

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

„Serafínské“ a „mefistofelské“ prvky
v hudební mluvě kompozičních cyklů
Petra Ebena *Faust* a *Job pro varhany* a
jejich využití v rámci výuky hudební
výchovy a hry na varhany na středních a
základních uměleckých školách

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Autor: Mgr. Marek Gajda
Vedoucí práce: doc. MgA. Petr Planý

2012

PALACKÝ UNIVERSITY OLOMOUC
PEDAGOGICAL FACULTY
DEPARTMENT OF MUSIC EDUCATION

The “Seraphic” and “Mephistophelean”
Elements in the Musical Speech of Petr
Eben’s Compositional Cycles *Faust* and
Job for Organ and their Use for the
Purpose of Music and Organ Playing
Education at Secondary and Primary Art
and Music Schools

DIPLOMA (MASTER) THESIS

Author: Mgr. Marek Gajda
Supervisor: doc. MgA. Petr Planý

2012

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Já, níže podepsaný/á student/ka tímto čestně prohlašuji, že text mnou odevzdané závěrečné práce v písemné podobě, nebo na CD nosiči, je totožný s textem závěrečné práce vloženým v databázi IS/STAG.

V Olomouci dne

.....
podpis studenta/ky

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
Bc. GAJDA Marek	Píšť 504, Píšť	D06850

TÉMA ČESKY:

Serafínské a mefistofelské prvky v hudební mluvě kompozičních cyklů Petra Ebena Faust a Job pro varhany a jejich využití v rámci výuky hudební výchovy a hry na varhany na středních a základních uměleckých školách

NÁZEV ANGLICKY:

The Seraphic and Mephistophelean Elements in the Musical Speech of Petr Eben's Compositional Cycles Faust and Job for Organ and their Use for the Purpose of Music and Organ Playing Education at Secondary and Primary Art and Music Schools

VEDOUcí PRÁCE:

Doc. MgA. Petr Planý - KHV

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

- 1) Studium odborné literatury k tématu
- 2) Poslech a analýza nahrávek děl (viz Seznam doporučené literatury)
- 3) Sepsání jednotlivých kapitol teoretické části
- 4) Vyhledání a hudebně-vědná analýza tzv. "serafínských" a "mefistofelských" prvků a srovnání obou cyklů
- 5) Nástin možného didaktického využití tématu v rámci výuky na středních a základních uměleckých školách
- 6) Shrnutí výsledků práce
- 7) Grafická úprava a revize

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

EBEN, Petr. Faust for Organ. [notový zápis]. London: United Music Publishers, 1983.
EBEN, Petr. Job for Organ. [notový zápis]. London: United Music Publishers, 1987.
ROST, Günther. Petr Eben: Das Orgelwerk I. Faust, Mutations. [DDD]. Düsseldorf: Mottete a SWR, 2002.
SCHIAGER, Halgeir. Organ Music, Vol. 2. Faust, Four Biblical Dances. [DDD]. London: Hyperion Records, 2001.
THON, Tomáš; LUKAVSKÝ, Radovan. Job for Organ. [DDD]. Praha: Supraphon Records, 1996.
TITTERINGTON, David; LEE, Howard. Job for Organ. [DDD]. Praha: Multisonic, 1992.
VÍTOVÁ, Eva. Petr Eben. Sedm zamyšlení nad jeho životem a dílem. Praha: Baronet, 2004.
VONDROVICOVÁ, Kateřina. Petr Eben. Praha: Panton, 1995.

Podpis studenta:



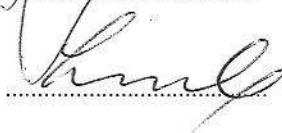
Datum: 16.1.2011

Podpis vedoucího práce:



Datum: 14.1.2011

Podpis vedoucího katedry:



Datum: 14.1.2011

ANOTACE

Tato práce se zabývá protikladnými hudebně-výrazovými prostředky, tzv. „serafínskými“ a „mefistofelskými“ prvky v hudební mluvě kompozičních cyklů Petra Ebena *Faust* a *Job pro varhany*.

Cílem práce je (1) povšechná analýza cyklů jako celků i jejich jednotlivých vět pro pochopení hudebního i mimohudebního kontextu, (2) vyhledání a analýza „serafínských“ a „mefistofelských“ prvků a vyhodnocující srovnání obou cyklů a (3) nástin možného využití tématu v rámci výuky na středních a základních uměleckých školách.

Klíčová slova:

Petr Eben, varhany, Faust, Job, analýza, hudební estetika, hudební výchova

ABSTRACT

This thesis deals with contradictory music-expressive techniques, so-called “seraphic” and “mephistophelean” elements in the musical speech of Petr Eben’s compositional cycles *Faust* and *Job for Organ*.

The goal of the thesis is (1) a general analysis of both the cycles as a whole and their individual movements for the sake of understanding the musical and extra-musical context, (2) finding and analysis of the “seraphic” and “mephistophelean” elements and an evaluative comparison of both the cycles, (3) an outline of the possible use of the topic for the purpose of education at secondary and primary art and music schools.

Keywords:

Petr Eben, organ, Faust, Job, analysis, musical aesthetics, music education

Na prvním místě bych chtěl poděkovat svému vedoucímu práce, panu doc. MgA. Petru Planému, za jeho čas, cenné rady a pomoc při výběru potřebných materiálů. Dále děkuji za laskavé poskytnutí svých diplomových prací pánům Mgr. Martinu Jakubíčkoví a Mgr. Ladislavu Onderčínovi. Druhému jmenovanému a rovněž paním Mgr. Gabriele Coufalové, Ph.D., MgA. Radce Slaninové a pánům P. Mgr. Petru Černotovi, MgA. Jiřímu Černému a Jiřímu Neminářovi patří můj dík za poslání či zapůjčení některých dalších zdrojů. Za podnětnou diskusi a kritické připomínky děkuji svému kolegovi panu Petru Sobotkovi, DiS. Za pečlivou jazykovou korekturu a revizi anglického překladu vděčím svým dlouholetým kamarádům a kolegům, pánům Mgr. Radku Sporyszovi a Mgr. Vítězslavu Adamovi.

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval/a samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal/a, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Olomouci dne

.....

(podpis)

OBSAH

Čestné prohlášení	3
ANOTACE.....	5
ABSTRACT	5
OBSAH	7
ÚVOD	9
1 TEORETICKÁ ČÁST	11
1.1 Petr Eben.....	11
1.1.1 Život.....	11
1.1.2 Tvorba.....	13
1.1.3 Hudební mluva.....	17
1.1.4 Petr Eben a varhany	19
1.2 Filozofické otázky <i>Fausta</i> a <i>Joba</i>	23
1.2.1 <i>Faust</i>	23
1.2.2 <i>Job</i>	25
1.3 „Serafínské“ a „mefistofelské“ prvky.....	29
1.3.1 Teologické definice.....	29
1.3.2 Obecně estetická východiska	30
1.3.3 Hudebně-estetické možnosti exprese.....	34
1.4 Prostor pro Petra Ebena, <i>Fausta</i> a <i>Joba</i> v ŠVP současných SŠ a ZUŠ.....	42
1.4.1 Situace na SŠ.....	42
1.4.2 Situace na ZUŠ	48
2 PRAKTICKÁ ČÁST	50
2.1 Cyklus <i>Faust</i>	50
2.1.1 Prolog.....	51
2.1.2 Mysterium	55
2.1.3 Kolovrátkář	58
2.1.4 Velikonoční sbory.....	60
2.1.5 Studentské písně.....	63
2.1.6 Markétka	66
2.1.7 Requiem	69
2.1.8 Valpuržina noc	72
2.1.9 Epilog.....	78
2.2 Cyklus <i>Job</i>	81
2.2.1 Osud	82

2.2.2	Věrnost v neštěstí	83
2.2.3	Přijetí utrpení	85
2.2.4	Touha po smrti	87
2.2.5	Zoufalství a rezignace	89
2.2.6	Tajemství stvoření.....	90
2.2.7	Pokání a prohlédnutí	92
2.2.8	Naplnění života	93
2.3	Porovnání výskytu „serafínských“ a „mefistofelských“ prvků v obou cyklech.....	96
2.4	Nástin možného využití tématu v pedagogické praxi na SŠ a ZUŠ	98
2.4.1	Návrh pro SŠ	98
2.4.2	Návrh pro ZUŠ.....	99
2.4.3	Návrh poslechu	100
ZÁVĚR.....		102
SUMMARY		104
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY		106
SEZNAM ZKRATEK.....		112

ÚVOD

Předkládaná práce se zabývá výskytem protikladných hudebně-výrazových prostředků, tzv. „serafínských“ a „mefistofelských“ prvků v hudební mluvě kompozičních cyklů Petra Ebena *Faust* a *Job pro varhany*. Navazuje tak na české i zahraniční odborné studie, monografie, diplomové a disertační práce, které o Ebenovi a jeho varhanní tvorbě pojednávají. Z autorů jmenujme namátkou Kateřinu Vondrovicovou, Evu Vítovou, Martina Jakubíčka, Ladislava Onderčina, Johannese Landgrena, Janette Fishell, Andrease Jacoba, Michaela Bauera či Lawrence M. Vinyarda.

Polarita Dobra a Zla se stala základní inspirací výše uvedených varhanních cyklů,¹ jež jsou považovány za jeden z vrcholů Ebenovy tvorby vůbec.² Skladatel v nich na jednu stranu navazuje na hluboce zakořeněné tradice západní hudební estetiky, na druhou stranu však také originálně využívá rozličných prostředků moderní hudební řeči i moderních koncertních varhan k tlumočení těchto závažných a hlubokých obsahů. Cílem této práce je jejich vyhledání, popis a vyhodnocení a v neposlední řadě také návrh užití tématu v pedagogické praxi na středních a základních uměleckých školách.

V reflexi obecně přijímaného rozdělení sestává i tato práce z teoretické a praktické části. Teoretická část podává ve své úvodní kapitole v základních rysech nejrelevantnější informace o životě, tvorbě, hudební mluvě a varhanách Petra Ebena. V další kapitole se pokouší stručně pojednat o filozofických, mimohudebních myšlenkách literárních předloh *Fausta* a *Joba*, které se promítají i do kompozice obou cyklů. Následující kapitola pojednává o teologických, obecně- a hudebně-estetických pojetích „serafínských“ a „mefistofelských“ prvků. Závěrečná kapitola teoretické části mapuje výskyt učiva vztahujícího se k tématu práce ve Školních vzdělávacích programech tří různě zaměřených středních škol s výukou hudebních předmětů či hudební výchovy a šesti základních uměleckých škol, přičemž první tři z nich slouží jako korpus pro hudební nauku a další tři pro výuku varhan.

Jádro práce tvoří její praktická část, ve které jsou povšechně chronologicky analyzovány věty *Fausta* a *Joba* s poukázáním na „serafínské“ a „mefistofelské“ prvky, jež se v nich vyskytují. Rekapitulující shrnutí přináší výsledky o tom, které hudebně-výrazové prostředky lze klasifikovat jako „serafínské“ a „mefistofelské“ prvky a srovnává oba cykly co do četnosti těch či oněch prvků v jednotlivých větách i celku. Poslední kapitola praktické části

¹ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 425.

² Srov. VÍTOVÁ (2004): 91.

i celé práce si klade za cíl navrhnout konkrétní užití tématu práce v pedagogické praxi na středních a základních uměleckých školách.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Petr Eben

1.1.1 Život

Petr Antonín Eben se narodil 22. ledna 1929 v Žamberku a zemřel v Praze 24. října 2007.³ Pocházel z učitelské rodiny – matka měla křesťanské, rakousko-polské kořeny, otcovi židovští předkové přišli ze Španělska.⁴ V Ebenově rodokmenu lze najít i umělce, např. jeho prastrýc byl hercem; k rozvíjení jeho výjimečného talentu však přispělo i domácí amatérské muzicírování.⁵ Své dětství od šesti let a posléze mládí až do maturity na gymnáziu, kterou složil až po válce, strávil v Českém Krumlově v jižních Čechách.⁶ Během války byl pro svůj částečně židovský původ diskriminován ze strany spolužáků, rozešla se s ním jeho dívka, následně byl nucen pracovat v tiskárně, na stavbě a v kamenolomu, a byl dokonce s bratrem internován v koncentračním táboře Buchenwald.⁷

V hudbě byl až do šestnácti let veden neprofesionálně; učil se hře na klavír a violoncello v Českém Krumlově a Českých Budějovicích.⁸ V letech 1948 až 1952 studoval v Praze na AMU klavír u prof. Františka Raucha, kterému později věnoval *Koncert pro klavír a orchestr*, od roku 1950 do roku 1954 pak navíc ještě skladbu u prof. Pavla Bořkovce, kde promoval *Koncertem pro varhany a orchestr č. 1* (zvaným též *Symphonia gregoriana*).⁹

Po vysoké škole se oženil se sestrou svého spolužáka Ilji Hurníka, psychologkou Šárkou Hurníkovou, se kterou měl později tři syny: Kryštofa – matematika, Davida – hudebního vědce a Marka – moderátora a herce.¹⁰

Po celý život se věnoval hlavně kompoziční, dále pak pedagogické, přednáškové, koncertní, improvizální a korepetitorské činnosti.¹¹ V letech 1954–1955 pracoval jako hudební dramaturg České televize a externí lektor na AMU, od roku 1955 do roku 1989 pak na Katedře hudební vědy FF UK v Praze (do roku 1970 jako asistent, poté do roku 1985 jako odborný asistent) a vyučoval klavírní hru, organologii, formy, analýzu skladeb a hru partitur;

³ VONDROVICOVÁ (1995): 11.; VÍTOVÁ (2004): 16; POSTRANECKÝ (2009): 124.

⁴ Srov. HVÍŽDALA (2003): B/8; VÍTOVÁ (2004): 20-21.

⁵ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 11; VÍTOVÁ (2004): 339.

⁶ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 10, 17, 27; VÍTOVÁ (2004): 24.

⁷ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 35-36; VÍTOVÁ (2004): 21-22.

⁸ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 28-29.

⁹ Srov. *ibid*: 30-32; VÍTOVÁ (2004): 24.

¹⁰ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 48, 52-53; VÍTOVÁ (2004): 26-27.

¹¹ Srov. VÍTOVÁ (2004): 27.

těsně před Sametovou revolucí se stal docentem a zasloužilým umělcem, mezi lety 1990 a 1994 působil jako profesor skladby na AMU v Praze.¹² Několik let byl také předsedou výboru Pražského jara.¹³ Ve stejném roce získal čestný doktorát UK v Praze a následně četná další ocenění.¹⁴ V roce 2002 obdržel z rukou tehdejšího prezidenta Václava Havla medaili Za zásluhy.¹⁵

Petr Eben byl prototypem renesanční osobnosti;¹⁶ k jeho koníčkům kromě záliby v cestování, kterou zdědil po otci, patřilo především výtvarné umění, které sloužilo zároveň také jako důležitý inspirační zdroj a s mnoha výtvarníky také spolupracoval.¹⁷ Zvláštní vztah měl také k literatuře – především poezii – a cizím jazykům: vládl německým, anglickým i francouzským jazykem, uměl však i latinsky a řecky, a zajímal se dokonce o starou italštinu, hebrejštinu, aramejštinu či katalánštinu.¹⁸ Dále byl obdařen absolutním sluchem a vizuální pamětí, zajímal se o fotografii, sbíral knížky kresleného humoru různých národů.¹⁹ Rád řídil auto, ze sportu provozoval jógu, plavání a chodil na procházky do přírody, z květeny miloval mateřídoušku.²⁰ Rovněž jezdíval z Prahy na chatu v Dolanech u Kralup.²¹

Skladatel se od mládí potýkal s chronickou nespavostí (výsledkem byly *Noční hodiny pro dechové kvinteto, smyčcový orchestr, klavír a bicí*), postupně se přidávaly potíže s koleny, srdcem a žaludkem, byl hospitalizován s růží, v pokročilém věku pak následkem drobných mozkových příhod trpěl výpadky paměti.²² Jeho celoživotní pouť byla zakončena 30. října 2007 slavnostním pohřbem v bazilice sv. Jakuba v Praze za účasti kardinála Miroslava Vlka a mnoha předních evropských varhaníků.²³

Již za minulého režimu byl Eben znám díky svým četným zahraničním cestám, jejichž celkový počet činí více než sto,²⁴ i mimo svou vlast;²⁵ v letech 1978–1979 vyučoval na Royal Northern College of Manchester v Anglii.²⁶ Ve francouzském Solemnes studoval gregoriánský chorál, dále koncertoval, naslouchal premiérám svých skladeb nebo zasedal v porotách prestižních mezinárodních soutěží v Německu, Itálii, Bulharsku, SSSR, Velké

¹² Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 111, 147; VÍTOVÁ (2004): 27, 30, 39; POSTRANECKÝ (2009): 124.

¹³ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 147.

¹⁴ Podrobněji viz VONDROVICOVÁ (1995): 147; VÍTOVÁ (2004): 36.

¹⁵ POSTRANECKÝ (2009): 124.

¹⁶ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 21; VÍTOVÁ (2004): 39.

¹⁷ Srov. *ibid*; VONDROVICOVÁ (1995): 20, 124, 127, 150-151; VÍTOVÁ (2004): 423.

¹⁸ Srov. VÍTOVÁ (2004): 23, 54, 36; VONDROVICOVÁ (1995): 58, 87-89.

¹⁹ Srov. VÍTOVÁ (2004): 129.

²⁰ Srov. *ibid*: 130.

²¹ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 24.

²² Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 121-122, 142; VÍTOVÁ (2004): 37, 118, 404, 425, 459, 471.

²³ Srov. VONDROVICOVÁ (2009): 55.

²⁴ *Ibid*: 31.

²⁵ Srov. *ibid*: 35.

²⁶ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 147; VÍTOVÁ (2004): 32-33.

Británii, Francii, Španělsku, Belgii, Jugoslávii, Maďarsku, Nizozemsku, Rakousku, Švýcarsku, USA či Austrálii.²⁷

Podstatná část jeho děl byla vydána významnými zahraničními hudebními vydavatelstvími, kupř. německými Bärenreiter Verlag Kassel, B. Schott's Söhne Mainz či Pro organo Leutkirch, rakouským Universal Edition Wien nebo britským United Music Publishers London.²⁸ Jeho skladby – především varhanní – premiérovali a natáčeli špičkoví renomovaní zahraniční interpreti: Němci Martin Sander, Günther Rost či Johannes Geffert, Britové David Titterington či Nicolas Kynaston, Švéd Johannes Landgren, naturalizovaná Francouzka Susan Landale nebo Nor Halgeir Schiager.²⁹ Mnohým z nich své skladby také dedikoval.³⁰

1.1.2 Tvorba

Ebenův postup při kompozici byl chronologický a systematický – v tichu a samotě si nejprve zvolil hlavní téma, poté vymýšlel bez klavíru obsah, obrys a formální půdorys skladby; následně během prvních stran poznal, jak bude skladba dlouhá.³¹ Své skladby zásadně nepřepočítával – psal velmi pomalu, ale definitivně.³²

Eben čerpal inspiraci ke svým skladbám z mnoha zdrojů; zásadní roli hraje také jeho částečný židovský původ a odtud pramenící slabost pro vše smutné, tragické a teskné.³³ Takřka za páteř jeho tvorby lze považovat také hlubokou křesťanskou víru – avšak s veskrze ekumenickými postoji – zděděnou především z matčiny strany.³⁴ Klíčovým zážitkem se stal pobyt v koncentračním táboře v Buchenwaldu, kde doslova hleděl tvář v tvář smrti.³⁵ Oba totalitní režimy, ve kterých žil, poskytly Ebenovi zdánlivě paradoxní impulsy – dostal se k varhanám a úvahami nad smyslem života nacházel útěchu v duchovní tvorbě.³⁶ Taktéž pražské prostředí, ve kterém většinu svého života komponoval, jej podnítilo k napsání několika skladeb věnovaných matce měst (*Pragensia, Pocta Karlu IV., Pražské Te Deum*).³⁷ Vliv na Ebena měli např. i někteří svatí, myslitelé a osobnosti: kupř. proroci Izaiáš a Jeremiáš,

²⁷ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 40, 111, 113-114, 130, 135-139, 141, 143-145, 151, 165-171.

²⁸ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 146.

²⁹ Srov. *ibid.*

³⁰ Srov. *ibid.*: 187, 192.

³¹ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 59-61.

³² Srov. *ibid.*: 61.

³³ Srov. HVÍŽDALA (2003): B/8.

³⁴ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 421, 424; VONDROVICOVÁ (1995): 39, 45-46; VÍTOVÁ (2004): 18; SMOLKA (1999): 20.

³⁵ Srov. VÍTOVÁ (2004): 17.

³⁶ Srov. *ibid.*: 411-412; VONDROVICOVÁ (1995): 44.

³⁷ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 22.

sv. František, sv. Terezie, sv. Václav, sv. Vojtěch, Nicolaus Cusanus, Thomas Campanus, Notker Balbulus a Jan Ámos Komenský.³⁸

Bohatou studnicí idejí představují také další „krásná“ umění: obecně Ebena nejvíce fascinovala antika a středověk.³⁹ Z výtvarného umění jsou to nejen Mistr Theodorik, Jan Zrzavý, František Muzika či Marc Chagall, ale i Cézanne, Picasso, Mondriano, Matisse nebo Rounalt; z literatury zejména Rainer Marie Rilke, ale i Franz Werfel, Franz Kafka, Max Brod, Stefan Zweig nebo Elias Canetti.⁴⁰ Zhudebnění se dočkali např. Mácha, Seifert, Nezval, Hora, Halas, Skácel a mnoho dalších.⁴¹ V jeho pražském půdním bytě v ulici Elišky Peškové pak stávala socha sv. Jana Křtitele zhotovená Jiřím Sozanským.⁴²

Pestrou paletu představuje i inspirace ryze hudební. Za nejvlivnější skladatelské vzory jsou považováni Brahms, Mahler, Britten či Messiaen, propagoval však i Dvořáka, Janáčka, Martinů či Kabeláče.⁴³ Jistou „duchovní spřízněnost“ cítil také s Josefem Bohuslavem Foersterem.⁴⁴ Krumlovské prostředí, ve kterém vyrůstal, v něm probudilo zájem o gotickou monodii, renesanční vícehlas či truvérské písně.⁴⁵ Mezi žánry však zaujímá patrně nejvýznamnější pozici gregoriánský chorál, k němuž si Eben vybudoval zvláštní vztah při pobytech v rakouském Schlierbachu, francouzském Solemnes a španělském Monseratu.⁴⁶ Sám jej označil za svou „první a největší inspiraci pro svou práci“.⁴⁷ Gregoriánský chorál je podle Ebena modernímu světu mnohem bližší, než se na první pohled jeví – vysvětluje to jednak na podkladě tří jeho charakteristických znaků: jednohlasu jako „autonomního, dostačujícího hudebního projevu“, dále „harmonické labilnosti, ponechávající posluchači výklad harmonického děje“, a konečně „rytmicko-metrické uvolněnosti“, avšak též klidu tvořícího opozici k hektičnosti doby.⁴⁸ Spíše než o archaismus se při citaci gregoriánu jedná o touhu po všeobecné platnosti námětu.⁴⁹

Kromě gregoriánského chorálu se v jeho skladbách také často objevuje chorál protestantský.⁵⁰ Neméně důležitou úlohu přikládá Eben i folklóru a lidové písni, kterou

³⁸ Srov. VÍTOVÁ (2004): 139, 150, 470; VONDROVICOVÁ (1995): 110.

³⁹ Srov. VÍTOVÁ (2004): 49, 313.

⁴⁰ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 125, 87-88, 112, 132; VÍTOVÁ (2004): 143-148.

⁴¹ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 90.

⁴² Viz ibid: 131.

⁴³ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 32, 114; VÍTOVÁ (2004): 116.

⁴⁴ Srov. VÍTOVÁ (2004): 397.

⁴⁵ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 19.

⁴⁶ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 421.

⁴⁷ Cit. Ebena in VÍTOVÁ (2004): 149.

⁴⁸ Podle VÍTOVÁ (2004): 288, 291-292; VONDROVICOVÁ (1995): 73-74.

⁴⁹ Srov. VÍTOVÁ (2004): 295-296.

⁵⁰ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 20.

považuje za „čistý zdroj“,⁵¹ avšak snaží se jí vtisknout punc své doby.⁵² V neposlední řadě se pak východiskem pro mnoho děl stala improvizace; tu Eben provozoval často a rád nejen koncertně k filmu, na básně, obrazy nebo nahrávky, ale také v rámci besed nebo celovečerních pořadů *Liry Pragensis*, kde se společně s básníky a malíři snažil o syntézu literatury, hudby a výtvarného umění.⁵³ Je to totiž právě improvizace, která má podle něj schopnost „dořící báseň“.⁵⁴ Bezvýznamné nejsou ani objednávky, jež Ebenovi často poskytl konkrétnější představu o tom, jak by skladba měla vypadat,⁵⁵ jakož i komorní hra (Eben byl v 70. a 80. letech členem dvou klavírních trií),⁵⁶ hra výborného interpreta či pouhá zvědavost, jak by zněl ten či onen nástroj nebo jejich kombinace.⁵⁷

Ebena nelze považovat ani za jednoznačně vokálního skladatele – ačkoliv byl za něj poměrně dlouho považován⁵⁸ – ale na druhou stranu ani skladatele ryze duchovního; spíše je na místě mít na paměti mnohotvárnost jeho děl, jak se domnívá Vítová.⁵⁹ Eben sám se považuje za romantický typ skladatele, zařazení mezi neoklasicistní tvůrce naopak odmítá.⁶⁰ Staví se také proti vykonstruovanosti a samoučelným experimentům.⁶¹ Hora v něm spatřuje „důstojného pokračovatele české hudby po Janáčkově a Martinů“.⁶² Touží se obracet na posluchače s konkrétním sdělením a zároveň si přeje, aby byl pochopen přesně; za tímto účelem často spojuje básnické slovo a hudbu;⁶³ v jeho skladbách se proto často objevují slovní komentáře, motta a citáty.⁶⁴ Jednu z příčin současného nezájmu o vážnou hudbu spatřuje v přílišné individualizaci skladatelů.⁶⁵

K nejčastěji zhudebňovaným tématům a idejím patří především abstraktní a duchovní fenomény jako smysl lidské existence (*Faust, Job*), lidský osud (*Job, Labyrint světa a ráj srdce*), svár dobra se zlem („Motto ostinato“ a „Finale“ z *Nedělní hudby, Faust, Job*), kontrasty, protiklady a protipóly obecně (*Kletby a dobrořečení*), utrpení (*Job*), smrt (*Apologia Sokratus*), válka (*Suita balladica*), hledání (*Vox clamantis*), láska (*Písně k loutně, Písně*

⁵¹ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 54; VONDROVICOVÁ (1995): 67-68, 70-71.

⁵² Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 71.

⁵³ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 91, 104-105, 107-108; VÍTOVÁ (2004): 302.

⁵⁴ VONDROVICOVÁ (1995): 100, 107-108; VÍTOVÁ (2004): 306.

⁵⁵ Srov. VÍTOVÁ (2004): 59-60.

⁵⁶ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 49, 100.

⁵⁷ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 58.

⁵⁸ Srov. VÍTOVÁ (2004): 60; VONDROVICOVÁ (1995): 86.

⁵⁹ Srov. VÍTOVÁ (2004): 154.

⁶⁰ Srov. VÍTOVÁ (2004): 367.

⁶¹ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 23.

⁶² HORA (2001): 14.

⁶³ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 425-426; VONDROVICOVÁ (1995): 8.

⁶⁴ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 67-68, 90-91.

⁶⁵ Srov. *ibid*: 154.

nejtajnější), vděčnost a chvála (*Laudes, Pražské Te Deum*) či optimismus a naděje (*Krajiny patmoské*).⁶⁶

Komponista ve své tvorbě zasáhl téměř do všech hudebních žánrů – od instruktivní elementární literatury pro děti po církevní chrámovou operu *Jeremiáš*;⁶⁷ jednu z možných klasifikací jeho tvorby uvádí Vondrovicová, když rozlišuje tři etapy: (1) 1951–1961 nazvaná „formování vlastního stylu“ od *Sonáty pro hoboj a klavír* po *Koncert pro klavír a orchestr*, (2) 1960–1975 pod názvem „řešení otázek koncepce děl“ od *Písní nelaskavých* po *Řecký slovník* a (3) 1969–1993 označenou jako „zralá, syntetická díla“ od *Vox clamantis* po *Posvátná znamení*; do tohoto období spadají i cykly *Faust* a *Job*.⁶⁸ Většina jeho děl je programních, avšak nikoliv „k ději“, nýbrž „k ideji“,⁶⁹ která je v jeho díle sice nadřazena formě,⁷⁰ vždy ovšem převažují hudební složky a autor se pečlivě vyhýbá přehnané popisnosti.⁷¹ Jak myšlenka, tak forma mají být originální.⁷²

Statisticky nejsignifikantnějším zaměřením Ebenových skladeb je zcela zřetelně duchovní hudba, jejíž předrevoluční podíl z celkového počtu skladeb se pohybuje okolo 50%, v období porevolučním dosahuje dokonce 75%.⁷³ Eben „duchovní hudbu“ rozčleňuje na hudbu „spirituální“, kam zařazuje témata jako humanismus, láska a pokoj mezi lidmi, orientace na vše krásné, souznění s poezií, nadšení z krásy řeči, zklidnění věčného chvatu a usebrání v hektickém toku dnů, a „liturgickou“, která je primárně určena pro společenství věřících lidí jakéhokoli náboženství.⁷⁴ Duchovní tvorba pro něj představuje „dotek věčnosti“.⁷⁵

Ucelenou klasifikaci jeho duchovní tvorby uvádí Vondrovicová, přičemž rozlišuje tvorbu na liturgické texty (*Salve Regina*), skladby instrumentální s duchovním základem ve zpracovávaném hudebním materiálu (*Malá chorální partita*), velká cyklická koncertní díla (*Faust* a *Job*), obecně spirituální náměty (*Apologia Sokratus*), skladby obsahující duchovní prvky jako skrytá poselství či apokryfy („Sláva panu malíři“ z cyklu *Zvědavé písničky*), ordinária a mše (*České mešní ordinarium, Missa adventus, Truvérská mše*).⁷⁶

⁶⁶ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 424; VONDROVICOVÁ (1995): 38, 44-45, 48, 50-51, 152; VONDROVICOVÁ (2009): 54; VÍTOVÁ (2004): 41, 48, 50-51, 80-81, 120-123, 133.

⁶⁷ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 67, 107-108; VÍTOVÁ (2004): 143-148.

⁶⁸ Ucelený výčet děl je uveden in VONDROVICOVÁ (1995): 62-66.

⁶⁹ VÍTOVÁ (2004): 44.

⁷⁰ Srov. ibid: 148.

⁷¹ Srov. ibid: 45.

⁷² Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 60-61.

⁷³ Srov. VÍTOVÁ (2004): 142, 153.

⁷⁴ Srov. HVÍŽĎALA (2003): B/8; VONDROVICOVÁ (1995): 41.

⁷⁵ VONDROVICOVÁ (1995): 41.

⁷⁶ Podle VONDROVICOVÁ (1991): 422-425; VONDROVICOVÁ (1995): 41-46.

Z pedagogického hlediska je podstatná jeho tvorba pro děti, kterou vždy považoval za výzvu, neboť měl za to, že děti jsou „nejvděčnější a nejnáročnější posluchači“,⁷⁷ a rovněž si na nich vysoce cenil spontánnosti jejich projevu a radosti z prostých věcí, jež jsou schopny vyvážit mnohé nedostatky.⁷⁸ Dalším poměrně náročným úkolem bylo pro něj vypořádat se se značně omezeným rozsahem i intervalovými postupy.⁷⁹ Společně s Iljou Hurníkem je autorem úpravy Orffovy metody zvané Schulwerk, tzv. *Orffovy školy*,⁸⁰ napsal *Zelená se snítka*, *Svět mladých*, *Elce pelce kotrmelce* a četnou další instruktivní literaturu.⁸¹ Propaguje poslech programních skladeb a populární klasiky již v raném věku;⁸² zastává názor, že „již ve školním věku je potřeba nadchnout děti pro všechno hluboké a krásné“.⁸³ Dále mj. klade důraz na rozvíjení zpěvu, hry na zobcovou flétnu, užití orffovských nástrojů v ansámblu, rozvoje smyslu pro rytmus a melodiku.⁸⁴

1.1.3 Hudební mluva

Jako každý nadprůměrný skladatel, používá i Petr Eben celou řadu osobitých prvků, jejichž souhra utváří specifika jeho hudební řeči. Akordické kombinace, vícenásobná zahuštění, ale zároveň také tíhnutí k tonalitě a centricky funkční modalitě jej slohově zařazuje mezi představitele české a francouzské moderny 30. – 60. let 20. století.⁸⁵

Jeho styl dále charakterizuje užití kontrapunktu, výstavba prostřednictvím větších ploch, výrazný tematický a motivický materiál, rytmická a metrická rozmanitost, od 70. let pak i bimetrické plochy.⁸⁶ V melodice užívá často větší intervaly (sexty, septimy, nony), v metroritmice se hojně vyskytuje tečkovaný rytmus, synkopy, trioly, časté změny metra, tempa i předznamenání.⁸⁷

Eben používal rozmanité formy, z nichž dával přednost větším celkům a vlastnímu řešení, a to zejména díky své vynalézavosti, fantazii a nápaditosti;⁸⁸ důsledně se však vyhýbal

⁷⁷ VONDROVICOVÁ (1995): 55-57.

⁷⁸ Srov. VÍTOVÁ (2004): 315.

⁷⁹ Srov. ibid: 315.

⁸⁰ Srov. VÍTOVÁ (2004): 52-53. Zde je záhodno poznamenat, že Carl Orff je Ebenem pojímán jako prvek dionýský, na rozdíl od gregoriánského chorálu, který je naopak zástupcem apollonského principu – srov. ibid: 287.

⁸¹ Celkový výčet je uveden in VONDROVICOVÁ (1995): 120.

⁸² Srov. ibid: 118.

⁸³ VONDROVICOVÁ (1995): 120.

⁸⁴ Ibid: 117-120.

⁸⁵ Srov. SMOLKA (1999): 20.

⁸⁶ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 67-68.

⁸⁷ Srov. VÍTOVÁ (2004): 140, 145, 152.

⁸⁸ Srov. HORA (2001): 15; VONDROVICOVÁ (2009): 55.

formě fugy pro její „přísnou strnulost“ (výjimku tvoří pouze *Hommage à Dietrich Buxtehude*).⁸⁹

Nepřehlédnutelná je záliba v kontrastech – dynamických, rytmických, barevných, instrumentačních; dále v disonantnosti a konsonantnosti, tonalitě a polytonalitě až atonalitě, modernosti a archaičnosti či tradici.⁹⁰ Protiklady se projevují i ve výrazových vlastnostech, kde proti sobě stojí zejména dramatičnost a spirituální atmosféra, dynamičnost a meditativnost, vznešenost a triviálnost, napětí a lyrické plochy, tajemno a vřelost, nervozita a klid, agresivita a jímavost.⁹¹ Působivý efekt vzniká juxtapozicí melismatické volnosti gregoriánské melodiky a temporytmické variability, chromatiky a moderní harmonie.⁹²

Eben je znám svou snahou o co nejlepší stylizaci nástrojům, pro které psal, přičemž zpravidla usiloval o uplatnění všech zvukových možností instrumentů.⁹³ Za jednoznačně nejobtížnější považoval stylizaci varhanní, kde si např. pomáhal umělým vytvořením akcentu přízvuknou dobou na silnějším manuálu (*A Festive Voluntary*).⁹⁴ Nejlépe znal naopak klavír, který sám studoval, avšak možná právě proto bylo pro něj nejtěžší najít zde svou vlastní hudební řeč.⁹⁵

Jeho dalším charakteristickým rysem je záliba ve všem nevšedním a nekonvenčním; od neobvyklých nástrojových kombinací jako ve skladbě *Spektrum pro syntetizátor, elektrofonickou kytaru, kontrabas a bicí*,⁹⁶ přes kombinaci jazyků (češtiny, němčiny, italštiny a francouzštiny) v písňovém cyklu *Šestero písní milostných*,⁹⁷ až po netypické a bizarní barvy nebo zvukové experimenty obsažené např. v *Ordu modalis pro flétnu a harfu* či *Sonátě pro flétnu a marimbu*, která je zároveň považována za vůbec nejabstraktnější Ebenovu skladbu.⁹⁸ Pozoruhodné jsou také mnohé šifry vnášející povětšinou skrytá duchovní poselství do skladeb zdánlivě zcela světských – za příklad může posloužit vyťukání gregoriánského motivu „Attende Domine et Miserere“ ve druhé větě *Sonáty pro cemballo*.⁹⁹

⁸⁹ VONDROVICOVÁ (1995): 80; VONDROVICOVÁ (2009): 54.

⁹⁰ Srov. VONDROVICOVÁ (2009): 55; VONDROVICOVÁ (1995): 67-68.

⁹¹ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 67-68, 79; VÍTOVÁ (2004): 135, 318.

⁹² Srov. VÍTOVÁ (2004): 140, 288.

⁹³ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 61; VÍTOVÁ (2004): 135.

⁹⁴ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 69.

⁹⁵ Srov. *ibid*: 97.

⁹⁶ Srov. *ibid*: 102.

⁹⁷ Srov. *ibid*: 89.

⁹⁸ Srov. *ibid*: 102, 116; VÍTOVÁ (2004): 102-103.

⁹⁹ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 424; VÍTOVÁ (2004): 107.

