

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění
Violoncello

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Hudba Petra Ebena se zaměřením na Suitu Balladicu pro
violoncello a klavír**

Martin Houdek

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Stražil, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, duben 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

Art of Music

Cello

BACHELOR'S THESIS

**Music by Petr Eben focused on Suita Balladica for cello
and piano**

Martin Houdek

Thesis supervisor: MgA. Tomáš Stražil, Ph.D.

Academic title: BcA.

Prague, April 2024

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Hudba Petra Ebena se zaměřením na Suitu Balladicu pro violoncello a klavír

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne 22. 4. 2024

Martin Houdek

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'MH' with a large flourish, positioned to the right of the printed name 'Martin Houdek'.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá českým skladatelem Petrem Ebenem. Jejím cílem je zmapovat nejdůležitější informace z mládí skladatele, zaměřit se na jeho klíčová díla a poté se detailně věnovat jeho skladbě *Suitě balladice pro violoncello a klavír*.

První část práce je zaměřena na mládí Petra Ebena a jeho hudební začátky, na jeho život mezi 40. a 50. lety 20. století a na okolnosti vzniku jeho skladeb, které psal během této doby. Také obsahuje kapitoly, které popisují jeho vokální, varhanní a klavírní tvorbu,

Druhá část se zaměřuje na jeho programní skladbu *Suíta Balladica pro violoncello a klavír*, která pojednává o druhé světové válce. V této části práce jsou popsány okolnosti vzniku této skladby a následně její analýza.

Abstract

This bachelor's thesis deals with the Czech composer Petr Eben. Its aim is to map the most important information from the composer's youth, focus on his key works, and then devote himself in detail to his composition *Suite Balladica for cello and piano*.

The first part of the work is focused on Petr Eben's youth and his musical beginnings, on his life between the 40s and 50s. years of the 20th century, and also on the circumstances of the creation of his compositions, which he wrote during this time. It also includes chapters that describe his vocal, organ and piano work,

The second part focuses on his programmatic piece *Suite Balladica for cello and piano*, which deals with World War II. In this part of the work, the circumstances of the creation of this composition and its analysis are described.

Obsah

Úvod	1
1 Petr Eben	2
1.1 Mládí Petra Ebena	2
1.2 Petr Eben v období 40. a 50. let 20. století	3
1.3 Vokální tvorba Petra Ebena	6
1.4 Varhanní tvorba Petra Ebena	8
1.5 Klavírní tvorba Petra Ebena	10
2 Suita a Balladica pro violoncello a klavír	14
2.1 Okolnosti vzniku díla	14
2.2 Celkový rozbor díla	16
Závěr	26
Seznam použitých zdrojů	27

Seznam příloh

- Příloha 1 - 21 – Notový materiál
- Suita Balladica pro violoncello a klavír - Barenreiter Praha H2156

Úvod

Svou bakalářskou práci jsem se rozhodl napsat o Petrovi Ebenovi a jeho skladbě *Suita Balladica pro violoncello a klavír*. Hlavní motivací k výběru tohoto tématu bylo mé nastudování a následné provedení této kompozice při příležitosti prestižní interpretační soutěže Nadace Bohuslava Martinů v roce 2021. Právě tato skladba byla mým prvním interpretačním seznámením se s hudbou Petra Ebena a byl jsem bezprostředně pohlcen nejen její krásou, ale především hloubkou a nápaditostí, která se v ní odráží.

V první části práce jsem se věnoval osobnosti samotného Petra Ebena, jeho životu, významným skladbám a nezapomněl jsem přiblížit jeho vzdor proti tehdejšímu politickému režimu, jenž výrazně ovlivnil jeho život. Při pozorném poslechu jeho hudební tvorby lze zachytit odpor, kterým se tato éra promítá i do jeho skladatelského vyjádření.

Díky mému blízkému přátelství s Jakubem, vnukem Petra Ebena, jsem měl jedinečnou možnost konzultovat svou bakalářskou práci přímo s členem Ebenovy rodiny. Tato interakce se stala jedním z klíčových prvků mého psaní, neboť mi poskytla informace a pohledy, které nenajdeme v již existujících publikacích. V druhé části práce jsem se podrobně věnoval analýze skladby *Suita Balladica pro violoncello a klavír*, zapracoval jsem do svého rozboru interpretační zkušenosti violoncellisty Tomáše Jamníka a klavíristy Ivo Kahánka a neopomněl jsem také zaměřit pozornost na okolnosti vzniku díla.

Cílem práce je stručně popsat život Petra Ebena v kontextu doby, ve které žil, dále se zaměřit na jeho vokální, varhanní a klavírní tvorbu, najít mezi jeho skladbami paralely a kontrasty, a také se věnovat jeho klíčovým skladbám z těchto tří kategorií.

Detailní rozbor díla *Suita Balladica pro violoncello a klavír* má za cíl pomoci dalším violoncellistům v pochopení skladby, případně být jakýmsi vodítkem pro interpretaci.

Vzhledem k mému pečlivému nastudování této skladby a jejímu provedení jsem přesvědčen, že jsem schopen vybrat klíčové momenty skladby, detailněji je popsat, zdůvodnit, co konkrétně chtěl autor těmito momenty sdělit, což pomůže nejen interpretům, ale i posluchačům k pochopení skladby. Jedním z důvodů, proč jsem se rozhodl psát o tomto tématu, je také nedostatečné povědomí o skladateli samotném a zejména skladbě *Suita Balladica* v zahraničí. Díky mým kontaktům v Dánsku, Německu a Francii budu schopen tuto práci rozšířit k vedoucím kateder smyčcových nástrojů a pokusit se zvýšit povědomí o Petru Ebenovi.

Tato práce je tedy určena především těm, kteří chtějí získat přehled o tvorbě a životě Petra Ebena, pochopit jeho osobnost a zjistit klíčové informace k interpretaci jeho skladby *Suita Balladica pro violoncello a klavír*.

1 Petr Eben

1.1 Mládí Petra Ebena

Petr Eben se narodil 22.1.1929 v Žamberku. Pocházel ze smíšené rodiny, jeho matka Marie Ebenová (za svobodna Kahlerová) byla dcerou rakouského poštovního inspektora a jeho polské manželky. Jeho otec Vilém Eben byl synem pražských židů, kteří přišli do Česka ze Španělska. Petr Eben měl o pět let staršího bratra Bedřicha, byli si velmi blízcí, nicméně ho Petr označoval jako zvláštního: „*Dělal jen to, co ho bavilo, že se naučil řecké a hebrejské písmo jsem ještě chápal, ale když se pustil do siamského písma, přišlo mi to už trochu přehnané*”. Každopádně jinak Bedřicha označoval za velmi schopného: „*dokonce ovládal mistrně kaligrafii a výborně kreslil, takže ztvárnil některé nadpisy a tituly mých skladeb*.” Bedřich miloval hudbu, hrál na violoncello, klavír a zobcovou flétnu. Petr hrál také na violoncello, k tomu na klavír a varhany.

Zajímavý je i původ Ebenova jména, který sám Eben přibližuje Kateřině Vondrovicové: „*Eben je hebrejské slovo, které znamená kámen, a jelikož Petrus latinsky znamená totéž, jsem vlastně jakýsi kámen na druhou, ale nemyslím si, že bych byl povahou tak tvrdý.*”¹ Ebenovi rodiče byli učitelé se základním hudebním vzděláním. Za prvotním zájmem Petra Ebena o hudbu nestáli oni, nýbrž vojáci, kteří v Žamberku (kde Ebenovi bydleli) pochodovali do kasáren v doprovodu žesťových nástrojů. Malý Petr si dechové žesťové nástroje díky každodennímu poslechu velmi oblíbil a později pro ně napsal několik skladeb, například symfonickou větu *Dox Clamantis pro tři trubky a orchestr* nebo *Okna podle Marca Chagalla pro trubku a varhany*.

Petr Eben byl poprvé pedagogicky veden ve svých šesti letech, a to učitelkou klavíru Františkou Postulkovou. Byla velmi hodná, ale nikoliv důsledná. Eben tedy hrál spousty skladeb, ale nikdy se žádné nenaučil pořádně, dokud mu jeho rodiče nezměnili učitelku. Souběžně s klavírem studoval také violoncello u pana učitele Janoty a komponoval své první skladbičky. O tom koneckonců sám vypráví: „*Nejdřív jsem psal písně, samozřejmě milostné. Rodiče neměli mé komponování za nic mimořádného: "Když máš hotové úkoly, tak si teda skládej," říkali. Brali to se sympatiemi, ale bez velké úcty*”.²

V době, kdy bylo Petru Ebenovi šest let se rodina přestěhovala ze Žamberka do Českého Krumlova, kde Eben pobýval až do maturity. Vnímal Český Krumlov jako svůj domov. Zde také začal chodit do kostela, jehož prostředí hrálo významnou roli v jeho vztahu k hudbě a rozvoji muzikality. V kostele se totiž hrálo na varhany, které si Eben zamiloval pro jejich

¹ Kateřina Vondrovicová. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995 s.7

² Tamtéž, s. 28

zvukově takřka neomezené možnosti. Hudba se stala pro Ebena pravidelnou součástí liturgie a spousty svých pozdějších skladeb napsal buď přímo pro varhany nebo do nich vložil alespoň liturgický podtext. To, že se Petr Eben stane katolíkem, bylo nicméně poněkud nejisté, jelikož jeho matka byla katolička a otec žid. Museli se tedy dohodnout, v jaké víře budou své děti vychovávat. Nakonec zvítězila víra katolická, jelikož Ebenův otec se musel nechat pokřtít, aby mohl pokračovat ve svém povolání.³

1.2 Petr Eben v období 40. a 50. let 20. století

V době, kdy Eben žil v Českém Krumlově čtyři roky, začala 2. světová válka a němečtí nacisté odvezli jeho, otce a bratra do koncentračního tábora Buchenwald. Psal se rok 1944 a v této době již Eben chápal zlo války a měl smrt neustále před očima. Na jeden okamžik však nikdy nezapomněl: „*Vynořila se před námi budova s vysokým komínem, při vstupu nás svlékli do naha, odebrali nám šatstvo a poslali nás do sprch. Věděli jsme dost, nepotřebovali jsme být poučení. Když se zavřely dveře, chytli jsme se s bratrem za ruce a čekali jsme, co z těch sprch půjde. Byla to nekonečná chvíle v hrobovém tichu a smrt byla velmi blízko. Pak začala téct z těch sprch voda a já s tím proudem objímal život jako nekonečný dar.*“⁴

