha 1973.
- 8) Loudová, I.: Ego sapientia. Ústřední dům LUT, Praha 1970.
- 9) Loudová, I.: Hrajeme si každý den. Panton, Praha 1989.
- 10) Loudová, I.: II. smyčcový kvartet, „Památce Bedřicha Smetany. Panton, Praha 1981.
- 11) Loudová, I.: Pohádky a oblázky. Panton, Praha 1986.
- 12) Loudová, I.: Rozleť se, moje písničko. Státní hudební vydavatelství, Praha 1966.
- 13) Loudová, I.: Setkání s láskou. Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1968.
- 14) Loudová, I.: Sólo pro krále Davida. Panton, Praha 1977.
- 15) Loudová, I.: Sonata angelica. Editions Bim, Switzerland 1996.
- 16) Loudová, I.: Sonáta pro housle a klavír. Český rozhlas, Praha 2005.
- 17) Loudová, I.: Sonáta pro klarinet a klavír. Český rozhlas, Praha 2005.
- 18) Loudová, I.: Spleen. Hommage a Charles Baudelaire. Panton, Praha 1974.
- 19) Smetana, B.: Smyčcový kvartet č. 1 e moll „Z mého života“. Editio Supraphon, Praha 1991.

## NAHRÁVKY

- 1) „Renaissance“ smyčcový kvartet č. 3 - BAIT AL ZUBAIR 2002 - M. Nostitz Quartett
- 2) Ivana Loudová. Rhapsody in black – Gnómai - Nokturno pro violu a smyčce – Spleen - Smyčcový kvartet č. 2 - Koncert pro bicí, varhany a orchestr - Supraphon 1998
- 3) Ivana Loudová. Music for one - solo pieces – SR Studio 2009 - Per tromba (M. Kejmar – trubka), Solo for King David (J. Boušková – harfa), Suita pro flétnu solo (R. Pivoda), Con umore in F (L. Vaněk – fagot), Quattro pezzi (V. Mareš – klarinet), Canto amoroso (R. Žemlička – violoncello), Prague imaginations (P. Goodson – klavír), Lost Orpheus (T. Ondrůšek – bicí), Tango music (P. Goodson – klavír)
- 4) Ivana Loudová. Music for two – Duos – SR Studio 2009 - Duo concertante (J. Horák - basklarinet, T. Ondrůšek - marimba), Fünf lieder (M. Žáková - mezzosoprán, T. Nollová - flétna), Sentimento del tempo (J. Horák - basklarinet, E. Kovárnová – klavír, bicí), Duo meditativo (G. Eibenová - soprán, R. Žemlička - violoncello), Sonata angelica (S. Candotto - pozoun, P. Adamec – klavír) Duetti melancholici (I. Séquardt - hoboj, L. Séquardtová - hoboj), Echoes (P. Cígler – lesní roh, T. Ondrůšek – bicí)
- 5) Štěstí – Bonton music 1997 – Bambini di Praga, Kühnův smíšený sbor
- 6) Hloupost – STYLTON 2000 – Quadricinium Vocale Carviniense
- 7) Hymnos pro dechy a bicí – Divadelní ústav 2004 - Symfonický orchestr hl. města Prahy FOK
- 8) Variace na Stamicovo téma – Český rozhlas 1996 – Stamicovo kvarteto
- 9) Air a Due Boemi - Panton 1972 - Due Boemi di Praga
- 10) Dramatic concerto - Panton 1987 - Symfonický orchestr hl. města Prahy
- 11) Chorál pro orchestr - Panton 1973 - Symfonický orchestr hl. města Prahy
- 12) Musica festiva - TNT 1982 - Pražští žesťoví sólisté
- 13) Quintetto Giubiloso - Panton 1982 - Pražští žesťoví sólisté

## PŘÍLOHA Č. 1: FOTOGRAFIE IVANY LOUDOVÉ



## **PŘÍLOHA Č. 2: PŘEHLED VÝZNAMNÝCH PROVEDENÍ (1996-2004)**

1996 – „Fünf Lieder“ auf Ch. Morgenstern Gedichte (Heidelberg, 12. 3.)

„Veni etiam“ (Pražské jaro, 29. 5.)

„Canto amoroso“ (Reichenau, Rakousko, 17. 8.)

„Pozdrav slunci“ (Fuji Festival, Japonsko, 8. 9.)

1997 – „Sonata angelica“ (Pražské jaro, 5. 5.)

„Luminous voice“ koncert pro anglický roh a orchestr (Fort Myers, USA, 17. 6.)

