

Univerzita Hradec Králové  
Pedagogická fakulta  
Hudební katedra

## **Varhanní cyklus Faust Petra Ebena**

Diplomová práce

Autor: Bc. Ondřej Hromádko  
Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy  
Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na učitelství  
základních uměleckých škol  
Učitelství pro střední školy - hudební výchova  
  
Vedoucí práce: MgA. Pavel Svoboda



## Zadání diplomové práce

<b>Autor:</b>	<b>Ondřej Hromádko</b>
Studium:	P16P0540
Studijní program:	N7504 Učitelství pro střední školy
Studijní obor:	Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na učitelství základních uměleckých škol
<b>Název diplomové práce:</b>	<b>a) Diplomový varhanní koncert b) Varhanní cyklus Faust Petra Ebena</b>
Název diplomové práce AJ:	a) Diploma organ concert b) The Organ Cycle Faust Of Petr Eben

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

Diplomová práce je složena ze dvou částí. První část je tvořena sólovým koncertním výkonem (recitálem), jehož předpokladem je vysoká úroveň technických dovedností studenta. Koncertní vystoupení má na základě vhodně zvolené dramaturgie prezentovat interpretační kvality diplomanta a jeho schopnost adekvátního stylového přístupu k interpretaci jednotlivých skladeb. Ke koncertnímu výkonu se váže druhá, teoretická písemná část v rozsahu cca 30-40 stran. Její téma je zaměřeno na varhanní cyklus Faust skladatele Petra Ebena s formálním a interpretačním rozбором stěžejního díla s ohledem na souvislosti dosavadní i pozdější hudební tvorby.

EBEN, Petr. Faust For Organ. London: United Music Publishers, 1983. HANUŠ, Jiří. Malý slovník osobností českého katolicismu 20. století s antologií textů. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005. HROMÁDKO, Ondřej. Česká varhanní hudba 20. století. Hradec Králové, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové. Vedoucí práce Doc. PhDr. MgA. František Vaníček, PhD. KOL. AUTORŮ. Český hudební slovník osob a institucí (online). VONDROVICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: BUBU, 1993.

Garantující pracoviště: Hudební katedra,  
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: MgA. Pavel Svoboda  
Pavel Svoboda

Oponent: doc. PhDr. MgA. František Vaníček, Ph.D.  
PhDr. Dana Soušková, Ph.D.

Datum zadání závěrečné práce: 3.12.2015

## PROHLÁŠENÍ

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

V Hradci Králové dne 10. dubna 2018

.....

Ondřej Hromádko

## PODĚKOVÁNÍ

Upřímně děkuji vedoucímu své diplomové práce MgA. Pavlu Svobodovi za podporu, čas, připomínky a cenné rady, které mi věnoval. Rovněž děkuji děkanu Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové doc. PhDr. MgA. Františku Vaníčkovi, PhD. za poskytnutí studijního materiálu.

## ANOTACE

HROMÁDKO, Ondřej. *Varhanní cyklus Faust Petra Ebena*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové, 2018. Diplomová práce. Vedoucí práce MgA. Pavel Svoboda.

Diplomová práce je zaměřena na interpretační rozbor varhanního cyklu Faust českého hudebního skladatele Petra Ebena. Nejprve je zmíněna podstata Faustova příběhu, který neustále inspiruje umělce všech žánrů. Následuje stručný přehled fascinace Faustem v Československu v 70. letech 20. století - době vzniku Ebenova Fausta. Jsou představeny také okolnosti vzniku cyklu. Výsledkem práce je formální a interpretační rozbor všech částí cyklu.

Klíčová slova: varhany, 20. století, česká hudba, Petr Eben, Faust

## ABSTRACT

HROMÁDKO, Ondřej. *The Organ Cycle Faust by Petr Eben*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2018. Diploma Degree Thesis. Thesis supervisor MgA. Pavel Svoboda.

The presented diploma thesis is focused on an interpretive analysis of the organ cycle Faust composed by Czech composer Petr Eben. The first part is dedicated to the essence of Faust story, which has still inspired artists of all genres. The brief overview of a fascination by Faust in Czechoslovakia in the 1970s, at the time of formation of Eben's Faust, follows. Also, the circumstances of the cycle work are presented. The result of this thesis is a formal and interpretive analysis of all parts of the organ cycle.

Keywords: organ, 20th century, Czech music, Petr Eben, Faust

## OBSAH

ÚVOD	8
1 FAUSTOVSKÝ MÝTUS	10
1.1 Historická osobnost Johannes Faust	10
1.2 Vznik mýtu	11
2 UMĚLECKÉ ZPRACOVÁNÍ FAUSTOVSKÉHO MÝTU	12
2.1 Divadelní hra Johanna Wolfganga von Goetha	12
2.2 Faustovské motivy v ČSSR mezi lety 1945-1980	13
3 VARHANNÍ CYKLUS FAUST PETRA EBENA	17
3.1 Spolupráce s Burgtheatrem ve Vídni a kompozice scénické hudby	17
3.2 Přepřacování původní scénické hudby do varhanního cyklu	20
3.3 Premiéra, vydání tiskem a nahrávky	23
4 FORMÁLNÍ A INTERPRETAČNÍ ROZBOR	25
4.1 Prolog	26
4.2 Mysterium	28
4.3 Kolovrátkář	32
4.4 Velikonoční sbory	33
4.5 Studentské písně	35
4.6 Markétka	38
4.7 Requiem	40
4.8 Valpuržina noc	42
4.9 Epilog	46
ZÁVĚR	48
SEZNAM NOTOVÝCH UKÁZEK	49
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	50

## ÚVOD

Snad každý, kdo se setkal s tvorbou hudebního skladatele Petra Ebena (1929-2007), ví, jaký vztah měl jeden z našich největších soudobých hudebních skladatelů k varhanám. I přes obdivuhodnou rozmanitost jeho tvorby a mistrovské ovládní kompozice pro ostatní nástroje, lidský hlas a sbory (nemluvě již o pedagogickém a hudebně-vědeckém odkazu), zaujímaly prvořadé místo v životě skladatele mezi ostatními nástroji a hudebními formacemi přece jen právě varhany. Některé skladby se ještě za Ebenova života staly ustálenou součástí repertoáru takřka všech českých varhaníků a s úspěchem pronikly na pódia a chrámové kůry i do zahraničí. *Moto ostinato z Nedělní hudby, Laudes, Chorální fantazie* - to jsou díla často uváděná na koncertech a festivalech, mnohokrát byla také natočena a vydána na zvukových nosičích. S trochou nadsázky je lze označit za téměř povinný repertoár konzervatoří a vysokých hudebních škol. Vedle toho Petr Eben napsal mnoho skladeb, které se také objevují na programech varhanních koncertů a discích, avšak ne s tak pravidelnou četností jako skladby výše zmíněné. Jedním z takových děl je i varhanní cyklus *Faust* z let 1979-1980, jemuž je diplomová práce věnována. Jedná se o cyklus do značné míry předělový, posunující skladatelův odkaz k náročnému mimohudebnímu myšlenkovému záběru.

Autor práce se varhanní tvorbě Petra Ebena částečně věnoval již v bakalářské práci a s cyklem se blíže seznámil při plánování a přípravě průřezového diplomového koncertu, do jehož dramaturgie zařadil dvě části (*Requiem, Epilog*). Zaujetí kompozičním stylem Petra Ebena logicky nabízelo návaznost na bakalářskou práci a každodenní setkávání s hudbou z *Fausta* pak pozvolna dospělo k záměru napsat o tomto díle samostatnou práci diplomovou. Největší pobídkou pak bylo především spojení hudby s literaturou, ke které má autor práce vřelý vztah a považuje ji za mocný inspirační prvek pro celou hudební kulturu.

Životopis samotného Petra Ebena byl již tolikrát rozebrán v mnoha naučných spisech (mj. rovněž v bakalářské práci autora), že v předkládané práci záměrně chybí kapitoly o životě a souborném díle skladatele, na které je možno odkázat k již existujícím pramenům. Práce se bude nejprve zabývat stručným posouzením úlohy pověsti o Faustovi v evropské kultuře a mnohem zevrubněji se zaměří na faustovské motivy v umění v době vzniku cyklu, a to s ohledem na dobové reálie a souvislosti. Dále bude popsána Ebenova spolupráce s Burgtheatrem ve Vídni, kompozice scénické



hudby k dramatu *Faust* Johanna Wolfganga von Goetha a přepracování této hudby do podoby zkoumaného varhanního cyklu. Hlavním bodem práce pak bude podrobný formální a interpretační rozbor všech částí *Fausta*, při které bude pracováno přímo s partiturou cyklu a notovými ukázkami. Cílem práce bude vytvořit celkový náhled na Ebenův cyklus v takovém rozsahu, jaký si dílo tohoto formátu (z hlediska svého rozsahu, umělecké kvality a závažnosti) bezesporu náležitě zasluhuje.

# 1 FAUSTOVSKÝ MÝTUS

Přímou podstatou zkoumaného varhanního cyklu je inspirace historicky doloženou postavou Fausta a mytickou fantazií, jež se kolem této osoby utváří od dob pozdního středověku. Boj mezi dobrem a zlem, duše smrtelného člověka mezi Bohem a ďáblem, touha po poznání, uvědomění si omezenosti lidského chápání - to vše po celá staletí vybízí umělce všech kategorií ke stále aktuální umělecké výpovědi.

Pro úplnou přehlednost nejprve uvedme prvopočáteční základ celého mýtu, totiž Fausta jako historickou osobnost a zdroj pro budoucí legendy. Bez skutečného Fausta by nikdy nevznikl jeden z nejrozšířenějších středověkých mýtů. A bez mýtu o Faustovi pak ani umělecká díla, z nichž mnohá považujeme za vrcholy evropské kultury.<sup>1</sup>

## 1.1 HISTORICKÁ OSOBNOST JOHANNES FAUST

Doktor Johannes Faust byl středověký německý učenec. Narodil se zhruba kolem roku 1480 neznámo kde, neboť názory na jeho rodiště se různí. Také celé jeho mládí je obestřeno tajemstvím, do období mladé dospělosti nejsou jeho osudy vůbec známy. Studoval v Heidelbergu a patrně i v Krakově, poté putoval od města k městu po různých částech Německa a střední Evropy. Poměrně brzy se mu podařilo získat proslulost díky vytváření horoskopů pro šlechtické rody a veřejnému hlásání proroctví. Kvůli tomu a také kvůli odvážným názorům na náboženství byl církevními a úředními kruhy vážně napadán z kacířství a čarodějnictví, což se v té době trestalo smrtí. Rady některých měst Faustovi vyhlásily zákaz pobytu (Norimberk, Ingolstadt, Erfurt), odmítání jeho myšlení a filozofie náboženskými i světskými představiteli stále vzrůstalo. Po roce 1539 se stopa jeho života vytrácí, místo a příčina jeho smrti jsou pro nás neznámé.

Značné mezery v jeho životopisu, dobové tmářství ze strany odpovědných kronikářů, strach před neznámem a zároveň obdiv k nekonformní postavě se zasloužily o vznik fantastických pověstí ještě během Faustova života.

---

<sup>1</sup> Podle vzoru současné literární vědy je v práci užíván termín „mýtus“, pod který spadají všechny pověsti o Faustovi do jednoho celku.

## 1.2 VZNIK MÝTU

Legendy o Faustově osobnosti vznikaly především v lidové tvořivosti. Dochovaly se četné záznamy očitých svědků o nadpřirozených činech, které se prý udály jeho mocí nebo pouhou přítomností. Nejvíce pověstí se utvořilo okolo způsobu a okolností Faustova úmrtí. Nejrozšířenější pověst zasazuje Faustovu smrt do malé vesnice poblíž německého Wittenbergu. Zde si pro Fausta údajně přišel ďábel, kterému se Faust zavázal vlastním životem za dokonalé vědomosti v oblasti přírodních věd, magie a alchymie.

Hlavní vliv na rozšíření faustovského mýtu z lidových vrstev do kruhů vzdělaného čtenářstva mělo v roce 1587 vydání titulu s dobově odpovídajícím názvem *Historie doktora Johanna Fausta, čaroděje a černokněžníka, široko daleko vyhlášeného, o tom, kterak se na určenou lhůtu d'áblovi upsal, o tom, jaké neobyčejné příhody mezitím zažil, sám natropil a provozoval, než nakonec došel spravedlivé odplaty z pera luteránského učence Andrease Freye ze Špýru*. Jak dokládá dlouhý název spisu, obdivný lidový podtext faustovského mýtu přešel v akademickém prostředí do zcela odmítavého tónu. Faust se stal synonymem pro příliš zvědavého a chtivého člověka, který si nárokuje poznání věcí, lidskému chápání odepřených. „*A proto bylo nutno, v zájmu stávajícího pořádku, tento obraz změnit a z oblíbeného hrdiny lidových zkazek učinit odstrašující postavu naprostého ničemníka.*“<sup>2</sup> Postava Fausta se tedy poměrně brzy vyprofilovala jako temná bytost, pohybující se na rozhraní dvou světů a nacházející se v područí zlé moci.

S nastupujícím osvícenským hnutím od druhé poloviny 17. století se však obraz Fausta počínal měnit. Veškeré nadpřirozené jevy se podrobovaly přísnému rozumovému zkoumání a většinou neobstály. „*Zatímco prostý člověk 17. století byl ještě zcela v zajetí předsudků a všechny pekelnické výjevy včetně Faustova strašlivého osudu byly pro něho hrůznou skutečností, pokoušeli se tehdejší vědci rozumovými důvody dokazovat, že šlo o události zcela neškodné. Nanejvýš některým z nich vadilo, že jako pramen pověrečné představivosti překážejí v cestě tvořivému rozumu.*“<sup>3</sup> Odsuzovaný Faust se postupně stal pobídkou k filozofickým úvahám a přímou inspirací pro umělecké výtvořiny.

---

<sup>2</sup> POKORNÝ, Jindřich. *Kniha o Faustovi*. Praha: Mladá fronta, 1982, s. 13.