Interpretům svých skladeb Eben radí především nepřehánět *piana pianissima* (ppp) a naopak nešetřit zvukem ve vrcholných místech skladby, zdůrazňovat hlavní témata, dbát na cezury při nástupu nové myšlenky a hrát spíše v rychlejším tempu, než je předepsáno.¹⁰⁰

1.1.4 Petr Eben a varhany

Vztah Petra Ebena k varhanám snad nejvýstižněji vyjadřuje následující proslulý citát:

Varhany jsou mým osudovým nástrojem. Vždycky si vzpomínám na Jana Amose Komenského, na onu scénu z Labyrintu světa, kdy každý prochází branou života a od starce, který symbolizuje Osud, dostane cedulku, kde je napsáno: budeš vládnout nebo budeš sloužit, budeš učit, budeš soudit atd. Možná, že u komponistů tam nestálo jenom ‚budeš skládat‘, ale byl jim přičten i hudební nástroj: [...] A u mě bylo asi napsáno – varhany.¹⁰¹

Vztah Petra Ebena k varhanám se začal formovat již v raném dětském věku, když v Klášterním kostele v Českém Krumlově šlapal měchy; již tehdy toužil po možnosti zasednout k hracímu stolu starého historického nástroje z roku 1682 od českobudějovického varhanáře Nicolause Christaindla.¹⁰² Po opravě roku 1826 měl mechanický nástroj se zásuvkovými vzdušnicemi dva manuály (z toho II. jako hlavní) s pedálem a 22 rejstříků.¹⁰³

První varhany, na které si Eben sáhl, byly malé mechanické varhany se zásuvkovou vzdušnicí v kapli sv. Martina v českokrumlovském městském parku o pěti rejstřících, jednom manuálu s pedálem se zkrácenými rozsahy z dílny pražského varhanáře Franze Karla Schiffnera nebo jeho syna Heinricha.¹⁰⁴ Jejich vznik je datován do 80. let 19. století.¹⁰⁵

Svou premiéru u větších varhan zažil v deseti letech, kdy zastupoval varhaníka u sv. Víta ve stejném městě a poprvé měl možnost nerušeně improvizovat.¹⁰⁶ Jednalo se o třímanuálový pneumatický nástroj (tlakovou výpustku) s pedálem pražského varhanáře Heinricha Schiffnera z roku 1908 s bohatou dispozicí – jazykové rejstříky a dvaatřicetistopý rejstřík v pedále nevyjímaje – se standardními rozsahy manuálů i pedálu, spojkami, žaluzií III. manuálu, jednou volnou kombinací a pěti kolektivy.¹⁰⁷

V dětství a mládí Eben hrával ještě např. na půlnoční mši v kostele P. Marie v Kájově v jižních Čechách, kde stojí mechanická zásuvka z roku 1740, která je společným dílem

¹⁰⁰ Srov. VÍTOVÁ (2004): 318.

¹⁰¹ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 75.

¹⁰² Srov. ibid; ONDERČIN (2010): 28.

¹⁰³ Srov. ONDERČIN (2010): 28.

¹⁰⁴ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 75; ONDERČIN (2010): 24.

¹⁰⁵ Srov. ONDERČIN (2010): 24.

¹⁰⁶ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 423; VONDROVICOVÁ (1995): 75.

¹⁰⁷ Srov. ONDERČIN (2010): 25.

Ondřeje Niederleho z Nepomuku a rakouského mistra Johanna Christopa Lachewitzera z Freistadtu; nástroj má 18 rejstříků na dvou manuálech s pedálem o zkrácených rozsazích.¹⁰⁸

O letních a vánočních prázdninách v letech 1942 a 1943 suploval regenschoriho v cisterciáckém klášteře v hornorakouském Schlierbachu.¹⁰⁹ Tamější varhany postavil v roce 1899 do původní barokní skříně varhanář Leopold Breinbauer.¹¹⁰ Tento pneumatický kuželkový instrument romanticky orientované dispozice se spojkami a superspojkami čítá 25 rejstříků se šestnáctistopým rejstříkem na hlavním stroji a jedním jazykovým rejstříkem v pedále; rozsahy manuálů i pedálu jsou mírně zkráceny.¹¹¹

Posledními varhanami, na které Eben před odchodem do Prahy hrával, stojí v kapli sv. Jiří na Hradě a zámku Český Krumlov; k malému, jednomanuálovému pozitivu od Bedřicha Semráda z roku 1750 byl v roce 1890 připojen pedál obsahující jediný osmistopý rejstřík.¹¹²

V Praze měl Eben možnost hrát na mnoha varhanách rozličných typů i velikostí (improvizoval mj. např. u sv. Martina ve Zdi nebo v bazilice sv. Jakuba); své vrcholné varhanní cykly *Fausta* a *Joba* však jezdíval komponovat do koncertní a výstavní síně sv. Kláry v Chebu.¹¹³ Moderní třímanuálový nástroj s elektrickou rejstříkovou trakturou a zásuvkovými vzdušnicemi o 53 rejstřících, jehož univerzálně koncipovanou dispozici navrhl prof. Milan Šlechta z pražské AMU, byl vyroben krnovskou firmou Rieger-Kloss v roce 1974.¹¹⁴

Eben sám se k nástroji vyjadřuje takto: „I když nejde o nějaký veliký nástroj čtyř–nebo pětimanuálový, přesto tady nalézám všechny barvy, které pro své skladby potřebuji, a všechny zvuky, které mne inspirují.“¹¹⁵ Obdivoval mj. i technické vymoženosti, např. sensorové dotykové rejstříky na hracím pultu.¹¹⁶ Nástroj obsahuje takřka všechny parametry tehdejších moderních koncertních varhan včetně elektronických zařízení – najdeme zde transmise, extenze, crescendo, žaluzie III. manuálu, tremolo II. i III. manuálu, setzer,

¹⁰⁸ Srov. ONDERČIN (2010): 26.

¹⁰⁹ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 421; VONDROVICOVÁ (1995): 39-40.

¹¹⁰ Srov. ONDERČIN (2010): 27.

¹¹¹ Srov. *ibid.*

¹¹² Srov. *ibid.*

¹¹³ Srov. VONDROVICOVÁ (1995) :78, 80; VONDROVICOVÁ (2009): 55; VÍTOVÁ (2004): 440.

¹¹⁴ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 80; ONDERČIN (2010): 29; <<http://www.rieger-kloss.cz/index.php/ke-stazeni/opusovy-seznam-nastroju>>.

¹¹⁵ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 80.

¹¹⁶ Srov. *ibid.*

vypínače jazyků (i jednotlivých), mixtur, šestnáctistopých rejstříků, crescendo a spojek v crescendo; rozsahy manuálů *C–a3* a pedálu *C–f1*.¹¹⁷

V síni sv. Kláry se však nacházejí ještě další, malé varhany, taktéž z dílny závodu Rieger-Kloss Krnov z roku 1974.¹¹⁸ Nástroj s mechanickou trakturou a zásuvkovými vzdušnicemi má jedenáct rejstříků na dvou manuálech s pedálem o rozsazích stejných jako u velkých varhan.¹¹⁹ Opozice malých a velkých varhan umožnila skladateli zkomponovat zde cyklus *Mutationes*; na tento princip skladatel poprvé narazil v katedrále v Oliwě v polském Gdańsku.¹²⁰ U sv. Kláry vznikly i další známé skladby, jako např. *Okna* nebo *Tres iubilationes*.¹²¹

Eben během svého života koncertoval na mnoha varhanách po celém světě; zaujal jej např. nástroj v Royal Festival Hall v Londýně, v Notre Dame v Paříži, v Crystal Cathedral v Garden Grove v Kalifornii, v Dómu ve Schleswigu či v Gewandhausu v Lipsku, přičemž měl vždy rád velký dozvuk a vítal možnost skoků z manuálu na manuál.¹²² Když v roce 1992 dostal k Vánocům jako dárek dvoumanuálové digitální varhany firmy Content/Holland, označil jej sice v dopise svým přátelům za životní dárek, který je vhodný hlavně ke cvičení, avšak poznamenal, že pro inspiraci stejně potřebuje velký nástroj v kostele.¹²³

Přestože z výše uvedených informací vyznívá vcelku jasná preference obrovských koncertních nástrojů s nepřeberným množstvím barev ve velké akustice, Eben sám se k interpretaci svých skladeb na různých nástrojích staví shovívavě: „Co nástroj, to jiný zvukový svět a často i jiné uspořádání rejstříků, klávesnic, pedálu. I když předepíší určitý rejstřík, může znít na různých varhanách dost odlišně. Pokud jde o skladatele, musí s těmito rozdíly počítat.“¹²⁴

Ačkoliv jej prof. Jiří Reinberger po válce přemlouval, aby se přihlásil do varhanní třídy na AMU, Eben varhany nikdy nestudoval.¹²⁵ Zkomponoval však celou řadu varhanních skladeb, díky kterým je mnoha varhaníky považován za „klasika varhanní literatury“.¹²⁶ Z celkového počtu více než 150 skladeb je jich přes čtyřicet pro varhany, popř. pro kombinaci varhan s jiným nástrojem.¹²⁷ Napsal dva varhanní koncerty s orchestrem, několik cyklů pro

¹¹⁷ Srov. ONDERČIN (2010): 29-30.

¹¹⁸ Srov. ONDERČIN (2010): 30; <<http://www.rieger-kloss.cz/index.php/ke-stazeni/opusovy-seznam-nastroju>>.

¹¹⁹ Srov. *ibid.*

¹²⁰ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 81; VÍTOVÁ (2004): 85; ONDERČIN (2010): 30.

¹²¹ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 80.

¹²² Srov. VÍTOVÁ (2004): 29, 369, 376, 449, 459.

¹²³ Srov. *ibid.*: 440.

¹²⁴ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 83.

¹²⁵ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 30.

¹²⁶ SMOLKA (1999): 19.

¹²⁷ Srov. VÍTOVÁ (2004): 28.

sólové varhany (*Nedělní hudba, Laudes, Faust, Mutationes, Job, Biblické tance, Labyrint světa a ráj srdce*), menší koncertní kusy (*A Festive Voluntary, Hommage à Buxtehude, Amen – es werde wahr*), lehčí skladby pro mírně pokročilé varhaníky (*Deset chorálních předeher, Versetti, Malá chorální partita, Momenti d'organo*).¹²⁸ Kromě toho se oblibě těší i komorní skladby určené pro kombinaci varhan a jiného nástroje, přičemž varhany jsou v nich pojímány nikoli jako nástroj doprovodný, nýbrž partnerský;¹²⁹ jde o spojení varhan a trubky (*Okna*), violy (*Fantazie Rorate Coeli*), bicích (*Krajiny patmoské*), trombónu (*Dvě invokace*) či dvou trubek a dvou trombónů (*Tres iubilationes*).¹³⁰

Za svůj největší varhanní vzor považoval Eben jednoznačně Oliviera Messiaena, na němž si cenil především jeho pokory a spirituality vyzařující z celé jeho osobnosti. Obdivu u něj se těšili i slepí angličtí a francouzští varhaníci (Dolittle, Marchall, Thiry, Langlais aj.).¹³¹

Eben vnímal varhany v současnosti především jako „nástroj modlitby“ a „nositele duchovních obsahů“ a propagoval varhanní koncerty:¹³²

*[...] Dobře zvoleným programem takového koncertu vznikne neopakovatelná spirituální atmosféra, která může rozeznít v člověku tu strunu duše, která byla dosud němá. [...] V dnešním uspěchaném a přetechizovaném světě mají právě varhany tu magickou moc oslovit v nás ony hlubší sféry našeho bytí, přivádět nás ke klidu, k usebrání a k meditaci.*¹³³

¹²⁸ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 76; VONDROVICOVÁ (2009): 54-55; VÍTOVÁ (2004): 80-91.

¹²⁹ Srov. VÍTOVÁ (2004): 90.

¹³⁰ Podle *ibid*: 86-87, 89; VONDROVICOVÁ (1995): 76-80.

¹³¹ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 83.

¹³² Srov. *ibid*: 84.

¹³³ Srov. *ibid*.

1.2 Filozofické otázky *Fausta a Joba*

1.2.1 *Faust*

Faustovská tematika je jednou z nejtěžejnějších v dějinách světové literatury. Vznik prvních faustovských pověstí se datuje do oblasti Německa počátku 16. století, kdy v něm tehdejší autoři o něm písíci spatřovali především rouhače, blázna, šarlatána a šílence provokujícího Boha.¹³⁴ Náhled na Faustovu osobnost se však postupně mění a stále častěji se dostává do všeobecného povědomí jako „hledáč pravdy“.¹³⁵ V průběhu 17. století se Faust stal podkladem pro mnoho různých literárních zpracování formou lidového čtení.¹³⁶

Zájem o Fausta se již na konci století šestnáctého rozšířil i do Anglie, kde se v návaznosti na německé kramářské písně stává podkladem pro lidové divadelní hry, v nichž vystupují i komické postavy.¹³⁷ Nejznámější hrou anglické provenience je *Tragická historie o životě a smrti doktora Fausta*, která vznikla mezi lety 1588 až 1593 z pera dramatika Christophera Marlowa, z níž později čerpal inspiraci i Goethe.¹³⁸ Faustovi se před Goethem věnuje i německý osvícenec Lessing a pak také např. stoupenci hnutí Sturm und Drang Friedrich Müller a Friedrich Maxmilian Klinger.¹³⁹

Nejslavnějšího světového zpracování se legendě o Faustovi dostalo u Goetha, jehož celým dramatem prochází „napětí mezi nejvyššími ideami a bytostmi a nejtriviálnějšími scénami“.¹⁴⁰ Navíc se po literární stránce jedná o špičkové literární dílo, v němž se spolu vzácným a originálním způsobem snoubí lyrika a reflexe, vážnost a komičnost, realita a fantazie, světlo a stín a v neposlední řadě také ironie.¹⁴¹ Ani stránka lingvistická si v ničem nezadá s těmi nejvyššími požadavky kladenými na stylistickou variaci; tak se zde setkáme nejen s klasickou uměřeností, ale i vulgaritou a hrubostí, vzletným patosem i hlubokou reflexí.¹⁴²

¹³⁴ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 25-28; STEINER (2003): 55. Na tomto místě je zapotřebí poznamenat, že tematika tzv. faustovských smluv je fenoménem mnohem starším; již ve středověku se totiž objevují různé legendy, např. *O Cypriánovi* nebo *O Teofilovi*, ve kterých se však – na rozdíl od raně faustovských legend – podaří spárům pekla uniknout – podrobněji viz ECO (2007): 92.

¹³⁵ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 29.

¹³⁶ Srov. ibid.

¹³⁷ Srov. ibid: 30.

¹³⁸ Srov. ibid: 32-33.

¹³⁹ Srov. ibid: 33-35.

¹⁴⁰ Ibid: 36.

¹⁴¹ Ibid.; STEINER (2009): 137.

¹⁴² Srov. JAKUBÍČEK (1991): 37.

Goethe psal *Fausta* v podstatě po celý svůj život a mnohokrát jej přepracovával, přičemž tragédie jako celek obou děl byla provedena až po jeho smrti.¹⁴³ Goethovo nesmírně vyzrálé dílo je tak zároveň nastavením zrcadla současnosti a zamyšlením nad filozofií dějin.¹⁴⁴ Podobně jako *Illias* ve starověku či *Božská komedie* ve středověku se *Faust* stal stěžejním dílem novověku.¹⁴⁵ Sám autor upozorňuje na víceznačnost a mnohost možných interpretací, když tvrdí, že „Faustovi nelze dát ideu“.¹⁴⁶

Tajemnosti díla napomáhají i okolnosti vzniku prvního dílu; vážně nemocný mladý Goethe se v pietistickém bratrstvu soustředěném kolem Zuzany z Klettenbergu setkává s kabalou, středověkými spisy a rozličnými okultistickými praktikami.¹⁴⁷ Ze zákeřné choroby se zotaví díky tajnému paracelsovskému léku.¹⁴⁸ Má se za to, že právě tato skutečnost je pro vznik prvního dílu určující, poněvadž původní východiska *Urfausta* jsou přinejmenším nekřesťanská, ne-li přímo panteistická; křesťanské prvky se do *Fausta* dostávají mnohem později.¹⁴⁹

Ačkoliv je celý mysteriózní obsah prvního dílu protkán mnoha středověkými výjevy a také souboj mezi anděly a ďábly v závěru druhého dílu vychází ze středověkých eschatologických vizí,¹⁵⁰ staví se Goethe ke středověkému pojetí negativně v tom smyslu, že nenechá *Fausta* skončit v pekle,¹⁵¹ třebaže měl původně v úmyslu zakončit druhý díl alespoň Božím soudem nad *Faustem* a do epilogu vsadit monolog Mefistofela na cestě do chaosu, čímž by se celá koncepce ocitla středověku mnohem blíže.¹⁵² Goethovo pojetí *Fausta* je nové a moderní v tom smyslu, že zde hlavní postava vystupuje nikoli toliko jako zaklínač temných sil, nýbrž vítěz nad nimi, čímž se středověké myšlení jeví jako překonané.¹⁵³

Prostřednictvím ostatních postav je znázorňováno *Faustovo* druhé já, přičemž trojice ústředních postav tvoří jakýsi vzájemně se ovlivňující a podmiňující trojúhelník.¹⁵⁴ Stinnou stránku lidské povahy a sílu zla ztělesňuje Mefistofeles;¹⁵⁵ konfrontace se zlem je v lidském životě nevyhnutelná a rovněž nezbytná pro svobodnou vůli člověka, avšak čelit mu lze pouze

¹⁴³ Srov. JAKUVÍČEK (1991): 39-43; STEINER (2003): 16; STEINER (2009): 170.

¹⁴⁴ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 37.

¹⁴⁵ Srov. BRATRÁNEK (1986): 15.

¹⁴⁶ Cit. Goetha in JAKUBÍČEK (1991): 38.

¹⁴⁷ Srov. STEINER (2003): 18-19; JAKUBÍČEK (1991): 39.

¹⁴⁸ Srov. *ibid.*

¹⁴⁹ Srov. STEINER (2003): 142-143; BRATRÁNEK (1986): 34-35, 182.

¹⁵⁰ Viz STEINER (2003): 136-137, 227-233; k eschatologickým vizím více DINZELBACHER (2004): 30-32.

¹⁵¹ Srov. STEINER (2003): 211; BRATRÁNEK (1986): 15-16.

¹⁵² Srov. STEINER (2003): 123-124, 290, 293; ke znázornění Božího soudu více DINZELBACHER (2004): 38 ff.

¹⁵³ Srov. BRATRÁNEK (1986): 15-16.

¹⁵⁴ Srov. STEINER (2009): 28.

¹⁵⁵ Srov. *ibid.*: 73, 82.

v tom případě, poznáme-li jeho pravou podstatu, jako o to usiluje Faust, a nikoli toliko jeho triviální tvář, která je neustále podsouvána Mefistofelem.¹⁵⁶ Jako každý ďábel, je i on nadán řečnickým uměním par excellence a talentem na svádění¹⁵⁷ a jednoznačně v souboji o lidskou duši sází na materialismus, ironii, negaci a rozkoše.¹⁵⁸

Mladou, šestnáctiletou Markétku lze do jisté míry považovat za Mefistofelův a částečně i Faustův protiklad;¹⁵⁹ je symbolem pro vše čisté, nekonečné, věčné a věrné.¹⁶⁰ Zpočátku jsou Faustovy úmysly s Markétkou nekalé – žene jej pouze smyslný chtíč, kvůli čemuž ho má ďábel ve své moci natolik pevně, že jej může vzít s sebou dokonce na Valpuržinu noc.¹⁶¹ Je to opět právě Markétka, díky níž Faust vítězí nad zlem – ve víru tance o Valpuržině noci na Brockenu, v době, kdy klesl na samé dno, se v něm probudí lepší stránka právě při vzpomínce na její čistotu.¹⁶² Později je na Markétčinu přímluvu u Panny Marie Faustovo tělo po smrti vynášeno vzhůru a milující svatá kajícnice se tak stává prostředkem ke spáse.¹⁶³

Faust především vyjadřuje složitost lidské povahy a osobnosti, pojednává o lidském snažení, bloudění lidského nitra, rozporu mezi vnějším a vnitřním světem, abstraktní učeností a skutečným naplněním života, pochybnostmi a jistotou, konečnem a nekonečnem, tematizuje úsilí o největší tajemství bytí, touhu po sebepoznání, uchopení sebe sama, pojímá život jako nepřetržitý duchovní zápas.¹⁶⁴ Faust vystupuje jednak jako reprezentant celého lidstva, zároveň ale také svým způsobem zastupuje jednoho každého rozkolísaného člověka zmítaného protiklady v jeho vlastním nitru.¹⁶⁵ Možná právě proto jsou jak téma, tak i forma jeho zpracování tolik kvalitní a vpravdě nadčasové.

1.2.2 *Job*

Jestliže se první zárodky faustovského mýtu objevují ve středověku, je *Job* látkou mnohem starší – podle některých domněnek dokonce jednou z nejstarších knih Starého

¹⁵⁶ Srov. STEINER (2009): 47-48, 129-130, 185-186.

¹⁵⁷ Srov. ibid: 80.

¹⁵⁸ Srov. BRATRÁNEK (1986): 25, 47-48.

¹⁵⁹ Srov. ibid: 67; STEINER (2003): 117.

¹⁶⁰ Srov. BRATRÁNEK (1986): 65, 151.

¹⁶¹ Srov. ibid: 68.; STEINER (2003): 92.

¹⁶² Srov. BRATRÁNEK (1986): 71-72.

¹⁶³ Srov. ibid: 150; STEINER (2003): 139-140, 279-280; O významné, v některých případech dokonce klíčové roli Panny Marie při Posledním soudu pojednává DINZELBACHER (2004): 39.

¹⁶⁴ Srov. STEINER (2003): 105, 295, 302, 74, 91; STEINER (2009): 58, 166-167; BRATRÁNEK (1986): 23, 27, 34, 37, 40.

¹⁶⁵ Srov. STEINER (2003): 91; STEINER (2009): 167, 185; BRATRÁNEK (1986): 17.

zákona vůbec.¹⁶⁶ Jedná se o velmi starý příběh, který ve svých prvních podobách mohl podle některých pramenů kolovat už okolo roku 2000 př. Kr., podle židovské tradice je pak autorem knihy Mojžíš.¹⁶⁷ Většina znalců Bible se však na základě podrobného rozboru některých reálií a aluzí, které se v knize objevují, přiklání k pozdějšímu datu, a to době babylonského zajetí, časově tedy přibližně do 6. století př. Kr.,¹⁶⁸ přičemž autor zůstává neznámý.¹⁶⁹ Nejstarší překlad – do řečtiny – se dochoval z přelomu 3. a 2. století př. Kr. a pochází z egyptské Alexandrie.¹⁷⁰

Kniha Job patří mezi tzv. Spisy do třetího dílu kánonu vedle Zákona a Proroků, podle Septuaginty spadá mezi knihy naučné, v hebrejském kánonu pod tzv. velké Spisy.¹⁷¹ Pozoruhodná je také etymologie slova *Job* – patrně se jedná o odvozeninu z hebrejského *íjjób*, tj. v překladu „Kde je Otec?“.¹⁷² Podle názvu země *Ús*, ze které pocházel, badatelé usuzují na édomskou, aramejskou či eufratskou oblast.¹⁷³

Příběh situovaný do doby patriarchů předpotopního dávnověku¹⁷⁴ sestává ze čtyř nebeských a čtyř pozemských scén a vnitřně se člení na epický začátek a konec a lyrický střed, přičemž vrcholem knihy je promluva samotného Boha.¹⁷⁵ Bohatý jazyk autora vyniká především častým užitím synonym.¹⁷⁶ Podobně jako Faust je i Job považován za stěžejní dílo světové literatury – ze známých kulturních znalců ho obdivovali např. Thomas Carlyle nebo Alfred Tennyson.¹⁷⁷

Ústředním motivem Joba je především lidské utrpení.¹⁷⁸ To dopouští Bůh, aby se prokázala ryzost Jobovy víry, ale způsobuje ho Satan, který se pokouší dokázat, že Job slouží Bohu pouze ze zistných důvodů a ze strachu, a klade si za cíl zlomit jeho pevnou víru v něho tím, že na něj s Božím svolením uvalí všelike neduhy – nejprve na jeho rodinu a majetek, a pak i na něho samotného formou nemoci podobné malomocenství.¹⁷⁹ O příčině Jobova utrpení přitom ví jen čtenář knihy, Jobovi i jeho přátelům zůstává pozadí událostí utajeno.¹⁸⁰ On však i přes pochyby a výčitky Bohu ve své víře vytrvá a po doznání své nerozumnosti

¹⁶⁶ Srov. MARTINI (1994): 5; WHITE (1992): 3.

¹⁶⁷ Srov. *ibid.*

¹⁶⁸ Srov. BIČ et al. (1998): 16-17.

¹⁶⁹ Srov. *ibid.*: 15.

¹⁷⁰ Srov. BIČ (1981): 6.

¹⁷¹ Podle BIČ et al. (1998): 17-18.

¹⁷² Srov. *ibid.*: 20.

¹⁷³ Srov. *ibid.*

¹⁷⁴ Srov. *ibid.*: 12, 22-23.

¹⁷⁵ Srov. *ibid.*: 64, 196; BIČ (1981): 5.

¹⁷⁶ Srov. BIČ (1981): 5.

¹⁷⁷ Srov. *ibid.*

¹⁷⁸ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 423.

¹⁷⁹ Srov. MARTINI (1994): 20; 22-23; WHITE (1992): 3, 7-8; BIČ et al. (1998): 27, 31.

¹⁸⁰ Srov. BIČ et al. (1998): 25.

a uznání Boží všemohoucnosti dostane příbuzné zpět a majetek je mu dokonce zdvojnásoben.¹⁸¹

Příběh vykazuje četné inspirační zdroje a paralely jak ve Starém, tak v Novém zákoně; např. Jobovy ženy a pramáti Evy jako nástroje ďáblova při nabádání k hříchu, Joba a Jeremiáše při zlořečení dni narození, Joba a Jonáše či Eliáše při touze po smrti, Joba a Ježíše Krista při přijetí zástupného utrpení, cti a nejhlubší osamělosti;¹⁸² společné rysy lze dále najít např. u Jáкова při zápasu s Bohem, u Abraháma a Ježíše v Getsemanské zahradě v otázce poslušnosti a v neposlední řadě také u bezmezného, ryzí víry vyzařující z Davidových žalmů, z Marie na svatbě v Káni či kananejské ženy snažně prosící Ježíše o uzdravení své poslední dcery.¹⁸³

Mimobiblické paralely lze nalézt zejména v literárních památkách z oblasti starého Předního východu – např. očistná přísaha popsaná i v egyptské *Knize mrtvých*.¹⁸⁴ Z Egypta pochází i *Spor životem znaveného s jeho duší*, z Babylonu pak spisy *Chci chválit pána moudrosti*, *Babylonský kazatel*, *O trpícím spravedlivé* či *Člověk a jeho bůh*.¹⁸⁵

Kromě toho se v Jobovi vyskytují i mnohé číselné symboly – kupř. čtyři poslové, kteří přišli Jobovi oznámit tragické zvěsti, znázorňují skutečnost, že neštěstí se přihítlo odevšad, tj. ze všech čtyř světových stran;¹⁸⁶ děsivost Jobovy situace pak vyjadřují jeho přátelé mlčením po sedm dní a sedm nocí, což odpovídá dobovým zvyklostem truchlení při smutečních obřadech.¹⁸⁷

Novátorský počin *Joba* spočívá v průlomovém přístupu k původu neštěstí a nemoci; Job je v zásadě ideálním prototypem spravedlivého, bezúhonného, požehnaného člověka, který v životě nespáchal ani jediný hřích, a přesto je nucen trpět;¹⁸⁸ nabízí se proto logicky otázka po příčině. Podle Jobových přátel muselo být jeho utrpení přivoláno nějakou vinou, byť skrytou.¹⁸⁹ Autor knihy však tuto interpretaci odmítá, když poukazuje na Boží prozřetelnost, kterou člověk častokrát není schopen svým omezeným rozumem pochopit.¹⁹⁰

¹⁸¹ Srov. BIČ et al. (1998): 209, 212; WHITE (1992): 28, 89.

¹⁸² Srov. MARTINI (1994): 19, 33-35, 102; WHITE (1992): 93; BIČ et al. (1998): 33, 37, 52, 100, 109, 122, 151.

¹⁸³ Srov. MARTINI (1994): 93, 97-101, 104; BIČ et al. (1998): 11.

¹⁸⁴ Srov. BIČ et al. (1998): 175.

¹⁸⁵ Srov. BIČ (1981): 17.

¹⁸⁶ Srov. BIČ et al. (1998): 28.

¹⁸⁷ Srov. BIČ et al. (1998): 35.

¹⁸⁸ Srov. MARTINI (1994): 19, 52-57.; WHITE (1992): 72; BIČ et al. (1998): 21-22

¹⁸⁹ Srv. BIČ et al. (1998): 46-47.

¹⁹⁰ Srov. *ibid*: 197; MARTINI (1994): 69.

Jedno z možných poselství knihy tak může být i oslava nekonečné Boží moudrosti a svrchovanosti.¹⁹¹

Evidentním společným jmenovatelem *Fausta* a *Joba* je souboj Dobra se Zlem.¹⁹² Dále může být jak Faust, tak Job považován za zástupce jednotlivce i celého lidstva.¹⁹³ V obou dílech rovněž vyvstává otázka po smyslu života.¹⁹⁴ V *Jobovi* však vedle toho vystupuje do popředí také problematika lidského utrpení a pokory, oproti nezkrotné touze po poznání tematizované spíše ve *Faustovi*.¹⁹⁵ Celkově se jedná o nesmírně komplikovaná a hluboká nábožensko-filozofická díla nabízející a poskytující takřka nepřeborné množství podnětů k zamyšlení, interpretacím a diskuzím.

¹⁹¹ Srov. MARTINI (1994): 65.

¹⁹² Srov. WHITE (1992): 94; BRATRÁNEK (1986): 23.

¹⁹³ Srov. BIČ et al. (1998): 56-57; STEINER (2003): 91; BRATRÁNEK (1986): 14.

¹⁹⁴ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 423.

¹⁹⁵ Srov. BIČ et al. (1998): 10; WHITE (1992): 3, 89; MARTINI (1994): 50-52; BRATRÁNEK (1986): 16; VONDROVICOVÁ (1991): 423.

1.3 „Serafínské“ a „mefistofelské“ prvky

1.3.1 Teologické definice

Podle Biblického slovníku je *seraf* či *serafín* služebná bytost nebeská s třemi páry křídel, umí létat a zakrývá si obličej a nohy na znamení pokory před Hospodinem a ve Starém zákoně je popisována proroky Izaiášem a Ezechielem.¹⁹⁶ Dle židovských vykladačů se jedná o určitou třídu andělů (oproti cherubínům atd.).¹⁹⁷ Úkol serafů spočívá v „oslavě Boha v slavnostním chóru, jehož zvuk otřásl základy nebeského paláce a zprostředkování mezi nebem a zemí“.¹⁹⁸ Vzhledem ke spojení s plameny se předpokládá egyptský či babylonský původ.¹⁹⁹

Slovník cizích slov označuje adjektivum *mefistofelský*, odvozenina k substantivu Mefistofeles, Faustova ďábelského průvodce ve faustovských pověstech.²⁰⁰ Přeneseně význam může být i ironický, škodolibý, popíravý či skeptický.²⁰¹ Přesná etymologie slova je však neznámá.²⁰² Podle spekulace K. J. Schöera, německého specialisty na Goetha, se jedná o složeninu hebrejského *mephitz* (ničitel) a *tophel* (lhář), přičemž druhá komponenta se poprvé objevuje v Jobovi.²⁰³ Jména ďáblů ve středověku bývala většinou hebrejského původu.²⁰⁴

V Goethově Faustovi vystupuje Mefistofeles jako intelektuál, pečlivě a elegantně oděný pán, beroucí však na sebe i podobu hrocha či černého psa;²⁰⁵ k jeho negativním vlastnostem patří úlisnost a přesvědčivost.²⁰⁶

Jak vyplývá z uvedených definic, nesou tyto lexémy v zásadě protikladný, antagonistický význam. Takto jsou pojímány i v této práci, přičemž kritérium jejich rozlišení tkví v hudebně-estetickém vyjádření kontrastů proti sobě působících dobrých a zlých sil, které jsou ústředním motivem obou Ebenových cyklů.²⁰⁷

¹⁹⁶ Srov. NOVOTNÝ (1956): 870.

¹⁹⁷ Srov. *ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Viz KLIMEŠ (1986): 437.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Srov. <<http://www.etymonline.com/index.php?term=Mephistopheles>>.

²⁰³ Srov. *ibid.*

²⁰⁴ Srov. *ibid.*

²⁰⁵ Srov. ECO (2007): 182.

²⁰⁶ Srov. *ibid.*

²⁰⁷ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 425.

1.3.2 Obecně estetická východiska

S fenomény krásy a ošklivosti, dobra a zla, nebe a pekla, andělů a ďáblů se evropská západní civilizace potýkala v různých podobách od nepaměti. Tyto koncepce společně se svými synonymy rovněž ovlivňují a formují naši slovní zásobu a vyjadřování. Tak např. pojem *krásný* se podle německého estetika Rosenkranze nejčastěji pojí s atributy *půvabný, líbezný, milý, přitažlivý, sympatický, spanilý, rozkošný, úchvatný, harmonický, obdivuhodný, něžný, líbezný, okouzlující, velkolepý, skvělý, podmanivý, vznešený, znamenitý, nádherný, pohádkový, fantastický, čarovný, podivuhodný, hodnotný, ohromující, skvostný, ušlechtilý, okázalý* a vyvolává v člověku „zainteresovanou hodnotící reakci“.²⁰⁸

Naproti tomu je označení *ošklivý* obvykle spojeno s vlastnostmi jako *budící odpor, hrůzostrašný, šeredný, nepříjemný, groteskní, ohavný, hnusný, nenáviděný, neslušný, nečistý, špinavý, obscénní, odpudivý, strašný, mrzký, monstrózní, hrůzný, odporný, strašlivý, oplzlý, necudný, hrozný, úděsný, špatný, tíživý, nechutný, nesnesitelný, protivný, páchnoucí, děsivý, nedůstojný, nehezky, mrzutý, tísnivý, znetvořený, nesouladný, ohyzdný* a vzbuzuje v člověku „pocity nevole, odpor, děs a hrůzu.“²⁰⁹

Z výše uvedeného je patrné, že se do velké míry jedná o protiklady. Avšak i v rámci tohoto zdánlivě jednoznačného dělení lze v dějinách estetiky najít nepřeborné množství uměleckých podob, odstínů, pojetí, zobrazení a vyjádření těchto představ. Podívejme se proto alespoň na ta nejstěžejnější z nich.

V antice se krása pojí především s úměrností, příjemností a harmonií. Komplikovanějším je pojetí ošklivosti, která se podle Platóna jeví jako „nedostatek harmonie, nedostatečná nápodoba dokonalého světa idejí“²¹⁰ a radí se zobrazování ošklivosti vyhnout,²¹¹ ale již u Aristotela se setkáme s tvrzením, že „ošklivé věci lze napodobovat krásným způsobem“²¹². Tuto tezi posléze rozvíjí Marcus Aurelius, když tvrdí, že „ošklivost a projevy nedokonalosti přispívají k příjemné povaze celku“²¹³. Navíc se v řecké mytologii lze poměrně často setkat s krásnými bytostmi, jež se dopouštějí strašných krutostí.²¹⁴

²⁰⁸ ECO (2007): 16.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid: 28, 43.

²¹¹ Srov. ibid: 33.

²¹² Ibid: 30, 33.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Srov. ibid: 34.

Středověká filozofie na Aristotela a Aurelia naváže v tom, že ošklivé věci jakožto součást harmonie světa přispívají k ještě většímu vyniknutí dobra.²¹⁵ Ve středověké estetice je tedy podle Bonaventury obraz krásný tehdy, „je-li dobře vytvořen a znázorňuje-li věrně svůj vzor“.²¹⁶ V tomto smyslu je obraz ďábla krásný právě proto, že je ošklivý, poněvadž dobře znázorňuje jeho ošklivost.²¹⁷

Ve středověku se také setkáváme s prvním „tradičním“ zobrazením nebe a zejména pekla. Židé se totiž do nebe dostávali jen zřídka; s výjimkou proroka Eliáše a několika dalších vyvolených jejich duše po smrti setrvaly v temné díře zvané šeól.²¹⁸ Na druhé straně nebylo ani peklo místem nesmírných utrpení a muk, nýbrž pouze nepříjemným, prokletým místem zvaným *gehenna*, tj. nejdále od Boha.²¹⁹ Taktéž antika křesťanský obraz posmrtné existence duší nepřináší.²²⁰ Za zdroje středověkého pojetí zasnění lze považovat spíše jak staroislandské a germánské prameny, podle kterých se dobří budou po smrti radovat, kdežto zlí se dostanou do sálu lemovaného jedovatými hady,²²¹ tak také Zjevení Janovo (Apokalypsu) z Nového zákona²²² a mnohé další – většinou apokryfní – eschatologické popisy.²²³ Další znázornění nebe a především pekla nabízejí barvitě popisy středověkých mystických vizionářek, mj. sv. Hildegardy z Bingen a Brigity Švédské,²²⁴ a v neposlední řadě také Mohamedova pekelná cesta popsaná v Knize žebříku.²²⁵

Jako kompilace atributů křesťanského středověkého nebe a pekla může sloužit Danteho Božská komedie. V ní se také setkáme s parametry záře, světla a lesku pro ráj²²⁶ a jejich opaku – temnoty, noci a smrti – pro peklo.²²⁷ S protiklady operují i jiní středověcí myslitelé, kupř. Eriugena, když v duchu středověkého novoplatonismu staví vedle sebe *moudrost a pošetilost, vědění a nevědomost, život a smrt, světlo a tmu, ctnosti a neřesti, chvályhodné věci a nepřítomnost chvály*.²²⁸

²¹⁵ ECO (2005): 85.

²¹⁶ ECO (1998): 153.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Srov. DINZELBACHER (2004): 17.

