

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tvorba Petra Ebena pro ženské sbory

Works of Petr Eben for female choirs

Ondřej Lhotka

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D.

Studijní program: Sborový zpěv se zaměřením na vzdělávání se sdruženým studiem
Hudební výchova se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: Sbormistrovství

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Tvorba Petra Ebena pro ženské sbory potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha 9. dubna 2025

Tímto bych chtěl vyjádřit upřímné poděkování svému vedoucímu práce panu prof. PhDr. Stanislavu Pecháčkovi, Ph.D. za veškerou podporu, vstřícnou pomoc a odborné vedení při psaní této práce.

ABSTRAKT

Ve své práci se zabývám rozbohem tvorby Petra Ebena pro ženské sbory. Všechny dostupné skladby detailně rozebírám po stránce hudebně-teoretické a uvádím též informace ohledně premiéry, původu zpěvního textu a v určitých případech pojednávám i o Ebenových pohnutkách ke kompozici daného díla. Rozbor skladeb spočívá v objasnění hudební formy, způsobu vedení hlasů, tematicko-motivické práce a v neposlední řadě přináší informace o náročnosti a specifikách interpretace. První kapitola přináší shrnující pohled na Ebenův život a druhá kapitola pojednává o Ebenově inspiraci a jeho vztahu k jednotlivým inspiračním zdrojům. Část s rozbory je rozčleněna do čtyř tematických okruhů: folklorní inspirace, antické a středověké inspirace, skladby s duchovní tematikou a tvorba inspirovaná novodobou poezií. V každé z těchto dílčích částí jsou skladby řazeny podle roku vzniku, případně roku premiéry. V závěru shrnuji typické znaky Ebenovy kompoziční práce a jeho vztah k tvorbě věnované právě ženským sborům.

KLÍČOVÁ SLOVA

Petr Eben, ženský sbor, rozbor skladby, sborová tvorba, sborová hudba dvacátého století

ABSTRACT

In my work, I analyze the choral compositions of Petr Eben for female choirs. I examine all available pieces in detail from a music-theoretical perspective and provide information regarding their premieres, the origins of the vocal texts, and, in certain cases, Eben's motivations for composing each piece.

The analysis focuses on explaining musical form, voice leading, thematic and motivic development, and, last but not least, the level of difficulty and specific aspects of interpretation.

The first chapter offers a comprehensive overview of Eben's life, while the second chapter explores his sources of inspiration and his relationship with them. The analytical section is divided into four thematic categories: folk inspiration, ancient and medieval influences, sacred compositions, and works inspired by modern poetry. Within each category, the pieces are arranged chronologically based on their year of composition or premiere.

In the conclusion, I summarize the characteristic features of Eben's compositional style and his approach to writing for female choirs.

KEYWORDS

Petr Eben, female choirs, composition analysis, choral compositions, choral music of 20th century

Obsah

Úvod	9
1 Stručná Ebenova biografie.....	10
2 Ebenova sborová tvorba a zdroje inspirací.....	12
3 Rozbor tvorby	14
3.1 Folklorní inspirace	14
3.1.1 Krumlovský zámek.....	14
3.1.2 O vlaštovkách a dívkách.....	19
3.1.3 Tři české koledy.....	26
3.1.4 What shall we do	27
3.2 Antické a středověké inspirace	29
3.2.1 Řecký slovník	29
3.2.2 Catonis moralia (Katonova mudrosloví)	39
3.2.2 Medicamina sempiterna (Odvěká kosmetika)	45
3.2.3 Rondel.....	49
3.3 Skladby s duchovní tematikou.....	51
3.3.1 Slavíček rajský.....	51
3.3.2 De angelis	51
3.3.3 Psalmus 8.....	53
3.3.4 Chrámová	55
3.3.5 Modlitba svatého Františka z Assisi.....	57
3.3.6 Oči všech se upírají.....	57
3.4 Tvorba inspirovaná novodobou poezií	58
3.4.1 Deset poetických duet.....	58
3.4.2 Závoj a slzy.....	67

Závěr.....	72
Seznam použitých informačních zdrojů	74

Úvod

Když jsem se rozhodoval, jaké téma zvolit pro svoji bakalářskou práci, věděl jsem, že bych se rád zabýval sborovou tvorbou. Vzhledem k tomu, že jsem strávil dlouhá léta v dětském sboru, setkal jsem se s mnohými skladbami autorů českých, zahraničních, soudobých či z jiných období. Nejvíce mě však už jako dítě oslovovala sborová hudba žijících autorů nebo autorů dvacátého století. Během mého hudebního růstu se tento vztah ještě prohloubil a našel jsem skutečné zalíbení v disonantních souzvucích, rozvolněné tonalitě, v práci se zvukem nezapsatelné notami a nekonvenční kompozici. Zvolil jsem tedy hudbu Petra Ebena jako ideální materiál k rozboru, který se může stát i ostatním sbormistrům cennou studnicí informací o tom, jaká skutečně Ebenova tvorba věnovaná ženám je a v čem spočívá její kouzlo. Pro ženské sbory jsem se rozhodl proto, že jsem se během svého dlouholetého působení v dětském sboru setkal velkým množstvím skladeb pro ženské sbory a proto, že nyní jsem sbormistrem tohoto sboru a chtěl jsem se s touto hudbou detailně seznámit za účelem případného využití Ebenových skladeb při sestavování repertoáru.

Všechny noty k rozboru jsem si vypůjčil v specializované knihovně Národního informačního a poradenského střediska pro kulturu v Praze. Skladby jsem rozebíral společně s poslechem nahrávek, abych měl pohled na skladbu ucelený. K práci jsem využil také dostupnou literaturu o Ebenově životě, díle a vztahu hudbě. Staly se pro mě cenným zdrojem informací, protože kromě kompletního soupisu díla jsem našel i přepisy Ebenových dopisů, jeho vlastní vyjádření ke kompozici některých skladeb a vlastnoručně psané interpretační poznámky. Z těchto titulů jsem také čerpal informace ohledně premiér, vydání not a věnování skladeb. Existují sice stručné charakteristiky Ebenovy sborové tvorby pro ženské sbory, ale detailní rozbor pouze jeden, který vytvořil prof. PhDr. Stanislav Pecháček, PhD. a publikoval ho ve své knize *Lidová píseň a sborová tvorba*.

Tato práce je první, která se zabývá rozbohem Ebenovy tvorby pro ženské sbory celkově a jeho hudbu dává do kontextu s jeho vztahem k jednotlivým inspiračním zdrojům. V neposlední řadě se může stát místem, kde každý, kdo pracuje s Ebenovými sborovými skladbami pro ženy, najde informace o tom, jak je skladba vystavěna, proč a jak byla komponována, komu byla věnována, o čem pojednává její text a kdy zazněla poprvé.

1 Stručná Ebenova biografie

Petr Eben se narodil 22. ledna 1929 v Žamberku do nábožensky smíšené rodiny. Otec Vilém byl židovského původu a matka Marie byla římská katolička. Oba jeho rodiče pracovali ve školství. Matka byla učitelka, otec byl školní inspektor, který se z profesních důvodů nechal pokřtít a obě dvě své děti vychovával v katolické víře. Petr byl v kontaktu s hudbou již od útlého dětství. Otec hrál na housle a matka na kytaru a klavír. Hudební aktivity všech svých dětí Ebenovi podporovali. Sám Petr Eben popisuje svoji první vzpomínku na styk s hudbou takto: „*Vzpomínám si, že mi otec večer u postýlky zpíval jednu ukolébavku; držel mě přitom za ruku, kterou jsem prostrčil sítí kolem postele. A ještě dodnes vím, jak se mi provázky sítě při tom bolestně zařezávaly do zápěstí a já to vydržel, protože se mi ta melodie hrozně líbila. Až za pár let jsem v té melodii poznal Brahmsovu jímavou ukolébavku Dobrou noc, sladce spi.*“¹

V roce 1935 se Ebenovi přestěhovali do Českého Krumlova, kde vystřídali několik činžovních domů. Petr zde ukončil základní školu a nastoupil na reálné gymnázium, ze kterého ve čtvrtém ročníku byl kvůli částečným židovským kořenům vyloučen a pracoval jako učeň v tiskárně firmy Kain und Steininger a následně jako pomocná síla v kamenolomu. Na sklonku války byl deportován společně s bratrem a otcem do koncentračního tábora v Buchenwaldu, odkud se všichni tři vrátili.²

V roce 1948 Eben nastoupil na Akademii múzických umění a od té doby v Praze nepřetržitě bydlel. Zde studoval hru na klavír a skladbu a v tomto období se přirozeně objevují první jeho díla. V roce 1953 se oženil se Šárkou Hurníkovou, sestrou hudebního skladatele Ijli Hurníka, se kterým později pracoval na sestavení rozsáhlého díla *Česká Orffova škola*, které je přizpůsobením Orffova Schulwerku pro české prostředí.

V padesátých letech zažila Ebenova profesní dráha značný rozmach. Působil jako externí lektor AMU, jako dramaturg hudebního vysílání Československé televize a od roku 1955 jako odborný asistent na filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kterým zůstal až do roku 1989, protože byl v nepřízni totalitního režimu³ a v roce 1978 se stal na jeden rok profesorem skladby na Royal Northern College of Music v britském Manchesteru. Po pádu totality přešel jako pedagog na AMU, kde se habilitoval a byl jmenován profesorem. O mnoho let později, v prosinci 1992, převzal od vévodkyně z Kentu čestnou profesuru a o dva roky později mu byl

¹ VÍTOVÁ, Eva: *Petr Eben*, str. 17.

² VONDRŮVICOVÁ, Kateřina: *Petr Eben*, str. 18 a 164.

³ Srov. tamtéž, str. 164.

udělen čestný doktorát i na Univerzitě Karlově. Tentýž rok mu také byl na Velehradě udělen řád sv. Cyrila a Metoděje Biskupskou konferencí.⁴ Toto nejsou jediná ocenění, která během života získal, protože v hudebním světě byl velice uznávanou osobností, což dokazuje i to, že mu bylo svěřeno předsednictví v organizačním výboru hudebního festivalu Pražské jaro. Asi nejzásadnějším projevem uznání a oceněním jeho celoživotního díla bylo udělení medaile Za zásluhy z rukou tehdejšího prezidenta Václava Havla, kterou přebíral v roce 2002.⁵

Brzy po dosažení sedmdesáti let Ebena bohužel postilo několik mozkových příhod, které zapříčinily postupnou ztrátu paměti a Eben dlouhé nemoci podlehl 24. října 2007 ve věku 78 let.⁶

⁴ Tamtéž.

⁵ PECHÁČEK, Stanislav: *Česká sborová tvorba III/A (od poloviny dvacátého století)*, str. 67.

⁶ Srov. Tamtéž.

2 Ebenova sborová tvorba a zdroje inspirací

Petr Eben přistupoval k tvorbě pro pěvecké sbory velmi zodpovědně. Uvědomoval si totiž, že propojení hudby a slov přináší hudbě zcela jiný obsah a jiné sdělení než klasické instrumentální skladby. Už jediné slovo má pro Ebena konkrétní hudební obsah, který se snaží vyjádřit, což dokládá například cyklus *Řecký slovník*. Eben sám sebe prohlašoval za „romantický typ“ skladatele, pro něhož je hudba jakýmsi sdělením a poselstvím, které se snaží posluchačům předat. *„Klasickému typu skladatele půjde především o to napsat perfektní rondo, vyřešit zvukové posazení dechového kvintetu, vykouzlit dovedný kontrapunkt. V tom najde naplnění a tím také potěší své posluchače, kteří od něho víc nežádají ani nečekají. Ale romantický typ – a sám s ním cítím sounáležitost – touží po tom obracet se na posluchače s konkrétním sdělením. Všechny skladby jsou jakýmsi poselstvím (...) – a naléhavě si přeje, aby byl pochopen přesně. A tady přichází na pomoc básnické slovo. To jsou ony dva důvody – inspirace a sdělnost, proč jsem se vždy znovu vděčně obracel k slovu, ať už jsem ho vložil do úst sólovému zpěvákovi nebo celému sboru.“*⁷ Takto Petr Eben sám vysvětluje svoje pohnutky k propojení hudby a slov.

Eben rád četl poezii. Pokud ho nějaká báseň zaujala, opsal si její text do sešitu. Od mládí si tak vytvářel rozsáhlou zásobu básnických textů, která se za celý jeho život rozrostla do rozsahu několika sešitů popsaných hustým a drobným písmem. Eben skvěle ovládal několik jazyků, což se také hojně promítlo do jeho sborové tvorby. Zhudebňované texty jsou v angličtině, němčině, řečtině nebo latině, která se přirozeně objevuje v liturgické tvorbě a tvorbě s duchovní tematikou. Mnohá díla Eben sám opatřuje překlady textů do jiných jazyků, což dokládá jejich dokonalou znalost a Ebenův smysl pro slovo.⁸

Inspirace ale nepřicházely k Ebenovi pouze z oblasti poezie, ale také z jeho nitra, které se hluboce dotýkalo křesťanství a katolické víry. Tento zdroj inspirace reprezentuje početná řada duchovních skladeb, ale také některé další kompozice, které tento inspirační zdroj prozrazují jen skrytě.⁹

Dalším neopomenutelným zdrojem Ebenovy inspirace v tvorbě pro ženské sbory je okruh antiky, která Ebena lákala již od studentských dob, během kterých k latině a řečtině vzhlížel jako k jazykům vzdělanosti a moudrosti. Jazyky ho upoutaly svojí „vznešeností“ ale

⁷ Srov. VONDROVICOVÁ, Kateřina: *Petr Eben*, str. 85.

⁸ Tamtéž str. 87.

⁹ Viz VÍTOVÁ, Eva: *Petr Eben*, str. 46.

hlavně melodičností slov a vět. Petr Eben označil antiku za „monumentalizující zdroj inspirací“.¹⁰

Eben si také dobře uvědomoval, jak moc potřebné je, aby v jeho tvorbě nesla své zastoupení i díla inspirovaná folklorem a lidovou písní. „*Nelze se nezmínit o inspirativní síle pokladu naší lidové poezie. Lidová píseň je pro mě zdroj a vždy znovu mne její krása uvede do nadšení.*“¹¹ Úpravy lidových písní tvořily první sborové počiny v jeho tvorbě ještě v dobách, kdy byl gymnazistou v Českém Krumlově. Do této oblasti také patří také Ebenovy autorské kompozice, které jsou zhudebněním lidových textů. Tyto skladby vznikaly v padesátých a šedesátých letech. Zde Eben nezůstává u pouhého sborového obsazení, ale do některých děl přidává instrumentální složku.¹²

Další neméně významnou složku v Ebenově sborové tvorbě tvoří díla určená dětem. Za svoji kariéru Eben vytvořil širokou paletu jednoduchých skladeb, které svojí náročností odpovídají dětem mladšího školního věku. Jako textové předlohy volil převážně texty Václava Fischera, ale našel zalíbení i v textech dalších autorů, jako byli Václav Čtvrtek, František Hrubín nebo Jan Čarek. V rozmezí let 1953 – 1977 vytvořil Petr Eben celkem patnáct dětských sborových cyklů, mezi které patří *Zelená se snítka*, *Co se za den zažije*, *Kolotoč a hvězdy* nebo *Elce, pelce, kotrmelce*. Přibližně od osmdesátých let ale skladby pro děti z jeho kompozičních zájmů mizí, protože se orientoval hlavně na duchovní tvorbu.¹³

10 Tamtéž str. 49.

11 Tamtéž str. 51.

12 Srov. PECHÁČEK, Stanislav: *Česká sborová tvorba III/A (od poloviny 20. století)*, str. 74 – 75.

13 Srov. tamtéž str. 75 – 76.

3 Rozbor tvorby

3.1 Folklorní inspirace

3.1.1 Krumlovský zámek

Petr Eben do tohoto cyklu upravil čtyři lidové písně z okolí Českého Krumlova a Zlaté Koruny. Texty všech těchto písní mají společný základ – Krumlovský zámek, o kterém vypravují. Společnou vlastností všech částí je tříčtvrteční takt a menuetový charakter.

Existují dvě verze. První verze s doprovodem klavíru, která je předmětem tohoto rozboru a verze s dechovým kvintetem, který podpoří galantní tanečnost písní. Premiéra tohoto cyklu byla dne 30. května 1955 v Českých Budějovicích, kdy vystoupily sbory *Foerster* a *Dalibor*.

Důvod, proč Petr Eben upravil zrovna lidové písně z Českého Krumlova je jednoduchý. Ebenovi se totiž v roce 1935 přestěhovali z Petrova rodného Žamberka do Českého Krumlova, kde Petr Eben pobýval až do maturity. Po dobu pobytu Ebenovi vystřídal několik domů. Posledním z nich byl dům v Radniční ulici číslo 101, který byl přímo situován pod zámeckou věží. „*Stále pod námi šuměla řeka a každou hodinu se z věže ozývaly fanfáry.*“ Takto vzpomíná Petr Eben na svá léta strávená v tomto domě. Fanfáry pak také zařadil do tohoto díla. Během této doby zde došlo zásadnímu formování jeho umělecké osobnosti. Okouzlení středověkou architekturou přivedlo Petra Ebena i k hudební řeči tohoto období.¹⁴

První skladba *Už se krumlovskéj zámeček bourá* má klavírní předehru a dvě sloky, jedná se o dvoudílnou písňovou formu bez návratu. Píseň je v tónině C dur a žádný z hlasů se v průběhu skladby nedostane do pěvecky nepřijemných poloh. Obě dvě sloky jsou upraveny prokomponovaně. Také klavírní doprovod je v obou slokách odlišný.

Patnáctitaktová klavírní předehra, která je vystavěna na „motiv krumlovského trubače“¹⁵, jenž sestává z melodie rozloženého G dur akordu. Je zajímavé, že sama předehra je v rychlém tempu (*Allegro di molto, una battuta*) a celý zbytek skladby je v pomalejším tempu (*Allegro comodo, quasi tempo di Minuetto*), což je velmi nezvyklé u lidových písní, které mají taneční charakter. Harmonizace hlavní melodie celkově působí tradičně a utvrzuje lidový charakter písně, protože Eben používá základní harmonické funkce a velmi výjimečně podloží melodii druhým nebo šestým stupněm. Motiv α v první sloce je zpracován imitačně – druhý

¹⁴ Srov. VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*, str. 17-19.

¹⁵ Tento termín je uveden v notovém zápise cyklu, který vyšel v sborníku písní Lukáše Holce: HOLEC, Lukáš. *Medové písničky: pro (nejen) medvědí tlamičky*. Praha: Panton International, 2005. ISBN M-2050-0766-9.

hlas nastupuje kánonicky po jednom taktu o malou tercii níž. V motivu β druhý a třetí hlas postupují v paralelních terciích a jsou rytmizovány v pravidelných osminových hodnotách.