<sup>3</sup> POKORNÝ, Jindřich. *Kniha o Faustovi*. Praha: Mladá fronta, 1982, s. 21.

## 2 UMĚLECKÉ ZPRACOVÁNÍ FAUSTOVSKÉHO MÝTU

Neutuchající zájem o Fausta se na umělecké úrovni projevoval již ke konci 16. století. Výčet všech děl s faustovskou tematikou není pro tuto práci důležitý, navíc by zasluhoval samostatné bádání spíše v oboru srovnávacích kulturních věd. Kromě mnoha literárních a dramatických zpracování získala slávu také četná díla hudební, především z období romantismu, z nichž se mezi neznámější řadí opera *Faust* francouzského hudebního skladatele Charlese Gounoda (1818 - 1893), oratorium *Faustovo prokletí* od Hectora Berlioze (1803 - 1869), či *Faustovská symfonie* a *Mefistofelské valčíky* Ference Liszta (1811 - 1886).

Petr Eben byl člověk s neuvěřitelným vědomostním rozhledem, proto i studium jeho odkazu přímo vybízí k uvažování v širokých kulturních a historických souvislostech. Vzhledem k zaměření na varhanní cyklus *Faust* budou dále zmíněna pouze vybraná díla, odpovídající tématu práce, tj. především ta, se které s Ebenovým cyklem spojuje tematická vazba, doba vzniku nebo uvedení. Nejprve divadelní hra *Faust* německého dramatika Johanna Wolfganga von Goethe, k níž Petr Eben napsal původní scénickou hudbu, kterou posléze přepracoval na varhanní cyklus. Poté faustovská díla z doby pro Ebena zásadní - období po druhé světové válce. Nakonec pak díla ze 70. let 20. století, a to pouze dostupná v ČSSR, tj. díla, se kterými mohl Ebenův cyklus v době vzniku a premiéry rezonovat, a tudíž se společně podílel na vytváření novodobého celkového postavení Fausta v československé a evropské kultuře.

### 2.1 DIVADELNÍ HRA JOHANNA WOLFGANGA VON GOETHA

Slavný německý klasický básník Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832) pojal příběh o Faustovi nejprve v duchu preromantických ideálů literárního uměleckého hnutí Sturm und Drang („Bouře a vzdor“). Tak vznikl tzv. *Urfaust* (1775), za jeho života ještě nepublikovaná předzvěst budoucího velkého dramatu. Později Goethe pojal Fausta jako vyjádření boje mezi dobrem a zlem, přeneseně pak mezi Bohem a člověkem. Na zpracování Fausta pracoval celý život a jeho dokončením završil celé své básnické a dramatické dílo. První díl dramatu dokončil v roce 1808, druhý v roce krátce před svou smrtí v roce 1832. Drama bylo brzy přeloženo do mnoha jazyků včetně češtiny.

Goethův *Faust* nabízí celou řadu inscenačních řešení a do dnešních dnů je uváděn v různých pojetích na divadelních scénách po celém světě. Postavy Fausta, Mefistofela a Markétky jsou považovány za jedny z vrcholných rolí, jaké mohou divadelní herci získat. Díky Goethovi se tak původně lidová pověst povznesla na vrchol klasického umění.<sup>4</sup>

## 2.2 FAUSTOVSKÉ MOTIVY V ČCSR MEZI LETY 1945 - 1980

Jakkoli mýtus o Faustovi i v českých zemích takřka zdomácněl, tradiční zájem o toto téma byl po 2. světové válce přece jen na nějakou dobu přerušen. V roce 1948 byl ještě poprvé vydán v češtině slavný román *Doktor Faustus* německého spisovatele Thomase Manna (1875-1955), nositele Nobelovy ceny za literaturu. V oběhu mezi čtenáři bylo také předválečné vydání románu *Mefisto aneb Román jedné kariéry* Klause Manna (1906 - 1949), syna slavného otce. Jinak se Faust vytratil jak z knižního trhu, tak divadelních jevišť. Jak píše literární kritik a historik Vladimír Just: „*Vždyť naše jeviště byla Faustů a Mefistů v různých žánrech, podobách i jazycích vždycky plná (odpovídající tudíž na cosi duchovně hlubšího a univerzálnějšího, než je bída té které aktuální situace). A vždycky to bylo „ted“ a „tady“, ano, právě tady, ano v naší magické Praze, a to takřka nepřetržitě od 17. do 20. století jen s více či méně dlouhými přestávkami (nejdelší byla patrně po roce 1945 v prvním poválečném desetiletí, kdy se odpor ke všemu mystickému, fantastickému a nerealistickému - máloco se tak divoce vzpouzí definicím socialistického realismu jako faustovský mýtus - slil s odporem ke všemu německému).*“<sup>5</sup>

Postupně se během 60. let minulého století začal Faust znovu vracet do kulturního života. Vedle loutkářských inscenací režiséra Jana Švankmajera (\*1934) a obnovených inscenací na scénách československých divadel zasluhuje pozornost hudební dílo - opera *Johannes doktor Faust* od Josefa Berga (1927-1971), hudebního vědce a skladatele, působícího v Brně. Berg ji tvořil v průběhu 60. let, po jeho smrti ji dokončili a připravili k provádění hudební skladatelé Miloš Štědroň (nar. 1942) a Miroslav Ištvan (1928-1990). Premiéra definitivní verze se konala ve Státním divadle

---

<sup>4</sup> Podobný úspěch v uměleckém světě měl pouze Don Juan, inspirace pro literáty, malíře i hudební skladatele.

<sup>5</sup> JUST, Vladimír. *Faust jako stav zadlužení: desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak*. Praha: Karolinum, 2014, s. 159-160.

Brno až 19. června 1981.<sup>6</sup> Vážný námět je zde trochu parodován do fraškovité podoby loutkového představení, aniž by však postrádal své hlavní poslání. „*Operní hrdinové jsou tu ztělesněním ústředního tématu manipulace a předstírané autenticity. Téma předstírání, životní lži a falše, vystupňované až do panoptikálního šmiráctví, jako by si přímo říkalo o metaforické zobrazení pomocí loutek, vedených odkudsi provázky. Berg tohoto efektu bohatě využil nejen jako komponista, ale především jako dramatik, právě 'loutkovost' tvořila stále přítomnou podstatu jeho divadelní imaginace.*“<sup>7</sup>

V roce 1969 pak došlo k prvnímu českému vydání románu *Mistr a Markétka* ruského sovětského spisovatele Michaila Afanasjeviče Bulgakova (1891 - 1940), vnímané také jako velká kulturní událost. Všechna zmíněná díla s faustovskou tematikou přispěla k opětovnému zařazení Fausta do československého umění. Od této doby má navíc Faust postavení trochu jiné, výmluvně specifické. Pozornost je na tomto místě záměrně obrácena k 70. letům minulého století, neboť se jedná o dobu Ebenovy práce na scénické hudbě k Faustovi. Petr Eben vytvořil scénickou hudbu ke hře v přímé souvislosti s inscenací hry ve vídeňském Burgtheatru a na žádost Otomara Krejči. V 70. letech minulého století se však nejednalo o jediný případ fascinace Faustem. Zajímavá jsou nehudební díla, se kterými se v průběhu 70. let mohla setkat veřejnost i v ČSSR. Jsou zde uvedena pro úplnost a dokreslení kulturního povědomí oné doby. V dnešní zcela jiné situaci lze jen těžko ocenit, jaký význam tehdy mohly mít.

Ve specifické atmosféře celospolečenského života v Československu po roce 1968 se všechny umělecké oblasti ocitly před výzvou, jak se vypořádat s novým směrem ve vládnoucí politice i s proměnou nálady ve společnosti. Vzhledem k nové vlně cenzury, omezené dostupnosti k výtvorům mnohých zahraničních autorů a zpřísnění ideologických požadavků na tvorbu československých umělců mělo toto vše za následek obrat k takovým tématům, které nemohly být napadnutelné. Zvláště díla s námětem ze současnosti okamžitě spadala pod drobnohled státního dozoru, tím spíše, pokud obsahovala alespoň prvky reflexivní úvahy. Novým fenoménem se tedy zvláště v 70. letech stává zvýšená pozornost k minulosti, nebo naopak k fantastické budoucnosti. Také mnohá klasická díla, resp. klasická témata těchto děl, tím získala nově zabarvený význam, ke kterému se autoři (a s nimi i laická a odborná veřejnost) uchýlovali často právě proto, že mnohovýznamovost prověřených děl skrývá drobné

---

<sup>6</sup> Tedy čtvrt roku poté, co byl přímo v Brně poprvé proveden varhanní cyklus Faust Petra Ebena jako celek; viz níže.

<sup>7</sup> JUST, Vladimír. Faust jako stav zadlužení: desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak. Praha: Karolinum, 2014, s. 34.

nuance k vyjádření vlastních pocitů a názorů i navzdory cenzurním omezením. „Přenesení časoprostorových souřadnic z aktuálního světa do smyšleného anebo historicky vzdáleného prostředí mělo pravděpodobně zabránit ideologicky motivovaným výtkám vůči zobrazení jedince, který není dostatečně společensky angažován a politicky uvědomělý, zkrátka neodpovídá tezím socialistického realismu.“<sup>8</sup>

Výše zmíněná pocíťovaná historická křivda vůči německému státu a politická role nacistického Německa ve 30. a 40. letech 20. století se pro československé umělce nakonec rovněž staly jinotajnou cestou k úniku před cenzory, a přichází na řadu i motiv Fausta. Spisovatel Ladislav Fuks po roce 1968 rozostřil atmosféru svých románů a novel většinou do podoby nekonkrétní totalitní společnosti, jejíž obyvatelé mají sice německá jména a žijí pod vládou diktátora, ale nacistické Německo nikdy jmenováno není. „Nejsnáze se nabízí spojitost s diktaturou německého fašismu (...), avšak některé motivy, např. kontrast kosmických letů se sociální bídou nebo všudypřítomnost tajné policie mohou odkazovat i k diktatuře komunistické“.<sup>9</sup> V roce 1972 vyšla Fuksova novela *Oslovení z tmy*. Příběh chlapce, který zázrakem přežije nálet a v troskách města se setkává s ďáblem v lidské podobě, mísí dohromady faustovský motiv a biblickou alegorii. Přitom v sobě skrývá motiv zrádné smlouvy a zaprodání sebe sama. „Všední kostým a dobrosrdečná tvář skrývají pravou tvář ďábla z novely *Oslovení z tmy*. Tato maska má ideologicky zabarvené atributy, jimiž autor legitimizoval knihu před případnou cenzurou. Její součástí je i herecké jednání a diskurs postavy, která všemi prostředky maskuje svou identitu, aby svedla židovského chlapce k podepsání 'faustovské smlouvy'.“<sup>10</sup> Mefistofelská postava ďábla nezapře inspiraci v klasické pověsti, jejíž obsah byl Fuksovi jistě velmi dobře znám. Nakonec i zde faustovský mýtus získává odstín osobní výpovědi.

Další knihou, která se v 70. letech dostala do oběhu československých čtenářů, je *Nepravý Faust aneb Opravená a doplněná kuchařská kniha* z roku 1973 lotyšského hudebního skladatele a spisovatele Marđerise Zariňše.<sup>11</sup> V českém překladu z lotyštiny

---

<sup>8</sup> GILK, Erik. *Sugestivní evokace narušených lidských povah* (doslov k románu). In: FUKS, Ladislav. *Příběh kriminálního rady*. Praha: Plus, 2013, s. 270.

<sup>9</sup> DOKOUPIL, Blahoslav, ZELINSKÝ, Miroslav. *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava: Sfinga, 1994, s. 88.

<sup>10</sup> KOVALČÍK, Aleš. *Tvář a maska: postavy Ladislava Fukse*. Jinočany: Nakladatelství H&H, 2006, s. 51-52.

<sup>11</sup> Marđeris Zariňš (1910-1993) - lotyšský hudební skladatel, národní umělec SSSR, autor několika oper, symfonických, komorních skladeb a hudby k filmům. Zajímal se také o literaturu a psaní knih.

Vojtěcha Gaji byla vydána v roce 1978 Nakladatelstvím Svoboda.<sup>12</sup> Symbolické postavy starého učence, mladého potulného muzikanta-svůdce a krásné Markéty plně odpovídají rozdělení rolí v klasickém Faustovi, byť v reáliích Lotyšska 30. a 40. let minulého století. Zpočátku groteskní příběh o mladém podvodníčkovi, který chce zbohatnout na nápadu přepracovat kuchařskou knihu amatérského lékárníka a k dosažení svého cíle mu přivede na cestu neúspěšnou básnířku Markétu, dostává postupně ostrý satirický náboj v dějovém dosažení roku 1940. Tedy bolestného období lotyšských dějin, kdy se vyděšené obyvatelstvo nesmiřitelně rozdělilo na přívržence německého fašismu a stoupence sovětského socialismu. Faustovský motiv byl i zde využit jako satirická politická alegorie.

A o něco později, již na počátku 80. let, použil faustovský motiv také sovětský hudební skladatel Alfred Schnittke v kantátě s názvem *Faust. Seid nüchtern und wachet*. Myšlenkově silné dílo rozvíjí myšlenku boje dobra a zla v kontextu doby zcela nepokrytě. „*Problematiku nepsané dohody mezi sovětskými skladateli a státem jako výraz skutečnosti, že se člověk upíše státu jako d'áblu, působivě ztvárnil Alfred Schnittke jako téma své kantáty Faust. Seid nüchtern und wachet.*“<sup>13</sup> I takovou uměleckou podobu může osobnost Fausta mít.

O inspiraci Faustem a nesmrtelnosti jeho příběhu by se dala napsat řada dalších pojednání o uměleckých náhledech i z pozdější doby, pro účel práce však postačí pouze výše uvedená díla. Na nich vidíme, že faustovské téma mělo v letech Ebenovy práce skutečně své výlučné postavení.

---

<sup>12</sup> Mimořádně, do ruštiny byla kniha přeložena až v roce 1981.