²¹⁹ Ibid: 92.

²²⁰ Srov. DINZELBACHER (2004): 17.

²²¹ Srov. DINZELBACHER (2004): 18, 23-24.

²²² ECO (2007): 73; DINZELBACHER (2004): 109 ff.

²²³ DINZELBACHER (2004): 9.

²²⁴ Srov. DINZELBACHER (2004): 122; ECO (2005): 114, 117.

²²⁵ Blíže viz ECO (2007): 87.

²²⁶ Podrobněji viz ECO (2005): 114, 129.

²²⁷ Blíže viz ECO (2007): 37, 82, 87.

²²⁸ Srov. ECO (2005): 85.

Ústředními reprezentanty Dobra je Bůh s anděly na jedné straně a Lucifer (Satan) s ďábly (démony) na straně druhé.²²⁹ Velmi často jsou tyto proti sobě bojující síly alegoricky zobrazovány v podobě zvířat. Zatímco *lev*,²³⁰ *laň*, *ovce*, *kůň*, *sokol* či *orel* konotují s mocnostmi dobra,²³¹ *obludy s ocasem*, *ušima šelmy*, *kozí bradkou*, *drápy*, *kopyty a rohy*, *lišky bez ocasu*, *rohatí medvědi a vepři*, *trojnohá psiska*, *býci se čtyřmi rohy*, *vlčí tlamy na hlavách obra*, *opičky*, *kočičí mazlíčci*, *paviáni*, *sovy*, *netopyři*, *kozli*, *osli a jejich kříženci* vystupují jako symboly Zla.²³²

Při hledání abstraktnějších vyjádření stojí *harmonie*, *dobrota*, *přívětivost*, *láska*, *ctnost*, *souměrnost podobající se andělům s rajskými prvky*, *krása nadsmyslová a vnitřní*, *krása duše*, *hladkost*, *jemnost*, *čistota linií*, *půvab*, *elegance* a *světlá stránka rozumu*²³³ proti *zlu*, *hrůze*, *krutosti*, *neřesti*, *pozemské rozkoši*, *asymetrii*, *ošklivosti*, *deformaci*, *disharmonii* a *temné stránce rozumu*.²³⁴

Ztělesněním celé řady těchto vlastností je ženská krása a ošklivost. Ideál ženy jako andělské bytosti vylíčili např. básníci Boccaccio, Gianni či Dante.²³⁵ Jejím opakem je ošklivá, krutá a zlá stařena, jak je prezentována u Danteho či Burchiella.²³⁶ Ještě pevněji je zakotvena představa čarodějnic, kterým je tradičně přisuzováno spolčení s ďáblem a provozování orgií o sabatech;²³⁷ v literatuře je najdeme u Shakespeara, Goetha či Mathera, dále především v hororech a pohádkách Lovecrafta a McGratha.²³⁸

S ošklivostí a Zlem jsou v širším smyslu spjaty i směšnost, komičnost, grotesknost, obscénnost, vulgárnost, maškarády a karnevaly;²³⁹ karikatura jako jedna z forem komična pak dle Rosenkranze „představuje vrchol ve ztvárnění ošklivosti“.²⁴⁰ Dále mohou být projevem ošklivosti i nevléčitelné nemoci jakož i vše, co je tísnivé, strašidelné, dvojníci, přízraky,

²²⁹ Na tomto místě je vhodné upozornit na fakt, že dle rozhodnutí Kongregace pro nauku víry katolické církve z roku 1975 se jako dogmatická skutečnost zakazuje v demonech spatřovat rovnocenné protivníky Bohu, jak to často činí lidová tradice, neboť jejich moc je po překonání hříchu Ježíšem Kristem trvalé zdání – RAHMER / VORGRIMLER (2009), 86-87. Tato lidová tradice však žije v myslích umělců, proto je zde pro nás relevantní.

²³⁰ Význam lva – stejně jako dalších zvířat – může však být ambivalentní – Srov. ECO (2005): 143.

²³¹ BÍČ (1998): 199-202.; DINZELBACHER (2004): 116.

²³² Srov. ECO (2007): 92, 97, 100.

²³³ Srov. ECO (2005): 85, 104, 114, 117, 160, 170, 174, 184, 212, 239-240, 290, 292-293.

²³⁴ Srov. ECO (2007): 16, 101-102.

²³⁵ Srov. ECO (2005): 160, 170-172.

²³⁶ Srov. ECO (2005): 159, 163. Teprve manýrismus přináší jisté uvolnění striktnosti diferenciacie ženské krásy a ošklivosti, kdy je tolerována a chválena i např. černovláska či trpaslice. – podrobněji viz ECO (2007): 169-171.

²³⁷ Srov. ECO (2007): 203.

²³⁸ Srov. ECO (2007): 207, 212.

²³⁹ Srov. ECO (2007): 131, 132, 135.

²⁴⁰ ECO (2007): 152, 154.

některá místa či domy.²⁴¹ Stejně tak průmyslová ošklivost byla v minulosti považována za osvobození Satana.²⁴²

Zajímavá je diskrepance v četnosti zobrazování Dobra a Zla. Již ve středověku bylo peklo líčeno přibližně třicetkrát častěji než nebe.²⁴³ Situace došla tak daleko, že si církevní hodnostáři stěžovali na skutečnost, že je v chrámech dáván daleko větší prostor zobrazování Zla (pekla) než Dobra (nebe).²⁴⁴ Jestliže období renesance a reformace znamenalo určitý pokles plastičnosti zobrazování posmrtného osudu lidských duší,²⁴⁵ pak v rámci protireformace řízené jezuity došlo ke znovuoživení zájmu o eschatologii.²⁴⁶ Opravdovou zálibu v protikladech, antitezích, a tím i nebe a pekla přináší romantismus, který zároveň souběžnou akceptací protikladů představuje přímou návaznost na středověkou estetiku.²⁴⁷

V období raného romantismu vzniká také žánr gotického románu, jehož linie pokračuje v různých podobách od Walpola, Shelleyové, Maturina přes Poea, Conrada, Kafku až po Fleminga, Eca či Kinga v podstatě dodnes.²⁴⁸ V romantismu dochází také k polidštění Satana, který už zdaleka není tak strašný jako u Hildegardy z Bingenu, Danteho či Tassa nebo ošklivý jako u Marlowa, ale v návaznosti na Milтона či Goetha dokonce vykazuje určité sympatické rysy, jako např. hrdost či vkus.²⁴⁹ U Dostojevského či Manna je pak už jen šedivý, ubohý maloměšťák.²⁵⁰

Posun od estetiky Dobra k estetice Zla zažívá svůj vrchol v období dekadence. Tato epocha přebírá ze středověku vše, co je démonické; je tedy charakteristická fascinací neřestí, perverzí, krutostí, nemocí, hříchem a bolestí, jak je tomu v dílech Baudelaira, Rimbauda či Wilda.²⁵¹

Také avantgardní směry futurismus, expresionismus, dadaismus či surrealismus znamenají pokračování tohoto trendu a v zásadě triumf ošklivosti.²⁵² V důsledku těchto vlivů dochází v současném multikulturalismu k relativizaci protikladu ošklivé vs. krásné,²⁵³ pročež

²⁴¹ Podrobněji viz ECO (2007): 302, 311-312, 322, 330

²⁴² Srov. ECO (2007): 333.

²⁴³ Srov. DINZELBACHER (2004): 10.

²⁴⁴ Srov. DINZELBACHER (2004): 121-124.; ECO (2005): 148. Tento zdánlivě paradoxní jev rozebírá ve své stati „O tragickém umění“ Friedrich Schiller; podle něj je fascinace hrůzou přirozená – srov. ECO (2005): 288–299; ECO (2007): 221.

²⁴⁵ Srov. DINZELBACHER (2004): 125-126.

²⁴⁶ Ibid.: 126.

²⁴⁷ Srov. ECO (2005): 299, 315.

²⁴⁸ Srov. ibid.: 288-299; ECO (2007): 227-228, 422-424.

²⁴⁹ Srov. ECO (2005): 323-324.; ECO (2007): 179, 182-183, 185.

²⁵⁰ Srov. ECO (2007): 182-183.

²⁵¹ ECO (2005): 337.; ECO (2007): 352-353.

²⁵² Podrobněji viz ECO (2007): 365, 368-369, 380.

²⁵³ Srov. ECO (2007): 426.

se nabízí zakončit tuto podkapitulu výrokem čarodějnice z prvního dějství Shakespearovy hry Macbeth: „Krása je ošklivost a ošklivost je krása.“²⁵⁴

1.3.3 Hudebně-estetické možnosti exprese

S prvním pojetím protikladných významů hudebně-výrazových prostředků se můžeme setkat ve starověkém Řecku, konkrétně u Pythagorejců; ti rozlišovali symfóny a diafóny, tj. na základě matematických vztahů harmonické a disharmonické intervaly.²⁵⁵ S estetickým protikladem přichází Damon z Oa (Damon Athénský), podle něhož by „hudba měla vnášet do duší dobrý a zlý étos“, čili „určitý správný nebo špatný mravní základ“.²⁵⁶

Na Damona navazuje Platón, když v *Zákonech* hovoří o „dobré“ a „zlé“ hudbě a tvrdí, že rytmy a veškeré múzické umění napodobuje povahy lepších a horších lidí²⁵⁷ a hudba vyvolává pocity libosti a nelibosti, což jsou synonyma pro dobrotu a špatnost. U něj se také setkáváme s charakteristikou tónin, kupř. dórská symbolizuje „mužnost a odhodlanost“ a frygická „umírněnost a střízlivost“.²⁵⁸

Poněkud jiné pojetí přináší Aristotelés, pro kterého je dórská spíše „umírněná a etická“, frygická „hýří vášněmi, nadšením a dráždivými rytmy“²⁵⁹ a hodí se pro dithyramby.²⁶⁰ Dále uvádí, že lydická tónina „budí smysl pro ladnost a zároveň vzdělává“,²⁶¹ kdežto mixolydická je „naříkavá a stísněná“.²⁶² Mody byly také členěny podle Hippokratovy typologie temperamentu – dórská tónina tak odpovídala flegmatikovi, frygická cholerikovi, lydická sangvinikovi a mixolydická melancholikovi.²⁶³

Různý étos není přiřítán pouze tóninám, nýbrž i rytmům. Aristotelés rozlišuje rytmy „klidnější“ a „pohyblivější“, mající „hrubší“ a „jemnější“ ráz.²⁶⁴ Podle Aristeida Quintiliana záleží na délce slabik – převažují-li dlouhé, je rytmus „vznešený a umírněný“, naopak krátké slabiky spojuje se „vzrušením a nezkrotností“.²⁶⁵ Při volbě tónin propaguje uměřenost, přiměřenost a volbu středu mezi krajnostmi.²⁶⁶

²⁵⁴ Cit. Shakespeara in ECO (2007): 20.

²⁵⁵ Srov. VIČAR / DYKAST (1998): 84, 98.

²⁵⁶ Ibid: 85.

²⁵⁷ Ibid: 88.

²⁵⁸ Ibid: 87.; PLATÓN (2003): 56-83.

²⁵⁹ VIČAR / DYKAST (1998): 87.; ARISTOTELÉS (1998): 299.

²⁶⁰ ARISTOTELÉS (1998): 304.

²⁶¹ Ibid: 305.

²⁶² Ibid: 299.

²⁶³ Podle SCHÜLLEROVÁ (2006): 59.

²⁶⁴ ARISTOTELÉS (1998): 299.

²⁶⁵ VIČAR / DYKAST (1998): 88.

²⁶⁶ Srov. ARISTOTELÉS (1998): 305.; ARITOTELÉS (1996): 90.

Kladné a záporné estetické působení bylo přisuzováno i hudebním nástrojům. Zatímco kithara reprezentovala kladný, umírněný dórský kult Apollóna, aulos stál v čele frygického, orgiastického kultu boha Dionýsa.²⁶⁷

Boëthius, nejvýznamnější hudební teoretik na přelomu antiky a středověku, pokračuje v antické tradici, a rozlišuje tak melodie „sladké a uvolňující“ proti „hořkým a svazujícím“, přičemž jejich rozlišení je otázkou spontánního přirozeného citu.²⁶⁸ Dále píše, že odlišné hudební mody působí různě na psychologii člověka; staví vedle sebe rytmy „tvrdé“ a „jemné“, „měkké“ a „necudné“.²⁶⁹ V jeho pojetí totiž „duše a tělo člověka podléhají týmž zákonům, jaké ovládají hudební jevy, a tytéž proporce nacházíme i v harmonii kosmu“.²⁷⁰ Kosmos je podle něj rozvržen na způsob lyry, kde různé struny harmonicky souznějí, a vytvářejí tak harmonii sfér.²⁷¹

Symbolem upokojení a přiblížení se Bohu se v raném středověku stal gregoriánský chorál se všemi svými charakteristickými znaky.²⁷² Po celý středověk pak hraje velkou roli význam čísel, kupř. je preferován třídobý takt, neboť číslo tři vystupovalo jako symbol sv. Trojice.²⁷³ Dále přetrvává pod vlivem Boëthia pythagorejské učení o dokonalých a nedokonalých intervalech.²⁷⁴ Estetický ideál se odráží i v preferenci vysokých hlasových i nástrojových poloh, kdy krása je spojena s představou „vysokosti“, „jasu“, „světla“ jakožto božských atributů, v důsledku čehož není basová poloha prakticky vůbec používána.²⁷⁵

Od středověku se také v hudbě traduje proslulá zvětšená kvarta jakožto *diabolus in musica*; přináší napětí a nestabilitu žádající si rozvod.²⁷⁶ V kontextu s hříchem či ďáblem je pak tento interval používán mnoha světovými skladateli napříč všemi stylovými epochami, namátkou jmenujme J. S. Bacha, Mozarta, Liszta, Musorgského, Pucciniho, Sibelia, Bernsteina²⁷⁷ a samozřejmě také Petra Ebena.

Středověkou ukázkou uplatnění „serafínských“ a „mefistofelských“ prvků je zpěvohra *Ordo virtutum* mystičky a vizionářky sv. Hildegardy z Bingenu. Jedná se o hru o mystériích, která zobrazuje – podobně jako Goethův *Faust* – zápas mezi Bohem a ďáblem ve vnitřně

²⁶⁷ Srov. VIČAR / DYKAST (1998): 88; ARISTOTELÉS (1998): 304.

²⁶⁸ Srov. ECO (2005): 62.; ECO (1998): 52.

²⁶⁹ Srov. ECO (2005): 63.

²⁷⁰ ECO (1998): 52.

²⁷¹ Ibid: 53-54.

²⁷² Podrobněji viz VIČAR / DYKAST (1998): 100.

²⁷³ Srov. VIČAR / DYKAST (1998): 107-109, 114.

²⁷⁴ Srov. ibid: 114.; ECO (1998): 50.

²⁷⁵ Srov. VIČAR / DYKAST (1998): 118.

²⁷⁶ Srov. ECO (2007): 421.

²⁷⁷ Srov. ibid.

rozervané lidské duši.²⁷⁸ Jako zástupci protikladných sil vystupují jeptišky proti Hildegardině sekretáři Volmarovi, který hraje ďábla.²⁷⁹ Ďábel neumí zpívat – dělá pouze hluk, a proto jeho text postrádá neumata.²⁸⁰ S Faustem má toto dílo ještě jeden nápadný společný rys; je jím jeptiška Richardis, která je prezentována jako vzor pro cudnost,²⁸¹ a tvoří tak svým způsobem paralelu k postavě Markétky.

Sv. Hildegarda z Bingenu také popisuje ve svých vizích „jemné zvuky šťastných duší“ či „církev, která se rozezní jako pozoun ve městě“, jakož i hlas všemohoucího Boha „fortissima“.²⁸² Hudební vyjádření se vyskytují i v jiných středověkých eschatologických vizích; v nebi se tak setkáme s „nekonečným radostným zpěvem andělů na nebesích“, kde je slyšet „píseň radosti, která není nikterak hlasitá, ale milá a líbezná“, s harfami a loutnami v ráji, anděly „přinášejícími kajícím perly na zvoncích“, cherubíny „troubícími na rohy“, místy, kde „mučedníci a nevinní sedíce na trůnech pějící aleluja“, „andělé pějící a zvony znějící“,²⁸³ při posledním soudu s troubícími anděly,²⁸⁴ v očištění s chórem duší „opěvujícím Ježíše jako velkou útěchu v mukách“,²⁸⁵ a konečně v pekle s „ohlušujícím bolestným řevem a běsněním ďáblů“.²⁸⁶

Se značným posunem v hudebním myšlení přichází renesance. V duchu humanistického světonázoru se přirozenou mírou hudebního času stává tlukot lidského srdce²⁸⁷ a harmonický tok směřuje k centru, pokoji.²⁸⁸ Změna se týká i intervalů, kde systematick eufonického kontrapunktu Tinctoris prohlašuje, že nikoli „na základě abstraktní spekulace, ale na základě subjektivního estetického zážitku je možno rozhodnout o tom, který interval je konsonantní a disonantní“.²⁸⁹ Výsledkem je uznání tercií a sext za konsonance.²⁹⁰

Hudebně-estetické protiklady však žijí i nadále. Nejnápadnější je tzv. Augemusik, tj. distinkce černých a bílých not u Josquina Despreze.²⁹¹ Tak proti sobě opětovně stojí *den a noc*, *život a smrt*, *světlo a stín*, *jasnost a bledost* atd.²⁹² Další používanou technikou byl

²⁷⁸ Srov. SCHÄFER (2003): 209. Podle sv. Hildegardy z Bingenu je člověk za pomoci pěti smyslů rozeznat dobro a zlo. – blíže viz BINGEN (2002): 343.

²⁷⁹ Srov. SCHÄFER (2003): 209.

²⁸⁰ Srov. *ibid.*

²⁸¹ Srov. *ibid.*

²⁸² BINGEN (2002): 159-160.

²⁸³ DINZELBACHER (2004): 43, 47, 131, 77, 47, 72-73, 50.

²⁸⁴ *Ibid.*: 118.

²⁸⁵ *Ibid.*: 86.

²⁸⁶ *Ibid.*: 100.

²⁸⁷ Srov. ZOLTAI (1983): 93.

²⁸⁸ Srov. *ibid.*: 93.

²⁸⁹ ZOLTAI (1983): 97.

²⁹⁰ Srov. *ibid.*

²⁹¹ Srov. SCHÜLLEROVÁ (2006): 47.

²⁹² Srov. *ibid.*

tzv. madrigalismus u Adriana Willaerta či Luca Marenzia.²⁹³ U nich se setkáváme se zárodkem užití jistých kompozičních prostředků pro vyjádření určitých významů slov či slovních spojení; za ilustrativní příklad mohou znovu posloužit kontrasty – smích se konvenčně pojil s užitím rychlých pasáží, východ slunce se stoupající melodií, kdežto vzdech naopak s poklesem tónu, hořkost vyžadovala užití disonancí atp.²⁹⁴

Zdaleka největší dosavadní rozmach ve vyjadřování mimohudebních obsahů nastává v období baroka užitím hudebně-rétorických figur,²⁹⁵ jejichž úkolem bylo zobrazit nebo představit lidské emoce.²⁹⁶ Proslulá afektová teorie vychází z Descarta, podle něhož „veškeré dobro a zlo v tomto životě závisí na afektech“.²⁹⁷ Při výběru hudebně-výrazových prostředků za účelem vylíčení určitého afektu byla nejdůležitější melodie, dále tónina a rytmus.²⁹⁸

Melodie se skládala z různých intervalů, které samy o sobě nesly různý význam – existovala opozice malých intervalů značících smutek a velkých intervalů znamenajících radost.²⁹⁹ Podobně byly lítostivé afekty podmíněny volbou disonantních intervalů, kdežto u radostných afektů se doporučovaly spíše konsonance.³⁰⁰

Vedle toho má navíc ještě jeden každý interval svou vlastní charakteristiku; podle Matthesona vyjadřovala čistá kvarta fanfáry, čistá kvinta odvalu, zvětšená kvinta žadonění, malá sexta něžnost, velká sexta veselost atd.³⁰¹ Unisono bylo pak jakožto výchozí bod hudby považováno za symbol stvoření,³⁰² zmenšené intervaly, označované za *intervallum falsum*, sloužily jako exprese hříchu či zločinu.³⁰³

Další polarita se vázala na volbu tónorodu³⁰⁴ – např. J. S. Bach vyjadřuje ve své kantátě *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* kontrastem *moll* a *dur* přechod ze života pozemského do života věčného, což ještě umocňuje diskrepancí mezi prvním souzvukem čítajícím dvě oktávy a souzvukem závěrečným, rozšířeným na rozsah čtyř oktáv.³⁰⁵

²⁹³ SCHÜLLEROVÁ (2006): 73.

²⁹⁴ Podle SCHÜLLEROVÁ (2006): 73.

²⁹⁵ Na tomto místě je třeba upozornit na fakt, že hudební figury samy o sobě byly mnohdy víceznačné; konkrétního významu nabývaly až v hudebním kontextu prostřednictvím textu či nadpisu – srov. BUKOFZER (1986): 549.

²⁹⁶ Srov. BUKOFZER (1986): 18, 547.

²⁹⁷ Cit. Descarta in SCHÜLLEROVÁ (2006): 40.

²⁹⁸ Srov. *ibid*: 57.

²⁹⁹ Srov. *ibid*: 61.

³⁰⁰ Srov. *ibid*: 33.

³⁰¹ Podle *ibid*: 68.

³⁰² Srov. *ibid*: 50.

³⁰³ Srov. EGGBRECHT (2001): 123, 125-126.

³⁰⁴ Srov. BUKOFZER (1986): 546; SCHÜLLEROVÁ (2006): 61.

³⁰⁵ Srov. EGGBRECHT (2001): 183-186.

Různí barokní hudební teoretikové (Charpentier, Mattheson či Schubart) syntetizují významy a charakteristiky jednotlivých tónin.³⁰⁶ I zde lze najít četné kontrasty; např. tónina *C dur* byla univerzálně pokládána za veselou, radostnou nebo rozkošnou, *f moll* je naproti tomu tóninou temna, strachu, melancholie a smrti.³⁰⁷

S dosažením kýženého afektu souvisel i výběr vhodné metroritmické struktury; ačkoliv interpretace užití tečkovaného rytmu byla u Matthesona i Quantze rozdílná,³⁰⁸ byly naproti tomu synkopické útvary znamenající odchylku od regulérního taktového uspořádání všeobecně vykládány jako odchylka od Božího řádu, tudíž poukazovaly na hřích nebo úchytku.³⁰⁹ Nositeli afektu byla i tempová (výrazová) označení; podle Descarta vyvolává pomalé tempo „chabé vášně“ a rychlé tempo naopak „živější hnutí“.³¹⁰ Mattheson připisuje např. *adagiu* smutek, *lentu* úlevu, *andante* naději, *allegro* útěchu a *prestu* žádostivost.³¹¹ Podobně je tomu u druhů taktů – třídobý údajně zaměstnává mysl více, používal se k vyjádření radosti a byl nadřazován taktu dvoudobému.³¹²

Zcela zásadní význam má znovu číselná symbolika, která se promítá do počtu tónů v souzvuku, dob v taktu či počtu křížků či béček v předznamenání.³¹³ Číslo *jedna* nejčastěji označuje Boha Otce, *dvě* Boha Syna, *tři* Ducha Svatého či sv. Trojici, *čtyři* anděly či evangelisty, *pět* člověka (značí součet rukou, nohou a hlavy), *šest* vystupuje jako nedokonalost či nedostatečnost, *sedm* naopak dokonalost a úplnost, *osm* anticipuje nový začátek (podle osmi pasažérů Noemovy archy), číslu *devět* není přiřítán žádný jednoznačně vyložitelný význam a *deset* konotuje s příkázáními, pohromami či malomocnými.³¹⁴

Docílení žádoucího afektu je podřízena i selekce příslušných hudebních nástrojů, vydávajících rozličné barvy. Podle anglického religiozního básníka Johna Drydena dokáže flétna vzbudit lítost nad neopětovanou láskou, naopak ostré housle byly vhodné k výrazu žárlivosti, vzteku, zoufalství či šílenství.³¹⁵

Dále existovaly válečné nástroje jako trumpety nebo tympány, svůj smysl měla však např. i harfa symbolizující krále, pozoun vyjadřující hlas samotného Boha nebo jeho posla či zvony, jimž byla připisována určitá magická ochranná funkce, a v neposlední řadě pak také

³⁰⁶ Mezi jednotlivými pojetími panují větší či menší rozdíly – podrobněji viz Tab. 2 in SCHÜLLEROVÁ (2006): 63-66.

³⁰⁷ Srov. SCHÜLLEROVÁ (2006): 63-64.

³⁰⁸ Blíže viz *ibid*: 69-70.

³⁰⁹ Srov. EGGBRECHT (2001): 125-126.

³¹⁰ Viz parafráze Descarta in SCHÜLLEROVÁ (2006): 38.

³¹¹ Podle SCHÜLLEROVÁ (2006): 69.

³¹² Srov. SCHÜLLEROVÁ (2006): 33, 38-39.

³¹³ Srov. SCHÜLLEROVÁ (2006): 51.

³¹⁴ Podle *ibid*.

³¹⁵ Srov. *ibid*: 54.

varhany, které jakožto symbol sv. Trojice „tvořily doprovod ke slovům živého Boha“.³¹⁶ Úkolem královského nástroje, který podle legendy stvořila sv. Cecílie, bylo vést lidstvo prostřednictvím tónů vzbuzujících božskou lásku blíže k Bohu.³¹⁷ Roli sehrával i materiál, ze kterého byly instrumenty vyrobeny – kupř. cedr nesl význam nesmrtelnosti a dub byl spojován se silou či magickou mocí.³¹⁸

Vrchol afektové teorie představují tzv. sémantické figury, jež jsou v podstatě analogickými podobami svých rétorických předchůdců – tropů a figur,³¹⁹ V jejich velkém počtu se mj. vyskytují i tzv. *hypotyposis*-figury popisu a reprezentace *anabasis* a *catabasis*,³²⁰ které do velké míry korelují s námi pojednávanými „serafínskými“ a „mefistofelskými“ prvky. V případě *anabasis* se jedná o „stoupající hudební pasáž, která vyjadřuje stoupající nebo zvedající se hudební myšlenky“ nebo „vysoké a vznešené afekty“,³²¹ a pojí se s výrazy typu *běžet, tančit, nebe, hory, vystoupit* či *stoupat*.³²² Jako přímý protiklad k této sémantické figurě funguje *catabasis*, jež je charakterizována jako „klesající hudební pasáž, která vyjadřuje klesající, pokorné nebo negativní obrazy a afekty“³²³ s klíčovými slovy *pokora, ponížení, peklo, sestoupit* či *klesnout*.³²⁴

Užití těchto figur bylo později z oblasti opery Christophem Berndardem rozšířeno i na hudbu instrumentální, přičemž „zdůrazněné, vyvýšené a přepjaté myšlenky byly položeny výše“,³²⁵ oproti „nezdůrazněným, nízkým a tmavým myšlenkám“, které zaujímaly nižší polohu.³²⁶

Reprezentativní příklady aplikace metaforických postupů na instrumentální hudbu se vyskytují např. u J. S. Bacha;³²⁷ kupř. v chorálové předehře „Erstanden ist der heilig' Christ“ vyjadřují zmrtvýchvstání vzestupné kvarty a kvinty;³²⁸ naopak v chorálu „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ pád z nevinosti do hříchu symbolizuje klesající zmenšená septima a zvýšený podíl chromatiky odpovídá spáchanému hříchu.³²⁹

³¹⁶ Srov. SCHÜLLEROVÁ (2006): 53.

³¹⁷ Srov. ibid: 54.

³¹⁸ Ibid: 53.

³¹⁹ K problematice hudby a rétoriky viz podrobněji SCHÜLLEROVÁ (2006): 95 ff.

³²⁰ Ibid: 82, 166.

³²¹ SCHÜLLEROVÁ (2006): 168-169. Odpovídala jim mj. i vyšší poloha hlasu – srov. ibid: 33.

³²² Ibid: 149-150; 168-169.

³²³ Ibid: 170.

³²⁴ Ibid: 149-150, 170.

³²⁵ Ibid: 82.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Srov. BUKOFZER (1986): 402.

³²⁸ Srov. ibid.

³²⁹ Srov. ibid: 401.

V baroku bylo, jak známo, technické provedení nadřazeno originalitě námětu a tématu – důsledky tohoto faktu se promítají i do hudebně rétorického procesu. Existovaly tzv. *loci topici* (oblasti témat), které sloužily skladatelům jako jakási inspirační základna při vytváření jejich kompozic.³³⁰ Z nepřehledného množství topic nejsou pro účel této práce bez zajímavosti především tři z nich, a to *locus comparatorum*, neboli srovnání podobného s rozdílným, malého s velkým apod.,³³¹ *locus oppositorum*, operující s protikladnými druhy taktů, protipohybem, nízkými a vysokými polohami a také pomalými a rychlými tempy;³³² s ohledem na Ebenem často používané citace je relevantní též *locus testimoniorum*, pracující s úryvky ze známých melodií z církevních chvalozpěvů, cantu firmu, lidových popěvků atd.³³³

Teoretické zázemí pro klasicismus pochází od Jeana Philippa Rameaua; ten ve svém díle *Demonstration du principe de l'harmonie* mj. tvrdí, že „melodie musí být podřízena harmonii“³³⁴, která zaručuje „racionální pořádek v bezbřehém proudu melodického vyjádření vášní“.³³⁵ Osvícenství se tedy vyznačuje distancí od doslovného dodržování zásad afektové teorie a preferencí formy.³³⁶

Z Rameauova pojetí částečně vychází i Gluck, pro kterého je cílem hudby „zobrazit myšlenku, cit a vášně“.³³⁷ U Glucka lze navíc dále vysledovat linii hudebního vyjádření protikladů, poněvadž hudba má podle něj „v dramatické básni podobnou funkci jako živé barvy a dobře rozvrhnutý kontrast světla a stínu v dobré kresbě“.³³⁸

Ke znovuoživení duality typické pro středověké myšlení dochází v romantismu, kde na jedné straně stojí svět skutečnosti, spojený s městy, továrnami, bídou, utrpením, povrchností, podvodem, přetvářkou, chladem, osiřením a ztrátou vazeb,³³⁹ s tím ostře kontrastuje svět snu, hudby, krásna, touhy, který se stává krásným skrze smutek, melancholii, slzy a trápení.³⁴⁰ Do tohoto světa se romantikové utkali a toužili „po věcech, jež nejsou z tohoto světa“.³⁴¹ Nabízí se zde tedy logicky paralela s kristologickým pojetím pozemského světa a království Božího.³⁴²

³³⁰ Srov. SCHÜLLEROVÁ (2006): 57, 76, 103, 109.

³³¹ Podle ibid: 111.

³³² Ibid: 112.

³³³ Ibid.

³³⁴ Cit. Rameaua in ZOLTAI (1983): 134.

³³⁵ Cit. Rameaua ibid.

³³⁶ Srov. EGGBRECHT (2001): 52.

³³⁷ ZOLTAI (1983): 132.

³³⁸ Ibid: 139.

³³⁹ Srov. EGGBRECHT (2001): 176-177.

³⁴⁰ Srov. ibid.

³⁴¹ Cit. Mahlera in EGGBRECHT (2001): 177.

³⁴² Srov. ibid: 178.

Opět se užívá polarizace tónorodu, objevují se vzestupné a sestupné intervaly jako protiklad krásy a smutku, krásná barva harfového a „blažený“ flétnový tón jsou diametrálně odlišné od elegického tónu hoboje.³⁴³

Za konkrétní příklad užití kontrastních hudebně-výrazových prostředků může posloužit Schubertova píseň „Poslední naděje“ z cyklu *Zimní cesta*.³⁴⁴ Negativní kontext se projevuje mollovým tónorodem, harmonickou neurčitostí, chvěním v mezihrách a klesajícími intervaly, kdežto krásno se vyznačuje durovým tónorodem, pravidelnou periodicitou, jasnými harmonickými sledy a měkkými průtahy.³⁴⁵

Novoromantismus se pak nese ve znamení sporu wagneriánů obhajujících zejména Liszta a Wagnera, jakož i další skladatele komponující programní hudbu, která si klade za cíl sdělit mimohudební obsah, s propagátory absolutní hudby Johanna Brahmsa a dalších skladatelů, soustředěných kolem vídeňského hudebního estetika Eduarda Hanslicka, kteří kladli důraz především na formu.³⁴⁶

Z výše uvedeného je zřejmé, že „serafínské“ a „mefistofelské“ prvky v tom smyslu, v jakém jsou chápány v této práci, rozhodně nejsou ničím převratně novým, nýbrž staví na pevných základech západního hudebně-estetického myšlení a v rámci jeho vývoje se jejich „předchůdci“ objevují v mnoha rozličných obrysech, formách a variacích nejen v hudbě, ale i v dalších „krásných“ uměních.

³⁴³ Srov. EGGBRECHT (2001): 179, 181-182.

³⁴⁴ Srov. *ibid*: 110, 112.

³⁴⁵ Srov. *ibid*: 112.

³⁴⁶ Srov. KYSLÍKOVÁ / HONS / KYSLÍK (1999): 63.

1.4 Prostor pro Petra Ebena, *Fausta* a *Joba* v ŠVP současných SŠ a ZUŠ

1.4.1 Situace na SŠ

Jelikož Školní vzdělávací programy (ŠVP) již několik let fungují na středních školách, avšak na základních uměleckých školách jsou zatím ve fázi finální přípravy – mají platit od příštího školního roku – jsou ŠVP středních škol pro účel této práce stěžejní; za výchozí korpus byly vybrány tři ŠVP různě orientovaných středních škol: (1) hudebně zaměřené gymnázium – Janáčkova konzervatoř a gymnázium v Ostravě, ŠVP pro gymnaziální vzdělávání, (2) všeobecně zaměřené gymnázium – Gymnázium Josefa Kainara Hlučín a (3) pedagogické lyceum – Střední pedagogická a Střední zdravotnická škola v Krnově.

Ze tří výše uvedených škol by při logické úvaze měla Petru Ebenovi a jeho skladbám spojeným s literaturou a kulturou ve svém ŠVP první z nich nabídnout nejvíce místa. Na této škole se vskutku vyučuje několika předmětům, v rámci kterých by se námi sledovaná problematika mohla probírat.

Začneme u ryze hudebních předmětů: v charakteristice vyučovacího předmětu Harmonie a kontrapunkt je uvedeno, že „prohlubuje znalosti a rozvíjí dovednosti potřebné k estetickému chápání a interpretaci hudebního díla“.³⁴⁷ V této souvislosti bychom zde mohli zahrnout i námi sledované „serafínské“ a „mefistofelské“ prvky, především ty z nich, jež mají co do činění s harmonickým či kontrapunktickým vyjádřením. V témž předmětu by dále dle výchovných a vzdělávacích strategií učitel měl rozvíjet komunikativní dovednosti a „vést žáka k jasnému a srozumitelnému vyjadřování myšlenek a názorů, a vytvářet tak podmínky pro vzájemné sdělování pocitů a hudebních představ“.³⁴⁸ Tento požadavek koreluje s možností vyjádření pocitů z poslechu, a tím i zjištění působení námi sledovaných prvků, avšak vzhledem k tomu, že se jedná o hudbu 20. století, připadá analýza Ebenových skladeb v úvahu až ve 4. ročníku.³⁴⁹

Ve výstupu předmětu Hudební formy a analýza skladeb je psáno, že žák „vyděljuje podstatné hudební znaky z proudu znějící hudby, rozpoznává hudebně výrazové prostředky užité ve skladbě, uvědomuje si formální strukturu díla a k dílu přistupuje jako k logicky

³⁴⁷ FRÝDLOVÁ et al. (2010): 130.

³⁴⁸ Ibid: 131.

³⁴⁹ Ibid: 134.

utvářenému celku“.³⁵⁰ Měl by tedy analogicky rozpoznat i ty prostředky, které spadají pod naše prvky. Dále by měl být schopen „vysvětlit umělecký znakový systém jako systém vnitřně diferencovaný a dokázat v něm rozpoznat a nalézt umělecké znaky od objevných až po konvenční“.³⁵¹ Jinak řečeno měl by být s to na základě analýzy rozpoznat originální znaky Ebenovy sémiotiky a rozlišit, které ze „serafínských“ a „mefistofelských“ prvků lze nalézt i u jiných skladatelů a které z nich jsou naopak pro Ebena distinktivní. Poněvadž konkrétní formy jsou probírány až ve 4. ročníku, je jejich zařazení možné opět až tehdy.³⁵²

V učivu předmětu Dějiny hudby je Eben vedle Slavického a Kabeláče zařazen pod českou hudební tvorbu po 2. světové válce, sloh sónický, jenž se probírá ve 4. ročníku.³⁵³ Učitel tak má možnost seznámit žáky s Ebenovou osobností a jeho tvorbou i v širším kontextu, a osvětlit tak dobové souvislosti, mnohdy nezbytné pro hlubší chápání poselství jeho skladeb.