Ukázka 1, Už se krumlovskej zámeček bourá – imitace

Celá druhá sloka je trojhlasá. Píseň vypráví o chlapci, který jede koňmi z Prahy domů a to Eben využil jako inspiraci ke zvukomalbě. Hlavní melodii motivu α umístil do altu a do svrchních hlasů dal figuraci připomínající klusot koní. Tohoto také využil při komponování klavírního doprovodu, kde melodie v pravé ruce též připomíná cval koně, jedná se ale o jinou rytmizaci. Dále pak je figurace a hlavní melodie vyměňována mezi hlasy.

Ukázka 2, Už se ten Krumlovský zámeček bourá - ukázka zvukomalby

V motivu β druhé sloky je hlavní melodie v sopránu a rytmizace připomínající klusot koní v altových hlasech. Závěr skladby je pak realizován klavírní dohrou, kde je v levé ruce variován motiv hlavní melodie a v pravé ruce setrvává figurace „cvalu koně“. Celá šestitaktová dohra má být realizována s dlouhým decrescendem, což je náročné na hru. Toto má připomínat odjíždějící koně, čímž skladba postupně utichá do úplného závěru.

V pořadí druhá skladba tohoto cyklu *Ten krumlouskej zámek* stejně jako první skladba začíná předehrou ve vyšším tempu (*Allegretto tenero, con sentimento*), než je pak samotná hlavní část skladby. Předehra prochází tóninami c moll a es moll a působí velmi tklivě a zasmušile. Následně přes mimotonální dominantu As dur skladba přechází do tóniny Des dur a přichází první sloka.

The image displays a musical score for the piece 'Ten krumlouskej zámek'. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 3/8 time, with lyrics: 'Co - pak si můj mi - lej, co - pak si pro - vi - nil,'. The second and third staves are piano accompaniment in treble clef, 3/8 time, with a dynamic marking 'A'. The bottom staff is a grand piano accompaniment in bass clef, 3/8 time, with a dynamic marking '8'. The score is in the key of D minor (three flats) and features complex rhythmic patterns and polyrhythms.

Ukázka 3, Ten krumlouskej zámek - polymetrika

Hlavní melodie je umístěna do altu a první a druhý soprán ji doprovázejí lidovým vícehlasem v terciích a sextách. Následně hlavní melodii přebírá první soprán a pokračuje v melodii písně o oktávu výš a sazba se rozšiřuje na čtyřhlasou. Altové hlasy jsou vystavěny na kvintových prodlevách. Závětí první sloky je pak shodné se začátkem. Následuje klavírní mezihra, kde se střídají paralelní kvintakordy es moll a f moll. V závětí mezihry dochází k velmi netypické skutečnosti, a to že hlavní melodie pravé ruky je notována v basovém klíči a doprovod levé a houslovém klíči, hlavní melodie tak skokem přechází o dvě oktávy níže. Následně přichází druhá sloka, do které melodie vstupuje přes dominantní sekundakord.

První takt druhé sloky je pro první soprán velmi pěvecky náročný, protože bez přípravy začíná jeho melodie na tónu as v dvoučárkované oktávě, ve které se po celou dobu pohybuje. Melodie je v této sloce umístěna do prvního sopránu, a to o oktávu výš než ve sloce první, první

alt je veden polyfonně – jeho melodie je převzata ze středního dílu písně. Druhý a čtvrtý hlas se odehrávají na prodlevách. Doprovod v druhé sloce je zcela odlišný. Je akordický a odehrává se oproti trojdobé písni v dvojdobém metru, což lze označit za polymetriku.

Celá skladba končí osmitaktovou dohrou, kde je variován motiv hlavní melodie. Netypický závěr je pak realizován spojením bitonálního souzvuku akordů Ges dur a F dur s tónickým akordem Des dur. Skladba se tak po harmonicky zvláště vystavěné dohře usadí na očekávané tónice.

Třetí část je úprava písně *Přenešťastnej ten krumlovskej zámek*. Předehra klavíru je vystavěna sestupnými stupnicovými kroky v C dur. V první sloce je homofonní trojhlas s hlavní melodií v sopráně a ostinátní figurací v altu. Klavír setrvává na prodlevách. Po první sloce následuje modulační spojka, kde sbor společně s klavírem projde přes mimotonální dominantu D dur do dominantní tóniny G dur, ve které skladba pokračuje druhou slokou. Druhá sloka je tedy v G dur a hlavní melodie je ve druhém sopráně. V prvním sopráně a druhém altu je ostinátní motiv z první sloky. Následuje další modulační spojka, kde klavír převede sbor svojí sekvencí zpět do tóniny C dur. Třetí sloka se odehrává ve vyšším tempu (*poco presto*) než předchozí díly. Hlavní melodie opět prochází sopránovými hlasy a altová melodie chromaticky vystavěná ji obohacuje o neočekávané souzvuky. V závěru skladby pak klavír předvede dohru kde na šesti taktech je opět stupnicová řada z předehry a pak závěr spojením dominanty a tóniky.

Závěrečná část *Když sem šel z Krumlova* má čtyři sloky, které jsou upraveně prokomponovaně. Jedná se o velkou písňovou formu s malým návratem. Stejně jako první část začíná pochodovou klavírní předehrou vystavěnou na „motivu krumlovského trubače“. Samotná předehra začíná v mixolydickém modu in G a pak závětí přechází do A dur, a uvádí tak zpěvačky do tóniny. Introdukce pokračuje zpěvem prvního a druhého altu. Tyto hlasy představují první motiv v durové pentatonice in A. Durová pentatonika a terciová příbuznost obohacená o harmonickou příčnost v introdukci jsou velmi nezvyklé prvky pro úpravy lidových písní a působí exoticky. Vyvádí tedy posluchače z jakéhosi rámce očekávání harmonie či struktury skladby. Pro posluchače jsou tyto netypičnosti i určitým momentem překvapení.

První sloka pak pokračuje s hlavní melodií v sopráně a doprovodné hlasy pokračují pentatonickým motivem, který je navíc podpořen i klavírním doprovodem, pouze v závěru se objeví pro Ebena typický paralelní dvojhlas v doprovodných hlasech. Následuje čtyřtaktová mezivěta a pokračuje druhá sloka. Druhá sloka je založena na střídání sólového hlasu a homofonního čtyřhlasu. Oproti první sloce je tato sloka harmonicky bohatší, protože se zde v rámci tóniny A dur objevují akordy B dur, C dur, Cis dur a H dur.

Závěti druhé sloky začíná stejně, ale sbor odpovídá sólu jinak. Sbor tentokrát odpovídá sledem akordů v chromatickém postupu: D dur – Cis dur – a moll – H dur – B dur – a moll. Tím končí druhá sloka a následuje spojka, kde dochází k diatonické modulaci z a moll do B dur přes mimotonální dominantní septakord F dur. Následuje třetí sloka, která je celá trojhlasá, homofonně vedené vrchní hlasy doplňuje třetí hlas do oktávy rozloženým kvintakordem B dur. Spolu s rytmizací klavírního doprovodu podtrhuje ve shodě s textem vojenský ráz této sloky. Následně opět dochází k modulaci, harmonie přechází zpět do A dur. Čtvrtá sloka je v podstatě kopií druhé sloky, rozšířená o krátkou závěrečnou kodu. Úplný závěr skladby a tím i celého cyklu je v majestátním fortissimu a po zvukové disonanci střetu akordů E dur a B dur mezi sborem a klavírem se skladba usadí na finále A dur. Tato píseň o čtyřech slokách tvoří svým rozsahem i výrazem vyvrcholení celého cyklu.

The image shows a musical score for a four-part setting. The parts are Solo, Soprano, Alto, and Klavír. The Solo part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Ma-tič - ka... za - ča - la ji do - mlou - vat, Ou - vej, jí do - mlou - vat." The Soprano part is in treble clef with the same key signature and time signature. The Alto part is in treble clef with the same key signature and time signature, and includes the instruction "mp brumendo". The Klavír part is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The score shows a chromatic progression in the harmony, particularly in the piano accompaniment.

Ukázka 4, Když sem šel z Krumlova - chromatický postup

Celý tento cyklus není pěvecky náročný a je vhodný i pro provozování vyspělejšími dětskými sbory. Tato skutečnost se ale netýká klavírního doprovodu, který je poměrně náročný a místy klade velké nároky na korepetitora. Společným rysem pro všechny části tohoto cyklu je skutečnost, že Eben využívá imitace a paralelních tercií v pravidelných hodnotách ve vedení hlasů, které nemají hlavní melodii. Ebenova motivická práce ve všech částech cyklu je velmi důkladně promyšlena do největších detailů. Zdánlivě rutinní rysy úpravy lidové písně jsou ale obohaceny o pro tento žánr nevšední prvky, kterými jsou chromatické postupy, durová pentatonika, modalita, bitonalita nebo polymetrika. Eben téměř nedodrzuje latentní harmonii. Další nevšední skutečností je to, že klavírní introdukce jednotlivých částí jsou v odlišných tempech a tóninách oproti verzím.

3.1.2 O vlaštovkách a dívkách

Petr Eben tento cyklus úprav lidových písní tvořil v letech 1959 a 1960. Výběr z cyklu premiéroval liberecký dětský sbor Severáček pod vedením sbormistryně Jiřiny Uherkové dne 6. března 1961 v libereckém divadle F. X. Šaldy a premiéra celého cyklu se konala v Plzni dne 2. dubna 1962. Premiéru provedl Komorní ženský sbor Plzeň pod vedením sbormistra Bedřicha Macenauera. Notový zápis vydalo Státní hudební vydavatelství v Praze a Bärenreiter Verlag.¹⁶

„*Cím komplikovanější je soudobá hudební řeč, tím naléhavěji cítíme potřebu vrátit se občas ke kořenům hudebního projevu. Mám-li naznačit situaci moderního skladatele, pak se stačí rozhlédnout po soudobých hudebních směrech: zjistíte, že jich je mnoho a že snad ještě nikdy nevládlo takové zmatení jazyků jako v soudobé hudbě. (...) Proto cítím potřebu vrátit se občas ke kořenům a pramenům hudby a nalézám pro sebe dva čisté zdroje: gregoriánský chorál a lidovou píseň.*“¹⁷ Takto popisuje Petr Eben své pohnutky k práci s lidovou písní. Když dokončil svá studia, požádal ho brněnský Ústav pro lidovou píseň, aby ve slezských Beskydech zapsal poslední relikt lidových písní goralů. K tomuto kraji měl Eben i osobní vazbu, protože jeho manželka se narodila v Porubě a Eben od jejích rodičů slyšel mnoho autentických zkazek tohoto prostředí.

Tento cyklus sestává z devíti úprav lidových písní původem z Moravy nebo Čech. Jak napovídá název cyklu, písňové texty vyprávějí vesměs o vlaštovkách nebo o dívce. Všechny části jsou tříhlasé a capella.

Cyklus zahajuje úprava písně *Dívča, dívča, laštovička* v tónině Ges dur. Po celou dobu neustálý osminový pohyb evokuje neklidný let vlaštovky, což Eben podpořil tempovým a výrazovým předpisem – *Allegro leggiero, ma agitato*, *p*. Skladba začíná poměrně dlouhým předzpěvem, který je vystavěn na ostinátním opakování klesající velké sekundy ve druhém

I. *Allegro leggiero, ma agitato* *p*
Laš-to - vič - ka,

II. *mp*
Dív - ča, dív - ča, laš - to - vič - ka, dív - ča, dív - ča, laš - to - vič - ka,

Ukázka 5, *Dívča, dívča, laštovička* – ukázka předzpěvu

¹⁶ VONDROVICOVÁ, Kateřina: *Petr Eben*, str. 207.

¹⁷ Srov. tamtéž str. 70.

hlase, zatímco první hlas přednáší melismatickou melodii evokující pocit ladnosti vlaštovčina letu. Po čtrnácti taktech tohoto předzpěvu přichází první sloka. Hlavní melodie písně je umístěna do prvního hlasu. Celé předvětí první sloky je tak vystavěno sledem paralelních sextakordů, které jsou obohaceny o střídavé sekundy ve třetím hlase. V závětí pak Eben využívá imitace hlavní melodie pro vedení druhého a třetího hlasu, které postupují v paralelních terciích s jednotaktovým zpožděním. Následuje dvanáctitaktová mezivěta, kde první hlas znovu přednáší melismatickou melodii z předzpěvu. Přichází druhá sloka, která je oproti první sloce vystavěna jinak. Melodie prvního hlasu z předzpěvu a mezizpěvu je nyní umístěna do třetího hlasu. V závětí se vymění úloha krajních hlasů. Hlavní melodie přechází do třetího hlasu a první hlas je opět vystavěn kolorující barevnou melodií. Závěr celé písně je realizován krátkým dozpěvem, kde Eben opět používá ostinátní opakování velké sekundy, tentokrát ve stoupajícím převratu.

Druhá část tohoto cyklu je úprava písně *Či's něbyl doma*. Hlavní melodie je v předvětí umístěna do třetího hlasu a první a druhý hlas postupují v paralelních terciích sekundovými kroky v půlových hodnotách, a tak vzniká střet třípůlového a tříčtvrt'ového metra. V závětí je hlavní melodie v prvním hlase a zbylé hlasy opět postupují sekundovými kroky v paralelních terciích. Z hlediska harmonie v předvětí Eben použil typické vybočení do paralelní tóniny přes mimotonální dominantu. V závětí se objevuje snížený V. stupeň, snížená (frygická) sekunda a stupnicové postupy v melodické moll. Tím vším Eben podporuje starobylý zasmušilý charakter. Píseň je – pro Ebenovy úpravy netradičně – stroficky zpracovaná. Po první sloce se vše opakuje ve sloce druhé.

The image shows a musical score for three voices in 3/4 time, key of B-flat major. The first two staves are for the first and second voices, and the third is for the third voice. The lyrics are: 'Či's ně - byl do - - - ma' and 'Či's ně - by do - - - ma'. The melody is characterized by parallel sext chords and moving thirds.

Ukázka 6, Či's něbyl doma – polymetrum

Třetí část *Svítání* je úprava zahrnující tři sloky lidové písně *Vlaštovička lítá*. Skladba začíná dvoutaktovým předzpěvem třetího hlasu, který se usazuje na nestabilní zvýšené (lydické) kvartě. Dále Eben umístil hlavní melodii do prvního hlasu a ve vedení doprovodných hlasů používá paralelní tercie s terciiovými postupy, které vytváří lidový dvojhlas, jenž je protihlasem

k hlavní melodii. Oscilace mezi durovou tonalitou a lydickou modalitou střídáním zvýšené kvarty (tón „e“) a tónu „es“ vytváří značné napětí. Druhá sloka je ve vyšší dynamice (mezzopiano), hlavní melodie setrvává v prvním hlase. Třetí hlas celkem čtyřikrát přednese jednotaktové ostinato, v němž Eben použil poslední takt písně které je spojkou mezi první a druhou sloku. Další odlišností je, že druhá sloka stejně jako pak následující třetí sloka je vystavěna polyfonně. Třetí sloka je pak vystavěna jako kánon v oktávě mezi prvním a třetím hlasem, který nastupuje se zpožděním jednoho taktu. Ve třetí sloce druhý hlas zastává doplňující funkci. Oproti druhé sloce, která je v B dur a následně pak vybočí do F dur, je třetí sloka harmonicky zajímavější. Melodie druhého hlasu je obohacena o chromatické tóny „ges“ a „as“, čímž značně klesá stabilita tonality a melodie inklinuje k mixolydické modalitě. Eben zde ještě snížil dynamiku a tempo, čímž výrazně podpořil kontrast sloky oproti předešlým slokám.

Vlaš-to - vič ka lí - tá, po - ví - dá, že svi - tá,
 Vlaš-to - vič - ka lí - tá, po-ví-dá, že svi - tá
 Vlaš - to - vič-ka lí - tá, vlaš - to - vič - ka lí - tá, po-ví-dá, že svi - tá

Ukázka 7, Světání – Ukázka oscilace tonality a modalit

„Zvláštní zvukové kouzlo písně spočívá v tom, že ji Eben vtiskl užitím prvků církevních modů a technik polyfonní práce archaický ráz. Domnívám se, že tato archaičnost není náhodná, ale naopak svědčí o Ebenově poučeném přístupu k lidovým písním. V tomto případě se jedná o návrat k středověké umělé písňové lyrice, konkrétně tzv. světáníček. Dokladem této vědomé reminiscence je jistě i název, jež Eben skladbě přidělil. Tzv. světáníčka, milostná poezie a milostné písně s tématem návratu od milé za ranního rozbřesku existovala v naší umělé lyrice již od čtrnáctého století a následně přešla i do lidových písní. Motiv ‚klíč ode dne bílého‘, který by dívka ráda měla, aby ho mohla ukrýt a zabránit tak světání, je doložen v lidových písních v již šestnáctém století.“¹⁸ Takto poukazuje Stanislav Pecháček ve své knize *Lidová píseň a sborová tvorba* na Ebenův poučený přístup k úpravě lidových písní a vysvětluje, proč Eben upřednostnil název *Světání* nad původním názvem lidové písně.

¹⁸ PECHÁČEK, Stanislav: *Lidová píseň a sborová tvorba*, str. 195 – 196.

Šestá píseň *Laštovjička, malý ftáček* je skladba navracející se zpět do rychlého tempa příznačného pro první tři písně. Hlavní melodie moravské písně je v předvěti obou dvou slok umístěna do druhého hlasu. První a třetí hlas imitují zpěv vlaštovky. Tyto hlasy jsou vedeny triolovými osminovými kroky, které ve vztahu ke druhému hlasu s hlavní melodií vytváří polyrytmus, který se zdánlivě může zdát jako chaos. Toto je ale dle mého soudu další prvek evokující třepotavý let ptáka. Eben také obohatil prostou durovou tonalitu chromatickými tóny, které opět skladbě dodávají nevšední ráz a náznaky modů působí starobyle. Jedná se o snížený druhý stupeň (frygickou sekundu – tón „ges“), snížený sedmý stupeň (mixolydická septima – tón „es“), tón „des“ – druhý stupeň cikánského modu.

The image shows a musical score for the song 'Laštovjička, malý ftáček'. It consists of three staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff has lyrics: 'Laš-to-vjič-ka, laš-to-vjič-ka ště-be-ta-vá, ště-be-ta-vá.' The second staff has lyrics: 'Laš-to-vjič-ka, ma-lý ftá-ček, ma-lý fták, po-čne rá-no ště-be-tat.' The third staff has lyrics: 'Laš-to-vjič-ka, la-što-vjič-ka, ště-be-ta-vá, po-čne rá-no ště-be-tat.' There are triplets (indicated by a '3' above the notes) in the first and third staves.

