

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta pedagogická**

**Diplomová práce**

**2012**

**Miroslava Lendělová**

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta pedagogická**

**Diplomová práce**

**PÍŠŇOVÁ TVORBA PETRA EBENA SE ZAMĚŘENÍM  
NA INTERPRETAČNÍ ROZBOR CYKLU PÍSNĚ K  
LOUTNĚ**

**Miroslava Lendělová**

**Plzeň 2012**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

*V Plzni. 15. března 2012*

.....

Děkuji Doc. Mgr. Svatavě Luhanové za odborné vedení práce, cenné rady, připomínky a vstřícnou spolupráci.

## OBSAH:

ÚVOD .....	3
TEORETICKÁ ČÁST	
1 PETR EBEN-ŽIVOT .....	4
1.1 Dětství a raná léta.....	4
1.2 Období studií.....	5
1.3 Období dospělosti .....	6
2 KOMPOZIČNÍ STYL PETRA EBENA.....	8
2.1 Inspirace gregoriánským chorálem .....	8
2.2 Experimentální tvorba.....	9
2.3 „Zralé období“ .....	9
2.4 Pozdní období .....	10
3 VOKÁLNÍ TVORBA .....	12
3.1 Písňová tvorba Petra Ebena.....	13
3.1.1 Písňové cykly .....	13
3.1.2 Koncertní písně.....	15
3.1.3 Písně na lidové texty.....	15
3.1.4 Sborové písně .....	17
3.2 Opera.....	18
3.3 Oratorium .....	18
3.4 Kantáta .....	20
3.5 Ostatní vokální skladby.....	21
4 SLOVO A HUDBA V PÍŠŇOVÉ TVORBĚ PETRA EBENA .....	23
5 OKOLNOSTI VZNIKU PÍŠŇOVÉHO CYKLU PÍŠŇĚ K LOUŤNĚ.....	25
PRAKTICKÁ ČÁST	
6 HARMONICKÝ A FORMÁLNÍ ROZBOR PÍŠŇOVÉHO CYKLU PÍŠŇĚ K LOUŤNĚ ..	27
6.1 Milovanie bez vidanie.....	27

6. 2 I Dare Not Ask .....	27
6. 3 Quand ce beau printemps .....	28
6. 4 Ach Gott, wie weh tut Scheiden.....	29
6. 5 Jakž sem tě najprv poznal .....	30
6. 6 Stratilať sem milého .....	30
7 INTERPRETAČNÍ ROZBOR PÍŠŇOVÉHO CYKLU PÍŠNĚ K LOUŤNĚ .....	32
8 POROVNÁNÍ NAHRÁVKY JANY TETOUROVÉ A MAGDALENY KOŽENÉ .....	37
9 VYUŽITÍ PÍŠŇOVÉ TVORBY PETRA EBENA V PEDAGOGICKÉ PRAXI.....	40
10 ROZHOVOR S MARKEM EBENEM .....	42
ZÁVĚR .....	44
RESUMÉ.....	46
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	47
PŘÍLOHOVÁ ČÁST - OBRAZOVÝ MATERIÁL .....	48
PŘÍLOHOVÁ ČÁST - NOTOVÝ MATERIÁL	
PŘÍLOHOVÁ ČÁST - CD S NAHRÁVKAMI PÍŠŇOVÉHO CYKLU PÍŠNĚ K LOUŤNĚ	

## Úvod

Když jsem přemýšlela, jaké téma si zvolím ke své diplomové práci, ihned mě napadl skladatel Petr Eben. Byla to velice zajímavá osobnost ve světě hudby a mně se stala z mnoha stránek velice blízkou. Petr Eben byl nejenom výborný hudební skladatel, ale také velice inteligentní a přátelský člověk, který kolem sebe rozdával radost. Já sama jsem se s ním setkala na jednom koncertě v Praze a musím říci, že na mě působil velice pozitivně. Tato hudební legenda nám zanechala obrovské bohatství v hudbě.

Cílem této diplomové práce je analýza vokálního cyklu *Písně k loutně*, a to jak z hlediska historického, tak i interpretačního a pedagogického.

Práci lze rozdělit na dvě části: teoretickou a praktickou. V teoretické se věnuji životu Petra Ebena, jeho vokální tvorbě a propojení slova a hudby. Další kapitola v této části nám už úzce přibližuje okolnosti vzniku cyklu *Písně k loutně*. Praktická část nabízí harmonickou a formální analýzu zmiňovaného cyklu, interpretační rozbor a zajímavé porovnání nahrávek tohoto cyklu od dvou našich předních zpěvaček Jany Tetourové a Magdaleny Kožené.

Jelikož jsem učitelkou na základní umělecké škole, v jedné z posledních kapitol předkládám využití písňové tvorby tohoto autora v pedagogické praxi. Snažím se zde ze svého pohledu doporučit jednotlivé vokální cykly pro aplikaci na uměleckých školách. A to nejen na ZUŠ, ale i na konzervatořích a AMU.

Poslední kapitola je už takovým „bonbónkem“. Měla jsem možnost si pohovořit s jedním ze synů tohoto skladatele. Tím jsem se dověděla ze života Petra Ebena spoustu zajímavostí, které není možné nikde jinde získat. Musím říci, že na mě velice příjemným dojmem působil nejen Petr Eben, ale také jeho syn Marek.

Podle mého názoru vokální cyklus *Písně k loutně* patří k těm nejkrásnějším, a proto bych ráda svou diplomovou prací všechny do hloubky seznámila s tímto dílem. Sama jsem ho nastudovala a musím říci, že celkový rozbor byl pro mě velice přínosný a poučný, neboť se mi otevřely další možnosti, jak se skladbou pracovat.

# 1 Petr Eben-život

## 1.1 Dětství a raná léta

Petr Eben se narodil 22. ledna 1929 v Žamberku v nábožensky smíšeném manželství.

Matka Marie (1896-1960) byla katolického vyznání, otec Vilém (1887-1963) byl Žid. Z politických důvodů se ale později musel i on sám nechat katolicky pokřtít. Společně se dohodli na výchově dětí v katolické víře. I přes velký věkový rozdíl mezi rodiči panovala doma harmonie a klid. Oba byli učitelé, otec navíc školní inspektor. Měli rádi hudbu a přinášeli ji i do svého života. Matka vynikala hlubokým altem, doprovázela se na kytaru, otec hrál na housle. A tak není divu, že Petr i se svým bratrem Bedřichem prožíval krásné dětství. Díky tomu, že jim rodiče zpívali u postýlky, se také již od narození setkávali s hudbou.

Petr později vzpomínal na tatínkův zpěv: „Držel mě přitom za ruku, kterou jsem prostrčil síťkou postele. A dodnes vím, jak se mi provázky sítě bolestně zařezávaly do zápěstí, ale já to vydržel, protože se mi ta melodie hrozně líbila. Až za mnoho let jsem v ní potom poznal jímavou Brahmovu ukolébavku Dobrou noc, sladce spi.“<sup>1</sup>

Hudební nadání získal Petr částečně po svých rodičích. Již od dětství začal hrát na klavír a violoncello. Jeho první učitelka klavíru Františka Postulková byla velice benevolentní, a tak si mohl vybírat, jaké skladby chce hrát. Je logické, že tak nezískával žádné profesionální vedení. To se ale záhy změnilo, když začal dojíždět do hudební školy v Českých Budějovicích. Zde mu byl přidělen Ladislav Vrchota, od kterého získal významné základy pro svou budoucí profesionální kariéru.

Od dětství ho také přitahovala hra na varhany. S nimi se osobně poprvé setkal asi v devíti letech. O rok později už za ně zasedl jako varhaník Svatovítského kostela.

Již od raného věku také s překvapivou brilancí improvizoval na klavír či varhany, a právě díky tomu je nezdárka upřednostňován právě jako improvizátor.

---

<sup>1</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995, s.13. ISBN 80-7039-218-5



## 1.2 Období studií

Po čtyřech letech na základní škole přestoupil na gymnázium v Českém Krumlově. Z té doby nejraději vzpomíná na své prázdninové pobyty v hornorakouském cisterciáckém klášteře Schlierbach. Jezdil sem od svých jedenácti let a působil zde jako varhaník a sbormistr. Ta práce ho velice bavila a často dokonce přemýšlel, že by se stal knězem. Celé večery trávil ve velké knihovně, kde byly k dispozici i notové materiály. Velmi oceňoval, že mohl poznat život v klášteře a že také odtud mohl čerpat spoustu inspirací, ať už z gregoriánského chorálu, či jiných zdrojů. Celkově pro něj byla půda duchovního světa velice důležitá. Bylo to prostředí, které ho nabíjelo fantazií a klidem a dodávalo mu sílu pro jeho tvoření. Není tedy divu, že právě jeho duchovní díla jsou ta nejvýznamnější.

V roce 1944 byl ale z politických důvodů z gymnázia vyloučen. Přišel tak o své kamarády, musel zanechat klukovských her a byl nucen najít si zaměstnání. Přes den těžce pracoval a po nocích se sám z vlastního přesvědčení vzdělával. A to hlavně v jazycích. Nechtěl ztratit své dosavadní znalosti. Od útlého věku mluvil s rodiči německy a anglicky. Latinsky se naučil právě na gymnáziu. V té době nebyl v Českém Krumlově žádný jiný varhaník, a tak Eben využíval možnosti navštěvovat kostel. Pomohlo mu to alespoň částečně se oprostit od problémů té doby.

Dalším významným mezníkem byla válka. Nejprve byl Němci odveden jeho otec, později i on se svým bratrem Bedřichem. Matka zůstala doma sama a ani jeden o sobě nic nevěděli. Oba bratři zažívali muka a často se již loučili se životem. „Snad musí člověk prožít ono absolutní ohrožení života, aby celým srdcem poznal jeho cenu.“<sup>2</sup> Petr později právě z této doby čerpal náměty pro své skladby.

Po válce si dodělal gymnázium a stála před ním otázka, jakému povolání by se chtěl věnovat. Rodiče ho přemlouvali ke studiu na medicíně a filologii. On však chtěl být hudebníkem. Postavil se za něj i jeho učitel klavíru Vrchota, a tak roku 1948 vstoupil na AMU do klavírní třídy profesora F. Raucha<sup>3</sup>. Petr byl velice pilným studentem, cvičil celý den, navíc komponoval a ve volných chvílích chodil hrát na varhany. O dva roky později

---

<sup>2</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995, s. 36. ISBN 80-7039-218-5

<sup>3</sup> František Rauch (1910-1995) byl významný český pedagog a světově uznávaný pianista. Na konzervatoři v Praze vystudoval hru na klavír a kompozici. Vyučoval na pražské AMU a k dalším jeho významným žákům patřil např. Ivan Klánský či Karel Košárek.

začal studovat na AMU také skladbu ve třídě Pavla Bořkovce. Školu absolvoval v roce 1954, ale ještě o rok dříve se oženil se Šárkou Hurníkovou. Byla to sestra jeho spolužáka Ilji Hurníka a studovala na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy angličtinu a filozofii. Přesto, že Petrovi bylo dvacet čtyři let, věděl, že tato žena je pro něj ta pravá. Byla vždy jeho oporou a pravou rukou. To ona jako první slyšela jeho skladby a citlivě mu radila.

Na svět přivedli tři syny a zajímavé je, že se narodili všichni tři v období Vánoc. Nejstarší je matematik Kryštof (1954), prostřední herec Marek (1957) a nejmladší David (1965), který se jako jediný profesionálně věnuje hudbě. Působí jako muzikolog a je vedoucím souboru Schola Gregoriana pragensia. Navíc přednáší středověkou hudbu.

Zpočátku všichni bydleli v zapůjčené místnosti v Jinovicích. Roku 1989 byli donuceni se vystěhovat a novým domovem se jim stal byt v Praze na Motole.

Petr se věnoval skladatelství, ale i činnosti koncertní. Vystupoval s pěvci, jako je například V. Soukupová, spolu s J. Kaniakem a L. Vaňkem založili trio s dechovými nástroji. Dále vystupoval s klavírním triem (P. Eben, I. Hurník, J. Bárta). Často koncertoval i sám, a to jak u nás, tak v cizině. Důležité místo v jeho programu měla vždy improvizace, kterou diváky zároveň bavil. Mohli si vymyslet jakoukoli melodii a on sám z ní dokázal na místě udělat skladbu. Opakovaně hostoval v USA i po celé Evropě. Byl zván jako lektor do porot soutěží, také na nejrůznější kurzy či na provádění vlastních skladeb. Všude jezdil velice rád, protože své zkušenosti se ctí předával a se svým přátelským přístupem měl vždy všude úspěch.

### **1.3 Období dospělosti**

Významná je bezesporu kromě činnosti kompoziční a interpretační také jeho činnost pedagogická. Roku 1955 nastoupil na katedru hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy zpočátku jako asistent, o pět let později jako odborný asistent a roku 1988 se z něho stal docent. Vyučoval zde klavír, intonaci, formy, hudbu 20. století, hru partitur a rozbor skladeb. Nutno říci, že v té době zastupoval Eben nelehkou úlohu. Jako věřící byl nepřítelem režimu a musel být rád, že může svou práci vůbec vykonávat. Svým přístupem si získal všechny své žáky a ti chodili na jeho přednášky se zájmem a nasazením. „Eben zanechal

v drtivé většině z nich poznání, že hudba nejsou jen noty, že pojednávat o hudbě neznamena řadit za sebou prázdná slova“<sup>4</sup>.

Petr Eben se také velkou část života věnoval tvorbě pro děti, ať už mluvíme o dětských sborech či sólových dílech. Přivedl ho k tomu nejenom Ilja Hurník, ale především jeho vlastní zájem. Pro malé muzikanty bylo psát mnohem náročnější než pro dospělé. Petr děti vždy rád pozoroval, zkoumal jejich technické možnosti a rozsahy hlasů. Na to vše potom musel brát ohledy ve svých skladbách. S Iljou Hurníkem vypracoval také rozsáhlou práci pod názvem Česká Orffova škola. Cílem sborníku bylo zapojit do hudební výchovy Orffovy nástroje, podporovat zobcovou flétnu a hlavně zpěv dětí. Kladl velký důraz na poslech hudby v domácím prostředí.

Významná je také jeho láska k literatuře. Dokázal hodiny a hodiny listovat v knihách, zapisoval si vybrané úryvky a pak si je pročítal. Není divu, že později přijal spolupráci se spolkem Lyra Pragensia<sup>5</sup>.

Petr Eben získal během svého života také celou řadu ocenění, ať už roku 1989 titul zasloužilého umělce, 1991 vyznamenání francouzského ministra kultury Chevalier des Arts et des lettres, 1992 titul čestného profesora Royal Northern College of Music v Manchesteru nebo medaile za zásluhy, které mu v roce 2002 předal sám Václav Havel.