<sup>13</sup> HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI - Hudba 20. století (2)*. Praha: Ikar, 2007, s. 89.



### 3 VARHANNÍ CYKLUS FAUST PETRA EBENA

*Faust* představuje ve varhanní tvorbě Petra Ebena výrazný předěl. Jestliže se dosud Eben pohyboval ve vztahu k varhanám v rovině výhradně hudebních inspirací nejstaršími písněmi a gregoriánským a protestantským chorálem (*Nedělní hudba, Laudes, Deset chorálních předeher, Dvě chorální fantazie - I. na píseň Ó, Bože veliký, II. na píseň Svatý Václave -, Malá chorální partita*) a své varhanní skladby komponoval na základě znalostí duchovní hudby, přešel nyní k velké instrumentální programní tvorbě v její krystalické podobě a tento směr už neopustil. „*Tři největší Ebenova varhanní díla - Faust (1980), Job (1987) a Labyrint světa a ráj srdce (2002) - značí vyústění do zcela jiného chápání a pojetí žánru, formálně se opírajícího o typ suity s navazujícím obsahovým programem. V těchto dílech se stále více projevuje sklon skladatele k syntéze s dalšími druhy umění, až do jejího přímého začlenění v Labyrintu světa.*“<sup>14</sup> Srovnání *Fausta* s *Jobem* a *Labyrintem světa a rájem srdce* je zcela na místě, jedná se o rovnocenné cykly. Z formálního hlediska tak *Faust*, jak je vidno, zaujímá jedno z vedoucích postavení mezi Ebenovými skladbami pro varhany. Snad jediným rozdílem je skutečnost, že oproti ostatním nebývá tak často prováděn.

Cesta k napsání varhanního cyklu *Faust* nebyla přímočará, na jejím počátku stála kompozice scénické hudby ke Goethově stejnojmenné hře. Z pohledu skladatelovy kompoziční dráhy můžeme hovořit i spíše o náhodě, která skladatele k Faustovi přivedla. Eben se v žádných poznámkách nezmiňuje o tom, že by uvažoval nad hudebním zpracováním faustovského motivu z vlastního popudu - pouze na základě spolupráce s divadlem a pozdější touhy vytvořit samostatnou varhanní vícevětou skladbu.

#### 3.1 SPOLUPRÁCE S BURGTHEATREM VE VÍDNI A KOMPOZICE SCÉNICKÉ HUDBY

Vídeňský Burgtheatr v roce 1976 slavil 200 let od svého založení.<sup>15</sup> Vedením divadla bylo rozhodnuto o mimořádném zařazení Goethova *Fausta* dramaturgie sezóny,

---

<sup>14</sup> KARPOVA, Anna Viktorovna. VARHANNÍ TRADICE A PRINCIP PROGRAMNOSTI (NA PŘÍKLADU HUDBY PETRA EBENA). 2015. online: [http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2015/2015\\_1\\_1219\\_1223.pdf](http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2015/2015_1_1219_1223.pdf)

<sup>15</sup> Burgtheater (Císařské dvorní divadlo) vznikl ještě dříve, ale za základní letopočet v existenci divadla je považováno udělení titulu „Německé národní divadlo“ císařem Josefem II. v roce 1776.

který měl jako vrchol německy psané dramatické tvorby korunovat celou jubilejní sezónu. Přizván ke spolupráci byl uznávaný český divadelní režisér Otomar Krejča (1921-2009), pobývajícím v těchto letech v nucené emigraci v zahraničí a pro nějž byla Vídeň byla jednou z uměleckých zastávek po celé Evropě.

Otomar Krejča byl již z předchozích let znám jako důsledný perfekcionista, který chce mít pod kontrolou naprosto vše - od výkonů herců až po nejmenší detaily scénografie a návrhu kostýmů. Tuto vlastnost posiloval již v 60. letech během působení v Praze. Hudební složku inscenace považoval Krejča za výrazný prvek divadelního umění a připisoval jí veliký význam pro celou koncepci díla. *„Hudební stránka Krejčových inscenací by zasloužila odborný muzikologický rozbor. Krejča opouští náladovou a popisnou doprovodnost scénické hudby, a ač je velmi střídavý v jejím použití, podstatně zesiluje její funkci ve výstavbě představení. Hudba, často jakési fanfáry, prudký a dravý hudební motiv v úvodu inscenací naráz vytrhne diváka z denní rozptýlenosti a tónovým úderem ho naladí do polohy představení; tutéž funkci má v těchto vstupech i optický obraz scény. Charakteristické hudební vstupy se vracejí i po pauzách, zatím co uvnitř scén smí hudba plnit jen funkci významotvorného kontrastu, logicky dějově vázaného.“*<sup>16</sup>

Vedení Burgtheatru se kromě českého režiséra rozhodlo oslovit také českého hudebního skladatele - Petra Ebena. Ten nabídku přijal a vytvořil tak *Scénickou hudbu k dramatu J. W. von Goetha Faust*. Premiéra inscenace se uskutečnila 8. května 1976. Sám Eben se v jednom ze svých každoročních dopisů přátelům<sup>17</sup> o vzniku díla a premiéře vyjádřil následovně: *„Moje žena mě nechala, po útrapách těchto dnů, svatě odpřísáhnout, že už nikdy nepřijmu objednávky s pevným termínem. Ale ještě ta přísaha ani nedozněla a už mi vletěla do schránky lákavá nabídka z Burgtheater Wien: napsat scénickou hudbu k inscenaci Fausta (u příležitosti 200. výročí tohoto divadla). Ale ten termín: už koncem března by musela být hudba natočena na pásce. Kdo by odolal tak lákavé nabídce, zvláště když Fausta od mládí znám a když můj strýc Louis Nerz hrál ve Vídni právě Fausta!*<sup>18</sup>(...) *A tak jsem se na šest týdnů proměnil v zoufalého*

<sup>16</sup> ČERNÝ, Jindřich. Otomar Krejča. Praha: Orbis, 1964, s. 107.

<sup>17</sup> Petr Eben psal každý rok novoroční dopisy, ve kterých se zamýšlel nad uplynulým rokem. Byly adresovány přátelům v zahraničí, a proto jsou psány v němčině. Zde je uveden výňatek z novoročního dopisu 1976 v překladu, který do češtiny pořídila Helene Mihalka.

<sup>18</sup> Patrně chyba v překladu, Louis Nerz byl Ebenovým prastrýcem, i sám Eben v německém originálu použil výraz „mein Großonkel“. Původem český rodák Louis Nerz (1866 - 1938), vlastním jménem Alois Freund, se v Rakousku proslavil jako divadelní herec a rovněž jako scénárista a herec němých filmů.

*faustovského bojovníka, ale ten materiál mě zaujal natolik, že jsem tu práci dokončil v termínu. Potom jsem strávil týden ve Vídni, nejdřív představení Vox clamantis v provedení Vídeňských symfoniků, potom premiéra Fausta, potěšil jsem se secesi v jarních paprscích, kvetoucími keři šeríku, skutečně úplně v duchu Klimta. Kdybych měl psát o premiéře a kritikách, musel bych jen tomu věnovat jeden celý dopis. Režisér, mimochodem taky Čech, přišel s úplně novým pojetím, originální úpravou, dokonce použil posunutí textu, dvě paralelně probíhající scény atd. Názory na to se velice rozcházely, od nadšení až po rozhořčení kvůli této svatokrádeži, která byla pro konzervativní Vídeň přece jen těžce stravitelná. Na základě několika kritik by se dalo předpokládat, že ten režisér se nikdy více ve Vídni nesmí ukázat; ale jednou z prvních akcí nově nastoupeného ředitele v Burgtheater Wien bylo okamžité pozvání zmíněného režiséra k nové inscenaci.“<sup>19</sup>*

Z cenného osobního svědectví vyplývá hned několik důležitých věcí.

Nejprve vypovídá o Ebenově vytíženosti, se kterou skladatel neustále bojoval, máje na paměti zásadu kvality před kvantitou. V roce vzniku scénické hudby k Faustovi měl Eben mnoho práce. V únoru toho roku absolvoval v Lipsku premiéru koncertantní symfonie *Noční hodiny* pro dechový kvintet, tenorovou tubu, smyčcový orchestr, klavír a bicí, jejíž podobu rychle dokončoval ještě před odjezdem. Poté objednávka z Vídně a práce na hudbě k Faustovi. A naopak po návratu z Vídně a odpočinkového lázeňského pobytu přichází nová objednávka na komorní dílo pro trubku a varhany, díky které vzniklo jedno z nejhranějších Ebenových děl - *Okna* pro trubku a varhany podle inspirace vitrážemi bělorusko-židovského malíře Marca Chagalla (1887-1985) v synagoze nemocnice Hadassah v Jeruzalémě.

Nelze si nevšimnout Ebenova nadšení z nabídky, která se neodmítá. Eben si vážil každé nabídky spolupráce a kvalitní projekty vždy přijímal. Zvláště Vídeň mu musela být blízká, neboť se nikdy netajil spřízněností s německy mluvícími zeměmi a sám dokonale ovládal německý jazyk.<sup>20</sup> Celý pobyt ve Vídni musel pro Ebena být nesmírně inspirativní.

Dopis nepřímou konkretizuje samotný způsob navázání dočasného pracovního kontaktu s Burgtheatrem. Divadlo jej oslovilo zjevně nezávisle na názoru režiséra

---

<sup>19</sup> VÍTOVÁ, Eva. Petr Eben: sedm zamyšlení nad životem a dílem. Praha: Baronet, 2004, s. 342.

<sup>20</sup> Vzhledem k tomu, že Petr Eben vyrůstal v Českém Krumlově s jeho předválečnou pohraniční vícenárodností a jako chlapec jezdil na prázdniny do rakouského Schlierbachu, měl k německé a rakouské kultuře a jazyku zcela kladný vztah, který nenarušily ani válečné útrapy a hrozné zkušenosti z koncentračního tábora Buchenwald.

Otomara Krejči. Eben, zvyklý ve svých dopisech uvádět jména přátel a blízkých spolupracovníků, v dopise používá pouze strohé označení „režisér, který je mimochodem také Čech“. Také při dalších zmínkách se omezuje na slova „ten režisér“, „zmíněný režisér“. Z toho lze usoudit, že vazba mezi Ebenem a Krejčou nebyla žádná, pouze se oba setkali na zadané objednávce, ke které oba přistoupili jako profesionálové.

Dále je v dopise zmíněno přijetí, jakému se inscenaci ve Vídni dostalo, ačkoliv se dozvídáme spíše obecný dojem na Krejčovu interpretaci, než třeba na jednotlivé složky (např. hudbu). Na rozporuplné přijetí svých inscenací byl Otomar Krejča patrně zvyklý, navíc svým způsobem rozšiřovaly jeho věhlas napříč evropskými městy. V případě *Fausta* si je zopakoval o dvacet jedna let později při inscenaci v pražském Národním divadle, byť ne v tak dramatické podobě. „*Na rozdíl od bouřlivých debat, jež vyvolalo Krejčovo vídeňské provedení v Burgtheatru (1976), vyčerpaly se u nás deníkové i jiné ohlasy buď zdvořilostními frázemi, nebo stejně vlašnými a povrchními odsudky.*“<sup>21</sup>

Nakonec dokládá Ebenovo mezinárodní hudební renomé, bez něhož by si vídeňské divadlo spolupráci nevyžádalo. Eben se skutečně těšil velkému uznání ze strany odborné hudební veřejnosti. Od poloviny 60. let se stal pravidelným návštěvníkem hudebních festivalů a slavností v zemích východního i západního bloku, a to navzdory politické situaci, s četností, pro mnohé jiné umělce až záviděníhodnou. „*Z okamžiku obnovy Československé republiky se činnost Petra Ebena neustále nacházela pod bdělým dohledem komunistické strany. Při ní se skladateli dostávalo značné svobody v tvorbě. (...) Petru Ebenovi se dařilo vyjíždět za hranice, aby si měnil zkušenosti se zahraničními kolegy a obohatil se o nové hudební dojmy, nepřípustné ve své vlasti.*“<sup>22</sup> Ještě do spolupráce s Burgtheatrem za sebou měl již plodné cesty do SRN i NDR, Španělska, SSSR, Velké Británie, Rakouska a Švédska. Výmluvná je i skutečnost že během jeho pobytu ve Vídni došlo zároveň i k provedení sedm let starého díla *Vox clamantis* pro tři trubky a orchestr.

Pro Petra Ebena znamenala spolupráce s Burgtheatrem důležitý mezník v profesním růstu. Především pak dala impuls k vytvoření hudby, na jejímž základě Eben napsal samostatný varhanní cyklus.

---

<sup>21</sup> JUST, Vladimír. *Faust jako stav zadlužení: desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak*. Praha: Karolinum, 2014, s. 44.

<sup>22</sup> RODIONOVA, Irina Andrejevna. *Sborová tvorba Petra Ebena*. Nižnij Novgorod: Nižegorodská státní konzervatoř M. I. Glinky, 2016, s. 33 -34.

### 3.2 PŘEPRACOVÁNÍ PŮVODNÍ SCÉNICKÉ HUDBY DO VARHANNÍHO CYKLU

Rozsáhlý varhanní cyklus *Faust* vznikl na přelomu let 1979 a 1980. Intenzivní práci na cyklu se Eben věnoval nejspíše po návratu z anglického Manchesteru, kde ve školním roce 1978/1979 vyučoval na tamější Royal Northern College of Music. O Ebenově nasazení pro práci na varhanním cyklu svědčí zejména skutečnost, že se jedná o jedno z mála děl, napsaných v letech 1979 a 1980. Eben v roce 1979 dokončil variační skladbu pro sólovou kytaru *Tabulatura nova*, psanou právě během pobytu v Manchesteru, a v roce 1980 napsal trívětou vokální skladbu *Pozdrav Marsyovi* pro smíšené hlasy a malý ansámbel.