Nejen díky této šťastné situaci se Petr, Bedřich i otec Vilém vrátili z koncentračního tábora živí a zdraví zpátky domů, kde se jako zázrakem setkali s matkou.⁵

Po konci války se Eben opět vrátil ke studiu. V té době mu bylo 16 let a po krátkém čase na své předešlé škole v Českém Krumlově přestoupil na Jeremiášovu hudební školu v Českých Budějovicích. Zde se rozhodoval, jakým dalším směrem se bude ubírat jeho kariéra. Uměl již hrát na varhany, klavír i komponovat, ale jeho rodiče měli přání, aby jejich syn studoval medicínu. Nakonec při jedné z mší, na kterých pravidelně hrával na varhany, potkal Jiřího Reinbergera, který ho přesvědčoval ke studiu varhan. Eben však usoudil, že je šikovnější ve hře na klavír a přihlásil se na pražskou AMU, kde se od roku 1950 stal posluchačem ve třídě profesora Františka Raucha. O 2 roky později studoval tamtéž i kompozici ve třídě profesora Pavla Bořkovce, kde absolvoval v roce 1954.⁶

³ Tamtéž, s. 20

⁴ Eva Vítová. *Petr Eben*, Praha: Baronet, 2004 s. 22

⁵ Eva Vítová. *Petr Eben*, Praha: Baronet, 2004 s. 20-24

⁶ Tamtéž, s. 24

Život v Praze byl pro Petra Ebena obrovskou změnou. Najednou měl kolem sebe ty nejlepší umělce z celého Československa, což ho velmi inspirovalo k tvrdé práci. Napsal zde například kantáty *Pocta Karlu IV. a Pragensia* nebo orchestrální skladbu *Pražské nokturno*. Tyto skladby věnoval právě městu Praha, kterého si velmi vážil: „Řadu let mi připadalo nevděčné žít uprostřed jednoho z nejkrásnějších měst a nepozvednout hlasu k jeho chvále.”⁷

Také samotné studium ve třídě profesora Františka Raucha bylo velmi inspirativní, a především odlišné od jeho předchozí učitelky Kateřiny Postulkové. Eben zde pocítil velký rozdíl ve studiu na gymnáziu a vysoké škole. Profesor Rauch byl velmi emotivní, snažil se u svých žáků co nejvíce rozvíjet hudební citění a nechtěl, aby hráli suše a zaobírali se jen technikou. Při vyučovacích hodinách pochodoval po třídě, svéráznými gesty dirigoval žáky a snažil se u nich zažehnout plamen umělecké kreativity. Nejčastěji bušil do desky klavíru, zřejmě aby pomohl svým žákům udržet rytmus, ale podle slov Petra Ebena to nebylo všechno: „Nestačily - li tyto hromové rány, pak zpíval, podkládaje melodickou linku velmi osobitě a výstižně svými slovy, a konečně sedl a hrál s námi. Dovedl tak i nejflegmatictějšího žáka nadchnout a infikovat ho svou fluoreskující senzitivností. Asi každý z nás, kdo se nějak omlouval na zvláštní náhodu či na nevysvětlitelnou okolnost, že se mu skladba doma v samotě dařila, zatímco nyní, na hodině, prostě nešla, asi každý tehdy musel vyslechnout lakonickou větu: ‘Nevěřím na duchy, šéfe, buď to umíte, nebo to neumíte’.”⁸

František Rauch měl nicméně Petra Ebena celkem v oblibě, věřil mu dokonce natolik, že si od něj nechal zkomponovat *Koncert pro klavír a orchestr*, který byl dokončen v roce 1960:

„Profesor mi sliboval, že po mém dokončení skladbu provede, aniž znal jedinou notu. Bylo to tak povzbuzující, že jsem se hned dal do práce”⁹

Eben při studiu kompozice na AMU složil samozřejmě velké množství skladeb. Zmíním skladbu, se kterou absolvoval, a tou byl *Koncert pro varhany a orchestr č.1*. Zakončit své dlouholeté studium zkomponováním skladby pro svůj nejoblíbenější nástroj muselo být pro Ebena naprosto speciální událostí. Ve varhanech se mu totiž spojuje láska k hudbě i blízký vztah k Bohu, Eben to sám nazval „oslavou Boha a chválou varhan”. První provedení této skladby se konalo ve Dvořákově síni v Rudolfinu, sólistou byl Jiří Reinberger (ten, který studium varhan Ebenovi před nástupem na AMU nabízel) za doprovodu Symfonického orchestru hl. města Prahy FOK.

⁷ Kateřina Vondrovicová. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995 s.22

⁸ Tamtéž, s. 30-31

⁹ Tamtéž, s 31

Na AMU se Petr Eben seznámil s klavíristou a skladatelem Iljou Hurníkem, stali se z nich dobří přátelé. Jednoho dne Ilja přivedl na fakultu svoji sestru Šárku, do které se Petr zamiloval a v roce 1954 se s ní oženil: „*Přerušil jsem všechny ostatní vztahy s tím, že jsem potkal svou ženu, a vběhl do manželského přístavu s vlajícím praporem a radostí.*”¹⁰

Právě Šárce věnoval Eben několik svých děl, konkrétně písňových cyklů. Jsou jimi *Šestero písní milostných*, *Písně k loutně* a *Písně nejtajnější*, které složil při svém studiu na AMU. V rámci svého komponování Eben věnoval lásce celkově víc děl, například *Koncertantní symfonii pro dechové kvinteto, smyčcový orchestr, klavír a bicí 'Noční hodiny'*.

Se Šárkou zplodil Petr Eben tři syny, Kryštofa (1954), Marka (1957) a Davida (1965). Toto období plození potomků a psaní skladeb sám Eben popsal takto: „*Rodily se skladby a rodily se děti, skladby se hrály a i děti hrály - dokonce veřejně.*”¹¹

V roce 1955 nastoupil do svého životního zaměstnání, a to sice na post profesora Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, konkrétně na katedře skladby, kde působil 35 let až do roku 1990. Nejdříve pracoval jako asistent, později jako odborný asistent a poslední 2 roky svého působení byl docentem.¹²

Na fakultě učil jak praktické, tak i teoretické předměty - hru na klavír, hudební formy, rozbor skladeb a hru partitur. Díky tomu, že na fakultě učil dlouhá desetiletí, dokázal zde vybudovat kulturní prostředí, kde panovala dobrá nálada, avšak studijní duch nebyl vytracen. Petr Eben byl jako pedagog velmi oblíbený, studenti za ním často chodili se svými kompozicemi i mimo vyučovací dobu pro radu, a on jim vždy rád pomohl, sdělil jim svůj názor či je posunul správným směrem. Jelikož byl velmi vzdělaný i v rámci literatury, historie, estetiky a především lingvistiky, dokázal všechno svoje vědění předat studentům ve velmi jednoduše pochopitelné formě.¹³

Dalším, kdo velmi oceňuje nejen pedagogické, ale především kompoziční dovednosti, je současný skladatel Vladimír Tichý, který vidí určité společné znaky jejich tvorby: „*Pro můj kompoziční styl bylo v některých fázích velmi podstatné vymezit se komunistickému režimu. Jelikož hudba je univerzálním světovým jazykem, vepsal jsem všechny své emoce do svých*

¹⁰ Tamtéž, s. 48

¹¹ Tamtéž s. 52

¹² *Petr Eben*. V: Český hudební slovník. *Český hudební slovník* [online]. 2024 [cit.

4.4.2024]. Dostupné z

https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=6918

¹³ Ústní rozhovor s vnukem Ebena Jakubem Ebenem 8.4.2024 v Praze

skladeb a nebylo pro mě velkým překvapením, když jsem se dozvěděl, že Petr Eben některá svá díla koncipoval na stejném základu.”¹⁴

1.3 Vokální tvorba Petra Ebena

Jelikož měl Petr Eben tři syny, kteří všichni hráli na nějaké nástroje, rozhodl se pro ně komponovat. Napsal pro ně například sbírku instruktivních skladeb *Duettina*, konkrétně pro syna Marka pak *Písničky medvídků Pú*, pro syna Davida skladbu *Protihráči*, kterou si vyžádal Davidův profesor klarinetu na konzervatoři. K psaní pro děti ho inspiroval jeho dlouholetý kolega a kamarád Ilja Hurník:

„Ač jsem už psal rozsáhlé, široce koncipované skladby, Ilja mě doporučil jako autora dětské redakci rozhlasu a já jsem musel sestoupit z nadpozemských plánů do dětských střevíčků a psát jednoduché písničky. Bylo to velmi prospěšné, jak z hlediska mé popularity, tak pro můj skladatelský vývoj. Je dobré začínat obláčky, než se pustíme do skal”.¹⁵

V roce 1953 bylo Ebenovi nabídnuto natáčení písní pro základní školy v Československém rozhlasu. Sám texty i melodie s dětmi nacvičoval a tato práce ho začala velmi bavit. Oceňoval jejich upřímnost a bezelstnost, ale především jejich nadšení pro hudbu a čistý dětský hlas. S dětmi natáčel písně své i od jiných autorů a vždy dostal okamžitě zpětnou vazbu. *„Na vlastní kůži jsem pocítil trest, byla-li písnička nezpěvná”.¹⁶*

Petr Eben napsal velké množství písňových cyklů a sborů, a to jak jednohlasých, tak vícehlasých. Jeho komponování dětských písní bylo také do jisté míry ovlivněno gregoriánským chorálem, který byl pro něj inspirací i při psaní varhanních skladeb. První Ebenovy skladby, které psal již jako desetiletý chlapec, byly milostné písně, které skládal spolužačkám. Jelikož se již jako velmi mladý zajímal o poezii a byl velmi sečtělý, jeho první písně měly velký úspěch. V jeho skladatelském repertoáru můžeme najít i písně a říkanky pro děti předškolního věku - *Elce pelce kotrmelce* a *Písničky pro mateřské školky*. Poté jednohlasé a dvouhlasé sbory - *Jarní popěvky*, *Vánoční písně*, *Deset poetických duet*.