Jeho život byl opravdu pestrý. Byl členem řady společností, například byl předsedou výboru Mezinárodního festivalu Pražské jaro, členem Pražské kulturní nadace, Kulturní rady UNESCO, viceprezidentem Křesťanské akademie nebo čestným předsedou Společnosti pro duchovní hudbu.

Následkem několika mozkových příhod se na sklonku jeho života zhoršil jeho zdravotní stav. Zemřel v Praze 24. října 2007.

---

<sup>4</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995, s. 38. ISBN 80-7039-218-5

<sup>5</sup> Spolek vytvořený ze známých herců jako Dana Medřická, Otakar Brousek a další. V Rotundě svatého Martina předčítali biblické texty, jež Eben doplňoval a zkrášloval svou improvizací.

## 2 Kompoziční styl Petra Ebena

Petr Eben je skladatel, který patří mezi nejvýznamnější osobnosti soudobé české hudby. Základ jeho tvorby představují hlavně vokální a varhanní díla a svou pozornost upíná především na tvorbu duchovní. Právě duchovno je prvek, který hraje v jeho kompozici velikou roli. A s tím souvisí také varhany, které se staly, jak říká sám Petr Eben, *bassem continuum* celé jeho kompoziční tvorby. Byl to nástroj, který miloval od malička, zkoumal a využíval veškeré jeho zvukové možnosti, experimentoval a spojoval ho s nejrůznějšími nástroji. Výsledkem mu je přes dvacet skladeb pro tento nástroj, které jsou prováděny v celém světě významnými varhaníky a mají veliký ohlas.

Jako asi u každého skladatele se i Ebenův kompoziční styl postupně vyvíjel. Podíváme-li se na jeho úplné začátky, zjistíme, že první skladatelské krůčky dělal už v mladším školním věku. Nejprve si zapisoval pouze melodie, postupně k nim vytvářel i doprovody. Když trochu povyrosl, začal psát písničky na milostné texty svým spolužačkám. První svou skladbu, která působí celistvě a vyniká svou melodičností, napsal v devatenácti letech. Byla to hobojová sonáta.

Na základě Ebenovy kompoziční techniky můžeme jeho život rozdělit na čtyři základní úseky.

### 2.1 Inspirace gregoriánským chorálem

První fázi lze datovat od roku 1951. Skladatel se inspiruje zejména gregoriánským chorálem, z něhož přebírá hlavně jednohlas a rytmickou volnost. K dalším inspiracím patří hlavně středověk a lidová píseň. Nádherné středověké texty se objevují právě v cyklu *Písně k loutně*: „Já polibek bych chtěl, já úsměv bych si přál, však kdybych obé měl, tu pyšným bych se stal. Ne, ne, z těch přání všech jen jedno zůstává, políbit pouhý dech, jenž líbal ústa tvá.“ Toto období je také výjimečné jeho zaujetím pro dechové nástroje. Vypovídají o tom hned dvě skladby napsané krátce po sobě, a to *Dechový kvartet* a *Duetti per due trombe*. V obou skladbách figurují znaky tohoto období, jako je strohost, zpěvná melodičnost, lyričnost a tonálnost.

Mezníkem k druhému období by mohl být Koncert pro klavír a orchestr, který byl napsán v letech 1960-1961. Posluchač si v něm může najít typickou zpěvnost melodických frází. Skladatel ale začíná experimentovat se zvukem a v této skladbě k tomu využívá techniku trylku. Právě ten má v celé skladbě hlavní roli a rozrůstá se až na trylek oktávový či akordický.

## 2.2 Experimentální tvorba

Druhá etapa, která je datována asi do roku 1975, je typická experimentováním se zvuky. I nadále se výrazně věnuje dechovým nástrojům a navíc užívá neobvyklá nástrojová obsazení. A právě o tom svědčí skladba *Ordo modalis* s výjimečnými hudebními prvky. Je považována za modální komorní suitu pro hoboj a harfu. Celkově je toto období plné technicky náročných skladeb, ostinátní techniky, volné imitace, smíšené atonality. Objevují se i nepravidelné rytmy, tečkovaný rytmus, bimetrické části či bitonalita<sup>6</sup>.

Vyústěním tohoto období je skladba *Spektrum*, která vzniká roku 1977. Toto dílo je považováno za jeho nejabstraktnější. Je plné bohatých zvuků, experimentů a nových postupů. Hlavní úlohu zde má syntezátor, elektrofonická kytara, kontrabas a bicí.

## 2.3 „Zralé období“

Na toto druhé období volně navazuje třetí etapa. Tu lze nazvat jako „zralá doba“. U skladatele dále přetrvává touha zkoumat možnosti nástrojů, dále zvukově experimentuje, skladby jsou tudíž plné bohatého rytmu a moderní dynamiky. Užívá též melodické kroky velkých intervalů. Za povšimnutí stojí skladba *Okna*, která byla napsána roku 1976. Skladatel opět pracuje se svými oblíbenými varhanami. Využívá veškeré zvukové i technické možnosti tohoto nástroje, spojuje je s trubkou, bicí soupravou, violou či žestí a ukazuje tak nové koncertní využití.

---

<sup>6</sup> Bitonalita je způsob kompozice, kdy skladatel využívá tóny a akordy dvou tónin.

## 2.4 Pozdní období

Od roku 1989 by se dalo datovat tzv. pozdní období. Každý si může pomyslet, že v poslední části svého života už skladatel neměl dostatek sil a inspirací. Opak je ale pravdou. Právě v tomto posledním kompozičním období napsal nejvíce skladeb (přes 80). Převážná část má opět duchovní charakter a převládá zde vokální složka. Kompoziční styl zůstává převážně stejný jako v předchozím období, v mnoha skladbách využívá opět varhany. Výsledkem tvoření v tomto období je ale celá řada velkých a významných děl. Jedná se o třináctidílnou varhanní skladbu inspirovanou dílem J. A. Komenského Labyrint světa a ráj srdce nebo oratorium pro soprán, alt, baryton, smíšený sbor, dětský sbor, scholu a komorní orchestr Anno Domini. V tomto posledním kompozičním období si Petr Eben splnil svůj sen. Celý život toužil napsat operu a to se mu splnilo v letech 1996-1997. Jeho jediná opera, samozřejmě s duchovní tematikou, se nazývá Jeremias. Je určena výhradně pro prostředí kostela, a to právě pro tu správnou atmosféru a duchovní rozměr. Premiéru měla roku 1997 v pražské katedrále sv. Víta.

Významným článkem celého Ebenova díla je programnost. Předtím, než Petr přistoupil k vlastní kompozici, pečlivě promýšlel nejen nástrojové obsazení, ale i formu a především myšlenkový obsah, čili program. Na ten kladl zvláštní důraz. Navíc, aby byly skladby lépe přístupny posluchačům, převážná většina z nich je opředena jakýmsi sdělením či myšlenkou. Jedinec má tak větší možnost dílu lépe porozumět či se dostat do jeho „hudební duše“.

„Hudba pro mě není v první řadě něčím, co zní, ale něčím, co oslovuje. Není něčím, co vytváří akustický prostor, ale co vytváří prostor pro já a ty, hudba je pro mě především setkáváním. Setkáváním s posluchačem jako oslovení či poselství, setkáváním s Bohem jako prosba nebo chvála. Vždycky mi jde o adresáta. Nezajímá mě pouze, jak tón zní, ale jak je slyšen, ne pouze, jakou má barvu, ale jak je tato barva vnímána. Skladba pro mě není vypuštěným balónkem, ale míčem, hozeným a čekajícím na ruce, jež ho chytí“<sup>7</sup>.

Petr Eben byl výborným učitelem, svým žákům dokázal předat velké množství svých vlastních zkušeností. A to především při výuce kompozice. Aby se došlo k výborným výsledkům, kladl Petr Eben důraz na několik prvků. Důležitá je podle něho nejen důvěra mezi

---

<sup>7</sup> Archiv. *Týdeník rozhlas*. ©2004 [cit. 2012-01-06]. Dostupné z:

<http://www.radioservis-as.cz/archiv04/1504/15titul.htm>

učitelem a žákem, komunikace a schopnost naslouchání, ale především přístup učitele. Musí být ze své práce nadšený a zdatný předávat ji dále.

### 3 Vokální tvorba

Petr Eben je v mnohých publikacích považován za převážně vokálního skladatele. Není to ale úplně správné označení. Je pravdou, že velká část jeho díla vokální je, ale stejně tak velká a výborná část jeho díla je varhanní, či komorní. Zůstaňme tedy u výroku, že Petr Eben byl výborným vokálním skladatelem.

Ve skladbách vokálních můžeme nalézt písně, písňové cykly, úpravy lidových písní, dětské písně, sbory, kantáty, oratoria, duchovní vokální skladby i jednu operu. Ve všech těchto skladbách figuruje jeden důležitý prvek, a to je text. Ten byl pro Petra Ebena vždy nejdůležitější. Výhodou mu byl kladný vztah k historické i současné literatuře. Nejbližší mu byl světový básník Rainer Maria Rilke<sup>8</sup>, z českých spisovatelů upřednostňoval Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta.

Předností Petra Ebena byla také znalost cizích jazyků. Mluvil dobře německy, anglicky i francouzsky. Orientoval se rovněž v latině a řečtině. Nemůžeme se pak divit, že mu nedělalo problémy předčítat poezii v cizích jazycích a inspirovat se tak u světových autorů.

Celkově měl Petr Eben bohaté inspirační zdroje. V mnoha skladbách pracoval s lidovými texty, zabrousil i do středověké, renesanční a antické poezie. V rozhovoru pro rozhlas skladatel podotýká: "Inspirace je jako ponorná řeka. Přijme podněty a až později se nečekaně vynoří a překvapí okolí i skladatele samotného. Je jako zrnko hozené do půdy, které dlouho dříme, a pak se objeví ve zcela nové podobě, tak rozdílné, jako právě suché žluté zrnko - a rašící zelený výhonek. Jsou tu samozřejmě ony velké inspirační momenty - radost, smutek, touha po svobodě, smrt blízkého člověka, velká burčující událost a nejmocnější z nich - láska. Vždyť pod jejím vybudnutím začne básnit nebo skládat i student střední školy, natož skladatel!"

Jak už bylo řečeno, Petr Eben měl k vokální tvorbě velice blízko. Sám rád zpíval a jeho hlas byl tak zvučný, že ho na dálku každý rozpoznal. Při kompozici každého vokálního díla vždy citlivě pracoval se zpěvnou linkou. Pečlivě rozmýšlel technické možnosti hlasu, nejpřirozenější barevné plochy a celkové schopnosti. U dětských hlasů toto platilo dvojnásob. Dokázal hodiny naslouchat dětskému zpěvu a zkoumal, co je pro ně únosné a co ne, jaké

---

<sup>8</sup> Rainer Maria Rilke (1875-1926)-jeden z nejvýznamnějších německých básníků přelomu 19. a 20. století.



melodické postupy jim jsou nejbližší a jaký rozsah skladby je nejvhodnější. Sám říkal, že komponovat pro děti je mnohem náročnější než pro dospělé. Děti většinou nemají žádné zábrany říci, co se jim líbí a co ne. A i s tím se Petr Eben setkal. Byla to ovšem pro něho vždy výzva.

## **3.1 Písňová tvorba Petra Ebena**

### **3.1.1 Písňové cykly**

Písňovými cykly se zabýval Petr Eben v první třetině svého kompozičního období (1951-1970). Výsledkem je devět písňových cyklů, z nichž většina je protkána milostnou tematikou.

První dva, Šestero piesní milostných a Písně k loutně, napsal během jednoho roku (1951). A to není to jediné, co je spojuje. Oba cykly psal na středověkou milostnou poezii v původních jazycích, tudíž interpret se musel vypořádat kromě češtiny s dalšími minimálně třemi jazyky. Navíc se snažil zapojit do hudební řeči i znaky jednotlivých národů, což se mu obzvláště povedlo v Šesteru piesních milostných. Skladba je určena pro nižší hlas a klavír nebo harfu. Dočkala se dvou premiér. Při první roku 1951 zazněl pouze výběr těchto skladeb v doprovodu harfy. Oficiální premiéry celého díla se posluchači dočkali až roku 1957, kdy se zpěvu ujala S. Červená a J. Soumar. Klavíru se zhostil sám autor. Téhož roku odjel Petr Eben mimo jiné i s tímto písňovým cyklem na soutěžní festival do Moskvy. Odměnou za tuto výbornou kompozici mu byla zlatá medaile. A to nebylo zdaleka vše. V porotě zasedal sám Dimitrij Šostakovič a byl velice zaujat hudbou tohoto skladatele. Když pak navštívil Prahu, zasloužil se o provedení cyklu Šestero piesní milostných i u nás. Tyto písně i následující Písně k loutně, kterým se budu věnovat v následujících kapitolách, jsou věnovány manželce Petra Ebena, Šárce Ebenové.

Třetím cyklem jsou Písně nejtajnější (1952) a posluchač v nich opět nalezne intimní hloubku a milostné prvky. Hlavní myšlenkou je niterné vyznání jedince ze své lásky. Dílo psal Petr Eben ještě za dob studií na AMU a ani jeho mladý věk mu nezabránil přenést do tohoto díla jistou oduševnělost a porozumění. Autor čerpal z děl perského básníka Abú Sa'íd a dále z děl českých básníků J. Hory, J. Seiferta a V. Nezvala. Jedna píseň se přisuzuje

textově i samotnému autorovi. Cyklus je určen tentokrát nižšímu mužskému hlasu. Ten se postará o drobnou míru dramatickosti, která je podle autora nepostradatelná.

Čtvrtým písňovým cyklem, který vzniká o rok později, jsou Nursery-songs (1953), určené pro soprán a klavír. Skladatel opouští milostnou tematiku a zabývá se anglickými texty limericks<sup>9</sup>, plnými humoru a vtipu. Tento písňový cyklus by někdo mohl zařadit mezi dětskou tvorbu, ale z důvodu vysokých technických požadavků na zpěváka bych ho zařadila spíše do této kapitoly. Písni bylo původně osm, tisku se dočkalo později pouze šest z nich. Dílo je navíc rozšířeno o český překlad, což bezesporu ulehčuje interpretovi úkol a umožňuje to rychlejší pochopení sdělení autora.

