

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Jana Tománková

Písňová tvorba J. B. Foerster:
Šest písní na básně Puškinovy op. 161

Works of Songs by J. B. Foerster:
The Six Songs Based on Pushkin's Poems Op. 161

Diplomová práce

Praha 2011

vedoucí práce: Doc. PhDr. Marta Ottlová

Mé poděkování patří vedoucí diplomové práce paní Doc. PhDr. Martě Ottlové za cenné rady a připomínky. Za ochotu a vstřícnost dále děkuji pracovníkům Hudebněhistorického oddělení Českého muzea hudby – Národního muzea.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28. 4. 2011

.....

Podpis autorky

Abstrakt

Písňový žánr zaujímá v rámci celkové tvorby J. B. Foersterova významné místo (na 350 písní), a rovněž v kontextu české hudby je skladatel spolu s Vítězslavem Novákem považován za zakladatele české moderní písně. I přes svůj nesporný význam zůstává Foersterova písňová tvorba až na ojedinělé studie muzikologicky neprobádanou oblastí. Předkládaná diplomová práce si klade za cíl alespoň malým dílem tuto mezeru vyplnit. Její jádro tvoří detailní hudebně-textové analýzy písňového cyklu *Šest písní na básně Puškinovy* op. 161 (1937), na jejichž základě se autorka diplomové práce snaží přiblížit skladatelův přístup ke zhudebňovaným textům a poukázat na hudební kvality daného díla. Celková písňová produkce J. B. Foersterova je pojednána jen přehledově a nastiňuje základní problematiku této oblasti tvorby skladatele. V předposlední kapitole se autorka snaží konfrontací opusu 161 s vybranými písňovými cykly skladatele z jeho předchozích tvůrčích období dané dílo zasadit do celku Foersterovy písňové tvorby. V závěru je opus 161 nahlížen v kontextu dobové české i celkově evropské písňové produkce.

Klíčová slova

Josef Bohuslav Foerster, píseň, písňový cyklus, písňová tvorba, česká píseň, vztah hudby a slova, Alexandr Sergejevič Puškin, poezie, lyrika,

Abstract

The song genre constitutes a significant part of J. B. Foerster's work (around 350 songs). In the Czech musical context, Foerster is along with Vítězslav Novák considered a founder of modern Czech song. Despite its unquestionable significance, Foerster's song output remains an unexplored area in musicology. The aim of this diploma thesis is to contribute to the body of scholarship devoted to Foerster by focusing on this area of his work, which has not received adequate critical attention. The main part of the thesis consists of detailed musical-textual analyses of the song cycle *Šest písní na básně Puškinovy* op. 161 (1937). Through the analyses, the thesis examines the composer's approach to the setting texts to music and points out the qualities of his work. The discussion gives an overview of Foerster's song output and outlines the main critical concerns in this area of his work. The last but one chapter of the thesis compares opus 161 with selected Foerster's song cycles from his previous work periods and an attempt is made to put the opus into the context of the composer's song output as a whole. In the conclusion, opus 161 is discussed in the context of the Czech and, more generally, European song productions.

Key words

Josef Bohuslav Foerster, song, song cycle, song output, Czech song, word-music relation, Alexander Sergeyevich Pushkin, poetry, lyric poetry

Obsah

1. Úvod.....	9
2. Dobový kontext.....	10
2.1. Evropská písňová tvorba v 19. a v 1. polovině 20. století	10
2.1.1. Německá „Lied“	10
2.1.2. Francouzská „mélodie“	13
2.1.3. Vážná píseň v Rusku	15
2.1.4. Vážná píseň v ostatních zemích Evropy	17
2.2. Česká písňová tvorba v letech 1870-1950.....	21
2.2.1. Do roku 1918.....	21
2.2.2. 1918-1950.....	23
3. Písňová tvorba J. B. Foerstera	26
3.1. Stav bádání.....	26
3.1.1. Literatura	26
3.1.2. Prameny.....	30
3.2. Přehled písňové tvorby J. B. Foerstera v kontextu jeho celkové tvorby a života..	32
3.2.1. Tvůrčí počátky (1877-1889).....	32
3.2.2. Krystalizace slohu (1890-1903)	33
3.2.3. Období vrcholné (1903-1918)	34
3.2.4. Období pozdní (1918-1951)	35
3.3. K problematickým otázkám Foersterovy písňové tvorby.....	38
4. Šest písní na básně Puškinovy op. 161	40
4.1. Obecné informace o cyklu	40
4.2. Detailní hudebně-textové analýzy	43
4.2.1. <i>Já měl vás rád</i>	43
4.2.1.1. Vnější básnická struktura	43
4.2.1.2. Hudební uchopení textu.....	44
4.2.1.3. Shrnutí.....	49
4.2.2. <i>Své sny jsem přežil</i>	52
4.2.2.1. Vnější básnická struktura	52
4.2.2.2. Hudební uchopení textu.....	53
4.2.2.3. Shrnutí.....	59
4.2.3. <i>Prosaik a básník</i>	63
4.2.3.1. Vnější básnická struktura	63
4.2.3.2. Hudební uchopení textu.....	64
4.2.3.3. Shrnutí.....	69
4.2.4. <i>Do alba kněžně A. D. Abamelekové</i>	71
4.2.4.1. Vnější básnická struktura	71
4.2.4.2. Hudební uchopení textu.....	72
4.2.4.3. Shrnutí.....	78
4.2.5. <i>Ptáček</i>	80
4.2.5.1. Vnější básnická struktura	80
4.2.5.2. Hudební uchopení textu.....	81
4.2.5.3. Shrnutí.....	85
4.2.6. <i>Elegie</i>	87
4.2.6.1. Vnější básnická struktura	87
4.2.6.2. Hudební uchopení básně.....	88
4.2.6.3. Shrnutí.....	97
4.3. Shrnutí hudebně-textových analýz	101
4.3.1. Propojení cyklu	101

4.3.2. Foersterův způsob zhudebňování básní v op. 161.....	103
5. Srovnání op. 161 s vybranými Foersterovými cykly z období hamburského a vídeňského.....	108
5.1. <i>Erotikon</i> op. 23.....	108
5.2. <i>Láska</i> op. 46.....	109
5.3. <i>Písně na básně K. H. Máchy</i> op. 85.....	110
5.4. <i>Milostné písně</i> op. 96.....	113
6. Závěr.....	116
7. Použitá literatura a prameny	118
a. Použitá literatura k J. B. Foersterovi a jeho písňové tvorbě.....	118
b. Použitá literatura k teorii písni a dobovému kontextu.....	120
c. Ostatní použitá literatura	121
d. Elektronické zdroje.....	122
e. Použité prameny k písňové tvorbě J. B. Foerstera.....	122

Seznam použitých zkratk

NM ČMH	Národní muzeum, České muzeum hudby
fasc.	fascikl
rkp	rukopis
ed., eds	editor, editoři

Zkratky a vysvětlivky k analýzám

t.	takt
pr. r.	pravá ruka
l. r.	levá ruka
kl.	klavír, klavírní
<i>c, c¹, C, kontra C, subkontra C</i> , atd.	Tón malé <i>c</i> , jednočárkované <i>c</i> , velké <i>c</i> , atd. Tóny jsou v textu označeny kurzívou. Poloha tónu je v textu uvedena jen tam, kde to vyžaduje kontext (zejména tóny vokální melodie).
<i>c moll, As dur</i> ⁷	Názvy tónin a akordů jsou označeny kurzívou. Jedná-li se o akord či o tóninu, je zřejmé z kontextu.
<i>zv5, zm5, zmm7</i>	Označení druhu akordu. V textu bez kurzívy a dohromady.
č. 1, <i>zv. 4, v. 6, m. 3, zm. 5</i>	Označení melodických intervalů. V textu bez kurzívy, mezi písmenem a číslem tečka a mezera.
II, III, D, S ⁷ , VI, D ⁷	Označení harmonických funkcí. Bez kurzívy.
„a“, „b“, „c“, „A“	Označení jednotlivých dílů písně v textu. Bez kurzívy a v uvozovkách.
$\alpha, \beta, \gamma, \delta$, atd.	Označení dílců skladby (periodických polovět) řeckými písmeny, bez kurzívy.
<i>d-f-as-c</i>	Naznačuje buď akord, nebo melodickou řadu. Zřejmé dle kontextu.
6, $\frac{3}{4}$, 4/4, 5/6, 6/4	Označení taktu nebo akordického obratu. Zřejmé dle kontextu.
<i>pp, f, cresc., dimin., sfz</i>	Dynamická označení a jejich všeobecně známé zkratky jsou v textu označeny kurzívou.
Své <u>sn</u> y jsem přežil a svá <u>pr</u> ání	V analýzách básní jsou slabiky s akcenty podtrženy. Klasické znaky metriky ¹ nejsou užity z důvodu úspory místa a pro nekomplikovanost jambického verše (střídání vždy jedné lehké a jedné těžké slabiky).

¹ HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: SPN, 1978, s. 44-47.

1. Úvod

Písňový žánr zaujímá v rámci celkové tvorby J. B. Foersterova významné místo (na 350 písní), a rovněž v kontextu české hudby je skladatel spolu s Vítězslavem Novákem považován za zakladatele české moderní písně. I přes svůj nesporný význam zůstává Foersterova písňová tvorba, až na ojedinělé studie, muzikologicky neprobádanou oblastí. To ostatně platí i pro celkový tvůrčí odkaz skladatele, jehož stylový vývoj se uzavřel před první světovou válkou, a jenž se poté ocitl v psaných dějinách hudby, zaměřených především na novátorské počiny v kompozici, mimo čas a prostor. Po roce 1948 se o vyloučení J. B. Foersterova z povědomí veřejnosti i odborných muzikologických kruhů dále „úspěšně“ postarala komunistická ideologie, s níž se křesťanské filozofické založení Foersterovy tvorby příkře rozcházelo. Teprve po více jak čtyřiceti letech nastává pozvolný obrat a muzikologická obec si začíná uvědomovat a částečně i splácet svůj velký dluh vůči osobě J. B. Foersterova.

Skromným pokusem o rehabilitaci alespoň nepatrného zlomku Foersterova tvůrčího odkazu je i předkládaná diplomová práce, jejímž předmětem je písňová tvorba J. B. Foersterova se zaměřením na písňový cyklus *Šest písní na básně Puškinovy* op. 161 (1937). Po krátkém zmapování vývoje evropské a české umělé písně v 19. a zvláště v první polovině 20. století (kapitola 2) se autorka věnuje stavu bádání o písňové tvorbě J. B. Foersterova a následně přehledem jeho písňové produkce s poukazem na základní problematiku této skladatelovy oblasti tvorby (kapitola 3). Jádro diplomové práce tvoří kapitola 4, ve které autorka předkládá detailní hudebně-textové analýzy cyklu op. 161, a v jejímž závěru pak shrnuje získané poznatky o skladatelovu přístupu ke zhudebňovaným textům a o hudebních kvalitách daného díla. Následuje konfrontace opusu 161 s vybranými písňovými cykly skladatele z jeho předchozích tvůrčích období (*Erotikon* op. 23, *Láska* op. 46, *Písně na K. H. Máchu* op. 85 a *Milostné písně* op. 96), na jejímž základě se autorka snaží začlenit opus 161 do celkového vývoje Foersterovy písňové tvorby a postihnout její charakteristické rysy. V závěru diplomové práce je op. 161 nahlížen z perspektivy české a evropské dobové produkce.

Foersterova písňová tvorba by si rozhodně zasloužila více pozornosti, nežli takto úzce vymezený rámec. Autorka se však tímto způsobem chtěla vyvarovat zkreslujících a povrchních soudů a zároveň nepřekračovat limity diplomové práce.

2. Dobový kontext

2.1. Evropská písňová tvorba v 19. a v 1. polovině 20. století

V průběhu 19. století se v evropských zemích objevují dvě hlavní kategorie písní: 1) písně populární a 2) písně vážné. Do první kategorie náleží zábavné, naučné nebo lidové písně pro střední a nižší měšťanskou vrstvu (amatérský trh). Druhá kategorie je kvantitativně mnohem užší, zato však vyniká snahou o maximální umělecké povznesení písňového žánru. Tento druh písně je určen zejména intelektuálním hudebním kruhům. Písně obou kategorií se vyskytovaly nejčastěji v podobě sólového zpěvu doprovázeného klavírem, příležitostně byl přidáván druhý hlas nebo jiný typ doprovodu. Právě klavírní doprovod je jedním z hlavních faktorů určujících zařazení písně do první či druhé kategorie (populární píseň: jednoduchý harmonický doprovod; vážná píseň: kl. doprovod daleko samostatnější, blížící se mnohdy svou závažností vokálnímu hlasu, reflektující nitro básníka/zpěváka). Dalšími důležitými rysy vážné linie písňového žánru jsou snahy o přesnou deklamaci a inklinace k prokomponovanosti (populární píseň je naproti tomu strofická). Hranice mezi prokomponovanou a strofickou písní však nejsou neprostupné: tvoří póly, mezi nimiž se vyskytuje řada přechodných typů. Kolem roku 1815 byl sólový zpěv s doprovodem klavíru považován za ideální způsob vyjádření myšlenky i pocitu.²

2.1.1. Německá „Lied“

Vážná píseň 19. století vychází v celé Evropě z tvorby Franze Schuberta, který jako první poukázal na její možnosti především ve svých cyklech *Die schöne Müllerin* (1823) a *Die Winterreise* (1827-1828), přičemž za „počátek“ vážné písně je považován vznik jeho písně *Gretchen am Spinnrade* (1814).³ Schubert svými zhudebněními básně neprezentuje, jak bylo do té doby běžnou praxí, nýbrž interpretuje. Formu písně odvozuje od struktury textové předlohy a příznačná je pro ni rozmanitost: „*His songs are very diverse, including simple and modified strophic settings of great variety and through-composed songs, and reflect the adoption of operatic elements [...], as well as the tunefulness of the 18th century lied tradition.*“⁴ Nicméně nejběžněji využíval Schubert formu strofické písně: „*Do konca života ostal verný strofickej piesni a na strofickú pieseň s variáciami ju rozšíril iba*

² CHEW, Geoffrey, et al. Song. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie – John Tyrrell (eds). London: Macmillan, 2001. Vol. 23, s. 704-716;

JOST, Petr. Lied. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ludwig Finscher (ed.). Kassel: Bärenreiter, 1996. Sachteil, Bd. 5, sl. 1259-1328.

³ JOST, pozn. 2, sl. 1292.

⁴ CHEW, pozn. 2, s. 713.

vtedy, keď to text umožňoval.“⁵ Typickými znakmi schubertovskej piesne sú „*die geschlossene, gegebenenfalls variierte Melodielinie, ein rhythmisch und im Bewegungsablauf festgefügtes Begleitmodell und eine stark modulierende Harmonik*“.⁶ Schubertova zásluha spočíva i vo vytvorení skutočných piesňových cyklov (viz výše), jež sú hudobne propojené (zatiaľ iba tónálne, niekedy motivicky). Naproti Schubertovi naväzuje piesňová tvorba Felixa Mendelssohna-Bartholdyho, Heinricha Augusta Marschnera a Carla Loeweho na „předschubertovské“ prezentovanie textu skrze ľúbivé melodie a súzní tak s dobou estetikou biedermeieru. Posledne uvedený skladateľ proslul najmä pestovaním balady. Významnou postavou piesňového žánru predstavuje Robert Schumann, jež ďaleko prehĺbil a propracoval Schubertov hudobný význam pre interpretáciu textu. Jeho pieseň *Mondnacht* z cyklu *Liederkreis* (1840) ztělesňuje pojem „německé romantické písně“.⁷ Klavírní part dosahuje dôležitosti spevniho hlasu alebo mu príležitostne i dominuje, obe složky sú úzce hudobne propojené. U Schumanna sa etabluje piesňový cyklus ako tónálne i hudobne motivicky propojená jednota. Vrcholné cykly tvorí vo svojom „piesňovom“ roku 1840 (zmenšený *Liederkreis*, *Frauenliebe und -leben*, *Dichterliebe*). V jeho „druhej piesňovej perióde“ (1847-1852) sa v klavírnom partu jeho piesní objavujú už orchestrálne rysy a spevní línie sú vedené voľne, deklamatorne (napr. *Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister*, 1849). Dôležitosť Richarda Wagnera a Franze Liszta v rámci dejín piesňového žánru spočíva najmä v ich teoretických spisoch o vzťahu hudby a slova, ačkoľiv ani ich vlastná piesňová tvorba nie je zanedbateľná (napr. R. Wagner: *Die Wesendonck-Lieder*, 1857-1858). Liszt „*chápe pieseň scénicky, dramaticky, rozbieja strofickú formu a sprievodu prideliuje závažnejšiu úlohu, ako treba*“.⁸ Ideologický základ Novoněmeckej školy („Neudeutsche Schule“) sa odráža v piesniach Petra Cornelie a Adolfa Jensena, a to najmä vo snahe o presnú deklamáciu. A. Jensen sústreďuje rovněž značnú pozornosť na propracovanie klavírneho partu a od neho odvozuje i spevní hlas (vliv R. Schumanna, F. Liszta). Tvorí most medzi R. Schumannom a Hugo Wolfom. Protipól Novoněmeckej školy tvorí Johannes Brahms, jež vo svojej piesňovej kompozícii sáha po vzore ľudskej piesne a z hľadiska formy naväzuje na Schuberta (variovaná strofická pieseň) i předschubertovské vzory. Někdy až kontrastne propracovaný klavírní part tvorí protiváhu prstej spevní línie. Vrchol Brahmsovej piesňovej tvorby predstavujú *Vier ernste Gesänge* (1896). Pozornosť k otázke hudobnej deklamácie dosáhla v Německu svojho kulmináčného bodu na konci 19. storočia

⁵ EINSTEIN, Alfred. *Hudba v období romantizmu*. Bratislava: Opus, 1989, s. 131.

⁶ JOST, pozn. 2, sl. 1293.

⁷ JOST, pozn. 2, sl. 1294.

⁸ EINSTEIN, pozn. 5, s. 253.

v písních Hugo Wolfa (vliv Wagnerovy teorie deklamace). Volbou náročných textů i způsobem jejich zhudebnění navazuje na R. Schumanna a Novoněmeckou školu. Zpěvní linie se odvíjí ve volné deklamaci, přičemž úlohu formování přejímá klavírní part. Tomu je zároveň svěřena rozhodující významotvorná role, podobně jako orchestru ve Wagnerových operách, a objevují se v něm orchestrální prvky. Většina Wolfových písní by se dala označit spíše jako „Klavierstück-Lieder“,⁹ nežli jako tradiční písně. Velká část Wolfových písní je soustředěna do pěti monumentálních cyklů: *Gedichte von Eduard Mörike* (53 písní, 1888), *Gedichte von Joseph von Eichendorff* (20 písní, 1880 a 1886-1888), *Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe* (51 písní, 1888-1889), *Spanisches Liederbuch* (44 písní, 1888-1890) a *Italienisches Liederbuch* (46 písní, 1890-1891 a 1896). Fakt, že v té době už netvoří jediný možný způsob doprovodu klavír, dokládají přes dvě desítky Wolfových orchestrací vlastních písní. Písňový odkaz Gustava Mahlera je kvantitativně omezený, zato však vyniká svou závažností. Objevnost jeho písní spočívá v „zesymfoničtění“ doprovodné složky vedoucí až k syntéze písně se symfonií (*Das Lied von der Erde*, 1908-1909). G. Mahler často využívá svých písní jako melodického základu symfonií a typické je pro něj vyhotovování autonomní klavírní i orchestrální verze písní. Mahlerovy písně zachovávají strofické schéma, odvíjejí se však lineárním způsobem skrze řazení kontrastních ploch a variací. Mezi jeho nejzávažnější písňová díla patří, kromě výše zmíněného, dále *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884-1885), patnáct zhudebnění ze sbírky *Des Knaben Wunderhorn* (1892-1901), *Rückert-Lieder* (1901-1904) a *Kindertotenlieder* (1901-1904). Syntézu symfonického a písňového žánru a „symfoničnost“ písňové sazby lze nalézt rovněž později v díle Alexandra Zemlinského (*Lyrische Symphonie*, 1923; *Symphonische Gesänge*, 1929). Kromě toho však komponoval i písně s klavírem, jejichž vrchol tvoří *Maeterlinck-Gesänge* (1910-1913). Richard Strauss chápe daný žánr jako vhodné pole pro experimentování se vztahem slova a hudby. Charakteristickým rysem jeho písní je dramaticko-scénická povaha zpěvní linie, tónomalebné a orchestrální rysy v klavírním doprovodu. Tvoří původní orchestrální i klavírní písně, z nichž velké množství dodatečně orchestruje (*Vier Gesänge*, 1896-1897; *Zwei größere Gesänge*, 1899; *Zwei Gesänge*, 1902/1906). Hans Pfitzner hledá písňový vzor v Schumannovi a snaží se o novou jednotu hudby a slova. Klavírní part jeho písní neuplatňuje orchestrální prvky, upřednostňuje strofickou variovanou píseň nebo píseň s návraty. Max Reger naproti tomu navazuje na Schuberta a Brahmsa ve smyslu zdůraznění autonomie hudby, zároveň ale vstřebává i vliv deklamatorního zpěvu H. Wolfa.

⁹ JOST, pozn. 2, sl. 1298.

Kolem roku 1910 se stává vážný písňový žánr předmětem rozsáhlého experimentování [Arnold Schönberg: *II. Streichquartett* (1907-1908), *Das Buch der hängenden Gärten* (1908-1909), *Pierot Lunaire* (1912); Alban Berg: *Liedern* op. 2 (1909-1910); Anton Webern: *Fünf Liedern* (1906-1908)]. Tonalita je do značné míry opouštěna, místo klavírního nebo orchestrálního doprovodu jsou často používána různá komorní obsazení. Vokální linie nabývá extrémní náročnosti a virtuozity a písňový žánr se tak postupně přibližuje absolutní hudbě. Nové postupy lze pozorovat i na poli deklamace. Po experimentech Druhé vídeňské školy („Zweite Wiener Schule“) je písňový žánr v Německu houfně opouštěn. Kromě tradičně, „romanticky“ založených skladatelů [Richard Strauss: *Drei Hymnen* (1921) nebo *Vier letzte Lieder* (1948); Othmar Schoeck, Joseph Haas, Armin Knaab] se však písni věnuje nadále i několik představitelů tzv. pokrokové linie: A. Webern, Hanns Eisler, Ernst Křenek, Paul Hindemith, Kurt Weill. H. Eisler spojuje ve své politické písni dodekafonní techniku se sociálně-kritickým angažmá (30. léta, texty Bertolda Brechta), jinak se navrácí k písňové tradici 19. století, zejména k Schubertovi, se současným zapojením složek moderní hudby. E. Křenek se v písni po atonálních začátcích přiklání k romantickému vzoru F. Schuberta, nakonec ale stylově zakotvuje v dodekafonii. P. Hindemith se radikálně odklání od subjektivity romantické písně využitím polyfonní lineariry a kontrapunktu (neobaroko). Zpěvní linie a text mají význam pouze jako části formální konstrukce. Za reprezentativní dílo tohoto stylu lze označit jeho písňový cyklus *Das Marienleben* (1922-1923). Podobně antiromanticky je založen i písňový cyklus *Frauentanz* (1923) Kurta Weilla.¹⁰

2.1.2. Francouzská „mélodie“

Ve Francii se ve 30. letech 19. století z masové produkce populárních „romance“ postupně vymaňuje tzv. „mélodie“, jejíž vznik podnítila vlna nové francouzské lyrické poezie¹¹ a dále to, že „Paris discovered the songs of Schubert“.¹² V pojmu „mélodie“ lze spatřovat ekvivalent německé „Lied“, až do poloviny 19. století však byly takto označované skladby chápány jen jako specifický druh „romance“. Pojem poprvé použil Hector Berlioz ve svém op. 2: *Neuf Mélodies* (1829; známém rovněž jako *Irlande*), kde v případě poslední písně *Elégie* skladatel „broke new ground in the history of French song“ a „took the romance to a new level of passionate intensity, the wide-ranging vocal line being supported by an

¹⁰ V tomto oddíle čerpáno především z: JOST, pozn. 2, sl. 1292-1305.

¹¹ Alfonse de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Casimir Delavigne, Pierre Jean de Béranger.

¹² TUNLEY, David. Solo song: France. In *The New Oxford History of Music: Romanticism: (1830-1890)*. Gerald Abraham (ed.). New York: Oxford University, 1990. Volume IX, kap. IX (b), s. 688.

expansive piano accompaniment and rich harmony“.¹³ V jeho dodatečně přepracované písňové sbírce *La Captive* už klavírní part „gave way to an orchestra“.¹⁴ V roce 1841 tvoří Berlioz svou vrcholnou písňovou sbírku a zároveň jeden z nejlepších příspěvků k danému žánru ve Francii: *Les Nuits d'été* (v roce 1856 upravil pro orchestr). Průkopnické počiny Berlioze čekají dlouho na své následovníky. Nový směr v historii francouzské vážné písně udává Camille Saint-Saëns (např. píseň *La Cloche*, 1855), který už chápe daný žánr jako „challenging medium“.¹⁵ George Bizet obohatil tuto oblast tvorby o prvek exotismu (*Le Matin* a impresionisticky barevný doprovod (*Chant d'avril*, 1866?). Do písní Charlese Gounoda a Julese Masseneta se promítla jejich operní tvorba ve smyslu správného vedení zpěvní linie, klavírní doprovod však inklinoval k běžným „romance“. Jejich písně přesto mohou být nahlíženy jako „a culminating point in the development of nineteenth-century French song before it moved into its final—and very individual—stage in the hands of Fauré, Duparc, and Debussy, and a few song-writers in France escaped the influence of their style“.¹⁶ Alexis de Castillon za svůj krátký život vytvořil jen omezený počet písní, ty však vynikají novou kvalitou ve vztahu ke zhudebňovanému slovu a k navození nálady (*Sonnet mélancolique; Renouveau*). Henri Duparc zanechal kvantitativně skromné, avšak jedinečné písňové dílo ovlivněné Wagnerem a Lisztem. Mezi jeho nejzávažnější opusy lze zařadit *L'Invitation au voyage* (1870-1871), *La Vague et la Cloche* (1871) nebo *La Vie antérieure* (1876-1884). Duparc své písně často orchestroval. Velmi početné a významné písňové dílo Gabriela Faurého, zpočátku ovlivněné Massenetem, demonstruje proces transformace od konvenční „romance“ (*Le Papillon et la Fleur*, 1861) k vysoce originální „mélodie“ (*Après un rêve*, 1877; *L'Automne*, 1878; *Fleur jetée*, 1884). K vrcholům jeho písňové tvorby v duchu „fin-de-siècle“ patří verlainovské cykly z 90. let: *Mélodies* (1890) a *La Bonne Chanson* (1892). V pozdějších cyklech (*La Chanson d'Eve*, 1907-1910; *Le Jardin clos*, 1914; *Mirages*, 1919; *L'Horizon chimérique*, 1921) Fauré omezuje stále zřetelněji lyrický element ve prospěch rafinované jednoduchosti výrazu a estetiky „fin-de-siècle“ se tak čím dál více vzdaluje.¹⁷ Claude Debussy tvoří nejlepší díla daného žánru až ve své „impresionistické fázi“, nicméně už před rokem 1890 vzniká sbírka *Ariettes, paysage belges et aquarelles* (1885-1887),¹⁸ ve které je již možno vysledovat Debussyho charakteristické hudební znaky: „chains

¹³ TUNLEY, pozn. 12, s. 689.

¹⁴ Tamtéž, s. 690.

¹⁵ Tamtéž, s. 693.

¹⁶ Tamtéž, s. 694.

¹⁷ ABRAHAM, Gerald. The Apogee and Decline of Romanticism: 1890-1914. In *The New Oxford History of Music: The Modern Age: 1890-1960*. Martin Cooper (ed.). London: Oxford University, 1974. Volume X, kap. I, s. 25-29; Týž. The Reaction against Romanticism: 1890-1914. In Tamtéž, kap. II, s. 144.

¹⁸ V pozdější edici z roku 1903 nazvané *Ariettes oubliées*.

of chords recalling the old medieval techniques of ‚organum‘ and dissonant rich clusters of sevenths and ninths“.¹⁹ Cyklem *Chansons de Bilitis* (1897-1898) se skladatel stylisticky blíží své opeře *Pelléas et Mélisande* (1902), ve svém vrcholném cyklu *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) pak výrazně oprostuje svou hudební řeč.²⁰ Stejnomený cyklus vznikl v téže roce i z pera Maurice Ravela, odlišuje se však od Debussyho verze především svým obsazením (komorní ansámbl), které Ravel přejal ze Stravinského opusu *Trois Poésies de la lyrique japonaise* (1912-1913).²¹ Ačkoliv je Ravelovo písňové dílo co do rozsahu omezené, vyznačuje se širokým spektrem forem a stylů: orchestrální písně s inklinací k symfonismu v *Shéhérazade* (1903), vulgárně humorné písně *Histoires naturelles* (1906) nebo např. písně s pokusem o umělecký primitivismus *Trois Chansons madécasses* (1925-1926). Ravelovy tři písně na Mallarmého, stejně jako výše zmíněný cyklus Igora Stravinského, se řadí již k experimentátorskému proudu po roce 1910. Stravinskij kromě toho přispěl k francouzské písňové literatuře již dříve zhudebněním Verlainových básní v cyklu *Deux Poèmes de Paul Verlaine* (1910). V meziválečné době byla Paříž nejvýraznějším centrem umělecké avantgardy. Krátce po válce se zde zformovala hudební skupina Pařížská šestka („Les Six“), jejíž představitelé reagovali na nejnovější proudy v poezii a ve výtvarném umění. Svou civilní, prostou, objektivní hudbou představují revoltu vůči impresionismu a pozdnímu romantismu. Dva členové skupiny, Darius Milhaud a především Francis Poulenc, se věnovali i písňovému žánru, a to zejména zhudebňováním textů surrealistických básníků (Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Paul Eluard).²²

2.1.3. Vážná píseň v Rusku

Podobně jako ve Francii ovládaly písňový žánr v Rusku v první polovině 19. století salónní „romance“ francouzsko-italského rázu. Jako první do dějin žánru novátorsky zasáhl Alexandr Sergejevič Dargomižskij, který některé své písně uchránil před povrchností a sentimentem stylu „romance“ větším zdůrazněním opravdovosti výrazu a dramatické charakterizace (*Staryj kapral*, 1857-1858; *Paladin*, 1859). Kromě toho byl jedním z mála ruských skladatelů před Musorgským, který pěstoval satirickou píseň (*Cheryjak*, 1858). Milij Alexejevič Balakirev vnesl nový prvek orientalismu do žánru již ve svých raných písních (*Pesnja Selima*, 1858; *Pesnja zolotoj rybky*, 1860; *Gruzinskaja pesnja*, 1863). Poslední uvedená píseň „is a good example of the increasing importance of Balakirev’s piano parts,

¹⁹ TUNLEY, pozn. 12, s. 700-701.

²⁰ JOST, pozn. 2, sl. 1315; ABRAHAM, pozn. 17, kap. II, s. 100.

²¹ JOST, pozn. 2, sl. 1315.

²² DANUSER, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag, 1984, s. 175.

a feature of the songs of Balakirev's circle, the so-called 'kuchka' ".²³ Písně Césara Antonoviče Kjuie se z hlediska kvality Balakirevovým písním nevyrovnají. Ačkoliv Kjuj hlásá důležitost správné deklamace, sám často v tomto ohledu chybuje. Jeho invence je ochromena „*cliché-ridden in the extreme, embodying much of what was worst in the romance tradition and of what was most pallid in the Dargomizhsky style*“.²⁴ Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov komponoval písně pod vlivem Balakireva, ozdobil je bohatou proměnlivostí barev, nenašel však tak osobitý styl jako Borodin nebo Musorgskij. Podobně jako Balakirev vytvořil i Rimskij-Korsakov své nejlepší písňové plody v zápalu mladé svěžesti, mezi lety 1865 a 1870. U některých písní tohoto období se projevuje vliv Balakirevova quasi-orientálního stylu, nejvyšší umělecký standard však přinášejí písně jiného zaměření (ukolébavka, op. 2, č. 3, 1866; *Južnaja noč* a *Nočevala tuška zolotaja*, op. 3, č. 2 a 3, 1866; *Tanja a V carstvo rozy i vina*, op. 8, č. 3 a 5, 1870). Petr Iljič Čajkovskij prozrazuje v naprosté většině svých písní „*grave limitations as a song-writer. His setting of words was not only often inappropriate from the declamatory point of view, words or sometimes even phrases of the poems being altered to suit the musical needs, but his depiction of mood tended to be static, with only one mood for the whole song, regardless of any change required by the words.*“²⁵ Jeho písně patří ve většině případů do skupiny „expressive romance“ a ačkoliv některé z nich (např. op. 38, č. 1-4, 1878 nebo op. 54, č. 5, 1883) vynikají hudebními kvalitami, stojí daleko za ranými romancemi Balakireva a Rimského-Korsakova, o Musorgském ani nemluvě. Hrstce vydařených dramatických písní dominuje balada *Korol'ki* (op. 28, č. 2, 1875), která tvoří zároveň vrchol Čajkovského písňové tvorby. V tvorbě Alexandra Porfirjeviče Borodina a Modesta Petroviče Musorgského dosahuje písňový žánr v Rusku svého zenitu. Borodin zkomponoval pouhých šestnáct písní, z toho však většinu prvotřídní kvality (např. písně z roku 1868: *Pesnja tjomnogo lesa*, *Morskaja carevna*, *Falšivaja nota* aj.). V první ze tří uvedených písní čerpá Borodin v navození pocitu pradávnej historie z Balakirevových harmonizací lidových písní, dovádí však tento element k větší pozoruhodnosti. Borodin je autorem textů mnoha svých písní, kde textová a hudební složka vznikala současně jako jeden tvůrčí akt. Pro jeho písně je typické uplatnění celotónové stupnice a časté střídání metra (vliv Balakireva). Musorgskij se zprvu pokoušel psát písně v lyrickém duchu, neviděl v nich však možnosti pro vlastní vyjádření. Prvním zralým plodem byla píseň *Kalistratuška* (1864) inspirovaná Balakirevovými ideami o uplatnění lidové písně,

²³ GARDEN, Edward. Solo song: Russia. In *The New Oxford History of Music: Romanticism: (1830-1890)*. Gerald Abraham (ed.). New York: Oxford University, 1990. Volume IX, kap. IX (c), s. 709.

