

**Akademie múzických umění v Praze  
Hudební a taneční fakulta**

HUDEBNÍ UMĚNÍ  
VIOLONCELLO

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Violoncellové sonáty J. B. Foerster**

**Vladimír Kubálek**

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Stražil, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, září 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Music and Dance Faculty**

Art of Music  
Cello

**BACHELOR'S THESIS**

**Cello Sonatas by J. B. Foerster**

**Vladimír Kubálek**

Thesis supervisor: Mgr. Tomáš Stražil, Ph.D.

Awarded academic title: BcA.

Prague, September 2023

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Violoncellové sonáty J. B. Foerster

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

.....

Vladimír Kubálek, podpis

## **Poděkování**

Chtěl bych poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce panu Mgr. Tomáši Stražilovi, Ph.D. za cenné rady, odborné vedení a pomoc při zpracování této práce a interpretaci Foersterových sonát. Dále bych chtěl poděkovat svému spolužákovi Petru Falkenauerovi za společné nastudování děl a součinnost při psaní této bakalářské práce.

## **Abstrakt**

Předkládaná práce se zabývá violoncellovými sonátami op. 45 a op. 130 Josefa Bohuslava Foerstera a klade si za cíl přiblížit je po formální a interpretační stránce případným posluchačům a interpretům. Dále pak zasazuje sonáty do kontextu skladatelova života. Do práce vkládám své osobní zkušenosti s interpretací děl a stručný rozhovor s klavíristou, který se mnou tato díla nastudoval a provedl. První kapitola se zabývá životem skladatele, který je podle mého podstatný pro pochopení skladeb. Následují kapitoly zabývající se jednotlivými sonátami, přibližují okolnosti vzniku a zasazují je do kontextu skladatelova života. Další část je věnována formálnímu rozboru. Poslední podkapitoly obsahují mou vlastní interpretační zkušenost a rozhovor s klavíristou Petrem Falkenauerem.

## **Abstract**

The present thesis deals with the cello sonatas Op. 45 and Op. 130 by Josef Bohuslav Foerster and aims to bring them closer to potential listeners and performers in terms of form and interpretation. It then places the sonatas in the context of the composer's life. I include my personal experience of interpreting the works and a brief interview with the pianist who studied and performed the works with me. The first chapter deals with the composer's life, which I believe is essential to an understanding of the works. The following chapters deal with the individual sonatas, outlining the circumstances of their composition and placing them in the context of the composer's life. The next section is devoted to formal analysis. The last subchapters contain my own performance experience and an interview with pianist Petr Falkenauer.

# Obsah

Úvod .....	1
1 Josef Bohuslav Foerster .....	2
1.1 Historie rodu .....	2
1.2 Život Josefa Bohuslava Foerster .....	4
1.2.1 V Praze .....	4
1.2.2 Hamburk .....	7
1.2.3 Vídeň .....	10
1.2.4 Zpět v Praze .....	13
2 Sonáta pro violoncello a klavír č. 1 f moll, op. 45 .....	20
2.1 Okolnosti vzniku .....	20
2.2 Rozbor .....	21
2.3 Interpretační zkušenost .....	25
2.3.1 Rozhovor s klavíristou .....	29
3 Sonáta pro violoncello a klavír č. 2 c moll, op. 130 .....	31
3.1 Okolnosti vzniku .....	31
3.2 Rozbor .....	32
3.3 Interpretační zkušenost .....	35
3.3.1 Rozhovor s klavíristou .....	40
Závěr .....	42
Seznam použitých zdrojů .....	43

# Úvod

Se jménem Josefa Bohuslava Foersterera se v dnešní době na našich pódíích v podstatě nesetkáme. Při nejlepším můžeme zaslechnout některou z jeho sborových skladeb. Ani na konzervatořích není tomuto skladateli věnována přílišná pozornost a v mnohých absolventech zůstane toto jméno jen prázdným pojmem bez jakéhokoliv povědomí o životě a díle tohoto našeho skladatele. Když se mi dostala do ruky Foerstrova kniha „*Poutník v cizině*“ věděl jsem o tomto muži jen to, že měl za manželku slavnou zpěvačku, se kterou se stěhoval za jejími angažmá, a že pocházel z kantorské rodiny. Jak velké bylo moje překvapení, když jsem v jeho vzpomínkách našel autentické vzpomínky na téměř všechny naše (i světové) skladatele od romantismu po období po válečné. Z jeho vzpomínek dýchala krásná atmosféra dávných časů a přirozená dobrosrdečnost pisatelova. Okamžitě jsem pocítil nutkání seznámit se i s jeho dílem. O co větší zvědavost ve mně zahořela, když jsem zjistil, že zkomponoval dvě sonáty pro violoncello. Rozhodl jsem se tyto sonáty nastudovat a zařadit je do programu svého bakalářského koncertu.

Životu a dílu Josefa Bohuslava Foersterera se věnuje jen několik málo publikací. Za života skladatelova vyšla životopisná kniha od Zdeňka Nejedlého, poté publikace od kolektivu muzikologů k Foersterově devadesátinám. Po jeho smrti ale jen vzpomínková kniha Bohuslava Taraby „*Poutník rozsvěcí lampu*“ z roku 1968 a pak až publikace kolektivu autorů z roku 2006. Jinak tomuto skladateli není věnována pozornost.

Práce je rozdělena do tří kapitol. V první nastiňuji životopis skladatelův a stručně historii rodu, ze kterého pocházel. Druhá a třetí kapitola se věnuje violoncellovým sonátám a je shodně rozdělena na tři podkapitoly. První se věnuje okolnostem vzniku děl, komu jsou věnována a zasazením do kontextu ostatní tvorby. Druhé podkapitoly se zabývají formálním rozbořem, poukazují na zajímavosti stran stavby a harmonie. V posledních se pak věnují své interpretační zkušenosti a zkušenosti kolegy klavíristy, jenž tato díla se mnou nastudoval.

# 1 Josef Bohuslav Foerster

Josef Bohuslav Foerster pochází ze staré kantorské rodiny. Proto, než se začneme zabývat životními osudy Josefa Bohuslava Foerstera, dovoluji mi krátké nastínění historie rodu.

## 1.1 Historie rodu

Nejstarším známým předkem je skladatelův prapraděd **Tomáš Förster**, který žil v letech 1744 – 1817. Působil jako učitel v Úvalech u Prahy a později v Nehvizdech.

Dále známe **Ignáce Förstera** (1774 – 1827), syna Tomáše. Absolvoval půlroční učitelský kurz a poté byl od roku 1796 učitelem v Sojovicích, posléze v Mladé u Benátek a roku 1810 se přestěhoval do Dětenic u Libáně. Se svou ženou měl postupně jedenáct dětí, z nichž se osm dožilo dospělosti. Později, roku 1826 se s rodinou přestěhoval do nedalekých Osenic, kde roku 1827 zemřel.

Jeho syn **Josef Förster** (1804 – 1892), děd Josefa Bohuslava, již od dětství projevoval zájem o hudbu. Na kůru zpíval alt a naučil se hrát mimo jiné na varhany a violoncello. Roku 1821 odešel do Liberce, kde se naučil německy. Následující čtyři roky pak chodil na piaristické gymnázium v Mladé Boleslavi, kde zároveň působil i jako varhaník. V roce 1825 absolvoval v Praze učitelský kurz a získal podučitelské místo na měšťance v Mladé Boleslavi. „V té době se věnoval hudbě i jinak: hrával na mších na varhany, při figuráčkách byl v orchestru primistou a v kvartetu učitele Škrly hrál každou neděli po požehnání na violoncello.“<sup>1</sup>

Po smrti otce Ignáce Förstera roku 1827, se Josef musel postarat o vdovu s pěti dětmi. Získal po otci učitelské místo v Osenicích a zde pak působil dalších padesát let.

V roce 1829 se oženil s Annou Kocverovou, se kterou měl pak devět dětí, a pět se jich dožilo dospělosti. Všechny nějakým způsobem, následovaly kantorskou tradici. Nejstarší **Amálie**, se provdala za učitele z Dolního Bousouva. O mladším **Josefovi**, otci našeho Josefa Bohuslava, se blíže rozepíšeme níže. Následný **Antonín**, se stal kapelníkem dómu v Lublani. **Gustav** byl učitelem v Podmoklicích u Semil a nejmladší **Alois** byl řídícím učitelem ve Smečně.

V roce 1851 Josef Förster ovdověl a o dva roky později se opět oženil s Johannou Pokornou, se kterou měl ještě syna **Karla**, který se pak stal ředitelem kůru v Moravských Budějovicích.

---

<sup>1</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 20



Za dlouhou dobu působení v Osenicích si Josef Förster vybudoval v kraji značný věhlas, pro který se mu začalo říkat „Národní učitel“. U příležitosti jeho odchodu do penze, „uspořádala obec Osenice velikou slavnost, na které se spontánně sešli hosté z celého kraje... ověnčená škola, slavnostní bohoslužby, děkování generací žáků... celý region mu vzdával díky.“<sup>2</sup>

**Antonín Foerster** („synové J. Förstera začali uplatňovat ve svém příjmení místo přehlásky druhé písmeno. Snad to bylo z důvodů dobově estetických... Jisté je, že od 80. let 19. století Josef Bohuslav důsledně vždy podepisoval jen Foerster, podobně jako jeho strýcové“<sup>3</sup>) absolvoval právnickou fakultu v Praze, ale pak se rozhodl plně se věnovat hudbě, kterou studoval u Bedřicha Smetany. Poté odešel do Senji v Chorvatsku na post regenschoriho v biskupském chrámu. Roku 1869 pak odešel do Lublaně, kde se stal kapelníkem Dramatického družstva.

Tady se stal zásadní postavou slovinské národní hudby. Na lublaňských středních školách vyučoval zpěv a roku 1887 založil Varhanickou školu, kterou poté vedl jako ředitel. Přispíval také do hudební přílohy církevního časopisu, komponoval a vytvořil učebnice klavíru, zpěvu, nauky o harmonii, modulaci a generálbasu. Také je autorem první slovinské lyricko-komické opery *Grocenski Slavček*.

Za své zásluhy o slovinskou hudbu byl ve svých sedmdesáti letech vyznamenán Vítězným křížem sv. Silvestra. Zemřel v roce 1926 a je pochován v Lublani.

**Karel Foerster** (1854 – 1921) se po studiu Pražské konzervatoře se stal houslistou orchestru Prozatímního divadla a navštěvoval pražskou Varhanickou školu. Poté byl v letech 1878 – 1883 varhaníkem ve Znojmě a svou hudební kariéru zakončil v Moravských Budějovicích, kde byl do roku 1920 regenschorim.

Otec Josefa Bohuslava, **Josef Foerster** (1833 – 1907) studoval na učitelském ústavu a následně i Varhanickou školu v Praze. Tu dokončil roku 1852 a získal varhanické místo v cisterciáckém klášteře ve Vyšším Brodě. V roce 1858 se přestěhoval do Prahy, kde nejprve působil jako varhaník u sv. Vojtěcha a pak u sv. Mikuláše na Malé Straně. V roce 1859 se oženil s Marií Hladíkovou, se kterou měl sedm dětí, z nichž pět se jich dožilo dospělosti. Byli to Josef Bohuslav (1859 – 1951), Marie (1863 – 1890), Anna (1864 – 1939), Viktor (1867 – 1915) a Božena (1874 – 1935).

---

<sup>2</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 21

<sup>3</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 21

Josef byl v roce 1862 ředitelem kůru kostela Nejsvětější trojice a od roku 1863 byl učitelem hudby a zpěvu na českém státním učitelském ústavu. Od roku 1866 byl „u sv. Vojtěcha v Jirchářích, jak se tehdy po starém českém způsobu říkalo“<sup>4</sup> ředitelem kůru, a také profesorem Pražské konzervatoře.

V roce 1873 odjíždí na náklady pražské městské rady do Kolína nad Rýnem, a zde se hlouběji seznamuje s reformou chrámové hudby, kterou má pak zavést u nás. „Od této chvíle zaujímal nevelký svatovojtěšský kostelík nejvýznamnější místo mezi pražskými chrámy a byl vzorem svatyním mnohem větším.“<sup>5</sup> Josef Foerster trval na pečlivém nastudování děl, která na provedení připravoval i několik měsíců. Palestrinovu mši zde vyslechl i Camille Saint-Saëns, který se o tomto provedení velice pochvalně vyjádřil.

Vrcholem jeho kariéry se stalo jmenování na post kapelníka svatovítské katedrály v roce 1887. Na této pozici působil dalších šestnáct let, do roku 1903, kdy odešel do výslužby. V té se snažil stále sledovat novinky v hudbě, i umění vůbec. Zemřel 3. ledna 1907.

Josef Foerster platil za hudební autoritu a stýkal se se všemi hudebními velikány své doby. Znal se se Smetanou, Dvořákem, Fibichem. Setkal se s Berliozem, Lisztem i Wagnerem. Za zmínku stojí i to, že byl jako jeden z prvních českých hudebníků v roce 1892 zvolen do České akademie. Taktéž je autorem Nauky o Harmonii.

Skladatelská tvorba Josefa Foerstera sestává především ze skladeb pro harmonium a varhany, dále zkomponoval několik mší, pět mottet, čtyři gradualia, dvě Pange lingua, Te Deum a mnoho dalších.

## 1.2 Život Josefa Bohuslava Foerstera

### 1.2.1 V Praze

Josef Kašpar František Foerster se narodil 30. prosince roku 1859, a to v Praze na Malé Straně, kde byl v té době jeho otec varhaníkem u sv. Mikuláše. Jméno Josef dostal po otci a dědečkovi, Kašpar po strýci jeho matky, u kterého bydlela, než se provdala za Josefa, a František po dědečkovi z matčiny strany. Později se však začal podepisovat jako Josef Bohuslav, aby se tak odlišil od otce.

