

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Hudební vědy

# Diplomová práce

Zdeněk Havlíček

Klavírní dílo Josefa Bohuslava Foerster

(Lyrické klavírní kusy z přelomu století)

The Piano Works of Josef Bohuslav Foerster

(The Lyrical Piano Pieces of the Turn of the Century)

Praha 2013

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

*Mé srdečné díky patří* Jarmile Gabrielové,

Janě Fojtíkové, Patricii Goodson a Věře Kopecké

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 19. srpna 2013

.....

## KLÍČOVÁ SLOVA:

*Josef Bohuslav Foerster, klavír, klavírní dílo, klavírní tvorba, klavírní kus, lyrický klavírní kus, charakteristický kus, klavírní cyklus*

## ABSTRAKT:

*Předkládaná diplomová práce se zabývá klavírním dílem Josefa Bohuslava Foerstera – konkrétně se zaměřuje na jeho cykly lyrických klavírních kusů z přelomu století. Po zmapování relevantní foersterovské literatury a pramenů přistupuje k problematice druhu lyrického klavírního kusu a podává relativně podrobný nástin jeho hudebně-historického vývoje v 19. století. K němu se pak v určitých momentech vztahují analýzy vybraných děl a poukazují tak na jejich povahu. Analýza cyklu „Snění“ (1898) je vedena převážně v rovině tematicko-motivické práce, v cyklu „Růže vzpomínek“ (1902) se více soustředí na oblast harmonicko-tonální a na pestré žánrové pozadí jednotlivých čísel. Z cyklu „A jabloně kvetly“ je blíže sledováno jen úvodní číslo „Sen“. Závěr se pokouší pojednávaná Foersterova díla souhrnně nahlédnout v širších hudebně-historických a hudebně-historiografických souvislostech.*

## KEY WORDS:

*Josef Bohuslav Foerster, piano, piano works, piano piece, lyrical piano piece, characteristic piece, piano cycle*

## ABSTRACT:

*The presented thesis deals with the piano works of Josef Bohuslav Foerster – in detail, it is concerned with his lyrical piano pieces from the turn of the century. After mapping out the relevant Foerster-related literature and sources, it approaches the issue of lyrical piano piece as a music genre, and gives a relatively detailed outline of its development in the 19<sup>th</sup> century. This becomes a background against which, at some points, the nature of the analyzed pieces is to be shown. In the analysis of the piano cycle “Snění” (“Dreamings”, 1898), the motivic and thematic processes are the main object, the analysis of the cycle “Růže vzpomínek” (“Roses of Memories”, 1902) is dominated by the aspect of harmony and also takes into consideration the context of the various piano genres employed. From the cycle “A jabloně kvetly” (“And the Apple trees blossom”, 1905), only the first piece (“Dream”) is closely observed. Finally, an attempt is made to discuss the piano works in question in broader musical-historical and musical-historiographical context.*

# Obsah

Úvod	.....	8
Klavírní dílo J. B. Foerster - stav bádání	.....	10
Literatura a její kritika	.....	10
Prameny	.....	21
Lyrický klavírní kus	.....	23
(problematika hudebního druhu a přehled jeho historického vývoje)		
Analýzy	.....	40
Snění	.....	41
Snění jako cyklus	.....	66
Růže vzpomínek	.....	67
A jabloně kvetly	.....	89
Sen	.....	92
Závěr	.....	95
Použitá literatura a prameny	.....	97
Notové prameny	.....	101

## SEZNAM ZKRATEK

cit.	citováno
č.	číslo, čísla
ČMH [=NM-ČMH]	České muzeum hudby
ČSHS	Československý hudební slovník osob a institucí
ed.	editor, editoři
et al.	et alii (kolektiv autorů)
etc.	et cetera
NM-ČMH	Národní muzeum – České muzeum hudby
not.	notová
NTK	Národní technická knihovna
PedF UK	Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy
pozn.	poznámka
překl.	překlad
rkp.	rukopis v širokém slova smyslu: strojopis, tisk z počítačové tiskárny
s.	strana, strany
s.a.	sine anno, bez roku
sl.	sloupec, sloupce
srov.	srovnej
sv.	svazek, svazky
t.	takt, takty
ulož.	uložení
ÚHV FF UK	Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy
vs.	versus

*některé zkratky specificky hudební povahy:*

<i>p, f...</i>	piano, forte...
<i>c, d, es...</i>	tóny (z kontextu patrné, zda se jedná o malé c, malé d, malé es, nebo obecně o tón c, d, es nehledě k jeho výšce)
<i>c1, d2, es3</i>	tóny s určitou výškou
<i>a, b, c, x</i>	malé větné díly ( <i>x</i> = díl prováděcí)
<i>A, B, C, X</i>	velké větné díly
<i>α</i>	předvětí periody
<i>T, D, S, I, II, III ...</i>	tónika, dominantanta, subdominantanta, I. harmonický stupeň atd.
<i>D7–T</i>	harmonický spoj dominantního septakordu a tóniky

# Úvod

Předmětem této diplomové práce je klavírní dílo Josefa Bohuslava Foerstera (30. 12. 1859 – 29. 5. 1951), konkrétně se pak práce zaměřuje na skladatelovu tvorbu pro sólový klavír (tj. klavír na dvě ruce), spadající druhově do kategorie drobných lyrických kusů (resp. jejich cyklů) a časově do doby okolo přelomu 19. a 20. století. Právě do tohoto období totiž literatura klade „vrcholný bod rozmachu“<sup>1</sup> Foersterovy tvorby a právě v této periodě (přesněji mezi lety 1898 a 1910) klavírní cykly vznikají se soustavností a vyrovnaností, s jakou se v jiné fázi skladatelovy tvorby neshledáváme. Skladby druhu lyrického kusu a jejich cykly pak v celku klavírního díla skladatele představují zdaleka nejpočetnější skupinu a v klavírní tvorbě zmiňovaného období skupinu de facto výhradní.

Pro detailnější analýzu byly vybrány cykly *Snění* op. 47 z roku 1898 (dle literatury první skutečně zralé skladatelovo dílo na poli klavírní kompozice), *Růže vzpomínek* op. 49 z roku 1902 a *A jabloně kvetly* op. 52 z roku 1905.<sup>2</sup> (Po druhové a chronologické specifikaci předmětu této práce tedy stranou bližšího pohledu zůstávají – pro budoucí muzikologické zkoumání – mimo jiné i dva rozměrné klavírní opusy: Variační cyklus *Erotovy masky* op. 98 dokončený roku 1916<sup>3</sup> a *Osenická suita* op. 129 z roku 1926.)

První kapitola této práce se kriticky zabývá stavem bádání o klavírní tvorbě J. B. Foerstera. Kapitola druhá pojednává problematiku hudebního druhu lyrického klavírního kusu, v hlavních obrysech mapuje jeho historický vývoj a představuje tak základní rámec, k němuž budou konkrétní Foersterova díla průběžně vztahována. Ve třetí kapitole předkládám rozbor vybraných kompozic: Analýza cyklu *Snění* je vedena převážně v rovině tematicko-

---

<sup>1</sup> Miroslav K. ČERNÝ – Vladimír LÉBL: *Josef Bohuslav Foerster*, in: Dějiny české hudební kultury 1890/1945. Díl 1. 1890/1918, ed. Robert Smetana, Praha 1972, s. 144-147 (dále cit. jako ČERNÝ-LÉBL), cit. s. 147. Komplexní otázku adekvátnosti zde prezentovaného hodnocení a periodizace Foersterova díla (srov. též níže v této práci s. 19) aplikováním stereotypní „biologické metafory“ *růstu a zrání – vrcholné zralosti – pozdního úpadku*, opírající se nadto o problematický koncept hudebních dějin jako dějin progresivních kompozičních činů (kde Foerster nejpozději po roce 1918 „nedrží krok s dobou“ a už tím je jaksí odsunut na vedlejší linii a odsouzen k „úpadku“), zatím ponechávám stranou. Srov. též Otakar ZICH: *Hudební vývoj J. B. Foerstra*, in: Památník Foerstrův, ed. Artuš Rektorys, Praha 1929, s. 39-60 (dále cit. jako ZICH). „Vrcholná perioda“ je zde vymezena roky 1893 a 1906 (srov. ZICH, s. 44).

<sup>2</sup> Vročení i opusová čísla v této práci uvádím dle nejnovějšího katalogu Foersterových skladeb: Jana FOJTÍKOVÁ: *Josef Bohuslav Foerster. Svědectví pramenů. Nový soupis hudebního díla*, Praha 2012. Tento soupis v mnohém doplňuje, opravuje a upřesňuje starší seznamy Foersterových skladeb, z nichž nejrepresentativnější byl otištěn jako součást základní foersterovské publikace – obsáhlého sborníku ke skladatelovým devadesátým narozeninám: Srov. Jaromír FIALA: *Seznam díla J. B. Foerstra*, in: J. B. Foerster. Jeho životní pouť a tvorba 1859-1949, ed. Josef Bartoš, Přemysl Pražák, Josef Plavec, Praha 1949, s. 363-393 (dále cit. jako FIALA).

<sup>3</sup> FIALA (s. 379) stanoví rok vzniku 1912. Přípis skladatele na autografu partitury však uvádí, že *Erotovy masky* byly komponovány roku 1910 a dokončeny a k tisku připraveny 6. 4. 1916. Srov. FOJTÍKOVÁ, s. 115.



motivické práce, sleduje její povahu a úlohu při výstavbě jednotlivých čísel i celého cyklu. V cyklu *Růže vzpomínek* se více soustředím na oblast harmonicko-tonální a na pestré „žánrové pozadí“ jednotlivých čísel. Z cyklu *A jabloně kvetly* se blíže zaobírám pouze úvodním číslem s názvem *Sen* – uplatňuji při tom především pohled na tematicko-motivickou stránku jeho utváření (podobně jako v cyklu *Snění*) a částečně též na vztah k žánrově-typové tradici (podobně jako v cyklu *Růže vzpomínek*). Závěr se pak pokusí pojednávaná Foersterova díla souhrnně nahlédnout v širokých hudebně-historických a hudebně-historiografických souvislostech.

# Klavírní dílo J. B. Foerstera - stav bádání

## Literatura a její kritika

Stav bádání o klavírní tvorbě Josefa Bohuslava Foerstera odpovídá jednak skutečnosti, že osobnost tohoto skladatele stála v druhé půli minulého století spíše stranou zájmu (nejen) odborné veřejnosti,<sup>4</sup> a jednak představě (v literatuře<sup>5</sup> i obecném povědomí převažující), že tvorba pro klavír reprezentuje v jeho celkovém díle záležitost výrazně okrajovou, „oddechovou“. Valná většina příspěvků všímajících si souhrnněji Foersterových klavírních skladeb tak vznikla v první polovině 20. století, tedy ještě za života skladatele, a je často součástí větších sborníkových či biograficko-monografických prací. Nutno zdůraznit, že se jedná spíše o typ literatury popularizační, nikoli v pravém slova smyslu muzikologické. (Těmito příspěvky se v chronologickém pořadí zabývám v prvních z následujících odstavců.) „Nová vlna“ foersterovského bádání v posledním dvacetiletí přináší konkrétně k mému tématu literatury nemnoho. Foersterovými sólovými klavírními díly v jejich celkové šíři se zabývá práce Věry Kopecké,<sup>6</sup> ta je však vedena především praktickým zřetelem interpretky a pedagožky – jedná se o habilitační práci pro Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy –, nikoliv cílem hlubšího a komplexnějšího analytického průniku do struktury skladeb. Vedle základního popisu formálního členění, kompozičního stylu, klavírní techniky a citového obsahu hudby tak práce především upozorňuje na vybrané partie, které vzbuzují interpretační

---

<sup>4</sup> Důvody k této skutečnosti bývají nejčastěji nalézány v problematické slučitelnosti ideově-filozofické (resp. křesťansky-humanistické) náplně Foersterových děl s oficiální filozofií a kulturní politikou minulého režimu. Problému si v kriticky vyhoceném článku ostatně všímá již tři roky po skladatelově smrti Josef PLAVEC: *Hrát či nehrát Josefa Bohuslava Foerstera?*, in: *Hudební rozhledy* 7 (1954), č. 20, s. 942-945. V novější době pak detailnější analýzu politicky a ideologicky motivovaných „prohřešků“ vůči odkazu skladatele přináší V. Karbusický. Sleduje též jejich praktické důsledky přezívající bolestně do nové doby – v podobě předsudků k dílu a především pak v samotném jeho „mlčení“ – a snaží se o částečnou rehabilitaci skladatelovy tvorby poukazem na dílčí momenty odkryté několika hudebně-analytickými sondami. Srov. Vladimír KARBUSICKÝ: *Co jsme dlužni Josefu Bohuslavu Foerstrovi*, in: *Hudební věda* 35 (1998), č. 1, s. 3-45. Na vnitřní (hudebně-imanentní) důvody k „mlčení“ převažující části Foersterova díla upozorňuje např. Otomar KVĚCH: *Foerstrova tvorba očima dnešního skladatele*, in: *Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století. Sborník z mezinárodního sympozia* [13.-15. 11. 2009, ČMH], ed. Míla Smetáčková, Praha 2010, s. 8-10.

<sup>5</sup> Výjimečnou kategorií představují příspěvky dedikované právě klavírní tvorbě skladatele (tj. příspěvky, kterými se především zabývám v následujících odstavcích). Ty opakovaně upozorňují na svébytnost a neoprávněné upozadování tohoto oboru. Rovněž *Československý hudební slovník osob a institucí* (dále ČSHS) konstatuje nedocenení klavírních skladeb, „jež se hlásí k typu *Schumannovu a Griegovu, ale přinášejí i nově vlastní poetické pojetí*.“ Srov. Josef PLAVEC: *Foerster Josef Bohuslav*, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*. 1. sv., ed. Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha 1963, s. 331-337 (dále cit. jako PLAVEC-ČSHS), cit. s. 332.

<sup>6</sup> Věra KOPECKÁ: *Klavírní dílo Josefa Bohuslava Foerstra z pohledu interpreta a pedagoga* [habilitační práce PedF UK, rkp., ulož.: NTK], Praha 2004.

otázky, mohou představovat jisté úskalí pro interpreta či studenta, nebo jsou ještě jinak zajímavé a pozoruhodné z interpretačního či didaktického hlediska.

Historicky prvním významnějším příspěvkem věnovaným klavírní tvorbě skladatele je oddíl *Klavírní skladby* v monografii Zdeňka Nejedlého.<sup>7</sup> Nejedlý zde věnuje bližší pozornost „zralým“ klavírním skladbám zkomponovaným do roku 1910 (rok vydání knihy), tedy cyklům *Snění*, *Růže vzpomínek*, *Hudba večera* (zde pod názvem *V nočním tichu*),<sup>8</sup> *A jabloně kvetly*, *Taneční skizzy* a v době psaní příslušných partií textu ještě neuzavřenému cyklu *Skladby pro mého synáčka*.<sup>9</sup> Skladby předcházející cyklu *Snění* (z kompozic pro klavír na dvě ruce jsou zde jmenovitě uvedeny jen *Listy z mého deníku* – „*Lose Blätter*“;<sup>10</sup> ostatních raných klavírních kompozic se Nejedlý letmo dotýká v kapitole *Krise mládí* či na jiných místech knihy) souhrnně a pejorativně charakterizuje jako skladby „*všeobecné náladovosti [...] bez určitého však podkladu*“, v kontrastu k již zralým klavírním skladbám, jimž (stejně jako zbytku skladatelovy tvorby) „*symfonie a první dvě velká dramata daly nutně [...] nový smysl a směr*.“<sup>11</sup> Argumentaci, kterou zde vidíme, je možné interpretovat jako uplatnění jistého konstruktů nadřazenosti děl „ideově angažovaných“ (de facto programních v určitém slova smyslu) nad skladbami, jejichž podstatou je vyjádření nějaké (obecnější) nálady či dojmu. Nasazení optiky tohoto konstruktů je jistě přinejmenším problematické, neboť skrze ni se pak takový lyrický klavírní kus může z principu jevit jako podřadný a méně hodnotný než

<sup>7</sup> Zdeněk NEJEDLÝ: *Jos. B. Foerster*, Praha 1910 (dále cit. jako NEJEDLÝ).

<sup>8</sup> Jako skladbu příbuznou *Hudbě večera* (těmto „dvěma improvizacím pro klavír“, o kterých se v jiné literatuře dočteme, že vznikly pod dojmem smrti Antonína Dvořáka) Nejedlý uvádí též jakousi čtyřruční *Suitu jarní* (op. 84 z roku 1909), o které se jiná literatura (s výjimkou článku J. Nájemníka) nezmiňuje. Pod opusovým číslem 84 však v seznamech skladatelova díla figuruje suita *Jaro* pro smyčcový orchestr a harfu z roku 1911 s poukazem, že existuje skladatelem vypracovaný čtyřruční klavírní výtah. Lze tedy usuzovat, že klavírní verze suity *Jaro* vznikla jako první a Nejedlým – a snad toho času i skladatelem samotným – byla považována za definitivní podobu díla.

<sup>9</sup> Srov. NEJEDLÝ, s. 165-166: „*Poslední, dosud neuzavřený klavírní cyklus Foersterův jest ‚Klavírní skladby pro mého synáčka‘, jak zní dosud prostý jeho titul. Dosud vytvořena 4 čísla tohoto cyklu [...]. Tím však není cyklus uzavřen, nýbrž budou následovati ještě další čísla.*“ Seznamy skladeb ovšem uvádějí, že tento pětidílný cyklus byl dokončen roku 1909 (srov. FOJTÍKOVÁ, s. 105), tedy rok před vydáním Nejedlého monografie.

<sup>10</sup> Napříč literaturou se setkáme s pestrými variantami názvů jednotlivých klavírních opusů, ať již se jedná o kolísání mezi českou a cizojazyčnou verzí (*Listy s mého deníku* – *Lose Blätter aus meinem Tagebuch*; *Taneční skizzy* – *Esquisses de danse*), různé ortografické verze téhož názvu (*Taneční skizzy* – *Taneční skicy*), výrazněji odlišné pojmenování téhož díla (*Hudba večera* – *V nočním tichu*), či varianty méně podstatné (*Klavírní skladby pro mého synáčka* – *Skladby pro mého synáčka*). I v tomto ohledu se držím práce Jany Fojtíkové. Užívám však při tom jen české varianty názvu, přestože mnohá díla v seznamu vystupují ve dvojí jazykové verzi – nejčastěji v české a německé (např. *A jabloně kvetly / Und die Apfelbäume blühten*). Důvodem je nejen snaha o stručnost, ale také skutečnost, že některé tiskové edice zřetelně odrážejí komplikovanější situaci ohledně jazykového, resp. kulturního „zaměření“ jednotlivých cyklů. Srov. též kapitolu *Prameny*.

<sup>11</sup> Srov. NEJEDLÝ, s. 162.

například symfonická báseň či dílo hudebně-dramatické.<sup>12</sup> Jednostranné uplatnění tohoto hlediska tak zřetelně vede k nemožnosti plného rozpoznání skutečných autonomních kvalit individuálního díla.<sup>13</sup> V souladu s uvedeným konstruktem (konkrétní a slovy postižitelná *idea*, tj. explicitní, či implicitní – a na explikaci čekající – *program*, versus slovní deskripci vzpírající se *nálada*) a ostatně i ve shodě s převažující zvyklostí dobové hudební literatury Nejedlý pojednává klavírní skladby převážně způsobem více či méně detailního a popisného programního výkladu.<sup>14</sup>

Absence hlubšího strukturně-analytického zřetele a převaha programově-popisných výkladů, často na pozadí konstatovaných biografických souvislostí, charakterizuje i následující práce dedikované Foersterovu klavírnímu dílu. Další v řadě – *Klavírní skladby J. B. Foerstra* od A. J. Patzakové – nalezneme v *Památníku Foersterově* vydanému ke skladatelovým sedmdesátinám (1929).<sup>15</sup> Autorka si všímá i skladeb raných, vzhledem k datu vzniku studie je pak posledním komentovaným opusem *Osenická suita*. Celkově je zde Foersterovo klavírní dílo hodnoceno jako záležitost ryze intimní: „*Klavírní skladby Foersterovy zvlášť důvěrně souvisejí s vnitřním životem skladatelovým, s životem jeho vznětů, citů, snů a vzpomínek, nesou a vyjadřují v sobě dokonale a plně atmosféru jeho smířlivého ducha a laskavého srdce, zachycují rodinnou intimitu, zvlášť zvýraznělou onou intenzivní kulturou čtyř stěn, která povýšila domácí krb na centrum světa.*“<sup>16</sup> Předpoklad úzkého vztahu (klavírního) díla a života skladatelova se též promítá do charakteristiky díla – v rovině jednotlivých skladeb i v rovině obecnější: Například o skladbách předcházejících „zralému období“, jehož počátek vidí Patzaková shodně s Nejedlým v cyklu *Snění*, se tak můžeme dočíst, že „*v nich ještě [nenalézáme] vlastního osvobozujícího zážitku, který by vedl k objevu*

<sup>12</sup> Ostatně v pozadí tohoto konstruktů (resp. jeho východiskem) je – z druhé poloviny 19. století přežívající – *idea pokroku* a s ní související představa o *umělecké hierarchii hudebních druhů*, která na samý vrchol, jakožto nositele nejvyšších myšlenek a idejí, staví symfonickou báseň a hudební drama, a která oproti tomu např. komorní hudbu – „doménu hudebního konzervativizmu“ – založenou absolutně-hudebně (tj. na tradičních formách a bez patřičného programu) odsuzuje jakožto překonané vývojové stádium umělecké hudby (abych použil terminologii základního teoreticko-filozofického rámce těchto vývodů – darwinismu). Srov. k tomu např. níže v této práci s. 34-35.

<sup>13</sup> Na druhou stranu stručně připomínám, že sám Foerster se do značné míry bez problémů pohyboval a tvořil v mezích tradičních („romantických“) esteticko-uměleckých představ 19. století a aplikace jejich kategorií na skladatelovo dílo tedy není zcela nepatřičná. Výmluvná jsou v tomto směru především četná vyznání zaznamenaná ve skladatelově literárním odkazu. Za všechny cituji úvahu k autorově 1. symfonii: „*Každé dílo umělecké je zrcadlem vnitřního života svého tvůrce. V symfonii podává autor přirozeně jakýsi součet, generální výkaz a zároveň obraz svého vývoje i nazírání na dění světové. U autora 28let čítajícího měly být touto první symfonií vyjádřeny v první části dojmy mládí, ve druhé velké tajemství lásky, ve třetí vzpomínky na dětství, ve čtvrté jakýsi návrat k životu.*“ Srov. Josef Bohuslav FOERSTER: *Stůl života*, Praha 1920, s. 57.

<sup>14</sup> Srov. s. 41.

<sup>15</sup> Anna Jandová PATZAKOVÁ: *Klavírní skladby J. B. Foerstra*, in: *Památník Foersterův*, ed. Artuš Rektorys, Praha 1929, s. 105-118 (dále cit. jako PATZAKOVÁ).

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 105.

osobnosti umělce,“ že „mládí je tu samo sobě ještě tajemstvím, dosud neprošlo osvobozujícím poznáním a vnímá silné a podnětné vzruchy pořád jen prostředně, jakoby skly vzorů a všeobecných představ, jimiž dosud neproniklo světlo vlastního citu a pevně uchopené myšlenky.“<sup>17</sup> Oproti tomu v souvislosti se „zralým“ cyklem *Snění* se dočteme: „Hlásí se život, který hněte tvárnou duši básníkovu. Jen neurčitý název ‚Snění‘ je ještě jediným a posledním pojátkem s všeobecnou náladovostí skladeb prvního období, kdežto hudba sama je nová svým zvláštním subjektivním obsahem.“<sup>18</sup> Pojem *všeobecná náladovost* s jeho negativními konotacemi a z velké části i způsob pojednání (tj. charakter popisu) většiny děl<sup>19</sup> přebírá autorka ze statě Z. Nejedlého.

I v pozadí pojednání *Klavírní tvorba Jos. B. Foerstra*<sup>20</sup> J. Nájemníka vidíme mnohé aspekty Nejedlého argumentace – i zde se např. staví *všeobecná náladovost* jako to, co odlišuje rané skladby od skladeb zralých.<sup>21</sup> Rovněž Nájemník vychází z předpokladu nerozpletitelné provázanosti charakteru skladatele-člověka a charakteru díla. Tři hlavní prvky jeho osobnosti, které udávají směr celé jeho tvorby, jsou dle něj hluboce citový lyrismus, melancholie a „silná energie [čerpající] sílu v hluboké, pokorné víře v Boha.“<sup>22</sup> Autor dále konstatuje, že v mládí na Foerstera ze skladatelů působili R. Schumann, F. Chopin a E. H. Grieg, v některých raných skladbách pak shledává vlivy Dvořákovy<sup>23</sup> (*Allegro a scherzo, Miniatury, Allegretto capriccioso, Melodie, Moment musical*). Konkrétní charakteristiky jednotlivých opusů jsou zde velice stručné až kusé. Posledním zmiňovaným dílem je *Osenická suita* (1926), přestože do doby vydání článku vznikají ještě další skladby (*Črty uhlem, Dvě klavírní skladby pro levou ruku*).

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 107.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 108.

<sup>19</sup> Například jednotlivá čísla cyklu *Snění* programově vykládá jako pět poměrně konkrétních, charakterově odlišných milostných scén. Tamtéž, s. 108-109.

<sup>20</sup> Josef NÁJEMNÍK: *Klavírní tvorba Jos. B. Foerstra*, in: Česká hudba 37, 1933-1934, s. 270-275.

<sup>21</sup> „Foerster jako příliš silná individualita nemohl se nadlouho spokojiti výrazem pouhé všeobecné náladovosti prvých svých klavírních skladeb.“ Tamtéž, s. 277.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 276. Je zajímavé pozorovat, jak se jednotliví autoři – ještě za autorova života – vypořádávají s Foersterovou vírou v Boha, resp. s jeho římsko-katolickým vyznáním: Je to příznačně často problém, se kterým je potřeba se nějak vyrovnat, drobná, či vážnější „charakterová vada“, kterou je potřeba nějak omluvit, nebo která se jednoduše ignoruje. Tato skutečnost odráží různé historicko-spoločenské determinace (např. římský katolicismus jako proklamované vyznání obecně nemilované habsburské monarchie) a na nich ne zcela nezávislé osobní postoje autorů. V době pouťové je pak skladatelova křesťanská víra naprosto zjevným problémem, o kterém se nejraději zcela mlčí, nebo který bývá různými způsoby dezinterpretován: ČSHS např. „elegantně“ nahrazuje Foersterovu křesťansko-humanistickou úctu a lásku k člověku ideologicky vhodnějšími slovy o „sociálním soucitu“ a o „ztotožnění se s venkovským pracujícím člověkem“; tři závěrečná hudebně-dramatická díla, vydávající svědectví o jeho hluboké víře (*Nepřemožení, Srdce, Bloud*), jsou zde odbyty stručnou zmínkou o projevu „osobních filosofických názorů na společnost, umění i náboženství“; o kompozicích duchovních a liturgických (ba dokonce např. ani o jeho mistrovské 4. symfonii nazvané „Veliká noc“) se pak ve výkladu díla raději nepíše vůbec (srov. PLAVEC-ČSHS, s. 322).

<sup>23</sup> I zde Nájemník přejímá Nejedlého úsudky, patrným rozdílem je však to, že u Nájemníka necítíme onen „antidvořákovský“ kritický osten, tolik palčivý u Nejedlého.

Relativně kompletně je Foersterova klavírní tvorba pokryta až ve sborníku ke skladatelovým 90. narozeninám v oddílu *Klavírní dílo* (s podtitulem *Listy z mého deníku*) z pera V. Holzknechta.<sup>24</sup> Rozsahem je tato studie z dosud uvedených nejrozměrnější, leč stylem výkladu (který – jakkoli v několika bodech originálně trefný – je vcelku zjednodušeně popularizační, pojednávající skladatelovu tvorbu především v různých biografických souvislostech<sup>25</sup> či na základě paralel z oblasti výtvarného umění<sup>26</sup>) ani záběrem (který nejde do hloubky hudební struktury) se od nich výrazně neodlišuje. Foersterovu klavírní tvorbu („stylizace nikoli koncertně honosné, nýbrž hovorově teplé“<sup>27</sup>) shledává Holzknecht příbuznou s typem hudby Fibichových *Nálad, dojmů a upomínek*: „Mnoho Foersterových skladeb se mu blíží obsahem deníkových záznamů, líčících dojmy, nálady a vzpomínky na lidi nebo příběhy. S Fibichem má společnou i prostou formu a jednoduché vybavení harmonické. Jsou-li však Fibichovy skladby myšleny většinou jako skizzy, vytvořil naproti tomu Foerster hotové kompozice.“<sup>28</sup> Jako kompozici do určité míry výjimečnou ve skladatelově tvorbě pro klavír (kde „k plnému vyjádření obsahu [...] většinou postačí písňová forma a z klavírní techniky jen to, čeho je v daném rámci jen nezbytně třeba“) uvádí Holzknecht *Erotovy masky* a upozorňuje na Foersterovu praktickou znalost klavírní hry virtuózního rázu: „Kdyby byl nesložil i typ koncertního díla, vybaveného vlastní klavírní technikou, jímž jsou *Erotovy masky*, mohl být podezříván, že je mu tento způsob ovládnutí nástroje cizí nebo dokonce neznámý. Vyžadoval-li však toho styl díla, dal mu skladatel vše, co si žádalo, třeba i virtuózní dikci. Za svého působení v Hamburku vyučoval klavírní hře na konservatoři, kde zastupoval ve třídě již koncertně vyspělých žáků Maxe Fiedlera. Sám v tu dobu působil veřejně jako doprovod“

<sup>24</sup> Václav HOLZKNECHT: *Klavírní dílo. Listy z mého deníku*, in: J. B. Foerster. Jeho životní pouť a tvorba. 1859-1949, ed. Josef Bartoš, Přemysl Pražák, Josef Plavec, Praha 1949, s. 85-94 (dále cit. jako HOLZKNECHT).

<sup>25</sup> Intimní povahu klavírního díla J. B. Foerstera tak například HOLZKNECHT (s. 85) vykládá poukazem na skladatelovy dětské zážitky u klavíru: „V ústraní rodinného domku v Jirchářích, zhostiv se povinností škál a etud, přehrává na něm budoucí skladatel v hodinách volna své první improvisace. Do nich se tu a tam vmísí národní píseň nebo úryvek z oblíbených zpěvoher, jejichž znalost šířily po Praze kolovrátky. Hraje a hraje, obklopen teplem domova. [...] Jsou-li dojmy z dětství z nejsilnějších vlivů našeho pozdějšího života, mohly i tyto hodiny odpoledních improvisací zapůsobit na pozdější skladatelův vztah ke klavíru. Jeho prvotná představa nebyla spojena s rozlehlou koncertní síní, naplněnou hlučně tleskajícím posluchačstvem, ani s touhou po kariéře virtuosa, oslňujícího obecenstvo technikou svého umění. Prvé setkání s klavírem se událo mezi čtyřmi zdi malého místnosti, ve skrovném prostředí měšťanském, v intimitě domácího prostředí. Snad se tato chlapecká blaženost, kterou okoušel při svých raných improvisacích, ozvala pokaždé, když se později jako skladatel obrátil ke klavíru, hodlaje mu světit některý svůj tvůrčí záměr. Snad tyto vzpomínky z dětství byly tak silné, že je nepřekonal ani pozdější pronikavé dojmy z výkonů domácích i cizích virtuosů, jimž byl pak jako kritik přítomen, jimž se obdivoval a znamenitě rozuměl. Klavír zůstal důvěrným přítelem a tlumočnickem jeho ryzí a osobní lyriky.“

<sup>26</sup> *Vzpomínku z mládí* přirovnává k pastelu, *Jarní nálady* k akvarelu, celkově pak v charakteru Foersterovu klavírní tvorbu připodobňuje k dílu francouzského malíře Puvisse de Chavannes: „V oblasti klavírního umění se noří zjev, jenž diskretními a přece pronikavými prostředky, svou naivní pokorou, která má hluboce intelektuální podklad a svou zdánlivou šedi, která je přesto barevně nuancována, láká ke srovnání s malířským dílem Puvisse de Chavannes.“ (Tamtéž, s. 87).

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 85-86.

zpěvačky Anny Bergové a doplňoval program sólovými čísly. Znal tedy virtuosní styl pedagogicky i prakticky.<sup>29</sup> Jako další výjimky v skladatelově tvorbě pro klavír charakterizované zde jako „intimní citový deník“ se jeví *Allegro a scherzo* op. 5 (první skladatelova kompozice pro klavír na dvě ruce, kde v prvním čísle je sledována pravidelná sonátová forma – skladba tak často bývá charakterizována jako vnějšková či formalistická, čili zjevně „nefoersterovská“)<sup>30</sup> a *Osenická suita*, která se liší „[...] mnohem větší náročností technickou a rovněž i modernějšími prostředky harmonickými, ale především podstatnou proměnou vnitřního charakteru skladebného, [...] mizí tu onen vyrovnaný řád malých forem i ona diskrétní a jemně našedlá barva citová.“<sup>31</sup>

*Osenická suita* je spolu s *Erotovými maskami* v literatuře často hodnocena jako vrcholné Foersterovo dílo pro klavír, méně často pak je dokonce řazena mezi nejvýznamnější Foersterova díla vůbec.<sup>32</sup> Vzhledem k povaze literatury, pojednávající dílo převážně z pozic subjektivních programních výkladů bez výraznějšího přihlédnutí k hudební struktuře a k různým náležitým kontextům, je však pravděpodobné, že kritéria k takovému hodnocení jsou často spíše vnějšího rázu: Rozměr díla a jeho klavírně-technické vybavení tak implikuje vysoký kompoziční nárok, jehož naplnění autoři některých statí zdá se více automaticky předpokládají, než skutečně (tzn. analyticky) dokazují.

