

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Hudební katedra

## **Česká varhanní hudba 20. století**

Bakalářská práce

Autor: Ondřej Hromádko  
Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice  
Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na vzdělávání  
Hudební kultura se zaměřením na vzdělávání  
Vedoucí práce: doc. PhDr. MgA. František Vaníček, PhD.

Hradec Králové

2016



## Zadání bakalářské práce

**Autor:** Ondřej Hromádko

**Studium:** P131060

**Studijní program:** B7507 Specializace v pedagogice

**Studijní obor:** Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na vzdělávání, Hudební kultura se zaměřením na vzdělávání

**Název bakalářské práce:** a) **Závěrečný bakalářský koncert - varhany** b) **Česká varhanní hudba 20. století**

**Název bakalářské práce AJ:** a) Bachelor's closing concert - organ b) Czech Organ Music of 20 th century

### **Cíl, metody, literatura, předpoklady:**

Závěrečná bakalářská práce je složena ze dvou částí. První část je tvořena sólovým koncertním výkonem, jehož předpokladem je vysoká úroveň technických dovedností studenta. Koncertní vystoupení má na základě vhodně zvolené dramaturgie prezentovat interpretační kvality diplomanta, jeho schopnost adekvátního stylového přístupu k interpretaci jednotlivých skladeb. Druhou část bakalářské práce tvoří teoretická část v rozsahu cca 20 - 30 stran. Zde bude zpracována problematika české varhanní tvorby ve 20. století, její srovnání se světovým vývojem, její specifika a přínos.

KLINDA, F. Organ v kulture dvoch tisícrocí. Bratislava: 2000. ŠLECHTA, M. Dějiny varhan a varhanní hudby. Praha: AMU, 1985.

**Garantující pracoviště:** Hudební katedra,  
Pedagogická fakulta

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

**Oponent:** MgA. Jan Kyselák  
prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.

**Datum zadání závěrečné práce:** 9.1.2015

## **PROHLÁŠENÍ**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval pod vedením vedoucího bakalářské práce samostatně a uvedl jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové, 9. května 2016

## **PODĚKOVÁNÍ**

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu své bakalářské práce panu doc. PhDr. MgA. Františku Vaníčkovi, PhD. za podporu, cenné připomínky, rady a především čas, který mi věnoval.

## **Anotace**

HROMÁDKO, Ondřej. *Česká varhanní hudba 20. století*. Hradec Králové, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. PhDr. MgA. František Vaníček, PhD.

Bakalářská práce je zaměřena na českou varhanní tvorbu 20. století, jmenovitě na skladatelský odkaz Petra Ebena, Luboše Sluky, Otmara Máchy a Jiřího Strejce. Nejprve je krátce přiblížena kulturní situace v bývalém Československu. Následují stručné životopisy skladatelů a výčet varhanního díla. Hudební rozbor vybraných skladeb rozvíjí popis jejich kompozičního stylu. Ve svém výsledku práce přináší porovnání práce skladatelů a jejich přínosu pro varhanní literaturu v kontextu české a světové hudby 20. století.

**Klíčová slova:** varhany, 20. století, česká hudba, Jiří Strejce, Luboš Sluka, Petr Eben, Otmara Mácha

**Abstract**

HROMÁDKO, Ondřej. *The Czech Organ Music of 20th Century*. Hradec Králové, 2016. Bachelor's thesis. University of Hradec Králové, Faculty of Education. Thesis supervisor doc. PhDr. MgA. František Vaníček, PhD.

The bachelor's thesis is focusing on the Czech organ pieces in 20th century, concretely on music compositions of Petr Eben, Luboš Sluka, Otmar Mácha a Jiří Střejc. In the beginning there is briefly introduced situation of culture in the former Czechoslovakia. Then are briefly described lives of the musical composers and their compositions. Music analysis of representative compositions is inquiring into a description of their compositions style. On the end thesis brings the compare of composer's work and their contribution to organ music with the context of Czech and world music of 20th century.

**Keywords:** organ, 20th century, Czech music, Jiří Střejc, Luboš Sluka, Petr Eben, Otmar Mácha

## OBSAH

ÚVOD	8
1 VARHANY V ČESKÉ HUDBĚ 20. STOLETÍ	9
2 VYBRANÍ AUTOŘI, DÍLO A ROZBOR VYBRANÝCH SKLADEB	11
2.1 JIŘÍ STREJC	11
2.1.1 VARHANNÍ TVORBA	12
2.1.2 CIACCONA BREVIS	14
2.2 LUBOŠ SLUKA	18
2.2.1 VARHANNÍ TVORBA	18
2.2.2 CESTY PRO VARHANY	19
2.3 PETR EBEN	29
2.3.1 VARHANNÍ TVORBA	29
2.3.2 SKLADBY PRO JINÉ NÁSTROJE S VYUŽITÍM VARHAN	34
2.3.3 MOMENTI D'ORGANO	36
2.4 OTMAR MÁCHA	40
2.4.1 VARHANNÍ TVORBA	40
2.4.2 PRAŽSKÁ FANTAZIE	41
3 SROVNÁNÍ SKLADATELŮ A VYBRANÝCH SKLADEB	45
3.1 PETR EBEN	45
3.2 LUBOŠ SLUKA	47
3.3 OTMAR MÁCHA	48
3.4 JIŘÍ STREJC	49
3.5 SROVNÁVACÍ SYNTÉZA	50
ZÁVĚR	53
SEZNAM NOTOVÝCH UKÁZEK	54
POUŽITÉ ZDROJE	55

## ÚVOD

Tvorba českých hudebních skladatelů 20. století pro varhany autorů století je velice početná a zajímavá. Mezi jmény našich významných skladatelů v tomto směru vynikají především Petr Eben, Luboš Sluka, Otmar Mách a Jiří Strejc, jejichž varhannímu kompozičnímu odkazu je tato práce věnována. Jejich tvorbu jsem si zvolil nejen za téma bakalářské práce, ale rovněž za hlavní složku svého souvisejícího bakalářského koncertu, za čímž stál především záměr alespoň částečně přispět k produkci soudobé hudby a jejímu šíření při koncertech na akademické půdě Univerzity Hradec Králové. Na bakalářském koncertě jsem vedle Preludia a fugy E dur BWV 566 Johanna Sebastian Bacha provedl Ciaconnu brevis Jiřího Strejce, Cestu stínu Luboše Sluky, výběr z cyklu Momenti d'organo Petra Ebena a Pražskou fantazii Otmara Máchy. Těmito skladbami jsem se zabýval s velkou chutí - nejen ve chvílích přímé interpretace, ale i během rozboru a zkoumání jejich postavení v tvorbě svých autorů.

Seskupení právě těchto čtyř jmen není náhodné. Zajímavým impulsem k tomuto výběru pro mě byl - vedle nezpochybnitelného přínosu české varhanní hudbě - jejich vztah k oblasti východních Čech, mého domovského kraje. Luboš Sluka pochází z památného Opočna na Rychnovsku, Petr Eben se narodil v Žamberku (okres Ústí nad Orlicí), Jiří Strejc celý dospělý život působil v Hradci Králové a Otmar Mách zemřel v Pardubicích a vřele se přátelil s někdejší ředitelem a pedagogem Konzervatoře v Pardubicích, nedávno zesnulým Václavem Rabasem, jenž jeho dílo velice prosazoval, zadával svým posluchačům, často prováděl a rovněž i natočil. Při hlubší analýze jednotlivých autorů mě zajímal především jejich vztah k varhanám a odkaz, který varhanní literatuře zanechali.

Hlavní cíl této práce spočívá vedle podrobného rozboru vybraných skladeb především v jejich srovnání z uměleckého hlediska, zasazeného do souvislostí hudebního dění v bývalém Československu, a v posouzení samotného postavení varhan v tvorbě jejich autorů a přístupu k nástroji, který se osobnost od osobnosti lišil.



## 1 VARHANY V ČESKÉ HUDBĚ 20. STOLETÍ

Snad žádný jiný nástroj neodráží v českých podmínkách pohnuté dějiny 20. století tolik, jako tomu je v případě varhan. Tradičně spojovány s chrámovým prostředím, byly v posledních letech rakousko-uherské monarchie i po dobu první republiky téměř výlučně vnímány jako nástroj vesměs užitkový, mající své místo v ustáleném pořádku duchovních potřeb společnosti. Stavitelství varhan a tvorba pro ně byly stále podřízeny tzv. ceciliánské reformě<sup>1</sup>, znemožňující v chrámovém prostoru jakýkoliv větší skladatelský rozmach. I v této době vznikaly koncertní skladby pro varhany, ovšem převážně stále s obligátním duchovním podtextem a téměř bezvýhradným určením k liturgickým účelům.

O varhanách jakožto sólovém koncertantním nástroji lze lépe hovořit po druhé světové válce s rozmachem instalací varhan do světských hudebních sálů a síní. Zároveň s tím varhany po událostech v únoru 1948 a nastolení socialismu v Československu začaly být kvůli svému společensky zažitému označení církevního nástroje vnímány jako věc společenskému režimu nepřátelská a jeho ideologii cizí. Dlouholetý pedagog varhanního oddělení Pražské konzervatoře a Akademie múzických umění Jan Hora<sup>2</sup> k výročí 200 let Pražské konzervatoře vzpomíná: „*Varhaníci skutečně neměli snadný život. Stát bojoval proti náboženským projevům všeho druhu a naše studium bylo oficiálně zaměřeno ke koncertní činnosti, která byla povolena pouze v koncertních sálech, což znamenalo minimum příležitostí. Až po dlouhých 17 letech v roce 1965 byly kvůli zahraničním turistům a lepšímu renomé státu povoleny v Praze ve třech kostelích varhanní koncerty, které byly okamžitě především domácím obecnstvem naprosto přeplňovány. Zákaz v oblastech mimopražských ale trval dál. Jít na varhanní koncert v kostele byla určitá forma protirežimního protestu. Protože zakázané ovoce nejvíce chutná, byl přeplněný kostel obsazený i na všech stupních oltářů především mladými lidmi, kteří naprosto soustředěně poslouchali a byli zcela fascinováni zvukem varhan a mystickým prostředím chrámu. Absolventi oboru varhany většinou končili jako pedagogové klavíru na hudebních školách nebo jako varhaníci ve svatebních síních a krematoriích. V kostelích za bdělého stranického dohledu hrát pravidelně při bohoslužbách nemohli, nebo v*

---

<sup>1</sup> Ceciliánská reforma - hnutí 2. poloviny 19. století za obnovu důstojnosti chrámové hudby, postupně se mísící s operním světským stylem. V českých zemích (a vůbec poprvé v tehdejším Rakousku-Uhersku) tento proud vyvrcholil v roce 1880 založením Cyrilské jednoty římskokatolickým knězem Ferdinandem Josefem Lehrerem (1837-1914). Spolek prosazoval návrat k prostému duchovnímu výrazu, čehož dosahoval stavbou varhan s nevýraznou, jednotvárnou registrací a školením varhaníků pro výhradně liturgické účely, ne pro sólovou interpretaci. Výsledky a názory ceciliánské reformy přetrvávaly až do poloviny 20. století, ačkoliv se od nich začalo ustupovat již ve 20. letech.

<sup>2</sup> Jan Hora (\*1936) - český varhaník a pedagog.

*opačném případě měli existenční potíže. Tato situace trvala až do doby, kdy režim začal mnohem později ztrácet sílu a nestačil vše kontrolovat.“<sup>3</sup>*

Varhanní chrámové koncerty tedy sice existovaly, ovšem ve zcela okleštěných podmínkách komunistické diktatury. Poptávka po tomto druhu hudby byla, a proto ji režim částečně toleroval. Legendárními se staly např. recitály pražského varhaníka Jiřího Ropka<sup>4</sup> v bazilice sv. Jakuba.

Vedle civilních sálů se stalo novou módou budování hudebních sálů v již stojících, tzv. odsvěcených kostelích a kaplích.<sup>5</sup> Potlačeny ve svém původním určení, byly varhany obecně směřovány k zprostředkování neurčitě abstraktních pocitů, aniž by mohly spočívat v jakémkoliv určeném duchovním ukotvení. Bez ohledu na tuto skutečnost se česká varhanní tvorba té doby činně rozvíjela u všech významných hudebních skladatelů, jejichž skladby prováděli vynikající sóloví interpreti, mezi nimi např. Jiří Reinberger, Václav Rabas,<sup>6</sup> Jan Hora a mnozí další. Hra na varhany zůstávala zařazena mezi studijní obory vysokých hudebních škol, konzervatoří a lidových škol umění. Sametovou revolucí v listopadu 1989 proto nenastal nějaký zásadní posun ke zvýšenému zájmu skladatelů o varhany, ale o obratu lze hovořit v případě posluchačstva, především ve venkovských oblastech, jemuž byl najednou umožněn přístup na socialistickým režimem nepřátelsky přijímané akce. Po dobu 90. let se fenomén varhanních koncertů postupně rozšiřoval po celé republice do rozsahu, jaký známe dnes.

Podrobnější posouzení postavení varhan a autentické varhanní tvorby náleží jednotlivým hudebně-interpretačním rozborům vybraných skladeb a portrétům jejich autorů, představujícím reprezentativní kompoziční školu české hudby 2. poloviny 20. století.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> RICHTER, Miloslav. *200 let Pražské konzervatoře III: IX. Oddělení a pedagogické osobnosti: Jan Hora - varhaník*. In: *Hudební rozhledy* 9/2010.

<sup>4</sup> **Jiří Ropka** (1922-2005) - český varhaník.

<sup>5</sup> Zářným příkladem může být Městská hudební síň v Hradci Králové (bývalý seminární kostel sv. Jana Nepomuckého).

<sup>6</sup> Varhanní sólisté **Jiří Reinberger** (1914-1977), **Václav Rabas** (1933-2015) nejprve ve vztahu učitel-žák, později jako rovnocenní sóloví interpreti patřili k vrcholným instrumentalistům české poválečné hudební historie.

<sup>7</sup> Cíl této práce nespočívá v podrobném výpisu všech jejich skladeb, pro její účely zcela vedlejším, a proto je zaměřena vysloveně na přehled varhanního díla s důrazem na dané skladby souvisejícího bakalářského koncertu.

## 2 VYBRANÍ AUTOŘI, DÍLO A ROZBOR VYBRANÝCH SKLADEB

Zvuk varhan ve větším či menším rozsah inspiroval mnohé české hudební skladatele ke kompozici varhanních skladeb. Hudební odkaz Jiřího Strejce, Luboše Sluky, Petra Ebena a Otmara Máchy mezi nimi vyniká a zaslouží si zvláštní pozornost.<sup>8</sup> Jejich přímý kontakt s nástrojem, skvělá umělecká invence a vyspělá pracovní erudice napomohly k vytvoření opravdu hodnotného kompozičního odkazu.

### 2.1 JIŘÍ STREJEC

Jiří Strejc se narodil 17. dubna 1932 v Praze, ačkoliv celý jeho pozdější produktivní věk je spjat s východočeským městem Hradec Králové. Ještě v Praze vystudoval na konzervatoři hru na varhany ve třídě Miroslava Kampelsheimera<sup>9</sup> a skladbu ve třídě Otty Alberta Tichého<sup>10</sup>. Studium zakončil absolutoriem s výborných prospěchem v roce 1953<sup>11</sup>. V roce 1957 nastoupil do funkce varhaníka a ředitele kůru v katedrále sv. Ducha v Hradci Králové, kde působil až do roku 2001. V Hradci Králové plně prosazoval varhanní a duchovní hudbu i přes obtíže společenského režimu: kromě vedení chrámového sboru v roce 1965 založil a do roku 1985 vedl sbor Cantores antis antiquae a vyučoval na královéhradecké Lidové škole umění, kde se mu podařilo prosadit zřízení varhanního oddělení. Zároveň působil také jako příležitostný dělník, varhaník v smuteční síni, korepetitor v Klicperově divadle. Těmto činnostem se věnoval především z nezbytnosti finančního zajištění rodiny, neboť funkce varhaníka v katedrále nebyla v socialistickém Československu vůbec vítána, natož pak dobře placena. Jak vzpomíná paní Marie Strejcová, vdova po skladateli: „V roce 1957 nastoupil na místo ředitele katedrálního kůru u Svatého Ducha v Hradci Králové, který byl v té době již dva roky neobsazen. V době ideologického pronásledování církve si tímto odvážným činem uzavřel cestu k dráze koncertního varhaníka a i další činnosti odpovídající jeho vzdělání mu byly na dlouhá léta zapovězeny. Plat varhaníka v katedrále byl tak malý, že si musel přivydělávat jako pomocný dělník v továrně Petrof či korepetitor v divadle. Věnoval se ale tomu, co měl nejraději – pěstoval a kultivoval liturgickou hudbu na hradeckých kůrech. V dobách kdy byl v širokém okolí jediným varhaníkem s odpovídajícím vzděláním a erudicí, hrával až na pěti tzv. půlnočních mších a v období velkých církevních svátků doprovázel i ostatní chrámové sbory v hradeckých kostelech, a to bývaly v té době v neděli v katedrále čtyři mše svaté. Celý svůj život podřídil potřebám hudby na kostelních kůrech, a rád.“<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Z této myšlenky autor práce vycházel i při sestavování programu souvisejícího bakalářského koncertu.

<sup>9</sup> **Miroslav Kampelsheimer** – varhaník a pedagog Pražské konzervatoře.

<sup>10</sup> **Otto Albert Tichý** (1890-1973) - nestor chrámového života v Praze, titulární varhaník katedrály sv. Víta, pedagog Pražské konzervatoře a hudebník s neobyčejně širokým rozhledem.

<sup>11</sup> Strejcův absolventský koncert se konal ve Smetanově síni Obecního domu.