Eben cyklus věnoval varhanici Susan Landale (nar. 1935), původem britské varhanici, usazené natrvalo ve Francii. S ní se poprvé setkal v Praze v roce 1977. Susan Landale Ebenovu tvorbu poznala již několik let předtím, velmi si ji oblíbila a sama toužila po setkání s jejím autorem. „*Při jedné cestě do tehdejšího západního Německa jsem se setkala s litevským varhaníkem Leopoldem Digrišem, v jehož podání mě nadchl cyklus Laudes od Petra Ebena. Později jedna moje žačka, Američanka, hrála Ebenovo Moto ostinato, jež mě fascinovalo zejména motorickým pohybem. Jindy, opět v Německu, jsem ve volném čase zašla na místní kůr, kde jsem v hromadě not našla celou Ebenovu Nedělní hudbu, kterou jsem si tehdy přehrála. Bylo to v době, kdy jsem už byla nasycená hudbou Oliviera Messiaena a Jehana Alaina a hledala jsem něco jiného. Ve Francii však bylo nesmírně obtížné sehnat české skladby. Nakonec mi v tom pomohl přítel z Britské rady, který tehdy působil v Praze. Toto město jsem poprvé navštívila v březnu roku 1977. Příležitostí k tomu se vlastně stalo natáčení cyklu Nedělní hudba v západním Berlíně. Uvědomila jsem si, že nic nevím o zmíněném cyklu, ani o jeho tvůrci, a tak jsem se rozhodla do Prahy zajet, s Petrem Ebenem se setkat a nastudované dílo s ním probrat. Tento vlídný, vstřícný a pohostinný člověk se mi stal velkou inspirací. Díky Petru Ebenovi jsem také získala kontakty, které mi umožnily koncertovat v dřívějším Československu.*“<sup>23</sup> Susan Landale Ebenovo dílo vždy vytrvale propagovala v západní Evropě, během své aktivní kariéry je zařazovala do svých koncertů a jmenovitě Fausta provedla mnohokrát na velkých nástrojích Francie a Velké Británie. Landale rovněž opakovaně zasedala v porotě soutěže každoročního Mezinárodního varhanního festivalu

---

<sup>23</sup> SLIMÁČKOVÁ MICHÁLKOVÁ, Jana. *Okouzující varhanice Susan Landale*. 2015. online: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/okouzujici-varhanice-susan-landale.html>

St. Albans v Anglii, kam bývají Ebenovy skladby zařazovány jako povinné.<sup>24</sup> Stejně tak byla Susan Landale nejednou členkou poroty Mezinárodní soutěže Petra Ebena v Opavě, kde je provedení některé z Ebenových skladeb povinností, vycházející z podstaty soutěže.

Cyklus motivicky vychází, jak už bylo zmíněno, z materiálu původní scénické hudby a obsahuje devět částí: I. *Prolog*, II. *Mysterium*, III. *Kolovrátkář*, IV. *Velikonoční sbory*, V. *Studentské písně*, VI. *Markétka*, VII. *Requiem*, VIII. *Valpuržina noc*, IX. *Epilog*. Petr Eben měl ve zvyku většinu svých velkých děl komentovat interpretačními poznámkami a vysvětlivkami. Tím se řadí ke skladatelům, kteří své skladby provázejí úvodním slovem a poskytují tak posluchačům možnost pochopit skutečný umělecký záměr a inspirační zdroje, vedoucí ke vzniku díla. Projevuje se tak tím i Ebenův obrat ke slovu jako přímé inspiraci ke komponování instrumentálních skladeb. „*Eben je skladatelským typem, který často užívá slovo i mimo oblast vokální tvorby. Prakticky ke všem svým myšlenkově závažným instrumentálním dílům napsal slovní komentář a několik jeho skladeb je opatřeno dokonce motto (Faust, Job, Koncert pro varhany a orchestr č. 2, Pražské nokturno, Dopisy Mileně).*“<sup>25</sup> Motta, kterými jsou uvedeny všechny části, jsou přejata z textu hry, nikoliv však v doslovném citování, nýbrž spíše ve volné inspiraci. Ke správnému pochopení varhanního cyklu Eben podal podrobný popis všech částí. „*Projekci základní polarity díla najdeme již ve vzrušeném Prologu jako kontrast světla a tmy, kontrast vysokých a nízkých poloh nástroje. I druhá věta, Mysterium, začíná strnule bizarními, hlubokými vzdechy, vyjadřujícími Faustovy magické experimenty, dříve než věta ožije tajemným světlem ducha země. Po obou těchto závažných větách je Kolovrátkář jakýmsi odlehčením dynamismu cyklu v podobě žánrového obrázku, ve kterém varhany reprodukuje zpěv žebráka i jeho flašinetový doprovod. Velikonoční sbory začínají (v trubkovém rejstříku varhan) jakousi fanfárou života, jež odvrací Fausta od smrti. Tato fanfár se objevuje ve větě několikrát a zazní v závěru opět nad chorálem varhan. Ostrým střihem navazují na tuto spirituální atmosféru dryáčnické studentské písně; scholastický element je v nich vyjádřen v podobě malých úloмок bachovského kontrapunktu mezi jednotlivými orchestrionovými popěvkami. Markétka je vlastní lyrickou větou celého cyklu. Po úvodní melodické ploše propůjčuje rychlá výměna jednoho a téhož tónu na všech třech*

---

<sup>24</sup> Např. v roce 2017 bylo v 2. kole semifinále povinné provedení Ebenových Dvou invokací pro pozoun a varhany.

<sup>25</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: BUBU, 1993, s. 77.

*manuálech melodii jakýsi štkavý až zajímavý charakter, který je později vystřídán jednotvárným zvukem kolovrátku. Requiem je nejenom panychidou a nářkem, ale ve své gradaci při asketické sazbě prázdných oktáv i palčivou výčitkou svědomí, obtíženého zločinem. Po umíráčku, kterým doznívá Requiem, vpadá drastickým kontrastem Valpuržina noc. Triviální hudba orchestrionu tu odpovídá spíše reji lehkých dívek než čarodějnic; zlo v zábavném, lehkomyšlně lascivním rouše. Do orchestrionového valčíku v manuálu varhan na konci věty pak náhle vpadne citát „Z hlubokosti volám k Tobě“ v pozounovém zvuku pedálu; valčík v manuálu se postupně rozpadá a citace v sólovém pedálu uzavírá tuto finální větu cyklu. Epilog přináší opět kontrast hloubek a výšek jako úvodní Prolog, tentokrát však v klidné, smírné atmosféře. Nad pedálem a akordy levé ruky v nízké poloze se vznáší právě doznělá citace chorálu, již ne hrozivě, ale naopak ve zvuku vysoké chvějivé flétny, jako obraz vykoupeného ducha nad propastí temnot.“<sup>26</sup>*

Délka celého cyklu činí 46 minut 20 vteřin čistého času.<sup>27</sup> Svým rozsahem se jedná o plnohodnotný program celovečerního sólového recitálu, v případě provádění vybraných částí pak o reprezentativní skladby z repertoáru soudobé varhanní hudby.

### 3.3 PREMIÉRA, VYDÁNÍ TISKEM A NAHRÁVKY

V případě Ebenova Fausta lze hovořit o dvou premiérách; první při částečném provedení, druhé při provedení celého cyklu. 10. března 1980 zazněl ve Dvořákově síni Domu umělců<sup>28</sup> v Praze výběr z cyklu v podání varhaníka Jana Hory (nar. 1936). Jan Hora během své aktivní kariéry premiéroval mnoho soudobé varhanní literatury českých skladatelů, mj. od Petra Ebena v roce 1971 v německém Trevíru poprvé uvedl také pět z *Deseti chorálních předeher*. Premiéra cyklu Faust jako celku se uskutečnila 24. března 1981 v Besedním domě v Brně, kde jej provedla varhanice Kamila Klugarová (nar. 1948), rovněž vyhledávaná interpretka soudobých skladeb.

Poprvé vydalo Fausta tiskem nakladatelství United Music Publishers v Londýně v roce 1983. Toto britské hudební nakladatelství vydává tvorbu převážně soudobých skladatelů a s Petrem Ebenem úzce spolupracovalo. (Kromě Fausta londýnské nakladatelství vydalo poprvé tiskem např. také cykly *Job*, *Biblické tance* a *Koncert pro*

---

<sup>26</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: BUBU, 1993, s. 169-170.

<sup>27</sup> podle vydavatele, viz níže

<sup>28</sup> dnešní Rudolfinum

*varhany a orchestr č. 2.*) Vydání zahrnuje průvodní komentář v angličtině, němčině a francouzštině, dále pak všeobecný popis představy registrace ve třech jazycích a seznam všech vět. Ačkoliv vydání obsahuje výrazné stopy revize, není uvedeno žádné jméno recenzenta, pouze poděkování Susan Landale za pomoc při přípravě vydání.<sup>29</sup> Ve vydání také nejsou uvedena motta, uvádějící každou skladbu.<sup>30</sup>

Nahrávek Fausta existuje několik. Hudební vydavatelství Panton v roce 1983 vydalo gramofonovou české varhanní tvorby 20. století, která kromě *Svatováclavského triptychu* Vítězslava Nováka v podání varhanice Aleny Veselé (nar. 1923) obsahuje čtyři části z *Fausta* v interpretaci Kamily Klugarové: *Velikonoční sbory*, *Studentské písně*, *Requiem*, *Valpuržinu noc*. Na gramofonovou desku Fausta natočila také Susan Landale, avšak u nás je dnes již historická nahrávka zcela nedostupná. Mezi snáze dostupnějšími CD nosiči lze v hudebních knihovnách a databázích sehnat následující nahrávky: dánského varhaníka Nielse Henrika Jessena (nar. 1943) z roku 1991 (na disku společně se skladbou *Hommage a Buxtehude*) firmy ETCETERA RECORDS, norského varhaníka Halgeira Schiagera (nar. 1955) z roku 2001 v rámci souborného nahrání varhanní tvorby Petra Ebena firmou Hyperion Rec. LTD (na disku s cyklem *Čtyři biblické tance*) nebo německého varhaníka Gunthera Rosta (nar. 1974) o rok později firmy MOTETTE, rovněž jako součást souborného vydání nahrávek Ebenových varhanních skladeb. K zajímavému počínu došlo v poslední době v České republice. Hudební vydavatelství ROSA v roce 2017 vydalo CD, kde je hudba rozšířena o mluvené slovo z dramatu J. W. von Goetha. Varhanní interpretace se ujala Irena Chřibková (nar. 1959), party recitace si rozdělili Hana Benešová a Alfréd Strejček.

---

<sup>29</sup> Určitý díl práce tedy Susan Landale určitě nese.

<sup>30</sup> Proto je znění každého motta čerpáno z doplňujícího slova skladatele, citovaného v odborném tisku.



## 4 FORMÁLNÍ A INTERPRETAČNÍ ROZBOR

Cyklus je z hudebního hlediska volně inspirován nápěvy gregoriánského a protestantského chorálu, objevují se v něm také nápěvy světské a zcela neduchovní. Gregoriánský chorál je použit v chronologickém sledu pašijového týdne (antifona z Květné neděle, velikonoční nápěv) a odpovídá dějově linii příběhu. Protestantský chorál má souvislost především s německy mluvícím prostředím (Goethovo drama i příběh německého původu). Hudební spojení z prostředí obou křesťanských konfesí - katolické a protestantské - lze také vnímat také jako celoživotní Ebenův ekumenický náhled na víru v Boha. Samotná rytmicko-metrická složka je, jako u mnoha Ebenových skladeb, nepodřízena tradičním taktovým schémátům. Takt není většinou určen vůbec, metrum se v průběhu skladeb střídá. Harmonie je zcela novodobá, ovšem nikoli výhradně atonální. Naopak, vyžaduje-li to ráz příslušné části, nacházíme prvky tonality i zde.<sup>31</sup>

Pro přehlednost a rychlou orientaci jsou k rozboru připojeny notové ukázky.<sup>32</sup>

### 4.1 PROLOG

Celý cyklus uvádí *Prolog*, znázorňující náladu začátku Goethovy hry. Motto této části zní: „*Střídá se s jitrním světlem ráje hluboká, hrůzná temnota.*“<sup>33</sup> Světlo a temnota jsou metafory pro rozhovor Boha s Dáblem, tj. Hospodina s Mefistofelem, při kterém je určeno budoucí pokušení doktora Fausta. Ústředním, neměnným motivem Prologu je citace gregoriánského zpěvu *Gloria laus et honor tibi sit* z mešního propria pro Květnou neděli.

Navzdory ději v nebeském prostředí s postavami archandělů Gabriela, Michaela a Rafaela *Prolog* nezačíná ani jemně, ani pomalu. Naopak se jedná o přímý vstup chromaticky příbuzných akordů v šestnáctinových hodnotách ve velmi rychlém tempu *Molto con brio* (doporučené tempo  $\text{♩} = 112$ ) a v mohutné síle zvukných mixturových rejstříků, částečně rozložených mezi první a druhý manuál. Pro interpreta to znamená plné nasazení hned od první doby. Ačkoliv se levá ruka pohybuje na černých klávesách

---

<sup>31</sup> Petr Eben nikdy nesouhlasil s prvoplánovou atonalitou a hudební anarchií, která je typická pro jeho mnohé vrstevníky.

<sup>32</sup> Všechny ukázky jsou čerpány z prvního vydání Fausta nakladatelstvím United Music Publisher, Londýn, 1983.

<sup>33</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: BUBU, 1993, s. 169.

a pravá ruka na bílých, je střídání takto blízko sebe posazených akordů velmi zrádné a předpokládá hbité výměny prstů obou rukou, nucených vzájemně se vyhýbat na malé ploše. Pomlky umožňují rychlou změnu manuálů z prvního na druhý a zpět. Další vývoj hudby přináší od osmého taktu ještě větší interpretační zátěž, neboť ke střídání akordů přibývá zpěvná melodie - první citace zpěvu *Gloria laus et honor tibi sit*. Chorální melodii je nutno hrát v přísném legatu, přičemž musí stále zůstat zachován ráz střídáných akordů, a to vše při stále rychlém tempu. Docílit toho lze pouze tichými výměnami 4. a 5. prstu pravé ruky a precizním vypracováním prstokladu.

