

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Hudební katedra

Petr Eben – Biblické tance

Diplomová práce

Autor: **Bc. Lukáš Koblása**

Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na učitelství
základních uměleckých škol

Učitelství pro střední školy – hudební výchova

Vedoucí práce: doc. PhDr. MgA. František Vaníček, Ph.D.



Zadání diplomové práce

Autor: Lukáš Koblása

Studium: P17P0810

Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na učitelství základních uměleckých škol, Učitelství pro střední školy - hudební výchova

Název diplomové práce: **a) Diplomový varhanní koncert / b) Petr Eben - Biblické tance**

Název diplomové práce AJ: a) Mgr. organ concert / b) Petr Eben - Biblical dances

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Diplomová práce je složena ze dvou částí. První část je tvořena sólovým koncertním výkonem (recitálem), jehož předpokladem je vysoká úroveň technických dovedností studenta. Koncertní vystoupení má na základě vhodně zvolené dramaturgie prezentovat interpretační kvality diplomanta a jeho schopnost adekvátního stylového přístupu k interpretaci jednotlivých skladeb.

Ke koncertnímu výkonu se váže druhá, teoretická písemná část v rozsahu cca 30-40 stran. Práce se bude věnovat životu a dílu Petra Ebena, přičemž stěžejní částí práce bude bližší zkoumání cyklu „Biblické tance“. Dále se bude zabývat spojitostí mezi jednotlivými tanci (Davidův tanec před Archou úmluvy, Tanec Šulamitky, Tanec Jeftovy dcery, Svatba v Káně) a verši z Bible a jejich následným rozbohem. Součástí práce bude i zjištění okolností spojení tohoto cyklu s taneční choreografií.

VÍTOVÁ, E. Petr Eben. Praha: 2004. VONDROVICOVÁ, K. Petr Eben. Praha: 1995 Bible EBEN, Petr. Four Biblical Dances for Organ. London: United Music Publishers, 1993.

Garantující pracoviště: Hudební katedra,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: doc. PhDr. MgA. František Vaníček, Ph.D.
prof. Jan Hora

Oponent: doc. PhDr. František Vaníček, Ph.D.
MgA. Pavel Svoboda

Datum zadání závěrečné práce: 16.1.2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem pod vedením svého vedoucího vypracoval tuto diplomovou práci samostatně a uvedl jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne 26. 7. 2019

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval svému vedoucímu práce panu doc. PhDr. MgA. Františku Vaníčkovi, Ph.D., za odborné vedení a cenné připomínky při tvorbě diplomové práce.

Poděkování patří i MgA. Petru Tycovi, který mi umožnil uskutečnit s ním rozhovor ohledně taneční choreografie.

Také bych velmi rád poděkoval své manželce Kateřině, která mě při tvorbě diplomové práce podporovala.

Anotace

KOBLÁSA, Lukáš. *Petr Eben – Biblické tance*, Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2019. 46 s. Diplomová práce.

Diplomová práce se zabývá varhanním cyklem *Biblické tance*, jenž obsahují celkem čtyři tance – tři starozákonní a jeden novozákonní. V jednotlivých kapitolách je cyklus rozebírán a také zařazován do biblického kontextu, neboť jednotlivými biblickými verši byl autor inspirován při kompozici tohoto cyklu. Navazující problematikou je zkomponovaná choreografie „*Čtyři biblické tance pro varhany a dva tanečníky*“, ve které jsou zmíněny fakta o vzniku, průběhu a interpretaci cyklu. Součástí práce je i stručná biografie a varhanní tvorba Petra Ebena.

Klíčová slova: Petr Eben, *Biblické tance*, varhany, Bible, choreografie

Annotation

KOBLÁSA, Lukáš. *Petr Eben – Biblical dances*, Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2019. 46 pp. Diploma Thesis.

The diploma thesis deals with the organ cycle of Biblical Dances, which contains four dances – three from Old Testament and one from New Testament. In each chapter is the cycle disassembled and also placed in the biblical context, because the individual biblical verses inspired the author to compose this cycle. The related problematic is the composed choreography “*Four Biblical Dances for organ and two dancers*”, in which there are some facts about the origin, course and interpretation of the cycle are mentioned. The work also includes biography and organ works by Petr Eben.

Key words: Petr Eben, Biblical dances, organ, Holy Bible, choreography

Obsah

Úvod.....	8
1. Petr Eben.....	10
1.1 Biografie.....	10
1.2 Varhany v životě Petra Ebena	11
2. Biblické tance	12
2.1 Spojení tance a varhan	12
2.2 Biblický kontext tanců	13
2.2.1 II Samuel 6:14-15	13
2.2.2 Píseň písní 7:1	14
2.2.3 Soudců 11:30-31, 34-35.....	17
2.2.4 Jan 2:1	18
3. Rozbor jednotlivých tanců	20
3.1 Davidův tanec před Archou úmluvy	20
3.2 Tanec Šulamitky.....	25
3.3 Tanec Jeftovy dcery	30
3.4 Svatba v Káně	36
4. Čtyři biblické tance pro varhany a dva tanečníky.....	39
4.1 Petr Tyc	42
Závěr	43
Seznam použité literatury	45

Úvod

„*A co při tom hraní děláte nohama? To tancujete?!*“¹ I s takovýmto dotazem se může interpret setkat při koncertě, který je přenášen z kůru dolů na plátno.

Není mnoho autorů, kteří se rozhodli zkomponovat tak netypický žánr pro varhany, jako jsou tance. Avšak jedním z těch nejvýznamnějších je Petr Eben se svým cyklem „*Biblické tance*“. A právě i určitá osobní neznalost mne podnítila rozšířit si své znalosti i v těchto kompozicích. Hlavním důvodem výběru Ebenovy tvorby bylo určité zaujetí jeho skladbami, které jsou velmi náročné na poslech i interpretaci a většinou posluchače nezaujmu hned napoprvé. Já také raději tíhl k interpretaci barokní nebo romantické literatury, ale při nalézání určitých kompozičních souvislostí v Ebenově tvorbě jsem zjistil, jak je jeho hudba inspirující a zajímavá.

Když jsem se poprvé dozvěděl o tomto cyklu a poslechl si ukázky z nahrávek, říkal jsem si, že by pro mě bylo velmi motivující dané skladby nacvičit a rovnou je začlenit do diplomové práce. K Ebenově hudbě musí každý interpret postupem času dozrát a myslím si, že když jsou jeho jednotlivá díla rozebrána tak, aby bylo jeho hudební myšlenky porozuměno, hned je nacvičování skladeb mnohem jednodušší. Až při studiu na vysoké škole jsem byl ovlivněn spolužáky, kteří jeho hudbu interpretovali. Pokud jsem pouze slyšel skladby bez kontextu, stále mne moc neoslovovaly. Ale při následném porozumění jednotlivých částí mě hudba nepřestávala fascinovat. To byla hlavní motivace pro nácvičení cyklu s jejich následným teoretickým rozbohem z hlediska tektonických a hudebně výrazových prostředků.

Práce je rozdělena do čtyř hlavních kapitol. V první je velmi stručně přiblížen život a varhanní dílo Petra Ebena. V následující kapitole jsou jednotlivé tance zařazovány do biblického kontextu díky citátům, které autor u jednotlivých částí uvedl. Vždy je nejprve uveden celý verš tak, jak je zapsán v notovém zápisu, a poté je rozebrán. První tři tance vycházejí ze Starého zákona, Svatba v Káně je ze zákona Nového. Dané výňatky z Bible jsou mimo jiné ztvárněny i výtvarně. Stěžejní částí práce je třetí kapitola, která se zabývá formovou analýzou skladeb, při které jsou nacházeny spojitosti jednotlivých témat s biblickým kontextem, neboť se jedná o programní hudbu. Poslední kapitolou je samotné přiblížení nejstěžejnějších momentů taneční choreografie,

¹ Osobní zkušenost při adventním varhanním koncertě

která je s cyklem spojena a uváděna. Kapitola je specifická tím, že je možné v ní nalézt informace o vzniku, prvním provedení, dispozici tanečníků a mnoho dalších poznatků, které nejsou dohledatelné ze žádného zdroje. V této části je vycházeno z osobního rozhovoru s MgA. Petrem Tycem.