S *Faustem* a *Jobem* se však mohou žáci setkat i v dalších – nehudebních – předmětech, z nichž nejvýznamnější je patrně Český jazyk a literatura. Tento předmět si totiž mj. klade za cíl „seznámit žáka s některými světovými mýty a objasnit funkci mýtu“,³⁵⁴ a tedy i mýtu faustovského, který zajisté může být do světových mýtů zahrnut. Mezi ústní lidovou slovesnost³⁵⁵ v širším smyslu patří také české legendy o doktoru Faustovi.³⁵⁶ Taktéž se hovoří o biblických mýtech,³⁵⁷ kam lze zahrnout i starozákonní příběh o Jobovi. Bible kralická, ze které pocházejí motta Ebenova *Joba*, se probírá v rámci humanismu v Čechách, o Goethem a jeho *Faustovi* by se žáci měli dozvědět ve výkladu o klasicismu, resp. preromantismu.³⁵⁸ Veškerá zmíněná látka je soustředěna do 1. ročníku.³⁵⁹

Jeden z komunikačních výstupů předmětu Německý jazyk zní takto: „nad mapou Německa žák vyjádří základní znalosti ze zeměpisu a kultury tohoto státu“,³⁶⁰ mluví se i o přesazích do hudební teorie a dějin hudby.³⁶¹ Naskýtá se tedy možnost pohovořit o Goethem, městech, kde působil, jakož i o místech, na nichž se odehrává jeho *Faust*, kupř. o Brockenu v pohoří Hartz či Auerbachovském sklepě v Lipsku. Taktéž se lze zmínit

³⁵⁰ FRÝDLOVÁ et al. (2010): 153.

³⁵¹ Ibid: 153.

³⁵² Srov. ibid: 154.

³⁵³ Srov. ibid: 161.

³⁵⁴ Ibid: 23.

³⁵⁵ Srov. ibid.

³⁵⁶ Např. pověst „Faustův dům“ lze nalézt ve *Starých pověstech českých* Aloise Jiráska (2007), v části Pověsti doby křesťanské.

³⁵⁷ Srov. FRÝDLOVÁ et al. (2010): 23.

³⁵⁸ Srov. ibid.

³⁵⁹ Srov. ibid: 22-23.

³⁶⁰ Ibid: 51.

³⁶¹ Ibid: 51-52.

o některých významných hudebních zpracováních Fausta z pera skladatelů z německy mluvících zemí; to vše ve 2. ročníku.³⁶²

Žákům učícím se jinému cizímu jazyku – kromě povinné angličtiny – mohou být místa, na nichž se Faust odehrává, přiblížena v předmětu Zeměpis; konkrétně se o nich lze zmínit v geografii západní Evropy.³⁶³ Podobně v geografii jihozápadní Asie (a Předního východu)³⁶⁴ lze na mapě ukázat možné lokality země Ús, z níž pochází Job. V obou případech jde o 2. ročník.³⁶⁵

Skutečnost skladatelova částečně židovského původu podněcuje ke zmínce o něm a těch děl z jeho tvorby, která jsou inspirovaná židovstvím (mezi něž patří i *Job*), v učivu o kulturním dědictví starověkého židovského státu (spadajícím pod 1. ročník) v předmětu Dějepis.³⁶⁶ Dále se v tomto předmětu probírá český humanismus, který stál u zrodu Bible kralické, osud španělských Židů, v nichž má Petr Eben předky (2. ročník), období absolutismu, v němž žil Goethe (3. ročník), a v neposlední řadě také druhá světová válka a s ní spojený holocaust (4. ročník),³⁶⁷ který zažil i Petr Eben a který jej inspiroval ke zhudebnění základních filozofických otázek o osudu a životě člověka.

Posledním předmětem tohoto ŠVP poskytujícím možnost pojednání o našem tématu jsou Základy společenských věd; ty mj. zahrnují i úvod do religionistiky ve 2. ročníku, kam spadá Job i Ebenova duchovní (spirituální a liturgická) hudba jako taková, v rámci dějin filozofie lze pak v průběhu 3. ročníku nastínit jednotlivé hudebně-estetické koncepce související se „serafínskými“ a „mefistofelskými“ prvky – tj. vnímání a zobrazování krásy a ošklivosti, Dobra a Zla atp.³⁶⁸

Doplňkově lze vzít v úvahu i volitelné předměty ve 3. a 4. ročníku, jejichž otevření však vždy závisí na počtu zájemců o konkrétní předmět.³⁶⁹ V tomto ŠVP najdeme geograficko-dějepisný seminář, dále konverzace v cizím jazyce, seminář z českého jazyka a literatury a také seminář společenskovední.³⁷⁰ Tento ŠVP sice nepodává žádný bližší popis těchto předmětů, můžeme se však domnívat, že by se v jejich učivu pravděpodobně našlo místo pro ty záležitosti vztahující se k našemu tématu, které by vzhledem k omezeným časovým dotacím pro jednotlivá témata byla probrána jen povrchně.

³⁶² FRÝDLOVÁ et al. (2010): 51.

³⁶³ Ibid: 87.

³⁶⁴ Srov. ibid.

³⁶⁵ Srov. ibid.

³⁶⁶ Srov. ibid: 92.

³⁶⁷ Srov. ibid: 96-100.

³⁶⁸ Srov. ibid: 121, 124-126.

³⁶⁹ Srov. ibid: 18.

³⁷⁰ Srov. ibid: 18-19.

Vzhledem k tomu, že v ŠVP všeobecně zaměřeného gymnázia je jediným hudebním předmětem Hudební výchova,³⁷¹ prostor pro podrobnou analýzu skladeb se značně zúžil. Nicméně i tento předmět rozvíjí kompetence k řešení problémů tím, že „podněcuje žáky k analýze a syntéze hudebních děl, ke kritickému myšlení při posuzování uměleckého díla“.³⁷² Dále se v kompetencích komunikativních mj. mluví o „vedení dialogu či diskuzi o dojmu z uměleckého díla“;³⁷³ učitel v kompetencích občanských má pak za úkol „vysvětlit význam našeho historického a kulturního dědictví“³⁷⁴ a návštěvě koncertů,³⁷⁵ což poskytuje možnost poslechu koncertu některého z Ebenových cyklů.

Vzdělávací obsah předmětu je zde rozdělen celkem na pět témat: vokální činnosti, instrumentální činnosti, hudebně pohybové činnosti, poslechové činnosti a hudební teorie.³⁷⁶ Z hlediska učiva a výstupů jsou pro nás nejpodstatnější činnosti poslechové, kde žák v jednom z výstupů „vnímá použité výrazové prostředky a chápe jejich význam“,³⁷⁷ a rovněž „popíše podmínky a okolnosti vzniku hudebního díla“,³⁷⁸ a to včetně skladeb 20. století.³⁷⁹ Dále jsou to činnosti instrumentální, v nichž se počítá se skupinovou hrou na nástroje, použitím Orffova instrumentáře, tvořením jednoduchých doprovodů,³⁸⁰ které korelují zejména s Ebenem poměrně často využívaným prvkem ostinátního rytmu. Taktéž lze tímto způsobem vytvořit jednoduchý doprovod flašinetového typu, imitovaný v některých částech *Fausta*.³⁸¹ Z hudebně pohybových činností připadá v úvahu jednoduchá choreografie na vybrané tance, které se taktéž vyskytují v určitých částech *Fausta*,³⁸² z činností vokálních lze uplatnit např. „Studentské písně“ z *Fausta* nebo chorály, jejichž citace se vyskytují v obou cyklech.³⁸³ Učivo je časově rozloženo do čtyř let – tj. od primy do kvarty a tím, že některé dovednosti (např. instrumentální činnosti) se procvičují i ve vícero ročnících.³⁸⁴

U dalších předmětů je situace podobná předchozímu ŠVP. Český jazyk a literatura má v kompetencích občanských zmínku o „kulturních akcích, jimiž se rozvíjí estetické cítění

³⁷¹ Srov. KANÁK et al. (2009): 5-12.

³⁷² Ibid: 155.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ Srov. ibid.

³⁷⁶ Ibid: 156-157.

³⁷⁷ Ibid: 156.

³⁷⁸ Ibid: 158.

³⁷⁹ Srov. ibid.

³⁸⁰ Srov. ibid: 156, 160.

³⁸¹ Např. „Kolovrátkář“ nebo „Studentské písně“.

³⁸² Např. valčík ve „Valpuržině noci“.

³⁸³ Nabízí se pojednat o gregoriánském i protestantském chorálu.

³⁸⁴ Srov. KANÁK et al. (2009): 156-161.

žáka“.³⁸⁵ V primě poskytuje informace o ústní lidové slovesnosti, o Bibli jako o jedné z nejstarších psaných literárních památek, dále jsou v tercii probírány epochy klasicismu a preromantismu.³⁸⁶

Vzdělávací obsah předmětu Německý jazyk uvádí jako jedno z témat hudbu a kulturu,³⁸⁷ v předmětu Geografie je v tercii a kvartě také zahrnuta regionální geografie jihovýchodní Asie i západní Evropa,³⁸⁸ předmět Společenský základ obsahuje v kvintě a sextě témata světová náboženství a religionistika, úvod do filozofie a vývoj filozofického myšlení a etiky,³⁸⁹ a předmět Dějepis tematizuje napříč všemi ročníky starověk, klasicismus holocaust.³⁹⁰

Přidanou hodnotu přináší předmět Výtvarná výchova, v němž je v rámci tématu malba v primě zahrnut i Goethův barevný kruh,³⁹¹ témata malba a kresba operují v dalších ročnících s pojmy jako sytost, tón, harmonie, kontrast, rytmus,³⁹² tedy s termíny vyskytujícími se i v hudební terminologii. V jednom z výstupů se uvádí, že žák „míchá a vrství barvy“;³⁹³ zde nelze nepomyslet na varhanní registraci, která se – a u Ebena zvláště – zakládá na stejném principu. V tématu zvaném dekorativní práce pak žák „užívá obrazové vyjádření k zaznamenání podnětů z představ a fantazie“,³⁹⁴ čehož lze využít především při poslechu Ebenových skladeb.

Tento ŠVP podává kromě seznamu volitelných předmětů pro kvintu a sextu i popis jejich obsahu; řeč je o literárním semináři, konverzaci v německém jazyce, semináři z geografie, dějepisu a společenskovedním semináři.³⁹⁵ V každém z těchto předmětů – vyjma dějepisu, který je zaměřen spíše na historické vědy a historikovu práci³⁹⁶ – se najde místo pro prohloubení znalostí a dovedností spojených s některým z výše zmíněných témat.³⁹⁷

ŠVP pedagogického lycea počítá v souladu se zásadami uváděnými v odborné literatuře³⁹⁸ s rozvíjením všech složek hudební výchovy, tj. pěveckých, instrumentálních, poslechových a hudebně pohybových činností s tím, že vzhledem k pedagogickému zaměření

³⁸⁵ KAŇÁK et al. (2009): 27.

³⁸⁶ Srov. ibid: 29-31.

³⁸⁷ Srov. ibid: 43.

³⁸⁸ Srov. ibid: 132-133.

³⁸⁹ Srov. ibid: 141.

³⁹⁰ Srov. ibid: 146-150, 152.

³⁹¹ Srov. ibid: 164.

³⁹² Srov. ibid: 165-166.

³⁹³ Ibid: 167.

³⁹⁴ Ibid: 169.

³⁹⁵ Srov. ibid: 10-12.

³⁹⁶ Srov. ibid: 221.

³⁹⁷ Srov. ibid: 191, 185-186, 216, 218-219.

³⁹⁸ Viz např. DANIEL (1984): 6 ff. n. HOLAS (2004): 58 ff.

jde primárně o jejich didaktiku.³⁹⁹ Při zaměření na hudební výchovu se předmět vyučuje ve 2.–4. ročníku.⁴⁰⁰ Didaktiky těchto činností mají být podpořeny „nezbytnými elementárními hudebně teoretickými poznatky a znalostmi z dějin hudby“.⁴⁰¹ Z náplní jednotlivých činností vyplývá, že v rámci dílčích oblastí lze pracovat v podstatě s týmiž návrhy, jež jsou uvedeny v pojednání o předcházejícím ŠVP s tím rozdílem, že se ze žáka stává učitel, a je tudíž na něm, aby sám byl schopen připravit podklady a vést hodiny, přičemž jako vzorek pro ověřování svých postupů využívá spolužáků.⁴⁰²

Z hlediska ostatních předmětů je situace víceméně obdobná jako v případě předchozích ŠVP gymnázií; i zde totiž najdeme povinné předměty Český jazyk a literatura, Cizí jazyk 1 (pokročilí), Dějepis, Zeměpis, Občanskou nauku, Výtvarnou výchovu a volitelné semináře literární a společenskovědní, jejichž učivo umožňuje implementaci našeho tématu z různých pohledů podobnou výše uvedeným.⁴⁰³

Navíc přistupuje v předmětu Český jazyk a literatura poměrně rozsáhle propracovaná oblast literární teorie a kritiky, kde by mohly dostat prostor literárně-kritické přístupy k oběma závažným tématům a samozřejmě také diskuze o nich.⁴⁰⁴ Tentýž předmět také uvádí jako jeden z výsledků svých vzdělávání „porovnání různých způsobů interpretace literárního textu (např. filmu, audionahrávky, komiksu)“,⁴⁰⁵ a tudíž se nabízí i práce s nahrávkou veršů *Fausta* (u něj navíc i scénického zpracování) a *Joba* a jejich srovnání s psanou podobou textu; totožně lze postupovat i v předmětu Literární seminář.⁴⁰⁶

Jeden z okruhů v rozpisu učiva předmětu Výtvarná výchova tvoří dějiny výtvarného umění,⁴⁰⁷ což poskytuje příležitost poukázat na estetický vývoj pojetí „serafínských“ a „mefistofelských“ kontrastů v malířství či promítnout některá výtvarná díla inspirovaná faustovskou či jobovskou tematikou.⁴⁰⁸ Zajímavou možností dále skýtá předmět Dramatická výchova, jenž umožňuje realizovat kupř. dramatický projekt, jedna z oblastí učiva se zabývá klasicistním dramatem;⁴⁰⁹ jeden z výstupů je navíc podmíněn „rozpoznáním umělecké kvality

³⁹⁹ Srov. GLATTER et al. (2011): 150-151.

⁴⁰⁰ Srov. ibid: 154.

⁴⁰¹ Ibid: 150-151.

⁴⁰² Srov. ibid: 154-156.

⁴⁰³ Srov. ibid: 33-52, 62-77, 144-149, 175-180, 200-202, 222-227.

⁴⁰⁴ Srov. ibid: 38-43.

⁴⁰⁵ Srov. ibid: 43.

⁴⁰⁶ Srov. ibid: 202.

⁴⁰⁷ Srov. ibid: 171.

⁴⁰⁸ kupř. Peter von Cornelius, Tony Johannot, Julius Nisle, Rembrandt a další v případě *Fausta*; u *Joba* je kromě proslulých ilustrací Williama Blakea považován za dobrý zdroj TERRIEN, Samuel. *The Iconography of Job through the Centuries: Artists as Biblical Interpreters*. Pennsylvania: Penn State University Press, 1996. – viz BAUER in MELVILLE-MASON (ed.) (2000): 111.

⁴⁰⁹ Srov. GLATTER et al. (2011): 148-149.

přednesu“.⁴¹⁰ Zároveň je také nutno mít na paměti, že právě Faust vznikl původně jako scénická hudba k dramatu.⁴¹¹

Naše téma je však natolik rozsáhlé, že je s to v širším smyslu zasáhnout do daleko širšího spektra předmětů, technická zaměření nevyjímaje – Faustovy pokusy by zcela jistě našly své místo v chemii, princip fungování varhan patří do fyziky a částečně také informatiky, je-li řeč o setzeru a dalších moderních programovatelných paměťových zařízeních, pro ucházející interpretaci cyklů *Faust* a *Job* takřka nezbytných.

1.4.2 Situace na ZUŠ

Výzkumný korpus této práce pochází v případě ZUŠ z těch pilotních škol, které svůj ŠVP zveřejnily na svých webových stránkách, popř. z návrhů některých kolegů působících na ZUŠ, kteří jsou jejich autory a laskavě je poskytli výhradně za účelem tohoto výzkumu – jedná se konkrétně o (1) ZUŠ Chodov, (2) ZUŠ Louny, (3) ZUŠ Petra Ebena Žamberk pro předmět Hudební nauka a (1) ZUŠ Frýdek-Místek, (2) ZUŠ Jihlava a (3) ZUŠ Jana Štursy Nové Město na Moravě pro předmět Hra na varhany.⁴¹²

Společným jmenovatelem portfolia předmětů hudebního oboru na různých ZUŠ je Hudební nauka. Poskytuje základní přehled o dějinách hudby, organologii, elementární hudební teorii či základech harmonie, intonace, rytmu a sluchové analýzy; vedle toho se však zaměřuje i na poslech, interpretaci a vyjádření vlastních názorů na hudbu.⁴¹³ ZUŠ Petra Ebena v Žamberku jde v harmonii do větší hloubky a ve vyšších ročnících počítá i se znalostmi hudebních forem, jež „směřují ke schopnosti praktického rozboru skladeb“.⁴¹⁴ Zjednodušeně lze konstatovat, že obsah tohoto předmětu se do značné míry překrývá s náplní předmětu Hudební výchova na výše uvedených středních školách až na hudební teorii, kde se na ZUŠ zachází do větší hloubky.

Je poměrně málo ZUŠ, na kterých se vyučují varhany, a ne toliko elektronické klávesové nástroje neboli klávesy (keyboard). Velmi pravděpodobně je tomu tak převážně z důvodů finančních, neboť pořízení varhan – byť digitálních či cvičných píšťalových – pochopitelně znamená velmi náročnou investici, která není zdaleka všude myslitelná.⁴¹⁵

⁴¹⁰ GLATTER et al. (2011): 148.

⁴¹¹ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 216-217.

⁴¹² V případě posledních dvou jmenovaných se jedná o ineditní materiály.

⁴¹³ Srov. KUBRICHT et al. (2010): 14-15; RIEDLOVÁ et al. (2011): 93-95.

⁴¹⁴ CHVÁTILOVÁ et al. (2011): 86.

⁴¹⁵ Ani v jednom ze tří výše citovaných ŠVP hru na varhany nenajdeme.

Jednou ze ZUŠ, která varhany ve svém ŠVP má, je Jihlava. Vystává logicky otázka, zda by části *Fausta* či *Joba* vyhovely rámcově stanoveným výstupům. Odpověď zní ano, avšak s výhradami: ve vyšších ročnících se totiž hovoří o „úměrně volených skladbách“;⁴¹⁶ je tedy nezbytné zohlednit individuální schopnosti žáků a na jejich základě usoudit, zda by např. „Kolovrátkář“ či „Epilog“ z *Fausta*, resp. „Zoufalství a rezignace“ či „Pokání a prohlédnutí“ z *Joba*, které patří ke hratelnějším partiím, odpovídaly schopnostem nadprůměrných žáků. Šanci však mají i méně zdatní žáci, kteří se mohou pokusit jednoduchou harmonizací podložit písně či tance citované ve *Faustovi*.⁴¹⁷

Stejná škola nabízí i obor Liturgické varhany, kde by našly uplatnění spíše Ebenovy liturgické skladby (např. ordinárium nebo písně z kancionálu) či některé z jeho *Deseti chorálních předeher*, ale např. i píseň „Kristus, příklad pokory“, která je citována v závěrečné části *Joba* či gregoriánské motivy z obou cyklů.⁴¹⁸ Obě zaměření počítají ve vyšších ročnících s používáním pomocných zařízení varhan,⁴¹⁹ velmi často žádaných a předepisovaných v závažnějších Ebenových skladbách.

Další ze škol – ZUŠ Frýdek Místek – klade ve svém ŠVP důraz na postupný systematický rozvoj varhanní techniky, která by ve vyšších ročnících mohla vyústit ve schopnost zahrát obtížnější skladby včetně „autorů 20. a 21. století“ a „moderních skladeb“;⁴²⁰ potažmo tedy i výběru částí z cyklů *Faust* a *Job* Petra Ebena.

Varhanní ŠVP ZUŠ Jana Štursy Nové Město na Moravě ve výstupech pro 1. a 2. ročník druhého cyklu uvádí, že „žák zvládá nastudovat rozsáhlejší skladbu s pomocí učitele“.⁴²¹ V dalších ročnících má pak dojít ještě k prohloubení těchto dovedností.⁴²² U schopnějších žáků tedy lze počítat s možností zařadit do repertoáru některé snadnější věty *Fausta* či *Joba*, stejně jako v případě dvou předchozích ZUŠ.

Většina ZUŠ má kromě hudebního ještě výtvarný, taneční a literárně-dramatický obor.⁴²³ Každý z nich v sobě ukrývá široký potenciál uplatnění tématu této práce z různých hledisek,⁴²⁴ což je však nad rámec jejího rozsahu i zaměření, a proto je tento návrh ponechán pouze jako impuls a iniciativa je zde přenechána studentům těchto uměleckých oborů.

⁴¹⁶ SOBOTKA (2012): 4-5.

⁴¹⁷ Srov. ibid: 2-3.

⁴¹⁸ Srov. ibid: 6-8.

⁴¹⁹ Srov. ibid: 5-7.

⁴²⁰ MROVĚCOVÁ (2010): 4-5.

⁴²¹ BARTOŠ (2012): 2.

⁴²² Srov. ibid.

⁴²³ Mají jej všechny shora citované školy.

⁴²⁴ Jako je tomu kupř. u všeobecně-vzdělávacích předmětů na SŠ – viz výše – s. 48 této práce.

2 PRAKTICKÁ ČÁST

2.1 Cyklus *Faust*

Goethův *Faust* se stal v dějinách hudby mnohokrát podkladem pro zhudebnění. Již samotný Goethe okolo roku 1800 spolupracoval s Karlem Friedrichem Zelterem na hudební verzi svého dramatu s tím, že určí hudební ráz jednotlivých částí.⁴²⁵ Později se však tato kooperace ukázala jako neplodná a práci převzal Goethův kapelník Eberwein, který dílo dokončil na autorovy osmdesáté narozeniny, avšak výsledkem bylo pouze zklamání jeho zaměstnavatele.⁴²⁶ *Faustem* byl nadšen i Ludwig van Beethoven, nenašel však nikoho, kdo by *Fausta* upravil pro divadlo, avšak později od svého záměru pro velké vytížení a zaneprázdnění upustil.⁴²⁷

Několikerých zpracování se Faust dočkal v období romantismu; v případě Berlioze, Schumanna, Schuberta a Mendelssohna-Bartholdyho se jedná o vybrané scény.⁴²⁸ Z epochy novoromantismu jsou známy především Lisztova *Faustovská symfonie* a Wagnerova *Faustovská předehra*.⁴²⁹ Faustovská látka se dočkala i své operní verze z per Ludwiga Spohra a Charlese Gounoda.⁴³⁰ Z českých skladatelů se Faustem zabýval např. Václav Jan Tomášek.⁴³¹

Ebenova varhanní suita *Faust* je koncipována jako koncertní či koncertantní cyklus pro sólové varhany sestávající z devíti částí, z nichž každá je opatřena mottem.⁴³² Skladba vznikla v letech 1979–1980 jako opus 71 na podkladě Scénické hudby k dramatu J. W. Goetha *Faust* v německém originále v režii Otomara Krejčí, jež mělo premiéru ve vídeňském Burgtheateru 8. 5. 1976 u příležitosti dvoustého výročí divadla.⁴³³ Objednávku Eben tehdy i přes značné termínové omezení (šest týdnů) bez váhání přijal, neboť jeho prastrýc Louis Nerz ztvárnil kdysi ve Vídni právě Fausta a samotného skladatele námět

⁴²⁵ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 46-47.

⁴²⁶ Srov. ibid: 47.

⁴²⁷ Srov. ibid: 47-48.

⁴²⁸ Srov. ibid: 48-49.

⁴²⁹ Srov. ibid: 49-50.

⁴³⁰ Srov. ibid: 51.

⁴³¹ Srov. ibid: 48.

⁴³² Srov. ibid: 56; VONDROVICOVÁ (1995): 187-188; VÍTOVÁ (2004): 190, 192, 339.

⁴³³ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 80, 216-217; VÍTOVÁ (2004): 339.

zajímal již od studentských let.⁴³⁴ Nekonvenční, moderní a veskrze originální režisérovo pojetí se při premiéře setkala s nadšením i odporem.⁴³⁵

Části pozdější varhanní verze, věnované Susan Landale, premiéroval dne 10. 3. 1980 v pražském Rudolfinu Jan Hora, celek provedla o rok později – 24. 3. 1981 – Kamila Klugarová, přičemž minutáž celého cyklu činí více než 46 minut.⁴³⁶

Poselství skladby poměrně přesně vystihuje následující Ebenův citát:

*Chtěl jsem vyjádřit polaritu dobra a zla v jedné osobě, neboť smyslem Goethova Fausta jistě není hra Boha s Mefistem o Fausta, ale boj těchto protikladů ve Faustově nitru. Varhany většinou tlumočí jen důstojné a závažné obsahy. U Fausta jsem byl nucen vykreslit jimi pestré spektrum celého života [...] Tak jako najdeme u Fausta – a vlastně u každého člověka – polohu vznešenou a triviální, podrobil jsem této proměně i varhany, takže po větách důstojného a tradičně závažného varhanního zvuku se náhle varhany promění v křiklavý orchestrion, hrající banální melodie.*⁴³⁷

2.1.1 Prolog

Motto: „Střídá se s jitřním světlem ráje hluboká, hrůzná temnota.“⁴³⁸

PROLOG V NEBI

*Hospodin, nebeští zástupové, poté
Mefistofeles.*

Vystoupí tři archandělů

RAFAEL

Souzvučně s bratrskými světy
zní slunce dávnou hudbou sfér
a hřmí, jak dobíhá své mety
svůj majíc vykázaný směr.
Zít slunce, andělů je síla:
ne proniknout je, vidět jen;
nezbadatelně mocná díla
jsou nádherná jak v prvý den.

GABRIEL

A rychlost nezbadatelná je,
jíž krásná země klokotá,
střídá se s jitřním světlem ráje
hluboká, hrůzná temnota;
pění se mořské vlnobití,
jak stříká po útesu skal,

⁴³⁴ Srov. VÍTOVÁ (2004): 339.

⁴³⁵ Srov. *ibid.*

⁴³⁶ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 187.

⁴³⁷ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 80.

⁴³⁸ VONDROVICOVÁ (1995): 187.

a urván, tes i proud se řítí,
kam rej je z věčna rozehnal.

MICHAEL

A s moře na souš, s pevnin k moři
burácí bouře s vichřicí
a v rozzušení řetěz tvoří,
horečnou prací vířící.
Vzplá mračno, bleskem rozervané,
než hrom svým kyjem dopadne.
Leč tvoji poslové, ó pane,
ctí luzný vánek svého dne.

VŠICHNI TŘI

Zít tebe, andělů je síla.
Ne proniknout tě, vidět jen.
A všechna výsostná tvá díla jsou nádherná
jak v prvý den.

MEFISTOFELES

Když se zas jednou, pane, zjevuješ
a ptáš se, jak se všemu u nás daří,
mne mezi čeledí zde vidíš též,
jaks dřívě rád mě vídal před svou tváří.
[...]
Já nedbám světů, ani sfér, jež krouží.
Já vidím jenom, jak se lidé souží.

HOSPODIN

A víc už nic mi nemáš říci?
Jsi vždy jen strana žalující?
Vhod věčně na zemi se nic ti neděje?

MEFISTOFELES

Ne, pane, jako vždy tam se vším bledě je.
Mně lidí líto s jejich žaly všemi.
Ty štvance štvát už ani nechce se mi.

HOSPODIN

Znáš Fausta?

MEFISTOFELES

Doktora?

HOSPODIN

Jej, mého sluhu!

MEFISTOFELES

Bloud! Ten vám slouží tužbou svého
druhu.
Ne chléb to vezdejší, co jde mu k duhu.
Kvas nitra do dálek ho žene.
a že je bláznem, zpola zná;

na nebi žádá hvězdy bezejmenné,
na zemi rozkoše, co svět jich má,
leč nablízku ni v dálce vytoužené
nedojde smíření hrud' jeho vzbouřená.

HOSPODIN

Nechť jeho služba posud zmatena,
já záhy dovedu ho k jasu.
VÍ sadař, když se stromek zelená,
že květ i plod jsou dary brzkých časů.

MEFISTOFELES

Oč? Vsaďme se, že se vám přec jen ztratí!
Jen dovolení dejte mi,
abych se zvolna vůdcem směl mu státi.

HOSPODIN

Pokavad živ je na zemi,
potud dle tvého nechť se děje.
Tvor lidský bloudí,
pokud za čím spěje.⁴³⁹

Jako výchozí charakteristika úvodní části se i zde nabízí Ebenův výrok: „Projekci základní polarity díla najdeme již ve vzrušeném ‚Prologu‘ jako kontrast světla a tmy, kontrast vysokých a nízkých poloh nástroje.“⁴⁴⁰

Prolog můžeme v zásadě rozdělit na čtyři části. V první z nich se v poměrně vysokém tempu ($\text{♩} = 112$) rychle střídají pregnantní, převážně kvintakordové paralelní souzvuky ve vysoké poloze na I. (Ebenem chápaném hlavním stroji) a II. manuálu (pozitivu), dynamicky vyjádřené jako *f* a *mf*; v registraci jsou pro oba manuály předepsány základní hlasy v 8', 4' a 2' poloze a mixtury. Úvodní motivy mohou symbolizovat třepotání křídel archandělů, opěvujících krásu Božího stvoření.⁴⁴¹ Od taktu 8 do t. 10 zaznívá v sopránů na hlavním manuálu citace „Gloria laus et honor tibi sit, Rex Christe Redemptor“, což je gregoriánská antifona procesí Květné neděle.⁴⁴² Na začátku citace skladatel předepisuje *ben marcato la melodia* [dobře zdůraznit melodii], což dynamicky umocňuje spojkou s druhým manuálem (II/I). Úvodní verš zazní ještě v t. 12-13, následuje skok na druhý manuál, a tím i zeslabení, motiv je modifikován a dochází k fragmentaci úvodních „andělských“ motivů, které končí v t. 16 skokem na I. manuál ve *f*, avšak bez spojky s pozitivem.

⁴³⁹ ROST (2002) [booklet k CD]: 3-4; JAKUBÍČEK (1991): 56-57; GOETHE (1957): 72-73 (výběr).

⁴⁴⁰ VONDROVICOVÁ (1995): 188.

⁴⁴¹ Srov. ONDERČIN (2010): 39.

⁴⁴² Srov. ROST (2002) [booklet k CD]: 4; EBEN (2001) [booklet k CD]: 4; JAKUBÍČEK (1991): 59. Toto téma Eben volí zřejmě záměrně – čtvrtá věta je nazvána „Velikonoční sbory“ a zachovává tak chronologický časový sled.

Druhá část začíná v dynamickém (*mp*), rytmickém (převažují osminové noty) i výškovém kontrastu (nízká poloha), navíc je předepsán III. manuál (Ebenem chápaný jako žaluziový stroj), proti převažujícím konsonancím z první části zde nastupují četné disonance a klastry, umocněné ještě hrou *legato*. Mění se i registrace (16', 8', 4'); atribut „zart“ [jemný] u čtyřstopého hlasu napovídá, že skladatel zamýšlí ponechat nižší polohu nástroje v jasné převaze, o to více, že předepisuje „dunkle Farben“ [tmavé barvy]. Uvedený kontrast lze chápat jako střídání světla a tmy a zároveň Mefistofelův výstup z nitra pekel.⁴⁴³ Motiv „Gloria laus“ je částečně deformován – objevuje se protipohyb a tritonus – a podkládán disonancemi, úvodní verš je citován v t. 22 na I. manuálu na rejstříku Gamba 8' a spojce se III. manuálem a poté ještě v pozměněné podobě v t. 26. Zde mají převládat smykavé barvy. V t. 29 na první době poprvé nastupuje v *mp* pedálová linka v hluboké poloze a nad ním zaznívají na III. manuálu v obou hlasech ostinátní figury. Část končí rozloženým akordem v *pp*, jehož spodní část tvoří durový sextakord a horní neúplný durový kvintsextakord se zdvojenou kvintou, čímž vznikne dvojnásobný tritonus (*c-fis* a *fis-his*). Tento akord může symbolizovat očekávání ďáblova zlověstného nástupu.⁴⁴⁴

Třetí část nastupuje v t. 39, kde nastupuje v horním hlase nealterované téma „Gloria laus“ v paralelních čistých kvartách na rejstřících Viola 8' a Noční roh 4' na způsob církevního zpěvu.⁴⁴⁵ V t. 40 se na pozitivu přidává levá ruka (taktéž ve vysoké poloze), která tvoří triolovým pohybem doprovod na rejstříku Gedackt 8'. Následně je téma od taktu 50 opět fragmentováno a zaznívá v klastrech nad šestnáctinovými pasážemi v lomeném pohybu v *legatu* levé ruky. V taktu 56 se z kvartol stávají kvintoly, které v *legatu* zaznívají pro změnu v pravé ruce a pod ním se čtyřikrát v souzvucích pedálu v nízké poloze a levé ruky na Principálu 8' ozve tritonus (3× *as-d* a 1x *fes-b*), který je zdůrazněn předpisem *marcato* [důrazně] a silnější zvukovou intenzitou (*mf*), který je součástí i souzvuku na récitu na první době taktu 59 (*h-f*) po třech klastrech v nízké poloze na I. manuálu, pasáže opět přecházejí ve kvartolové, jsou přebrány levou rukou, aby se nad nimi od taktu opětovně objevily klastry žaluziového stroje. Tato partie zůstává tedy s výjimkou t. 56-59 v poloze „světla“.

Čtvrtá, závěrečná část začíná na hlavním manuálu na základních hlasech 16', 8', 4' a prezentuje opět modifikované téma „Gloria laus“ v trojzvucích obsahujících četné tritony v tempu ($\text{♩} = 132$); pod ním v *legatu* zaznívají vzestupné figury měnící se podle metra. Celý oddíl je vystavěn gradačně – v t. 75 se přidává Principál 4' (síla se mění na *mf*), ve spodních

⁴⁴³ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 59; FISHELL in MELVILLE-MASON (ed.) (2000): 92-93.

⁴⁴⁴ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 60.

⁴⁴⁵ Srov. EBEN (2001) [booklet k CD]: 4.

hlasech převažují paralelní kvintakordy a prázdné intervaly (t. 75-84), kdežto v hlasech horních převažují v pulzujícím rytmu sextakordy a kvintakordy mající méně početné zastoupení. V t. 91 se přidává spojka II/I a současně mixtura pozitivu a dynamika přechází do *f*. Faktura je čím dále tím více zahušťována, v t. 102 se přidává mixtura i na hlavním manuálu; dynamika přechází do *piú f* [více *f*], v triolách se reprízuje úvodní „andělský“ motiv s od t. 108 v plénu zaznívá ve *ff* a v šestnáctinové diminuci. Celá gradace připomíná výstavbu „Motta ostinata“ a „Finale“ z Nedělní hudby, které mají symbolizovat boj Dobra se Zlem.⁴⁴⁶ Takt 109 znamená závěrečný zlom – s výrazem *poco pesante* [poněkud těžce] znějí intervaly malé sekundy na Trompetě 8', připravujících „dábelský“ složený akord *Fis dur* a *C dur* obsahující trojnásobný tritonus (*c-fis*, *e-ais*, *g-cis*), pravděpodobně vyjadřujícím Mefistofelův nástup, který dostává příležitost pokoušet Fausta.⁴⁴⁷

Souhrnně lze konstatovat, že motiv andělů a citace „Gloria laus“ ve vysoké poloze nástrojové i rejstříkové z první části můžeme považovat v našem pojetí za „serafínské“ prvky, které se objevují ještě ve třetí a závěrečné části. Na druhou stranu spatřujeme „mefistofelské“ prvky v „dábelském“ motivu vylézání z pekla ve druhé části, psaného v hluboké poloze na temných barvách basových rejstříků, tritónové intervaly, alteraci „Gloria laus“, klastry obsahující mj. malé sekundy a tritony, které se epizodicky objeví i ve třetí části, a konečně rozložený akord z konce druhé části a závěrečné dvoutaktí. Jejich souboj je pak patrný v gradaci závěrečné části.

2.1.2 Mysterium

Motto: „Zda duchové mi nezjeví některá ze svých tajemství...“⁴⁴⁸

NOC

*Vysoko klenutý, úzký gotický pokoj.
Faust neklidně na své židli před pulpitem*

FAUST

Ach, s právy filosofii
a medicínu jsem studoval
a také theologií
já pohříchu se prokousal –
a teď tu, blázen, stojím, žel,
a ani za mák jsem nezmoudřel.
Titul majstra, ba doktora mám,

⁴⁴⁶ Srov. VONDROVICOVÁ (1991): 424.

⁴⁴⁷ Srov. ONDERČIN (2010): 39.

⁴⁴⁸ VONDROVICOVÁ (1995): 187.

vodím křížem sem a tam
své žáky za nos po deset let –
a dovedu jen jedno povědět:
je nemožné, bychom cokoli znali!

[...]

A tak jsem se na vědu magie dal,
zda by mi duchů zjev a ret
nejeden taj moh povědět;

[...]

Abych to všechno vyzvěděl
jaký je světa vnitřní tmel,

[...]

Je marno myslí neplodnou
posvátné črty vykládat.

Vy duchové, vy nade mnou,
musíte odpověď mi dát!

[...]

S klenby velebné vání
dýchá – a hmatá po mně.

Cítím tě blíž a blíž,
duchu, jež volal jsem.

Projev se již!

Škubě to v srdci mém.

Všechnen můj pud

k novému víru a citu je vzdmut.

Své srdce tobě cele vzdáno cítím.

Ty musíš, musíš! Nechť to splatím žitím.

DUCH

Kdo volá?

FAUST *odvraceje se*

Příliš příšerné...

DUCH

Tys na mé sféře dlouho sál,
tys mocně na mne zavolal,
a teď –

FAUST

Ach, nesnesu tě, ne!

[...]

DUCH

Duchu se rovnáš, jež chápat znáš,
ne mně! Zmizí

FAUST *hroutí se na zemi*

Tobě ne!

A komu?

Já, obraz božstva,
a ani tobě ne!

Klepe na dveře

Ó hrůzo, vím, to je můj bakalář.

