

Petr Eben a jeho skladby pro varhany. Poznámky k tradici jejich provádění, k interpretaci a jejím parametrům

Petr Eben and His Works for Organ.
Comments on the tradition of their performance
and interpretation

Jaroslav Tůma
AMU PRAHA, ČESKÁ REPUBLIKA

ABSTRACT

The music of the Czech composer Petr Eben has been compared frequently with the legacy of Olivier Messiaen. Eben understood the organ as the instrument to which his fate was bound. There is currently a revival of interest in his music, especially with respect to the choice of ideal instruments that allow for stylistically nuanced performances. A performance tradition is taking shape as the result of the activities of many Czech and foreign artists. The chief features are the comprehensibility of the vertical and horizontal writing and the structural clarity of the whole and of individual musical phrases. At the same time, however, Eben's music must retain its overall character. As the composer said: "In my music, there is far more drama than meditation." Still today, learning and performing any of Petr Eben's great works is a real challenge for organists.

Varhanní tvorba významného českého hudebního skladatele Petra Ebena, jehož nedožitých devadesátých narozenin jsme vzpomínali 22. ledna 2019, patří k tomu nejdůležitějšímu, čím obohatilo české umělecké prostředí ve druhé polovině dvacátého století kulturní svět. Nebo upřesněme: obohatilo tu výšeč evropské a světové kultury, jež se vztahuje ke křesťanským kořenům.

Někomu se má slova mohou zdát snad až nadnesená, jenže já se snažím neposuzovat důležitost uměleckých počinů jejich komerčním úspěchem, ani množstvím posluchačů, ke kterým se dílo dostane. Spíše spoléhám na instinkt, jenž mi velí prověřovat konkrétní díla i jejich působení opakovaně a pozorovat přitom, zda intenzita a opravdovost jejich působení ubíháním času spíše zesiluje, či vyprchává. To se snažím činit nejen v roli posluchače, nýbrž zejména jako interpret.

Většinové publikum nemívало a nemívá dosud soudobou hudbu nějak zvlášť v oblíbě. Dramaturgové např. orchestrálních abonentních cyklů sice rádi zařazují novou hudbu do programů, a to z řady dobrých a legitimních důvodů, nicméně často i hráči, většinově však hlavně návštěvníci koncertů jim to někdy mívají až za zlé. Jsou naučeni na své klasické a romantické kusy. S publikem je to jako s malým dítětem. Ono má také většinou nejraději Perníkovou chaloupku nebo Červenou Karkulku, byť doličné klasické pohádky zná dávno nazpaměť (příměr si vypůjčují od Jiřího Stivína, českého jazzového hudebníka, multiinstrumentalisty a skladatele).

Už po desetiletí si ale všímám, jak právě varhanní literatura je v tomto směru výlučná. Lidem, kteří chodí na varhanní koncerty, totiž moderní varhanní hudba většinou nepřipadá nezajímavá, otravná či nesrozumitelná. Povšimněme si, že zatímco v rámci orchestrálních koncertů bývají moderní díla či úplné novinky umístěny často na začátku programů, přičemž publikum více nebo méně ochotně akceptuje, že úvodní skladbu je třeba „přetrpět“, varhaníci naopak kompozice vzniklé ve dvacátém či jednadvacátém století provádějí většinou na konci produkci. Tuší, že zvukové efekty, jaké varhany dokážou vyloudit, jsou překvapivé a emočně působivé, posluchače neodradí, ale právě naopak, vytvoří koncertu důstojnou tečku.

Samozřejmě, že skladatelé jsou si této varhanní specifiky dobře vědomi. Také mezi českými nedávno zesnulými či žijícími autory najdeme dlouhou řadu těch, kteří se varhanám úspěšně věnovali v očekávání, že publikum zaujmou. Vedle Petra Ebena k často frekventovaným jménům skladatelů v rámci programů varhanních koncertů dodnes patří např. Miloš Kabeláč, Miloš Sokola, Jiří Teml, Luboš Sluka, Milan Slimáček, Klement Slavický, Milan Slavický, Jan Jirásek a mnozí další. Jediný Petr Eben si ale vysloužil uznání, kdy byl význam jeho varhanního díla vícekrát srovnáván dokonce s varhanním odkazem Oliviera Messiaena (např. významná francouzská varhanice Susan Landale). Možná je to i tím, že sám skladatel chápal varhany jako svůj snad až osudový nástroj. Už ve svých deseti letech totiž Petr Eben zastával funkci regenschoriho a varhaníka svatovítského kostela v Českém Krumlově. Usedal u velkého třímanuálového nástroje (www1) a navečer za zamčenými vraty chrámu zapomínal na čas i svět v dlouhých improvizacích. „Myslím, že právě tehdy a tam se formovala celá moje osobnost“ (K. Vondrovicová 1995: 75).