Do širších souvislostí české klavírní tvorby mezi lety 1890 a 1918 se skladatelovo dílo snaží zasadit Jaroslav Jiránek v *Dějínách české hudební kultury*.<sup>33</sup> Foerster je zde označován – spolu s L. Janáčkem a v kontrastu především k V. Novákovi – za skladatele, jemuž „nebyl vlastní klavírní nástrojový typ hudebního myšlení.“<sup>34</sup> Na druhou stranu skladatelovy *Erotovy*

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 86.

<sup>30</sup> Srov. např. PATZAKOVÁ, s. 107: „Formální akademičnost a absolutnost tónů, prostých jakýchkoliv asociativních představ, nedávají posud tušit pozdějšího básníka.“

<sup>31</sup> HOLZKNECHT, s. 92.

<sup>32</sup> V knize *Pěvec české lásky* Františka Paly je v rámci hlubokomyslné úvahy (o obecných zákonitostech hudební skladby a principech jejího muzikologického zkoumání, o úloze a funkcích zhudebněného textu, programu či jiným způsobem v hudební skladbě angažovaného slova) *Osenická suita* postavena dokonce po bok některým vrcholným výtvorům české moderní hudby: „Ale princip se nemění a jen se modifikuje ve skladbách, v nichž sice není výbušná nálož básníkova, avšak působí konkrétně vyslovitelné vztahy na technicko-formální komplex, t. j. na výstavbu. Klasických anebo typických dokladů pro tento tvůrčí postoj nalezneme v české i světové hudbě nesčíslné množství. Jsou mezi nimi Smetanovy skladby *Má vlast*, *Z mého života*, *Pražský karneval*, *Dvořákovy ouvertury V přírodě*, *Karneval*, *Othello*, *Sukova symfonická tetralogie Asrael*, *Pohádka léta*, *Zrání*, *Epilog*, *Novákovy symfonické básně V Tatrách a De profundis*, *Ostrčilova Suita c-moll a variační cyklus Křížová cesta*, *Foersterovy symfonie Čtvrtá a Pátá*, *symfonická báseň Mé mládí*, *orchestrální Jičínská suita a klavírní Osenická suita*. [podtrhl ZH] *Výstavba jmenovaných a nesčetných jiných spočívá na principu konkrétních vztahů, nikoli snad na materiálních nějakého programu. Neplodný spor o t. zv. otázku hudby programní a absolutní se našeho hlediska netýká.*“ Srov. František PALA: *Jos. B. Foerster – pěvec české lásky*, Kroměříž 1948, s. 13.

<sup>33</sup> Jaroslav JIRÁNEK: *Klavírní tvorba*, in: *Dějiny české hudební kultury 1890/1945*. Díl 1. 1890/1918, ed. Robert Smetana, Praha 1972, s. 170-171 (dále cit. jako JIRÁNEK).

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 170.

*masky* řadí společně s Vomáčkovou sonátou op. 7, Axmanovým klavírním koncertem a Jeremiášovou 2. klavírní sonátou k typu virtuózní smetanovsko-lisztovské klavírní stylizace, jenž po Novákově vrcholné *Sonátě eroice* v české klavírní tvorbě již ustupoval do pozadí. Vedle tohoto typu Jiránek v české klavírní tvorbě sleduje dvě další, relativně samostatné vývojové linie. První – „tvorbu určenou k salónnímu muzicírování“ – spojuje se Smetanou a jeho „idealizací české polky“ podmíněnou dobově společenským posláním a v pojednávaném období (1890-1918) konstatuje zřetelný posun k subjektivizaci: „*Novák dovršuje proces (započatý již u Dvořáka) podstatným zesubjektivněním této tvorby, vytvářeje v lyrických cyklech drobných klavírních skladeb (Bagately, Vzpomínky, Serenády, Eklogy, pozdější Exotikon a další) svůj osobitý protějšek Mendelssohnova formového pratyptu klavírních Písní beze slov. Je příznačné, že právě tento typ klavírní tvorby se těší největší pozornosti i u Novákových vrstevníků a žáků [...].*“<sup>35</sup> Pro druhou linii – „*kteřá používá nástroje ke skladatelově intimní zpovědi*“ – nachází Jiránek předobraz ve Smetanových *Bagatelles et Impromptus* a vrchol ve Fibichových *Náladách, dojmech a upomínkách*. V tomto Fibichově „*intimním veledíle*“ vidí rovněž nástup souvislé české intimní klavírní poezie, kterou dokládá jeho intonačními souvislostmi s klavírní lyrikou Sukovou a Novákovou i „*[...] s celkovým laděním lyrického cyklu J. B. Foerstera Snění atd. Tyto prokazatelné, byť spontánní a zajisté neuvědomělé souvislosti, jsou nejlepším důkazem existence české intimní klavírní lyriky a jejího živého systému ustálených uměleckých představ.*“<sup>36</sup>

V celkovém hodnocení klavírního díla Josefa Bohuslava Foerstera je Jiránkova studie zřetelně střízlivější a zdrženlivější – a pro větší časový odstup, osobní nezaujatost (kteřá není vlastní převážně oslavnému rázu mnohých dobových studií vycházejících ke skladatelovým jubileím) i kritičtější přístup patrně objektivnější – než většina dobové literatury: Nejedlý např. poměrně tendenčně – tj. v souhlasu se svými konstrukty o smyslu, vývoji a směřování české hudby, jež se opíraly o antipodickou interpretaci skladatelských a osobnostních typů Smetany a Dvořáka – spatřuje zásadní blízkost klavírních slohů Foerstera a Smetany, a díla Foersterova vyzdvihuje spolu s díly Nováka a Fibicha jako vrcholy české klavírní literatury po Smetanovi (a to, připomínám, nebral v úvahu v době sepsání knihy neexistující *Erotovy masky*). Rané, nezralé a tedy ne plně „foersterovské“ klavírní skladby naproti tomu klade – v rámci kapitoly příznačně nazvané *Krise mládí* – do souvislosti s dílem Antonína Dvořáka s poukazem na spontánní (rozuměj nereflektovanou a tedy svým způsobem podřadnou) muzikálnost či „absolutní hudebnost“ zděděnou v tradici rodu: „*Krev hudebních předků bouří*

---

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 171.



se i v mladém dědici, síla starého muzikantství chce přijíti k slovu i u něho. V tomto směru byl Foersterovi nejbližší Dvořák, jemuž také přirozeně nejednou podlehl i v hudebním výrazu. Náleží sem především celá řada klavírních drobotin [...].”<sup>37</sup> Konstatování příbuznosti Foersterovy a Fibichovy intimní klavírní tvorby Jiránek oproti tomu se starší literaturou sdílí.

Do souvislostí s klavírní tvorbou Schumannovou a Griegovou pak klade Foersterovy skladby *Československý hudební slovník osob a institucí* (dále ČSHS): „Nedoceněny jsou dosud i skladby klavírní, jež se hlásí k typu Schumannovu a Griegovu, ale přinášejí i nové vlastní poetické pojetí.“<sup>38</sup> Dva nejvýznamnější zahraniční muzikologické slovníky – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (dále *The New Grove*)<sup>39</sup> a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (dále *MGG*)<sup>40</sup> – se Foersterově klavírní tvorbě zvlášť nevěnují (uvádějí pouze klavírní díla ve výrazně zkráceném výčtu), bude o nich však řeč níže v souvislosti s celkovou charakteristikou skladatelova díla a stylu.

Klavírních děl J. B. Foerster se též nějakým způsobem dotýkají snad všechny životopisné monografie,<sup>41</sup> většinou jde však jen o letmé zmínky, uvádějící např. jednotlivá díla, tak jak vznikala v průběhu skladatelova života a v okolí ostatní tvorby, které si zde nezasluhují samostatného pojednání.

K určité renesanci ve foersterovském bádání obecně dochází v době polistopadové, která mu již neklade zjevné ideologické překážky a která umožňuje i jistý historicko-kritický odstup. Z muzikologů, kteří v 90. letech minulého století na tomto poli přinášejí významnější příspěvky, jmenujme Vladimíra Karbusického a Jarmilu Gabrielovou. První desetiletí nového století pak literaturu dále rozhojňuje, byť nikterak závratně: Mimo jiné je vybraným dílům skladatele věnováno několik diplomových prací a vycházejí též dva sborníky: *Poutník se vrací*<sup>42</sup> a *Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století*<sup>43</sup> – sborník ze sympozia konaného k výročí 150 let narození skladatele roku 2009. Klavírní tvorba však nadále stojí spíše stranou odborného zájmu a zůstává tak až na určité výjimky oblastí náležitě neprobádanou. Vedle již

<sup>37</sup> NEJEDLÝ, s. 38.

<sup>38</sup> PLAVEC-ČSHS, s. 332.

<sup>39</sup> Oldřich PUKL – John TYRRELL: *Foerster, Josef Bohuslav*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 9, s. 52-54 (dále cit. jako PUKL-TYRRELL). Pro četnost odkazů k textům tohoto slovníku zkracuji nadále jeho plné bibliografické údaje do pouhého „The New Grove“ s připojením čísla svazku a strany, resp. stran.

<sup>40</sup> Vlasta REITTEREROVÁ: *Foerster, Josef Bohuslav*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, <sup>2</sup>Kassel (etc.) 2001, Personenteil, sv. 6, sl. 1384-1390 (dále cit. jako REITTEREROVÁ-MGG)

<sup>41</sup> Jejich výčet – stejně jako výčet a stručně výstižnou charakteristiku ostatních podstatnějších příspěvků foersterovské literatury – podává FOJTÍKOVÁ, s. 7-8.

<sup>42</sup> Antonín DŽBÁNEK (ed.): *Poutník se vrací: Josef Bohuslav Foerster. Život a dílo*. Praha 2006.

<sup>43</sup> Míla SMETÁČKOVÁ (ed.): *Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století. Sborník z Mezinárodního sympozia* [13.-15. 11. 2009, ČMH], Praha 2010.

uvedené habilitační práce Věry Kopecké<sup>44</sup> zmiňují seminární práci Jany Kvochové,<sup>45</sup> zaměřující se na kompoziční řešení variačního cyklu ve skladbě *Erotovy masky*, které pak porovnává s přístupem R. Schumanna v cyklu *Karneval* op. 9.

Za zmínku stojí též profil skladatele v publikaci *Piano Music of the Czech Romantics* amerického autora Davida Yeomane.<sup>46</sup> Jedná se o práci zaměřenou převážně prakticky (nedílnou součástí tohoto *průvodce* tvoří notové přílohy prezentující vždy ucelenou část díla – např. větu z cyklu – daného autora a též přiložené CD s nahrávkami vybraných skladeb), kladoucí si za cíl rozšířit „ve světě“ obzory hudebnické a hudbymilovné obce a pianistický repertoár o díla českých skladatelů. Vedle tohoto jistě nanejvýš chvályhodného cíle má však publikace též ambice vědeckého díla<sup>47</sup> a tím více bijí do očí její vady a nedostatky, které by si zasluhovaly samostatnou kritickou analýzu, počínaje již nešťastně zvoleným názvem knihy, která zdaleka nezahrnuje jen „romantiky“ – jakkoli už sám tento termín není v kontextu české hudby 19. století neproblematický –, ale např. též J. A. Bendu, L. Koželuha, J. L. Dusíka, B. Martinů, A. Hábu, E. Schulhoffa, V. Ullmanna, K. Slavického a P. Ebena. Jen na malé (dvoustránkové) ploše věnované Foersterovi nalezneme řadu faktografických chyb, nepřesností či problematických formulací: Například tvrzení o přínosu skladatelova strýce Antonína hudebnímu životu Jugoslávie (neboli státního útvaru, který v době Antonínova aktivního působení v chorvatském městě Senj a ve slovinské Lublani ještě neexistoval), o studiu J. B. Foerster na Pražské konzervatoři (ve skutečnosti vystudoval varhanickou školu) a o jeho odchodu do Hamburku roku 1889 (odešel 1893). Ve stručném pojednání o *Osenické suitě* (jejíž druhou větu představuje notová příloha i nahrávka na CD) si pak autor místopisně zmýlil Osenice za severočeské město Osečná,<sup>48</sup> které navíc, snad nepozorností, místy přejmenovává na *Osenčna* a skladbu tak ve výsledku nazývá *Osenčna Suite*. Cyklus *Osenická suite* nadto není dedikován skladatelovu otci Josefovi, jak je zde uvedeno, nýbrž samotné vsi Osenice – *rodné místo mého otce*.

Co se obecné charakteristiky a zhodnocení J. B. Foerster týče, v rovině skladatelsko-typologické se začasté setkáváme s označením *lyrik*, resp. *citový lyrik*, *subjektivní lyrik* atp., v rovině techniky hudební řeči literatura konstatuje primární zaujetí melodickou výstavbou a zálibu v sazebném principu volné polyfonie (často s poukazem na vlivy varhanní hry). *Dějiny*

---

<sup>44</sup> Srov. KOPECKÁ.

<sup>45</sup> Jana KVOCHOVÁ: *Josef Bohuslav Foerster. Erotovy masky op. 98. K problematice formální výstavby variací* [Seminární práce ÚHV FF UK, rkp.], Praha 2002.

<sup>46</sup> David YEOMANS: *Piano music of the Czech romantics. A Performer's Guide*. Bloomington 2006.

<sup>47</sup> Zadní deska knihy představuje publikaci jako „collection [of] scholarly essays“.

<sup>48</sup> „Osečna is located in extreme northern Bohemia, near the Polish border.“ (Srov. tamtéž, s. 127.)

české hudební kultury<sup>49</sup> (vedle výše zmíněného) při celkovém hodnocení kladou důraz na pojmy typu *tradice, prostota, umírněnost* atp. Ve zjednodušenější podobě pak toto hodnocení přechází i do reprezentativního slovníku *The New Grove*,<sup>50</sup> kde jsou příslušné pasáže pouhým překladem vybraných vět z *Dějiny české hudební kultury*. Aktualizovanější obraz stylu a hudební řeči skladatele přináší slovník *MGG*.<sup>51</sup> Ten konstatuje tradiční i pozdně-romantická východiska, ale všímá si i např. hojného užívání alterované akordiky a momentů, které ze skladatele činí „představitele 20. století“.<sup>52</sup> Těžiště díla bývá svorně nalézáno v tvorbě vokální.

V oblasti skladatelských vlivů a východisek je v české literatuře často patrný silný národní akcent: „*Ačkoliv měl více než kterýkoliv jiný český skladatel příležitost k bezprostřednímu poznávání evropské moderny, od prvních zárodků až k formování druhé vídeňské školy, zůstal věren východisku, které mu společně poskytli zakladatelé české národní hudby, Smetana, Dvořák, Fibich. Navázal na Smetanův český národní sloh [...], Dvořák byl mu blízký svou lidovostí a hlubokým zájmem o oblast duchovní hudby, Fibich jej ovlivnil především jako lyrik.*“<sup>53</sup> Z vlivů evropských pak *Dějiny české hudební kultury* jmenují Čajkovského, Mahlera a Griega.

V otázce periodizace vidí *Dějiny české hudební kultury* (potažmo i encyklopedie *New Grove*, která především ze zde prezentovaného profilu skladatele vychází) závěr „úvodního období raného romantismu“ těsně před rokem 1890, „vyzrání Foerstrovy osobnosti“ klade do rozmezí let 1890-1910 a následující údobí tvorby hodnotí takto: „*Po roce 1910, zejména pak po roce 1918, na prahu stáří a v jeho průběhu, stalo se Foerstrovo dílo navzdory neutuchající druhové a žánrové mnohotvarosti monotematickým, abstrahovalo stále silněji od dobových podnětů a soustředilo se jednak k mravním principům křesťanského humanismu, jednak k útěšným vzpomínkám na dávné doby mládí. [...] Foerstrova tvorba po roce 1918 nepřekonala vrcholný bod svého rozmachu z přelomu století a ani se o to nesnažila, nabývající postupem let a desetiletí stále výraznější charakter pokorné služby, modlitby či vroucí vzpomínky.*“<sup>54</sup>

Takovéto hodnocení (které není osamocené) vyvolává specifickou představu „pozdní tvorby“ – obraz skladatele, který se již nedovede vyrovnávat s novými uměleckými proudy a

<sup>49</sup> Srov. ČERNÝ-LÉBL.

<sup>50</sup> Srov. PUKL-TYRRELL.

<sup>51</sup> Srov. REITTEREROVÁ-MGG.

<sup>52</sup> „*Verschiedene Elemente wie etwa zyklische und monothematische Formen weisen ihn aber auch als Vertreter des 20. Jh. aus.*“ Tamtéž, sl. 1388.

<sup>53</sup> Srov. ČERNÝ-LÉBL, s. 146.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 147.

vlivy a který se tak raději utíká do dávných dob svého mládí a hledá oporu v náboženství. V psaných dějinách hudby, postavených především na kritériu pokrokovosti, tak v zásadě Foerster (1859-1951) sdílí osud jeho mladších vrstevníků V. Nováka (1870-1949) a J. Suka (1874-1935): Jsou prezentováni jako prominentní představitelé české hudby (české hudební moderny) dvou desetiletí okolo přelomu století, posléze se však čím dál tím více dostávají na „vedlejší linii“ hudebních dějin a začínají se jevit jako „současníci minulosti“, abych parafrázoval titul knihy<sup>55</sup> o G. Mahlerovi (1860-1911), který – řečeno s dávkou troufalé nadsázky – měl snad v tomto ohledu štěstí, že nepřežil „svou dobu“.

---

<sup>55</sup> Kurt BLAUKOPF: *Gustav Mahler, oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Wien 1969; v českém překladu Jitky Ludvové a Jany Pátkové jako *Gustav Mahler: Současník budoucnosti*, Jinočany 1998.

## Prameny

Základní informace o aktuální situaci v oblasti foersterovských pramenů shrnují práce Jany Fojtíkové. Se skladatelovou pozůstalostí, která je od roku 1997, resp. 1998 uložena v Českém muzeu hudby (dále ČMH) – a která svou komplexností (tedy rozsahem i rozmanitostí) představuje jádro zdejšího fondu Josefa Bohuslava Foerster – nás seznamuje příspěvek ve sborníku z mezinárodního symposia, konaného v jubilejním roce 2009 právě v této instituci,<sup>56</sup> a článek v časopisu *Musicalia*.<sup>57</sup> Na základě detailního studia pramenů – především (ale nejen)<sup>58</sup> oněch z pozůstalosti skladatele, resp. z jeho fondu v ČMH – pak Jana Fojtíková sestavila nový soupis hudebního díla skladatele.<sup>59</sup> Ten po více než šedesáti letech „nahrazuje“ seznam Jaromíra Fialy, který vyšel ve velkém sborníku ke skladatelovým 90. narozeninám<sup>60</sup> a který byl – s doplněním o díla z posledních let skladatelova života – přetištěn ve sborníku *Poutník se vrací*.

V kapitolách, které předcházejí vlastním seznamům skladeb (soupisu chronologickému, soupisu podle kompozičních druhů a soupisu podle opusových čísel), mimo jiné autorka na konkrétních případech demonstruje některé obecné problémy, před které nás foersterovské prameny staví. Příkladem je problematika opusových čísel, tedy skutečnost, že se často jedno a totéž Foersterovo dílo objevuje pod různými opusovými čísly (resp. že jedno opusové číslo sdílí více děl). Z klavírního díla tak např. klavírní cyklus *A jabloně kvetly* op. 52 vyšel též pod opusovým číslem 49 (což je shodou okolností opusové číslo, s nímž spojujeme klavírní cyklus *Růže vzpomínek*).

K tomuto soupisu tedy odkazují pro informace o stavu pramenů ke konkrétním autorovým klavírním skladbám (seznam uvádí 28 položek pro klavír na 2 ruce,<sup>61</sup> 6 pak pro 4 ruce) – pro informace o tisku, případné dochovanosti autografu atd. Nutno však konstatovat, že pro většinu klavírních děl skladatelovy autografy ve fondu muzea obsaženy nejsou – ani jeden z mnou pojednávaných opusů není výjimkou. K těmto cyklům jsem měl k dispozici

---

<sup>56</sup> Srov. Jana Fojtíková: *Pozůstalost J. B. Foerstra v Českém muzeu hudby*, in: Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století. Sborník z mezinárodního symposia [13.-15. 11. 2009, ČMH], ed. Míla Smetáčková, Praha 2010, s. 40-42. Sborníkový článek představuje výrazně zkrácenou verzi příspěvku prosloušeného – ten zpřítomňuje zvuková stopa č. 14 přiloženého CD.

<sup>57</sup> Jana FOJTÍKOVÁ: *Pozůstalost Josefa Bohuslava Foerstra*, in: *Musicalia* [Časopis Českého muzea hudby] 2 (2010), č. 1-2, s. 6-21.

<sup>58</sup> Autorka čerpala též z pramenů hudebního oddělení Národní knihovny, archivu Pražské konzervatoře a archivu Foerstrovy společnosti.

<sup>59</sup> Cit. v pozn. 2.

<sup>60</sup> Cit. tamtéž.

<sup>61</sup> Nově (oproti seznamům starším) mj. uvádí „[Dvě klavírní skladby], bez op. č. – 1901“ a „[Bez názvu] (2 klavírní skladby), bez op. č. – 1903.“

tisky – i v této oblasti jsem se však setkal s řadou problémů, z nichž některé soupis nepodchycuje. Tak např. cyklus *Snění* existuje sice skutečně v jedné edici (Mojmíra Urbánka), ta však vyšla ve dvou jazykových variantách, přičemž „česko-německá“ (*Snění / Träumerei*) obsahuje řadu zjevných chyb a opomenutí (především návraty tempových označení; je zřejmě dřívějšího data), zatímco „česko-francouzský“ přetisk (*Snění / Réveries*) již chyby a nepřesnosti uvádí na pravou míru. Obzvláště zmatenou situaci okolo edic cyklu *A jabloně kvetly* se podrobněji zabývám v úvodu k analýze skladby *Sen* z tohoto cyklu.

Při své práci jsem měl k dispozici též nahrávky příslušných Foersterových skladeb – cyklus *Snění* nahrál pro firmu Supraphon Marián Lapšanský,<sup>62</sup> za laskavé poskytnutí svých nahrávek pak srdečně vděčím Věře Kopecké, která pracuje na projektu kompletace klavírního díla J. B. Foerstera pro Český rozhlas, a Patricii Goodson, jejíž soubor 4 CD (pod značkou vydavatelství Brilliant Classics) s nahrávkou kompletního klavírního díla skladatele je ohlášen na 1. prosince tohoto roku.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Na CD: SU 3016-2 131

<sup>63</sup> Dle osobních stránek pianistky.

# Lyrický klavírní kus – problematika hudebního druhu a přehled jeho historického vývoje

V úvodu této kapitoly bych se rád letmo dotkl otázky terminologické – tj. problému nevyhraněnosti a nejednotnosti názvu pojednávaného hudebního druhu. Nejčastěji se setkáváme s termíny *charakteristický kus* (z německého *Charakterstück*) a *lyrický klavírní kus* (*lyrisches Klavierstück*).<sup>64</sup> Ty v literatuře mnohdy fungují v podstatě synonymicky, spíše jsou však patrná významová odstínění a posuny. Tak např. pod heslem *Charakterstück* v *MGG*<sup>65</sup> termín *charakteristický kus* nabývá obecnější povahy tak, aby mohl zastřešit např. i rozličné útvary předcházející tvorbu „opravdového“ *charakteristického kusu* 19. století.<sup>66</sup> Lyrický klavírní kus je pak v tomto pojetí *charakteristickým kusem* v užším slova smyslu – tj. romantickým *charakteristickým kusem* pro klavír.<sup>67</sup> Oproti tomu např. slovník *The New Grove* v příslušném oddíle (*Characteristic [character-]piece*)<sup>68</sup> se zdá naznačovat spíše užší vymezení termínu *charakteristického kusu*, když se zabývá převážně kompozicemi explicitně označenými jako *charakteristické* (např. *Davidsbündlertänze* s podtitulem *18 Chara[k!]terstücke* R. Schumanna, *Chara[k!]teristische Stücke* op. 7 F. Mendelssohna, druhá řada *charakteristických kusů – Rêves* – B. Smetany, *Six Characteristic Pieces* Ch. V. Stanforda).

Literatura rovněž často staví na významovém odstínění, které vychází z „pojmové podstaty“ jednotlivých termínů. *Charakteristický kus* tak vychází z představy ztvárnění určitého slovně definovaného (či definovatelného) charakteru v hudbě, resp. z představy hudební charakteristiky – tj. procesu hudebního uchopení (vystižení, charakterizování) čehosi původně mimohudebního. Tento moment tedy *charakteristický kus* staví poněkud blíže k programní hudbě: „*Charakteristický kus stojí na pomezí absolutní a programní hudby.*“<sup>69</sup> „*K programní hudbě patří [...] v širším slova smyslu též charakteristický*

---

<sup>64</sup> Vedle těchto termínů se lze též setkat s názvy *žánrový kus – Genrestück*, (*klavírní*) *miniatura – (Klavier-)Miniatur* aj.

<sup>65</sup> Bernhard R. APPEL: *Charakterstück*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, <sup>2</sup>Kassel (etc.) 1995, Sachteil, sv. 2, sl. 636-642 (dále cit. jako APPEL).

<sup>66</sup> Stejně tak činí i Ulrich Michels. (V této práci čerpám z českého překladu jeho příručky.) Srov. Ulrich MICHELS (– Gunter VOGEL): *Encyklopedický atlas hudby*, překl. Miroslav Srnka, et al., Praha 2000, s. 115.

<sup>67</sup> Srov. APPEL, s. 639.

<sup>68</sup> Maurice J. E. BROWN, *Characteristic piece*, in: „The New Grove“, sv. 5, s. 493-494.

<sup>69</sup> Srov. MICHELS, s. 115.

kus.<sup>70</sup> Proti tomu termín lyrický kus samotným svým explicitním odkazem k lyričnu, či lyrice (tedy specifickému světu poezie – k *ideji poetické hudby* srov. následující odstavec) klade důraz na citovost, intimní nálady a nejnvtirnější hnutí, kterým se jakékoli konkrétní slovní uchopení mnohdy přičí, nebo jim alespoň ubírá na niterné účinnosti (takto se například zdráhal slovně specifikovat obsah drtivé většiny svých *Písni beze slov* F. Mendelssohn-Bartholdy;<sup>71</sup> oproti tomu termín charakteristický kus lze spojovat např. s četnými klavírními díly R. Schumanna).

Ať už termíny fungují jako synonyma, nebo mezi nimi cítíme výše zmíněné (anebo i jiné) jemné nuance, v zásadě oba dva – alespoň v 19. století, ve kterém drobný klavírní kus získává své pevné místo a specifické postavení – vymezují pojmenovávaný hudební druh vůči vnějškové a popisné (tj. *vyprávějící*, nikoli *charakterizující*) programní hudbě. V soulase s takovýmto vymezením, které implikuje víceméně *lyrickou povahu charakteristického kusu*, zde jako obecný termín preferuji *lyrický klavírní kus*.<sup>72</sup> Výhradní postavení, které tomuto druhu v klavírní hudbě 19. století připadá, souvisí s *konceptem poetické hudby* – s jednou z ústředních estetických kategorií (1. poloviny) 19. století: Právě sólový klavír a drobný lyrický kus se stanou ideálními médii, kterými může promlouvat „poetický duch doby“. Na obtížnost definice kategorie poetické hudby poukazuje C. Dahlhaus: Vymezuje ji – souhlasně s dobou, o které pojednává (resp. s Jeanem Paulem) – především negativně, v opozici k „prozaickému“ v hudbě, tj. ke všemu „triviálnímu“ a „mechanickému“. Konkrétně tedy kupříkladu v Schumannových očích hrozí nebezpečí prozaičnosti především hudbě programní, má-li přílišný sklon k popisnosti – „malbě detailů“, a hudbě virtuózní, staví-li samoučelně na odiv svou mechanickou stránku.<sup>73</sup>

Postoupíme-li z hudebně-estetické roviny do roviny kompozičně-technické (jakkoli tyto roviny nejsou bez vzájemných souvislostí), resp. do roviny tematicko-motivické práce, můžeme zaznamenat určitý posun – v souvislosti s tím, jak „romantická epocha“ začíná upřednostňovat klavírní kus před sonátou. Tak, jako byl pro sonátu (resp. větu sonátové

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 143.

<sup>71</sup> Srov. pozn. 98.

<sup>72</sup> Termínem *lyrický klavírní kus* se pak vztahují i k pojednávaným skladbám J. B. Foerster, přestože některé by svou povahou mohly spadat do užší kategorie charakteristického kusu – například skladby cyklu *A jabloně kvetly*. Zvláště závěrečné číslo tohoto opusu s názvem *Loučení*, kde skladatel, v několika rovinách nápadně odkazující na Beethovenovu 26. klavírní sonátu (známou jako *Les Adieux*, resp. *Sonate caractéristique: Les Adieux, l'absence et le retour*) – viz hned úvodní motiv připomínající ono pověstné gesto „*Lebe wohl!*“ –, hudebními prostředky charakterizuje akt loučení (resp. pocit, který tento akt vyvolává) a snad (podobně jako Beethoven) i některé dějovější momenty (odchod, resp. odjezd). Cyklus *Růže vzpomínek* pak, máme-li v tomto věřit literatuře, principiálně navazuje na starší, specifický typ charakteristického kusu – na hudební vystižení charakteru určité osoby, tedy na jakési hudební „portrétní“ (někdy též „karikaturní“) umění; příležitým termínem pro vybraná čísla tohoto cyklu je též *žánrový kus*.

<sup>73</sup> K tomuto odstavci srov. DAHLHAUS, s. 118-120.



formy) důležitý koncept „tématu“ (implikující nezbytnost aparátu témat, jejich rozvrhu – *Anlage* – a pojednání), tak je pro lyrický klavírní kus stěžejní koncept „motivu“ – pokud možno pregnantní a výmluvný motiv (někdy ale též pouhá figura) zde bývá impulzem k rozvinutí celé struktury kusu a zároveň jí dodává jednotu a soudržnost.<sup>74</sup> W. Kahl obecně charakterizuje lyrický klavírní kus jako skladbu, v níž „*skladatel vyslovuje jednu, nebo jen několik málo hudebních myšlenek, jakožto výraz nějaké nálady v malé, pokud možno přehledné formě.*“<sup>75</sup> Konkrétně lze tedy hovořit o dispozici k písňové formě (lyrický kus bývá vůbec považován za jakýsi instrumentální pandán romantické písně – *Lied*), ať už velké či malé, dvoudílné či třídílné. Objevují se však často mnohé výjimky v podobě komplikovanějšího formového rozvrhu.

Z hlediska kulturně-sociálního je lyrický kus spjat především s prostředím salonu (aristokratického či měšťanského),<sup>76</sup> případně s domácími produkcemi tzv. *Hausmusik*. O alespoň částečnou rehabilitaci pojmu „salónní hudba“ – který už pravděpodobně povždy zůstane ozářen výraznou pejorativní auroou – se v této souvislosti pokouší C. Dahlhaus a (nejen) na příkladu Chopinově ukazuje, že v 1. polovině 19. století byl měšťanský či aristokratický salón co do významu pro hudební dějiny srovnatelný s operním domem a koncertním sálem.<sup>77</sup> Není snad ale třeba zvláště zdůrazňovat fakt, že konkrétní úroveň salónních produkcí (stran kvalit hudby samé, její interpretace i recepce) byla velice různá: „*Nároky sahají od nejvyšší úrovně znalectví až k čajovým dýchávkům a triviální zábavné hudbě.*“<sup>78</sup>

Na tomto místě podotýkám, že uplatnění v prostředí kultivovaného a hudbymilovného vídeňského salonu paní Adele Straussové – vdovy po Johannu Straussovi ml. – našly též

---

<sup>74</sup> Tento technický posun lze rovněž vidět na pozadí širšího sociokulturního kontextu: Jasná a stručná výmluvnost poetického klavírního kusu (tedy typického „produktu“ hudebního salonu) se zdá zrcadlit ducha dobového filozoficko-literárního salonu (s jeho eseji a dialogy v konverzačním tónu spíše než se složitými racionálními konstrukcemi a pojednáními). Oproti tomu klasickou sonátu lze v podobném, ovšemže vysoce symbolicko-metaforickém ohledu přirovnat právě k „učenímu“ traktátu (je pro ni koneckonců příznačné již zmíněné *tematické pojednání*). K těmto souvislostem srov. DAHLHAUS, s.121.

<sup>75</sup> Srov. Willy KAHL: *Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 3 (1921), č. 1, s. 54-82, cit. s. 54: „*Ganz allgemein ließe sich vom lyrischen Klavierstück etwa sagen: Der Komponist spricht einen einzelnen oder einige wenige musikalische Gedanken als Ausdruck irgend einer Stimmung in knapper, möglichst übersichtlicher Form aus.*“

<sup>76</sup> Srov. též pozn. 74.

