AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Interpretace a teorie interpretace

Specializace: dirigování

DISERTAČNÍ PRÁCE

POLYFONIE V DÍLECH J. B. FOERSTRA A JEHO SOUČASNÍKŮ

Tomáš Židek

Vedoucí práce: Doc. Tomáš Koutník

Oponenti práce: Prof. Jiří Chvála, Prof. Lubomír Mátl

Datum obhajoby:3. 9. 2014

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2014

Obsah

Úvod……..……..8
Kontrapunkt jako interpretační problém……..13
Osobnost J. B. Foerstra a jeho hudební řeč.……....19
Polyfonie v tvorbě J. B. Foerstra a jeho českých současníků……23
Symfonie pražského a hamburského období……35
Čtvrtá symfonie c moll, op. 54 „Veliká noc“……...44
Pátá symfonie…….……59
Sborová tvorba……64
Specifika církevní tvorby J. B. Foerstra …..……74
Závěr……...……85
Literatura a prameny……....86
Přílohy……89

Úvod

„Netřeba mnohých, najdeš-li jen několik srdcí,
jimž by tvá práce byla k radosti a povznesení.“

J. B. Foerster

S hudbou tzv. „první generace české moderny“, jak bývá tato epocha označována, jsem se poprvé hlouběji setkal v době svých gymnaziálních studií na letním táboře smyčcového orchestru Hudební mládeže 1998, kde jsme pod vedením geniálního Ondřeje Kukala, dirigenta, houslisty a skladatele, prakticky studovali a následně několikrát provedli, vedle jiných děl, Janáčkovu Suitu pro smyčce a Sukovu Meditaci na staročeský chorál Svatý Václave, op. 35. Právě při nezapomenutelné interpretaci Suka Kukal několikrát podotknul, že jeho generace nechová k hudbě této epochy zdaleka takový vztah, jaký si zasluhuje, skladby jsou uváděny zřídka a k celkovému odkazu této doby je společnost spíše netečná. Myslím, že se tehdy jednalo o jakýsi prvotní podnět mého zájmu o českou hudbu přelomu devatenáctého a dvacátého století. Postupně jsem pátral po důvodech společenského nezájmu, po možnostech uvádění a propagace této hudby. Příčiny jsem postupně nalezl v oblasti ideové, estetické a zejména interpretační. Již v pozdním Smetanově díle se zvyšuje podíl polyfonie. Je to např. patrné v Mé vlasti nebo např. ve skvělé orchestrální předehře k opeře Tajemství s uplatněním fugy. Nastupující skladatelská škola pak užívá polyfonie jako jedné ze základních složek hudebního jazyka. Při nepochopení této podstaty a nahodilé interpretaci se pak mnohé partitury stávají zcela nesrozumitelné, a to jak posluchačům, tak i samotným interpretům!

Pozdější podněty již přímo souvisely s mým profesním směřováním. Tak jako J. B. Foerster pocházím i já z hudebního – učitelského rodu. V osobnosti mého dědečka Karla Židka (1912 – 2001)[1] se snoubily profese regenschoriho, skladatele i učitele, podobně i u mého otce Petra Židka (*1942), který, vedle profesionálního zaměření flétnisty, zasvětil celý svůj život hudebně pedagogické práci a rovněž skladatelské tvorbě s tím spojené. Jde vlastně o signifikantní prvek české hudební kultury již od baroka – hudebnické rody. Mohu tedy říci, že jsem se od útlého dětství pohyboval na kůrech kostelů, kde dědeček působil a měl jsem časem přístup

[1] Mj. absolvent slavného varhanního oddělení Státní konzervatoře hudby v Praze, kde jako student přicházel do styku i s J. B. Foerstrem, jehož podpis je také zachován na Židkově absolventském vysvědčení.

i k bohatému archivu hudebnin, zejména poté, co jsem práci regenschoriho začal postupně přebírat. Rukama mi tehdy prošlo Foerstrovo Stabat Mater, které kdysi můj dědeček na počátku své bohaté umělecké dráhy také se sborem provozoval. Dílo mne fascinovalo na první pohled, čas od času jsem si některé pasáže přehrával, ale k nastudování se sborem jsem se odhodlal až v době studií na Konzervatoři Pardubice. Se sborem Salvátor, který jsem r. 1999 založil, a varhaníkem Michalem Hanušem[2] jsem kantátu provedl několikrát během roku 2003 i později na různých místech a to vždy s velmi kladnými ohlasy. Před tím jsem dlouho váhal, zda mám vůbec tuto hlubokou hudbu sboru, složenému převážně z mladých lidí (vrstevníků), předložit k nastudování. Byl jsem však nesmírně překvapen jednoznačně kladnou odezvou všech členů sboru, kteří si Foerstrovu hudbu nesmírně zamilovali, neboť se v ní tehdy setkali s nevšedním nakupením vnitřní krásy![3] Společně jsme postupně provedli řadu dalších Foerstrových děl. Byla to např. Mše ke cti nejsv. Trojice, op. 170[4], kterou jsme mj. zpívali v roce 2009 na festivalu Foerstrovy Osenice, který se tehdy konal v rámci Pražského jara, dále Mši ke cti sv. Vojtěcha, op. 188, některé části ze Mše ke cti sv. Františka z Assisi, op. 131, Moteto na svátek Nejsv. Trojice[5] i některé sbory – např. Vánoce z op. 179, Česká píseň, op. 30, Pražské zvony, z op. 112 nebo Ze země jsem na zem přišel, z op. 121. V poslední době uvádím jeden z vůbec posledních skladatelových sborů „Chci, Hospodine, co Ty chceš“, který autor věnoval Cecilské hudební jednotě v Ústí nad Orlicí, jako její čestný člen, 12. března 1951, tedy několik týdnů před smrtí.

Jako šéfdirigent Vysokoškolského uměleckého souboru[6] jsem později k výše jmenovaným skladbám přiřadil další, např. smíšené sbory Oblačný pták, z op. 134, Věčná píseň a Večer z op. 175 i některé mužské sbory (Velké, širé, rodné lány, Z osudu rukou). Velmi kladný ohlas nám vždy přinese uvedení sboru Jaroslava Křičky „Adam a Eva“, který byl Foerstrovi věnován k sedmdesátým narozeninám, jakož i další díla autorů, blízkých J. B. Foerstrovi – např. „Otče náš“ Emila Axmana. Díky spolupráci s „Nadáním Josefa, Marie a Zdeňky Hlávkových“ jsem s VUS Pardubice natočil a vydal původní varhanní verzi Foerstrova Stabat Mater, spolu

[2] Dnes regenschori v Kutné Hoře, absolvent varhanního oddělení Konzervatoře Pardubice a HAMU Praha.
[3] Studií o Stabat Mater s rozborem Foerstrovy kantáty jsem pak také uzavíral bakalářské studium dirigování na HAMU.
[4] Na toto dílo mne jako první upozornil můj profesor varhanní hry Václav Uhlíř, který jej se svým chrámovým sborem v Hradci Králové sám prováděl
[5] Dosud nevydané
[6] od r. 2010

s rovněž původní verzí Dvořákovy Mše D dur „Lužanské“.[7] S oběma jmenovanými sbory jsem také mnohokrát uvedl mistrovskou Janáčkovu kantátu Otčenáš pro tenor sólo, smíšený sbor, harfu a varhany.[8]

Studium Pardubické konzervatoře jsem zakončil provedením Novákovy Slovácké suity, kterou jsem rovněž později nastudoval i s Komorní filharmonií Pardubice.[9] Jako posluchač a následně absolvent HAMU Praha jsem také provedl mj. Novákovu předehru „Lady Godiva“[10] a Serenádu D dur[11], op. 35, několikrát Sukovu Meditaci na staročeský chorál Svatý Václave[12] a jako svůj magisterský výstup Foerstrovu Čtvrtou symfonii c moll „Veliká noc“.[13] Pro svůj doktorský výstup jsem pak zvolil, vedle výše zmíněné Smetanovy předehry k opeře Tajemství, Novákův Klavírní koncert e moll a Foerstrovu První symfonii d moll, op. 9.[14]

Podobně jako přede mnou O.Kukal i řada dalších, jsem byl požádán, abych se v létě 2011 ujal uměleckého vedení „Letního tábora instrumentalistů“.[15] Tento projekt navazuje na tradici, založenou prof. Františkem Kovaříčkem v rámci Hudební mládeže. S nadšenými studenty hudebních škol a velmi zdatnými amatéry jsem tehdy nastudoval mj. Mahlerovo Adagietto z Páté symfonie a také Foerstrovu suitu Jaro, op. 84, kterou krátce před tím rovněž nastudoval se smyčcovým orchestrem Pražské konzervatoře můj školitel Doc. Tomáš Koutník.

Prosadit Foerstrovu tvorbu se vytrvale snažím také jako pedagog a hudební organizátor. V listopadu 2009 jsem přednášel o církevní tvorbě J. B. Foerstra na mezinárodním sympoziu „Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století" a od roku 2013 jsem také členem Společnosti Josefa Bohuslava Foerstra.[16]

Josef Bohuslav Foerster je na jedné straně osobností, jež nebyla a nebude asi nikdy masově vnímána. Na straně druhé jde o nesmírně fascinující a inspirativní bytost, jak pro svoji dobu, tak pro dnešek. Správně byl Vladimírem Helfrtem označen

---

[7] CD Donatio, Vysokoškolský umělecký soubor Pardubice 2011
[8] Nahráno ve studiu HAMU 30.1. 2010, vydáno na CD Salvátor
[9] Zahajovací koncert festivalu Tomáškova a Novákova Skuteč, 20. března 2011.
[10] Severočeská filharmonie Teplice
[11] Komorní filharmonie Pardubice
[12] Jihočeská komorní filharmonie České Budějovice, Filharmonie Hradec Králové, komorní orchestr Quatro
[13] Provedena s Plzeňskou filharmonií v Praze a v Chrudimi.
[14] Komorní filharmonie Pardubice, sólista Tomáš Víšek, viz příloha
[15] viz pořad stanice Vltava Akademie 18. 4. 2012, http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2608005
[16] http://sjbfoerster.cz/

jako „nečasový mistr“.[17] Byl člověkem, který dlouho žil a mnoho tvořil. Tvůrčí invence a puzení byly zde nesmírně silné. Potřeboval-li se vyjádřit, mohl to vždy učinit takřka okamžitě, ať už měl u sebe notový či obyčejný papír nebo malířské náčiní. Umělecké prostředky pak vždy volil takové, které považoval pro daný smysl a cíl za nejvhodnější, a to bez ohledu na dobové proudy a trendy, které však velmi bedlivě a kriticky pozoroval.

Tak jako se v mnoha odvětvích dnes vracíme ke starým osvědčeným (přírodním) metodám, vrací se v hudbě stále více tonální báze a s ní se tu a tam objeví i tvorba J. B. Foerstra, jež se zdála být v posledních dekádách dvacátého století již takřka zapomenutá. Tak vznikají v současnosti např. komplety nahrávek žánrů komorní hudby, klavírního díla či symfonií a to nejen u nás, ale i v cizině. V tomto duchu zní přiléhavě i název souhrnné knihy autorského kolektivu Ing. Antonína Džbánka „Poutník se vrací“ z roku 2006, jež je velmi cenným a koncentrovaným souhrnem Foerstrova života a tvorby. Sám Foerster nám ve svém literárním odkazu o sobě a své tvorbě i hudebním životě doby zanechal mnoho cenných indicií. Již za jeho života vznikla rovněž řada prací od mnohých muzikologů – např. Zd. Nejedlý, J. Plavec, O. Zich, F. Pala, a jiní. Jde však vesměs o práce menšího rozsahu, často vzájemně kompilující. Na klasickou velkou muzikologickou monografii, která by přinesla zejména komplexní analýzy Foerstrova díla, však skladatel stále čeká…

Při pohledu na Foerstrova životopisná data (1859 – 1951) a na obrovský rozměr jeho tvorby se může zdát téma této práce neuchopitelné, zejména pak v kontextu všeho, co autor za svůj život poznal. Smysl mého díla však rozhodně nemůže být vyčerpávající. Jako dirigent chápu polyfonii coby jeden ze základních interpretačních problémů artificiální hudby konce devatenáctého a první poloviny dvacátého století a to zejména ve středoevropském prostoru. Kontrapunkt chápu nejen stavebně, ale také významově a dokonce i v přeneseném smyslu slova, jako obsahové roviny díla – či myšlenkovou náplň.

Moje práce má být tedy zejména vodítkem k porozumění hudebního jazyka J. B. Foerstra spolu s naznačením mého interpretačního pojetí a to zejména v oblastech, které nejčastěji interpretuji – hudba symfonická, sborová, církevní i komorní. V tvorbě dramatické a písňové platí obdobné zásady, nemohu však zde o těchto významných žánrech Foerstrovy tvorby podrobně pojednávat, neboť s nimi

[17] Helfert, V.: O české hudbě, Praha 1957, s. 112

nemám dosud potřebné praktické zkušenosti. U klíčových děl, zejména z hlediska polyfonní struktury, uvádím v práci podrobnější rozbory, hlavně u Čtvrté symfonie c moll. U některých děl pak zmiňuji jen některé výrazné aspekty stavebné, myšlenkové i interpretační.

Přál bych si, aby se toto dílo stalo branou k poznání, pochopení a interpretaci nejen Foerstrovy tvorby, ale i odkazu mnohých jeho českých současníků.

Kontrapunkt jako interpretační problém

V literatuře, věnované problematice polyfonní faktury, je takřka vždy soustředěna pozornost pouze na hledisko stavebné či analytické, nikoli na tolik zásadní hledisko interpretační a posluchačské (psychologické). Jde především o práce, věnující se této problematice přímo (nauky o kontrapunktu). Velice přiléhavě, avšak poměrně stručně shrnuje funkci polyfonie Jiří Kulka: *„Pojem polyfonie není na stejné úrovni jako harmonie, neboť označuje určitou fakturu, pro niž je příznačné, že její součástí je více než jedna samostatná melodie… Od nástupu melodicko-harmonického slohu (zhruba po roce 1600) se polyfonie rozvíjí na harmonických základech.*

Kontrapunkt může být dvoj- a vícehlasý, jednoduchý, dvojitý, několikanásobný a imitační, z hlediska nástrojového vokální a instrumentální. Psychologický dopad jednotlivých kontrapunktických typů je předurčen intervalovými (konsonance a disonance) a metrorytmickými vztahy (kontrapunkt stejný, nestejný, synkopický a smíšený) včetně tektonických zvláštností (imitace jednoduché, v protipohybu, rytmické, v augmentaci a diminuci nebo různé druhy kánonu).

Obecně klade polyfonie na posluchače větší kognitivní zátěž než například homofonie. Její emotivní dopad je zejména při použití vícehlasu monumentální. V rámci homofonně vystavěných kompozic má obvykle velmi osvěžující vliv a evokuje pocity hravosti. Možnosti polyfonie jsou velmi široké.

Vnímání polyfonie se podstatně liší od poslechu homofonní skladby, neboť pozornost se musí přesouvat mezi jednotlivými hlasy — dochází k tzv. oscilacím pozornosti. Zatímco u homofonní faktury je zřetelně vyčleněna figura a pozadí (melodie a doprovod), u faktury polyfonní se vnímání figury proměňuje v průběhu poslechu hudby, neboť každý hlas tu vystupuje jako relativně samostatná figura.“[18]

Jak patrno, dotýká se zde autor psychologické podstaty jak tvoření tak vnímání kontrapunktické hudby. Přímo, ale velice stručně pak o interpretaci tohoto fenoménu hovoří Jaroslav Zich: *„Vertikální vztahy intensity jsou důležité jednak u akordů, jednak na nich značně závisí zřetelnost celkové hudební sazby, zejména v polyfonii. Problematika s tím spojená je neobyčejně složitá; zde se omezíme jen na věci základní…U polyfonie jde především o zřetelnost (plastiku) hlasů, a to zejména podle*

[18] Kulka, J.: Psychologie umění, Grada Publishing Praha 2008 s. 275

jejich thematické důležitosti. I ta závisí ovšem podstatně na instrumentaci; nicméně jí může pomoci i výkonný umělec, a to zase jen vhodným rozvržením dynamiky do jednotlivých hlasů. Všeobecně platí, že se hlasy musí v dynamice odlišovat tím více, čím méně se liší barvou — tedy právě obráceně než u akordů. Tak např. v klavírní fuze je nutno vynášet střední hlas daleko kontrastnější dynamikou, než třeba právě v dechovém kvintetu.“[19]

Zcela jednoznačně a zásadně hovoří o kontrapunktu, respektive o „vrstvení hudebních myšlenek“[20], Karel Janeček. Pojednává zde o zvukových pásmech členěných a vrstvených ve zvukovém prostoru i v čase, a to jak z hlediska polyfonie tak i homofonie. Přitom zde nepřímo formuluje zásadní problém řady českých partitur první poloviny dvacátého století[21]: *„Počet pásem nemůže být velký. Jejich rozmnožováním se ztěžuje jejich rozpoznatelnost, a tím vlastně i existence některých z nich. Vrstvení do dvou nebo tří pásem je zcela běžné. Větší počet vrstev než čtyři působí potíže. Jejich faktické uplatnění závisí pak na jejich co nejvýraznějším odlišení. Výrazné odlišení lze uskutečnit nejen tím, že každé pásmo dostane samostatný obsah, nýbrž i tím, že se dostanou do vztahů časových, tj. vzájemně se posunou. Posunutím nástupů lze navodit dojem vrstevnosti i tehdy, když se jednotlivé vrstvy od sebe obsahem neliší. Z této možnosti čerpá odedávna imitační polyfonní technika. Jakmile jsou však pásma v činnosti, záleží už jen na jejich odlišnosti v jednotlivých nevelkých časových úsecích, aby dojem vrstvení nezanikl. K jasnému odlišování pásem přispívají pomlky… Podobný účin mají dlouhé tóny.“* [22]

V konkrétním interpretačním pojetí je zcela nutné vyjít z obvyklého dělení polyfonie, jak z hlediska historického[23], abychom poznali význam kontrapunktické struktury v daném díle[24], tak i z hlediska stavby[25], a to jak pro celkové pojetí výstavby díla, tak pro vlastní metodický postup při nácviku skladby.

---

[19] Zich, J.: Prostředky výkonného hudebního umění, Praha 1959, s. 98

[20] Výrazného vrstvení hudebních myšlenek ve Dvořákových partiturách si všímá již r. 1888 Leoš Janáček. Jako příklad rozebírá úryvek z Dvořákovy kantáty „Svatební košile“. Přitom považuje Dvořákovu práci za moderní pojetí kontrapunktu (tzv. oporové práce). Viz Racek, J. a kol.: Leoš Janáček, Hudebně teoretické dílo 1, Supraphon Praha – Bratislava 1968, s. 181 - 182

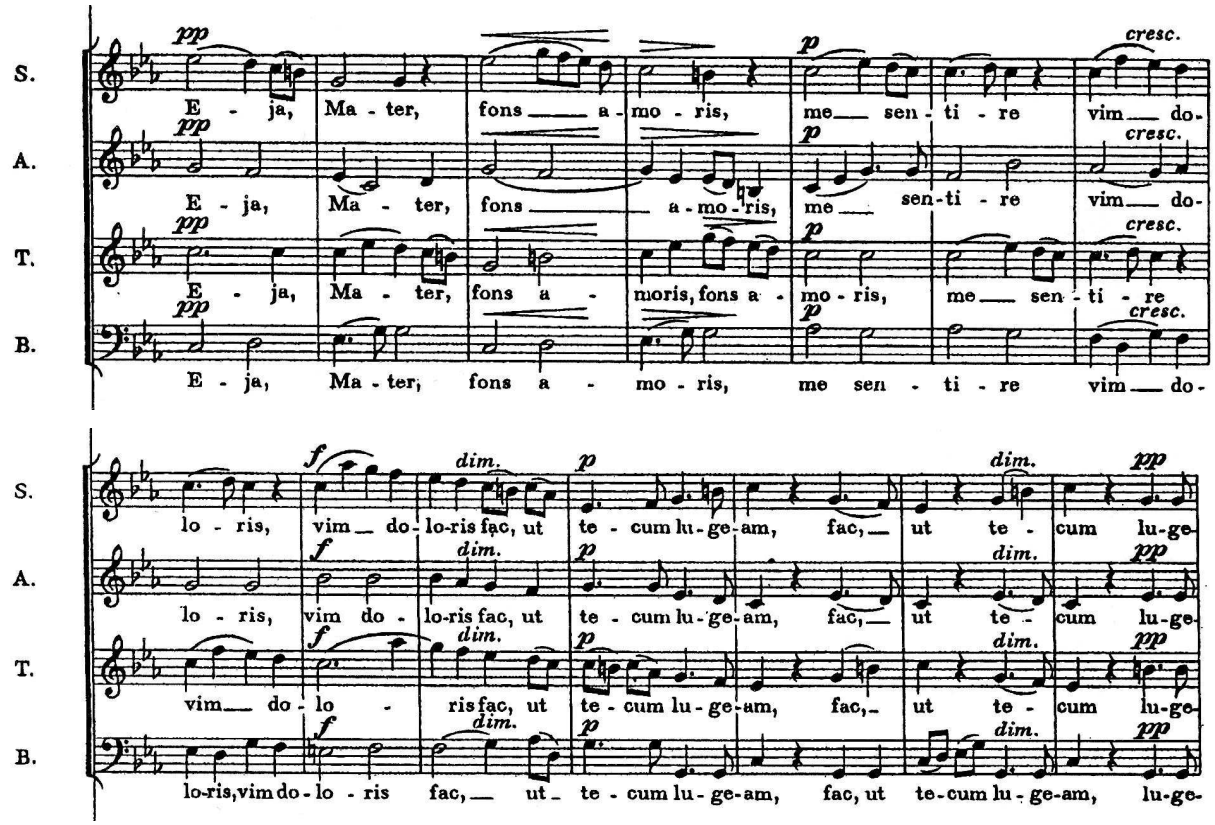
[21] zejména Novák, Vycpálek i Suk

[22] Janeček, K.: Tektonika, Supraphon Praha 1968, s. 42 - 45

[23] vokální, instrumentální a moderní kontrapunkt

[24] Zcela jinak nahlížíme na polyfonii starou, tj. středověkou a renesanční, kde existovalo víceméně pouze lineární myšlení, a jinak na pozdější bachovský kontrapunkt, užívaný i později v klasicismu. Specifický význam má pak polyfonie v době pozdního romantismu a v 1. polovině dvacátého století, kde můžeme hovořit o zcela smíšeném a někdy i novém pojetí kontrapunktu.

V imitační polyfonii převládá klasický interpretační názor - tedy vynesení konkrétního hlasu, nesoucího téma, popřípadě hlavu tématu (např. v těsnách), a jeho potlačení jako protivěty, zejména v okamžiku nástupu dalšího hlasu. Při vypracování rozsáhlejší imitační polyfonní věty – např. fugy, je rovněž nutné podřídit vlastní dynamické plány jednotlivých hlasů celkovému dynamickému a tektonickému záměru konkrétní hudební plochy. Toto klasické pojetí interpretace imitační polyfonie lze uplatnit i tam, kde je imitační práce na první pohled skrytá. Pro příklad uvádím úryvek ze třetí části Dvořákova Stabat Mater, op. 58 „Eja, Mater“[26], kde je ve druhém díle této jedinečné stylizace smutečního pochodu takřka celá sborová plocha polyfonizována kánonem sopránu a tenoru, navíc pak na počátku zní dvakrát v base augmentace hlavního tématu části. Řada interpretací s tímto místem pracuje homofonně – tedy soprán je doprovázen ostatními hlasy. Lze však zvýraznit zmíněný kánon a po jednotlivých taktech střídat vedoucí úlohu sopránu s tenorem. Celkový výraz a účinek tohoto místa se pak zcela promění:



Klasický interpretační přístup k imitačním skladebným technikám však není vhodné uplatňovat vždy. Při větším počtu imitovaných hlasů je někdy lépe naopak vše dynamicky sjednotit a vytvořit jednolitý dynamický či barevný proud. K tomu opět

[25] imitační – neimitační, viz výše
[26] 1876 – 1877

nepřímo hovoří Janeček: *„…Povaha imitované melodie spolu se zmenšujícími se časovými odstupy mezi imitacemi způsobuje, že se pásma slévají, a tím i redukují.“*[27] Takovým příkladem může být dvojsborové Sanctus z Verdiho Reguiem z roku 1873. Po krátkém majestátním úvodu se v Allegru rozvíjí rozsáhlá osmihlasá imitační plocha. Při důsledném klasickém vypracování této polyfonie se může stát úsek posluchačsky nepřehledným a výrazově až těžkopádným. Celkové odlehčení výrazu a sjednocení sborového zvuku zde navozuje dojem jakéhosi „andělského znění“.[28] Podobný systém – jakéhosi potlačení imitační práce je rovněž dobré uplatnit např. v některých partiturách Vítězslava Nováka, kde imitační četností vzniká celková – impresionistická barva zvuku.

Zcela jiné pohledy uplatníme v oblasti polyfonie neimitační. V případě kontrapunktických variací se obvykle ostinátní téma, které často podmiňuje i harmonické schéma, zpravidla nezdůrazňuje, ale naopak se interpretační pozornost soustředí na měnící se předivo hlasů, které téma nenesou. To můžeme vidět např. ve čtvrté větě Brahmsovy Čtvrté symfonie e moll z r. 1885.[29] V případě volné kontrapunktické – variační práce, jakou uplatnil např. J. B. Foerster ve volných větách první a čtvrté symfonie, v drobnější orchestrální mezihře před závěrem prvního jednání opery Eva i v symfonické básni Jaro a touha, op. 93 nebo Leoš Janáček ve čtvrté větě své Sinfonietty, je situace jiná. Takřka neměnné téma, nesené postupně v různých hlasech, je zde natolik výrazné a určující, že jeho zvýrazněním v každé variaci udržíme postupně jasnou hudební myšlenku v celém průběhu konkrétní věty. Co se týká přímých – dynamických vodítek skladatele, nejsou vždy zcela zřetelně vypracována. Při snaze o vynášení konkrétních hudebních myšlenek je často třeba pozměnit – zplastičtit předepsaný skladatelův dynamický plán. Někdy stačí jen rozšířit dynamickou škálu mezi jednotlivými hlasy.

Asi nejobtížnější interpretační úkol v oblasti kontrapunktické hudby představuje splétání několika různých pásem současně. Zde musí interpret (dirigent) často volit mezi zvýrazněním jednoho subjektu a potlačením jiného. Na tuto otázku pak samotná partitura odpověď často vůbec nedává a právě pro výše nastíněnou problematiku vnímání polyfonní struktury je třeba tyto věci vždy jasně řešit. S tímto

[27] Janeček, K.: Tektonika, Supraphon Praha 1968, s. 43
[28] Poznatek, získaný na zkoušce České filharmonie a Pražského filharmonického sboru, vedené M. Honeckem, 7. 4. 2014.
[29] Očadlík, M.: Svět orchestru, Panton Praha 1965

typem polyfonie se setkáváme velmi hojně ve vrcholných Sukových dílech, u Foerstra zejména ve čtvrté větě Čtvrté symfonie c moll, byť jde o trojitou fugu, v Ostrčilově Křížové cestě a v Novákově tvorbě například v některých momentech symfonické předehry Lady Godiva, op. 41 i jinde.

Zcela zvláštní kapitolou v oblasti neimitační polyfonie je jistě také leitmotivická práce. Její užití souvisí přímo s daným obsahem a složkami konkrétního díla.[30] Foerster využíval rovněž práci s příznačnými motivy, např. v opeře Eva.[31] Některé pak užívá v symbolistním duchu napříč celou svojí tvorbou. V tomto ohledu můžeme například sledovat transformaci melodických prvků z Evy do pozdní orchestrální (i klavírní) Jičínské suity, op. 124 z roku 1923, která byla komponována bezprostředně pod dojmem dvojího uvedení Evy místními ochotníky 26. a 27. května 1923, i do dalších děl tohoto období. Leitmotiv Evy autor například transformuje do motivu její jičínské představitelky Jarmily Královcové, pozdní Foerstrovy lásky, v písni kterou jí věnoval.[32]

Z hlediska interpreta – dirigenta vyžaduje polyfonní hudba zcela specifický přístup ve všech fázích hudební činnosti – studium partitury, nácvik s tělesem, provozování. Při studiu je nutné podrobit partituru analýze, při které si dirigent uvědomí charakter, způsob a celkový význam polyfonie. Z toho a rovněž výše uvedeného pak odvodí jednotlivý i celkový dynamický plán plochy. Z vlastích zkušeností i z již zmíněných hledisek vyplývá v případě polyfonní hudby mnohem obtížnější proces pamětního učení a také dlouhodobějšího setrvání díla v jasné představě. Dobré je si partituru rozdělit na ohraničená soutaktí, např. podle jednotlivých nástupů hlasů v imitačních skladbách. Celková pamětní výslednice pak spíše tvoří jednolitou linii, nesenou však pokaždé jiným hlasem či instrumentální skupinou. Po zvládnutí orientace v hlasovém předivu je nezbytně nutné celou strukturu myšlenkově a logicky propojit, tj. dílo v sobě vystavět.

Při nácviku s tělesem je nutné od počátku odlišovat podstatné od méně podstatného a sjednocovat charakter stejných hudebních myšlenek. Při vlastním dirigování je pak třeba tzv. „odstartovat“ každý nastupující hlas, při čemž je dobré

[30] viz např. Volek, J.: K tektonické funkci tzv. příznačných motivů u Richarda Wagnera, Struktura a osobnosti hudby, Panton Praha 1988, s. 141 – 162
[31] viz Foerster, J., B., Květ, J.: Stůl života, Praha 1920, s. 61 – 78
[32] viz Hofmanová, J.: Jičínská inspirace (J. B. Foerster a Jičín), regionální práce, nedatováno, samizdat

zapojit vedle rukou i zrak… Můžeme hovořit tedy o jakémsi polyfonním dirigování, tedy zaměření hlavní pozornosti na hudebníky, důležité právě v danou chvíli. Nejde jenom o přímé modelování plasticity zvuku, ale během práce tímto způsobem navazuje dirigent s tělesem i s konkrétními hudebníky vztah, potřebný k předávání emocí, aniž by si to jednotlivé strany vzájemně uvědomovaly.

Osobnost J. B. Foerstra a jeho hudební řeč

Josef Bohuslav Foerster je nesmírně pozoruhodnou osobností nejen jako skladatel. Byl velice zdatným spisovatelem, což je patrné nejen z jeho literárních prací, ale také z četné korespondence a v neposlední řadě také z jeho vlastních libret. Další výsečí jeho tvorby je rozsáhlé malířské dílo. Foerster se také dá označit za velkého myslitele druhé poloviny devatenáctého století a první poloviny dvacátého století. Svým dlouhým a bohatým životem obsáhl nesmírně dynamické období společenských a kulturních změn, ale také dobu největších katastrof dějin lidstva… Ve svém díle tyto skutečnosti reflektuje, ovšem jinak než většina jiných předních umělců doby. Základem jeho tvorby není dekadence, ale základní neměnné postoje křesťanského člověka – víra, láska, naděje a krása. Tím zůstává mimo hlavní proud jak ve své době, tak i dnes, ale právě tím je stále zcela aktuální. Jeho pojetí křesťanství – lidství je pravdivé a silné. Ukazuje tak východisko z dekadence člověku své doby i dnes.