Ukázka 10, *Laštovjička, malý ftáček* – Polyrytmus v předvěti

V pořadí sedmá je úprava písně *Kukačka kuká*. Zde téma přímo vybízí ke zvukomalbě, kterou Eben vytvořil pomocí typické kukačkové tercie¹⁹, na níž vystavěl celkem šest taktů předzpěvu. Zde opět používá zvýšený šestý stupeň (tón „e“) a nechává do předzpěvu vstoupit dórský modus. Píseň má dvě sloky, které jsou stroficky zpracované. Hlavní melodie je umístěna ve třetím hlase a pro méně školené hlasy je v poměrně nízké poloze, ale u vyspělejších sborů dle mého soudu nebude tato poloha zpěvačkám dělat problémy. Nízké poloze altu odpovídající tmavá a sytá barva vyzdvihuje temný a pochmurný charakter písně. Harmonická struktura této úpravy není nijak výjimečná. Zvláštní zabarvení mollového tónorodu ale přináší oscilace sníženého a zvýšeného šestého a sedmého stupně. Opět zde také nalézáme vzájemný střet

¹⁹ Kukačkovou tercií se obecně rozumí klesající tercie mezi pátým a třetím stupněm v durové tónině. Zde Eben ale užil jak tercii velkou, tak i malou.

metrik jednotlivých hlasů. Hlavní melodie ve třídobém metru koliduje s doprovodnými melodiemi ostatních hlasů v šestiosminovém metru.

Ukázka 11, Ach, laštověnka – zvukomalba ve druhé sloce

Předposlední část cyklu je úprava slezské lidové písně *Ach, laštověnka*. Jedná se prokomponované zpracování které se kombinuje se strofickým zpracováním, kde první a třetí sloka jsou vystaveny kompozičně stejně. Starodávný kolorit vychází z tonality lidové písně, která je v melodické moll. V první a třetí sloce je hlavní melodie umístěna do prvního hlasu. Doprovodné hlasy Eben vystavěl kontrapunkticky, z většiny vedené v paralelních postupech. Pro jejich kompozici využívá imitační práci, která je zřejmé hned ve druhém taktu písně. Poprvé v celém cyklu se zde objevuje křížení hlasů, kdy ve druhém taktu se druhý hlas dostane nad první hlas. Eben vystavěl harmonii zvláště a pro lidovou píseň netypicky. Používá chromatiku natolik, že jediným tónem, který se nezvyšuje nebo nesnižuje je centrální tón „g“, jedná se tedy o rozšířenou tonalitu. Hlavní melodie ve druhé sloce přechází do druhého hlasu. Druhá sloka je harmonicky průzračnější než první a třetí. Eben v hlavní melodii přísně dodržuje mixolydický modus in G. Jedná výjimka je čtvrtý tak druhé sloky, kde se objevuje chromatický tón „es“. Eben také využívá opět zvukomalbu založenou na repetici drobného motivu, kterou v prvním hlasu vyjadřuje let vlaštovky. Druhá sloka tak nepůsobí příliš starobyle, ale poněkud naléhavěji. Plagální závěr pak zakončí skladbu ve světlé a jasné C dur.

Ukázka 12, Ach, laštověnka – část první sloky

Závěrečná devátá píseň *Vlaštovička lita* uzavírá celý cyklus v rychlém tempu (poco presto). Jedná se o jedinou píseň z celého cyklu, která pochází z Čech. Hlavní melodie je v první sloce umístěna do prvního hlasu třetí hlas nastupuje ve volné imitaci se zpožděním jednoho taktu. V předvětí první sloky se objevuje metrická nepravidelnost, která vzniká střídáním dvoudobého a třídobého metra. Ve střední části se v doprovodných hlasech opět objevují pro Ebeny typické paralelní terciové postupy. Ve druhé sloce je hlavní melodie umístěna do třetího hlasu a vrchní hlasy pak sledem osminových hodnot potvrzují zvukomalbu švitoření vlaštovky. Harmonicky je výstavba skladby prostá. Eben se po celou dobu drží základních harmonických funkcí, čímž potvrzuje jednu ze základních odlišností české lidové písně od moravské potažmo slezské písně. Na závěr je kóda, která zaujímá čtyřicet taktů, což je velmi dlouhá a široká plocha, ale protože se jedná o závěr a vyvrcholení celého cyklu, dá se tato skutečnost akceptovat. První část kódy je v G dur, následně modulací přes B dur přechází melodie do světlé a jasné C dur, která je ale několikrát nabourána melodickým průchodným tónem „fis“, což opět navozuje lydičský charakter. V druhé polovině kódy dochází ke zpomalení a ztišení (*meno mosso e pianissimo*) a hlasy postupují v homofonním a syrrytmičtém vícehlasu, kde se střídají konsonantní a disonantní akordy, které skladbu na závěr dovedou do původní G dur, v níž jak samotná píseň tak celý cyklus utichá.

Ukázka 13, *Vlaštovička lita* – část první sloky

Petr Eben k úpravám lidových písní přistupuje svým osobitým, odborně poučeným stylem. V úpravách moravských a slezských lidových písní používá pro tuto hudbu typické prvky, jako je modalita, oscilace mezi modalitou a dur-mollovou tonalitou. Jeho osobitý styl spočívá ve využívání imitace, paralelních terciových postupech v doprovodných hlasech, zvukomalebných prvcích, které v případě tohoto cyklu si kladou za cíl vyjádření letu vlaštovky či jejího lehkého a švitořivého zpěvu. Dále používá polymetriku či střet různého metra mezi

jednotlivými hlasy. K hlavní melodii tvoří hlasy pomocí již zmíněné imitace či ostinata. Často vnáší do skladeb i polyfonní fakturu a homofonie je docela výjimečností. Některé části jsou značně osobité do té míry, že se může zdát, že se jedná o jeho autorskou kompozici pouze s využitím lidového textu. Eben však hlavní melodii písně zachovává v jejím původním melodicko-rytmickém obrysu. Všechny tyto výše zmíněné prvky jsou ale užity tak, aby byl co možná nejpřesněji zachován charakter a výraz písně. Takže se dá říct, že úpravy těchto lidových písní jsou velice dobře promyšlené a dokonale propracované.

3.1.3 Tři české koledy

Petr Eben pro tento krátký cyklus úprav českých koled věnovaný ženským potažmo dětským sborům zvolil tři asi nejznámější české koledy. Celý cyklus je a capella a sazba ženských hlasů se pohybuje v rozmezí tříhlasu a čtyřhlasu. Durata celého cyklu je přibližně pět minut. Premiéra se uskutečnila v roce 1978 v podání Kühnova dětského sboru, který cyklus pravidelně zařazoval do svého repertoáru, avšak skladby Petr Eben zkomponoval už v roce 1967. Tento cyklus vydalo v České republice nakladatelství Talacko roku 2004.²⁰

Pro první koledu *Nesem vám noviny* autor zvolil tóninu F dur a polyfonní fakturu, což je pro úpravy českých koled poněkud nezvyklé. Hlavní melodie vedená tak, jak je všeobecně známá, v průběhu skladby prochází napříč všemi hlasy. V prvních osmi taktech alt zůstává na prodlevě, díky níž celý tento úsek zůstává na tónice. V devátém taktu je druhý soprán veden do příliš nízkých poloh, které budou pro zpěvačky obtížně zpívatelné. Jedná se o tóny „g“ a „a“ v malé oktávě. Transpozicí celé skladby do vyšších tónin ve snaze se tomuto problému vyhnout by ale první soprán byl tak vysoko, že by celá skladba působila poněkud nevkusně a absolutně by ztratila charakter vánoční koledy. Vzhledem k tomu, že v tomto problematickém místě je melodie altu vedena nad druhým sopránem, byla by možnost melodie hlasů vyměnit. Výměna by se netýkala celého taktu, ale pouze první a druhé doby. Výhodou je, že zde nevzniknou intonačně nepříjemné skoky a nové upravené melodie hlasů budou smysluplné.

Druhý díl tohoto cyklu tvoří úprava koledy *Chtíc aby spal* od Adama Václava Michny z Otradovic. Zde autor zvolil tóninu H dur a pro tuto vánoční píseň poněkud neobvyklou harmonickou výstavbu, která posluchače na první poslech hned překvapí. Ve čtvrtém taktu je posluchačovo ucho překvapeno mimotonální dominantou Gis dur, která je rozvedena do

²⁰ Nakladatelství *Talacko* vydalo tento cyklus v roce 2004 s tiskovou chybou v šestém taktu první koledy. Pro české interprety je tato chyba snadno přehlédnutelná vzhledem k znalosti zpěvního textu a jistě je neohroží. Problém by mohl nastat u zahraničních sborů, protože toto vydání je přetiskem původního vydání v USA. Tudíž je velká pravděpodobnost, že se zahraniční zpěváci s chybou v tisku setkají.

druhého stupně cis moll. Další nezvyklost pro tuto skladbu z hlediska harmonie je ve třináctém taktu, kde se nachází spoj subdominanty a tóniky, tzv. plagální závěr. V tomto bodě se mění homofonní faktura na polyfonní a skladba nabývá ještě větší výjimečnosti v kontextu s jinými úpravami. Melodie altu imituje melodie sopránů s jednotaktovým zpožděním. Závěr celé skladby je opět realizován spojením subdominanty a tóniky. Hlavní melodie po celou dobu setrvává v prvním sopránu. V taktu č. 20 je na druhou dobu před dominantou Fis dur akord cis moll, tedy II. stupeň, který místo očekávané mimotonální dominanty Cis dur podporuje archaický ráz úpravy. Skladba na posluchače působí přinejmenším zajímavě díky svému hymnickému a slavnostnímu charakteru.

Na závěr cyklu Eben zařadil koledu *Narodil se Kristus Pán*, kterou upravil též nezvyklým způsobem. Drží se původního lydického modu, ze kterého v první frázi vůbec nevybočí. Druhá fráze má první dva takty v modu mixolydickém. V obou případech je prvním stupněm tón as1. Druhá část této fráze (takty 7 – 8) je harmonizována následovně: VI – II – III – D – T. První díl této skladby tak na současného posluchače může působit zcela nevšedně.

Díl B opět přechází do polyfonní faktury, a tak dochází ke vzniku kontrastu od dílu A, kde je homofonní syrytmický tříhlas. I zde hlavní melodie setrvává v prvním sopránu, druhý soprán je variací výchozího motivu. Skladba a i celý cyklus končí v majestátním fortissimu a v pomalém tempu plagálním spojením II. stupně (zástupcem subdominanty) a tóniky As dur.

The image shows a musical score for three voices: Soprán 1, Soprán 2, and Alt. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has three flats (C minor). The lyrics are: Na-ro-dil se Kri-stus Pán, ve-sel-me se, z rů-že kví-tek vy-kvet nám, ra-duj-me se. The score consists of three staves with notes and rests, and the lyrics are written below each staff.

Ukázka 14, Narodil se Kristus Pán – mixolydický modus v harmonizaci koledy

3.1.4 What shall we do

Lidovou píseň anglických námořníků pro ženský sbor Petr Eben napsal v roce 1983 společně s dalšími úpravami lidových písní cizích národů, ve kterých se zaměřil hlavně na polské lidové písně. Skladby jsou v dvouhlasé a tříhlasé sazbě s doprovodem violoncella a rytmických nástrojů, tato skladba je však a capella. Jedná se o nahodilou sbírku, která vyšla původně pouze

v polských učebnicích hudební výchovy. Skladba se od ostatních odlišuje svojí náročností, která neodpovídá určení pro děti, ale pro vyspělejší ženský sbor a sbory ji zpívají mimo kontext ostatních skladeb, proto ji zařazuji i do této práce. Tato píseň v Ebenově úpravě ale vyšla i ve vydavatelství Edition Ferimontana ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 1990.

Jedná se skladbu ve tříhlasé sazbě. Jako textovou i melodickou předlohu si Petr Eben zvolil anglickou lidovou námořnickou píseň *What shall we do with the drunken sailor*, kterou bych zařadil do skupiny pijáckých písní. V Čechách je píseň známá pod názvem *V hospodě U Tří bernardýnů*. Existují i nepodložená tvrzení, že autorem českého textu je Waldemar Matuška, který text vytvořil ještě před vznikem verze *Čert ví, kdy kotvy zvednem* od textaře Zdeňka Borovce. Jisté pasáže jsou pak do prvního jmenovaného textu vkládány díky lidové tvořivosti.²¹

Skladba je dvoudílná, přičemž jsou si oba dva díly velmi podobné. Text se proměňuje pouze v první části A a druhou část lze textově považovat za refrén. Celou skladbu zahajuje třítaktový předzpěv a svým charakterem se zcela vymyká tradičním náležitostem lidové písně, ale koresponduje se stylem Ebenovy úpravy. Jedná se o modernisticky působící motiv necharakteristický k lidové písni. Ve druhém taktu Eben použil rytmický motiv, který ještě svým dynamickým předpisem velmi zdůrazňuje naléhavost otázky ve zpěvním textu.

The image shows three staves of musical notation for the song 'What shall we do'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is in 2/4 time, the second in 7/8, and the third in 4/4. The lyrics are: 'What shall we do? What shall we do do, do, do? What shall we do?'. Dynamics include 'f' (forte) and 'sfz' (sforzando). The notation includes various rhythmic values and accents.

Ukázka 15, What shall we do – Ukázka předzpěvu

Následuje první sloka, kde je hlavní melodie umístěna do altu. První a druhý hlas postupují syrrytmicky sekvencí paralelních tercií. Hlavní melodie je v dórském modu in D.V závěti první sloky Eben doprovodné hlasy vystavuje zvukomalebně. Používá opět paralelních tercií. Tentokrát má ale melodie oktávové skoky, kde je mezi jednotlivými tóny

²¹ Původní anglickou píseň a její českou verzi spolu pouze pojí její pijácký charakter, ale textově se obě verze podstatně liší.

oktávy umístěno glissando. Dynamickým předpisem Eben z těchto motivů vytváří jakési vlny, které mají nést charakter výkřiku „hurá“.

V samotném závěru první sloky jsou doprovodné hlasy vedeny vzestupně v paralelních kvintách a celá první sloka se usadí na prázdné kvintě. Následuje druhá sloka, kde se vyměňuje úloha prvního a druhého hlasu, tentokrát je hlavní melodie v prvním sopránu a ze druhého sopránu se stává doprovodný hlas. Doprovodné hlasy jsou opět vedeny syrrytmicky v paralelních terciích. První a druhý takt jsou v tónině d moll a třetí a čtvrtý takt je v tónině C dur. Díky sníženému sedmému stupni (tón „b“) tedy tyto takty jsou v mixolydickém modu in C. Závěr předvětí druhé sloky se opět vrací do tóniny d moll, která je obohacena o chromatické tóny v doprovodných hlasech. Hlasy se v první a druhé sloce pohybují velmi blízko u sebe a dochází tak v častém křížení hlasů.

Refrén je zhudebněn tak, že hlavní melodie je umístěna do prvního sopránu a doprovodné hlasy synkopicky jsou vedeny stoupající melodií. Refrén pak končí chromatickými postupy. Třetí sloka je transponována o malou tercii výše, melodicky je to tedy totéž. Melodie zůstává stejná, ale doprovodné hlasy vytvářejí jiné harmonické funkce. Zatímco v melodii se střídají dva původní akordy (T a VII), melodii doprovodných hlasů Eben podkládá akordy na čtvrtém, třetím a šestém stupni a vzniká tak náznak bitonality. Doprovodné hlasy jsou vedeny tak, že jejich rytmus evokuje výkřiky námořníků. V závěru sloky jsou doprovodné hlasy vedeny synkopicky v paralelních oktávách s chromaticky klesající melodií. Tím, že je melodie položena o tercii výš a je umístěna do sopránu, doprovodné hlasy mají dostatek prostoru a ke křížení hlasů již nedochází. Skladba končí čtyřtaktovou kodou, která je založená na střídání akordů, které jsou mezi sebou propojeny glissandy. Skladba se pak usazuje na poměrně nestabilním d moll kvartsextakordu.

Ebenova úprava této písně působí velmi netradičně až modernisticky mezi ostatními úpravami lidových písní. Eben zde ale používá pro své úpravy typické prvky jako jsou postupy v paralelních terciích, modalita, náznaky bitonality. Vede hlasy tak, že se často kříží a sazba je poměrně hustá. Také zde najdeme zvukomalebné prvky, které se v Ebenových úpravách často nacházejí. Kolorit lidové písně je také narušován chromatickými postupy.

3.2 Antické a středověké inspirace

3.2.1 Řecký slovník

„Řecký slovník jsem psal původně na objednávku Lyry pragensis k večeru Homérovy Iliady. Do recitace tohoto slavného a vznešeného vyprávění o dobývání a pádu Tróje vstupovaly

„megalofrosyne“ umísťuje akcenty. V jednom prípade umísťuje akcenty na tretí a pátou slabiku, v druhom prípade na prvú a štvrtou slabiku a konečne ve tretím prípade akcentuje prvú a pátou slabiku. V klasické řečtině ale platí pravidlo, že se akcent umísťuje na třetí slabiku od konce slova, pokud je zakončeno krátkou samohláskou. V případě, že slovo končí dlouhou samohláskou, jako je tomu v tomto případě, může se akcent posunout maximálně na druhou slabiku od konce slova. Eben tedy nedodržuje pravidla klasické řečtiny a slovo akcentuje jinak.

The image shows a musical score for three parts: Soprán, Alt, and Harfa. The Soprán and Alt parts are vocal lines in 3/4 time, with lyrics 'Me-ga-lo - fro - sy - ne, _____' and 'Me - ga-lo - fro-sy-ne, _____' respectively. The Harfa part is a piano accompaniment. The key signature is three flats (E-flat major/C minor) and the time signature is 3/4.

Ukázka 17, Megalofrosyne – introdukce

Druhá část – Kalokagathia představuje zhudebnění slova „ctnost“. Skladba začíná pětítaktovou harfovou předehrou ve čtyřčtvrtovém taktu. První část je založena na střídání homofonního sborového tříhlasu v pětičtvrtovém taktu, kde se sbor z unisona dostane až do prostoru velké nony a sóla v čtyřčtvrtovém taktu, kde sborový part je podstatně jednodušší než sólový. Pro skladbu Eben zvolil tóninu as moll, ale melismatická melodie sóla tóninu okamžitě rozbije, protože je vedena přes chromatické tóny. Následně se na dva takty vrací sbor a dále pokračuje altové sólo. V této části je harfa značně upozaděna a skladbu spíše zdobí dlouhými akordy nebo krátkými motivy, nelze tedy tvrdit, že harfa zde plní podpůrnou funkci sboru nebo sóla. Eben umístil akcent na slabiku „thi“. Melodie sopránového i altového sóla není vedena do krajních poloh, není tedy technicky náročná ale intonační náročnost je značná. Volba tóniny je pro vokální hudbu velmi nezvyklá, ale je vhodná pro harfu, protože harfa bývá laděna do Ces dur nebo právě do as moll.