<sup>12</sup> STREJCOVÁ, Marie. *Hrst střípků ze života regenschoriho a varhaníka*, /online/. 2009 /cit. 2016-05-04/. Dostupné z: [http://www.varhany.org/ze\\_zivota/z12\\_strejc.html](http://www.varhany.org/ze_zivota/z12_strejc.html)

V Hradci Králové vykonal mnoho, neboť pro biskupské město zůstávalo i po ztrátě faktického biskupa zachování fungujícího provozu katedrály po všech stránkách otázkou prestiže.<sup>13</sup> Svůj zájem o kulturní dění města projevoval také organizací koncertů a různorodou uměleckou činností. Věk a nemoci stáří je na začátku nového tisíciletí zavedly do ústraní, přesto se do konce života nevzdával nepřehlédnutelné aktivní účasti na kulturním a společenském profilu města.

Postavení tvorby Jiřího Strejce v české tvorbě je, spravedlivě řečeno, okrajové, a jeho význam převážně oblastní, regionální. Jednostranné zaměření na duchovní oblast umění v podmínkách domácí scény staví Strejcovy skladby v drtivé většině do omezené skupiny posluchačů chrámové hudby a zvuku varhan.

### 2.1.1 VARHANNÍ TVORBA

Tvorbě pro varhany se Strejce věnoval již od studia na Pražské konzervatoři. Vedle *Ciaccony brevis* (viz kapitolu níže) z roku 1951 napsal k závěru studia v roce 1952 *Fugu in Re*. Zde zvolil za téma chorální nápěv velikonočního zvolání Alleluja, používaného do poloviny 60. let v římskokatolické latinské liturgii při slavné ranní mši na Neděli velikonoční. V tónině D dur se téma objevuje nejprve v altu, dále v tenoru, sopránů a nakonec v basu. Harmonicky i kompozičně klasická expozice poté přechází v provedení v paralelní tónině h moll, kde se objevují moderní prvky soudobé hudby (bohatá chromatika, disonantní akordy), a v závěru naposledy nastupuje citace tématu v sopránů, podpořená těsnou krajních hlasů.

Životní osudy v 50. a 60. letech (tříletá vojenská služba, stěhování, založení rodiny atd.) Strejcovu tvorbu pro varhany na čas přerušily. Až v roce 1978 na radnici v Pardubicích<sup>14</sup> v podání Václava Uhlíře<sup>15</sup> proběhla premiéra Strejcovy nejznámější a nejhranější varhanní skladby, *Sonaty I*. Věty třívěté sonáty nesou názvy podle forem, ve kterých jsou napsány. *Preludium* napsané v tónině d moll sestává z mechanického opakování ostinátního motivu, který se zajímavými harmonickými postupy na konci vyjasní do stejnojmenné tóniny durové. Druhá věta *Aria* v aiolské tónině h moll cituje starobylý chorální zpěv Pane, smiluj se, na jehož zvolání odpovídají harmonicky rozšířené akordy. Po působivých jemných sekvencích naposledy zazní téma v durovém závěru. Třetí věta *Toccata* (v Tempo alla rumba) v tónině D dur ve svěží rychlosti přináší jihoamerickou rumbu, tanec pro varhanní literaturu značně neobvyklý. Toccátová sazba v osmi-osminovém taktu a s hybným pedálem směřuje k bombastickému zakončení „alla cadenza“. U posluchačů má Sonata I. velkou oblibu díky jasné harmonii, kontrastnímu

<sup>13</sup> Během socialistické diktatury byl právoplatnému biskupovi Karlu Otčenáškovu nástup na biskupský stolec znemožňován a diecéze byla řízena pouze tzv. kapitulním kancléřem.

<sup>14</sup> V té době v Hudebním sále pardubické radnice stály varhany, později odstraněné při generální opravě budovy.

<sup>15</sup> **Václav Uhlíř** (\*1954) – český varhaník, pedagog Konzervatoře v Pardubicích, organolog královéhradecké diecéze a ředitel kůru kostela Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové. S Jiřím Strejcem jej spojovalo dlouholeté přátelství.

členění vět a zajímavým hudebním nápadům; sóloví interpreti si ji vysoce cení pro ryze varhanní fakturu partitury.

Pro vystoupení svého syna Martina<sup>16</sup> na varhanní soutěži v Opavě v roce 1980 napsal Strejc *Koncertní etudu*, občas nazývanou „Opavská“. Třídobé skupinky ve dvanáctiosminovém taktu se po způsobu technických manuálových cvičení rozbíhají po celé klaviatuře bez zvláštních dynamických či tempových změn; proto je možné celou etudu odehrát na jednom manuálu.

Martin Strejc v roce 1985 v pražské bazilice sv. Jakuba rovněž poprvé veřejně uvedl *Koncertantní etudu*. Figurační téma se rozvíjí v polyfonně zpracovaném tříhlase a dvojitým posunutím o půl tónu výš se nápadně přibližuje stylu populární estrádní hudby, ve kterém skladba po pedálovém sólu pokračuje v klastrových akordech s podporou „krácejícího basu“. I poté se harmonie dvakrát posunuje o půl tónu, až v konečné tónině B dur nastoupí chromatický sled rozložených akordů do samotného závěru. Koncertantní etuda je zajímavým příkladem spojení starobylého zvuku varhan s neartifciální harmonickou sazbou.

O rok později Jiří Strejc napsal pro varhany *Scherzo*. Tempo není předepsáno, ale zcela přirozeně se nabízí velmi rychlé, snad až nejrychlejší. Kvintové staccatové dvojjzvuky ve zběsilém sledu prostupují celou skladbu, vyjma poněkud klidnější střední část, a dvakrát zařazené pedálové sólo Scherzu dodává impozantní, virtuózní dojem.

*Invokace C-H-E-B* pro velké varhany vznikla z podnětu skladatelské soutěže města Cheb v roce 2008.<sup>17</sup> Název města logicky vybízí k hudebnímu kryptogramu, jež Strejc použil hned v pedálovém úvodu a i dále občas zazní. Náročné pedálové sólo je možné vypustit díky přípustnému VI-DE. Virtuózní skladba je mezi Strejcovými kompozicemi nápadná výbojnou, až syrovou harmonií, a je jeho poslední varhanní skladbou vůbec.

Nedílnou součástí Strejcovy práce v oblasti chrámové hudby, bez varhan nemyslitelné, je odkaz v podobě zhudebněných žalmů a harmonizovaných duchovních písní. Největším (a dodnes nejvíce viditelným) počinem je v tomto směru harmonizace písní pro tzv. *Jednotný kancionál*.<sup>18</sup>

Zajímavým výsledkem Strejcových dlouholetých zkušeností varhaníka v obřadním provozu je *Varhanní knížka*, ve které spolu s Pavlem Hruběšem<sup>19</sup> vybral a upravil několik desítek skladeb rozličných stylů i nálad. Jak sám napsal v předmluvě, cílem Varhanní knížky bylo předložit řadovým varhaníkům sbírku vhodných kulturních vsuvek ve snadné úpravě, obzvláště s ohledem na nastupující fenomén elektronických varhan. „*Není to myšlenka nová. Publikací s podobným zaměřením vyšla již řada. Přesto*

<sup>16</sup> **Martin Strejc** (\*1957) se rovněž věnuje varhanní koncertní a liturgické činnosti, v letech 1996-2012 působil na kůru kostela sv. Antonína v Novém Hradci Králové.

<sup>17</sup> Tuto soutěž *Invokace C-H-E-B* vyhrála.

<sup>18</sup> Plným názvem „*Kancionál - společný zpěvník českých a moravských diecézí*“. Byl připravován kolektivem autorů po schválení změn II. vatikánským koncilem, poprvé vydán v roce 1973.

<sup>19</sup> **Pavel Hruběš** – amatérský varhaník a klávesista, působící především v oblasti populární hudby

potřeba praktické příručky je stále naléhavá. *Varhany – píšťalové, častěji elektronické – jsou už téměř pravidelným vybavením obřadních síní. Tato sbírka je určena především varhaníkům, kteří v těchto síních hrají při slavnostních příležitostech,*“ píše Strejc v předmluvě.<sup>20</sup> Vzhledem k hudební dramaturgii ceremonií v sálech Národních výborů před Sametovou revolucí v listopadu 1989 je obsah knížky ryze světský. Některé úpravy lze vnímat jedinečně jako poplatné době vzniku (Píseň práce, Internacionála, Pochod padlých revolucionářů), jiné transkripce působí na varhanách poněkud úsměvně (hlavní téma první věty Klavírního koncertu b moll Petra Iljiče Čajkovského<sup>21</sup>, Preludium A dur op. 28, č. 7 Fryderyka Chopina<sup>22</sup>), ovšem obecně Varhanní knížka nabízí kvalitní výběr přejatých skladeb od husitského chorálu přes poklady klasické literatury až po populární písně 20. století.

Varhany v tvorbě Jiřího Strejce tvoří významnou složku také jako doprovodný nástroj ostatních sborových duchovních děl. První místo v tvorbě Jiřího Strejce tvoří sborová, především duchovní díla, jejichž neoddelitelnou součástí je varhanní doprovod. Samostatný oddíl tvoří čtyři zhudebněná mešní ordinária pro sbor a varhany, inspirovaná starobylými duchovními nápěvy, podle kterých jsou také pojmenována. První dvě, *Missa Orbis Factor* z roku 1959 a *Missa Lux et origo* z roku 1960 podle velikonočního chorálu, pracují s ordináriem v latinské podobě, samozřejmě pro předkoncilní církevní praxi. Mše *Missa Kyrie fons bonitatis* z roku 1964 přijímá naznačené změny II. vatikánského koncilu a zpracovává mešní text česky;<sup>23</sup> vedle toho navíc umožňuje zařazení velkého orchestru s výrazně posílenou dechovou sekcí. *Missa Pater excelse*, napsaná kolem roku 1990, je určena pro ženský sbor, baryton a varhany, a je poslední Strejcovou mší. V královéhradecké katedrále je běžně prováděn sbor *Ecce sacerdos magnus* při příchodu biskupa, *Alleluja*, antifony k různým církevním svátkům a slavnostem, žalmy, v postní době také *Pašije podle Marka*.

### 2.1.2 CIACCONA BREVIS

Krátkou polyfonní skladbu (durata cca 2,30 min) Jiří Strejc napsal v roce 1951 jako student Pražské konzervatoře. Forma *ciaconny*<sup>24</sup> je dodržena tradičním způsobem, kdy je ostinátní basové téma postupně doplněno dalšími pěti hlasy až do harmonicky i melodicky uspokojivého závěru. Skladba má předepsané předznamenání pro tóninu e moll.

---

<sup>20</sup> STREJEC, Jiří. *Varhanní knížka: Výběr populárních skladeb k různým příležitostem*. Praha: Supraphon, 1989, s. 7.

<sup>21</sup> Petr Iljič Čajkovskij (1840-1893) - ruský skladatel.

<sup>22</sup> Fryderyk Chopin (1810-1849) - polský klavírista a skladatel pro klavír.

<sup>23</sup> Obrat k vedení bohoslužby v národních jazycích je asi nejvýraznější změnou koncilu, na kterou hudební skladatelé pružně reagovali.

<sup>24</sup> Původním určením tanec, ustálila se *ciaconna* v 17. století jako kontrapunktická forma s neustále se opakujícím tématem v basu, nad kterým se polyfonně rozvíjejí variace v ostatních hlasech.

Odrážka před tónem  $f^1$  hned v druhém taktu (dále tedy pokaždé při nástupu tématu) naznačuje vybočení do frygické tóniny, v rámci celé skladby se jedná pouze o zajímavé zpestření:

The image shows the beginning of a musical piece in 3/4 time, marked with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the bass clef that begins with a chromatic descent from F#4 to E4, characteristic of the Phrygian mode. The second system continues this melodic line, also marked with a piano (*p*) dynamic.

Notová ukázka č. 1 - Začátek Ciaccony brevis.

Nad neměnným tématem s narůstajícím počtem hlasu přibývají také další posuvky, které oživují zadaný harmonický plán (nemají modulační charakter). Přesto má slyšitelná melodie vlastní linku, vedenou v přirozených vzestupných a sestupných sekundových postupech, podobně jako basové téma. Harmonie kvintakordů a sextakordů je ve čtyřhlase od taktu 25 rozšířena do paralelních septakordů, v pětihlase od taktu 33 do nónových akordů.

The image shows two systems of musical notation starting at measure 25. The first system is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and shows a melodic line in the treble clef with chromatic movement. The second system starts at measure 30 and is marked with a forte (*f*) dynamic, showing a more complex harmonic texture with multiple voices in both staves, illustrating the expansion of chords as described in the text.

Notová ukázka č. 2 - Narůstání rozsahu akordů

V šestihlasém úseku od taktu 57 je ještě více zahuštěna melodickými akordickými tóny.

Notová ukázka č. 3 - Zahuštění akordů dalšími tóny

V závěrečném pětihlasém Ripieniu (takt 65) téma zazní v sopránu, zatímco ostatní hlasy s podporou pedálu odvážně střídají durové kvintakordy a tvrdé septakordy s obraty. Poslední čtyři takty (73-76) akordicky ukončují skladbu a samotný akord přináší durové rozjasnění, obohacené v ligaturovaném držení o průtah ze sekundy na primu akordu.

Notová ukázka č. 4 - Závěrečný díl Ripieno

Z dynamického hlediska je Ciaccona brevis napsána gradačně, což předpokládá postupné přidávání varhanních rejstříků již od označení mezzoforte v taktu 25, dále od pětihlasé úpravy ve forte v taktu 33, ještě silněji od taktu 41, fortissimo od šestihlasu od taktu 57 a tutti v závěrečném díle Ripieno, které vychází z logiky skladby, ač není výslovně předepsáno.



V celku skladba působí velmi vyrovnaně, na koncertech jistě obstojí jako samostatná miniatura, ale díky spojení tradiční kompoziční techniky s novodobou harmonií může výborně posloužit jako dramaturgická spojka mezi barokními polyfonními díly, popřípadě také kontrapunktickými skladbami období romantismu (např. varhanními sonátami Felixe Mendelssohna-Bartholdyho<sup>25</sup> nebo Maxe Regera<sup>26</sup>), a díly soudobých skladatelů.

V roce 1997 byla pořízena jediná nahrávka skladby synem skladatele Martinem na CD „Organ Recital by Martin Strejc“ v režii nahrávacího studia AMABILE Hradec Králové, kde je součástí profilového průřezu českou varhanní tvorbou 20. století. Nahrávání probíhalo v kostele-katedrále sv. Barbory v Kutné Hoře.

Ciaccona brevis vyšla tiskem v rámci Souborného vydání skladeb Jiřího Strejce v revizi Václava Uhlíře Společností přátel Jiřího Strejce se sídlem v Hradci Králové a nakladatelstvím CANTICUS se sídlem v Broumově. Vzhledem k chronologickému záměru projektu byla zařazena hned do prvního sešitu spolu s Fugou in Re. Stylově má s Fugou in Re patrně nejvíce společného: krátký rozsah, klasickou formu, tonální ukázněnost a zálibu v jistých zažitých konvencích varhanní literatury (např. smysluplnou basovou linii či závěrečné akordy s průtahem ze sekundy do primy akordu). Z hlediska své délky a poměrně snadné obtížnosti se Ciaccona brevis nedá srovnávat s pozdějšími kompozicemi, přesto se může postavit vedle ostatních Strejcových skladeb pro svůj již vyhraněný harmonický jazyk, který zároveň respektuje historickou návaznost chrámové hudby.

---

<sup>25</sup> **Felix Mendelssohn-Bartholdy** (1809-1847) - německý skladatel, autor varhanních sonát a preludií. Znovuobjevil polyfonii a zasloužil se o restauraci díla Johanna Sebastiana Bacha.

<sup>26</sup> **Max Reger** (1873-1916) - německý skladatel a varhaník s oblibou v náročné polyfonii.

## 2.2 LUBOŠ SLUKA

Luboš Sluka je, na rozdíl od Jiřího Strejce, rodákem z východních Čech, a naopak později působil v Praze. Narodil se 13. září 1928 v Opočně, vystudoval reálné gymnázium v Rychnově nad Kněžnou a poté opět v Opočně pracoval v tiskárně svého otce až do jejího zrušení v roce 1950, kdy se rozhodl studovat na Pražské konzervatoři. Zde absolvoval v roce 1954 v oboru dirigování ve třídě Bohumila Špidry<sup>27</sup> a Aloise Klímy<sup>28</sup>, v roce 1955 v oboru hry na bicí nástroje ve třídě Emila Špačka<sup>29</sup> a v tomtéž roce i v oboru skladby ve třídě Františka Píchy<sup>30</sup> a Miroslava Krejčího<sup>31</sup>. Pokračoval studiem na Akademii múzických umění, které zakončil v roce 1959 v oborech skladba u Jaroslava Řídkého<sup>32</sup> a Pavla Bořkovce<sup>33</sup> a filmová a scénická hudba u Václava Trojana<sup>34</sup>. Později byl především volně pracujícím hudebním skladatelem, přičemž pracoval také jako dočasný šéfredaktor hudebního vydavatelství Panton a dramaturg Československého rozhlasu.

Sluka svým dílem ctí zavedenou tradici české hudby, ovšem sám se k žádnému konkrétnímu skladateli či směru nikdy nehlásil. Rozsah vzdělání a počet pedagogů mu dovolil poznat mnoho různých názorů na hudbu a umění celkově. Všestranný talent<sup>35</sup> jej mnohokrát přivedl k inspiraci dílem literárním (především básnickým) či výtvarným.

Luboš Sluka je autorem velkého množství skladeb pro různé nástroje a soubory, mezi které se dostaly i varhany.

### 2.2.1 VARHANNÍ TVORBA

Asi nejhranější Slukovou varhanní skladbou je technicky i výrazově přístupná *Vigilie per organo*. Autor ji napsal v roce 2000 k aktu obnovy varhan v kostele Panny Marie v rodném Opočně. Zde ji při té příležitosti provedl Václav Rabas, jenž také revidoval notové vydání partitury. Skladba v rozmezí cca 8 minut je psána ve formě ABA s codou a celá se nese v duchu tradiční harmonicko-melodické linie převážně v tónině G dur, kterou nerozhodí ani zahuštěné akordy na mimotonálních stupních. Díky tomu je posluchačsky velice vděčná a trvale nachází místo na programech varhanních koncertů.