Foerstrův bohatý život asi nejlapidárněji vyjádřil Václav Holcknecht: *„Strávil šťastné mládí v Praze jako syn váženého profesora na varhanické škole a ředitele kůru Josefa Foerstra. Poznal Smetanu, jemuž donášel otcovy dopisy, zpíval ve sboru o premiéře Libuše, povstal před nemocným skladatelem o premiéře Čertovy stěny. S Dvořákem byla rodina takřka v denním styku, protože mladý skladatel hrál na varhany u sv. Vojtěcha, kde ředitelem kůru byl právě Foerstrův otec. V Praze se Foerster seznámil s Bertou Lautererovou, která vystupovala jako zpěvačka v opeře Národního divadla a jako první Taťána v Evženu Oněginovi vzbudila nadšený obdiv Čajkovského. Po idylickém pražském obrázku následuje cizina. Berta Foerstrová – Lautererová dostane nabídku na angažmá k městské opeře v Hamburku a manželé tam spolu cestují. Zatímco paní Berta sklízí opět velké úspěchy na scéně, věnuje se její manžel kompozici, píše kritiky do místních novin a učí na tamní konzervatoři klavírní hře. Naváže tam trvalé přátelství s Gustavem Mahlerem, který hamburskou operu řídí. Život severního přístavu, bohaté pohostinné domy, kde vyučoval soukromě hudbě a kde byl vždy vítán jako přítel rodiny, řada kultivovaných a pozorných ctitelů učinili Foerstrovi pobyt u labského ústí velmi příjemným. Skoro nerad opouštěl své tusculum, když Mahler přešel do Vídně a angažoval tam do dvorní opery jeho paní. Roku 1903 přesídlil Foerster rovněž a zde opět prožil zajímavý kus své lidské i umělecké existence. Hlavní město monarchie v hudbě kvetlo a přijalo primadonu Bertu Foerstrovou – Lautererovou i jejího manžela přátelsky. Foerster opět komponoval, psal do deníku Die Zeit a učil na Nové*

konzervatoři skladbě. Patnáct let pobytu v tomto městě přineslo našemu skladateli zase spoustu dojmů a podnětů. Když po osvobození v roce 1918 se manželé vrátili do vlasti, s níž nikdy nepřerušili styky, nastalo čtvrté a poslední Foerstrovo období. Našel v Praze oddané přátele, kteří se mu postarali o zaměstnání a uvedli ho do veřejnosti s náležitou úctou. Stal se profesorem skladby na konzervatoři, pak na mistrovské škole, kam se k němu hlásily význačné talenty mladé generace, byl mu propůjčen čestný doktorát Karlovy univerzity a titul národního umělce, stal se prezidentem České akademie věd a umění. Po smrti své ženy v roce 1936 se znovu oženil s paní mnohem mladší, než byl sám, a strávil v novém svazku 15 let šťastného života. Stále tvořil a třeba dosáhl nyní vrcholu uznání jako skladatel a jako mimořádný reprezentant naší kultury, zůstal stále skromným člověkem i umělcem.

Jaký život! Tolik proměn a tolik událostí a přece J. B. Foerster nikdy neztratil v labyrintu světa sama sebe. Ačkoli se přátelil s Mahlerem, poznal Richarda Strausse a slyšel i Debussyho, nepodlehl vlivu žádného z nich. Ani Čajkovskij, který mu mohl být blízký, ho neusměrnil jinam, než kam sám chtěl jít. A přece jeho život nebyl bez problémů a bolestí, bez konfliktů a krizí – ale jeho moudrost ho uchránila prudkých vášní nebo životních zlomů. Nám se jeví tento život jako harmonické pásmo zcela souvislé, logické a mimořádně úspěšné. Jeho hudba může připadat dnešním lidem právě oním vnitřním mírem málo vzrušivá. Ale je to umění vzácné, vytěžené z rozmanitých zkušeností, umění, které stále zpívá pokorný a obdivný zpěv ke chvále světa a člověka. Lze k němu najít přístup po určitých životních bojích, kdy hledáme útěchu v klidném přístavu umění. Je jenom třeba najít vhodné dílo ve vhodném okamžiku. Foerstrova tvorba je tu a zůstane tu jako trvalá hodnota našeho umění, jako humánní a laskavá síla, která doplňuje bohatý soubor sil ostatních. Je jí třeba.“[33]

Při nesmírně bohaté Foerstrově skladatelské tvorbě, sahající prakticky do všech kompozičních oborů je téměř nemožné stručně charakterizovat jeho hudební řeč. Že jeho dílo vzniká v přímé návaznosti na bohatý umělcův život, úzce souvisí s jeho myšlením a staví na romantických základech českých (Smetana, Dvořák) i světových (Schumann, Grieg, Čajkovskij), které dále rozvíjí, je jednoznačné i mj. z jeho velkého literárního odkazu, rozvíjeného paralelně s ostatní tvorbou, v němž zanechal mnoho indicií, vedoucích k hlubšímu poznání řady svých skladeb. Celkový obraz Foerstra jako skladatele se však, i přes množství zejména dobové literatury, nepodařil zatím

[33] Holzknecht, V.: Portréty, úvahy, kritiky, morality, Supraphon Praha 1983, s. 153 – 154

zachytit. Příčiny jsou dvě: málo časté uvádění jeho děl dnes i v minulosti a neexistence komplexní analýzy Foerstrova kompozičního díla.

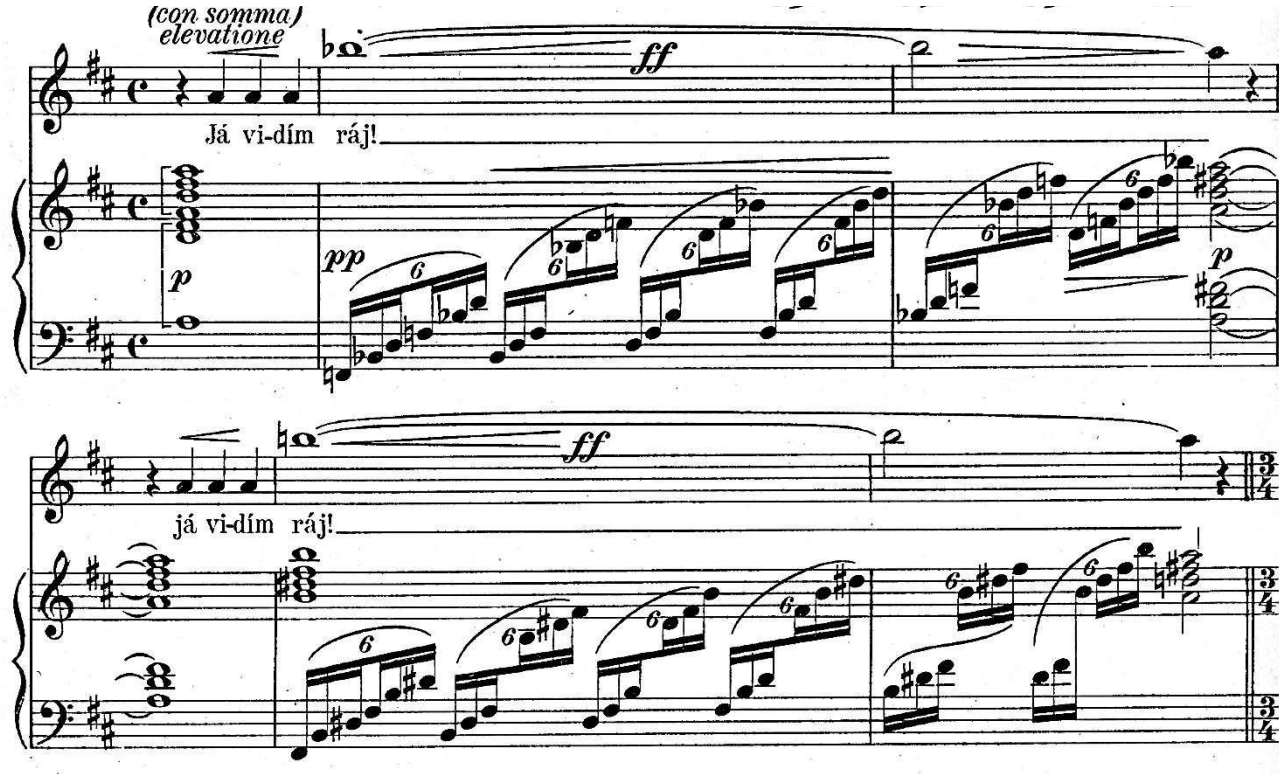
Při pohledech na Foerstrovu skladatelskou práci je nejčastěji zdůrazňován lyrismus.[34] V tom a také v nesmírně vytříbeném a jemném harmonickém cítění je asi nejblíže svému mladšímu současníku Josefu Sukovi. Foerster je bytostný melodik se spontánní melodickou i tektonickou invencí. Melodika se zde rozvíjí nepochybně ze dvou nejsilnějších inspiračních zdrojů – gregoriánský chorál a česká lidová píseň. Smysl pro vokální vedení hlasů si nepochybně osvojil studiem i vlastní chrámovou praxí v dílech klasické vokální polyfonie. Otakar Zich mj. považuje jeho kontrapunkt typu volné polyfonie za vrozený dar, jemuž se nelze naučit.[35] Že ovládal kompoziční řemeslo, osvojené již u Františka Zdeňka Skuherského (1830 – 1892) na varhanické škole, dokonale, není pochyb. Dával však vždy přednost obsahu a inspiraci před formou a konstrukcí, což plyne například z jeho stati, věnované mladým skladatelským osobnostem své doby: *„Matematická zákonitost ovládala hudbu vždycky, leč pouze in theoria, kde nejde o duši, nýbrž, smím-li tak říci, o tělo, o chladnou pitvu, o analytický rozbor. Toto vítězství mozku nad srdcem je nemocí, osudnou nemocí dnešního uměleckého projevu. Proto je snadno ukázati mladým talentům pravou cestu: v umění je vše nepředvídané, jednoduché i složité, stejně jako v životě. Nutno jediné býti poctivý, jeviti se jakým skutečně jsme, bez pózy a úšklebku a la mode. A jíti cestou citu. Neboť mozek nařídil dnes opak toho, co prohlásil za zákon a pravdu včera, a je připraven odvolati obé zítra, ale lidské srdce zůstává a zůstane bohdá ve svých projevech vždy beze změny.“*[36] Právě v těchto řádcích, v určitém vymezení vůči řadě dobových směrů i osobností, je možná obsažen hlavní klíč ke skladatelově hudební řeči – melodice, volné polyfonii a harmonické pestrosti. Právě v těchto základních rysech se Foerster odlišuje od hudební řeči například Vítězslava Nováka, byť i s tímto autorem nalezneme určité paralely.

Pozoruhodným rysem Foerstrovy hudební řeči je obliba, často převaha, třídobého metra, na což mj. upozornil již v r. 1929 Otakar Zich.[37] Příklady nalezneme napříč celým dílem. Ze slavných „Devíti mužských sborů“, op. 37 jsou v jednoznačně sudém metru pouze dva – „Píseň jarní“ a „Polní cestou“. Také v nejproslulejší Foerstrově

[34] viz např. Helfert, V.: O české hudbě, Praha 1957, s. 112 – 114
[35] Zich, O.: Hudební vývoj J. B. Foerstra, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929, s. 42
[36] Foerster, J. B.: Co život dal, L. Mazač Praha 1942, s. 245 – 246
[37] viz Zich, O.: Hudební vývoj J. B. Foerstra, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929, s. 49 – 52

opeře Eva, op. 50 z let 1895 – 1897 převažuje třídobé metrum, nejvíce v prvním jednání. Neustálý tok sousedské – valčíku je zde nepochybně nositelem dramatického plynutí opery a je jen na několika místech přerušen drobnými kontrastními plochami v sudém metru, v nichž se děj spíše zastavuje – lyrizuje. Přímou Foerstrovu písemnou zmínku o jeho oblibě třídobého metra jsem zatím nikde nenalezl. Můžeme se jen domnívat, nesouvisí-li například s jeho křesťanským založením a návazností na převažující středověkou trojdobost (perfektnost).[38] Souvislost s českou lidovou písní a tancem je však zcela nepochybná a mnohde přímo transparentní. Určitý dialog s vídeňským valčíkem je rovněž patrný nejen z děl onoho tvůrčího období (1903 – 1918), jako např. ze suity Jaro, op. 84, ale i z jakési úvodní retrospekce ve scherzu Páté symfonie, op. 141 z let 1924 – 1929.

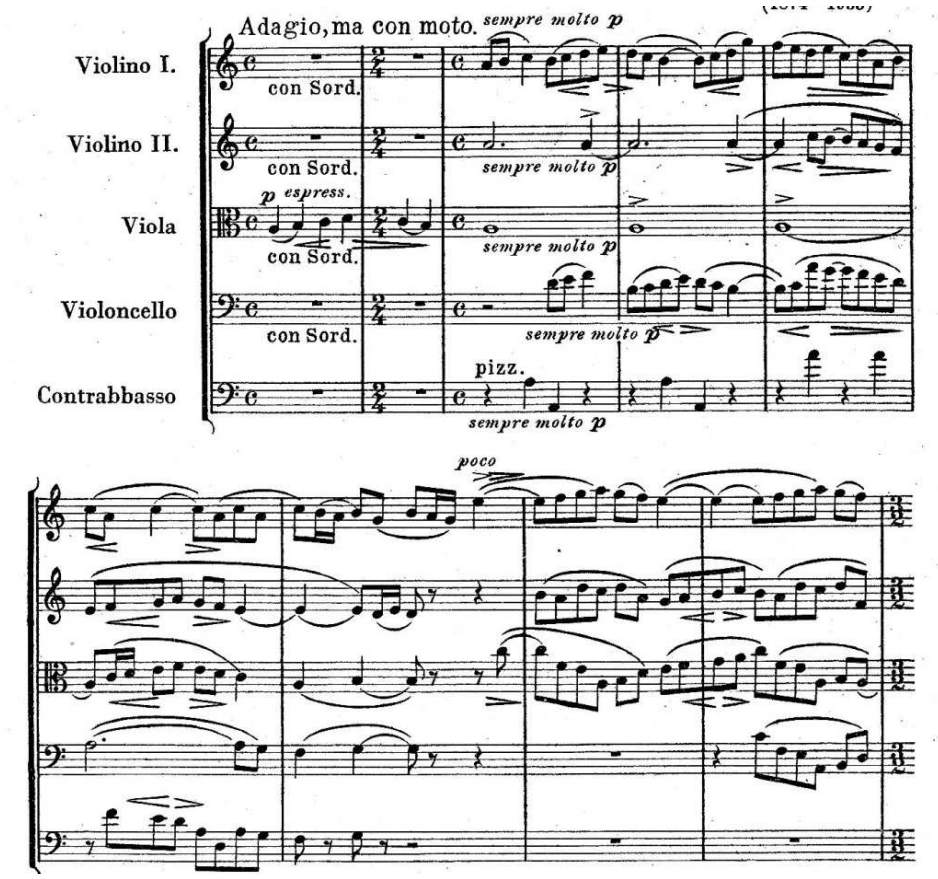
Jakýsi lapidární klíč k myšlenkovému obsahu Foerstrovy hudby nám, vedle jiných příkladů, poskytuje závěr opery Eva, ve kterém je v podstatě shrnutý základní humánní okruh autorova filosofického myšlení, vyjádřený nesmírně působivými hudebními prostředky, včetně užití varhan.[39] Mystérium smrti, procházející celým Foerstrovým dílem, na bázi víry a naděje, směřující do katarze nekonečné lásky…



[38] viz charakter tria ze scherza Třetí symfonie D dur, op. 36 z let 1894 - 1895
[39] srov. závěry čtvrté a páté symfonie

Polyfonie v tvorbě J. B. Foerstra a jeho českých současníků

Při charakteristice hudební řeči této epochy je vždy zdůrazňováno zejména obohacování harmonické složky.[40] Polyfonii a jejím specifikám dosud příliš statí věnováno nebylo. Karel Risinger uvádí, že se polyfonie v této době takřka neodlišuje od zákonů známých v minulosti, upozorňuje na tematizaci doprovodných hlasů, větší emancipaci melodických hlasů od harmonie a na některé dílčí příklady, zejména na fugu v Novákově kvartetu D dur, blízkou spíše tradičnímu pojetí této formy, a také na volnou fugu ze Sukovy symfonické básně „Zrání“.[41] Při analýze hudební řeči předních českých skladatelů přelomu devatenáctého a dvacátého století je zcela evidentní, že se často primární kompoziční úsilí soustředí zejména na kontrapunktickou práci a harmonická složka pak vzniká teprve v důsledku lineárního vedení hlasů. Tento fakt můžeme sledovat např. v Sukově Meditaci na staročeský chorál „Svatý Václave“, op. 35a pro smyčcový kvartet nebo smyčcový orchestr.[42] Skladba zpracovává jednotlivé úseky (cantus firmus) novější – barokní verze svatováclavského chorálu výhradně formou imitační a zejména neimitační polyfonie.



[40] viz Smetana, R. a kol.: Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945 I., Academia Praha 1972, s. 197 – 209
[41] viz Smetana, R. a kol.: Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945 I., Academia Praha 1972, s. 209 – 210
[42] Skladba vznikla na podzim r. 1914 z inspirace válečné pro České kvarteto jako náhrada za povinné uvádění rakouské hymny…

Pozoruhodné je tonální – harmonické pojetí, kdy je většina díla zcela ukotvena v naprosto diatonické aiolské A. 39 taktů od počátku a 22 závěrečných taktů neobsahují žádný chromatismus! Pouze ve středním díle, počínajícím ve Fis dur, obsahujícím 24 taktů, se setkáváme s bohatou chromatikou i agogickým pohybem, což samo o sobě vytváří vzácný kontrast ke krajním dílům skladby. Suk se však ani v této prudce evoluční střední ploše nevzdává linearity ani práce s chorálem.[43]

Za nejvýznamnějšího českého kontrapunktika 20. století bývá považován tradičně Vítězslav Novák (1870 – 1949). Bohatství jeho kontrapunktu spočívá jednak v různých způsobech imitační práce, v kombinacích melodických témat, ve vytváření rozměrných fug a také v řadě ciacconových skladeb. Snad po Brahmsově vzoru uvádí tyto formy do skladeb různých žánrů. Imitační zpracování svých témat, jež je jedním ze základních parametrů Novákova hudebního jazyka, uvádí skladatel v kterémkoli díle skladby.[44] Bohatou imitační práci rozvíjí např. již ve čtyřech raných kantátách - Baladách, op. 19 a 23 z let 1898 a 1900.[45]

„Již při expozici tématu pracuje Novák obvykle imitačně, v dalším průběhu pak neustále rozšiřuje diapason polyfonního pletiva. Vrcholným projevem Novákova polyfonismu je fugová práce, už jen kvantitou fug patří Novák k ojedinělým zjevům posmetanovské hudby. Dovedl osvobodit formu fugy z dobového regrovského manýrismu, plně ji využil ke svým programním záměrům. Monotematismus a polyfonismus byly Novákovi hlavními prostředky k realizaci intonační jednoty díla.“[46]

V souvislosti s Novákovou hudbou je často připomínán impresionismus. Zde je třeba upozornit na dvě základní složky – modalitu, ovlivněnou moravským folklórem, a právě polyfonii, díky které na mnohých místech vytváří Novák právě ona tolik zdůrazňovaná barevná zvuková pásma. Impresionismus zde tedy spočívá nikoli v zavržení klasické kompoziční práce, ale naopak v jejím důsledném uplatnění. To vidíme např. v symfonické básni „V Tatrách“ z r. 1902 a můžeme pak v konečné zvukové výslednici vidět velmi volné stýkání s tvorbou C. Debussyho.

---

[43] Podrobný rozbor díla viz Štědroň, B.: Lidová píseň v díle Josefa Suka, sborník Josef Suk život a dílo – studie a vzpomínky, Hudební matice UB Praha 1935, s. 418 - 422

[44] Hůla, Z.: Nauka o kontrapunktu, Supraphon Praha 1985, s. 312

[45] V původní čtyřruční verzi provedl kompletně autor těchto řádků s Vysokoškolským uměleckým souborem Pardubice 22. května 2014.

[46] Smetana, R. a kol.: Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945 I., Academia Praha 1972, s. 151

Poněkud jinou cestou kráčí Josef Suk (1874 – 1935). *„Také v oblasti imitační polyfonie se jen Novák může se Sukem měřit ve fugové práci, máme-li na mysli místa, kde se Suk takto zmocňuje protikladných sil životního kladu a záporu (například ve třetí a páté větě Asraela), nebo kde fugou postupuje k závěrečné smiřující katarzi (ve Zrání). Sukovou doménou byla však polyfonie neimitační, ztajená ve složitém a detailně promyšleném pletivu samostatných hlasů nebo dokonce v „kontrapunktu harmonií", jestliže se polyfonické hlasy nespokojily skrytou harmonií a přinášely celé nebo částečné harmonické vybavení s sebou. Zejména na těchto místech se Sukova faktura komplikovala natolik, že z vlastních východisek dosahovala až k mezním hranicím tonality a stýkala se tak volně s tvorbou mladého Schönberga."*[47]

Zcela jiné pojetí kontrapunktu můžeme sledovat v díle Leoše Janáčka (1854 – 1928).[48] Obvykle se zdůrazňují typická melodicko-rytmická ostinata, vycházející často z nápěvků mluvy, na jejichž podkladě pak zpravidla skladatel rozvíjí svůj další melodický plán. V této souvislosti se dá hovořit o specifickém (miniaturním) uchopení techniky kontrapunktických variací. „Smrt Ostapova", střední část symfonické rapsodie Taras Bulba, je toho zcela výmluvným dokladem. U Janáčka se setkáme poměrně často také s prostou kánonickou imitací, jako například v úvodní části kantáty „Otčenáš" z roku 1901 pro tenor, smíšený sbor, harfu a varhany. Tak jako zde, kde vytváří pouze dvouhlasý kánon (bas – alt, posléze tenor – soprán)[49], pracuje i na jiných místech, například v první části Tarase Bulby, ve Smrti Andrijově, vždy bez dalšího provádění: *„Namísto tematické práce, namísto wagnerovské evoluce příznačných motivů dosadil zákonitost opakování, tj. iterativního prosazování obvykle stručného, lapidárně formulovaného melodického modelu – nápěvku."*[50] Smolka vidí určitou paralelu s fugovým myšlením např. v ansámblové scéně z prvního jednání opery „Její pastorkyňa" – „Každý párek si musí svoje trápení přestát", nebo v mužském sboru 70 000 na Bezručův text. Podobně připomíná rozvinutý princip kontrapunktických variací ve čtvrté větě Sinfonietty nebo v Postludiu z Glagolské mše.[51] Rozvinutou polyfonní práci v ustálených formách, tak jako např.

---

[47] Smetana, R. a kol.: Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945 I., Academia Praha 1972, s. 156

[48] Jde nám zde až o jazyk zralé tvorby, nikoli o tvorbu z mládí, např. na varhanické škole či před nalezením svého osobitého jazyka! Viz Smolka, J.: Fuga v české hudbě, Panton Praha 1987, s. 352 - 354

[49] Pozoruhodný příklad neimitační polyfonie vytváří Janáček před závěrem skladby, při slovech „Neuvoď nás v pokušení…" kombinuje zajímavě pásmo unisona ženských hlasů s pásmem mužského vícehlasu (takt 316 – 321)

[50] Smetana, R. a kol.: Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945 I., Academia Praha 1972, s. 142

[51] Smolka, J.: Fuga v české hudbě, Panton Praha 1987, s. 353 – 354

u Vítězslava Nováka, však ve zralém Janáčkově díle nenajdeme: *„Vertikální struktura jen zřídka kdy počítá s nutností polyfonické práce (ve většině těchto případů lze u Janáčka spíše mluvit o jakési heterofonii), obvykle se setkáváme s výskytem výrazově silně exponované hudební myšlenky, vybavené skromným harmonickým skupenstvím.“*[52]

Zcela zásadní význam má kontrapunktika jistě i v díle Otakara Ostrčila (1879 – 1935). Smolka uvádí zejména fugu z poslední věty Suity c moll, op. 14 z r. 1912, passacaglii z kantáty „Legenda o sv. Zitě“. Přitom zdůrazňuje volnost skladatelova myšlení.[53] Velmi přiléhavě hovoří o Ostrčilově kontrapunktu také Jaroslav Jiránek: *„Korekce také vyžaduje mechanicky tradovaná představa, jako by Ostrčilovo myšlení bylo „typicky polyfonní“ a „důsledná“ polyfonie se stala východiskem všeho Ostrčilova stylového novotářství. Ve skutečnosti totiž Ostrčilova „zvláštní“ polyfonie (rozhodně polyfonie volná a nikoli „důsledná“) byla právě produktem, a nikoli východiskem jeho osobitého stylového vývoje, který je správně pochopitelný jen v daných konkrétních historických souvislostech.“* [54]

O Foerstrově polyfonii nalézáme spíše neucelená i protichůdná tvrzení, svědčící zejména o dlouhodobě vlažném zájmu o jeho osobnost a dílo a také o absenci potřebných komplexních analýz jeho kompozičního odkazu. Hůla uvádí, že ve Foerstrově díle buď převládá sloh homofonní, nebo se vyrovnaně střídají složky polyfonní a homofonní.[55] To, jak si dále ukážeme, záleží však na žánru a hlavně na obsahu díla. V řadě kompozic z autorovy obrovské tvorby kontrapunkt jednoznačně převládá!

Smolka se zmiňuje o Foerstrovi v souvislosti s fugou takto: *„V rozlehlé tvorbě Josefa Bohuslava Foerstra (1859 – 1951) jsem fugu nenašel. Netečnost k našemu útvaru u tohoto tradicionalisty zdánlivě překvapuje. Měl přece živý vztah k církevní hudbě a do jejího vývoje aktivně přispíval… Foerstrova hudební představivost byla vůbec skoro výhradně homofonní. Polyfonní faktura je v jeho tvorbě vzácná a omezuje se jednak na fugata a prostší imitované útvary (už v mládí např. v kantátě Hymnus andělů, 1889), jednak na současné spojování různých témat (např.*

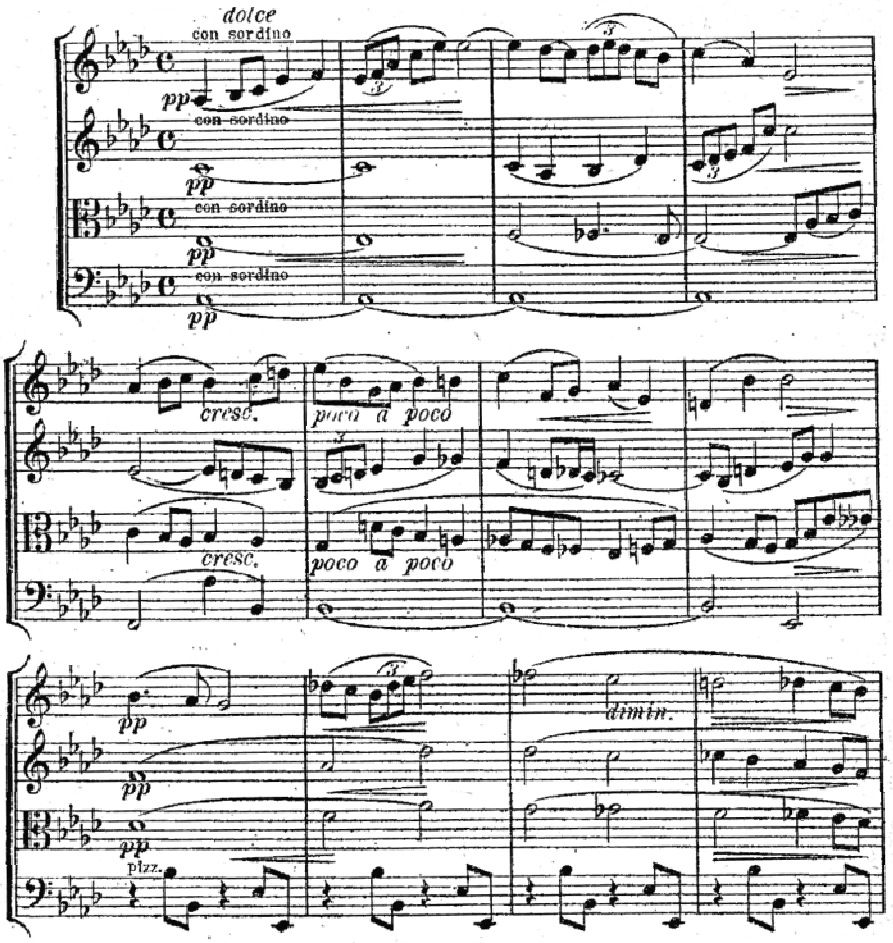
[52] Smetana, R. a kol.: Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945 I., Academia Praha 1972, s. 143
[53] Smolka, J.: Fuga v české hudbě, Panton Praha 1987, s. 374 – 375
[54] Jiránek, J.: Muzikologické etudy, Panton Praha 1981, s. 114 - 115
[55] Hůla, Z.: Nauka o kontrapunktu, Supraphon Praha 1985, s. 312

v předehře k opeře Eva a zejména na vrcholech četných dalších děl).[56] Při alespoň základní znalosti Foerstrova umění se musíme tomuto globálnímu a zcela nepravdivému tvrzení jen podivit! Smolka zřejmě neznal (nechtěl znát?) Foerstrovu čtvrtou symfonii c moll, kde je finální věta vystavěna jako rozměrná trojitá fuga! Další, byť volná a méně rozměrná, fuga je součástí prokomponované kantáty Te Deum. I přes volnost Foerstrova pojetí těchto forem, jde v těchto případech rozhodně o mnohem bližší tvar formě fugy, než jaké příklady Smolka uvádí v případě Leoše Janáčka. O všech i dalších skladbách, kde je právě kontrapunkt hlavní stavebnou složkou, bude zmínka později.