[...] ⁴⁴⁹

Eben charakterizuje druhou větu cyklu takto: „I druhá věta, Mysterium, začíná strnule bizarními, hlubokými zvuky, vyjadřujícími Faustovy magické experimenty, dříve než věta ožije tajemným světem ducha země.“⁴⁵⁰

Mysterium lze rozdělit na šest částí. Název věty ještě podtrhuje předpis *Poco moderato misterioso* [poněkud mírně tajemně]; věta začíná na hlavním manuálu v *pp* na Quintadeně 8´ sekundovými disonancemi a četnými chromatickými postupy v nízké poloze levé ruky. V t. 21 je přidán jazykový rejstřík Dulcián 16´ (popř. Pommer 16´) a Salicionál 8´ – ocitáme se tak v *p*. Tyto zvuky mají podle Ebena symbolizovat Faustovy magické experimenty, jak je uvedeno výše.

Téma „experimentů“ přechází v t. 41 na récit a zní taktéž v linguální barvě, tentokrát Šalmaji 8´. V t. 43 se přidává na pozitivu triolový pohyb na Flétně kopulové 8´, ve stejném taktu začíná postupná gradace instrukcí *insensibilmente piú mosso* [sotva znatelně více pohyblivě], které v t. 57 přechází v *poco stringendo* [postupně zrychlovat] a dynamicky v *mf*, dochází k přehození manuálů, na žaluziovém stroji se dosavadní jemně zvlněná triolová linka mění v opakované souzvuky malých sekund v nízké poloze a jsou přidány rejstříky Noční roh 4´ a Nazard $2^2/3$. V triolový pohyb přechází i levá ruka na II. manuálu, kde se přidává Flétna 2´. Na třetí době t. 66 nastupuje v levé ruce na hlavním stroji na rejstříku Trompeta 8´ znovu počáteční téma „experimentů“ a do něj formou výkřiků na pozitivu v základních hlasech 8´, 4´ a mixtuře disonantní trojzvuky často obsahující tritonus (*c-fis*, *ges-c* atd.). Tuto partii lze interpretovat jako Faustovo zaklínání.⁴⁵¹

Další část začíná na hlavním manuálu v tempu $\downarrow = 138$ v šestnáctinových hodnotách, kde nejčastějšími intervaly jsou sekundy, septimy a tritony. Pod nimi zaznívá na těžkou dobu v oktávách dvojitý pedál. Ačkoliv jsou šestnáctky psány v legátu, podle skladatelovy poznámky *marcato bene* [dobře zdůraznit] v t. 96 se nemají slévat v nepřehlednou směsici. V tomtéž taktu střídání hlavního stroje a pozitivu, v různých obměnách s obdobným hudebním materiálem pokračující až do t. 124, kde nastává *crescendo* a na hlavním stroji hraje levá ruka převážně paralelní sexty; nad nimi se na pozitivu čtyřikrát zopakuje šestnáctinová ostinátní figura. Takty 124-129 lze chápat jako mezivětu k další části, nastupující v t. 130.

⁴⁴⁹ ROST (2002) [booklet k CD]:5-6; JAKUBÍČEK (1991): 61; GOETHE (1957): 81-83, 85-87 (výběr).

⁴⁵⁰ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 188.

⁴⁵¹ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 62; ONDERČIN (2010): 40.

Téma této v pořadí čtvrté části nastupuje v *piú f* zapřičněném spojku II/I na I. manuálu; je tanečního charakteru, který vyrůstá z ostinátní figury, které v odpověď zaznívají v lomeném pohybu dva tritony. Pozvolna se přidávají další hlasy a dochází k zahušťování faktury a dochází k dělení tématu. V t. 157 se ocitá pedál přidáním jazykového rejstříku ve *ff* a ozývá se ostinátní figura; v manuálu se jazyky přidají v t. 159, aby zdůraznily disonantnost tří- až pětihlasých souzvuků, jež se postupně rozrůstají až na devítihlasé, přičemž opakováním se dosahuje gradace a naléhavosti, která vrcholí v tutti (*fff*) celého nástroje v t. 175-178, kdy nastává okamžik nesnesitelného zjevení Ducha země.⁴⁵²

Závěrečná partie začíná na poslední době t. 178 v *p, moderatu* [mírně] a *ben legato* [pečlivém legátu] na Nočním rohu 8' či Gedacktu 8'; v modifikované podobě se objevuje „Mefistofelovo“ téma z „Prologu“. Na třetí době t. 185 k němu přistupuje téma „experimentů“ z první části této věty. Závěrečná část má symbolizovat Faustovu beznaděj a myšlenky na sebevraždu.⁴⁵³

V podstatě celé „Mysterium“ se nese v „mefistofelském“ duchu; za „mefistofelské“ prvky lze považovat jak téma „experimentů“ v nízké poloze, zdůrazněné jazykovými barvami z první části, se kterým se pracuje i ve druhé a šesté části, tak disonantní tritonové trojzvuky z druhé části, šestnáctinové *allegro* s „nečistými“ intervaly ze třetí části, lomené tritony ze čtvrté části, disonantní klastry vyvolající zjevení Ducha země z páté části a konečně „Mefistofelovo“ téma z „Prologu“ uvozující závěrečnou část věty.

2.1.3 Kolovrátkář

Motto: „Ať nezní marně kolovrátek! Dej radost, kdo chceš radost brát.“⁴⁵⁴

ZA BRANOU

Lidé všech stavů vycházejí na procházku

ŽEBRÁK zpívá

Vy dobří páni, krásné paní
v šatech jak svěží kvíteček,
raďte mít se mnou slitování
a darujte mi dáreček!
Kéž dojme vás můj kolovrátek!
Je vesel jen, kdo daruje.

⁴⁵² Srov. JAKUBÍČEK (1991): 63; EBEN (2001) [booklet k CD]: 4.

⁴⁵³ Srov. ROST (2002) [booklet k CD]: 6; ONDERČIN (2010): 40.

⁴⁵⁴ VONDROVICOVÁ (1995): 187.

A dnes, kdy pro všechny je svátek,
den úrody kéž pro mne je!⁴⁵⁵

Eben poukazuje na jistou odlišnost třetí věty: „Po obou těchto závažných větách je Kolovrátkář jakýmsi odlehčením dynamismu cyklu v podobě žánrového obrázku, ve kterém varhany reprodukují zpěv žebráka i jeho flašinetový doprovod.“⁴⁵⁶

Jedná se o nejkratší větu celého cyklu.⁴⁵⁷ Jednoduchá skladba má za úkol imitovat flašinet – je psána ve 3/4 taktu, *allegretto* ♩ = 108, je převážně tonální a v neměnném tempu; dokonce i v posledním taktu skladatel výslovně napsal *non ritardando* [nezpomalovat]. Monotónní točení rozladěného kolovrátku znázorňuje šestnáctinová sopránová linka na flétnové registraci 4', 2', popř. 1' a rovněž tak kvinty na první době v pedálu na osmistopém, popř. i šestnáctistopém barevně blíže nespecifikovaném rejstříku na těžkých dobách a durové septakordy na ostatních dobách v levé ruce na récitu na osmistopém hlase. Vzhledem k tomu, že u všech hlasů je uvedeno *mp*, požaduje skladatel v obou manuálech i pedálu jemné rejstříky. V t. 10 se do pedálu přidá Flétna 2' a v *mf* v něm nastupuje žebrákova píseň „Ihr guten Herrn“ [Vy dobří páni].⁴⁵⁸ Po doznění písně se v taktu 19 dvoustopá flétna v pedále opětovně ubere a v t. 21 nastává skok obou rukou na III. manuál zesílený Regálem 8' a Flétnou 4' a téma se zaznívá v *mf* ve středním hlase v levé ruce s tím, že se jeho závěrečný motiv v taktech 29-31 třikrát zopakuje. V t. 38 přechází levá ruka na II. manuál a v sopránu na žaluziovém stroji v nezměněné registraci zaznívá fragmentovaná podoba žebrákova songu. Přerušovaná píseň může znamenat žebrákovu nejistotu pramenící z marnosti jeho proseb.⁴⁵⁹

Vyvstává otázka, jak je tomu v této větě se „serafínskými“ a „mefistofelskými“ prvky a zda se o nich dá vůbec hovořit. Je zřejmé, že je tentokrát nenajdeme v rovině souzvuků, motivů či témat, nýbrž v estetickém kontextu hudebního materiálu celé věty, potažmo výstavby celého cyklu. Poněvadž použití varhan pro imitaci flašinetu hrajícího banální melodie zamýšlí Eben jako karikaturu královského nástroje,⁴⁶⁰ která je německým estetikem Rosenkranzem považována za vrchol ošklivosti.⁴⁶¹ Druhým znakem je triviální charakter věty, jenž ji staví do kontrastu se závažnými větami předcházejícími i následujícími.⁴⁶² Konečně i žebrákův odpor budící vzhled patří mezi atributy ošklivosti, který je vždy více či

⁴⁵⁵ Srov. ROST (2002) [booklet k CD]: 7; GOETHE (1957): 99, 102.

⁴⁵⁶ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 188.

⁴⁵⁷ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 65.

⁴⁵⁸ Viz JAKUBÍČEK (1991): 64; EBEN (2001) [booklet k CD]: 5; ROST (2002) [booklet k CD]: 6.

⁴⁵⁹ Srov. ROST (2002) [booklet k CD]: 6-7.

⁴⁶⁰ Srov. VONDROVICOVÁ (2009): 55.

⁴⁶¹ Srov. ECO (2007): 279.

⁴⁶² Srov. JAKUBÍČEK (1991): 65.

méně spojena se Zlem.⁴⁶³ V tomto smyslu je tedy nasnadě považovat hudební mluvu celé věty včetně její registrace za „mefistofelské“ prvky, které jsou však patrné pouze za podmínky znalosti kontextu cyklu a tradičních estetických koncepcí.

2.1.4 Velikonoční sbory

Motto: „Chóry už pějí, slyš – ten útěšný zpěv zní jak ve tmách nad hrobem kdys ze rtů andělských.“⁴⁶⁴

NOC

*Vysoko klenutý, úzký gotický pokoj.
Faust neklidně na své židli před pulpitem*

FAUST

[...]

Toť jiný mok! Lze rychle zpít se jím.
Táž ruka svařila tě, táž tě zvedá,
ty šťávo, jež se třpytíš, hnědá;
tím douškem, jenž se opakovat nedá,
v slavnostním přípítku já jitru připíjím.

*Přiloží misku k ústům.
Znění zvonů a sborový zpěv*

SBOR ANDĚLŮ

Kristus vstal z hrobu!
Člověče, vesel buď!
Útěchou naplň hrud',
vstalť jest, kdo sejme rmut,
hříchy a zlobu.

FAUST

Jak temný zvuk a jaký bílý tón
od úst mi pohár mocně odtrhuje!
Což hluboký ten hlas, jímž zvučí zvon,
již velkonoci příchod odhlašuje?
Vy sbory, zpíváte útěšnou píseň tu,
jež v temnu nad hrobem s andělských
tekla rtů
a novou úmluvu nám zaručuje?

[...]

SBOR ANDĚLŮ

Spasitel vstal jest!
Zdráv Kristův milenec,
který, ač zkoušen, přec

⁴⁶³ Srov. ECO (2007): 302 ff.

⁴⁶⁴ VONDROVICOVÁ (1995): 187.

vytrvat na konec,
odměnu vzal jest.⁴⁶⁵

Ústy Petra Ebena má tato věta říci následující: „Velikonoční sbory začínají (v trubkovém rejstříku varhan) jakousi fanfárou života, jež odvrací Fausta od smrti. Tato fanfára se objevuje ve větě několikrát a zazní v závěru opět nad chorálem varhan.“⁴⁶⁶

Začátek věty, nadepsaný *giubiloso* [jásavě] v tempu $\text{♩} = 100$ začíná arpeggiem v protipohybu, které vyústí v prázdný souzvuk na principálovém sboru 8', 4', (2') hlavního stroje, v pedálu znějí Subbas 16' a Flétna 8'. Hlavu „fanfáry života“ na pozitivu v rejstříku Trompeta 8' ve *f* je postavena na paralelních kvintách. K fanfáře se přidává stupnicový běh na I. manuálu. Celý úvodní úsek se s pozměněným závěrem zopakuje v t. 5-7.

Od t. 8 se mění tempo na $\text{♩} = 112$ s předpisem *poco più mosso* [poněkud pohyblivěji] a obě ruce skáčou na *récit*, aby svými hlasy doprovázely pedál, kde v t. 10 nastupuje v *mf* citace „Te Deum laudamus“,⁴⁶⁷ zdůrazněné za prvé přidáním Dulciánu 8' a Superoktávy 4' a za druhé instrukcí *marcato il thema* [zdůraznit téma]. Zatímco materiál vrchního doprovázejícího hlasu je motivicky spřízněn s „fanfárou života“, doprovodný hlas levé ruky připomíná chorál. V t. 14-18 se vyjma úvodních akordů doslovně reprizuje začátek v *tempu primu*.

V následujícím taktu opět přichází *più mosso* [pohyblivěji], pedál je znovu zesílen o výše uvedené rejstříky a přináší citaci „Te Deum“ ve stylu *marcato* [důrazně], horní hlasy sice tvoří na *récitu* doprovod, avšak jásavým stylem *ma giubiloso* [ale jásavě]. Závěr úvodní části „Velikonočních sborů“ přichází v t. 26, kdy se po skoku obou rukou na hlavní manuál v *poco f* ozývá modifikovaná podoba „fanfáry života“ a v t. 27, 29 a 30 také její hlava v pedálu zeslabeném o Dulcián 8'. Inverzní anticipace doprovodu z následující části, jež je charakteristická převahou čistých kvart a kvint, se objevuje ve středních hlasech v *mf* na *récitu*, kde posléze dochází k zeslabení do *mp* zavřením žaluzie.

Druhá část věty nadepsaná *cantabile* [zpěvně] nastupuje po *cezuře* v t. 31 v tempu $\text{♩} = 72$. Do doprovodu *récitu*, tvořeného čistými intervaly zaznívá citace písně „Resurrection“, původně zpívané na jevišti.⁴⁶⁸ Téma je charakteristické vzestupnými kroky, což odpovídá např. pojetí Bachovu.⁴⁶⁹ Následně přistupují dvě gregoriánské citace – v t. 35 v tempu $\text{♩} = 96$

⁴⁶⁵ ROST (2002) [booklet k CD]: 7-8; JAKUBÍČEK (1991): 66; GOETHE (1957): 95-97 (výběr).

⁴⁶⁶ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 188.

⁴⁶⁷ Viz EBEN (2001) [booklet k CD]: 5; ROST (2002) [booklet k CD]: 8.

⁴⁶⁸ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 66.

⁴⁶⁹ Srov. BUKOFZER (1986): 402.

a *p* na žaluziovém stroji „Alleluja“ z velikonoční neděle,⁴⁷⁰ v t. 44 v *mf* pak velikonoční hymnus „Pasche nostrum“.⁴⁷¹ V t. 40 je II. manuál zesílen o Principál 8'. Píseň „Resurrection“ se cituje na pozitivu na hlasech 8', 4', 2' v *mf* a ve stylu *marcato* [důrazně], čistý kvartkvintový doprovod je přesunut na récit. V t. 51 se pak ve vnitřním hlase zopakuje citace „Pasche nostrum“. V pedálu se po celou druhou objevuje různě modifikovaný druhý motiv z „fanfár života“.

V taktu 56 přichází třetí část a situace se náhle mění. Na hlavním manuálu na sestavě 16', 8', 4', 2' zaznívá v triolách alterovaná podoba písně „Resurrection“. Deformovaná verze „fanfáry života“ nastupuje v t. 60 v *poco f* na pozitivu s přidaným Křivým rohem 8'. Obě alterace proti sobě zaznívají až po takt 81, kde v bitonalitě v triolách graduje alterovaná forma „Resurrection“, umocněná přidáním mixtur ze III. manuálu. V t. 85 přistupuje v pedále zesíleném mixturou a jazykem ve *f* a *marcatu* opět deformovaná verze „fanfáry života“. Dochází k postupné gradaci této partie – v t. 94 se otevírá žaluzie a dynamika tak ústí do *ff* a zřetelná melodická linka „Resurrection“ se postupně smazává. Celou tuto část lze chápat jako transpozici „sakračního“ materiálu do „světské“ podoby a znázornění boje ve Faustově nitru.⁴⁷²

Závěrečná čtvrtá část uvádí od t. 103 na pozitivu se spojkou z récitu ve slavnostní atmosféře (*solenne*) v *tempu primo* protestantský chorál v přísné, klasické, střízlivé harmonii.⁴⁷³ Tuto změnu je možno interpretovat jako „Božský princip, který Fausta v poslední chvíli zachraňuje před sebevraždou.“⁴⁷⁴ Záhy přichází v t. 113 zásadní zlom; na hlavním stroji na Trompetě 8' a Cornetu V nastupuje ve *ff* opět deformovaná verze „fanfáry života“, doprovázena na II. manuálu disonantními souzvuky, z nichž některé obsahují tritonus. Od tohoto taktu nastává gradace počínající předpisem *poco stringendo* [postupně zrychlovat]. Proti ní se od čtvrté doby t. 117 na pozitivu znovu ozývá chorál, který je následně postupně fragmentován a harmonicky labilizován, přichází materiál příbuzný ostinátní taneční figuře z „Mysteria“. Melodicky i harmonicky značně pozměněná verze chorálu je slyšet v legatu na II. manuálu. V následujících taktech proti chorálu nadále zaznívají motivy deformované „fanfáry života“ a na scénu přichází i modifikovaný „Mefistofelův“ motiv z „Prologu“.

⁴⁷⁰ Viz JAKUBÍČEK (1991): 66; EBEN (2001) [booklet k CD]: 5; ROST (2002) [booklet k CD]: 8.

⁴⁷¹ Viz JAKUBÍČEK (1991): 66.

⁴⁷² Srov. JAKUBÍČEK (1991): 67; FISHELL in MELVILLE-MASON (ed.) (2000): 94.

⁴⁷³ Nápěv vykazuje podobnosti s následujícími žalmy z evangelického zpěvníku: Ž 66 „Nuž pojdte a Bohu plesejte“, Ž 89 „Zpívat chci na věky o Páně milosti“, Ž 98 „Zpívejte Pánu nové písně“, Ž 118 „Ó chvalte laskavého Pána“, Ž 134 „Vy všichni, Pánu sloužící“ – srov. SOMOLÍK / HREJSA (ed.) (1979): 110, 148, 162, 192, 227.

⁴⁷⁴ JAKUBÍČEK (1991): 68.

Mohutný závěr celé věty na *ff* hlavního stroje spojeného s oběma dalšími manuály je složen z alterované „fanfáry života“ a pozměněného „Mefistofelova“ motivu z „Prologu“. V t. 152 píše skladatel *poco ritardando* [postupně zpomalovat], v předposledním taktu pak zatíží fakturu přidáním dalších hlasů, žádá zapnutí šestnáctistopého jazyku a instrukcí *pesante* [těžce], aby skladbu zakončil drásavým disonantním sedmihlasým složeným akordem.

Za „serafínské“ prvky můžeme považovat „fanfáru života“ a citaci latinského hymnu „Te Deum“ z první části, píseň „Resurrection“ včetně „čistého“ kvartkvintového doprovodu a velikonoční gregoriánské nápěvy „Alleluja“ a „Pasche nostrum“ z druhé části a protestantský chorál z části třetí. Celá druhá polovina skladby přináší kontrast, ve kterém na scénu znovu vstupuje Zlo. Ve třetí části dochází k alteraci „Resurrection“ i „fanfáry života“, ve čtvrté je navíc melodicky i harmonicky rozkládán luteránský nápěv a objevuje se i modifikovaný „Mefistofelův“ motiv z Prologu. Všechny tyto jevy včetně závěrečného akordu lze pojmut jako prvky „mefistofelské“. Nelze si také nevšimnout kontrastu čisté principálové registrace u původních citací s převažujícími liguálními a alikvotními barvami u alterací. Tato tendence však není dodržena konsekventně – např. „fanfára života“ i citace „Te Deum“ zní na trumpetě, resp. dulciánu) – pročež nelze v tomto směru vyvodit žádný jednoznačný závěr.

2.1.5 Studentské písně

Motto: „Teď pozor! Píseň – veskrz nová! Tak přidejte se k refrénu!“⁴⁷⁵

AUERBACHŮV SKLEP V LIPSKU

Pitka veselých kumpánů

FROSCH

Tak vyzunkněte sklenice
a smějte se, co je to s váma?
Jste jako zmoklé slepice,
a jindy hoříte jak sláma!

[...]

SIEBEL

Marš ven, kdo proti druhému by cek!
Pijte a řvěte! S chutí! Popěvek!
Hej hola ho!

[...]

FROSCH

⁴⁷⁵ VONDROVICOVÁ (1995): 187.

No bravo, kdo se urazí, s tím ven!
Á! Tara lara da!

[...]

FROSCH zpívá

Leť a pozdrav, můj slavičku,
na tisíckrát mou Aničku.

[...]

BRANDER *uhodí o stůl*

Tak pozor! Pozor! Ticho tam!
Já umím v tom snad chodit, páni;
těm zamilovaným zde dám,
co jejich jest, já zazpívám
na dobrou noc jim pro zasmání.
Tak pozor! Píseň moderní!
A sborem ten verš poslední!

Zpívá

Ve sklepe krysa běhala,
co žrala tuk a putr
a panděro si nacpala
tak jako doktor Lutr.
Kuchta jí nalíčila jed,
tu omrzela jí celý svět
jak měla by v těle lásku.

[...]

VŠICHNI *vřískají sborem*

Nám se to bije, páni,
když mršce chce se pít!⁴⁷⁶

Eben o této větě prohlašuje: „Ostrým stříhem navazují na tuto spirituální atmosféru dryáčnické studentské písně; scholastický element je v nich vyjádřen v podobě malých úlomků bachovského kontrapunktu mezi jednotlivými orchestrionovými popěvkami.“⁴⁷⁷

Věta začíná ostinatí tritónovou figurou ve *staccatu*, která je dělena mezi dva manuály za účelem zdůraznění přízvukné doby.⁴⁷⁸ Týmž opatřením se dosahuje dynamického kontrastu i v *non legatu* pravé ruky, kde je melodická linka charakteristická opakovanými tóny a ukončená dílčími glissandy, které pomáhají dokreslit rozpustilou hospodskou atmosféru. Na hlavním stroji Flétna trubicová 8', Principál 4', Kvinta 2²/₃, Flétna zobcová 2' a případně i Pommer 16'. Na II. manuálu zní sestava Gedackt 8', Salicionál 8', Flétna špičatá 4' a Oktáva 2'. V t. 24 nastupuje první písňový popěvek „Schwing dich auf, Frau Nachtigall“

⁴⁷⁶ ROST (2002) [booklet k CD]: 8-9; JAKUBÍČEK (1991): 69, 72; GOETHE (1957): 155-158, 165 (výběr).

⁴⁷⁷ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 188.

⁴⁷⁸ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 69.

[Vzlet, slavičku]⁴⁷⁹ v tónině *D dur* doprovázený základními harmonickými funkcemi (T a S). Náhlý tóninový skok do *Es dur* (t. 31) a posléze přes *Des dur* zpět do *D dur* (t. 40) vypovídá o podnapilém stavu študáků.⁴⁸⁰ První úlolek imitace, či spíše karikatury bachovského kontrapunktu je vložen v t. 34-36.

Následuje krátká mezivěta, jejíž opakované tóny patrně imitují zpěv „Á! Tara lara dá!“ Druhý kontrapunktický školometský element se objevuje v t. 45-46. Následně pokračuje materiál úvodu s tím rozdílem, že v pravé ruce přistupují klastry, které od třetí doby t. 53 hraje i levá ruka. Třetí kontrapunktická vložka zaujímá své místo v t. 70-71. Takty 74-81 přinášejí ornamentální variaci (melodickými střídavými tóny), výrazově *insensibilmente meno mosso* [sotva znatelně méně pohyblivě] na výše zmíněnou pijáckou píseň s tím, že se jedná o imitaci hracích hodin;⁴⁸¹ zvukově je užito sestavy 8', 2', 1' a *mp* intenzity zvuku. Vzápětí je znovu vložen další kontrapunktický zlomek v *poco meno mosso* [poněkud méně pohyblivě].

V t. 88 se vrací *tempo primo* a klastrový hudební materiál postupně graduje tempově i dynamicky – sestava II. manuálu je v t. 90 posílena o čtyřstopý rejstřík, ve stejném taktu se má otevřít žaluzie a začít postupně zrychlovat (*stringendo*), v t. 98 je přidán rejstřík řady 1¹/₃' a levá ruka na hlavním stroji společně s pedálem cituje rytmicky i melodicky modifikované popěvkové téma obsahující tritonus, které se znovu objeví v t. 112 na pozitivu. Celá tato partie je podložena výrazným rytmem a disonantní harmonickou sazbou postavenou převážně na klastrech zahrnujících tritonové vztahy, sekundové a septimové intervaly.

Mezivěta v t. 120-129 je též postavená na disonancích a tritonech a anticipuje nástup další citace, konkrétně „Písně o kryse“,⁴⁸² která je zvýrazněna přidáním jazyků v manuálu i ostinátním pedálu a je hrána v prázdných kvintách ve *staccatu* ve vojenském stylu. Po skončení citace pracuje Eben s modifikovanými úvodními a závěrečnými motivy písně a nakonec vloží v t. 141 *glissando*.

V t. 143 začíná závěr skladby tím, že se kombinuje hudební materiál melodické linky pravé ruky z úvodu s úvodním a závěrečným motivem „krysího“ nápěvu, tentokrát v klastrové podobě s přidávanými mixturami II. manuálu. V t. 148 se přidáním spojky II/I dostáváme do *piú f*, v t. 154 pak do *poco ff*, v němž zazní „zakázaná“ přičnost a které vrcholí ostinátním opakováním prázdných kvint podložených doprovodem na prodlevě, jež vyústí v silně

⁴⁷⁹ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 70.

⁴⁸⁰ Srov. ROST (2002) [booklet k CD]: 8.

⁴⁸¹ Srov. EBEN (1991): 1.

⁴⁸² Srov. JAKUBÍČEK (1991): 71.

disonantní devítihlasý souzvuk zakončený více než dvouoktávovým padajícím *glissandem* do klastru připomínajícího jazzový polychord⁴⁸³ ve *staccatu*.

S poukázáním na výše uvedený výklad o „Kolovrátkáři“ konstatujeme, že banální, triviální a vulgární pijácké písně, imitace orchestrionu a hracích hodin, degradujících varhany, karikaturu bachovského kontrapunktu, jakož i disonantní tritonovou harmonii s příčnostmi s klastry považujeme za „mefistofelské“ prvky. Prvky „serafínské“ tak v této větě nenacházíme žádné. Je zde také záhodno upozornit na ambivalentní význam v klasické harmonii nedovolených paralelních postupů, které v předcházející části tvoří základ „fanfáry života“, tj. prvku „serafínského“; v této větě je na nich naopak postavena „Píseň o kryse“, čili prvek „mefistofelský“.

2.1.6 Markétka

Motto: „Můj klid ten tam, v mém srdci žal.“⁴⁸⁴

MARKÉTČINA SVĚTNICE

MARKÉTKA *sama u kolovrátku*

Můj klid ten tam,
mé srdce je mdlé,
už nedojdu míru,
už nikdy ne.

Kde není můj pán,
tam hrob svůj mám,
celičký svět
je mi žluč a jed.

Má hlavička, ach,
je potřeštěná,
má ubohá mysl
roztříštěná.

Můj klid ten tam,
mé srdce je mdlé,
už nedojdu míru,
už nikdy ne.

Já za ním se dívám
okýnkem,
za ním jen chodím,
když venku jsem.

Jeho odvážný krok,
jeho ztepilý růst,

⁴⁸³ Srov. FISHELL in MELVILLE-MASON (ed.) (2000): 95.

⁴⁸⁴ VONDROVICOVÁ (1995): 187.

jeho očí síla
a úsměv úst!

Jak plyne mu tokem
řeč kouzelná,
jak tiskne ruku,
jak líbat zná!

Můj klid ten tam,
mé srdce je mdlé,
už nedojde míru,
už nikdy ne.

Po něm, můj bože,
se touhou chvím.
Ó, kéž ho stihnu,
kéž zachytím!

Kéž držet ho smím,
kéž zulíbám,
kéž z polibků jeho
smrt svou mám!

[...]

MARKÉTKA

Faust sahá po zámku. Zevnitř zpěv

Má matka, ta běhna,
zabila mě,
můj otec, ten zloděj,
ten pojedel mě!
Ruce mé malé sestřičky
schovaly moje kostičky
v háječku zeleném,
tu byl ze mne ptáček maličký,
odlet' jen, odlet' jen!⁴⁸⁵

Eben se o šesté větě cyklu vyjadřuje následovně: „Markétka je lyrickou větou celého cyklu. Po úvodní melodické ploše propůjčuje rychlá výměna jednoho a téhož tónu na všech třech manuálech melodii jakýsi štkavý a zajímavý charakter, který je později vystřídán jednotvárným zvukem kolovrátku.“⁴⁸⁶

„Markétka“ začíná v *moderatu* [mírně] a tempu $\text{♩} = 84$. Úvod je charakteristický zrcadlovým kontrapunktickým postupem na žaluziovém stroji v *p* na rejstřících Kopula 8' a Flétna 1'. V odpověď mu v pedálu zaznívají motivy z Markétčiny písně v žaláři „Meine Mutter, die Hur“ [Má matka běhna]⁴⁸⁷ na sestavě Subbass 16', Flétna špičatá 8', případně i 4' a přináší kontrast vysokých a nízkých poloh nástroje. V t. 12 nastupuje s poznámkou

⁴⁸⁵ ROST (2002) [booklet k CD]: 9-10; JAKUBÍČEK (1991): 73; GOETHE (1957): 237-239, 296 (výběr).

⁴⁸⁶ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 188.

⁴⁸⁷ Viz JAKUBÍČEK (1991): 75-76.

espressione [výrazně] „Markétčino“ téma na osmistopých barvách II. manuálu Gedacktu a Quintadeně s tremolem, které má patrně zachytit Markétčinu nejistotu a roztřesenost. V lyrické a smutné melodii je nápadných několik vzestupných velkých intervalů (zvětšená kvinta, malá sexta, velká septima, zvětšená oktáva). Převážně oktávový doprovod na hlavním manuálu barví Flétna trubicová 8', dlouhé pedálové hodnoty se ozývají na jemných 16' a 8'.

Taktem 25 se počíná Markétčina píseň u kolovrátku „Meine Ruh' ist hin“ [Můj klid je pryč].⁴⁸⁸ Na II. manuálu se vypne tremolo a na III. se místo Flétny 1' navolí Salicionál 8' a Flétna zobcová 4'. Důmyslným střídáním všech tří manuálů, na nichž se opakuje týž tón, dosahuje skladatel evokace přerývaného pláče.⁴⁸⁹ Sestupné intervaly, chvění a vzlyky jsou hluboce zakořeněné hudebně výrazové prostředky pláče v hudbě v obdobích baroka a romantismu.⁴⁹⁰ Počáteční motiv písně zaznívá v pedále s nezměněnou registrací od t. 42. Od t. 51 opakované tóny přecházejí v triolové a v t. 53 sextolové figury, které mohou imitovat točení kolovrátku,⁴⁹¹ v t. 53 skočí obě ruce na hlavní stroj, aby v t. 54 nastoupila v *mp* na pozitivu „žalární“ píseň opět ve stylu *espressivo*.

Citace písně je prokládána „kolovrátkovými“ sextolami. Pedál ve *staccatu* přináší modifikované úlomky z „Markétčina“ tématu z úvodní partie. V t. 65-68 je k vidění imitační práce s úvodním motivem písně. V t. 69-77 a 80-84 zaznívá melodie „žalární“ písně na vrcholu šestnáctinových rozkladů, která je v t. 78-79 a 85-86 proložena „kolovrátkovými“ kvintolami, sextolami a septolami.

V závěrečné části věty Eben v *p* a *staccatu* fragmentuje „Markétčino“ téma z úvodu s návratem k registraci 8', 1' na žaluziovém stroji s tím, že doprovodné souzvuky v *pp* I. manuálu jsou disonantnější (objevují se sekundy i tritony) a opětovně se ozývá nízká poloha pedálu. Tento efekt má vyvolat vykreslení stékajících Markétčiniých slz jako výraz bezvýchodnosti její situace.⁴⁹²

Markétka vystupuje ve *Faustovi* jako symbol andělské krásy,⁴⁹³ avšak její čistota je zkalena hříchem. Proto má i celá věta veskrze ambivalentní charakter; najdeme zde světlý zrcadlový kontrapunkt i temné pedálové kroky. Dále jsou významná tato témata: lyrické smutné „Markétčino“ téma na „čisté“ osmistopé registraci, které se později objeví ještě v závěru na rejstřících kontrapunktického motivu a podložené disonantnějším doprovodem obsahujícím i tritony, pláč vyvolaný ryzí zamilovaností, zmateností a zlou předtuchou v písni

⁴⁸⁸ Viz JAKUBÍČEK (1991): 75; EBEN (2001) [booklet k CD]: 6; ROST (2002) [booklet k CD]: 10.

⁴⁸⁹ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 74.

⁴⁹⁰ Srov. EGGBRECHT (2001): 107 ff.

⁴⁹¹ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 75.

⁴⁹² Srov. *ibid*: 77; ROST (2002) [booklet k CD]: 10.

⁴⁹³ Srov. BRATRÁNEK (1982): 65.

„Meine Ruh' ist hin“ a v neposlední řadě děsivá vize vyvolanou výčitkami svědomí v „žalářní“ písni. Celou skladbou se pak prolíná imitace bzučivého točení kolovrátku.

S odvoláním na estetické koncepce ženské krásy spojené s Dobrem, krásou atd.⁴⁹⁴ a hudební vyjadřování hříchu spojeného se Zlem, ošklivostí atp.⁴⁹⁵ považujeme světlý zrcadlový kontrast, původní „Markétčino“ téma a s jemnými výhradami⁴⁹⁶ také píseň „Meine Ruh' ist hin“ za prvky „serafínské“, kdežto „žalářní“ píseň a fragmentovanou podobu „Markétčina“ tématu, včetně jejího doprovodu zahrnujícího tritonové vztahy, za prvky „mefistofelské“. Jediným nezařaditelným jevem tak zůstává imitace točení kolovrátku, kde by se po vzoru částí „Kolovrátkář“ a „Studentské písně“ sice nabízelo začlenění mezi prvky „mefistofelské“; protože je však kolovrátek jeden z Markétčinych atributů, která v dramatu vystupuje jako symbol krásy a čistoty takřka nadpozemské, není tato klasifikace možná.

2.1.7 Requiem

Motto: „A na tvém prahu – čí krev?“⁴⁹⁷

CHRÁM

*Bohoslužba, varhany a zpěv. Markétka
v houfu lidí. Za ní zlý duch*

ZLÝ DUCH

Jak jinak ti, Markétko, bylo,
kdyžs ještě, neviňoučká,
sem stoupala před oltář,
z knížečky ohmatané žvatlajíc
modlitbičky,
půl dětskou hru,
půl Boha v svém srdci!
Markétko!
Kde stojí ti hlava?
A ve tvém srdci
jaký hanebný hřích?
Zda modlíš se za duši matky své,
jež tebou zdřímla do těch dlouhých,
dlouhých muk?
A na tvém prahu čí krev?
– A pod tvým prahem
zda se již nehýbe tvor,
jenž děsí tebe i sebe
svým bytím a hrůzou tuch?

⁴⁹⁴ Viz ECO (2005): 160 ff.

⁴⁹⁵ Viz EGGBRECHT (2001): 123 ff.

⁴⁹⁶ Především kvůli zlé předtuše.

⁴⁹⁷ VONDROVICOVÁ (1995): 187.

MARKÉTKA

Žel, žel, běda!
Těch myšlenek se zbavit,
jež se mi honí hlavou
vražedně, ach!

SBOR

Dies irae, dies illa
solvet saeculum in favilla.

Varhany

ZLÝ DUCH

Pomsta po tobě sahá!
Slyš pozounů zvuk!
Hroby se třesou,
a srdce tvé
z popela znova se zvedá
a z míru znova
vrhá se v trýzeň
plamenných muk.

MARKÉTKA

Kéž byla bych pryč!
Jako by dunění varhan
bralo mi dech,
jak by mou duši
rozrážel zpěv!

SBOR

Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet adparebit,
nil inultum remanebit.

MARKÉTKA

Tak úzko mi je!
Píliře chrámu
tísní mě tak,
a těžká klenba
mi na prsa padá. – Vzduch!

ZLÝ DUCH

Skryj se! Hanba a hřích
ukryty nezůstanou.
Na světlo –? Vzduch –?
Běda ti, běda!

SBOR

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
Cum vix justus sit securus.⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ ROST (2002) [booklet k CD]: 11; JAKUBÍČEK (1991): 77-78; GOETHE (1957): 260- 262.

Tato skladba, která zněla i na Ebenově pohřbu,⁴⁹⁹ má podle něj tuto náplň: „Requiem je nejenom panychidou a nářkem, ale ve své gradaci při asketické sazbě prázdných oktáv i palčivou výčitkou svědomí, obtíženého zločinem.“⁵⁰⁰

Motiv repetovaného tónu imitujícího vyzvánění umíráčku⁵⁰¹ na *a''* a posléze v sekvencích na *b''* a *h''* a z něj vyrůstající sestupné chromatické téma vyjadřující prosby či litanie⁵⁰² prochází celou větou. Věta začíná *andante* [zvolna] v tempu $\text{♩} = 46$ v *pp* žaluziového stroje na Salicionálu 8', v pedálu zní dvojice 16', 8'. V úvodním dílu přechází postupně imitací do levé ruky a posléze pedálu, objevují se zmenšené intervaly. Přechod z *pp* do *p* (*mp*) implikuje mírné pootevření žaluzie. Asketická atmosféra je umocněna vyústěním tématu do prázdných oktáv.