---

<sup>4</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 27

<sup>5</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 27

Když bylo Josefu Bohuslavu šest let, nastoupil do první třídy obecné školy u svatého Vojtěcha. V následujícím roce jej však otec poslal do první třídy školy Budečské v Panské ulici. V osmi letech pak začal navštěvovat klavírní ústav Celestýna Müllera a posléze jej otec začal učit zpěvu a zařadil jej i do svého chrámového sboru jako alt.

„Po prázdninách roku 1871 začal Josef studovat na městské střední škole malostranské. Bylo to první české reálné gymnázium v Praze.“<sup>6</sup> V průběhu roku ale onemocněl zánětem plic. Protože to měl do školy docela daleko, v té době už rodina bydlela v bytě nedaleko chrámu sv. Vojtěcha, radil lékař přestoupit na bližší školu. Nastoupil tedy do sekundy na gymnázium ve Spálené ulici.

Ani zde však nezůstal dlouho a roku 1875 přestoupil na vyšší pražskou reálku. Zde se začala projevovat širší jeho zájmy. Nenechal si ujít jediné číslo Lumíra, jehož redaktorem byl Josef Václav Sládek. Velký zájem však měl i o malbu a další obory.

V maturitním roce 1878 nastal v životě Foersterova první zlom. Dne 16. února, jen několik dní po svém svátku zemřela jeho matka. Jako dárek jí přitom budoucí skladatel chtěl přednést svou vlastní píseň s průvodem klavíru. To se však již nepodařilo.

Otec se brzy, 16. srpna 1878, opět oženil s Františkou Splavcovou (1847 – 1928), aby se někdo postaral o rodinu s malými dětmi.

Již nějakou dobu žil v Praze také „osenický dědeček“, který začal Josefa učit hře na violoncello. Po úspěšném odmaturování stál nyní Foerster před těžkým rozhodnutím, jaké si zvolit povolání. „Jiný by šel za hlasem svého srdce, ale v rodině Foersterově bylo zvykem poslechnout ve všem otce a ten říkal: „Uč se hudbě, ale pěstuj ji a těš se s ní nikoliv jako hudebník z povolání. Zde nechtěj chleba, je tvrdý a těžký.“<sup>7</sup>

Nakonec se rozhodl pro studium chemie a přírodopisu na německé technice. Tam se však záhy ukázalo, že studium techniky je pro něj nesnesitelné. A tak v roce 1879 nastupuje na Varhanickou školu.

Po následující tři roky studia na Varhanické škole, si vedl ve všech předmětech výborně a v listopadu 1882 úspěšně složil státní zkoušku, čímž jeho studium hudby skončilo.

---

<sup>6</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 32

<sup>7</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 34

Ve stejném roce získal místo varhaníka u sv. Vojtěcha a učitelské místo na Městské Střední Škole na Malé Straně, kde vyučoval zpěv.

O dva roky později slavil i svůj první úspěch coby skladatel, když tehdejší ředitel konzervatoře Antonín Bennewitz provedl se studentským orchestrem jeho suitu *V horách*. Bennewitz prohlásil že „*Notturmo je perla*“<sup>8</sup>

Od roku 1884 Foerster působil jako hudební referent v Národních listech. Náplní jeho práce bylo i psaní kritik na operní představení. Jeho pozornost brzy upoutala začínající sopranistka Národního divadla Berta Lautererová. Tato výjimečná zpěvačka byla Národním divadlem angažována již v osmnácti letech a od počátku sbírala ty nejlepší recenze. „Emanuel Bozděch tehdy napsal: V bytosti, jevu i hlasu debutantčině leží vůně a pel mladistvého půvabu. Její čistý, vyrovnaný, ušlechtilý a zvučný soprán, plný svěžesti, rosy a stříbrojasného timbru vyšel patrně z velmi dobré školy.“<sup>9</sup>

Foerster ji znal již jako otcovu žačku na konzervatoři a častou zpěvačku na kůru u sv. Vojtěcha, jejich vztah se však začal vytvářet až s jejím působením v Národním divadle. Paní Foersterová na tyto časy v roce 1929 vzpomínala takto: „Kolik štěstí bylo v pohledu a ruky stisku na dobrou noc! Maminka byla přísná a těžko se ukradla hubička, ale malá kytička fialek a konvalinek hřála. Vždyť to byl talisman, který měl přinést štěstí, aby Bertoušek hezky zpíval... Chudáček si leccos asi odřekl, když v zimě přinášel tak drahou kytičku, ale za odměnu očka Desdemonina se toulala po prvním balkoně, až dárce našla. Pohled řekl vše s obou stran.“<sup>10</sup> Oddáni byli 1. září 1888 v kostele sv. Vojtěcha, za přítomnosti pouze svědků a rodičů.

Ovšem nejen v osobní rovině měl Foerster důvod k radosti. V té době provedli v Umělecké besedě profesori Ferdinand Lachner, Hanuš Wihan a Hanuš Trneček jeho Trio f-moll. A orchestr Národního divadla provedl s velkým úspěchem na velikonočním koncertě jeho První symfonii. Na premiéře byl přítomen i A. Dvořák, který pak Foersterovi blahopřál „A mistr, ten jindy nemluvný mistr, obrácen k tatínkovi praví: *Z toho můžete mít radost. Ten se něčemu naučil... Ten něco umí...*“<sup>11</sup>

Později, Antonín Dvořák velmi chválil volnou větu Foersterova prvního kvarteta, když vytušil jeho autorství v anonymním konkursu Umělecké besedy.

---

<sup>8</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 35

<sup>9</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 39

<sup>10</sup> Rektorys, Artuš. *Památník Foersterův*. Praha: Melantrich, 1929

<sup>11</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 41

Po vydání *Tria f moll* tiskem u F. A. Urbánka, jej zaslal Foerster s dedikací E. H. Griegovi, ten mu odpověděl: „Pročetl jsem Vaše dílo s velkým zájmem a nalézám v něm vážné, citově hluboké nadání, spějící za vysokými ideály.“<sup>12</sup> O něco později Griegovi zaslal s dedikací i svou houslovou sonátu *h moll*. Na tu mu přišla z Trolldhangenu odpověď: „Překvapuje mne, jak velkým vývojem jste prošel od vzniku svého klavírního tria. Vše je ve Vašem novém díle zjasněnější, citově bohatší a hlubší. Blahopřeji Vám ze srdce ke krásným výsledkům, jichž jste tu dosáhl, a těším se od nynějška na každé nové dílo z Vaší ruky... S výrazem zvláštní úcty vám velmi oddaný Edvard Grieg.“<sup>13</sup>

V roce 1892 začala pro manžele Foersterovi nová životní etapa. Po úspěšném pohostinském zájezdu Národního divadla do Vídně, kde paní Berta slavila úspěch coby Xenie ve Dvořákově opeře Dimitrij. Navštívil manžele ředitel slavnostních her v Bayreuthu kapelník Julius Kniese a nabídl paní Foersterové úlohu Elsy v Lohengrinu. Poté byla pozvána od Cosimi Wagnerové na plně hrazený měsíční pobyt. A i zde slavila velký úspěch, Cosima Wagnerová byla nadšena a prohlásila, že „toho se měl dožít Richard. Jste první Elsa, již věříme již v prvním dějství, první, jež je dovedla učinit pravdivým“<sup>14</sup>.

Po všech těchto úspěších bylo paní Bertě nabídnuto angažmá v Městském divadle v Hamburku. Manželům se zprvu nechtělo, snažili se s vedením Národního divadla vyjednat lepší podmínky. Ale po naprostém odmítnutí si manželé takové jednání vyložili jako nedostatek vážnosti a bylo rozhodnuto.

## 1.2.2 Hamburk

Po několika pohostinských představeních zahájila paní Foersterová-Lautererová své hamburské angažmá 1. září 1893. Ředitel divadla Baruch Pollini byl zručný obchodník, Hamburk bylo město bohatých kupců, kteří si svého divadla hleděli, ale chtěli poznávat i operní novinky. V tom jim Pollini hodlal vyhovět, a tak se v podstatě neustále připravovaly nové premiéry. Pro zpěváky to byla náročná práce, paní Berta musela vystupovat často i jednadvacetkrát za měsíc. Za tuto práci však byli řádně finančně ohodnoceni. Navíc se často ve prospěch zpěváků konaly benefiční večery. Při těchto příležitostech návštěvníci na darech rozhodně nešetřili, „jednou to byla dokonce celá sada nábytku a k odvezení všeho, co ten večer dostala, musela najmout nákladní vůz.“<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 41

<sup>13</sup> Grieg, Edvard. Dopis z Trolldhangenu datovaný 25. května 1891

<sup>14</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 43

<sup>15</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 46

Po představeních se také obvykle konaly ještě malé koncerty. Na těch paní Foersterová často prováděla skladby svého manžela a snažila se tak na něj upozornit. „Kritik Heinrich Chevalley jednou napsal, že Foerster patří bohužel k těm skromným povahám, které v době, která vyžaduje ostré lokty, stojí nezaslouženě dlouho v pozadí.“<sup>16</sup> Je možné, že by se ani v Hamburku nedozvěděli o tom, že manžel jejich pěvkyně je hudební skladatel, kdyby Mahler neprovedl na koncertě v Hamburku Foersterovu třetí symfonii a nebyl Českého kvarteta, které zařadilo Foersterovo kvarteto do programu jednoho ze svých Hamburských koncertů.

Josef Bohuslav svou ženu do Hamburku následoval po třech měsících, jistě to pro něj nebylo jednoduché. V Praze opouštěl několik míst, ze kterých mohl být spokojeně živ, zatímco v Hamburku musel ve třiatřiceti letech začínat opět od nuly. Opouštěl však i svou milovanou vlast, mnoho přátel a v neposlední řadě i rodinu.

Foersterovo hamburské působení se pro něj spojilo především s jednou osobou, a to s Gustavem Mahlerem, se kterým se zde setkal a se kterým navázal celoživotní přátelství. O jejich prvním setkání a příčině setkání nejlépe vypovídá sám Foerster: „Jsem v rozpacích, jak nyní vypsati své pocity, když mi jednoho dne [má paní] hlásila, vracejíc se z divadla, toto: ‚Kapelník Mahler ti posílá vzkaz. Chtěl by tě osobně poznati. Očekává, že ho navštívíš některý den odpoledne. Bydlí ve Fröblově ulici.‘

Přátelé! Není náhod. Vše, i zdánlivě nejnepatrnější příhody našeho života řídí neviditelná ruka Boží. Také v tomto případě předcházelo jistě mystické sblížení duší, které se poznávají po tajemných znacích.

Vně se dalo toto: Ředitel Pollini poslal mé paní klavírní úpravu Wagnerových Meistersingrů se žádostí, aby co nejrychleji nastudovala úlohu Evy. Dali jsme se spolu rychle do práce a využili každé volné chvíle. Ačkoli byla moje žena v repertoáru silně zaměstnána, mohla se přihlásiti již po několika dnech k orchestrální zkoušce. Meistersingry řídil Gustav Mahler. V druhém jednání přerušil zcela neočekávaně zkoušku a pronesl k údivu sólistů i orchestru otázku: ‚Milostpaní, kdo s vámi nastudoval Evu?‘ Když vyslechl odpověď: ‚Můj muž,‘ obrátil se k orchestru a poznamenal: ‚Pánové, tak studuje hudebník,‘ a pokračoval k mé paní: ‚Pozdravujte svého muže ode mne a vyřídte, že bych jej rád poznal.‘...

Téhož dne odpoledne jsem spěchal do blízké Fröbelstrasse... Zaklepal jsem na druhé dveře a byl jsem vzápětí vyzván vlídným ‚dále‘, abych vstoupil. V druhém, větším pokoji jsem spatřil Gustava Mahlera. Pohlédl na mne, pronesl mé jméno, a jako by nepozoroval mé rozpaky, i několik otázek. Netrvalo dlouho a rozuměli jsme si – Bylo tolik společných zájmů.“<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 46

<sup>17</sup> Foerster, Josef Bohuslav. *POUTNÍK V CIZINĚ*. Praha: Jan Seidl – Orbis, 1947; str. 23-24

Foerster a Mahler měli mnoho společného, oba obdivovali díla Bachova, Wagnerova, Beethovenova, oba pocházeli z Čech, oba ovládali český i německý jazyk, byli vrstevníky (Foerster byl o půl roku starší). Oba zrovna pracovali na své druhé symfonii a sdíleli i zájem o problémy metafyzické. Bylo tedy o čem mluvit.

Jak již bylo řečeno, od roku 1884 působil Josef Bohuslav Foerster jako hudební referent Grégrových Národních listů. Netrvalo dlouho a pro svůj kritický talent se jeho jméno stalo známé nejen v Čechách. Když se pak odhodlal k přesídlení do Hamburku, Julius Grégr mu dal půlroční dovolenou s tím, že teprve poté definitivně obsadí jeho místo. Díky své známosti, coby hudebního kritika mu pak v Hamburku mohli v Hamburger Freie Press světit hudební referát. „Krom toho psal také do pražské Politiky a Národních listů o životě v Hamburku.“<sup>18</sup> Posléze přešel do Neue Hamburger Zeitung a pak do Neueste Hamburger Nachrichten. Všechna tato místa mu následně pomohla k doporučení do slavného vídeňského listu Zeit, kam psal za svého pozdějšího vídeňského pobytu.

Kromě práce žurnalisty si Foerster v Hamburku našel místo pedagoga hry na klavír na soukromé Bernuthsches Konservatorium.

