

**AKADEMIA MUZYCZNA  
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO  
W KRAKOWIE**

**Krzysztof Musiał**

**SUBIEKTYWIZM INTERPRETACJI „LABIRYNTU  
ŚWIATA I RAJU SERCA” PETRA EBENA  
W KONTEKŚCIE TEKSTU JANA AMOSA  
KOMEŃSKIEGO**

**artystyczna praca doktorska  
w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora  
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

**promotor: prof. dr hab. Andrzej Białko**

**Kraków 2023**

### **Oświadczenie promotora pracy doktorskiej**

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Kraków, 13.09.2023

Podpis promotora ..... 

### **Oświadczenie autora pracy doktorskiej**

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora prof. dra hab. Andrzeja Białki nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Kraków, 13.09.2023

Podpis autora ..... 

PETR EBEN / JAN AMOS KOMENSKI

*LABIRYNT ŚWIATA I RAJ SERCA*

1. PROLOG .....	6:52
2. SPOJRZENIE NA ŚWIAT (TEKST).....	1:53
3. SPOJRZENIE NA ŚWIAT .....	6:13
4. MASKI (TEKST) .....	2:13
5. MASKI .....	3:27
6. GROTY ŚMIERCI (TEKST) .....	2:05
7. GROTY ŚMIERCI .....	3:18
8. SŁODKIE OKOWY MIŁOŚCI (TEKST) .....	2:09
9. SŁODKIE OKOWY MIŁOŚCI .....	4:54
10. ŚWIĘTO W AKADEMII (TEKST) .....	1:19
11. ŚWIĘTO W AKADEMII .....	2:29
12. IGNORANCJA UCZONYCH (TEKST) .....	1:11
13. IGNORANCJA UCZONYCH.....	2:49
14. KOŁO FORTUNY (TEKST) .....	0:58
15. KOŁO FORTUNY .....	4:02
16. WYSTĘPKI RODZAJU LUDZKIEGO (TEKST).....	1:28
17. WYSTĘPKI RODZAJU LUDZKIEGO.....	4:37
18. FAŁSZYWA OBIETNICA ZŁOTEGO WIEKU (TEKST) .....	1:56
19. FAŁSZYWA OBIETNICA ZŁOTEGO WIEKU .....	2:56
20. MARNOŚĆ NAD MARNOŚCIAMI (TEKST).....	2:11
21. MARNOŚĆ NAD MARNOŚCIAMI .....	2:57
22. STRACH I OMDLENIE (TEKST) .....	1:17
23. STRACH I OMDLENIE .....	2:19
24. NAWRÓCENIE .....	6:06
25. EPILOG .....	2:33

Wykonawcy:

**Krzysztof Musiał** (organy)  
**Karol Polak** (recytacje)

Reżyseria dźwięku:

**Jakub Garbacz, Jędrzej Luciński** (Ars Sonora Studio)  
**Zespół Nonagram Studio**

Przygotowanie instrumentu:

**Andrzej Sutowicz**

Postprodukcja:

**Jakub Garbacz, Jędrzej Luciński** (Ars Sonora Studio)

Nagrań dokonano w:

- sali Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina na organach firmy  
**Rieger w dniach 14-15.09.2021**
- studiu Nonagram w Krakowie w dniu **07.12.2022**

**AKADEMIA MUZYCZNA  
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO  
W KRAKOWIE**

**Krzysztof Musiał**

**SUBIEKTYWIZM INTERPRETACJI „LABIRYNTU  
ŚWIATA I RAJU SERCA” PETRA EBENA  
W KONTEKŚCIE TEKSTU JANA AMOSA  
KOMEŃSKIEGO**

**opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania  
w sprawie nadania stopnia doktora  
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

**promotor: prof. dr hab. Andrzej Białko**

**Kraków 2023**

## SPIS TREŚCI

<b>WSTĘP .....</b>	<b>3</b>
<b>1. JAN AMOS KOMEŃSKI .....</b>	<b>6</b>
<b>1.1. POGLĄDY I DZIEDZICTWO .....</b>	<b>6</b>
<b>1.2. LABIRYNT ŚWIATA I RAJ SERCA .....</b>	<b>9</b>
<b>2. PETR EBEN .....</b>	<b>14</b>
<b>2.1. CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI ORGANOWEJ .....</b>	<b>14</b>
<b>2.2. LABIRYNT ŚWIATA I RAJ SERCA .....</b>	<b>20</b>
<b>3. ANALIZA LABIRYNTU ŚWIATA I RAJU SERCA PETRA EBENA .....</b>	<b>28</b>
<b>3.1. MELODIE CYTOWANE W DZIELE .....</b>	<b>28</b>
3.1.1. <i>K BOHU DUCHU SVATÉMU O TŘI HLAVNÍ CTNOSTI (STUDNĚ NEPŘEVÁŽENA).....</i>	31
3.1.2. <i>O DRAHÉM A SPASITEDLNÉM DÍLE SLOVA BOŽÍHO (DRAHÝ POKLAD MOUDROSTI) .....</i>	33
3.1.3. <i>NEJBEZPEČNĚJŠÍ VĚC VŽDYCKY POKÁNÍ ČINITI A U NOH SPASITELE LEŽE MILOSTI HLEDATI (JEŽÍŠI, SLÁVO NEJVYŠŠÍ) .....</i>	36
3.1.4. <i>Ó BERÁNKU BOŽÍ SVATÝ .....</i>	38
3.1.5. <i>VY V BOŽÍ JMÉNO POKŘTĚNÍ .....</i>	40
3.1.6. <i>EJ LÁSKO, LÁSKO (LÁSKA) .....</i>	42
<b>3.2. ANALIZA TECHNIKI KOMPOZYTORSKIEJ, FORMY I SYMBOLIKI UTWORU .....</b>	<b>44</b>
3.2.1. <i>PROLOG .....</i>	48
3.2.2. <i>SPOJRZENIE NA ŚWIAT / POHLED NA SVĚT .....</i>	51
3.2.3. <i>MASKI / MASKY .....</i>	55
3.2.4. <i>GROTY ŚMIERCI / ŠÍPY SMRTI .....</i>	60
3.2.5. <i>SŁODKIE OKOWY MIŁOŚCI / SLADKÉ OKOVY LÁSKY .....</i>	64
3.2.6. <i>ŚWIĘTO W AKADEMII / SLAVNOST AKADEMIE .....</i>	68
3.2.7. <i>IGNORANCJA UCZONYCH / NEVĚDOMOST UČENÝCH .....</i>	71
3.2.8. <i>KOŁO FORTUNY / KOLO ŠTĚSTĚNY .....</i>	75
3.2.9. <i>WYSTĘPKI RODZAJU LUDZKIEGO / ZLOČINNOST LIDSKÉHO POKOLENÍ .....</i>	79
3.2.10. <i>FALŠZYWA OBIETNICA ŻŁOTEGO WIEKU / KLAMNÝ PŘÍSLIB ZLATÉHO VĚKU .....</i>	83
3.2.11. <i>MARNOŚĆ NAD MARNOŚCIAMI / MARNOST NAD MARNOST .....</i>	87
3.2.12. <i>STRACH I OMDLENIE / ZDĚŠENÍ A MDLOBA .....</i>	91
3.2.13. <i>NAWRÓCENIE / NÁVRAT K BOHU .....</i>	95
3.2.14. <i>EPILOG .....</i>	98
<b>4. ZAGADNIENIA INTERPRETACYJNE LABIRYNTU ŚWIATA I RAJU SERCA PETRA EBENA .....</b>	<b>99</b>
<b>4.1. ŹRÓDŁA .....</b>	<b>99</b>
4.1.1. <i>WIADOMOŚĆ DO MOICH MIŁYCH INTERPRETATORÓW .....</i>	99
4.1.2. <i>WYPOWIEDŹ KOMPOZYTORA W WYWIADZIE PRZEPROWADZONYM PRZEZ JANETTE FISHELL .....</i>	104
4.1.3. <i>KOMENTARZE KOMPOZYTORA DO INNYCH JEGO DZIEŁ ORGANOWYCH .....</i>	105
<b>4.2. WYBÓR INSTRUMENTU .....</b>	<b>107</b>
<b>4.3. OPIS ZAREJESTROWANEJ INTERPRETACJI .....</b>	<b>110</b>
4.3.1. <i>PROLOG .....</i>	112
4.3.2. <i>SPOJRZENIE NA ŚWIAT / POHLED NA SVĚT .....</i>	122

4.3.3. <i>MASKI / MASKY</i> .....	131
4.3.4. <i>GROTY ŚMIERCI / ŠÍPY SMRTI</i> .....	137
4.3.5. <i>SŁODKIE OKOWY MIŁOŚCI / SLADKĚ OKOVY LÁSKY</i> .....	143
4.3.6. <i>ŚWIĘTO W AKADEMII / SLAVNOST AKADEMIE</i> .....	150
4.3.7. <i>IGNORANCJA UCZONYCH / NEVĚDOMOST UČENÝCH</i> .....	153
4.3.8. <i>KOŁO FORTUNY / KOLO ŠTĚSTĚNY</i> .....	157
4.3.9. <i>WYSTĘPKI RODZAJU LUDZKIEGO / ZLOČINNOST LIDSKÉHO POKOLENÍ</i> .....	163
4.3.10. <i>FAŁSZYWA OBIETNICA ZŁOTEGO WIEKU / KLAMNÝ PŘÍSLIB ZLATÉHO VĚKU</i> ....	167
4.3.11. <i>MARNOŚĆ NAD MARNOŚCIAMI / MARNOST NAD MARNOST</i> .....	169
4.3.12. <i>STRACH I OMDLENIE / ZDĚŠENÍ A MDLOBA</i> .....	174
4.3.13. <i>NAWRÓCENIE / NÁVRAT K BOHU</i> .....	178
4.3.14. <i>EPILOG</i> .....	179
<b>KONKLUZJA</b> .....	<b>181</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>182</b>
<b>NUTY</b> .....	<b>182</b>
<b>WYDAWNICTWA ZWARTE</b> .....	<b>183</b>
<b>WYDAWNICTWA CIĄGŁE</b> .....	<b>184</b>
<b>ŚPIEWNIKI, KANCJONAŁY I ZBIORY PIEŚNI</b> .....	<b>185</b>
<b>NAGRANIA</b> .....	<b>186</b>
<b>DYSERTACJE DOKTORSKIE, PRACE MAGISTERSKIE I LICENCJACKIE</b> .....	<b>187</b>
<b>HASŁA ENCYKLOPEDYCZNE I SŁOWNIKI</b> .....	<b>188</b>
<b>INNE</b> .....	<b>188</b>
<b>ANEKS 1 – FRAGMENTY TEKSTU KOMEŃSKIEGO WYBRANE PRZEZ EBENA</b> .....	<b>189</b>
<b>ANEKS 2 – CHORAŁY I PIEŚNI UŻYTE W DZIELE</b> .....	<b>200</b>

## WSTĘP

Szczęśliwie pamiętam dokładną datę mojego pierwszego zetknięcia się z muzyką Petra Ebena – 26 października 2011 roku. W tym dniu, podczas jednego z koncertów Dni Muzyki Organowo-Klawesynowej w Krakowie, prof. Andrzej Białko wykonał cykl *Hiob* autorstwa tego kompozytora na organach firmy Klais w miejskiej filharmonii. Teksty z biblijnej księgi recytował prof. Krzysztof Orzechowski. Pojawiłem się na tym recitalu, będąc wówczas świeżo upieczonym uczniem Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. Władysława Żeleńskiego w klasie wykonawcy koncertu. Oczywiście nie miałem pojęcia, kim był ów Petr Eben i jaką muzykę mógł pisać. Czy *Hiob* spodobał mi się? Nie chcę rozpatrywać tego w takiej kategorii, gdyż nie byłem wówczas przygotowany na odbiór tego dzieła. Pamiętam jednak, jak duże wrażenie zrobiła na mnie muzyka Ebena i koncept ścisłej integracji muzyki organowej ze słowem. Po latach myślę o tym koncercie jako o misterium, które zmusiło mnie do refleksji nad postacią Hioba oraz dało poczucie *katharsis*. Wielkie byłoby jednak moje zdziwienie, gdyby ktoś powiedział mi podówczas, że za trzy lata będę wykonywał fragmenty *Hioba* na egzaminie w krakowskiej Akademii Muzycznej oraz uczestniczył w konkursie im. Petra Ebena w Opawie, a później badał twórczość tego kompozytora w ramach studiów doktoranckich...

Nie jestem w stanie z kolei stwierdzić, kiedy po raz pierwszy usłyszałem *Labirynt świata i raj serca*. Wydaje mi się, że pierwszym wykonaniem tego dzieła, z jakim się zetknąłem, było amatorskie nagranie pani Lucie Žákovéj, zamieszczone w serwisie YouTube. Prawdopodobnie trafiłem na nie, chcąc poznać inne utwory Ebena bądź poszukując nowego repertuaru, który mógłbym przygotować. Temat *Labiryntu* powrócił, gdy zastanawiałem się nad decyzją podjęcia ewentualnych studiów doktoranckich w mojej *Alma Mater*. Zapoznałem się wtedy z tekstem Jana Amosa Komeńskiego i w kontekście tej lektury powróciłem do muzyki czeskiego kompozytora. Po wysłuchaniu cyklu zadałem sobie pytanie: Dlaczego tak mało organistów interesuje się tym wspaniałym dziełem? *Labirynt świata i raj serca*, jako utwór stosunkowo świeży i mało znany, idealnie nadawał się do badań w ramach doktoratu, który wymaga nowego wkładu w dyscyplinę naukową. Oczywiście, zdając egzamin wstępny, nie wiedziałem jeszcze, czego tak naprawdę dotyczyć będzie moja praca i jakie problemy czekają mnie przy interpretacji dzieła. W ciągu kilku lat moich rozważań i badań nad muzyką Ebena i tekstem Komeńskiego udało mi się sformułować, w czym, moim zdaniem, tkwi największa trudność wykonania cyklu, zaś rezultaty prezentuję w niniejszej pracy.



Moim celem jest **przedstawienie pierwszego polskiego nagrania *Labiryntu świata i raju serca* Petra Ebena oraz wykazanie, że utwór ten wymaga subiektywnego podejścia do dzieła i odczytania go w kontekście tekstu Jana Amosa Komeńskiego w celu stworzenia przekonującej interpretacji.** Opis zawiera **pierwsze, kompletne studium cyklu**, które obejmuje nie tylko **analizę techniczno-formalną**, ale także **propozycję subiektywnej interpretacji.**

W pierwszym rozdziale opisu omówiona została postać wybitnego czeskiego myśliciela epoki baroku, Jana Amosa Komeńskiego, w kontekście jego poglądów teologicznych, pedagogicznych oraz politycznych. Przedstawiłem również historię powstania oraz problematykę *Labiryntu świata i raju serca*. Drugi rozdział dotyczy osoby Petra Ebena. Omówione zostały w nim pokrótce elementy jego techniki kompozytorskiej oraz geneza i proces tworzenia *Labiryntu*, jak również aktualny stan badań nad utworem. Trzeci rozdział przedstawia *Kancjonał Amsterdamski* Komeńskiego oraz zawarte w nim melodie i teksty chorałów, które Eben wykorzystał w swojej muzyce. Dalszą częścią tej sekcji jest analiza cyklu oparta o teorię interpretacji integralnej. Czwarty rozdział dotyczy zagadnień wykonawczych i zawiera omówienie nagranej pracy artystycznej. Przedstawione zostały w nim także dokumenty i świadectwa, które pomogły mi w kreowaniu własnej wizji dzieła.

Podczas przygotowania pracy otrzymałem pomoc od wielu osób, spośród których w sposób szczególny chciałbym podziękować:

- prof. Andrzejowi Białce, za akceptację tematu, zachętę do badań oraz wsparcie podczas pracy nad utworem i tworzeniem opisu;
- pani Katarzynie Grzesiak, za przetłumaczenie chorałów z *Kancjonału Amsterdamskiego* oraz przygotowanie nowego przekładu fragmentów *Labiryntu*;
- panu Karolowi Polakowi, za zaangażowanie się w nagranie i przekonującą interpretację tekstów Komeńskiego;
- paniom Irenie Chřibkovej, Katerinie Vondrovicovej-Červenkovéj, a także prof. Johannesowi Landgrenowi, prof. Guntherowi Rostowi oraz dr. Tomášowi Thonowi, za poświęcony czas i konsultacje w sprawie muzyki Ebena oraz dostarczenie cennych materiałów;
- panu Tomaszowi Bębnowi, Dyrektorowi Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina, za udostępnienie instrumentu oraz sali na nagrania;

- panom Jakubowi Garbaczowi i Jędrzejowi Lucińskiemu z firmy Ars Sonora, za stworzenie wspaniałej atmosfery podczas nagrania dzieła, dzięki czemu mogłem swobodnie zrealizować swoje pomysły wykonawcze;
- panu Jakubowi Woszczalskiemu, za pomoc rejestracyjną w trakcie nagrania;
- panu Jackowi Filipowi, za korektę opisu pracy artystycznej;
- paniom Barbarze Boguni oraz Xymenie Plater-Zyberk, za przygotowanie tłumaczenia opisu pracy artystycznej na język angielski;
- pani Shayli van Hal i panu Tomaszowi Mice, za korektę angielskiej wersji opisu pracy artystycznej.

Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia z języków obcych pochodzą od autora pracy. Poglądowo zamieszczono również cytaty w ich oryginalnym brzmieniu.

# 1. JAN AMOS KOMEŃSKI

## 1.1. POGLĄDY I DZIEDZICTWO

Szczegółowe informacje o życiu i poglądach Jana Amosa Komeńskiego (1592-1670)<sup>1</sup> można odnaleźć w wielu polskojęzycznych publikacjach, m.in. artykułach w *Siedleckich Zeszytach Komeniologicznych*<sup>2</sup> czy wstępach do jego dzieł opublikowanych przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich<sup>3</sup>. Autor niniejszej pracy postanowił w związku z tym jedynie podkreślić zasadnicze myśli i poglądy twórcy *Labiryntu świata i raj u serca*. Zdaniem piszącego te słowa, Komeńskiego najtrafniej udało się określić prof. Wojciechowi Sroczyńskiemu, który nazywa go w tytule swojego artykułu mianem teologa, filozofa, pedagoga i polityka<sup>4</sup>, eksponując w ten sposób cztery najważniejsze zainteresowania i sfery działalności tego myśliciela.

Komeński związany był z Jednotą Braci Czeskich, zwanych po prostu braćmi czeskimi<sup>5</sup>, zaś w 1648 roku został nawet ich superintendentem w Lesznie<sup>6</sup>. Poglądy teologiczne autora *Labiryntu* to przede wszystkim sprzeciw wobec hegemonii Kościoła katolickiego, wszelkiemu fanatyzmowi oraz propagowanie tolerancji, pokoju i pojednania religijnego<sup>7</sup>. Istotna w tym kontekście jest sformułowana przez Komeńskiego zasada „jedynego koniecznego” (*unum necessarium*), zwana przez niego *regułą Chrystusową*. Twierdził on bowiem, że w życiu jedyną rzeczą naprawdę konieczną jest słuchanie słów Zbawiciela i oparcie na nich swojego postępowania<sup>8</sup>. Do ważnych osiągnięć Komeńskiego na polu religijnym zaliczyć należy także publikację tzw. *Kancjonału Amsterdamskiego*, kontynuującego tradycję śpiewników braci czeskich, rozpoczętą na początku XVI wieku<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> W literaturze polskojęzycznej na równi z polską pisownią imienia i nazwiska funkcjonuje czeska – Jan Ámos Komenský, jak również łacińska – Comenius, por.: Hasło *Komenský Jan Ámos* [w:] Encyklopedia PWN: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Komensky-Jan-Amos;3924293.html> (dostęp: 04.11.2022).

<sup>2</sup> Dostępne online pod adresem: <https://comenius.uph.edu.pl/seria-wydawnicza> (dostęp: 04.11.2022).

<sup>3</sup> B. Suchodolski, *Wstęp* [w:] J. A. Komeński, *Wielka Dydaktyka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1956, s. V-XCVIII.

<sup>4</sup> W. Sroczyński, *Jan Amos Komeński – teolog, filozof, pedagog, polityk* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom III/2016, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2016, s. 35-51.

<sup>5</sup> B. Suchodolski, *Wstęp* [w:] J. A. Komeński, *Wielka Dydaktyka*, dz. cyt., s. V.

<sup>6</sup> B. Sitarska, *O Janie Amosie Komeńskim i początkach Komeniologii* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom I/2014, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2014, s. 37.

<sup>7</sup> B. Suchodolski, *Wstęp* [w:] J. A. Komeński, *Wielka Dydaktyka*, dz. cyt., s. LVI.

<sup>8</sup> Tamże, s. 53-54.

<sup>9</sup> P. Daněk, *Commentary to the Facsimile Edition of the Original Printing* [w:] J. A. Komenský, *Kancjonał. Faksimile vydání z roku 1659*, Koniasch Latin Press, Praha 2018, s. \*24.

Filozofię określał Komeński jako „naukę mądrości”<sup>10</sup> lub „dążenie do mądrości”<sup>11</sup>. Jego poglądy w tej dziedzinie koncentrowały się przede wszystkim na teorii poznania, a konkretniej na problemie „wszechstronnej poznawalności świata”<sup>12</sup>. Oprócz dążenia do doskonałego poznania Stwórcy i przyrody Komeński postulował jeszcze pogłębianie znajomości sztuki<sup>13</sup>. Te trzy elementy składają się według niego na pełną wiedzę o rzeczywistości<sup>14</sup>, zaś posiadanie jej w postaci „pewnej, jasnej i przydatnej w praktyce”<sup>15</sup> czeski myśliciel nazywał „byciem mądrym w pełni”<sup>16</sup>. Jedną z najważniejszych idei głoszonych przez Komeńskiego, w związku z teorią poznania, jest *pansofia* (wszechwiedza), czyli „ujęcie całej mądrości, jaka przypada w udziale człowiekowi”<sup>17</sup>. Z idei *pansofii* wywiódł on w swoim dziele *Pampaedia* zasadę *omnes, omnia, omnino* – uczyć wszystkich, wszystkiego, całkowicie<sup>18</sup>.

Do Komeńskiego przylgnęły miana jednego z „najwybitniejszych pedagogów wszechczasów”<sup>19</sup>, „nauczyciela narodów”<sup>20</sup> oraz głównego teoretyka nowożytnej sztuki nauczania – dydaktyki<sup>21</sup>. Autor *Labiryntu* postulował przede wszystkim egalitaryzm wykształcenia, co miałoby doprowadzić do tego, aby „każdy człowiek stał się człowiekiem”<sup>22</sup>. W związku z ideą *pansofii* Komeński proponował ideę szkoły wszechstronnej i skoncentrowanej na uszlachetnieniu umysłów naukami i sztukami, doskonaleniu znajomości języków obcych, kształtowaniu moralności oraz poznawaniu Boga<sup>23</sup>. Sformułował on ogólne postulaty nauczania, zasady łatwego nauczania i uczenia się oraz gruntowności w nauczaniu i uczeniu, wywodząc je z prawidłowości, które można zaobserwować w naturze<sup>24</sup>.

<sup>10</sup> J. A. Komeński, *Pisma wybrane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1964, s. 123.

<sup>11</sup> Tamże, s. 106.

<sup>12</sup> B. Suchodolski, *Wstęp* [w:] J. A. Komeński, *Wielka Dydaktyka*, dz. cyt., s. XXXVII.

<sup>13</sup> J. A. Komeński, *Pisma wybrane*, dz. cyt., s. 84-85.

<sup>14</sup> B. Suchodolski, *Wstęp* [w:] J. A. Komeński, *Wielka Dydaktyka*, dz. cyt., s. XXXVII.

<sup>15</sup> J. A. Komeński, *Pisma wybrane*, dz. cyt., s. 75.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże, s. 74.

<sup>18</sup> B. Suchodolski, *Wstęp* [w:] J. A. Komeński, *Pisma wybrane*, s. XXIX; J. A. Komeński, *Pampaedia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1973, s. 9.

<sup>19</sup> K. Żengąlek, *Dydaktyka Jana Amosa Komeńskiego* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom I/2014, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2014, s. 63.

<sup>20</sup> B. Sitarska, *Wychowanie i samowychowanie w myśli filozoficznej Jana Amosa Komeńskiego* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom I/2014, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2014, s. 120.

<sup>21</sup> K. Żengąlek, *Dydaktyka Jana Amosa Komeńskiego*, dz. cyt., s. 64.

<sup>22</sup> por. J. A. Komeński, *Wielka Dydaktyka*, dz. cyt., s. 56-62.

<sup>23</sup> Tamże, s. 76-77.

<sup>24</sup> por. tamże, s. 118-172.

Poglądy polityczne Komeńskiego związane są przede wszystkim z krytyką systemu feudalnego<sup>25</sup>. W jego dziełach przejawia się to przede wszystkim poprzez walkę z autorytetem Kościoła, możnowładztwem wyzyskującym ludzi z niższych warstw społecznych oraz narzucaniem ograniczeń w zakresie zdobywania wiedzy<sup>26</sup>. Do istotnej działalności politycznej Komeńskiego zaliczyć można również jego liczne podróże po Europie, podczas których najczęściej prezentował własne idee pedagogiczne i pomagał organizować systemy kształcenia.

Spuścizna Komeńskiego zaczęła być badana już od początku XIX wieku, kiedy został on uznany za „jeden z filarów pedagogiki europejskiej”<sup>27</sup>. Stworzono nawet pojęcie *komeniologii*, nauki zajmującej się, według prof. Barbary Sitarskiej, „postacią Komeńskiego, jego życiem, działalnością oświatową i polityczną oraz jego twórczością (głównie pedagogiczną), ale także jego nauczycielami, współpracownikami, przyjaciółmi i uczniami”<sup>28</sup>. W Polsce głównym ośrodkiem komeniologicznym jest Instytut Pedagogiki na Uniwersytecie Przyrodniczo-Humanistycznym w Siedlcach, który corocznie publikuje artykuły w tomach z serii *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, cytowane często w niniejszej pracy.

---

<sup>25</sup> B. Sitarska, *Działalność polityczna i twórczość pedagogiczna Jana Amosa Komeńskiego* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom I/2014, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2014, s. 282.

<sup>26</sup> B. Suchodolski, *Wstęp* [w:] J. A. Komeński, *Wielka Dydaktyka*, dz. cyt., s. XXXIV.

<sup>27</sup> B. Sitarska, *O Janie Amosie Komeńskim i początkach komeniologii*, dz. cyt., s. 47.

<sup>28</sup> Tamże, s. 50.

## 1.2. LABIRYNT ŚWIATA I RAJ SERCA

Komeński ukończył pierwszą wersję *Labiryntu świata i raju serca* w 1623 roku podczas pobytu w dobrach barona Žerotína<sup>29</sup>, trzy lata po klęsce Czechów w bitwie pod Białą Górą<sup>30</sup>, a rok po tragicznych wydarzeniach w jego życiu, czyli śmierci żony oraz synów<sup>31</sup>. Po raz pierwszy opublikował on to dzieło w Pirnie w 1631 roku<sup>32</sup> pod tytułem *Labyrint světa a lusthauz srdce*<sup>33</sup>. Dopiero drugie wydanie (1633 r.) posiadało znaną dziś nazwę – *Labyrint světa a ráj srdce*<sup>34</sup>. Kolejna wersja dzieła ukazała się w Amsterdamie w 1663 roku, z rozszerzeniami niektórych rozdziałów<sup>35</sup>. W Polsce ukazało się ono po raz pierwszy w 1695 roku<sup>36</sup> w Gdańsku jako *Labirynt świata i dom pociechy*. Książka została przetłumaczona przez Jana Petrozelina (ok. 1645-1707) i wydrukowana przez Andreasa Gabriela Rheta (ok. 1680-1707). Drugi dostępny przekład, autorstwa luterańskiego pastora doktora Jana Pindóra (1852-1924), jest niekompletny. Został on opublikowany w roku 1914 przez Wydawnictwo Towarzystwa Ewangelickiego w Cieszynie. Nakłady obu książek były niewielkie, a zdaniem autora pracy język przekładów oraz ich wierność względem oryginału pozostawiają wiele do życzenia.

Unikatowość *Labiryntu świata i raju serca* polega przede wszystkim na beletryzacji tekstu, przez co uznawany jest on za najbardziej literackie dzieło Komeńskiego<sup>37</sup>. Nazywany bywa traktatem<sup>38</sup>, jednak – według autorki *Historii literatury czeskiej*, prof. Zofii Tarajło-Lipowskiej – *Labirynt* „wywodzi się z literatury traktatowej, ale [...] odbieramy [go] jako prozę beletrystyczną. [...] można odbierać go jako antyutopię a nawet jako pierwsze czeskie dzieło fantastyczno-naukowe”<sup>39</sup>. Utwór

---

<sup>29</sup> B. Suchodolski, *Wstęp* [w:] J. A. Komeński, *Wielka Dydaktyka*, dz. cyt., s. IX.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> J. A. Komenský, *Labyrint světa a ráj srdce v jazyce 21. století*, Poutníkova četba, Chlumec 2010, s. 162.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> Być może stąd wziął się tytuł pierwszego polskiego przekładu – *Labirynt świata i dom pociechy*.

<sup>34</sup> Z. Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2010, s. 63.

<sup>35</sup> J. A. Komenský, *Labyrint světa a ráj srdce v jazyce 21. století*, dz. cyt., s. 162.

<sup>36</sup> A. Borkowski, *The Comparative Contexts of Research on 'The Labyrinth of the World' by John Amos Comenius and Issues Related to its Polish Translations by Jan Petrozelin (1695) and Jan Pindór (1914)* [w:] *Studia Comeniana et Historica* nr 101-102, Muzeum Jana Amosa Komenského v Uherském Brodě, Uherský Brod 2019, s. 74-76.

<sup>37</sup> M. Jastrzębski, *Świat uczonych w dziele Jana Amosa Komeńskiego: „Labirynt świata i raj serca” i płynące z niego przesłanie do współczesnego świata nauki i edukacji* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom VIII/2021, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistycznych w Siedlcach, Siedlce 2021, s. 171.

<sup>38</sup> J. Magnuszewski, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 91.

<sup>39</sup> Z. Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej*, dz. cyt., s. 65.

napisany jest w narracji pierwszoosobowej i opowiada historię nieznanego z imienia Pielgrzyma (Poutník), poszukującego swojego miejsca w świecie oraz społeczności, wśród której mógłby osiąść i wieść spokojne życie. Badacze zauważają, że w dziele da się odnaleźć elementy autobiograficzne, a bohatera traktatu można utożsamiać z samym Komeńskim<sup>40 41 42</sup>.

W pierwszej części, obejmującej około trzech czwartych książki, główny bohater udaje się na wyprawę przez tytułowy labirynt świata w towarzystwie magicznych przewodników, Wszechwiedza (Všezvěd), zwanego również Wszędybyłem (Všudybud) oraz Omamienia (Mámení). Patrzy na mieszkańców świata „wszelkiego wieku, wzrostu i płci, wszelkiego stanu, rzędu, powołania”<sup>43</sup>, ukrywających pod maskami ich prawdziwe, zdeformowane oblicza. Spotyka także Śmierć z kosą i łukiem, biorącą strzały od tych, których ma postrzelić. Następnie obserwuje, w jaki sposób ludzie się w sobie zakochują i uczestniczy w ceremonii zaślubin, polegającej na zakuciu pary w kajdany<sup>44</sup>. Przygląda się też promocji magistrów i doktorów, obnażając przy tej okazji niewiedzę uczonych. Odwiedza społeczności rzemieślników, uczonych, filozofów, alchemików, różokrzyżowców<sup>45</sup>, medyków, prawników, wyznawców różnych religii<sup>46</sup>, zwierzchników, żołnierzy, szlachty<sup>47</sup>, rycerzy, nowiniarzy<sup>48</sup>, bogaczy oraz sybarytów. Jak pisze na temat tej wyprawy prof. Bogdan Suchodolski – „autor ukazuje [...] całe zło, jakie [...] panuje [na świecie], a zwłaszcza ciężkie życie ubogich [...] wyglądających próżno opieki i ratunku od uczonych, sędziów, polityków i kapłanów”<sup>49</sup>. Bohater udaje się również na zamek Pani Fortuny i śledzi możliwości dostania się do środka. Okazuje się, że można to uczynić na dwa sposoby – poprzez niewielkie otwory z napisami „Obłuda, Kłamstwo, Pochlebstwo, Nieprawość, Fortel, Przemoc, itd.”<sup>50</sup> lub przy pomocy urzędnika Fortuny – Przypadku, który losowo umieszcza wybrańców na toczącym się kole. Pielgrzym widzi też, że wieczną sławę można uzyskać nie tylko za pomocą dobrych

---

<sup>40</sup> M. Jastrzębski, *Świat uczonych...*, dz. cyt., s. 171.

<sup>41</sup> J. Magnuszewski, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, dz. cyt., s. 91.

<sup>42</sup> Z. Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej*, dz. cyt., s. 64.

<sup>43</sup> J. A. Komeński, *Labirynt świata i raj serca*, tłum. J. Pindór, Wydawnictwo Towarzystwa Ewangelickiego w Cieszynie, Cieszyn 1914, s. 18.

<sup>44</sup> Z nieznanых powodów rozdział mówiący o narzeczeństwie i małżeństwie nie został umieszczony w polskim tłumaczeniu autorstwa ks. Pindóra.

<sup>45</sup> Rozdział o różokrzyżowcach również został pominięty w ww. tłumaczeniu.

<sup>46</sup> Rozdział o fałszywie pojmowanej religii chrześcijańskiej również pominięto w ww. tłumaczeniu.

<sup>47</sup> Pominięty w ww. tłumaczeniu.

<sup>48</sup> W tłumaczeniu ks. Pindóra – *gazeciarzy*, por. J. A. Komeński, *Labirynt świata i raj serca*, s. 85.

<sup>49</sup> B. Suchodolski, *Wstęp* [w:] J. A. Komeński, *Wielka Dydaktyka*, dz. cyt., s. XLIX.

<sup>50</sup> J. A. Komeński, *Labirynt świata i raj serca*, dz. cyt., s. 89.

uczynków, ale również dzięki szczególnej nikczemności. W żadnym miejscu na świecie nie odnajduje tego, „czegoby się serce śmieie, bezpiecznie i całkowicie trzymać było w stanie”<sup>51</sup>, wszędzie widzi „tylko ucisk i utęsknienie”<sup>52</sup>. Po wypowiedzeniu tych słów przewodnicy prowadzą go do zamku Mądrości, królowej świata („choć ją półmędrkowie Marnością przewali”, jak rzekł Wszędybył<sup>53</sup>). Tam obserwuje przybycie króla Salomona, a następnie publiczny sąd nad grzesznymi, po którym cała społeczność liczy na nastanie złotego wieku. Usunięcie wszelkiego występku kończy się jednak niepowodzeniem, zaś Salomon publicznie ogłasza „marność i szalbierstwo świata”<sup>54</sup>, zrywając zasłonę i ukazując prawdziwe, okropne oblicze pani Mądrości. Król Izraelitów zostaje jednak podstępem namówiony do grzechu przez królową, a za nim podążają inni ludzie, którzy, biorąc przykład z najmądrzejszego człowieka na ziemi, również chcą pograżyć się w grzechu. W związku z tym na świecie powstaje chaos, a królowa Mądrość próbuje zaprowadzić na nim porządek przemocą. Pielgrzym nie jest w stanie dłużej patrzeć na krwawą walkę i wypowiada głośny lament, w którym potępia świat i prosi Boga o zmiłowanie. Po tych gorzkich słowach bohater słyszy głos wzywający do nawrócenia, rozpoczynający drugą część książki, dotyczącą tytułowego raj u serca.

Pielgrzym wstępuje do „wnętrza [swojego] serca”<sup>55</sup>, gdzie panuje ciemność i nieład. Wtem przybywa do niego Chrystus, który wita go serdecznie i uświadamia, że jego dotychczasowe wysiłki były daremne, gdyż pocieszenie można znaleźć jedynie w Bogu. Wyjaśnia również, że Stwórcy nie trzeba szukać w świecie, ponieważ mieszka w sercu człowieka – kościele żywym, „który sam wybudował” i obrał jako „pałac na mieszkanie”<sup>56</sup>. Pod wpływem tych słów Pielgrzym nawraca się i ofiaruje się Chrystusowi. Zbawiciel pokazuje mu prawdziwie chrześcijański sposób postępowania, oparty na poznawaniu Biblii i całkowitemu zawierzeniu Stwórcy<sup>57</sup>: „Tę oto Książkę tobie daję, w której wszystkie nauki złożone znajdziesz. Tu Gramatyka twoja będzie – uważność na moje słowa; Dialektyka – wiara w nie; Retoryka – modlitwy i wzdychania; Fizyka – czynów moich rozważanie; Metafizyka – we mnie i w wiecznych rzeczach się kochanie; Matematyka – dobrodziejstw moich, a naprzeciwno temu, niewdzięczności świata rachowanie, ważenie i mierzenie. Etyką twoją będzie moja miłość, która tobie da

---

<sup>51</sup> J. A. Komeński, *Labirynt świata i raj serca*, dz. cyt., s. 102.

<sup>52</sup> Tamże.

<sup>53</sup> Tamże, s. 10.

<sup>54</sup> Tamże, s. 118.

<sup>55</sup> Tamże, s. 127.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> Pominięty w tłumaczeniu ks. Pindóra.



regułę wszystkich twoich działań wobec mnie i bliźniego”<sup>58</sup>. Jezus odkrywa przed Pielgrzymem społeczność i cechy prawdziwych chrześcijan<sup>59</sup>. Dzięki Światłości Rozumu są oni w stanie wszędzie dostrzec ślady obecności Boga. Światłość Wiary pozwala z kolei zrozumieć im niewidoczny gołym okiem porządek świata oraz rzeczy, których nie jest w stanie pojąć ludzki rozum. Obserwując chrześcijan, Pielgrzym dostrzega również wolność, której nie ujrzał w labiryncie świata. Opiera się ona na braku przywiązania do grzechu oraz dóbr doczesnych, zaś jedynymi ograniczeniami w ich życiu jest dane im przez Boga Dziesięć Przykazań. Wśród chrześcijan Pielgrzym dostrzega ogrom „spokoju i pogodnej myśli”, których od początku szukał w labiryncie świata<sup>60</sup>. Potrafią oni zachować te cechy, mimo że „im zły świat spokoju nie da, a co na złość i na szyderstwo może czynić czyni, skubie, rwie, rzuca, pluje na nie”<sup>61</sup>. Bohater dochodzi do wniosku, że bogactwo nie polega na posiadaniu jak największej ilości rzeczy materialnych: „Tu zrozumiałem, że zaprawdę ten jest bogatym, i niczego nie potrzebuje, kto na tym co ma przestawać umie”<sup>62</sup>. Pielgrzym dokonuje również krótkiego przeglądu stanów chrześcijańskich – małżeństw<sup>63</sup>, zwierchników, uczonych oraz duchownych, zauważając że postępowanie tych ludzi różni się diametralnie od tego, które ujrzał w labiryncie świata. Obserwuje także, jak Śmierć w delikatny sposób zabiera chrześcijan do Królestwa Niebieskiego. Na koniec odwiedza niebiosy, gdzie przerażony Boską chwałą ostatecznie wyrzeka się grzechu, zaś Jezus przyjmuje go do grona swoich „domowników”. Raj serca zamyka pochwała Zbawiciela wygłoszona przez Pielgrzyma.

*Labirynt świata i raj serca* jest popisem Komeńskiego w zakresie używania alegorii oraz symbolu, które musi odkryć czytelnik<sup>64</sup>, co jest ewidentnym walorem dydaktycznym dzieła<sup>65</sup>. Książka jest okraszona również dużą dozą karykatury i ironii, a charakterystyczny zabieg literacki zastosowany przez Komeńskiego to personifikacja

---

<sup>58</sup> [J. A. Komeński], *Labirynt świata i dom pociechy*, [tłum. J. Petrozelin], drukował Andreas Gabriel Rhet, Gdańsk, 1695, s. O[v], opr.: autor pracy.

<sup>59</sup> W tym miejscu tłumaczenie ks. Pindóra pomija aż osiem rozdziałów.

<sup>60</sup> por. [J. A. Komeński], *Labirynt świata i dom pociechy*, dz. cyt., s. Q[r], rozdział I oraz XLVIII.

<sup>61</sup> Tamże, s. Q4[r]–Q4[v], opr.: autor pracy.

<sup>62</sup> Tamże, s. Q[r], opr.: autor pracy.

<sup>63</sup> Pominięty w tłumaczeniu ks. Pindóra.

<sup>64</sup> por. A. Borkowski, *Symbole i symbolika w dziełach Jana Amosa Komeńskiego* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom II/2015, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2015, s. 137-144.

<sup>65</sup> A. Borkowski, *Symbolika i funkcja postaci literackich w Labiryncie świata i raju serca Jana Amosa Komeńskiego* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom VIII/2021, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2021, s. 158.

pojęć takich jak Chytróść, Potęga, Fortuna czy Mądrość<sup>66</sup>. Za pomocą tego rodzaju symboli czeski myśliciel manifestuje swoje poglądy, m.in.: krytykę ustroju feudalnego, sprzeciw wobec fanatyzmu i nietolerancji, mylne pojmowanie religii czy krytykę aktualnego stanu nauki, a w szczególności prawa, medycyny i filozofii<sup>67</sup>. W *Labiryncie* istotny jest także zamysł moralizatorski. Komeński po raz kolejny odnosi się do teorii poznania oraz ideałów braci czeskich poprzez podkreślenie jak ważna jest konieczność ciągłego odkrywania Boga jako wartości najwyższej poprzez studiowanie Pisma Świętego.

Prof. Józef Magnuszewski podkreśla nowatorstwo utworu stwierdzając, że „w *Labiryncie* są zarodki zarówno wielkiej psychologiczno-filozoficznej powieści, jak i wielkiego dramatu. Tkwią w tym możliwości nie wykorzystane niestety potem ani przez autora, ani przez ówczesną literaturę czeską”<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> A. Borkowski, *Symbolika i funkcja postaci literackich w Labiryncie świata i raju serca Jana Amosa Komeńskiego* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom VIII/2021, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2021, s. 166.

<sup>67</sup> B. Suchodolski, *Wstęp* [w:] J. A. Komeński, *Wielka Dydaktyka*, dz. cyt., s. IX.

<sup>68</sup> J. Magnuszewski, *Historia literatury czeskiej. Zarys*, dz. cyt., s. 91.

## 2. PETR EBEN

### 2.1. CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI ORGANOWEJ

Petr Eben (1929-2007) uważał siebie za twórcę zaliczającego się do grona romantyków<sup>69</sup>, zaś wśród swoich ulubionych kompozytorów wymieniał, prócz Oliviera Messiaena (1908-1992), przede wszystkim Johannes Brahmsa (1833-1897) i Gustava Mahlera (1860-1911)<sup>70</sup>. Martin Sander wiąże tę deklarację kompozytora z najważniejszą ideą wpływającą z jego twórczości, czyli zawarciem przesłania<sup>71</sup>, gdyż Eben wielokrotnie podkreślał, że muzyka powinna służyć ludziom i nieść ze sobą komunikat<sup>72</sup><sup>73</sup> <sup>74</sup>. Przekaz, który Eben zawierał w swoich utworach, jest wzmocniony przez niezwykle ekspresyjny charakter jego muzyki. Żona kompozytora, Šárka, w jednym z wywiadów dla telewizji czechosłowackiej powiązała tę cechę twórczości z osobowością autora *Labiryntu*: „[Petr] po prostu gestykuluje, ma taką intensywną mimikę i wykonuje szybkie ruchy rękoma. I taka jest jego muzyka – impulsywna i dramatyczna”<sup>75</sup>. Prof. Susan Landale, organistka i przyjaciółka Ebena, określa jego twórczość jako „rzeczywiście europejską, muzykę teraźniejszości, wyrastającą jednak z tradycji, muzykę, którą wszyscy rozumieją i mogą jej słuchać z przyjemnością. Oczywiście nosi ona znamiona osobowości Ebena: szczerść i przejrzystość, szacunek i uznanie dla tradycji oraz brak pustego efekciarstwa”<sup>76</sup>. Kompozytor świadomie nie stosował na szeroką skalę awangardowych technik XX-wiecznych jak serializm, dodekafonia czy aleatoryzm<sup>77</sup>, choć nie odrzucał ich, jeśli mogły służyć komunikacji ze słuchaczem<sup>78</sup>. Przez to jego

---

<sup>69</sup> M. Sander, *Petr Eben – A „Romanticist” with a Modern Language* [w:] G. Melville-Mason (red.), *A Tribute to Petr Eben to mark his 70th. Birthday year*, The Dvořák Society, Burnham-on-Crouch 2000, s. 25.

<sup>70</sup> K. Vondrovicová, *Petr Eben. Leben und Werk*, Schott, Mainz 2000, s. 148.

<sup>71</sup> M. Sander, *Petr Eben – A „Romanticist” ...* [w:] G. Melville-Mason (red.), *A Tribute...*, dz. cyt., s. 28.

<sup>72</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message. Interpretive, Improvisational, and Ideological Aspects of Petr Eben's Organ Works*, Göteborg University Department of Musicology, Göteborg 1997, s. 73-77.

<sup>73</sup> K. Vondrovicová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 178.

<sup>74</sup> C. Hermitte, *Thoughts on „Laudes”* [w:] G. Melville-Mason (red.), *A Tribute...*, s. 64.

<sup>75</sup> Wypowiedź w reportażu telewizyjnym: *GEN – Galerie elity národa. Petr Eben. Hudební skladatel*, reż. Oskar Reif, Česká televize 1994, 12:33-12:50: „[Petr] prostě gestikuluje, má takovou neúměrnou mimiku, dělat prudké pohyby rukama. A taková je i jeho muzika – impulzivní a dramatická”.

<sup>76</sup> S. Landale, *Die Orgelmusik von Petr Eben* [w:] *Musik und Kirche*, 1980, nr 5, Bärenreiter, Kassel, s. 258: „Petr Eben's Musik ist wesentlich europäisch, Musik der Gegenwart, wenn auch in der Tradition wurzelnd, Musik, die alle verstehen und mit Gefallen hören können. Selbstverständlich trägt sie den Stempel von Ebens eigener Persönlichkeit: Aufrichtigkeit und Klarheit, Wertschätzung und Achtung vor der Tradition; ein bemerkenswertes Fehlen an hohler Effekthascherei”.

<sup>77</sup> G. Melville-Mason, *Petr Eben: Great Composer in a Life of Service, Humanity and Love* [w:] G. Melville-Mason (red.), *A Tribute...*, s. 7.

<sup>78</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 76.

muzyka bywa określana jako konserwatywna, ale oryginalna<sup>79</sup>. Warto wspomnieć, że kompozytor nie widział konfliktu pomiędzy indywidualnymi aspiracjami artystycznymi a komunikatywnością tworzonej przez siebie muzyki<sup>80</sup>.

Ciężko wybrać jeden najważniejszy element dzieła muzycznego w utworach Ebena, jednak – zdaniem autora pracy – jest nim rytmika. Cechuje się ona częstym stosowaniem *ostinato* i repetycji<sup>81</sup> oraz *acceleranda*, spontanicznym użyciem pauz, zmiennym metrum<sup>82</sup>, rapsodycznym charakterem linii solowych<sup>83</sup>, polirytmią<sup>84</sup> czy nawiązaniami do pulsacji chorału gregoriańskiego<sup>85</sup> oraz schematów znanych z czeskiej muzyki ludowej<sup>86</sup> bądź muzyki popularnej<sup>87</sup>. Prof. Janette Fishell, organistka i autorka rozprawy doktorskiej na temat dzieł organowych Ebena stwierdza, że niekiedy rytmiczne *ostinato* „całkowicie ogarnia [w jego twórczości] tkankę muzyczną niczym niekontrolowany taniec”<sup>88</sup>, zaś Prof. Johannes Landgren pisze o „nieustającym pulsie” rządzącym utworami czeskiego kompozytora<sup>89</sup>.

Główną cechą harmoniki Ebena jest bitonalność (czasem interpretowana jako politonalność)<sup>90</sup>, która, według Jürgena Kerza, autora pracy analitycznej o cyklu *Hiob*, ma swoje źródło w improwizacji<sup>91</sup>. Język harmoniczny kompozytora został określony jako „wyzwolona tonalność z silnym poczuciem tonacji i [zarazem] swobodą w odchodzeniu od niej”<sup>92</sup>. Do charakterystycznych zabiegów stosowanych przez Ebena należy budowanie akordów o innej strukturze niż tercjowa<sup>93</sup>, łączenie fragmentów dysonansowych i konsonansowych na zasadzie kontrastu<sup>94</sup>, używanie trytonu do

---

<sup>79</sup> G. Melville-Mason, *Petr Eben...* [w:] G. Melville-Mason (red.), *A Tribute...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>80</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 74.

<sup>81</sup> L. Vinyard, *Job for Organ: Programmatic Implications Drawn from Petr Eben's Musical Language*, The University of Arizona 2010 (dysertacja doktorska), s. 20.

<sup>82</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 26.

<sup>83</sup> Tamże.

<sup>84</sup> S. Landale, *Die Orgelmusik von Petr Eben*, dz. cyt., s. 249.

<sup>85</sup> M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben (1929-2007): A Hermeneutical Approach*, Stellenbosch University 2015 (dysertacja doktorska), s. 147.

<sup>86</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 26.

<sup>87</sup> Tamże, s. 84.

<sup>88</sup> J. Fishell, *The Organ Music of Petr Eben*, Northwestern University 1998 (dysertacja doktorska), s. 39: „At other times, however, the *ostinato* breaks out of the role of accompanist and totally engulfs the musical fabric like an uncontrollable dance”.

<sup>89</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 26: „relentless beat”.

<sup>90</sup> J. Fishell, *God's Gesamtkunstwerk: Petr Eben's „Faust”* [w:] G. Melville-Mason (red.), *A Tribute...*, s. 90.

<sup>91</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 79.

<sup>92</sup> L. Vinyard, *Job for Organ...*, dz. cyt., s. 18: „Eben's harmonic language has been interpreted as a liberated tonality with a strong sense of key, and a freedom to depart from tonal constraints”.

<sup>93</sup> J. Fishell, *God's Gesamtkunstwerk...* [w:] G. Melville-Mason (red.), *A Tribute...*, dz. cyt., s. 90.

<sup>94</sup> Tamże.

tworzenia oryginalnych połączeń harmonicznych<sup>95</sup> czy zestawianie interwałów lub akordów poruszających się względem siebie w ruchu przeciwnym lub równoległym<sup>96</sup>.

Utwory Ebena przesiąknięte są różnymi melodycznymi cytataми. Jako główną inspirację dla swoich dzieł kompozytor wymieniał chorał gregoriański<sup>97</sup>. Autor *Labiryntu* używał melodii „pierwszego śpiewu Kościoła” w celu manifestacji swojej wiary i komunikacji z chrześcijańskimi słuchaczami w czasach komunistycznych<sup>98</sup>. Cenzorzy mieli problem z rozpoznaniem ich, zaś same utwory nosiły niekiedy świeckie tytuły, np. głównym tematem *I Fantazji* z cyklu *Muzyka niedzielna* jest melodia *Ite missa est* z XI mszy *Orbis factor*<sup>99</sup>. Kompozytor bardzo często sięgał w utworach organowych również po melodie luterańskie (m.in. w cyklach *Faust* i *Hiob*), z kancjonałów braci czeskich (m.in. *Fantazja chorałowa na temat „O Bože veliký”* oraz *Labirynt świata i raju serca*) czy inne, religijne (m.in. *Mała partita chorałowa na temat „O Jesu, all mein Leben bist Du”* lub *A Festive Voluntary. Variations on „Good King Wenceslas”*). Wybierał je ze względu na atrakcyjność melodii lub tekstu<sup>100</sup> czy możliwość utworzenia związku słów pieśni z fabułą cyklu<sup>101</sup> (dotyczy *Hioba*, *Fausta* oraz *Labiryntu świata i raju serca*). Autorskie tematy Ebena posiadają z kolei bardzo wyrazisty charakter poprzez ostrą rytmikę oraz częste użycie trytonu i innych charakterystycznych dysonansów. Landgren i Fishell podkreślają inspirację kompozytora folklorem w tworzeniu własnych melodii, głównie w kontekście użytej ornamentacji, stosowania asymetryczności fraz, repetycji motywicznej bądź wprowadzenia rytmów synkopowanych<sup>102</sup>. Eben wymieniał bowiem muzykę ludową jako źródło inspiracji melodycznej, postulując powrót do korzeni w związku z coraz większym poziomem skomplikowania współczesnej twórczości<sup>103</sup>.

Kolorystyka jest ważnym elementem dzieł Ebena, nie tylko organowych, gdyż jak twierdził: „zarówno w muzyce symfonicznej jak i kameralnej, element kolorystyczny

---

<sup>95</sup> L. Vinyard, *Job for Organ...*, dz. cyt., s. 18.

<sup>96</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 22.

<sup>97</sup> Tamże.

<sup>98</sup> Tamże, s. 20.

<sup>99</sup> K. Vondrovicová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 251.

<sup>100</sup> np. szukając materiału do utworu na zamówienie dla Katedry w Chichester, Eben wybrał angielską kolędę *Good King Wenceslas*. We wstępie do wydania nutowego podkreślił „urokliwość” melodii oraz zawartość tekstu, mówiąc o św. Wacławie, patronie Czech, co pozwoliło na uzyskanie związku z jego ojczyzną i Anglią, por. P. Eben, [Przedmowa] [w:] P. Eben, *A Festive Voluntary. Variations on „Good King Wenceslas”*, United Music Publishers, London 1987, brak numeru strony.

<sup>101</sup> L. Vinyard, *Job for Organ...*, dz. cyt., s. 34-35.

<sup>102</sup> Tamże, s. 19.

<sup>103</sup> J. Landgren *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 26.

posiada tę samą wagę co melodia, harmonia czy forma”<sup>104</sup>. Fascynacja brzmieniem „króla instrumentów” rozpoczęła się od młodzieńczych improwizacji kompozytora w kościele św. Wita w Českým Krumlovie. Dyspozycja znajdujących się tam organów, podążająca za wzorcami niemieckimi z przełomu XIX i XX wieku<sup>105</sup>, zdominowana jest przez głosy ośmiostopowe, jednak w każdym manuale obecna jest mikstura. Instrument ten posiada registry ze wszystkich rodzin, tj. pryncypałowej, smyczkowej, fletowej i językowej. Dodatkowo w obrębie każdej z nich znajdziemy głosy o odmiennej konstrukcji i charakterystyce brzmieniowej. Nic dziwnego, że dobrze zintonowane i wielobarwne organy mogły zafascynować młodego Ebena, który opisywał później je jako „kraj marzeń, w której spędzał wiele godzin”<sup>106</sup>. Większość utworów czeskiego kompozytora naznaczona jest jednak nie wpływem niemieckich organów romantycznych, lecz instrumentów autorstwa państwowej firmy Rieger-Kloss, która zdominowała ówczesny rynek w Czechosłowacji<sup>107 108</sup>. Przedsiębiorstwo to aż do lat 90. XX wieku konsekwentnie podążało za ideami *Orgelbewegung*, próbując budować swoje instrumenty na tzw. wzorcach barokowych<sup>109</sup>. Stąd w dyspozycjach organów tej firmy obecna jest koncepcja wąskiej piramidy głosów sięgającej aż do wysokich alikwotów w każdym manuale oraz redukcja registrów smyczkowych na rzecz fletów, pryncypałów i stroików<sup>110</sup>. Zaletą instrumentów firmy Rieger-Kloss była dla Ebena duża ilość charakterystycznych głosów językowych, alikwotów i mikstur, które niezwykle często pojawiają się w jego oznaczeniach registryjnych<sup>111</sup>. Ciekawe jest w tym kontekście spostrzeżenie prof. Jaroslava Tůmy: „Wielu kolegów Petra Ebena było zaskoczonych, że przez większość życia wołał organy firmy Rieger-Kloss z Karniowa, gdyż były w stanie spełnić jego wymagania dotyczące wyrazistych kolorów [brzmienia]”<sup>112</sup>. Czeski kompozytor miał predylekcję do stosowania niekonwencjonalnych brzmień,

<sup>104</sup> J. Fishell, *The Organ Music of Petr Eben*, dz. cyt., s. 23: "In symphonic music, as well as in chamber music, the element of color gained the same importance as the component of melody, harmony or form".

<sup>105</sup> J. Laukvik, *Historical Performance Practice in Organ Playing. Part 2. The Romantic Period*, tłum. Christopher Anderson, Carus, Stuttgart 2010, s. 150-151.

<sup>106</sup> J. Landgren *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 19: „a dreamland where I spent hours and hours”.

<sup>107</sup> J. Kocourek, *Orgelland Böhmen* [w:] *Ars Organi*, 57. Jhg, Heft 1/März 2009, dz. cyt., s. 16.

<sup>108</sup> P. Lyko, *Varhanářská firma Rieger*, Ostravská Univerzita 2018 (dysertacja doktorska), s. 56.

<sup>109</sup> Tamże, s. 59.

<sup>110</sup> Tamże.

<sup>111</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 69.

<sup>112</sup> J. Tůma, *On Selected Organ Compositions by Petr Eben*, Arta Music, Praha 2019, s. 13: „It surprised many of Petr Eben’s colleagues that for most of his life, the organs he preferred as being able to fulfil many of his demands for bold colours were the instruments built by the Krnov firm Rieger-Kloss”.

np. „dziurawych” zestawów głosów (takich jak  $8' + 1'$ <sup>113</sup>,  $8' + 1 \frac{1}{3}$ <sup>114</sup>) bądź użycia szesnastostopowego głosu językowego solo w najniższej oktawie w manuale<sup>115</sup>, bądź głosu dwustopowego solo w najwyższej oktawie<sup>116</sup>. Także skala dynamiczna utworów organowych Ebena, a nawet ich poszczególnych części, jest bardzo duża. Przykładowo – *I Fantazja* z cyklu *Muzyki niedzielnej* zawiera rozpiętość aż od *pp* przez *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*, *pleno* do *tutti*<sup>117</sup>. Podobnie jest w III i VI części *Hioba*, II części *Fausta*, czy IV części *Laudes*.

Eben twierdził, że „bez muzycznej idei kompozycja jest nieciekawa, [zaś] bez formy nie ma kompozycji”<sup>118</sup>. Powyższy pogląd musiał ukształtować się podczas studiów u Pavla Bořkovca (1894-1972), artysty eklektycznego, kierującego się od lat 30. w stronę neoklasycyzmu<sup>119</sup>. Twórca *Hioba* wspomina, że w czasie nauki u tego pedagoga opanował przede wszystkim umiejętność wyczucia formy, dyscypliny oraz uporządkowania materiału muzycznego w utworze<sup>120 121</sup>. Landgren zauważa, że klarowność formy była według Ebena warunkiem *sine qua non* komunikatywności utworu<sup>122</sup>. W związku z tym czeski kompozytor często opierał swoje utwory organowe i kameralne z udziałem organów o tradycyjne formy i gatunki zakorzenione w muzyce, takie jak<sup>123</sup>: koncert (dwa koncerty organowe), symfonia organowa<sup>124</sup> bądź suita<sup>125</sup> (*Muzyka niedzielna*), temat z wariacjami (VIII część cyklu *Hiob*; *A Festive Voluntary*), partita chorałowa (na temat *O Jesu, all mein Leben bist Du*), passacaglia (IV część cyklu *Hiob*), preludium (*Due preludi festivi*), fantazja chorałowa (*Lasst uns preisen*, *Dwie fantazje chorałowe*), forma sonatowa (*Final* z cyklu *Muzyka niedzielna*), aria *da capo* (*Pieśń Rut*) czy forma ABA (II część *Mutationes*, X część *Labiryntu świata i raju serca*). Bardzo ciekawa i oryginalna w twórczości Ebena jest forma nazwana przez Landgrena

<sup>113</sup> P. Eben, *Faust for Organ*, United Music Publishers, London 1983, cz. VI: *Gretchen*, takty 1-11, s. 43.

<sup>114</sup> P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce pro varhany a recitátora*, rew. Jan Hora, Schott Music Panton, Mainz 2003, cz. IV: *Šípy Smrti*, takty 1-6, s. 44.

<sup>115</sup> P. Eben, *Faust for Organ*, dz. cyt., cz. II: *Mysterium*, takty 21-40, s. 11-12.

<sup>116</sup> P. Eben, *Laudes*, United Music Publishers, London 1979, cz. II: *Lento*, takty 6-24, s. 11-12.

<sup>117</sup> P. Eben, *Musica dominicalis*, rew. Jan Hora, Bärenreiter, Praha 2001, cz. I: *Fantasia I*, s. 1-11.

<sup>118</sup> K. Vondrovicová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 69: „Zwei Dinge betrachte ich im Musikschaffen als grundlegend: die musikalische Idee und die Form. Ohne die musikalische Idee ist die Komposition uninteressant, ohne Form ist es keine Komposition”.

<sup>119</sup> I. Grzenkowicz, hasło *Bořkovec Pavel* [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – ab*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 361.

<sup>120</sup> K. Vondrovicová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 37.

<sup>121</sup> G. Melville-Mason, *Petr Eben...* [w:] G. Melville-Mason (red.), *A Tribute...*, dz. cyt., s. 5.

<sup>122</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 80.

<sup>123</sup> por. K. Vondrovicová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 201-263 (*Werkverzeichnis*).

<sup>124</sup> P. Eben, *Werkkommentare* [w:] M. Heinemann (red.), *Zur Orgelmusik Petr Ebens*, Butz, Bonn 2019, s. 140.

<sup>125</sup> S. Landale, *Die Orgelmusik von Petr Eben*, dz. cyt., s. 251.

**„przejrzyście zorganizowaną narracyjną częścią cyklu”<sup>126</sup>**, którą można zaobserwować w *Fauście*, *Hiobie* oraz *Labiryncie świata i raju serca*. Nie wyjaśnia on tego pojęcia w sposób dokładny, jednak na podstawie analizy jego dysertacji, uwag Lawrence’a Vinyarda (autora pracy o *Hiobie*) i przestudiowania cykli Eben, piszący te słowa ukuł następującą definicję: ***przejrzyście zorganizowana narracyjna część cyklu jest swobodną formą wywodzącą się najczęściej z improwizacji, której strukturę definiuje użyty w niej temat bądź tematy muzyczne<sup>127</sup> oraz tekst, będący dla niej inspiracją.***

W twórczości Eben odnaleźć można również elementy pastiszu, np. w *Hommage à Dietrich Buxtehude. Toccatenfuge für Orgel*, gdzie Eben zacytował charakterystyczne tematy z twórczości organisty Kościoła Mariackiego w Lubece<sup>128</sup> i skonstruował kompozycję na wzór północnoniemieckiej toccaty epoki baroku<sup>129</sup>. W *Labiryncie świata i raju serca* obecna jest z kolei „parafraza fugi”<sup>130</sup> oraz trio w „stylu barokowym”<sup>131</sup>.

---

<sup>126</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 59.

<sup>127</sup> L. Vinyard, *Job for Organ...*, dz. cyt., s. 21.

<sup>128</sup> P. Eben, *Hommage à Dietrich Buxtehude*, Schott, Mainz 1987, s. 3 (Zitate).

<sup>129</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 27.

<sup>130</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>131</sup> I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský: Labyrint světa a ráj srdce*, Akademie Múzických Umění v Praze 2007 (praca magisterska), s. 44.



## 2.2. LABIRYNT ŚWIATA I RAJ SERCA

Szczególnie ważne miejsce w twórczości Ebena stanowią utwory, które powstały z inspiracji tekstami religijnymi, często w oparciu o Pismo Święte: *Pieśń Rut* na średni głos i organy (1970), *Hiob* na organy (1987), *Cztery tańce biblijne* na organy (1990-91), *Verba Sapientiae* na chór mieszany *a capella* (1991-92) lub oratorium *Święte znaki* na chór mieszany, sopran i baryton solo, chór dziecięcy, organy, zespół instrumentów dętych blaszanych i perkusję (1992-93). Sięgał również po różną literaturę religijną przy okazji komponowania utworów, takich jak: *De nomine Caeciliae* na średni głos i organy według słów Tomasza à Kempis (1994), *Suita liturgica* na jednogłosowy chór i organy w oparciu o teksty liturgiczne (1995). Jest również autorem „oper kościelnej” *Jeremiasz* z własnym librettem na podstawie sztuki Stefana Zweiga (1996-97). Do grupy tekstów o tematyce religijnej zaliczyć można też *Labirynt świata i raj serca* autorstwa Komeńskiego, którego przesłaniem, jak wspomniano w poprzednim rozdziale, jest wezwanie do nawrócenia i odnalezienie Boga w swoim sercu.

Eben kilkakrotnie dzielił się publicznie swoimi refleksjami na temat *Labiryntu*. W komentarzu do płyty z improwizacjami napisał: „Pielgrzym przechodzi przez labirynt świata, nie znajdując w nim nic przyjemnego i nawraca się do Boga w swoim sercu. To, co mnie najbardziej poruszyło u Komeńskiego, to jego nieustanna praca nad polepszeniem tego świata. Widzę w nim wspaniały przykład dla naszego współczesnego świata: zachować własne, krytyczne podejście i odseparowanie od tego świata, ale poświęcić wszystkie swoje siły na jego polepszenie”<sup>132</sup>. Z tej wypowiedzi wynika, że kompozytor bardzo emocjonalnie podchodził do tekstu Komeńskiego i miał świadomość aktualności *Labiryntu* oraz możliwości zaczerpnięcia z tego dzieła wskazówek dla swojego postępowania. Wiąże się to doskonale z jego przekonaniem, że muzyka musi nieść ze sobą jakiś przekaz<sup>133</sup>, stąd do swojego kolejnego wielkiego dzieła wykorzystał właśnie taki tekst, który jest „wołaniem o przemianę moralno-duchową”<sup>134</sup>. Można zatem wysnuć wniosek, że Eben zdecydował się napisać muzykę do *Labiryntu*, ponieważ chciał podkreślić dzięki niej wymowę tego dzieła, które w założeniu ma

---

<sup>132</sup> K. Vondrovicová, [Komentarz] [w:] P. Eben, M. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce*, Płyta CD, Clarton, [Praha] 1997, brak numeracji stron: „Poutník, který prochází labyrintem světa, nenachází v něm nic potěšujícího a obrátí se k svému Bohu ve svém srdci. To, co mě však na Komenského postojí nejvíce dojíká, je jeho neúnávná práce pro zlepšení tohoto světa. V tom může být příkladem i pro naši současnost: zachovat si vlastní kritický pohled a odstoup od tohoto světa, ale všechny své síly věnovat jeho zlepšení”.

<sup>133</sup> por. J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 73.

<sup>134</sup> M. Jastrzębski, *Świat uczonych...* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, seria: Pedagogika, tom VIII/2021, dz. cyt., s. 182.

pobudzać do refleksji i czynić ludzi lepszymi oraz dążył do rozpropagowania książki Komeńskiego w środowisku międzynarodowym<sup>135</sup>.

Eben odniósł się do *Labiryntu* również w przemowie wygłoszonej podczas nadania mu honorowego doktoratu na praskim Uniwersytecie Karola w 1994 roku<sup>136</sup>: „Co się tyczy drugiego kierunku mojej aktywności, kompozycji, to była ona od dzieciństwa pod wpływem jednego, szczególnego instrumentu. Nie mogę przy tym zapomnieć sceny z książki Komeńskiego *Labirynt świata i raj serca*. Wszyscy ludzie przekraczają [w tej scenie] Bramę Życia; stoi tam starzec, który symbolizuje przeznaczenie. Każdemu wręcza karteczkę, na której jest napisane: będziesz rządził, będziesz służył, będziesz walczył, będziesz kierował... Wierzę, że przy niektórych kompozytorach do ich zawodu dopisany był również powiązany instrument: przy Chopinie fortepian, przy Vejvanovským instrumenty dęte blaszane, przy Hugo Wolfie głos ludzki; przy mnie bez wątpienia organy”<sup>137</sup>. Parafrazę tej wypowiedzi odnaleźć można również w monografii Kateřiny Vondrovicovej<sup>138</sup>. Faktycznie, najbardziej popularne i najchętniej grywane są jego utwory organowe i kameralne z udziałem organów, o czym świadczy chociażby ilość nagrań<sup>139</sup>. Co ciekawe, kompozytor nie wspominał o żadnym swoim nauczycielu gry na organach, był więc w tym względzie, jak twierdzi Vondrovicová, autodydakta<sup>140</sup>. Być może stąd wzięło się to przeświadczenie, że przeznaczony mu był właśnie ten instrument, z czego wyniknęła łatwość, z jaką samodzielnie nauczył się na nim grać poprzez improwizację.

Mario Nell, autor dysertacji o cyklach Ebena, twierdzi, że zamiłowanie kompozytora do tekstu Komeńskiego, które zrodziło się już w młodości, pochodziło stąd,

---

<sup>135</sup> Z powodu braku tłumaczenia *Labiryntu* Komeńskiego m.in. na fiński, litewski czy islandzki musiano specjalnie na koncert Ebena przekładać fragmenty dzieła (por. K. Vondrovicová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 7).

<sup>136</sup> Czyli już po upadku reżimu komunistycznego, gdy kompozytor został w kraju naprawdę doceniony, por. G. Melville-Mason, *Petr Eben...* [w:] G. Melville-Mason (red.), *A Tribute...*, dz. cyt., s. 6.

<sup>137</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 130: „Was die zweite Richtung meiner Aktivität anbelangt, die Komposition, so war sie seit meiner Kindheit von einem besonderen Instrument beeinflusst. Ich kann dabei nicht eine Szene aus dem Buch *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens* von J. A. Komensky-Comenius vergessen. Alle Menschen durchschreiten das Tor des Lebens; dort steht ein Greis, welcher das Schicksal symbolisiert. Einem jeden gibt er ein Blättchen, auf dem geschrieben steht: du wirst regieren, du wirst dienen, du wirst kämpfen, du wirst richten... Ich glaube, daß bei einigen Komponisten zu ihrem Beruf auch noch das zugehörige Instrument beigeordnet war: bei Chopin das Klavier, bei Vejvanovský die Blechbläser, bei Hugo Wolf die menschliche Stimme; bei mir war es ohne Zweifel die Orgel”.

<sup>138</sup> K. Vondrovicová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 84.

<sup>139</sup> por. S. Landale, *Petr Eben's Works for Organ with Other Instruments* [w:] G. Melville-Mason (red.), *A Tribute...*, s. 186-191.

<sup>140</sup> K. Vondrovicová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 33.