²⁴ Tamtéž, s. 710.

²⁵ Tamtéž, s. 712.

v níž autor hudebně realisticky ztvárnil portrét ruského rolníka. Počínaje rokem 1866 se rapidně vyvíjí Musorgského osobitá hudební řeč, která se vzdaluje všem ostatním členům Mocné hrstky. Jeho spisy odrážejí „*his preoccupation with ,true before beauty‘, ,the artistic reproduction of human speech‘, and the importance of original Russian productions ,springing from our native fields and nourished with Russian bread‘.*“²⁶ Těchto cílů dosáhl nejen zvýšenou pozorností k lidové intonaci jako Balakirev, Musorgskij se dostává doslova „pod kůži“ ruského rolníka, reprezentuje jeho skutečné pocity bez idealizačních příkras a svou hudbou tak někdy i protestuje proti jeho postavení ve společnosti. První písní absorbující v sobě všechny zmíněné ideje je *Svetik Savišna* (1866), jejíž text vytvořil sám Musorgskij, podobně jako u naprosté většiny svých vrcholných písní z let 1866-1872 (*Ozornik*, 1867; *Sirotko*, 1868; písňový cyklus *Detskaja*, 1868-1872). V pozdějším písňovém cyklu *Bez solnca* (1874), který svými impresionistickými rysy ovlivnil Debussyho, se projevuje v jeho hudbě dříve nepřítomný pesimismus a toto ladění se dále do nejvyšší míry stupňuje v cyklu *Pesni i pljaski smerti* (1875-1877). Pro Musorgského písně jsou typické „*empirical harmonies*“²⁷, častá změna metra, rytmus a melodie vokální linie jsou odvozeny od mluvené řeči, v posledním zmíněném cyklu využívá modalitu. Anton Grigorijevič Rubinstein komponoval jak na německé, tak na ruské texty. Nejzajímavější je jeho raný cyklus *Šest’ basen I. Krylova* (1849), ve kterých skrze humor a dramatickou charakterizaci navázal na Dargomyžského. Sergej Vasiljevič Rachmaninov pěstoval ruskou romanci podobně jako Čajkovskij a nijak k rozvoji žánru nepřispěl. O Igoru Stravinském již byla řeč v souvislosti s francouzskou písní, nutno však zmínit i jeho rané písňové dílo komponované na ruské texty (*Favn i pastuška*, 1905-1906; *Pribautky*, 1914). Z dalších velkých ruských skladatelů 20. století k tomuto žánru přispěli Sergej Sergejevič Prokofjev (pět písní na básně Anny Achmatovové op. 27, 1916; pět písní na básně Konstantina Balmonta op. 36, 1921; tři romance na A. S. Puškina op. 73, 1936) a Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič (dvě bajky Ivana Krylova op. 4, 1922; šest romancí pro bas, op. 62, 1942; *Iz evrejskoj narodnoj poezii* op. 79, 1948).²⁸

2.1.4. Vážná píseň v ostatních zemích Evropy

O písňové tvorbě zemí středovýchodní a východní Evropy lze obecně říct, že je orientována především na vlastní folklórní tradice v syntéze s bohatě rozvinutou německou a francouzskou písňovou kulturou. Důkazem toho je i kapitola o ruské vážné písni, která

²⁶ Tamtéž, s. 719.

²⁷ Tamtéž, s. 719-720.

²⁸ ABRAHAM, Gerald. Music in the Soviet Union. In *The New Oxford History of Music: The Modern Age: 1890-1960*. Martin Cooper (ed.). London: Oxford University, 1974. Volume X, kap. VIII, s. 660, 684, 696; JOST, pozn. 2, sl. 1317.

ovšem v mezinárodním rámci dosáhla takové důležitosti a specifčnosti, že si zasloužila zvláštní pozornost. V **Polsku** přispěl zpočátku k žánru vážné písně nejvýrazněji Stanisław Moniuszko, který byl ve zhudebňování textů vždy veden jejich stylem či náladou a uplatňoval deklamatorní styl. Mezi jeho nejlepší písně patří například *Prząśniczka* (před 1846), jejíž styl zhudebnění i námět připomíná Schubertovu *Gretchen am Spinnrade*,²⁹ nebo lyrická *Pieśń wieczorna*, která je idealizovaným obrazem vesnického života. Moniuszko svou hudbou přímo oslovoval lid a udal základní směr dalšího vývoje polské písně a polské hudby obecně. Fryderyk Chopin písní věnoval jen nepatrnou pozornost, což dokládá velmi omezený počet skladeb tohoto žánru a rovněž jejich styl: strofičnost, jednoduchý klavírní doprovod. Novoromanticky zaměřený Władisław Żeleński ve svých písních uplatňuje styl, ve kterém „*The vocal line is usually closely integrated with a rich almost independent piano part.*“³⁰ Dalším polským novátorem v dané oblasti byl Eugeniusz Pankiewicz, jehož písně v sobě spojují polskou lidovou tradici s pokročilou, téměř impresionistickou harmonickou řečí. „*Pankiewicz developed the role of the accompaniment in his songs, some of which on the other hand are treated in a declamatory manner, reminiscent of Schumann and Wolf.*“³¹ Populární písně Stanisława Niewiadomského jsou věrné romantické tradici ve smyslu uplatnění lidových prvků v kombinaci s půvabným lyrismem a většina z nich je spojena do cyklů. Jeho hudební řeč je poměrně nekomplikovaná. Písně Ignace Jana Paderewského a Iecyzława Karłowicze ještě patří především do novoromantické tradice. Nejvýznamnější polský písňový tvůrce, Karol Szymanowski, se opřel o lidové zdroje až ve svém pozdějším díle (*Słopiewnie*, 1921). Předtím svůj zájem obracel převážně k orientálním námětům (*Pieśni miłosne Hafiza*, 1911-1914; zhudebnění básní Rabíndranátha Thákura op. 41, 1918), v nichž uplatnil impresionistickou zvukovost a bohatou chromatiku. Ve 20. století přispěl k písňovému žánru dále Witold Lutosławski, který ve folkloristických elementech následoval Bélu Bartóka, jinak ovšem vstřebával vlivy francouzské vážné písně.³² Vážná píseň v **Čechách** je pojednána ve speciální podkapitole (2.2.). Na **Slovensku** patří mezi nejplodnější písňové tvůrce Eugen Suchoň, žák Vítězslava Nováka, v jehož písních se silně odráží vliv impresionismu a dobové moderny. V **Maďarsku** našel písňový žánr širší uplatnění teprve až na začátku 20. století v tvorbě Bély Bartóka a Zoltána Kodályho, kteří však svou pozornost soustředily zejména na zhudebňování a úpravy lidových písní. Vážná

²⁹ HUNT, Rosemary. Solo song: Poland. In *The New Oxford History of Music: Romanticism: (1830-1890)*. Gerald Abraham (ed.). New York: Oxford University, 1990. Volume IX, kap. IX (d), s. 730-732.

³⁰ Tamtéž, s. 733.

³¹ Tamtéž, s. 735.

³² JOST, pozn. 2, sl. 1319.

komorní píseň zde nenalezla příliš úrodnou půdu a stála mimo jiné i ve stínu komorních a symfonických děl.³³

Skandinávie byla v druhé polovině 19. století pod silným vlivem německé „Lied“, konkrétně pod vlivem R. Schumanna a F. Mendelssohna-Bartoldyho, a to se silně odrazilo na velmi vyspělé tamější písňové kultuře snoubené s národními lidovými tradicemi. Většina předních skandinávských skladatelů získala své důkladné hudební vzdělání právě na konzervatoři v Lipsku, působišti obou zmíněných německých skladatelů. Svou významnou roli sehrála i skandinávská lyrická poezie, která tou dobou prožívala svůj „zlatý věk“ (např. Johann Ludwig Runeberg). Nejvyspělejší bylo v tomto ohledu **Dánsko**, kde už kolem poloviny 19. století píseň po vzoru „Lied“ pěstovali profesionální skladatelé. Typickým dánským písňovým útvarem pěstovaným předními skladateli byla narativní romance či balada, jejíž vokální i doprovodná složka byla postupně zdokonalována. Mezi hlavní představitele patří Niels W. Gade a J. P. E. Hartmann, na vrcholu pozdně romantické dánské písně stojí Peter Heise. Ve **Švédsku** se píseň teprve kolem poloviny 19. století vymanila z rukou diletantů (národně badatelský kroužek v Uppsale) a stala se centrem pozornosti profesionálních skladatelů – opět většinou absolventů konzervatoře v Lipsku (Ivar Christian Hallström, August Södermann a Emil Sjögren). V jejich kompozicích dosáhl písňový žánr úrovně srovatelné s německou, byl však obohacen o národní lidovou tradici. Tvorba posledně jmenovaného komponisty přesahuje do 20. století. Ve **Finsku** byl vývoj písňového žánru zbrzděn národně historickou situací a kulturní entita zde teprve vznikala. V druhé polovině 19. století do žánru přispěl Fredrik Pacius, Jan Sibelius a asi nejvýrazněji pak Filip von Schantz. **Norsko** má v písni nejvýraznějšího představitele všech skandinávských zemí vůbec – Edwarda Hagerupa Griega (studium v Lipsku). Grieg spojuje německou romantickou píseň s národní tradicí (např. *Lieder nach Ibsen*, 1876) a v písňovém žánru dosahuje svého vrcholu v 90. letech 19. století. Ve zhudebněných básnách Otto Benzona se pokouší o „a fusion of Scandinavian tradititons with the contemporary world of Wagnerian declamation and quasi-orchestral keyboard writing“ a dosahuje „a magical impressionist painting“.³⁴

V **Anglii** byla situace ohledně písňového oboru poněkud obtížná, neboť „the song with piano accompaniment had long been regarded as a purely domestic, amateur form of music and, as such, not worthy of the higher creative efforts of the composer“.³⁵ Přední

³³ JOST, pozn. 2, sl. 1317-1319.

³⁴ HORTON, John. Solo song: Scandinavia. In *The New Oxford History of Music: Romanticism: (1830-1890)*. Gerald Abraham (ed.). New York: Oxford University, 1990. Volume IX, kap. IX (f), s. 768.

³⁵ TEMPERLEY, Nicholas. Solo song: Britain and The United States. In *The New Oxford History of Music: Romanticism: (1830-1890)*. Gerald Abraham (ed.). New York: Oxford University, 1990. Volume IX, kap. IX (g), s. 769-792. s. 769.

pěvecké osobnosti zpívaly pouze s doprovodem orchestru, v čemž lze spatřovat silný vliv italské operní árie. Nicméně i zde byli skladatelé, kteří holdovali německé „Lied“: Sterndale Bennet, Henry Hugo Pierson a Arthur Sullivan. Všichni tři měli silnou vazbu na Lipskou školu, a zejména pak osobnost F. Mendelssohna-Bartholdyho pro ně hrála klíčovou roli. Mezi britské skladatele, kteří zůstali vůči německému vlivu neteční či ho záměrně ignorovali, patří například John Barnett nebo Edward James Loder. Tato skladatelská větev inklinovala spíše k písňovému modelu (balada) přejatému z jevištní hudby, tedy zejména z italské opery, a ve výběru textů sahala zejména po anglických romantických básnících. Později se v Anglii německý vliv mísil s francouzským a mezi hlavními tvůrci stál Ralph Vaughan Williams, z pozdější generací pak William Walton, Michael Tippett a především Benjamin Britten. V **Nizozemí** byla píseň rovněž pod silným vlivem německé písňové tradice 19. století, aniž by zde vznikla svébytná písňová kultura. Ve **Španělsku** vznikaly písně vázané na národní kolorit a celkový vývoj probíhal v poměrné izolaci od vnějších evropských vlivů. Výjimku tvoří snad jen Manuel de Falla, v jehož písních je patrný vliv Cl. Debussyho. V **Itálii** byly písně vázány především na model operní árie, pozornost byla soustředěna na kantabilitu, virtuózní koloratury a dramatické efekty (Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi). Lyrická píseň ve smyslu „Lied“ zde nenašla žádnou odezvu či paralelu. Kolem přelomu století se zde projevil všeobecné tendence k neobaroku a neorenesanci (formální hledisko) skloubené se zvukovostí pozdního romantismu a impresionismu (Ottorino Respighi, Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella). Dodekafonní písně komponoval Luigi Dallapiccola a v díle Luigi Nona splývá písňový žánr s kantátovým.³⁶

³⁶ JOST, pozn. 2, sl. 1316-1317.

2.2. Česká písňová tvorba v letech 1870-1950

2.2.1. Do roku 1918

V druhé polovině 19. století v Čechách vládla společenská obliba prosté písňové lyriky (významnou část tvořily úpravy lidových písní), která plnila obdobné společenské poslání jako ruská romance, a která doznívala „ještě dlouho po roce 1900“.³⁷ O rozvoj vážné písně se zasloužili, vedle drobného příspěvku Bedřicha Smetany (*Večerní písně*, 1879) a početného, nikoliv však objeveného písňového díla Karla Bendla (např. *Šest písní z Rukopisu královédvorského*, 1875; *Cigánské melodie*, 1881; *Cypřiše*, 1882 aj.), Zdeňek Fibich a zejména Antonín Dvořák. Fibich byl, na rozdíl od Smetany, Bendla a jiných současníků, téměř nezasažen českým nacionalismem. Ve výběru písňových textů sahal kromě českých často i k německým, anglickým, antickým či jiným autorům. Během svého studia v Lipsku se nadchnul pro německou „Lied“ (zejména R. Schumann a R. Franz) a reflektoval ji silně i ve svých zhudebněních: „It was customary for him to adopt a semi-strophic structure as a means of achieving unity, allowing for modifications when he deemed these were necessary.“³⁸ Za jeho reprezentativní cyklus lze označit *Jarní paprsky* (1871–1891). Z početného písňového oeuvre Antonína Dvořáka je třeba vyzdvihnout zejména *Cigánské melodie* (1880) a *Biblické písně* (1894). Posledně jmenované dílo „již náleží do onoho proudu, kde se kompozice ubírá od zhudebnění slova ke kompozici se slovem a řečí“³⁹ a je dáváno do souvislosti s Brahmovým opusem 121 *Vier ernste Gesänge* (1896).⁴⁰ Pro Fibicha i Dvořáka představovala píseň i přes zmíněné pozoruhodné cykly spíše okrajovou oblast tvorby. Žánr české komorní písně „na dlouhou dobu postrádal onen romantický písňový skladatelský typ. Nachází jej později, v osobnosti Josefa Bohuslava Foerstera.“⁴¹

Spolu s Vítězslavem Novákem je Josef Bohuslav Foerster označován za zakladatele české moderní písně.⁴² Foerster vytvořil významné písňové cykly již před rokem 1900 (*Erotikon*, 1895-1896; *Písně jarní a podzimní*, 1896-1898; *Láska*, 1899-1900); Novák přispěl v roce 1900 do písňového žánru jinak – úpravami lidových písní (*Slovenské spevy*, sešit I. a II.), které však „vysoko přesáhly kvalitu dobově běžné upravovatelské produkce

³⁷ HOLEČKOVÁ-DOLANSKÁ, Jelena. Písňová tvorba. In *Dějiny české hudební kultury: 1890/1945: [1] 1890/1918*. Robert Smetana (ed.). Praha: Academia, 1972. Kapitola III. 3, s. 172.

³⁸ CLAPHAM, John. Solo song: Czechoslovakia. In *The New Oxford History of Music: Romanticism: (1830-1890)*. Gerald Abraham (ed.). New York: Oxford University, 1990. Volume IX, kap. IX (e), s. 748.

³⁹ KORDÍK, Pavel. *Vítězslav Novák a symbolismus: Údolí Nového Království, op. 31, 1903*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2007, s. 18.

⁴⁰ JOST, pozn. 2, sl. 1318.

⁴¹ KORDÍK, pozn. 39, s. 18.

⁴² HOLEČKOVÁ-DOLANSKÁ, pozn. 37, s. 172.

a signalizovaly nové tendence ve vztahu písňové produkce bytové a umělecké“.⁴³ Po přelomu století se obě tyto skladatelské osobnosti na poli písňového žánru setkaly, a to v absorbování vlivů impresionismu a symbolismu. Vnesli do tradičních témat milostné a přírodní lyriky závažnost (skrže hymniku) a dramaticnost (prostřednictvím extatiky).⁴⁴ Oba vytvořili v době kolem roku 1910 svá vrcholná písňová díla, která dosáhla „úrovně srovnatelné s úrovní písňové lyriky německé a ruské“⁴⁵ (J. B. Foerster: *Písňe na slova Karla Hynka Máchy*, 1910; *Pohádka o dlouhé touze*, 1910; *Milostné písňe*, 1914 a *Čisté jitro*, 1914-1918; V. Novák: *Melancholie*, 1901; *Údolí nového království*, 1903; *Melancholické písňe o lásce*, 1906; *Notturna*, 1908; *Erotikon*, 1912).

Další skladatelská generace kráčela v oblasti písňové tvorby především ve stopách Nováka. Příkladem byl Ladislav Vycpálek, který se ve své písňové tvorbě výrazně přikláněl k symbolistní poezii a polyfonnímu způsobu myšlení (*Tichá usmíření*, 1908-1909). Dalšími Novákovými pokračovateli v této oblasti tvorby byli Jaroslav Křička (*Severní noci*, 1910), Boleslav Vomáčka (*Písňe letní noci*, 1907-1908) a Jaroslav Novotný. Posledně jmenovaný skladatel v písni dále stupňuje náročnost klavírního i zpěvního partu, „také stavba písňových celků se, na rozdíl od Nováka, dále rozčleňuje do malých, bohatě nepravidelných struktur dle určujících zákonů textové metriky a sémantiky“.⁴⁶ Mezi jeho významné cykly lze řadit např. *Věčnou svatbu* (1910), *Hřbitovní kvítí* (1910), *Balady duše* (1909) a další. Leoš Janáček přispěl do písňového žánru až později (viz níže, oddíl 2.2.2.), Otakar Ostrčil jen výjimečně (*Tři písňe*, 1910-1913) a navíc osobitým způsobem nevyvěřajícím ani z foersterovské ani z novákovské písňe. Otakar Zich přispěl do žánru třemi významnějšími cykly pro sólový hlas a orchestr (např. *Ze srdce*, 1923).

Obecná tendence české písňové tvorby mezi lety 1890-1918 směřuje ke komplikovanosti hudební řeči a uvolňování formy, k dramatizování, psychologizování a monumentalizování projevu, což vede zároveň k podstatnému zvýšení interpretačních nároků. Žánr se stává „důležitým a nezřídka i hlavním polem autorského zájmu a ctižádosti“.⁴⁷ Skladatelé své písňe komponují často buď v původním orchestrálním obsazení (O. Zich, O. Ostrčil, Bol. Vomáčka), nebo své cykly dodatečně orchestrují (např. V. Novák). Písňe

⁴³ Tamtéž, s. 172.

⁴⁴ Tamtéž, s. 172.

⁴⁵ BAJER, Jiří. Písňová tvorba. In *Dějiny české hudební kultury: 1890/1945: [2] 1918/1945*. Robert Smetana (ed.). Praha: Academia, 1981. Kapitola IV. 3, s. 303.

⁴⁶ HOLEČKOVÁ-DOLANSKÁ, pozn. 37, s. 173.

⁴⁷ Tamtéž, s. 173.

s klavírním doprovodem však dále přetrvávají, a to zejména v díle J. B. Foerstera. Jeho písně byly ve své době daleko méně objevené, uznávané a známé než Novákovy.⁴⁸

2.2.2. 1918-1950

Po roce 1918 se písňový žánr výrazně diferencuje. Spolu s klavírním žánrem představuje hlavní pole pro kompoziční a stylové experimenty. Základní vývojové tendence písňového žánru se v meziválečné době ubírají čtyřmi směry: 1) návaznost na tradiční typ lyrické písně předválečného typu (psychologický realismus); 2) vznik tzv. „moderní písně“ (vliv soudobé poezie: poetismu, dadaismu, surrealismu, proletářské poezie; prvky jazzu, neoklasicismu, konstruktivismu); 3) neofolklorismus v umělé písni (umělecká stylizace konkrétních formových a stylových prvků lidové písně); 4) masová píseň (sociální a politická funkčnost; tramská píseň, revoluční/dělnická píseň, jazzový song, politická píseň, šanson).

K vedoucím představitelům tradiční větve písňového žánru patří stále J. B. Foerster a V. Novák. „*Vnitřní řád Foersterových písní, zejména poměr hlasu a doprovodu a jejich charakter, se ve srovnání s předválečným stavem podstatně nezměnil,*“ jak uvádí Jiří Bajer.⁴⁹ Dodává však, že byla v jeho písňové tvorbě „*posílena tendence ke spojení žánrově realistického, primárně hudebního typu písně s typem těžším především z psychologické důsaznosti básnického textu*“.⁵⁰ K tomuto směřování písně se přiklonily i některé mladší skladatelské osobnosti, žánr však obohatily o podněty ze současné písňové kultury jiných zemí a přizpůsobily ho novým poválečným zkušenostem. Řadí se mezi ně např. Karel Boleslav Jirák (*Večer a duše*, 1921; *Probuzení*, 1925; *Tři zpěvy z domova*, 1919; *Duha*, 1925 aj.), Václav Kaprál (stylizované lidové inspirace), Emil Axman (*Duha*, 1921; *U plamene*, 1930; bezprostřední folklorní inspirace), František Pícha (polymelodický projev; vliv symbolismu snoubeného s lidovou inspirací: *Ještě jednou se vrátíme*, 1926; *Srdce se bouří*, 1928), Zdeněk Blažek (syntéza lyrické písně a moderní poezie: *V zamyšlení*, 1933-1934; *Poslední jara*, 1936) nebo Boleslav Vomáčka (*1914 op. 11*, 1920; *Cesta z bojiště*, 1922-1923 a 1928). Za výjimečné dílo považuje Bajer *Zápisník zmizelého* (1920) Leoše Janáčka – dílo představující syntézu subjektivního lyrismu a živelně dramatického cítění. Jsou v něm zformovány nejpodstatnější rysy realisticko-psychologické linie písňové tvorby: „*neobvyklý vztah umělé písně k originální lidové hudebně poetické inspiraci, cyklické uspořádání, nevšedně dramatický dialogizovaný tvar cyklu*“.⁵¹ Otakar Jeremiáš obohacuje v cyklu *Láska*

⁴⁸ Tamtéž, s. 174.

⁴⁹ BAJER, pozn. 45, s. 303.

⁵⁰ Tamtéž, s. 303.

⁵¹ Tamtéž, s. 305.

(1921) smetanovsko-foersterovské zaměření skladeb barevně odlišnými hlasovými rejstříky a stupňovanou polaritou, tuto tendenci rozvíjí dále ve *Dvou zpěvech* na básně O. Březiny (1930). Písňová tvorba Ladislava Vycpálka se vyznačuje duchovně subjektivním pohledem (*Probuzení*, 1922; *Na rozloučenou*, 1945). Dětské písně Jaroslava Křičky (*Jiříčkovy písničky*, 1922-1923; *Daniny písničky a říkadla*, 1928) předznamenávají pozdější vlnu folklórní inspirace.

Zcela odlišnou vývojovou větev písňového žánru představuje tzv. „moderní píseň“, jež se začala formovat ve dvacátých letech jako reakce na soudobou poezii (především poetismus). Je pro ni příznačná emancipace výrazu od zhuštění prostředků, okouzlení melodickými liniemi, čisté souzvuky, pravidelné rytmy a symetrické formy, dále jistota uceleného tvaru, elementární citovost, výrazová stručnost a přiléhavost, jasnost zvukové formy.⁵² Z uvedených charakteristik vyplývá její blízkost k estetice neoklasicismu. Básnické slovo představuje v kontextu moderní písně jeden z komponentů formy. Zárodkem moderní písně je nový typ písňové miniatury – „písnička“ – umělecky exkluzivní, žertovná hudební hříčka, v níž se objevují už i prvky jazzu (rytmus). Příkladem jsou skladby Jaroslava Ježka (*Rychlíkem*, 1927; *Písničky*, 1927) nebo písňový cyklus Emila Františka Buriana (*Cocktaily*, 1926). Další vývojová tendence vede ke zdokonalení a výrazovému prohloubení tohoto prvotvaru, což dokládá např. cyklus *Pět písní na slova Jana Amose Komenského* (1938) Iši Krejčího. K dalším představitelům moderní písně patří Bohuslav Martinů (*Tři písně na básně Guillaume Apollinaire*, 1930), Pavel Bořkovec (cyklus *Stadion*, 1929 – konstruktivistická píseň; *Sedm písní na Nezvalovy verše*, 1932-1933), Vítězslava Kaprálová (cykly *Jablko z klína*, 1936; *Navždy*, 1936-1937 a píseň *Sbohem a šáteček*, 1937) a František Bartoš (cyklus *Deštivé obrazy*, 1945). Tvůrci „moderní písně“ náležejí převážně do nejmladší meziválečné skladatelské generace, která se po první světové válce orientovala hlavně na evropanství a světovost, otvírala se zejména francouzským a anglosaským, později sovětským vlivům.⁵³ Jejich společným estetickým programem byla negace dosavadní oficiální linie, živelný odpor ke staré společnosti a jejím filozofickým i estetickým normám.⁵⁴ Jejich hudba doslova „žila dobou“ a přesně odpovídala jejím náladám i vkusu.⁵⁵

Podstatou neofolkloristických tendencí na poli písňového žánru byla snaha o nové metody umělecké stylizace ustálených konkrétních formových a stylových prvků lidové písně. Cíl byl spatřován v uměleckém povznesení jednoduchých výtvorů lidové fantazie

⁵² Tamtéž, s. 306-307.

⁵³ BRÁBEK, Ladislav. *Česká písňová tvorba mezi dvěma válkami*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1981. Ved. diplom. práce PhDr. Josef Bek, CSc., s. 18.

⁵⁴ Tamtéž, s. 12.

⁵⁵ Tamtéž, s. 63.

a v odhalení jejich skrytého poetického bohatství. Do této oblasti písňové tvorby přispěli především neoklasicisticky zaměřeni skladatelé. Mezi hlavní zástupce patří Bohuslav Martinů (*Písničky na jednu a dvě stránky*, 1943 a 1944), Emil František Burian (*Dětské písně*, 1938; zvláštní přístup k lidové poezii z hlediska divadelních záměrů), Klement Slavický (*Zpěv rodné země*, 1942), Ladislav Vycpálek (*Láska, Bože láska*, 1949), Vítězslav Novák (*Dvě legendy na slova lidové poezie moravské*, 1944), Ervín Schulhoff, Karel Hába, Jaroslav Vogel, Emil Axman a Zdeněk Folprecht. Značné intenzity nabylo toto odvětví písňového žánru na konci 30. let a za okupace.

Zrod masové písně byl podmíněn sociálními konflikty a společenskou diferenciací ve 20. a 30. letech. Jedná se o písně pro široké vrstvy společnosti, politicky či sociálně funkční, které ovšem vzbudily i zájem předních hudebních skladatelů. Zejména „jazzový song“ sehrál ve 30. letech důležitou úlohu v boji proti fašismu (písně Jaroslava Ježka a Emila Františka Buriana). Další typ, „revoluční dělnická píseň“, v sobě spojuje vlivy německé „Kampflied“ (Vít Nejedlý, Alois Hába, Karel Reiner, Ervín Schulhoff) a sovětské masové písně (Josef Stanislav, Jaroslav Teklý).⁵⁶

⁵⁶ Informace v tomto oddíle čerpány zejména z: BAJER, pozn. 45, s. 303-310.

3. Písňová tvorba J. B. Foersterera

3.1. Stav bádání

3.1.1. Literatura

Stav literatury k písňové tvorbě Josefa Bohuslava Foersterera je obdobný jako k jeho celkovému skladatelskému a tvůrčímu odkazu vůbec: Naprostá většina literatury o Foersterovi vznikla ještě za jeho života, což úzce souvisí s všeobecným respektem české veřejnosti vůči jeho osobě. Po smrti skladatele se jeho dílo ocitá mimo zájem muzikologických kruhů, přičemž podstatnou roli hrají „pozdně romantické ladění“ (na prahu druhé poloviny 20. století již zcela překonané) a křesťanské filozofické založení jeho tvorby (nepohodlné v rámci oficiální kulturní politiky komunistického režimu). Zásadní obrat ve foersterovském bádání se odehrává až v 90. letech 20. století, kdy se muzikologická obec k Foersterovi pozvolna navrácí a kriticky přehodnocuje jeho skladatelský odkaz.

Literatura vzniklá za života skladatele

Příspěvky k písňové tvorbě J. B. Foersterera lze nalézt především v dobových časopiseckých článcích, a dále v publikacích zaměřených na celkový život a dílo skladatele. Tak například rozbořením cyklu *Láska* se v roce 1914 zabýval **Josef Theurer** v časopise *Smetana*.⁵⁷ Zamýšlí se nejprve nad uměleckou autonomií písně a symfonické básně ve vztahu ke zhudebňovanému textu/sujetu a spatřuje zároveň velký význam ve skladatelově výběru textů jakožto klíče k jeho nitru. U Foersterera považuje za takový klíč „melancholii“ a „zpětný pohled“, jež otevírají cestu k porozumění Foersterovi člověku a celé jeho tvorbě. Jako ústřední motiv Foersterových písní pak označuje „lásku“ v trojí podobě: příroda, žena, Bůh. Theurer se dále věnuje tématicko-motivickému a náladovému propojení jednotlivých písní v cyklu *Láska*, a rovněž hudebně-tématické spřízněnosti cyklu s jinými Foersterovými skladbami (*Cyrano de Bergerac*, *Mé mládí*). Tentýž autor publikuje v roce 1921 překlady německých textů vybraných Foersterových písní z hamburského období.⁵⁸ Publikace vznikla za účelem jejich zpřístupnění české veřejnosti a obsahuje překlady textů následujících písňových cyklů: *Písně jarní a podzimní* (op. 11), *Čtyři písně* (op. 22), *Erotikon* (op. 24), *Tři písně* (op. 24), *Tři písně* (op. 27), *Písně touhy* (op. 52) a *O jedné lásce* (*Láska*, op. 46). Analýzou cyklu *Čisté jitro* se zabýval **Josef Bartoš** v časopise *Smetana*.⁵⁹ Nejedná se však

⁵⁷ THEURER, Josef A. J. B. Foersterův cyklus „Láska“. *Smetana* IV, 1914, č. 8-9, s. 103-107; č. 10, s. 138-140.

⁵⁸ THEURER, Josef A. *Překlady J. B. Foersterových písní*. Praha: Melantrich, 1921.

⁵⁹ BARTOŠ, Josef. Josefa B. Foerstra „Čisté jitro“. *Smetana* XI, 1921, č. 1, s. 3-5.

o rozbor hudební, nýbrž o výklad symbolické podstaty těchto písní. Bartoš sleduje skladatelův vývoj od melancholie, která byla patrna například v písňových cyklech *Láska, Písně jarní a podzimní* a *Písně touhy*, směrem k meditativní náboženské „radostnosti“ přítomné již v *Milostných písních* op. 96 a krystalizující právě v písňovém cyklu *Čisté jitro*. Bartoš považuje Foerstera za melancholika jen částečně. Je pro něj spíše hymníkem a vizionářem, duchovně spřízněným se symbolistickými a spiritualistickými básníky. Autor ve své stati obhajuje i dramatický talent skladatele, který se podle jeho slov projevuje nejen v jevištních dílech, ale také v jeho písních: „*Foersterův náboženský zpěv jest dramaticky zvlněný [...]*.“⁶⁰ Eseiisticky pojednal o tomtéž opusu **Ferdinand Pujman** v roce 1929.⁶¹ Poměrně komplikovaným metaforickým jazykem dochází v podstatě ke stejnému názoru jako Bartoš: Foersterovo *Čisté jitro* je podle něj „goethovsky“ laděné, skrze katarzi zde skladatel směřuje k Bohu, ke všeobjímající lásce. Foersterovu jemnou citovost přirovnává k tvorbě impresionistických malířů. Pujman svá tvrzení nedokládá hudebním rozбором. První komplexnější a podrobnější pohled na Foersterův písňový sloh nabídl **Jiří Svoboda** v časopise *Hudba a škola*.⁶² V úvodních slovech Svoboda píše, že stejně jako celá Foersterova tvorba, tak i jeho písně vycházejí z „*typicky vyhraněného, spirituálního foersterovského světa*“.⁶³ Podle jeho slov se Foerster zpočátku inspiroval romantickou „schumannovskou“ písní, ozvěny lidové tradice, čistý sloh a idealizující rys pak nacházel v dílech Bedřicha Smetany. Dalšími důležitými zdroji inspirace byli pro Foerstera Antonín Dvořák, Gustav Mahler a francouzský impresionismus, jak uvádí Svoboda. Autor studie sleduje vývoj a prohlubování námětů písní, dle jeho slov úzce související i se zdokonalováním Foersterovy kompoziční techniky. Na vybraných písních nebo písňových cyklech se Svoboda snaží poukázat na charakteristické rysy jednotlivých tvůrčích období a na postupnou krystalizaci osobitého foersterovského písňového stylu. Zajímavé jsou momenty, kdy autor srovnává písně Foerstera s písněmi B. Smetany, A. Dvořáka a G. Mahlera. Za hlavní námět Foersterovy tvorby považuje lásku, stejně jako Theurer, Bartoš a Pujman. Shoduje se s nimi i v názoru na vývoj tohoto námětu ve Foersterových písních od lásky milostné směrem ke všeobjímající lásce.⁶⁴ Příspěvek **Leoše Firkušného** z roku 1944 v časopisu *Smetana*⁶⁵ stručně, ale výstižně

⁶⁰ Tamtéž, s. 5.