1. Petr Eben

1.1 Biografie

Petr Eben se narodil 22. ledna 1929 v Žamberku do rodiny Viléma a Marie, kteří měli ještě jednoho syna – staršího Bedřicha. Rodiče se seznámili jako pedagogičtí kolegové na škole v Ústí nad Labem. V roce 1935 se rodina Ebenových přestěhovala do Českého Krumlova, kde mladý Petr trávil čas od svého dětství až do maturity. Během tohoto období byl společně se svým bratrem a otcem odveden do koncentračního tábora. Po skončení války se všichni šťastně sešli opět doma.²

Akademii múzických umění v Praze začal mladý Eben studovat od roku 1948 – studoval klavír a kompozici. Při svých pražských studijních letech zároveň poznává i svoji nastávající ženu Šárku Hurníkovou, se kterou se oženil v roce 1953 a žili spolu až do roku 1989 na pražském Smíchově. Měli tři děti – Kryštofa, Marka a Davida.³

Eben nebyl pouze skladatelem a interpretem, ale od roku 1955 se stává i pedagogem na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, kde působil až do roku 1990. Jeho oborem byla analýza skladeb, hra partitur, nauka o hudebních nástrojích a rozbory hudebních forem. V roce 1991 se stal profesorem Akademie múzických umění, kde vyučoval kompozici do roku 1994.⁴

Po převratném roce 1989 získává mnoho ocenění. Mezi ta nejvýznamnější je třeba zařadit ocenění prezidenta České republiky Václava Havla (medaile za zásluhy) či Řád umění a literatury, které přebíral z rukou francouzského premiéra. Také byl jmenován čestným profesorem na univerzitě v Manchesteru, kde zároveň i jeden rok přednášel.⁵

Na sklonku života se jeho zdravotní stav neustále zhoršoval. Po prodělání několika drobnějších mozkových příhod se nelepšila ani chronická nespavost a vyčerpaný Eben umírá 24. října 2007.⁶

² VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995. ISBN 80-703-9218-5., str. 12

³ Tamtéž, str. 14-16

⁴ VÍTOVÁ, Eva. *Petr Eben*. Praha: Baronet, 2004. ISBN 80-721-4743-9., str. 25-27

⁵ Tamtéž, str. 36-39

⁶ VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995. ISBN 80-703-9218-5., str. 149

1.2 Varhany v životě Petra Ebena

Jak říká sám skladatel: „*Varhany jsou mým osudovým nástrojem.*“⁷

O Ebenově (nejen) varhanní tvorbě bylo napsáno již mnoho odborných publikací, proto jsou přiblížena pouze nejzávažnější díla.

Petr Eben byl silně věřící člověk. I proto jej velmi ovlivnily opakované pobyty v cisterciánském klášteře ve Schlierbachu, kde zastával nejen funkci varhaníka a sbormistra, ale také obdivovatele gregoriánského chorálu, který jej provázal již od dětství – jako desetiletý chlapec působil ve svatovítském chrámu v Českém Krumlově ve funkci regenschoriho a varhaníka.

Pro jeho život byl pobyt v Českém Krumlově zlomový. Mezi chrámem sv. Víta a jejich souběžně stavěným domem bylo vltavské údolí. I když byla vzdálenost mezi oběma místy přibližně kilometrová, vznikal specifický akustický efekt – při otevřeném okně byly slyšet varhany tak zřetelně, že Eben hned poznal, jaká píseň se zpívá. Mělo to pro něho dva důležité významy – první byl symbolický (velebný zvuk varhan i hory přenáší) a druhý praktický (věděl, kterou píseň bude hrát na mši o desáté).⁸

Mezi nejvýznamnější díla zkomponovaná pro sólové varhany lze zařadit: *Nedělní hudba, Faust, Job, Biblické tance, Labyrint světa a ráj srdce, Dvě chorální fantazie, Hommage á Buxtehude, A Festive Voluntrary* a další. Ve spojitosti s ostatními hudebními nástroji se řadí: *Okna, Krajiny patmoské* nebo *Dvě invokace*.⁹

Cyklus „*Biblické tance*“ vychází z Ebenovy brilantní znalosti Bible, kdy našel zmínky o jednotlivých tancích a ty následně zpracoval do jednotlivých efektních skladeb. Již samotná kombinace světského tance a biblických veršů je velmi zajímavá a vhodná pro další rozpracování.

⁷ VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995. ISBN 80-703-9218-5., str. 62

⁸ Tamtéž, str. 12

⁹ Tamtéž, str. 151-160

2. Biblické tance

Petr Eben psal celý cyklus v letech 1990-1991 na podnět francouzské varhanice Susan Landale, která měla možnost jej premiérovat 17. srpna 1992 v dánském městě Odense v katedrále pojmenované po Knutu Velikém¹⁰. Premiérová vystoupení zahrnovala i koncerty v roce 1992 a 1993 ve Velké Británii, Francii, USA, Německu a Finsku. Jedná se o dílo velmi vyspělé a ucelené, co se týče hudebních forem, kompozičního stylu, ale i způsobu sdělení. Biblické tance silně kontrastují s varhanním cyklem Job, který Eben zkomponoval v roce 1987. Job vyniká svojí dramatičností a mohutností, přičemž si zachovává introvertní ráz, kdežto co Biblické tance jsou pravým opakem. Jak sám autor píše: „*Po tragické a poněkud více introvertnější náladě v mém varhanním cyklu Job jsem chtěl, aby můj další cyklus byl méně náladový.*“¹¹ Již podle názvu „*tance*“ lze soudit, že je cyklus hravý a více stylizovaný, přičemž odlehčený charakter podtrhuje určité tonální zakotvení, které je o dost výraznější než v případě Job či dalších Ebenových děl. Zároveň chtěl autor zachovat dílu určitou biblickou tematiku a spirituálnost.

2.1 Spojení tance a varhan

Kompozice tanečních skladeb/cyklů pro varhany není zrovna obvyklá. Jedním z mála skladatelů, kteří se k tomu uchýlili, byl například Jehan Alain¹² – varhanní trilogie (Trois Danses – Joies, Deuils, Luttes¹³), Guy Bovet¹⁴ – Trois Preludes Hambourgeois (III. Hamburg) či český skladatel Jiří Strejc¹⁵ – Sonata I. (III. Věta – Toccata alla rumba).

Absolvent choreografie na Akademii múzických umění v Praze Petr Tyc vytvořil choreografii „*Čtyři biblické tance pro varhany a dva tanečníky*“ – viz kapitola č. 4.

¹⁰ Knut Veliký – vikingský král Severské říše (Dánsko, Anglie, Norsko a část Švédska)

¹¹ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993

¹² Jehan Alain (*1911 +1940) – francouzský varhaník, skladatel a válečný hrdina

¹³ Z francouzského originálu: Tři tance – Radosti, smutky, zápasy

¹⁴ Guy Bovet (*1942) – soudobý švýcarský varhaník a skladatel

¹⁵ Jiří Strejc (*1932 +2010) – český hudební skladatel a varhaník působící v Hradci Králové

2.2 Biblický kontext tanců

2.2.1 II Samuel 6:14-15

II Samuel 6:14-15 „David přitom křepčil¹⁶ ze všech sil před Hospodinem, oblečen plátěným efódem¹⁷. Takto David a celý dům Izraele¹⁸ přinášeli Hospodinovu truhlu, s pokřikem a s troubením na roh.“¹⁹

Král David uzavřel smlouvu se stařešinami z Izraele před Hospodinem, a ti jej pomazali za krále nad celým Izraelem. Při první bitvě dobyl král David a jeho muži město Sijón, kde se poté usídlili a přejmenovali jej na Město Davidovo. Jakmile se to dozvěděli Pelištejci, snažili se Davida vypátrat a zničit jej. Jenže na Davidově straně stál Hospodin, který mu přesně řekl, kdy má na Filištince zaútočit a tím je pobít. Po vítězství David shromáždil své vojsko a vydali se pro Boží truhlu do Baaly v Judsku. Daného dne však dostal strach z Hospodina a nedovolil přinést Archu do svého města. Prozatím ji ponechal v domě Obed-edoma Gatského. Když viděl, že Hospodin požehnal jeho dům, a i vše co má, rozhodl se Archu donést do stanu, který pro ni připravil. Při přinášení David křepčil a tančil před Hospodinem společně s celým zástupem Izraele. Když to uviděla Saulova dcera Míkal, Davidem ve svém srdci pohrdla. A když David vkročil do svého domu, vyčetla mu: „*To se dnes izraelský král vyznamenal! Předváděl se před děvečkami svých poddaných, jako se předvádí ubožák!*“ David jí ale vysvětlil, že se neradoval před děvečkami, ale že svůj tanec obětoval Bohu. Saulova dcera Míkal byla od tohoto okamžiku díky svému pohrdání neplodná.

Ještě v dobách, kdy David nebyl králem, ale mladým chlapcem, proslavil se hrdinským činem, kterým pomohl porazit Pelištejce – porazil obra Goliáše pouze s prakem. Poté ho král Saul jmenoval velitelem své armády a David úspěšně vyhrával války proti nepřátelům. Později byl jmenován na krále a vládl celkem 40 let.²⁰

¹⁶ křepčit – bláznivě tančit, zpívat, předvádět se

¹⁷ Efód – roucho židovského velekněze, které bylo složeno ze dvou částí (jedna zepředu a druhá zezadu visela z ramen) a spojeno na obou ramenech zvláštními sponami z drahokamů
In: OTT O, Jan. *Ottův slovník naučný*. Praha: Jan Otto, 1894. ISBN 80-7118-5057-8. s. 394

¹⁸ celý dům Izraele – celý národ Izraele

¹⁹ Bible. *Písmo svaté Starého a Nového zákona: II Samuel 6*. Praha: Zvon, 1991. ISBN 80-7113-009-5.

²⁰ Bible. *Písmo svaté Starého a Nového zákona: II Samuel 5,6*. Praha: Zvon, 1991. ISBN 80-7113-009-5.