Nejznámějším a nejhranějším dětským sborem je cyklus *Zelená se snítka*, který je pravidelně provozován dětskými sbory napříč naší republikou. Právě tento cyklus vznikl v době, kdy Eben pracoval s dětmi v Československém rozhlasu. V cyklu je 14 písní, které popisují průběh roku od jara až do zimy. Některé z písní jsou jednohlasé, jiné vícehlasé, častokrát je zde sólový

¹⁴ Telefonický rozhovor s Vladimírem Tichým 19. 4. 2024

¹⁵ Kateřina Vondrovicová. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995 s. 56

¹⁶ Tamtéž, s. 56

hlas s doprovodem sboru. Písňe jsou kontrastní, ale i ty, které jsou například v mollových tóninách a působí na první poslech smutněji, mají veskrze pozitivní text. Písňe jsou velmi krátké, u většiny z nich jejich durata nepřesahuje 2 minuty a celý cyklus trvá přibližně 16 minut. Tento sborový cyklus je napsán s doprovodem klavíru a byl zkomponován na objednávku právě od Československého rozhlasu. Eben k hudbě využil již napsané poetické texty Václava Čtvrťka, „*kteře nebyly ani přenežnělé ani dětsky naivní nebo žvatlavé, měly v sobě krásné čisté vidění dětského světa, které tlumočily s prostou přesvědčivostí. A dobrý text už je půlka úspěchu, vede mě jakoby sám ke správnému hudebnímu vyjádření*“.¹⁷

Co se týče vokální tvorby Petra Ebena, za zmínku jistě stojí i cyklus *Písňe nelaskavé* napsaný roku 1963. Tento cyklus je psán na texty básníků Vítězslava Nezvala, Endre Ady a dalších. Písňe zaznamenávají ta nepřilíš pěkná stádia lásky, jako lásku nevyslyšenou, nepochopenou, neopětovanou. Prostřednictvím těchto písni se Eben vyjadřuje k různým fázím vztahu, kdy už prvotní jiskra mezi partnery chybí, uchylují se k častým hádkám a dochází k nedorozumění. Všechny písňe ale mají společnou jakousi naději v lepší zítřky, že dokud není nic nadobro ztraceno, má smysl o to bojovat a vše je možné vyřešit. Cyklus písni končí písni Stesk, kterou se Eben cíleně snažil napsat tak, aby celý cyklus nepůsobil jen sklesle a zádumčivě: „*Při slovech 'Až se ti zasteskne' zní nad zpěvem jen vysoké nepřítomné flažolety violy. Poté přichází tiché vemlouvavé přesvědčování 'Ty přijdeš, vid.'* A pak se viola položí pod linku zpěvu a začíná postupná gradace až k zářivému vrcholu - 'A nový den se rozbřeskne'“.¹⁸ Je možné, že tímto dílem i Eben zčásti reaguje na hrůzy 2. světové války. Písňe jsou psané pro altovou polohu hlasu a doprovodem jim je sólová viola, což je velmi neobvyklé, nicméně to dává smysl, jelikož violový tón je velmi podobný lidskému altovému hlasu a díky tomu silně podporuje náladu písni.

Díky své křesťanské víře nepsal Petr Eben co se týče vokální hudby jen písňové cykly, ale zejména spousty mší, oratorií a kantát. Z kantát za zmínku stojí *Pragensia*, což je komorní kantáta pro komorní sbor a instrumentální doprovod napsaná v roce 1972. Jak už z názvu vyplývá, je to jedna ze skladeb, které Eben věnoval městu Praha. Kantáta vystihuje atmosféru Zlaté uličky, ve které byly alchymistické dílny. První částí této skladby je *Prolog*, který zhudebňuje nápis ke kresbě *Zpívající fontána* - dílu Mistra Vavřince. Tato část vypráví o výrobě ohnivých koulí, Eben zde využívá poměrně mnoho hlasitých nástrojů, které mají symbolizovat výbuchy. Druhá věta znázorňuje lití zvonů, které mají symbolizovat kontrast k výbušné výrobě ohnivých koulí. Věta je kontrastní a přináší zklidnění, které vyjadřuje lití zvonů. V poslední větě *Kámen mudrců*, vypráví Eben o 'touze lidstva sehnat lék proti chudobě, nemocem a stáří'.

¹⁷ Eva Vítová. *Petr Eben*, Praha: Baronet, 2004 s. 220

¹⁸ Kateřina Vondrovicová. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995 s. 86

Vzhledem k pokusům, které se ve Zlaté uličce tehdy děly, musel Eben zvolit vhodnou instrumentaci, aby naplnil programnost skladby. Vybral si netradičně hmoždíř, který symbolizoval veškeré zvláštní zvuky, které se tehdy z malých domečků linuly. Bohužel skladba je realistická a Eben si uvědomuje, že žádný kámen mudrců, který by zachránil lidstvo od stáří a bolestí neexistuje, a tak na konci skladby napsal recitovanou větu: „*Marnost nad marnost a všechno je marnost.*”. Sám Eben k tomu říká toto: „*Nechci zmenšovat zásluhy alchymistů, vždyť hledání je lidským údělem a mnoho potřebného vzniklo tehdy v těchto tmavých dílnách. Budeme dál hledat léky proti nemocem a smrti. Marné je však doufat, že bohatství a dlouhý věk může zvýšit míru lidského štěstí.*”¹⁹

1.4 Varhanní tvorba Petra Ebena

Díla, která Petra Ebena mimořádně proslavila i v zahraničí jsou psaná převážně pro varhany. Napsal obrovské množství varhanních skladeb, jak pro sólové varhany, tak pro varhany v rámci nějakého komorního souboru. Ve varhanních skladbách je také poznat Ebenova láska ke gregoriánskému chorálu, inspiroval se jím, citoval ho a převáděl ho velmi často do složitých skladatelských struktur. Eben se s gregoriánským chorálem setkal již v 10 letech, kdy už v tomto věku v Českém Krumlově vedl sbor. Eben v místním kostele hrál na varhany a jelikož v kostele žádný jiný hudebník nebyl, byla mu svěřena i práce se sborem.²⁰

Hned první Ebenova varhanní skladba a dokonce jedna z prvních jeho skladeb vůbec, je *Koncert pro varhany a orchestr č. 1* s podtitulem *Symfonia gregoriana*, který znázorňuje Ebenovu inspiraci gregoriánským chorálem a lásku k varhanám.²¹ O té mluví sám Petr Eben takto: „*Varhany jsou mým osudovým nástrojem. Vždy si vzpomenu na Jana Amose Komenského, na scénu z Labyrintu světa, kdy každý prochází bránou života a od starce, který symbolizuje osud dostane cedulku, kde bývá psáno: budeš vládnout, budeš učit atd. Možná, že u komponistů tam nestálo jen ‘budeš skládat’, ale byl jim přidělen i nějaký hudební nástroj. U Chopina klavír, u Schuberta písně a u mě by asi bylo napsáno - varhany.*”²² Tuto skladbu napsal Eben v roce 1954 a trvá téměř jednu hodinu. Eben sám toto dílo nazval jako chvalozpěv a oslavu varhan. Nebylo to jen z toho důvodu, že to byla skladba pro jeho nejoblíbenější nástroj

¹⁹ Tamtéž, s. 23

²⁰ Online zdroj. *Pocta Petru Ebenovi*, Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wxwFcpPQw4>

²¹ Eva Vítová. *Petr Eben*, Praha: Baronet, 2004 s. 113-116

²² Kateřina Vondrovicová. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995 s. 75

úzce spojená s Bohem, ale také, protože v době, kdy tuto skladbu komponoval, zuřil politický boj proti církvi. Skladba nikdy nebyla z politických důvodů až do sametové revoluce zařazena na program koncertu, kromě její premiéry v roce 1954. Eben tuto skladbu nebral jako varhanní koncert, nýbrž jako symfonické dílo, kterým chtěl v době svého absolvování na AMU dokázat, že je skladatelsky velmi šikovný. Toto dílo je reakcí na velké symfonie slavných skladatelů, jimiž byl tehdejší mladý Eben velmi ovlivněn, jako byli Gustav Mahler, Anton Bruckner nebo Antonín Dvořák.

Inspirace gregoriánským chorálem je v této skladbě nejvíce patrná v první větě rytmickou i melodickou strukturou. Nachází se však i ve druhé a třetí větě, které jsou spojené rychlejšími litaniemi ke všem Svatým, a pomalejšímu Agnus Dei, který hrají především smyčcové nástroje. Spojením těchto vět se Eben vyhnul tradičnímu hravému Scherzu, které charakterově neodpovídá zvukovým možnostem varhan. Poslední věta tohoto koncertu je grandiózní, a je zde citelně slyšet oslava varhan, kterou Eben do skladby vepsal a zároveň vzdor proti tehdejšímu režimu a ideologii, se kterou Eben zásadně nesouhlasil.²³

Tato skladba se nakonec stala celkem populární, okolo přelomu tisíciletí byla často uváděna, v Německu i v jiných zemích. Skladba byla velmi dobře přijímána a získávala pravidelně velmi dobré kritické ohlasy, podle Petra Ebena to bylo z důvodu jejího spojení se spiritualitou.²⁴

Další významnou Ebenovou varhanní skladbou, dokončenou v roce 1959, je *Nedělní hudba*. Je to opět spojení oslavy varhan jako nástroje a duchovna, které v sobě Eben uchovával. Název *Nedělní* evokuje svátost nedělní bohoslužby, kde varhany vždy navozují specifickou atmosféru, kterou Eben miloval. V tehdejší drsné době 50. let ovšem nebyla úplně příhodná doba psát velké varhanní kusy, jak už zjistil při svém prvním varhanním koncertu. Eben byl však do komponování pro varhany tak pohroužen, že přesto varhanní skladby dál psal a později snášel plody své pracovitosti: „*Když se kolegové dozvěděli, že píši velkou varhanní skladbu, jen kroutili hlavou a já sám jsem ji psal s vědomím, že bude odpočívat v zásuvce mého psacího stolu. A je to paradox: právě tato kompozice se stala mou nejhranější skladbou.*”²⁵

V první větě se opět ozývá část gregoriánského chorálu, konkrétně *Itte missa est*. Tento motiv zazní i na konci druhé věty v jejím velkolepém závěru. Poslední 2 věty této ‘varhanní symfonie’ jsou programní. Ve třetí větě, která je mimochodem nejranější, Eben popisuje dávné středověké bitvy a parafrázuje boj dobra proti zlu. V podobném duchu probíhá i závěrečná

²³ Tamtéž, s. 196

²⁴ Online zdroj. *Poceta Petru Ebenovi*, Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wxwFcpPQw4>

²⁵ Kateřina Vondrovicová. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995 s. 75

věta, kde rejstřík, který se podobá zvuku trubky, symbolizuje bitevní vřavu za doprovodu rychlých not, ve kterých je slyšet zmatek vojáků a koní, kteří pobíhají sem a tam na bojišti.