Varhany byly skladatelem uplatněny při doprovodu vokálního díla *Vyznání. Monolog na slova Michelangela Buonarrotiho*, které Sluka v původní verzi z roku 1985 napsal

<sup>27</sup> **Bohumil Špidra** (1895-1964) - dirigent a skladatel a zakladatel souboru Čeští madrigalisté (1929)

<sup>28</sup> **Alois Klíma** (1905-1980) - dirigent, v letech 1952-1971 šéfdirigent Symfonického orchestru Československého rozhlasu.

<sup>29</sup> **Emil Špaček** - orchestrální tympanista a hráč na bicí nástroje, pedagog Pražské konzervatoře

<sup>30</sup> **František Pícha** (1893-1964) - hudební skladatel a sběratel lidových písní

<sup>31</sup> **Miroslav Krejčí** (1891-1964) - hudební skladatel, soukromý žák Vítězslava Nováka

<sup>32</sup> **Jaroslav Řídký** (1897-1956) - hudební skladatel, svého času též harfista České filharmonie

<sup>33</sup> **Pavel Bořkovec** (1894-1972) - významný pedagog a hudební skladatel

<sup>34</sup> **Václav Trojan** (1907-1983) - hudební skladatel, autor hudby k filmům a k loutkovým pohádkám

<sup>35</sup> Luboš Sluka se vedle komponování věnoval také výtvarným a básnickým pokusům.

pro hluboký hlas a orchestr. Ve stejném roce skladbu upravil pro střední hlas a varhany a v roce 1996 připsal verzi pro hluboký hlas a varhany. Varhany zde citlivě doprovázejí verše renesančního malíře a sochaře v překladu Jana Vladislava<sup>36</sup>. Hudba začíná i končí v pianu, ve středu skladby dochází k prudkému vzrušení v hudební řeči i textové výpovědi.

Cyklus *Zpěvy (Canti)* z roku 2001 je určen trubce a varhannímu doprovodu a kromě své ženy Hany jej Sluka věnoval Miroslavu Kejmarovi<sup>37</sup> a Václavu Rabasovi. Cyklus má čtyři části: I. Oslavný zpěv (Canto festivo), II. Děkovný zpěv (Canto di ringraziamento), III. Milostný zpěv (Canto d'amore), IV. Oslavný zpěv (Canto di lode). Spojení zvuku varhan a trubky je velice působivé a vytváří dojem důstojné, mohutné velkoleposti.

Obdiv k prostředí Opočna a nedaleké Dobrušky se projevil v *Meditaci na téma a putování F. L. Heka pro housle a varhany*, vzniklé v roce 2011 na objednávku nově založeného Mezinárodního hudebního festivalu F. L. Věka v Dobrušce. Sluka se v rozjímavé kompozici pokusil o popis života dobrušského rodáka, českého vlasteneckého spisovatele, hudebníka a národního buditele Františka Vladislava Heka (1769-1847), jenž se stal přímou inspirací slavného románu Aloise Jiráska F. L. Věk. Sám Sluka se přímou inspirací postavou vlasteneckého umělce nijak netajil: „Když jsem byl vyzván, abych pro festival F. L. Věka něco zkomponoval, vzpomenu jsem hned na Františka Vladislava Heka – skladatele, který byl předlohou literárního i televizního zpracování F. L. Věka. V jeho pastorální mši jsem našel pěkné téma, které jsem ve skladbě použil. Nazval jsem ji Meditace na téma a putování F. V. Heka, protože osud tohoto neobyčejného člověka byl skutečně trpký a současně hodný obdivu. (...)“<sup>38</sup> *Meditaci na téma a putování F. L. Heka* provedli právě na prvním ročníku Mezinárodního hudebního festivalu F. L. Věka houslistka Iva Svobodová-Kramperová a zakladatel festivalu, varhaník Pavel Svoboda.<sup>39</sup>

## 2.2.2 CESTY PRO VARHANY

Nejvýraznějším dílem pro královský nástroj je cyklus *Cesty pro varhany*. Obsahuje tři části: I. *Cestu stínu*, II. *Cestu ticha*, III. *Cestu uzdravení*. Vznik jednotlivých vět od sebe dělí výrazný časový odstup, tudíž lze o vnímání jednotného ducha cyklu hovořit až po dopsání té nejmladší. Chronologicky vzato nejdříve byla napsána *Cesta ticha* (1964), jako druhá *Cesta uzdravení* (1983) a nakonec *Cesta stínu* (1984). Jelikož jejich obecný

<sup>36</sup> Jan Vladislav (1923-2009) - český básník a uznávaný překladatel z evropských jazyků

<sup>37</sup> Miroslav Kejmar - český trumpetista

<sup>38</sup> SVOBODA, Pavel. *O F.L. Věkovi, Opočně i smrti Radima Drejsla se skladatelem Lubošem Slukou*; In Opera plus [online]. Praha, 2011, 6. 12. 2012 [cit. 2016-05-04]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/o-f-l-vekovi-opocene-i-smrti-radima-drejsla-se-skladatelem-lubosem-slukou/>

<sup>39</sup> Mladý varhaník Pavel Svoboda (\*1987) shodou okolností pochází, stejně jako Luboš Sluka, z Opočna.

popis existuje<sup>40</sup>, nabízí se nyní prostor pro důkladný rozbor díla především z interpretačního hlediska.

Premiéru cyklu provedla Marie Šestáková<sup>41</sup> v pražském Rudolfinu během konání festivalu Pražské jaro v rámci komorního koncertu české hudby. Stejná interpretka se ujala i souborné nahrávky, uskutečněné ve dnech 1. a 2. října téhož roku v pražském kostele sv. Jakuba.<sup>42</sup> Na desce s názvem Hudba přítomnosti je Cestám pro varhany věnována celá jedna strana.<sup>43 44</sup>

Pro sjednocenost s notovým vydáním je následující rozbor jednotlivých částí cyklu podán v pořadí Cesta stínu - Cesta ticha - Cesta uzdravení.

Věnování *Cesty stínu* je připsáno varhaníkovi Janu Horovi<sup>45</sup>. Skladba nese tempové označení Lento, trvá přibližně 6 minut, nemá předepsané předznamenání. Výchozí dvoučtvrt'ový takt se často střídá s tříčtvrt'ovým, v němž také Cesta stínu končí. Formálně se jedná o velkou písňovou formu ABA'.

Sluka nenaznačil registraci ani manuálové dělení, pouze naznačil dynamiku. Interpretům se přirozeně nabízí pro díly A a A' využít dva manuály (na hlavním hrát melodii a akordům ponechat doprovodnou funkci na manuálu druhém) a pro díl B přejít na hlavní manuál.

V dílu A se jako první ozve v tichém pianu přes tři takty držený kvintakord es moll v jednočárkované oktávě, do něhož nastoupí ve čtvrtém taktu výrazná melodická linka. Smutná melodie, připomínající žalozpěv, se v devátém taktu dělí do dvojhlasu, při kterém interpret musí, vzhledem k dlouhému legatovému obloučku nad celou frází, neustále měnit polohu ruky a používat tiché výměny prstů.

---

<sup>40</sup> DOUBKOVÁ, Dagmar. *Varhanní cesty Luboše Sluky*. Brno, 2013. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta. Vedoucí práce prof. MgA. Kamila Klugarová.

<sup>41</sup> Marie Šestáková (\*1951) - česká varhanice.

<sup>42</sup> Nahrávka na jedné straně desky pro Marii Šestákovou znamenala gramofonový debut.

<sup>43</sup> Druhou stranu zabraly varhanní skladby skladatele Miloše Sokoly (1913-1976), nahrané druhou českou varhanicí, Dorotheou Fleischmannovou (\*1950).

<sup>44</sup> Zajímavostí bookletu desky je uvedení italských názvů částí cyklu jako rovnocenných s českými, ačkoliv je nejnovější notové vydání vůbec nezmiňuje.

<sup>45</sup> Jan Hora a Luboš Sluka studovali na Pražské konzervatoři ve stejné době.

LUBOŠ SLUKA  
(\*1928)

Lento (♩ = 50)

Manual

Pedal

#### Notová ukázka č. 5 - Úvod Cesty stínu

Je podporována paralelně stále klesajícími mollovými kvintakordy, oddalujícími pocit tonálního zakotvení, sama směřuje v půltónových krocích stále níž a zastavuje se náhlou odmlkou v taktu 13. Jako výčitka doznívá ještě jeden takt akordu f moll a hned v taktu 15 začíná nová fráze s akordem e moll v malé oktávě.

4

13

#### Notová ukázka č. 6 - Dvojhlasá melodie s odmlkou

Následuje opět dvojhlasé dělení a znovu náhlé přerušení, ve kterém pouze dozní akord f moll v hlubokých tónech velké oktávy.

V ustáleném tříčtvrtěčném metru přichází v taktu 27 díl B a s ním náznak pomalého valčíku se sextovými postupy v levé ruce, podporující basovou linkou a chromaticky paralelními sextakordy v pravé ruce. Zde už je vhodné hrát oběma rukama na hlavním manuálu, aniž by se musel přidávat jakýkoliv rejstřík. Hutná sazba na hlavním manuálu už sama o sobě rozšíří zvukový pocit do příjemného mezzoforte.

Notová ukázka č. 7 - Nástup dílu B od taktu 27

V taktu 35 se náhle hudba zastaví na synkopicky přenášeném tónu  $e^1$  v melodii, držené kvintě  $f-c^1$  v levé ruce a střídání velkého  $As$  a  $A$  v pedálu. Chvilé hledání se o dva takty dál rozvíjí v tempovém označení *poco a poco più mosso* do čtyřhlasého spojovacího psaného pouze stylem manualiter.<sup>46</sup>

Notová ukázka č. 8 - Zklidnění

S narůstající rychlostí v klesajících a stoupajících půltónových krocích se melodie dostává z  $e^1$  až na  $des^2$ , a naopak basová linie v levé ruce směřuje až na velké  $E$ . Pro interpreta zde nastává, chce-li zachovat výslovně předepsané *legato*, potíž v požadavku na enormní rozpětí obou rukou. V tomto případě se nabízí možnost jít proti zápisu a přebrat ve vypjatých místech některý hlas do jiné polohy. Po krátkém zklidnění v akordu  $Ges$  dur s přidanou sekundou, se hned znovu pokračuje v gradujiícím čtyřhlase, od taktu 53 podpořeném pokyny *poco accelerando* a *poco crescendo*, a v taktu 57 nastupuje ve forte pedál (nejlépe přidat pedálovou spojku z prvního manuálu).

Notová ukázka č. 9 - Akordy v obou rukách s basovým protihlasem

<sup>46</sup> Tj. bez pedálu.

V silné dynamice hraje každá ruka tříhlasý akord a směřují spolu s basem v pedálu, v taktech 69 a 70 navíc zdvojeném v oktávě, ve stále naléhavějším zvuku do akordu e moll v kvintové poloze. Pedálová hra v oktávách je pro varhaníka vždy nelehkou záležitostí, neboť tělo, už tak zbavené přirozeného těžiště, se musí rychle vyrovnat s nepříjemnou polohou (fyzicky zatížené obě nohy v sedavé poloze a natažené ruce), přičemž se samozřejmě očekává bezchybný a zajímavý přednes. V tomto místě Sluka dosáhl technicky i výrazově vrcholu skladby. Z plného zvuku akordu ve fortissimu se náhle v taktu 73 hudba vrací zpět do tichého akordu es moll. Jako na začátku skladby se o dva takty dále připojuje naříkavá melodie v pravé ruce, později rozšířená do dvojhlasu.

Notová ukázka č. 10 - Vrchol skladby a návrat dílu A

Tentokrát už nedochází k jejímu náhlému odmlčení, jako spíše k prodloužení posledního tónu nedokončené myšlenky (takt 86). Změnou oproti prvním dílu A je rovněž prodleva tónu Es v pedálu, v taktu 87 rozvážně zaměřenou (tóny D-F-Des) k přirozeně základnímu velkému C. Osmihlasým akordem C dur v terciové poloze na druhém manuálu Cesta ticha končí.

Notová ukázka č. 11 - Závěr Cesty stínu

Zařazena v cyklu jako druhá část, *Cesta ticha* vznikla už v roce 1964, tedy o dvacet dříve, než *Cesta stínu* a *Cesta uzdravení*. Luboš Sluka ji věnoval Václavu Rabasovi. Příмым inspirační zdroj je obraz *Cesta ticha II* českého malíře Františka Kupky.<sup>47</sup>

Věrna svému názvu, začíná i končí v naprostém pianissimu, přesto se i v průběhu skladby nejednou dostane na silné forte. Po stránce tempa se jedná o překvapivě hybnou záležitost (tempové označení *Allegro moderato*, orientační rychlost čtvrtových dob odpovídá 120-126 MM). Skladatel zde oproti *Cestě stínu* striktně určil manuálové rozdělení a ve svém předpokladu vycházel z možností třímanuálových varhan, nejlépe s crescendovým válcem, jelikož v několika frázích požaduje postupně výrazné crescendo či decrescendo, kterého ručním přidáváním rejstříků v takovém rozsahu docílit nelze.

Skladba nemá snadno uchopitelnou formu. Lze ji vzdáleně popsat jako písňovou formu ABA', nicméně spíše ji můžeme označit za jakousi meditaci se základním ostinátním rytmem (čtvrtová nota, půlová a čtvrtová) ve čtyřčtvrtovém taktu.

Nejprve se představí rytmická pulzace a brzy se ukáže chromaticky pestrá doprovodná harmonizace se synkopicky ráznou melodií.

LUBOŠ SLUKA  
(\*1928)

Allegro moderato (♩ = 120–126) 5

10

#### Notová ukázka č. 12 - Začátek Cesty ticha

V tomto stylu se skladba vyvíjí na dalších čtyřech stránkách. Levá ruka se občas prohodí s pravou, trochu se zesílí zvuk, ale jinak se počáteční hudební šablona nemění. Oktávové a nónové trojzvuky vyžadují pozornost ruky, která se brzy může unavit neustálým napětím, a jen uvolňováním dlaně při dopadu na klaviaturu, lze zamezit jakémukoliv nežádoucímu křečovitému ztuhnutí, vedoucímu k chybné hře a bolesti v rukách. Nepříjemná hra rukou je částečně vyvážena nenáročným partem pedálu.

<sup>47</sup> František Kupka (1871-1957) - český malíř. Původem z Opočna, později emigroval do Paříže.



Synkopické tóny vzájemně sousedících púltónů lze pohodlně zahrát špičkami obou nohou.

Po krátké odmlce, kterou je umožněno rychlé použití crescendového válce, se od taktu 111 na 6. stránce do té doby bezproblémový pedál změní na velice choulostivou hru oktáv, ztíženou navíc obloučky a nezměněnou podstatou akordické sazby v pravé i levé ruce v silné dynamice. Vzdechy, které představují, je nutno hrát opravdu podle zápisu, aby vynikla jejich skutečná podstata. Nohy se musí rychle přesouvat a pohybovat způsoby „špička-pata” a „pata-špička”, a to nejen v púltónových krocích, ale i v terciovém pohybu A-C. Přestože pedál po dvou řádcích přechází zpět do jednohlasu, technická vypjatost celé stránky je natolik enormní, že méně zdatní varhaníci jsou nuceni předem odsunout celou Cestu ticha do kategorie pro ně nehratelných skladeb.

sempre cresc. poco a poco

sempre cresc. poco a poco

sempre cresc. poco a poco

Notová ukázka č. 13 - Zdvojený pedál od taktu 111

Ztišení a pokyn *Meno mosso* připomínají samotý začátek, ačkoliv teď už jsou použity výhradně zahuštěné čtyřhlasé akordy. Poslední akord *gis moll* skladbu zakončuje se zneklidňujícím náznakem nevyřešené otázky v podobě zvětšené kvarty v akordu (*cisis*).

*Cestu uzdravení* Sluka napsal a Marii Šestákové<sup>48</sup> věnoval v roce 1983. Ze všech tří *Cest* je *Cesta uzdravení* nejdelší. Notový zápis zabírá 21 stran,<sup>49</sup> zvuková stopa měří cca 12'30 minut. V předepsaném *Andantinu* plyne hudba v 66 MM na čtvrtřovou dobu.

Stejně jako u *Cesty ticha* je i zde pečlivě rozvrženo dělení manuálů a vedle dynamických znamének je autorem na některých místech vyznačena i požadovaná rejstříková stopa (např. hned na začátku u pedálové osnovy). Skladba je napsána ve formě fantazie s prvky *toccaty*. Časté a nepravidelné střídání dvou-, tří-, čtyř- a pětičtvrtřových taktů zcela podtrhuje volný styl formy.

Už z úvodu je vidět, že pedál nebude zrovna jednoduchý, ačkoliv na dlouhých opakovaných tónech se ještě nedá nic zkazit. Dvě sestupné tercie ( $e^1-g^1$  a  $c^1-e^1$ ) dodávají začátku skladby lehce žertovný, snad ironický úšklebek. Mísení chromaticky příbuzných dvojjzvuků k takovému výkladu přímo vybízí a při zvolení jemných flétnových rejstříků na třetím manuálu se ho dá snadno dosáhnout.

<sup>48</sup> S rodinou, a tedy i s dcerou, hudebního skladatele **Zdeňka Šestáka** (\*1925) pojí Sluku vřelé přátelství.

<sup>49</sup> Dle vydání EDITIO MUSICA HUMANA.

LUBOŠ SLUKA  
(\*1928)

Andantino (♩ = 66) . III.

#### Notová ukázka č. 14 - Začátek Cesty uzdravení

Levá ruka dále na druhém manuálu vytváří krácející protihlas, zatímco pedál pořád zůstává na dlouhých tónech, popřípadě na prodlevě. Zanedlouho se projevují technicky obtížné záležitosti pro ruce i nohy, jako chromatické terciové hmaty, akordy na obou manuálech a oktávové postupy v pedálu. Zvládnout taková místa lze jedině zdlouhavým důkladným nacvičením v pomalém tempu. Na páté stránce se po krátkém spočinutí na bitonálním souzvuku Es dur a A dur od taktu 60 dál rozbíhá rychlá toccatová část (tempové označení Pochettino più mosso), převážně ve třičtvrtovém taktu. Váhavý rozjezd, používaný u toccat pro klávesové nástroje již od doby renesance, se brzy ustálí v jasnou sazbu s ostinátním motivem c-des-c-h.

