

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2022

Ondřej Kunovský

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

DIRIGOVÁNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ANALÝZA A SROVNÁNÍ INTERPRETACÍ SUITY
„JARO“ J. B. FOERSTERA**

Ondřej Kunovský

Vedoucí práce: doc. Tomáš Koutník

Oponent práce: prof. Leoš Svárovský

Datum obhajoby: 10.6.2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

CONDUCTING

BACHELOR'S THESIS

**ANALYSIS AND COMPARASION OF
INTERPRETATIONS OF SUITE
„SPRING“ BY J. B. FOERSTER**

Ondřej Kunovský

Thesis Supervisor: doc. Tomáš Koutník

Thesis Opponent: prof. Leoš Svárovský

Date of thesis defense: 10.6.2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**ANALÝZA A SROVNÁNÍ^a INTERPRETACÍ SUITY
„JARO“ J. B. FOERSTERA**

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Bakalářská práce „ANALÝZA A SROVNÁNÍ INTERPRETACÍ SUITY „JARO“ J. B. FOERSTERA“ je členěna do dvou částí. V první části nalezne stručný životopis skladatele Josefa Bohuslava Foerstera včetně zevrubné genealogické linie jeho kantorských předků. Druhá část práce obsahuje samotnou analýzu a srovnání nahrávek suity Jaro op. 84., a to jak v autorově vlastní interpretaci, tak v interpretaci tří pedagogů Akademie Múzických Umění v Praze. Autor si v práci neklade za cíl nahrávky recenzovat, nýbrž objektivně srovnat výrazné rozdílnosti anebo naopak výrazné shody a pokusit se vysvětlit a obhájit vlastní pojetí partitury včetně sebereflexe a identifikace nezdařených míst. Práce může posloužit budoucím interpretům dané skladby při analýze a řešení nejasností v partituře.

Klíčová slova: Foerster, Suita, „Jaro“, op. 84, analýza, interpretace, Koutník, Svárovský, Farkač

Abstract

Bachelor thesis „ANALYSIS AND COMPARASION OF INTERPRETATIONS OF SUITE „SPRING“ BY J. B. FOERSTER“ is divided into two parts. In the first part the reader will find a brief biography of the composer Josef Bohuslav Foerster, including a detailed genealogical line of his ancestors - teachers. The second part of the work contains the analysis and comparison of the recordings of the suite Spring op. 84., both in the author's own interpretation and in the interpretation of three teachers of the Academy of Performing Arts in Prague. The author does not aim to review the recordings but to objectively compare significant differences or, conversely, significant similarities and to explain and defend his own conception of the score, including self-reflection and identification of failed parts. The thesis can be used by future performers of the composition in analysing and resolving ambiguities in the score.

Key words: Foerster, Suita, „Jaro“, op. 84, analýza, interpretace, Koutník, Svárovský, Farkač

Poděkování

Autor práce by rád poděkoval doc. Tomáši Koutníkovi za pomoc a cenné rady jak při studiu analyzované partitury, tak při psaní samotné bakalářské práce a za její průběžnou korekturu.

OBSAH

OBSAH	8
SEZNAM PŘÍLOH	9
SEZNAM MOŽNÝCH POUŽITÝCH ZKRATEK	10
ÚVOD	11
1. STRUČNÝ ŽIVOTOPIS JOSEFA BOHUSLAVA FOERSTERA	13
1.1. KANTORSKÁ TRADICE RODINY	14
1.2. DĚTSTVÍ, MLÁDÍ A LÉTA STUDIÍ	19
1.3. RANÁ TVORBA	22
1.4. ZAHRANIČNÍ PŮSOBENÍ	26
1.4.1. HAMBURG	26
1.4.2. VÍDEŇ	29
1.5. ZPĚT VE VLASTI	31
2. ANALÝZA A SROVNÁNÍ INTERPRETACÍ SUITY „JARO“ OP. 84	34
2.1. 1. VĚTA: ANDANTE TRANQUILLO – ALLEGRO VIVO	36
2.2. 2. VĚTA: ALLEGRETTO – ALLEGRO MA NON TROPPO	42
2.3. 3. VĚTA: ALLEGRO GIUSTO – VIVACE	48
2.4. 4. VĚTA: ALLEGRO MA NON TANTO – ALLEGRO GIUSTO	56
ZÁVĚR	62
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	64
PŘÍLOHY	65

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č.1 – grafické zpracování Foersterova rodu

SEZNAM MOŽNÝCH POUŽITÝCH ZKRATEK

B. – Bohuslav

doc. – docent

J. – Josef

prof. - profesor

vcl – violoncello

vln – housle

Dále autor v práci užívá obecně používané české zkratky (např., apod., atd., atp., mj...) a obecné dynamické zkratky italského názvosloví (p, f, sf...).

ÚVOD

Autor práce na svém bakalářském koncertu provedl s Pražskou komorní filharmonií (mj.) Lyrickou suitu „Jaro“ op. 84 Josefa Bohuslava Foesterera. Stejnou skladbu nahráli rovněž tři pedagogové katedry dirigování Akademie Múzických Umění v Praze. S Plzeňskou filharmonií tuto skladbu natočil doc. Tomáš Koutník, prof. Leoš Svárovský pak se Symfonickým orchestrem českého rozhlasu a doc. Hynek Farkač s Jihočeskou filharmonií.

Vzhledem k výrazové pestrosti, polyfonním strukturám a celkové výstavbě a charakteru skladby autor považuje za vhodné pojmut první část práce jako stručný životopis Josefa Bohuslava Foesterera včetně alespoň okrajového shrnutí tradice jeho kantorských předků cca čtyři generace nazpět. Zde autor vychází z několika především knižních zdrojů, zejména ze stručné Foersterovy biografie od Františka Paly, v menší míře pak z poměrně rozsáhlého, avšak již v období první světové války končícího Foersterova životopisu skladatelova hlavního životopisce Zdeňka Nejedlého. Zdrojem informací o životě a tvorbě Josefa Bohuslava Foersterera jsou rovněž různé biografie Gustava Mahlera, kterému byl Foerster blízkým přítelem a kolegou a které samy čerpají z Foersterových pamětí, zejména z jeho vícedílného spisu *Poutník*.

Za středobod své bakalářské práce si autor zvolil formální analýzu výše zmíněné Suity a srovnání všech čtyř dostupných interpretací mezi sebou, o čemž pojednává část druhá. Partitura, kterou měl autor k dispozici, obsahuje řadu nedůsledností, které interpreta nutí k vlastnímu pojetí, případně i k nutné korektuře některých míst. Rovněž nejsou v partituře uvedeny žádné metronomické údaje, díky čemuž se tempová pojetí jednotlivých nahrávek značně liší.

Cílem autora je ve druhé části práce:

- 1) stručný formální rozbor
- 2) označení nutných retuší v partituře
- 3) objektivní porovnání zásadních rozdílností, ale i styčných ploch všech nahrávek
- 4) ve vlastní nahrávce identifikace nezdařených míst a analýza důvodu, proč se nepovedla a nalezení ponaučení pro další interpretace, a to jak přímo analyzované skladby, tak jakékoliv jiné hudby celkově

Celkovým cílem práce je popis okolností (a to několik generací nazpět sahajících), prostředí a celkově doby, ve které suita Jaro vznikla a na základě znalosti těchto faktů objasnění autorovy interpretační úvahy při studiu partitury a zpětné zhodnocení vlastní nahrávky jejím postavením do kontrapozice vůči třem dalším nahrávkám mnohem zkušenějších dirigentů.

1. STRUČNÝ ŽIVOTOPIS JOSEFA BOHUSLAVA FOERSTERA

V první kapitole práce se autor věnuje životopisu Josefa Bohuslava Foerster, a to včetně stručného představení jeho předků čtyři generace nazpět. Znalost skladatelových životních osudů a alespoň okrajový vhled do psychologie osobnosti považuje autor za nedílnou součást správného uchopení partitury při jejím studiu. Foerster na sebe nechal působit mnohé, často protichůdné vlivy, které se autor v první kapitole práce snaží stručně objasnit.

Pro lepší orientaci ve Foersterově genealogii autor přikládá grafický rodokmen, viz přílohy.

1.1. KANTORSKÁ TRADICE RODINY

Tomáš Förster (1744 – 1817) – prapraděd

První, koho snad lze v genealogii hudebnického rodu Foersterů vypátrat, je prapraděd Josefa Bohuslava Tomáš Förster. Jeho hudební vzdělání nebylo příliš veliké. Rodáku z Českobrodsko se dostalo prvotní hudební průpravy na škole v Úvalech. Posléze absolvoval pouze patnáctidenní učitelský kurz, díky němuž získal místo podučitele v Nehvizdech. (Zde se prameny mírně rozcházejí v dataci – Zdeněk Nejedlý uvádí, že tomu bylo po roce 1780¹, František Pala počátek jeho přibližně sedmadvacetileté kantorské dráhy datuje již o čtyři léta dříve, do roku 1776²). Oženil se s dívkou Barborou, se kterou měl několik dětí. Matriky ve Velkých Nehvizdech, kde rodina žila, jsou ale na bližší informace o nich značně skoupé. O osobnosti Tomáše Förstra toho příliš mnoho nevíme, nejrozsáhlejším zdrojem informací jsou dopisy jeho vnuka Josefa (děd Josefa Bohuslava).

Ignác Förster (1771 – 1827) – praděd

O pradědu Josefa Bohuslava již máme poměrně bližší informace. Narodil se v Úvalech, a jelikož jeho otec Tomáš vyučoval na škole ve Velkých Nehvizdech, získal zde Ignác kantorské vzdělání. Roku 1792 absolvoval v Praze půlroční preparandum (učitelskou přípravku). Přestože neovládal dobře němčinu (o čemž svědčí poznámka ředitele A. Pařízka na jeho absolventském vysvědčení „*N. B. Er kann nicht deutsch.*“)³, získal Ignác místo podučitele v Sojovicích (okolí Brandýsa), po čase se stal dokonce učitelem místní školy v Mladé (kraj mladoboleslavský), posléze se pak přestěhoval do Dětenic, kde působil na farní škole. Převzal zde místo po kantorském rodu Ulrychových, kteří zde kantořinu vykonávali do roku 1810, kdy museli z Dětenic odejít kvůli výtržnostem. František Pala doslova uvádí: *(...) opíjeli se a všude vyvolávali pusté výtržnosti. (...) Mladší Ulrych počal dokonce při bohoslužbách provokovat hrou a zpěvem odrhovaček (...).*⁴ Životní osudy Ignáce Förstra nebyly šťastné. Se ženou Františkou (roz. Novákovou) měli tři děti, Amálii, Josefa a Antonína. O ženu

¹ NEJEDLÝ, Zdeněk, 1910, *Josef Bohuslav Foerster*. Praha: Mojmír Urbánek, s. 4.

² PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 4.

³ Tamtéž, s. 4.

⁴ Tamtéž, s. 3.

Františku ale Ignác záhy přišel. Se svou druhou ženou Barborou, dcerou z nedalekého mlýna, měli dalších pět dětí. Takto početnou rodinu bylo nejenom problémem uživit, ale ani stav jejich ubikace nebyl kvůli své nedostačující velikosti a nebezpečí zborcení vyhovující. Konečně pak, po dlouhém nátlaku, Dětenice roku 1826 dokončili výstavbu nové školy, kam Ignác se svou rodinou přesídlil a začal zde vyučovat. Ovšem i přes zdánlivé zlepšení situace byl již v tuto dobu na konci sil a po pouhých několika měsících na škole Ignác zemřel, a to přímo na Štědrý den.