„Duetti melancolici“ (Reichenau, Rakousko, 16. 8.)

„Veni etiam“ (2. Mezinárodní festival ve Fiuggi, Itálie, 14. 9.)

1998 – „Tanto accanto“ (Wuppertal 8. 2., Bamberg 22. 3., Německo)

„Pražské imaginace“ (Festival Two Days and Nights, Oděssa, Ukrajina, 7. 4.)

„Duo concertante“ (Percussion Plus - Ljubljana, 16. 6., Slovinsko)

„Ad caelestem harmoniam“ pro 8 violoncel a skrytý hlas

(3. Mezinárodní festival ve Fiuggi, Itálie, 10. 9.)

1999 – „Dvojkonzert“ pro housle, bicí a smyčcový orchestr (Janáčkův máj, Ostrava, 25. 5.)

„Dvojkonzert“ pro housle, bicí a smyčcový orchestr (Pražské jaro, 26. 5.)

Autorský koncert v rámci X. Mezinárodního festivalu Forfest Kroměříž, 24. 6.

(„Čtyři kusy pro klarinet sólo“, „Con umore in F“, „Duetti melancolici II“, „Trio italiano“,

„Ztracený Orfeus“-premiéra, „Duo meditativo“, „Canto amoroso“, „Echoes“)

„Monument pro varhany“ (Mezinárodní konference IAWM Londýn, 11. 7.)

- „Malá vánoční kantáta“ (Mezinárodní harfový kongres Praha, 21. 7.)
- „Trio in B“ (Washington, USA, koncerty Cézanne trio 22. 10., 26. 10., 13. 11.)
- „Veni etiam“ (3. kongres Asociace hobojistů, Angers, Francie, 30. 10.)
- „Sólo pro krále Davida“ (21. Mezinárodní festival Moskevský podzim, Moskva, 7. 11.)
- 2000 – „Spleen - Hommage a Ch. Baudelaire“ (Velký reprezentativní cyklus české orchestrální tvorby, Praha Rudolfinum, 22. 2., Filharmonie Hradec Králové)
- „Pozdrav slunci“ (8. Mezinárodní festival Shizuoka, Japonsko, 17. 7.)
- 2001 – „Trio in B“ (Washington, USA, koncerty souboru Trio vivo 26. 1., 28. 1)
- Autorské koncert k 60. narozeninám, Praha, Foerstrova síň, 10. 3.
- Autorský gratulační koncert, Sál Martinů, HAMU, 11. 3.
- Autorský koncert k 60. narozeninám, Chlumecko n.C., zámek Karlova koruna 19. 5.
- „Sonata angelica“ (Festival Eastern and Central Europe, Tokyo, 23. 5. Japonsko)
- 2002 – „Renaissance“ - Smyčcový kvartet č. 3, Sultanát Omán, premiéra objednané skladby
- 2003 – „Canto solitario“ pro housle sólo povinná skladba pro mezinárodní interpretační soutěž festivalu Pražské jaro
- 2004 – „Mudrosloví“ - premiéra kantáty pro vokální kvartet, dětský sbor, flétny a bicí nástroje na Pražském jaru
- „Hlasy pouště“ pro dva hráče na bicí nástroje v rámci koncertu slovenských a českých premiér
- „Duo fluido“ pro flétnu a bicí na festivalu Třídění plus
- „Canto solitario“ provedeno na koncertech v Hannoveru, Hamburku, Kroměříži, Praze, Brně a ve Vídni



2005 – premiéra písňového cyklu „Lunovis“ na podzimním festivalu v  
Salzburku

2006 – premiéra orchestrální skladby „Sinfonia numerica“ na koncertu Pražského  
jara 1. 6. (objednávka PJ k 250. výročí narození W. A. Mozarta)

2007 – „Nokturno“ pro violoncello a smyčce provedeno na závěrečném koncertu  
festivalu FORFEST

