

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Varhany

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PETR EBEN / JAN AMOS KOMENSKÝ:

LABYRINT SVĚTA A RÁJ SRDCE

Ivana Michalovičová

Vedoucí práce: prof. Jaroslav Tůma

Oponent práce: prof. Jan Hora

Datum obhajoby: 5. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCING FACULTY

Music art

Organ

MASTER'S THESIS

PETR EBEN / JOHANNES AMOS COMENIUS:

**THE LABYRINTH OF THE WORLD
AND THE PARADISE OF THE HEART**

Ivana Michalovičová

Thesis supervisor: prof. Jaroslav Tůma

Thesis opponent: prof. Jan Hora

Date of thesis defence: 5. 6. 2017

Academic title granted: MgA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Petr Eben / Jan Amos Komenský: Labyrint světa a ráj srdce

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 28. 4. 2017

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování:

Děkuji prof. Jaroslavu Tůmovi za cenné rady a připomínky při vedení mé diplomové práce.

Dále děkuji paní Šárce Ebenové za poskytnutý rozhovor.

V neposlední řadě děkuji svojí rodině za podporu, kterou mi poskytla při psaní této diplomové práce

Abstrakt:

Tato práce se zabývá cyklem Labyrint světa a ráj srdce pro varhany a recitátora, skladatele Petra Ebena, který se inspiroval stejnojmennou knižní předlohou Jana Amose Komenského. Zmíněn je i Ebenův Smyčcový kvartet, komponovaný na totéž literární téma.

Text práce obsahuje stručné životopisy obou autorů, Ebena i Komenského, pro lepší vhled do Komenského díla je rovněž připojen nástin soudobého politického vývoje a jeho filozoficko-náboženského pozadí.

Podrobněji je zde přiblížen i obsah jednotlivých částí Komenského textu, které Petr Eben používal jako inspiraci k varhanním improvizacím, a rovněž je zde podán popis jednotlivých hudebních částí cyklu.

Přiblíženy jsou dále inspirační zdroje Ebenova cyklu, zejména Komenského duchovní písně, uveřejněné v Amsterodamském kancionálu. Podává se zde také srovnání Ebenova rukopisu a dostupných tištěných verzí jeho cyklu, zmíněny jsou i dostupné nahrávky jeho provedení.

V neposlední řadě jsou v této práci uvedeny příklady děl dalších českých skladatelů druhé poloviny 20. století (např. J. Krček, M. Raichl, A. Tučapský), kteří se inspirovali Komenského dílem (nejen Labyrintem).

Klíčová slova:

Eben, Komenský, Labyrint světa a ráj světa, rozbor díla, varhanní improvizace

Abstract:

This theses deals with the cycle "The Labyrinth of the World and Paradise of the Heart" for organ and the reciter, composed by Petr Eben who was inspired by the written artwork of the same name by Johannes Amos Comenius. Eben's String quartet based on the same literary work is also mentioned.

The content of this thesis includes the biography of both authors, Eben and Comenius. In order to achieve a better insight into the Comenius's work, the outline of the contemporary political development and its philosophical and religious background is also included.

The contents of several different passages of Comenius's text are described in more details. These were used by Eben as the foundation for the organ improvisations. The description of individual musical parts of the cycle is also introduced.

This theses also includes the inspirational sources of Eben's cycle, especially the Comenius's spiritual songs published in the Amsterdam Hymn Book, as well as the comparison between Eben's manuscript and available printed versions of his cycle, and available audio recordings of his work.

Last but not least this work also mentions the works of other Czech composers of the second half of the 20th century (i.e. J. Krcek, M. Raichl, A. Tucapsky) who were inspired by the Comenius's creations (not only by the "Labyrinth").

Keywords:

Comenius, Eben, Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart, cycle's analysis, organ improvisation

Obsah

1	Úvod	1
2	Jan Amos Komenský	3
2.1	Dobový kontext.....	3
2.2	Život a dílo	4
2.3	Labyrint světa a ráj srdce - kniha	7
2.4	J. A. Komenský jako inspirace v české hudbě 2. poloviny 20. století.....	9
2.4.1	Labyrint světa a ráj srdce v české hudbě 2. poloviny 20. století....	10
2.4.2	Odrazy dalších Komenského děl v české hudbě 2. poloviny 20. století.....	10
3	Petr Eben	12
3.1	Životopis	12
3.2	Petr Eben a improvizace	14
4	Labyrint světa a ráj srdce – cyklus pro varhany a recitátora	16
4.1	Písně použité v cyklu Petra Ebena	18
4.1.1	Amsterodamský kancionál	18
4.1.2	Písně z Amsterodamského kancionálu použité v cyklu Petra Ebena	21
4.1.3	Další písně použité v cyklu Petra Ebena	27
4.2	Podrobnější popis jednotlivých částí cyklu	29
4.2.1	I. část:	30
4.2.2	II. část.....	32
4.2.3	III. část.....	34
4.2.4	IV. část	35
4.2.5	V. část	36
4.2.6	VI. část	38
4.2.7	VII. část.....	40

4.2.8	VIII. část.....	42
4.2.9	IX. část	43
4.2.10	X. část	44
4.2.11	XI. část	46
4.2.12	XII. část.....	48
4.2.13	XIII. část.....	48
4.2.14	XIV. Část.....	49
4.3	Srovnání rukopisu a dostupných vydaných not Ebenova cyklu	50
4.3.1	Dostupná vydání Ebenova cyklu	50
4.3.2	Tabulky – srovnání tištěných not a rukopisu.....	50
4.4	Nahrávky Ebenova cyklu.....	68
5	Ebenův Smyčcový kvartet „Labyrint světa a ráj srdce“	72
6	Závěr	74
	Seznam pramenů a literatury	75
	Přílohy.....	78

Seznam příloh:

Příloha č. 1: Komenského tzv. miniaturní veršovaný Labyrint světa

Příloha č. 2: Ukázka Amsterodamského kancionálu, portrét J. A. Komenského

Příloha č. 3: Komenského kresba Labyrintu světa

Příloha č. 4: Ukázky z Ebenova rukopisu Labyrintu světa a ráje srdce

Příloha č. 5: Začátky vět Ebenova Smyčcového kvartetu

Příloha č. 6: Fotografie Petra Ebena

Příloha č. 7: Článek o pražské premiéře Labyrintu světa

Příloha č. 8: Dispozice varhan v Rudolfinu

Příloha č. 9: Dispozice varhan v bazilice sv. Jakuba v Praze

Příloha č. 10: Dispozice varhan v bazilice ve Waldsassen

Příloha č. 11: Dispozice varhan v Obecním domě v Praze

1 Úvod

V říjnu letošního roku uplyne již deset let od smrti skladatele Petra Ebena, mimořádné hudební osobnosti druhé poloviny 20. století a jednoho z našich nejvýznamnějších soudobých autorů vážné hudby.

K nejvýznamnější oblasti jeho kompoziční činnosti patří tvorba pro varhany, která si svou originalitou a hudební invencí získala uznání i v zahraničí.

Tato práce pojednává o významném Ebenově díle – cyklu pro varhany a recitátora Labyrint světa a ráj srdce, jehož inspiračním zdrojem bylo stejnojmenné dílo Jana Amose Komenského. Poprvé jsem se s touto Ebenovou skladbou setkala v roce 2006 a natolik mě zaujala hudba ve spojení s Komenského textem, že jsem si přála ji jednou nastudovat, a proto když jsem sestavovala program svého absolventského koncertu, zvolila jsem toto dílo.

Protože však k plnohodnotnému provedení hudebního díla nestačí jen hrát, nýbrž je třeba dílo pochopit a rozumět myšlence, kterou do něj autor vložil, tedy jej v plném slova smyslu *interpretovat*, začala jsem se zajímat o vznik skladby, o text, kterým se autor inspiroval, a o sdělení, které Komenský prostřednictvím Labyrintu zanechal. Volba tématu mé diplomové práce tedy byla zřejmá.

V této práci jsem si vytkla za cíl komplexně pojednat o Ebenově Labyrintu, a to zejména s ohledem na jeho literární inspiraci, popsat jeho jednotlivé hudební části a jejich zdroje, kterými jsou převážně duchovní písně z Komenského Amsterodamského kancionálu, porovnat dostupná vydání notového záznamu Labyrintu a dostupné nahrávky provedení cyklu. Zmíněn je i Ebenův smyčcový kvartet na téma Labyrintu a další díla českých autorů 2. poloviny 20. století inspirovaná Komenského dílem.

Značný prostor je v této práci věnován také Komenskému a jeho mistrovské satirické alegorii světa, kterou jeho Labyrint představuje. Komenského pozorování světa a společnosti a všech nešvarů, jež v ní bují, která sděluje prostřednictvím svého Poutníka, jsou nadčasová a vpravdě věčná, stejně tak jako bloudění Poutníka zmatkem a ruchem světa, ve kterém nenachází smysl ani cíl, dokud se nenavrátil sám k sobě a nenajde klid ve svém srdci.

Komenského text, jehož jednotlivé úryvky si pro svůj cyklus Petr Eben vybral, se tedy bytostně týká čtenáře v každé době a Ebenova hudba ještě podtrhuje naléhavost jeho sdělení.

2 Jan Amos Komenský

2.1 Dobový kontext

Sedmnácté století bylo pro evropskou a potažmo i pro českou společnost obdobím velkých změn, ve kterém zanikalo dosavadní uspořádání Evropy a na bojištích třicetileté války se rodilo nové; obdobím, v němž byly zpochybněny všechny dosavadní jistoty a hodnoty.

Na jedné straně dochází k rozvoji věd a poznání, podpořenému poměrně nedávným vynálezem knihtisku, k novým zámořským objevům a k technologickému pokroku, na druhé straně v českých zemích končí období náboženské tolerance, stavovských a zemských svobod a nastává doba rekatolizace a upevnění habsburského absolutismu.

Soudobí vzdělanci si uvědomovali nutnost nové koncepce vzdělání, která by shrnula nejnovější poznatky co nejpřístupnější formou, a zároveň byli postaveni před problém, jak vědecký pokrok uvést do souladu s náboženstvím, to vše na pozadí politických konfliktů provázejících společenské a státoprávní změny probíhající v Evropě.

Rozkolísanost politická i sociální silně přispěla také ke znovuoživení chiliastických¹ představ, tedy blížícího se konce světa a druhého příchodu Krista na zemi, při němž bude lidstvo voláno k odpovědnosti za své činy. Křesťané se podle tehdejší představy měli na tento okamžik připravit tím, že se budou snažit o smíření mezi sebou i mezi národy, aby tak napomohli konečnému vítězství dobra, které má v podobě Krista učinit konec všem bojům, utrpení a křivdám.

Snaha o vyřešení dobových politických, filozofických a náboženských rozbrojů se prolíná rovněž i celým dílem Jana Amose Komenského, který pod dojmem toho, jak netolerance, vzájemné nepochopení, útlak, dogmatismus a neochota k dialogu společnost rozdělují a vrhají lidstvo do dalších válek vedoucích vždy jen ke zmaru, usiloval přispět k novému uspořádání společenských poměrů

¹ *chiliasmus* (z řec. *chília* – tisíc) byl středověkým náboženským učením o druhém Kristově příchodu na zemi a jeho následném tisíciletém království, předzvěsti nebeské blaženosti, kterým skončí dějiny světa, a o blížícím se konci světa; v českých dějinách rezonoval především v husitském hnutí

založenému na svobodě, snášenlivosti a vzdělání, a to jak poukazováním na nešvary, které nalézal ve společnosti (čehož je jeho Labyrint světa a ráj srdce mistrovským příkladem), tak i snahou společnost na všech stupních a ve všech směrech vzdělávat a poučovat a tím jí umožnit oproštění od konfliktů a utrpení.

2.2 Život a dílo²

Jan Amos Komenský se narodil dne 28. března 1592 pravděpodobně v moravské Nivnici. Základy vzdělání získal na školách Jednoty bratrské ve Strážnici a Přerově, poté odešel do Německa na kalvínskou univerzitu ve městě Herborn. Zde se poprvé začal zabývat myšlenkami na své pozdější didaktické působení, které chtěl založit na pochopení a vyložení vztahů mezi věcmi a jevy a na názornosti přednášené látky spíše než na memorování a strnulém lpění na bezduchých definicích. Nejsilněji zde Komenského ovlivnil profesor Johann Heinrich Alsted, německý filozof a autor mnoha encyklopedických děl, který inspiroval Komenského pozdější myšlenku vytvořit souhrnný přehled lidského vědění také v českém jazyce - encyklopedii *Theatrum universitatis rerum* (Divadlo veškerenstva věcí) chtěl shrnout poznatky o přírodě, vesmíru, ze zeměpisu i dějin, do dnešních dnů se z ní však zachoval jen zlomek.

Po absolvování herbornské univerzity se Komenský vydal na studijní cestu po německých protestantských univerzitách (v Marburku a Heidelbergu, kde se mimo jiné blíže seznámil i s chiliastickými teoriemi), aby tak své vzdělání završil. Navštívil také nizozemský Amsterdam, tehdy jedno z největších a nejvýznamnějších evropských měst.

Z uvedeného je patrné, že právě v období Komenského univerzitních studií lze nalézt jak základy jeho celoživotního humanistického přesvědčení, které vtělil do svých děl a své činnosti pedagogické a didaktické, tak i základy jeho činnosti pansofické (vševědné) a encyklopedické, usilující o shrnutí a zprostředkování sumy znalostí lidstva co nejširšímu okruhu adresátů v podobě co nejpřístupnější,

² Kapitola je zpracována zejména na základě informací obsažených v publikacích:

1) Pavel Floss. *Od divadla věcí k dramatu člověku*. Ostrava: Profil, 1970; Komenský

2) Jan Amos Komenský - PÁNKOVÁ, Markéta (ed.). *Jan Amos Komenský v nás: citáty z díla Komenského jako životní inspirace, studie o něm a rodokmen Komenského*. 1. vyd. Praha: Národní pedagogické muzeum a knihovna J. A. Komenského, 2014.

i „světánápravné“, kterou se snažil přivést společnost k poznání, že prosperita a klidný a spokojený život v souladu v božími příkázáními jsou podmíněny odstraněním konfliktů mezi lidmi i mezi národy a mohou plynout pouze z uvážlivosti, vzájemného porozumění a tolerance.

Po návratu do Čech se Komenský stal představeným bratrské školy v Přerově, odkud posléze odešel do Fulneku, odkud však byl po porážce stavovského povstání v bitvě na Bílé hoře roku 1620, která znamenala konec náboženské svobody a byla následována obdobím tvrdé rekatolizace, nucen uprchnout. Jeho život v této době poznamenala také řada osobních neštěstí – jeho manželka a děti se staly oběťmi morové epidemie a cenná knihovna, kterou shromáždil, byla veřejně spálena.

Po následujících sedm let byl Komenský nucen se ukrývat. Útočiště našel na panství Karla staršího ze Žerotína³ ve východočeském Brandýse nad Orlicí. Prožíval také hlubokou duchovní krizi, v níž pochyboval o všech hodnotách a jistotách, v něž až dosud věřil. Uvědomoval si politické a náboženské souvislosti vývoje v Evropě, který vyvrcholil třicetiletou válkou (1618 - 1648), viděl, jak se uspořádání Evropy začíná měnit, jak se pozvolna dostává k moci nová společenská třída – buržoazie a měšťanstvo se svými pragmatickými hodnotami, a zejména si uvědomoval, že právě nyní, v čase tak velkých společenských změn je zcela zásadní, aby se společnost cílevědomě chopila

³ *Karel starší ze Žerotína* (14. září 1564 – 9. října 1636), šlechtic protestantského vyznání pocházející z významného moravského rodu, s vynikajícím vzděláním, zemský soudce a ve své době vůdčí osobnost stavovské Moravy. Protože odmítal vést nábožensky motivovanou válku, nepřipojila se roku 1618 Morava k povstání českých stavů proti panovníkovi započatému pražskou defenestrací královských místodržících. Moravané se následně k povstání připojili, avšak až roku 1619, přičemž Žerotín účast opět odmítl, což pravděpodobně významně přispělo k neúspěchu povstání. Po definitivní porážce povstalců v bitvě na Bílé hoře roku 1620 Žerotín svým majetkem a vlivem pomáhal poraženým protestantům, zejm. Jednotě bratrské, poskytl útočiště a následně pomoc při odchodu do zahraničí i Komenskému (evangelikální duchovní byli po roce 1624 vypovězeni ze země). Jelikož odmítl přestoupit na katolickou víru, byl následně donucen své moravské panství prodat a odejít do emigrace ve slezské Vratislavi. Na Moravu se vrátil až krátce před svou smrtí.

tvorby své budoucnosti, aby z bojů, utrpení a rozvratu třicetileté války vzešlo nové a lepší uspořádání společnosti.

Komenský v tomto období hledal nové jistoty a nová východiska, která by jej a potažmo celou společnost vyvedla ze zmaru, zoufalství a nejistoty převratné doby zpět ke klidu a jistotě a k životu stojícímu na pevných základech neotřesitelných hodnot, které se, jak doufal, zrodí z trosek světa rozvráceného válkou. I Komenského pevná víra v Boha byla otřesena utrpením, které zažíval. V tzv. útěšných spisech, které v této době vytvořil, nejprve neochvějně spoléhá na boží prozřetelnost, avšak stále znovu podléhá pochybnostem, a nakonec až víra v brzký příchod Krista na zemi a ukončení dosavadního utrpení mu umožňuje znovu nalézt naději v budoucnost.

V souladu s přesvědčením, že se na tento nový příchod Krista musí křesťané aktivně připravit oproštěním se od všeho, co je falešné a nesprávné, podrobit zkoušce všechno, co až dosud považovali za nezpochybnitelné, a zachovat jen to, co bude skutečně ryzí a v souladu s boží vůlí, a znovu nalézt mír a jistotu ve svém nitru a takto obrozeni s důvěrou očekávat Kristův příchod, píše Komenský svůj Labyrint světa a ráj srdce, ve kterém odhaluje a odmítá přetvářku a lži světa, vidí marnost lidského hemžení a zaslepenost nasazenými brýlemi mámení až nakonec, očištěn od všeho pomíjivého a falešného, nalézá ráj ve svém srdci, do kterého přijal Krista.

V tomto nelehkém období Komenský formuloval myšlenku na nápravu společnosti prostřednictvím vzdělání a výchovy, jeho koncepce didaktiky jako všeobecného vzdělávání všech vrstev obyvatelstva si kladla za cíl nejen dosažení určité úrovně prakticky využitelných znalostí, ale především reformování společnosti, nápravu či odstranění neřádu, které odhaloval a kritizoval poutník v Labyrintu světa.

Komenský vnímal vzdělá(vá)ní jako komplexní celoživotní proces osvojování nových znalostí a výchovy jednotlivce k lepšímu a hodnotnějšímu životu. Ve vzdělání a poznání spatřoval možnost nápravy jednotlivce i společnosti. Pro každou životní (a vzdělávací) etapu Komenský předkládá jiné metody výuky a výchovy, jiné cíle a rady. Toto pojetí vzdělávání dalece předběhlo svou dobu a je v mnohém aktuální i dnes. K jeho nejvýraznějším pedagogickým a didaktickým dílům patří zejména Didactica magna (Velká didaktika).

Vrcholnou fází procesu vzdělávání a výchovy společnosti má být podle Komenského utopických představ dosažení svornosti a míru, „zlatý věk“, který započne druhým příchodem Krista na zemi.

V roce 1628 byl Komenský nucen uprchnout do polského Lešna, kde posléze strávil bezmála 20 let. Komenský se zde soustředil zejména na přípravu učebnic a metodologické a jazykovědné studie. Stal se také biskupem Jednoty bratrské. Jeho vzdělávací a pansofické snahy vzbudily pozornost v řadě evropských zemí, o školskou reformu v jejich duchu projevila zájem Anglie, Francie a posléze i Švédsko.

Po návratu do Lešna ztratil Komenský znovu veškerý majetek včetně svých rukopisů, a to roku 1656 při vypálení města jakožto centra protestantské Bratrské jednoty polským katolickým vojskem.

Komenský poté odešel do Amsterdamu, kde získal štědrú dotaci na dokončení svých didaktických a pansofických spisů a kde ve věku 78 let uprostřed práce na svém díle dne 15. listopadu 1670 zemřel. Pohřben je v kostele valonské reformované církve v nedalekém Naardenu.

2.3 Labyrint světa a ráj srdce - kniha

„Labyrint světa a ráj srdce, to jest světlé vymalování, kterak v tom světě a věcech jeho všechněch nic není než matení a motání, kolotání a lopotování, mámení a šalba, bída a tesknost, a naposledy omrzení všeho a zoufání: ale kdož doma v srdci svém sedě s jediným Pánem Bohem se uzavírá, ten sám k pravému a plnému myslí upokojení a radosti že přichází“ dokončil Komenský roku 1623 v Klopotech u Brandýsa nad Orlicí, na panství Karla staršího ze Žerotína, kde se ukrýval před svým odchodem do Polska.

Původně šlo o rukopisné dílo opatřené latinskou dedikací Karlu staršímu ze Žerotína, které bylo následně rozšířeno a roku 1631 v saské Pirně poprvé vydáno tiskem⁴ (v tomto vydání dedikace chybí). Za Komenského života byl Labyrint

⁴ Rukopis i první knižní vydání nesou titul *Labyrint světa a lusthauz srdce* (*lusthauz* – altánek, stavba určená k oddechu a rekreaci, z něm. *die Lust* – radost, potěšení, *das Haus* - dům, příbytek), názvem *Labyrint světa a ráj srdce* bylo opatřeno až amsterodamské vydání z roku 1663.

vydán ještě jednou, a to v roce 1663 v Amsterdamu. Toto druhé vydání již opět obsahovalo dedikační přípis Žerotínovi a řada původně latinských poznámek v něm byla převedena do češtiny. Později, zvláště v 19. a 20. století, se Labyrint dočkal mnoha dalších reedic a je vydáván dodnes.

Komenský Labyrint sepsal v období, kdy prožíval osobní krizi, ztratil manželku a dvě děti, jakožto protestantský duchovní byl nucen se skrývat, jeho knihy a spisy byly veřejně spáleny, nastalo období tvrdé rekatolizace. Labyrint patří mezi tzv. útěšné spisy, jimiž se s nastalou situací vyrovnává, a obrazně v něm popisuje vlastní pochyby a zmatek až po konečnou katarzi, kdy opět našel jistotu ve víře a své utrpení přetavil v jistotu boží moudrosti a lásky.

V alegorickém obrazu světa a satirickém vylíčení jeho uspořádání, směšnosti a marnosti lidského hemžení, v němž na sebe lež bere masku pravdy, hloupost se vydává za moudrost a každý se stará jen o svůj prospěch a nenalézá klidu ani štěstí, se projevuje Komenského pozorovací talent, s nímž si všímá života všech vrstev společnosti a věčného zápasu o lepší postavení a větší majetek, které jsou vydávány a zhusta považovány za cíl a smysl života.

Labyrint lze vnímat rovněž jako podobenství o lidském životě, o hledání sebe sama ve světě, kde vládne povrchnost a přetvářka, o tom, že jistotu, pravdu a pevný základ životního směřování může a musí každý najít jen sám v sobě, protože jen tak lze čelit zmatkům světa. Pro Komenského je touto jistotou a kotvou Bůh, ale zobecníme-li Komenského myšlenku, jde v zásadě o nalezení pevných a trvalých hodnot, k nimž se lze v životě vztahovat a které v rozbouřené době slouží člověku jako maják i etalon. Komenský dokonale vystihl zmatek a hledání, které jsou spojeny se samou podstatou života a které jsou důvěrně známé čtenáři v každé době, každý je Komenského Poutníkem v labyrintu světa.

Nadčasovost a modernost Labyrintu je vedle přesného vystižení bloudění a hledání člověka ve světě (na půdorysu příběhu o putování hlavního hrdiny, který se v literatuře hojně opakuje už od starověku) a společenských nešvarů nepochybně dána i Komenského nesporným spisovatelským talentem a svěžím a čtivým podáním, které má schopnost oslovit čtenáře v každé době.

Text knihy je rozdělen do 54 kapitol vč. závěru a tematicky má dvě části: „labyrint světa“ popisující lidský život, společenské stavy, řemesla apod. a „ráj srdce“, v němž Poutník mimo vřavu světa nalézá Krista - jistotu a naplnění.

Za motto si Komenský zvolil citát ze starozákonní knihy Kazatel (Kazatel 1:14) a epigram svého současníka, českého exulanta a básníka Jiřího Kavky (Georgius Colsinius), obé s odkazy na labyrint či pomíjivost všeho světského.

V úvodu Komenský promlouvá ke čtenáři a předesílá, že Labyrint není pouhý fiktivní příběh, nýbrž že je ve značné míře založen na osobních autorových zkušenostech a zážitcích, a vysvětluje, že v něm usiluje čtenáři ukázat, kde lze nalézt nejvyšší blaženost, v níž lze spočinout v jistotě, s klidnou myslí a důvěrou. Že naplnění nelze nalézt vně sebe sama, ať ve slávě, bohatství, učenosti či hýření, ale jen na samém dně vlastního srdce, kde přebývá Bůh. Kdo chce poznat svět a jeho uspořádání, zkoumá ho svou zvědavostí a všetečností a vidí, že mnohé, co se očím zjevuje, vidíme skrze zvyk, který viděné přibarvuje podle našeho očekávání, a skrze brýle mámení, které z ošklivosti dělají krásu a ze špatnosti ušlechtilost. Komenský chce čtenáři odhalit, jak jsou naše smysly ve světě klamány, a chce mu pomoci nahlédnout za vnější zdání věcí.