Josef Förster (1804 – 1892) – děd

Prvním z rodu Förstrů, kterého lze považovat za skutečně zdatného hudebníka, je druhý syn Ignáce a Františky, vnuk Tomáše a Barbory Josef (u jeho otce a děda můžeme, co se týče hudebního vzdělání, mluvit spíše o obligátní součásti kantorského řemesla, nikoliv o skutečném praktickém i teoretickém hudebním umění, které by stálo za hlubší pozornost). Naproti tomu Josef nejen že již v útlém věku tíhl ke hře na mnohé instrumenty, z nichž nejbližší mu bylo violoncello, ale během studií němčiny v Liberci si osvojil hru na varhany (pod vedením regenschoriho Volka, u něhož byl ubytován)⁵ a rovněž se vzdělával v hudební teorii. I v oblasti celkového vzdělání dosáhl Josef dále než jeho předci. Vystudoval nižší gymnázium a roční preparandum v Praze. Mimo hudbu mu bylo blízké i ostatní kulturní dění, zejména básnictví. V Mladé Boleslavi, kde obdržel své první podučitelské místo, činil se coby varhaník, zpěvák a violoncellista lokálního Škrlova kvarteta⁶. Není proto divu, že si zde vydobyl značného uznání a místními byl oblíben.

V této době zůstala Josefova nevlastní matka Barbora sama s pěti dětmi, a tak Josef přijal apel barona Wessenberga a počal vykonávat nejprve úlohu podučitele, později učitele a správce na škole v Osenicích. Nevlastní matce, která se s dětmi vrátila do mlýna, pomohl Josef dosáhnout vdovské penze. Zakrátko se oženil se zpěvačkou místního kůru, mladou Annou Kocverovou, se kterou měl devět dětí – Amálii, Josefa, Antonína, Gustava a Aloise a čtyři další děti, které se nedožily dospělosti. Ovšem i Josefa stihl podobný osud jako jeho otce Ignáce a žena Anna v mladém věku zemřela. Poté se Josef oženil s vdovou, klášterní

⁵ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 4.

⁶ Tamtéž, s. 5.

kuchařkou Johanou Pokornou (roz. Rahlovou). Z tohoto manželství vzešel syn Karel.

Josef Förster proslul široko po kraji nejen jako hudebník a kantor, ale rovněž jako autor mnohých veršů, složených zejména na obranu náročného kantorského řemesla. I Jan Neruda parodoval ve výčtech (pochopitelně až úsměvně nesmyslných), co všechno musí takový kantor ovládat. Josefovy verše obhajují kantořinu nikoliv coby řemeslo určené k obživě, nýbrž jako vyšší poslání.

Co se Josefovy hudební činnosti týče, působil výhradně ve dvou oblastech – hudbě chrámové a hudbě „rodinné“, kterou bychom snad dnes nazvali a zahrnuli do oblasti hudby „komorní“ – hudby určené pro domácí provozování a komponované k určitým rodinným událostem.

Za zmínku jistě stojí, že všechny Josefovy děti se plně a na úrovni věnovaly hudbě. Dcera Amálie byla zpěvačkou a varhanicí, synové Gustav a Alois se taktéž věnovali varhanickému a učitelskému řemeslu, Antonín, žák samotného Bedřicha Smetany, proslul ve slovinské Lublani, stal se autorem první slovinské opery *Gorenskij slavček*⁷. Syny Josefa a již zmiňovaného Antonína lze dozajista považovat za skladatele nadprůměrné.

Na osenické škole byla roku 1930 odhalena pamětní deska Josefa Förstra – děda Josefa Bohuslava, který byl na ceremonii osobně přítomen.

Josef Förster (1833 – 1907) – otec

I přes původní záměr být učitelem stejně jako jeho otec se Josef Förster, otec Josefa Bohuslava, nakonec stal profesionálním hudebníkem. Studoval sice svépomocné pedagogium, zároveň si však rozšiřoval vzdělání studiem na varhanické škole. Tu absolvoval v devatenácti letech s velkým úspěchem, načež bylo vyhověno jeho přání vykonávat povolání hudebníka. Ihned po zdárném absolutoriu přijal místo varhaníka ve vyšebrodském cisterciáckém klášteře. Po pětiletém působení se vrátil do Prahy (1857), kde mu F. K. Pitsch nabídl pozici učitele na varhanické škole. Po Pitschově smrti však došlo k rozkmitření s novým ředitelem J. Krejčím, Josef místo opustil a jeho hudební dráha pak vedla přes

⁷ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 7.

kůry pražských kostelů. Nejdříve působil jako varhaník u sv. Vojtěcha, posléze u sv. Mikuláše na Malé Straně. Coby ředitel chrámové hudby pracoval v kostele u sv. Trojice, nato pak u sv. Vojtěcha (od roku 1866). Mezi léty 1887 – 1903 zastával funkci kapelníka u sv. Víta.⁸

Josef Förster byl rovněž jedním z reformátorů církevní hudby, jež se vymezovala proti nadměrnému užívání instrumentů, které lidské hlasy spíše přehlušovaly, než by jim pomáhaly.⁹

Otec Josefa Bohuslava se aktivně zapojil do „bojů o Smetanu“, kterému kvůli neustávajícím nařčením z wagneriánství hrozilo, že přijde o pozici kapelníka v Prozatímním divadle. Podpis Josefa Förstra stojí na *Provolání českých pokrokových skladatelů ve prospěch Smetanův*¹⁰ vedle podpisů Bendla a Dvořáka.

Josef Förster zdědil po svém otci kromě hudebního nadání i zatvrzelou a přísnou povahu, kvůli které se mezi ním a synem Josefem Bohuslavem nikdy nerozvinul hlubší cit. Kdo však byl Josefu Bohuslavovi citově jedním z nejbližších, byla jeho matka Marie.

Marie Försterová, roz. Hladíková (1838 – 1878) – matka

Matka Josefa Bohuslava byla vychována bezdětným pražským řezníkem Karlem Zunou (kterého Josef Bohuslav vypodobňuje ve svém díle *Poutník*), jelikož její vlastní otec měl již sedm dětí a další by již neužil. K. Zuna Marii vychoval jako vlastní, dopřál jí vychování i vzdělání, včetně hudebního. Právě toho se jí dostalo pod vedením varhaníka u sv. Mikuláše Josefa Förstra, za kterého se provdala. Téhož roku, přesněji 30. prosince 1859, se jim narodil syn Josef Bohuslav. Dalšími dětmi byly Marie (1863), Anna (1864), Viktor (1867) a Božena (1874).

Početná rodina byla pro Marii velkou zátěží. Celý život byla nucena dít a starat se o domácnost, není tedy divu, že ve svých bezmála čtyřiceti letech, v době, kdy bylo Josefu Bohuslavovi osmnáct, zemřela.

⁸ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 7.

⁹ FIKRLE, Rudolf, 1946, *Obrázky z dějin hudby*, II. vyd. Praha: L. Nerad, s. 50.

¹⁰ Tamtéž, s. 9.

Již zmíněný hluboký cit k matce se odráží v mnohém z Foerstrova díla, a to nejen hudebním. Ve svém spisu *Poutník* končí jednu z kapitol slovy: „*Osiřeli jsme. Svět se změnil. Stalo se něco nepochopitelného: zemřela láska.*“¹¹

Nutno podotknout, že Josefem Förstrem, otcem Josefa Bohuslava, končí po generace děděné jméno *Förster*, tedy s německou přehláskou nad písmenem „O“. Sám Josef Bohuslav ji sice také v rodném listě ještě měl, nicméně od svých asi dvaceti let se striktně podepisoval jako *Foerster*. František Pala uvádí, že tomu bylo snad z důvodu estetického, snad jej k tomu inspirovala podoba jména *Goethe*.¹²

¹¹ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 9.

¹² Tamtéž, s. 10.

1.2. DĚTSTVÍ, MLÁDÍ A LÉTA STUDIÍ

Konečně se v rodové genealogii rodu Förstrů dostáváme k Josefu Bohuslavovi (v jehož rodném listě stojí jméno Josef Kašpar František Förster, které sám jeho nositel zjednodušil na Josef Bohuslav Foester).

Snad již v útlém dětství na Josefa Bohuslava zapůsobila slova Bedřicha Smetany, která vyslechl, když byl osobně přítomen pokládání a poklepání základního kamene Národního divadla: „*V hudbě život Čechů!*“¹³

Díky jeho hudebně činnému otci a intelektuálně založené matce se Josefu Bohuslavovi dostalo všeobecného i hudebního vzdělání, byť otec Josef nebyl synově profesionální hudební dráze příliš nakloněn. Okolní vlivy období pádu Bachova absolutismu a následné vzepětí národně kulturního dění v českých zemích ale skladatele už v raném věku ponoukaly k zájmu o hudbu. Rok po zhlédnutí oné ceremonie k založení Národního divadla jej otec poslal učit se do klavírního ústavu.¹⁴ Tři roky na to jej ale otec počal učit sám a rovněž se mu dostávalo hodin hry na violoncello od jeho děda Josefa, za kterým dojížděl do Osenic. Učitelem varhan se mu stal Josef Cainer¹⁵.

Stejně jako pro jeho otce i děda je pro Foerstera příznačná oblast hudby duchovní, a to do takové míry, že sakrálnost a religiozita je prostoupena i jeho tvorbou světskou. Otcem byl veden ke zbožnosti a nutnost vykonávat činnosti související s liturgickým rokem, nejen hudební, byla v rodině samozřejmostí. Ve věku jedenácti let zpíval alt v chrámovém sboru otce a tiché prostředí kostela na něj určitě zapůsobilo. Foerstrova religiozita díla není však přímočaře nábožná, ba dokonce liturgicky užitná, odráží se v ní spíše víra v boží lásku a v její řád. Foerstrova záliba ve třídobých metrech by tak mohla být zakořeněna právě v křesťanské, přesněji katolické symbolice – nejsvětější trojici.

¹³ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 10.

¹⁴ Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Bohuslav_Foerster [citováno dne 26.1.2022]

¹⁵ Josef Jan Baptist Cainer (1837 – 1917), český varhaník a skladatel, žák Karla Bendla. Jeho dílo obsahuje skladby výhradně duchovní, hudební řeč je však romantická a nespázaná církevními tradicemi. [pozn. autora]

Byť rodák z Prahy, nacházel Foerster během dětství značnou inspiraci právě na venkově (u děda v Osenicích a u strýce Antonína v Malém Rohozci)¹⁶. V rovnováze mezi pražským, tedy městským životem a dojmy z venkova, kde vnímal pracovitost a lopotný život prostých lidí, nachází snad ještě nevědomky mladý Foerster jistý universalismus, který se projeví v jeho pozdějším díle. Celkově byl jeho kulturní zájem v této fázi života značně široký. Během studií malostranského nižšího reálného gymnázia se projevoval i jako básník a vlastní mu bylo zejména organizování nejrůznějších představení, jež hudebně doprovázel (odtud snad jeho cit pro jevištní útvary, který se později zúročí ve skladatelově operní tvorbě). Poté nastoupil na Wenzigovu vyšší reálku do Ječné ulice (1875), kterou zakončil maturitou (1878)¹⁷, po níž na přání otce, který z praktických důvodů bránil synově hudební dráze, nastoupil coby student chemie na německou techniku.