#### Notová ukázka č. 15 - Figurační technika

Sazba se postupně zatěžuje, přidají se dlouhé držené tóny (stále na pozadí ostinátního běhavého motivu) a oktávy v pedále, jisté změny postupně dostává i samotný motiv, až náhle od taktu 85 zazní na druhém manuálu, nejlépe se zapnutým jazykovým rejstříkem, výrazná melodie, jež zakrátko přechází do dvojhlase sextové podoby o oktávu výš. Stále více se stupňující charakter naléhavě znějící melodie, přidávání rejstříků v crescendo a dvojhlasně zahuštěná levá ruka v šestnáctinových hodnotách vývoj posouvá skladbu ke svému vrcholu. Mechanické možnosti varhan zde dosahují svých hranic a díky oktávám v pravé ruce by se dalo hovořit spíše o technice klavírní, než přirozeně varhanní. Zatímco na klavíru pravý pedál podporuje plynulou hru, na varhanách se musí ruce přizpůsobit pohyby zápěstí a co nejširším roztažením, což pochopitelně přivádí ruku do nepřirozené křeče.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> I tento druh extatické hry se v oblasti původní - především romantické - varhanní literatury objevoval, např. ve skladbách Ference Liszta či Césara Francka, ovšem jinak se mu autoři, sami hrající na varhany, spíše vyhýbali.

Notová ukázka č. 16 - Oktávy v manuálu a pedálu

Z vrcholu skladby se výrazová řeč překvapivě rychle stáhne v diminuci až do úplného zastavení se na klastrovém akordu. Hudba se jakoby zrcadlově navrácí k předchozí myšlence akordů s protihlasem, dostává se do původního tempa a dlouze se rozvíjí v práci s tímto materiálem. Ve ztišujícím a zklidňujícím se zvolnění objeví se v slabém pianu náhle kvintakord C dur v oktávové poloze (takt 246). Autor umožnil interpretům vychutnat si průzračný akord v koruně (fermatě), ponechav ji na dobrovolnosti natištěným VI-DE a vysvětlivce ad libitum. A opět nastoupí počáteční sestupný terciový motiv, tentokrát s jasnou převahou tóniny C dur.

Notová ukázka č. 17 - Návrat úvodního postupu

Jásavý konec umocňuje kromě bohatě chromatických akordů v manuálu zvučný bas. Kolébaté trioly pocitově rozšiřují doby a prodleva na velkém C, tedy nejhlubším tónu varhan, dodává celému závěru důstojnou mohutnost.

Při prvním seznámení se s notovým zápisem celého cyklu je možné všimnout si hned několika společných rysů. Jedním z nich je neobyčejná technická náročnost, jakou by tu od skladeb s tak poetickými názvy snad nikdo ani nečekal. Především pedálový part je na mnohých místech napsán na hranici hrátelnosti. Zajímavý systém kontrastu, s jakým byly Cesty pro varhany nakonec sestaveny téměř v konvencích sonátového cyklu, na druhou stranu vymezují rozdílné vyjadřovací prostředky.

*Cesta stínu* připomíná jakousi zhrzenou rezignaci, hloubavé rozjímání nad osobním smutkem, který se nakonec rozjasní. *Cesta ticha*, zastávající v třídílné struktuře druhé místo, v tradičních formách vyhrazené pro volné věty, je vzhledem ke vzniku v roce

1964<sup>51</sup> oproti krajním částem harmonicky odvážnější. Jako jediná je také inspirována mimohudebním uměleckým dílem (obrazem). K první části má kompozičně mnohem blíže *Cesta uzdravení*, která se pak kromě délky nápadně odlišuje citově veselým závěrem a více rozvolněnou formou.

Ideálním výsledkem je při interpretaci provést dílo celé. Na koncert lze pochopitelně použít pouze některou část, např. Cestu stínu či Cestu ticha v roli jakéhosi intermezza, během něž se varhany zvukově uklidní a přivedou posluchače k zamyšlení. Cesta uzdravení se nabízí jako jasné finále.

---

<sup>51</sup> Šedesátá léta 20. století pro českou hudební tvorbu znamenala širší kontakt se zahraniční scénou a objevování nových kompozičních možností.

## 2.3 PETR EBEN

Snad největší český skladatel-znalec varhan 20. století se narodil 22. ledna 1929 ve východočeském Žamberku, ovšem jeho dětství (od věku šesti let) a mládí je spojeno s jihočeským Českým Krumlovem, kam se rodina Ebenových přestěhovala v roce 1935. Zde rodinu s židovskými kořeny z otcovy strany zastihla německá okupace, během níž byli všichni členové odvezeni do koncentračních táborů; Petr a bratr Bedřich konkrétně do Buchenwaldu. Po skončení druhé světové války mohl Eben dostudovat krumlovské gymnázium a v roce 1948 nastoupil na Akademii múzických umění v Praze ke studiu hry na klavír ve třídě Františka Raucha (zakončil v roce 1952), k němuž si o dva roky později přidal i kompozici u Pavla Bořkovce (absolvoval v roce 1954). V Praze zůstal i po svatbě s Šárkou Humíkovou, sestrou skladatele Ilji Humíka<sup>52</sup>. Vedle bohaté koncertní, skladatelské a liturgické činnosti působil v letech 1955-1990 na katedře hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Změna společenských poměrů jej přivedla na Akademii múzických umění vyučovat skladbu (1990-1994). Ve stáří se Ebenovy vleklé zdravotní potíže (chronická nespavost, bolest nohou) zhoršily, a navíc se k nim přidala i vážná mozková příhoda, po které byl nucen stáhnout se na odpočinek. Zemřel v Praze 24. října 2007.

Petr Eben patří mezi největší zjevy české instrumentální i vokální tvorby 20. století. Jeho rozsáhlé dílo bylo již tolikrát podrobně popsáno v odborných muzikologických publikacích a diplomových pracích, a proto i zde je na místě připomenout, že tato bakalářská práce se nyní omezí pouze na výčet varhanních skladeb (skladeb s účastí varhan) s důrazem na jejich inspiraci a postavení v Ebenově tvorbě.

### 2.3.1 VARHANNÍ TVORBA

V oblasti tvorby pro varhany se Eben netajil myšlenkou, že bez znalosti varhan a vyspělých hráčských schopností ve hře na tento nástroj by se inspirace pro varhanní tvorbu možná ani nedostavila. *„Ideální by bylo, kdyby skladatel mohl ovládat každý nástroj, pro který píše. To bohužel nejde, a tak bude určitý autor vždycky inklinovat k některým nástrojům víc než k jiným – jako Berlioz ke kytarě a tympánu, Franck a Reger k varhanám, Hindemith k viole, Suk k houslím, Schumann a Prokofjev ke klavíru. Ledacos v jejich díle je vysvětlitelné z této orientace. Nicméně skladatel musí znát prakticky alespoň druhy nástrojů: jeden smyčcový, jeden dechový, jeden klávesový. Pak už se do jednotlivých nástrojů dokáže 'vmyslet', zvláště do těch melodických. Horší je to s harfou, a zejména s varhanami: myslím, že nelze napsat dobrou varhanní stylizaci, když si ji autor přímo 'nevyhmatá' u nástroje.“*<sup>53</sup> Vzhledem k faktu, že Eben si své skladby sám často uváděl, jsou všechny napsány s ohledem na možnosti nástroje a i v technicky náročných místech hratelné.

<sup>52</sup> **Ilja Humník** (1922-2013) - český skladatel, švagr Petra Ebena

<sup>53</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*, str. 51.

V době studií skladby na Akademii múzických umění se Eben nadchl pro velké orchestrální partitury přelomu 19. a 20. století, jmenovitě pro rozsáhlé symfonie pozdních romantiků Antona Brucknera<sup>54</sup> a Gustava Mahlera<sup>55</sup>. Zároveň byl ctitelem odkazu gregoriánského chorálu, jehož prostou krásu miloval po celý svůj život. Tato dvojí inspirace se plně projevila už v první, navíc přímo koncertantní, varhanní skladbě a zároveň absolventské práci na AMU, *Koncertu pro varhany a orchestr č.1*. Téměř hodinová čtyřvětá kompozice s podtitulem *Symfonia gregoriana* má ve svém základu blíže k označení symfonie, než ke koncertu v tradičním slova smyslu. Nápěvy chorálu (především z litanie ke všem svatým) v době vzniku (rok 1954) musely působit značně provokativně, ač jsou rozvolněny do velkolepé sonátové větne formy. Premiéra proběhla 24. dubna 1954 v pražském Rudolfinu<sup>56</sup> v interpretaci Jiřího Reinbergera a Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK. Vzácné uvádění koncertu-symfonie pokazuje znamená tak trochu událost a je výzvou pro interpreta především kvůli své délce a soustředění, které skladba vyžaduje.

Obdiv k symfonické formě Ebena neopustil ani v jeho stěžejní skladbě pro královský nástroj, *Nedělní hudbě*. Čtyřvětý půdorys vykazuje znaky větne sonátové formy a odkazuje na formu varhanní symfonie, obsahující kromě formálního schématu také barevnou rozmanitost varhanního zvuku, odpovídajícímu orchestrální instrumentaci.<sup>57</sup> Citace gregoriánského chorálu tvoří hlavní motivickou náplň a rovněž na ni náznakem upozorňuje samotný název díla. Na celkovém výsledku *Nedělní hudby* Eben pracoval dva roky (1957-1959), ovšem první část *Fantasia I. Poco moderato* byla známa ještě před kompletním vydáním díky zařazení jakožto povinné skladby na varhanní soutěž festivalu Pražské jaro v roce 1958, kde ji za sebou zahráli soutěžící Jan Hora, Jaroslav Tvrzský, Zdeněk Mašek a Václav Rabas.<sup>58</sup> Kompletně *Nedělní hudbu* v Rudolfinu provedl o rok později Milan Šlechta.<sup>59</sup> Čtyřvětý cyklus, především část *Moto ostinato*, vedle domácí interpretace brzy pronikl i do povědomí zahraničních sólových varhaníků.

Čtyřdílný cyklus *Laudes* z roku 1964 už stojí mimo Ebenovo „symfonické období“, o tom víc se v něm však prohlubuje autorův zájem o gregoriánský chorál. Každá část je vystavěna na motivu oslavných nápěvů invokací gregoriánského chorálu.<sup>60</sup> Zároveň se zde objevuje nový prvek Ebenovy tvorby - objevování nových výrazových možností. *Laudes* poprvé veřejně uvedl Milan Šlechta v roce 1964 ve Smetanově síni Obecního domu v Praze.

---

<sup>54</sup> **Anton Bruckner** (1824-1896) - rakouský hudební skladatel, především symfonik

<sup>55</sup> **Gustav Mahler** (1860-1911) - rakouský hudební skladatel a dirigent, pocházející z české obce Kaliště u Humpolce. Jeho symfonická tvorba je považována za vrchol možností práce se symfonickým orchestrem.

<sup>56</sup> Rudolfinum se tehdy nazývalo Dům umělců. Pro jasné určení místa je zde uváděn dnes opět užívaný název stavby.

<sup>57</sup> Tímto Eben navázal na tradici formy varhanní symfonie, užívané na konci 19. století ve Francii.

<sup>58</sup> Soutěž vyhrál Václav Rabas.

<sup>59</sup> **Milan Šlechta** (1923-1998) - český varhaník a pedagog, autor knih „Dějiny varhan a varhanní hudby“ a „Metodika varhanní hry“

<sup>60</sup> *Laudes* (z lat.) - chvály.

*Deset chorálových předeher* z roku 1971 nese chorál přímo v názvu, ovšem zde se nejedná ani o gregoriánský chorál, ani o samovolnou tvořivost skladatele. Vznik cyklu totiž podnítila objednávka německého hudebního vydavatelství Bärenreiter na deset již zadaných duchovních písní, přičemž podmínkou bylo univerzální použití všech částí pro koncertní i liturgické účely.

Dvě chorální fantazie vznikly o rok později rovněž na objednávku pro soutěž festivalu Pražské jaro. První se nazývá *Chorální fantazie na Ó, Bože veliký*, druhá *Chorální fantazie na Svatý Václave*.<sup>61</sup> Obě vycházejí ze staročeských písní: „Ó, Bože veliký“ pochází z kancionálů Jednoty bratrské, „Svatý Václave“ je druhá nejstarší dochovaná česká píseň.<sup>62</sup> Myšlenky na vznik II. fantazie byly - ještě před objednávkou festivalu - přímou reakcí na smrt Jana Palacha v lednu 1969 a náplň skladby lze označit jako volání k českému patronovi na pomoc v době národního ohrožení.<sup>63</sup>

*Malá chorální partita* z roku 1978 na téma německého chorálu „O, Jesu, all' mein Leben bist Du“ ve střední obtížnosti (úroveň více pokročilých žáků ZUŠ či začínajících studentů konzervatoří) obsahuje téma a pět variačních částí, které mohou být po vzoru klasických varhanních suit využity k bohoslužebnému doprovodu.<sup>64</sup> Skladbu poprvé uvedla ve francouzském městě Poissy Yvelines varhanice Susan Landale.<sup>65</sup>

Stejně varhanici je věnován obsáhlý cyklus *Faust* z let 1979-1980. Motivicky je složen z již existující Ebenovy *Scénické hudby k dramatu Johanna Wolfganga von Goetha Faust* pro inscenaci Dvorního divadla ve Vídni<sup>66</sup> v režii Otomara Krejči,<sup>67</sup> ve které varhany vedle žesťového komorního uskupení a vokální složky hrají důležitou roli. Ve svém pojetí hudebně mnohokrát zpracované Goethovy<sup>68</sup> klasické hry<sup>69</sup> chtěl Eben vyjádřit boj mezi dobrem a zlem v nitru člověka (Vondrovicová, str. 169). V devíti částech cyklu se pomyslný boj odehrává na pozadí všech zvukových možnostech nástroje. Fyzicky i obsahově náročný cyklus posouvá Ebenovu varhanní tvorbu od citací chorálních melodií k vlastnímu duchovnímu hledání. Po veřejné hře vybraných částí Janem Horou v březnu 1980 v Rudolfinu došlo k premiéře celku 24. března 1981 v Besedním domě v Brně v interpretaci Kamily Klugarové.<sup>70</sup>

<sup>61</sup> Nařízení o potlačení náboženských narážek v názvech hudebních skladeb dovolila prvnímu vydání vydavatelství Panton pouze neutrální názvy *Fantasia corale I* a *Fantasia corale II*.

<sup>62</sup> Eben použil nápěv písně Svatý Václave v její původní modální podobě, nikoliv v barokní mollové úpravě.

<sup>63</sup> Podtext je v tomto případě zcela očividný.

<sup>64</sup> Staré varhanní suity byly skládány jako soubory jednotlivých hudebních složek mešního propria (Preludium-Offertorium-Communio-Postludium).

<sup>65</sup> **Susan Landale** - francouzská varhanice a pedagožka.

<sup>66</sup> Burgtheatr.

<sup>67</sup> **Otomar Krejča** (1921-2009) - významný český herec a divadelní režisér, hostující i v zahraničí.

<sup>68</sup> **Johann Wolfgang von Goethe** (1749-1832) - německý básník a dramaturg.

<sup>69</sup> V dějinách světové hudby v tomto směru Ebena předešli Franz Schubert (písňový cyklus Markétka u přeslice), Hector Berlioz (oratorium Faustovo prokletí), Ferenc Liszt (Faustovská symfonie a Mefistovy valčíky pro klavír), Charles Gounod (opera Faust), Arrigo Boito (opera Mefistofeles).

<sup>70</sup> **Kamila Klugarová** (\*1948) - česká varhanice, pedagožka Janáčkovy akademie múzických umění.

*Mutationes* (česky též *Mutace*) je název souboru skladeb pro dvojce varhany z roku 1980. Vznikl z inspirace nástroje v polském městě Oliwa.. Na koncertním zájezdu napříč USA v roce 1984 došlo k provádění cyklu přímo Petrem Eben a Susane Landale.

Dvě mezihry k bohoslužbě, vydané pod názvem *Versatti*, přímo souvisí s Missou cum populis z přelomu let 1981 a 1982 (viz níže). Intermezzo *Ad offertorium super Pueri Hebrearorum* je již dle pojmenování určeno k přinášení obětních darů (tzv. *communio*), vložka *Ad Communionem super Adoro Te* je vhodná k přijímání díky citaci písně *Adoro te devote* (Klaním se Ti vroucně). přes určenou liturgickou funkci není vyloučeno jejich koncertní provádění.

*Koncert pro varhany a orchestr č.2* z roku 1982 se od I. varhanního koncertu odlišuje absencí duchovních nápěvů, opuštěním symfonické formy a pouze poloviční délkou. Třívětou koncertantní kompozici uvozuje motto z biblického Nového Zákona: „Neboť protivník váš, ďábel, obchází jako lev řvoucí, hledaje, koho by pohltil.“<sup>71</sup> Tímto citátem Eben slovně vyjádřil pocity ze společnosti, zbavené duchovních hodnot. Koncert byl napsán na objednávku rakouského rozhlasu ORF k příležitosti instalace varhan v sále společnosti. Zde se rovněž konala premiéra 16. ledna 1983 v podání rakouského varhaníka Martina Haselböcka<sup>72</sup> a Symfonického orchestru ORF pod řízením německého dirigenta Lothara Zagroska.

Slavnostní kus s anglickým názvem *A Festive Voluntary* vznikl v roce 1986 na zakázku ke svěcení varhan v katedrále v Chichesteru, kde byl také 27. července toho roku poprvé proveden varhaníkem Johnem Birchem<sup>73</sup>. Zajímavostí je použití starodávné anglické vánoční koledy „Good King Wenceslaw, odkazující na osobu českého krále sv. Václava.