„Pozdrav slunci II“ pro ženský a dětský sbor, gong a koto

## **PŘÍLOHA Č. 3: PŘEHLED UMĚLECKÉ ČINNOSTI**

### *Ceny v zahraničních skladatelských soutěžích*

- 1967 – „Rhapsody in Black“, baletní hudba  
Čestné uznání v Mezinárodní soutěži GEDOK-Mannheim (ceny neuděleny)
- 1978 – „Malá vánoční kantáta“ pro dětský sbor, trubku a harfu  
2. cena v IV. Mezinárodní přehlídce OIRT v Moskvě
- 1978 – „Sonetto per voci bianche“ (dětský sbor a cappella)  
1. cena v Mezinárodní sklad. soutěži „Guido d'Arezzo“ v Itálii
- 1980 – „Dramatic concerto“ pro bicí sólo a dechový symf. orchestr  
Cena za nejúspěšnější soutěžní skladbu 1. Mezinárodní interpretační soutěže v oboru bicích, Pittsburgh, USA
- 1994 – „Spleen - Hommage a Ch. Baudelaire“ a „Chorál pro orchestr“ vítězné skladby mezinárodního konkurzu GEDOK - München, na které pak vzniklo více jak 500 výtvarných děl. Vernisáž této unikátní výstavy spolu s neustále znějící hudbou se uskutečnila 9. 6. 1994 v Galerii radnice v Mnichově.

### *Ceny v domácích skladatelských soutěžích:*

Jihlavská skladatelská soutěž (sborová):

- 1965 – „Duchna nebeská“ - 3. cena
- 1966 – „Setkání s láskou“- 1. cena
- 1969 – „Ego sapientia...“ - 2. cena
- 1982 – „Ohlédnutí“ - 1. cena
- 1883 – „Malá večerní hudba“ - 3. cena

Jirkovská skladatelská soutěž (dětské sbory):

1966 – „Mámo...“ - 1. cena

1966 – „Hádanky“ - 2. cena

1978 – „Kánonické písničky“ - 1. cena

1982 – „Veselé kontrapunky“ - 2. cena

1984 – „Písničky pro Lucku“ - 3. cena

Olomoucká skladatelská soutěž:

1983 – „Zpěvy o růži“ - 2. cena

Soutěž mladých skladatelů ČSR:

1975 – „Koncert pro bicí, varhany a dechy“ - 2. cena (1. neudělena)

Řada cen za scénickou, filmovou a rozhlasovou hudbu, mimo jiné:

1980 – Plzeň Prix Bohemia prémie za hudbu ke hře J. Čapka Tlustý pradědeček

Heidelberská umělecká cena '93 za dosavadní skladatelskou tvorbu (1993)

*Skladby objednané a vytvořené pro interpretační soutěže:*

„Hukvaldská suita“ pro smyčcové kvarteto

„Sonatina pro hoboj a klavír“

„Čtyři kusy pro klarinet sólo“

„Sonata angelica“ pro trombón a klavír

„Canto solitario“ pro housle sólo

## **PŘÍLOHA Č. 4: PŘEHLED PŘEDNÁŠKOVÉ A PEDAGOGICKÉ ČINNOSTI**

### *Přehled přednáškové činnosti*

1968 – Eger, Budapest (Setkání mladých skladatelů)

1971 – Pařížská konzervatoř

1972 – Moskva, Leningrad, Talin, Jerevan

1980 – Pittsburgská universita (USA)

1983 – Oslo, Svaz norských skladatelů

1984 – Paříž, IV.Mezinárodní kongres „Ženy a hudba“, přednáška o českých skladatelkách

1988 – Heidelberg (Aula university) - přednáška „České skladatelky“ + vlastní portrét

1991 – Unna, Musik Hochschule - vlastní portrét s přehrávkou

1993 – Kassel, Musik Hochschule -Seminář na téma „Modální struktury a témby“

Heidelberg, „Vlastní skladatelský portrét s přehrávkou“ (v rámci 3. Mezinárodní podzimní konference a festivalu)

Mannheim - „Skladatelský portrét s přehrávkou a diskusí“ (v rámci Dnů české a německé kultury)

1994 – Edlach, Mezinárodní sympósium Donauländern (skladatelský portrét)

1997 – Composer-in-residence u American Wind Symphony Orchestra Pittsburgh (letní turné Florida)

1998 – Dresden, Mezinárodní sympósium o významu O. Messiaena

Referát na téma „Má setkání s Olivierem Messiaenem“

Karviná, Mezinárodní festival „Ostrov hudby“

Přednáška s ukázkami na téma „40 let mé dětské sborové tvorby“

Fiuggi (Itálie), 3. Mezinárodní festival a sympósiu

Přednáška na téma „České skladatelky, jejich tvorba, uplatnění a role ve společnosti“

1999 – Metz, Nantes, Angers, Francie - turné s hobojoyým souborem z Metz

2000 – Paříž, Cité de la Musique, Conservatoire, spolupráce s dr. Makisem Solomosem

Mezinárodní symposium, referát „Luigi Nono, Liebeslied“, strukturální analýza skladby

(Šamorín, Slovensko, 11. - 14. 5.)