Dané verše z Bible byly i vícekrát výtvarně ztvárněny. Mezi ty nejznámější patří obraz Domenica Gargiula²¹ z roku 1640, kde se David hrající na lyru nachází uprostřed obrazu v modro-červeném efódu tančící a zpívající kolem Archy úmluvy – viz obrázek č. 1.



Obrázek č. 1: Domecino Gargiulo – David přinášející Archu úmluvy do města²²

2.2.2 Píseň písni 7:1

Píseň písni 7:1 „Dokola, dokola, Šulamitko! Dokola, dokola, ať si tě prohlédnem!“

Šulamitka byla krásná venkovská dívka pocházející z města Shulam, vyskytující se v Písni písni v Hebrejské Bibli. V sedmé kapitole pastýř volá na Šulamitku, aby se točila dokola a zatančila mu. Vyznává jí lásku a je vidět, že si jí všímal a vnímal

²¹ Domenico Gargiulo (*1609-1610 + 1675) byl italský malíř působící v Neapoli

²² *King David* [online]. Rusko, 2010 [cit. 2019-07-10]. Dostupné z: http://www.italian-art.ru/canvas/17-18_century/g/gargiulo_domenico_called_micco_spadaro/king_david_bearing_the_ark_of_the_cove/index.php?lang=en

nejenom její krásu, ale také i vlastnosti. Šulamitka vyzývá pastýře, aby spolu brzy ráno odešli do vinic sledovat rozpukek květů hroznů a granátovníků, což je alegorií²³ pro její projevy náklonnosti a něžnosti. I ona měla ráda jeho a chtěla, aby byli spolu.²⁴

Píseň písní²⁵ (hebrejsky שיר השירים, Šir ha-širim) je sbírka židovských svatebních písní, které se řadí mezi takzvaných „Pět svátečních svitků – Megilot²⁶“. Jelikož v ní není ani jednou zmíněno Boží jméno a jediným tématem je láska dvou zamilovaných, je jisté, že se jedná o sbírku milostné poezie.²⁷

V textu se nachází poměrně mnoho promluv mezi mužem (ženichem) a ženou (nevěstou) – zajímavostí je to, že je žena iniciativnější, což není typické pro kulturu Blízkého východu. Sbíрка v sobě skrývá i mnoho alegorií. Dle židovského výkladu představuje lásku mezi Hospodinem (ženichem) a Izraelem (nevěstou), zatímco křesťané považují Krista za ženicha a církve za nevěstu.²⁸

Gustave Moreau²⁹ ztvárnil Šulamitku v roce 1893 jako spoře oděnou dívku – viz obrázek č. 2. Významný český malíř František Kupka³⁰ vytvořil celkem šest dřevorytů vydaných v jednom svazku jako „Le Cantique des Cantiques“.

²³ Alegorie – text, jehož prvotní význam není podstatný (nemusí dávat smysl), ale obsahuje druhotný význam, který je skrytý – cílem je, aby smysl pochopili pouze zasvěcení jedinci
In: MIRVALDOVÁ, Hana. Několik poznámek k rozlišení metafory, alegorie a symbolu. *sas.ujc.cas.cz* [online]. *sas.ujc.cas.cz* [cit. 2019-07-19].

²⁴ Bible. *Písmo svaté Starého a Nového zákona: Píseň písní 6*. Praha: Zvon, 1991. ISBN 80-7113-009-5.

²⁵ Někdy také nazývány jako Šalamounovy písně

²⁶ Megilot – je třetí částí hebrejské bible – pět svitků se v židovské tradici čte při různých svátcích

²⁷ LANDGRÁFOVÁ, Renata; KREJČÍ, Jan; NAVRÁTILOVÁ, Hana. *Písně Zlaté bohyně: staroegyptská milostná poezie*. Praha: Set Out, 2007. ISBN 978-80-86277-54-7. str. 8

²⁸ *Jeruzalémská bible – Příslovi, Kazatel, Píseň písní*, Praha 1999, str. 85.

²⁹ Gustave Moreau (*1826 +1898) – významný francouzský malíř často užívající biblické náměty

³⁰ František Kupka (*1871 +1957) – významný český malíř a zakladatel moderního abstraktního malířství



Obrázek č. 2: Gustave Moreau – Šulamitka³¹

Je třeba zmínit, že v originálním notovém zápise „*Four Biblical Dances for Organ*“ je špatně uvedena citace z Bible (viz obrázek č. 3). Petr Eben zde uvádí citovaný verš „*Píseň písní 6:13*“, přičemž daný verš se nachází v 7. kapitole. Správně je tedy „*Píseň písní 7:1*“.

The Dance of the Shulammitite

Dance, dance, maid of Shulam, let us watch you, as you dance! [Song of Songs 6:13]

Obrázek č. 3: verš uvedený v notovém zápise³²

Nejednotná jsou i jednotlivá vydání Biblí – záleží na ekumenickém překladu. V Bibli (český překlad Jeruzalémské bible) nakladatelství Euromedia můžeme v dané kapitole nalézt: „*Vrať se, vrať se, Šulamit; vrať se, vrať se, ať se na tě podíváme! Proč se díváte na Šulamit, jež tančí jakoby ve dvojím chóru?*“³³. V jiném překladu

³¹ WikiArt [online]. [cit. 2019-07-10]. Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/the-song-of-songs-1893>

³² EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 16

³³ Bible: Český překlad Jeruzalémské bible. Praha: Euromedia, 2013. ISBN 978-80-86938-99-8. str. 313

se můžeme dočíst: „*Obrat' se, obrat' se, Šulamítko, obrat' se, obrat' se, chceme tě vidět. Co na Šulamítce uvidíte? Že tančí táborový tanec!*“³⁴ V posledním nalezeném rozdílném vydání je toto: „*Dokola, dokola, Šulamitko! Dokola, dokola, ať si tě prohlédnem! Copak vidíte na Šulamítce, když mezi námi tancuje?*“³⁵

2.2.3 Soudců 11:30-31, 34-35

Soudců 11:30-31, 34-35 „*Jefta³⁶ dal Hospodinu slib: „Jestli mi vydáš Amonce do rukou a vrátím se domů jako vítěz, první, co mi vyjde ze vrat naproti, připadne Hospodinu jako má zápalná oběť.“*“

*Jefta se vracel domů do Micpy a hle, kdo mu vychází naproti – jeho dcera tančící za zvuku tamburín! Byla to jeho jediná. Neměl syna ani dcery kromě ní. Jakmile ji spatřil, roztrhl svá roucha: „Ach má dcero!“ vykřikl. „Taková pohroma! Přivedla jsi mě do neštěstí! Já jsem dal slovo Hospodinu a nemohu je vzít zpět!“*³⁷

Jefta byl jedním z izraelských soudců kteří vedli lid v dobách, kdy izraelské kmeny neměly krále. Jeho jméno je spojováno s neuváženým slibem, který dal Bohu – když porazí Amonce, tak obětuje to, co mu vyjde jako první naproti z domu. V tomto případě to byla jeho jednorozená dcera – více potomků neměl, čímž zapříčinil konec svého pokolení.

Daný příběh byl v průběhu let několikrát umělecky zpracován nejen hudebně, ale i výtvarně či literárně. Kromě Ebena tyto verše zkomponoval i jako hudební oratorium „*Jephta*“ Giacomo Carissimi³⁸ a v roce 1957 napsal Lion Feuchtwanger historický román „*Jefta a jeho dcera*“. Mezi nejpřesnější vyobrazení tančící Jeftovy dcery lze zařadit obraz Jamese Jacquese Josepha Tissota z let 1896-1902. Na obraze je zachycen tanec slavnostně ustrojené dívky, která hraje na tamburínu položenou na svých ramenech nejspíše u ozdobených zdí svého domu na znak radosti a přivítání svého otce při návratu z bitvy (viz obrázek č. 4).

³⁴ Bible: *Český ekumenický překlad*. Praha: Česká biblická společnost, 2001. ISBN 978-80-7545-009-8. str. 681

³⁵ Bible. *Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Praha: Zvon, 1991. ISBN 80-7113-009-5. str. 390

³⁶ Jefta (hebrejsky יפתח) neboli Jefte či Jiftách – izraelský soudce

³⁷ Bible. *Písmo svaté Starého a Nového zákona: Soudců 11*. Praha: Zvon, 1991. ISBN 80-7113-009-5.

³⁸ Giacomo Carissimi (*1605 +1674) byl italský hudební skladatel raného baroka považovaný za otce oratoria



Obrázek č. 4: James Jacques Joseph Tissot – Jeftova dcera³⁹

2.2.4 Jan 2:1

Jan 2:1 „Třetího dne se v Káně Galilejské konala svatba.“⁴⁰

Ježíš se se svými učedníky a matkou Marií účastnil svatby v Káně. Při veselce začalo docházet víno, a proto Marie řekla Ježíšovi: „Nemají víno!“. Ježíš si k sobě povolal své učedníky a přikázal jim, aby naplnili šest kamenných nádob vodou a poté ji začali nalévat hostům. Když proměněnou vodu ve víno okusil vrchní správce svatby, ženicha pochválil, neboť nechal i nejlepší víno do konce. V Bibli je toto považováno za první z celkových sedmi Ježíšových zázraků.