Ebenovy skladby hrál za mých studijních let na Pražské konzervatoři a na AMU v Praze snad každý varhaník. Zejména jeho díla od začátku všeobecně uznávaná a ceněná, jako bylo *Moto ostinato z Nedělní hudby*. To se šířilo, i do zahraničí, takřka řetězovou reakcí, což sám autor vnímal až trochu nelibě, protože soudil, že popularita *Mota ostinata* by snad mohla ubírat zájmu o další jeho varhanní díla (vyřčeno Petrem Ebenem v rozhovoru s autorem článku v roce 1987).

Po skladatelově smrti v roce 2007 nastal postupně určitý odliv zájmu varhaníků o jeho skladby, pro mě naopak se stávají klasikou, něčím přirozeným, co bude patřit do repertoáru varhan zřejmě už napořád. Stále častěji se zejména k některým opakovaně vracím. Uvědomuji si zároveň, jak v mých představách, a určitě nejsem sám, kdo tu zkušenost má, vyzrává nejen

jejich obraz samý, nýbrž ve vztahu k němu i možný, žádoucí a v jistém smyslu snad až moderní způsob jejich interpretace (zásadním parametrem interpretačního přístupu se mi stal výběr stylově co nejvhodnějších nástrojů pro konkrétní tituly). Jistě i proto jsem nedávno podlehl svému nutkání nahrát a vydat už vícekrát zveřejněná a hudbymilovnému publiku dostupná Ebenova díla znovu, ale v trochu jiném zvukovém a interpretačním hávu, než bylo dosud obvyklé (CD).

Hudebníci často staví úspěch svých výkonů na hloubce a intenzitě prožitku, a to zejména v okamžiku momentální inspirace na pódiu. Jen někteří jsou natolik racionálně založeni, aby svůj způsob přednesu do posledního detailu vždy předem promýšleli a při samotné hře z této dané linie ani o píď neuhnuli. Nejúspěšnější z dlouhodobého hlediska bývá ale kombinace obou těchto přístupů, kdy kromě spontaneity i stále dokola promyšlené vazby formálních a tektonických struktur, harmonických a tematických souvislostí přinášejí upřesňování detailů i čím dál lepší a přesnější vyznívání celku, což se pak začíná promítat také do vytváření jakési tradice provádění děl, která v posledku nebývá výsledkem činnosti jednoho interpreta, ale spíše dlouhé řady nastudovávání daných kompozic různými interprety. V případě Petra Ebena českými i zahraničními.

Kromě už zmíněné mezinárodně uznávané francouzské varhanice Susan Landale musíme určitě myslet na německé varhaníky Gunthera Rosta či Martina Sandera, švédského Johannese Landgrena, norského Halgeira Schiagera. Ti všichni se zabývají Ebenovou hudbou už dlouhá léta a nahráli stěžejní Ebenovy skladby, popř. souborně celé jeho varhanní dílo. O tvorbu tohoto českého autora je zájem i v místech, která bychom nečekali, např. v Jihoafrické republice (M.D. Nell 2015). Z domácích varhaníků chci jmenovat první interprety *Nedělní hudby* Milana Šlechtu, cyklu *Laudes* Milana Šlechtu a Petra Sovadinu, řadu děl uvedla v život Kamila Klugarová, velký počet provedení zejména v zahraničí má na svém kontě Jan Hora, z další generace varhaníků se Ebenovým dílům pravidelně věnují např. Irena Chřibková či Tomáš Thon, který stál také u transformace opavské varhanní soutěže v Mezinárodní varhanní soutěž Petra Ebena. Měl bych jmenovat dlouhou řadu ještě mladších interpretů, kteří se Ebenově tvorbě věnují, ale určitě bych na některé zapomněl, za všechny připomenu už jen Lucii Guerra Žákovou, a to hlavně proto, že v jejím podání jsem zrovna nedávno Ebenovu hudbu slyšel (www2).