V roce 1987 německé město Odlesloe v Šlesvicku-Holštýnsku<sup>74</sup> uspořádalo celou řadu událostí k dvojitému výročí narození i úmrtí Dietricha Buxtehudeho<sup>75</sup> a příslušné spolkové ministerstvo kultury zadalo Ebenovi napsat skladbu k počtě barokního skladatele. *Hommage a Buxtehude* (Pocta Buxtehudemu) kromě obdivu k předbachovskému varhannímu virtuózu citacemi jeho děl rovněž předvádí Ebenovu vynikající kontrapunktickou představitost ve formě barokní německé pětidílné toccaty.<sup>76</sup> Premiérové provedení skladby se stalo součástí městských hudebních oslav.

I přes pracovní vytížení při kompoziční práci skladeb na objednávku si Eben našel čas na vlastní inspiraci a napsal svůj další významný varhanní cyklus *Job*. Významem se řadí vedle Nedělní hudby a Fausta. Osmidílný cyklus, zpracovávající příběh ze Starého zákona o Bohem zkoušeném i milovaném Jobovi, byl věnován anglickému varhannímu

---

<sup>71</sup> 1. list Petrův 5, 8-9

<sup>72</sup> **Martin Haselböck** (\*1954) - rakouský dirigent a varhaník.

<sup>73</sup> **John Birch** - britský varhaník.

<sup>74</sup> V tehdejší SRN („Západním Německu“).

<sup>75</sup> **Dietrich Buxtehude** (1637-1707) - německý barokní hudební skladatel, vzor Johanna Sebastiana Bacha

<sup>76</sup> Typicky německá barokní hudební forma s rozvolněnou strukturou, využívaná v raném období ještě Johannem Sebastianem Bachem.



solistovi Davidu Titteringtonovi<sup>77</sup>, jenž Joba uvedl ve Velké Británii při částečné (11. srpna 1987 v Harrogate) i kompletní premiéře (30. března 1988 v londýnské Royal Festival Hall). Dlouhý cyklus (dur. 42 min) obsahuje nápěvy chorálu gregoriánského (Exultet; Veni creator spiritus), staročeského (Kristus, příklad pokory) a protestantského německého (Wer nun den lieben Gott lässt walten).

Nové poměry po Sametové revoluci 17. listopadu 1989 přivedly do tehdejší ČSFR nové možnosti, mezi nimi i návštěvu papeže Jana Pavla II. v roce 1990. Petr Eben na tuto událost reagoval složením *Dvou slavnostních preludií* na téma gregoriánského chorálu, kterými přivítal papeže ve dveřích katedrály sv. Víta.

Varhanici Susane Landale, Eben připsal čtyřvětý cyklus *Biblické tance* z roku 1991. Duchovní rozměr čtyř biblických výjevů (David před Archou úmluvy, Tanec Šulamít, Jefta a jeho dcera, Svatba v Káni) zde stojí v rozporu s tak světskou záležitostí, jako je tanec.

Skladba *Amen - Staň se* z roku 1993 je součástí souboru prací několika skladatelů na téma modlitby Otče náš, ze které Eben fantazijně zpracoval poslední strofu. Na této práci (rovněž na následujících) je znát snaha o nové harmonické vyjádření, čímž došlo k oddálení se od posluchačsky přirozeného vnímání hudby a příklonu k trendům soudobého umění. Proto nejsou ani zdaleka hrány tolik, jako autorovy skladby z doby uměleckého tvůrčího vrcholu.

Podobně jako v roce 1987 v případě výročí Dietricha Buxtehudeho se o osm let později Eben hudebně vyjádřil k 300. výročí úmrtí anglického barokního skladatele Henryho Purcella<sup>78</sup> skladbou *Hommage a Henry Purcell*. Z jeho tvorby použil dva hlavní motivy: úryvek z opery Dido a Aeneas a téma slavnostního trubkového kusu Voluntary in D.

Organizátoři hudebního života dómu sv. Petra v německém Trevíru požádali Ebena o skladbu ke slavnostnímu otevření chrámu v roce 1999 po dlouholeté rekonstrukci. Využiv poměrně neobvyklého rejstříku „zvonů“<sup>79</sup> na tamějších varhanách, napsal Eben skladbu *Campanae gloriosae* (česky Slavné zvony), ve které motivicky vychází z tónů rejstříku. V tomtéž roce obdaril německého kardinála a biskupa z Mohuče Karla Lehmana krátkou varhanní skladbou *Gloria*.

Další dárek k narozeninám, tentokrát pro americkou varhanici Karen McFarlane<sup>80</sup> vznikl v roce 2000. *Preludium I.* také nese v podtitulu anglické přání *Happy Birthday*.<sup>81</sup> K němu se váže i *Preludium II Variace na Gloria in excelsis*. Ve stejném roce Eben napsal třívětý cyklus *Triptychon*, taktéž tonálně zcela odcizený. V roce 2002 vznikla minatura *Má duše je jako Ruth* podle básně Rainera Marii Rilkeho<sup>82</sup>, kterou poněkud

<sup>77</sup> David Titterington - britský varhaník.

<sup>78</sup> Henry Purcell (1659-1695) - anglický barokní hudební skladatel.

<sup>79</sup> Zvony - vzácný rejstřík věrně imitující vyzvánění zvonů. U mechanických varhan je klávesa spojena se skutečnou zvonkohrou.

<sup>80</sup> Karen McFarlane - americká varhanice.

<sup>81</sup> „Happy birthday“ v angličtině znamená přání „Veselé narozeniny“.

<sup>82</sup> Rainer Maria Rilke (1875-1926) - rakouský básník, původem z pražské německé rodiny.

zastiňuje poslední Ebenovo velké dílo pro varhany a recitátora *Labyrint světa a ráj srdce* z téhož roku.<sup>83</sup> Název spisu Jana Amose Komenského<sup>84</sup> odkazuje na vlastní pochopení myšlenek českého humanisty a velkého pedagoga. Poslední varhanní skladbou Petra Ebena je chorální fantazie *Lasst und preisen* podle nápěvu protestantského chorálu z roku 2003.

### 2.3.2 SKLADBY PRO JINÉ NÁSTROJE S VYUŽITÍM VARHAN

Ebenův odkaz pro varhany je neobyčejně široký nejen díky celé řadě sólových skladeb, ale též kvůli uplatnění varhan jako harmonického nástroje pro doprovod jednohlasých nástrojů a zpěvu, ačkoliv v tomto ohledu varhanní part často převyšuje pouhou doprovodnou funkci a stává se ve skladbě rovnocennou součástí interpretační myšlenky díla. Tyto kompozice si počtem i významem zasluhují samostatnou podkapitolu.

Skvělým příkladem jsou *Okna pro trubku a varhany* z roku 1976. Vznikly na objednávku Galerie výtvarného umění v Chebu a přímou inspirací pro ně byly okenní vitráže synagogy v Jeruzalémě výtvarníka Marca Chagalla.<sup>85</sup> Čtyři části podle čtyř barevných oken (Modré okno, Zelené okno, Červené okno a Zlaté okno) v sobě předkládají židovské (hebrejské) a pravoslavné hudební motivy.

*Krajiny patmoské* z roku 1984 Eben napsal na přání Bachovy společnosti v Heidelbergu pro blížící se oslavy 300. výročí narození Johanna Sebastiana Bacha. Název vychází z biblické knihy Zjevení sv. apoštola Jana, zvané též Apokalypsa, nebo spíše z hory Patmos, na které se sv. Jan Evangelista podle biblické tradice při psaní knihy nacházel. Pět zhudebněných vidění konce světa jsou určena pro skutečně neobvyklé duo - varhany a bicí (celou složku úderných nástrojů, obsluhovanou jedním hráčem).

Spojení zvuku varhan a žesťů dalo v roce 1987 pobídku pro vznik díla *Tres iubilationes* pro varhany a čtyři žesťe (dvě trubky a dva pozouny) po objednávce mezinárodní konference varhaníků v britském městě Cambridge.

Hojnější zastoupení našly varhany v Ebenově díle vokálním, především chrámovém.

*Missa adventus et quadragesimae* (Mše adventní a postní) pro jednohlasý mužský sbor a varhany Eben napsal ještě v době svého učení na Akademii múzických umění (1951-1952), ale svoje na svoji premiéru si počkala až do postního období roku 1955 v pražském kostele sv. Jakuba v provedení místního chrámového sboru. V reakci na změny II. vatikánského koncilu bylo napsáno *České mešní ordinárium* (1966) v českém

---

<sup>83</sup> Dílo Jana Amose Komenského Eben velice obdivoval. Na poselství Labyrintu a ráje srdce improvizoval již celá léta a v roce 2002 v podstatě své nápady zapsal do not.

<sup>84</sup> **Jan Amos Komenský** (1592-1670) - český humanistický myslitel celoevropského významu, zakladatel moderní pedagogiky.

<sup>85</sup> **Marc Chagall** (1897-1985) - malíř a sochař židovského a běloruského původu, působící ve Francii.

jazyce a s využitím antifonálního způsobu<sup>86</sup> přednesu při liturgii. Partitura umožňuje verzi a capella, ovšem nejčastější je provádění s varhanním doprovodem. Ordinárium se v chrámovém provozu v Čechách i na Moravě rychle uchytilo a je jedním ze čtyř českých verzí mešního ordinária v Jednotném kancionálu.<sup>87</sup> Současně s Českým ordináriem vznikala Mše za zemřelé, taktéž v duchu pokoncilních změn.<sup>88</sup> Rozmach tzv. kytarových mší<sup>89</sup> od poloviny 60. let Ebena přivedl ke složení *Truvérské mše* pro lidové provádění, kterou lze provádět i s varhanním (popř. klavírním či klávesovým) doprovodem. Oblíbená mše se však nejčastěji provádí s kytarami, flétnami, případně jinými melodickými nástroji. Další Ebenovou snahou o přiblížení hudební složky bohoslužby lidem je *Missa cum populo* z přelomu let 1981-1982 na objednávku francouzského rozhlasu Radio France pro hudební festival v Avignonu. Předepsání žesťových nástrojů a smíšeného sboru přeci jen posouvá dílo z ryze lidového provádění k vyšší umělecké přípravě a kvalitě.

K dalším sborovým duchovním dílům s varhanním doprovodem se řadí *Pater noster* z roku 1950, cyklus *Vesperae* pro chlapecký a mužský sbor pro mariánské svátky (1968), sbírka responsoriálních žalmů a *Pět alelujatických veršů* (1987). S dobou vzniku skladby *Pražské Te Deum* (1989-1990) souvisí společenské změny listopadu 1989. Varhany jsou zde nabídnuty jako alternativa místo původního obsazení pro čtyři žestě a bicí.<sup>90</sup> 90. léta přinesla možnost pro svobodné duchovní vyjádření a Eben se této skutečnosti přidržel. Ačkoliv většina sborové tvorby je určena provádění a capella, bez doprovodu, u některých varhanní doprovod tvoří významnou část vyjádření skladby. Významným počinem v tomto směru je oratorium na objednávku dómu v Salcburku *Posvátná znamení* z roku 1993 pro sóla, sbor, varhany, dechové nástroje a bicí. Nápad záměny čtyř žesťů a varhan v alteraci Eben používal i dále, např. ve sborovém díle *Proprium festium Monasteriense* (1993), další sbory jsou pro napsány přímo s varhanním doprovodem: *Spiritus mundum adunans* (1994), *Suita liturgica* (1995). Kantáta *Vater der Lichter* (Otec světla) z roku 2001 obsahuje význačné varhanní mezihry. Poslední sborová díla s varhanní složkou vycházejí pouze z liturgických textů: *Duchovní písně* (2001), *Vánoční antifony* (2002), *Modlitba sv. Františka z Assisi* (2002), *Antifony* (2002).

Pro nižší sólový hlas je především koncertně interpretována *Árie Ruth* z roku 1970 na text starozákonní biblické knihy Ruth.

Jednotný kancionál kromě Českého ordinária obsahuje několik duchovních písní s varhanním doprovodem. Eben použil jednak modlitby středověkých světců (*Nedejme se k spánku svěsti* na text sv. Terezie z Ávily, *Dej mi, Pane, bdělé srdce* podle sv.

<sup>86</sup> Při antifonálním zpěvu se střídají sbor (zpěvák) a prostý lid.

<sup>87</sup> Dalšími jsou ordinária Karla Břízy, Josefa Olejníka a Zdeňka Pololánika.

<sup>88</sup> Kromě latinského jazyka z pohřební liturgie zmizela i starobylá sekvence *Dies irae* (Den hněvu) a došlo k celkovému zmírnění do té doby pochmurné apokalyptické nálady obřadu.

<sup>89</sup> Přiblížení liturgie věřícím přineslo do kostelů i typické generační kulturně-společenské prvky, mezi nimi i zajišťování hudební produkce vesměs amatérskými skupinami v populární bigbeatové sestavě.

<sup>90</sup> Záměnu varhan za čtyři žesťové nástroje (dvě trubky a dva pozouny) si Eben obzvláště oblíbil.

Tomáše Akvinského a *Učiň mě, Pane, nástrojem* na slova modlitby sv. Františka z Assisi), dále duchovní básně Josefa Hrdličky (*Chvalte Pána, chvalte, Jeden pán, jedna víra*)<sup>91</sup>, Františka Kašpara<sup>92</sup> (*Chvalme Hospodáře všehomíra*), Václava Renče (*Dělníku Boží*) a Jana Zahradníčka<sup>93</sup> (*Ještě než vzpjal se první chrám*). Nápěv poslední jmenované písně byl otextován i Václavem Renčem (*Ty, jenž jsi slavná koruna, Lid český z víry staleté*) a Josefa Hrdličky (*Radostnou píseň Boží lid*).

Varhany Eben použil i ke kompozici ryze světské kantáty *Hořká hlína* (1959-1960) pro baryton, smíšený sbor a varhany na text sbírky Zhasněte světla Jaroslava Seiferta.<sup>94</sup> Kantáta obnovuje dojmy z druhé světové války.<sup>95</sup>

### 2.3.2 MOMENTI D'ORGANO

Cyklus deseti krátkých kusů pro varhany *Momenti d'organo* Petr Eben napsal na objednávku k příležitosti mezinárodní varhanické konference Společnosti přátel varhan<sup>96</sup> v roce 1994 v Brémách. Skládání na objednávku, jak je vidět již při výčtu skladeb, se Eben nikdy nebránil: „*Mohlo by se zdát, že psát na objednávku je něco nižšího než psát pouze pod diktátem vlastní vnitřní nutnosti. Jako by objednávka byla prvkem obchodním, omezujícím tvůrčí svobodu skladatele, který by pak již nevytvořil čistě uměleckou hodnotu, nýbrž odevzdal už jen požadovaný výrobek. V tom je však velký omyl. Objednávka totiž nesmírně usnadní práci. (...) Někdy se (...) zdá jaksi smutné, že všechny ty zahraniční objednávky, festivaly a pozvání na autorské večery, ze kterých bychom v mládí byli celí šťastní, přicházejí až v poslední etapě našeho života, a tudíž pozdě. Ale snad je v tom kus moudrosti osudu, že nás brzdí v extenzivním způsobu života, že nám tu trošku pozlátka a slávy upírá v dobách, kdy bychom je možná (...) nestrávili, a že je ušetřuje až ve chvíli, kdy nám už nemohou poplést hlavu.*”<sup>97</sup>

Oproti dříve napsaným varhanním dílům je sbírka drobných skladbiček v rozsahu Ebenovy tvorby spíše okrajovou záležitostí, i tak ale vykazuje mnohé rysy autorova rukopisu a rozhodně nezapře zkušenou ruku sólově vystupujícího varhaníka.

K jedinému – a u nás téměř nedostupnému – vydání došlo v Německu hudebním vydavatelstvím Pro organo v Leutkirchu im Allgäu již v roce vzniku partitury. V něm je

<sup>91</sup> **Josef Hrdlička** (\*1942) - římskokatolický pomocný biskup olomoucké arcidiecéze, autor náboženských básní

<sup>92</sup> **František X. Kašpar** (1879-1959) - římskokatolický kněz a básník, autor několika básnických sbírek

<sup>93</sup> **Václav Renč** (1911-1973) a Jan Zahradníček (1905-1960) - básníci, představitelé tzv. katolické moderny

<sup>94</sup> **Jaroslav Seifert** (1901-1986) - básník, nositel Nobelovy ceny za literaturu

<sup>95</sup> Eben se k válečným zážitkům vyjadřoval velmi vzácně a kromě *Hořké hlíny* se s prožitou hrůzou vyrovnal pouze ve *Suitě balladice* (1955) pro violoncello a klavír; jinak si své vzpomínky nechával pro sebe a v rozhovorech se k nim vracel nerad.

<sup>96</sup> **Mezinárodní Společnost přátel varhan** (Gesellschaft der Orgelfreunde) od svého vzniku roku 1951 v německém Ochsenhausenu sdružuje varhaníky, stavitele varhan a hudební skladatele pro tento nástroj).

<sup>97</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Str. 49.

také přesně podrobně zapsána registrace.<sup>98</sup> Soupis rejstříků dvoumanuálových varhan (patrně středně velkých) obsahuje v němčině<sup>99</sup> vedle principálového sboru a základních krytů několik flétnových hlasů (Blockflöte, Flüte harmonique, Koppelflöte, Rohrflöte), nezbytné alikvotní rejstříky (Quinte 1 1/3, Quinte 2 2/3, Terz, Nasard, Mixtur) a rovněž rejstříky jazykové (Dulcian, Fagott 8' v pedálu, Gemshorn, Krummhorn, Nachthorn, Trompete), dále lze v partituře zaznamenat také pedálové a manuálové spojky.

Snad jistá nezávažnost cyklu *Momenti d'organo* způsobuje, že se mu nedostává velkého prostoru ani na koncertních vystoupeních, ani na souborných nahrávkách Ebenových varhanních děl. Jediná existující nahrávka pochází z kolekce pěti CD „The Organ Music of Petr Eben“, natočené norským varhaníkem Halgeirem Schiagerem<sup>100</sup> na varhanách katedrály v Oslu. Stejně tak mlčí o sbírce veškeré zdroje. Proto mezi jeden z cílů práce náleží snaha blíže popsat a do kontextu Ebenovy tvorby zařadit toto nenápadné, leč zajímavé dílo.