³⁹ *Jephthah's Daughter* [online]. New York: The Jewish Museum [cit. 2019-07-10]. Dostupné z: <https://artsandculture.google.com/asset/jephthah-s-daughter/oAHLh-VtYJXXbQ>

⁴⁰ *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona: Jan 2*. Praha: Zvon, 1991. ISBN 80-7113-009-5.

Paolo Veronese⁴¹ v letech 1562-1563 namaloval Svatbu v Káně, na které vyobrazuje Ježíše sedícího přímo uprostřed stolu i obrazu, obklopeného svými učedníky a hosty veselky. V popředí je také znázorněn předkloněný muž ve žlutém rouchu, který nalévá z nádoby proměněnou vodu ve víno – viz obrázek č. 5.



Obrázek č. 5: Paolo Veronese – Svatba v Káně⁴²

⁴¹ Paolo Veronese (*1528 +1588) – italský renesanční malíř působící v Benátkách

⁴² *The Marriage at Cana* [online]. [cit. 2019-07-10]. Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/paolo-veronese/the-marriage-at-cana-1563>

3. Rozbor jednotlivých tanců

Jedná se o koncertantní skladby se spirituálním obsahem složené ze čtyř kontrastních částí. Cyklus lze interpretovat jako celek či každý tanec samostatně.

Každá část je nadepsána biblickým citátem, jehož obsah ilustrují. Verš udává specifický charakter každého tance, proto cyklus působí jako mimořádně pestrý a živý. Témata jsou, i přes zachování jednotné linie, velmi rozdílná. Dílo bylo dodatečně spojeno s taneční choreografií a jak dodává její autor Petr Tyc: „*Když tance pan Eben psal, tak to zajisté psal s myšlenkou, že by to mělo být choreograficky ztvárněno.*“⁴³

Ve všech tancích se objevuje společná rytmická nápaditost a pestrost s užitím ostinátních figur, kterými Eben napodobuje používání bubínků, tamburín a obdobných chřestidel ve starověké hudební praxi. Zároveň žádný z tanců nemá konkrétní tonální centrum či rytmickou stálost. Tanec Jeftovy dcery – třetí v pořadí – jako jediný sleduje osu biblického příběhu. Oproti ostatním tancům tedy obsahuje více dramatičnosti a mnoho hudebních zlomů. I z toho důvodu byl Eben nucen uvést více veršů než pouze jeden, maximálně dva. Zbylé tance byly zkomponovány jako volné ilustrace citátů v základním charakteru – není zde patrná osa příběhu.

3.1 Davidův tanec před Archou úmluvy

První díl vytváří dojem efektního a radostného úvodu celého cyklu a je nezbytné interpretovat jej s důrazem kladeným na atypický a technicky náročný rytmus. Zároveň je třeba určitého temperamentu, neboť je tanec hrán v rychlejším tempu. Ve skladbě je zřejmý kontrast mezi dvěma hlavními tématy: první téma znázorňuje motiv slavnostní a mohutný, jež imituje vítězství ve válečném boji, přičemž druhé téma je odlehčeného charakteru, neboť symbolizuje Davidův spontánní tanec, jeho radost a uvolnění. Mezi těmito tématy je patrné téma vedlejší, které se střídá s těmi hlavními. Spojování jednotlivých témat je zajištěno různými mezihrami. Hra je autorem předepsána na tři manuály, při častějších registračních změnách lze dílo pochopitelně interpretovat na manuály dva.

⁴³ Ze soukromého rozhovoru s MgA. Petrem Tycem v Kolíně 25. 6. 2019

Již úplný začátek je třeba rozdělit hrou na dva manuály (viz ukázka č. 1) – začíná první hlavní téma znázorňující vítězství ve válce, a proto je hrané pravou rukou na I. manuálu. Jeho výrazný rytmus i melodičnost zajišťují snadné zapamatování. Jelikož má připomínat troubení polnice, je třeba tomu přizpůsobit i registraci, ve které by měla znít Trompeta 8' (případně Cornet nebo Principál 4'). Doprovodný hlas hraje staccatem levá ruka na druhém manuálu, na kterém jsou základní rejstříky: 8', 4', 2', případně 1^{1/3}. Zde je předepsané tempové označení „*Risoluto*“ (rezolutně, odhodlaně⁴⁴) a $\text{♩} = 104$ ⁴⁵. První zmínění hlavního tématu probíhá ve znějící tónině in c, od sedmého taktu dochází k tóninovému skoku do tóniny in g (viz ukázka č. 3).

Ukázka č. 1: I. tanec – takt č. 1-3⁴⁶

Při interpretaci je důležité ohlídat melodickou linku, aby nedocházelo k jejímu zkracování oproti doprovodnému hlasu na druhém manuálu (viz ukázka č. 2). Je zde jasně vidět, že melodie v pravé ruce má na konci taktu půlovou hodnotu, přičemž doprovod v levé ruce je hrán ve staccatu a jako poslední osminovou hodnotu má pomlku. Proto je třeba melodii v pravé ruce vydržet až do konce taktu, tzn. aby neskončila souběžně s doprovodným hlasem, ale zněla déle nežli on.

Ukázka č. 2: I. tanec – takt č. 6⁴⁷

⁴⁴ VYBÍRALOVÁ, Zuzana. *Italsko-český slovník hudební terminologie*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85429-49-7., str. 67

⁴⁵ Čtvrtěová hodnota se rovná 104 úderům za minutu

⁴⁶ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 1

⁴⁷ Tamtéž, str. 1



Ukázka č. 3: I. tanec – takt č. 7-8 ⁴⁸

V 16. taktu přichází nový motiv, ve kterém jsou nápadné repetující se akordy střídající se s vedlejším tématem hraném v unisonu, jež vyznívá poněkud agresivněji (viz ukázka č. 4). Zároveň zde dochází k tempové gradaci. Označení „*più mosso*“ (hybněji, rychleji; $\text{♩} = 112-116$) pokračuje až do konce prvního tance. Hra probíhá pouze na II. manuálu.



Ukázka č. 4: I. tanec – takt č. 16-17 ⁴⁹

Ve 34. taktu se objevuje krátká dvoutaktová introdukce (repetující tón f^1 v osminových hodnotách doplněný nátrylem v terciích – viz ukázka č. 5) připravující nástup druhého hlavního tématu, který je hraný na III. manuálu s odlehčenější registrací – Gedakt $8'$, Tercie $1^{3/5}$ (případně Nasard $2^{2/3}$). Doprovodný hlas je hrán na I. manuálu pouze s Gedaktem $8'$.



Ukázka č. 5: I. tanec – takt č. 34-35 ⁵⁰

Druhé hlavní téma je odlehčenější nejen po rytmické, ale i po dynamické stránce. Tato část probíhá ve skotačivém dvojhlase, kdy je jasné předvětí a závětí (ukázka č. 6,

⁴⁸ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 1

⁴⁹ Tamtéž, str. 2

⁵⁰ Tamtéž, str. 3

předvětí), přičemž napodruhé je téma variováno v šestnáctinových hodnotách (ukázka č. 7).



Ukázka č. 6: I. tanec – takt č.36-39⁵¹



Ukázka č. 7: I. tanec – takt č. 45-46⁵²

V následujících taktech se tanec zahušťuje a po doznění tématu a jeho obměně začíná mezihra, ve které se střídají pasáže při hře na III. manuál (melodie) a I. manuál (akordický doprovod) se hrou na II. manuál. Změna přichází až v taktu č. 76 (ukázka č. 8), ve kterém opět nastupují repetující se akordy, ovšem vedlejší téma je hráno jako sólo v pedálu. Zároveň zde dochází i k dynamické gradaci na „*più forte*“ (více silně), v 81. taktu je již psáno „*fortissimo*“.



Ukázka č. 8: I. tanec – takt č.76⁵³

Po krátké mezihře (ukázka č. 9) je opět v 94. taktu krátká jednotaktová introdukce druhého hlavního tématu, které začíná o velkou tercii výše. Hra je stále rozdělena do dvou manuálů, přičemž na III. manuálu je téma hráno na Gedakt 8' s Tercií $1^{1/3}$ (případně s Nasardem $2^{2/3}$), doprovod je veden na I. manuálu pouze na Gedakt 8'. Téma je dále rozvíjeno a variováno až do 118. taktu.

⁵¹ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 3

⁵² Tamtéž, str. 3

⁵³ Tamtéž, str. 5

III: Ged. 8', Terz 1 $\frac{1}{3}$ ' (Naz. 2 $\frac{2}{3}$)

mp

I: Ged. 8'

Ukázka č. 9: I. tanec – takt č. 94-95 ⁵⁴

Ve 119. taktu začíná úplně nová část. Hra probíhá stále na druhém manuálu rozšířeném o Quintu 1 $\frac{1}{3}$, takže ve dvojhlase znějí další alikvotní tóny – výsledný zvuk je plnější. V pedálu je psané staccato v osminách, manuály hrají v šestnáctinách legato (ukázka č. 10).