że tekst ten stał się „metaforą dla jego własnych doświadczeń życiowych”<sup>141</sup>. Przesłanie zawarte w *Labiryncie* mogło pomóc Ebenowi w przetrwaniu cierpień, których doświadczał w życiu (uwięzienie w obozie w Buchenwaldzie czy represje ze strony rządu komunistycznego Czechosłowacji). Według Nella, „Komeński pokazał mu radykalnie poetycki sposób doświadczania świata i sposób korespondowania z nim – przykład, który uznał za własny i przerobił po swojemu”<sup>142</sup>, czyli, jak już wcześniej wspomniano, nieustanną próbę polepszania otaczającej go rzeczywistości. W jednym z listów do przyjaciół Eben zwrócił również uwagę na satyryczny wydźwięk tekstu: „kocham Komeńskiego za jego nietuzinkowe połączenie głębokiej pobożności i humoru”<sup>143</sup>.

Pierwsze improwizacje na temat *Labiryntu* kompozytor wykonywał już podczas występów grupy Lyra Pragensis w latach sześćdziesiątych<sup>144</sup>. Vondrovicová twierdzi, że wówczas miały one charakter służebny w stosunku do tekstu<sup>145</sup>. Ponadto w 1981 roku skomponował czteroczęściowy kwartet smyczkowy, zainspirowany *Labiryntem*. W skrajnych częściach tego utworu kompozytor w niezwykle dramatyczny sposób przedstawia obraz labiryntu świata – pełnego chaosu i tęsknoty. Środkowe części ilustrują zaś raj serca poprzez stworzenie spokojnej atmosfery medytacji<sup>146</sup>. Autorowi pracy nie udało się znaleźć żadnych szerszych powiązań pomiędzy kwartetem smyczkowym a cyklem organowym. Forma obu kompozycji jest zupełnie inna, nie posiadają one wspólnych motywów oraz tematów muzycznych i brak jest wypowiedzi kompozytora na ten temat.

Nie jest do końca jasne, dlaczego Eben powrócił do improwizacji organowych na temat dzieła Komeńskiego w latach dziewięćdziesiątych. W korespondencji z autorem niniejszej pracy Landgren, prawykonawca utworu, przytacza słowa Ebena: „Ciągłe mówił, że teksty Komeńskiego zawsze były aktualne i dzięki temu utwór zawsze będzie aktualny”<sup>147</sup>. W podobny sposób kompozytor wypowiedział się na ten temat w wywiadzie

---

<sup>141</sup> M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 145: „the text became a metaphor for Eben's own life experiences”.

<sup>142</sup> Tamże: „Comenius showed him – an example which he internalized and then refashioned for himself – a radically poetic way of experiencing and responding to the world around him”.

<sup>143</sup> E. Vítová, *Petr Eben. Sedm zamyšlení nad životem a dílem*, Baronet, Praha 2004, s. 470: „(...) Comenius, den ich für seine ungewöhnliche Kombination von tiefer Frömmigkeit und Humor liebe”.

<sup>144</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 36; Lyra Pragensis zrzeszała artystów zajmujących się muzyką, poezją i sztukami wizualnymi.

<sup>145</sup> K. Vondrovicová, [Komentarz] [w:] I. Chřibková, M. Stropnický, *Eben/Komenský. Labyrint světa a ráj srdce pro varhany a recitátora*, Płyta CD, Rosa, Praha 2008, s. 7.

<sup>146</sup> K. Vondrovicová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 252.

<sup>147</sup> Korespondencja autora pracy z prof. J. Landgrenem: „Er sagte immer dass die Texte von Comenius immer sehr aktuell waren und dass das Werk dafür auch immer aktuell war”.

z Paulą Swartz, autorką pracy doktorskiej o cyklu *Okna* na trąbkę i organy<sup>148</sup>. Kompozytor występował z improwizacjami na temat *Labiryntu* w latach 1991-2003 ponad sześćdziesiąt razy w kilkunastu krajach<sup>149</sup> i uzyskiwały one znakomite recenzje, a wielu organistów prosiło Ebena, aby je zapisał. Warto przytoczyć w tym miejscu relację Petera Herberta dla brytyjskiej prasy: „Nie waham się opisać tego, co słyszałem, jako olśniewającą, emocjonalną, pełną energii i trafioną [w stosunku do tekstu] muzykę. Odważę się zasugerować, że to najlepsze dzieło Ebena do tej pory i posiada ten sam poziom, co inne [jego] utwory organowe od *Fausta* do *Hioba*”<sup>150</sup>. Eva Vítová w swojej monografii o Ebenie napisała z kolei, że podczas improwizacji „dźwięk organów uruchamiał umysł i wyobraźnię słuchaczy”<sup>151</sup>. Sam twórca z kolei stopniowo przymierzał się do zapisu ostatecznej wersji dzieła mówiąc, że „przez lata improwizacje pozbyły się pewnej gadatliwości i nabrały mocniejszych rysów. Już za niedługo kompozycja zaistnieje w mojej głowie z precyzyjną strukturą”<sup>152</sup>. Świadectwem popularności tych improwizowanych koncertów jest płyta CD z 1996 roku, na której zarejestrowany został występ Ebena w praskim Rudolfinum (Sala Dvořáka). Kompozytora wspomaga jego syn, Marek, który recytuje tekst Komeńskiego. Słuchając tego nagrania, można zrozumieć, co kompozytor miał na myśli, zarzucając „gadatliwość” swoim improwizacjom. Poza świeżością, brawurą i fantazją, które cechują grę Ebena, można zauważyć, że struktura cyklu jest nieomal identyczna z wersją zapisaną<sup>153</sup> i większość charakterystycznych elementów kompozycji została zachowana. Odczuwalne są natomiast niepotrzebne powtórki poszczególnych fraz i motywów czy zbyt długie skupienie się na jednym schemacie. Te niedociągnięcia zostały wyeliminowane w ostatecznej wersji utworu.

Podobny, jak w przypadku cyklu *Hiob*, sposób komponowania dzieła, który dokonuje się przez wielokrotną improwizację na ten sam temat, Eben zastosował, tworząc *Labirynt*<sup>154</sup>. Podczas koncertów korzystał ze swoich notatek z naszkicowanymi tematami,

<sup>148</sup> P. Swartz, *Time Versus Space: a relationship between music and the visual arts as revealed in Petr Eben's „Okna”*, University of Cincinnati 2005 (dysertacja doktorska), s. 80-81.

<sup>149</sup> K. Vondrovicová, [Komentarz] [w:] I. Chřibková, M. Stropnický, *Eben/Komenský...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>150</sup> K. Vondrovicová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 122: „I have no hesitation in describing what I heard as brilliantly emotional powerful and appropriate music. I venture to suggest that is Eben's finest work to date and it belongs firmly in the line established by other organ works, from *Faust* through *Job*”.

<sup>151</sup> E. Vítová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 136: „Zvuk varhan aktivoval mysl a představivost posluchačů”.

<sup>152</sup> K. Vondrovicová, [Komentarz] [w:] I. Chřibková, M. Stropnický, *Eben/Komenský...*, dz. cyt., s. 7: „Po těch letech se improvizace oprošťuje od určité mnohomluvnosti a nabývá stále pevnější obrysy. Vlastně se blíží okamžik, kdy už v hlavě existuje jako skladba s přesnou stavbou”.

<sup>153</sup> Słuchać to nie tylko na nagraniu CD, ale również w nieoficjalnej rejestracji koncertu z improwizacjami na temat *Labiryntu* z Opawy (1996) udostępnionym autorowi pracy przez dr. T. Thona.

<sup>154</sup> por. J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 36-40.

a niekiedy inspirował się również obrazami Hieronima Boscha (1450-1516) ze względu na ich wyrazistość<sup>155</sup>. Przed każdą częścią (z wyjątkiem *Prologu*) recytowany jest odnośny fragment *Labiryntu* Komeńskiego i można stwierdzić, że wybór z dzieła literackiego przygotowany przez Ebena oddaje esencję tekstu i zawiera jego najważniejsze motywy. Podkreślić należy również wpływ żony kompozytora, Šárki, na ostateczny kształt utworu, gdyż pomogła w doborze fragmentów i skróceniu tekstu, m.in. usunięciu jednego z przewodników Pielgrzyma – Omamienia<sup>156</sup>. Eben nie dokonywał żadnych modyfikacji wybranych tekstów co najmniej od 1996 roku, kiedy nagrał swoją płytę CD z improwizacjami, gdyż fragmenty z *Labiryntu* Komeńskiego recytowane na nagraniu przez Marka Ebena są identyczne z tymi, które dołączył do wydania nutowego<sup>157</sup>.

Praca nad zapisaniem ostatecznej wersji utworu nieco się przedłużyła, być może z powodu braku czasu i licznych zamówień, które przyjmował kompozytor. Landgren zauważa jednak, że „proces kompozycji był dla niego nieco trudniejszy niż improwizowanie”<sup>158</sup>. Dr Tomáš Thon, wielokrotny wykonawca dzieła, podkreśla z kolei, jak wielkim szczęściem jest to, że kompozytor zdążył przed śmiercią zapisać *Labirynt*. Manuskrypt utworu sporządzony jest osłabioną ręką, a sam kompozytor miał już w tym okresie kłopoty z pamięcią<sup>159</sup>. Z tego powodu mogą wynikać niedokładności notacji oraz braki w zapisie registracji i zmian temp, których interpretacja będzie omawiana w dalszych częściach pracy.

W swojej dysertacji z 1997 roku Landgren wspomina, że premiera zapisanego dzieła miała odbyć się podczas Międzynarodowej Akademii Organowej w Göteborgu w 1998 roku<sup>160</sup>. Ukończona wersja *Labiryntu* miała swoją prapremierę dopiero 26 maja 2002 roku na specjalnie zorganizowanym w tym celu koncercie w Göteborgu. Pierwszym wykonywcą ukończonego cyklu był Landgren, zaś sam kompozytor wygłosił wstęp do dzieła<sup>161</sup>. Eben wykonał po raz ostatni improwizacje na temat *Labiryntu* 10 czerwca 2003 roku w kościele św. Antoniego w Pradze<sup>162</sup>. Podobnie jak w przypadku *Hioba*,

---

<sup>155</sup> I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 16-17.

<sup>156</sup> Tamże, s. 29-30.

<sup>157</sup> por. K. Vondrovicová, [Komentarz] [w:] P. Eben, M. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce*, Płyta CD, dz. cyt., brak numeracji stron; J. A. Komenský, *Labyrint světa a ráj srdce* (fragmenty) [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 109-112.

<sup>158</sup> Korespondencja autora pracy z prof. J. Landgrenem: „Er sagte dass er immer in solch ein Prozess Die Komposition etwas schwieriger als die Improvisationen gemacht hat”.

<sup>159</sup> Informacja uzyskana w rozmowie autora pracy z dr. T. Thonem.

<sup>160</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 36.

<sup>161</sup> Informacja uzyskana w korespondencji autora pracy z prof. J. Landgrenem.

<sup>162</sup> K. Vondrovicová, [Komentarz] [w:] I. Chřibková, M. Stropnický, *Eben/Komenský...*, dz. cyt., s. 7.

kompozytor po zapisaniu dzieła przestał je wykonywać. Mówił, że po zapisaniu utworu nie mógłby już go grać, a Landgren łączy te słowa ze skromnością czeskiego artysty<sup>163</sup>. Z pewnością w grę wchodził stan zdrowia Ebena, gdyż podczas tego ostatniego koncertu potrzebował asystenta, który pomagał mu przy zmianach rejestracyjnych<sup>164</sup>. Kompozytor nie był również obecny podczas czeskiej premiery dzieła (17 maja 2004 roku)<sup>165</sup>.

W 2003 roku ukazało się pierwsze nutowe wydanie dzieła, przygotowane przez wydawnictwo Panton. Druga edycja, poprawiona przez prof. Jana Horę we współpracy z kompozytorem, ukazała się w oficynie Schott<sup>166</sup> prawdopodobnie w 2010 roku<sup>167</sup>. Utwór został dwukrotnie nagrany i wydany w formie płyty CD. Po raz pierwszy dokonał tego Gunther Rost, jeszcze za życia kompozytora, w 2006 roku, wykorzystując tekst w języku niemieckim, recytowany przez Gerta Westphala. Jest to piąta część z serii, która zawierać miała nagranie całej twórczości organowej Ebena<sup>168</sup>. Drugim dostępnym nagraniem jest płyta Ireny Chřibkovéj, z recytacjami w języku czeskim w wykonaniu Martina Stropnický'ego.

Co się tyczy obecnego stanu badań nad dziełem, autorowi pracy udało się odnaleźć tylko nieliczne analityczne studia na temat utworu. Są nimi:

- praca magisterska Lucie Waškiewicz „Petr Eben – Jan Amos Komenský. *Labyrint světa a ráj srdce*. Studium dzieła w poszukiwaniu własnej interpretacji”, obroniona w krakowskiej Akademii Muzycznej w 2010 roku;
- dysertacja doktorska Mario Daniela Nella „The Organ Works of Petr Eben (1929-2007): A Hermeneutical Approach” z 2015 roku na temat

---

<sup>163</sup> Korespondencja autora pracy z prof. J. Landgrenem: „Er sagte dass er [...] die Komposition nicht mehr spielen könnte als sie fertig war. Es sagt doch etwas von seinem „humble“ attitude”. Trzeba przyznać jednak, że kilka razy kompozytor zrobił wyjątek od tej reguły, m.in. właśnie w przypadku *Labiryntu* w 2003 roku oraz nagrań *Lied der Ruth* wspólnie z Virginie Walterową (mezzosopran) czy *Mutationes* z Susan Landale, por.: P. Herbert, *Discography of Recordings of Works by Petr Eben* [w:] G. Melville-Mason (red.), *A Tribute...*, s. 184-239.

<sup>164</sup> I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 16.

<sup>165</sup> Korespondencja autora pracy z I. Chřibkovą.

<sup>166</sup> Wydawnictwo Schott w międzyczasie przejęło Panton.

<sup>167</sup> por. L. Waškiewicz, *Petr Eben – Jan Amos Komenský. Labyrint světa a ráj srdce. Studium dzieła w poszukiwaniu własnej interpretacji*. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010 (praca magisterska), s. 24. Faktycznie, jak pisze Waškiewicz, w drugim wydaniu na pierwszej stronie pozostawiono rok 2003. Autorka pracy uzyskała również informację od żony kompozytora, że Eben uczestniczył w procesie rewizji. Dr T. Thon w rozmowie z autorem pracy wspomniął, że obecnie sprzedawane wydanie jest w sumie trzecim, gdyż w międzyczasie dokonano jeszcze korekty tłumaczeń tekstów.

<sup>168</sup> G. Rost; G. Westphal, *Petr Eben. Das Orgelwerk Vol. 5. Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens, Momenti d'organo, Choralvorspiele, Campanae gloriosae, Amen – es werde wahr*, Płyta CD, Motette, Düsseldorf 2006. Jest to ostatnia, jak do tej pory, część tej serii. Można uznać ją za niekompletną, gdyż Rost nie nagrał wszystkich solowych utworów organowych Ebena (zob. str. 3 – *Vorbemerkung*).

hermeneutycznego podejścia do organowych utworów Ebena, w której autor szeroko omawia trzy wielkie cykle – *Fausta*, *Hioba* oraz *Labirynt*, obroniona na Uniwersytecie w Stellenbosch (RPA);

– praca licencjacka Danieli Valchařovej „Petr Eben a jeho *Labyrint světa a ráj srdce*” z 2017 roku, obroniona na Uniwersytecie Palackiego w Ołomuńcu;

– praca magisterska Ivany Michalovičovej „Petr Eben / Jan Amos Komenský: *Labyrint světa a ráj srdce*”, obroniona w Akademii Sztuk Sceniczych w Pradze w 2017 roku.

Syntetyczne omówienie *Labiryntu* autorstwa Michaela Heinemanna, w języku niemieckim, odnaleźć można również w publikacji *Zur Orgelmusik Petr Ebens* z 2019 roku<sup>169</sup>. Wszystkie powyżej wymienione prace koncentrują się na formalnej analizie utworu, praktycznie nie uwzględniając zagadnień wykonawczych. Można więc stwierdzić, że cykl ten, stosunkowo niedawno ukończony i wydany, czeka jeszcze na należne mu uznanie i większą popularność wśród wykonawców, słuchaczy oraz muzykologów.

W końcu, należy spróbować sformułować opinię dotyczącą wartości artystycznej dzieła i umiejscowić je wśród innych utworów organowych Ebena. Autor pracy podziela pogląd Thona, który stwierdził, że *Hiob* jest, co prawda, lepszą kompozycją w sensie formalnym, natomiast *Labirynt* słuchacz odbiera jako bardziej przystępny<sup>170</sup>. Istotnie, w dziele na podstawie tekstu Komeńskiego interpretator natknie się na wiele problemów, które wiążą się przede wszystkim z niedokładnością bądź niekonsekwencją zapisu. Zarzut dotyczący „płytkości” *Labiryntu* może mieć związek z decyzją kompozytora, aby zwrócić się w stronę takich rozwiązań harmoniczych i melodycznych, które często nawiązują do tradycyjnej tonalności. Z drugiej strony, rozmach dzieła (czternaście części), oryginalne „stopienie” słowa i muzyki, wypromowanie tekstu w języku narodowym i aktualność przesłania nie pozostawiają wątpliwości, że kompozycję tę należy umieścić wśród najwybitniejszych utworów organowych kompozytora, którymi są, zdaniem autora pracy: *Muzyka niedzielna* (1957-59), *Laudes* (1964), *Faust* (1979-80) oraz *Hiob* (1987).

Dlaczego zatem *Labirynt* nie zyskał jeszcze takiej sławy, mnogości różnych interpretacji oraz nagrań, jak powyższe kompozycje? Wydaje się, że przeważał w tym wypadku czynnik stosunkowo późnego zapisu ostatecznej wersji dzieła (2002 rok) oraz

---

<sup>169</sup> Wydane jako 8. tom serii *Studien der Orgelmusik* przez Butz Musikverlag.

<sup>170</sup> Informacja uzyskana w rozmowie autora pracy z dr. T. Thonem.

choroba kompozytora. Nie było już możliwości, by sam Eben promował utwór, zachęcał do jego wykonywania, pojawiał się na koncertach czy rozmawiał na jego temat z organistami, jak to miało miejsce w wypadku wyżej wymienionych kompozycji. Może jest kwestią czasu, aby *Labirynt* przestał być jedynie ciekawostką, „łabędzim śpiewem” Ebena i zajął godne miejsce w kanonie literatury organowej?



### 3. ANALIZA LABIRYNTU ŚWIATA I RAJU SERCA PETRA EBENA

#### 3.1. MELODIE CYTOWANE W DZIELE

Tradycja drukowanych kancjonałów sięga 1501 roku, kiedy bracia czescy wydali w Pradze pierwszy w Europie zbiór pieśni<sup>171</sup>. Olga Settari, autorka współczesnego opracowania<sup>172</sup> *Kancjonału Amsterdamskiego*, zauważa, że w XVI wieku „pieśń stała się jedną z najbardziej charakterystycznych cech kultury czeskiej, zarówno z literackiego jak i muzycznego punktu widzenia”<sup>173</sup>. Ich liczba tak szybko wzrastała, że niekiedy bracia czescy musieli powoływać specjalne komisje zatwierdzające nowe chorały<sup>174</sup>. Teksty pieśni były oparte na Biblii oraz obserwacji świata; służyły braciom jako wyraz wiary i przekonań religijnych wspólnoty, stając się integralną częścią liturgii<sup>175</sup>.

W tradycję kancjonałów braci czeskich<sup>176</sup> wpisuje się *Kancjonał, to jest księga psalmów i pieśni duchowych ku chwale Bożej i zbawiennej nauce wierzących skomponowanych dawno, a obecnie nowo po czesku ułożonych i razem wydanych*<sup>177</sup>, czyli tak zwany *Kancjonał Amsterdamski*, opracowany przez Komeńskiego i wydany w 1659 roku<sup>178</sup>. Petr Daněk, który przygotował faksymilowe wydanie dzieła, zwraca jednak uwagę na to, że w przeciwieństwie do poprzednich druków, będących pracą kolektywną, *Kancjonał Amsterdamski* został opracowany przez jednego autora<sup>179</sup>. Settari podkreśla z kolei starania Komeńskiego, aby druk nie był zbyt drogi oraz posiadał mały rozmiar, pozwalający wiernym wygodnie go nosić<sup>180</sup>. Śpiewnik zawiera 606 tekstów psalmów, pieśni i chorałów używanych we wspólnocie braci czeskich, z czego 410 posiada zapis menzuralny<sup>181</sup>.

<sup>171</sup> O. Settari, *Foreword* [w:] J. A. Komenský, *Kancionál*, red. O. Settari, Kalich, Praha 1992, s. 24.

<sup>172</sup> Mimo że tytuł publikacji brzmi *Kancionál* Settari nie umieszcza w nim wszystkich pieśni zawartych w oryginale, a jedynie te, których autorem jest najprawdopodobniej Komeński, por. O. Settari, *Foreword* [w:] J. A. Komenský, *Kancionál*, dz. cyt., s. 46-47.

<sup>173</sup> Tamże, s. 25: „The hymn became one of the characteristic features of Czech Culture from both the literary and the musical standpoint”.

<sup>174</sup> Tamże.

<sup>175</sup> Tamże.

<sup>176</sup> P. Daněk, *Commentary...* [w:] J. A. Komenský, *Kancionál. Faksimile vydání...*, dz. cyt., \*34; *Kancjonał Szamotulski* (1561), *Kancjonał Ivančicki* (1564), *Kancjonał Kralicki* (1615), nazwane od miejsc, w którym zostały wydane.

<sup>177</sup> Tamże, s. \*23: „Kancionál, to jest Kniha žalmů a písni duchovních Boží a spasitedlnému věřících vzdělání i dávno prvé i v nově ted' jazykem českým složených a nyní spolu vydaných”.

<sup>178</sup> Tamże, s. \*24.

<sup>179</sup> Tamże, s. \*35.

<sup>180</sup> O. Settari, *Foreword* [w:] J. A. Komenský, *Kancionál*, dz. cyt., s. 27.

<sup>181</sup> P. Daněk, *Commentary...* [w:] J. A. Komenský, *Kancionál. Faksimile vydání...*, dz. cyt., s. \*34.

Chorały z *Kancjonału Amsterdamskiego* Eben wykorzystał po raz pierwszy w dziele *Cantica Comeniana* z 1970 roku. Zbiór ten zawiera opracowania dwunastu pieśni znajdujących się w śpiewniku Komeńskiego. Jedna z melodii – *O Boże veliký* – jest również podstawą pierwszej z jego *Dwóch fantazji chorałowych* skomponowanych w 1972 roku<sup>182</sup>. Eben powrócił do tego zbioru przy okazji improwizacji na temat *Labiryntu świata i raju serca*. Autorowi pracy nie udało się ustalić, z którego wydania *Kancjonału* korzystał czeski kompozytor, jednak wątpliwym jest, by sięgał do oryginału. Po pierwsze, użyta przezeń w *Labiryncie* pieśń *Vy v Boží jméno pokřtění* nie pojawia się w ogóle w *Kancjonale Amsterdamskim*, zaś inne cytowane melodie chorałów – *Drahý poklad moudrosti* oraz *Ježíši, slávo nejvyšší* nie posiadają w nim notacji menzuralnej, więc mogłyby nie przykuć uwagi Ebena, gdyby posługiwał się faksymile.

Z drugiej strony, chorały te musiały być znane w Czechach, o czym świadczy ich obecność w rozmaitych kancjonałach i śpiewnikach XVIII–XX wieku<sup>183</sup>. *Druhý evangelický zpěvník*, opublikowany w 1979 roku, zawiera współczesne wersje wszystkich pieśni użytych w *Labiryncie*, stąd być może właśnie do niego kompozytor sięgał w poszukiwaniu odpowiednich melodii i tekstów. Sugerują to również warianty rytmiczno-melodyczne pieśni zastosowane przez Ebena w cyklu. W tym kontekście warto wspomnieć także o jego zbiorze *Ewangelické chorały z kancjonału Braci Czeskich*. Kompozytor pisze we wstępie do niego, że „w latach 60. zwrócił się do mnie Ewangelicki Kościół Braci Czeskich. Wówczas przygotowywano nowe, obszerne wydanie ewangelickiego kancjonału z ponad stoma chorałami. [...] Poproszono mnie w związku z tym o serię opracowań chorałowych w nowym wprowadzie, lecz nie bardzo dysonującym stylem”<sup>184</sup>. Może więc wtedy kompozytor zapoznał się z tymi melodiami?

Jako pierwsza zagadnienie dotyczące wykorzystania chorałów w *Labiryncie świata i raju serca* opracowała Magdalena Horká (1923-2019), czeska hymnolog, która uczestniczyła również w przygotowaniu do wydania zbioru *Cantica Comeniana*<sup>185</sup>.

<sup>182</sup> P. Eben, *Vorwort* [w:] P. Eben, *Zwei Choralfantasien für Orgel*, Pro Organo/Panton, Praha 1974, s. 4-5.

<sup>183</sup> A. Škarka, *Poznámky* [w:] J. A. Komenský, *Duchovní písně*, red. A. Škarka, Nakladatelství Vyšehrad, Praha 1952, s. 434, 448, 450, 454.

<sup>184</sup> P. Eben, *Vorwort* [w:] P. Eben, *Evangelische Choräle aus dem Kanzional der Böhmisches Brüder (Choralbearbeitungen und Improvisations Modelle)*, Universal Edition, Wien 2002, brak numeru strony: „In den Jahren nach 1960 wandte sich die Evangelische Kirche der Böhmisches Brüder an mich. Damals wurde eine neue, umfangreiche Ausgabe des evangelisches Kanzionals mit einigen hundert Chorälen vorbereitet. (...) Man bat mich daher um eine Reihe von Choral-Sätzen in zwar neuerem, doch nicht ausgesprochen dissonantem Stil”.

<sup>185</sup> M. Horká, [Komentarz] [w:] P. Eben, *Cantica Comeniana I. Deset písní z Amsterdamského kancionálu v úpravě Petra Ebena*, Kalich, Praha 1978, s. 2-3.

W prywatnym liście z 2004 roku do T. Thona<sup>186</sup> przedstawiła ona chorały użyte przez Ebena w poszczególnych częściach cyklu oraz dołączyła krótką historię pochodzenia każdego z nich. Zaznaczyła, że analiza została przygotowana na podstawie nagrania z improwizacjami oraz rozmowy z kompozytorem. Horká, podając pieśni, nie odnosi się jednak w pierwszej kolejności do *Kancjonału Amsterdamskiego*, lecz do *Czeskiego Śpiewnika Ewangelickiego*. Z niewiadomych powodów pominęła ona chorał *Ó Beránku Boží svatý* obecny w XII i XIII części cyklu<sup>187</sup>. Należy również stwierdzić, że w jej omówieniu pojawiają się nieścisłości, w związku z czym piszący te słowa zdecydował się ponownie przestudiować to zagadnienie.

Przy doborze chorałów do *Labiryntu Eben* kierował się „ideą duchową” danej pieśni oraz atrakcyjnością melodii, co podkreślił w rozmowie z autorem pracy T. Thon<sup>188</sup>. Niekonieczna jest zatem dokładna analiza hymnologiczna wszystkich zwrotek. Takie kryteria w doborze pieśni można zaobserwować także we wcześniejszym cyklu *Hiobie*. Przykładowo, finałem utworu (*Boża nagroda*) są wariacje na temat chorału z kancjonałów braci czeskich – *Kristus, příklad pokory*. „Ideą duchową” przyświecającą użyciu tej pieśni jest pochwała dla pokory Hioba, który potrafił przyznać się do grzechu oraz podkreślenie tego, że największym spośród pokornych jest Chrystus, będący „prawdziwą personifikacją niewinnej ofiary aż do końca”<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> Skan listu został udostępniony autorowi pracy przez dr. T. Thona.

<sup>187</sup> I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 25.

<sup>188</sup> Informacja uzyskana w rozmowie autora pracy z dr. T. Thonem.

<sup>189</sup> P. Eben, [Wstęp] [w:] P. Eben, *Job for Organ...*, dz. cyt., brak numeru strony: „(...) Christ is truly the personification of the innocent sufferer to the very end”.

### 3.1.1. K BOHU DUCHU SVATÉMU O TŘI HLAVNÍ CTNOSTI (STUDNĚ NEPŘEVÁŽENA)

Pierwszym z chorałów, który Eben wykorzystał w *Labiryncie* jest *K Bohu Duchu svatému o tři hlavní ctnosti (Studně nepřevážena)*. Pojawia się on w pierwszych trzech częściach cyklu. Melodia ta ma świecką proveniencję i znana była w XVI wieku w różnych wariantach melodycznych i językowych: *Madre non mi far monaca*, *Ich ging einmal spazieren* czy *Une jeune fillette de noble cœur*<sup>190</sup>. Najbardziej znaną religijną kontrafakturę, z tekstem *Von Gott will ich nicht lassen*, napisał do tej melodii Ludwig Helmbold (1532-1598)<sup>191</sup>. Śpiewana jest ona w krajach niemieckojęzycznych również ze słowami Paula Ebera (1511-1569) – *Helft mir Gotts Güte preisen*.<sup>192</sup>

Po raz pierwszy w Czechach pojawiła się w tzw. *Kancjonale Kralickim (Pjsně Duchownj Ewangelistské z Pjsem Swatých...)* z 1615 roku z tekstem *Rozvažujme společně mnohou milost Boží*<sup>193</sup>. Tę kontrafakturę<sup>194</sup> oraz kolejną, z incipitem *Studně nepřevážena*<sup>195</sup>, Komeński umieścił w swoim *Kancjonale*. Zdaniem komeniologa, prof. Antonína Škarki (1906-1972), czeski myśliciel był prawdopodobnie autorem jej słów<sup>196</sup>. Przypisał on ją do *rejestru písní z gruntu nových*<sup>197</sup>, a nie *rejestru písní německých na novo po česku ułożonych*<sup>198</sup>, chcąc zapewne podkreślić w ten sposób, że tekst nie jest bezpośrednim tłumaczeniem wersji niemieckiej, lecz pochodzi z jego własnej inwencji. Słowa Komeńskiego napisane są na motywach tropu *Kyrie fons bonitatis*<sup>199</sup>. Obecnie śpiewana wersja posiada uwspółcześniony tekst i została skrócona do czterech zwrotek<sup>200</sup>.

<sup>190</sup> J. Wendland, "Madre non mi far Monaca": The Biography of a Renaissance Folksongs [w:] *Acta Musicologica*, Volume XLVIII/1976: Fasc. II/July-December, s. 197-204.

<sup>191</sup> P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach II. Works based on Chorales*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, s. 148.

<sup>192</sup> Tamże, s. 41.

<sup>193</sup> *Pjsně Duchownj Ewangelistské z Pjsem Swatých...*, Kralice 1615, s. 69-70; M. Horká, List do dr. T. Thona opisujący chorały użyte w *Labiryncie świata i raju* serca P. Ebena (niepublikowany); *Evangelický zpěvník*, Českobratrská církev evangelická, Praha 2021, s. 752-753.

<sup>194</sup> J. A. Komenský, *Kancyonál. Faksimile vydání...*, dz. cyt., s. 670-671.

<sup>195</sup> Tamże, s. 506-508.

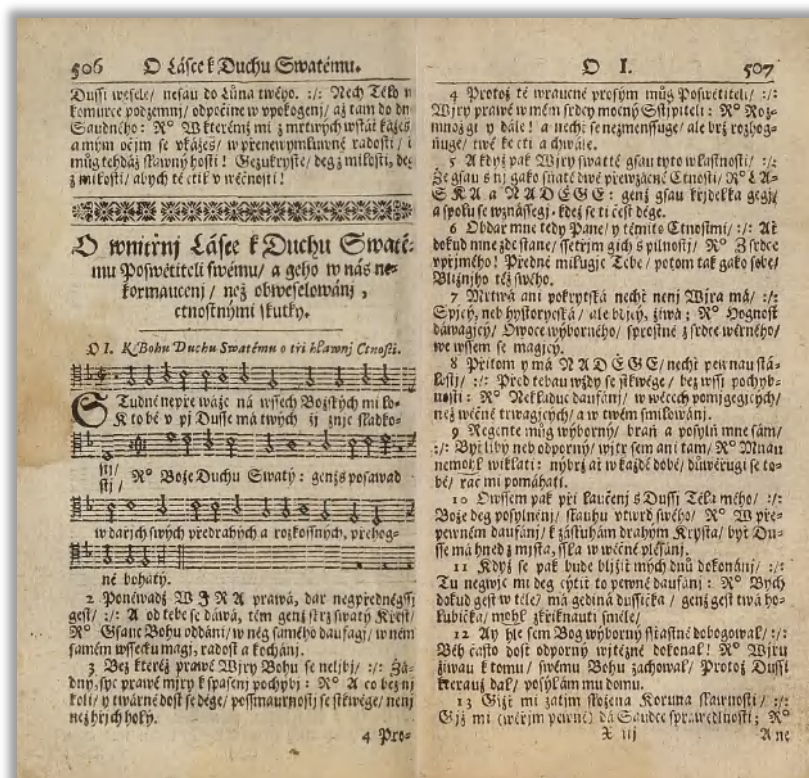
<sup>196</sup> A. Škarka, *Seznam duchovní písní J. A. Komenského podle nynějšího stavu vědeckého bádání* [w:] J. A. Komenský, *Duchovní písně...*, dz. cyt., s. 492.

<sup>197</sup> J. A. Komenský, *Kancyonál. Faksimile vydání...*, dz. cyt., s. 731-733.

<sup>198</sup> Tamże, s. 730-731.

<sup>199</sup> *Evangelický zpěvník...*, Praha 2021, dz. cyt., s. 752-753.

<sup>200</sup> *Evangelický zpěvník*, Synodní rada českobratrská církev evangelická, Praha 1979, s. 520; *Evangelický zpěvník...*, Praha 2021, dz. cyt., s. 752-753.



Ilustracja 1. Pieśń K Bohu Duchu swatému o tři hlavní ctnosti w Kancjonale Amsterdamskim (faksymile)

O – I K Bohu Duchu swatému o tři hlavní ctnosti

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

Bo - že Du - chu sva - tý, jenžs po - sa - vad v da - řích

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

Ilustracja 2. Pieśń K Bohu Duchu swatému o tři hlavní ctnosti z Kancjonálu Amsterdamskiego we współczesnej notacji nutowej, za: J. A. Komenský, Kancionál, Kalich, Praha 1992, s. 138

Tekst chorału jest modlitwą do Boga, Ducha Świętego o łaskę wiary, nadziei i miłości. Podmiot liryczny zwraca uwagę na rolę Chrztu Świętego, będącego warunkiem otrzymania cnót kardynalnych. Są one połączone i jedynie uzyskanie wszystkich trzech prowadzi człowieka do zbawienia. Narrator prosi również Boga o opiekę w złych i dobrych czasach, wsparcie w godzinę śmierci oraz jak najszybsze dostąpienie łaski Nieba.

### 3.1.2. O DRAHÉM A SPASITEDLNÉM DÍLE SLOVA BOŽÍHO (DRAHÝ POKLAD MOUDROSTI)

Eben zacytował chorał *O drahém a spasitedlném díle slova Božího* w częściach V–VIII *Labiryntu*. Autorem melodii był być może<sup>201</sup> Hans (Johann) Kugelman (ok. 1495-1542), niemiecki kompozytor i trębacz działający m.in. na dworze w Królewcu<sup>202</sup>. Po raz pierwszy została ona wydrukowana w zbiorze *Gantz neue geystliche teütsche Hymnus und gesang* z 1527 roku bez podania autora, zaś jej pierwotny niemiecki tekst był „pieśnią Maryi, matki Chrystusa” – *Dich lob’n wir Gott mit eine*<sup>203</sup>. Kontrafaktura do tej melodii z incipitem *Ein edler Schatz der Weisheit*<sup>204</sup> pojawia się przypuszczalnie pierwszy raz w *Kirchengeseng* z 1566 roku<sup>205</sup>, a za jej autora uważany jest Jan Korytanský (zm. 1582).

Tłumaczenie tych słów na język czeski (najprawdopodobniej własne)<sup>206</sup> zawarł Komeński w *Kancjonale Amsterdamskim*<sup>207</sup>. Twórca *Labiryntu* umieścił ten chorał w *rejestrze pieśni niemieckich na nowo po czesku ułożonych*, podając przy tym oryginalny niemiecki tytuł – *Ein edler Schatz der Weisheit*<sup>208</sup>. Inne czeskie wersje tego chorału to *Mocný všech věků Králi* z *Kancjonálu Szamotulskiego* (1561)<sup>209</sup> prawdopodobnie autorstwa Martina Abdona (1529-1561)<sup>210</sup> i *Křestían sinš Boží řeči* z *Kancjonálu całoročného* (1610)<sup>211</sup>. Pierwsza z nich pojawiła się również w śpiewniku Komeńskiego<sup>212</sup>.

<sup>201</sup> M. Horká, List do dr. T. Thona..., dz. cyt.; *Evangelický zpěvník...*, Praha 1979, dz. cyt., s. 619; *Evangelický zpěvník...*, Praha 2021, dz. cyt., s. 400-401.

<sup>202</sup> H.-W. Heister, hasło *Kugelman, Hans* [w:] *Deutsche Biographie*, dostępne online: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd123857775.html#ndbcontent> (dostęp 04.11.2021).

<sup>203</sup> *Gantz neue geystliche teütsche Hymnus*, red. J. Gutknecht, Nürnberg 1527, s. 2-3; *Evangelický zpěvník...*, Praha 2021, dz. cyt., s. 400-401.

<sup>204</sup> *Kirchengeseng darinnen die Heubartickel des Christlichen glaubens kurtz gefasset vnd ausgeleget sind...*, red. M. Thamm, Ivančice 1566, s. 193[v]; *Evangelický zpěvník...*, dz. cyt., Praha 2021, s. 400-401.

<sup>205</sup> Horká błędnie podaje tzw. *Niemiecki Kancjonał Jana Roha* (1544) wydany w Norymberdze, jednak pieśń ta jest w nim nieobecna, por. *Ein Gesangbuch der Brüder in Behemen...*, red. J. Horn, Nürnberg 1544, *Register dieses Gesangbüchleins* (brak numerów stron).

<sup>206</sup> por. A. Škarka, *Seznam duchovní písní...* [w:] J. A. Komenský, *Duchovní písně...*, dz. cyt., s. 494.

<sup>207</sup> J. A. Komenský, *Kancyonál. Faksimile vydání...*, dz. cyt., s. 568-569.

<sup>208</sup> Tamże, s. 730.

<sup>209</sup> *Písně duchovnj ewangelistské: opét znowu prehlédnuté...*, Szamotuły 1561, s. 792.

<sup>210</sup> *Evangelický zpěvník...*, Praha 2021, dz. cyt., s. 994-995.

<sup>211</sup> *Kancionál celoroční v kterémž písně duchovní*, red. T. Řešátko Soběslavský, Praha 1610, s. [po Svaté Trojici] 152[v]-153[r].

<sup>212</sup> J. A. Komenský, *Kancyonál. Faksimile vydání...*, dz. cyt., s. 524-526.

Słowa *O drahém a spasitedlném díle slova Božího* przechodziły przeobrażenia, co można zauważyć, prześledziwszy Śpiewniki Ewangelickie z 1927<sup>213</sup>, 1979<sup>214</sup> oraz 2021 roku<sup>215</sup>; zmieniony został również incipit na *Moudrosti poklad z nebe*. Tekst chorału mówi o wielkiej łasce, jaką ludzie otrzymali od Boga, czyli jego Słowie, gdyż w nim jest cała mądrość oraz możliwość poznania Stwórcy. Podmiot przestrzega, że ci, którzy nie słuchają słów Boga tylko ludzi, nie będą zbawieni. Zwraca uwagę na to, że Słowo będzie trwać wiecznie, przestrzegając ludzi przed grzechem, zatem nie należy Je lekceważyć. Pismo ma moc podtrzymania na duchu tych, którzy cierpią, a zachowując Słowo, będą oni wywyższeni. W zakończeniu podmiot prosi Boga o opiekę nad ludźmi i przyrzeka być wiernym jego Słowu na wieki.

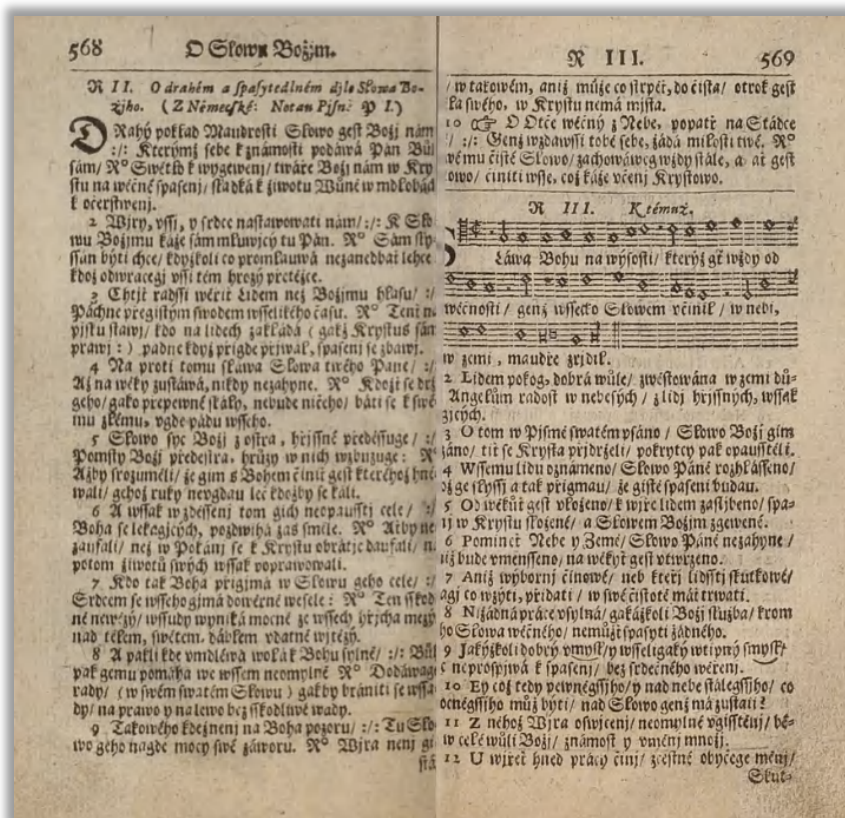
---

<sup>213</sup> *Zpěvník Českobratrské Církve Evangelické*, II wydanie, Synodní rada českobratrská církev evangelická, Praha 1927, s. 101.

<sup>214</sup> *Evangelický zpěvník...*, Praha 1979, dz. cyt., s. 619.

<sup>215</sup> *Evangelický zpěvník...*, Praha 2021, dz. cyt., s. 400-401.





Ilustracja 3. Pieśń *O drahém a spasitedlném díle slova Božího* w *Kancjonale Amsterdamskim*; brak notacji menzuranej, autor odsyła po nią do chorálu *Mocný všech věků Králi* (faksymile)

R – II O drahém a spasitedlném díle slova Božího.  
(Z německé; notou písně P – I)

Dra-hý po-klad moudro - sti slo - vo jest Bo - ži nám,  
kterýmž se - be k známo - sti po - dá - vá Pán Bůh sám,

svě - tlo k vyje - ve - ní tvá-ře Bo-ží nám v Kri-stu na věč-né

spa-se-ní, sladká k živo-tu vů - ně v mdlobách k očerstvení.

Ilustracja 4. Pieśń *O drahém a spasitedlném díle slova Božího* z *Kancjonalu Amsterdamskiego* we współczesnej notacji nutowej, za: J. A. Komenský, *Kancionál*, Kalich, Praha 1992, s. 154



### 3.1.3. NEJBEZPEČNĚJŠÍ VĚC VŽDYCKY POKÁNÍ ČINITI A U NOH SPASITELE LEŽE MILOSTI HLEDATI (JEŽÍŠI, SLÁVO NEJVYŠŠÍ)

Eben wykorzystał chorał *Nejbezpečnější věc vždycky pokání činiti a u noh spasitele leže milosti hledati* w częściach X–XI *Labiryntu*. *Nový evangelický zpěvník* identyfikuje źródło tej melodii w *Eyn geystlich Gesangk Buchleyn*, opublikowanym w 1524 roku przez Johanna Waltera<sup>216</sup>. W tym szesnastowiecznym śpiewniku posiada ona tekst *Es spricht der Unweisen Mund wohl*, będący parafrazą Psalmu 14 napisaną przez Marcina Lutera (1483-1546)<sup>217</sup>. Słowa te (bez melodii) zawarte są także w najstarszym luterzańskim śpiewniku, tzw. *Achtliederbuch*<sup>218</sup>.

Omawiana melodia po raz pierwszy pojawiła się w Czechach w *Kancjonale Jana Roha* z tekstem *Bože věků všemohoucí*<sup>219</sup>. Jego przekład – *O höchster Gott von Ewigkeit* – odnaleźć można w niemieckiej wersji tegoż śpiewnika<sup>220</sup>, jak również polskiej – *Boże, wieków wszechmogący*<sup>221</sup>. Inny czeski tekst do tej melodii napisał biskup Jan Augusta (1500-1572)<sup>222</sup>. Ta wersja, *Přikazateli Ježíši*, znajduje się m.in. w *Kancjonale Szamotulskim* (1561)<sup>223</sup> oraz *Kancjonale Ivančickim* (1564)<sup>224</sup>. Kolejna kontrafaktura, autorstwa najpewniej Komeńskiego<sup>225</sup>, *Ježíši, slávo nejvyšší*, jest tłumaczeniem chorału *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* autorstwa Bartholomäusa Ringwaldta (1530-99)<sup>226</sup>. Ta niemiecka pieśń posiada w oryginale inną melodię i zapewne dlatego Komeński umieścił *Ježíši, slávo nejvyšší* w grupie *pieśni z gruntu nowych*<sup>227</sup>. Nie wiadomo jednak, dlaczego czeski myśliciel zdecydował się na połączenie tych słów z inną muzyką. Warto odnotować, że w *Kancjonale Amsterdamskim* znajdują się także wspomniane kontrafaktury – *Bože věků všemohoucí*<sup>228</sup> oraz *Přikazateli Ježíši*<sup>229</sup>.

<sup>216</sup> *Evangelický zpěvník...*, Praha 2021, dz. cyt., s. 785-786; *Wittenbergisch Geistlich Gesangbuch*, red. J. Walter, T. Trautwein'sche Buch- und Musikalien Handlung, Berlin 1878, s. 60-62.

<sup>217</sup> M. Pilch, *Początki kultury muzycznej okresu Reformacji w północnych i środkowych Niemczech* [w:] K. Lukas (red.), *Północnoniemiecka szkoła organowa oraz Johann Sebastian Bach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2017, s. 27.

<sup>218</sup> Tamże, s. 36.

<sup>219</sup> A. Škarka, *Poznámky* [w:] J. A. Komenský, *Duchovní písně...*, dz. cyt., s. 450.

<sup>220</sup> *Ein Gesangbuch der Brüder in Behemen...*, Nürnberg 1544, dz. cyt., s. 129[v].

<sup>221</sup> *Cantional albo Księgi Chwał Boskich...*, red. ks. Walenty z Brzozowa, Królewiec Pruski 1554, brak numeracji stron, pieśń MXIII.

<sup>222</sup> M. Horká, List do dr. T. Thona..., dz. cyt.; *Evangelický zpěvník*, Praha 2021 dz. cyt., s. 785-786.

<sup>223</sup> *Pjsně duchownj ewangelistské: opět znou přehlédnuté...*, Szamotuły 1561, dz. cyt., s. 686.

<sup>224</sup> *Pjsně duchownj ewangelistské: opět znou přehlédnuté...*, Ivančice 1564, dz. cyt., s. 323v.

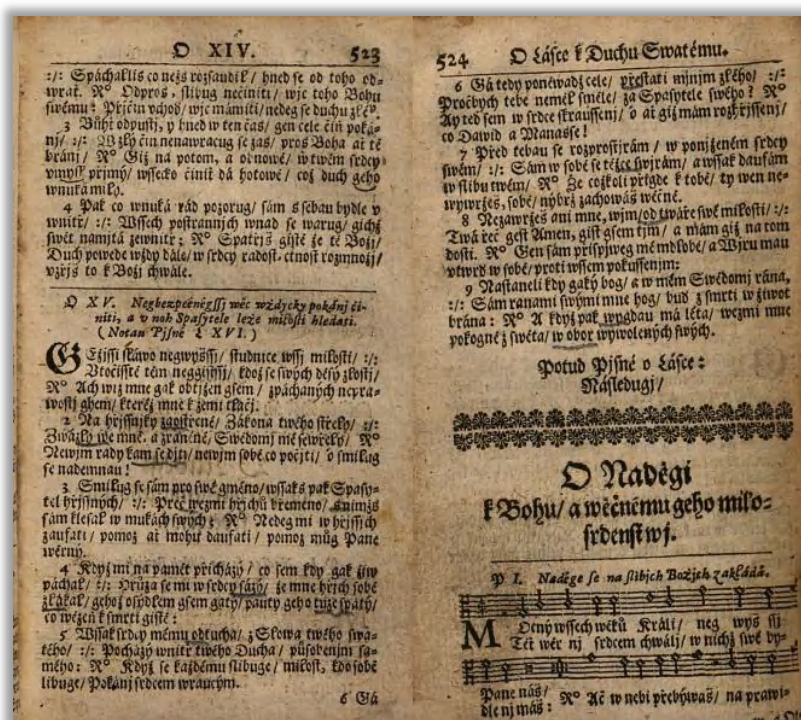
<sup>225</sup> por. A. Škarka, *Seznam duchovní písní...* [w:] J. A. Komenský, *Duchovní písně...*, dz. cyt., s. 493.

<sup>226</sup> por. A. Škarka, *Komenský jako hymnograf a jeho místo v dějinách české duchovní písně...* [w:] J. A. Komenský, *Duchovní písně...*, dz. cyt., s. 26; *Evangelický zpěvník...*, Praha 1979, dz. cyt., s. 682.

<sup>227</sup> J. A. Komenský, *Kancyonál. Faksimile vydání...*, dz. cyt., s. 737.

<sup>228</sup> Tamże, s. 469-471.

<sup>229</sup> Tamże, s. 544-555.



Ilustracja 5. Pieśń *Nejbezpečnější věc vždycky pokání činiti a u noh Spasitele leže milosti hledati* w *Kancjonale Amsterdamskim*; brak notacji menzurальной, autor odsyła po nią do chorału *Bože věků všemohoucí* (faksymile)

O – XV *Nejbezpečnější věc vždycky pokání činiti a u noh Spasitele leže milosti hledati.*  
(*Notou písne L – XVI*)

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

Ilustracja 6. Pieśń *Nejbezpečnější věc vždycky pokání činiti a u noh Spasitele leže milosti hledati* z *Kancjonálu Amsterdamského* we współczesnej notacji nutowej, za: J. A. Komenský, *Kancionál*, Kalich, Praha 1992, s. 145

Tekst chorału wychwala Jezusa, będącego źródłem wszelkiej łaski. Podmiot liryczny prosi Syna Bożego o opiekę i uchronienie od grzechu. Błaga również o miłosierdzie oraz przebaczenie wszystkich przewinień, gdyż jego serce jest gotowe do nawrócenia. Narrator jest pewien, że Bóg wybaczy mu, tak jak uczynił to względem królów Dawida i Manasses. W ostatniej strofie prosi o spokojną śmierć oraz dostąpienie Wiecznego Szczęścia.

### 3.1.4. Ó BERÁNKU BOŽÍ SVATÝ

Chorał *Ó beránku boží svatý* zacytowany jest w częściach XII–XIII *Labiryntu* Ebena. Twórcą niemieckiego oryginału, *O Lamm Gottes unschuldig*, był Nicolaus Decius (ok. 1485-1546)<sup>230</sup>. Pieśń została po raz pierwszy wydrukowana w Rostocku, w zbiorze *Geystlyke leder* z 1531 roku, zaś jej tekst jest parafrazą *Agnus Dei*<sup>231</sup>.

Na język czeski jako pierwszy przetłumaczył ten chorał najprawdopodobniej Komeński<sup>232</sup> i umieścił w swoim kancjonale w *rejestrze pieśni niemieckich na nowo po czesku ułożonych*<sup>233</sup>. Przekład dokonany przez autora *Labiryntu* opiera się na wersji niemieckiej oraz polskiej<sup>234</sup>. Autorowi niniejszej pracy udało się odnaleźć dwie polskojęzyczne wersje tej pieśni, pochodzące najprawdopodobniej z początku XVI wieku – *Baranku Boży niewinny*<sup>235</sup> oraz *O Baranku Boży święty*<sup>236</sup>. Wydaje się, że Komeński mógł znać tę drugą wersję<sup>237</sup>, w której niemieckie słowo *unschuldig* (niewinny) zamienione jest na *święty*, podobnie jak w jego przekładzie.

Tekst chorału jest rozszerzeniem *Agnus Dei*. Oprócz prośby o zmiłowanie autor przedstawia główną przyczynę męki Chrystusa – śmierć za grzechy ludzkości oraz jej konsekwencję – otwarcie bram Nieba.

---

<sup>230</sup> A. Leahy, *J. S. Bach's „Leipzig” Chorale Preludes. Music, Text, Theology*, ed. R. A. Leaver, The Scarecrow Press, Plymouth, 2011, s. 91.

<sup>231</sup> Tamże, wersja w dialekcie niskoniemieckim – *O Lam Gottes unschuldich*.

<sup>232</sup> A. Škarka, *Seznam duchovní písní...* [w:] J. A. Komenský, *Duchovní písně...*, dz. cyt., s. 495.

<sup>233</sup> J. A. Komenský, *Kancyonál. Faksimile vydání...*, dz. cyt., s. 730.

<sup>234</sup> Tamże, s. 379: „z německé a polské”.

<sup>235</sup> *Cantional, to jest Pieśni Krześciańskie ku Chwale Boga...*, red. P. Artomiusz, Toruń 1620, brak numeracji stron, Pieśń LXIII. *O Lamb Gottes unschuldig*.

<sup>236</sup> *Hymny albo pieśni duchowne...*, red. ks. J. Turnowski, Gdańsk 1628, s. 31 (tylko tekst); *Kancyonál to jest Księgi Psalmow y Piesni Duchownych...*, Gdańsk 1636, s. 327-328 (melodia z tekstem).

<sup>237</sup> Podobnie sugeruje Škarka, por. A. Škarka, *Poznámky* [w:] J. A. Komenský, *Duchovní písně...*, dz. cyt., s. 434.



Ilustracja 7. Pieśń Ó Beránku Boží svatý w Kancjonale Amsterdamskim (faksymile)

F – XXV K témuž.

(Z německé a polské)



Ilustracja 8. Pieśń Ó Beránku Boží svatý z Kancjonálu Amsterdamského ve współczesnej notacji nutowej, za: J. A. Komenský, *Kancionál*, Kalich, Praha 1992, s. 113

### 3.1.5. VY V BOŽÍ JMÉNO POKŘTĚNÍ

Jak wspomniano wcześniej, ostatni z chorałów zacytowanych przez Ebena w *Labiryncie* (XIV część) nie pochodzi z *Kancjonału Amsterdamskiego*. Najprawdopodobniej<sup>238</sup> jest to pieśń *Vy v Boží jméno pokřtění*. Jej melodia po raz pierwszy pojawiła się w *Kancjonale Jana Roha* (1545) z tekstem *Všickni věrní Pána znejme*<sup>239</sup>. Jest ona obecna również w tłumaczeniach śpiewnika; niemieckim – *Lob sey dem allmechtigen Gott*<sup>240</sup> oraz polskim – *Wszyscy wierni pana znamy*<sup>241</sup>. Z kolei pierwotną wersję słów *Vy v Boží jméno pokřtění*, autorstwa biskupa Augusty (*Nuž všichni znovu zrození*), odnaleźć można w *Kancjonale Szamotulskim* (1561), jednak przypisana jest do niej inna melodia<sup>242</sup>. Przypuszczalnie po raz pierwszy melodię *Všickni věrní Pána znejme*, połączoną z tekstem Augusty, zawiera *Kancjonał Kralicki* (1615)<sup>243</sup>. Słowa chorału przeszły przeobrażenia i ich uwspółcześniona wersja znajduje się w XX-wiecznych śpiewnikach ewangelickich<sup>244</sup>.

Do melodii tej istnieje również tekst pochodzący z *Praxis pietatis* Komeńskiego, będący połączeniem kilku modlitw, które w XIX wieku przystosowano do śpiewania<sup>245</sup>. Słowa te, z incipitem *Chvála Bohu, nový den ted'*, pojawiają się w XX-wiecznych śpiewnikach ewangelickich ze wskazaniem nazwiska autora<sup>246</sup>.

W tekście *Vy v Boží jméno pokřtění* podmiot zwraca uwagę na łaskę oczyszczenia dokonującego się przez Chrzest Święty, dzięki któremu człowiek rodzi się na nowo. Podkreśla, że chrześcijanie są ludem wybranym oraz odkupionym i powinni wszystko czynić na chwałę Bożą. Narrator wskazuje, że jedynie prawdziwie kochający Boga dostąpią łaski przebywania w Jego Królestwie. Na końcu prosi o zbawienie, które otrzymać ma poprzez Chrzest oraz zachowywanie słów Chrystusa w swoim sercu.

<sup>238</sup> M. Horká, List do dr. T. Thona..., dz. cyt.; I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 27-28.

<sup>239</sup> M. Horká, List do dr. T. Thona..., dz. cyt.; K. Smékalová, *Kancionál Jana Roha a Kancionál Ivančický. Příspěvek k vymezení pojmu redakce ve sféře bratrské hymnografie*, Masarykova Univerzita, Brno 2010, s. 61 (praca licencjacka); *Evangelický zpěvník...*, Praha 2021, dz. cyt., s. 462.

<sup>240</sup> *Ein Gesangbuch der Brüder in Behemen...*, red. J. Horn, Nürnberg 1544, dz. cyt., s. 8[r].

<sup>241</sup> *Cantional albo Księgi Chwał Boskich...*, Królewiec Pruski 1554, dz. cyt., pieśń HXIII.

<sup>242</sup> *Pjsně duchownj ewangelistské: opět znovu přehlédnuté...*, Szamotuły 1561, dz. cyt., s. 445; Podobnie jest w: *Pjsně duchownj ewangelistské: opět znovu přehlédnuté...*, Ivančice 1564, dz. cyt., s. 212[r].

<sup>243</sup> *Pjsně duchownj ewangelistské z Pjsem Swatých...*, Kralice 1615, dz. cyt., s. 298; Co ciekawe, kancjonał ten prezentuje jeszcze jedną kontrafakturę, *Pán Bůh v staré Církvi*; por. s. 261.

<sup>244</sup> *Evangelický zpěvník...*, Praha 1979, dz. cyt., s. 629; *Evangelický zpěvník*, Praha 2021, dz. cyt., s. 462.

<sup>245</sup> J. A. Komenský, *Praxis pietatis, to jest, o cvičení se v pobožnosti pravé*, Českobratrské knihkupectví, Brno 1992, s. 360-362; A. Škarka, *Poznámky* [w:] J. A. Komenský, *Duchovní písně...*, dz. cyt., s. 390.

<sup>246</sup> *Zpěvník Českobratrské Církve Evangelické...*, Praha 1927, dz. cyt., s. 36; *Evangelický zpěvník...*, Praha 1979, dz. cyt., s. 318.

# VY V BOŽÍ JMÉNO POKŘTĚNÍ

455

pův. nápěv Všichni věrní Pána znejme

1541

1. Vy v Bo-ží jmé - no po - křtě - ní a všich - ni  
zno - vu zro - ze - ní z vo - dy a z Du - cha  
sva - té - ho, chval - te mi - le Bo - ha své - ho!

*Ilustracja 9. Pieśń Vy v Boží jméno pokřtění w wersji współcześnie śpiewanej, za: Evangelický zpěvník, Synodní rada českobratrská církev evangelická, Praha 1979, s. 629*

### 3.1.6. EJ LÁSKO, LÁSKO (LÁSKA)

W piątej części cyklu kompozytor wykorzystuje ludową melodię morawską *Ej lásko, lásko*. Pieśń pochodzi z okolic Kuželowa<sup>247</sup>, znajdującego się południowej części Moraw. Pierwsza większa przygoda Ebena z folklorem miała miejsce w 1952 roku, gdy był jeszcze studentem. Na zlecenie Państwowego Instytutu Pieśni Ludowej w Brnie (obecnie Instytut Etnologii w Akademii Nauk Republiki Czeskiej) zajmował się zbieraniem niezapisanych do tej pory pieśni ludowych w oryginalnym dialekcie morawsko-śląskim<sup>248</sup>. Udał się w tym celu w rejony Śląska Cieszyńskiego oraz Beskidu Śląskiego<sup>249</sup>. Eben był zafascynowany tymi pieśniami i podkreślał, że melodie ludowe są „wielkim skarbem” i „niezwykłe, zawierające w sobie swoją historię”<sup>250</sup>. Fascynacja kulturą i atmosferą tych okolic oraz melodyką pieśni sprawiła, że Eben zdecydował się napisać cykl *Písně z Těšínska* na głos i fortepian, będący aranżacją jedenastu ludowych melodii z tego regionu<sup>251</sup>. Inną związaną z folklorem publikacją autora *Labiryntu* jest zbiór *Lidové písně a koledy*, którego głównym celem miało być „ciągłe zapoznavanie dzieci z bogactwem pieśni ludowych”<sup>252</sup>. Zawiera on 115 prostych opracowań melodii, wśród których znajduje się również cytowana w *Labiryncie* *Ej lásko, lásko*.



*Ilustracja 10. Melodia pieśni ludowej Ej lásko, lásko, za: F. Bartoš, L. Janáček, Kytice z národních písní moravských, E. Šolc, Telč 1890, s. 1*

<sup>247</sup> F. Bartoš, L. Janáček, *Kytice z národních písní moravských*, E. Šolc, Telč 1890, s. 1; P. Eben, *Czech Folk Songs and Carols*, Schott, Mainz 1960, s. 37.

<sup>248</sup> M. Markham, *A Study of Písně z Těšínska of Petr Eben*, Florida State University 2009 (dysertacja doktorska), s. vii.

<sup>249</sup> Tamże, s. 13.

<sup>250</sup> Tamże, s. 14: „I think Czech folksongs are really the great treasure! Our folksongs are very rare, holding in them its history”.

<sup>251</sup> Tamże, s. 13.

<sup>252</sup> P. Eben [Wstęp] [w:], P. Eben, *Czech Folk Songs and Carols...*, dz. cyt., s. 3: „Hlavním posláním této publikace je seznámit znovu a nově děti s bohatstvím lidových písní”.

Słowa tej krótkiej pieśni morawskiej są melancholijną refleksją na temat niestałości uczucia. Charakterystyczne są w nich porównania miłości do zjawisk obecnych w przyrodzie – odpływającej wody (rzeki) oraz wędnięcia rozmarynowych listków.

W kontekście użycia pieśni *Ej, lásko, lásko* przez Ebena ciekawy jest fakt, że Komeński był z pochodzenia Morawianinem<sup>253</sup> oraz autorem mapy Moraw, ukończonej ok. 1627 roku<sup>254</sup>. Była ona reprodukowana jeszcze trzysta lat po jego śmierci<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> J. A. Komeński, *Jedynie konieczne. Unum necessarium*, tłum. J. Sachse, Pracownia Borgis, Wrocław 1999, s. 10.

<sup>254</sup> L. Zapletal, *Komenského mapa Moravy z roku 1627*, Univerzita Palackého v Olomouci, Okresní Vlastivědné Muzeum J. A. Komenského v Přerově, Přerov 1979, s. 6.

<sup>255</sup> Tamże, s. 7.



### 3.2. ANALIZA TECHNIKI KOMPOZYTORSKIEJ, FORMY I SYMBOLIKI UTWORU

Przystępując do analizy *Labiryntu świata i raju serca*, autor pracy postanowił oprzeć się na metodzie **interpretacji integralnej dzieła muzycznego**, sformułowanej przez prof. Mieczysława Tomaszewskiego (1921–2019). Niezwykle ważny jest jego postulat, „by ujrzeć dzieło w pełni, by zbliżyć się do tego, co w nim najbardziej istotne lub by odczytać jego przesłanie”<sup>256</sup>, pokrywający się z cytowanymi wcześniej słowami Ebena o konieczności zawarcia przekazu w utworze. Tomaszewski oparł swoją metodę na czterech zasadach<sup>257</sup>:

- **komplementarności**, mówiącej o tym, że analizę techniczno-formalną utworu należy uzupełnić o badanie jego ekspresji;
- **ontologicznej pełni**, zakładającej uwzględnienie w interpretacji czterech faz utworu – koncepcji (kompozytor-tekst muzyczny), realizacji artystycznej (artysta-wykonanie), percepcji (słuchacz-odbiorca), recepcji (utwór i odbiór w kulturze);
- **kontekstualności**, postulującej ukazanie genezy utworu oraz uchwycenie jego echa i rezonansu;
- **hierarchizacji**, polegającej na umiejscowieniu dzieła w hierarchicznym kanonie danej kultury oraz spojrzenie na nie w polu wartości.

Część postulatów przedstawionych w powyższych zasadach została już w tej pracy wypełniona (przede wszystkim geneza, echo, rezonans i hierarchizacja). W dalszej części przedstawiona będzie analiza dzieła z naciskiem na wspomniane wyżej badanie ekspresji, charakteru poszczególnych fragmentów, odczytanie przesłania i wszystkich tych czynników, które są potrzebne do kreacji własnej interpretacji *Labiryntu*.

Eben napisał we wstępie do dzieła, że w *Labiryncie* „chodziło przede wszystkim o pracę motywiczną, przez którą chciałem uchwycić symboliczną treść obrazu [literackiego] i przekształcić go w obraz muzyczny”<sup>258</sup>. Wymienia również kilka motywów-symboli, takich jak „wystrelki strzał i ich lot [oraz] magiczne obroty koła

---

<sup>256</sup> M. Tomaszewski, *W stronę interpretacji integralnej dzieła muzycznego* [w:] M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 49.

<sup>257</sup> w oparciu o: M. Tomaszewski, *W stronę interpretacji integralnej...* [w:] M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego...*, dz. cyt., s. 56-64.

<sup>258</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrnt světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9: „(...) šlo především o práci s motivy, již jsem chtěl postihnout symbolický obsah obrazu a proměnit ho v obraz hudební”.

Fortuny”<sup>259</sup>. Wydawać by się mogło, że trzeba jedynie wyłuskać programowe motywy i zidentyfikować w nich symbole, odnosząc się do fragmentów tekstu Komeńskiego w poszukiwaniu własnej interpretacji muzyki Ebena. Istotnie, tego typu analogie są niejednokrotnie bardzo czytelne, lecz niezwykle trudno byłoby zanalizować w ten sposób cały utwór, szukając niejako „na siłę” w każdej nucie nawiązań do recytowanych fragmentów *Labiryntu*. W związku z tym słuszne wydają się spostrzeżenia K. Vondrovicovej-Červenkovéj, która wielokrotnie rozmawiała z kompozytorem o utworze: „Przede wszystkim w ogóle nie mówiłabym o „programie” czy też „muzyce programowej” w przypadku P[etra]E[ben]. Tekst lub temat jako taki jest dla niego inspiracją, okazją, aby wyrazić konkretne przesłanie duchowe. Z pewnością nie jest możliwym odszukać we wszystkich częściach *Labiryntu* muzyczne motywy, które opisują tekst w konkretny sposób (występują takowe, ale w kontekście całego dzieła stanowią mniejszość, autor porusza się o wiele częściej na płaszczyźnie symbolu)”<sup>260</sup>. Ebenowi mogło chodzić zatem nie o zilustrowanie dzieła Komeńskiego, lecz przedstawienie swojego muzycznego komentarza do tekstu czeskiego myśliciela i wzmocnienie jego przesłania.

Jaki zatem przyjąć klucz w poszukiwaniu symboli? Zdaniem piszącego te słowa, analiza *Labiryntu* nie może sięgać zbyt głęboko. Kierując się przytaczanymi wielokrotnie w tej pracy wypowiedziami Ebena o komunikatywności jego muzyki, autor pracy przyjął, że słuchacz cyklu nie powinien mieć problemu z odczytaniem symboli i przekazu dzieła, stąd elementy niezbędne do „odkodowania” *Labiryntu* nie mogą być ukryte i wielowarstwowe. Będzie to oczywiście interpretacja **subiektywna** i zawierająca jedynie **propozycję** odczytania tekstu muzycznego. O różnych możliwościach odkodowania dzieła pisał prof. Gunther Rost w korespondencji z autorem pracy: „[To, co Panu napisałem], to są wszystko myśli, które ma się jako interpretator i wobec których w szczegółach nie znalazłem sprzeciwu u Ebena, a raczej zachętę. Myślę jednak, że tego typu kompozycji nie da się sprowadzić do jednej płaszczyzny znaczeniowej”<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>260</sup> Korespondencja autora pracy z K. Vondrovicovou-Červenkovą: „Zunächst einmal würde ich bei PE überhaupt nicht von "Programm" oder vielleicht "Programmmusik" sprechen. Der Text oder das Thema ist für ihn eine Inspiration, eine Gelegenheit, eine bestimmte geistige Botschaft zum Ausdruck zu bringen. Es ist sicherlich nicht möglich, in allen Teilen des Labyrinths nach musikalischen Motiven zu suchen, die den Text konkret beschreiben (es gibt einige, aber im Kontext des gesamten Werks sind sie eine Minderheit, der Autor bewegt sich viel mehr auf der Ebene der Symbolik)”.

<sup>261</sup> Korespondencja autora pracy z prof. G. Rostem: „Das sind alles Gedanken, die man sich als Interpret macht, und bei denen ich im Einzelnen bei Eben keinen Widerspruch, sondern Ermutigung gefunden habe. Ich glaube allerdings, dass sich eine solche Komposition nicht auf eine einzige Bedeutungsebene festlegen lässt”.

Z tej przyczyny zamieszczono poglądowo fragmenty interpretacji autorstwa innych badaczy *Labiryntu*.