SOPRANO SOLO

Zpěv
Ka - lo - ka - ga - thi - a

Harfa

Ukázka 18, Kalokagathia – sopránové sólo

Třetí část – Maches epithymia nese význam „dychtivost boje“. Z hlediska hudební formy se skladba skládá ze dvou kontrastních částí, z nichž každá zazní dvakrát. Bojovný, neklidný a až útočný charakter do skladby vnáší part harfy, který je v první části vystaven na rytmickém ostinatu, jenž je melodizováno několika intervaly: velkou septimou, malou sextou a čistou kvintou. Ve druhé části harfa doprovází sbor jinak. Kromě intervalů Eben do doprovodu zařadil i rytmicko-melodická ostinata, která díky dvěma tritónům přináší do skladby ještě více napětí a neklidu. Sborový part je vystaven na přísném kánonu v primě, kdy druhý hlas nastupuje se zpožděním dvou dob. Melodie začíná rozloženým měkce velkým septakordem se základním tónem „c“ a pak se průběh melodie přibližuje tónině gis moll, celkově se ale dá říci, že harmonie této skladby je značně uvolněná. Melodie působí pochodově a může evokovat pochod vojska, což se Eben snaží interpretům zdůraznit tempovým a charakterovým předpisem: „Risoluto marziale“. Ve zpěvním textu se kromě slov „maches epithymia“ objevuje i slovo „machtetichon“, které se dá přeložit jako „bojovný“ nebo „útočný“. Závěr skladby je pak realizován velkolepým akordem s prázdnou kvintou ve vysoké dynamice, což působí velmi bojovně a díky intervalu čisté kvarty mezi altem a sopránem i starobylým a archaickým charakterem.

Ukázka 19, Maches epithymia – ukázka harfového doprovodu v díle B

The image shows a musical score for 'Maches epithymia'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'Ma - ches e - pi - thy - mi - a, ma - che - ti - chon, ma - ches e - pi'. The middle staff is another vocal line with lyrics: 'Ma - ches e - pi - thy - mi - a, ma - che - ti - chon, ma - ches'. The bottom staff is a harp accompaniment with a repeating rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Ukázka 20, Maches epithymia – přísná imitace a harfový doprovod s ostinatem

Čtvrtá část – *Agape – Hetaira* přechází od bojovnosti k přívětivějším slovům, a to jsou „láska“ a „přátelství“. Celkový charakter skladby a její nálada ale dle mého soudu se příliš významu těchto slov nepřibližuje. Třináctitaktová harfová předehra ve tříčtvrt’ovém taktu působí spíše velmi archaicky než přátelsky. Přispívá tomu také čtyřtaktová pasáž, kde Eben předepsal jako způsob hry flažolety. Snaží se tak přiblížit barvu harfy antickému nástroji, nejspíše lyře. Skladba je v následující hudební formě: iABCBA’k – jedná se tedy o zrcadlovou formu. Díl A je vystavěn čtyřmi mezzosopránovými sóly a jedním sopránovým sólem, které postupně mezi sebou přebírají a opakují třítaktový motiv. Tento kompoziční prvek tak vytváří zajímavý efekt, kdy každá sólistka motivu vtiskne svůj jedinečný tónbr. Následně přichází díl B a mění se tempo tak, že se z původního moderata zvedá na allegro o předpisu 192 pulzů za minutu s tím, že jeden pulz odpovídá čtvrt’ové hodnotě. Díl B je čtyřhlasý a díky dynamice ve forte a předpisu „*appassionato*“ (vášnivě) působí poněkud zběsile a divoce. První a druhý soprán postupují syrrytmicky v paralelních kvartách (čistých i zvětšených). První a druhý alt postupují v též syrrytmicky v paralelních oktávách. Zajímavý je v tomto místě Ebenův předpis ohledně dělení altu, který ukládá sbormistrovi rozdělit alt následovně: první alt bude tvořit jedna čtvrtina a druhý alt tři čtvrtiny zpěvaček. Docílí se tak zvukové nevyváženosti, kde se upřednostňuje spodní hlas. Často také dojde ke křížení prvního altu se sopránem. Eben zařazuje do zpěvního textu také slovo „eros“, což byl v antické mytologii Bůh lásky. Díl C přechází z vášnivé nálady do klidnějšího charakteru, kterému přispívá i nízká dynamika (*piano* – *mezzopiano*), ke slovu „přátelství“. Sazba se také mění, nyní sbor pokračuje dvojhlasně opět v polyfonní faktuře tak, že soprán má melodii a pod ním je dvoutaktové ostinato altu. Následně navazuje alt melodií a soprán ji doprovází týmž ostinatem, ovšem o půl tónu níž. Harfový

doprovod je zde omezen pouze na sled tónů v intervalech od dvou do čtyř oktáv. Dále skladba pokračuje opět dílem B, který přichází v nezměněné podobě. V závěru skladby je pak díl A', kde jsou tentokrát čtyři altová sóla a přednášejí motiv sóla z dílu A ale tentokrát o oktávu níže. Další odlišností od dílu A je skutečnost, že sólu odpovídá sbor ve tříhlasu. Samotný konec skladby se pak projasní finálou G dur, kde se sbor usadí v pianissimu.

Petr Eben sám popsal kompozici této části cyklu následovně: „*Dvakrát jsem použil dvojice slov v tomto cyklu. Jednak proto, aby krátkost jednotlivých ploch byla občas vystřídána delším dílem cyklu, jednak proto, že mě zajímalo hudebně charakterizovat a vystihnout právě rozdílnost dvou obsahově příbuzných a blízkých pojmů. Lásku jsem chtěl vypoodobnit ve dvou odlišných výrazových polohách: první byla touha: slovo Agape zpívá v introdukci pět sólových sopránových hlasů, v závěrečné kodě čtyři sólové altové hlasy, ozývá se z mnohých úst a z každých jinak. Když nastoupí celý sbor, je to náhlé allegro, tlumočící spíše vášeň. Od těchto dvou výrazových ploch se liší obsah slova Hetairia – přátelství, svou klidnou i dynamickou hladinou ve střední části jako by chtěl naznačit, že tento cit nepodléhá tolik vášním, zato však je trvalejší.*“²⁴

Pátá část nese název *Aganaktesis*, což v překladu znamená hněv. Eben pro tuto skladbu zvolil tříhlasou sazbu, kterou obohatil o sopránové sólo. Melodie sborových hlasů je postavena na rytmicko-melodických ostinatech a sólový hlas připomínající hněvivé výkřiky kontrapunkticky vstupuje do souzvuku. Dynamika stále stoupá a charakter hněvu a zloby

The image shows a musical score for the beginning of 'Aganaktesis'. It features a Soprano Solo part and a three-part choir (SATB). The time signature is 5/4. The Soprano Solo part begins with a rest followed by a melodic phrase: 'A - ga - na - kte - sis, ...'. The three-part choir enters with a rhythmic ostinato pattern: 'A - ga - na - kte - sis, a - ga - na - kte - sis, a - ga'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

Ukázka 21, Aganaktesis – začátek

²⁴Srov. tamtéž str. 216.

vyvrcholí v taktech číslo 8 a 9. Part sopránového sóla je poměrně exponovaný do vysokých poloh, proto vzhledem k faktu, že interpretací tohoto cyklu se občas zabývají i vyspělejší dětské sbory, je potřeba mít na paměti, že sopránové sólo je techniky náročné. V závěru skladby se třikrát opakuje slovo *aganaktosis* zhudebněné tentokrát ve čtyřhlasé homofonní sazbě. Po závěrečném zpomalení se souzvuk sboru, sóla a harfy ustálí ve fortissimu na akordu a moll. Vhodné je také zmínit, že v tomto případě Eben správně slovo správně akcentuje, tedy umísťuje akcent na třetí slabiku (slabika „na“).

appassionato f

A - ga - pe, a - ga - pe, a - ga - pe, a - ga - pe,

A - ga - pe, a - ga - pe, a

Ukázka 22, Agape – Hetairia – ukázka dílu B

Šestá část – *Thanatos* znamená „smrt“. Skladba je pro hluboké ženské hlasy a to pro jeden sólový hlas a sbor. Nejprve je prezentován sólový alt a ve druhé, zkrácené části je podpořen *brumendem* sborových altů. Eben tuto volbu jistě neučinil náhodou, protože tmavá a sytá barva hlasů podporuje ponurou tematiku skladby. Průběh melodie je značně náročný na intonaci a harfový doprovod se odehrává pouze basovými kroky, které neúprosně odměřují čas. Po většinu skladby je velmi nízká dynamika *pianissimo* – *mezzoforte*. Od devátého taktu je každý takt ve vyšší dynamice a skladba graduje, může se tak jednat o znázornění přicházející smrti a vše vyvrcholí v taktu č. 15. Skladba utichá v *pianissimo* na dlouhých tónech, což mohl Eben považovat za tematickou paralelu k odcházejícímu životu.

ALTO SOLO

O tha - na - tos, o tha - na - tos, o tha - na - tos, tha - na - tos, tha - na - tos,

Alt

brumendo sempre

Ukázka 23, Thanatos – začátek

Sedmá část – Amfisbetesis je spor. Eben pro tuto část zvolil čtyřhlasou sazbu. V prvním díle vede hlasy tak, že vzniká zajímavý efekt evokující „hádku mezi hlasy“, která se díky rostoucí dynamice stále stupňuje. Nepříjemný a hádavý charakter je také podpořen velkou blízkostí dílčích hlasů v sopránu a altu, které se pohybují v intervalu malé a velké sekundy. Pro pětislabičné slovo Eben vhodně zvolil pětiosminový takt s akcentem na třetí slabice. Part harfy je v tomto díle komponován hustými drženými akordy, které Eben nechává přeznívat do dalších taktů. Druhou část tvoří pouhých pět taktů, tvořených dvouhlasou imitací ve spodní kvintě. V tomto díle se také objevuje slovo „eris“, což v antické mytologii byla bohyně sváru a hněvu. Následně se vrací první díl a pak přichází koda. Soprán a první alt rytmicky deklamují mluveným hlasem slovo „amfisbetesis“ ve stále stoupající dynamice. Závěr je pak založen na sedmihlasém klastru složeném hlavně z malých sekund ve fortissimu.

Ukázka 24, Amfisbetesis – závěr

Ukázka 25, Amfisbetesis – vedení hlasů na začátku

Osmá část – Algedon nese význam „bolest“. Podle řeckých terminologických slovníků, které respektují řeckou fonologii a ortografii, by mělo být slovo vysloveno „*algidon*“ a akcent by měl být umístěn na poslední slabice.²⁵ Eben pro kompozici používá techniku ostinat. Harfový doprovod je založen na ostinatu komponovaném ze stoupající sedmitónové řady v intervalu oktávy. Jedná se o modální řadu, která neodpovídá žádnému známému modu či stupnici. Melodie altu na začátku je také založena na ostinátním modelu a jeho variaci. Soprán se k altu připojuje kontrapunkticky komponovanou melodií. Následně motivy altu přebírá soprán v transpozici o oktávu výše a alt motivy sopránu o oktávu níže. Dále soprán přináší

²⁵ KLADAS, Solon. *Choral works of Petr Eben focused on ancient themes*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2014, str. 122–123.

novou melodií, do které Eben zařadil i slovo „algos“, což se dá přeložit jako „bolest“ nebo „utrpení“. Skladba nakonec utichá na dlouhých tónech v pianissimu. Celá skladba působí bolestně a útrpně díky poměrně nízké dynamice pomalému tempu.

The image shows a musical score for 'Algedon'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line for an alto, with lyrics: 'Al - ge - don, al - ge - don, al'. The middle staff is a vocal line for a soprano, with lyrics: 'Al - ge - don, al - ge - don al - ge - don, al - ge - don al - ge - don, al - ge - don, al - ge - don, al - ge - don'. The bottom staff is a piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

Ukázka 26, Algedon – ostinata v harfovém doprovodu a altu

Devátá část – Charmone – syntychia nese význam „radost – štěstí. Tato závěrečná část svým velkolepým a jásavým charakterem tvoří jakousi apoteózu štěstí a radosti. Eben tuto část vystavil na dvou kontrastních dílech, které se dvakrát vystřídají a v závěru dojde k jejich průniku. V prvním díle je zhudebněno slovo „charmone – radost“ a ve druhém „syntychia – štěstí“. Tyto díly se liší náladou a charakterem, metrem a fakturou. V prvním díle je sbor tříhlasý, který postupuje homofonně a syrrytmicky v pětiosminovém taktu. Tato část opravdu svým charakterem dostala významu zhudebněného slova, ke kterému je připojeno slovo „chara“, které je v podstatě synonymem nebo může vyjadřovat hlubší pocit vděčnosti a štěstí. Kontrastní zhudebnění slova štěstí je ve čtyřčtvrtovém taktu a polyfonní faktuře. Eben použil trojhlasou imitační techniku, kde hlasy nastupují po sobě v různých časových odstupech, střídá se imitace přísna a volná. V této části Eben do tóniny A dur zavádí zvětšenou sekundu mezi II. a III. stupněm, která do skladby vnáší starobylý a exotický charakter. Společnou vlastností dílů je vedení melodie harfového doprovodu, který je vystavěn stupnicovými kroky a ozdobnými motivy, které lze považovat za rytmická ostinata. Závěr tvoří tematický průnik obou slov.

The image shows a musical score for 'Charmone – syntychia'. It consists of two staves. The top staff is for Soprán, with lyrics: 'Char - mo - ne, char - mo - ne, cha - ra, cha - ra, cha - ra,'. The bottom staff is for Alt, with lyrics: 'Char - mo - ne, char - mo - ne, cha - ra, cha - ra, cha - ra'. The music is in 5/8 time and marked with a dynamic of *mf*. The Soprán part features chords and the Alt part features a melodic line.

Ukázka 27, Charmone – syntychia – výchozí motiv

Soprán a mezzosoprán mají téma z prvního dílu a alt je kontrapunkticky obohacuje o novou melodii se slovem „syntychia“. Skladba pak končí ve velkolepém fortissimu a sbor se usadí na dlouho drženém plném akordu G dur, který poslední dva akordy v partu harfy stvrdí. Petr Eben popisuje svoje pohnutky ke způsobu kompozice této části následovně: „Opět šlo o to, odlišit obsah těchto dvou pojmů. Chápal jsem hudebně radost jako rytmicky akcentovanou, v sazbě homofonní, štěstí pak jako rytmus plynulý, méně členěný, ve faktuře polyfonní. Jakoby radost byla spíše v jedné rovině, více na povrchu, štěstí pronikalo hlouběji, do všech hlasů.“²⁶

The image shows a musical score for three voices: Soprán, Mezzosoprán, and Alt. The music is in 4/4 time and marked *mf*. The Soprán part begins with a melodic line in G major, featuring a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The Mezzosoprán part has a similar melodic line with a slur and a fermata. The Alt part has a more rhythmic line with a slur and a fermata. The lyrics are: Soprán: Syn - ty - chi - a, syn - ty - chi - a, Mezzosoprán: Syn - ty - chi - a, syn - ty, Alt: Syn - ty - chi - a, syn - ty - chi - a.

Ukázka 28, Charnone – Syntychia – polyfonie ve druhém díle

Řecký slovník tvoří jedno z páteřních děl Petra Ebena pro ženské sbory. Eben zhudebňuje významy jednotlivých slov svým osobitým stylem, který jim vtiskává skutečnou hudební podstatu, která v posluchači zanechá jistě svůj otisk. Antickému a starobylému koloritu přispívá harfový doprovod, který tvoří samostatný a sboru rovnocenný melodický prvek, který v drtivé většině případů nenese podpůrnou funkci sboru. Eben používá své osvědčené skladebné techniky jako jsou imitační práce a ostinata. Polyfonní skladebné techniky jsou velmi promyšlené, racionální a protože jde o vyjádření citů a emocí, jedná se tedy o určitý protiklad. Je také důležité zmínit, že Eben rozmanitě využívá sazbu hlasů, která je tvořena škálou od sólové části s pouze jednohlasým sborem až po sborový tříhlas a sólo. Tento prvek je také důležitý pro vytvoření požadovaného charakteru a nálady v rámci jednotlivých částí. Melodie Eben převážně tvoří většími intervalovými kroky, výjimečně se objevují stupnicové a terciové postupy. Z hlediska harmonie se jedná o rozšířenou tonalitu. Hudba má sice tonální centra, ale málokdy zazní kompletní akordy sestavené z tercií. Souzvuky jsou naopak většinou prázdné,

²⁶ VÍTOVÁ, Eva: *Petr Eben*. str. 217.

nechtíme zde klasickou harmonickou kadenci. Díky těmto skutečnostem je celý cyklus náročný nejen pro zpěvačky ale i pro posluchače.

3.2.2 Catonis moralia (Katonova mudrosloví)

Catonis moralia ženský sbor a capella mají formu barokní suity. První a pátá část jsou čtyřhlasé a ostatní části jsou tříhlasy. Text, který Eben zhudebnil, je mylně připisován Katonovi. Spojení díla se jménem Katona je pouze symbolické. Kato proslul přísností mravů, a proto mu byla tato sbírka mylně připisována. Ve skutečnosti však text pochází asi ze třetího století našeho letopočtu a jeho autor není znám. Technicky se jedná o velmi náročné koncertní dílo, které je dostupné pouze velmi vyspělým sborům. Eben ho věnoval dětskému sboru Severáček, který ho premiéroval 10. března 1975 v Liberci pod vedením manželů Uherkových. Kompozičně se jedná o doklad Ebenovy snahy o propojení instrumentálního a vokálního žánru, jež sestává z aplikace starých tanců barokní suity na sborovou sazbu ženského čtyřhlasu v instrumentálním polyfonním slohu.²⁷ Sice je skladba určena dětskému sboru, ale do této práce ji zařazují, protože obsahovou závažností textu a interpretační náročností odpovídá spíše ženskému sboru. Cyklus vyšel v německém nakladatelství Edition Ferrimontana ve Frankfurtu nad Mohanem. V Čechách byly skladby vydány (kromě první části) in Zpíváme s Kantilénou v nakladatelství Park kultury a oddechu v Olomouci v roce 1978.²⁸

1. *Preludio* je zhudebněním dvouverší: „*Cum fueris felix, quae sunt adversa, caveto! Non eodem cursu respondent ultima primis.*“ Volně přeložit do češtiny ho lze takto: „*Když jsi šťastný, měj se na pozoru před nepřízní! Ne všechno končí stejně dobře, jako začalo.*“²⁹ Eben skladbu rozčlenil do tří částí, přičemž v první části je zhudebnění prvního verše, ve druhé je zhudebněn druhý verš a třetí část je návrat k prvnímu. Pro celou skladbu Eben zvolil čtyřosminový takt a čtyřhlasé obsazení. Na počátku je hlavní melodie svěřena prvnímu sopránu a ostatní hlasy homofonně syrytmicky postupují neustálým sledem osminových hodnot. Následně se objevuje imitace, kdy dvoutaktový motiv prvního altu následně přebírá druhý alt a pak první soprán. Dále přichází pasáž, kde druhý alt zůstává na prodlevě a závěr části je homofonní a je realizován zvoláním „*quae sunt adversa*“, který z c moll, jež zaznívá dlouho před tím, přechází do terciově příbuzného akordu A dur.