V některých ohledech podobnou *Nedělní hudbě*, je další varhanní skladba *Laudes*, kterou Eben dokončil v roce 1964. Tato skladba je opět programní, a to sice znázorněním Božích chval. Eben v tomto kusu oslavuje vše hezké, co jen jde: život, naději, světlo a pokoru.²⁶ Tato skladba je také čtyřvětá a i ona je založena na oslavě gregoriánského chorálu. Eben zde využívá obrovské množství různých zvukových možností, které varhany nabízejí a nejen touto skladbou dokazuje, jak moc dokáže se zvukem varhan pracovat. Je zde možnost slyšet prakticky celou šířku varhanního spektra. Skladba se postupně stala světově uznávanou a Eben to sám poznal na jedné ze svých mnohých zahraničních cest: „*Když jsem jel v roce 1984 poprvé do USA, představoval jsem si, že tam budu vystupovat jako neznámý exotický skladatel z východního bloku. A když jsem na univerzitě v Nashville ohlásil, že budu rozebírat jednu ze svých skladeb Laudes, studenti k mému úžasu vytáhli z aktovek vtištěné noty. Vůbec jsem to nečekal a samozřejmě mě to potěšilo.*”²⁷

To, že je Eben slavný si sám uvědomil až v Cambridge, kde v roce 1987 přednášel na světovém kongresu varhaníků. Tento kongres byl velmi prestižní, jelikož se konal jednou za 10 let a setkávali se zde ty největší varhanní velikáni. Eben byl velice překvapený, že ho spousta lidí poznalo, aniž by se předtím kdykoliv setkali.²⁸

1.5 Klavírní tvorba Petra Ebena

Klavírní tvorba Petra Ebena je další velmi rozsáhlou položkou ve skladatelově repertoáru. Je to z části i z toho důvodu, že Eben hru na klavír vystudoval, byl vynikajícím hráčem a zároveň uměl výborně improvizovat. Měl díky tomu skvělou orientaci v klavírních možnostech a byl schopen cokoliv i z listu zahrát. Eben měl po vystudování možnost dát se na dráhu sólového virtuosa, ovšem raději zvolil kompoziční a pedagogickou činnost, která ho více naplňovala a dávala mu větší možnost se vyvíjet. To ovšem neznamená, že Eben nekonceptoval - například na jeho koncert v roce 1983 v katedrále Notre Dame v Paříži přišlo přes 3000 posluchačů. Eben hrál jak sólově, tak hlavně komorně, doprovázel sbory, založil klavírní trio s Jiřím Hurníkem a Jiřím Bártou nebo například další trio v podobě klavír, fagot a hoboj, společně s Lumírem Vaňkem a Jiřím Kaniakem, se kterými hrál přes 10 let. V roce 1970 pro ně napsal

²⁶ Eva Vítová. *Petr Eben*, Praha: Baronet, 2004

²⁷ Kateřina Vondrovicová. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995 s. 76

²⁸ Tamtéž, s. 77

skladbu s jednoduchým názvem: *Hudba pro hoboj, fagot a klavír*. Tato skladba vznikla na objednávku pro třítydenní zájezd ve Švédsku, kde společně se svými kolegy z tria odehráli 25 koncertů. A proč hráli právě Ebenovu skladbu? Švédská agentura, která turné pořádala, měla totiž velmi přísná kritéria: „*Chtěla skladatele, který píše pro mládež, musí pro tento zájezd napsat zvláštní skladbu, musí být schopný ji sám zahrát, musí koncert uvést v angličtině, musí o ní poté diskutovat s místní mládeží a musí umět řídit vůz, aby byl schopen se sám dopravovat po rozsáhlém Švédsku.*”²⁹ Toto je krásný příklad toho, jak Eben spojil své komponování s koncertní činností.

Při koncertní činnosti Eben také dbal na komunikaci s publikem a snažil se vtáhnout posluchače do děje. Vnímal, že někteří posluchači neoceňují skladatelský směr druhé poloviny 20. století, kdy se konsonance využívaly jen velmi zřídka a hudba nebyla na první poslech tak čistá jako předtím. Snažil se tedy přizpůsobit zájmu diváků. Moc dobře věděl, že komponuje právě pro ně: „*Svého publika si vážím. Bohužel mu nemohu zaručit, že mu předkládám díla dobrá a trvalé hodnoty. To jediné, o čem ho mohu ujistit, je opravdová upřímnost, se kterou skladby píší. A pokud smím své posluchače o něco prosit, pak o to, aby mi tuto mou upřímnost věřili i tehdy, kdy složím něco, co by ode mne nečekali.*”³⁰

Eben pro prolomení ledů mezi diváky a umělcem napsal klavírní cyklus *Malé portréty*. Tato skladba popisuje různé vymyšlené lidské povahy a jejich charaktery. Každý charakter má svůj portrét a celkově jich je 7. Jsou to: lehkomyšlný, vřelý, neklidný, odvážný, povrchní atd. V partituře je u každého kusu napsán charakter, který vystihuje. Eben na koncertě rozmístil nápisy s charaktery v jiném pořadí, než je hrál a publikum muselo hádat postupně jednotlivé charaktery, a poté je napsat od prvního do posledního.³¹

Eben však věděl, že tímto krokem sám trochu riskuje, proto vždy publiku říkával: „*Nemusíte se toho kvízu vůbec bát, protože vy neriskujete nic, kdežto já vše. Když neuhádnete, bude chyba na mně, protože já jsem to buď jako interpret nevýrazně zahrál, anebo jako skladatel špatně napsal.*”³²

Tento cyklus se v rodu Ebenů těší veliké libosti, důkazem je, že si jej pro svůj absolventský koncert v roce 2020 na Gymnáziu a Hudební škole hl. města Prahy vybral vnuk Petra Ebena Jakub. Z cyklu na koncertě provedl 2 portréty, konkrétně třetí a pátý. Třetí portrét nese název: *Lehkomyslný, dvorný, poněkud povrchní*, pátý zase *Útočný, hrdě mužný, se sklonem k*

²⁹ Kateřina Vondrovicová. *Petr Eben*. Praha: Panton, s. 100

³⁰ Tamtéž, s. 101

³¹ Ústní rozhovor s Jakubem Ebenem 19. 4. 2024

³² Kateřina Vondrovicová. *Petr Eben*. Praha: Panton s. 101

velikášství. S Jakubem jsme si o výběru skladby pro jeho absolventský koncert povídali 19.4. 2024 v Praze: „Při výběru skladeb na svůj absolventský koncert bylo mojí prioritou provést nějakou skladbu, kterou již umím, abych neztrácel čas zbytečným učením se nové skladby. Tato skladba je pro mě srdcovní záležitostí, jelikož jsem jí hrál již na přijímacích zkouškách na pražské hudební gymnázium, když mi bylo 11 let. Vybrala mi ji moje paní profesorka Němcová, u které jsem následně osm let studoval. Bylo tedy velmi symbolické touto skladbu své studium zakončit, když jsem ho s ní i započal.”

Také se rozpovídal i o nácvičku této skladby:

„Charakter Malých portrétů je mi velmi blízký. U hudby mého dědy je typické, že se obtížně čte z listu, ale v momentě, kdy už člověk má přečtené noty, jde skladba velmi dobře do ruky. Je to dle mého názoru tím, že dědeček byl výborný klavírista a moc dobře věděl, jak skladbu napsat, tak, aby se dobře hrála.”

I o ohlasech publika po svém koncertě:

„Zajímavostí je, že se mnozí lidé domnívali, že jsem skladbu svého dědy zařadil na program čistě z rodinných důvodů. Musím však prozradit, že je mi tato hudba skutečně blízká a nemyslím si, že by na její výběr mělo vliv naše rodinné pouto.”

Další skladbou, kterou si Jakub pro svůj koncert vybral, byli *Protihráči*. Jakub chtěl tuto skladbu hrát především z toho důvodu, že jí jeho dědeček napsal pro jeho otce Davida. Jeho otec David totiž studoval na konzervatoři klarinet a jeho profesor požádal Petra Ebena, aby pro svého syna napsal nějakou klarinetovou skladbu. Jelikož byl David v té době již velmi pokročilým hráčem, jeho otec mu složil skladbu poměrně komplikovanou. Skladba byla složena v roce 1986 a je psána pro klarinet, klavír a bicí nástroje. Její komplikovanost vychází z faktu, že každý nástroj si hraje svojí melodii bez ohledu na to, co hraje ten druhý, čili vlastně jdou celou dobu proti sobě. Z toho vyplývá i pojmenování tohoto díla. Zde se nabízí přirovnání k citátu Klementa Gottwalda, který kdysi pravil: „Kdo *nejde s námi, jde proti nám*.”

Cílem nástrojů totiž je jít co nejvíc proti sobě a za každou cenu si udržet svůj rytmus a melodii. Rytmická (ne)souhra představuje v této skladbě značné soustředění hráčů.