Za celého svého působení v Hamburku však Josef Bohuslav Foerster udržoval kontakt s domovem. Odebíral pražské časopisy, aby mu neuniklo nic z novinek doma. Každé prázdniny jezdil i s chotí do Čech, a čilá byla také jeho korespondence, dopisoval si s otcem a bratrem Viktorem, ale i s předními českými umělci. Byl to hlavně Jaroslav Vrchlický, pozdější Foersterův libretista.

Čilá je také korespondence s Antonínem Dvořákem, se kterým jej pojilo vřelé přátelství. Antonín Dvořák dokonce navštívil Foersterovi v Hamburku na své cestě do Ameriky, v roce 1894. Jako starší kolega Dvořák se zájmem sledoval Foersterovu práci a rád poradil.

Konec hamburského období přichází v roce 1901. V tomto roce skončila paní Foersterové v divadle smlouva, a jelikož se po smrti ředitele Polliniho značně změnila ekonomická situace divadla, byla ji nabídnuta smlouva se značně sníženým platem. Po tolika letech kdy podávala na jevišti nejlepší výkony, se takové jednání známé zpěvačky osobně dotklo, a tak se rozhodla smlouvu neprodloužit.

Stejným způsobem již několik let odcházela z divadla řada jiných. Mezi nimi i Gustav Mahler, který nyní, coby dirigent a umělecký ředitel vídeňské císařské opery, nabídl Bertě angažmá, a

---

<sup>18</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 47

ta jej přijala. „V září se proto uskutečnilo pět pohostinských vystoupení... kritika i publikum ji vítalo s ovacemi a nadšením.“<sup>19</sup>

### 1.2.3 Vídeň

Náš skladatel však svou ženu následoval až v roce 1903, měl totiž v Hamburku své závazky. Do Vídně tedy přichází Foerster ve třiačtyřiceti letech, a znovu začíná od začátku. „Zde tedy mám začít život znovu, začínati po třetí, neznámý, jenž si přináší na cizí půdu jen schopnost a vůli pracovat.“<sup>20</sup>

Jak již bylo řečeno, uplatnil se zde opět jako hudební referent v listu Zeit. K tomu brzy přibýlo místo profesora hudební teorie na Neues Wiener Konservatorium.

Oproti Hamburku bylo ve Vídni mnohem více krajanů, v jejich středu pak zaujal místo „hudebního poradce“. Také se stal předsedou vídeňské Župy českých zpěváckých spolků. Ve Vídni také Foerster zachránil pro český národ rukopis Smetanovy Prodané nevěsty, když jej objevil v Gilhoferově knihkupectví.

To vše však nepřišlo hned, jak Foerster vzpomíná: „V prvních měsících svého pobytu ve Vídni jsem se zcela oddal Dvorní opeře. Gustav Mahler, tehdy již ředitel Dvorní opery, dovolil mně jedinému přístup ke zkouškám. Protože jsem neměl žádné povinnosti, trávil jsem dopoledne v Mahlerových zkouškách.“<sup>21</sup>

Přátelství s Gustavem Mahlerem však nebylo stejné jako za časů hamburských. Gustav Mahler byl nyní obklopen novými přáteli, byl ředitelem Dvorní opery, jejíž členkou byla i paní Foersterová, Foerster byl navíc hudební kritik. Zkrátka vzájemný kontakt obou mužů zde byl do jisté míry omezen.

Vídeň to Foersterovi vynahrazovala množstvím uměleckých zážitků. Dvorní opera, filharmonie, množství vídeňských divadel, Lidová opera, Lidová činohra, galerie, to vše Foerstera velmi vábilo a pilně tato místa navštěvoval.

Mimo to však, z informací které máme, nebylo jeho vídeňské působení nejšťastnější. Na prahu padesátky si stále více uvědomoval, že jako skladatel není chápán. V Čechách, pro které především psal, nebyla vůle jeho skladby hrát a že je jakožto emigrant odsouván do pozadí.

---

<sup>19</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 49

<sup>20</sup> Foerster, Josef Bohuslav. *POUTNÍK V CIZINĚ*. Praha: Jan Seidl – Orbis, 1947; str. 157

<sup>21</sup> Foerster, Josef Bohuslav. *POUTNÍK V CIZINĚ*. Praha: Jan Seidl – Orbis, 1947; str. 160



A nebyť Pěveckého sdružení moravských učitelů a Pěveckého sdružení pražských učitelů, jeho hudba by nezazněla. Navíc kvůli této spolupráci začal být Foerster znám jako skladatel výlučně sborových skladeb.

Tyto pocity se přetavily i do jeho tvorby, zatímco Foersterovo první pražské období bylo značně ovlivněno úmrtím jeho matky a hamburské společným soužitím s milovanou ženou. Nyní dochází k náboženskému zvnitřnění, jak píše J. Bartoš ve Foersterově čítance (1939). V tomto období „staví do popředí ideu Boha jako vlastní podstaty všeho světa“<sup>22</sup>. Do jeho hudby pronikají daleko více vlastenecké tóny. „Jsou to tóny svrchovaně cudné a decentní, pro Foerstera zvlášť příznačné. Skladatel svou lásku k vlasti nikdy nedává najevo způsobem vnějším a okázalým, nýbrž skrývá ji za symboly a jinotaje.“<sup>23</sup>

Naštěstí byla tato trpkost na poli skladatelském vyvážena velikou radostí v osobním životě, když se Bertě Foersterové-Lautererové a Josefu Bohuslavu Foersterovi narodil syn. Foerster na to vzpomíná takto: „Pátého dne měsíce října roku 1905 bylo jitro nezvyklé krásy. Obloha jakoby zahalena v průhledný závoj z mdle kaleného stříbra prokvétala růžovými záblesky a chvílemi, jako by neviditelné ruce protrhávaly mlhavý opar, vysvitla průzračná modř. Čím více se blížilo poledne, ubývalo hebké šedi a krátce před dvanáctou hodinou byla celá nebesa ověncena tisíci zlatých praporů. Zjev byl tak výjimečný, že se i chodci jindy lhostejní zastavovali na ulicích a nesčetný počet oslněných očí se vděčně zahleděl v nezbadatelné tajemno nebes... Téhož dne o polednách vstoupila do mého pokoje naše dobrá Františka, v náručí pacholátko a pronesla s úsměvem: ‚Zaplat’ Pán Bůh. Máte synáčka.‘ Uvítal jsem spící děcko polibkem na horké čelo a požehnal křížkem... Brzy se dostavilo několik přátel, aby blahopřáli, mezi nimi Gustav Mahler s krásnou kyticí, přišlo i mnoho kolegyně a kolegů z Dvorní opery, přišel můj milý žák Alfred ze Schebků, jenž vzal na sebe úkol kmotra při křtu svatém, odpovědný úkol ‚křestného otce‘, jak říkali naši předkové.

Hošík přijal kmotrovo jméno. Mně utkvěly v mysli vroucí modlitby obřadu a svrchovaně dojemný pozdrav kněze, odevzdávajícího děcko náručí mateřské a pozdravující je po prvé křestním jménem: ‚Jdi, Alfrede, a Bůh tě provázej.‘“<sup>24</sup>

Působení paní Berty ve Dvorní opeře skončilo v roce 1913, kdy ve svých čtyřiceti čtyřech letech odešla do penze. Za své pěvecké kariéry se stala jednou z největších hvězd domácího i světového operního nebe. Svůj obdiv jejímu zpěvu vyjádřili největší hudebníci té doby. Mezi

---

<sup>22</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 51

<sup>23</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 51

<sup>24</sup> Foerster, Josef Bohuslav. *POUTNÍK V CIZINĚ*. Praha: Jan Seidl – Orbis, 1947; str. 164-165

nimi Petr Iljič Čajkovský, Gustav Mahler, Cosima Wagnerová a mnoho dalších. Její umělecká úroveň bývá srovnávána přinejmenším s Evou Destinovou.

Ve Vídni však Foersterovi zůstávají až do konce první světové války. O okolnostech návratu zpět do Čech, po více než dvaceti letech v cizině, líčí Josef Bohuslav ve své knize „Poutník v Cizině“: V roce 1918 dokončil svou operu *Nepřemožení*. Jako všechny své opery ji zadal k provozování v Národním divadle, kde byla Kovařovicem ihned přijata. „Jako vždy, chtěl jsem být na prvním představení. Cesta do Prahy měla nezvyklý ráz. Nečekané prohlídky, ustavičný povyk na nádražích, zastavování rychlíku na malých stanicích, přísná hraniční kontrola ve Znojmě, to vše, ve dne snesitelné, nabývalo ponuré tvářnosti za hluboké noci. Ráno jsem vystupoval unaven z vlaku a zamířil jsem přímo do divadla, abych se dozvěděl, na kdy je hlášena generální zkouška. Dostavil jsem se včas, mohl jsem ještě před začátkem pozdravit dirigenta Kovařovice, pěvce i orchestr, leč při vstupu na jeviště slyším: Zkouška je odložena – Mařák onemocněl.

Mařák, představitel hlavní úlohy, na něhož jsem se upřímně těšil. Zjistil jsem ještě, že jde o vážnou chorobu, tedy také o změnu repertoáru a odložení premiéry. Bolestné překvapení. Vymohl jsem si ve Vídni stěží tři volné dny, nezbylo než se vrátit s nepořízenou.

Při odchodu z divadla na mne čekalo nové překvapení. Pozvání státního tajemníka profesora dr. F. Drtiny, abych jej co nejdříve navštívil. Úřadovna byla přeplněna čekajícími, ale sluha mne uvedl ihned do přijímací síně, kde jsem byl srdečně uvítán a osloven: Konservatoř bude zestátněna, nabízíme vám místo ředitele.

Místo ředitele nemohu přijmouti, ale jako profesor bych sloužil rád. Dr. Drtina byl překvapen, ale vyslechnuv mé důvody, nabídl mi smlouvu profesora, kterou jsem podepsal. Bylo to asi v listopadu 1918, v lednu 1919 jsem začal vyučovat hudbu, harmonii, kontrapunkt a formám.

Touha dlouhých let se splnila. Je konec mé pouti, kyne domov. Stejně v Praze, jako v Hamburku i ve Vídni, jako by tajemné ruce podpíraly ve chvílích rozhodování mé slabé síly, odstraňovaly všechny překážky, odklízely to, co brání souladu s vyšší vůlí, řídicí světy i osudy jedincovy.

Návrat domů... Nebude to již Praha mých mladých let, přibylo mi tam hrobů, leč budu mezi svými, v milované zemi, kde vlaje náš prapor.

Buď dobrotivému Bohu čest, moc, síla a díkůčinění.“<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Foerster, Josef Bohuslav. *POUTNÍK V CIZINĚ*. Praha: Jan Seidl – Orbis, 1947; str. 348-349

## 1.2.4 Zpět v Praze

Po návratu do poválečné Prahy měli však Foersterovi problém sehnat vhodné bydlení. Praha se stala po dlouhých staletích opět hlavním městem a tak se do ní stěhovalo mnoho institucí. Navíc se mnoho lidí, stejně jako Josef Bohuslav, stěhovalo zpět do Čech z různých koutů bývalé monarchie.

Proto vzala v počátku rodina zavděk bydlením u Foersterovy nevlastní matky. Poté po nějakou dobu pobývali v nebytových prostorách jakéhosi obchodu. Teprve poté se jim podařilo sehnat byt v Palackého ulici na Královských Vinohradech.

Taktéž finanční situace rodiny nebyla záviděníhodná. J. Bartoš uvádí, že Foerster jako profesor střední školy dostával jen 800 korun měsíčně. Penze paní Berty se dokonce vlivem poválečné inflace scvrkla na pouhých 60 korun.

Nejtěžší období pak nastává v roce 1921, kdy 11. března umírá Foersterův syn Alfréd. Již od konce roku 1920 se u něj projevovali horečné stavy a žádný přivolaný lékař nedokázal chlapci pomoci. Synovu chorobu a následnou smrt dávali manželé později především období, kdy přetrvávali ve zmíněném obchodě.

Smrt Alfréda Foerstera, mladého nadaného chemika, který taktéž projevoval zájem o hudbu, těžce poznamenala další směřování Foersterových kompozic. Kde se stala vzpomínka na milovaného syna důležitým inspiračním zdrojem.

Po více než dvou desetiletích píše symfonii *d moll*, která je věnována „*drahé památce Fredouškově*“. Foerster ji pojal jako „zpěv o mrtvém dítěti“.<sup>26</sup> Jen to a neochvějná křesťanská víra pomohli Foersterovi vypořádat se s tak hlubokou ztrátou.

Období hlubokého zármutku, pro který nebyl schopen ani komponovat, u skladatele trval až do roku 1923. Toho roku sledujeme u Foerstera opět chuť k další skladatelské práci. Zásluhu na tom má spolek ochotníků z Jičína, kteří v tom roce amatérsky provedli mistrovu operu *Eva*. U obou provedení byl přítomen i autor a byl nadšen vynikající úrovní. A od této chvíle opět sledujeme chuť do komponování, ve kterém se mu nyní motiv *Evy* stal symbolem znovuoobjevené chuti k tvoření – k životu.