<sup>77</sup> Srov. DAHLHAUS, s. 121: „*Und man verdunkelt den Sozialcharakter der Chopinschen Musik, wenn man sie gegen die Bezeichnung »Salonmusik«, die durchaus adäquat ist, glaubt in Schutz nehmen zu müssen. Statt sich an einen heruntergekommenen Begriff von Salonmusik zu klammern – einen Begriff, der von Stücken abstrahiert ist, deren Zweck es war, einem bürgerlich-provinziellen Publikum einen musikalischen Wachtraum von Salons vorzuspiegeln, zu denen es nicht zugelassen war –, sollte man versuchen, die Ästhetik einer musikalischen Gattung zu rekonstruieren, die vom Geist des authentischen Salons getragen war. (Was umgangssprachlich heute Salonmusik heißt, ist fast immer Pseudo-Salonmusik.)* O Schumannově tvorbě zhruba do r. 1840 DAHLHAUS (s. 120) v tomto smyslu provokativně hovoří jako o „*Hausmusik für Eingeweihte*“.

<sup>78</sup> MICHELS, s. 441.

skladby Foersterovy: Některé jeho písně a klavírní cyklus *Snění* zde zazněly např. v sousedství písní a klavírních kompozic J. Brahmse, o čemž (snad s jistou hrdostí skrytou mezi řádky) podává svědectví sám skladatel.<sup>79</sup>

Co se týče historie a vývoje lyrického klavírního kusu, ve více i méně hrubém nástinu<sup>80</sup> zde poukážu na důležité tvůrčí osobnosti a hlavní typy a vývojové linie druhu, jak je načrtává literatura. Jako základní východiska mi zde posloužila pojednání Roberta Wintera ze slovníku *The New Grove*,<sup>81</sup> jako další „referenční“ materiál pak i ostatní relevantní odstavce a pasáže – skryté především pod hesly jmen jednotlivých skladatelů a pojednávaných žánrů – z téhož slovníku, příslušné partie populárně koncipované, leč fundované příručky Ulricha Michelse.<sup>82</sup> Především pro podchycení některých důležitých souvislostí se pak obracím k stále zásadní práci o dějinách evropské hudby 19. století – k *Die Musik des 19. Jahrhunderts* Carla Dahlhause.<sup>83</sup>

Důležitá role při počátcích historického vývoje lyrického klavírního kusu bývá v novodobé literatuře (počínaje vlivnými pracemi W. Kahla) zpravidla přisuzována V. J. Tomáškoví (*Eklogy, Rapsodie, Dithyramby*) a jeho žáků J. V. Voříškovi (*Impromptus*), přičemž se zdůrazňuje především jejich vliv na tvorbu F. Schuberta (*Impromptus, Moments musicaux, Drei Klavierstücke*).<sup>84</sup> Novější muzikologická literatura však přichází i se zpochybněním hodnověrnosti konstatované vývojové linie Tomášek – Voříšek – Schubert s tím, že bezprostřední vlivy českých skladatelů nelze na klavírní tvorbě vídeňského mistra

---

<sup>79</sup> Srov. Josef Bohuslav FOERSTER: *Poutník v cizině*, Praha 1947, s. 174-175: „Na jedné z hudebních zábav u paní Straussově jsem hrál svůj klavírní cyklus „*Snění*“ a moje paní zazpívala několik mých písní. [...] Brahms byl dobrým duchem domu Straussova. Jeho klavírní skladby, zejména obě rapsodie, capricia a intermezza ozvala se často v salonu paní Straussově a jeho písně náležely k nejoblíbenějším pro citovou hloubku i úchvatnou krásu melodické linie.“

<sup>80</sup> Tato kompilace odráží specifické zaměření a akcenty zvolené literatury, též se však snaží zohlednit povahu analyzovaného Foersterova díla.

<sup>81</sup> Jedná se o jeho příspěvky k heslu *Keyboard music*, které s určitými přesahy pojednávají klavírní tvorbu 19. století. Z mé perspektivy tvoří jejich jádro stať *Romanticism and the miniature*, dále pak čerpám ze článků nazvaných *The Classical Sonata, The age of virtuosity, 19th-century national trends*. Srov. John CALDWELL, et al.: *Keyboard music*, in: „*The New Grove*“, sv. 13, zmíněné texty na s. 534-544 (dále cit. jako WINTER).

<sup>82</sup> Ulrich MICHELS (– Gunter VOGEL): *Encyklopedický atlas hudby*, překl. Miroslav Srnka, et al., Praha 2000 (dále cit. jako MICHELS).

<sup>83</sup> Tuto práci, známou především jako 6. sv. řady *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, zde cituji dle nejnovějšího – jubilejního – vydání, kde je týmž svazkem v řadě nově nazvané *Geschichte der Musik*: Carl DAHLHAUS: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 2008.

<sup>84</sup> Srov. např. MICHELS, s. 437.

bezprostředně a objektivně prokázat a že dnes už téměř sto let staré práce W. Kahla je třeba podrobit důkladné revizi.<sup>85</sup>

Další postavou, hojně zmiňovanou v souvislosti s ranou fází lyrického klavírního kusu, je John Field, především pro své skladby s v klavírní hudbě novým názvem *nokturno* (*nocturne*). I Field bývá charakterizován v první řadě jako předchůdce – jak však podotýká C. Dahlhaus, Fryderyk Chopin se ve svých nokturnech zdá být, přinejmenším co do náplně melodické složky, více ovlivněn Bellinim, než Fieldem.<sup>86</sup> (V oblasti klavírně-stylizační je však Fieldův vliv na Chopina velice zřejmý.) Franz Liszt pak Fielda nechápal jen jako původce specifického žánru klavírního nokturna, ale celé široké druhové skupiny skladeb: „*Otevřel cestu všem těm dílům, která se nadále objevovala jako ‚Písně beze slov‘, ‚Impromptu‘, ‚Balada‘ atd. Původcem těchto skladeb, které mají vyjádřit vnitřní a individuální vzrušení, je právě Field. On byl objevitelem domény, která otevřela nové a šťastné pole fantasmie spíše jemné než velkolepé, inspiraci spíše něžné než lyrické.*“<sup>87</sup>

První „vrchol“ ve vývoji druhu lze spatřovat v tvorbě Franze Schuberta. Jeho klavírní kusy, především ty z posledních let skladatelova života (dvě řady *Impromptus* po čtyřech kusech, šest *Moments musicaux* a *Drei Klavierstücke*), literatura hodnotí velice vysoce – tedy jako jedny z nejlepších kompozic z jeho odkazu – a všímá si též, že Schubertovo zaujetí drobnější klavírní kompozicí je mnohem hlubší povahy než Beethovenovo.<sup>88</sup> (Z Beethovenových skladeb bývají v této souvislosti zmiňovány především *Bagately*,<sup>89</sup> jako vlivnější na vývoj lyrického kusu se však mohou jevit některé volné věty z jeho klavírních sonát.<sup>90</sup>)

<sup>85</sup> Srov. např. Kenneth DELONG: *Revisiting Schubert's Czech connections*, in: *The Unknown Schubert*, ed. Barbara M. Reul, Lorraine Byrne Bodley, Aldershot 2008, s. 219-232.

<sup>86</sup> Srov. DAHLHAUS, s. 95-96 a 122.

<sup>87</sup> Franz LISZT: *John Field a jeho „nokturna“*, in: *Liszt o svých současících – Z kroniky hudebního pokroku*, ed. [výběr statí z německého originálu] Ivan Vojtěch, překl. Zdena Lacinová, Praha 1956, s. 201-208, cit. s. 205.

<sup>88</sup> Srov. WINTER, s. 539: „*Schubert's interest in smaller forms ran considerably deeper than Beethoven's, and resulted in some of his finest efforts.*“

<sup>89</sup> Srov. tamtéž: „*He took his leave from the piano with his third cycle of (as Beethoven referred to them) Bagatelles op.126, which not only served as an experimental laboratory for the late quartets but also anticipated the character-pieces of the Romantics.*“

<sup>90</sup> Specifické postavení a kvality volných vět v Beethovenových klavírních sonátách nápadně korespondují s některými charakteristickými znaky romantického lyrického kusu. Srov. např. následující charakteristiku: „*From the earliest set, op. 2, the slow movements clearly function as highly expressive individual statements, rather than mere contrast to the quicker outer movements (those of op. 10 no. 3 and op. 57 are particularly outstanding examples).*“ (Sandra MANGSEN, et al.: *Sonata*, in: „*The New Grove*“, sv. 23, s. 681.) DAHLHAUS (s. 66-67) hledí na dynamický vztah konkrétních klavírních sonát (a komorních děl) k romantické lyrické hudbě z jiného úhlu – optikou, která též problematizuje zažitě schéma tří period Beethovenovy tvorby a odkrývá některé specifické důsledky „beethovenovské mytologie“: „*Daß Beethoven im Streichquartett opus 74, im Klaviertrio opus 97 und in den Klaviersonaten opus 78 und opus 90 einen »neuen Ton« anschluss, wurde von ästhetisierenden Biographen, die sich an das Schema von den drei Perioden klammerten und opus 78 im*

Skutečný „zlatý věk“ lyrického klavírního kusu však nastává až po smrti L. van Beethovena (1827) a F. Schuberta (1828), kdy se s nápadným úbytkem sonátové produkce začíná slohový vývoj klavírní hudby ubírat jinými směry.<sup>91</sup> Za jednoho z hlavních „architektů“ patrného stylově-estetického posunu je považován Robert Schumann – nejen pro své vlastní skladby, ale též pro proklamování tvorby Chopina a mladého Brahmsa prostřednictvím časopisu *Neue Zeitschrift für Musik*.<sup>92</sup> Schumann jako jeden z prvních romantických autorů preferoval pro své drobné klavírní skladby konkrétnější poetické tituly před obecnějšími (druhovými) názvy.<sup>93</sup> Jeho prvních 23 opusů z 30. let je věnováno výhradně dílům pro sólový klavír. Mnohé z těchto opusů představují cykly vzájemně úzce provázaných miniatur (*Papillons* op. 2, *Davidsbündlertänze* op. 6, *Carnaval* op. 9, *Kreisleriana* op. 16). Spojující momenty leží – pomineme-li ústřední (mimohudební) ideu určenou samotným názvem cyklu – především v oblasti motivické a harmonické: V op. 9 tak např. vidíme (vedle „zaokrouhleného“ tóninového rozvrhu) některé harmonicky otevřené závěry ústící do nového kusu, motivickými východisky pro všechna čísla jsou pak tři „sfingy“ – kryptogramy symbolizující skladatelovo jméno (es-c-h-a, srov. „SCHumAnn“) a město Aš (as-c-h, a-es-c-h, srov. německé jméno města). Literatura si mimo jiné dále všimá Schumannova vztahu k barokní, resp. Bachově hudbě a jejího vlivu na skladatelovu tvorbu. Ten je demonstrován nejen kompozicemi „explicitně“ se k ní vztahujícími (preludia a fugy), ale též specifickými kvalitami prostupujícími „poetické cykly“ – jako výmluvný příklad bývá často uváděna „motorická rytmika“ figurací úvodního čísla cyklu *Kreisleriana*.<sup>94</sup>

---

*Vergleich zur Appassionata als »Nebenwerk« ansahen, kaum bemerkt, von den Komponisten der Romantik aber als ein Moment begriffen, an das sie anknüpfen konnten: als Stilphase, die nicht, wie die mittlere Periode vor opus 74, als Abschluß und Vollendung, die eine Fortsetzung nicht zuließ, sondern als Wegbahnung erscheint. Die strenge Konsequenz der thematisch-motivischen Arbeit wurde gleichsam gelockert, um einer lyrischen Emphase Platz zu machen, die im Widerspruch zum Geist der Sonatenform in der mittleren Periode ganze Sätze durchdrang, statt auf deren Seitenthemen beschränkt zu bleiben. Kantabilität, in der klassischen Sonatenform eine bloße Enklave, wurde zum tragenden Strukturprinzip.“*

<sup>91</sup> Srov. WINTER, s. 539: „After the deaths of Beethoven (1827) and Schubert (1828) the decline of the sonata was swift and precipitous. Although its prestige remained enormous, largely because of the achievement of Beethoven, stylistic developments turned rapidly in other directions. The sonatas of Schumann, Chopin and Brahms, however imaginative in certain respects, project a sense of imitation rather than continued evolution.“

<sup>92</sup> Článek o Chopinovi z roku 1831 charakterizuje DAHLHAUS (s. 44) jako hudebně-estetický opus 1, jenž má v dějinách kritiky epochální význam (Schumannův skladatelský op. 1 představují *Variace „Abegg“* z roku 1830; k tomuto roku Dahlhaus klade jeden z podstatných obecně i hudebně-dějinných předělů uvnitř 19. století, které ohraničují jednotlivé kapitoly jeho práce).

<sup>93</sup> Nicméně je spojován i se zavedením některých takovýchto „druhových“ názvů do klavírní literatury – srov. např. *humoreska*, *noveleta*.

<sup>94</sup> Srov. WINTER, s. 540: „Often accompanying these repetitive forms [i.e. the short internal repeats] are the kinds of motoric rhythm familiar from the Baroque (Schumann acknowledged that his music was closer in spirit to Bach than to Mozart).“ a MICHELS, s. 437: „Způsob, jakým Schumann za pomoci rytmického modelu oživuje akord do podoby arpeggia, připomíná Bacha (preludia, chaconne). Relativně jednoduchý akordický sled

S osobností a tvorbou J. S. Bacha je ještě úžeji spojován Felix Mendelssohn-Bartholdy.<sup>95</sup> Do dějin druhu lyrického klavírního kusu se však nejvýrazněji zapsal svými *Písněmi beze slov (Lieder ohne Worte)* – obvykle se uvádí 48 čísel (8 sešitů po 6 kusech) zkomponovaných mezi lety 1829-1845. Skladby bývají charakterizovány jako velice rozmanité v náladě, ale ne tolik ve stylu.<sup>96</sup> Většina z těchto kusů má třídílnou písňovou formu (typicky s několika úvodními a závěrečnými takty, které odpovídají instrumentální předejhře a dohře v romantické umělecké písni) a dle sazby se dá rozdělit do tří základních skupin – jakýchsi klavírních paralel k vokálním kategoriím *sólové písně, dvojzpěvu (duetu) a písně sborové*.<sup>97</sup> Mendelssohnovy písně beze slov se vyznačují nepříliš vysokými klavírně-technickými nároky, které vycházejí vstříc široké amatérské základně a tento repertoár zaměřují spíše k salonním, resp. domácím produkcím (*Hausmusik*). Mnohé z písní jsou známy pod specifičtějšími názvy, ale pouze pět z těchto titulů skutečně pochází od samotného autora: Číslo 6, 12 a 29 nesou označení *Venezianisches Gondellied*, č. 18 *Duetto* a č. 23 *Volkslied*.<sup>98</sup>

Bezpochyby nejvýraznějším způsobem obohatili v první polovině 19. století techniku a výrazové možnosti klavírní hry Fryderyk Chopin a Franz Liszt.<sup>99</sup> V tomto ohledu lze v jejich tvorbě (především z 30. a 40. let) spatřovat vyvrcholení vývoje lyrického klavírního kusu. Nicméně je třeba podotknout, že některé jejich klavírní kusy se zdají překračovat užší

---

víří v prudkém pohybu s excentrickými průtahy a synkopami, který na hony vzdálen jakémukoli chladnému nebo sentimentálnímu historismu rozmýšlívá romantický žár.“

<sup>95</sup> Srov. tamtéž: „After leading a revival of Bach's *St Matthew Passion* in 1829, Mendelssohn issued a series of keyboard works that included preludes and fugues (a set of six appeared in 1837), capriccios and fantasias, evoking a Baroque atmosphere overlaid with post-Classical phrase structure.“

<sup>96</sup> Srov. např. Maurice J.E. BROWN – Kenneth L. HAMILTON: *Song without words*, in: „The New Grove“, sv. 23, s. 721-722.

<sup>97</sup> Srov. R. Larry TODD: *Mendelssohn, Felix: Keyboard music*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 16, s. 406 (dále cit. jako TODD). Existují však i jiné typologie. Například Jan Dehner předkládá následující charakteristiku a dělení, které snad odpovídá povaze skladeb lépe: „A – píseň s doprovodem, je vlastně klavírní ‚redukcí‘ vokální písně, tzn. melodie ve vrchním hlase, stálý doprovod (jenž má sjednocující rytmickou funkci) a linka basová; B – sborová píseň, je přenesením akordické sazby liedertaflového typu, vrchní hlas je melodicky nejvýznamnější; C – skladba klavírní faktury, nikoliv imitace písně, u tohoto typu bývají odchylky od formálního schematu trojdílné písňové formy (s reprisou) směrem k formě s více tématy, ve faktuře se projevuje vliv etud.“ Srov. Jan DEHNER: *Motivická práce v drobné lyrické klavírní kompozici let 1834-1840* [disertační práce, rkp., ulož.: ÚHV FF UK], Praha 1971, s. 24.

<sup>98</sup> Mendelssohnův příbuzný a přítel Marc-André Souchay navrhl skladateli řadu pestrých titulů pro další z „písní“ – je známo Mendelssohnovo kategorické odmítnutí. Srov. TODD, s. 406.

<sup>99</sup> Což nicméně bezprostředně souviselo též s dobově-aktuálním vývojem klavíru a jeho novými zvukově-technickými možnostmi. Srov. WINTER, s. 540-541: „Most importantly for the evolution of the piano, developments now shifted to the French-English design. Both the more conservative English action retained by Pleyel and the repetition action patented by Erard in the 1820s (the model for virtually all modern grand actions) provided more leverage with less effort than the increasingly cumbersome Viennese action, whose mechanical disadvantage multiplied as the instruments grew in size and weight. Many of Chopin's effects depend upon the increased sustaining power, particularly in the treble, of the newest French instruments. At the same time, both Pleyel and Erard's flat-strung pianos retained a clarity and transparency, even in the bass, that was aided by a more lightweight and efficient damping system.“

hranice tohoto primárně „lyrického“ a „poetického“ druhu právě vyhoceným důrazem na virtuózní stránku (to však platí spíše v případě druhého z autorů, u Chopina panuje všeobecná shoda, že i jeho „virtuózní“, „technické“ skladby, jako např. etudy, jsou vrchovatě naplněny „poetickou charakteristikou“),<sup>100</sup> popřípadě i v jiných aspektech (např. útvar „balady“ u Chopina už dle názvu akcentuje „epické“, případně i „dramatické“ momenty).<sup>101</sup>

Fryderyka Chopina literatura hodnotí jako skladatelskou osobnost „vpravdě revoluční“ a „překvapivě originální“ už od jeho nejranějších děl.<sup>102</sup> Z bezprostředních předchůdců se pak nejčastěji spokojuje s konstatováním jmen J. N. Hummela a J. Fielda. Otázka vlivů, které působily na utváření Chopinova stylu, se tak rozhodně nejeví jako náležitě zodpovězená. V této souvislosti zde upozorňuji, že klavírista Martin Vojtíšek svou aktivitou z posledních let – koncertní, ale také muzikologickou<sup>103</sup> – v některých aspektech přesvědčivě dokládá výraznou podobnost Chopinova klavírního slohu se stylem jednoho z jeho varšavských učitelů – Václava Viléma Würfela.

Chopin jakožto téměř „výhradně klavírní skladatel“ – každá z jeho více než 200 kompozic uplatňuje klavír a drtivá většina z nich je tomuto nástroji určena sólově – takřka ideálně zosobňuje vzrůstající tendenci k specializaci, kterou u romantických skladatelů můžeme konstatovat. Po svém příjezdu do Paříže roku 1831 systematicky rozvíjí a kultivuje několik specifických žánrů klavírní literatury. Mezi drobnějšími útvary dominují mazurky a nokturna – tyto dva žánry u Chopina vykazují značně různorodý přístup k třídílné formě.<sup>104</sup> Přestože se v Chopinových mazurkách setkáváme s vysoce stylizovaným salónním útvarem, je v nich možné rozpoznat mnohé charakteristické aspekty lidového tance z polské mazovské oblasti<sup>105</sup> – především v rytmických vzorcích (např. tečkovaný rytmus první doby třídobého metra a akcentování jeho lehkých dob), v melodice a harmonii (sklon k modalitě), nebo též v sazbě, upomínající na tradiční „instrumentář“ a jeho využití: Barvitou ilustraci představuje např. střední část *Mazurky* op. 68 č. 3 s basovou prodlevou kvinty (nepravidelně akcentovanou), odkazující k typické prodlevě dud, nad níž se ve vysoké poloze rozvíjí (lydická) sólová melodie. Příznačné je rovněž situování tohoto dílu na subdominantně

---

<sup>100</sup> Srov. např. MICHELS, s. 443: „*Etudy op. 10 a 25 už nejsou pouhé cvičné kusy Cramerova a Czerného ražení, nýbrž ukazují Chopinovo geniální, vždy poeticky charakteristické klavírní umění.*“

<sup>101</sup> Srov. pozn. 110.

<sup>102</sup> Srov. WINTER, s. 540.

<sup>103</sup> Za upozornění na jeho příspěvek na výroční konferenci České společnosti pro hudební vědu (2011), potažmo na osobnost V. V. Würfela, vděčím vedoucí této práce Jarmile Gabrielové. (Tento Vojtíškův příspěvek však bohužel nebyl zveřejněn v písemné podobě.)

<sup>104</sup> Srov. WINTER, s. 541.

<sup>105</sup> DAHLHAUS (s. 122) uvažuje o chopinovské mazurce jako o „venkovském protějšku k aristokratické polonéze“.

z hlavní tóniny. Z hlediska výrazu jsou Chopinovy mazurky charakteristické oscilací mezi ostře kontrastujícími póly bujarého veselí a hlubokého *žalu*.<sup>106</sup>

S žánrem nokturna se Chopin s největší pravděpodobností seznámil ještě ve Varšavě – první Fieldovy kompozice tohoto druhu vycházejí již roku 1812 v Petrohradě. Styl Fieldových nokturn literaturu hodnotí jako „čistě idiomatický“, využívající zvukových možností novějších typů klavírů, především pedalizace, která umožňovala bohatší rozvinutí harmonického doprovodu (hlavně v arpeggiích). Melodika je pak ovlivněna kantilénou italské opery.<sup>107</sup> Blízko k typu Fieldova nokturna, který ještě zůstává ve výrazu víceméně prostý, klidný a meditativní – vyjadřující, jak název napovídá, jakousi „snivou noční atmosféru“ – má např. Chopinovo č. 2 (Es dur) z op. 9. V Chopinových rukách se nicméně žánr brzy proměňuje do podoby, která je schopna obsáhnout nesrovnatelně širší škálu citů a výrazových poloh – z ranějších nokturn zde se svými extrémními kontrasty může sloužit za příklad č. 1 (F dur) z op. 15. Mnoho opusů uskupuje jednotlivá nokturna s přihlédnutím k jejich náladě a k tonálnímu plánu, tedy jakožto *cyklus*, nikoli *řadu* skladeb (tato logika bývá ovšem v koncertní praxi nezřídka narušována).

Téměř 20 skladatelových valčíků se více či méně neskryvavě hlásí k užitkovému tanci – k „vídeňskému valčíku“ – v uplatnění pro něj příznačných „oddílových“ („sekčních“) formových schémat. Jedním z momentů, které tento žánr činí u Chopina pozoruhodným, je právě důmyslné a invenční nakládání s těmito schématy a jejich repetičními vzorci. Stejně jako výše uvedení skladatelé projevoval i Chopin výraznou náklonnost a úctu k dílu J. S. Bacha – vedle W. A. Mozarta představoval Bach pro Chopina nejvyšší skladatelskou autoritu. C. Dahlhaus nicméně považuje za příznačné, že šlo o vztah právě tak horlivý, jako utajovaný – o vztah, který se projevil jakožto „latentní přisvojení určité tradice, která platila za souhrn všeho artificiálního v hudbě.“<sup>108</sup> Nejotevřeněji se k Bachovu odkazu hlásí *24 preludií*, po vzoru *Dobře temperovaného klavíru* ve všech tóninách, které však nepostupují vzestupně chromaticky, ale na základě kvintového kruhu se střídáním durové a jí paralelní mollové

<sup>106</sup> Při charakteristice mazurky jsem v tomto odstavci vycházel především z: Stephen DOWNES: *Mazurka*, in: „The New Grove“, sv. 16, s. 189-190.

<sup>107</sup> Srov. Maurice J.E. BROWN – Kenneth L. HAMILTON: *Nocturne*, in: „The New Grove“, sv. 18, s. 11. „The writing is clearly idiomatic, exploiting the sounds available on the newer pianos; the sustaining pedal, in particular, enabled Field to expand the range of the harmonic accompanying patterns beyond those of the Alberti bass, which of necessity lay under the hand. The melodies of his nocturnes transferred to the keyboard the cantilena of Italian opera, to which he had been exposed in Russia in the early 1800s.“

<sup>108</sup> Srov. DAHLHAUS, s. 122. V této souvislosti autor podotýká, že pro „autentického ducha salónu“ byla stejně důležitá jako samotná *přítomnost* „artificiálního momentu“ v hudbě jeho *skrytost*, tj. zahalenost pod přehledným a (zdánlivě) jednoduchým povrchem: „»Nascondere l'arte« war seit der Renaissance die ästhetische Parole einer aristokratischen Musikkultur.“

tóniny. Chopinova preludia se vyznačují výraznými a nezřídka prudkými změnami nálad, charakterů, barev a pestrostí uplatněných formových typů a druhů sazby.

*Berceuse* Des dur op. 57 (1843-4) představuje skladbu „definující“ tento žánr (tedy žánr *ukolébavky*) – model následně imitovaný dalšími skladateli: Skladbu téhož názvu i tóniny např. píše o deset let později F. Liszt (2. verze této skladby z roku 1862 je však již výrazně individualizovanější) a roku 1901 též M. A. Balakirev.<sup>109</sup> Vedle složeného 12/8 metra a nižší dynamické hladiny patří k charakteristickým znakům této Chopinovy skladby především basová prodleva základního tónu a „kolébavý“ doprovod oscilující mezi tónickou a dominantní harmonií – de facto jednoduchá (čtyřiapadesátkrát zopakovaná) ostinátní figura, podporující jednoduchou melodii, která se postupně proměňuje v sérii volných a bohatě (leč jemně) zdobených variací. V mnohých aspektech podobná se jeví *Barkarola* Fis dur op. 60 (1845-6). I ta ve 12/8 metru (namísto do té doby žánrově běžnějšího 6/8) pracuje s „kolébavými“ figuracemi v doprovodu (které nyní samozřejmě charakterizují pravidelné houpání gondoly na vlnách), zatímco pravá ruka „v operním duchu“ (častá a příznačná je především imitace duetu paralelními terciemi a sextami) rozvíjí bohaté melodické předivo.

Ve zbývajících rozsáhlých jednovětých klavírních skladbách lze shledat dva základní protikladné přístupy: *Polonézy*, první tři *Scherza* a *Balada* č. 2 F dur uplatňují rozměrné třídílné nebo rondové formové struktury, budované za použití vysoce kontrastního materiálu; ostatní *Balady* (g moll, As dur, f moll), *Scherzo* op. 54, *Fantasie* op. 49 a *Polonaise-Fantasie* op. 61 nabízejí vždy velice individuální řešení specifických problémů formy, které kladou procesy „tematické transformace“ a s nimi spojená potřeba plynulých přechodů. Vliv sonátového postupu je zvláště patrný v *Baladě* č. 1 a 4 a ve *Fantasii* op. 49 – ovšem bez zvláštního důrazu na princip tonálního sjednocení.<sup>110</sup> Výraznějším narušováním jednotné

<sup>109</sup> Srov. Kenneth L. HAMILTON: *Berceuse*, in: „The New Grove“, sv. 3, s. 304.

<sup>110</sup> Právě na příkladu *Balady* g moll op. 23 upozorňuje DAHLHAUS (s. 122) na sofistikovanou „diferenciaci a individualizaci“, která se skrývá „pod povrchem přehledné jednoduchosti“ (srov. pozn. 108): Skladba snadno připomene větu sonátové formy, především svým založením na kontrastu témat, přičemž druhé téma je spjata s prvním způsobem „odvozeného kontrastu“ – tedy pomocí tematicko-motivického principu, který je typický pro Beethovenovy sonáty (srov. pozn. 123). Namísto „baladicky výpravného“ prvního tématu je to však kantabilní téma druhé, na které v průběhu připadá stále víc a více váhy a které tak ve skutečnosti sehrává roli hlavní myšlenky. Tento podstatný moment je pak se sonátovou formovou tradicí obtížně slučitelný: „*Die lyrische Episode wird unversehens zum Zentrum des Satzes, um das die musikalische Ereignisse kreisen.*“ Za základní kompozičně-strukturální problém, který v této baladě – jež za svůj název pravděpodobně vděčí „střídání tónů“, tj. míšení lyrických, epických a dramatických momentů – Chopin řešil, považuje Dahlhaus nalezení formové rovnováhy právě mezi „vyprávějším baladickým tónem, lyrickou kantabilitou a výbušnou virtuózní emfází“. Prostředky, které k tomu užil, jsou diferencovanější, než se na první pohled jeví: „*Die Teile oder Elemente der Form sind funktional prinzipiell veränderlich: Die Virtuosität kann als Überleitung oder als Schluß dienen, und das erste Thema ruht entweder in sich oder es drängt zur Entladung in Kantabilität oder auch in Virtuosität. In der Dialektik von substantieller Wiederkehr und funktionaler Abwandlung der Teile aber besteht strukturell und ästhetisch die Pointe einer formalen Disposition, über die ein Buchstabenschema, wie es sonst der einfachen Form Lyrischer Klavierstücke oft genug angemessen erscheint, nicht das Geringste besagen würde.*“



centrální tonality se pak vyznačuje *Fantasie* f moll (důrazným prosazováním paralelní tóniny As dur ve svém závěru) a ještě silněji *Balada* F dur, končící v tónině a moll.

Význam osobnosti Franze Liszta pro dějiny druhu lyrického klavírního kusu lze spatřovat v první řadě v rovině klavírní techniky, kterou v ještě větší míře než Chopin rozšiřuje o nové prostředky za účelem dosažení specifických zvukových a výrazových kvalit (nápodoba orchestrálního zvuku, zvukomalebné efekty atp.). Za jakési kompendium těchto nových technických „vymožeností“ je možné považovat 6 etud „na Paganiniho“ a 12 tzv. „transcendentálních“ etud. Tyto skladby existují v různých verzích, které odrážejí skladatelův měnící se přístup k materiálu s přibývajícím léty a zkušenostmi klavírního virtuóze a vynikajícího improvizátora (v definitivní podobě byly vydány roku 1851 jako *Grandes études de Paganini* a *Études d'exécution transcendante*). Z takřka nepřeborného množství sólových klavírních kompozic (z nichž mnohé, podobně jako zmíněné etudy, byly průběžně podrobovány revizím) jmenuji ještě alespoň rozsáhlou třísvazkovou sbírku *Années de pèlerinage*, jakýsi soubor „zvukových upomínek“ na pobyt ve Švýcarsku a Itálii. Jak poznamenává C. Dahlhaus,<sup>111</sup> to podstatné na jednotlivých skladbách není to, že jde o hudbu programní (tedy o hudbu, kterou by bylo možné zahrnout do stejné kategorie jako např. salónní kusy Lefébure-Wélyho), ale umělecká ambice skrytá za volbou námětů: Tím, že skladatel zvolil za syžety básně od umělců jako Petrarca a Dante, výtvarná díla od Rafaela a Michelangela či krajinné výjevy, jejichž podobu zbarvovala vzpomínka na raně romantické francouzské romány, vznesl pro tyto klavírní kusy snad ten nejctížadostivější estetický nárok, jaký byl možný. Tato hudba pak – pokud ovšem vysokému nároku dostojí – dosahuje postavení, které zasluhuje přívlastek „poetický“, jímž Robert Schumann odlišoval umění v pravém, silném slova smyslu od „ne-umění“.<sup>112</sup>

Nejen svým rozsahem je významnou oblast skladatelova klavírního díla, kterou tvoří úpravy, transkripce a parafráze nejrůznějšího druhu. Z našeho hlediska – zaměřeného převážně na útvar drobné lyrické klavírní kompozice, která v mnohém představuje instrumentální protějšek romantické umělecké písní – zde stojí za zmínku klavírní transkripce více než šedesáti písní Franze Schuberta (kompletně např. *Schwanengesang* a cyklus *Winterreise*).

---

<sup>111</sup> Srov. DAHLHAUS, s. 123.

<sup>112</sup> Tamtéž: „Nicht die »Literarisierung« als solche ist »poetisch«, sondern die Substanz, die einem musikalischen Werk zuwächst, wenn der Versuch gelingt, große Dichtung gleichsam weiterzudichten.“

Lisztovy klavírně-technické „vymoženosti“ inspirovaly řadu virtuózů – konkurentů i napodobitelů. Výraznými postavami jsou např. S. Thalberg, H. Herz, A. Henselt, V. Alkan. Vedle náročné klavírní tvorby – ať již esteticky, nebo technicky – pochopitelně vzniká bezpočet snazších klavírních kusů, bez vysokých uměleckých cílů, zaměřený především na širokou amatérskou základnu. Produkce tohoto druhu klavírní literatury pokračuje v neztenčené míře i v 2. polovině 19. století, zatímco hlavní zájmy většiny velkých skladatelských osobností se v této době od klavíru spíše odklání jinými směry: Lyrický klavírní kus ztrácí své výhradní postavení. Proklamovanými druhy *hudebního pokroku* se stávají symfonická báseň a hudební drama, na opačném pólu se pak ocitá komorní hudba. Symbolickým datem pro počátek ostrých hudebních polemik a bojů (které též mají zřetelné filozoficko-politické přesahy), v jejichž znamení se pak nese zbytek století, je rok 1860: Rok manifestu, ve kterém skupina hudebníků – „*ernst strebender Musiker*“ – protestovala proti počínání „novoněmecké školy“. Tento manifest rozdělil německou hudební kulturu na dvě zneprátelené strany.<sup>113</sup> Jak dále uvádí Dahlhaus, Johannes Brahms, který po naléhání k manifestu připojil svůj podpis, následně nemohl zamezit konfrontaci s „wagnerovskou stranou“ – konfrontaci, kterou nikterak nevyhledával. Pozice, která v této situaci Brahmsovi připadla, měla být utvrzena akcentováním jeho komorní tvorby, tedy vytvořením historického obrazu Brahmsa jako primárně komorního skladatele.<sup>114</sup> Kolem roku 1860 se komorní hudba (svého času ústřední druh „vídeňských klasiků“) jeví – z dějinného i estetického hlediska – jako zcela druhořadá. Rozhodnutí, která ovlivňují dějiny kompozice, jsou činěna v hudebním dramatu a symfonické básni.<sup>115</sup> O půl století později budou však v tomto smyslu role hudebních druhů obráceny: Komorní hudba – a stejnou měrou též druh lyrického klavírního kusu – se stává tím polem, kde se uskutečňuje ono „nové“ v hudbě, tedy přechod k atonalitě.<sup>116</sup> Schönberg pak nadto provokuje historiografickou tradici prohlásováním

<sup>113</sup> „[...] deren polemischer Eifer ästhetische Theorien zu Parolen verkommen ließ.“ (Srov. tamtéž.)