2.4 J. A. Komenský jako inspirace v české hudbě 2. poloviny 20. století

Dílo a osobnost J. A. Komenského je v našich i světových dějinách něčím zcela ojedinělým. Jeho působení a uvažování dalo a stále dává podněty k zamyšlení. Komenský se stal inspirací lidem v různých oblastech života, oslovil pochopitelně i umělce různého zaměření: divadelníky (na motivy Komenského Labyrintu vznikla řada divadelních představení, např. v Divadle v Celetné, v Městském divadle Zlín, v divadle v Hradci Králové atd.), výtvarníky (např. kresby české výtvarnice Evy Vlasákové Ráj srdce a labyrint světa, koláže Miroslava Huptycha také na téma Labyrintu ad.), spisovatele, básníky (např. Jaroslav Seifert napsal báseň Jan Amos Komenský či Jaroslav Šárka je autorem básnické skladby Labyrintem světů k ráji srdce) a v neposlední řadě i hudební skladatele.

Komenského myšlenky ukryté v textech psaných krásným jazykem, jeho názory a vůbec celý jeho životní postoj, jeho úsilí najít cestu vedoucí k nápravě lidstva jako celku, jsou stále živé, platné, nadčasové. Komenského nazírání na svět není omezeno dobou ani místem, obojí dalece přesahuje a dnes víc než kdy dříve má smysl se k jeho pozorováním a postřehům vracet a zamýšlet se nad jejich významem a smyslem. Nelze se divit, že řada českých autorů 2. poloviny 20. století se k tomuto prameni inspirace, jakým Komenský bezesporu byl a je (a zcela nepochybně i bude), obrací a ve svém díle se jím nechá, v nejlepším

slova smyslu, ovlivnit. V následujících řádcích bude zmíněn alespoň výsek našich skladatelů, kteří v některých ze svých děl s Komenským coby inspirací pracovali.

2.4.1 Labyrint světa a ráj srdce v české hudbě 2. poloviny 20. století

Dílem, které je i předmětem zkoumání této práce, se zabývalo hned několik autorů: kromě Petra Ebena, který se mu věnoval ve dvou dílech, také Jaroslav Krček (1939) či Miroslav Raichl (1930 – 1998).

V roce 1990 vytvořil *Jaroslav Krček* rozměrnou hodinovou čtyřvětou Symfonii č. 3 pro orchestr, smíšený sbor a recitátora. Osou díla je text, vycházející z Komenského knihy, který sestavil Zdeněk Barborka. K dílu autor říká: „Přál bych si, aby lidé chtěli, pochopili a poznali, že je potřeba rozpouštět vše hrubé na jemné, necitlivé na citlivé, nekázeň na odpovědnost, neúctu v úctu, vděk a pokoru, nenávisť v lásku, žal v radost, temnotu ve světlo. K tomu ať přispívá i toto dílo.“⁵ Symfonie byla roku 1996 zaznamenána na zvukovém nosiči, hraje Česká filharmonie pod taktovkou Jiřího Bělohlávka, spoluúčinkuje Kühnův smíšený sbor, role recitátora se ujal Radovan Lukavský.

V letech 1984 až 1986 vznikla kantáta *Miroslava Reichla* pro tenor, smíšený sbor a orchestr s názvem Historický obraz. Úryvek Komenského textu o válce zaznívá ve druhé ze čtyř vět.

2.4.2 Odrazy dalších Komenského děl v české hudbě 2. poloviny 20. století

I další čeští autoři se inspirovali Komenského díly. Například *Antonín Tučapský* (1928 – 2014) zkomponoval Dva hymnické zpěvy pro smíšený sbor a capella na text Komenského menšího spisu Polnice milostivého léta pro národ český (1632) – tato skladba obdržela první místo na soutěži ve Francii.

Na text Kšaftu umírající matky Jednoty bratrské (1650) zkomponoval *Otmar Mácha* mezi lety 1952 a 1955 oratorium Odkaz J. A. Komenského pro mezzosoprán, smíšený sbor, orchestr a varhany. Navzdory na řadě míst vlasteneckému a religióznímu zaměření textu (Mácha sám říkal: „Po celou dobu

⁵ Podle textu, který je součástí CD Jan Amos Komenský.

práce na kompozici oratoria jsem nevěřil, že dílo někdy uslyším.“⁶) proběhla premiéra díla překvapivě bez textových úprav, těm se však již nevyhnula rozhlasová nahrávka z roku 1985, kdy byly některé úseky buď zcela vypuštěny, nebo alespoň upraveny. Mácha je rovněž autorem deseti chorálů z Komenského Kancionálu. Vytvořil také hojně uváděnou kantátu pro dětský sbor a orchestr, eventuelně varhany a bicí, s názvem Hymnus – Cedant arma togae, v níž zhudebnil Komenského text z učebnice latiny pro gymnázia. Mácha je i autorem Suity z hudby k filmu Putování Jana Amose (poslední část se jmenuje Labyrint).

I Jaroslav Krček se dílu Komenského věnoval vícekrát, výsledkem je například třívětá kantáta pro tenor, ženský sbor a dva komorní orchestry O lux mundi (na téma Komenského Via lucis, Cesta světla) z roku 1985.

Ani Petr Eben se nezabýval pouze Labyrintem, v roce 1978 vyšly pod názvem Cantica Comeniana jeho úpravy deseti chorálů z Komenského Amsterodamského kancionálu (1659). Součástí Kancionálu byla i píseň Ó, Bože veliký, která je citována ve druhé Ebenově chorální fantazii.

Dalšími skladateli, kteří buď použili ve své tvorbě Komenského text, nebo se jím jen inspirovali, jsou kupříkladu Marek Kopelent, Zdeněk Lukáš či Petr Řezníček.⁷

Závěrem lze dodat, že výčet autorů inspirujících se ve své tvorbě Komenského dílem zdaleka není úplný, slouží pouze jako orientační přehled.

⁶ Kateřina Vondrovicová. „Jan Amos Komenský – inspirace v české soudobé hudbě.“ *Hudební rozhledy*. 1992, roč. 45, č. 3, s. 100.

⁷ Tamtéž, s. 98 – 103.

3 Petr Eben

3.1 Životopis

Petr Eben se narodil 22. ledna 1929 ve východočeském Žamberku v učitelské rodině. Většinu dětství však strávil v Českém Krumlově, kam rodina v roce 1935 přesídlila. V Krumlově se poprvé setkává aktivně s hudbou. A nejen to, Krumlov, historická a architektonická perla jižních Čech, jistě v mladém Petrovi mimoděk utvářela vztah k dějinám, k estetice a i k jiným uměleckým oborům nežli pouze k hudbě. V Krumlově se také poprvé setkal s varhanami, nástrojem, který mu učaroval na celý život a stal se jeho patrně nejvěrnějším myšlenkovým tlumočником.

Po studiu na gymnáziu, přerušném válkou, během níž byl Eben internován v koncentračním táboře Buchenwald, přesídlil Eben do Prahy a nastoupil ke studiím na Akademii múzických umění, kde v letech 1948 až 1952 absolvoval obor klavír u Františka Raucha (1910 - 1996) a mezi roky 1950 a 1954 skladbu u Pavla Bořkovce (1894 - 1972). „Varhany by býval studoval také rád, fyzické předpoklady měl, snad ještě lepší než pro klavír, ovšem studium dalšího oboru už mu nebylo školou umožněno. Možná to nakonec bylo dobře, protože kdo ví, jak by pak pro varhany skládal?“⁸

Po ukončení vysoké školy se Eben živil jako klavírista a pedagog. 35 let vyučoval na Katedře hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (přednášel i na univerzitách v zahraničí), po roce 1989 také působil několik let na Katedře skladby na Hudební akademii múzických umění. Hudební pedagogice přispěl rovněž tvorbou několika učebnic a metodických materiálů (např. spolu se skladatelem Jarmilem Burghuserem vytvořil učebnici Čtení a hra partitur), je i spoluautorem české verze Orffova Schulwerku (Česká Orffova škola), na jejíž tvorbě spolupracoval se svým švagrem a známým hudebním skladatelem Iljou Hurníkem (1922 - 2013) a jež se stala velmi populární.

Jako klavírista se věnoval především komorní hře. Je pozoruhodné, že v době, která duchovní hudbě, již varhany zpravidla interpretují, v nejmenším nepřála, dosáhl právě v této oblasti největšího uznání jak u nás, tak ve světě. Proslavil se

⁸ Z rozhovoru s Šárkou Ebenovou, manželkou Petra Ebena, ze dne 12. 4. 2017.

jako varhanní improvizátor i autor. Na otázku, kterou po roce 1989 Eben nejdnou dostal, totiž proč nikdy neemigroval, když měl ve světě dveře otevřené, odpověděl: „Já jsem vždycky cítil, že bych tam nebyl šťastný a že se musím vrátit. Nebyl jsem do té míry pronásledován, aby mě to nutilo uprchnout. Byl jsem občas pouze ‚přidušen‘. A jakkoli to zní paradoxně, pro umělecký i duchovní vývoj jsou někdy překážky spíš užitečné. Člověk je bohužel většinou jako citrusové ovoce: dobrovolně šťávu nevydává, jde to jen pod tlakem. Rozhodující pro setrvání v této zemi byl ovšem i pocit přátelství a solidarity s těmi, kteří zde žili, a zároveň jakási dobrovolná spolupráce s vyšší režíí‘. Cítil jsem jako svůj úkol zůstat tam, kam jsem byl životem postaven.“⁹

Ebenova skladatelská tvorba je velmi rozsáhlá, zahrnuje díla vokální, vokálně – instrumentální, orchestrální, komorní, klavírní a varhanní. K vrcholným dílům řadil Eben svou církevní operu Jeremias (1996 – 1997). Z varhanních děl patří k nejznámějším cykly Nedělní hudba (vznikla v nelehkých 50. letech, sám autor se domníval, že vzhledem k „oblíbenosti“ varhanní hudby komunistickým režimem píše skladbu v podstatě „do šuplíku“, o to větší bylo překvapení, že se skladba stala Ebenovou nejhranější), Faust, Job, Labyrint světa a ráj srdce.

Při komponování se Eben inspiroval historickými náměty, gregoriánským chorálem, lidovou hudbou, výtvarným uměním, básnickým slovem či textem, který svým jazykem, hloubkou a bohatostí a pestrostí přirovnání básně připomínal, a nakonec, ale nikoli v poslední řadě, svojí vírou v Boha. Jeho hudební jazyk většinou neopouští hranice rozšířené tonality, je charakteristický použitím výrazných témat a motivů, nevzdává se melodičnosti. V hudbě není novátorem ani experimentátorem, průkopníkem nových směrů (v tomto smyslu došel ve varhanní hudbě asi nejdále v cyklu Laudes), přesto je jeho jazyk originální, svébytný, ebenovský.

Petr Eben, „v osobním styku charismatický, nevšedně srdečný člověk s mile rozmáchlými gesty, rychlou chůzí a pronikavým pohledem výrazných hnědých

⁹ Agáta Pilátová. „Hudba nejen zní, ale i oslovuje“. *Týdeník rozhlas*. Praha: Radioservis, 2004, č. 15. Dostupné z: www.radioservis-as.cz

očí¹⁰, jedna z nejvýraznějších osobností hudby 2. poloviny 20. století u nás i ve světě, zemřel dne 24. října 2007 v kruhu svých nejbližších.

3.2 Petr Eben a improvizace

U nás i ve světě byl Eben uznáván jako vynikající improvizátor. Improvizace, v níž má původ řada jeho varhanních děl, byla jednou z jeho nejvladnějších forem hudebního vyjádření.

Improvizace je v určité formě v hudbě přítomna odnepaměti. Vrcholným obdobím improvizace v hudbě (a to nejen u varhan, ale i v dalších hudebních oborech) bylo baroko a mezi její největší mistry patřil Johann Sebastian Bach. Jeden z jeho žáků napsal: „Bach – každý generálbas k sólu doprovází tak, že si lidé myslí, že jde o koncert a že melodie, které vytváří svou pravou rukou, byly již předem zkomponovány.“¹¹ Improvizační umění se ovšem začalo už od doby romantismu pozvolně vytrácet a do dnešní doby trvale přetrvává v podstatě pouze v oblasti varhanní hudby a také v jazzu. Toho, že se improvizace postupně ztrácí z hudby, si byl dobře vědom i Eben: „Improvizace pro mne není jen oblast, kde bych chtěl ukázat svoji určitou specialitu. Cítím lítost, že se toto umění ztratilo, a tak se s radostí snažím své posluchače trochu inspirovat, aby se jím začali znovu zabývat.“ A dodává: „Hravost improvizace je lákavá pro publikum stejně jako pro toho, kdo ji provádí.“¹² Pro Lyru Pragensis¹³ Eben dokonce vytvořil úspěšný pořad Umění improvizace, v němž kromě něj účinkovala i řada umělců z jiných oborů, od výtvarníků až po mimy.

Ebenovy improvizace často obsahovaly množství motivů a témat, z nichž vykristalizovaly nové kompozice. Takto vznikly např. skladby Okna (pro varhany a trubku), Dvě chorální fantazie, Job, Krajiny patmoské a také Labyrint světa a ráj srdce.

¹⁰ K. Vondrovicová. „Petr Eben“. *Hudební rozhledy*. Praha: Společnost Hudební rozhledy, 2007, roč. 60, č. 12, s. 24.

¹¹ Jan Václav Sýkora. *Improvizace včera a dnes*. Praha: Panton, 1966, s. 24.

¹² K. Vondrovicová. *Petr Eben*. Praha: Panton, 1995. s. 104

¹³ Lyra Pragensis – komorní sdružení pro hudbu, poezii a výtvarné umění (založeno 1967). Jejím dlouholetým vedoucím byl M. Friedl.

Ebena při improvizování vždy nejvíce inspirovalo básnické slovo či prózy, které se svým charakterem básni blížily. Za nástroj, který mu umožní se nejlépe vyjádřit a který nejlépe vyjde vstříc skladatelské fantazii, považoval varhany: „Varhany jsou pro improvizaci samozřejmě nejlákavější, protože člověk má pod prsty i pod nohama nejen řadu tónů, ale i barev – a už ta možnost, že má ještě jednu melodickou linku v pedálu navíc, může hudební projev obohatit o další dimenzi.“¹⁴ Eben provedl za život nesčítelně koncertních improvizčních vystoupení na řadě míst v zahraničí i u nás. K nejprestižnějším patřil koncert v rámci cyklu koncertů v pařížské katedrále Notre Dame či v londýnské síni Royal Festival Hall.

Při improvizaci kladl vždy velký důraz na zvukovou stránku, tedy na registraci a na to, aby byla myšlenka, motiv či téma vždy zřetelné. Šárka Ebenová vzpomíná: „Na místo, kde měl Petr koncertovat a kde neznal místní varhany, jsme jeli vždy s dvoudenním předstihem, aby si manžel stihl během této doby pečlivě připravit registraci. Já seděla celé dva dny dole v lodi kostela a Petr na mě shora volal dotazy, zda je zvuk v pořádku, zda je téma či motiv dostatečně zřetelný.“ A dodává: „Vzpomínám si, jak jednou Petr registroval v Hamburku, pozoroval ho místní varhaník a v pravidelných intervalech kamsi odbíhal. Později jsme zjistili, že vždy odběhl do zadní místnosti a tam, aby si je zapamatoval, rychle zapisoval kombinace rejstříků, které manžel používal.“¹⁵

Pro umění improvizovat jsou dle Ebena zásadní tři věci: intuice při podkládání melodie vhodnými akordy (tato schopnost musí být vrozená), nástrojová technika a zručnost práce s motivem. Poslední dva body jsou dle skladatele naučitelné a vycvičitelné.¹⁶

¹⁴ K. Vondrovicová. *Petr Eben*, s. 108.

¹⁵ Z rozhovoru se Šárkou Ebenovou ze dne 12. 4. 2017.

¹⁶ K. Vondrovicová. *Petr Eben*

4 Labyrint světa a ráj srdce – cyklus pro varhany a recitátora

Historie vzniku díla sahá do konce 60. let 20. století. Tehdy se konaly hudebně – literární pořady s duchovní tematikou organizované sdružením Lyra Pragensis. V rámci jednoho z nich byly v pražském kostele sv. Martina ve zdi přednášeny pasáže z Komenského Labyrintu (tehdy je četl Milan Friedl, dlouholetý ředitel Lyry Pragensis a recitátor). Eben dané texty doprovázel improvizacemi, ovšem tehdy se ještě jednalo spíše o hudbu, jež tvořila pouze pozadí k textu. Improvizační pořad, který byl již přímým předchůdcem dnešní podoby Ebenova cyklu, pak zazněl poprvé v australském Melbourne v rámci festivalu varhanní a cembalové hudby v roce 1991. Od té doby s tímto improvizačním pořadem vystoupil Eben v mnoha zahraničních městech (Ossiach v Rakousku, Edinburgh ve Skotsku, v Londýně, Vídni, Berlíně, v Římě a dokonce například i v Reykjavíku na Islandu) i u nás, vždy s velkou odezvou posluchačů i kritiků, například v britském tisku se po edinburghském provedení psalo: „Neváhám popsat to, co jsem slyšel, jako hudbu brilantně emotivní, mocnou a výstižnou (...) Ebenovo dílo patří pevně do linie dalších varhanních děl od Fausta přes Joba“ (Peter Herbert)¹⁷. Známost se stala pražská premiéra Labyrintu (recitoval Marek Eben), která se konala 22. 1. 1996 v Rudolfinu a byla zaznamenána na zvukovém nosiči.¹⁸ Naposledy hrál Petr Eben Labyrint v červnu 2003 v kostele sv. Antonína v pražských Holešovicích.¹⁹ Při improvizování měl před sebou vždy jen papír s poznámkami a načrtnutými tématy. Někdy se při hraní nechal inspirovat prý

¹⁷ K. Vondrovicová. *Petr Eben*, s. 109.

¹⁸ Ve skutečnosti provedl Eben Labyrint v Praze poprvé (ještě před koncertem v Rudolfinu) v síni Církve bratrské v Soukenické ulici, ale šlo pouze o komorní prostředí a menší nástroj.

¹⁹ Obvykle si Eben při improvizaci vystačil sám, ale v roce 2003 už nebyl v dobrém zdravotním stavu a potřeboval při hře asistenta, který by pomáhal s registrací, při jeho posledním koncertu mu tedy s registrací pomáhal tamější varhaník a pedagog Pražské konzervatoře Jan Kalfus.

i obrazy Hieronyma Bosche (1450 – 1516)²⁰, které mu byly svou expresivitou zdrojem inspirace.²¹

Definitivní podobu dostal cyklus v roce 2002, kdy byl zapsán do not a bylo tak vyhověno řadě varhaníků – interpretů, kteří si přáli toto dílo zahrnout do svého repertoáru. Premiéra cyklu už jako zapsaného a vydaného díla se konala v roce 2002 v Göteborgu v provedení varhaníka Johannese Landgrena²². V české premiéře jej uvedla v roce 2004 varhanice Irena Chřibková.

Přístup k dílu a svůj vztah ke Komenskému vyjádřil Eben těmito slovy: „Náš stát – malý kus země obklopený většími národy – byl mnohokrát okupován našimi sousedy a v těchto situacích skoro vždycky nejchytřejší a nejnadanější lidé, kteří bojovali za naši nezávislost, museli zemi opustit. A tak je jakási pravidelná emigrace něco jako pouštění žilou běžným a trvalým osudem až do dnešních dnů. Komenský je tragickým a typickým příkladem tohoto osudu. (...) Pro mě je obdivuhodným příkladem jeho statečnosti to, že v okamžiku, kdy takřka všechna jeho díla byla zničena požárem, okamžitě je všechna začal psát znovu. Já bych si nikdy nedovedl představit, že bych znovu psal i jenom jednu ztracenou skladbu, natož všechny. Ale je tady jedna vlastnost, která mě dojíká nejvíc ze všech jeho rysů ostatních. Jeho pohled na tento svět, ovlivněný ztrátou ženy i dětí následkem moru a ovlivněný všemi smutnými zkušenostmi třicetileté války, byl velmi kritický. V pasáži z konce (...) Labyrintu uslyšíte, jak zklamán je poutník, putující tímto světem, jak nikde nemůže najít něco přijatelného, uklidňujícího, potěšujícího, ani v kostelích ne. (...) Ale přesto Komenský pracuje s neúnavnou aktivitou pro tento svět. (...) Vidím v něm skvělý příklad pro postoj každého z nás k tomuto světu, který se od jeho dob příliš nezlepšil: nebýt k němu připoután, zachovat si vlastní kritický pohled i odstup, ale věnovat všechny své síly na jeho zlepšení.“²³

²⁰ Dílo Hieronyma Bosche bylo jedním z hlavních inspiračních zdrojů surrealismu ve 20. století

²¹ Na základě rozhovoru se Šárkou Ebenovou ze dne 12. 4. 2017.

²² Doprovodný text K. Vondrovicové k CD Labyrint světa a ráj srdce z roku 2008.

²³ K. Vondrovicová. *Petr Eben*, s. 110.

4.1 Písně použité v cyklu Petra Ebena

Petr Eben ve svém cyklu *Labyrint světa a ráj srdce* použil v několika jeho částech (konkrétně ve dvanácti z celkových čtrnácti) jako téma šestici písní, z nichž čtyři pocházejí z Komenského Amsterodamského kancionálu, o němž je pojednáno níže, jedna píseň je původně z Rohova kancionálu (1541)²⁴ a v případě zbývajících šesté písně použil Eben nápěv známé moravské lidové melodie. Všechny citované Komenského duchovní písně i píseň z Rohova kancionálu jsou dnes součástí běžně užívaného Evangelického zpěvníku (celkem se v něm vyskytuje 29 Komenského písňových textů), z něhož Eben také primárně písně čerpal.

4.1.1 Amsterodamský kancionál

V Amsterodamském kancionálu vrcholí Komenského hymnologická a básnická práce. Kancionál byl vydán v Amsterdamu roku 1659 v tiskařské dílně Kryštofa Kunráda. Kancionál vyšel, jak bylo v Jednotě bratrské zvykem, anonymně, ovšem zasvěceným stačilo datum uvedené na konci předmluvy („V Amsterodamě 28. dne měsíce března, roku 1659“), aby poznali autora. 28. březen 1659 byl totiž dnem Komenského 67. narozenin. Ovšem to, že je Komenský editorem zpěvníku a zároveň autorem zhruba pětiny textů písní (u některých je i autorem melodie) ve sborníku obsažených, dokazují i nejnovějšího bádání.

Kancionálu předchází poměrně rozsáhlá a propracovaná předmluva (vyšla později i samostatně jako spis *O duchovním zpěvu*), za ní následuje 150 písňových parafrází žalmů Jiřího Strejce²⁵; žalmy jsou, jako přímé slovo Boží, umístěny na samém začátku Kancionálu. Po žalmech následují „Zpěvů novozákonních díl první, obsahující v sobě žalmy a písně od svatých Božích angelů i lidí při začátku církve Nového zákona zpívané“²⁶ Následuje hlavní část Kancionálu, písně. Ve zpěvníku je celkem 430 písní, z nichž 273 má notovanou melodii a u zbývajících jsou uvedeny odkazy na melodii. Jádrem Kancionálu je 310 více či méně upravených starších písní, dále je zde 146 nových písní. Podle Antonína Škarky, který se podrobně zabýval Komenského duchovními písněmi, lze považovat

²⁴ *Evangelický zpěvník*. Karlsruhe: Synodní rada československé církve evangelické, 1979.

²⁵ J. Strejc (1536 Zábřeh – 1599 Židlochovice) – bratrský duchovní, básník, jeden z překladatelů Bible kralické).

²⁶ Jan Amos Komenský. *Kancionál*. Praha: Kalich, 1992, s. 12.

celkem 135 písní za původní dílo Komenského. V souladu s věroukou Jednoty bratrské jsou písně rozděleny do tří hlavních oddílů; dělí se na písně podstatné, služebné a případné.

První oddíl zahrnuje písně o věcech v křesťanském náboženství podstatných: o víře, lásce a naději, druhý oddíl obsahuje písně o prostředcích, jimiž se nabývá víry, lásky a naděje a třetí oddíl, plným názvem Zpěvů evanjelických díl čtvrtý o věcech případných, k jistým časům, místům, osobám a potřebám patřících. Tento poslední oddíl má pět podskupin, z nichž jedna (písně pro různé stavy a povolání) se v Komenského Kancionálu objevuje vůbec poprvé. Není bez zajímavosti, že mezi písněmi případnými je píseň Všechn život všech nás lidí jest pout, kterou Komenský ve své předmluvě označil za jednu ze vzorných písní a považoval ji za jednu z těch, které nejdokonaleji reprezentují jeho básnickou tvorbu²⁷. Tato píseň bývá často považována za veršovanou miniaturní verzi Labyrintu světa se svou základní myšlenkou o neustálém putování a hledání životních i duchovních jistot (viz Příloha č. 1).