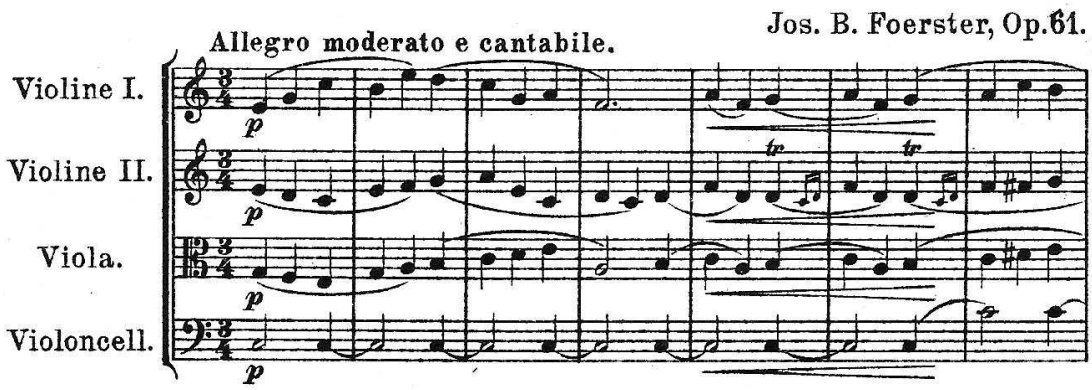
Asi nejpřiléhavěji se k této problematice vyjadřují K. Černý a V. Lébl: *„Těžiště Foerstrovy sazby tkví ve volné polyfonii, kde lze dosti zřetelně odvodit vlivy varhanní hry a záměr vybudovat hudební plochu ze vzájemně kombinovaných melodických hlasů.“* [57]

Specifičnost foerstrova polyfonismu, jeho vytříbený smysl pro vedení hlasů, můžeme sledovat již například v raném prvním Smyčcovém kvartetu E dur, op. 15 z r. 1888, věnovaném památce Petra Iljiče Čajkovského. Ve třetí volné větě nalezneme souběh více či méně emancipovaných hlasů, vytvářejících celkový poetický tvar věty:

[56] Smolka, J.: Fuga v české hudbě, Panton Praha 1987, s. 352
[57] Smetana, R. a kol.: Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945 I., Academia Praha 1972, s. 147



Foerstrův kompoziční vývoj, nejen v oblasti polyfonie, je možné ukázat na příkladu jiného kvarteta. Tentokrát se jedná o třetí skladbu, Kvartet C dur, op. 61 z roku 1913, který je věnován skladatelově ženě, pěvkyni Bertě Foerstrové – Lautererové, a také doplněn přiléhavými verši.[58] Skladba je třídílná, ale prokomponovaná v jeden celek. Již počátek díla je zcela polyfonní – na první pohled jde o rytmicky jednolitý útvar – ve všech hlasech stejný čtvrťový pohyb, ovšem všechny tři hlasy jsou nad violoncellovou prodlevou vedeny zcela samostatně:



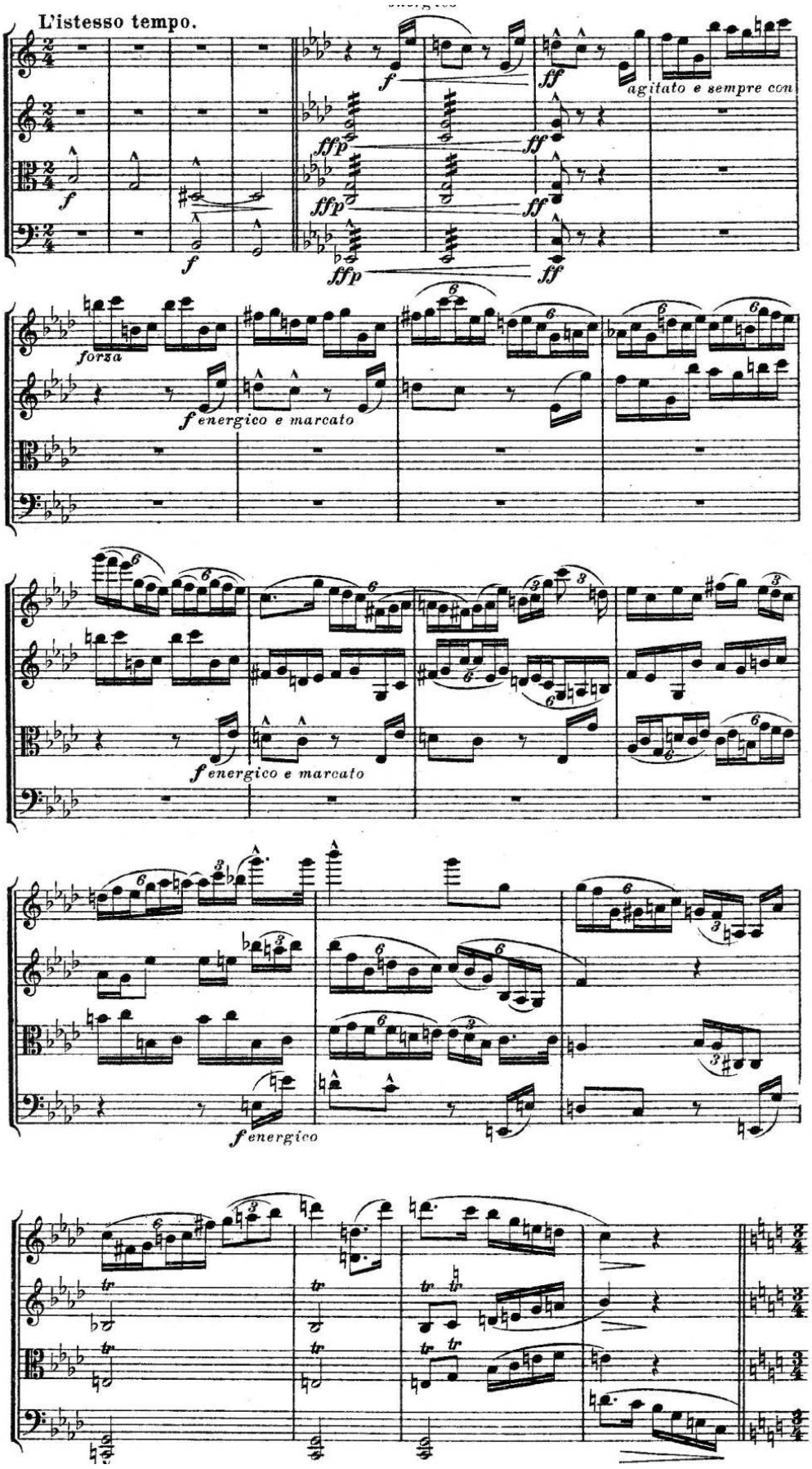
[58] „Tu hudbu v srdci květem vzejít nech a zjeví Ti, co slovy nelze říci, mou lásku, dík za oběť nesčetnou, i to, jak sladko bylo s Tebou žíti. A její poslední Ti svěří vzdech, jak těžko od Tebe mně bude jíti.“

Vedle velice působivé střední části – originálně pojaté polky, je pak nejzajímavějším oddílem třetí Andante sostenuto, a to vedle polyfonní práce svým celkovým výrazem i dramatismem, který zde prozrazuje jedinečnou intimní výpověď, ve které můžeme vidět vzdáleně paralelu pozdějším Janáčkovým Listům důvěrným (1928).

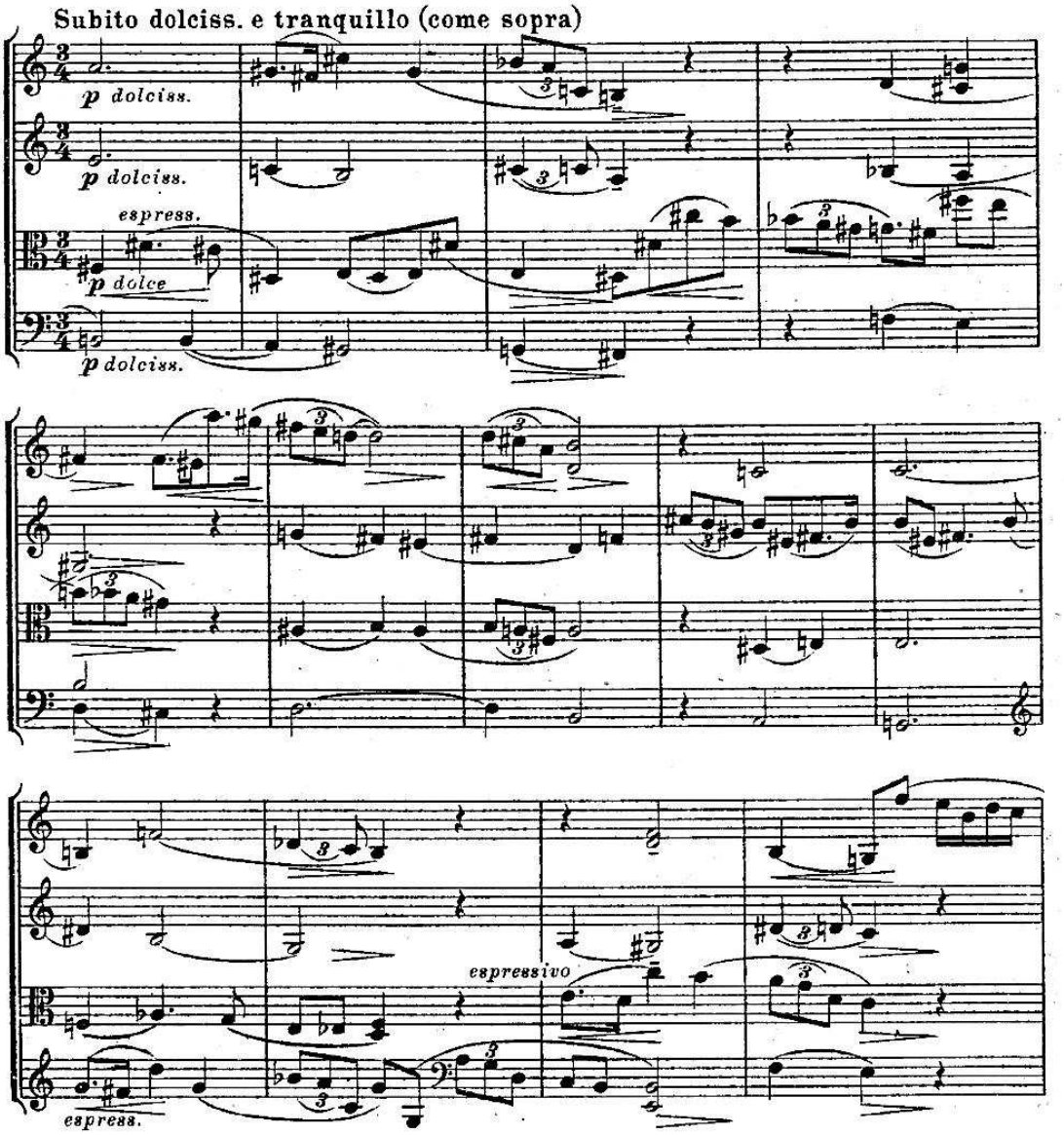
Právě v souvislosti s tímto kvartetem i dalšími komorními díly trefně vystihuje Foerstrův polyfonismus Josef Bachtík: *„Pokud jde o plynulost hlasů, o jejich lehkost, o jejich hladký, nerozpačitý průběh, ukáže nám již letmý pohled, k jaké jistotě se Foerster dopracoval. Není nadsázkou, řekneme-li, že způsob, jímž řeší různé problémy polyfonní práce, je prostě mistrovský. Často se setkáváme ve Foerstrově (komorní) tvorbě s volným napodobením hudební fráze. Foerstrova imitační technika nehledí na intervalovou přesnost imitace, ale spíše na zvukovou, a to i barevně – zvukovou výslednici, a před doslovným opakováním hudební fráze a před podrobným vypracováním kontrapunktického detailu dává přednost pružnému průběhu hudebního pásma a širším tahům al fresco. Nelze tu nevzpomenout imitační techniky Dvořákovy…Nejdůležitějšími případy Foerstrovy polyfonie jsou však ony, kde jde o polyfonii volnou, o souznění několika různých svéprávných horizontálních linií.“*[59]

Jako příklad mistrovství Foerstrovy imitační práce uvádíme kánon ze třetího oddílu již zmiňovaného Smyčcového kvartetu C dur:

[59] Bachtík, J.: Komorní skladby, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 124 – 125



Podobnou rytmickou pestrost vykazuje i navazující závěrečná plocha kvarteta v typickém Foerstrově stylu volné neimitační polyfonie:



O vlastním skladatelově polyfonním myšlení se mj. dozvídáme ze sdělení jeho žáka Josefa Plavce: *„Zvláště rád Foerster doporučoval imitace, volnou polyfonii. (Že patří k základním znakům jeho vlastního skladebného slohu, doložil ve své studii o Foerstrovi již roku 1929 Otakar Zich.) „Hlasy musí žít," říkával Foerster, dokládaje to zase na Wagnerovi, jak on si pomáhal, třeba i jen figuracemi, ale geniálními. Vzpomněl při tom na generální zkoušku na „Tannhäusera" kdysi v Národním divadle, jíž byl jako referent přítomen spolu s Antonínem Dvořákem. Při figuracích smyčců k tématu pozounů v závěru ouvertury poznamenal prý Dvořák: „Tohle byla myšlenka! Napadl ho jeden takt – a měl všechny." Foerster rád tuto příhodu vyprávěl pro objasnění, že někdy homofonie s figuracemi bývá efektnější, nežli skutečná polyfonie. „To, co dnes nejčastěji píšeme, je zcela volný kontrapunkt floridus, tj. květnatý, kvetoucí." Mistr vypočítává jeho výhody a příště pokračuje: „Polyfonie nám může býti sympatická i proto, že žádný hlas nevyzvedá na úkor druhého.*

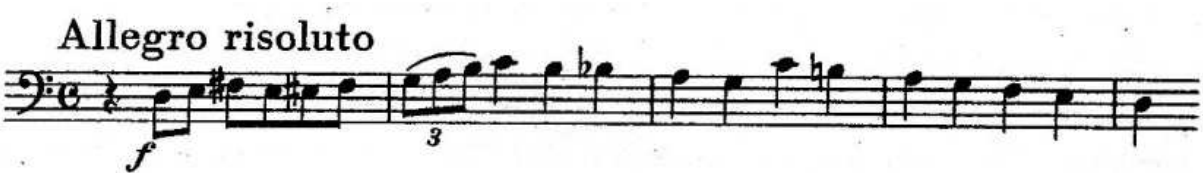
Kontrapunktik nezná protekce mezi hlasy. To dělá jen homofonik – postaví jeden hlas do téměř bengálského osvětlení, ostatní potlačí. Kontrapunkt je demokratický: všechny hlasy nechává vyvinouti stejně volně.“ Příkladem čistého homofonika v novější hudbě je Foerstrovi Siegfried Wagner. Tím se nejvíce liší od svého otce. Homofonie se ovšem někdy hodí i dramatikovi. „Ve „Věrném milování“ znějí paralelní sexty – milenci zde jdou ruku v ruce. Když se pohádají, sexty už neznějí. Místo nich polyfonní dueto: Tak tvrdošíjná dívko jsi.“ Polyfonie je ovšem ideálem. Přesto nevěří Foerster, že by někdo slyšel horizontálně. „Snad jenom kritika,“ směje se. „Jsme rození homofonikové, ač po polyfonii nepřestáváme toužit.“ Každá jednostrannost se nakonec mstí. Tak i jednostrannost stálého kontrapunktování. „Sebeumělejší kontrapunkt nás nerozradostní. Je jako klubíčko nití, jež se stále rozvinuje, a my nevíme, kdy bude konec.“ Přehnaný, důsledný kontrapunkt jeví se mu výplodem pouhého mozku, zde je hudba opravdu – podle Kiesewettra – znějící matematika. Ale posluchače to unaví. Je tedy nutno se čas od času vrátit k prosté melodii. „Není to krok zpět – umění necouvá nikdy.“ Jen pravidla, kdysi naprosto přísná, postupně se uvolňují. „Volný kontrapunkt moderní hudby čili horizontální vedení hlasů není než starý kontrapunkt, z něhož byly vyvozeny zákony konsonance a disonance a dána úplná volnost kakofoniím.“ [60]

Asi nejlépe charakterizoval skladatelovu hudební řeč Otakar Zich, který sám považuje Foerstra za rozeného polyfonika, dědice přervané tradice Černohorského, a jeho kompoziční vývoj dělí logicky do čtyř period – přípravné (1881 – 1893), vrcholné (1893 – 1906), retrospektivní (1906 – 1918) a závěrečné (od 1918). Zich si mj. všímá specifického zpěvného vypracovávání středních hlasů, směřování od protipohybu k většímu uplatňování rovného pohybu a některých zvláštností v akordice, vzniklých v důsledku kontrapunktické projekce. Dále si všímá postupu od jakési „konsonantní polyfonie“ k polyfonii „disonantní“, která je charakteristická zejména pro pozdní tvorbu. Celková hudební řeč je zde konfrontována s myšlenkovým založením autora a změna výrazu hudebního jazyka právě směrem ke zmíněné „disonantní polyfonii“ je dána do souvislosti jednak s první světovou válkou a jednak také se smrtí milovaného syna Alfréda.[61]

[60] Plavec, J.: J. B. Foerster – učitel, Bartoš, J.: Foerstrova životní pouť, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 334
[61] viz Zich, O.: Hudební vývoj J. B. Foerstra, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929

Určitý kompoziční vývoj můžeme ve smyslu cesty k tzv. disonantní polyfonii sledovat například na srovnání dvou děl z vídeňského období, myšlenkově těžících z jara. Suita pro smyčce[62] a harfu Jaro, op. 84 byla snad z části koncipována již roku 1884[63], definitivní tvar pak získává r. 1911.[64] Kromě první části jsou další tři převážně stylizacemi tanců – menuet, sousedská, valčík, furiant. I když jde o méně závažné dílo, polyfonní práce je zde poměrně dost. Vedle tematických imitací, zejména v první a čtvrté větě, používá skladatel ve finále kontrapunktických variací ve zcela nezávažném pojetí. Překvapující je závěr skladby, kdy po krátké reminiscenci první věty přichází zcela nečekaná rezignující hudba, která celkový nezávažný ráz díla doslova zmrazí v d moll…

Naprosto jiný charakter má čtyřdílná symfonická báseň pro velký orchestr Jaro a touha, op. 93 z roku 1912.[65] Pro nesmírné instrumentační a harmonické bohatství můžeme považovat toto dílo v rámci Foerstrovy tvorby za nejbližší hudebnímu impresionismu. Hlavní téma – téma jara je nositelem kontrapunktické monotematičnosti:



V průběhu celé skladby se objevuje v rozličných stylizacích, včetně valčíkové, a je opřádáno různým předivem. Opět zde můžeme hovořit o jakési volné formě kontrapunktické variační práce, která je mnohem více spontánní nežli racionálně konstrukční, jak tomu v obdobných případech bývá například u V. Nováka. Na fakt, že je zde pokročilá harmonická (disonantní) složka často výsledkem lineárního vedení hlasů upozorňuje opět Otakar Zich.[66] Že je však na mnohých místech bohatá harmonická výbava výsledkem snahy o zvukovou impresi je v této symfonické básni rovněž nepopiratelné.

Zcela osobitým zjevem polyfonní hudby první poloviny dvacátého století je bezesporu Ladislav Vycpálek (1882 – 1969). Přiléhavě jej charakterizoval např. V. Helfert (1936): *„Jeho hudba, vycházející z důsledné polyfoničnosti někdy*

[62] Ve všech částech jsou exponovány sólové housle a sólové violoncello
[63] Šeda, J. a kol.: Poslouchejte s námi!, Gramofonové závody Praha 1957, s. 429
[64] Věnována Českému ochotnickému orchestru ve Vídni, který ji provedl 19. listopadu 1911. Tamtéž.
[65] Džbánek, A. a kol.: Poutník se vrací, Praha 2006, s. 248
[66] Zich, O.: Hudební vývoj J. B. Foerstra, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929, s. 55

barbarského rázu, a jeho hluboká meditativnost, zdvihající se často k extatickému patosu, jsou do té míry exkluzivní, že dosud jeho hudba nenašla ani na domácí půdě té odezvy, jaké by zasluhovala… A přece jeho zjev má všechny známky světové úrovně, je na výši evropské techniky kompoziční, roste z domácích zdrojů a z pevně vyhraněné osobnosti skladatelovy.“[67] Karel Janeček pak nastínil hlavní inspirační východiska jeho hudebního jazyka – chorál, předpalestrinovská polyfonie a protestantský hudební barok.[68] O Vycpálkově kontrapunktickém mistrovství hovoří např. Jaroslav Smolka: *„Je pro něj charakteristická polyfonie, v níž se jednotlivé hlasové linie střetávají často v souzvukových výslednicích, nekryjících se s tradičními akordickými schématy. Komplikovanější tvary, s jakými se u starších polyfoniků setkáváme jako s občasnými průběžnými výsledky melodického vedení, povýšil Vycpálek na stálé, do konsonancí častěji nerozváděné souzvuky. Přitom převládá diatonika, často modálně utvářená…“* Smolka rovněž připomíná označení Vycpálkovy hudby Išou Krejčím jako „disonantně diatonickou“.[69] K takto osobitému hudebnímu vyjadřování dospěl Vycpálek již v „Kantátě o posledních věcech člověka“, op. 16 z let 1920 – 1922, na slova moravské lidové poezie, pro sóla (soprán, baryton), sbor a orchestr, jež představuje rozsáhlou monotématickou variační fugu s polyfonními intermezzy, komponovanou v celistvém hudebním proudu.[70]

I když patřil Vycpálek k žákům Vítězslava Nováka, u něhož nepochybně získal prvotřídní skladatelské řemeslo, nalézáme v jeho tvorbě spíše více paralel právě s J. B. Foerstrem. Jde jednak o kontemplativní křesťanský mysticismus, humanismus a v neposlední řadě rovněž převažující vokální myšlení, neboť většina Vycpálkových skladeb jsou buď zcela vokální, nebo obsahují podstatnou pěveckou složku. Například jedinou orchestrální kompozicí jsou dvě variační fantazie „Vzhůru srdce“, op. 30 a i ty těží ze zcela osobitého neimitačně – polyfonického zpracování středověkých duchovních písní: „Jezu Kriste, ščedrý kněže“[71] a „Buoh všemohúcí“. V obou fantaziích je pak také uvedena citace svatováclavského chorálu (původní znění), snad jako určitá šifra.[72]

---

[67] Helfert, V.: O české hudbě, Praha 1957, s. 107 – 108
[68] Janeček, K.: Tvorba a tvůrci, Panton Praha 1968, s. 140
[69] Smolka, J.: Fuga v české hudbě, Panton Praha 1987, s. 382 - 383
[70] viz Smolka, J.: Česká kantáta a oratorium, Supraphon Praha 1970, s. 206 - 210
[71] Píseň zpracovává již v závěru Českého requiem.
[72] Význam i okolnosti vzniku tohoto díla r. 1950 jsou naprosto pozoruhodné, zejména při vědomí dobového společenského klimatu a také klamného situování obou ústředních duchovních písní do doby husitské… Je zcela

Ze všeho výše uvedeného, zákonitě však nikoli vyčerpávajícího, je naprosto evidentní, že kontrapunktická faktura je jedním ze základních prvků hudební řeči J. B. Foerstra i jeho současníků a v interpretačním pojetí vyžaduje pak zcela specifický přístup.

nepochybné, že se zde jedná o vnitřní vzdor počínajícímu komunistickému teroru, ve vrcholném uměleckém uchopení.

Symfonie pražského a hamburského období

Pro Foerstra znamená symfonismus vysoký umělecký stupeň, což je patrné nejen z děl samotných, ale také z jeho vlastních slov: *„Není dokonalejší formy nad symfonickou – odpovídá každému duševnímu rozpoložení, jedincovu i celku.“*[73]

Podobně jako většina skladatelovy symfonické tvorby je i Symfonie č. 1 d moll, op. 9 z velké části pojímaná jako autobiografie. Vznik symfonie spadá do roku 1888, tedy do doby, kdy vzniká snad většina nejoblíbenějších děl dnešního symfonického repertoáru, například Dvořákova 7. a 8. symfonie (1885, 1889), Mahlerova 1. symfonie (1888), Čajkovského 5. symfonie (1888) nebo Franckova jediná Symfonie d moll (1888).[74] Mladý skladatel tedy vstupuje svým dílem do nesnadné konkurenční pozice velkých symfonických zjevů devatenáctého století. Atmosféru, spojenou s přípravou a premiérou této kompozice, věrně vykresluje autor vlastními slovy: *„Zatím jsem dokončil partituru své první symfonie (d-moll), jejíž tři věty byly skicovány před onemocněním v Alpách. Ve finále, jež vyznívá v díkůvzdání Bohu za vrácené zdraví, užil jsem jako vedlejší myšlenky tématu, které mi dal k improvizaci dobrý rada Adam v Aflenzi v předvečer mého onemocnění. Hotovou partituru, první svoji práci pro velký orchestr, zadal jsem kapelníku Adolfu Čechovi, jenž ji zařadil do pořadu velikonočního koncertu. Jsou to nevypsatelné pocity při očekávání takové premiéry, chvíle, kdy poprvé zazní, co jste se pokusili zachytiti v blaživých dnech tvůrčí práce: sny, bolesti i touhy, naděje i zklamání. Jde tu nejen o ideje, ale především o sílu výrazu, emoce, o orchestrální barvu, o dynamické dispozice a jejich účinnost.*

Dozvěděl jsem se, že na pořadu koncertu je vedle mé symfonie i novinka z pera Dvořákova, tedy sousedství jistě nebezpečné, sousedství mistra, jehož každé práce jsem si vážil a k němuž jsem vzhlížel v obdivu. Bylo mi ohlášeno z divadla, že první zkouška se bude konati na Veliký pátek, den největší bolesti. Zdálo se mi to osudovým pokynem a tajemnou předzvěstí do budoucnosti. Ježto jsem měl jako varhaník na Veliký pátek službu v kostele, vyžádal jsem si od kapelníka Čecha, aby byla symfonie přehrána na počátku zkoušky, stanovené na devátou hodinu. Usuzoval jsem, že se tak vyhnu setkání s mistrem Dvořákem, a přál jsem si, aby se mi to podařilo.

---

[73] Tarabová, M.: Z přednášek J. B. Foerstra, lektora na Karlově universitě, Foerstrova společnost Praha 1968
[74] Očadlík, Mirko: Svět orchestru I. a II., Panton Praha 1961, 1965

Byl tu Veliký pátek. Rozechvěn spěchal jsem z kostela do divadla. U samého vchodu vidím státi obávaného mistra. Pozdravíme se, a já upozorňuji, že se musí začíti symfonií, ježto jsem zaměstnán a nemohu se zdržeti déle nežli hodinu. Avšak mistr Antonín odpovídá s úsměvem: „Vím, vím, já chci vaši symfonii slyšet.“ Byl jsem odzbrojen. Když jsme vstoupili do sálu, pozdravil nás známý chaos zvuků, vyluzovaný ladícím orchestrem. Kapelník Čech již stál u pultu, zaklepal taktovkou, a tři A v různých oktávách zajásala ve flétně. Čech měl dobrý zvyk, že zahrál celou práci aniž ji přerušoval. Tím se hráči náležitě orientovali a seznámili se s obsahem. Materiál hlasový jsem sám zkorigoval, a poněvadž v něm nebylo chyb, přehrána celá věta hladce. Přiznávám se, že kromě jediného místa, kde ve fortissimu nastupují trompety s pozouny, byl jsem radostně uspokojen. Kapelník Čech se na mne od pultu podíval mile a uznale, a oba jsme se obrátili instinktivně k mistru Dvořákovi, sedícímu na opačném konci sálu blízko dveří, avšak nesetkali se s jeho pohledem. Dvořák , jehož obličej – s onou typickou, hluboce zarytou vráskou na čele – byl vážně zachmuřen, ponořen v myšlenky, a maje hlavu lehce skloněnu, ani se nehýbal. Pokračovalo se. Přehrána druhá, třetí i čtvrtá věta. Orchestr projevil uznání klepotem smyčců, kapelník Čech zatleskal u pultu a zvolal „bravo“, ale já, ač ve svém nitru pln radosti, jen jsem se díval, jak bych vyklouzl ze sálu a nesetkal se přitom s Dvořákem. A skutečně se mi podařilo zmizeti za vřavy a ruchu přestávky.

Na Bílou sobotu se zkoušelo po druhé. Zatím jsem jinak upravil ono fortissimo plechů v první větě, provždy si uvědomiv, že věta, ať o čtyřech nebo pěti či šesti hlasech, vložených do trompet a pozounů, musí býti tak čistě napsána, aby i tehdy, je-li zbavena ostatních hlasů, zněla krásně. Začalo se zkoušeti přesně, tentokrát detaily. Stál jsem po boku dirigentově a těšil se ze zvuku své práce i ze zápalu orchestru. Pronesl jsem několik slov díků, stiskl ruku kapelníku Čechovi a chci odejít. Tu jsem zahlédl mistra Dvořáka. Dosud jsem si ho nevšiml. Stojí u dveří… Přišel si poslechnout symfonii po druhé. Pozdravil jsem, ale mistr mě chytil pevně za ruku, zastavil a oslovil svým milým, obvyklým způsobem: „Fotrlínku, zítra si to povíme!“ Pospíchaje do kostela, marně jsem se snažil, abych dobyl z toho pythicky tajemného výroku pravý smysl, avšak připomenuv si výraz mistrových očí, uklidnil jsem se.

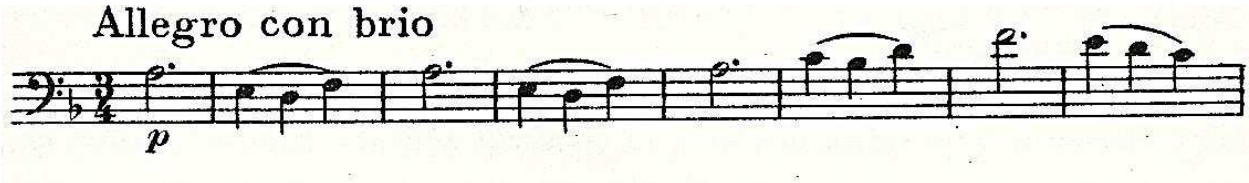
Pro onemocnění kapelníka Čecha byl koncert odložen… Když k němu došlo – bylo to v neděli v Rudolfinu o dvanácté hodině za krásné návštěvy i nálady – stál jsem na galerii vpravo pod schody, abych neviděn vyslechl své opus. Leč ku podivu: nemohu dnes pověděti nic podrobnějšího o tom, jak bylo dílo provedeno. V paměti mi utkvělo

jen to, že symfonie byla odměněna vřelým potleskem. Kapelník Čech děkoval, vraceje se několikrát na podium. Ozvalo se energické volání „autor, autor!“ Přikrčil jsem se do stínu, nejsa připraven na něco tak neočekávaného a představuje si, jak budu divně vypadati ve svém starém, obnošeném zimníku a ve světlých pantalónech. Ale neušel jsem osudu. Několik konservatoristů, stojících na galerii, mě vyslídilo, a za chvíli se objevil sluha Ryčl se vzkazem: „Pan kapelník prosí… Musíte dolů.“ Vyšli jsme tedy spolu, dirigent i já, a potlesk vzrostl. To se opakovalo po třikrát, a když jsem odhalil portiéru, vraceje se do pokoje umělců, uchopily mě požehnané ruce Antonína Dvořáka. Mistr mě políbil na rty. A již tu byl tatínek, neméně dojatý než já poctou, které se mi právě dostalo od velikého symfonika, a snad i mou prací, a políbil mě též. A mistr, ten jindy nemluvný mistr, obrácen k tatínkovi praví: „Z toho můžete mít radost. Ten se něčemu naučil… Ten něco umí…“[75]

Na první pohled tradičně pojatá partitura vykazuje v mnoha dílčích parametrech originální koncepci se značným podílem rozmanité kontrapunktické práce. Jde sice o dílo mladého skladatele, přitom je však pojato zcela osobitě a cizí vlivy zde téměř nenalezneme.

První větu sám autor označil jako „dojmy mládí“[76], zejména se pak jedná o vzpomínku na milovanou zesnulou matku, jejíž tryznou je především volný úvod symfonie v d moll s trojím stupňovaným vzdechem. Jedná se o jediný volný úvod Foerstrových symfonií.

Zpěvné hlavní téma pak zahajuje expozici v d moll, je mj. intonačně poněkud spřízněné s hlavním tématem Dvořákovy 7. Symfonie d moll:



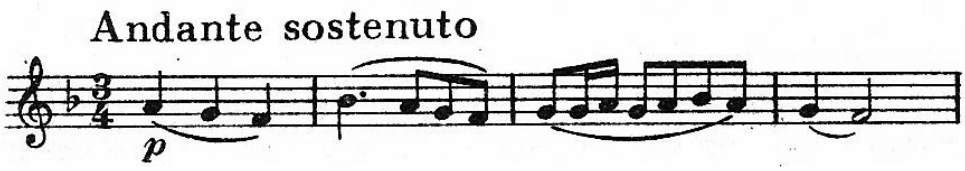
Je exponováno dvakrát, vždy ve violách a violoncellech, a pokaždé pak vytváří výraznou evoluční – gradační plochu. Jemné triolové figurace houslí, při druhém uvedení, mají pouze zvukomalebný význam. Vedlejší téma v F dur, doplňované

[75] Foerster, Josef Bohuslav: Poutník, L. Mazáč, Praha 1942, s. 315 – 318
[76] Foerster, J., B., Květ, J.: Stůl života, Praha 1920, s. 57 - 59

rozmanitými kontrapunkty v různých nástrojových skupinách, má zcela odlišný charakter. Oduševnělá melancholie tématu hlavního je zde vystřídána hravostí, tanečností až lidovostí:

Provedení připomíná ve svých třech oddílech stavbu dvojité fugy. Nejprve je imitačně zpracováno hlavní téma, poté vedlejší a třetí oddíl je vytvořen jako kontrapunktické prolnutí obou témat. V každém z těchto oddílů vytváří Foerster postupnou gradaci. Repríza je pravidelná, hlavní téma je zde uvedeno pouze jednou.