Asi je třeba zdůraznit, že i sám Petr Eben býval častým interpretem svých varhanních opusů, většinou ale zejména v přípravných fázích, kdy se podle jeho slov i podle dochovaných materiálů jednalo ještě spíše o improvizace, nikoli o výsledné kompozice. Typickým příkladem byla mnohá provedení *Labyrintu světa a ráje srdce* pro varhany a recitátora podle Jana Amose Komenského, jež v Praze (nahrávka byla pořízena na koncertě v Rudolfinu v Praze dne 22. 1. 1996, v roce 1997 vydal Clarton, CQ 0022-2-131) i jinde v českých zemích zazněla ve spolupráci se skladatelovým synem Markem Ebenem a v cizině i s dalšími partnery. Tyto improvizace už byly do značné míry předem připravené, rozdíl mezi nimi a později kodifikovanou partiturou jsou spíše kosmetické. Skladatel si tak ještě před závěrečnými úpravami mohl ověřovat v kontaktu s publikem účinek nejrůznějších drobných změn notového textu.

Podobně vznikala např. *Job* a některé další cykly, totiž postupným ověřováním účinku hudebních nápadů a výrazových postupů, např. v rámci programů pořádaných Lyrou Pragensis apod. (Lyra Pragensis, sdružení pro hudbu, poezii a výtvarné umění, byla založena v roce 1967 Milanem Friedlem). Podle svědectví Ebenova syna Davida Ebena, který se věnuje studiu středověké hudby a gregoriánskému chorálu, mívával tehdy Petr Eben notové poznámky pro celý improvizací večer třeba jen na jediném listu notového papíru (ústní sdělení dne 30. 1. 2017). Varhanická erudice Petra Ebena byla značná, na druhé straně jsem nezaznamenal, že by Petr Eben někdy koncertně provedl např. *Nedělní hudbu* či *Laudes*, totiž cykly, které stály na počátku jeho tvorby pro sólové varhany a které patří mezi velmi obtížná díla varhanní literatury vyžadující velkou hráčskou zkušenost. V této souvislosti je možné zmínit Ebenův Vzkaz mým milým interpretům, kde v samém závěru píše: „Omlouvám se také všem interpretům, že jsem to napsal tak těžké, ale určitě se budu jednou za všechny přimlouvát, pokud ovšem k tomu budu mít příležitost“ (E. Vítová 2004: 318).

Na Hudební a taneční fakultě AMU v Praze probíhá už několik let výzkum interpretace varhanní hudby, který je v letošním roce zaměřen také na porovnávání a zkoumání různých interpretací vybraných Ebenových děl. Konkrétní výsledky měření pomocí grafického znázornění hudebních nahrávek (více o metodě: J. Tůma 2016: 12–21) zatím nejsou k dispozici, nicméně už nyní se nám ukazuje, jak důležité je pro úspěšné ztvárnění interpretace respektování co nejširší škály autorových požadavků nejen pokud se týká notového textu, ale zároveň i dalších vysvětlení obsahu a doporučení ke konkrétním formám přednesu. Žádný předpis není v Ebenových partiturách samoučelný, vždy prozrazuje autorovu snahu přiblížit interpretům co nejpřesněji svůj záměr. Jako příklad mohu uvést třeba předpis *fantastico*, který vždy znamená uvolněnou, nikoli přísně metrickou hru. Současně je ale třeba vyhovět také všem dalším požadavkům na obecně kvalitní interpretaci, čili zvládnout problémy technické i přednesové, které spočívají ve správně prováděné artikulaci, frázování, zvládnutí složky agogické atd.

Myslím, že ideální bude vždy taková interpretace, která zohlední všechny výše uvedené požadavky. Interpret by měl zvládnout skladbu a její přednes ve všech základních parametrech. Melodie musí vždy zůstat melodií a fráze frází. Čili někde začíná, nějak se klene a musí nějak na jasném místě skončit. Vztahy mezi jednotlivými úseky musí být zřetelné a srozumitelné i pro posluchače, který sedí a poslouchá daleko od varhan v kostelní lodi nebo v poslední řadě sálu. Veškerá odsazení, i při opakování stejných tónů, musí být slyšitelná. Každý sled rychlých tónů v pohybu musí být uchem rozpoznatelný do poslední noty. Stejně tak srozumitelná musí být i struktura vertikální, kdy každý akord je třeba zahrát tak, aby se dal dešifrovat i z velké dálky. Přitom si ale Ebenova hudba musí udržet svůj převažující charakter. Slovy autora: „Dramatičnost je opravdu hlavní hybnou silou mé hudby“ (E. Vítová 2004: 318). Nebo: „V mé tvorbě značně převažuje dramatičnost nad meditativností“ (E. Vítová 2004: 318).