⁶¹ PUJMAN, Ferdinand. Čisté jitro. In *Památník Foerstrův*. Artuš Rektorys (ed.). Praha: Melantrich, 1929, s. 86-89.

⁶² SVOBODA, Jiří. Písňová tvorba Jos. B. Foerstera. *Hudba a škola* II, 1929-1930, č. 4, s. 52-55; č. 5, s. 65-67; č. 6, s. 85-87; č. 7, s. 103; č. 8, s. 122-123; č. 9-10, s. 140-145.

⁶³ Tamtéž, č. 4, s. 52.

⁶⁴ Tamtéž, č. 6, s. 86-87.

⁶⁵ FIRKUŠNÝ, Leoš. Foerstrova písňová tvorba. *Smetana* XXXVII, 1944, č. 10, s. 148-149.

charakterizuje písňovou tvorbu J. B. Foerstera, její kořeny a vývoj, mapuje jednotlivé tvůrčí etapy skladatele. Na rozdíl od Svobody autor nedokládá svá slova hudebním rozbořem písní.

Roztroušené informace o Foersterově písňové tvorbě lze nalézt v autobiografických⁶⁶ a biografických⁶⁷ publikacích. Zatím nejdůležitějším počinem z hlediska foersterovského bádání vůbec je **sborník studií o životě a díle skladatele**, jenž byl vydán při příležitosti jeho devadesátých narozenin.⁶⁸ Autor kapitoly „Foerstrova píseň“, **Josef Bartoš**, má v rámci sborníku pro dané téma vyhrazen jen omezený prostor, přesto však podává doposud nejpodrobnější přehled Foersterovy písňové tvorby. Hudební stránce písní se věnuje spíše okrajově, svou pozornost soustřeďuje na výklad textů a jejich význam v kontextu Foersterova života a duchovního vývoje. Písňovou tvorbu rozděluje do čtyř období: 1) první pražský pobyt, 2) Hamburk, 3) Vídeň, 4) druhý pražský pobyt, přičemž upozorňuje na výjimečné umělecké kvality písní především ze třetího období. Sborník představuje zásadní pomůcku pro badatele i z toho hlediska, že obsahuje do té doby nejdokonalejší seznam skladeb J. B. Foerstera do roku 1949 (podle oborů, opusových čísel i chronologie)⁷⁰ a seznam literatury k jednotlivým oborům tvorby do roku 1949.⁷¹

Literatura po roce 1989

Ze současných muzikologů se Foersterovými písněmi zabývala především **Jarmila Gabrielová**, která detailně pojednala o *Milostných písních* op. 96⁷² a o *Písních na slova Karla Hynka Máchy* op. 85.⁷³ Jedná se o první skutečně muzikologické studie v rámci literatury o Foersterově písni. Podle slov autorky patří oba písňové cykly k vrcholům písňové tvorby J. B. Foerstera a z kompozičního hlediska jsou zcela srovnatelné s výkony jeho současníků. Na základě studia tiskem vydaných písňových opusů došla autorka k názoru, že Foersterova „*hudební řeč má své kořeny v hudebním světě jeho mládí [...] a že vyrůstá z velké (rozuměj:*

⁶⁶ Výběr: FOERSTER, Josef Bohuslav. *Poutník*. Praha: Mazáč, 1942; FOERSTER, Josef Bohuslav. *Poutník v cizině: Hamburk – Vídeň*. Praha: Orbis, 1947.

⁶⁷ Výběr: NEJEDLÝ, Zdeněk. *Josef Bohuslav Foerster*. Praha: M. Urbánek, 1910 (hl. s. 128-154); BARTOŠ, Josef. *Josef Bohuslav Foerster*. Praha: Mánes, 1923 (hl. s. 53-58, 62, 84-93); PALA, František. *Josef Bohuslav Foerster*. Praha: SHV, 1962 (hl. s. 19, 21, 25).

⁶⁸ *J. B. Foerster: jeho životní pouť a tvorba: 1859 – 1949*. Josef Bartoš – Přemysl Pražák – Josef Plavec (eds). Praha: Orbis, 1949.

⁶⁹ BARTOŠ, Josef. Foerstrova píseň. In (pozn. 68), s. 207-240.

⁷⁰ FIALA, Jaromír. Seznam díla J. B. Foerstra. In (pozn. 68), s. 363-393.

⁷¹ FRIC, Ota. Literatura o J. B. Foerstrovi. In (pozn. 68), s. 394-402.

⁷² GABRIELOVÁ, Jarmila. Opus magnum Josefa Bohuslava Foerstera: Milostné písně op. 96 na slova Rabíndranátha Thákura. *Hudební věda* XXXIV, 1997, č. 3, s. 267-286.

⁷³ GABRIELOVÁ, Jarmila. Josef Bohuslav Foerster: Písně na slova Karla Hynka Máchy op. 85 (1910). In *Písňová tvorba českých a světových autorů* [Sborník z konference konané 4.-5. 10. 2000 v Plzni]. Tomáš Kuhn (ed.). Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2000, s. 30-42 (též německy, citace viz seznam použité literatury).

německé) písňové tradice 19. století“.⁷⁴ Vrcholné období písňové tvorby J. B. Foerstera spatřuje Gabrielová v době kolem roku 1910. Stručnou charakteristiku cyklu *Pohádka o dlouhé touze* op. 101 zahrnul **Lubomír Peduzzi** do své stati *Dvojí hold J. B. Foerstrovi*.⁷⁵ Zabývá se vznikem a inspirací Merhautových básní, dále tím, jak Foerster texty vybíral, dotvořil a upravil pro své tvůrčí záměry. Následuje stručný nástin skladatelova hudebního uchopení. Kromě toho Peduzzi ve svém článku kritizuje Bartošovu povrchní a zavádějící interpretaci Foersterových písní na základě textových předloh⁷⁶ a polemizuje i s J. Gabrielovou v otázce důležitosti souznění díla s „duchem doby“. Gabrielová o Foersterovi tvrdí, že „Při výběru textů [...] kupodivu neměl vždy šťastnou ruku ani neomylný literární vkus. Příklad, kdy sáhl po textech, které patřily k vrcholům dobové poezie a navíc jedinečně a nezaměnitelně souzněly s tím, co můžeme poněkud staromódně nazvat ‚duchem doby‘, je v jeho tvorbě ve skutečnosti spíše ojedinělý.“⁷⁷ Peduzzi nabádá k tomu, aby písně nebyly posuzovány „podle toho, jak jejich text vyjadřuje ‚ducha doby‘, ale podle toho jak jejich zhudebnění odpovídá duchu zvoleného textu“.⁷⁸ O kvalitě písní, podle jeho slov, nerozhoduje módnost ani myšlenková vznešenost básnického textu, nýbrž „schopnost skladatele vybrat si takový text, s kterým se může vnitřně ztotožnit“ a dodává, že právě „Foerster módě nepodléhal a rozhodoval se srdcem“.⁷⁹ Peduzzi nepochybuje o Foersterově literárním vkusu a naopak zdůrazňuje Foersterovy objevitelské zásluhy na tomto poli (např. básně Josefa Merhauta, které „objevil“ pro veřejnost skrze jejich zhudebnění v cyklu *Pohádka o dlouhé touze*). Do stručného přehledu literatury o Foersterově písňové tvorbě se sluší uvést i nedávno vzniklou bakalářskou práci **Kateřiny A. Tokarové**, jejímž předmětem je Foersterova písňová tvorba mezi lety 1890-1910.⁸⁰ Vzhledem k mohutné šíři vymezeného rámce a k všeobecným limitům práce bakalářské není s podivem, že hudební analýzy vybraných cyklů (*Tři písně* op. 27, *Erotikon* op. 24, *Tři modlitby* op. 109b, *Čtyři písně* op. 60, *Láska* op. 46, *Pohádka o dlouhé touze* op. 101) jsou jen stručné, povrchní a místy velmi zavádějící.

Foersterovskou literaturu po roce 1989 významně obohatil **Vladimír Karbusický**, nikoliv však konkrétně písňový žánr.⁸¹ Z novějších publikací nelze opomenout ani dvě

⁷⁴ GABRIELOVÁ (2000), pozn. 73, s. 30.

⁷⁵ PEDUZZI, Lubomír. Dvojí hold J. B. Foerstrovi. *Opus musicum* XXXII, 2000, č. 1, s. 13-19.

⁷⁶ Míjí tím Bartošovu kapitolu o písňové tvorbě J. B. Foerstera ve sborníku z roku 1949, viz pozn. 69.

⁷⁷ GABRIELOVÁ (1997), pozn. 72, s. 267.

⁷⁸ PEDUZZI, pozn. 75, s. 17.

⁷⁹ Tamtéž, s. 17.

⁸⁰ TOKAROVÁ, Kateřina A. *Foersterova písňová tvorba 1890-1900*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. Ved. bak. práce PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

⁸¹ KARBUSICKÝ, Vladimír. Co jsme dlužni Josefu Bohuslavu Foerstrovi. *Hudební věda* XXXV, 1998, č. 1, s. 3-45; Týž. *Mahler in Hamburg: Chronik einer Freundschaft*. Hamburg: Bockel, 1996.

kolektivní práce: *Poutník se vrací*⁸² a *Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století*,⁸³ ačkoliv ani ty nepřinášejí k písňovému oboru žádné výrazné poznatky. První jmenovaná publikace je v rámci předmětu této diplomové práce přínosná z hlediska doplněného seznamu skladeb,⁸⁴ diskografie a literatury; druhá publikace sice zahrnuje studii J. Gabrielové „Josef Bohuslav Foerster: Milostné písně Rabíndranátha Thákura, op. 96“,⁸⁵ jedná se však pouze o výrazně zkrácenou verzi její studie z roku 1997.⁸⁶ Zásadní význam pro celkové bádání o Foersterově tvorbě má příspěvek **Jany Fojtíkové** „Pozůstalost Josefa Bohuslava Foerstra“ v časopise *Musicalia*.⁸⁷ Autorka se po stručném připomenutí celkové tvůrčí činnosti skladatele zabývá historií pramenného fondu J. B. Foerster a v první řadě mapováním Foersterovy pozůstalosti zakoupené muzeem v letech 1997 a 1998. V rámci shrnutí svých dosavadních zjištění o notových pramenech pozůstalosti zmiňuje i problematiku opusování, vydávání a řazení písní do cyklů.

V souborné publikaci *Dějiny české hudební kultury*⁸⁸ je Foersterova píseň nahlížena v kontextu české dobové písňové produkce (viz výše podkapitola 2.2. této diplomové práce).

3.1.2. Prameny

Většina notových i nenotových pramenů týkajících se písňové tvorby J. B. Foerster a je uložena v Hudebněhistorickém oddělení NM ČMH. Část Foersterovy obsáhlé korespondence a jiných nenotových pramenů je zahrnuta ve fondu nenotových rukopisů muzea.⁸⁹ Z celkového počtu 1128 položek se zhruba 60 týká písní. V notovém archivu muzea rozděleném do dvou částí – Katalog I. „starý“ a Katalog II. „nový“⁹⁰ – se nachází celkem 513 položek týkajících se tvorby J. B. Foerster, z čehož je 94 zahrnuto pod kategorií „píseň“. Jedná se z drtivé většiny o tisky (81 položek), sedm faksimilií rukopisů a šest autografů. Kromě naskenovaného katalogu lze hledat i v online katalogu NM ČMH,⁹¹ kde se ovšem

⁸² DŽBÁNEK, Antonín, et al. *Poutník se vrací: Josef Bohuslav Foerster – život a dílo*. Praha: SET OUT, 2006.

⁸³ *Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století: Sborník z Mezinárodního symposia* [13.-15. 11. 2009, Praha, NM ČMH]. Míla Smetáčková (ed.). Praha: Společnost J. B. Foerstra, 2010.

⁸⁴ Jedná se o Fialův soupis z roku 1949 (viz pozn. 70) doplněný o skladby z posledních let skladatele.

⁸⁵ GABRIELOVÁ, Jarmila. *Josef Bohuslav Foerster: Milostné písně Rabíndranátha Thákura, op. 96*.

In (pozn. 83), s. 11-13.

⁸⁶ GABRIELOVÁ (1997), pozn. 72.

⁸⁷ FOJTÍKOVÁ, Jana. *Pozůstalost Josefa Bohuslava Foerstra*. Praha: NM ČMH. *Musicalia* II, 2010, č. 1-2, s. 6-21.

⁸⁸ HOLEČKOVÁ-DOLANSKÁ, pozn. 37, s. 172-174; BAJER, pozn. 45, s. 303-310.

⁸⁹ *Naskenované katalogy Hudebněhistorického oddělení Národního muzea – Českého muzea hudby* [databáze online]. Praha: NM ČMH, © 2005-2011 [citováno 2010-10-25].

Dostupné z URL < <http://www.nm.cz/katalogy.php> >.

⁹⁰ *Naskenované katalogy Hudebněhistorického oddělení NM ČMH*, pozn. 89.

⁹¹ *Online katalog Národního muzea – Českého muzea hudby* [databáze online]. Praha: NM ČMH, © 2005-2011 [citováno 2010-10-25].

z celkového počtu 22 záznamů hudebnin J. B. Foerstera pouze jeden týká jeho písňové tvorby (1 tisk). Ve fondu vzácných rukopisů NM ČMH se nachází celkem deset autografů/skic písni.⁹² Všechny prameny z výše uvedených fondů jsou veřejně přístupné.

Nejdůležitější pramennou základnu představuje pozůstalost Josefa Bohuslava Foerstera, kterou NM ČMH zakoupilo v roce 1997 a 1998 od Foersterova dědice pana Hilara Myslíka. Jedná se o monumentální celek, který „*spolu s již dříve získanými materiály učinil z Českého muzea hudby potenciální centrum vědeckého výzkumu a veškerých odborných aktivit ve vztahu k Josefu Bohuslavu Foersterovi*“, jak tvrdí Jana Fojtíková ve své studii k tomuto fondu.⁹³ Fond není doposud zpracovaný a z toho důvodu jen v omezené míře přístupný badatelským účelům. Zmíněná autorka, která pracuje na katalogizaci notových autografů daného fondu, dále informuje, že soubor autografů čítá přes tisíc jednotlivých záznamů. Rukopisy a opisy písni jsou zahrnuty ve čtyřech fasciklech s celkovým počtem 104 položek. Jsou opatřeny zatím pomocnými čísly 88-191 (fasc. č. 4: 88-116; fasc. č. 5: 117-147; fasc. č. 6: 148-177; fasc. č. 7: 178-191). V muzeu je k dispozici prozatímní soupis těchto pramenů, v němž jednotlivé položky zahrnují název písně/cyklu, názvy jednotlivých písni (jedná-li se o cyklus), obsazení, počet stran a výjimečně opusové číslo nebo datum vzniku. Autografy v něm nejsou řazeny chronologicky. Kromě notových autografů jsou ve fondu bohatě zastoupeny i jiné typy pramenů: první tisky, korespondence, novinové výstřižky, programy a plakáty koncertů a mnoho dalších. Po zkatologizování a zpřístupnění celého fondu bude tedy možné, kromě jiného, částečně zmapovat i provozování a recepci Foersterových písni.

Několik důležitých foersterovských pramenů se nachází v hudební sbírce Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni.⁹⁴ Jedná se například o autografy *IV. symfonie* op. 54, *Stabat Mater* op. 56, *III. smyčcového kvartetu* op. 61, *I. houslového koncertu* op. 88 nebo *Erotových masek* op. 98. Z písňových rukopisů se zde nachází autograf *Tři písni z války* op. 97; píseň *Sen jarní noci* op. 65, u níž je však poznámka „*teils Hs teils Autograph*“⁹⁵; první dvě písni z cyklu *Alejemi akátů* op. 28 (1. *Alejemi akátů*, 2. *Je tolik něhy*) – zde není uvedeno, jedná-li se o opis či autograf. Další prameny uložené ve vídeňských archívech zmiňuje

Dostupné z URL < <http://www.nm.cz/katalogy.php> >.

⁹² Sign.: Tr B 252, Tr B 191, Tr B 249, Tr B 250, Tr B 343, Tr B 341, Tr B 342, Tr B 345, Tr B 251, Tr B 344.

⁹³ FOJTÍKOVÁ, pozn. 87, s. 9.

⁹⁴ Österreichische Nationalbibliothek Wien – Musiksammlung [online katalog hudební sbírky]. Citováno 2011-04-08. Dostupné z URL < http://aleph.onb.ac.at/F?func=file&file_name=login&local_base=MUS >.

⁹⁵ Tamtéž, Sign.: L1.UE.108 Mus.

V. Reittererová ve svém příspěvku *K vídeňským létům (1903-1918) Josefa Bohuslava Foerstra*.⁹⁶

3.2. Přehled písňové tvorby J. B. Foerстера v kontextu jeho celkové tvorby a života

Teprve druhým skladatelským pokusem osmnáctiletého Foerstra byla píseň věnovaná jeho matce k svátku (1878). Písňový žánr stojí tedy již na samém prahu Foerstrový skladatelské činnosti a provází ho pak věrně po celý jeho dlouhý tvůrčí život, během něhož zkomponoval kolem 350 písní. Jeho písňový sloh se proměňoval a krystalizoval souběžně s jeho celkovým skladatelským rozvojem a lze tedy mezníky jednotlivých tvůrčích období využít i k rozdělení písňové tvorby.⁹⁷

- 1) tvůrčí počátky (1877-1889)
- 2) krystalizace slohu (1890-1903)
- 3) období vrcholné (1903-1918)
- 4) období pozdní (1918-1951)

3.2.1. Tvůrčí počátky (1877-1889)

První Foersterova tvůrčí fáze zahrnuje jeho skladatelské prvotiny z období studia na vyšší reálce pražské (1875-1878) a na varhanické škole (1879-1882), i pokročilejší kompozice z let jeho působení ve funkci varhaníka u sv. Vojtěcha (1882-1888) a ředitele kůru v chrámu Panny Marie Sněžné (1889-1892). V prvních letech jeho tvůrčího hledání vznikaly logicky zejména drobnější skladby písňové, sborové a klavírní. Už v roce 1888 se však rodí *I. symfonie* op. 9 (1888) a *I. smyčcový kvartet* op. 15 (1888), které poukazují na další slibný vývoj skladatele. V této rané fázi vzniká celkem 22 písní, z nichž patnáct je sjednoceno ve čtyřech cyklech a později i vydáno tiskem (*Pět písní ve slohu národním* op. 2, 1882; *Ballady* op. 66, 1884; *Vzpomínky* op. 32, 1887 a *Petrklíče* op. 12; 1888). Nejpozoruhodnější je posledně zmíněný cyklus zahrnující čtyři písně pro soprán s klavírem, který Foerster věnoval své ženě Bertě Foersterové-Lautererové jako svatební dar. Podle slov Josefa Bartoše je „v nich už závan života do umění Foerstrova jasně patrný“.⁹⁸ Bartoš dále poukazuje na fakt, že poslední píseň na slova Svatopluka Čecha je již prokomponovaná. Nikoliv náhodou vzniká

⁹⁶ REITTEREROVÁ, Vlasta. K vídeňským létům (1903-1918) Josefa Bohuslava Foerstra. In (pozn. 83), s. 32-34.

⁹⁷ ČERNÝ, Miroslav K. – LÉBL, Vladimír. Josef Bohuslav Foerster. In *Dějiny české hudební kultury: 1890/1945: [1] 1890/1918*. Robert Smetana (ed.). Praha: Academia, 1972. Kapitola II. 3, s. 144-147.

⁹⁸ BARTOŠ (1949), pozn. 69, s. 209.

tento cyklus ve stejný rok jako *I. symfonie* a *I. smyčcový kvartet*, a uzavírá tak spolu s nimi Foersterovo období tvůrčích počátků, někdy označované jako jeho „úvodní období raného romantismu“.⁹⁹ Foerster si v tomto období vybíral pro svá zhudebnění texty německé i české, jež jsou zastoupeny celkem rovnoměrně.

3.2.2. Krystalizace slohu (1890-1903)

Na počátku nové tvůrčí fáze stojí první Foersterova opera *Debora* op. 41 (1891) a *Stabat mater* op. 56 (1892). Skladatel se tou dobou již etabluje v pražském hudebním životě a jeho hudební řeč nabývá foersterovského rázu. V roce 1893 komponuje *II. symfonii* op. 29 a *II. smyčcový kvartet* op. 39, díla po všech stránkách vyzrálá. Na podzim téhož roku následuje svou choť do Hamburku, která zde získala stálé angažmá u městského divadla, a vzdaluje se tak na celých pětadvacet let české veřejnosti. Jeho tamější veřejné působení je omezeno na příspěvky do německých listů a na činnost pedagogickou.¹⁰⁰ Foersterovou hlavní životní náplní se stává kompozice. Mezi nejzásadnější hamburské opusy patří např. *III. symfonie* op. 36 (1894), *Devět mužských sborů* op. 37 (1894), opera *Eva* op. 50 (1897) nebo klavírní cyklus *Snění* op. 47 (1898). Od roku 1895 se stává stále silnější doménou písňová tvorba, což může být odrazem stupňujícího se pocitu odloučenosti od vlasti a společenské izolace. Neméně podstatný je i fakt, že Foerster, kromě své vlastní ženy, našel v Hamburku oddanou interpretku svých písní – Helenu Koehneovou. V letech 1890-1903 povstalo celkem asi 173 písní. Z nich je 108 svázáno do osmnácti cyklů, které byly vydány a opusovány, a 65 samostatných písní zůstalo nepublikovaných. Drtivá většina písní je komponována na německé texty nebo na německé překlady českých básní (např. *Polní květy* op. 26, 1896 – František Ladislav Čelakovský). Naopak německé texty většiny písňových cyklů byly později přeloženy do českého jazyka.¹⁰¹ Vzhledem k obrovskému množství písní lze na tomto místě zmínit jen ty nejrepresentativnější cykly daného období. K nim se řadí např. milostně laděný cyklus *Erotikon* op. 23 (1895-1896); *Polní květy* op. 26 (1896), výjimečné volbou humorného námětu; *Písně jarní a podzimní* op. 11 (1896-1898), které jsou již prokomponované a v nichž spatřuje Bartoš prototyp mnohých pozdějších Foersterových písní;¹⁰² *Písně soumraku* op. 42 (1896-1898) s typickou foersterovskou melancholickou náladou a náznakem hymničnosti; nejznámější hamburský cyklus *Láska* op. 46 (1899-1900),

⁹⁹ ČERNÝ – LÉBL, pozn. 97, s. 146.

¹⁰⁰ *Hamburger Freie Presse, Neue Hamburger Zeitung, Neueste Hamburger Nachrichten*; výuka klavíru na soukromé Bernuthově konzervatoři (DŽBÁNEK, pozn. 82, s. 47).

¹⁰¹ THEURER (1921), pozn. 58 a další překlady (např. Karel Burian, Jaroslav Vrchlický, Josef Václav Sládek, J. B. Foerster, J. Kühnová, F. Pulman, Nový aj.).

¹⁰² BARTOŠ (1949), pozn. 69, s. 213-214.

na který volně navazují *Noční violy* op. 43 (1899-1905) a poslední významný cyklus daného období *Zářivé dni* op. 69 (1900-1903), který podle Bartoše svým „zvnitřněním“ a „zvroucněním“ rezonuje s vlnou evropského impresionismu a tvoří vokální paralelu k Foersterovu klavírnímu cyklu *Snění* op. 47 (1898).¹⁰³

3.2.3. Období vrcholné (1903-1918)

Třetí tvůrčí období Foerstera se kryje s jeho vídeňským pobytem (1903-1918), během něhož dochází k „objevení“ Foerstera skladatele.¹⁰⁴ Jeho podíl na veřejném životě je nesrovnatelný s hamburským obdobím. Působí jako profesor na „Neues Wiener Konservatorium“, přispívá do vlivného listu *Die Zeit*, roku 1912 je zvolen starostou Pěvecké župy vídeňské a rok poté jmenován čestným členem spolku Lumír. Spolupracuje rovněž s tamější českou menšinou a pořádá přednášky o hudbě. Vídeňské období, zvláště jeho první polovina, je považována za Foersterovo vrcholné tvůrčí období. Nové sebevědomí skladatele demonstrují mnohé vrcholné orchestrální skladby (*Cyrano de Bergerac* op. 55, 1903; *IV. symfonie c moll* op. 54, 1905; *Suíta ze Shakespeara* op. 76, 1909; *Legenda o štěstí* op. 83, 1909), dvě opery (zejména *Jessika* op. 60, 1904; *Nepřemožení* op. 100, 1917), z komorních děl např. *III. smyčcový kvartet* op. 61 (1907), *Dechový kvintet* op. 95 (1909) nebo klavírní cyklus *Erotovy masky* op. 98 (1912) a ze sborového žánru zejména *Mrtvým bratřím* op. 108 (1918). Písňe komponuje Foerster mezi lety 1903-1909 spíše výjimečně. Zato mezi lety 1909 a 1914 vzniká pětice významných písňových cyklů: *Démon láska* op. 81 (1909), *Písňe na slova Karla Hynka Máchy* op. 85 (1910), *Pohádka o dlouhé touze* op. 101 (1910), *Milostné písňe* op. 96 (1914) a *Čisté jitro* op. 107 (1914-1918). Zvláště poslední čtyři jmenované opusy jsou v dosavadní literatuře charakterizovány jako Foersterova vrcholná písňová díla.¹⁰⁵ Celkem 65 písní vzniklých v tomto třetím tvůrčím období je až na jednu výjimku spojeno do 15 cyklů. Všechny písňe daného období vyšly tiskem. Ve výběru textů tentokrát Foerster sahá nejčastěji po českých básnících, k čemuž ho pravděpodobně motivoval intenzivní styk s českou menšinou ve Vídni i blízkost domoviny.

¹⁰³ Tamtéž, s. 218.

¹⁰⁴ Při příležitosti jeho 50. narozenin byla vydána kniha Zdeňka Nejedlého (pozn. 67) zachycující jako první dosavadní život a tvorbu J. B. Foerstera. Vyšlo rovněž množství jeho skladeb tiskem jak v Praze, tak ve Vídni, a byly pořádány koncerty věnované výhradně jeho tvorbě. Oskar Nedbal, který působil mezi lety 1906 a 1918 ve vídeňském symfonického Tonkünstler orchestru, měl rovněž nemalý podíl na propagaci Foersterova díla.

¹⁰⁵ Např. GABRIELOVÁ (1997), pozn. 72, s. 282; TÁŽ (2000), pozn. 73, s. 39-40, 42; BARTOŠ (1949), pozn. 69, s. 220-233.

3.2.4. Období pozdní (1918-1951)

Počátek Foersterova pozdního tvůrčího období se opět obdivuhodně kryje s jeho zásadním životním mezníkem – definitivním návratem do Prahy. Ačkoliv se Foersterovo společenské postavení v Praze upevňovalo a skladatel byl zahrnován mimořádnou úctou i bezpočtem oficiálních vyznamenání,¹⁰⁶ jeho tvorba signalizovala opačnou tendenci. V existující literatuře obecně panuje názor, že se Foersterův stylový vývoj uzavřel před první světovou válkou, nejpozději kolem roku 1918, a že se jeho dílo stalo poté „*monotematickým, abstrahovalo stále silněji od dobových podnětů a soustředilo se jednak k mravním principům křesťanského humanismu, jednak k útěšným vzpomínkám na dávné doby mládeže*“.¹⁰⁷ V tomtož zdroji se lze dále dočíst, že „*relativně nejsilnější větví tvorby byla a zůstala až do posledních dnů života tvorba sborová*“.¹⁰⁸ Toto tvrzení je třeba opravit, neboť i na poli písňového žánru demonstroval Foerster po roce 1918, zvláště ve 30. a 40. letech, neuvadající svěžest a „*objevil stylově i myšlenkově dosud nevyčerpané možnosti tohoto žánru. Význačnou roli sehrály například jeho ‚Čtyři melodramy‘ tím, že znovu zdůraznily vztah obsahové intimity veršů a oproštěnosti hudební řeči. Platí to i o ‚Třech nokturnech‘ [...] a o překvapujících ‚Rozmarných písních‘ [...]*“.¹⁰⁹ Vnitřní řád jeho písní se oproti předválečnému stavu podstatně nezměnil,¹¹⁰ zato v něm však byla „*posílena tendence ke spojení žánrově realistického, primárně hudebního typu písně s typem těžším především z psychologické důsaznosti básnického textu*“.¹¹¹

Přehlédneme-li celkovou Foersterovu tvorbu mezi lety 1918-1951, shledáme, že ve 20. letech byla ještě žánrově poměrně rozmanitá a píseň stála nezvykle na okraji zájmu. Ve 30. letech naopak výrazně ubylo instrumentální hudby ve prospěch hudby vokální (především sbory – naprostá dominanta v těchto letech) a písňový žánr nabyl opět své důležitosti. V poslední dekádě nastal mírný návrat ke komorní instrumentální hudbě, nikoliv však k orchestrální, a písňový žánr zažil přímo nový rozkvět. Příčiny takové proměnlivosti lze spatřovat samozřejmě i ve vnějším světě (např. v proměnách kulturního i politického ovzduší), ale především a hlavně ve Foersterově osobním životě, neboť právě z něj vždy vycházely ty nejsilnější tvůrčí impulsy. V roce 1921 umírá Foersterův jediný syn Alfred, což způsobilo u skladatele mohutný otřes. František Pala v roce 1929, z odstupu osmi let

¹⁰⁶ Ve 20. letech třikrát rektorem Státní konzervatoře hudby v Praze; ve 30. letech opakovaně prezidentem České akademie věd a umění; v r. 1929 udělení čestného doktorátu filozofie na Univerzitě Karlově v Praze; v r. 1945 jako první z hudebníků obdržel titul „národní umělec“ (více o oficiálních vyznamenáních a funkcích J. B. Foersterova viz Jana FOJTÍKOVÁ, pozn. 87, s. 6-7).

¹⁰⁷ ČERNÝ – LÉBL, pozn. 97, s. 147.

¹⁰⁸ Taméž, s. 147; Vzniklo téměř 100 sborových opusových čísel.

¹⁰⁹ BAJER, pozn. 45, s. 303.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 303 (viz doslovná citace na s. 23).

¹¹¹ Tamtéž, s. 303.

pozoruje „že umělec, dotud filosoficky vyrovnaný, pojednou zápasí o rovnováhu a že celé osmiletí probíhá ve znamení dramatického boje a specificky nového kvasu citového“.¹¹² Písňová forma byla příliš těsná pro vyjádření tak tíživých emocí, Foerster sahá po přiléhavější formě symfonické (pátá a poslední symfonie op. 141, 1924-1929). V následujícím desetiletí se Foerstroví navrací duševní rovnováha a jeho písňová tvorba počíná opět kvést. V roce 1936 umírá Foersterova první žena Berta Foersterová-Lautererová, o rok později však Foerster vstupuje do sňatku s Olgou Dostálovou-Hilkenovou, ve které nalezne starostlivou a milující ženu. Šťastný „podzim“ života se odráží se vsí silou ve Foersterově tvorbě a nebývale právě v žánru písňovém.

Ve 20. letech je Foersterova celková tvorba poměrně rozmanitá a písňový žánr stojí spíše v pozadí. Ze závažnějších kompozic je třeba uvést operu *Srdce* op. 122 (1922), z oblasti orchestrální *Jičínskou suitu* op. 124 (1923), *II. houslový koncert* op. 104 (1926) a zejména *V. symfonii* op. 141 (1924-1929). Kromě toho se Foerster v těchto letech hojně věnuje kompozici melodramů (např. *Čtyři melodramata* op. 111, 1920) a scénických hudeb (např. *Večer tříkrálový* op. 116e (1922). Komorní hudbu těchto let zastupuje *III. klavírní trio* op. 105 (1919), *Fantazie pro housle a klavír* op. 128 (1925) a *II. violoncellová sonáta* op. 130 (1926). Kromě toho vzniká bezpočet sborů (např. *Svatý Václav* op. 140, 1928) a duchovních skladeb (např. *Glagolská mše* op. 123, 1923). V tomto období vzniká pouze 15 písní, z toho 11 je spojeno do dvou cyklů (*Kvetoucí magnolie* op. 132, 1924; *Ohně na lukách*, bez op. č., 1925) a 4 stojí samostatně (zde je třeba vyzdvihnout dvě písně ze scénických hudeb: *Píseň šaškova* z op. 116b, 1922; *Píseň Lucinova* z op. 116f, 1927). Až na jedinou výjimku (*Abu ben Adhem* – J. V. Sládkův překlad anglické básně J. H. Leigh-Hunta) jsou všechny písně daného období komponovány na původní české texty (V. Hálek, J. V. Sládek, J. Kvapil, J. Neruda). Tiskem vyšel pouze cyklus op. 132 a *Píseň šaškova*, jedna píseň byla vydána jako faksimile, dvě byly otištěny ve Foerstrově čítance a cyklus *Ohně na lukách* zůstal nepublikován. Opusové číslo bylo přiděleno jen cyklu *Kvetoucí magnolie*, písně ze scénických hudeb jsou součástí těchto kompozic, zbytek opusové číslo nemá.