Během studií vyšší reálky zasáhly do života mladého, všestranně umělecky nadaného Josefa Bohuslava Foerstera dvě zásadní a zlomové události. Jednou z nich byla smrt jeho matky (viz předchozí kapitola), která Josefa Bohuslava zastihla právě v maturitním ročníku a dozajista ovlivnila Foerstrovu zejména ranou tvorbu, a to nejen hudební, ale i literární (viz román *Poutník*). Dalším bodem zlomu (byť chronologicky předcházejícím) a událostí určující pozdější skladatelovo životní směřování bylo zhlédnutí premiéry Smetanovy Hubičky (1876). Tento podnět (a řada dalších představení Smetanových oper – *Tajemství* 1778, *Libuše* 1781, *Čertova stěna* 1882)¹⁸ ovlivnil mladého Foerstera a jeho hudební řeč nese známky Smetany po celý Foersterův další život. Není tedy divu, že je Foerster považován za jednoho z českých skladatelů pokračujících ve smetanovské linii.¹⁹

Okouzlení Smetanou Foerstera definitivně přimělo k rozhodnutí plně zasvětit svůj život hudbě. Když otec Josef nakonec ustoupil a uznal synovu vášeň a nadání pro hudební řemeslo, nastoupil Foerster po roce studií německé techniky, věrný rodinné tradici na varhanickou školu (1879). Zde se jeho pedagogem stal tamní

¹⁶ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 12.

¹⁷ Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Bohuslav_Foerster [citováno dne 26.1.2022]

¹⁸ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 11.

¹⁹ Možná odsud pramení zájem Zdeňka Nejedlého o osobnost Josefa Bohuslava Foerstera, který vždy protěžoval Smetanu a smetanovskou linii na úkor linie dvořákovské. [pozn. autora]

ředitel F. Z. Skuherský²⁰, který měl skladatele ve velké oblibě a cenil jeho talent. Ve stopách otce pokračoval i po absolvování (1882), a sice stal se varhaníkem u sv. Vojtěcha, posléze povýšil na ředitele chrámové hudby v kostele u Panny Marie Sněžné. K tomu rovněž vyučoval zpěvu na reálce na Malé Straně a dával soukromé hodiny.

Brzy na to se ovšem Foerster počal zaměřovat na jiné odvětví hudebního řemesla – na kompozici. Z této doby pocházejí první skladebné pokusy. Za všechny jmenujme orchestrální suitu *V horách* (op. 7), *Klavírní trio* (op. 8, memorované E. H. Griegovi), *Houslovou sonátu* (op. 10), *Hymnus andělů* (op. 13), *Tři smíšené sbory* (op. 16) (text od J. V. Sládka, k jehož tvorbě Foerster přilnul během nižšího gymnázia a zájem o tohoto básníka trval celý jeho život), památce P. I. Čajkovského věnovaný *Smyčcový kvartet* (op. 15) a melodram na text Jaroslava Vrchlického *Tři jezdci*²¹.

²⁰ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 14.

²¹ Dostupné z:

https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_print&tmpl=component&id=6881 [citováno dne 26.1.2022]

1.3. RANÁ TVORBA

V předchozí kapitole uvádíme některé z vlivů na Foerstrovu tvorbu. Ať už to byla náhlá smrt matky, která mladého skladatele zastihla v době nejvýraznějšího formování osobnosti a stěžejních rozhodnutí, kam se bude jeho život kariéerně ubírat, tak seznámení se s dílem a osobností (a to i v rovině osobní) Bedřicha Smetany. Je však zapotřebí uvést i silný vliv literatury na formujícího se velkého dramatika. Mladý Foerster nacházel zálibu v již zmíněném J. V. Sládkovi, k jehož veršům po celý život sahal coby k textovému materiálu vhodnému pro zhudebnění, dále pak v Hálkovi či Jungmanových překladech. Ze zahraničních autorů uveďme za všechny V. Huga nebo A. Daudeta, kterému Foerster dedikoval svou suitu *V horách*. Snad smrt matky a později i sestry, snad duchovnem prostoupené dny trávené v církevních prostorách nebo zkrátka vrozená letora měly za příčinu značnou a po celý život trvající melancholičnost. Útěchu tak nacházel nejen v hudbě, ale čím více se mu samotná hudba stávala živobytím, tím více tíhl k literatuře, jejíž melancholické stránky (Puškin, Slowacki atp.) přetavoval ve svůj hudební jazyk.

Značnou krizí věku zrání byl i konflikt mezi duchovní (varhanní) tradicí rodiny, která dle tradic církve musela být notně konzervativní, a progresivním duchem smetanovským, jenž v tu dobu silně působil na mladou generaci. Foerstrův životopisec Zdeněk Nejedlý polemizuje nad Foersterovou možností vydat se cestou některého ze tří největších českých mistrů oné doby. Cestou Smetanovou se nemohl vydat, jelikož Smetana přervává tradici, nevychází z jemu předcházející kontinuity české hudby, staví od základu nový hudební svět. Oproti tomu Foerster, jak již víme, vyrůstá v prostředí silně tradicionalistickém. Antonín Dvořák by se mohl stát jeho pomyslným mentorem, ovšem vyvstává zde rozpor mezi Dvořákovou lidovou, srdcem venkovskou a Foerstrovou intelektuální, až aristokratickou povahou. Zdeněk Fibich, jak uvádí Nejedlý, překypoval hudebními myšlenkami a potřebou je prostě sdělovat, kdežto u Foerstera je to zcela opačně – přetlak a tíha melancholických nálad hledají ve Foerstroví hudební tvar a podobu.²²

²² NEJEDLÝ, Zdeněk, 1910, *Josef Bohuslav Foerster*. Praha: Mojmir Urbánek, s. 21 – 24.

Dílo Josefa Bohuslava Foerстера je příznačné svou kontrapunktickou prokomponovaností. Ta pramení z jeho studií díla Bachova, který, stejně jako Foerster sám, dovedl kantorskou tradici k nejvyššímu možnému vrcholu. Beethoven, který udal tempo celému století, na Foerстера samozřejmě působil rovněž, nebylo v té době skladatele a snad ani filosofa, který by se s jeho dílem nemusel jakýmkoliv způsobem vypořádat. Nicméně Beethovenova „gigantičnost“ jeho děl není Foerstrově záměrnosti příliš vlastní. Zato skladatelé obdobného melancholického ladění, raní romantici jako byl Schumann či Chopin, měli na Foerстера značný dopad. Tito skladatelé k němu promlouvali jaksi nepřímou, a to skrze dílo E. H. Griega. Nejedlý se ve svých publikacích dívá na Griega velmi pejorativně, nicméně Foersterův obdiv k němu připouští.²³ Dedikace *Klavírního tria* Griegovi je toho důkazem.

Lyričnost díla Josefa Bohuslava Foerстера je typická zejména v jeho díle klavírním. Sám se stal výtečným klavíristou vyhledávaným zejména v oblasti interpretace lyričtějšího klavírního repertoáru. Hned jeho první skladba, op. 1, *Notturmo* pro klavír (1881) tyto znaky nese. Nejedlý o něm píše:

„Jednoduchý hlavní motiv (Andante sostenuto) vystřídán rozmarnějším motivem střední části (Allegretto), načež se vrací první část. Prostá třídílná písňová forma dodává skladbě ještě větší jednoduchosti. (...) Notturmo je skládáno na motto z Kupce Benátského, jež je také zcela obecné (...).“²⁴

Z nejranějších, tedy *Notturmo* předcházejících skladeb datovaných do období okolo roku 1877 a před něj, bychom zařadili melodram na text J. V. Sládka a *První píseň*. Skladby z této rané fáze tvorby však ještě nenesou opusová čísla.

Opusovými čísly opatřoval Foerster své skladby dle data vydání, nikoliv vzniku. Nemají pro nás tedy, co se týče chronologické představy a formování skladatelova jazyka, přílišnou vypovídající hodnotu.

Následovaly další skladby (některé již zmíněné v minulé kapitole).

První orchestrální skladbou byla *Suita g-moll*, dnes známá coby *suita V horách*. V roce vzniku, tedy 1884, měla celkem tři věty (Preludium – Intermezzo –

²³ NEJEDLÝ, Zdeněk, 1910, *Josef Bohuslav Foerster*. Praha: Mojmir Urbánek, s. 26.

²⁴ Tamtéž, s. 27.

Notturmo). Nedlouho po prvním provedení na konzervatoři zasáhl Foerster do partitury odebráním intermezza, které nahradil menuetem a přidal čtvrtou, finálovou větu. Ani to však nebyl konec vývoje skladby. O. Nedbal, který suitu zařadil na svůj vídeňský koncert, si vyžádal nahrazení menuetu odlehčenější větou, a tak Foerster opět do suity zařadil původní intermezzo. Finálová věta zůstala a dnešní podoba skladby je tedy čtyřvětá. Jak bylo tehdy zvykem v rámci obrozeneckých pohnutek i značné váhy hudby programní, dostaly své programní názvy i jednotlivé věty. Celkově vzniklo tedy ovšem vět pět, které jsou, a to i přes jejich značné přeřazování a „přeskládání“ až k finální podobě suity, charakterově úzce provázané. Vzájemnou souvislost mezi větami a jejich separovanou nesoběstačností lze tedy vysledovat již v takto rané tvorbě. Tímto fenoménem provázání vět se budeme podrobněji zabývat v kapitole věnující se rozboru lyrické suity *Jaro*, op. 84.

Dalším důležitým posunem ve Foerstrově kariéře byla nabídka postu hudebního referenta v Národních listech. V této pozici byl přímo vprostřed dění operního i koncertního, jeho kritiky byly umírněné a šly vždy k jádru věci. Vytrvale, podobě jako jeho otec, pokračoval ve věci hájení Bedřicha Smetany. Do tohoto období spadá řada zejména klavírních skladeb a písní. Sblížení se s operním prostředím a zformování literární estetiky české hudební kritiky²⁵ vydalo plod v podobě skladatelovy první opery *Debora* (op. 41), která je doposud uváděna.

Roku 1890, tedy stejného roku, kdy dokončil operu *Debora*, zasáhla do skladatelova života opět smrt. Tentokrát si přišla pro teprve sedmadvacetiletou Foersterovu sestru Marii. Ve Foerstrově se opět vzbudila stará melancholie stejně jako vžitá tradice duchovně založené rodiny a o rok později vzniká op. 56 – *Stabat Mater*. Dílo je prostoupeno neustálou polyfonní prací a obsahuje pro Foersterovu národu plno tolik typických snad až metafyzických sdělení a polemik nad „*životem prostírajícím se mocí divotvorné lásky i za údolí stínů smrti.*“²⁶

Této tragické události však předcházela roku 1877 věc pozitivní, a sice sňatek se sopranistkou, sólistkou Národního divadla Bertou Lautererovou. Vyhledávaná pražská pěvkyně byla v angažmá od roku 1887. O rok později nadchla svou

²⁵ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 14.

²⁶ Tamtéž, s. 15.

Tatánou i samotného Čajkovského.²⁷ Následný úspěch Národního divadla ve Vídni otevřel mladodramatické sopranistce dveře do světa, což, jak se později ukázalo, mělo na následující dvě a půl dekády Foersterova života značný vliv. Podzim roku 1893 přinesl Bertino převratné rozhodnutí nepokračovat v angažmá v Národním divadle, které i tak odmítalo plnit její podmínky, a přijmout namísto toho angažmá v německém Hamburku. Foerster se loučil s Prahou velice těžce. Své místo v Národních listech nabídl tehdy mladému Vítězslavu Novákovi.

Již první zájezd do Hamburku, původně zamýšlený jako pokusný, ale přinesl Foersterovi jistou naději na uplatnění se v tamním kulturním dění, zejména díky navázání kontaktu s kapelníkem Měšťanského hamburského divadla, kterým nebyl nikdo nevýznamnější než Gustav Mahler.²⁸

²⁷ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 15.

²⁸ Tamtéž, s. 16.