---

<sup>26</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 72

Jakožto profesor Pražské konzervatoře se Foerster nikdy nenechal zlákat moderními vlivy. Vždy ctí a hájí „citový podklad pravé hudby. A vzorem tohoto typu hudby byl mu Bedřich Smetana.“<sup>27</sup>

Tento postoj se velmi zamlouval Zdeňku Nejedlému, který se již dříve snažil získat Foerstera pro svůj protidvořákovský boj. Nejdříve se pokusil získat si mistra tím, že v roce 1910 vydal jeho první monografii. Foerster mu s touto prací rád pomáhal a posílal mu žádané materiály. Když se jej však v roce 1913 aktivně snažil dostat do „tábora protidvořákovců“ Foerster razantně odmítl. Nejedlému napsal: „*Já ovšem jsem a zůstanu vždy velkým ctitelem Dvořákovým, jenž sice nepřehlíží slabin toho kterého díla, ale sčítá-li, nalézá vždy tolik pozitivního, že neubývá obdivu a úcty pro geniálnost mistrova.*“<sup>28</sup>

Nejedlému se Foerstera nepodařilo zlákat ani do bojů proti Janáčkově. Při svých přednáškách kupříkladu používal Foersterovu *Evu* jako protiklad Janáčkovy *Její Pastorkyně*. Janáček pak Foersterovi zaslal klavírní výtah své opery, na což Foerster reagoval dopisem, v němž vyjádřil své přesvědčení, o nutnosti uvést dílo v Národním divadle. Po úspěšné premiéře v roce 1916 pak zaslal Janáčkově dopis, v němž mu srdečně blahopřeje k úspěchu, jehož se mu dostalo.

Naopak do konfliktu se Foerster nechtěně dostal s Vítězslavem Novákem, když totiž Josef Bartoš ve své knize *O proudech v soudobé hudbě* označil za největšího současného skladatele Foerstera. Důvodem ke konfliktu se pak stala opět *Eva*, kterou Nejedlý užíval jako odmítnutí folklorismu. Foerster v ní totiž po svém napodobuje slovácké lidové písně. Vydal se i na Slovácko do Velké, kde si zapsal tanec u muziky. O etnografickou věrnost však příliš nedbal.

To se také stalo, výhodní Moravu zcestovalému, Novákovi trnem v oku. „Ve své sarkastické brožuře *Zdeněk Nejedlý v zrcadle své vědecké kritiky* reprodukuje posměšnou anekdotu o Foersterově nezdařené výpravě na Slovácko“<sup>29</sup>, kterou Novák údajně vyslechl od svého známého z Velké. Podle které se Foerster s místními muzikanty vůbec nesetkal.

Foerster reagoval otevřeným dopisem Novákovi, který ale Lidové noviny neotiskly. Foerster píše: „...lituji, musím prohlásit, že celá ta ‚historka‘ není pravdivá. Zajel jsem mezi Slováky, abych poznal jejich svéráz jeví se nejen v písni, hudbě, kroji, ale především v jejich srdci a duši. Chtěl jsem poznati kraj, kde žijí a poznati jak žijí. Pobył jsem mezi nimi měsíc... O Vašem příteli zemřelém p. Zemanovi jsem nikdy neslyšel a ani ve Velké, ani jinde.

---

<sup>27</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 73

<sup>28</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 73

<sup>29</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 75

... Četl-li jste můj úvod v klavírní úpravě *Evry* vydané Hudební maticí Umělecké besedy, dočetl jste se, že nebylo a tvrdím, nemohlo býti mým úmyslem napsati operu slováckou, nýbrž českou, byť se i děj odehrává na Slovensku. Umění vyžaduje vždy stylizace, a je na autoru, aby ji provedl po svém.

S historikou ovšem nijak nesouvisí Vaše poznámka o slováckém veselí, prý mnou vylíčeným valčíkem Bud' *Evry* neznáte a pak jste neměl práva o ní psáti, anebo úmyslně zamlčujete, že je sousedské užito jako žádoucího kontrastu k následujícímu dvoučtvrtečnímu allegro provázenému zpěvem a rozpoutanému v divoký vír... Nevykládal bych Vám ve zlé něco podobného ve Vaší historce. Avšak je v tom rozdíl. Líčí-li to smyšlené něco milého a dobrého, není proti tomu námitek, avšak citujete-li jako fakt něco nepravdivého a dokonce s úmyslem nepřátelského zlehčování, je odsouzení hodno. Žel, co jste napsal o *Evě*, nespadá do první kategorie. – J. B. Foerster.<sup>30</sup>

Jak Josef Bohuslav smýšlel o Vítězslavu Novákovi, asi nejlépe ilustruje lístek nalezený ve Foersterově pozůstalosti. Na lístku nadepsaném *V. N.* je Foersterovou rukou napsáno: „*Je jedním z těch několika, jimž bych se rád přiblížil, jejichž dílo jsem ctil, jimž jsem nejednou podával ruku, ale jimiž jsem byl vždy znovu odmítán.*“<sup>31</sup>

V období první republiky narůstala Foersterova všeobecná společenská vážnost. Stal se váženou a uznávanou osobností. Když bylo roku 1919 založeno Ochranné sdružení československých skladatelů, spisovatel a nakladatelů hudebních, Foerster se zapsal mezi členy. 12. května 1920 se pak konala valná hromada, na které se hlasovalo o změně stanov a volilo se též nové předsednictvo. Josef Bohuslav Foerster byl tehdy jednomyslně zvolen předsedou, a v této vysoké funkci setrval až do roku 1945.

Ve stejném roce jako Ochranné sdružení, bylo založeno i nakladatelství Foersterova společnost, s jasným cílem vydávat a propagovat mistrova díla, ale i soudobou českou hudbu. Neopomenutelné je také Foersterovo působení v České akademii věd a umění. Členem akademie se stal Foerster 30. listopadu 1897, když byl valným shromážděním zvolen dopisujícím členem. Na této pozici pak Foerster setrval dlouhá léta, protože platilo pravidlo, že řádnými a mimořádnými členy akademie se mohli stát jen ti, kteří se mohli aktivně podílet na aktivitách Akademie v jejím sídle. A protože náš skladatel pobýval dlouhá léta v zahraničí, nemohl se jím stát.

---

<sup>30</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 75-76

<sup>31</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 175

Toto pravidlo však postupem času ztrácelo vážnosti, a tak se Foerster stal 7. prosince 1906 mimořádným členem. Když se pak v roce 1919 vrátil zpět do Čech, nemeškal a o této skutečnosti prezidium v dopise informoval, s tím, že je připraven a ochoten pomáhat. Na statut řádného člena však musel čekat až do roku 1921. Teprve potom mohl být volen do funkcí akademie. Je nutné doplnit, že tyto funkce měly spíše společenský význam a za jejich výkon nebyl Foerster placen.

Nejprve se stal v roce 1924 předsedou hudebního odboru, a tím byl až do roku 1932. Následně byl roku 1927 zvolen předsedou IV. Třídy, tj. třídy, která sdružovala všechna umění (spisovatele, výtvarníky, hudební skladatele). Mimo tyto funkce byl členem správní komise, ústředního hospodářského orgánu a byl i náhradníkem ve smírčí komisi, která měla za úkol vyřizovat případné spory mezi členy (za dobu trvání ČA nebyla zapotřebí).

Vrcholu své společenské kariéry dosáhl Josef Bohuslav Foerster v roce 1931, kdy byl 5. května zvolen prezidentem České akademie věd a umění. A v této funkci setrval až do roku 1939, kdy nebyl zvolen na další tříleté období.

Tuto svou funkci bral velmi vážně, přišla navíc chvíli po tom, co odešel z konzervatoře na odpočinek, mohl se tedy věnovat svým novým povinnostem plně. A to také činil, do Akademie docházel každý den na několik hodin (na rozdíl od svého nástupce), velmi svědomitě plnil všechny své povinnosti a nevyhýbal se ani neoblíbené „úřednické“ práci, nechyběl na žádném jednání, a když měl o něčem rozhodnout sám, činil tak po důkladném seznámení s dostupnými informacemi. Za jeho působení v Akademii, se nevyskytly žádné větší problémy, a bývá řazeno k nejlepším obdobím celé instituce. „Oceňován byl také lidsky, u ostatních členů byl většinou velice oblíben.“<sup>32</sup>

Co se týče poslání Akademie za první republiky, nesmíme si myslet, že jejím cílem bylo prorážení nových cest a novátorské práce, ať už na poli vědeckém nebo uměleckém. Akademie plnila spíše podpůrnou a reprezentativní funkci.

„To vše souznělo s osobností předsedy Akademie let třicátých, aniž by to znamenalo snižování jeho zásluh. J. B. Foerster již tehdy dosáhl vysokého věku a ani v mladších letech nebyl zrovna bouřlivákem. Byl ale člověkem znalým, s velkým přehledem a zároveň člověkem pilným.“<sup>33</sup> Zároveň byl klidný a skromný, nikdy nevyhledával spory a naopak se je snažil zažehnat. Pokud měl kompetence rozhodovat o žádostech, rozhodoval vždy v kladné vyřízení. Například tak činil v případě žádostí o podporu Bohuslava Martinů, jehož žádosti vždy schvaloval v plné

---

<sup>32</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 109

<sup>33</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 111

výši. Když však měl prosazovat něco zcela sám, nebyl mnohdy dostatečně razantní a nekompromisní. Například při rozdělování cen Akademie se Foersterovi nepodařilo prosadit udělování na základě práce samotné, namísto toho bylo uplatňováno pravidlo udělování členům Akademie. To přišlo Foersterovi nedůstojné, jelikož akademiky byli většinou již uznávaní lidé ve svém oboru, hmotně zajištění, kteří podporu ve formě ceny nepotřebovali.

Bez zajímavosti není ani to, že po abdikaci Edvarda Beneše v roce 1938 se jméno Josefa Bohuslava Foerstera objevilo na seznamu možných kandidátů na prezidenta republiky. To myslím dokresluje společenskou vážnost, jaké se mu v té době dostávalo.

Vraťme se však trochu zpět do roku 1936. V tomto roce postihla Josefa Bohuslava další rána, o které nejlépe vypovídá jeho vlastní vzpomínka: „V nemocnici ležela moje žena. Časně z rána byl jsem telefonicky volán k jejímu loži. Na schodech jsem potkal ošetřovatelku. ‚Nespěchejte‘, řekla mi slzíc. Otevřel jsem dveře pokoje číslo 37. Na loži odpočívalo tělo přikryté bílým prostěradlem. Odhalil jsem obličej a uviděl drahou tvář, chladnou, klidně vážnou, oči zavřené. Přišel jsem pozdě.

Hodinu zůstane zemřelý na loži. Nevím dnes, jak tehdy uplynula, ale vidím, když vypršela, jeptišku kladoucí na prsa zemřelé malý lístek a na něm jméno. Jméno, které kdysi znělo slavně jako sváteční zvon, jméno vyslovované s hlubokou úctou a radostí, s nadšením a vděčností tisíci těch, které dovedla jeho nositelka potěšiti, oblažiti, povznésti a uchvátiti. Dnes bylo toto jméno číslem 37 z pavilonu G – nic víc.“<sup>34</sup>

Paní Berta Foersterová-Lautererová zemřela 9. dubna 1936 a byla pochována ke svému synovi na vyšehradském hřbitově.

Foerster se pak téhož roku 23. prosince znovu oženil, s Olgou Hilkenovou rozenou Dostálovou. Nad důvody tak brzkého manželství po smrti první ženy nemusíme příliš dlouho přemýšlet. Tak jako se jeho otec brzy po smrti své první ženy znovu oženil, aby se měl kdo postarat o domácnost s dětmi. Tak se Josef Bohuslav oženil, aby se měl kdo postarat o jeho samotného. Nezapomínejme, že Foersterovi v té době bylo již sedmdesát sedm let a již neměl příbuzné, kteří by se o něj postarali. Což se ukázalo jako rozumné, neboť hned v dalším roce zasáhl Foerstera těžký zánět žlučníku.

Nemysleme si však, že toto manželství nestálo na vzájemné lásce. Josef Bohuslav například psal své ženě lyrické básně, těch se postupně nashromáždilo na pět set. Ty si pak nechala

---

<sup>34</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 81

paní Olga svázat, jak na to vzpomíná Bohuslav Taraba ve své vzpomínkové knize *Poutník rozsvěcí lampu*. Tamtéž cituje paní Olgu, jak mluví o svém choti: „*Je to ryzí člověk. Jaký je v umění, takový je v životě. O lidech a umělcích mluví se mnou stejně ohleduplně, jak mluví s nimi, nebo jak o nich psal. Modlím se denně k Bohu, aby mi ho co nejdéle zachoval*“<sup>35</sup>

V roce 1945 postihla Josefa Bohuslava další vážná nemoc, pro kterou musel podstoupit chirurgický zákrok a následně čtyři měsíce rekonvalescence na lůžku.

V témže roce se však dostalo Foersterovi i velké pocty, když mu jako prvnímu hudebníkovi udělila vláda titul národního umělce.

S novým režimem po roce 1948 se stal Foerster předmětem zájmu protikatolické komunistické strany. Byla založena kolaborantská proticírkevní „katolická akce“ a Foerster se zdál jako vhodná osoba pro záštitu. „Získáním Foerstera pro tento záměr byl pověřen jeho přítel, režisér Národního divadla Ferdinand Pujman.“<sup>36</sup> Ten jej navštívil a snažil se mistra přesvědčit. Skladatel však razantně odmítl.

Zřejmě v důsledku tohoto odmítnutí pak byl zrušen plán, k blížícím se devadesátinám mistra v roce 1949, uvést v Národním divadle cyklus všech Foersterových oper. Uvedeny nakonec byly jen opery *Debora*, *Jessika* a *Eva*.

Na začátku roku 1951 se Foersterovi vrátily zdravotní obtíže, i když nebylo zapotřebí hospitalizace. V květnu pak společně s chotí odjel na letní pobyt do Nového Vestce. Byl ve výborné náladě a dokonce prý plánoval jakousi cestu do Itálie. Potíže se mu však vrátily a on by nucen ulehnout. 29. května 1951 večer zemřel.