²⁷ VONDROVICOVÁ, Kateřina, *Petr Eben*: str. 180 – 181.

²⁸ Srov. PECHÁČEK, Stanislav: *Česká sborová tvorba III/A* (od poloviny 20. století), str. 111.

²⁹ Texty všech dvojverší v tomto rozboru jsem sám volně přeložil do češtiny z německého překladu, který je dostupný u každé skladby ve vydání nakladatelství Edition Ferrimontana – Frankfurt. Autora německého překladu se mi však nepodařilo zjistit.

Druhá část je tříhlasá. Předchozí akord A dur je dominantou k tónice v další části, která je v d moll. V altu se objevuje snížený druhý stupeň (tón „es“), jde tedy o náznak frygického modu. Dále sopránové hlasy postupují v intervalu kvarty (tóny „as“ a „des“) a alt má hlavní melodii. Dále druhý alt zůstává na prodlevě a ostatní hlasy postupují homofonně syrrytmičky. Melodii prvního sopránu následně přebírá první alt o velkou sextu níž a druhý soprán svým synkopickým rytmem vnáší do skladby náznak polymetriky. Třetí část je návratem první části s určitými změnami. Velký důraz zde Eben klade na slovo „caveto“ (cavere – dát si pozor) a vyjadřuje tak jisté varování. Závěr je realizován stejným varováním jako na začátku, tentokrát ale v C dur.

Ukázka 29, Preludio – závěr skladby

2. *Allemande* je v pořadí druhý tanec barokní suity (francouzsky *Allemande* = „německá“). Jde o pravidelný tanec ve čtyřdobém taktu s mírným tempem. Kompozičně bývá polyfonní, což jej částečně vzdaluje od typicky tanečního charakteru. Forma je malá dvoudílná, přičemž oba díly mají stejnou délku. První část končí v dominantní nebo paralelní tónině, zatímco druhá se vrací do hlavní tóniny, přičemž její závěrečná pasáž často přesně transponuje závěr prvního dílu.³⁰

Eben tyto základní charakteristické rysy allemandy až na výjimky dodržuje. Zásadní odlišností je volba tempa – zde Eben zvolil Allegretto. Text této části je první verš z Katonova dvojverší: „*Discere ne cesses; cura sapientia crescit; vera datur longo prudentia temporis usu.*“, jež lze přeložit jako: „*Nepřestávej se učit; péčí roste moudrost; jen zřídka je prozíravost dána i dlouhou zkušeností času.*“ První díl začíná paralelními postupy druhého a třetího hlasu

³⁰ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. str. 455.

a hlavní melodie je svěřena v prvním sopránu. Lze sice určit tóninu (zde a moll), ale Eben do ní zavádí mnoho chromatických tónů. Následně přichází polyfonní plocha, kde melodie sopránu je imitována ve druhém hlase a z výchozí a moll přechází přes Es dur a As dur do dominantní tóniny E dur a celá část se opakuje.

Při nástupu druhého dílu B, kde Eben zhudebňuje druhý verš, je předchozí akord E dur dominantou k A dur, kterou je zahájen. Tento akord je též dominantou, a to k d moll. Jedná se tedy v tomto místě o sled dominant, které převádí skladbu z dílu A do dílu B. Dále se objevuje imitační plocha, založená opět na sledu akordů, které jsou tentokrát ve vztahu k sobě subdominantami: F dur – B dur – Es dur. Dále přechází skladba do stejnojmenné tóniny es moll a v závěru se přes dominantu E dur vrací do a moll. Nejedná se zde tedy o transpozici závěru prvního dílu, kterou by měla klasická allemanda být zakončena, ale náznak návratu lze nanejvýš považovat návrat textu z první části.

The image shows a musical score for an Allemande, consisting of three staves. The top staff is the soprano line, the middle is the alto line, and the bottom is the bass line. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "dis - ce - re, dis - ce - re ne ces - ses, dis - ce a cres - cit, dis - ce - re ne ces - ses a cres - cit, dis - ce - re ne ces - ses, cu - ra". The music is in 3/4 time and features a complex melodic line with many chromaticisms.

Ukázka 30, Allemande – imitace v prvním dílu

3. *Courante*, (*Courante* = „běžící“) je třídobý tanec v mírně rychlém nebo rychlém tempu. Pomalá couranta se vyznačuje drobným pohybem a metrickou kolísavostí mezi tříčtvrtovým a šestiosminovým taktem. Kompoziční propracování u skladatelů vrcholného baroka jako u allemandy. Totéž platí i o hudební formě.³¹

V této skladbě Eben zhudebňuje hned dvě Katonova dvojverší, které pojednávají o relativitě vnímání štěstí a neštěstí a také o odpovědnosti za vlastní činy: „*Cum sis incautus nec rem ratione gubernes, noli fortunam, quae non est, dicere caecam. Cum tibi displiceat rerum fortuna tuarum. Alterius specta, quo sis discrimine peior.*“ Český překlad těchto slov zní

³¹ Tamtéž.

následovně: „*Když jsi neopatrný a neřídiš věci rozumem, neříkej, že štěstěna, která neexistuje, je slepá. Když se ti nelíbí osud tvých věcí, podívej se na jiného, v čem jsi na tom hůř než on.*“

Hudební forma této skladby je stejná jako u předchozí. V dílu A je hlavní melodie svěřena prvnímu sopránu a ostatní hlasy postupují homofonně syrrytmicky v paralelních terciích. Eben zde také využívá metrickou kolísavost, a dodržuje tak další ze základních rysů couranty. Tato metrická kolísavost spočívá v seskupování osminových hodnot ve třídobém taktu do skupin po třech, a dochází tak k přepočtu na šestiosminový takt. Lze toho všimnout například v taktech 22 – 23. Zajímavý je zde také detailní dynamický předpis, kterým Eben vytváří vlny a zdůrazňuje významově důležitá slova. První díl se opakuje a následně přichází druhý díl, který je z počátku vystaven na principu imitační polyfonie. Následně přichází čtyřtaktová homofonní syrrytmická pasáž, kde se střídají terciově příbuzné akordy Des dur a B dur. Dále posluchače zaujme motiv, kdy melodie složená z klesající tónové řady prochází napříč všemi hlasy od sopránu po alt a Eben jednotlivé noty zvýrazňuje předpisem sforzato piano. Následující část je opět polyfonní, kdy se alt a druhý soprán kříží a následně přechází opět do paralelních postupů v intervalech od velké sekundy po čistou kvartu. Závěrečná část začíná motivem z počátku prvního dílu. V úplném závěru skladba zpomaluje, graduje do forte a sbor se usazuje na akordu A dur.

4. *Sarabande* je pomalý, vážný a třídobý tanec pocházející ze Španělska. V suitách bývá zpracována převážně akordicky a homofonně, přičemž melodie je často bohatě zdobena figuracemi. Hudebně má dvoudílnou formu, přičemž druhá část bývá oproti první výrazně rozšířena, nebo třídílnou strukturu bez reprízy, avšak s repetičemi, které zdůrazňují základní dvoudílné uspořádání.³² Dvojverší v této skladbě pojednává o pomíjivosti života a nevyhnutelnosti smrti: „*Tempora longa tibi noli promittere vitae; quocumque ingrederis sequitur mors corporis umbra.*“. Text lze přeložit takto: „*Neslibuj si dlouhý čas života; kamkoli vstoupíš, smrt kráčí ve stínu tvého těla.*“

První díl začíná (až na jednu výjimku) homofonními syrrytmickými konsonantními akordy, jejichž sled je zakončen akordem A dur. Tato plocha je v repetici, avšak tentokrát v pianu. Následující díl je rozdělen na dvě části. První je ve vyšší dynamice a je polyfonní. Po čtyřech taktech přichází prudký kontrast, kdy dynamika klesá na pianissimo a sbor postupuje homofonně na kvintakordu cis moll. Dále přichází druhá část, která se vymyká základní charakteristice sarabandy, je totiž v dvoudobém metru. Hlasy postupují polyfonně a následně

³² Tamtéž.

druhý soprán skladbu převádí zpět do třídobého metra a navrácí se téma z první části, jedná se tedy o reprízu, která je transponovaná o velkou sekundu níž a altu je svěřena melismatická melodie, která doprovází soprány, jež postupují v paralelních terciích. Závěr skladby je pak komponován sledem obrátů tvrdě malého septakordu in B, který je ve fortissimu rozveden do akordu e moll.

5. *Air* byl do barokních suit zařazován jakožto doplňující netaneční část, která je na rozdíl od ostatních tanečních částí typická svou zpěvností a lyričností. Nejinak je tomu i v případě této skladby, která je zhudebněním následujícího Katonova dvojverší: „*Quod nimium est, fugito, parvo gaudere memento; tuta mage puppis est, modico quae flumine fertur.*“ Text pojednává o umírněnosti a nabádá k radosti z maličností: „*Čeho je příliš, toho se varuj. Pamatuj, že i málo dává radost. Bezpečnější je ta loďka, kterou nese mírný proud.*“

Eben pro skladbu zvolil zajímavé čtyřhlasé obsazení, které sestává ze dvou sopránových a dvou altových hlasů, přičemž part prvního sopránu může být dle libosti interpretujícího sborníka svěřen pouze jediné zpěvačce jako sopránové sólo. Melodie tohoto hlasu není podložena textem ale má být pouze zpívána na určitý vokál dle vlastního výběru.

Tonalita této skladby je rozvolněná, hudba často z tonálních center vybočuje a pak se vrací. Objevují se zde i sledy akordů terciové příbuznosti. Altové hlasy po celou dobu skladby postupují homofonně syrrytmičticky v paralelních intervalech od tercie do sexty. Hudební forma je dvoudílná, přičemž první díl zazní v nezměněné podobě dvakrát po sobě. Druhý díl ve svém závěru pak přechází k návrtu prvního dílu, jenž je jeho mírnou obměnou.

6. *Gigue* je velmi rychlý tanec lichého taktu a jeho zpracování je polyfonní.³³ Eben zde pracuje se sedmitaktovým motivem (motiv a), který je představen hned na začátku a v průběhu skladby zazní ještě několikrát, lze ho tedy považovat za jakýsi refrén. Tento motiv, který je jakousi základní hudební myšlenkou, sestává z homofonních syrrytmičtických postupů druhého sopránu a altu a první soprán představuje hlavní melodii. Z hlediska harmonie tento motiv je v F dur, ale Eben zde opět využívá rozvolněnou tonalitu a řadí za sebe akordy následovně: F dur – C dur – Des dur – b moll – As dur – F dur. V prvním díle zazní tento motiv dvakrát za sebou a přichází druhý motiv (motiv b), který je kontrastní prudkým poklesem dynamiky a změnou tonálního centra z F dur do paralelní d moll a poté se celý díl opakuje.

³³ Tamtéž str. 456.

Druhý díl zahajuje opět motiv a, který dále přechází do pasáže opět v d moll. První soprán a alt zde postupují v paralelních oktávách a druhý soprán repetuje jeden tón. Následně se úloha hlasů vyměňuje a soprány postupují paralelně v intervalu tercie a alt nyní přednáší hlavní melodii. Nyní hudba druhého dílu zaznívá znovu ale v transpozici o půl tónu výše. Dále se objevuje krátká imitační plocha v G dur, která pak přejde přes As dur a vyvrcholí v terciově příbuzné C dur.

Vivace

Ru-mo-res fu-ge, ne in-ci-pi-as,

Ru - mo - res fu - ge, ne in - ci - pi - as no-vus au-tor ha - ber - ri

Ru - mo - res fu - ge, ne ic - ci - pi - as no-vus au - tor.

Ukázka 31, Gigue – hlavní myšlenka

Třetí díl je zahájen opět repetovaným výchozím motivem a, po kterém následuje motiv b, jedná se tedy o návrat prvního dílu. Na závěr je zde plocha začínající imitační polyfonií, která dovede skladbu do závěrečné gradace, kdy stoupá dynamika a tempo se zpomaluje, čemuž také napomáhá umístění duoly do krajních hlasů a sbor se usazuje průzračném akordu F dur, kterým skladba začíná. Jedná se zde tedy o jaké si „uzavření kruhu“, které může být i pomyslnou paralelou k uzavření celé barokní suity. Po celou dobu zaznívají osminové hodnoty, jedná se tedy o jakýsi trvalý, nepřerušovaný skutečný běh.

3.2.3 Medicamina sempiterna (Odvěká kosmetika)

„Když jsem hledal vhodný text pro cyklus ženských sborů a to přímo takový, který by měl blízký vztah ke zpívajícím interpretkám, padl mi do ruky málo známý fragment Ovidiova spisu *Medicamina faciei femininae – Přípravky pro ženskou tvář*. Kromě blízkosti námětu pro každou ženskou bytost mě upoutal ještě dvojím: žasl jsem nad tím, jak staré a neměnné jsou všechny ty kráslicí praktiky, od kvasnicových masek až po barvení vlasů a podmalování očí; a pak mě dojalo, jak Ovidius, onen zkušený znalec, obdivovatel i konsument ženské krásy na závěr tohoto spisu rozptýlí všechny obavy ze stárnutí tím, že upírá zrak na nepomíjející půvab vnitřní. Vypůjčil jsem si tedy ještě několik textů ze sbírky *Ars amatoria* a sestavil cyklus tak, že začíná objektivní apologetikou šlechtění a prohlašuje všechny kráslicí praktiky za dobré a potřebné; druhý a třetí sbor se zabývá už konkrétními návody, jak líčení tváře, tak umění účesů; tato třetí část o vlasech je vlastní pomalou větou cyklu. Čtvrtý, finální sbor, přináší opět obecnější tematiku, ale z hlubšího pohledu: úvahu o trvalosti vnitřní krásy.“³⁴ Takto Eben vlastními slovy popisuje svoje pohnutky a myšlenky, které vedly ke kompozici tohoto díla. Původní latinský text Eben také sám přeložil do češtiny a němčiny, jde tedy o překlady autentické. Celý cyklus je tříhlasý a je a capella. Premiéru předvedl ženský sbor Canti di Camera pod vedením Zdeňka Lukáše dne 7. prosince 1986 v Dvořákově síni pražského Rudolfinu. Notový zápis vydalo nakladatelství B. Schott's Söhne.

1. *De facie formosa (O sličné tváři)* je první přibližně dvouminutová část, která příznačně zahajuje celý cyklus a uvede posluchače do kontextu tak, že v dalších částech není ničím překvapen, i když každá část je jedinečná. Hned v prvním taktu posluchače jistě zaujme melodie prvního sopránů, která je vedena dvěma kvintovými skoky a v souzvuku vzniká průzračný kvintový akord, který je hned poté transformován do kvartového akordu. Následně první soprán přednáší svůj motiv, který ostatní hlasy podkládají prodlevami. Poté se úloha hlasů vyměňuje a tento motiv složený z terciových kroků přechází do altu, kde zaznívá o malou decimu níže. Celá tato část působí jako majestátné zvolání se značným nádechem naléhavosti a apelu, který vychází z významu textu: „*Věnujte se kráse své. Jen když je réva pěstěná, vydává dobré víno.*“

Od devátého taktu přichází druhá část v níž se objevují trojhlasé homofonní akordy, tonálně však neurčité. Zajímavá je harmonická výstavba této pasáže. Závěr prvního dílu (takt č. 8) Eben realizuje F dur kvartsextakordem a v prvním taktu druhé části se objevuje na něj

³⁴VÍTOVÁ, Eva: *Petr Eben*, str. 217 – 218.

terciově navazující sled akordů o terciové příbuznosti: D dur – B dur – G dur. Toto uspořádání akordů je pro tuto část příznačné, protože se objeví ještě několikrát.

Ve dvacátém taktu je melodie podobná motivu ze samého začátku skladby. Eben pouze změnil rytmus melodie a takt a využil hustší sazbu. Zajímavý je úsek od taktu 24 do taktu 26, kde jsou hlasy vedené homofonně a přísně syrrytmičky. Zde Eben dvakrát nechává zaznít sled paralelních kvintakordů Fis dur – e moll – Fis dur – zvětšený G dur. Dále hlasy pokračují spolu až se usadí na kvintakordu h moll. Tato pasáž je celá v nízké dynamice, ale díky těmto paralelismům vnáší do hudby značné napětí.

Závěr (od třicátého taktu) je ve vyšší a stále stoupající dynamice. Jedná se zde o transpozici motivu z počátku druhého dílu o půl tónu výše a skladba se ve fortissimu usadí na kvintakordu As dur. Velkolepost a gradující charakter zvolání Eben zvolil pravděpodobně kvůli významu textu: „Forma Dei munus.“, což lze volně přeložit jako: „*Krása – dar Boží.*“ Sám ale text překládá takto: „*Krása je kouzelný dar, bohů je to dílo.*“. Toto rčení tak tvoří vyvrcholení a ikonické zakončení části, která o kráse obličejů pojednává

2. *De arte faciem colorandi (O umění se líčit)* Eben komponuje jako rondo: ABACA. Text skladby pojednává o výzvě ženám a dívkám, aby si osvojily tajemství umění líčení, ale také nabádá k uchování přirozené krásy tváří na dlouhý čas. V textu je také apel na dívky, aby si své umění líčení držely v tajnosti před svými muži: „*Jen ať nenajde ctitel na stoličku krabičky, tajné ať zůstává umění vaše. (...) Proč by měl poznat kouzlo, jak bělost tváře se získá? Tak zavři dveře od ložnice, než dílo své ukončíš.*“

Díl A nese exponované zvolání o výzvě k osvojení si umění líčení tváří. Tento krátký díl na ploše pěti taktů Eben komponuje v homofonním syrrytmičtém tříhlasu. Harmonická výstavba je založena na střídání akordu C dur s mimotonálními akordy, jde tedy o uvolněnou tonalitu, která do hudby vnáší mnoho napětí, které je vždy uvolněno přechodem zpět do C dur.