1.4. ZAHRANIČNÍ PŮSOBENÍ

1.4.1. HAMBURG

V listopadu roku 1893 přesídlil tedy Josef Bohuslav Foerster do severoněmeckého přístavního města Hamburk, kde jeho žena, sopranistka Berta Lautererová nastoupila od prvního září do divadelního angažmá. Neodešel sem s prázdnými rukama, po první dekádě tvůrčího rozmachu, tedy letech osmdesátých, byl Foerster již svébytný skladatel, interpret i pedagog, který měl hamburské veřejnosti co nabídnout. Krátce před odjezdem dokončil skladatel svou *Druhou symfonií*, z části tesknou (snad kvůli stále doznívajícím bolestem ze ztráty sestry, snad kvůli loučení se s vlastí na neurčitou dobu), ale zároveň vzletnou a otevírající dveře novým obzorům.

Foersterových nadstandartních schopností se záhy povšiml již v minulé kapitole zmíněný Gustav Mahler, první kapelník zdejšího divadla, který zde působil teprve dva roky (od roku 1891). Nicméně i za tak krátkou dobu si zde osobitý dirigent vybudoval kruh přátel a obdivovatelů a stal se dominantní osobností hamburské hudební scény. Tohoto faktu si byl v Hamburku novopečený český skladatel Foerster dobře vědom a s Mahlerem navázal styky. Záhy mezi oběma hudebníky vzniklo pevné přátelství inspirující nejen Foerstera, ale přínosné pro obě strany, nejen po stránce hudební. Pro Foerstera byl Mahler strhující osobností, která jej inspirovala svými až metafyzickými přístupy ke kompozici, Mahler se naopak svěřoval Foersterovi coby věrohodnému důvěrníkovi s novými partiturami a tvůrčími pochybami. Mahler Foerstera doporučoval coby pedagoga a zařazoval jeho skladby na koncerty. Roku 1896 dokonce dvakrát provedl jeho *Třetí symfonií* (op. 36). Na koncertech komorní hudby prováděla Berta za klavírního průvodu svého manžela nově vzniklé písně.

Zanedlouho byl tedy Foerster v Hamburku etablován coby pozoruhodný skladatel zasluhující si širší pozornosti, následkem čehož měl otevřené dveře k pedagogické činnosti na místní Bernuthově konzervatoři, kde se ujal místa

pedagoga klavíru. Zároveň se stal hudebním referentem *Hamburger Freie Presse*, posléze pak *Hamburger Zeitung*, dále pak pracoval pro *Hamburger Nachrichten*.²⁹

Z důležitých děl vytvořených během hamburského pobytu jmenujme již zmíněnou *Třetí symfonii*, *Druhé klavírní trio* (op. 38), *Druhý smyčcový kvartet* (op. 39), symfonickou báseň *Mé mládí* (op. 44), skladbu podobného ražení jako Smetanův kvartet *Z mého života*, suitu *Cyrano de Bergerac* (op. 55), *Snění* (op. 47), jednu ze skladeb věnovaných manželům Koehnovým³⁰, se kterými Foersterovi navázali během pobytu blízké přátelství a *Tragickou ouverturu* (op. 58)³¹, která se stala studií k dalšímu rozsáhlému jevištnímu útvaru – opeře *Eva* (op. 50).

Snad žádná jiná opera se nehlásí tolik ke Smetanovi jako právě *Eva*. Můžeme s bezpečím říci, že se jedná skutečně o smetanovskou operu. Libreto si autor napsal sám podle dramatu G. Preissově *Gazdina roba*. Během hamburské éry Foerstera zaujala rovněž Shakespearova komedie *Kupec benátský* přepracovaná J. Vrchlickým do podoby operního libreta. Tak vzniká, prozatím pouze ve skice, opera *Jessica*³² (op. 60).

Žánrem, kterému se Foerster věnoval v této životní etapě nejrozsáhleji, byly písně. Celkově jich vytvořil na sto padesát řazených do šestnácti cyklů (např. cykly *Láska* (op. 46) či *Noční violy* (op. 43)). Texty, které si pro zhudebnění vybíral, byly prvořadé. Sahal k básníkům, jako byl Goethe, Heine, nově pak i k Morgensternovi, jako první Čech zhudebňoval Verlaina.³³

Hudbě duchovní se Foerster po tuto dobu nevěnoval. Zato se věnoval, opět jako jeden z prvních z českých skladatelů, problematice sociální. Dokladem toho je sbor *Oráč*. Skladatel Emil Axman o něm uvádí: „*Neměl by se zpívati tento sbor před milionáři a fabrikanty; pobuřuje.*“³⁴

²⁹ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 17.

³⁰ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 17.

³¹ Tamtéž, s. 18

³² *Jessica*, dcera žida Shylocka, jedna z postav Shakespearovy hry, jejíž jméno nese Foersterova opera. [pozn. autora]

³³ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 19.

³⁴ Tamtéž, s. 19

Hamburské působení vyneslo Foersterovi značného uznání a jeho jméno již bylo všeobecně známo. To bylo skladateli oporou a pevnou půdou pod nohama na jeho další životní pouti – vídeňské.

1.4.2. VÍDEŇ

Když Mahler angažoval Bertu Lauererovou ve vídeňské Hofoper, byl i Foerster nucen nechat svá hamburská léta za sebou a vydat se vstříc vídeňskému životu. Stejně jako v předešlém čase, kdy Josef Bohuslav Foerster s těžkým srdcem odcházel z Prahy, i nyní se nerad loučil s Hamburkem. Podporou v období adaptování se na nové prostředí mu byly styky s tehdy ještě mladými, později však znamenitými hudebníky, jakými byli A. Schönberg, A. Zemlinský, B. Walter a další. Vídeň mu skýtala možnost hlouběji proniknout do tradice Mozarta, Beethovena, Schuberta či Brahmse. Dalším bonusem byly i místní „krajanské spolky“ českých emigrantů zde žijících.³⁵

Obrat však přišel roku 1914 s prvními výstřely první světové války, kdy si skladatel uvědomil, že obklopen Rakušany žije mezi nepřáteli jeho národa. Z přesvědčení se vzdal své pozice ve Svazu vídeňských skladatelů a stranou válečné vřavy osamocen vyčkával na vhodnou chvíli pro návrat do vlasti.

Foerster a Mahler

Stěžejním bodem éry hamburské i vídeňské bylo přátelství s Gustavem Mahlerem, na kterého by při pojednání o Foersterově životě nebylo možné zapomenout. Mahler se stal jednou z ústředních postav Foersterova literárního počínu *Poutník* (konkrétně třetího a čtvrtého dílu), který je i pro zahraniční muzikology bohatým zdrojem informací o Mahlerově osobnosti. Otázkou zůstává, do jaké míry na sebe měly tyto dvě v mnohém protichůdné osobnosti vliv. L. Šíp ve své publikaci *Gustav Mahler* uvádí:

*„Naši skladatelé se setkávali s Gustavem Mahlerem osobně i s jeho tvorbou velmi často. (...). Byl to především (...) Josef Bohuslav Foerster, Mahlerův přítel. Symfonická tvorba, jak prokázal čas, nebyla Foersterovou doménou, tím méně mohl být Foerster symfonikem Mahlerem ovlivněn.“*³⁶

³⁵ Zde je pojem *emigrace de facto* nepřesný – Vídeň tehdy byla hlavní město i českých zemí, ať už se lidé pohybovali v Čechách, či v Rakousku, nalézali se stále na území jednoho státu. [pozn. autora]

³⁶ ŠÍP, Ladislav, 1973, *Gustav Mahler, hudební profily*. Praha: Editio supraphon, s. 203 - 204

Šíp nadále uvádí Foersterovu IV. symfonii coby protějšek Mahlerovy II.³⁷

Mahlerova smrt v roce 1911 byla pro Foerstera další bolestnou ztrátou, jelikož neztratil jen horečného provozovatele svého díla, ale i důvěrného přítele. Foerster často dodával Mahlerovi partitury českých oper³⁸ a Mahler se dokonce chystal nastudovat operu *Eva*, leč pro zdravotní komplikace musel své dirigentské činnosti roku 1907 zanechat.³⁹

H. L. de la Grance ve své rozsáhlé publikaci *Gustav Mahler* s mírným patosem cituje: „*Poslední slovo tohoto posledního sbohem, nechť vyřkne Mahlerův věrný přítel Josef Bohuslav Foerster.*“⁴⁰, pročez následuje sentimentální (ovšem jistě právem taková) vzpomínka Foersterova líčící Mahlerův tichý pohřeb.

Co do počtu skladeb je Foersterovo vídeňské období poněkud chudší než hamburské. Za všechny zmiňme zejména *IV. symfonii* (op. 54), *Milostné písně* (op. 96 – první české zhudebnění indického básníka Thákura), *Dechový kvintet* (op. 96), *Třetí smyčcový kvartet* (op. 61) a řadu dalších. Nesmíme zapomenout, že i *lyrická suita Jaro* (op. 84) spadá do období vídeňského, k jehož konci vzniká i opera *Nepřemoženi*, jejíž uvedení bylo první českou operní premiérou po dlouho a vytouženě očekávaném vzniku samostatného Československa.⁴¹

³⁷ ŠÍP, Ladislav, 1973, *Gustav Mahler, hudební profily*. Praha: Editio supraphon, s. 204

³⁸ DE LA GRANCE, Henry-Luis, 2018, *Gustav Mahler*. Praha: Argo, s. 112

³⁹ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 20.

⁴⁰ DE LA GRANCE, Henry-Luis, 2018, *Gustav Mahler*. Praha: Argo, s. 446

⁴¹ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 22.

1.5. ZPĚT VE VLASTI

Do vlasti se Foerster vrátil již jako ctihodný a svrchovaný skladatel. Nedlouho po jeho návratu roku 1919 byla založena Foerstrova společnost, která si kladla za cíl propagovat a vydávat skladatelovo dílo. Vůdčí osobností tohoto počínu byl Foersterův blízký přítel (samotným Foersterem často kladen v jistou českou paralelu s Mahlerem) O. Ostrčil. Zanedlouho Foerster slavil životní jubileum a jeho dovršená šedesátka si zasloužila rovněž velké pozornosti. V. Talich uvedl s Českou filharmonií celý cyklus věnovaný Foersterovi, byly provedeny jeho opery a pořádáno bezpočet koncertů se zařazením skladatelova díla.

Ale i v této poslední a již ve vlasti strávené etapě Foersterova života musel stát tvář v tvář smrti, a to ještě dvakrát. Nejprve si v roce 1921 vyžádala teprve šestnáctiletého syna Alfréda.

Celkově byla první poválečná léta i přes značnou pozornost a uznání veřejnosti, kterých se Foersterovi dostávalo, obdobím existenčních bojů. Teprve když roku 1922 nastoupil na Pražskou konzervatoř, již byl podvakerát i ředitelem, získal hmotné zabezpečení.

Foersterova sedmdesátka byla poctěna udělením čestného filosofického doktorátu Univerzity Karlovy (na návrh Z. Nejedlého). Při této příležitosti se Foerster vyznal ze své věrnosti zpěvné a citové hudbě oproti stále více bující hudbě atonální. Národní divadlo v tu dobu uvedlo všechny jeho opery (pod Ostrčilovou taktovkou).

V roce 1936 zemřela skladatelova žena Berta a Foerster záhy pojal za druhou ženu Olgu (roz. Dostalovou).