Ve věku 92 let odešel muž, který zažil obě světové války, znal se se Smetanou, Dvořákem, Fibichem, Mahlerem. Byl přítomen pokládání základního kamene Národního divadla. Znal se buď osobně, nebo korespondenčně se všemi velikány uměleckého světa. Příští den přijeli mistr Otáhal a prof. Španiel aby sejmuli zesnulému posmrtnou masku.

Komunistický režim však nutně zasáhl i do posledního rozloučení s Josefem Bohuslavem Foersterem. Nechme tyto události vylíčit vdovu po skladateli: „Odpoledne byl v dolních místnostech domečku neklid. Ustavičně zněl telefon a návštěvy se střídaly. Přijeli také zástupci vlády, aby projednali státní pohřeb. Byla jsem tázána, jaké je moje přání. Nemám své přání, ale mohu tlumočit přání svého chotě: Pohřeb katolický, prostý, bez proslovů a jakékoliv pompy,

---

<sup>35</sup> Taraba, Bohuslav. *Poutník rozsvěcí lampu*. Praha: Panton 1968, str. 39-40

<sup>36</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 118



pohřeb, při němž by se kněz a ti, kdo mne měli rádi, za mne pomodlili (citována mistrova závěť). Bylo vysloveno, že obřad má být zahájen v Rudolfinu. Namítla jsem, že Rudolfinum Mistr odmítl při pohřbu Mistra V. Nováka: ‚To není vhodné místo pro odchod ze života, pro stáří. Odtud vychází do života mládí s vírou v šťastnou budoucnost‘. Upozornila jsem na Muzeum, kde působil devět let jako prezident České akademie věd a umění, nebo Národní divadlo, kterému bych za svou osobu dala přednost, jelikož vím, jak vřelé bylo pouto vížící srdce Josefa B. Foersterova k tomuto památnému místu... Bylo přislíbeno, že všechna přání budou tlumočena a po schválení panem ministrem bude mi sdělen celý pořad.<sup>37</sup>

„Konečně stanoveno: Státní pohřeb bude v Národním divadle. Po ukončení rakev zahalená státní vlajkou bude snesena a položena na otevřený vůz tažený třemi páry koní. Od divadla půjde průvod ke kostelu sv. Vojtěcha, kde bude církevní obřad. Odtud se vrátí k Národnímu divadlu, kde s balkonu zazní fanfáry rozloučení. Projede Třídou 28. října a Václavským náměstím k Muzeu. Zde se vláda rozloučí. Než bude rakev snesena z otevřeného vozu do auta, zazpívá Pěvecká župa, 500 členů, milovanému Josefu Bohuslavu Foersterovi naposled. Skutečnost vyzněla takto: Dva dny před pohřbem oznámilo mně ministerstvo, že u sv. Vojtěcha nemůže být rakev s Mistrovým tělem vnesena do chrámu, jelikož by pan ministr a vláda museli čekat před chrámem. Žádala jsem, zdali bych se mohla dotázat Monsig. Boháče, mohl-li by obřad být vykonán před chrámem. Pan kanovník svolil a ministerstvo změnu přijalo a potvrdilo. V den pohřbu, v úterý po dvanácté hodině – obřad v Národním divadle se konal o druhé hodině – telefonovalo ministerstvo, že z nařízení pana ministra Nejedlého se celý původní pořad ruší, ke chrámu sv. Vojtěcha průvod nepůjde a další že mi bude sděleno až v divadle. Nebylo mi ani sděleno ani vysvětleno...

Po prosloveh bylo tělo Geniovo přeneseno do čekajícího pohřebního auta a vůz s tělem Mistra milovaného celým národem, jel ulicemi bez zastavení u Muzea. Pěvecká župa nezazpívala a ti, kdo vážili cestu z venkova, z Moravy, Slovenska, Slezska, jimž byl vstup do Národního divadla znemožněn, nemohli se ve chvatu jedoucího auta s Mistrem rozloučit ani znamením kříže...

Pořad byl úplně změněn. Pan ministr Nejedlý a vláda přijeli ke hrobu. Proč? – To jsem pochopila, když na rakev spočívající již v hrobce položil pan ministr květ a přistoupil ke mně. Nepromluvil, ale slza, kterou viděli kolem stojící přátelé kanouti po jeho tváři, mi teprve dnes, při znovuprožívání té chvíle napovídá, že se v té krutě bolestné chvíli ozvalo jeho mládí, kdy hudba Foersterova souzněla s jeho citem, srdcem, s celou jeho bytostí žijící pro umění a krásu, pro jejichž naplnění jezdil k Foersterovi do Vídně.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 122

<sup>38</sup> Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006, str. 123-124

## 2 Sonáta pro violoncello a klavír č. 1 f moll, op. 45

### 2.1 Okolnosti vzniku

Na autografu Foersterovy první violoncellové sonáty nalezneme na konci údaj „1/X 98. V Hamburku“. Známe tedy přesné datum ukončení práce na kompozici, 1. října 1898. Tehdy osmatřicetiletý skladatel měl za sebou již mnoho kompozic napříč žánry. Uvedme alespoň nejpodstatnější: tři symfonie (1. z roku 1888, 2. z roku 1893 a 3. z roku 1894), orchestrální suity *V horách* (1884) a *Suitu c moll* (1891). Za sebou měl i kompozici dvou oper: *Deboru* (1891) a zřejmě jeho nejznámější operu *Eva* (1897). Ani na poli komorních skladeb se nejednalo o prvotinu. Měl za sebou dvě houslové sonáty (*a moll* – 1882 a *h moll* – 1889), dále pak dvě klavírní tria (*f moll* – 1883, *B dur* – 1894) a dvě smyčcová kvarteta (*E dur* – 1888, *D dur* – 1893).

Kompozice spadá do období, které je u Foerstera označováno jako „období tvůrčí zralosti“.<sup>39</sup> Je to už zcela vyspělý skladatel, který svobodně tvoří dle inspirace a nenechává se svazovat tradičními dogmatickými pravidly. Namísto toho si tvoří pravidla vlastní, i když to nejsou pravidla nijak božící tradice, neboť Foerster tradici vždy velmi ctí.

„Inspiračně se Foerster opírá o zážitky subjektivní nebo silně osobní (domov, rodinný život, osud sestrin atp.), nejednou v přibarvení, v němž se projevuje odlesk umění jiných, literatury i výtvarnictví, jak s přízvukem typicky dobovým, tak s momenty platnosti nadčasové. Životní názor skladatelův, jehož jednou základnou je náboženská víra, podložená výchovou i tradicí a myslitelsky prohloubená, orientuje skladatelovu inspiraci a určuje poslání, jež skladatel přisuzuje umělecké tvorbě.“<sup>40</sup>

Bohužel nám není známa konkrétní inspirace pro vytvoření violoncellové sonáty. Konkrétnější inspiraci víme jen u druhé věty, která je „spjatá podle autorizovaného poukazu s představou skladatelova domova v době jeho mládí.“<sup>41</sup> Jak jsem se již v životopise zmínil, Josef Bohuslav se na violoncello učil hrát od svého dědečka. Bohužel se mi však nikde nepodařila nalézt zmínka o tom, že by na cello hrál i později.

---

<sup>39</sup> Bachtík, Josef. *J. B. Foerster – Jeho životní pouť a tvora 1859 – 1949*. Praha: Národní hudební vydavatelství Orbis, 1949, str. 107

<sup>40</sup> Bachtík, Josef. *J. B. Foerster – Jeho životní pouť a tvora 1859 – 1949*. Praha: Národní hudební vydavatelství Orbis, 1949, str. 127

<sup>41</sup> Bachtík, Josef. *J. B. Foerster – Jeho životní pouť a tvora 1859 – 1949*. Praha: Národní hudební vydavatelství Orbis, 1949, str. 145

Sonáta je věnována významnému českému violoncellistovi, pedagogovi a členovi Českého kvarteta, Hanušovi Wihanovi. S tím se Foerster poznal již v Praze, stejně jako s celým Českým kvartetem. Hanuš Wihan premiéroval v umělecké besedě spolu s F. Lachnerem a H. Trnečkem Foersterovo *Trio f moll*. S Českým kvartetem také dávali jeho *Kvartet E dur* a později *Kvartet D dur*.

Na autografu však věnování nenajdeme, je tedy možné, že věnování přidal skladatel až později. A to při vydání sonáty tiskem u M. Urbánka v roce 1905 (později přejata do Universal Edition), kdy Wihan slavil padesáté narozeniny. Mohlo se tedy jednat o dárek a zároveň příležitost k vydání díla tiskem.

## 2.2 Rozbor

První věta *Allegro commodo* je v klasické sonátové formě. V rámci expozice, která začíná po jednotaktové introdukci a je označena repeticí, se exponují tři témata. Oblast hlavního tématu v *f moll* začíná t. 2 (Obr. 1) a končí v t. 26, kdy je bezprostředně vystřídáno vedlejším tématem v *As dur*. Hlavní téma je periodické, organizované po čtyřtaktích. Hlava tématu obsahuje pouze interval velké tercie, který při opakování postupně zvětšuje až na interval oktávy. V klavírním doprovodu je zvláštností užití dlouhé tónické prodlevy *F* doplněné o akordické rozklady. Opakování hlavního tématu od t. 19 v klavíru je doprovázeno běhy ve violoncellu. Závěr oblasti hlavního tématu moduluje do paralelní durové tóniny *As dur*.



Obr. 1

Oblast vedlejšího tématu v *As* není rozsáhlá, končí již po 15 taktech v t. 42. Strukturálně je zde důležité užití dvojtaktí. Ve violoncellu skladatel užívá sestupných melodických figur (Obr. 2), klavírní doprovod podobně jako v hlavním tématu. Z harmonického hlediska je zajímavé užívání chromatického střídavého tónu v rozkladech, často inklinující ke zvětšenému kvintakordu. Nejvzdálenější je spoj dvojnásobně zmenšeného Mozartovského terc kvartakordu (zjednodušeně zapsaného jako *e-a-cis-g*, nikoliv jako *heses dur – fes-heses-des-g*) v t. 32, užívání mixolydické dominanty *es moll* (t. 34.) a dokonce antitoniky (konkrétně jako nónový akord se základem zmenšeně malého septakordu *d-f-as-c-e*) v t. 36. Zkrácené opakování tématu zajišťuje od t. 38 pouze klavír.



Obr. 2

Expozici ukončuje závěrečné téma v *f moll* od t. 43 melodicky spřízněné s vedlejším tématem (Obr. 3). Po nové hlavě využívající krátkou melodickou figuru z tóniny *f moll* je ve druhé frázi (zdvih na t. 48) užito obdobné znovu sestupné figury, jako ve vedlejším tématu.



Obr. 3

Na konci expozice je uvedena tradiční repetice. Interpretačně je toto ke zvážení. Její vynechání však ale narušuje proporci celé první věty, expozice tvoří zhruba polovinu celé věty - 120 taktů z celkových 243 včetně repetice nebo 184 bez repetice v případě jejího vypuštění. Provedení začíná ihned po skončení expozice v t. 59. Na úvod provedení kromě nové basové figury vycházející z hlavy vedlejšího tématu se ve violoncelu objevuje hlava vedlejšího tématu (poprvé zdvih na t. 63). V t. 68 dochází ke zrušení předznamenání čtyř bé a využívání aktuální notace. Ve violoncellovém partu od zdvihu na t. 71 skladatel užívá sestupné figury společné pro vedlejší i závěrečné téma. Tato se opakuje v celém provedení nápadně často. V t. 74 se objevuje hlava závěrečného tématu, podobně jako později v taktu 94. Modulační plán provedení je poměrně komplikovaný. Po úvodní *f moll* (t. 59) přes frygický akord *ges dur* (t. 66) a *D dur* (t. 68) se modulace posouvá do *A dur* (t. 71) a paralelní *fis moll* (t. 74), která je narušována volnými spoji chromatické terciové příbuznosti v kombinaci s Mozartovskou funkcí dvojnásobného septakordu (např. v t. 73 *b-f-as-d*) nebo podobného spoje v t. 76 (*es-g-b-des/cis*). Od taktu 79 v klavíru nacházíme sled chromatických postupů, které nás přes alterované akordy s častým užitím frygického spoje (např. t. 84 *C dur – H dur*) dovede až ke zmenšenému septakordu v t. 93. Pokračování se opět vrací do *fis moll* (t. 99). V závěru nalezneme podobně jako na konci vedlejšího spoje antitonický vztah *d-As*.

Repríza s obnoveným předznamenáním nastupuje t. 112 představením všech tří témat. Hlavní téma je zprvu uvedeno v *As dur*, až druhá polovina od t. 123 je přehledná v *f moll*. Jak bývá běžné, vedlejší téma v repríze není uvedeno v rámci přesného tonálního sjednocení v *f moll*, ale je převedeno od t. 138 do *F dur*. Téma je výrazně zkrácené, závěrečné téma nastupuje již v t. 146 v paralelní *d moll*.



Obr. 4

Coda od t. 161 vychází z hlavního tématu opět v hlavní tónině *f moll*. Skladatel postupně zrychluje, nejdříve *Più mosso* (t. 161), později (t. 176) *Vivace*. V závěru od *Vivace* se objevuje jako basová figura hlava závěrečného tématu.



Obr. 5

Druhá věta *Lento* v třídílné formě začíná v *B dur*. První díl A je charakteristický široce exponovanou melodií ve violoncellu ve 3 / 4 taktu (Obr. 4). Ve stavbě je patrná periodicitá po čtyřtaktích. Střední díl B od t. 17 přináší změnu charakteru. Po úvodních držených akordech přináší nový triolový pohyb a stupnicové vedení melodie (Obr. 5). Tónina se mění na *g moll*. Od t. 34 v opakování dílu B se přidává nová výrazná melodie v sólovém violoncellu (Obr. 6). Tónina se mění na *G dur*. Celý díl B je označen repeticí. Po krátkém spojovacím dílu od t. 49 přichází v t. 55 návrat dílu A opět v *B dur*, který propojuje doprovod úvodních taktů věty a melodii z opakování dílu B. V samotném závěru je zajímavá kadence volně propojující chromatické terciové příbuznosti spojující akordy *d moll* – *Ges dur* (enharmonická záměna *Fis dur*) – *E dur*, *C dur* a *B dur*.