V t. 14 se náhle ocitáme na pozitivu v *mf* s rejstříkovou sestavou Gedackt 16', Principál 8'a Principál 4', podloženou stopáží 16', 8', 4' v pedálu se spojkami ze II. a III. manuálu. Sestupná chromatická melodie, hraná *ben marcato* [dobře zvýraznit], pokračující nadále v pedálové lince končí tritonem (*fis-c*). Také doprovodné hlasy manuálu často obsahují *diabolus in musica*. Může se tedy jednat o vstup Zlého ducha na scénu, který se překrývá se zpěvy zádušní mše.⁵⁰³ Partie nadále graduje – v t. 18 je psáno *poco stringendo* [poněkud zrychlovat], od t. 22 je díky přidání dvoustopého rejstříku, spojky a mixtury z récitu zvuková intenzita v *poco f*, převažují postupy paralelních čistých kvart a čtvrt'ové hodnoty namísto půlových. Úsek končí *poco ritardando* [poněkud zpomalit] a vyústěním do *tutti* žaluziového stroje s přidáním zbývajících rejstříků a otevřením žaluzie.

V *quasi tempo primo* znovu od t. 26 zaznívá úvodní téma s tím rozdílem, že „umíráček“ je zdvojen v oktávě a doprovod je tvořen drsným klastrovým souzvukem a prázdnými oktávami. Následně se objevuje chromatické téma levé ruky na hlavním manuálu na registraci 16', 8', 4', 2', Trompetě 8' a spojkách ze II. a III. manuálu; před jejím druhým nástupem pak zazní v t. 30 klastr na pozitivu. Motivická práce využívá proměnlivého rytmu i frázování.

Se stejným materiálem se pracuje i nadále a celá kompozice pozvolna graduje – t. 38 je nadepsán *poco a poco stringendo* [postupně stále rychleji]; v t. 40 se ocitá v *tutti* i pozitiv, v t. 46 se v krátké třítaktové mezivěť zapnou mixtury hlavního stroje a v pedále dvaatřicetistopý hlas zároveň s jazykovými rejstříky 16' a 8', aby se od taktu 50 v *tutti* naplno

⁴⁹⁹ Srov. VONDROVICOVÁ (2009): 55.

⁵⁰⁰ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 288.

⁵⁰¹ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 79-80.

⁵⁰² Srov. *ibid.*

⁵⁰³ Srov. ROST (2002) [booklet k CD]: 11.

rozezněl celý nástroj. Neustále měnící se rytmické hodnoty se sjednotí v t. 54 na čtvrtřové délky a vyústí v mohutný drásavý závěr následujícího dvoutaktí hraného *pesante* [těžce], kde v pedál svírá tritonus a nad ním opět zní základní téma v pětihlasé faktuře. Celá gradační část pravděpodobně zhudebňuje nesnesitelné výčitky svědomí násobené ďáblovými výtkami.⁵⁰⁴

Zlom a návrat do tempa prima nastává v t. 57 – náhle se ocitáme v pianu (*subito pp*) a vrací se i salicionálová barva. Chromatické téma „proseb“ či „litanií“ hraje levá ruka na Gedackt 8'; jeho sestupný charakter může znamenat nevyslyšené Markétčiny prosby.⁵⁰⁵ Doprovod postupně vymizí (poslední dva akordy ve staccatu zahrnují tritonus) a umíráček souběžně se zavíráním žaluzie pokračuje ve svém vyzvánění *senza ritardando* [bez zpomalování] až do *ppp*.

Interpretujeme-li poselství této části v Ebenově pojetí, jsou výčitky svědomí obtíženého zločinem ještě násobené zločinem spojeny se Zlem, a tudíž by se v celé skladbě mělo jednat o prvky „mefistofelské“, tím spíše, že Markétčina „litanie“ nenajde odezvu. Vyskytují se zde chromatické postupy, zmenšené a sestupné intervaly, které tradičně konotují hřích⁵⁰⁶ i „ďábelské“ tritony, klastry, a dokonce nejnižší možná poloha nástroje – rejstřík, jehož nejdelší píšťala měří 32 stop. Avšak chrámová atmosféra, zádušní mše, vyzvánění zvonů, zvuk varhan a modlitby směřují spíše k prvkům „serafínským“. Také askeze znamená cestu pokání.

Proto po úvaze nad hudebně-estetickými souvislostmi považujeme sestupné chromatické postupy, tritony, klastry za prvky „mefistofelské“, prázdné oktávy a epizodicky se objevující čisté kvarty naopak za prvky „serafínské“. Nejtemnější barva nástroje sice může poukazovat na špatné svědomí, je však zároveň součástí gradace celé skladby, a proto nelze v tomto případě vyřknout jednoznačný rezultat.

2.1.8 Valpuržina noc

Motto: „Kvas tance, žvásty, žvanec, pitka, všechno to se vším obcuje; čas uzrál ke dni soudu.“⁵⁰⁷

VALPURŽINA NOC

*Pohoří Harc. Krajina poblíže Schierke a
Elendu*

Faust, Mefistofeles

⁵⁰⁴ Srov. ROST (2002) [booklet k CD]: 11.

⁵⁰⁵ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 80.

⁵⁰⁶ Viz EGGBRECHT (2001): 123 ff.

⁵⁰⁷ VONDROVICOVÁ (1995): 187.

MEFISTOFELES

Což, nechce se ti na koštěti?
Já bych si pořádného kozla přál.
Daleko cíl je, k němuž je nám spěti.

FAUST

Pokud to pěšky mohu vydržeti
ta sukovice postačí mi dál.
[...]

FAUST, MEFISTOFELES, BLUDIČKA

v střídavém zpěvu

Do kraje jsme posunuti
snů a zázraků, jak zdá se.
Veď nás rychle, poctou buď ti,
že jsme dál, že dál jsme zase
v pustině té nehostinné!

Za stromem, hle, strom se šine,
pod námi to zčerstva letí,
tesy zřím se ukláněti,
na skálu se skála sápe,
funí z nosu, sípe, chrápe!

[...]

Je to zvuk, jenž nad vše sladší?
Milování – dávná báje!
Ozvuk zní a zrak se smáčí
vzpomínkou těch časů ráje.
[...]

ČARODĚJKY *sborem*

Počalo žito vymetat,
babizny táhnou na sabat.
Běží to, rejdí ze všech stran,
nahore sedí pan Urián.
Trním a hloží, klap, klap, klap,
z kozlů jde puch a pšuky z bab.

[...]

ČARODĚJKY *sborem*

Dlouhá je cesta, široká,
jaká to honba divoká?
Babka se šťouchla koštětem.
Mámě puk břich a škvrně v něm.

ČARODĚJNÍCI *polosborem*

Ženské jsou všechny před námi.
Jak šneci plížíme se my
Když za d'asem se chodívá,
žena sto kroků napřed má.

[...]

OBA SBORY

Nese nás koště, hůl či vích,
na kozlu jedem, na vidlích;
kdo dneska nemůže se vznést,
ten věky věků ztracen jest.

SBOR ČARODĚJEK

Mast čarodějce kuráž dá.
Namísto plachty hadr má.
Za loď jí necky jsou či dř.ž.
Buď dnes – či nikdá neletíš.

[...]

MEFISTOFELES

[...]

Hleď, nahotinky mladé zdraví nás,
co babky moudře do hadrů se halí.

[...]

A štemují už, na mou duši.
Prožluklé drnkání! Opravdu, rve to uši.

[...]

Já předstoupím a uvedu tě též,
nebudeš aspoň v osamění žíti.

[...]

Sta ohňů tady řadou svítí;
kuchťí to, žvatlá, tančí, pije
a hlavně miluje: zda někde líp se žije?

MEFISTOFELES *náhle v podobě stařecké*

Zřím, na vrch kouzel jsa už naposled,
že lid je ke dni soudu zralý;
ocit se na dně celý svět
v mém soudku když se víno kalí!

[...]

MEFISTOFELES

Pokoj to nemá dnes a klid.
Hle, nový taneček, tak pojd' si proskočit!

FAUST *tančí s mladíci*

Mně zdál se sen a ve snu tom
já uviděl jsem krásný strom
se dvěma jablky svůdnými
a hned jsem šplhal za nimi.

KRÁSKA

Tohle vám zbylo po ráji,
že jablíčka vám chutnají,
a já mám radost ukrutnou,
že také na mém sadě jsou.

[...]

FAUST

Mefisto, co to zřím!
Spanilé bledé dítě o samotě v dáli!
Sune se s místa krokem zdlouhavým;
jde, ač jí nohu k noze přikovali.
Já se ti přiznám, mně se zdá,
že dobré Markétce se podobá.

[...]

FAUST

Jaká to rozkoš! Jaký žal!
Nech se mne dívat ještě dál.
Jak přepodivný vzhled jí dala
na krásném krčku šňůrka malá,
červená, tenounká jak nůž!⁵⁰⁸

Eben tuto větu vidí jako kontrast vzhledem k předchozí:

Po umíráčku, kterým doznívá Requiem, vpadá drastickým kontrastem Valpuržina noc. Triviální hudba orchestrionu tu odpovídá spíše rejí lehkých dívek než čarodějnic; zlo v zábavném, lehkomyšlně lascivním rouše. Do orchestrionového valčíku v manuále varhan na konci věty pak náhle vpadne citát ‚Z hlubokosti volám‘ v pozounovém zvuku pedálu; valčík v manuálu se postupně rozpadá a citace v sólovém pedálu uzavírá tuto finální větu cyklu.⁵⁰⁹

Tato věta bývá označována za vrchol cyklu.⁵¹⁰ Celý nástroj je narejstříkovan tak, aby připomínal zvuk orchestrionu – na všech třech strojích jsou základní hlasy 8', 4', 2', na hlavním stroji navíc Kvinta, Mixtura a Trompeta 8', na pozitivu Quintadena 8', Kvinta 1³/₅', Křivý roh 8' a spojka z récitu, na kterém zní navíc Sesquialtera; v pedálu se kromě sestavy 16', 8', 4' ozývá ještě 32' nebo Kvinta 10²/₃'. Intenzitou zvuku je III. manuál v *mf*, II. manuál v *poco f* a I. manuál ve *f*.

Po jednotaktové introdukci na I. manuálu začínající ozdobou a končící sestupným tritonem nastupuje první citace písně „Will O'Wisp“ se slovy „In die Traum und Zaubersphäre“ [Do sféry snů a kouzel]⁵¹¹ v tempu ♩ = 116-120 ve stylu *allegro noc brio* [ohnivě]. V harmonii je nápadný akord chromatické tercové příbuznosti se změněnou tercií v t. 3 a v doprovodu stupnicové, téměř *glissandové* běhy na konci frází a staccatové ostinátní figury v pedálu. Při imitaci v levé ruce je téma modifikováno – objevují se tritony a zmenšené intervaly. Následuje mezivěta složená z modelu sekvence a jeho dvou transpozic a pozměněné

⁵⁰⁸ ROST (2002) [booklet k CD]: 11-12; JAKUBÍČEK (1991): 81; GOETHE (1957): 263-266, 268-271, 274-275, 277-278, 281-282 (výběr).

⁵⁰⁹ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 188.

⁵¹⁰ Srov. FISHELL in MELVILLE-MASON (ed.) (2000): 97.

⁵¹¹ Viz JAKUBÍČEK (1991): 84.

introdukce citované nejprve v pravé ruce na hlavním manuálu, poté na pozitivu v obou rukou a nakonec opět sólově v nižší poloze nastává v tempu $\text{♩} = 132$ další citace.

Jedná se o alterovanou triolovou podobu „De profundis“ [Z hlubokosti volám]⁵¹² doprovázenou ostinátními skočnými kvintami s chromatickými průchodnými melodickými tóny, později nahrazenými přírazy zdola. Od t. 60 se ocitáme v bitonalitě a téma je na pozitivu citováno v *poco f* levou i pravou rukou; doprovod tvoří kvintové intervaly dvojitého pedálu bez melodických tónů. Po dvoutaktové mezivěti z rozkladů plných tritonů, septim a non začíná postupná fragmentace tématu prokládaná klastry na opakovaných tónech, využívá se chromatiky.

Síla registrace narůstá přidáním mixtur na pozitivu a spojky III/P. Namísto čistých kvint v pedále se z druhé z nich stává tritonus, dochází k míšení klastrů se sextakordy a kvintakordy různých jakostí. Přichází změna ostinátního doprovodu pedálu, nyní charakteristického sestupným intervalem zvětšené oktávy a vzestupnou zvětšenou septimou a tanečním rytmem a zdůrazněného přidáním Principálu 8' a 4'. V t. 63 je registrace na hlavním manuálu změněna na sestavu 8', 4', 2', spojky a mixtury žaluziového stroje a dochází k augmentaci tématu do čtvrtových a půlových hodnot. V *piú f* jsme i nadále, kdy se hodnoty pro změnu mění na osminové a hrají se *staccato*, přičemž jsou podmalovány tritonovým pedálovým trylkem. V t. 87 se přidávají mixtury prvního manuálu, aby zdůraznily disonantní sekundové souzvuky zakončené sestupným rozkladem s tritonem, které vyústí v sousled akordů chromatické tercové příbuznosti.

Nastává rozsáhlá pasáž připomínající dvojitý trylek a v pedálu zazní jednohlasá podoba doprovodné ostinátní kvintové figury z t. 19 a dále. Takt 107 opět znamená návrat k tritonovému trylku v pedále, nad nímž znějí disonance s tritonovým zakončením. V t. 111–113 zní trylek v pedále osamoceně a nastává postupné zeslabování (*poco a poco decrescendo*) znásobené zavíráním žaluzie až do *pp*.

Partie v tempu $\text{♩} = 120$ nadepsaná *allegretto grazioso* [půvabně] zpracovávající znovu píseň „Will O'Wisp“ může být interpretována jako parodie zvuku hracího strojku,⁵¹³ avšak v kontextu této scény a zejména registrací Kopula 8', Flétna 1' na récitu a 16', 8' v *pp* pedálu jako vzpomínka na Markétku, která začíná na téže barvě (viz výše). Harmonie je zde čistší, průzračnější, průhlednější a tonálnější; *glissanda* jsou sice přítomna, avšak *diabolus in musica* absentuje.

⁵¹² Viz JAKUBÍČEK (1991): 82; EBEN (2001) [booklet k CD]: 6-7.

⁵¹³ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 84.

V t. 121 dochází k přidání Nočního rohu 4' do pedálu, a dosahuje se tak kýžené výraznosti (*espressivo*), v t. 129 je pak na hlavním manuálu principálový sbor 8', 4', 2' a v *mf* začíná ostinátní doprovod charakteristický synkopickým rytmem, v hudební estetice tradičně spojovaným s narušením Božího řádu,⁵¹⁴ do kterého zaznívají akordy vykazující příčnost a klastry. V t. 150-155 se pracuje s motivickým materiálem písně „Wild O'Wisp“. Od t. 156 se do pedálu přidávají spojky ze všech manuálů, aby byly v t. 165 opět ubrány a na žaluziovém stroji se připraví registrace tichý jazyk 8', čtyřstopý a dvoustopý hlas.

Synkopický doprovod pokračuje i nadále, ale skladba přechází do $\frac{3}{4}$ taktu a valčíkového tempa (*tempo di walzer*), a tak se ocitáme v *doppio movimento* [dvojitým pohybu]. Pedál tvoří ostinátní valčíkový doprovod a III. manuál od t. 169 cituje píseň „Einst hatt' ich einen schönen Traum“ [Jednou jsem měl krásný sen]⁵¹⁵ na způsob *quasi lointano* [jakoby zdaleka]. Po dvoutaktové mezivěť s ozdobami se v t. 186 vrací ve 4/4 taktu, počáteční registrace a vrací se pozměněný úvodní motiv inspirovaný písní „Will O'Wisp“ a po dvoutaktové mezivěť opět pokračuje valčík, tentokrát bez synkopického doprovodu. Vulgární a profánní tance mají symbolizovat rej čarodějnic.⁵¹⁶

Zlom nastává v t. 206, kde v maximálním zvuku pedálu umocněného spojkami ze všech strojů začne citát „De profundis“ neboli proslulý luteránský chorál „Aus tiefer Not“ svůj souboj s valčíkem, který postupně „rozbije“ – valčík se stává postupně čím dál slabším (zní na pozitivu) a disonantnějším, je přerušován, až nakonec definitivně dozní v t. 278 a následuje mohutné virzuozní pedálové sólo vyrůstající z tématu protestantského nápěvu zahrnující klastry, dvojitý, trojitý a dokonce čtverný pedál. Skladba končí v *tutti* unisonovou citací závěru chorálu, kterou lze chápat jako narážku na Poslední soud.⁵¹⁷

Na základě našich dosavadních pojednání je možno tvrdit, že za „mefistofelské“ prvky, které v této části jednoznačně převažují, lze považovat všechny podoby citace písně „Will O'Wisp“ s výjimkou zpracování *Allegretto grazioso*, deformovanou triolovou podobu „De profundis“, dále valčíkovou píseň „Einst hatt' ich einen schönen Traum“, klastry, tritonové intervaly, chromatické postupy, trylky a orchestrionovou registraci. Prvků „serafínských“ je v této větě méně; jedná se o reminiscenci na Markétku v partii *Allegretto grazioso* a pedálová citace „Aus tiefer Not“ včetně pedálového sóla a závěrečného unisona.

⁵¹⁴ Viz EGGBRECHT (2001): 125-126.

⁵¹⁵ Viz JAKUBÍČEK (2001): 85.

⁵¹⁶ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 84.

⁵¹⁷ Srov. ROST (2002) [booklet k CD]: 12; O představě andělů troubějících k poslednímu soudu viz DINZELBACHER (2004): 118.

2.1.9 Epilog

Motto: „Své úsilí kdo vzepne výš, dosáhne vykoupení.“⁵¹⁸

KLADENÍ DO HROBU

SBOR ANDĚLŮ

Milostné k jasu
necht' plameny vzletí!
Těm, kdo jsou kleti,
pravda vrat' spásu;
ať v úsměvnosti
hříchů jsou prosti,
v nebes ať blaženství
blahem se skví!

[...]

SBOR ANDĚLŮ

Ohně vy svaté!
Blažen se v žití
ten, na nějž váte,
s dobrými cítí.
K výškám se dejme,
je očištěn vzduch.
Sdruženě pějme!
Žít bude duch.

*Vzlémou, unášejíce, co je na Faustovi
nesmrtelného*

[...]

HORSKÉ ROKLE

Hvozd, skála, poušť

Svatí poustevníci, rozdělení oddola po
stupních hor a rozloženi v úkrytech mezi
srázy

*ANDĚLÉ, vznášejíce se ve vyšších
oblastech a nesouce, co je na Faustovi
nesmrtelného*

Duchových světů vzácný člen
je vyrván z moci zlého:
Kdo spěje dál, vždy dále jen,
nám vykoupiti lze ho.
A blažila-li nadto jej
účastná láska shůry,
pak přijmou ho tím srdečněj
andělské svaté kůry.⁵¹⁹

⁵¹⁸ VONDROVICOVÁ (1995): 187.

⁵¹⁹ ROST (2002) [booklet k CD]: 12-13; JAKUBÍČEK (1991): 86; GOETHE (1957): 647-648, 653.

Zde jsou Ebenova slova o poslední větě 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.⁵²⁰

Závěrečná věta přináší podobně jako věta úvodní kontrast světla a tmy, vysokých a nízkých poloh varhan – na récitu znějí osmistopé rejstříky Gedackt, Salicionál a výchvěv Vox coelestis [hlas nebeský], pod nimi je na hlavním stroji doprovází Flétna trubicová 8' v poklidném *andante* tempa ♩ = 63-66. Od čtvrté doby t. 14 tempo nepatrně stoupá (*insensibilmente un pochutino più mosso*) na ♩ = 72. Pedál se prezentuje ve své nejhlubší a nejtemnější podobě na Subbasech 32', 16' a 8'. Mysteriózní akordy mají symbolizovat nebeský majestát,⁵²¹ otevírání a zavírání žaluzie přináší prostorový zvukový efekt.

Znovu se cituje chorál „Aus tiefer Not“, avšak nikoli v mohutném pedálovém *tutti*, nýbrž na něžné barvě Gedackt 8', Nazard 2²/₃', rozechvívané tremolem v tónině *c moll*, přičemž pod ním se imitačně doplňuje v paralelních kvintakordech středních hlasů a pedálové linky, dále se cituje na způsob kánonu v t. 34-35. Zadržovanými tóny v následující mezivětě se na žaluziovém stroji vytváří efekt ozvěn, patrně také narážka na nekonečné vesmírné sféry. Citace dalšího verše chorálu je v t. 42 oproti předchozím transponována o kvartu výše, což může korelovat s Faustovou duší směřující k nebeským výšinám a mj. také barokní figurou *anabasis*.⁵²² „De Profundis“ znovu nastupuje na páté době t. 50, tentokrát na terciovém harmonickém podkladě, který by mohl evokovat vizi svaté Trojice.⁵²³

V t. 57 přichází ke slovu jediný náznak narušení klidu a míru v podobě dvou tritonových kroků v akordech na registraci hlavního manuálu Principál 8', Oktáva 4' bez tremola v pozitivu, v pedále se vypne dvaatřicetistopý hlas a přidá spojka z I. manuálu. Ozvěna zazní na récitu v barvě jemných hlasů 8', 4' v *p* a pak se ještě jednou zopakuje v původním *mf*. Citace závěru chorálu v *pp* na původní registraci i rozložení manuálů a pozvolné zavírání žaluzie uzavírá celou větu i celý cyklus.

Oproti předchozí větě nastává jasná převaha prvků „serafínských“. Za ně můžeme považovat tajemné, avšak poklidné „nebeské“ akordy, veškeré citace chorálu „De Profundis“, transpozici o kvartu výše, terciové harmonie, vysoké polohy nástroje jako takové, užití tremola jako znázornění třepotání andělských křídel,⁵²⁴ výchvějný rejstřík Vox coelestis

⁵²⁰ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 188.

⁵²¹ Srov. JAKUBÍČEK (1991): 87.

⁵²² Viz SCHÜLLEROVÁ (2006): 150.

⁵²³ K symbolice čísel viz SCHÜLLEROVÁ (2006): 51.

⁵²⁴ Srov. „Prolog“.

mající nebe již ve svém názvu, jemné flétny i poklidné tempo. Najdou se však i prvky „mefistofelské“ – jsou jimi především nízká poloha nástroje a tritonové postupy před závěrem skladby; nejsou však již tak hrozivé a v takové ofenzivě jako ve „Valpuržině noci“.

Závěrem se nabízí zhodnocení poměrného zastoupení „serafínských“ a „mefistofelských“ prvků v jednotlivých větách. Zatímco skladby „Mysterium“, „Kolovrátkář“ a „Studentské písně“ obsahují pouze „mefistofelské“ prvky, „Prolog“, „Markétka“, „Requiem“ a „Valpuržina noc“ nabízejí jejich konfrontaci a ve „Velikonočních sborech“ a „Epilogu“ jasně převažují prvky „serafínské“. Z uvedeného vyplývá, že prvky „mefistofelské“, i když ne vždy ve většinovém poměru, se vyskytují ve všech částech, a proto jsou pro hudební mluvu cyklu signifikantní.

2.2 Cyklus *Job*

Třebaže hudební zpracování *Joba* nejsou tak známá jako je tomu v případě zhudebnění faustovské látky, inspirovala i tato starozákonní předloha mnohé tvůrce ke kompozicím. Reischert ve svém katalogu uvádí, že mezi léty 1660 a 1998 vzniklo 74 oratorií, oper a kantát inspirovaných *Jobovým* příběhem.⁵²⁵ Nejznámější díla vycházející z *Joba* pocházejí z per Philippa de Monta, Orlanda di Lassa, Heinricha Schütze, Giacoma Carissimiho, Jana Dismase Zelenky, Carla Ditterse z Dittersdorfu, Carla Loeweho či Fanny Hensel-Mendelssohnové.⁵²⁶

Eben napsal *Joba* pro varhany v roce 1987 a okomentoval jeho genezi následovně:

Po devítivětem cyklu ‚Faust pro varhany‘ jsem toužil po tom utkat se ještě jednou s touto látkou, jejímž základním námětem je sázka Boha s ďáblem o člověka, tentokrát však v podobě jejího starozákonního modelu, příběhu Joba. U obou postav jde o smysl lidské existence, i když u Joba je dán důraz více na smysl lidského utrpení. V tom byla kniha Job převratná už při svém vzniku. Do této doby byla nemoc a chudoba považována za trest a následek hříchu. Autor knihy Job se poprvé postavil na stranu chudého a postiženého a formuloval svým dílem tezi zcela odlišnou: utrpení je údělem, se kterým se musíme vyrovnat, který však neubírá v ničem na důstojnosti člověka.⁵²⁷

Také samotný skladatel zažíval v době vzniku díla jednu ze životních krizí; v roce 1986 jeho snacha, Markéta, manželka Marka Ebena, po kolapsu a pětítýdenním bezvědomí ochrnula na půl těla.⁵²⁸ Ve stejném roce dostal komponista z úřadu příkaz, aby se vystěhovali ze svého půdního bytu.⁵²⁹ I tyto nepříjemné události zřejmě formovaly hudební náplň cyklu, tím spíše, že v roce 1987 oba tyto problémy stále přetrvávaly.⁵³⁰

Části *Joba* premiéroval 11. 8. 1987 David Titterington, kterému Eben cyklus věnoval.⁵³¹ Stejný interpret jej pak 30. 3. 1988 provedl i jako celek.⁵³² Cyklus sestává z osmi vět, přičemž každá věta je doprovázena četbou vybraných úryvků z Bible kralické.⁵³³ Časově trvá orientačně 40 až 43 minut a je tedy nepatrně kratší než jeho předchůdce *Faust*.⁵³⁴ Za cyklus *Job* obdržel Eben 26. 4. 1990 Národní cenu, kterou věnoval na obnovu varhan v Týnském chrámu v Praze.⁵³⁵

⁵²⁵ Srov. LEUTZSCH / SCHROETER-WITTKE (2008): 1.

⁵²⁶ Srov. *ibid*; SILIES (2009): 487-488; LANDMANN et al. (1989): 139; <<http://www.kirchenmusik-bad-duerkheim.de/hiob/progeinf.pdf>>; <<http://www.komponisten.at/komponisten/135.html>>; <<http://www.aluan.de/knowhow/schmoekerpage/hiob.html>>.

⁵²⁷ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 80-81.

⁵²⁸ Srov. VÍTOVÁ (2004): 380.

⁵²⁹ Srov. *ibid*: 380-381.

⁵³⁰ Srov. *ibid*: 388.

⁵³¹ VONDROVICOVÁ (1995): 192.

⁵³² *Ibid*.

⁵³³ Viz EBEN (1987): VI.

⁵³⁴ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 80, 192; VÍTOVÁ (2004): 88.

⁵³⁵ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 147.

2.2.1 Osud

Motto: „I řekl Satan Hospodinu: vztáhni ruku svou a dotkni se všeho, co má, nebude-li ti zlořečiti v oči.“⁵³⁶

Byl muž v zemi Uz, jménem Job, a muž ten byl sprostný a upřímný, boje se Boha, a vystříhaje se zlého. Kterémuž se narodilo sedm synů a tři dcery. A měl dobytka sedm tisíc ovec, tři tisíce velbloudů, pět set spřežení volů, a pět set oslic, a čeledi služebné velmi mnoho, a byl muž ten vznešenější nade všechny lidi východní. Jednoho pak dne, když přišli synové Boží, aby se postavili před Hospodinem, přišel také i Satan mezi ně. Tehdy řekl Hospodin Satanovi: Odkud jdeš? I odpověděl Satan Hospodinu, řka: Procházel jsem zemi, a obcházel jsem ji. I řekl Hospodin Satanovi: Spatřil-lis služebníka mého Joba, že není jemu rovného na zemi, a že jest muž sprostný a upřímný, bojící se Boha, a varující se zlého. A odpovídaje Satan Hospodinu, řekl: Zdaliž se Job darmo bojí Boha? Zdaž jsi ty ho neohradil i domu jeho a všeho, což má, ze všech stran? Dílu rukou jeho požehnal jsi, a dobytek jeho rozmnožil se na zemi. Ale vztáhni nyní ruku svou, a dotkni se všeho, což má, nebude-liť zlořečiti v oči. Tedy řekl Hospodin Satanovi: Aj cožkoli má, v moci tvé buď, toliko na něj nevztahuj ruky své. I vyšel Satan od tváři Hospodinovy.⁵³⁷

Eben otevírá svou rozpravu o cyklu takto: „První věta, ‚Osud‘, začíná osudovým motivem Joba v drsném jazykovém rejstříku pedálu a končí – po pohnutějším středním dílu – týmž motivem, tentokrát však rozprostřeným po celé zvukové ploše varhan.“⁵³⁸

Úvodní větu cyklu, která působí jako ouvertura ke suitě,⁵³⁹ uvádí sólový pedál ve *ff* v *andante* ♩ = 80, který na registraci Principál 16', Subbas 16', Oktávbas 8' a Pozoun 16' přináší „osudový“ motiv – obsahuje sestupný tritonový krok a klesající zvětšenou nonu, která konotuje figuru *catabasis*.⁵⁴⁰ Do ní zaznívají na hlavním manuálu „fanfáry“⁵⁴¹ složené z akordů tercové příbuznosti. Vzhledem k tomu, že číslo tři je Božím symbolem⁵⁴² a úvodní scéna se odehrává v nebi, kde dochází k setkání nebešťanů se Satanem, může se jednat o narážku na andělské troubení, a to už proto, že následující část je od třetí doby t. 17 ve znamení gradace vystavěné na „souboji“ těchto dvou témat v *poco stringendo*. Takt 25 přináší modifikovanou citaci úvodního motivu v pedále a nastává střední část.

Ta je nadepsána *piú mosso* a je v tempu ♩ = 100. Je psaná toccatovým stylem, přičemž hlavní materiál doprovodu levé ruky na pozitivu pochází z figury složené ze čtyř šestnáctin, které v *mf* na sestavě Gedackt 8', Quintadena 8', Flétna 4' a Kvinta 1¹/₃' doprovázejí motivy z úvodu. V pedále s přidanou Trompetou 8' zní fragmentovaný „osudový“ motiv a na hlavním

⁵³⁶ VONDROVICOVÁ (1995): 192.

⁵³⁷ Kapitola 1, verš 1-3, 6-13 in TITTERINGTON / LEE (1992) [booklet k CD]: 15.

⁵³⁸ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 192.

⁵³⁹ Srov. BAUER in MELVILLE-MASON (ed.) (2000): 117.

⁵⁴⁰ Viz SCHÜLLEROVÁ (2006): 150 ff.

⁵⁴¹ Srov. ONDERČIN (2010): 45.

⁵⁴² K symbolice čísel viz SCHÜLLEROVÁ (2006): 51.

stroji vrchní melodická linka „fanfár“ v pozměněné podobě; poměrně často jsou zde zastoupeny tritonové intervaly. V t. 57-61 následuje mezivěta vyrůstající z doprovodné figury, která využívá kontrastů manuálů jako ozvěn.

Následně se opětovně navrácí tempo primo a v triolách zní ve stylu *portamentu* [způsob hry mezi *legatem* a *staccatem*] a posléze *legato* další varianta motivické práce s „osudovým“ motivem na hlavním manuálu a v pedálu. Střední hlas v levé ruce na pozitivu tvoří svými triolami a posléze sextolami výplň. Na všech třech manuálech je registrace shodná: Principál 8', Flétna 8', Principál 4' (první manuál je posílen spojkou III/I), pedál tvoří doprovod rejstříky Principál 16', Subbas 16', Flétna 8'; intenzitou zvuku je věta nyní v *piú f*, které postupně otevíráním žaluzie a *stringendem* vyústí do *ff*. Temnou barvou, hlubokou polohou i sazbou tato partie připomíná „Mefistofelův“ motiv z „Prologu“ *Fausta*.

Přichází návrat prvního dílu – I. manuál je posílen o Trompetu 8' a pedál o Pozoun 16'. I v této závěrečné části tvoří hlavní hudební materiál „fanfárový“ a „osudový“ motiv, které jsou modifikovány do různých podob – přerušované v pedále a triolové a akordové s variovaným rytmem v manuále. Závěrečné citace „osudového“ motivu v pedále zesíleném o Trompetu 8' a „fanfár“ na hlavním stroji s přidanou Trompetou 4' ve *ff* skladbu uzavírají.

Na základě estetického hodnocení tritonu a velkých sestupných intervalů považujeme „osudový“ motiv za prvek „mefistofelský“, „fanfárovitý“ motiv sestavený z akordů tercové příbuznosti za prvek „serafínský“. Triolové zpracování v temné barvě a hluboké poloze ze středního dílu věty přiřazujeme taktéž k prvkům „mefistofelským“.

2.2.2 Věrnost v neštěstí

Motto: „Hospodin dal, Hospodin též odjal. Buď požehnáno jméno Hospodinovo.“⁵⁴³

Jednoho pak dne synové a dcery jeho jedli, a pili víno v domě bratra svého prvorozeného. I přišel posel k Jobovi, a řekl: Když volové orali, a oslice se pásly podlé nich, vpád učinivše Sabejští, zajali je, a služebníky zbili ostrostí meče, a utekl jsem toliko já sám, abych oznámil tobě. A když on ještě mluvil, přišed druhý, řekl: Oheň Boží spadl s nebe, a rozpáliv se na dobytek i na služebníky, sehtil je, já pak utekl jsem toliko já sám, abych oznámil tobě. A když ten ještě mluvil, jiný přišed, řekl: Kaldejští, sšikovavše tři houfy, připadli na velbloudy, a zajali je, a služebníky zbili ostrostí meče, a utekl jsem toliko já sám, abych oznámil tobě. A když ten ještě mluvil, jiný přišel a řekl: Synové tvoji a dcery tvé jedli, a pili víno v domě bratra svého prvorozeného. A aj, vítr veliký strhl se z té strany od pouště, a udeřil na čtyři úhly domu, tak, že se obořil na děti, i zemřeli, a utekl jsem toliko já sám, abych oznámil tobě. Tedy Job vstav, roztrhl roucho své, a oholil hlavu svou, a padna na zem, poklonu učinil. A řekl: Nahý jsem

⁵⁴³ VONDROVICOVÁ (1995): 192.

vyšel z života matky své, nahý se také zase tam navrátím. Hospodin dal, Hospodin též odjal. Bud' požehnáno jméno Hospodinovo.⁵⁴⁴

Eben druhou větu cyklu přibližuje následujícím výkladem:

Ve druhé větě, Věrnost v neštěstí, zpívá Job v tiché pokoře žalozpěv, který zaznívá ve vysokém rejstříku sólové flétny jako intonace gregoriánského „Exsultet“. Tento motiv je však dále přerušován dramatickými interpolacemi, jakoby ranami osudu, jež napadají Jobův dům i jeho rodinu. Návrat věty k počáteční tiché chvále vyjadřuje Jobovo setrvání v dobrém.⁵⁴⁵

Druhá věta začíná v *pp* v poklidném *tempo di corale gregoriano* ♩ = 72 citací „Exsultet“ z velikonoční vigilie⁵⁴⁶ na osmistopé flétně na žaluziovém stroji. Po doznění frází zaznívají na jeho prodlevě v sextolách motivy „ran osudu“, obsahující četné tritony a sekundové souzvuky nejprve na II. manuálu v sestavě Principál 8', Flétna 8', Principál 4', Oktáva 2' a Oktáva 1' a posléze na I. manuálu na Trompetě 8'.

V t. 9 začíná druhý díl na základních hlasech všech tří strojů včetně mixtur, linguálních barev a spojek, v pedále zní celá škála hlasů od dvaatřicetistopých po čtyřstopé, a jazyky 16', 8', 4'. Část je nadepsána *allegro* v tempu ♩ = 132. Začíná tritónovými souzvuky na hlavním manuálu, mezi nimiž tvoří výplň *á la glissando*, uvnitř které se též vyskytuje dvojnásobný *diabolus in musica*. Dále přichází citace motivu vycházejícího z luteránského chorálu „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“⁵⁴⁷ v *g moll*, na němž je postavena celá následující gradace a který je doprovázen převážně terciemi levé ruky. Se stejným materiálem se poté pracuje až do t. 35, kde nastává skok na III. manuál a krátká mezivěta.

Registrace se zde mění na třetí předvolbu:⁵⁴⁸ na prvním manuálu je připravena Trompeta 8', nebo jako alternativa Cornet V, II. manuál má předepsán principálový sbor a osmistopou flétnu a récit Principál 8', flétny 8'- 2' a Tercii 1³/₅'. Úsek začíná v *mp* a imitačně pracuje s výše uvedeným luteránským motivem z druhého dílu. Po jeho diminuci na pozitivu v t. 49 se objevují i další motivy – v triolách chorál „Exsultet“ a v t. 65 rovněž ve stylu *marcato* [důrazně] „osudový“ motiv z první části, přičemž sedmitónový motiv tvoří ostinátní doprovod. Od t. 58 je psáno *poco stringendo* a skladba začíná vrcholit; v t. 76 znovu nastupuje alterovaný „Exsultet“ s tritonem, t. 79 přináší augmentovaný „osudový“ motiv, který se střídá s „Exsultetem“ a motivem z „Erhalt uns, Herr“ i nadále. Síla nástroje postupně nárůstá: v t. 93 se na II. manuálu přidávají mixtury, v t. 95 Principál 16' v pedálu, v t. 98 Trompeta 8' na pozitivu a spojka II/P.

⁵⁴⁴ Kapitola 1, verš 13-21 in TITTERINGTON / LEE (1992) [booklet k CD]: 15.

⁵⁴⁵ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 192.

⁵⁴⁶ Srov. ONDERČIN (2010): 45-46.

⁵⁴⁷ Srov. BAUER in MELVILLE-MASON (ed.) (2000): 121.