<sup>114</sup> „[...] obwohl die Werke, durch die er sich im Konzertrepertoire der Gegenwart behauptet, weniger die Streichquartette als vielmehr die Symphonien und das Deutsche Requiem sind.“ (Tamtéž.)

<sup>115</sup> „Dagegen bildete die Kammermusik, die für Wagner, Liszt und Berlioz nicht existierte, ein Reservat der Konservativen, die sich an das Überlieferte klammerten, weil das Neue sie verwirrte.“

<sup>116</sup> „Den Umschlag, der wahrhaft dialektisch genannt werden darf, konnte jedoch um 1860 niemand voraussehen: Die Konservativen, denen die Kammermusik als höchste musikalische Gattung, als Inbegriff einer Musik für Gebildete erschien, waren zwar vom Ewigkeitswert ihrer Ideale überzeugt, glaubten aber keineswegs, den Gang der Geschichte, in dem sie eher ein Verhängnis als eine Berufungsinstanz sahen, auf ihrer Seite zu haben: Sie dachten nicht geschichtsphilosophisch, sondern normativ-ästhetisch und überließen den Fortschritt, den sie fürchteten oder verachteten, ihren Gegnern. Um 1900 jedoch verkehrte sich die kompositionsgeschichtliche Bedeutung der musikalischen Gattungen ins Gegenteil: Die Symphonische Dichtung verfiel nach Strauss und Sibelius, wenn nicht bereits durch sie, einer unaufhaltsamen Trivialisierung. Schönberg, von dem – nach Strauss' Konversion zum Traditionalismus – der musikalische Fortschritt getragen wurde, war primär ein Kammermusik-Komponist: Die Ursprungskunde der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts ist, neben

Brahmse – na kterého ve svém díle sám navazuje – za pokrokáře: „*Brahms the Progressive*“.<sup>117</sup>

V díle Johanna Brahmsa má klavírní tvorba významné postavení od samých skladatelských začátků, soustředěnou pozornost k útvaru drobného lyrického klavírního kusu však skladatel obrací až po čtyřicátém roce svého věku (počínaje op. 76) – poté, co se „vyrovnal“ s tradicí klavírní sonáty a variací.<sup>118</sup> Dříve nicméně vznikají *Balady* op. 10, poukazující k lidovým zdrojům – první z nich je inspirována skotskou baladou *Edward* – a k stylu Schumannových sonát a op. 9,<sup>119</sup> a *Valčíky* op. 39, které autor záhy po vzniku původní čtyřruční verze upravil pro klavír na dvě ruce a které odpovídají duchu tanců Franze Schuberta, z nichž některé Brahms připravoval k vydání. Valčíky jsou věnovány Eduardu Hanslickovi a představují poctu městu, ve kterém se skladatel usadil a se kterým je tento žánr tak úzce spjat – Vídňi. Jedná se vesměs o miniatury dvoudílné formy, které však zahrnují širokou výrazovou škálu od sentimentu téměř „biedermeierského“ po propulsivní *style hongrois*. (Tomuto stylu pak Brahms vzdává vyhraněnou poctu v *Uherských tancích* – ze čtyř sešitů pro čtyři ruce se deseti tancům dostalo autorské úpravy pro sólový klavír a třem pro orchestr. Jednotlivé tance jsou tentokrát větších rozměrů s charakteristicky ohraničenými formovými oddíly a převážně zužitkovávají již existující melodie cikánské hudby. Skladateli se zde podařilo smísit „lidové“ a „vysoké“ umění se stejnou přirozeností, s jakou spojoval styly různých historických epoch v jiných skladbách.)

Osm *Klavierstücke* op. 76 otevírá pozdní období Brahmsovy klavírní tvorby, ve kterém mají lyrické kusy dominantní postavení. V tomto opusu se střídají čísla nazvaná *Capriccio* (rychlejší skladby se stálým rytmickým pohybem) a *Intermezzo* (skladby lyričtějšího charakteru, jejichž melodika je však spíše úsporná než rozpínavá). Dvě *Rapsodie* op. 79 představují (spolu se *Scherzem* op. 4) skladatelovy nejrozměrnější jednověté kompozice. Navzdory názvu se vyznačují poměrně přehledným formovým rozvrhem – č. 1 h moll je, ve velkém měřítku, vystavěno na třídílném půdorysu, zatímco č. 2 g moll uplatňuje sonátovou formu. (*Rapsodie* g moll začíná jedním z nejneobyčejnějších a nejčastěji

---

*einer Gruppe Lyrischer Klavierstücke (Schönbergs opus 11), ein Streichquartett-Satz (das Finale aus Schönbergs opus 10).*“ (Tamtéž.)

<sup>117</sup> Esej s tímto názvem pochází z roku 1933, kdy byla pronesena v rozhlasu, revidovaná pak byla vydána roku 1947. Česky vyšla jako *Pokrokový Brahms* in: Arnold SCHÖNBERG: *Styl a idea*, ed. a překl. Ivan Vojtěch, Praha 2004.

<sup>118</sup> Ve čtyřech úvodních odstavcích tohoto pojednání vycházím z: Walter FRISCH: *Brahms, Johannes: Piano and organ music*, in: „The New Grove“, sv. 4, s. 190-192 (dále cit. jako FRISCH).

<sup>119</sup> Srov. FRISCH, s. 190.

analyzovaných „gest“ v Brahmově hudbě: Klamným spojením, ve kterém však „harmonický klam“ nepřichází v basu – ten postupuje „řádně“ d-g –, nýbrž v melodii, kde je rozvod d-es impulzem, který „roztáčí spirálu“ směle harmonické sekvence).

Z posledních souborů skladatelových klavírních skladeb (op. 116–119) jsou to *Fantazie* op. 116, které mají nejsilnější povahu promyšleného a souvislého celku – cyklické vazby lze nalézt v rovině stylistické, tematické a harmonické. Opus, opět střídající *capriccia* a *intermezza*, začíná i končí energicky v d moll a vnitřní čísla 4 – 6 jsou pak tonálně situována „in E“. *Intermezzo* E dur č. 4 rozvolňuje běžně pravidelné („kvadratické“) metricko-syntaktické struktury a vazby – tři hlavní tematické jednotky se zde prolínají a vzájemně proměňují (variují) v jedolitém proudu, aniž by zakládaly běžnou písňovou formu: Je zde namísto hovořit o „hudební próze“. Tři *Intermezzy* op. 117 nazval skladatel v dopise příteli „*Wiegenlieder meiner Schmerzen*“. V úvodním čísle je asociace žánru ukolébavky nejexplicitnější – jednak pro něžně kolébavý 6/8 rytmus, jednak pro uvedení skladby verši ze skotské balady v Herderově překladu, které začínají slovy „*Schlaf sanft mein Kind*“.

V Brahmových pozdních kusech lze čím dál tím obtížněji sledovat tradiční diferenciaci klavírní faktury na melodické pásmo a harmonický podklad, na ono charakteristické „nad“ a „pod“: V *Intermezzu* f moll op. 118 č. 4 se například obě ruce stejnou měrou podílí na rozvíjení více či méně přísných kánonických postupů, tematický materiál je při tom neobyčejně zhuštěný – ve střední části skladby je subjektem kánonu v oktávě pouhý držený akord, následovaný jediným tónem. Přísná „prostorová symetrie“ je charakteristická pro melodické i harmonické strukturování *Intermezza* e moll op. 116 č. 5: Akordické tvary, které se objeví v úvodních šesti taktech v pravé ruce, vždy přesně zrcadlí, coby inverze, tvary současně uvedené v ruce levé – a naopak. Každý akord (kvintakord či jeho obrat) nadto přichází na lehké taktové době a rozvádí se do disonance, kterou na těžké době vždy tvoří pouhé dva tóny. Brahms takto převrací „naruby“ tradiční metricko-harmonický postup, který běžně asociuje lehkou dobu s disonancí a těžkou dobu s jejím konsonantním rozvodem.

Carl Dahlhaus si všímá,<sup>120</sup> že Brahmsovo klavírní dílo (podobně jako i část jeho písňového odkazu) uplatňuje kompoziční metody a procesy, charakteristické pro jeho tvorbu komorní – jmenovitě především princip „rozvíjející variace“. I lyrický klavírní kus je tedy u tohoto skladatele podrobován stále jemnější diferenciaci v oblasti „hudební logiky“ (k osvětlení pojmů *architektonická* a *logická forma* srov. níže). Ta sice vede k rozvolňování či přetváření periodických struktur a kadenční harmonie, základní „konstrukce“ architektonické

<sup>120</sup> Srov. DAHLHAUS, s. 214-215.

formy však Brahms obvykle nechává netčeny. Jako příklad je uvedeno *Capriccio* op. 116 č. 3, které je založeno na prostém a přehledně strukturovaném půdorysu velké třídílné formy – opět jakoby navzdory názvu, který (pokud zde ovšem, jak Dahlhaus poznamenává, historicky vzdělaný Brahms nemyslel na hudbu 17. století) se zdá naznačovat neschematičnost a volnost tvarování. Při bližším nahlédnutí do struktury nicméně shledáváme čím dál tím hustěji splétanou síť motivických vztahů a vazeb, za příznačné ovšem Dahlhaus považuje, že Brahms své sofistikované kompozičně-technické dovednosti nedává „vtíravě“ najevo, ale „taktně“ je skrývá.<sup>121</sup>

Dále Dahlhaus podotýká, že Brahms byl – podobně jako Bach, kterého neúnavně studoval – virtuózem v propojování kompozičních prostředků a technik, pocházejících z různých druhových tradic. Na příkladu analyzovaného *Capriccia* pak demonstruje, že i v drobném útvaru lyrického klavírního kusu sledoval Brahms zásadní kompoziční problém – ideu vzájemného propojení a prostředkování mezi motivickým kontrapunktem a „rozvíjející variací“, tj. mezi tradicí bachovské fugy a beethovenovské sonáty.<sup>122</sup> Moment důsledné kontrapunktické práce dominuje dílu A, souvislost mezi díly A a B – jež však v žádném případě není na první pohled zjevná („neleží na povrchu struktury“) – zaručuje princip „odvozeného kontrastu“:<sup>123</sup> „Odvozený“ triolový motiv, zasazený do „kontrastního“ kontextu, pak proniká celou strukturou dílu B – ať už v základním či inverzním tvaru, ať už v podobě imitace či sekvence – a nezanechává tak ani jeden takt „netematickým“.<sup>124</sup>

Kompozičně-technické momenty, které tvoří výše naznačenou spojnici mezi „konzervativní“ tvorbou Brahmsovou a „novou“ hudbou Arnolda Schönberga, Dahlhaus

---

<sup>121</sup> V pojednání (tamtéž, s. 216) je nám ostatně opět připomenuto aristokratické motto »*nascondere l'arte*«. (Srov. pozn. 108.)

<sup>122</sup> „[...] *einer Idee, die zum generellen Denkmodell jenseits spezifischer Gattungstraditionen wurde.*“ (Tamtéž, s. 215.)

<sup>123</sup> Srov. tamtéž: „Odvozený kontrast“ (*kontrastierende Ableitung*; Arnold Schmitz) představuje princip, který Beethoven vyvinul za účelem vzájemného provázání jinak protikladných témat v sonátové větě. Případně – nahlédnuto z druhé strany – za účelem vzdálení se od „monotematismu“ 18. století (aniž by se s ním však úplně rozešel) směrem k „dialektice témat“, kterou potřeboval, aby ustavil „hudební formu jako proces“.

<sup>124</sup> Nalézání motivických – resp. „submotivických“ – souvislostí při stále detailnějším pohledu do struktury kusu vede Dahlhause (tamtéž) k otázce širšího dosahu: K zamyšlení nad adekvátností takového postupu, při němž je aplikována analytická technika, vycházející ze zkušeností s hudbou Schönberga a Weberna, na rozpletení sítě skrytých motivických vztahů v dílech Beethovena a Brahmsa. Přiznává zde určité riziko ošidnosti, dodává však: „*Doch läßt es sich nicht als bloßer Zufall abtun, sondern muß als Zeichen eines kompositionsgeschichtlichen Traditionszusammenhangs aufgefaßt werden, daß gerade bei Beethoven und Brahms, im Unterschied zu Schubert oder Bruckner, die Suche nach »Substanzverwandtschaft« – wie Hans Mersmann sie nannte – nicht selten zu plausiblen Resultaten führt.*“ Není třeba hovořit o pouhé „projekci“ schönbergovských kategorií na Beethovenova či Brahmsova díla: „[...] *die analytische Interpretationsgeschichte musikalischer Werke, nicht unähnlich der praktischen, ein niemals abgeschlossener Prozeß ist, in dem der jeweils aktuelle Stand des Komponierens zur Entdeckung kompositionstechnischer Tatsachen inspiriert, die dadurch, daß kein Zeitgenosse des Komponisten sie wahrnahm, nicht aufhören, Tatsachen zu sein.*“

popisuje odkazem ke konceptu formy – k ústřední kategorii „hudebního konzervatismu“ 19. století: V sonátové tradici, resp. v tradici sonátové formy lze rozlišit dva základní typy, které Jacques Handschin nazval „architektonická“ a „logická“ forma. Architektonická forma je založena na rovnováze frází, period a skupin period (jedna metrická jednotka je vyrovnávána druhou, a to na všech hierarchických úrovních) a na jasném a přehledném harmonicko-tonálním rozvrhu. Na druhé straně, logická forma spočívá na motivických souvislostech (které jakoby drží větu „zevnitř“), resp. na tematicko-motivických procesech, způsobujících, že se původně nepatrná motivická jednotka (melodická substance) postupně rozvíjí v stále bohatším proudu – z drobného „myšlenkového impulzu“ jsou vyvozovány stále nové „závěry“. Ve vývoji sonátové věty od konce 18. po začátek 20. století lze konstatovat postupné přesouvání důrazu od momentu architektonického směrem k logickému. Tento posun je stejně zjevný jako pochopitelný: Periodická stavba a tonální harmonie jsou předmětem stálých komplikujících tendencí – které se ve věku dominující *ideje pokroku* zdají být nezadržitelné – a ztrácí tak schopnost fungovat jako nosné pilíře hudební formy, založené na principu rovnováhy. Rytmické struktury, které se „rozpouštějí“ v „hudební prózu“, a harmonie, jejíž tonální povrch je narušován množstvím atonálních „trhlin“, jen stěží zakládají formu jakožto „rytmus ve velkém“ (slovy Eduarda Hanslicka) a jakožto tonální konstrukci. Čím slabší je pak moment architektonický, tím větším musí být zodpovědnost „hudební logiky“, aby se předešlo rozpadu formy v potpourri. Poslední stádium evoluce k logické formě představuje Schönbergova dodekafonie: Periodická struktura a tonalita zcela uvolnily cestu „hudební próze“ a „atonalítě“ – motivické vztahy se stávají „univerzální“. <sup>125</sup>

Tím, jaké umělecké nároky kladl na útvar lyrického klavírního kusu, je Brahms ve 2. polovině 19. století spíše výjimečný – tvorba lyrického klavírního kusu představuje pro většinu skladatelů této doby spíše vedlejší, „nenáročnou“ aktivitu. Hraje však specifickou roli u tzv. „národních skladatelů“. Jen v hrubém a zjednodušujícím přehledu: Z ruských skladatelů jmenuji alespoň P. I. Čajkovského a M. P. Musorgského (jeho *Obrázky z výstavy* jsou velice svérázné ruským koloritem i celkovou koncepcí),<sup>126</sup> v Norsku se svými *Lyrickými kusy* vystupuje E. Grieg, v Čechách se pak drobné klavírní kompozici věnují všechny tři nejvýznačnější skladatelské osobnosti – B. Smetana, A. Dvořák, Z. Fibich. Velká míra pozornosti, věnovaná francouzským impresionistům, zastínila jedinečný přínos skladatelů

---

<sup>125</sup> „[...] die Motivbeziehungen universal geworden sind, und zwar dadurch, daß sie – in nichts anderem besteht der Sinn der Dodekaphonie – bereits in die »Vorformung« des Materials, wie Theodor W. Adorno es ausdrückte, eingegangen sind.“ (DAHLHAUS, s. 212)

<sup>126</sup> Srov. např. MICHELS, s. 441.

španělských,<sup>127</sup> jako jsou především I. Albéniz a E. Granados. Před C. Debussym a M. Ravelem – v jejichž „hudebním impresionismu“ má klavírní kus podstatnou úlohu – se ve Francii klavírní tvorbě výrazněji věnovali např. C. Franck, C. Saint-Saëns, A. M. Chabrier, G. Fauré.

Druh lyrického klavírního kusu si pak za platformu pro radikální hudebně-stylové experimenty ne zvolil jen A. Schönberg (srov. výše). Detailní pohled na rozchod s tonální hudbou – na „emancipaci disonance“ –, jak se v odlišných kontextech a osobitých podobách vyjevuje okolo roku 1900 v dílech A. Skrjabin, E. Satie a Ch. Ivese, podává Carl Dahlhaus.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Jak dokládá WINTER, s. 541.

<sup>128</sup> Srov. DAHLHAUS, s. 319-327.

## Analýzy

*Snění op. 47*

*Růže vzpomínek op. 49*

*A jabloně kvetly op. 52*



# SNĚNÍ / TRÄUMEREIEN / RÊVERIES

## OP. 47

Cyklus *Snění* op. 47 literatura často považuje za první skutečně zralé skladatelovo dílo na poli sólové klavírní kompozice.<sup>129</sup> Byl zkomponován roku 1898 v Hamburku a od vzniku předcházející skladby pro sólový klavír jej dělí šest let, jež jsou naplněna – jak si literatura rovněž všímá – intenzivní tvůrčí prací a vyzráváním v jiných skladatelských oborech. Opus nese věnování paní Helene Koehne. O přátelství s rodinou Ernsta Koehne – jež bylo vedle přátelství Mahlerova pro Foerstera za jeho pobytu v Hamburku ústřední –, o významu paní Helene a její lásky ke zpěvu pro zvýšenou písňovou produkci skladatele v tomto období i o častých velkých společenských hostinách a hudebních večerech pořádaných v jejich domácnosti (při kterých se střídaly „v úplné svornosti vynikající výkony umělecké s diletantskými, ale celek měl vždy jistou úroveň“) je podáno svědectví v *Poutníkově*.<sup>130</sup> Na jiném místě těchto Foersterových pamětí lze pak nalézt zmínku o uplatnění skladatelových písní a cyklu *Snění* ve vídeňském salónu Adele Straussové, vdovy po Johannu Straussovi ml.<sup>131</sup>

Jako písňový protějšek k tomuto klavírnímu cyklu chápe Josef Bartoš „intimní“ a „komorně laděný“ cyklus *Zářivé dni (Leuchtende Tage)* op. 69 (jehož druhé číslo mimochodem též nese název *Snění*, resp. *Träumerei*).<sup>132</sup> V souvislosti s písněmi o cyklu ostatně hovoří už Zdeněk Nejedlý,<sup>133</sup> který dále interpretuje jednotlivá čísla na způsob více či méně detailního programního výkladu: Úvodní číslo chápe jako „sen lásky“, udávající základní náladu celému cyklu, druhé jako „žárlivou scénu při večerní zábavě v salonu“, třetí jako vyjádření „melancholie samoty“, kterou narušuje příchod „vzácného a milého hosta“. Jeho obraz dle Nejedlého vykresluje číslo čtvrté – „gracie a lehkost zjevu mladé ženy, rozmarně švitořící“ –, závěr pak je představen jako milostná scéna za jarního dne.<sup>134</sup>

<sup>129</sup> Srov. kapitolu *Literatura a její kritika*, resp. NEJEDLÝ, s. 162, PATZAKOVÁ, s. 108, NÁJEMNÍK, s. 277 aj.

<sup>130</sup> Srov. Josef Bohuslav FOERSTER: *Poutník v Hamburku*, Praha 1939, s. 14.

<sup>131</sup> Srov. výše.

<sup>132</sup> Srov. Josef BARTOŠ: *Foerstrova píseň*, in: J. B. Foerster. Jeho životní pouť a tvorba 1859-1949, ed. Josef Bartoš, Přemysl Pražák, Josef Plavec, Praha 1949, s. 218.

<sup>133</sup> Srov. NEJEDLÝ, s. 162: „„Snění“ [...] jest první a hned mistrovský cyklus Foersterovy klavírní lyriky, jenž se druí k nejkrásnějším písním erotické snivosti.“

<sup>134</sup> Pro konkrétní představu Nejedlého stylu cituji v celku jeho výklad alespoň dvou čísel. Tamtéž, s. 163: „Třetí číslo je snad ze všech nejpodmanivější: melancholie samoty jest nálada začátku, provedená nádhernými postupy akordickými. V tom zavzní klepání, znova a znova, až s vřelou melodií vstupuje host, vzácný a milý, jenž ozařuje samotu světlem radosti. Bohužel odchází... První motiv samoty zase ovládá situaci, ne však už docela. Vůně světla zde zůstala, pocit štěstí propuká v největším *espressivu*. [...] Poslední číslo pak uvádí nás ven, do volné přírody: hned začátek vystihuje půvab jarního dne, v němž slunce svítí, květy voní, ptáci zpívají. Do toho

Cyklus tedy obsahuje pět čísel různorodého charakteru, která v slovně-poetické rovině sjednocuje – vedle názvu opusu – motto z hudebního dramatu *Siegfried* Richarda Wagnera:

... „*Wonnig und weh*  
*web' ich mein Lied:*  
*nur Sehrende kennen den Sinn.*“<sup>135</sup>

## I.

*Sostenuto molto* (– *Adagio*), *Des dur*, 6/8, 85 taktů (bez repetice)

Úvodní číslo cyklu je vystavěno ze dvou střídajících se charakterově odlišných ploch tempo-výrazově označených *Sostenuto molto* (*molto espressivo*) a *Adagio* (*con molto desiderio*). Jejich pravidelné střídání vymezuje půdorys rozšířené velké dvoudílné formy  $ABA \underline{b} k^A$  (repríza dílu *B* je tedy zúžena).<sup>136</sup> Vzhledem k tomu, že koda přináší návrat hudby dílu *A* – jmenovitě především jeho introdukční prvky, čímž je celá forma účinně zaokrouhlena –, bylo by možné uvažovat i o formě třípětídílné (z hlediska tektonického však malé *b* společně s  $k^A$  vyvažují velký díl *B*, čímž je pocit pětídílnosti oslaben; rovněž zřetelný kodový charakter posledního dílu svědčí proti tomuto pojetí). S přihlédnutím k tonálnímu plánu je možné též hovořit o sonátové formě bez provedení: Díl *B* se odehrává v dominantní tónině, jeho repríza – tj. *b* – je pak tonálně sjednocena. (Tóninový průběh vždy v hrubých rysech naznačuje spodní řádek tabulky.)

---

*vpadá stoupající melodie (dialog milujících při vycházce), přerušovaná jen vůní jara, ale znova stoupající v entusiasmu štěstí.*“ Nejedlý naznačuje, že zhruba takový byl skutečně program i v očích skladatele, jenž jej však při vydání zamtl. („*Skladby ty provedeny jsou s takovou hudebností, že skladatel mohl se odvážit vydati je bez udání myšlenkového obsahu. Těm však, kdož toto vzácné dílo milují, zavděčím se jistě prozrazením tohoto obsahu.*“) Potvrzení této domněnky se nezdá být dohledatelné. Nejedlého programní výklad se pak v hlavních rysech epigonsky vynořuje i v následující literatuře – srov. např. PATZAKOVÁ, s. 108-109.

<sup>135</sup> V českém překladu uvádí motto např. HOLZKNECHT, s. 88: „*Slastně a s bolestí tkám svou píseň; její smysl pochopí jen ten, kdo touží.*“ Tento citát zřejmě našel rezonanci i u Zdeňka Nejedlého, který ho předeslal jako motto své foersterovské monografii.

<sup>136</sup> Co se týká terminologického a schematického uchopování formových struktur, vycházím zde především z: Karel JANEČEK: *Hudební formy*, Praha 1955. Podotýkám, že schémata zde mají sloužit jen jako velice přibližná „mapa“, usnadňující orientaci na poli hudební struktury, které je jistě (více či méně) *dynamické*, nikoli *schematické*, a které se snažím blíže prozkoumat v hlavním textu. Koneckonců, jedná se zde vesměs o takové hudební útvary, pro něž náležitost zjednodušujících schémat uznává i DAHLHAUS (srov. závěrečné řádky citace v pozn. 110.)

TABULKA 1

A				B	A'			b	k <sup>A</sup>
i	a	a'	m <sup>i</sup>	: b :	i	a	a''	b'	k <sup>A</sup>
t. 1-8	9-15	16-24	25-32	33-40	41-48	49-55	56-63	64-71	72-85
f	Des	F	a	As	As	f	Des	Des	

Za obzvláště pozoruhodný moment bych označil tematicko-motivickou práci čísla. Jemné a rafinované motivické souvislosti a vazby formují především vnitřní stavbu dílů A, ale při bližším pohledu si v této rovině povšimneme i skrytých vztahů mezi zdánlivě nesouvisejícími díly A a B.

Díl, který označuji za introdukci (*i*), přináší v prvních čtyřech taktech základní myšlenkovou výbavu – motivická jádra, ze kterých (a téměř výhradně ze kterých) vyrůstá díl A, potažmo pak i celé číslo. Jedná se o dvojici motivů exponovaných (po úvodním taktu vzestupně rozloženého akordu nad prodlevou oktávově zdvojeného tónu as; tento prodlevový tón následně též sehraje svou úlohu v dalším motivickém rozvíjení) na principu otázka-odpověď: Jednoduchému stupnicově klesajícímu třítónovému útvaru (motiv č. 1) ve vrchním rejstříku odpovídá v basové poloze čtyřtónový motiv (motiv č. 2). Oba motivy – stylizované v prostém jednohlasu – dělí doprovodné střední pásmo čtyřhlasých akordů pulzujících v pravidelném osminovém rytmu.

- notová ukázka 1: motiv č. 1 (t. 2-3)



- notová ukázka 2: motiv č. 2 (t. 3-4)



Motivy v této fázi působí jako jakési izolované fragmenty – je možné je charakterizovat jako kamínky z mozaiky, které svůj smysl v celkovém obrazu objasní teprve s odstupem. Následující čtyřtaktí motivický průběh opakuje (taktéž se odvíjí z prodlevy tónu

as a – v transpozici – rozehrává dialog dvou motivů), harmonicky však již tihne do Des dur (úvodní čtyřtaktí spíše naznačuje tóninu f moll) – tedy do hlavní tóniny čísla. V té se posléze odehrávají díly *a* a *a'*, které staví do popředí a rozvíjí hlavně motiv č. 2. Motiv č. 1 zde v diminuci zaujímá především roli doprovodnou, objevuje se ale též ve svých původních rytmických proporcích v inverzi jako rozvinutí motivu č. 2 v gradujících závěrech dílů (kde zároveň střední doprovodné pásmo vychází z jeho diminuce; srov. poslední dva takty následující notové ukázky).

- notová ukázka 3: téma dílu *a* (t. 9-15), rozvinutí motivů, v basovém klíči naznačena diminuce motivu č. 1 v doprovodné funkci



Úvodní (a zároveň „osový“) tón tématu dílu *a* (tón as) odkazuje k úvodnímu tónu celé skladby (tj. k oné prodlevě prvních taktů introdukčních čtyřtaktí) a rovněž jeho doprovod je analogický (zde se jedná o tonálně ukotvující vzestupně rozložený tónický kvintakord). Díl *a'* pak nasazuje na vyšším gradačním stupni (*f*, táž melodie transponována o oktávu výš a zdvojena) a odlišuje se též pozměněným a rozšířeným závěrem, který moduluje do F dur a obsahuje první dílčí vrchol čísla (*ff*, hustota sazby a dosažení nejhlubší i nejvyšší nástrojové polohy). Mezivěta (následující po náhlém zklidnění) je myšlenkově i stylizačně návratem k introdukci, funkčně pak spojovacím oddílem modulujícím do dominantní tóniny dílu *B*.

Díl *B* přináší kontrast na několika rovinách. Toto *Adagio. con molto desiderio* (nastupující *subito pp* po druhém vzedmutí se k *ff* v mezivětě) se odvíjí (jak již uvedeno) v As dur a proti těkající, bohaté a výrazně chromatické harmonii v díle *A* zde převládá oprostěná diatonika výrazně se opírající o hlavní funkce. Co se týče faktury, pak proti rozmanitým stylizačním prostředkům užitým v díle *A* (myšlenky objevující se ve vrchním i spodním hlase, prodlevy, jednohlas doprovázený akordy harmonicky pulzujícími i melodicky rozloženými atd.) shledáváme jednodušší sazbu s výraznou melodií v sopránu, proti níž je vedena linie basu (ovšem zhruba ve stejném rytmu). Tenor i alt jsou hlasy výplňové, přičemž alt vyplňuje širokou vzdálenost sopránu od dvou spodních hlasů šestnáctinovými figuracemi (ostatní doprovodné hlasy používají výhradně delších rytmických hodnot, vrchní hlas spíše

také). Z hlediska syntaxe zde (proti neperiodickým drobným větám, resp. proti nesymetrickým periodám dílu A) vládne přísná *kvadraticčnost* – vnitřně zcela symetrická článkovitost a periodicitá.

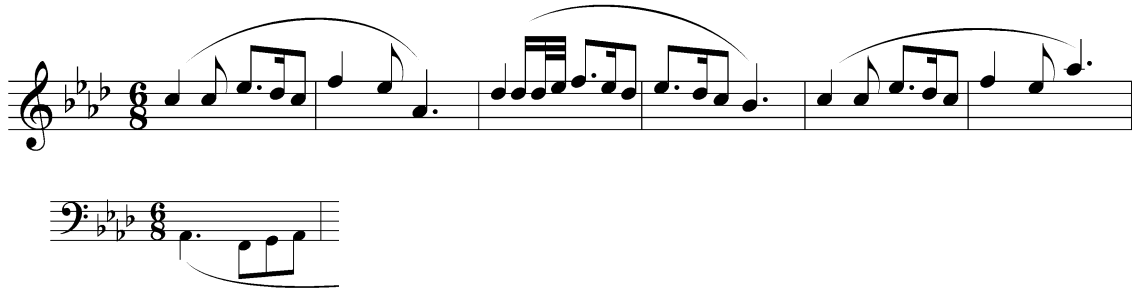
Vzájemnou souvislost dílů A a B je možné hledat v rovině rytmicko-pohybové – tj. v pravidelném pohybu šestnáctin (zminěné altové figurace), který v novém tempu odpovídá pravidelnému rytmu osmin,<sup>137</sup> komplementárně udržovanému po téměř celý průběh dílu A,<sup>138</sup> a především pak v rovině motivické: Rozvinutá kantabilní melodie sopránu (a do určité míry i linie ostatních hlasů) se na úrovni jednotlivých taktů opírá o rytmický půdorys „čtvrtka – osmina – čtvrtka s tečkou“ (♩♩.). Tato jednotka – imaginární „buňka“ celé struktury dílu B – je povětšinou dále rytmicky drobená a promelodizována a v jednoduché podobě se objevuje např. v prvním taktu v tenoru nebo v druhém taktu v sopránu i basu. Tuto rytmickou figuru, či spíše rytmickou konstelaci, známe z vnitřní tematické struktury dílů *a* a *a'* (srov. 3. a 6. t. notové ukázky 3; v 6. t. následující notové ukázky pak je figura vidět i se stejným diastematickým obrysem), na jejím úplném prvopočátku stojí pak poslední tóny (čtvrtka a osmina) motivu č. 2. Z hlediska melodických souvislostí je možné si též povšimnout příbuznosti opakujícího se třítónového, sekundově klesajícího útvaru (v následující not. ukázce v druhé polovině 1., 3. a 5. t. a v první polovině 4. t.) s motivem č. 1 (jedná se v podstatě o rytmickou komplikaci jeho diminuované podoby: osmina s tečkou – šestnáctina – osmina). Rovněž basový protihlas (viz not. ukázka 4) přináší článek (figuru prostého rytmu tří osmin), který lze chápat jako inverzi diminuace tohoto výchozího motivického jádra (tj. motivu č. 1).