Zajímavostí je, že Jakub toto dílo odehrál nikoliv na klavír, ale na bicí nástroje, kterým se v současnosti aktivně věnuje a klasický klavír je pro něj již sváteční záležitostí.³³

³³ Ústní rozhovor s Jakubem Ebenem 19. 4. 2024

S klavírními díly Petra Ebena se setkal i současný klavírista Ivo Kahánek, který z jeho děl hrál *Klavírní trio* a *Universi pro sólový klavír*. Skladba *Universi* byla povinná pro soutěž Pražské Jaro, které se Ivo Kahánek zúčastnil v roce 2004. Ačkoliv se s jako klavírista s Ebenovými skladbami neseťkává často, velmi jeho tvorbu oceňuje zejména pro její pevné zakotvení v tradici a vědomé navazování na dosavadní vývoj české i světové hudby. Podle jeho názoru se „nejedná o skladatele avantgardního, i když některé díla jsou velmi progresivní - např již zmíněné klavírní trio. Dalším zásadním znakem jeho tvorby je ovlivnění varhanní estetikou, což je dobře vidět právě na skladbě *Universi*. A konečně významnou roli ve výrazovém dopadu Ebenovy tvorby hraje jeho hluboká křesťanská víra, která přispívá k celkově dosti niterně laděnému vyznění.”³⁴

³⁴ Rozhovor s Ivem Kahánkem 25.4.2024

2 Suita Balladica pro violoncello a klavír

2.1 Okolnosti vzniku díla

Suita Balladica pro violoncello a klavír vznikla v 50. letech 20. století. Ebenovou inspirací k napsání této skladby byly hrůzy 2. světové války, které si zažil v německém zajateckém táboře Buchenwald i mimo něj. V době Ebenova pobytu v Buchenwaldu bylo mladému skladateli 16 let a velmi dobře vnímal, co se kolem něj děje. Když se válka chýlila ke konci a nacistické Německo ztrácelo na síle, byl Petr Eben s bratrem převezen do vnitrozemí, konkrétně do Duryňsku. V době jejich pohybu na nádraží začalo bombardování a Petr s bratrem se běželi schovat do protiraketového úkrytu. Vzhledem k počtu cestujících na nádraží, ale bylo velmi složité se do něj dostat. Na nádraží vypukla vřava a při té vřavě ztratil Eben chlebník, ve kterém měl kromě kousku žvance uložené i doklady. V té době platil v Německu zákaz pohybu bez dokladů pod trestem okamžitého zastřelení. Bratři Ebenové se tedy přihlásili u nádražní policie, která jim dala na výběr: buď se mohli nechat zavřít ve vězení, kde by je nikdo nepopravil a čekat na konec války anebo mohli zkusit štěstí a pod hrozbou popravky se zkusit dostat zpátky do Československa. Bratři si vybrali možnost druhou a jako zázrakem se dostali domů. Po konci války se k Ebenovi vrátil i onen chlebník, který tehdy na nádraží ztratil a díky kterému čelil hrozbě zastřelení: „*Dodnes tento chlebník doma schovávám a občas se na něj dívám s pocitem údivu a jisté bázně. Kdybychom měli vyjádřit počet pravděpodobnosti, že se opět navrátí do mých rukou, myslím, že by to byl zlomek s velmi vysokým jmenovatelem.*”³⁵

Právě tyto zážitky byly takzvaným spouštěčem pro napsání skladby *Suita Balladica pro violoncello a klavír*. Eben byl po válce plný emocí, avšak musel si nechat nějaký čas, aby si srovnal myšlenky a mohl tak do svých poválečných děl vepsat veškerý smutek, trýznivost ale třeba i drobné záblesky radosti z událostí, které dobře dopadly. Těch ovšem mnoho nebylo, ve válce Eben přišel o babičku, strýce a další členy rodiny. S vyrovnáním se s válečnými zvěrstvy pomohly Ebenovi 3 hlavní prvky, které zásadně formovaly jeho život: Víra, hudba a rodina.

Po 10 letech od konce války konečně nastal čas a Eben začal psát svá první díla, která byla inspirována válečnou tematikou. Nebyla to jen *Suita Balladica*, ale i *Sonata Semplice pro housle a klavír*. Obě tyto skladby dokončil Eben shodně roku 1955 a důvod, proč je napsal až s delším časovým odstupem vysvětluje takto: „*Zážitky z války jsou tak drastické, že je umělec nemůže vyjádřit ve svém díle vzápětí, snad se tomu vzpouzí i sama příroda. Podněty se ukládají do paměti, mění se a zrají, a jednoho dne autor náhle cítí, že přišla jejich chvíle. Může to trvat někdy deset, někdy i patnáct let.*”³⁶

³⁵ Kateřina Vondrovicová. *Petr Eben*. Praha: Panton 1995 s. 37

³⁶ Kateřina Vondrovicová. *Petr Eben*. Praha: Panton 1995 s. 38

Suita Balladica je také jednou z prvních skladeb Ebenovy komorní tvorby, a celkově samozřejmě kromě skladeb na objednávku. Když už začal skladbu psát, jako první vymýšlel hlavní téma, od kterého se vše odvíjelo dál a poté komponoval chronologicky. Nedokázal psát věty na přeskáčku, vždy postupoval od začátku do konce. U *Suity Balladicy* měl Eben zásadní výhodu, a to, že uměl hrát na oba nástroje, pro které skladbu psal. Dokázal si tedy zahrát jednotlivé části a usoudit, co bude znít dobře a co nikoliv. Při postupu komponování nepsal nijak rychle, ovšem když už něco napsal, byl si tím jistý, neškrtal, neopravoval. Jde o Ebenovou jedinou skladbu pro violoncello. Komponování této skladby probíhalo podle standardních Ebenových postupů. Prvním krokem musel být účel skladby, nápad, myšlenky nebo touha vyjádřit se. Pokud se toto nedostavilo, Eben nezahájil komponování, velmi drobné změny nechával v původním stavu. Některé jeho partitury jsou proto dostupné přímo psané perem bez pozdějšího přepisu. U rozsahu skladby měl Eben zajímavý postup. Při psaní vkládal notové dvojlisty do svazku a když cítil, že je v polovině skladby, dvoulisty přidávat přestal a dokončil skladbu do konce. Prakticky vždy mu to vyšlo a nemusel na konci další listy přidávat. Co se týče skladatelského slohu, Ebenovi šlo v jeho skladbách především o význam a poselství skladeb, nikoliv o teoretické zařazení skladby do jakési hudební škatulky. *Suita Balladica* je toho příkladem. Skladba je své podstatě mnohem více Balladicou, než Suitou. Slovo balladica v nás evokuje jistý smutek, elegičnost a patos. Toto slovo krásně vyjadřuje programnost této skladby, zároveň nabízí spoustu metafor, které si může posluchač při poslechu představit. Se stylem pojmenovávání skladeb se zde nabízí paralela s dalším československým skladatelem 20. století Miloslavem Kabeláčem, který například k jedné ze svých nejznámějších skladeb *Mystérium času pro velký orchestr op. 31* přidal název passacaglia až po jejím dokončení. Pro Kabeláče bylo prioritou napsat *Mystérium času*, nikoliv passacaglii. Tuto formu ke skladbě přidal čistě z praktických důvodů, aby byla skladba pro hudební veřejnost lépe zařaditelná³⁷. Velmi podobně tak činil Petr Eben u svých skladeb, konkrétně u zmiňované skladby *Suita Balladica*.

³⁷ Zdeněk Nouza. Miloslav Kabeláč: Tvůrčí profil skladatele. Praha: Etnologický ústav Akademie věd ČR v Praze, 2010 s. 92

2.2 Celkový rozbor díla *Suita Balladica* pro violoncello a klavír

Suita Balladica pro violoncello a klavír je cyklická skladba, která se skládá ze čtyř kontrastních vět. Je to hudba programní čili se zde Eben snaží pomocí hudebních prvků vyjádřit nějaký děj. Eben v této skladbě vzpomíná na tragické momenty 2. světové války a v prvních dvou větách prolíná prvky smutku a napětí. Do třetí pomalé věty *Elegie* Eben napsal requiem za mrtvé, kterým sám v zajateckém táboře Buchenwald kopal hroby. Eben si vybral violoncello jako nástroj, který tento žalozpěv dokáže vyjádřit velmi autenticky díky své barvě a zvukové hloubce. V poslední větě s názvem *Toccata* se Eben snažil znázornit, že tu bude vždy někdo, kdo se nespravedlnosti postaví a bude proti ní bojovat. Právě pro má tato závěrečná věta houževnatý, bojovný, místy až sveřepý charakter.³⁸

Tuto skladbu nahrál i současný klavírista Ivo Kahánek společně s violoncellistou Tomášem Jamníkem a skladbu popisuje takto: „*Suita Balladica* je poměrně tradičně pojatá skladba, včetně technické stránky. Hlavním úskalím je interpretační zpracování formy tak, aby zůstal zachován posmutnělý charakter a zároveň došlo k sugestivnímu vyznění vrcholů, aniž by dílo sklouzlo k vnějškovosti. Toto dílo je v mnoha ohledech velmi vděčné a především krásné. Na období nácíku vzpomínám moc rád, až s jistou příjemnou nostalgií.“³⁹

Pro Tomáše Jamníka je tato skladba typická zejména svým klidem a nostalgií, kterou obsahuje. Skladbu konzultoval před nahráváním se samotným Petrem Ebenem a svoji nahrávku považuje díky těmto konzultacím za jakýsi interpretační návod. Celkově však říká, že se stačí držet partitury, kde jsou všechny Ebenovy požadavky jasně vysvětleny. Zajímavostí je, že Eben si sám této skladby velmi vážil a později litoval, že nenapsal i violoncellový koncert.⁴⁰

2.2.1 1. věta - Introduzione e Danza

V první větě, jak už z názvu vyplývá, se střídají 2 hlavní, navzájem kontrastní části - Introdukce a tanec. Introdukce zde plní roli elegickou a smutně vypráví o všech Ebenových válečných vzpomínkách. Není to ovšem vyloženě truchlení a usedavý pláč, je zde slyšet časový odstup 10 let, které si Eben vzal na napsání této skladby od konce 2. světové války. Introdukce má v

³⁸ *Suita Balladica* pro violoncello a klavír - Barenreiter Praha H2156, Edition Supraphon

³⁹ Rozhovor s Ivo Kahánkem 25.4.2024

⁴⁰ Rozhovor s Tomášem Jamníkem 26.4.2024

sobě i určitou dávku hravosti, dobrých vzpomínek a příjemných chvil. Eben zde několikrát střídá tempo, v úvodu Introdukce dokonce anticipuje přicházející tanec, a pak se opět vrací do původní nálady introdukce. Celá introdukce se pohybuje spíše v mollových tóninách, je ovšem zajímavé, že Eben v klíčových chvílích vede melodii tak, že posluchač do poslední chvíle netuší, zda bude tercie durová či mollová a Eben napíše častokrát naprostý opak toho, co by posluchač předpokládal, čímž si dokonale udržuje pozornost posluchače.

Na začátku celou skladbu uvádí majestátní akord C Dur, dle kterého se nejednomu cellistovi okamžitě vybaví úvod *Violoncellového koncertu č. 1 C Dur* od Josepha Haydna. Eben však hned záhy vpálí pomocí klavíru posluchačovi do uší realitu v podobě frygického akordu, který jasně dokazuje, že skladba je napsána ve 20. století, nikoliv v uhlazeném klasicismu. Inu, Eben byl veselé povahy a měl rád trochu srandy. Nabízí se zde paralela s dalším Haydnovým dílem, tentokrát se *Symfonií č. 94 G dur - S úderem kotlů*, která měla také za účel překvapit a pobavit diváky.