Třemi tichými písněmi (1955) se už ale autor opět vrací k tematice lásky. Skladba je určena pro soprán a klavír, navíc je zde přidána flétna. A není to nějaká náhoda. Petr Eben v těchto písních čerpal z textů sbírky Tvář českého básníka Františka Halase. Ve všech třech částech (Pro lásku, Odpověď, Útěcha) zaujímá flétna hlavní postavení. Eben psal tento cyklus přímo pro svůj soubor (Jana Jonášová-zpěv, Václav Žilka-flétna) a tyto básně přišly jako na zavolanou. V mnoha skladbách se setkáváme s tím, že flétna se sopránem jaksi bojují o vítězství, ale o to autorovi vůbec nešlo. Chtěl tyto dvě barevné složky propojit a vnést do básni něhu a hlavně niternost.

Ebenovým dobrým přítelem byl zpěvák Jiří Bar a právě tomu věnoval svůj další cyklus Písně na slova Rainera Maria Rilkeho (1961). Jak už jsem se zmínila v předešlé kapitole o kompozičním stylu, není to poprvé, co zhudebnil svého oblíbeného básníka. K jeho tvorbě usedl už v době svých studií. Zajímavostí ale je, že písně z tohoto období zůstaly veřejnosti skryty. Cyklus je určen pro nižší hlas a klavír a skládá se ze šesti písní v německém jazyce. Většinou se mezi zpěváky proslýchá, že německý jazyk je tvrdý a nezpěvný. To se ovšem o textech Rilkeho říci nedá. Sám Eben upozorňuje na jeho zpěvnost a podobnost naší melodičnosti.

Petr Eben byl také znám svým experimentováním s nástroji. Tento svůj znak uplatnil v další skladbě. Krásu nízkého ženského hlasu spojil s temnou barvou violy. Vznikly tak roku 1963 Písně nelaskavé a byly věnovány zpěvačce Věře Soukupové. Texty jsou čerpány od několika autorů- T. Rocexicz, E. Andy, A. Achmatovová a V. Nezval. Jde o písně vopovídající o prázdnotě mezi dvěma lidmi. Skladba je plná osamocení a jakési laxnosti.

---

<sup>9</sup> Limericks- humorný veršovaný útvar irského původu

Eben dává možnost ke zmnožení viol, klavírní linka v notách má ale sloužit pouze ke studijním účelům.

Roku 1965 se v hlavě skladatele objevil nápad. Přemýšlel, jakou tematiku ještě nepoužil a došel k názoru, že chybí skladba pro dívku, která se postupně blíží dospělosti. A tak na svět přichází Malé smutky pro vyšší hlas a klavír, které v sobě ukrývají prvky šansonu. Sedm písní je psáno na texty Zuzany Renčové, premiéry se zhostila téhož roku L. Janáková.

Posledním písňovým cyklem jsou Písně na slova Miroslava Florianiana (1970), určené pro tenor a klavír. Šest písní je plných vášně a dramatičnosti. Na rozdíl od předchozího cyklu je tento určen spíše pro zralý věk, a to jak z hlediska interpretace, tak i náročnosti na poslech.

### **3.1.2 Koncertní písně**

V Ebenově diskografii nalezneme i několik písní, které nezařadil do žádného ze svých cyklů. Roku 1966 napsal píseň pro nižší hlas a klavír pod názvem Jestli já první půjdu. Text převzal od Desanky Maximovičové a vypovídá o potřebách člověka. Další koncertní árie, která je známá mnohem širší veřejnosti, je Árie Ruth (1970). Je určena pro alt a varhany, nebo klavír a text vychází ze Starého zákona. Dosti podobná předchozímu dílu je i koncertní píseň Poselství (1981). Čerpá ovšem z německých textů spisovatele Georga Mauera a je určena pro baryton nebo mezzosoprán a orchestr. Čtvrtou a zároveň poslední koncertní písní je De nomine Caeciliae (1994). Jde o píseň pro střední hlas a varhany psanou na texty Thomase Kempenského o svaté Cecílii. Skladba vznikla na objednávku města Kempen.

### **3.1.3 Písně na lidové texty**

K lidové písni měl Petr Eben vždy velice blízko a patřila k jeho inspiraci. Sám ale považoval za smutné, že se u nás lidová píseň vytrácí z povědomí lidí. Vždyť to byl na některých územích jediný hudební projev, díky kterému si lidé zkracovali a zpříjemňovali pracovní dobu. V dnešní době předávání písní z generace na generaci už dávno vymizelo, děti si lidové písně samy od sebe nezappívají a velký vliv na to má malé muzicírování v rodinném

prostředí. Eben tedy klade na lidovou píseň velký důraz a věnuje jí nemalou část své tvorby. Některé písně jsou doprovázeny jen skromným doprovodem, v některých je ale instrumentální doprovod náročnější a nevyhne se ani z důvodu ozvláštňení disonantním prvům.

Petr Eben měl velkou radost z nabídky, která přišla záhy po studiích. Jeho úkolem bylo sesbírat střípky zpěvných projevů z okolí Beskyd. Výsledkem mu byly Písně z Těšínska pro nižší hlas a klavír. Jde o cyklus, ve kterém je melodická linka doprovázená právě tím složitým prokomponovaným doprovodem. Dílo vzniklo roku 1952.

Téhož roku vznikají ještě Národní písně pro smíšený sbor. Premiéru měly teprve o osm let později v pražském Rudolfinu v podání Českého pěveckého sboru. Sbírka obsahuje osm písní.

Velice známá je také Ebenova láska k Českému Krumlovu. Strávil tam s rodiči své dětství, a tak je jasné, že se i tato část jeho života musela promítnout do jeho tvorby. Krásnou dominantou Českého Krumlova je bezesporu jeho zámek, a právě tak pojmenoval Eben další písňový cyklus. Krumlovský zámek vzniká roku 1955, je plný vznešenosti a prvků zámecké hudby. Obsazením je určen pro sólo, čtyřhlasý ženský sbor a klavír, či dechové kvinteto. Užití dechové složky ještě určitě vyzdvihne slavnostní atmosféru. Cyklus obsahuje čtyři písně, a to Už se Krumlovský zámeček bourá, Ten Krumlovskéj zámek, Přeneš'astnej ten Krumlovskéj zámek, Když jsem šel z Krumlova.

K dalšímu významnému dílu plné lidových písní patří Orffova škola I., II., a III. Eben zde společně s Iljou Hurníkem upravili české a moravské písně a doplnili je o doprovod na zobcové flétny a bicí nástroje. Výsledkem je tato třídílná škola, k níž sahají velice rádi všichni učitelé hudební výchovy. Myslím, že Ebenův záměr přiblížit lidovou píseň dětem se zdařil.

Po této sbírce přicházejí na svět ještě dvě sborová díla, a to Podzimní a zimní lidové písně (1976) a Úpravy lidových písní cizích národů (1983).

Podzimní a zimní lidové písně jsou napsány pro jednohlasý dětský sbor. Podzimní písničky navíc doprovází altová flétna. V Zimních lidových písních se střídá hoboj s anglickým rohem a doplněny jsou ještě o klavír. Písně jsou určeny pro úplné pěvecké začátečníky, mohou být provedeny též jedním dětským hlasem. Často se s nimi setkáme ve zpěvníčkách pro nejmenší a v učebnicích hudební výchovy pro nejnižší ročníky.

Úpravy lidových písní cizích národů určil Petr Eben pro dvouhlasý až tříhlasý dětský sbor a doplnil je o violoncello a rytmické nástroje. Písně jsou náročnějšího charakteru než předešlé. Ve většině autor čerpal z polské literatury, u dvou vycházel z literatury anglické.

### 3.1.4 Sborové písně

Sborová tvorba provázela Petra Ebena po celý život. Důkazem toho je přes padesát skladeb věnovaných jak sborům dětským, tak i ženským, mužským a smíšeným. Není náhoda, že dětské sbory jmenuji na prvním místě. Právě pro ně vytvořil přes dvacet skladeb. Opět velice citlivě přistupuje k dětským hlasům a pečlivě rozmýšlí technické možnosti zpěvu. Petr Eben se v této tvorbě zaměřuje na nejjednodušší jednohlas, postupuje ke složitějšímu dvojhlasu, až dospívá k vícehlasu. Základem je, aby se děti naučily vnímat zpěváky kolem sebe, a teprve následně mohou postoupit k náročnějším skladbám. V jeho dětské sborové tvorbě tedy nalezneme nejen jednohlasé písně s velmi malým hlasovým rozsahem, ale i vícehlasé písně, ve kterých se nebrání komplikovanějším kompozičním postupům.

Jak už jsem řekla, Petr Eben nezapomínal ani na své nejmladší interprety a právě jim věnoval Elce, pelce, kotrmelce. Skladba je určená pro mateřské školy či žáky prvních tříd a písně disponují veselou náladou, nenáročnými texty a snadno zapamatovatelnou melodií. Se zpěvem zde spojuje také pohybové prvky. Jeho překrásnou sbírkou je také Zelená se snítka. Obsahuje písně, které je možné tematicky využít během celého roku.

Kromě dětské inspirace se skladatel soustřeďuje také na básnickou tvorbu a biblické texty, které zhudebňuje a které věnuje starším zpěvákům amatérským, ale také profesionálním souborům. Ve skladbách se často objevují náročnější technické prvky, volnější tonalita, či nepravidelné rytmy. Mnohé jsou napsány a capella, v jiných se objeví doprovod klavíru, varhan nebo jiných hudebních nástrojů.

Řadu sborových skladeb napsal Petr Eben na objednávku (např. Cantico delle creature), některé komponuje pro různé soutěže nebo festivaly.

Sborové tvorbě Petra Ebena je věnován Mezinárodní festival adventní a vánoční hudby s cenou samotného skladatele. Koná se každoročně první adventní víkend v Praze a účastní se ho kolem padesáti sborů z různých zemí světa. Na závěr festivalu je vždy vyhlášen sbor, který nejlépe provedl Ebenovu skladbu.

I přes poměrně vysoké nároky na interpretaci můžeme Ebenovu tvorbu nalézt v repertoáru převážné většiny pěveckých sborů. Výrazně se jeho tvorbě věnuje Pražský smíšený sbor (sbormistr Jiří Petrdlík).

## 3.2 Opera

Petr Eben celý život přemýšlel o napsání opery. Měl spoustu nápadů, ale jediné, co mu chybělo, byl námět. Nakonec ji napsal na vlastní libreto, inspiroval se ovšem dramatem spisovatele Stefana Zweiga<sup>10</sup>. Jak už vypovídá název, opera Jeremias v sobě ukrývá duchovní tematiku a je určena pro provozování v prostoru kostela. K této opeře totiž neodmyslitelně patří chrámové prostředí a jeho akustické možnosti.

Opera vypovídá o postavě proroka Jeremiase, který není druhými vyslyšen. Vedoucí úlohu zde má postava vypravěče, ale také sbor. Ten komentuje děj a navíc v roli lidu stojí proti samotnému Jeremiasovi.

Opera je rozdělena do pěti obrazů a i zde Eben využívá bohatou melodiku, zvukové experimenty a rytmické složitosti.

Premiéra proběhla roku 1997 v katedrále sv. Víta v Praze. Jako dirigent byl vybrán Bohumil Kulínský a režie se ujal Josef Průdek. Opera byla přijata s velikým nadšením a hned záhy se dočkala dalších nastudování nejen u nás, ale i v zahraničí (např. St. Michaelskirche v Hamburku či v Norimberku). Za zmínku stojí i nastudování v Národním divadle. Přestože není opera určena do světských prostor, neztratila zde svého ducha ani poselství.

## 3.3 Oratorium

Oratorium<sup>11</sup> se stalo pro Petra Ebena formou, která si ho našla až v jeho třiceti letech.

Na našem území se objevilo několik hudebních těles, která se chystala na zájezd do zahraničí a oratorium si na počátku šedesátých let u Petra Ebena objednala. A tak Petr Eben věděl, jakému tématu se bude v následujícím čase věnovat. Jeho záliba v antice ho dovedla až k Sokratovi a rozhodl se komponovat na původní řecké texty. Z objednávky ale brzy sešlo,

---

<sup>10</sup> Stefan Zweig (1881-1942)- rakouský básník, prozaista a překladatel, ovlivněn psychoanalýzou. Zpočátku působil v Berlíně a ve Vídni, později emigroval do Velké Británie a Petropolisu, kde spáchal sebevraždu.

<sup>11</sup> Oratorium je velká vokálně-instrumentální skladba. Hlavní úlohu kromě sólistů, sboru a orchestru zaujímá vypravěč.

jelikož cesta do Řecka byla zrušena. Eben se ale tomuto dílu nepřestal věnovat a roku 1967 mělo v Jihlavě premiéru oratorium *Apologia Sokratus*. Další provedení se konalo o rok později v Praze. Jde ovšem o poměrně náročné dílo s velikým množstvím moderních prvků. To bylo asi důvodem, že k další repríze došlo až za 36 let. Obrovského úspěchu se dočkalo oratorium 22. 6. 2004 na operním festivalu v Litomyšli. Jde o skladbu určenou pro baryton, alt, dětský a smíšený sbor a orchestr. Skládá se ze tří částí (*O ctnosti, O zlu, O smrti*). Dílo bylo i zfilmováno a tato verze získala ocenění na mezinárodní soutěži TV filmů v New Yorku. Autor byl znám svým častým zapojováním netradičních nástrojů do svých skladeb. V prvním oratoriu se vzdal houslí a k orchestru přidal cimbál a xylofon.

Následující oratorium *Posvátná znamení* na svůj vznik čekalo dvacet šest let. Je výjimečné bicí soupravou. Premiéru mělo v roce 1993 a vzniklo na objednávku města Salcburk. Tam také první představení proběhlo. Celkově má skladba zcela slavnostní charakter, texty si vybral sám autor z biblických citátů a žalmů.

V posledních deseti letech svého života napsal Petr Eben ještě dvě oratoria. V roce 1999 vzniklo *Anno Domini*. Podává nástin církevního roku a pozastavuje se u významných církevních období, jako je advent, Velikonoce a další. Skladba má podtitul „Přechod Páně“ a je určena pro soprán, alt, baryton, smíšený sbor, dětský sbor, scholu a komorní orchestr. Eva Vítová poznamenává: „Sedmdesátiletý autor v této duchovní skladbě sumarizoval téměř vše, co jeho životní tvorba doposud přinesla.“<sup>12</sup>Já sama jsem přesvědčená, že na skladbě je zřetelná jeho kompoziční vyspělost a zkušenost.

Poslední oratorium *Cusanus - Meditationen* je již menšího rozsahu. Je určeno pro tenor, smíšený sbor, malý orchestr a harfu, nebo varhany. Eben čerpal z poklidných textů Nicholase Cusa<sup>13</sup>. Jejich poetičnost zvýraznil příjemným zvukem harfy.