Piszący te słowa pragnie jeszcze zwrócić uwagę na istotny zabieg kompozytorski zastosowany w *Labiryncie*, a mianowicie uproszczenie języka muzycznego. Objawia się ono licznymi fragmentami osadzonymi w harmonice dur-moll oraz częstym użyciem akordów o tradycyjnej, tercjowej strukturze. Pod tym względem *Labirynt* różni się od innych „literackich” cykli Ebena, gdzie użycie dysonansu jest dużo bardziej radykalne. Nawet we wstępie do wydania nutowego *Fausta* napisano, że dla osiągnięcia kontrastu między dobrem i złem w duszy bohatera dramatu kompozytor rozszerzył spektrum instrumentu „dodając do jego tradycyjnej dostojności również trywialną wulgarność organów katarynkowych”<sup>262</sup>. Na ową „trywialną wulgarność” nie ma już miejsca w *Labiryncie*, jak również na radykalne użycie dysonansu, które w *Fauście* stosowane jest na szeroką skalę. Podjęcie takiej decyzji w kontekście *Labiryntu* wynika, zdaniem autora pracy, z charakteru tekstu Komeńskiego. Czeski myśliciel nie posługuje się poetyckim językiem, tak jak Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) w *Fauście* czy natchniony autor *Księgi Hioba*. W dziele Komeńskiego brak jest niezwykle dramatycznych fragmentów, poza zakończeniem pierwszej części dzieła, kiedy Salomon odkrywa prawdziwe oblicze Królowej Mądrości, co Eben oddaje to w swojej muzyce. W *Labiryncie* niemało za to alegorii, symbolu, satyry czy gorzkiej ironii. Kompozytor sam zauważył, iż: „Cała atmosfera tekstu nie jest idylliczną przechadzką po świecie, lecz raczej gorzkim, satyrycznym, dziwacznym, a nawet apokaliptycznym spojrzeniem nań – taki jest i charakter muzyki”<sup>263</sup>.

---

<sup>262</sup> [Wstęp] [w:] P. Eben, *Faust for Organ*, dz. cyt., brak numeru strony, brak nazwiska autora: „(...) erweiterte er das Spektrum der Orgel, indem er ihrer traditionellen Würde die triviale Gewöhnlichkeit der Drehorgel zur Seite stellte”.

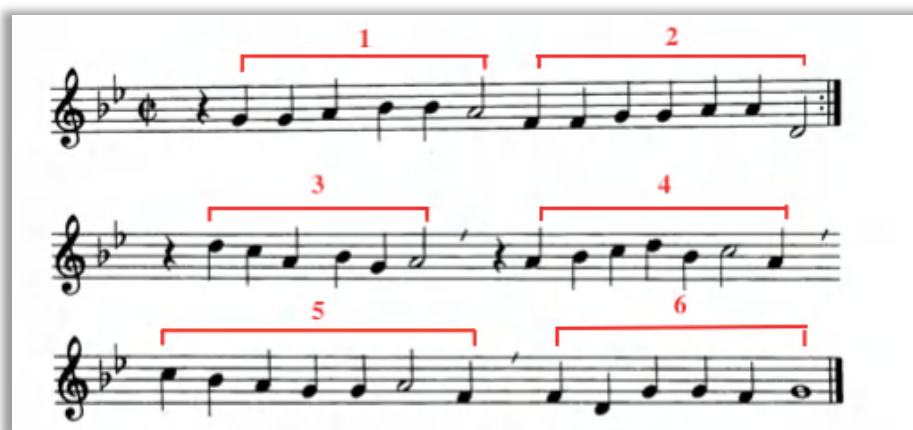
<sup>263</sup> za: K. Vondrovicová, [Wstęp] [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 5: „Celá atmosféra textu není idylickou procházkou světem, ale hořkým, satirickým, bizarním a někdy takřka apokalyptickým pohledem na svět – a takový je i charakter hudby”.

Tabela 1. Struktura formalna I części (Prolog) z Labiryntu świata i raju serca Petra Ebena, opr. własne

PROLOG									
TEMAT	K Bohu Duchu svatému o tři hlavní ctnosti (Studně nepřevážena)								
FORMA/ STRUKTURA	PREZENTACJA TEMATU	CODETTA	WARIACJA I	WARIACJA II	WARIACJA III		WARIACJA IV	REPRYZA	CODA
TAKTY	1-16	16-31	32-47	48-73	74-79	80-99	100-111	111-125	125-135
AGOGIKA	Allegro maestoso ♩ = 108			Allegro ♩ = 144	brak oznaczenia – Recitativo (?)	brak oznaczenia – meno mosso (?)	Allegretto ♩ = 112	brak oznaczenia – Tempo primo: Allegro maestoso ♩ = 108 (?)	
DOMINUJĄCY CHARAKTER	poważny i majestatyczny		lekki i kapryśny	energiczny	patetyczny	liryczny	energiczny	poważny i majestatyczny	tryumfalny
ISTOTNE ŚRODKI KOMPOZY- TORSKIE	- dialog między akordowym motywem a melodią chorału - czytelność i stabilność tonalna	- chwilowy brak tematu - figuracje szesnastkowe ożywiające ruch - chromatyka - użycie skali całotonowej	- filigranowe ostinato w postaci sextoli szesnastkowych - temat w dłuższych wartościach, skonstrastowany z ostinatem - tryle i krótkie motywy przerywa- jące narracje - w zakończeniu uspokojenie ruchu	- temat „ukryty” w środkowym głosie powtarzanych akordów - wykorzystanie techniki echa (również oktawowego) - trzytaktowe, kapryśne w charakterze zakończenie	- pierwsze trzy frazy chorału zapreze- ntowane w fanfaro- wej faktu- rze	- połączenia akordów z brakiem stabilnego centrum tonalnego - melodia chorału prezentowana naprzemiennie przy użyciu dwóch głosów solowych i przeplatana chromatycznymi motywami - fragmenty bitonalne	- krótsze frazy - akordy zestawione z figuracja- mi - na końcu intensywne crescendo, prowadzą- ce do finałowej wariacji	- powrót do dialogowanej faktury z taktów 1-16 - zaawansowana chromatyzacja i dyminucja chorału	- schemat figuracji szesnastko- wych z codetty - stabilność tonalna, doprowadze- nie do finałowego akordu C-dur poprzez kadencję pikardyjską
CENTRA TONALNE	c-moll		b-moll	f-moll	e-moll	fragment politonalny	f-moll	c-moll	
DYNAMIKA/ REGISTRACJA	Tutti I man. – ff II man. – più f (Zungen) Ped. – f		I man. – f II man. – mf	I man. – f II man. – mf Ped. – mf t. 71-73 – Zungen (manual)		II man. – mf (Obój wymienne z Sesquialterą z Tremolo) I man. – mp Ped. – mp		I man. – più f II man. – f Ped. – più f / mf	I man. – ff II man. – più f (Zungen) Ped. – f  Pleno
WYKRES DYNAMICZNY	0                    30                    1:00                    1:30                    2:00                    2:30                    3:00                    3:30                    4:00                    4:30                    5:00                    5:30                    6:00                    6:30								

### 3.2.1. PROLOG

Konstrukcja *Prologu* jest klarowna i można ją określić jako temat z czterema wariacjami<sup>264</sup> bądź rodzaj fantazji chorałowej. Wariacje różnią się przede wszystkim fakturą oraz charakterem i w większości wypadków kończą się czytelnymi kadencjami. Tematem utworu jest melodia chorału *K Bohu Duchu svatému o tři hlavní ctnosti (Studně nepřevážena)*. Eben podzielił ją na frazy, przedzielając je często innymi motywami. Rozczłonkowanie to będzie widoczne również w następnej części cyklu.



Ilustracja 11. Podział chorału *K Bohu Duchu svatému o tři hlavní ctnosti* na frazy, opr. własne

Już w *Prologu* odnaleźć można dużo odniesień do klasycznej harmoniki, co zapowiada konwencję uproszczenia języka muzycznego, jaką kompozytor przyjął na przestrzeni całego dzieła. Użycie znaków przykluczowych i zwrotów kadencyjnych świadczy o tym, iż pierwsza część posiada ustaloną i wyraźnie słyszalną tonację – c-moll<sup>265</sup> (mimo wychyleń oraz politonalnej wariacji III). Warto zwrócić uwagę na to, że melodia *Studně nepřevážena* wywiedziona jest najprawdopodobniej ze skali kościelnej eolskiej<sup>266</sup>. Eben wykorzystuje jej właściwości, a mianowicie naturalny siódmy stopień (dźwięk B), niepełniący roli dźwięku prowadzącego. W związku z tym kompozytor stosuje tylko kadencje plagalne (S–T). Zabieg ten dodaje utworowi, zdaniem autora pracy, dostojnego charakteru o nieco archaicznym zabarwieniu.

Ów poważny i majestatyczny nastrój, pomimo zastosowania żywych temp (*Allegro*, *Allegretto*), dominuje w *Prologu*. Utwór cechuje typowa dla Ebena wyrazista

<sup>264</sup> por. D. Valchařová, *Petr Eben a jeho Labyrint světa a ráj srdce*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2017 (praca licencjacka), s. 17.

<sup>265</sup> por. I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 30.

<sup>266</sup> por. H. Ferguson, *Keyboard Interpretation from the 14<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Century*, Oxford University Press, New York 1975, s. 106-107.

rytmika oparta na zmieniającym się metrum<sup>267</sup>, synkopach, żwawych figuracjach czy wzorach *ostinatowych*. Charakterystycznym elementem pierwszej części *Labiryntu* jest także dialog pomiędzy manualami stosowany w celu oddzielenia tematu od innych motywów, osiągnięcia efektu echa bądź efektu przestrzennego (wykorzystania różnych sekcji instrumentu w tej samej dynamice).

Wyżej wymienione środki kompozytorskie, jak również głośna dynamika na przestrzeni większości wariacji czy użycie quasi-fanfarowych motywów w taktach 74-79 powodują, że pierwsza część cyklu może kojarzyć się odbiorcy z uwerturą do przedstawienia. Eben zaznaczył to również w komentarzu: „*Prolog* powinien wywołać u słuchacza wrażenie majestatycznego wejścia na scenę teatru świata”<sup>268</sup>. Mówiąc o „teatralności” tej części, należy podkreślić także dużą rolę dialogu w jej tkance muzycznej. Warto wspomnieć, że skonstruowanie pierwszej części jako uwertury można zaobserwować także w pozostałych „literackich” cyklach Ebena – *Prologu z Fausta* oraz *Przeznaczeniu z Hioba*.

*Prolog z Labiryntu* da się również zinterpretować jako modlitwę wykonawcy (wcześniej kompozytora-improvizatora) w celu stworzenia atmosfery religijnego misterium. Świadczyłyby o tym środki, takie jak wybór chorału *Studně nepřevážena* (modlitwa do Ducha Świętego) czy uporczywe, na kształt litanii, powtarzanie poszczególnych dźwięków, akordów bądź całych motywów. Technika ciągłej repetycji budzi skojarzenia z popularnym utworem *Litanies* Jehana Alaina (1911-1940). Oczywiście, brak jest dowodów na to, że Eben inspirował się tym dziełem, niemniej Landgren cytuje wypowiedź autora *Labiryntu*, w której określa on styl Alaina jako bardzo bliski swojemu<sup>269 270</sup>.

Zdaniem autora pracy, opisane zabiegi kompozytorskie powodują, że *Prolog* wprowadza słuchacza w stan napięcia emocjonalnego i oczekiwania na rozwój akcji, w związku z czym doskonale wypełnia on swoją „uwerturową” rolę.

---

<sup>267</sup> nb. *Prolog* jest jedyną częścią cyklu bez oznaczeń metrycznych.

<sup>268</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9: „*Prolog* by měl u posluchačů evokovat představou velkolepého vstupu na jeviště světa”.

<sup>269</sup> J. Landgren, *Music – Moment – Message...*, dz. cyt., s. 28.

<sup>270</sup> Podobne przypuszczenie wyraził w rozmowie z autorem pracy dr T. Thon.

Tabela 2. Struktura formalna II części (*Spojrzenie na świat*) z *Labiryntu świata i raju serca* Petra Ebena, opr. własne

SPOJRZENIE NA ŚWIAT / POHLED NA SVĚT									
TEMAT	K Bohu Duchu svatému o tři hlavní ctnosti (Studně nepřevážena)								
FORMA/ STRUKTURA	OBRAZ I	OBRAZ II	OBRAZ III	OBRAZ IV	OBRAZ V	OBRAZ VI	OBRAZ VII	OBRAZ VIII	CODA
TAKTY	1-26	27-53	54-85	85-94	95-108	109-117	118-125	126-159	159-164
AGOGIKA	<i>Allegro</i> ♩ = 168	♩. = 108	♩ = 126	♩ = 144	♩ = 168	♩ = 100	brak oznaczenia – <i>Recitativo, meno mosso</i> (?)	♩. = 88	brak oznaczenia – ♩ = 144 (?)
DOMINUJĄCY CHARAKTER	burzliwy	uporczywy	zwiewny	zdecydowany	ciężki	kapryśny	tajemniczy	energiczny	zdecydowany
ISTOTNE ŚRODKI KOMPOZY- TORSKIE	- brak tematu - faktura akordowa - dominującą dysonującą współbrzmienia o budowie tercjowej - szybkie zmiany manuałów - modyfikacje metrum	- dominują szybkie repetycje akordów i przeskoki z jednego manuału na drugi - w partii pedału pojawia się fragment tematu - w zakończeniu uspokojenie ruchu i kadencja zawieszona na dominancie	- diatoniczne <i>ostinato</i> zbudowane z regularnych i nieregularnych grup szesnastkowych oraz trzydziestodwójek - cały temat zaprezentowany w pedale w długich wartościach, podzielony na frazy - pomiędzy frazami tematu pojawiają się motywy zbudowane w oparciu o akordy zwiększone	- ostra, wyrazi- sta rytmika i arty- kulacja - sponta- niczne pauzy i <i>tenuta</i> budujące napięcie	- akordy z uko- śnym brzmie- niem półtonu, - ocieżyła rytmika w partii lewej ręki	- chromatyzacja melodii chorału, - nieregularne grupy rytmiczne, - dialog bądź echo w partii manuału - zagęszczenie faktury poprzez użycie tryli	- kontrast pomiędzy partią lewej ręki w niskim rejestrze i prawej w wysokim, - bitonalność - złagodzenie charakteru i harmoniki w kadencji	- wyraziste <i>ostinato</i> w partii lewej ręki jako akompaniament dla linii solowej z mocnym konturem artykulacyjnym, - odniesienia do skali doryckiej i całotonowej - w zakończeniu rozbudowany recytatyw prowadzący do zawieszonej kadencji	- powrót faktury z obrazu IV, - końco- wa kadencja zwię- czona dysonują- cym akordem molowym z kwartą zwiększo- ną
CENTRUM TONALNE	a-moll								
DYNAMIKA/ OZNACZENIA REGISTRACJI	I man. – <i>f</i> (8', 4', 2', Mixt.) II man. – <i>f</i> (?) (8', 4', 2' Zimbel) Ped. – <i>mf</i> (16', 8', 4')	I man. – <i>ff</i> II man. – <i>f</i> III man. – <i>più f</i> (8', 4', 2 2/3', 2') Ped. – <i>mf</i>	I man. – <i>f</i> II man. – <i>mf</i> Ped. – <i>f</i> (Tromp. 8')	I man. – <i>ff</i> Ped. – <i>più f</i>	brak oznaczeń	I man. – <i>mf</i> II man. – <i>mf</i> Ped. – <i>mf</i>	brak oznaczeń	I man. – <i>più f</i> II man. – <i>f</i> Ped. – <i>mf</i>	I man. – <i>ff</i> Ped. – <i>ff</i>
WYKRES DYNAMICZNY									

### 3.2.2. SPOJRZENIE NA ŚWIAT / POHLED NA SVÉT

W wybranym przez Ebena fragmencie tekstu Komeńskiego, czeski myśliciel przedstawia osobę młodego Pielgrzyma, jego pragnienie znalezienia swojego miejsca w świecie oraz spotkanie z Wszechwiedzem-Wszędybyłem, który zostaje przewodnikiem głównego bohatera w drodze.

Nielatwo odnaleźć bezpośredni związek z akcją owego fragmentu *Labiryntu* w muzyce Ebena. Próbuje tego w swojej dysertacji Mario Nell, przedstawiając programowe inklinacje poszczególnych motywów<sup>271</sup>, jednak, zdaniem autora pracy, w mało przekonujący i wybiórczy sposób. Wydaje się zatem, że w poszukiwaniu interpretacji należałoby poszukać innego klucza. Może być nim tytuł części – *Spojrzenie na świat* – niezwiązany bezpośrednio z recytowanym fragmentem. Aby udowodnić tę tezę należy najpierw przeanalizować najważniejsze cechy utworu. Są nimi:

- odcinkowa, **przejrzyście zorganizowana narracyjna część cyklu**;
- kalejdoskopowość;
- spontaniczność;
- duże zróżnicowanie fakturalne;
- kontrastująca kolorystyka;
- energetyczna motywika;
- różnorodność artykulacji;
- szybkie tempa;
- przewaga dysonujących akordów pomimo wyczuwalnej tonacji a–moll;
- rozczłonkowanie chorału (podobnie jak w *Prologu*).

Warto także zwrócić uwagę na charakterystyczne dla tej części faktury – szybkie przeskoki z manualu na manual, tworzące oryginalny, niepokojący efekt brzmieniowy, *ostinato* z użyciem nieregularnych grup rytmicznych i figur obiegnikowych, uporczywe i długie tryle na tle melodii chorału lub zestawienie niskiego rejestru z wysokim.

Te środki kompozytorskie sprawiają, że słuchacz ma wrażenie chaosu, nerwowości, niepokoju i zagubienia, czyli dokładnie tych uczuć, które towarzyszą Pielgrzymowi spoglądającemu na labirynt świata: „To mi się tylko nie podobało, że widziałem te ulice w wielu miejscach rozerwane, tak że gdzieś tam jedna do drugiej wchodziła, co było znakiem, że tu łatwo można pomylić się i zbłądzić. (...) Powiódłszy

---

<sup>271</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 152-155. Przykładowo – szybkie zmiany manualów i nieregularne rytmy w pierwszym obrazie interpretuje on jako uporczywe rozmyślanie Pielgrzyma na temat obrania drogi życiowej.



oczami po jego [świata] powierzchni, widziałem, jak się do najdrobniejszych rzeczy wszystko garnęło. A gdy ucha nadstawił, słyszałem, jak wszędzie pełno było huku, stuków, szeptów, zgiełku i krzyku wokoło”<sup>272</sup>.

Wśród bogactwa faktur pojawia się melodia chorału *Studně nepřevážena*. Jest ona, co prawda, wyraźnie słyszalna i rozpoznawalna, jednak często można odnieść wrażenie, że zostaje zdominowana przez figuracyjne girlandy lub celowo schromatyzowana bądź zharmonizowana za pomocą dysonujących akordów. Chorał może symbolizować Boga, będącego mniej atrakcyjnym dla człowieka niż pokusy i uciechy świata reprezentowane przez energiczne figury i motywy.

W *Spojrzeniu na świat* odczuwalna jest inspiracja obrazami Boscha. Jego słynny tryptyk *Ogród rozkoszy ziemskich*, stanowiący „przestrożkę przed życiem wypełnionym przyjemnościami i pozbawionym refleksji moralnej”<sup>273</sup>, może kojarzyć się z opisami Komeńskiego. Najbardziej uderzająca jest środkowa część dzieła, nazywana „światem rozpusty”, przedstawiająca nagich ludzi, zajmujących się uciechami cielesnymi w otoczeniu dziwacznych przedmiotów i budowli<sup>274</sup>. Z tego względu autor pracy zdecydował się nazwać poszczególne epizody *Spojrzenia na świat* „obrazami”, które zdają się przenikać słuchacza w trakcie trwania tej kompozycji.

Z powyższych rozważań wynika zatem, że rolą omawianej części jest wprowadzenie odbiorcy w tytułowy „labirynt świata”, ukazanie jego zasadniczych cech oraz panującej w nim atmosfery.

---

<sup>272</sup> J. A. Komeński, *Labirynt świata i raj serca*, dz. cyt., s. 16, korekta dokonana przez autora pracy.

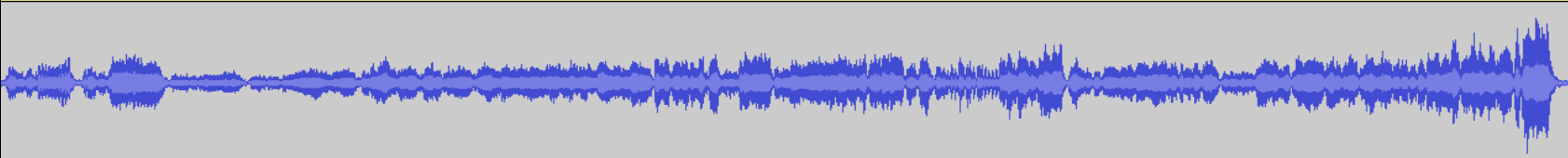
<sup>273</sup> P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo*, tłum. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2006, s. 94.

<sup>274</sup> Tamże, s. 94-95.



*Ilustracja 12. Ogród rozkoszy ziemskich autorstwa Hieronima Boscha (tablica środkowa)*

Tabela 3. Struktura formalna III części (Maski) z Labiryntu świata i raju serca Petra Ebena, opr. własne

MASKI / MASKY				
TEMAT	K Bohu Duchu svatému o tři hlavní ctnosti (Studně nepřevážena)			
FORMA/ STRUKTURA	EPIZOD I	EPIZOD II	EPIZOD III	EPIZOD IV (FUGA)
TAKTY	1-10	11-24	25-44	45-71
AGOGIKA	<i>Quasi recitativo</i>	♩ = 100	brak oznaczenia – <i>più mosso</i> (?)	
DOMINUJĄCY CHARAKTER	sarkastyczny ( <i>sarcasmo</i> )	kapryśny i liryczny, <i>con espressione</i>	absurdalny i żartobliwy	zdecydowany i kapryśny
ISTOTNE ŚRODKI KOMPOZY- TORSKIE	- pierwsze dwie frazy chorału zharmonizowane za pomocą dysonujących akordów w niskim rejestrze - w prawej ręce recytatywny motyw <i>maski</i> umieszczony w wysokim rejestrze	- w taktach 11-14 fragmenty melodii chorału zaprezentowane w niskim rejestrze - od taktu 15 temat pieśni zastępuje kapryśna i ekspresyjna linia melodyczna - <i>ostinato</i> jako akompaniament - dominuje interwał trytonu	- epizod ukształtowany za pomocą kilku żartobliwych w charakterze i energicznych motywów - zróżnicowanie kolorystyczne manualów (miksura i głosy językowe) - dominują brzmienia dysonansowe nawiązujące do skali całotonowej oraz akordy z wykorzystaniem trytonów i sekund	- pastisz gatunku fugi- <i>crescendo</i> z tradycyjnymi elementami, np. odpowiedź w tonacji dominanty (t. 47) czy łączniki (t. 54-57, 64-68) - temat fugi energiczny i kapryśny w charakterze - kontrapunktem stałym jest chromatyczny, opadający motyw
CENTRUM TONALNE	atonalność			atonalność z dążeniem do c-moll
DYNAMIKA/ OZNACZENIA REGISTRACJI	II man. – <i>poco f</i> (Solo 4', 2' Zimbel) III man. – <i>mf</i> (16', Zunge 8') Ped. – <i>mp</i>	I man. – <i>mf</i> II man. – <i>f</i> (Princ. 8') III man. – <i>poco f</i> (Zunge [8'])	I man. – <i>ff</i> (+ 8', Mixt.) II man. – Zungen	I man. – <i>f</i> (Princ. 8', 4', 2') II man. – <i>f</i> w takcie 58: I man. – <i>più f</i> w takcie 68: I man. – <i>ff</i> , Ped – <i>ff</i>
WYKRES DYNAMICZNY				

### 3.2.3. MASKI / MASKY

Fragment tekstu Komeńskiego wybrany przez Ebena zawiera opis wielkiego miasta, w którym zgromadzona jest ludność świata. Pielgrzym obserwuje jego mieszkańców i spostrzega, że każdy z nich nosi na twarzy maskę, zakrywającą jego przywary fizyczne, będące alegorią negatywnych cech osobowości. Ukrywanie swojej brzydoty przez mieszkańców świata jest głównym tematem tej części, co Eben podkreślił w komentarzu, pisząc, iż „wyraża [ona] deformację ludzkich twarzy”<sup>275</sup>. Kompozytor skonstruował utwór w formie narracyjnej, zamykając go w czterech krótkich epizodach, operujących różnymi motywami.

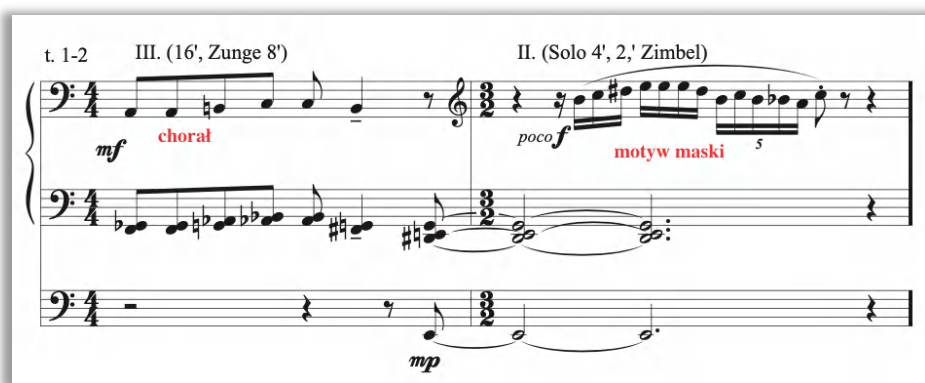
Pierwszy odcinek (takty 1-10) pełni rolę wstępu i uderza słuchacza swoim atonalnym i programowym charakterem. Zdaniem piszącego te słowa, ma to związek z fragmentem tekstu Komeńskiego: „każdy z nich maskę na twarzy nosi, gdy znajduje się w tłumie; gdy zaś jest sam lub między równymi sobie, to ją zdejmuje, lecz natychmiast wkłada, gdy między innych wchodzić zamierza”<sup>276</sup>. Motyw obecny w prawej ręce, nazwany na potrzeby tej analizy *motywem maski*, posiada recytatywny charakter, a jego ukształtowanie może budzić skojarzenie z powolnym ściąganiem i szybkim zakładaniem maski przez ludzi<sup>277</sup>. Oryginalność motywu podkreśla piskliwa registracja z cymbblem (bez głosu ośmiostopowego) i umieszczenie go w wysokim rejestrze instrumentu. Do wyjaśnienia pozostaje rola chorału *K Bohu Duchu svatému o tři hlavní ctnosti*. Poszczególne frazy melodii zostały zharmonizowane za pomocą dysonujących akordów w niskim rejestrze z ciemną registracją (16’ oraz 8’ głos językowy). Jej użycie w takim kontekście może symbolizować chęć ironicznego i sarkastycznego przedstawienia stworzonego przez Boga świata, który stał się pełen fałszu. Oczywiście możliwa jest też inna interpretacja tego fragmentu. Myśląc wyłącznie w kontekście wstępu Ebena, *motyw maski* i chorał reprezentują po prostu dwa rodzaje deformacji ludzkich twarzy.

---

<sup>275</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce*..., dz. cyt., s. 9: „vyjadřuje deformace lidských tváří”.

<sup>276</sup> tłum. K. Grzesiak.

<sup>277</sup> por. L. Waśkiewicz, *Petr Eben – Jan Amos Komenský*..., dz. cyt., s. 32.



Ilustracja 13. Motyw maski i chorał w pierwszym epizodzie *Masek* P. Ebena, opr. własne

W drugim epizodzie (takty 11-24) dominuje pierwiastek liryczny. Odcinek ten rozpoczyna się diatonicznie, jednak po chwili chorał *Studně nepřevážena* znika, a zamiast niego pojawia się nowa, schromatyzowana i dysonująca melodia, zaś w pozostałej tkance muzycznej dominuje interwał trytonu. Ten zabieg wpisuje się w słowa Ebena o wyrażeniu „deformacji ludzkich twarzy” poprzez symboliczną przemianę diatoniki w chromatykę.

Trzeci epizod (takty 25-44) można określić mianem „układanki”<sup>278</sup> z wykorzystaniem dwóch motywów o groteskowym charakterze i ich wariantów, które się przeplatają. Są one skontrastowane pod względem fakturalnym, kolorystycznym, harmonicznym bądź rytmicznym. Epizod ten cechuje przede wszystkim przerysowanie i absurd. Uchwytany jest element taneczny, wyczuwalny szczególnie w drugiej, „chichotliwej” myśli muzycznej. Powyższe elementy sprawiają, że słuchacz może wyobrazić sobie dziwaczny bal maskowy bądź karnawał<sup>279</sup>.

Finałowa „parafraza fugi” (takty 45-71), jak nazywa ją sam kompozytor, może być postrzegana w kategoriach pastiszu. Zastosowane środki polifoniczne są dość rudymenarne, np. dwojenie tematu w partii lewej ręki i pedału czy pokazy tylko w skrajnych głosach. Co ciekawe, fuga jest jedynym epizodem *Masek*, w którym wyczuwalne jest centrum tonalne (c-moll) poprzez prezentację tematów w odległości kwinty oraz kadencję utworu<sup>280</sup>. Omawiany epizod można zinterpretować jako dalszą część „karnawału” i jego kulminację, która osiągnięta jest poprzez zastosowanie polifonii, stopniowe zagęszczanie faktury oraz *crescendo*. Ivana Michalovičová inaczej, lecz równie interesująco, komentuje ostatni epizod. Według niej forma fugi została przez

<sup>278</sup> M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 157: „jigsaw”.

<sup>279</sup> por. tamże.

<sup>280</sup> por. D. Valchařová, *Petr Eben a jeho Labyrint...*, dz. cyt., s. 33.

Ebena wybrana przez swoją konwencjonalność i typowość, co miałyby oznaczać, że „zakładanie i noszenie masek zgodnie z konwencjami często kończy się trwałym zaakceptowaniem maski i utratą własnej twarzy”<sup>281</sup>. Rost twierdzi z kolei, że w końcowym odcinku „Eben zakłada „oficjalną maskę”, przybierając ton naukowy, nie „mówiąc” swobodnie, ale według schematu (fugi)”<sup>282</sup>.

Należałoby zwrócić jeszcze uwagę na symbolikę chorału w tej części. Eben w takcie 15 w sposób płynny i niemal niezauważalny rezygnuje z użycia tematu *K Bohu Duchu svatému o tři hlavní ctnosti*, który już więcej nie pojawi się w *Labiryncie*. Można odczytać taki zabieg jako „zepchnięcie” Boga na drugi plan.

Podobnie jak w poprzedniej części, *Maski* przywodzą na myśl malarstwo Boscha. Przykładowo, w obrazie *Chrystus dźwigający krzyż*<sup>283</sup> artysta przedstawia postacie, które posiadają zdeformowane twarze, mogące uwypuklać przywary grzesznych ludzi, którzy skazali Chrystusa na śmierć<sup>284</sup>.

---

<sup>281</sup> I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 35: „Forma fugy byla zvolena jako symbol tradiční, typické až konvenční formy. Tím, že ji autor zařadil na závěr části „Masky“, chtěl vyjádřit, že nasazování a nošení masek z důvodu vyhovění konvencím často končí trvalým přijetím masky a ztrátou vlastní tváře”.

<sup>282</sup> Korespondencja prof. G. Rosta z autorem pracy: „Die fugenartige Struktur am Ende des dritten Satzes interpretiere ich so, dass sich Eben eine „offizielle Maske“ aufsetzt, einen gelehrten Ton anschlägt, nicht frei „spricht“, sondern nach einem Schema (-dem der Fuge)”.

<sup>283</sup> Autorstwo obrazu bywa niekiedy kwestionowane.

<sup>284</sup> P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo...*, dz. cyt., s. 100-101.





*Ilustracja 14. Hieronim Bosch (lub naśladowca) – Chrystus dźwigający Krzyż*

Tabela 4. Struktura formalna IV części (*Grotty śmierci*) z *Labiryntu świata i raju serca* Petra Ebena, opr. własne

GROTY ŚMIERCI / ŠÍPY SMRTI									
TEMAT	brak								
FORMA/ STRUKTURA	EPIZOD I					EPIZOD II	EPIZOD III	EPIZOD III – INTER- LUDIUM	EPIZOD III – CODA
TAKTY	1-47					48-56	57-62	63-66	67-70
AGOGIKA	♩ = 116					brak oznaczenia – <i>meno mosso</i> (?)			
DOMINUJĄCY CHARAKTER	błyskotliwy	ciężki i kapryśny	lekki i tajemniczy	ponury i kapryśny	błyskotliwy	tajemniczy i niepokojący	ciężki i przygnębiający	tajemni- czy	ciężki i przygnębiający
ISTOTNE ŚRODKI KOMPOZY- TORSKIE	<ul style="list-style-type: none"><li>- tkanka muzyczna oparta na programowym <i>motywie strzały</i></li><li>- nawiązania do bitonalności</li><li>- rytmika przybierająca momentami quasi-taneczny charakter</li><li>- zmienność faktury i charakteru</li><li>- spontaniczność i nieregularność metryczna</li></ul>					<ul style="list-style-type: none"><li>- w partii prawej ręki melodia solowa nawiązująca do skali całotonowej i pentatonicznej</li><li>- w lewej ręce pasażowy, nieregularny rytmicznie akompaniament</li><li>- tryl w wysokim rejestrze zaburzający narrację</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- faktura akordowa</li><li>- nieregularność rytmiczna</li><li>- tryl zaburzający narrację</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- nagła zmiana charakteru</li><li>- liryczna partia prawej ręki skonstruowana ze <i>staccato</i> lewej ręki</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- powrót do faktury i środków z początku epizodu III</li></ul>
CENTRUM TONALNE	atonalność								
DYNAMIKA/ OZNACZENIA REGISTRACJI	II man. – <i>f</i> (8' 1 1/3') I man. – <i>più f</i> Ped. – <i>mf</i> (od taktu 7 <i>f</i> )		II man. – <i>p</i>	I man. – <i>f</i> III man. – <i>mf</i> Ped. – <i>mf</i>		II man. – <i>mf</i> (Solo 8', Nasard 2 2/3', Trem.) III man. – <i>mp</i> Ped. – <i>p</i>	I man. – <i>più f</i> Ped. – <i>f</i>	III man. – <i>mp</i> Ped. – <i>mp</i>	I man. – <i>f</i> Ped. – <i>f</i>
WYKRES DYNAMICZNY									



### 3.2.4. GROTY ŚMIERCI / ŠÍPY SMRTI

Fragment tekstu Komeňského czytany przed *Grotami śmierci* rozpoczyna się od krytyki bezsensownych prac i zajęć ludzi. Następnie czeski myśliciel przedstawia kolejny ekscentryczny obraz – upersonifikowaną Śmierć przechadzającą się wśród mieszkańców świata. Ignorują oni jej obecność bądź sami przygotowują i dostarczają strzały, przy pomocy których kończy ona ich żywot. Komentując tę scenę, Pielgrzym stwierdza, że każdy człowiek sam sobie śmierć przygotowuje.

Muzyka napisana przez Ebena do tej części, podobnie jak w dwóch poprzednich, posiada formę narracyjną. Kompozytor napisał w komentarzu dość lakonicznie, że *Grotы śmierci* wyrażają „wystrzeliwanie strzał i ich lot”<sup>285</sup>. Istotnie, *motyw strzały* dominuje w tym utworze, jednak, zdaniem piszącego te słowa, odnaleźć można więcej symboli. Autor niniejszej pracy zaproponował w tabeli podział *Grotów śmierci* na trzy epizody, które, co prawda, są wewnętrznie zróżnicowane pod względem charakteru i registracji, lecz cechuje je spójność motywiczna.

Pierwszy epizod (takty 1-47) rozpoczyna się od prezentacji dwuelementowego *motywu strzały*, dość klarownego w interpretacji – gama prawdopodobnie reprezentuje moment napięcia łuku, zaś figura z rytmem punktowanym wystrzał i trafienie.



Ilustracja 15. Różne warianty rytmiczne *motywu strzały* w pierwszym epizodzie *Grotów śmierci*, opr. własne

W pierwszym epizodzie kompozytor przetwarza jeszcze dwa motywy. Pierwszy z nich, bitonalny, z przeskokiem o dwie oktawy w dół można zinterpretować jako trafienie

<sup>285</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9: „vystřelování šípů a jejich let”.

strzałą kolejnego człowieka<sup>286</sup>. Inny sposób odczytania proponuje Nell, według którego motyw ten symbolizuje machnięcie kosą przez Śmierć<sup>287</sup>. Druga myśl muzyczna, osadzona w metrum trójdzielnym, posiada kapryśny charakter dzięki artykulacji (połączenie łukiem dwóch pierwszych miar oraz *staccato* i *tenuto*). Mimo głośnej dynamiki i gęstej faktury akordowej wyczuwalny jest w niej element frywolności, a nawet tańca<sup>288</sup>. Interpretując motyw w ten sposób, wywołuje on skojarzenia ze średniowiecznym *danse macabre*, będącym „alegorią równości wszystkich ludzi wobec śmierci”<sup>289</sup>, co wpasowuje się w ideę Komeńskiego. Czeski myśliciel używa w swoim tekście nawet sformułowania, że Śmierć „przechadzała się”<sup>290</sup> między ludźmi, co oddaje pewnego rodzaju frywolność jej ruchów.



Ilustracja 16. Motywy z pierwszego epizodu *Grotów śmierci*, opr. własne

W taktach 18-47 Eben kontynuuje rozpoczęte wątki. Przeplatają się ze sobą *motyw strzał* oraz *danse macabre*, co można zinterpretować jako dalsze przechadzki śmierci oraz strzelanie z łuku. W taktach 42-47 następuje zagęszczenie faktury poprzez wielokrotne powielanie *motywu strzały*. Dość klarownie łączy się to z fragmentem tekstu Komeńskiego, mówiącym o tym, że „[Śmierć] ledwo mogła nadążyć za ich [strzał] zbieraniem i strzelaniem w ich [ludzi] serca”<sup>291</sup>. Gdyby kierować się wyłącznie

<sup>286</sup> por. D. Valchařová, *Petr Eben a jeho Labyrint...*, dz. cyt., s. 37.

<sup>287</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 159; Komeński wymienia ostrą kosę jako jeden z atrybutów Śmierci.

<sup>288</sup> por. tamże.

<sup>289</sup> Hasło *danse macabre* w Słowniku Języka Polskiego, dostępne online: <https://sjp.pl/danse+macabre> (dostęp 04.11.2022).

<sup>290</sup> por. J. A. Komenský, *Labyrint světa a ráj srdce*, Městská knihovna v Praze, Praha 2011, s. 24: „Smrt mezi nimi všude se procházející”; procházka – przechadzka, spacer (por. J. Siatkowski, M. Basaj, *Słownik czesko-polski*, Wiedza Powszechna/Státní pedagogické nakladatelství, Warszawa/Praha 1991, s. 571).

<sup>291</sup> tłum. K. Grzesiak.

założeniami przyjętymi w powyższej interpretacji, można by nadać pierwszemu odcinkowi podtytuł „Atrybuty Śmierci”. W kontekście omawianego epizodu warto jeszcze zwrócić uwagę na oznaczenie ekspresji – *Esclamato* („wołając”), co ma zapewne odniesienie do fragmentu tekstu Komeńskiego, w którym Śmierć „doniosłym głosem” przypomina ludziom o ich śmiertelności.

Drugi epizod (takty 48-56) posiada zupełnie inny charakter. Jest on bardziej liryczny poprzez osłabienie dynamiki oraz wprowadzenie linii solowej, posiadającej charakterystyczną, „falującą” registrację – 8’, Nasard 2 2/3’, Tremolo. Spokojny charakter fragmentu zaburzą *ostinata* w formie szybkich pasażów w partii lewej ręki oraz tryl w wysokim rejestrze z taktu 53, zaś użyte nawiązania do skali całotonowej i pentatonicznej tworzą efekt tajemniczości i niepokoju. Interpretacje tego epizodu są zróżnicowane. Michalovičová, podobnie jak Nell, sugeruje, że ilustruje on „uświadomienie Pielgrzyma, że Śmierć nie ma własnych strzał, tylko zabiera je ludziom”<sup>292</sup>. Waśkiewicz z kolei pisze tylko o trylu jako obrazie „podniesionego wysoko palca śmierci, napominającej ludzi, by pamiętali, że są śmiertelnymi”<sup>293</sup>. Daniela Valchařová zaś całkowicie pomija aspekt interpretacyjny tego epizodu, skupiając się tylko na analizie techniki kompozytorskiej. Zdaniem autora pracy, należałoby zwrócić uwagę na rolę pustego, drżącego i nieco niepokojącego brzmienia, które udało się stworzyć Ebenowi. Być może reprezentuje ono kruchość ludzkiego żywota, o czym przypomina Śmierć w tekście Komeńskiego?

Ostatni epizod (takty 57-70) posiada przygnębiający i dramatyczny charakter poprzez użycie gęstej faktury akordowej, dysonansów i ostrej, dosadnej rytmiki. *Interludium* z taktów 63-66 jest z kolei reminiscencją klimatu panującego w drugim epizodzie. Struktura tego fragmentu tworzy atmosferę lamentu nad człowiekiem, który nie dość, że nieuchronnie zmierza do śmierci, to jeszcze samemu ją sobie przygotowuje. Nell wyznacza w tym miejscu koniec pierwszej części cyklu w związku z brakiem chorału *K Bohu Duchu svatému o tři hlavní ctnosti* i wprowadzeniem nowej melodii w *Słodkich okowach miłości*<sup>294</sup>.

---

<sup>292</sup> I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 36: „Tato část jako by ilustrovala Poutníkovo zjištění, že Smrt nemá vlastní šípy, že si je bere od lidí”; por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 161.

<sup>293</sup> L. Waśkiewicz, *Petr Eben – Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 35.

<sup>294</sup> M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 162. Sugeruje on, że ślady melodii chorału można odnaleźć jeszcze na przestrzeni kilku taktów w tej części.

Tabela 5. Struktura formalna V części (*Słodkie okowy miłości*) z *Labiryntu świata i raju serca* Petra Ebena, opr. własne

SŁODKIE OKOWY MIŁOŚCI / SLADKÉ OKOVY LÁSKY									
TEMAT	Ej, láska, láska					O drahém a spasitedlném díle slova Božího (Drahý poklad moudrosti)			
ODCINEK	I					II			
FORMA/ STRUKTURA	WSTĘP	PREZENTACJA TEMATU	WARIACJA I	WARIACJA II	WARIACJA III ORAZ CODA	PREZENTACJA TEMATU	ŚLUBNA FANFARA		
TAKTY	1-8	9-24	25-44	45-60	61-75	75-103	103-155		
AGOGIKA	♩ = 104		♩ = 120	♩ = 144	♩ = 112	♩ = 120			
DOMINUJĄCY CHARAKTER	śpiewny (cantabile) i tajemniczy	śpiewny i żywy	ożywiony i spontaniczny	kapryśny	żywy i energiczny	żywy, świąteczny i radosny		kapryśny	świąteczny, tryumfalny i radosny
ISTOTNE ŚRODKI KOMPOZY- TORSKIE	- dialog pomiędzy prawą i lewą ręką z wykorzy- staniem melodii pieśni	- temat zaprezentowany w podstawowej postaci, wydzielony na innym manuale - żywy akompaniament w partii lewej ręki - dominują rytmy punktowane	- faktura akordowa i dialog pomiędzy manualami - akordy posiadają budowę tercjową i zwykle połączone są w sposób równoległy	-chroma- tyka i opadające półtonowe motywy	- ożywienie rytmiki poprzez triole - coda, tworząca kulminację odcinka poprzez powtórzenia fraz oraz modulację	- zachowany triolowy rytm z trzeciej wariacji - chorał zaprezentowany w podstawowej postaci melodycznej i rytmicznej - harmonika opiera się o system dur-moll	- fragmenty melodii chorału ukryte wśród figuracji - wprowadzenie motywu młota – synkopowanych akcentów akordowych - pojawia się fragment dysonujący w taktach 121-140 - w taktach 140-155 powraca świąteczny charakter oraz tonalność, następuje również zwiększenie dynamiki - pod koniec pojawia się motyw dzwonów – oktavowe skoki w prawej ręce		
CENTRUM TONALNE	d-moll			g-moll		A-dur			
DYNAMIKA/ OZNACZENIA REGISTRACJI	II man. – <i>mp</i> III man. – <i>mp</i> Ped. – <i>mp</i>	II man. – Quintadena 8’ solo III man. – <i>mp</i> Ped. – <i>mp</i>	brak oznaczeń	I man. – <i>mf</i> II man. – <i>mf</i> Ped. – <i>mf</i>	I man. – poco <i>f</i> Ped. – <i>mf</i>	I man. – <i>f</i> II man. – <i>mf</i> (?) Ped. – <i>mf</i>	I – <i>f</i> II – <i>più f</i>	III man. – <i>mf</i> II man. – <i>mf</i>	I man. – <i>ff</i> II man. – <i>f</i> Ped. – <i>f</i>
WYKRES DYNAMICZNY	<div>0301:001:302:002:303:003:304:004:30</div>								

### 3.2.5. SŁODKIE OKOWY MIŁOŚCI / SLADKÉ OKOVY LÁSKY

We fragmencie tekstu Komeňského wybranym do tej części utworu Pielgrzym obserwuje ludzi dobierających się w pary na podstawie swojego wyglądu oraz majątku. Następnie narzeczeni prowadzeni są przez bramę, gdzie zakuwani zostają w kajdany, których nie sposób rozerwać. Bohater jest przerażony tą sceną, jednak Wszędybíl zauważa, że słodczy stanu małżeńskiego warta jest wstąpienia w jego okowy.

Kompozytor napisał we wskazówkach interpretacyjnych, że „część piąta, w której jest mowa o miłości, powinna z początku brzmieć delikatnie, aby skończyć się ślubnym *jubilatio* w pełnym brzmieniu”<sup>295</sup>. *Słodkie okowy miłości* są zatem podzielone na dwa odcinki i zgodnie z komentarzem Ebena najprawdopodobniej reprezentują one przedstawione w tekście Komeňského zakochanie oraz ślubną ceremonię. Piąta część cyklu jest chwilą oddechu<sup>296</sup> pomiędzy *Spojrzeniem na świat*, *Maskami* i *Grotami śmierci*, a kolejnymi ironicznymi fragmentami. Eben osiąga ten efekt poprzez uproszczenie fakturalne oraz liczne nawiązania do harmoniki dur-moll.

Pierwszym epizodem (takty 1-75) są wariacje na temat morawskiej pieśni ludowej *Ej, láska, láska*, której tekst mówi o niestałości uczuć ludzkich. Gorycz bijąca z jej słów wpasowuje się w obłudę ludzi z *Labiryntu* Komeňského, którzy łączą się w pary tylko na podstawie wyglądu zewnętrznego oraz majątku<sup>297</sup>. Zdaniem autora pracy, Ebenowi udało się uchwycić sentymentalny charakter melodii dzięki prostocie harmoniki oraz rozrzedzeniu faktury; kompozytor zdołał podkreślić również ludowy rodowód pieśni poprzez zastosowanie ożywionej rytmiki. Jedynym wyjątkiem jest druga wariacja, w której użyte zostały opadające motywy chromatyczne, tworzące współbrzmienia dysonujące oraz jednostajność rytmiczna. Pierwszą część *Słodkich okowów miłości* zamyka *coda*, będąca kulminacją i doprowadzająca poprzez modulację oraz repetycje motywów do opisanego przez kompozytora „ślubnego *jubilatio*”.

W drugim odcinku (takty 75-155) kompozytor wprowadził temat, który będzie pojawiał się w kolejnych częściach cyklu – *O drahém a spasitedlném díle slova Božího* (*Drahý poklad moudrosti*). Wydaje się, że wybierając tę pieśń, Eben chciał podkreślić nierozzerwalność sakramentu małżeństwa akcentowaną w nauczaniu Chrystusa z Nowego Testamentu („dlatego opuści człowiek ojca i matkę i złączy się ze swoją żoną,

---

<sup>295</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9: „Určitým odlehčením je část V. mluvící o lásce; měla by zaznít nejdrívě něžně, ale končit svatebním *jubilatio* v plném zvuku”.

<sup>296</sup> Tamże.

<sup>297</sup> por. L. Waśkiewicz, *Petr Eben – Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 37.

i będą oboje jednym ciałem” (Mt 19, 5)<sup>298</sup>, „co więc Bóg złączył, tego niech człowiek nie rozdziela” (Mk 10, 9)<sup>299</sup>). Zwraca również uwagę zawarty w tekście chorału postulat o konieczności oparcia swojego życia, a więc również małżeństwa, na Słowie Bożym.

Pierwsza część tego odcinka (takty 75-103) jest prezentacją tematu w formie prostego opracowania chorałowego w tonacji A-dur. Kompozytor zachowuje podstawową postać rytmiczno-melodyczną pieśni i przedstawia ją w formie jedno- lub dwugłosowej w sopranie bądź tenorze. Melodii towarzyszą figuracje triolowe, nawiązujące do faktury z poprzedniego odcinka oraz prosta linia basowa tworząca podstawę akordów. Żywy i świąteczny charakter fragmentu wprowadza słuchacza w klimat radosnej ceremonii ślubnej. W kolejnym fragmencie kompozytor wykorzystuje tylko fragmenty z melodii chorału w partii prawej ręki, którym towarzyszy charakterystyczny, synkopowany akordowy motyw, mogący ilustrować odgłosy uderzenia młota podczas zakuwania pary w okowy.



Ilustracja 17. Motyw młota w *Słodkich okowach miłości* P. Ebena, opr. własne

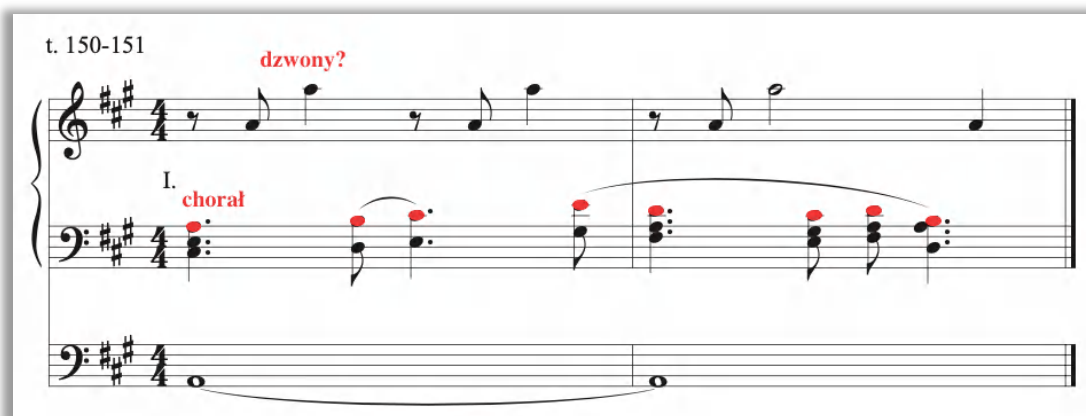
Kolejne zabiegi formalne, czyli zmiana tonacji z A-dur na C-dur oraz *crescendo* osiągnięte dzięki przejściu na I manual (takt 113), sprawiają efekt wzmożenia radości.

Ślubne *jubilatio* zostaje zaburzone poprzez wprowadzenie chromatyki w taktach 122-139. Być może kompozytor nawiązuje w ten sposób do opisanego w tekście Komeńskiego strachu Pielgrzyma przed wstąpieniem w stan małżeński i zakuciem

<sup>298</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, opr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Wydanie piąte na nowo opracowane i poprawione, Pallotinum, Poznań 2014, s. 1166.

<sup>299</sup> Tamże, s. 1191.

w okowy<sup>300</sup>. Radosna fanfara powraca w zakończeniu utworu, symbolizując prawdopodobnie słowa Wszędybyła o słodczy małżeństwa, które uspokajają bohatera, oraz dalszy ciąg świętowania<sup>301</sup>. Ciekawy jest zabieg fakturalny zastosowany w ostatnich taktach tej części. Chorał zostaje umieszczony w lewej ręce, zaś w partii prawej ręki pojawiają się synkopowane skoki oktawowo, budzące skojarzenia z biciem dzwonów.



Ilustracja 18. Motyw dzwonów ze *Słodkich okowów miłości* P. Ebena, opr. własne

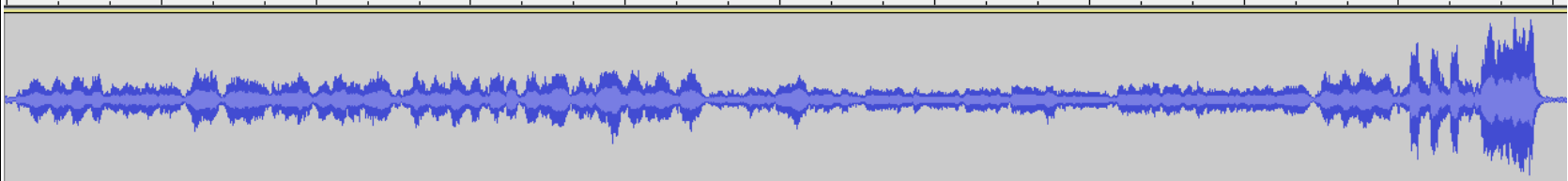
Zdaniem autora pracy, ironiczny charakter tekstu Komeńskiego nie do końca jest odzwierciedlony w *Słodkich okowach miłości*. Kompozytor chciał być może ukazać małżeństwo w bardziej pozytywnym świetle, gdyż sam był w długoletnim, udanym związku i starał się opierać swoje życie na Słowie Bożym. Nieco inaczej widzi to Rost, według którego „ślub jest przedstawiony w krytyczny sposób, ponieważ opiera się na ulotnej miłości [pieśń *Ej, láska, láska*]”<sup>302</sup>.

<sup>300</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 166-167.

<sup>301</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 167.

<sup>302</sup> Korespondencja prof. G. Rosta z autorem pracy: „Diese Szene geht aus einer Durchführung der Melodie 1 [*Ej, láska, láska*] hervor. [...] Hier wird aus meiner Sicht eine Hochzeit kritisch beleuchtet, die auf einer flüchtigen Liebe beruht”.

Tabela 6. Struktura formalna VI części (*Święto w Akademii*) z *Labiryntu świata i raju serca* Petra Ebena, opr. własne

<b>ŚWIĘTO W AKADEMII / SLAVNOST AKADEMIE</b>			
<b>TEMAT</b>	<b><i>O drahém a spasitedlném dīle slova Božího (Drahý poklad moudrosti)</i></b>		
<b>FORMA/STUKTURA</b>	A	B	A'
<b>TAKTY</b>	1-31	32-50	50-59
<b>AGOGIKA</b>	Giubiloso ♩ = 104		
<b>DOMINUJĄCY CHARAKTER</b>	uroczysty, poważny i pompatyczny	<i>con espressione</i> , tajemniczy	uroczysty, poważny i pompatyczny
<b>ISTOTNE ŚRODKI KOMPOZYTORSKIE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- fragmenty melodii <i>O drahém a spasitedlném dīle slova Božího</i> tworzą spontaniczne fanfarowe motywy <i>euforii z naukowego poznania</i></li> <li>- dialog pomiędzy trąbką (I manual) oraz brzmieniem z użyciem wysokiej kwinty (II manual)</li> <li>- prosta harmonia nawiązująca do systemu dur-moll stopniowo rozszerzana od taktu 20 (skasowanie znaków przykluczowych), co doprowadza do swobodniejszej pod tym względem części B</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- faktura zredukowana do trzech głosów</li> <li>- w akompaniamencie dominują figury <i>ostinatowe</i></li> <li>- w partii prawej ręki linia solowa złożona z krótkich motywów z wyraźnym interwałem trytonu</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- powrót do faktury i charakteru z części A</li> <li>- pompatyczne w charakterze zakończenie, gdzie obie partie manualu są grane na I manuale (Trompet)</li> </ul>
<b>CENTRUM TONALNE</b>	A-dur	politonalność	A-dur
<b>DYNAMIKA/OZNACZENIA REGISTRACJI</b>	I man. – <i>ff</i> (Tromp. 8') II man. – <i>più f</i> ? (8', 4', 2', 1 1/3') III man. – <i>f</i> (8' 4' 2') Ped. – <i>mf</i>	I man. – Sesq. II man. – brak oznaczeń Ped. – brak oznaczeń	I man. – <i>ff</i> (Tromp. 8') II man. – <i>più f</i> Ped. – <i>f</i>
<b>WYKRES DYNAMICZNY</b>			



### 3.2.6. *ŚWIĘTO W AKADEMII / SLAVNOST AKADEMIE*

W wybranym przez Ebena fragmencie tekstu Komeńskiego obserwujemy dalszy ciąg wędrówki Pielgrzyma. Tym razem Wszędybył postanawia przedstawić mu społeczność uczonych, a bohater patrzy w jaki sposób można dostać się do Akademii. Egzamin polega na sprawdzeniu, czy kandydat posiada „głowę ze stali, mózg z żywego srebra, zadek z ołowiu oraz sakiewkę ze złota”<sup>303</sup>. Scenę tę przerywa huk trąby, zapowiadający święto – promocję uczonych, którzy osiągnęli szczególnie wyniki w nauce.

Eben napisał w komentarzu do dzieła: „uroczyste wejście uczonych (szósta część) wymaga silnego rejestru trąbki, która miałaby wywołać euforię z naukowego poznania”<sup>304</sup>. Wynika z tego, że jego muzyka uzupełnia recytowany fragment o ilustrację pochodzący naukowców.

Budowę utworu można określić jako ABA'<sup>305</sup>. W pierwszym epizodzie głównym materiałem muzycznym są quasi-fanfarowe motywy<sup>306</sup> oparte o melodię chorału *Drahý poklad moudrosti*, mające być wykonywane na solowym rejestrze Trompetu. Według powyżej zacytowanych słów Ebena reprezentują one euforię z naukowego poznania. Towarzyszy im akordowy akompaniament oraz quasi-interludia grane na registracji z alikwotem wysokiej kwinty 1 1/3<sup>307</sup>. Słuchaczowi motywy te kojarzyć się mogą także z odgłosem trąby, który zapowiada uroczystość w Akademii<sup>308</sup>. Pod koniec części A kompozytor stopniowo odchodzi od ustalonej tonacji A-dur<sup>309</sup> przy pomocy motywów napisanych w oktawach wykorzystujących chromatykę. Poprzez sukcesywne rozrzedzanie faktury Eben płynnie przechodzi do bardziej stonowanej w charakterze części B.

---

<sup>303</sup> tłum. K. Grzesiak.

<sup>304</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce*..., dz. cyt., s. 9: „Slavností vstup učenců (VI. část) vyžaduje silný rejstřík trubky, která by měla navodit euforii z vědeckého poznání”.

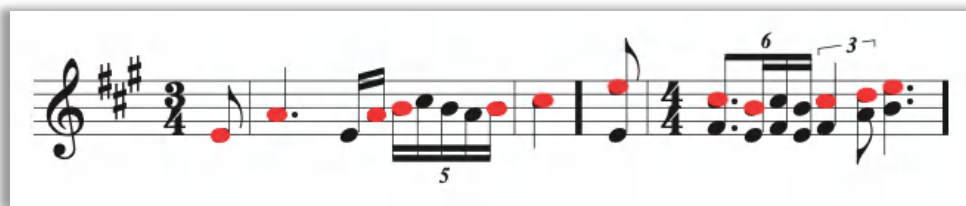
<sup>305</sup> por. D. Valchařová, *Petr Eben a jeho Labyrint*..., dz. cyt., s. 48-51; I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský*..., dz. cyt., s. 39; M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben*..., dz. cyt., s. 169.

<sup>306</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben*..., dz. cyt., s. 169, I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský*..., dz. cyt., s. 39.

<sup>307</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben*..., dz. cyt., s. 169.

<sup>308</sup> por. tamże.

<sup>309</sup> por. I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský*..., dz. cyt., s. 39.



**Ilustracja 19.** Przykładowe fanfarowe motywy z części A *Święta w Akademii P. Ebena* z wykorzystaniem melodii chorału *Drahý poklad moudrosti* zaznaczonej czerwonym kolorem, opr. własne

Chociaż ciągłość narracji zachowana jest na przestrzeni całego utworu, charakter odcinka B (takty 32-50) jest odmienny. Warto odnotować, że niektórzy z badaczy *Labiryntu* wskazują, że środkowy epizod rozpoczyna się już od taktu 20<sup>310</sup> lub 28<sup>311</sup>. Autor niniejszej pracy przychyliła się do analizy Nella, który wyznaczył zmianę na takt 32<sup>312</sup>; wynika to z tego, że dopiero na przełomie taktów 31 i 32 pojawia się nowy materiał muzyczny. W części B kompozytor tworzy linię solową złożoną z krótkich fraz oraz żywy, quasi-*ostinaty* akompaniament; redukuje także fakturę do trygłosu. Wskutek tego, w niektórych momentach (np. takt 41) akompaniament ma szansę przejść na pierwszy plan poprzez swoją migrację do wyższego rejestru oraz zatrzymaną nutę w partii prawej ręki. *Ostinato* powoduje, że w dalszym ciągu wyczuwalny jest rytm pochodu uczonych pomimo oznaczenia *con espressione*. Dzięki zastosowanej chromatyce oraz harmonice nawiązującej do tonacji molowej klimat części B jest dużo bardziej tajemniczy. Być może kompozytor chciał skonstrastować w ten sposób dwa symbole – wspomnianą euforię z uzyskania wiedzy (część A) oraz tajemność nauk, które zgłębili ich przyszli mistrzowie (część B)?

Część A' jest krótką reminiscencją początkowego odcinka. Wykorzystuje ona te same quasi-fanfarowe motywy oraz registrację i dynamikę. W zakończeniu utworu kompozytor zapisał przeniesienie obu rąk na I manual (Trompet), co powoduje wzmocnienie dynamiki oraz efekt podniesienia powagi uroczystości promocji w Akademii. Eben zastosował także zaskakujące zakończenie – zawieszenie na akordzie Fis-dur.

<sup>310</sup> D. Valchařová, *Petr Eben a jeho Labyrint...*, dz. cyt., s. 50.

<sup>311</sup> I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 39.

<sup>312</sup> M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 169.

Tabela 7. Struktura formalna VII części (*Ignorancja uczonych*) z *Labiryntu świata i raju serca* Petra Ebena, opr. własne

IGNORANCJA UCZONYCH / NEVĚDOMOST UČENÝCH			
TEMAT	<i>O drahém a spasitedlném dile slova Božího (Drahý poklad moudrosti)</i>		
FORMA/ STRUKTURA	EPIZOD I	EPIZOD II	EPIZOD III
TAKTY	1-30	30-48	48-67
AGOGIKA	Allegro ♩ = 138	♩ = 120	♩ = 84
DOMINUJĄCY CHARAKTER	żywy, śmiały, kapryśny	żywy, tajemniczy	<i>ansiosamente</i> (lękliwie, trwożnie, z obawą)
ISTOTNE ŚRODKI KOMPOZY- TORSKIE	<ul style="list-style-type: none"> <li>- dwukrotna prezentacja chorału zaburzona przez zmiany rytmiczne oraz synkopy (t. 5-12), a następnie chromatykę (t. 17-24)</li> <li>- w prezentacji chorału dominuje współbrzmienie kwarty czystej</li> <li>- w lewej ręce przewijają się gamowe motywy</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- z początku chorał zaprezentowany w kolejnej postaci rytmicznej z rytмами punktowanymi i synkopami,</li> <li>- od taktu 37 wprowadzony <i>ostinaty</i> akompaniament z melodią nawiązującą do chorału</li> <li>- wspólną cechą z epizodem I jest powracające współbrzmienie kwarty czystej</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- epizod oparty na akordowym <i>motywie niewiedzy</i>, eksponującym współbrzmienia o budowie tercjowej z dysonującym interwałem sekundy małej lub wielkiej</li> </ul>
CENTRUM TONALNE	A-dur	politonalność	
DYNAMIKA/ OZNACZENIA REGISTRACJI	I man. – <i>f</i> (8' 4') II man. – <i>mf</i> (Zunge [8']) III man. – (8' 4' 2') Ped. – <i>mf</i>	I man. – <i>mf</i> II man. – <i>mp</i> (ohne Zunge) Ped. – <i>mp</i> <i>diminuendo</i> w takcie 48	III man. – <i>mp</i> (Ged. 8'), od taktu 62 <i>pp</i> II man. – <i>mp</i> Ped. – brak oznaczeń, dopiero w takcie 65 <i>pp</i>
WYKRES DYNAMICZNY			

### 3.2.7. IGNORANCJA UCZONYCH / NEVĚDOMOST UČENÝCH

Tekst Komeňského wybrany przez Ebena przedstawia, jak wygląda nadanie tytułów naukowych tym, którzy osiągnęli mistrzostwo w swoich dziedzinach. Pielgrzym postanawia sprawdzić ich wiedzę, lecz okazuje się, że jest ona bardzo ograniczona – nie potrafią nawet czytać i pisać. Wędrowka poprzez labirynt świata znów przynosi rozczarowanie. Bohatera zaczyna ogarniać zwątpienie oraz obojętność i pozostawia zaobserwowaną scenę bez komentarza.

Muzyka Ebena do *Ignorancji uczonych* wywołuje u słuchacza wrażenie kontynuacji poprzedniej części. W pierwszym epizodzie kompozytor pozostał przy tonacji A-dur, w której czytelnie prezentuje chorał *Drahý poklad moudrosti*. Tempo jest żywe, a uroczystą atmosferę podkreślają gamowe motywy w partii lewej ręki, grane na głosie językowym. Wesoły charakter pierwszego epizodu zostaje zaburzony poprzez niespodziewane zmiany metrum oraz synkopy, a następnie chromatykę. We fragmentach tych zauważalne jest odejście od struktury rytmicznej i melodycznej chorału oraz powtórzenia motywiczne. Dzięki tym zabiegom pierwszy epizod można zinterpretować jako nieudolne próby odpowiedzi uczonych na pytania zadawane przez Pielgrzyma (zilustrowane być może przez gamy)<sup>313</sup>.



*Ilustracja 20. Przeobrażenia chromatyczne i rytmiczne chorału w pierwszym epizodzie Ignorancji uczonych, opr. własne*

<sup>313</sup> M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 171.

W drugim epizodzie (takty 30-48) kompozytor wprowadza zmianę tempa i faktury, jak również stopniowo rezygnuje z użycia melodii chorału. Jest ona jeszcze czytelna z początku, później zaś ciężko rozpoznać jej motyw. Warto zwrócić uwagę, że w podobny sposób Eben postąpił w *Maskach*, kiedy w płynny sposób porzucił chorał *Studně nepřevážena*. Następnie wprowadzone zostaje triolowe *ostinato* w lewej ręce, ożywiające narrację; zanika również wrażenie stabilnego centrum tonalnego. Te zabiegi kompozytorskie można zinterpretować jako stopniowe „odchodzenie od tematu” i plątanie się we własnych słowach przez uczonych.

Epizod trzeci (takty 48-67) jako jedyny został opisany przez Ebena w komentarzu do interpretacji tej części. Obrazować ma on „pustkę niewiedzy”<sup>314</sup>, która kontrastować powinna z „euforią z naukowego poznania” ze *Święta w Akademii*. Zacytowany fragment komentarza potwierdza, że części szósta i siódma są ze sobą powiązane. W omawianym epizodzie *Ignorancji uczonych* Eben prezentuje i przetwarza *motyw niewiedzy*, który charakteryzuje się użyciem głównie dysonujących akordów durowych i molowych z interwałem sekundy małej lub wielkiej. Dodatkowym środkiem dramaturgicznym jest stonowanie dynamiki oraz zróżnicowanie artykulacyjne motywu, a także zmienne metrum. Ta część *Labiryntu* również kończy się zaskakująco – konsonansowym akordem D-dur. Być może ma to związek ze słowami Pielgrzyma, wykazującymi jego zubożenie na to, co ujrzał w Akademii: „a niech sobie tam będą mistrzami i doktorami nauk choćby nawet siedemdziesięciu siedmiu; a niech umieją wszystko albo nic; ja już nic więcej mówić nie chcę”.



Ilustracja 21. Motyw niewiedzy w trzecim epizodzie *Ignorancji uczonych* Ebena, opr. własne

<sup>314</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labýrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9: „(...) kontrastovat s nicotou nevědění”.

Warto jeszcze zacytować spostrzeżenie Valchařovej, która twierdzi, że użycie przez Ebena melodii *Drahý poklad moudrosti* ma za zadanie podkreślić pochodzenie mądrości jako daru boskiego, a nie tylko wyniku nauki i edukacji<sup>315</sup>.

---

<sup>315</sup> D. Valchařová, *Petr Eben a jeho Labyrint...*, dz. cyt., s. 52.

Tabela 8. Struktura formalna VIII części (*Koło Fortuny*) z *Labiryntu świata i raju serca* Petra Ebena, opr. własne

KOŁO FORTUNY / KOŁO ŠTĚSTĚNY				
TEMAT				O drahém a spasitedlném díle slova Božího (Drahý poklad moudrosti)
FORMA/ STRUKTURA	EPIZOD I	EPIZOD II	EPIZOD III	CODA
TAKTY	1-19	19-33	34-61	61-79
AGOGIKA	Rubato ♩ = 88	♩ = 126	♩ = 96	
DOMINUJĄCY CHARAKTER	kapryśny, tajemniczy, impulsywny, spontaniczny			
ISTOTNE ŚRODKI KOMPOZY- TORSKIE	- pierwszy <i>motyw koła</i> – szesnastkowe sekstole oparte o tryton - <i>motywy upadku</i> – krótkie, urywane, synkopowane, akordowe i dysonujące grupy rytmiczne - w harmonice dominują nawiązania do skali całotonowej oraz interwał trytonu - pojawiają się dwa fragmenty (takty 5-8, 14-17) o synkopowanej motywice ze spontanicznym użyciem pauz	- <i>ostinato</i> oparte na skali całotonowej - żywa melodia solowa również eksponuje skalę całotonową oraz rytmiczną odmianę pierwszego <i>motywu koła</i> - w zakończeniu kapryśne zejście do niskiego rejestru	- drugi <i>motyw koła</i> – szybkie wartości w najniższym rejestrze wzmocnione pedałem - w partii prawej ręki chromatyczna linia solowa o kierunku opadającym - od taktu 41 drugi człon drugiego <i>motywu koła</i> rozwinięty do postaci akordowej - echa <i>motywu upadku</i> w partii pedału - w takcie 50 w partii pedału pojawia się schromatyzowany temat <i>Drahý poklad moudrosti</i>	- drugi człon drugiego <i>motywu koła</i> użyty jako szybkie <i>ostinato</i> oparte głównie o skalę całotonową - w lewej ręce melodia solowa nawiązująca do chorału - w zakończeniu ostatnia prezentacja drugiego <i>motywu koła</i> oraz kadencja zwieńczona pustym akordem
CENTRUM TONALNE	atonalność			
DYNAMIKA/ OZNACZENIA REGISTRACJI	I man. – <i>f</i> II man. – poco <i>f</i> Ped. – <i>f</i>	I man. – poco <i>f</i> II man. – <i>mf</i> Ped. – <i>mf</i>	I man. – <i>ff</i> (Tromp.), od taktu 52 <i>f</i> II man. – <i>ff</i> Ped. – <i>f</i> , od taktu 41 <i>ff</i> , od taktu 50 <i>ff</i> wraz z oznaczeniem „I.” (I-P)	I man. – jak w poprzednim epizodzie, od taktu 77 <i>ff</i> Ped. – bez zmian
WYKRES DYNAMICZNY				

### 3.2.8. KOŁO FORTUNY / KOLO ŠTĚSTĚNY

Wybrany przez kompozytora fragment tekstu Komeńskiego opisuje podróż Pielgrzyma do zamku Pani Fortuny. Bohater obserwuje zastępy ludzi oraz nieustannie toczące się koło przed jej grodem. Uchwyciwszy się go, można dostać się do środka, jednak udaje się to wyłącznie tym, którym pomaga ślepy urzędnik Fortuny – Przypadek.