Z hlediska polyfonní práce je nejzajímavější druhá věta v F dur, kterou Foerster nazývá „velkým tajemstvím lásky“. Nejedná se zde však o volnou fantazii, jak uvádí sám autor[77], ale spíše o specifické kontrapunktické variace. Čtyřtaktové lyrické téma, které má charakter typické české cantability, je postupně uváděno (čtrnáctkrát) v různých hlasech a nástrojových skupinách, často ve violách, a vždy je opředeno novým kontrapunktickým předivem:

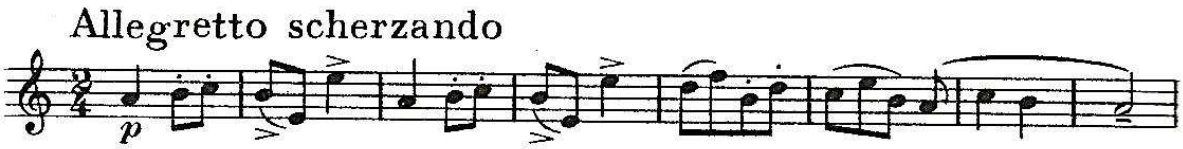


Jedná se zde o jedinečný příklad rozsáhlé plochy s převahou neimitační polyfonie, což představuje z interpretačního hlediska nelehký úkol. Pokud se v průběhu věty téma upozadí, může vzniknout u posluchače dojem jakési (formální) nepřehlednosti a věta se skutečně bude spíše blížit volné fantazii. Pokud se interpretační pohled zaměří více na zdůraznění tématu během celého průběhu věty, což nakonec označuje i Foerstrovo dynamické rozvržení, vytvoří tato základní myšlenka jakousi zlatou nit celé části.

Třetí část v a moll, autorem nazvaná „vzpomínky na dětství“[78], kontrastuje nejen charakterem, ale také převahou imitační polyfonie, tvořené z obou základních

[77] Tamtéž
[78] Tamtéž

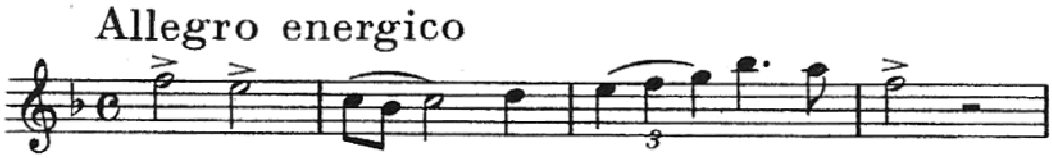
myšlenek. Věta je jako scherzová část pojatá originálně coby sonátové rondo s hravě až vtipně pojatým hlavním tématem:



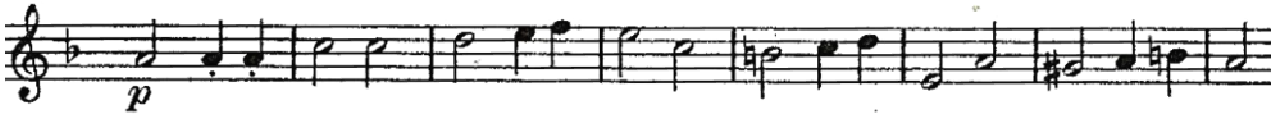
Vedlejší kontrastní díl v A dur je radostná, barevně instrumentovaná, polka:

Provedení je zde řešeno jako fugato hlavního tématu, probíhající ve smyčcích, a uzavřeno těsnou, která pak přejde v reprízu polky, jež je zde obohacena mj. kánonickými imitacemi v basech. Celou náladu této věty pak také umocňuje užití trianglu, který v ostatních větách není.

Kompozici finální věty odděluje od ostatních skladatelovo těžké onemocnění, trvající dva měsíce. Proto část sám označil jako „návrat k životu“[79]. Počíná přímo heroickým hlavním tématem v lesních rozích, jehož druhá polovina je při každém uvedení následně imitačně rozmělňována[80]:



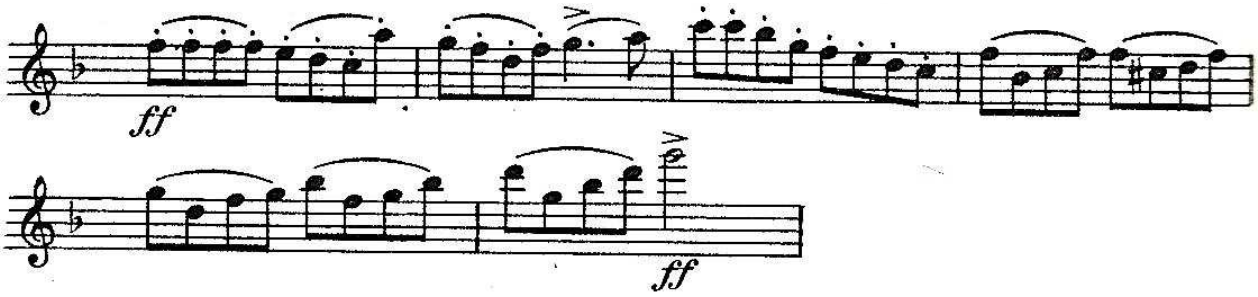
Gradační plocha nás posléze přivádí k vedlejšímu tématu, jakoby brucknerovského chorálního ražení:



[79] Tamtéž

[80] Interpretační úskalí ukrývá třetí takt. Nutno zde dbát přesné rytmické dikce – tečkovaný rytmus nesmí podléhat předchozí triole, zároveň se však čekání na poslední osminu nesmí stát zdrojem zpomalování hudebního proudu. Ve všech gradačních plochách celé věty, jež jsou téměř výhradně stavěny imitační prací s hlavním tématem, musí být udržena vzestupná tektonická tendence.

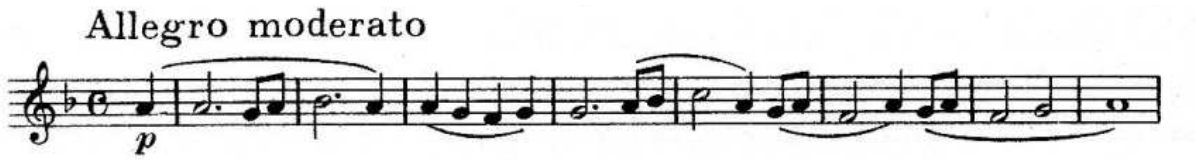
Zcela kontrastní závěrečné téma dostal skladatel, jak bylo uvedeno, v předvečer své nemoci[81]:



Provedení je neseno výhradně gradační a kontrapunktickou prací hlavního tématu, vrcholící v jeho těsně. Po pravidelné repríze je zahájena coda augmentací závěrečného tématu, coby chorálu v plénu celého orchestru.[82] Závěr symfonie pak náleží hlavnímu tématu, podobně imitačně zpracovanému jako v expozici.

Poprvé bylo dílo uvedeno 7. dubna 1890 na Slovanském koncertu pod taktovkou Adolfa Čecha, viz výše. Dále pak po sedmnácti letech Českou filharmonií, řízenou A. Horákem a 15. prosince 1913 na 16. symfonickém koncertu Orchestrálního Sdružení v čele s O. Ostrčilem ve Smetanově síni Obecního domu v Praze[83]. Později uvádím např. trojí uvedení Českou filharmonií s V. Talichem v r. 1921[84] nebo 29. července 1938 rovněž ČF s F. Stupkou.[85]

Poněkud méně polyfonicky založena je 2. symfonie F dur, op. 29 z let 1892 – 1893[86], nesoucí podtitul „Památce sestry Marie“[87] Bolest z její smrti nejprve přetavil skladatel do kantáty Stabat Mater. Druhá symfonie je nesena hlavním tématem písňově prostého až lidového charakteru, zřejmě má charakterizovat zesnulou sestru[88]:



[81] Očadlík, M.: Svět orchestru I., Panton Praha 1961, s. 284
[82] Pozoruhodná je zde mj. instrumentace, neboť téma není neseno trubkou, je tedy nutné zvuk pečlivě vybalancovat, aby byl chorál jasně patrný.
[83] Foerster, J., B., Květ, J.: Stůl života, Praha 1920, s. 57 – 59 a 162
[84] Kuna, Milan: Václav Talich, Academia Praha 2009, s. 1098
[85] Šefl, V.: O věčné touze, Panton Praha 1975, s. 198
[86] Dokončena v Hamburku viz Džbánek, A. a kol.: Poutník se vrací, Praha 2006, s. 128
[87] zemřela ve věku 26 let šest dní po premiéře 1. symfonie. Tamtéž
[88] viz např. Očadlík, Mirko: Svět orchestru I., Panton Praha 1961, s. 285

Ve druhé větě pak vytváří pozoruhodnou tryznu – smuteční pochod, kde ve střední části třídílné volné věty nalezneme bloky volné polyfonie imitační i neimitační. Charakterem i formálně se plocha blíží opět kontrapunktickým variacím.

Hlavní téma z první věty je pak také uvedeno jako reminiscence v závěru rozlehlé finální věty symfonie. Vedle jiných kvalit vyzdvihnul O. Jeremiáš ve svém rozboru také působivou instrumentaci tohoto díla.[89] Premiéru skladby řídil sám autor na 18. Slovanském koncertu v Praze 8. dubna 1894.[90]

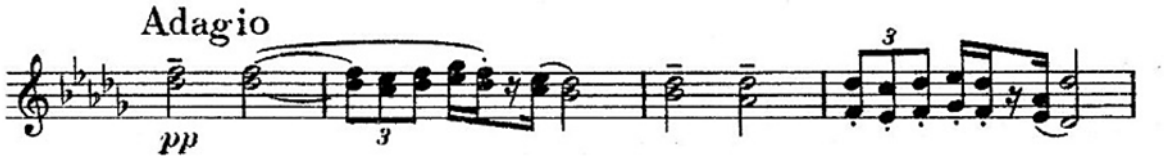
Charakterem jistě nejradostnější je Symfonie č. 3 D dur, op. 36 z let 1894 – 1895, původně nazvaná „Život".[91] Po neúspěšném pokusu dirigenta Hanse Richtera prosadit symfonii u Vídeňských filharmoniků, premiéroval dílo, jak je obecně známo, skladatelův velký přítel Gustav Mahler 13. dubna 1895 v Hamburku, kde pak byla 24. dubna 1895 pod stejnou taktovkou opakována.[92]

I v této partituře se setkáváme s mystériem smrti, jak je patrné i z vlastního autorova ideového rozboru díla: *„I. věta: Mládí se svým celým zápalem, nesmírnou touhou a vírou v dosažení cíle nejvyššího, ale i se svými zápasy, častým zklamáním, novým vzpružením čerpaným ze štěstí lásky. II. a III. věta vypravují o radosti i žalu, o sestrách lásky: bolesti a smrti, o vzpomínkách a nových nadějích, jež jsou stále s člověkem. IV. věta resumuje celý život. Co se dříve odehrávalo zevně, děje se uvnitř, zápasy a naděje duše toužící pochopiti význam života, vypravují tyto tóny. V provedení objevuje se, vycházejíc ze hlubin basů nová myšlenka: rozluštění veškerých záhad, avšak zůstává při pouhých náběžích. Ve chvílích povznesení dotýká se duše tajemného a neznámého, ale smysly nejsou schopny chápati. Život pozemský končí. Tělo odpočívá, ale duše je naplněna představou Věčného. Zde ocitla se u jediného zřídla pravdy a poznání: zde chápe jasně, nač patřila v životě jen v obrazech a symbolech. Zde poznává „základní téma", smysl, obsah života. Zde proniká z hlubin tušení k výšinám chápání, když trouby, volající mrtvé z hrobu, zvěstují věčnost. Vítězně zní teprve zde ono téma touhy, neboť cíl je dosažen, a v oko vzkříšeného svítí nesmrtelnost a věčná zář nikdy nezapadajícího slunce."*[93]

---

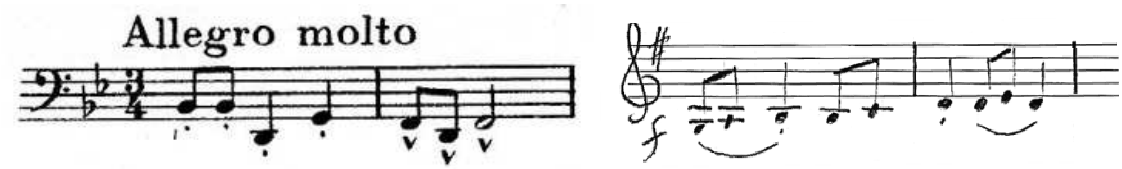
[89] Jeremiáš, O.: Orchestrální tvorba do roku 1918, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba", Orbis Praha 1949, s. 152
[90] Očadlík, Mirko: Svět orchestru I., Panton Praha 1961, s. 285
[91] Tamtéž
[92] Foerster, J. B.: Poutník v cizině, Orbis Praha 1947, s. 93
[93] Foerster, J., B., Květ, J.: Stůl života, Praha 1920

*V*e středním díle druhé volné věty zaujme opět stylizace smutečního pochodu, jehož téma, intonačně spjaté s hlavním tématem první věty druhé symfonie[94], je pak následně polyfonně prováděno:

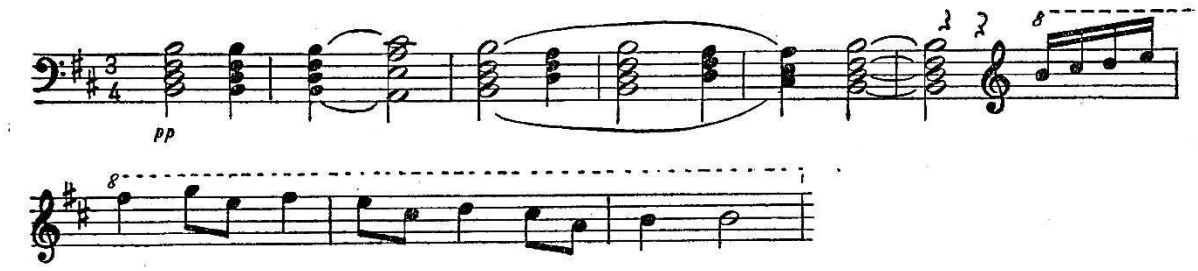


Nesmírně působivou částí je nepochybně třetí věta – Scherzo, což vyplívá i ze slov samotného Mahlera: *„Ve scherzu nemohu odolati – trio zpívám s sebou.“*[95]

Hlavní díl je založený na dvou postupně rozvíjených motivech. První má vyostřený scherzový ráz, druhý zpěvný, lidový až furiantní:



Nejprve jsou oba dva subjekty rozvíjeny střídavě a spíše odděleně, často imitačně. Před závěrem prvního dílu scherza pak vytváří Foerster z obou dvojité fugato. V triu zní jakési chorální téma v diatonické aiolské h moll, postupně několikrát pozměňované, ve violách a cellech s pikolovým dovětkem:



Hudba dostává zcela jiný rozměr, místy nese charakter až quasi středověký. V tomto mysteriózním scherzu pak můžeme celkově najít několik výrazových vrstev, od scherzového, přes lidový až ke zcela mystickému vyznění. Možná právě tento prvek byl pro Mahlera nesmírně interesantní.

Mysteriózně pokračuje i finále symfonie Allegro moderato, které jistě tvoří, jak vyplývá i z výše uvedeného autorova rozboru, ideové těžiště díla. Postupně přináší řadu volných imitačních ploch a zejména pak několikerou reminiscenci

[94] viz výše
[95] Džbánek, A. a kol.: Poutník se vrací, Praha 2006, s. 129

pozoruhodného tématu z tria třetí věty. Téma poznání, jak o něm autor hovoří, začíná jako epizodní ve violoncellech a brzy zanikne v polyfonním předivu.

Z výše uvedeného je patrné, že měl Foerster od počátku jasnou představu o symfonické formě jako takové. Stala se mu vlastní autobiografií a způsob práce s hudebním materiálem v těchto třech, dobou vzniku blízkých, symfoniích postupně krystalizoval směrem k vlastnímu osobitému vyjadřování. Na samém přelomu století pak Foerster komponuje autobiografickou symfonickou báseň v rondové formě „Mé mládí“, op. 44. Po působivém fugátu, vytvořeném z hlavního tématu, je v závěru díla opět reflexe smrti skladatelovy matky. Opět se zde setkáváme nejen s kontrapunktem hudebním, ale i obsahovým.

Čtvrtá symfonie c moll, op. 54 „Veliká noc“

Bezesporu jedno z reprezentativních děl české hudby první poloviny 20. století vznikalo v letech 1904 – 1905 jako třetí kapitola volného cyklu symfonických děl „Život“[1] v počáteční fázi autorova vídeňského období (1903 – 1918). Proces vzniku nastínil sám autor těmito slovy: *„Bylo to ještě v Hamburku roku 1904, když jsem — jat náladou svatého týdne — začal psát na Velký pátek svou čtvrtou symfonii. Neměl jsem pevné představy o stavbě celku a z počátku jsem byl neustálen, neuzavřu-li svou práci meditací Velkého pátku. Jak dokazují již první takty, chtěl jsem založiti symfonii v bohaté polyfonii. První věta rostla velmi rychle, její tragický charakter a poměrně volné tempo volaly přímo po silném kontrastu. Napadla mi dětská léta, zejména velikonoční prázdniny, které jsem směl jednou stráviti u dědečka v Osenicích, žádoucí nálada byla dána. V první větě velikonoce, jak je prociťuje dospělý, ve druhé velikonoce viděné očima dítěte, tam svrchovaně bolestná cesta za Spasitelem nesoucím svůj kříž, zde první zeleň, sasanky a podléšky, jarní vánek a píseň pastýřova. Následující volná věta, opěvující kouzlo samoty, modlitba o dvou thematech, splývajících před závěrem v jedno. Věta poslední, fuga o třech thematech, z nichž druhé je vzato z gregoriánského chorálu, vyrostla k oslavě vzkříšeného Vykupitele a vyznívá v jásavý hymnus, třikrát přerušený naší písní: ‚Třetího dne vstal Stvořitel.‘ Za rok jsem pak přijel na prázdniny do Vídně s hotovou skizzou……“*[2]

Hledáme-li inspirační východiska skladby, napadne nás možná vedle foerstrovsky typického křesťanského mysticismu zejména Mahlerova Druhá symfonie c moll „Vzkříšení“ (1888 – 1894), u jejíž geneze Foerster podle vlastních slov částečně stál.[3] Shodná je u obou děl počáteční tónina c moll a s tím související ideové směřování celku z krize k vítězství. Oba autoři pak obohacují v závěru instrumentaci o pléno varhan pro větší extatický a myšlenkový účinek skladby.

[1] Cyklus zahrnuje také symfonickou báseň „Mé mládí“, op. 44, 1900 a symfonickou suitu „Cyrano de Bergerac“, op. 55, 1903, poslední zamýšlený díl – symfonická báseň Enigma z r. 1909, zůstal pouze ve čtyřruční klavírní skizze.
[2] Foerster, J. B.: Poutník v cizině, Orbis Praha 1947, s. 181
[3] Tamtéž, s. 64 - 72

Celková koncepce těchto děl je však, i přes stylově blízký hudební jazyk, naprosto odlišná – možná i vzájemně se doplňující.[3a]

Gustav Mahler zde chápe křesťanství jako východisko z dekadence – z temnoty, zápasu: *„Ve Druhé symfonii se ptá po smyslu tragické lidské existence a dospívá k jistotě, že je ospravedlněna nesmrtelností.“* [4]

Foerstrova symfonie nepředstavuje složitou cestu člověka ke spasení – nevychází z dekadence, ale soustředí se lidským pohledem na Krista, který je v autorově filosofii počátkem i koncem. Svědčí o tom i latinský citát sv. Bernarda (cca. 1090 – 1153) v záhlaví partitury: *„O Jesu mi dulcissime, spes suspirantis animae, Te quaerunt piae lacrimae, Te clamor mentis intimae. Jesu, mi bone, sentiam amoris Tui copiam! Da mihi per praesentiam, Tuam videre gloriam.“* [5]

I když je skladba pojata v poměrně značné šíři co do délky - kolem 45 minut – tak i instrumentace (mj. 6 lesních rohů, varhany), přeci jen nedosahuje velkolepých rozměrů Mahlerova „Vzkříšení“, jež navíc obsahuje vokální složku, kterou jakoby v náznaku u Foerstra zastupuje v závěru čtvrté věty trojí varhanní citace velikonoční písně „Třetího dne vstal Stvořitel“.[6] Přitom jednoznačně nemůže být tento fakt pro dílo umenšujícím faktorem, spíše naopak.

Podobný myšlenkový svět nalézá Josef Bartoš ve Wagnerově Parsifalu (1882) a pokouší se mystiku obou děl a jejich autorů vzájemně porovnat: *„Foerstrova Čtvrtá symfonie volá téměř po paralele s Wagnerovým kouzlem Velkého pátku. Ale skoro bych řekl, že ve Wagnerovi bylo značný kus estéta, když po éře lásky uchýlil se ke své interpretaci křesťanství. A vskutku: Wagner nabízí nám symboly a kouzelnické machinace tam, kde hudba Foerstrova podává nám čisté lidství. Wagner nedospěl nikdy k zbožnosti tak niterné a vší vnějšností pohrdající jako Foerster a ani jeho symboly nejsou tak čisté a tak dětsky naivní jako meditace, k níž dovede se povznésti Foerster. I Wagner pocítil ovšem, že žena se svým kouzlem*

[3a] *„Přátelství s Mahlerem dávalo Foerstrovi plodné kulturní popudy, urychlilo vnitřní krystalizaci osobnosti a otvíralo obzory, k nimž umělecky dospěl v Evě a IV. symfonii.“* Viz Pala, F.: Jos. B. Foerster – Pěvec české lásky, Kroměřížský Moravan 1948, s. 20

[4] Walter, B.: Gustav Mahler, Svobodné slovo – Melantrich Praha 1958, s. 86

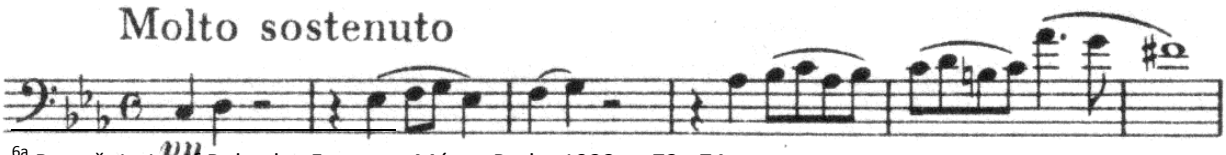
[5] „Ó Ježíši můj nejsladší, naděje sužované duše, Tebe hledají zbožné slzy, stížnosti niterné duše. Ježíši, můj dobrý, ať cítím množství Tvé lásky! Dej mi skrze Tvou přítomnost vidět Tvou slávu.“

[6] Vyšebrodský sborník 1410, viz Cikrle, Karel a kol.. Kancionál, Katolický týdeník Praha 2004, s. 287

není vše, u něho však premisy, z nichž vycházel, byly jiné a jiné tedy musily býti i konkluse, k nimž došel. Wagnerovi žena byla zápalným objektem, kdežto Foerstrovi ani v nejtoužnějších chvílích extase nepřestávala býti životným kladem, na němž rostl a k němuž se tedy chtěl i povznésti. Wagnerovi bozi dovedli se utíkati i k činům ne právě čestným, kdežto jedinou vadou Boha, k němuž se modlil mladý Foerster, bylo nanejvýše, že se dával opěvati a že snad v tu chvíli aspoň na okamžik zapomínal na trpící lidstvo (ačkoliv tento Bůh činil účastnými této své slávy i lidi vykoupené z pozemského kolotání) a provede-li pozdější Foerster nějakou korekturu na tomto svém názoru, stane se to jen v tom smyslu, že učiní svého Boha účastna i lidského utrpení. A tak přechod od prvního pojetí k druhému je plynulý a pokorný, kdežto u Wagnera mezi prvním a druhým zeje propast. Wagner nevyrůstá tak organicky ze sebe a ze svého světa, kdežto Foerster se jen prohlubuje stále víc a víc. A ve Wagnerovi — což jest ostatně jen důsledkem jeho menšího talentu náboženského — je více hrdosti a více pýchy, u něho není ani té možnosti, dojíti k oné pokoře, jaké Foerster dosahuje ve své Čtvrté symfonii. Proto také tóny, jež se ozývají v této úžasné komposici, jsou jedinečné ve světové literatuře.“[6a]

I když zaznívají varhany až na úplný závěr skladby, můžeme konstatovat, že téměř celá symfonie je pojata v příznačné varhanní faktuře a takřka všechna témata vykazují výrazný vokální charakter, což je nutno při interpretaci naplňovat.

Byť to není, podobně jako u Mahlera, v partituře výslovně uvedeno, jsou jednotlivé věty tradičně označovány programními podtituly.[7] První věta, Molto sostenuto c moll ve volnější sonátové formě, bývá obvykle pojmenována jako „Křížová cesta“[7a]. Nad ostinátními čtvrtkami tympánu a kontrabasů, jež mají snad symbolizovat kroky samotného Spasitele pod křížem, buduje skladatel od druhého taktu postupně, počínajíc hlubokými smyčci, kánon hlavního tématu:[8]



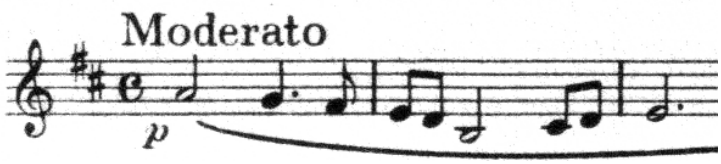
[6a] Bartoš, J.: Josef Bohuslav Foerster, Mánes Praha 1923, s. 73 - 74

[7] viz např. Jeremiáš, O.: Orchestrální tvorba do roku 1918, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 155 - 157

[7a] Nejedlý nazývá část „Meditace na Velký pátek“. Viz Nejedlý, Z.: Jos. B. Foerster, Mojmír Urbánek Praha 1910, s. 201

[8] Z hlediska hudební výstavby (symfonický kánon) nalezneme určitou analogii např. ve třetí větě Mahlerovy První symfonie D dur „Titan“ (1884 – 1888), s původním podtitulem věty „Ztroskotaný“. Na rozdíl od Foerstra je zde myšlenkovým východiskem zejména určitá ironie nad lidským osudem, čemuž posléze odpovídá i následný hudební vývoj skladby.

V šestém taktu nastupuje ve spodní zvětšené kvartě comes a tento, posléze se opakující, tritónový vztah takto věrně umocňuje výchozí bolestnou náladu. Po třetím kánonickém nástupu Foerster opouští basové ostinato, téma rozkládá na dvě polyfonní pásma[9] a vytváří poměrně příkrou gradaci, posílenou předepsaným accelerandem, do prvního orchestrálního pléna, aby po jeho překonání celý kánon v poněkud zesílené instrumentaci zopakoval a završil kratší a výraznější tematickou gradační vlnou. Po generální pauze a jednotaktovém tematickém zklidnění se začíná rozvíjet v D dur lyrická oblast vedlejšího tématu, která obsahuje dva tematické momenty. První vedlejší téma[10] je neseno nejprve klarinetem, později imitováno lesním rohem a flétnou:



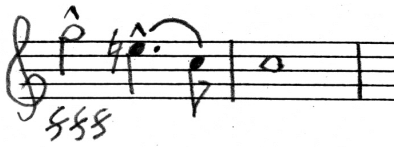
I zde vytvářejí fragmenty hlavního tématu ve spodních hlasech druhé pásmo, jež stále připomíná výchozí polohu věty. Druhé vedlejší téma v podobě tiché niterné modlitby smyčců přináší první housle:

I zde pracuje Foerster ve dvou pásmech – první vedlejší téma tvoří nejprve basovou linku, při následném opakování je oblast vedlejšího tématu uzavřena ještě nápadnějším propojením obou témat, znějících v různých nástrojových skupinách napříč zvukovým spektrem. Temná sféra počátku symfonie je zde na okamžik opuštěna a nahrazena nesmírně vroucí cantabilitou. S nástupem závěrečného tématu v d moll, které má spíše epizodní ráz, je pak hudební proud doslova rozmělněn:

[9] První pásmo tvoří hlava (první takt) hlavního tématu, zaznívající imitačně v různých transpozicích, druhým pásmem je druhá polovina tématu (čtvrtý – šestý takt), s níž a jejími fragmenty pracuje autor obdobně.

[10] Ve světle pozdějšího dění v repríze a kontextu celé symfonie můžeme snad chápat tento motiv jako osobní téma Kristovo – zde trpícího, později vítězného. Spolu s hlavním tématem nabývá postupně značného významu, viz dále…

Tok hudby se posléze plynule ztrácí v hlubokých smyčcích a basklarinetu až do ticha. Nepříliš rozměrné provedení (Tempo I.)[11], začínající těsnou hlavy hlavního tématu, je uvedeno velmi strmou, až expresivní gradací ve smyslu dynamickém i tempovém a je pak dále stavěno zcela evolučně ve velkém symfonickém zvuku opět na bázi dvou pásem – jednak hlavy a dalších fragmentů hlavního tématu a jednak prvního vedlejšího tématu, které zde zaznívá v několikerých těsnách, přičemž v některých okamžicích vytváří i souvislejší melodický proud. Nalezení a interpretační zvýraznění těchto melodických frází pomůže provedení hudebně scelit a zpřehlednit. Takřka jednolitá gradační plocha pak vrcholí v orchestrálním homofonním tutti citací hlavního tématu, ústící do akordických spojů, kdy pleno utichá na sextakordu Ces dur. Zdá se, jako by zde křížová cesta končila – Spasitel je na kříži. Dvojitou anticipací hlavy hlavního tématu ve violoncellech a kontrabasech je pak připravena repríza (Molto tranquillo). Ta začíná klamným způsobem – nad ostinátním basovým Fis v H dur – hlavním tématem, přednášeným prostým terciovým dvojhlasem fagotů. Foerster zde již netvoří kánon, ale na hlavní téma naváže v sólové trubce motiv sestupného rozloženého kvintakordu Fis dur, který je rytmicky shodný s hlavou prvního vedlejšího tématu. Hlavní téma je pak opakováno ve fagotech znovu, kontrapunkt k němu tvoří lesní roh s prvním vedlejším tématem a po krátké těsně jeho hlavy uzavírají plochu sólové housle opět motivem sestupného rozloženého kvintakordu Fis dur. Další plocha (Animato), která je modulačním přechodem do C dur, je tvořena opět dvoupásmově - hlavním tématem a prvním vedlejším. Violy a druhý trombón zahajují hlavním tématem v C dur na prodlevě G[12] v pp gradační plochu (Solenne), vrcholící v mohutném tutti C dur s několikerým kánonickým zazněním již zmiňovaného motivu sestupného rozloženého kvintakordu:



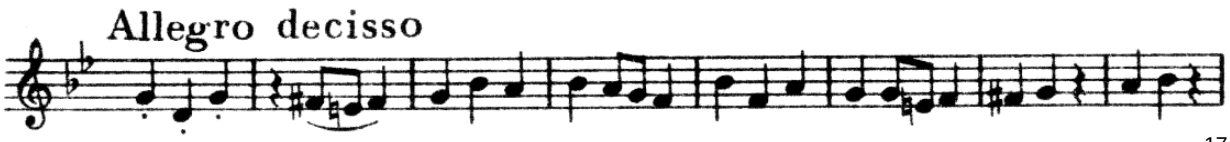
Tento motiv zde, při svém třetím zaznění, vytváří mohutnou slavnostní žesťovou intrádu, a protože, odvozen z prvního vedlejšího tématu, prochází i dalšími větami symfonie,[13] můžeme jej tedy považovat přímo za vítězný Kristův motiv. Zde v repríze první věty vytváří jakýsi ideový vrchol, který jakoby ospravedlňoval předchozí křížovou cestu.