V tomto ohledu interpret často nejvíce zápasí s problémem, jak nejlépe najít ideální tempo v Ebenových skladbách, aby vyhověl autorovu požadavku dramatičnosti a zároveň aby se hudba v dané akustické prostora neslévala do jednoho nesrozumitelného zvukového chumlu.

Úkol je to náročný, přetěžký, ale splnitelný, přestože nikoli absolutně a jednou provždy zvolenými prostředky či jednou provždy platnou volbou tempa. Míra zřetelnosti a srozumitelnosti hudebního obrazu je totiž u varhan ovlivňována nejen technickými vlastnostmi nástrojů v jejich různosti a stylové uchopitelnosti, ale i v rozličných vlastnostech prostoru, v jakém se daný nástroj nachází. Tempo může být extrémně rychlé tam, kde není téměř žádný dozvuk, kde nasazování tónů je velmi pregnantní a celkový ozev průhledný. Jakmile je jakákoli z těchto veličin definována odlišně, musí být její vliv na možné tempo zohledněn. Neznamená to ale, že např. při větším nebo extrémně velkém dozvuku musí hrát varhaník nebo varhanice extrémně pomalu. Určení tempa závisí vždy na všech uvedených podmínkách konkrétní situace a na výsledku jejich spolupůsobení.

Navíc platí, že řadu parametrů hudebního výkonu dokáže vzdělaný a zkušený interpret ovlivnit především svými prsty a samozřejmě také hlavou, která je dokonale ovládá. Srozumitelnost faktury je totiž možné zajistit rovněž pomocí prostředků artikulačních, kdy délka každého jednotlivého tónu určuje plasticitu nebo naopak zamlženost celkového vyznívání této faktury. Stejně důležitou se jeví i práce interpreta se složkou agogickou, která v principu vůči požadavku na pregnantní rytmus překvapivě vůbec není protikladná, což ale platí pouze za podmínky, že s potřebnou motoričností dokonale koexistuje. Jak má koexistovat, jak lze této koexistence docílit, jeví se nám jedním z největších tajemství dobré interpretace. Flexibilní agogika je např. neopominutelným technickým i výrazovým prostředkem právě tehdy, kdy je volba pomalejšího tempa potřebná kvůli žádoucí srozumitelnosti všech struktur díla, ale kdy toto pomalejší tempo by při chybějící agogice zároveň negativně ovlivňovalo celkový výraz a emoční vyznění skladby. Jinak řečeno, pokud je plynutí hudby v čase dobře agogicky vyprofilováno, vzniká iluze rychlejšího tempa, než jaké doopravdy je.

Závěrem bych rád uvedl, že nastudovat a provést některé z vrcholných děl Petra Ebena je i v současnosti pro varhaníky skutečnou výzvou. Je vlastně dobře, že řada z nich vůbec nezačíná své studium konkrétního Ebenova díla poslechem dostupných nahrávek svých předchůdců, ale že přistupují k notovému zápisu sice bez hlubší zkušenosti, ale zároveň také bez předsudků. Jsou přitom vesměs dětmi současné epochy, velmi bedlivě si všímají a cení nástrojů svébytných a zacházejí s nimi i při interpretaci soudobé hudby jakoby historicky poučeně, protože od svých prvních krůčků si vlastně jiných než svébytných a kvalitních nástrojů ani moc neváží. Neplatí to samozřejmě pro všechna ona dítka, některá zatím takové štěstí na nástroje nemají, ale podíváme-li se tam, kde se rodí a pěstují talenty, platí to zcela určitě. Jde o logický trend naší doby. Pro mě osobně je pozoruhodné, že v některých případech potkávám dokonce interpretace, jaké se zrodily zdánlivě bez kontinuity, nepřejímají vyzkoušené a zažité postupy, ale zároveň se mi zdá, že míří k podstatě věci, že ctí nejniternější skladatelovy záměry a pohnutky. Z mého pohledu se možná právě tím vůbec nejzřetelněji vyjevuje skutečnost, že varhanní hudba Petra Ebena určitě nezmizí v propadlišti dějin.