Eben w swoim komentarzu muzycznym po raz kolejny napisał, że skupił się nie na dokładnej ilustracji fabuły, lecz jedynie na „magicznym obracaniu się koła Fortuny i upadku bezskutecznych adeptów”<sup>316</sup>. Utwór posiada formę narracyjną oraz eksponuje różne rodzaje motywów, nazwanych na potrzeby tej analizy *motywami koła* i *motywami upadku*. Charakter tej części jest jednolity, lecz można ją podzielić na cztery epizody, różniące się intensywnością prezentowanych afektów, dynamiką oraz przetwarzanymi myślami muzycznymi.

Początkowy epizod rozpoczyna się od prezentacji pierwszego *motywu koła* oraz *motywu upadku* (takty 1-4). Magiczne obroty koła Fortuny zilustrowane są za pomocą sekstol szesnastkowych granych w oktawach *unisono*, przerywanych pauzami oraz interwałem trytonu. Upadek zaś zobrazowany jest prawdopodobnie przez akordy, ukształtowane w różnych postaciach rytmicznych, często synkopowanych. Warto zwrócić uwagę na zastosowane przez Ebena określenie *rubato*, wzmagające u słuchacza uczucie niestabilności agogicznej.



Ilustracja 22. Pierwszy motyw koła oraz motyw upadku w początkowych taktach *Kola Fortuny*, opr. własne

<sup>316</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9: „magické otáčení kola Fortuny a pády neúspěšných adeptů”.



W pierwszym epizodzie – oprócz przetwarzania *motywów koła i upadku* – pojawiają się również dwa odcinki o innej fakturze (takty 5-9, 14-17). Posiadają one synkopowaną rytmikę, opartą o grupy triolowe i spontanicznie wprowadzane pauzy. Wprowadzenie ostrej artykulacji oraz kapryśnych w charakterze zabiegów agogicznych może kojarzyć się z nieudolnymi próbami uchwycenia się koła i dostania się do zamku Fortuny przez ludzi.

Drugi epizod (takty 19-33) jest stonowany pod względem dynamicznym oraz fakturalnym. Jego cechą charakterystyczną jest użycie opartego o skalę całotonową quasi-*ostinato* w lewej ręce. Powtarzalność schematu oraz „kolista” linia melodyczna sprawiają, że budzi ono skojarzenie z magicznymi obrotami koła Fortuny. Tym razem ruch jest stały, lecz *ostinato* zmienia kierunek melodii w nieregularny sposób, co można zinterpretować jako nieprzewidywalność obrotów koła. W partii prawej ręki obecna jest melodia solowa, również oparta o skalę całotonową. Podkreśla ona magiczny klimat i wraz z *ostinatem* tworzy rodzaj transu dzięki powtarzalności zwrotów melodycznych. Można w niej również zaobserwować nawiązania do pierwszego *motywu koła* z poprzedniego epizodu. Odcinek ten kończy się ósemkowym zejściem do niskiego rejestru i uspokojeniem rytmicznym, co może symbolizować chwilowe wyhamowanie koła Fortuny<sup>317</sup>.

Trzeci epizod (takty 34-61) prezentuje drugi *motyw koła* w dwóch postaciach rytmicznych. Jest on umieszczony w najniższym rejestrze, a jego ukształtowanie może wzbudzić w słuchaczu wrażenie krótkich momentów, w których koło toczy się i nagle zatrzymuje<sup>318</sup>. Poprzez użycie sekstol motyw ten nawiązuje do swojej pierwszej wersji z początkowego epizodu. W partii prawej ręki pojawia się zaś melodia o ostrym konturze rytmicznym, z rytмами synkopowanymi, dominującym interwałem trytonu i sekundy małej oraz opadającym kierunkiem. Może ona symbolizować głos ludzki rozpaczający po nieudanej próbie dostania się do zamku Fortuny. Epizod ten posiada intensywny charakter poprzez zwiększenie dynamiki do *ff* oraz użycie Trompetu w drugim *motywie koła*.

---

<sup>317</sup> Valchařová interpretuje ten fragment jako upadek adeptów, por. D. Valchařová, *Petr Eben a jeho Labyrint...*, dz. cyt., s. 55.

<sup>318</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 175.



Ilustracja 23. Dwie postacie rytmiczne drugiego *motywu kola*, opr. własne

W dalszej części trzeciego epizodu (takty 41-50) drugi, sekstolowy człon *motywu kola* rozwinięty jest do postaci akordowych dysonansów. W partii pedału można z kolei zaobserwować echa *motywu upadku*. Kompozytor dodaje jeszcze jeden element do tego epizodu – melodię chorału *Drahý poklad moudrosti*, która pojawia się w postaci schromatyzowanej w partii pedału; jej prezentacja przerywana jest fragmentami drugiego *motywu kola*. Wprowadzenie tematu w zniekształconej postaci do tej części może symbolizować brak znaczenia mądrości wobec losu i konieczność zdania się na urzędnika Fortuny – Przypadek.

Kulminacyjnym momentem tej części jest *coda* (takty 61-79), w której elementy drugiego *motywu kola* kompozytor kształtuje w formie ruchliwego *ostinato* w partii prawej ręki. Po raz kolejny obecne są zmiany kierunków melodii oraz tworzenie klimatu transu. *Ostinato* pojawia się również miejscami w partii pedału i jest połączone z interwałem trytonu, który może symbolizować upadek. Z kolei w lewej ręce pojawia się chromatyczna linia melodyczna, nawiązująca do wcześniej cytowanego chorału jedynie kierunkiem melodii. W zakończeniu kompozytor znów wyhamowuje ruch (takty 74-76) i powtarza drugi *motyw kola*, zwieńczając utwór kadencją – dwoma akordami w niskim rejestrze. Według Michalovičovej symbolizuje ona „definitywny upadek z kola Fortuny”<sup>319</sup>.

<sup>319</sup> I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 42: „definitivní pád z kola Štěstěny”.

Tabela 9. Struktura formalna IX części (Występki rodzaju ludzkiego) z *Labiryntu świata i raju serca* Petra Ebena, opr. własne

WYSTĘPKI RODZAJU LUDZKIEGO / ZLOČINNOST LIDSKĚHO POKOLENÍ					
TEMAT					
FORMA/ STRUKTURA	EPIZOD I	EPIZOD II	EPIZOD III	EPIZOD IV	EPIZOD V
TAKTY	1-24	25-37	38-47	48-63	64-95
AGOGIKA	Lamentando $\text{♩} = 100$	$\text{♩} = 152$ , od taktu 31 „Ritenuato $\text{♩} = 126$ ”	brak oznaczenia – Lamentando $\text{♩} = 100$ (?)	brak oznaczenia	Tristemente $\text{♩} = 72$
DOMINUJĄCY CHARAKTER	spokojny, lamentacyjny, żaloszny	burzliwy, impulsywny	spokojny, lamentacyjny, żałosny	burzliwy, impulsywny, brutalny	spokojny, lamentacyjny, żaloszny
ISTOTNE ŚRODKI KOMPOZY- TORSKIE	- akordy o długich wartościach rytmicznych, stanowiące podstawę harmoniczną - dwugłosowa linia melodyczna złożona z nieregularnych fraz, oparta głównie na współbrzmieniach kwarty czystej i trytonu - od taktu 19 ożywienie dynamiki i rytmiki	- faktura oparta o ostre w charakterze, dysonujące i kapryśne struktury	- powrót do faktury z początku pierwszego epizodu - w zakończeniu zejście do niskiego rejestru i zawieszenie na dysonansie	- faktura zawierająca krótkie, agresywne i dysonujące motywy ukształtowane w postaci różnych, nieregularnych grup rytmicznych - w zakończeniu redukcja do dwugłosu, a następnie <i>decrescendo</i>	- melodia solowa, charakteryzująca się eksponowaniem interwału trytonu oraz skali całotonowej, posiadająca wyrazisty i kapryśny w charakterze kontur rytmiczny - w akompaniamencie <i>ostinato</i> z charakterystycznym motywem chromatycznym w najwyższym głosie - akompaniament czasem przybiera formę akordów trwających cały takt - od taktu 52 spowolnienie narracji – akompaniament oparty o współbrzmienia akordowe, a solo zawiera tylko krótkie, kapryśne motywy przerywane pauzami
CENTRUM TONALNE	atonalność				
DYNAMIKA/ OZNACZENIA REGISTRACJI	II man. – <i>mp</i> , od taktu 10 „4’ Solo” III man. – <i>p</i> Ped. – <i>p</i> od taktu 19 dynamika manuału <i>mf</i>	I man. – <i>f</i> Ped. – <i>mf</i>	II man. – <i>mp</i> III man. – <i>p</i> Ped. – <i>p</i>	I. man – <i>ff</i> Ped. – <i>f</i>	II man. – <i>mp</i> (Quintadena 8’) III man. – <i>p</i> Ped. – <i>p</i>
WYKRES DYNAMICZNY					

### 3.2.9. WYSTĘPKI RODZAJU LUDZKIEGO / ZLOČINNOST LIDSKĚHO POKOLENÍ

Komeňski opisuje przejmującą scenę, w której Pielgrzym na zamku Fortuny dowiaduje się, jak można osiągnąć nieśmiertelność, rozumianą jako zapisanie się na kartach historii ludzkości. Okazuje się, że wcale nie trzeba czynić dobra, gdyż dostępują tego zaszczytu również mordercy lub też bluźniercy. Wypowiada słowa lamentu, w którym nazywa ród ludzki „nędznym i nędzy swej niedostrzegającym”.

Eben ponownie kształtuje muzykę w formie narracyjnej, zdominowanej przez dwa afekty – lamentacyjny (epizody 1, 3 i 5) oraz gniewny (2 i 4). Pierwszy z nich związany jest zapewne ze smutkiem Pielgrzyma, zaś drugi obrazuje najprawdopodobniej tytułowe występki rodzaju ludzkiego oraz irytację bohatera w związku z tym, że zaszczytu nieśmiertelności dostępują również zbrodniarze<sup>320</sup>.

Początkowy epizod o charakterze lamentacyjnym (*lamentando*) skonstruowany jest w postaci melodii z akompaniamentem. Partia lewej ręki zarazem pedałem zawiera długie akordy w niskim rejestrze, tworzące mroczny i niepokojący klimat tej części. Melodia solowa w prawej ręce jest ukształtowana w postaci dwugłosu, opartego głównie o współbrzmienia kwarty czystej, dysonującego z akompaniamentem. Jej motywy są zwykle krótkie i jednotaktowe, zaś lamentacyjny afekt wspomaga zmiana rejestru na czterostopowy solo od taktu 10. Z pomocą tych środków Eben odzwierciedla emocje towarzyszące Pielgrzymowi w trakcie sceny opisanej we fragmencie tekstu Komeňskiego. Faktura oraz dynamika zmieniają się nieco od taktu 19 – znane wcześniej motywy są zharmonizowane w prawej i lewej ręce za pomocą sekt i tworzą pod koniec epizodu strukturę opartą o skalę całotonową. Zabieg ten ożywia narrację oraz prowadzi do drugiego epizodu.

W kolejnym odcinku (takty 26-37) dominuje gniewny afekt. Panujący chaos zobrazowany jest poprzez zwiększenie dynamiki (*f*), ostrą artykulację, zmiany metrum oraz tempa, jak również kalejdoskopowość motywiczną. Od taktu 36-37 następuje zwolnienie osiągnięte za pomocą stopniowej augmentacji rytmicznej, doprowadzające do następnego fragmentu. Odcinek ten jest bardzo krótki (ok. 25 sekund), co może kojarzyć się z wrażeniem „pierwszego szoku” Pielgrzyma, przechodzącym następnie w niedowierzanie.

---

<sup>320</sup> por. D. Valchařová, *Petr Eben a jeho Labyrint...*, dz. cyt., s. 57-59.

W trzecim epizodzie (takty 38-47) następuje powrót do faktury początkowej, jednak kompozytor odchodzi od współbrzmienia kwart czystych w melodii solowej i kieruje ją w stronę najniższego rejestru instrumentu. Odcinek kończy się krótką, wznoszącą, pytającą frazą, zwieńczoną dysonującym akordem.

Prawdziwą furię i brutalność ilustruje dopiero epizod czwarty (takty 48-63), będący kulminacją tej części utworu. Afekt ten jest osiągnięty za pomocą zwiększenia dynamiki do *ff*, zastosowania krótkich, dysonujących motywów opartych o tryton, klasterów oraz szybkich powtórzeń akordów. Valchařová podkreśla, jak bardzo sugestywne są użyte środki kompozytorskie, „narzucające słuchaczom obraz przelania ludzkiej krwi, zniszczenia świątyń oraz wielu innych okrucieństw, którymi jesteśmy nieustannie otoczeni nawet dzisiaj”<sup>321</sup>. W zakończeniu tego odcinka, podobnie jak w epizodzie drugim, Eben stosuje efekt wyhamowania poprzez augmentację. Najpierw redukuje fakturę do dwugłosu i sekstol szesnastkowych, zaś w następnych taktach stopniowo przechodzi od szesnastek do półnut i wprowadza *diminuendo*. Zabieg ten pozwala na płynne doprowadzenie do ostatniego, lamentacyjnego epizodu, nie tworząc przez to nagłego kontrastu między odcinkami.

Ostatni epizod jest lamentacyjny i rozpaczliwy w charakterze oraz epatuje bezradnością. Kompozytor osiąga to poprzez zastosowanie krótkiego *ostinato* z chromatyczną melodią w najwyższym głosie, które czasem przechodzi w dysonujące akordy, trwające cały takt. Obecna w prawej ręce melodia oparta jest o stale powtarzający się motyw trytonu, a momentami nawiązuje do skali całotonowej. Jej charakterystycznym elementem jest również kapryśna artykulacja, a szczególnie *staccato* oraz powtarzane nuty w zakończeniach fraz. Ten prosty środek tworzy wspomnianą atmosferę bezradności, a nawet pewnego rodzaju otępienia. W zakończeniu znów pojawia się uspokojenie ruchu. *Ostinato* zostaje zredukowane do dwóch powtarzających się współbrzmień, zaś motywy w prawej ręce stają się coraz krótsze i utkane są pauzami, wzmagającymi efekt pustki i beznadziei. Końcowy epizod połączyć można ze stwierdzeniem Pielgrzyma<sup>322</sup>: „Nie tylko ja sam, ale cały ród mój jest nędzny,

---

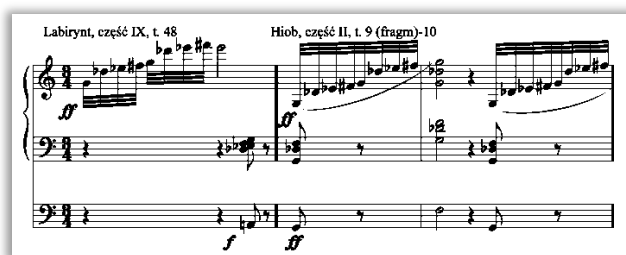
<sup>321</sup> D. Valchařová, *Petr Eben a jeho Labyrint...*, dz. cyt., s. 58: „Petr Eben zde opět ukazuje mistrovství své improvizační práce, jelikož posluchačům přímo vnutí obraz onoho prolévání lidské krve, ničení chrámů,

a mnoho dalších ukrutností, kterými jsme i v současné době neustále obklopeni”.

<sup>322</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 181.

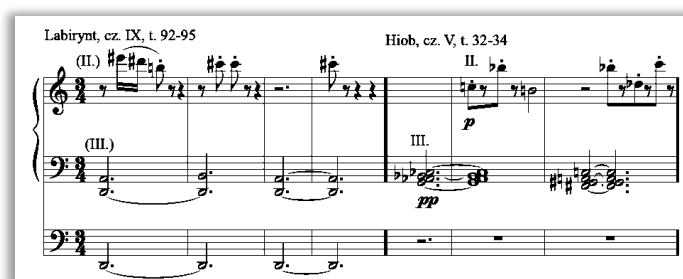
a w dodatku ślepy i nędzy swej niedostrzegający. Chwytny cień, a prawda przed nami uchodzi. Ach, biada nam!”<sup>323</sup>.

Słuchacz zaznajomiony z twórczością organową Ebena dostrzeże nawiązania do cyklu *Hiob*, a w szczególności do części drugiej (*Wiara*) oraz piątej (*Rozpacz i zrezygnowanie*). Zaobserwować można użycie identycznego chromatycznego motywu złożonego z trzydziestodwojek, który w *Hiobie* symbolizuje nieszczęścia zesłane na bohatera i jego rodzinę<sup>324</sup>, zaś w *Labiryncie* zbrodnie popełniane przez ludzi pragnących osiągnąć nieśmiertelność.



Ilustracja 24. Porównanie fragmentu *Labiryntu* oraz *Hioba*, opr. własne

Drugie nawiązanie to nazwany przez Vinyarda *motyw rozpacz* z piątej części *Hioba*, skonstruowany z ósemek, granych *staccato*, przedzielonych pauzami na tle dysonujących akordów<sup>325</sup>. Podobny zabieg można zauważyć w końcowych taktach *Występków rodzaju ludzkiego*.



Ilustracja 25. Porównanie fragmentu *Labiryntu* oraz *Hioba*, opr. własne

Nell wyznacza w tym momencie zakończenie drugiej części utworu ze względu na ostatecznie zerwanie z materiałem chorału *Drahý poklad moudrosti*<sup>326</sup>.

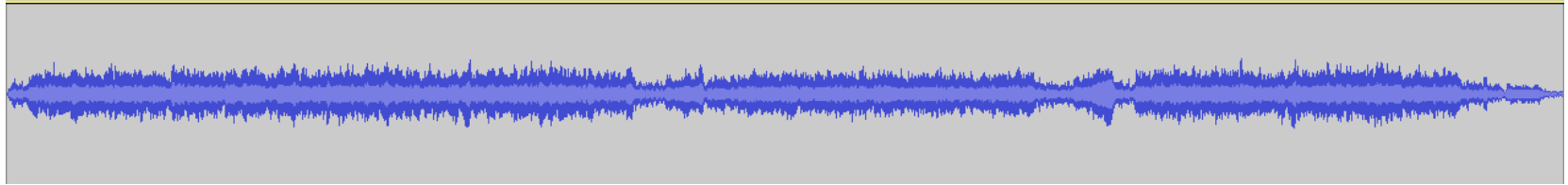
<sup>323</sup> tłum. K. Grzesiak.

<sup>324</sup> por. L. Vinyard, *Job for Organ...*, dz. cyt., s. 56.

<sup>325</sup> Tamże, s. 87, 91.

<sup>326</sup> M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 181.

Tabela 10. Struktura formalna X części (*Falszywa obietnica złotego wieku*) z *Labiryntu świata i raju serca* Petra Ebena, opr. własne

<b>FALSZYWA OBIETNICA ZŁOTEGO WIEKU / KLAMNÝ PŘÍSLIB ZLATÉHO VĚKU</b>			
<b>TEMAT</b>	<i>Nejbezpečnější věc vždycky pokání činiti a u noh Spasitele leže milosti hledati (Ježíši, slávo nejvyšší)</i>		
<b>FORMA/ STRUKTURA</b>	A	B	A'
<b>TAKTY</b>	1-20	21-40	41-60
<b>AGOGIKA</b>	Giocoso ♩=120		
<b>DOMINUJĄCY CHARAKTER</b>	radosny, pogodny, lekki, nieuchwytny, magiczny		
<b>ISTOTNE ŚRODKI KOMPZY- TORSKIE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- pastisz późnobarokowego niemieckiego tria chorałowego (J. S. Bach czy J. L. Krebs)</li> <li>- zachowanie ruchu szesnastkowego tworzy nawiązanie do gatunku <i>moto perpetuo</i> (<i>perpetuum mobile</i>)</li> <li>- forma trzyczęściowa (ABA), związana z trzykrotną prezentacją chorału, na początku z powtórkami (część A), później bez (część B i A')</li> <li>- melodia chorału umieszczona w głosie tenorowym (w części A w lewej ręce, w części B w pedale)</li> <li>- część B różniącą się tonacją oraz większym zróżnicowaniem melodycznym ósemkowego kontrapunktu</li> <li>- łączniki modulujące do kolejnej części (t. 17-20; t. 36-40) oraz krótka <i>coda</i> doprowadzająca do końcowego akordu A-dur w dynamice <i>piano</i> (t. 58-60)</li> <li>- zastosowane figury szesnastkowe (prawa ręka) oraz ósemkowe (pedał lub lewa ręka) dość banalne, schematyczne i niewysublimowane, co wzmacnia „falszywość” zapowiedzianego złotego wieku</li> </ul>		
<b>CENTRUM TONALNE</b>	A-dur	C-dur	A-dur
<b>DYNAMIKA/ OZNACZENIA REGISTRACJI</b>	I man. – <i>poco f</i> (Solo) II man. – <i>mf</i> Ped. – <i>mf</i>	Manualy bez oznaczeń Ped. – <i>f</i> (Tromp. 8' Solo), od taktu 38 <i>mf</i> (senza Tromp.)	I man. – <i>poco f</i> (Solo) II man. – bez oznaczeń III man. – <i>p</i> Ped. – <i>mf</i> , w takcie 60 <i>p</i>
<b>WYKRES DYNAMICZNY</b>			

### 3.2.10. FAŁSZYWA OBIETNICA ZŁOTEGO WIEKU / KLAMNÝ PŘÍSLIB ZLATÉHO VĚKU

Komeňski przenosi akcję do zamku Królowej Mądrości, przedstawionej jako postać o nadzwyczajnym majestacie i posiadającą własny orszak. Równie dostojnie opisany jest król Izraelitów Salomon, najmądrzejszy spośród ludzi świata, który zamierza przekonać się, jaka jest różnica między mądrością a głupotą. Po długim śledztwie zostaje zapowiedziane, że w królestwie mają zostać wytępione wszystkie złe uczynki. Na to obwieszczenie ludność świata zaczyna się radować na nadchodzący złoty wiek, mający być wolnym od zła.

Eben pisze w komentarzu, że jest to drugi po *Słodkich okowach miłości* moment odprężenia w cyklu<sup>327</sup>. Kompozytor kształtuje tę część w formie tria chorałowego osadzonego w harmonice dur-moll, z *cantus firmus Ježíši, slávo nejvyšší* umieszczonym w tenorze<sup>328</sup>. Według Nella zastosowanie takiej stylistyki jest niespodzianką w kontekście poprzednich części, zaś sam utwór wprowadza do cyklu nowy rodzaj emocjonalności<sup>329</sup>. Poprzez użycie nieprzerwanego ruchu szesnastkowego można sklasyfikować tę część również jako *perpetuum mobile (moto perpetuo)*<sup>330</sup>. Za wzór mogły posłużyć utwory późnobarokowych kompozytorów niemieckich<sup>331</sup>, takie jak: *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 676 Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750) z trzeciej części *Klavierübung*<sup>332</sup> czy *Fantasia sopra „Wer nur den lieben Gott läßt walten”* Krebs-WV 551 Johanna Ludwiga Krebsa (1713-1780)<sup>333</sup>.

Kompozytor decyduje się po raz kolejny nie podążać ściśle za fabułą, ale poruszać się na płaszczyźnie symboliki. W komentarzu wytłumaczył, że część ta oddaje „entuzjazm z nadejścia „złotego wieku” [...] za pomocą chorału ozdobionego girlandami figuracji w prawej ręce”<sup>334</sup>. Jeśli spojrzymy na poniższe ilustracje, porównujące trio Ebena z kunsztem kontrapunktycznym Bacha czy Krebsa, okaże się, że zastosowane przez czeskiego kompozytora figuracje są bardzo rudymenarne i powtarzalne, a wręcz

<sup>327</sup> por. P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>328</sup> por. I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 44;

<sup>329</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 183.

<sup>330</sup> por. J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, PWM, Kraków 1998, s. 142.

<sup>331</sup> por. D. Valchařová, *Petr Eben a jeho Labyrint...*, dz. cyt., s. 60; M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 185, I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 44.

<sup>332</sup> J. S. Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke, Band 4: Dritter Teil der Klavierübung*, opr. Manfred Tessmer, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1969, s. 33-40.

<sup>333</sup> J. L. Krebs, *Sämtliche Orgelwerke. Band III. Choralbearbeitungen*, opr. Gerhard Weinberger, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1986, s. 120-122.

<sup>334</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9: „Nadšení z nástupu „zlatého věku” je vyjádřeno chorálem ozdobeným figurativními girlandami pravé ruky”.



naiwne. Michalovičová zwraca uwagę także na użycie „zabronionych” oktaw równoległych między basem i lewą ręką w taktach 8-10<sup>335</sup>. Również część B nie wprowadza żadnego nowego materiału, a jedynie powtórzenie tego samego w tonacji C-dur, po czym następuje rekapitulacja części A (bez powtórek), zwieńczona *codą*.

*Ilustracja 26. Porównanie fragmentów Falszywej obietnicy złotego wieku Ebena oraz Allein Gott in der Höh' sei Ehr BWV 676 Bacha, opr. własne*

*Ilustracja 27. Porównanie fragmentów Falszywej obietnicy złotego wieku Ebena oraz Wer nur den lieben Gott läßt walten Krebs-WV 551 Krebsa, opr. własne*

<sup>335</sup> I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 45.

Zdaniem autora pracy, użycie tego typu uproszczeń ma związek z „fałszywością” obietnicy. Każdy logicznie myślący człowiek ma świadomość, że usunięcie zła z całego świata poprzez jeden dekret jest rzeczą niemożliwą, czego nie rozumie przedstawiony w *Labiryncie* tańczący i krzyczący z radości naiwny lud.

Pozostaje jeszcze do wyjaśnienia rola chorału *Ježíši, slávo nejvyšší*. Jak wspomniano w poprzednim rozdziale, tekst jest hymnem pochwalnym na cześć Jezusa, w którym autor przestrzega przed nieprawością oraz prosi Boga o miłosierdzie i pomoc w przezwyciężeniu swoich grzechów. Nawiązanie do tekstu Komeńskiego jest zatem dość czytelne, zwłaszcza że czeski autor pisze o „występkach takich jak Obżarstwo, Chciwość, Lichwa, Lubieżność, etc.”<sup>336</sup>, a później również o Pijaństwie, Pysze, Okrucieństwie oraz Lenistwie, które mają zostać usunięte z ziemi. Część z nich odpowiada siedmiu grzechom głównym. Eben, używając tego hymnu, chciał być może podkreślić, że złoty wiek ma nastąpić poprzez usunięcie występków i panowanie Jezusa.

---

<sup>336</sup> tłum. K. Grzesiak.

Tabela 11. Struktura formalna XI części (*Marność nad marnościami*) z *Labiryntu świata i raju serca* Petra Ebena, opr. własne

<b>MARNOŚĆ NAD MARNOŚCIAMI / MARNOST NAD MARNOST</b>		
<b>TEMAT</b>	<i>Nejbezpečnější věc vždycky pokání činiti a u noh Spasitele leže milosti hledati (Ježíši, slávo nejvyšší)</i>	
<b>FORMA/ STRUKTURA</b>	EPIZOD I	EPIZOD II
<b>TAKTY</b>	1-36	37-66
<b>AGOGIKA</b>	Tragicamente ♩=108	brak oznaczenia – <i>più mosso</i> (?)
<b>DOMINUJĄCY CHARAKTER</b>	tragiczny, lamentacyjny, żałosny	tragiczny, impulsywny, brutalny, paniczny
<b>ISTOTNE ŚRODKI KOMPÓZY- TORSKIE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- tragiczny charakter podkreślony poprzez akordowe, punktowane motywy żałości przerywane pauzami</li> <li>- użycie głosu językowego w niskim rejestrze uwypukla żałosny charakter epizodu</li> <li>- drugi manuał z początku pełni funkcję echa (takty 6-10), później (takty 19-34) służy lewej ręce do realizacji <i>ostinata</i> opartego o akordowe motywy</li> <li>- w takcie 19 w prawej ręce pojawia się ekspresyjna, chromatyczna linia solowa potęgująca jeszcze klimat żałoby, która kieruje się do coraz niższego rejestru, aż zostaje bez akompaniamentu (takty 35-36)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- epizod rozpoczyna się od <i>toccatowego</i> klasterowego motywu krzyku w dynamice <i>ff</i>, symbolizującego wrzaski powstałe po zerwaniu zasłony Królowej Mądrości (takty 37-39)</li> <li>- następnie (takty 40-66) krzyki i przerażenie są zilustrowane poprzez szesnastkowe figury <i>ostinatowe</i> oparte o współbrzmienia sekund i septym, zaś w sopranie słyszalna jest melodia <i>Ježíši, slávo nejvyšší</i></li> <li>- drugą figurą symbolizującą przerażenie są szybkie, repetowane akordy, grane w różnych rejestrach instrumentu i manualach</li> </ul>
<b>CENTRUM TONALNE</b>	atonalność	
<b>DYNAMIKA/ OZNACZENIA REGISTRACJI</b>	I man. – <i>più f</i> (Zungen) II man. – <i>f</i> , od taktu 19 <i>mf</i> (Zunge) III man. – <i>mf</i> (Sesquialtera 2 2/3' + 1 3/5') Ped. – <i>f</i> , od taktu 19 <i>mf</i>	I man. – <i>ff</i> II man. – <i>ff</i> (?) Ped. – <i>ff</i>
<b>WYKRES DYNAMICZNY</b>		

### 3.2.11. *MARNOŚĆ NAD MARNOŚCIAMI / MARNOST NAD MARNOST*

Po krótkiej chwili okazuje się, że ogłoszony dekret nie przyniósł obiecanego złotego wieku. Grzechy zmieniły tylko swoje miana na mniej oczywiste, np. Pijaństwo na Wesołość, Lichwa na Pomoc czy Pycha na Powagę. Salomon, który do tej pory nic nie mówił, woła: „Marność nad marnościami i wszystko marność”<sup>337</sup>, nawiązując do słów z Księgi Koheleta (Koh 1, 2). Następnie zrywa zasłonę z twarzy Królowej Mądrości. Władczyni okazuje się być zdeformowana na całym ciele. Na ten widok ludzie wpadają w przerażenie.

Muzyka Ebena eksponuje dwa afekty zawarte w kontrastujących ze sobą epizodach. Pierwszy – tragiczny i lamentacyjny – podkreślony jest poprzez użycie ciężkich w charakterze akordowych motywów, nazwanych na potrzeby tej analizy *motywami żalości*. Zawierają one melodię chorału *Ježíši, slávo nejvyšší* w tonacji molowej. Zastosowane środki kompozytorskie można zinterpretować jako symbol braku osiągnięcia złotego wieku poprzez trwanie w grzechu.

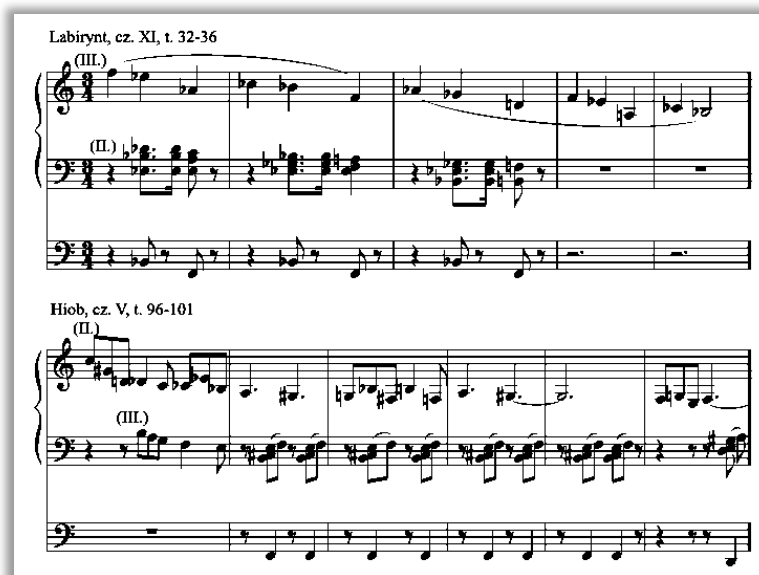


*Ilustracja 28. Motywy żalości z pierwszego epizodu Marność nad marnościami, wykorzystujący melodię chorału Ježíši, slávo nejvyšší zaznaczoną czerwonym kolorem, opr. własne*

Następnie, od taktu 19 motywy te przechodzą do lewej ręki i służą jako *ostinato*, na którego tle rozwijana jest lamentacyjna, ekspresyjna i dysonująca melodia, symbolizująca być może emocje targające zrozpaczonym Salomonem oraz jego słowa – „Marność nad marnościami”. Rozpoczyna się ona w oktawie dwukreślnej i stopniowo wędruje do oktawy małej, a fragmentarycznie występuje nawet bez *ostinata*, co wzmacnia jej lamentacyjny charakter. Przypomina to zabieg zastosowany w zakończeniu piątej części *Hioba* (*Rozpacz i zrezygnowanie*), gdzie ostateczne

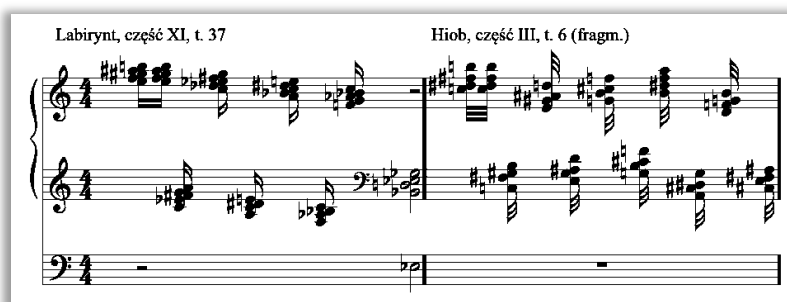
<sup>337</sup> por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia...*, dz. cyt., s. 743.

pograżenie się w rozpacz przez bohatera jest symbolicznie zobrazowane zejściem do coraz niższych rejestrów instrumentu<sup>338</sup>.



Ilustracja 29. Porównanie fragmentu *Labiryntu* i *Hioba*, opr. własne

Drugi epizod rozpoczyna się od klasterowego, *toccatowego* motywu wywierającego szokujący efekt na słuchacza. Według kompozytora symbolizuje on wrzaski<sup>339</sup> powstałe po ujawnieniu prawdziwego oblicza Królowej Mądrości. Również ten pomysł motywiczny zaczerpnięty jest z *Hioba*. W trzeciej części, *Przyjęcie cierpienia*, mamy do czynienia z wrzaskiem głównego bohatera (czyli symbolika w obu cyklach jest jednakowa), którego ciało zostaje dotknięte trędą<sup>340</sup>.



Ilustracja 30. Porównanie fragmentu *Labiryntu* i *Hioba*, opr. własne

<sup>338</sup> por. L. Vinyard, *Job for Organ...*, dz. cyt., s. 93.

<sup>339</sup> por. P. Eben, *Poznámký k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrnt světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9

<sup>340</sup> por. P. Eben, [Wstęp] [w:] P. Eben, *Job for Organ*, dz. cyt., brak numeru strony.

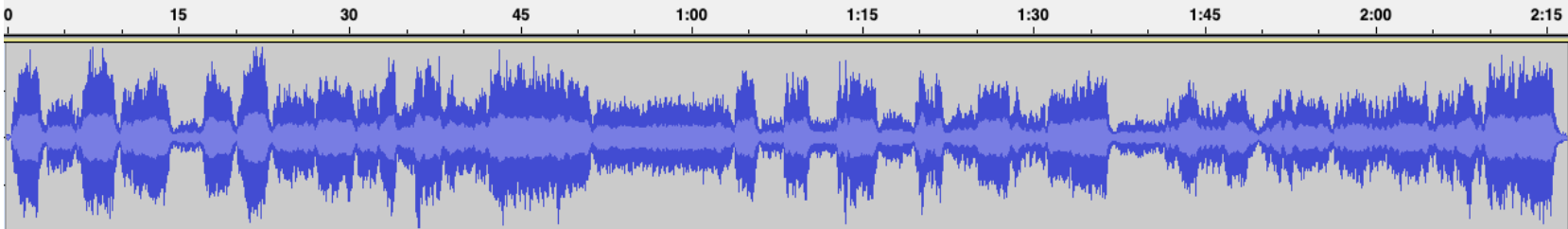
Energia wytworzona przez motywy klasterowe jest utrzymana do końca tej części. Przerazenie tłumu zostało zobrazowane za pomocą dysonujących szesnastkowych figur *ostinatowych* zawierających melodię chorału *Ježíši, slávo nejvyšší* (takty 40-49). Następnie wprowadzone zostały motywy z repetowanymi akordami, ukształtowane w różnych grupach rytmicznych, rozdzielone pomiędzy różne rejestry instrumentu oraz manualy (takty 50-66). Znika także melodia chorału. *Marność nad marnościami* kończy się gwałtownie dzięki szeregowi opadających akordów zdwojonych w obu rękach (takty 63–64). W kadencji Eben wykorzystuje repetowane współbrzmienia przerywane pauzami (takty 65-66). Zabiegi te powodują wzmożenie emocji przerażenia i pozostawiają słuchacza w napięciu<sup>341</sup>.



**Ilustracja 31.** Motywy przedstawiające przerażenie w *Marności nad marnościami*. Chorał *Ježíši, slávo nejvyšší* został zaznaczony kolorem czerwonym, opr. własne

<sup>341</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 189-190.

Tabela 12. Struktura formalna XII części (*Strach i omdlenie*) z *Labiryntu świata i raju serca* Petra Ebena, opr. własne

<b>STRACH I OMDLENIE / ZDĚŠENÍ A MDLOBA</b>		
<b>TEMAT</b>	<i>Ó Beránku Boží svatý</i>	
<b>FORMA/ STRUKTURA</b>	EPIZOD I	EPIZOD II
<b>TAKTY</b>	1-23	24-57
<b>AGOGIKA</b>	Appassionato ♩ =120	
<b>DOMINUJĄCY CHARAKTER</b>	tragiczny, paniczny, gwałtowny, bolesny	
<b>ISTOTNE ŚRODKI KOMPOZY- TORSKIE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- epizod rozpoczyna <i>motyw krzyku</i> – chromatyczny pasaż dwugłosowy zwieńczony dysonującym akordem</li> <li>- chorał zaprezentowany w schromatyzowanej postaci, z użyciem dysonujących współbrzmień</li> <li>- z melodii chorału wywiedziona większość motywiki i pozostałego materiału muzycznego epizodu</li> <li>- dominują dłuższe wartości rytmiczne – półnuty i ćwierćnuty</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- następuje ożywienie ruchu poprzez wprowadzenie szesnastek</li> <li>- pojawiają się rozmaite <i>ostinatowe</i> figury o kolistej melodyce</li> <li>- w motywie obecne są echa chorału</li> <li>- epizod kończy się powtórzeniem <i>motywu krzyku</i></li> </ul>
<b>CENTRUM TONALNE</b>	atonalność	
<b>DYNAMIKA/ OZNACZENIA REGISTRACJI</b>	I man. – <i>ff</i> II man. – <i>f</i> Ped. – <i>f</i> , od taktu 23 <i>mf</i>	I man. – <i>ff</i> II man. – <i>f</i> , od taktu 41 <i>ff</i> , następnie od taktu 43 ponownie <i>f</i> Ped. – <i>mf</i> , później brak oznaczeń
<b>WYKRES DYNAMICZNY</b>		

### 3.2.12. *STRACH I OMDLENIE / ZDĚŠENÍ A MDLOBA*

Pielgrzym nie może znieść widoku chaosu, który zapanował na świecie i pragnie śmierci. Widzi wszechobecną nieskończoną ciemność oraz okropności świata, wskutek czego omdlewa. Jeszcze raz podkreśla w monologu żal ludzkiej rasy, a następnie prosi Boga o miłosierdzie nad sobą.

*Strach i omdlenie* to najkrótsza pod względem czasu trwania część ebenowskiego *Labiryntu*. W niewiele ponad dwie minuty kompozytor przekonująco zobrazował dwie tytułowe emocje panujące w duszy bohatera, dzięki czemu utwór staje się kulminacyjną częścią cyklu<sup>342</sup>. W komentarzu Ebena widnieje jedynie informacja o tym, że w taktach 1-10, podobnie jak w *Marności nad marnościami*, zilustrowane zostały wrzaski<sup>343</sup>. Zdaniem autora pracy, należy rozszerzyć ten afekt do taktu 23<sup>344</sup>, w którym zostaje wprowadzony nowy materiał muzyczny. W ten sposób można dokonać czytelnego podziału *Strachu i omdlenia* na dwie części.

Utwór rozpoczyna się od gwałtownego motywu w dynamice *ff*, nazwanego na potrzeby tej analizy *motywem krzyku*<sup>345</sup>. Następuje po nim prezentacja chorału *Ó Beránku Boží svatý* posiadającego schromatyzowaną linię melodyczną oraz dysonujący akompaniament akordowy. Z *motywu krzyku* oraz przetworzonych fragmentów chorału złożony jest cały pierwszy epizod (takty 1-23). Wydaje się zatem, że Eben odwraca w ten sposób narrację Komeňského, rozpoczynając od krzyku Pielgrzyma i prośby o miłosierdzie (jak wcześniej wspomniano, *Ó Beránku Boží svatý* jest parafrazą *Agnus Dei*). Można więc zinterpretować pierwszy epizod (takty 1-23) jako zobrazowanie tytułowego strachu i zwrócenie się o pomoc do Boga. Warto zwrócić uwagę także na określenie *appassionato* użyte przez Ebena, podkreślające żarliwy charakter muzyki.

---

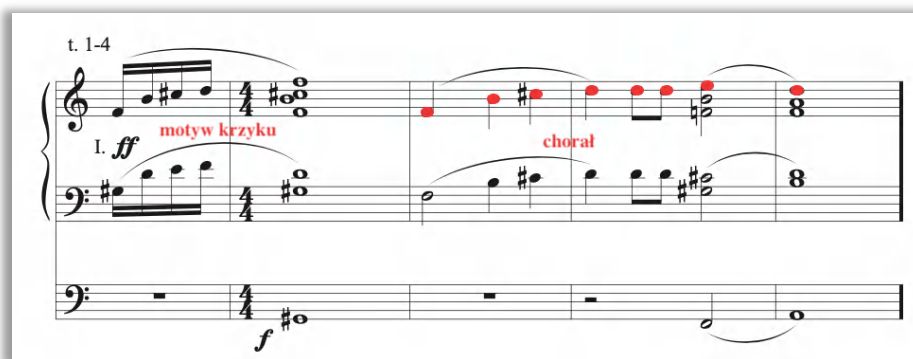
<sup>342</sup> por. I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 47.

<sup>343</sup> por. P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>344</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 191.

<sup>345</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 191; I. Michalovičová, *Petr Eben / Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 47.





*Ilustracja 32. Początkowe takty Strachu i omdlenia prezentujące motyw krzyku i schromatyzowany chorał, opr. własne*

Drugi epizod (takty 24-57) dodaje kolejny element – różne *ostinata* z melodyką „kołującą” oraz ożywienie ruchu poprzez wprowadzenie szesnastek i motywów o ostrzejszym konturze rytmicznym i artykulacyjnym. Ten zabieg można zinterpretować, zdaniem piszącego te słowa, jako zobrazowanie tytułowego omdlenia. Proces utraty świadomości kojarzy się z „zawrotami w głowie”, co być może Eben chciał oddać poprzez skonstruowanie „kolistego” materiału muzycznego. W zastosowanej motywie epizodu dalej wyczuwalne są echa chorału podtrzymujące afekt poprzedniego odcinka.



*Ilustracja 33. Ostinata z drugiego epizodu Strachu i omdlenia, opr. własne*



*Ilustracja 34. Motywy wywiedzione z chorału Ó Beránku Boží svatý w drugim epizodzie Strachu i omdlenia, opr. własne*

W połowie drugiego epizodu pojawia się kadencja (takty 40-41), która na moment zatrzymuje narrację, a jednocześnie przez zastosowaną gęstą fakturę akordową oraz dysonans wzmacnia napięcie. Następnie kompozytor powraca do zastosowania *ostinata*, które towarzyszy ostrym, dysonującym akordom (takty 42-53) i rezygnuje z użycia chorału. Zabiegi te powodują wrażenie rozpoczęcia utworu od nowa oraz kreują


atmosferę braku nadziei obecną w tekście Komeńskiego. *Strach i omdlenie* kończy się chromatycznym zejściem akordowym do niskiego rejestru oraz repetycją początkowego *motywu krzyku*.

Według Nella, kompozytor zamyka w ten sposób trzecią część cyklu, kończąc przygodę Pielgrzyma w labiryncie świata<sup>346</sup>.

---

<sup>346</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 195.

Tabela 13. Struktura formalna XIII części (Nawrócenie) z Labiryntu świata i raju serca Petra Ebena, opr. własne

NAWRÓCENIE / NÁVRAT K BOHU		
TEMAT	Ó Beránku Boží svatý	
FORMA/ STRUKTURA	EPIZOD I (WEZWANIE DO NAWRÓCENIA)	EPIZOD II (SPOTKANIE Z JEZUSEM I OSIĄGNIĘCIE RAJU SERCA)
TAKTY	1-20	21-64
AGOGIKA	Piamente ♩ = 88	♩ = 104
DOMINUJĄCY CHARAKTER	spokojny, tajemniczy, modlitewny	
ISTOTNE ŚRODKI KOMPOZY- TORSKIE	- fragmenty tekstu przeplatane prostą, tonalną harmonizacją poszczególnych wersów chorału	- recytacje na tle akompaniamentu muzycznego - brak stabilnego centrum tonalnego pomimo zdecydowanej większości konsonansowych akordów - melodia obecna w najwyższym głosie posiada stałe motywy, niezwiązane z żadnym chorałem z cyklu
CENTRUM TONALNE	F-dur	politonalność
DYNAMIKA/ OZNACZENIA REGISTRACJI	II Man. – <i>p</i> (+16'), od taktu 10 senza 16' Ped. – <i>p</i>	II man. – <i>pp</i> III man. – <i>pp</i> (Sal. 8') Ped. – <i>p</i>
WYKRES DYNAMICZNY		

### 3.2.13. *NAWRÓCENIE / NÁVRAT K BOHU*

Dwa ostatnie utwory, tworzące według Nella czwartą część cyklu<sup>347</sup>, związane są z tytułowym rajem serca. Bóg słyszy wołania Pielgrzyma i wzywa go trzykrotnie do nawrócenia. Bohater symbolicznie udaje się do wnętrza swojego nieczystego serca, gdzie zstępuje Chrystus. Zbawiciel wita go z radością i przyjmuje do siebie. Zwraca uwagę, że jego wędrówka przez labirynt świata była niepotrzebna, gdyż tak naprawdę szukał Boga, który mieszka przecież w jego sercu. Wzruszony Pielgrzym nawraca się i wypowiada hymn pochwalny na cześć Stwórcy.

Należy zwrócić uwagę na pewną dysproporcję obecną w cyklu Ebena. Labiryntowi świata poświęcone jest dwanaście części, zaś rajowi serca tylko dwie. Zdaniem autora pracy, kompozytor uzyskuje ożywczy, katartyczny efekt dzięki zastosowaniu medytacyjnej, spokojnej muzyki oraz użyciu recytacji na tle organowego akompaniamentu, jednak użycie takich środków na dłuższej przestrzeni mogłoby powodować znużenie. Dysproporcja jest zatem uzasadniona – słuchacz w ostatnich dwóch częściach otrzymuje muzykę zdecydowanie różniącą się od reszty cyklu, zaś krótki czas przebywania w raju serca może pozostawić u odbiorcy potrzebne, zdaniem autora pracy, uczucie niedosytu.

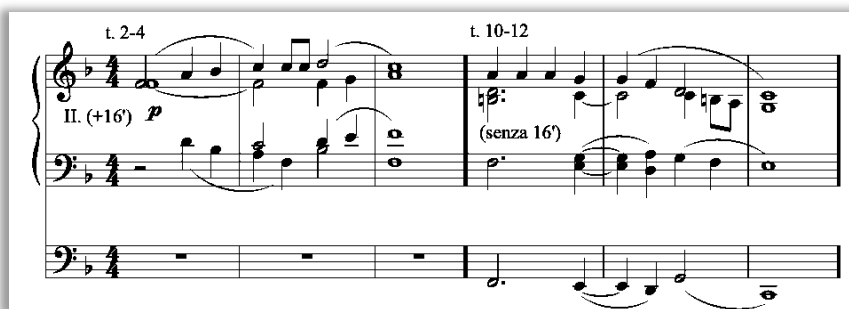
Trzynastą część cyklu można podzielić na dwa epizody, nazwane na potrzeby tej analizy *Wezwaniem do nawrócenia* oraz *Spotkaniem Jezusa i osiągnięciem raju serca*. Całość utrzymana jest w dynamice *p* i *pp*.

W pierwszym epizodzie (takty 1-20) recytowany tekst jest przeplatany fragmentami tonalnej i prostej harmonizacji chorału *Ó Beránku Boží svatý*. Pięciofrazowa pieśń (bez powtórek) została przez kompozytora podzielona na cztery odcinki (trzecia i czwarta fraza są połączone). Warto zwrócić uwagę na zastosowany przez Ebena ciekawy zabieg dramaturgiczny. We wcześniejszych częściach melodia chorału pojawiała się najpierw w swojej podstawowej postaci, a następnie była poddawana zmianom chromatycznym. Tym razem jest odwrotnie; *Ó Beránku Boží svatý* pojawił się zniekształcony i niemal nierozpoznawalny w *Strachu i omdleniu*, a w *Nawróceniu* zaprezentowany jest w czysty, prawie naiwny sposób. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że kompozytor nawiązuje do przedstawienia Chrystusa jako pokornego baranka, podobnie jak Prorok Jeremiasz (Jr 11, 19)<sup>348</sup>. Ciekawy jest również pomysł rejestracyjny. Eben rozpoczyna prezentację chorału tylko w manuale, z użyciem głosu

<sup>347</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 195.

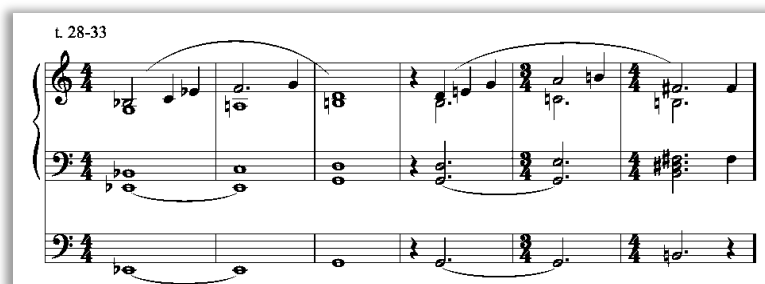
<sup>348</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia...*, dz. cyt., s. 934.

szesnastostopowego, tworząc w ten sposób ciemne brzmienie. Następnie zagęszczona zostaje faktura, zaś głos szesnastostopowy ma zostać wyłączony. Powoduje to rozjaśnienie barwy, co symbolizuje być może Chrystusa stopniowo wyłaniającego się w ciemnościach serca Pielgrzyma.



*Ilustracja 35. Fragmenty prezentacji chorału w Nawróceniu, opr. własne*

W drugim epizodzie konkretne związki z czytany tekst nie są tak oczywiste. Zdaniem autora pracy, muzyka pełni funkcję podrzędną, gdyż jest jedynie tłem dla recytacji słów Jezusa skierowanych do Pielgrzyma<sup>349</sup>. Kompozycja posiada fakturę akordową, jednak w sopranie obecna jest czytelna melodia, posiadająca stałe zwroty motywiczne. W harmonice nie da się określić centrum tonalnego pomimo zdecydowanej większości konsonansowych współbrzmień, tworzących wrażenie ciągłej i „płynnej modulacji”<sup>350</sup>. Za pomocą tych środków kompozytor kreuje atmosferę religijnej medytacji oraz zadziwienie pięknem Boskiego Królestwa<sup>351</sup>. Będzie ona utrzymana również w *Epilogu*.



*Ilustracja 36. Fragment początkowy epizodu drugiego Nawrócenia, w którym zaobserwować można efekt „ciągłej modulacji”*

<sup>349</sup> por. M. D. Nell, *The Organ Works of Petr Eben...*, dz. cyt., s. 196-197. Autor twierdzi, że muzyka koresponduje z tekstem, jednak nie podaje na to żadnych przykładów.

<sup>350</sup> Tamże, s. 195: „flowing modulations”.

<sup>351</sup> por. D. Valchařová, *Petr Eben a jeho Labyrint...*, dz. cyt., s. 66.

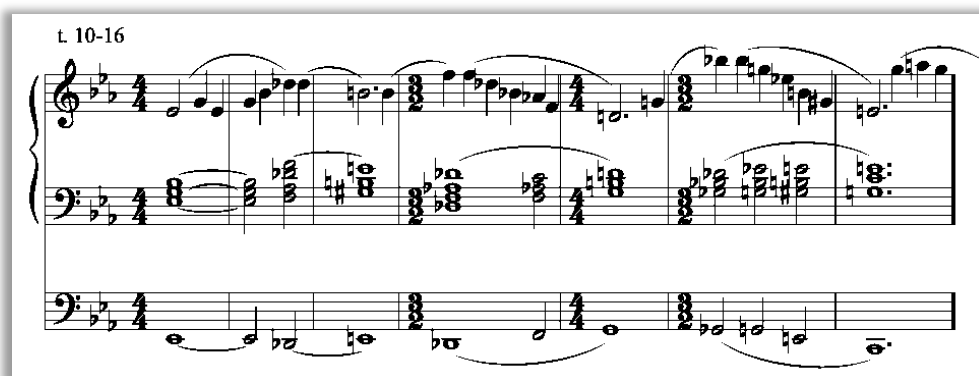
Tabela 14. Struktura formalna XIV części (Epilog) z *Labiryntu świata i raju serca* Petra Ebena, opr. własne

<b>EPILOG</b>		
<b>TEMAT</b>	<b><i>Vy v Boží jméno pokřtění</i></b>	
<b>FORMA/ STRUKTURA</b>	swobodna, quasi-improvizowana medytacja chorałowa	
<b>TAKTY</b>	1-29	30-48
<b>AGOGIKA</b>	Con anima ♩ =100	
<b>DOMINUJĄCY CHARAKTER</b>	spokojny, tajemniczy, modlitewny, medytacyjny	
<b>ISTOTNE ŚRODKI KOMPOZY- TORSKIE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- na początku chorał zaprezentowany w swojej podstawowej postaci (takty 1-9) w partii lewej ręki na tle akordowego akompaniamentu w wysokim rejestrze</li> <li>- w kolejnych taktach (10-29) kompozytor zamienia plany – chorał przeniesiony do sopranu, zaś lewa ręka i pedał tworzą akordowy akompaniament, melodia chorału rozwija się następnie w sposób swobodny</li> <li>- następna część (takty 30-37) nawiązuje do początkowej faktury, tym razem chorał dublowany również w pedale, w dalszej części znów pojawiają się konsonansowe akordy połączone w sposób swobodny (takty 38-44)</li> <li>- w zakończeniu (takty 45-48) powtórzona pierwsza fraza chorału</li> <li>- tonacje są zapisane przez kompozytora za pomocą znaków przykluczowych i wyczuwalne, jednak traktowane dość swobodnie</li> </ul>	
<b>CENTRUM TONALNE</b>	Es-dur	F-dur
<b>DYNAMIKA/ OZNACZENIA REGISTRACJI</b>	II man. – <i>p</i> III man. – <i>pp</i> Ped. – <i>pp</i>	
<b>WYKRES DYNAMICZNY</b>		

### 3.2.14. EPILOG

Jak wcześniej wspomniano, w ostatniej części kontynuowana jest atmosfera raju serca, wytworzona w *Nawróceniu*. Warto zwrócić uwagę na kontrast w stosunku do części pierwszej; Eben rozpoczyna cykl hałaśliwym *Prologiem*, zaś kończy spokojną medytacją, co może uświadomić słuchaczowi, że prawdziwe modlitewne ukojenie można odnaleźć w ciszy. Mówi o tym również Jezus w Ewangelii według św. Mateusza: „Ty zaś, gdy chcesz się modlić, wejdź do swej izdebki, zamknij drzwi i módl się do Ojca twego, który jest w ukryciu. A Ojciec twój, który widzi w ukryciu, odda tobie” (Mt 6, 6)<sup>352</sup>.

Kompozytor wykorzystuje w *Epilogu* chorał *Vy v Boží jméno pokřtěni*, którego tekst traktuje o odrodzeniu człowieka i pochwale Boga, korespondując przez to z nawróceniem Pielgrzyma oraz wygłoszoną przez niego mową na cześć Stwórcy. Swobodna forma finałowej części wywiedziona jest z improwizacji i nie potrzeba dzielić jej na konkretne epizody. Eben ustanawia centra tonalne – Es-dur i F-dur – poprzez znaki przykluczowe, jednak nie decyduje się trzymać kurczowo tych tonacji. Są one wyczuwalne poprzez melodię chorału, która jest w nich osadzona w taktach 1-9 oraz 30-37. Można znów zaobserwować zabieg „ciągłej modulacji”; kompozytor rozwija swobodną linię melodyczną wywiedzioną z pieśni i dobiera do niej konsonujące akordy niezwiązane z centrum tonalnym<sup>353</sup>. Ciekawym zabiegiem harmonicznym jest również ciąg czterodźwięków zmniejszonych, obecnych na przestrzeni taktów 20-29. Owe środki mogą być zinterpretowane jako stworzenie atmosfery zachwyty i tajemnicy. *Epilog* kończy się powtórzeniem pierwszej frazy chorału i konsonansowym akordem F-dur.



Ilustracja 37. Fragment *Epilogu* prezentujący technikę „ciągłej modulacji”

<sup>352</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia...*, dz. cyt., s. 1151.

<sup>353</sup> por. D. Valchařová, *Petr Eben a jeho Labyrint...*, dz. cyt., s. 67.

## 4. ZAGADNIENIA INTERPRETACYJNE *LABIRYNTU ŚWIATA* I *RAJU SERCA PETRA EBENA*

### 4.1. ŹRÓDŁA

Zgromadzone we wcześniejszych rozdziałach informacje o dziele oraz jego analiza posłużyły jako podbudowa do stworzenia własnej kreacji utworu, która została zarejestrowana w formie pracy artystycznej. Zanim jednak autor pracy przejdzie do omówienia detali wykonawczych, skomentowane zostanie jeszcze kilka źródeł pomocnych w kontekście tworzenia osobistej wizji dzieła.

#### 4.1.1. *WIADOMOŚĆ DO MOICH MIŁYCH INTERPRETATORÓW*

Najważniejszym dokumentem przedstawiającym zagadnienia interpretacyjne muzyki Ebena jest *Wiadomość do moich miłych interpretatorów (Vzkaz mým milým interpretům)*, napisana w ostatnich latach życia kompozytora. Nie jest ona opatrzona datą, lecz musiała być napisana stosunkowo niedługo przed jego śmiercią; sam nazwał ją swoim „testamentem”<sup>354</sup>. Faksymile *Wiadomości* udostępniła w pracy magisterskiej na temat *Labiryntu* Lucie Waškiewicz, zaś jej transkrypcja umieszczona jest także w monografii Ewy Vítovéj<sup>355</sup>. Tekst został również przetłumaczony na język angielski<sup>356</sup>, a jego fragmenty umieszczane były w książeczkach programowych Międzynarodowego Konkursu im. Petra Ebena w Opawie<sup>357</sup>. Treść *Wiadomości* w wolnym tłumaczeniu brzmi następująco:

„Szanowni i mili interpretatorzy mojej muzyki, przede wszystkim z serca chciałbym podziękować wam wszystkim, którzy z takim oddaniem i zrozumieniem tchnęliście życie w moje utwory, dzięki czemu znalazły one drogę do słuchaczy.

Wiem, ile odwagi potrzebuje wykonawca, aby sięgnąć po współczesne dzieło i je wykonać. Moje utwory znalazły takich artystów, a ja jestem im za to niezmiernie wdzięczny.

---

<sup>354</sup> W kopii dla prof. J. Landgrena kompozytor napisał ręcznie w języku angielskim następującą notkę: „Przesyłam ci mój „testament”, jednakże jestem przekonany, że o tym wszystkim bardzo dobrze wiesz!” – „I send you my „Testament” nevertheless I am sure you know very well all of it!” (skan udostępniony autorowi pracy).

<sup>355</sup> E. Vítová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 317-318.

<sup>356</sup> Skan tłumaczenia udostępnił autorowi pracy prof. J. Landgren.

<sup>357</sup> XVIII. *Mezinárodní varhanní soutěž Petra Ebena. Opava 2014*, folder konkursowy, opr. komitet konkursowy, Statutární město Opava 2014, s. 2-3, zawiera początkowe dwa oraz ostatni akapit wiadomości.



Můj věk narzuca mi omezení, takže často nemohu být již přítomen při provedení [mých děl] a setkat se s interprety.

Děle bych chtěl (s nadějí, že mé skladby budou ještě hrány) upozornit na některé chyby, které jsem udělal v zápisu hudebním.

Především často jsem používal označení *ppp* – nejčastěji v kompozicích orchestrových, ale rovněž jiných; prosím hlavně dirigentů, aby toho neopomněli.

Velké *pianissimo* způsobují zhuštění skladby, a já jsem vždy měl na mysli především jednotu skladby, která nepřetržitě směřuje ke svému vrcholu nebo závěru. V mé tvorbě převládá nad meditativní. Děle bych chtěl velmi záležet na výraznosti hlavních témat – někdy jsem dynamiku dosti zanedbával (téma Joba, královské téma Davida v Biblických tancích, bouřlivá velikost živlů v cyklu Job, bitovní vřava v Motu ostinato [z cyklu Muzyka nedělní], atd.).

Dramaticismus je opravdu hlavní silou pohánoucí v méh hudbě; příliš velké *pianissimo* oslabují ji a zpomalují tok příběhu hudebního, podobně jako pauzy při provedení nových hudebních myšlenek. Děl bych proto, abyste nešetřili zvuku v kulminacích skladby.

Také některé označení tempa v starších vydáních jsou příliš pomalá, v nových skladbách může být trochu zpomalení, ale, obecně řečeno, představuji si rychlejší tempo, ale bez ztráty přesného rytmu.

To všechno se týká rovněž méh děl chorálních, komorních a orchestrových.

Omlouvám se rovněž všem interpretům, že jsem napsal tak těžké skladby, ale s jistotou budu se za vás vstávat, pokud dostanu takovou příležitost.

Pax et bonum”<sup>358</sup>.

---

<sup>358</sup> „Vážení a milí interpreti mé hudby, především bych chtěl ze srdce poděkovat Vám všem, kteří jste s takovou obětavostí a pochopením vdechli život méh skladbám, že tak našly cestu k posluchačům. Víím, kolik odvahy je třeba k tomu, aby interpret sáhl po soudobém díle a provedl je. Mé skladby tyto umělce našly a já jsem za to nesmírně vděčen. Můj věk mi přináší omezení, takže již často nemohu být přítomen provedení a setkat se s interprety. Chtěl bych proto (s nadějí, že se mé skladby budou ještě hrát), upozornit na některé chyby, kterých jsem se dopustil v notových zápisech. Především jsem často používal označení *ppp* – týká se to hlavně varhanních skladeb, ale i jiných, prosím hlavně varhaníky, aby to nerespektovali. Velká *pianissimo* způsobují zlom ve stavbě skladby a já jsem měl vždy na mysli především jednotu stavby, která nezadržitelně směřuje ke svému vrcholu nebo závěru. V mé tvorbě značně převládá dramatická nad meditativní. Proto mi vždy velmi záležet na výraznosti hlavních témat – někdy jsem dynamiku dosti zanedbával (téma Joba, královské téma Davida v Biblických tancích, bouřlivou velikost živlů v cyklu Job, bitovní vřava v Motu ostinato atd.) Dramatická je

Na podstawie tego dokumentu można wysnuć kilka ogólnych wniosków dotyczących interpretacji muzyki Ebena. T. Thon w rozmowie z autorem pracy podkreślił, że większość zagadnień, które poruszane są w *Wiadomości*, odnieść można do *Labiryntu świata i raju serca*.

Po pierwsze, kompozytor najwięcej uwagi poświęcił dynamice. Eben napisał, że nie należy bardzo ściśle trzymać się oznaczeń, które zapisane są przez niego w utworach w kontekście tego elementu dzieła muzycznego. Za przykład podał „nadużywane” przez siebie określenie *ppp* i zalecił ignorowanie go. W rozplanowaniu dynamicznym utworu zasugerował wzięcie pod uwagę jego formalnej budowy i dramaturgii. Podobnie jak we wstępie do *Labiryntu*, Eben zwrócił również uwagę na to, że tematy dzieła muszą być zawsze wyraźnie słyszalne na pierwszym planie. Należy jednak stwierdzić, że w zapisie omawianego w tej pracy cyklu nie ma aż tak szerokiego spektrum dynamicznego w obrębie jednej części, jak to zdarza się w innych utworach Ebena. Przykładowo, określenie *tutti* obecne jest w całym cyklu tylko raz – na początku *Prologu*, *pp* pojawia się w trzech częściach – *Ignorancji uczonych*, *Nawróceniu* i *Epilogu*, zaś *ppp* jest nieobecne. Nie znaczy to jednak, że nie można rozplanować niektórych fragmentów cyklu w oparciu o większą skalę dynamiczną, wzorując się na innych dziełach autora *Hioba*. Innym przykładem braku precyzji w zapisie dynamiki *Labiryntu* mogą być określenia *f* na początku *Spojrzenia na świat* oraz *Grotów śmierci*. W pierwszym przypadku zapisana jest registracja „8’, 4’, 2’, Mixt.”, w drugim ta sama dynamika ma być osiągnięta za pomocą zestawu „8’, 1’” – oczywiście nie jest to możliwe. Zdaniem autora pracy, takie nieścisłości mogą być rezultatem niedostatecznej korekty. Zapisane oznaczenia w *Labiryntcie* dają więc jedynie ogólne wyobrażenie o dynamice bądź wskazują na proporcje między manualami<sup>359</sup>.

Kolejnym zagadnieniem poruszonym przez kompozytora w *Wiadomości* jest agogika jego dzieł. Podkreślił on, że nie należy robić przerw przy wprowadzaniu nowych myśli muzycznych, co ma znaczenie w kontekście interpretacji *Labiryntu*, gdyż wiele

---

opravdu hlavní hybnou silou mé hudební řeči; příliš velká pianissima tuto dramaticnost oslabují a zpomalují tok hudby, stejně jako cezury při nástupu nové myšlenky. Velmi vás také prosím, nešetřete zvukem ve vrcholných místech skladby. Také některá tempová označení jsou ve starších vydáních příliš pomalá, v novějších skladbách jsem je možná poněkud předimenzoval, ale v podstatě mívám představu rychlejšího tempa, aniž by se ovšem ztratil pregnantní rytmus. Toto vše také většinou platí o mých skladbách sborových, komorních i orchestrálních. Omlouvám se také všem interpretům, že jsem to napsal tak těžké, ale určitě se budu jednou za všechny přimlouvat, pokud ovšem k tomu budu mít příležitost. Pax et bonum” (pisownia oryginalna), za: L. Waśkiewicz, *Petr Eben – Jan Amos Komenský...*, dz. cyt., s. 20-23; E. Vítová, *Petr Eben...*, dz. cyt., s. 317-318.

<sup>359</sup> por. J. Tůma, *On Selected Organ Compositions...*, dz. cyt., s. 15-16.

części posiada strukturę narracyjną i odcinkową. Według piszącego te słowa, stwierdzenie to jest nieco zaskakujące i dyskusyjne, co zostanie jeszcze podkreślone w dalszej części tekstu.

W *Wiadomości* zwraca również uwagę użyte przez kompozytora określenie „precyzyjny rytm”. Zdaje się ono świadczyć o tym, że Eben życzył sobie, aby zapisane przez niego skomplikowane struktury i podziały rytmiczne były wykonywane ściśle. Stosowanie nadmiernego *rubato* bądź próba naśladowania „pierwotnego” improwizacyjnego charakteru *Labiryntu* wydaje się zatem pewnego rodzaju efektem specjalnym, służącym tylko do podkreślenia niezwykle dramatycznych fragmentów muzycznych lub pierwiastka medytacyjnego. Autor pracy sądzi, że jednym z najważniejszych zagadnień w interpretacji omawianego cyklu jest osiągnięcie „elastyczności agogicznej”<sup>360</sup>, czyli wrażenia podporządkowania pulsu narracji rytmicznej.

Kolejny problem związany z agogiką poruszony w *Wiadomości* to właściwy dobór temp. Z tekstu Ebena wynika, że podejście do zapisanych przezeń oznaczeń metronomicznych nie powinno być rygorystyczne. Niektóre z propozycji temp, które odnaleźć można w *Labiryncie*, są faktycznie zaskakujące i „przerysowane”, co zgadzałyby się ze słowami kompozytora.

Na uwadze trzeba mieć jeszcze trzecie zagadnienie – dramatyzm, na którym tak bardzo zależy Ebenowi. Autor *Hioba* zwrócił uwagę na to, że jest on kluczowym czynnikiem w jego twórczości. Wzięcie pod uwagę tych słów będzie miało niebagatelne znaczenie w kontekście *Labiryntu*, ze względu na wspomnianą przy okazji analizy dysproporcję w cyklu. Istotnie, zgodnie ze słowami Ebena, element dramatyczny (części 1-12) ma w nim znaczą przewagę nad medytacyjnym (części 13-14).

Co ciekawe, Eben nie poruszył w *Wiadomości* prawie w ogóle sprawy rejestracji swoich utworów, tak ważnej w kontekście jego twórczości. Być może uznał, że zagadnienie to zostało opisane w komentarzach i wstępach do dzieł oraz partyturach. Trzeba jednak przyznać, że kompozytor nie zawsze był konsekwentny w zapisie rejestracji do swoich utworów. Niekiedy, jak np. w *Dwóch fantazjach chorałowych* czy *Lasst uns preisen*, zapisuje tylko dynamikę, bez określenia konkretnych głosów. W innych zaś, np. w *Małej particie na temat „O Jesu, all mein Leben bist Du”*,

---

<sup>360</sup> por. J. Tůma, *On Selected Organ Compositions...*, dz. cyt., s. 28. Tůma pisze o tym, że „dobrze wykonana sinusoida agogiczna nie zakłóca w żadnym wypadku rytmu” („A well-performed agogic sine wave does not disturb the rhythm in any way”).