II: + Quint 1 $\frac{1}{3}$

poco *f*

Ukázka č. 10: I. tanec – takt č. 119 ⁵⁵

Tímto způsobem hra plyne až do 130. taktu, kde dvojhlas končí a dělí se na melodii a doprovod. Doprovodná ostinátní figurace je hrána na Gedakt 8' na I. manuálu, přičemž melodie v pravé je interpretována na III. manuál za použití 8' jemného jazykového rejstříku (případně Quintadeny 8') společně s tremolem. Krásná a zpěvná melodie vychází z hebrejských lidových písní (ukázka č. 11).

III: Soft reed 8' (Quintadena 8'), Trem.

(III.)

mp *espress.*

p Ped: - Fl. 4'

Ukázka č. 11: I. tanec – takt č.130-131 ⁵⁶

⁵⁴ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 7

⁵⁵ Tamtéž, str. 8

⁵⁶ Tamtéž, str. 10

Po této jemné a klidné části je krátký přechod do závěrečné části prvního tance. Od 144. taktu dochází k repríze první části, ve které se nejedná o stejné opakování, ale o nové zpracování dvou hlavních témat variačním způsobem. Variace postupně gradují nejen sazbou, ale i dynamikou.

Ukázka č. 12: I. tanec – takt č. 144-145⁵⁷

Závěr je ve 215. taktu (ukázka č. 13), kde naposledy zaznívá slavnostní téma v rozšířené sazbě. Nachází se zde úplný vrchol prvního tance – dynamická gradace zde vyvrcholila k „*Tutti*“⁵⁸.

Ukázka č. 13: I. tanec – takt č. 215-217⁵⁹

3.2 Tanec Šulamitky

Druhý tanec je kontrastem k prvnímu vířivému tanci Davida. Zde je zkomponovaný intimní, introvertní a pianový kus, který vyjadřuje milostné city a rozechvění dvou zamilovaných. Šulamitčin tanec má zosobnit pokoj, klid a dokonalost. Již tempové „*Andante Lirico*“ (zvolna lyricky) a dynamické označení „*piano*“ nastiňují klidný a jemný zvuk.

⁵⁷ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 11

⁵⁸ Tutti – označení pro použití všech varhanních registrů

⁵⁹ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 15

Úvodní introdukce (ukázka č. 14) začíná volně se nesoucím jednohlasem hraným na II. manuálu 8' Flétnou (případně Flétnou 4'). Následuje přechod na III. manuál, který má zvolené registry 8' a 4' Salicionál společně s Nasardem 2^{2/3} a tremolem, doprovodný akordický hlas v půlový hodnotách spojený ligaturou na prvním manuálu je osazen Gedaktem 8' (ukázka č. 15). Melodie první části je silně ovlivněna orientální hudbou.

Ukázka č. 14: II. tanec – takt č. 1-3 ⁶⁰

Ukázka č. 15: II. tanec – takt č. 8 ⁶¹

Vzrušenější a kontrastní motiv přichází ve 40. taktu, kdy začíná krátký dvoutaktový doprovod, který ostinátně pokračuje až do následující části. Nachází se zde atypický rytmus se 7/8 taktem - ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (ukázka č. 16). Mění se zde i tempové označení na „*Allegretto*“ (poněkud rychleji) a celá střední část probíhá v rychlejším tempu. Melodie nejprve zazní v diskantu na II. manuálu s rejstříky Flétna 8' (případně 4') a s jemným 8' jazykovým rejstříkem. Doprovod je hrán ve stoupající ostinátní melodii na I. manuálu s Gedaktem 8' a Gambou 8'.

⁶⁰ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 16

⁶¹ Tamtéž, str. 16

Allegretto ♩ = 120

Fl. 8', (4') Soft Reed 8'

II.

mp

sim.

I: + Gambe 8'

p

Ukázka č. 16: II. tanec – takt č. 40-42 ⁶²

V 55. taktu se melodie přesouvá do basu hraného na II. manuálu a ostinátní doprovod je komponován s klesající melodií (ukázka č. 17). Registrace se nemění.

mp

I.

II. *mf marc.*

Ukázka č. 17: II. tanec – takt č. 55-57 ⁶³

Melodie přechází do pedálu v taktu č. 63, manuály mají ostinátní stoupající doprovod (ukázka č. 18). Celá tato část se 7/8 taktem cituje pastýřovu výzvu k Šulamitce, aby mu zatančila. Zvolání „Dokola, dokola, Šulamitko! (...)“ znázorňuje stále se opakující doprovodnou figuraci.

I.

mp

sim.

mf marc.

sim.

S. Bass 16', Fl. 8', II/P

Ukázka č. 18: II. tanec – takt č. 62-64 ⁶⁴

Nové a výrazné téma začíná v 73. taktu, kdy melodie hraná na II. manuálu znázorňuje intimní a klidný tanec Šulamitky hrající při něm na flétnu. Z toho důvodu zní pouze Flétna 8' (případně 4') a tremolo. Dvojhlasý doprovod hraný Gedaktem 8' na III. manuálu jemně doplňuje líbeznou a zřetelnou flétnovou melodií (ukázka č. 19).

⁶² EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 18

⁶³ Tamtéž, str. 19

⁶⁴ Tamtéž, str. 19

Oproti předcházející části dochází k tempovému zvolnění na „*Poco moderato*“ (poněkud mírněji).

Poco moderato ♩ = 112
 II: Fl. 8', (4'), Trem.
p espress.
 III: Ged. 8'
p
 S. Bass 16', II/Ped.

Ukázka č. 19: II. tanec – takt č. 73-74 ⁶⁵

Šulamitčino téma se po prvním uvedení vrací až po akordické sazbě převážně v 9/8 taktu (ukázka č. 20), které decentně připravuje nástup nového motivu v 99. taktu.

I: Ged. 8', Fl. 8'

Ukázka č. 20: II. tanec – takt č. 82 ⁶⁶

Výše zmíněná melodie se objevuje nejprve ve dvoučárkované oktávě, přičemž v pravé ruce je hrána na II. manuál s Flétnou 8' a Tercií 1^{3/5} za doprovodu Gedaktu 8' a Flétny 8' na I. manuálu (ukázka č. 21). Zároveň dochází i k tempové gradaci – „*Allegro*“ (rychle).

⁶⁵ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 20

⁶⁶ Tamtéž, str. 20

Allegro ♩ = 152
 II: Fl. 8', Terz. 1 $\frac{1}{2}$ '

Ukázka č. 21: II. tanec – takt č. 99-100 ⁶⁷

Následně melodii přebírá levá ruka nejprve v jednočárkované a poté v malé oktávě. Nakonec je melodie uvedena v pedále a současně přitom v pravé ruce citováno téma tančící Šulamitky hrající na flétnu (ukázka č. 22).

Ukázka č. 22: II. tanec – takt č. 111-112 ⁶⁸

Od 123. taktu začíná závěrečná část tance, ve které se vrací úvodní tempové označení „*Andante*“ (zvolna, krokem). Zároveň dochází k variaci melodie z počáteční introdukce (ukázka č. 23) – ta je hrána v pedálu pouze na 4' a 2' rejstřík. Doprovod v rytmu 2:3 je psán na III. manuálu s Flétnou 8' (případně 4').

Ukázka č. 23: II. tanec – takt č. 124 ⁶⁹

⁶⁷ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 21

⁶⁸ Tamtéž, str. 22

⁶⁹ Tamtéž, str. 24

V úplném závěru dochází k přenesení úvodní orientální melodie z pedálu do diskantu. Poslední takty v „*pianissimu*“ doznívají v reminiscenci Šulamitčina tématu.

3.3 Tanec Jeftovy dcery

Třetí tanec je nejzávažnější a nejdramatičtější z celého cyklu. Děj příběhu je epický a jeho průběh a jednotlivé zvraty se dají nalézt i v notovém zápise. Skladba má velkou třídílnou formu, přičemž jednotlivé díly jsou od sebe velmi dobře rozlišitelné, neboť se ve všech přechodech mění tempo i dynamika.

První díl je zahájen introdukcí (ukázka č. 24), která má imitovat zvuk malých bicích nástrojů – tamburín. Počáteční tempo je „*Ballabile*“ (tanečně), přičemž $\text{♩} = 138$. Hra probíhá na dva manuály s tím, že hlavní melodie je na II. manuálu hrána Gedaktem 8' a Quintou 1^{1/3}. První manuál odpovídá Gedaktem 8', Nasardem 2^{2/3}, Flétnou 2' a Tercií 1^{3/5}. Rytmus v úvodní části je velmi výrazný a hravý.

Ballabile $\text{♩} = 138$

Ukázka č. 24: III. tanec – takt č. 1-3 ⁷⁰

Eben v 11. taktu zakomponoval do levé ruky specifickou hru na tamburínu – víření ⁷¹ – jako zakončení úvodního oddílu (viz ukázka č. 25).