⁵⁴⁸ Viz EBEN (1987): 8.

Při poslední citaci „osudového“ motivu ve stylu *pesante* [těžce] se ocitáme na hlavním stroji s principálovým sborem, Mixturou, Trompetou 8´ a spojkami z ostatních strojů, v pedálu je spojka I/P a posléze i Pozoun 16´. Skladba se vrací do tempa prima a končí motivem „ran osudu“ v plné síle nástroje, následovaným gregoriánským „Gloria in excelsis Deo“⁵⁴⁹ na Flétně, výchvěvu Vox coelestis 8´ na žaluziovém stroji podbarvených Subbasem 16´, případně Flétnou 32´ v pedálu – tato registrace připomíná „Epilog“ z *Fausta*.

Mezi prvky „serafínského“ patří gregoriánské citace „Exsultet“ a „Gloria in excelsis Deo“ a jejich poklidnou registraci tichých fléten a výchvěvu a dále gradační ostinatní protestantský motiv „Erhalt uns, Herr“. K prvkům „mefistofelským“ řadíme motiv „ran osudu“, které způsobuje Satan, tritonové souzvuky s „tritonovými“ glissandy z otevírání středního dílu skladby, modifikovanou podobu „Exsultet“ s tritonem, „osudový“ motiv z první věty cyklu; převažuje u nich registrace plénová s jazyky a/nebo alikvotními rejstříky.

2.2.3 Přijetí utrpení

Motto: „Dobré-liž jen věci bráti budeme od Boha, zlých pak nebudeme přijímati?“

I stalo se opět jednoho dne, že když přišli synové Boží, aby se postavili před Hospodinem, přišel také i Satan mezi ně, aby se postavil před Hospodinem. Tedy řekl Hospodin Satanovi: Odkud jdeš? I odpověděl Satan Hospodinu, řka: Procházel jsem zemi, a obcházel jsem ji. I řekl Hospodin Satanovi: Spatřil-lis služebníka mého Joba, že není jemu rovného na zemi, že jest muž sprostný a upřímný, bojící se Boha, a varující se zlého, a že po dnes trvá v upřímnosti své, ačkoli jsi ty mne popudil proti němu, abych jej hubil bez příčiny. A odpovídaje Satan Hospodinu, řekl: Kůži za kůži, a všecko, což má člověk, dá za sebe samého. Ale vztáhni nyní ruku svou, a dotkni se kostí jeho, a masa jeho, nebudeliť v oči zlořečiti tobě. Tedy řekl Hospodin Satanovi: Aj v moci tvé buď, a však zachovej ho při životu. Protož vyšed Satan od tváři Hospodinovy, ranil Joba nežitem nejhorším, od spodku nohy jeho až do vrchu hlavy jeho, tak že vzal střeptinu, aby se jí drbal, usadiv se v popele. I řekla jemu žena jeho: Ještě vždy trváš v své upřímnosti? Zlořeč Bohu a umři. Jízto řekl: Mluvíš, jako jedna z bláznivých mluvívá. Dobré-liž jen věci bráti budeme od Boha, zlých pak nebudeme přijímati? V tom ve všem nezhrěšil Job rty svými.⁵⁵⁰

Eben se o třetí větě vyjadřuje následovně: „Ve třetí větě, Přijetí utrpení, se osudové rány dotýkají přímo Jobovy osoby. Po výkřiku varhan a krátké rozervané ploše zazní melodie protestantského chorálu „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Kdo Boha nechá působit), jež i této větě vtiskne hluboký vnitřní pokoj.“⁵⁵¹

Úvodní disonantní sekundové souzvuky na principálovém sboru, flétně a alikvotech I. manuálu jsou doprovázeny pedálovou prodlevou na hlasech 16´, 16´, 8´v *moderatu* a tempu

⁵⁴⁹ Srov. ONDERČIN (2010): 46.

⁵⁵⁰ Kapitola 2, verš 1-10 in TITTERINGTON / LEE (1992) [booklet k CD]: 15-16.

⁵⁵¹ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 192.

$\downarrow = 104$ se ve stylu *approssimativo* [přibližně] zahraje mohutný „výkřik“ varhan v *tutti*. Po souzvucích a ozvěně „výkřiku“ na žaluziovém stroji na osmistopé flétně, viole, čtyřstopém Nočním rohu a Tercií $1\frac{3}{5}$ následuje poměrně dlouhý úsek, který pracuje s citací luteránského chorálu „Wer nur den lieben Gott lässt walten“,⁵⁵² jehož hrou Eben obvykle zakončoval své komponování jako díkuvzdání Bohu.⁵⁵³

Jednotlivé fráze chorálu, které znějí na pozitivu na Quintadeně 8', Gedacktu 8', Flétně 4', Sesquialteře $2\frac{2}{3}$ a tremolu jsou podmalovávány osminovými hodnotami s chromatickými, sekundovými a tritonovými postupy na récitu a občasně tichým pedálem s dvojicí rejstříků Subbas 16', Flétna 8', který kontrapunktuje chorál zaznívajícím v manuálu.⁵⁵⁴ V mezihrách, ve kterých obě ruce hrají doprovodné figurace, je také předepsáno otevírání žaluzie.

Od t. 55 se atmosféra mění – přidáním Gedacktu 8' a Flétny 4' a 2' je intenzita zvuku v *poco f* a instrukce *poco stringendo* implikuje gradaci. Levá ruka cituje v kombinaci s pedálem závěrečnou frázi chorálu, která v t. 72 přechází do pravé ruky. V t. 80 je skladba v *allegro tempa* $\downarrow = 132$; závěr chorálu je v *diminuci* v osminových a čtvrt'ových hodnotách a od t. 88 doprovázený ostinatní figurací levé ruky a nónovými kroky pedálu. Na I. i druhém manuálu se přidávají mixtury, jazyk na pozitivu a spojka III/I., v t. 98 navíc Trompeta 8' do hlavního stroje, spojka II/I a Pozoun 16' do pedálu a zazní dvoutaktový motiv v unisonu. Takty 100 a 102 přinášejí modifikovanou podobu „osudového“ motivu z první věty cyklu.

Poté opět zazní klastry úvodního „výkřiku“ a jeho ozvěny na récitu na první rejstříkové předvolbě, aby se od t. 106 opětovně navrátila citace chorálu na totožné registraci i s tímž stylem doprovodu s tím, že atmosféra se uklidňuje postupnou redukcí tritonových postupů a skladba končí pokojně na récitu zavřením žaluzie a postupným zpomalováním (*poco a poco ritardando*) až do *pp*.

Protestantský chorál „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ i jeho pedálový kontrapunktický protějšek považujeme za „serafínské“ prvky, disonantní souzvuky z úvodu, výkřik varhan v *tutti* a chromatický doprovod chorálu se sekundovými a tritonovými postupy za prvky „mefistofelské“.

⁵⁵² Viz ONDERČIN (2010): 46.

⁵⁵³ Srov. VONDROVICOVÁ (1995): 20.

⁵⁵⁴ Srov. VINYARD (2010): 67.

2.2.4 Touha po smrti

Motto: „Ó by byl zahynul ten den, v němž jsem se naroditi měl. Proč Bůh dává světlo zbědovanému člověku, jehož cesta skryta jest?“⁵⁵⁵

Potom otevřev Job ústa svá, zlořečil dni svému. Nebo mluvě Job, řekl: Proč jsem neumřel v matce, aneb vyšed z života, proč jsem nezahynul? Proč jsem vzat byl na klín, a proč jsem psí požíval? Nebo bych nyní ležel a odpočíval, spal bych a měl bych pokoj. Proč Bůh dává světlo zbědovanému a život těm, kteříž jsou ducha truchlivého? Kteříž očekávají smrti, a není jí, ačkoli jí hledají pilněji než skrytých pokladů? Kteříž by se veselili s plesáním a radovali, když by našli hrob? Člověku, jehož cesta skryta jest, a jehož Bůh přistřel?⁵⁵⁶

Eben tuto větu komentuje takto: „Čtvrtá věta, ‚Touha po smrti‘, vyjadřuje utrpení, které – se stále větší tíhou – leží na Jobových ramenou. Hudebně je pojato jako passacaglia, která je vystupňována k drtícímu vrcholu. Kóda vyznívá v sotva slyšitelném pianissimu jako absence veškeré naděje.“⁵⁵⁷

Passacaglia vyrůstá z ostinátního osmitaktového tématu na způsob lamento-basu, tj. sestupných půltónových kroků. Vystupňování napětí napomáhá sarabandový rytmus s přízvučnou druhou dobou,⁵⁵⁸ který může být interpretován jako tanec smrti.⁵⁵⁹ První variace v *moderatu* v tempu $\downarrow = 88$ je v *mf* ve stylu *pesante* [těžce] na I. manuálu na osmistopých rejstřících: principálu, flétně a salicionálu. V následujícím osmitaktí je téma v *mf* podloženo pedálovým doprovodem, přičemž zaznívají Principálbas 16', Subbas 16', Oktávbas 8'.

Druhá variace je postavená na prodlevě pedálu se samotným Subbasem 16' a tématem v levé ruce doplňované ostinátním sekvencovitým motivem pravé ruky na pozitivu v sestavě Gedackt 8', Quintadena 8', Flétna 4', Nazard $2\frac{2}{3}'$. Třetí variace pracuje s podobným materiálem, nastává však *insensibilmente poco a poco stringendo* [sotva znatelně postupně zrychlovat]. V následujících variacích se doprovodná linka začíná stále více přibližovat chromatickému doprovodu chorálu v předcházející části, včetně miniaturních mezivět, ve kterých na pozitiv skáče i levá ruka hrající jinak téma.

Od t. 44 začíná skladba gradovat – na hlavním manuálu je přidán Principál 4', na II. manuálu Kvinta $1\frac{1}{3}'$, v pedálu Principál 16' a Oktávbas 8', doprovodný hlas je v šestnáctinové diminuci. V t. 55 se ocitáme v *allegro* tempa $\downarrow = 108$ a s přidanou mixturou

⁵⁵⁵ VONDROVICOVÁ (1995): 192.

⁵⁵⁶ Kapitola 3, verš 1-2, 11-13, 20-23 in TITTERINGTON / LEE (1992) [booklet k CD]: 16.

⁵⁵⁷ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 192.

⁵⁵⁸ Srov. JACOB in MELVILLE-MASON (ed.) (2000): 104.

⁵⁵⁹ Srov. BAUER in MELVILLE-MASON (ed.) (2000): 125.

v *piú f*, přičemž téma zaznívá na zdůrazněných vrcholech rozkladů obsahujících čtené tritonové kroky.

Další variace je na opakovaných tónech v triolovém rytmu prokládaných septolovými a jinými ornamenty, aby v následující variaci došlo k zahuštění faktury a zároveň pozvolné fragmentaci, přičemž pomlky v manuálu jsou vyplněny triolovým pedálem s přidaným Pozounem 16'. Registračně je navolená předvolba 2, která znamená principálové sbory včetně mixtur a spojek, na hlavním manuálu navíc Trompetu 8'.

Pedálová linka sestává ze vzestupných nonových, oktávových a septimových kroků a je motivicky spřízněný s „výčítkovým“ motivem následující části, který je v podstatě volnou inverzí „osudového“ motivu. V následné variaci se vyznačuje především tritonovými a septimovými postupy. S většími či menšími odchylkami po každé odmlce se pak tento hudební materiál objevuje až do t. 151.

Variace od t. 87 začíná unisono a posléze přechází do drásavých sekund na I. manuálu s přidanými osmistopými a čtyřstopými jazyky. Ve střídavých barvách se materiál objevuje buďto v sekundách nebo sólově až do t. 107. Dále přichází partie bez pedálu hrané bez jazyků střídavě na I. a II. manuálu.

V následujících variacích dosahuje skladba svého vrcholu – první z nich staví na opakovaných triolových akordech a skocích mezi hlavním manuálem a pozitivem. Do pedálu je přidána spojka II/P a na hlavní manuál znovu Trompeta 8'. V t. 135 se do pedálu přidává Pozoun 16', který v oktávách hraje sestupnými kroky téma, do kterého zaznívají vzestupné rozklady. Od t. 143 je skladba v *tutti*, sedmihlase a v triolovém rytmu bouří na obou manuálech téma v maximální intenzitě zvuku.

Závěrečná partie připomíná svou atmosférou bezvýchodnosti a zoufalství závěr „Markétky“ z *Fausta*. Dochází k postupné fragmentaci tématu, který je hrán na Flétně 8' na récitu se zavřenou žaluzií, a na samotném konci věty zazní osamocený Bourdon 16' v pedále v *pp* na koruně.

U „Touhy po smrti“ je třeba brát v úvahu i mimohudební kontext, máme-li usoudit, ke kterým prvkům její hudební řeč náleží. Na Joba dopadá stále nesnesitelnější utrpení, jež je na něj uvrhováno Satanem. A protože se objevují i některé klíčové znaky, jako např. tritony či chromatika, považujeme hudebně-výrazové prostředky této věty za prvky „mefistofelské“ s tím, že je zde nutno vzít v úvahu i širší souvislosti, jako je tomu kupř. v případě „Kolovrátkáře“ ve *Faustovi*.

2.2.5 Zoufalství a rezignace

Motto: „Nebo již v zemi lehnu. Potom – bys mne i pilně hledal – nebude mne.“⁵⁶⁰

Mrzí mne, nebuduť déle živ. Poodstupiž ode mne, nebo marní jsou dnové moji. Co jest člověk, že ho sobě tak vážíš, a že tak o něj pečuješ? a že ho navštěvuješ každého jitra, a každé chvíle jej zkušuješ? Dokudž se neodvrátíš ode mne, a nedáš mi aspoň polknouti mé sliny? Zhřešil jsem, což mám učiniti, ó strážce lidský? Proč jsi mne položil za cíl sobě, tak abych sám sobě byl břemenem? Nýbrž proč neodejmeš přestoupení mého, a neodpustíš nepravosti mé? Nebo již v zemi lehnu. Potom bys mne i pilně hledal, nebude mne.⁵⁶¹

Tuto větu vidí Eben v následujícím světle: „Pátá věta, ‚Zoufalství a rezignace‘, je v podstatě dvoudílná. Z hloubi opuštěnosti stoupají výčitky, které však v druhé části ustupují tichému žalozpěvu.“⁵⁶²

Věta začíná klastrem ve vysoké poloze žaluziového stroje v *pp* na Salicionálu 8'. Dochází ke střídání dvou různých temp – $\text{♩} = 76$ ve stylu *larghetto* a $\text{♩} = 100$ ve stylu *allegretto*. Ve druhé jmenované hraje levá ruka na pozitivu šestnáctinovou figuraci podobnou dvojitému trylku v terciových a sekundových intervalech. Z této koncepce se vychází i nadále, přičemž se využívá echového efektu ze střídání II. a I. manuálu, kde zní dvojice Flétna trubicová 8' a Kvinta $1\frac{1}{3}'$.

Druhá registrační předvolba počítá jen se dvěma manuály: hlavním, na kterém je principálový sbor s mixturou a pozitivem, kde hrají flétny 8' a 4'. Pedál dále hraje motivy výčitek na sestavě Principálbas 16', Subbas 16', Oktávbas 8' a 4'. Dynamicky se skladba ocitá ve *f* střídajícím se s komorní registrací v *p* II. manuálu, kde se v t. 20 objevuje tritonový rozklad. Výrazově nabírá úsek instrukcí *poco più largamente* a přidáním Principálu 16' do hlavního stroje na šíři, avšak ubráním Flétny 4' na pozitivu a návratem k původní registraci i tempu se skladba vrací na začátek s tím rozdílem, že „výčítkový“ motiv se objevuje v pravé ruce na pozitivu a pedál hraje trylkovou figuru na Subbasu 16', Flétně 8', a buďto hlasu $5\frac{1}{3}'$, nebo Flétna 2'.

Následující mezivěta od t. 43 vychází z trylkové figury a je hrána na způsob klastrů střídavě na prvním manuálu s Trompetou 8' a Klarinou 4' a druhým manuálem s Gedacktem 8', tvořícím ozvěnu. V t. 54 se objeví lombardský rytmus, který má symbolizovat Jobovu vzpouru či kletby proti Bohu.⁵⁶³

⁵⁶⁰ VONDROVICOVÁ (1995): 192.

⁵⁶¹ Kapitola 7, verš 16-21 in TITTERINGTON / LEE (1992) [booklet k CD]: 16-17.

⁵⁶² Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 192.

⁵⁶³ Srov. JACOB in MELVILLE-MASON (ed.) (2000): 108; BAUER in MELVILLE-MASON (ed.) (2000): 118.

V t. 60 přichází v *molto moderato* [velice mírně] a *mp* avizovaný Jobův žalozpěv. Je realizován na pozitivu s Quintadenou 8', Flétnou 2' a tremolem a récitu s dvojicí rejstříků Flétna 8', Noční roh 4'. V pedále je předepsán pouze samotný Subbas 16'. Téma „žalozpěvu“ na pozitivu, tvořené převážně půltónovými kroky, je doprovázeno synkopickým rytmem pedálu a žaluziového stroje ve stylu *sempre legato* [stále legáto].

V t. 80 pak žalozpěv poněkud ožije přidáním Flétny 4' do pedálu, který má za úkol hrát *ben espressivo* [dobře výrazně] „výčítkový“ motiv podobný motivu „osudovému“ a doprovod tvoří souzvuky zahrnující mj. i tritony, jež fragmentují téma „žalozpěvu“. Takt 87 znamená návrat k původnímu tématu „žalozpěvu“; lamentace je v t. 94, 97 a 99 transponována níže a doprovod fragmentací zaniká, a věta tak končí na osamoceném tónu *F*.

Na základě zvážení faktu, že Job svých výčitek vůči Bohu později lituje, skutečnosti, že výčitky pramení z utrpení Joba způsobeného Satanem, a také spřízněnosti „výčítkového“ a „osudového“ motivu jej považujeme za prvek „mefistofelský“, stejně jako klastry, tritonové vztahy a lombardský rytmus, které se ve větě vyskytují. S ohledem na tuto úvahu by stejně tak bylo možno interpretovat i téma „žalozpěvu“, tím spíše, že je postaveno na chromatických postupech, v závěru transponováno do hluboké polohy a v doprovodu se objevují synkopy. Jedinou výhradu by zde tvořila registrace, která je od t. 60 převážně jemná, flétnová a chvějivá.

2.2.6 Tajemství stvoření

Motto: „Tedy odpověděl Hospodin Jobovi z vichru a řekl: Kdož jest to, jenž zatemňuje úradek Boží neuváženými slovy?“⁵⁶⁴

Tedy odpověděl Hospodin Jobovi z vichru, a řekl: Kdož jest to, jenž zatemňuje radu řečmi neumělými? Přepaš nyní jako muž bedra svá, a nač se tebe tázati budu, oznam mi. Kdes byl, když jsem zakládal zemi? Pověz, jestliže máš rozum. Kdo rozměřil ji, víš-li? Aneb kdo vztáhl pravidlo na ni? Na čem podstavkové její upevnění jsou? Aneb kdo založil úhelný kámen její, když prozpěvovaly spolu hvězdy jitřní, a plésali všickni synové Boží? Aneb kdo zavřel jako dveřmi moře, když vyšlo z života, a zjevilo se? Když jsem mu položil oblak za oděv, a mrákotu místo plének jeho, když jsem jemu uložil úsudek svůj, přistaviv závory a dveře, i řekl jsem: Až potud vycházeti budeš, a dále nic, tu pravím, skládati budeš dutí vlnobití svého. Zdaž jsi kdy za dnůsvých rozkázal jitru? Ukázal-lis záři jitřní místo její. Znáš-li rád nebes? Můžeš-li spravovati panování jejich na zemi? Ty-liž vypustíš blýskání, aby vycházela? Zdaliž řeknou tobě: Aj teď jsme?

[...]

Ještě odpovídá Hospodin z vichru Jobovi, i řekl: Přepaš nyní jako muž bedra svá, a nač se tebe tázati budu, oznam mi.⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ VONDROVICOVÁ (1995): 192.

Eben o šesté větě cyklu hovoří takto: „V šesté větě, ‚Tajemství stvoření‘, stoupá z počátečních mysteriózních akordů v sólovém hlasu flétny jakoby otázka. Střední dramatická gradace chce evokovat obraz stvoření. Věta pak končí otevřenou otázkou počátku.“⁵⁶⁶

Věta začíná v *largo* tempa $\downarrow = 64$ na récitu tajemnými souzvuky (*misterioso*) na smykavých rejstřících $16' - 2'$, poté zazní Flétně $8'$ hlavního stroje „otázka“ ve stylu *rubato e recitativo* [s neklidným vzrušením a rytmicky volně], se kterou se dále imitačně pracuje v úseku *tranquillo* [klidně, pokojně] na I. a II. manuálu, který má psánu Quintadenu $8'$, alternativně Violu $8'$ a Tercií $1\frac{3}{5}'$. Návrat mysteriózních akordů a krátkého imitačního úryvku nastává střední díl skladby.

Gradace začíná předpisem *stringendo* v tempu *allegro* $\downarrow = 112$. Základní hudební materiál od t. 24 vychází z kombinace „otázky“ úvodní partie a chorálu „Wer nur den lieben Gott lässt walten“. Pozitiv je posílen o flétny $8' - 2'$, pedál o Flétnu $8'$. Instrukce *stringendo* (t. 23) a *poco accelerando* (t. 32) a *agitato* [vzrušeně] naznačují stoupající napětí, které je dále násobeno přidáním principálových hlasů $8'$ a $4'$ na hlavním manuálu; v melodii se stále znovu objevuje „otázkový“ motiv.

V díle nadepsaném *risoluto* [rázně] se na hlavním manuálu nadále pracuje s „otázkovým“ motivem v triolovém rytmu doprovázeným ostinátní akordickou figurou na pozitivu; registračně se ocitáme na druhé paměťové kombinaci: Principál $16'$, Principál $8'$, Flétna $8'$, Oktáva $4'$ na I. manuálu a bizarní sestavě Quintadena $8'$, Křivý roh $8'$, Sesquialtera $2\frac{2}{3}'$ a Kvinta $1\frac{1}{3}'$ na pozitivu, v pedále jsou kromě spojky spojky z I. manuálu ještě hlasy Principálbas $16'$, Flétna basová $16'$ a Oktávbas $8'$. S rejstříky žaluziového stroje se počítá pouze ve spojkách – jedná se o sestavu Principál $8'$, Flétna $8'$, Principál $4'$, Principál $2'$, Mixtura, Trompeta $8'$ a Klarina $4'$.

Skladba graduje přidáním spojky II/I v t. 66, mixtury na hlavním manuálu a spojky III/I a III/P (t. 76), Trompety $8'$ na I. manuálu a mixtury v pedálu (t. 90), Pozounu $16'$ a Trompety $8'$ do pedálu až po tutti v t. 98. Následně se vrací původní registrace i hudební materiál, tj. mysteriózní akordy a otázka (tentokrát s přidáním tremolem), po které celá věta končí na dlouhé koruně (*lunga*).

Poněvadž se jedná o promluvu samotného Boha z vichru, považujeme mysteriózní akordy na smycích récitu – na rozdíl od tajemných kroků vyjadřujících pokusy v „Mysteriu“ ve *Faustovi* – za prvek „serafínský“. Stejně tak motiv „otázky“ na osmistopé flétně hlavního stroje, kterou klade Bůh a která prochází celou skladbou, náleží ze stejného důvodu taktéž

⁵⁶⁵ Kapitola 38, verš 1-12, 33, 35; Kapitola 40, verš 1, 2 in TITTERINGTON / LEE (1992) [booklet k CD]: 17.

⁵⁶⁶ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 192.

k prvkům „serafínským“. Jelikož střední díl má symbolizovat stvoření, jež je rovněž dílem Božím, pak i tuto gradaci považujeme za prvek „serafínský“ – vychází koneckonců z Boží otázky a chorálu „Wer nur den lieben Gott lässt walten“. Svou mohutností připomíná chorál „Aus tiefer Not“, který svou silou rozdrťí „zlý“ valčík čarodějnic ve „Valpuržině noci“ z *Fausta*.

2.2.7 Pokání a prohlédnutí

Motto: „Pročež přiznávám se, že divnější jsou ty věci nad mou stížitelnost, aniž jich mohu poznati. Pročež mrzí mě to a želim toho v prachu a v popele.“⁵⁶⁷

Tedy odpovídaje Jobu Hospodinu, řekl: Víím, že všechno můžeš, a že nemůže překaženo býti tvému myšlení. Kdo jest to ten, ptáš se, ještě zatemňuje radu Boží tak hloupě? Protož přiznávám se, že jsem tomu nerozuměl. Divnější jsou ty věci nad mou stížitelnost, aniž jich mohu poznati. Vyslychejž, prosím, když bych koli mluvil: když bych se tebe tázal, oznamuj mi. Tolikoť jsem slýchal o tobě, nyní pak i oko mé tě vidí. Pročež mrzí mne to, a želim toho v prachu a v popele.⁵⁶⁸

Eben předposlední větu cyklu opatřil tímto komentářem:

I sedmá věta, „Pokání a prohlédnutí“, je dvoudílná. Hluboká poloha šalmajového rejstříku a bizarní kroky pedálu jako by vyvolávaly atmosféru drásavé kajičnosti. Na ni však navazuje klidná poloha sólové flétny s doprovodem smyčcového rejstříku, v němž zaznívá citace gregoriánské melodie „Veni creator Spiritus“ (Přijď, Duchu Stvořiteli): přichází světlo poznání a pochopení smyslu utrpení.⁵⁶⁹

Téma „kajičníka“ začíná v moderatu v tempu $\downarrow = 100$ na Křivém rohu 8' na II manuálu, je podobné „výčítkovým“ motivům ze „Zoufalství a rezignace“; do něj zaznívají v pedálu kroky Pozounu 16' v hluboké poloze. Na hlavním manuálu je navolen principálový sbor s Flétnou 8' a spojkou ze III. manuálu. Takt 15 a 16 přináší motiv vycházející z „ran osudu“ ve druhé části cyklu.

V t. 32 je hlavní stroj zesílen o mixturu a v pedále zaznívá na principálovém sboru motiv spřízněný s „výčítkami“ výše uvedené věty, který je v manuále doprovázen souzvuky a figurami obsahujícími mj. i tritonové postupy. Úsek končí disonantním klastrem, jehož drastičnost se potencuje přidáním 2' a 1' hlasu.

Nastává mezivěta *allegro* v tempu $\downarrow = 112$, která pracuje se sekundovými souzvuky v sextolách a podobá se „výkřikům“ ze třetí věty cyklu. V t. 44 nastává úsek *manualiter*, který je charakteristický citováním „kajičníkov“ tématu na pozitivu a récitu doprovázeným

⁵⁶⁷ VONDROVICOVÁ (1995): 192.

⁵⁶⁸ Kapitola 42, verš 1-6 in TITTERINGTON / LEE (1992) [booklet k CD]: 17.

⁵⁶⁹ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 192.

tanečním rytmem ostinátní protivěty, místo níž se občas objeví klastry. V průběhu úseku je žaluziový stroj zesílen o Principál 2´ a později ještě o Quintadenu 8´, Principál 4´ a Akutu 1´. Díl končí ve *ff* znovu drásavým rozloženým akordem, jehož účinnost násobí Pozoun 16´ v pedálu a mixtura s Trompetou 8´ na I. manuálu.

Následně přichází poměrně rozsáhlá sextolová partie proložená drásavým akordem a později se opět v t. 62 ozvou „rány osudu“ umocněné přidanou mixturou, Trompetou 8´ a Klarinou 4´. Vzápětí se v pedále ozve motiv založený na doprovodné lince k chorálu z třetí věty a posléze kroky připomínající „osudový“ motiv, aby se celá část zakončila motivem „ran osudu“ ve velkém zpomalení (*ritardando assai*).

Závěr věty přináší nový hudební materiál – gregoriánskou sekvenci „Veni creator spiritus“. Atmosféra se náhle mění, na I. a II. manuále jsou psány flétny s tremolem, na récitu má varhaník zvolit mezi Salicionálem a Violou 8´. Barevným rozložením i poklidným tempem (*andante*) se závěr předposlední věty cyklu podobá „Epilogu“ z *Fausta*. Po jednotlivých frázích sekvence v čistých kvartách na récitu zaznívá improvizální sólová flétna v pastýřském stylu v mixolydické tónině. V t. 80 se ruce přehazují a v t. 84 opět vracejí zpět a skladba v závěru doznívá na sólové flétně nad prodlevou.

Poněvadž hudební mluva této věty vychází do velké míry z motivů předcházejících skladeb, můžeme v tomto smyslu považovat motivy podobné „osudovému“ z úvodní věty, „ranám osudu“ z druhé, „výkřiku“ a úlomky chromatického doprovodu ze třetí věty a motivu „výčitek“ z páté věty za prvky „mefistofelské“. Sekvenci „Veni creator spiritus“ i sólovou flétnu ze závěrečného dílu věty považujeme za prvky „serafínské“. Problematické tak zůstává přiřazení „kajícíkovana“ tématu. S přihlédnutím k tomu, co bylo řečeno o asketické sazbě u „Requiem“ z *Fausta*, by se jednalo o prvek „serafínský“. Avšak vědomí hříchu, tritony, disonance a klastry spíše směřují k prvkům „mefistofelským“, jež mohou souviset s hudebním vyjádřením pochybností.⁵⁷⁰ Z těchto důvodů zde nelze vyvodit jednoznačný úsudek.

2.2.8 Naplnění života

Motto: „A přijal Hospodin obličej Jobův a požehnal mu více nežli v počátku jeho.“⁵⁷¹

Navrátil také Hospodin to, což odjato bylo Jobovi, když se modlil za přátele své, tak že což měl Job, rozmnožil to Hospodin dvénásobně. A tak požehnal Hospodin Jobovi k posledku více nežli v počátku jeho. Nebo měl čtrnácte tisíc ovcí, a šest tisíc velbloudů, a tisíc spřežení volů, tisíc oslic. Měl také sedm synů a tři dcery. Aniž se nacházely ženy tak krásné, jako dcery

⁵⁷⁰ Srov. ONDERČIN (2010): 48.

⁵⁷¹ VONDROVICOVÁ (1995): 192.

Jobovy, ve vší té krajině, kterýmž dal otec jejich dědictví mezi bratřími jejich. Byl pak živ Job potom sto a čtyřiceti let, a viděl syny své, a syny synů svých, až do čtvrtého pokolení. I umřel Job, stár jsa a pln dnů.⁵⁷²

Eben dává závěrečnou větu do souvislosti s „Touhou po smrti“:

Tak jako čtvrtá věta v půli cyklu má i osmá věta, „Naplnění života“, na jeho konci uzavřenou formu, tentokrát chorálních variací na českobratrský chorál „Kristus, příklad pokory“, které jednotnou gradací vedou celý cyklus k slavnostnímu závěru. Hudební a obsahovou kódu tu vytváří citát „Vere dignum et iustum est...“ (V pravdě je důstojné a spravedlivé[...], abychom Ti, Pane [...], vždycky a všude vzdávali díky).⁵⁷³

Závěrečná věta je psána formou variací na českobratrskou duchovní píseň „Kristus, příklad pokory“ ve frygické tónině, kterou lze najít i v katolickém kancionálu, a to pod číslem 307. Volba písně souvisí s křesťanskou interpretací Joba, která spatřuje mezi postavami Joba a Krista četné paralely.⁵⁷⁴ Již úvodní introdukce v tempu *allegretto* ♩ = 92 v *p* z nápěvu vychází; imitačně se zde pracuje s tanečními motivy odvozenými z melodie písně. Registrace je poměrně komorní – na pozitivu je sestava Quintadena 8', Gedackt 8' a Sesquialtera 2²/3', na récitu Flétna trubicová 8', Viola 8', Noční roh 4' a Nazard 2²/3', v pedále Subbas 16' a Flétna 8'. Závěrečná část úvodů je v *poco stringendo* a poté se na principálovém sboru 8'–2' s Flétnou 8' cituje melodie písně v původní podobě s ostinátním doprovodem na pozitivu složeným převážně z kvintakordů v tempu ♩ = 104 s předpisem *poco più mosso* [poněkud pohyblivěji].

Od t. 35 pak s přidaným Principálem 2' na hlavním manuálu nastává mezivěta, která však stejně jako introdukce vychází z písně. Registrace se mění na druhou předvolbu: na récitu je připraven principálový sbor s mixturou, na pozitivu Principál 8', Křivý roh 8', Nazard 2²/3', Tercie 1³/5'. Téma zní v paralelních kvintách v levé ruce na I. manuálu a do něj zaznívají převážně vzestupné synkopické fráze na pozitivu.

V další variaci přechází téma do pravé ruky na pozitiv zesílený o Flétnu 2' a Oktávu 1', kde jej tvoří nejvyšší tóny ze vzestupných pentachordů. V t. 64 se na II. manuálu přidá spojka III/II a téma dále pokračuje v tečkovaném rytmu na vrcholu devítitónových arpeggií. V následné variaci pozměněná podoba melodie zní na hlavním stroji s přidaným Principálem 2', doprovázená pedálem zesíleným o Principál 16' a pentolovými figurami na pozitivu.

Přidáním Trompety 8' a Klariny 4' na žaluziiovém stroji se skladba ocitá ve *ff* a melodie chorálu zní v basových tónech rozkladů. Variace t. 78 staví na fragmentované diminuci introdukce; síla nástroje narůstá přidáním Principálu 16' a Trompety 8' na hlavní

⁵⁷² Kapitola 42, verš 10, 12, 13, 15-17 in TITTERINGTON / LEE (1992) [booklet k CD]: 17.

⁵⁷³ Cit. Ebena in VONDROVICOVÁ (1995): 192-193.

⁵⁷⁴ Srov. Kapitola 2 teoretické části této práce, s. 27.

manuál, mixtury do pozitivu a Pozounu 16', Oktávbasu 8'a 4' do pedálu. Upravená podoba melodie zaznívá znovu od t. 87 s přidanou mixturou a Klarinou 4', doprovod tvoří běhy ze dvou sextol. Na čtyřtaktový synkopický úsek se zapnou i spojky II/I a I/P.

V t. 104 se objevuje další téma – gregoriánský nápěv „Vere dignum et iustum est“ v plénu celého nástroje včetně jazyků a mixtur. Předcházející variace pak jakoby pokračuje dále, ale téma tvoří gregoriánský chorál. Takt 116 znovu přináší návrat písně „Kristus, příklad pokory“ a pedál posílený o dvaatřicetistopý jazyk hraje „Vere dignum“. V závěru zazní gregoriánská intonace ještě jednou v *tutti* v unisonu a celá skladba i cyklus končí v čisté *A dur*.

V závěrečné větě cyklu, který symbolizuje vítězství Dobra a šťastný konec příběhu, se vyskytují dva „serafínské“ prvky: jedná se o bratrský chorál „Kristus, příklad pokory“ a gregoriánský nápěv „Vere dignum“ a jejich zpracování. Registračně jde o postupné a promyšlené vystavění gradace, jejíž slavnostní závěr připomíná spíše „Finale“ z *Nedělní hudby* či závěrečnou variaci z *A Festive Voluntary* než „Epilog“ z *Fausta*, který vykazuje paralely spíše s „Pokáním a prohlédnutím“. Podobnou nástrojovou mohutnost najdeme i v závěrečné partii „Valpuržiny noci“, kde se cituje chorál „De profundis“.

Rekapitulujeme-li zastoupení „serafínských“ a „mefistofelských“ prvků v celém cyklu *Job*, docházíme k tomuto vyhodnocení: pouze prvky „serafínské“ se vyskytují ve větách „Tajemství stvoření“ a „Naplnění života“; naproti tomu toliko prvky „mefistofelské“ lze nalézt v „Touze po smrti“ a s výhradou také ve skladbě „Zoufalství a rezignace“, dále převažují v úvodní větě „Osud“. Ostatní věty, tj. „Věrnost v neštěstí“, „Přijetí utrpení“ a „Pokání a prohlédnutí“ nabízejí jejich konfrontaci.

2.3 Porovnání výskytu „serafínských“ a „mefistofelských“ prvků v obou cyklech

Srovnáme-li výskyt „serafínských“ a „mefistofelských“ prvků ve *Faustovi* a *Jobovi*, vyplyne zásadní rozdíl: zatímco ve *Faustovi* jsou „mefistofelské“ prvky zastoupeny všude, v *Jobovi* jsou dvě části – „Tajemství stvoření“ a „Naplnění života“, kde se vyskytují pouze prvky „serafínské“. Faust má na druhou stranu tři části s prvky ryze „mefistofelskými“ – „Mysterium“, „Kolovrátkář“ a „Studentské písně“.

Většinu „serafínských“ prvků tvoří citace gregoriánských či protestantských chorálů, jsou provázeny kvartkvintovou harmonií, vzestupnými intervaly a vysokou polohou, „mefistofelské“ prvky se dají rozeznat podle četných tritonových a chromatických postupů v melodii, klastrů, sestupných intervalů, hluboké polohy a alterací původních citací.

Problematická zůstává registrace; citace chorálů sice mají často tendenci zaznívat na flétnových či smykavých rejstřících v komornější dynamice a u prvků „mefistofelských“ se objevuje užití alikvotů a jazyků a hlubších barev, avšak např. „Te Deum“ či „De Profundis“ ve *Faustovi* nebo „Vere dignum“ v *Jobovi* zaznívá na hluboké mohutné jazykové barvě i s mixturou, pročež nelze vyřknout žádný přesvědčivý obecně platný závěr.

Dále je možno některé hudebně-výrazové prostředky přiřadit teprve na základě znalosti mimohudebního, popř. estetického kontextu; ve *Faustovi* např. „Kolovrátkář“ či reminiscence na Markétku ve „Valpuržině noci“, v *Jobovi* např. „Touha po smrti“ či „Tajemství stvoření“.