[11] Pouze 37 taktů.
[12] Zde v typické funkci tzv. „dlouhé dominanty“.
[13] Objevuje se ve třetí a zejména v závěru čtvrté věty.

Zkrácená oblast vedlejšího tématu[14] začíná druhým vedlejším tématem v C dur a pravidelně přechází do závěrečného tématu v c moll. V kódě se vzedme znovu prováděcí gradace, tvořená zejména polyfonickými pásmy prvního vedlejšího tématu a diminuovaného hlavního tématu, které kódu, spolu s vítězným motivem v c moll v žestích, uzavře. Věta končí na ponurém c moll akordu nad podobným ostinátem tympánu a kontrabasů, jakým započala.

Druhá věta, Allegro deciso g moll, je vytvořena jako náladově pestré scherzo s podtitulem „Velký pátek dítěte“. Obsahuje velmi zajímavé a působivé instrumentační momenty[15], přináší některé specifické taneční rytmické modely, typické pro českost hudby,[16] a to vše je zahaleno do zvláštní misteriózní nálady. Osmitaktový úvod je zahájen unizónem furiantního motivu, který později plní zejména spojovací funkci:

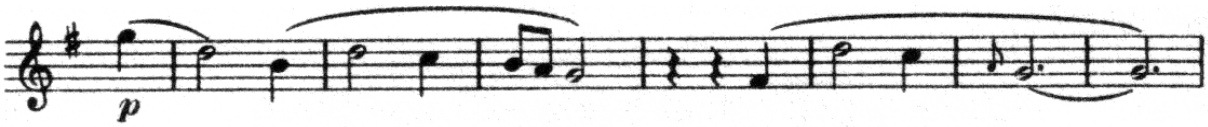
Hlavní téma zazní nejprve ve zvukově jedinečném unizónu dřevěných dechových nástrojů a pizzicata smyčců, poté je dvakrát kontrapunktickou variací zpracováno:



Svým charakterem může připomínat až příznačnou středověkou trojdobost,[17] vedle toho jeví také určitou intonační i náladovou spřízněnost se závěrečným tématem první věty. Mezivěta je tvořena jednak furiantním motivkem, známým z introdukce, a jednak rytmickým střídáním různých nástrojových skupin. Po malém návratu následuje určité zvolnění a ztišení, jež uvozuje střední část prvního dílu – sousedskou Es dur (Allegro moderato). Téma, vyloženě lidové (koledové) inspirace, je zde přednášeno anglickým a lesním rohem, dále pak pastorálně rozvíjeno:

[14] První vedlejší téma vynecháno nebo spíše zastoupeno předchozí intrádou vítězného motivu.
[15] Např. neobvyklé užívání pizzicat (často při zdvojení melodie s dřevěnými dechovými nástroji) nebo harmonická pásma žesťových nástrojů v triu.
[16] Např. názvuky furiantu či sousedské.
[17] Srov. scherzo Třetí symfonie.

Návrat scherza je poměrně pravidelný, poslední variace má výrazný komorní ráz. V jakési malé kódě, která tvoří přechod na trio G dur, se mění vyšší metrum ze sudého, které do té doby převažovalo na třídobé[18], které je v následujícím triu (Allegro vivace) určující. Nad pásmem decentních žesťových harmonických kadencí (T – III. – D) v tiché dynamice je nejprve v různých kombinacích dřevěných dechových nástrojů několikrát imitována hlava hlavního tématu scherza. Když převezmou harmonickou úlohu smyčce, imitace hlavy hlavního tématu zůstává v trubce a klarinet přináší, coby anticipaci druhého dílu tria, další epizodní myšlenku, poněkud valčíkového rázu:



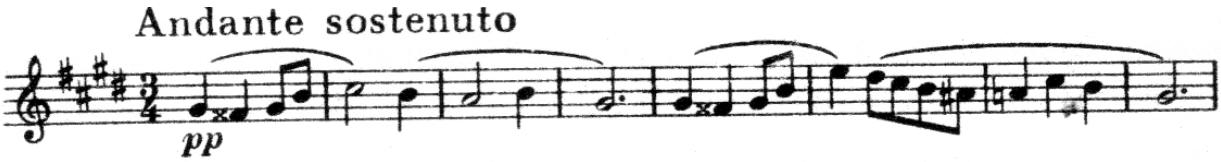
Po mysteriózní, takřka varhanní, kadenci smyčců je nejprve první díl tria opakován a druhý díl je pak v Es dur zahájen zmíněnou myšlenkou v mnohem větší šíři a plocha je postupně v tutti gradována do mohutného až patetického zvuku.[19] Trio scherza je pak uzavřeno opět mysteriózní kadencí v dřevěných dechových nástrojích s anticipací hlavního tématu druhé věty, čímž je připraven pravidelný návrat scherza. Krátká kóda s chromatickou pasáží prvních houslí a dřev a závěrečným g moll secoakordem dechových nástrojů tuto pozoruhodnou větu uzavírá.

Velmi osobitě pojatá je věta třetí, Andante sostenuto, s podtitulem „Kouzlo samoty“, kterou můžeme v programním kontextu celé symfonie i liturgické stavby „svatého týdne“ vidět jako meditaci u Božího hrobu.[20] Specifickou náladovost této věty věrně popisují slova Otakara Jeremiáše: *„…Představuje hluboké náboženské rozjímání o Bohu, životě a smrti……Není tu však bolesti nebo úzkosti, jen vše objímající láska tu zpívá z každého tónu širokodechých a výrazných témat. Jen z duše upřímně věřící*

[18] Hudební fráze se doposud členila na čtyřtaktí či dvoutaktí, nyní a dále v triu budou převažovat trojtaktí, čemuž by mělo přirozeně odpovídat i dirigentské provedení (batuty)…
[19] Zde se také poprvé v této symfonii přidává třetí pár lesních rohů.
[20] O. Jeremiáš klade programní rozměr do Getsemanské zahrady, což je, vzhledem k vlastnímu pašijovému ději, značně anachronické a jak již bylo výše naznačeno, tato symfonie není znázorněním vlastního Kristova utrpení, ale spíše velikonočního dramatu, odehrávajícímu se v nitru člověka, viz Jeremiáš, O.: Orchestrální tvorba do roku 1918, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 156

a v celém rozsahu chápající Kristovu lásku k lidstvu mohla vytrysknout taková krása. Cítíme, jak tu hudební invence nabírá ze zdrojů plných a nejhlubších. Jsou to zase zcela nové tóny v české hudbě, přes to, že jejich technické prvky nejsou nijak nové. To je pro Foerstra vůbec příznačné, jak zdánlivě jednoduché melodické i harmonické prostředky dovede uchopit k novému výrazu a vytvoření zcela nové atmosféry. Tímto rysem ukazuje Foerster cestu z labyrintu moderní hudby, která se potácela v různých dobových –ismech a hledala novost v teoreticky vymýšlených spletích harmonií. Foerster stál vždy vysoko nad dobou a ze svého nitra tvořil hudbu novou, českou a věčnou.“[21]

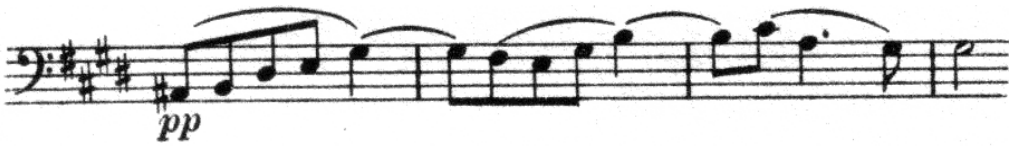
Z formálního hlediska můžeme větu považovat za dvoudílnou fantazii na bázi kontrapunktických variací. Ve třídobém metru v tónině cis moll začíná hlavním tématem:



Velmi pozoruhodná je zde instrumentace: sólové sordinované housle jsou doprovázeny dvojicí fagotů.[22] Následující krátká polyfonní mezivěta je tvořena hlavně tzv. vítězným motivem (Krista), který nám je již známý z první věty. V první variaci je pak hlavní téma neseno skupinou violoncell a proti němu zní výrazný kontrapunkt ve dřevěných dechových nástrojích a lesních rozích. Hlavním prvkem následné evoluční mezivěty (Animato) je hlava hlavního tématu. Ve druhé variaci (a tempo) As dur začíná téma ve vrchních smyčcích, ke kterým se postupně přidávají lesní rohy a dřeva. Dynamicky má plocha výrazně gradační charakter, díky němuž přechází plynule v orchestrální tutti, tvořící mohutnou polyfonní modulační mezivětu, jejímž hlavním prvkem jsou několikerá jednotaktová pásma vítězného motivu, střídající se v různých žesťových skupinách. První polovinu hlavního tématu ve třetí variaci C dur přináší sextet žesťů[23] s podporou tympánů, druhá polovina začíná ve smyčcích

[21] Tamtéž, s. 156, 157
[22] Použití dusítek u smyčců a s tím související dynamická balance jsou velmi důležitými interpretačními otázkami této věty.
[23] 2 trubky, 3 trombóny, tuba

a instrumentačně krátce graduje opět do tutti. Poté je dvakrát anticipováno vedlejší téma, zahajující následně v E dur[24] druhý díl věty:

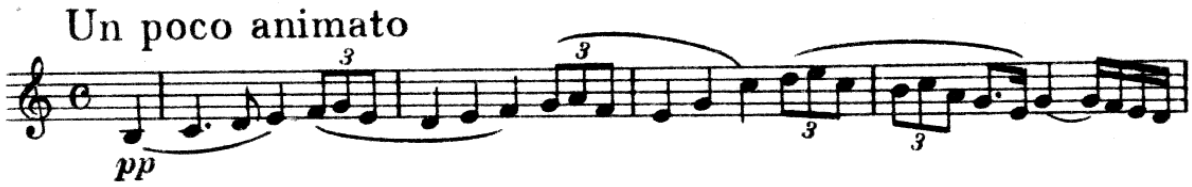


Nejprve zní zcela osamoceně ve violoncellech, na něž navazují kanonicky violy a posléze basklarinet. Následující plocha jako výrazný dynamický oblouk imitačně provádí motivek třetího taktu vedlejšího tématu napříč všemi nástrojovými skupinami. Poté následuje čtvrtá variace hlavního tématu v E dur ve smyčcovém orchestru, kdy toto téma zní ve druhých houslích a vedlejší téma v prvních houslích.[25] Po krátké smyčcové mezivětě je variace opakována v symfonické instrumentaci, vytvářející postupně gradaci, která vrcholí v tutti uvedením vítězného motivu skladby. Coda (Tranquillo) spojuje rovněž obě témata, ovšem nikoli vertikálně, ale velmi důmyslně lineárně.[26] Celkový ztišující dojem je zde umocněn velmi působivou instrumentací. E dur akordem v nejtišší dynamice dělených smyčců věta končí.

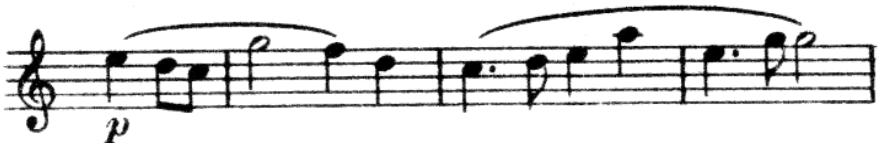
Závěrečná věta, jako těžiště symfonie, je pojata takřka v Mahlerovské šíři. Její celková koncepce a řada vypjatých momentů jednoznačně odporuje různým zjednodušujícím – zužujícím pohledům na tvorbu J. B. Foerstra, viděného často pouze jen jako pokorného lyrika bez divokého rozmachu apod….[27] Věta, nazývaná „Vítězství Bílé soboty“, je, jak již bylo samotným autorem naznačeno[28], rozsáhlou trojitou symfonickou fugou ve čtyřdobém metru. Začíná velmi ponuře laděným úvodem Lento lugubre v c moll v hlubokých smyčcích a dřevěných dechových nástrojích v příznačném tečkovaném funebrálním rytmu, kde je melodický tok odvozen z prvního tématu fugy. Vrcholem tohoto smutečního úvodu je zvláštní bolestně laděné melodické pásmo unizónovaných smyčců, přerývané tečkovanými signály lesních rohů a tympánu. Po pianissimové misteriózní harmonické kadenci

[24] Zatímco první díl byl modulačně a tóninově velmi bohatý, druhý díl je oproti tomu takřka celý pevně ukotven v E dur.
[25] Hlavní téma, byť na podkladě durové tóniny, je zde ve stejné intonaci jako na začátku – můžeme tento moment označit také za znak jakési reprízovosti (náznak třídílnosti).
[26] S oběma tématy je v rámci celé věty pracováno jedinečným způsobem – fragmenty obou společně s vítězným motivem vytvářejí v mezivětách imitační předivo, jež je velmi důmyslně instrumentačně uchopeno. I když je zde kompoziční práce založena zcela na klasicko-romantických postupech, přeci můžeme na některých místech cítit zvláštní myšlenkové směřování, blížící se téměř až k punktualistickému cítění…
[27] srov. Helfert, V.: O české hudbě, Praha 1957, s. 112 - 114
[28] viz výše

smyčců nastupuje z velmi slabé dynamiky smyčcového orchestru, jako rozjasnění, první fugové téma v C dur (Un poco animato) ve své volné expozici:



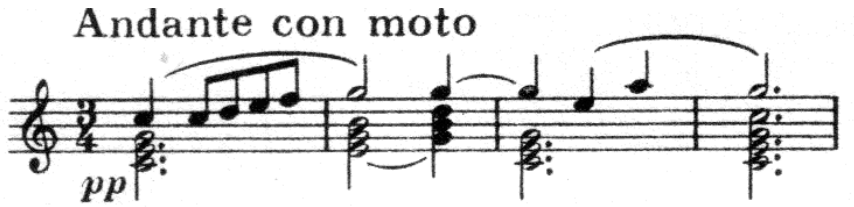
Téma je snad záměrně intonačně značně spřízněné s hlavním tématem první věty. Postupná gradační plocha má výrazně modulační charakter, směřující přes A dur do komorně laděné expozice druhého - chorálního tématu[96], které nastupuje nejprve v sólových houslích v F dur:



Téma pak převezme sólové violoncello v Es dur a teprve poté expozice postupně rozvine orchestrální tutti v As dur. Po cantabilně laděné gradaci je plynulý, až téměř pastorální, tok hudby přerušen (Allegro moderato) prudkým tremolem tympánu (fp), na které navazuje v dalším taktu hluboké Des kontrafagotu a kontrabasu. Poté je v následujícím dvoutaktí nad touto prodlevou v unizono smyčcích a trombónech anticipováno téma třetí, které je ze všech tří v této větě, pro svůj zcela odlišný úderný ráz, hlavním nositelem hudební evoluce. Poté není exponováno hned, ale zejména jeho hlava prochází poměrně rozsáhlou genezí. Nejprve vytváří Foerster v tutti jakousi gradační těsnu, kde hlavu tohoto třetího tématu spojuje s tématem prvním. V posledních dvou taktech plochy zde poprvé zazní v žestích vítězný motiv symfonie, jehož intonace je zde zatím mollová. Poté zazní ve smyčcích, basklarinetu a fagotech v c moll konečně celé třetí téma, nikoliv však ještě ve fugové expozici, ale v kontrapunktické variaci:

[96] *„Ecce Virgo concepit filium“*, viz Pospíšil, J.: Jos. B. Foerster, Praha 1929, s. 23

Fanfára žesťů, jež zní současně, má mahlerovsky úderný, až apokalyptický charakter. Tok gradace se zastaví v tutti dechové harmonii na bezvýchodně působící dizonanci b – des – a, do které nejprve dvakrát zazní v hlubokých žestích tón e, jako hrozivý temný signál. V následujícím dvoutaktovém strnulém tutti je vzniklá dizonance obohacena ještě navíc o tón c. Tento pětizvuk je pak ve slabé dynamice dále důmyslně rozveden a následná gradační mezivěta, vytvořená z hlavy prvního tématu, ústí do dalšího tutti, které je rovněž podobnou kontrapunktickou variací třetího tématu, nemá však již tolik bojovný, jako spíše vítězný charakter. Teprve poté začíná v tiché dynamice (sotto voce) v basklarinetu a violách vlastní fugová expozice třetího tématu, jež vytváří postupnou gradaci, směřující přes As dur do e moll. Závěr této plochy je tvořen v tutti krátkými a velmi hybnými sekvencovitými úseky. Provedení fugy začíná neobvykle v C dur[29] (Moderato e tranquillo) nejprve hlavním tématem v anglickém rohu a flétně, které je zde kontrapunkticky spojené s vítězným motivem symfonie v lesních rozích. Po drobné dvouhlasé těsně jsou v následném Allegro moderato kontrapunkticky spojena v plném znění všechna tři témata.[30] Po pětitaktové těsně třetího tématu nastupuje další spojení všech tří témat. Po další, tentokrát dvanáctitaktové výrazně gradační těsně třetího tématu, nastupuje další spojení témat na mollové subdominantě (f moll) a toto čtyřtaktí je pak sekvencově transponováno dále do fis moll a po modulačním dvoutaktí velkých triol je plocha ukončena na kvartsextakordu C dur.[31] Po odsazení orchestru přinášejí sólové varhany v tiché dynamice nejprve nad prodlevou violoncell a kontrabasů (G) známou, dodnes zpívanou, velikonoční píseň v třídobém metru „Třetího dne vstal Stvořitel“[31a]:



Citace je přerušena jásavým dvoutaktím třetího tématu (Allegro) ve smyčcích, lesních rozích a tympánu, aby následně zazněla opět v sólových varhanách již bez

[29] Na rozdíl od běžného fugového provedení je zde od tohoto místa téměř až dokonce usazena finální tónina C dur, čímž však celkový evoluční a gradační charakter hudby naprosto neutrpí.
[30] Imitační polyfonie se takto mění na neimitační. Tato výrazná trojpásmová plocha skýtá řadu interpretačních řešení se zcela odlišnými výsledky.
[31] Tento způsob připomíná klasické zastavení orchestru před kadencí sólisty, časté zejména u klasiků.
[31a] Stejnou píseň cituje Foerster již dříve, v závěru druhého jednání opery Debora (1890 – 1891), rovněž ve varhanách, stylizace však zde není zdaleka takto prostá – více splývá se stavebně dějovou linkou (zde rovněž líčena nálada Bílé soboty). Viz Foerster, J. B.: Debora, op. 41, klavírní výtah, Foerstrova společnost Praha 1915 s. 72

prodlevy, v poněkud silnější dynamice v G dur s podobným jásavým přerušením celé dechové harmonie s modulací. Ještě naléhavěji pak zazní varhany potřetí ve Fis dur.[32] Navazující velmi masivní orchestrální tutti je pak pultónovým tóninovým skokem náhle zlomeno do oblasti dlouhé dominanty[33], kde je nad prodlevou G vytvořena ze třetího tématu gradace, ústící do finální C dur nejprve do zpěvné plochy druhého tématu. V neustávajícím orchestrálním tutti pak začínají postupně převládat názvuky vítězného motivu symfonie, které posléze jakoby zastíní všechno ostatní dění. Účinek této mohutné extaticky působící hudby má vytvořit představu vítězného Krista, stoupajícího ve slávě k nebesům. Symfonie je zakončena mohutnou žesťovou fanfárou vítězného Kristova motivu, podpořenou varhanním plénem a akordickými vstupy celého orchestru. Čtvrtá věta Foerstrovy „Veliké noci“ je jak po ryze hudební, tak po myšlenkové stránce nesmírně bohatá, čímž klade zejména na dirigenta vysoké interpretační nároky.[34]

Symfonie je jako celek plně srovnatelná s dobovou symfonickou tvorbou, i přes výrazně převažující klasicko-romantické kompoziční postupy.[35] Jako vrcholná skladba křesťanského hudebního mysticismu snad nemá v hudební literatuře obdoby: *„Skladatel dokázal nalézt výraz pravé velikonoční radosti z Kristova Zmrtvýchvstání. Vytvořil dílo prosycené hlubokým, ryzím křesťanstvím, dílo všelidské krásy.“*[36] Spolu s Mozartovou symfonií č. 41 C dur „Jupiter“, Beethovenovou 9. symfonií d moll a Brucknerovou 5. symfonií B dur můžeme ve Foerstrově „Veliké noci“ vidět bez nadsázky jeden z vrcholů uplatnění kontrapunktu v symfonické hudbě.

O cestě díla k prvnímu provedení můžeme nechat hovořit opět samotného autora: *„Když byla symfonie hotova, přihlásil jsem ji příteli Oskaru Nedbalovi do pořadů České filharmonie pro příští sezónu. Nedbal uvítal tuto zprávu a zval mne zároveň do Tábora: ‚Přijedeš, osvěžíš se zdejším nádherným krajem, zahraješ mi symfonii — mám tu slušné pianino — a budeš mým milým hostem.‘*

…Došlo k návštěvě……Radostně jsme usedli ke klavíru - přinesl jsem čtyrruční úpravu symfonie, jejíž polyfonické založeni činí hru na dvě ruce téměř nemožnou —

---

[32] I když to není v partituře výslovně uvedeno, je možné již zde uvažovat o varhanním plenu.
[33] Foerster zde vytváří téměř dojem jakéhosi střihu.
[34] Míra užité polyfonie vyžaduje rozsáhlé a specifické studium jak vlastní, tak přímo s tělesem.
[35] V roce 1905 vznikají např. Mahlerova Sedmá symfonie, Debussyho Moře nebo Novákova symfonická báseň „O věčné touze“.
[36] Jeremiáš, O.: Orchestrální tvorba do roku 1918, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 157

a hráli jsme. Nedbal mi po každé větě mlčky stiskl ruku, po poslední žádal slze za opakování. Potom začal rozbírati mou práci s plným porozuměním, zabral se do partitury, kde jej nevíce vábila v poslední větě kontrapunktická spleť tří témat.

Před obědem jsme si ještě vyšli na dlouhou procházku po břehu řeky plném bujné zeleně, kolem skalisek červenajících se v poledním slunci. Ještě dnes vidím ten rozkošný kraj a slyším Nedbala hovorného, plného života, vtipného a veselého. Odpoledne jsme si zahráli symfonii znovu, tentokrát již ve vzájemném souhlasu, a já se chtěl loučiti. Nedbal mi zakročil cestu: ‚Co, ty chceš odjeti. Vyloučeno! Večer navštívíme Hoffmanna v jeho krásné vile. Ten by mi neodpustil, že jsem tě nepřivedl. A symfonii vezmeme s sebou.'"[37]

Dílo provedla poprvé skutečně Česká filharmonie pod taktovkou Oskara Nedbala 22. listopadu 1905 na abonentním koncertu „České jednoty pro orchestrální hudbu". Partituru i skladatelův čtyřruční klavírní výtah pak vydala vídeňská Universal Edition r. 1911.

V následujícím období pak byla symfonie čas od času uváděna, nikoliv však tak často jak bychom, vzhledem k významu díla, předpokládali. V meziválečném období byla několikrát[38] uvedena Českou filharmonií mj. pod taktovkou Václava Talicha (1883 – 1961).[39] Poprvé 11. a 12. února 1922: *„Jako senzace zapůsobila Foerstrova IV. symfonie c moll op. 54 (12. února 1922), které se teprve pod Talichovým provedením dostalo pozornosti, jaká tak umělecky závažnému dílu náleží. Kritika zdůrazňovala její vysloveně náboženský ráz, vyjádřený názvem Veliká noc, což v době, která vyznávala pozitivizmus a materialismus, bylo něčím velmi vzácným. Byla oceňována hlavně skutečnost, že Foerstrovo náboženské cítění nebylo abstraktní, ani rozumově dogmatické, ani básnicky mystické, ale naopak zcela konkrétní, životné a subjektivní, a religiózní představy v něm nabývají významu ideologických symbolů čistě lidského prožití. ‚Dojem z tohoto díla byl přímo posvěcující, a také tentokráte za Talichova provedení stupňovaně pečlivého i oddaného dosáhla symfonie nevšedně vřelého ohlasu.' I z čistě hudebně stylového hlediska Foerstrova symfonie přesvědčila. ‚V ní jsme se setkali s mistrem jemného umění instrumentačního, jenž po vší prostoře díla zachovává svůj styl a charakter. Současně však jsme již spatřili volnou formu symfonického projevu Foersterova. Zde*

[37] Foerster, J. B.: Poutník v cizině, Orbis Praha 1947, s. 182
[38] Např. 27. 10. 1926 uvádí dílo s ČF František Stupka, viz Šefl, V.: O věčné touze, Panton Praha 1975
[39] V. Talich zdaleka neuváděl Foerstrovu tvorbu tak často, jako J. Suka nebo V. Nováka. Žádné Foerstrovo dílo také není Talichem nahráno. Viz Kuna, M.: Václav Talich, Academia Praha 2009

vyjadřoval se již moderní duch, který k stejné formální dokonalosti dospívá hudební meditací... Aniž by bylo třeba hledati opory v konkrétním obsahu díla nazvaného »Velká noc« (velikonoční rozjímání a vzkříšení), již z citové naléhavosti zejména první a třetí věty poznati lze zpověď lidského srdce o bolesti a utrpení. Velikost intimního projevu Foerstrova povznesena byla ideálním provedením, jež přispělo tím k velikému úspěchu symfonie.“[40]

Talich uvedl dílo dále 27. října, 21. a 22. listopadu 1925, 27. listopadu 1929[41] a 10. října 1934. Uvedení skladby bylo vždy vzácnou – sváteční událostí, zejména pak v poválečné době, kdy se její filosofická náplň naprosto neslučovala s ideologií vládnoucího komunistického režimu. Ještě v lednu 1948 byla Českou filharmonií v čele s Rafaelem Kubelíkem pořízena první gramofonová nahrávka celé symfonie[42], aby poté na dlouhou dobu dílo zcela umlklo. Teprve v roce 1968 skladbu nastudoval a její nový stereofonní snímek pořídil dirigent Václav Smetáček s orchestrem FOK[43] a ještě r. 1970 vznikl rozhlasový snímek Symfonického orchestru Čs. rozhlasu v Praze pod taktovkou Josefa Hrnčíře.[44] Po návratu demokracie však symfonie uváděna nebyla – doposud např. neprovedena Českou filharmonií. Teprve v posledních letech můžeme sledovat určitý zájem o tuto kompozici. [45] Její nové nahrávky však zatím vznikly pouze v zahraničí. První taková byla pořízena v září 2004 v Bratislavě pro CD Naxos[46] Slovenským rozhlasovým orchestrem, řízeným Laňce Friedelem. Jiný snímek vzniknul v rámci celého kompletu symfonií J. B. Foerstra, a to díky projektu dirigenta Hermanna Báumera a Symfonického orchestru v Osnabrucku.[47] Projekt podobného kompletu, započatý v Českém rozhlase v devadesátých letech dvacátého století,[48] zůstal nedokončen.[49]

Absence Foerstrovy „Veliké noci“ i ostatních symfonických děl v dramaturgii českých orchestrů může být také způsobena určitými dílčími problémy, které nejsou umělecké

---

[40] Kuna, M.: Václav Talich, Academia Praha 2009, s. 202
[41] Mimořádný koncert k 70. narozeninám autora, na programu také Jíčínská suita, op. 124 a Houslový koncert č. 1 c moll, op. 88, viz tamtéž, s. 420
[42] 17. 1. 1948, 78 Ultraphon, r. 1995 vydáno na CD Supraphon
[43] 28. – 30. 11. 1968, 33 Supraphon, r. 1994 na CD Supraphon
[44] www2.rozhlas.cz/archivy
[45] Poslední provedení 9. dubna 2010 Symfonickým orchestrem hl. m. Prahy FOK s Jiřím Bělohlávkem na velikonočním festivalu FOK.
[46] CD Naxos 8.557776, 2006, Hudební rozhledy 2009/12, s. 58
[47] CD MDG 632 1492-2, 2009, Hudební rozhledy 2009/12 s. 58
[48] SOČR, dir. Ondřej Kukal
[49] Hudební rozhledy 2009/12 s. 58

povahy. Partitura i čtyřruční klavírní výtah byly sice brzy vydány,[50] tištěný orchestrální materiál však doposud nikoli! České orchestry jsou překvapivě nuceny objednávat materiál za nezanedbatelnou částku v zahraničí[51] a jeho kvalita je doslova otřesná.[52] Vyřešení těchto problémů je nezbytné pro častější uvádění a propagaci díla u nás i v zahraničí.

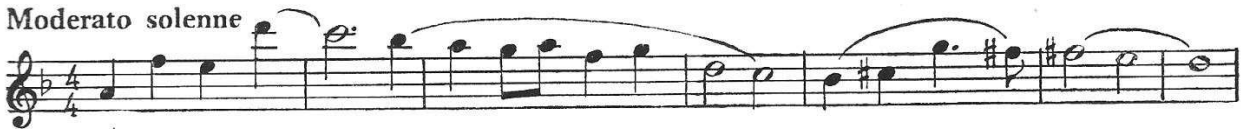
Sám jsem toto dílo dvakrát uvedl[53] a vždy se setkalo s nesmírným zájmem jak interpretů, tak posluchačů. Vedle Dvořákova Stabat Mater by se právě Foerstrova Čtvrtá symfonie c moll, op. 54 „Veliká noc“ mohla do budoucna stát dramaturgicky vyhledávaným dílem, zejména v období velikonočního „Svatého týdne“.