Prvních 6 taktů se celový part odehrává v durových tóninách, ovšem poté se poprvé dostáváme do smutné mollové tóniny. Zde se nachází další místo, kde kdyby Eben napsal výsledný tón motivu o půl tónu vyšší, nálada skladby by byla zcela odlišná.⁴¹

V taktu č. 8 se po melancholickém úvodu zčistajasna objevuje anticipace následující části - divokého tance. Objevuje se v klavíru v unisonu a předepsanou dynamikou je pianissimo. Také je zde jiné tempo, které je více než dvojnásobně rychlejší než to z Introdukce. Tato anticipace trvá pouze 2 takty a končí fermatou, která dopřává posluchači čas na krátké zamyšlení, co překvapivého si z pera autora právě vyslechl. Následuje nový začátek skladby. Opět ho uvádí dominantní akord, tentokrát d moll. Eben záměrně neopakuje durový akord, protože posluchač už v úplném úvodu překvapen byl a teď už nechává tok hudby ve smutné realitě. Tento druhý úvod je psaný ve čtyřtaktové frázi, poté hudba směřuje opět ke smutné myšlence z taktu č. 6. Zde však s nepatrným rozdílem, druhá doba je tentokrát durová. Následuje opět kratičká anticipace tance, který zde už působí o poznání smutněji než poprvé. Je to proto, že končí o kvartu níž, čímž tvoří zarmoucený charakter. Napětí ovšem sílí, Eben toho dosahuje pomocí zuřivých trylků ve violoncellu, akordickou gradací a následně triolovým modulačním sestupem až do nové tóniky As dur v klavíru. Zde už probíhá rychlé taneční tempo, u kterého má hráč pocit, že řídí rozjetý vlak, který nejde zastavit. Tento pocit vyplývá ze synkop, které jsou jedním ze základních stavebních kamenů celého tance. Melodie tance se odehrává ve violoncellu, zatímco klavír doprovází pomocí čtvrtových not ve formě basu a příznávek. Zároveň se nepravidelně mění takty a pro interpreta může být zpočátku obtížné se v partu vyznat. To však neplatí pro posluchače, což dokazuje Ebenovu genialitu. Z poslechového hlediska je zde v

⁴¹ Příloha 1

případě doslovné interpretace všechno přehledné a jasné. Tanec po několika taktech vždy pravidelně graduje do fortissima a následně začíná růst znovu z tichých dynamik. Zde opět Eben využívá momentu překvapení, pomocí náhlých změn dynamiky.

V taktu 34 se cello stáhne do role doprovázejícího, kterou vyjadřuje pomocí pizzicat ve dvojhmatech. Hraje prakticky totožný part, který má na začátku tance předepsaný klavír. Ten přebírá roli sólisty, který hraje taneční téma. Eben zde opět využívá unisono, pomocí kterého dosahuje zvukové čistoty a průhlednosti klavíru. Pracuje zde i s inverzí tanečního motivu, dále pak fráze graduje pomocí violoncellových secco akordů do lokálního vrcholu, který je však umlčen modulací skokem, ve které se role opět mění a violoncello přebírá zpět melodii. Zároveň se mění i dynamika, z vygradovaného fortissima se stává subito piano. Rytmus se však nezastavuje a tanec pokračuje zběsilým tempem dál.⁴²

V další části tance se melodie plynule střídá ve violoncellu a klavíru. Je to vždy po jednom taktu a toto střídání s sebou nese i změnu dynamiky. Melodický nástroj má v melodii osminový pohyb not, který je doprovázen v nástroji druhém čtvrtovými notami. Poté se tanec opět dramatizuje, přicházejí celové trylky a klavírní eskalace vedená v protipohybu do další části tance. V následující frázi se znovu vrací melodická linka klavíru, která je však mírně odchylená od té prvotní z taktu 36.⁴³

V taktu 74 dochází k úplné změně charakteru, který se stává lyrickým a Eben se zde snaží vystihnout svůj žal pomocí melancholických dvojhmatů. Ty jsou doprovázeny klavírními vlnami, které imitují předchozí taneční téma. V následující sekci, konkrétně v taktu 100 se melodie opět přesouvá do klavíru, který opakuje melodické dvojhmaty, které má v taktu 74 violoncello.⁴⁴

Celá tato šestnáctitaktová plocha je napsaná v obloukové formě, která má vrchol za její polovinou. Zde Eben přelévá energii z klavíru do violoncella a obráceně. Zároveň v této lyrické části těžší prakticky z jediné myšlenky, kterou neustále imituje a moduluje. Z vlastní zkušenosti vím, že je velmi důležité, jak interpret tuto plochu pojme. Je to v zásadě velmi jednoduché hraní, založené na opakování se stále toho stejného tématu s drobnými změnami, které však musí být velmi výrazné, aby interpret udržel pozornost posluchače. Tento nepřetržitě dlouhý tok se plynule vlévá do energického tance, který zněl již na počátku. Ta plynulost je demonstrována 2 takty před začátkem tance, do kterého se Eben dostává pozvolným spádem

⁴² Příloha 2

⁴³ Příloha 3

⁴⁴ Příloha 4

ve formě osminových not, na rozdíl od předchozího gradačního úseku, kde k přechodu používá trioly, které jsou hbitější a dynamičtější.⁴⁵

Tanec dále pokračuje, Eben ho opět drobně variuje, někdy posouvá předešlé melodie o oktávu výš, jindy je zase píše v inverzi. Tanec se však postupně chýlí ke grandioznímu závěru, ke kterému vede dlouhá gradační pasáž, ve které se neustále zvyšuje intenzita a napětí. Eben znovu překvapuje, v momentech, kdy posluchač cítí nejvyšší napětí a očekává rozvod do tóniky a tím i ukončení tance, Eben napětí ještě zvyšuje. Klavír zde plní výhradně rytmickou funkci a doprovází violoncello v secco akordech, které jsou psány ve čtvrtových a osminových notách. Společně s gradací je předepsané *ritardando*, které anticipuje závěrečné vyvrcholení dostavující se v taktu 185. Tento vrchol je opět C dur akord, ke kterému vede cesta pomocí modulace zakončena dominantním septakordem. V tomto místě začíná staronová část první věty, která je téměř totožná s počáteční částí. Znovu se zde objevuje typická lyričnost, předchozí bouře je minulostí a nastává vzpomínání na krutou minulost. Eben téměř doslovně opakuje první část a postupně spěje ke konci celé první věty. Závěr začíná v taktu 210, kde violoncello drží dlouhé noty a klavír do toho hraje hlavní téma této lyrické části, které bylo do této chvíle vždy uvedeno ve violoncellu. Je zde velký dynamický rozdíl, zatímco violoncello má toto téma předepsáno ve fortissimu, klavír ho zde hraje v pianu a postupně se dostává do úplného ticha, ve kterém první věta končí.

2.2.2 2. věta - Quasi Mazurka

Druhá věta je svojí programností v některých ohledech velmi podobná větě první. Také v této větě se střídá tanec a lyrická píseň. Věta je napsána ve formě A - B - A, kdy díly A jsou taneční a prostřední díl B má klidný charakter. První část je tanec, tentokrát velmi prostá mazurka, která je jednoduše pochopitelná zejména svojí rytmičností, kde jeden takt je na tři čtvrté doby. Mazurka má ovšem velmi bojovný a vzdorovitý charakter, rozhodně neodpovídá typu klasické mazurky, která se dodnes tančí na vesnických slavnostech. V partituře je předepsáno *con fuoco*, což v překladu znamená ohnivě. V hudbě je velmi jasně cítit jakýsi Ebenův plamen, který byl vyvolán v zajateckém táboře a tímto plamenem vyjadřuje svoje vzepření se všem neblahým okolnostem, které válka přinesla. Hlavní motiv této mazurky je v přesném tečkovaném rytmu, který posluchače provází celou větou.

⁴⁵ Příloha 5

V této větě Eben také hojně využívá chromatické postupy, jak v doprovodu, tak v sólové melodii. Po počátečních taktech, kde má violoncello na úplný úvod napsané glissando, které plní roli předtaktí, nastává repetice a celá první fráze vyjma prvních čtyřech taktů se opakuje. Poté následuje sekunda volta, ve které přebírá hlavní melodii klavír. Cello zde má dlouhé tóny, které však nejsou výplní, pomáhají udržovat harmoničnost a především charakter bojovného tance. Tento charakter je podpořen akcenty na počátku každé z těchto not. Klavír hraje nejen hlavní téma, ale také chromatický postup směrem dolů, který mazurku patřičně uzemňuje.

V taktu 21 tanec poprvé mění charakter, je veden ve čtyřtaktových frázích v pianu a postupně zesiluje. Téma tance se střídá, ale důležitější roli má klavír, který hraje základní motiv předepsaný v terciích. První čtyřtaktová fráze graduje přes C Dur akord do akordu neapolského, ve kterém je dynamika náhle slabá a další fráze opět roste. Ta končí celovým trylkem a postupně eskaluje do pomyslného třetího schodu této dvanáctitaktové fráze, která je rozdělena po čtyřech taktech. Zde Eben frázi rozděluje, tři takty téměř doslovně opakuje a využívá zde echo. Zajímavé je i vedení klavírního partu, ve kterém opět vyniká chromatický postup směrem dolů, který přináší zklidňující efekt celé frázi. Tento efekt je navíc znásoben violoncellovým pizzicatem a posunem původního motivu o oktávu níž, který vede do ztracena.⁴⁶

Tanec však nekončí, pořád zde zůstává identický tep, který je přítomen po celou dobu mazurky. Téma přebírá klavír, je doplňován tichými harmonickými osminami ve violoncellu, které na rozlehlé ploše mnoha taktů pozvolna narůstají. Eben se v hlasitých pasážích opět uchyluje ke zdvojování hlasů pro obsáhlejší zvuk, tudíž má klavír předepsané téma v oktávách. V taktu 60 se role opět obrací, taneční téma ve violoncellu je identické jako na začátku, ovšem je doprovázeno osminovým pohybem v klavíru, který byl v předešlé frázi ve violoncellovém partu.⁴⁷