---

<sup>137</sup> Je to tedy pohyb „abstraktní“ pulz, co si odpovídá, zatímco metrické pozadí se tímto poměrem proměňuje (jestliže se v dílu A onen pulz osmin družil v skupiny po třech, nyní je odpovídající pulz šestnáctin cítěn sudě). Toto narušení metrické pravidelnosti též přispívá k protikladnosti obou základních ploch.

<sup>138</sup> Vše samozřejmě závisí na konkrétním vyhodnocení a realizaci vzájemného poměru temp *Sostenuto molto* a *Adagio*, které může být velice individuální. Je nicméně příznačné – a domnívám se, že pro proporčně vyvážené vyznění celého čísla zásadní –, že všichni tři interpreti, jejichž nahrávky jsem měl pro cyklus *Snění* k dispozici, volí právě takový poměr, ve kterém se osminy původního tempa (*Sostenuto molto*) blíží šestnáctinám nového tempa *Adagio* (v případě interpretace Mariána Lapšanského se pak původní osminová hodnota přímo rovná nastupující šestnáctině).

- notová ukázka 4: prvních 6 t. sopránové melodie dílu *B* (t. 33-38), v basovém klíči naznačen basový protihlas s inverzí diminuce motivu č. 1



Přes zmíněné subtilní motivické vazby a souvislosti je funkce dílu *B* především kontrastní: V celkovém charakteru *B* přináší určitou klidnou vyváženost a statickou kvalitu oproti vzrušeně se vzdouvajícímu proudu a dynamické (*dynamické* v širším, obecném slova smyslu) expresivnosti (*molto espressivo*) dílu *A*.

Následující díl *A'* je opakováním dílu prvního, jen jeho závěr je mírně pozměněn s ohledem na absenci mezivěty a na bezprostřední navázání hudbou *Adagia* (*b*) transponovanou do *Des dur* (tj. tonálně sjednocenou). Díl *b* je tedy tonálně sjednocenou a zkrácenou, resp. zúženou reprízou dílu *B*. Závěrečná koda (*k<sup>A</sup>*) pak již kontrast nepřináší a z poklidného charakteru předcházejícího dílu nevystupuje: V nízké dynamice a pevně zakotvena na tónice hlavní tóniny (s výjimkou t. 81, který přináší kvartsextakord frygické funkce – pro zpřehlednění zápisu skladatelem uvedený v enharmonické záměně: a-d-fis namísto heses-eses-ges) představuje rekapitulaci všech základních stavebních jednotek. Motiv č. 1 zde zní ve svém původním tvaru (jen s nově předepsaným bolestným výrazem *dolente*), expresivita a výmluvnost motivu č. 2 je pak utlumena melodickou nivelizací (a zbavením se přírazové noty) a rytmickou simplifikací – osobitý dialog, který motivy rozehrávají v introdukci a který je impulzem k rozvoji celé stavby, je tedy v kodě metaforicky vyřešen smířením a vyrovnáním charakterů obou subjektů.

- notová ukázka 5: motiv č. 2 v melodické nivelizaci a rytmické simplifikaci (t. 74-76)



Závěrečné čtyřtaktí pak ve vrchním hlase přináší prolongaci tónu as (třetího významného činitele, který jen pro svůj zcela minimální rozměr nebyl označen za samostatný motiv) a celá skladba pak končí poukazem k momentu velice podstatnému pro celkovou myšlenkovou stavbu a především pro její jednotu: Poslední tři tóny vrchního hlasu (as1-b-as) nesou rytmus „čtvrtka – osmina – čtvrtka s tečkou“ a jsou tedy připomenutím rytmické jednotky, která je hlavním pojítkem kontrastujících ploch A a B (b). Tento třítónový útvar však neukazuje pouze zpět – jako rytmická reminiscence – do struktury uplynulého čísla, ale také vpřed – jako melodická anticipace: Představuje východisko pro následující číslo, jež začíná třikrát zopakovaným motivem, který je (v melodické, nikoliv rytmické složce) račím postupem tohoto útvaru (v transpozici do C dur; srovnej následující not. ukázkou s motivem, který naplňuje první dva takty not. ukázkou 7).

- notová ukáзка 6: závěrečný třítónový útvar – rytmická reminiscence a melodická anticipace (t. 84-95)



## II.

*Tempo di Valse* (– *Un poco più mosso* – *Tranquillo, ma con molto sentimento*), C dur, 3/4, 148 taktů

Druhá část cyklu se – podobně jako jeho úvodní číslo – vyznačuje četným střídáním ploch různých temp a „charakterů“, přičemž však do sebe jednotlivé plochy plynule přecházejí a vytvářejí tak víceméně jednolitý proud bez výrazných předělů. Kompoziční sevřenost takto „roztříštěné“ plochy je zde též zajištěna spíše skrytými motivickými vazbami a na vyšší rovině návratem materiálu v tonálním sjednocení. Pro orientaci je možno formální půdorys znázornit následovně:

TABULKA 2

A		B			A'		B'		
a	m <sup>1</sup>	b	c	m <sup>2</sup>	a	m <sup>1'</sup>	c <sup>b</sup>	c <sup>a</sup>	k
t. 1-20	21-26	27-47	48-65	66-71	72-91	92-98	99-121	122-141	142-148
C	Fis	B	Es		C	Fis	h	C	

Jak tabulka naznačuje, máme co do činění se skladbou důmyslného ustrojení – opakování na nejvyšší rovině (A', B') je řešeno neschematicky a velice individuálně: Myšlenkový materiál se v rámci opakování hlavních dílů různě přeskupuje a originálně, v různých variantách a modifikacích, vystupuje napříč malými díly (viz c<sup>b</sup>, c<sup>a</sup>), což též nemálo přispívá k dosažení *jednoty v rozmanitosti* mnoha různých „charakterů“. (Jednotlivá písmenka symbolizující malé díly, resp. drobné věty, jdou povětšinou ruku v ruce se změnou tempového a výrazového označení: a = *Tempo di Valse*, b = *Un poco più mosso*; c = *Tranquillo, ma con molto sentimento*; c<sup>b</sup> = *espressivo, dolente*; c<sup>a</sup> = *Tranquillo*; k = *Tempo I.*)

Výstavba jednotlivých drobných vět je též specifická a individuální: Opakování polovět, více polovět ve funkci předvětí či závětí, rozšiřování polovět (atd.) vysvětluje často větší rozměr malých dílů. Dvacetitaktový díl a například dvakrát zopakuje čtyřtaktové předvětí končící na dominantě (akord G dur). Takto rozšířené předvětí – osmitaktový (harmonicky stabilní) článek – je pak dále vyvažován třemi modulujícími čtyřtaktími (princip sekvencí, resp. progresí), přičemž poslední čtyřtaktí se ustálí v tónině Fis dur (tritónová vzdálenost k úvodní, tj. hlavní tónině C dur). Nepravidelná a *logicky* (tj. vývojově, evolučně)<sup>139</sup> působící plocha úvodního dílu je tedy v základech nepopíratelně vystavěna *architektonicky* – pomocí přiřazování jednotlivých čtyřtaktí (které lze dále rozložit na dvoutaktí). Pocit symetrické rovnováhy je narušen především neustálým modulujícím proudem závětí (ustáleným nakonec ve vzdálené tónině), které je nadto vůči předvětí (rozšířeno na 8 taktů) rozšířeno nestejně (na 12 taktů). Pozadí takového stavebního principu můžeme ostatně vysledovat v celém čísle: Z hlediska syntaxe zde skladatel povětšinou pracuje na principu vzájemného přiřazování článků (na elementární úrovni nejčastěji dvojtaktí, motivickou prací prostředkem drobení ovšem i článků jednotaktových – viz níže o mezivěti m). Proti schematičnosti a kvadratické stereotypnosti však bojuje asymetričností (srov. výše: 8 taktů předvětí versus 12 taktů závětí) a často též znejasňováním elementárního metro-rytmického rámce (už sám začátek čísla, tj. hlavní téma, znejasňuje

<sup>139</sup>

Srov. na s. 38.



metrické těžiště opakováním dvoudobého motivu na pozadí třídobého taktu; srov. níže notovou ukázkou 7).

Zajímavé momenty shledáme rovněž v rovině tematicko-motivické práce, především tímto aspektem bude tedy opět veden následující rozbor. Číslo začíná v tempu *di Valse* myšlenkou, která se však svým metro-rytmickým rozvrhem hlásí spíše k typu tance *furiant*: 2+2+2+3+3 (na pozadí v zápisu neměnného 3/4 taktu; srov. notová ukáзка).<sup>140</sup>

- notová ukáзка 7: základní myšlenka II. čísla (t. 1-4)



O závěru úvodního čísla jako o východisku pro tuto myšlenku již byla zmínka výše, o použití této myšlenky ve finálním čísle cyklu (jako o jednom z velice účinných a osvědčených prostředků cyklického sjednocení) bude řeč na příslušném místě níže. Buňkou, která vnitřně stmeluje díly *a* potažmo pak opět celé číslo je úvodní třítónový motiv, respektive jeho rytmická složka: Rytmus dvou osmin a jedné čtvrtky (případně půlky, viz 3. - 4. t. předcházející notové ukázky) je téměř všudypřítomný – byť třeba skrytý ve vnitřních hlasech (viz díly *c*), byť na různých dobách taktu (doslova na všech základních dobách v taktu se ostatně rytmická konstelace objeví už během úvodního dvoutaktí).

Jako ukázkový příklad skladatelova důmyslného, leč přirozeně působícího propojení ploch rozdílných nálad a charakterů může posloužit mezivěta (*m*): Ta je vystavěna na základě střídání dvou (sazebně, pohybově i jinak kontrastujících) jednotaktových prvků, přičemž jeden jakoby ukazuje dopředu (k začátku dílu *b*) a druhý zpět (k závěru dílu *a*), respektive jeden zřetelně předznamenává následující díl (srov. průtažný akord v t. 21 s úvodním akordem dílu *b* v t. 27; jedná se *substančně* – tj. co do tónového složení i stylizace – o naprosto totožný akord, *funkčně* se ovšem liší) a druhý je útržkovitou citací z právě zakončeného dílu (srov. t. 22 a 24 s t. 17 a 18). Jedná se tedy „v malém“ o podobný princip provázání a sjednocení za pomoci reminiscence a anticipace, jaký byl konstatován „ve velkém“ v závěru úvodního čísla. (Setkáme se s ním ostatně i v dalších číslech.)

<sup>140</sup> Skladatelova obliba *valčíkového žánru*, resp. práce s třídobým metrem vůbec je v literatuře často reflektována: Srov. např. ČERNÝ-LÉBL, s. 146, ZICH, s. 50-52. V cyklu *Snění* jsou všechna čísla s výjimkou úvodního (6/8) psána ve 3/4 taktu. ZICH (s. 50) nalézá ve II., III. a IV. čísle tohoto cyklu *idealizaci tanečního typu sousedské*.

Díl *b* sestává ze dvou prvků. První (předvěti) má vzestupnou melodickou tendenci a vyznačuje se mírnějším pohybem: První čtyři takty obsahují jen bloky akordů (jeden akord o rytmu půlky s tečkou do jednoho taktu; první akord je právě tím akordem, který se již objevil v mezivěti *m*), následujících šest taktů již v pravé ruce (v sopránu) akordy promelodizovává, nejmenší rytmickou hodnotou je však čtvrtka. Druhý prvek (výrazně rozšířené závěti) má v melodii tendenci stále sestupující (začíná tónem *c4* a končí de facto úvodním tónem následujícího dílu, tj. *g1*) a rytmicky je již hybnější: Z hlediska komplementárně vnímaného rytmu slyšíme vždy na druhé a třetí době čtyři osminy, což je hlavním organickým pojítkem mezi dílem *b* a následujícím dílem *c*.

Díl *c* (pro jeho základní lyrický charakter – *tranquillo, ma con molto sentimento* –, pojednání a význam, který mu bude přisouzen v dalším průběhu čísla, se nezdřáhám ho označit za *vedlejší téma*; v tomto světle by pak předcházejícímu formovému úseku, přestože též není motivicky nevýrazný, připadla funkce *spojovacího oddílu*) zpočátku – v osmitaktovém předvěti – představuje zcela zřetelné uklidnění (*tranquillo*, repetitivnost, prodleva tónické kvinty *Es-B*, nízká dynamika), které však záhy (v desetitaktovém závěti) vyústí do strmé gradace: Melodie stále šplhající k vrcholu, nárůst expresivity výrazu a dynamiky (*tutta la forza* na vrcholu v t. 63), hybnosti (nově se objevují osminové trioly a posléze šestnáctiny), zvukového objemu (postupné zahušťování sazby, stylizace v oktávách pravé i levé ruky, využití klaviatury v téměř celém rozsahu: kontra *Es – b4*).

Mezivěta *m*<sup>2</sup> pomocí metro-rytmické ambivalence (základní motiv sice nejprve nastupuje v levé ruce jen na prvních taktových dobách, s tímto pravidelným metro-rytmickým pásmem však koliduje nepravidelně pulzující a synkopované pásmo pravé ruky) připravuje půdu pro návrat hlavního tématu, resp. úvodního dílu *a*, který se opakuje beze změn. Odlišnost následující mezivěty *m*<sup>1'</sup> vůči analogickému místu (*m*<sup>1</sup>) spočívá především v jiné konstelaci a preferenci stejných prvků (z jednotaktových útržků nyní dominuje onen reminiscenční), které tentokrát ústí přímo do plochy založené převážně na myšlenkovém materiálu dílu *c*. Ten se však objevuje na nové harmonicko-tonální hladině (*h moll*) ve specifickém aiolském zabarvení. Nová je též konstrukce závěti tohoto dílu – místo více či méně doslovného zopakování gradace (které by hrozilo schematičností) skladatel překvapí, když těsně před vrcholem napojí materiál z dílu *b* (jmenovitě jeho závěti). Můžeme-li v tomto čísle (jakož i v předcházejícím) nalézt některé sonátové prvky – kontrapozice dvou základních tematických oblastí (zde, na rozdíl od čísla prvního, obligátně energického hlavního tématu a lyrického vedlejšího tématu), jejich původní („expoziční“) tóninový kontrast a jejich

závěrečné („reprízové“) sjednocení (viz níže) – pak by tento úsek mohl odpovídat (byť s výhradami) sonátovému provedení.

Následující *tranquillo* – vedlejší téma – se již ve svém rámci ze statičnosti ke gradaci neubírá (na rozdíl od analogických míst). Namísto toho po celou dobu prodlévá na tónické primě hlavní tóniny C dur (tonální sjednocení) a ve vnitřních hlasech (citací, či přesněji parafrází dvou úvodních taktů) do sebe integruje svět hlavního tématu (zhuštěná repríza obou základních témat). Opět si tedy můžeme všimnout jisté analogie s tematicko-motivickým nakládáním v úvodním čísle – tj. s vyústěním kontrastujících myšlenek v jakési jejich obrazné smíření. Na rozdíl od prvního čísla však druhé tímto smířením charakterů (témat) nekončí: Po překvapivém a náhlém *fp* izolovaného tónu kontra B a generální pauze nastupuje sedmitaktová koda v c moll, která v závěrečné gradaci dává „zvítězit“ energickému hlavnímu tématu.

### III.

*Andante con moto* (– *Un poco più mosso* – *Meno mosso*), G dur, 3/4, 127 taktů (bez repetice)

TABULKA 3

	A		m	B		A'		
: a :	b <sup>1</sup>	b <sup>1'</sup>	m	: b <sup>2</sup> :	b <sup>2'</sup>	a	a'	k
t.1-14*	15-27	28-42	43-55	56-69	70-84	85-101	102-109	110-127
G			(?) Es			G		

(\* s repeticemi zde pro zjednodušení nepočítám – beru v potaz vždy jen *seconda volta*; zde je nicméně zkrácena o 3 takty, o výrazné změny se pak jedná i v případě repetice dílu b<sup>2</sup>!)

Jedním z výrazných znaků dvou předcházejících čísel (jak lze z analýz vyvodit) je poměrně vysoká míra úspornosti při tematicko-motivické výstavbě celků: Přes mnohost a pestrost myšlenek, kterými kompozice oplývají, můžeme vždy vidět více či méně úzké souvislosti mezi nimi (a to i napříč čísly), resp. jejich odvození z jednoho výchozího tvaru. Tento princip je pak eminentní a je doveden takřka do důsledků v čísle třetím.

Vedení opět aspektem motivického vývoje (zde v rovině horizontální, lineární; vertikální zaměření pozornosti však též odkrývá charakteristické znaky: chromatické paralelní posuny akordů a práci s basovými prodlevami – nejčastěji primou tónického kvintakordu),

můžeme vidět, jak se struktura celého čísla odvíjí z nepatrného motivu, z jediného dvoutónového jádra sestupné sekundy o rytmu „čtvrťka | půlka“. Předvěti úvodní periody (architektonické periodické strukturování vládne v tomto čísle ještě výrazněji než v předchozích, i zde je však toto syntaktické východisko více nebo méně komplikováno – především asymetričností period) střídá motiv v původním tvaru s jeho inverzí a v souladu s celkově stoupajícím melodickým pohybem původní interval malé sekundy postupně rozšiřuje (na malou tercii, čistou kvartu, zmenšenou kvintu) při zachování charakteristického rytmu.

- notová ukázka 8: rozvíjení motivického jádra v předvěti úvodní periody – inverze a intervalové rozšiřování (t. 1-8)



Melodicky klesající závěti postupuje analogicky: Též začíná intervalem sestupné malé sekundy (tentokrát je dvoutónový motiv zvýrazňován i pomocí obloučků; v předvěti frázovací obloučky svazovaly širší celky – dvoutaktí a čtyřtaktí) a pokračuje za pomoci prostředků inverze a intervalových změn. Jednotící rytmus „čtvrťka | půlka“ sice v t. 14 poprvé ustává, zato se motiv od tohoto místa až do konce periody objevuje v basu v původním melodickém pohybu sestupné sekundy.

- notová ukázka 9: práce s motivem v závěti periody; v basovém klíči naznačen basový hlas (pokračující v uvádění základního sekundového motivu; t. 9-16)



Následující perioda (po repetici té úvodní se zkráceným *secunda volta* závěrem) přináší určitý metrický posun: Nenastupuje na předtaktí a dochází zde tedy ke změně

charakteru jambického na trochejský (viděno z jiné stránky – měli-li bychom zůstat v rovině spíše racionálních, nežku-li racionálně-spekulativních postupů motivické práce – šlo by toto místo číst jako račí postup původního rytmického modelu). Po prvním dvoutaktí této nové periody (která se nesouměrně rozpadá na sedmitaktové předvětí a šestitaktové závětí) přichází ve vrchním hlase nový prvek v podobě promelodizování základního intervalu sekundy (sekundový pohyb s charakteristickým rytmem však zůstává zachován ve všech vnitřních hlasech) v rytmu samých čtvrtových hodnot. Ty využívá i první část závětí, zatímco jeho druhá část pohyb zklidňuje půlkami s tečkou (s výjimkou poslední jsou všechny ve vzájemném sekundovém poměru). I tato perioda je s mírně pozměněným (tentokrát naopak rozšířeným) závěrem zopakována.

- notová ukázka 10: motivická práce ve druhé periodě (t. 15-27)



Následuje třináctitaktová mezivěta, která propojuje uplynulý díl A s dílem B. V předchozích částech cyklu jsme si již mohli všimnout, že i díly, které obecně často bývají asociovány s využitím materiálu nižší motivické závažnosti (běhy, figurace) – jako je například mezivěta, jejíž základní funkcí je spojení kontrastujících hlavních dílů (tedy spojka) – jsou u Foerstera myšlenkově velice výrazné a obsažné. Příkladem je právě i tato mezivěta. Tento postřeh je ostatně v souladu s konstatováním tendence k vysoké míře úspornosti při myšlenkové výstavbě struktury. Mezivěta v sobě kombinuje několik pozoruhodných momentů. V rovině rytmicko-motorické je v samém začátku nápadný nový prvek – osminový pohyb. Jedná se o dvě lomené oktávy, které jsou vůči sobě v pro toto číslo charakteristickém intervalovém poměru malé (klesající) sekundy (dokonce oné původní, zde však kvůli změně předznamenání zapsané jako zmenšená prima h-b) – je zde tedy zřetelné motivické sepjetí s výchozím jádrem (zřetelné, nikoli však nezbytně bezprostředně slyšitelné: lomením oktáv melodicky vznikají intervaly klesající oktávy, stoupající velké septimy – resp. zmenšené oktávy – a klesající oktávy; důležitou roli v ohledu „auditivitu“ jistě sehraje konkrétní klavírní interpretace). V rovině metro-rytmické pak je začátek mezivěty (prvních 5 taktů) opět charakteristický znejasněním metrického půdorysu: Nový motorický prvek pulzu staccatovaných oktáv v basové poloze se objevuje třikrát a každý nový výskyt je vždy oproti předcházejícímu zkrácen o polovinu (čtyři impulzy lomených oktáv, dva impulzy nelomené

oktávy, jeden impulz nelomené oktávy) a tím pádem vždy okupuje jiné taktové doby. Stejně tak se na metrickém rastru pohybuje i zmíněným oktávám dialogicky odpovídající kontrastní protějšek v podobě statického akordu (polozmenšený septakord) ve střední poloze. V druhé části mezivěty (následujících 8 taktů) můžeme vysledovat již známý princip propojení struktury pomocí reminiscencí prvků z předcházejícího dílu a anticipací prvků z následujícího. Osmitaktí je složeno z dvoutaktových článků, kde motiv ve vyšším rejstříku zároveň vychází z útvaru, který se vyskytl v dílu A, a zároveň bude dále rozvinut v dílu B, a kde figura rozloženého akordu v nižším rejstříku předznamenává doprovodné pásmo levé ruky dílu B. Toto pásmo, které je naplněno rozloženými – lomenými – akordy i oktávami, je ostatně anticipováno již úvodním prvkem mezivěty, totiž prvkem lomených oktáv, který však měl i svůj význam myšlenkový, tj. motivický.<sup>141</sup>

- notová ukázka 11: mezivěta – sekundový motiv stylizován v lomených oktávách; propojení dílů pomocí „reminiscence“ a „anticipace“ (t.41-49)

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system has three measures in 3/4 time. The first measure is marked *pp* and features a broken octave in the right hand and a chord in the left. The second measure is marked *p* and features a broken octave in the right hand and a chord in the left. The third measure is marked *p* and features a broken octave in the right hand and a chord in the left. The second system has four measures. The first measure is marked *pp* and features a broken octave in the right hand and a chord in the left. The second measure features a broken octave in the right hand and a chord in the left. The third measure features a broken octave in the right hand and a chord in the left. The fourth measure features a broken octave in the right hand and a chord in the left.

<sup>141</sup> Pro Nejedlého i „obsahový“: Toto pulzování lomených i nelomených oktáv silně rezonuje v jeho programním výkladu tohoto čísla (srov. pozn. 134).

- notová ukázka 12: střední díl *B* – rozvinutí „anticipací“ (56-63)

Un poco più mosso.

Díl *B* tedy takto organicky vyrůstá z částí předcházejících – jedná se vlastně o rozvíjející variaci dílu *A*, přičemž souvislosti jsou zde více patrné než skryté: V melodickém pásmu vrchního hlasu dílu *B* například opět jasně vystupuje do popředí známý, leč ovšem rekontextualizovaný sekundový motiv o rytmu „půlka – čtvrtka“, potažmo sekundový pohyb obecně. Zřetelným východiskem je zde díl *b* – terén, ve kterém se melodie pohybuje, je výrazně diatonický, a příbuznost lze snadno vysledovat i v některých detailech (srov. t. 15-16 a t. 56-57). Oproti tomu chromatické sekundové vedení hlasů v závěru dílu *B* ( $b^2$  plní funkci mezivěty připravující reprízu dílu *A*) je zřetelným návratem do světa dílu *a*. Na rozdíl od dílu *a*, kde se jednalo převážně o paralelní vedení hlasů a homofonní fakturu (charakteristickým východiskem byl chromatický posun kvartsextakordu), jsou zde hlasy pojednány samostatněji, tedy polyfonně.

Repríza úvodního dílu je nepravidelná: Dochází zde uplatnění jen jeho první polovina (tedy díl *a*) a i ta je před závěrem (t. 110) pozměněna vyústěním do neočekávaného vrcholu celého čísla (*ff*, *molto espress.*), který se netypicky nachází v kodě a původní tematický materiál rozvíjí promelodizováním – či snad profigurováním v osminovém pohybu oktávového unisona pravé a levé ruky. Toto exponování (quasi) figurativního materiálu je o to pozoruhodnější, že v tomto čísle figurace stála doposud stranou – jen v doprovodné funkci, a to ještě sporadicky. Figura (resp. figurace) a zvuková složka vůbec se zdají hrát ve výstavbě celků tohoto cyklu zcela druhotnou roli. I tento fakt je ostatně ve shodě s již konstatovanou myšlenkovou koncentrací – tj. velice ekonomickým nakládáním s motivy, tématy a jejich

pojednávání. Ve svém závěru pak koda – již typicky – rekapituluje průběh čísla krátkými odkazy do obou hlavních dílů (myšlenkově i harmonicky).



## IV.

*Allegretto grazioso* (– *Meno mosso*), C dur, 3/4, 42 taktů (bez repetice a opakování *Da capo*)

TABULKA 4

	A		B		(A)
a	a <sup>x</sup>	a <sup>α</sup>	∣: b	b´ ∣:	(a a <sup>x</sup> a <sup>α</sup> )
t.1-12	13-24	25-28	29-35	36-42	(...)
C	(x---)	C	c	Es	(C...)
[díl A opakován nezměněn <i>Da capo</i> ]					

IV. číslo je drobnou miniaturou, vystavěnou na půdorysu přehledné třídílné *da capo* formy s jasným ohraničením mezi jednotlivými díly. Stylizačně číslo využívá jen střední polohy klavíru (ve středním dílu s posunem do nižší střední polohy) a sazba je z velké části drobnokresbou čtyř více či méně reálných hlasů (opět s minimálním uplatněním figuračně-ornamentálního materiálu). Výrazu křehké graciéznosti (*Allegretto grazioso*) napomáhá vedle výše zmíněného (a vedle celkově nižšího dynamického rejstříku) také jemná práce s melodickými (neakordickými) tóny – s průchody a průtahy. V následující notové ukázce ze začátku čísla (ve které si rovněž můžeme opět všimnout nepravidelného strukturování drobné věty – jedná se o dvanáctitaktový celek, kde je úvodní čtyřtaktový článek předvětí po stejně dlouhém závětí zopakován, a tvoří tak miniaturní kompaktní třídílnou formu s reprízou) jsou průchodné tóny označeny oválem a tóny průtažné obdélníkem. Vidíme zde, že minuciézní práce s melodickými tóny (jakkoli „klasická“ ve smyslu příprav, rozvodů atp.) zde významně určuje tvářnost samo o sobě prostého diatonického melodicko-harmonického materiálu.

- notová ukázka 13: práce s neakordickými tóny

Allegretto grazioso.

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked 'Allegretto grazioso'. It consists of two systems of music. The first system (measures 1-6) features a treble clef with a melody starting on G4, marked 'pp' (pianissimo). The bass clef provides harmonic support with chords and moving lines. The second system (measures 7-12) continues the melody, marked 'cresc.' (crescendo) and 'p' (piano). The piece concludes with a final cadence in the bass clef.

Výše naznačená graciózní lehkost a vzdušnost zde však patrně více než z čehokoli jiného vyplývá z posunu mezi vnitřní, „autonomní“ kvalitou uvedené fráze a běžně cítěným metrickým rastrem taktů – vůči kterému je jakoby o jednu dobu (synkopicky) předsunuta. Jinými slovy, věta je ustrojena tak, že jaksi nepřiznává těžké taktové doby (tj. nezakotvuje na nich), ale naopak přisuzuje více váhy dobám lehkým: Srov. například tenuto na předtaktí začátku věty a analogických třetích taktových dobách, kde dílčí články fráze začínají; srov. ostrý akcent na třetí době v taktu 6; srov. též z tohoto vyplývající zakončování článků na druhých taktových dobách atd.

Druhý oddíl čísla (tj. zde střední díl) ve stejnojmenné c moll přináší oproti dílu prvnímu určitou státnost (především v ohledu tempo-rytmickém, melodickém a syntaktickém), což je model, se kterým jsme se v cyklu už nejednou setkali (srov. čísla I a II). V tempu *Meno mosso* se zde hudba odvíjí v přehledněji strukturovaných periodách, byť i zde se skladatel vyhýbá naprosté pravidelnosti a předvídatelnosti – tj. jasné kvadratickosti: Jedná se o dvě sedmitaktí (přičemž to druhé je nepřilíš vzdálenou variací prvního – variací nikoli *rozvíjející*, ale spíše jemně *ornamentující*), skládající se ze čtyřtaktového předvětí a třítaktového závětí. Vzdušnost prvního dílu je zde v určitém ohledu nahrazena zemitostí – těžké první taktové doby jsou zde zpravidla přiznávány (půlové noty, tenuto atd.) a rovněž posun do nižší střední polohy zde hraje svou roli. S akordickými paralelismy se ovšem

setkáme i zde: První dva takty sedmitaktových článků naplňuje paralelní posun (mimotonálního) dominantního nónového akordu (v případě prvního sedmitaktí jen nepatrně sazebně stylizovaného, v případě variujícího druhého již více), tentokrát o velkou sekundu. Funkčně-harmonicky se jedná o akordy nikoli bezprostředně související (bylo by možné je vysvětlit jako vyjmuté jednotky ze sledu mimotonálních dominant, kde prostředkující dominanta je zamlčena: F9-[B9]-Es9).<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> Blízkost na klaviatuře (a snadná hratelnost) by však mohla poukazovat na aspekt mechanicko-pianistický.

## V.

*Allegro* (– *Un poco meno mosso* – *Meno mosso*), *F dur*, 3/4, 200 taktů

Z formálního hlediska můžeme v závěrečném čísle opět vysledovat pozadí principu sonátového, kterému toto číslo (na rozdíl od předcházejících) odpovídá i relativně významnějším uplatněním evolučních ploch, respektive celkově evolučnějším (tj. rozvíjejícím, „dopředu směřujícím“) charakterem hudby. Jednotlivá malá písmena v následujícím přehledovém schématu tedy nesymbolizují uzavřené celky drobných vět a period (které zde lze nalézat obtížněji než v číslech ostatních), ale vyznačují hlavní myšlenkové (tematické) oblasti.

TABULKA 5

A				B				X <sup>A</sup>		b	A'	
i <sup>a</sup>	a	(e)	m <sup>1</sup>	m <sup>2</sup>	b	m <sup>2</sup>	b	x <sup>i</sup>	x <sup>a</sup>	b'	a'	k
1-16	17-54	(39-46)	55-62	63-71	72-79	80-88	89-98	99-114	115-136	137-152	153-166	167-200
F				E				( x----- )		B	F	

Introdukce začíná dvaatřicetinovým tremolem, pod kterým se po dvou taktech objevuje pentatonická myšlenka. Pentatonika je pro „oblast hlavního tématu“ a především pak pro introdukci (která samotné hlavní téma bezprostředně anticipuje) podstatná – pentatonický melodicko-harmonický terén (složený z tónů f-g-a-c-d) cítí i pásmo doprovodných a ornamentálních arpeggio akordů. Způsob využití pentatonického materiálu zde může upomenout na některé skladby Antonína Dvořáka z tzv. amerického období. Samotný úvod čísla tak kupříkladu ve stěžejních rysech snadno evokuje začátek Dvořákova populárního smyčcového kvartetu *F dur* op. 96. Ve stejné tónině se zde totiž odvíjí velice podobný „scénář“: Do úvodního tremola (v kvartetu ovšem šestnáctinového) tercie (resp. tercií v případě kvartetu) z tónického kvintakordu vstupuje podvkrát tatáž pentatonická myšlenka – nejprve se ozve ve třetím taktu ve „violové“ poloze pod tremolem, následně pak (oddělena krátkým akordickým rozkladem) nad ním, v dvou- až tříčárkované poloze „primu“. Letmá (a do určité míry vnějšková) asociace s exponováním hlavního tématu v „*Americkém smyčcovém kvartetu A*“ Dvořáka však také tímto momentem dvojího uvedení myšlenky končí a její další zpracování již pokračuje zcela svébytně. Ostatně už sama pentatonická myšlenka projevuje některé rysy, které ji osobitě svazují s materiálem předešlých čísel cyklu *Snění*, a

hraje tak důležitou roli v celkovém cyklickém vyznění opusu. Jedná se zaprvé o metro-rytmické napětí, pramenící ze souhry (či spíše protihry) mezi třídobým taktem čísla a latentní dvoudobou kvalitou myšlenky (v notové ukázce 14a naznačeno přerušovanými svorkami pod systémem; sudé metrum zde mj. sugeruje skutečnost, že se myšlenka na všech svých lichých notách opírá o tóny tónického kvintakordu).<sup>143</sup> (Podobného „problematizování“ metro-rytmické složky jsme si ostatně všimli v II., III. i IV. čísle.) Druhá vazba je povahy motivicko-melodické: Druhá část myšlenky – nejviditelněji tak, jak je artikulačně prezentována v introdukci (tj. v legatu), případně tak, jak se o jednu notu zkrácena vyskytuje v závěrečných dvou taktech čísla – je příbuzná s motivem č. 2 z úvodního čísla. V melodické složce je možné si všimnout blízkosti nejlépe při pohledu retrográdním – lze tedy hovořit o (ne zcela přísném) račím postupu (srov. poslední 2 t. not. ukázky 14c s not. ukázkou 2).