---

<sup>12</sup> VÍTOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Baronet, 2004, s. 148. ISBN 80-7214-743-9

<sup>13</sup> Nicholas Cusa (1401 – 1464)- německý filozof, právník, matematik a astronom. Zabýval se myšlenkou o přítomnosti Boha v nejrůznějších věcech.

### 3.4 Kantáta

K hudební formě kantáta<sup>14</sup> došel Petr Eben poměrně brzy. Svě první kantátě *Balady* se začal věnovat již v době svých studií na Akademii múzických umění, tedy v roce 1957. Jeho zaujetí pro lidovou píseň se prolínalo celou jeho kompoziční linií a objevuje se i v tomto díle. *Balady* byly napsány pro sóla, smíšený sbor a orchestr. Šlo původně o čtyřvětou skladbu. Z politických důvodů musel ale čtvrtou větu vypustit a vydat pro něj neúplnou třídílnou kantátu.

Nepříznivá politická situace se rovněž dotkla jeho další kantáty *Starodávné čarování milému*, která byla také inspirována lidovou písní. „Když ji Eben dopsal, zadal ji k posouzení Českému hudebnímu fondu. Ebenův kolega, skladatel z komunistických řad, však dílo ostře napadl a označil je za temně středověkou záležitost, takže jeho vydání nepřicházelo vůbec v úvahu. Navíc se podivnou záhadou ztratila ve fondu partitura díla a jen čirou náhodou měl Eben uschovanou skizzu partitury“<sup>15</sup>. Na vydání ale skladba nečekala příliš dlouho. Prahu navštívil Karl Vätterle<sup>16</sup>, který si od Ebena dílo vyžádal a sám ho vydal. Skladba se dočkala obrovského úspěchu.

Jak už jsem se zmínila v předchozích kapitolách, Eben byl do značné míry poznamenán válkou a veškeré poznané zlo se ho stále dotýkalo. Není tak divu, že tyto jeho vzpomínky občas vyplavaly na povrch a jejich náznaky se objevily v jeho kompozici. Tak se tomu také stalo u třetí kantáty *Hořká hlína*. Dílo bylo napsáno v roce 1960 a skládá se ze tří částí: *Píseň žen a mužů*, *Píseň o rodné zemi*, *Země chudých*. Kantáta byla napsána pro baryton, smíšený sbor a varhany. Na požádání ale toto dílo přepracoval do podoby, která značně usnadnila jeho provozování. Tím, že varhanní part nahradil klavírem, mohla být skladba využívána i v jiných prostorách než sakrálních.

Následující dvě kantáty byly inspiračně úzce spojené s Prahou. *Pragensia*, psaná pro komorní sbor, mužský a ženský sbor a orchestr, byla napsána v roce 1972. Čerpá zde z textů

---

<sup>14</sup> Kantáta – vokálně- instrumentální skladba menšího rozsahu určená pro sóla, sbor a orchestr. Rozlišujeme kantátu světskou a duchovní.

<sup>15</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995, s.135. ISBN 80-7039-218-5

<sup>16</sup> Karl Vätterle byl vlastník nakladatelství Bärenreiter Verlag v Kasselu



Vavřince Kříčky z Bitýšky<sup>17</sup>. Tematika je zcela jasná. Uvádí návod na výrobu zvonů. Dílo bylo věnováno pražským madrigalistům a dá se říci, že jim psal Eben kantátu zcela na míru. Vycházel totiž z jejich technických, ale i interpretačních možností. Opět připojil neobvyklé nástroje, jako např. zvony, gamby, ale i hmoždíř, na které museli hrát sami zpěváci. Skladba byla také několikrát zfilmována a v New Yorku se v první podobě dočkala zlaté medaile.

Další kantátu psal Eben za svého pedagogického působení na Univerzitě Karlově roku 1978. Institut totiž slavil výročí úmrtí Karla IV., a tak mu Eben věnoval tuto skladbu nazvanou Pocta Karlu IV. Je určena mužskému sboru a orchestru, texty vycházejí ze zakládací listiny UK a skladba má jak jinak než ryze slavnostní charakter.

Po více jak dvaceti letech se ještě vrátil k této hudební formě a roku 2001 vzniká skladba pro dva sólové hlasy, smíšený sbor a varhany, nazvaná Vater der Lichter. Roku 2002 vzniká kantáta Iacobus pro baryton, sbor a komorní orchestr.

### 3.5 Ostatní vokální skladby

Mimo skladby, které jsem jmenovala v předchozích kapitolách, napsal Petr Eben ještě celou řadu dalších vokálních kompozic. Jejich tematika je jak jinak než duchovní.

Roku 1952 vytvořil svou první mši nazvanou Missa adventus et quadragesimae, určenou pro jednohlasý mužský sbor a varhany. V rozpětí třiceti let se k této hudební formě ještě několikrát vrátil a vznikly další tři mše: Mše za zemřelé, Truvérská mše a Missa cum populo.

Na tomto místě nesmím ovšem opomenout ještě jednu podobnou kompozici, která mi je z této oblasti asi nejbližší, a to České mešní ordinárium, které vzniklo roku 1966. Hledalo si poměrně obtížně cestu do širšího povědomí věřících, což bylo podle názoru farářů dáno jednak obecným větším rozšířením snazších a tradičnějších ordinárií Břízových<sup>18</sup> a Olejníkových<sup>19</sup>, ale hlavně jeho větší technickou a intonační náročností. V ordináriu se

---

<sup>17</sup> Vavřinec Kříčka z Bitýšky žil v 16. století. Pro své zvonaře napsal český spis Návod k lití a přípravě děl, kulí, hmoždířů, zvonů, konví ke zvedání vody, k vodotryskům a četnými kresbami opatřený.

<sup>18</sup> Karel Bříza (1926-2001)- ve svém ordináriu vychází z českého lidového zpěvu, provozováno spíše v Čechách

<sup>19</sup> Josef Olejník (1914-2009)-ordinárium vychází z tradic chorálu, provozováno spíše na Moravě

přece jen spíše počítá s lidovým zpěvem, poněvadž je žádoucí, aby se tímto způsobem aktivně účastnili liturgie pokud možno všichni věřící. Zdaleka všichni ale nejsou zdatní zpěváci. Ne každá farnost má k dispozici scholu, která by lid při zpěvu v obtížnějších pasážích „podržela“. Proto se toto ordinárium nejdříve rozšířilo spíše ve větších městech nebo farnostech s větším počtem zdatnějších zpěváků. Jeho oblíbenost a lepší znalost se postupně zvyšovala ruku v ruce s přivykáním si věřících na nové liturgické normy po II. vatikánském koncilu.

Z dalších vokálních skladeb bych ráda vyzdvihla i několik skladeb, které lze provádět koncertně, ale i během bohoslužby. Jde o Antifony a žalmy (1967), Pater Noster (1950), Pět alelujatických veršů (1987), Vánoční antifony (2001), Hymny z Breviáře (2002) a další.

## 4 Slovo a hudba v písňové tvorbě Petra Ebena

Jak už jsem se zmínila v předchozích kapitolách, Eben byl typ skladatele, u kterého významně převládala vokální tvorba. Určitě na to měl vliv kladný vztah k literatuře, a to hlavně k poezii. Každý volný čas věnoval čtení básní. Ty, které ho zaujaly, ihned přepsal do zvláštního sešitu a později se k nim vracel. Právě výběr básní sám považuje za základní prvek. Trávil dlouhé hodiny vyhledáváním v dílech různých autorů. Často ho nějaká báseň velice zaujala, hudební nápad ovšem nevyvolala.

České slovo bylo pro Ebena bohatou uměleckou skutečností. Čerpal z tvorby K. H. Máchy (např. skladba pro smíšený sbor *Noc*), Vítězslava Nezvala (např. skladba pro dětský sbor *Deset poetických duet*), Jaroslava Seiferta (např. kantáta *Hořká hlína*), Františka Halase (např. *Tři tiché písňe*), Františka Hrubína (např. dětská sborová skladba *V trávě*), Václava Čtvrťka (např. dětská sborová skladba *Zelená se snítka*) a mnohých dalších. Ani cizojazyčné literatuře se zdaleka nevyhýbal. Jeho znalost jazyků mu umožnila plynulé pročítání děl světových básníků. Napsal celou řadu vokálních skladeb pro sólistu či sbor na originální texty (např. sborová skladba *Otázka*). V některém cyklu nalezneme i více jazyků najednou (např. *Písňe k loutně*). Eben nebyl skladatelem, který by psal písňe na vlastní texty. V jeho dílně můžeme ovšem nalézt sborovou skladbu *Odvěká kosmetika*, kterou vytvořil na vlastní překlad<sup>20</sup>.

Eben klade důraz na slovo, čímž zvýrazňuje další prvek, který k němu jako autorovi neodmyslitelně patří. K většině skladeb je připojen alespoň malý vzkaz či motto od samotného skladatele. K písňovému cyklu *Písňe k loutně* píše: „ Co jsem se jako student nachodil pod krumlovským zámekem, po jeho nádvořích i kolem jeho věže! Často jsem se vžíval do role truvéra, který by měl zazpívat své vyvolené na balkoně dvornou písň. Byl jsem nadšen zámekem, později jsem byl nadšen hutnou krásou středověké poezie, a když jsem pak byl ještě nadšen svou vyvolenou, vznikly dva milostné písňové cykly na středověké texty jako-by samy od sebe“<sup>21</sup>. Důvodem těchto vzkazů je lepší pochopení skladby, vnitřního smyslu a zároveň nálady autora.

---

<sup>20</sup> Latinský originál *Medicamina faciei femininae* a *Ars amatoria* napsal římský básník Publius Ovidius Naso.

<sup>21</sup> VÍTOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Baronet, 2004, s. 203. ISBN 80-7214-743-9

Je zřejmé, že pro Ebena bylo slovo velice důležité. Sám říká: „To jsou ony dva důvody-  
inspirace a sdělnost, proč jsem se vždycky znovu vděčně obracel k slovu. Ať už jsem ho  
vložil do úst sólovému zpěvákovi nebo celému sboru.“<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995, s.85. ISBN 80-7039-218-5

## 5 Okolnosti vzniku písňového cyklu Písňe k loutně

Cyklus Písňe k loutně patří společně s písňovým cyklem Šestero piesní milostných k prvotině vokální tvorby Petra Ebena. Oba vznikají roku 1951.

Díky mládí strávenému v okolí Českého Krumlova došlo u Ebena k okouzlení středověkou kulturou. Poměrně brzy se začal soustředit na kulturu tohoto období. Typické prvky, jako např. vícehlas, církevní tóniny, monodie či truvérská píseň, se brzy dostaly do jeho srdce. Netrvalo dlouho a v jeho 22 letech vznikají dva písňové cykly. Spojují je stejné tematické prvky, užití několika jazyků, odlišné jsou ale v náročnosti. Zatímco Šestero piesní milostných vyniká svou závažností a technickou výší, Písňe k loutně jsou takovým odlehčením. Oba cykly psal v hluboké zamilovanosti do své budoucí manželky a písňe jí i věnoval.

Cyklus Písňe k loutně se skládá z šesti písní, a jak jsem se už zmínila, setkáme se v něm s několika jazyky. Je jím jazyk slovenský, anglický, francouzský a německý. Texty jsou převážně plodem anonymních básníků z období 15. a 16. století. Výjimkou je třetí píseň *Quand ce beau printemps*, jejíž text pochází od francouzského autora Pierra de Ronsarda<sup>23</sup>. Všechny písňe jsou promyšleně stylizovány, a jak už je typickým znakem autora, v každé písni dokázal vystihnout alespoň drobný náznak země, ze které si vypůjčil text.

Skladba Písňe k loutně je napsána pro sólový hlas v doprovodu loutny. Samozřejmě toto obsazení je nejpříhodnější pro navození středověké atmosféry. Loutna se dá ovšem nahradit zvukově blízkou kytarou. Autor ale nechává v tomto díle velkou volnost interpretovi, a tak se nebrání i dalším možnostem nástrojového obsazení. Za ideální pokládá hráče a zpěváka v jedné osobě. Technická náročnost hudebního doprovodu není velká. Autor sám upozorňuje na možnost upravení, či vynechání přede hry i meziher. Jen zde je možné natrefit na obtížnější místa.

Když Petr Eben hledal interpreta pro tyto písňe, úmyslně se vyhnul oddělení pěveckému, ale navštívil kytarovou třídu profesora Urbana. Vysvětlil mu, že zkomponoval písňe, pro které hledá dívku, která umí hrát, ale umí také trochu zpívat. Trval na tom, že chce

---

<sup>23</sup> Pierre de Ronsard (1524-1585)-významný renesanční básník, nazýván též jako „princ básníků“. Autor celé řady milostné poezie věnované svým láskám.

neškolený, rovný a trochu chlapecký hlas. A to z prostého důvodu. Písně měly znít tak, jako by je zpívali žáci darebáci ve středověku. A právě takový hlas měla Eva Matějková<sup>24</sup>. Na konzervatoři navštěvovala mimo kytary tzv. pěvecký výcvik. Její profesorka o ní říkala, že má hlas hochu před mutací. To bylo to pravé, co Petr Eben hledal. Zpěvák a kytarista v jedné osobě. Eva Matějková na to v rozhovoru se mnou velice ráda zavzpomínala: „Pozval mě k nim a byl to velice šarantní a noblesní člověk. Když jsem přišla k nim domů, byl tam také jeho syn Kryštof a dvouletý Marek. Petr Eben si vzal Marka na klín a řekl mu, ať zpívá. To dítě tak překrásně zpívalo. Zvedl se a šel udělat kafe. Mezi dveřmi se ještě otočil a řekl: „Kryštofe, bav tady slečnu.“ A ten čtyřletý chlapeček si sedl vedle mě a říkal: „Víte, jak se vyrábí malířský uhel?“ A začal o vzduchoprázdných trubicích. Opravdu, jako vědec. Byl úžasný.“

S Petrem Ebenem pak dlouho pracovali na písních, což mělo blahý vliv na následné premiéře. I sama docentka Svatava Luhanová ve svém příspěvku pro svazek „Hudební kultura“ uvádí: „Optimální situace nastává, píše-li skladatel skladbu pro konkrétního interpreta a nebo může-li být při nastudování přítomen. Skutečným požitekem je tvůrčí spolupráce skladatele a pěvce v roli interpretů na koncertním pódiu, což mohou opět z vlastní umělecké dráhy potvrdit, vzpomenu-li realizaci písňových cyklů P. Ebena“<sup>25</sup>.

Eva Matějková dále vzpomíná: „Jelikož nebyl Petr Eben kytarista, zjišťoval, co lze a naopak nelze hrát, jaké jsou technické možnosti a též upravil rozsah písní tak, aby v mém podání zněly co nejpřirozeněji.“<sup>26</sup> Během těchto zkoušek se stali tito dva lidé velice blízkými přáteli. Určitě na to měla vliv jejich společná katolická víra. V tomto období zemřela ale Petru Ebenovi maminka a on se často Evě vypovídal ze své bolesti. Moc ho obdivovala a považovala ho za slušného a galantního člověka.