Ve 30. letech citelně ubývá instrumentálních kompozic a naopak přibývá kompozic sborových, písňových i duchovních. Vzniká poslední opera *Bloud* op. 158 (1935-1936), z orchestrálních skladeb pouze *Violoncellový koncert* op. 143 (1931) a z pěti komorních kompozic je třeba zmínit *Nonet* op. 147 (1931). Foerster nadále pokračuje v tvorbě melodramů (např. *Romance štědrovečerní* op. 155, 1934), méně už v hudbě scénické.

¹¹² PALA, František. Genese páté symfonie. In *Památník Foerstrův*. Artuš Rektorys (ed.). Praha: Melantrich, 1929, s. 124.

Naprostou dominantou Foersterovy tvorby 30. let jsou sbory, v druhé řadě písně a za nimi skladby duchovní. Písně tvorbou v letech 1930-1939 zahrnuje 23 písní, z toho 18 je spojeno do čtyř cyklů (*Šest zpěvů* op. 142, 1932-1940; ***Šest písní na básně Puškinovy op. 161***, 1937; *Tři zpěvy s orchestrem* op. 160, 1938; *Tři nokturna* op. 163, 1939) a 5 stojí samostatně. Na české původní texty je komponováno 13 písní (M. Pujmanová, Jar. Vrchlický, F. X. Šalda aj.), zbylých 10 na české překlady cizích autorů (J. W. Goethe, F. Hölderlin, A. S. Puškin). Tiskem vyšly všechny zmíněné cykly,¹¹³ tři písně byly zveřejněny v časopisech a dvě zůstaly nepublikované. Opusové číslo nesou pouze čtyři zmíněné cykly.

V poslední tvůrčí dekádě věnuje Foerster o něco méně pozornosti sborům a kromě této oblasti investuje svou tvůrčí energii rovnoměrně do tvorby písně, duchovní, melodramatické i komorní. Orchestrální žánr zastupuje pouze příležitostná skladba *Ranní modlitba* bez op. č. (1948), z bohatší komorní tvorby je nutné zmínit *Zbirožskou suitu* op. 177 (1940), *IV. smyčcový kvartet* op. 182 (1944) a *V. smyčcový kvartet* bez op. č. (1951; tzv. *Vestecký*; nedokončený). Čtyřicátá léta jsou u Foerstera na písně tvorbou velmi bohatá. Vzniklo 53 písní, z toho 48 bylo spojeno do 10 cyklů (mezi nejdůležitější patří: *Šest písní na slova českých básníků* op. 165a, 1941-1942; *Poslední písně F. X. Svobody* op. 180, 1942-1943; *Rozmarné písně* op. 184, 1945-1946; *U bran štěstí* op. 186, 1945; *Písně červených dnů* op. 189, 1948) a 5 stojí samostatně. Naprostá většina písní je komponována na původní české texty (J. V. Sládek, J. Kvapil, Jar. Vrchlický, F. X. Svoboda, J. Neruda, P. Bezruč, F. Šrámek aj.), pouze v op. 189 jsou tři písně na překlady W. Shakespeara. Velmi zajímavý je z tohoto hlediska cyklus *Pět milostných písní* bez op. č. (1949), který je jako jediný z celé Foersterovy písně tvorbou po roce 1918 komponován na německé texty (A. Schebeck). Opusovány a tiskem vydány¹¹⁴ byly všechny výše uvedené cykly s výjimkou *Pěti milostných písní*. Ostatní písně nebyly publikovány, ani jim nebylo přiděleno opusové číslo.

Po roce 1918 tedy vzniká celkem 91 písní, z toho 77 písní v 16 cyklech (či sbírkách), 14 písní stojí samostatně. Většina cyklů byla vydána tiskem a opusována, v případě samostatných písní je tomu v drtivé většině naopak. V poslední tvůrčí dekádě lze vypočítat narůstající počet nepublikovaných písní a cyklů bez opusových čísel. Naprostá většina písní daného období byla komponována na původní české texty a nezdá se, že by bylo podnětem k vytvoření písně cyklu určité jubileum (narození, úmrtí básníka).

¹¹³ Ve Džbáňkově aktualizovaném soupisu skladeb J. B. Foerstera (pozn. 82) není uvedeno vydání op. 181 (Praha: Panton, 1976) a op. 163 (Praha: Foerstrova společnost - Melantrich, 1940).

¹¹⁴ Ve Džbáňkově aktualizovaném soupisu skladeb J. B. Foerstera (pozn. 82) není uvedeno vydání op. 184 (Praha: SHV, 1965) a op. 189 (Praha: Orbis, 1950).

Všechny výše uvedené statistiky vycházejí převážně z Fialova¹¹⁵ a Džbánkova¹¹⁶ soupisu skladeb J. B. Foerster, místy jsou doplněné mými vlastními poznatky získanými při studiu pramenů v NM ČMH a Národní knihovně v Praze. Na tomto místě je důležité zmínit, že nezpracovaný fond pozůstalosti J. B. Foerster uložený v NM ČMH pravděpodobně obsahuje i množství písní doposud nezahrnutých v jakémkoliv soupisu skladeb J. B. Foerster. Vzhledem k objemu pramenné základny a k rámci vymezeném v této diplomové práci ponechávám další zpracování a úpravu výše uvedených fakt dalším badatelům.

3.3. K problematickým otázkám Foersterovy písňové tvorby

Již z výše uvedeného přehledu vysvítá, že Foersterova písňová tvorba je stejně bohatá jako problematická. Na její nepřehlednost z hlediska řazení písní v cyklech či sbírkách, opusování a vydávání upozornilo už mnoho muzikologů.¹¹⁷ Nejlépe však situaci vystihuje Jana Fojtíková ve své studii o Foersterově pramenném fondu v NM ČMH.¹¹⁸ Konstatuje, že „opusová čísla nejsou spolehlivým ukazatelem chronologie vzniku Foerstrových děl“ a že „Foerster svým skladbám většinou opusová čísla sám nedával a jejich přidělení bylo pravděpodobně až otázkou dohody s nakladatelem“.¹¹⁹ Jako příklad uvádí Fojtíková historii vydávání jeho písňových sbírek z 90. let 19. století. Další problematickou otázkou Foersterovy písňové tvorby, na kterou Fojtíková poukazuje, je řazení písní v cyklech. Zjišťuje, že sborové a písňové sbírky „nejsou vždy výsledkem předem promyšleného záměru, naopak mnoho sborů a písní bylo evidentně zkomponováno samostatně a sbírky byly sestaveny až dodatečně výběrem vhodných skladeb z tohoto ‚zásobníku‘“.¹²⁰ Dále však ale dodává, že „Pokud je cyklus sestaven z písní na slova jednoho básníka, zkomponovaných navíc ve stejném čase, nebo je jejich příslušnost k celku vyjádřena nestandardním obsazením, lze předpokládat, že byl od samého počátku koncipován jako ucelené dílo.“¹²¹ Jako příklady uvádí např. *Milostné písně* op. 96 nebo *Šest písní na básně Puškinovy* op. 161. K výše zmíněným problémům se řadí nezpracovanost a jen částečná přístupnost fondu pozůstalosti J. B. Foerster v NM ČMH a z hlediska hudebních analýz se jeví jako komplikace i žalostný

¹¹⁵ FIALA, pozn. 70.

¹¹⁶ DŽBÁNEK, pozn. 82.

¹¹⁷ BARTOŠ (1923), pozn. 67, s. 57-58; BARTOŠ, Josef. Také jedna z foerstrovských otázek. *Smetana XII*, 1922, s. 90-93; NEJEDLÝ, pozn. 67, s. 209.

¹¹⁸ FOJTÍKOVÁ, pozn. 87, s. 10-12.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 10-11.

¹²⁰ Tamtéž, s. 11.

¹²¹ Tamtéž, s. 12.

nedostatek nahrávek písňových opusů.¹²² Speciální a velmi zajímavý okruh otázek pak nabízí Foersterův způsob výběru textových předloh k písním a překlady písní. Shrnutě řečeno, Foersterova písňová tvorba poskytuje mohutný komplex dosud nezpracovaných otázek, na jejichž vyřešení bude potřeba ještě mnoho času a systematického badatelského úsilí.

¹²² DŽBÁNEK, pozn. 82, s. 265-286.

4. Šest písní na básně Puškinovy op. 161

4.1. Obecné informace o cyklu

Písňový cyklus op. 161 pro střední hlas a klavír vznikl v roce 1937 u příležitosti oslav 100. výročí úmrtí Alexandra Sergejeviče Puškina. Jak bylo zmíněno na konci předchozí kapitoly, jsou opusy vzniklé k jubileím významných literárních osobností ve Foersterově tvorbě hojně zastoupeny. Skladatel převzal texty písní z českých překladů Petra Kříčky,¹²³ o čemž svědčí záznamy na konci písní v autografech. Originální básně vznikaly v rozpětí let 1821-1832. Čistopis, pracovní manuskript a autorizovaný opis¹²⁴ opusu 161 jsou uloženy v NM ČMH v zatím nezpracovaném fondu Foersterovy pozůstalosti, ve fasciklu č. 6 s pomocným číslem 155 (pracovní manuskript: všech šest písní + autorizovaný opis: *Elegie, Prosaik a básník, Do alba*) a 156 (čistopis: pouze pět písní, *Elegie* chybí). Cyklus byl vydán Hudební Maticí Umělecké besedy v roce 1949 pod opusovým číslem 161 (zatím jediné vydání)¹²⁵ a jediná existující nahrávka byla pořízena Supraphonem v roce 2001 v interpretaci Ivana Kusnjera a Mariána Lapšanského.¹²⁶ O prvním provedení cyklu není v existující literatuře žádná zmínka a stav Foersterovy pozůstalosti v NM ČMH zatím neumožňuje systematické hledání. Z tohoto důvodu ponechávám otázku provedení i recepce cyklu budoucím badatelům.

Ze studia dvou zmíněných pramenů vyplývají následující poznatky: První dvě písně jsou věnovány Josefu Bartošovi, zbylé čtyři písně Ferdinandu Pujmanovi.¹²⁷ Písně vznikaly mezi 9. 1.¹²⁸ – 3. 2. 1937, místo kompozice v pramenech uvedeno není. Pořadí písní v cyklu skladatel několikrát změnil a konečné uspořádání v tištěném vydání se zásadním způsobem liší od uspořádání podle data vzniku i od řazení písní v obou pramenech (viz tabulka níže). V této diplomové práci vycházím ohledně řazení písní z tištěného vydání, protože se domnívám, že Foerster teprve až s perspektivou vydání cyklu vážně přehodnotil náladové a tematické vazby mezi jednotlivými písněmi (více viz oddíl 4.3.1. této diplomové práce) a nad vydáním zřejmě i osobně dohlížel. Název cyklu v rukopisech se rovněž liší od tištěného vydání

¹²³ PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. *Vybrané spisy A. S. Puškina: lyrika*. Alfred Bém - Roman Jakobson (eds); přeložil Petr Kříčka. Praha: Melantrich, 1936.

¹²⁴ Tvzení, že se jedná o čistopis, pracovní manuskript či autorizovaný opis vychází z popisu a charakteristiky Foersterových notových pramenů uložených v NM ČMH, tak jak je uvedla J. Fojtíková v článku o Foersterově pozůstalosti (pozn. 87, s. 9-10).

¹²⁵ FOERSTER, Josef Bohuslav. *Šest písní na básně A. S. Puškina: pro střední hlas a klavír* [noty]. Praha: Hudební matice UB, 1949.

¹²⁶ FOERSTER, Josef Bohuslav. *Foerster: Songs* [CD]. Interpretace Ivan Kusnjer (baryton) a Marián Lapšanský (klavír). Praha: Supraphon, 2001. CD 3550-2 231.

¹²⁷ Věnování obsahuje pouze pramen č. 155.

¹²⁸ Na konci písně *Prosaik a básník* je v obou pramenech tento skladatelův přípis: „Bohu díky! | ii/I 37“. Datum lze přechíst buď jako 2. 1. nebo jako 11. 1. 1937. Chronologické řazení písní ve Fialově soupisu (pozn. 70, s. 373) vychází z druhé varianty a klade tak tuto píseň na třetí místo v cyklu.

a od verze uváděné v základní literatuře o Foersterovi. V prameni č. 155 stojí na titulní straně nadpis „*Jos. B. Foerster op. 161 | Šest písní / na [škrtnuto] Básně A. Puškina, | pro střední hlas a klavír. | Elegie | Prozaik a básník | Do alba | Ptáček | Já měl Vás rád | Svě sny jsem přežil*“. Pramen č. 156 titulní list nemá, ale na obalu je vepsán název „*Šest písní na / Puškina*“. Ve sborníku z roku 1949¹²⁹ i v novější literatuře¹³⁰ je uváděn název „*Šest písní na básně Puškinovy*“. Posledně jmenovanou verzi jsem zvolila i pro podtitul této diplomové práce.

Na základě Foersterových autobiografií a esejů lze usuzovat, že skladatelův vztah k Puškinově poezii byl kladný, nikoliv však výjimečný. Zmiňuje se v nich o Puškinovi pouze jednou: „*Otcova hudební bibliotéka theoretická byla bohatá, literárního rozhledu nabyt jsem vlastní prací, založiv si knihovnu svoji. Tehdy velice mne vábili Zeyer, Puškin a Slowacki [...]*“.¹³¹ Pohled na celkovou skladatelovu vokální tvorbu, v níž se Puškinovo jméno vynoří pouze v op. 161, to jen potvrzuje. Stejně tak lze konstatovat, že Foerster nebyl „rusofil“ a ruské texty či náměty zhudebňoval výjimečně.¹³² Znalost Puškinovy poezie tak představovala spíše jen samozřejmou součást Foersterova výjimečného literárního rozhledu a opus 161 vděčí za svůj vznik především vnějšímu podnětu (100. výročí úmrtí A. S. Puškina). Jedná se zde o „jinou příležitostnost“, než o jaké hovoří Josef Bartoš: „*příležitostné skladby Foersterovy jsou zároveň jeho skladbami nejniternejšími*“.¹³³ Míjí tím například cyklus *Čisté jitro* vzniklý při příležitosti padesátých narozenin třech symbolistických básníků,¹³⁴ s nimiž Foerster obzvlášť silně duševně souzněl. Třebaže písně op. 161 nevyvěrají z tak hluboké spřízněnosti, neprojevuje se to v žádném případě na jejich hudebních kvalitách, jak dokazují následující analýzy.

Z Foersterových závažných děl stojí v časové blízkosti kompozice Puškinových písní opera *Bloud* op. 158 na námět L. N. Tolstého (1935-1936), v roce 1937 vznikají kromě op. 161 ještě tři sborové skladby a jeden melodram. Třicátá léta jsou pro Foerstera obecně ve znamení vokální tvorby, a to na prvním místě tvorby sborové.¹³⁵

¹²⁹ FIALA, pozn. 70, s. 373.

¹³⁰ DŽBÁNEK, pozn. 82, s. 242.

¹³¹ FOERSTER, Josef Bohuslav. *Stůl života*. Jindřich Květ (ed.). Praha: Zátíší, 1920, s. 22.

¹³² *Ukrajinská píseň* op. 6b (J. V. Jahn; smíšený sbor s kl.; 1885); *Ach, mraze* op. 82, č. 1 a *Červánky* op. 82, č. 3 (rus. lid.; žen. dvojzpěvy s kl.; 1885); *Večer* op. 175, č. 3 (T. Ševčenko – Jesenská; smíšený sbor a cappella; 1933); *Bloud* op. 158 (námět L. N. Tolstoj, text J. B. Foerster; opera; 1935-1936).

¹³³ BARTOŠ (1923), pozn. 67, s. 92.

¹³⁴ Otokar Březina, Antonín Sova a František Xaver Šalda.

¹³⁵ FIALA, pozn. 70, s. 391-392.

Pro zajímavost je zde možné zmínit i jiná zhudebnění Puškinových básní vzniklá k jeho stému výročí úmrtí: Iša Krejčí (dvě písně: *Chůvě, Ptáče*)¹³⁶ a Jaroslav Ježek (*Dvě písně na Puškina*).¹³⁷

Řazení písní v cyklu				
Tištěné vydání (určující pro tuto diplomovou práci)	Datum vzniku písní	rkp č. 155 (dle pořadí na titulní straně)	rkp č. 156 (dle uspořádání v rkp, titul. list není)	Soupis skladeb 1949^{*)}
1. <i>Já měl vás rád</i>	2. 2. 1937	5.	4.	5.
2. <i>Své sny jsem přežil</i>	3. 2. 1937	6.	5.	6.
3. <i>Prozaik a básník</i>	11. (2.) 1. 1937	2.	2.	3.
4. <i>Do alba kněžně A. D. Abamelekové</i>	12. 1. 1937	3.	3.	4.
5. <i>Ptáček</i>	9. 1. 1937	4.	1.	1.
6. <i>Elegie</i>	10. 1. 1937	1.	chybí	2.

*) FIALA, pozn. 70, s. 373; chronologické řazení dle data vzniku písní..

¹³⁶ BRÁBEK, pozn. 53, s. 131.

¹³⁷ Tamtéž, s. 122.

4.2. Detailní hudebně-textové analýzy

4.2.1. *Já měl vás rád*

4.2.1.1. Vnější básnická struktura

Verš	<i>Já měl vás rád (1829)</i>	Rým	Počet slabik	Počet taktů
1.	Já měl vás rád: ta láska ještě zcela	a	11	4
2.	v mém srdci dosud neuhaslá snad;	b	10	2
3.	slov dosti však, jež vás by zabořela;	a	11	2
4.	chci mlčet již a klid vám zachovat.	b	10	2
5.	Já měl vás rád: tu žárle nemohoucně,	c	11	3
6.	tu drcen ostychem, tu vnořen v němý žal;	d	12	3
7.	já měl vás rád: tak upřímně, tak vroucně,	c	11	2
8.	jak dej Bůh, by vás jiný miloval.	d	10	2

Vnější forma básně má jednu strofu s osmi verši. Verše se rýmují podle střídavého verše abab. Pravidelně se střídá jedenácti- a desetislabičný verš. Výjimku tvoří šestý verš, který má dvanáct slabik. Verše jsou jambické pětistopé, složené nejčastěji z jedno- nebo dvojslabičných slov. Začínají vždy vzestupně nepřízvučnou slabikou. Verše se sudým počtem slabik končí přízvučně, s lichým počtem slabik nepřízvučně. Navracející se slova „*Já měl vás rád*“ lze považovat za refrén. Tématem básně je nenaplněná láska. V prvních čtyřech verších se básník zdráhavě přiznává ke stále trvajícím milostnému citu, který však nemůže být naplněn a způsobuje jen bolestná muka. Svou milovanou bytost chce ušetřit podobného utrpení, a tak své emoce skrývá před vnějším světem. V pátém a šestém verši naopak básník nechává nahlédnout do svého vnitřního světa a emocím dává volný průchod. Příznačná je pro tento úsek jistá rytmická nepravidelnost ve struktuře básně (12 slabik v 6. verši) nebo spíše prodloužený verš. V sedmém verši je emocionální zpověď završena vyznáním hluboké lásky a v posledním verši následována altruistickým přáním básníka, aby byla milovaná bytost zahrnuta tak velkou láskou, jakou k ní choval/chová on sám.

4.2.1.2. Hudební uchopení textu

Píseň má rozsah pouhých 23 taktů, odvíjí se po celou dobu ve 4/4 taktu a její tonální centrum tvoří tónina *c moll*. Předepsané tempo *moderato* platí téměř pro celou skladbu, jen v závěru se změní na *lento*. Píseň je prokomponovaná, její forma je malá třídílná s kodou:

<i>Já měl vás rád</i>														
Díl	a 10t.					b 6t.				c^a 4t.			k 3t.	
Dílec	r 2t.	α 4t.	β 4t.		r 2t.	γ 4t.			r 1t.	δ 1t.	ε 2t.	r 3t.		
Fráze (počet taktů)	2	2	2	2	2	2	1	1	2	1	1	2	3	
Takt	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13	14	15-16	17	18	19-20	21-23	
Verš	1(½)	1(½)	2	3	4	5(½)	5(½)	6(½)	6(½)	7(½)	7(½)	8		
Tonální plán	<i>c moll</i>					<i>g moll</i>				<i>c moll</i> → <i>ges moll</i>			? → <i>c moll</i>	<i>c moll</i> + <i>b</i>

Vzhledem ke stručnosti dílu „c^{acc}“ by bylo možné píseň chápat i jako malou dvoudílnou formu s náznakem třídílnosti (dílec δ^r). Forma by tak nabyla výrazné symetričnosti a členění by odpovídalo i básnické syntaxi (dvě věty):

	a			b			k	
	r	α	β	r	γ	δ^r	r	
Počet taktů	2	4	4	2	4	4	3	
Tónina	<i>c moll</i>	→	→	→	<i>c moll</i>	→ <i>ges moll</i>	→ <i>c moll</i>	<i>c moll</i>
Takt	1-2	3-6	7-10	11-12	13-16	17-20	21-23	
Verš	1	1-2	3-4	5	5-6	7-8		

Díky neustálému návratu úvodního motivu s refrémem básně (r) lze hovořit i o náznaku formy rondového typu:

r	a	r	b	r	c	r
2t.	8t.	2t.	4t.	1t.	3t.	3t.

Jak je vidět, hudební forma je velmi nejednoznačná. Ve své analýze vycházím z první varianty uvedené v tabulce.

Díl „a“ (t. 1-10)

Díl „a“ obsahuje celkem deset taktů rozdělených do tří dílců: r, α a β. Dílce α a β spolu tvoří periodu. Dílec r (t. 1-2) představuje úvodní frázi přinášející refrén básně „*Já měl vás rád*“ a hlavní rytmicko-melodický motiv písně (motto). Předvětí α se dále člení na dvě, plynule na sebe navazující fráze a spojuje v sobě druhou polovinu úvodního verše a verš druhý „*ta láska ještě zcela | v mém srdci dosud neuhaslá snad*“ (t. 3-6). V závěti β jsou

zhudebněny verše třetí „slov dosti však, jež vás by zabořela“ (t. 7-8) a čtvrtý „chci mlčet již a klid vám zachovat“ (t. 9-10), každý ve zřetelně oddělené frázi.

Píseň otevírá půltaktová klavírní introdukce: tón c^2 v pr. r. kl. na první osmině t. 1 postoupí k tónům g^1 a es^2 a anticipuje tak melodicky i rytmicky nástup hlavního hudebního motivu písně ve vokálním partu:

1. Já měl vás rád, t. 1-2

Harmonicky je píseň zahájena na druhé osmině t. 1 septakordem $d-f-as-c$ (II^7 v rámci $c\ moll$), na třetí době taktu pak zazní S^7 ($f-as-c-es$), který hudebně podkreslí první slova refrénu „Já měl vás“. Se slovem „rád“ se harmonie uchýlí k disharmonickému $zv5\ ces-es-g$ a poukáže tak na bolestný obsah slova, jehož primární emocionální náboj je výsostně pozitivní.

Úvodní a druhou frázi spojuje kl. doprovod, jehož střední hlas postoupí z g^1 k tónu c^2 a připraví tak, tentokrát melodickou inverzí, vokální melodii druhé fráze (c^1-g). První slova „ta láska“ jsou doprovázena celotaktovou akordickou prodlevou v klavíru $b-as-c-es$ ($VI. + b$), kde zahuštění tónem b opět narušuje a znejišťuje původní význam daného slova. V t. 4-5 se harmonie pohybuje na septakordech II. a VI. stupně, jejichž kombinací vzniká melancholická, avšak nepatrnou nadějí prosycená nálada. Ta je věrným hudebním odrazem slov „ještě zcela v mém srdci dosud“. Poslední slova třetí fráze „neuhaslá snad“ provází již disonantně znějící akord $f-as-ces-es$ ($zmm7$), jenž je hudebním vyjádřením bolestného obsahu daných slov. Básníkův cit nepohasl, nýbrž se proměnil v bolestná muka nenaplněné lásky. Slova „dosud neuhaslá“ zdůraznil Foerster jejich umístěním na dynamický a melodický vrchol třetí fráze.

Po klidném hudebním toku s převážně funkční harmonií v dílci α nastává v t. 7 zlom. S první frází závěti β (t. 7-8) vybočí harmonie přes durový mimotonální dominantní septakord $As\ dur^7$ do vzdálené tóniny $des\ moll$. V druhé frázi (t. 9-10) dosáhne harmonie nejvyššího stupně disonance v rámci dílu „a“ v podobě smíšeného souzvuku $b-as-eses-ges$ (slova „mlčet již“). Ten dále chromaticky klesne k dominantnímu septakordu $A\ dur^7$ (s průtahy f a as) a s posledním slovem fráze „zachovat“ spočine harmonie zcela nečekaně na dominantě $g\ moll$. Kromě výrazné chromatiky vyjadřuje stupňující se neklid subjektu obsažený ve třetím

a čtvrtém verši i rytmicky a melodicky pohyblivější linie zpěvu. Ta obsahuje více drobnějších not (osmin) než v dílci α a v t. 7 se objeví dvě trioly – rytmická nepravidelnost spojená většinou s citově vzrušenými úseky výpovědi. Z hlediska melodie způsobuje větší pohyblivost přítomnost dvou č. 4 (slova „dosti“ a „zabolela“). V první frázi dílce β významově vyniká slovo „zabolela“, jež zazní na dynamickém vrcholu fráze, zdůrazněno navíc zdánlivým zpomalením tempa po předchozích triolách a zmíněným kvartovým intervalem. V harmonii spoluvytváří jeho bolestný tón kvintakord *des moll*. V druhé frázi dílce β dominuje slovo „mlčet již“, které je v kl. doprovodu podloženo výše zmíněnou disonancí *b-as-eses-ges*. Takové hudební vyjádření daného slova může symbolizovat potlačené emoce, jež se navenek neprojevují, v hloubi duše však způsobují silnou bouři. Dokládá to i zpomalující se tempo (*ritenuto*; vnější klid) za současně rostoucího napětí v harmonii (vnitřní neklid). Poslední fráze dílu „a“ by se tak dala charakterizovat jako „klid před bouří“. Harmonická složka jako by připravovala citově vzrušenou výpověď dílu „b“.

Na závěr dílu „a“ je třeba dodat, že zásluhu na jeho hudební kompaktnosti nese především jednotný typ kl. doprovodu – akordický postup v dlouhých notových hodnotách. Propojujícím a významotvorným prvkem je i spodní hlas klavíru, který chromaticky klesá od c^1 (t. 1) až k tónu *G* (t. 10) a vnáší tak dramaturgii do jinak relativně statického hudebního dění. Spolu s harmonickou složkou vyjadřuje stupňující se zoufalství a rezignaci.

Díl „b“ (t. 11-16)

Díl „b“ obsahuje šest taktů rozčleněných do dvou dílců: r a γ . Dílec r je opakováním úvodní fráze se slovy refrénu (t. 11-12). Dílec γ lze chápat jako neperiodickou větu zahrnující tři gradující fráze: 1) druhou polovinu pátého verše „tu žárle nemohoucně“ (t. 13), 2) první polovinu šestého verše „tu drcen ostychem“ (t. 14), 3) druhou polovinu šestého verše „tu vnořen v němý žal“ (t. 15-16).

Nástup refrénu ve zpěvu v t. 11 je opět anticipován kl. doprovodem, tentokrát ale ve značně zjednodušené podobě (oktávový skok *es-es¹* v l. r. kl., t. 10). Harmonie refrénu zůstává stejná jako v t. 1-2: S^7 na slovech „Já měl vás“ a $zv5$ *ces-es-g* na slovu „rád“. Zásadně se ovšem mění napojení na následující frázi, jež proběhne pouhým oktávovým skokem ve zpěvním hlase (*es¹→es*), bez pauzy. Oktávový skok kl. anticipace, zdá se, naznačuje v melodické inverzi právě tuto změnu v napojení frází. Vrchní hlas pr. r. kl. v t. 12 je stejný jako v t. 2, následně však neústí do *as*, nýbrž do tónu *ges*, jehož význam se v průběhu příštích čtyř taktů vyjasní.

S taktom 13 se subjekt obrací do svého nitra a odkrývá jeho temná zákoutí. Negativní emoce žárlivosti, strachu a žalu skryté v pátém a šestém verši vyjádřil Foerster především osminovými triolovými figurami v kl. doprovodu a výrazně modulační harmonií, která v t. 16 ústí do tritónově vzdálené tóniny *ges moll* (vzhledem k tonálnímu centru písně *c moll*). Slova druhé poloviny šestého verše zaujímají dva takty, přičemž slovu „žal“ je věnován celý jeden takt (t. 16). Zmíněné slovo s umístěním na tónu *des*¹ a nejdelší notě vokální melodie¹³⁸ (nota celá) představuje první významový vrchol písně. Tempo se zpomalí (*ritenuto*), dynamika dosáhne svého nejnižšího stupně (*pp*) a harmonii ovládne zmíněná tónina *ges moll*. Využitím všech těchto hudebních prostředků dosáhl skladatel mimořádné koncentrace záporných emocí a přesvědčivého obrazu nejhlubšího dna duše.

Díl „c^{ac}“ (t. 17-20)

Díl „c^{ac}“ nastupuje v hlubokém přepojení s dílem „b“. Kl. doprovod l. r. v t. 17-18, pokračující v triolovém pohybu, jako by dále rozváděl gradaci dílu „b“. Na druhé straně pr. r. kl. ve zmíněných taktách sleduje nový nástup refrénu ve vokální melodii. Díl „c^{ac}“ by bylo možné vnímat jako vzdálenou reprízu dílu „a“, a to i přes jeho výraznou modifikaci, zkrácení periody o polovinu i skutečnost, že se výchozí tónina *c moll* objeví až na konci t. 18. Díl „c^{ac}“ je nejkratší, sestává ze dvojice dvoutaktových frází (= v tomto případě polovět), které spolu tvoří periodu:¹³⁹ 1) verš sedmý: „já měl vás rád: tak upřímně, tak vroucně“ (t. 17-18), 2) verš osmý (jádro výpovědi): „jak dej Bůh, by vás jiný miloval“ (t. 19-20).

V t. 17 se ve vokální melodii potřetí vynoří hlavní motiv s refrémem, tentokrát výrazně melodicky i rytmicky modifikován:

The image shows a musical score for two measures (17-18). The top staff is the vocal line in bass clef, with lyrics: "já měl vás rád: tak u-pří-mně, tak vrou-cně,". The bottom two staves are the piano accompaniment in bass clef. The right hand plays chords, and the left hand plays eighth-note triplets. Dynamics include *f* (forte) at the start, *mf* (mezzo-forte) later, and *cresc.* (crescendo) towards the end.

2. Já měl vás rád, t. 17-18

¹³⁸ Nepočítaje závěrečný tón *b* na slovu „rād“, jenž trvá sice 1 a ½ taktu, ale nedosahuje zdaleka takového efektu.

¹³⁹ Ve schématu písně je refrén pro přehlednost a z důvodu jeho závažnosti znázorněn zvlášť. Takty 17-18 však tvoří jednu frázi (jednu polovětu).

Netvoří samostatnou frázi jako na začátku dílu „a“ nebo „b“, nýbrž je součástí dvoutaktové fráze obsahující celý sedmý verš. Refrén nastoupí na první těžkou dobu a jeho celkové směřování vzhůru i absence charakteristického intervalu m. 6 prozrazuje další rozvedení výpovědi, gradaci. Na slovech „*tak upřímně, tak vroucně*“ dosáhne fráze svého melodického ambitu (d^1 ; „*upřímně*“) a píseň svého dynamického (f) a celkově gradačního vrcholu. Po jeho dosažení dynamika zpěvního hlasu klesá, kdežto v kl. doprovodu ještě gradace krátce doznívá v naopak sílící dynamice (*cresc.*). K pr. r. kl. je třeba poznamenat, že v t. 17-18 výrazně podporuje vokální melodii a zajišťuje tak motivické propojení zpěvu a doprovodu, jev v této písni velmi řídký (v t. 17 kopíruje v rytmicko-melodické variaci zpěvní linii refrénu v paralelních oktávách, v t. 18 zopakuje na 2.-4. době poslední tři tóny z refrénu $g a b$, rovněž v paralelních oktávách). Tímto hudebním prostředkem skladatel vyzdvihl závažnost třetího uvedení refrénu. První slova refrénu „*já měl vás*“ zazní na $fis\ moll^7$ a $A\ dur^7$, tedy jako by na S^7 a VI^7 z tóniny $cis\ moll$. Se slovem „*rád*“ a kvintakordem $g-h/b-d$ (V. stupeň v $c\ moll$) nastává pozvolný obrat k základní tónině $c\ moll$. Tónika se vůbec poprvé v písni objeví na poslední době t. 18 v podobě T^7 . Foersterovo hudební uchopení sedmého verše budí představu překotného vyjádření dlouho potlačovaného milostného citu a odkrývá zároveň nezměrnou hloubku básnickovy lásky. Na konci t. 18 emocionálně vypjatý hudební proud náhle utichne a po generální pauze (koruna nad taktovou čarou) přichází hlavní poselství písně.