Dis - ci - te, quae fa - ci - em com - men - det cu - ra, pu - el - lae, et quo sit vo - bis cu - ra tu - en - da mo - do.

Dis - ci - te, quae fa - ci - em com - men - det cu - ra, pu - el - lae, et quo sit vo - bis cu - ra tu - en - da mo - do.

Dis - ci - te, quae fa - ci - em com - men - det cu - ra, pu - el - lae, et quo sit vo - bis cu - ra tu - en - da mo - do.

Ukázka 32, De arte faciem colorandi – díl A

Díl B od 6. taktu je polyfonní a začíná čtyřtaktovou plochou založenou na volné imitaci, která je zakončena akordem G dur, jenž přináší uvolnění. Dále alt a mezzosoprán postupují paralelně a mnohokrát opakovaným ostinatem a doprovází soprán, který představuje novou melodii. Po doslovně opakovaném dílu A následně přichází v taktu č. 24 díl C, kde sopránové hlasy zpívají v paralelních terciích a alt je protihlasem, který sled osminových hodnot synkopicky narušuje. Eben také narušuje metrum jedním vloženým tříosminovým taktem. Následuje šestitaktová plocha v pianissimu a pomalejším nižším tempu, která ale v sobě obsahuje napětí, protože se střídají akordy G dur a H dur a F dur, Následuje závěr skladby, kde se v pozměněné podobně vrací část A. Značné napětí je způsobeno vedením melodie skoky ve stále větších intervalech.

3. *De crinibus (O vlasech)* je členěna do čtyř částí. V první, dvouhlasé části, kterou lze považovat za expozici, Eben využívá polyfonní imitační techniku. Nejprve zaznívá melodie sólového sopránu, který dvakrát představí pětitaktový motiv podruhé však s mírnou změnou. Od šestého taktu nastupuje alt a imituje téma o kvartu níže. Zvláštnost je v tom, že oproti sopránu nastupuje alt ne na první ale na druhou dobu. Následně přichází druhá část – provedení, které je rozsáhlejší a tříhlasé. Hlavní melodie je svěřena sopránu a ostatní hlasy ji doprovázejí dlouhými tóny vedenými v různých intervalech. Téma této části je čtyřtaktové, nejprve zaznívá v As dur, poté o velkou sekundu výše. V následujících taktech pracuje skladatel s třetím tématem, které zazní nejprve v sopránu a poté v mezzosopránu, načež se vrátí úvod této druhé části, ale s tím, že úloha hlasů se vymění. Třetí část je návratem první části, kde dvojhlas je oproti počátku skladby transponován o půl tónu výše a zaznívá hned v imitačním dvojhlase s nástupem po jedné době, opět o čistou kvartu níže. Hlasy pak dospějí do unisona a přichází závěr skladby, který je návratem prvního úseku druhé části skladby.

Ve skladbě je naprostá převaha disonancí. Konsonantní trojzvuk nechává Eben zaznít až na konec skladby. Tonalita skladby je velmi rozvolněná, někdy se blíží až k atonalitě, v takovém úseku nelze najít tonální centrum, naopak můžeme ve skladbě najít i místa výrazně tonální. Často se ve skladbě také objevuje synkopický rytmus. Stavba skladby je detailně promyšlená, což lze vidět na členění do několika dílů, v nichž se pracuje s různými návraty témat a i na polyfonním způsobu práce, kdy skladatel pracuje jak s neimitační, ale hlavně s imitační technikou.

4. *De pulchritudine sempiterna (O trvalosti vnitřní krásy)* je rozdělena do dvou kontrastních částí. První část je v homofonním syrrytickém tříhlasu. Harmonicky jde o uvolněnou tonalitu, která je podobně jako první část založena na střídání tonálního centra (B

dur) s mimotonálními akordy, hlavně E dur. Díky vzdálenosti těchto akordů o zvětšenou kvartu je hudba ve velikém napětí. Rytmus mezzosopránu a altu v 8. a 9. taktu vnáší do souzvuku i náznak polymetriky.

Druhá část je vůči první kontrastní svou fakturou, která se mění na polyfonní. Začíná majestátným zvoláním „Tempus erit“ (česky: „bude čas“) ve fortissimu a následně přichází odpověď v nízké dynamice, čímž vzniká efekt echa. Skladba dále graduje, až dojde k lítostivým zvoláním „dolor, dolor“, což lze přeložit jako „bolest, bolest“. Následně je hlavní melodie svěřena altu a soprán s mezzosopránem postupují v paralelních terciích, skladba opět graduje do výkřiků „dolor“, které tentokrát zaznívají po sobě v intervalu oktávy. Pocit bolesti vyjádřil skladatel ostrými disonancemi malé nony a malé sekundy.

Dále je hlavní melodie svěřena sopránu a ostatní hlasy na klesající malé sekundě zpívají „tempus erit“, čímž jako by symbolizovaly běh času. Dále se vrací první část, která je stejná jako na začátku. Sbor v důrazném závěr ve fortissimu prochází přes disonantní akordy, aby se pak na slově „amor“ (láska) láska usadila na akordu B dur.

The image shows a musical score for three voices in 3/4 time. The top staff is the Soprano part with the Latin lyrics: "Tem-pus quo vos spe-cu - lum vi - dis - se pi - ge - bit." The middle staff is the Alto part with the Czech lyrics: "Tem - pus e - rit, tem - pus e - rit". The bottom staff is the Tenor part with the Czech lyrics: "Tem - pus e - rit, tem - pus e - rit". The score consists of four measures. The first measure has a rest for the Alto and Tenor parts. The second measure has a rest for the Soprano part. The third and fourth measures have rests for all parts.

Ukázka 33, De pulchritudine sempiterna – symbol běhu času

Interpretační náročnost tohoto cyklu je značná a to hlavně díky vysokým nárokům v oblasti intonace, které jsou kladeny na zpěvačky. Intonační náročnost spočívá ve vedení melodií, které jsou často vedeny skoky, obtížně zpěvnými intervaly. Z hlediska harmonie se jedná o uvolněnou tonalitu přičemž Eben skladby vystavuje na tonálních centrech, ze kterých sledem neočekávaných a mnohdy neobvyklých akordů vybočuje pryč, aby se po sléze do nich vrátil. Naopak prostá je metroritmická rovina skladeb, kde převažují pravidelné a jednoduché rytmy. Podle mých rozhovorů se sbormistry jsem zjistil, že tento cyklus české ženské sbory neznají a neprovádějí. Je tedy ve stínu ostatních Ebenových skladeb a v Čechách tak upadá

skoro v zapomnění, což je dle mého soudu velká škoda. Snad je to právě pro jeho výše zmíněnou interpretační náročnost.

3.2.4 Rondel

Rondel je jednou ze skladeb, kterou Eben komponoval z popudu organizátorů sborového festivalu. Tentokrát šlo o Festival International de Maitries 1992, kterého se tehdy zúčastnil Kühnův dětský sbor se sbormistrem Jiřím Chválou. Tento sbor také skladbu premiéroval v katedrále ve městě Grasse. Skladbu vydalo nakladatelství Edition Ferrimontana – Frankfurt am Main.³⁵ Autorem líbezného renesančního textu je Charles d'Orléans, jenž žil mezi léty 1394 a 1465. Autorem českého překladu básně *Čas odložil svůj plášť* je Jaroslav Vrchlický. Text je zhudebněn jednoduše polyfonně a nese náznaky hudební řeči a prvky francouzského koloritu.³⁵ Samotný název skladby označuje je středověkou lyrickou formu pocházející z Francie, která se ustálila na přelomu pozdní gotiky a renesance. Tato forma je charakteristická dvěma rýmy a třemi slokami. První dva verše úvodní sloky se opakují jako refrén na závěr druhé a třetí sloky, přičemž někdy se na konci třetí sloky opakuje pouze první verš. Nejčastěji má rondel 13 nebo 14 veršů.

Le temps a laissé son manteau
de vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de brouderie,
de soleil luyant, cler et beau.

Il n'y a beste, ne oyseau,
qu'en son jargon ne chante ou crie.

Le temps a laissé son manteau
de vent, de froidure et de pluye.

Riviere, fontaine et ruisseau
portent, en livree jolie.

Gouttes d'argent, d'orfaverie;
chascun s'abille de nouveau.

Le temps a laissé son manteau.

Čas odložil svůj plášť,
plášť deště, větru zjevný,
a oblékl plášť zářný,
slunce a nebe jasných krás.

Neužil plášť ni mračen moc,
ni ledových kusů zjevný.

Čas odložil svůj plášť,
plášť deště, větru zjevný.

Je teplo a krásný čas,
všechno se hýbe a kvete.

Filoména zpívá nahlas
a jásá k novým krásám teď.

Čas odložil svůj plášť.

Eben pro tuto skladbu zvolil tříhlasou sazbu. V úvodu je hlavní melodie (motiv a) svěřena prvnímu altu, druhý alt postupuje imitačně o kvintu níže, soprán plní doprovodnou

³⁵ VONDROVICOVÁ, Kateřina: *Petr Eben*, str. 215.

úlohu. Ve třetím taktu hlavní melodii přebírá soprán a spodní hlasy ho kontrapunkticky doprovází. Hlavní melodie je v C dur. Druhá část od taktu 5 přichází s druhým motivem v As dur (motiv b), který je umístěn do sopránu a první alt ho doprovází modelem složeným ze čtvrt'ových hodnot ve stupnicové řadě, druhý alt pak zůstává na prodlevě. V osmém taktu se souzvuk usazuje na kvartsextakordu G dur. Stupnicový motiv nyní přebírá druhý alt, motiv b je opět v sopránu, ale posunut o velkou sekundu výš. Následně se vrací motiv a, tentokrát v D dur, tedy také o velkou sekundu výš, imitační práce se tentokrát objeví mezi sopránem a druhým altem. První alt postupuje v paralelních terciích a druhý alt postupuje imitačně o dobu později v paralelní h moll. Eben zvukomalebně vyjadřuje vánek větru tím, že nechává napříč všemi hlasy po sobě zaznít terciové kroky s textem „*du vent*“.

Ve čtvrté části (od taktu 15) se objevuje motiv c, jehož počátek je nápadný oktávovým skokem vzhůru a nová tónina F dur. Hlavní melodie je stále v sopránu a motiv z prvního taktu následně přebírají ostatní hlasy, které postupují paralelně. Následuje polyfonní plocha, kde je legatová melodie umístěna do třetího hlasu, soprán a první alt jsou vystavěny na doprovodných ostinatech sestávajících z motivu v As dur z první části. Užití ostinata koresponduje s mnohokrát opakovaným spojením slov „*goutes d'argent*“ (česky: kapky stříbra), u kterého je označeno staccato. Jedná se tedy o zvukomalebný prvek, který vystihuje zvuk kapek. Následuje krátká homofonní plocha, počáteční gis moll ústí do cis moll.

Samotný závěr skladby je vystavěn ze vstupního motivu, tentokrát však o velkou tercii výš, tedy v E dur, jeho imitační zpracování je umístěno odlišně do sopránu a druhého altu. Soprán a první alt opět postupují v paralelních terciích imitačně o dobu později od altu. Hlavní melodie dále zůstává v sopránu a alty postupují disonantně v intervalu velké sekundy. Na poslední tři takty se připojuje sopránové sólo, které nad prodlevami sboru v C dur představuje motiv složený z klesajících velkých sekund. Všechny hlasy se pak usadí na akordu E dur. Díky

Ukázka 34, Rondel – hlavní téma v mixolydické in H

terciové příbuznosti mezi akordy tedy nedochází k uvolnění napětí a utichnutí skladby ale napětí setrvává až do úplného konce.

Eben ve zhudebnění této básně respektuje formu rondelu tím, že zhudebňuje text přesně tak, jak ho jeho autor napsal. Nad převažujícími duchovními náměty v Ebenových vokálních skladbách tvoří tato skladba se světskou tematikou jistou výjimku. Výjimečný je také jazyk, ve kterém Eben text zhudebnil.

3.3 Skladby s duchovní tematikou

3.3.1 Slaviček rajský

Jan Josef Božan (1644? – 1716) byl farář v Chroustovicích u Chrudimi. Sestavil kancionál *Slaviček rájský na stromě života slávu prozpěvující*, který obsahoval na 860 písní. Tiskem vyšel roku 1719 v Hradci Králové a byl nejrozšířenějším kancionálem českého katolického baroka. Petr Eben z tohoto kancionálu vybral šest mariánských písní, které upravil pro jednoduchý polyfonní ženský tříhlas a capella, který je interpretačně snadno dostupný i pro dětské sbory. Notový zápis vydalo nakladatelství Pro Organo a Dům kultury, Jihlava.³⁶

Všechny písně jsou komponované stroficky a mají značně vysoký počet slok (od osmi po jedenáct) pouze s výjimkou čísla 6. *Maria, matko milosti*, která má pouhé tři. Hlavní melodie písní jsou ve většině případů umístěny do prvního hlasu. Pátá část *Matičko Boží* se odlišuje tím, že hlavní melodie střídavě prochází prvním a druhým hlasem. Doprovodné hlasy Eben vede většinou v neimitační polyfonii a rytmicky na sobě zcela nezávisle. Volná imitace hlavní melodie se ale ojediněle objeví v čísle 2. *Komuž se utéci máme* a v čísle 4. *Vesel se, Panno*. V úpravách se také objevují postupy v paralelních terciích. Hlasy jsou vedeny v přirozených polohách a nedosahují technicky náročných pasáží.

Harmonie všech písní je jednoduchá, převažuje dur-mollová tonalita, ale ve druhé, čtvrté a šesté písni se objevuje i náznak modalita a to ve všech případech církevního modu.

3.3.2 De angelis

Eben skladbu spolu s třemi dalšími komponoval na objednávku sborového festivalu *Europees muzieksfestival voor de jeugd 1974* v belgickém Neerpeltu jako povinnou skladbu pro ženské sbory. Všechny skladby pak spojil do cyklu *Čtyři sbory na latinské texty*, který tvoří i skladby

³⁶ Tamtéž. str. 217.

pro dětské a smíšené sbory.³⁷ I když se v této práci těmito skladbami nezabývám, rozhodl jsem se tuto dílčí část cyklu určenou pro ženské sbory do své práce zařadit, protože je jednou z Ebenových skladeb, které české dívčí a ženské sbory rády a často zpívají. Autor textu je neznámý, ale víme, že text pochází z období středověku. Jedná se o modlitbu ke třem archandělům za ochranu duše.

Michael, coeli signifer,
Gabriel, mundi lucifer,
Raphael, tres archangeli,
Christi et omnes angeli.

Michael, praporečník nebes,
Gabriel, světloňoš světa,
Raphael, tři archandělé,
Kristus a všichni andělé.

Animas atque corpora nostra saecula
tutentur ab insidiis et hostium perfidis.
Hi nos semper custodiant,
et post mortem suscipiant.

Kéž jsou naše duše a těla navždy chráněny
před nástrahami a zrádnými nepřáteli.
Ať nás stále hlídají
a po smrti nás přijmou.

Angelorum altissimo benedicamus Domino.
Sit benedicta trinitas, cui dicamus gratias.

Na výšinách andělů dobrořečme Pána.
Požehnána buď trojice, již vzdáváme díky.

Skladba je tříhlasá a je rozčleněna do čtyř kontrastních částí. První část začíná imitační plochou, kde první alt představuje dvoutaktový motiv. Následně po jednom taktu nastupuje druhý alt s tímž motivem o kvintu níže. O další takt později nastupuje s tímž motivem soprán ale o kvintu výše. Motiv se ve všech hlasech několikrát opakuje. První část končí třemi takty homofonního syrrytmického tříhlasu, která je vyvrcholením této části a po sledu disonantních akordů se v nižší dynamice usazuje v A dur.

Druhá část je k první velmi kontrastní. Soprán a druhý alt v oktávě stále repetují tón „d“ a hlavní melodie, která se pohybuje v takto vymezeném prostoru je svěřena prvnímu altu. Metrum jednotlivých taktů je velmi proměnlivé (střídá se dvouosminový a tříosminový takt), aby text byl podle pravidel klasické latiny správně akcentován. Následně se úloha hlasů vyměňuje. První alt repetuje tón „gis“ a dva zbylé melodické hlasy jsou neobvykle vedeny v disonantním intervalu nóny.

³⁷ Tamtéž str. 182.

Třetí část je na rozdíl o předchozích tonální. Eben svým předpisem „quasi uno corale“ se snaží zdůraznit její odlišnost. Tato část se skládá ze tří trojtaktí, která jsou v homofonním tříhlasu a jsou zakončena melismatickým sólem, které je pokaždé v jiném hlasu a rozšířenou tonalitu sborové části nabourává chromatickou melodií. Zajímavé je, že Eben „et post mortem“ (česky: „a po smrti“) harmonizuje akordy C dur a G dur. Chce tak jednoduchostí a průzračností tohoto spoje, který je v uvolněné tonalitě poněkud překvapivý, vyjádřit pokoj a klid, které duši po smrti čekají. Závěr této části je dvoutaktí, které utichá na prázdné kvintě.

Po této části se vrací imitační plocha z první části ale s jiným textem, která je pak převedena do závěrečné šestitaktové plochy komponované též imitační technikou. Jednotaktový motiv nejprve představuje první alt, následně se přidává soprán a dále o kvintu níže druhý alt. Díky blízkosti nástupů všech hlasů se jedná opět o těsnu. Tato část je v poměrně vysokém tempu a fortissimu. Závěrečná část a samotná skladba pak vrcholí na dlouho držené prázdné kvintě.

Allegro risoluto

Ra-pha-el, tres ar - chan-ge-li, Ra-pha - el, tres ar-chan-ge-li

Mi-cha-el, coe-li sig-ni-fer, Mi-cha-el, coe - li sig-ni-fer, Mi-cha-el, coe-li sig - ni - fer, tres ar-chan-ge-li

Ga-bri-el, mun-di lu - ci-fer, Ga-bri-el, mun-di lu-ci - fer, Gab-ri-el, tres ar-chan-ge - li

Ukázka 35, De Angelis – polyfonie na začátku skladby

3.3.3 Psalmus 8

Tato skladba pro tříhlasý ženský sbor a capella patří mezi skladby, které Eben psal na objednávku sborového festivalu *Europees muziekfestival voor de jeugd* v belgickém Neerpeltu, tentokrát pro ročník 1994. I v tomto případě jde o povinnou skladbu v kategorii ženských a dětských sborů. Výběr konkrétního biblického textu, který pochází z první knihy žalmů, pro skladbu nebyl podle Kateřiny Vondrovicové náhodný, protože je v něm zmínka o dětech.³⁸

Skladba je rozčleněna do několika kontrastních částí. První část je charakteristická polyrytmem v poměru 2:3, který vzniká střetem protichůdných rytmů sopránových hlasů, jež postupují v paralelních terciích a altu. Z hlediska harmonie se jedná o výrazně tonální část. Poslední takt (takt č. 5) uzavírá první část sledem akordů G dur – B – dur – C dur – Es dur – C dur, který ústí do Fis dur.