Cyklus měl premiéru 4. května 1960 v Praze na Filozofické fakultě.

---

<sup>24</sup> Eva Matějková vystudovala na pražské konzervatoři ve třídě profesora Urbana hru na kytaru. Záhy se začala věnovat středověké hudbě a loutně. Dvacet pět let působila v pražském souboru „Collegium flauto dolce“, se kterým navštěvovali různé kouty světa a prováděli středověkou a renesanční hudbu. Vyučovala na hudební škole v Mariánských Lázních. Nyní působí v souboru Musica dolce, ve kterém hraje na loutnu a stará se o notový materiál. Během svého života se zabývala i kompozicí a vydala CD „Zůstaň s námi, muziko“.

<sup>25</sup> LUHANOVÁ, Svatava. Problematika komorní písně z pohledu interpreta a pěveckého pedagoga. *Hudební kultura*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2006. ISBN 80-7043-497-X

<sup>26</sup> Z osobního rozhovoru s autorkou práce dne 12. července 2011

## 6 Harmonický a formální rozbor písňového cyklu Písně k loutně

### 6.1 Milovanie bez vidanie

Píseň začíná malou introdukcí, kterou tvoří čtyři takty. Na ni ihned navazuje malý větný díl a. Krátký text této písně se mi po hudebně- formální stránce jeví jako  $P_4+Z_5$ . Po malém dílu a nastupuje malá tematická šestitaktová koda. Malý díl a nazýváme drobnou větou. Jde o typ drobné věty periodické (lze ji rozdělit na dvě jasné polověty) nesymetrické (předvětí a závětí není stejně dlouhé).

#### Celkový půdorys písně:

**i a<sub>4+5</sub> k**

Čtyřtaktová introdukce nás uvádí do tóniny h moll. Začíná na tónice, v prvním taktu nalezneme přidanou septimu (tón a). Teprve ve čtvrtém taktu přejde introdukce do subdominanty. Zpěvní linka nastupuje v pátém taktu na tónice, přechází do subdominanty a v šestém taktu do mollové dominanty. Zajímavý se jeví v sedmém taktu tóninový skok. Tón e chápeme v h moll jako subdominantu, ale v D dur jako druhý stupeň. Dále tedy pokračujeme v D dur. V osmém taktu jsme na jasné dominantě, po té přichází subdominanta a tónika. Zpět do tóniny h moll se vracíme v jedenáctém taktu. Zpěvní linkou končíme na dominantě, na začátku kody už ale opět zazní tónika.

### 6. 2 I Dare Not Ask

Píseň začíná malou introdukcí, která se sestává z pěti taktů. Po té nastupuje malý díl a, jež lze rozdělit na  $P^1$ , které má čtyři takty a  $Z^1$ , které má také čtyři takty. Jde tedy o drobnou větu symetrickou. Na díl a ihned navazuje malý díl b. Tento větný díl je také složen z  $P^2$  a  $Z^2$ , přičemž i on má celkem osm taktů. Po dílu b přichází malá tematická koda trvajících tři takty.

### **Celkový půdorys písně:**

**i a<sub>4+4</sub> b<sub>4+4</sub> k**

Po dlouhém přemýšlení jsem nakonec tuto píseň určila v malé formě dvoudílné. Nabízí se jistě dvojperioda, ale myslím si, že jednotlivé díly jsou natolik samostatné, že jde skutečně o malou formu dvoudílnou.

Píseň, a tudíž i introdukce, opět začíná v h moll. V prvním taktu se stihne vystřídat tónika se subdominantou, poté nalézáme opět tóniku. Zpěvní linka začíná sice tónem h, doprovodná linka nám ale ukazuje subdominantu přecházející do tóniky. V devátém taktu nalézáme tóninový skok. Tón fis chápeme v h moll jako dominantu, přecházíme ale do fis moll, tudíž jsme na tónice. K tónině h moll se opět vracíme ve třináctém taktu. Koda nám tuto tóninu jen potvrdí.

### **6. 3 Quand ce beau printemps**

Píseň začíná opět introdukcí, která trvá pouhé dva takty. Po ní přichází malý díl a, který lze rozdělit na P<sup>1</sup> trvajících tři takty a Z<sup>1</sup>, které má také tři takty. Na a navazuje další malý díl a' (obsahuje také 3+3 takty). Po dílu a' se objeví jednotaktová spojka, jež tonálně připraví další malý větný díl a'' . Tento díl v sobě obsahuje třítaktové P'' a třítaktové Z'' (toto je repetováno). Na díl a'' navazuje malá tematická koda, trvajících pouhé dva takty.

### **Celkový půdorys písně:**

**i a<sub>3+3</sub> a'<sub>3+3</sub> s a''<sub>3+3</sub> k**

Hudba v introdukci se pohybuje v tóninové oblasti vymezené dvěma běčky, a to v F dur. Malý díl a nastupuje na tónice, zpěvní linka začíná spodním pátým stupněm. Ve čtvrtém taktu nalezneme subtóniku rozvedenou postupně do tóniky. V šestém taktu začínáme mírně modulovat do A dur, v osmém taktu je již nová tónina jasná. Do výchozí tóniny F dur se vracíme opět v devátém taktu. Dvanáctým taktům směřujeme již podruhé do A dur, spojka



v patnáctém taktu nás ale opět posouvá zpět do F dur. Díl a'' začíná v F dur, moduluje do A dur a v kodě dochází k návratu do výchozí tóniny.

## 6. 4 Ach Gott, wie weh tut Scheiden

Píseň začíná čtyřtaktovou introdukcí. Na ni je napojen větný díl a složený z P<sup>1</sup> (3 takty) a Z<sup>1</sup> (3 takty). Po tomto dílu a nastupuje a', který pracuje se stejným materiálem jako díl a. Přichází malý větný díl b, jenž se sestává z pětiaktového předvětí a třítaktového závětí. Tyto tři strofy nám dohromady tvoří velký větný díl A.

V taktu 25 a 26 se objevuje spojovací oddíl. Po něm nastupuje druhý velký větný díl A'. Tento díl v sobě opět ukrývá a'', které nastupuje 27. taktem, v taktu 33 je vystřídán a''', a v taktu 39 b'. Na díl A' je opět napojena spojka, jež připraví velký díl A''. Zde opět nastupuje taktem 49 malý díl a''''', taktem 55 a'''''' a taktem 61 b''. Píseň uzavírá od taktu 68 malá dvoutaktová koda.

Graf velkého dílu A: a<sub>3+3</sub> a'<sub>3+3</sub> b<sub>5+3</sub>

### Celkový půdorys písně:

**i A s A' s A'' k**

Píseň se nachází ve staré církevní tónině dórské cis. Ubezpečí nás o tom mollový tónorod a typická velká sexta pro tuto stupnici.

Introdukce začíná na tónice stejně jako nástup zpěvní linky. V sedmém taktu je rozvedena subdominanta přes dominantu opět do tóniky. Díl a končí sedmým stupněm a přechází opět na začátku dílu a' do tóniky. Tento díl je zakončen také sedmým stupněm, ale tentokrát přechází do subdominanty. Během dílu b můžeme sledovat modulace do tóniny H dur.

V průběhu dalších velkých větných dílů se tyto postupně naprosto opakují. Koda uzavírá píseň opět v dórské cis.

## 6. 5 Jakž sem tě najprv poznal

Píseň začíná čtyřtaktovou introdukcí, která přechází do malého dílu a. Ten se skládá ze čtyřtaktového  $P^1$  a čtyřtaktového  $Z^1$ . Na tuto část následně navazuje  $P^2$  a  $Z^2$ , které tvoří malý větný díl b. Tyto dva malé díly jsou součástí velkého dílu A. Po něm přichází v taktu 23 čtyřtaktová spojka, která uvádí díly  $a''$  a  $b$ , jež dohromady utváří díl B. V taktu nalézáme kodu.

Graf velkého větného dílu A:  $a_{4+4}$   $b_{5+5}$

### Celkový půdorys písně:

**i A B k**

Píseň je napsána v C dur bez jakýchkoli modulací. Introdukce začíná na spodní kvintě a dále pokračuje v tónice. Stejně začíná i zpěvní linka, která v sedmém taktu postupuje přes subdominantu do dominanty. V třináctém taktu dojdeme k druhému stupni, který je rozveden přes šestý stupeň do dominanty. Závětí dílu b začíná na subdominantě a postupuje opět přes druhý stupeň k dominantě. Ve spojovacím oddílu se dostáváme zpět do tóniky. V dílu B se opakují převážně stejné spoje jako v dílu A.

## 6. 6 Stratilat' sem milého

Píseň je započata introdukcí dlouhou po čtyři takty. Za ní ihned nastupuje osmitaktové předvětí a osmitaktové závětí, které tvoří malý větný díl a. Po něm je připojen spojovací oddíl dlouhý čtyři takty. Taktem 25 začne znít díl  $a'$ , který je vystavěn stejným počtem taktů jako díl a. Opět nastupuje další spojovací oddíl a díl  $a''$ , zároveň s  $P''_8$  a  $Z''_8$ . Na závěr ještě potřetí uslyšíme  $a'''$  a za ním přistoupí osmitaktová tematická koda.

Skladbu nalézáme ve formě strofické písně.

### **Celkový půdorys písně:**

**i a s a' s a'' s a''' k**

Píseň se nachází v tónině e moll. Introdukce stojí hned na počátku na tónice. Zpěvní linka nastupuje tónem e, doprovodná linka zahraje ale subdominantu. Než se ale dostaneme k vrcholu, který nás čeká ve 13. taktu, zazní nová tónina D dur. V 17. taktu se ale vracíme zpět na první stupeň e moll. Ve 21. taktu spojovacího oddílu zazní ještě subdominanta s durovou tercií, hned v dalším taktu se ale opět vrátíme na tóniku. V dalších větných dílech se tyto harmonické postupy opakují beze změny. Koda je zakončena v tónině e moll.

## 7 Interpretační rozbor písňového cyklu Písně k loutně

Jak už jsem se zmínila v předchozích kapitolách, cyklus Písně k loutně je oproti jiným Ebenovým dílům považován za méně závažný. Je zřejmé, že experimenty a jiné technické závažnosti se do těchto písní nedostaly. Písně dominují zpěvnou melodikou, nenáročnými intervalovými postupy a jednoduchou harmonií. Z hlediska metrického se může zdát náročnější poměrně časté střídání taktů (ukázka č.1). V čem ale vidíme těžiště skladby, je poměrně jasné. Je to interpretace.

D mi G A mi D mi

žel, dáš - li se u - čes - ti ji - né -  
wenn ich ei - nen an - dem dich pflük - ken

ukázka č. 1

Krása spočívá v tom, že každý jedinec cítí a vnímá různé věci odlišným způsobem. A to je právě ta jedinečnost každé interpretace. Umělec se samozřejmě snaží vložit do díla to, co si přál skladatel, ale hlavně to, co cítí on sám. A to je to důležité. Vždy, když já sama interpretuji nějaké skladby, jsou pro mě důležité dvě věci. Je to pochopení díla a přirozenost. Základem je vědět, proč vlastně skladatel danou věc napsal a co jí chtěl vyjádřit. Na to samozřejmě navazuje přirozenost projevu. Posluchač musí k interpretovi pociťovat důvěru, jistotu a také to, že vše vychází z jeho nitra. Jedině to zaručí bezchybný poslech.

Myslím si, že posluchače není náročné cyklem Písně k loutně zaujmout. Líbivé zpěvné melodie si vždy najdou cestu do srdcí jak malých, tak i velkých diváků. Důležité je ale naplnit je pročitěným výrazem a dostat je i v tak miniaturních písních do nálady středověkého období. A to je další náročný prvek pro interpreta. Písně jsou opravdu dosti krátké, některé netrvají ani minutu. Jedinec ale musí i v takto krátkém čase vtáhnout posluchače do nálady písně a autenticky mu tak předat poselství skladatele.

Velikou výhodou pro nastudování skladeb bývají nahrávky jiných interpretů. Samozřejmě nechci říci, že by měl jedinec kopírovat jiného zpěváka. Může se ale inspirovat jeho provedením, jeho způsobem práce s hudebními prostředky, jako je barva, tempo či dynamika, a tak hledat další možnosti ztvárnění. Bohužel, jak už je běžné u současné hudby, nahrávky jsou dosti omezené. Podařilo se mi sehnat písně v provedení naší neznámější

mezzosopranistky, věnující se hlavně písňové tvorbě, Magdaleny Kožené a mezzosopranistky, mimo jiné plzeňského divadla, Jany Tetourové. Sama jsem si tyto písně nastudovala a mohu říci, že u obou zpěvaček je možné získat alespoň částečnou motivaci. Magdalena Kožená se věnuje písňové tvorbě, a proto je u ní obdivuhodná práce s textem. Oproti tomu Jana Tetourová je převážně operní zpěvačka, přesto mě překvapila její míra citlivosti u těchto písní. Sama jsem se snažila nahrávky těchto dvou zpěvaček porovnat a věnuji jim následující kapitolu.

### 1) Milovanie bez vídanie

První píseň je velice střídáma, trvá pouhých 19 taktů. Sjednocujícím prvkem je zde tempo moderato, které přetrvává celou píseň, a tvrdošijně se opakující osminové hodnoty v doprovodné lince. Tematicky je propojena předehra se zpěvnou částí i s dohrou. Dochází zde ke střídání taktů, a to 3/4 a 5/4. V celkové skladbě převládá slabší dynamika, pohybující se většinou v p či mp. Vrchol písně přichází v devátém taktu, kdy se dynamika zvedá na mf. Nevydrží ale dlouho a hned v dalším taktu klesá opět do mp. Ačkoli je píseň krátká, vyznačuje se poměrně širokým rozsahem (h – d<sup>2</sup>). Krásu této písně zdůrazníme velkým legatem a nádhernou kantilénou.

### 2) I dare not ask

Tato píseň je tempově kontrastní k písni první. Pohybuje se v tempu allegro risoluto, což lze přeložit jako rychle rozhodně. I dare not ask je typická svou naléhavostí. To se dá vyčíst jak z doprovodné linky, která je vystižena pokládánými střídými akordy, tak i z dynamiky, která se během celé písně pohybuje mezi mf a f. V předešle na tuto naléhavost skladatel upozornil označením *espressivo*. Napomáhá tomu i text „Já polibek bych chtěl, já úsměv bych si přál...“

Melodie se pohybuje bez velikých skoků od ais do cis<sup>2</sup>.