Po césuře nastupuje závěti periody ε (t. 19-20) přinášející s osmým veršem „*jak dej Bůh, by vás jiný miloval*“ jádro básnické výpovědi. V t. 19 kl. doprovod mlčí a nechává plně vyznít zpěvní hlas. Ten klesne nejprve k melodickému dnu písně – tónu c , na němž přednese slovo „*Bůh*“. Melodický spád je urychlen navíc triolovým rytmem na slovech „*jak dej*“ a půlová nota na slově „*Bůh*“ tak představuje významnou dramatickou „zastávku“ před nástupem vrcholu písně. Ve slovech „*jiný miloval*“ je ukryto hlavní sdělení/významový vrchol písně: Básník přeje milované osobě, aby jí byla dána tak velká láska, jakou k ní choval/chová on sám. Tak hluboká a upřímná láska, s jakou se svěřil v předešlém verši (t. 17-18). Slovo „*miloval*“ je posazeno na nejvyšším tónu písně (es^1) a zdůrazněno vypjatou dynamikou (f). Se slovem „*jiný*“ vstoupí do hudebního dění opět kl. doprovod s akordem $d-fis-as-c$ a podtrhne tak bolestné sebezapření subjektu. Disonantní souzvuk se odvolává na první akord písně (t. 1; II^7 : $d-f-as-c$) a změnou f na fis signalizuje definitivní ztrátu naděje básníka v naplnění jeho milostného citu. Jakkoliv bolestná je ztráta naděje ve vlastní naplnění, přeci jen zůstává básnickovou útěchou alespoň víra ve šťastný osud milované osoby. V tónech

je toto povznesení vyjádřeno melodickou vlnou, která se vzedme z nejhlubšího dna (*c*; „*Bůh*“) až samému vrcholu (*es*¹; „*miloval*“).

Koda (t. 21-23)

Koda je od dílu „*c*^{acc}“ oddělena korunou nad taktovou čarou. Navrací se částečně k náladě dílu „*a*“ charakterem kl. doprovodu, dynamickou hladinou a posledním zopakováním refrénu. Na rozdíl od počáteční atmosféry písně naplněné nadějí však koda přináší skrze proměnu tempa v *lento*, nízkou polohu akordů a především skrze pozměněný hlavní motiv písně se závěrečným tónem *b* pocit rezignace a smutku:

1. Já měl vás rád, t. 21-23

Konečné zakotvení v tónině *c moll* je narušeno zmíněným závěrečným tónem *b*. Píseň končí harmonicky neuzavřeně na T⁷ a odráží tak nenaplněnost básníkova citu. Puškinova báseň končí osmým veršem, poslední zopakování refrénu si k písni přidal sám Foerster. Využil refrénu jako stavebního prvku rámujiícího a propojujícího celou píseň.

4.2.1.3. Shrnutí

Nejpříznačnějším elementem písně je její ústřední hudební motiv s refrémem básně. V kompozici se vynoří celkem čtyřikrát, přičemž každé zaznění, ať už způsobem napojení na následující frázi nebo modifikací motivu, významným způsobem určuje dynamiku výpovědi. Motiv člení a doslova rámuje píseň. Hraje tedy i zásadní formotvornou roli a píseň tematicky propojuje. V prvních taktech má charakter motta, v závěru písně charakter kody.

Díl „*a*“ lze chápat jako expozici s uvedením základní lyrické nálady a tématu, díl „*b*“ má evoluční charakter a díl „*c*^{acc}“ pokračuje částečně v evoluci, zároveň však zastává funkci reprízy. Koda navrací dění na začátek, avšak s citelně vystupňovaným pesimismem.

Tonální centrum písně tvoří tónina *c moll*, ačkoliv se samotná tónika objeví až v t. 18. V díle „*a*“ je tónina charakterizována zpočátku S⁷, v průběhu dílu zvláště septakordem VI. stupně a v závěru dominantním kvintakordem. V díle „*b*“ harmonie moduluje do tritónově vzdálené *ges moll* (t. 16, slovo „*žal*“), v dílu „*c*^{acc}“ se „*prosvětluje*“ s vyústěním do základní

tóniny *c moll* (T^7 , t. 18). Ani závěr písně však nekončí uzavřeně, neboť se v něm tónika objeví v podobě T^7 . Skladatel nakládá s harmonií velmi volně. Z tohoto důvodu lze hovořit spíše o tonálním centru nežli o základní tónině.

Melodie zpěvu v díle „a“ se pohybuje převážně v malých intervalových krocích, což plně koresponduje s relativně klidnou atmosférou prvních čtyř veršů. V díle „b“ je zpěvní linie výrazně pohyblivější, ať už z hlediska rytmu či melodických intervalů a odráží tak vzrušenou niternou výpověď pátého a šestého verše. „Písňového“ charakteru nabývá melodie zvláště v dílu „c“^a a v refrénech. Melodické rozpětí zpěvní linie je ohraničeno tóny *c-es*¹, přičemž oba ambity se nacházejí na ploše pouhých dvou taktů při zaznění poselství písně (*c*: „*Bůh*“ – *es*¹: „*miloval*“; t. 19-20). Tón *es*¹ se objeví v písni ještě dvakrát jako součást hlavního motivu na slovu „*rád*“ (t. 2 a 12). Za další významné melodické body podtrhující klíčová slova lze označit tón *des*¹ na slovu „*žal*“ (t. 16) a tón *d*¹ na slovu „*upřímně*“ (t. 18). Text je zhudebněn výhradně sylabicky.

Jednotlivé verše jsou zhudebněny na ploše dvou (díl „a“ + „c“^a) nebo tří (díl „b“) taktů. Výjimku tvoří první verš rozprostírající se přes čtyři takty. Melodické fráze odpovídají půlverši nebo celému verši. Refrénové fráze jsou na následující fráze čím dál těsněji napojeny: první refrén odděluje od druhé fráze dvě čtvrté pauzy; druhý refrén je od následující fráze oddělen jen oktávovým skokem a třetí zaznění refrénu již s druhou polovinou sedmého verše splývá. Těsnější napojování frází souvisí s gradující intenzitou vyjadřování milostného citu, které dosáhne vrcholu v t. 18. Výmluvný je i postupně se zúžující prostor vyhrazený veršům s refrénem: verš 1 = 4 t., verš 5 = 3 t., verš 7 = 2 t. (viz schéma výše). Významné činitele v rámci frázování představují koruny mezi t. 18-19 a 20-21. Ohraničují poselství písně a pointují ho. Gradaci lze vysledovat i na úrovni dílů: jejich postupné zkracování.

Skladatelova snaha o zachování jambického metra básně je zcela evidentní především v začátcích jednotlivých frází, kdy většina z nich začíná na lehké doby. Výjimky tvoří refrény, v nichž je slovo „*já*“ posazeno na třetí polotěžkou nebo první těžkou dobu, dále první slovo druhého verše „*v mém*“ (1. doba) a slova posledního verše „*dej Bůh*“, kde je z významového důvodu přenesen přízvuk ze slova „*dej*“ na slovo „*Bůh*“. Zvláště v případech refrénů porušil skladatel nepřizvučnost bezpochyby se záměrem zdůraznit je a zřetelně odlišit od ostatních frází. Délky slabik jsou většinou ve zhudebnění zachovány, pouze slovům „*snad*“ (t. 6) a především slovu „*žal*“ (t. 16) podložil Foerster z významového důvodu delší noty.

Klavírní doprovod významně spoluvytváří kontrastní nálady dílů. V díle „a“ má skrze akordický postup v dlouhých notových hodnotách statický charakter a zrcadlí tak relativní

klid prvních čtyř veršů. V díle „b“ se kl. doprovod změnil na osminový triolový a odráží vnitřní duševní konflikt subjektu. Svým odmlčením v t. 19-20 vyzdvihuje pointu písně. V závěru písně se navrácí klidný akordický doprovod. S motivickým materiálem zpěvní linie pracuje kl. doprovod jen v anticipacích refrénů a v t. 17-18. Lineární vedení hlasů lze pozorovat jen v dílu „a“, kde basová linie chromaticky klesá po celé trvání dílu a zdůrazňuje tím rostoucí pesimismus výpovědi. Nejhlubších poloh dosáhne kl. doprovod v poslední třetině písně.

Dynamika se v dílu „a“ drží v konstantní hladině *piana*. Na konci dílu „b“ vyústí z *piana* do *pp*, čímž dosáhne svého dna v rámci celé písně (t. 16, na slovu „žal“ dokonce označení „*pp subito*“). Díl „c“ tvoří naopak dynamický protipól k předcházejícímu úseku, když na začátku t. 18 a v polovině t. 20 dosáhne až na dynamický vrchol *forte*. Podle očekávání se dynamika kody vrátí do počátečního *piana* a odeznívá přes *pp* až do ztracena. Dynamika velmi úzce koresponduje s básnickou výpovědí a zajišťuje její plasticitu.

4.2.2. *Své sny jsem přežil*

4.2.2.1. Vnější básnická struktura

Verš	<i>Své sny jsem přežil (1821)</i>	Rým	Počet slabik	Počet taktů
1.	Své <u>sny</u> jsem přežil a svá <u>přání</u> ,	a	9	4
2.	své <u>touhy</u> přestal <u>milovat</u> ;	b	8	3
3.	jsem <u>živ</u> už <u>leda</u> <u>pro</u> strádání,	a	9	3
4.	když v <u>srdci</u> <u>pusto</u> je a <u>chlad</u> .	b	8	3
5.	V zlých <u>bouřích</u> <u>osudu</u> můj <u>věnc</u>	c	9	2
6.	už <u>zvadl</u> , <u>kdys</u> tak <u>svěží</u> <u>přec</u> ;	c	8	3
7.	sám <u>žiji</u> , <u>smutný</u> <u>vyhoštěnec</u> ,	c	9	3
8.	a <u>čekám</u> <u>jen</u> už <u>na</u> <u>konec</u> .	c	8	2
9.	Tak, <u>mrazivého</u> <u>větru</u> <u>s</u> <u>pole</u>	d	9	2
10.	sem <u>zalehne-li</u> <u>divý</u> <u>hvizd</u> ,	e	8	2
11.	sám <u>zbyvší</u> <u>na</u> <u>haluzi</u> <u>holé</u> ,	d	9	2
12.	se <u>chvěje</u> <u>poděšený</u> <u>list</u> .	e	8	4

Vnější forma básně se skládá ze tří strof po čtyřech verších. Verše se rýmují v krajních strofách podle střídavého verše abab, v prostřední strofě mají všechny čtyři verše shodný rým. Pravidelně se střídá devíti- a osmislabičný verš. Verše jsou jambické čtyřstopé. V převaze jedno- a dvojslabičných slov vynikají tři čtyřslabičná slova s klíčovým významem: *vyhoštěnec*, *mrazivého*, *poděšený*. Verše začínají vždy vzestupně, tedy nepřízvučnou slabikou, končí střídavě „žensky“ (devítislabičné verše) nebo „mužsky“ (osmislabičné verše). Báseň představuje v rámci cyklu pesimistický pól. Téma rezignace, beznaděje a samoty se zde stupňuje s každou další strofou. Již první verš svým minulým časem „*Své sny jsem přežil a svá přání*“ naznačuje, že všechny šťastné okamžiky subjektu patří minulosti a že na svůj život již dávno rezignoval. Ve druhé strofě básník prozrazuje, že se řízením osudu jeho slavný a šťastný život proměnil v pustý ostrov. Třetí strofa je metaforou strachu ze samoty: básník sebe sama přirovnává k poslednímu listu na větvi a jeho chvěním symbolizuje strach ze samoty.

4.2.2.2. Hudební uchopení textu

Píseň je komponována ve 3/4 taktu a z počátku v tónině *G dur*, která však postupně zmoduluje přes *g moll* až do *es moll*. Podobně jako tonální plán prozrazují i tempová označení gradující neklid (*Quieto*: t. 1-14; *Inquieto (più mosso)*: t. 15-36). Píseň má rozsah 36 taktů a její forma je malá třídílná bez návratu. Schematické znázornění vypadá takto:

<i>Své sny jsem přežil</i>																	
Díl	a 14t.							b 12t.						c 10t.			
Dílec	α 7t.			α' 6t.		d 1t.	i 2t.	β 5t.		γ 5t.		δ 4t.		δ' 6t.			
Fráze (počet taktů)	2	2	2	1	3	3	1	2	2	3	3	2	2	2	2	4	
Takt	1-2	3-4	5-6	7	8-10	11-13	14	15-16	17-18	19-21	22-24	25-26	27-28	29-30	31-32	33-36	
Verš	1(½)	1(½)	2(½)	2(½)	3	4			5	6	7	8	9	10	11	12	
Tonální plán	<i>G dur</i> → <i>g moll</i>							<i>g moll</i> → <i>es moll</i>						<i>es moll</i> → <i>es moll</i>			

Díl „a“ (t. 1-14)

Díl „a“ je utvořen jako periodická věta s jednotaktovou klavírní dohrou (doplňk, t. 14), která zajišťuje symetrii dílu. Předvěti (α: t. 1-7) přináší úvodní dvojverší: „*Své sny jsem přežil a svá přání, | své touhy přestal milovat*“. O jeden takt kratší závěti (α': t. 8-13) zahrnuje zbylé dva verše první strofy: „*jsem živ už leda pro strádání | když v srdci pusto je a chlad*“. Předvěti je dále členěno na čtyři fráze, závěti na dvě fráze.

Zpěv nastupuje na třetí dobu t. 1, po krátké klavírní introdukci. Úvodní motiv zpěvu obsahuje klesající interval č. 4 v osminách (*g-d*; slovo „*přežil*“), v čemž lze spatřovat motivický základ osminové klavírní figury dílu „a“:

2. *Své sny jsem přežil*, t. 1-2

Interval č. 4 se ve zpěvní linii v rámci dílu „a“ vyskytne celkem osmkrát (v každé polovětě 4 x), a významně tak utváří charakter melodické linie. Nepřehlédnutelný je rovněž význam

melodického propadu v rozsahu m. 6 po dosažení melodického vrcholu předvětí (t. 5-6; d^1 /„*touhy*“→*fis*/„*přestal*“). Stejně jako v případě klesající č. 4 úvodního motivu se i zde jedná o hudební vyjádření momentu rezignace („*přežil*“, „*přestal*“). Předvětí se skládá ze čtyř melodických frází (2t. | 2t. | 2t. | 1t.), z nichž každá obsahuje jeden poloverš. Fráze jsou od sebe zřetelně oddělné čtvrtovou pomlčkou, poslední tři fráze však na sebe melodicky plynule navazují (tón *h* mezi t. 4-5; tóny $b-c^1$ mezi t. 6-7). Polověta začíná i končí na tónu *g*.

V závěti je úvodní motiv transponován o m. 3 níže a melodicky i rytmicky variován, charakteristický interval klesající č. 4 $g-d$ v něm však zůstává zachován. Závětí je zhuštěno do dvou melodických frází (3t. | 3t.). Půdorys čtyř frází je zde pouze naznačen osminovými pomlčkami v t. 9 a 12. Zřetelnou hranici mezi oběma frázemi netvoří pouze čtvrtová pomlka, nýbrž i výrazný melodický skok – č. 8 (t. 10-11; $d-d^1$), který hudebně naznačuje přechod od klidné rezignace k vnitřnímu konfliktu. Emoční gradace závěrečné fráze dílu „a“ je hudebně doprovázena jednak nástupem zpěvu na dílčím melodickém vrcholu závětí/dílu „a“ (d^1 ; slovo „*když v srdci*“), deklamačním způsobem zpěvu, a dále vystupňovanou dynamikou (*forte*, slovo „*pusto*“). Tato fráze připravuje náladu dílu „b“. Periodu uzavírá interval klesající m. 6 s následným kvartovým skokem vzhůru – melodickou inverzí charakteristického intervalu dílu „a“ ($d-g$; slova „*a chlad*“; t. 12-13). Gradující dramatičnost závětí odpovídá plně obsahu textu, v němž od třetího verše přibývá slov s negativním významem: „*strádání*“→„*pusto*“→„*chlad*“. Příznačný je pro závětí i častější výskyt krajních poloh – melodického dna (*d*) a vrcholu (d^1) – než v předvětí, což jen dále hudebně podtrhuje sílící expresi.

Díl „a“ je motivicky a strukturálně propojen klavírní figurou pr. r. klavíru (obrázek viz výše), která jej otevírá, člení (t. 8) i uzavírá (t. 14). Její kolébavý nebo spíše „kulhavý“ rytmus navracející se po dvou úvodních osminách vždy znovu k těžké půlové notě může být hudebním vyjádřením marných pokusů o vymanění se z pasivity a rezignace. Motiv vytváří klidnou a zároveň velmi tesknou náladu, umocněnou navíc tempem *Quieto*. Kromě zmíněné figury lze v klavírním partu pozorovat horizontální vedení hlasů: 1) Vrchní melodická linie l. r. klavíru stoupá v t. 1-5 v půlových notách s tečkou od *d* až k tónu e^1 (t. 5; slovo „*touhy*“). Analogicky se zpěvní linií následně v t. 6 klesne o č. 5 k tónu *a* a hudebně tak podtrhuje emocionální kontrast slov „*touhy*“→„*přestal*“. V t. 8-9 dokresluje postupem malých sekund lamento třetího verše (dis → e → es → d), se zazněním čtvrtého verše pak klesá až k tónu *G*. Tento tón představuje jakési dno, ke kterému jsou tóny vrchní melodické linie l. r. neustále stahovány (viz spodní melodická linie l. r., t. 1-9). Od t. 10 je i tato magická hranice prolomena a basové tóny se propadají až k tónu *kontra G* (t. 13-14; slovo „*chlad*“). Foerster

tímto způsobem vytvořil dokonalou hudební paralelu k dramatické výpovědi čtvrtého verše. Zmíněné „stahování tónů ke dnu“ lze chápat podobně jako osminovou figuru v pr. r. klavíru a klesající interval č. 4 ve zpěvu: marné pokusy o znovunalezení vnitřní životodárné síly a triumf beznaděje. Zvětšující se intervaly mezi vrchní a spodní linií l. r. klavíru v t. 1-5 je možno vysvětlit i jako hudební obraz kontrastu mezi skutečností a vysněným světem („*přání*“, „*touhy*“). 2) Vrchní melodická linie pr. r. klavíru stoupá v t. 1-5 v půlových notách s tečkou podobně jako vrchní hlas l. r. od g^1 k tónu g^2 , od t. 5 v souladu s obsahem textu počiná klesat. V t. 5-6 lze pozorovat typickou lamentovou figuru ($g^2 \rightarrow fis^2 \rightarrow e^2 \rightarrow d^2$):

2. *Své sny jsem přežil*, t. 5-7

V t. 13 a 14 se vrchní melodická linie pr. r. kl. propadne až k tónu *d*. Střední hlas postupuje s vrchním hlasem pr. r. v terciích až do t. 8, poté se odmlčí. Spodní hlas pr. r. tvoří výše zmíněná osminová figura s následnou půlovou notou. Analogicky ke všem ostatním hlasů i tato figura do t. 5 stoupá, od t. 6 klesá. Za povšimnutí stojí interval klesající m. 2 následující po osminovém skoku, který se objeví poprvé v t. 6 se slovem „*přestal*“, a dále v t. 9-12 se slovy třetího a čtvrtého verše. Jedná se opět o hudební vyjádření pláče, smutku. V závěrečných dvou taktech dílu „a“ je interval vyměněn za klesající m. 6, a dramatické gradace je tak završena.

Z harmonického hlediska je předvětí silně zakotveno v tónině *G dur*, s nástupem závětí se nastává modulace a postupný obrat do *g moll* (od t. 9). Harmonický plán tak umocňuje výše zmíněnou gradaci a významně podtrhuje smysl textu.

Díl „b“ (t. 15-26)

Díl „b“ nastupuje v t. 15 s předznamenáním *g moll* a tempovým označením „*Inquieto (più mosso)*“. Je členěn na dvoutaktovou předehru (ι ; t. 15-6), předvětí (β ; t. 17-1; verš 5-6) a závětí (γ ; t. 22-26; verš 7-8). Perioda je z hlediska vnější struktury symetrická, vnitřní členění polovět vykazuje zrcadlovou symetrii (β : 2t. | 3t.; γ : 3t. | 2t.). Na každou frázi připadá jeden verš. Tonálně je perioda otevřená, stejně jako v díle „a“: směřuje z *g moll* do vzdálené *es moll*, a vybízí tak k dalšímu pokračování hudebního proudu v díle „c“. Periodičnost je

oslabena i na poli melodickém a motivickém, protože zde nedochází k žádnému opakování či podobnosti. Zcelující funkci má naopak šestiosminová figura klavírního doprovodu a přítomnost melodického vrcholu *es¹*. Předvětí je zpěvnější, má širší tónové rozpětí (*B-es¹*) a obsahuje melodický vrchol dílu „b“ na slovu „svěží“. Závětí je naopak výrazně deklamační s krajními polohami *des-b*.

Již nástup přede hry v rychlém osminovém zvlněném pohybu předpovídá neklidnou atmosféru tohoto dílu. Verš pátý a šestý „*V zlých bouřích osudu můj věnec | už zvald, kdys tak svěží přec*“ poukazuje na neúprosné řízení osudu, které svedlo básníka z kdysi šťastné cesty života. Náladu těchto veršů (zvláště pátého) hudebně charakterizuje již zmíněná klavírní přede hra, jejíž hudební materiál se navíc doslovně zopakuje v t. 17-18 se zazněním pátého verše. Zvláště slova „*V zlých bouřích*“ velmi dobře korespondují se zvlněným osminovým pohybem klavírního doprovodu:

2. *Svě sny jsem přežil*, t. 17-18

Za zmínku stojí interval m. 2 (začátek taktů 15-19 v pr. r. kl.), který svým citlivým tónem střídavě k tónice a dominantě ještě více zdůrazňuje temnou náladu pátého verše. L. r. klavíru přejímá v těchto čtyřech taktech rytmicky převrácený motiv pr. r. dílu „a“. Sekundové sestupy by se zde daly vysvětlit opět jako určité lamento. Šestý verš, zhudebněný v t. 19-21, se jeví jako poslední ostrůvek ztraceného snu a touhy. Harmonie se v tomto krátkém úseku naposledy místy rozzáří durovými souzvuky paralelních kvart-sextakordů (především 4/6 *Es dur*) a melodie zpěvního hlasu se poprvé vyklene na slově „svěží“ až ke svému melodickému vrcholu *es¹*. Takty 20-21 zároveň ostře kontrastují s realitou následujícího sedmého a osmého verše: „*sám žiji, smutný vyhoštěnec, | a čekám jen už na konec*“ (t. 22-26). V těchto dvou verších se nálada nenávratně obrací do pocitu beznaděje a osamění. Rychlý osminový pohyb se rozvlní v obou rukách klavíru a postupuje ve střídavých paralelních sextakordech *Es dur/c moll/es moll* (t. 22-23). V taktu 24 na slově „vyhoštěnec“ zazní zvětšený kvintakord, který velmi dobře vyjadřuje pocit strachu ze samoty obsažený v tomto slově. V následujícím taktu moduluje harmonie přes *Ges dur* do paralelní *es moll*, ve kterou díl „b“ nakonec vyústí.

Harmonie se tak velmi vzdálí od výchozí tóniny písně. Závěti má z hudebního i významového hlediska klesající charakter: s každým taktem klesá šestiosminová figura v l. r. klavíru; v pr. r. nenápadně postupuje melodická linie z tónu g^1 (t. 22) až k tónu ces^1 (t. 26), kde teprve po ustání osminového doprovodu v l. r. kl. vynikne její důležitost; tempo se zpomaluje (*dimin.*); zpěvní linie se drží převážně v nízké poloze; z hlediska obsahu textu se zde stupňuje negativní postoj k životu.

Díl „c“ (t. 27-36)

Díl „c“ pokračuje v tempu „*inquieto*“ předchozího dílu a v předznamenání má stále dvě bé, ačkoliv jeho harmonická základna leží po celou dobu v tónině *es moll* (viz oktávově zdvojená prodleva na tónu *es* v l. r. klavíru). Díky chromatickému postupu v pr. r. klavíru začíná být tónina zřetelná až od t. 33. Díl „c“ je utvořen opět jako periodická věta, jež je členěna na předvětí (δ ; t. 27-30; verš 9-10) a prodloužené závěti (δ ; t. 31-36; verš 11-12). Perioda dílu „c“ se vyznačuje vnější i vnitřní asymetrií, což koresponduje s rostoucím neklidem výpovědi (δ : 2t. | 2t.; δ' : 2t. | 4t.). K roztržitosti periody přispívá absence motivické a melodické propojenosti obou polovět, absence jediného melodického vrcholu, harmonicky oslabený závěr ($4/6$ *es moll*) a v neposlední řadě i odlišný typ klavírního doprovodu v obou polovětách. Jediným tmelícím elementem se zdá být neustálá, po většinu času však latentní, přítomnost tóniny *es moll* a charakterová podobnost zpěvních linií v prvních frázích obou polovět (chromatika, klesající tendence, deklamační charakter, šestnáctiny ve vokální linii).

Triolového rytmu a ostře disonantní harmonie využil skladatel v předvětí k hudebnímu ztvárnění strachu z osamělosti, jenž se skrývá za slovy devátého a desátého verše: „*Tak mrazivého větru s pole | sem zalehne-li divý hvizd*“. Ve vrchní melodické linii pr. r. kl. dochází v t. 27-28 k postupnému chromatickému poklesu v celkovém intervalovém rozsahu v. 9 (z g^3 až k f^2), spodní hlas pr. r. kl. pak vůči ní postupuje střídavě v intervalech m. 6, v. 6, č. 4 nebo v. 3. Zcela tentýž průběh v pr. r. klavíru se opakuje v následujících dvou taktech s tím rozdílem, že je celý úsek transponován o oktávu níže. L. r. kl. prodlévá v pojednáváných taktech na oktávově zdvojeném tónu *es*. Vysoká poloha pr. r. kl. (t. 27-28) a její chromaticky klesající tendence v kombinaci s nízkou polohou l. r. kl. (*kontra ES*: nejnižší tón klavírního pásma) spoluvytvářejí „mrazivou“ atmosféru devátého verše. Rovněž zpěvní hlas dosahuje právě na slově „*mrazivého*“ (t. 27) melodického vrcholu es^1 , v jehož několikerém rychlém opakování a sílící dynamice se odráží stupňující se strach:

2. Svě sny jsem přežil, t. 27-28

Zpěvní linie předvětí má oktávové rozpětí (*es-es¹*) a má spíše deklamační charakter. Sestává ze dvou frází, přičemž každá představuje zhudebnění jednoho verše.

Závětí nastupuje v t. 31 a přináší zhudebnění posledních dvou veršů: „*sám zbyvší na haluzi holé, | se chvěje poděšený list.*“ Každý verš je zhudebněn v samostatné frázi (verš 11: t. 31-32; verš 12: t. 33-36). V první frázi vymění klavírní doprovod (pr. r.) osminové trioly předchozích taktů za polyfonní sazbu (t. 31), která obsahuje tři melodické linie: 1. *ges*→*f*; 2. *d*→*des*→*c*→*ces* (zdvojení vokální melodie); 3. *a*. První dvě mají chromatický klesající charakter (ve vztahu k textu možno chápat opět jako lamento), třetí prodlévá na tónu *a*. V t. 32 se opakuje kl. doprovod z t. 31 s jedinou výjimkou: 3. melodická linie pr. r. kl. nesetrvá na tónu *a*, nýbrž klesne o m. 2 na *as* (ve shodě s vokální melodií). Levá ruka prodlévá stále na oktávově zdvojeném tónu *es*. Zpěvní linie první fráze má společné rysy s jejím průběhem v předvětí, zato poslední fráze je utvářena zcela odlišně. Několikerým opakováním m. 2 (*b-ces¹*) jako by hudebně ilustrovala „chvění listu“ obsažené v posledním verši (t. 33), aby poté přes rušivý tón *c¹* dospěla do svého cíle *es¹* (t. 34, slovo „*list*“), tónu spojeného v kontextu dílu „*c*“ s „mrazivou“ atmosférou (viz t. 27):

2. Svě sny jsem přežil, t. 33-36

Slovo „*list*“ je zde personifikací subjektu a celá závěrečná strofa pak metaforou strachu ze samoty. Klavírní doprovod druhé fráze závětí je klidný akordický, v t. 34-36 zazní v pr. r. „echo“ poslední melodické fráze zpěvu (viz obrázek výše). Harmonie zakotví počínaje t. 33

na tónice *es moll*, v závěrečném taktu se však objeví ve tvaru kvartsextakordu a píseň tak končí harmonicky nepřesvědčivě. Celkově je melodie zpěvu v závěti ještě sevřenější než v předvěti. Její rozpětí je omezeno tóny (*as-es¹*) a nejčastějšími intervaly jsou č. 1 a m. 2. Ačkoliv bylo melodického vrcholu *es¹* dosaženo již v t. 20 a 27, skutečný významový vrchol přichází právě až s jeho konečným zazněním v t. 34. Zde je vrchol umocněn dlouhou prodlevou v rozsahu tří taktů s korunou v závěru. Po dosažení vrcholu se napětí postupně uvolňuje a píseň odeznívá „do ztracena“ (tempo: *morendo e ritenuto*; dynamika: *decrescendo* ústící v *pp*).

4.2.2.3. Shrnutí

V souladu s obsahem textu se píseň vyznačuje stupňujícím se neklidem a směřováním „kupředu“ bez návratů a bez nalezení konečného klidu. Každá strofa básně, a stejně tak i každý díl písně, představuje vždy nový gradační stupeň výpovědi (tragičnosti). Tato celková tendence se nejzřetelněji projevuje na způsobu stavby jednotlivých period, na úrovni harmonie a tonálního plánu. V díle „a“ je perioda vnějškově symetrická, je propojena motivicky, melodicky i strukturálně. Tonálně je otevřená a směřuje k dílu „b“ (modulace z *G dur* do *g moll*), harmonie je převážně funkční s nižším podílem mimotonálních akordů či chromatiky. Perioda dílu „b“ se vyznačuje opět vnější symetrií, je stmelena jednotným typem kl. doprovodu, chybí však motivické a melodické souvislosti. Tonálně je rovněž otevřená, připravující díl „c“ (modulace z *g moll* do *es moll*). V harmonickém průběhu se objevuje již větší množství mimotonálních akordů, chromatické postupy zatím jen v omezené míře. V díle „c“ se perioda svou nezceleností blíží neperiodické větě. Nevyznačuje se ani vnější, ani vnitřní symetrií, obsahuje minimum motivické či melodické souvislosti, nevládne jí jednotný typ klavírního doprovodu jako v předchozích dvou dílech, na rozdíl od nich však má jedno tonální centrum: tóninu *es moll*. Harmonie je výrazně chromatická, až v posledních čtyřech taktech funkční. Periodu uzavírá sice tónika *es moll*, svým tvarem a polohou však nepřesvědčuje o definitivnosti závěru. Podobně přispívá ke gradujícímu neklidu písně i rytmická a tempová složka: v díle „a“ převládají delší notové hodnoty a tempo je klidné; dílu „b“ dominuje šestiosminová figura a tempo se mění na *Inquieto* (*più mosso*); v dílu „c“ se šestiosminová figura dále drobí na trioly – nepravidelný rytmický útvar užívaný zejména pro vyjádření vzrušení či neklidu a budící dojem zrychleného tempa. Šestnáctinová hodnota objevující se osmkrát ve zpěvu dílu „c“ svědčí opět o gradaci – drobení rytmu (v předchozích dílech se nevyskytne ani jednou). Směřování „vpřed“ bez návratu odpovídá i umístění melodického a významového vrcholu písně v úplném závěru.

Gradace se projevuje rovněž na délce period, polovět, frází: dochází ke zkracování na všech třech úrovních. Závěrečnému verši (závěrečné frázi) je naopak ponecháno nejvíce prostoru, aby vyniklo hlavní sdělení písně. Díky němu je závěti periody v dílu „c“ prodloužené a perioda tím pádem nesymetrická (viz schéma písně).