[50] viz výše
[51] Panton – Universal Edition
[52] Vycházím z vlastních dirigentských zkušeností.
[53] Plzeňská filharmonie – 6. března 2009, Praha Sál B. Martinů na HAMU, 26. března 2009, Chrudim Velký sál Muzea

Pátá symfonie

Po mnohaleté odmlce se Foerster ještě jednou vrací k formě symfonie, aby vytvořil své nejtragičtější dílo vůbec, jako odraz bolestného dotyku smrti jediného vlastního dítěte. Symfonie dostala podtitul „Drahé památce Ferdouškově (1905 – 1921)“ a byla skizzována postupně od ledna 1924 a dokončena na jaře 1929, tedy osm let po smrti syna Alfréda.[97] Skladba není jen tryznou za zesnulého syna, je především subjektivním vyrovnáním se autora s mystériem smrti, které mu je samo jedním z hlavních inspiračních zdrojů již od mládí. Sám o vzniku díla hovoří Foerster takto: *„Má symfonie vznikla spontánně. Vím, že je možno vyslovit utrpení třeba komorní formou, jak to učinil Smetana. Avšak ten žil především láskou k vlasti, kdežto mým problémem je to posmrtné. A transponovat život do jiné, vyšší sféry nemohl jsem v jiné formě než symfonické.“* [98]

Partitura je opět nesmírně kontrapunkticky bohatá. Myšlenkovou náplň první věty přibližuje sám autor těmito slovy: *„Věta byla napsána z bolestných dojmů, z hrozného faktu – ztratit lásku. To se děje sice v životě lidském ustavičně, ale mé neštěstí dolehlo na mne příliš záludně. Otřes po ráně – toť, chcete-li, počátek mé symfonie. A ztratí-li člověk milované dítě, co zbývá než utíkat se k vzpomínkám a hojit iluzí. I já vzpomínám jak rostl a jak se duševně rozvíjel ten ubohý hrdina mé poslední symfonie. Má hudba je ohlasem bolestných vzpomínek a citů.“*[99] Hlavní téma první věty Moderato solenne začíná kryptogramem jména Alfréd, což zároveň představuje jakýsi ústřední motiv celého díla a – f – e – d:



Začíná jako výkřik zoufalství a je ihned imitačně uváděno v kánonu, což nám může mj. připomenout typickou expoziční práci Vítězslava Nováka. M. Očadlík považuje první větu symfonie za rondo se sonátovým provedením.[100] Formální tvar je zde, jako

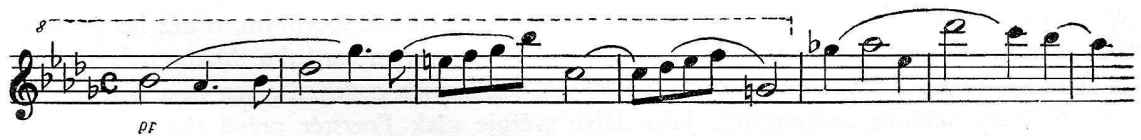
[97] Alfréd Foerster zemřel 11. března 1921 na následky dlouhotrvajících horeček, jejichž původ se nepodařilo vysvětlit. O příčině jasněji hovoří až Bohuslav Taraba: „Lékaři, ani internisté (jeden přijel z Vídně) nemohli poznat příčinu onemocnění, až chirurg Horák hmatem zjistil váček toxinů a ujistil Foerstra, že nepatrná operace odstraní příčinu vyčerpávajících horeček a hoch bude zdráv. Druhého dne rendgen před operací ukázal, že rychlá tuberkulosa již úplně zničila plíce a že student vydrží jen dva až tři dny. Ferdouška si z Podolského sanatoria převezli, aby umřel doma…“ Taraba, B.: Poutník rozsvěcí lampu, Panton Praha 1968, s. 72

[98] Pala, F.: Genese páté symfonie, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929, s. 124 - 125

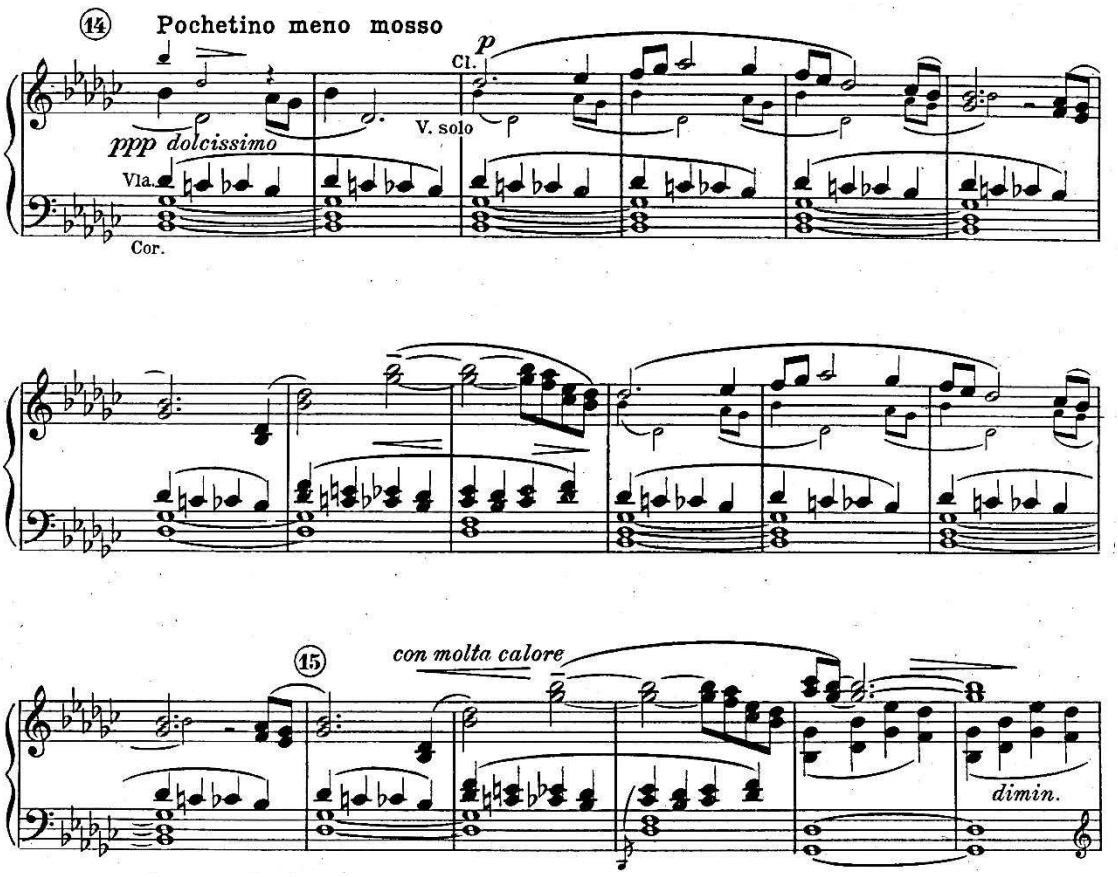
[99] Pala, F.: Genese páté symfonie, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929, s. 126

[100] Očadlík, M.: Orchestrální tvorba po roce 1918, sborník J. B. Foerster – jeho životní pouť a tvorba, Orbis Praha 1949

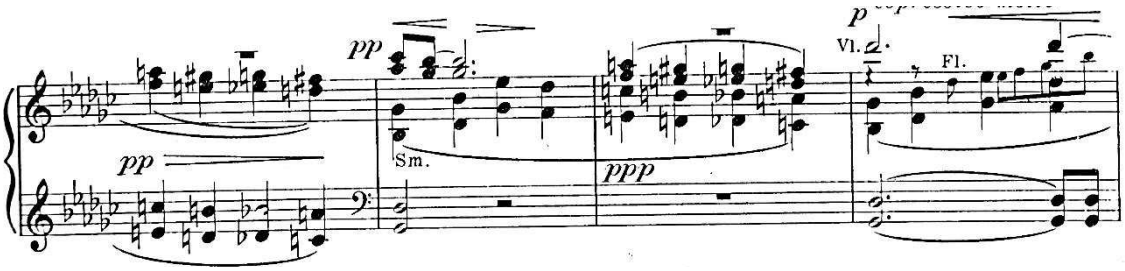
i vše ostatní, velmi uvolněný. Věta nese více ducha monotematismu – spíše se tedy jedná o polyfonní fantazii Alfrédova motivu na bázi sonátové formy.[101] Z Alfrédova kryptogramu vychází většina volné imitační polyfonie, jež je neimitačně opředena dalšími melodickými pásmy.



Za oblast vedlejšího tématu je možné spíše považovat, více než jiné melodické pásmo, uvedení hlavního tématu již od osmnáctého taktu v D dur, ve zcela jiné náladě. Celá věta obsahuje řadu dramatických zvratů – náhlých změn nálady od poloh meditativních k výkřikům zoufalství, což je samo o sobě pro Foerstra poněkud neobvyklé. Tvrzení, že udržel Foerster celé dílo v hebkém příšeří, zde rozhodně není na místě![102] Velmi pozoruhodnou kontrastní plochu přináší druhá polovina provedení. Po vypjaté imitační práci se zde v Pochetino meno mosso nalézáme v oblasti vroucí melodiky, rozvíjející se ve volném kontrapunktu nad probíhajícím půltónovým ostinatem:

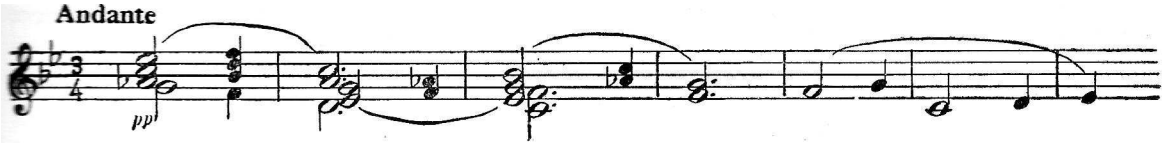


[101] Srov. Pala, F.: Genese páté symfonie, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929, s. 126
[102] Očadlík, M.: Svět orchestru, Panton Praha 1961, s. 295



Volná zkrácená repríza první věty navrací pak výchozí charakter díla. František Pala považuje první větu Foerstrovy páté symfonie za vůbec nejpochmurnější a nejdisonantnější autorův výtvor.[103]

Skutečnou tichou vroucí meditací je věta druhá – Andante moderato:



Po mysteriózním úvodu se rozvíjí fantazie třídílného půdorysu, založená převážně na neimitační polyfonii, splétající dvě i tři pásma, vytvořená zcela spontánní melodickou invencí. Charakter celé meditace podporují také přiléhavé sólové nástroje – viola, anglický roh a housle. Velmi pozoruhodný je vlastní autorův popis této hudby: *„Volná věta je hudebním ohlasem nejčistší krásy života, když narozením dítěte rozkvete rodinné štěstí. Jaké poklady lásky otvírají se tu v lidském srdci! Má hudba je výrazem vzpomínky na to, jak jsme kdysi byli šťastni. Ale, arci, jsou to vzpomínky pod zorem smrti.“*[104]

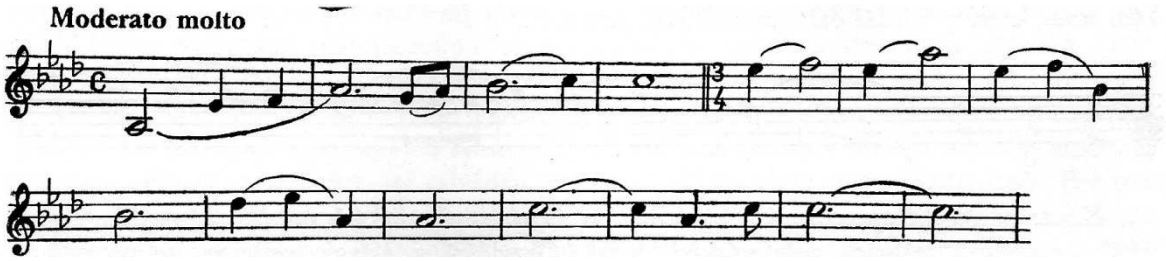
Třetí věta představuje, pro Foerstra opět netypické, velmi vypjaté, až dravé scherzo - vivace. Jeho výraz je posléze poněkud zjemněn užitím lidové písně a pak zejména v triu stylizací sousedské:[105]

Závěr scherza pak vyznívá v zoufalém až drastickém výrazu. Mezi scherzem a ostatními větami je velmi příkrý kontrast, u Foerstra snad nebývalý. Pro pochopení

[103] viz Pala, F.: Genese páté symfonie, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929, s. 129
[104] Pala, F.: Genese páté symfonie, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929, s. 130
[105] Obě témata zpracoval skladatel již dříve v klavírním cyklu „Skladby pro mého synáčka“, op. 72 viz Očadlík, M.: Orchestrální tvorba po roce 1918, sborník J. B. Foerster – jeho životní pouť a tvorba, Orbis Praha 1949, s. 165

originálního pojetí věty opět autorova slova: *„Scherzová věta je opět retrospektivou: já nemohu než dívat se zpět. Žili jsme ve Vídni, tam se narodil a rostl náš synáček. Obklopovalo nás lehkomyslné ovzduší Vídně. To asi tlumočí hlavní téma. Avšak česká chůva zpívala mu již nad kolébkou naše písně a on si zvlášť zamiloval písničku: „Jsi-li ty sedláčku, pán“. Použil jsem tohoto nápěvu jako tématu druhého. A zpěvné trio? Je ohlasem zpěvu v našem českém hnízdě uprostřed ciziny.“*[106]

Podobnou hlubokou meditací, jako druhá, je věta čtvrtá Moderato molto. Začíná tématem, odvozeným z hlavního motivu první věty:



Opět jde o polyfonní fantazii, jejíž předivo je na dvou místech podloženo ostinátní čtvrťovou figurou a – e – f – a (a – e – fis – a), jako další z připomínek tolik milovaného syna. Před závěrem pak zazní v plenu varhany, zatímco orchestr nese chorální intonaci „In gloria Dei Patris“… Finále páté symfonie charakterizoval autor těmito slovy: *„V poslední větě odevzdávám se do vůle vyšší. Je to modlitba a dík za milost, že jsem se po tragickém otřesu mohl vyrovnat se životem a smířit se s osudem. Jsem opět na zemi.“*[107]

Poprvé zazněla symfonie pod taktovkou Otakara Jeremiáše 20. listopadu 1929 na zahajovacím koncertu cyklického provedení Foerstrových skladeb u příležitosti autorových sedmdesátin.[108]

Při ohlédnutí za všemi pěti Foerstrovými symfoniemi je zcela jasné, že je z nich právě pátá zcela originálním dílem a zároveň nejniternější výpovědí. Při porovnávání hudebního jazyka jednotlivých symfonických děl můžeme sledovat v mnoha ohledech postupné proměňování výrazu, polyfonie, harmonie i obsahu, aniž by skladatel změnil kompoziční myšlení, které je spíše postupem času ve své ojedinělosti ještě vystupňováno. Kompoziční spontánnost se projevuje zejména v uvolňování formálních i harmonických vztahů.

---

[106] Pala, F.: Genese páté symfonie, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929, s. 130
[107] Pala, F.: Genese páté symfonie, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929, s. 132
[108] Očadlík, M.: Svět orchestru, Panton Praha 1961, s. 295

Téma, které bylo skladateli inspirací k páté symfonii, bolest ze smrti blízké osoby, bylo zde přetaveno poněkud podobně jako v Sukově symfonii Asrael, op. 27 z roku 1906. Koncepčně jde sice o zcela jiné dílo, ale východiska i cíle jsou si navzájem velmi blízké, na což mj. upozornil Jürg Vollenweider ze Švýcarska na Mezinárodním sympoziu „Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století", konaném v Praze v listopadu 2009. Vollenweider zde porovnal několik velmi spřízněných míst z obou děl.[109] Blízkost hudby obou mistrů jen dokládá výsadní postavení Foerstrovy páté symfonie nejen v jeho tvorbě, ale i v rámci celé jeho epochy.

Určitou obsahovou paralelu můžeme rovněž nalézt v Mahlerových „Písních o mrtvých dětech“ z r. 1902 na básníka F. Rückerta.

[109] Smetáčková, M. a kol.: Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století, sborník z Mezinárodního sympozia, Foerstrova společnost Praha 2010, s. 30

Sborová tvorba

V této oblasti je J. B. Foerster obecně vnímán nejvíce. Zanechal v tomto oboru skutečně bohaté a rozmanité dílo, podobně ale také v oblasti písňové a komorní, což se již zdaleka tolik nezdůrazňuje. Čím více autora poznáváme, zjišťujeme, že se jistě nechtěl stát skladatelem, který je přijímán jen jako specialista na sborovou tvorbu, i když je nepochybné, že měl pro tento žánr, spolu s písněmi, zvláštní smysl. Je to dáno jednak jeho citem pro poezii - sám byl básníkem – tak i vytříbeným harmonickým jazykem, rozmanitým způsobem vedení hlasů, schopností vyjádřit daný obsah na velmi malé ploše[110] a v neposlední řadě je nutné konstatovat, že od útlého mládí žil v prostředí, kde se vokální – sborová hudba často provozovala, zejména liturgická. Při porovnávání Foerstrovy tvorby s ostatními osobnostmi tzv. „první generace české moderny“ je zcela evidentní, že tento žánr takto mistrovsky a v takové četnosti[111] nikdo jiný neuchopil, snad jen Leoš Janáček svým zcela originálním způsobem v oblasti mužských sborů.

I přes to, jak je Foerster v mnohých pramenech v souvislosti se sborovým zpěvem zmiňován a v naší zemi je sborový život na poměrně solidní úrovni, včetně profesionálních těles, není jeho tvorba již dlouhá desetiletí interpretována zdaleka v takové míře, jak by si, vzhledem ke svému významu a četnosti, zasloužila! Málo který sbor se může dnes pochlubit alespoň jedinou Foerstrovou skladbou ve svém repertoáru.[112] Příčin je několik. Tou hlavní je neznalost této tvorby jako takové, zejména na straně mnohých sbormistrů. V povědomí jsou většinou pouze mužské sbory (zejména „Devět mužských sborů“, op. 37), které jsou sice nejobsáhlejší partií Foerstrova sborového díla, ale odpovídající vokální tělesa jsou mezi českými sbory v drtivé menšině. Dalším problémem je obsazení mnoha (např. smíšených) sborových skladeb, jež byly psány pro velmi početná vokální tělesa první poloviny dvacátého století a skladatelům tak bylo dopřáno používat i mnohohlasou sazbu smíšeného sboru, u Foerstra často osmihlas – desetihlas, výjimečně i dvanáctihlas[113], což je pro většinu dnešních, převážně komorních, těles takřka

[110] Klíč k některým aspektům skladatelova hudebního myšlení, včetně inspirace vokální polyfonií, nalezneme např. ve stati „O názorné charakteristice hudební“, viz Foerster, J. B.: Co život dal, L. Mazač Praha 1942, s. 188 - 198

[111] Podle Stanislava Pecháčka celkem 185 sborových opusů, z toho 81 opusů mužské sbory, 69 smíšené a 35 ženské a dětské, celkem pak kolem 360 jednotlivých skladeb. Viz Smetáčková, M.: Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století, sborník z mezinárodního sympozia, Společnost Josefa Bohuslava Foerstra, Praha 2010, s. 28.

[112] Některá tělesa jsou přímo nositelé skladatelova jména!

[113] Kaliny z cyklu „Vzhůru spáči“, op. 112, č. 3

nepřekonatelný problém. Již zmíněná harmonická pestrost (vynalézavost) a kontrapunktická specifičnost pak znamenají zvýšené vokální technické nároky, které se mohou stát pro řadu slabších sborů rovněž obtížnými. Další úskalí představuje neschopnost soudobých interpretů přijmout dobovou poetiku – krásu jazyka (J. V. Sládek[114], J. Vrchlický, S. Čech, J. Neruda, K. H. Mácha, F. L. Čelakovský, O. Březina, R. Krupička, S. Machar, A. Sova, J. Kvapil a mj.), zejména ve spojení s niternými až erotickými pasážemi.[115] To se týká velké řady sbormistrů, vychovaných „antiromantickou“ estetikou druhé poloviny dvacátého století. Dále je třeba zmínit i současnou nechuť české společnosti k jakýmkoli projevům vlastenectví. Tento problém se netýká jen Foerstra, ale téměř celé české romantické a pozdně romantické sborové tvorby.[116] Dalším obsahovým aspektem je častá prezentace mystéria smrti ve spojení s jednoznačně křesťanským pohledem na svět, který je v naší společnosti v současné době v drtivé menšině. Při tak niterném a hlubokém podání této filosofie, obsažené ve Foerstrových sborech, se může stát tato hudba pro některé účastníky až zraňujícím elementem.[117] Vzhledem k jednoznačné vázanosti hudby na text je také velmi problematické uvažovat o interpretaci Foerstrových sborů pro jiné než česky mluvící publikum[118], jako je tomu dnes např. v případě symfonické či komorní tvorby. V případě zahraničního uvádění Foerstrových vokálních děl by jistě bylo vhodné vybrat z bohaté tvorby duchovní (motetové) na latinské texty, která je však dosud z velké části nevydaná a tedy velmi těžko dostupná.[119] I přes výše zmíněné překážky, je Foerstrovo sborové dílo tak rozmanité, že je vždy možné vybrat pro konkrétní sbor odpovídající skladbu a to i v případě méně početných[120] či slabších vokálních těles.

Z hlediska myšlenkového obsahu jsou ve sborové tvorbě akcentovány, obvykle společně, země (rodná vlast) – příroda, člověk (muž a žena), Bůh, smrt a láska. To

---

[114] „Uměleckým seskupením hudebních sil kolem ideových center, jimiž jsou Sládkovy texty, vznikl nový komplex vztahů i sil, nová gravitační soustava, nová struktura, nová monumentalita – nová díla: autonomní sbory Jos. B.Foerstra.“ viz Pala, František: Jos. B. Foerster – Pěvec české lásky, Kroměřížský Moravan 1948, s. 11

[115] Např. vybraná místa z cyklu „Oblačný pták“, op. 134 nebo „Věčná píseň“ z op. 175.

[116] Např. Smetanova česká píseň je často sbormistry vnímána spíše jako dobová vlastenecká povinnost než jako krásný umělecký úkol!

[117] Hovořím z vlastní zkušenosti.

[118] I když se tak v minulosti dělo, např. slavných „Devět mužských sborů“, op. 37 mělo údajně obrovský úspěch právě za hranicemi – r. 1900 v Bruselu a Paříži, viz Plavec, J.: Tvorba sborová, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 249

[119] viz následující kapitola.

[120] pro komorní tělesa je např. velmi vhodným cyklem „Oblačný pták“, op. 134 na slova Rudolfa Krupičky. Sbory tohoto cyklu byly J. Plavcem zcela trefně nazvány „moderní madrigaly“, viz Plavec, J.: Tvorba sborová, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 281 méně početně náročné skladby nalezneme také v opusech 175 (Šest sborů) nebo 179 (Cestou).

vše pak představuje jakousi základní „myšlenkovou polyfonii“, jejíž přijetí a pochopení je úhelným kamenem interpretace Foerstrovy hudby vůbec. Skladatelův osobitý sborový styl vyjádřil nejpřiléhavěji J. Plavec: *„Odtud vyvěrá síla Foerstrova umění: že je nekonvenční, vědomě nelíbivé, ale zato prožité a procítěné, takže i sborový pěvec může do něho při provádění vložit kus své duše a tím – zpívat o svém vlastním nitru.“*[121] Jak již bylo výše zmíněno, je autorova vokální tvorba velice těsně propojena s textem – názorně jej charakterizuje. To je např. patrné z Palova rozboru slavného sboru „Z osudu rukou“ z op. 37: *„Sládkovým pomníkově prostým slovům náboženské důvěry v život věčný vdechl Foerster duši zpěvu a modlitby. Klidná melodie s rozsahem pouhých šesti tónů v tenorech, odvozená po vzoru Smetanově z básnického slova, má patinu věků. Stará církevní tónina dorická, v níž jsou hlasy přísně harmonizovány a modulovány, stupňuje vokální vznešenost sboru i všelidskou osudovost tématu. Neubráníme se vzpomínky na první křesťany a na duchovní zpěvy Českých bratří. Počáteční lichý takt ustupuje v části střední taktu sudému, rytmická triola vnáší v průběh kontrast vzruchu, dorická tónina se vystřídá s moll a při slovech „a mne život těší a neděsí hrob“ projasní lidové tercie tenorů hudební i duchovní obzor sboru. Následuje dvanáct taktů závěru. Repríza první části? Nikoli. Přes spřízněnou intonaci plane v nich světlo, něha, nimbus víry, zde totožné s láskou. Neboť víra bez lásky je mrtvý přízrak. Nikdo před Jos. B. Foerstrem nešel touto cestou. Je to jeho seskupení vztahů kolem ústřední idey, jeho syntéza hudebních složek a duchovních hodnot, jeho objev a směr.“*[122]

Při postupném a pozorném probírání se rozsáhlým Foerstrovým sborovým dílem nás upoutá ještě jeden pozoruhodný aspekt – takřka každý jednotlivý sbor autor věnoval nějakému konkrétnímu tělesu své doby, postupně bychom tak mohli vytvořit celou sborovou mapu naší vlasti Foerstrovy doby. Jde o zcela výmluvný důkaz bezprostředního a živého kontaktu skladatele se sborovým životem jako takovým, což je patrné i z mnohé literatury, včetně řady místních regionálních pramenů.[123]

Na rozdíl od symfonické či liturgické tvorby, setkáváme se ve Foerstrových sborech s hudebním kontrapunktem spíše zřídka. Těžištěm je zde obvykle harmonicky

---

[121] Plavec, J.: Tvorba sborová, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 242

[122] Pala, František: Jos. B. Foerster – Pěvec české lásky, Kroměřížský Moravan 1948, s. 29 – 30

[123] Jako první profesionální sborové těleso se ustavil Kühnův „Český pěvecký sbor“ 8. ledna 1935 v souvislosti s uvedením Foerstrovy Debory. Stal se pak velkou inspirací pro velmi exponovanou sborovou tvorbu (V. Novák, L. Vycpálek a mj.). J. B. Foerster tomuto tělesu věnoval např. sbor Betlehem, op. 160 s průvodem houslí, violoncella, harfy a varhan z r. 1939.

a zvukově barevná homofonie. Tam, kde chce skladatel něco významného zdůraznit, použije např. volnou imitační práci. Např. v již zmíněném cyklu „Devět mužských sborů“, op. 37[124] se setkáme s výraznějším užitím polyfonie pouze ve sborech „Oráč“ (Od zor do západů – fugato) a „Když jsme se loučili“ (imitační práce). To však neznamená absenci lineárního myšlení v ostatních skladbách: *„U Foerstra si každý sborový zpěvák zazpívá skoro jako sólista. Nikdo není odsouzen jen k výplňkovým harmonickým tónům. Každý hlas žije svým vlastním životem a má svůj smysl a půvaby. V tom je tajemství oné Foerstrovy proslulé „volné polyfonie“, kde hlasy si zpívají přirozeně, jakoby sólisticky, a přece se snoubí v jediný harmonický celek…Pro jeho styl je přímo charakteristické, že rád vkládá vedoucí melodickou linii do středních hlasů (II. tenor – I. bas), zatím co krajní mají prodlevu nebo imitují.“*[125]

Významnou polyfonní složku má v sobě již také ranější třídílný smíšený sbor „Česká píseň“, op. 30 z roku 1890[126] na text Jaroslava Kvapila, mj. proslulého libretisty Dvořákovy Rusalky. Jde jednak o dialog tenoru s vrchními dvěma hlasy v krajních dílech a zejména pak o gradační fugato ve středním díle („ať vzkvete z krve tvé…“). Dílo v sobě navíc spojuje téma probuzení jarní přírody s probuzením českého národa, při čemž je odkazováno na velikonoční motiv vzkříšení Spasitele.[127] Nejen svým duchovním nábojem[128], harmonickým terciovým plánem (F – D, d – F – D), ale zejména zvukovým otevřením celého smíšeného sboru má toto dílo uchvacující účinek i dnes.

Velmi bohatou kontrapunktickou práci vtělil Foerster do bezesporu jednoho ze svých vrcholných sborových děl, mužského dvojsboru „Hymnus“, op. 63 z roku 1907 na text J. V. Sládka. Již jakési responzoriální převzetí počáteční unisono linky 2. basu („Pod křídla Tvoje…“) 1. tenorem s kontrapunktujícím pásmem 2. tenoru a 1. basu vytváří působivou počáteční gradaci až doslova varhanního rázu. Dále pak Foerster pokračuje s celým sborem ve volné polyfonii až k rozdělení na dva sbory („Ty, Bože našich otců…“). Dvojsbor zde začíná nejprve homofonně, ale vzápětí se rozvíjí šestnáctitaktová rozsáhlá gradační volná imitační plocha, založena na

[124] Komponováno v Hamburku v letech 1894 – 97, viz Plavec, J.: Tvorba sborová, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 245
[125] Plavec, J.: Tvorba sborová, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 246
[126] Skladba tehdy získala první cenu v soutěži pražského Hlaholu, viz Plavec, J.: Tvorba sborová, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 245
[127] Téma blízké mj. autorově 4. symfonii…
[128] Uvádění problematické za všech nedemokratických režimů…

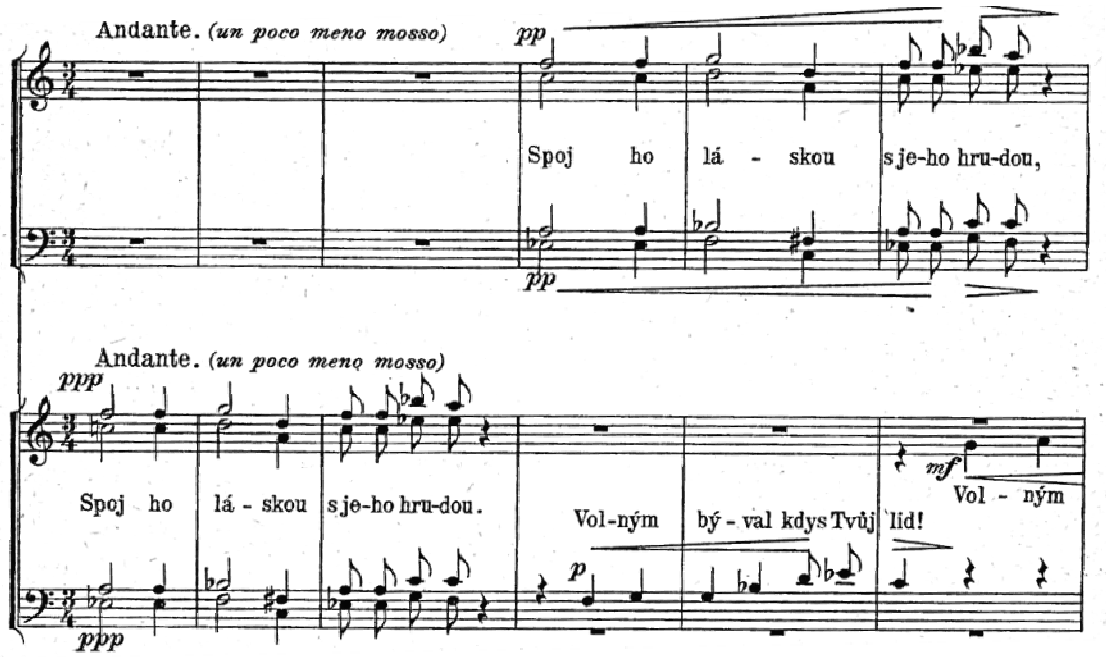
drobném synkopickém motivku, který je imitován ve všech hlasech a postupně nese různý text („Pod štítem Tvým… - a výsměch nepřátel… - a útisk Faraónů…“). Velmi pozoruhodná je také postupná intonační proměna tohoto kontrapunktického „zvolání“. Počíná malou septimou a postupně, byť nepravidelně, se tento interval při dalších imitacích zmenšuje. V poslední dvanácté volné imitaci je to již malá tercie. Celou plochou pak ještě prolíná jakoby méně významné druhé pásmo homofonního harmonického doplnění nejprve ve druhém, pak spíše v prvním sboru. Je nepochybné, že se zde setkáváme s osobitým pojetím imitační polyfonie, ve své době a kontextu jistě velmi originálním. Gradační plocha je pak uzavřena hymnickou homofonií obou sborů, vrcholící pak při slovech „Ty, Bože našich otců…“ Plocha je pak po tomto mohutném vrcholu a jeho doznění ještě drobně kontrapunkticky rozmělněna dvojím návratem předešlého, tak hojně imitovaného motivku („buď zaň Ti dík“). Závěrečnou gradaci pak tvoří další kánonická imitační plocha, tentokrát zcela pravidelná – výrazově projasněná („Vrať sobě chrám…“). Bez zajímavosti není ani tonální plán díla: C – e – B – F – C. Tento jedinečný sbor znám osobně, podobně jako řadu jiných Foerstrových mužských sborů, mj. z jedinečné gramofonové nahrávky Moravských učitelů s J. Šoupalem. Živé provedení tohoto díla, tak jako celé řady dalších, nebylo, zejména s ohledem na ideový náboj, dlouhou dobu možné a dnes pro takto exponovaný mužský dvojsbor téměř neexistují podmínky. Účinek díla velmi trefně popisuje opět J. Plavec: *„…Hymnus je dílem skutečně nepřekonatelným. Jeho účin při provedení uznávají i Foerstrovi odpůrci…I ve světové sborové literatuře nové doby bychom stěží nalezli něco tak monumentálního…Pro skladatele i sbormistry může sloužit partitura Hymnu přímo za vzor, jak s dynamickými znaménky pracovat a jak jich používat, aby se gradace zbytečně nelámaly a vrcholy neoslabovaly. Stručně lze říci: ve velikosti Hymnu odráží se umělecká velikost Foerstrova.*“[129]

Jakousi pozdější obdobou Hymnu je opět mužský dvojsbor Modlitba, op. 102 č. 9, rovněž na Sládkův text.[130] Výraz i myšlenkový obsah jsou s Hymnem velmi podobné. Dvojsborovost je zde poněkud přehlednější a po formální stránce je sbor jednoznačně třídílný, zatímco Hymnus spíše čtyřdílný. Harmonicky je zde Foerster mnohem odvážnější a předepisuje také vícečetné dělení hlasů. Také technické

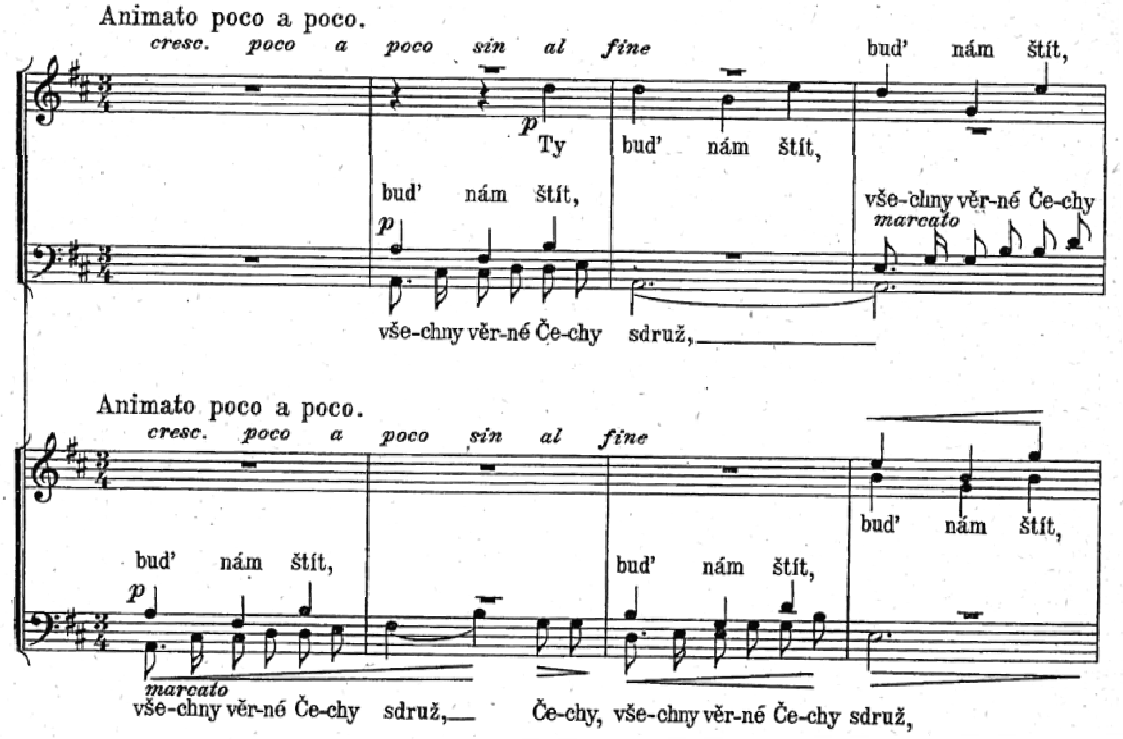
[129] Plavec, J.: Tvorba sborová, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 251

[130] Komponován 1921, viz Plavec, J.: Tvorba sborová, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 366

pěvecké požadavky jsou o něco vyšší (1. tenor c2!). Úvodní díl je hymnický a homofonní. Ve středním („Spoj ho láskou…“) staví pak Foerster proti sobě zcela zřetelně dvě pásma – jedno homofonní, druhé imitační.