Ve druhé části (od taktu č.6) je ona výše uvedená zmínka o dětech: „*Ex ore infantium et lactentium parasti laudes propter inimicos tuos, ut destruas inimicum et ultorem.*“ se do českého jazyka překládá: „*Z úst dětí a kojenců jsi připravil chvály pro své nepřátele, abys zničil nepřátele a mstitele.*“ Část hudebně vyzdvihuje význam textu. Homofonní syrrytmičtý tříhlas, melodie, dynamika a nálada skladby vyzdvihují slovo „*laudes*“ – „*chvály*“. Následně přichází disonantní pasáž, která je kontrastem k předešlému. Ostré disonance podtrhují text o zničení nepřátel.

Allegro con entusiasmo

Do - mi - ne, Do - mi - nus nos - ter, quam ad - mi - ra - bi - le est no - men tu - um in u - ni - ver - sa ter - ra, quid ex - ul

Do - mi - ne, Do - mi - nus nos - ter, quam ad - mi - ra - bi - le est no - men tu - um in u - ni - ver - sa ter - ra, quid ex - ul

Do - mi - ne, Do - mi - nus nos - ter quam ad - mi - ra - bi - le est no - men tu - um; ex - tu

Ukázka 36, Psalmus 8 – polyrytmika v první části

³⁸ Tamtéž str. 215.

Třetí část (od taktu č.14) je návratem první části s drobnými změnami v rytmu a s rozšířeným závěrem. Čtvrtá část (od taktu č.24) je v mírně pomalejším tempu než předchozí, avšak vzhledem k tomu, že jsou zde trvale přítomné šestnáctinové hodnoty, je oproti nim výrazně hybnější. Postupně se ve všech hlasech vystřídá motiv sestavený ze sledu šestnáctinových hodnot, který zaznívá celkem pětkrát v různých polohách. Následně je souzvuk hlasů homofonní sopránové hlasy vedeny v paralelních kvartách.-Dále Eben slova „super opera manuum tuarum“ – „nad díly tvých rukou“ zvýrazňuje tím, slučuje melodie obou sopránových hlasů do jedné a alt nechává zaznít o oktávu níže. Na závěr se dynamika snižuje a skladba přechází do páté části (od taktu č.31), která je nejtišší částí skladby s vřelým a klidným charakterem, na což Eben upozorňuje předpisem *con calore*. Hlavní melodie je svěřena prvnímu sopránu. Na konci této části krátká trojhlasá imitace. V úplném závěru skladby se vrací zkrácená úvodní část, a po zpomalení a crescendo do majestátného fortissima se sbor usadí na akordu Gis dur. Skladatel tak podtrhl závěrečné zvolání „*Hospodine, Pane náš, jak vznešené je tvoje jméno po vsí zemi,*“ čímž současně podtrhl oslavný charakter celého žalmu.

The image shows a musical score for Psalm 8, specifically the solo alto and choir response. It consists of three staves in 4/4 time. The top two staves are for the solo alto and another voice part, and the bottom staff is for the choir. The lyrics are "Quid est homo?" repeated across the staves. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some rests and dynamic markings.

Ukázka 37, Psalmus 8 – sólový alt a odpověď sboru sledem akordů terciové příbuznosti

3.3.4 Chránová

Chránová je skladba pro dvojhlasý sbor s doprovodem varhan, případně klavíru, na text Václava Fischera. Tři sloky této básně jsou textově odlišné, avšak popisují vesměs to samé – chránovou atmosféru. Eben ji komponoval mezi léty 1998 a 1999, vydána byla

v nakladatelství Carus – Verlag ve Stuttgartu v roce 2001. Detailnější informace o okolnostech vzniku, věnování či premiéře bohužel se mi nepodařilo dohledat.

Text Václava Fišera sestává ze tří slok, a tak i Eben zvolil třídílnou formu. Skladbu zahajuje instrumentální předehra, která je komponována polyfonně. První díl skladby je však z počátku v homofonní sazbě a hlasy postupují syrytmicky. Od taktu 15 následuje polyfonní plocha, kdy alt se zpožděním jednoho taktu volně imituje soprán. Závěr části je pak opět homofonní a syrytmický. Centrální tóninou je zde F dur, vedle hlavních a vedlejších harmonických funkcí se objevují i akordy, které do této tóniny nepatří. Hudba pak vybočí do Es dur, následně do e moll a pak se vrací zpět do F dur.. Harmonickou strukturu doplňuje instrumentální doprovod, který se tak stává oporou vokálních partů.

Následuje rozsáhlá mezihra, která převádí skladbu do druhého dílu a do nové tóniny s předznamenáním tří křížků. Tonalita je v této pasáži rozvolněná a tonální centra představují akordy fis moll a A dur. Kromě tóniny se druhý díl odlišuje i tempem, které Eben snižuje z původního „allegretto maestoso“ předpisem „dolce“. Druhá mezihra navrácí skladbu zpět k prvnímu dílu. Třetí sloka Fišerova textu je zhudebněna stejně jako první díl, avšak s nepatrnými odlišnostmi z důvodu odlišné rytmizace textu. Skladbu uzavírá dvanáctitaktová dohra, která se usazuje v závěru na akordu F dur. Skladba není interpretačně náročná a je snadno dostupná i méně vyspělým sborům. Díky vhodně napsanému doprovodu je melodie obou hlasů, přestože se v ní objevují větší skoky, snadno zpívatelná.

Ukázka 38, Chránová – opora sboru v doprovodu

3.3.5 Modlitba svatého Františka z Assisi

Jedná se o skladbu určenou ženskému sboru s doprovodem varhan nebo klavíru. Eben ji zkomponoval v roce 2002, tedy v poslední fázi svého života a tak skladba patří k jeho posledním sborovým počinům. Petr Eben si během své skladatelské kariéry vedl soupis skladeb, které zkomponoval, jehož přepis je součástí monografie Evy Vítové. U skladeb z poslední fáze Ebenova života nelze v tomto seznamu bohužel najít jakékoliv bližší informace. Většinou se jedná o skladby drobnějšího rozsahu s duchovní tematikou, pravděpodobně byly komponovány k určitým příležitostem.³⁹

Petr Eben se v případě této skladby k postavě svatého Františka z Assisi ve své sborové tvorbě vrací po několikáté. Čtvrtá část z cyklu *Duchovní písně* je například zhudebněním textu svatého Františka z Assisi – Učiň mě, Pane, nástrojem. Dále se s postavou svatého Františka můžeme setkat ve skladbě *Cantico delle creature – Píseň bratru slunci*, jejíž text v původním staroitalském jazyce pochází právě z pera svatého Františka. Ebena již v mládí k postavě tohoto světce cosi poutalo, což dokazují jeho vlastní slova uvedená v knize K. Vondrovicové: „(...) snad nejlidštějšího, blízkého všem lidem bez rozdílu vyznání a víry. Člověk, který miloval Boha skrze všechny tvory, lidi zvířátka, květiny a který dobrovolně sdílel chudobu s těmi nejchudšími, aby jim přinášel radost a pokoj.“⁴⁰

Bohužel se mi v žádném veřejně dostupném zdroji nepodařilo dohledat notový zápis této skladby. Domnívám se tedy, že zůstala pouze v rukopisném zápise a veřejnosti je tak nedostupná.

3.3.6 Oči všech se upírají

Oči všech se upírají je zhudebnění úryvků z žalmů. První sloku tvoří patnáctý a šestnáctý verš žalmu č. 145 a druhou sloku třicátý třetí verš z žalmu č. 104. V obou případech se nejedná o přímé citace ale o jakési parafráze těchto úryvků. Obě sloky Eben zhudebnil přísně strofickým způsobem a zvolil obsazení čtyřhlasu a capella. Hlavní melodie je po celou dobu umístěna v prvním sopránu a ostatní hlasy jsou komponované kontrapunkticky. Sopránový part je značně náročný, protože se skoro po celou dobu pohybuje ve dvoučárkované oktávě.

³⁹ PECHÁČEK, Stanislav: *Česká sborová tvorba III/A (od poloviny 20. století)*, str. 99.

⁴⁰ VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*, str. 42.

Skladba je v tónině F dur, přičemž Eben hlavní melodii harmonizuje základními a vedlejšími funkcemi a zařazuje do harmonie i jednu mimotonální dominantu k šestému stupni. Podle řazení harmonických funkcí se jedná o oscilaci mezi tóninou F dur a paralelní tóninou d moll. Závěr skladby je pak harmonizován kadencí z hlavních funkcí a hlasy se sejdou na tónu „f“.

Skladba je oblíbená zejména mezi scholami a chrámovými sbory, které ji do svého repertoáru velice často zařazují. Bohužel se mi nepodařilo zjistit jakékoliv detaily ohledně vzniku skladby, proto se domnívám, že byla určena jistému chrámovému sboru či schole. Skladba se v Ebenově tvorbě pro ženské sbory v mnohém vymyká. Jde o jedinou takto drobnost s jednoduchou harmonickou strukturou. Skladba také nikde oficiálně nevyšla. Pro tento rozbor jsem použil její opis, jenž se mi podařilo získat ve specializované knihovně NIPOS.⁴¹

3.4 Tvorba inspirovaná novodobou poezií

3.4.1 Deset poetických duet

Tento cyklus vznikl v roce 1965 na texty Vítězslava Nezvala. Jedná se o středně obtížné dvouhlasé skladby pro dětský nebo ženský sbor, které jsou polyfonního rázu. Tento cyklus vznikl na podnět jihlavské skladatelské soutěže o dvouhlasou kontrapunktickou skladbu a capella, kde získal první cenu. Později se pak Ebenovi dostalo značné množství žádostí pro příkomponování klavírního doprovodu, kterým vyhověl. Klavírní doprovod byl zapotřebí kvůli intonační náročnosti jednotlivých hlasů a klavír měl hlasy podpořit. Premiéru výběru z cyklu předvedl sbor Jirkovský dětský sbor pod vedením sbormistra Jaroslava Cyruse v Jirkově dne 21. května 1966. Notový zápis skladby vyšel v nakladatelství Panton a Ústředním domě lidové umělecké tvořivosti v Praze.⁴²

Jednotlivé písně nemají názvy, jsou pouze číslovány, pro jejich snazší identifikaci uvádím jako název textový incipit, a pro lepší orientaci používám také číslování taktů, přestože se v použité edici nevyskytuje.

⁴¹ Národní informační a poradenské středisko pro kulturu.

⁴² VONDROVICOVÁ, Kateřina: *Petr Eben*, str. 184.

1. Jeden, druhý (*Allegretto*) má formu dvouhlasé fugetty. Celá skladba je v tónině B dur a není nijak pěvecky obtížná. Skladba začíná čtyřtaktovou klavírní předehrou, která zpěváky uvádí do kontextu skladby. Expozice začíná třemi takty, kde druhý hlas (dux) představuje svoji melodii. Ve čtvrtém taktu se připojuje první hlas (comes), který nastupuje o kvintu výše a melodie je vedena v dominantní tónině. Následuje krátké provedení, kde se motivy obou hlasů různě prolínají a Eben od taktu č. 16 vede soprán zajímavým způsobem: melodie je vedena v inverzi k melodii altu od taktu č. 14.

Závěr (od taktu č. 20) je opět založena na imitaci melodie druhého hlasu prvním hlasem. Tentokrát první hlas ale nastupuje po jednom taktu a v intervalu čisté primy, jedná se tedy o drobnou těsnu, která zahajuje přísnou imitaci, která ale tentokrát trvá po celou dobu. Repríza je v paralelní tónině g moll ale se zvýšeným VI. a VII. stupněm, jedná se tedy o g moll melodickou a základní harmonická kadence obsahuje durovou subdominantu C dur. Této tónové řady se Eben přísně drží, ale v závěru moduluje zpět do B dur. Od taktu č. 27 následuje koda. Rozdílem od expoziční Závěr je pak realizován čtyřtaktovou kodou, kde se sbor usadí ve fortissimu na dlouho držené velké tercii.

Ukázka 39, Číslo 1 – dux a comes

Ukázka 40, Číslo 1 – těsna

2. *Bílé a růžové peřiny* (*Allegro moderato – ondeggiando*⁴³) nese charakter ukolébavky, již Eben vytvořil na několika základních principech, které podporují kolébavý potažmo uspávací charakter skladby. Skladba je v malé dvoudílné písňové formě s krátkou tematickou kodou a každý díl nese své charakteristické prvky. Asi nejmarkantnějším prvkem je v obou částech šestiosminový takt a kolébavý rytmus (vzniklý střídáním čtvrtových a osminových hodnot) který v posluchačích evokuje houpání dětské kolébky. Klavírní doprovod je založen na několika jednotaktových ostinatech, která se v průběhu skladby střídají. Ostinata a jejich náznaky nesou i oba hlasy. Tato ostinata jsou motivicky obměňována nebo transponována, a tím vzniká melodie jednotlivých hlasů.

V první části druhý hlas představuje první motiv, který se pohybuje v rozmezí durové pentatoniky in B. Ve druhé části Eben melodii vytváří z jiné tónové řady, z podhalanské stupnice in As, která vzniká zvýšením IV. stupně a snížením VII. stupně. I ve druhé sloce jsou hlasy a klavírní doprovod vedeny přes jednoduché motivy, které se ostinátně opakují. Na závěr se navrácí téma první sloky, které v závěru tempově zpomaluje a hlasy se usadí na velké tercii. Tím Eben v posluchači evokuje usnutí dítěte a zastavení kolébky.

Ukázka 41, Číslo 2 - motivická práce

Ukázka 42, Číslo 2 - ostinato ve druhém hlase v první sloce

⁴³ Ondeggiando – houpavě, kolébavě, mávavě.

3. *Ej, hory, hory (Allegretto maestoso)* je komponována v dvoudílné písňové formě s malým návratem. Začíná čtyřtaktovou klavírní předehrou, která je realizována sledem pětihlasých akordů, jejichž krajní tóny setrvávají na tónu „g“ a vnitřní hlasy svým pohybem vytváří melodii. Pětihlasé akordy v silné dynamice navozují předepsaný majestátní ráz. První část je modální s tím, že modalita není jednoznačná v imitaci s nástupem altu o malou tercii níž s půltaktovým zpožděním a zůstává ve stejné tónině jako soprán. První dva takty jsou ve fortissimu a následující dva takty v pianissimu, čímž vzniká efekt ozvěny příznačný pro halekačku, ke které zpěvní text inklinuje. Druhá sloka přechází do mixolydické modality in C a následně přichází C dur. Druhý hlas je tentokrát komponován jako jednotaktové ostinato, v němž skladatel použil vstupní motiv sopránu v transpozici o velkou tercii níž. Na závěr se vrací téma první sloky, které vyústí do syrytmického homofonního dvojhlasu, který je zakončen dlouhou unisono prodlevou a klavír ukončí skladbu dohrou, která má díky velké triole v závěru efekt zpomalení.

Ukázka 43, Číslo 3 - přísná imitace

4. *Šiji hvězdný šat (Allegretto)* je opět ve formě fughetty, která je vystavěna na krátké ploše. Začíná čtyřtaktovou klavírní předehrou, kde se odehrává melodie v pravé ruce nad prodlevou v levé sestavenou z prázdného akordu e moll zahuštěným o zvýšenou kvartu (tón „ais“). První část začíná nástupem tématu v sopránu (dux) in E a po čtyřech taktech alt (comes) nastupuje v přísné imitaci o kvintu níž v subdominantní tónině (na spodní kvintě) a jeho melodie je značně obohacena o chromatické tóny. Tato poměrně krátká plocha vystavěná na pouhých osmi taktech je expozičí. Následuje provedení, v němž se vrací úvodní motiv, imitovaný v jiných tóninách a v počátku s jiným protihlasem. V závěru provedení je homofonní dvojhlas. Dále přichází závěr, v němž alt nastupuje už po jednom taktu o kvartu níž, jedná se tedy o těsnu. Klavírní doprovod je komponován sledem terciových kroků v prostorů tří oktáv a dále sledem paralelních kvintakordů.

Ukázka 44, Číslo 4 - Expozice

5. *Rybář v moři (Molto agitato)* se od předešlých odlišuje tím, že skladatel zde dvě krátké sloky zhudebnil stroficky, a to na principu neimitační polyfonie, a orámoval je čtyřtaktovou homofonní plochou na vokál, která zazní v nezměněné podobě třikrát. Ojedinelé je také to, že zde dochází ke křížení hlasů. Klavírní předehra sestává ze čtyř taktů. První takt uvádí skladbu do tóniny c moll a další takty jsou vystavěné na kvartových akordech a jejich obratu. Následuje ona homofonní čtyřtaktová plocha s vedením hlasů v protipohybu a dynamický předpis si zde klade za cíl vytvořit efekt vln moře. Harmonicky je sloka vystavěna poměrně jednoduše: T – III – S – D – T. Klavírní doprovod svým neustálým osminovým pohybem a staccatovou artikulací přináší do skladby tah a určitý neklid.

Ukázka 45, Číslo 5 - ukázka z první sloky

6. *Podzime, podzime (Allegro moderato)* má tři sloky, které jsou zdánlivě stroficky zpracované, klavírní doprovod se však v jednotlivých slokách velmi liší. Polyfonní dvojhlas je založen po celou dobu na přísném kánonu v primě s nástupem risposty po jednom taktu, přičemž čtyřtaktové téma zazní pětkrát. První znění je a capella, druhé je podloženo oktávovými postupy. Třetí znění Eben podkládá oktávami v levé i pravé ruce, které jsou v protipohybu. Čtvrté znění je vystavěno na osminových bězích v oktávách a páté znění je shodné s druhým. Skladba je v pětičtvrtovém taktu a tónině b moll přirozené. Všechny sloky jsou též stejně harmonizovány následujícími akordy: b moll – Des dur – es moll a f moll. Závěr skladby je zajímavý z harmonického hlediska, kdy melodie končí na druhém stupni a harmonicky na mollové subdominantě.