Po těchto třech hlavních částech následuje ještě tzv. Přídavek písní pozapomenutých, v němž jsou písně, na něž se při edici zapomnělo a také písně, které vznikly v průběhu tisku a nemohly tak být zařazeny na příslušné místo ve zpěvníku. Na konci Kancionálu je pak ještě několikero seznamů písní: Rejstříček písní německých v nově do češtiny uvedených; Rejstříček písní polských na česko přeložených; Rejstříček písní z gruntu nových; Staré sic, ale v Kancionál prve nepojaté; Rejstřík všech žalmů a písní v Kancionálu tomto obsažených. V dosavadních kancionálech nebylo sestavení takto podrobného rejstříku obvyklé. Jeho detailnost mimo jiné napomáhá při zkoumání autorství a původu písní v Kancionálu.

Posláním Kancionálu bylo podle Komenského především duchovní posila českých exulantů, ale byl určen i věřícím, kteří zůstali ve vlasti. Právě tímto sborníkem je

²⁷ Píseň je v dokonalém časoměrném verši; Komenský považoval časomíru za ideál, česká poezie podle něj má probíhat v časomíře, sylabický verš, všeobecně rozšířený a nejčastěji používaný sice nezamítal (sám jej i někdy používal), ale časomíru považoval za nejdokonalejší způsob práce s verši – tvrdil, že použitím časomíry by se čeština dostala na roveň latině a řečtině.

uzavřena dlouhá a souvislá řada tisků Jednoty bratrské, které byly vydávány hlavně na českém území.²⁸

Komenský se hymnografickou a básnickou prací zabýval ještě v době, kdy žil ve vlasti. Ovšem soustavně se duchovními písněmi začal zabírat, až když v roce 1628 odešel natrvalo do exilu. Zabýval se překlady, (z němčiny a polštiny), parafrázováním či úpravou přejatých písní a také se věnoval tvorbě písní nových. Samotnému vzniku Kancionálu předcházela řada přípravných prací, mezi něž lze zařadit Komenského překlady žalmů, tištěná sbírka duchovních písní *Nové písně některé* a rukopisný soubor *Písně některé nábožné*.²⁹ Z hlediska hudební stránky je třeba zmínit jednotné použití systému bílé menzurální notace na pětlinkové osnově. Všechny melodie jsou zapsané výhradně v jednohlase a probíhají v církevních tóninách, dominuje především iónská a dórská tónina, ale poměrně často je zastoupena i tónina aiolská a frygická, nejméně potom lydická. Zvýšením či snížením charakteristických intervalů (především v závěrech písní) těchto tónin se pak přibližuje vnímání melodie novému dur – mollovému harmonickému myšlení. Převážná část melodií byla převzata z jiných kancionálů; přejímání nápěvů bývala běžná praxe a vytvoření nového textu k již existující melodii nijak nesnižovalo hodnotu tvorby. V tehdejší době byla již pouhá úprava přejatého (cizího) nápěvu pokládána za původní dílo.

I když se v několika případech uvažuje o Komenského původním autorství, přímý důkaz pro to, že některou z melodií skutečně složil, neexistuje.³⁰ Dosud nevzniklo kritické vydání celého Kancionálu. Jeho literární složkou se podrobně zabýval již výše zmíněný Antonín Škarka (vydal knihu *Duchovní písně J. A. Komenského*), hudební stránkou se pak měl zabývat muzikolog Vladimír Helfert (1886 - 1945), který s bádáním začal, ale jeho snažení bylo tragicky přerušeno během války (Škarka svou knihu o Komenského duchovních písních dedikoval Helfertovi³¹). Část Kancionálu pak vyšla tiskem v roce 1992 pod odborným dohledem muzikoložky Olgy Settari.

²⁸ J. A. Komenský. *Kancionál*

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Tamtéž.

³¹ V úvodu je toto věnování: Památce univ. prof. Dr. Vladimíra Helferta, bojovníka a mučedníka za naši svobodu

4.1.2 Písňe z Amsterodamského kancionálu použité v cyklu Petra Ebena

1) Studně nepřevážená³²

Tato píseň je dodnes hojně prováděná.³³ V Komenského Kancionálu je zařazena mezi písňe podstatné. Poprvé byla otištěna v Amsterodamském kancionálu v roce 1659 a její text je jeden z Komenského nejkrásnějších. Vyjadřuje prosbu o víru, naději a lásku. Píseň je uvedena v „Rejstříčku písni z gruntu nových“. Komenský je považován za pravděpodobného autora textu. Celá píseň se skládá ze třinácti slok, v dnes používaném evangelickém zpěvníku jsou uvedeny sloky čtyři.

Takto je píseň uvedena v Amsterodamském kancionálu (v přepisu z menzurální do moderní notace):

Studně nepřevážená



Stu - dně ne - pře - vá - že - ná všech bož - ských mi - lo - stí,
k to - bě u - pí - du - še má, tvých ží - zníc slad - kos - tí,



Bo - že Du chu sva - tý, jenžs po - sa - vad v da - řích svých, pře - dra - hých



a roz - koš - ných, pře - hoj - ně bo - ha - tý.

³² Nepřevážená = nevyčerpatelná (podle poznámek Antonína Škarky, který k tisku připravil a poznámkami opatřil Komenského Duchovní písňe)

³³ V německy mluvících oblastech je známa jako píseň Von Gott will ich nicht lassen, popř. Helft mir Gotts Güte preisen.

Toto je verze písně, jak je uvedena v dnes užívaném evangelickém zpěvníku:

Studně nepřevážená



Stud-ně ne - pře-vá-že - ná všech bož-ských mi-lo-stí, Bo-že, Du - chusva-tý,
k to-bě ú - pí du-še má, tvých ží - zníc slad-ko-stí,

jenžs po-sa - vad v da rech svých pře-dra-hých a roz-koš - ných pře-hoj-ně bo-ha - tý

Mezi těmito dvěma verzemi písně je několik poměrně výrazných rozdílů. Kromě mírných textových úprav (provedených tak, aby byla píseň bližší dnešnímu člověku) se jedná především o několik odlišností melodických: zatímco v Komenského kancionálu je sedmá nota a¹, v moderním zpěvníku je nota f¹. Další rozdíl je v rytmické podobě první noty po repetici: u Komenského je nota d² půlová, v dnešním zpěvníku je po repetici čtvrtěová pomlka následovaná čtvrtěovou notou d². Poslední rozdíl je v notě po poslední césuře, v Amsterodamském kancionálu je nota e¹, v moderním kancionálu je nota f¹. V Ebenově cyklu je užitá verze z dnešního zpěvníku.

2) Drahý poklad moudrosti

Tuto píseň přeložil Komenský z německého originálu Ein Edler Schatz der Weisheit Jana Korytanského³⁴ (†1582). Komenský je i v tomto případě považován za autora pravděpodobného (uvádí A. Škarka). Píseň má stejný nápěv jako píseň Mocný všech věků Králi (v dnešním evangelickém zpěvníku se používá název Všechn věků mocný Králi), který složil Hans Kugelmann³⁵. Jiný překlad písně pořídil Tomáš Řešátka Soběslavský (†1602); tato verze s názvem Ctný poklad moudrosti vši jestiř slovo Boží byla zařazena do jeho Kancionálu celoročního vydaného roku 1610. Komenský podle dostupných informací tento

³⁴ Český bratr, který se díky dobré znalosti německého jazyka stal správcem německého bratrského sboru v Poznani

³⁵ Ant. Škarka uvádí jako autora melodie Martina Andina, ale moderní evangelický zpěvník zmiňuje coby skladatele Němce H. Kugelmana (1495 – 1542)

překlad buď neznal, nebo jej přinejmenším nepoužil. Píseň byla později vydána ještě mnohokrát, přičemž nezřídka došlo k výrazným textovým úpravám – například verze Moudrosti poklad z nebe, dnes hojně používaná a zařazená do evangelického zpěvníku, či Všech moudrostí sklad s nebe a další.

Takto je píseň uvedena v Amsterodamském kancionálu, kde má 10 slok (v přepisu z menzurální do moderní notace):

Drahý poklad moudrosti

Dra - hý po - klad mou - dro - sti slo - vo jest Bo - ží nám,
kte - rýmž se - be k zná - mo - sti po - dá - vá Pán Bůh sám, svě -

tlo k vy - je - ve - ní tvá - ře Bo - ží nám v Kri - stu na věč - né spa - se - ní, slad -

ká k ži - vo - tu vů - ně v mdlo - bách ko - čer - stve - ní.

Takto vypadá píseň v podobě, v níž je otištěna v evangelickém zpěvníku dnes (ve zpěvníku je uvedeno 5 slok):

Moudrosti poklad z nebe

Moud-ro-sti pokladz ne-be je slo-vo Bo-ží nám, toť světlo k zjevení nám v Kristu
jímž k pozná - ní nám se - be při-vá-dí Pán Bůh sám;

Bo - ží tvá - ře na věč - né spa - se - ní, k ži - vo - tu sladká vů - ně a v mdlobách sí - le - ní.

Dnešní verze má oproti Komenského mírně pozměněný text (kvůli lepšímu porozumění se přizpůsobil současnému jazyku) a je transponována o kvartu níž

(u Komenského je vyžadován rozsah tónů g¹ až g², tedy je posazena velmi vysoko a je pro běžného neškoleného interpreta, jakých je mezi věřícími většina, těžko proveditelná; v současném evangelickém zpěvníku je vyžadován rozsah tónů d¹ až d², což je pro zpěv o mnoho přívětivější).

3) Ježíši, slávo nejvyšší

Poprvé se tato píseň objevuje již v roce 1641 mezi písněmi přidanými k třetímu vydání prvního dílu *Praxis pietatis*. Ve 20. letech 17. století se Komenský, toho času v začátku lešenského vyhnanství, poprvé setkal se spisem *Praxis pietatis: das Übung der Gottseligkeit*³⁶, jenž byl jakousi příručkou křesťanské teorie a praxe, vytvořené v duchu reformovaného a kalvínského uvažování, které bylo Komenskému smýšlení blízké. Tato práce byla překladem anglického originálu *The Praxis of Piety, directing a Christian, how to walk, that he may please God*³⁷ autora Lewise Baylyho³⁸. Německá verze Baylyho knihy Komenského natolik zaujala, že ji záhy přeložil či spíše upravil do češtiny a vydal pod – dle dobového zvyku – obširným názvem „*Praxis pietatis* čili jak se cvičit v pravé zbožnosti; milá knížka, poučující, jak může křesťan růst ve spasitelném poznání Boha i sebe a jak svůj život, vedený v bázni Boží, může dobře s klidným svědomím prožít v pokoji a nakonec jej blahoslaveně uzavřít smrtí“³⁹. Ve čtyřicátých letech se píseň objevila též v Komenského „*Písních některých nábožných potřebně z německých neb polských pod české rytmy uvedených, a našich některých starých předělaných*“ jako píseň O pokání. Ačkoli se zdálo, že Komenského původní autorství je jisté (píseň *Ježíši, slávo nejvyšší* je v Kancionálu zařazena do *Rejstříčku písní z gruntu nových*), tato domněnka byla vyvrácena, když Škarka zjistil, že píseň je překladem německé kající písně *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, du Brunnquell aller Gnaden*, z básněnou Bartholomeem Ringwaldtem (1530 – 1599).

³⁶ V překladu *Praxis pietatis: Jak se chovat ku Boží potěše* (přel. autorka)

³⁷ V překladu *Praxis pietatis, rada křesťanům, jak se chovat ku Boží potěše* (přel. autorka)

³⁸ Anglický teolog, polemik a kazatel, biskup anglikánské církve ve velšském Bangoru. Žil v letech 1565 až 1631)

³⁹ J. A. Komenský. *Praxis pietatis*. Praha: Křesťanský spolek mladíků v Čechách, 1922.

Takto je píseň uvedena v Amsterodamském kancionálu, kde má 9 slok (v prepisu z menzurální do moderní notace):

Ježíši, slávo nejvyšší

Je - ží - ši, slá - vo nej - vy - šší, stu - dni - ce vší mi - lo - sti,
 u - to - čiš - tě těm nej - jist - ší, kdož se svých dě - sí zlo - stí,
 ach, viz mne, jak ob - tí - žen jsem zpá - cha - ných ne - pra -
 vo - stí jhem, kte - réž mne k ze - mi tla - čí

Zde je verze, která se dnes objevuje v běžně používaném evangelickém zpěvníku (v něm uvedeno 5 slok):

Ježíši, slávo nejvyšší

Je - ží - ši, slá - vo nej - vyš - ší, stu - dni - ce vší mi - lo - sti, ach, viz mne, jak ob - tí - žen
 ú - to - či - šťě těm nej - jist - ší, kdo se svých dě - sí zlo - stí,
 jsem spá - cha - ných ne - pra - vo - stí jhem, kte - ré mne k ze - mi tla - čí.

Rozdíl mezi Komenského verzí chorálu a dnešní podobou písně, v níž je zařazena do zpěvníku, je v podstatě pouze ve změně tóniny (píseň je transponována o kvartu níž oproti dřívější verzi, probíhá tedy v rozsahu tónů d^1 až d^2).

4) Ó Beránku Boží svatý

Poprvé je tato píseň doložena mezi lety 1645 a 1650. Podle vlastního Komenského vyjádření píseň překládal z německého chorálu O Lamm Gottes unschuldig, jež je tradicí připisován Nikolaji Deciovi⁴⁰, a zároveň z polského překladu O Baranku Boży święty. Ačkoli vycházel Komenský i z polské verze, je píseň v Kancionále zařazena v Rejstříčku písní německých, v nově do češtiny uvedených. Poprvé otiskl Komenský píseň (se stejným nápěvem) ve svých Písních některých nábožných a je zde zapsána v oddíle O umučení Pána Krista. V Kancionálu je uvedena pouze první sloka písně, stejně tak i současný evangelický zpěvník uvádí pouze jednu sloku.

Takto je píseň uvedena v Amsterodamském kancionálu (v přepisu z menzurální do moderní notace):

Ó Beránku Boží svatý

Ó Be - rán - ku Bo-ží sva - tý, v o - bět' za hřích svě-ta vza - tý,
za - biťs na kří - že ol - tá - ři k smí - ře - ní nám Bo-ží tvá - ři.

Kte - rýž vzal i z nás též na se a přeč za - nesl vi - ny na - še,

smi - luj se nad ná - mi, ó Pa - ne!

Takto je uvedena píseň v dnešním zpěvníku:

⁴⁰ N. Decius (1485 – 1526) – německý skladatel, autor mnoha chorálových melodií

Ó Beránku Boží svatý

Ó Be - rán - ku Bo - ží sva - tý, v o - běť za hřích svě - ta
za - bíťs na kří - že ol - tá - ři k smí - ře - ní nám Bo - ží

vza - tý, jenž - jsi vzal i z nás též na se a pryč za - nes
tvá - ři,

vi - ny na - še: Smi - lu j se nad ná - mi, ó Pa - ne.

Ze srovnání vyplývá, že píseň zůstala do dnešní doby zachována téměř beze změny, jediný rozdíl je přítomnost čtvrtkové pauzy a za ní čtvrtkové noty d² (v Kancionálu); v současném evangelickém zpěvníku není pauza uvedena a nota d² na začátku poslední části písně má hodnotu půlové noty.

4.1.3 Další písně použité v cyklu Petra Ebena

1) Vy v Boží jméno pokřtění

V závěrečné části cyklu P. Ebena je použita melodie chorálu Vy v Boží jméno pokřtění (na původní nápěv Všichni věrní Pána znejme). Píseň byla původně součástí Rohova kancionálu, nejstaršího zachovaného českého bratrského kancionálu s notací.

Takto je píseň uvedena v evangelickém zpěvníku:

Vy v Boží jméno pokřtění

Vy v Bo - ží jmé - no po - křtě - ní a všich - ni zno - vu zro - ze - ní z vo -


dy a z Du - cha sva - té - ho, chval - te mi - le Bo - ha své - ho!

Zajímavostí je, že na stejnou melodii existuje v evangelickém zpěvníku i píseň Chvála Bohu nový den teď, autorem jejíhož textu je Komenský. Komenského text se poprvé objevuje v překladu druhého dílu Praxis Pietatis (viz výše), konkrétně v připojené části „Přídavkové některý“, obsahující veršované modlitby. Modlitby nebyly primárně určeny pro zpěv, avšak svým charakterem zpěvné jsou a bylo lze je snadno pro zpěv uzpůsobit (zejména skladby s osmislabičnými verši, které je snadné rozdělit do čtyřveršových slok – příkladem může být i píseň Chvála Bohu nový den teď).

2) Ej, lásko

V páté části Ebenova cyklu s názvem Sladké okovy lásky je použita melodie známé moravské lidové písně Ej, lásko:

Ej, lásko



1. Ej, lás-ko, lás-ko, ty nej-si stá-lá, ja-ko vo-děn-ka me-zi bře - ha-ma.
 2. Vo-da u - ply-ne, lás-ka po - mi-ne, ja-ko lí - ste-ček na roz-ma - rý-ně.

4.2 Podrobnější popis jednotlivých částí cyklu

Labyrint světa a ráj srdce, poslední Ebenův varhanní cyklus, obsahuje čtrnáct hudebních čísel, prokládaných recitovanými pasážemi (jen ve třinácté části se slovo a hudba propojují).

V hudebním textu není příliš mnoho poznámek k interpretaci, hráči je tak ponechána poměrně značná volnost. Ebenův hudební jazyk neopouští svět rozšířené tonality a skladatel je tak věrný své dosavadní hudební cestě. On sám charakterizoval svou hudbu v rozhovoru pro časopis Harmonie takto: „Tonalitu, motivy a témata jsem nikdy neopustil. Pokračuji pořád ve svém slohu, vždy něco přibírám, ale zásadně jsem se nikdy neobrátil.“⁴¹

V poznámkách k interpretaci, které jsou uvedeny na začátku not, Eben uvádí, oč mu především jde: „...v tomto původně improvizacním díle šlo především o práci s motivy, již jsem chtěl postihnout symbolický obsah obrazu a proměnit ho v obraz hudební. Proto mi velmi záleží na tom, aby motiv nebo melodie, se kterou jsem pracoval, jasně a zřetelně vystupovala do popředí.“⁴²

V následujícím textu jsou podrobněji popsány jednotlivé skladby cyklu. Při popisu bylo použito vydání not z roku 2003⁴³, revidované Janem Horou. Notové příklady nejsou do textu zařazeny, neboť by jejich množství znamenalo přílišný nárůst rozsahu této diplomové práce.

Popis je uvozen stručným obsahem částí knihy, z nichž vycházejí recitované pasáže. K textové části cyklu je třeba dodat, že Ebenem zvolené pasáže nejsou z Komenského originálu převzaty doslovně, nýbrž z nich byly v rámci lapidárnosti, srozumitelnosti a přehlednosti některé části vynechány. Ke konečné podobě textové části cyklu přispěla zejména Ebenova manželka Šárka, která pomáhala s výběrem konkrétních pasáží, redukovala je a navrhla i vypuštění jednoho z Poutníkových průvodců - Mámení.⁴⁴ Popis vybraných úryvků použitých

⁴¹ P. Veber. „Petr Eben: tonalitu, motivy a témata jsem nikdy neopustil“. *Harmonie*, 1997, roč. 5, č. 4, s. 41.

⁴² Podle poznámek k interpretaci ve vydání Ebenova cyklu.

⁴³ P. Eben – J. A. Komenský. *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: Panton, 2003.

⁴⁴ Odposlechnuto při rozhovoru s Šárkou Ebenovou dne 12. 4. 2017

v cyklu, podaný v této práci, však vychází i z těch částí textu, které byly vypuštěny, aby tak byl lépe zachycen kontext předlohy a aby tak lépe vynikla její aktuálnost a přesnost a neměnná pravdivost Komenského popisu uspořádání světa.

Vzhledem k množství notových příkladů, jež by bylo ideální do textu zařadit, čímž by se ovšem rozsah práce neúnosně rozrostl, jsem se rozhodla uvést pouze odkaz na běžně dostupné vydání not (vydání z roku 2003 revidované J. Horou), z něhož jsem při popisu vycházela.

4.2.1 I. část:

• Prolog (hudba)

„Všichni na jednom jevišti velikého světa stojíme a cokoliv se tu koná, všech se týče.“ (J. A. Komenský: Jedno nezbytné)⁴⁵

Nezávisle na Komenského slovech, i Petr Eben použil podobný slovník, když charakterizoval úvodní hudební část svého cyklu: „Prolog by měl u posluchačů evokovat představu velkolepého vstupu na jeviště světa.“⁴⁶, tedy vstupu do labyrintu. Největším inspiračním hudebním zdrojem, který celou část tmelí, je Komenského píseň *Studně nepřevážená*⁴⁷. Prolog je ukotvený v tónině c moll. V začátku je poznámka k tempu a charakteru „Allegro maestoso“ (♩ = 108), velkolepost podporuje i pokyn pro hru tutti. Zajímavé je, že chybí taktové označení (je to řešení, které nabízí svobodnější práci s melodií chorálu a se skladbou, která ji zpracovává v improvizčním charakteru). V úvodu jsou na první pohled patrné dvě roviny: po taktu se střídá akordická plocha s chorálem v unisonu. Akordická plocha má předepsanou dynamiku fortissimo a chorál má být hrán v dynamice *più forte*. Obrys akordů též vychází z melodie písně. První takt s akordy je uvozen staccatovaným předtaktím. Tento úsek, během něhož jsme seznámeni s celou melodií chorálu, trvá až do taktu číslo 16. V následujícím taktu přebírají hlavní úlohu akordy, stále připomínající obrys melodie písně.

⁴⁵ J. A. Komenský - Markéta Pánková. (ed.). *Jan Amos Komenský v nás. Citáty z díla Komenského jako životní inspirace, studie o něm a rodokmen Komenského*. 1. vyd. Praha: Národní pedagogické muzeum a knihovna J. A. Komenského, 2014, s. 23.

⁴⁶ Poznámky k interpretaci, které jsou součástí not *Labyrintu světa*.

⁴⁷ *Nepřevážená* = nevyčerpatelná

V taktu 20 (s osminovým předtaktím v taktu předcházejícím) pak začíná další výrazný úsek, kdy jsou akordy nejprve v levé, posléze v pravé ruce doplněné akordickými rozklady (v šestnáctinových hodnotách) v druhé ruce (též je předepsáno, že akordy a rozklady mají být hrány na dvou manuálech). Šestnáctinové noty také změny dosavadní statický charakter hudby a vnesou do ní pohyb. Od taktu číslo 26 se také hudba výrazněji odchyluje od výchozí tóniny c moll (zaznívají akordy vzdálené c moll tónině, jako například E dur, H dur), přes hudební spojku v taktech 29 až 31 se skladba dostává k dalšímu oddílu (takty 32 až 47), pro který je charakteristický pohyb ostinátních šestnáctinových sextol v pravé ruce (tóny $b^2-as^2-f^2-c^2-f^2-as^2$, tedy rozložený sextakord f moll s přidaným tónem b), k němuž v levé ruce zaznívá opět melodie chorálu. Ta je tentokrát obohacena o interval čisté kvinty či velké tercie. Takty s chorálem jsou střídány takty, kde je na druhou a třetí dobu výrazný rytmický motiv v unisonu obou rukou, podpořený basovými čtvrtými notami, které dodávají na závažnosti. Tato struktura, která je obdobou úvodních šestnácti taktů, trvá s mírnými odchylkami až do 43. taktu. Ve 44. taktu se proměňuje úloha rukou, pravé ruce je svěřena melodie chorálu (v jednohlase), levá ruka má pak pohyb v rychlejších hodnotách, nikoli však v sextolách, nýbrž v kvintolách (šestnáctinových). V taktu 45 se pak pohyb v levé ruce zastavuje (má pouze čtvrté a půlové hodnoty). V taktu 47 se skladba pomocí zmenšeného septakordu postaveného na tónu „e“ (respektive pomocí obrátů tohoto septakordu, nejprve sekundakordu, poté kvintsextakordu) dostává do tóniny f moll.

Ve 48. taktu začíná další část skladby (vede až do taktu 70; má předpis Allegro, mění se i metronomický údaj na $J = 144$, tempo se tedy má zvýšit). V tomto úseku se opět střídají dva manuály. Tato část je velmi rytmická, objevují se zde i synkopy. Rytmické pregnanci napomáhá i předepsané staccato u osminových not. Ve 48. taktu zní zprvu čtyři hlasy (tytéž dvojhmaty v pravé i v levé ruce; melodie chorálu probíhá v altu a basu a soprán a tenor tvrdošjně opakují jeden a týž tón – tento princip se vrací v průběhu celé části), záhy se přidává pedál, který je jak basovou tak rytmickou podporou. V 52. taktu přibude ještě jeden hlas v pravé ruce, která pak hraje především kvintakordy. Levá ruka postupuje stejnosměrně v čistých kvartách. Všechny tyto varianty (akordy, kde některé hlasy zůstávají na stejné notě a ostatní vykreslují obrysy melodie písně, paralelní kvintakordy a čisté kvarty) se v tomto oddílu skladby střídají a kombinují. Změna

nastává v 65. taktu, kde levá ruka nemá ani dvojhmat ani akord, nýbrž jednohlas, který probíhá proti kvintakordům v pravé ruce.