Válečná léta okupace Foerster reflektuje skladbami *Vánoce* (op. 57) pro smíšený sbor, *Z třicetileté války* (op. 174) na text R. M. Rilka⁴², *Čtvrtý smyčcový kvartet* (op. 182). Během válečného období se dostalo značné popularity jeho *Poutníkoví*, ve kterém čtenáři nacházeli útěchu. Svědčí o tom desítky dopisů čtenářů, na

⁴² Rainer Maria Rilke (1875 – 1926), spisovatel, možno jej řadit do skupiny pražských židů písíciích německy, podobně jako G. Meyrink, F. Werfel či F. Kafka. [pozn. autora]

keré autor knihy vděčně odpovídal.⁴³ Konec války Foerster oslavuje skladbou *Kantáta 1945* (op. 187). V listopadu téhož roku je mu udělen titul národního umělce. Možná právě během druhé světové války se ve skladatelově díle a celkovém přístupu k životu projevuje pro něj po celý život nejdůležitější věc – láska. Rudolf Fikrle píše:

„Skladby Foersterovy vynikají hlubokým citem, ať pramení již z lásky k bližnímu, národu nebo Bohu. Láska je to nejvyšší, co ovládá svět. Z této lásky rodí se díla Foersterova. Hudba je mu modlitbou.“

Požehnaného věku devadesátky se Foerster dožil ve zdraví i díky péči své druhé ženy Olgy. Ve strašnické vile se již letitý skladatel stále pilně věnoval komponování. Zejména si u něho objednávaly nové skladby v tu dobu vzkvétající pěvecké spolky, u kterých byl Foerster značně v oblibě. Napsáno bylo na sto sborových skladeb, ovšem jejich celkový počet i časté provozování měly spíše negativní dopad – zastínily zbytek Foersterova skladatelského odkazu, čemuž je tak dodnes.

Za skladby vytvořené v poslední, tedy československé etapě Foersterova života zmiňme *Pátý smyčcový kvartet*, *Osenickou suitu* (op. 129), *Pátou symfonii* (op. 141), *Druhý houslový koncert* (op. 104), *Koncert pro violoncello* (op. 143) a řada dalších skladeb. V pozdním věku se skladatel vrací ke kantorským základům svých předků, stejně jako k tradičním schémátům. Co se vokální tvorby, jak sborové, tak písňové týče, sahá opět ke svým oblíbeným básníkům – Shakespearovi, Goethovi, Puškinovi, Vrchlickému atd., jejichž během Foersterova dlouhého života vyšla i v nových českých překladech. Posledním skladatelovým jevištním dílem byla opera *Bloud* (op. 158) na Tolstého téma.

Kvůli tíhnutí k otázkám teologickým, ba přímo metafyzickým zůstala po roce 1948 z ideologických důvodů Foersterova tvorba omezena zejména na sborovou tvorbu.⁴⁴

⁴³ PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p., s. 23.

⁴⁴ Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Bohuslav_Foerster [citováno dne 28.1.2022]

Významný český, ale i v zahraničí proslulý skladatel, hudební publicista, literát, pokračovatel Smetanův a dovršitel dlouhé rodové linie hudebníků zemřel 29. května 1959 v Novém Vestci.⁴⁵ Je pochován na olšanských hřbitovech.

⁴⁵ ČERNUŠÁK, Gracian, 1964, *Dějiny evropské hudby*. Praha – Bratislava: Panton, s. 369.

2. ANALÝZA A SROVNÁNÍ INTERPRETACÍ SUITY „JARO“ OP. 84

Lyrická suita „Jaro“ op. 84 patří k méně známým kompozicím Josefa Bohuslava Foerstera. Skladatel ji zkomponoval roku 1911, spadá tedy do období skladatelova vídeňského pobytu a věnoval ji *Spolku vídeňských Čechů diletantů*.

Co se týče instrumentace, partitura obsahuje plné smyčcové obsazení, koncertantní housle a violoncello sólo a harfu. Počet smyčců není nutný v zásadě příliš vysoký, jedná se spíše o středně velké obsazení (autor suitu provedl v obsazení 8 prvních houslí včetně sólisty, 6 druhých houslí, 5 viol, 4 violoncell včetně sólisty, 3 kontrabasů a harfy).

Vzhledem ke svébytnosti jednotlivých partů je třeba obsazení kontrabasů předem dobře zvážit a promyslet například angažování většího počtu, než se v běžné sazbě smyčcového orchestru užívá (třeba i stejný počet jako je violoncell), jelikož violoncella pouze neoktávují, nýbrž po většinu času hrají svou svébytnou linku.

Durata suity se pohybuje okolo 18 - 20 minut.

Jelikož skladatelem není předepsán žádný přesný metronomický údaj, při interpretacích může dojít k značné mnohosti výkladu obecně zapsaných temp (např. Allegro, Adagio atp.), tempová pojetí se v níže popsaných čtyřech nahrávkách tedy značně liší.

Autor zde vychází z partitury, která je v majetku Českého hudebního fondu. Ve srovnání jednotlivých nahrávek se autor zaměřuje především na pojetí temp, váhu agogiky, v menší míře pak na dynamiku (zde by již mohlo dojít k polemikám čistě subjektivním). Autor v porovnání jednotlivých nahrávek předkládá případné odchylky od zápisu (např. zní-li na nahrávce staccatto, ale v partituře je zapsán oblouček, opravení zjevných chyb v partituře atp.). Autor se nezaobírá místy, která hudebně odpovídají zápisu v partituře. Nejedná se o recenzi jednotlivých nahrávek.

Autor srovnává celkem čtyři nahrávky. Tři studiové – doc. Tomáše Koutníka s Plzeňskou filharmonií, prof. Leoše Svárovského se Symfonickým orchestrem českého rozhlasu a doc. Hynka Farkače s Jihočeskou filharmonií; a jednu nahrávku živou – autorovu vlastní s Pražskou komorní filharmonií. Za účelem přehlednosti si autor práce dovoluje dále uvádět pouze příjmení dirigentů (s výjimkou podnadsisů).

Autor si zde klade za cíl najít ve své interpretaci retrospektivně místa, která nekorespondují s partiturou, jež skýtá řadu zápisových nedůsledností a nejednotností, které interpreta nutí k vlastnímu výkladu takovýchto míst (dynamika, artikulace atp.). Chce vysvětlit, co jej vedlo zrovna k takovému výkladu daných míst a zároveň sebereflexivně zhodnotit, co se při živém provedení skladby nedařilo a pokusit se objasnit proč.

Před vlastním srovnáním interpretací každé věty autor zařazuje stručný formální rozbor, sebereflexi své vlastní interpretace a zevrubné srovnání s ostatními nahrávkami s důrazem na výrazné shody a výrazné rozdílnosti.

Partitura byla doplněna o čísla taktů a opravy zjevných chyb.

Ve vlastním srovnání autor pro označení míst v partituře neuvádí např. „Takt 22“, ale pouze „22“. Autor rovněž pro označení míst v partituře užívá tištěná velká čísla nebo příslušná tempová či agogická označení.

2.1. 1. VĚTA: ANDANTE TRANQUILLO – ALLEGRO VIVO

První větu bychom mohli z formálního hlediska označit za prostou formu písňovou. Má tedy tři díly, A-B-A' + krátkou codu. Díl A (Andante tranquillo) má spíše zpěvný charakter, autor předepisuje piano pianissimo a užívá legato. Samotné hlavní téma se skládá ze šestitaktí (respektive repetovaného dvojtaktí a dalších dvou taktů). Dále se s tématem pracuje kontrapunkticky. Dynamický i výrazový vrchol dílu A přichází v taktu 19. Odtud pak plocha dynamicky i instrumentačně slábne až po takt 31, kde se znovu začne rozvíjet polyfonní stavba (gradace, evoluční výstavba, modulace). Tato plocha vede animatem do dílu B (Allegro vivo). Charakter tohoto dílu je značně kontrastní. Ze dvoudobého metra skladatel přechází do šestiosminového. Charakter osmin je spíše taneční, staccatový, ostřejší. Vrchol části B (a celé věty) nastává v taktu 83, jemuž předchází dostatečné zabrzdění orchestru (předepsáno rit. molto) a rovněž jsou zde tři výrazné akcenty, byť je partitura v zápisu akcentů nedůsledná a v některých partech chybí. Následuje díl A' (nikoliv pouze A, neboť jsou zde drobné instrumentační rozdílnosti, vlastní hlavní téma je například zhuštěno přidáním partu druhý houslí; nicméně celkové stavební vyznění dílu A' dílu A odpovídá). Věta je završena jedenáctitaktovou codou.

V taktu 77 byl doplněn part viol, který v partituře jednoznačně chyběl (unisono se sólo violoncellem).

Autorovi se v první větě zcela nedaří udržet orchestr v předepsané dynamice. Například hned na začátku, kde je předepsáno *ppp*, orchestr hraje spíše *p*. Přejít do Allegro vivo se zcela technicky nezdařil, *accelerando* zde není konzistentní a orchestr tedy prvních několik taktů Allegra viva není přesně pohromadě. V taktu 62 přikládá přílišnou váhu *ritenuto*, které je zde patrně myšleno jako průběžné, nikoliv příliš závažné (to přichází až posléze). V taktu 84 se rovněž nedaří dodržet předepsané *pp*, orchestr je zde hlasitější. V taktu 122 autor volí možnost *diminuenda*, kterou nabízí zápis sólo houslí a doplňuje je i do ostatních partů.

Autorovo tempové pojetí dílu A je nejbližší interpretacím Koutníka a Farkače. Oproti tomu Svárovský volí výrazně pomalejší tempo. Naopak díl B, který je u

Koutníka a Farkače tempově takřka totožný, je v autorově pojetí velice blízko tempu Svárovského (výrazně pomalejší tempo, než v předchozích dvou nahrávkách). Rozdíl nastává v taktu 83, kdy autor a Koutník cítí crescendo až do konce, stejně jako Svárovský. Oproti tomu Farkač zde cítí dynamické vydechnutí. Od taktu 108 autor a Farkač každou frází triol zakončí drobným zpomalením (výdech na konci fráze), Koutník a Svárovský udržují stále stejné tempo.

1. věta: Andante tranquillo – Allegro vivo, Autor

Durata: 5:06

- $\text{♩} = 60$, vynášené trioly, vláčný charakter
- sólisté příliš nedominují
- interpretovi se nedaří piano pianissimo, orchestr hraje pouze piano
- celá úvodní plocha bez tempového progresu
- 30 - mírné zvolnění
- imitační plocha před ② – narůstání dynamiky
- Animato poco a poco přichází v náznaku již 4 takty před zápisem
- 51 (Allegro vivo) – osminy mírně od sebe
- tempo $\text{♩} = 75$
- 55 – subito piano následované crescendem
- 62 – výrazné ritardando připravené již v předchozím taktu, orchestr zde není zcela pohromadě
- 67 – subito piano s crescendem
- 81 – výrazné ritardando
- 83 – zatěžkání, připraveno postupným *pesante* již dříve
- 84 (Andante tranquillo) – vyšší dynamika, než je předepsáno
- pomalejší tempo než v expozici ($\text{♩} = 57$)
- 108 – fráze triol končí drobným přidechem
- 114 – vln sólo s ritardandem na triolách
- stejný charakter všech triol
- před ⑥ značné zvolnění, výrazné diminuendo
- velké odsazení před ⑥ (takt 120) – codetta
- 122 – drobné glissando k poslední šestnáctinové notě ve vln sólo
- 122 – spíše s diminuendem než subito piano v následujícím taktu, dynamika dle předpisu v sólo vln
- 124 – velké ritardando
- do následujícího taktu propojeno obloučkem ve violách
- 125 – vyšší dynamika, než je psáno
- 125 - 127 – bez crescenda