Ukázka č. 25: III. tanec – takt č. 9-11 ⁷²

⁷⁰ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 27

⁷¹ Víření/vírbl – vířivý zvuk bubínku

Od 36. taktu je tempové označení „*Un pochettino meno mosso*“ (o něco méně rychleji), jež připravuje a předjímá tanec Jeftovy dcery, která vítá svého otce při vítězném návratu domů z boje s Amonci.

un pochettino meno mosso ♩ = 120

Ukázka č. 26: III. tanec – takt č. 36-37 ⁷³

Ostinátní figura, kterou začíná samotný tanec Jeftovy dcery, je od 59. taktu hrána na prvním manuálu v již silnější dynamice oproti předchozím taktům – Principál 8', Salicionál 8' a Oktáva 4'. Figurace je velmi výrazná svým rytmem imitujícím tamburínu (ukázka č. 27).

I: Pr. 8', Sal. 8', Oct. 4'

Ukázka č. 27: III. tanec – takt č. 59-62 ⁷⁴

Od 77. taktu se k figuraci přidává tanec Jeftovy dcery (viz ukázka č. 28), který se po krátké mezipřehře identicky opakuje. Téma je hráno na II. manuálu Flétnou 8' (případně Flétnou 4'), společně s Flétnou 2'. Ostinátně se opakující doprovod hraný staccatem na III. manuálu zůstává se stejnou registrací jako na začátku skladby (Flétna 8' + 4').

⁷² EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 27

⁷³ Tamtéž, str. 28

⁷⁴ Tamtéž, str. 31

Ukázka č. 28: III. tanec – takt č. 77-80 ⁷⁵

Prodloužený tanec dívky v závěru graduje nejen dynamicky při nástupu tématu v pedálu (ukázka č. 29), který je kromě rejstříků Subbas 16' a Flétna 8' rozšířen o spojku I/P. Doprovod na III. manuálu je v zahuštěné sazbě s přidánými rejstříky Quintadena a Principál 4'. V pedálu je zároveň připsáno „*Marcato*“ (důrazně), což předjímá konec tance a brzy i života.

Ukázka č. 29: III. tanec – takt č. 133-134 ⁷⁶

Ve 146. taktu začíná nový velký díl hudebním zlomem – tempovým, dynamickým („*Con tensione*“ – s napětím), ale i hudebním. V předcházejících taktech postupně utichá tanec a následně zazní v „*pianissimu*“ dramatický akord v prodlevě (III. manuál – smýkavé rejstříky 16', 8', případně 4'), který předpovídá následný hrozivý vývoj událostí. Nad akordem zazní melodie, jež podtrhuje aktuální vyhocenou situaci (II. manuál Gedakt 8', Quinta 1^{1/3}) – viz ukázka č. 30 a 31.

Ukázka č. 30: III. tanec – takt č. 146-147 ⁷⁷

⁷⁵ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 32

⁷⁶ Tamtéž, str. 35

36 II: Ged. 8', Quint. 1^{1/3}'

Ukázka č. 31: III. tanec – takt č. 148-149 ⁷⁸

V tomto okamžiku jsou slyšet z dálky první tóny trubení polnice, jež ohlašují návrat vojska a Jefty domů (ukázka č. 32). Polnice je imitována hrou na III. manuálu Hobojem 8' (případně 8' a 4'), doprovod je několik taktů trvajících trylek pro zdůraznění závažnosti situace. Také se zde objevuje tempová změna – „*Tempo di marcia*“ (pochodové tempo). Po doznění je ještě jednou zopakována stejná myšlenka s prodlevou na akordu jako v 30. a 31. ukázce.

Tempo di marcia ♩ = 120
 III: Ob. 8', (8', 4') Quasi Trombe lontano

Ukázka č. 32: III. tanec – takt č. 153-154 ⁷⁹

Samotný příchod armády začíná ve 165. taktu, kde jsou akordy hrány portamentem na každou dobu v taktu, jež imitují vojenské pochodování. Tomu odpovídá i shodné tempové označení, jaké je ve 32. ukázce. Akordy zní na druhém manuálu se základními 16', 8' a 4' rejstříky, melodie značící vojenskou polnici je na I. manuálu interpretována Trompetou 8' (případně Oktávou 4' a Quintou 1^{1/3}).

⁷⁷ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 33

⁷⁸ Tamtéž, str. 36

⁷⁹ Tamtéž, str. 36

Tempo di marcia ♩ = 112

Ukázka č. 33: III. tanec – takt č. 165-168 ⁸⁰

Zděšení po spatření první osoby před vraty, kterou měl Jefta Bohu obětovat, bylo obrovské a naprosto ho ochromilo. Dramatické setkání vůdce s jeho dcerou začíná ve 181. taktu důrazným virtuózním dialogem mezi pedálem a manuálem (ukázka č. 34). „*Poco stringendo, ma sempre dramatico*“ označuje hru mírně zrychlenou a více dramatickou. Dochází zde i k dynamické změně, kdy v pedálu zazní kromě Principálového sboru 16', 8' a 4' také jazykový Fagot 16' a Šalmaj 8'. Na prvním manuálu zní Principálový 8', 4' a 2' rejstřík, Quinta $1^{1/3}$ a Sesquialtera $2^{2/3}$. Jazykové a alikvótní rejstříky přidají dané části na ještě větší dramatickosti.

poco stringendo, ma sempre dramatico

I: Pr. 8', 4', 2', Quint. $1^{1/3}$,
Sesq. $2^{2/3}$
Ped: Pr. 16', 8', 4',
Fag. 16', Shal. 8'

Ukázka č. 34: III. tanec – takt č. 181-183 ⁸¹

V úplném závěru střední části dochází k dynamické gradaci až do „*fortissima*“, kdy Jefta stále zoufá nad svým slibem, který dal Hospodinu, a také nad ztraceným životem své dcery, a tím pádem i nad vymřením celého pokolení. V manuálu i v pedálu jsou využity vhodné jazykové rejstříky a mixtury, aby došlo k plnosti zvuku a vystihnutí hrozivé situace – viz ukázka č. 35.

⁸⁰ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 37

⁸¹ Tamtéž, str. 38

Ukázka č. 35: III. tanec – takt č. 216-218 ⁸²

Závěrečná část začíná od 228. taktu v „*pianu*“ s tempovým označením „*Largo, tragico*“ (široce, tragicky). Tento díl znázorňuje dívčinu lamentaci nad svým ztraceným životem a následné smíření se s tím, přičemž melodie z předcházejících tanců se mění v pohřební hudbu. V průběhu části se střídají dva nejdůležitější motivy – ostinátní akordický doprovod v zahuštěné sazbě doprovázející dívčinu taneční melodii (ukázka č. 36) a figurace připomínající úderu tamburíny (ukázka č. 37).

Ukázka č. 36: III. tanec – takt č. 229-231 ⁸³

Ukázka č. 37: III. tanec – takt č. 249-250 ⁸⁴

V poslední části nedochází k žádné tempové změně, vše probíhá v jednom uceleném a tragickém tempu. K jediné dynamické gradaci z „*pianissima*“ dochází ve 36. ukázce, kdy zní „*mezzoforte*“, přičemž se hned po doznění tématu vrací

⁸² EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 34

⁸³ Tamtéž, str. 42

⁸⁴ Tamtéž, str. 44

„*pianissimo*“. V posledních taktech zaznívá ostinatní rytmus tamburíny, jež připomíná tanec Jeftovy dcery, za který zaplatila mladá dívka životem.

3.4 Svatba v Káně

„*Byť není tanec zmiňován ve Svatém písmu při této příležitosti, nedokážu si představit, že by se s takovým množstvím dobrého vína netančilo.*“⁸⁵

Závěrečný tanec cyklu, který je jako jediný inspirovaný Novým zákonem, vyvolává jásavou a slavnostní atmosféru, která je pro svatbu typická. Skladba vyobrazuje svatební veselí a je vhodným a výstižným koncem celého díla. Tomu odpovídá i úplný začátek, který je třeba hrát „*Con letizia, sempre giocoso*“ (s radostí, stále žertovně, vesele).

V úvodu skladby zní krátká introdukce, která probíhá na druhém manuálu se základními rejstříky 8', 4' a 2' (případně i 16'). Po předehře začíná na I. manuálu (Principál 8' a 4', Cornet – ne Trompeta) veselá a slavnostní melodie, která vyzývá k tanci (ukázka č. 38). Slavnostní melodie se pravidelně střídá s krátkou mezihrou (která je o něco hybněji – „*Piu mosso*“) ve formě A-B-A-B, přičemž A = slavnostní melodie, B = mezihra. Závěr druhé mezihry připravuje nástup svatebního pochodu (ukázka č. 39). Celá mezihra probíhá v pravidelných šestnáctinových hodnotách, ovšem na konci se mění v osminové a půlové – dochází k pocitovému zvolnění závěru a nástupu nového tématu.

Ukázka č. 38: IV. tanec – takt č. 6-7 ⁸⁶

⁸⁵ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 42

⁸⁶ Tamtéž, str. 46



Ukázka č. 39: IV. tanec – takt č. 44-46 ⁸⁷

Ve 47. taktu začíná samotný svatební pochod, který zní na I. manuálu rozšířeném o Trompetu 8'. Melodie je radostná a jásavá a v průběhu skladby se několikrát vrací ve variacích (ukázka č. 40) střídavě s mezihrou.