Notová ukázka č. 1 - Prolog, takty č. 8-9

Od taktu 17. se silný zvuk zjemní do mezzopiana a pulzace šestnáctinových hodnot se rozšíří do osminových not, největší efekt má tónový skok z vysokých tónů na nízké. Předepsaná registrace vyžaduje zapojení hlubokého šestnáctistopého rejstříku, což v rozloze velké oktávy (pro rozsah varhanního manuálu krajní poloha) a při zahuštěné harmonii chromaticky bohatých postupů vytváří pocitově neobyčejně niterný pocit hlubinné temnoty. Sám skladatel si výslovně přeje „tmavé barvy“ („*dunkel Farben*“). V ideálním případě se přechází na 3. manuál, jehož rejstříky jsou z hlediska tónu spíše jemné a zastřené. V takto extrémně nízké poloze je nutno obzvláště ve větších a akusticky bohatých prostorách předem počítat s nežádoucím splynutím celých frází do jedné nerozlišitelné zvukové vlny. Požadované legato, zdůrazněné obloučky, by se nemělo stát romantizujícím výrazovým prostředkem, nýbrž nosnou konstrukcí pro další citaci chorálního zpěvu, ozývající se v narušené podobě příkrých disonancí. Výmluvným znamením této části, dějově se vážící k charakteru postavy Mefistofela, je použití tritonu - intervalu zvětšené kvarty (popř. enharmonicky zapsaného z důvodu přehlednosti zápisu též jako interval zmenšené kvinty), ve středověku (tedy v době příběhu Fausta) při hudební kompozici zcela zakázaného. „Dáblův interval“ se zdvojuje pro každou ruku, a při nástupu dutých nejspodnějších tónů v pedálu dokonce ztrojuje. Harmonicky vypjatým vrcholem (nikoliv zvukovým, neboť se ztišuje do naprostého pianissima) jsou takty 35 - 38, ve kterých se postupným zadržováním tónů vytvářejí tři

tritony: G-cis, c-fis a fis-his. Interpretačně se opět jedná o Ebenův častý postup položení dvou blízkých akordů, kdy se levá ruka, roztažená v široké rozloze sextakordu A dur s rozpětím intervalu malé decimy, musí na klávesách posunout až k zadní desce manuálu, aby se k ní vešla ruka pravá, svírající čtyřhlasý akord s rozpětím velké nóny v hmatově nepříjemné poloze tónů c-fis-his-d<sup>1</sup>.

Nastupuje nový formální díl s další citací zpěvu *Gloria laus et honor tibi sit*. Zde hudba dostává jistý pravidelný řád. Ačkoliv není určen takt, na jistou dobu se zavádí čtyřdobé metrum v poměru 1:3 (čtvrt'ové noty v pravé ruce, osminové trioly v levé ruce). Chorál je veden v pravé ruce po starobylém způsobu v kvartovém dvojhlasu a při zvuku smykavého rejstříku Violy (8') a Nočního rohu (4') na třetím manuálu. Triolám v levé ruce je určen druhý manuál, zvukově stažený pouze na osmistopý kryt. Od taktu 51 se určený čtyřčtvrt'ový takt s poměrem 1:3 okamžitě mění na třípůlový s poměrem 1:8. Trioly jsou tak nahrazeny virtuózními sestupnými a vzestupnými pasážovými skupinami, které se později přenášejí i do pravé ruky, narušeny pouze jednou akordickou sazbou harmonicky exponovaných souzvuků.

Poslední formální díl *Prologu* se od taktu č. 67 dostává do nejrychlejšího tempa ( $J=132$ ). Metrum se střídá téměř po taktech na pětidobé, čtyřdobé a třídobé; základní jednotkou je určitě čtvrt'ová nota. Chorální nápěv je téměř karikován zcela disharmonickým podkladem akordů v pravé ruce, dvojhmatů v levé ruce a klenutou pedálovou linkou. Postupně se přidávající a stupňující hlasitost základních rejstříků (tzv. „Grundstimmen“) vrcholí přidáním zvonivé mixtury a spojky z 2. manuálu v taktu 91, kdy se sazba ještě více zhušťuje. Současně je třeba mít na zřeteli akordy s vrchní vázanou melodií v pravé ruce, protihlas v levé ruce a pedál, vyžadující vzhledem k legatu v rychlém tempu dobrý nohoklad (střídání nohou a také špičky a paty chodidla).

Notová ukázka č. 2 - Prolog, takty č. 91-94

V závěru skladby se forma vrací k původnímu toccatovému stylu rychlého střídání akordů. Opět se jedná o blízké postavení rukou, tentokrát v ještě rychlejším tempu. V úplném závěru v taktu 113 se po přidání rejstříku trubky (registrátor musí stihnout přidat rejstřík během okamžiku osminové pomlky) *Prolog* ukončí zatěžkaným výstupem (pokyn *poco pesante*) do vrchní (akord Fis dur) i spodní manuálové polohy (akord C dur) s nejhlubším tónem C v pedálu.

*Prolog* je část sama o sobě velmi expresivní a již z něho lze určit cyklus *Faust* jako dílo náročné po duchovní, hudební a interpretační stránce.

## 4.2 MYSTERIUM

Druhá část cyklu *Faust* s názvem *Mysterium* odkazuje na tajemný svět Faustovy alchymické dílny, ve které Faust, jsa si vědom ničemnosti lidského vědění a poznání, prosí o pomoc ducha. Motto této části zní: „*Zda duchové mi nesdělí některá ze svých tajemství...*“<sup>34</sup>

Prvních čtyřicet taktů se v krajní hluboké poloze přemílají těžkopádné ostinátní chromatické postupy. Tempové označení *Poco moderato misterioso* ( $\text{♩}=100$ ) a dynamika *pianissima* předpokládají mírné tempo s důrazem na mystičnost a jakousi mlhavost tématu. Zde je na místě hrát důsledné legato, přelévající se (zvláště ve velké akustice) z jednoho tónu na druhý. Interpret si musí uvědomit především to, který ze dvou hlasů má právě ligaturu. Takt není určen, přesto jej lze určit jako tříčtvrt'ový, na začátku fráze vždy s jednou dobou předtaktí. Předepsaný osmistopý krytý rejstřík Kvintadena, typický svojí přidanou kvintou (duodecimou) k základnímu tónu, podtrhuje celou atmosféru lehce obskurního magického prostředí Faustovy pracovny. Ke Kvintadeně se od 21. taktu přidává hluboký jazykový rejstřík Dulzian 16', ještě více zneklidňující svým nazálním témbrem.

Poco moderato misterioso  $\text{♩}=100$

Quintadena 8'

pp

Notová ukázka č. 3 - Mysterium, takty č. 1-7

<sup>34</sup> VONDRŮVICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: BUBU, 1993, s. 169

Od zdvihové doby v taktu č. 41 se přechází na III. manuál. Znovu stejný chromaticky naléhavý motiv se opakuje na zvuku osmistopého jazykového rejstříku šalmaje trubicového (Rohrschalmei 8'), tentokrát již v pozici doprovodného hlasu, neboť na II. manuálu se na osmistopém krytém flétnovém rejstříku o dva takty dále rozvíjí jeho variace ve vyšší poloze. Triolový rytmus sám o sobě vytváří pocit mírně zvýšené hybnosti, a tak lze skladatelovu poznámku *insensibilmente più mosso* (neznatelně více hybně) chápat spíše jako pokyn určitě nezatěžkávat jednotlivé doby.

Dosud poklidný - téměř po vzoru barokních forem *ciaccony* a *passacaglii* - pravidelný třídobý rytmus se v taktu č. 57 bez jakékoliv přípravy náhle rozpadá, mění se i faktura partu. Vzhledem k částečnému zachování rázu původního hudebního materiálu lze hovořit, když ne o diminuci, tak jistě alespoň o motivickém zkrácení z časoprostorového hlediska, jasně patrném z pozice posluchače. Trioly v levé ruce totiž naznačují dosavadní třídobý rytmus a souzvuky malé sekundy v pravé ruce zkratkovitě vyjadřují předchozí táhlý protihlas (viz takty 44-45). Vedle kratších rytmických hodnot se dosáhne zrychlení také dodržáním pokynu *poco stringendo*. I po zvukové stránce se hudba vyvíjí: na II. manuál se přidá dvoustopá Flétna, na III. široký otevřený rejstřík Noční roh 4' a labiální rejstřík s přirozeně znějící kvintou Nasard 2<sup>2/3</sup>.

III *Poco stringendo*  
57. *mf* + Nachthorn 4', Nasard 2<sup>2/3</sup>

*mf* II + Flöte 2'

Notová ukázka č. 4 - Mysterium, takty č. 57-59

Gradační tendence stoupá do vrcholu celého dílu v taktu č. 67, kdy se hudební tok zrychlujících triol vrací do prvopočáteční rázné tříčtvrt'ové pravidelnosti, vystavěné na úvodním motivu nyní v závažném stylu za zvuku jazykového rejstříku Trubky 8'. Tříhlasé akordy s obsahem zvětšené kvarty či zmenšené kvinty v pravé ruce se zásluhou přidání všech základních osmistopých a čtyřstopých rejstříků (Grundstimmen 8' + 4') a mixtury stávají jakýmsi ječivými výkřiky, snad symbolizujícími Faustovo volání k nadpřirozeným mocnostem.

Hudební řeč se od taktu č. 89 proměňuje do výbušných figurací, podtržených pedalizací na první dobu v taktu. Taktové schéma lze pracovním názvem označit

(alespoň zpočátku) jako devítišestnáctinové, potažmo „třiosminoapůlové, neboť za základní jednotku je považována osminová nota s tečkou, jejíž metronomická rychlost je vyjádřena 132 údery za minutu. Do každého taktu se v tomto díle vejdou tři takové jednotky. Tím je znovu částečně zachována kontinuita s dílem předchozím. Později se ovšem i toto přibližné dělení rozbíjí do fantazijní volné taktové formy. Dynamicky se jedná o plný varhanní zvuk - zapojeny jsou hlavní rejstříky (Grundstimmen) I. manuálu ve všech stopách a všechny mixtury. Registrace pro pedál není určena, předpokládá se tedy spojka z I. manuálu a odpovídající rejstříky pro plnou sílu ve forte. Vzhledem k dvojitému pedálu však asi ne příliš mohutné, aby nedošlo k přehlušení manuálu basovými pedálovými tóny.

**Allegro** (♩ = 138)  
Grundstimmen (16') 8'4'2' Mixturen

Notová ukázka č. 5 - *Mysterium*, takty č. 89-90

Pasáže se střídají na I. a II. manuálu, na kterém z předchozí registrace zůstaly základní hlasy bez 16'a pouze jedna mixtura, tudíž je oproti I. manuálu zvukově jemnější. Dochází opět k potlačení pedálu, který se občas ozve s lomenou oktávou nebo septimou. Interval septimy se posléze stává příznačným: v pravé ruce se od taktu č. 113 střídá velká septima  $d^2$ -cis<sup>3</sup> s dvěma malými septimami as-ges<sup>1</sup> a  $e^1$ -d<sup>2</sup> v levé ruce. Z interpretačního hlediska je i zde vyžadována hbitost prstů a také snaha o maximálně zřetelnou artikulaci. Určité taktové cítění Petr Eben jistě zamýšlel, jelikož v taktu č. 124 je při přechodu na „tradiční“ rytmický poměr jedné čtvrté noty ke čtyřem šestnáctinovým notám upozorněno, že skutečná rychlost šestnáctinové noty je zachována. Tím je myšleno, aby se interpret nenechal zmást nejprve „třídobým“ a posléze „čtyřdobým“ charakterem šestnáctinových not.

Od taktu č. 130 se dočasně stává hlavním motivkem ostinátní figura, složená z osminové staccatové noty a dvou legatových šestnáctinových not, svázaných ke čtvrté notě s tečkou. Do I. manuálu se připojí spojka z II. manuálu, čímž se hra v případě mechanických varhan stává pro prsty těžší, neboť přidáním spojky těžknou

klávesové spojnice. Pedál je do taktu č. 142 tacet, poté má spíše doprovodnou funkci, až od předtaktí 157 přejímá tento motiv také (bez čtvrt'ové noty s tečkou). Do pedálu i do manuálu se v tu chvíli zapojují všechny jazykové rejstříky.

Hudební vzrušení vrcholné části *Mysteria* narůstá v hutných akordech a přidávajícím se počtem hlasů čím dál více, až dosáhne své hranice v taktu č. 175 při zvuku tutti, tj. všech rejstříků a spojek. Akord pravé ruky ( $f^2$ -cis<sup>3</sup>-d<sup>3</sup>-f<sup>3</sup>) se střídá s akordem levé ruky (ges-b-des<sup>1</sup>-fes<sup>1</sup>) a pedálovým tónem As. Právě toto rytmicky přerývané střídání disonantních souzvuků a zběsilý, téměř glissandový sestup do hluboké polohy zvukomalebně vystihují scénu Fausta, plašícího Ducha poznání a hroutícího se s bušícím srdcem k zemi.

Notová ukázka č. 6 - *Mysterium*, takty č. 177-179

Náhlá proměna do tichého *piano* s pouhým jedním rejstříkem (v lepším případě Noční roh 8', popř. i prostý osmistopý kryt) nejspíše na III. manuálu, zklidnění do tempa *Moderato* (♩=80), návrat k (nevypsánému) tříčtvrt'ovému taktu a nástup úvodního tématu ze začátku skladby poukazují na Faustův duševní stav - je opět drcen nejistotou pocitu vlastní zatemněnosti a neschopnosti dojít k poznání pravdy. Přidání rejstříku Kvintadeny navrácí původní bizarní náladu, absence pedálu poukazuje na atmosféru konečné opuštěnosti. Postupným zavíráním varhanní žaluzie III. manuálu se *Mysterium* ztiší do *pianissima*. Skladba končí souzvukem intervalu velké sekundy g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>. Zatímco malá sekunda by znamenala naprosté zoufalství, velká sekunda v kontextu výkladu soudobé hudby znamená spíše nejistotu a neuzavřenou odpověď.