1. věta: Andante tranquillo – Allegro vivo, doc. Tomáš Koutník

Durata: 4:17

- $\text{♩} = 60$
- spíše rytmický, marciálnější charakter, pp
- sólisté dominují
- vln sólo s mírnými glissandy
- Takt 19 – dochází k mírnému tempovému progresu spolu s crescendem
- ① $\text{♩} = 63$
- 25 - ligaturovaná čtvrtková nota na první dobu výrazně zkrácena – odtah
- 31 - návrat do Tempa I ($\text{♩} = 60$) (evoluční plocha)
- 34 - mírné crescendo (způsobeno houstnutím faktury, ale i v samotném partu primu)
- 45 - diminuendo na konci taktu
- 46 - velmi výrazné sólo vcl
- Animato poco a poco – tempový progres, tempo Allegro vivo již takt před zápisem
- 51 - Allegro vivo - $\text{♩} = 93$
- 54 – diminuendo
- 58 - C3 ve vln sólo odsazeno, nikoliv pod legatem
- 62 - ritardando pouze mírné
- 83 - výrazné akcenty, ritardando pouze velmi mírné, odsazení před dvoučárkou
- 84 (Andante tranquillo) – Tempo quasi primo, $\text{♩} = 59$
- opět mírný tempový progres směrem k ⑤
- 108 - opět zkrácená ligaturovaná čtvrtková nota na první dobu
- 114 - sólo vln protahuje první notu z každé trioly
- 120 - odsazení před ⑥
- 122 – mírné zvolnění (zvýraznění subita piana), dynamika dle předpisu v sólo vln
- 124 - konec taktu s diminuendem
- 125 – 127 - bez crescenda, výrazné arpeggio harfy
- 128 - nedochází k subitu pianissimu na 2. dobu, ta je naopak hrána espressivo
- poslední 3 takty nedochází k výraznému sestupování dynamiky

1. věta: Andante tranquillo – Allegro vivo, prof. Leoš Svárovský

Durata: 6:11

- $\text{♩} = 43$ (spíše Adagio)
- velice vláčný a měkký charakter („da lontano“)
- sólisté nedominují příliš, jsou konzistentní s orchestrem, ale zřetelní
- 19 - výrazná harfa
- mírný tempový progres před ①, $\text{♩} = 47$
- 29 – 30 - mírné ritardando
- 34 - plocha držena stále v pianissimu
- 42 - Animato poco a poco – accellerando
- tempo Allegro vivo již takt před zápisem
- Allegro vivo $\text{♩} = 79$
- plocha mezi ② a ③ dynamicky téměř sjednocena
- 62 - značné ritardando, výrazná akcentace motorických osminových not
- 75 - velmi výrazné subito piano následované crescendem
- 83 - bez ritardanda (zřejmě zachováno metrum na 2, charakter furiantu), výrazné odsazení před dvoučárkou
- 84 (Andante tranquillo) - $\text{♩} = 39$
- mírný tempový progres k ⑤
- 114 - sólo vln mírně protahuje první notu z každé trioly
- před ⑥ dochází ke zklidnění
- Takt 120 je s následujícím taktem propojen (orchestr končí s první dobou s nástupem tutti vcl)
- 122 - mírný přídech k subito pianu
- 124 - molto crescendo až do poslední osminy
- 125 odsazen
- 125 – 127 - bez crescenda
- poslední 4 takty dochází ke snižování dynamiky

1. věta: Andante tranquillo – Allegro vivo, doc. Hynek Farkač

Durata: 4:26

- $\text{♩} = 56$, vynášené trioly, velice hladký charakter
- sólisté velmi konzistentní s orchestrem
- výrazný tempový progres od 11
- 19 - $\text{♩} = 66$
- 25 - zklidňování tempa, trioly začnou v tempu $\text{♩} = 59$
- imitační plocha před ② hrána dynamicky espressivo a s výraznou agogikou
- Animato poco a poco začíná již 4 takty před zápisem
- tempo Allegro vivo již takt před zápisem
- Allegro vivo $\text{♩} = 93$
- 62 - ritardando mírně připraveno již v předchozím taktu
- dynamika v Allegro vivo začne spíše v mezzoforte a poté sílí
- od 77 - výrazné crescendo
- 83 - výrazné ritardando s diminuendem, odsazení před dvoučárkou
- mírné zvolnění v 90
- tempový progres v repríze není tak markantní jako v expozici, (⑤ hráno v tempu $\text{♩} = 60$ oproti autentickému místu od 19, kde $\text{♩} = 66$)
- 108 a dále končí fráze triol vždy drobným zvolněním
- 114 - ritardando na triolách v sólo vln
- všechny skupiny zde hrají trioly se stejným charakterem
- 120 - orchestr je stažen *al niente*, výrazné zvolnění, následující takt (⑥) je odsazen
- 122 - zvolnění k subito piano (zdvihová šestnáctinová nota hrána tenuto)
- 124 - výrazné crescendo
- 124 - poslední osmina zkrácena, následující takt odsazen
- 125 – 127 - mírné crescendo
- 128 - druhá doba výrazně odsazena
- klesající dynamika v posledních 3 taktech

2.2. 2. VĚTA: ALLEGRETTO – ALLEGRO MA NON TROPPO

Druhá věta je dvojdílná forma A-A'. Oběma těmto dílům předchází osmitaktí (Allegretto), které bychom mohli označit za introdukci před dílem A a za mezivětu (která je instrumentačně obohacena o houslové sólo) před dílem A'. Po tomto díle následuje ještě krátká coda (Molto meno mosso – Andante sostenuto). Podrobnější schéma 2. věty by tedy vypadalo takto: introdukce – A – mezivěta – A' – coda. Hlavní téma zde tvoří periodické osmitaktí (čtyři takty předvětí, čtyři takty závětí). V samotných dílech A a A' můžeme vysledovat další dvě kontrastní plochy: jednu taneční - ostřejší artikulace, staccata, rychlejší tempo (Allegro ma non troppo); druhou pak spíše zpěvnou – téma legato, pomalejší tempo (Meno mosso). Kontrastnost je také vázána na tónorod (dur x moll). Část A' se od části A rozlišuje zejména instrumentačně (např. je doplněna o ozdobné motivky v sólových houslích). Je rovněž výrazně zkrácena.

V taktu 55 se všichni interpreti navracejí do Tempa I, které ovšem v partituře zapsáno není. Předepsané předcházející ritenuto není nikde zakončeno očekávatelným následujícím pokynem (například A tempo), což nutí interpreta k vlastnímu rozhodnutí, kam Tempo I zařadit, a takt 55 se zde logicky nabízí.

V taktu 81 je třeba v partu tutti prvních houslí opravit G2 na F2. Rovněž je v tomto taktu nutno revidovat oblouček (sjednotit například s následujícím taktem) kvůli konzistenci hlavního tématu.

V taktu 25 autor spolu s dynamickým vrcholem zvolňuje tempo. Tato snaha vrchol tímto způsobem vyzdvihnout a podpořit je až přílišná a předepsané Molto riten. (takt 29) přichází příliš brzy. Samotné takty 29 a 30 jsou pak zpomaleny natolik, že dosavadní plocha ztrácí souvislost s plochou následující. Rovněž přechod z mezivěty do dílu A' tempově příliš zdárně nesrůstá. Obdobně zabrzděný vrchol v taktu 95 je zde již opodstatněný, jelikož autor připravuje Molto meno mosso, které následuje hned o dva takty později.

Názor analyzovaných interpretací na úvodní tempo se velice liší, a to téměř dvojnásobně. Nejpomalejší tempo volí Svárovský, k němu se blíží mírně rychlejší nahrávka autorova. Nahrávka Koutníková je ještě o něco rychlejší, Farkačova

pak výrazně. Tento tempový rozdíl Allegretta se však od Allegra ma non troppa obrací a nejrychlejší tempo zde volí Svárovský. Koutník, Farkač a autor volí tempo přibližně podobné. Předepsané Più mosso v taktu 31 vykládají interpreti jako A tempo po Molto rit. v předcházejících dvou taktech – s výjimkou Farkače, který zde jde skutečně s tempem mírně dopředu dle zápisu. Co se týče plochy Meno mosso, Koutník a Farkač oproti základnímu tempu nezpomalují příliš. Oproti tomu Svárovský a autor tempo zvolňují velice výrazně (přesto však je Svárovského Meno mosso stále asi o 11 BPM⁴⁶ rychlejší než autorovo tempo základní). S výjimkou Koutníka ostatní dirigenti na konci věty zvolňují tempo a snižují dynamiku.

⁴⁶ BPM – beats per minute – exaktní tempový údaj uvádějící počet čtvrtových not za minutu

2. věta: Allegretto – Allegro ma non troppo, autor

Durata: 3:57

- ♩ = 72
- legatový charakter
- Allegro ma non troppo - ♩ = 126
- 17 - 2. a 3. doba staccatto
- 25 - ritardando (na dynamickém vrcholu vedoucí až do následného Molto ritardando)
- 30 - bez předepsaného Più mosso
- 38 - Meno mosso připraveno již o takt dříve, ♩ = 102
- 46 - mírné ritardando před A tempo
- 47 - A tempo ♩ = 126 (Allegro ma non troppo)
- 55 - A tempo (Tempo I, ♩ = 123)
- zvolnění před Calando
- 63 - Calando, ♩ = 108
- 71 - Tempo I neodsazeno
- 78 - zvolnění před Allegro ma non troppo
- 79 - Allegro ma non troppo - ♩ = 123
- 95 - zvolnění již před Molto meno mosso
- zvolnění před ⑤
- 105 - Andante sostenuto, ♩ = 73 (tempo úvodu)
- ritardando již o takt dříve
- 139 - zvolnění na vln sólu
- zvolňující charakter až do konce věty, klesající dynamika

2. věta: Allegretto – Allegro ma non troppo, doc. Tomáš Koutník

Durata: 3:16

- $\text{♩} = 87$
- velmi legatový charakter, téměř neslyšný přechod mezi první a druhou dobou
- Allegro ma non troppo - $\text{♩} = 132$
- 17 - 2. a 3. doba staccato (dále obdobně)
- 25 - frázování podle druhého taktu motivu
- 27 - výrazné dynamické vlny
- 31 - bez předeepsaného Più mosso
- Meno mosso - $\text{♩} = 122$
- 39 - jiný smyk a tečkování než prve (dvě osminové noty a jedna čtvrtá nota legato, další čtvrtá nota tenuto – byť je zápis stejný jako prve)
- A tempo - $\text{♩} = 127$
- 55 - a tempo (Meno mosso $\text{♩} = 120$)
- drobné zvolnění před Calando
- 71 - Tempo I, $\text{♩} = 89$ (Allegretto, tempo úvodu)
- Allegro ma non troppo, $\text{♩} = 132$
- výrazné zvolňování po ⑤
- Andante sostenuto tempově totožné s úvodním tempem
- In tempo – mírně nad předchozím tempem ($\text{♩} = 93$), v tempu až do konce, taneční atmosféra

2. věta: Allegretto – Allegro ma non troppo, prof. Leoš Svárovský

Durata: 3:47

- $\text{♩} = 63$
- velmi subtilní charakter, ppp
- Allegro ma non troppo - $\text{♩} = 155$
- 17 - čtvrté noty staccato
- 31 - bez předepsaného Più mosso
- Meno mosso (připraveno ritardandem) - $\text{♩} = 137$
- velmi výrazné ritardando před A tempem
- 51 - osminové noty agitato
- 55 - a tempo (Meno mosso)
- Calando připraveno ritardandem, $\text{♩} = 100$
- velmi výrazné Molto ritardando
- Tempo I odpovídá tempově začátku
- Allegro ma non troppo odpovídá tempově začátku
- Molto meno mosso připraveno ritardandem, $\text{♩} = 84$
- Andante sostenuto, $\text{♩} = 68$
- Molto ritardando již o takt dříve; na samotných vln sólo již ne tolik
- zvolňující charakter až do konce