### 3) Quand ce beau printemps

Píseň je napsána na texty francouzského básníka Pierra de Ronsarda a jak už je zvykem Ebena, píseň v sobě typické francouzské znaky nezapře. Tím největším znakem je chanson. Vystihuje ho rychlým přednášením textu v osminových hodnotách. Proti tomu doprovodná linka pokládá akordy v půlových či čtvrt'ových hodnotách (ukázka č. 2). Název písně

v překladu zní: Krásné jaro přišlo. V předešlé této jev Eben vyjádřil zpěvem ptáků, a to sledem rychlých šestnáctinových hodnot (ukázka č. 3). Eben si v této písni pohrál i s tempovými kontrasty. Zpěvná linka začíná textem „Krásné jaro přišlo k nám“ a interpret je zde upozorněn na *accelerando*. Poté zpěv pokračuje textem „uhlídlám“, kde je vyznačeno *sostenuto*. Takto pracuje s tempem během celé písně. Radostný text je vyjádřen *accelerando*, popř. a tempo. Části, které chce myšlenkově vyzdvihnout, vyjádřil *sostenuto*. V mezihře i dohře se objeví opět v doprovodné lince rychlé běhy šestnáctinových hodnot, znázorňující radost z příchodu jara.

*p* *Ami* *Dmi* *Ami* *G* *E* *A* *mf* *U*

y voy - ant de tous cō - tés les beau tés, qu'il em - prun - te de ma Da - me.  
 Les fleurs de mon a - mi - tié ont pi - tié, et seu - le tu n'en as cu - re.  
 když jsem u - zřel v kaž - dý čas to - lik krás, jež jsou da - rem od mé pa - ní.  
 Kvě - ti - ny nad lás - kou mou u - str - nou, ty však ne - máš sli - to - ud - ní.

ukázka č. 2

Galante e rubato  $\text{♩} = 88$

*mf* *espress.*

ukázka č. 3

I v této písni dochází k rychlému střídání různých taktových označení (C, 2/4, 5/4, 3/2). Na celkové ploše je s dynamikou pracováno stejně významně jako s tempem. Převážně v každém taktu je označen různý stupeň dynamiky, přes *p* až do *f*. Nejvýraznější se jeví čtvrtá sloka, jejíž text naléhavě prosí „Paní, tys mým pokladem, přijdi sem nad tou krásou k rozjímání!“

#### 4) Ach Gott, wie weh tut Scheiden

Krátká předeštra této písně začíná v dynamice *p* a ve čtvrtém taktu se přidá opět v dynamice *p* s textem „Ach Gott, wie weh tut Scheiden“ (Jak loučení mě bolí). Již na začátku této písně je pro interpreta důležité vystihnout náladu skladby. Ta v sobě ukrývá jakousi úzkost či trápení. Naznačuje to klenutí melodie, která jako by vzdychala. Je to dáno častým užitím posuvek u tónů (ukázka č. 4). V první sloce nás k vrcholu zavede text „Po mnoho

hodin nemám klid, mé srdce bolem strádá“, jenž je podložen v doprovodné lince pokládánými akordy a dynamikou v mf. Poté přichází jakýsi textový dodatek „byť v radostech můžu žít“, který je v dynamice mp.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line in G major (one sharp). The notes are G4, A4, B4, C5, with lyrics 'Schei - - - den, hat'. Above the notes are dynamic markings: 'Cis mi' above G, 'Dis' above A, 'Cis mi' above B, and 'Ais dim' above C. The bottom staff is a piano accompaniment. It starts with a chord marked '(IV)'. The notes are G4, B4, D5, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated: '3' under B4, '4' under D5, and '1' under C4.

ukázka č. 4

Píseň se skládá ze tří slok, které jsou odděleny jen krátkou dvoutaktovou mezihrrou. Z hlediska melodie, rytmu i dynamiky zůstávají naprosto stejné. V této písni je důležité dbát na velké legato a vyrovnání vokálů.

## 5) Jakž sem tě najprv poznal

Tato píseň je úplně jiné povahy, než ta předešlá. Celá se pohybuje v tempu vivace a dynamice mf až f. Crescenda skladatel užívá před hudebními vrcholy v rámci dvou taktů. Radostná melodie podložená textem „Jakž sem tě najprv poznal, kvietku milý“ vypovídá o prvotní zamilovanosti dvou lidí, která ale nekončí šťastně. Samotný text bez hudby působí velice závažně. Přidáním hudby se ale vytvořila určitá nadsázka. Píseň v celkovém dojmu působí velice laškovně.

Tuto píseň shledávám intonačně velice náročnou. Doprovod tvoří běhy osminových not melodicky protipohybem ke zpěvné lince. Navíc se zde opět objevuje střídání taktových označení (3/8, 4/8).

## 6) Stratilať sem milého

Píseň Stratilať jsem milého je nejoblíbenější a nejčastěji zpívanou z tohoto cyklu. Jde o píseň, která je v pravidelném 3/4 taktu a skládá se ze čtyř strof, které jsou od sebe odděleny mezihrrou. Zpěvná linka zůstává v každé sloce stejná, v doprovodu ale nalézáme menší odchylky. Dynamika je vystavěna na menších plochách a je závislá převážně na textu. Píseň začíná dynamikou v p a textem „Stratilať jsem milého“. Crescendo v dalších takttech zdůrazní text „v tom srdci jediného“, zvolání „měj se dobře, srdéčko“ je už v mf. Poslední fráze první sloky s textem „měj se dobře“ už zazní v dynamice piano. Připomíná jen jakoby lehké

povzdechnutí. Každá sloka může být v závislosti na textu podložena různým druhem doprovodu. Lze užít jemné vybrnkávání, či rovné pokládání akordů. V poslední sloce se často užívají silné údery do strun.

Cyklus Písně k loutně nepovažují po vlastním nastudování za nikterak náročný či závažný. Z hlediska intonace se může zdát problémovou jen píseň Jakž sem tě nejprv poznal, a to jen z důvodu kytarového doprovodu. Pro někoho může být rušivé časté střídání taktů. Eben ale vycházel z textu a toto členění je zcela logické.

Dynamikou ovšem dává interpretovi do rukou velkou možnost vkladu vlastního nitra do díla. Dynamika je zpracována na menších plochách a je zcela závislá na textu. Je pouze na interpretovi, jak moc s ní bude pracovat. Samozřejmě, čím tato práce bude detailnější, tím lepší bude výsledek.

Z hlediska tempa je písňový cyklus poměrně pestrý. Dá se říci, že tři písně jsou v tempu klidnější, tři jsou živější. Během písní se tempo nemění, občasné sostenuto je závislé na textové složce.



## 8 Porovnání nahrávky Jany Tetourové a Magdaleny Kožené

### 1) Milovanie bez vidanie

Jak už jsem se zmínila v předchozí kapitole, první píseň cyklu je nejkratší. Petr Eben zde zvolil tempo čtvrt'ová = 76 a určitě věděl proč. Píseň musí být zpívána pod jedním melodickým obloukem. Musí mít začátek, z kterého vyplyne vrchol a ten zase přejde do závěru. Předepsané tempo zvolila také Tetourová a myslím si, že udělala správně. Její fráze jsou zpívány v napětí a mají přirozený tah. Navíc mi i její doprovod na harfu přijde zřetelnější a čitelnější.

O Kožené je známé, že dokáže výborně pracovat s textem. Což předvedla i v této písni. Je jí výborně rozumět, navíc její dynamika je v úzkém spojení s textem. Trochu nelogické mi přijde její protažení první doby na začátku zpěvné linky. Sama zvolila pomalejší tempo, což u ní není zábranou ke zvládnutí vrcholu. Píseň na mě ale působí roztrhaně.

### 2) I dare not ask

V této písni zvolil Petr Eben tempo čtvrt'ová = 132. Opět se tomuto tempu přiblížila více Tetourová. Na to, že ale zvolila rychlejší tempo než Kožená, musím ocenit její legato. To u Kožené trochu postrádám. Píseň v její interpretaci mi zní jako pochod, fráze nejsou propojené. Další prvek, který mi přijde rušivý u obou nahrávek, je důraz na každou těžkou dobu. Eben se v notovém zápise o něčem takovém nezmiňuje a mě samotnou to překvapilo. Toto akcentování má zřejmě ukrytý záměr.

Po dechové stránce pracují obě interpretky podobně. Pouze u této písni mi přijde rušivý nádech Kožené v taktu 14. Myslím si, že ho zvolila v závislosti na textu a chtěla dát důraz na slovo „no“. Mně to přijde ale zbytečné.

### 3) Quand ce beau printemps

V notovém zápisu této písni můžeme najít tempo čtvrt'ová = 88. Ani jedna interpretky se tohoto tempa nedotkla. Kožená zvolila tempo pomalejší, Tetourová naopak o dost rychlejší. Musím říci, že tentokrát na mě více zapůsobila nahrávka Kožené. Její výraz v dané písni je

naprosto brilantní. I kdyby člověk nevěděl, o čem zpívá, jistě by náladu jara v písni poznal. Po stránce jazykové si dala na francouzštině velice záležet a ve spojení s dynamikou nemá její podání chybu. Možná bych se dotkla jediné věci, nedodržela piano v taktu 12. Myslím si, že by pak lépe vyzněl po stránce textové vrchol v taktu 14.

Tetourová zvolila celkově rychlejší tempo. U této písně bych ale s jejím podáním nesouhlasila. Nejenom, že nerespektovala žádné sostenuto, celkově mi přijde její zpěv bez prožitku a bez nějaké dynamiky. Další problém vidím ve srozumitelnosti, která zde chyběla.

#### 4) Ach Gott, wie weh tut Scheiden

Musím se přiznat, že během porovnávání interpretací této písně jsem dost váhala. Celkově mě zaujala z celého cyklu nejméně a její provedení mi přijde u obou zpěvaček nejslabší. Píseň se skládá ze tří slok a každá má zcela jiný text. Myslím, že v tom je právě to těžiště. V každé z nahrávek jsou ale všechny sloky zazpívány stejně, bez kontrastů, bez dynamiky. Sama bych si dala záležet na třetí sloce. Zde bych viděla vrchol celé písně, a tudíž bych ho i výrazově vyzdvihla.

#### 5) Jakž sem tě najprv poznal

I v této písni se Tetourová se skladatelem tempově shodla. Podání této písně je velice složité z důvodu rychlého tempa a velké míry textu. Předepsané tempo je 120, Kožená píseň zazpívala ještě o mnoho rychleji. Přestože je Tetourová operní zpěvačka, její projev shledávám mnohem civilnějším a přirozenějším. Píseň díky ní neztratila svůj podstatný znak a tím myslím hravost.

Jak už jsem se zmínila, Kožená pojala píseň v mnohem rychlejším tempu. Nebyl by to problém, kdyby ale neztratila legato. Píseň tak působí sekaně a má hned zcela jiný charakter. Navíc v taktu 27 nepřirozeně roztáhne a barevně zabarví vokál la, což způsobí, že se i náznak hravosti z jejího podání vytratí.

Jako další problém by se mohlo zdát veliké množství užitých souhlásek s. I s tím se podle mého lépe vypořádala Tetourová.

## 6) Stratilat' sem milého

Tato píseň je určitě nejznámější z celého cyklu, a proto je i nejvíce očekávána její interpretace. Krása spočívá bezesporu v klidu, který by měl celou píseň provázet. Ten jsem našla v provedení Tetourové. Pohrála si s textem, s dynamikou a celkově její výraz splnil mé očekávání. Nechci říci, že Kožená se textu ani dynamice nevěnovala, překvapilo mě ale její velké vibrato a dramatické přehánění. Tato píseň by se měla podle mého názoru zazpívat nezatěžkaným rovným hlasem, bez velkých výkyvů. Je to přeci komorní píseň a velké chvění působí rušivě. Víím, že výslovnost slova srdce je ve všech skladbách problém. U Kožené mi ale toto proslovení vyloženě vadilo.

Jak už jsem řekla, Tetourová vystihla naprosto přesně náladu písně. Ta se skládá ze čtyř slok, které mají sice stejnou melodii, zato jiný text. Nejvíce kontrastně vyzní v jejím podání sloka čtvrtá. Nevinnost dívky, která tuto sloku přednáší, zdůrazní barvou hlasu. A to jeho zjemněním a zesvětlením. V 76. taktu se obvykle dělá koruna. Zpracování Tetourové je ale natolik zajímavé, že její absence nepůsobila vůbec rušivě.

Opravdu jsem velice ráda, že jsem se mohla věnovat porovnávání těchto nahrávek. Jak už jsem řekla, každý jsme úplně jiný, každý jinak cítíme a vnímáme. Je velice zajímavé pozorovat rozdíly v interpretaci v podstatě u jakýchkoli písní.

Magdalena Kožená<sup>27</sup> se věnuje převážně písňové tvorbě, o čemž nás jistě přesvědčila. Její práce s textem je bezchybná, vždy jí je rozumět a po stránce dynamické má také jasnou představu. Bohužel někdy moc přehání dramaticčnost, což vede k vibratu. To bohužel takto prostým písním může uškodit.

Jana Tetourová<sup>28</sup> je spíše operní zpěvačka, proto bych ráda ocenila její zvukovou lehkost a i hlasovou skromnost. Pro tyto písně bych preferovala spíše rovnější tón, který jsem právě v její interpretaci našla.

Samozřejmě, co člověk, to jiný názor. Mně se více líbilo provedení Jany Tetourové. Eben stál o neškolený hlas, což Tetourová jistě nemá. Dokázala ale do těchto písní vložit velkou míru prostoty a klidu, a proto si myslím, že i sám Petr Eben by byl spokojen.

---

<sup>27</sup> Nahrávka pochází z cd „Songs my mother thought me“, které bylo vydáno roku 2008 ve vydavatelství Universal (Decca, Deutsche Grammophon, Phillips, Verve). Na kytaru hraje Michael Freimuth.

<sup>28</sup> Nahrávka pochází z cd „Petr Eben-Music for harp“, které bylo vydáno roku 1999 ve vydavatelství Nibiru. Na harfu hraje Kateřina Englichová.

## 9 Využití písňové tvorby Petra Ebena v pedagogické praxi

Každý pedagog, věnující se pěvecké výchově, by se měl zajisté zcela seznámit s písňovou literaturou Petra Ebena, a to od její sborové tvorby až po vokální cykly.