účast na 8. Mezinárodním festivalu v Shizuoka, koncertech v Kanaya, Fuji, Tokyo, Japonsko, 15. - 28. 7.

#### *Přehled pedagogické činnosti:*

1972-1992 – řada přednášek a přehrávek pro Hudební mládež, posluchače konzervatoře a AMU na téma „Moderní notace“, „Aleatorika a témbrová hudba“

1980 – skladatelský seminář na téma „Modální struktury a témbry v hudbě pro dechy a bicí“ Pittsburgh, USA

1991 – Unna, Mezinárodní skladatelský seminář na téma „Témbrová a aleatorní technika dříve a „dnes“ + koncert ze skladeb vzniklých v rámci čtyřdenního semináře

1996-1997 – hostující profesor skladby, Mezinárodní letní mistrovské skladatelské

kurzy Edlach / Reichenau

#### *Členství v mezinárodních soutěžních porotách:*

1980 – I. Mezinárodní interpretační soutěž v oboru dechy, žestě a bicí - Pittsburgh, USA

1991 a 1993 – Mezinárodní soutěž skladatelek „Fanny Mendelsohn“ Unna,  
Německo

2001-03 – Evropský hudební festival mládeže, člen poroty soutěže  
instrumentálních souborů a orchestrů, Neerpelt, Belgie

2002-2004 - Mezinárodní skladatelská soutěž mladých skladatelů Bratislava

## **PŘÍLOHA Č. 5: PŘEHLED PUBLIKAČNÍ ČINNOSTI**

### *Skladby vydané v zahraničí:*

C. F. PETERS - New York, USA („Chorale“ pro varhany, dechy a bicí, „Hymnos“ pro dechové a bicí nástroje, „Concerto“ pro bicí, varhany a dechy, „Magic concerto“ pro xilofon, marimbu, vibrafon, dechy a tympány, „Dramatic concerto“ pro bicí sólo a dechový symfonický orchestr, „Luminous voice“ - koncert pro anglický roh, dechy a bicí);

Edition G. SCHIRMER, INC. - New York, USA („Stabat mater“ pro mužský dvojsbor a cap., „Ego sapientia...“ pro mužský sbor a cap., „Suite for solo flute“, „Ballata antica“ pro trombon a klavír, „Agamemnon“ - Suita pro bicí nástroje sólo, „AIR a AULOS“ pro basklarinet a klavír, „Malá vánoční kantáta“ pro dětský sbor, trubku a harfu);

EDIZIONI SUVINI - ZERBONI - Milano, Itálie („Sonetto per voci bianche“ - dětský sbor a cap.);

EDITION COMPUSIC - Amsterdam, Nizozemí („Don Giovanni ‘s Dream“ - fantasie pro dechový oktet);

BIM Editions - Bulle, Švýcarsko („Sonata angelica“ pro trombon a klavír);

ÉDITIONS DES MUSIQUES ACTUELLES („Veni etiam“ pro 6 dechových nástrojů v prostoru);

EDITIO BÄRENREITER („Canto solitario“ pro housle sólo),

SCHOTT MUSIC INTERNATIONAL („Monument“ pro varhany)

### *Skladby vydané českými edicemi:*

PANTON-Praha („Ballata antica“ pro trombon a klavír, „Sólo pro krále Davida“ (harfa sólo), „Spleen“-Homage a Ch. Baudelaire - partitura, „II.smyčcový kvartet“- Památce Bedřicha Smetany - partitura a hlasy, „Pohádky a obálky“ pro klavír, „Hrajeme každý den“ pro 2-3 housle, „Zlatý klíček od pusy“ - písničky pro nejmenší),

EDITIO SUPRAPHON - Praha („Rozlet' se, moje písničko“ - dětské písničky s klavírem, „Setkání s láskou“ - tři mužské sbory s flétnou a klavírem, „Deset minut ticha“ pro dětský sbor a nástroje, „Pastorale a burleska“ pro zobcovou flétnu a klavír),

Edice ČHF-Praha („Gnómai“ - Trio pro soprán, flétnu a harfu, „Nokturno“ pro violu a smyčce, „Quintetto giubiloso“ - žesťový kvintet),

Edice ARTAMA („Hukvaldská suita“ pro smyčcové kvarteto)