Ukázka č. 40: IV. tanec – takt č. 47-49 ⁸⁸

Motivicky nový materiál začíná ve 120. taktu (ukázka č. 41), kde zároveň dochází k tempovému ($\text{♩}=126$) i dynamickému zlomu. Ostinátní triolové figurace naznačují postupnou gradaci a stupňování tanečního reje. Hra se po předchozím přechodu na II. manuál vrací na I. a zároveň se k dosud užívaným rejstříkům přidá Mixtura a odebere Trompeta 8'. V pedálu je Principálový sbor 16' a 8' (případně i 4').



Ukázka č. 41: IV. tanec – takt č. 120-121 ⁸⁹

Na danou část navazuje od 151. taktu virtuózní akordická pasáž rozdělena do dvou manuálů. Přidávají se ze III. manuálu 8' a 4' jazykové registry a mixtury propojené do zbylých manuálů (ukázka č. 42).

⁸⁷ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 49

⁸⁸ Tamtéž, str. 49

⁸⁹ Tamtéž, str. 55

Chiaro marcato la melodia di m.d.
 III: Reeds 8', 4', Mixs.

ff
stacc.

Ukážka č. 42: IV. tanec – takt č. 151 ⁹⁰

Závěr skladby je podložen efektní pedálovou figurací, která při přidání mixtur a 8' i 4' jazykových registrů do manuálu i pedálu vygraduje ve virtuózní pasáž (ukážka č. 43). Pro efektní zakončení celého tance, ale i zároveň celého cyklu, jsou při závěrečném zopakování pedálové figurace (s akordickou sazbou v manuálech) zapnuty všechny rejstříky – „*Tutti*“ (ukážka č. 44).

I: + Rds. 8', 4'

ff

+ Mix, Rds. 16', 8'

Ukážka č. 43: IV. tanec – takt č. 163 ⁹¹

a tempo

Tutti

Ukážka č. 44: IV. tanec – takt č. 173-174 ⁹²

⁹⁰ EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993. str. 58

⁹¹ Tamtéž, str. 59

⁹² Tamtéž, str. 60

4. Čtyři biblické tance pro varhany a dva tanečníky

Petr Eben v době po premiéře hudebního cyklu vznesl požadavek na Pavla Šmoka⁹³, zda by nevytvořil pro daný cyklus choreografií. Jak ale říká sám autor MgA. Petr Tyc: „*Pavel Šmok na to bohužel neměl sílu ani čas a já byl jedním z těch lidí, kteří se zabývali a věnovali v tom souboru⁹⁴ choreografii a měli ty ambice. On znal moji práci, věděl, jak pracuju, a proto se na mě obrátil, zda bych o to neměl zájem. A já zájem samozřejmě měl!*“⁹⁵ Premiéra proběhla na podzim roku 1996 v rámci Svatojakubského festivalu v Praze v bazilice sv. Jakuba Většího na Starém Městě. Při premiéře se tance zhostili výše zmíněný autor se svojí kolegyní Marikou Blahoutovou, za varhany usedla titulární varhanice tamějšího kostela Irena Chříbková. Prvního společného uvedení varhan a tance se zúčastnil i P. Eben, který byl po koncertě nadšený a měl velikou radost, že se choreografie dostala do rukou Tycem. Jak dodává Tyc: „*Byl zcela unešený z té souhry, zdálo se mu, že vše sedí tak, jak má. Také tomu dal obrovskou podporu svého jména – domluvil koncertní zájezdy do Německa, kde byl a stále ještě je velmi uznávaný.*“⁹⁶

Choreografie vychází nejenom z hudby, ale zároveň také z biblického kontextu, protože se jedná o programní provedení. Tance nejsou doslovně popisné, ale dané příběhy v nich jsou ztvárněny. Zároveň autor dodává, že při tvoření choreografie byl velmi ovlivněn předchozím působením v londýnském prestižním souboru, kde se věnoval převážně abstraktnímu tanci, proto není tanec čistě narativní, ale důležité části tance jsou patrné a jasné. Kostýmy tanečnickům vytvořila módní návrhářka Taťána Kovaříková, ke které Tyc dodává: „*S Táňou jsme byli již dříve v kontaktu a jsem velmi rád, že ona mohla vytvořit kostýmy. Oděv byl historizující, lehký a velmi vhodný pro tanec.*“⁹⁷ V rámci tanců byly zakomponovány i různé atributy – kupříkladu při znázornění postavy krále Šalamouna nebo krále Davida měl tanečník na hlavě královskou korunu, při závěrečné části „*Svatba v Káně*“ byli oba oblečeni do bílého roucha značící čistotu. Tanečníci měli vždy jen určitý kostýmový základ, ke kterému se věci buď přidávaly, nebo ubíraly. Mezi tanci byla krátká pauza, při které se museli vždy rychle převléknout a připravit na další tanec. Pro posluchače jsou důležité i verše z Bible, které mají nastínit následující ztvárnění. Při některých vystoupeních byly verše

⁹³ Pavel Šmok – (*1927 +2016) byl český choreograf, tanečník, herec a šéf baletního souboru

⁹⁴ Daným souborem je myšlen Pražský komorní balet

⁹⁵ Ze soukromého rozhovoru s MgA. Petrem Tycem v Kolíně 25. 6. 2019

⁹⁶ Tamtéž

⁹⁷ Tamtéž

čteny právě v krátkém předělu mezi tanci, jindy byly napsány pouze v programu a nečetly se. Choreograf k tomu doplňuje: „*Já jsem nikdy nechtěl ten text číst mezi jednotlivými tanci, protože jsem se bál, že by mohla být narušena kontinuita vystoupení. Verše mohly být zapsány v programu a lidi si je mohli přečíst.*“ Jednotlivé tance vždy tančí pouze dva tanečníci ve složení muž a žena.

Do týmu podílejícího se na realizaci se řadí i Ivan Adam jako scénograf. Díky jeho práci vznikla věc velmi důležitá a podstatná pro chrámové využití. Byť dle slov Tyce to byla věc, která tanečnickům velmi komplikovala život! Adam vytvořil pro uvádění v kostele velmi jednoduché, a přitom geniální řešení podia. Jednalo se o kříž vytvořený z masivního dřeva, který se umisťoval do střední části lodě mezi lavice, ramena byla před předními lavicemi před presbytářem. Horní část ramena zasahovala do presbytáře a jednalo se o šikminu o velkém sklonu. Podium bylo v prvních lavicích v úrovni očí diváků a dále stoupalo směrem k oltáři, opačným směrem klesalo. Tanečníci se permanentně pohybovali nejen po tomto kříži, ale i po celém kostele.



Obrázek č. 6: Foto po premiéře – zleva Petr Tyce, Irena Chřibková, Marika Hanušová, Petr Eben⁹⁸

Celý cyklus spojený s choreografií byl profesionálně natočen Českou televizí na podzim roku 1996 v kostele sv. Jiljí v Nymburku, přičemž vysílán byl až v roce 1999.⁹⁹ Jedná se o inscenaci vytvořenou v úplně prázdném kostele bez diváků, za použití profesionálního filmařského štábu. Nahrávka je uschována v archivu ČT a je možné ji získat s doporučením Petra Tyce. Ovšem jak Tyce sám dodává: „(...) *nahraná premiéra*

⁹⁸ Irena Chřibková [online]. Praha [cit. 2019-07-10]. Dostupné z: <http://chribkova.com/>

⁹⁹ *Katalog produkce a premiér České televize 1999*. Praha: Česká televize, 2000. ISBN 80-85005-30-1. str. 21

z kostela sv. Jakuba Většího je ovšem mnohem zajímavější, protože v ní jsou diváci a je natočena bez jediného bez střihu. ¹⁰⁰ Tato nahrávka je i v jeho soukromém archivu.