*Mutationes*, *Hiobie* czy *Fauście*, zapis jest bardzo precyzyjny i zawiera nieomal każdą zmianę rejestracji. *Labirynt* mieści się pomiędzy tymi dwoma grupami utworów. Po przejrzaniu materiału nutowego można stwierdzić, że kompozytor zapisuje nazwy rejestrów w miejscach, gdzie szczególnie zależy mu na osiągnięciu konkretnego efektu brzmieniowego. Mimo to, w całym cyklu zauważalna jest duża ilość luk rejestracyjnych, przy których widnieją orientacyjne i często niedokładne oznaczenia dynamiczne. Jest to kolejny aspekt wymagający od wykonawcy dzieła dużej dozy kreatywności oraz znajomości innych utworów Ebena, wraz z charakterystycznymi zestawami głosów, którymi można inspirować się podczas przygotowywania *Labiryntu*.

Autor pracy pozwoli sobie jeszcze na subiektywną uwagę dotyczącą *Wiadomości*. Czytając ją, odczuwa się wielką serdeczność i dobroć, bijące ze słów kompozytora. Eben miał świadomość jak ciężko jest przebić się nowym utworom, więc był szczęśliwy, że jego muzyka była wykonywana. *Wiadomość* nie jest przesiąknięta pychą ani przesadnym patosem, za to wyróżnia się pokornym tonem oraz wdzięcznością dla interpretatorów.

#### 4.1.2. WYPOWIEDŹ KOMPOZYTORA W WYWIADZIE PRZEPROWADZONYM PRZEZ JANETTE FISHELL

Przygotowując dysertację o muzyce Ebena, Janette Fishell zapytała kompozytora o sugestie, których mógłby udzielić studiującym i wykonującym jego muzykę. Eben odpowiedział w następujący sposób: „Kiedy mówimy o moich kompozycjach organowych, podkreśliłbym aspekt formy muzycznej. Większość z moich dzieł musi być grana w spójny i płynny sposób, z jasnym poczuciem kierunku. Powinno się unikać zatrzymywania muzyki, aby zmienić registrację oraz łamanie frazy przesadnymi akcentami agogicznymi. Przeważnie preferuję zwarte, spójne tempo i doceniam poczucie pędu od początku do końca”<sup>361</sup>.

Kompozytor zwrócił zatem uwagę na aspekt agogiczny i formotwórczy swoich utworów oraz konieczność utrzymania narracji od początku do końca. Zdaniem autora pracy, wypowiedź tę należy rozważyć w kontekście tego, że Eben nie wykonywał większości swoich dzieł organowych, a jedynie improwizował. Muzyka improwizowana tworzona jest pod wpływem chwili i emocji, w związku z czym artysta może skupić się bardziej na narracji improwizowanego dzieła, a nie na problemach technicznych czy wyrazowych. Otrzymując zapisany tekst, interpretator musi zmierzyć się z trudnościami, których improwizujący kompozytor być może nie przewidział. W opinii piszącego te słowa, taka sytuacja ma miejsce w przypadku *Labiryntu*.

Konieczność klarowności w realizacji tekstu wymusza niejednokrotnie odstępstwa od wyżej zacytowanego fragmentu wypowiedzi Ebena. Istotnie, element formy oraz agogiki jest najważniejszy, ale czy należy każdorazowo i bezrefleksyjnie dążyć do osiągnięcia „pędu od początku do końca”? Zdaniem autora pracy, nie jest to konieczne. Istotnie, w momentach, kiedy muzyka oparta jest na wzorach *ostinatowych*, posiada żwawe tempo czy pełne temperamentu figury rytmiczne, zabieg ten jest uzasadniony i koresponduje z użytymi przez kompozytora środkami. Jednakże, kiedy pojawia się zmiana faktury bądź nowy wątek, bądź kolejny epizod, zastosowanie niezalecanej przez Ebena cezury czy wykończenie frazy za pomocą zwolnienia pomaga podkreślić klarowność formy oraz porządkuje narrację. Piszący te słowa przyznaje, że jest to aspekt, który najchętniej skonsultowałby z autorem *Labiryntu*.

---

<sup>361</sup> J. Fishell, *The Organ Music of Petr Eben*, dz. cyt., s. 25: „Where my organ compositions are concerned I would underline the aspect of musical form. Most of my pieces need to be played in a coherent, fluent manner, with a clear sense of direction. One should avoid halting the music in order to change registrations and one should also avoid breaking a phrase for exaggerated agogic accents. Mostly I prefer a unified consistent tempo and appreciate a sense of drive from the beginning to the end”.

#### 4.1.3. KOMENTARZE KOMPOZYTORA DO INNYCH JEGO DZIEŁ ORGANOWYCH

W cyklu *Laudes* kompozytor podkreślił celowość użycia nietypowej registracji: „Chciałbym zwrócić uwagę na początek drugiej części. Jest ona – w aspekcie formalnym – powolną etiudą na podwójny pedał. Oba głosy są grane początkowo w niskich rejestrach. Po chwili przyłącza się do nich pojedynczy dźwięk, grany na głosie dwustopowym w prawej ręce. Na początku brzmi on jak awaria instrumentu, jakby świst, i dopiero po chwili orientujemy się, że ten niezwykle wysoki głos czasami porusza się i drży w małym pasażu”<sup>362</sup>. Jest to zatem świadectwo, że kompozytor dopuszcza, a nawet zachęca do „sonorystycznego” traktowania instrumentu przez interpretatora i eksperymentowania z registracją. Eben zwrócił również uwagę na aspekt rytmiczny w czwartej części tego cyklu: „organy są – podobnie jak harfa – uważane za nierytmiczny instrument, dlatego, że nie można z pomocą uderzenia osiągnąć akcentu. Na końcu czwartej części akcenty są jednak stworzone sztucznie: Podkreślenia wynikające z metrum są grane zawsze na głośniejszym manuale, w związku z czym potok szybkich ósemek osiąga zwięzłość rytmiczną i klarowną strukturę”<sup>363</sup>. Słowa te wskazują na to, jak wielką wagę Eben przykładął do ścisłej i zrozumiałej dla słuchacza realizacji elementów agogicznych w swoich utworach.

We wstępie do *Mutationes* kompozytor pisał o trzeciej części cyklu: „Sens tego, w większości jednogłosowego utworu, tkwi w powracającym ciągle interwale kwinty, który po nieustannym ruchu w górę, osiada na dźwiękach fis-cis. Należy je zatem „podkreślić”, co zaznaczono za pomocą znaków *tenuta* i akcentu. Można to osiągnąć, grając akcent agogiczny, czyli wstawienie minimalnie krótkiej pauzy przed wyżej wymienionym interwalem. Kwinta jednak ma być trzymana przez całą długość trwania

---

<sup>362</sup> za: P. Eben, *Werkkommentare* [w:] Heinemann, Michael (red.), *Zur Orgelmusik Petr Ebens*, dz. cyt., s. 142: „Ich möchte gern auf den Beginn des zweiten Satzes hinweisen: Es ist – vom Aspekt des Genres – eine langsame Etüde für Doppelpedal, beide Stimmen werden anfangs in den tiefen Klängen mit beiden Füßen gespielt. Zu ihnen gesellt sich nach einer Weile ein einziger Ton im Zweifuß-Register der rechten Hand. Er klingt zunächst fast wie eine Funktionsstörung im Instrument, wie ein Pfeifton, und erst nach einer Weile erkennen wir, dass sich die ungemein hohe Stimme ab und zu bewegt und in einer kleinen Passage erbebt”.

<sup>363</sup> za: P. Eben, *Werkkommentare* [w:] Heinemann, Michael (red.), *Zur Orgelmusik Petr Ebens*, dz. cyt., s. 142: „Die Orgel wird – ähnlich wie die Harfe – als ein unrythmisches Instrument angesehen, schon deshalb, weil man auf ihr durch einen Anschlag keinen Akzent erzielen kann. Am Ende des vierten Satzes werden jedoch die Akzente künstlich erzeugt: Die metrisch betonte Zeit wird immer auf dem stärkeren Manual gespielt, der schnelle Achtelfluss gewinnt damit an rhythmischer Prägnanz und klarer Gliederung”.

trzech ósemek”<sup>364</sup>. Wypowiedź ta jest bardzo cenna w kontekście interpretacji *Labiryntu*, gdyż w cyklu znajduje się wiele tego typu oznaczeń. Zastosowanie opisanego przez Ebena akcentu agogicznego jest jednym z ich sposobów realizacji.

Przedmowa do *Versetti* zawiera z kolei dosyć stanowcze słowa dotyczące interpretacji tych utworów: „Podwójne kreski taktowe oddzielają temat i poszczególne wariacje, ale służą jedynie do orientacji w strukturze [utworu]. Nie mogą w żadnym wypadku przerywać jednorodnego przepływu muzyki ani rozbijać na części poprzez zwolnienie. Niebezpieczeństwo jest tym większe, że przejście z jednej do drugiej wariacji często wiąże się ze zmianą registrów; nie mogą pojawić się zatem niezapisane zmiany tempa”<sup>365</sup>. Jak już wcześniej wspomniano, jest to uwaga, z którą autor niniejszej pracy polemizuje, wskazawszy na istotę cesur i pauz w narracji muzycznej.

We wstępie do *Hommage à Henry Purcell* Eben podkreślił istotę umiejętności dostosowania registracji utworu do instrumentu oraz temp do akustyki: „Wskazówki registracyjne są tylko propozycją i zależą oczywiście każdorazowo od organów. Mają mniej więcej pokazać, jakie wyobrażenia kolorystyczne mam przy poszczególnych fragmentach. Także wskazówki metronomiczne nie są obowiązujące, gdyż zależą od akustyki pomieszczenia”<sup>366</sup>. Zwraca uwagę zatem świadomość kompozytora, iż interpretacja dzieła organowego jest uwarunkowana wieloma czynnikami, takimi jak umiejscowienie instrumentu, jego charakterystyka czy pogłos.

---

<sup>364</sup> cytat za: T. D. Schlee, *Vorwort* [w:] P. Eben, *Mutationes*, Universal Edition, Wien 1983, brak numeru strony: „Der Sinn dieses zumeist einstimmigen Stückes liegt in der wiederkehrenden Quinte, die sich nach einem allmählichen Aufsteigen auf den Tönen fis-cis festlegt. Diese sind deshalb zu „betonen“, was durch Tenuto und Akzent angedeutet ist und dadurch erreicht werden kann, daß man einen agogischen Akzent spielt, also eine minimal kurze Pause vor das genannte Intervall einschiebt, die Quinte aber dennoch die volle Dauer der drei Achtel aushält”.

<sup>365</sup> cytat za: T. D. Schlee, *Vorwort* [w:] P. Eben, *Versetti*, Universal Edition, Wien 1985, brak numeru strony: „Die Doppelstriche trennen das Thema und die einzelnen Variationen, dienen aber lediglich der orientierenden Gliederung und dürfen in keinem Falle den einheitlichen Fluß des Satzes unterbrechen oder auch nur durch ein Zögern zum Stocken bringen. Diese Gefahr ist umso größer, als der Übergang von einer Variation zur anderen oft auch einen Registerwechsel mit sich bringt, umso weniger darf ein unvorgeschriebener Tempowechsel hinzutreten”.

<sup>366</sup> P. Eben, *Vorwort* [w:] P. Eben, *Hommage à Henry Purcell*, Schott, Mainz 1995, s. 3: „Die Anmerkungen zur Registrierung sind nur Vorschläge, die natürlich von der jeweiligen Orgel abhängen. Sie wollen in etwa anzeigen, welche Farb-Vorstellungen ich bei den einzelnen Passagen habe. Ebensowenig sind die Metronomzahlen verpflichtend, die auch sie von der Akustik des Raumes abhängen”.

## 4.2. WYBÓR INSTRUMENTU

Ze względu na całkowicie subiektywny charakter dalszej części pracy pozwolę sobie powrócić do narracji pierwszoosobowej, aby móc jak najbardziej klarownie opisać swoje myśli, towarzyszące mi w czasie przygotowywania *Labiryntu* oraz podczas nagrania pracy artystycznej.

Jak wspomniałem wcześniej, Eben preferował organy czechosłowackiej firmy państwowej Rieger-Kloss. Przez jakiś czas zastanawiałem się, czy nie należałoby poszukać do nagrania instrumentu tego przedsiębiorstwa, aby pozostać jak najwierniejszym w stosunku do intencji brzmieniowych kompozytora. Posiadając jednak doświadczenie z tego typu organami, doszedłem do wniosku, że nie są to instrumenty, które satysfakcjonują mnie jako słuchacza pod względem intonacji czy możliwości kolorystycznych. Poza tym, organy Rieger-Kloss zostały wykorzystane już w nagraniu *Labiryntu* Ireny Chřibkovéj, więc chciałem zaproponować odbiorcy coś bardziej oryginalnego. Myślałem również o instrumencie „uniwersalnym”, takim jak organy firmy Klais w Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie ze względu na ich stosunkowo ostrą intonację i bogatą kolorystykę, co na pewno jest korzystne w przypadku rozmaitych faktur obecnych w *Labiryncie*. Ostatecznie jednak zdecydowałem się na instrument austriackiej firmy Rieger, znajdujący się w Filharmonii im. Artura Rubinsteina w Łodzi.

Organy te<sup>367</sup>, ukończone w 2015 roku, posiadają 66 głosów w sześciu sekcjach, które przypisane są do czterech manualów i pedału. Ich traktura gry oraz registrów jest elektryczna, a stół gry jest mobilny. Są instrumentem nowoczesnym, posiadającym sporo udogodnień technicznych, takich jak *Rieger Setzersystem*, umożliwiający zapisanie 1000 kombinacji dla 10 użytkowników, *Rieger Aufnahme- und Wiedergabesystem*, pozwalający na nagrywanie i odtwarzanie utworów, programowalne *crescendo* czy funkcję *sostenuto*. Ich dyspozycja prezentuje się następująco:

---

<sup>367</sup> Poniższe informacje są oparte na własnych oględzinach instrumentu oraz publikacji: M. Sasin (red.), *Organy w Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina*, Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina, Łódź 2014.



**Tabela 15. Dyspozycja organów firmy Rieger w Filharmonii im. Artura Rubinsteina w Łodzi**

Hauptwerk I manual C-c <sup>4</sup>	Positiv II manual C-c <sup>4</sup>	Schwellwerk III manual C-c <sup>4</sup>	Solo IV manual C-c <sup>4</sup>	Bombarde sekcja „fruważąca” (w szafie Schwellwerku) C-c <sup>4</sup>	Pedal C-g <sup>1</sup>
Principal 16’ Principal 8’ Diapason 8’ Viola di Gamba 8’ Flûte harmonique 8’ Gemshorn 8’ Dolce 8’ Cornet 8’ (5 fach) Octave 4’ Spitzflöte 4’ Quinte 2 2/3’ Octave 2’ Mixtur major 2’ (4-5 fach) <b>Trompette 8’</b>  <i>Pos/Hw 16’</i> <i>Pos/Hw 8’</i> <i>Pos/Hw 4’</i> <i>Sw/Hw 16’</i> <i>Sw/Hw 8’</i> <i>Sw/Hw 4’</i> <i>So/Hw 8’</i> <i>So/Hw 4’</i> <i>Bo/Hw 8’</i>	Bourdon 16’ Principal 8’ Salicional 8’ Doppelflöte 8’ Unda maris 8’ Quintatön 8’ Fernflöte 8’ Octave 4’ Flauto amabile 4’ Nazard 2 2/3’ Flautino 2’ Terz 1 3/5’ Piccolo 1’ Mixtur minor 1 1/3’ (4 fach) <b>Aeoline 16’</b> <b>Clarinette 8’</b> <b>French Horn 8’</b> Tremulant  <i>Pos/Pos 16’</i> <i>Sw/Pos 16’</i> <i>Sw/Pos 8’</i> <i>Sw/Pos 4’</i> <i>So/Pos 8’</i> <i>Bo/Pos 8’</i>	Viola 16’ Liebl. Gedackt 16’ Geigenprincipal 8’ Flûte traversière 8’ Viol d’orchestre 8’ Cor de nuit 8’ Aeoline 8’ Vox coelestis 8’ Geigenoctave 4’ Fugara 4’ Flûte octaviante 4’ Octavin 2’ Progression 2’ (3-5 fach) Echo Cornet 2 2/3’ (3 fach) <b>Basson Hautbois 8’</b> <b>Voix humaine 8’</b> Tremulant  <i>Sw/Sw 16’</i> <i>Sw/Sw 4’</i> <i>Bo/Sw 8’</i>	Melodia 8’ <b>Tuba Sonora 8’</b>  <i>So/So 4’</i> <i>Bo/So 8’</i>	<b>Bombarde 16’</b> <b>Trompette harm. 8’</b> <b>Clairon harm. 4’</b>	Majorbass 32’ Principalbass 16’ Subbass 16’ Gedacktbass 16’ Octavbass 8’ Bassflöte 8’ Octave 4’ <b>Contraposaune 32’</b> <b>Posaune 16’</b> <b>Trompetenbass 8’</b> <b>Clarinette 4’</b>  <i>Hw/Ped 8’</i> <i>Pos/Ped 8’</i> <i>Sw/Ped 8’</i> <i>So/Ped 8’</i> <i>Sw/Ped 4’</i> <i>So/Ped 4’</i>

Instrument Filharmonii Łódzkiej, nazywany także „organami symfonicznymi” bądź „romantycznymi” (dla odróżnienia znajdujących się w sali drugich organów autorstwa Kristiana Wegscheidera), czerpie z tradycji niemieckiego i francuskiego romantycznego budownictwa organowego. Ciężar dyspozycji przeniesiony jest raczej w stronę głosów ośmiostopowych, a prawie każda sekcja manualu posiada co najmniej jeden rząd piszczałek szesnastostopowych. Głosy podstawowe posiadają dość miękkie brzmienie, które może być skontrastowane z ciężkim *tutti*; zwraca uwagę również obecność wielu charakterystycznych w brzmieniu języków oraz mnogość połączeń sub- i superoktawowych. Interesujące jest przestrzenne rozplanowanie instrumentu poprzez rozmieszczenie poszczególnych sekcji w szafie organowej, obejmującej prawie całą szerokość sali<sup>368</sup>. Tworzy to bardzo ciekawy efekt akustyczny i możliwość skontrastowania monolitycznego brzmienia wszystkich werków z fragmentami granymi na pojedynczej sekcji, odzywającej się z lewej lub prawej strony bądź z centrum instrumentu.

<sup>368</sup> Organy Wegscheidera znajdują się pomiędzy sekcjami instrumentu Riegera.

W organach tych zachwyciły mnie przede wszystkim ich wielkie możliwości kolorystyczne i niezwykle szeroka skala dynamiczna. Nie są to jednak, jak w przypadku instrumentów firmy Rieger-Kloss, ostre, wyraziste barwy, lecz stosunkowo plastyczne i stopliwe brzmienia. Wiedziałem, że charakterystyczne motywy będę mógł podkreślić poprzez głosy alikwotowe, a intensywności dodadzą francuskie stroiki z sekcji Bombarde. Wspólnie z reżyserami dźwięku zdecydowaliśmy o dodaniu cyfrowego pogłosu ze względu na dość suchą akustykę pomieszczenia. Dzięki temu organy na nagraniu brzmią pełniej i bardziej przestrzennie.

Nagranie *Labiryntu* na tego typu instrumencie jest zatem pewnego rodzaju eksperymentem. Z jednej strony, starałem się pozostać wierny intencjom kompozytora i konieczności poszukiwania charakterystycznych, a niekiedy dziwacznych barw, z drugiej strony, zrealizowałem to na instrumencie, który nie posiada ostrych konturów brzmienia, jak ulubione przez Ebena instrumenty firmy Rieger-Kloss.

#### 4.3. OPIS ZAREJESTROWANEJ INTERPRETACJI

M. Tomaszewski wyróżnia cztery rodzaje interpretacji (konkretyzacji dźwiękowych) utworu<sup>369</sup>:

- **wierną** (ściśle zrealizowanie uwag kompozytora);
- **wzmacniającą** (augmentacja ekspresji);
- **niwelującą** (celowy brak realizacji uwag kompozytora);
- **przekształcającą** (deformujące ekspresję utworu).

Swoją interpretację *Labiryntu* umieściłbym pomiędzy pierwszą a drugą grupą. Z jednej strony, starałem się jak **najściślej** odczytać tekst kompozytora, jednak świadomie modyfikowałem tempa bądź dynamikę zapisaną przez Ebena. Uczyniłem to, aby **wzmocnić** ekspresję dzieła, kierując się subiektywnym odczytaniem utworu, zaprezentowanym w analizie oraz własną emocjonalnością. Zarejestrowana interpretacja posiada też cechy **niwelujące**, np. stosowanie niezalecanych przez Ebena cezur. Nie dostrzegam za to w mojej wizji dzieła elementów **przekształcających**, gdyż celem nie było granie przeciwko zbadanej ekspresji utworu. Moja subiektywna interpretacja *Labiryntu* opiera się na następujących założeniach, które wyniknęły z przedstawionych w poprzednich rozdziałach rozważań oraz doświadczenia nabytego przy wykonywaniu dzieła:

- 1) Płynne prowadzenie **narracji** nie zawsze musi się równać osiągnięciu wrażenia „pędu od początku do końca”;
- 2) Naczelną zasadą jest wydobyć jak największej **dramaturgii** z tekstu muzycznego, która jest główną siłą kompozycji Ebena;
- 3) Stosowanie różnej długości **cezur** może podkreślić strukturę formalną utworu i wzmocnić jego dramaturgię;
- 4) Należy dążyć do osiągnięcia „**elastyczności agogicznej**”, czyli wrażenia, że puls jest podporządkowany narracji utworu;
- 5) Powinno stworzyć się jak najbardziej **barwną, plastyczną i zróżnicowaną registrację**, aby nadać indywidualny rys poszczególnym motywom;
- 6) Należy dokładnie zrealizować **zapisaną artykulację** oraz **frazowanie**;
- 7) Jeśli brakuje oznaczeń, za generalną artykulację można przyjąć **legato**;

---

<sup>369</sup> na podstawie: M. Tomaszewski, *Ekspresja utworu muzycznego jako przedmiot badań. Rekonesans w sferę twórczości lirycznej „Wieku uniesień”* [w:] M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego...*, s. 44.

- 8) **Metronomiczne oznaczenia tempa** podane przez Ebena są jedynie **propozycją** i wynikają z improwizacji; należy dostosować je do charakteru motywów oraz faktury;
- 9) Należy szczególnie podkreślić **rytmiczną strukturę** każdego motywu;
- 10) Zapisane w tekście **oznaczenia dynamiczne** często są **niedokładne** i oznaczają jedynie proporcję między manualami i pedałem bądź ogólne wyobrażenie o głośności danego fragmentu;
- 11) Nie należy dążyć do przesady w stosowaniu wahań agogicznych i ostrej artykulacji w interpretacji dziwacznych motywów obecnych w dziele, aby nie stworzyć karykatury utworu, posiadającego i tak satyryczny wyraz.

Do przeczytania tekstów Komeńskiego zaprosiłem pana Karola Polaka, aktora Teatru Ludowego w Krakowie. Wspólnie zdecydowaliśmy, że jego interpretacja dzieła czeskiego myśliciela będzie nieco zdystansowana pod względem emocji. Nie chcieliśmy bowiem, aby karykaturalny, ironiczny i satyryczny tekst *Labiryntu* stał się karykaturą samą w sobie poprzez zastosowanie nadmiernej ekspresji w recytacji.

Podczas nagrania korzystałem z drugiego, zrewidowanego wydania dzieła (Schott Music Panton, numer katalogowy P 5040), zaś kilka zastosowanych przeze mnie odstępstw od zapisu poszczególnych dźwięków bądź pauz zostanie przedstawione w dalszej części opisu.

#### 4.3.1. PROLOG

Za kluczowy czynnik determinujący agogikę pierwszej części cyklu uznałem przymiotnik *maestoso*, zapisany przy początkowym oznaczeniu tempa *Allegro*. Starłem się więc, aby tempa nie były zbyt szybkie, gdyż zależało mi na osiągnięciu wspomnianego przez Ebena efektu „majestatycznego wejścia na scenę teatru świata”<sup>370</sup>. Konieczność wytworzenia takiego klimatu kompozytor podkreślił także, pisząc o dynamicznym rozplanowaniu *Prologu*: „zawsze używałem głośnych registracji (czasami *tutti*), oczywiście w zależności od dyspozycji organów oraz charakteru przestrzeni w kościele. Wyraźną zmianę dynamiczną przynoszą ze sobą tylko takty 80-100. W konkluzji należy powrócić do uroczystego i masywnego brzmienia”<sup>371</sup>.

Istotnie, przy pierwszym takcie widnieje oznaczenie *tutti (ff)*, dotyczące partii granych na głównym manuale oraz *Zungen (più f)* przy frazach chorału wykonywanych na klawiaturze pobocznej. Zdecydowałem się jednak na zróżnicowanie kolorystyki tego fragmentu. Zamiast *tutti* stworzyłem rodzaj kornetowo-miksturowego *pleno* połączonych sekcji Hauptwerku, Positivu oraz Schwellwerku, które oparłem na głosach szesnastostopowych. Języki manualu (w tym wypadku całą sekcję Bombarde) przeznaczyłem zaś, zgodnie z zaleceniem kompozytora, dla partii chorału. W pedale, który towarzyszy Hauptwerkowi, oprócz głosów labialnych i połączeń, dodałem jednak Posaune 16', aby uzyskać większą czytelność tej partii. Zrezygnowałem z użycia cichych głosów, większości alikwotów oraz Progression 2' ze Schwellwerku, które mogłyby powodować nieczystości w stroju instrumentu. Poprzez przeciwstawienie brzmień kornetowo-miksturowego i językowego chciałem wzmocnić wrażenie dwuchórowości i wyraźnie oddzielić melodię chorału od motywów autorstwa Ebena. Warto dodać, że podobnego zabiegu użył improwizujący kompozytor na swoim nagraniu CD<sup>372</sup>.

---

<sup>370</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9: „(...) evokovat představu velkolepého vstupu na jeviště světa”.

<sup>371</sup> Tamże, s. 9: „Používal jsem vždy silné rejstříky (někdy tutti), samozřejmě podle dispozic varhan a chrámového prostoru. Určité ztlumení přinášejí pouze takty 80-100. Závěr by se měl opět vrátit do slavnostní mohutné zvukové podoby”.

<sup>372</sup> por. P. Eben, M. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce*, Płyta CD, dz. cyt., ścieżka 1 – 0:00-0:55. Eben nie używa głosu językowego w pedale.

**Tabela 16. Registracja wyjściowa *Prologu* (takty 1-19) na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Bourdon 16'	Liebl. Gedackt 16'	Bo/So 8'	Bombarde 16'	Principalbass 16'
Principal 8'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'		Trompette harm. 8'	Subbass 16'
Diapason 8'	Octave 4'	Viol d'orchestre 8'		Clairon harm. 4'	Gedacktbass 16'
Flûte harm. 8'	Flautino 2'	Geigenoctave 4'			Octavbass 8'
Gemshorn 8'	Mixtur minor	Octavin 2'			Bassflöte 8'
Cornet 8'	1 1/3'	Echo Cornet 2 2/3'			Octave 4'
Octave 4'					Posaune 16'
Quinte 2 2/3'					Hw/Ped 8'
Octave 2'					Pos/Ped 8'
Mixtur major 2'					Sw/Ped 8'
Pos/Hw 8'					Sw/Ped 4'
Sw/Hw 8'					
Sw/Hw 4'					

W interpretacji pierwszego odcinka (takty 1-19) za najbardziej istotne uznałem odseparowanie motywu autorstwa Ebena od chorału nie tylko poprzez registrację, ale również poprzez zastosowanie niewielkich cezur. Zdecydowałem się także ujednolicić jego frazowanie i artykulację. W początkowych fragmentach (takty 1, 3, 5, 7, 9) główny motyw jest zapisany bez łuków, jednak pojawiają się one w repryzie (takty 112, 114, 116, 118, 120). Wprowadziłem je w każdej z grup, gdyż wyostrza to ich kontur rytmiczny. Dodatkowo podkreślałem pierwszą ósemkę, aby uzyskać efekt agogicznego akcentu na mocną część taktu. Tempo wykonania jest zgodne z metronomicznym wskazaniem kompozytora ( $\text{♩}=108$ ).



**Ilustracja 38. Artykulacja głównego motywu *Prologu* na nagraniu pracy artystycznej, opr. własne**

W omawianym odcinku zwróciłem uwagę także na dokładną realizację łuków artykulacyjnych i frazowych w prezentacji chorału. Uwzględniłem różnicę w rytmie w taktach 4 i 12, gdzie ostatnia wartość jest ćwierćnutą, a nie ćwierćnutą z kropką, jak w pozostałych grupach. W takcie 16 zdecydowałem się wykończyć ostatnią frazę *Studně nepřevážena* poprzez niewielkie zwolnienie, aby stworzyć kulminację w tej sekcji.

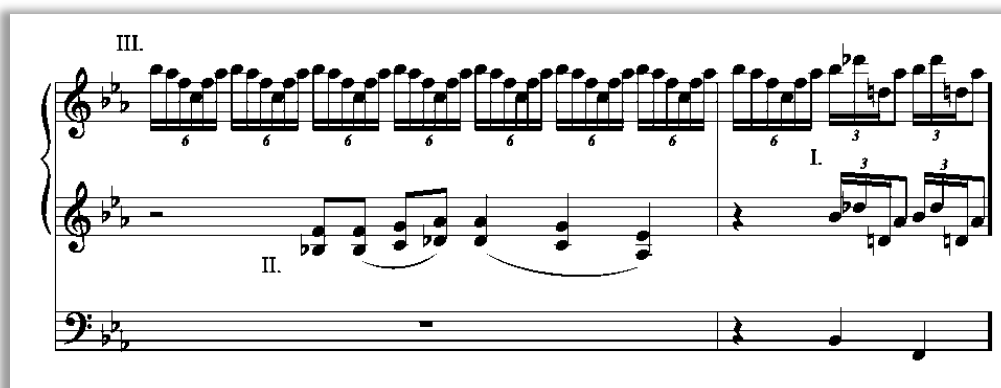
Następnie wzmocniłem registrację poprzez dodanie części głosów językowych z sekcji Bombarde do Positivu i Hauptwerku w celu ożywienia narracji i nasilenia ekspresji.

**Tabela 17. Registracja *Prologu* (t. 16 (ostatnia miara)-31) na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Bourdon 16'	Liebl. Gedackt 16'	<b>Trompette harm. 8'</b>	Principalbass 16'
Principal 8'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	<b>Clairon harm. 4'</b>	Subbass 16'
Diapason 8'	Octave 4'	Viol d'orchestre 8'		Gedacktbass 16'
Flûte harm. 8'	Flautino 2'	Geigenoctave 4'		Octavbass 8'
Gemshorn 8'	Mixtur minor	Octavin 2'		Bassflöte 8'
Cornet 8'	1 1/3'	Echo Cornet 2 2/3'		Octave 4'
Octave 4'				<b>Posaune 16'</b>
Quinte 2 2/3'	<i>Bo/Pos 8'</i>			<i>Hw/Ped 8'</i>
Octave 2'				<i>Pos/Ped 8'</i>
Mixtur major 2'				<i>Sw/Ped 8'</i>
<i>Pos/Hw 8'</i>				<i>Sw/Ped 4'</i>
<i>Sw/Hw 8'</i>				
<i>Sw/Hw 4'</i>				
<i>Bo/Hw 8'</i>				

*Codetta* (takty 16-31) posiada bardziej żywy charakter niż pierwszy epizod poprzez zastosowanie *ostinata*, w związku z czym starałem się jak najpłynniej zmieniać manualy i tak wykonać skomplikowane pasaże, aby nie zaburzyć jej agogiki. W zakończeniu taktu 31 zastosowałem jednak *ritenuto* oraz niewielką cezurę w celu przejrzystego wprowadzenia kolejnego odcinka *Prologu*.

Faktura pierwszej wariacji (takty 32-47) została rozplanowana przez kompozytora na dwa manualy, jednakże materiał muzyczny można rozszerzyć do trzech planów w następujący sposób:



**Ilustracja 39. Rozplanowanie I wariacji *Prologu* na trzy manualy, opr. własne**

Dla *ostinata* w prawej ręce wybrałem migotliwą registrację z drugiego manualu, charakteryzującą się jasnym brzmieniem tercji, opuszczeniem głosu czterostopowego

i oparciem registracji na fletowej, ośmiostopowej podstawie. Chorał (lewa ręka) wykonałem na Trompette harmonique z sekcji Bombarde, który podbudowałem podstawowymi głosami ze Schwellwerku. W Hauptwerku zaś usunąłem głosy szesnastostopowe, Cornet oraz połączenia, co umożliwiło zachowanie miksturowego brzmienia z pierwszej sekcji w nieco słabszej dynamice. W pedale zrezygnowałem jedynie z Posaune 16' oraz połączenia z pobocznymi manualami, przez co uzyskałem stopliwość brzmienia z Hauptwerkem.

**Tabela 18. Registracja wyjściowa I wariacji w *Prologu* (t. 32-47) na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 8'	Doppelflöte 8'	Geigenprincipal 8'	<b>Trompette harm. 8'</b>	Principalbass 16'
Diapason 8'	Fernflöte 8'	Flüte trav. 8'		Subbass 16'
Flüte harm. 8'	Flautino 2'			Gedacktbass 16'
Gemshorn 8'	Terz 1 3/5'	Bo/Sw 8'		Octavbass 8'
Octave 4'				Bassflöte 8'
Quinte 2 2/3'				Octave 4'
Octave 2'				Hw/Ped 8'
Mixtur major 2'				

Dodatkowo w taktach 36, 38, 40-43 konieczna była redukcja głosów w pedale, tak aby jego partia nie wybijała się ponad chorał. Wystarczające okazało się odjęcie połączenia Hw/Ped 8'. W pierwszej wariacji zastosowałem niewielkie cezury przed przejściami na pierwszy manual oraz powrotami. Chciałem w ten sposób podkreślić, że motywy grane na Hauptwerku są niejako „wtrąceniami” i mają na celu przerywać prezentację chorału. Zrealizowałem wszystkie łuki w partii lewej ręki oraz pedale, a tam gdzie nie zostały one zapisane, zastosowałem artykulację *legato*. *Ostinato* w prawej ręce starałem się grać *leggiero*, aby podkreślić jego „migotliwy” charakter i osiągnąć czytelność sekstol szesnastkowych.

W zakończeniu pierwszej wariacji (takty 44-47), gdzie kompozytor stopniowo uspokoił ruch, postanowiłem podkreślić ów zabieg poprzez niewielkie zwolnienie tempa. Przy niektórych motywach zastosowałem nieco *rubata* w celu uwypuklenia różnorodności ich kształtów rytmicznych. Było to możliwe dzięki temu, że w akompaniamencie pojawiają się współbrzmienia akordowe w dłuższych wartościach, przez co wahania agogiczne w linii solowej nie zaburzają pulsacji utworu. Partię prawej ręki grałem na Schwellwerku, utrzymując brzmienie językowe, ze względu na to, że jest ona wywiedziona z chorału. Figury *ostinatowe* oraz akordy obecne w lewej ręce w wykonałem na Positivie, stosując registrację:



Principal 8', Doppelflöte 8', Fernflöte 8', Octave 4', Flautino 2'.

W pedale zaś pozostał zestaw głosów z poprzednich taktów. Dzięki tym zabiegom udało się uniknąć zbyt dużego osłabienia dynamicznego, które, jak wcześniej wspomniałem, było niepożądane przez Ebena w *Prologu*.

W drugiej wariacji (takty 48-71) brakuje detali wykonawczych. Wzór artykulacji głównego motywu zaczerpnąłem z początku *Prologu* ze względu na podobieństwo struktury rytmicznej:



*Ilustracja 40. Artykulacja głównego motywu drugiej wariacji Prologu na nagraniu pracy artystycznej, opr. własne*

Partię pedałową wykonałem *legato*, bez stosowania cezur pomiędzy zmianami klawiatur, aby uzyskać kontrast ze zróżnicowaną artykulacją w manuale. *Legato* zagrałem również partię lewej ręki w taktach 65-66 oraz 69, by odróżnić ją od głównego motywu i osiągnąć czytelność w niskim rejestrze. Zdecydowałem się także podkreślić dialogowość tej wariacji poprzez nieznaczne wykończenie każdej z fraz. Registracją tego odcinka były *plena* Hauptwerku i Positivu. W tym wypadku zależało mi najbardziej na osiągnięciu efektu przestrzennego, nie zaś dużego kontrastu dynamicznego czy kolorystycznego poszczególnych sekcji. Podążyłem również za wskazówką Ebena dotyczącą pedał (*mf*), zachowując w jego partii jedynie podstawowe głosy.

*Tabela 19. Registracja drugiej wariacji w Prologu (takty 48-70) na nagraniu pracy artystycznej*

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Principal 8'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Principalbass 16'
Diapason 8'	Doppelflöte 8'	Viol d'orchestre 8'	Subbass 16'
Flûte harm. 8'	Fernflöte 8'	Flûte trav. 8'	Gedacktbass 16'
Gemshorn 8'	Octave 4'		Octavbass 8'
Octave 4'	Flautino 2'		Bassflöte 8'
Quinte 2 2/3'	Mixtur minor		Octave 4'
Octave 2'	1 1/3'		
Mixtur major 2'			
Sw/Hw 8'			

W wariacji tej zastosowałem się do metronomicznego oznaczenia tempa ( $\text{♩}=144$ ), które wydało mi się niezbyt gwałtowne, w związku z czym nie zaburzało przyjętego „majestatycznego” idiomu interpretacji *Prologu*. W zakończeniu (takty 71-73) podążyłem za wskazówkami registryjnymi Ebena (*Zungen*) w następujący sposób:

**Tabela 20. Registracja zakończenia drugiej wariacji w *Prologu* (takty 71-73) na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 8'	Principal 8'	Basson Hautbois 8'	Trompette harm. 8'	Principalbass 16'
Diapason 8'	Doppelflöte 8'			Subbass 16'
Flûte harm. 8'	Fernflöte 8'			Gedacktbass 16'
Gemshorn 8'	Octave 4'			Octavbass 8'
	Flautino 2'			Bassflöte 8'
Sw/Hw 8'				Octave 4'
Bo/Hw 8'				Posaune 16'
				Sw/Ped 8'

Grałem ten fragment na Hauptwerku, jednakże zdecydowałem się na użycie tylko dwóch głosów językowych. Nie użyłem stroików 16' oraz 4' z sekcji Bombarde ze względu na, odpowiednio, nieczytelność lub zbytnią jaskrawość. Zrezygnowałem również z Trompete 8' z Hauptwerku, gdyż zadęcie tego głosu było zbyt powolne dla tego fragmentu, z kolei języki z Positivu (Aeoline 8', French Horn 8' i Clarinette 8') oceniłem jako nadmiernie charakterystyczne. W odcinku tym skontrastowałem *staccato* (zapisane kropki) i *legato* (chromatyczna linia w partii lewej ręki). Zdecydowałem się także na dodanie Posaune 16' oraz połączenia Sw/Ped 8' (Basson Hautbois 8') do pedału, aby wyróżnić opadający motyw doprowadzający do kolejnej sekcji.

W początkowym odcinku trzeciej wariacji (takty 74-79) najprawdopodobniej brakuje oznaczenia zmiany tempa, gdyż wykonanie tego fragmentu z zachowaniem agogiki poprzedniej części jest niemożliwe – pojawia się tam zupełnie nowa faktura. Zaproponowałbym zatem określenie „*Maestoso. Quasi recitativo*”. Tempo metronomiczne na nagraniu pracy artystycznej można określić na  $\text{♩}=$  ok. 80. Fanfarowe, akordowe motywy obecne w prawej ręce zdecydowałem się wykonać z niewielkim zastosowaniem *rubata*, podkreślając szczególnie rytmu odwrotnie punktowane oraz łuki obecne w taktach 78-79. Akompaniament zagrałem *legato*, wyróżniając jedynie motywy najniższego głosu w takcie 79. W zakończeniu tego odcinka pozwoliłem sobie na *ritenuto* oraz nieco większą cezurę, aby, poprzez zawieszenie narracji na dysonującym akordzie, stworzyć efekt kulminacji i móc zaskoczyć słuchacza kolejnym, wycofanym w charakterze odcinkiem. Registrację dla omawianego odcinka zachowałem

z wcześniejszego fragmentu; akompaniament wykonałem na Positivie, zaś fanfarowe motywy zagrałem na Hauptwerk z wykorzystaniem językowej registracji. Usunąłem jedynie Posaune 16' oraz połączenia Sw/Ped 8', ponieważ partia pedału pełni w tym odcinku jedynie rolę akompaniującą. W dalszej, lirycznej części trzeciej wariacji (takty 80-89), zgodnie ze wskazówkami Ebena osłabiłem znacząco dynamikę i kierowałem się jego zaleceniami względem głosów solowych.

**Tabela 21. Registracja taktów 80-99 w *Prologu* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Gemshorn 8'	Fernflöte 8' Flauto amabile 4' Nazard 2 2/3' Terz 1 3/5' <i>Tremulant</i>	Cor de nuit 8' <b>Basson Hautbois 8'</b>	Subbass 16' Harmonikabass 16' Bassflöte 8' <i>Hw/Ped 8'</i>

Do akompaniamentu, wykonywanego przeze mnie na Hauptwerk, najlepiej nadawał się Gemshorn 8', gdyż był on delikatny, a jednocześnie klarowny. Odrzuciłem głosy Viola da Gamba 8' (zbyt wyraźny), Dolce 8' (zbyt miękki), Principal 8' (zbyt głośny). Partie solowe zrealizowałem naprzemiennie na Positivie oraz Schwellwerk; piszczałki tych manualów umieszczone są po przeciwległych stronach instrumentu, co daje ciekawy efekt przestrzenny. Na pierwszy rzut oka registracja pedału może wydawać się dość głośna, jednakże w związku ze specyfiką intonacji i rozmieszczeniem poszczególnych sekcji instrumentu Riegera, trzeba dodawać większą ilość głosów w celu uzyskania odpowiednich proporcji między partiami nóg i rąk. Za generalną artykulację przyjąłem miękkie i płynne *legato*, przy jednoczesnej realizacji wszystkich łuków frazowych. Tempo zostało przejęte z poprzedniego odcinka i waha się w granicach ♩ = 80-85. Kluczowe było utrzymanie dość stabilnego pulsu, aby nie zaburzyć płynności narracji. Jego drobne wahania związane były z zastosowaniem *rubata* oraz chęcią poprowadzenia frazy na dłuższej przestrzeni. Szczególnie istotnym zagadnieniem było utrzymanie spokojnego tempa w taktach 89-94, gdzie użyte zostają triole. *Rubato* zastosowałem na początku odcinka (takty 80-81), aby wprowadzić słuchacza w nowy klimat. Drobne zwolnienia wykańczające frazy i wprowadzające nowy materiał motywiczny pojawiają się również w końcówkach taktów 88, 92, 94 oraz 96. Na pewną swobodę rytmiczną pozwoliłem sobie także w ostatnim fragmencie (takty 98-100), aby podkreślić zakończenie sekcji i pozostawić słuchacza w zawieszeniu.

W kolejnym epizodzie (takty 100-108) zdecydowałem się na powrót miksturowego brzmienia i registracji tożsamej z użytą przeze mnie w drugiej wariacji. Jedyna korekta dotyczyła brzmienia partii pedału; w taktach 101, 106-108, kiedy obie ręce grają na Hauptwerku, włączone jest połączenie Hw/Ped 8' (*più f*), zaś tam, gdzie lewa ręka i pedał tworzą piony akordowe, użyłem Pos/Ped 8' (*mf*). Zastosowałem tempo zaproponowane przez Ebena (Allegretto  $\text{♩}=112$ ), czyli nieco szybsze niż na początku *Prologu*; ta zapisana przez kompozytora zmiana ma zapewne związek z ożywieniem narracji poprzez użycie szesnastek. Wyostrzyłem realizację łuków frazowych za pomocą dodania drobnych cezur oraz ostro grałem *staccato* w taktach 106-108, aby podkreślić energiczny charakter epizodu. W zakończeniu tej sekcji (takty 109-111) wykorzystałem nieco inną registrację Positivu poprzez dodanie do głosów podstawowych alikwotów i języków:

Principal 8', Doppelflöte 8', Fernflöte 8', Octave 4', Nazard 2 2/3', Flautino 2', Terz 1 3/5',  
Mixtur minor 1 1/3', **French Horn 8'**, **Clarinete 8'**.

Ten akordowy fragment, opatrzony artykulacją *staccato*, uznałem za doskonałą okazję, aby stworzyć doprowadzenie do repryzy, rozpoczynającej się od ostatniej ósemki taktu 111. Z tej przyczyny na początku zastosowałem *rubato* i rozpocząłem frazę nieco wolniej (*a capriccio*), a następnie realizowałem stopniowo *accelerando*. Na przestrzeni ostatnich kilku akordów zdecydowałem się na *ritenuto* oraz skrócenie artykulacji w celu wprowadzenia kolejnego epizodu.

W przedostatniej sekcji (takty 111-125), będącej reminiscencją wstępu, zabrakło najprawdopodobniej oznaczenia „*Tempo primo* ( $\text{♩}=108$ )”. Dzięki zastosowaniu owej minimalnej zmiany tempa chciałem skonstruować repryzę z poprzednią sekcją. W omawianym epizodzie zwróciłem uwagę na konieczność nieco wolniejszej realizacji partii chorałowych na drugim manuale (takty 113, 115, 117, 119, 121-123) ze względu na ich komplikację rytmiczną oraz chromatyczną. Miało to na celu uzyskanie czytelności wszystkich dźwięków, granych na nieco leniwych w zadęciu głosach językowych. Istotne wydało mi się również wyostrenie *staccata* w ósemkach granych na Hauptwerku w taktach 121 oraz 122, aby zaakcentować następującą po nich półnutę. Zdecydowałem się również nieco bardziej niż na początku podkreślić zakończenie prezentacji chorału (takt 125) poprzez większą cezurę po łukach oraz szersze *ritenuto*.

W *codzie* (takty 125-135) tak prowadziłem narrację, aby stworzyć kulminację całości *Prologu* i osiągnąć satysfakcjonujące dla słuchacza zakończenie. Dlatego ściśle wykonywałem *ostinato* w taktach 128-133 oraz zastosowałem duże *ritenuto* w zakończeniu części. Zdecydowałem się wydłużyć przedostatni akord (f-moll z sekstą), aby podkreślić linię melodyczną f<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-e<sup>2</sup> w drugim górnym głosie, która tworzy zaskakującą kadencję pikardyjską. Kulminację tworzyłem również poprzez *crescendo*, dodając przede wszystkim głosy językowe. Zmiany rejestracji były następujące:

– na ostatnią ósemkę taktu 125 (oznaczenie *pleno*, które najlogiczniej w tym wypadku zinterpretować jako połączenie wszystkich manualów<sup>373</sup>):

Bombarde: –**Bombarde 16'**,

Hauptwerk: +Bo/Hw 8',

– na ostatnią ósemkę taktu 128:

Schwellwerk: +**Basson Hautbois 8'**,

Hauptwerk: +**Trompete 8'**,

Pedal: +**Trompetenbass 8'**, **Clarine 4'**,

– na ostatnią ósemkę taktu 131:

Bombarde: +**Bombarde 16'**,

– na pierwszą miarę taktu 134:

Hauptwerk: +Sw/Hw 16',

Pedal: +Majorbass 32', **Contraposaune 32'**.

W zakończeniu brzmią zatem następujące głosy:

---

<sup>373</sup> Na początku *Prologu* Eben podaje w identycznym miejscu oznaczenie *tutti*. Notabene, kompozytor najprawdopodobniej traktował określenie *pleno* jako jeden z etapów *crescenda*. W ten sposób pisze o tym Milan Šlechta we wstępie do wcześniejszej edycji *Muzyki Niedzielnej* (P. Eben, *Nedělní hudba*, Supraphon, Praha 1988, s. IV): „*Pleno* oznacza chór pryncypałów i mikstur z całego instrumentu bez języków. *Tutti* oznacza wszystkie registry i połączenia” (*Pleno* znamená principálové sbory a mixtury celého nástroje bez jazyků. *Tutti* znamená všechny rejstříky a všechny spojky celého nástroje), por. także P. Eben, *Hommage à Dietrich Buxtehude*, dz. cyt., s. 18-19 – w t. 178 najpierw kompozytor zapisał *pleno*, a później w t. 190 *tutti*; P. Eben, *Faust...*, cz. I. *Prolog*, dz. cyt., s. 10 – Do *pleno* z miksturą (t. 108) dodany jest jeszcze *Trompete 8'* w t. 112.

**Tabela 22. Końcowa registracja *Prologu* (takty 134-135) na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Bourdon 16'	Liebl. Gedackt 16'	Bombarde 16'	Majorbass 32'
Principal 8'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Trompette harm. 8'	Principalbass 16'
Diapason 8'	Octave 4'	Viol d'orchestre 8'	Clairon harm. 4'	Subbass 16'
Flûte harm. 8'	Flautino 2'	Geigenoctave 4'		Gedacktbass 16'
Gemshorn 8'	Mixtur minor	Octavin 2'		Octavbass 8'
Cornet 8'	1 1/3'	Echo Cornet 2 2/3'		Bassflöte 8'
Octave 4'		Basson Hautbois 8'		Octave 4'
Quinte 2 2/3'				Contraposaune 32'
Octave 2'				Posaune 16'
Mixtur major 2'				Trompetenbass 8'
Trompete 8'				Clarinette 4'
Pos/Hw 8				Hw/Ped 8'
Sw/Hw 16''				Pos/Ped 8'
Sw/Hw 8'				Sw/Ped 8'
Sw/Hw 4'				Sw/Ped 4'
Bo/Hw 8'				

#### 4.3.2. SPOJRZENIE NA ŚWIAT / POHLED NA SVĚT

Za naczelną ideę interpretacji tej części uznałem uwypuklenie kalejdoskopowości i rozczłonkowania utworu, które rozumiem jako odzwierciedlenie chaosu panującego w labiryncie świata. Będzie się to wiązać ze zróżnicowaniem registracji i poszukiwaniem ciekawych barw oraz uwypukleniem charakterystycznych grup rytmicznych.

W pierwszym obrazie (takty 1-26) zastosowałem registrację odpowiadającą uwagom Ebena („8', 4', 2', Mixt.” na I manuale; „8', 4', 2', Zimbel” na II manuale; „16', 8', 4'” w pedale). Konieczne było jednak niemal całkowite zamknięcie żaluzji Positivu (ustawienie 5/30) i stworzenie zestawu opartego na głosach fletowych, aby efekt echa pomiędzy sekcjami był przekonujący. Kompozytor pisał o tym w komentarzu do *Labiryntu*: „W drugiej części dużo zależy od zróżnicowania registracji poszczególnych manualów, aby przeskoki z jednego na drugi były dla słuchaczy zrozumiałe”<sup>374</sup>.

Tabela 23. Registracja wyjściowa *Spojrzenia na świat* (takty 1-26) na nagraniu pracy artystycznej

Hauptwerk	Positiv	Pedal
Principal 8'	Doppelflöte 8'	Subbass 16'
Octave 4'	Flauto amabile 4'	Principalbass 16'
Octave 2'	Flautino 2'	Octavbass 8'
Mixtur major 2'	Mixtur minor 1 1/3'	Octave 4'

Owe przeskoki z jednego manualu na drugi sugerują, że interpretacja powinna być zwarta i pędząca, co zastosowałem na nagraniu. W przeciwieństwie do *Prologu* nie chodzi tutaj o dialog, ale o efekt akustyczny, uderzający słuchacza swoim niepokojem od pierwszej nuty. W związku z tym zdecydowałem się nieco przyspieszyć tempo zaproponowane przez Ebena z *Allegro* ♩=168 na ♩= ok. 175-180. W interpretacji pierwszego epizodu inspirowałem się fragmentem czwartej części *Laudes*, gdyż posiada on podobną fakturę, zawierającą akcenty agogiczne wydzielone na głównym manuale<sup>375</sup>. Zamiast stosować „pęd od początku do końca” postanowiłem jednak wydłużyć *tenuta*, zapisane na ostatnie ćwierćnuty taktów 13-16, jak również przejścia na drugi manual w taktach 21-24. Znacząco podkreśla to zmiany grup rytmicznych, wprowadzając dodatkowo pewien

<sup>374</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrnt světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9: „Ve II. části velmi záleží na registračním odlišení jednolitých manuálů, aby skoky z jednoho na druhý byly posluchači srozumitelné”.

<sup>375</sup> por. P. Eben, *Laudes*, dz. cyt., cz. IV, takty 126-159, s. 36-37.

rodzaj nieregularności. Ułatwia to także wykonanie tego fragmentu, będącego jednym z najbardziej wymagających technicznie w całym *Labiryncie*. Przed ostatnim, dysonującym akordem w takcie 26 zastosowałem cesurę, aby wzmocnić dramaturgię. Wydłużyłem też nieco czas trwania tego współbrzmienia oraz następującą po nim pauzę.

W drugim obrazie (takty 27-53) również podążyłem za wskazówkami Ebena odnośnie rejestracji, który proponował pozostawienie brzmienia II manualu („8’, 4’, 2’, Zimbel”) oraz zestaw „8’, 4’, 2 2/3’, 2” dla III manualu. Ze względu na brak głosu kwintowego w Schwellwerk konieczna była jednak drobna modyfikacja – zestaw z miksturą zarejestrowałem na trzecim manuale (szafa ekspresyjna z ustawieniem 15/30), zaś drugi, z kwintą, na Positivie (szafa ekspresyjna całkowicie otwarta). Stworzyło to, moim zdaniem, interesujący efekt przestrzenny, czyli zestawienie prawej i lewej strony instrumentu Riegera. W celu łatwiejszego wykonania przeskoków pomiędzy manualami połączyłem Schwellwerk z pustym Hauptwerkem. Tempo na nagraniu jest nieznacznie wolniejsze (♩.= ok. 100) niż to zaproponowane przez Ebena (♩.=108).

**Tabela 24. Rejestracja w taktach 27-51 *Spojrzenia na świat* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Sw/Hw 8’	Principal 8’ Octave 4’ Nazard 2 2/3’ Flautino 2’	Geigenprincipal 8’ Flûte trav. 8’ Viol d’orchestre 8’ Geigenoctave 4’ Progression 2’	Subbass 16’ Principalbass 16’ Octavbass 8’ Octave 4’

Na początku sekcji zdecydowałem się nieco wydłużyć pierwszy akord, aby uzyskać efekt „rozpędzającej się maszyny”. Później starałem się dosyć płynnie przeskakiwać między manualami, podkreślając jedynie ważniejsze zmiany harmoniczne. Warto dodać, że podobna faktura zastosowana jest w piątej części *Mutationes*, gdzie kompozytor tworzy ciekawy, niemal nerwowy efekt szybkiej zmiany manualów<sup>376</sup>. Mnie jednak interesującym pomysłem wydało się zaburzenie pulsu poprzez wprowadzenie *ritenuta* w takcie 43, które uwypukliło linię w najniższym głosie. Przed kadencją tej sekcji (takty 52-53) konieczne było także zrobienie niewielkiej cesury potrzebnej na zmianę rejestracji. W zakończeniu skróciłem więc ostatnią ćwierćnutę z kropką i zastosowałem akcent agogiczny na ostatni akord E-dur ze znakiem *tenuto*. Chciałem w ten sposób na krótką chwilę wprowadzić porządek w chaosie *Spojrzenia na świat*, aby móc następnie zaskoczyć słuchacza kolejną, intensywną emocjonalnie sekcją.

<sup>376</sup> por. P. Eben, *Mutationes...*, dz. cyt., cz. V, takty 17-44, s. 19-22.



**Tabela 25. Registracja w taktach 52-53 *Spojrzenia na świat* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Principal 8'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Subbass 16'
Diapason 8'	Octave 4'	Flûte trav. 8'	Principalbass 16'
Flûte harm. 8'	Nazard 2 2/3'	Viol d'orchestre 8'	Octavbass 8'
Gemshorn 8'	Flautino 2'	Geigenoctave 4'	Octave 4'
Octave 4'			Hw/Ped 8'
Octave 2'			Pos/Ped 8'
Mixtur major 2'			Sw/Ped 8'
Pos/Hw 8'			
Sw/Hw 8'			

Registrując *ostinato* w trzecim obrazie (takty 54-85), wybrałem na Positivie zestaw z tercją i głosami podstawowymi bez 4', który uznałem za najbardziej interesujący dla tej faktury. Konieczne było zamknięcie szafy ekspresyjnej drugiego manualu do pozycji 10/30, aby nie był zbyt głośny w stosunku do innych partii. Do chorału w pedale użyłem, zgodnie z życzeniem Ebena, głosu Trompette harmonique 8' z sekcji Bombarde, który najkorzystniej ze wszystkich ośmiostopowych głosów językowych brzmiał w niskim rejestrze i najpункtualniej się odzywał. Dla motywów granych na Hauptwerku wybrałem zestaw głosów podstawowych (8'-2') połączonych z Quinte 2 2/3', która wyraziście brzmi w wysokim rejestrze (mikstura była zbyt piskliwa); tworzy to efekt pewnego rodzaju reminiscencji początkowej registracji.

**Tabela 26. Registracja w taktach 54-64 *Spojrzenia na świat* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 8'	Principal 8'	Bo/Sw 8'	Trompette harm. 8'	Sw/Ped 8' <sup>377</sup>
Diapason 8'	Octave 4'			
Flûte harm. 8'	Flautino 2'			
Gemshorn 8'	Terz 1 3/5'			
Octave 4'				
Quinte 2 2/3'				
Octave 2'				
Pos/Hw 8'				
Sw/Hw 8'				

Tempo metronomiczne zaproponowane przez Ebena jest niezwykle szybkie ( $\text{♩}=126$ ) i gdyby je zastosować, *ostinato* byłoby całkowicie nieczytelne, a traktura instrumentu nie nadążałaby z oddzieleniem wszystkich dźwięków. Tak żywe oznaczenie może mieć związek z improwizacyjnym rodowodem dzieła. Słuchając fragmentu płyty CD z praskiego Rudolfinum, w którym kompozytor stosuje ten typ faktury, ma się wrażenie

<sup>377</sup> W organach Filharmonii Łódzkiej brak jest bezpośredniego łącznika *Bo/Ped* (ze względu na „fruwający” charakter tej sekcji). Można uzyskać go za pomocą innych połączeń, np. *Bo/Sw – Sw/Ped*, jak w powyższej registracji.

polirytмии, gdyż *ostinato* jest zupełnie niezależne od wykonywanego chorału, a większość dźwięków zamazuje się i nakłada na siebie<sup>378</sup>. Eben, co prawda, stosował tego typu na wpół aleatoryczne rozwiązania, np. w *Oknach*<sup>379</sup> czy ostatniej części *Mutationes*<sup>380</sup>, jednak w tym wypadku zdecydował się dokładnie zapisać wszystkie wartości<sup>381</sup>. W pamięci miał zapewne tempo stosowane przezeń w improwizacjach i stąd tak szybkie oznaczenie metronomiczne. Z wymienionych wyżej względów zdecydowałem się na redukcję tempa do  $\text{♩} = \text{ok. } 105$ . Za najważniejsze w interpretacji tego fragmentu uznałem utrzymanie stałego pulsu, bez *rubata*, ze względu na wspomniane ruchliwe *ostinato* w partii manuału. Aby uzyskać w nim przejrzystość, kluczowe było granie *leggiero* oraz skupienie się na wspólnym uderzeniu dźwięków prawej i lewej ręki na mocnych częściach taktu. Chorał zdecydowałem się grać ścisłym *legato*, dzięki czemu Trompette harmonique miał możliwość precyzyjnego zadęcia. W motywach granych na pierwszym manuale za najważniejszą uznałem precyzyjną realizację krótkich łuków motywicznych, podkreślających kapryśny charakter tej partii. Ze względu na wprowadzenie trzydziestodwójek w *ostinacie* (od taktu 65) zdecydowałem się nieco zmodyfikować registrację, zamieniając w Positivie – Terz 1 3/5' na Piccolo 1' i odświeżyć w ten sposób narrację, a tę nową fakturę wprowadziłem przez niewielkie *ritenuto*. Opisywany fragment epizodu trzeciego (takty 65-73) musiał jednak zostać zagrany *un poco meno mosso* ze względu na ograniczenia traktury elektrycznej, która uniemożliwiła klarowne zagranie trzydziestodwójek w początkowym tempie. Wykorzystałem jednak tę, wymuszoną nieco przez instrument, zmianę charakteru agogiki, stosując niewielką fermatę na najwyższym dźwięku f<sup>2</sup> w takcie 73, aby spowodować chwilowe zawieszenie narracji i zasygnalizować powrót do szesnastkowego *ostinata* w pierwotnym tempie. W takcie 82, gdzie rozpoczyna się quasi-repryza tego obrazu, powróciłem do jego pierwotnej registracji. Zdecydowałem się również podkreślić rolę pauz w zakończeniu (takty 84-85) poprzez ich nieznaczne wydłużenie oraz zastosowałem *ritenuto*, aby wyhamować na moment narrację, a następnie zaskoczyć słuchacza fakturą kolejnego odcinka.

W czwartym obrazie (takty 85-94) Eben zapisał gwałtowną zmianę dynamiki na *ff*, w związku z czym zastosowałem w tym odcinku rodzaj dosyć niskiego plena, opartego

<sup>378</sup> por. P. Eben, M. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce*, Płyta CD, dz. cyt., ścieżka 3, 1:12-2:18.

<sup>379</sup> por. P. Eben, *Okna podle Marca Chagalla*, Bärenreiter Praha, Praha 2004, s. 5, 15, 21 lub 35.

<sup>380</sup> por. P. Eben, *Mutationes...*, dz. cyt., cz. VII, *Duo*, s. 34-36, 46-47.

<sup>381</sup> por. także P. Eben, *Four Biblical Dances*, United Music Publisher, London 1993, cz. II: *The Dance of the Shulammite*, takty 123-131, s. 23-25 – również zawiera ścisły zapis bardzo szybkiego *ostinata*.

na głosach szesnastostopowych, nefaworyzującego głosów językowych ani wysokostopazowych (w międzyczasie otworzyłem obie szafy ekspresyjne).

**Tabela 27. Registracja taktów 85 (od trzeciej miary)-94 *Spojrzenia na świat* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Principal 16'	Principal 8'	Liebl. Gedackt 16'	Principalbass 16'
Principal 8'	Doppelflöte 8'	Geigenprincipal 8'	Subbass 16'
Diapason 8'	Fernflöte 8'	Viol d'orchestre 8'	Violon 16'
Flûte harm. 8'	Flauto amabile 4'	Cor de nuit 8'	Octavbass 8'
Gemshorn 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'	Bassflöte 8'
Octave 4'	Flautino 2'	Octavin 2'	Octave 4'
Quinte 2 2/3'		Basson Hautbois 8'	Posaune 16'
Octave 2'			Trompetenbass 8'
Mixtur major 2'			
Trompete 8'			
Pos/Hw 8'			Hw/Ped 8'
Sw/Hw 8'			Pos/Ped 8'
			Sw/Ped 8'

Tempo zapisane przez kompozytora ( $\text{♩}=144$ ) uznałem za nieco zbyt szybkie. Aby wzmocnić dramatyzm tego epizodu, wytworzony już poprzez registrację, zdecydowałem się je nieco obniżyć do  $\text{♩}=$  ok. 133. Skupiłem się na dokładnej realizacji rytmicznych struktur z triolami, tak aby wszystkie dźwięki były czytelne. Podkreśliłem również akordy *tenuto* w taktach 88, 91 i 94 poprzez zrywanie poprzedzających je współbrzmień oraz wydłużanie pauz ósemkowych (akcent agogiczny).

Przy piątym obrazie (takty 95-108), pomimo braku oznaczenia sugerującego zmianę dynamiki, do registracji dodałem brzmienia alikwotowe – Echo Cornet 2 2/3' ze Schwellwerku oraz Nazard 2 2/3' i Terz 1 3/5' z Positivu, którym udało się przebić przez *pleno*. Chciałem w ten sposób dodać więcej ostrości i konturu temu, dość kapryśnemu w charakterze, odcinkowi. Odpowiednia artykulacja – wyraziste *staccato* oraz podkreślenie łuków w taktach 95, 99 i 104 – została przeze mnie uznana jako kluczowa w interpretacji. Ważne było również zwrócenie uwagi na dokładną realizację tekstu w partii pedału w taktach 98 oraz 103, gdyż zbyt krótkie ósemki powodowały nieczytelność dźwięków. Zachowałem tempo zaproponowane przez Ebena ( $\text{♩}=168$ ). W zakończeniu (takty 107-108) grałem *legato* zgodnie z oznaczeniem łuków przez Ebena, co spowodowało efekt *quasi-crescenda*. Zastosowałem także *ritenuto* w celu zamknięcia sekcji i zaskoczenia słuchacza nową registracją kolejnego fragmentu *Spojrzenia na świat*.

Na początku szóstego obrazu (takty 109-112) postanowiłem nie tracić wcześniej wytworzonej energii i zdecydowałem się na rozpoczęcie go od razu w stałym pulsie.

Grałem jednak w nieco wolniejszym tempie ( $\text{♩}=90$ ) niż to, które zapisał kompozytor ( $\text{♩}=100$ ), ze względu na kapryśny i słabszy dynamicznie charakter omawianej sekcji. Zapisaną dynamikę *mf* w obu manualach zrealizowałem na brzmieniu zdominowanym przez pryncypały 8' i 4'. Chciałem przez to stworzyć efekt przestrzenny, a mianowicie takie wrażenie, że ta sama barwa odzywa się z różnych stron instrumentu.

**Tabela 28. Registracja taktów 109-112 *Spojrzenia na świat* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Pedal
Principal 8'	Principal 8'	Principalbass 16'
Diapason 8'	Doppelflöte 8'	Subbass 16'
Octave 4'	Fernflöte 8'	Gedacktbass 16'
	Octave 4'	Octavbass 8'
		Bassflöte 8

W kolejnych taktach (113-117) zdecydowałem się nieco wyróżnić obecność motywów z chorału poprzez nieznaczne *rubato* oraz precyzyjną realizację łuków. Zastosowałem także niewielkie *ritenuto* w zakończeniach taktów 115 i 117, aby podkreślić rolę najniższego głosu, tworzącego echo ostatniego interwału frazy. Warto jeszcze odnotować, że w takcie 114 konieczna była redukcja pedału o Octavbass 8' ze względu na to, że zbyt przebiegał się w tym fragmencie.

Siódmy obraz (takty 118-125), ze względu na jego fakturę, wykorzystałem do stworzenia tajemniczego klimatu i chwilowego zawieszenia narracji. Charakter tego odcinka – długie akordy w lewej ręce i kapryśne linie solowe w prawej – sugeruje, że mogło tu zabraknąć oznaczenia od kompozytora, które określiłbym jako *Meno mosso. Recitativo e misterioso*. W celu uzyskania odpowiedniej aury najbardziej skupiłem się na doborze charakterystycznych registrów. Ciemne, ale klarowne w brzmieniu okazało się współbrzmienie Flûte traversière 8' oraz Cor de nuit 8' ze Schwellwerku, którego użyłem do akompaniamentu. Linie solowe skonstrastowałem poprzez użycie przenikliwego zestawu Quintatön 8' i Piccolo 1' z Positivu dla kapryśnych figuracji w wysokim rejestrze (na wzór taktów 115-119 z *Tańca Szulamitki*<sup>382</sup>) oraz plastycznego Flûte harmonique z Hauptwerku dla wolniejszych, ósemkowych linii z użyciem *staccata* (u Ebena flet solo pojawia się częściej w lirycznych, długich liniach<sup>383</sup>). W pedale zdecydowałem się na dodanie labialnego głosu 32', którego użycie miało na celu dodanie

<sup>382</sup> por. P. Eben, *Four Biblical Dances*, dz. cyt., cz. II: *The Dance of the Shulammite*, s. 23 – Eben podaje registrację „Fl. 8' Quinte 1 1 1/3”.

<sup>383</sup> por. P. Eben, *Musica dominicalis*, dz. cyt., cz. IV: *Finale*, takty 57-78, s. 38-39; P. Eben, *Job...*, dz. cyt., cz. VII: *Penitence and Realization*, takty 82-87, s. 68-69.

głębi długim, niskim dźwiękom. Konieczne było również skorygowanie proporcji dynamicznych poprzez przymknięcie szaf ekspresyjnych (odpowiednio – Positiv: 3/30, Schwellwerk: 5/30)

**Tabela 29. Registracja taktów 118-123 *Spojrzenia na świat* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Flûte harm. 8'	Quintatön 8' Piccolo 1'	Flûte trav. 8' Cor de nuit 8'	Majorbass 32' Harmonikabass 16'  Sw/Ped 8'

We fragmencie tym pozwoliłem sobie na użycie sporej ilości *rubata* i skontrastowanie ekspresji piskliwych, szybkich szesnastek ze spokojnymi ósemkami. Chciałem w ten sposób stworzyć atmosferę „zatrzymania czasu” i chwilowego uspokojenia pędu wytworzonego w poprzednich obrazach. Z drugiej strony, nie miałem na celu osłabienia napięcia utworu, w związku z czym starałem się jak najbardziej spontanicznie i interesująco wykonywać figuracje. W zakończeniu sekcji (takty 124-125), zgodnie ze wskazówką kompozytora, zagrałem akordową partię obu rąk na Hauptwerku. W tym miejscu, po raz kolejny, moim zdaniem, zabrakło oznaczenia tempa. Zdecydowałem się na płynny, ale spokojny puls wywiedziony z wcześniejszego fragmentu ( $\text{♩}=80$ ), a wytworzonemu przeze mnie charakterowi nadałbym nazwę *Andante misterioso*. Zastosowałem również zwolnienie oraz cesurę przed następnym odcinkiem, aby zaskoczyć słuchacza kolejną fakturą.