2. věta: Allegretto – Allegro ma non troppo, doc. Hynek Farkač

Durata: 3:26

- $\text{♩} = 119$
- první dvě čtvrté noty staccatto
- druhé čtyřtaktí poco echo
- Allegro ma non troppo - $\text{♩} = 134$
- 17 - legato (dle zápisu), třetí doby tenuto
- 26 - zvolnění
- 27 - začátek Molto ritardando
- odsazení před dvojčárkou
- Più mosso, $\text{♩} = 138$
- Meno mosso, $\text{♩} = 123$
- mírné zvolnění před A tempo
- 55 - A tempo (ale poněkud pomalejší, $\text{♩} = 108$)
- zvolnění před Calando, mírné odsazení
- Calando, $\text{♩} = 91$
- Tempo I odsazeno
- Allegro ma non troppo - $\text{♩} = 121$
- zvolnění již dva takty před Molto meno mosso
- zvolnění před ⑤
- přidech před Andante sostenuto, $\text{♩} = 76$
- ritardando molto přesunuto o takt později
- zvolňující charakter až do konce, klesající dynamika

2.3. 3. VĚTA: ALLEGRO GIUSTO – VIVACE

Forma 3. věty je třídílná a můžeme v ní nalézt tři taneční stylizace ve třídobém metru – valčík, waltz a český furiant. První díl (A) střídá právě valčík (ostřejší artikulace) a waltz (meno mosso, legatový, cantabilní charakter), a to celkem pětkrát (třikrát valčík, dvakrát waltz). Střední díl (B) je furiant, který je vprostřed přerušen osmitaktovým Andante, jímž je posléze i zakončen. Čtyřtaktí Animando poco a poco slouží jako spojka do třetího dílu – opět A. Čtyřtaktová codetta (Andante – Vivace) je krátkou reminiscencí dílu B. Schéma věty by tedy vypadalo takto: A (a-b-a-b-a) – B (c – mezivěta – d) – A (a-b-a-b-a) – codetta.

Pro interprety v této větě vyvstává otázka obloučků. Autor absenci obloučku v taktu 7 řeší jeho doplněním – analogicky k taktu 15. Od 9 taktu je rovněž potřeba upravit dynamiku v pizzicatu v houslích, které by v předepsaném pianu nebylo zřetelné. Takt 10 je vhodné analogicky sjednotit s taktem 12 (tedy *fz* místo *f*). Dynamický předpis (*f*) v taktu 60 autor nahrazuje sforzatem v rámci pianové dynamiky taktu předchozího (vzniknou tedy čtyřtaktí *f-f-p-sf*) z důvodu symetričnosti v rámci furiantových čtyřtaktí. V taktech 91 a 95 je psané *E* nutno opravit na *Es*. Od taktu 97 autor namísto kontinuálního crescenda volí stupňovitou dynamiku po dvoutaktích. Takt 144 je jednoznačně návratem do Tempa I (Allegro giusto), byť v partituře tento pokyn chybí.

Autorovi se při interpretaci nedaří začít část B natolik exaktně, aby byl orchestr přesně a pohromadě. Rovněž výše zmíněná dynamika po čtyřtaktích není zcela přesvědčivá.

Tempo autorovy nahrávky se v úvodu nejvíce blíží tempu Svárovského, který je nepatrně rychlejší. Oproti tomu Koutník volí tempo pomalejší, Farkač výrazně rychlejší. Nejednotný názor mají interpreti i na obloučky v úvodním tématu (podrobněji v popisu jednotlivých nahrávek, viz níže). Rozdílné jsou názory na ritenuto v taktu 24. Nejmarkantněji je cítí autor, nejmenší váhu mu přikládá Svárovský, který je vnímá spíše průběžně, jako nadechnutí se před Tempo I. Čtvrťové noty v taktech 29 a 30 vykládá rovněž každý interpret jinak. Farkač zařazuje staccato, autor je nechává zaznít déle – portamento. Autor považuje za projev české národnosti a přirozené znalosti české hudební tradice fakt, že tempo

a charakter dílu B, což je typický český tanec furiant, jsou u všech čtyř interpretů velice podobné. Vložené Andante je nejpomalejší Svárovskeho a autora, jejichž tempo je zde totožné. Koutník je zde o něco rychlejší, Farkač nejrychlejší. Animando poco a poco všichni vnímají jako prostor pro tempovou progresi k (doplněnému) Tempu I. Následná plocha je analogická s plochou úvodní a je tedy i stejně interpretována. Závěrečnou codettu (Andante – Vivace) cítí všichni interpreti obdobně. Farkač v Andante užívá drobnou dynamickou vlnku.

3. věta: Allegro giusto - Vivace, autor

Durata: 4:45

- $\text{♩} = 138$
- oblouček dle zápisu
- 16 - zvolnění před Un poco meno mosso
- Un poco meno mosso, $\text{♩} = 114$
- 24 - výrazné ritardando
- 29 - čtvrtkové noty portamento
- opět zvolnění před Meno mosso
- 33 - Meno mosso, $\text{♩} = 98$
- 57 - Vivace, $\text{♩} = 190$
- orchestr zde není zcela pohromadě
- 69 - echo (snížení dynamiky o stupeň)
- po ④ - crescendo
- 89 - Andante, $\text{♩} = 92$
- 96 - před Vivace drobné ritardando (snaha o zdůraznění náhlé změny tempa)
- stupňovitá dynamika po dvoutaktích
- následující plocha totožná s předchozí
- 130 - Animato poco a poco – tempový progres do Tempa I
- následující plocha totožná s předchozí
- 187 - drobné zrychlení

3. věta: Allegro giusto - Vivace, doc. Tomáš Koutník

Durata: 4:13

- $\text{♩} = 126$
- 5 - 3. A 4. Osminová nota staccato, oblouček rozdělen (dále ve frázi obdobně)
- 7 - staccato
- 10 - vln sólo velmi výrazné *fz*
- 17 - Un poco meno mosso, $\text{♩} = 110$, dynamika spíše vyšší
- 24 - 3. doba vln sólo velmi výrazný akcent, staccato
- mírné zvolnění před ②
- 49 - návrat do Tempa I
- 53 - mírné accelerando
- 57 - Vivace, $\text{♩} = 204$
- 81 - zvýšení dynamiky
- 89 - Andante, $\text{♩} = 112$
- Vivace rovnou forte (bez výrazného dynamického progresu k ⑤)
- následná plocha totožná s předchozí
- 139 - Animando poco a poco – tempový progres
- následující plocha totožná s předchozí
- 161 - chybí ozdoba
- 182 - téměř bez ritardanda
- 187 - opět mírné accelerando

3. věta: Allegro giusto - Vivace, prof. Leoš Svárovský

Durata: 4:12

- $\text{♩} = 142$
- legato v 5 a 6 dle zápisu
- Un poco meno mosso, $\text{♩} = 132$
- 4. osminová nota v 17 odsazena
- 24 - téměř bez ritardanda
- 29 - čtvrtkové noty výrazně delší než např. u Koutníka
- Meno mosso tempově stejné jako prve
- 49 - Tempo I
- 53 - mírné accellerando
- 57 - Vivace, $\text{♩} = 190$
- 87 – 87 - výrazné ritardando
- 89 - Andante, $\text{♩} = 92$
- 97 - Vivace, $\text{♩} = 192$
- stupňování dynamiky po dvoutaktích
- následná plocha totožná s předchozí
- 139 – 140 - ritardando
- ⑦ - subito Tempo I
- odsazení před Un poco meno mosso
- 182 - ritardando - rozdíl oproti stejnému místu v expozici, ovšem nyní dle zápisu
- 187 - accellerando

3. věta: Allegro giusto - Vivace, doc. Hynek Farkač

Durata: 3:35

- $\text{♩} = 171$
- 5 - 3. a 4. osminová nota staccato (oblouček rozdělen, dále ve frázi obdobně)
- 7 a 15 - pouze dvě první osminy pod obloučkem, pak staccato
- Un poco meno mosso, $\text{♩} = 164$
- 24 - mírné ritardando
- 29 - čtvrtkové noty staccato
- Meno mosso, $\text{♩} = 164$
- 49 - návrat do Tempa I
- 57 - Vivace, $\text{♩} = 203$
- 60 - zachováno piano z předchozího taktu (dvoutaktová dynamika, v další frázi obdobně)
- crescendo od čísla ④
- 92 - vln sólo s diminuendem (stejně tak 16)
- 105 - poslední dvě osminové noty a následný celý takt ve staccatu
- Andante, $\text{♩} = 130$
- začátek Vivace rovnou ve forte
- následná plocha totožná s předchozí
- 139 - Animando poco a poco - náhlý tempový progres k Tempu I
- následná plocha totožná s předchozí
- 182 - bez ritardanda (sjednoceno s předchozí verzí)
- dynamická vlna na dvoutaktí Andante

2.4. 4. VĚTA: ALLEGRO MA NON TANTO – ALLEGRO GIUSTO

Čtvrtá věta je rozsahově nejobsáhlejší a tvoří výrazové těžiště a shrnutí celé suity. Úvodní čtyři takty je nutno z formálního hlediska chápat odděleně od vlastního tématu dílu A, který přichází v taktu 5. Tato čtyřtaktová introdukce nabízí mnoho možností výkladů a uchopení. Díl A má taneční charakter, opět spíše waltzový, téma se v něm varíruje. Díl B, kde je téma uspořádáno do šestitaktové periody, je opět taneční, ovšem značně zemitější a je typickou ukázkou prolamované práce. Skladatel zde nechává téma zaznít v různých sekcích orchestru, přidává protihlasy, apod. Po dílu B přichází opět díl A' (z drobných rozdílností uvedme například, že téma zní v dílu A' o oktávu výše než v dílu A), jemuž předchází opět čtyřtaktová introdukce tektonicky totožná s úvodem (obohacená o stoupající melodii ve violách). Od taktu 116 opět přichází materiál z dílu B, který ostinátním způsobem skladatel používá ke gradační výstavbě vrcholící v taktu 134. Poté opět zazní materiál z dílu A/A'. Takty 247 a 248 (sólo violoncello) můžeme označit za spojku do následujícího dílu. Ten bychom mohli vnímat již jako rozsáhlou codu, ovšem vzhledem k jeho rozměrnosti a množství zcela nového hudebního materiálu je lepší tuto plochu nazvat dílem C. V tomto dílu skladatel několikrát vystaví a opět boří vrchol (ten největší, a patrně vrchol celé suity, přichází v Appassionato, takt 136). Codou bychom pak mohli nazvat závěr od čísla 10, kde zazní reminiscence první věty.

Ani 4. věta se nevyhne nutnosti některých retuší v partituře. Jednou z nich je instrumentační otázka v Allegro giusto, kde v prvních šesti taktech hraje každý hlas jeden hráč, s výjimkou druhých houslí, kde je předepsán první pult (tedy hráči dva). Autor soudí, že i part druhých houslí by měl hrát pouze jeden hráč. V taktu 63 je předepsáno Meno mosso - zde zcela logicky vzhledem k frázi musí být posunuto (chce-li je interpret respektovat) na takt 62. V taktu 69 je nutné přepsat D1 v sólo houslích na C1 a v tutti prvních houslích první osminu z E1 na F1. Dalším místem vhodným k úpravě je vyškrtnutí horního hlasu viol v taktech 137 a 138 (vzhledem k logice vedení spodního hlasu).