Nejvýraznější rytmicko-melodický motiv zpěvu stojí hned na počátku písně „*Své sny jsem přežil*“. Zopakuje se pouze jednou v rytmicko-melodické variaci v t. 8-9, jinak je v díle „a“ uplatněn jen zlomek motivu – interval č. 4 (celkem osmkrát). Na počátku dílu „b“ se vyskytne kl. figura z dílu „a“ v rytmické inverzi, v dílu „c“ se motiv neuplatňuje. V díle „a“ obecně vládou větší intervaly, v důsledku čeho je melodie zpěvu pohyblivější, zpěvnější. Tóny zpěvu v dílu „a“ se pohybují v rozmezí oktávy $d-d^1$. V díle „b“ je z melodického hlediska důležitý ambitus v rozsahu čisté undecimy ($B-es^1$), kterého dosáhne zpěvní linie v rámci předvětí. Oba tóny představují spodní a vrchní melodický vrchol písně a nikoliv náhodou jsou podloženy emocionálně kontrastními slovy „*V zlých*“ (B; t. 17) versus „*svěží*“ (es^1 ; t. 20). Předvětí je výrazně „písňové“, k čemuž přispívá i jediné melisma zpěvu v rámci celé písně v t. 20 („*svěží*“). V závěti je naproti tomu melodie svírána krajními tóny $des-b$ (interval v. 6), je omezena menšími intervaly (hlavně č. 1), a zpěv tak nabývá deklamačního rázu. Dílu „c“ dominují ve zpěvu intervaly č. 1, m. 2 a v. 2, tónový rozsah melodie v předvětí se pohybuje v rozmezí č. 8 ($es-es^1$), v závěti je melodie sevřena do č. 5 ($as-es^1$). Zpěv je v rámci dílu „c“ výrazně deklamační. Z hlediska rytmu se v dílu „c“ ve zpěvu objeví nově šestnáctinová hodnota, která svědčí o drobení rytmu (viz výše). Z uvedeného přehledu je zřejmé, že se melodie zpěvu v písni uchyluje ke stále větší sevřenosti a k deklamačnímu rázu. Oba prvky odpovídají stupňující se dramatičnosti a strachu obsažených v básni a rovněž celkovému gradačnímu charakteru písně. Melodický vrchol es^1 se v písni objeví třikrát: poprvé na slovu „*svěží*“ jako kladný pól symbolizující šťastnou minulost, podruhé na slovu „*mrazivého*“ a potřetí v závěru na slovu „*list*“. Poslední dvě zaznění vyjadřují truchlivou přítomnost.

Forma básně přímo vybízí k jejímu zhudebnění ve třídílné písňové formě. Skladatel ve svém zhudebnění respektoval strukturu básně na úrovni strof, dvojveršů, veršů, poloveršů, kvality i kvantity veršů. Každé strofě odpovídá jeden díl (jedna perioda), dvojverší jsou zhudebněna vždy jako polověta periody, na jeden veršový řádek připadá jedna fráze (kromě prvního dvojverší: 1 fráze = $\frac{1}{2}$ verše). Nejvíce prostoru poskytl skladatel úvodnímu a závěrečnému verši (vždy 4t.). Interpunkci básně v hudební řeči věrně zastupují různě dlouhé pomlky, pouze interpunkční znaménka uvnitř šestého a sedmého verše nejsou zohledněna nebo zřetelně hudebně vyjádřena. Naopak v díle „a“ jsou verše v hudebním proudu

prokládány pomlkami v místech, kde se v básni žádná interpunkce nevyskytuje („*přestal*“ – „*milovat*“; „*živ*“ – „*už leda*“; spojky „*a*“ lze považovat za interpunkci). „Trhání“ veršů v díle „*a*“ využil Foerster jistě s určitým záměrem, neboť se dále v díle „*b*“ ani „*c*“ nevyskytuje. Tento element kontrastuje s těsnějším napojováním frází v dílech „*b*“ a „*c*“ a slouží tak jako další prostředek gradace neklidu. Jambické metrum je porušeno na slovech „*v zlých*“ (5. verš, t. 17), „*sám*“ (7. verš, t. 22 a 11. verš, t. 31), „*sem*“ (10. verš, t. 29). Jedná se o první slova veršů, která stojí v básni bez přízvuku, Foerster je ale posadil na první těžké doby. Délky slabik jsou v písni téměř věrně zachovány.

Klavírní doprovod hraje klíčovou roli v určování charakteru jednotlivých dílů. V dílu „*a*“ odráží svou klidnou „kulhavou“ figurou rezignaci a pasivitu první strofy básně, v dílu „*b*“ ztvárňuje šestiosminová figura „zlé bouře osudu“ a v dílu „*c*“ (v předvěti) je krajní neklid třetí strofy hudebně vyjádřen chromatickým postupem osminových triol. V dílech „*a*“ a „*b*“ má klavírní part důležitou tmelící funkci, v díle „*c*“ je kl. doprovod záměrně nejednotný. V závěti dílu „*c*“ se kl. doprovod zklidňuje v akordický postup, aby mohlo lépe vyniknout hlavní sdělení písně. Celkový charakter kl. doprovodu písně je převážně figurativní, místy akordický, a někdy jsou jednotlivé hlasy klavíru vedeny i melodicky. V takovém případě přebírá klavír i důležitou významotvornou úlohu (především díl „*a*“). Společný motivický materiál se zpěvní linií lze vysledovat v díle „*a*“, kde je osminový intervalový skok klavírní figury odvozen od kvartového skoku úvodního motivu zpěvu, a dále v závěrečných taktech [t. 31-32: kl. zdvojuje melodii vokálu; pr. r. kl. v t. 34 opakuje ve variované podobě (na způsob echa) vokální melodii předchozího taktu]. Nemalou důležitost má i poloha klavíru, která například v t. 27-28 a v závěru významně přispívá k „mrazivé“ atmosféře veršů.

Celá píseň se pohybuje v rámci nízké dynamiky *p*, *pp*. Jedinou výjimku představuje t. 12 s *mf* v kl. doprovodu a s *forte* ve zpěvu (slova 4. verše). V závěru písně se navrácí dynamické dno z konce dílu „*a*“ (*pp*; kl. doprovod; reakce na zmíněná slova 4. verše) a zpomalující se tempo ze závěru dílu „*b*“ (*dimin.*; slova 8. verše), umocněné však pokyny *morendo e ritenuto*. Vysoká poloha klavírního doprovodu a konečný tón zpěvu *es*¹ (melodický vrchol písně) v posledních třech taktech odkazují na obraz „mrazivého větru“ z 9. verše (t. 27-28). Konečnou tóninu *es moll* charakterizuje Ch. F. D. Schubart jako „*Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermut, der düstersten Seelenverfassung.*“¹⁴⁰ Z uvedených poznatků vyplývá, že skladatel v závěru písně využil všech hudebních prostředků k vyjádření

¹⁴⁰ SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Reclam, 1977 [Wien, 1806]. Charakteristik der Töne, s. 284-287.

tragičnosti závěrečné metafory. Hudebně v ní zkoncentroval a zpřítomnil ty nejchmurnější obrazy básně („*v srdci pusto je a chlad*“; „*čekám jen už na konec*“; „*tak mrazivého větru...*“).

4.2.3. Prosaik a básník

4.2.3.1. Vnější básnická struktura

Verš	<i>Prosaik a básník (1825)</i>	Rým	Počet slabik	Počet taktů
1.	Co <u>se</u> tak <u>p</u> achtíš, <u>prosa</u> iku?	a	9	2
2.	Sem s <u>myšlenkou</u> a v <u>okamžiku</u>	a	9	2
3.	já <u>z</u> aostřím ji v <u>břít</u> ký <u>š</u> íp,	b	8	2
4.	rým <u>př</u> ídám jí, by <u>vz</u> lítla <u>l</u> íp,	b	8	2
5.	a <u>po</u> té, <u>o</u> <u>tě</u> tivu <u>sil</u> ně	c	9	2
6.	ji <u>op</u> řev, <u>na</u> pnu <u>pru</u> žný <u>lu</u> k.	d	8	2
7.	Viz, <u>k</u> cíli <u>le</u> tí <u>ne</u> úchylně.	c	9	2
8.	A <u>ne</u> příte <u>l</u> – už <u>ani</u> <u>m</u> uk!	d	8	3

Vnější forma básně se skládá z jedné strofy s osmi verši. První čtyři verše se rýmují podle sdruženého rýmu aabb, zbylé čtyři podle střídavého verše abab. První dva verše mají devět slabik, další dva osm slabik, v posledních čtyřech verších se pravidelně střídá devítislabičný a osmislabičný verš. Verše jsou jambické čtyřstopé. Slova ve verších jsou nejčastěji jedno- nebo dvojslabičná, ale nachází se zde i několik troj- a čtyřslabičných slov. Verše začínají vždy vzestupně, tedy nepřízvučnou slabikou; verše devítislabičné končí nepřízvučně, sestupně (žensky); verše osmislabičné přízvučně, vzestupně (mužsky). Předmětem básně je demonstrace síly básnického slova, verše. S nadsázkou a humorem chtěl autor říci, že básně jsou daleko účinnějším prostředkem pro sdělování myšlenek nežli próza. Jdou stručně a výstižně přímo k jádru sdělení. Dávají zároveň básníku velkou moc slovem zničit nepřítele.

4.2.3.2. Hudební uchopení textu

Skladba zahrnuje celkem 23 taktů a odehrává se zpočátku v celém, od t. 6 pak ve $\frac{3}{4}$ taktu. Tonální plán písně je velmi neurčitý, čemuž nasvědčuje již absence předznamenání a bohatě uplatněná chromatika. V závěru písně však s jistotou převládá tónina *D dur* a je možno

ji chápat za tonální centrum písně. Píseň je prokomponovaná, její hudební forma je malá třídílná s výraznou introdukcí: **i A | c a'.**

<i>Prosaik a básník</i>													
Díl velký	i 3t.	A 10t.						c 5t.				a' 5t.	
Díl malý	i 3t.	a 5t.			b 5t.			c 5t.				a' 5t.	
Dílec	i	α	d ^α	α'	β	d ^β	β'	m	γ	γ'	d ^γ	α''	α'''
Fráze (počet taktů)	3	2	1	2	2	1	2	1	2	1	1	2	3
Takt	1-3	4-5	6	7-8	9-10	11	12-13	14	15-16	17	18	19-20	21-23
Verš		1		2	3		4	5(½)	5(½)-6(½)	6(½)		7	8
Tonální plán	?	?	<i>d moll</i>			<i>D dur</i>			?	?			<i>D dur</i>

Introdukce (t. 1-3)

Píseň otevírá zvětšený kvintakord *c-e-gis* v klavíru, po němž následuje paralelní postup řady zvětšených kvintakordů až do první doby t. 4, kde hudební proud těžce spočine na zv5 *e-gis-his* se silným důrazem (*sfz*). Klavírní introdukce může být díky svému chromatickému a těžkopádnému charakteru vnímána jako hudebním obraz prozaika marně se snažícího vyjádřit myšlenku.

Díl „A“ (t. 4-13)

Díl „A“ sestává ze dvou period („a“ a „b“), každá perioda pak ze dvojice dvoutaktových frází oddělených od sebe vždy jednotaktovým instrumentálním doplňkem (t. 6 a 11). První perioda „a“ (t. 4-8) přináší zhudebnění prvního dvojverší: „*Co se tak pachtíš, prosaiku? / Sem s myšlenkou a v okamžiku*“, druhá perioda „b“ (t. 9-13) zhudebnění třetího a čtvrtého verše: „*já zaostřím ji v břitký šíp / rým přidám jí, by vzlítla líp*“. Na každý verš tak případně jedna fráze.

Jízlivá otázka básníka „*Co se tak pachtíš, prosaiku?*“ je pronesena na tónech zv5 *c-e-gis*, což této první frázi (α; t. 4-5) zajišťuje hudební vazbu na introdukci. Kromě toho je fráze notována ve stejném taktu (4/4) a částečně i tempu (*Moderato*). Chápání introdukce jako

obrazu těžkopádnosti a nemohoucnosti prozaika se tak potvrzuje a první fráze zároveň nabývá „introdukčního“ charakteru. Sarkastický nádech otázky je vzápětí zmírněn „rošťácky“ hravým šestnáctinovým motivem v pr. r. kl. („grazioso“) – hudebním echem slova „prosaiku“ – a následným jednotaktovým klavírním doplňkem v podobě rozloženého zv5 *c-e-gis* předneseného staccato a s přírazy (t. 6):

Moderato

mf

Co se tak pach - tiš,

pesante

mf

mf

sfz

Allegretto scherzando

mf

pro - sa - i - ku? Sem

p grazioso

3. Prosaik a básník, t. 1-6

V t. 6 dojde ke změně taktu na $\frac{3}{4}$ a s jeho poslední dobou k napojení na závěti periody (α' ; t. 7-8). Závěti má výrazně odlišný charakter než předvěti, přesto je však v melodickém směřování vokální linie patrná motivická vazba na předvěti (*prosaiku*: $c^1-h-gis (=as)-h$; *Sem s myšlenkou a...*: $c^1-h-a-e-f$). Odlišný charakter závěti je způsoben nástupem rozložených mollových akordů v klavíru (*a moll*→*d moll*) v legatovém přednesu. Zpěvní melodii mohutně podporuje pr. r. kl. (krajní hlasy kopírují zpěv, střední hlas postupuje v paralelních tercích). Zmíněnými prostředky dodal Foerster verši značnou dávku patosu a postavil závěti do silného kontrastu s předvětím. Rozevlátým, bohémským stylem hudebního proudu měl zřejmě v úmyslu hudebně vyjádřit lehkost básníkovy pera a jeho brilantní schopnost zmocnit se myšlenky veršem, tedy přímý protiklad těžkopádného prozaika.

S nástupem periody „b“ (t. 9-13) se postupně mění způsob přednesu klavírního doprovodu z původního rozevlátého legáta, přes tenuto až k ostrému staccatu. Verš „*Já zaostřím ji v britký šíp*“ (předvěti β ; t. 9-11) tím získá svou hudební charakteristiku. Ve vokální melodii předvěti zazní dvakrát motiv *a-gis-d¹-c¹/e¹* s tritónovým intervalem *gis-d* v osminách. Jak tento interval, tak i celé druhé zaznění motivu se zakončením na tónu *e¹*

evokuje břítkost a hbitost verše. Do klavírního doprovodu se zmíněný motiv promítne v hrubých melodických obrysech a na úrovni rytmu. Zvláště markantní je uplatnění tohoto motivku v klavírním doplňku fráze (t. 11), jenž hudebně prodlužuje účinek slov „*břítký šíp*“:

za - o - střím jí vbřit - ký šíp,

3. Prosaik a básník, t. 9-11

Mnohonásobné zaznění tónu *gis* uvádí frázi do souvislosti s introdukcí a s předvětím první periody. Slovo „*šíp*“ umístěné na dynamický a melodický vrchol dílu „*A*“ (*e*¹) v půlové notové hodnotě má nepřehlédnutelný význam. Šíp jako metafora verše je básníková zbraň, prostředek, kterým uchopuje myšlenku a míří přímo k podstatě věci. V harmonii fráze se střídá *F dur* (III. stupeň v rámci *d moll*), *zv5 c-e-gis, a moll* (V. stupeň v *d moll*) a *zmm7 gis-h-d-fis*.

Se závětím periody „*b*“ a čtvrtým veršem „*rým přidám jí, by vzlítla líp*“ (*β*²; t. 12-13) se navrácí rozevlátá nálada druhé fráze (legatový prvek, zřetelnější tonální základ), ovšem s větší lehkostí a bez patosu. Poprvé se zde zřetelně projeví hlavní tónina písně: *D dur*. Jasný tonální základ *D dur* naznačuje melodie zpěvní hlasu i harmonie klavírního doprovodu, která se v t. 12 pohybuje na tónice, v t. 13 na subdominantě *G dur*. Ve vokální melodii se dvakrát objeví čtyřtónový motivek *a/fis-h-a-d*¹. Podobností intervalové stavby (v inverzi), délkou i dvojím zazněním tvoří analogický protějšek k motivu z předvětí. Vzletnost motivku celkově koresponduje s obsahem slov „*vzlítla líp*“, která jsou kromě toho provázena stoupáním klavíru do vyšších poloh a zesílenou dynamikou. V klavírním partu se motivická práce objevuje jen v l. r., která nadále pracuje s rytmicko-melodickým motivem předcházející fráze. Pr. r. svými rytmickými nepravidelnostmi (sextola, dvě trioly) vytváří lehkou hravou náladu a výrazně tak přispívá k dotváření obsahu slov. Zhudebnění čtvrtého verše v sobě spojuje prvky z předchozích dvou frází.

Díl „*c*“ (t. 14-18)

Díl „*c*“ tvoří spojovací fráze se slovy „*a poté*“ (*m*; t. 14), jedna neperiodická věta o dvou různě dlouhých frázích (*γ*: t. 15-16; *γ'*: t. 17; tedy 2t. | 1t.) a klavírní doplněk (*d*¹; t. 18). První fráze věty přináší slova druhé poloviny pátého a první poloviny šestého verše:

„o tětívu jí silně | opřev“, druhá fráze zbylá slova šestého verše: „napnu pružný luk“. V dílu „c“ jsou zhudebněny jen dva verše, z čehož vyplývá i jeho poloviční rozměr ve srovnání s dílem předchozím (5 t.; z toho důvodu označení malým písmenem abecedy).

Krátká hudební fráze přinášející první slova pátého verše „a poté“ nastupuje v přepojení s předchozím dílem „A“. Dílec je označen písmenem „m“ právě pro svou spojovací funkci: 1) Prvky charakterizující nový díl: nová dynamická hladina (*p*); kvintakord *e moll* (II. stupeň v *D dur*) v l. r. kl. s novým výrazovým prvkem – arpeggiem, jenž v tomto kontextu navozuje představu „bájného vyprávění“ a naznačuje další pokračování „děje“. 2) Prvky předchozí fráze v pr. r. kl.: doznívání melodického motivu zpěvu z t. 12-13 v oktávově zdvojených tónech *a-h-d-h*; subdominantní kvintakord *G dur*; legatová osminová figura. Nejen nová dynamická hladina a doprovod l. r. kl., ale především i počáteční slova pátého verše „a poté“ naznačují, že se zde jedná o významový předěl písně. Delší setrvání zpěvního hlasu na poslední slabice slova „poté“ (tón *e*) způsobí dramatické napětí, jež je rozvedeno v následujících taktech.

K pokračování pátého verše „o tětívu jí silně“¹⁴¹ je logicky připojeno slovo „opřev“ z následujícího verše šestého a tvoří spolu další melodickou frázi (γ ; t. 15-16). Klavírní doprovod v l. r. se omezuje na dlouze držený tritónový interval (*e-ais*) v ligatuře. Pr. r. vyvažuje rušivý disonantní element levé ruky rovněž tak úporně drženými tóny *g-d*, které tón *ais* levé ruky doplňují na mollový kvintakord *g moll* (*ais* = enharm. záměna za *b*; v rámci *D dur* mollová subdominanta). V t. 16 opíše pr. r. kl. melodii zpěvu z t. 15 (*d-e-fis-e*) a rytmicky zároveň podpoří slovo „opřev“. Kromě toho je na zmíněné slovo v rámci fráze položen velký důraz i ve smyslu rytmickém (dvě čtvrt'ové noty oproti předchozím osminám/šestnáctinám), dynamickém (vrchol *crescenda*) a melodickém [velký intervalový skok v rozsahu zm. 5 (*e-b*) mezi slovy „silně“ a „opřev“; slovo je předneseno na tónu *b*, který leží výrazně výš než zbytek tónů fráze]. Všechny uvedené hudební složky přispívají k dramatické gradaci.

Slova „napnu pružný luk“ z druhé poloviny šestého verše jsou zhudebněna v následující jednotaktové frázi (γ' ; t. 17), jež navazuje na předchozí frázi v téže melodické úrovni (*b = ais*) a svou vzestupnou tendencí pak pokračuje v gradaci. Jestliže bylo možno v harmonii předchozí fráze nalézt alespoň vzdálenou vazbu na tonální centrum *D dur*, pak v této frázi se tonální kontext ztrácí zcela: akord *E dur* v současném zaznění se zv5 *d-fis-ais* tvoří zvukový klastr, který se objeví s první slabikou fráze a setrvá po celý takt 17. Tímto způsobem vzniklá harmonická plocha ilustrativně demonstruje slova „napnu pružný luk“

¹⁴¹ Zájmeno „jí“ stojí v českém překladu básně na začátku šestého verše.

(tedy napínání tětiny luku) a navíc se podílí na rostoucím dramatickém napětí. Významným odmlčením zpěvního hlasu v t. 18 (dvě čtvrtěové pauzy) nastává dramatická pauza, oddálení vrcholu gradace. Sémantická výpověď je přenesena ze zpěvního do klavírního partu (konkrétně do pr. r.) a vzestupný (převážně) šestnáctinový běh v rozsahu stupnice *D dur* lze chápat jako akt vypuštění šípu, tedy trefného verše z úst či pera básníka. Tóny zde vyjadřují to, co následuje po slovech „*napnu pružný luk*“, pokračují „*v ději*“. Kromě toho je tento krátký hudební úsek zběžnou rekapitulací pátého a šestého verše, tedy zopakování melodie zpěvu z t. 15-17:

3. Prosaik a básník, t. 15-18

L. r. kl. v t. 18 nejprve znovu připomene hlavní tóninu kvart-sextakordem *D dur* na první době, a poté udeří na druhé době *zm7 eis-gis-h-d*, ve kterém setrvá v ligatuře až do konce následujícího t. 19. Tímto způsobem zajišťuje opět přemostění dílu „c“ a „a““. Pojednávající kl. doplněk v t. 18 (*d⁷*) slouží jako výrazný dramatický prostředek k oddálení vrcholu gradace, přispívá nemalou mírou k epickému charakteru písně a z absolutně hudebního hlediska má spojovací funkci.

Díl „a“ (t. 19-23)

Díl „a“ sestává z jedné periody o dvou nestejně dlouhých frázích. První fráze (α “; t. 19-20; 2 t.) přináší zhudebnění sedmého verše: „*Viz, k cíli letí neúchylně*“, závěti pak poslední verš – pointu: „*A nepřítel – už ani muk!*“ (α “; t. 21-23; 3 t.). Díl „a“ se svou délkou rovná střednímu dílu „c“ (5 t.) a oba dohromady tvoří přesnou symetrickou protiváhu dílu „A“.

Fráze se sedmým veršem nastupuje v přepojení s předcházejícím dílem, jak už bylo pojednáno výše. Zpěvní hlas opět přebírá sémantickou funkci, uzavírá vzestupnou melodickou řadu z t. 15-17 tónem *e¹* na slovu „*cíli*“ a dovršuje gradaci. Zmíněné slovo svým umístěním na melodickém (*e¹*) a dynamickém (*f*) vrcholu druhé poloviny písně tvoří významový ekvivalent slovu „*šíp*“ (t. 10; díl „A“) a přispívá k symetrii obou polovin písně.

Ve vokální melodii t. 19-20 lze pozorovat návrat motivu z t. 7-8 v nové melodicko-rytmické modifikaci:

3. Prosaik a básník, t. 7-8

3. Prosaik a básník, t. 19-20

V t. 20 je tónina *D dur* potvrzena rozloženými akordy tónického kvintakordu v obou rukách klavíru a rozměňuje tak zbylé napětí. V klavíru se navrácí staccatový motiv z t. 10-11 a připomene tak přesnost střely, „šípu“.

Pointu této písně Foerster výjimečně neumístil ani na její melodický ani na dynamický vrchol. Verš osmý „*A nepřítel – už ani muk!*“ je naopak pronesen v nízké dynamické hladině *mf* přecházející až v *pp*. Vokální linie je silně deklamační až melodramatická (mluva: „*už ani muk!*“) a pohybuje se na nejnižších tónech písně. Pointa písně tak sice vyjadřuje triumfální vítězství básníka, ale spíše skrze demonstraci drtivé porážky nepřítele, než skrze oslavu vítěze. Dramatický moment skladatel umocnil výrazným oddělením této fráze od předcházející (koruna nad taktovou čarou) a dále odmlčením zpěvu po slovech „*A nepřítel*“ (dvě čtvrté pauzy + koruna; t. 22). V tomto případě tak Foerster hudebně věrně vystihl pomlku nacházející se v posledním verši. Pomlku lze chápat jako reakci nepřítele: ticho, neschopnost slova, bezmoc, porážka. Díky této pomlce se stává poslední fráze nejdelší frází písně (3 t.). Klavír ponechá zpěvu v závěrečných třech taktech volný prostor a omezí se jen na dva úhozy: 1) Odmlčení zpěvu v t. 22 vyplní výhruzně znějícím ztrojeným tónem *b*, který významně přispěje svou nedoškálností v rámci tóniny *D dur* i svou délkou k napětí – očekávání reakce nepřítele; 2) v posledním taktu uzavře píseň zdvojenou tónikou v krátkém staccatovém úhozu, jež je hudební paralelou nekompromisního vykřičníku za slovy „*už ani muk!*“ a definitivním potvrzením básníkovy triumfu.

4.2.3.3. Shrnutí

Píseň má jako jediná z cyklu epický charakter. V rámci syžetu písně představuje díl „*A*“ básníkovu výzvu (1. fráze) a „opracování“ myšlenky do podoby verše, „přípravnou fázi“ (2.-4. fráze). Po spojovací frází (t. 14) přichází hlavní dramatické dění písně, samotná „akce“, s gradujícím napětím (díl „*c*“), které je uvolněno s nástupem dílu „*a*“. Poslední fráze nese pointu celého „dění“. Epické povaze písně odpovídají i hudební charakteristiky „hlavních postav dění“: těžkopádnost, chromatické melodické i harmonické postupy pro vykreslení prozaika (introdukce) v ostrém kontrastu s patosem, vzletnými melodickými motivy,

legatovými figurami a jasnějším tonálním zakotvením pro charakterizaci básníka (zejména t. 7-8; 12-13; 18). Foersterovo zhudebnění dokonalým způsobem umocňuje nadsázku básně a v rámci cyklu se vyjímá kromě své výpravnosti i humorným tónem.

Tonální centrum písně je zprvu neurčité (t. 1-6), v t. 7-11 se pohybuje kolem tóniny *d moll*, v t. 12-13 kolem *D dur*. V díle „c“ se tonální kontext téměř ztrácí, s nástupem reprízy (dílu „a“ “) však dochází k přesvědčivému návratu *D dur*. Tuto tóninu zvolil Foerster vzhledem k obsahu básně velmi příznačně. Ch. F. D. Schubart tóninu charakterizuje jako „*Der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschreis, des Siegesjubels.*“¹⁴² Píseň je ukončena pouhým zdvojeným tónem *d* v klavíru, přesto však působí zcela uzavřeně, definitivně.

Vokální melodie disponuje jedním hlavním a jedním vedlejším rytmicko-melodickým motivem. Hlavní motiv se objeví poprvé v t. 5 (slovo „*prosaiku*“), a dále v t. 7-8, 19. Vedlejší motiv zazní nejprve se slovy „*zaostřím ji v břitký šíp*“ v t. 9-10, a poté v inverzi v t. 12-13. S oběma motivy pracuje i klavírní doprovod. Zpěvní melodie je místy „písňová“ (t. 7-8, 12-13, 19-20), někdy obsahuje nezpěvné intervaly a skoky (t. 4-5, 9-10) a převládá deklamační charakter (15-17, 21-23). Klíčová slova „*šíp*“ a „*cíl*“ zazní na melodických a dynamických vrcholech obou polovin písně (*e¹; forte*) a zajišťují tak vyváženost kompozice. Slovo „*cíl*“ má v rámci písně daleko větší význam, protože dovršuje gradaci, přesto se však nejedná o významový vrchol písně. Jeden veršový řádek zaujímá, s výjimkou osmého verše (proložen pomlčkou; 3 t.), vždy dva takty. Jedna melodická fráze odpovídá tudíž většinou jednomu verši, jen v případě verše pátého a šestého dochází k nepravidelnostem (t. 14-17). Zde skladatel podřídil frázování logické souvislosti slov a rovněž logice dramatické. Metrum básně je ve zhudebnění porušeno na slovech „*Sem*“ a „*rým*“ (t. 7 a 12), které stojí v básni na prvních nepřízvučných slabikách veršů, kdežto Foerster je umístil na první těžké doby. Délky slabik jsou v písni téměř věrně dodrženy, pouze slova „*Sem*“ a „*opřev*“ (t. 7 a 16) jsou posazena na delší tóny, nežli by jim příslušelo, v obou případech se ale jedná o záměrné zdůraznění sloužící dramatickému plánu písně. Celkově lze říci, že se skladatel snažil o věrné dodržení básnické struktury, spádu, délky i přízvučnosti slov. Forma písně vychází přímo z básnické struktury.

Klavírní doprovod písně je velmi proměnlivý a citlivě reaguje na detaily básnické výpovědi. Má důležitou významotvornou a dramatickou funkci. Motivicky bohatě koresponduje s vokální melodií a obsahuje i množství hudebně ilustrativních momentů (zvl. t. 1-3, 10-11, 18). Zásadním způsobem přispívá k charakterizaci „hlavních aktérů děje“.

¹⁴² SCHUBART, pozn. 140, s. 286.

4.2.4. Do alba kněžně A. D. Abamelekové

4.2.4.1. Vnější básnická struktura

Verš	<i>Do alba kněžně A. D. Abamelekové (1832)</i>	Rým	Počet slabik	Počet taktů
1.	Vás – <u>poupě</u> – <u>na loktech</u> jsem <u>choval</u> .	a	9	3
2.	Tot' <u>dávno</u> : <u>kdo</u> by <u>nelitoval</u>	a	9	2
3.	a <u>nevzpomínal</u> <u>oněch</u> <u>let</u> ?	b	8	2
4.	Ted' <u>z</u> <u>poupěte</u> je <u>plný</u> <u>květ</u> ;	b	8	2
5.	a <u>já</u> , kde <u>zhlédnu</u> <u>jej</u> , tam <u>běžím</u> .	c	9	3
6.	A <u>v srdci</u> <u>strach</u> a <u>v prsou</u> <u>trn</u> ,	d	8	2
7.	vás <u>jak</u> svou <u>zřítelnici</u> <u>střežím</u> ,	c	9	2
8.	nad <u>Vaší</u> <u>krásou</u> , <u>zjevem</u> <u>svěžím</u>	c	9	4
9.	jak <u>stará</u> <u>chůva</u> <u>pýchy</u> <u>pln</u> .	d	8	5

Vnější forma básně se skládá z jedné strofy s devíti verši. První čtyři verše se rýmují podle sdruženého rýmu aabb, v následujících pěti verších dochází ke kombinaci střídavého a sdruženého rýmu: abaab. Počet slabik ve verších „a“ je devět, ve verších „b“ osm. Verše jsou jambické čtyřstopé. Slova ve verších jsou nejčastěji jedno- nebo dvoj- slabičná. Verše začínají vždy vzestupně, tedy nepřízvučnou slabikou; verše „a“ končí nepřízvučně, sestupně (žensky); verše „b“ přízvučně, vzestupně (mužsky). Námět básně je nostalgický, vzpomínkový. Básník reflektuje proměnu dívky v ženu. I když uplynulo mnoho času, stále v něm dřímá otcovská starost, obava o její osud, ale zároveň i pýcha.

4.2.4.2. Hudební uchopení textu

Píseň zahrnuje 33 taktů a plyne po celou dobu ve $\frac{3}{4}$ taktu. Jedná se o malou třídílnou formu s krátkou introdukcí a kodou: **i a b C_a k**. Tóninu *Des dur*, ve které je píseň komponována, charakterizoval Ch. F. D. Schubart následujícím způsobem: „*Des-Dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln, heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassieren. – Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen.*“¹⁴³ Jeho slova poměrně výstižně odrážejí celkovou atmosféru písně, v níž se prolínají radostné a lité poví. Prostřední díl má předznamenání *D dur* a tvoří tak tonální protiklad ke krajním dílům. Představuje radostný pól písně.

Do alba kněžně A. D. Abamelekové													
Díl	i 1t.	a 8t.		b 7t.			C _a 14t.					k 3t.	
Dílec	i 1t.	α 3t.	α' 4t.	m ₁ 2t.	β 2t.	β' 3t.	m ₂ 2t.	γ 2t.	γ' 2t.	α'' 4t.	α''' 5t.	k 3t.	
Fráze (počet taktů)	1	3	1	3	2	2	3	2	2	4	5	3	
Takt	1	2-4	5	6-8	9-10	11-12	13-15	16-17	18-19	20-21	22-25	26-30	31-33
Verš		1	2(½)	2(½)-3		4	5		6	7	8	9	
Tonální plán	<i>Des dur</i>				<i>D dur</i>			<i>Des dur</i>					<i>Des dur</i>

Introdukce a díl „a“ (t. 1-9)

Tři po sobě následující sextakordy (V.→III.→II. stupeň v *Des dur*) v klavíru otevírají skladbu a anticipují první tóny melodie zpěvu – hlavní motiv písně:

Tranquillo, ma appassionato

Vás pou - pě na lok

4. Do alba kněžně A. D. Abamelekové, t. 1-2

Díl „a“ tvoří nesymetrická perioda, jejíž předvětí sestává z jedné třítaktové fráze (α; t. 2-4), závětí (α'; t. 5-8) ze dvou různě dlouhých frází (1t. | 3t.). Úvodní fráze přináší zhudebnění prvního verše: „*Vás – pou - pě – na loktech jsem choval*“. V první frázi závětí zazní počáteční slova druhého verše: „*Toť dávno:*“, v druhé frázi závětí zbylá slova druhého verše a verš třetí:

¹⁴³ SCHUBART, pozn. 140, s. 285.

„*kdo by nelitoval | a nevzpomínal oněch let?*“. Díl „a“ se pohybuje kolem tonálního centra *Des dur*. Díl „a“ představuje z hlediska hudebně funkční části skladby, uvádí lyrické téma písně.

Předvěti začíná rovněž na pátém stupni jako introdukce a odvíjí se ve dvou vlnách (t. 2 „*Vás – poupě*“ a t. 3-4 „*na loktech jsem choval*“). Do klavírního doprovodu se toto členění promítne v rovině harmonie (obě vlny nastoupí na dominantě a následně klesají ke II. stupni), melodie (kl. doprovod obtahuje stejné melodické oblouky jako zpěv) i dynamiky. Zvlněná melodie a klidné tempo první fráze v sobě zrcadlí představu kolébaté náruče.