Żywy charakter ostatniego obrazu (takty 126-159) zdecydowałem się uchwycić poprzez uwzględnienie uwagi Ebena – *molto ritmico*. Z tego względu starałem się grać w zdecydowanym i stabilnym pulsie oraz ostro artykułować linię solową, aby wyeksponować kapryśny kontur rytmiczny obecnych w niej motywów. Tylko w takcie 144 podkreśliłem pierwszy z akordów, aby w pewnym momencie uporządkować pędzącą narrację i zwrócić uwagę słuchacza na chwilową zmianę centrum tonalnego. Tempo zaproponowane przez kompozytora ( $\text{♩}=88$ ) uznałem za odpowiednie i pozwalające na precyzyjną realizację wszystkich figur bez wrażenia ociążałości. Największym problemem przy przygotowaniu tego fragmentu było jednak opanowanie dokładnej synchronizacji partii lewej ręki oraz pedału tak, aby obecne w nich *ostinato* stanowiło monolit. Przy opracowywaniu registracji na organach Riegera nieco kłopotliwe okazało się znalezienie odpowiednich proporcji. Aby akordy w lewej ręce grane na Hauptwerku

(*f*) były czytelne w niskim rejestrze, musiałem użyć głosu Octave 2'. To spowodowało, że linia solowa (*più f*), grana z wykorzystaniem tylko jednego z manualów (Positiv lub Schwellwerk), była na ich tle zbyt słaba. Zdecydowałem się zatem na połączenie obu tych sekcji (szafy ekspresyjne otwarte) i stworzenie charakterystycznej registracji alikwotowo-językowej, próbując uzyskać brzmienie podobne jak w taktach 47-64 szóstej części *Hioba*<sup>384</sup>. Do pedału dodałem również wysokociśnieniową Melodię 8' z sekcji Solo, która uwypukliła brzmienie tej partii i pomogła mi w skoordynowaniu *ostinata*.

**Tabela 30. Registracja taktów 126-152 *Spojrzenia na świat* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Pedal
Diapason 8'	Doppelflöte 8'	Geigenprincipal 8'	Melodia 8'	Principalbass 8'
Flûte harm. 8'	Fernflöte 8'	Flûte trav. 8'		Subbass 16'
Octave 4'	Octave 4'	Cor de nuit 8'		Gedacktbass 16'
Octave 2'	Nazard 2 2/3'	Geigenoctave 4'		Bassflöte 8'
	Terz 1 3/5'	Octavin 2'		Octavbass 8'
	French Horn 8'	Echo Cornet 2 2/3'		Octave 4'
	Clarinette 8'	Basson Hautbois 8'		So/Ped 8'
	Sw/Pos 8'			

W ostatnich taktach obrazu (153-159) z początku utrzymałem tempo, zaś później, ze względu na quasi-recytatywny charakter, zdecydowałem się stopniowo zwalniać, aby pozostawić słuchacza w zawieszeniu na dysonującym akordzie. Konieczna była redukcja Hauptwerku o Octave 2' oraz pedału o Melodię 8' ze względu na długie akordy pojawiające się w akompaniamencie.

W *codzie*, będącej reminiscencją obrazu czwartego, wróciłem do jego registracji i tempa (Eben nie podaje oznaczenia metronomicznego). Dodałem jednak oktawowo połączenia Sw/Hw 4' oraz Pos/Hw 4' w celu podkreślenia dramatyzmu i zaakcentowania, że utwór zmierza do końca. Po wybrzmieniu E-dur w 163 takcie wzmocniłem registrację o Trompette harmonique 8' i Clairon 4' z sekcji Bombarde oraz Clarine 4' w Pedale. Końcowy zestaw głosów prezentuje się następująco:

<sup>384</sup> por. P. Eben, *Job...*, dz. cyt., s. 50, registracja z numerem 2.

**Tabela 31. Końcowa registracja (takty 163 (ostatnia miara)-164) *Spojrzenia na świat* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Principal 8'	Liebl. Gedackt 16'	<i>Trompette harm. 8'</i>	Principalbass 16'
Principal 8'	Doppelflöte 8'	Geigenprincipal 8'	<i>Clairon 4'</i>	Subbass 16'
Diapason 8'	Fernflöte 8'	Viol d'orchestre 8'		Violon 16'
Flûte harm. 8'	Flauto amabile 4'	Cor de nuit 8'		Octavbass 8'
Gemshorn 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'		Bassflöte 8'
Octave 4'	Flautino 2'	Octavin 2'		Octave 4'
Quinte 2 2/3'		<i>Basson Hautbois 8'</i>		<i>Posaune 16'</i>
Octave 2'				<i>Trompetenbass 8'</i>
Mixtur major 2'				<i>Clarine 4'</i>
<i>Trompette 8'</i>				
<i>Pos/Hw 8'</i>				<i>Hw/Ped 8'</i>
<i>Pos/Hw 4'</i>				<i>Pos/Ped 8'</i>
<i>Sw/Hw 8'</i>				<i>Sw/Ped 8'</i>
<i>Sw/Hw 4'</i>				
<i>Bo/Hw 8'</i>				

Wydłużyłem nieco pauzy w taktach 163 oraz 164, aby podkreślić ostatnią kadencję utworu oraz dysonujący akord, wieńczący *Spojrzenie na świat*.

#### 4.3.3. MASKI / MASKY

W komentarzu kompozytor pisał o *Maskach* w następujący sposób: „w trzeciej części, wyrażającej deformację ludzkich twarzy, może być użyta ostra, dziwaczna registracja, która zmienia się w bardziej klasyczną w parafrazie fugi”<sup>385</sup>.

Dość długo zastanawiałem się nad doбором odpowiedniego brzmienia dla początkowej sekcji. Eben sugeruje dla niskich partii głos szesnastostopowy (raczej labialny) oraz ośmiostopowy językowy. Chciałem użyć jak najbardziej charakterystycznego zestawu, mając w pamięci brzmienie fragmentu *Misterium* z *Fausta*, gdzie w niskim rejestrze do użycia zalecony jest Dulcian 16', a później Rohrschalmei 8'<sup>386</sup>. Najbardziej czytelny i punktualny okazał się Clarinette 8' z Positivu, który połączyłem z Bourdonem 16'. Ostra registracja prawej ręki, bez głosu 4', zrealizowałem na Hauptwerku przy użyciu pryncypałów i mikstury. W pedale (*mp*) użyłem wyłącznie głosów fletowych i smyczkujących, aby jego partia była nieznacznie wyróżniona (dubluje jeden z dźwięków lewej ręki). Proporcje wyrównałem poprzez przymknięcie żaluzji Positivu (10/30).

Tabela 32. Registracja wyjściowa (takty 1-10) *Masek* na nagraniu pracy artystycznej

Hauptwerk	Positiv	Pedal
Octave 4'	Bourdon 16'	Subbass 16'
Octave 2'	Clarinette 8'	Violon 16'
Mixtur major 2'		Gedacktbass 16'
		Bassflöte 8'

W interpretacji pierwszego epizodu kierowałem się wskazówką Ebena – „*Sarcasmo, Quasi recitativo*”. Efekt ten starałem się osiągnąć poprzez wydłużenie pierwszego akordu w nowej frazie, oddzielenie i zastosowanie *tenuto* dla każdego z dysonujących współbrzmień, dokładną realizację pauz oraz zróżnicowane *rubato* i *accelerando* w motywie *maski*.

W drugim epizodzie (takty 11-24) dostrzegłem dwa problemy interpretacyjne. Po pierwsze, w taktach 11-14 zapisana przez Ebena registracja i dynamika jest nieco zaskakująca. Akompaniujące *ostinato* (lewa ręka) proponuje on grać na I manuale w dynamice *mf*, zaś linię solową na Pryncypale 8' na pobocznej klawiaturze i pisze dla

<sup>385</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce*..., dz. cyt., s. 9: „Ve III. části, která vyjadřuje deformace lidských tváří, může být použito ostré bizarní registrace, která se mění v klasičtější v parafrázi na fugu”.

<sup>386</sup> por. P. Eben, *Faust for Organ*..., dz. cyt., cz. II: *Mysterium*, takty 21-56, s. 11.



niej oznaczenie *f*. Zasugerowana przez kompozytora dynamika oznacza najprawdopodobniej tylko proporcje pomiędzy manualami, nie zaś ich faktyczne brzmienie. Z moich doświadczeń przy wykonywaniu *Labiryntu* wynika, że ośmiostopowy głos pryncypałowy nie jest w stanie samodzielnie przebić się solo w tej fakturze nawet z innymi registrami i zwykle trzeba dodać do niego czterostopową oktawę. Na nagraniu pracy artystycznej zaproponowałem następującą registrację:

**Tabela 33. Registracja taktów 11-14 *Masek* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Pedal
Principal 8'	Doppelflöte 8'	Subbass 16'
Diapason 8'	Fernflöte 8'	Violon 16'
Flûte harm. 8'	Salicional 8'	Gedacktbass 16'
Viola di Gamba 8'	Quintatön 8'	Bassflöte 8'
Octave 4'	Flauto amabile 4'	

Linie solową wykonałem na Hauptwerku, akompaniament zaś na Positivie. Aby nie tracić zbyt dynamicznie, użyłem większej ilości głosów ośmiostopowych. Konieczne było też uzupełnienie brzmienia akompaniamentu o cichy flet czterostopowy w celu uzyskania czytelności jego partii w niskim rejestrze. Zdecydowałem się nieco zwiększyć tempo metronomiczne zapisane przez Ebena ( $\text{♩} = 100$ ) do  $\text{♩} =$  ok. 105, aby uzyskać większą płynność narracji. Drugim problemem interpretacyjnym był sposób realizacji oznaczenia *con espressione*, zanotowanego przez kompozytora przy linii solowej od taktu 15. Trudność tkwiła w tym, że towarzyszy jej *ostinato*, więc duże wahania agogiczne w środku fraz spowodowałyby niepotrzebną chwiejność pulsu. Zamiast *rubata* zdecydowałem się zatem na dokładne zrealizowanie łuków i artykulacji oraz nieznaczne podkreślenie zmian harmoniczych w końcówkach taktów 17, 21, 24. Fragment ów wykonałem na następującej registracji:

**Tabela 34. Registracja taktów 15-24 *Masek* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Pedal
Diapason 8'	Fernflöte 8'	Principalbass 16'
Flûte harm. 8'	Quintatön 8'	Subbass 16'
Viola di Gamba 8'	Clarinette 8'	Violon 16'
		Gedacktbass 16'
		Bassflöte 8'

Akompaniament zrealizowałem na Hauptwerku z użyciem wyraźnych głosów podstawowych; Principalbass 16' w pedale pozwolił zaś na uzyskanie większej czytelności tej partii. Do roli solowej najbardziej interesujący wydał mi się Clarinette 8',

brzmiały zupełnie inaczej w wyższym rejestrze niż w niskich akordach na początku *Masek*. Dodałem do niego przebijający się nieco Quintatön 8' oraz delikatny Fernflöte 8'. W kontekście omawianego epizodu warto jeszcze dodać, że oznaczenie *con espressione* czy *espressivo* często pojawia się przy *ostinatach* również w innych utworach Ebena, np. *Tańcu Dawida przed Arką Przymierza*<sup>387</sup>, *Hommage à Henry Purcell*<sup>388</sup>, *Nocy Walpurgii z Fausta*<sup>389</sup> czy typowo motorycznym *Moto ostinato* z *Muzyki niedzielnej*<sup>390</sup>. Sądzę, że dotyczy ono przede wszystkim szerokiego prowadzenia frazy, nie zaś stosowania *rubata*.

W trzecim epizodzie (takty 25-44), który przynosi większą zmianę dynamiczną, skontrastowałem registrację dwóch manualów zgodnie z zaleceniami Ebena. Hauptwerk uzupełniłem o pryncypał i miksturę (kompozytor napisał „+8', Mixt.”), zaś w Positivie do charakterystycznych głosów językowych dodałem również alikwoty, które uwydatniły dziwny i karnawałowy charakter tego fragmentu (Eben prosi tylko o „Zungen”). Konieczne było również wzmocnienie pedału, wobec tego zdecydowałem się na dodanie połączenia Hw/Ped 8', gdyż w taktach 25-30 współpracuje on z pierwszym manuałem i chciałem, by tworzył z nim monolit brzmieniowy.

**Tabela 35. Registracja taktów 25-30 *Masek* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Pedal
Diapason 8'	Principal 8'	Principalbass 16'
Principal 8'	Nazard 2 2/3'	Subbass 16'
Flûte harm. 8'	Terz 1 3/5'	Violon 16'
Viola di Gamba 8'	French Horn 8'	Gedacktbass 16'
Mixtur major 2'	Clarinette 8'	Octavbass 8'
		Bassflöte 8'
		Hw/Ped 8'

Na początku tej sekcji zdecydowałem się utrzymać tempo z poprzedniego odcinka, ale za to wyostrzyć rytmikę, artykulację i frazowanie wszystkich myśli muzycznych. Później, od taktu 28, dość naturalne wydawało mi się granie *un poco più mosso* ze względu na pojawienie się nowego, „chichotliwego” motywu i konieczność zachowania płynności w narracji utworu (idea elastyczności agogicznej). W dalszym fragmencie (takty 31-35) zwróciłem uwagę na zróżnicowanie artykulacji *ostinato* obecnego w lewej

<sup>387</sup> P. Eben, *Four Biblical Dances*, dz. cyt., cz. I: *The Dance of David before the Ark of the Covenant*, takty 130-138, s. 10-11.

<sup>388</sup> P. Eben, *Hommage à Henry Purcell*, dz. cyt., takty 99-109, s. 17.

<sup>389</sup> P. Eben, *Faust for Organ*, dz. cyt., cz. VIII: *Walpurgisnacht*, takty 122-127, s. 67.

<sup>390</sup> P. Eben, *Musica dominicalis*, dz. cyt., cz. II: *Moto ostinato*, takty 43-67, s. 25-26.

ręce. Kiedy pojawia się ono po raz pierwszy, w takcie 28, nad *tenutami* obecna jest kropka. Później zaś jej nie ma, co starałem się uwzględnić na nagraniu:



**Ilustracja 41.** Zróżnicowanie artykulacyjne tego samego motywu w *Maskach*, opr. własne

Od taktu 31 niezbędne było odjęcie połączenia Hw/Ped 8' ze względu na to, że pedał przestał być związany z partią pierwszego manualu i służył jedynie do stworzenia podstawy harmonicznego. Połączenie wróciło w takcie 36 wraz z reminiscencją początkowej faktury. W omawianej sekcji za interesujące uznałem także zaakcentowanie skoku o dwie oktawy w takcie 38 w celu spowodowania chwilowego zawieszenia narracji. Następnie (takty 39-44) wyostrzyłem zapisaną artykulację (ostre *staccato* i *tenuto*) oraz zrywałem drugie wartości łuków, aby podkreślić kapryśny charakter tego fragmentu. W takcie 42 konieczne było dodanie głosu Octave 4' w pedale, gdyż jego partia nie przebijała się na tle gęstych akordów manualu. Epizod zakończyłem *ritenuto*, aby podkreślić quasi-zawieszoną kadencję przed finałową fugą.

W ostatnim fragmencie *Masek* (takty 45-71) podążyłem w registracji za wskazówkami Ebena, który prosił o zastosowanie bardziej klasycznego brzmienia (Princ. 8', 4', 2'):

**Tabela 36.** Registracja taktów 45-58 *Masek* na nagraniu pracy artystycznej

Hauptwerk	Positiv	Pedal
Diapason 8'	Principal 8'	Principalbass 16'
Principal 8'	Doppelflöte 8'	Subbass 16'
Flûte harm. 8'	Fernflöte 8'	Gedacktbass 16'
Gemshorn 8'	Octave 4'	Octavbass 8'
Octave 4'	Flautino 2'	Bassflöte 8'
Octave 2'		Octave 4'

Kompozytor nie podał oznaczeń agogicznych dla fugi. Zdecydowałem się na nieco wolniejsze niż w poprzednim odcinku, ale w dalszym ciągu żwawe tempo (♩= ok. 110), gdyż zależało mi na precyzyjnym zrealizowaniu wszystkich figur

rytmicznych bez zaburzenia płynności narracji. W interpretacji istotne było osiągnięcie klarowności w grupach triolowych oraz rytmach punktowanych, zaakcentowanie synkop oraz zastosowanie ścisłego *legata* w stałym, chromatycznym kontrapunkcie. Płynną agogikę przełamałem jedynie w takcie 53 poprzez *ritenuto* w celu podkreślenia kadencji poprzedzającej łącznik. Od taktu 58 zrealizowałem *crescendo*, które, co prawda, nie zostało precyzyjnie zapisane przez Ebena, jednak sugeruje je zagęszczenie faktury oraz konieczność osiągnięcia kulminacji *Masek*. Zmiany rejestracji były następujące:

– w takcie 58:

Positiv: +Mixtur minor 1 1/3'

Hauptwerk: +Quinte 2 2/3', Pos/Hw 8',

Pedal: +Pos/Ped 8',

– w takcie 62:

Positiv: –Mixtur minor 1 1/3'

Hauptwerk: +Mixtur major 2',

Pedal: +Pos/Ped 8', Hw/Ped 8',

– w takcie 68:

Schwellwerk: +Geigenprincipal 8', Flûte trav. 8', Cor de nuit 8', Geigenoctave 4',

Octavin 2', **Basson Hautbois 8'**,

Hauptwerk: +Sw/Hw 8',

Pedal: +**Posaune 16'**, Sw/Ped 8',

– w takcie 70:

Hauptwerk: +Sw/Hw 16',

Pedal: +**Trompetenbass 8'**,

– na ostatnie dwa akordy:

Positiv: +Mixtur minor 1 1/3'

Hauptwerk: +**Trompete 8'**,

Pedal: +**Clarine 4'**.

Aby zróżnicować brzmienie *ff* ze *Spojrzeniem na świat* i *Prologiem*, nie używałem sekcji Bombarde. Narrację zakończenia fugi starałem się prowadzić płynnie; wprowadziłem jedynie za pomocą niewielkiego *ritenuto* nową figurę rytmiczną w takcie 68 oraz zastosowałem nieco *rubata* w przedostatnim takcie w celu podkreślenia kapryśnego charakteru końcowych motywów.

**Tabela 37. Końcowa registracja (takty 70 (ostatnia miara)-71) *Masek* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Principal 16'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Principalbass 16'
Diapason 8'	Doppelflöte 8'	Flûte trav. 8'	Subbass 16'
Principal 8'	Fernflöte 8'	Cor de nuit 8'	Gedacktbass 16'
Flûte harm. 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'	Octavbass 8'
Gemshorn 8'	Flautino 2'	Octavin 2'	Bassflöte 8'
Octave 4'	Mixtur minor	Basson Hautbois 8'	Octave 4'
Quinte 2 2/3'	1 1/3'		Posaune 16'
Octave 2'			Trompetenbass 8'
Mixtur major 2'			Clarine 4'
Trompete 8'			
Pos/Hw 8'			Hw/Ped 8'
Sw/Hw 16'			Pos/Ped 8'
Sw/Hw 8'			Sw/Ped 8'

W interpretacji tej części pomogła mi znajomość *Nocy Walpurgii z Fausta*<sup>391</sup>. Jej klimat i charakter jest podobny do *Masek*, jednak zwraca tam uwagę duża ilość szczegółów artykulacyjnych, zapisanych zmian tempa (stosunkowo niewielkich) czy uwag dotyczących registracji i ekspresji. Jest to przykład na to, jak Eben potrafił być dokładny w zapisie swojej muzyki, co w przypadku *Labiryntu* uniemożliwiła choroba.

<sup>391</sup> por. P. Eben, *Faust for Organ*, dz. cyt., cz. VIII: *Walpurgisnacht*, s. 57-74.

#### 4.3.4. GROTY ŚMIERCI / ŠÍPY SMRTI

W przygotowaniu registracji początkowego fragmentu pierwszego epizodu *Grotów śmierci* (Eben zapisał „8’, 1 1/3’”) nieco problematyczny okazał się brak wysokiej kwinty w dyspozycji organów Riegera. Dodałem zatem do głosów ośmiostopowych z Hauptwerku połączenie Pos/Hw 4’, a na Positivie włączyłem Nazard 2 2/3’. Ze względu na oznaczenie dynamiczne *f* zdecydowałem się na użycie podstawy pryncypałowej w pierwszym manuale oraz pedale.

Tabela 38. Registracja taktów 1-6 *Grotów śmierci* na nagraniu pracy artystycznej

Hauptwerk	Positiv	Pedal
Diapason 8’ Principal 8’  Pos/Hw 4’	Nazard 2 2/3’	Principalbass 16’ Subbass 16’ Gedacktbass 16’ Octavbass 8’ Bassflöte 8’

Tempo zaproponowane przez Ebena ( $\text{♩} = 116$ ) uznałem za nieco zbyt szybkie, stąd na nagraniu wynosi ono  $\text{♩} =$  ok. 105. Zależało mi bowiem na osiągnięciu klarowności trzydziestodwójek pojawiających się w początkowym *motywie strzały*. Za kluczowe w interpretacji pierwszego fragmentu *Grotów śmierci* (takty 1-6) uznałem wyraźne oddzielenie od siebie „wystrzałów” poprzez precyzyjną realizację łuków oraz zrealizowanie zapisanych oznaczeń artykulacyjnych. Pod koniec tej sekcji (takt 6) użyłem *ritenuta* oraz podkreśliłem *tenuto* akordu na trzecią miarę, a następnie zastosowałem cesurę. Te zabiegi miały na celu czytelne wprowadzenie kolejnych motywów (*kosa* i *danse macabre*). Użyłem także mocnej registracji (Eben pisze jedynie *più f* w takcie 7), chcąc podkreślić dramatyzmu kolejnego fragmentu, napisanego w gęstej fakturze i operującego wspomnianymi dysonansowymi, kapryśnymi motywami.

**Tabela 39. Registracja taktów 6 (ostatnie dwie miary)-17 *Grotów śmierci* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	<b>Trompette harm. 8'</b>	Principalbass 16'
Principal 8'	Doppelflöte 8'	Flûte trav. 8'		Subbass 16'
Diapason 8'	Fernflöte 8'	Cor de nuit 8'		Gedacktbass 16'
Flûte harm. 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'		Octavbass 8'
Gemshorn 8'	Flautino 2'	Octavin 2'		Bassflöte 8'
Octave 4'	Mixtur minor	<b>Basson Hautbois 8'</b>		<b>Posaune 16'</b>
Quinte 2 2/3'	1 1/3'			<b>Trompetenbass 8'</b>
Octave 2'				
Mixtur major 2'				<i>Hw/Ped 8'</i>
				<i>Pos/Ped 8'</i>
<i>Pos/Hw 8'</i>				<i>Sw/Ped 8'</i>
<i>Sw/Hw 16'</i>				
<i>Sw/Hw 8'</i>				
<i>Bo/Hw 8'</i>				

W taktach 7, 11 i 14 zdecydowałem się mocno zaakcentować dwuoktawowe skoki (*motywy kosy*) poprzez przedłużenia pauz ósemkowych. *Danse macabre*, pojawiające się w taktach 8-10, 12-13, 15-17, zagrałem *a capriccio*, wydłużając pierwsze wartości pod łukiem oraz stosując zdecydowane *ritenuto* przy końcu każdej z grup. Kapryśny i taneczny charakter zachowałem w następnym fragmencie (takty 18-27), jednak tylko przez wyostrenie zapisanej artykulacji, bez szczególnych zmian w pulsie. *Ritenuto* zastosowałem jedynie w takcie 27, aby przygotować pojawienie się kolejnej faktury i registracji. W omawianym fragmencie powróciłem do początkowego zestawu głosów i grałem na Hauptwerku, zaś przy oznaczeniu *p* w takcie 24 usunąłem połączenie Pos/Hw 4' oraz Principal 8'. W takcie 28 uwzględniłem uwagę Ebena odnośnie dynamiki, czyli dość niespodziewane *mf* na III manuale. Znowu zdecydowałem się na użycie głosu językowego w niskim rejestrze, jednak, aby nie powielać brzmienia z *Masek*, włączyłem Basson Hautbois 8' oraz Flûte octaviante 4' ze Schwellwerku (szafa ekspresyjna: 10/30). Dodałem także połączenie Sw/Ped 8' ze względu na ścisłą współpracę motywiczną lewej ręki oraz pedału (również oznaczony jako *mf*). W kolejnym takcie, ze względu na powrót *motywu strzały*, należałoby powrócić do początkowego zestawu (8'+1 1/3'), jednak w tym przypadku było to niemożliwe, gdyż figuracje wychodziłyby poza skalę połączenia Pos/Hw 4'. Zastosowałem w związku z tym kompromisowe rozwiązanie, które, moim zdaniem, okazało się niezbyt odległe brzmieniowo od pierwotnego:

**Tabela 40. Registracja taktów 29-41 w *Grotach śmierci* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Principal 8'	Nazard 2 2/3'	Flûte octaviante 4'	Principalbass 16'
Diapason 8'	Piccolo 1'	Basson Hautbois 8'	Subbass 16'
Pos/Hw 8'			Gedacktbass 16'
			Octavbass 8'
			Bassflöte 8'
			Sw/Ped 8'

W omawianej sekcji (takty 28-41) zdecydowałem się skonstrastować dwa obecne w nim symbole (strzały i *danse macabre*) poprzez zróżnicowanie agogiczne pierwszego z nich, aby podkreślić nieco jego programowość, czyli wspomniane w analizie napięcie łuku i wystrzał:



**Ilustracja 42. Zróżnicowanie agogiczne motywów w *Grotach śmierci*, opr. własne**

Kolejny fragment (takty 42-47), reprezentujący fruwanie wielu strzał śmierci, grałem *a tempo*, stosując *ritenuto* jedynie pod koniec (kiedy zmienia się faktura) w celu wprowadzenia następnego odcinka. Sekcję tę wykonałem na Hauptwerku (głosy ośmiostopowe, Nazard 2 2/3' i Piccolo 1'), zachowując poprzednią registrację (konieczne było jedynie usunięcie połączenia Sw/Ped 8').

W drugim epizodzie *Grotów śmierci* (takty 48-56) zdecydowałem się na redukcję tempa do  $\text{♩} = \text{ok. } 85$ . Eben nie zapisał w tym miejscu modyfikacji agogiki, jednak, moim zdaniem, jest ona konieczna z powodu zmiany charakteru muzyki na bardziej liryczny. Niemniej należy odnotować, że kompozytor na nagraniu z improwizacjami zagrał podobny fragment, zachowując początkowe tempo. Wykonał go jednak z dużą swobodą agogiczną, a pasaże w lewej ręce były nieczytelne (tworzyły jedynie swobodne wypełnienie rytmiczne i harmoniczne dla melodii)<sup>392</sup>. Pomimo zwolnienia tempa

<sup>392</sup> por. P. Eben, M. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce*, Płyta CD, dz. cyt., ścieżka 7, 2:02-2:51.



staralem się nie zaburzać płynności narracji, kierując się zasadą „elastyczności agogicznej”. W registracji omawianego fragmentu podążyłem za wskazówkami Ebena („8’, Nazard 2 2/3’, Trem.”), starając się, aby partia lewej ręki (*mp*), grana na Schwellwerku (żaluzja 10/30), również była czytelna, wobec czego pozostawiłem na nim Flûte octaviante 4’. Wyróżniłem tryl w takcie 53, grając go na Hauptwerku z brzmieniem kwinty, co nie zostało przez kompozytora zapisane. Aczkolwiek zwraca uwagę fakt, że w następnym takcie pojawiają się – teoretycznie niepotrzebnie – oznaczenia manualów, co może sugerować, że zastosowany przeze mnie zabieg jest uzasadniony.

**Tabela 41. Registracja taktów 48-56 *Grotów śmierci* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Principal 8’	Fernflöte 8’	Cor de nuit 8’	Subbass 16’
Octave 4’	Nazard 2 2/3’	Flûte oct. 4’	Gedacktbass 16’
Quinte 2 2/3’	Tremulant		Harmonikabass 16’
			Bassflöte 8’

W kolejnym epizodzie (takty 57-62) ponownie zdecydowałem się na zwolnienie tempa ( $\text{♩} = \text{ok. } 67$ ). Kompozytor nie zapisał w tym miejscu żadnej zmiany agogicznej, jednakże miałem na uwadze dramatyzm odcinka, gęstą fakturę akordową oraz, w dalszym ciągu, konieczność elastycznego traktowania agogiki w związku z narracyjną formą utworu. Istotne było dla mnie także to, że Eben grał *meno mosso* w podobnym fragmencie na nagraniu z improwizacjami<sup>393</sup>. Zmieniłem wskazania kompozytora odnośnie dynamiki (tylko *più f*) i zdecydowałem się na powrót mocnej registracji (żaluzja Schwellwerku otwarta).

**Tabela 42. Registracja taktów 57-62 *Grotów śmierci* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 16’	Principal 8’	Geigenprincipal 8’	<i>Trompette harm. 8’</i>	Principalbass 16’
Principal 8’	Doppelflöte 8’	Cor de nuit 8’		Subbass 16’
Diapason 8’	Fernflöte 8’	Flûte trav. 8’		Gedacktbass 16’
Gemshorn 8’	Octave 4’	Geigenoctave 4’		Octavbass 8’
Flûte harm. 8’	Flautino 2’	Flûte oct. 4’		Bassflöte 8’
Octave 4’	Mixtur minor	Octavin 2’		Octave 4’
Quinte 2 2/3’	1 1/3’	<i>Basson Hautbois 8’</i>		<i>Posaune 16’</i>
Octave 2’				<i>Trompetenbass 8’</i>
Mixtur major 2’				
<i>Pos/Hw 8’</i>				<i>Hw/Ped 8’</i>
<i>Sw/Hw 16’</i>				<i>Pos/Ped 8’</i>
<i>Sw/Hw 8’</i>				<i>Sw/Ped 8’</i>
<i>Bo/Hw 8’</i>				

<sup>393</sup> por. P. Eben, M. Eben, *Labyrinth světa a ráj srdce*, Płyta CD, dz. cyt., ścieżka 7, 2:52-3:12.

W interpretacji tego epizodu starałem się dobitnie pokazać różnice akcentów w grupach triolowych (♩♩ kontra ♩♩). Ich zapis w *Labiryncie* można by uznać za błąd Ebena, jednak kompozytorowi zdarzało się mieszać w swoich kompozycjach tego typu struktury rytmiczne<sup>394</sup>, stąd zdecydowałem się być wiernym tekstowi dzieła. Oddzieliłem także wyraźnie tryl w takcie 57 oraz pokazałem dwutaktowość frazy w taktach 59-60 poprzez zastosowanie *legata*. Przed przerywnikiem (takty 63-66) zdecydowałem się nie robić wielkiej cezury, aby zaskoczyć słuchacza znacznym osłabieniem dynamicznym. W tym krótkim *interludium* postanowiłem z kolei nawiązać nieco do „drżącej” registracji epizodu drugiego. Zastosowałem jednak nie Nazard z Positivu, ale charakterystyczny głos Voix humaine 8’ ze Schwellwerku (żaluzja: 10/30), odświeżając nieco narrację i podkreślając tajemniczy charakter owego fragmentu.

**Tabela 43. Registracja taktów 63-66 *Grotów śmierci* na nagraniu pracy artystycznej**

Schwellwerk	Pedal
Cor de nuit 8’	Subbass 16’
Voix humaine 8’	Gedacktbass 16’
Tremulant	Bassflöte 8’

W *interludium* skupiłem się na zróżnicowaniu *legata* (prawa ręka) i *staccata* (lewa ręka), pamiętając, aby dokładnie zagrać dźwięki w niskim rejestrze ze względu na powolne zadęcie Voix humaine 8’. Ze względu na dłuższą, bo czterotaktową frazę, zdecydowałem się na nieznaczne ożywienie tempa do ♩ = ok. 75.

W *codzie* (takty 67-70) wróciłem do głośniejszej registracji, realizując te same zagadnienia interpretacyjne, co w taktach 57-62. W takcie 69 dodałem jedynie Bombarde 16’ oraz Clairon 4’ z sekcji Bombarde oraz Majorbass 32’ i Contraposaune 32’ w pedale, co dodało ciężkości i dramatyzmu zakończeniu *Grotów śmierci*.

<sup>394</sup> zob. P. Eben, *Hommage à Henry Purcell*, dz. cyt., takty 176-181, s. 22 lub P. Eben, *Kleine Choralpartita über „O Jesu, all mein Leben bist Du”*, Universal Edition, Wien 1980, wariacja IV, s. 6-7.

**Tabela 44. Końcowa registracja (takty 69-70) *Grotów śmierci* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	<b>Bombarde 16'</b>	Majorbass 32'
Principal 8'	Doppelflöte 8'	Cor de nuit 8'	<b>Trompette harm. 8'</b>	Principalbass 16'
Diapason 8'	Fernflöte 8'	Flûte trav. 8'	<b>Clairon harm. 4'</b>	Subbass 16'
Gemshorn 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'		Gedacktbass 16'
Flûte harm. 8'	Flautino 2'	Flûte oct. 4'		Octavbass 8'
Octave 4'	Mixtur minor	Octavin 2'		Bassflöte 8'
Quinte 2 2/3'	1 1/3'	<b>Basson Hautbois 8'</b>		Octave 4'
Octave 2'				<b>Contraposaune 32'</b>
Mixtur major 2'				<b>Posaune 16'</b>
				<b>Trompetenbass 8'</b>
<i>Pos/Hw 8'</i>				<i>Hw/Ped 8'</i>
<i>Sw/Hw 16'</i>				<i>Pos/Ped 8'</i>
<i>Sw/Hw 8'</i>				<i>Sw/Ped 8'</i>
<i>Bo/Hw 8'</i>				

#### 4.3.5. SŁODKIE OKOWY MIŁOŚCI / SLADKÉ OKOVY LÁSKY

Komentarz Ebena nie zawiera szczególnie ważnych wskazówek do interpretacji *Słodkich okowów miłości*: „część piąta, w której jest mowa o miłości powinna z początku brzmieć delikatnie, ale skończyć się ślubnym *jubilatio* w pełnym brzmieniu”<sup>395</sup>.

Wstęp (takty 1-8) zdecydowałem się zagrać w nieco tajemniczy sposób, różnicując grupy z rytmem punktowanym (ostrzejsze) od triol (łagodniejsze) w celu stopniowego zapoznawania słuchacza z klimatem tej części, odmiennej od poprzednich. Rozpocząłem w tempie nieco wolniejszym niż to (♩ = ok. 100), które zaproponował Eben (♩ = 104). Registracja wstępu (*mp*) była oparta o ciepłe, delikatne głosy ze Schwellwerku (prawa ręka) i Positivu (lewa ręka):

Tabela 45. Registracja taktów 1-8 *Słodkich okowów miłości* na nagraniu pracy artystycznej

Positiv	Schwellwerk	Pedal
Doppelflöte 8'	Aeoline 8'	Subbass 16'
Fernflöte 8'	Flüte trav. 8'	Harmonikabass 16'
		Gedacktbass 16'
		Bassflöte 8'

Za pomocą *ritenuta* i cezury wprowadziłem odcinek prezentujący temat wariacji (takty 9-24). Przeciwwstawiłem w nim liryczny charakter melodii dosyć śmiało akompaniamentowi poprzez dokładną realizację rytmów punktowanych w jego partii. Chciałem w ten sposób podkreślić ludowy rodowód pieśni *Ej, láska, láska*. Nieco zwiększyłem również tempo do ♩ = ok. 117, aby ożywić narrację. Taka zmiana agogiczna wydawała mi się dość naturalna, a Eben stosuje podobne zabiegi przykładowo: w początkowym fragmencie *Epilogu z Fausta*<sup>396</sup> czy środkowym odcinku *Finale z Muzyki niedzielnej*<sup>397</sup>, pisząc w obu przypadkach *insensibilmente (un pochettino) più mosso*. Zrealizowałem dokładnie wszystkie łuki frazowe na przestrzeni tego odcinka, stosując cezury w celu podkreślenia zmiennej długości fraz pieśni. W registracji podążyłem za wskazówkami Ebena („Quintadena 8' solo”), jednak brzmienie samego Quintatönu 8' z Positivu okazało się zbyt słabe, stąd musiałem dodać delikatny Fernflöte 8'. Do akompaniamentu na Schwellwerku wybrałem – sprawdzony we wcześniejszych częściach – czytelny zestaw Flüte traversière 8' oraz Cor de nuit 8'.

<sup>395</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9: „(...) část V. mluvící o lásce; měla by zaznít nejdříve něžně, ale končit svatebním jubilatio v plném zvuku”.

<sup>396</sup> P. Eben, *Faust for Organ*, dz. cyt., cz. IX: *Epilog*, takt 14, s. 75.

<sup>397</sup> P. Eben, *Musica dominicalis*, dz. cyt., cz. IV: *Finale*, takt 69, s. 39.

**Tabela 46. Registracja taktów 9-31 *Słodkich okowów miłości* na nagraniu pracy artystycznej**

Positiv	Schwellwerk	Pedal
Fernflöte 8' Quintatön 8'	Flüte trav. 8' Cor de nuit 8'	Subbass 16' Gedacktbass 16' Bassflöte 8'

Registrację tę zdecydowałem się zachować na początku pierwszej wariacji (takty 25-32), gdyż kompozytor zasugerował w nim zmianę manualów, która sama w sobie modyfikuje brzmienie. Aby uzyskać właściwy charakter tego odcinka, za kluczowe uznałem precyzyjne zagranie zapisanej artykulacji (uwypuklenie *staccata* i *legata*) oraz dokładne zrealizowanie pauz w celu osiągnięcia klarowności faktury i czytelności współbrzmień. Zastosowałem nieco żywsze tempo ( $\text{♩}$ = ok. 130) niż to, które zaproponował Eben ( $\text{♩}$ =120), co podkreśliło ciekawe akcenty rytmiczne w tej wariacji. W takcie 33, w związku ze zmianą faktury i wyodrębnieniem się linii solowej, zmodyfikowałem nieco registrację. Nie użyłem alikwotu, lecz pozostałem w sferze ośmiostopowych, delikatnych głosów, dodając Aeoline 8' w do sekcji Schwellwerku (prawa ręka). We fragmencie tym (takty 33-44) wyostrzyłem nieco akordy *staccato* lewej ręki, aby skonstrastować je z miękkim *legato* prawej, w której obecna jest melodia. W ostatnich dwóch taktach (43-44) zastosowałem *ritenuto* – gdyż pojawia się w nim zaskakująca kadencja pikardyjska i zakończenie tej sekcji – oraz zrobiłem cezurę.

W drugiej wariacji (takty 45-60) zdecydowałem się na silne *rubato* ze względu na chromatykę oraz dłuższe, czterotaktowe frazy. Wyraźnie zwiększyłem dynamikę (*mf*) poprzez użycie pryncypałów (Positiv i pedał) oraz Quinte 2 2/3' (Hauptwerk), która po raz pierwszy w nagraniu została bardziej wyeksponowana.

**Tabela 47. Registracja taktów 45-60 *Słodkich okowów miłości* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Pedal
Principal 8' Quinte 2 2/3'	Fernflöte 8' Quintatön 8' Principal 8' Octave 4'	Principalbass 16' Subbass 16' Gedacktbass 16' Harmonikabass 16' Bassflöte 8' Octavbass 8'

Zdecydowałem się również na grę jak najbardziej miękkim *legato*, aby stworzyć szeroką, romantyczną frazę. Również i tę wariację zakończyłem, stosując *ritenuto* oraz cezurę.

Trzecia wariacja oraz towarzysząca jej *coda* (takty 61-75) przynosi ożywienie rytmiczne poprzez wprowadzenie stałego, triolowego ruchu. Aby wzmocnić to wrażenie zdecydowałem się na przyspieszenie tempa z zaproponowanego przez Ebena ( $\text{♩}=112$ ) do  $\text{♩}=$  ok. 117. Registrację tego epizodu oparłem na zestawie z poprzedniej wariacji, uzupełniając ją jedynie o kilka głosów ośmiostopowych oraz połączenia:

**Tabela 48. Registracja taktów 61-66 *Słodkich okowów miłości* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Schwellwerk	Pedal
Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Principalbass 16'
Diapason 8'	Aeoline 8'	Subbass 16'
Quinte 2 2/3'	Flute trav. 8'	Gedacktbass 16'
	Cor de nuit 8'	Harmonikabass 16'
Sw/Hw 8'		Bassflöte 8'
		Octavbass 8'
		Hw/Ped 8'
		Sw/Ped 8'

Podobną fakturę odnaleźć można m.in. w *Chórach wielkanocnych* z *Fausta*<sup>398</sup>. Tam kompozytor zastosował łuki, jednak przy pierwszym pojawieniu się triol zapisał *marcato*. Zależało mu być może na tym, aby pokazać strukturę *ostinata*, ale chyba miał świadomość, że *legato* mogłoby wpłynąć negatywnie na czytelność fragmentu (stąd oznaczenie *marcato*). W omawianym epizodzie *Okowów*, gdzie mniej jest zapisanych detali wykonawczych, starałem się zatem wyostrzyć artykulację, aby osiągnąć klarowność w szybkich wartościach oraz płynnie prowadzić narrację. Stworzyłem także niewielkie *crescendo* i zastosowałem minimalne cezury w miejscach dodawania kolejnych głosów. Eben wprowadził nie zapisał tu modyfikacji dynamiki, ale sugeruje jej charakter muzyki i fakt, że w tym miejscu zaplanowane zostało zakończenie pierwszej części *Słodkich okowów miłości*. Dodałem:

– w takcie 67:

Hauptwerk: +Octave 4',

– w takcie 68:

Hauptwerk: +Gemshorn 8', Flûte harmonique 8',

Schwellwerk: +**Basson Hautbois 8'**,

Pedal: +Octave 4'.

<sup>398</sup> P. Eben, *Faust for Organ*, dz. cyt., cz. IV: *Osterchöre*, takty 47-102, s. 29-31.

Pod koniec tej sekcji zdecydowałem się na użycie znacznego *ritenuto* oraz cezury, aby wyraźnie pokazać wprowadzenie nowego tematu oraz charakteru ślubnego *jubilatio*.

W taktach 75-103 dla partii chorału przeznaczyłem Trompette harmonique z sekcji Bombarde (posiada on bardziej miękkie brzmienie niż Trompette z Hauptwerku) w celu podkreślenia odświętnego charakteru drugiej części *Okowów*. Dodałem także do Positivu głos Echo Cornet 2 2/3' ze Schwellwerku, aby nadać blasku girlandom figuracji okalającym melodię chorału. W pedale zrezygnowałem z połączeń, zachowując w ten sposób jego niezależność brzmieniową i charakter podstawy harmoniczej.

**Tabela 49. Registracja taktów 75 (ostatnia miara)-103 *Słodkich okowów miłości* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 8'	Principal 8'	Echo Cornet 2 2/3'	<b>Trompette harm. 8'</b>	Principalbass 16'
Diapason 8'	Doppelflöte 8'			Subbass 16'
Octave 4'	Fernflöte 8'			Gedacktbass 16'
	Octave 4'			Harmonikabass 16'
<i>Bo/Hw 8'</i>	Flautino 2'			Bassflöte 8'
				Octavbass 8'
	<i>Sw/Pos 8'</i>			Octave 4'

Metronomiczne tempo ( $\text{♩}=120$ ) wydało mi się zbyt wolne, stąd ze względu na wartką narrację oraz radosny klimat zdecydowałem się na obranie nieco żywszego pulsu ( $\text{♩}=$  ok. 130). Zgodnie ze wskazaniem kompozytora utrzymałem go do końca utworu. W tej sekcji starałem się jak najpłynniej zmieniać manualy, aby nie zaburzyć jej charakteru i nie stracić wytworzonej energii.

Na początku ślubnej fanfary (takty 104-130) zdecydowałem się na modyfikację registracji ze względu na zmianę faktury i oznaczenie *f*. Kornetowe brzmienie Positivu uzupełniłem o większą liczbę głosów podstawowych oraz miksturę i niezbyt głośny Basson Hautbois 8' ze Schwellwerku. Pedal tworzy w tej sekcji monolit z manuałem, w związku z czym dodałem do niego połączenia. Zestaw z Hauptwerku był z kolei przygotowany do wejścia w takcie 112 (*più f*).

**Tabela 50. Registracja taktów 103 (ostatnia ósemka)-121 *Słodkich okowów miłości* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Principal 8'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Principalbass 16'
Diapason 8'	Doppelflöte 8'	Flute trav. 8'	Subbass 16'
Flöte harm. 8'	Fernflöte 8'	Cor de nuit 8'	Gedacktbass 16'
Gemshorn 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'	Harmonikabass 16'
Octave 4'	Flautino 2'	Octavin 2'	Bassflöte 8'
Quinte 2 2/3'	Mixtur minor 1 1/3'	Echo Cornet 2 2/3'	Octavbass 8'
		<b>Basson Hautbois 8'</b>	Octave 4'
<i>Sw/Hw 8'</i>			<i>Pos/Ped 8'</i>
<i>Pos/Hw 8'</i>	<i>Sw/Pos 8'</i>		<i>Sw/Ped 8'</i>

W tym odcinku ważna była przede wszystkim dokładna realizacja rytmiczna tekstu. W taktach 104-105 i 113-114 zwróciłem uwagę na to, aby współbrzmienia nie nachodziły na siebie oraz uwzględniłem zapisaną przez kompozytora różnicę w długości trwania akordów (lewa ręka i pedał) w taktach 107-108, 116-117. Zmianę tonacji oraz przejście na Hauptwerk na przełomie taktów 112 i 113 podkreśliłem przy pomocy niewielkiego *ritenuta*. Od taktu 115 stworzyłem *crescendo* ze względu na ożywienie ruchu, gęstszą fakturę oraz dysonanse, wzmagające dramaturgię odcinka. Dodałem:

– w takcie 115:

Pedał: +**Posaune 16'**, Hw/Ped 8',

– w takcie 121 (ostatnia ósemka):

Hauptwerk: +Mixtur major 2', Bo/Hw 8',

Bombarde: +**Trompette harm. 8'**,

Pedał: +**Trompetenbass 8'**,

– w takcie 126:

Bombarde: +**Clairon harm. 4'**.

Od ostatniej ósemki w takcie 130 kompozytor wprowadza nową fakturę oraz zmianę dynamiczną (*mf*), co uwypukliłem, stosując niewielką cezurę; skróciłem także ćwierćnutę cis<sup>1</sup> w lewej ręce ze względu na konieczność zmiany rejestracji. Uzupełniłem poprzedni zestaw o głosy szesnastostopowe w manuale, jednak wolumen brzmienia zmniejszył się poprzez przejście na poboczne werki. Zależało mi na tym, żeby słuchacz nie miał wrażenia dużego przeskoku głośności, a barwa (mieszane *pleno*) została utrzymana. Konieczna była redukcja pedału o Trompetenbass 8' oraz połączenie Hw/Ped 8'. Zachowałem jednak językową barwę w partii basowej, pozostawiając Posaune 16', aby podkreślić dramaturgię omawianego fragmentu, osiągniętą przez kompozytora poprzez użycie dysonansów.

**Tabela 51. Rejestracja taktów 130 (ostatnia ósemka)-140 *Słodkich okowów miłości* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedał
Principal 16'	Principal 8'	Liebl. Gedackt 16'	<b>Trompette harm. 8'</b>	Principalbass 16'
Principal 8'	Doppelflöte 8'	Viola 16'	<b>Clairon harm. 4'</b>	Subbass 16'
Diapason 8'	Fernflöte 8'	Geigenprincipal 8'		Gedacktbass 16'
Flöte harm. 8'	Octave 4'	Flute trav. 8'		Harmonikabass 16'
Gemshorn 8'	Flautino 2'	Cor de nuit 8'		Bassflöte 8'
Octave 4'	Mixtur minor	Geigenoctave 4'		Octavbass 8'
Quinte 2 2/3'	1 1/3'	Octavin 2'		Octave 4'
Octave 2'		Echo Cornet 2 2/3'		<b>Posaune 16'</b>
Mixtur major 2'	Sw/Pos 8'	Progression 2'		<b>Pos/Ped 8'</b>
		<b>Basson Hautbois 8'</b>		<b>Sw/Ped 8'</b>
Pos/Hw 8'				
Bo/Hw 8'				



To krótkie chromatyczne *interludium* (takty 135-140) grałem, utrzymując płynny puls, wyznaczany przez ósemki *staccato* w lewej ręce, które wykonałem ostro i zdecydowanie. Zwróciłem także uwagę na zróżnicowanie zakończeń fraz w prawej ręce. Czasem wieńczy je pauza ósemkowa (w takcie 132 i 136), innym razem wyznacza je tylko łuk. Przy doprowadzeniu do *cody* (takt 140) zastosowałem *ritenuto* oraz cezurę, aby zaakcentować powrót charakteru ślubnej fanfary. Na początku *cody* brzmi następująca registracja:

**Tabela 52. Registracja taktów 140 (ostatnia ósemka)-149 *Słodkich okowów miłości* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Principal 8'	Liebl. Gedackt 16'	Melodia 8'	<b>Trompette harm. 8'</b>	Principalbass 16'
Principal 8'	Doppelflöte 8'	Viola 16'	<b>Tuba Sonora 8'</b>	<b>Clairon harm. 4'</b>	Subbass 16'
Diapason 8'	Fernflöte 8'	Geigenprincipal 8'			Gedacktbass 16'
Flüte harm. 8'	Octave 4'	Flute trav. 8'			Harmonikabass 16'
Gemshorn 8'	Flautino 2'	Cor de nuit 8'			Bassflöte 8'
Octave 4'	Mixtur minor	Geigenoctave 4'			Octavbass 8'
Quinte 2 2/3'	1 1/3'	Octavin 2'			Octave 4'
Octave 2'		Echo Cornet 2 2/3'			<b>Posaune 16'</b>
Mixtur major 2'	<i>Sw/Pos</i> 8'	Progression 2'			<b>Trompetenbass 8'</b>
	<i>Bo/Pos</i> 8'	<b>Basson Hautbois 8'</b>			
<i>Pos/Hw</i> 8'					<i>Hw/Ped</i> 8'
<i>Sw/Hw</i> 8'					<i>Pos/Ped</i> 8'
<i>So/Hw</i> 8'					<i>Sw/Ped</i> 8'
<i>Bo/Hw</i> 8'					<i>So/Ped</i> 8'

W interpretacji finału *Słodkich okowów miłości* (takty 140-155) skupiłem się na tym, aby utrzymać stały puls i stworzyć wrażenie marszu ślubnego orszaku. Dokładnie realizowałem pauzy i zakończenia łuków, które w zapisie kompozytor różnicuje. Aby utrzymać wrażenie narastania radości, zdecydowałem się na *crescendo*, wykorzystujące przede wszystkim pozostałe głosy językowe oraz połączenia oktauwowe, zwłaszcza że odcinek nie jest napisany zbyt wysoko. Dodałem kolejno:

– w takcie 150:

Hauptwerk: +**Trompette 8'**, Pos/Hw 4', Sw/Hw 4',

– w takcie 152:

Bombarde: +**Bombarde 16'**,

Pedal: +**Clarine 4'**,

– na trzecią miarę taktu 154:

Hauptwerk: +Cornet 8', Sw/Hw 16'.

**Tabela 53. Końcowa registracja *Słodkich okowów miłości* (takty 154 (trzecia miara)-155) na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Principal 8'	Liebl. Gedackt 16'	Melodia 8'	<b>Bombarde 16'</b>	Principalbass 16'
Principal 8'	Doppelflöte 8'	Viola 16'	<b>Tuba Sonora 8'</b>	<b>Trompette harm. 8'</b>	Subbass 16'
Diapason 8'	Fernflöte 8'	Geigenprincipal 8'		<b>Clairon harm. 4'</b>	Gedacktbass 16'
Flüte harm. 8'	Octave 4'	Flute trav. 8'			Harmonikabass 16'
Gemshorn 8'	Flautino 2'	Cor de nuit 8'			Bassflöte 8'
Cornet 8'	Mixtur minor	Geigenoctave 4'			Octavbass 8'
Octave 4'	1 1/3'	Octavin 2'			Octave 4'
Quinte 2 2/3'		Echo Cornet 2 2/3'			<b>Posaune 16'</b>
Octave 2'	<i>Sw/Pos 8'</i>	Progression 2'			<b>Trompetenbass 8'</b>
Mixtur major 2'	<i>Bo/Pos 8'</i>	<b>Basson Hautbois 8'</b>			<b>Clarine 4'</b>
<b>Trompete 8'</b>					<i>Hw/Ped 8'</i>
<i>Pos/Hw 8'</i>					<i>Pos/Ped 8'</i>
<i>Pos/Hw 4'</i>					<i>Sw/Ped 8'</i>
<i>Sw/Hw 16'</i>					<i>So/Ped 8'</i>
<i>Sw/Hw 8'</i>					
<i>Sw/Hw 4'</i>					
<i>So/Hw 8'</i>					
<i>Bo/Hw 8'</i>					

#### 4.3.6. ŚWIĘTO W AKADEMII / SLAVNOST AKADEMIE

Eben zasugerował, że „uroczyste wejście uczonych (szósta część) wymaga użycia silnego rejestru trąbki”<sup>399</sup>. W części A zastosowałem zatem wysokociśnieniowy głos Tuba Sonora 8’ z sekcji Solo, wsparty Melodią 8’. Nieco problematyczna okazała się precyzyjna realizacja *staccata* oraz szybkich figur rytmicznych na tym, wolnym w zadęciu, językowym rejestrze. Wpłynęło to na konieczność redukcji tempa do  $\text{♩} = \text{ok. } 90\text{--}95$  (Eben proponuje  $\text{♩} = 104$ ). W registracji pozostałych manualów również uwzględniłem wskazówki kompozytora („8’, 4’, 2’” oraz „8’, 4’, 2’, 1 1/3’”). Partię z wysokim głosem kwintowym zrealizowałem na Hauptwerku z użyciem połączenia Pos/Hw 4’, podobnie jak w *Grotach śmierci*.

**Tabela 54. Registracja taktów 1-27 Świąta w Akademii na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Pedal
Principal 8’ Diapason 8’ Octave 4’ Octave 2’  Pos/Hw 4’	Nazard 2 2/3’	Geigenprincipal 8’ Flüte trav. 8’ Cor de nuit 8’ Flüte oct. 4’ Octavin 2’	Melodia 8’ <b>Tuba Sonora 8’</b>	Principalbass 16’ Subbass 16’ Gedacktbass 16’ Bassflöte 8’ Octavbass 8’

W pierwszym fragmencie (takty 1-4, później także 16-19) pozwoliłem sobie zastosować *acceleranda* i *ritenuta* w fanfarowych figurach prawej ręki, do których dostosowałem akordowy akompaniament. Użyte przeze mnie wahania agogiczne miały na celu sprawić, aby epizod nabrał improwizacyjnego i swobodnego charakteru; chciałem również nieco karykaturalnie pokazać pompatyczność ceremonii w Akademii. Warto jednak wspomnieć, że przy takich rapsodycznych figurach na głosie trąbkowym Eben często pisze *risoluto* (np. *Taniec Dawida przed Arką Przymierza*<sup>400</sup> czy czwarta wariacja z *Małej partity na temat „O Jesu, all mein Leben bist Du”*<sup>401</sup>), sugerując w ten sposób raczej bardziej zwartą agogikę. Nieco ściślej grałem za to w taktach 5-8, kiedy w lewej ręce pojawiły się figuracje. W taktach 9-15 i 20 starałem się z kolei podkreślić dialog pomiędzy brzmieniem alikwotowym oraz językowym, stosując cezury i nieco zwalniając puls. Od ostatniej szesnastki taktu 27 zdecydowałem się zrealizować *decrescendo* (niezapisane przez Ebena) ze względu na łącznikowy charakter tego fragmentu

<sup>399</sup> P. Eben, *Poznámky k interpretaci* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce...*, dz. cyt., s. 9: „Slavností vstup učenců (VI. část) vyžaduje silný rejstřík trubky”.

<sup>400</sup> P. Eben, *Four Biblical Dances*, dz. cyt., cz. I: *The Dance of David before the Ark of the Covenant*, s. 1.

<sup>401</sup> P. Eben, *Kleine Choralpartita über „O Jesu, all mein Leben bist Du”*, dz. cyt., s. 6-7.

(takty 27-32), który doprowadza do delikatniejszej w fakturze i ekspresji drugiej części *Święta w Akademii*. Grałem go na Hauptwerku, włączając zestaw głosów:

Principal 8', Diapason 8', Octave 4'.

Następnie, w takcie 31, usunąłem Octave 4' i przeregistrowałem pedał, aby osiągnąć dobre proporcje pomiędzy sekcjami. Przygotowałem także Sesquialterę (według wskazówki Ebena) złożoną z Nazardu 2 2/3' i Terz 1 3/5' na Positivie, która będzie pełnić rolę solową w drugiej części utworu.

**Tabela 55. Registracja taktów 31-50 *Święta w Akademii* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Pedał
Principal 8'	Fernflöte 8'	Subbass 16'
Diapason 8'	Quintatön 8'	Gedacktbass 16'
	Flauto amabile 4'	Harmonikabass 16'
	Nazard 2 2/3'	Bassflöte 8'
	Terz 1 3/5'	

W analizie pisałem, że osłabienie dynamiki w części B (takty 32-50) miało, moim zdaniem, na celu podkreślenie jej lirycznego i tajemniczego charakteru, mogącego symbolizować mistycyzm wiedzy uczonych. Melodię solową zdecydowałem się zatem wprowadzić, stosując *ritenuto* na przestrzeni taktu 32 i w ten sposób od początku uwypuklić jej ekspresyjny charakter (*con espressione*). Nie podkreślałem zbyt *staccat* w przedtaktach melodii, gdyż mogłyby one zaburzyć tajemniczy afekt tego odcinka. Podobnie jak w *Maskach*, zdecydowałem się na rezygnację z dużego *rubata* ze względu na *ostinaty* wzór akompaniamentu. Zamiast tego ekspresję starałem się podkreślać poprzez dokładną realizację łuków oraz szerokie wykończenia fraz w lewej ręce (szczególnie w taktach 41-42, gdzie jej partia wychodzi bardzo wysoko). Mając na uwadze mistyczny charakter omawianego epizodu, zastosowałem nieco wolniejsze tempo ( $\text{♩} = \text{ok. } 90$ ), utrzymując jednak „kroczący” puls pochodzący z uczonych. W takcie 42 ujednoliciłem rytm w partii manualu, aby końcowy interwał został zdjęty razem:



**Ilustracja 43.** Korekta rytmiczna taktu 42 *Święta w Akademii* na nagraniu pracy artystycznej

Na ostatnią ósemkę taktu 50 zastosowałem pierwotną registrację ze względu na powrót początkowej faktury (część A'). W tym takcie zdecydowałem się także ujednolicić partię manualu i pedału, skracając w głosie basowym półnutę o kropkę (wspólne zdjęcie akordu). W zakończeniu (od ostatniej ósemki taktu 54) użyłem wszystkich trąbek z instrumentu oraz dodałem głosy językowe do pedału w celu podniesienia majestatu ceremonii promocji uczonych. Podobnie jak na początku *Święta w Akademii*, starałem się zachować improwizacyjny i spontaniczny charakter tej sekcji.

**Tabela 56.** Końcowa registracja *Święta w Akademii* (takty 54 (ostatnia ósemka)-59) na nagraniu pracy artystycznej

Hauptwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 8'	Melodia 8'	<b>Trompette harm. 8'</b>	Principalbass 16'
Diapason 8'	<b>Tuba Sonora 8'</b>		Subbass 16'
Octave 4'			Gedacktbass 16'
<b>Trompete 8'</b>			Bassflöte 8'
			Octavbass 8'
Bo/Hw 8'			<b>Posaune 16'</b>
So/Hw 8'			<b>Trompetenbass 8'</b>
			Hw/Ped 8'
			So/Ped 8'

#### 4.3.7. IGNORANCJA UCZONYCH / NEVĚDOMOST UČENÝCH

Pierwszy epizod *Ignorancji uczonych* (takty 1-30) rozpocząłem zgodnie ze wskazówkami Ebena („8’, 4’” w I manuale i „Zunge [8’]” w lewej). Oznaczenia *f* przy partii prawej ręki nie potraktowałem literalnie, gdyż odnosi się, moim zdaniem, do proporcji pomiędzy manualami. Zdecydowałem się na pryncypalową registrację Hauptwerku przez wzgląd na żywy charakter pierwszego epizodu. Do gam obecnych w partii lewej ręki wybrałem Bombarde 16’ (grałem oktawę wyżej), który, moim zdaniem, okazał się najbardziej klarowny w niższym rejestrze. (szafa Schwellwerku 8/30<sup>402</sup>). Dodałem do niego Bourdon 16’ z Positivu.

**Tabela 57. Registracja taktów 1-17 *Ignorancji uczonych* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Bombarde	Pedal
Principal 8’ Diapason 8’ Octave 4’	Bourdon 16’  <i>Bo/Pos 8’</i>	<b>Bombarde 16’</b>	Principalbass 16’ Subbass 16’ Gedacktbass 16’ Bassflöte 8’ Octavbass 16’

W interpretacji kluczowe wydawało mi się wybranie dość żwawego tempa (na nagraniu  $\text{♩} = \text{ok. } 133$ ), jednak to zaproponowane przez Ebena ( $\text{♩} = 138$ ) okazało się minimalnie zbyt szybkie i powodowało nieczytelność w realizacji szybkich gam oraz frazowaniu. Starłem się nie robić dużych zmian agogicznych w pierwszym fragmencie, a za to dokładnie wykonać łuki i synkopy, łamiące nieco puls utworu i uwydatnić w ten sposób wspomniane w części analitycznej nieumiejętne odpowiedzi uczonych na pytania stawiane przez Pielgrzyma. Zdecydowałem się jedynie na *ritenuto* wprowadzające drugą frazę chorału w końcówce taktu 12. Przed pojawieniem się chromatyki (takt 17), starałem się z kolei, aby cezura była niewielka i nie zatrzymała wartkiego charakteru narracji. Fragment dysonansowy grałem na następującej registracji:

**Tabela 58. Registracja taktów 17 (ostatnia miara)-25 *Ignorancji uczonych* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 8’ Diapason 8’ Octave 4’	Principal 8’ Doppelflöte 8’ Fernflöte 8’ Octave 4’ Flautino 2’	Flüte trav. 8’ Cor de nuit 8’  <i>Bo/Sw 8’</i>	<b>Bombarde 16’</b>	Principalbass 16’ Subbass 16’ Gedacktbass 16’ Bassflöte 8’ Octavbass 16’

<sup>402</sup> W niej zamknięta jest również sekcja Bombarde.

Partię prawej ręki zrealizowałem na Schwellwerku oktawę wyżej, zaś lewa ręka zarejestrowana była na Positivie, zgodnie ze wskazówkami Ebena („8’, 4’, 2’’”). Przy wprowadzeniu chorału w postaci diatonicznej, pod koniec taktu 24 (jakby reprzyza), zastosowałem *ritenuto* i wróciłem pierwotnej registracji. Na drugą gamę w takcie 29 niezbędna była jednak zamiana Bombarde 16’ na głos Trompette harmonique 8’ (połączony z Doppelflöte 8’ i Fernflöte 8’ z Positivu), gdyż, grając oktawę wyżej, przekroczyłbym skalę instrumentu.

W takcie 30, gdzie kompozytor wprowadził nowy epizod, zdecydowałem się znów nieco zmodyfikować tekst Ebena poprzez skrócenie półnuty z kropką w lewej ręce i pedale o jedną ćwierćnutę, aby móc czytelnie zmienić registrację i pokazać wejście nowej faktury. Tempo zapisane przez kompozytora (♩=120) wydało mi się zbyt gwałtowne w kontekście ekspresji tego epizodu, stąd zwolniłem je do ♩= ok. 105. Następnie, od taktu 37, ze względu na klarowność partii lewej ręki oraz artykulacji, zmniejszyłem tempo (♩= ok. 90), starając się zachować płynność narracji poprzez utrzymanie ścisłego rytmu w *ostinacie* (elastyczność agogiczna). Chciałem w ten sposób wyeksponować stopniowe „odejście od tematu” i plątanie się uczonych w odpowiedziach na pytania, o czym pisałem w rozdziale analitycznym. Brak zapisu zastosowanej przeze mnie zmiany agogicznej w tekście nutowym może wynikać z tego, że kompozytor dosyć swobodnie traktował materiał muzyczny, improwizując tę część. Słuchając odnośnego fragmentu płyty Ebena<sup>403</sup>, miałem wrażenie, że autor *Labiryntu* skupiał się jedynie na prowadzeniu linii solowej, zaś w lewej ręce wykonywał w swobodnym rytmie figuracje oparte o akordy i podczas zapisywania dzieła mógł mieć w pamięci zwarte tempo. Ukończona wersja *Labiryntu* posiada w tym epizodzie jednak więcej szczegółów dotyczących frazowania, zróżnicowaną artykulację motywów oraz precyzyjnie zapisany akompaniament, stąd moja decyzja o zwolnieniu pulsu. W omawianym epizodzie zdecydowałem się zmienić charakter registracji na delikatny (zgodnie ze wskazówką Ebena – *mp*) poprzez zastosowanie głosów fletowych oraz Basson Hautbois 8’ (żaluzja całkowicie otwarta) dla partii solowej prawej ręki (*mf*). Zachowałem zatem specyfikę brzmienia z poprzedniego epizodu, stosując łagodne głosy.

---

<sup>403</sup> por. P. Eben, M. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce*, Płyta CD, dz. cyt., ścieżka 13, 0:55-1:15.

**Tabela 59. Registracja taktów 30 (ostatnia ósemka)-48 *Ignorancji uczonych* na nagraniu pracy artystycznej**

Positiv	Schwellwerk	Pedal
Doppelflöte 8'	Flûte trav. 8'	Subbass 16'
Fernflöte 8'	<b>Basson Hautbois 8'</b>	Gedacktbass 16'
Flauto amabile 4'		Harmonikabass 16'
		Bassflöte 8'

Na końcu tej sekcji (takty 47-48) zdecydowałem się na szerokie *ritenuto* oraz dużą cezurę, wprowadzającą następną, zupełnie inną w charakterze, sekcję. Zapisane *diminuendo* zrealizowałem poprzez całkowite zamknięcie żaluzji Schwellwerku.

W ostatnim odcinku (takty 48-67), symbolizującym pustkę niewiedzy uczonych, postanowiłem użyć *rubata* z uwagi na oznaczenie *ansiosamente* (z niepokojem, obawą). Stosowałem je, przedłużając nieco dłuższe wartości oraz pauzy, bądź akcentując łuki frazowe lub kapryśne w charakterze grupy rytmiczne. Eben proponuje w tym odcinku bardzo szybkie tempo ( $\text{♩}=84$ ); moim zdaniem, nie przystaje ono do ekspresji i charakteru omawianego fragmentu. Podobnie jak we wcześniejszym odcinku, oznaczenie metronomiczne może wynikać z tego jak kompozytor zapamiętał swoje improwizacje. W odnośnym fragmencie nagrania Eben zagrał bardzo gwałtownie tylko kapryśne figury, natomiast dłuższe frazy wykonał spokojnie i lirycznie, stosując jakby dwa różne tempa<sup>404</sup>. Mając na względzie ścisłość zapisu w ukończonej wersji postanowiłem zastosować jednolity puls, który określiłbym na  $\text{♩}=$  ok. 70. Skontrastowałem barwę manualów (oba *mp*); Eben prosił o Gedackt 8' w III manuale, zaś do drugiej klawiatury nie podał propozycji rejestru. W Schwellwerku włączyłem zatem Cor de Nuit 8' i otwarłem żaluzję, zaś w Positivie użyłem smyczkującego Salicionalu 8'. W pedale wystarczyły dwa najcichsze głosy 16' i 8'.

**Tabela 60. Registracja taktów 48 (ostatnia miara)-62 *Ignorancji uczonych* na nagraniu pracy artystycznej**

Positiv	Schwellwerk	Pedal
Salicional 8'	Cor de nuit 8'	Harmonikabass 16'
		Bassflöte 8'

Zapisane w takcie 62 oznaczenie *pp* zrealizowałem poprzez całkowite zamknięcie żaluzji Schwellwerku. Zdecydowałem się również nieco dobitniej zagrać ostatnie grupy

<sup>404</sup> por. P. Eben, M. Eben, *Labyrinth světa a ráj srdce*, Płyta CD, dz. cyt., ścieżka 13, 1:15-2:15.



motywiczne, aby podkreślić dramaturgię zakończenia *Ignorancji uczonych*. W pedale konieczna była drobna zmiana registracji. Chciałem osiągnąć nieco większą głębię brzmienia tej linii, w związku z czym zamieniłem Harmonikabass 16' na Subbas 16', jednocześnie usuwając Bassflöte 8' (zbyt wyraźny) i zamiast niego skorzystałem z połączenia Sw/Ped 8'.

**Tabela 61. Końcowa registracja *Ignorancji uczonych* (takty 62 (trzecia miara)-67) na nagraniu pracy artystycznej**

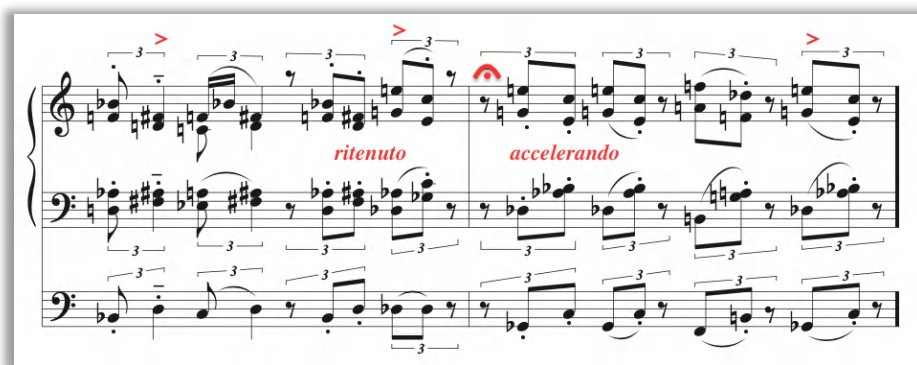
Positiv	Schwellwerk	Pedal
Salicional 8'	Cor de nuit 8'	Subbas 16'
		Sw/Ped 8'

#### 4.3.8. KOŁO FORTUNY / KOLO ŠTĚSTĚNY

W pierwszym odcinku *Koła Fortuny* (takty 1-19) za najistotniejsze w interpretacji uznałem określenie *rubato*, zapisane przy metronomicznym oznaczeniu tempa. Zamiast objaśniać stosowane przeze mnie zabiegi, zamieszczam poniżej ilustrację, prezentującą dwie podstawowe faktury oraz przykładowe miejsca, w których modyfikowałem agogikę. *Rubato* było różne pod względem intensywności; najbardziej zależało mi na oddaniu wrażenia spontaniczności i nieprzewidywalności magicznych obrotów koła.



Ilustracja 44. Możliwości stosowania *rubato* w pierwszym odcinku *Koła Fortuny* zaznaczone czerwonym kolorem (takty 1-2), opr. własne



Ilustracja 45. Możliwości stosowania *rubato* w pierwszym odcinku *Koła Fortuny* zaznaczone czerwonym kolorem (takty 5-6), opr. własne

Przez owe zabiegi agogiczne metronomiczna wartość tempa na nagraniu jest dość trudna do określenia ( $\text{♩} = \text{ok. } 75$ ), lecz na pewno grałem wolniej niż proponował Eben ( $\text{♩} = 88$ ), chcąc osiągnąć klarowność w grupach sekstolowych. Również w kontekście registracji omawianego epizodu wprowadziłem pewną spontaniczność. Postanowiłem zmieniać zestaw głosów Positivu dla poszczególnych wejść *motywu koła*. Dla Hauptwerku zaś zdecydowałem się z kolei nie budować dużego *pleno*, aby dać możliwość rozwoju dynamiki w dalszych sekcjach *Koła Fortuny*.