Tato část přechází do lyrické části druhé věty, které je anticipována pomocí augmentace hlavního tanečního motivu. Lyrická část si udržuje svůj taneční charakter a pulsaci, která je vyjádřena imitací předešlého tanečního motivu v ostinatu. Toto ostinato hraje klavír a violoncello se nad ním rozplývá srdcervoucí melodií, ve které Eben dává průchod všem svým rozporupným pocitům. Opět to není hudba vyloženě tragická, nýbrž velmi přemýšlivá, inteligentní a niterná. V melodii jsou psána dlouhá legata i přes několik taktů, která mají za cíl donutit interpreta vnímat rytmus po taktech, nikoliv po dobách. Je zde předepsaná pocitově dlouhá, nekončící plocha. Ta je však přerušena náhlým osminovým pohybem v klavíru, kde Eben předepisuje *zephyroso*. Zephyros je v řecké mytologii považován za boha západního

⁴⁶ Příloha 6

⁴⁷ Příloha 7

větru. Tento Bůh představuje nejmírnější vítr, který netropí žádné škody, nýbrž chrání rostliny a přináší vlhkost do půdy.⁴⁸ Tyto osminy tedy symbolizují lehký poryv větru, který náhle rozproudiv energii a jak rychle přijde, tak rychle odejde. Trvá totiž jen po dobu dvou taktů, poté je přerušena tanečním motivem a přichází zase znovu. Tímto způsobem se proces několikrát opakuje. Ač je vítr podle řecké mytologie klidný, v Ebenově podání působí lehce oživeně. Je to díky zvětšeným sekundám, které se v těchto větrných poryvech opakovaně vyskytují. Tyto poryvy se objevují i ve violoncellu, Eben k nim využívá taneční motiv v augmentaci a posléze v inverzi.⁴⁹

Poryvy postupně ústí v zpěvné, dá se říci pozitivní violoncellové téma. Toto téma již není zamýšlené, naopak zní vítězně a po delší době se v hudbě nenachází tečkovaný taneční motiv. Zde hraje klavír akordy, které umožňují určitou volnost a prostor pro melodii. V následující frázi od taktu 154 hraje jen klavír, který kombinuje předešlé vítězné téma společně s tanečním motivem.⁵⁰

Ke klavíru se postupně přidává i violoncello, které opakuje vítězné téma, tentokrát však slábne, zpomaluje a plynule přechází v lyrickou část, která zazněla už v taktu 80. Najdou se zde však jisté odlišnosti, klavír už nehraje jako doprovod jen taneční rytmus, nýbrž přidává imitaci tohoto violoncellového tématu. Pokud bych se snažil najít programnost v této frázi, pravděpodobně bych uvedl rozhovor mezi dvěma přáteli, kteří řeší malichernosti typu počasí a jiných běžných věcí. Violoncellista poví krátkou větu, na kterou klavírista odpovídá.⁵¹

Tento dialog se opakuje také v taktu 206, kde už je znát jistá tajemnost mezi oběma nástroji. Tato tajemnost se objevuje v klavírní odpovědi, která je velmi tichá a violoncello má zde pauzu. Odpověď postupně slábne až do úplného ticha, ze kterého se zrodí tanec, který celou druhou větu uvádí.⁵²

Mazurka pokračuje stejným nekompromisním způsobem jako na začátku věty, ale v taktu 251 přichází jakási pomyslná coda, která ilustruje závěrečnou gradaci. Eben taneční motiv dimинуje a opět hojně využívá chromatické postupy. Dynamika narůstá do fortissima, violoncello hraje opět hlavní taneční motiv, který je podpořen hbitými stupnicemi v klavíru a celá věta končí společným vrcholným akordem.

⁴⁸ Online zdroj. *Zefyros, bůh západního větru* Dostupné z: <https://zjistil.cz/id?number=43138>

⁴⁹ Příloha 8

⁵⁰ Příloha 9

⁵¹ Příloha 10

⁵² Příloha 11

2.2.3 3. věta - Elegia

Třetí věta této skladby je Elegie. Je to vzpomínka na všechny zesnulé, které Eben viděl na vlastní oči umírat a poté jim vlastnoručně kopal hroby, do kterých je pohřbíval. Tím, že byl v té době ještě mladý jinoch, byl těmito hrůzami ovlivněn na celý život. V této větě Eben na tyto tragické momenty vzpomíná, truchlí nad nimi a rozjímá. V předchozích větách se střídala Ebenova zoufalost a smutek s nějakým vzdorem, bojem proti skutečnosti a vírou v lepší zítřky. To však v této větě není, ač i zde je pár světlých momentů. Tato věta vyjadřuje především lítost, melancholii a nostalgii. Je také větou nejdelší, její durata se pohybuje kolem devíti minut v závislosti na zvoleném tempu, ve kterém Eben dává interpretovi jistou volnost. Věta je rozdělena do čtyř velkých ploch, při čemž ta poslední je téměř identická jako ta první.

Elegie začíná pomlkou na první době. Už tento začátek je velmi symbolický a Eben jím vyjadřuje jakousi minutu ticha za všechny zesnulé. Na druhé době už začíná klavír zdvihem do tématu, jehož nositelem je violoncello. To začíná bolestným, velmi pomalým hlavním tématem. Eben zde hodně využívá půltóny, které představují tekoucí slzy z tváří přeživších. Violoncello dál hraje hlavní téma a je citlivě doprovázeno pomocí akordů klavírem. První výraznější pohyb klavíru se odehrává v taktu 15, ve kterém klavír opakuje doslovně dlouhé osminy, které zní v předešlém taktu ve violoncellu. V taktu 25 se nepatrně mění charakter žalozpěvu, melodie se totiž přesouvá do hlubšího tónu, který je psán v inverzi. Z těchto hlubin postupně graduje první vrchol - violoncellové dvojhmaty, které jsou akordicky podpořeny v klavíru.⁵³

Dvojhmaty záhy skomírají a poprvé se mění charakter. Klavír hraje synkopy, kterými udává směr nového tématu ve violoncellu. Tempo je zde také o poznání rychlejší, už to není těžká nekonečná píseň, nýbrž melodie, která i přes svoji zjevnou tragičnost uchovává jistou naději.⁵⁴

Ve druhém čtyřtaktí se tato melodie objevuje v inverzi a záhy je doplňována klavírem, který hraje toto téma v oktávách. Poté se opakuje v pianissimu a postupně nabírá na intenzitě. Eben v této části pracuje víceméně s jedním tématem, které se uvádí jak v klavíru, tak ve violoncellu. Téma moduluje a zní postupně v inverzi i v oktávách.

V taktu 57 se v této skladbě již poněkoličaté objevuje chromatický postup, zde ho Eben využívá k postupné eskalaci basové klavírní linky. K celkové gradaci snižuje i počet dob v taktu, melodie tím pocitově zrychluje a nabírá obrátky. V partitūře nechybí ani chromatická modulace,

⁵³ Příloha 12

⁵⁴ Příloha 13

kteřá dokonale zintenzivňuje celou plochu. V taktu 71 se v klavírním partu znovu objevuje melodie z taktu 41, violoncello k tomu hraje půlové noty ve fortissimu.⁵⁵

Následně se opět mění charakter, tentokrát ho Eben anticipuje tři takty předem.⁵⁶

Nový charakter začíná v tónině c moll a je založen na tečkovaném rytmu. Eben využívá dynamické skoky, čímž si interpret skvěle udrží pozornost posluchačů na koncertě. Následující tečkovaný rytmus na pár taktů ustupuje a přichází náhlá změna, ve které hraje melodii violoncello, které je doprovázeno triolovými vlnami v klavíru. V taktu 91 se tečkovaný rytmus vrací a tentokrát je jeho charakter podpořen unisono šestnáctinovými klavírními běhy.⁵⁷

V taktu 102 poprvé přebírá slovo klavír a prosazuje se oním tečkovaným rytmem, který je alfou a omegou celé této hudební plochy. V této části se v melodii střídá s violoncellem každé dva takty, později po dvou dobách. Intenzita postupně ochabuje a proud not se zklidňuje.

Právě v tento moment se vrací Eben retrospektivně na začátek celé věty a opakuje celé její hlavní téma. Tentokrát však s doprovodem nikoli akordickým, ale pohyblivým tečkovaným rytmem, který je pro část této věty typický. Tím končí i celá třetí věta.

2.2.4 4. věta - Toccata

Poslední věta této Ebenovy skladby je výrazně odlišná od předešlých tří. Je to zejména díky její úderné kladívkové technice, která se běžně používá u klávesových nástrojů. V této větě nicméně kladívkovou techniku předepisuje Eben právě violoncello, což nebývá úplně běžné a pro interpreta se jedná o velmi náročný oříšek. Pro tuto techniku musí být interpret velice schopným hráčem, musí mít brilantně zvládnutou techniku jak pravé, tak levé ruky a především, musí v sobě mít požadovanou dravost a nezdolnost, aby vydržel zběsilé tempo, které Eben předepsal. Název Toccata pochází z latinského slova toccare, což znamená dotýkati - se. To byl hlavní důvod Ebenova předepsání této techniky pro violoncello, protože pro klavír je typická. Výsledný efekt je spojení obou nástrojů, na které interpreti použijí totožnou techniku a violoncello a klavír se spojí v jeden dokonale homogenní celek.⁵⁸

⁵⁵ Příloha 14

⁵⁶ Příloha 15

⁵⁷ Příloha 16

⁵⁸ Eva Vítová. *Petr Eben*, Praha: Baronet, 2004 s. 262

Charakter této věty je bojovný, což dokazuje absence jakéhokoliv zklidnění v průběhu celé věty. Věta celou dobu plyne v rychlých šestnáctinových notách a klavír a cello jsou často v polytonalitě, čímž Eben demonstruje onen boj.