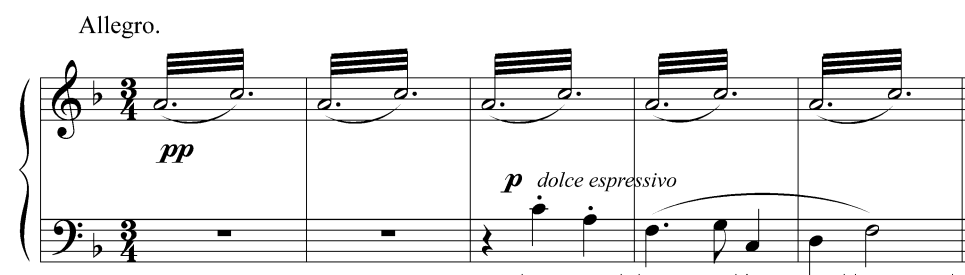
---

<sup>143</sup> Z posluchačského hlediska se spíše než o napětí jedná o nejasnost, neurčitost. Částečně znejasněná bude díky výhradnímu použití tónů pentatoniky i představa tonálního zakotvení. Právě pro tyto atributy také úvodní plochu označuji za introdukci, přestože již ve vyhraněném melodicko-rytmickém tvaru exponuje hlavní myšlenku.

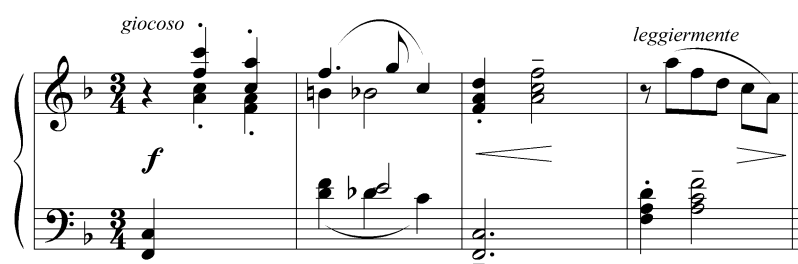
- notová ukázka 14: tři podoby hlavní myšlenky (+ not. ukázka 2 pro srovnání)

14a (t. 1-5)

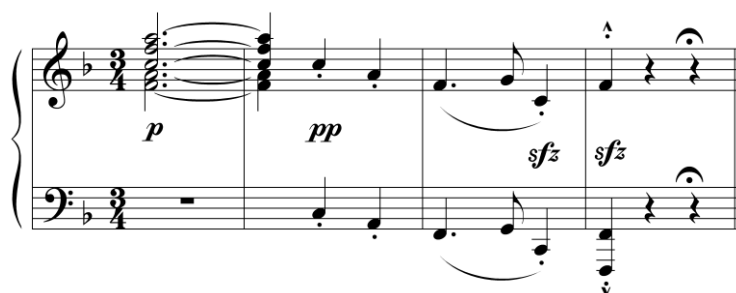
Allegro.



14b (t. 17-20)



14c (t. 197-200)



(pro srovnání notová ukázka 2: motiv č. 2 z úvodního čísla cyklu)



Co můžeme z uvedených příkladů téže myšlenky rovněž vyčíst, je pestrost sazby – rychlé střídání rozmanitých druhů faktury je rysem vyznačujícím celý kus, což také přispívá k „finálnímu spádu“ tohoto jinak „scherzového“ čísla.<sup>144</sup> Téma (not. ukázka 14b) je po svém

<sup>144</sup> Scherzového charakteru si zde všímá HOLZKNECHT, s. 88. Na tomto místě upozorňuji na četné analogie, které lze shledat mezi pojednávaným číslem a třetí větou – scherzem – z Foersterova *Kvintetu pro dechové*

doslovném zopakování dále rozvíjeno pomocí prostředků transpozice a motivického dělení (vydělí se zde dvě poslední vertikály myšlenky – viz pravá ruka ve 3. t. a imitující levá ruka ve 4. t. ukázky 14b) a za použití sledu mimotonálních dominant nakrátko ústí (vybočuje) do dominantní tóniny C dur (krátké a jasné kadencování do této tóniny vyznačovalo již závěr introdukce). Motivickou práci dělení uplatňuje i následující plocha, která již opět táhne do F dur a stylizuje myšlenku převážně jednohlase v sopránu (byť už ne na stejné harmonicko-funkční rovině – neopírá se již jen o tóny tónického kvintakordu) za doprovodu krácejících (částečně chromaticky po půltónech) čtvrtek levé ruky. Je příznačné, že ve chvíli, kdy se možnosti práce s myšlenkou v rámci zvolených postupů zdají být vyčerpány a kdy další obdobné pojednávání téže myšlenky by působilo uměle a stereotypně, se skladatel neutíká k „oddechovému“ figurativnímu netematickému materiálu, ale namísto toho, jakoby mimochodem, vloží do této plochy novou stručnou myšlenku. Tato epizoda není bez významu pro další tematicko-motivický průběh, jakkoli v porovnání s myšlenkou hlavní působí málo pregnantně a vsutku nenápadně. Stejně nenápadně z ní totiž o několik taktů později vyroste myšlenka, kterou (se stejnou licencí, s jakou spatřuji v pozadí čísla model sonátové formy) označuji za „vedlejší téma“.

I následující plocha (*dolce et con calore calando* – Tempo I.), přestože je v rámci formy primárně jakýmsi spojovacím oddílem – prostředkujícím mezi tonálně odlehlými plochami v F dur a E dur („frygicko-lydická“ souvislost) – a na první pohled působí téměř ryze figurativně (její materiál bude také skutečně využit jako doprovodné figurativní pásmo v oddílu vedlejšího tématu), má svou neopominutelnou motivickou relevanci, a to opět v rovině cyklické: Je zřetelným odkazem k II. číslu, neboť je založena na zcela stejném motivu (věrně zachovává i artikulaci, motiv je jen transponován z C dur nejprve do F dur a následně do E dur) jako hlavní myšlenka tohoto čísla a udržuje stejný rytmický pulz, který je příznačný pro její závěti (resp. 3. čtyřtakti). Výrazněji figuračně-ornamentální charakter má pak až závěr tohoto spojovacího oddílu (trylek, arpeggio akordy v šestnáctinách a osminových triolách, přírazová skupinka).

Vedlejší téma v E dur lyrického a zpěvného charakteru (i když členitost širokých intervalů by ve skutečnosti nečinila myšlenku právě nejsnadněji zpívatelnou), mírnějšího tempa (*Un poco meno mosso*) a naléhavé emotivní výrazovosti (*molto espressivo*, široké intervaly) tedy na jedné straně jasně kontrastuje s hravě (*giocosu*) taneční myšlenkou hlavní, na druhé straně se do probíhajícího proudu organicky začleňuje. Již bylo zmíněno, že

---

*nástroje* op. 95. Dojmem „miniaturní skici“ k tomuto číslu cyklu *Snění* pak může několika svými aspekty (nejnápadněji motivicky takřka identickým začátkem) působit závěrečné číslo z *Miniatur* op. 17.

doprovod této vedlejší myšlenky je zřetelně odvozen z motivu utvářejícího předcházející oddíl (a rovněž II. číslo cyklu) a že je zde motivická souvislost s epizodou, která se vyskytla v oblasti hlavního tématu: Vedlejší téma z ní vyrůstá v tom smyslu, že jeho úvodní tři tóny odkazují k závěrovému třítónovému článku epizody (srov. t. 72 s t. 43-44, resp. 45-46). Navazující rozvinutější melodický článek vedlejšího tématu pak lze chápat jako intervalově rozšířenou variantu motivu č. 2 z úvodního čísla,<sup>145</sup> se kterým již byla konstatována spojitost u hlavního tématu. Obě hlavní myšlenky závěrečného čísla mají společné také to, že jsou zpočátku (vedlejší téma po dobu tří taktů) postaveny na latentní prodlevě tónické primy (respektive primy a kvinty). V případě hlavního tématu je tato „dudácká kvinta“ v basové poloze (ve spojení se specifickým metro-rytmickým elementem a pentatonickou melodikou) tím, co zčásti číslu udává jakýsi základní „lidový tón“ (nebo alespoň „odstín“). Vedlejší téma je po vložení (figurativního) článku  $m^2$  zopakováno a ve svém závěru nyní neočekávaně uplatní ve *fp* jediný izolovaný dlouhý hluboký tón (kontra D na celý takt). Ten funguje jako předěl k následující „prováděcí“ části,<sup>146</sup> která začíná zpracováním introdukční plochy v transpozici do E dur, místo pentatoniky se zde však myšlenka objevuje v mixolydickém zabarvení (čili právě za použití malé septimy tónu d). Následně je introdukční plocha „frygicky“ posunuta o malou sekundu výš, čili na svou původní tonální hladinu F dur, mixolydický charakter (malá septima es) je ovšem i zde zachován. Plocha, kterou charakterizují jako prováděcí, pracuje jen s hlavní myšlenkou a s epizodou. Kromě modulačního posouvání pracuje především se stylizační a rytmicko-pohybovou složkou. Sama myšlenka tak vystupuje za již známého doprovodu tremola (pravé a nově krátce i levé ruky), harmonických i melodicky rozložených akordů, figurací i příznávkového doprovodu. Příznávkový princip je pak použit v augmentaci, takže doprovodný akord i bas zaujímají každý prostor jednoho taktu. Tímto zde opět vzniká příznačné metro-rytmické napětí mezi ternárně členěným pásmem melodie (pravé ruky) a na vyšší rovině duálně členěným pásmem doprovodu (levé ruky).

Následující repríza přináší základní myšlenky v obráceném pořadí. Vedlejší téma se zde objevuje v transpozici do B dur. Nejedná se zde tedy o „tonální sjednocení“, ale rozhodně o „tonální přiblížení“ – subdominantní vztah oproti původnímu frygickému, resp. lydickému vztahu malé sekundy. Zkrácená podoba hlavního tématu pak plynule ústí do efektní kody,

---

<sup>145</sup> I když v tomto případě – a nutno podotknout že nejenom v tomto případě – rozhodně netrvám na předpokladu, že spatřovaná souvislost byla skladatelem intencionálně zamýšlena: Může se jednat o souvislost „náhodnou“, skladatelem třeba ani nereflektovanou – tím však neztrácí na účinnosti a nepřestává být funkční souvislostí, na určité rovině přispívající k pocitu cyklické jednoty. (Srov. k tomu též 124.)

<sup>146</sup> Prováděcí principy jsou zde uplatněny opravdu jen v rudimentární podobě – znovu připomínám licenci, se kterou některé *lyrické kusy* tohoto cyklu vztahují k ustálené představě modelu sonátové formy.



kteřá po technické stránce (po „obsahové“ stránce se jedná o skvěle a vtipně vypořtovanou plochu) svého efektu dociluje také uplatněním bohatších prostředků klavírní stylizace (faktura oktáv v obou rukou, oktávový přířaz, figurace, akordické rozklady). Přestože se na první pohled může zdát, že se v kodě vyskytne několik nových motivických útvarů, míra myšlenkového sepětí s předchozím materiálem (konkrétně s materiálem hlavní *giocoso* myšlenky) je ve skutečnosti – tak jako v celém cyklu – velice vysoká. Dokonce i delší pasážové a figurativní plochy jsou jen rozvinutím drobného jádra obsaženého již v hlavní myšlenke (srov. rozvinutou figurativní plochu v t. 175-178 s „motivkem“ t. 20).

## Snění jako cyklus

Jedním z důležitých momentů při výstavbě jednotlivých čísel cyklu Snění je – při na první pohled zřejmě bohaté vnitřní diferenciaci jednotlivých kusů – značná míra (často skrytého) motivického sepětí. Aspekt tematicko-motivický pak nejen činí z každého čísla pevný útvar, ale také svazuje tato čísla mezi sebou v souvislý celek – především on tedy přispívá k vysoké míře cykličnosti opusu.<sup>147</sup> Určitému dojmu cyklické jednoty dodávají i rozmanité charaktery jednotlivých čísel – tím spíše, že ve svém souhrnu mohou vzdáleně připomenout ustálený model sonátového cyklu: Zřetelné sonátové prvky nalzáme ve dvou úvodních číslech a v čísle závěrečném, které zároveň cyklus efektně zakončuje coby finále. Druhé číslo pak lze částečně interpretovat jako scherzo, třetí jako volnou větu. Čtvrtá věta je svou povahou v tomto kontextu pouhým intermezzem. (To vše ovšem s výhradami: Úvodní číslo není rychlou větou, třetí číslo je naopak charakteru „skutečné“ volné věty poměrně vzdáleno – *con moto* –, efektní „finální věta“ pak rovněž staví na charakteru scherzovém.) Při pohledu na celkové tonální rozvržení by bylo možno za „osovou“ (a tedy do jisté míry jednotící) tóninu považovat C dur (II. a IV. číslo), k níž úvodní číslo (Des dur) tíhne vztahem frygickým (frygicko-lydické harmonické funkce, spoje a vztahy ostatně hrají svou roli i „v malém“ – viz analýzy úvodního a závěrečného čísla cyklu), III. číslo je k ní ve vztahu dominantním (G dur), číslo finální pak v subdominantním (F dur).

---

<sup>147</sup> Vedle zmíněných konkrétních motivických souvislostí (motiv pojící I. a II. číslo, tentýž motiv reminiscenčně se objevující v závěrečném čísle atd.), uvedu ještě alespoň vztah IV. a III. čísla: Ono „nezávislé intermezzo“ IV. čísla nestojí v cyklu samo za sebe, ale přimyká se k číslu předcházejícímu. Nejde o vazby nikterak těsné, spočívají především v rovině práce s melodickými tóny a jejich stylizace (která je pro IV. číslo charakteristická). Porovnáme-li začátky obou čísel, vidíme, že obě začínají předtaktím (k 3/4 taktu) a následně postupují pomocí chromatického melodického tónu – a v obou případech je to malá klesající sekunda: Ve IV. čísle jde o tón průchodný, v případě III. čísla – kde již bylo zmíněno, že se jedná o chromatický paralelní posun celého akordu, příznačný pro velkou část čísla – jde vlastně o vrchní hlas těžkého střídavého kvartsextakordu. S charakteristickým paralelním sekundově chromatickým vedením kvartsextakordů se pak ve IV. čísle setkáváme rovněž.

## RŮŽE VZPOMÍNEK / ROSEN DER ERINNERUNG

### OP. 49

Opus 49 vznikl roku 1902 v Hamburku a představuje vícevětou klavírní kompozici jiného typu než předcházející *Snění* op. 47. Jak sám jeho název – *Růže vzpomínek* – může naznačit, jedná se spíše než o semknutou a vnitřně uzavřenou vícevětou stavbu, jakou jsme mohli do jisté míry rozpoznat v opusu 47, o soubor jednotlivých pestrých kusů – byť se znatelným společným laděním (v poetické rovině vyjádřené názvem opusu se koneckonců jedná jen o samé „růže“) –, jež jsou svázány v jednu „kyticí“ jakýchsi listů a lístků do památníku (resp. do památníků dam a slečen, jejichž charaktery – jak literatura často, byť nepodloženě zdůrazňuje<sup>148</sup> – se jednotlivými kusy snaží vystihnout). Nicméně i v případě tohoto opusu se v hudební rovině nepochybně jedná o *cyklus určitého druhu*, nikoli o nezávaznou řadu nahodilých kusů – cyklické principy jsou zde však spíše rázu vnějšího: Například v oblasti základního tonálního rozvrhu kusy spojuje zřetelná preference tónin s bé, resp. absence tónin s křížky – první číslo je v d moll, následuje As dur, v centru cyklu stojí dvě čísla v tónině Des dur, předposlední číslo je bez předznamenání v C dur, závěrečné pak v g moll. Krajní čísla zde nemají společné jen to, že jsou jako jediná z cyklu psána v mollových tóninách, ale též relativně větší závažnost a rozlehlost. (Nadto jsou pak ještě spjata v konkrétnější stylové rovině – žánrovou reminiscencí, srov. níže.) Tvoří tedy jakýsi obrazný rám, uvnitř kterého se odehrává sled drobných a pestrých „žánrových kusů“ – v jednotlivých číslech spatřuji práci s vybranými *žánry* klavírní literatury, resp. s více nebo méně ustálenými *typy* klavírního kusu. Druhé číslo by tak bylo možno označit za *miniaturní lístek do památníku (Albumblatt)*,<sup>149</sup> třetí lze považovat za Foersterem velice oblíbený typ *valčíkové stylizace* (základem je zde pomalý valčík – *valse lente*), čtvrtý kus odkazuje k

<sup>148</sup> Srov. např. NEJEDLÝ (s. 164-165) a HOLZKNECHT (s. 88-89). U těchto autorů působí výklad konkrétních čísel z *Růží vzpomínek* téměř jako pokus o nástin „psychologické diagnózy“ osobností jednotlivých dedikantek. PATZAKOVÁ (s. 110) a KOPECKÁ (s. 40) se domnívají, že zde Foerster zvolenými formami a typy klavírního kusu odkazuje k sociálnímu prostředí, v němž se jednotlivé ženy pohybovaly. Od takovýchto „psychologizujících“ a „sociologizujících“ spekulací se distancuji – už jen proto, že literatura nepracuje s žádnými konkrétními podklady a, pokud vím, o jednotlivých dedikantkách není obecně známo nic, co by podobné vývody ospravedlňovalo. Čísla nesou následující věnování: I. *Frau D<sup>fr</sup>. D. Aufschläger in Hamburg zugeeignet*, II. *Frau Baronin Adele von Heintze-Weissenrode in Stockholm zugeeignet*, III. *Frau Cläre Kahler in Hamburg zugeeignet*, IV. *Fräulein Anna Ringel in Hamburg zugeeignet*, V. *Fräulein Elisabeth Sans in Hamburg zugeeignet*, VI. *Frau D<sup>fr</sup>. Simmonds in Hamburg zugeeignet*.

<sup>149</sup> HOLZKNECHT (s. 89) číslo popisuje jako „píseň klidných a pevných obrysů“ (a ve shodě s ním o „písni“ hovoří též KOPECKÁ, s. 40). Zpěvnost melodické linie (resp. melodických linií) a nápadná oproštěnost v oblasti formy, harmonie i klavírní techniky takovouto charakteristiku do jisté míry opravňují.

chopinovskému nokturnu,<sup>150</sup> resp. k žánrově příbuzným kompozicím *Berceuse* (op. 57) a *Barkarole* (op. 60), páté číslo svojí sazbou představuje typ *pisně beze slov* (v druhém plánu v něm nicméně spatřuji odkaz k Bachovu úvodnímu preludiu z *Dobře temperovaného klavíru*). Rovněž rozlehlejší a propracovanější krajní čísla cyklu je možné vztáhnout (s většími či menšími výhradami) k specifickým žánrům: Úvodní číslo lze v zásadě považovat za *stylizaci mazurky* (tedy za žánr, který v tomto kontextu opět není možné nespojit s F. Chopinem), východisko pro závěrečné číslo pak lze nalézt v „*sborovém typu*“ *pisně beze slov*.<sup>151</sup> Později v průběhu tohoto závěrečného čísla však nabývají většího významu momenty variační práce a v souvislosti s tím se též původní „sborová“, převážně čistě čtyřhlasá sazba výrazně komplikuje klavírní figurací. Upozorňuji však rovněž na prvky *mazurky*, které se v průběhu závěrečného čísla taktéž výrazněji vyjeví a – jakožto reminiscence na číslo úvodní – žánrově celý cyklus sjednocují, „zaokrouhlují“.

Cyklus je na první pohled nápadný silným „retrospektivním“ akcentem – ony „vzpomínky“, vyjádřené v názvu, je tak možné vnímat ve dvojí rovině. V první jde o vzpomínání na skutečné osoby, se kterými se skladatel setkával (jak o tom hovoří literatura), pro druhou rovinu pak platí v podstatě totéž, co shledala Jarmila Gabrielová v případě Smetanova cyklu *Sny*: Může tedy jít o „*ohlédnutí za ztracenou minulostí (zašlé mladosti sen)*“, a to ne snad pouze nebo především ve smyslu *privátní biografie, ale ve smyslu vztahení k velké éře klavírní kompozice 19. století, reprezentované ve 30. a 40. letech útvarem charakteristického klavírního kusu a jmény Robert Schumann, Fryderyk Chopin, Franz Liszt [...]*.<sup>152</sup>

Jestliže v rozboru předcházejícího klavírního opusu převažoval aspekt tematicko-motivické práce a vztahů uvnitř čísel i napříč celým cyklem, pokusím se zde svou pozornost výrazněji obrátit též k oblasti harmonie. Na bohatost a originalitu harmonické řeči tohoto cyklu ostatně poukazují i příklady v „prakticko-teoretické“ práci Karla Janečka *Harmonie rozbořem*,<sup>153</sup> na které v průběhu práce též odkážu. Chtěl bych nicméně upozornit hned na tomto místě na skutečnost, že – v souladu s všeobecným chápáním Foerstera, jako skladatele především „melodického typu“<sup>154</sup> – velké množství pozoruhodných harmonických jevů a

<sup>150</sup> Příbuznost s chopinovským nokturnem v tomto čísle spatřuje i KOPECKÁ (s. 43). HOLZKNECHT (s. 89) v souvislosti se IV. číslem tento specifický klavírní žánr nezmiňuje, nýbrž vyvolává představu „obrazu“, jenž je „*kreslen houslovou melodií, která zpívá v dlouhých obloucích sladké vyznání.*“

<sup>151</sup> Srov. pozn. 97.

<sup>152</sup> Srov. Jarmila GABRIELOVÁ: *Sny a snění v instrumentální hudbě 19. století: Smetanovy „Sny“*, in: *Sen a ideál*. Sympozium Plzeň 1987, ed. Marta Ottlová, Milan Pospíšil, Praha 1990, s. 209–210 (dále cit. jako GABRIELOVÁ).

<sup>153</sup> Karel JANEČEK: *Harmonie rozbořem*, Praha 1982 (dále cit. jako JANEČEK).

<sup>154</sup> Srov. s. 18.

situací je primárně vysvětlitelná z logiky melodického vedení hlasů, tedy z aspektu horizontálního.


## I.

*Allegro moderato, d moll, 6/4, 105 taktů*

Co se týče formálního utváření, vykazuje první číslo z *Růží vzpomínek* některé znaky, které se v předcházejícím cyklu projeví jako příznačné. V obecné charakteristice je to např. rozvržení plochy na četné drobnější oddíly, které jsou naplněny odlišným (popřípadě zdánlivě odlišným) myšlenkovým materiálem – na rozdíl od skladeb předchozího opusu však v tomto čísle v zásadě vládne jednota výchozího tempa –, kde původní základní tóninový kontrast mezi díly (*A – B*, resp. *a – c*) je v závěru (zde až v rámci kody) nahrazen jejich tonálním sjednocením. Toto tonální sjednocení je pak i zde – opět analogicky k pojednání některých čísel předcházejícího cyklu – podtrženo prolnutím materiálu z obou hlavních dílů (hudba dílu *B*, resp. *c* v pravé ruce zde bude znít za doprovodu převzatého z dílu *A* v levé ruce).

TABULKA 6

A			B				B'				A'			k	
a	b	a'	c	d	e	x <sup>d</sup>	c'	d'	e'	x <sup>a</sup>	a	b	a'	c <sup>k</sup>	a <sup>k</sup>
t. 1- 6	7- 12	13- 18	19- 26	27- 34	35- 38	39- 48	49- 56	57- 64	65- 68	69- 76	77- 82	83- 88	89- 94	95- 100	101- 105
d	(B/d)	(G/d)	G	(G/e)	fis/D	(x---)	G	(G/e)	fis/D	(x---)	d	(B/d)	(G---)	D	d

Syntaktická výstavba čísla je do značné míry založena na opakování – ať již „doslovném“ či nikoli – článků na různých hierarchických rovinách. Tento fakt odpovídá základnímu charakteru čísla, který je zde neskrývavě taneční – číslo, jak bylo v úvodu řečeno, zřetelně poukazuje k vzoru (*chopinovské*) *mazurky*: Srov. např. zmíněnou jednotu tempa (pro Foerstera jinak netypickou) i rytmického průběhu příznávkového doprovodu („společným jmenovatelem“ je téměř stálý pulz čtvrtek, v krajních dílech navíc s příznačným rozdělením čtvrtky na těžké době ve dvě osminy) v rámci třídobého metra (pro zápis zde ovšem Foerster volí složený 6/4 takt), charakteristický tečkovaný rytmus () , druhý formový díl – „trio“ – situovaný na subdominantě z hlavní tóniny a vyznačující se typickou basovou prodlevou „dudácké“ kvinty a jednohlasými melodickými vstupy ve vysoké poloze.

Díl *A* se skládá ze tří šestitaktí, které zakládají malou třídílnou formu s reprízou. Vnitřní stavba dílu *a*, resp. jeho úvodního čtyřtaktí, je založena na střídání dvou

jednotaktových článků, dynamicky (*f* vs. *p*) a harmonicky (I. stupeň vs. VI. stupeň) protikladných, motivicky však velmi blízkých – rozdílem je v podstatě jen první taktová doba, která je v prvním článku rytmizována (tečkovaný rytmus), v druhém nikoli. Zbylé dva takty prvního šestitaktí vnitřní napětí věty zklidní ustálením na VI. stupni tóniny a v melodickém pásmu pak tóny dlouhých rytmických hodnot sestupujících po malých sekundách. Díl *b* se skládá z uvedení třítaktového tématu a z jeho zopakování. I zde závěrečnou část myšlenky vyznačuje v melodickém pásmu ustávání rytmického pohybu a i v tomto šestitaktí hraje významnou roli opozice týchž dvou harmonických stupňů – právě ony zmíněné závěrečné dlouhé tóny jsou v prvním trojtaktí harmonizovány VI. stupněm (akord B dur) a v druhém pak tónickou funkcí (akord d moll). Závěrečné šestitaktí dílu *A* se vrací k úvodnímu motivickému materiálu: Každý z jednotaktových článků je zde však uveden již jen jednou, přičemž druhý – vnitřně nerytmizovaný – není tentokrát vůči prvnímu odpovědí v nízké dynamice ani v nižší melodické poloze (původně byl položen o tercii níž), ale jeho vygradováním (*mf* vs. *f*, o kvartu vyšší poloha; z hlediska harmonie již nejde o příznačnou kontrapozici T a VI, ale o kadenci D7–T z G dur, předjímající tak tóninu následujícího dílu). Následující čtyřtaktí opět pracuje s modelem dlouhých sekundově sestupných tónů, nyní na harmonicky proměnlivějším pozadí, které se ustálí v tónině D dur (t. 17-18), jež je – po posledním sekundovém sestupu v melodii – přehodnocena na dominantu tóniny následujícího dílu.

Díl *B* staví na dvou symetrických a i vnitřně pravidelně členěných osmitaktích (*c* a *d*) a jednom čtyřtaktí epizodního rázu (*e*), které již směřuje ke quasi prováděcímu dílu. Díl *c* je harmonicky pevně ukotven na subdominantní tónině G dur – k tomuto ukotvení přispívá basová prodleva kvinty G-d, ostinátní tenorový hlas a celkově repetitivní charakter věty, v harmonickém vybavení pak naprostá převaha tónické a dominantní funkce. Díl *c* se od hudby předchozí odlišuje rovněž změnou klavírní sazby. Dosud jsme se setkali se sólovou melodickou linkou v pravé ruce, zatímco pásmo levé ruky vyznačoval příznávkový doprovod: v rámci taktu |„bas–příznávka–příznávka bas–příznávka–příznávka“, přičemž však bas je „rozehrán“ ve dvou osminách většinou širšího vzestupného intervalu, nejčastěji kvinty. V dílu *c* levá ruka zahrnuje zmíněnou basovou kvintovou prodlevu a tenorové ostinato, zatímco pravá ruka kombinuje pohyb v převážně tříhlasých vertikálách spolu s melodickým jednohlasem částečně figurativně-ornamentálního rázu (trylek a šestnáctinový běh). Díl *d* se pak vrací k původní stylizaci v melodickém jednohlase pravé ruky a příznávkovém doprovodu levé ruky. Melodická náplň dílu *d* v hrubém obrysu rovněž připomíná tematický materiál dílu *b*. Díl *d* se též v melodii vrací – alespoň ve svém čtyřtaktovém předvětí – s prvkem příznačným pro všechny drobné věty dílu *A*, tj. se závěrečným zklidněním

rytmického pohybu v půlových notách s tečkou. V závěti tohoto dílu je k dlouhým notám kontrapunkticky přidán pohyblivější vrchní hlas. Na jeho melodiku naváže první dvojtaktí následující epizody *e*, zatímco její druhé dvojtaktí nejen svou ornamentikou trylku odkazuje zpět k dílu *c*.

Plochu následujících deseti taktů zaujímá „provedení“, které rozpracovává téma dílu *d* za pomoci techniky sekvencí, polyfonního strukturování (volného i imitačního) a motivické práce dělení, inverze a augmentace – s naznačením tématu v augmentaci se v basové poloze setkáme v t. 43-45, v t. 44 se pak nad ním imitačně objeví téma ve svých původních rytmických proporcích.

Z dílu *B* jsou následně bez výraznějších strukturálních změn zopakovány malé díly *c*, *d*, *e* – změny jsou převážně povahy stylizační (oktávová transpozice v dílu *c*), případně ornamentálně-variační („promelodizování“, resp. „profigurování“ dlouhých not v dílu *d*), významnějšího zásahu doznává snad jen díl *e*, jehož druhé dvoutaktí, odkazující původně k dílu *c*, je nyní nahrazeno zopakováním – byť neúplným – dvoutaktí prvního.

Následuje jakési „druhé provedení“ – připravující návrat úvodního dílu: Jedná se o osmitaktovou plochu nepřetržitě gradačního rázu, kde první čtyřtaktí pracuje se základní myšlenkou, resp. s úvodním jednotaktovým článkem, na proměnlivém harmonickém pozadí a při uplatnění kánonické imitační techniky. Druhé čtyřtaktí pak představuje figuračně založenou plochu, klavírně-technicky a zvukově bohatěji stylizovanou, která ve *ff* vyústí v reprízu úvodního materiálu. Obě části této gradační plochy pak homogenizuje neustálé pulzování „ponurých a těžkých“ (*lugubre e pesante*) akordů na všech šesti základních dobách v taktu.

Díl *A* si i v repríze udržuje nezměněný půdorys tří šestitaktí i jeho myšlenkovou náplň, v detailu je pozměněno jen závěrečné dvoutaktí – s ohledem na návaznost nyní tonálně sjednocené (stejnojmenná tónina *D dur*) hudby dílu *c*. Ta také otevírá kodu – ovšem nově za příznávkového doprovodu zřetelně převzatého z dílu *A* –, která se s ubývajícím silou a rychlostí (*Calando*) rozprostírá na 11 taktech a v závěrečných 5 taktech tematicky, či spíše motivicky „zaokrouhluje“ číslo návratem úvodní myšlenky.

Z harmonického hlediska zaujímají v čísle významné postavení terciové vztahy a spoje: Jak bylo již zmíněno, harmonický pohyb úvodního čtyřtaktí je udán výhradně střídáním dvou terciově příbuzných akordů – akordu na I. a VI. stupni. Co se týká konkrétní stylizace, jedná se o obdobně upravené kvintakordy: V pásmu levé ruky stojí za pozornost ona zmíněná vzestupně lomená kvinta v basové poloze, motivický tvar v pravé ruce je pak charakteristický



promelodizováním téhož intervalu, tentokrát v stupňovitě sestupném pohybu. Zmiňuji to především proto, že sudé takty (t. 2 a 4) jsou téměř mechanickým přenesením taktů lichých (t. 1 a 3) – levá ruka je transponována o sextu výše a pravá ruka o tercií níže. (Přesněji: sudé takty jsou jakoby transpozicí taktů lichých z d moll do B dur – v melodii tedy se sníženou kvartou: s tónem es namísto e.) V pozadí je tedy patrný – byť ve zvuku jemně skrytý (méně pouhým lomením v levé ruce, více pak rozvinutou melodizací v pravé ruce) – charakteristický pohyb paralelních kvint.

Protiklad VI. a I. stupně též vyznačuje závěrečné takty polovět následující periody *b* a ostatně jen on sám tyto polověty od sebe odlišuje: předvětí končí akordem B dur (t. 8-9), závětí pak zcela stejnou melodickou linku harmonizuje akordem d moll (t. 11-12). Ostatně i sám nástup dílu *b* je ve znamení terciových vztahů: Nastupuje po dominantě B7 o malou tercií vzdáleným akordem G7 – tedy dominantou z c moll, namísto „očekávané“ Es dur. S podobným spojením akordu terciově spřízněného s předchozím dominantním septakordem se v dalším průběhu ještě setkáme: Srov. např. spoj Fis7–D v t. 16-17. Analogické místo v repríze v t. 92-93 už postupuje harmonicky očekávanějším způsobem, když po dominantním akordu Fis7 nastupuje coby dočasná tónika akord H dur; o to „neočekávaněji“ však zde následně navazuje hudba dílu *c*, která původně nastoupila po přípravě dominantním septakordem (D7-G v t. 18-19), ale nyní přichází po sledu dvou „frygických“ spojů: H–B7 a B7–A7 (t. 93-95).<sup>155</sup>

Tonální rozkolísaností mezi terciově diatonicky příbuznými (resp. paralelními) tóninami e moll a G dur se vyznačuje úvod dílu *d* (t. 27-29), zatímco jeho pokračování, resp. celá následující plocha až do „provedení“ (t. 30-38) táhne do tóniny fis moll. Její tónika je však poměrně důsledně zamlčována – ozve se jen jednou, letmo, pouze jako průběžná harmonie v podobě sextakordu v t. 36 – a na její místo se nápadně „vtírá“ diatonický VI. stupeň (akord D dur; t. 34 a 35), příznačně tedy funkce opět terciově příbuzná – navíc spřízněná stejným poměrem, jaký byl charakteristický pro samý úvod čísla: mollová tónika – durový akord na diatonickém VI. stupni.