Důležitou součástí celého ztvárnění je důkladná a velmi přesná souhra. Nejprve je třeba secvičit choreografii s pomocí hudební nahrávky, která musí být dodána s velkým časovým předstihem – každý varhaník má své vlastní pojetí jednotlivých skladeb, proto je třeba, aby tanečníci nacvičovali dle přesné nahrávky varhaníka, který bude tanec svojí hrou na varhany doprovázet. Až poté je možné nacvičovat vše dohromady. V dnešní době je mnohem snazší domluvit začátky mezi varhaníkem na kůru a tanečnický dole v presbytáři (použití kamer, vysílaček, ...). Při premiéře v roce 1996 ovšem tyto možnosti nebyly. Dle vyjádření Tyce probíhala komunikace tímto způsobem: *„Začátky vět se řešily tím, že byl někdo nahoře u paní Chřibkové, kdo jí dal znamení, že může začít hrát, protože ona samozřejmě z kůru dolů nic neviděla. Případně jsme komunikovali díky osvětlovačům pomocí světýlka – natáhne se kabel, dole někdo z osvětlovačů zmáčkne knoflík, a nahoře se u varhan rozsvítí světýlko, což bylo znamení pro začátek.* ¹⁰¹

V případě opětovného znovuuvedení spojení varhan a tance by byla potřebná rekonstrukce tance v případě, že autor již nežije, nebo není schopen choreografii odtančit sám. Dále by bylo třeba vytvoření nového specifického podia a nových kostýmů. Původní kostýmy jsou stále dochovány v autorově archivu, ale nemohou se již použít. Jednak byly šité na míru tanečnickům, ale hlavně jsou v současné době ve velmi špatném stavu, který nedovoluje jejich použití. Ovšem nejedná se o finančně nenákladné položky. Jen samotné podium ve tvaru kříže vyšlo na 100 000 Kč a po odstranění tance z repertoáru tanečnicků bylo zlikvidováno, neboť pro uskladnění by byly finančně neúnosné. Zároveň není tato choreografie zapsána, neboť se běžně nezapisují. Dle vyjádření autora by to stejně bylo neúčelné: *„(...) pro nás tanečnický je video jako pro hudebníky noty. I když existují taneční notace, používají se minimálně, protože je na to třeba speciální školení, aby jedinec porozuměl vysvětlivkám. Nakonec je stejně potřeba video, aby pochopil, jak to provést.* ¹⁰² Jelikož se jedná o znázornění biblických příběhů, je velmi žádostivé, aby bylo dílo prováděno v kostele. Zároveň Tyc toto dílo upravil pro jevištní formu, ale jak sám řekl: *„(...) ten kostel a prostor je velmi důležitý, jinak celé vyznění postrádá ducha!* ¹⁰³ Samotné tance jsou tvořeny pro pohyb po šikmém kříži v úrovni očí diváků. V případě jevištního

¹⁰⁰ Ze soukromého rozhovoru s MgA. Petrem Tycem v Kolíně 25. 6. 2019

¹⁰¹ Tamtéž

¹⁰² Tamtéž

¹⁰³ Tamtéž

podání by žádný kříž nebyl potřebný – pokud by se využil, diváci v přízemí by měli tanečníky ještě o kus výše než na samotném podiu. Kříž lze vytvořit z finančně méně náročných položek – postavením nastavitelných pódiových stolů do tvaru kříže. Jak ale dodává sám autor: „*Při vystoupení například ve filharmonii nemá provedení tu správnou atmosféru, jako v chrámu.*“¹⁰⁴

Dílo bylo prováděno většinou ve spojení s dalším Ebenovým dílem „*Okna.*“ Jedno z posledních vystoupení proběhlo opět na Svatojakubském festivalu v Praze po smrti Petra Ebena ve spojení s Irenou Chříbkovou. Tyc na tyto koncerty vzpomíná vždy s nadšením: „*Možnost vystoupit v kostele s takovýmto dílem a spolupracovat s Petrem Ebenem bylo k nezaplacení. Ten pocit, když člověk ztvárňuje biblický příběh v kostele a má na dosah ruky diváky, mezi kterými tancuje, je úžasný.*“¹⁰⁵

4.1 Petr Tyc

Petr Tyc (*1965) je český tanečník a choreograf, který vystudoval klasický tanec na pražské Taneční konzervatoři a choreografii na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze u Pavla Šmoka a své vzdělání si dále rozvíjel u Merce Cunninghama v New Yorku¹⁰⁶. Působil jako tanečník v Pražském komorním baletu a také v Rambert Dance Company v Londýně. Vytvořil více než 20 choreografických děl a několik činoherních a operních režii. Mezi jeho nejvýznamnější inscenace patří právě „*Čtyři biblické tance pro varhany a dva tanečníky*“ nebo „*To málo, co vím o Sylfidách*“ za což byl v roce 2002 oceněn cenou SAZKY za objev v tanci. V současné době působí v kolínském muzeu.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ze soukromého rozhovoru s MgA. Petrem Tycem v Kolíně 25. 6. 2019

¹⁰⁵ Tamtéž

¹⁰⁶ MERTOVIÁ, L. *Taneční listy: Petr Tyc*. Praha, 1990. str. 7

¹⁰⁷ BENONIOVÁ, M. *Taneční listy: Znásobně sám*. Praha, 1999. str. 7

Závěr

Hlavním cílem práce bylo analyzování cyklu „*Biblické tance*“ v biblickém kontextu a rozbor jednotlivých tanců z hlediska motivické a tematické práce v dané programní hudbě. Také je hledána autorova hudební řeč zakomponovaná do hudebně výrazových prostředků. Výsledkem práce by mělo být snazší obeznámení interpretů s jednotlivými částmi a tématy tanců tak, aby porozuměli jejich tektonické stavbě a lépe se v nich orientovali.

Druhotným cílem bylo obeznámení s fakty týkajícími se vzniku a průběhu taneční choreografie. Jelikož nebyly tyto informace dohledatelné při tvorbě diplomové práce, spojil jsem se s MgA. Petrem Tycem a v osobním interview jsem zjistil co nejvíce podrobností.

Práce je rozdělena do čtyř hlavních kapitol. V první je stručně zmíněn život a varhaní tvorba Petra Ebena, druhá kapitola se již konkrétněji věnuje cyklu „*Biblické tance*“. Nejprve jsou přiblíženy dostupné znalosti o celém cyklu, dále pak netypické spojení mezi královským nástroj a tancem. Významnou částí je samotné zařazení jednotlivých tanců do biblického kontextu a jejich následný rozbor. Autor vždy na začátku každého ze čtyř tanců uvede biblický verš, ze kterého vychází. První tři tance jsou inspirovány Starým zákonem, čtvrtý nachází spojitost s Novým zákonem. Nejrozsáhlejší a nejzávažnější je ovšem tanec třetí – Tanec Jeftovy dcery. Jako jediný má v sobě zakomponovanou určitou dějovou linii, kterou je možné sledovat v notovém partu. Celý cyklus je samozřejmě založen na Ebenově brilantní znalosti Bible, bez které by nebyl schopen vybrat tyto čtyři nejzávažnější biblické momenty týkající se tance ¹⁰⁸. Ve třech případech se jedná o doslovně uvedený biblický tanec, v novozákonní „*Svatbě v Káně*“ vychází autor z vlastní, velmi dobře opodstatněné, domněnky.

Zároveň je velmi zajímavá skutečnost, která je poznamenána na 16. straně. I při Ebenově obrovské znalosti Bible došlo k drobné nepřesnosti – uvedením špatné kapitoly a verše v „*Písni písní*“. To ale nemusela být přímo autorova chyba, ale mohlo k ní dojít při nepřesném přepisu, nebo v tisku.

Vypracováním diplomové práce jsem se utvrdil v kráse a širokém duchovním rozměru Ebenovy tvorby. Víím, že k jeho varhanním dílům budu přistupovat jiným

¹⁰⁸ Ze soukromého rozhovoru s MgA. Petrem Tycem v Kolíně 25. 6. 2019

způsobem nežli k tvorbě Johanna Sebastiana Bacha. Byť byli oba dva velmi spirituálně založeni, ve tvorbě českého autora je nutné nalézt co nejvíce spojitostí mezi jeho hudbou a předlohou.

Seznam použité literatury

BENONIOVÁ, M. *Taneční listy: Znásobeně sám*. Praha, 1999.

Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona. Praha: Zvon, 1991. ISBN 80-7113-009-5.

Bible: Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 2001. ISBN 978-80-7545-009-8.

Bible: Český překlad Jeruzalémské bible. Praha: Euromedia, 2013. ISBN 978-80-86938-99-8.

EBEN, Petr. *Four Biblical Dances for Organ*. London: United Music Publishers, 1993.

Irena Chřibková [online]. Praha [cit. 2019-07-10]. Dostupné z: <http://chribkova.com/>

Jeruzalémská bible – Přísloví, Kazatel, Píseň písni, Praha 1999

Katalog produkce a premiér České televize 1999. Praha: Česká televize, 2000. ISBN 80-85005-30-1.

LANDGRÁFOVÁ, Renata; KREJČÍ, Jan; NAVRÁTILOVÁ, Hana. *Písně Zlaté bohyně: staroegyptská milostná poezie*. Praha: Set Out, 2007. ISBN 978-80-86277-54-7.

MERTO VÁ, L. *Taneční listy: Petr Tyc*. Praha, 1990.

MIRVALDOVÁ, Hana. Několik poznámek k rozlišení metafory, alegorie a symbolu. *sas.ujc.cas.cz* [online]. *sas.ujc.cas.cz* [cit. 2019-07-19].

Mít co říct [online]. Praha: Taneční aktuality, 2017 [cit. 2019-07-10]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/petr-tyc-mit-co-riect>

OTTO, Jan. *Ottův slovník naučný*. Praha: Jan Otto, 1894. ISBN 80-718-5057-8.

TYC, Petr, 2019. Osobní interview. Kolín 25. 6. 2019

VÍTOVÁ, Eva. *Petr Eben*. Praha: Baronet, 2004. ISBN 80-721-4743-9.

VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995. ISBN 80-703-9218-5.

VYBÍRALOVÁ, Zuzana. *Italsko-český slovník hudební terminologie*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85429-49-7.