Od 80. taktu začíná nová, dynamicky nejslabší část v celém Prologu. Hlavní melodii má pravá ruka (opět vychází z písně Studně nepřevážená), levá je zde v doprovodné úloze. Změna tempa není předepsána, nicméně se lze domnívat, že jisté zklidnění je vzhledem k charakteru hudby žádoucí. Levá ruka doprovází pomocí kvartsextakordů či sextakordů v dlouhých hodnotách, v 95. taktu se v levé změni doprovod z půlových not na osminové trioly (spolu s pravou, která kráčí v osminách, tak vzniká rytmus dvě ku třem), v taktu následujícím zase na šestnáctinu s osminou s tečkou. Melodie v pravé ruce začíná v osminových a čtvrtových hodnotách, v 89. taktu se přidá triolový rytmus, který dodá až lehce swingový, houpavý charakter. V 98. taktu se v pravé ruce objevuje skupina čtyř šestnáctinových not, která předznamenává hudební vývoj v dalších taktech.

V taktu číslo 100 se opět mění tempové označení na Allegretto, ($\text{♩} = 112$) a dynamický předpis *più forte*. Také se vrací předznamenání tóniny c moll. V této ploše začíná skladba opět gradovat. Vyskytují se zde hojně ony předznamenané skupiny šestnáctinových not, které někdy zaznívají v unisonu s levou rukou (na stejném manuálu), jindy zůstávají pouze v pravé ruce a v levé ruce jsou, stejně jako v pedálu, staccatované osminy. Po trojtaktí (takty 109 – 111), v němž se nachází jakási quasi kadence, následuje návrat úvodní plochy v mírně obměněné variantě, která tkví především v taktech s unisonem, kde je variována melodie chorálu. Celá část končí opět v mohutném varhanním zvuku.

4.2.2 II. část

- **Text: „Když jsem v tom věku byl...“**

Poutník chce nalézt svoje místo ve světě, takové, co přinese nejméně námahy a nejvíce příjemnosti. Protože neví, jaký stav a povolání si zvolit, chce si nejprve prohlédnout všechny a pak si vybrat. Za průvodce přijme Všežvěda Všudybuda – pragmatický rozum a povrchní všetečnost, aby jej provedl světem.

Připojí se k nim i Mámení, aby Poutníkovi vysvětlovalo význam věcí, které uvidí. Společně Poutníkovi nasadí uzdu ze všetečnosti a tvrdohlavosti a brýle mámení z domněnky a zvyku. Poutníkovi tak cestou po světě hrozí být zmítán a smýkán jeho roztěkanou myslí, která ho vede od jednoho k druhému a nedovolí u ničeho

setrvat a usebraně o tom rozvažovat. Skrze brýle mámení pak vidí vše pokřiveně tak, jak mu velí zakořeněné předsudky, domněnky a zkostnatělý zvyk.

Naštěstí se Mámení nepodařilo nasadit mu brýle správně, a tak Poutník vedle pokřiveného obrazu světa vidí i pravou podstatu věcí a rozvažuje o ní vlastním rozumem, i když ho přitom výklad jeho průvodců rozptyluje a mate. Zvláště Mámení, které mu radí všechno přijímat takové, jaké se to jeví, nic neposuzovat, mít ve všem zalíbení a nic nehanět, aby se všem zalíbil a se všemi dobře vycházel.

- **Hudba: Pohled na svět**

Spolu s Prologem patří tato část k nejrozsáhlejším v cyklu. A stejně jako v Prologu i tady se Eben obrací k písni Studně nepřevážená. V začátku je k tempu poznamenáno „Allegro“ (J=168). Celá první plocha (do taktu 53) je založená na virtuózní akordické hře a především na střídání manuálů (od začátku do taktu 26. se střídá první a druhý manuál, od 27. do 53. taktu pak druhý se třetím manuálem). Střídáním manuálů se dosáhne nových zvukových kontrastů a také vytvoření výrazných akcentů. Tato první plocha se dá rozdělit na dvě menší - první část je mezi takty č. 1 až 26, většinou je zde plynulý tok osminových akordů; druhá část je pak mezi 27. a 53. taktem a přechází se zde na trioly.

Od 54. taktu začíná nový oddíl, v němž nastupuje v pedálu melodie chorálu (v osmistopé poloze) a nad ní v manuálu probíhají rychle rytmické skupinky kvintol, sextol, septol, popř. šestnáctin. Tyto rychlé hodnoty vytvářejí v podstatě novou barvu, která zní v pozadí chorálu. V místech, kde v pedále nezní chorál, pravá ruka hraje na odlišném manuálu barevně odlišené motivy. V této ploše Eben zpracovává první část chorálu, druhá jeho část je pak zpracována v ploše mezi takty 65 a 84. Mezi takty 65 a 73 jsou v manuálu nepřetržité stupnicové pasáže (dvaatřicetinové), jak sestupné tak vzestupné, rozdělené mezi obě ruce, i tyto běhy vytvářejí v kýženém tempu novou barvu. Mezi 74. a 84. taktem pak jsou v manuálu opět hodnoty šestnáctinové, jdoucí v protipohybu, a ve chvíli, kdy v pedále právě nezní chorál, „odbíhá“ pravá ruka opět na jiný manuál. V posledních třech taktech této plochy se vrací opět stejná stylizace, jaká je v ploše od 54. taktu.

Od poloviny 85. taktu se mění metronomický údaj: $J=144$ a mění se i stylizace. Vrací se akordická hra, ovšem nikoli ve virtuózní podobě ze začátku části. Od taktu 95 se opět zvyšuje tempo: $J=168$, i zde jde především o rytmickou pregnanci. Další změna je v taktu 109, kdy dochází k určitému zklidnění, jak naznačuje i nižší tempový údaj: $J=100$. Mění se i stylizace, už zde nejsou akordy, nýbrž se v ruce postupně střídají jednohlasé šestnáctinové kvintoly, až ve 113. taktu začínají v pravé ruce dvojhmaty, přičemž v sopráně je opět melodie chorálu. Levá ruka má téměř kontinuální trylek až do 117. taktu. Poté až do 125. taktu je statictější plocha, aby ve 126. taktu začala závěrečná, asi nejrytmičtější část této skladby (je zde dokonce i připsáno autorem hrát „molto ritmico“). Levá ruka má ostinátní rytmický akordický doprovod, pravá hraje na odlišném manuálu melodii, která volně vychází z melodie chorálu.

4.2.3 III. část

- **Text: „Když takto já přemýšlím...“**

Průvodci zavedou poutníka na vysokou věž, ze které vidí celý svět, který má podobu města rozděleného na ulice, uličky a náměstí, s domy, branami a hradem Štěstěny, ve kterém přebývají oblíbenci Fortuny. Z věže Poutník vidí množství lidí všech stavů a povolání, jak se setkávají a hovoří, ale když se podívá pozorně, vidí, že mají všichni na obličeji masku, kterou si nasazují vždy, když se mají setkat s ostatními, a jen o samotě a mezi svými ji odkládají. Vidí, že za tváří, již ukazují světu, jsou lidé zcela jiní, hloupí, nadutí, úlisní, krutí či pyšní, a jen skrze brýle mámení jsou všichni váženými a ctnostnými. Vidí také, že ačkoli spolu všichni hovoří, mluví různými jazyky, takže jeden druhému nerozumí a ani mu nenaslouchá; vidí, jak se všichni radují z neštěstí druhých.

- **Hudba: Masky**

V začátku této části je autorem připsána charakteristika výrazu: „Sarcasmo, Quasi recitativo“. V této části (až do části nazvané Fuga) velmi záleží na vhodně zvolené „bizarní“ registraci, protože tato skladba „vyjadřuje deformace lidských tváří“.⁴⁸ I zde Eben pracuje s melodií písně Studně nepřevážená. První část skladby se rozkládá mezi takty 1 a 10. Začíná v hluboké poloze manuálu několika

⁴⁸ Poznámky k interpretaci, které jsou součástí not Labyrintu světa.

klastry za sebou, v nejvyšším hlase je skryta melodie chorálu, touto metodou je přednesena první část chorálu. Vždy mezi úseky s chorálem jsou takty, kde nad akordickou prodlevou v levé ruce a pedálu probíhá recitativní jednohlas v pravé ruce. Chorál je pak dovysloven mezi takty 11 a 14 (manuál se opět nachází ve velmi hluboké poloze). Od 15. taktu se tento druhý chorálový úsek dále variuje, levá ruka má doprovod, pravá na odlišném manuálu má melodii.

Nový úsek začíná taktem 25, který je dravější, rytmičtější než plocha předcházející; ve 28. taktu se objevuje rytmický model v manuálu, který se o chvíli později stává ostinátem v levé ruce a tvoří doprovod melodie (tentokrát nevycházející z chorálu) pravé ruky. Ve 39. taktu pokračuje rytmicky výrazná plocha, která připomíná jakýsi pochod. V následujícím taktu začíná závěrečný díl nazvaný „Fuga“. Nejedná se však o fugu v pravém slova smyslu se všemi náležitostmi, které k této formě patří, spíše by se hodilo označení quasi fuga. Téma je dvoutaktové (už to je u fugového tématu nezvyklé, obvyklý je počet lichý), poprvé je představeno v unisonu pravé a levé ruky (dux). Comes přichází na dominantě v altu. Další nástup (dux v sopránu) je ve 49. taktu, o dva takty dále pak nastupuje comes ve středním hlase a v pedále, tedy v basu (zde téma mírně pozměněno). Po skončení expozice začíná v 54. taktu quasi provedení, kde se téma několikrát vrací. Závěr (opět ne klasický fugový) je čistě homofonní, citována je jen hlava tématu, která je několikrát opakována. Celá část končí v c moll. Forma fugy byla zvolena jako symbol tradiční, typické až konvenční formy. Tím, že ji autor zařadil na závěr části „Masky“, chtěl vyjádřit, že nasazování a nošení masek z důvodu vyhovění konvencím často končí trvalým přijetím masky a ztrátou vlastní tváře.

4.2.4 IV. část

- **Text: „Málo pak tu byl kdo zahálivý...“**

Poutník pozoruje povrchnost lidského konání a rozmařilé plýtvání časem, který je lidem na zemi vyměřen k životu, vidí, že lidé si smrt nepřipouštějí, ani když zasáhne jejich nejbližší.

Vidí, jak lidé neustále těkají od jedné povrchní zábavy k jiné, jak se sice pilně věnují každý své práci, ale nikdo práci užitečné, z které by povstal prospěch jemu i ostatním, jen zbytečně marní čas a pletou se jeden druhému.

Mezi lidmi pak Poutník spatřil procházet Smrt, upomínající lidi na jejich smrtelnost a konečnost života. Jejího varování ale nikdo nedbal, všichni pokračovali v povrchních radovánkách a dál marnili čas, který jim byl na zemi vyměřen. Smrt pak střílela svými šípy po lidech, mezi nimiž procházela, a zabíjela a mržala je a když se Poutník pozorně zadíval, spatřil, že Smrt nemá vlastní šípy, nýbrž že jí je ti, které zasáhla, sami svým nestřídmým životem, neřestmi nebo nerozvážností připravili: *et mortis faber est quilibet ipse suae* – každý je sám své smrti strůjce.

Vidí také, že se lidé na Smrt schválně ne dívají, aby si mohli namlouvat, že neexistuje, namísto co by s pokorou přijali svůj smrtelný úděl.

- **Hudba: Šípy smrti**

I tato část je velmi popisná. V úvodu je předpis „Esclamato⁴⁹“ (J=116). Především zde jde o to popsat hudbou, jejím ztvárněním a použitím vhodných zvukových barev, literární Komenského obrazy, v tomto případě především svištění šípů. To je znázorněno na několika místech skladby (např. takty 1, 2, 29, 30, 33, 36, 38). Mezi nimi jsou plochy s výrazným rytmem (zejména takty 8 až 17). V taktu 48 pak začíná výrazně odlišná část - klidnější, hladší plocha, v níž pravá hraje melodii, levá má rozklady v rychlých hodnotách a vytváří jimi barevný doprovod. Tato část jako by ilustrovala Poutníkovo zjištění, že Smrt nemá vlastní šípy, že si je bere od lidí. A závěrečná plocha od 57. taktu, charakteristická především prázdnými kvintoktávovými souzvuky, jako by říkala: každý je sám své smrti strůjce.

4.2.5 V. část

- **Text: „I vede mne a přivede k ulici...“**

Potom ukážou průvodci Poutníkovi stav manželský. Vidí, jak před zasnubami všichni pečlivě zkoumají především množství zlata svých protějšků, vidí, jak jsou snoubenci poměřováni, jestli se k sobě hodí, přičemž největší váhu má nikoli vzájemná náklonnost, ale postavení a bohatství.

⁴⁹ Esclamato – ostře, důrazně

- **Hudba: Sladké okovy lásky**

Spolu se závěrem tvoří tato skladba cyklu jeho nejjímavější část. Díky použití spíše tradičních harmonií je pro posluchače dobře srozumitelná a blízká. K dobré orientaci v hudebním textu přispívá i použití všeobecně známé lidové melodie Ej, lásko a „prověřené“ variační hudební formy.

V začátku skladby je od autora předepsán pokyn pro zpěvnou hru: „Cantabile“ a metronomický údaj $J=104$.

Klasické variace začínají představením tématu, na něž se posléze variuje. V případě těchto variací se však zdá, že téma začíná až taktem č. 9, kdy v pravé ruce zaznívá píseň Ej, lásko a v levé ruce probíhá protihlas v tečkovaném rytmu, vždy tak, že po prvním vzestupném větším intervalu následuje stupnicový sestup (jen ve 21. taktu je nejprve stupnicový vzestup, nikoli intervalový skok). Prvních osm taktů v takovém případě lze považovat za jakousi introdukci k tématu, která s ním souvisí melodicky, harmonicky i rytmicky (použití tečkovaného rytmu). Úvodní osmitaktí je ve čtyřčtvrtečním taktu, na rozdíl od další části (od taktu 9), která je v taktu třídobém, a je charakteristické imitacemi, kdy levá ruka napodobuje melodicky i rytmicky ruku pravou. Ve 25. taktu začíná první variace tématu, pro niž je charakteristická akordická sazba (konkrétně se ve všech případech akordů jedná o kvintakordy) a v prvních osmi taktech variace (kde se zpracovává prvních osm taktů písně) i komplementární rytmus. Od 33. taktu pak zaznívá druhá část písně v pravé ruce a v levé ruce proti tomu probíhá akordický staccatový doprovod. V této variaci (25. až 44. takt) je také změna metronomického údaje na $J=120$, což je vzhledem k čtvrtkové notě sice rychlejší tempo, ale vzhledem k tomu, že v této variaci se nevyskytují rychlejší rytmické hodnoty než čtvrtkové noty (příčemž v předchozích taktech ano), v celkovém dojmu hudba rychleji nevyznívá. Od 45. do 60. taktu následuje další variace, charakteristická použitím chromatismů a tudíž se více vzdalující původnímu tématu. První část písně je zpracována v taktech 45 až 52, kdy je rytmus pravé i levé ruky shodný a v pravé většinou znějí dvojhmaty. Dalších osm taktů písně je pak zpracováno v 53. až 60. taktu. Melodie pokračuje v pravé ruce a levá proti ní postupuje chromaticky sestupným směrem.

Další, opět uvolněnější variace, začíná v 61. taktu, je typická použitím triol. Stále je obrys melodie dobře patrný, ale přesto se už výrazně oddaluje původní podobě

písně. V 67. taktu v levé ruce začnou kvartové postupy, které doprovázejí pravou ruku jako nositelku melodie. Postupně probíhá modulace, v 72. taktu se objevuje dominantní septakord z tóniny A dur, do níž se dospěje v taktu č. 75, kde se také mění předznamenání (z úvodní d moll na A dur). Na poslední dobu tohoto taktu se náhle, a přesto hudebně zcela přirozeně, objevuje nové téma – píseň Drahý poklad moudrosti. Melodie v pravé ruce je doprovázena triolami v levé. Místy se úlohy vymění, levá hraje úryvek melodie a pravá má trioly, přičemž první noty z každé trioly tvoří úsek melodie. V taktu 104 začíná nová variace, kdy pravá i levá ruka hrají v komplementárním rytmu; sazba je hustší než v předchozí variaci, harmonický plán je tento: první stupeň (v tónině A dur) – šestý stupeň – subdominanta – dominanta – třetí stupeň – dominanta – modulace (terciová příbuznost, dočasná nová tónina C - dur) – subdominanta v nové tónině C dur (akord F dur přehodnocen na dominantu v nové cílové tónině b moll) – dominanta v nové tónině – tónika – šestý stupeň (zapsán v enharmonické záměně, tedy místo akordu Ges dur je zapsán akord Fis dur a ten je přehodnocen na dominantu nové cílové tóniny (h moll) – tónika (resp. tónický sextakord; přehodnocen na třetí stupeň nové tóniny G dur) – tónika (přehodnocena na dominantu cílové tóniny C dur) – tónika v cílové tónině C dur (takt č. 113). Od 113. taktu se opakuje stejná hudba jako v taktech 104 až 112, ale začíná nyní v tónině C dur. Následuje obdobný (téměř shodný) harmonický vývoj až do taktu 121.

V následujícím taktu (122) začíná další část, další variace, už více vzdálená jásavé melodii chorálního tématu. Levá má kontinuální triolový pohyb, pravá nad ní má akordickou sazbu, převažuje zde mollový charakter. Ve 131. taktu se objevuje další variace, která má řidší sazbu než předcházející variace, pravá ruka má melodii, která vychází z tématu, ale jsou v ní výrazně pozměněny intervaly. Doprovod v levé ruce představují tercie ve staccatu, celkově tato variace působí až uštěpačně. Od 144. taktu začíná závěrečná plocha, která je velmi blízká ploše od 106. taktu a má i velmi podobný harmonický průběh. Skladba končí v jásavé tónině A dur.

4.2.6 VI. část

- **Text: „I řekl ke mně vůdce můj...“**

Protože se Poutníkovi zatím žádný stav a žádné povolání ani řemeslo nezalíbilo, zavedou jej průvodci mezi učence, kam se vchází branou Disciplíny, u níž byl

každý posouzen podle toho, zda je schopen namemorovat a správně zopakovat, co mu učitelé předloží, zda vydrží přednášky zdůrazněné rákoskou a především zda mají dostatek zlata, aby mohli studium zaplatit. Ti pak, kteří ve studiu vytrvají, jsou označeni za mistry.

- **Hudba: Slavnost akademie**

Ve stejné tónině (A dur), v níž předcházející část končí, začíná i část nová. Inspirována je rovněž stejnou písní (Drahý poklad moudrosti), zejména si velmi často „vypůjčuje“ její vstupní slavnostní kvartu, evokující fanfáru, která by měla navodit euforii z vědeckého poznání⁵⁰ (to ilustruje i autorův předpis „Giubiloso”)⁵¹.

Tato část cyklu má dva velké díly. První (do 27. taktu), je typická imitováním fanfár (nejčastěji v pravé ruce, někde i v obou rukou – např. v taktech č. 9, 12).

Od taktu č. 28 následuje pětiktová spojka, která připravuje charakteristickým melodicko - rytmickým modelem nadcházející díl. Ten začíná ve 33. taktu (přesněji osminovým předtaktím na konci taktu předcházejícího), zde už se s písní nepracuje, pravá ruka hraje melodii, která je autorovou původní, a levá ji doprovází nejčastěji motivem, objevujícím se ve výše zmíněné spojce (a objevujícím se již v prvním díle, tam ovšem v jiném kontextu a charakteru). Pedál zde má pouze podpůrnou basovou funkci. Tato druhá část se pohybuje postupně v tóninách b moll, d moll, f moll a v taktu 49 se dostává až do E dur, která je dominantní k (výchozí) tónině A dur, v níž začíná závěrečná kóda, která se vrací k slavnostním „fanfárám“ z úvodního dílu.

4.2.7 VII. část

- **Text: „A aj, jakýsi muž s papírovým žezlem...”**

Poutník přihlíží, jak jsou za mistry označováni hlavně ti, kteří o sobě tvrdí, že něco umí a mají dostatek peněz. Nově označení mistři pak začnou vykonávat svá povolání, ale tu se ukazuje, že za honosným titulem se zhusta skrývá jen nevědomost.

Již předtím Poutník viděl, jaké nedostatky mezi učenými jsou, jak někteří jen memorují z prastarých knih a neumějí své vědomosti využít, jiní mají obratný jazyk, díky němuž jim malý kousek vzdělanosti stavěný na odiv dostačuje celý život k pohodlné obživě, a další nosí všechnu svou vzdělanost s sebou v knihách,

⁵⁰ Podle Ebenových poznámek k interpretaci, předcházejících notový záznam cyklu

⁵¹ Předepsán metronomický údaj: J=104

takže když o ně přijdou, nezůstane jim nic. Někteří dokonce sepisovali nové knihy, ale často jen změnili název jiných, na něž už se zapomnělo.

Někteří učenci se snažili spočítat zrnka písku, jiní usilovali vyrobit zlato a další se snažili všechno na světě změřit a zvážit, ale většinou se jeden hádal s druhým a veškeré jejich snažení nepřinášelo žádné výsledky.

- **Hudba: Nevědomost učených**

Potřetí za sebou používá Eben chorál Drahý poklad moudrosti (určitě ne náhodou ho užívá v částech věnovaných tématům souvisejícím se vzděláváním a vzdělaností). Skladba začíná opět radostným optimistickým vstupem v tónině A dur (předepsáno je „Allegro“ a metronomický údaj $J=138$), charakteristické je nepřetržité používání čistých kvart v pravé ruce. Od 17. do 24. taktu se objevují vzdálenější tóniny, stále jsou však přítomny čisté kvarty. Od poslední doby 24. taktu se vrací výchozí tónina A dur a téměř doslovně se opakuje úvodních pět taktů.

Ve 30. taktu je nový metronomický údaj: $J=120$. Jde o další variaci na danou píseň. Zachováno je použití čistých kvart v pravé ruce, změna je v rytmickém charakteru - nyní je využito tečkovaného rytmu a synkop, levá ruka (dvojhmaty) s pedálem doprovázejí pravou dlouhými rytmickými hodnotami, měnícími se s první dobou nového taktu. Od 37. taktu se v pravé ruce upouští od synkop, tečkovaný rytmus i čisté kvarty jsou stále přítomny. Mění se i doprovod v levé ruce - nyní zde plyne nepřetržitý tok osminových triol, funkcí pedálu je podpora harmonie, pedál kráčí v ostinátním rytmu (čtvrtová + půlová nota).

Poslední část skladby začíná předtaktím ke 49. taktu. Mění se zde výrazně tempo ($J=84$), dynamika má být nižší, mění se charakter. Jak píše Eben, předchozí euforie má „kontrastovat s nicotou nevědění“⁵², této náladě konvenuje i předepsaný výrazový údaj „ansiosamente“⁵³. Zde poprvé v této části nejsou použity kvarty, naopak je častý sled sekundakordů (pravá ruka hraje kvintakordy, levá přidanou spodní sekundu). I přes tuto stísněnou atmosféru končí skladba útěšným D dur akordem.

⁵² Poznámky k interpretaci ve vydaných notách

⁵³ Ansiosamente - úzkostně

4.2.8 VIII. část

- **Text: „Že pak vůdce můj vždy mne hradem Fortuny...“**

Průvodci zavedli Poutníka také na prostranství před hradem Štěstěny a Potěšení. K němu sice dříve vedla strmá a úzká cesta Ctnosti, ale protože tou již nikdo nechtěl chodit, prolámali lidé jiné vchody – branky Pokrytectví, Lži, Násilí, Lsti, Lichocení apod.

Další cestou do hradu bylo také kolo, které vyneslo vyvoleného návštěvníka hradu nahoru. Kdo bude kolem vnesen, určovala úřednice Fortuny – Náhoda, která nijak nepřihlížela k tomu, jak moc kdo usiloval o přízeň Fortuny, jestli pilně a trpělivě pracoval a jaké oběti svému snažení již přinesl, a často přivedla ke kolu i toho, kdo o to nijak neusiloval.

Poutník se do hradu Fortuny dostane také a vidí, že ty, které v něm přebývají, Fortuna poctila bohatstvím, rozkošemi a slávou. Jenže bohatí žili ve stálém strachu, že o majetek zase přijdou, požitkáři byli přesyceni povrchními zážitky, jídlem a pitím a slavní seděli na vratkých trůnech, z nichž se je jejich pochlebovači neustále snažili svrhnout. Fortuna také hradem stále procházela a někomu bohatství, slávy a rozkoší přidávala, jinému ubírala a někomu je vzala úplně a vyhostila jej ze svého hradu.

Poutník vidí, že štěstí záleží jen na náhodě, ne na pílí a úsilí, a že stejně snadno, jako lze štěstí dosáhnout, jej lze také ztratit.

Nadto se ani hradu Štěstěny nevyhýbala Smrt a procházela mezi jeho obyvateli.

- **Hudba: Kolo Štěstěny**

Už jen velmi volně je chorálem, použitým v předchozích třech částech cyklu, inspirována i tato část. Ovšem místo užití typické čisté kvarty v předchozí skladbě, zde je používána zmenšená kvinta. Eben tady vykresluje velmi umně otáčení kola Štěstěny i pád neúspěšných adeptů. První díl skladby sahá až do taktu č. 19. Typickými prvky pro tuto část jsou krátké úseky, s rychlou skupinkou (nejčastěji sextol) několika stejných zmenšených kvint za sebou, tyto úryvky jsou od sebe odděleny pauzami (např. takty 1, 2, 4 apod.), dále akordické plochy, kde jsou všechny hlasy homorytmické (takty 5 až 9; 14 až 17) a vycházející z triolového pohybu.