*Mysterium* již plně předkládá střetnutí dvou protipólů, dvou stavů: světlo-temno, výška-hloubka, zběhlost-závažnost. Po interpretační stránce je náročné jak technicky (rychlé tempo, rytmus), tak i myšlenkově.

### 4.3 KOLOVRÁTKÁŘ

Rozmanitost cyklu Faust (ostatně jako i původní divadelní hry) spočívá v mísení tragédie s komickými prvky. Nejkratší věta cyklu *Kolovrátkář* přináší do tragického poselství Fausta prvky veselosti pouliční hudby, byť se slyšitelným příděchem jisté satiry a výsměchu. S mottem „*At' nezni marně kolovrátek! Dej radost, kdo chceš radost brát.*“<sup>35</sup> rozvíjí se píseň kolovrátkáře, žebráka u městské brány. Varhany se v tomto případě dostávají do karikaturní pozice laciného flašinetového nástroje.

Nápodoba stylu zlidovělých městských písní je určena samotnou formou. Jeden hudební motiv s šestnáctinových figurálně rozložených akordů s říznou kvintou v pedálu na první dobu probíhá stejně od začátku do konce, jako by skutečně platilo úsloví, používané v případě, kdy se nějaká hudební myšlenka neustále opakuje „jako kolovrátek“. Tempo *Allegretto* je přiměřeně rychlé ( $J=108$ ), takt je mimořádně určen jako tříčtvrt'ový.

Ráz *Kolovrátkáře* lze v přenesené podobě označit za etudový. V pravé ruce se od začátku do konce line jednotvárná pasážová linie, levá ruka je převážně akordická s občasným příchodem protihlasu. Pedál většinou obsahuje interval kvinty - at' už ve složené či rozložené podobě. Jedinou výjimku tvoří písňové téma, které se prolíná na chvíli v pedálu, poté v levé ruce a k závěru v pravé ruce. Melodie je vůči harmonickému základu vždy disonantní. Jednotvárnost kolovrátku je vyjádřena také stále stejnou, neměnnou registrací prostých flétnových rejstříků vyšších stop 4', 2', popřípadě i 1'. Jak náhle *Kolovrátkář* začíná, tak náhle i končí.

The image shows a musical score for three measures of the piece 'Kolovrátkář'. The score is written for piano and consists of three systems. The first system starts at measure 27. The right hand (treble clef) has a melodic line with a repeating eighth-note pattern. The left hand (bass clef) has a bass line with chords and a constant fifth in the pedal point. The score is marked 'sim.' (simile) in the bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Notová ukázka č. 7 - Kolovrátkář, takty č. 27-29

<sup>35</sup> VONDRŮVICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: BUBU, 1993, s. 169



#### 4.4 VELIKONOČNÍ SBORY

Mottem části *Velikonoční sbory* je výzva: „Chóry už pějí, slyš - ten útěšný zpěv zní jak ve tmách nad hrobem když ze rtů andělských“. <sup>36</sup> Faust v tuto chvíli poslouchá pěnění andělů, zvěstujících Kristovo velikonoční vzkříšení.

Mohutná registrace všemi principálovými hlasy se po přidání lesklého zvuku trubky krystalizuje do zářivých fanfár. Starobylá obřadnost je naznačena rovněž použitím mixolydické tóniny g, v níž se úvod pohybuje. Frázi je třeba udržet ve slavnostním tempu *Giubiloso* ( $\text{♩}=100$ ) až k zatěžkaným dobám ve čtvrtém taktu po stupnicovém výstupu v levé ruce, jako by je podobně muselo udržet trio žesťových nástrojů. <sup>37</sup>

Notová ukázka č. 8 - Velikonoční sbory, takty č. 1-4

Celá část *Velikonoční sbory* je už na první pohled graficky zajímavá neustálými změnami taktového označení, projevujícími se nejvíce od třetího systému partitury. Za určující jednotku pro hodnotu na metronomu při zrychlujícím tempovém pokynu *poco più mosso* je čtvrtá nota ( $\text{♩}=112$ ), ovšem vzhledem k přecházení mezi takty s čtvrtým základem a takty s osminovým základem je pro přímou interpretaci zjevně lepší vycházet z osminové noty. Především takty s lichým počtem dob mohou být vzhledem k svébytnému rytmickému vedení pedálové linky těžko uchopitelné, až matoucí. Tím spíše, že pedál přebírá vedoucí téma chorálového stylu a svým sytým zvukem při registraci (přidání Superoktávy 4' a linguálního Dulcianu 8') třetí manuál přehlušuje.

<sup>36</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: BUBU, 1993, s. 169

<sup>37</sup> Plný zvuk varhan Ebenovi připomínal uskupení žesťových nástrojů.

Notová ukázka č. 9 - Velikonoční sbory, takty č. 8-10

V taktu č. 14 se navrací počáteční fanfárový motiv a od taktu č. 19 se opět rozvíjí quasichorálová variace se zachováním předešlé registrace. Sedmiosminový takt se postupně rozpadá do neurčených taktových úseků.

Nový díl začíná v taktu č. 31. Dvojčára znamená řádné odsazení a oddělení předchozího i tohoto dílu od sebe, které je nutno dodržet. Poměr tří osminových not do jedné čtvrté noty s tečkou se postupným zrychlením ustálí do triolového rytmu. (Vztah osminových not s osminovými triolami je shodný.) K osmistopým, čtyřstopým a dvoustopým rejstříkovým hlasům se připojí hluboké šestnáctistopé registry, zvukově posunující krajní tóny levé ruky až do kontraoktávy. Během dlouhého pasážového dílu pedál mlčí a připojí se až v taktu č. 85 v mixtuře a jazykových rejstřících citací hlavy úvodního tématu. Zvuk varhan je téměř tutti.

Notová ukázka č. 10 - Velikonoční sbory, takty č. 83-85

Do krajnosti vystupňovanou pasážovou část náhle vystřídá ticho. Registrace se poněkud zmírní do tradičního barokního zvuku základních hlasů a mixtury, z pedálu se odstraní všechny jazykové rejstříky. V důstojném prvopočátečním tempu ( $\text{♩}=100$ ) nastupuje téma, představující chrámovou duchovní píseň. Zachování klasické harmonie se všemi zákonitostmi vedení hlasů (absence paralelních kvint a oktáv, rozvody citlivých tónů ad.) doslova imituje styl chrámové varhanní liturgické hry a interpretovi přináší na okamžik pocit odpočinku od dosavadní náročné manuálové i pedálové hry. Potřeba vyjádření se moderním hudebním jazykem je zde uspokojena alespoň

modulacemi po frázích a náhlými tonálními skoky.<sup>38</sup> Z G dur končí jedna fráze v E dur, další pokračuje celá v Des dur, třetí začíná v d moll a končí v tónině frygické e, poslední se pak uzavírá v G dur. Započatá fráze chorálu v H dur je v taktu č. 113 náhle přerušena prudkým nástupem hlavy tématu ze začátku skladby v doslova mnohonásobné síle osmistopé Trubky a Cornetu (silný rohový hlas s tzv. pětinasobným obsahem: základním tónem, dvěma oktávami a dvěma alikvotními kvintami) na prvním manuálu. Záhy znovu nastupuje, nyní ve značně disharmonické podobě, předtím násilně umlčená chorální melodie. Motivický střet obou témat vyplyne v taktu č. 137 do harmonického sledu chromatických, vzájemně nepříbuzných akordů.

*Velikonoční sbory* končí vrcholným velkolepým zakončením s paralelními akordy a závěrečným bitonálním sedmihlasým souzvukem (spojení prázdného akordu g-d-g a As dur).

#### 4.5 STUDENTSKÉ PÍSNĚ

Větné označení *Tempo di Walzer* jasně určuje mírně oddychový charakter této části. Však jsou také *Studentské písně* uvedeny mottem: „*Ted' pozor! Píseň - veskrz nová! Tak přidejte se k refrénu!*“<sup>39</sup> Hudba skutečně plyne v tříčtvrt'ovém taktu, který ovšem není přímo zapsán, čímž dává tím předem tušit občasně metrické vychýlení. Jestliže jsou ostatní části cyklu Faust v otázce artikulace především vázané a legatové, Studentské písně jsou naopak žertovně staccatové a povětšinou si zachovávají svůj dovádívý charakter. Počáteční registrace je přitom standardní - na I. manuálu rejstříky Flétny, Principálu a Kvinty od 8' do 2', na II. manuálu krytu 8', Flétny špičaté 4' a Oktávy 2', v pedálu blíže neurčené stopy 16', 8' a 4'. Nevšední vtípnost skladbě dodává rozdělení levé ruky podle přízvučných (1. a 3.) a nepřízvučných dob (2.) na I. a II. manuál. Pro interpreta to znamená nesnadnou úlohu v okamžiku, kdy se k tomuto způsobu hry připojí pravá ruka - taktéž různě (avšak jinak od levé) střídaná na I. a II. manuálu. Jediným způsobem k úspěšnému zvládnutí tohoto oddílu je cvičit od počátku nácvičku v pomalém tempu rozdělení tak, jak se bude provádět i v konečném tempu. Pravá ruka je k tomu zapsána non legato, s občasnými briskními skupinkovými přírazy.

---

<sup>38</sup> Zároveň je odkázáno na praxi provádění protestantského chorálu, kdy je každá doba harmonizována jiným akordem.

<sup>39</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: BUBU, 1993, s. 169



Notová ukázka č. 11 - Studentské písně, takty č. 6-10

Tato introdukce, můžeme-li tak daný díl nazvat, končí s první stránkou. Od taktu č. 24 se rozvíjí náznak taneční motiv, či spíše jeho parodie, vystavěná na motivu lidově znějící melodie. Zcela prostá harmonie na základních funkcích, příznávkový doprovod a úderný pedál vždy na první dobu v taktu činí v rámci celého cyklu Faust naprostou raritu. Popěvek začíná v tónině D dur, dále moduluje ve sledu mimotonáních dominant přes chromatickou terciovou příbuznost dominantního septakordu f-a-c-es dominantního septakordu b-d-f-as ve tvaru terckvartakordu (takt č. 31) do tóniny Es dur. Nakrátko se objeví ještě v akordu Ges dur v pocitově subdominantní pozici (v taktu č. 37) a průtažném kvartsextakordu as-des-f (takt č. 39), jehož dominantní sklon je vzápětí narušen chromatickým posunem do dominantního septakordu a-cis-e-g (v taktu č. 40), rozvedeném zpět do akordu D dur v taktu č. 41.



Notová ukázka č. 12 - Studentské písně, takty č. 29-33

Po šestitaktovém spojovacím oddílu nastupuje v taktu č. 47 znovu počáteční doprovod levé ruky se střídáním I. a II. manuálu. V partu pravé ruky se objevují klastrové čtyřzvuky, ke kterým se levá ruka posléze přidává. Také v klastrech je pro levou ruku zachováno nyní již velmi obtížně proveditelné střídání I. a II. manuálu. Ke všemu se, byť pouze na prodlevový tón F na první dobu v taktu, připojuje od taktu č. 56 pedál. Schůdnou pomůckou pro snesitelné provedení je ostinatní charakter uvedených figur.

Notová ukázka č. 13 - Studentské písně, takty č. 61-65

Taktem č. 70 se hudba přesouvá zpět k předchozí studentské melodii s nástupem v Es dur (takt č. 74). Jedná se o zdobenou variaci, ovšem se záměrně rozostřeným rytmem, snad ilustrujícím v ději pokročilou náladu pijácké společnosti. Registrace je ztlumena do mezzopiana, vyžadován je ale i dvoustopý rejstřík, možný je i nejvyšší jednostopý rejstřík. Rytmus kvintoly v pravé ruce ke třem osminovým notám v levé (nikoliv k triole) je usměřňován a řízen stále sytým pedálem vždy na první dobu v taktu. Postupným zrychlováním a přidáváním hlasů se znovu objevuje náznak valčíkového charakteru, občas záměrně narušeného sudým počtem dob. V okamžiku definitivního rozbití třídobého rytmu v sérii paralelních velkých septim (takty č. 116-117) se jako echo vzdáleného kolovrátku ozývá útržkovitá melodie ve stylu laciných zlidovělých městských písní v tónině F dur. Akordy v arpeggiu připomínají rozladěné pouliční nástroje, vystavené bez milosti podnebným podmínkám, tzv. „smetanovská dominanta“ se zvýšeným pátým stupněm pak paroduje typické harmonické manýry.

Notová ukázka č. 14 - Studentské písně, takty č. 116-119

Ve zvučné síle mixérových rejstříků a v rychlém tempu *Allegro* se připravuje začátek posledního dílu s motivem středověké světské písně. Převážně ve čtyřčtvrtovém taktu se ve zvuku jazykových rejstříků rozvíjí rázná melodie v paralelních čistých kvintách v mixolydickém modu. Na okamžik se ještě ozývá v taktu č. 143 prvopočáteční hudební myšlenka, nakonec se však ustálí písňová melodie v kvintových

intervalech. Její charakteristická figura se rozptýlí do virtuózně zvonivé zvukové vlny se střídavými melodickými tóny. Část *Studentské písně* končí glissandovým postupem (na varhany!) do rozostřeného spojení akordů F dur a f moll.

Notová ukázka č. 15 - Studentské písně, takty č. 158-161

Jistá výjimečnost této části cyklu dává předpokládat, že nebude prováděna sama bez alespoň další části. Její jedinečný styl dává celému Faustovi nutný díl pestrosti a kontrastní půvabnosti.

#### 4.6 MARKÉTKA

Šestá část Fausta je ve své podstatě velmi klidná. Mottem „*Můj klid ten tam, v mém srdci žal,*“<sup>40</sup> je nálada *Markétky* předem vyjádřena - spíše nostalgická, než tragická. V mírném tempu *Moderato* se rozvíjí tklivý žalozpěv, jemuž odpovídá jemný, kolébavý hlas pedálu. Tichá registrace osmistopého krytu na III. manuálu je nezvykle rozšířena o nejvyšší hlas Flétny 1', vyjadřující nejspíše naříkavý Markétčin hlas.