Obr. 6

Závěrečná třetí věta *Allegro giusto* ve formě sonátového ronda je v *F dur*. Ve violoncellu je od začátku v hlavní tematické oblasti exponován výrazný motiv půltónu a velké sexty (Obr. 7), který se vrací v celé větě. Má 22 taktů. Zprvu je organizován po dvojtaktích (a), od taktu 10 po čtyřtaktích (b) a od t. 17 opět po dvojtaktích. Díl B nastupuje v klavíru v t. 23 v tónině *a moll* (Obr. 8). Opět zde hraje důležitou roli dvojtaktí. Ústřední hlavou tohoto tématu je interval tercie v obou jejích podobách i směrech. Domnívám se, že se jedná o převrat původní sexty v tematické oblasti A. Od t. 38 v opakování tématu B lze pozorovat zkracování motivů do zhuštěnější podoby. Od taktu 46 nastupuje spojovací díl, během kterého probíhá složitá chromatická modulace do *f moll*. Od taktu 60 v návratu dílu A pozorujeme přepracování tématu s novým doprovodem střídajícím obě ruce, hlavní motiv je tentokrát v basu, původní příznávky jsou v horních hlasech. Zásadní je proměna motivu do zmenšené septimy s obrysem zmenšeně zmenšeného septakordu. Od taktu 84 následuje místo dílu C provedení zapojující obě citovaná témata. Úvodní polyfonní zpracování hlavy vstupního motivu s užitím imitací. Ve vrcholu této části (od t. 97 a dále) se zvětšuje hlavní motiv ze sexty na septimu a oktávu. Materiál prochází modulací z *As dur* (t. 92-99) do dalších tónin s bohatým užitím chromatiky a zmenšených septakordů, v t. 105 dokonce dvojnásobně zmenšeného. V t. 108 lze vypočítat *G dur* plynule přecházející do *e moll* s výrazným zapojením frygické funkce (akord *F dur* v t. 110) a v následujících taktech chromatické terciové příbuznosti. Od t. 114 v *es moll* začíná nová fáze polyfonního zpracování hlavního tématu s využitím tremol v levé ruce klavíru. Přes chromatickou terciovou příbuznost *H dur* a zmenšený terckvartakord *As dur* se vracíme do *F dur*, ve které zazní od t. 123 opět hlavní téma této věty. Návrat dílu B v *f moll* od t. 145 působí jako velké zklidnění chromatického proudu. Opětovně uvedení od t. 160 v *F dur* je vrcholem tohoto formálního dílu. Od t. 171 se znovu vrací ústřední motiv této věty a s ním poslední díl A. V následujících taktech dochází ke zklidňování trvalé chromatické modulace prodlužováním akordů. Po modulaci do frygické *b* (předznamenání 6 bé) – tónině blízké mollové subdominanty, se v t. 193 objevuje návrat hlavního tématu první věty (Obr. 9), čímž se posiluje cykličnost celé Foersterovy Sonáty pro violoncello a klavír č. 1, op. 45. Po krátké návštěvě této tóniny se v t. 197 vrací předznamenání *F dur* a od t. 200 opět hlavní téma III. věty. Tento nový díl je codou vystavěnou na hlavním tématu. Od t. 209 je možno pozorovat částečný návrat začátku této věty ve zhuštěné podobě. V klavíru od t. 210 dochází nad dominantní prodlevou (c) k chromatickým posunům, sextakordů až k *Fis dur*. Od t. 219 se pak přes chromatické

terciové příbuznosti dostaneme k poslednímu mimotonálnímu dvojzmenšenému mozartovského kvintsextakordu *des-f-as-h* rozvedenému do dominanty. *Des* v t. 225 je již jen poslední reminiscencí na tento spoj s obrovským napětím před závěrečnou tónikou *F dur*.



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9

## 2.3 Interpretační zkušenost

Ke studiu violoncellových sonát od Josefa Bohuslava Foersterera jsem se od začátku snažil přistupovat s co možná největší vážností a odpovědností. Bylo mi jasné, že tyto skladby od smrti skladatele zazněly v počtu, který bychom dost možná spočítali na prstech, a za jeho života taktéž. Taktéž bylo zřejmé, že na půdě Akademie Múzických Umění nezazněly pravděpodobně nikdy. Chtěl jsem předvést skladby a ukázat jejich kvality. Nechtěl jsem dojem ze znovuvedení na pódiu narušit svými nedostatky, pokud to bylo možné.

Hned při začátku studia se ukázalo, že sonáta oplývá okouzlejícím lyrismem, který však nebyl příliš hráčsky příjemný. Největší obtíže působily hlavně nenadálé skoky do vyšších poloh nástroje. Tyto skoky jsou podloženy potřebou hudby gradovat, avšak i přes velkou péči, věnovanou těmto úsekům jsem nedocílil patřičné jistoty a má úspěšnost se pohybovala kolem tří pokusů z pěti.



Obr. 10

První takové místo přichází hned v první větě v taktu 13, kdy vrcholí hlavní téma a je zde výměna z  $f^1$  na  $c^2$  a následně na  $c^1$  (Obr. 10). Další následuje v taktu 29, kde je po  $f^1$  tón  $f^2$ , riziko na tomto místě se však podařilo snížit změnou prstokladu, kdy se spodní  $f$  hraje druhým prstem na  $D$  struně a tím vzniká reálný posun ruky o malou tercii na horní  $f$  třetím prstem.

Celkově je však oblast vedlejšího tématu hráčsky nepříjemná a nutí jej z důvodu barvy zvuku zůstat na  $A$  struně a činit množství výměn.

Další nástraha čeká na interpreta v provedení sonáty. Od taktu 73 se zde opakuje dvoutaktový motiv, který se v obrácené podobě objevuje v klavíru a postupuje sekvenčně vzhůru a stejně narůstá i dynamicky (Obr. 11). Violoncellista zde v palcové poloze prochází opravdu nepříjemnými postupy s mnoha posuvkami. Jako nereálné se zde ukázalo crescendo po celou dobu sekvencí, neboť violoncello není schopno v těchto polohách poskytnout dostatečnou dynamickou sílu. Proto jsme byli nuceni pro potřebné vyznění gradace v taktu 77 náhle opět klesnout na pianissimo a od tohoto taktu pak vystavět crescendo nové větší a prudší.

The image shows a musical score for cello, consisting of two staves. The top staff contains two measures: the first has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and the second has a triplet of quarter notes (G4, A4, B4). Above the first measure is the marking 'II da' and below it 'cresc. poco a poco'. The bottom staff also contains two measures: the first has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and the second has a triplet of quarter notes (G4, A4, B4). Above the first measure is the marking 'II da' and below it 'riten.'.

Obr. 11

Těsně před příchodem reprízy jsem pak našel první odchylku tištěného partu od autografu. Jednalo se o chybu posuvky v taktu 101, kde je namísto tónu  $d^1$  tón  $dis^1$ . Jinak jsou ve větě odchylky od autografu výhradně na straně obloučků, které však v autografu považuji spíše za vedení fráze. Smyk, který jsem však považoval za nutné použít je rozdíl mezi taktem 22 a 131 v autografu. Jedná se o opakování téhož taktu v expozici a repríze, zatímco v expozici je druhá skupinka šestnáctin pod obloučkem, v repríze jsou spojeny první dvě a pak jsou napsány tečky. Tento rozdíl mi přišel zajímavým zpestřením a možností pro pokračování v klavíru jak tyto části zvukově odlišit.

V druhé větě sonáty se opakovaly podobné obtíže s výraznými melodickými skoky. První přichází již ve třetím taktu, kde se přesouváme z noty  $d^1$  na  $h^1$ , a z důvodu zvukové soudržnosti



i nálady jsem cítil potřebu zůstat na *D* struně. Tyto skoky nás však provází celou větou a pro zdařilé provedení je zapotřebí zachovat klid a zvolit vhodné tempo. Tempo nám při studiu této věty dělalo potíže, když jsme zvolili příliš volné, vycházely snáz výměny, klavír však neměl prostor pro agogiku v doprovodech a věta ztrácela směr a soudržnost. A při tempu živém zas naopak.

Interpretační oříšek přichází s repeticí dílu B. Při prostém opakování hudba působila příliš nudně a zdlouhavě, proto jsme při opakování přidali rubatový styl a vytvořili tak kontrast k prvnímu „přísnému“ provedení. Taktéž jsme vytvořili echo v taktu 30 a oproti první repetici, kde jsme melodii vyklenuli do vrcholu v taktu 40, jsme gradovali až do taktu 44 a před vrcholem řádně zatěžkali. Tím jsme docílili většího kontrastu následující sólové části violoncella v *pianissimu*, která vybízí k přednesu v *tempo ad libitum* (Obr. 12).



Obr. 12

Oproti autografu jsme zde nacházeli rozdíly především v obloučcích ale i v dynamice, která vesměs chyběla.

Třetí věta je interpretačně nejjednodušší, vše je zde jasně dáno a stačí se jen držet notového zápisu. Je zde však množství nepříjemných míst, která prověří technické schopnosti hráče. Mluvím především o vrcholu provedení od taktu 105, které považuji za nejobtížnější z celé sonáty, Foerster zde přivádí violoncellistu ve vysokém tempu do triolového motivu který jej prstokladově nutí z konce předchozího motivu na *G* struně ihned přejít na *A* strunu a přitom provést přesnou výměnu v levé ruce (Obr. 13). Naštěstí pro méně zručné cellisty se jedná o místo, kde stejným způsobem bouří i klavír a i přesné intonované zůstanou ponořeny do zvuku klavíru.



Obr. 13

Velmi nepříjemné místo nalezneme i v taktech 132 a 133, kde zaznívá velmi rychlý motiv v šestnáctinových hodnotách (Obr. 14) a jehož precizní provedení je žádoucí pro správný účinek.



Obr. 14

I v této větě nalezneme hlavní obtíž celé sonáty a to náhlé skoky do vysokých poloh. Nejlépe je to patrné v opakování hlavního tématu od taktu 125. Zde totiž zazní motiv hlavy tématu nejprve v jednočárkované oktávě a následně hned dvoučárkované a zase zpět v jednočárkované, ve které dál pokračuje (Obr. 15). Další příklad je pak v taktech 185 a 186 (Obr. 16). A ve stejném duchu se odvíjí i úplný závěr věty.



Obr. 15



Obr. 16

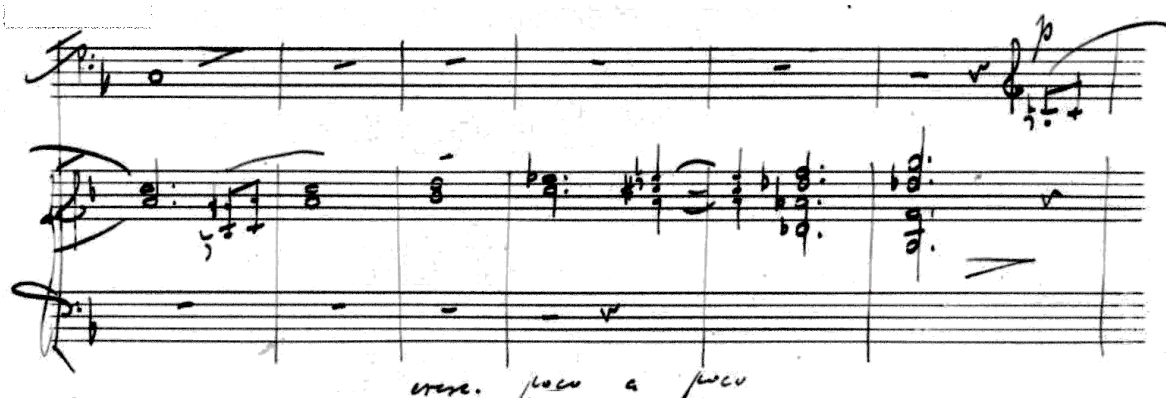
I v této větě jsem našel nesrovnalosti s autografem. Jednalo se především o nepřesně vypsané dynamiky (např. t. 49, 70, 83/84, 141 - 142) ale i varianty smyků, které však měli zásadní vliv na vyznění motivu v t. 50 a stejně v t. 52 (Obr. 17 a 18). Dále jsou pak v tisku zcela přidány takty 204 – 208 violoncella, které v těchto taktech v autografu nehraje (Obr. 19 a 20). Zde jsme se rozhodli respektovat autograf.



Obr. 17



Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20

Sonáta celá učarovala svou melodikou a neotřelou paletou harmonických barev v klavíru, které chvíli připomínají hudbu E. Griega, jindy Sibelia a přitom nezapře svou původnost a příslušnost k české hudbě. Po celou dobu studia mne nepřestalo bavit vyhledávat množství barev, které si jednotlivé melodie a motivy vynucují.

Za nevýhodu naopak považuji nedostatečnou dramatičnost díla, která však zcela souzní s osobností Josefa Bohuslava Foersterera. Taktéž v tom spatřuji spojitost s obdobím, kdy tato sonáta vznikala. Jednalo se o období víceméně bezstarostné, naplněné láskou manželů Foersterových.

Sonáta zkrátka nepřináší žádné drama a namísto toho je sledem idylických nálad, dojmů, barev a milých pocitů. A kupodivu i přes základní tóninu f moll se nejedná o skladbu smutnou ale spíš dojemnou.