Další část pak začíná předtaktím ke 20. taktu, pravá ruka má melodii a levá k ní hraje doprovodný protihlas, pedál pak čtyřikrát zopakuje interval zmenšené kvinty. Hudba zde probíhá v rámci celotónové řady. Po třech taktech ve funkci spojky začíná nová část ($\text{♩}=96$), v níž je charakteristická vzestupná skupina rychlých rytmických hodnot (dvaatřicetinová či šestnáctinová sextola zakončená osminovou notou) v levé ruce hraná ve fortissimu, proti ní melodie pravé ruky v jiné barvě, ale též v dynamice fortissimo. Postupně se objevují i stoupající šestnáctinové sextoly v manuálu (opět oddělených pauzami). Od předtaktí k 51. taktu se v pedálu postupně (byť s přerušeními) objevuje melodie chorálu, ovšem se „zdeformovanými“ intervaly.

Od 61. taktu pak začíná poslední část, v níž má pravá ruka nepřetržitý tok šestnáctinových sextol, levá hraje melodii, pedál do tohoto vstupuje s izolovanými sextolami zakončenými osminou. Takty 74 až 76 jsou jakýmsi zastavením. V posledních dvou taktech se ještě jednou zopakují v levé ruce dvaatřicetinové sextoly, aby pak zazněly poslední dva akordy, znázorňující definitivní pád z kola Štěstěny.

4.2.9 IX. část

- **Text: „Mezitím, řekl dále tlumočnick...“**

Jak Poutník zjistí, má Fortuna pro vyvolené zvláštní odměnu – nesmrtelnost a věčnou slávu. O tom, komu se jí dostane, rozhoduje Soud lidu, takže se stejnou měrou dostává nesmrtelnosti tyranům a zločincům jako lidem spravedlivým.

Odměnění jsou uvedeni k úředníku Fortuny jménem Fáma či Pověst, který jejich jméno hlasitě provolává do světa, avšak jen chvíli a pak jeho volání slábne, až je vystřídáno vyvoláváním jiných jmen, zatímco předchozí jméno je zapomenuto.

Některým namaluje malíř také portrét, aby se na jejich činy nezapomnělo, z kterého však nakonec zbude jen vybledlé plátno s podobiznou s pokroucenými rysy.

- **Hudba: Zločinnost lidského pokolení**

Tato část se má hrát „Lamentando“, naříkavě ($\text{♩}=100$). Do taktu 18 trvá první úsek skladby. Levá ruka po většinu času drží prodlevu *d moll*, pravá nad ní hraje

„naříkavé“ dvojhmaty (většinou čisté a zvětšené kvarty). V taktu 19 jsou v manuálu paralelní (tóninově oscilující) sexty, plačtivý charakter umocňuje interval zvětšené sekundy (respektive malé tercie). Ve 25. taktu je změna tempa: $J=152$. Do manuálu se přidává třetí hlas, ruce nyní tedy hrají paralelně stejné trojzvuky (stejně s jednou výjimkou, která způsobuje, že mezi vrchním hlasem v akordu levé ruky a mezi vrchním hlasem pravé ruky zní opět „smutná“ zvětšená sekunda). Od 31. taktu je opět změna tempa ($J=126$) i stylizace, objevuje se triolový unisono pohyb v manuálu, unisono trvá téměř po celou dobu až do taktu 37. V následujícím taktu se objevuje plocha, která je obměněnou variací plochy úvodní. Levá ruka s pedálem drží prodlevu na kvintě c – g, pravá ruka má podobně jako v začátku dvojhmaty, směřující stále hlouběji.

Až dosud byla celá část relativně statická, výrazná změna nastává ve 48. taktu, kdy se do hudby vkrádá velká dramatičnost a i dynamicky je předepsáno fortissimo oproti dosavadnímu mezzopiano. Objevují se tu rychlé skupiny dvaatřicetinových not v pravé ruce (později šestnáctinových triol a sextol), po kterých se ozývá klastr (poté zmenšené septakordy v různých obratech) ve spodních hlasech. Tento dramatický úsek vrcholí v taktech 58 až 60 (pravá i levá ruka hrají jednohlasé sextoly svírající interval septimy), od 61. taktu se pohyb postupně zpomaluje, zklidňuje, zeslabuje se.

Od 64. taktu nastupuje poslední část skladby. Levá začíná ostinátním pohybem (později místy přerušovaným drženými akordy, od taktu 82 se už ostinato nevrací, je zcela nahrazeno drženými akordy, střídajícími se po taktech), nad kterým hraje melodii pravá ruka (nejčastější rytmická figura je dvě šestnáctinové + jedná osminová nota, často staccatovaná, v pravé ruce pohyb řídne postupně až do konce).

4.2.10 X. část

- **Text: „Řekl Všudybud: Pojd’me ještě na hrad“**

Protože Poutník stále není spokojen s tím, co mu jeho průvodci ukazují, vezmou jej ještě na hrad královny světa Moudrosti, která mu dovolí pozorovat, jakým způsobem řídí svět.

Ke královně Moudrosti zavítal také Šalamoun, král Izraele, aby poznal pravou moudrost, již ve světě nenalezl.

Ačkoli Poutníka zarazí, že hrad, který vypadá být postavený ze vzácného a drahocenného alabastru, je jen napodobenina z papíru a koudele, zaraduje se, když je mu řečeno, že mezi rádkyněmi Moudrosti jsou Bedlivost, Opatrnost, Rozvážnost, Pravda i Trpělivost.

Když královně její úřednice přednesly stížnost na to, že ve světě se šíří neřády, které tam vnesla Zahálka, Obžerství, Lakota, Pýcha, Chlípnost, Ukřutnost a další, nechala královna svým výnosem Zahálku, Obžerství, Lakotu, Pýchu, Chlípnost, Ukřutnost a další rozvraceče pořádku vypovědět z království světa.

V tom okamžiku má Poutník poprvé pocit, že nyní bude na světě lépe, že konečně nadchází kýžžený zlatý věk.

- **Hudba: Klamný příslib zlatého věku**

Zlatým věkem varhanní hudby bylo období baroka, snad proto zvolil Eben pro tuto část formu barokního radostného chorálního tria. Chorál, který je zde použit, je „Ježíši, slávo nejvyšší“. Na začátku skladby, která je psána v tónině A dur, je předpis (hudebního charakteru) „Giacoso“, předepsán je i tempový údaj: $J=120$.

V průběhu této části jsou postupně zpracovány tři sloky chorálu: první trvá do taktu č. 16 (je v základní tónině A dur); druhá sloka je zpracována mezi takty 21 a 36 (v tónině C dur); třetí sloka probíhá mezi takty 41 a 57. Mezi slokami jsou vloženy takty, jež mají spojovací charakter; během nich se moduluje: první takové místo je mezi takty 17 až 20 (mezi 1. a 2. slokou), probíhá zde modulace z A dur jako výchozí tóniny do C dur coby tóniny cílové. Modulace se odehrává v rámci jednohlasu, v němž probíhají rozklady akordů: začíná se v tónině A dur rozkladem tónického kvintakordu, následuje rozklad akordu šestého stupně v A dur, dále rozklad mollového subdominantního akordu, který je přehodnocen na akord druhého stupně v C dur, tedy v cílové tónině; následuje akord sedmého stupně a dominantní septakord cílové tóniny.

Ve 21. taktu zazní tónický kvintakord v nové tónině C dur. Spojovací oddíl mezi plochami s druhou a třetí slokou chorálu je mezi takty 37 a 40 a probíhá v něm modulace z tóniny C dur zpět do základní tóniny A dur. Opět se začíná rozkladem akordu ve výchozí tónině C dur, ten je přehodnocen na šestý stupeň tóniny a moll, následuje rozklad a moll akordu, subdominantní septakord cílové tóniny (A dur); poté se navrácí plocha v původní tónině A dur.

V ploše zpracovávající první sloku písně (nástupu chorálu předcházejí dva takty s ostinátními šestnáctinami v pravé ruce) je chorál svěřen levé ruce, v basové lince pedálu probíhají nepřetržitě osminové noty a v pravé ruce je neustálý tok šestnáctinových not. V první půlce této plochy (která má na konci repetici) je charakteristický harmonický sled (který se vrací, někdy mírně obměněn, několikrát během skladby): akord prvního stupně – akord na šestém stupni – subdominantní akord – dominantní akord – tónický akord. Tento harmonický sled je občas narušen – např. akordem druhého stupně v sedmém taktu. V druhé části této plochy (i ta se opakuje dvakrát) jsou zajímavostí, až určitou pikantností, v baroku zakázané paralelní oktávy (mezi levou rukou a pedálem v taktu 8 a 9 a mezi koncem 10. a začátkem 11. taktu; paralelní oktávy jsou v jednom případě i v první půlce této části – mezi 5. a 6. taktem).

V ploše zpracovávající druhou sloku (plocha v C dur) levá ruka získává úlohu „basového hráče“, když přebírá jeho osminový pohyb. Pravá ruka pokračuje ve svém šestnáctinovém pohybu a pedál se stává nositelem melodie chorálu.

Od 41. taktu začíná závěrečná část, v níž se objeví chorál potřetí. Tato část je téměř doslovným opakováním první části, ovšem již bez repetice. I zde se vrací použití paralelních oktáv (mezi koncem taktu 45 a začátkem taktu 46, v 49. a 50. taktu a mezi koncem 51. a začátkem 52. taktu).

4.2.11 XI. část

- **Text: „Ale po malé chvíli“**

Záhy je však zjištěno, že ve světě se nic nezměnilo, ačkoliv vypovězení viníci světských neřádů Zahálka, Obžerství, Lakota, Pýcha, Chlípnost, Ukruťnost a další zmizeli, jak bylo nařízeno. Zjistilo se sice, že existuje Rozjařenost, která se podobá Opilství, Šetrnost, která se podobá Lakotě, Úrok, který se podobá Lichvě, Láska, která se podobá Chlípnosti, Vážnost, která se podobá Pýše, Přísnost, která se podobá Ukruťnosti, Dobromyslnost, která se podobá Lenosti atd., avšak tyto nelze vinit ze zločinů a neřádů jiných viníků, jim jen vzdáleně podobných.

Královna Moudrost pak ještě chudým udělila „privilegium“ přičiňovat se o své živobytí, jak umějí, všem stavům světa přiřkla honosné tituly a soudcům nařídila vykládat právo, jak uznají za vhodné.

Šalomoun, když slyšel královnina rozhodnutí, strhl z její tváře závoj a zjistil, že všechno je jen přetvářka a klam, že jejími rádkyněmi nejsou Spravedlnost, Opatrnost, Přívětivost, Pravda, Udatnost, Milost, Pracovitost, Důvtipnost a Zbožnost, nýbrž Nespravedlnost, Úskočnost, Pochlebování, Přetvářka, Opovážlivost, Nevázanost, Otroctví, Domněnka a Pokrytectví. Avšak Úlisnost a Rozkoš vyslané královnou Šalamouna přelstí a k nápravě věcí opět nedojde.

- **Hudba: Marnost nad marnost**

Skladba má v začátku označení „Tragicamente“. To jednak vyjadřuje charakter předchozího Komenského textu a jednak dobře ilustruje charakter hudby, která nadchází. V úvodu je tempový údaj $\text{♩}=108$. I v této části použil Eben melodii chorálu Ježíši, slávo nejvyšší. Ovšem necituje ji doslovně. V první části skladby se píseň objevuje, v mírně zdeformované podobě v nejvyšším hlase (celá píseň se objevuje v taktech 1 až 18). Pozměněny jsou jak některé intervaly, tak rytmus. Repetice první části písně je vyjádřena hraním o oktávu výš (takt č. 6). Eben použil charakteristický rytmus a povahu vážného a důstojného barokního tance, sarabandy. V Ebenově hudbě se projevuje jednak užitím charakteristického třídobého taktu (vyjma úvodní tři takty, které jsou v taktu čtyřčtvrtečním), tečkovaného rytmu a také zdůrazněním druhé doby v taktu (to platí zejména v části, kde tečkovaný rytmus zůstává v levé ruce a stává se doprovodem melodie v pravé ruce, tedy mezi takty č. 17 a 36).

V taktu 36 končí první velký díl skladby jednohlasým „dovětkem“ v pravé ruce. Po třech taktech, v nichž je tragičnost stupňována sledem klastrů, znějících téměř jako zděšené výkřiky, začíná setrvalý tok šestnáctinových dvojhmatů (pravá a levá ruka hrají unisono), nad kterými se místy vynoří část melodie připomínající opět melodii chorálu. V pedále jsou na několika místech tvrdošijně opakovány noty e (es), b, d (des), e (es). Od 50. taktu pak začíná závěrečná část. Levá ruka a pedál zde mají zprvu prodlevu, nad kterou znějí trojzvuky v pravé ruce a strhávají na sebe pozornost. Od 54. taktu se pak obě ruce rytmicky komplementárně doplňují. Od 60. taktu mají pravá i levá ruka shodný rytmus, který se komplementárně doplňuje s pedálem. Skladba končí úsečným staccato v manuálu i pedálu.

4.2.12 XII. část

- **Text: „Já, ani se na to dívati ...“**

Poutník ztratil naději na to, že bude ve světě lépe, a raději chce poznat úděl mrtvých. Mámení Poutníka opouští, avšak Všeživý jej zavede na okraj světa, kde si Poutník strhne brýle mámení a nahlédne do hlubin, kam se shazují mrtvá těla, a když tam vidí jen hemžení odporných tvorů v zápachu síry, pojme ho nevýslovná hrůza z konečnosti života a z toho, co lidi po smrti očekává, a v nejvyšší úzkosti se obrátí k Bohu.

- **Hudba: Zděšení a mdloba**

Spolu s předchozí částí je to nejdramatičtější a zvukově nejvypjatější část cyklu. Svědčí o tom i předpis „Appassionato“ (metronomický údaj je $J=120$). I zde Eben zpracovává jeden z chorálů - tentokrát jde o známou melodii Ó Beránku Boží svatý. Přesněji řečeno jde o obrys této melodie. Intervaly, které Eben používá, jsou „nezpěvné“, velmi drásavé. První větší díl končí v taktu č. 23. V dalším úseku se mění sazba – pravá ruka má melodii, která vychází ze závěti první části používané písně opět s mírně pozměněnými intervaly (místo čisté kvinty je zmenšená, místo durového postupu je melodie v moll apod.). Levá ruka a pedál mají ostinátní figury (v levé jsou šestnáctinové hodnoty a v pedále čtvrté). Od taktu 30 začíná postupná gradace, která vrcholí ve 41. taktu. Následuje závěrečná plocha, v níž pravá ruka doprovází šestnáctinovými notami akordy levé ruky, které jsou nyní v popředí. Úloha rukou se vymění v 50. taktu, poslední čtyři takty jsou pak kodou, v níž drama vrcholí. Celá část končí otevřeným akordem, zděšeným výkřikem, kdy zaznívá zmenšený septakord od noty F, obohacený v pravé ruce ještě o tón cis².

4.2.13 XIII. část

- **Text: „To když já mluvíti přestanu ...“**

Opuštěn oběma svými průvodci slyší náhle Poutník hlas, jenž mu přikazuje navrátit se do „domu srdce svého“ a v něm se uzavřít. Tam konečně nalézá klid a ticho a setkává se s Kristem, kterému se cele odevzdává.

- **Hudba: Návrat k Bohu**

V této části je zcela klasicky zharmonizován chorál Ó Beránku Boží svatý, který byl použit i v předchozí části. Autor připsal v začátku výraz „Piamente“. Střídá se zde hudba s mluveným slovem a od 21. taktu se obě složky propojí. Celá první část (do taktu č. 20) je ukotvena v tónině F dur. První dva vstupy mezi texty jsou třítaktové. Po třetí části textu je delší, šestiaktový úsek chorálu. Po recitaci, která následuje, je první část uzavřena opět trojtaktím, končícím v hlavní tónině F dur. Od taktu 21 se přesunuje hudba do vzdálenějších tónin a melodicky vychází z první části písně Ó Beránku Boží svatý, i když není její přesnou citací. Začíná v Es dur, prochází přes akordy F, G a A dur, fis moll, přes zmenšeně malý septakord postavený na notě gis (konkrétně jde o jeho druhý obrat – terckvartakord) a na konci fráze (26. takt) se dostává do Cis dur. Poté je tok hudby opět přerušen recitací. Od 28. taktu znovu začíná hudba, k níž se přidává i recitace textu. Hudba vychází opět z tóniny Es dur, ale nesetrvává v ní, během tří taktů se ocitá již v G dur, harmonicky se rychle dále proměňuje, prochází různými dalšími tóninami (G dur, H dur, gis moll, As dur, a moll, Des dur, b moll a další), aby se v 60. taktu opět navrátila do tóniny Es dur. Část ovšem v závěru končí rozjasněným akordem G dur, který je s Es dur akordem terciově příbuzný. Dalo by se snad v rámci této práce říci, že hudba v této části prošla malým harmonickým labyrintem.

4.2.14 XIV. Část

- **Epilog**

V Epilogu se Eben obrací naposledy k použití chorálu jako hlavní inspirace, tentokrát se uchyluje k písni Vy všichni v Bohu pokřtěni. V předpisu začátku skladby se objevuje pokyn „Con anima“ a metronomický údaj $J=100$. Skladba začíná v tónině Es dur. Levá ruka cituje chorál (v jeho skutečné podobě, nijak „nezdeformovaný“), nad ním pravá ruka hraje dlouhé držené akordy, které tvoří doprovod melodii levé ruky. Chorál zazní v taktech 1 až 9 celý. V taktu č. 10 se úlohy rukou proměňují, pravá se stává nositelkou melodie a levá jejím doprovodem. Chorál zaznívá podruhé (takty 10 až 18), ale tentokrát již nejde o přesnou citaci, v melodii jsou pozměněny některé intervaly, díky nimž se skladatel dostává i do jiných, vzdálenějších tónin. Od 2. poloviny 18. taktu do 1. poloviny 20. taktu se v melodii ještě zopakuje (od jiného tónu) poslední fráze

písně, opět nikoli doslovně. Od 2. poloviny 20. až do 29. taktu se hudba opět harmonicky velmi proměňuje, k modulacím je nejvíce použito zmenšených septakordů. Od 30. taktu se po předchozím zmenšeném septakordu postaveném na tónu e (přesněji po zmenšeném kvintsextakordu) hudba dostává do tóniny F dur. Stejně jako na začátku, i zde se melodie vrací do levé ruky (a je zdvojena i postupem pedálové linky, která kráčí s levou rukou v unisonu) a pravá ruka opět doprovází. A znovu podobně jako v začátku je i tentokrát zaznamenána melodie mezi takty 30 a 38 beze změny oproti její originální verzi. Od 38. taktu se závěrečný tón písně (v levé ruce i pedálu) stává třítaktovou prodlevou, nad níž se proměňují v pravé ruce harmonie, podložené pod obrys části melodie chorálu, harmonicky. Hudba se vrací v závěru do výchozí tóniny F dur (výchozí tóninou se stala ve 30. taktu), kdy je naposledy v levé ruce (a rovněž v pedálu) doslovně připomenuta vstupní fráze chorálu. Celá tato část a s ní i celý cyklus končí tichým, introvertním, meditativním závěrem, který přesně vystihuje charakter závěru Komenského knižní předlohy.

4.3 Srovnání rukopisu a dostupných vydaných not Ebenova cyklu

4.3.1 Dostupná vydání Ebenova cyklu

V současnosti existují dvě tištěné verze Ebenova cyklu. Obě vyšly ve stejném roce (2003) v Mohuči (Mainz) v Německu ve vydavatelství Panton. V koedici s německým vydáním vyšlo i vydání pro český trh. Editorem byl Věroslav Němec, notosazbu provedl Petr Török. První z verzí je svojí podobou bližší autorovu rukopisu z roku 2002, druhá z verzí byla revidována Janem Horou, koriguje některé zjevné nepřesnosti rukopisu, potažmo první tištěné verze a doplňuje některé další pokyny pro interpreta (zejména v oblasti registrace).

4.3.2 Tabulky – srovnání tištěných not a rukopisu

V následujících tabulkách je uvedeno srovnání tištěných verzí Ebenova cyklu s jeho rukopisem:

Tabulka 1:

I. Prolog			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
1	Označení hry staccato v osminovém předtaktí není uvedeno; pedál: označení dynamiky – fortissimo	Viz „Tištěné noty verze „B“ (dále jen verze „B“)	Označení staccata v osminovém předtaktí; pedál: označení dynamiky – forte
2	Není uvedeno označení hry staccato u poslední osminy v taktu	Viz verze „B“	Poslední osmina v taktu (ve všech hlasech) má označení staccato
5 + 7 + 9	Označení hry staccato v 5. a 7. taktu u předposlední osminy není uvedeno; v 9. taktu není u osminy označení staccato uvedeno	Viz verze „B“	V 5. a 7. taktu je u předposlední osminy označeno staccato; v 9. taktu je u osminy ve všech hlasech označeno staccato
22	Poslední osminová nota má označení staccato	Viz verze „B“	Poslední osmina nemá označení hry staccato
32	Levá ruka: oblouček mezi druhou a čtvrtou chybí	Viz verze „B“	Levá ruka: oblouček mezi druhou a čtvrtou osminou
43	Půlová nota s trylkem je v pravé ruce	Viz „Rukopis“	Půlová nota s trylkem je v levé ruce
48 + 49	U osminových not není uvedeno označení hry staccato	Viz verze „B“	U osminových not je označení staccato

50	Označení „simile“ není uvedeno; pedál: není uvedeno označení dynamiky	Viz verze „B“	Poznámka „simile“ (týká se dodržení staccatovaných osminových not tak, jak je uvedeno v předešlých dvou taktech) – v rukopise není; pedál: označení dynamiky – mezzoforte
58	Pravá ruka – označení hry na I. Manuálu; levá ruka – označení hry na II. manuálu	Viz „Rukopis“	Obě ruce na II. manuálu (respektive na stejném manuálu)
71	Není návrh registrace	Viz „Rukopis“	Návrh registrace – jazykový rejstřík („Zunge“)
73	Pedál: označení hry staccato není uvedeno	Viz verze „B“	Pedál: označení hry staccato
80	Pravá ruka – bez návrhu registrace; oblouček není uveden; levá ruka – doporučená registrace: 8', 4', 2'	Doporučená registrace – stejná jako v rukopise; pravá ruka – oblouček přes celý takt (stejně jako ve verzi „B“)	Pravá ruka – doporučená registrace: sesquialtera, tremolo (v rukopise není); pravá ruka – oblouček přes celý takt (v rukopise není); levá ruka – bez návrhu registrace
81	Oblouček není uveden	Viz verze „B“	Pravá ruka – oblouček přes celý takt
82	Bez konkrétního registračního doporučení; není uvedena	Viz „Rukopis“	Pravá ruka – návrh registrace – hoboj („oboe“), v rukopise ani v tištěné verzi „A“ (dále

	manuálová změna (II. manuál je uveden až od taktu 86)		jen verzi „A“) není + označení II. manuálu
95	Není uveden konkrétní návrh registrace	Viz „Rukopis“	Pravá ruka – návrh registrace: sesquialtera, tremolo
96	Není uveden konkrétní návrh registrace	Viz „Rukopis“	Pravá ruka (od poslední osminové noty– návrh registrace – hoboj („oboe“))
98 + 99	Levá ruka – označení hry staccato u osmin není uvedeno	Viz verze „B“	Levá ruka – u osminových not označení hry staccato
100	Metronomický údaj v není uveden	Viz verze „B“	Tempové označení $J=112$
101	Levá ruka + pedál: označení hry staccato není uvedeno	Viz verze „B“	Levá ruka + pedál: označení hry staccato
103	Levá ruka + pedál: označení hry. staccato není uvedeno; pedál: označení dynamiky – forte	Viz verze „B“	Levá ruka + pedál: označení hry staccato; pedál: označení dynamiky – mezzoforte
105 – 111	U žádné z osminových not není hry staccato uvedeno.	Viz verze „B“	U všech osminových not je označení hry staccato.
115 + 119	Manuál: dvojice not d^2+g^1 v pravé a d^1 + malé g v levé ruce v rytmických hodnotách d - šestnáctinová, g -	Viz verze „B“	Manuál: dvojice not d^2+g^1 v pravé a d^1 + malé g v levé ruce v rytmických hodnotách d - osminová, g - čtvrtová nota s tečkou.

	osminová nota s tečkou.		
125	Poznámka k registraci není uvedena.	Viz „Rukopis“	Od poslední osminy (předtaktí k taktu 126) poznámka k registraci: pleno (v rukopise ani ve verzi „A“ není).
125 – 133	Manuál: u osminových not označení hry staccato není uvedeno (taktéž u taktů 131. - 133. v pedále).	Viz verze „B“	Manuál: u osminových not označení hry staccato (v taktech 131. - 133. totéž i v pedále).