Akordický postup klavíru plyne po ukončení první fráze bez přerušení a zajišťuje tak pozvolný přechod k závěti. Počáteční slova druhého verše „*Tot' dávno:*“ jsou hudebně ztvárněna v samostatné krátké frázi (t. 5). Významově tvoří most mezi líčením děje v minulosti v prvním verši a vyjádřením současného citového rozpoložení subjektu (jež je důsledkem děje v minulosti) ve druhém a třetím verši. Hudebně vyjádřil Foerster přepojovací funkci slov nepřerušným melodickým postupem v l. r. kl. (*as-ges-f-es-as*; t. 4-5) a současným zazněním zmm7 VII. stupně na první době t. 5 v dlouhé notové hodnotě – právě postup dlouze držených septakordů je charakteristický pro kl. doprovod druhé fráze závěti. Melodie zpěvu se zastaví na tónu *as*, po němž se na chvíli odmlčí. Pomlka je hudební paralelou dvojtečky. Slouží jako prostředek k umocnění dramatickosti, k vyjádření povzdechu a ponoření se do hlubin paměti.

V t. 6 navazuje nová fráze tónem *ges* na melodický tok, jenž byl přerušen oním „povzdechem“. Zahrnuje pokračování verše druhého „*kdo by nelitoval*“ a verš třetí „*a nevzpomínal oněch let?*“, což jí předurčuje vnitřní členitost (dva články). Zvýšená pohyblivost a nepravidelnost rytmu zpěvního hlasu (kvintola, t. 6, slovo „*nelitoval*“) poukazují na citové rozrušení subjektu. Nostalgické pocity jsou v kl. doprovodu ztvárněny dlouze drženými septakordy (především zm7 a zmm7). Nejvyššího stupně disonance dosahuje harmonie právě v prvním článku fráze se slovy „*kdo by nelitoval*“ (zm7: *h-d-f-as*) a odráží tak emocionální náboj těchto slov. V t. 8 použil Foerster rovněž výrazně disonantní souzvuk (zmm7: *es-ges-heses-des*), držený navíc v pedálu po dva takty za současného posílení dynamiky (*fp*). Hudební proud tak reflektuje slova druhého a třetího verše a noří se do dávných vzpomínek. Pr. r. kl. se mezitím ujme spojovací funkce a svým chromatickým postupem (*c-des-es-f-fis-g*; t. 9-10) harmonicky připraví nástup dílu „b“.

Díl „b“ (t. 10-16)

Tempový pokyn „*Più mosso*“ ve spojení s jásavou tóninou *D dur* předznamenává šťastně pohnutou náladu dílu „b“. Tento díl lze pro jeho gradační a modulační charakter označit spíše jako neperiodickou větu o dvou různě dlouhých frázích (β : t. 11-12; β' : t. 13-15) s jednotaktovou dílčí introdukcí (součást m_1 ; t. 10) a dílčí dohrou (součást m_2 ; t. 16). První fráze zhudebňuje verš čtvrtý, druhá fráze verš pátý. Z hlediska hudebně funkčního má díl charakter evoluční.

Čtvrtý verš „*Ted' z poupěte je plný květ*“ je naplněn obdivem nad zralostí a krásou milované osoby a zároveň pýchou subjektu. Pátý verš „*a já, kde zhlédnu jej, tam běžím*“ pak kromě pýchy prozrazuje i neutuchající starost o onu osobu. První melodická fráze se zhudebněním čtvrtého verše (t. 11-12) má stoupající charakter a s posledním slovem „*květ*“ dosáhne svého dynamického a melodického vrcholu (tón c^1). Melodie působí neuzavřeně a vybízí k pokračování, ke gradaci. Druhá fráze, přinášející verš pátý, se vyklene do mohutného melodického a dynamického oblouku. Gradace, jež byla započata v předcházející frázi, zde pokračuje na dvou stupních a dosahuje svého maxima v t. 14. První stupeň nastane se slovy „*kde zhlédnu jej*“ na tónu d^1 , samotný vrchol gradace pak se slovy „*tam běžím*“ na tónech e^1-d^1 . Tónina *D dur* je nejzřetelněji charakterizována hned na počátku dílu „b“ [t. 10-11: $4/6 D dur \rightarrow 6 G dur$ (S)]. V dalším harmonickém průběhu dochází ke značnému odklonu od tonálního centra *D dur*: Již v druhé polovině t. 11 se objeví $zv5 a-cis-eis$ následovaný mimotonálním akordem *Fis dur* na slovu „*květ*“ (t. 12). S taktem 13 se harmonie posune o jednu příčku v kvart-kvintovém kruhu k *H dur* a v t. 14 dále k *E dur*. S vrcholem fráze v t. 14 „*kde zhlédnu jej, tam běžím*“ již prosvítá opět tónický kvintakord *D dur*, tonální stabilitu však znovu naruší sled septakordů ($G^7 \rightarrow zmm7 h-d-f-a$). V závěru dílu „b“ spočine harmonie na dominantě *A dur*. Kl. doprovod hudebně ztvárňuje pocit radostného vytržení širokými rozloženými akordy, triolovými figurami, vysokou polohou, sílící dynamikou, modulační harmonií a v t. 15 uplatněním arpeggia (slovo „*běžím*“). Rytmičné rozdrobení triolových figur do šestnáctin v taktech 15 a 16 je možno chápat jako ilustraci slova „*běžím*“ (zrychlený pohyb). Kl. doprovod dílu „b“ je motivicky nezávislý na vokální melodii. Na poslední době t. 16 se triolový/šestnáctinový pohyb zpomalí na osmině s tečkou a šestnáctině, což vnáší do radostné atmosféry prvek pochybnosti a obavy. Hudebně tak Foerster připravil náladu šestého a sedmého verše (dílu C_a) a skrze bezprostředně následující $zv7 as-c-e-g$ (1. doba t. 17; pr. r. kl.) zajistil plynulý přechod mezi oběma díly.

Díl „C_a“ (t. 17-30)

Díl „C_a“ zahrnuje čtrnáct taktů, je tedy dvojnásobně delší než oba díly předchozí (z toho důvodu označen velkým písmenem abecedy). Nepoměr mezi délkami jednotlivých dílů je dán rozdílným počtem zhudebněných veršů. Díl „a“ obsahuje tři verše, díl „b“ dva a poslední díl čtyři verše. Zatímco v předchozích dílech zaujímal každý verš dva nebo tři takty, v dílu „C_a“ jsou verše zhudebněny v nestejně dlouhých frázích (2t. | 2t. || 4t. | 5t.). První dvě fráze tvoří jednu periodu ($\gamma + \gamma'$: t. 18-21; verš šestý a sedmý), poslední dvě dlouhé fráze závěrečnou periodu ($\alpha'' + \alpha'''$: t. 22-30; verš osmý a devátý). Díl „C_a“ lze považovat za částečnou reprízu dílu „a“ vzhledem k bohatému uplatnění úvodního motivu (t. 2), a dále skrze návrat tonálního centra *Des dur*, dynamické hladiny (*p*) a podobné klavírní faktury z úvodu písně.

První akord t. 17 – *zv7 as-c-e-g* – je hudebním vyjádřením tísnivých emocí a slouží zde jako krátká dílčí introdukce k první frázi dílu „C_a“ (zároveň součást *m*₂). Foerster akord uplatnil i v následujícím taktu ve spojení se slovem „*strach*“. Akord na konci t. 17 zmoduluje do kvintakordu *f moll* (III. stupeň v rámci znovu nastolené tóniny *Des dur*) a kl. doprovod se zde navrácí do původní střední polohy. Na tomto místě nastupuje zpěv se šestým veršem „*A v srdci strach a v prsou trn*“. Slova „*v srdci strach*“ jsou provázena akordy *zv5* a *zv7 (fes-as-c → gis-c-fes-g* neboli v enharmonické záměně *as-c-e → as-c-e-g*), tedy silně disonantními souzvuky, v nichž se odráží emocionální náboj slova „*strach*“. Zpěvní melodie zde klesne o v. 3 dolů z *c*¹ na *gis* a analogicky i melodie druhé poloviny verše „*a v prsou trn*“ klesne o m. 3 z *b* na *g* (t. 19). Druhá polovina verše je harmonicky podepřena zpočátku měkkým akordem – *zmm7 (des-f-g-b)*, na slovu „*trn*“ se však důsledkem melodického pohybu zpěvního hlasu vytratí tón *b* a z původního septakordu zůstane trpký souzvuk *des-f-g*. Tercie *des-f*, držená po celý takt 19 v l. r. kl., je v jeho závěru doplněna tónem *as* do tónického kvintakordu a předznamenává nástup následujících, pozitivněji laděných veršů.

Verš sedmý „*Vás jak svou zřítelnici střežím*“ je zhudebněn v t. 20-21 (γ' ; závěti periody). Zájmeno „*Vás*“ je posazeno na dominantu *as* a zdůrazněno půlovou notou (další průběh melodie v rámci fráze výhradně v osminách). Pr. r. kl. zdvojuje tóny zpěvní melodie na přízvukných slabikách. Harmonie je zpočátku tonální [*4/6 f moll* (III.); slovo „*Vás*“], posléze však vybočuje přes mollovou dominantu (*6 as moll*) k mimotonálnímu akordu *4/6 Es dur* a v závěru fráze k širokému pětizvuku *a-c-es-g-d*. Na poslední slabice slova „*střežím*“ je posazena koruna, díky níž slovo krátce doznívá i po ustání kl. doprovodu, a nabývá tak na svém významu. Generální pauza v podobě koruny nad taktovou čarou (mezi t. 21 a 22) zajistí dramatickou pauzu na konci fráze a otevírá prostor pro novou frázi, novou náladu.

Předvětí poslední periody (α⁴; t. 22-25) obsahující osmý verš je rozděleno do dvou analogických polofrází. První polofráze se slovy „nad Vaší krásou“ se klene do melodického oblouku s vrcholem v tónu *c*¹ („krásou“). Melodický postup směrem k vrcholu je „urychlen“ triolou, jež dodává slovům silně emocionální rozměr a poukazuje na vzrušení subjektu, podobně jako v dílu „b“. Něhu snoubenou s bezmezným obdivem se skladatel snažil umocnit i přednesovým označením „*dolcissimo*“. Kl. doprovod postupuje klidně akordicky, zároveň lze ale v jeho jednotlivých hlasech (zvl. v l. r. kl.) rozpoznat úvodní motiv zpěvu z t. 2 v rytmicko-melodické modifikaci:

4. Do alba knežně A. D. Abamelekové, t. 22-25

Emocionální vzrušení subjektu se neprojeví v rytmické složce doprovodu, o to mocněji však ve složce harmonické. Na prvních dvou dobách zazní *zmm7 d-f-as-c*, který moduluje přes tři společné tóny do *tvm7 b-d-f-as* (*B*⁷) a v t. 23 dále chromaticky klesne do *tvm7 a-cis-e-g* (*A*⁷; dominanta v rámci *D dur* tóniny).

Melodie druhé polofráze naváže na předchozí polofrázi zopakováním jejích posledních dvou tónů (*c*¹-*b*) a dokončuje celou frázi dvojnásobným opakováním tónu *a*. Slovo „*zjevem*“ se tedy nese na stejných tónech jako slovo „*krásou*“. V rámci básnického textu mají obě slova funkci několikanásobného větného členu, a jsou tedy ve vztahu souřadném. Zhudebnění obou slov stejnými tóny tak tvoří hudební paralelu k jejich rovnocennému postavení v textu. Interpunkci mezi oběma slovy hudebně vyjadřuje poměrně dlouhá pauza ve zpěvním hlase (v hodnotě čtyř dob), která navíc dodá slovu „*krásou*“ dramatický účín: vyvolává představu němému úžasu, upřeného obdivného pohledu. Kl. doprovod v druhé polofrázi je totožný s první polofrází, což potvrzuje výše zmíněnou rovnocennost obou slov a polofrází. Jediný rozdíl spočívá v l. r. kl. – v zaznění tónu *b* v t. 23 a tónu *a* v t. 25. Každý z tónů zazní dvakrát po sobě ve staccatovém přednesu. Jedná se o výrazné sémantické gesto, jímž Foerster hudebními prostředky zopakoval, a tedy významově vyzdvihl, slova „*krásou*“ (posl. slabika zazní na tónu *b*) a „*svěží*“ (obě slabiky zazní na tónu *a*). Tato dvě hudební echa zastávají i dramatickou funkci: v t. 23 podpoří představu „němému úžasu a upřeného

pohledu“ (viz výše), v t. 25 navíc zvyšují napětí před nástupem vrcholu písně (viz notový příklad výše).

Zazněním dominantního septakordu A^7 z tóniny *D dur* v závěru obou polofrází skladatel odkazuje na výpověď dílu „b“ (končí rovněž na dominantě *A dur*). Z hlediska samotné básně se tato teze potvrzuje: Při srovnání verše pátého a osmého vyplyne skutečnost, že na sebe verše náladově i strukturálně navazují (shodný rým „běžím“ – „svěžím“). Chromatický postup dominantních septakordů $B^7 \rightarrow A^7$ v t. 22-25 získává své opodstatnění s nástupem poslední fráze, v níž harmonie i vokální melodie dále chromaticky klesnou k *As* (dominantě v rámci tonálního centra *Des dur*).

Závěti poslední periody s devátým veršem „*jak stará chůva pýchy pln*“ (α“; t. 26-30) představuje vyvrcholení písně. Vokální melodie zde navazuje na předchozí takt pouhým odsazením a její melodie probíhá ve třech gradačních vlnách: 1) „*jak stará*“ (t. 26; *as-ges-es*); 2) „*chůva*“ (t. 27; *b-f*), 3) „*pýchy pln*“ (t. 28-30; $f^1-es^1-des^1$). Harmonie kl. doprovod v t. 26-27 stojí na pomezí mezi dominantní a subdominantní funkcí (*as-(c)-es-ges-(b)-des*). V t. 26 lze jednoznačně hovořit o dominantě se subdominantní příměsí (vzhledem k převaze tónů *D* funkce, zvl. v melodii a v base), v t. 27 jsou obě funkce zastoupeny rovnoměrně (tón *b* v melodii = posílení *S*). Taktu 28 již vládne dominanta obohacená o průtah v podobě tónu *f* a o tón *ges* (= příměs *S*) a v následujícím taktu je rozvedena do tóniky. Kl. doprovod v t. 26-28 je statický a pohybuje se v nízké dynamické hladině. Omezením doprovodné složky Foerster umožnil vyniknout gradační melodii a dynamice zpěvu, a umocnit tak poselství písně. Melodický, dynamický a významový vrchol písně nastává v t. 28 se slovy „*pýchy pln*“ (tón f^1). Tóny poslední melodické vlny zpěvu $f^1-es^1-des^1$ navazují na hlavní motiv písně *as-f-es* a dokončují jeho sdělení:

4. Do alba kněžně A. D. Abamelekové, t. 1-2

4. Do alba kněžně A. D. Abamelekové, t. 28-30

Vrchní hlas klavíru následně v t. 29 a 30 přednese melodicky transponovaný hlavní motiv písně na tónech *des-b-as* a odkazuje na počátek písně. Takty 29-30 jsou už zakotveny v tónice, ta je zde ovšem mírně oslabena drobnou kadencí přes kvintakord VI. stupně (poslední doba t. 29) a na první době t. 30 průtahem na tónu *c*. Kl. doprovod se s nástupem

tóniky a posledního slova „*pln*“ (tón *des*¹) rozpojuje a jeho dynamika nabývá rapidně na intenzitě.

Koda (t. 31-33)

Koda není čistě instrumentální, nýbrž obsahuje i vokální složku – opakování posledního slova „*pln*“. Dvojití zopakování slova se v básni nevyskytuje, Foerster ho využil pouze jako utvrzující prostředek, tedy ve funkci kody. První dva takty kody jsou doslovným opakováním t. 29-30, znovu se tedy vynoří hlavní motiv písně v melodické transpozici *des-b-as*. V posledním taktu zazní tónika v kvartsextakordovém obratu, tzn. velmi nepřesvědčivě. Jen příraz v basu (tón *des*) naznačuje základní tvar tóniky. Koda se tak jeví po stránce harmonické nikoliv jako utvrzující, nýbrž jako oslabující článek písně. Domnívám se, že poutevřeným harmonickým závěrem chtěl Foerster vyjádřit povzdech básníka nad nejistým osudem, který jeho milovanou svěřenkyni čeká.

4.2.4.3. Shrnutí

Hlavní motiv písně tvoří tři klesající tóny *as-f-es*. Objeví se poprvé jako anticipace v introdukci, následně ve zpěvním hlase se slovy „*Vás poupě*“ v jiné rytmické variantě a v t. 3-4 je motiv v kl. doprovodu i ve zpěvu dále melodicky i rytmicky modifikován. Znovu se motiv vynoří dvakrát za sebou až v t. 22-25 v melodické obměně *as-f-e* (l. r. kl.), což může být chápáno jako anticipace hlavního sdělení písně. Ve zpěvu zazní motiv podruhé v t. 26 v melodické obměně *as-g-es* („*jak stará*“), v taktech 28-29 zpěv s poselstvím písně na tóny hlavního motivu naváže a dokončí jeho sdělení (*f-es-des*; „*pýchy pln*“). Klavírní doprovod následně dvakrát přednese hlavní motiv v melodické transpozici: *des-b-as* a odkazuje tak na počátek písně (t. 29-32).

Harmonie se v krajních dílech, v introdukci a kodě pohybuje kolem tonálního centra *Des dur*, ačkoliv se samotná tónika objeví až v posledních pěti taktech. Ve středním díle je harmonie silně modulační (*Fis dur*, *E dur*, *H dur*), za jeho tonální centrum lze přesto označit tóninu *D dur*. Posledních šest taktů písně představuje z harmonického hlediska nejstabilnější část písně, ani tak ovšem nedejde k přesvědčivému harmonickému uzavření písně, neboť tónika v posledním taktu zazní ve tvaru kvartsextakordu. Celkově se dá říct, že skladatel nakládá s harmonickou složkou velmi volně.

Zpěvní linie má převážně deklamační charakter, pouze ve středním díle se slovy „*kde zhlédnu jej, tam běžím*“ (t. 13-15) a v závěru „*jak stará chuva pýchy pln*“ (t. 26-30) se vyklene do velkých melodických oblouků. Klíčové slovo „*pýchy*“ je posazeno na melodický

a dynamický vrchol písně. Verše zaujímají nestejněměrný počet taktů, nejčastěji dva až tři takty, závěrečné dva verše jsou rozprostřeny do čtyř a pěti taktů. Každá melodická fráze odpovídá zpravidla jednomu verši. Výjimku tvoří verš druhý a třetí, které Foerster rozčlenil podle syntaktického členění a nikoliv podle rozdělení slov ve veršovém řádku. V případě osmého verše naopak skladatel zvýraznil interpunkci uvnitř verše tím, že od sebe obě poloviny výrazně oddělil (verš „natažen“ do čtyř taktů.). Interpunkce a syntax básně jsou v písni nejen plně respektovány, nýbrž na mnohých místech i zvýrazněny. Nepřízvučnost prvních slabik veršů je v písni porušena na slovech „Vás“, „jak“ a „nad“ (1., 7.-9. verš; t. 2, 20, 22, 26), jinak se slovní přízvuky kryjí s přízvuky hudebními. Délky slov jsou porušeny jen u krátkých jednoslabičných slov uzavírajících verše („let“, „květ“, „trn“, „pln“), jež Foerster podložil dlouhými notovými hodnotami. Jeho snahou tak pravděpodobně bylo zvýraznit daná slova a zřetelně oddělit fráze.

Pro klavírní doprovod krajních dílů je charakteristický postup v akordických blocích a delších notových hodnotách (čtvrtky, půlky), přičemž v díle „a“ je statictější. V prostředním díle se doprovod naopak rozpojuje do triolových až šestnáctinových figur a v součinnosti s modulační harmonií a silicí dynamikou sehraje důležitou roli v gradaci probíhající v díle „b“. Hlavním společným motivickým materiálem zpěvu a doprovodu zůstává výše zmíněný hlavní motiv písně, ojediněle klavír zdvojuje melodii zpěvu (t. 20-21). V t. 23 a 25 sehraje klavír roli echa zopakováním tónů zpěvního hlasu, čímž je docíleno dramatického účinku.

4.2.5. Ptáček

4.2.5.1. Vnější básnická struktura

Verš	<i>Ptáček (1823)</i>	Rým	Počet slabik	Počet taktů
1.	Tot' <u>u</u> nás <u>doma</u> <u>zvyklost</u> <u>stará</u> ,	a	9	3
2.	já <u>i</u> zde <u>v cizině</u> <u>ji ctím</u> :	b	8	2
3.	a <u>ptáčka</u> <u>v jasný</u> <u>svátek</u> <u>jara</u>	a	9	3
4.	dnes <u>na</u> <u>svobodu</u> <u>propouštím</u> .	b	8	3
5.	A <u>nereptám</u> <u>už proti</u> <u>Bohu</u> ,	c	9	2
6.	jsem <u>vesel</u> , <u>skoro</u> <u>šťasten</u> <u>snad</u> ,	d	8	3
7.	že <u>stvořeníčku</u> <u>volnost</u> <u>mohu</u>	c	9	3
8.	byť <u>jednomu</u> <u>jen darovat</u> !	d	8	3

Vnější forma básně má jednu strofu s osmi verši. Verše se rýmují, jedná se zde opět o střídavý verš abab. Pravidelně se střídá devíti- a osmislabičný verš. Verše jsou jambické, čtyřstopé, složené nejčastěji z jedno- nebo dvojslabičných slov, ale i třislabičná slova jsou hojně zastoupena. Verše začínají vždy vzestupně, tedy nepřízvučnou slabikou, končí nepřízvučně (sestupně) v případě devítislabičných veršů a přízvučně (vzestupně) v případě osmislabičných veršů. Tématem básně je obraz ptáčka jako symbolu svobody v konfrontaci s „uvězněnou“ duší básníka. Zvláště druhé čtyřverší odráží básníkovu touhu po svobodě. Přes zdánlivě radostnou náladu (= objektivní svět) v sobě verše skrývají hlubokou melancholii (= vnitřní svět subjektu).

4.2.5.2. Hudební uchopení textu

Píseň má 36 taktů, její forma je dvoudílná, symetrická, s introdukcí a kodou: **i a b k_i**. Je komponována ve 3/4 taktu a v předepsaném tempu *allegro*. Píseň má předznamenání jedno b, od t. 27 pět b, obě tonální centra jsou ambivalentní: *F dur/d moll* a *b moll/Des dur*.

Ptáček												
Díl	i 6t.	a 12t.					b 12t.					k _i 6t.
Dílec	i 6t.	α 5t.	α ^c 7t.			i 1t.	β 5t.		β ^c 6t.		k _i 6t.	
Fráze (počet taktů)	6	3	2	3	1	3	1	2	3	3	3	6
Takt	1-6	7-9	10-11	12-14	15	16-18	19	20-21	22-24	25-27	28-30	31-36
Verš		1	2	3		4		5	6	7	8	
Tonální plán	<i>Fdur</i>	<i>d moll</i>					<i>g moll/es moll/b moll</i>					<i>b.moll/Des dur</i>

Introdukce (t. 1-6)

Rychlé triolové pohyby, kvintola a následný vzestupný stupnicový běh dva-a-třicetin v introdukci evokují pohyby křídel, švitoření, nekoordinovaný pohyb malého opeřence a jeho úlet za svobodou. V prvních třech taktech se střídají v různých melodických obměnách tóny *c d g a*, tónina zůstává zatím nejasná (*F dur/d moll*). V t. 4 se objeví *B dur* (*S* v *F dur*) a *C dur* (*D* v *F dur*), akordy rozložené v triolách, které alespoň částečně určují tonální centrum introdukce: *F dur*. Ve prospěch durové varianty tonálního centra hovoří i radostný charakter introdukce. Dynamická hladina se po počátečním pianu začíná od t. 3 zvedat (*cresc.*) až k závěrečnému tónu dva-a-třicetinového běhu (*d^{tr}*), kde dosáhne svého vrcholu. Následující akord *g-b-d-f* (t. 6; mm7) těžce spočine v ligatuře v hluboké basové poloze, umocněn pedálem a silnou dynamikou (*fp*). Tvoří protipól k lehkým triolovým figurám a předesílá melancholický podtext písně:

5. Ptáček, t. 1-6

Díl „a“ (t. 7-18)

Díl „a“ sestává z jedné periody, jejíž polověty mají vždy dvě fráze. Předvětí přináší první dvojverší básně (t. 7-11; 3t. | 2t.), závětí druhé dvojverší, jeho fráze jsou však proloženy ještě jednotaktovým klavírním doplňkem (t. 12-18; 3t. | 1t. | 3t.). Každá fráze zhudebňuje jeden verš.

První verš „*Tot' u nás doma zvyklost stará*“ (t. 7-9) je recitativně přednesen nad tlumeně doznívajícím akordem *g-b-d-f* (mm7; S^7 v rámci *d moll*) v klavíru. V terc-kvartovém obratu se akord objeví znovu jako dělicí element mezi prvním a druhým veršem. Druhý verš „*já i zde v cizině ji ctím*“ (t. 10-11) pokračuje v recitativu předchozího verše a je následován tentokrát sekund-akordovým obratem zmíněného akordu.

S nástupem závětí a třetího verše „*a ptáčka v jasný svátek jara*“ (t. 12-14) dochází k mírné gradaci na úrovni klavírní sazby, harmonie, melodie i dynamiky. Klavírní akordická sazba se již neomezuje na pouhou interpunkci mezi frázemi a dlouhé držené souzvuky, nýbrž se mírně rozpohybuje. Harmonie moduluje v t. 12 do *6 Des dur* (slovo „*ptáčka*“) a v t. 13. zazní zv5 *f-a-cis* zahuštěný sekundou *g* (slovo „*jasný svátek*“). V následujícím taktu se poprvé objeví tónika *6 d moll* (slovo „*jara*“). V posledních dvou zmíněných taktech se zdá, jako by hudební proud (resp. harmonická složka) nekorespondoval s obsahem slov, jako by odrážel bolestné nitro básníka, zatímco slova vnější, radostný (tj. objektivní) svět:

The image shows a musical score for three measures (t. 12-14) of the piece 'Ptáček'. It consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics 'a ptá - čka v jas - ný svá - tek ja - ra' are written below the bass staff. The music features a recitative-like melody in the bass staff and a more rhythmic accompaniment in the other two staves. There are dynamic markings like 'p' and 'f' and phrasing slurs.

5. Ptáček, t. 12-14

Melodie fráze se oproti předchozímu průběhu posune do vyšší polohy a vyklene se až k tónu d^1 , na kterém dosáhne i dynamika svého vrcholu v rámci fráze (slovo „*jara*“). S druhou frází závětí a čtvrtým veršem „*dnes na svobodu propouštím*“ hudební proud v gradaci pokračuje. Několikrát zopakovaná výrazná arpeggiová figura v pr. r. kl. odráží nejvyšší míru štěstí a svobody obsažené ve verši. Extatickou náladu významně dokresluje harmonie, v níž se střídá *4/6 B dur* (VI.), *4/6 d moll* (T) a subdominantní septakord *g-b-d-f*. Klavír hraje ve vysokých polohách, kromě akordického postupu rýsuje i dva výrazné melodické oblouky v l. r. Zpěvní linie se rozvlní, získává výrazně „*pisňový*“ charakter a se slovy „*na svobodu*“ dosáhne stejného melodického tónu jako při slovu „*jara*“, tedy d^1 .

Díl „b“ (t. 19-33)

Drobná dílejší introdukce (i; t. 19) uvádí periodu dílu „b“. Její polověty jsou rozčleněny vždy do dvou frází, každá fráze pak přináší zhudebnění jednoho verše. Předvěti zahrnuje verš pátý a šestý (β ; t. 20-24; 2t. | 3t.); závěti zbylé dva verše (β' ; t. 25-30; 3t. | 3t.).

Verš pátý „*A nereptám už proti Bohu*“ (t. 20-21) nastoupí až po krátké dílejší introdukci klavíru (t. 19), která navrátí hudební proud zpět do klidné dynamické hladiny a nastolí nový tónový materiál. Zpěvní linie této fráze má opět spíše deklamační charakter a její vrchní melodický vrchol tvoří d^1 , stejně jako u předchozích dvou frází. Nápadný je chromatický posun na slovech „*proti Bohu*“ z d^1 na des^1 , který je v klavíru doprovázen $4/6 g\ moll \rightarrow zm5 g-b-des$. Klavírní doprovod postupuje akordicky a převážně v septakordech ($zmm7$, $mm7$, $tvv7$). Harmonie fráze je velmi nestabilní, nejzřetelněji se zde projeví $g\ moll$ (viz 1. doba t. 21). V následující frázi s šestým veršem „*jsem vesel, skoro šťasten snad*“ (t. 22-24) dynamika graduje až k t. 23, kde nastává dynamický vrchol písně (slovo „*šťasten*“). V tomto okamžiku se rovněž melodie vyklene z tónu ges až k tónu es^1 (v. 6, největší intervalový skok písně) a klavír skočí do vyšších poloh. Ve frázi dochází ve zvýšené míře k podobnému jevu jako v t. 12-14 nebo 21: harmonie jako by se mýjela s obsahem slov. Se slovy „*vesel*“ a „*šťasten*“ zazní v klavíru $es\ moll$ kvintakord a $es\ moll^7$, tónina, kterou Ch. F. D. Schubart charakterizoval slovy: „*Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendrangs der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermut, der düstersten Seelenverfassung.*“¹⁴⁴ Foerster tímto docílil přesvědčivého hudebního vyjádření rozporu mezi vyřčenými slovy zastupujícími objektivní radostný svět a bolestnými pocity subjektu. Zhudebnění zde zpřítomňuje právě onen bolestný niterný svět subjektu. V textu je pocit štěstí zpochybněn slovy „*skoro*“ a „*snad*“, které Foerster posadil na výrazně nižší tóny (ges) než slovo „*šťestí*“ ($es^1 \rightarrow des^1$):

ne-rep-tám už pro-ti Bo-hu, jsem ve-sel, sko-ro šta - sten snad,

5. Ptáček, t. 21-24

Ani první fráze závěti se sedmým veršem „*že stvořeníčku volnost mohu*“ (t. 25-27) není harmonicky jasně ukotvena, v taktu 25 se však objeví $6\ b\ moll$ (= tonální centrum dílu

¹⁴⁴ SCHUBART, pozn. 140, s. 285.

„b“) a 4/6 *Ges dur* (VI.), které předznamenávají harmonické směřování písně. Slovo „volnost“ stojí na dynamickém a melodickém (c^1) vrcholu fráze a v klavíru je doprovázeno akordickými obraty zv^7 *des-f-a-c*, neobyčejně ostrou disonancí. Jedná se o tentýž fenomén rozporu mezi objektivním významem slova a pocitem subjektu jako v předchozích frázích. Poslední fráze „byť jednomu jen darovat!“ obsahuje významový vrchol písně/básně. Z verše vyplývá, že básniku (subjektu) svoboda dopřána není, dochází zde k objasnění rozporu mezi slovem a pocitem (vyjádřeným hudebně především v harmonii) prolínajícím se celou písní. Klíčová slova „jednomu jen“ v sobě obsahují podmíněnost svobody. První slovo posadil Foerster na melodický vrchol písně ($es^1 \rightarrow f^1 \rightarrow des^1$; t. 28) a navíc ho zdůraznil umlčením klavírního doprovodu a umocněním dynamiky ve zpěvním hlase. Druhému slovu „jen“ pak skrze melisma (jediné v rámci celé písně) a klesající malou sekundu *ges-f* vtiskl podobu nářku. Nikoliv náhodou právě s tímto slovem klesne kl. doprovod do nízkých poloh a rozezní septakord *es moll*⁷ (S^7 , t. 29). S ubývající silou je předneseno poslední slovo „darovat“ s mimotonálním pětizvukem v kl. doprovodu *a-c/cis-e-g-h* [t. 30; = chromatický posun o půltón vzhůru oproti předchozímu *es moll*⁷: *es-ges-b-des* => *e-g-h-cis* (=des)]. Pr. r. klavíru v t. 30 chromaticky postoupí z c^1 k tónu des^1 a zajišťuje tak plynulé napojení dílu „b“ na koda.

Koda (t. 31-36)

Tónika *b moll* se objeví v dílu „b“ jen jednou v t. 25, a to ve tvaru sextakordu. V dalších taktech je definována především 4/6 obratem kvintakordu VI. stupně (t. 25, 27), septakordem VI. nebo II. stupně (t. 27, 29). Díl „b“ končí harmonicky neuzavřeně díky vybočení do nónového akordu: *a c/cis e g h* (t. 30). Ani koda nevyjasní směřování harmonie, naopak se v ní harmonické dění komplikuje: tónika se objeví v oslabené pozici jako septakord *b-des-f-as* v různých obrazech (t. 31, 34) a je navíc konfrontována s paralelní durovou tóninou *Des dur* (t. 32 a 34). Nejpevnější pozice dosáhne tónika *b moll* v t. 33 jako sextakord, je ovšem následně vystřídána trojzvukem *Des dur* v základním, tedy stabilnějším tvaru. V posledních taktech kody obtáhne rytmický motiv „ptáčka“ tóny tónického septakordu *b-des-f-as* a na závěr zazní v l. r. jen zdvojená tónika *b*. Píseň končí harmonicky neurčitě. Tonální centrum kody se nachází na hranici mezi paralelními tóninami *b moll* a *Des dur*. Není nepodstatné, že se kvintakord *Des dur* objeví těsně před zazněním motivu „ptáčka“ a je v něm i obsažený jako součást *b-des-f-as*. Tónina *Des dur* a motiv ptáčka v závěru písně se jeví jako výraz posledního „sbohem“ svobodě.