Cyklus *Momenti d'organo* začíná úderným *Agitatem*. Prudce nastupující dvojice kvint c-g a as-es naznačuje expandující styl, který je dále rozvíjen jakýmsi rozhovorem brilantních manuálových výběhů a pedálových odpovědí, a to na registraci skupin všech základních rejstříků (Grundstimmen 8', 4', 2'). Ve ztišení na třetím manuálu přichází pasážovitý sestup - díky vtipně zvolenému rejstříku Terz 1 1/3 škodolibě znějících - intervalů, pod nímž na druhém manuálu znějí vázané dvojhmaty. Náhlým pedálovým zaburácením se tok hudby nakrátko stočí k rychlým šestnáctinovým hodnotám, ale hned se vrací zpět na třetí manuál. Ostré staccatové dvojhmaty v pianissimu podbarvují melodicky naléhavý pedál. Otevření žaluzie připraví zvuk pro závěr skladby - střídání septol a kvintol na prvním manuálu a pedál, mající poslední slovo vibrující kvintou F-C.

Druhá část nese název *Afflitto*. V hudebním názvosloví málo používaný italský výraz *afflitto* v překladu do češtiny znamená zarmouceně. Jednostránková miniatura skutečně působí jako tryzna, vystavěná na základě sestupné velké septimy ve zvuku jemného osmistopého flétnového rejstříku, a pouze na okamžik je zneklidněna výkřikem disonantních akordů.

Rozklady prázdných akordů ve třetím kusu *Agile*, převážně kvintový základ na slabém salicionálu a prodlevové basové tóny navozují v krajních dílech třetí části se schématem malé písňové formy aba středověké reminiscence, přičemž díl b se obsahově shoduje spíše s novátorskou harmonií 20. století a v hlasitosti se dostane až na mixturu. Návrat dílu a nakonec rovněž moderně končí jazzově vyznívajícím souzvukem měkce velkého septakordu gis-h-dis<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup> v levé a harmonicky opuštěného tónu e<sup>2</sup> v pravé ruce.

---

<sup>98</sup>O konkrétním nástroji zdroje, bohužel, mlčí, a není zaznamenán dokonce ani v notovém vydání *Pro organo* z roku 1994. Můžeme předpokládat, že Eben vycházel z dispozice hlavních varhan dómu v Brémách.

<sup>99</sup>Německé názvy zůstávají v této bakalářské práci zachovány kvůli zachování jednoty s partiturou.

<sup>100</sup>**Halgeir Schiager** – norský varhaník (\*1955)

Agile ♩ = 152

II Flöte 8', Quinte 2 2/3', Octave 2'

I Salicional 8', (Gamba 8')

*mp*

*p*

*p*

P 16', 8'

### Notová ukázka č. 18 - Třetí část Agile

Tonálně zcela rozostřené *Poco moderato*, do cyklu zařazeno jako čtvrté, se zdá být „mírné“ pouze podle názvu a slabé dynamiky, ve které po celou dobu plyne. Obtížný rytmus je naopak velmi neklidný: úsečné šestnáctinové noty a trioly (často kombinace obojího) na druhém manuálu (s rejstříkem Nasard 2 2/3), pravidelně rozbíjející táhlé tercie v pravé ruce, které chromatickým balancováním ( $f^1$ - $a^1$ ,  $as^1$ - $c^1$ ) ke klidu také nepřispějí. Tupý septimový souzvuk v pedálu ve spojovacím oddílu k dílu b přestane ze skladby činit dosud výhradně manuálovou záležitost. Zkrácený v návratu díl a končí v tichém mezzopianu, aniž by přinesl alespoň náznak tonálního ukotvení.

V invenčně nápaditém kusu *Impetuoso, poco presto* je v partituře pro melodii vyžadován trubkový rejstřík (Trompete 8'). Není-li na varhanách, je nutno nahradit jej jiným jazykovým (v krajním případě alikvotním rejstříkem) hlasem, aby vynikla mírně bojovná nálada, podtržená pochodově doprovázejícími staccatovými sextakordy na druhém manuálu a mimořádně předepsaným čtyřčtvrt'ovým taktem. Ze sbírky *Momenti d'organo* je tato část nejkratší (předpokládaná durata - 50').

Pomalé *Adagio* je v základním popisu sled durových a mollových akordů, skládaných za sebou v třídobém rytmu (nezapsaném) fantazijně, bez jakékoliv harmonicko-melodické strategie. K doprovodným prodlevám na druhém manuálu je doporučen jazykový rejstřík Dulcian 8'.<sup>101</sup> Krátké akordy s podporou pedálu posouvají *Adagio* mírně dopředu, na okamžik se i trochu roztančí. Závěr patří chorálově laděným vázaným akordům (přidání rejstříku Nachthorn 4') a příznávkovým pedálovým tečkám až do posledního souzvuku kvintakordů E dur a F dur a s nejhlubším basovým tónem C.

<sup>101</sup> Jeho uvedení v závorce vypovídá o skladatelově znalosti faktu, že ne na všech varhanách zní tento pronikavě hučivý hlas nejlépe (je-li vůbec k dispozici).

Adagio ♩ = 72

I Floten 8', 4', 2'

mf

II Zarte Zunge (Dulcian 8')

mp

nf

P Subbaß 16', Gedackt 8'

### Notová ukázka č. 19 - Šestá část Adagio

Z triolově zapsané melodie v sedmé části *Appassionato* se skladba zrychluje do stupnicových řad v protipohybu a v krátké kodě se znovu zatíží v triolách.

Osmá část *Marciale* představuje pochod, plynně putující od počátečních trojzvuků až k otevřené frázi  $c^2-g^2-fis^2$ . Pro elementární výuku hry na varhany je skladbička vhodná jako rytmicky ukázněná soudobá kompozice nevelkého rozsahu.

Předposlední skladbou je *Comodo*, chromaticky bohatá kantiléna. V rozsahu jedné a půl stránky se podle popisu prostřídají tři manuály (v obouruční hře), jejichž střídání lze nahradit přidáváním a ubíráním rejstříků na jednom, popřípadě na dvou manuálech.

Závěrečná desátá část *Scherzando* je z celé sbírky nejnáročnější, ačkoliv i tak nepřesahuje úroveň pro středně pokročilé žáky varhanní hry. Po ještě klidném krátkém dílu a se ke svižné pedálové lince zrychleného dílu b připojí čtyřhlasá hra na manuálu, ústící do fortissima. Návrat dílu a je ukončen diminucí původní motivické myšlenky. Rázně cyklus *Momenti d'organo* začíná, a stejně tak je i ukončen.

## 2.4 OTMAR MÁCHA

Skladatel a dlouholetý pracovník Československého rozhlasu pocházel z hornického prostředí čtvrti Mariánské Hory v Ostravě, kde se narodil 2. října 1922. Po maturitě na gymnáziu byl přijat na Pražskou konzervatoř a zde na mistrovské škole absolvoval studium skladby u Jaroslava Řídkého s ukončením v roce 1948. V té době již tři roky (od konce 2. světové války) spolupracoval s Československým rozhlasem. Práce v rozhlase na různých pozicích (hudební režisér, dramaturg hudebního vysílání, hlavní redaktor symfonické redakce) jej s krátkou přestávkou zaměstnávala až do roku 1970. Poté se živil jako svobodný skladatel a do funkce hlavního hudebního dramaturga Československého rozhlasu se vrátil až v roce 1990. Zemřel 14. prosince 2006 v Pardubicích.

### 2.4.1 VARHANNÍ TVORBA

Mezi jeden z vrcholů české varhanní tvorby 20. století patří Máchovy *Tři toccaty pro varhany*. Souborně byly vydány v roce 1983 hudebním vydavatelstvím Panton, ovšem jednotlivě byly napsány a veřejně prováděny již mnohem dříve. *Smuteční toccata* pochází z roku 1963. V notách je vyznačeno nejen manuálové dělení a požadovaná stopová registrace, ale i pokyny pro otevřenou či zavřenou varhanní žaluzii.<sup>102</sup> V tempu Adagio plyne smutná hudba s mimořádně progresivní harmonií, kterou se tvorba hudebních skladatelů v 60. letech minulého století běžně vyznačovala. Chromaticky trýznivý počáteční motiv je rozvinut do rychlých figurací s vydatnou pedálovou podporou, až se opět navrácí do své původní prosté podoby v nejslabší dynamice. Předpokládaná délka *Smuteční toccaty* je 7'25 minut. O něco kratší *Vánoční toccatu* (durata 4'30) Mácha napsal v roce 1979 s věnováním Václavu Rabasovi. Určitými prvky je naznačen typický pastorální charakter (kvintový základ v basu, přehledná rytmizace, figurální doprovod po vzoru starých českých mistrů, spíše klidnější tempo Andante quasi allegretto), jež podtrhuje také uklidněná harmonie (konsonantní souzvuky). Dynamika a dělení manuálů jsou po Máchově způsobu vyznačeny. Stopová výška rejstříků zde chybí, vyjma zvláštního požadavku na čtyřstopou mixturu v pianissimu, která ovšem na většině nástrojů není možná. Celkově lze považovat *Vánoční toccatu* za klidnou záležitost, skutečně vhodnou na koncerty ve vánočním období. Nejslavnější, *Svatební toccata*, vznikla v roce 1974 pravděpodobně k příležitosti svatby Máchova syna<sup>103</sup>. Nápadná je podoba se *Smuteční toccatou*, jejíž úvodní téma je ve *Svatební* představeno v zrcadlovém postupu. Odlišná nálada od o jedenáct let starší skladby je vyjádřena tempovým označením Con moto (Allegro), hravými obloučky v rozkladovém provedení postupně zesilující se fantazijní části a majestátním finále, v němž se základní

<sup>102</sup> Tento grafický pokyn je značně neobvyklý, v notových vydáních bývá nahrazován obecnými značkami pro crescendo a decrescendo. Spíše než autorem byl vyznačen vydavatelem.

<sup>103</sup> Věnování v partituru chybí, není zmíněno ani v tištěných zdrojích. Autor práce se odkazuje na svědectví Václava Rabase, častého interpreta skladby.



motiv rozmělní do závratně rychlé figurace, pod kterou pedál dovede rozvolněnou harmonii do závěrečného akordu C dur v terciové podobě.

Všechny tři toccaty patří k oblíbeným kusům varhanních koncertů a trvale se nacházejí v repertoáru českých profesionálních sólových varhaníků. Z minulosti je s jejich interpretací neodmyslitelně spojen Václav Rabas, který je v roce 1982 souborně natočil a později se chlubil tím, že mu pro dokonalost nahrávky Máchu nedovolil toccaty znovu přetočit.<sup>104</sup>

Tři skladby *Preludium, aria a toccata per fisarmonica* Máchu určil akordeonu, nástroji varhanám zvukově nejvíce podobnému. Původní partitura z roku 1978 počítá s provedením výhradně akordeonovým, ovšem na vydání společností Talacko z roku 2005 je nástrojové určení rozšířeno jak pro akordeon, tak i pro varhany. Jestliže akordeonisté zařazují cyklus do svého repertoáru jakožto původní literaturu, pro varhany se nezdá být příliš atraktivní, neboť skladby postrádají pedálový part a ačkoliv lze z akordeonové partitury na některých místech určitá basová linie vyčíst, v porovnání s ostatními Máchovými varhanními kompozicemi je velice chudá a bez vlastního vývoje.<sup>105</sup> Bouřlivé Preludium, jemná Arie a figuračně psaná Toccata na druhou stranu vykazují mnoho prvků varhanní sazby (stupnicové pasáže, mohutné akordy, toccatový styl), a proto jsou do této bakalářské práce zařazeny alespoň pro úplnost.

## 2.4.2 PRAŽSKÁ FANTAZIE

Partitura byla napsána v roce 1993, tiskem skladba vyšla v hudebním vydavatelství Panton o rok později.

Pražská fantazie je věc technicky nesnadná, pro její provedení se předpokládají virtuózní vypěstlost interpreta a velké varhany v dobrém stavu. Skladba by vzhledem ke své formě mohla nést název „toccata“. <sup>106</sup> Po formální i obsahové stránce se skutečně jedná o fantazii-toccato, moderním způsobem navazující na podobnou kompoziční praxi předbarokní varhanní tvorby. Zakázané paralelní kvinty a oktávy, prázdné akordy, absence polyfonie, neurčený takt, náznaky modalit a celkově rozvolněný toccatový styl odkazují jmenovitě na středověk a období renesance.

Fantazie začíná velkolepým, majestátním úvodem v aiolské tónině a moll. Stejně tóny v pravé i levé ruce a prodleva na oktávě  $e^1$ - $e^2$  navozují dojem počátku středověkého dvojhlasu, stranného organa.<sup>107</sup> Pevný pedál v oktávě přidává hrdinně chmurnému nápěvu pevnost. Důsledným odsazováním frází se nejen zpřehlední celá hudební plocha, ale navíc se skutečně podaří dosáhnout představě zpěvu, ze které staří skladatelé

<sup>104</sup> Autor práce slyšel tuto příhodu nejednou.

<sup>105</sup> U starých varhanních skladeb je pedál často čten z dvouřádkové úpravy partitury, u romantických soudobých skladeb se však vždy pedál důsledně rozepisuje do zvláštní osnovy.

<sup>106</sup> Máchu ji zřejmě nechtěl dávat do souvislosti se slavnými třemi toccatami, které v době vzniku Pražské fantazie tvořily již samostatně uzavřený celek.

<sup>107</sup> Způsob, kdy jeden hlas zůstává na místě a melodicky se posouvá pouze druhý.

vycházeli při komponování instrumentálních skladeb, a kterým se Máchů v Pražské fantazii přibližuje. Od taktu 16 se rozvíjí výrazná basová linka, které teď naopak ruce pouze přizvukují ráznými trojzvuky se sekundovým vrškem. Důležitá je na tomto místě výborná souhra rukou a nohou, aby byly akordy přesné, nehledě na pohyb basu.

Notová ukázka č. 20 - Pedálová melodie

V protipohybu se pedál dostane na nejnižší tóny a ruce v manuálu naopak až na krajně vysoké. Po zastavení se na neúplném akordu e-h-e se znovu rozjíždí původní myšlenka quasi středověkého nápěvu s prodlevou na oktávě e<sup>-1</sup>e<sup>2</sup>, dokud se nezmění na melodický sled prázdných akordů, zatěžkávajících se až do konečného akordu h-fis-h. Po důkladném odsazení se hudba ztiší a přechází na předepsaný druhý manuál. Hrál-li se úvod na pléno, nyní se vypne a pokračuje se na dopředu připravené registraci. Na krátký spojovací oddíl navazuje melodie na prvním manuálu, kde může být registrace také připravena dopředu, popřípadě ji lze rychle upravit během spojovacího oddílu na druhém manuálu. Tempo však zůstává stejné, k žádnému zpomalení nedochází.

Notová ukázka č. 21 - Přechod na druhý manuál

Tesklivá melodie vychází z úvodního nápěvu, ve variaci dochází k její diminuci končí modálním závěrem frygické tóniny e. Dvojitá čára na konci posledního taktu naznačuje skutečné oddělení od následující toccatové části v tempu Presto. Běhavé trioly v sestupném a vzestupném směru v protipohybu a ve slabé dynamice se ustálí na paralelních kvintových, posléze sextových a septimových figuracích, pod kterými zní pedálová linie, tentokrát bez návaznosti na předchozí témata. Ač není naznačeno, hodí se přejít na první manuál s navolenými širokými rejstříky, ale ne příliš hlasitými. Spíše než metronomicky přesné zahrání rychlých dvojzmatů je zde důležitý rytmicky strhující dojem, který musí být za každou cenu vytvořen. Podobně by se mělo přistupovat k pedálovému trylku od taktu 101, nad kterým hřmí disonantně poskládané akordy. Je

třeba nezapomínat, že zatímco při hře v chrámových nebo jinak akusticky vyhovujících prostorách lze rychlé noty díky dozvuku hrát sice rychle, ale pohodlně, neboť jinak se slíjí do akumulace beztvare zvukové vlny, v akusticky hluchých koncertních sálech zpomalující počtivé vyhrávání triol v takových případech působí naopak snad až nevhodně, školácky.<sup>108</sup>

Notová ukázka č. 22 - Toccátová část

Bez jakéhokoliv melodického záměru sázené akordy s ostinátním basovým trylkem c-H se poněkud překvapivě zastaví na tvrdě malém septakordu e-gis-h-d, pro jehož dominantně modulační charakter působí konec dlouhé plochy jako otevřená otázka, na kterou bychom očekávali odpověď v podobě akordu A dur či a moll. Místo toho se Mácha navrátí k úvodnímu fanfárovému tématu ve fortissimu, tentokrát však od oktávy es<sup>1</sup>-es<sup>2</sup>. Úderné dvojzvuky na manuálu jsou doplňovány sestupnými basovými postupy přes celý rozsah pedálnice. V prestu a forte fortissimu se znovu rozbíhá jednohlasý chromatický stupnicový výjezd, třikrát přerušovaný téměř klastrovými říznými akordy a přecházející k manuálovým dvojhmatovým figuracím s burácejícím basovým sólovým hlasem, který v pedálu přidáním předepsaného 32' rejstříku<sup>109</sup> vytvoří pověstné varhanní chvění. Hřmotný zvuk se po pedálové prodlevě Des-des ztiší do piana. Od tempového označení Sostenuato se v nedlouhém oddílu představí táhlá melodická linka s citací počátečního tématu, uzavřená sledem paralelních kvintakordů (pedál tacet). Vzhledem ke krátkosti oddílu se ani nevyplatí experimentovat s rozdělením sopránové melodie na jeden a akordického doprovodu na další manuál. Nejlepším se zdá přechod na vedlejší, ideálně třetí manuál,<sup>110</sup> na němž lze uplatnit působivé mírné zeslabování či zesilování pomocí varhanní žaluzie (pouze doplňující funkce pedálu to plně umožňuje). Ze stále slabé dynamiky vycházejí stupnicové pasáže v tempovém označení Presto. Přerušování odsazovanými akordy nabízí jedinou možnost pro přidávání rejstříků v sílící dynamice.