Tabulka 2:

II. Pohled na svět			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
52	Označení dynamiky není uvedeno	Viz verze „B“	Manuál: označení dynamiky – fortissimo
54	Metronomický údaj není uveden	Viz verze „B“	Tempové označení $J=126$
86	Metronomický údaj není uveden	Viz verze „B“	Tempové označení $J=144$
118	Bez manuálové změny	Viz „Rukopis“	Levá ruka: označení hry na III. manuálu
126	Metronomický údaj není uveden; bez označení „molto ritmico“	Viz verze „B“	Tempové označení $J.=88$ (v rukopise není); poznámka ke způsobu hry – „molto ritmico“

160	Poznámka „ritardando“ není uvedena	Viz verze „B“	Poznámka k interpretaci: ritardando (v rukopise chybí)
-----	------------------------------------	---------------	--

Tabulka 3:

III. Masky			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
1	V úvodu předpis Sarcasmo; tempový údaj: $J=108$; manuál: první dvě osminy ve staccatu, třetí a čtvrtá osmina jsou spojeny obloučkem, pátá osmina je ve staccatu	Viz verze „B“	V úvodu předpis: Sarcasmo, Quasi recitativo; tempový údaj není uveden; údaje o artikulaci a o hře staccato nejsou uvedeny)
3	Manuál: první dvě osminy ve staccatu, třetí a čtvrtá osmina jsou spojeny obloučkem	Viz „Rukopis“	Údaje o artikulaci a o hře staccato nejsou uvedeny
5	Osminové noty jsou bez označení hry staccato	Viz verze „B“	Osminové noty jsou ve staccatu (v rukopise staccato není uvedeno)
6	Manuál: první dvě osminy ve staccatu, třetí a čtvrtá osmina jsou spojeny obloučkem, pátá osmina je ve staccatu	Viz verze „B“	Údaje o artikulaci a o hře staccato nejsou uvedeny
8	Manuál: první dvě osminy ve staccatu, třetí a čtvrtá osmina jsou	Viz verze „B“	Údaje o artikulaci a o hře staccato nejsou uvedeny

	spojeny obloučkem (údaje o artikulaci v tištěných notách uvedeny nejsou)		
10	Pravá ruka – nad první osminou není uvedeno staccato	Viz verze „B“	Pravá ruka – na konci prvního obloučku je uvedeno staccato
11	Pravá ruka – není uveden pokyn k registraci levá ruka – předpis registrace: 16´, 4´, 2´	Doporučená registrace pro levou ruku: 16´, 4´, 2´ (jako v rukopise), pravá ruka – doporučená registrace: jazykový rejstřík 8´ („Zunge“ 8´),	Pro levou ruku není registrační předpis, ale pro pravou ano – principál 8´
15	Bez návrhu registrace	Viz „Rukopis“	Pravá ruka – doporučení k registraci: jazykový rejstřík („Zunge“)
25	Předpis dynamiky: forte	Viz verze „B“	Předpis dynamiky: fortissimo
28	Doporučení k registraci: 8´, 4´, 2´, 1 ¹ / ₃	Viz rukopis	Doporučení k registraci: jazykové hlasy („Zungen“)
45	Předpis dynamiky: mezzoforte (pro manuál i pedál)	Viz verze „B“	Předpis dynamiky: forte (o dynamice pedálu poznámka uvedena není)

Tabulka 4:

IV. Šípy smrti			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
24	Bez označení dynamiky	Viz „Rukopis“	Na poslední době je uvedeno označení dynamiky: piano
28	Doporučená registrace pro levou ruku - 8', 4'	Viz rukopis	Pokyn k registraci není uveden
48	K registraci jen poznámka: tremolo (pravá ruka)	Viz verze „B“	Doporučení k registraci: pravá ruka – 8', nasard $2\frac{2}{3}$ ', tremolo
63	Bez návrhu registrace	Viz rukopis	Doporučení k registraci: pravá ruka – tremolo

Tabulka 5:

V. Sladké okovy lásky			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
25	Tempový údaj chybí	Viz verze „B“	Tempový údaj: $J=120$
39	Pravá ruka – oblouček vede od 39. do 40. taktu	Viz verze „B“	Pravá ruka – oblouček vede od 39. do 44. taktu
45	Tempový údaj chybí	Viz verze „B“	Tempový údaj: $J=144$
60	Pedál – oblouček mezi notami malé d a velké G není uveden	Viz verze „B“	Pedál – oblouček mezi notami malé d a velké G

61	Tempový údaj chybí	Viz verze „B“	Tempový údaj: $J=112$
85	Bez manuálové změny	Viz „Rukopis“	Pravá ruka - na poslední době je označena změna manuálu (I. manuál)
89	Pravá ruka - na čtvrtou dobu je naznačena změna manuálu (I. manuál)	Viz „Rukopis“	Manuálová změna není uvedena
95	Manuálová změna není uvedena	Viz „Rukopis“	Pravá ruka - změna manuálu na čtvrté době (I. manuál)
99	Pravá ruka - na čtvrtou dobu je naznačena změna manuálu (I. manuál)	Viz „Rukopis“	Manuálová změna není uvedena
152 + 153	Pravá ruka - o oktávu výš	Viz „Rukopis“	Pravá ruka - beze změny výšky

Tabulka 6:

VI. Slavnost akademie			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
1	Předeepsaná dynamika: levá i pravá ruka - <i>più forte</i>	Viz verze „B“	Předeepsaná dynamika: pravá ruka - <i>fortissimo</i> ; levá ruka - <i>forte</i>
3	Pedál: nota velké Fis	Viz verze „B“	Pedál: nota velké Gis
18	Pedál: nota velké Fis	Viz verze „B“	Pedál: nota velké Gis
25	V levé ruce chybí	Viz verze „B“	Označení změny klíče

	označení změny klíče (z houslového do basového); v tištěných notách je změna uvedena		(z houslového do basového) je uvedeno
30	V pravé ruce chybí tečka za notou b ¹ ; v tištěných notách je toto opraveno	Chyba je odstraněna (chybějící tečka u noty je doplněna)	Chyba je odstraněna (chybějící tečka u noty je doplněna)
32	Pedál: půlová nota s tečkou	Viz verze „B“	Pedál: půlová nota a čtvrtková pauza
33	Registrace – poznámka: „non Trompeta“	Viz rukopis	Registrační doporučení: sesquialtera
34	Pedál: půlová nota s tečkou; Chybí dokončit frázovací oblouk až do začátku třetí doby taktu	Viz verze „B“	Pedál: půlová nota a čtvrtková pauza; frázovací oblouk je dotažen až do začátku třetí doby taktu
38	Pedál: půlová nota s tečkou	Viz verze „B“	Pedál: půlová nota a čtvrtková pauza
51	Chybí označení dynamiky	Viz verze „B“	Označení dynamiky: pravá – fortissimo, levá – più forte, pedál – forte

Tabulka 7

VII. Nevědomost učeníých			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
39	Levá ruka – obloučky u triol jsou uvedeny	Viz verze „B“	Levá ruka – chybí obloučky u triol
48	Bez doporučené konkrétní registrace	Viz „Rukopis“	Manuál: doporučení k registraci: Kryt 8´ („Gedackt 8´“)
62	Pedál: chybí čtvrtá pauza na třetí dobu taktu	Chyba byla opravena (pauza uvedena)	Chyba byla opravena (pauza uvedena)
65	Dynamika není uvedena	Viz verze „B“	Pedál: dynamické označení – pianissimo

Tabulka 8:

VIII. Kolo Štěstěny			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
15	Pravá ruka: v druhé době je oblouček mezi notami c ¹ a d ¹ , v tištěných notách oblouček není	Viz verze „B“	Pravá ruka: v druhé době není oblouček mezi notami c ¹ a d ¹
29 + 30	Pravá ruka: poslední doba taktu 29 a první doba taktu 30 – pokyn hrát o oktávu výš	Viz „Rukopis“	Není zde pokyn pro hru o oktávu výš

40, 44 – 46, 47, 49, 50, 77, 78	Levá ruka: oblouček u not není uveden	Viz verze „B“	Levá ruka: všechny noty pod obloučkem
58	Pravá ruka: v akordu je e ¹	Viz verze „B“	Pravá ruka: v akordu je es ¹
59	Pravá ruka: v poslední čtvrtovém dvojhmatu je tón e ²	Viz verze „B“	Pravá ruka: v poslední čtvrtovém dvojhmatu je tón es ²
71	Pravá ruka: dvě es ³ za sebou (zapomenuta odrážka u druhého es ³)	Viz verze „B“	Pravá ruka: po es ³ následuje e ³ , je uvedena odrážka)
72	Levá ruka: oblouk vede od 69. taktu k velkému C v 71. taktu	Viz verze „B“	Levá ruka: oblouk sahá od 69. taktu až do taktu 72

Tabulka 9:

IX. Zločin lidského pokolení			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
10 – 18	Není uvedena doporučená registrace, ale je zde pokyn pro hru o oktávu výš až do 18. taktu	Doporučená registrace – sólový hlas 4' (jako verze „B“); zároveň uveden pokyn pro hru o oktávu výš až do 18. taktu (jako v rukopise)	Doporučená registrace – sólový hlas 4' ; pokyn pro hru o oktávu výš uveden není

35	Poslední nota v manuálu nemá označení pro hru staccato	Viz verze „B“	Poslední nota v manuálu je ve staccatu
64	Tempové označení $J=88$	Viz verze „B“	Tempové označení $J=72$
82	Levá ruka – II. manuál	Viz „Rukopis“	Bez manuálové změny
86	Levá ruka – III. manuál	Viz „Rukopis“	Bez manuálové změny
93	Pedál: ligaturovaná nota velké D v 93. a 94. taktu	Viz verze „B“	Pedál: ligatura mezi 93. a 94. taktem není

Tabulka 10:

X. Klamný příslib zlatého věku			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
16 + 17	Repetice v 17. taktu (zjevná chyba, přenesená i do verze „A“, odstraněna ve verzi „B“)	Viz „Rukopis“	Repetice v 16. taktu

Tabulka 11:

XI. Marnost nad marnost			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
1	Bez návrhu konkrétní registrace	Viz verze „B“	Doporučená registrace: jazykové rejstříky („Zungen“)
19	Bez návrhu konkrétní registrace	Viz verze „B“	Pravá ruka – registrační doporučení: Sesquialtera $2\frac{2}{3}$ ' + $1\frac{3}{5}$ ', levá ruka – jazykový rejstřík

			(„Zunge“), v rukopise není k registraci nic uvedeno
38	V šestém akordu je nota es ²	Viz verze „B“	V šestém akordu je tón e ²
39	V šestém akordu je tón f ²	Viz verze „B“	V šestém akordu je tón fis ²
41	Levá ruka – na 4. době chybí osminová pauza (v tištěných notách nikoli)	Chyba z rukopisu odstraněna	Chyba z rukopisu odstraněna
45	Pro obě ruce je předepsán II. manuál a dynamika più forte	Viz „Rukopis“	Bez manuálové a dynamické změny
47	Pravá ruka – první šestnáctina je nota f ¹	Viz „Rukopis“	Pravá ruka – první šestnáctina je nota e ¹
57	Zapomenuty osminová a čtvrtová pomlka v pravé ruce (v tištěných notách opraveno)	Chyba byla odstraněna (pauzy jsou uvedeny)	Chyba byla odstraněna (pauzy jsou uvedeny)
59	V posledním akordu není před notou d ¹ odrážka	V posledním akordu není před notou d ¹ odrážka	V posledním akordu je před d ¹ odrážka, v rukopisu ani ve verzi „A“ nikoli
60	Bez předepsané dynamiky	Viz verze „B“	Předpis dynamiky – fortissimo
65 + 66	U akordů není označení pro hru staccato	Viz verze „B“	U všech akordů je označení pro hru staccato

66	Pedál: nota velké A má čtvrtovou hodnotu a není označena symbolem pro hru staccato	Viz rukopis	Pedál: nota velké A má osminovou hodnotu a označení staccato
----	--	-------------	--

Tabulka 12:

XII. Zděšení a mdloba			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
7	Pravá ruka – I. manuál	Viz „Rukopis“	Bez manuálové změny (= platí hra na II. manuálu, zaznamenaná v 5. taktu)
9	Na poslední době taktu není označení hry na I. manuálu; označení dynamiky není uvedeno; odrážka u noty malé g v akordu není uvedena	Na poslední době taktu není označení hry na I. manuálu (jako v rukopisu); předpis dynamiky fortissimo též na poslední době (jako ve verzi „B“); též je uvedena odrážka u noty malé g v levé ruce (jako ve verzi „B“)	Na poslední době taktu je označení hry na I. manuálu; též na poslední době označení dynamiky fortissimo; levá ruka: u noty malé g v akordu je uvedena odrážka (v rukopise nikoli) – výhoda pro snazší čtení
23	Pedál: není zcela čitelné, zda je v pedálu nota velké F či G	Viz verze „B“	Pedál: nota velké F

37	Levá ruka – ve třetím akordu odrážka není, tudíž platí nota malé ges	Viz verze „B“	Levá ruka – ve třetím akordu je odrážka před notou malé g
44	Označení dynamiky není uvedeno	Viz verze „B“	Označení dynamiky: pravá ruka – forte, levá – fortissimo
50	Není uvedeno označení dynamiky; obě ruce na I. (tedy stejném) manuálu	Viz verze „B“	Dynamika – pravá ruka fortissimo, levá ruka forte; pravá ruka – I. manuál, levá ruka – II. manuál
51	Pravá ruka – u první osminové noty d ¹ není uvedena odrážka	Viz verze „B“	Pravá ruka – u první osminové noty d ¹ je zdůrazněna odrážka (lepší čtení; v rukopisu odrážka uvedena není)
52	Osminy nejsou spojeny trémcem	Viz verze „B“	Osminy v manuálu jsou spojeny trémcem
54	Označení manuálu chybí; u první osminové noty resp. osminového akordu není uveden symbol pro hru staccato	Označení manuálu chybí (jako v rukopise), u první osminové noty resp. osminového akordu je uveden symbol pro hru staccato (jako ve verzi „B“)	Obě ruce – I. manuál; první osmina resp. první osminový akord je označen symbolem pro hru staccato

Tabulka 13:

XIII. Návrat k Bohu (v rukopise rozděleno do dvou částí: XIII. Návrat k Bohu I, XIV. Návrat k Bohu II)	
Rukopis	Tištěné noty
V části Návrat k Bohu I nejsou jednotlivé úryvky textu číslovány (na rozdíl od tištěných not není 1. text zaznamenán v partituře, ovšem jeho přítomnost jasně vyplývá z předchozí praxe, kdy každé hudební části předchází recitovaný text – s výjimkou Prologu)	Jednotlivé části jsou číslovány (Text 1 až 8, z toho Text 6 a Text 7 jsou „con organo“, tedy zní společně s varhanami)
Úryvky textu jsou číslovány až v části Návrat k Bohu II, v úvodu je poznámka, že hudba má znít „pod mluvené slovo“	Text 8 vytváří spojení této části s Epilogem (v rukopisu není konkrétně zaznamenán)
Na rozdíl od tištěných not není zde konkrétně zmíněn text mezi touto a následující částí (Epilogem)	21. takt (= 1. takt části Návrat k Bohu II) je ve verzi „B“ doporučena registrace: salicionál 8' a hra na III. manuálu oběma rukama; ve verzi „A“ není k registraci nic uvedeno, pravá ruka má hrát na II. a levá ruka na III. manuálu (jako v rukopise)
	V 52. taktu (= 31. takt části Návrat k Bohu II) chybí v obou tištěných verzích v levé ruce tečkou za notou malé b (v rukopise uvedena je)

Tabulka 14:

XIV. Epilog			
Číslo taktu	Rukopis	Tištěné noty verze „A“	Tištěné noty verze „B“
41	Levá ruka: celá nota velké B; pedál: celá nota velké F (ligaturované od taktu 38 do taktu 42)	Viz verze „B“	Levá ruka: půlové noty velké G a B; pedál: celá pomlka (i v taktu 42)

4.4 Nahrávky Ebenova cyklu

V současnosti jsou dostupné tři nahrávky Ebenova Labyrintu. První z nich je provedení samotným autorem a jedná se ještě o improvizace. Další dvě nahrávky jsou již zvukovými záznamy cyklu zapsaného v notách.

1) Varhany: Petr Eben, recitace: Marek Eben (1997)

Tato nahrávka byla pořízena během koncertu konaného dne 22. ledna 1996 v Rudolfinu, kde Ebenův improvizací pořad zazněl v pražské premiéře. Datum koncertu nebylo zvoleno náhodně, skladatel toho dne slavil 67. narozeniny⁵⁴ (po koncertě se též konalo představení knihy o Petru Ebenovi sepsané muzikoložkou Kateřinou Vondrovicovou⁵⁵). Role recitátora se ujal jeho syn Marek. Recenze koncertu hodnotily kladně jak autorovo improvizací umění, tak civilní, přirozený přednes recitátora, prostý patetického přehánění, které by se ke Komenského textu vpravdě nehodilo.

Nahrávka dokládá, že ačkoli Ebenova varhanní hra není vždy dokonalá v technickém provedení (však Eben, jak již bylo zmíněno dříve v kapitole s jeho životopisem, varhanní hru nikdy nestudoval), je vždy dokonalá v uskutečnění myšlenky, jeho interpretace není nahodilým blouděním, nýbrž cestou s jasným cílem, ke kterému dochází zcela přirozeně. Dalším pozitivem je Ebenova zvuková představitivost; barvy, které se mu daří ve varhanách najít a vytvářet, skutečně posluchače musejí zaujmout. Před očima doslova vyvstávají obrazy Komenským vyjádřené slovně, Ebenem hudebně pomocí neotřelých zvukových kombinací (výrazné charakteristické zvukové kombinace jsou slyšet například v částech *Masky*, *Šípy smrti*). Je patrné, že Eben ví, o čem hraje, a ví, jak má hrát, aby posluchače vtáhl do svého hudebního „labyrintu“. Kritika ocenila, že závěr večera netvořilo grandiózní finále v silném varhanním zvuku. „Ráj srdce se objevuje až zcela v závěru, o to více se rozjasňující a v roli katarze: bachovský chorál s ‚tichým hlasem‘ a výzvou ‚Navrať se‘. Slova ‚vítej‘, podmalovaná hudbou.

⁵⁴ Shodou okolností Komenského Amsterodamský kancionál vyšel také v den 67. narozenin svého autora.

⁵⁵ K. Vondrovicová. „Ebenovy varhanní improvizace“. *Hudební rozhledy*. 1996, roč. 49, č. 3, s. 7 - 8.

A závěrečný zklidněný, laskavý a nadějeplný tichý chorál. Komenského text vyúsťuje christologicky: Komenského i Ebenovým rájem srdce je Kristus.“⁵⁶

2) Varhany: Gunther Rost, recitace: Gert Westphal (2005)

Gunther Rost (1974) patří mezi současné úspěšné koncertní varhaníky. Laureát několika prestižních soutěží (Lipsko, Dallas), studoval zprvu v rodném Würzburgu u Günthera Kaunzingera a poté v Paříži u Marie – Claire Alain. V pouhých 27 letech byl jmenován profesorem varhanní hry ve Štýrském Hradci (Graz). Kromě toho je rezidenčním varhaníkem Bamberských symfoniků. Ve spolupráci se skladatelem natočil pět CD s Ebenovou varhanní tvorbou. Poslední z nich obsahuje nahrávku Labyrintu.

Nahrávka byla uskutečněna během čtyř březnových dní roku 2005 na Jannovy varhany v bazilice ve Waldsassen v Bavorsku (viz Příloha č. 9); recitace byla točena zvlášť a v jiném kostele⁵⁷. Jedná se o vůbec první nahrávku tohoto Ebenova cyklu po jeho zaznamenání do not. Rost přistupuje k interpretaci díla v mnohém jinak nežli Chřibková (viz níže). Noty bere spíše jako předlohu, se kterou nakládá velmi volně a svobodně (velkou dávkou volnosti v uchopení notového záznamu překvapí již úvodní Prolog). Ovšem tato svoboda nijak neodporuje Ebenovu zápisu, domnívám se, že mu naopak pomáhá a obohacuje jej přesně o to, co do not nelze slovně zapsat. Rostova interpretace (samozřejmě technicky skvěle zvládnutá) krásně vystihuje původního ducha Ebenových improvizací. Rostovo uchopení Ebenovy hudby je svébytné, nezaměnitelné a ač jeho interpretace působí fantazijně a místy až improvizáčně, je hudebně navýsost logická a promyšlená (ve výrazu i ve výstavbě skladby). Není svázána konvencí ani Ebenovým provedením, zaznamenaným na CD. Možná jen do té míry, že není nutno nechat se „omezit“ notovým záznamem a nepokusit se jít jaksí za něj a povolit uzdu interpretační představitosti. Snad jen jedna připomínka: v charakteru méně přesvědčivě působí část Sladké okovy lásky, což může souviset s tím, že jejím tématem je moravská lidová píseň, která je důvěrně známá v naší zemi, ale nikoli v Německu.

⁵⁶ Petr Veber. Komenského i Ebenův ráj srdce. *Harmonie*. 1996, roč. 3, č. 3, s. 5. ISSN 1210-8081.

⁵⁷ Nahrávka textu byla uskutečněna v červnu 2002 ve švýcarském Curychu (kostel Enge).

3) Varhany: Irena Chřibková⁵⁸, recitace: Martin Stropnický (2008)

Tato nahrávka vznikla ve dnech 28. a 29. dubna 2008 v bazilice sv. Jakuba v Praze (varhany – viz Příloha č. 8) a v červenci 2008 ve studiu Domovina (recitace). Chřibková není typem hráče, jehož interpretace by byla výrazně emotivní, její přístup je spíše racionální, věcný. Její provedení Labyrintu je korektní, věrné notovému zápisu, registračně i technicky velmi dobře zvládnuté. Po těchto stránkách nelze mnoho vytknout. Ovšem určitá strojovitost (která na některých místech nevadí, ba je dokonce vhodná, je-li jí ovšem užito střídmě) začne být při delším poslechu poněkud stereotypní. Komenského text i Ebenova hudba jsou natolik bohaté a spektakulární, že si zaslouží více interpretační pestrosti, jež by z dobře a poctivě odvedené práce, kterou Chřibková bezesporu předvádí, udělala dílo živé a živoucí, které posluchače vtáhne a umožní mu plně vnímat vše, co je mu hudbou i slovem nabízeno.

4) Varhany: Tomáš Thon, recitace: Marek Eben (2006)

Varhaník Tomáš Thon, který se též Ebenovou hudbou často zabývá, sice oficiální nahrávku Labyrintu nepořídil, ale byl mi dán k dispozici jeho soukromý záznam na CD z koncertu konaného dne 17. listopadu 2006 v Obecním domě v Praze v rámci cyklu Varhanní recitály.

Thonova interpretace se velmi snaží přiblížit interpretaci Ebenově. Zejména dramaticky vypjaté části, které vyžadují dravou a emotivní hru, Thonovi velmi dobře vycházejí (například část Pohled na svět), korespondují s Thonovým naturelem, jeho přístup však ne vždy dobře funguje v klidnějších tišších plochách, které potřebují určitou umírněnost ve výrazu, nikoli neklid, který se Thonovi někdy do hry vkrádá. Tento „neklidný“ způsob hry někdy vyznívá až jako manýra. Snad by jeho interpretaci více prospěla menší snaha přiblížit se provedení autora a větší důraz na originální přístup interpreta. I z hlediska

⁵⁸ Irena Chřibková je od začátku 90. let titulární varhanicí baziliky sv. Jakuba na Starém městě v Praze. Založila Mezinárodní varhanní festival, který probíhá v srpnu a září u sv. Jakuba. Často se věnuje interpretaci soudobých děl, zvláště pak dílům P. Ebena (v české premiéře uvedla jeho Čtyři biblické tance a Labyrint světa a ráj srdce).

registrace mohl být Thon vzhledem k široké paletě barev varhan v Obecním domě (viz Příloha č. 10) svobodněji a velkoryseji.

5 Ebenův Smyčcový kvartet „Labyrint světa a ráj srdce“

Komenského Labyrint světa neinspiroval Ebena pouze k varhanním improvizacím. Eben se k tomuto dílu obrátil ještě jednou, aby se jím nechal inspirovat při komponování, když v roce 1981, již jako dvaapadesátiletý zralý autor, skládá svůj první a jediný Smyčcový kvartet s podtitulem Labyrint světa a ráj srdce. Jistě není náhoda, že se právě ve stěžejním žánru komorní tvorby, jakým smyčcový kvartet bezesporu je, a který je navíc u Ebena zastoupen pouze jediným dílem, obrací skladatel k látce Komenského díla a ukazuje tak, za jak silné a nosné téma Komenského myšlenky a obecně i jeho nazírání na svět považuje.

Dílo vzniklo z podnětu Smetanova kvarteta⁵⁹, které si skladbu objednalo ku příležitosti svého pětatřicátého výročí. Antonín Kohout, violoncellista Smetanova kvarteta, vzpomínal, že Eben zprvu nebyl z nabídky napsat kvartet nadšený a váhal s jejím přijetím, přesvědčila ho snad Kohoutova slova: „Přemýšlej, jestli jsi vůbec skladatel, když jsi nenapsal kvartet. Já takového neznám.“⁶⁰ Šlo jistě o poznámku míněnou s určitou nadsázkou, nicméně Ebena jistě pomohla utvrdit v rozhodnutí skladbu napsat. Premiéra se uskutečnila 16. prosince 1981 ve Dvořákově síni pražského Rudolfiny v podání Smetanova kvarteta, které také skladbu později nahrálo pro Supraphon (nahrávání bylo dokončeno 6. září 1983).