Notová ukázka č. 16 - Markétka, takty č. 1-4

Jemný charakter žalozpěvu je od taktu č 12 ještě více rozostřen připojením tremola na II. manuálu, kterým se celá melodie přerývaně rozechvěje. Na podkladu

<sup>40</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: BUBU, 1993, s. 169

držených oktáv v levé ruce a dlouhých prodlevových tónů v pedálu se melodie stupňuje nejprve k vrcholu, poté zase zpět do ukončení na tónu g.

Taktem č. 25 začíná kontrastní díl s opakovanými tóny na všech třech manuálech. Bez rytmického ukotvení probíhá další melodie na třetím manuálu, zatímco na druhém a třetím se jí dostává odpočívání formou echa. Tento zvukový efekt může napodobovat bezútesnou ozvěnu v žalární kobce. Chromatickými kroky malé sekundy se melodie stává tísnivější a naléhavější. Závažnost tomuto dílu dodává pedál, nastupující od taktu č. 42 vždy na začátek taktu. Pro interpreta je nezbytná bdělá připravenost, bez níž je rychlé střídání manuálů neproveditelné. Malou zajímavostí je také to, že z celého cyklu se pouze zde vyskytuje repetice.

II – Trem.  
25 III: – Fl. 1', + Saliz. 8', Blockfl. 4'

III. Man. m.d.  
II. Man. mp  
I. Man. m.s.

Notová ukázka č. 17 - Markétka, takty č. 25-26

Princip ostinátně opakovaných tónů se v taktech č. 51 a 52 rychle rozvolňuje. Taktem č. 53 přichází spojovací úsek, kombinující sextolové pasáže na I. manuálu a motivické prvky úvodního žalozpěvu na II. manuálu. Brilantní pasáže zaujmají hlavní pozici od taktu č. 69, nejedná se však o zápisové sextoly, nýbrž o skupinky s různým počtem not. Podobně neuspořádaně je zapsán také pedál, který již nenastupuje podle melodických obloučků, ale různě. Vyčerpána do svého vrcholu, vrací se melodická linka v taktu č. 86 do formy úvodního žalozpěvu. Tentokrát je hudební materiál mnohem pestřejší: vyskytují se výrazné melodické skoky přes dvě oktávy, sekundové intervaly i tritonus. Předepsané staccato může být v rámci možností skutečně trochu ostré, aby se jím zvýraznil jízlivý podtext závěrečného dílu. Skladba končí disonantním akordem (od pedálu) As-D+d (oktáva v levé ruce)-fis<sup>1</sup>.

*Markétka* je část spíše mírná, nevybočující do velké dynamiky či tempa. Jako se bouřlivé veselí často střídá s reálným stavem skutečnosti, tak i charakter *Studentských písní* vystřídal *Markétka*, jejíž dějová jmenovkyně dosáhla smutného osudu.

## 4.7 REQUIEM

Sedmá část cyklu *Requiem* je i přes klidné tempo *Andante* (metronomická hodnota pro půlovou notu je 46 úderů za minutu) a dlouhé rytmické hodnoty vystavěna nesmírně dramaticky. Samotné motto: „*A na tvém prahu - či krev?*“<sup>41</sup> dává předem tušit charakter skladby. Markétu v tuto chvíli trápí při návštěvě chrámu výčitky svědomí, podsouvané a našeptávané zlým duchem.

Fráze tématu je vedena postupným přidáváním hlasů: jedním samotným (tvořícím ostinátní vrchní doprovod), druhým (stále v pravé ruce) v chromatickém sekundovém sestupu, dále současně třetím a čtvrtým v levé ruce (unisono k prvnímu a druhému) a nakonec pátým v pedálu (unisono k druhému a čtvrtému hlasu). Zapojen je pouze nejtišší varhanní rejstřík Salicionál 8' na III. manuálu, v pedálu nejslabší rejstříky ve stopách 16' a 8'. Třikrát zní vždy o půl tónu výš tatáž fráze - od tónu a přes b k tónu h. Z pohledu interpretace je důležité uvědomovat si a důsledně dodržovat samostatné vedení 1. a 2. (dále analogicky 3. a 4.) hlasu. Jemného zesílení z dynamiky *pp* do *mp* bude dosaženo postupným otvíráním žaluzie III. manuálu.

The image shows a musical score for a Requiem, measures 1-7. The score is in 4/4 time, marked Andante with a tempo of quarter note = 46. It features a piano (pp) dynamic and is written for three staves: right hand (treble clef), left hand (bass clef), and a lower bass line (pedal). The right hand part is marked 'Salizional 8'' and 'III'. The left hand part is marked 'pp' and 'III'. The lower bass line is marked 'pp' and '16' 8''.

Notová ukázka č. 18 - Requiem, takty č. 1-7

<sup>41</sup> VONDRICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: BUBU, 1993, s. 169



Od taktu č. 14 začíná další díl, imitující zpočátku chorální nápěvy. Naléhavost přidávají zesílená registrace i postupné zrychlování poco stringendo, stejně jako stoupavá tendence melodie. V taktu č. 26 se navrácí úvodní motiv s ostinátním vrchním hlasem, zde již v plné síle tutti III. manuálu a trubkovými rejstříky. Je zachováno postupné přidávání hlasů, nyní v oktávovém zdvojení. Harmonie je doplněna klastrovými akordy a chromatickými disonancemi. Interpret musí respektovat skladatelovu představu frázování a hrát oktávy podle příslušných obloučků a ligatur, pochopitelně za cenu tichých výměn 4. a 5. prstu. Hudba se opět stává dramatickou, dochází k zesilování a posléze i ke zrychlování. Po jakési téměř kadenci vzájemně disonantních čistých oktáv přichází zastavení v taktu č. 55, kde skladba dosahuje svého vrcholu. Nejvyšší tón  $f^3$  se ligaturou drží i do taktu č. 57, přinášejícího motivický návrat k úvodu. Vzhledem k požadované naprosté změně v registraci z nejsilnější dynamiky *fff* do nejslabšího *pp* lze ligaturu podle situace chápat spíše pomyslně jako pojítka, které si může dovolit mírnou cesuru.<sup>42</sup>

Notová ukázka č. 19 - Requiem, takty č. 55-57

Taktem č. 57 se tedy znovu ocitáme v tichosti úvodního dílu, také tempo je stejné jako na začátku skladby. Motiv se však již nerozvíjí, pouze se v chromatickém sestupu nakrátko zastaví na akordu *f* moll a nakonec akordu *d* moll, podpořeného jemným pedálem. Samostatný tón  $f^3$  se ozývá jako doznívající znepokojující znamení neúprosného času ještě čtyři takty do úplného závěru při zcela zavřené žaluzii III. manuálu.

Chmurný charakter *Requiem* s motivem umíráčku vytváří posluchačský dojem, vymykající se slovnímu popisu.

<sup>42</sup> V malé prostorové akustice by náhlá změna registrace za permanentního držení třeba jen jednoho tónu vyvolala nežádoucí efekt přerývaného zvukového zlomu.

#### 4. 8 VALPURŽINA NOC

Nejdelší část cyklu *Valpuržina noc* je popsána mottem: „*Kvas tance, žvásty, žvanec, pitka, všechno to se vším obcuje: čas uzrál ke dni soudu.*“<sup>43</sup> Rej duchů a čarodějnic, násilně přerušeny hrozbou Božího soudu, je zpodobněn více než zvukomalebně.

Základní hlasy (Grundstimmen) v registraci jsou doplněny o zvukově alikvotní kvintové rejstříky Sesquialtera, Kvintadena a Kvinta (v pedálu dokonce Kvinta  $10 \frac{2}{3}$ ), k tomu navíc osmistopý Křivý roh. Do pedálu lze podle možnosti přidat také velmi hluboký rejstřík s hodnotou 32'. Tyto rejstříky přidávají výslednému zvuku až pitoreskní ráz, podobně jako v *Kolovrátkáři* nebo *Studentských písních*. V partituře je k registraci II. manuálu dokonce přímo poznamenán požadavek „zvuk orchestru“ („Orchestrion - Klang“).<sup>44</sup> Tempo je velmi rychlé - *Allegro con brio* ( $\text{♩} = 116 - 120$ ). Celá část má taneční prvky, ovšem neustálé změny mezi takty s lichým a sudým počtem dob (vypsanych v partituře) naznačují spíše nespoutanou zábavu, než spořádaný klasický tanec. Osmá část cyklu je kromě své délky také velmi náročná technicky, proto jí musí interpret věnovat ze všech vět *Fausta* asi nejvíce energie při nácvičku.

Skladbu uvozuje rázný vstup se skupinkou k první notě, která přidává začátku nádech rozpustilosti, až dryáčnictví. Po tomto krátkém úvodu nastupuje snadno zapamatovatelné téma v akordech a dvojhmatech, dvakrát opakované a doprovázené figurativní levou rukou a ostinátním pedálem s tóny G-d-A-d. Jistá rozvernost zůstává v hudbě i nadále, byť uměřená do metra čtyřdobého taktu. V otázce tóniny lze hovořit o G dur (i s citlivým tónem fis), obohacené o mimotonální postupy.

Allegro con brio  $\text{♩} = 116-120$

The musical score shows two measures of music. The first measure is marked 'I f' and the second measure is marked 'II poco f'. The music is in 5/4 time and consists of three staves: the top staff is the right hand, the middle staff is the left hand, and the bottom staff is the pedal. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand and pedal play a steady eighth-note accompaniment.

Notová ukázka č. 20 - Valpuržina noc, takty č. 1-2

<sup>43</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: BUBU, 1993, s. 169

<sup>44</sup> Požadavek patrně přímo od autora.

Po krátké mezivěť, motivicky vytvořené z prvního taktu skladby, zazní v taktu č. 19 v mírně slabší dynamice III. manuálu kvintový doprovod levé ruky s chromatickým postupem od jednoho vrchního tónu k druhému. Interpret musí zvládnout svázat v legatu především vrchní tóny, jestli už ne i spodní, a využije k tomu rychlý pohyb v zápěstí, popř. tiché výměny. Tempo totiž nabývá na rychlosti téměř do presta ( $\text{♩} = 132$ ). Na tomto podkladu se v pravé ruce na II. manuálu odvíjí zrychlené téma duchovní písně v triolovém rytmu. Harmonickým základem je nejprve kvinta D-A s postupem do F-C, od taktu č. 29 kvinta E-H do G-D a nakonec v taktu č. 34 kvinta Fis-cis s postupem do A-e. Poslední zmiňovaná dvojice kvint je hrána pedálem. Předepsané legato vyžaduje opravdu vyvážený nohoklad mezi černými a bílými pedálovými klávesami, především pak ještě přesnou synchronní hru. Téma písně je od taktu č. 35 doprovázeno v paralelních sextách (zatímco v pedálové lince slyšíme paralelní kvinty).

The image shows a musical score for measures 35-36. It consists of three staves. The top staff is the right hand, the middle staff is the left hand, and the bottom staff is the pedal. The right hand plays a triplet melody in the treble clef, starting on D4 and moving chromatically. The left hand plays a triplet accompaniment in the bass clef, starting on A3 and moving chromatically. The pedal part consists of parallel quintas in the bass clef. The tempo is marked 'poco f'.

Notová ukázka č. 21 - Valpuržina noc, takty č. 35-36

Do variační techniky s motivem písně taktem č. 46 vpadá nelibozvučný trojzvuk  $f^1$ - $ges^1$ - $b^1$ , připomínající smích slétajících se čarodějnic. Z trojzvuku se stává klastr pro obě ruce. Znovu nastupuje téma písně s předchozím principem kvintového doprovodu, píseň je už však pozměněna do karikatury. Kvintový doprovod stoupá na dvojici intervalů Gis-dis, H-f a As-es, H-f. K tomu se pravá ruka stylizuje do tříhlasých durových akordů s obraty a levá ruka do sledu paralelních kvart. Poslední zbytky jakési pravidelnosti se v taktu č. 61 rozloží do triolově skotačivého pedálu, nad nímž se pohupuje dráždivá melodie ve vzájemně ostře disonantních terciích, a i ta je zakrátko přetavena do staccatových dvojhmatů a pasážového melodického sestupu v pravé ruce. Celý postup se znovu opakuje a plynule přechází i do spojovacího oddílu. Zde vystupňované napětí kulminuje, ruční hra na I. manuálu dosahuje zběsilé naléhavosti a pedál hraje trylek v intervalu zvětšené kvarty.

Notová ukázka č. 22 - Valpuržina noc, takty č. 87-89

Vrcholem dílu je zadržetí v taktu č. 96 na disonantním souzvuku c-ges, b-es<sup>1</sup>-as<sup>1</sup>, c<sup>2</sup>-f<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>.