<sup>108</sup> Chrámové prostory svou přirozenou akustikou a velkým dozvukem přikrášlují brilantní pasáže romantických a novodobých děl nenapodobitelnou, pro varhanní zvuk typickou auru, jež se v civilních síních musí dohánět rychlejším tempem a celkově zrychleným prožíváním skladby (odsazení frází, pauzy kvůli změně registrace apod.).

<sup>109</sup> Jedná se o skutečně hluboký rejstřík, dostupný pouze u velkých koncertních varhan.

<sup>110</sup> Třetí manuál není standardní součástí varhan; ve většině kostelů se nacházejí dvoumanuálové nástroje, v malých kaplích pouze s jedním manuálem.

Pedálovým sestupem na pozadí ostinátní manuálové figurace se basová linka dostává na nejnižší tón C.

Notová ukázka č. 23 - Poslední citace tématu

Skladatel do partitury vyznačil požadavek na zapojení varhanního plena. Dá se polemizovat o velkorysosti předloženého pokynu, když uvážíme, v jak silné hlasitosti dosud Pražská fantazie už probíhá. Je-li to možné a vhodné ke stavu varhan a koncertnímu prostoru, obzvláště pokud je na koncertě zařazena na samý závěr, je lepší pro dosažení co největšího efektu zvolit *tutti*<sup>111</sup>, včetně zapojení nosných jazykových rejstříků. V chromaticky došklálních akordech harmonizovaný už dříve použitý quasichorální nápěv je doplněn o zběsilé stupnicové výjezdy a ve svém posledním výstupu směřuje nejprve k akordu (bez přidání vedlejších stupňů) f moll, dále as moll a b moll, až končí - a tím rovněž celá skladba - akordem a moll v oktávové poloze.

Pražská fantazie vykazuje typické znaky Máchovy předchozí tvorby, předvedené ve Třech toccatach. Především se Svatební toccatou ji na první pohled spojuje podobný závěr (viz výše). Výraznou odlišností je již zmíněná zřetelná inspirace středověkou kompoziční technikou, která se v Máchově tvorbě objevuje až v 90. letech a v porovnání se způsobem kompozice předchozích skladeb (zůstaneme-li u varhanní tvorby) působí až překvapivě. V každém případě lze poznat práci výborného skladatele, který si s královským nástrojem rozuměl velmi dobře.

Pražská fantazie je pro koncertní vystupování zcela vhodná a její nesporná výhoda spočívá v tom, že si ji lze představit pro dobrý začátek i konec. Dramaturgicky ji její strhující nálada při sestavování programu řadí na závěr. Jelikož však podobně působí velké množství varhanních skladeb, je možné, vzhledem k archaickému vyznění úvodu skladby, ji zařadit na začátek koncertu, který tím dostane důstojný půvab. V tom případě by se celá registrace musela v hlasitosti poněkud stáhnout, aby nedošlo hned z kraje koncertu na předvedení všech zvukových možností varhan, které by v dalším průběhu koncertu postrádaly gradační sílu.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> Pokud je zvuk nástroje už natolik zesílen registrací, nezbývá než zvolit *tutti*, tj. zapnutí všech rejstříků a spojek.

<sup>112</sup> Jednou ze zásad varhanních koncertů je šetření s okázalou dynamikou, jinak dojde u posluchačů k otupení (dle dispozic varhan až někdy ohlušující) nadměrně silnou dynamikou. Účinek varhanního zvuku spočívá ve střídání tembru a dynamiky, ne v jednotvárném zvuku. Nepoučení varhaníci se někdy opájejí zvukem velkých nástrojů a zcela zapomínají na zážitek pro posluchače.

### 3 SROVNÁNÍ SKLADATELŮ A VYBRANÝCH SKLADEB

Výchozím bodem pro srovnání vybraných skladeb je uvědomění si společných a rozdílných rysů jednotlivých skladatelů, neboť ať už dané dílo v jejich tvorbě zastupuje jakékoliv místo, vždy nese nezaměnitelný rukopis svého autora.

Jelikož autory spojuje téměř totožné generační zařazení, hudební vzdělání a stejné podmínky socialistického Československa, lze nalézt mezi společnými znaky také potíže s vládnoucím režimem (nemožnost účastnit se premiér skladeb v zahraničí, hrozba zákazu oficiální činnosti, oficiální degradace k profesím, neodpovídajícím dosaženému vzdělání), které se pochopitelně promítly i do jejich komponování. Varhanní skladby se stávaly jak výrazem soukromého protestu a upřímného niterného vyznání, díky čemuž mají v soupisu děl autorů své nenahraditelné místo, tak i vlastní možnosti pro experimenty s novým hudebním výrazem.

Osobnosti Ebena, Sluky, Strejce a Máchy se jako svébytné v mnoha ohledech zcela odlišují (zájmy, inspirační zdroje, instrumentační preference), a tak i hudební výraz každého z nich se vytvářel po svém a u každého dosahuje na posluchače jiného účinku. Tím se dále bude zabývat podrobnější zkoumání a následná srovnávací syntéza.

#### 3.1 PETR EBEN

Českou stopu na rozsáhlém poli světové hudby zcela jistě zanechal **Petr Eben**. Jedná se o nejslavnějšího autora naší soudobé hudby, jehož mezinárodní pověst postupně nabývala na významu již od roku 1957 vítězstvím na skladatelské soutěži v Moskvě, jejímž předsedou poroty byl **Dmitrij Šostakovič**,<sup>113</sup> s písňovým cyklem *Šestero písní milostných*, přes premiéry v tzv. západních státech od 60. let a další skladatelské soutěže, až po autorské koncerty a přednášky, které mu později vynesly čestná pozvání zahraničních univerzit v Evropě a USA a osobní kontakty s předními představiteli světové hudby (např. **Olivierem Messiaenem**<sup>114</sup> a dalšími). Především v německy mluvících zemích měl Eben velké úspěchy, ale i ve Velké Británii, Francii a Itálii, Španělsku a zemích Beneluxu, a do listopadu roku 1989 nelze zapomínat ani na svazové země SSSR (Rusko, Ukrajina, pobaltské státy) a země tzv. socialistického tábora (Bulharsko, NDR, Polsko ad.). Jeho skladby pro různé nástroje a formace byly a stále jsou hrány v zahraničí a vysoce ceněny, podobně jako celé jeho muzikologické a teoretické dílo. Nedocenitelný význam má pochopitelně jeho odkaz pro českou hudbu:

---

<sup>113</sup> **Dmitrij Šostakovič** (1906-1975) - ruský (sovětský) skladatel, jeden z největších ve 20. století.

<sup>114</sup> **Olivier Messiaen** (1908-1992) - francouzský skladatel s výrazně duchovním, až mystickým zaměřením.

vrcholná vokální a instrumentální díla, na druhou stranu též skladbičky pro děti, cenné materiály pro výuku hudební výchovy<sup>115</sup>, odborné články, knihy, pojednání a dlouholetá vyučovací činnost se zájmem pro všechny stupně výuky. (HRČKOVÁ, str. 360)<sup>116</sup>

I přes početná díla pro jiné nástroje, sbory a orchestr mají v Ebenově skladatelském profilu varhany prvořadé místo. Jim věnoval velkou část svého talentu, jim svěřoval svá nejnvtitnější myšlenková hnutí při improvizacích, u nich se zamýšlel nad velkými filozofickými otázkami především náboženského rázu (cykly *Job*, *Faust*, *Nedělní hudba*). Jeho znalost varhan byla obdivuhodná, stejně jako technická virtuozita, umožňující mu své skladby také provádět na početných koncertech doma i v zahraničí, kde byly přijímány s velkým respektem a posléze interpretovány významnými interprety. Díky Ebenovi je česká hudba známá i mimo Českou republiku, což pro muzikologii naší malé země znamená nesmírně mnoho. Ačkoliv jsou jeho skladby často velice náročné, vycházejí stále z reálných možností varhanní hry a nejsou zatíženy nemožnými požadavky, tak běžnými u skladatelů, písících pro varhany pouze příležitostně a bez znalosti nástroje. Při komponování často vycházel z dispozic daných varhan (v notách také uváděných) a svými jasnými pokyny v partiturách vůbec nešetřil: přesně zadané stopy, spojky a rejstříky, změny manuálů, časté změny obojího - to vše tvoří z jeho skladeb záležitosti velmi náročné na registraci, jež je bez pomoci registrátora takřka neproveditelná.<sup>117</sup>

Veliký záběr Ebenova varhanního díla se projevuje i v různých stupních obtížnosti. Z jeho pera sice vznikly i skladby méně náročné, dostupné i mladým učícím se varhaníkům na úrovni pokročilých ročníků základní umělecké školy (*Malá chorální partita*, *Momenti d'organo*), jinak ale jeho kompozice, především vrcholné (*Nedělní hudba*, *Faust*, *Job*, nemluvě o obou koncertech pro varhany a orchestr), vykazují nesmírnou obtížnost a jsou určeny vyspělým sólovým interpretům.

Cyklus *Momenti d'organo* je ve své podstatě souborem krátkých kusů s prvky soudobé hudby se vším, co k ní patří: střídáním manuálů, nestálou registrací a harmonicky disonantními souzvuky. I v tomto cyklu, s Ebenovými vrcholnými díly sice téměř

---

<sup>115</sup> S Iljou Hurníkem mj. převedl do českého prostředí Schulwerk - jednu ze stěžejních myšlenek německé muzikologie 20. století, rozpracovanou hudebním skladatelem **Carlem Orffem** (1895-1982).

<sup>116</sup> Příjmení Eben - i když to je pro téma bakalářské práce vedlejší - je v České republice slavné i díky Ebenovým třem synům Kryštofovi (\*1954), Markovi (\*1957) a Davidovi (\*1965).

<sup>117</sup> Registrátor (ten, kdo mění rejstříky v průběhu skladby) je běžnou součástí interpretačního výkonu, ale v skladbách bez výrazných změn v registraci (barokních, velmi pomalých či velmi snadných) se lze obejít i bez něho, popřípadě jej využít nanejvýš pro obracení stránek. Při provádění romantických a soudobých skladeb je jeho pomoc již neodmyslitelná. (Výjimku tvoří např. francouzští katedrální varhaníci, kteří si registraci provádějí sami, což je ovšem dáno zvláštním systémem francouzského varhanářství a s tím souvisejících dispozic.)

nesrovnatelném, jsou na první pohled zachyceny typické znaky autorova stylu. Jedním z nich je bezesporu nápadný rytmus. Eben rád často své hudební myšlenky zapisoval do metricky neustálených frází s častými změnami taktů, které po interpretovi vyžadují precizní rytmickou pulzaci v základních rytmických jednotkách. Obliba v tečkovaném a synkopickém rytmu se v Ebenově tvorbě projevovala už od raných kompozic, a ani *Momenti d'organo* nepředstavuje výjimku.<sup>118</sup> Zajímavou drobnost představuje absence odkazů na gregoriánský chorál či staré duchovní písně, ze kterých Eben jinak vycházel ve většině svých varhanních skladeb. Vyjma třetí části *Agile*, slyšitelně naznačující návrat k prázdné harmonii středověku, se cyklus od autorovy pověstné inspirace gregoriánským, popřípadě českobratrským chorálem distancuje, a nevychází ani - ač byl cyklus věnován německé Společnosti přátel varhan - z nápěvů chorálu protestantského, jemuž se Eben také nevyhýbal, ba naopak jej v kompozicích na objednávky z německy mluvících zemí používal nejednou (část cyklu *Job*, *Malá chorální partita*, *Lasst und preisen*). Tím, že na sebe části nijak nenavazují, a mohou být hrány souhrnně i ve volném výběru, je cyklus vlastně jakýmsi přehledem nápadů erudovaného skladatele na malé ploše, a právě to jej činí v Ebenově varhanní tvorbě jedinečným.

### 3.2 LUBOŠ SLUKA

Poněkud menší stopu v dějinách soudobé hudby zanechal **Luboš Sluka**. V roce 1951 byl přijat do Paříže na studium skladby k Arturu Honeggerovi a Georgesu Auricovi,<sup>119</sup> což samo o sobě svědčí o velikosti jeho talentu, ale ze stipendijního pobytu z politických důvodů sešlo. Přesto se v zahraničí jeho skladby umístily na skladatelských soutěžích (Moskva, Varšava, Vídeň, Milán), a podobně byly oceněny v českém prostředí. Sluka se navíc na přelomu 70. a 80. let minulého století zapsal, v drtivé většině případů nevědomě, do paměti mnoha televizních diváků díky hudbě k rodinné trilogii filmů *Pod Jezevčí skálou*, *Na pytlácké stezce* a *Za trnkovým keřem*.<sup>120</sup> Nutno říci, že daleko za hranice jeho dílo neproniklo, a ačkoliv notová vydání uvádějí ve většině případů názvy skladeb v několika jazykových verzích, zůstávají známé téměř výhradně v domácím prostředí.

Tato skutečnost o to více platí v případě tvorby pro varhany, nacházejícími v Slukově kompoziční činnosti pouze okrajové místo. *Cesty pro varhany* a *Vigilie* jsou jedinými

---

<sup>118</sup> Rytmická stránka většiny Ebenových skladeb je ostatně natolik výrazná, že bez pevně ukázněného rytmického cítění je lze předvádět jen stěží.

<sup>119</sup> **Arthur Honegger** (1892-1955), **Georges Auric** (1899-1983) - francouzští hudební skladatelé, členové významné skladatelské skupiny Pařížská šestka.

<sup>120</sup> Režisérem divácky oblíbeným filmů byl **Václav Gajer** (1923-1998).

jejími zástupci. Slukova orientace ve varhanní sazbě je viditelně spíše orientační, což se odráží především v náročných technických požadavcích, jako je časté zařazování pedálových oktáv či jiných intervalů<sup>121</sup> a přísné legato při hře sledů paralelních akordů. Možná právě obtížnost, hraničící na některých místech s nehratelností, odsouvá *Cesty pro varhany* ke skladbám, kterým se interpreti vyhýbají. Náročná sazba totiž nepřináší ani bombastický patos, ani posluchačsky strhující místa, pro něž by interpreti byli ochotni podrobně se cyklem zabývat. Lepší osud zatím potkal pouze *Vigilii*, která se rychle stala oblíbenou součástí varhanních programů především mezi studenty konzervatoří nejen díky dobré přístupnosti, ale i líbivému, až lidově znějícímu hlavnímu tématu, citlivě rozvíjenému do uspokojivého závěru.

Cyklus *Cesty pro varhany* se přes své nesporné umělecké kvality nijak zvlášť neujal, přestože i on přispívá do pestré mozaiky soudobé varhanní hudby. Možná je to mnohdy všeobecně přijímaným nepsaným pravidlem vytvářet programy koncertů s důrazem především na efekt a strhující napětí, kdy je pak důležitější forma než obsah díla. *Cesta stínu* Luboše Sluky nabízí jiné možnosti varhanní interpretace - jemnou nostalgii a citlivé vyjádření vnitřních pocitů. 80. léta opustila zuřivou harmonickou výbojnost předchozích dvou desetiletí, jež je patrná v *Cestě ticha*, a více se zaměřila na postavení člověka v lidsky odcizené společnosti, o což se Luboš Sluka také snažil. *Cesta uzdravení* v sobě má pasáže jak klidné, tak i bouřlivě virtuózní.

### 3.3 OTMAR MÁCHA

**Otmar Mácha** byl dlouhá léta znám hlavně jako rozhlasový dramaturg a hudební odborník. Jeho skladatelské počiny od počátku směřovaly především k instrumentální orchestrální tvorbě a ke scénickým dílům; pozoruhodných je například několik oper (např. *Jezero Ukurewe* podle stejnojmenné divadelní hry Vladislava Vančury<sup>122</sup>) a kvalitní filmová hudba (např. k filmům Otakara Vávry<sup>123</sup>: *Putování Jana Amose*, *Oldřich a Božena*, *Veronika*, *Evropa tančila valčík*).

Varhanní odkaz není sice početný, zato je v okruhu české varhanní hudby dosti známý, a nehrát kupříkladu Svatební toccatu znamená pro českého varhaníka totéž, jako kdyby klavírista vynechal ze svého záběru Etudy Fryderyka Chopina. V notách všech varhanních skladeb jsou vedle dynamických a tempových označení vypsány také pokyny pro dělení manuálů a občas i návrh na zvukové stopy, ale to lze přičíst spíše konzultacím s přáteli-varhaníky a revizní práci notového vydání. Tektonicky jsou jeho

<sup>121</sup> Zdvojený pedál není ve varhanní hře neobvyklý, ale málokdy je v takovém rozsahu.

<sup>122</sup> **Vladislav Vančura** (1891-1942) - český spisovatel

<sup>123</sup> **Otakar Vávra** (1911-2011) - český filmový režisér a pedagog celé generace našich režisérů



varhanní skladby (*Tři toccaty* i *Pražská fantazie*) napsány velmi vděčně - po důstojném, pomalém úvodu přichází bujná fantazijní část, na okamžik dojde k jejímu přerušení volnou mezivětou, vzápětí se tok brilantních pasáží opět rozbíhá, až nakonec nastupuje majestátní závěr. Přesně takto byly psány toccaty a fantazie v předchozích staletích, a proto se nabízí otázka, přinesl-li Máchova do varhanní hudby vlastně něco natolik nového a originálního, aby si toho všimli rovněž interpreti v zahraničí. U nás sice Máchova hudba zní na varhanních koncertech velmi často, ovšem při hledání na cizojazyčných hudebních zpravodajstvích lze zjistit, že dále už se příliš neuchytila, přestože ji naši varhaníci na zahraničních koncertech hrají.

Máchova *Pražská fantazie* sice nedosahuje proslulosti autorových Tří toccat, ale může se jim zcela vyrovnat. Odkaz na dávné středověké modální hudební myšlení je přínosný a z hlediska zachování povědomí o hudbě minulosti velice poučný. Použití goticky prázdných akordů pro doprovod středověky vyznívajících tématu zní na varhanách zajímavě a vytváří u nástroje působivý dojem, mimo dobových nástrojů těžko napodobitelný v jiné instrumentaci. Tradicí prověřená forma (pomalý začátek, rychlá toccatová část, mohutné finále) zaručuje dokonalý průběh skladby, podpořený zajímavou motivickou invencí, bez které by skladbě pochopitelně nepomohla ani sebelepší formální struktura.