Ve čtvrté větě se autor potýkal s otázkou míry agogiky. I nadále trvá na tom, že charakter hudby a kunsthistorické období, do něhož Foersterova tvorba spadá, dává velký prostor agogické výstavbě, a to i v místech, kde partitura neobsahuje

exaktní předpis (např. mírná *ritenuta* na dynamických vrcholech, dodechnutí na konci frází apod.). Zároveň si je ale vědom, že tato snaha se autorovi při jeho interpretaci ne vždy dařila. Některé agogické záležitosti byly užity až příliš a poněkud trhaly souvislosti jednotlivých dílů, jiné byly naopak udělány pouze v náznaku a nepřesvědčivě, takže mohly působit spíše jako zaškobrtnutí orchestru. Dalším nedostatkem autorovy interpretace je malé rozpětí dynamiky (*piano* se nedaří). V dílu B autor nezařazuje předepsané *Meno mosso*, volí spíše tenutovější charakter viol. Od taktu 56 se autor snaží potlačit hlavní hlas a upřednostnit protihlas houslí (nový materiál). Tato snaha by ale také měla být důslednější, aby byl interpretův záměr exaktní. Na konci taktu 58 autor užívá značné *ritenuto* a následná plocha s předchozí dost dobře nesrůstá.

Úvodní čtyřtaktí řeší každý interpret jinak. Autor je zde mírně pod tempem samotného hlavního tématu, na konci čtyřtaktí užívá *crescendo* a drobné *ritenuto*. Výrazně pod tempem hlavního tématu je zde Koutník, který každý takt dynamicky stahuje a do tempa (*Allegro ma non tanto*) vkročí až od 5. taktu. Svárovský a Farkač volí výsledné tempo již od začátku, Farkač nejrychlejší, Svárovský nejpomalejší, autorovo tempo je o něco pomalejší než Koutníkovu (přesné metronomické údaje viz níže). Nejmarkantnější *Calando* zde volí Svárovský a autor, Koutník spíše v náznaku. Zato následné *Animato* jediný Koutník skutečně tempově mírně navýší, ostatní interpreti je vykládají coby *Tempo I* po předchozím *Calando*. Díl B (*Allegro giusto*) je tempově nejrychlejší u Svárovského (který jej vnímá spíše scherzovitě), nejpomalejší u autora (který volí spíše zemitý, usazený charakter). Koutník a Farkač jsou si zde tempově velice blízcí. Farkač a Svárovský interpretují tuto plochu *staccato*, autor a zejména Koutník trvají na předepsaných *tenutech*. *Meno mosso* v taktu 62 markantně zvolňuje Svárovský (téměř o polovinu), naopak autor nezvolňuje takřka vůbec a upřednostňuje kontrast pomocí charakteru (zvýraznění *tenut*). Čtyřtaktovou mezivětu interpretují všichni dirigenti obdobně - jako *introdukcí*. Samotný závěr věty cítí Koutník bez přílišného zvolňování, naopak Farkač a autor zde volí cestu značného *morenda*. Závěrečnou *fermatu* drží nejdéle (dle zápisu „lunga“) Svárovský a autor.

4. věta: Allegro ma non tanto – Allegro giusto, autor

Durata: 8:22

- $\text{♩} = 104$
- 3 a 4 - mírné crescendo
- od 5 - $\text{♩} = 108$
- 18 - mírné zvolnění, od ① a tempo
- výrazné Calando
- 29 - Animato = tempo I (vnímáno coby opětovné zrychlení po pomalejším Calandu)
- 35 a 36 - mírné zvolnění
- 44 - Allegro giusto, $\text{♩} = 116$
- 62 - Meno mosso stále ve stejném tempu (tenutovější charakter)
- 82 - Allegro ma non tanto, $\text{♩} = 102$
- výrazné zvolnění před nástupem tématu
- ⑤ - mírné ritardando v rámci Calanda
- 105 - mírné zvolnění
- 108 - mírné zvolnění
- 110 - tempový progres a následné zklidnění
- A tempo, $\text{♩} = 120$
- od ⑥ - tempový progres
- 130- pesante
- 132 - odsazení
- 135 - $\text{♩} = 102$
- 149 - Meno mosso, $\text{♩} = 80$
- Ritardando v náznaku již o takt dříve
- po ⑧ výrazné pesante
- Appassionato odsazeno, velké dynamické vlny
- 182 - fermata na třetí době
- 187 - $\text{♩} = 68$, mírný tempový progres
- 192 - postupné zvolňování
- mírné accellerando a následné ritardando ve vcl sólu
- 201 - $\text{♩} = 52$
- 206 - výrazné *fp*

- výrazné zvoňování až do konce

4. věta: Allegro ma non tanto – Allegro giusto, doc. Tomáš Koutník

Durata: 7:09

- ♩ = 86
- každý takt s diminuendem
- od 5 - ♩ = 116
- 27 - Calando - pouze mírné
- 29 - Animato, ♩ = 120
- 43 - ritardando pouze mírné
- 44 - Allegro giusto, ♩ = 136
- 44 - dodržena předepsaná tenuta
- 62 - Meno mosso, ♩ = 104
- 66 - bez výrazného ritardanda
- 82 - Allegro ma non tanto, ♩ = 108, od 5 ♩ = 116
- 102 - Animato, ♩ = 120
- 116 - A tempo, ♩ = 136
- od ⑥ dynamický progres až po fermatu
- 135 - ♩ = 106
- 149 - Meno mosso, ♩ = 90
- po ⑧ směrem k Appassionato – accellerando
- 172 - zklidňování směrem k ⑨
- 188 - tempový i dynamický progreem
- 192 - subito piano, pesante
- vcl sólo bez většího ritardanda
- 201 - ♩ = 52
- 204 - mírná agogická vlna na harfě (accellerando – ritardando)
- 209 - vln sólo jde tempově dopředu
- závěr v tempu (bez zvolnění)

4. věta: Allegro ma non tanto – Allegro giusto, prof. Leoš Svárovský

Durata: 7:56

- $\text{♩} = 104$
- bez dynamických boulí
- od 5 stále stejné tempo
- mírné zvolnění před 13
- 19 - drobné ritardando
- výrazné zklidnění v Calando
- Animato = tempo I
- artikulačně hráno stejně jako předtím – pod obloučkem
- výrazný tempový progres v Appassionato
- ritardando připraveno již ve 39
- Allegro giusto, $\text{♩} = 164$
- hráno staccato
- výrazné ritardando ve ③
- Meno mosso, $\text{♩} = 88$ (tedy velice výrazný tempový skok)
- Ritardando molto nezařazeno, hráno v jednom tempu
- 80 - drobné ritardando
- Allegro ma non tanto, $\text{♩} = 96$, drobný příděch před nástupem tématu, to nastupuje opět v tempu I
- 102 - drobné zvolnění
- 110 - výrazný tempový progres, pak zklidnění ritardandem
- A tempo, $\text{♩} = 154$
- tremolo v 11. a 12. taktu po ⑥ s mírným crescendem
- 135 - tempo I
- zklidnění před nástupem vcl sóla
- Meno mosso, $\text{♩} = 84$
- Ritenuto mírné
- výrazný tempový progres po ⑧
- po dynamickém vrcholu dynamika i tempo zklidňují až k ⑨
- 187 - tempový progres
- 192 - návrat do pomalejšího tempa
- vcl sólo s mírnou tempovou vlnou (accelerando – ritardando)

- 201 - J = 50
- harfa al niente
- zklidňování směrem k závěru

4. věta, doc. Hynek Farkač

Durata: 7:25

- $\text{♩} = 160$
- výrazně odsazované
- od 5 stále stejné tempo
- Calando přichází v náznaku již o dva takty dříve
- Animato = tempo I
- od ② ritardando
- 44 - Allegro giusto, $\text{♩} = 138$
- hráno staccato
- 62 - Meno mosso připraveno mírným ritardandem v předchozím taktu
- 62 - Meno mosso, $\text{♩} = 120$
- 73 - ritardando, následující takt a tempo
- allegro ma non tanto = tempo I
- 93 - drobné zvolnění před následujícím taktem
- 105 - první dvě osminy pod obloučkem, pak staccato (dále už dle zápisu)
- A tempo, $\text{♩} = 144$
- 130 - výrazné pesante
- 134 - půlová nota je stažena a odezní s diminuendem
- 136- $\text{♩} = 140$
- 143 a dále - klesající dynamika až po vcl sólo
- Meno mosso, $\text{♩} = 93$
- Ritenuto připraveno již na předchozím taktu
- výrazné odsazení před Appassionato
- výrazný tempový progres spolu s molto crescendo
- 142 - opět zvolnění
- značné zvolňování až po takt s fermatou
- 184 - výrazné espressivo
- 192 - subito piano připraveno drobným ritardandem
- vcl sólo s mírnými akcenty na první doby
- 203 - „sul ponticello“ odsazeno
- výrazné zvolňování až do konce

ZÁVĚR

Pochopení a vhled do života jakéhokoliv skladatele je stejně jako samotná analýza partitury nedílnou a podstatnou součástí její správné interpretace. Zejména emočně komplikovaná osobnost dnes již klasika české hudební tradice Josefa Bohuslava Foerстера vybízí k hlubšímu studiu.

Autor se v práci zaměřil i na Foersterovy předky, jejichž kantorská tradice je jedním ze zásadních vlivů na pozdější skladatelovu tvorbu. Při alespoň zběžném nahlédnutí do Foersterových pestrých životních osudů nalezneme univerzalizmus jeho (nejen) hudebního uvažování.

Po shrnutí chápeme, že ve Foersterově tvorbě se kloubí vlivy křesťanské kantorské tradice a venkovského prostého života, proti čemuž se tyčí protipól vrcholného intelektualismu a hlubokého, až metafyzického uvažování. Zajímavý je rovněž z Foersterova životopisu vyplývající fakt, jak na sebe vzájemně působili s gigantem Gustavem Mahlerem. Obsáhlé literární dílo Josefa Bohuslava Foerстера je bohatým zdrojem a popisem celé mahlerovské epochy.

Poznání Foersterova života, jeho postojů a snad částečně i jeho uvažování a mentality vrhá značně rozdílné světlo na interpretaci jeho skladeb. Autor se při provedení suity „Jaro“ potýkal s řadou agogických otázek. Prostudování skladatelova životopisu autora v jeho lyrickém a narativním výkladu a pojetí partitury ještě hlouběji utvrzuje.

Přesto si je ale autor díky retrospektivní sebereflexi vlastní nahrávky a díky jejímu srovnání s nahrávkami jinými vědom řady nedokonalostí svého provedení. Většina agogických snah byla opřena o logickou úvahu právě na základě znalosti skladatelovy osobnosti, nicméně po technické stránce je třeba takováto místa značně zdokonalit, neboť jedině při perfektním ovládnutí řemesla je možné vnášet do interpretací nadstavbu založenou na mimohudebním výkladu toho, co partitura sděluje.

Sepsání této práce autorovi potvrdilo, že co nejhlubší vhled do života skladatele, formální analýza partitury a srovnání dostupných nahrávek je nejlepší cestou k pochopení skladby, a tedy i ke správné interpretaci vlastní.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

ČERNUŠÁK, Gracian, 1964, *Dějiny evropské hudby*. Praha – Bratislava: Panton.

Český hudební slovník, dostupné z:

https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_print&tmpl=component&id=6881

DE LA GRANCE, Henry-Luis, 2018, *Gustav Mahler*. Praha: Argo.

FIKRLÉ, Rudolf, 1946, *Obrázky z dějin hudby*. II. vyd. Praha: L. Nerad.

NEJEDLÝ, Zdeněk, 1910, *Josef Bohuslav Foerster*. Praha: Mojmír Urbánek.

PALA, František, 1962, *J.B.Foerster*. Praha: Státní vydavatelství Praha, n. p.

ŠÍP, Ladislav, 1973, *Gustav Mahler, hudební profily*. Praha: Editio supraphon.

Internetová encyklopedie Wikipedia, dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Bohuslav_Foerster

PŘÍLOHY

Příloha č.1 – grafické zpracování Foersterova rodu