Po rozlehlé gradační ploše, přichází třetí díl nejprve s hudbou návratu začátku, pak s další kontrapunktickou gradací, kde opět mistrovsky staví dva subjekty proti sobě, ovšem hudebně i významově zcela v souladu („všechny věrné Čechy sdruž“ x „buď nám štít“).



Vidíme zde příklad velkého kontrapunktického skladatelova mistrovství, rozvinutého do ještě větší plochy než v Hymnu, kterým ve sborové tvorbě rozhodně neplýtvá, ale užívá tam, kde k tomu má zvláštní významový důvod. Provedení tohoto sboru by jistě bylo nesmírným uměleckým zážitkem pro všechny zúčastněné.

Imitační technika drobnějších ploch pak převládá například ve sboru „Odkud, kam“, op. 102 č. 5 z roku 1913, opět na Sládka a na dvou místech také v kdysi slavném sboru „Svatý Václave“, op. 86 č. 2[131] („V tísni duše své…“, „Vnucen-li však boj…“), kde je v závěru podobně decentně uvedena citace svatováclavského chorálu (barokní verze) jako již dříve ve sboru „Mé orné půdy každý hon“, op. 37 citace husitského chorálu („Věkovitými kořeny…“).

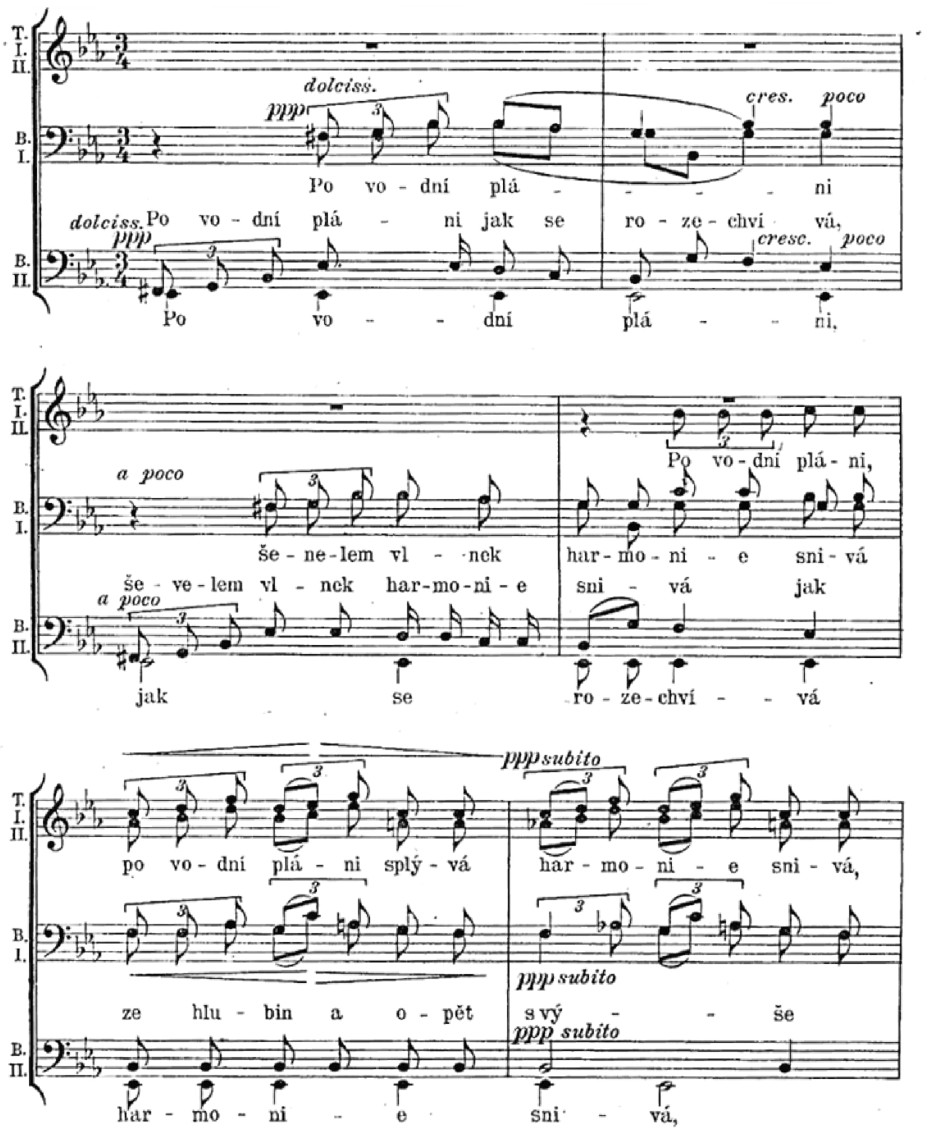
Imitační polyfonie se v hojnější míře objevuje i ve smíšených sborech, např. „Píseň klasů“, op. 86 č. 4. z roku 1911, na Vrchlického text, obsahuje vedle fugata („Rok po roku rostem…“) řadu dalších imitačních i neimitačních polyfonních ploch. Z vokálně velice exponovaného cyklu „Vzhůru spáči“, op. 112 z let 1920 – 1921 jsou to zejména dva. Úvodní „Vzhůru, vstaňte spáči“ (J. Vrchlický) a Kaliny (J. V. Sládek). Vedle fugatové techniky zde občas nechává Foerster imitačně kontrapunktovat dvojice hlasů, většinou v terciích. Tento způsob pak používá také v osobitě a velkolepě pojatém sboru Důvěra v Boha, op. 121 č. 1 (J. V. Sládek) z roku 1923 („Jak perla skrytá…“, „On zná i naši každou tíž…“), který v sobě jinak zahrnuje velké množství dalších polyfonních úseků. Zajímavá imitační práce je patrná také např. ve sboru „Klekání“ , op. 151a (F. Timmermans) s klavírním doprovodem z r. 1941, kde slouží zejména k několikerému zvýraznění slov „Ave Maria“, kterými báseň vrcholí. Jakýsi souhrn Foerstrových sborových kontrapunktických technik nalezneme v závěru kantáty „Mrtvým bratřím“, op. 108, inspirované smrtí bratra Viktora i první světovou válkou, kde užívá autor mj. několik témat ze svých starších skladeb.[132] Závěr kantáty tvoří rozlehlé zhudebnění známého Žalmu 23 „Hospodin je můj pastýř…“.

K velmi pozoruhodným sborům patří také „Dvě laně“, op. 86 č. 4 z roku 1911 na slova Jaroslava Vrchlického pro osmihlasý smíšený sbor a sóla. Foerster zde vytvořil

[131] Původně označen jako op. 76b, komponován mezi lety 1907 – 1910, viz Plavec, J.: Tvorba sborová, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 366
[132] viz Foerster, J. B.: Poutník v cizině, Orbis Praha 1947, s. 338 - 340

jakousi miniaturní sborovou operu na téma Oldřich a Božena[133] Vzájemné dějové i charakterové vztahy jsou zde vyjádřeny samostatnými pásmy mužského a ženského sboru. Právě zapojení sólistů do sborového proudu vytváří důmyslnou polyfonii dvou pásem. K tomu je také nutné zmínit četné zvukomalebné prvky. Vedle pozdější balady „Ledová královna“ na Sládkův text z cyklu „Vzhůru, spáči“ op. 112 je tento sbor jedním z unikátních děl rozsáhlejší sborové epiky.

Zvláštní význam má polyfonie, užívaná nikoli ke zdůraznění nějakého závažného myšlenkového obsahu, ale vytvářející zvukomalebné plochy. U Foerstra tento princip nalézáme např. v ženském sboru „Večerní nálada“, op. 115 č. 2 (…a vánek svěží) nebo v mužském sboru „Labutě“, op. 102, č. 3 (J. V. Sládek) z r. 1920, kde je zvukomalby docilováno zejména volně - imitačně:



[133] Identický text pak zpracoval také v r. 1935 jako melodram. Srov. Plavec, J.: Tvorba sborová, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949, s. 254

Jiný neimitační příklad nalezneme např. ve sboru Večer z op. 175 (T. H. Ševčenko) z roku 1933. Zde jde ve druhé polovině sboru o zpěv sólového sopránu na vokál proti sboru, nesoucímu dál básnický text. Sólistka zde znázorňuje slavíka. Je to jeden z několika příkladů zpívání na pouhý vokál k navození zvláštní sborové imprese. Podobná zvukomalebná místa, která ovšem přednáší (bez textu) celý sbor, nalezneme také např. v mužském sboru „Skřivánkovi“, op. 37 (J. V. Sládek), ženském sboru „Písnička“, op. 67 č. 2 (M. Calma, zde vokál jen soprány, alty text – „Kdes barev duhových…“) nebo smíšených „Věčná píseň“, op. 175 (R. Krupička) z r. 1940 a „Vánoce“ z cyklu Cestou, op. 179 (R. Schwarzová) z r. 1938 či dětském sboru „Vlaštovička“ z cyklu Dětský svět, op. 191 na básně Jana Čarka.

Jedním z absolutních vrcholů Foerstrovy sborové tvorby je bezpochyby smíšený sbor „Ze země jsem na zem přišel“, zařazený do op. 121 jako č. 3, zkomponovaný v roce 1924. Mimořádné postavení tohoto díla ve skladatelově tvorbě je dáno i tím, že zde Foerster zvolil nikoli básnický, nýbrž lidový text.[134] Myšlenkově se zde dostáváme k samé podstatě lidství, zakotveném v Božím úradku. Střední díl je pak zvláštní vzpomínkou, posléze až tryznou za zesnulou matku[135] (rodiče). Již úvodní trojí „responzoriální“ dialog basu s ostatními hlasy (volně imitováno) předznamenává velkolepou koncepci díla. Pak se rozvíjí prudká gradační plocha s převahou neimitační polyfonie, rozvrstvená jakoby do třech pásem, která se pak těsně před vyvrcholením spojí v jednotném triolovém toku. Mužský sbor pak zahajuje střední díl („Kde jsou ty zlatý ručičky…“) vroucí česky prostou vzpomínkou na matku (A dur). Posléze se přidá k opakování tohoto zpěvu výrazně kontrapunktující soprán, který však melodii nezastíní. Až teprve vyústění do akordu Fis dur (zde jako dominanta dále zamlčené h moll) nás vyvádí z důsledné diatoniky této plochy. Po jakémsi modulačním – prováděcím pásmu, vytvořeném z hlavní myšlenky této střední části, se opět vrací stejná vroucí melodie vzpomínky na matku, nejprve v ženském sboru, posléze tak, jako prve. Zlom přijde při slovech „Není jich už,…“, kdy se vše dá do dramatického pohybu v gradačním kontrapunktickém dialogu ženských a mužských hlasů, z něhož pak obdobně vyplývá otázka („…kterak já se odměním…“), která celou rozměrnou střední část, typickým foerstrovským kontrapunktickým terciovým dialogem ženských hlasů a dělených tenorů, končí. Přechod z nejvzdálenější Ges dur do původní C dur je zde proveden jen drobnou intonační odchylkou v basu, aby

[134] Srov. Sušil, F.: Moravské národní písně, Praha 1941, č. 1391 – 1394
[135] u Foerstra již po několikáté

se pak mohl opakovat úvodní díl skladby, na který navazuje mohutný hymnický závěr („Pán Bůh sám!“). Neobyčejně cítěný a působivý sbor má pro dnešní, byť velmi zdatná, vokální tělesa jednu překážku – na některých místech až desetihlas. Skladba byla tedy myšlena pro velké sbory. Při hloubavém pozorování partitury však zjistíme určité možnosti redukce hlasů, aniž by sbor harmonicky či zvukově nějak utrpěl. S veškerým ohledem na neměnnost harmonické složky a při zachování charakteru vedení hlasů jsem v rámci zpřístupnění této skladby středně velkým vokálním tělesům, provedl některé drobné redukce a některé hlasy navzájem prohodil tak, abych umožnil nejen rychlejší uchopení, ale hlavně proveditelnost tohoto sboru tělesem, v počtu kolem třiceti zdatných zpěváků. Jde o úpravy, které se v různém kontextu občas doporučují i v profesionální sborové praxi. Takto upravený sbor jsem již mnohokrát s úspěchem provedl a přikládám jej jako přílohu této práce. Pro provedení středně velkým tělesem pak doporučuji vyhledat vhodný akustický prostor – nejlépe kostel nebo koncertní síň s alespoň drobným dozvukem.

Obecně se dá k interpretaci Foerstrových sborů doporučit zejména kvalitní legatový projev konkrétního tělesa s pregnantní výslovností. Dále je nutné vycházet z textu a v součinnosti s předepsanou dynamikou vystihnout obsah každého poetického sdělení. Důležitá je také výstavba celku – tvorba napětí a nepřetržitých gradačních ploch s vyústěním ve vrcholech. S tím vším pak také souvisí agogické proměny, které musí na všechny tyto aspekty svým způsobem reagovat. Pokud jde o polyfonii, je třeba vždy zjistit jakou má v díle funkci a podle toho ji vypracovat. Sborové skladby J. B. Foerstra pak potřebují hlavně čas. Jednak na to, aby se technicky (intonačně) usadily, jednak aby k nim samotní zpěváci našli osobní citový vztah.

V závěru se dotkněme ještě jednou spojnice mezi hudbou a textem, která je ve Foerstrově vokálním díle jedna z vůbec nejtěsnějších. Sám autor to vyjadřuje velmi přiléhavě vlastními slovy: *„Hudba slov nepotřebuje. Její říše začíná, kde slovo končí. Ale kde se spojí se slovem, tam tu skrytou hudbu slova zesiluje a okřídluje, výrazově a citově ještě podpírá.“*[136]

[136] Pospíšil, J.: Jos.B. Foerster, Praha 1929, s.26

Specifika církevní tvorby J. B. Foerstra

„Foerster je hluboce věřícím křesťanem: nikdy jím býti nepřestal, naopak dal této nejhumánnější filosofii své osobní i umělecké posvěcení těmi nejteplejšími tóny, jakých je hudebník schopen.“[137]

Církevní tvorba[138] Josefa Bohuslava Foerstra (1859 – 1951) je ve své podstatě především svébytným, vrcholným a osobitým projevem ceciliánského hnutí,[139] které v liturgické hudbě kulminovalo v Českých zemích ve druhé polovině devatenáctého a na počátku dvacátého století. Pojetí tohoto reformního programu jako kompozičního východiska však nebylo od počátku zcela jednoznačné a jasné a všeobecný pohled se na tuto problematiku vyvíjel od prostého napodobování staré vokální polyfonie k vyjádření liturgických forem novou hudební řečí, což vyplývá například ze sdělení Foerstrova přítele, skladatele a teoretika Karla Steckera (1861 – 1918): *„Nadšení pro výhradné napodobování starých mistrů značně zchladlo za posledních let; vyšloť najevo, že jednak nelze při tak chudičkém podkladě harmonickém, s oněmi do únavy se opakujícími kvartovými, sextovými a septimovými průtahy nic nového napsati, a podruhé že skladby převážnou částí nevystupují nad úroveň holé pokusnosti, práce řemeslné ano i karikatury. Hlavní důvod pro výhost moderní harmonie, instrumentace i forem z hudby chrámové, že totiž těmito prostředky výrazu hudba veškeru k sobě upoutává pozornost věřících, odvracejíc je tím od pobožnosti, jest příliš choulostivý, nedosti pravdivý a důsledný…… Text mešní, a o ten zde v první řadě jde, chová četná místa, svádějící, ano přímo vyzývající ku dramatizování a líčení náladovému. A v tom ohledě musí umělci ponecháno býti na vůli, aby po svém užil prostředků výrazu; nejdeť zde o to, že prostředkův jistých vůbec užívá, nýbrž jakým způsobem jich užívá.“*[140]

---

[137] Plavec, J.: K otázce náboženskosti díla Fibichova aj. B. Foerstrova, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929, s. 151

[138] Zpracováno částečně také ve stati: Židek, T.: Církevní tvorba Josefa Bohuslava Foerstra z pohledu sbormistra, Smetáčková, Míla a kol.: Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. Století, sborník z mezinárodního sympozia, Foerstrova společnost Praha 2010, s 22 - 24

[139] Ze skladatelů prvního řádu se svým dílem přiklonil k hnutí zejména Franz Liszt a velmi osobitě pojal tento styl Anton Bruckner. V českých zemích je tento proud obvykle označován jako Cyrilismus, podle tzv. „Obecné jednoty cyrilské“, která mj. vydávala časopis Cyril (1874 – 1948). Zásady reformy byly víceméně formulovány (zpětně) v Motu proprio papeže Pia X., 22. listopadu 1903. Důraz byl kladen na gregoriánský chorál, „starou polyfonii“ a téměř výhradní užívání varhan. Viz Smetana, R. a kol.: Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945 I., Academia Praha 1972, s. 78 - 79

[140] Stecker, K.: Všeobecný dějepis hudby II., Mladá Boleslav 1903, s. 333 – 334

Foerster se svou velmi početnou církevní tvorbou (mj. 6 latinských mší, 1 glagolská mše, Stabat Mater, Te Deum, moteta) řadí právě k těm autorům, kteří naplňovali přísné církevní formy zcela novým obsahem – hudebním jazykem přelomu devatenáctého a dvacátého století. K cecilianismu měl sám Foerster, podle vlastních slov, velmi kladný poměr, neboť takřka vyrostl a později působil na pražském svatovojtěšském kůru, který, zejména díky jeho otci – dlouholetému regenschorimu Josefu Foersterovi (1833 – 1907), proslul ve své době vytříbeností a kvalitou liturgické hudby. Dále byl v mladém skladateli tento vliv upevňován i na varhanické škole, zejména pedagogem Františkem Zdeňkem Skuherským (1830 – 1892), ale také vlastním poznáním – studiem např. děl G. P. da Palestriny nebo proslulého německého skladatele - ceciliána Franze Xavera Witta (1834 – 1888), která mu, podle jeho tvrzení, byla v počátcích vzorem pro vlastní církevní kompozice[141].

Foerstrův postoj k liturgické hudbě i odvěký estetický konflikt této oblasti vyplývá mj. z jeho vlastních slov: *„Již za svých jinošských let jsem byl činně účasten na kostelním kůru. Jako dítě jsem zpíval alt, později, při mutaci hlasové, tloukl jsem bubny… Nastala doba reformy chrámové hudby… Světský sloh vplynul v duchovní, pohltil jej. Nakonec nebylo již rozdílu. Avšak jako vždycky přihlásili se i zde v rozhodné chvíli reformátoři, očišťovatelé. Můj dobrý otec byl v jejich čele… Po zralé úvaze sáhnuto do pokladu po dlouhou dobu zapomínaného, k církevním skladbám, jež vytvořila doba vokální polyfonie… Na místo oblíbených, ale chrámu nedůstojných skladeb nastoupila vokální díla mistrů šestnáctého století, housle a klarinety, lesní rohy a bubny vyměněny za zbožné varhany…*

Uplynulo mnoho let… A tu jednoho dne vstoupím do kostela. Vidím chrám plný světel a u oltáře několik kněží. Nějaká slavnost. A s vysokého kůru se ozvou varhany, poté zazní zpěv, zazní housle a flétny, rozezpívají se rohy, zahřmí pozouny a v jásavém fortissimu vpadne v ohromující zvukový příval jako bouře burácející rachot bubnů. Glorificamus Te! Oslavujeme Tebe, Hospodine! A já, syn reformátora církevní hudby, já, jenž jsem řídil po léta hudbu chrámovou a vyloučil z kůru všechny nástroje kromě varhan, poslouchám chvíli překvapen, poté uchvácen, stržen, dojat, nevýslovně dojat, a propukám v pláč… Nikoliv prostředky, materiál, nástroj, nýbrž duch skladby, její pokora a zbožnost rozhodují...“ [142]

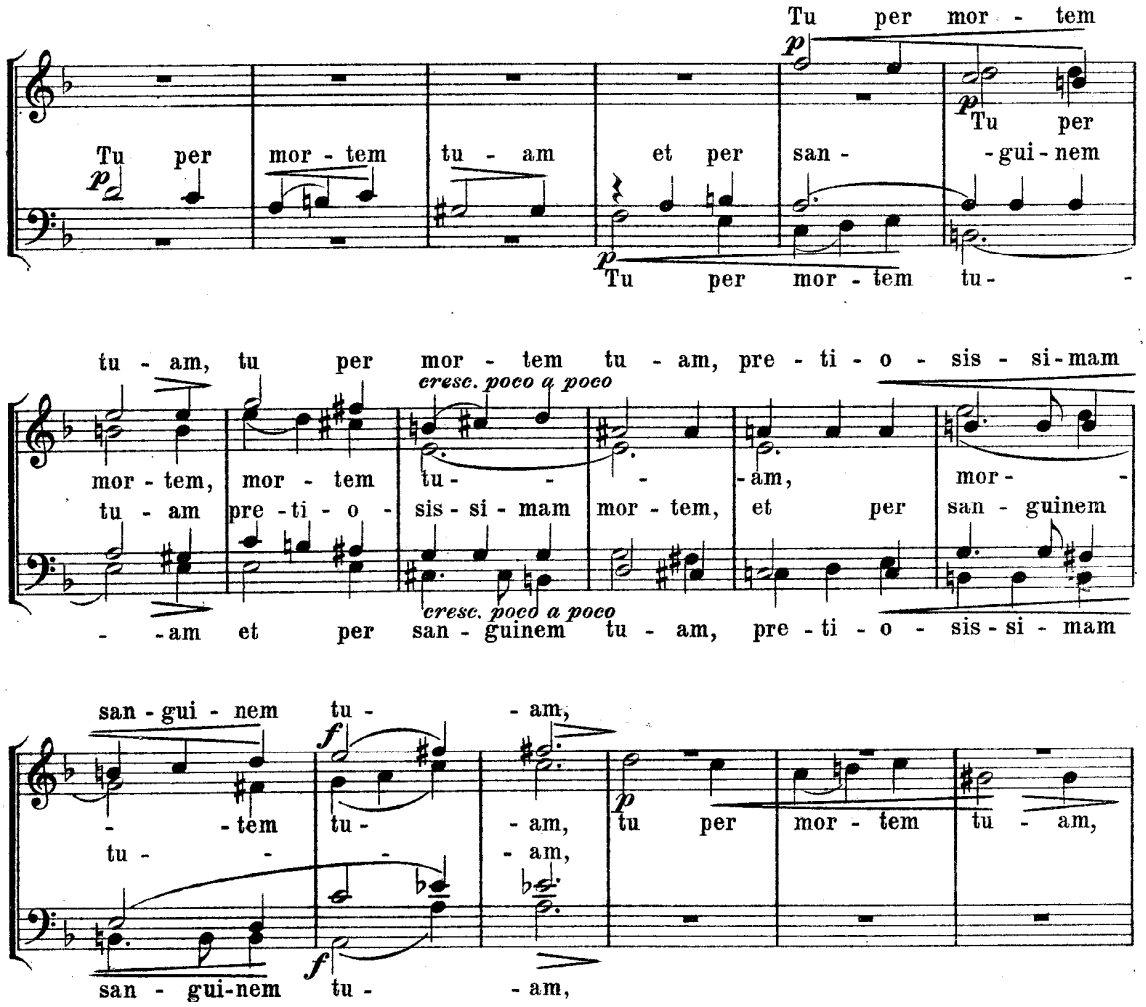
---

[141] viz Foerster, J.,B.: Poutník, L. Mazáč Praha 1942 s. 277

[142] Foerster, J. B.: Co život dal, L. Mazač Praha 1942, s. 234 - 237

Jedním z aspektů liturgické tvorby J. B. Foerstra je také fakt, že se tomuto specifickému typu hudby z jeho velkých českých současníků prakticky nikdo nevěnoval, pomineme-li některá díla příležitostná či z mládí.[143] Srovnáme-li pak Foerstrovu liturgickou hudbu se současníky, kteří se tomuto oboru věnovali převážně[144], zjišťujeme, že mezi nimi vyniká zcela novým – moderním jazykem, a tedy v rámci české hudby nemá na tomto poli ve své době rovného konkurenta.

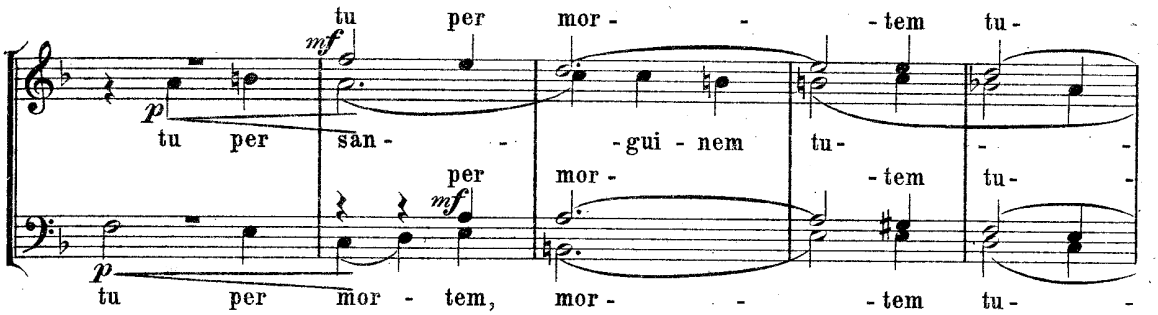
Podle J. C. Sychry, autora dosud nejobsáhlejšího pojednání o církevní tvorbě J. B. Foerstra, je jakýmsi mezníkem v kompozičním vývoji této oblasti moteto pro mužský sbor O bone Jesu, op. 94, vydané v r. 1916.[145] Střední díl této pozoruhodné skladby obsahuje rozsáhlejší fugato v již velmi typickém Foerstrově volném stylu:



[143] U Bedřicha Smetany je tato tvorba téměř nulová, u A. Dvořáka spíše kantátová než liturgická („Lužanská“ Mše D dur je na hranici liturgické hudby), Fibichova Missa brevis F dur je nepatrným dílem, v díle Janáčka spíše tvorba z mládí, Glagolská mše je neliturgická, Sukova Křečovická mše – rovněž dílo z mládí, V. Novák a O. Ostrčil liturgickou hudbu nekomponují vůbec.

[144] Např. Říhovský, Picka, Tregler, Douša, Sychra aj.