### 3.4 JIŘÍ STREJEC

**Jiří Strejc** svým působením v Hradci Králové, tedy mimo okruh hlavního města Prahy, a zaměřením téměř výhradně na duchovní tvorbu zůstal skromně v pozadí zájmu široké veřejnosti. On sám si pravděpodobně nijak nenáročoval světovou proslulost a své skladby před rokem 1989 věnoval často pouze svým nejbližším, aniž by vůbec mohl doufat v možnost jejich vydání tiskem a volné distribuce mezi varhanními interprety. Jeho jméno je, bohužel, známo pouze omezenému okruhu příznivců, a také počet jeho děl není zase tak úplně vysoký. Přitom Strejcův nenapodobitelný styl do české varhanní hudby přinesl vliv jazzu a populární hudby, v cizích zemích poměrně běžný i v chrámovém prostředí, u nás naopak velmi vzácný. Např. *Toccata rumba* s odvážnou rytmickou pulzací smyslného jihoamerického tance ze *Sonaty I.* je v české tvorbě zjevem naprosto ojedinělým a v tomto směru také nepřekonaným; podobné prvky lze najít i v ostatních skladbách (*Scherzo*, *Koncertantní etuda*). Přestože celá Sonata I. se již natrvalo usadila v repertoáru českých varhaníků, nelze tím mluvit o celkovém rozšíření památky Jiřího Strejce.

Strejc byl po celý život, stejně jako Petr Eben, aktivním varhaníkem s výbornou hráčskou technikou a vynikajícím improvizátorem. Ve skladbách dokázal varhany

představit v roli nástroje bouřlivě hutného i jemně citlivého (*Aria ze Sonaty I.*). Pozoruhodná je záliba v několikařádkových pedálových sólech (*Koncertantní etuda, Scherzo, Invokace C-H-E-B*), napsaných velmi exponovaným způsobem.

Ctění kontinuity přirozené hudební tradice vytváří rovnováhu i v novátorském pojetí hudebního výrazu, který se od raných školních prací (*Ciaccona brevis, Fuga in re*) přes vyvrálá díla (*Sonata I., Koncertní etuda*) dostává až k harmonicky zcela vypjatému vyjadřování (*Invokace na téma C-H-E-B*). I to je potřeba u Strejce zdůraznit a náležitě ocenit.

Strejcova *Ciaccona brevis*, přestože obohacena o výrazné moderní prvky, se stále drží v rámci klasického hudebního výrazu a tektonicky odpovídá tradiční formě barokního tance. Svým způsobem originálně spojuje novodobou varhanní tvorbu s dosavadní chrámovou hudební praxí, jež v polovině 50. let pomalu dostávala jistých změn.

Skladba vznikla na závěr Strejcova studia skladby a varhan. V partituře se vedle Strejcova již tehdy pronikavě rozvíjícího se vlastního stylu (sextové akordy a průtah ze sekundy na primu v závěrečném akordu) projevuje i klasická škola posledních velkých katedrálních varhaníků přelomu 19. a 20. století, mezi které jeho učitel Otto Albert Tichý patřil a osobně jich sám mnoho znal.<sup>124</sup> Napsat hudebně výstižnou miniaturu v kontrapunktické formě patřilo k základním dovednostem mistrů varhan, kteří jinak ani nemuseli být hudební skladatelé, a není překvapením, že tento přístup se objevuje i ve způsobu výuky skladby, jehož výsledkem u Strejce vedle *Ciaccony brevis* byla podobně kontrapunkticky vedená *Fuga in Re*. Tyto dvě drobné skladby lze nejlépe porovnat. Jestliže je *Ciaccona brevis* spíše přemýšlivě ponurá a v klidném tempu, *Fuga in Re* na velikonoční motiv ze stejného období Strejcova života je vesele figurativní a dokládá Strejcovu schopnost odlišit různé nálady v přísném vedení tradičních forem. I když se později Strejc k polyfonii a kontrapunktu už nevracel a komponoval ve volném stylu, ovlivněném i proudem populární hudby, sám polyfonii dobře ovládal a klasické kompoziční vzdělání u něj nikdy nepřišlo nazmar.

### 3.5 SROVNÁVACÍ SYNTÉZA

V analýze se nabízí několik hledisek pro celkovou srovnávací syntézu: četnost varhanního díla, vztah k varhanám, umělecký obsah skladeb a schopnost oslovení posluchačů.

---

<sup>124</sup> Otto Albert Tichý studoval v Paříži na slavné Schole cantorum u francouzského skladatele a varhaníka **Vincenta d'Indyho** (1851-1931) a poté několik let působil ve Švýcarsku

Počtem varhanních skladeb nápadně vyniká **Petr Eben**, jehož seznam veškerých varhanních kompozic je vyčerpávající. Varhanní tvorbě se systematicky věnoval od studijních let (*Koncert pro varhany č. 1 - Symphonia gregoriana*) až do doby, kdy mu zákeřná choroba po mozkové mrtvici znemožnila komponovat (*Lasst und preisen*). Vztah k varhanám je v jeho tvorbě zcela stěžejní. Typická pro Ebena je celoživotní inspirace gregoriánským chorálem (*Koncert pro varhany č. 1 - Symphonia gregoriana, Nedělní hudba, Laudes*), snaha zabývat se filozofickými otázkami s duchovním přesahem (*Job, Faust, Labyrint světa a ráj srdce*) a čerpání z kulturního odkazu předchozích staletí (*Dvě chorální fantazie, Hommage a Buxtehude, Hommage a Purcell*). Jeho hudba dokáže být přísná i vroucí, tvrdě disonantní i překvapivě melodická, a tak působí i na posluchače. Některé kompozice jsou přijímány velice kladně (*Chorální fantazie č. 2 na „Svatý Václave“*), jiné mohou narážet na nepochopení, ale podstatná pro nás je znalost jeho díla v cizích zemích a uvádění jeho jména v souvislosti s českou soudobou hudbou. Petr Eben se při komponování snažil vždy vidět trochu dál a i v tom tkví jeden z hlavních prvků jeho přínosu pro českou hudbu 20. století.

Svůj život varhanám zasvětil také **Jiří Střejce**, varhany představovaly základní pilíř jeho celoživotní práce.<sup>125</sup> Na rozdíl od Petra Ebena se celý život profiloval především jako chrámový regenschori a liturgický praktik, a proto počet varhanních skladeb není tak vysoký; vydání jeho varhanního díla tvoří šest sešitů.<sup>126</sup> Schopnost pružně reagovat na různé dispozice různých nástrojů, kterou by měl varhaník ovládat, jej přiměla omezit se v partituru pouze na dynamická znaménka a tempová označení, i když se svým vzděláním v oboru by mohl vypisovat všechny rejstříkové stopy a hlasy. V tom se také odlišuje od Petra Ebena a lze za tím hledat rovněž skutečnost, že Střejcovy skladby nevznikaly na objednávky ze zahraničí a pro účely slavnostních okamžiků uměleckého světa, nýbrž pouze z vlastní potřeby. V každé skladbě se projevuje svobodomyšlná touha po vlastním výrazu, která skladatele dovedla až neskrývanému obdivu k neartifciálnímu umění (ozvěny jazzu, mísení stylů), a velká životní energie. Podobně jako u většiny umělců, pohybujících se na hranicích žánrů a před rokem 1989 působících v jakési opozici oficiálně schvalovanému umění, hudba Jiřího Střejce dlouhá léta zůstávala pouze v povědomí přátel a známých a stále ještě čeká na právoplatné místo v profilu české varhanní hudby 20. století, což se jí už někde daří (*Sonata I.*).

**Otmar Mácha** po sobě zanechal početné dílo, z něhož jsou pro varhany určeny *Tři toccaty* a *Pražská fantazie*. Vzhledem k četnosti jejich živé interpretaci to není úplně málo. Při práci dramaturga Československého rozhlasu v Praze měl možnost podrobně

<sup>125</sup> Jmenovitě varhany v katedrále sv. Ducha v Hradci Králové.

<sup>126</sup> Podle vydání společnosti CANTICUM Broumov z roku 2011.

poznat rozsáhlou část domácí i světové hudby a sám se jí inspirovat pro vlastní tvorbu. Ve varhanním díle je jeho styl extaticky pompézní, často již od samého úvodu (*Svatební toccata, Pražská fantazie*), čímž lze doložit Máchovo vnímání varhan jako nástroje majestátního, velkolepého, ač jim dovedl připsat i komorní výraz (*Vánoční toccata*). Sám na varhany nehrál a zvláštní obdiv k nim nechoval, ale přátelství s virtuózem Václavem Rabasem jej přivedlo k napsání zajímavých skladeb, ve kterých se v plné míře projevuje inspirace historickou středověkou hudbou. Do struktury varhanní práce v otázce registrace nezasahoval a pouze navrhoval dynamické a tempové rozvržení skladby. Úspěch Máchových varhanních skladeb v České republice je už dlouho veliký, jeho *Toccaty* bývají ozdobou koncertů, čímž ovšem nepřesáhly hranice do repertoáru zahraničních varhaníků. Republikový význam může rozšířit interpretace českých varhaníků na zahraničních koncertech.

**Luboš Sluka**, skladatel stále pracovně činný, se k varhanám obracel pouze po impulzech zvnějšku. Kupkův obraz *Cesta ticha II* pro *Cestu ticha* dal kromě inspirace pro jednu určitou skladbu také název celému cyklu *Cesty pro varhany*, jehož zbylé dvě části (*Cesta stínu, Cesta uzdravení*) vznikly až s dvacetiletým odstupem díky přátelství s rodinou skladatele Zdeňka Šestáka a jeho dcerou Marií. Vigilie vznikla k obnově varhan kostela v rodném městě a nebýt této příležitosti, snad by ani nepřišla na svět. Sluka tedy varhanám nikdy žádnou zvláštní pozornost nevěnoval a i na samotných dílech je vidět, že vycházel spíše ze samozřejmé znalosti techniky klavíru, kterou se pokoušel aplikovat i na druhý klávesový nástroj (manuálové oktávy v obou rukách v *Cestě uzdravení*, náročné akordické posuny v *Cestě stínu*), popřípadě ji doháněl enormními požadavky na pedálovou souhru (oktávy a decimy v *Cestě uzdravení*). Slukova varhanní tvorba není příliš známá a stojí v pozadí jeho jiných děl, především sborových a komorních.

Ve výsledku máme z profilu čtyř skladatelů čtyři různé přístupy k varhanám z hlediska tvorby: improvizáčnický a mysticky-rozjímavý (Eben), osobní a svobodně praktický (Strejc), historizující (Mácha) a myšlenkově abstraktní (Sluka). Podle znalosti varhan a schopnosti využít jejich možnosti odpovídajícím způsobem lze autory rozdělit na dvě poloviny: aktivně hrající (Eben a Strejc) a tvořících podle obecné představy (Mácha a Sluka). Dílo každého z nich je jedinečné, může zaujmout posluchače a důstojně doplňuje celé období české hudby 20. století.

## ZÁVĚR

Smyslem této bakalářské práce bylo poukázat na vysokou úroveň české varhanní tvorby 2. poloviny 20. století na pozadí společenských událostí a rozebrat kompoziční styl jejich reprezentativních autorů na vybraných skladbách.

Největším zjištěním pro mě bylo uvědomění si rozdílu, s jakým přijímáme domácí varhanní tvorbu u nás a jak je přijímána v zahraničí. Petru Ebenovi se jako jedinému podařilo umístit se v podvědomí hudební zahraniční veřejnosti, ale v českých zemích není přijímán vždy úplně s pochopením, ačkoliv se o jeho významu pro českou hudbu 20. století nediskutuje a nelze jej nijak zpochybnit. Skladby Luboše Sluky, Otmara Máchy a Jiřího Strejce se v menší či větší míře hrají poměrně běžně u nás, jinam ovšem téměř vůbec nepronikly. Zůstává proto i nadále úkolem české interpretační školy přesvědčit hudební veřejnost o kvalitách, kterých varhanní hudba našich významných hudebních skladatelů bezesporu dosahuje.

Zajímavým srovnáním pro mě bylo také vnímání varhan jednotlivými autory a místo, které v jejich tvorbě zastávají. Pro každého znamenaly něco jiného - znak svobody, nástroj pro improvizaci, možnost předvést mohutnou instrumentaci či prostředek k vyjádření niterných myšlenek, jichž je každý hudební skladatel plný, a vybraní autoři nám jich zanechali po sobě nesmírně mnoho.

Soudobí autoři do své hudby vtiskují aktuální potíže své doby, ale opravdoví hudební skladatelé dovedou ve svém díle zároveň vytvořit i něco nadčasového. Hudební dějiny ukážou až s odstupem, kdo dokáže zaujmout i následující pokolení posluchačů. Věřím, že Ebenovi, Slukovi, Máchovi i Strejcovi se to podaří.

## SEZNAM NOTOVÝCH UKÁZEK

Notová ukázka č. 1 - Začátek Ciaccony brevis	15
Notová ukázka č. 2 - Nárůst rozsahu akordů	15
Notová ukázka č. 3 - Zahuštění akordů dalšími tóny	16
Notová ukázka č. 4 - Závěrečný díl Ripieno	16
Notová ukázka č. 5 - Úvod Cesty stínu	21
Notová ukázka č. 6 - Dvojhlasá melodie s odmlkou	21
Notová ukázka č. 7 - Nástup dílu B od taktu 27	22
Notová ukázka č. 8 - Zklidnění	22
Notová ukázka č. 9 - Akordy v obou rukách s basovým protihlasem	22
Notová ukázka č. 10 - Vrchol skladby a návrat dílu A	23
Notová ukázka č. 11 - Závěr Cesty stínu	23
Notová ukázka č. 12 - Začátek Cesty ticha	24
Notová ukázka č. 13 - Zdvojený pedál od taktu 111 2	25
Notová ukázka č. 14 - Začátek Cesty uzdravení	26
Notová ukázka č. 15 - Figurační technika	26
Notová ukázka č. 16 - Oktávy v manuálech a pedálu	27
Notová ukázka č. 17 - Návrat úvodního postupu	27
Notová ukázka č. 18 - Třetí část Agile	38
Notová ukázka č. 19 - Šestá část Adagio	39
Notová ukázka č. 20 - Pedálová melodie	42
Notová ukázka č. 21 - Přejít na druhý manuál	42
Notová ukázka č. 22 - Toccatová část	43
Notová ukázka č. 23 - Poslední citace tématu	44

## POUŽITÉ ZDROJE

- BEDNÁŘOVÁ, Jana: *Otmar Mácha. Personální bibliografie*. Dostupné z: <http://www.svkul.cz/wp-content/uploads/2013/11/m%C3%A1cha-bibl.pdf>
- DOUBKOVÁ, Dagmar. *Varhanní cesty Luboše Sluky*. Brno, 2013. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta. Vedoucí práce prof. MgA. Kamila Klugarová.
- E BEN, Petr. *Momenti d'organo*. Leutkirch im Allgäu: PRO ORGANO, 1994. P. O. 1024
- HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI.: Hudba 20. století (2)*. 1. Praha: Ikar, 2007. ISBN 978-80-249-0978-3.
- KLINDA, Ferdinand. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. Bratislava: Hudobné centrum, 2000.
- KLINDA, Ferdinand. *Organová interpretácia*. Bratislava: Opus, 1983.
- KOL. AUTORŮ. *Český hudební slovník osob a institucí*. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>
- KOSINOVÁ Jarmila: *Otmar Mácha - život a dílo*. Praha, 2008. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta. Vedoucí práce Libuše Márová.
- KOVÁŘ VLASTIMIL: *Varhanní tvorba Jiřího Strejce*. Hradec Králové, 2008. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce PhDr. MgA. František Vaniček, PhD.
- MÁCHA, Otmar. *Pražská fantazie*. Praha: Panton, 1994. P 2823.
- RICHTER, Miloslav. *200 let Pražské konzervatoře III: IX. Oddělení a pedagogické osobnosti: Jan Hora - varhaník*. In: Hudební rozhledy 9/2010.
- SLUKA, Luboš. *Cesty pro varhany*. Praha: EDITIO MUSICA HUMANA, 2013. EHM 0041.
- SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. 1. Brno: Togga, 2001. ISBN 80-902-9120-1.
- SMOLKA, Jaroslav a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983.
- STREJEC, Jiří. *Souborné vydání. Varhanní dílo*. Broumov: CANTICUM, 2011.
- STREJEC, Petr. *Jiří Strojce a jeho celoživotní práce*. Pardubice, 2008. Absolventská práce. Konzervatoř Pardubice. Vedoucí práce PhDr. Bohuslav Vitek.

STREJCOVÁ, Marie. *Hrst střípků ze života regenschoriho a varhaníka*; in Varhaníci-on-line [online]. 2009 [cit. 2016-05-04]. Dostupné z: [http://www.varhany.org/ze\\_zivota/z12\\_strejc.html](http://www.varhany.org/ze_zivota/z12_strejc.html)

SVOBODA, Pavel. *O F. L. Věkovi, Opočně i smrti Radima Drejsla se skladatelem Lubošem Slukou*; In Opera plus [online]. Praha, 2011, 6. 12. 2012 [cit. 2016-05-04]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/o-f-l-vekovi-opocne-i-smrti-radima-drejsla-se-skladatelem-lubosem-slukou/>

ŠARMANOVÁ, Adéla. *Petr Eben - Labyrint světa a ráj srdce pro varhany a recitátora*. Hradec Králové, 2014. Diplomová práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. PhDr. MgA. František Vaníček, PhD.

ŠLECHTA, Milan. *Dějiny varhan a varhanní hudby v Evropě*. 2. Praha: Akademie múzických umění, 1984.

UHLÍŘ, Václav. *Skladatelská tvorba Jiřího Strojce*. Olomouc, 2015. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Doc. PhDr. Eva Vičarová, PhD.

VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. 1. Praha: BUBU, 1993.

ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Bärenreiter, 1984.