Jeho dílo je tak pestré a široké, že s ním lze pracovat od běžných hodin hudební výchovy a sborového zpěvu, až po hodiny sólových zpěváků. Já sama vyučuji již pátým rokem na ZŠ a ZUŠ a z tvorby tohoto autora často vycházím. Naše základní škola je výjimečná svým rozšířením v uměleckých oborech. A to, mimo jiné, i v hudebním. Právě s těmito dětmi bohatě využíváme dětské sbory Petra Ebena. Velká část sborových písní je intonačně nenáročná, melodicky líbivá a zcela technicky vyhovující dětem, které se nevěnují sólovému zpěvu. Navíc mají mnohé písně připojený instrumentální doprovod vytvořený z orffových nástrojů, což zpěváčkům přináší radost a nadšení. Mezi nejčastěji využívané cykly dětských sborů patří určitě Elce, pelce, kotrmelce, Zamrzlé písničky, Zelená se snítka a jiné.

Na ZUŠ se samozřejmě možnost využití Ebenovy vokální tvorby rozšiřuje. Existuje široká škála zajímavého pěveckého materiálu, ale je problém vyhovět vkusu mladých pubescentů. Ti jsou zcela ovlivněni moderní hudbou a jejich zájem o klasickou zpěvní literaturu opadá. Zde ale nastupuje důležitá role pedagoga, který je svým přístupem musí zaujmout a přivést na správnou cestu k této tvorbě.

Já sama kladu veliký důraz na lidovou píseň. Žák jen zde může získat správné technické návyky a teprve posléze je schopen se věnovat náročnější zpěvní literatuře. Jak už jsem se zmínila v jedné z předchozích kapitol, Petr Eben upravil celou řadu lidových písní. Tyto písně jsou ve většině případů opředeny zpěvnou melodickou linkou, doplněny ale o bohatě prokomponovaný a zajímavý klavírní doprovod. Určitě bych vyzdvihla cyklus z roku 1952 Písně z Těšínska. Lze s ním určitě bez problémů pracovat na ZUŠ od druhé poloviny prvního cyklu. Převážná část písní má příznivý hlasový rozsah a s rytmickými záludnostmi se setkáme jen ve výjimečných případech. Náročnější už je ale na ZUŠ výběr z umělých písní. Pro mladší děti navštěvující sólový zpěv lze opět čerpat z dětské sborové tvorby, která je poměrně dost široká. Velice oblíbená je například Ukolébavka pro dcerku z cyklu Jarní popěvky či Jarní slunce z cyklu Zelená se snítka.

Zabrousíme-li do vokálních cyklů, výběr pro „zuškové“ děti se ale poměrně ztenčí. I na tomto místě musím opět vyzdvihnout Písně k loutně. Písně nejsou dlouhé ani nikterak technicky náročné. Pro někoho může nastat problém s cizími jazyky, ale to bych naopak vyzdvihla. Děti jsou v dnešní době v tomto oboru mnohdy více zkušené než jejich pedagogové a rády těchto znalostí využívají. Navíc není problém sehnat si nahrávky a písně si i se správnou výslovností naposlouchat. Myslím si, že tento cyklus lze jako jeden z mála provést na ZUŠ kompletně, bez vynechání některé jeho části. Od čtvrtého ročníku lze začít se snadnějšími písněmi, jako např. Stratilat' sem milého, a postupně přidávat další. Samozřejmě výběr značně závisí na technických možnostech žáka. Další výhodou je, že doprovod těchto písní není náročný, tudíž ke spolupráci můžeme vyzvat žáka z jiného oddělení. To je v dnešní době dost vyhledávané a ceněné. Pro starší děti bychom mohli zvolit písně z cyklu Malé smutky. Už je ale nutný výběr, jelikož písně jsou intonačně i rozsahově náročnější, v mnohých se vyskytují i nezpěvné intervaly. Pracovat lze určitě s písní Pláč ze spánku a Chlebové drobký.

Další vokální cykly bych spíše doporučovala pro výuku na konzervatořích. Pro jejich správný technický i výrazový přednes je nutná čistá a přesná intonace, vyrovnaný hlas v celém jeho rozsahu, zvládnutá dechová technika a srozumitelná výslovnost. Na tu bych konkrétně u tohoto autora kladla největší požadavky. Petr Eben byl velice znalý v literatuře, tudíž jeho písně jsou po textové stránce velice kvalitní a hodnotné. Pro správný přednes je proto nezbytné pochopení textu a též nutnost vnitřního prožitku. Tohoto úkolu se zajisté bez chyby zhostí právě studenti konzervatoří, kteří mohou čerpat bez výjimky z celé jeho písňové vokální tvorby. Mezi nejoblíbenější a často vyhledávané patří Šestero písní milostných, Písně nelaskavé či Malé smutky. Na konzervatořích mají většinou nižší hlasy větší problém najít vhodnou zpěvní literaturu. Petr Eben, jako by měl zalíbení v těchto hlasech, směřuje jim více jak polovinu svých vokálních cyklů. A nejen těch. Na starozákonní text napsal koncertní árii Ruth, která je u studentů konzervatoří a AMU velice vyhledávaná.

Vokální tvorba Petra Ebena je dost široká, aby uspokojila potřeby kantorů na všech školách s uměleckým zaměřením. Myslím si, že by byla škoda, kdyby ve školách, ale i v koncertních sálech zněla jen tvorba barokních, klasicistních a romantických skladatelů a skladatelé typu Petra Ebena by se postupně vytráceli. Vždyť jejich hudba je naším bohatstvím.

## 10 Rozhovor s Markem Ebenem

**Váš tatínek kladl důraz na muzicírování v domácnostech. Jak to vypadalo u vás doma?**

U nás se sice hrálo pořád, ale s tím domácím muzicírováním pro radost to moc společného nemělo. Všichni cvičili na piáno, táta psal, já jsem psal, s bratry jsme zkoušeli, takže to vždycky mělo spíš podobu pracovní než kratochvilnou. Vždycky mi to připadá, jako by horník přišel domů z práce a šel si pro radost na zahradu zarubat. Když to děláte jako profesi nebo alespoň částečnou profesi, jako to bylo v mém případě, už to stačí.

**Jste tři bratři, ale pouze dva z vás se pohybují a pracují v oblasti umění. Je to tím, že Váš bratr Kryštof se chtěl odlišit, a proto se zaměřil na oblast matematiky?**

To byste se musela zeptat jeho. Kryštof si vždycky vybírá ty složitější a náročnější cesty, tak možná proto. Ale neznamená to, že by nebyl výtečný muzikant. To bezesporu je.

**Když Váš tatínek napsal nějakou skladbu, byli jste prvními posluchači právě vy?**

Já jsem znal všechny tátovy skladby už dlouho před premiérou. Můj pokoj sousedil s jeho pracovnou, takže jsem vlastně denně usínal za velmi tichých, nenápadných zvuků klavíru odvedle. Ale znal jsem ty skladby atomizované, vcelku jsem je slyšel vždycky až na premiéře. Táta nebyl ten typ skladatele, který by dokončil skladbu a sezval celou rodinu, aby si ji poslechla.

**Váš tatínek napsal spoustu krásných písniček pro děti. Hráli jste si je také doma?**

Vlastně ani ne. Ale tu a tam nás táta použil třeba na demo nahrávku. Myslím, že jsem jako kluk takhle nazpíval první verzi jeho Truvérské mše, což je ostatně nádherná skladba, velký soubor hitů.

**Na jakou část dětství vzpomínáte ve spojení s otcem nejraději?**

Asi na tu dobu, kdy jsme bydleli všichni pohromadě v jednom třípokojovém bytě ještě s dědečkem a babičkou z máminy strany. To bylo naprosto harmonické soužití tří generací.

Nezažil jsem, že by na sebe dospělí zvýšili hlas. Což ovšem neznamená, že bychom se jako děti nervaly a taky jich pár neschytaly. Ale celkové klima v rodině bylo senzační, všichni na stejné lodi, žádné averze... Táta si s máminými rodiči celý život vykal a mělo to svůj půvab.

### **Ke které své skladbě si myslíte, že měl Váš otec nejbližší vztah?**

Těžko říct. Táta byl především nesmírně vděčný všem interpretům, kteří jeho skladby hráli. Zkoušel jsem mu občas podsunout myšlenku, jestli to třeba není i kvůli tomu, že jsou ty skladby dobré. Ale jeho vděk to nijak neumenšilo. Ona vůbec vděčnost za všechno, co v životě dostal, patřila k jeho základním povahovým rysům. I v posledních letech, kdy už byl hodně nemocný, neúnavně děkoval za všechno.

### **Který žánr skládal Váš otec nejraději?**

Myslím, že jeho celoživotní láskou byly varhany. Taky pro ně napsal své nejlepší skladby. Možná je to tím, že u varhan vyrostl v době, kdy ani nedosáhl na pedál. Ten nástroj v sobě obsahoval i dynamiku i spiritualitu a můžu říct, že mě jeho varhanní improvizace vždycky fascinovaly. Po několik let jsme spolu hráli Komenského Labyrint světa a ráj srdce. Vždycky to bylo trochu jiné a vždycky překvapující. Táta byl mistr registrace, dokázal z varhan dostat zvuky, které překvapovaly i varhaníky, kteří byli na tom nástroji doma. A taky měl ohromný tah a vášeň. Nezřídka se stávalo, že jsme hráli v kostelích, kde byly varhany s velmi tuhou klávesnicí, a po koncertě byla celá klaviatura od krve.

### **Které vlastnosti jste si u svého otce vážil nejvíce? Čím si mohl získat své studenty?**

Bezpochyby svou laskavostí. On byl opravdu patologicky hodný člověk. A taky měl dar strhnout studenty pro svůj obor. Dodnes všichni vzpomínají na jeho improvizace na vánočních besídkách na hudební vědě. Byl laskavý, zábavný a nesmírně talentovaný. Dobrá kombinace.

## Závěr

Ve své diplomové práci jsem se snažila podat celkový obraz nejen samotné osobnosti Petra Ebena, ale i jeho vokální tvorby, která zaujímá značnou část jeho kompozice.

Hledání literatury nebylo zcela jednoduché, jelikož o autorovi vyšly pouhé dvě publikace. Musela jsem hodně spoléhat na internetové články a rozhovory pro tisk. Vděčná jsem i Marku Ebenovi a Evě Matějkové. Díky setkání s nimi jsem získala spoustu zajímavých informací.

Petr Eben byl tedy skladatelem s vokálním cítěním, což je v hudbě 20. století velmi vzácný jev. Ten přispěl k jeho umělecké výjimečnosti nejen v české, ale i ve světové soudobé hudbě. Petr Eben byl typem skladatele, který postavil své umělecké názory moderního člověka na dokonalé znalosti historie. Dokázal, že opravdu nové a moderní myšlenky mohou vznikat jen v návaznosti na uměleckou tradici a její plynulou evoluci. A Petr Eben byl právě typem poctivého, přemýšlivého a zároveň pokorného umělce, který si tento fakt plně uvědomoval a celý život se jím řídil.

Jak už jsem uvedla v úvodu, cílem mé diplomové práce byla z největší části analýza cyklu Písně k loutně, a to jak z hlediska harmonického, tak i interpretačního a pedagogického. V těchto kapitolách také nalézám největší přínos své práce. Myslím si, že všechny tyto prvky jsou důležité pro následnou interpretaci. Zároveň ale upozorňuji, že zde uvádím pouze své názory, které vycházejí z mé dosavadní pedagogické praxe a získaných zkušeností. Je samozřejmé, že jiný interpret může chápat a pojmout písně po této stránce zcela odlišně.

Touto prací jsem splnila i svůj další osobní cíl, seznámit se ještě hlouběji s tímto skladatelem. Během psaní své diplomové práce jsem si kladla otázku, proč právě jeho hudba je mi tolik blízká. Nejprve jsem si myslela, že tím důvodem je skutečnost, že jsme oba poznamenáni katolickou vírou.

Postupem času jsem ale dospěla k názoru, že víra v Boha může skladateli pomoci v té nejintimnější chvíli vzniku uměleckého díla, kdy dochází ke vzácné symbióze mezi umělcem, jeho vírou a vznikající uměleckou hodnotou. Umělcova víra má tedy určitě vliv na způsob práce a sám Petr Eben se o tom ve svých rozhovorech často zmiňoval. To, co mne ale fascinuje na jeho tvorbě, není jen víra, ale i jeho řemeslná zdatnost. Ta je pro skladatele stejně důležitá jako talent pracně vybrušovat každý detail kompozice do dokonalé čistoty. Velmi si



ho také vážím pro jeho geniální schopnost předávat posluchači své myšlenky, které jsou vždy naplněné pozitivní laskavostí a životní moudrostí.

Jsem ráda, že jsem touto prací hlouběji pronikla do písňové tvorby Petra Ebena a v budoucnu bych ráda nastudovala další jeho vokální díla.

Doufám, že se díky této práci přičiním o přiblížení překrásných hudebních děl i dalším interpretům a studentům.

## Resumé

Úkolem této práce je do hloubky poznat osobnost skladatele Petra Ebena a jeho vokální tvorbu, se zaměřením na písňový cyklus *Písně k loutně*.

Práci lze rozdělit na část teoretickou a praktickou. Těžiště nalézám právě v kapitolách praktické části, ve kterých se věnuji harmonickému, interpretačnímu a pedagogickému rozboru.

Z mé práce vyplývá možnost využití jednotlivých vokálních děl v pedagogické praxi.

## Summary

The objective of this thesis is deep understanding of the personality of Czech composer Petr Eben as well as of his vocal works, with special concentration on his song cycle *Písně k loutně* (The Songs to the Lute).

The text can be divided into two parts – a theoretical and a practical ones. The focus of the work is in the chapters of the practical part. The harmonic, interpretative and pedagogic analyses are treated there.

The thesis results in the possible using Eben's vocal works mentioned above in pedagogic practice.

## Seznam použité literatury

ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. 3. vyd. Praha: Panton, 1974.

JANEČEK, Karel. *Harmonie rozborem*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1982.

KOHOUTEK, Ctirad. *Hudební kompozice*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1989. ISBN 80-7058-150-6.

KUNEŠ, Pavel. *Petr Eben – setkání s člověkem*. Universum (články), 2007, svazek č. 4. ISSN 0062-6952.

LUHANOVÁ, Svatava. Problematika komorní písně z pohledu interpreta a pěveckého pedagoga. *Hudební kultura*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2006. ISBN 80-7043-497-X

*Malá encyklopedie hudby*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1983.

MARTÍNKOVÁ, Alena. *Čeští skladatelé současnosti*. 1. vyd. Praha: Panton, 1985.

NEDĚLKA, Michal. *Mše v soudobé české hudbě*. 1. vyd. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1014-0.

SMOLKA, Jaroslav a kol.. *Dějiny hudby*. 1. vyd. Brno: Togga agency, s.r.o., 2001. ISBN 80-902912-0-1

TOMEŠ, Josef a kol.. *Český biografický slovník 20. století*. 3. vyd. Praha: Paseka, 1999. ISBN 80-7185-248-1

VÍTOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. 1. vyd. Praha: Baronet, 2004. ISBN 80-7214-743-9

VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. 2. vyd. Praha: Panton, 1995. ISBN 80-7039-218-5

VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého I*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995. ISBN 80-901 199-0-5.

VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého II*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1999. ISBN 80-86093-23-9.

Zich, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1975.

### Prameny:

<http://www.musica.cz/skladatele/eben-petr.html>

<http://www.dejiny.hudby.cz>

<http://www.radioservis-as.cz/archiv04/1504/15titul.htm>

<http://www.khoutikriz.org>

### Další zdroje:

EBEN, Marek. *Osobní rozhovor s autorem diplomové práce*, 7. prosince 2011.

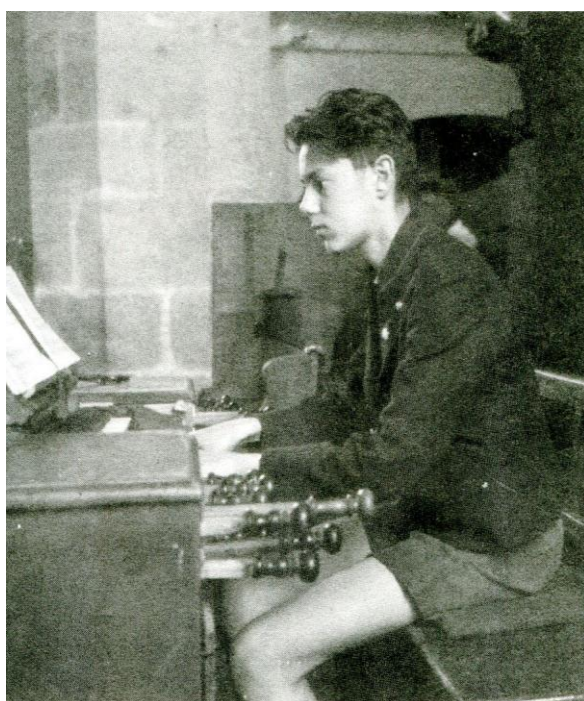
MATĚJKOVÁ, Eva. *Osobní rozhovor s autorem diplomové práce*, 12. července 2011.

## **Přílohová část**

OBRÁZEK 1: RODIČE PETRA EBENA .....	49
OBRÁZEK 2: PETR EBEN U VARHAN.....	49
OBRÁZEK 3: PETR EBEN S MANŽELKOU ŠÁRKOU .....	50
OBRÁZEK 4: MAREK, DAVID A KRYŠTOF EBENOVÍ.....	50
OBRÁZEK 5: MAREK EBEN .....	50
OBRÁZEK 6: PETR EBEN S RODINOU.....	50
OBRÁZEK 7: PETR EBEN .....	51



Obrázek 1



Obrázek 2



Obrázek 3



Obrázek 4



Obrázek 5



Obrázek 6





Obrázek 7

# PŘÍLOHOVÁ ČÁST – NOTOVÝ MATERIÁL

4

## 1. MILOVÁNIE BEZ VÍDÁNIE LIEBESFLEHEN OHNE SEHEN

PETR EBEN  
(\*1929)

Moderato  $\text{♩} = 76$

CANTO

CHITARRA

*p* *espress.* *mf*

*p* *Hmi* *Emi* *poco string.* *Fis mi* *Hmi* *mp* *Emi* *Emi*

Mi - lo - vá - nie bez ví - dá - nie ja - kož - to - noc  
Lie - bes - fle - hen oh - ne Se - hen, wie die Nacht, die mag

*p* *mp*

© 1979 Bärenreiter Editio Supraphon Praha

H 6300

5

*mf* *G* *D* *mp* *G* *Emi* *A* *D*

bez sví - tá - nie a ví - dá - nie bez mlu - ve - nie  
nicht ver - ge - hen, a - ber se - hen, nichts ge - ste - hen,

*p* *Hmi* *Emi* *ritard.* *mp* *D* *A* *Hmi* *Fis mi*

ja - ko čer - ná - ro - le bez o - ra - nie.  
gleich den schwar - zen - Fel - dem oh - ne Sü - en.

*p* *mp* *p* *espress.*

*mp* *p*

H 6300



## 2. I DARE NOT ASK JÁ POLIBEK BYCH CHTĚL

Allegro risoluto  $\text{♩} = 132$

*f* *espress.* *mf* *Cis dim*

I dare not ask a kiss I dare not beg a  
 Já polibek bych chtěl, já polibek bych si

H 6300

*mf* *Hmi* *Emi* *Hmi* *Emi* *Hmi* *Emi* *Hmi* *Cis dim*

smile, lest hav - ing that or this I might grow proud the while. No,  
 p<sup>ř</sup>í, v<sup>š</sup>ak k<sup>dy</sup> - bych o - bé m<sup>ě</sup>l, tu p<sup>ř</sup>í - ným bych se stal. Ne,  
 no, the ut - most share of my de - sire shall be, on - ly to kiss that  
 ne, z těch p<sup>ř</sup>í - ní v<sup>š</sup>ech jen jed - no v<sup>š</sup>í - stá - v<sup>š</sup>í, po - lí - bit pou - h<sup>š</sup>y

*mf* *Hmi* *A* *D* *A* *D* *D* *C* *Hmi* *A* *mf* *Hmi* *Emi*

air, that late - ly kis - sed thee, ritard.  
 dech, jenž lí - bal d - sta tud.

*mf*

H 6300

### 3. QUAND CE BEAU PRINTEMPS KRÁSNÉ JARO PŘIŠLO

text: PIERRE DE RONSARD

Galante e rubato  $\text{♩} = 88$

*mf* *espress*

*accél*  
*♭*

*p*

Quando ce beau printemps je vois,  
Krás - né ja - ro při - šlo k nám,

*sosten*  
*Dmi* *E dim* *a tempo* *mf* *A mi* *sosten.* *F* *a tempo* *p* *A mi* *Dmi* *A mi*

j'a - per - çois ra - jeu - nir la terre et l'on - de et me sem - ble que le jour  
u - hli - ddm zem i vo - du již se za - skvét, zdd se mi, že den - ni jas

H 6300

*sost* *G* *E* *a tempo* *mp* *D* *rit.* *A* *accél.* *♭*

et l'a - mour com - me enfants naissent au mon - de. Le jour qui plus beau se fait,  
lds - ky čas, ja - ko dě - ti při - šly na svět. Krás - ný den už ne - le - ni,

*sost.* *Dmi* *E dim* *a tempo* *mf* *A mi* *♭* *sost.* *F* *a tempo* *p* *A mi* *Dmi* *A mi*

nous re - fait plus belle et ver - te la ter - re, et A - mour ar - mé de traits  
ze - le - ni po - kryl své - ta ši - rou ddl - ku, A - mor ši - py o - zbro - jen,

*sost.* *G* *E* *a tempo* *mp* *D* *rit.*

et d'ai - traits, en nos coeurs nous fait la guer - re.  
kou - slem jen v na - šich srd - cích za - zeh vdt - ku.

*mf*  $\frac{1}{2}V$   $\frac{1}{2}VII$

H 6300

3. Je sens en ce mois si beau le flam-beau d'A-mour qui m'é-chauf-fe l'â-me,  
 4. Ha! mai-tres-se, mon sou-ci, viens i-ci, viens con-temp-ler la ver-du-re!  
 3. V ten-to mě-síc ci-til jsem pla-me-nem lds-ky v du-si ro-ze-hřá-ní,  
 4. Pa-ní, tys mým po-kla-dem, při-jdi sem nad tou krd-sou k roz-jí-má-ní!

y voy-ant de tous cô-tés les beau-tés, qu'il em-prun-te de ma Da-me.  
 Les fleurs de mon a-mi-tié, ont pi-tié, et seu-le tu n'en as cu-re.  
 když jsem u-zřel v kaž-dý čas to-lik krás, jež jsou da-rem od mé pa-ní,  
 Kvě-ti-ny nad lds-kou mou u-str-nou, ty však ne-máš sli-to-vd-ní.

H 6300

## 4. ACH GOTT, WIE WEH TUT SCHEIDEN JAK LOUČENÍ MĚ BOLÍ

Allegretto con tristezza (♩ = 108)

Ach Gott, wie weh tut  
 Jak lou-če-ní mě

Schei-den, hat mir mein Herz ver-wundt. So  
 (IV) lo-ll, já v srd-ci rá-mu mám, i

H 6300

Cis mi      Cis mi      Dis      Cis mi      Ais dim      H      E      Fis      H      H      *mp*

trab ich ü-ber die Hei- den und traur zu al- ler Stund. Der  
 u - ti - kám do po - li, jsem na - vždy sám a sám. Po

(IV)

Fis mi      H      Fis mi Cis mi      Cis mi      Fis mi      *mf*      Hmi      E      A      *mp* H<sup>9</sup>      Cis mi      Fis mi

Stun-den der sind all-so-viel, mein Herz trägt heimlich Lei - den, wie wohl ich oft fröh -  
 mo - ho ho - din ne - nám klid, mé srd - ce bo - lem strá - dá, byl v ra - dos - tech má -

*mp*      *mf*      *mp*

H      p<sup>E</sup>      E      Gis      Cis mi      Cis mi      Dis      Cis mi      Ais dim

- lich bin,      Tüt mir ein Gärt-lein bau - en von  
 - zu fit.      V za - hrád - ce pl - ně vld - - hy jsem

*p*      *mf*

H 6300

H      E      Fis      H      H      Gis      Cis mi      Cis mi      Dis      Cis mi      Ais dim

Veil und grü - nem Klee, ist mir zu früh er - fro - - ren, tut  
 kví - ti sd zř - val, to IV zmrz - lo pfi - liš zd - - hy, mně

H      E      Fis      H      H      *mp*      Fis mi      H      Fis mi Cis mi      Cis mi      Fis mi

mei-nem Her - zen weh. Ist mir er-frohn bei Son-nen-schein ein Kraut Je län-ger je  
 v srd - ci zřs tal žal. Mně zmrz - la všech - na ra - dost má, má ne - za - bud - ka

*mp*

*mf* Hmi      E      A      *mp* H<sup>9</sup>      Cis mi      Fis mi      H      E      p<sup>E</sup>      Gis

lie - ber, ein Blüm-lein Vergiss nit - mein. Das  
 hrds - ná, má pom - něn - ka náđ her - ná. Ten

*mf*      *mp*      *p*      *mf*      *p*

H 6300

Cis mi Cis mi Dis Cis mi Ais dim H E Fis H H *p* Gis Cis mi  
Blüm-lein, das ich mei - ne, das ist von ed - ler Art. Ist al - ler Tugend  
(IV) květ, o kte - rém zpí - vám, je uskut - ku zvdášt - ni květ. Tě div - ky ctnos - ti

Cis mi Dis Cis mi Ais dim H E Fis H H *p mp* Fis mi H Fis mi Cis mi Cis mi  
(IV) rei - ne, ihr Mündlein, das ist zart. Ihr Äuglein, die seind hübsch und fein, wann  
(V) vzý - vám, má slad - ký, krás - ný ret. A oč - ka se jí ně - hou skví, když

Fis mi *mf* Hmi E A *mp* H<sup>9</sup> Cis mi Fis mi H E E *p* *p* *espress.*  
ich an sie ge - den - ke, wie gern ich bei ihr wollt sein.  
vzpo - me - nu své lás - ky, jak rád chtěl bych díti u ní.

H 6300

## 5. JAKŽ SEM TĚ NAJPRV POZNAL ALS ICH ZUM ERSTEN MAL

Vivace  $\text{♩} = 120$  *mf* C Dmi Emi  
Jakž sem tě naj - prv poz - nal,  
Als ich zum er - sten - mal dich,

F G C Dmi Emi F C  
kviet - ku mi - lý, taks mi hned v srd - ce vpa - dl, nebs vel - mi mi - lý,  
Blüm - lein, sah stehn, bist mir ins Herz ge - fal - len, denn du bist so schön.

H 6300

a - le vzrostl si vel - mi vy - so - ce k smut - ku mé - mu, bu - det' mi  
 Doch du bist zu hoch mir ge - wach - sen und das tut mir weh, leid ist mir,  
 žel, dáš - li se u - čes - ti ji - né - mu.  
 wenn ich ei - nen an - dem dich pflük - ken seh.  
 La la la la la la, la, kviet - ku mi lý, la  
 La la la la la la, la, Blüm - lein, sah - stehn, la

H 6300

la la la la la la, nebs vel - mi mi lý, a - le vzrostl si vel - mi  
 la la la la la la, dem du bist so schön, Doch du bist zu hoch mir ge -  
 vy - so - ce k smut - ku mé - mu, bu - det' mi žel, dáš - li se u - čes - ti  
 - wach - sen und das tut mir weh, leid ist mir, wenn ich ei - nen an - dem dich  
 ji - né - mu.  
 pflük - ken seh.

H 6300

## 6. STRATILAŤ SEM MILÉHO ICH VERLOR DEN LIEBSTEN

Triste  $\text{♩} = 104$

Stratilať sem milého, v tom  
Ich verlor den Liebsten, den im

srd - ci je - di - né - ho, Měj se dob - ře, sr - děč - ko, měj se  
Herz ich tra - ge al - lein, le - be wohl, mein Her - ze - lein, le - be

Hmi Emi A Ami p Emi

*mf* *p*

H 6300

dob - ře, Stra - ti - la - ľs  
wohl, Wenn dein Lieb - ster

mi - lé - ho, po - hlé - dajž so - bě ji - né - ho; měj se dob - ře,  
liess dich sein, su - che, dann wird ein an - de - rer dein, le - be wohl, mein

sr - děč - ko, měj se dob - ře.  
Her - ze - lein, le - be wohl.

Hmi Emi p Ami Ami Hmi Emi

*mf* *p* *mf* *espress.*

H 6300

Když to - mu ne - lze ji - nak zdie - ti, mu - sí - me se dob - ře jmie -  
 Wenn es nicht un - ders wer - den mag, soll es uns wohl se - gehn je - den  
 - ti. Měj se dob - ře, sr - děč ko, měj se dob -  
 Tag, Le - be wohl, mein Her - ze lein, le - be wohl.  
 ře. *poco ritard.* *un poco meno mosso*  
 Jáť se, mi - lý,  
 Ich leb wohl, mir

H 6300

dob - ře jmám, na té sr - děč - kem zpo - mí - nám, Měj se  
 geht es gut, in mei - nem Herz dein An - den - ken nuht, Le - be  
 dob - ře, sr - děč ko, měj se dob - ře.  
 wohl, mein Her - ze lein, le - be wohl.  
*p* *mp* *p* *pp*

H 6300