*Nahrávky skladeb vydané na LP a CD v zahraničí:*

„Chorale“ for Windorchestra and Organ (AWSO, USA),

„Concerto“ for Percussion, Organ and Windorchestra (AWSO, USA),

„Tango music“ for piano (CD Yvar Mikhashoff, USA),

„Duo concertante“ for bass clarinet and marimba (CD PHAEDRA Classics),

„Cassazione“ per Ottoni di Verona (CD Gli Ottoni di Verona),

„Musica festiva“ per sestetto di ottoni (CD Gli Ottoni di Verona),

ALEA RECORDING AND TACOMA NEW MUSIC, Canada („Air pro basklarinet a klavír“)

*Nahrávky na LP a CD domácích nakladatelství*

PANTON-Praha: „Kurošio“-dramatická freska pro soprán a smíšený sbor,

„AIR a Due Boemi“ - pro basklarinet a klavír (též CD),

„Rhapsody in Black“ - baletní hudba pro hoboj a orchestr (též CD),

„Spleen“-Homage a Ch. Baudelaire (též CD),

„Chorál pro orchestr“ (též CD), „Quintetto giubiloso“- žesťový kvintet,

„II.smyčcový kvartet“ - Památce B.Smetany (též CD),

„Štěstí“ - kantáta pro dětský a smíšený sbor a capella (též CD),

„Benedetto sia 'l giorno“ pro mužský sbor a cap.,

„Concerto“- pro bicí, varhany a dechový symf. orchestr (též CD),



„Gnómai“- Trio pro soprán, flétnu a harfu (též CD),  
„Nokturno“ pro violu a smyčce (též CD),  
„Dramatic concerto“ pro bicí sólo a dechový symf. orchestr,  
„Monument“ pro varhany a „Musica festiva“ (dokumentární snímky z  
Přehlídek tvorby), PANTON - Protokol XX - CD: Ivana L o u d o v á  
(1998);

ČS. ROZHLAS („Variace na Stamicovo téma“, CD Stamicova kvarteta),

BOHEMIA MUSIC („Tanto accanto“),

STYLTON („Pozdrav slunci“, části kantáty „Mudrosloví“ a „Malá vánoční  
kantáta“ v albu Permoník and The Golden Harp),

SOUND STUDIO HAMU „Kytička pro Emanuela“ - Jiří Hlaváč a Barock Jazz  
Quintet,

„Per tromba“ M. Kejmar – trubka,

„Solo for King David“ - J. Boušková – harfa,

„Suita pro flétnu solo“ - R. Pivoda,

„Con umore in F“ - L. Vaněk – fagot,

„Quattro pezzi“ - V. Mareš – klarinet,

„Canto amoroso“ - R. Žemlička – violoncello,

„Prague imaginations“ P. Goodson – klavír

„Lost Orpheus“ - T. Ondrůšek – bicí

„Tango music“ - P. Goodson – klavír

„Duo concertante“ - J. Horák - basklarinet, T. Ondrůšek - marimba,

„Fünf lieder“ - M. Žáková - mezzosoprán, T. Nollová - flétna,

„Sentimento del tempo“ - J. Horák - basklarinet, E. Kovárnová – klavír,  
bicí,

„Duo meditativo“ - G. Eibenová - soprán, R. Žemlička - violoncello,

„Sonata angelica“ - S. Candotto - pozoun, P. Adamec – klavír,

„Duetti melancholici“ - I. Séquardt - hoboje, L. Séquardtová - hoboje,  
„Echoes - P. Cígler – lesní roh, T. Ondrůšek – bicí,  
Antiphona, Brno („Malá vánoční kantáta“ v albu Primavera, Rok českých dětí),  
Americký ensemble Fletcher Trio v říjnu nahrál na své CD její Trio italiano

*Knižní publikace:*

„Moderní notace a její interpretace“ (Ediční centrum AMU, Praha 1998)

*Příspěvky do sborníků:*

1978 – „Malý příspěvek k 70. narozeninám Miloslava Kabeláče“ in Sborník k sedmdesátinám Miloslava Kabeláče (samizdat, Praha 1978, přetištěno in Hudební věda 2-3/1999, Academia, Praha 1999)

1999 – „Moderní notace a její interpretace“ in Acta Academica '98 (Ediční centrum AMU, Praha 1999)

2000 – „Luigi Nono: Liebeslied“ in Nové cesty analýzy hudby / Neue Wege der Musikanalyse (VŠMU Bratislava, Bratislava 2000)

2004 – „Svár nebo shoda? (Malé ohlédnutí)“ in Svár teorie s praxí - Muzikologické glosy, fejetony a studie (Ediční centrum AMU, Praha 2004)