Lze však také nalézt hudební materiál, který neumožňuje jednoznačné zařazení mezi ty či ony prvky; ve *Faustovi* je to např. linguální a alikvotní registrace u alterací ve „Velikonočních sborech“, imitace kolovrátku v „Markétce“ nebo temná barva nástroje v „Requiem“ ve *Faustovi*, v *Jobovi* pak „kajícíkovo“ téma v „Pokání a prohlédnutí“.

Faust je jedinečný v karikaturách a imitacích hracích strojků, hodin, flašinetu a orchestrionu, které jsou na základě estetických premis klasifikovány jako „mefistofelské“ prvky; v *Jobovi* se taková forma hudební ošklivosti nevyskytuje.

V obou cyklech se také objevuje minimálně jeden motiv citovaný v modifikované podobě ve více větách; ve *Faustovi* je to „Mefistofelův“ motiv při výstupu z pekel z „Prologu“, v *Jobovi* je to zejména „osudový“ motiv, avšak např. ve skladbě „Pokání a prohlédnutí“ se vyskytuje několik dalších (motiv „ran osudu“, „výčitek“ atd.).

V neposlední řadě pak tvoří signifikantní diskrepanci mezi cykly diference v počtu citací; v *Jobovi* se vyskytují tři citace v rámci jedné věty („Věrnost v neštěstí“), kdežto ve Faustovi jsou to dvě skladby, kde je tři a více citací („Velikonoční sbory“, „Valpuržina noc“). Job je také o jednu větu a časově přibližně o pět minut kratší.

2.4 Nástin možného využití tématu v pedagogické praxi na SŠ a ZUŠ

2.4.1 Návrh pro SŠ

Vzhledem ke skutečnosti, že se téma naší práce promítá a zasahuje do vícero předmětů, a to nejen hudebních, nabízí se jeho implementace jakožto tematického okruhu v rámci průřezového tématu „Multikulturní výchova“ na obou gymnáziích⁵⁷⁵ a „Společnost – jednotlivec a společenské skupiny, kultura, náboženství“ na pedagogickém lyceu.⁵⁷⁶

V případě hudebně zaměřeného gymnázia by situace u konkrétních předmětů vypadala následovně: u všech hudebních předmětů, tj. Harmonie a kontrapunkt, Hudební formy a analýza skladeb a Dějiny hudby, připadá pro zařazení tématu v úvahu 4. ročník. U všeobecně-vzdělávacích předmětů panují naopak rozdíly: zatímco Český jazyk a literatura probírá veškeré učivo vztahující se k tématu již v 1. ročníku, v Německém jazyce (vedeném jako další cizí jazyk), Zeměpise se k tématu lze dostat ve 2. ročníku, v Základech společenských věd ve 2. a 3. ročníku a v předmětu Dějepis ve všech ročnících, přičemž každý z nich nabízí různé hledisko. Možnost věnovat se naší problematice skýtají i tzv. volné vzdělávací aktivity ve 3. a 4. ročníku, jmenovitě předměty geograficko-dějepisný a společenskovední seminář, seminář z českého jazyka a literatury a konverzace v cizím jazyce.⁵⁷⁷

Stěžejním předmětem esteticko-výchovné orientace je na všeobecně zaměřeném gymnáziu Hudební výchova, která umožňuje v rámci vokálních, instrumentálních, hudebně–pohybových, poslechových činností a nezbytného minima z hudební teorie pojednání o našem tématu z různých hledisek napříč všemi ročníky, tj. od primy do kvarty.⁵⁷⁸ I ve druhém estetickém předmětu, Výtvarné výchově, se různé dílčí aspekty našeho tématu dostávají do různých témat ve všech ročnících, ve kterých se tento předmět vyučuje (prima–kvarta).

U všeobecně-vzdělávacích předmětů je začlenění podobné výše uvedenému, jen časové rozdělení do jednotlivých ročníků vykazuje jisté rozdíly. V Čj se nejstarší literatuře věnuje v primě, Goethově době pak až v tercii, Nj se tématem německé kultury zabývá

⁵⁷⁵ FRÝDLOVÁ et al. (2010): 14; KAŇÁK et al. (2009): 23.

⁵⁷⁶ GLATTER et al. (2011): 17.

⁵⁷⁷ Konkrétní učivo a výstupy jednotlivých předmětů vztahující se k našemu tématu jsou uvedeny v Kapitole 4 teoretické části této práce, s. 42-44.

⁵⁷⁸ Srov. KAŇÁK et al. (2009): 156-161.

v sekundě, v Geografii se o Německu hovoří v tercií a kvartě, ve Společenském základu se religionistika probírá v kvartě, úvod do filozofie v kvintě a vývoj filozofického myšlení v sextě. Obdobně jako u výše uvedeného hudebního gymnázia je i zde Dějepis předmětem, kde se témata spojená s Petrem Ebenem a jeho cykly objevují napříč všemi ročníky, tj. v tomto případě od primy po kvintu, jelikož v sextě se tento předmět již nevyučuje.⁵⁷⁹

Všeobecné gymnázium má rovněž čtyři volitelné předměty, a to literární seminář, konverzaci v německém jazyce, seminář z geografie a společenskovední seminář, které v kvintě a sextě skýtají prostor pro věnování se tématu.⁵⁸⁰

Při specializaci Hudební výchova umožňuje ŠVP pedagogického lycea ve 2.–4. ročníku využití tématu k didaktické přípravě budoucích pedagogů. U ostatních předmětů je situace obdobná výše uvedené s tím, že tento ŠVP explicitně neuvádí, do kterého ročníku spadá to které učivo; proto se i my omezíme na konstatování, že počítáme se zařazením dílčích aspektů tématu do předmětů Český jazyk a literatura, Cizí jazyk 1 (pokročilí), Dějepis, Zeměpis, Občanská nauka, Výtvarná výchova a volitelných seminářů literárního a společenskovedního. Z nich mají přidanou hodnotu Čj, ve kterém se poměrně podrobně probírají literárně-kritické přístupy a Vv se svými dějinami výtvarného umění.⁵⁸¹

2.4.2 Návrh pro ZUŠ

Na ZUŠ je možno zařadit téma do posledního ročníku Hudební nauky, tj. do 7. ročníku v případě ZUŠ Petra Ebena Žamberk, do 5. ročníku na ZUŠ Chodov a do 6. ročníku na ZUŠ Louny. V případě studijního zaměření Hra na varhany na ZUŠ Jihlava, ZUŠ Frýdek Místek a ZUŠ Nové Město na Moravě doporučujeme implementaci „Kolovrátkáře“ či „Epilogu“ z *Fausta* a „Zoufalství a rezignace“ či „Pokání a prohlédnutí“ z *Joba* do repertoárů nadprůměrných posluchačů do 7. ročníku prvního cyklu či 4. ročníku druhého cyklu. Studijní zaměření Liturgické varhany, které najdeme na ZUŠ Jihlava, vybízí k nastudování Ebenových skladeb vycházejících z chorálů, písní z kancionálu, ordinária atd., které se mohou stát určitým úvodem a předpokladem pro interpretaci závažnějších skladeb a zároveň inspirativní zkušeností s Ebenovou duchovně prodchnutou hudbou.⁵⁸²

⁵⁷⁹ Viz KAŇÁK et al (2009): 145.

⁵⁸⁰ Jako v případě výše uvedeného ŠVP, i zde odkazujeme pro jednotlivá témata, výstupy a učivo vztahující se k tématu této práce na teoretickou část, Kapitola 4, s. 45-46.

⁵⁸¹ Podrobněji viz teoretická část této práce, Kapitola 4, s. 46-47.

⁵⁸² K rozdílu v ŠVP jednotlivých ZUŠ viz teoretická část této práce, Kapitola 4, s. 48-49.

2.4.3 Návrh poslechu

Jelikož není vzhledem k rozsahu práce možné podrobně rozepsat práci s dílčími aspekty našeho tématu v jednom každém hudebním či všeobecně orientovaném předmětu, zaměříme se na poslech, který se vyskytuje na všech námi rozebíraných středních školách a ZUŠ: v hudebních předmětech na hudebně zaměřeném gymnáziu, hudební výchově na všeobecném gymnáziu a pedagogickém lyceu a hudební nauce na ZUŠ. Bývá také považován za „jádro hudební výchovy“;⁵⁸³ v dějinách české hudební pedagogiky propagovali poslech především Helfert, Herden, Hurník, Sedlák či Zich.⁵⁸⁴

Významný český skladatel a Ebenův švagr Ilja Hurník prohlásil, že „krása hudby tkví v jejích kontrastech“⁵⁸⁵, a protože „serafínské“ a „mefistofelské“ prvky jsou základem Ebenova hudebního výrazu v obou velkých cyklech, vycházíme při práci s poslechem právě z nich. Výška a světlost oproti hloubce a temnotě bývají označovány za elementární prostředky hudby,⁵⁸⁶ měly by tedy být poměrně jasně slyšitelné. Pozitivem je také přitažlivost tématu a upoutání pozornosti.⁵⁸⁷

Při práci s poslechem skladeb je však třeba mít na paměti rozdílné individuální předpoklady posluchače, prostředí ve kterém vyrůstá, věk, preference hudebních žánrů, dosavadní hudební vzdělání a řadu dalších aspektů, které ovlivňují jeho hudební apercpci.⁵⁸⁸

Dalším úskalím se stává samotný učitelův výklad, který může v případě nedostatečného nastudování a pochopení souvislostí vést až k scestné verbalizaci hudby, kterou shodně s Poledňákem (1998) chápeme jako „vkládání takových dějů, příběhů atp. do hudby, které v ní objektivně nejsou, a vnucování tohoto výkladu jiným“.⁵⁸⁹ V případě Ebenových cyklů je tento problém značně usnadněn skladatelovými výklady, které jsou pro základní orientaci v jednotlivých větách určující.

Před poslechem Ebenových skladeb doporučujeme zařazení některých známějších a přístupnějších skladeb pracujících s kontrasty – kupř. Haydnových *Ročních dob*, Beethovenovy *6. symfonie*, Ravelova díla *Kráska a zvíře*, *Šeherezády* Rimského-Korsakova či Saint-Saënsův *Karneval zvířat*.⁵⁹⁰

⁵⁸³ DUZBABA in DRÁBEK (ed.) (1998): 77.

⁵⁸⁴ Srov. POLEDŇÁK in DRÁBEK (ed.) (1998): 10-12.

⁵⁸⁵ HURNÍK (2004): 5.

⁵⁸⁶ Srov. PŘIKRYL (1984): 31.

⁵⁸⁷ Srov. FOLPRECHTOVÁ in DRÁBEK (ed.) (1998): 49.

⁵⁸⁸ Srov. MAZUREK / ZEDNÍČKOVÁ (2004): 15-16, 20.

⁵⁸⁹ POLEDŇÁK in DRÁBEK (ed.) (1998): 14.

⁵⁹⁰ Srov. HERDEN (1997): 16-38.

Podnětné mohou být asociace a konotace žáků spojených s fenomény jako krása a ošklivost, dobro a zlo apod.,⁵⁹¹ a to ještě před učitelovým výkladem. Za samozřejmost považujeme následné seznámení žáků s Ebenovou osobností, objasnění pojmu *programní hudba*, nastínění estetických pojetí Krásy a Ošklivosti, vysvětlení základních myšlenek *Fausta* a *Joba* a objasnění fungování varhan. V případě poslechu *Fausta* a *Joba* je rovněž nezbytná synkreze s jinými uměními, přinejmenším s literaturou a poezií, popř. i s výtvarnými ztvárněními. Proto navrhuje před samotným poslechem skladeb předčítat příslušné úryvky vztahující se k jednotlivým větám.

Klíčovou otázkou po poslechu je vyjádření pocitů a představ, které v konkrétních žácích Ebenova hudba vyvolá.⁵⁹² Následovat by měla kolektivní řízená diskuze a vhodné učitelovo usměrnění a doplnění.⁵⁹³ Pro hlubší pochopení a analýzu hudebně-výrazových prostředků je žádoucí opakovaný poslech,⁵⁹⁴ v rámci možností pak také práce s notovým zápisem. Doplnujícím a oživujícím prvkem při poslechu se může stát vyjádření nálady skladby pohybem.⁵⁹⁵

Jako o jistém nadstandardu lze s ohledem na organizační možnosti školy uvažovat o exkurzi k velkým píšťalovým varhanám do kostela či koncertní síně a objasnění jejich funkce v základních rysech. V neposlední řadě lze zmínit návštěvu koncertu *Fausta* či *Joba*, máme-li na paměti nenahraditelnost živého poslechu⁵⁹⁶ a naskytne-li se vhodná příležitost.

Hlavním cílem našeho snažení by měla být nejen snaha o seznámení žáků s Ebenovou hudbou, ale také uvedení do obecně- a hudebně-estetické problematiky, tříbení estetického vkusu, rozšíření obzoru o souvislostech hudby s jinými uměními, zvýšení povědomí o varhanách a varhanní hudbě a budování vztahu k hodnotné kultuře a její oceňování.

⁵⁹¹ Srov. HERDEN (1997): 19.

⁵⁹² Srov. HERDEN (1997): 19; POLEDŇÁK in DRÁBEK (ed.) (1998): 21-22; FOLPRECHTOVÁ in DRÁBEK (ed.) (1998): 48.

⁵⁹³ Srov. MAZUREK / ZEDNÍČKOVÁ (2004): 20.

⁵⁹⁴ Srov. DVORSKÝ (1989): 3; MAZUREK / ZEDNÍČKOVÁ (2004): 21.

⁵⁹⁵ Srov. DRNOVSKÁ in DRÁBEK (ed.) (1998): 62.

⁵⁹⁶ Srov. DVORSKÁ (1989): 5.

ZÁVĚR

Předložená práce se zabývala problematikou kontrastních hudebně-výrazových prostředků, tzv. „serafínských“ a „mefistofelských“ prvků v hudební mluvě kompozičních cyklů *Faust* a *Job pro varhany* Petra Ebena a jejich využití ve výuce na středních a základních uměleckých školách.

V teoretické části bylo obecně pojednáno o Ebenově životě, tvorbě, hudební mluvě a jeho vztahu k varhanám, stručně nastíněny základní filozofické otázky literárních předloh obou cyklů, koncepce vyjádření protikladů v dějinách estetiky a zhodnocena přítomnost aspektů vztahujících se k tématu práce ve Školních vzdělávacích programech vybraných konkrétních středních a základních uměleckých škol.

Na základě chronologické analýzy všech vět obou cyklů a jejich porovnání v praktické části bylo zjištěno, že (1) „serafínské“ a/nebo „mefistofelské“ prvky lze nalézt v každé větě obou cyklů, (2) ve *Faustovi* se vyskytují některé věty pouze s „mefistofelskými“ prvky, v *Jobovi* pak určité skladby jen se „serafínskými“ prvky, (3) v některých větách dochází k jasné převaze těch či oněch prvků (např. „Epilog“ ve *Faustovi*), v jiných dochází k jejich konfrontaci („Prolog“ ve *Faustovi*), (4) nejčastější „serafínské“ prvky představují citace gregoriánských a protestantských chorálů, kvartkvintová harmonie, vzestupné intervaly a vysoká poloha, (5) nejtypičtějšími „mefistofelskými“ prvky jsou tritonové a chromatické postupy v melodii, klastry, sestupné intervaly, hluboká poloha a alterace původních citací, (6) určitý hudební materiál je zařaditelný teprve na základě znalosti mimohudebního či estetického kontextu (např. „Kolovrátkář“ ve *Faustovi* či „Tajemství stvoření“ v *Jobovi*), (7) některý hudební materiál nelze jednoznačně přiřadit k těm či oněm prvkům (např. imitaci kolovrátku v Markétce ve *Faustovi*), (8) *Faust* je jedinečný karikaturou a imitací, klasifikovanými jako „mefistofelské prvky“, (9) v každém z cyklů se vyskytuje minimálně jeden motiv citovaný ve dvou či více větách (např. „osudový“ motiv v *Jobovi*) a (10) *Faust* je oproti *Jobovi* mírně bohatší v citacích (např. „Velikonoční sbory“ obsahují více než tři citace).

V rámci pedagogické implementace tématu byl v případě středních škol navržen tematický okruh jako součást průřezového tématu „Multikulturní výchova“ zahrnující jak hudební, tak všeobecné předměty s konkrétním rozdělením do jednotlivých ročníků. U základních uměleckých škol bylo doporučeno zařazení tématu do závěrečných ročníků hudební nauky a ve studijním zaměření varhany zvaženo zařazení některých snadnějších vět do repertoáru pokročilejších posluchačů. Pozornost byla také věnována poslechu, který bývá využíván na všech námi vybraných školách, s poukázáním na potencionální úskalí v praxi.

Výzvou pro budoucí výzkum je empirické ověření těchto návrhů v praxi a pátrání po „serafínských“ a „mefistofelských“ prvcích v dalších varhanních dílech Petra Ebena či jiných soudobých skladatelů.

SUMMARY

The present thesis dealt with contradictory music-expressive techniques, so-called “seraphic” and “mephistophelean” elements in the musical speech of Petr Eben’s compositional cycles *Faust* and *Job for organ* and their use for the purpose of education at secondary and primary art and music schools.

In the theoretical part, general information on Petr Eben’s life, works, musical speech, and his relationship to the organ was given. Further, the basic philosophical questions concerning both the literary models of the cycles and the development of aesthetic conceptions of expression of contrasts were briefly outlined. Finally, the occurrence of aspects relating to the topic of the thesis in the School education programmes of selected secondary and primary art and music schools was evaluated.

A chronological analysis of all movements of both cycles revealed that (1) the “seraphic” and/or “mephistophelean” elements are to be found in every movement of the cycles, (2) there are certain parts in *Faust* where only “mephistophelean” elements occur and, on the other hand, some parts in *Job* consist merely of “seraphic” elements, (3) in some movements, either the former or the latter elements prevail (e.g. “Epilogue” in *Faust*), others present their confrontation (“Prologue” in *Faust*), (4) the most frequent “seraphic” elements are quotations of both gregorian and protestant chants, quartal and quintal harmony, ascending intervals and high position, (5) the most typical “mephistophelean” elements being tritonal and chromatic sequences in melody, clusters, descending intervals, low position and alterations of the original tunes, (6) certain musical material could only be classified on the basis of knowledge of the extra-musical and/or aesthetic context (e.g. “Song of the Beggar with the Barrel-organ” in *Faust* or “Mystery of Creation” in *Job*), (7) some musical material does not clearly match either of the elements, (8) *Faust* is unique in caricature and imitation, classified as “mephistophelean” elements, (9) there is at least one motif in each cycle quoted in two or more movements (e.g. the “destinal” motif in *Job*), and (10) *Faust* is slightly richer in quotations in comparison to *Job* (e.g. “Easter Choirs” contain more than three citations).

As far as pedagogical implementation of the topic at secondary schools is concerned, a thematic field as a part of the cross-sectional topic “Multicultural education” containing both musical and general subjects with a particular division into the individual school years was proposed. In case of primary art and music schools, integration of the topic into the subject Music theory during the final years of study was recommended. With advanced pupils/students, inclusion of some comparatively easier movements into their repertoire

should be considered. Attention was also paid to listening that is used at all the selected schools, including several potential problems emerging in practice.

The empirical verification of these suggestions in practice and search for the “seraphic” and “mephistophelean” elements in other organ works by Petr Eben or other contemporary composers appear to be a challenge.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární zdroje

- EBEN, Petr. *Faust for Organ*. [notový zápis]. London: United Music Publishers, 1983.
- EBEN, Petr. *Job for Organ*. [notový zápis]. London: United Music Publishers, 1987.
- ROST, Günther. *Petr Eben: Das Orgelwerk I. Faust, Mutationes*. [CD]. Düsseldorf: Mottete a SWR, 2002.
- SCHIAGER, Halgeir. *Organ Music, Vol. 2. Faust, Four Biblical Dances*. [CD]. London: Hyperion Records, 2001.
- THON, Tomáš / LUKAVSKÝ, Radovan. *Job for Organ*. [CD]. Praha: Supraphon Records, 1996.
- TITTERINGTON, David / LEE, Howard. *Job for Organ*. [CD]. Praha: Multisonic, 1992.

Sekundární zdroje

- ARISTOTELÉS. *Politika*. Trans. Antonín Kříž. Praha: Petr Rezek, 1998. ISBN 80-6027-10-4.
- ARISTOTELÉS. *Etika Nikomachova*. Trans. Antonín Kříž. Praha: Petr Rezek, 1996. ISBN 80-901796-7-3.
- BARTOŠ, Lukáš. *Varhany ŠVP*. [ineditní text]. Nové Město na Moravě: ZUŠ Jana Štursy Nové Město na Moravě, 2012.
- BAUER, Michael. Voices from the Whirlwind: Perspectives on Petr Eben's Job. In MELVILLE-MASON, Graham (ed.). *A Tribute to Petr Eben to mark his 70th Birthday Year*. Burnham-on-Crouch: The Dvořák Society, 2000. s. 111-133. ISBN 0-9532769-1-0.
- BEUYSOVÁ, Barbara. *Neboť jsem nemocná krásou. Život Hildegardy z Bingenu*. Trans. Helena Milcová. Praha: PROSTOR, 2005. ISBN 80-7260-137-7.
- BIČ, Miloš, et al. Jób. In *Výklady ke Starému zákonu. Díl III. Knihy naučné*. Praha: Karmelitánské nakladatelství Kostelní Vydří, 1998. s. 9-213. ISBN 80-7192-240-4.
- BIČ, Miloš. *Starý zákon. Překlad s výkladem. Svazek 8. Jób*. Praha: Kalich, 1981.
- BINGEN, Hildegard von. *Scivias – Wisse die Wege. Eine Schau von Gott und Mensch in Schöpfung und Zeit*. Freiburg im Breisgau: Herder, 2002. ISBN 3-451-04115-4.
- BRATRÁNEK, František Tomáš. Trans. Jaromír Loužil. *Výklad Goethova Fausta*. Praha: Odeon, 1982.
- BUKOFZER, Manfred F. *Hudba v období baroka. Od Monteverdiho po Bacha*. Trans. Jana Juránová. Bratislava: OPUS, 1986.

- DANIEL, Ladislav. *Kapitoly z metodiky hudební výchovy*. Olomouc: PdF UP, 1984.
- DINZELBACHER, Peter. *Poslední věci člověka. Nebe, peklo, očistec ve středověku*. Trans. Petr Babka. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-693-X.
- DRÁBEK, Václav. Poslech hudby a integrace. In DRÁBEK, Václav. (ed.). *Poslech hudby*. [sborník z konference]. Praha: PdF UK, 1998. s. 26-36. ISBN 80-86039-67-6.
- DRLÍKOVÁ, Eva. Eva Vítová: Petr Eben. In *Opus musicum Hudební revue*, ročník 37, č. 3/2005. Brno: Opus musicum, 2005. s. 53. ISSN 00862-8505.
- DRNOVSKÁ, Lenka. Pohyb a tanec v přípravě na poslech hudby. In DRÁBEK, Václav. (ed.). *Poslech hudby*. [sborník z konference]. Praha: PdF UK, 1998. s. 61-64. ISBN 80-86039-67-6.
- DUZBABA, Oldřich. Několik didaktických poznámek k poslechu hudby na střední škole. In DRÁBEK, Václav. (ed.). *Poslech hudby*. [sborník z konference]. Praha: PdF UK, 1998. s. 77-79. ISBN 80-86039-67-6.
- DVORSKÝ, Jaroslav. *Hudba, hluk a hudební výchova. Úvaha a příspěvek k metodice poslechu reprodukované hudby*. Ostrava: MĚPS, 1989.
- EBEN, Petr. *Dopis Martinu Jakubíčkoví v reakci na přečtení diplomové práce*. Praha: Petr Eben, 1991.
- EBEN, Petr. Komentář k cyklu *Faust*. In SCHIAGER, Halgeir. *Organ Music, Vol. 2. Faust, Four Biblical Dances*. [booklet k CD]. London: Hyperion Records, 2001. s. 17–20.
- EBEN, Petr. Komentář k cyklu *Job*. In TITTERINGTON, David; LEE, Howard. *Job for Organ*. [booklet k CD]. Praha: Multisonic, 1992. s. 14-15.
- ECO, Umberto. (ed.). *Dějiny krásy*. Trans. Gabriela Chalupská, et al. Praha: ARGO, 2005. ISBN 80-7203-677-7.
- ECO, Umberto. (ed.). *Dějiny ošklivosti*. Trans. Iva Adámková, et al. Praha: ARGO, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0.
- ECO, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Trans. Zdeněk Frýbort. Praha: ARGO, 1998. ISBN 80-7203-098-1.
- EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Trans. Jarmila Gabrielová. Praha: NLN, 2001. ISBN 80-7106-479-3.
- FISHELL, Janette. God's Gesamtkunstwerk: Petr Eben's Faust. In MELVILLE–MASON, Graham (ed.). *A Tribute to Petr Eben to mark his 70th Birthday Year*. Burnham-on-Crouch: The Dvořák Society, 2000. s. 87-98. ISBN 0–9532769-1-0.
- FOLPRECHTOVÁ, Květoslava. K výzkumu poslechových dovedností žáků mladšího školního věku. In DRÁBEK, Václav. (ed.). *Poslech hudby*. [sborník z konference]. Praha: PdF UK, 1998. s. 45-53. ISBN 80-86039-67-6.

- FRÝDLOVÁ, Veronika, et al. *Školní vzdělávací program pro gymnaziální vzdělávání*. Ostrava: Janáčkova konzervatoř a gymnázium v Ostravě, 2010.
- GLATTER, Rudolf, et al. *Školní vzdělávací program. Pedagogické lyceum*. Krnov: Střední pedagogická škola a Střední zdravotnická škola, 2011.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust*. Trans. Otokar Fischer. Praha: SNKLHU, 1957.
- HAVLÍK, Jaromír. Kateřina Vondrovicová: Petr Eben. In *Hudební věda*, ročník XXXI, 1994, č. 1. Praha: Academia, 1994. s. 115-116.
- HERDEN, Jaroslav. *My pozor dáme a nejen posloucháme. Posloucháme hudbu se žáky 2. stupně ZŠ a nižších ročníků osmiletých gymnázií*. Praha: Scientia, 1997. ISBN 80-7183-087-9.
- HOLAS, Milan. *Hudební pedagogika*. Praha: AMU, 2004. ISBN 80-7331-018-X.
- HORA, Jan. Petr Eben. In *Petr Čech. Markéta Reindlová. Lenka Klonderová. PETR EBEN*. [booklet k CD]. Praha: AMU, 2001. s. 14-16.
- HURNÍK, Ilja. *Umění poslouchat hudbu*. [booklet k CD]. Praha: Supraphon, 2004.
- HVÍŽDALA, Karel. Romantik a dřív Petr Eben. In *MF Dnes*, 2. 6. 2003, sešit Společnost, s. B/8. Praha: MAFRA, 2003.
- CHVÁTILOVÁ, Helena, et al. *ŠVP ZUŠ Petra Ebena Žamberk*. Žamberk: ZUŠ Petra Ebena, 2011.
- JACOB, Andreas. Construcion on Improvisation: Eben's Job. In MELVILLE–MASON, Graham (ed.). *A Tribute to Petr Eben to mark his 70th Birthday Year*. Burnham-on-Crouch: The Dvořák Society, 2000. s. 99-110. ISBN 0–9532769-1-0.
- JAKUBÍČEK, Martin. *Petr Eben – Faust pro varhany*. [Diplomová práce]. Brno: JAMU, 1991.
- JIRÁSEK, Alois. *Staré pověsti české*. Praha: Albatros, 2007. ISBN 978–80–00–01213–1.
- KAŇÁK, Stanislav, et al. *Školní vzdělávací program pro základní a gymnaziální vzdělávání*. Hlučín: Gymnázium Josefa Kainara, 2009.
- KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Praha: SPN, 1986.
- KOLEKTIV AUTORŮ. Bible svatá, aneb, všecka svatá písma Starého i Nového zákona: podle posledního vydání kralického z roku 1613. Praha: CEPF, 1970. (výběr z knihy Jób). In TITTERINGTON, David; LEE, Howard. *Job for Organ*. [booklet k CD]. Praha: Multisonic, 1992. s. 15-17.
- KUBRICHT, Jaroslav, et al. *Školní vzdělávací program ZUŠ Chodov*. Chodov: ZUŠ Chodov, 2010.

- KYSLÍKOVÁ, Anežka / HONS, Miloš / KYSLÍK, Jan. *Hudebně vyjadřovací prostředky a jejich pedagogická interpretace*. Ústí nad Labem: PdF UJEP, 1999. ISBN 80-7044-250-6.
- LANDMANN, Ortrun, et al. *Zelenka-Dokumentation*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989.
- LEUTZSCH, Martin. / SCHROETKE-WITTKE, Harald. *Bibelgebrauch bei Fanny und Felix Mendelssohn*. [syllabus]. Paderborn: Universität Paderborn, 2008.
- MARTINI, Carlo Maria. *Vytrvali jste se mnou v mých zkouškách. Úvahy o Jóbovi*. Trans. Irena Zachová. Brno: CDK, 1994.
- MAZUREK, Jan. / ZEDNÍČKOVÁ, Šárka. [distanční text]. Ostrava: PdF OU, 2004. ISBN 80-7368-014-9.
- MROVĚCOVÁ, Iva. *ZUŠ Frýdek-Místek – návrh textu ŠVP – hra na varhany*. Orlová: MÚZA, 2010.
- NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956.
- ONDERČIN, Ladislav. *Organové improvizace cykly Petra Ebena*. [Diplomová práce]. Ružomberok: Katolícka univerzita v Ružomberoku, 2010.
- PLATÓN. *Ústava*. Trans. Ladislav Hošek. Praha: Svoboda – Libertas, 1993. ISBN 80-205-0347-1.
- PLATÓN. *Platónovy spisy. Svazek V. Minós, Zákony, Epinomis, Listy Pseudoplatonika, Epigramy*. Trans. František Novotný. Praha: OIKOYMETH, 2003. ISBN 80-7298-068-8.
- POLEDŇÁK, Ivan. Poslech hudby jako problém estetický, psychologický, pedagogický. In DRÁBEK, Václav. (ed.). *Poslech hudby*. [sborník z konference]. Praha: PdF UK, 1998. s. 10-25. ISBN 80-86039-67-6.
- POSTRANECKÝ, David. Česká varhanní tvorba. In *Interpretační kurzy. Zborník prednášok z Interpretačných kurzov 2006-2008*. Ružomberok: Katolícka univerzita v Ružomberoku, Pedagogická fakulta, 2009. s. 114-126. ISBN 978-80-8084-500-1.
- PŘIKRYL, Vladimír. *Poslech hudby I. Teoretické a metodologické problémy*. Olomouc: PdF UP, 1984.
- RAHMER, Karl. / VORGRIMLER, Herbert. *Teologický slovník*. Trans. František Jirsa, et al. Praha: Vyšehrad, 2009. ISBN 978-80-7021-934-8.
- RIEDLOVÁ, Jindřiška, et al. *Školní vzdělávací program Loutna*. Louny: ZUŠ Louny, 2011.
- ROST, Günther. Faust. In ROST, Günther. *Petr Eben: Das Orgelwerk I. Faust, Mutationes*. [booklet k CD]. Düsseldorf: Mottete a SWR, 2002. s. 2-13.
- SCHÄFER, Thomas. *Vize: život, dílo a hudba Hildegardy von Bingen*. Trans. Vladimír Čadský. Praha: PRAGMA, 2003. ISBN 80-7205-933-5.

- SCHÜLLEROVÁ, Silvie. *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*. [disertační práce]. Brno: PdF MU, 2006.
- SILIES, Michael. *Die Motteten des Philippe de Monte*. (1521 – 1603). Göttingen: V&R unipress, 2009. ISBN 978-3-89971-708-1.
- SMOLKA, Jaroslav. Petr Eben varhanní. In *HUDEBNÍ ROZHLEDY* 3/1999, ročník 52. Praha: Společnost Hudební rozhledy, 1999. s. 19-20. ISSN 0018-6996.
- SOBOTKA, Petr. *Varhany ŠVP*. [ineditní text]. Jihlava: ZUŠ Jihlava, 2012.
- SOMOLÍK, Zdeněk / HREJSA, Bohuš. *Evangelický zpěvník Českobratrské církve evangelické*. Karlsruhe: Synodní rada Českobratrské církve evangelické a Bádenská evangelická zemská církev, 1979.
- STEINER, Rudolf. *Duchovní výklad ke Goethově Faustu. Díl I. Faust, člověk usilující*. Trans. Iva Hájková et al. Svatý Kopeček u Olomouce: MICHAEL, 2003. ISBN 80-86 340-14-7.
- STEINER, Rudolf. *Duchovní výklad ke Goethově Faustu. II. díl Faustovský problém. Romantická a klasická Valpuržina noc*. Trans. Iva Hájková et al. Svatý kopeček u Olomouce: MICHAEL, 2009. ISBN 978-80-86340-32-6.
- ŠNEJDAROVÁ, Dina. Petr Eben. Faust, Čtyři biblické tance. In *Harmonie – Klasická hudba, jazz a world music*. 3/2002. Praha: Muzikus, 2002. s. 45. ISSN 1210-8081.
- VIČAR, Jan. / DYKAST, Roman. *Hudební estetika*. [skriptum]. Praha: AMU, 1998. ISBN 80-85883-30-9.
- VINYARD, Lawrence M. *Job for Organ: Programmatic Implications Drawn from Petr Eben's Musical Language*. [disertační práce]. Arizona: School of Music in the Graduate College at the University of Arizona, 2010.
- VÍTOVÁ, Eva. *Petr Eben. Sedm zamyšlení nad životem a dílem*. Praha: Baronet, 2004. ISBN 80-7214-743-9.
- VONDROVICOVÁ, Kateřina. Duchovní svět v životě a v hudbě Petra Ebena. In *Hudební rozhledy* 91/XLIV, 9. Praha: Asociace hudebních umělců a vědců, 1991. s. 421-426.
- VONDROVICOVÁ, Kateřina. Osudové varhany Petra Ebena. In *Hudební rozhledy*, ročník 62, č. 1/2009. Praha: Společnost Hudební rozhledy, 2009. s. 54-55. ISSN 0018-6996.
- VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995. ISBN 80-7039-218-5.
- WHITE, Ellen G. Trans. Aleš Launer. *Z hlubin utrpení k velkému vítězství. Studujeme knihu Jób*. Praha: ADVENT, 1992. ISBN 80-85002-11-6.
- WISSEMANN, Antje. Idealbesetzung. Petr Eben: Das Orgelwerk Vol. 1-3. Gunther Rost, Orgel. Motette CD 12911; 12921 und 12934. In *Musik und Kirche – Nr. 4/2005*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2005.

- ZEPF, Markus. Petr Eben: Das Orgelwerk Vol. 1-2. Gunther Rost, Orgel. Motette CD 12911 und 12921. In *Ars Organi* – 52. Jahrgang/Heft 1, März 2004. Mettlach: Gesellschaft der Orgelfreunde, 2004.
- ZERFAß, Dan. Petr Eben: Das Orgelwerk Vol. 1-3. Gunther Rost, Orgel. Motette CD 12911; 12921; 12934. In *Musica Sacra* – 125. Jahrgang/Heft 5 (Sept./Okt. 2005). Regensburg: Allgemeiner Cäcilien-Verband für Deutschland, 2005. ISSN 0179–356–X.
- ZOLTAI, Dénes. *Dejiny hudobnej estetiky. Étos a afekt*. Trans. Marta Zágorská. Bratislava: OPUS, 1983.

Elektronické zdroje

- MÜLLER, Jürgen E. *Carl Loewe, HIÖB. Programmeinführung*. 2005. Kirchenmusik Bad Dürkheim. [cit. 2012-02-18, 14:30]. URL <<http://www.kirchenmusik-bad-duerkheim.de/hiob/progeinf.pdf>>.
- KAISER-KAPLANER, Johannes. *Loewe, Carl, Komponist*. 1999-2011. Johannes Kaiser-Kaplaner. [cit. 2012-02-18, 14:45]. URL <<http://www.komponisten.at/komponisten/135.html>>.
- HARPER, Douglas. *Mephistopheles*. 2001-2012. Online Etymology Dictionary. [cit. 2012-02-09, 12:39]. URL <<http://www.etymonline.com/index.php?term=Mephistopheles>>.
- REISCHERT, Alexander. *Hiob in der Chormusik. Leidensfähigkeit im Glauben*. 2012. Redaktion ALUAN. [cit. 2012-02-18, 13:30]. URL <<http://www.aluan.de/knowhow/schmoekerpage/hiob.html>>.
- *Opusový seznam nástrojů*. 2011. Rieger-Kloss. [cit. 2012-02-11, 10:58]. URL <<http://www.rieger-kloss.cz/index.php/ke-stazeni/opusovy-seznam-nastroju>>.

SEZNAM ZKRATEK

aj.	=	a jiné
apod.	=	a podobně
atd.	=	a tak dále
atp.	=	a tak podobně
cit.	=	citace
Čj	=	Český jazyk a literatura
ed.	=	editoval
et al.	=	a kolektiv
f	=	forte
ff	=	fortissimo
ff.	=	a následující
fff	=	forte fortissimo
ibid.	=	tamtéž
kupř.	=	kupříkladu
mf	=	mezzoforte
mj.	=	mimo jiné
mp	=	mezzopiano
n.	=	nebo
např.	=	například
Nj	=	Německý jazyk
p	=	piano
pp	=	pianissimo
ppp	=	piano pianissimo
S	=	subdominanta

s.	=	strana
srov.	=	srovnej
SŠ	=	střední škola
ŠVP	=	Školní vzdělávací program
T	=	tónika
t.	=	takt
Tab.	=	tabulka
tj.	=	to jest
trans.	=	překlad
tzn.	=	to znamená
tzv.	=	takzvaný
ZUŠ	=	základní umělecká škola
Ž	=	žalm