[145] Sychra, C.: Církevní hudba J. B. Foerstera (J. B. Foerster – jeho životní pouť a tvorba), Orbis Praha 1949, s. 200



Vedle četných a cappellových latinských motet, můžeme hlavní význam spatřovat v rozsáhlejších liturgických skladbách pro smíšený sbor s doprovodem varhan, zejména ordináriích, k jejichž kompozici, nepočítáme-li pokusy z mládí (Mše Es dur, 1880), přistoupil až ve zralém věku. Za počátek specifické Foerstrovy církevní tvorby, naplněné zcela osobitou hudební řečí, můžeme považovat již mariánskou sekvenci Stabat Mater, op. 56 (1892),[146] původně zamýšlenou pro smíšený sbor a varhany, roku 1908 přepracovanou a zároveň instrumentovanou pro velký symfonický orchestr.[147]

Sekvence je vytvořena, v duchu cecilianismu a na rozdíl od drtivé většiny jiných zhudebnění, jako jeden prokomponovaný celek. Od počátku až do závěrečného Amen je pojímána jako hluboká meditace pod Kristovým křížem. Kompozičně jsou zde uplatněny dva zásadní znaky, typické i dále pro ostatní podobná díla, zejména mešní ordinária. Prvním je polyfonní vedení jednotlivých sborových hlasů, které nad homofonní fakturou zcela zásadně převažuje, ale zároveň je vždy velmi přehledné a maximálně úsporné (zřídka je např. pracováno se všemi hlasy zároveň), čímž se také Foerstrův hudební jazyk velmi podstatně liší od mnoha českých současníků (Suk, Novák, Vycpálek). Výrazně zde převažuje volná neimitační polyfonie nad imitačními bloky. I když v žádném podobném Foerstrově liturgickém díle nejsou použita vokální sóla jako taková, dá se říci, že právě díky určité polyfonní střídmosti jsou pěvecké hlasy vedeny velmi často sólově a melodika evidentně vychází ze vzorů gregoriánského chorálu.

[146] Podrobný rozbor: Židek, T.: Stabat Mater jako hudební forma, bakalářská práce HAMU Praha 2007 s. 24 - 27

[147] Symfonická instrumentace Stabat Mater (včetně harfy a varhan) nepůsobí zdaleka tak stroze jako varhanní doprovod, neboť využívá mnoha rozmanitých dobových instrumentačních prostředků. Tím také vyžaduje velmi početné vokální těleso. Osobně pokládám však, zejména vzhledem k celkovému charakteru této skladby, za poněkud šťastnější provádění právě varhanní verze, podle varhanního výtahu, vydaného v Universal edition r. 1910.

Druhým podstatným jevem je nesmírně vytříbený a citlivý harmonický podklad varhan, které tímto vytváří smíšenému sboru takřka rovnocenného partnera.[148] Souzvukovost, která téměř[149] v žádné liturgické skladbě nevybočí z pozdně romantických možností (chromatika terciového systému), vykazuje velmi často výraznou barvotvornou funkci a navíc je sama o sobě nositelem četných kontrastů, neboť Foerster velmi promyšleně svoji akordiku na jedné straně zahušťuje – maximálně používá pětizvuky, ojediněle šestizvuk – na straně druhé oprošťuje prázdnými souzvuky i unizónem.

Jak již bylo uvedeno, hudební jazyk Stabat Mater je typický i pro další autorovu liturgickou tvorbu. Navíc pak také nalezneme v některých dílech určitou intonační spřízněnost s touto sekvencí, někde pak můžeme hovořit přímo o tématických citacích, které jistě nejsou náhodné, zejména díky určitým filozofickým shodám ve zhudebňovaných textech. Např. ve Mši, op. 170 ke cti Nejsvětější Trojice zaznívá při slovech *„Quoniam tu solus…“* figurace (varhanního pedálu), jež je zde nositelem gradace, podobně jako ve Stabat Mater při slovech *„…ut sibi conplaceam“* a *„Juxta crucem…“*. Ve stejném ordináriu se pak také zpěv basů v Credu při slovech *„Crucifixus…“* intonačně shoduje s pasáží *„Quis est homo…“*. Přímou citaci pak používá Foerster také v Credu Mše ke cti sv. Vojtěcha, op. 188, kde je v *„Et vitam venturi…“* použité téma z extatického závěru mariánské sekvence *„Paradisi gloria“*.[150] Autorova církevní tvorba vytváří tedy naprosto jednolitý celek jak po stránce hudební, tak myšlenkové.

Ve všech těchto dílech se projevuje zejména Foerstrův lyrismus a meditace – jásavé plochy jsou ojedinělé. Vedle již zmíněných je dalším charakteristickým rysem snaha maximálně hudebně umocnit text, což však může vést k dalším interpretačním problémům, zejména v dlouhých částech Gloria a Credo, které jsou díky snaze vylíčit každé slovo stavěny z mnoha kontrastních ploch. Na rozdíl od skladeb jiných

---

[148] Tyto výrazné přednosti mohou však být i zdrojem určitého interpretačního úskalí. Při studiu těchto děl je tedy nezbytně nutné věnovat pozornost celkové sezpívanosti tělesa v jednotlivých hlasech a jejich barevnému znění, což je ale zároveň vždy pro daný pěvecký sbor nesmírně přínosné. Zvláštní pozornost je pak také třeba věnovat varhanní registraci, která nesmí sbor přehlušit, ale zároveň musí varhany všemi prostředky přispět k celkové meditativní náladě díla.

[149] V závěru části Agnus z Missa in honorem Sanctissimae Trinitatis, op. 170 se však např. několikrát opakuje akord A – e – h – d1 – g, který se již blíží spíše kvartovému pojetí harmonie.

[150] Některých těchto aspektů si všímá již Cyril Sychra, viz Sychra, C.: Církevní hudba J. B. Foerstera (J. B. Foerster – jeho životní pouť a tvorba), Orbis Praha 1949

dobových církevních autorů (např. Říhovského) se Foersterovy liturgické skladby, byť svojí délkou i estetikou velmi vhodné, téměř nedají v interpretaci běžných amatérských kostelních těles, díky vysokým intonačním nárokům, při bohoslužbě využít. To se týká jednak Glagolské mše, op. 123 z r. 1923[151], jež je mj. rovněž psána v ceciliánském duchu (tedy nesrovnatelná např. s pozdějším Janáčkovým zhudebněním), ale zejména Mše ke cti sv. Františka z Assisi, op. 131 (1926)[152], kterou je možné označit za kompozičně nejmodernější, tedy v určitém smyslu vrcholné liturgické dílo, zároveň však pro sbor intonačně nejobtížnější Foerstrovo mešní ordinárium. Jde o kontrapunkticky i harmonicky nesmírně bohatou partituru. Jako ukázka nejvytříbenějšího foerstrovského slohu, krystalizujícího např. v již zmíněném motetu O bone Jesu[153], je v příloze této práce Benedictus z této mše. Počíná varhanním sólem - volným fugatem dvoutaktového základního motivu (šest nástupů). Prakticky zcela identická plocha navazuje ve sboru, poslední nástup fugata je však svěřen varhanám, což je zde mj. doklad klíčového partnerství vokálních hlasů s varhanami. Dále se průběh skladby odvíjí v jakési volné těsně hlavního tématu. Harmonický průběh této části, podobně jako celé této skladby, je velmi chromatický a jen zřídka kdy se setkáme s kvintakordem, který bychom mohli považovat alespoň za dočasnou toniku. Ocitáme se zde místy na hranicích samé tonality. Slova „Hosana in excelsis“ jsou jednak dvouhlasně kánonicky zhudebněna, ale mnohem zajímavější je harmonický podklad, který se skládá ze zahuštěných akordů nad kvintovou prodlevou. Plagální závěr je pak řešen frygickým akordem.

Naopak nejstřízlivější v hudebních prostředcích, přesto myšlenkově nesmírně hluboké dílo, představuje Mše ke cti Nejsvětější Trojice, op. 170 (1940), kterou je možné zařadit do repertoáru i zdatnějšího amatérského tělesa. Zejména foerstrovská polyfonie je zde jakoby zestručněna. Poněkud složitější fakturou vyniká Mše ke cti sv. Vojtěcha, op. 188 (1947), kde jsou navíc v částech Sanctus a Benedictus vokální hlasy dělené až do osmihlasu, což se ve skladatelově liturgické vokálně instrumentální tvorbě, na rozdíl od sborového díla, vyskytuje velmi zřídka. Poslední dvě ordinária – Mše ke cti blahoslavené Panny Marie, op. 185 (1948) a Mše ke cti mého patrona sv. Josefa, op. 193 (1950) – dále rozvíjí specifickou autorovu duchovní

[151] Podrobný rozbor díla Štikar, J.: J. B. Foerstrova Glagolská mše, Cyril, ročník 52, Obecná jednota cyrilská, Praha 1926 (http://cyril.psalterium.cz/)
[152] Mj. myšlena zřejmě k významnému jubileu sv. Františka z Assisi (+1226), poprvé provedena sborem františkánského kostela v Turnově, Tempo, roč. 14/1935
[153] viz výše

uměleckou linii, ale dosud nebyla vydána tiskem a jsou tedy pro provozovací účely, jako celá řada dalších Foerstrových církevních děl (moteta), takřka zcela nedostupná. Můžeme říci, že Foerstrova latinská mešní ordinária tvoří jakýsi volný cyklus specifické liturgické hudby, dosud jiným skladatelem nepřekonaný, který čeká nejen na své objevení v liturgické i koncertní praxi, ale také na své zkompletování a kvalitní souborné natočení.

Z liturgické tvorby na český text bych zde chtěl připomenout vedle České písně mešní, op. 119 (1919) pro smíšený sbor, která je kombinací ordinária a propria a textově částečně vychází z lidové tradice, zejména Písně k sv. patronům českým, op. 68, které jsou myšleny pro bohoslužebný zpěv lidu a zdaleka neobsahují jen písně k českým světcům.[154]

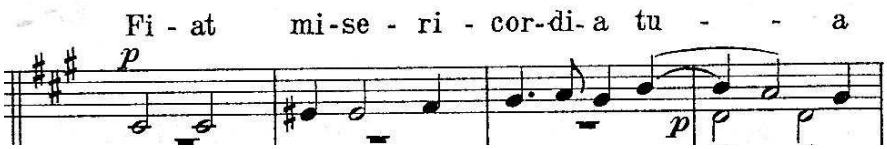
Za největší Foerstrovo církevní dílo je obvykle považováno Te Deum, op. 146 (1931), které je spolu se sekvencí Stabat Mater jedinou liturgickou skladbou, instrumentovanou (vedle varhanní verze) pro velký orchestr.[155] O této pozoruhodné kompozici toho však zatím nebylo napsáno mnoho. Ve svém velice stručném pojednání ji charakterizoval J. C. Sychra těmito slovy: *„Pojetí Foerstrova hymnu Te Deum je úplně nové, od obvyklého docela odlišné…Pravé jubiloso máme vlastně jenom v úvodu a závěru skladby – jinak se v celé skladbě víc medituje než velebí v širokých, vzhůru vzlétajících zvucích.“*[156] S tímto tvrzením lze souhlasit, ale při hlubší analýze zjišťujeme jeho nedostatečnost. Stejně jako ostatní liturgická díla, je i toto komponováno v jednom proudu s výrazně exponovaným sborem (místy osmihlas) bez sól. Je složeno z několika gradačních, převážně polyfonních ploch, které většinou ústí do pléna sboru i varhan (orchestru), což jistě v těchto místech působí mohutným velkolepým až ohromujícím dojmem. Harmonie je rovněž nesmírně bohatá a barevná, setkáváme se zde i s tercdecimovými akordy (Miserere nostri, Domine). V první polovině díla spíše převládá polyfonie neimitační, později imitační – vedle volné pak zejména nově pojatá fuga – „Fiat misericordia tua“ o 59 taktech, což zcela nezapadá do ceciliánského pojetí liturgické hudby.

---

[154] S velkým podivením a politováním zde musíme konstatovat, že nebyl ani jeden zpěv z této neobyčejně rozsáhlé sbírky zařazen do dnes běžně užívaného jednotného kancionálu českých a moravských diecézí!

[155] K církevním skladbám instrumentovaným pro symfonický orchestr bychom mohli také přiřadit kantátu Píseň bratra Slunce. Jedná se však o dílo neliturgické, byť nese řadu shodných znaků.

[156] Sychra, C.: Církevní hudba J. B. Foerstera (J. B. Foerster – jeho životní pouť a tvorba), Orbis Praha 1949, podrobnější rozbor: Sychra, C.: J. B. Foerstra hudba duchovní a církevní, Cyril, ročník 66, Obecná jednota cyrilská, Praha 1940



Po úvodní ploše skladby se také dvakrát ve varhanách (orchestru) ozve motiv sestupného kvintakordu, který je nám známý již ze čtvrté symfonie jako tzv. vítězný Kristův motiv, jež pak také v úplném závěru rovněž dvakrát v plenu varhan (orchestru) celé Te Deum uzavírá. Absence provozování této, do jisté míry originální duchovní kantáty, je nutné litovat.

Vedle čistě hudebních specifik můžeme ve skladatelově liturgické – duchovní tvorbě najít také výrazné spojnice námětové, podle jeho vlastního pojímání křesťanství. Postupně je zde několik tematických okruhů (myšlenkových proudů), které však prolínají nejen liturgická, ale i další díla. Na prvním místě by to asi byl jakýsi výchozí bod (mateřský) - Mariánský: např. již zmíněná sekvence Stabat Mater[157], četná zhudebnění „Ave Maria“ nebo výrazně polyfonně koncipovaný „Hymnus k Panně Marii, op. 157 na text Josefa Doležala pro tříhlasý ženský sbor a varhany z roku 1936, v neposlední řadě i pozdní Mše ke cti blahoslavené Panny Marie, op. 185. Dalším okruhem je jakýsi autorův osobní křesťanský postoj, opírající se o sv. Františka z Assisi. Sem patří vedle již zmíněné mše, op. 131 zejména kantáta na světcův text „Píseň bratra Slunce“, op. 173 pro sólový baryton, mužský sbor a orchestr[158] z r. 1944. Velkou pozornost pak zasluhuje tvorba ve vztahu k českému národu – českým patronům. Jde zejména o svatováclavskou tradici, zastoupenou, vedle mužského sboru „Svatý Václave“, op. 86, především rozsáhlým oratoriem Svatý Václav, op. 140 z roku 1928 pro sóla, smíšený a dětský sbor a orchestr, komponovaným na text Antonína Klášterského v souvislosti s chystaným jubileem sv. Václava v r. 1929 na přímou žádost slavnostního výboru pro oslavy milénia.[159] V závěru celovečerního oratoria je velmi zajímavě imitačně i neimitačně zpracováván Svatováclavský chorál ve své novější verzi.[160] Svatovojtěšská tématika je pak inspirací nejen ve zmíněné mši, op. 188, ale také ve Třech mužských sborech

[157] Přijmeme-li úvodní téma kantáty jako citaci svatováclavského chorálu, dostane dílo ještě další obsahovou rovinu, básnickou předlohou (J. da Todi) pak spadá i do františkánské linie. Srov. Velek, V.: Svatováclavská tematika v tvorbě J. B. Foerstra, Smetáčková, Míla a kol.: Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. Století, sborník z mezinárodního sympozia, Foerstrova společnost Praha 2010, s. 19, a Smolka, J.: Česká kantáta a oratorium, Supraphon Praha 1970, s. 135

[158] Možné provozovat jen s varhanním doprovodem

[159] Bartoš, J.: Foerstrova čítanka, Praha 1939, s. 17

[160] První uvedení řídil Otakar Ostrčil Tempo, roč. 14/1935

na text P. Jana Lebedy[161]. V této souvislosti je nutné znovu zmínit též Glagolskou mši a rovněž Písně k sv. patronům českým, op. 68.

Studie Salzburského muzikologa Prof. Dr. Urlicha Theissena o Foerstrově duchovní tvorbě[162] si všímá, vedle jiných aspektů, také velmi zajímavě a bohatě vypracovaných varhanních partů a to ve všech těchto dílech. Ačkoli napsal Foerster pro sólové varhany pouze dvě skladby, je zcela evidentní, že varhanní hru mistrně sám ovládal a měl k tomuto nástroji nesmírně vřelý vztah. To je rovněž patrné z jeho vlastních slov: *„Usednouti k varhanám a do posvátného ticha zšeřelého chrámu rozhlaholiti jejich zbožné rty, vyzpívati celou svoji vroucnost, díkůvzdání, slávu i čest Bohu, tisíci jazyků píšťal velebiti Jeho jméno, zapáliti oheň v tisíci srdcí, uchvátiti je vichrem, z něhož mluví Bůh, vznésti se s nimi na křídlech zvuků k prahům Věčnosti: není krásnějšího a většího, není posvátnějšího úkolu.*
Usednouti k velkému nástroji, dotknouti se pedálu a zaslechnouti vzápětí nad sebou, pod sebou, vedle sebe příboj zvukových vln, ohromující a ohlušující, extatický zpěv nebeských orchestrů, hřmění celého tónového moře, rozpoutání zvukových kataraktů, jež se řítí se všech stran, s výšin i z hloubi, zleva i zprava a mísí své ropotné i své líbezné hlasy s mystickými zpěvy andělských pluků — a uvědomiti si v těchto okamžicích nevýslovné krásy a nejhlubšího dojmu jako Prospero, rozkazující živlům, že jsme vládci, řediteli, inspirátory, kteří vyvolávají tento úchvatný, fantastický svět představ a zvuků, kteří rozkazují těmto spojeným orchestrům, mohouce je rázem rozpoutati v nejlíbeznější zpěv či v ohromující aleluja, nebo jim jediným pohybem dovedné ruky uložiti zmlknutí!...“[163]

Přesto věnoval Foerster tomuto nástroji pouze dvě sólová díla – Fantasii C dur z roku 1896[164] a Impromptu, op. 135 z roku 1927. Z hlediska polyfonie vyniká zejména první jmenované dílo. Fantasie je třídílná a vychází ze třech témat, jež jsou také v tištěném vydání při každém nástupu označena (a, b, c). Desetiminutová skladba je typickým projevem foerstrovského kontrapunktu, tak, jak jsme jej poznali v některých ostatních církevních či sborových dílech. Na bázi dvou kontrastních témat a, b vytváří nejprve Foerster polyfonní plochu s výrazným modulačním plánem.

[161] Tři mužské sbory k poctě sv. Vojtěcha na slova P. J. Lebedy, Kancelář svatovojtěšského jubilea, Praha 1947
[162] Theissen, U.: Glagolská mše – nikoliv od Janáčka Smetáčková, Míla a kol.: Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. Století, sborník z mezinárodního sympozia, Foerstrova společnost Praha 2010, s. 25 - 27
[163] Foerster, J.,B.: Poutník, L. Mazáč Praha 1942
[164] Vydána jako op. 14 Beyer a S. Langensalza viz Džbánek, A. a kol.: Poutník se vrací, Praha 2006, s. 255

Teprve ve druhé části nastupuje ve fugatu a moll téma třetí. Posléze vytváří autor kontrapunktické variace na podkladě tématu a, umístěného v pedále (celkem jedenáct dvoutaktí). Třetí oddíl zahájí imitační plocha tématu b nad prodlevou C. Dále jsou pak kontrapunkticky propojena všechna tři témata a po gradační ploše s výraznou, až tristanovskou, harmonií je Fantasie uzavřena v Maestosu C dur. I když představuje varhanní tvorba ve Foerstrově díle zcela nepatrný zlomek, můžeme právě ve Fantasii C dur vidět jednu z vrcholných varhanních děl české tvorby přelomu století.[165]

Josef Bohuslav Foerster je bezesporu dovršitelem české církevní tvorby ceciliánského směru, kde přísné liturgické formy obohacuje novým výrazem, mysticismem a velmi působivou harmonií. Při srovnávání s církevní tvorbou jak dobových současníků, tak i pozdějších skladatelských generací, nutno poznamenat, že toto dílo nese výrazná specifika, dosud nikým nenapodobená ani nikým nepřekonaná. Z pohledu církevně estetických hledisek, mj. jasně formulovaných v mnoha dosud platných dokumentech[166], můžeme řadit Foerstrovy liturgické skladby vedle gregoriánského chorálu a staré vokální polyfonie k tomu nejvhodnějšímu, čím je možné hudebně slavit katolickou liturgii. Zároveň tato tvorba reprezentuje nejvyšší stupeň artificiální (umělecké) sakrální hudby vůbec a proto, kvůli velké hudebně nevzdělané a nonartificiální hudbou (uměle a zbytečně) živené většině současných českých věřících (včetně kněží), může narazit její uvádění při liturgii na velké nepochopení i odpor.[167] Otázkou pak zůstává uplatnění této hudby v dnešní době. Při vlastní liturgii, kde by zejména měla znít, je to problém nejen na straně věřící obce, ale také na straně interpretů – dnešní kostelní amatérské pěvecké síly na tento typ hudby rozhodně nestačí… Na koncertech převládá spíše tvorba klasicko-romantického duchu – oblíbených kantátových figurálních mší apod.

Pro interpretaci Foerstrových liturgických děl je nutné splnit tyto nutné podmínky: vyrovnaně obsazený sbor s čistou intonací (u většiny děl může být i komorní),

[165] Ke skladbě se mj. váže milá vzpomínka Foerstrova žáka, skladatele a dirigenta K. B. Jiráka. Autor mu věnoval jeden exemplář s přípisem: „Na památku našeho společného studia kontrapunktu.“ Viz. Jirák, K., B.: Vzpomínky z let učňovských, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929, s. 94

[166] viz např. dokumenty Pia X., zvané *Moto proprio* (Tra le sollecitudini) z roku 1903 s dodatkem *Divini cultus* od Pia XI (1928)

[167] Zdaleka to však není generační problém, tj. umělecká hudba pro „staré“ věřící a pop pro „mladé“… Sám jsem studoval jak Stabat Mater, tak i jiná díla se sborem mladých lidí (16 – 30 let) a mohu říci, že si Foerstrovu hudbu nesmírně zamilovali, stejně jako já, a stále ji nechávají k sobě promlouvat.

romantické, alespoň dvou manuálové varhany, profesionální varhaník a v neposlední řadě vhodný prostor – nejlépe kostel.

Závěrem této stati cituji část projevu skladatele a dlouholetého varhaníka katedrály sv. Víta v Praze Otto Alberta Tichého (1890 – 1973), proneseného 20. května 1969 ve velkém sále „Charitas“ Praha 2, Karlovo nám. 5: *„…Z první polovice 20. století nejvýznamnější jsou díla Josefa Bohuslava Foerstra. Tento geniální skladatel a myslitel napsal řadu skladeb, jež svou úrovní převyšují průměr běžné chrámové hudby a náležejí do nejvzácnějších plodů lidského ducha na poli duchovní hudby, neboť, nemyslete si, drazí přátelé, v oboru duchovní hudby ztroskotávají i největší hudební géniové. Zde totiž nestačí jen hudební technika, je třeba mít pravého ducha křesťanství, jak se s ním právě shledáváme u Josefa Bohuslava Foerstra.“*[168]

Foerstrova následovníka v oblasti církevní hudby můžeme nepochybně spatřovat ve skladateli Janu Hanušovi (1915 – 2004) a to jak v rovině kompoziční tak i námětové.[169]

[168] Tichý, O. A.: Duchovní hudba včera a dnes, proneseno v Praze 20. května 1969, rozmnoženo jako samizdat

[169] Například františkánská tématika: Píseň bratra Slunce, 2. symfonie, čeští patroni – např. VII. Mše – Hlaholská, op. 106 z roku 1985, kterou jsem sám nastudoval a několikrát uvedl, aj.

Závěr

V umění bývá často zvykem, že nastupující generace do jisté míry či zcela neguje svým dílem tvorbu předchůdců (učitelů). Čeští skladatelé přelomu devatenáctého a dvacátého století, snad s výjimkou zralé tvorby Leoše Janáčka, silnou – kulminující tradici, založenou B. Smetanou, dále rozvíjejí a obohacují. Termín „první generace české moderny“ rozhodně není přesný a zdaleka tuto epochu nevystihuje komplexně. Při pohledu na tvorbu pokračovatelů českých klasiků např. z pozice dobové (německé) avantgardy se nám může jevit jejich hudební jazyk převážně jako zastaralý. Naopak, ve srovnání s např. tehdejší anglickou hudbou (Elgar, Holst, Williams) nabydeme možná opačný dojem. V umění by však hledisko evoluční nemělo stírat kritéria ostatní, zvláště dnes, kdy se svět z části vrací k obohacenému tonálnímu vyjadřování, tedy právě tam, kde tvořil J. B. Foerster.

Nemohu jinak, než zde konstatovat, že náš malý národ zatím nedokáže docenit tak obrovské hudební bohatství, jaké zde bylo vytvořeno. Snad také proto nenašla Foerstrova tvorba ve většině žánrů povolané interprety, kteří by vytvořili postupně určitou interpretační tradici, na kterou by bylo možno dále navazovat. Tak tomu bylo např. v oblasti symfonické v případě Dvořáka a Suka, jejichž hudba nalezla hlasatele v osobě dirigenta Václava Talicha, či později např. Libora Peška, propagujícího Sukovu hudbu v zahraničí…

Nepředpokládám, že bych se sám takovým interpretem mohl stát, ale rád bych svojí činností dirigenta, pedagoga i popularizátora, rád přispěl k tomu, aby se interpretace českých děl Foerstrovy epochy dále rozvíjela a bohatý Foerstrův umělecký i lidský odkaz nebyl zapomenut.

Tak jako se on odevzdával celou svojí bytostí do služeb lásky a krásy, musí se i interpret jeho dílu vždy plně odevzdat, jinak postrádá práce smyslu a to jak na straně interpretů, tak i posluchačů!

Literatura a prameny

Bachtík, J.: Komorní skladby, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949

Bartoš, J.: Josef Bohuslav Foerster, Mánes Praha 1923

Bartoš, J.: Foerstrova čítanka, Praha 1939

Bartoš, J.: Foerstrova životní pouť, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949

Cikrle, K. a kol.. Kancionál, Katolický týdeník Praha 2004

Džbánek, A. a kol.: Poutník se vrací, Praha 2006

Foerster, J. B.: Co život dal, L. Mazač Praha 1942

Foerster, J.,B.: Poutník, L. Mazáč Praha 1942

Foerster, J. B.: Poutník v cizině, Orbis Praha 1947

Foerster, J., B., Květ, J.: Stůl života, Praha 1920

Helfert, V.: O české hudbě, Praha 1957

Hofmanová, J.: Jičínská inspirace (J. B. Foerster a Jičín), regionální práce, nedatováno, samizdat

Holzknecht, V.: Portréty, úvahy, kritiky, morality, Supraphon Praha 1983

Hons, M.: Boj o českou moderní hudbu (1900 – 1939), Togga Praha 2013

Hůla, Z.: Nauka o kontrapunktu, Supraphon Praha 1985

Janeček, K.: Tektonika : nauka o stavbě skladeb, Supraphon Praha 1968

Janeček, K.: Tvorba a tvůrci, Panton Praha 1968

Jirák, K., B.: Vzpomínky z let učňovských, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929

Jiránek, J.: Muzikologické etudy, Panton Praha 1981

Jeremiáš, O.: Orchestrální tvorba do roku 1918, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949

Králík, J.: České opery v gramofonovém světě XV. Josef Bohuslav Foerster, Hudební rozhledy 2009/12

Kulka, J.: Psychologie umění, Grada Publishing Praha 2008

Kuna, M.: Václav Talich, Academia Praha 2009

Květ, J., M.: Josef Suk život a dílo – studie a vzpomínky, Hudební matice UB Praha 1935

Nejedlý, Z.: Jos. B. Foerster, Mojmír Urbánek Praha 1910

Novák, V.: O sobě a o jiných, Supraphon Praha 1970

Očadlík, M.: Svět orchestru, Panton Praha 1961
Očadlík, M.: Svět orchestru, Panton Praha 1965
Očadlík, M.: Orchestrální tvorba po roce 1918, sborník J. B. Foerster – jeho životní pouť a tvorba, Orbis Praha 1949
Orel, D.: Graduale Parvum, Praha 1910
Padrta, K.: Hudební události v datech, Encyklopedický dům Praha 2002
Pala, F.: Genese páté symfonie, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929
Pala, F.: Jos. B. Foerster – Pěvec české lásky, Kroměřížský Moravan 1948
Plavec, J.: K otázce náboženskosti díla Fibichova aj. B. Foerstrova, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929
Plavec, J.: Tvorba sborová (J. B. Foerster – jeho životní pouť a tvorba), Orbis Praha 1949
Plavec, J.: J. B. Foerster – učitel, Bartoš, J.: Foerstrova životní pouť, sborník „Josef Bohuslav Foerster – jeho životní pouť a tvorba“, Orbis Praha 1949
Pokora, M.: Tomáš Židek a Petr Nouzovský v cyklu „Ti nejlepší“, Hudební rozhledy 2009/5
Poledňák, I.: ABC hudební psychologie, Supraphon Praha 1984
Pospíšil, J.: Jos.B. Foerster, Praha 1929
Racek, J. a kol.: Leoš Janáček, Hudebně teoretické dílo 1, Supraphon Praha – Bratislava 1968
Seidel, J.: Národní umělec Josef Bohuslav Foerster, Praha 1948
Smetáčková, M. a kol.: Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století, sborník z mezinárodního sympozia, Foerstrova společnost Praha 2010
Smetana, R. a kol.: Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945 I., Academia Praha 1972
Smolka, J.: Česká kantáta a oratorium, Supraphon Praha 1970
Smolka, J.: Fuga v české hudbě, Panton Praha 1987
Stecker, K.: Všeobecný dějepis hudby II., Mladá Boleslav 1903
Sychra, C.: J. B. Foerstra hudba duchovní a církevní, Cyril, ročník 66, Obecná jednota cyrilská, Praha 1940
Sychra, C.: Církevní hudba J. B. Foerstera (J. B. Foerster – jeho životní pouť a tvorba), Orbis Praha 1949
Šeda, J. a kol.: Poslouchejte s námi!, Gramofonové závody Praha 1957
Šefl, V.: O věčné touze, Panton Praha 1975
Šín, O.: Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze, Praha 1945

Štikar, J.: J. B. Foerstrova Glagolská mše, Cyril, ročník 52, Obecná jednota cyrilská, Praha 1926

Šulc, M.: Oskar Nedbal, Praha 1959

Taraba, B.: Poutník rozsvěcí lampu, Panton Praha 1968

Tarabová, M.: Z přednášek J. B. Foerstra, lektora na Karlově universitě, Foerstrova společnost Praha 1968

Tichý, O. A.: Duchovní hudba včera a dnes, Praha 20. května 1969, rozmnoženo jako samizdat

Veber, P: Mahler, Zemlinsky a Foerster, Harmonie 2010/5

Volek, J.: K tektonické funkci tzv. příznačných motivů u Richarda Wagnera, Struktura a osobnosti hudby, Panton Praha 1988

Walter, Bruno: Gustav Mahler, Svobodné slovo – Melantrich Praha 1958

Zich, J.: Prostředky výkonného hudebního umění, Státní nakl. krásné literatury Praha 1959

Zich, O.: Hudební vývoj J. B. Foerstra, Památník Foerstrův, Melantrich Praha 1929

Židek, T.: Stabat Mater jako hudební forma, bakalářská práce HAMU Praha 2007

Datace děl ověřována ve Džbánek, A. a kol.: Poutník se vrací, Praha 2006, s. 221 – 263, zde také údaje o vydání děl.

K analýzám jsem používal vesměs vydané partitury vlastní, z knihovny HAMU, symfonie zapůjčilo editio Berenreiter Praha a skladby v rukopise vesměs Národní Muzeum, České muzeum hudby Praha.

www2.rozhlas.cz/archivy (3. 8. 2010)

Přílohy

1. J. B. Foerster – Ze země jsem na zem přišel, op. 121, číslo 3 (úprava pro středně velké smíšené vokální těleso), arr. Tomáš Židek
2. J. B. Foerster – Benedictus z Missa in honorem S. Francisci Assisiensi, op. 131 (ukázka typické pozdní foerstrovské polyfonie), Editio Velehrad, Olomouc 1944
3. J. B. Foerster – Symfonie d moll, op. 9, Komorní filharmonie Pardubice, dirigent Tomáš Židek, videozáznam z koncertu, konaného 25. dubna 2014 ve velkém sále Muzea v Chrudimi, program přiložen rovněž.