BIBLIOGRAPHY

NELL M.D. (2015). *The Organ Works of Petr Eben (1929–2007): A Hermeneutical Approach*. Stellenbosch: Dissertation at Stellenbosch University.

TŮMA J. (2016). *O interpretaci varhanní hudby s přihlédnutím k jiným klávesovým nástrojům*. Praha: ARTA Music.

VÍTOVÁ E. (2004). *Petr Eben. Sedm zamýšlení nad životem a dílem*. Praha: Baronet.

VONDROVICOVÁ K. (1995). *Petr Eben*. Praha: Panton.

CD: Tůma J. - Organ (2018). *Petr Eben*. Arta records.

www1: <http://orguesfrance.com/CeskyKrumlovBasiliqueStGuyGO.html>, 13 II 2019.

www2: <https://www.youtube.com/watch?v=mwLSqf7ndSo&list=PL2161E6F7D7098DB2∓index=2&t=0s>, 13 II 2019.

SUMMARY

The music of the important Czech composer, who would have turned ninety on 22 January 2019 when we commemorated the anniversary of his birth, constitutes one of the most important enhancements of the Czech artistic environment in the world of culture of the latter half of the twentieth century. Petr Eben earned recognition, and his organ music has even been compared with the legacy of Olivier Messiaen. The composer understood the organ as the instrument to which his fate was bound. By the age of ten, he already held the position of organist at Saint Vitus's Church in Český Krumlov. He would seat himself at the big three-manual instrument in the early evening, locked inside the church, leaving time and the world behind during his lengthy improvisations. "I think it was then and there that my whole personality took shape."

Perhaps every organist was playing Eben's works in my student days. After the composer's death in 2007, however, interest in his music declined somewhat, but I still keep returning to his compositions with growing frequency, especially to certain of his works. At the same time, I am aware of how in my thinking, and I definitely am not alone in having this experience, as time goes by there is a maturing not only of my image of the works themselves but also of the possible, desirable, and in a sense perhaps even modern manner of their interpretation, especially with respect to the choice of ideal instruments.

Musicians often base the success of their performances on the depth and intensity of experience, and especially on spontaneous, momentary inspiration on stage. Only a few are so grounded in reason that they always think through how they will perform a work down to the last detail in advance and never deviate from that line in the least when playing. In the long run, however, a combination of these two approaches tends to be most successful, so that besides spontaneity, there is a constant consideration of relationships between formal and tectonic structures and harmonic and thematic contexts, leading to a clarification of details

and a continually improving and more precise rendition of the whole, and this then begins to be reflected in the formation of a kind of tradition of the performing of the works. That tradition ultimately does not tend to be the result of the activity of a single performer, but instead it arises from a long series of performances of the works in question by various interpreters.

A performer should master all of the basic parameters of a work and its interpretation. A melody must always remain a melody, and a phrase must always be a phrase. The relationships between individual sections must be clear and comprehensible to an audience member sitting and listening far away from the organ in the nave of the church or in the last row of the concert hall. The ear must be capable of perceiving every single note of each moving sequence of fast tones. The vertical structure must be equally comprehensible, so every chord needs to be played so that it can be deciphered even from a great distance. At the same time, however, Eben's music must retain its overall character. As the composer said: "In my music, there is far more drama than meditation."

Today, learning and performing any of Petr Eben's greatest works is a real challenge for organists. In some cases, I encounter interpretations that appear to have come into being without continuity and that do not proceed along the lines that have been tried and proven, but at the same time, it seems to me that they go to the heart of the matter and that they respect the composer's deepest intentions and motivations. From my perspective, this may be the thing that shows most clearly that Petr Eben's organ music definitely will not disappear into the ash heap of history.

Klíčová slova/Keywords:

Petr Eben – skladatel • interpretace • varhany

Petr Eben – composer • interpretation • organ

Prof. Jaroslav Tuma – was born in Prague (1956). He graduated from the Prague Conservatory and the Academy of Musical Arts, where he now teaches organ performance. While still a student, he won prizes at several international competitions. In addition to being a concert organist, he also performs on harpsichord, clavichord, and fortepiano. He is known throughout the world for his improvisations, which earned him first prizes at both the Haarlem (1986) and Nuremberg (1980) competitions. His discography includes about sixty solo recordings issued on the *Supraphon*, *Arta Records* and *Harmonia mundi* labels.

email: jaroslav.tuma@volny.cz