Ukázka 46, Číslo 6 – Přísný kánon v primě

7. *Pohled, jak hasne raketa (Impetuoso)* má dvoudílnou písňovou formu bez návratu. Po dvoutaktové klavírní předehře s impulzivním až bouřlivým charakterem nastupuje sbor v pětičtvrtovém taktu. Dvojhlas v prvním dílu je opět založen na přísném kánonu se zpožděním jedné doby. Hlasy jsou vystavěny na jednotaktovém motivu, který se s drobnou změnou čtyřikrát opakuje v es moll melodické a nálada je díky vysoké dynamice a melodii klavíru vypjatá. Druhý díl je od prvního dílu zcela odlišný. Faktura se změní na homofonní a celkový charakter skladby přechází do tajemné až mysteriózní nálady, ke které značně přispívá sled repetovaných čtvrtových hodnot na jednom tónu v sopráně (tón „es“) a stejného tónu o dvě oktávy níž v klavírním doprovodu. V klavírním doprovodu je odkaz na motiv melodie z prvního dílu, který jde zde v augmentaci. Celý druhý díl je v nízké dynamice, ale v závěti se dynamika ještě snižuje. Celá skladba pak utichá a klavír ji zakončuje zmenšeně velkým septakordem.

Ukázka 47, Číslo 7 - ostinato v kánonu

8. *Vitr fouká ze strniska (scorrendo tranquillamente)* je nejdelší částí celého cyklu. Má dvoudílnou formu bez návratu a nikde se neobjevuje imitační práce ve vedení hlasů, lze tedy říci, že se jedná o neimitační polyfonii založenou v obou dílech na ostinátním doprovodu. První díl začíná klavírní předehrou v třípůlovém taktu, která díky rozloženému b moll akordu navozuje charakter a tóninu skladby, Eben též předpisuje hrát po celou dobu s pedálem bez výměny. Efekt větru, o kterém text skladby vypravuje, též podporuje alt, který je vystavěn ostinátní figurací v osminových hodnotách, jež je zpívána na neurčitý vokál. Následně se připojuje soprán s hlavní melodií a dochází tak k vzniku polyrytmiky v poměru 2:3:4. Soprán má čtvrt'ové hodnoty, alt osminové a klavír velké trioly. Tento střed rytmů též evokuje vanutí a proud větru. V sopránu se také objevuje snížený I. stupeň (tón „heses“). Následně je jeden takt sopránové melodie svěřen sólovému hlasu a pak následuje opět sbor. Alt se znovu vrací ke zvukomalebné melodii na neurčitý vokál. Eben v sopránové melodii používá snížený I. a II. stupeň (tóny „heses“ a „ces“). Závěr prvního dílu je pak opět svěřen sólovému sopránovému hlasu a celý první díl se opakuje s druhou slokou.

Druhý díl přechází do stejnojmenné tóniny B dur, zvyšuje se tempo a takt se mění na šestičtvrt'ový. Změní se tak značně charakter skladby. Také druhá kontrastní část je založena na polyfonním dvojhlase. Melodie je svěřena opět sopránu a alt setrvává na ostinátním rytmicko-melodickém motivu. Až v úplném závěru se objeví homofonní dvojhlas v paralelních sextách. Druhý díl se následně celý opakuje s textem dalších dvou slok. Závěr je pak ve výsledku tříhlasý. Nad prázdnou kvintou sopránu a altu se objeví sólový a sopránový hlas, který dovede terciovými a kvartovými kroky do samotného konce.

Scorrendo tranquillamente

Vít - tr fou - ká ze str

neurčitý vokál

Ukázka 48, Číslo 8 - Polyrytmus v prvním díle

Solo

šá - tek. Věř, že cink - ne o - stru - ha - mi, věř.

šá - tek.

Ukázka 49, Číslo 8 - závěr

9. *Vyletěla holubice (moderato)* má dvoudílnou formu složenou z kontrastních částí. První díl vychází z jednotaktového motivu, složeného z dvou stoupajících čistých kvint, které zpodobňují holubiččin vzlet, přičemž v sopráně vycházejí od tónu „c“ a v altu o velkou tercií níž. Tím se mění i akord – c moll a As dur. Motiv se dialogicky střídá mezi sopránem a altem, vedení hlasů také reflektuje obsah zpěvního textu. Melodie sopráně evokuje let holubice a altu holoubka. Druhý díl přechází do stejnojmenné C dur a hlasy jsou vedeny v paralelních terciích. Líbezný charakter hudby konvenuje s obsahem textu – holub a holubice letí spolu.

Ukázka 50, Číslo 9 - ukázka předvěti

10. *Noc skládá každý večer stánek (semplice – calmo)* je závěrečná část, nejedná se však o vyvrcholení díla. Od ostatních částí se liší tím, že nemá uvedené taktové označení a zaznačené taktové čáry. Z deklamovaného unisona na jednom tónu se hlasy občas rozejdou do dvojhlasu. Klavír zpěv doprovází melodií, která připomíná řadu bodů. Jedná se o sled osminových hodnot v prostoru pěti oktáv, které díky hře s pedálem bez výměny, jejíž předpis Eben do not vsadil, vytváří zajímavý zvukový efekt. Hlasy postupují homofonně, syrrytmicky a často zpívají unisono a jen na okamžik vytvoří interval, Eben . Na okamžik se ocitnou i v intervalu zvětšené kvarty, kterou podpoří i klavír akordem doplněným o zvýšený čtvrtý stupeň. Závěr je pak identický s klavírní předehrou. Eben si v této části hraje s možnostmi zvuku a akustiky. Nechává znít například akord s pedálem do zpěvu sboru a vytváří tak zajímavé zvukové efekty.

Semplice - calmo

Ukázka 51, Číslo 10 - ukázka

První polovina se zabývá spíše dětsky naivní tematikou a pro ženské sbory není co se týče textu vhodná. Druhá polovina cyklu pak tematicky přechází do poloh lyrických a hloubavých. Kontrapunktická sazba je rozmanitě zastoupena a drtivá většina cyklu je v polyfonní faktuře. Eben využívá ve skladbách fugatovou techniku, ostinátní techniku, volnou imitaci a také přísný kánon v primě. Harmonická výstavba je též bohatá. Kromě základních a vedlejších harmonických funkcí využívá a i mimotonální akordy, terciovou příbuznost a různé druhy modulací. Objevují se zde i pro Ebena typické paralelní terciové postupy. Ve třetí části se objevuje i modalita, která je pak i naznačena i v deváté části. Klavírní doprovod je poměrně svébytný a místy velmi obtížný. V intonačně jednodušších částech, jako je například závěrečná, neplní podpůrnou funkci, ale v jiných částech, kde může docházet k intonačním problémům je komponován tak, aby zpěvačkám pomohl. Za zmínku také stojí Ebenovo zvláštní upřednostnění tónin s béčky, a to mnohdy s velkým počtem.

3.4.2 Závoj a slzy

Závoj a slzy je cyklus pro dvouhlasý až čtyřhlasý ženský sbor s doprovodem basového klarinetu. Textovou předlohu každé skladby Eben zvolil od jiného básníka. Tematicky cyklus směřuje spíše k nepříjemné stránce lásky (píseň na rozchodnou atd.). „*Hledal jsem text pro ženské sbory; chtěl jsem, aby ženy mohly zpívat něco, čím srdce opravdu přetéká, něco, co by bylo spíše aktuální výpovědí, než pouhým sborovým zpěvem. A toto hledání mě přivedlo k látce, která žaluje náš svět: z nenaplnění lásky, z nezájmu a chladu, z toho, že necháváme skomírat oheň a vystydnout teplý kout domova; a žalujícími jsou hodiny samoty a čekání, zklamání, trpkost; a odpovědí na ně nejkrásnější vlastnost žen; jejich odpuštění.*“⁴⁴ Tato Ebenova slova uvádí Vítová ve své knize a demonstruje tak Ebenovy pohnutky ke kompozici tohoto díla. Premiéru cyklu převedl dne 27. listopadu 1971 na festivalu vokální tvorby v Jihlavě dětský sbor Severáček pod vedením Milana Uherka. Notový zápis vydalo nakladatelství Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti v Praze ve své publikaci *Z vítězných skladeb jihlavské tvůrčí soutěže 1971.*⁴⁵

⁴⁴ VÍTOVÁ, Eva: *Petr Eben*, str. 215.

⁴⁵ VONDROVICOVÁ, Kateřina: *Petr Eben*. str. 228.

První část *Svatební píseň* je zhudebněním textu Jaroslava Seiferta (1901–1986). Po předešlé basového klarinetu nastupuje ženský dvojhlas v paralelních terciích, které dále přechází do paralelních sext. Jedná se tedy o princip lidového dvojhlasu, kterým Eben podporuje charakter svatby. Za povšimnutí stojí uspořádání hudby z hlediska času. Metrum je proměnlivé, objevují se zde osminové takty, které jsou nabourávány duolami. Eben tedy rytmičtí volí zásadně podle textu tak, aby byla zachována přirozenost deklamace. Následně přichází šestitaktová polyfonní plocha, kde hudba nabývá vášnivého charakteru, což také odpovídá textu. Mezi prvním a druhým hlasem se zde objevují paralelní kvinty a následně také polyrytmika.

Dále hlasy postupují homofonně a emoce vášně s textem „*noc plná vášní až do kuropění*“ vrcholí. Eben zde střídá akordy d moll a As dur, jedná se tedy o příbuznost akordů v intervalu zvětšené kvarty, která vnáší do hudby velké napětí. Lze tvrdit, že zde Eben pracuje v prostoru uvolněné tonality s tonálním centrem d moll. Dále se pak objevují paralelní kvartsextakordy, které vyústí do motivu, jenž již zazněl na počátku, tentokrát ale s drobnými odlišnostmi, který vrcholí dlouho drženým kvintakordem A dur. Následuje mezihra basového klarinetu, která převádí skladbu do závěrečné části. Zde je hudba klidnější a pomalejší. Postupně se po taktech střídá homofonní čtyřhlas a tříhlas.

Závěrečná část je kontrastní k předchozím částem jak hudebně tak významově. Zde se téma svatební slavnosti a vášní mění na téma smutku, nešťastné lásky, upoutání se k nechtěnému. Za povšimnutí též stojí harmonická výstavba této plochy. Eben za sebe řadí chromaticky klesající kvartsextakordy, do nichž střídavě přidává šestý stupeň: E dur – Es dur – D dur – Des dur – C dur – Ces dur. Tento sled akordů k vytvoření onoho pocitu napomáhá.

2
když se ně ² kdó vdá - vá

když se vdá - vá

vdá - - - vá

Ukázka 52, Svatební píseň - polyrytmus na začátku

noc pl - ná vá - šní až do ku - ro - pě - ní.

noc pl - ná vá - šní až do ku - ro - pě - ní

noc pl - ná vá - šní až do ku - ro - pě - ní

Ukázka 53, Svatební píseň - ukázka uvolnění tonality

Text druhé skladby nesoucí název *Snídaně* pochází z pera francouzského básníka, scénáristy a výtvarníka Jacquese Préverta. (1900 – 1977). Jeho báseň nastoluje téma odcizení manželů, lhostejnosti, sváru a nešťastného vztahu. Po čtyřtaktové předejře nastupuje alt s prostou melodií, která jako by vystihovala jednoduchost a každodennost snídání kávy, o kterém text pojednává. Po čtyřech taktech se připojuje soprán, který vytváří s melodií altu disonantní souzvuky. Následně se souzvuk rozrůstá do homofonního trojhlasu s proměnlivými takty (4/8, 6/8, 5/8, 4/4), podtrhujícími deklamační charakter první části, která následně končí paralelními durovými kvartsextakordy. Následuje čtyřtaktová mezihra klarinetu, která převádí skladbu do kontrastního dílu, jenž sestává z ostinátní melodie v sopránu, jež se oproti úvodu pohybuje ve velkých intervalových skocích a vytváří tak pocit zvyšujícího se napětí.

Oproti tomu altový part nejprve prodlevou a poté čtyřtónovým ostinatem v rozsahu malé tercie trvá na jednotvárnosti vyjádřené v první dílu. Jako by se v protikladu obou hlasů vyjádřil kontrast v citovém rozpoložení obou partnerů. Třetí plocha se navrácí k tématu z první části. V závěru je pak homofonní syrrytmický tříhlas, který vyjadřuje bolestné pocity partnerky z rozpadajícího se vztahu. V samotném závěru hudba utichá v pomalém tempu na jednom tónu.

Ukázka 54, Snídaně - nástup sboru

Ukázka 55, Snídaně - ostinata

Třetí část nese název *Odpověď nevyřčená*. Autorem textu této části je Jan Zahradníček (1905 – 1960). Byl to básník, novinář, překladatel, spisovatel, radící se k vrcholným představitelům katolické poezie. Zpěvní text skladby pojednává o špatném soužití ve vztahu a rozchodu. Jedná se o skladbu nejdelší a interpretačně (technicky i intonačně) nejnáročnější. Eben pro tuto skladbu zvolil sazbu od dvojhlasu po čtyřhlas. Harmonicky se skladba blíží k atonalitě a náznak tonálních center se objeví jen výjimečně. Eben téma textu skladby podporuje disonancemi, které v souzvucích naprosto převažují. Kompozičně Eben využívá imitace, paralelních postupů nejen v terciích ale i v kvartách a oktávách.

Oproti prvoplánově prozaické básni Prévertově jde o symbolické vyjádření rozporů ve vztahu dvou lidí, z nichž jeden si uvědomuje nutnost společné koexistence, ale reakce druhého, jak konstatuje název skladby, zůstává nevyřešená.

V září je poslední a nejkratší a její text pochází z pera Vítězslava Nezvala (1900 – 1958). Text skladby je velmi tklivý a zasmušilý. Tematika podzimu může být paralelou k podzimu společného života a stáří. Sbor po celou dobu postupuje v homofonním syrrytmickému tříhlasu. Melodii Eben vytváří zajímavým způsobem: vždy zvolí kvintakord, který nechá zaznít a pak dva hlasy ponechá a s jedním hlasem pracuje, většinou chromaticky. Vznikají tak kromě zvětšených a zmenšených kvintakordů další zajímavé souzvuky, které podle řazení za sebou neodpovídají tonalitě a těžko se hledá tonální centrum. Pocit atonality výrazně zvyšuje doprovodný basklarinet, který je omezen na jednotlivé tóny, jež harmonicky nezapadají do sborového souzvuku. Metrika odpovídá textu tak, aby byla zaručena plynulost a rytimizace textu působila přirozeně.

Pod-zim už pla-tí lis-tím svou ú-tra-tu. Je ko-nec lás-kám, ko-nec ne-ná-vi-stím

Ukázka 56, *V září* – posouvání kvintakordů

Závěr

Petr Eben byl v dějinách české hudební kultury dvacátého století nepřehlédnutelnou osobností. Jeho hudba, ať už sborová či instrumentální, zaujala v našem kulturním dědictví své čestné místo. Ebenovo dílo je ale i ve velkém povědomí v zahraničí, kde za svůj život získal mnoho čestných titulů a dalších ocenění.

Ebenova tvorba pro ženské sbory je rozmanitá, i když všechny skladby mají cosi společného. Tímto společným rysem všech skladeb je skutečnost, že Eben se skladbou pracuje velmi citlivě, promyšleně a vše propracovává do nejmenších detailů. Na první poslech složitá a komplikovaná hudba bývá často vystavena velmi jednoduchými principy a kompozičními prvky, jako jsou paralelní postupy v konsonantních intervalech (nejčastěji v terciích) či imitační polyfonie. Často Eben hlavní melodii svěří jednomu hlasu a ostatní hlasy plní doprovodnou funkci a jsou vystavovány právě těmito principy. Mají-li skladby klavírní doprovod, klavír často tvoří samostatný melodický hlas, který sboru nebývá oporou.

Pokud bychom chtěli charakterizovat Ebenovy skladby z hlediska harmonie, tak lze tvrdit, že napříč Ebenovou tvorbou pro ženské sbory lze najít širokou škálu práce s harmonií. Úpravy lidových písní jsou typické tím, že Eben nechává oscilovat tonalitu s církevními a folklorními mody současně s umístěním značného množství chromatických tónů. Tento způsob práce uplatňuje především v cyklu úprav moravských lidových písní *O vlaštovkách a dívkách*. V ostatních skladbách, které nemají lidový námět, se Eben obrací spíše ke složitější harmonické výstavbě. Často využívá uvolněnou tonalitu, kde se ojediněle objevují tonální centra. Můžeme se také setkat s případy, že tato tonální centra ve skladbě nenajdeme a potom se skladby blíží k atonalitě. Pro Ebenovu hudbu je také z hlediska harmonie typický sled akordů terciově příbuzných. Výjimečně také Eben do harmonické výstavby zařadí akordy vzdálené od sebe o zvětšenou kvartu. Všechny tyto prvky přináší do hudby určité napětí. Tento způsob Ebenovy práce se skladbou můžeme pozorovat například v cyklu *Medicamina sempiterna* nebo *Catonis Moralia*.

Pokud bychom chtěli jmenovat další prvky, které Eben ve svých kompozicích využívá, určitě by měly být zmíněny tyto: bitonalita, polymetrika a polyrytmika. Tyto lze nalézt mimo jiné i v úpravách lidových písní, z čehož je zřejmé, že Ebenovy sborové úpravy lidových písní nezůstávají u pouhé harmonizace.

Co se týká výběru zhudebňovaných textů, tak se zde projevil Ebenův blízký vztah k poezii, zvláště pak antické, a jeho vytříbený vkus ve volbě veršů současných básníků. Dle jeho vlastních slov se také snaží text volit tak, aby byl ženám blízký a oslovoval je, tudíž aby interpretky dokázaly vtisknout hudbě autentickou vypovídající hodnotu.

Seznam použitých informačních zdrojů

EBEN, Petr. *Řecký slovník: Devět ženských sborů s doprovodem harfy nebo klavíru*. Úvod. Vyd. 3. Praha: Bärenreiter, 2019. ISMN 979-0-2601-0143-2.

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n.p., 1955.

KLADAS, Solon. *Choral works of Petr Eben focused on ancient themes*. Dizertační práce, vedoucí Pecháček, Stanislav. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Oddělení pro vědeckou činnost, 2014.

PECHÁČEK, Stanislav. *Česká sborová tvorba III/A (od poloviny 20. století)*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 2017. ISBN 978-80-7290-932-2.

PECHÁČEK, Stanislav. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze – nakladatelství Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1830-2.

VÍTOVÁ, Eva. *Petr Eben – sedm zamyšlení nad životem a dílem*. Vyd. 1. Praha: Baronet a.s., 2004. ISBN 80-7214-743-9.

VONDROVICOVÁ, Kateřina. *Petr Eben*. Vyd. 1. Praha: Panton s.r.o., 1995. ISBN 35-007-95.