---

<sup>155</sup> Akord zde označený za B7 (a ve zvuku s ním skutečně totožný) je ve skutečnosti dominantně znějícím alterovaným akordem gis-b-d-f.

## II.

*Moderato ma appassionato, As dur, 6/8, 28 taktů (resp. 28 a půl taktu)*

Druhé číslo představuje v cyklu skutečnou miniaturu – ze všech čísel k němu tedy nejvíce přiléhá označení *lístek do památníku (Albumblatt)*. Skládá se v podstatě jen z jedné desetitaktové (nepočítáme-li půl taktu předvětí) drobné věty, jejího klavírně-stylizačně obohaceného zopakování a osmitaktové kody.

TABULKA 7

a	a´	k
t. 1-10 (6 + 4 t.)	t. 11-21 (6 + 4 t.)	t. 22-29 (4 + 4 t.)

Syntaktická struktura věty *a* (a stejně tak *a´*) je – na rozdíl od většiny vět předchozího čísla – nepravidelná a nesymetrická, je možno ji rozčlenit (s přihlédnutím k jejím jednotlivým hlasům – k jejich faktuře, tj. k jejich počtu a vzájemnému vztahu mezi nimi, a k melodice hlasu vrchního) na 6 + 4 takty. Šestitaktové předvětí je převážně dvou- až tříhlasé, s hlasy je pracováno spíše polyfonicky – významné místo zde patří imitační technice –, melodika je členitá, často mění směr pohybu. Úvodní čtyři takty však mají melodicky zřetelně stále vzestupnou gradační tendenci, poslední doba 4. a první doba 5. taktu představují melodický vrchol věty (tón b2), z něhož pak melodie během dvou taktů v živějším pohybu (*animato*) poklesne na výchozí bod tónu es1. Čtyřtaktové závětí pracuje s třemi až čtyřmi hlasy harmonické věty spíše homofonním způsobem, charakteristický je pohyb vrchních dvou hlasů v paralelních terciích. Celkově lze závětí charakterizovat jako jakýsi klidný dovětek k plně rozvinutému (vyklenutému) a relativně uzavřenému předvětí. Tomuto charakteru odpovídá mj. i návrat do původního tempa (*a tempo*), pevné zasazení ve střední nástrojové poloze, melodická repetitivnost a harmonická stabilita. Tu nenaruší ani náhlý nástup odlehlejší harmonické funkce a způsob jejího zasazení do harmonického kontextu: V t. 8 a 9 (resp. 19 a 20) se po setrvačně se střídající T a S objeví mimotonální dominantní septakord (akord C7, ve vrchním hlase navíc s v dosavadním harmonickém kontextu výrazně disonantním „průtažně-průchodným“ melodickým sestupem – zahrnujícím zvětšenou a velkou nónu –, který nakonec vyústí v rozvod do základního tónu septakordu) k VI. stupni tóniny As dur, který však zůstane

zamlčen a nastoupí místo něj opět T.<sup>156</sup> „Bezprostřední“ užití akordu C7 v t. 8 (resp. t. 19), tj. jeho „vsunutí“ do proudu zakotveného v As dur (předchází mu i následuje ho tónický kvintakord) pak lze nazírat jako jakousi „emancipaci“ terciově (chromaticky) příbuzného akordu, jejíž princip se příznačně projevoval i v předcházejícím čísle.

Jak již bylo zmíněno, celá uvedená věta se následně odehraje ještě jednou – v bohatší stylizaci oktávově zdvojených melodických linií a na vyšším dynamickém i celkově gradačním stupni. Původní melodický vrchol věty se tak zde v t. 15-16 stává kulminačním bodem celého čísla. Koda se – podobně jako tomu bylo v předcházejících dílech – rozpadá na dvě části, kde první má nepřerušovaný gradační charakter a druhá je jakýmsi klidným dovětkem: V prvním čtyřtaktí melodie neustále stoupá po sekundách z *pp* tónu b k *ff* tónu des2 za doprovodu chromatických harmonií, zatímco závěrečné čtyřtaktí (ve skutečnosti tři a půl taktový článek) cituje první, zcela diatonický takt ze závětí předchozích dílů a uzavírá číslo *Calando* a v nejnižší dynamice (*pp*, *ppp*); závěrečné tři takty představují, v kvintové poloze a široké rozloze (s decimovou vzdáleností basu od „tenoru“), ligaturovaný tonický akord – de facto akord s „vypsanou korunou“.

Při celkovém bližším pohledu na oblast harmonicko-tonální vidíme, že věty *a* a *a'* se nikterak výrazně nevzdalují od základní tóniny As dur a omezují se při tom navíc převážně na hlavní funkce. V jádru statický harmonický půdorys – vyznačený především střídáním T a D (v závětí se uplatní též S) – je dynamizován „netradiční“ úpravou (především alterací) akordů (např. úvodní vertikála je dominantou se zvětšenou kvintou a ve spojení s tóny melodického pásma vrchního hlasu představuje výseč z celotónové stupnice – es-f-g-[a]-h; rovněž zmíněný průtah zvětšené nóny v mimotonální D k VI. stupni by bylo možné interpretovat „vertikálně“ jako alteraci) a především pak velice bohatým uplatněním melodických (neakordických) tónů – hlavně průchodných a průtažných, a to jak diatonických tak chromatických.

Harmonicky „nejsměleji“ se však jeví koda, resp. její první čtyřtaktí, které je naplněno akordy výhradně dominantního charakteru, ale nikoli v nějakém „běžném“ sledu (např. řetězu mimotonálních dominant): Uvádí ji v t. 22 druhá dominanta z As dur (B7) a zmenšený septakord VII. stupně téže tóniny. Následující takt prodlužuje harmonické napětí použitím dominantního septakordu (resp. nónového akordu: je zde opět možnost – a to nejenom u tohoto konkrétního akordu – dvojího výkladu disonance: z vertikálního aspektu by se zde jednalo o nónový akord, z horizontálního pak o užití nónového průtahu rozvedeného

---

<sup>156</sup> Toto místo se K. Janečkovi jeví jako příhodné pro demonstraci harmonického jevu *opuštěné mimotonální dominanty*: JANEČEK (s. 166) zde pak zvláště poukazuje na neobvyklou skutečnost, že místotónika akordu „není však nikde uvedena ani jako rozvodný akord, ani předběžně.“

vzestupně do decimy, resp. tercie akordu)<sup>157</sup> a následně pak napětí ještě zvyšuje uvedením harmonicky odlehlého dominantního septakordu z G dur. Po tomto akordu se však vrací druhá dominanta z hlavní tóniny čísla, která je s ním opět charakteristicky terciově spřízněna (D7–B7). Celá tato pasáž dominantních akordů pak ve *ff* vrcholí v následujícím t. 25 dominantním nónovým akordem (s vypuštěnou kvintou) z hlavní tóniny, do jejíž tóniky je v t. 26 konečně rozvedena.

---

<sup>157</sup> Nejen na tomto místě se přikláním k výkladu z horizontálního hlediska – logika melodického vedení hlasů je zde primárním principem strukturování.

### III.

*Tempo di valse lente* (– *Allegro* – *Meno mosso* – *Andante*), *Des dur*, 3/4, 65 taktů (bez *repetice a Da capo opakování*)

Třetí číslo je myšlenkově (motivicky), charakterově a tempově více rozrůzněné než číslo předcházející:

TABULKA 8

A			B			(A)	k <sup>b</sup>
a	a´	a´´	b	: c :	b	(a a´ a´´)	k <sup>b</sup>
t. 1-8	9-16	17-25	26-37	38-49	50-60	(...)	61-65
<i>Tempo di valse lente</i>			<i>Allegro</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Allegro</i>	(Tempo I.)	<i>Allegro-Andante</i>
Des			b	Des	(...)	(Des)	
[díl A opakován <i>Da capo</i> ]							

Základní část (A) představuje pomalý valčík (*Tempo di valse lente*), který se skládá ze dvou osmitaktí (*a*, *a´*) a jednoho devítitaktí (*a´´*). Vnitřní struktura vět je víceméně pravidelně periodická, základem je čtyřtaktové předvětí a závětí téže délky, jen v případě poslední periody rozšířené o jeden takt. Tři čtyřtaktí jsou též půdorysem, na němž se odehrává hudba následující části *Allegro* (*b*). Pocit přehledného a pravidelného členění je zde však oslaben především silným metro-rytmickým napětím mezi latentní čtyřdobou kvalitou myšlenky (zřetelně podtrhovanou též příznávkovým doprovodem) a třídobým taktem, ve kterém je hudba zapsána (srov. časté obdobné metro-rytmické problematizování v cyklu *Snění*).

Následující část *Meno mosso* je vystavěna též na třech čtyřtaktích (jejichž celek je zopakován v *repetici*), což spolu s motivickými souvislostmi dovoluje chápat ji do určité míry jako variaci dílu předchozího. Tento úsek se vyznačuje pozoruhodnou motivickou koncentrací: První osmitaktí pracuje výhradně s jednotaktovým motivem v základním tvaru a v melodické inverzi (ve vrchních hlasech jsou pak tyto dvě podoby stavěny proti sobě), v závěrečném čtyřtaktí se následně motiv – opět v podobě základní i inverzní a opět i v obou zároveň – přesouvá do altové a basové polohy, zatímco ve vrchním hlase se rozvíjí nová

melodie, ve svém závěru však otevřeně odkazující k materiálu předchozího dílu (*Allegro*). Část *Allegro* se následně bez výraznějších změn vrací, načež se *Da capo* vrací též hudba úvodní, zakončená nyní pětitaktovou kodou, která ve zkrácené podobě přináší opět hudbu *Allegra*.

Ve formové výstavbě zde tedy sledujeme se zřetelným zrcadlovým principem (viz vnitřní výstavba dílu *B* a *Da capo* návrat dílu *A*; „přísnou zrcadlovost“ narušuje připojená závěrečná koda) a je možné též konstatovat znaky ronda (trojí výskyt tématu *b* – potřetí výrazně zkráceného v kodě). Variační vazby mezi jednotlivými díly sice existují (nejen zmíněná souvislost mezi díly *b* a *c*), ale jsou natolik subtilní a skryté, že ve skutečnosti nezakládají dojem variační formy (v tomto ohledu bude blíže k modelu „téma s variacemi“ stát závěrečné číslo cyklu). Svěbytná formová koncepce v tomto „valčíkovém“ čísle nicméně opět nabízí vztažení k chopinovskému vzoru: Mnohé valčíkové stylizace tohoto skladatele se rovněž vyznačují rafinovaností práce se schématy (založenými na přiřazování víceméně samostatných oddílů) převzatými z užitého tance a jejich modifikací.<sup>158</sup> Ve světle čísla následujícího, se kterým III. číslo tvoří jakousi dvojici (společné mají centrální umístění v cyklu i tóninu *Des dur*), se však výrazněji rýsuje i jiné žánrové pozadí – útvar *ukolébavky*. Jestliže číslo následující odkazuje k *Berceuse* F. Chopina (srov. pozn. 161), zde částečně připadá v úvahu *ukolébavka* brahmsovská.<sup>159</sup> Zatímco základní pomalá část odkazuje k Brahmově nejslavnější *ukolébavce* – ke 4. písni z op. 49 –, střední část (*Meno mosso*) se k tomuto skladateli hlásí sofistikovaností a koncentrací motivické práce.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Srov. s. 31.

<sup>159</sup> K *ukolébavce* v Brahmově klavírním díle srov. s. 36.

<sup>160</sup> Srov. s. 36-37.

## IV.

*Andante, ma non troppo lento* (– *Animato*), *Des dur*, 6/8, 90 taktů

Čtvrté číslo se svými četnými znaky hlásí k žánru *chopinovského nokturna*, případně k žánrům (resp. konkrétním Chopinovým kompozicím) jemu příbuzným.<sup>161</sup> Na první pohled je příznačná sazba, kde se – alespoň tedy v krajních částech třídílné formy (s *třídílným schématem* a s vysoce *neschematickým* přístupem k němu je nokturno u Chopina rovněž významně spojeno)<sup>162</sup> – nad pravidelně lomeným doprovodem levé ruky, s charakteristicky širokou vzdáleností basu od ostatních akordických hlasů, volně rozvíjí výrazně kantabilní jednohlasá melodická linie pravé ruky.<sup>163</sup> Rovněž typicky pomalejší harmonický pohyb (podepřený navíc basovými prodlevami) zde převažuje a umožňuje tak významnější využití pravého pedálu (viz „paušální“ předpis *con Pedale* na počátku čísla) a tím plnější a barvitější rozvinutí klavírního zvuku (důraz na zvukově-barevnou složku spojený s možnostmi pedalizace bývá v nokturnech velmi silný).<sup>164</sup> Extenzivní pedalizaci na mnohých místech vychází vstříc i sólová melodická linka vrchního hlasu – především tím, že se při svém rozvíjení nad neměnným doprovodem vyhýbá na delších plochách „citlivým“ intervalům (např. malé sekundě): Celých úvodních pět taktů, přestože se v melodii (nastupující v t. 3) nejedná jen o akordické tóny, tak lze zahrát (při subtilní úhozové diferenciaci – důležité je

---

<sup>161</sup> Chtěli-li bychom v Chopinově díle hledat nějaké konkrétní východisko, nabízelo by se především – na základě několika výrazných analogií – *Berceuse* op. 57. Některé analogie jsou patrné na prvý pohled či poslech: Vedle shody po stránkách spíše vnějších (tempo *Andante*, tónina *Des dur*, 6/8 metrum) jde např. o nápadnou podobnost úvodní, resp. ostinátní figury (podobnost jak „melodickou“, tak i rytmickou: pozastavení pohybu v druhé polovině taktu), o obdobné počáteční rozvíjení melodie (v obou případech nastupuje po dvou introdukčních taktech čtvrtkou s tečkou tónu f2, pokračuje osminami, ve svém bezprostředním pokračování preferuje stejné tóny tóniny), o podobné harmonické efekty dosažené prolínáním tónů tónické a dominantní funkce (u Chopina je to dáno již samotným tónicko-dominantním založením jednotaktové figury a jejím následným prolnutím s melodickým pásmem, u Foerstera k tomu dochází jiným způsobem – srov. výklad v hlavním textu).

Nutno však zdůraznit, že zde jde skutečně jen o *možné východisko* pro IV. číslo z op. 49 – nápadné počáteční analogie se posléze ukazují stejně nápadně rozcházet: U Chopina např. doprovodná figura zůstane – s nepatrnými odchylkami – ostinátní po celou dobu trvání skladby a propůjčuje jí tak specifickou, až „hypnotickou“ kvalitu, u Foerstera je pak – zvláště od t. 15 – s doprovodem nakládáno volněji; následné způsoby rozvíjení melodického pásma jsou rovněž výrazně rozdílné; střední díl pak odpovídá spíše modelům známým ze Chopinových nokturn.

<sup>162</sup> Srov. s. 30, resp. pozn. 104.

<sup>163</sup> Z Chopinových nokturn stojí z hlediska sazby velice blízko např. č. 2 z op. 9, které je příbuzné i co do tempového předpisu (*Andante*) a metra (12/8). Právě toto nokturno ostatně také silně poukazuje k původci žánru – Johnu Fieldovi (srov. s. 31).

<sup>164</sup> Vůbec samotný vznik žánru u Johna Fielda (jeho nokturna jsou psána zhruba mezi lety 1812 a 1836) bývá často kladen do úzké souvislosti s využitím zvukově-technického potenciálu v té době nových typů klavíru, konkrétně právě především s možnostmi pedalizace. Srov. v této práci s. 31, resp. pozn. 107.

především jemné upozadění vnitřních hlasů) „pod jedním pedálem“ a docílit tak specifických (opět: až „chopinovských“) barevných efektů.

Zmíněná pomalost harmonického pohybu – podporující žánrově příznačný výraz „nočního klidu“<sup>165</sup> –, či snad lépe jakási jeho vláčnost, vede k některým specifickým jevům: V notové ukázce 16 (úvodních 17 taktů), vidíme rafinované způsoby, kterými skladatel docíluje osobitých efektů za použití velice omezeného počtu (pouze tři) harmonických funkcí. Plocha je zakotvena na tónice Des dur (t. 1-5, 7-8, 13-14), ze které po celou dobu (s výjimkou posledního taktu – tedy v celku na ploše 14 taktů) zůstává basová prodleva tónické primy. Charakteristickou barvou pak v t. 6 působí „lydický akord“ (tedy akord C dur; s jeho náhlým použitím koresponduje v melodii odchýlení od materiálu, který se vyhýbal půltónům, tedy od jakési „pentatoniky“ des-es-f-as-b; na tomto místě je tedy také skutečně nutné poprvé „vyměnit pedál“). Basová prodleva tónické primy zde účinně bojuje proti silné a náhlé harmonické odstředivosti této harmonické „funkce“. T. 9-12 jsou dominantního charakteru, přičemž však v t. 9 a 11 „nepřeznívá“ z úvodní tónické plochy jen basový prodlevový hlas, ale též dva hlasy vnitřní: Vertikální průřez těmito takty se skládá z tónů Des-ges-as-des1-f1(-as1)-es2 – je zde tedy patrný ostrý střet tónických a dominantních tónů. T. 10 a 12 tento harmonický jev melodicky „vysvětlují“ tak, že tónické vnitřní hlasy jsou rozvedeny směrem dolů na tóny z dominantního septakordu (konkrétně na jeho tercii c1 a primu es1) a předcházející střet pak je vyhodnocen jako použití dvojitého průtahu. V podstatě velice tradiční cestou zde tedy skladatel dospívá k poměrně netradičním zvukovým efektům.<sup>166</sup> Konstantní basový prodlevový tón Des je podržen po dobu čtrnácti taktů a v t. 15 (kdy už je hlavní tónina jasně „definována“) konečně ústí do primy specificky „odstředivého“ lydického akordu.

Další průběh vybočuje do b moll, za přehodnocení zmíněného lydického akordu na druhou dominantu (tedy na dominantu k dominantně, která nastoupí o 2 takty později), jež je následně upravena na polozmenšený septakord II. stupně, resp. na mollovou subdominantu s přidanou („rameauovskou“) sextou. Tu následující dva takty doplní dominantním septakordem na kadenci, ústící do dočasné tóniky (případně místotóniky – popsanou partii lze též interpretovat jako uplatnění mimotonální kadence k VI. stupni hlavní tóniny). V tomto harmonicky poměrně více kinetickém pásmu dochází též k mírnému pozměnění doprovodné

<sup>165</sup> K „reprezentativní“ dobové – tedy v obsahu i formě vysoce romanticko-poetické – charakteristice žánru u Fielda a Chopina srov. Lisztovu esej (cit. v pozn. 87).

<sup>166</sup> Věra Kopecká při zvukové realizaci tento „netradiční efekt“ patrně považovala za tiskovou chybu, kterou na nahrávce řešila tím, že v t. 9 a 11 nenechala „přeznívat“ tónické tóny des1-f1 – místo nich uvedla tóny c1-es1, tedy tóny původně rozvodné. Po eliminaci průtažného střetu tónických a dominantních tónů celá partie pochopitelně vyznívá mnohem více konvenčně.



sazby: Na první doby zde již nepřipadá bas v podobě samostatného tónu, ale v podobě kvinty (vždy prima a kvinta příslušného akordu v základním tvaru). Ve spodních hlasech sazby tak dochází k charakteristickému „neklasickému“ pohybu v paralelních kvintách.

Po krátkém návratu základní tóniny čísla je rytmicko-motorický pohyb v t. 22 poprvé zbrzděn (jen čtvrtky s tečkou). Nejedná se však, jak by se mohlo na první pohled zdát, o uklidnění napětí, ale naopak o vystupňování výrazného harmonického „náboje“ tohoto místa – všechny doprovodné hlasy zde chromaticky klesají a modulují (resp. vybočují) tak do tóniny es moll: Chromaticky klesající hlasy spolu s melodií, která se zastavila na tónu as, pak vytvářejí souzvuky as7 a B7, tedy kadenci mollové subdominanty a dominantního septakordu do zmíněné tóniny es moll, jejíž tónika však zůstane zamlčena.

Tímto se otevírá úsek (t. 23-31), na kterém Karel Janeček ilustruje harmonický jev *přímých spojů akordů z různých tónin*,<sup>167</sup> tedy modulaci do vzdálenější tóniny (zde z es moll do Des dur), při níž obecně uplatňovaný princip funkčního přehodnocení určitého akordu nelze bez výrazných obtíží aplikovat.<sup>168</sup> Konkrétně ukázka dokumentuje tonálně obohacující uplatnění posloupností terciově a tritonově spřízněných akordů<sup>169</sup> a – nazíráno v širších souvislostech – je dalším dokladem významné úlohy terciově chromaticky příbuzných akordů v tomto klavírním cyklu.

Živější střední díl (*Animato*), v němž leží – tak jak je to pro chopinovské nokturno příznačné – tektonická kulminace čísla (potažmo emocionálně-výrazové vyvrcholení), nově a důsledně pracuje v pravé ruce se sazbou melodického dvojhlasu, vedeného nejčastěji v kantabilních terciích a sextách (jedná se tedy o quasi operní „duetovou sazbou“, která je v Chopinově díle zvláště charakteristická pro *Barkarolu* op. 60). Harmonický průběh a tonální plán odpovídají postupné gradační tendenci plochy: Z počátku je možné víceméně přehledně sledovat průběh tónin – díl nastupuje v a moll VI. stupněm (srov. tedy opět chromaticky terciový vztah k hlavní tónině) a následují průchozí tóniny D dur a A dur –, s postupným přibližováním ke kulminaci (*stringendo e appassionato*) pozbývá harmonická složka na jednoznačnosti výkladu. Stupňování napětí v gradaci sleduje, resp. podporuje též postupné zahušťování sazby a rytmického pohybu: Pravá ruka nově přichází se šestnáctinovými

<sup>167</sup> JANEČEK tento jev (s. 156-160) vysvětluje v rámci kapitoly *Složitější souhra tónin* (s. 152-175).

<sup>168</sup> JANEČEK (s. 156-157) k tomu dodává: „V modulaci bez přehodnocení přiléhají spojované tóniny k sobě tak, že poslední akord první tóniny je přímo spojen s prvním akordem tóniny druhé. Takové přímé spoje mezi akordy různých tónin se uskutečňují běžně trojím způsobem: 1. na základě chromatického posunutí jednoho nebo několika tónů, 2. na základě terciového spříznění spojovaných akordů, 3. na základě spříznění tritonového. Způsoby 2 a 3 se přitom mohou uplatňovat zároveň se způsobem 1.“

<sup>169</sup> Srov. body 2 a 3 v citaci předcházející poznámky. Konkrétně jde o vztah akordu Ces dur (VI. stupeň z výchozí tóniny es moll, t. 25) k akordu D7 (funkčně nedefinován, t. 26), což je tedy vztah terciový dle zvuku, a D7 (t. 26) k As7 (dominanta z cílové tóniny Des dur, t. 27), což je vztah tritonový.



## V.

*Tranquillo, C dur, 6/8 (– 3/4), 72 taktů*

Číslo páté staví na specifické rozkladové technice příznačné pro *arpeggiový typ barokního, resp. bachovského preludia*.<sup>170</sup> Konkrétně v něm spatřuji odkaz k „ikonickému“ preludiu C dur z první knihy *Dobře temperovaného klavíru* J. S. Bacha: Stejně jako ve zmíněném preludiu se i zde v tónině C dur, převážně ve střední nástrojové poloze a úzké rozloze, na obdobný způsob nepřetržitě rozvíjí akordické rozklady (alespoň co se týče pásma pravé ruky; levá ruka používá častěji stupnicových chodů než akordických rozkladů) a téměř po celou dobu (s výjimkou závěrečných taktů, kde pohyb ustává) udržují pravidelný komplementární rytmus či spíše pulz – šestnáctinám u Bacha zde odpovídají osminy.

Rovněž pro preludium charakteristický stavebný princip exponování modelu – u Bacha půltaktového, zde jednotaktového – a jeho okamžitého doslovného zopakování je z převažující části zachován a stejně tak basové prodlevy (podkládající model a pochopitelně tedy i jeho repetici) hrají významnou úlohu. Basová prodleva základního tónu – tónu c (sestup od c1 až k C odpovídá nástupům jednotlivých formových dílů) – je v tomto čísle také velice charakteristickým prostředkem: Z celkových 73 taktů čísla je podržena po dobu 50, resp. 53 taktů. Další nápadnou paralelu představuje v počátku skladeb analogicky pevné a jasné definování výchozí tóniny pomocí prosté harmonické kadence tónického kvintakordu, mollového septakordu II. stupně, dominantního septakordu a návratu tóniky – tato kadence v obou porovnávaných kusech představuje harmonické východisko (jakousi „harmonickou expozici“) pro vzdálenější harmonické tvary, které naplňují následující proud.

Výrazný posun od srovnávaného preludia pochopitelně představuje melodické pásmo vrchního hlasu, samo o sobě nepříliš vystupující do popředí – jedná se převážně o dlouhé tóny v stupnicovém pohybu – nicméně opatřené pokynem *Melodia ben pronunziata*.<sup>171</sup> Typově tedy toto číslo spadá do kategorie *písní beze slov*, střední díl (t. 29-54) je pak možné opět spojovat s typem *chopinovského nokturna*.

<sup>170</sup> Srov. MICHELS, s.140-141.

<sup>171</sup> V širších historických souvislostech tento posun poukazuje na rozdílné dobově-estetické preference, které – jak dobře známo – na stejném materiálu (totiž na materiálu dotyčného Bachova preludia C dur) ještě výstižněji „vyjádřil“ Charles Gounod skladbou „*Ave Maria*“ (resp. *Méditation sur le Premier Prélude de Piano de S. Bach*).


## VI.

*Andante commodo* (– *Più mosso* – *Allegro vivo* – *Tranquillo*), *g moll* (závěr ve stejnojmenné tónině *G dur*), 3/4, 129 taktů

Závěrečné číslo v cyklu představuje část nejrozměrnější (alespoň tedy co do počtu taktů), nejdiferencovanější (co do tempo-výrazových změn, ne však tolik do motivického obsahu), a svým způsobem i kompozičně nejpropracovanější. Rovněž složka klavírní techniky zde přichází výrazněji ke slovu – především v podobě dvaatřicetinových figurací v tempu *Allegro vivo*. Formální půdorys nastiňuje následující schéma.

TABULKA 9

A		B		B'				A		k
a	b	c	b <sup>x1</sup>	c	b <sup>x2</sup>	m	b'	a	b	k
Andante	Più	Allegro		Andante				(Tempo I.)	Più	Tranquillo
commodo	mosso	vivo		commodo				mosso		
t. 1-17	18-31	32-42	43-54	55-65	66-72	73-76	77-90	91-107	108-122	123-129

Skladba začíná v tempu *Andante commodo* motivickým útvarem, který je výrazným impulzem pro rozvinutí celé její struktury. Motiv je na první poslech charakteristický především svou rytmickou složkou: předtaktí dvou osmin – osmina s tečkou+šestnáctka – čtvrtka (  ). Tento rytmický vzorec je v díle *a* realizován vždy podle stejného modelu: předtaktí se vzestupnou sekundou ve vrchním hlase odpovídá druhá část figury sekundově sestupným chodem tří not, a to ve vnitřním či spodním hlase. V úvodním sedmnáctitaktovém díle se tato melodicko-rytmická konstelace ozve nezměněna celkem devětkrát, podesáté (t. 15-16) pak tečkovaný rytmus nabývá převahy a vnitřně rytmizuje původní čtvrtku figury, i následující dvě doby v stupnicovém sestupu.

Základními stavebně-syntaktickými kameny úvodního dílu jsou čtyřtaktí, zároveň však – a to výrazněji v jeho druhé půli – působí spíše kinetickým dojmem. Je to způsobeno především harmonickou otevřeností většiny z těchto článků: Jediným skutečně uzavřeným článkem je až čtyřtaktí závěrečné, které končí „řádnu“ kadencí (S–D) do tónického kvintakordu (akord *g moll*; pocit uzavřenosti je navíc utvrzen stylizací akordu v základní, tedy oktávové poloze a korunou). Částečně uzavřeným dojmem působí i úvodní čtyřtaktí končící akordem *B dur*, a to proto, že se vyznačuje ambivalencí tonálního zasazení, resp.

harmonickým kolísáním mezi paralelními tóninami g moll přirozenou (absence durové dominanty, resp. citlivého tónu fis v horizontálách i vertikálách struktury) a B dur. Druhé čtyřtaktí původní zcela diatonický melodicko-harmonický terén chromatizuje a je i melodicky členitější. Třetí článek pak čtyřtaktové syntaktické východisko rozšiřuje o jeden takt – v quasi sekvenčním posouvání jednotaktového „motivu“ do stále vyšší polohy –, harmonicky těkavý proud však již ve svém závěru usměřňuje: končí dominantním septakordem z hlavní tóniny čísla, ve které je pak situováno závěrečné čtyřtaktí.


Onen kinetický, „neklidný“ dojem úvodního dílu – konkrétně vzbuzený především skutečností harmonického „těkání“ a podpořený nadto (dokonce především v harmonicky již stabilním závěrečném čtyřtaktí) náhlými dynamickými kontrasty (*f* vs. *p*) – je vyvážen v následujícím dílu čísla. Ten, určen tempově *Più mosso* a výrazově *con tenerezza*, se skládá ze dvou téměř identických sedmitaktí (4 + 3 t.) a je pevně zasazen ve stejnojmenné durové tónině – s výjimkou jediné mimotonální funkce (VII. stupeň k dominantě) je celá plocha diatonická, k harmonické stabilitě nemálo přispívá rovněž basová kvintová prodleva G-d (srov. obdobné pojednání a funkci 2. dílu úvodního čísla cyklu; srov. též níže o „mazurkových attributech“ tohoto úseku), nad níž jsou situována obě čtyřtaktová předvěti.

Myšlenkové východisko je zde zachováno a dále rozvíjeno – i tento díl je motivicky určen zmíněným rytmickým modelem: Podobně jako v úvodní části zde stojí jako výchozí bod v prvním taktu a hned v druhém je zopakován. Původní motivický útvar, bezprostředně působící především svou rytmickou složkou, však na sebe nyní bere i vyhraněnější melodickou podobu: Obě jeho části – tj. původně si odpovídající předtaktí ve vrchním hlase a následující první dvě taktové doby v jednom či ve dvou z nižších hlasů – tvoří nyní plynulé melodické pásmo vrchního hlasu, případně dvou vrchních hlasů. Druhá část si v tomto díle udržuje svou původní melodickou sekundově sestupnou podobu, zatímco předtaktí výchozí interval vzestupné sekundy (předtaktí k t. 18) postupně rozšiřuje na kvartu (předtaktí k t. 19) a v závěti pak na sextu (předtaktí k t. 23 a 24), kterou pak staví do popředí následující díl.

Zmíněné dílčí motivické souvislosti mají však širší variační pozadí – vazby mezi díly *a* a *b*, a *b* a *c* jsou variační povahy: Díl *b* zachovává zhruba rozměr i základní periodický půdorys „tématu“ *a* (v obou případech se jedná o dvě periody) a rovněž motivický postup je v určitých momentech analogický – resp. v dílu *b* lze, na místech analogických k dílu *a*, spatřovat komplikaci či rozvinutí některých motivických prvků. Vedle již popsaného postupného intervalového rozšiřování předtaktí, je to patrné například v pojednání melodického vrcholu úvodního předvěti dílu *a*. Ten je v odpovídajícím úseku dílu *b* stále rozeznatelný (srov. opakované čtvrt'ové tóny d2 v t. 3 s opakováním vzestupné kvarty osmin

d1 – g1 v t. 20), je však melodicky, a ještě více (metro-)rytmicky zkomplikován. Moment metro-rytmické komplikace, podpořený výrazně synkopickou pulzací doprovodné basové kvinty, zdůrazňující každou sudou osminu melodie resp. taktu, pak představuje potřebné oživení v jinak v zásadě velice statické a „stabilní“ ploše *b*. Nutno rovněž podotknout, že vyjmenované prvky – kvintová basová prodleva, tečkovaný rytmus v melodii na první taktové době, přesouvání metrického důrazu na lehké doby (synkopování prodlevy) – vyvolávají výraznou představu tance mazurky. Tento žánr tvořil náplň čísla úvodního a jeho zjevná a tektonicky důležitá reminiscence v čísle závěrečném představuje v cyklické rovině významný jednotící moment.

Volnější variační vazbu představuje díl *c* ve vztahu k *b*. Patrným motivickým východiskem, jak již bylo výše zmíněno, jsou dvě osminy v intervalu vzestupné (malé) sexty, ke kterému během postupného intervalového rozšiřování dospěla předtaktí předcházejícího dílu. Při bližším pozorování si však všimneme, že i to, co následuje po oné výrazné sextové „hlavě“ jednotaktové myšlenky, je spřízněno s analogickým materiálem dílu *b*, tedy s tím, co vždy následuje po sextových předtaktích – shledáme zřetelnou příbuznost v melodickém obrysu, eliminovány jsou ovšem všechny příznačné metro-rytmické atributy: Celá myšlenka je na pomyslném metrickém rastru posunuta o jednu dobu „dopředu“ – sexta osmin se tak dostává z původní lehké doby na těžkou první taktovou dobu – a rovněž tečkovaný („mazurkový“) rytmus, pro oba předcházející díly tolik charakteristický, zde v melodickém pásmu ustupuje pravidelnému osminovému pohybu, v celkovém vyznění plochy pak na sebe strhne pozornost především nový prvek dvaatřicetinových figurací v pásmu levé ruky. Původní rozměr „tématu“ a jeho víceméně pravidelné členění v této „variaci“ rovněž ustupují: Již druhé čtyřtaktí nabývá ve své druhé půli evolučního charakteru, který pak převládá a člení další průběh nepravidelně – syntaktický půdorys celého dílu *c* je 4 + 4 + 2 + 1.