**Tabela 62. Wyjściowa registracja *Kola Fortuny* (takty 1-9) na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Principal 16'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Principalbass 16'
Principal 8'	Octave 4'	Flute trav. 8'	Subbass 16'
Diapason 8'	Nazard 2 2/3'	Cor de nuit 8'	Gedacktbass 16'
Flûte harm. 8'	Terz 1 3/5'	Geigenoctave 4'	Bassflöte 8'
Gemshorn 8'	Piccolo 1'	Basson Hautbois 8'	Octavbass 8'
Octave 4'			Octave 4'
Quinte 2 2/3'			Posaune 16'
Octave 2'			
Mixtur major 2'			
Sw/Hw 8'			

Początkowo *motyw kola* zaprezentowałem przy pomocy piskliwej registracji z alikwotami i Piccolo 1'. Następnie, od taktu 10, wykonałem go z charakterystycznym głosem językowym Clarinette 8':

Principal 8', Octave 4', Nazard 2 2/3', Terz 1 3/5', **Clarinette 8'**.

W taktach 18-19 grałem *motyw kola* z użyciem szesnastostopowych głosów labialnych i językowych:

Bourdon 16', Principal 8', Octave 4', Nazard 2 2/3', Terz 1 3/5', **Aeoline 16', French Horn 8', Clarinette 8'**.

Powyższe zmiany nie są zaznaczone przez Ebena, ale, moim zdaniem, nadały one ciekawy koloryt brzmieniowy pierwszemu epizodowi. Inspirowałem się w tym względzie czwartą częścią cyklu *Momenti d'organo*, gdzie główny repetowany motyw grany jest na różnych zestawach głosów<sup>405</sup>. Zwróciłbym jeszcze uwagę na takt 15 w partii pedału, gdyż najprawdopodobniej wkradły się tam dwa błędy w zapisie – c zamiast B na drugą miarę oraz niepotrzebnie przedłużona ćwierćnuta. Na nagraniu wykonałem ten fragment tak jak takty 5 i 7.

W drugim epizodzie (takty 19-33) zdecydowałem się przeciwstawić brzmienie językowe (lewa ręka) pryncypałowemu-alikwotowemu (prawa ręka), zachowując przez to spójność z poprzednimi fragmentami. Pedal, pełniący rolę pomocniczą, zagrałem z wykorzystaniem jedynie głosów podstawowych.

<sup>405</sup> P. Eben, *Momenti d'organo*, Pro Organo, Leutkirch/Allgäu 1994, cz. IV, s. 9-11: zestawy: Rohrflöte 8' Nasat 2 2/3'; Rohrflöte 8' Nasat 2 2/3', Octavin 2', również Quintadena 8', Octavin 2'.

**Tabela 63. Registracja taktów 19 (ostatnia miara)-33 *Kola Fortuny* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Pedal
Principal 8'	Principal 8'	Principalbass 16'
Diapason 8'	Octave 4'	Subbass 16'
Flûte harm. 8'	Clarinette 8'	Gedacktbass 16'
Gemshorn 8'		Bassflöte 8'
Octave 4'		Octavbass 8'
Quinte 2 2/3'		
Octave 2'		

Odcinek ten rozpocząłem *a tempo* i nie stosowałem w nim praktycznie żadnych zmian agogicznych, aby tym razem pokazać regularność obrotów koła (*ostinato*). Podkreśliłem jedynie zakończenie tej sekcji, mogące symbolizować zatrzymanie maszyny, poprzez *ritenuto* w takcie 33. Nieco zwolniłem tempo z  $\text{♩}=126$  podanego przez Ebena do  $\text{♩}=$  ok. 117, aby móc klarownie zagrać wszystkie grupy szesnastkowe i stworzyć klimat swoistego transu.

Postanowiłem nie robić dużej cezury przed trzecim epizodem (takty 34-61), aby zaskoczyć słuchacza nową fakturą. Początkowo (takty 34-35) w *drugim motywie koła* przetrzymałem wszystkie cztery trzydziestodwójki (Eben zapisał przy nich symbol *crescenda*)<sup>406</sup>, zaś drugi człon motywu, grupę triolową, wykonywałem przy użyciu dwóch rąk naprzemiennie i *legatissimo*, tak aby każdy dźwięk Trompete 8' oraz Trompette harmonique 8' zdążył się odezwać. Melodię w prawej ręce grałem na kornetowo-językowym zestawie ze Schwellwerku. Starałem się w niej dokładnie realizować niuanse rytmiczne, skupiając się przede wszystkim na odróżnieniu triol od grup punktowanych i prowadzeniu frazy na jak najdłuższej przestrzeni. Metronomiczne tempo tego epizodu, które proponuje Eben, jest niesłychanie szybkie ( $\text{♩}=90$ ), zatem, by można było rozpoznać poszczególne dźwięki w niskim rejestrze, obniżyłem je do  $\text{♩}=$  ok. 75. W pedale dodałem głosy trzydziestodwustopowe, które dodały brzmieniu ciężkości i wzmocniły ponury charakter odcinka.

<sup>406</sup> Ten sam zabieg został zastosowany również w taktach 44-45 oraz 77-78

**Tabela 64. Registracja taktów 34-40 *Kola Fortuny* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Tuba Sonora 8'	Trompette harm. 8'	Majorbass 32'
Diapason 8'	Viol d'orchestre 8'			Principalbass 16'
Trompete 8'	Flute trav. 8'			Subbass 16'
	Cor de nuit 8'			Gedacktbass 16'
	Geigenoctave 4'			Bassflöte 8'
Sw/Hw 8'	Octavin 2'			Octavbass 8'
Bo/Hw 8'	Echo Cornet 2 2/3'			Octave 4'
	Basson Hautbois 8'			Contraposaune 32'
				Posaune 16'

W kolejnym fragmencie (takty 41-43) dodałem nieco wyższych głosów w manuale oraz zrealizowałem oznaczenie *ff* w pedale poprzez dodanie głosów językowych. Starałem się uchwycić dramatyzm tego odcinka, wykonując grupy sekstolowe w nieco kapryśny sposób, podkreślając w nich pierwszą wartość i stosując drobne *accelerando*. Registracja tego fragmentu wygląda następująco:

**Tabela 65. Registracja taktów 41-43 *Kola Fortuny* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Tuba Sonora 8'	Trompette harm. 8' Clairon harm. 4'	Majorbass 32'
Diapason 8'	Viol d'orchestre 8'			Principalbass 16'
Gemshorn 8'	Flute trav. 8'			Subbass 16'
Flûte harm. 8'	Cor de nuit 8'			Gedacktbass 16'
Octave 4'	Geigenoctave 4'			Bassflöte 8'
Octave 2'	Octavin 2'			Octavbass 8'
Trompete 8'	Echo Cornet 2 2/3'			Octave 4'
	Basson Hautbois 8'			Contraposaune 32'
				Posaune 16'
				Trompetenbass 8'
				Clarine 4'
Sw/Hw 8'				
Bo/Hw 8'				

Przed taktem 44 zrobiłem niewielką cezurę i powróciłem do poprzedniej registracji ze względu na reminiscencję początkowego fragmentu epizodu trzeciego. Na ostatnią ósemkę taktu 50, kiedy w pedale pojawia się chorał, zgodnie z wskazówką Ebena („I.” przy partii nóg) użyłem połączenia Hw/Ped 8' oraz dodatkowo Sw/Ped 8' i So/Ped 8' (w sekcji Solo wcześniej przygotowana była Tuba Sonora 8'). Zabieg ten miał na celu sprawić, żeby melodia brzmiała wyraźnie na pierwszym planie (*ff*). W Hauptwerkku zaś zastosowałem registrację z taktów 41-43, nie stosując się do wskazówki *f*, która, moim zdaniem, symbolizuje jedynie proporcję pomiędzy manuałem i pedalem. Redukcja głosów w Hauptwerkku nie była konieczna również dlatego, że chorał przebijał się bardzo wyraźnie dzięki głosom językowym, a spadek dynamiki spowodowałby osłabienie dramaturgii. W omawianym fragmencie motywy koła grałem

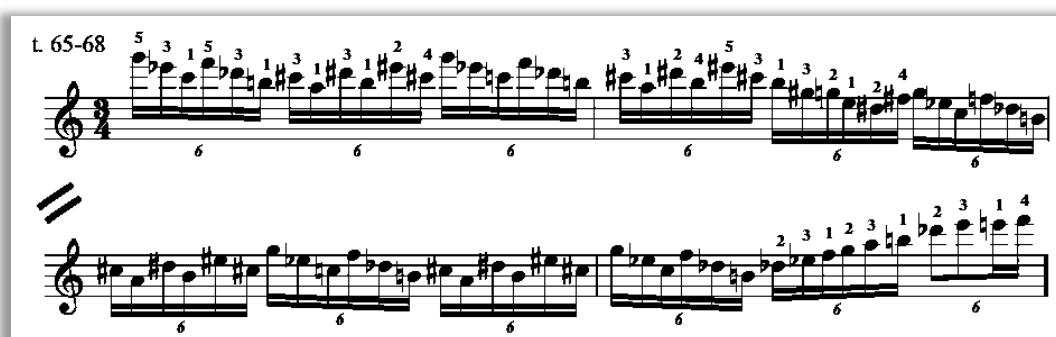
podobnie jak wcześniej – *a capriccio* – zaś w melodii chorału zastosowałem się do wskazówek artykulacyjnych Ebena.

Szybkie triole szesnastkowe w *codzie* (od taktu 61) grałem na głośnej registracji Positivu połączonego ze Schwellwerkiem (aliquoty, mikstury, charakterystyczne języki). Zrezygnowałem jednak z głosów szesnastostopowych, aby figuracje nie były zbyt ciężkie. W Hauptwerku z kolei użyłem połączeń z sekcjami Solo oraz Bombarde, używając głośnych głosów językowych opartych na mocnej podstawie (8', 4', 2'), aby melodia w środkowym rejestrze była czytelna. Postanowiłem także dodać połączenia do sekcji pedału w celu uzyskania klarowności pojawiających się w jego partii *motywów koła*.

**Tabela 66. Registracja taktów 62 (trzecia miara)-76 *Kola Fortuny* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 8'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Tuba Sonora 8'	Trompette harm. 8'	Majorbass 32'
Diapason 8'	Doppelflöte 8'	Viol d'orchestre 8'		Clairon harm. 4'	Principalbass 16'
Gemshorn 8'	Fernflöte 8'	Flute trav. 8'			Subbass 16'
Flüte harm. 8'	Quintatön 8'	Cor de nuit 8'			Gedacktbass 16'
Cornet 8'	Nazard 2 2/3'	Geigenoctave 4'			Bassflöte 8'
Octave 4'	Flautino 2'	Octavin 2'			Octavbass 8'
Octave 2'	Terz 1 3/5'	Echo Cornet 2 2/3'			Octave 4'
Trompete 8'	Mixtur minor 1 1/3'	Basson Hautbois 8'			Contraposaune 32'
	French Horn 8'				Posaune 16'
So/Hw 8'	Clarinette 8'				Trompetenbass 8'
Bo/Hw 8'					Clarine 4'
	Sw/Pos 8'				Hw/Ped 8'
					So/Ped 8'

*Code* od początku grałem *a tempo* i nie stosowałem żadnych wahań agogicznych, by stworzyć wrażenie transu, opisane w analitycznej części pracy. Podaję też aplikaturę prawej ręki dla najtrudniejszego fragmentu w tej części:



**Ilustracja 46. Sugerowana aplikatura dla taktów 65-68 w *Kole Fortuny*, opr. własne**

Nie zastosowałem *ritenuta* w takcie 76, kiedy mechanizm koła ponownie się zatrzymuje, a uporczywie dotrzymałem półnutę z kropką w lewej ręce, aby nie osłabić dramaturgii. Przed ostatnim wejściem *motywu koła* (takty 77-78) zrobiłem cezurę oraz dodałem wszystkie połączenia do Hauptwerku i pedału oraz Bombarde 16', aby utrzymać napięcie do końca *Koła Fortuny*. Postanowiłem wyraźnie i dobitnie zaakcentować „ostateczny upadek z koła” poprzez przedłużenie pauzy ósemkowej przed ostatnim akordem utworu.

**Tabela 67. Końcowa registracja *Koła Fortuny* (takty 78 (ostatnia miara)-79) na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 8'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Tuba Sonora 8'	Bombarde 16'	Majorbass 32'
Diapason 8'	Doppelflöte 8'	Viol d'orchestre 8'		Trompette harm. 8'	Principalbass 16'
Gemshorn 8'	Fernflöte 8'	Flute trav. 8'		Clairon harm. 4'	Subbass 16'
Flûte harm. 8'	Quintatön 8'	Cor de nuit 8'			Gedacktbass 16'
Cornet 8'	Nazard 2 2/3'	Geigenoctave 4'			Bassflöte 8'
Octave 4'	Flautino 2'	Octavin 2'			Octavbass 8'
Octave 2'	Terz 1 3/5'	Echo Cornet 2 2/3'			Octave 4'
Trompete 8'	Mixtur minor 1 1/3'	Basson Hautbois 8'			Contraposaune 32'
Pos/Hw 8'	French Horn 8'				Posaune 16'
Sw/Hw 8'	Clarinette 8'				Trompetenbass 8'
So/Hw 8'					Clarine 4'
Bo/Hw 8'	Sw/Pos 8'				Hw/Ped 8
					Pos/Ped 8'
					Sw/Ped 8'
					So/Ped 8'

#### 4.3.9. WYSTĘPKI RODZAJU LUDZKIEGO / ZLOČINNOST LIDSKĚHO POKOLENÍ

W pierwszym epizodzie *Występków rodzaju ludzkiego* (takty 1-24) zdecydowałem się nieco obniżyć tempo zaproponowane przez Ebena ( $\text{♩}=100$ ) do  $\text{♩}=$  ok. 87 ze względu na lamentacyjny charakter muzyki. Na przestrzeni tego odcinka starałem się utrzymać dosyć stały, spokojny puls, stosując jedynie drobne cezury potrzebne na czytelne powtórzenia dźwięków w pedale. W ten sposób chciałem podkreślić atmosferę pustki i beznadziei. *Rubato* zastosowałem jedynie w ostatnich frazach (takty 14-18) ze względu na wysoki rejestr prawej ręki, a także wykończyłem kadencje w taktach 8 i 14. Do akompaniamentu użyłem czytelnego w niskim rejestrze rejestru smyczkowego Aeoline 8' ze Schwellwerku (szafa ekspresyjna 5/30), zaś do linii solowej wybrałem najpierw Salicional 8', a później Flauto amabile 4' posiadający bardziej puste brzmienie niż pozostałe czterostopowe głosy fletowe.

**Tabela 68. Registracja wyjściowa *Występków rodzaju ludzkiego* (takty 1-18) na nagraniu pracy artystycznej**

Positiv	Schwellwerk	Pedal
Salicional 8' (później Flauto amabile 4')	Aeoline 8'	Harmonikabass 16' Bassflöte 8'

Kolejny fragment (takty 19-24) grałem na Hauptwerku, używając głosu Diapason 8' i wzmacniając w ten sposób dynamikę (*mf*). Uzupełniłem także sekcję pedału o kilka rejestrów, mimo że nie zostało to sprecyzowane przez Ebena, gdyż w innym przypadku partia nóg znacznie odstawałaby od manualu. Zdecydowałem się nieco ożywić agogikę, aby uzyskać wrażenie narastania lamentu. Sekcję tę zakończyłem, stosując *ritenuto* i zawieszenie na kadencji w celu zaskoczenia słuchacza nową fakturą i znaczną zmianą dynamiki.

**Tabela 69. Registracja taktów 19-24 *Występków rodzaju ludzkiego* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Pedal
Diapason 8'	Subbass 16' Violon 16' Gedacktbass 16' Bassflöte 8'

Drugi epizod (takty 25-37) rozpocząłem w tempie nieco wolniejszym ( $\text{♩}=$  ok. 145) niż proponuje Eben ( $\text{♩}=152$ ), aby móc dokładnie repetować dźwięki w partii pedału.



Zdecydowałem się wykonać ten odcinek nieco bardziej ekspresyjnie, uwypuklając rytmikę i artykulację „gniewnych” motywów (łuki, *staccata* i *tenuta*). Przy zmianie faktury (takt 31) pojawia się dość osobliwe oznaczenie agogiczne – „Ritenuato  $\text{♩}=126$ ”. Logika muzyczna i faktura zastosowana przez kompozytora na przestrzeni całej tej sekcji (takty 31-37) nie umożliwia, moim zdaniem, zastosowania zwolnienia. W celu rozwiązania tego problemu odsłuchałem odnośny fragment na płycie z improwizacjami, z którego wynika, że kompozytor rozpoczął sekcję w nowym tempie, nie stosując wahań agogicznych<sup>407</sup>. Uznałem zatem oznaczenie „ritenuto” za błąd pisowni i zdecydowałem się rozpocząć ten fragment (od taktu 31) *a tempo* (trochę wolniej niż napisał Eben,  $\text{♩}$  ok. 112). Rozróżniłem w nim wyraźnie artykulację *staccato* (powtarzane akordy) i *legato* (triole) w motywach, a ze względu na quasi-*ostinatową* fakturę taktów 33-36 zdecydowałem się na *accelerando* w celu dodania większego dramatyzmu odcinkowi. W zakończeniu (takt 37) wprowadziłem *ritenuto* i niewielką cezurę, aby zaznaczyć pojawienie się kolejnego epizodu. Registracją omawianego fragmentu było niezbyt duże *pleno*, gdyż Eben zapisał w tym epizodzie jedynie dynamikę *f* dla manuału i *mf* dla pedału. W partii rąk zrezygnowałem z głosów językowych na rzecz mikstur w celu osiągnięcia ostrości brzmienia, mającego ilustrować tytułowe występkę rodzaju ludzkiego. Ze względu na stosunkowo długie dźwięki w partii pedału, tworzące podstawę harmoniczną, zdecydowałem się jednak dodać do registracji Posaune 16’.

**Tabela 70. Registracja taktów 25-37 Występków rodzaju ludzkiego na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Pedal
Principal 16’	Principal 8’	Principalbass 16’
Principal 8’	Doppelflöte 8’	Subbass 16’
Diapason 8’	Fernflöte 8’	Violon 16’
Octave 4’	Octave 4’	Gedacktbass 16’
Quinte 2 2/3’	Mixtur minor	Bassflöte 8’
Octave 2’	1 1/3’	Octavbass 8’
Mixtur major 2’		Octave 4’
		<b>Posaune 16’</b>
Pos/Hw 8’		Pos/Ped 8’

W trzecim epizodzie (takty 38-47) najprawdopodobniej zabrakło oznaczenia *tempo primo*. Byłoby ono logiczne ze względu na dynamikę i fakturę, która jest identyczna jak w początkowych taktach utworu. Zdecydowałem się więc na powrót do tempa początkowego, mając w pamięci również to, że kompozytor użył podobnego

<sup>407</sup> por. P. Eben, M. Eben, *Labyrinth světa a ráj srdce*, Płyta CD, dz. cyt., ścieżka 17, 0:57-1:22.

zabiegu na płycie z improwizacjami<sup>408</sup>; użyłem także pierwotnej registracji (Aeoline 8' solo oraz delikatne 16' i 8' w pedale). Zagrałem ten fragment dosyć statycznie, pozwalając sobie na więcej ekspresji w taktach 44-47 ze względu na ich interesującą harmonikę. W takcie 39 słuszna wydała mi się korekta dźwięku b<sup>1</sup> na h<sup>1</sup> w prawej ręce (na wzór taktu 42)<sup>409</sup>.

Czwarty epizod (takty 48-63) również nie posiada oznaczenia metronomicznego. Postanowiłem pozostawić tempo z poprzedniej sekcji (♩ = ok. 87), gdyż było ono odpowiednie ze względu na możliwość precyzyjnego wykonania szybkich wartości. Dramatyzm odcinka, ilustrującego najprawdopodobniej zbrodnie ludzkości, chciałem podkreślić poprzez wydłużenie pauz w taktach 48 i 51, *rubato* w prawej ręce w taktach 52-56, zestawione z ostrymi repetycjami akordów w lewej ręce i pedale oraz *ritenuto* w takcie 57, przygotowujące do gwałtownych figuracji kończących epizod. W taktach 58-60 zastosowałem z kolei *accelerando*, aby podkreślić tragiczny charakter epizodu i utrzymałem ten afekt praktycznie do końca tego odcinka, zwalniając dopiero na przełomie taktów 62 i 63 (elastyczność agogiczna). Użyłem mocnej registracji, starając się jednakże nie przesadzić z nadmierną ilością głosów, gdyż inaczej mógłbym przytłoczyć delikatne epizody w tej części. Na przestrzeni taktów 62-63 zrealizowałem *decrescendo*, zapisane przez kompozytora, poprzez przejście na Positiv od przedostatniej nuty w takcie 62 i zamknięcie żaluzji.

**Tabela 71. Registracja taktów 48-63 *Występków rodzaju ludzkiego* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Principal 16'	Bourdon 16'	Liebl. Gedackt 16'	Principalbass 16'
Principal 8'	Principal 8'	Geigenprincipal 8'	Subbass 16'
Diapason 8'	Doppelflöte 8'	Flûte trav. 8'	Violon 16'
Octave 4'	Fernflöte 8'	Cor de nuit 8'	Gedacktbass 16'
Quinte 2 2/3'	Octave 4'	Geigenoctave 4'	Bassflöte 8'
Octave 2'	Mixtur minor	Octavin 2'	Octavbass 8'
Mixtur major 2'	1 1/3'	Progression 2'	Octave 4'
<b>Trompette 8'</b>	<b>Aeoline 16'</b>	Echo Cornet 2 2/3'	<b>Posaune 16'</b>
	<b>French Horn 8'</b>	<b>Basson Hautbois 8'</b>	
<i>Sw/Hw 8'</i>	<b>Clarinette 8'</b>		<i>Hw/Ped 8'</i>
<i>Pos/Hw 8'</i>			<i>Pos/Ped 8'</i>
			<i>Sw/Ped 8'</i>

Podaję również moją aplikaturę do taktu 58, który, moim zdaniem, jest jednym z najbardziej niewygodnych do zagrania w całym utworze ze względu na triole szesnastkowe i równoczesne pasaże w obu rękach:

<sup>408</sup> por. P. Eben, M. Eben, *Labyrinth světa a ráj srdce*, Płyta CD, dz. cyt., ścieżka 17, 1:24-1:45.

<sup>409</sup> Tak samo gra kompozytor na nagraniu z improwizacjami, por. P. Eben, M. Eben, *Labyrinth světa a ráj srdce*, Płyta CD, dz. cyt., ścieżka 17, 1:24-1:45.



*Ilustracja 47. Sugerowana aplikatura taktu 58 Występków rodzaju ludzkiego (prawa i lewa ręka), opr. własne*

Ostatni epizod (takty 64-95) zrealizowałem w tempie podanym przez Ebena (♩ = ok. 72), które dobrze pasuje do żałobnego (*tristemente*) charakteru sekcji. Zastosowałem się również do rejestracji zasugerowanych przez kompozytora, dodając jedynie Tremulant do Quintatönu 8'. Dla akompaniamentu wybrałem celowo ciemny Flûte traversière ze Schwellwerk.

*Tabela 72. Rejestracja taktów 64-95 Występków rodzaju ludzkiego na nagraniu pracy artystycznej*

Positiv	Schwellwerk	Pedal
Quintatön 8'	Flûte trav. 8'	Subbass 16'
Tremulant Pos		Bassflöte 8'

W omawianym epizodzie zachowałem ściśle tempo tam, gdzie obecny jest główny motyw z trytonem, a w miejscach, w których pojawia się nowy materiał melodyczny bądź zakończenie dłuższej frazy, nieco zwalniałem. Za najbardziej ekspresyjne miejsce uznałem takty 80-81 i wprowadziłem tam największe *ritenuto*. Wyostrzyłem też różnicę między *legato* a *staccato* poprzez krótką, niemal kapryśną artykulację nut z kropkami. Chodziło o to, by uzyskać jak najbardziej lamentacyjny charakter, który popada momentami w uczucie rezygnacji czy wręcz otępienia. Na przestrzeni taktów 86-95 starałem się grać zupełnie ściśle, aby podkreślić wynikającą z rozrzedzonej faktury emocję pustki, inspirując się ostatnim odcinkiem *Tęsknoty za śmiercią z Hioba*<sup>410</sup>. Jest on zwarty pod względem rytmicznym (forma *passacaglii*, tempo *moderato*) i zawiera wręcz quasi-punktualistyczną fakturę, co niezwykle przejmująco oddaje otępienie głównego bohatera. Próbowałem zatem odmalować tę emocję, kończąc *Występki rodzaju ludzkiego*. Od taktu 92 stopniowo zamykałem szafę ekspresyjną Positivu, dodając do stopniowego rozrzedzania rytmu (coraz liczniejsze pauzy) także *decrecendo*.

<sup>410</sup> P. Eben, *Job for Organ*, dz. cyt., cz. IV: *Longing for Death*, takty 153-170, s. 38.

#### 4.3.10. FAŁSZYWA OBIETNICA ZŁOTEGO WIEKU / KLAMNÝ PŘÍSLIB ZLATÉHO VĚKU

Tempo podane przez Ebena ( $\text{♩} = 120$ ) dla *Fałszywej obietnicy złotego wieku* uznałem za nieco zbyt gwałtowne. Wolałem zastosować nieco spokojniejszy puls ( $\text{♩} = \text{ok. } 113$ ), aby móc swobodnie zrealizować formę *moto perpetuo*. Tam, gdzie prezentowany jest chorał, zdecydowałem się nie robić żadnych niepotrzebnych zabiegów agogicznych. Podkreśliłem tylko nieco pierwsze wartości w taktach 17, 19, 37 i 39, aby uwypuklić łączniki modulacyjne. Dwukrotnie zastosowałem niewielkie *ritenuto* i cezurę, wprowadzając w ten sposób prezentację chorału w pedale w tonacji C-dur (takt 22) oraz przy przejściu do reprzyzy (takt 40). Postarałem się również o dokładną synchronizację rytmiczną wszystkich partii.

Co do registracji, zdecydowałem się użyć brzmienia, które nazwałbym „baśniowo-pastelowym”, aby podkreślić ulotny charakter obietnicy złotego wieku. Chciałem w ten sposób również uzyskać wrażenie naiwnej radości (*giocoso*) obecnej w sercach przybyłych do zamku Królowej Mądrości. Zastosowałem zatem wysokociśnieniową Melodię 8' i Piccolo 1' z Positivu (szafa ekspresyjna całkowicie zamknięta) dla figuracji w prawej ręce. W pierwszej sekcji (takty 1-22) i trzeciej (41-60) chorał zaprezentowałem na głosach podstawowych (Hauptwerk i Schwellwerk), połączonych z Basson Hautbois 8'. W takcie 19 konieczna była redukcja rejestru Octave 4' w pedale ze względu na to, że zbyt wyróżniał się on na tle figuracji szesnastkowych.

**Tabela 73. Registracja taktów 1-18 oraz 41-59 *Fałszywej obietnicy złotego wieku* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Pedal
Principal 8'	Piccolo 1'	Flûte trav. 8'	Melodia 8'	Principalbass 16'
Diapason 8'		Cor de nuit 8'		Subbas 16'
Flûte harm. 8'	So/Pos 8'	Geigenprincipal 8'		Gedacktbass 16'
Gemshorn 8'		Viol d'orchestre 8'		Bassflöte 8'
Octave 4'		Basson Hautbois 8'		Octavbass 8'
Octave 2'				Octave 4'
Sw/Hw 8'				So/Ped 8'
Sw/Hw 4'				

Sekcję B (takty 21-40) zagrałem na jednym manuale, bez głosu szesnastopowego. Był to zabieg celowy (choć, w sumie, wynika on z notacji Ebena), stwarzający wrażenie braku dobrej podstawy basowej. Chciałem w ten sposób podkreślić „złą konstrukcję tria”, która może mieć odniesienie do tytułowej fałszywości obietnicy.

Dodałem również kilka charakterystycznych głosów do zamkniętego w szafie ekspresyjnej Positivu, aby zwiększyć czytelność lewej ręki i nieco urozmaicić brzmienie. Chorał w pedale zaprezentowałem, zgodnie z życzeniem Ebena, na głosie Trompette harmonique 8', podobnie jak w *Spojrzeniu na świat*.

**Tabela 74. Registracja taktów 21-38 *Falszywej obietnicy złotego wieku* na nagraniu pracy artystycznej**

Positiv	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 8'	Bo/Sw 8'	Melodia 8'	Trompette harm. 8'	Octavbass 8'
Octave 4'				Sw/Ped
Nazard 2 2/3'				
Terz 1 3/5'				
Piccolo 1'				
So/Pos 8'				

W takcie 39, zgodnie z zapisem Ebena, powróciłem do zestawu głosów podstawowych w pedale:

Principalbass 16', Subbass 16', Gedacktbass 16', Octavbass 8', Bassflöte 8'

Ostatni akord *Falszywej obietnicy złotego wieku* (*p*) zagrałem na romantycznym brzmieniu Vox coelestis 8' i Aeoline 8' ze Schwellwerku (szafa ekspresyjna całkowicie zamknięta), aby uzyskać wrażenie błogości i nadziei.

**Tabela 75. Końcowa registracja *Falszywej obietnicy złotego wieku* (takt 60) na nagraniu pracy artystycznej**

Schwellwerk	Pedal
Aeoline 8'	Subbass 16'
Vox coelestis 8'	Bassflöte 8'

#### 4.3.11. *MARNOŚĆ NAD MARNOŚCIAMI / MARNOST NAD MARNOST*

Pierwszy epizod *Marność nad marnościami* (takty 1-36) grałem w nieco wolniejszym tempie ( $\text{♩}$  = ok. 88) niż to zaproponowane przez Ebena ( $\text{♩}$  = 100) w celu podkreślenia tragicznego afektu tej części cyklu (*tragicamente*). Z początku zastosowałem nieco *sostenuta*, wydłużając pauzy pomiędzy poszczególnymi figurami. Miało to na celu stopniowe wprowadzenie słuchacza w klimat tej części, aby następnie poprzez stały, dobitny puls zaakcentować beznadzieję i nieodwracalność sytuacji, która zapanowała w świecie. Zwróciłem uwagę na dokładną realizację rytmu w taktach 4, 9 oraz 13, gdyż w najniższym głosie w prawej ręce pojawia się tam ćwierćnuta, a nie jak w pozostałych miejscach – ósemka. Podkreśliłem zakończenie, prowadzące do zmiany fakturalnej w takcie 18, poprzez *ritenuto*. Skontrastowałem także registrację – na Hauptwerk przygotowałem zestaw według wskazówek Ebena (*più f*, „Zungen”), zaś na Positivie włączyłem brzmienie labialne oparte na głosach 16’ (*f*). W taktach 6-10, kiedy grałem na drugim manuale, konieczna była jednak redukcja głosów w pedale o Posaune 16’, Trompetenbass 8’ oraz połączenie Hw/Ped 8’. Powracając na Hauptwerk w takcie 10, znów je włączyłem.

**Tabela 76. Registracja taktów 1-5 *Marność nad marnościami* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 8’	Bourdon 16’	Viola 16’	<i>Trompette harm. 8’</i>	Principalbass 16’
Diapason 8’	Doppelflöte 8’	Liebl. Gedackt 16’	<i>Clairon harm. 4’</i>	Subbas 16’
Octave 4’	Fernflöte 8’	Geigenprincipal 8’		Gedacktbass 16’
	Salicional 8’	Viol d’orchestre 8’		Bassflöte 8’
<i>Bo/Hw 8’</i>	Principal 8’	Flûte trav. 8’		Octavbass 8’
	Octave 4’	Cor de nuit 8’		Octave 4’
	<i>Sw/Pos 8’</i>	Geigenoctave 4’		<i>Posaune 16’</i>
				<i>Trompetenbass 8’</i>
				<i>Hw/Ped 8’</i>

W dalszej części pierwszego epizodu *Marność nad marnościami* (takty 19-36) także uwzględniłem wskazówki registryjne Ebena. Sesquialterę (melodia solowa w prawej ręce) złożyłem na Positivie, zachowując głośną dynamikę poprzez pozostawienie głosów pryncypałowych. Partię lewej ręki zrealizowałem na Schwellwerk, używając tylko jednego stroika (Basson Hautbois 8’), zgodnie z zapisem kompozytora (*mf*, „Zunge”). Użyłem jednak suboktawowego łącznika Sw/Sw 16’ w celu osiągnięcia ciemnego brzmienia. Ze względu na współpracę partii lewej ręki i pedału dodałem połączenie Sw/Ped 8’.

**Tabela 77. Registracja taktów 19-36 *Marność nad marnościami* na nagraniu pracy artystycznej**

Positiv	Schwellwerk	Pedal
Doppelflöte 8'	Geigenprincipal 8'	Principalbass 16'
Fernflöte 8'	Viol d'orchestre 8'	Subbas 16'
Principal 8'	Flûte trav. 8'	Gedacktbass 16'
Quintatön 8'	Cor de nuit 8'	Bassflöte 8'
Octave 4'	Geigenoctave 4'	Octavbass 8'
Nazard 2 2/3'	<b>Basson Hautbois 8'</b>	Octave 4'
Terz 1 3/5'	Sw/Sw 16'	Sw/Ped 8'

Ekspresyjny i lamentacyjny charakter linii solowej w omawianym odcinku starałem się podkreślić poprzez zastosowanie ścisłego *legata*, prowadzenie frazy na długiej przestrzeni oraz zaakcentowanie zakończeń łuków poprzez duże cezury, wyostrzając w ten sposób dysonujące interwały pomiędzy poszczególnymi frazami. Rytm punktowane w lewej ręce zrealizowałem ostro i w zwartym pulsie. Pod koniec epizodu pierwszego (takty 35-36) zastosowałem *ritenuto*, aby zaakcentować zejście linii solowej do niskiego rejestru oraz uspokoić narrację. Moim celem było zaskoczenie słuchacza nagłymi klasterami pojawiającymi się na początku następnej sekcji.

Dysonujące akordy otwierające drugi epizod (takty 37-39), nie muszą być, moim zdaniem, wykonane dokładnie. W części analitycznej pracy opisałem analogię tego fragmentu do *Przyjęcia cierpienia z Hioba*, gdzie Eben dał wskazówkę *approssimativo* (w przybliżeniu)<sup>411</sup> – wydaje się, że można zatem zastosować ją i w tym przypadku. Ebenowi chodziło tutaj raczej o efekt dramatyczny, wręcz sonorystyczny, oddający tragizm słów „marność nad marnościami” i zerwanie zasłony z oblicza Królowej Mądrości. Zdecydowałem się więc nie skupiać na precyzyjnej realizacji wszystkich współbrzmień klasterowych, a jedynie dokładnie zagrać pierwszy i ostatni z nich. Zróznicowałem agogicznie poszczególne grupy klasterów – pierwszą i trzecią grałem bardziej ekspresyjnie i *rubato*, zaś drugą energicznie i zdecydowanie. Nie przytłoczyłem manuału głosami szesnastostopowymi i językami, a położyłem nacisk na brzmienia wysokie, stąd użycie wszystkich mikstur oraz połączeń superoktawowych z Positivem i Schwellwerkiem. Registracja opisywanego fragmentu jest następująca:

<sup>411</sup> P. Eben, *Job for Organ*, dz. cyt., cz. III: *Acceptance of Suffering*, takty 6 i 105, s. 17 i 23.

**Tabela 78. Registracja taktów 37-39 *Marności nad marnościami* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Doppelflöte 8'	Geigenprincipal 8'	<b>Trompette harm. 8'</b>	Majorbass 32'
Principal 8'	Fernflöte 8'	Viol d'orchestre 8'		Principalbass 16'
Diapason 8'	Principal 8'	Flûte trav. 8'		Subbas 16'
Gemshorn 8'	Quintatön 8'	Cor de nuit 8'		Gedacktbass 16'
Flûte harm. 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'		Bassflöte 8'
Octave 4'	Nazard 2 2/3'	Octavin 2'		Octavbass 8'
Quinte 2 2/3'	Terz 1 3/5'	Progression 2'		Octave 4'
Octave 2'	Mixtur minor	<b>Basson Hautbois 8'</b>		<b>Contraposaune 32'</b>
Mixtur major 2'	1 1/3'			<b>Posaune 16'</b>
<b>Trompette 8'</b>				<b>Trompetenbass 8'</b>
				<b>Clarine 4'</b>
<i>Pos/Hw 8'</i>				<i>Hw/Ped 8'</i>
<i>Pos/Hw 4'</i>				<i>Pos/Ped 8'</i>
<i>Sw/Hw 8'</i>				<i>Sw/Ped 8'</i>
<i>Sw/Hw 4'</i>				
<i>Bo/Hw 8'</i>				

W kolejnym fragmencie epizodu drugiego (takty 40-49) brakuje najprawdopodobniej oznaczenia metronomicznego. Ze względu na dominujący w nim afekt paniki i przerażenia zdecydowałem się na przyspieszenie tempa do  $\text{♩} = \text{ok. } 95$ . *Ostinato* uwarunkowało z kolei stałość pulsu. Podkreśliłem melodię chorału (sopran) poprzez *legato* w taktach 41 i 45 oraz zaakcentowanie ósemek w taktach 42 i 47. Ze względu na powolne zadęcie głosów 32' w pedale musiałem wykonać jego partię z bardzo bliską artykulacją, co w rezultacie dało efekt *tenuto* (jak zapisał Eben). Wyróżniłem w niej także dwie ostatnie ćwierćnuty w takcie 49, po których następuje zmiana faktury. W omawianym fragmencie zmieniłem nieco registrację Hauptwerku poprzez odjęcie połączeń superoktawowych i dodanie głosów Principal 16' i Tuba Sonora 8', aby partia napisana na dłuższej przestrzeni w wysokim rejestrze nie była zbyt piskliwa. W pedale zaś dodałem wszystkie połączenia, aby osiągnąć czytelność. Przygotowałem także Positiv na kolejną sekcję utworu.

**Tabela 79. Registracja taktów 40-49 *Marności nad marnościami* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Doppelflöte 8'	Geigenprincipal 8'	<b>Tuba Sonora 8'</b>	<b>Trompette harm. 8'</b>	Majorbass 32'
Principal 8'	Fernflöte 8'	Viol d'orchestre 8'		<b>Clairon harm. 4'</b>	Principalbass 16'
Diapason 8'	Principal 8'	Flûte trav. 8'			Subbas 16'
Gemshorn 8'	Quintatön 8'	Cor de nuit 8'			Gedacktbass 16'
Flûte harm. 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'			Bassflöte 8'
Octave 4'	Nazard 2 2/3'	Octavin 2'			Octavbass 8'
Quinte 2 2/3'	Terz 1 3/5'	Progression 2'			Octave 4'
Octave 2'	Mixtur minor	<b>Basson Hautbois 8'</b>			<b>Contraposaune 32'</b>
Mixtur major 2'	1 1/3'				<b>Posaune 16'</b>
<b>Trompette 8'</b>	<i>Bo/Pos 8'</i>				<b>Trompetenbass 8'</b>
					<b>Clarine 4'</b>
<i>Sw/Hw 8'</i>					<i>Hw/Ped 8'</i>
<i>So/Hw 8'</i>					<i>Pos/Ped 8'</i>
					<i>Sw/Ped 8'</i>
					<i>Sw/Ped 4'</i>
					<i>So/Ped 8'</i>
					<i>So/Ped 4'</i>



W następnym fragmencie tego epizodu (takty 50-53) partia lewej ręki (Positiv) napisana jest bardzo nisko, stąd, w celu zwiększenia klarowności, zrezygnowałem z głosów szesnastostopowych i połączyłem drugi manual z językami sekcji Bombarde. W Hauptwerk dodałem za to połączenie Sw/Hw 16' w celu wzmocnienia ciężaru ostrych, repetowanych akordów. Konieczna była także redukcja dynamiki pedału, aby nie przytłaczał Positivu, z którym tworzy akordy.

**Tabela 80. Registracja taktów 50-53 Marność nad marnościami na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Doppelflöte 8'	Geigenprincipal 8'	Tuba Sonora 8'	Trompette harm. 8'	Majorbass 32'
Principal 8'	Fernflöte 8'	Viol d'orchestre 8'		Clairon harm. 4'	Principalbass 16'
Diapason 8'	Principal 8'	Flûte trav. 8'			Subbas 16'
Gemshorn 8'	Quintatön 8'	Cor de nuit 8'			Gedacktbass 16'
Flûte harm. 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'			Bassflöte 8'
Octave 4'	Nazard 2 2/3'	Octavin 2'			Octavbass 8'
Quinte 2 2/3'	Terz 1 3/5'	Progression 2'			Octave 4'
Octave 2'	Mixtur minor	Basson Hautbois 8'			Contraposaune 32'
Mixtur major 2'	1 1/3'				Posaune 16'
Trompette 8'	Bo/Pos 8'				Trompetenbass 8'
Sw/Hw 16'					Pos/Ped 8'
Sw/Hw 8'					Sw/Ped 8'
So/Hw 8'					

We fragmencie tym kontynuowałem narrację z poprzedniego odcinka, stosując ostrą artykulację i stały puls. Podkreśliłem jedynie *legato* oraz zastosowałem cezurę w partii pedału na przełomie taktów 51 i 52, aby zaakcentować moment, w którym jest ona samodzielna. W kolejnej sekcji (takty 54-57) starałem się jak najbardziej skonstrastować akordy *staccato* w prawej ręce z motywami w lewej, które grałem ścisłym *legato* i wyraźnie artykułowałem zapisane łuki. Dodałem połączenia Pos/Hw 8' i Bo/Hw 8', aby zwiększyć czytelność solowej partii pierwszego manualu. W następnym fragmencie (takty 58-60) kluczowa wydała mi się precyzyjna realizacja rytmiczna ósemek, tak aby posiadały one ostrą artykulację *staccato*, a partie realizowane na osobnych manualach tworzyły dialog. W taktach 61-62 wyróżniłem dłuższą frazę w partii pedału poprzez dodanie połączeń Hw/Ped 8' oraz So/Ped 8' i zagrałem ją *legatissimo* w celu osiągnięcia kontrastu z ostrymi motywami manualu. W takcie 63, gdy zmienia się faktura na rzecz dłuższych linii zawierających repetowane akordy, przełamałem nieco rytm poprzez *rubato*, aby podkreślić dramatyzm fragmentu. Istotne wydało mi się również zaakcentowanie ostatnich wartości *tenuto* w partii pedału w taktach 62-64. W zakończeniu utworu nie zastosowałem *ritenuto*, gdyż chciałem zakończyć tę część gwałtownie. Ostatnie takty zawierają *crescendo*, które zrealizowałem, dodając odpowiednio:

– w takcie 63:

Hauptwerk: +Pos/Hw 4’,

Pedal: +Clarine 4’,

– w takcie 65:

Hauptwerk: +Sw/Hw 4’,

Pedal: +Sw/Ped 4’, So/Ped 4’.

**Tabela 81. Końcowa registracja *Marności nad marnościami* (takty 65-66) na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 16’	Doppelflöte 8’	Geigenprincipal 8’	Tuba Sonora 8’	Trompette harm. 8’	Majorbass 32’
Principal 8’	Fernflöte 8’	Viol d’orchestre 8’		Clairon harm. 4’	Principalbass 16’
Diapason 8’	Principal 8’	Flûte trav. 8’			Subbas 16’
Gemshorn 8’	Quintatön 8’	Cor de nuit 8’			Gedacktbass 16’
Flûte harm. 8’	Octave 4’	Geigenoctave 4’			Bassflöte 8’
Octave 4’	Nazard 2 2/3’	Octavin 2’			Octavbass 8’
Quinte 2 2/3’	Terz 1 3/5’	Progression 2’			Octave 4’
Octave 2’	Mixtur minor	Basson Hautbois 8’			Contraposaune 32’
Mixtur major 2’	1 1/3’				Posaune 16’
Trompete 8’					Trompetenbass 8’
					Clarine 4’
Sw/Hw 16’					Hw/Ped 8’
Sw/Hw 8’					Pos/Ped 8’
Sw/Hw 4’					Sw/Ped 8’
Pos/Hw 8’					Sw/Ped 4’
Pos/Hw 4’					So/Ped 8’
So/Hw 8’					So/Ped 4’
Bo/Hw 8’					

#### 4.3.12. STRACH I OMDLENIE / ZDĚŠENÍ A MDLOBA

W początkowym fragmencie pierwszego epizodu *Strachu i omdlenia* (takty 1-10) zdecydowałem się zróżnicować *motyw krzyku* od chorału. Ten pierwszy grałem gwałtownie i zdecydowanie, natomiast akordowe motywy z melodią pieśni wykonywałem *sostenuto*. Później, od taktu 11, kiedy kompozytor ożywia nieco rytm, podążyłem za tym w interpretacji poprzez zastosowanie bardziej dynamicznej narracji. Kluczowa wydała mi się również kwestia precyzyjnej realizacji nieregularnych łuków oraz *staccat*, co miało na celu podkreślenie niespokojnego charakteru tej części. Aby wyeksponować dramatyzm *Strachu i omdlenia*, zwiększyłem nieco tempo proponowane przez Ebena z  $\text{♩} = 120$  do  $\text{♩} = \text{ok. } 125$ . Początkowa registracja wyglądała następująco:

**Tabela 82. Registracja taktów 1-4 *Strachu i omdlenia* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Doppelflöte 8'	Geigenprincipal 8'	Tuba Sonora 8'	Trompette harm. 8'	Majorbass 32'
Principal 8'	Fernflöte 8'	Viol d'orchestre 8'			Principalbass 16'
Diapason 8'	Principal 8'	Flûte trav. 8'			Subbas 16'
Gemshorn 8'	Quintatön 8'	Cor de nuit 8'			Gedacktbass 16'
Flûte harm. 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'			Bassflöte 8'
Octave 4'	Nazard 2 2/3'	Octavin 2'			Octavbass 8'
Quinte 2 2/3'	Terz 1 3/5'	Basson Hautbois 8'			Octave 4'
Octave 2'	Mixtur minor				Contraposaune 32'
Mixtur major 2'	1 1/3'				Posaune 16'
Trompette 8'					Trompetenbass 8'
	Sw/Pos 8'				Clarine 4'
Sw/Hw 8'	So/Pos 8'				
Sw/Hw 4'	Bo/Pos 8'				Hw/Ped 8'
Pos/Hw 8'					Pos/Ped 8'
Pos/Hw 4'					Sw/Ped 8'
So/Hw 8'					So/Ped 8'
Bo/Hw 8'					

Powyższy zestaw głosów jest nieco słabszy niż ten, użyty w zakończeniu *Marności nad marnościami* (także *ff*); chciałem bowiem mieć możliwość rozwoju dynamiki na przestrzeni *Strachu i omdlenia*. Starłem się jednak, aby słuchacz nie miał wrażenia, że dynamika została osłabiona, stąd decyzja o impulsywnym sposobie wykonania *motywu krzyku* otwierającego tę część. W taktach 5-9, wykonywanych na Positivie, konieczna była redukcja pedału o Majorbass 32', Contraposaune 32' oraz połączenia Hw/Ped 8' i So/Ped 8', które powróciły w takcie 10. Następnie (takty 13-23) zdecydowałem się na redukcję registrów trzydziestodwustopowych, które zbyt przebijały się przez fakturę. W takcie 32 zrealizowałem pierwszy stopień *decrescenda*, zapisanego przez Ebena (*mf*) przy ostatniej frazie w partii basowej, poprzez wyłączenie z pedału głosów Trompetenbass 8', Clarine 4' oraz połączeń Hw/Ped 8', Sw/Ped 8' oraz

So/Ped 8'. Zdecydowałem się nie robić zbyt dużej cezury pomiędzy dwoma częściami utworu, aby nie osłabić wytworzonego napięcia.

W drugim epizodzie (takty 24-29) starałem się utrzymać uzyskane wcześniej wrażenie pędu i paniki poprzez ścisłą realizację *ostinata* (Positiv) oraz ostrą artykulację w prawej ręce (Hauptwerk). Zredukowałem nieco głosów, jednak pozostawiłem Posaune 16' w partii basowej, aby była ona wyrazista.

**Tabela 83. Registracja taktów 24-29 *Strachu i omdlenia* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Pedal
Principal 16'	Doppelflöte 8'	Geigenprincipal 8'	Principalbass 16'
Principal 8'	Fernflöte 8'	Viol d'orchestre 8'	Subbas 16'
Diapason 8'	Principal 8'	Flûte trav. 8'	Gedacktbass 16'
Gemshorn 8'	Quintatön 8'	Cor de nuit 8'	Bassflöte 8'
Flûte harm. 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'	Octavbass 8'
Octave 4'	Nazard 2 2/3'	Octavin 2'	Octave 4'
Quinte 2 2/3'	Terz 1 3/5'	<b>Basson Hautbois 8'</b>	<b>Posaune 16'</b>
Octave 2'	Mixtur minor		
Mixtur major 2'	1 1/3'		Sw/Ped 8'
	<b>French Horn 8'</b>		
Pos/Hw 8'	<b>Clarinete 8'</b>		
Sw/Hw 8'			
	Sw/Pos 8'		

W takcie 30, kiedy faktura zmienia się na dialogowaną (Hauptwerk i Positiv), dołożyłem głosy językowe z sekcji Bombarde oraz połączenia w celu ożywienia narracji.

**Tabela 84. Registracja taktów 30-41 *Strachu i omdlenia* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Doppelflöte 8'	Geigenprincipal 8'	<b>Trompette harm. 8'</b>	Principalbass 16'
Principal 8'	Fernflöte 8'	Viol d'orchestre 8'	<b>Clairon harm. 4'</b>	Subbas 16'
Diapason 8'	Principal 8'	Flûte trav. 8'		Gedacktbass 16'
Gemshorn 8'	Quintatön 8'	Cor de nuit 8'		Bassflöte 8'
Flûte harm. 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'		Octavbass 8'
Octave 4'	Nazard 2 2/3'	Octavin 2'		Octave 4'
Quinte 2 2/3'	Terz 1 3/5'	<b>Basson Hautbois 8'</b>		<b>Posaune 16'</b>
Octave 2'	Mixtur minor			<b>Trompetenbass 8'</b>
Mixtur major 2'	1 1/3'			
<b>Trompette 8'</b>	<b>French Horn 8'</b>			Hw/Ped 8'
	<b>Clarinete 8'</b>			Pos/Ped 8'
Pos/Hw 8'				Sw/Ped 8'
Sw/Hw 8'	Sw/Pos 8'			
Bo/Hw 8'	Bo/Pos 8'			

W omawianym fragmencie wyraźnie oddzieliłem naprzemienne motywy poprzez dokładną realizację łuków oraz drobne cezury przy zmianie manualów. W taktach 36-37 zastosowałem artykulację *staccato* dla akordów, aby wzmocnić ich synkopowaną rytmikę. W takcie 38 wykonałem partię lewej ręki na pierwszym manuale, gdyż jednogłos grany na Positivie był zupełnie niesłyszalny (być może jest to rezultat niedostatecznej korekty partytury). Dramatyzm kolejnego fragmentu *Strachu i omdlenia* (takty 39-41)

staralem się oddać poprzez jak najostrzejszą artykulację prawej ręki oraz *ritenuto*, podkreślające dysonujące akordy w takcie 41, tworzące quasi-kadencję. Następnie zastosowałem niewielką cezurę, aby wprowadzić nową fakturę. Również w tym miejscu zapis Ebena jest nieprecyzyjny: kompozytor podaje dla partii drugiego manualu (*ostinaty* akompaniament) najpierw oznaczenie *ff* (takt 42), zaś chwilę później tylko *f* (takt 44). Stwierdziłem, że Eben najprawdopodobniej chciał podkreślić ogólną, głośną dynamikę *ostinata* (takt 42), a następnie podał proporcję pomiędzy pierwszym i drugim manualiem (takt 44). Nie zdecydowałem się zatem na zmianę rejestracji Positivu.

**Tabela 85. Rejestracja taktów 42-49 *Strachu i omdlenia* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Bombarde	Pedal
Principal 16'	Doppelflöte 8'	Geigenprincipal 8'	<b>Trompette harm. 8'</b>	Principalbass 16'
Principal 8'	Fernflöte 8'	Viol d'orchestre 8'		Subbas 16'
Diapason 8'	Principal 8'	Flûte trav. 8'		Gedacktbass 16'
Gemshorn 8'	Quintatön 8'	Cor de nuit 8'		Bassflöte 8'
Flûte harm. 8'	Octave 4'	Geigenoctave 4'		Octavbass 8'
Octave 4'	Nazard 2 2/3'	Octavin 2'		Octave 4'
Quinte 2 2/3'	Terz 1 3/5'	Echo Cornet 2 2/3'		<b>Posaune 16'</b>
Octave 2'	Piccolo 1'	<b>Basson Hautbois 8'</b>		
<b>Trompette 8'</b>	Mixtur minor			Hw/Ped 8'
	1 1/3'			Pos/Ped 8'
Pos/Hw 8'				Sw/Ped 8'
Bo/Hw 8'	Sw/Pos 8'			

W partii *ostinatowej* nieomal zrezygnowałem z języków (poza Basson Hautbois 8'), aby zestawzić je z ciemnym brzmieniem ośmiostopowych trąbek w lewej ręce. Staralem się prowadzić płynnie narrację i nie stosować zbędnych wahań agogicznych. Podkreśliłem jedynie chwilowe zatrzymania szesnastek w taktach 43 i 47 oraz zaakcentowałem wyraźnie wszystkie łuki w taktach 48-49, które, moim zdaniem, przydały znaczenia i dramatyzmu partii lewej ręki. Przed przejściem na takt 50 konieczne było zrobienie drobnej cezury, uwarunkowanej zamianą rąk oraz modyfikacją rejestracji. Musiałem usunąć połączenie Hw/Ped 8', które przytłaczało *ostinato* oraz dodać Sw/Pos 4', aby zwiększyć czytelność szesnastek lewej ręki. W zakończeniu *Strachu i omdlenia* (takty 54-57) stopniowo wyhamowywałem narrację ze względu na augmentację rytmu, aby następnie zagrać w tempie i podkreślić ostatni *motyw krzyku*. Zgodnie z łukiem oddzieliłem w nim ostatnie dwa dźwięki w pedale w celu dodania większego impetu i oddania rozpaczliwego Pielgrzyma. Zrealizowałem na przestrzeni tego fragmentu *crescendo*, aby uwypuklić tragizm, z jakim kończy się wędrówka Pielgrzyma przez labirynt świata. Dodałem:

– w takcie 54:

Hauptwerk: +Mixtur major 2, Sw/Hw 8’,

Bombarde: +Clairon harm. 4’,

Pedal: +Majorbass 32’, Contraposaune 32’, Trompetenbass 8’, Clarine 4’,

Hw/Ped 8’, Sw/Ped 4’,

– w takcie 56 na *motyw krzyku*:

Hauptwerk: +Pos/Hw 4’, Sw/Hw 4’,

Solo: +Tuba Sonora 8’

**Tabela 86. Końcowa registracja *Strachu i omdlenia* (takty 56 (ostatnia miara)-57) na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Positiv	Schwellwerk	Solo	Bombarde	Pedal
Principal 16’	Doppelflöte 8’	Geigenprincipal 8’	Tuba Sonora 8’	Trompette harm. 8’	Majorbass 32’
Principal 8’	Fernflöte 8’	Viol d’orchestre 8’		Clairon harm. 4’	Principalbass 16’
Diapason 8’	Principal 8’	Flûte trav. 8’			Subbas 16’
Gemshorn 8’	Quintatön 8’	Cor de nuit 8’			Gedacktbass 16’
Flûte harm. 8’	Octave 4’	Geigenoctave 4’			Bassflöte 8’
Octave 4’	Nazard 2 2/3’	Octavin 2’			Octavbass 8’
Quinte 2 2/3’	Terz 1 3/5’	Echo Cornet 2 2/3’			Octave 4’
Octave 2’	Piccolo 1’	Basson Hautbois 8’			Contraposaune 32’
Mixtur major 2’	Mixtur minor				Posaune 16’
Trompete 8’	1 1/3’				Trompetenbass 8’
					Clarine 4’
Pos/Hw 8’					Hw/Ped 8’
Pos/Hw 4’					Pos/Ped 8’
Sw/Hw/8’					Sw/Ped 8’
Sw/Hw 4’					Sw/Ped 4’
Bo/Hw 8’					

#### 4.3.13. NAWRÓCENIE / NÁVRAT K BOHU

W pierwszym epizodzie (takty 1-20) zrealizowałem harmonizację chorału na podobieństwo akompaniamentu do pieśni kościelnej (*piamente*); podkreśliłem jedynie końcówki fraz oraz łuki zaznaczone przez Ebena. Nieco zwolniłem tempo (kompozytor proponuje  $\text{♩}=88$ ), zachowując jednak pewny, kroczący puls –  $\text{♩}=$  ok. 84. Uwzględniłem wskazówkę rejestracyjną zapisaną przez kompozytora („+16’’”). Nie zredukowałem także dynamiki do najcichszych głosów (Eben pisze *p*, a nie *pp*), aby przejście z gwałtowności labiryntu świata do łagodności raju serca nie było zbyt nagłe. Zdecydowałem się zatem na głos Principal 8’ z Positivu (szafa ekspresyjna otwarta), naturalny w akompaniamencie chorałowym, wzmacniając go Bourdonem 16’. Zgodnie ze wskazówką Ebena odjąłem ten szesnastostopowy głos w takcie 10.

**Tabela 87. Rejestracja taktów 1-9 Nawrócenia na nagraniu pracy artystycznej**

Positiv	Pedal
Bourdon 16’ Principal 8’	Violon 16’ Gedacktbass 16’ Bassflöte 8’

Drugi epizod (takty 21-63) rozpocząłem na Salicionalu, tak jak życzył sobie Eben. Następnie (takty 28-63) prawą rękę zrealizowałem na tym samym głosie, zaś w lewej użyłem drugiego głosu smyczkowego ze Schwellwerku (szafa ekspresyjna zamknięta).

**Tabela 88. Rejestracja taktów 21-63 Nawrócenia na nagraniu pracy artystycznej**

Positiv	Schwellwerk	Pedal
Salicional 8’	Viol d’orchestre 8’	Harmonikabass 16’ Bassflöte 8’

Użycie tych miękkich w brzmieniu głosów miało podkreślić łagodność czytanych przez lektora słów Chrystusa. W sekcji tej, służącej jako tło do czytanego tekstu, starałem się nie używać *rubata*, a dokładnie i spokojnie realizować tekst nutowy. Chciałem, aby słuchacz miał wrażenie delikatności oraz stabilności, a akompaniament nie przykrywał słów, jedynie tworzył nad nimi „otoczkę”. Nieco zwolniłem też tempo podane przez Ebena (podaje  $\text{♩}=104$ ) na  $\text{♩}=$  ok. 90, aby dać czas na spokojne wybrzmienie tekstu Komeńskiego. Wspólnie z lektorem zdecydowaliśmy, że recytacja będzie zaczynać się od taktu 31 i kończyć w takcie 59. Zabieg ten miał na celu wydobyć motyw spajającego całość sekcji, obecnego na przestrzeni taktów 28-30 oraz 60-63.

#### 4.3.14. EPILOG

W *Epilogu* zdecydowałem się podążyć za sugestią dosyć żywego tempa podaną przez Ebena (*Con anima*, ♩= ok. 100) ze względu na dość suchą akustykę sali. Nie chciałem także, aby u słuchacza pojawiło się znużenie spowodowane drugą z kolei częścią o charakterze medytacyjnym. Warto zauważyć, że we fragmentach refleksyjnych kompozytor nie zawsze stosował bardzo wolne tempa. Za przykład może posłużyć końcowa sekcja *Pokuty i zrozumienia z Hioba* (Andante ♩= 72)<sup>412</sup> czy *Epilog z Fausta* (Andante ♩= 63-66)<sup>413</sup>. Melodię chorału potraktowałem swobodnie, *quasi in modo gregoriano*, wydobywając szczególnie zaznaczone przez kompozytora łuki oraz duże interwały (takty 14-17). Zdecydowałem się na dokładną realizację fraz, które wyznaczały miejsca do zastosowania *rubata*, zaś delikatne cezury w lewej ręce (np. takty 11-16) pozwoliły na uzyskanie klarowności harmonii i wydobyć opisanego w części analitycznej zabiegu „ciągłej modulacji”. Najwięcej ekspresji użyłem w taktach 20-29, kiedy pojawiają się najciekawsze połączenia akordów, takie jak ciąg czterodźwięków zmniejszonych i zawieszona kadencja przed wejściem nowej tonacji. Do registracji wybrałem głosy o najbardziej romantycznym charakterze. W początkowym fragmencie (takty 1-29) w akompaniamencie użyłem Aeoline 8’ z Tremulantem w zamkniętej żaluzji Schwellwerku (Vox coelestis był zbyt mocny w wysokim rejestrze) oraz Flûte harmonique 8’ z Hauptwerku dla melodii chorału<sup>414</sup>.

**Tabela 89. Registracja taktów 1-29 *Epilogu* na nagraniu pracy artystycznej**

Hauptwerk	Schwellwerk	Pedal
Flûte harm. 8’	Aeoline 8’ Tremulant Sw	Harmonikabass 16’ Bassflöte 8’

W drugiej sekcji (takty 30-48) zmieniłem brzmienie akompaniamentu na fletowe, natomiast do melodii solowej użyłem Fletu i Salicionalu z Positivu. Wzmocniłem także pedał, dublujący chorał, poprzez zamianę Harmonikabass 16’ na nieco mocniejszy Gedacktbass 16’.

<sup>412</sup> P. Eben, *Job for Organ*, dz. cyt., cz. VII: *Penitence and Realisation*, takty 72-87, s. 68-69.

<sup>413</sup> P. Eben, *Faust for Organ*, dz. cyt., cz. IX: *Epilog*, takty 1-14, s. 75.

<sup>414</sup> Podobnie jak w: P. Eben, *Musica dominicalis*, dz. cyt., cz. IV: *Finale*, takt 57-78, s. 38-39.



**Tabela 90. Registracja taktów 30-44 *Epilogu* na nagraniu pracy artystycznej**

Positiv	Schwellwerk	Pedal
Fernflöte 8'	Flûte trav. 8'	Gedacktbass 16'
Salicional 8'	Cor de nuit 8'	Bassflöte 8'

W taktach 37-40 zrealizowałem zapisane przez Ebena przejście na drugi manual (lewa ręka od taktu 38), powodujące wrażenie kulminacji *Epilogu* (którą starałem się podkreślić również agogicznie). W takcie 41 zdecydowałem się jednak powrócić na Schwellwerk i do początkowego tempa, aby nie zaburzyć zbytnio medytacyjnego charakteru finałowej części cyklu. W końcówce zmodyfikowałem registrację, dodając nieco smyczkowego brzmienia w akompaniamencie poprzez użycie Aeoline 8'.

**Tabela 91. Registracja taktów 45-48 *Epilogu* na nagraniu pracy artystycznej**

Positiv	Schwellwerk	Pedal
Fernflöte 8'	Aeoline 8'	Harmonikabass 16'
Salicional 8'	Cor de nuit 8'	Bassflöte 8'

W zakończeniu (takty 45-48) wydzieliłem na drugim manuale partię chorału (nie jest to zapisane przez Ebena), a w ostatnich dwóch taktach zastosowałem następujący zabieg, aby oddzielić ostatnią nutę melodii od F, będącego podstawą akordu:

t. 45-48

**Ilustracja 48. Rozplanowanie partii na poszczególnych manualach w zakończeniu *Epilogu*, opr. własne**

## KONKLUZJA

Przedstawiając kolejno wszystkie aspekty potrzebne do stworzenia własnej interpretacji *Labiryntu*, chciałem wykazać, jak wiele bardzo indywidualnych czynników oraz decyzji wpływa na ostateczny kształt wykonania dzieła. Myślę, że wersja, którą zaproponowałem jest bliska wizji Ebena; jestem jednak przekonany, że to tylko jedna z wielu możliwości. Ostatecznie to słuchacz zawsze będzie decydował, czy interpretacja była trafna, przekonująca i odpowiadała zawartości tekstu, tak jak on go rozumie.

Co mógłby powiedzieć kompozytor po wysłuchaniu mojego nagrania? W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie warto wspomnieć, jak J. Tůma opisuje jego stosunek do interpretacji własnych utworów<sup>415</sup>. Eben chętnie udzielał porad organistom wykonującym jego muzykę, za to nigdy otwarcie nie krytykował interpretacji. Potrafił przekazywać swoje wskazówki w klarowny, delikatny sposób, dążąc przede wszystkim do tego, aby wykonanie było lepsze, a przynajmniej bliższe jego wizji i zawsze podkreślał dobre aspekty interpretacji. Tůma nie napisał jednak o tym, na ile kompozytor był liberalny w stosunku do pomysłów wykonawców swoich dzieł i czy możliwe było, aby przekonać Ebena do zagrania utworu niezgodnie z jego pierwotną ideą. W związku z powyższym, kompozytor zapewne wypowiedziałby się życzliwie o moim nagraniu, podziękowałby za promowanie twórczości, ale z pewnością dałby również wskazówki na przyszłość. Chciał przecież, żeby jego muzyka była przede wszystkim wykonywana (stąd słowa wdzięczności w *Wiadomości*) i posiadała przekaz. Czy realizacja tego drugiego celu musi być uwarunkowana uwzględnieniem za wszelką cenę wszystkich wskazówek kompozytora? Moim zdaniem nie, ze względu na specyfikę twórczości Ebena, będącej z jednej strony ściśle związaną z organami, jednakże pojmowanymi przez niego poprzez pryzmat autodydaktyczny w grze na tym instrumencie oraz koncerty z improwizacjami.

Sądzę, że warunkiem stworzenia przekonującej interpretacji omawianego dzieła jest, przede wszystkim – oprócz zagadnień czysto technicznych – spojrzenie na tekst muzyczny przez pryzmat własnej emocjonalności i osobowości. Przecież śmierć, miłość, obłudę, szczęście czy wiarę w Boga każdy rozumie inaczej, w związku z czym całkowicie inne mogą być intencje wykonawcze i pomysły interpretacyjne w *Labiryncie*.

Pozostaje jedynie życzyć, aby tekst Komeńskiego i muzyka Ebena trafiły do szerszej publiczności ze względu na swoją aktualność, przy jednoczesnym osadzeniu w tradycji oraz możliwość różnych interpretacji.

---

<sup>415</sup> por. J. Tůma, *On Selected Organ Compositions...*, dz. cyt., s. 9.

## BIBLIOGRAFIA

### NUTY

1. Bach, Johann Sebastian, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke, Band 4: Dritter Teil der Klavierübung*, opr. Manfred Tessmer, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1969.
2. Eben, Petr, *A Festive Voluntary. Variations on „Good King Wenceslas”*, United Music Publishers, London 1987.
3. Eben, Petr, *Cantica Comeniana I. Deset písní z Amsterdamského kancionálu v úpravě Petra Ebena*, Kalich, Praha 1978.
4. Eben, Petr, *Czech Folk Songs and Carols*, Schott, Mainz 1960.
5. Eben, Petr, *Evangelische Choräle aus dem Kanzional der Böhmischen Brüder (Choralbearbeitungen und Improvisations Modelle)*, Universal Edition, Wien 2002.
6. Eben, Petr, *Faust for Organ*, United Music Publishers, London 1983.
7. Eben, Petr, *Four Biblical Dances*, United Music Publishers, London 1993.
8. Eben, Petr, *Hommage à Dietrich Buxtehude*, Schott, Mainz 1987.
9. Eben, Petr, *Hommage à Henry Purcell*, Schott, Mainz 1995.
10. Eben, Petr, *Job for Organ*, United Music Publishers, London 1989.
11. Eben Petr, *Kleine Choralpartita über „O Jesu, all mein Leben bist Du”*, Universal Edition, Wien 1980.
12. Eben, Petr, *Labyrint světa a ráj srdce pro varhany a recitátora*, rew. Jan Hora, Schott Music Panton, Mainz 2003.
13. Eben, Petr, *Laudes*, United Music Publishers, London 1979.
14. Eben, Petr, *Momenti d'organo*, Pro Organo, Leutkirch/Allgäu 1994.
15. Eben, Petr, *Musica dominicalis*, rew. Jan Hora, Bärenreiter, Praha 2001.
16. Eben, Petr, *Mutationes*, Universal Edition, Wien 1983.
17. Eben, Petr, *Nedělní hudba*, Supraphon, Praha 1988.
18. Eben, Petr, *Okna podle Marca Chagalla*, Bärenreiter, Praha 2004.
19. Eben, Petr, *Versetti*, Universal Edition, Wien 1985.
20. Eben, Petr, *Zwei Choralfantasien für Orgel*, Pro Organo/Panton, Praha 1974.
21. Krebs, Johann Ludwig, *Sämtliche Orgelwerke. Band III. Choralbearbeitungen*, opr. Gerhard Weinberger, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1986.

## WYDAWNICTWA ZWARTE

1. Ferguson, Howard, *Keyboard Interpretation from the 14<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Century*, Oxford University Press, New York 1975.
2. Heinemann, Michael (red.), *Zur Orgelmusik Petr Ebens*, Butz, Bonn 2019.
3. Komeński, Jan Amos, *Jedyne konieczne. Unum necessarium*, tłum. Joanna Sachse, Pracownia Borgis, Wrocław 1999.
4. [Komeński, Jan Amos], *Labirynt świata i dom pociechy...*, [tłum. Jan Petrozelin], drukował Andreas Gabriel Rhet, Gdańsk 1695.
5. Komeński, Jan Amos, *Labirynt świata i raj serca*, tłum. Jan Pindór, Wydawnictwo Towarzystwa Ewangelickiego w Cieszynie, Cieszyn 1914.
6. Komeński, Jan Amos, *Pampaedia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1973.
7. Komeński, Jan Amos, *Pisma wybrane*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1964.
8. Komeński, Jan Amos, *Wielka Dydaktyka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1956.
9. Komenský, Jan Ámos, *Labyrint světa a ráj srdce v jazyce 21. století*, Poutníkova četba, Chlumec 2010.
10. Komenský, Jan Ámos, *Labyrint světa a ráj srdce*, Městská knihovna v Praze, Praha 2011.
11. Komenský, Jan Ámos, *Praxis pietatis, to jest, o cvičení se v pobožnosti pravé*, Českobratrské knihkupectví, Brno 1992.
12. Landgren, Johannes, *Music – Moment – Message. Interpretive, Improvisational, and Ideological Aspects of Petr Eben's Organ Works*, Göteborg University Department of Musicology, Göteborg 1997.
13. Laukvik, Jon, *Historical Performance Practice in Organ Playing. Part 2. The Romantic Period*, tłum. Christopher Anderson, Carus, Stuttgart 2010.
14. Leahy, Anne, *J. S. Bach's „Leipzig” Chorale Preludes. Music, Text, Theology*, red. Robin A. Leaver, The Scarecrow Press, Plymouth 2011.
15. Lukas, Krzysztof (red.), *Północnoniemiecka szkoła organowa oraz Johann Sebastian Bach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2017.