Kvartet, posluchačsky i interpretačně náročné dílo, má čtyři věty: I. Impetuoso, II. Andante, III. Moderato assai⁶¹, IV. Drammatico. Eben ke skladbě uvádí: „Kvartet (...) nesměřuje podle klasických vzorů od první věty přes větu pomalou a scherzo do úsměvného či katarzujícího finále. Věty jsou zde pojímány ve dvojicích, obě krajní věty, jež mají mnoho společných rysů, rámují opět dvě spřízněné věty vnitřní. Jejich obsahovou polaritu lze charakterizovat jako „labyrint světa a ráj srdce“. Obě krajní věty mají mnoho extrovertního, nerovnost i dramatickosti života, chaos i hledání a snad i jakési nalezení v samotném závěru

⁵⁹ Složení Smetanova kvarteta v roce 1981: Jiří Novák (I. housle), Lubomír Kostecký (II. housle), Milan Škampa (viola), Antonín Kohout (violoncello).

⁶⁰ Eva Vítová: *Petr Eben*. Praha: Baronet, 2004, s. 104.

⁶¹ Označení Moderato assai je v partituře uvedeno až v sedmém taktu, předtím je šestiaktová introdukce s předpisem Cum vigore.

finále. Obě vnitřní věty mají naopak kontrastovat klidem, který v první z nich je prostý, nekonfliktní, svěřený především zpěvnosti prvých houslí, zatímco v druhé z vnitřních vět jde spíš o klid vyrvaný neklidu a bráněný před neklidem.⁶² Z partitury jsou na první pohled zřejmé vysoké nároky kladené na interprety.

Oproti varhannímu cyklu zde Eben nevyužívá přímo Komenského hudební zdroje, necituje jej. Nechává se „pouze“ inspirovat Komenského dílem a vystihuje jeho základní roviny (krajními větami vyjádřený labyrint vnějšího světa, chaotického, bizarního, nezřídka pokřiveného a povrchního, a ráj srdce, ukrytý ve vnitřních větách, ráj, kde panuje smír, klid, pravda, láska a opravdovost, ale do kterého neodbytně zasahuje okolní svět). V porovnání s Ebenovým varhanním cyklem na téma Labyrintu je Smyčcový kvartet ve vyjádření filozofie Komenského díla mnohem abstraktnější. Varhanní cyklus oproti tomu kopíruje velmi názorně formu i styl Komenského díla (jak v proporcích, tak v popisnosti - Eben hudebními prostředky vybuduje, ba spíše vykresluje Komenského pestré a nápady prodchnuté literární obrazy).

⁶² V úvodním textu partitury kvartetu.

6 Závěr

Labyrint světa a ráj srdce, satirická alegorie světa vyjádřená slovy i hudbou, spojující Petra Ebena (1929 – 2007) a Jana Amose Komenského (1592 – 1670), dvě jedinečné osobnosti, které od sebe dělí více než tři sta let. Věčně aktuální téma hledání smyslu a cíle života ve světě, který je plný přetvářky a falešného pozlátka, a cesta k nalezení sebe sama vedoucí zpět k pravé podstatě věcí, k tomu, co jediné má pravou a neměnnou hodnotu. Tak lze shrnout obsah Ebenova cyklu i jeho literární předlohy.

Eben i Komenský používají každý své výrazové prostředky, kterými dané téma zpracovávají a vyjadřují nesnáze Poutníkovy hledání a bloudění i závěrečnou katarzi v podobě spočinutí v ústraní vlastního srdce. V této práci byla podrobně rozebrána hudební i literární složka Ebenova cyklu, jednotlivé hudební části byly zevrubně popsány a analyzovány, včetně uvedení (a rozboru) jejich zdrojů – převážně Komenského duchovních písní.

Dále byl v této práci porovnán Ebenův rukopis díla a dostupná tištěná vydání jeho notového záznamu a také jednotlivé dostupné nahrávky provedení cyklu. Uveden je i Ebenův smyčcový kvartet na téma Labyrintu a další díla českých autorů 2. poloviny 20. století inspirovaná Komenského tvorbou, která dokazují aktuálnost a živost jeho myšlenkového odkazu.

Vzhledem k tomu, že Komenského doba je nám již vzdálena, byl pro lepší pochopení souvislostí Komenského života podán také stručný nástin soudobého politicko-společenského vývoje a jeho filozoficko-náboženského rámce (třicetiletá válka, porážka českých stavů v bitvě na Bílé hoře roku 1620 a následná rekatolizace spojená s pronásledováním protestantských duchovních). Připojeny jsou také stručné životopisy obou autorů, Ebena i Komenského.

Lze uzavřít, že Ebenův cyklus představuje jedinečné hudební dílo oplývající bohatstvím hudebních nápadů, zdůrazněných aktuálním poselstvím a živostí Komenského textů, které se již natrvalo zařadilo mezi nejkvalitnější soudobou varhanní tvorbu.

Seznam pramenů a literatury

- Knižní publikace:

Češpíro, Vít. *Varhany Obecního domu v Praze = Organ of the Municipal House of Prague = Die Orgel des Gemeindehauses in Prag*. Praha: Enigma, 2000. ISBN 80—9025-076-9.

Evangelický zpěvník. 1. vyd. Karlsruhe: Synodní rada českobratrské církve evangelické, 1979.

Floss, Pavel. *Jan Amos Komenský*. Ostrava: Profil, 1970.

Floss, Pavel. *Od divadla věcí k dramatu člověka*. Ostrava: Profil, 1970.

Komenský, Jan Amos. Škarka, Antonín (připravil k vydání). *Duchovní písně*. Praha: Vyšehrad, 1952.

Komenský, Jan Amos. *Kancionál*. K vyd. Připravila Olga Settari. Praha: Kalich, 1992. ISBN 80-7017-552-4.

Komenský, Jan Amos. *Truchlivý I, II a Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. ISBN 80-7106-279-0.

Komenský, Jan Amos - Makovička, Tomáš (ed.) - Huptych, Miroslav (ilustrace). *Labyrint světa a ráj srdce*. 1. vyd. Praha: Práh, 2013. ISBN 978-80-7252-425-9.

Komenský, Jan Amos. „O duchovním zpěvu“. *Amsterodamský kancionál*. Praha: Kalich, 1944.

Komenský, Jan Amos. *O sobě*. 2., nezm. vyd. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0016-1.

Komenský, Jan Amos - PÁNKOVÁ, Markéta (ed.). *Jan Amos Komenský v nás: citáty z díla Komenského jako životní inspirace, studie o něm a rodokmen Komenského*. 1. vyd. Praha: Národní pedagogické muzeum a knihovna J. A. Komenského, 2014. ISBN:978-80-86935-25-6.

Sýkora, Václav Jan. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha: Panton, 1966.

Válka, Josef. Karel starší ze Žerotína, moravský patriot a politik. In: Kol. autorů – Lakosilová, Jarmila. *Duchem, ne mečem*. Praha: Nakl. Lidové noviny, 2003. ISBN 80-7106-649-4.

Vítová, Eva. *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.

- Články v periodiku:

Pilátová, Agáta. „Hudba nejen zní, ale i oslovuje“. *Týdeník rozhlas*. Praha: Radioservis, 2004, č. 15. ISSN 1213-2098. Dostupné z: www.radioservis-as.cz

Stehlík, Luboš. „Petr Eben - Labyrint světa a ráj srdce pro varhany a recitátora.“ *Harmonie* [online]. 2009, [cit. 2017-04-23], roč. 17, č. 1. ISSN 1210-8081. Dostupné z: www.casopisharmonie.cz

Veber, Petr. „Komenského i Ebenův ráj srdce“. *Harmonie*. 1996, 3. roč. č. 3, s. 5. ISSN 1210-8081.

Veber, Petr. „Petr Eben: tonalitu, motivy a témata jsem nikdy neopustil“. *Harmonie*, 1997, roč. 5, č. 4 s. 41. ISSN 1210-8081.

Vondrovicová, Kateřina. „Ebenovy varhanní improvizace“. *Hudební rozhledy*. 1996, roč. 49, č. 3, s. 7 - 8. ISSN 0018-6996.

Vondrovicová, Kateřina. „Jan Amos Komenský – inspirace v české soudobé hudbě.“ *Hudební rozhledy*. 1992, roč. 45, č. 3, s. 98 – 103. ISSN 0018-6996.

Vondrovicová, Kateřina. „Petr Eben“. *Hudební rozhledy*. Praha: Společnost Hudební rozhledy, 2007, roč. 60, č. 12, s. 24. ISSN 0018-6996.

- Slovníková hesla:

Kol. autorů. „Lyra Pragensis“. *Malá československá encyklopedie*. 1. vyd., I – L. Praha: Academia, 1986, 3. sv. I-L. s. 901.

Pirner, Jan. „Eben, Petr“. *Český hudební slovník osob a institucí*. [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, 2008. [cit. 23.4.2017]. Dostupné z: www.ceskyhudebnislovník.cz.

- Hudebniny:

Petr Eben, Jan Amos Komenský. *Labyrint světa a ráj srdce* [notový zápis]. Praha – Mainz: Panton, 2003. ISMN M-2050-0736-2.

Petr Eben, Jan Amos Komenský, Jan Hora (rev.). *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: Panton, 2003. ISMN 979-0-2050-0736-2.

Petr Eben. *Labyrint světa a ráj srdce* [notový zápis]. Kopie rukopisu.

Petr Eben. *Smyčcový kvartet* [partitura]. Praha: Supraphon, 1985.

- Zvukové nahrávky:

Petr Eben. *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens* [CD]. Düsseldorf: Motette, LC 05095, 2005.

Petr Eben. *Labyrint světa a ráj srdce* [CD]. Praha: Clarton, CQ 0022-2 131, 1997.

Petr Eben. *Labyrint světa a ráj srdce* [CD]. Praha: Rosa, RD 1695, 2008.

Petr Eben. „Smyčcový kvartet“. In: *Eben, Pauer, Mácha: Smyčcové kvartety* [MP3]. Praha: Supraphon, VT 8376-2, 2014 [natočeno 1987].

Jaroslav Krček. *Symphony No. 3* [CD]. Praha: Supraphon, SU 3195-2 931, 1996.

- Internetové zdroje:

<http://www.die-orgelseite.de> [online]. 1994 [cit. 2017 – 04 - 27]. Dostupné z: http://www.die-orgelseite.de/disp/D_Waldsassen_Stiftsbasilika.htm.

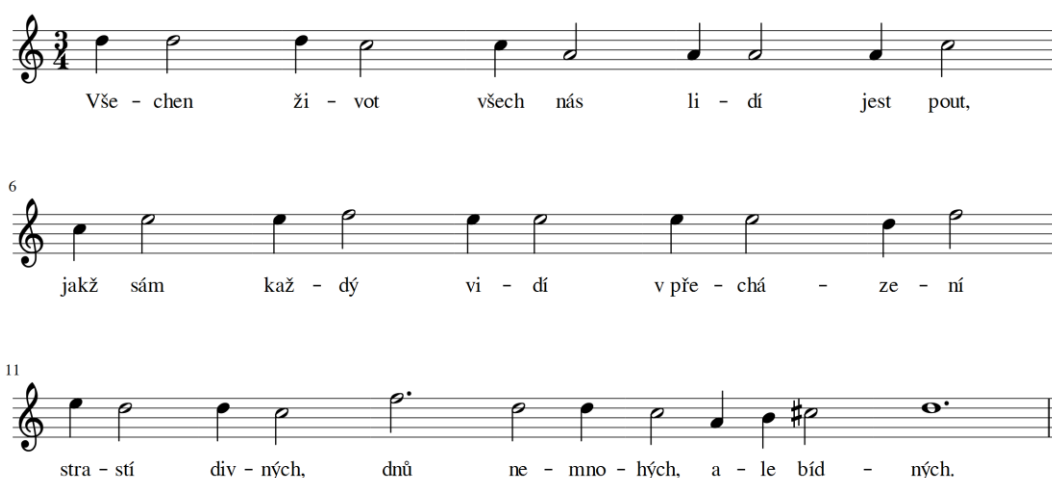
<http://www.labyrint.cz/cs> [online]. [cit. 2017 – 04 - 27]. Dostupné z: <http://www.labyrint.cz/cs>.

Přílohy

Příloha č. 1

Tzv. miniaturní veršovaný Labyrint světa

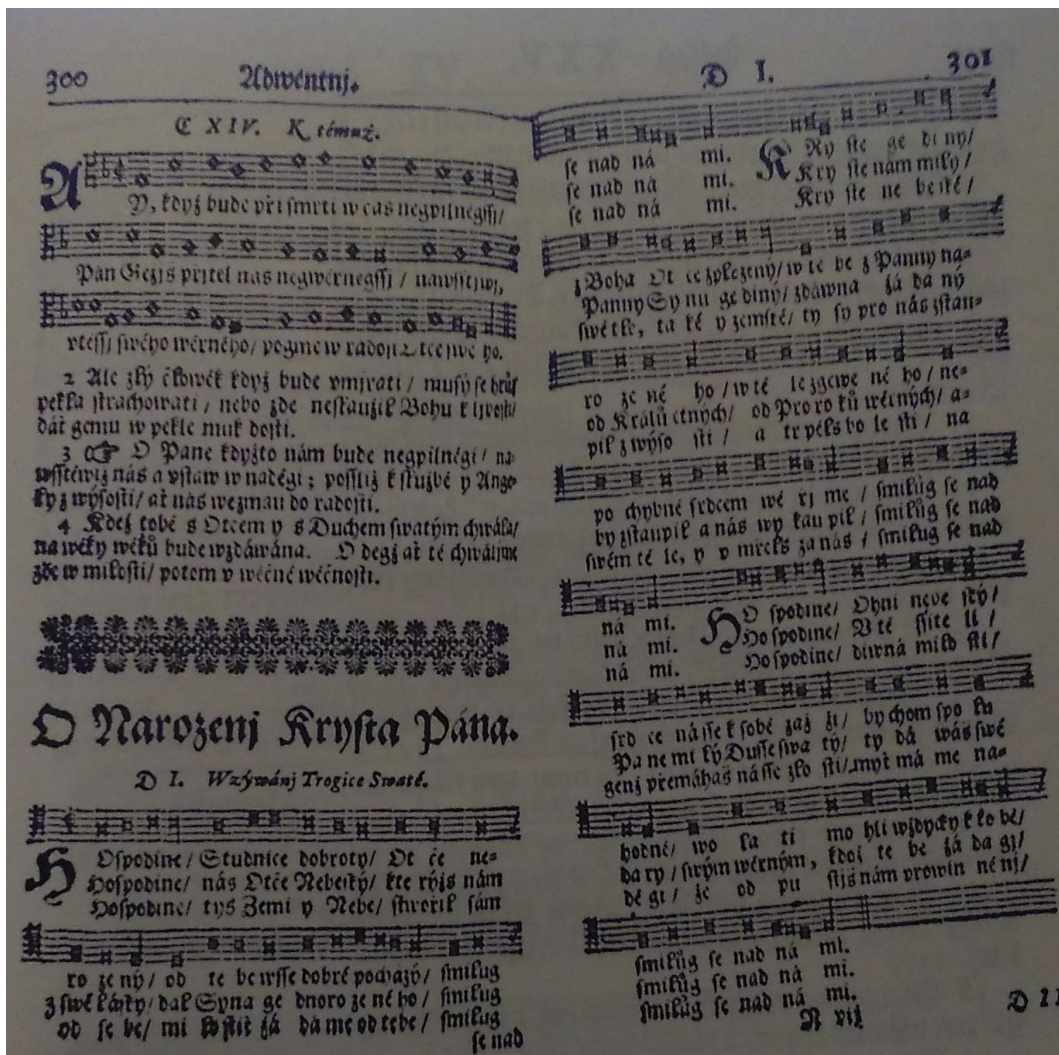
Život náš na světě jen pout



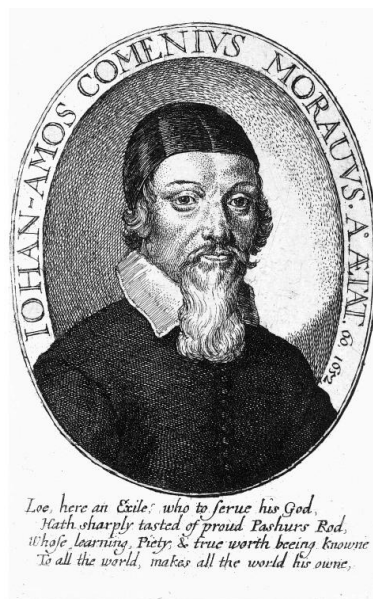
Vše - chen ži - vot všech nás li - dí jest pout,
6 jakž sám kaž - dý vi - dí v pře - chá - ze - ní
11 stra - stí div - ných, dnů ne - mno - hých, a - le bíd - ných.

2. Z hlubin věčného mlčení / vycházejíce k bydlení / mezi tvory, první svůj byt / každý v temnosti musí mít,
3. pod matky své srdcem skrytě / trupel malý; odkudž hbitě / na světlo pod nebem jdeme, / když k svým pracem se rodíme.
4. Tu pak den po dni dále jdouc, / věkem se výš a výš nesouc, / to tam, to sem točíme se, / dál nás každý kročej nese.
5. S mnohým se stále jen mění / vlastního místa v nejmění; / zjinud jinam přecházeti / los jest něčí až do smrti.
6. Kteráž kde pak čeká koho, / starosti netřeba mnoho, / jak tam; osud každého sám / cestou jistou zprovodí tam.
7. A tam hned jakž se dostane, / jiná mu cesta nastane, / přeč již z světa do stran věčných, / v čas tento nespátřitedlných.
8. V kterémž s světem rozloučení / duch má k Bohu navrácení; / bydliště pak jeho v hrobě / lehne pro vydchnutí sobě,
9. až přijda Pán při vzkříšení / zpraví zase stran spojení / a v dům věčnosti uvede, / kdež poutě své duše zbude.
10. Tak všecky Pán vodil svaté, / teprv skrz smrt k sobě vzaté; / zde nic než průby čas není / v zdejším celém putování.
11. Zde nemnozí, než zlí dnové / jen právě bíd jsou ostnové! / Rozumně ten, onen mání / svá podniká lopotání.
12. Ježíši, vůdce náš v nebe, / prosíme již všickní tebe, / pomoz, retuj, zpravuj a tam / nás ved', doved', kde bydlíš sám.

Příloha č. 2

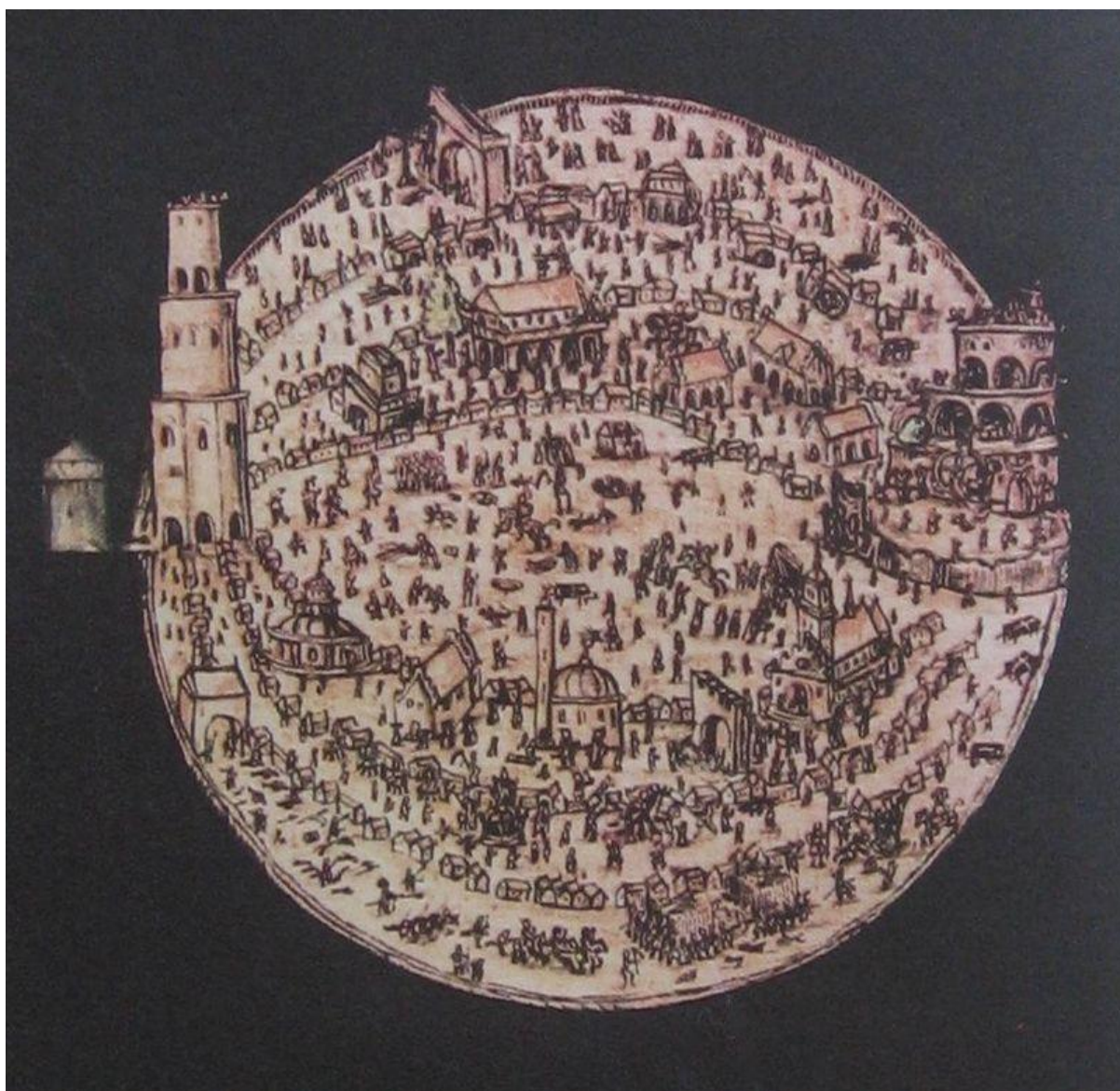


Obrázek 1: Ukázka skutečné velikosti textu a notace jedné z písní Amsterodamského kancionálu



Obrázek 2: Nejstarší známý portrét J. A. Komenského z roku 1642

Příloha č. 3



**Obrázek 3: Komenského alegorická kresba města – Labyrintu z jeho rukopisu;
zdroj: <http://www.labyrint.cz/cs/>**

Příloha č. 4

Petr Eben

Labyrint světa a ráj srdce.

pro varhany
s textem Jana Amose Komenského:

Labyrinth der Welt und Paradies des Herzens.
The Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart.

1. *Allegretto maestoso* $\text{♩} = 108$ *I. Prolog*

The musical score is written for three staves: two for the manuals (I and II) and one for the pedal. It features two parts, I and II, with various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *ff* and *püf*. The score is divided into three systems, each with two staves for the manuals and one for the pedal. The first system includes the marking *I. (Tutti)* and *II. (Zungen)*. The second system includes the marking *I.* and *II.*. The third system includes the marking *II.* and *I.*.

Obrázek 4: Ukázka titulního listu cyklu *Labyrint světa a ráj srdce* a první strany Prologu

Příloha č. 5

Franku Scherzini

QUARTETTO D'ARCHI

I. **Impetuoso** (♩=120)
con sord., ma intensamente

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

PETR EBEN (†1929)

II. **Andante** (♩=40)
molto cantabile

III. **Con vigore**
ff
mercato

IV. **Drammatico** (♩=138)

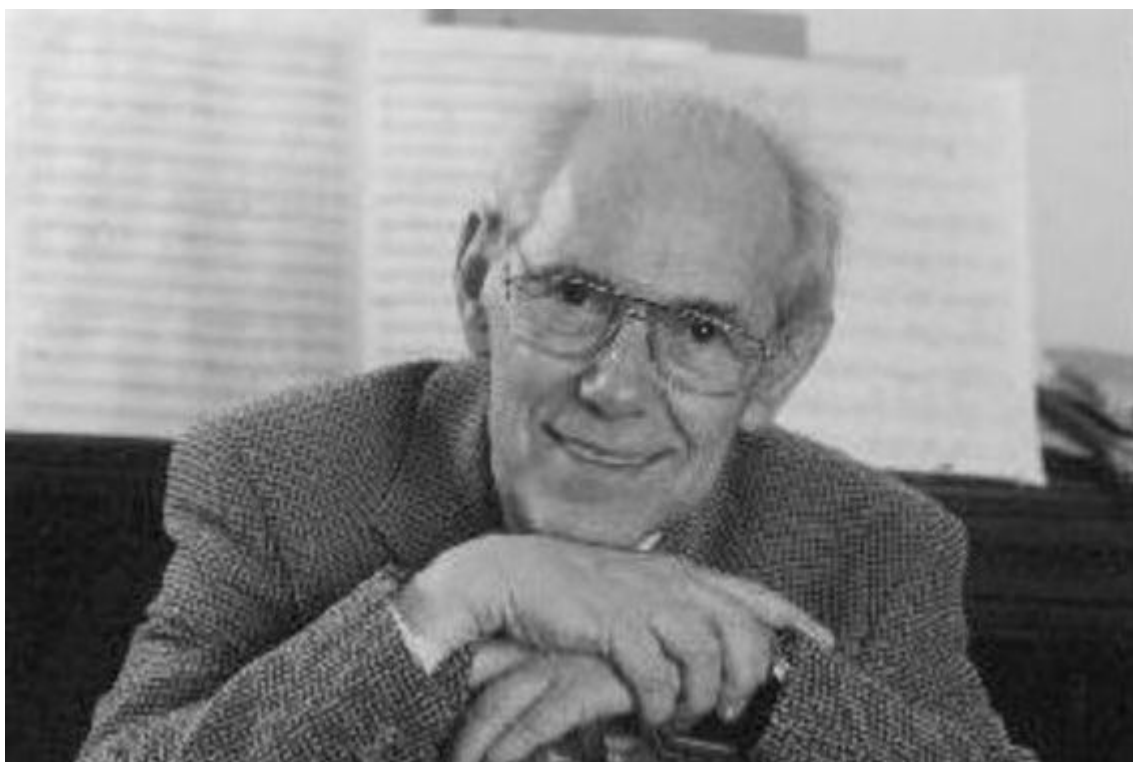
The image displays the first four movements of Petr Eben's String Quartet. Movement I, 'Impetuoso', is marked with a tempo of 120 beats per minute and 'con sord., ma intensamente'. Movement II, 'Andante', is marked with a tempo of 40 beats per minute and 'molto cantabile'. Movement III, 'Con vigore', is marked 'ff' and 'mercato'. Movement IV, 'Drammatico', is marked with a tempo of 138 beats per minute. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The composer's name, Petr Eben (†1929), is noted at the beginning of the first movement.