Jeden z prvků, které zde podtrhují variační spříznění s předchozími díly, se nachází ve 3. taktu dílu *c* (t. 34) – odpovídá třetímu taktu dílu *b*, který (jak jsem již výše popsal) byl komplikující variací třetího taktu dílu *a*. Z původních opakovaných vzestupných kvart (t. 20 a 27) se nyní stávají vzestupné sekundy, charakteristická artikulace je však zachována (  ). Obecně lze tedy konstatovat, že model „tématu s variacemi“, ke kterému se zde vztahují, opodstatňují především úvodní čtyřtaktí všech dílů (případně úvodní tři takty), v dalším průběhu pak díly postupují individuálněji. Čtvrtý takt dílu *c* (t. 35) pracuje se sekundami v inverzním, tedy sestupném pohybu. Následující tři takty jsou identické s úvodními třemi takty dílu *c*, čtyřtaktí pak doplňují ještě jedním taktem se vzestupnými

sekundami (transpozice melodického materiálu z předcházejícího taktu o kvartu výš), zatímco s jejich inverzí pracují zbylé tři takty dílu *c*.

Převážně evoluční charakter má pak též navazující plocha, pracující s motivickým materiálem dílu *b*: Uvádí nejprve v hrubém melodicko-rytmickém obrysu nepřiliš změněné úvodní třítaktí tohoto dílu, ovšem na novém, harmonicky nestabilním resp. modulujícím harmonickém podkladu (druhý takt je nyní sekvenčním posunutím modelu prvního taktu). Čtvrtý takt pak uplatňuje charakteristickou tečkovanou figuru – v pravé ruce v původních rytmických proporcích, zatímco levá ruka ji volně imituje v augmentaci. Následuje osmitaktová plocha odvozená od motivu opakovaných kvart. Podobně jako její základní východisko (t. 20) je celá založena na basové prodlevě (tón *d*, resp. *D*), původní interval vzestupné kvarty ve vrchním hlase je však nyní melodicky posouván a intervalově měněn (nejčastěji rozšiřován). Toto pásmo osmin ve vrchním hlase nicméně nabývá spíše figurativní funkci, melodická pozornost je soustředěna převážně do „altu“ (čtvrtky tenuto; ty se na principu inverze přesouvají do vrchního hlasu v t. 53 a 54, na jejichž počátku stojí charakteristická tečkovaná figura). Kinetickou kvalitu této plochy podporují časté změny dynamiky i pozvolné změny tempa (*Calando*, *stringendo*).

Plocha pak ústí do „doslovného“ zopakování dílu *c*. Tento návrat pak působí do jisté míry jako oddálení vrcholu, ke kterému směřovala předchozí evoluce dílu *b*. Na toto kulminační směřování pak „s úspěchem“ navazuje pětiktaktová gradační plocha, opět bezprostředně připojená k dílu *c*. Začíná analogicky k dřívější evoluci dílu *b* a za ještě výraznějšího použití některých prováděcích postupů – především pomocí prostředků motivického dělení a sekvencí (které mj. vedou k bohatým a funkčně víceznačným harmonickým tvarům a vztahům) – dospívá v t. 70-72 k vrcholu celého čísla. Ten na dobu dvou taktů zastavuje pohyb na zmenšeném septakordu (zapsaném zde jako VII. stupeň z *gis moll* – *fisis-ais-cis-e*), který zní v plné sazbě (využívající pedalizace za účelem vršení vertikál) a dynamice (*fff*, *sfz* + ostrá akcentace).

Bezprostředně pak navazuje mezivěta, jež motivicky vychází z dílu *b*. Není však myšlenkově zcela vyhraněná, ani harmonicky ustálená – funguje jako spojka, motivicky a harmonicky připravující nástup následujícího dílu. Tím je v tónině *Des dur* hudba dílu *b*. Vedle změny tóniny a nastolení čisté diatoniky (která ostře kontrastuje s bohatou a příkrou chromatikou gradační plochy) i určitých melodických a formových obměn – zcela nové (melodicko-motivicky nepřiliš výrazné) je např. závěťí obou period, poslední takt předvětí je pak, rovněž v případě obou period, rozšířen o jednu dobu („vypsaná koruna“) – je nápadná též změna doprovodné sazby: Pásmo levé ruky nyní bohatě využívá akordických rozkladů a

figurací osminových a šestnáctinových hodnot, odstiňovaných též artikulačně (legato vs. staccato).

Návrat úvodního dílu *A* se pak odehraje po modulaci bez přehodnocení<sup>172</sup> – přímým spojením dominantního septakordu z výchozí tóniny *Des dur* (tedy akordu *As7*) s akordem téhož druhu a funkce z cílové tóniny *g moll (D7)*.<sup>173</sup> Díl *A* se opakuje ve své podstatě nezměněn, závěrečná koda pak v tónině *G dur* pracuje s prostým motivickým prvkem vzestupné sekundy osmin a s charakteristickými harmoniemi chromatické terciové příbuznosti – v tempu *Tranquillo* tak číslo i celý opus uzavírá „kadence“ kvintakordů *Es dur – c moll – G dur*.

---

<sup>172</sup> Srov. pozn. 168.

<sup>173</sup> Akordy zde k sobě přiléhají cestou chromatického posunutí dvou tónů (*es-d, as-a*) a zároveň také na základě tritonového spříznění akordů – spoj je tedy ukázkou kombinace způsobů 1. a 3., jak jsou nastíněny v pozn. 168.



A JABLONĚ KVETLY / UND DIE APFELBÄUME BLÜHTEN / AND THE  
APPLE TREES BLOSSOM / ET LES POMMIERS FLEURISSAIENT

OP. 52

Cyklus *A jabloně kvetly* vznikl roku 1905 ve Vídni. Obsahuje čtyři čísla – *Sen*, *Blažený den*, *Píseň lásky* a *Loučení* – jejichž pořadí i „cizojazyčné“ názvy jsou však v jedné ze dvou existujících edic zaměněny:<sup>174</sup> Správně situován i pojmenován ve všech použitých jazycích (tedy v češtině, francouzštině a němčině) je zde pouze úvodní kus: *SEN – RÊVE – TRAUM*. Chybně následuje *PÍSEŇ LÁSKY* (ve francouzštině a němčině navíc v názvu zaměněna za *Blažený den: JOUR DE FÉLICITÉ – SELIGER TAG*), jež by správně měla být číslem třetím. Na této pozici ovšem stojí *LOUČENÍ* (ve francouzštině a němčině opět chybně označeno: *CHANSON D'AMOUR – LIEBESLIED*), které má správně cyklus uzavírat. Zde je skutečně závěrečným číslem kus nazvaný *SÉPARATION – ABSCHIED*, ve skutečnosti jde však o *BLAŽENÝ DEN* a česky skutečně tak nazvaný. Od druhého čísla dále tedy vidíme, že francouzské a německé názvy jsou sice přiřazeny chybně k jednotlivým kusům (a jednotlivé kusy jsou chybně seřazeny), ale z hlediska pozice v cyklu jsou umístěny správně. Takovéto výrazné zmatení mohlo být při procesu vydání způsobeno někým, kdo nerozuměl češtině – a zdá se, že příliš ani hudbě, kterou měl před sebou –, kdo tedy špatně přiřadil francouzské a německé tituly k názvům českým a kdo se pak při řazení jednotlivých skladeb řídil spíše „terminologicky“, než hudebně.

Naznačená situace stojí alespoň za krátkou, příležitostnou úvahou – letmo se dotýkající především problematiky *cyklických principů* a konceptu *hudební charakteristiky*: Z pozice potenciálního recipienta, který neumí česky, který by se zde tedy orientoval dle francouzských, resp. německých titulů a názvy čísel ani jejich pořadí by nikterak neproblematizoval a nezpochybňoval, by nejspíš „zvláštním“ a otázky vzbuzujícím dojmem vyznělo především čtvrté číslo (potažmo pak pochopitelně i celek opusu). To by totiž cyklus uzavíralo skladbou „nejpříležitostnějšího“ charakteru – jakýmsi „intermezzem“, prostým ve formálním půdorysu (třídílná *Da capo* forma), technice (klavírní i kompoziční) i výrazu (*Allegretto grazioso*) –, a zcela rozhodně by vyvolávalo jinou představu „(od)loučení“, „rozchodu“ (*Séparation – Abschied*), než jakou měl autor skutečně na mysli, a jaká odpovídá určité – převažující – tradici takto či podobně pojmenovávaných skladeb v 19. století: Srov. např. Beethovenovu *Klavírní sonátu* č. 26 *Les Adieux*, závěrečné číslo ze

<sup>174</sup> Jedná se o „ne-sešitovou“ edici Bosworth & Co. (1909)

Schumannových *Lesních scén*, nokturno *La séparation* I. M. Glinky. *Abschied* je též závěrečná část *Písně o zemi* G. Mahlera. O zcela jiný druh „loučení“ se však jedná např. v Schubertově písni *Abschied* ze sbírky *Schwanengesang*.

V sešitovém vydání<sup>175</sup> tohoto cyklu jsou jednotlivým číslům cyklu přiřazeny následující poetické verše:

I.

*Ist's Wahrheit, ist's ein Traum?*

*Holder träumte ich nie.*

II.

*Du schöner Tag!*

*Unvergessen leuchtest du mir noch.*

III.

*Was duften die Blumen?*

*Was rauscht der Wald?*

*Liebe, Liebe, Liebe...*

IV.

*Am Abendhimmel Wolken glühten,*

*Als ich Abschied nahm...*

*Von Ferne klang der Kinder Lied*

*Und die Apfelbäume blühten.*

Literatura v tomto opusu spatřuje jakýsi návrat k cyklu *Snění*,<sup>176</sup> případně pokračování určité linie lyrických klavírních cyklů *Snění – A jabloně kvetly – Impresse*,<sup>177</sup> a argumentuje při tom příbuzností a „jednotou obsahu“<sup>178</sup> (milostná lyrika) či „blízkostí poetismu“.<sup>179</sup> Podobnost zde nicméně spatřuji též ve způsobu tematicko-motivického pojednání jednotlivých čísel, tedy v relativně silném důrazu na „motivické prokomponování“ hudební struktury a ve výsledné velké míře myšlenkové sevřenosti jednotlivých čísel, která se jinak

---

<sup>175</sup> Sešitové vydání téhož nakladatelství.

<sup>176</sup> Srov. např. PATZAKOVÁ, s. 108 a KOPECKÁ, s. 49.

<sup>177</sup> Srov. NEJEDLÝ, s. 163.

<sup>178</sup> Tamtéž.

<sup>179</sup> KOPECKÁ, s. 49.

opět vyznačují mnohostí a pestrostí úseků odlišného výrazu a tempa. Na rozdíl od cyklu *Snění* zde však tematicko-motivické vazby v zásadě nepřekračují rámec jednotlivých čísel a nepodílí se tak na cyklickém sepětí opusu. Dále, při bližším pohledu na vnitřní čísla obou cyklů, je možné konstatovat zřetelnou „typovou“ příbuznost mezi II. číslem (*Blažený den*) pojednávaného cyklu a IV. číslem z cyklu *Snění*: Obě čísla lze považovat za jakási intermezza vystavěná na prostém a přehledném půdorysu *da capové* formy – v obou případech jsou krajní díly v tempu *Allegretto grazioso* a střední díl *Meno mosso*; přehledná, „komorní“ je též v obou číslech sazba; analogické je rovněž uplatnění synkop na podkladu 3/4 metra a neakordických tónů – zvláště průtahů. Určité podobnosti – ovšem v mnohem menší míře a navíc pouze v krajních částech třídílné formy – nalézáme též mezi III. čísly z obou cyklů: Srov. např. tempo, metrum, tóninu, sazbu s charakteristickým vedením hlasů v chromatických paralelách – nejčastěji sextách –, obdobně (přehledně a víceméně pravidelně) řešenou syntaxi atd. Ve svém celku je ovšem třetí číslo z cyklu *A jabloně kvetly* výrazně individualizovanou kompozicí, která rozhodně stojí za pozornost, jak pro některé vybrané momenty kompozičně-technického řešení středního dílu, tak i v kontextu specifické žánrové tradice – název čísla je *Píseň lásky*. Stejně tak – a možná i více – si detailní pohled zasluhuje závěrečné číslo: Zajímavé by opět bylo sledovat způsoby, jakými se toto *Loučení* (*Abschied*, *Séparation*, resp. *L'Adieu*) vztahuje k tradici skladeb, ztvárňujících obdobný „charakter“, či spíše situaci – skladba takřka neskrývavě, byť velmi osobitě a sofistikovaně, odkazuje k Beethovenově klavírní sonátě téhož jména.<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup>

Analýzu tohoto čísla jsem též původně zamýšlel provést, ale pro časovou tíseň jsem od ní upustil.

## Sen

*Andante cantabile* (– *Animato*), *E dur*, 3/4, 71 taktů

Klavírní kus *Sen* z cyklu *A jabloně kvetly* staví na přehledném a proporčně vyváženém formovém půdorysu velké třídílné formy *ABA*. Jeho hlavní myšlenka (dále *téma*) se nesymetricky (6 + 4 t.) rozpadá na dvě základní části. Předvěti je motivicky členité, melodicky rozvinuté – tedy plně vyklenuté a uzavřené. Závěti pak má charakter dovětku repetitivní povahy, motivicky nepřináší v podstatě nic nového – je založeno na opakování motivu převzatého z předvěti –, celou periodu však uzavírá harmonicky – na tónice hlavní tóniny v základním tvaru, kterému se předchozí průběh vyhýbal (tónikou také celé číslo začíná, ovšem ve tvaru sextakordu, ke kterému se ještě vrací t. 4; stylizace akordů v jiném než základním tvaru je vůbec nápadným harmonickým rysem krajních dílů tohoto čísla – tato tendence k harmonickému neukotvování odpovídá charakteru čísla: navozuje představu „snové lehkosti“, „vzdušnosti“).

Celé téma je bez jakékoli melodické změny zopakováno. Klesá ovšem z exponované pozice vrchního hlasu o oktávu níže do tenorové polohy a ve vrchním hlase je „opřádáno“ novou melodií. Tento kontrapunkt se jeví jako samostatný v tom smyslu, že se motivicky nevztahuje k tématu, resp. se od něj nijak neodvozuje – jedná se tedy o princip volné polyfonie –, bere k němu ovšem zřetel především v ohledu rytmickém a metrickém: Dlouhé tóny tématu se snaží vyplňovat kratšími rytmickými hodnotami a na vrcholu této drobné věty zvyšuje výrazně napětí, když nad původně repetitivním závětím uvádí melodické články, sugerující sudé metrum (tedy kolidující se základním 3/4 metrem). Především za pomoci těchto metro-rytmických atributů, ale též díky vzednutí k dosavadnímu melodickému vrcholu tónu  $dis_3$  v t. 17, také tento kontrapunkt zastírá původní syntaktickou periodicitu, tj. rozpad věty ve dva oddělené články, a zcela mění původní charakter závěrečného čtyřtaktí: Z onoho „dovětku“ se stává nejvýraznější místo celého dosavadního průběhu – totiž kulminační bod. Na ten naváže třetí uvedení tématu, ze kterého nyní zazní jen úvodní šestitaktí, a to v návratu do vrchního hlasu. Tentokrát ovšem v hutnější oktávové (případně oktávově-akordické) stylizaci, která odpovídá změně tempa, výrazu a dynamiky: *Animato*, *affetuoso*, *f*, *ff*. Nové (s výjimkou úvodního taktu) je však harmonické řešení tohoto známého melodického materiálu a též způsob doprovodu, který v osminách levé ruky rozvíjí akordicko-melodická arpeggia – ta však v pozdějším průběhu z ryze doprovodné úlohy dosáhnou i

určitého motivického významu. Namísto pokračování čtyřtaktovým závětím nyní následující průběh motivicky setrvává u předvětí a postupně z něj vyděluje kratší jednotky: Nejprve na principu echa zopakuje jeho závěrečné dvoutaktí, z něhož následně vyčlení dva závěrečné tóny.

Tyto tóny pak – ovšem posunuty na jinou metrickou pozici taktu, tj. o čtvrtku „dopředu“ – tvoří hlavní motivickou náplň dílu B. Motivické spříznění této spíše epizodní, myšlenkově podřadnější plochy (založené mnohem více na pouhém opakování materiálu než na jeho rozvíjení) s dílem úvodním, resp. s hlavní myšlenkou (tématem), se však projevuje i v „druhém plánu“: Pásmo levé ruky vždy v druhé půli taktu uvádí figuru tří sekundově sestupných osmin (dis1-cis1-h), která je převzata z 3., resp. 6. taktu tématu, kde tyto tóny vystupují ve výrazné pozici dílčích melodických vrcholů (srov. v následující not. ukázce úseky 3 a 7). „Motivický rozměr“ tohoto třítónového článku, nenápadně skrytého v primárně doprovodném pásmu, je dále zdůrazněn jeho melodickým i artikulačním vyčleněním – v t. 34 náhle vystoupí (poté, co ostinálně sedmkrát zazněl v téže poloze i podobě) o malou sextu výše a každý z jeho tónů je zvlášť akcentován.

Repríza první poloviny úvodního velkého dílu, tj. repríza tématu, je až na několik detailů pravidelná. Druhá polovina dílu však již nepracuje polyfonicky, ale zaměřuje se nově převážně na harmonickou složku, konkrétně na nečekaná harmonická vyhodnocení známého motivického materiálu. Takto vzniklé harmonické napětí pak ještě podtrhuje zastavováním pohybu pomocí „generálních pauz“ (celý takt 58 a 62). Koda pak vrací hlavní tóninu a již ji nijak neproblematizuje (čistá diatonika), motivicky využívá „statického“ a repetitivního materiálu středního dílu.

Za bližší pozornost stojí motivická výstavba tématu – tedy vztahy a rozvíjení motivů uvnitř tématu. Desetitaktové téma, melodicky členité, „rozevláté“, se při bližším pohledu ukáže motivicky velice koncentrované. Odhlédneme-li od frázovacích obloučků,<sup>181</sup> můžeme identifikovat dvě základní motivické jednotky: První motiv odpovídá úvodní skupině osmin, která ve stupňovitě vzestupném pohybu zaujímá kvartové rozpětí (úsek 1), druhý motiv pak je charakteristický svým rytmem delších hodnot („půlka – čtvrtka – půlka s tečkou“) a počátečním sestupným krokem (úsek 2). V následujícím taktu a půl je pracováno s motivem prvním. Nejprve zazní jeho inverzní varianta (úsek 3) – přes drobnou rytmicko-melodickou

---

<sup>181</sup> Frázovací obloučky, jejich rozmístění, délka, volba úseků, které jsou jimi ohraničeny, stojí obvykle u Foersterova za zvláštní pozorností. Mohli jsme již nejednou zaznamenat, že tomuto prostředku přisuzoval nemalou váhu.

odchylku je příbuznost patrná v nástupu na druhé polovině taktové doby, stupnicovém pohybu i v rozpětí kvarty. Z původní podoby tohoto motivu (1) jsou pak vyděleny dva úvodní tóny (úsek 4), které jsou následně o oktávu výš v tečkované rytmizaci zopakovány (úsek 5; tentokrát nicméně přichází „na dobu“). Následuje druhý motiv, který ovšem namísto původní vzestupné sexty nyní končí sestupnou tercií (tedy intervalovým obratem). V závěti (tedy v onom „dovětku“) jsou pak oba motivy zkombinovány – tři články (úsek 7-9) se v úvodu odvozují od inverze prvního motivu (tedy od úseky 3), končí však vždy tónem delší rytmické hodnoty. Tento motivický materiál pak prolíná zbytek struktury čísla, a to způsobem, který byl popsán výše.

- notová ukázka 17: práce s motivy uvnitř tématu

Jestliže Jarmila Gabrielová shledává, že instrumentální hudba 19. století, „jež měla [...] ‚sen‘ a ‚noc‘ přímo ve svém názvu, byla co do kompoziční struktury či formového obrysu vesměs velmi ‚pevná‘ a racionálně konstruovaná: ať už ve smyslu soustředěné a diferencované tematicko-motivické práce (Robert Schumann, *Snění*), anebo naopak ve smyslu schematičnosti a typovosti triviálního kusu,<sup>182</sup> pak se domnívám, že Foersterův *Sen* stojí blíže prvnímu z uvedených pólů – především právě pro „soustředěnost“ a „diferenciaci“ tematicko-motivické práce. Nevylučuji ani možnost, že se zde skladatel vztahoval právě k modelu Schumannova *Snění*: Vedle sdílených důrazů na motivické prokomponování struktury, polyfonii, stálé harmonické ozvláštňování známého motivického materiálu (atd.), je možné si povšimnout též některých společných momentů v rovině diastematiky. Výsledná podoba struktury čísla *Sen* má nicméně od „schematičnosti“ a „typovosti“ daleko.

<sup>182</sup>

Srov. GABRIELOVÁ, s. 209.

## Závěr

Cykly lyrických klavírních kusů J. B. Foersterova z přelomu 19. a 20. století představují pestrý a diferencovaný celek, osobitě reflektující bohatství tradic, typů a žánrů klavírní kompozice 19. století. Význam této tvorby, viděno na pozadí širokého hudebně-historického kontextu, netkví v objektivnosti prostředků hudební řeči, resp. skladebné techniky. Ve srovnání s progresivními kompozičními proudy, které se v této době vynořují a brzy nabývají konkrétních obrysů, naopak vyniká jejich silná retrospektivní povaha. Zdá se přitom, že tento retrospektivní moment je z analyzovaných Foersterových opusů nejméně přítomen v cyklu *Snění*, který vznikl ještě v 19. století (1898), zatímco cykly zkomponované za samým prahem století dvacátého – *Růže vzpomínek* (1902), *A jabloně květy* (1905) – se nepokrytě a explicitně hlásí k specifickým typům a žánrům lyrického klavírního kusu, pěstovaným v 1. polovině právě uplynulého století, a dokonce i k některým konkrétním dílům z této doby. Toto nostalgické ohlédnutí do „zlatého věku“ lyrického klavírního kusu, však nemá povrchní či rezignující povahu – která je někdy v literatuře spojována se skladatelovou pozdější tvorbou –, ale vyznačuje se pozoruhodným intelektuálním nadhledem, který se projevuje především šíří a pestrostí výběru žánrového materiálu, mírou jeho kompozičně-technického zvládnutí, a nezdídkou též tvůrčí svobodou, s níž je s tímto materiálem nakládáno.

Na tomto úzce vymezeném úseku Foersterova díla, resp. při snaze o jeho dějinné zařazení a posouzení, můžeme rovněž jakoby „v předstihu“ spatřit zásadní hudebně-historiografický problém, kterému je následně vystavena především jeho pozdější tvorba (nejpozději od roku 1918) jako celek a který dle mého názoru do značné míry určuje obecné vnímání Foersterovy osobnosti a tvorby dodnes: Dominující pojetí hudebních dějin jako dějin progresivních činů na kompozičním poli z logiky věci nepředstavuje model, který by mohl náležitě uchopit a ohodnotit takovou tvorbu, která do svých základů kritérium pokroku a objektivnosti coby konstitutivní prvek vůbec neklade. Takováto díla, pokud se neocitají zcela mimo zájmy badatelů, jsou pak náchylná k tomu – jak můžeme vidět v literatuře na příkladu Foersterově –, aby byla schematicky, bez dalších otázek jim kladených, interpretována jako doklad stereotypně opakovaného „tradicionalismu“, „konzervatismu“ příslušného skladatele, či jeho neschopnosti „držet krok s dobou“. Díla, jako jsou například právě některé Foersterovy klavírní cykly z přelomu 19. a 20. století, svou povahou – oním explicitním a cíleným „pohledem zpět“, tedy svou záměrnou „nečasovostí“ – mohou nabídnout k otevření okruhu otázek, jakými způsoby je možno se k takovéto tvorbě nově vztahovat, aby se začal

postupně rýsovat i jiný obraz hudební historie prvních desetiletí 20. století, než na jaký jsme byli dosud zvyklí.



## Použitá literatura a prameny:

Bernhard R. APPEL: *Charakterstück*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, ed. Ludwig Finscher, <sup>2</sup>Kassel (etc.) 1995, Sachteil, sv. 2, sl. 636-642.

Josef BARTOŠ, Přemysl PRAŽÁK, Josef PLAVEC (ed.): J. B. Foerster: Jeho životní pouť a tvorba: 1859 – 1949,

Josef BARTOŠ: *Josef Bohuslav Foerster*, Praha 1923.

Josef BARTOŠ: *Foerstrova píseň*, in: J. B. Foerster. Jeho životní pouť a tvorba 1859-1949, ed. Josef Bartoš, Přemysl Pražák, Josef Plavec, Praha 1949, s. 207-240.

Kurt BLAUKOPF: *Gustav Mahler. Současník budoucnosti*, překl. Jitka Ludvová, Jana Pátková, Jinočany 1998.

Susan BRADSHAW: *Piano music from c1750: The growth of pianism, 1900–1940* (in: John Caldwell, et al.: *Keyboard music*), in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 13, s. 544-545.

Susan BRADSHAW: *Piano music from c1750: The avant garde and after* (in: John Caldwell, et al.: *Keyboard music*), in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 13, s. 545-547.

Maurice J. E. BROWN, *Characteristic piece*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 5, s. 493-494.

Maurice J.E. BROWN – Kenneth L. HAMILTON: *Nocturne*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 18, s. 11.

Maurice J.E. BROWN – Kenneth L. HAMILTON: *Song without words*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 23, s. 721-722.

John CALDWELL (et al.): *Keyboard music*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 13, s. 513-548.

Miroslav K. ČERNÝ – Vladimír LÉBL: *Josef Bohuslav Foerster*, in: Dějiny české hudební kultury 1890/1945. Díl 1. 1890/1918, ed. Robert Smetana, Praha 1972, s. 144-147

Carl DAHLHAUS: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 2008

Jan DEHNER: *Motivická práce v drobné lyrické klavírní kompozici let 1834-1840* [disertační práce, rkp., ulož.: ÚHV FF UK], Praha 1971

Stephen DOWNES: *Mazurka*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 16, s. 189-190.

Antonín DŽBÁNEK (ed.): *Poutník se vrací: Josef Bohuslav Foerster. Život a dílo*. Praha 2006.

Josef Bohuslav FOERSTER: *Poutník*, Praha 1942.

Josef Bohuslav FOERSTER: *Poutník v cizině: Hamburk – Vídeň*, Praha 1947.

Josef Bohuslav **FOERSTER**: *Stůl života*, Praha 1920.

Jaromír **FIALA**: *Seznam díla J. B. Foerstra*, in: J. B. Foerster. Jeho životní pout' a tvorba 1859-1949, ed. Josef Bartoš, Přemysl Pražák, Josef Plavec, Praha 1949, s. 363-393.

Jana **FOJTÍKOVÁ**: *Josef Bohuslav Foerster. Svědectví pramenů. Nový soupis hudebního díla*, Praha 2012.

Jana **FOJTÍKOVÁ**: *Pozůstalost Josefa Bohuslava Foerstra*, in: Musicalia [Časopis Českého muzea hudby] 2 (2010), č. 1-2, s. 6-21.

Jarmila **GABRIELOVÁ**: *Sny a snění v instrumentální hudbě 19. století: Smetanovy „Sny“*, in: Sen a ideál. Sympozium Plzeň 1987, ed. Marta Ottlova, Milan Pospisil, Praha 1990, s. 209–210.

Kenneth L. **HAMILTON**: *Berceuse*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 3, s. 304.

Václav **HOLZKNECHT**: *Klavírní dílo. Listy z mého deníku*, in: J. B. Foerster. Jeho životní pout' a tvorba. 1859-1949, ed. Josef Bartoš, Přemysl Pražák, Josef Plavec, Praha 1949, s. 85-94.

Karel **JANEČEK**: *Harmonie rozborem*. Praha 1982.

Karel **JANEČEK**: *Hudební formy*. Praha 1955.

Karel **JANEČEK**: *Melodika*. Praha 1956.

Karel **JANEČEK**: *Tektonika*. Praha 1968.

Jaroslav **JIRÁNEK**: *Klavírní tvorba*, in: Dějiny české hudební kultury 1890/1945. Díl 1. 1890/1918, ed. Robert Smetana, Praha 1972, s. 170-171.

Willy **KAHL**: *Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810*, in: Archiv für Musikwissenschaft 3 (1921), č. 1, s. 54 – 82.

Vladimír **KARBUSICKÝ**: *Co jsme dlužni Josefu Bohuslavu Foerstrovi*, in: Hudební věda 35 (1998), č. 1, s. 3-45.

Věra **KOPECKÁ**: *Klavírní dílo Josefa Bohuslava Foerstra z pohledu interpreta a pedagoga* [habilitační práce PedF UK, rkp., ulož.: NTK]

Otomar **KVĚCH**: *Foerstrova tvorba očima dnešního skladatele*, in: Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století. Sborník z mezinárodního symposia [13.-15. 11. 2009, ČMH], ed. Míla Smetáčková, Praha 2010, s. 8-10.

Jana **KVOCHOVÁ**: *Josef Bohuslav Foerster. Erotovy masky op. 98. K problematice formální výstavby variací* [Seminární práce ÚHV FF UK, rkp.], Praha 2002.

Franz **LISZT**: *John Field a jeho „nokturna“*, in: Liszt o svých současnicích – Z kroniky hudebního pokroku, ed. [výběr statí z německého originálu] Ivan Vojtěch, překl. Zdena Lacinová, Praha 1956, s. 201-208.

Sandra **MANGSEN** (et al.): *Sonata*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 23, s. 671-687.

Ulrich **MICHEL**S (– Gunter **VOGEL**): *Encyklopedický atlas hudby*, překl. Miroslav Srnka, et al., Praha 2000.

Josef **NÁJEMNÍK**: *Klavírní tvorba Jos. B. Foerstra*, in: *Česká hudba* 37, 1933-1934, s. 270-275.

Zdeněk **NEJEDLÝ**: *Jos. B. Foerster*, Praha 1910.

František **PALA**: *Jos. B. Foerster – pěvec české lásky*, Kroměříž 1948.

František **PALA**: *Josef Bohuslav Foerster*, Praha 1962.

Anna Jandová **PATZAKOVÁ**: *Klavírní skladby J. B. Foerstera*, in: *Památník Foersterův*, ed. Artuš Rektorys, Praha 1929, s. 105-118.

Josef **PLAVEC**: *Foerster Josef Bohuslav*, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*. 1. svazek, ed. Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha 1963, s. 331-337.

Josef **PLAVEC**: *Hrát či nehrát Josefa Bohuslava Foerstera?*, in: *Hudební rozhledy* 7 (1954), č. 20, s. 942-945.

Oldřich **PUKL** – John **TYRRELL**: *Foerster, Josef Bohuslav*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 9, s. 52-54.

Vlasta **REITTEREROVÁ**: *Foerster, Josef Bohuslav*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. Ludwig Finscher, <sup>2</sup>Kassel (etc.) 2001, Personenteil, sv. 6, sl. 1384-1390

Vlasta **REITTEREROVÁ** – Viktor **VELEK**: *K vídeňským létům (1903-1918) Josefa Bohuslava Foerstra*, in: *Hudební věda* 47 (2010), 2-3, s. 167-230.

Míla **SMETÁČKOVÁ** (ed.): *Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století. Sborník z Mezinárodního sympozia [13.-15. 11. 2009, NM-ČMH]*, Praha 2010.

Arnold **SCHÖNBERG**: *Styl a idea*, ed. a překl. Ivan Vojtěch, Praha 2004.

R. Larry **TODD**: *Mendelssohn, Felix: Keyboard music*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 16, s. 406.

Robert **WINTER**: *Piano music from c1750: The Classical Sonata*, in: John Caldwell, et al.: *Keyboard music*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 13, s. 534-539.

Robert **WINTER**: *Piano music from c1750: Romanticism and the miniature* (in: John Caldwell, et al.: *Keyboard music*), in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 13, s. 539-541.

Robert **WINTER**: *Piano music from c1750: The age of virtuosity* (in: John Caldwell, et al.: *Keyboard music*), in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 13, s. 541-543.

Robert **WINTER**: *Piano music from c1750: 19th-century national trends* (in: John Caldwell, et al.: *Keyboard music*), in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, <sup>2</sup>London 2001, sv. 13, s. 543-544.

David **YEOMANS**: *Piano music of the Czech romantics. A Performer's Guide*. Bloomington 2006.

Otakar **ZICH**: *Hudební vývoj J. B. Foerstra*, in: Památník Foerstrův, ed. Artuš Rektorys, Praha 1929, s. 39-60.

## Notové prameny:

### *tištěné:*

**A jabloně kvetly:** Bosworth & Co. (c)1909 - sešitové i „ne-sešitové“ vydání

**Růže vzpomínek:** Edition Mojmir Urbánek, č. 194 (s.a.)

**Snění:** Edition Mojmir Urbánek, č. 58 (s.a.)

### *elektronické zdroje:*

pro pestrý srovnávací materiál (nejen) tvorby lyrického klavírního kusu jsem čerpal z hudební knihovny („*Petrucci Music Library*“) volných děl – *public domain*: <http://imslp.org/>