Závěrečná věta začíná krátkou, nicméně silnou gradací v klavíru, který se během dvou taktů dostane z úplného ticha do forte. Poté přestane hrát a navazuje na něj violoncello, které zahajuje onen nezastavitelný šestnáctinový běh. Zajímavé je, že v prvních taktech se nástroje střídají, když hraje jeden, tak druhý má pauzu.⁵⁹

V taktu 13 začíná hlavní téma této věty, které se později ještě několikrát opakuje v různých stylech. Skládá se jak jinak než ze šestnáctinových not, které jsou psány v dvojhmatech. Nejsou to ovšem melodické dvojhmaty, nýbrž harmonické. Jeden tón je vždy nositelem melodie, zatímco ten druhý plní harmonickou funkci. Tím úplně nejčastějším intervalem mezi dvojhmaty je sekunda, objevuje se však i tercie, kvarta, kvinta a další. V tomto tématu klavír plní čistě doprovodnou funkci a hlavní roli přebírá pouze v momentě, když violoncello nehraje. V taktu 40 se to ovšem nepatrně mění, klavír opět přebírá melodii (tentokrát hraje unisono běhy) a violoncello do toho hraje jeden opakovaný tón. V dalším taktu přebírá iniciativu a opakuje klavírní běh, ten ho poté hraje znovu a takhle se mezi sebou střídají.⁶⁰

V taktu 49 se poprvé mění charakter, zde se bojovnost vytrácí a v notách je slyšet jakýsi žert. Není to již běh šestnáctinových not, ale převážně osminy, které jsou občas okořeněny šestnáctinovým pohybem, který této části dodává větší šmrnc. V následující části tohoto charakteru se střídají violoncellové legatové plochy s žertovným motivem, který hraje klavír a je zároveň imitací původního motivu této části, který představuje violoncello.⁶¹

Žertovné téma se vrací a přichází jeho modulační část, ve které téma zazní v několika tóninách. Toto téma uvádí violoncello a společně s klavírem zní v bitonalitě. Po jeho konci se opět mění charakter a následují vzdorné osminové akcenty, které připomínají vojenský pochod. Eben zde opět využívá motivickou práci, tentokrát inverzi v taktu 79.⁶²

Následně se vrací žertovné téma, na které navazuje téma úvodní. Toto téma je opět složené jen ze šestnáctinových not a je založeno na bojovném charakteru. Vzápětí je však vystřídáno opět pochodem, který postupně graduje a opět se přelévá do úvodního, bojovného tématu.

V taktu 143 začíná závěrečná gradace do vítězného konce skladby. V partituře se zde objevuje poměrně hodně not oproti předchozímu průběhu věty. Hlavním důvodem je Ebenův záměr skladbu vygradovat do co nejhlasitější dynamiky, k čemuž hojně využívá oba nástroje. V

⁵⁹ Příloha 17

⁶⁰ Příloha 18

⁶¹ Příloha 19

⁶² Příloha 20

závěrečné části zní dohromady bojovné i žertovné téma, které je doplněno klavírními unisono běhy. Ty zároveň slouží jako gradační vrchol pro celou skladbu, který nastává v posledních čtyřech taktech, kde violoncello hraje zdvojený tón C a klavír šestnáctinový běh v kvartách. Celá skladba končí velmi podobně jako začíná, hlasitým, vítězným akordem C Dur.⁶³

⁶³ Příloha 21

Závěr

Jsem velice rád, že jsem si pro téma své bakalářské práce zvolil právě Petra Ebena a jeho Suitu Balladicu pro violoncello a klavír. Dozvěděl jsem se o Petru Ebenovi spoustu nových věcí, a především jsem Suitu Balladicu poznal z úplně jiného úhlu než před necelými třemi lety, kdy jsem ji nastudoval. Důležitým faktem pro výběr tohoto tématu byla i skutečnost, že je mým blízkým přítelem vnuk Petra Ebena Jakub, se kterým jsem měl možnost tuto bakalářskou práci konzultovat.

V první části práce jsem se zaměřil na jeho Ebenovo mládí, od kterého se následně odvíjel jeho skladatelský směr. Vzhledem k tomu, že hrál na varhany, klavír a violoncello jsem se rozhodl svoji práci postavit na jeho nejslavnějších dílech pro tyto tři nástroje. Neopomenul jsem ani jeho vokální tvorbu, se kterou se setkává největší počet lidí, jelikož jeho říkanky a písně zpívají již malé děti v mateřských a na základních školách nebo v pěveckých sborech.

Ve druhé části práce jsem analyzoval jeho skladbu pro violoncello a klavír Suitu Balladicu. Soustředil jsem se převážně na pochopení jednotlivých frází a nalezení programnosti i v nepatrných detailech. Myslím si, že právě tento programní rozbor může být vodítkem pro další generace violoncellistů pro lepší pochopení skladby a její snazší interpretaci.

Věřím, že vytyčený cíl práce byl splněn a práce bude sloužit všem muzikantům se zájmem o Ebenovu hudbu.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*, Panton, 1995. ISBN 80-7039-218-5
- VÍTOVÁ, Eva. *Petr Eben*, Baronet, 2004. ISBN 80-7214-743-9
- NOUZA, Zdeněk. *Miloslav Kabeláč: Tvůrčí profil skladatele*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd ČR v Praze, 2010. ISBN 978-80-87112-37-3

Prameny

- Český hudební slovník:
 - *Petr Eben*. V: Český hudební slovník. *Český hudební slovník* [online]. 2024 [cit. 4.4.2024]. Dostupné z https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=6918
 - Pocta Petru Ebenovi:
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wxwFcpPQw4>

Notový materiál - přílohy

Suita Balladica pro violoncello a klavír - Barenreiter Praha H2156, Edition Supraphon

Audiovizuální nahrávka

<https://www.youtube.com/watch?v=hwH1iEgGH88>

Rozhovory

Jakub Eben, Vladimír Tichý, Tomáš Jamník, Ivo Kahánek

Příloha 1

smutná! Zamyslení

taneč

Allegro (Tempo II.) ♩=152

mf

mp

pp

leggiere UNISONO

rozděl mezi smutní a žiloteh
Buchenwald, AT

© 1957 Bärenreiter Editio Supraphon Praha H 2156

Příloha 2

invertě

90

secco

modulace

skokem

fráze Z+5fr

f

mp

p



zmena charakteru, lyrickost, patos 9

⑥ *molto cantabile*

mp

p

⑧

mf

opakovani' cello dvochmate'

marc.

espress. la melodia

mf

Handwritten musical score with three staves. The top staff has a circled '2' and the annotation 'ben ritmico'. The middle staff has 'mf' and 'modulace' written across it. The bottom staff has 'sfz' and 'mp přizhavlín'. A circled '3' is present in the middle staff. Below the staves, there is a circled '30' and the text 'stejně 2+ → bas'. The key signature has one flat.

Handwritten musical score with three staves. The top staff has 'p' and 'nesou trioly'. The middle staff has 'instale hl. t.'. The bottom staff has 'mp'. The key signature has one flat.

Příloha 6

O oktávě niž 40

arco

pizz.

u doprovod

cresc.

Příloha 7

60 začít

Chrom

ff

ring' doprovod

P

simile

Chrom.

Příloha 8

Handwritten musical score for Příloha 8, measures 127-130. The score is written in three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 127-128) features a melodic line in the bass staff with annotations: "argomentata" above measure 127, "inquieto" above measure 128, and "mp" below measure 128. A circled number "7" is written above the first measure. The second system (measures 129-130) has "inquieto" above measure 129 and "mp espress." below measure 130. The third system (measures 131-132) has "130" above measure 131 and "poco string." above measure 132. The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns and dynamics.

Příloha 9

Handwritten musical score for Příloha 9, measures 133-136. The score is written in three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 133-134) features a melodic line in the treble staff with the annotation "combinace hl. motivu a předchozího tematu" above it. The bass staff has "marcato enfatico" below measure 133. The second system (measures 135-136) has "con Ped." below measure 135. The third system (measures 137-138) has "130" written above the first measure. The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns and dynamics.

Příloha 10

Handwritten musical score for measures 180-190. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *poco rit.* and *a tempo*. Dynamics include *pp*, *p*, *p dolce*, and *pp*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Handwritten annotations include "180" above the first measure, "180" above the piano part, "8va" above the vocal line, and "od poh ruz" written vertically on the right. A circled measure number "11" is present above the vocal line.

H 2156

Příloha 11

Handwritten musical score for measures 210-220. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *220*. Dynamics include *pp*, *f*, and *poco f*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Handwritten annotations include "210" above the first measure, "220" above the piano part, and "220" above the vocal line. A circled measure number "13" is present above the vocal line.

Příloha 12

Handwritten annotations: *Gradace*, *3*, *30*, *f dvojhrotky*

Printed annotations: *poco*, *a poco*, *crescendo*, *poco f*

H 2156

Příloha 13

Handwritten annotations: *charakter rychlost 40*, *47 ml G*, *chrom.*, *synhopy*

Printed annotations: *3*, *Poco più mosso*, *♩ = 76*, *p*

Příloha 14

Musical score for Příloha 14, featuring a piano and a violin. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The piano part includes a treble and bass staff, while the violin part is on a single staff. The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The tempo is marked '70'. The score includes dynamic markings such as *ff* and *marcatissimo*. A circled section in the piano part is labeled 'H 2156' and 't. 41'.

Příloha 15

Musical score for Příloha 15, featuring a piano and a violin. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The piano part includes a treble and bass staff, while the violin part is on a single staff. The score begins with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4. The tempo is marked '75' and 'Alma'. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *molto*. A circled section in the violin part is labeled '80'. The score includes the handwritten annotation 'Chrom. mod. a 2 des moll'.

Příloha 16

Musical score for Příloha 16. The score consists of four staves. The top staff is a piano part with triplets and a circled '7'. The second staff is a string part with dynamics *p* and *(poco string.)*. The third staff is a piano part with dynamics *pp*, *misterioso*, and *legato*, and includes the handwritten text "böh mischo". The bottom staff is a piano part with *con Ped.* and *p*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Příloha 17

Musical score for Příloha 17. The score consists of four staves. The top staff is a piano part with a tempo marking *Vivacissimo* and a quarter note equal to 120. The second staff is a piano part with dynamics *p* and *f*, and includes the handwritten text "SOLO" and "Richard BUREF". The third staff is a piano part with dynamics *f* and *p*. The bottom staff is a piano part with dynamics *f* and *p*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Příloha 18

Andante, 70 BPM

40

47

③

ff

f

P

opakuje

poco

8va

melodie, UH 50

Příloha 19

50

gradace

mp

legato

p

p *imitale mosu*

60

mp

imitale

Příloha 20

Musical score for Příloha 20. The score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (piano) with a bass clef staff. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and dynamic markings *p* and *sfz*. The second system includes handwritten annotations: "inverte" and "80" above the treble staff, and "sfz" and "*p*" below the piano part. The piano part continues with the same rhythmic pattern, including a *sfz* marking.

Příloha 21

Musical score for Příloha 21. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. Dynamic markings include *fff*, *p*, and *sfz*. There are also asterisks (*) and a circled "pizz." marking. The score includes a large bracketed section with fingerings (1, 3, 1, 4) and a circled "4" below the bass staff. The piece concludes with a double bar line and a circled "pizz." marking.

II 9156