Dále se rozvíjí virtuózní pasážový oddíl s úderným napadáním pedálu. Každá ruka má svoji pasážovou linku, obě jsou od sebe vzdáleny v rozsahu intervalu velké nóny a vedeny v paralelním pohybu. Nehledě na rychlost manuálové hry, představují zvláštní interpretační obtíž dvě melodické ozdoby v pedálu (v taktech č. 99 a č. 100), kdy se musí chodidlo pravé nohy položit postupně na tři pedálové klávesy za sebou. Taktem č. 107 znovu nastupuje výrazná pozice pedálu, který se postupně rozvíří do rychlého trylku - zvukově opět v tritonu, zápisově v intervalu zmenšené kvinty. Sérií disonantních souzvuků směřuje celý velký díl do svého závěru, skutečně jej uzavírá trylková prodleva, jež během tří taktů utichává do nejnižšího pianissima. Správné provedení předepsaného decrescenda vyžaduje pozvolné uzavírání žaluzie, a tedy i připojení pedálové spojky ze žaluziového stroje. Jelikož při zamětnání obou nohou varhaník žaluzii sám nezavře, musí do obsluhy žaluzie zasáhnout registrátor, a i tak zůstává na zvážení, zda současně stihne změnu registrace.<sup>45</sup> Ta se v oddílu se změnou tempového označení *Allegretto grazioso* (♩ = 120) v taktu č. 114 zjemňuje na osmistopý Kryt a jednostopý Sifflet (český název Flétna syčivá, otevřený menzurový rejstřík) s lehkým zvukem pedálu. Označení *Allegretto grazioso* se ve výsledku dotkne především způsobu vnímání interpretace, tempo se z původní rychlé hodnoty o tolik nemění. Střídání rychlých sestupných a vzestupných melodických kvintol, sextol a septol a zařazení arpeggiových rozkladů převážně durových akordů činí hudbu náhle poetickou, až pohádkovou. K tomu přispívá jak sazba, tak i sladkobolná harmonie - akordy D dur a g moll bychom v klasické harmonii vyhodnotili jako tóniku a mollovou

<sup>45</sup> Při náročných požadavcích soudobé varhanní hudební literatury jsou na nezbytného registrátora přenášeny i ty povinnosti, které si hráči na varhany jinak plní sami; zde tedy manipulace s varhanní žaluzií. Výjimku netvoří ani přítomnost dvou registrátorů.

subdominantu, tedy spoj výsostně romantický. Celkově se tento díl *Valpuržiny noci* jeví velmi libozvučně.

Allegretto grazioso (♩ = 120)  
III: Copula 8', Siff. 1',

112

*decrescendo all. pp*

Ped. 16' 8'

*pp*

Notová ukázka č. 23 - Valpuržina noc, takty č. 112-115

V taktu č. 128 se hudební řeč posouvá do jiné dimenze. Houpavý bas (nejprve pedál, poté levá ruka ve velké a malé oktávě) kráčí v rytmu synkop, zatímco v pravé ruce se vyskytují klastrové souzvuky. Díky synkopickému rytmu celkový dojem připomíná téměř styl jazzu a swingu. Registrace je opět posílena do *poco forte*, nakonec jsou použity i všechny jazykové rejstříky.

*poco f*

Notová ukázka č. 24 - Valpuržina noc, takty č. 144-146

Radikální změna přichází v taktu č. 167, kde se dosavadní taneční náznaky proměňují do skutečného valčíku. Je přímo určeno *Doppio movimento* (*Tempo di Walzer*), takt je ustálen na tříčtvrt'ový. Jednotvárný příznávkový doprovod pedálu a ostinátní rytmická figura v levé ruce tvoří základ, na kterém se opatrně rozvíjí valčíková melodie. Nejprve s pokynem *quasi lontano* („jako zdálky“), a tedy v záměrné zvukové nevyváženosti (levá ruka v dynamice *poco forte* na I. manuálu, pravá ruka s melodií v mezzopiano na II. manuálu). Valčík postupně nabývá na síle, v krátkém spojovacím oddílu ve čtyřdobém taktu (takty č. 186 - 191) jsou přidány veškeré mixturové, jazykové a pedálové rejstříky ve všech stopách. V návratu do třídobého metra (takt č. 192) se valčík ještě více zrychluje. Do frivolní taneční atmosféry zahřmí od taktu č. 206 v naplno znějícím pedálu citace protestantského chorálu „*Z hlubokosti volám k Tobě*“. Píseň zazní v pedálové lince celá, na manuálu mezitím nepřestává znít taneční valčík.

Spojení dvou zcela protikladných melodií znamená lidovou představu, podle které bývá rej čarodějnic násilně přerušen novým dnem a jeho náboženským začátkem.<sup>46</sup> O co déle zní chorální nápěv, o to více rozpustilým se valčík stává s drsnými chromatickými kroky v melodii a melodickými ozdobami (přírazy jednoduché i skupinkové). Posledním tónem chorálu (takt č. 281) se hudební tok nakrátko zastaví a znovu rozvíří v quasi toccatovém závěru. *Valpuržina noc* končí citací závěru chorální melodie v unisonu všech hlasů (s částečně zdvojeným pedálem v oktávě).

Tato část cyklu je skutečně velice náročná. Její interpretace předpokládá vrcholnou erudovanou zručnost a vyspělý interpretační přednes.

#### 4.9 EPILOG

„*Své úsilí kdo vzepne výš, dosáhne vykoupení.*“<sup>47</sup> Slovy smíření je uveden *Epilog*, závěrečná část cyklu. V ději odpovídá závěrečné scéně, při které je Faustovo tělo kladeno do hrobu, zatímco jeho duše odlétá do nebe. *Epilog* je i v harmonickém zahuštění spíše projasněný, vyvážený.

V klidném úvodu v tempu *Andante* (♩=63-66) se střídají akordy obou tónorodů, vnímané pod frázovacím obloučkem jako jeden dlouhý monolog. Není ani v silách interpreta, ani v charakteru nástroje možné vázat akordy v plném rozsahu; pouze soprán je nutno vázat, jinak je především důležité cítění jednotné fráze. Měkký zvuk v jemné dynamice nejslabších rejstříků v základní poloze (maximální výška 8') je stimulován pouze otvíráním a zavíráním žaluzie III. manuálu. Od taktu č. 15 se tempo mírně posouvá dopředu (*insensibilmente un pochutino più mosso*). Italské slovo „*insensibilmente*“ (neznatelně) poukazuje spíše na širší tah melodie, než na skutečné zrychlení. Do klidné sazby akordů zazní od taktu č. 25 všem již známá citace chorální písně „*Z hlubokosti volám k Tobě*“, tak drasticky vysmívané ve *Valpuržině noci*. Zapojení tremola (zařízení pro rozkolísání tlaku vzduchu) rozechvívá vzduch píšťal a vyvolává dojem „nebeské hudby“.

---

<sup>46</sup> To je použito již ve *Fantastické symfonii* Hectora Berlioze, kde je citována latinský katolický chorál „*De profundis*“, (rovněž „*Z hlubokosti*“).

<sup>47</sup> VONDRŮVICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: BUBU, 1993, s. 169

Gedackt 8', Nasard 2 $\frac{2}{3}$  Trem.

25 *mp* *espressivo*

III

Notová ukázka č. 25 - Epilog, takty č. 25-29

Po několika taktech se střídáním akordů a efektem zadržovaných tónů v pětiprstové rozloze (takty č. 37-41) opět nastupuje pozměněný chorál. Střídavé akordy se v mírné disharmonii stupňují do vysoké tříčárkované polohy. Taktem č. 57 se na principu echa objevuje nejprve silně, poté slabě a znovu silně motiv jakési neuzavřené, zamyšlené otázky. *Epilog* končí citací závěru chorální písně, podložené paralelními kvintakordy až do konečného akordu C dur.

Klidný závěr koresponduje s mírovým poselstvím Goethova *Fausta*. Jako končí druhý díl Goethovy hry vyrovnáním Fausta po rozporuplném životě a záchranou jeho duše, tak i *Epilog* v důstojném klidu uzavírá dosud převážně ráznou a bouřlivou hudbu předchozích částí a celý cyklus.

## ZÁVĚR

Cílem diplomové práce bylo popsat cyklus z hlediska hudebně-teoretického, inspiračního a interpretačního, tj. tak, aby byly zřejmé skladatelův záměr při komponování. Byly uvedeny aspekty, podílející se na vzniku díla, praktické informace o proniknutí díla mezi odbornou hudební veřejnost a rovněž byl proveden úplný formální a interpretační rozbor. Autor práce se zájmem prostudoval uvedenou odbornou literaturu a nahrávky, které může jedině doporučit k prohloubení náhledu do celé problematiky.

Slova o hudbě by nebyla nic platná, nebýt hudby samotné. A proto tedy nejlepší cestou pro pochopení Ebenova *Fausta* je poslech. K poslechu je nutné veřejné provádění, a to právě zatím zůstává značným dluhem výkonných sólových varhanních interpretů vůči skladbě i vůči Petru Ebenovi, jenž si cyklu velice cenil. Můžeme obecně litovat zatím stále zažité praxe, kdy jsou koncerty sestavovány ze skladeb osvědčených, prověřených, a pokud možno z prvního poslechu přitažlivých. Je také trochu škoda, že s původní scénickou hudbou k dramatu se nesetkáme již vůbec.

Pevné místo mezi uznávanými skladateli si Eben získal již dávno. Bude jedině správné a pěkné, když si podobně pevné místo v repertoáru varhanních koncertů vybuduje i jeho *Faust*.



## SEZNAM NOTOVÝCH UKÁZEK

Notová ukázka č. 1 - Prolog, takty č. 8-9	26
Notová ukázka č. 2 - Prolog, takty č. 91-94	27
Notová ukázka č. 3 - Mysterium, takty č. 1-7	28
Notová ukázka č. 4 - Mysterium, takty č. 57-59	29
Notová ukázka č. 5 - Mysterium, takty č. 89-90	30
Notová ukázka č. 6 - Mysterium, takty č. 177-179	31
Notová ukázka č. 7 - Kolovrátkář, takty č. 27-29	32
Notová ukázka č. 8 - Velikonoční sbory, takty č. 1-4	33
Notová ukázka č. 9 - Velikonoční sbory, takty č. 8-10	34
Notová ukázka č. 10 - Velikonoční sbory, takty č. 83-85	34
Notová ukázka č. 11 - Studentské písně, takty č. 6-10	36
Notová ukázka č. 12 - Studentské písně, takty č. 29-33	36
Notová ukázka č. 13 - Studentské písně, takty č. 61-65	37
Notová ukázka č. 14 - Studentské písně, takty č. 116-119	37
Notová ukázka č. 15 - Studentské písně, takty č. 158-161	38
Notová ukázka č. 16 - Markétka, takty č. 1-4	38
Notová ukázka č. 17 - Markétka, takty č. 25-26	39
Notová ukázka č. 18 - Requiem, takty č. 1-7	40
Notová ukázka č. 19 - Requiem, takty č. 55-57	41
Notová ukázka č. 20 - Valpuržina noc, takty č. 1-2	42
Notová ukázka č. 21 - Valpuržina noc, takty č. 35-36	43
Notová ukázka č. 22 - Valpuržina noc, takty č. 87-89	44
Notová ukázka č. 23 - Valpuržina noc, takty č. 112-115	45
Notová ukázka č. 24 - Valpuržina noc, takty č. 144-146	45
Notová ukázka č. 25 - Epilog, takty č. 25-29	47

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ČESKÁ:

BĚLSKÝ, Vratislav. *Nauka o varhanách*. Praha: Supraphon, 1984. 02-056-84.

ČERNÝ, Jindřich. *Otomar Krejča*. Praha: Orbis, 1964.

DOKOUPIL, Blahoslav, ZELINSKÝ, Miroslav. *Slovník české prózy 1945-1994*. Ostrava: Sfinga, 1994. ISBN 80-85491-84-2.

FUKS, Ladislav. *Příběh kriminálního rady*. Praha: Plus, 2013. ISBN978-80-259-0164-9

GAJDA, Marek. „Serafínské“ a „mefistofelské“ prvky v hudební mluvě kompozičních cyklů Petra Ebena Faust a Job pro varhany a jejich využití v rámci výuky hudební výuky a hry na varhany na středních a základních uměleckých školách. Olomouc: Pedagogická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. Diplomová práce. Vedoucí práce doc. MgA. Petr Planý.

von GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust*. Praha: SNKLHU, 1955. Překlad z němčiny Otokar Fischer.

HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI - Hudba 20. století (2)*. Praha: Ikar, 2007. Překlad ze slovenštiny Vít Roubíček. ISBN 978-80-249-0978-3.

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

JUST, Vladimír. *Faust jako stav zadlužení: desetkrát o Faustovi a pokaždé jinak*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2398-6.

KARPATSKÝ, Dušan. *Labyrint literatury*. Praha: Albatros, 2008. ISBN 978-80-00-02154-6

KOVALČÍK, Aleš. *Tvář a maska: postavy Ladislava Fukse*. Jinočany: Nakladatelství H&H, 2006. ISBN 80-7319-062-1.

POKORNÝ, Jindřich. *Kniha o Faustovi*. Praha: Mladá fronta, 1982.

SLIMÁČKOVÁ MICHÁLKOVÁ, Jana. Okouzlující varhanice Susan Landale. *Časopis Harmonie*. Muzikus: Praha, 2005/2. [online]:

<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/okouzlujici-varhanice-susan-landale.html>

SLIMÁČKOVÁ MICHÁLKOVÁ, Jana. *Přehled skladatelů varhanní hudby*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2015. ISBN 978-80-7460-089-0.

VÁLEK, Jiří. *Italské hudební názvosloví*. Praha: Panton, 1991. 35-024-91.

VÍTOVÁ, Eva. *Petr Eben: sedm zamyšlení nad životem a dílem*. Praha: Baronet, 2004. ISBN 80-7214-743-9.

VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Bubu, 1993.

#### ZAHRANIČNÍ:

EBEN, Petr. *Faust For Organ*. Londýn: United Music Publishers, 1983.

KARPOVA, Anna Viktorovna. Varhanní tradice a princip programnosti (na příkladu hudby Petra Ebena). *Věstník Samarského vědeckého centra Ruské akademie věd*. Samara: Samarský státní institut kultury, 2015. s. 1219-1923. Překlad vlastní. [online]: [http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2015/2015\\_1\\_1219\\_1223.pdf](http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2015/2015_1_1219_1223.pdf)

KLINDA, Ferdinand. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. ISBN 80-88884-19-5

RODIONOVA, Inna Andrejevna. *Sborová tvorba Petra Ebena*. Nižnij Novgorod: Nižegorodská státní konzervatoř M. I. Glinky, 2016. Disertační práce. Vedoucí práce Julija Sergejevna Veksler, doktor uměleckých věd. Překlad vlastní. [online]: [http://new.nnovcons.ru/files/Dis/dis\\_rodionova.pdf](http://new.nnovcons.ru/files/Dis/dis_rodionova.pdf)