### 2.3.1 Rozhovor s klavíristou

**Vladimír Kubálek: Setkal ses do této doby s hubou Josefa Bohuslava Foersterera?**

Petr Falkenauer: Setkal, ačkoli velmi zřídka. Jednalo se o jeho vokální díla.

**V. K.: Čím tě tato sonáta zaujala, a vyvíjel se tvůj vztah/názor na tuto skladbu v průběhu studování?**

P. F.: Sonáta mě zaujala svou citlivou poetičností, která od počátku studia povzbuzovala k vytváření pestré škály barev zvuků.

**V. K.: Jak moc klavírně nebo neklavírně je sonáta napsaná? V čem se to projevuje? Uveď konkrétní místa.**

P. F.: První i druhá věta jsou napsané klavírně a přívětivě až na pár míst. Jedná se o takt č. 149 v první větě, který jsem byl schopen zahrát pouze po vhodném rozložení vnitřního hlasu do obou rukou. V tempu je toto místo velmi obtížně uhratelné. Ve druhé větě je poněkud neklavírně napsané místo kolem taktu č. 44. Třetí věta je napsaná celkově neklavírně. Nepřirozené hmaty, těžko uhratelné akordové sekvence, skoky, které jsou v tempu dle mého názoru fyzicky neproveditelné atd.

**V. K.: Mnoho muzikantů, když přistupují ke studiu, si skladbu nejprve naslouchá z nahrávek a často tak tyto nahrávky ovlivní jejich vlastní interpretaci. Zkrátka si najdou „nejlepší“ nahrávku a prostě se to snaží napodobit. Tyto sonáty však byly natočeny pouze jednou. Nebylo tedy možno poslechnout si více pohledů/názorů. Měl tento fakt vliv na nastudování?**

P. F.: Já osobně se snažím v počátcích studia skladeb poslechu vyhnout právě kvůli tomuto podvědomému napodobování, takže si myslím, že to vliv nemělo.

**V. K.: V čem vidíš hudebně silná místa této sonáty?**

P. F.: Pro mě osobně jsou hudebně nejsilnější 2 místa - vrchol provedení první věty, který je podle mého názoru nejdramatičtější místem celé sonáty. Další lahůdkou je vrchol uprostřed druhé věty, skladba od začátku postupně graduje a od tohoto vrcholu zase symetricky dimинуuje až do konce.

**V. K.: Kde jsou podle tebe naopak slabá místa nebo nevýhody?**

P. F.: Třetí věta může působit na první poslech poněkud nesourodě.

**V. K.: Řešil jsi nesrovnalosti svého partu s autografem? Jakého byly rázu?**

P. F.: Jednalo se o drobnosti, asi nejvýraznější odlišností partu od autografu byly jinak zapsané frázovací obloučky ve střední části druhé věty.

**V. K.: Zařadíš tuto sonátu do svého stálého repertoáru? Budeš se k ní chtít vracet?**

P. F.: Určitě zařadím, podle mě se jedná o velice zajímavou a neohranou skladbu.

**V. K.: Která místa považuješ za nejtěžší?**

P. F.: Provedení v první větě a vrchol třetí věty.

**V. K.: Při studiu jsme se snažili držet autografu, který se zachoval v Českém Muzeu Hudby. Přesto jsme se občas rozhodli odchýlit, nebo přidat něco, co v jinak pečlivě vypsáném notovém zápisu od Foersterova psáno nebylo. Bylo to z důvodu hratelnosti, nebo jiných důvodů?**

P. F.: Bylo to z důvodu hratelnosti.

**V. K.: Tuto sonátu jsme měli možnost provést na mém i tvém bakalářském koncertě, jaké jsi na ni obdržel reakce?**

P. F.: Ohlasy byly vesměs dobré, zejména protože se jednalo o svěží doplnění jinak široce známého repertoáru.

## 3 Sonáta pro violoncello a klavír č. 2 c moll, op. 130

### 3.1 Okolnosti vzniku

Druhá violoncellová sonáta Josefa Bohuslava Foerstera byla komponována roku 1926, tedy skoro třicet let od kompozice první. Tehdy šestašedesátiletý skladatel za tu dobu nasbíral mnoho nových kompozičních zkušeností (opery *Jessika*, *Nepřemožení*, *Srdce*; čtvrtá a pátá symfonie; z komorních skladeb pak *třetí Smyčcový kvartet* nebo *Klavírní trio a moll*) ale i životních smutků. Připomeňme, že jen pět let před tím zemřel skladateli jediný syn.

S touto životní ztrátou se snažil vyrovnat dlouhá léta a teprve účastí na ochotnickém provedení opery *Eva* se skladateli vrátil tvůrčí zápal. Znovu tuto informaci opakuji, jelikož druhá sonáta spadá právě do tohoto období. A stejně jako v mnoha jiných skladbách té doby (např. *Fantasie pro housle a klavír op. 128* z téhož roku) cituje i zde motiv *Evy*, který „ve skladbě působí jako jemné, vzdálené a diskrétní autorovy poukazy a inspiraci díla a na jeho skrytou programovost a jejich umělecká působivost je o to vyšší, oč větší je jejich neurčitost a náznakovost, nebo čím mnohoznačněji může být chápán jejich význam.“<sup>42</sup>

Od první sonáty však u Foerstera došlo k vývoji. Jedná se především o složitější harmonii. Mnohem častěji také používá rondové a volné formy.

Sonáta je věnována „příteli Antonínu Fingerlandovi“. Antonín Fingerland (1882 – 1966) byl významným českým violoncellistou. Violoncello vystudoval u H. Wihana a Jana Buriana, zároveň studoval skladbu u A. Dvořáka. Po studiu byl koncertním mistrem České filharmonie, později violoncellistou Ševčíkova kvarteta. „Vynikající amsterodamský klavírista a skladatel Julius Röntgen, přítel Casalsův, neubrání se při poslechu Fingerlandovy hry dojmu, jímž na něho působil výkon Fingerlandův, že ušlechtilý a měkký jeho tón je v kantileně sladší než tón Casalsův.“<sup>43</sup>

Tiskem vyšla sonáta v roce 1932 v Hudební matici Umělecké besedy.

---

<sup>42</sup> Bachtík, Josef. *J. B. Foerster – Jeho životní pout' a tvora 1859 – 1949*. Praha: Národní hudební vydavatelství Orbis, 1949; str. 144

<sup>43</sup> Urie, Bedřich. *ČEŠTÍ VIOLONCELLISTÉ XVIII.-XX. STOLETÍ*. Práce, 1946, str. 176

## 3.2 Rozbor

První věta Allegro moderato je napsána v sonátové formě. Zvláštností je, že v expozici se nachází pouze jedno téma ve dvou různých variantách nahrazujících hlavní a vedlejší téma. V provedení se toto rozlišení ještě více stírá. Tento rys běžně nacházíme v moderních sonátách od začátku 20. století. I když se jedná o hudebně pozdně romantickou sonátu s impresionistickými prvky, objevujeme zde výrazně progresivnější práci s materiálem, které ovlivnilo skladatelovo setkání s hudbou tehdy mladých autorů z Druhé vídeňské školy<sup>44</sup> i pozdního díla Gustava Mahlera<sup>45</sup>.



Obr. 21

První uvedení tématu v c moll má v hlavě čistou kvintu. Charakterizuje ho pohyb ve čtvrtkách a střídavé tóny v šestnáctinkách. V doprovodu pozorujeme synkopické osminky (Obr. 21). Tvrdě malý septakord na Des v taktu 12 by šlo vyložit jako enharmonicky zapsaný dvojzmenšený septakord k dominantě, zde je ale rozveden jako dominanta do Ges dur v t. 13. V t. 18 je výrazný nový melodický útvar, se kterým skladatel pracuje výrazněji v provedení. Rozvod v t. 20 přes mollový frygický akord ges moll do Des dur, ve které se opakuje hlavní téma v klavíru. Spojovací oddíl od t. 24 obsahuje důležitý zvětšený kvintakord na e, se kterým Foerster výrazně pracuje v provedení i dalších větách.



Obr. 22

<sup>44</sup> Např. *Smyčkový kvartet č. 2 fis moll, op. 10* se sopránovým sólem Arnolda Schönberga z roku 1908

<sup>45</sup> Narážím na výraznou práci s inverzí hlavního tématu v I. větě Adagio nedokončené Symfonie č. 10 Fis dur, dále práci s inverzemi a raky v doprovodných hlasech, časté užívání frygických a lydických spojích, ale i jiná díla Gustava Mahlera z pozdní doby.

Modulace nás zavede do paralelní durové stupnice *Es dur* v t. 28, ve které se v klasicko-romantickém pojetí sonátové formy nejčastěji objevuje vedlejší téma, pokud je tónika moll. Místo aby následovalo nové vedlejší téma, Foerster uvádí hlavní téma v transpozici a mírné úpravě hlavy (Obr. 22). Nový tvar hlavy tématu v transpozici do *Es dur* se liší od původního uvedení pouze změnou hlavy na čistou kvartu. Z hlediska harmonického je zásadní užívání zmenšeně zmenšeného septakordu od t. 34. Od t. 35 se vedlejší téma opakuje v klavíru. Expozice končí v t. 43 přechodem do *A dur* v t. 44, kde začíná provedení. Předtím je ale zajímavé užití chromatické terciové příbuznosti *Des dur* – *A dur*.



Obr. 23

V taktu 45 začíná v provedení téma v inverzi v klavíru (Obr. 23). V tomto tvaru se téma opakuje ve violoncellu od t. 49. V t. 57 začíná mohutná gradace postavená na motivu druhého taktu tématu. V t. 64 se vrací spojovací díl z původních taktů t. 24 v kruhu chromatické terciové příbuznosti. Od t. 73 se vrací téma v inverzi, tentokrát v *es moll*. Přes další modulaci v t. 19 začíná nová verze tématu ve výrazně augmentovaných intervalech v *A dur*. Doprovod alterovaných akordů vyznívá jednoznačně impresionisticky. Nástup tématu v *d moll* (podle předznamenání již od t. 79) se v originálním tvaru objevuje v t. 89. Toto závěrečné uvedení v rámci provedení má v doprovodu výrazné užití prodlev, zvláště pak od t. 94, kde se nachází *g*. Akordy vycházejí z chromatické harmonie využívající mnoho nových citlivých tónů, které se rozváděny zcela volně.



Obr. 24

Od t. 104 přichází zkrácená repríza, která cituje téma v původním tvaru, ale až od původního 7. taktu v téměř totožném tvaru. Vzhledem k důslednému monotematismu odpadá v repríze uvedení oblasti vedlejšího tématu. Od t. 117 přichází nová modulace. Po *ges moll* (enharmonicky *fis moll*) přichází vybočení do *A dur* zakončené tvrdě malým septakordem na *b*, který funguje jako frygický akord. Coda od t. 122 začíná v *a moll* hlavou tématu v inverzi ve

vzestupné kvintě. Závěrečná gradace v klavíru přináší celotónový volný rozvod do závěrečné tóniky *c moll*. Violoncello dokončuje poslední dva takty reminiscencí na hlavu tématu.



Obr. 25



Obr. 26

Druhá věta *Andante cantabile* by podle klasicko-romantického schématu sonátové formy měla být v písňové formě nebo jiné podobné malé formě. Toto je naplněno jen částečně, kdy repríza dílu A je nahrazena permanentní evolucí materiálu. První výrazná část exponuje ve violoncellu vzestupnou sekundu a sextový skok (Obr. 24). V průběhu opakování dochází k proměně na různé intervaly, velmi často čistou nebo zmenšenou kvintu (t. 5), ale i malou a velkou septimu (t. 7). Tento motiv – sekundový krok a kvintový skok - jasně navazuje na inverzi hlavního tématu I. věty. V klavíru probíhá samostatné pásmo, od 5. taktu též s expozicí skoku. Vzhledem k časté proměnlivosti intervalu skoku spřízněnost s hlavou tématu I. věty není sluchově zprvu patrná. Vzhledem k bohaté práci s ústředním motivem je první část A1 poměrně rozsáhlá – obsahuje 16 taktů. Druhá část B od t. 17 do t. 33 dokonce 17. V t. 23 (Obr. 25) je patrná reminiscence na další část tématu I. věty – a sice t. 4 (Obr. 26). V klavíru zde začíná basová figurace Třetí díl A2 začíná vzestupnou kvintou a sestupnou sekundou. Tato část je sice návratem úvodního dílu formy, ale vzhledem k výrazné intervalové proměně, je toto sluchově obtížně rozpoznatelné. Až do samotného závěru dochází k trvalé evoluci. Samotná věta se pohybuje v *c moll* a *C dur* s častými vybočeními do vzdálenějších tónin. Posluchačsky zaujme závěrečný celotónový rozvod v klavíru bez očekávané kadence.