16. Melville-Mason, Graham (red.), *A Tribute to Petr Eben to mark his 70th. birthday year*, The Dvořák Society, Burnham-on-Crouch 2000.
17. de Rynck, Patrick, *Jak czytać malarstwo*, tłum. Piotr Nowakowski, Universitas, Kraków 2006.
18. Sasin, Magdalena (red.), *Organy w Filharmonii Łódzkiej im. Artura Rubinsteina*, Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina, Łódź 2014.
19. Tarajło-Lipowska, Zofia, *Historia literatury czeskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2010.
20. Tomaszewski, Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
21. Tůma, Jaroslav, *On Selected Organ Compositions by Petr Eben*, Arta Music, Praha, 2019.
22. Vítová, Eva, *Petr Eben. Sedm zamyšlení nad životem a dílem*, Baronet, Praha 2004.
23. Vondrovicová, Kateřina, *Petr Eben. Leben und Werk*, Schott, Mainz 2000.
24. Williams, Peter, *The Organ Music of J. S. Bach II. Works based on Chorales*, Cambridge University Press, Cambridge 1980.
25. Zapletal, Ladislav, *Komenského mapa Moravy z roku 1627*, Univerzita Palackého v Olomouci, Okresní Vlastivědné Muzeum J. A. Komenského v Přerově, Přerov 1979.
26. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, opr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Wydanie piąte na nowo opracowane i poprawione, Pallotinum, Poznań 2014.

## WYDAWNICTWA CIĄGŁE

1. Borkowski, Andrzej, *Symbole i symbolika w dziełach Jana Amosa Komeńskiego* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom II/2015, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2015.
2. Borkowski, Andrzej, *The Comparative Contexts of Research on 'The Labyrinth of the World' by John Amos Comenius and Issues Related to its Polish Translations by Jan Petrozelin (1695) and Jan Pindór (1914)* [w:] *Studia Comeniana et Historica* nr 101-102, Muzeum Jana Amosa Komenského v Uherském Brodě, Uherský Brod 2019.

3. Jastrzębski, Marek, *Świat uczonych w dziele Jana Amosa Komeńskiego: „Labirynt świata i raj serca” i płynące z niego przesłanie do współczesnego świata nauki i edukacji* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom VIII/2021, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2021.
4. Kocourek, Jiří, *Orgelland Böhmen* [w:] *Ars Organi*, 57. Jhg, Heft 1/März 2009, Gesellschaft der Orgelfreunde 2009.
5. Landale, Susan, *Die Orgelmusik von Petr Eben* [w:] *Musik und Kirche*, 1980, nr 5, Bärenreiter, Kassel.
6. Sitarska, Barbara, *Działalność polityczna i twórczość pedagogiczna Jana Amosa Komeńskiego* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom I/2014, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2014.
7. Sitarska, Barbara, *O Janie Amosie Komeńskim i początkach komeniologii* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom I/2014, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2014.
8. Sitarska, Barbara, *Wychowanie i samowychowanie w myśli filozoficznej Jana Amosa Komeńskiego* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom I/2014, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2014.
9. Sroczyński, Wojciech, *Jan Amos Komeński – teolog, filozof, pedagog, polityk* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom III/2016, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2016.
10. Wendland, John, *"Madre non mi far Monaca": The Biography of a Renaissance Folksongs* [w:] *Acta Musicologica*, Volume XLVIII/1976: Fasc. II/July-December, s. 197-204.
11. Żengalek, Kazimierz, *Dydaktyka Jana Amosa Komeńskiego* [w:] *Siedleckie Zeszyty Komeniologiczne*, Seria: Pedagogika, tom I/2014, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce 2014.

## **ŚPIEWNIKI, KANCJONAŁY I ZBIORY PIEŚNI**

1. Bartoš, František; Janáček, Lev, *Kytice z národních písní moravských*, E. Šolc, Telč 1890.
2. Komenský, Jan Ámos, *Duchovní písně*, red. Antonín Škarka, Nakladatelství Vyšehrad, Praha 1952.
3. Komenský, Jan Ámos, *Kancionál*, red. Olga Settari, Kalich, Praha 1992.

4. Komenský, Jan Ámos, *Kancyonál. Faksimile vydání z roku 1659*, Koniasch Latin Press, Praha 2018.
5. *Cantional albo Księgi Chwał Boskich...*, red. ks. Walenty z Brzozowa, Królewiec Pruski 1554.
6. *Cantional, to jest Pieśni Krześciańskie ku Chwale Boga...*, red. Piotr Artomiusz, Toruń 1620.
7. *Ein Gesangbuch der Brüder in Behemen...*, red. Johann Horn, Nürnberg 1544.
8. *Evangelický zpěvník*, Synodní rada českobratrská církev evangelická, Praha 1979.
9. *Evangelický zpěvník*, Českobratrská církev evangelická, Praha 2021.
10. *Gantz neue geystliche teütsche Hymnus*, red. Jobst Gutknecht, Nürnberg 1527.
11. *Hymny albo pieśni duchowne...*, red. ks. Jan Turnowski, Gdańsk 1628.
12. *Kancionál celoroční v kterémž písně duchowni*, red. Tomáš Řešátko Soběslavský, Praha 1610.
13. *Kancyonal to jest Ksiegi Psalmow y Piesni Duchownych...*, Gdańsk 1636.
14. *Kirchengeseng darinnen die Heubtartickel des Christlichen glaubens kurtz gefasset vnd ausgeleget sind...*, red. Michael Thamm, Ivančice 1566.
15. *Pjsně duchownj ewangelistské: opět znou prehlédnuté...*, Szamotuły 1561.
16. *Pjsně duchownj ewangelistské z Pjsem Swatých...*, Kralice 1615.
17. *Pjsně duchownj ewangelistské: opět znou přehlédnuté...*, Ivančice 1564.
18. *Wittenbergisch Geistlich Gesangbuch*, red. Johann Walter, T. Trautwein'sche Buch- und Musikalien Handlung, Berlin 1878.
19. *Zpěvník Českobraterské Církve Evangelické*, II vydanie, Synodní rada českobratrská církev evangelická, Praha 1927.

## NAGRANIA

1. Chřibková, Irena; Stropnický Martin, *Eben/Komenský. Labyrint světa a ráj srdce pro varhany a recitátora*, Płyta CD, Rosa, Praha 2008.
2. Eben, Petr; Eben Marek, *Labyrint světa a ráj srdce*, Płyta CD, Clarton, [Praha] 1997.
3. Eben, Petr; Lukavský Radovan, *Labyrint světa a ráj srdce*, nagranie live z koncertu konkatedrze w Opawie (niepublikowane).

4. Rost, Gunther; Westphal, Gert, *Petr Eben. Das Orgelwerk Vol. 5. Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens, Momenti d'organo, Choralvorspiele, Campanae gloriosae, Amen – es werde wahr*, Płyta CD, Motette, Düsseldorf 2006.

## **DYSERTACJE DOKTORSKIE, PRACE MAGISTERSKIE I LICENCJACKIE**

1. Fishell, Janette, *The Organ Music of Petr Eben*, Northwestern University 1998 (dysertacja doktorska).
2. Lyko, Petr, *Varhanářská firma Rieger*, Ostravská Univerzita 2018 (dysertacja doktorska).
3. Markham, Matthew, *A Study of Písň z Těšínska of Petr Eben*, Florida State University 2009 (dysertacja doktorska).
4. Michalovičová, Ivana, *Petr Eben / Jan Amos Komenský: Labyrint světa a ráj srdce*, Akademie Múzických Umění v Praze 2017 (praca magisterska).
5. Nell, Mario Daniel, *The Organ Works of Petr Eben (1929-2007): A Hermeneutical Approach*, Stellenbosch University 2015 (dysertacja doktorska).
6. Smékalová, Kateřina, *Kancionál Jana Roha a Kancionál Ivančický. Příspěvek k vymezení pojmu redakce ve sféře bratrské hymnografie*, Masarykova Univerzita, Brno 2010 (praca licencjacka).
7. Swartz, Paula, *Time Versus Space: a relationship between music and the visual arts as revealed in Petr Eben's „Okna”*, University of Cincinnati 2005 (dysertacja doktorska).
8. Valchařová, Daniela, *Petr Eben a jeho Labyrint světa a ráj srdce*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2017 (praca licencjacka).
9. Vinyard, Lawrence „*Job for Organ: Programmatic Implications Drawn from Petr Eben's Musical Language*”, The University of Arizona 2010 (dysertacja doktorska).
10. Waśkiewicz, Lucie, *Petr Eben – Jan Amos Komenský. Labyrint světa a ráj srdce. Studium dzieła w poszukiwaniu własnej interpretacji*. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2010 (praca magisterska).



## HASŁA ENCYKLOPEDYCZNE I SŁOWNIKI

1. Grzenkowicz, Izabella, hasło *Bořkovec Pavel* [w:] Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – ab*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.
2. Habela, Jerzy, *Słowniczek muzyczny*, PWM, Kraków 1998.
3. Heister, Hanns-Werner, hasło *Kugelman, Hans* [w:] *Deutsche Biographie*, <https://www.deutschebiographie.de/gnd123857775.html#ndbcontent> (dostęp 04.11.2021).
4. Siatkowski, Janusz; Basaj, Mieczysław, *Słownik czesko-polski*, Wiedza Powszechna/Státní pedagogické nakladatelství, Warszawa/Praha 1991.
5. Hasło *danse macabre* w Słowniku Języka Polskiego, <https://sjp.pl/danse+macabre> (dostęp 04.11.2022).
6. Hasło *Komenský Jan Ámos* [w:] Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Komensky-Jan-Amos;3924293.html> (dostęp: 04.11.2022).

## INNE

1. Horká, Magdalena, *List do dr. T. Thona opisujący chorały użyte w „Labiryncie świata i raju serca” Petra Ebena* (niepublikowany).
2. *XVIII. Mezinárodní varhanní soutěž Petra Ebena*. Opava 2014, opr. komitet konkursowy, Statutární město Opava 2014, folder konkursowy.
3. *GEN – Galerie elity národa. Petr Eben. Hudební skladatel*, rež. Oskar Reif, Česká televize 1994, reportaż telewizyjny.
4. Korespondencja z Ireną Chřibkovą, Kataríną Červenkovą, prof. Johannesem Landgrenem, prof. Guntherem Rostem oraz dr. Tomášem Thonem.
5. Rozmowa online z dr. Tomášem Thonem (07.01.2022).

## ANEKS 1 – FRAGMENTY TEKSTU KOMENSKIEGO WYBRANE PRZEZ EBENA

Poniższe fragmenty zostały zacytowane za: J. A. Komenský, *Labyrint světa a ráj srdce* [w:] P. Eben, *Labyrint světa a ráj srdce*, Schott Music Panton, Mainz, 2003, s. 109-112. Przekład polski opracowała Katarzyna Grzesiak na podstawie: J. A. Komeński, *Labirynt świata i raj serca*, tłum. J. Pindór, Wydawnictwo Towarzystwa Ewangelickiego w Cieszynie, Cieszyn 1914.

### POHLED NA SVET

Když jsem v tom věku byl, v kterém se lidskému rozumu rozdíl mezi dobrým a zlým ukazovati začíná, vida já rozdílné mezi lidmi stavy, řady, povolání a práce, jimiž se zanášejí, zdála mi se toho nemalá býti potřeba, abych se dobře, ke kterému bych se houfu lidí připojiti a v jakých věcech život trávit měl, rozmyslil.

Na kterouž věc mnoho a často pomýšleje a s rozumem svým pilně se radě, na tom se mi ustanovovala mysl, abych sobě takový života způsob oblíbil, v kterémž by co nejméně starostí a kvaltování, co nejvíce pak pohodlí, pokoje a dobré mysli bylo.

I vyšel jsem od sebe sám a ohlédati se počal, mysle, odkud a jak začíti. Vtom ihned nevím kde se tu vezme člověk jakýsi křepkého chodu, obratného vzhledu a řeči hbité. Ten přivina se ke mně, řekl: „Jméno mé je Všeživ, přijímám Všudybud, kterýž všecken svět procházím, do všech koutů nahlédám, na každého člověka řeči a činy se vyptávám; co zjevného jest, vše spatřuji, co tajného, vše slídím: a ty půjdeš-li za mnou, uvedu tě do mnohých tajných míst, kamž bys ty nikdá netrefil.“ Já slyše řeči takové, počal sám v sobě vesel býti a řekl: „Nu rád se podívám, jaký je toho světa běh, a také-li v něm co jest, člověk bezpečně držeti mohl.“

### SPOJRZENIE NA ŚWIAT

Osiągnąwszy wiek, w którym się rozum ludzki rozwija i dobre od złego odróżniać zaczyna, spostrzegłem wśród ludzi różne warstwy społeczne, stanowiska oraz profesje i przedsięwzięcia, którymi się zajmują. Odczułem chęć, aby się dobrze temu wszystkiemu przypatrzeć, a potem rozważyć, do której grupy ludzi miałbym się przyłączyć i wśród jakich spraw spędzić swoje życie.

Długo i często nad tym rozmyślając i rozumu swego pilnie się radząc, przyszło mi na myśl taki sposób życia obrać, w którym byłoby najmniej trudów i trosk, zaś najwięcej wygody, spokoju i pogodnej myśli.

A rozejrzawszy się wokół, zacząłem rozważać, w jaki sposób i gdzie powinienem zacząć. Wtem naraz pojawił się obok mnie, skąd – wcale nie wiem, człowiek zręcznej postawy, biegłej wymowy i ruchliwych oczu. Zbliżywszy się do mnie, rzekł: „Nazywam się *Wszechwiedz*, zaś mój przydomek to *Wszędybył*. Cały świat przechodzę, w każdy kąt wglądam, o czyny i słowa każdego człowieka dopytuję; co jest jawnego, wszystko oglądam, co jest ukrytego, ściśle dochodzę. Jeśli ze mną pójdziesz, to cię do wielu tajnych miejsc zawiodę, dokąd byś sam w życiu nie trafił. Słyszac te słowa, rozradowałem się prawdziwie i rzekłem mu:

„Chętnie się przypatrzę, jaki jest bieg świata tego, tudzież czy jest coś w nim takiego, czego by się człowiek bezpiecznie mógł uchwycić”.

### **MASKY**

Když takto já přemýšlím, na jakés náramně vysoké věži se octneme, takže jsem se sobě pod oblaky býti zdál; z níž já dolů pohledná, vidím na zemi město jakési na pohlední pěkné a skvělé a široké velice, rozdělné na nesčíslné ulice, ryňky, domy a stavení, a všudy plno lidu jako hmyzu.

I dí mi můj vůdce Všudybud: „Nu, tu máš, poutníče, milý ten svět, na nějž se podívati žádostiv jsi byl. Poněvadž všecko prohlédati máš, nejdříve jděme na ryňk;“ i vyvede mne. A aj, nesčíslné zástupy vidím jako mlhu, nebo tu ze všeho světa jazyků a národů, všelijakého stavu a povolání lidé byli. Jedni chodili, jiní běhali, jiní jezdili, jiní stali, jiní seděli, jiní vstávali, jiní zas léhali, jiní se rozličně vrtěli.

Hledím tedy sobě na ně ostřeji a spatřím nejprv, že každý v houfu mezi jinými chodě, masku na tváři nosí; odejda pak, kde by sám nebo mezi sobě rovnými byl, ji snímá; a do houfu jíti máje zase ji připíná. I chuť se mi udělá, abych pohleděl, jací pak bez toho přikrytí jsou. A vidím, že všichni nejen v obličej, ale i na těle rozličně jsou zpotvořeni: byli trudovatí, prašiví, či malomocni; a mimo to některý měl svinský pysk, jiný psí zuby, jiný volové rohy, jiný osličí uši, jiný baziliškové oči, jiný liščí ocas, jiný vlčí pazoury; nejvíc pak bylo podobných opicím. I zděsím se a řeknu: „Jaké toto potvory já vidím!“

### **MASKI**

Gdym tak rozmyšláł, ocknąłem się na jakiejś bardzo wysokiej wieży, więc zdawało mi się, że jestem pod obłokami. Spoglądałem stamtąd w dół i widzę miasto jakieś, piękne i bardzo rozległe, podzielone na niezliczone ulice, rynki, domy i gmachy, a wszędzie mrowiło się pełno ludzi.

Mój przewodnik Wszędybył do mnie rzecze: „Zatem, pielgrzymie, tu masz przed sobą ten świat ukochany, na który popatrzeć gorąco pragnąłeś. Ponieważ wszystko obejrzyć zamierzasz, to naprzód pójdźmy na rynek” – i tam mnie prowadzi. I oto ujrzałem niezliczoną rzeszę ludzi, która przypominała mgłę, bowiem była tam ludność z całego świata, wszystkich narodów i języków, warstw społecznych i profesji. Jedni chodzili, inni biegali, inni jeździli, inni stali, inni siedzieli, inni podnosili się, inni leżeli, inni się kładli, inni kręcili się na różne strony.

Przyglądam się im dokładniej i spostrzegam naprzód, że każdy z nich maskę na twarzy nosi, gdy się znajduje w tłumie; gdy zaś jest sam lub między równymi sobie, to ją zdejmuję, lecz natychmiast wkłada, gdy między innych wchodzić zamierza. I chęć mnie naszła, aby pilniej się przypatrzeć, jak ludzie bez owego okrycia wyglądają. Spostrzegłem więc, że wszyscy, nie tylko na twarzy, lecz na całym ciele posiadali deformacje: byli owrzodziali, pryszczaci i trędowaci; a oprócz tego niektórzy mieli pysk świni, inni psie zęby, inni wołowe rogi, inni ośle uszy, inni oczy bazyliuszka, inni ogon lisa, inni wilcze pazury. Najwięcej jednak było takich, którzy podobni byli do małp. Złąłem się i rzekłem: „Jakież to potwory widzę!”.

## ŠÍPY SMRTI

Málo pak tu byl kdo zahálivý, všichni se prací nějakou zanášeli: ale kteréž práce nic nebyly než hříčky dětinské; někteří i se svým stínem hráli, jej měřice, honice, lapající. A to vše tak usilovně, až mnozí stonali a potili se, někteří se i přetrhovali. Nebo když se někdo s něčím motal a namáhal, jiný přijda pletl se mu v to; někdy se jich jedné věci chytilo několik, pak nechali ji všichni, a běžel každý ve svou stranu. Naposledy spatřil jsem Smrt mezi nimi všude se procházející: ana kosou ostrou, lukem a střelami zaopatřena byvši, všechněch hlasem napomínala, aby se smrtnými býti pamatovali. Ale jejího volání žádný naposlouchal, každý svého bláznovství a neřádu dále hleděl.

Když jsem spatřil tak nesčíslné množství létajících Smrti střel, na mysl mi přišlo: „Kdepak ta Smrt těch šípů tak mnoho bere, že se z nich nikdy nevystřílí?“ I hledím a spatřím, že ona žádných svých šípů neměla, než luk toliko: šípy pak od lidí brala, každý od toho, kterého jí m trefiti měla. A viděl jsem, že lidé šípy takové sami strojili a připravovali, někteří jí je všetečně a opovážlivě sami vstříc nosili, takže ona sotva bráti a do srdce jim vstřelovati postačovala. I křikl jsem: „Již vidím, že pravé jest: *Et mortis faber est quilibet ipse suae* – každý je sám své smrti strůjce.“

## GROTY ŚMIERCI

Niewielu było takich, co próżnowali; wszyscy zajmowali się jakąś pracą, ale te działania nie były niczym innym, jak tylko dziecinną zabawą. Niektórzy nawet zabawiali się z własnym cieniem – biegali za nim, mierzyli go i łapali. Wszystkie te rzeczy z takim wysiłkiem wykonywali, aż stękali, pocili się, a niektórzy z przepracowania sami sobie nawet krzywdę czynili. Gdy się ktoś jakąś rzeczą sam zajmował i trudził, naraz przychodził inny i się w to wtrącał; niekiedy do jednej rzeczy brało się ich kilku, a za chwilę ją wszyscy porzucali i uciekali, każdy w inną stronę. W końcu spostrzegłem, jak się między nimi wszędzie Śmierć przechadzała. Miała kosę ostrą, miała łuk i strzały, a wszystkich ludzi doniosłym głosem napominała, aby pamiętali, że są śmiertelnymi. Lecz jej wołania nikt nie posłuchał, każdy tylko dbał o błazeństwo swoje i hultajstwo.

Gdy widziałem mnóstwo strzał Śmierci latających w koło, przyszło mi na myśl: „Skądże Śmierć tak wiele tych grotów bierze, że ich nigdy wszystkich nie wystrzela?“. Spojrzałem i zobaczyłem, że ona żadnych własnych strzał nie miała, jeno tylko łuk – strzały zaś brała sobie od ludzi, każdą od tego człowieka, którego miała postrzelić. Widziałem także, że ludzie te strzały sami wyrabiali i przysposabiali; niektórzy nawet odważnie i gorliwie przynosili je do niej, a ona ledwo mogła nadążyć z ich zbieraniem i strzelaniem w ich serca. To widząc, rzekłem: „Już widzę, że prawdą jest: *Et mortis faber est quilibet ipse suae* – każdy człowiek sobie samemu śmierć przygotowuje”.

## *SLADKÉ OKOVY LÁSKY*

I vede mne a přivede k ulici, v níž praví, že manželé bydlí, a toho rozkošného života způsob že mi pěkně ukáže. A aj, tu stála brána, o níž mi řekl, že slove Snoubení: před níž byl široký plac a na něm zástupové lidu obojího pohlaví, kteříž procházejíce se jeden druhému v oči nahlédali; a nejen to, ale ohledával jeden druhému uší, nosu, zubů, krků, jazyků, rukou, noh a jiných oudů; měřil také jeden druhého, jak dlouhý, široký, tlustý neb tenký jest. Zvláště pak (toho jsem nejvíc viděl) měšců, váčků a tobol jeden druhému ohledoval, jak odutý neb slabý jest, měře a váže. A vidím sic některé smáti se, výskati; ale vidím také jiné sklopě hlavu trápiti se, nespáti, nejísti. I dím: „Co pak tito?“ Odpověděl: „I tj. rozkoš.“

Vejdouc my za těmi, kteréž do bramy pouštěli, uzmím kováře jakési, jak každý ten pár lidí do hrozných pout spínají a spjaté teprve dál pouštějí. Já pak hledě pilně, spatřil jsem, že ta pouta ne jako na jiných věžnách zámek zamykali, ale hned je skovali, svařili, zaletovali: tak aby, dokud jejich na světě života, roztrhnouti se nemohli. Čehož jsem se ulekl a řekl: „Ó ukrutnějšíhož vězení, do něhož kdo se jednou dostane, na věky k vysvobození naděje nemá.“ Odpověděl tlumočník: „Ovšem žeť jest toto svazek ze všech lidských svazků nejtuzší: ale není se ho proč báti. Nebo sladkost toho stavu ráda to jho podniká.“

## *SŁODKIE OKOWY MIŁOŚCI*

I wiedzie mnie na ulicę, o której mówił, że mieszkają na niej małżeństwa i pokaże mi bieg takiego rozkosznego żywota. I oto stała tam brama, o której mi rzekł, że zwie się „Narzeczęństwem”. Przed nią znajdował się plac szeroki, a na nim zastępy ludzi obojga płci, którzy, przechadzając się, wpatrywali się sobie w oczy. Przyglądali się także uszom, nosowi, zębom, szyi, językowi, rękom, nogom i pozostałym częściom ciała innych ludzi; mierzyli także siebie nawzajem, aby sprawdzić, jaki kto jest długi, szeroki, gruby czy chudy. Przede wszystkim (i to najczęściej obserwowałem) przeszukiwali nawzajem sakwy, worki i tobołki, oceniając, jak bardzo są pękate lub próżne. I widziałem niektórych śmiejących się i skaczących z radości, ale też innych, którzy zwieszali głowę, martwili się, nie spali i nie jedli. Zapytałem: „Co tym się dzieje?”. Odpowiedział: „To jest rozkosz”.

Wchodząc za tymi, których do bramy wpuszczano, widzę jakichś kowali, jak każdą taką parę zakuwają w straszne kajdany i tak połączonych dopiero dalej puszczają. Potem, patrząc uważnie, dostrzegłem, że okowy te nie są zamykane na zamek jak u innych więźniów, lecz kute, spawane i lutowane tak, aby nie można było ich rozerwać, póki na ziemi trwa życie tych ludzi nimi złączonych. Złąłem się tego widoku i powiedziałem: „O najokrutniejsze z więzień! Kto się raz do niego dostanie, przez wieki nie ma nadziei na wyzwolenie!”. Przewodnik odpowiedział: „Bez wątpienia jest to związek ze wszystkich związków ludzkich najmocniejszy, ale nie ma powodu, by się go bać. Albowiem słodycz tego stanu warta jest podejmowania takiego ryzyka”.

## **SLAVNOST AKADEMIE**

I řekl ke mně vůdce můj: „Již já myslí tvé rozumím kam tě táhne: mezi učené s tebou, mezi učené, to pro tebe vnada, to lehčejší, to pokojnější, to myslí užitečnější život.“ I přijdeme k bráně, kterouž mi Disciplinou jmenovali. I viděl jsem, že houfové lidu, zvláště mladého, přicházeli a byli hned na rozličné trpké exámeny bráni. Nejprvnější examen při každém byl, jaký měšec, jaký zadek, jakou hlavu a jaký mozek přináší. Byla-li hlava ocelivá a mozek v ní ze rtuti, zadek olověný a měšec zlatý, chválili a hned ochotně dále vedli.

Ale aj, vtom trouby zvuk zazní, jak svolávajících se k slavnosti: „I což to bude?“ díím já. On: „Academia bude korunovati ty, kteříž nad jiné byvše pilnější, vrchu umění dosáhli: ti, pravím, jiným na příklad korunování buodu.“

## **NEVĚDOMOST UČENÝCH**

A aj, jakýsi muž s papírovým žezlem, jednoho za druhým bera, každému na čelo titul přilepil: „Toto jest svobodných umění mistr, toto medicíny doktor, toto práv obojích licenciát atd. Nicméně já, chtěje vždy, co pak dále z nich bude, viděti, hledím po jednom tom umění mistru, jak mu teď počítati cos poroučejí, on neuměl; poroučejí měřiti, neuměl; poroučejí hvězdy jmenovati, neuměl; poroučejí sylogismy dělati, neuměl; poroučejí cizími jazyky mluvíti, neuměl; poroučejí svým jazykem řečnovati, neuměl; poroučejí naposledy čísti a psáti, neuměl. „I nu tedy,” řekl jsem, „necht’ jsou třeba sedmdesatera sedmera umění mistrů

## **ŠWIĘTO W AKADEMII**

Rzecz mi przewodnik: „Już teraz myśli twoje rozumiem i wiem, dokąd cię ciągną – między uczonych, to ciebie nęci. Tam jest życie łatwiejsze i spokojniejsze, i bardziej użyteczny bieg myśli”. I przyszliśmy do bramy zwanej Dyscypliną. Widziałem, że przybyły zastępy ludzi, szczególnie młodych, których zaraz brano na ciężkie egzaminy. Pierwszy egzamin, któremu każdy został poddany, polegał na tym, że sprawdzano jaką sakiewkę, jaki tyłek, jaką głowę i jaki umysł ze sobą przynosi. Jeśli głowa była ze stali, a mózg w niej żywe srebro, zadek z ołowiu, a sakiewka ze złota, to pochwaliwszy go, chętnie wiedli dalej.

Wtem odezwał się huk trąby, zwołujący ludzi na uroczystość. „A cóż to się dzieje?” – zapytałem się. Odpowiedział: „Akademia nałoży wieńce na skronie tych, którzy, będąc od innych pilniejsi, szczytów nauki dosięgli. Ci, dla przykładu innym, uwieńczeni będą.”

## **IGNORANCJA UCZONYCH**

I oto widzę, stoi jakiś mężczyzna, który ma w rękę berło zrobione z papieru. On tedy, przywołując jednego po drugim, każdemu kleił na czoło tytuł: To jest mistrz nauk wyzwolonych; to jest doktor medycyny; to jest praw obojga licencjat i tak dalej. Ja jednakowoż, jak zawsze chciałem się przekonać, co z tych mistrzów dalej będzie; patrzę więc, jak kazali jednemu z nich coś rachować, on nie umiał; kazali coś wymierzyć, nie umiał; kazali gwiazdy po imieniu nazwać, nie umiał; kazali jakiś sylogizm skonstruować, nie umiał; kazali obcymi mówić językami, nie umiał; kazali macierzystym przemówić językiem, nie umiał; kazali w końcu czytać i pisać, także

a doktoři a nech třeba všecka umějí, aneb žádného, říkati nic víc nechci.”

nie umiał. „Cóż...” – powiadam na to – „a niech sobie tam będą mistrzami i doktorami nauk choćby nawet siedemdziesięciu siedmiu; a niech umieją wszystko albo nic; ja już nic więcej mówić nie chcę”.

### ***KOLO ŠTĚSTĚNY***

Že pak vůdce můj vždy mne hradem Fortuny těšil, šli jsme k němu. Když k tomu milému hradu přijdeme, vidím nejprve zástupy lidu ze všech města ulic se sbíhajících a obcházejících, a kudy by se vzhůru dostati mohli, obhlédajících. I vidím, že tam již výše žádných schodů ani bran není, než kolo jakési ustavičně se točící, k němuž kdo se připjal, vzhůru na podlahu vynešen byl a tam teprv od paní Fortuny přijat a dále puštěn. Dole pak nemohl, kdo chtěl, kolo se chytiti, než koho k němu úřednice Fortuny, jménem Náhoda, přivedla, aneb na ně vsadila: jinému každému ruce sklouzly.

### ***KOLO FORTUNY***

Wówczas przewodnik mój opowieścią o zamku Fortuny mnie pocieszył, więc poszliśmy tam. Gdy już do tego grodu miłego docieramy, widzę najpierw tłum ludzki garnący się tam ze wszystkich stron i błądzący, a każdy rozglądał się, jakby tu dostać się na górę. Widzę, że tam wyżej już schodów ani bram nie ma, tylko jakieś koło, które bez ustanku się kręci, a kto się tego koła chwyci, tego wynosi ono w górę na wyższe piętro, gdzie Pani Fortuna mile go przyjmowała i dalej wpuszczała. U dołu zaś uchwycić się koła nie mógł nikt, kto by zechciał, jeno tylko ci, których urzędnik Fortuny, zwany Przypadkiem, do koła przywiódł i na nie wsadził. Każdemu innemu ręce się ześlizgiwały.

### ***ZLOČINNOST LIDSKÉHO POKOLENÍ***

„Mezitím,“ řekl dále tlumočník, „má paní Fortuna prostředek, jak nesmrtelností poctíti ty, kteří sobě toho zasluhují.“ Každý, kdo na plac slovutnosti chtěl, všecky věci, pro něž se nesmrtelnosti hodným býti domníval, ukázati musil. Mrzelo mne pak velice, že tak mnoho zlých jako dobrých tam pouštěli. Jeden přišel, nesmrtelnosti žádaje, a tázán byv, odpověděl: že co nejslavnějšího v světě věděl zkazil, Jiný, že co nejvíc mohl, lidské krve vylil, jiný že nové rouhání, jak by se Bohu zlořečiti mělo, vymyslel, jiný, že Boha na smrt odsoudil, jiný, že nové товариštvo paličů a morděů, skrze něž lidské pokolení

### ***WYSTĘPKI RODZAJU LUDZKIEGO***

„Tymczasem” – rzecze dalej przewodnik – „ma Pani Fortuna środek na osiągnięcie nieśmiertelności dla tych, którzy na to zasługują”. Kto chciał dostać się na miejsce bardziej poczesne, musiał przedstawić te wszystkie sprawy, które go, jak sądzi, czynią godnym nieśmiertelności. Gniewało mnie wielce, że tam tak wielu dobrych jak i złych wpuszczano. Gdy jednego z pragnących nieśmiertelności przybyszów przepytowano, ten odpowiedział, iż zniszczył wszystko, co najwspanialszego na świecie znalazł. Inny opowiada, że ile mógł, tyle krwi ludzkiej przelał, inny, jak

tříbeno bude, založil. A byli všichni napořád vzhůru pouštíni, což pravím, velmi se mi nelíbilo. Řekl jsem: „Ne já sám, ale celé pokolení mé bídné jest, a ještě k tomu slepé, bíd svých neznající. Stín lapáme, pravda uchází všudy. Ach auvech, nastojte!“

wymyślił nowe bluźnierstwo, by Bogu złorzeczyć, inny, że Boga na śmierć skazał, inny, że nową kompanię morderców i podpalaczy zawiązał, za pomocą której ród ludzki do zguby przyprowadzi. I wszyscy ci byli zawsze w górę puszczani, a mnie te rzeczy bardzo zdały się wstrętne. Rzekłem więc: „Nie tylko ja sam, ale cały ród mój jest nędzny, a w dodatku ślepy i nędzy swej niedostrzegający. Chwytny cień, a prawda przed nami uchodzi. Ach, biada nam!“

### ***KLAMNÝ PŘÍSLIB ZLATÉHO VĚKU***

I řekl Všudybud „Pojďme ještě na hrad královny naší Moudrosti, tam se snad upamatuješ.“ I uvedl mne na nějakou velikou síň, na níž mne nejprve světlo oblesklo neobyčejné. Královna na nejvyšším místě pod majestátem seděla a okolo ní z obou stran stojící rady a služebníci její, komonstvo k užasnutí velebné. Vtom začne se zvuk a hluk veliký, a spatřím vcházejícího v blasku jasném, až všichni téměř zděšení byli. A on předstoupiv oznámil, že jest od nejvyššího Boha bohů tím poctěn, aby nade všechny, kteříž před ním byli i po něm budou, svobodněji svět prohlédl.

A jmenoval se nejslavnějšího pod nebem národu izraelského králem Šalamounem. I řekl Šalamoun: „Ted' se usazuji, dokud bych nespátřil, jaký jest rozdíl mezi moudrostí a bláznovstvím.“ A po mnohém vyhledávání oznámeno, že se ti, kteříž tajné i zjevné neřády roztrušují, z obce celého království na věčnost vypovídají, zejména Obžerství, Lakota, Lichva, Chlipnost etc., pod skutečným na hrdle trestáním. Tento úsudek když skrze zhotovené patenty publikován, všude plesajícího lidu hluk povstal, a každému se – i mně – zlatého již ve světě věku naděje dělala.

### ***FALŠYWA OBIETNICA ZŁOTEGO WIEKU***

Więc rzekł Wszędybył: „Pójdźmy jeszcze na zamek królowej naszej Mądrości, tam się, być może, opamiętasz”. I powiódł mnie do jakiejś komnaty wielkiej, gdzie mnie naprzód światło jakieś nadzwyczajne olśniło. Królowa w majestacie na najwyższym siedziała miejscu, a wkoło niej z obu stron stali doradcy i służący, orszak zdumiewająco wspaniały. Wtem powstał zgiełk oraz hałas niemały i ujrzałem wchodzącą postać obleczoną w blask tak jasny, że aż wszyscy byli zadziwieni. A on, postąpiwszy naprzód, obwieścił, że Bóg Najwyższy tym go zaszczycił, iż mu pozwolił przeniknąć sprawy świata z większą swobodą niż inni to uczynić mogli, ci, co przed nim byli i co po nim nastaną.

A zwał się Salomonem, królem najslawniejszego w świecie narodu izraelskiego. I rzekł Salomon: „Teraz usiądę i zostanę, póki się nie przekonam, jaka jest różnica między mądrością a głupotą”. A po długim śledztwie oznajmiono, że ci, którzy rozpowszechniają tajnie lub jawnie występki, takie jak Obżarstwo, Chciwość, Lichwa, Lubieźność, etc., zostają na wieczne czasy wypędzeni z królestwa pod groźbą na gardle ukarania. Gdy taki wyrok poprzez przygotowane dekrety ogłoszono, zewsząd zgiełk tańczącego z radości ludu się wzniósł,



bo každý myšlá – na równi ze mną – že  
całemu světu nadzēja złotého věku světa.

### ***MARNOST NAD MARNOST***

Ale po mále chvíli, když nic lépe na světě nebylo, mnozí přibíhali, že se exekuce nevykonala, nařikajíce. Komisaři sic našli některé podezřelé, ale ti se sami k vypověděným nečítají a také se jinak jmenují. Jeden jest podobný k Ožralství, ale slove Veselost, druhý podobný k Lakomství, slove Hospodářství; třetí podobný k Lichvě, slove Ourok, čtvrtý k Chlipnosti, ale říkají mu Láska, pátý ku Pýše, ale jmenuje se Vážností, šestý k Ukrutenství, ale slove Přisnost, sedmý k Lenosti, ale má jméno Dobromyslnost.

Já na Šalamouna a jeho kolegy pohleděv, jednoho z nich druhému šeptati jsem slyšel: „Jména jsou vypovědína, zrádcové a zhoubcové, jména sobě změnivše, volný průchod mají.“

Tu Šalamoun, děle se již držeti nemoha, hlasem velikým volati začal: „Marnost nad marnostmi, a všecko marnost!“ A povstav, i zástup jeho veškeren, ubírá se přímo k trůnu královny Moudrosti; a vztáhla ruku, sejme z obličejů jejího zastření, kteréž ač se prve cosi drahého a skvoucího zdálo, nenašlo se však býti než pavučinou. A aj, tvář její se ukázala bledná, však oduť, červenosti něco sic na lících, však líčené, ruce tolikéž prašivé a všecko tělo nemilé, i dýchání její smrduté. Čehož jsem já se zděsil i všichni přítomní, že jsme jako strnutí stáli.

### ***MARNOŚĆ NAD MARNOŚCIAMI***

Ale po niedługim czasie, skoro nic się na świecie nie działo lepiej, wielu przybiegało ze skargami, że nikt wyroków nie wykonuje. Choć komisarze odkryli obecność podejrzaných uczynków, jednak nie zaliczały się one do wskazanych i miały też inne imiona. Jeden do Pijaństwa jest podobny, ale ma na imię „Wesołość”; drugi wygląda jak Chciwość, ale się nazywa „Oszczędność”; trzeci wygląda jak Lichwa, lecz ma imię „Pomoc”; czwarty podobny jest do Lubieżności, ale u ludzi słynie jako „Miłość”; piąty do Pychy, ale wśród ludzi nazwany jest „Powagą”; szósty podobny do Okrucieństwa, ale zowią go „Surowością”; siódmy zaś wygląda jak Leniwość, ale na imię mu „Rozwaga”.

Spoglądając na Salomona i towarzyszy jego, słyszałem, jak jeden do drugiego szepcze: „Imiona ujawniono, lecz zdrajcy i zbóje, zmieniwszy swe miana, wolny przystęp mają”.

Wtedy Salomon dłużej wytrzymać nie mogąc, wielkim głosem zawołał: „Marność nad marnościami i wszystko marność”. Powstawszy, a z nim całe otoczenie jego, skierował się wprost do tronu królowej Mądrości. I wyciągnąwszy rękę, zerwał z oblicza królowej zasłonę, która przedtem kosztowną i świetną być się wydawała, a okazała się niczym więcej niż pajęczyną. Także twarz miała bladą, na dodatek opuchłą, choć nieco czerwieni miała na policzkach, ale dlatego, że naróżowane były. Ręce także miała pryszczami obsypane, a ciało wstrętne i oddech cuchnący. Widokiem tym byliśmy ja i wszyscy obecni tak przerażeni, że jak oślepiali staliśmy.

## **ZDĚŠENÍ A MDLOBA**

Já, ani se na to dívati, ani bolesti srdce déle snášeti nemoha, zvolal jsem: „Tisíckrát umřítí volím, nežli tu býti, kdež se tak děje. Protož již mi smrt žádostivější jest nežli život: jdu, abych se podíval, jaký jest los mrtvých, kteréž vynášeti vidím.“ Ohlédaje se, spatřím strašlivých temností mrákotu, již se rozumem lidským ani dna, ani konce najíti nemůže, a v nich nic než červy, žáby, hady, štíry a puch tělo i duši zarážející. A zděšen byv, mdlobou jsem na zem padl a tak žalostivě zvolal:

„Ach, přemizerní, bídní, nešťastní lidé, toto-liž jest vaše poslední sláva! Toto-liž tolik nádherných vašich činů závěr! Toto-li po tak mnoha nesčíslných pracech a kvaltováních žádaný ten pokoj a odpočinutí! Ach, kéž jsem se nikdy nenarodil! Ach, Bože, Bože, Bože: jestliže jaký Bůh jsi, smiluj se nade mnou bídným!“

## **NÁVRAT K BOHU**

1) To když já mluvíti přestanu, všechn se ještě hrůzou třesa, uslyším za sebou tajemný hlas:

(*varhany*)

2) „Navrať se.“

I přizdvihnu hlavy a hledím, kdo to volá, ale nevidím nic, ani vůdce svého Všeživda, nebo i ten mne již byl opustil.

Vtom aj, znovu hlas zazní:

(*varhany*)

3) „Navrať se.“

Já nevěda, kam se navrátiti, ani kudy z té mrákoty vyjítí, truchliti začnu; a aj, hlas potřebí vola:

(*varhany*)

## **STRACH I OMDLENIE**

Nie mogąc na to patrzeć ani boleści serca dłużej znieść, zawołałem: „Tysiąckroć umrzeć wolę, niżli tu przebywać, gdzie takie rzeczy się dzieją. Dlatego już śmierć mi miłszą niż życie: idę więc spojrzeć na los umarłych, których stąd wynoszą”. Rozglądając się, widzę, jak straszna wokół panowała ciemność, której rozumem ludzkim ni dna, ni końca odnaleźć nie mogłem. W niej było robactwo, żaby, gady i skorpiony oraz smród ciała i duszę atakujący. Wskutek przerażenia omdlały na ziemię padłem i z żalością zawołałem:

„Ach, najnędzniejsi, żałośni, nieszczęśliwi ludzie, taka to jest wasza ostateczna chwała! Taki to koniec wspaniałych czynów! Taki to ten spokój i odpocznienie, których po niepoliczonych pracach i zatrudnieniach wyczekiwali! Obym się nigdy nie narodził! Ach, Boże, Boże, Boże, jeśliś w ogóle jest, zmiłuj się nade mną, nieszczęśnym!”

## **NAWRÓCENIE**

1) To powiedziawszy, cały jeszcze z przerażenia drżąc, słyszę tajemniczy głos wołający za mną:

(*organy*)

2) „Nawróć się!”

Podniósłszy głowę, patrzę się, kto woła, ale nikogo nie widzę, nawet przewodnika swego Wszechwiedza, albowiem i ten już mnie opuścił. Wtem znów głos dał się słyszeć:

(*organy*)

3) „Nawróć się!”

Nie wiedząc, dokąd się mam skierować ani jak się z tej ciemności wydostać, smucić się począłem. Wtem głos po raz trzeci zawołał:

(*organy*)

4) „Navrať se, odkuds vyšel, do domu srdce svého, a zavři po sobě dvěře.“  
(*varhany*)

5) Sebera tedy, jak jsem mohl, myšlení svá, a uzavíraje oči, uši, ústa, chřípě, vstoupil jsem vnitř do srdce svého: a aj, bylo tam tma. Ale když se, očima mhouře, trochu poohlédnu, spatřím skrovnické, skulinami se vpouštějící světlo, uhlédám navrchu okno jakési okrouhlé, sklené, ale zašpiněné čímsi tak hrubě, že žádného skrze ně světla nešlo. O tom já sám s sebou přemýšluji, a co dál bude, čekám. A aj, zvrchu zaskví se světlo jasné, k němuž já, oči pozdvihna, spatřím vrchní to okno plné blasku, v kterémž aj, spouští se ke mně dolů jakýsi, postavou sic podobný nám lidem, ale jasností právě Bůh. Ten tedy, sama vlídnost, těmito nejprv ke mně přemilými slovy promluvil:

6) (*recitace s varhanním doprovodem*)  
„Vítej, vítej, můj synu, a bratře milý.“ A to pověděv, objal mne přívětivě a políbil. Z něhož nevypravitelnou radostí tak jsem projat, že slzy tekly z očí mých. Kterýž takto ke mně dále promluvil:

7) (*recitace s varhanním doprovodem*)  
„Kdežspak byl, synu můj? Kdes byl tak dlouho? Kudys chodil? Čehos v světě hledal? Potěšení? I kdežs ho hledati měl než v Bohu? A kde Boha než v chrámě jeho? A který chrám Boha živého než chrám živý, kterýž on sobě sám připravil, srdce tvé vlastní? Díval jsem se, synu můj, kdyžs bloudil: ale již jsem se déle dívati nechtěl, přivedl jsem tě k sobě, tebe do tebe uveda. Nebo tu jsem sobě zvolil palác k bydlení svému.“

4) „Wróc się, skąd wyszedłeś, do domu serca swego i drzwi zamknij za sobą!”  
(*organy*)

5) W skupieniu najgłębszym, na jakie potrafiłem się zdobyć, zamknawszy oczy, uszy, usta i nozdrza, do wnętrza serca wstąpiłem. Jednak było tam ciemno. Lecz gdy zmrużyłem oczy i rozejrzałem się nieco, spostrzegam skąpe, szczelinami wpadające światelko. U góry widzę jakieś okrągłe okno, zrobione ze szkła, ale tak bardzo brudne, że żadnego światła nie przepuszczało. Nad tym głęboko rozmyślam i czekam, co będzie dalej. Więc z góry błyszczy to jasne światło, do którego wzniosłszy oczy, widzę nade mną to okno pełne blasku, z którego zstępuje do mnie ktoś o postaci ludzkiej, ale w takiej światłości, jakby to sam Bóg się pojawił. Postać ta, pełna dobroci, od razu przemówiła do mnie najmielszymi słowy:

6) (*recytacja z organowym akompaniamentem*)  
„Witaj mi, witaj! Synu mój i bracie najmielszy!” To mówiąc, wziął mnie przyjaźnie w swe objęcia i ucałował. Radość niewysłowiona tak mnie przejęła, że aż łzy mi z oczu popłynęły. Na to tak do mnie przemówił:

7) (*recytacja z organowym akompaniamentem*)  
„Gdzieżeś był, mój synu? Gdzie byłeś tak długo? Jakie drogi cię wiodły? Czegoś w świecie szukał? Pocięchy? Gdzież jej trzeba szukać, jeśli nie w Bogu? A gdzież Boga szukać, jeśli nie w jego kościele? A gdzież kościół żywy, który Bóg sam sobie wybudował, jeśli nie w twym sercu? Widziałem cię synu, gdyś błądził po omacku, ale już dłużej nie chciałem cię błądzącego oglądać, przeto cię do siebie zaprowadziłem i pozwałam poznać ci samego siebie. Tu sobie obrałem pałac na mieszkanie”.

8) Já ty řečí slyše, a že to můj spasitel Ježíš Kristus, ruce sepna a jemu podáváje, řekl jsem: „Zde jsem, Pane můj Ježíši, bloudil jsem, ale tys mne upamatoval; zašel jsem byl od tebe a ztratil tebe i sebe, ale ty, navrátils mne mně i sobě. Hotovo je srdce mé, Bože, hotovo jest srdce mé, zpívati a plesati tobě budu. Nebo vyšší jse nade všecku vysokost, a nade všecku hlubokost hlubší, divný, slavný a plný milosrdenství. Tvůj jsem, tvůj jsem věčně. Duch tvůj dobrý spravuj mne a ved' mezi osidly světa a milosrdenství tvé sprovázej mne po cestách mých a proved' skrze tyto, ach tesklivé temnosti světa až k věčnému světlu. Amen i amen.“

8) Słyszác te słowa i poznając, że to mój Zbawiciel, Jezus Chrystus, złożone ręce do niego wznosząc, rzekłem: „Oto jestem, mój Panie Jezu, zagubiłem się w świecie, ale Tyś o mnie pamiętał. Odszedłem od Ciebie i gdzieś Ciebie i siebie utraciłem; ale Ty mnie sobie i mnie samemu znowu zwróciłeś. Gotowe jest serce me Boże, gotowe serce me, a ja Tobie śpiewać i z radości tańczyć będę. Ty jesteś wyższy niż wszelka wysokość i głębszy jesteś niż wszelka głębokość, przedziwny, sławny i pełen miłosierdzia. Oto jestem Twoją własnością na wieki! Duch Twój dobry niechaj mną rządzi, niech mnie przeprowadzi wśród sideł świata, a miłosierdzie Twoje niech mnie wiedzie po ścieżkach moich i przez ponure ciemności świata prosto do wiecznej światłości. Amen i amen”.

## ANEKS 2 – CHORAŁY I PIEŚNI UŻYTE W DZIELE

### *K Bohu Duchu svatému o tři hlavní ctnosti*

(za: J. A. Komenský, *Kancionál*, red. O. Settari, Kalich, Praha 1992, s. 138–139)<sup>416</sup>

1. Studně nepřevážena všech božských milostí,  
k tobě upí duše má, tvých žizní sladkostí,  
Bože Duchu svatý, jenžs posavad v dařích svých,  
předrahých a rozkošných, přehojně bohatý.

2. Poněvadž víra pravá dar nejpřednější jest  
a od tebe se dává těm, jenž skrz svatý křest  
jsou Bohu oddáni, v něj samého doufají,  
v něm samém všecku mají radost a kochání,

3. bez kteréž pravé víry Bohu se nelíbí  
žádný, sic pravé míry k spasení pochybí;  
a co bez ní koli i tvárně dost se děje,  
pošmournosti se stkvěje, není než hřích holý,

4. protož tě vroucně prosím, můj Posvětiteli,  
víry právě v mém srdci mocný štípiteli,  
rozmnož ji i dále, a necht' se nezmenšuje,  
ale brž rozhojňuje tvé ke cti a chvále!

5. A když pak víry svaté jsou tyto vlastnosti,  
že jsou s ní jako sňaté dvě převzácené ctnosti,  
lásky a naděje, jenž jsou křídélka její  
a spolu se vznášejí, kdež se ti čest děje,

6. obdar mne tedy, Pane, i těmito ctnostmi,  
ať, dokud mne zde stane, šetřím jich s pilností  
z srdce upřímného! Předně milujíc tebe,  
potom tak jako sebe bližního též svého.

7. Mrtvá ani pokrytá necht' není víra má,  
spící neb historická, ale bdící, živá,  
hojnost dávající ovoce výborného,  
sprostně z srdce věrného ve všem se mající.

8. Přitom i má naděje necht' pevnou stálostí  
před tebou vždy se stkvěje bez vši pochybnosti,  
nekladouc doufání v věcech pomíjajících,  
než věčně trvajících a v tvém smilování.

9. Rejente můj výborný, braň a posilň mne sám,  
byt' libý neb odporný vítr sem ani tam  
mnou nemohl viklati, nýbrž ať v každé době  
důvěřuji se tobě, rač mi pomáhati.

10. Ovšem pak při loučení s duší těla mého,  
Bože, dej posilnění, slouhu utvrd' svého  
v přepevném doufání k zásluhám drahým Krista,  
byt' duše má hned z místa šla v věčné plésání.

### *Do Boga, Ducha Świętego o trzy cnoty główne*

(przekład: Katarzyna Grzesiak)

1. Studnio niezgłębiona wszystkich łask Bożych,  
Ciebie łaknie ma dusza, pragnąc Twych słodyczy.  
Boże Duchu Święty, któryś wciąż w Swych darach  
najdroższych i rozkosznych, hojny i bogaty.

2. Iż prawdziwa wiara jest największym darem,  
a od Ciebie jest dana tym, którzy przez Chrzest Święty  
są ofiarowani Bogu, w Nim mają nadzieję,  
w Nim tylko mają całą radość i miłowanie.

3. Bez tej wiary prawdziwej Bogu się nie spodoba  
nikt, choć miary właściwej – utraci zbawienie.  
A cóż bez niej, choćby i wiele się działo,  
mrok rozrasta się, czymże innym jest, jak nagim grzechem.

4. Dlatego Dawco, żarliwie Cię proszę,  
udziel wiary prawdziwej sercu memu, najświętszy  
Szafarzu, mnoż ją jeszcze więcej, niech się nie zapomniejsza,  
a bardziej rozmnaża ku Twej czci i chwale!

5. A jeśli wiary świętej są to właśnie cechy,  
że są z nią jako stadło dwie najświętsze cnoty,  
miłość i nadzieja są jak jej skrzydełka,  
co razem ją wznoszą, gdy Ci cześć oddają.

6. Obdarz mnie, o Panie, więc tymi cnotami,  
niech, póki tu jestem, z troską je gromadzę  
w moim sercu szczerem! Wprzód miłując Ciebie,  
zaraz potem bliźniego, jak samego siebie.

7. Niech ma wiara nie będzie martwa ni fałszywa,  
śpiąca bezdusznie w księgach, lecz czujna i żywa,  
obficie wydająca najlepsze owoce wszystkiego,  
co mam w sercu dla Ciebie wiernego.

8. Także i mej nadziei daj stanowczą stałość,  
niech kwitnie przed Tobą bez powątpiewania,  
nie pokładając nadziei w mijających sprawach,  
a w wiecznie trwającej hojnej łasce Twojej.

9. Władco mój doskonały, broń mnie, dodawaj siły,  
by ni miły ni podły wiatr nie chwiał mną słabym  
tu ani nigdzie, lecz w każdej godzinie  
bądź gotów przyjść mi na pomoc.

10. Lecz przy pożegnaniu mojej duszy z ciałem,  
Boże, dodaj otuchy, wesprzyj sługę Twego  
w jego krzepkiej wierze w sprawiedliwość Chrysta  
tak, by ma dusza niezwłocznie szła w wieczną radość.

<sup>416</sup> Pisownia oryginalna

11. Když se pak bude blížit' mých dnů dokonání,  
tu nejvíc mi dej cítit' to pevné doufání,  
bych dokud jest v těle má jediná dušička,  
jenž jest tvá holubička, mohl zkríknouti směle:

12. Aj, hle, sem boj výborný št'astně dobojoval,  
běh, často dost odporný, vítězně dokonal!  
Víru živou k tomu svému Bohu zachoval,  
protož duši, kterouž dal, posílám mu domu.

13. Jižt' mi zatím složena koruna slavnosti,  
již mi (věřím pevně) dá Soudce spravedlnosti;  
a ne mně samému, ale kdož příští jeho  
milují z srdce ctného, z věrných svých každému.

11. Kiedy wreszcie się zbliżę do moich dni kresu,  
daj mi stale odczuwać największą nadzieję,  
że dopóki jest we mnie ma jedyna dusza  
mogę zakrzyknąć śmieie:

12. Patrzaj, jaki ze mnie wojownik wspaniały, szczęśliwie  
bój skończyłem. Żywota, często opłakanego, dokonałem  
zwycięsko! Zachowałem żywą wiarę dla swojego Boga,  
przeto duszę, którą dostałem od Niego, odsyłam, jak  
trzeba, do Bożego domu.

13. Już teraz otrzymałem świętości koronę.  
Dostanę, wierzę mocno, wszystko, co mi Sędzia  
w sprawiedliwości Swej przeznaczył;  
i nie tylko ja jeden, ale każdy kto Go pokocha  
z głębi cnotliwego serca, każdy z Jego wiernych.

## *O drahém a spasitedlném díle slova Božího*

(za: J. A. Komenský, *Kancionál*, red.  
O. Settari, Kalich, Praha 1992, s. 154–155)<sup>417</sup>

1. Drahý poklad moudrosti slovo jest Boží nám,  
kterýmž sebe k známosti podává Pán Bůh sám,  
světlo k vyjevení  
tváře Boží nám v Kristu na věčné spasení,  
sladká k životu vůně v mdlobách k očerstvení.

2. Víry, uší i srdce nastavovali nám  
k slovu Božímu káže sám mluvící tu Pán.  
Sám slyšán býti chce,  
kdyžkoli co promlouvá, nezanedbat' lehce:  
kdož odvrací uší, těm hrozí přetěžce.

3. Chtít' radši věřit' lidem než Božímu hlasu,  
Páchne přejistým svodem všelikého času.  
Ten' na písku staví,  
kdo na lidech zakládá (jakž Kristus sám praví),  
padne, když přijde příval, spasení se zbaví.

4. Naproti tomu sláva slova tvého, Pane,  
až na věky zustává, nikdy nezahyne.  
Kdožť se drží jeho  
jako přepevné skály, nebude ničeho  
báti se k svému zlému, ujde pádu všeho.

5. Slovo sic Boží z ostra hříšné předěšuje,  
pomsty Boží predestra, hrůzy v nich vzbuzuje,  
až by srozuměli,  
že jim s Bohem činit' jest, kteréhož hněvali,  
jehož ruky neujdou, leč kdož by se káli.

6. Avšak v zděšení tom jich neopouští cele,  
Boha se lekajících pozdvihá zas směle,  
ať by nezoufali,  
než v pokání se v Kristu obrátit, doufali,  
napotom životů svých však popravovali.

7. Kdo tak Boha přijímá v slovu jeho cele,  
srdcem se všeho jímá důvěrně, vesele,  
ten škodně nevězí,  
všudy vyniká mocně ze všech hřícha mezí,  
nad tělem, světem, d'áblem udatně vítězí.

8. A pakli kde umdlévá, volá k Bohu silně,  
Bůh pak jemu pomáhá ve všem neomylně,  
dodává rady,  
(v svém svatém slovu), jak by bránit se všady,  
napravo i nalevo bez škodlivé vady.

9. Takového kdež není na Boha pozoru,  
tu slovo jeho najde moci své závoru.

## *O cennym i zbawczym działaniu Słowa Bożego*

(przekład: Katarzyna Grzesiak)

1. Cennym skarbem mądrości jest dla nas Słowo Boże,  
przez które daje się nam poznać sam nasz Pan Bóg,  
Światło, oblicze Boga  
objawiające w Chrystusie na wieczne zbawienie,  
słodka woń dla żywota, w słabości pokrzepienie.

2. Myśli, uszy i serce kierować ku Słowu Bożemu każe  
nam sam mówiący tutaj do nas Pan.  
Przemawiając, chce być słyszany zawsze,  
nie można lekceważyć tych Słów:  
zamykającym na nie uszy grozi zaś śmiertelnie.

3. Chcący bardziej wierzyć ludziom niż Boskiemu  
głosowi, cuchną najoczywistszą pokusą o każdym  
czasie. Ten na piasku buduje,  
kto polega na ludziach (jak uczy sam Chrystus)  
upadnie, gdy nadejdzie przypływ, utraci zbawienie.

4. Za to chwała twego Słowa, Panie, trwa na wieki  
i za żadną ceną nie przepadnie.  
Kto się Go trzyma  
jak najtrwalszej skały, nie przestraszy go własna  
niegodziwość, uniknie wszelkiego upadku.

5. Choć Słowo Boże srogo grzeszników przeraża,  
zapowiada zemstę Boga, wzbudza w nich przerażenie,  
tak by zrozumieli,  
że mają do czynienia z Bogiem, którego rozniewali,  
ręki jego nie ujdą, chyba że będą pokutowali.

6. Lecz w ich przerażeniu nie opuści ich całkiem,  
lękających się Boga odważnie podźwiga,  
aby nie rozpaczali,  
lecz zwracali się w pokucie do Chrystusa,  
na koniec przecież dokonując żywota.

7. Kto przyjmuje Boga całego w Jego Słowie,  
dba o wszystko z serca, ufnie i wesoło,  
nie trwa w krzywdach,  
odcina się stanowczo od wszelkich grzechu granic,  
mężnie zwycięża ciało, świat i szatana.

8. A jeśli gdzie osłabnie, wzywa głośno Boga,  
więc Bóg mu pomaga we wszystkim niezawodnie,  
dając dobre rady  
(w swoim Świętym Słowie), jak bronić się wszędy,  
z prawej, lewej strony, bez zgubnego błędu.

9. Ten, kto Boga nie słucha i nie dba o niego,  
odkryje wszechmoc tamy jego słowa.

<sup>417</sup> Pisownia oryginalna

Víra není jistá  
v takovém, aniž může co strpět', dočista  
otrok jest těla svého, v Kristu nemá místa.

10. Ó Otče věčný z nebe, popatř na stádce své,  
jenž vzdavši tobě sebe, žádá milosti tvé.  
Své mu čisté slovo  
zachovávej vždy stále, a ať jest hotovo  
činiti vše, což káže učení Kristovo.

Kto nie ma ufnej wiary,  
cóž może wytrzymać, będąc jedynie niewolnikiem  
ciała, dla niego nie ma miejsca w Chrystusie.

10. O, Ojciec wieczny w niebie, popatrz na stado Swe,  
które oddając Tobie siebie, błaga o łaskę Twą.  
Miejże dla niego zawsze swoje przeczyste Słowo,  
niech będzie żyć gotowe, jak głosi nauka Chrystusowa.



***Nejbezpečnější věc vždycky pokání činiti  
a u noh Spasitele leže milosti hledati***

(za: J. A. Komenský, *Kancionál*, red.  
O. Settari, Kalich, Praha 1992, s. 145  
146)<sup>418</sup>

1. Ježíši, slávo nejvyšší,  
studnice vši milosti,  
utočiště těm nejistší,  
kdož se svých děsí zlostí,  
ach viz mne, jak obtížen jsem  
zpáchaných nepravostí jhem,  
kterž mne k zemi tlačí.

2. Na hříšníky zaostřené  
zákona tvého střely  
zvázly ve mně a zraněné  
svědomí mé sevřely;  
nevím rady, kam se díti,  
nevím, sobě co počíti,  
ó smiluj se na de mnou!

3. Smiluj se sám pro své jméno,  
však's pak Spasitel hříšných,  
preč vezmi hříchů břemeno,  
s nímž's sám klesal v mukách svých:  
nedej mi v hříších zoufati,  
pomoz, ať mohu doufati,  
pomoz, můj Pane věrný!

4. Když mi na paměť přichází,  
co sem kdy jakživ páchal,  
hrůza se mi v srdci sází,  
že mne hřích sobě zlákal,  
jehož osídlem jsem jatý,  
pouty jeho tuze spatý,  
co vězeň smrti jistě.

5. Však srdci mému odtucha  
z slova tvého svatého  
pochází vnitř tvého Ducha  
působením samého,  
když se každému slibuje  
milost, kdo sobě libuje  
pokání srdcem vroucím.

6. Já tedy poněvadž cele  
přestati míním zlého,  
proč bych tebe neměl  
směle za Spasitele svého?

***Najbezpieczniej jest zawsze pokutować  
i u stóp Zbawiciela szukać miłosierdzia***

(przekład: Katarzyna Grzesiak)

1. Jezu, chwało najwyższa,  
studnio całej miłości,  
schronienie niezawodne tych,  
którzy lękają się swej nikczemności.  
Ach, wejrzyj na mnie, jak obarczony jestem  
nałożonym na mnie jarzmem mych nieprawości,  
które mnie gnie ku ziemi.

2. Ostre dla grzeszników  
strzały Twego prawa  
uwięzły we mnie  
i zawładnęły moim broczącym sumieniem.  
Nie wiem dokąd iść,  
nie wiem co ze sobą począć.  
O, zmiłuj się nade mną!

3. Zmiłuj się przez wzgląd na Swe Imię,  
wszak jesteś Zbawcą grzeszników,  
zdejmij ze mnie grzechu brzemię,  
z powodu, którego sam pogrzyżyłeś się w swojej  
męce. Nie pozwól mi brnąć w me grzechy,  
pomóż, abym miał nadzieję,  
pomóż, mój wierny Panie!

4. Kiedy wspominam sobie,  
czego się dopuściłem w mym życiu,  
przerażenie przejmuje me serce,  
bo grzech mnie do siebie zwabił,  
w jego siłkach uwiążłem,  
a okowy jego trzymają mnie mocno,  
jak więźnia czekającego pewnej śmierci.

5. Jednak moja odwaga  
pochodzi z Twego Świętego Słowa,  
z wnętrza twojego Ducha,  
przez samo Jego działanie,  
które przyrzeka łaskę każdemu,  
kto sercem gorącym  
w pokucie ma upodobanie.

6. Ja zatem, skoro mam zamiar  
porzucić zło wszelkie,  
dlaczegóż nie miałbym Cię bez lęku  
uważać za swego Zbawiciela?

<sup>418</sup> Pisownia oryginalna

Aj, teď sem v srdce skroušení,  
ó, ať již mám rozhříšení  
co David a Manasse!

7. Před tebou se rozprostírám  
v poníženém srdci svém,  
sám v sobě se těžce svírám,  
avšak doufám v slibu tvém,  
že cožkoli přijde k tobě,  
ty ven nevyvržeš, sobě  
nýbrž zachováš věčně.

8. Nezavržeš ani mne, vím,  
od tváře své milosti,  
tvá řeč jest Amen, jist jsem tím  
a mám již na tom dosti.  
Jen sám přispívej mé mdlobě  
a víru mou utvrď v sobě  
proti všem pokušením.

9. Nastane-li kdy jaký boj  
a v mém svědomí rána,  
sám ranami svými mne hoj,  
buď z smrti v život brána;  
a když pak vyjdou má léta,  
vezmi mne pokojně z světa  
v obor vyvolených svých.

Oto serce mam pełne skruchy,  
niech już dostąpię rozgrzeszenia,  
jak Dawid i Manasses!

7. Przed Tobą padam na twarz  
w pokorze mojego serca,  
zmagam się srodze z samym sobą,  
ale ufam Twojej obietnicy,  
że cokolwiek trafi do Ciebie,  
nie odrzucisz tego precz,  
zaś zachowasz na wieki.

8. Ty też, wiem to, mnie nie odepchniesz  
od oblicza Twojej łaski,  
Twa mowa jest wierna, jestem tego pewien  
i to mi wystarczy.  
Tylko wesprzyj mnie w mej słabości  
i wiarę mą utwierdź w Sobie  
przeciwko wszelkim pokusom.

9. Jeśli dojdzie kiedyś do walki  
a moja dusza zostanie zraniona,  
ulecz mnie sam przez Twe rany,  
bądź bramą ze śmierci do życia wiecznego;  
zaś kiedy mój żywot dobiegnie kresu,  
zabierz mnie cicho ze świata  
do krainy Swych wybranych.

### **Ó Beránku Boží svatý**

(za: J. A. Komenský, *Kancionál*, red.  
O. Settari, Kalich, Praha 1992, s. 113)<sup>419</sup>

Ó Beránku Boží svatý,  
v oběť za hřích světa vzatý,  
zabit's na kříže oltáři  
k smíření nám Boží tváři.

Kterýž's vzal i z nás též na se  
a přeč zanesl viny naše,  
smiluj se nad námi, ó Pane!

### **O święty Baranku Boży**

(przekład: Katarzyna Grzesiak)

O święty Baranku Boży,  
złożony w ofierze za grzechy świata,  
zabity na ołtarzu krzyża,  
aby pojednać nas z obliczem Boga.

Któryś zdjął z nas  
i odrzucił winy nasze,  
zmiłuj się nad nami, o Panie!

(za: *Hymny álbo Piesni Duchowne*  
z *Káncionalá większego przebrane...*,  
Gdańsk, 1628, s. 31)<sup>420</sup>

O Báránku Boży Święty  
Dla naszych grzechow przeklęty  
Niewinnie ná śmierć skazány  
Hániebnie zámordowány

Wszystkieś grzechy światá zgładził  
Lud swój w niebieś posadził  
Zmiłuj się nád námi O Jezu.

---

<sup>419</sup> Pisownia oryginalna.

<sup>420</sup> Pisownia oryginalna.

### ***Vy v Boží jméno pokřtění***

(za: *Evangelický zpěvník*, Synodní rada  
českokobratrská církev evangelická, Praha  
1979, s. 629)

1. Vy v Boží jméno pokřtění  
a všichni znovu zrození  
z vody a z Ducha svatého,  
chvalte mile Boha svého!
2. Za lid svůj si vás vyvolil,  
a proto krví vykoupil,  
abyste jím posvěceni  
měli jistotu spasení.
3. Nekraluj již náš hřích v těle,  
ale milost Spasitele,  
nedbej na to jen, co tvého,  
též však na to, což jiného.
4. Ve jménu Pána Ježíše  
ke chvále Boží číňme vsě  
v čistém Božím milování  
a všem bližním ke vzdělání,
5. aby v nás nebyla prázdna  
milost od Boha přijatá;  
kdo svatý jest, buď světější  
a v spravednostech hojnější.
6. Jinak v království nebeské,  
dí Kristus, žádný nevejde;  
nepomůže říkat „Panie”,  
když ve slovu nezůstane.
7. Slovem tvým moc pravdy Boží  
dej, ať se v nás vždy víc množí;  
přiveď nás dle křtu svědectví  
do nebeského království.

### ***Wy ochrzczeni w imię Boże***

(przekład: Katarzyna Grzesiak)

1. Wy ochrzczeni w imię Boże  
i narodzeni od nowa  
przez wodę i Ducha świętego,  
chwalcie mile Boga swego!
2. Ludem swym was uczynił  
i krwią własną odkupił,  
abyście przez Niego uświęceni  
mieli pewność, żeście zbawieni.
3. Niechaj grzech już ciałem nie włada  
ale Zbawiciela łaskawość,  
nie troszcz się o doczesność  
wszakże postaw nad to wieczność.
3. W imię Pana Jezusa  
czyńmy wszystko na Bożą chwałę  
w szczerym miłowaniu Jego  
i ku nauce bliźniego,
5. aby nie było w nas pustki  
a miłość Boga z Eucharystii;  
łaską Bożą uświęceni  
w prawość hojnie przystrojeni.
6. Do królestwa niebieskiego przecie  
nie ten wejdzie, Chrystus rzecze,  
co w głos „Panie, Panie” woła,  
a ten, co słowa dochowa.
7. Daj słowem Twym siłę prawdy Bożej,  
niech się w nas wciąż więcej mnoży;  
wiedź nas od chrztu świadectwa  
do niebieskiego królestwa.

### ***Láska***

(za: F. Bartoš, L. Janáček, *Kytice*  
z *národních písní moravských*, E. Šolc,  
Telč 1890, s. 1)<sup>421</sup>

1. Ej, lásco, lásco, ty nejsi stálá,  
jako voděnka mezi břehama.

2. Voda uplyne, láska pomine,  
jako lísteček na rozmarýně.

### ***Ma miła***

(przekład: Katarzyna Grzesiak)

1. Ma miła kusi, ma miła zwodzi,  
igra z miłością jak błysk na wodzie.

2. Woda odpłynie, miłość też minie,  
zwiędnie jak listek na rozmarynie.

---

<sup>421</sup> Pisownia oryginalna.