Obrázek: Začátky vět Ebenova Smyčcového kvartetu

Příloha č. 6



Obrázek 5: Příprava před koncertem (poslední Ebenovo provedení Labyrintu světa a ráje srdce 11. června 2003 v kostele sv. Antonína v Praze)



Obrázek 6: Petr Eben

Nebyl by to Petr Eben, aby ho neoslovi-
lo téma tak umělecky inspirativní a sou-
časně tak duchovně hluboké, jakým
jsou texty Komenského Labyrintu
světa a ráje srdce. Nebyl by to
Petr Eben, aby nad takovým tématem
neusedl k varhanám.

Že k nim usedl v pražském Rudolfinu
zrovna v den svých 67. narozenin (22.
1.) před plně vyprodaným auditoriem
s úkolem improvizovat, patří k rizikům
povolání a k umělecké erudici, hodně
obdivu a nemající srovnání. Byla to
pražská premiéra a současně derniéra,
jak poznamenal. A byla ojedinělá i tím,
že Komenského texty četl mezi jednot-
livými částmi Marek Eben. „Myslím, že
syn bude tak dobrý, že otcí bude leda-
cos odpuštěno,“ poznamenal skladatel
s neodolatelnou skromností před zahá-
jením koncertu.

Na Labyrint improvizuje Petr Eben již
od roku 1991, nejprve tak vystoupil
v Austrálii, pak na kostelních varhanách
při festivalu v Edinburku, později
i v Berlíně, ve Vídni a na dalších mis-
tech. Podobný projekt se nedá opako-
vat příliš často, z improvizací by se staly

KOMENSKÉHO I EBENŮV RÁJ SRDCE

Petr Veber

naučené bonmoty. Na druhé straně je
však jasné, že autor musí být pro večer
nejen plně koncentrovaný, ale i připra-
ven - má tedy před sebou poznámky
k registraci i některé motivy či záchytné
body.

Podle všeho se dá již čekat, že Labyrint
postihne za čas stejný osud jako kdysi
improvizace na starozákonní knihu Job:
zápis do not, znamenající skutečnou de-
finitivní kompozici, patrně o něco kom-
plikovanější. Pak už ovšem Petr Eben
nechce být interpretem. To už bude ži-
vot dítla záležet na dalších varhanicích.

Ebenův koncert pochopila pražská ve-
řejnost zcela správně jako mimořádný.
Svědčila o tom fronta před večerní pok-
ladnou, v publiku zase po dlouhé do-
bě běžní návštěvníci koncertů bez
sponzorů a snobů, množství přítom-
ných křesťanů, téměř manifestační pot-
lesk na úvod a upřímný ohlas v závěru.
Ještě víc než půl hodiny po skončení
podepisoval profesor Eben ve foyeru
programy a „svou“ nově vydanou kni-
hu od Kateřiny Vondrovicové.

Hudebně oscilují tyto improvizace mezi
vlastním vyjádřením některých sugestiv-
ních pasáží textu (bez laciné ilustrace),
kombinovaným s převažujícím zpraco-
váním duchovních písní či inspirací pro-

testantskými chorály z Komenského
Amsterdamského kancionálu (1659).
Hned v úvodní expozici se vracejí mo-
tivy písně Studně nepřevážená, mezi
dalšími jsou Ježíši slávo nejvyšší či
Moudrosti poklad, samotný závěr je
vystaven na nápěvu bratrské písně Vy
v Boží jméno pokřtěni.

Asi patnáct hudebních ploch je spolu
se čtením rozvrženo celkově do 80
nepřerušovaných minut. Využívá se tu
v poměrně jednoznačně a náladově
monotematicky profilovaných, nebo
v čitelně kontrastních číselných řadách
možných poloh varhanního výrazu od
vyhroceného pléna po stíšenou medi-
taci, od klasicky znějících zvukových
kombinací po účelově vázané a stříd-
mé užití buclivé a mečivé bizarnosti.
Labyrint světa je mnohdy vzrušenější,
ale často i tišší, nikdy drastický. Pohled
na rozkoše je vyjádřen příjemnou hud-
bou, oslí uši a opičí masky lidí nejsou
hrůzostrašné, ale apokalyptické jsou
přesto dostatečně. Dojde jak na výkřik-
y, tak na bezvýhodné smorzando.
Skvělá je trojitá chorálová předehra
i prostota závěru.

Petr Eben je fascinován Komenského
postojem ke světu: exulant, biskup
Jednoty bratrské, viděl svět se skepsí,

ale pracoval pro něj. „Svět se od té do-
by příliš nezměnil, a tak z toho pro nás
vyplyvá: mít třeba i svůj odstup, ale
nasadit přitom všechny síly pro zlepše-
ní světa, pro jeho spásu,“ říká autor
a připomíná, že Komenský je postavou
čnická nad všechny církve. „Labyrint je
úžasné aktuální kniha. Dojímá mě
hloubka, které se doбира. Vše zklame,
jen jedině ho uspokojuje - setkání
s věčností. To je poselství naší době.“
Marek Eben přednášel velmi civilně
a velice důvěryhodně. Bez estétského
patosu, zato s osobním vkladem a dáv-
ným pochopením. Byl dobrý a ani otcí
nebylo co odpouštět: Syn citlivě a pl-
nohodnotně večer dotvořil a Petr Eben
zvládl všechny své části technicky, hu-
dební logikou i záměrem výrazu, tak,
že Komenského pohled na svět a svě-
dectví o naději pro něj vyznělo s tou
nejprostší a největší naléhavostí.

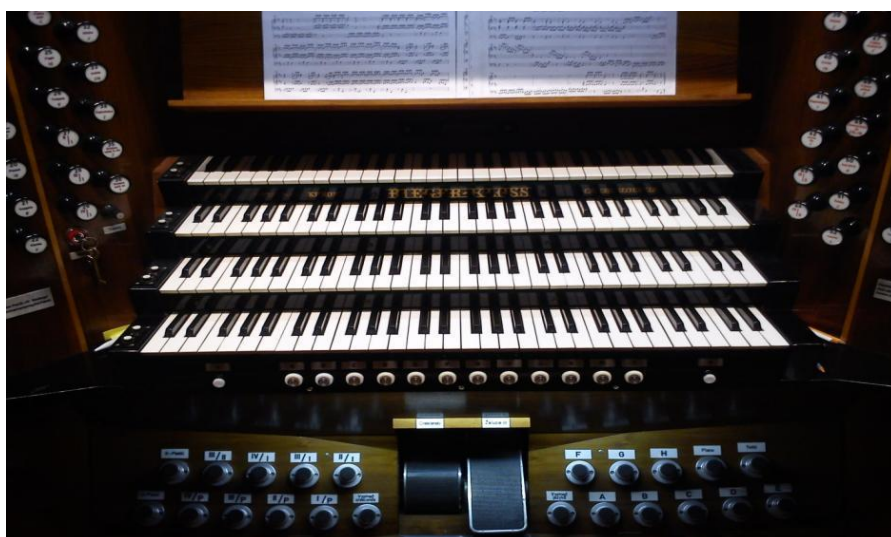
Ráj srdce se objevuje až zcela v závěru,
o to více se rozjasňující a v roli katar-
ze: bachovský chorál s „tichým hla-
sem“ a výzvou „Navrať se“. Slova „ví-
tej“, podmalovaná hudbou. A závěreč-
ný zklidněný, laskavý a nadějeplný ti-
chý chorál. Komenského text vyústuje
christologicky: Komenského i Ebeno-
vým rájem srdce je Kristus.

Obrázek 7: Článek o pražské premiéře Ebenova koncertního improvizálního pořadu Labyrint světa a ráj srdce

Příloha č. 8

Varhany ve Dvořákově síni pražského Rudolfiny

I. manuál: (Hlavní stroj)	II. manuál: (Positiv)	III. manuál: (Žaluziový stroj)
Principál 16' Principál 8' Flétna trubicová 8' Oktáva 4' Flétna dutá 4' Kvinta 2 2/3' Superoktáva 2' Mixtura velká 2' 5-6x Mixtura malá 1' 4x Fagot 16' Trompeta 8'	Kryt 8' Kvintadena 8' Flétna violová 8' Principál 4' Flétna větvená 4' Oktáva 2' Flétna příčná 2' Kvinta 1 1/3' Superoktáva 1' Seskvialtera 2 2/3' + 1 3/5' Akuta 1' 5x Roh křivý 8' Šalmaj 4'	Bordun 16' Principál 8' Kopula 8' Gamba špičatá 8' Oktáva 4' Flétna zobcová 4' Chvění 8' + 4' 1-2x Nasard 2 2/3' Flétna lesní 2' Tercie 1 3/5' Mixtura 1 1/3' 4-5x Cimbál 1/3' 3x Trompeta harmonická 8' Hoboj 8' Clairon 4'
IV. manuál: (Sólový stroj)	Pedál:	Spojky
Principál dřevěný 8' Flétna harmonická 4' Flétna plochá 2' Mixtura princip. 4' 7x Kornet (od c) 2 2/3' 3-5x Kvintsept 1 1/3' + 1 1/7' 1-2x Bombard 16' Trompeta sólová 8' Trompeta polní 4'	Principálbas 16' Subbas 16' Burdon (trms.) 16' Kvintbas 10 2/3' Oktáva 8' Flétna špičatá 8' Superoktáva 4' Kryt trubicový 4' Roh noční 2' Bas šumivý 5 1/3' 3x Mixtura 2 2/3' 6x Kontrapozoun 32' Pozoun (ext.) 16' Trompeta 8' Klarina 4'	I/P; II/P; III/P; IV/P; II/I; III/I; IV/I III/II; IV/II Tremolo II, III Mechanická traktura, 5050 píšťal



Obrazek 8: Hrací stůl rudolfínských varhan (foto: autorka práce)

Příloha č. 9

Varhany v bazilice sv. Jakuba v Praze

DISPOZICE				
I. Positiv, C – c ⁴	II. Hauptorgel, C - c ⁴	III. Schwellwerk, C– c ⁴	IV. Schwellwerk, C - c ⁴	Pedal, C – g ¹
Kopula major 8´ Salicionál 8´ Principál 4´ Kopula minor 4´ Oktáva 2´ Seskvialtera 2x 1½´ Mixtura 4-5x 1´ Regál 16´ Roh basetový 8´	Principál 16´ Burdonflauta 16´ Prestant 16´ Principál 8´ Kvintadena 8´ Flétna barokní 8´ Gamba špič. 8´ Oktáva 4´ Oktáva italská 4´ Flétna dřevěná 4´ Kvintadena 4´ Salicet 4´ Kvinta 2⅔´ Superoktáva 2´ Roh kamzičí 2´ Kvinta malá 1⅓´ Píšťala šum. 4-5 2⅔´ Mixtura barok. 6x 1´ Španělská trubka 16´ Španělská trubka 8´ Trompeta 8´	Tibia clausa 16´ Viola 16´ Principál 8´ Flétna dutá 8´ Flétna dvojitá 8´ Fugara 8´ Kryt zpěvný 8´ Dolce 8´ Oktáva trychtýř. 4´ Flétna koncertní 4´ Roh kamzičí 4´ Kvinta flétnová 2⅔´ Oktáva švýc. 2´ Roh noční 2´ Kornet sept. 3 5x 2⅔´ Mixtura 5x 2´ Kvinta šelest 2x 1⅓´ Fagot 16´ Trompeta harm. 8´ Šalmaj trubicová 8´ Hoboj francouzská 4´	Kvintadena 16´ Kryt tichý 16´ Principál rohový 8´ Principál houslový 8´ Flétna harmonická 8´ Burdon 8´ Gamba jemná 8´ Vox celestis 2x 8´ a 4´ Oktáva 4´ Flétna příčná 4´ Flétna něžná 4´ Nasard 2⅔´ Octavin 2´ Flétna lesní 2´ Tercie 1⅓´ Larigot 1⅓´ Flautino 1´ Plein jeu 5-6x 1⅓´ Alikvoty 3x 1⅓´ Roh anglický 8´ Hoboj 8´ Vox humana 8´ Klarina 4´	Podstav 32´ Principálbas 16´ Subbas otevřený 16´ Subbas krytý 16´ Burdon 16´ Viola 16´ Kryt tichý 16´ a 8´ Kvinta velká 10⅔´ Oktávbas 8´ Flétna bas.. 8´ Principál roh. 8´ Kvinta 5⅓´ Superoktáva 4´ Flétna trubic. 4´ Flétna zobc. 2´ Mixtura 6x 2⅔´ Bombard 32´ Pozoun 16´ Fagot 16´ Trompeta bas. 8´ Clairon 4´
Spojky: I/P, II/P, III/P, IV/P, III/P 4´, II/P 4´, P 4´, II/I, I/II, II 4´, III 4´, IV 4´, III/II 16´, 8´, 4´, IV/II 8´, 4´, IV/III 16´, 8´ Ch (chorál - sestav. kol.), PL (pleno-sestav.kol.), T (tutti), Tremolo I., III., IV.man Žaluzie III.m., IV.m. Rej. crescendo, Vyp. cresc. paměťové datové zařízení SETZER - 4 000 kombinací Zap. ruč. rej., vyp.okt. spojek, vyp. 32´ ped.+16´man., vyp. mixtur, vyp. imitátorů, vyp. jazyků, vyp. jaz. hlasů (jednotl.)				

Zdroj: doprovodný text k CD Labyrint světa a ráj srdce z roku 2008



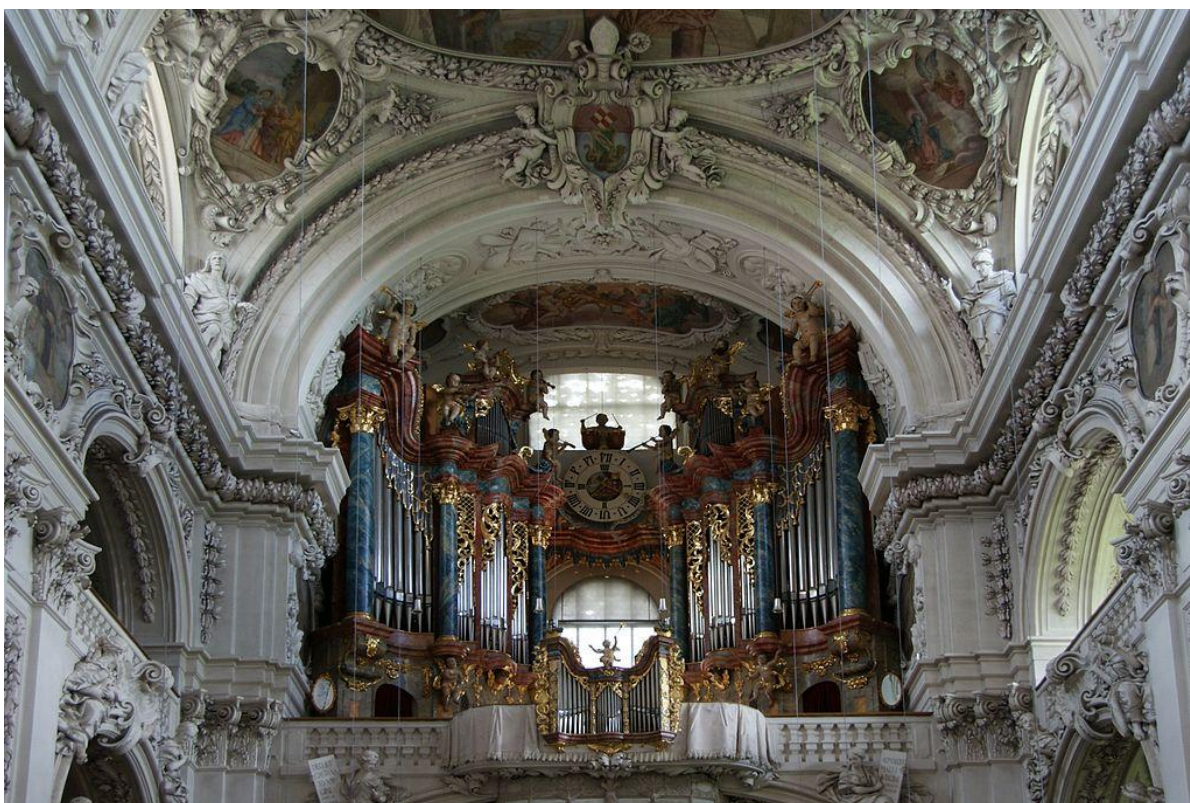
Obrázek 9: Varhany baziliky sv. Jakuba v Praze (prospekt a varhany), zdroj: <http://praha.minorite.cz/?m=1&data=archiv&idc=t-63>

Příloha č. 10

Varhany v bazilice ve Waldsassen

HAUPTORGEL „Marienorgel“, 1976				
I. Rückpositiv, C - c ⁴	II. Hauptwerk, C - c ⁴	III. Schwellwerk, C - c ⁴	Pedal, c - g ¹	
Holzgedackt 8´ Gemshorn 8´ Prästant 4´ Rohrflöte 4´ Sesquialter 2f 2 ² / ₃ ´ Doublette 2´ Sifflet 1 ¹ / ₃ ´ None ⁸ / ₉ ´ Scharff 4f 1´ Holzregal 16´ Cromorne 8´ Tremulant	Principal 16´ Prästant 8´ Holzflöte 8´ Flute harmonique 8´ Salicional 8´ Oktave 4´ Blockflöte 4´ Nasard 2 ² / ₃ ´ Oktave 2´ Kornett 5f 8´ Rauschpfeife 3f 2 ² / ₃ ´ Mixtur 5f 1 ¹ / ₃ ´ Trompete 16´ Trompete 8´ Clairon 4´	Bourdon 16´ Principal 8´ Copula 8´ Gambe 8´ Schwebung 8´ Oktave 4´ Traversflöte 4´ Gambetta 4´ Nasard 2 ² / ₃ ´ Waldflöte 2´ Terz 1 ³ / ₅ ´ Flöte 1´ Mixtur 4-5f 2´ Zimbel 3f 2 ² / ₃ ´ Fagott 16´ Trompette harmonique 8´ Oboe 8´ Clairon 4´ Tremulant Cymbelstern Schweller	Principal 32´ Prästant 16´ Subbas 16´ Violon 16´ Quinte 10 ² / ₃ ´ Oktavbass 8´ Gedacktbas 8´ Oktave 4´ Nachthorn 4´ Bauernpfeife 2´ Sesquialter 2f 2 ² / ₃ ´ Hintersatz 5f 2 ² / ₃ ´ Bombarde 32´ Posaune 16´ Zinke 8´ Clarine 4´	
CHORORGEL				
IV. Hauptwerk, C - c ⁴	IV. Schwellwerk, C - c ⁴	V. Fernwerk, C - c ⁴	VI. Chamadewerk, C - c ⁴	Pedal, c - g ¹
Principal 8´ Holzflöte 8´ Rohrflöte 8´ Oktave 4´ Nachthorn 4´ Nasard 2 ² / ₃ ´ Superoktave 2´ Feldpfeife 2´ Terz 1 ³ / ₅ ´ Mixtur 6f 1 ¹ / ₃ ´ Dulcian 16´ Tremulant	Gedackt 8´ Viola 4´ Koppelflöte 4´ Principal 2´ Scharff 4f 1´ Rauschpfeife 3f 2 ² / ₃ Fagottregal 16´ Schalmey 8´ Tremulant Glockenspiel Schweller	Zartgedackt 16´ Doppelgedackt 8´ Gambe 8´ Violine I 8´ Violine II 8´ Viola 4´ Flute Octaviante 4´ Nasard 2 ² / ₃ ´ Octavin 2´ Harmonia aetherea 2 ² / ₃ Scharff 4f 1´ Rauschpfeife 3f 2 ² / ₃ ´ Voix humaine 8´ Tremulant Carillon	Tromp. Magna 16´ Trompeta Real 8´ Tromp. Quinta 5 ¹ / ₃ ´ Clairon 4´ Kornett 3-5f	Offenbass 16´ Subbass 16´ Oktavbass 8´ Copula 8´ Bassflöte 4´ Hohlfloete 4´ Posaune 16´ Trompete 8´
<p>Spojky: III-I, IV Chor HW-I, IV Chor SW-I, V-I, VI-I, Sub III-I, Super V-I, I-II, III-II, IV Chor HW-II, IV Chor SW-II, VI-II, Sub III-II, Super V-II, IV Chor HW-III, IV Chor SW-III, V-III, VI-III, Sub III, Super V-III, V-IV, VI-IV, Super V-IV, SW ab (4. Man.), VI-V, Super V, I-P, II-P, III-P, IV Chor HW-P, IV Chor SW-P, V-P, VI-P</p> <p>Další pomocná zařízení: Paměťové datové zařízení Setzer (3200 kombinací), Crescendo (programovatelné)</p>				

Zdroj: Dispozice přejata z http://www.die-orgelseite.de/disp/D_Waldsassen_Stiftsbasilika.htm



Obrázek 10: Varhany ve Waldsassen



**Obrázek 11: Varhany v bazilice ve Waldsassen (prospekt, hrací stůl),
zdroj: http://www.die-orgelseite.de/disp/D_Waldsassen_Stiftsbasilika.htm**

Příloha č. 11

Varhany Obecního domu v Praze:

DISPOZICE			
I. manuál, C – g ³	II. manuál, C – g ³	III. manuál, C – g ³	Pedál, C – f ¹
Principál 16´	Kryt líbezný 16´	Kvintadena 16´	Podstav 32´
Bourdon 16´	Viola 16´	Principál houslový 8´	Grand Bombard 32´
Fagot 16´	Principál 8´	Flûte octaviante 8´	Principálový bas 16´
Principál 8´	Fugara 8´	Kryt tichý 8´	Violonbas 16´
Tiba 8´	Kryt 8´	Violino 8´	Subbas 16´
Gamba 8´	Flétna vídeňská 8´	Roh noční 8´	Gamba 16´
Kryt hrubý 8´	Salicionál 8´	Harfa Aelova 8´	Harmonika 16´
Roh kamzičí 8´	Unda maris 8´	Voix céleste 8´	Pozoun 16´
Flétna koncert. 8´	Flétna jemná 8´	Klarinet 8´	Bas kvintový 10 ² / ₃ ´
Dolce 8´	Tromp. harmonica 8´	Vox humana 8´	Bas oktávový 8´
Trompeta 8´	Hoboy 8´	Tremolo pro vox humana	Violoncello 8´
Nasát 5 ¹ / ₃ ´	Oktáva 4´	Oktáva 4´	Bas flétnový 8´
Oktáva 4´	Flétna příčná 4´	Flétna sladounká 4´	Bourdon 8´
Fugara 4´	Roh kamzičí 4´	Viola d'amour 4´	Trompeta 8´
Flétna trubic. 4´	Kvinta 2 ² / ₃ ´	Flétna kvintová 2 ² / ₃ ´	Clarino 4´
Kvinta šust. 2 ² / ₃ ´	Flétna lesní 2´	Flautino 2´	Superoktáva 2´
Superoktáva 2´	Kornet 4´	Harmonia Aetherea 2 ² / ₃	
Kornet 8´	Progressio harmonica 2 ² / ₃		
Mixtura 2´			
Akuta 1´			
Spojky: III/I 4´, III/I 16´, I/I 4´, III/II, III/I, II/I, III/P, II/P, I/P			
Rejstříkové crescendo			
Žaluzie (II., III. manuál), paměťové datové zařízení Setzer			

Zdroj: ČEŠPIRO, Vít. Varhany Obecního domu



Obrázek 12: Varhany obecního domu (foto: autorka)