### Andante, ma non troppo lento



Obr. 27

Třetí věta *Andante, ma non troppo lento* je v tradiční rondové formě. Hned úvodní téma A ve violoncellu je opět spřízněno s tématem I. věty sonáty, nápadné je užití kvintového skoku v závěru frázi (Obr. 27). První díl má 12 taktů. Od taktu 13 přichází opakování dílu A. V prvním uvedení začínají akordické skoky v klavíru, které v pozdějších opakováních nabývají velkého množství a je z nich patrná spřízněnost se spojovacím dílem v expozici I. věty (t. 24). Harmonie užívá převážně chromatických terciových příbuzností, užívání klasických harmonických funkcí je omezeno na minimum. Díl B začíná v t. 33. Je charakteristický užíváním střídavých tónů jak v klavíru (Obr. 28), tak později ve violoncellu (t. 42). Od t. 49 přichází druhý díl dílu B s výraznou



melodií postavenou na akordických rozkladech v delších rytmických hodnotách (Obr. 29). Výrazné je využití nového motivu vzestupného půltónu a skoku vzhůru (např. t. 72). Třetí opakování dílu B v t. 76 přináší velmi působivou proměnu do *Cis dur* s dlouho nepřiznanou tónickou tercií. Spojovací díl od t. 95 přináší návrat kvintového skoku a sestupné sekundy známou jak z první, tak druhé věty. Návrat dílu A v t. 103 přináší zvýšení tempa na *Allegro risoluto*. Akordický doprovod klavíru pracuje výrazně s malou sekundou. Od t. 115 se vrací díl B respektive jeho třetí část tentokrát v *E dur* a od t. 132 v *F dur*. Závěrečný návrat dílu A nastupuje v t. 156 v *C dur*. Toto opakování propojuje všechny předchozí varianty toho dílu. Coda se objevuje v t. 178. Jen v této části je pozorovatelný návrat klasické kadence D – T.



Obr. 28



Obr. 29

### 3.3 Interpretační zkušenost

Hned od samého začátku studia této sonáty jsem byl překvapen, o jak rozdílnou, modernější skladbu se jedná oproti první sonátě. Zpočátku jsem nemohl uvěřit, že se jedná o téhož skladatele. Teprve po delší době studia jsem začal objevovat podobnosti. Neřekl bych, že se jedná o podobnosti způsobu kompozice, pokud jsem schopen to vůbec posoudit, ale o určitý osobnostní otisk skladatelovy duše.

Teprve při třetí zkoušce s klavíristou se nám začaly zjevovat půvabné melodie, jemné a křehké, které v sobě nezapřely spřízněnost s českou lidovou písní.



Obr. 30



Obr. 31

Druhá sonáta je oproti té první pro violoncellistu mnohem přívětivější. První věta poskytuje violoncellistovi množství příležitostí pro hledání krásných barev ve spodních polohách nástroje. Oproti autografu je tu však značné množství rozdílných smyků, které často mění charakter témat a nedávají vyznít přízvukům na těžkých dobách, jako třeba hned v hlavním tématu (Obr. 30 a 31).



Obr. 32



Obr. 33

Taktéž vedlejší téma, resp. druhé uvedení hlavního tématu (od taktu 28), je v autografu osmykováno jiným způsobem (Obr. 32 a 33). To je navíc v tisku označeno jako *poco meno*, ale v autografu nikoliv. Stejně tak je v taktu 35 uvedeno *Tempo I*, které v autografu nenalezneme. V taktu 34 jsme však cítili potřebu pro lepší vyznění gradace mírně popohnat tempo a v následujícím taktu se opět do původního tempa vrátit.



Obr. 34

První skutečně nepříjemné místo přichází v taktích 59 - 61, kde vrcholí první úsek provedení. Foerster nechává violoncellistu proběhnout po hmatníku (Obr. 34) Následující část od taktu 64 do taktu 72 je v autografu vedena v oktávových dvojnótech (ty jsou později tužkou škrtnuté) (Obr. 35), což dodává úseku na zvukové mohutnosti, i když se hůře udržuje souvislost melodie. Pro správné vyznění v souhře s klavírem je zde zapotřebí více akcentovat začátky not, aby se v souzvuku s klavírem prosadily.



Obr. 35

Další obtížné místo nalezneme na konci provedení od taktu 95, kdy Foerster vede violoncello postupně ve třech skocích do vysokých poloh nástroje (Obr. 36). Zde je zapotřebí zvolit vhodný prstoklad pro docílení intonační jistoty. Můžeme zde nalézt souvislost s obtížnými skoky první sonáty.



Obr. 36

Druhá věta přináší nádherné vedení zdánlivě nekonečné melodie s citlivým doprovodem klavíru. Při studiu nám tato věta často evokovala skladby Arvo Pärta. Celá věta působí dojmem křehkosti a přináší úžasně jemnou atmosféru, a notový zápis nás také naprosto zřetelně vedl, jakým způsobem toto naplnit. Značné nebezpečí zde ale hrozí po intonační stránce, ta musí být vysloveně krystalicky čistá. Vibrato je zde lepší volit spíš drobné a rychlé než pomalé a široké. Výjimku přináší jen fortissimo uprostřed věty (taky 27 – 33) (Obr. 37) a také vzednutí před úplným koncem od taktu 39 do taktu 45 (Obr. 38).



Obr. 37



Obr. 38

Ve větě jsem ani nenašel zásadnější odchytku od autografu, chybělo pouze jedno dynamické vzednutí v taktech 15 a 16. (Obr. 39).



Obr. 39

Skutečný interpretační oříšek přináší poslední věta sonáty, která je v zásadě nejmodernější a nejdramatičtější částí celé skladby. Způsob jakým je zapsána v autografu hned za poslední řádek věty předchozí, jen s malou římskou číslicí *III*, ve mně vyvolává dojem, že byla původně zamýšlena *attacca*. Začíná nádherným melodickým motivem ve violoncellu. Celá věta je poměrně obtížná na souhru a je zapotřebí opravdová znalost vlastního i spoluhráčova partu. Skladba navíc stále zrychluje a je tak nutné obezřetně zvolit počáteční tempo, aby byl vrchol věty od taktu 102 ještě hratelný.

Skutečně nepříjemné je množství posuvek a nezvyklá harmonie, která hráči nijak nepomáhá v orientaci ve skladbě. Jinak se i zde objevuje množství krásných melodií a inspirací pro hledání barevných tónů. Notový zápis je navíc opět velmi podrobný a konkrétní a pro správný účinek je velmi vhodné se jej patřičně přidršet a spíše přehánět.



Obr. 40

Nepříjemné místo přichází až s vrcholem skladby *Allegro risoluto* od taktu 102 do taktu 114 (Obr. 40). Zde je exponováno úvodní téma ve vysokých a hned zase v nízkých polohách v silné dynamice a rychlém tempu a s doslova burácejícím klavírem. Je tedy velmi obtížné se proti klavíru zvukově prosadit. Následující *ritardando* je pak nepříjemné na souhru s klavírem a společný názor obou interpretů je třeba chvíli tříbit a nechat zrát.



Obr. 41

I zde nalezneme tolikrát opakovanou nepříjemnost Foersterových sonát, skoky do vysokých poloh. Mluvím zde o taktech 144 – 146 (Obr. 41). Toto místo lze sice vyřešit prstokladem s využitím struny *D*, tím se ale hráč připraví o jednotnou barvu struny *A*. Kompromis nepřináší uspokojení. Stejný problém nastává v následujícím *Pesante solenne* (t. 155 – 161) (Obr. 42).



Obr. 42

V závěru věty pak nacházíme v tisku chybu v rytmickém zápisu taktu 173 (Obr. 43 a 44). Povšiml jsem si, že větu zakončuje v pianissimu motiv *Evy*, z nejuspěšnější opery Josefa Bohuslava Foersterera (Obr. 45). Takových inspirací by se nám jistě podařilo nalézt více, ale dílo Foersterovo nám není obecně tolik známo jako např. dílo Antonína Dvořáka.



Obr. 43



Obr. 44



Obr. 45

Druhá sonáta Josefa Bohuslava Foersterera je oproti první mnohem dramatictější, lze předpokládat, že důvodem je množství životních tragédií, které již skladatel prožil. Svou harmonií a prostředky se jedná o moderní skladbu, která neokouzlí na první poslech. Ani mne osobně po prvním poslechu příliš nenadchla. Avšak po určité době studia jsem začal objevovat krásy jednotlivých melodií a harmonií, které jsem nebyl při prvním poslechu schopen rozlišit.

### 3.3.1 Rozhovor s klavíristou

**V. K.: Čím tě tato sonáta zaujala, a vyvíjel se tvůj vztah/názor na tuto skladbu v průběhu studování?**

P. F.: Jedná se o velmi zajímavou moderní skladbu, jejíž nastudování bylo přínosnou zkušeností.

**V. K.: Jak moc klavírně nebo neklavírně je sonáta napsaná? V čem se to projevuje? Uveď konkrétní místa.**

P. F.: Foerster se držel stejného vzorce jako v první sonátě - první a druhá věta jsou klavírně přívětivé, třetí nepříjemná. Už od prvního piú mosso používá pro ruku nepřírozené hmaty. Extrémně nepohodlné je místo s nahuštěnými disonantními akordickými pasážemi v allegro risoluto.

**V. K.: V čem vidíš hudebně silná místa této sonáty?**

P. F.: Při bližším studiu mě fascinovala první věta. Měl jsem pocit, jako by se jednalo o velmi moderně prokomponované úryvky prostých lidových písní.

**V. K.: Kde jsou podle tebe naopak slabá místa nebo nevýhody?**

P. F.: Třetí věta dle mého názoru působí velmi nesourodě.

**V. K.: Řešil jsi nesrovnalosti svého partu s autografem? Jakého byly rázu?**

P. F.: Pokud si dobře vzpomínám, žádné nesrovnalosti v partu v porovnání s autografem nebyly.

**V. K.: Zařadíš tuto sonátu do svého stálého repertoáru? Budeš se k ní chtít vracet?**

P. F.: Rád bych ji zařadil ve spojení s první sonátou.

**V. K.: Která místa považuješ za nejtěžší?**

P. F.: Celá třetí věta.

**V. K.: Mezi vznikem první a druhé sonáty je časový odstup skoro 30 let. Kam se podle tebe Foerster vyvinul a jaký to mělo vliv na interpretaci?**

P. F.: Od pozdního romantismu místy až impresionistického nádechu v první sonátě se Foerster vyvinul do moderního a svěhového kompozičního stylu. Široké časové rozpětí mezi sonátami je velmi znatelné.

**V. K.: V čem spatřuješ mezi oběma sonátami spojitost?**

P. F.: Nástrojové obsazení a počet vět.

**V. K.: Kterou sonátu považuješ za zdařilejší z pozice hráče a posluchače?**

P. F.: První.

**V. K.: Má podle tebe Foerster svůj osobitý hudební rukopis?**

P. F.: Ano, měl jsem pocit, že celý jeho kompoziční styl vyrůstá ze zkušenosti s chorální tvorbou. Většina témat působí vokálním dojmem.

**V. K.: Oproti plánu jsme bohužel sonáty nestihli studiově nahrát, nahrávky tedy nejsou součástí této práce. Budeš se chtít v budoucnu k sonátám vrátit a natočit je?**

P. F.: Ano.

**V. K.: Bude se tvá příprava lišit oproti přípravě na koncertní provedení?**

P. F.: Určitě bych stavěl na zkušenostech z koncertních provedení. Například bych se zaměřil na srozumitelnější provedení druhé sonáty.

## Závěr

Tato bakalářská práce se věnovala violoncellovým sonátám Josefa Bohuslava Foerster a kladla si za cíl seznámit čtenáře s těmito díly po formální a interpretační stránce. Zároveň přibližuje podrobněji život skladatelův, který je pro pochopení díla zásadní a zároveň není všeobecně známý jako život Dvořákův nebo Smetanův.

Téměř polovina práce se zabývá právě životními osudy skladatele, které poznamenávají značnou část českých dějin a dějin umění. Foerster se během svého života stal váženým a uznávaným hudebním skladatelem a váženou uměleckou osobností vůbec. Vždy však přistupoval k životu s pokorou vycházející z jeho křesťanské víry.

Druhá polovina práce se pak věnuje violoncellovým sonátám, zabývá se jejich vznikem, formálním rozbohem poukazujícím na formální stavbu děl a neobvyklé prostředky, jichž bylo užito a podává mou a klavíristovu osobní zkušenost s interpretací těchto skladeb. Tyto poznatky by mohly být vodítkem a pomocí dalším případným interpretům.

Violoncellové sonáty jsou svébytným a neotřelým zpestřením tradičního repertoáru violoncellistů a je škoda, že se na našich pódíích neobjevují, i když skrývají i jistá interpretační úskalí. Já osobně se k těmto sonátám budu rád vracet a bude-li to možné, chtěl bych vytvořit jejich důstojnou nahrávku, a pomoci tak k jejich další popularizaci.



# Seznam použitých zdrojů

## Odborná literatura

- Taraba, Bohuslav. *Poutník rozsvěcí lampu*. Praha: Panton 1968
- Džbánek, Antonín a kol. *Poutník se vrací*. Praha: Roman Míšek – SET OUT, 2006
- Bachtík, Josef. *J. B. Foerster – Jeho životní pouť a tvora 1859 – 1949*. Praha: Národní hudební vydavatelství Orbis, 1949
- Urie, Bedřich. *ČEŠTÍ VIOLONCELLISTÉ XVIII.-XX. STOLETÍ*. Práce, 1946
- Foerster, Josef Bohuslav. *POUTNÍK V CIZINĚ*. Praha: Jan Seidl – Orbis, 1947
- Rektorys, Artuš. *Památník Foersterův*. Praha: Melantrich, 1929

## Prameny

- Grieg, Edvard. Dopis z Trolldhangenu datovaný 25. května 1891

## Použitý notový materiál

- Foerster, Josef Bohuslav. *Sonáta pro violoncello a klavír č. 1 op. 45*. Praha: M. Urbánek, 1905.
- Foerster, Josef Bohuslav. *Sonáta pro violoncello a klavír č. 2 op. 130*. Praha: HUDEBNÍ MATICE UMĚLECKÉ BESEDY, 1932.
- Foerster, Josef Bohuslav. *Sonáta pro violoncello a klavír č. 1 op. 45*. Rukopis
- Foerster, Josef Bohuslav. *Sonáta pro violoncello a klavír č. 2 op. 130*. Rukopis