4.2.5.3. Shrnutí

Nejvýraznějším hudebním motivem písně je osminová triola se čtvrtkou ve staccato přednesu, která je hudebním vyjádřením drobných trhavých pohybů ptáčka. Na tomto motivu je vystavěna celá introdukce, motiv se jednou navrátí v kodě. Jeho charakter je zvukomalebný a ilustrativní. Protiváhu tomuto lehkému svěžímu motivku symbolizujícím svobodu tvoří harmonická složka písně, která naopak zrcadlí stav duše subjektu a jeho touhu po nedosažitelné svobodě. Těžkou melancholií skrytou „mezi řádky“ vyjádřil Foerster především neukotvenou harmonií, hojným uplatněním septakordů a použitím výrazně disonantních nebo mollových akordů na slovech s primárně radostným obsahem („jasný svátek jara“: *f-g-a-cis* → *6 d moll*; „Bohu“: *g-b-des*; „vesel“: *c-es-ges-b*; „šťasten“: *es-ges-b-des*; „volnost“: *des-f-a-c*).

V předznamenání skladby stojí jedno be, ovšem v introdukci tihne harmonie více k *F dur*, v dílu „a“ pak vzhledem k celkové náladě a typu využitých harmonických funkcí k paralelní mollové variantě *d moll*. S nástupem dílu „b“ se předznamenání nemění, harmonie je však silně modulační: krátce vybočí do *g moll* a v t. 22-24 do *es moll*. Změna předznamenání (pět be) se v notovém zápisu objeví až v t. 27, prakticky lze ale o tonálním centru *b moll* hovořit již od t. 22 (*es moll* může být chápána jako subdominanta tóniny *b moll*). Tónina *b moll* se pak stává tonálním centrem pro celý zbytek skladby. V kodě stojí harmonie na pomezí *b moll* a *Des dur*, nakonec však píseň končí zdvojeným tónem *b* inklinujícím spíše k tonálnímu centru *b moll*. Harmonická neuzavřenost písně vyjadřuje nenaplněnou touhu subjektu. Ambivalence tonálních center (*F dur/d moll*; *Des dur/b moll*) hudebně ztvárňuje dvojakost nálady: objektivní radostnost na jedné straně a subjektivní melancholií na straně druhé.

Zpěvní linie má místy recitativní charakter, v důležitých momentech se klene do širokých melodických oblouků („dnes na svobodu propouštím“, „skoro šťasten snad“, „že stvořeníčku volnost mohu“ „byť jednomu jen“). Slova s klíčovým významem Foerster umístil na dynamický (t. 23, „šťasten“) a melodický (t. 28, „jednomu“) vrchol písně, slovo „jen“ zdůraznil jediným melisma a lamentovou figurou.

Básnická struktura je v písni zachována velmi věrně. Z hlediska syntaxe obsahuje jak textová předloha, tak hudební kompozice dvě věty. Interpunkce textu je zachována přesně, snad jen fráze s pátým a šestým v písni téměř splývají, zatímco v básni jsou zřetelně oddělené čárkou. Frázování melodie se kryje s jednotlivými verši a s výjimkou druhého a pátého verše (dvoutaktí) zaujímá každý verš tři takty. Kromě slov „já“, „dnes“ a „jen“ Foerster přesně zachovává přízvuchnost slabik podložením těžkých dob. Zejména posledně jmenované slovo

s klíčovým významem získává svým umístěním na těžké době mimořádnou pozornost. Zachování délek slabik je v písni rovněž velmi pečlivě zachováno, výjimky tvoří slova „šťasten“, „snad“, „volnost“. Celkově se tedy Foerster ve velké míře snaží o zachování struktury textu.

Klavírní part tvoří místy vlastní souvislejší melodické linie (jako např. t. 15-18, l. r.), jinak je pro něj charakteristický postup v akordických blocích. V předvětí dílu „a“ (t. 7-10) je velmi statický a úsporný (téměř na způsob recitativu secco) a dodává přednášeným veršům „vyprávěcí“ atmosféru. Postupně se jeho sazba zhušťuje a vygraduje až v extatický arpeggiový přednes v závěru dílu „a“ (t. 15-18), který zásadním způsobem přispěje k hudebnímu vyjádření svobody. Výrazný zvukomalebný a ilustrativní motiv uplatní klavír v introdukci a v kodě (výše zmíněný motiv „ptáčka“). Na vokální melodii je kl. doprovod motivicky nezávislý. Těžiště kl. partu spočívá v harmonické složce. Kromě toho charakterizuje polaritu dvou světů (viz výše) i svou polohou: zatímco se po většinu trvání písně pohybuje ve vyšších polohách (objektivní radostný svět), v místech zpřítomňujících onen „druhý“ svět klesá do hlubokých poloh (t. 6-8, 29-31, 36).

4.2.6. Elegie

4.2.6.1. Vnější básnická struktura

Verš	<i>Elegie (1830)</i>	Rým	Počet slabik	Počet taktů
1.	Co <u>z</u> bylo <u>z</u> nich, z let <u>veselí</u> a <u>pítek</u> ,	a	11	2
2.	co <u>z</u> bylo <u>víc</u> , než <u>v</u> srdci <u>kalný</u> <u>zbytek</u> ?	a	11	2
3.	Jak <u>víno</u> <u>však</u> ten <u>mnoholetý</u> <u>trud</u> ,	b	10	1
4.	čím <u>starší</u> <u>je</u> , tím <u>silnější</u> má <u>chuť</u> .	b	10	2
5.	Jdu <u>stínům</u> <u>vstříc</u> ... <u>Burácející</u> <u>moře</u>	c	11	1+1
6.	mých <u>příštích</u> <u>dnů</u> žal <u>valí</u> <u>jen</u> a <u>hoře</u> ...	c	11	2
7.	A <u>přece</u> <u>ne</u> , já <u>nechci</u> <u>zemřítí</u> ;	d	10	1+1/3
8.	chci <u>myslit</u> , <u>žít</u> , chci <u>zuby</u> <u>sevrítí</u>	d	10	2
9.	a <u>doufati</u> , že <u>v</u> <u>proudu</u> , <u>jenž</u> mi <u>nese</u>	e	11	1+1/2
10.	<u>zlo</u> , <u>bědy</u> , <u>bol</u> , i <u>radost</u> <u>zakmitne</u> se,	e	11	1+1/2
11.	že <u>rytmem</u> <u>slov</u> se <u>ještě</u> <u>opiji</u> ,	f	10	2
12.	nad <u>smyšlenkou</u> že <u>slzy</u> <u>proliji</u> ,	f	10	1
13.	že <u>padne</u> <u>snad</u> v ten <u>západ</u> <u>můj</u> v zem <u>rodnou</u>	g	11	2
14.	i <u>lásky</u> <u>zář</u> jak <u>úsměv</u> <u>na</u> <u>rozchodnou</u> ...	g	11	3

Vnější forma básně se skládá z jedné strofy se čtrnácti verši. Všechny verše se rýmují podle sdruženého rýmu aabb. Počet slabik ve verších se pravidelně střídá: první dva verše mají jedenáct slabik, další dva deset slabik, atd. Báseň je zakončena párem jedenáctislabičných veršů. Verše jsou jambické pětistopé. Slova ve verších jsou nejčastěji jedno- nebo dvoj- slabičná, ale je zde i mnoho tříslabičných slov. Verše začínají vždy vzestupně, tedy nepřízvučnou slabikou. Jedenáctislabičné verše končí nepřízvučně, sestupně (žensky), desetislabičné verše přízvučně, vzestupně (mužsky). Již samotný název básně „Elegie“ naznačuje, že její nálada bude tíhnout k pochmurnosti a zádumčivosti. Báseň je zprvu žalopěvem nad uplynulými léty, kritickou sebereflexí subjektu, vyjádřením zoufalství a nespokojenosti nad sebou samým. Přes těžké duševní zkoušky však subjekt v druhé polovině básně nalézá víru v lepší budoucnost a sebe sama, ve znovunalezení tvůrčí síly a lásky. Elegie tedy nakonec vyzní velmi pozitivně.

4.2.6.2. Hudební uchopení básně

Píseň „Elegie“ uzavírá cyklus. Díky svému 6/4 taktu je ze všech šesti písní nejdelší, i když se jim počtem taktů přibližně rovná (32 t.). Její předepsané tempo *Allegro frenetico* prozrazuje prudký charakter. Forma písně je dvoudílná s introdukcí a kodou: **i A B k**. Tonální centrum introdukce a dílu „A“ spočívá v tónině *h moll*, v dílu „B“ pak v *Es dur* s následným vyústěním do *C dur*.

Elegie (velký díl A, t. 1-16)												
16t.												
Malý díl	i 1t.	a 5t.			b 5t.				a' 5t.			
Dílec	i t.	α 2t.	α' 2t.	d 1t.	β 1t.	β' 2t.	m 1t.	γ 1t.	i 1t.	α'' 2t.	δ 1t.	d 1t.
Fráze (počet taktů)	1	2	2	1	1	2	1	1	1	2	1	1
Takt	1	2-3	4-5	6	7	8-9	10	11	12	13-14	15	16
Verš		1	2		3	4		5(½)		5(½)- 6(½)	6(½)	
Tonální plán	<i>h moll</i> → ?				<i>B dur?</i> , <i>D dur?</i> → <i>as moll</i> → ?				<i>h moll</i> → ?			

Elegie (velký díl B, t. 17-32)								
16t.								
Malý díl	Neperiodická věta							k 2t.
Dílec								
Fráze (počet taktů)	2	3	1	2	1	2	3	2
Takt	17-18	19-21	22	23-24	25	26-27	28-30	31-32
Verš	7-8(½)	8(½)-10(½)	10(½)	11	12	13	14	
Tonální plán	<i>Es dur</i> → ?		<i>Es dur</i> ' → <i>E dur</i> '		<i>F dur</i> →		<i>C dur</i>	<i>C dur</i>

Díl „A“ (t. 1-16)

Velký díl „A“ zahrnuje introdukci, tři malé díly a dohru: **i a b a' d**. Je v něm zhudebněno prvních šest veršů básně. Představuje celkově negativní část výpovědi. Malý díl „a“ tvoří perioda, kde každá polověta přináší zhudebnění jednoho verše (t. 2-5; verš 1-2; 2t | 2t.), a jednotaktová dohra (t. 6). Malý díl „b“ je sestaven z jedné periody, kde opět každá polověta zhudebnuje jeden verš (t. 7-9; verš 3-4; 1t | 2t.), z kl. mezihry (t. 10) a dále z jednotaktové melodické fráze, která stojí zcela izolovaně od ostatního proudu hudby (t. 11; ½ verše 5). V předvětí malého dílu (periody) „a“ se navrácí hudební materiál úvodních taktů (t. 1-2 = 12-13), od t. 14 se však od něj odchyluje a směřuje zcela jinam. Předvětí tohoto dílu přináší zhudebnění druhé ½ pátého verše a první ½ verše šestého (t. 13-14), závětí pak zbylá

slova šestého verše (t. 15). Dohra velkého dílu „A“ navazuje na poslední frázi vokální melodie a rozvádí její výpověď dále. Tvoří zároveň most k velkému dílu „B“.

Díl „A“: Introdukce (t. 1) a malý díl „a“ (t. 2-6)

Píseň otevírá jednotaktová introdukce klavíru. Na první době zazní tón *H* v l. r. kl., který je následován sledem akordů *6 h moll*, *zm5 cis-e-g* a *4/6 g moll* v pr. r. kl. a introdukci uzavře opět l. r. kl. s tóny *G* → *kontra G*. Klavírní doprovod introdukce tak tvoří „hudební vlnu“, jež může být vnímána jako obraz rozbouřené duše básníka:

6. Elegie, t.1-2

V prvním taktu malého dílu „a“ se „vlna“ opakuje. Bouřlivou náladu nastolenou v introdukci vysvětlují slova první fráze (předvěti): „*Co zbylo z nich, z let veselí a pitek*“ (α ; t. 2-3). Subjekt se ohlíží do minulosti a účtuje s ní. Sklízí jen trpké plody a nespokojenost se sebou samým, jak dokládají i slova následující fráze (závěti): „*co zbylo víc, než v srdci kalný zbytek?*“ (α' ; t. 4-5). Vokální melodie předvěti směřuje od tónu *d* vzhůru k tónu *b*, na kterém zazní na dvou úsečných osminách slovo „*pitek*“. V závěti má melodické směřování zprvu opačnou tendenci: naváže tónem *b* a klesá až k *cis*, druhému nejhlubšímu tónu písně.¹⁴⁵ Na tomto melodickém dnu zazní nikoliv bezvýznamné slovní spojení „*v srdci*“, v čemž může být spatřováno hudební vyjádření nejhlubší propasti duše. Dynamický oblouk zpěvu navíc dosahuje na tomto místě svého vrcholu (v rámci fráze). Melodie zpěvu se ode „dna“ odrazí a stoupá k tónu *f*, na jehož dvojnásobném opakování je posazeno slovo „*zbytek*“ (ekvivalent veršového rýmu: viz slovo „*pitek*“, t. 3). Kl. doprovod obou polovět pokračuje ve zvládnutém (částečně) akordickém postupu introdukce, přičemž pr. r. se od t. 3 posouvá z oblasti malé oktávy do jednočárkované a dosahuje v jednotlivých „vlnách“ (tj. v jednotlivých taktech) postupně vrcholů $g^1 \rightarrow g^1 \rightarrow a^1 \rightarrow c^2$ (t. 3-6). Basová linie naopak v t. 3-6 chromaticky klesá z *H* až k tónu *kontra Ces*, nejnižšímu tónu kl. doprovodu v rámci celé písně a navíc zdůrazněnému celotaktovou notovou hodnotou. Tento rozkol ve směřování vrchních a spodních hlasů

¹⁴⁵ Nejhlubší tón zpěvní linie *c* zazní na první době t. 26, nemá však zdaleka takový významový potenciál (slovo „*že*“) jako tón *cis* v t. 5. Ani jeden z tónů se ve zpěvu dále nevyskytne.

doprovodu může odrážet kontrast obsažený v prvním a druhém verši: mezi bezstarostnou minulostí básníka a hořkostí jeho dnešních dní. Klesání basové linie je přesvědčivým hudebním ztvárněním slov „*v srdci kalný zbytek*“. Z hlediska harmonie je v t. 1-3 ještě částečně přítomná výchozí tónina *h moll*, v t. 4 se pohybuje na septakordu (nónovém akordu) VII. stupně (*a-cis-e-g-b*) a od t. 5 se tonální základ zcela ztrácí. Častý je výskyt zm5 (na slovech „*zbylo*“, „*v srdci kalný*“) a harmonicky nedefinovatelných souzvuků (podle očekávání zvláště od t. 5), na slovu „*víc*“ zazní zv5. „Nedefinovatelné“ souzvuky jsou důsledkem spíše lineárního, chromatického vedení klavírních hlasů. Dynamika zpěvu i doprovodu se zpočátku pohybuje na *mf*, s druhou frází se doprovod ztlumí do *p* a nechá tak více vyniknout zpěv. V dílčí dohře malého dílu „a“ (d; t. 6) doznívá obsah prvních dvou veršů a na poslední době taktu nastupuje první fráze malého dílu „b“, dohra má tedy i spojovací funkci.

Díl „A“: Malý díl „b“ (t. 7-11)

V první frázi malého dílu „b“ zazní verš „*Jak víno však ten mnoholetý trud*“ (β ; t. 7-8). Kl. doprovod se zde omezí na dva dlouhé akordické úhozy v *piano*, v nichž zazní nejprve akord *B dur* zahuštěn tónem *ces*, a poté se celý souzvuk chromaticky posune o půltón výše. Zpěvní linie se vůči předchozímu průběhu vyznačuje zvýšenou rytmickou pohyblivostí a výrazně chromatickým charakterem. Závětí s veršem „*čím starší je, tím silnější má chuť*“ navazuje na předvětí jen odsazením (nádechem) a pokračuje ve stejném „*duchu*“: kl. doprovod dále stoupne k akordu *D dur* a prodlévá v něm téměř po celou frázi. Ve zpěvní linii zvláště vyniká dvakrát zopakovaný interval zv. 4 *fis-cis*, jehož disonantní charakter je hudebním adjektivem vyjádření trpkosti. Směřuje bezprostředně k melodickému (e^1) a dynamickému vrcholu malého dílu „b“ (1. doba t. 9, slovo „*chuť*“). Obě polověty jsou na sebe tak těsně hudebně napojeny, že je budí dojem jednolité fráze. Probíhá v nich nenápadná gradace založená především na omezení doprovodné složky a naopak na ponechání prostoru zpěvnímu hlasu. S dosažením vrcholu gradace (slovo „*chuť*“) se kl. doprovod znovu rozpohybuje a v rychlých osminách se v něm střídá nejprve tercie *c-e* se zmm7 *fis-a-c-e*, v druhé polovině t. 9 tvv7 *as-c-es-g* s mm7 *c-es-g-b* (zapříčiněno střídáním tónů *as-b*). Takt 10 je opakováním t. 9, ovšem v náhlé změně dynamické hladiny (*pp* oproti předchozímu *mf*). Spolu s t. 9 je dohrou předchozí periody a zároveň spojovacím článkem mezi ní a samostatnou frází v t. 11 (γ). V ostrých disonancích této dílčí dohry/mezihry (*m*) je téměř smyslově zpřítomněna chuť starého trpkého vína jako metafory nastřádané bolesti.

V t. 11 pokračuje kl. doprovod ve stejné rytmické figuře jako v předešlých dvou taktech, harmonie však prozrazuje změnu nálady, jak už naznačila ztlumená dynamika t. 10. Na prvních slovech pátého verše „*Jdu stínům vstříc...*“ (γ; t. 11) zazní 6 *as moll*, v druhé polovině taktu střídavě 4/6 *Fes dur* a mm7 *des-fes-as-ces*. Harmonie dodává slovům velmi smutný emocionální náboj, nikoliv však negativistický jako v předchozích taktech. Tato krátká fráze zaujímá v rámci frenetického proudu hudby velkého dílu „A“ výjimečné postavení: znamená dočasné ztišení, ponoření se do nejhlubších sfér duše, rezignaci a přijetí trpkého údělu. Je známo, že se nejhlubší žal neprojevuje vnějškově – prudkým návalem slz, ale naopak obratem do sebe sama – vnitřním pláčem. Z formálního hlediska je fráze rovněž zřetelně oddělena od okolního proudu mimořádně dlouhými pauzami ve zpěvním hlase a zpomalováním tempa v klavíru. Foersterovo hudební pojetí tak zůstává věrně strukturu básnického textu (první i druhá polovina pátého verše začínají velkým písmenem a dělí je tři tečky „*Jdu stínům vstříc...Burácející moře*“; v ruském originále¹⁴⁶ jedna tečka).

Díl „A“: Malý díl „a“ (12-16)

S taktem 12 se navrácí hudební materiál úvodu: tempo (*Allegro frenetico*), dynamická hladina (*mf*), harmonický půdorys (t. 12-13 = t. 1-2; výjimka na poslední době: *Es dur*), rytmus, sazba kl. doprovodu, melodie zpěvu (t. 13 = t. 2). V kl. doprovodu se tedy celkově navrací ony charakteristické „vlny“ z úvodu, které zde získají svůj přímý slovní ekvivalent v posledních slovech pátého verše „*Burácející moře*“ (t. 13). S nástupem šestého verše „*mých příštích dnů žal valí jen a hoře...*“ se hudební proud postupně odklání od hudebního materiálu úvodu, a to nejprve ve složce harmonické a melodické (t. 14), a dále i z hlediska rytmu a typu kl. doprovodu (t. 15, 16). Je nutno dodat, že druhá polovina pátého a první polovina šestého verše jsou zhudebněny v jedné frázi (α“; t. 13-14; předvětí periody „a“), druhá polovina šestého verše tvoří zkrácené závětí dané periody (δ; t. 15). V t. 15 se mění dynamická hladina z *mf* na *p* a klavírní doprovod z převážně akordického na lineární chromatický. Z hlediska harmonického představují takty 15-16 „nejkřiklavější“ úsek písně. Z vertikálního pohledu zde dochází k řazení zm7, tvv7, tvm7 a jiných ostrých disonancí, z horizontálního pohledu k chromatickému postupu ve vrchních i spodních hlasech klavíru (basová linie směřuje vzhůru: *his*→*cis*→*d*→*e*→*f*→*g*→*as*; vrchní hlas rovněž: *a*→*b*→*h*→*c*→*d*→*es*; střední hlas má naopak klesající tendenci). Nespoutané harmonické pozadí odráží zhuštěnou koncentraci negativních emocí obsažených ve slovech „*žal valí jen a hoře...*“:

¹⁴⁶ PUSCHKIN, Alexander Sergejewitsch. *Alexander Puschkín: Die Gedichte*. Rolf-Dietrich Keil (ed.); Übersetzung Michael Engelhard. Frankfurt am Mein: Insel, 2003.

6. Elegie, t. 15-16

K celkové emocionální gradaci přispěje i dynamika kl. doprovodu, jež se vystupňuje z původního *p* až k *f*. Zpěvní linie dosáhne na slovu „*hoře*“ podruhé melodického vrcholu v rámci velkého dílu „A“ (*e¹*). Zatímco jeho první zaznění („*chut*“; t. 9) je významově spojeno s vyhodnocením sebereflexe subjektu a má silně sarkastický nádech, vrchol na slovu „*hoře*“ se jeví, zvláště s ohledem na celkové harmonické pozadí, spíše jako výkřik na pokraji šílenství.

Díl „B“ (t. 17-32)

Velký díl „B“ tvoří jedna souvislá neperiodická věta a koda. V tomto díle je zhudebněna druhá, pozitivně laděná a pozitivně ústící polovina básně (verš 7-14). Díl „B“ má gradační charakter.

Díl „B“: Takty 17-18 (19)

Na konci t. 16/na začátku t. 17 přednese zpěvní hlas na tónech *d-es-es-b* první slova sedmého verše „*A přece ne*“, slova vyjadřující vzdor. Poslední dva tóny chromatického postupu vrchního hlasu klavíru v t. 16 tedy anticipují nástup velkého dílu „B“ (tón *es* přesahuje v ligatuře do taktu následujícího, náležejícího již do dílu „B“). Tento tón *es* má v rámci písničky stejnou funkci jako zmíněná slova v rámci básnického textu, tedy jako signál zásadní náladové proměny. Z harmonického hlediska předznamenává tón *es* nástup nového tonálního centra *Es dur*.

Rezolutní slovo „*ne*“ posadil Foerster na první dobu t. 17 a otevřel jím tak velký díl „B“. Jeho poselství, symbolizující vzdor, probuzení životodárné energie a touhu po změně, zdůraznil navíc půlovou notou a funkční harmonií (T 4/6). Tónika *Es dur* je vzápětí narušena chromatickým tónem *a* na slovu „*já*“ a souzvukem *d-fis-as-c*. V druhé polovině taktu se slovy „*nechci zemřít*“ se harmonie stává opět funkční (VI⁷). Ve zpěvní linii zazní na slovu „*zemřít*“ klesající sekunda *g*→*f*, která je motivicky zpracována v kl. doprovodu t. 19. Motiv

klesající malé a velké sekundy v osminách je celkově charakteristický pro kl. doprovod t. 17-19: v t. 17 a částečně 18 motiv klesá (vrchní hlas kl.: $es \rightarrow d$; $c \rightarrow b$; $as \rightarrow g$ = reakce na slovo „zemřít“); v t. 18 motiv stoupá (vrchní hlas kl.: $c \rightarrow b$; $es \rightarrow d$; střední hlas kl.: $g \rightarrow fis$; $c \rightarrow h$ = reakce na slovo „žít“); na posledních dvou dobách t. 18 vrchního hlasu pr. r. kl. se motiv promění na stoupající malou sekundu $g \rightarrow as$. V t. 19 motiv pouze klesá (zmiňovaná sekunda $g \rightarrow f$; 6 x zopakována). S první polovinou t. 18 (první polovina osmého verše „chci myslit, žít“) vystoupá melodie zpěvu až k tónu es^1 , kde zazní jedno z klíčových slov písně „žít“ na dynamickém maximu (f) a v ligatuře. V harmonii jsou slova podepřena S^7 a $T6$, ovšem s rušivými chromatickými průtahy. Se slovem „žít“ nabývá harmonie paradoxně silně netonálního charakteru a basová linie doprovodu zahájí chromatický sestup ve zdvojených oktávách.

Díl „B“: Takty 19-22

Následující fráze je od předchozí oddělena krátkou klavírní mezihrou. Obsahuje slova druhé poloviny osmého verše, verš devátý a desátý: „*chci zuby sevřít | a doufati, že v proudu, jenž mi nese | zlo, bědy, bol i radost zakmitne se*“. Jedná se o nejdelší frázi písně (t. 19-22). Kl. doprovod mezihry (2. polovina t. 18 a začátek t. 19), stejně jako prvního taktu nové fráze, vychází motivicky z fráze předešlé. Mezihra obě fráze přepojuje (notový příklad viz výše). Oktávově zdvojený chromatický sestup basového hlasu započatý v t. 18 je v následujícím taktu završen tónem *kontra Des* (slovo „zuby“), kde se odrazí a dále stoupá (srovnej viz t. 15-16). Se slovy „*chci zuby sevřít*“ dochází k objasnění převážně negativního ladění mezihry navzdory tak výrazně pozitivnímu, předem zaznělému slovu „žít“: může být vyjádřením mohutného vnitřního úsilí v hledání smyslu života a překonávání překážek na této nesnadné cestě. A skutečně se slovem „zuby“ dosáhne basová linie druhého nejhlubšího tónu dílu „b“¹⁴⁷ a harmonie se uchýlí k drsnému $tvv^7 des-f-as-c$. V kl. doprovodu t. 19 se kromě zmíněného basu celkem šestkrát zopakuje $4/6 f moll$ (II. stupeň) v klesajících oktávových transpozicích s tónem g v průtahu, jenž následně klesne vždy k základnímu tónu f (klesající sekunda $g \rightarrow f$ viz výše). Se slovy „*a doufati, že v proudu, jenž mi nese*“ v t. 20-21 se mění doprovod v pr. r.

¹⁴⁷ Nejhlubší tón dílu „b“ se nachází v předposledním taktu: tón *kontra C*.

kl. na rozložené akordy v osminách (t. 20: VII⁷→T/zm7 *d-f-as-ces*; t. 21: T⁷/*h-es-as*). Basová linie pokračuje v chromatickém vzestupu až k tónu *d* na slovu „*bol*“ (v t. 20 ještě v paralelních oktávách, v t. 21 oproštěna od spodních oktáv). Nálada se v tomto úseku začíná ubírat směrem ke kladnému pólu výpovědi, o čemž svědčí zmíněný vzestup basového hlasu a převážně funkční harmonie. S veršem „*zlo, bědy, bol, i radost zakmitne se*“ (t. 21-22) dochází ke stupňování kladných emocí: po krátké reminiscenci „temných nálad“ při zaznění slov „*zlo, bědy, bol*“ (konec t. 21) v podobě návratu figury pr. r. kl. z t. 9-10 a chromatiky, nastoupí v ostrém kontrastu extatická nálada t. 22 se slovy „*i radost zakmitne se*“. Při nich v kl. doprovodu dochází k rychlé oscilaci tónů *es-g*, v harmonii zní dominantní septakord *Es dur*⁷ (tón *f* zpěvního hlasu doplňuje septakord do velkého nónového akordu) a vokální melodie se posune do výrazně vyšší polohy. Na jednom z klíčových slov písně „*radost*“ zazní poprvé melodický vrchol písně: tón *f*¹. Vrchní hlas kl. doprovodu opisuje melodický oblouk zpěvu (*des-es-f-des-c*) a potrhuje tak význam slov. Ve střídání tónů *es-g* v doprovodu může být spatřováno i hudební ztvárnění významu slova „*zakmitne se*“.

Díl „B“: Takty 23-25

Tón *c*, znějící na poslední době t. 22, anticipuje harmonické dění příštích taktů. Na první době t. 23 se objeví VI⁷ (v rámci tóniny *Es dur*), který je dále vystřídán mimotonálním dominantním septakordem *C dur*⁷ zahuštěným tónem *des*. První polovině t. 24 dominuje *As dur*⁷ obohacený o nónu *b* a druhé polovině *zm7 d-f-as-ces*. Na tomto modulujícím harmonickém pozadí se odvíjí nová fráze s jedenáctým veršem „*že rytmem slov se ještě opiji*“. První dvě slabiky zazní na tónu *des*¹, který vytváří napětí s panujícím *C dur*⁷ (t. 23). V pr. r. kl. je tento tón podepřen oktávovým zdvojením a dlouhými notovými hodnotami v ligatuře (stejně jako v t. 22). Ve vrchních hlasech doprovodu se současně opakuje figura z předešlého taktu – rychlé střídání tónů (tentokrát *e-g*). Basová linie se posune do oblasti jednočárkované oktávy a se slovy „*že rytmem slov se*“ chromaticky klesá z *b*¹ do *e*¹. S t. 24 a slovy „*ještě opiji*“ se radostné vytržení zklidňuje, melodická linie zpěvu mírně klesne do nižší polohy a kl. doprovod se vrací k rozloženým akordům v osminách (jako v t. 20-21; tentokrát v l. r.). Ve vrchních hlasech doprovodu lze pozorovat dvojí chromatický postup: 1) stoupající: ve vrchním hlase od *es*² k tónu *b*² (pokračuje i v t. 25 až k tónu *d*³); 2) klesající: ve středním hlase od *b*¹ do *f*¹ (1. polovina t. 24; je zároveň imitací chromatického postupu basu v t. 23 s vynecháním tónů *a*¹ a *e*¹), v druhé polovině t. 24 je klesající motiv transponován o půltón výše (*ces*¹→*g*¹). Střední hlas částečně podporuje melodii zpěvu.

Následující fráze s veršem „nad smyšlenkou že slzy prolíjí“ je ještě klidnějšího charakteru než fráze předchozí. Linie zpěvu se po počátečním melodickém zdvihu $gis \rightarrow d^1 \rightarrow gis$ (zm. 5; slova „nad smyšlenkou“) vyklene k tónu b na slovu „slzy“, jež Foerster hudebně podtrhnul dvěma čtvrtovými notami. Se slovem „prolíjí“ melodie klesne k tónu d . Při srovnání zhudebnění tohoto slova a slova „opíjí“ z t. 24 je patrná Foersterova snaha o hudební zachycení rýmu využitím rytmické i melodické podobnosti (obdobně jako slova „pítek“/„zbytek“ v t. 3 a 5). Zmíněnému slovu „prolíjí“ je podložena osminová triola odrážející stupňující se emocionální pohnutí subjektu („slzy prolíjí“). Vrchní hlasy doprovodu se po dvou úvodních osminách usadí na decimě gis^1-h^2 a basová linie obsahuje rozložený septakord $E\ dur^7$ s obohacením chromatických tónů dis , fis . Na začátku fráze se ruší původní tři bé a píseň zůstává až do posledního taktu bez předznamenání. Je tím naznačeno směřování písně k $C\ dur$, v t. 25 je však harmonie vzhledem k této tónině ještě zcela nefunkční.

Díl „B“: Takty 26-30

Předposlední verš „že padne snad v ten západ můj v zem rodnou“ je zhudebněn v t. 26-27. Zpěvní linie se odvíjí ve dvou melodických vlnách, kde na vrcholu první zazní slovo „západ“ (c^1 ; zároveň nejdelší tón fráze; melodický a dynamický vrchol fráze), na vrcholu druhé vlny slovo „rodnou“ (b). Klesající interval m. 6 na slově „západ“ lze chápat jako hudební ilustraci daného slova a současně jako prostředek gradace umožňující melodii nový vzestup. Vrchní hlasy doprovodu postupují v paralelních oktávách, místy zdvojují melodii zpěvu ($h-a-c^1$; t. 27) a jejich celkové melodické směřování je určováno zpěvní linií. Basový hlas klavíru je tvořen rozloženými akordy v osminách, které lze z hlediska funkční harmonie (vzhledem k tónině $C\ dur$) označit jako $S \rightarrow VI$ v t. 26 a VI^9 v první polovině t. 27.

První zaznění slov „i lásky zář“ již patří do nové fráze, stejně jako $E\ dur^7$ v druhé polovině t. 27. Foerster použil dvojí opakování úvodních slov závěrečného verše jako mocný gradační prostředek. Celý verš („i lásky zář jak úsměv na rozchodnou...“) je zhudebněn ve čtyřech melodických vlnách: 1) první zaznění slov „i lásky zář“ (t. 27); 2) druhé zaznění slov „lásky zář“ (t. 28); 3) „jak úsměv“ (t. 29); 4) „na rozchodnou“ (t. 30). Při první vlně dosáhne zpěvní hlas tónu c^1 , klavírní doprovod je stejný jako v předchozí frázi (tzn. v pr. r. paralelní oktávy a v l. r. rozložená akordická figura) a harmonie vybočí to mimotonální $E\ dur^7$. Melodickým vrcholem zpěvní linie ve druhé vlně je tón d^1 , který zazní v dlouhé ligatuře na první slabice slova „lásky“. V doprovodu zůstává zachován postup paralelních oktáv v pr. r., v basovém hlase zní dlouze držený tón f , který s poslední dobou klesne do e . Kromě melodické gradace zde dochází k dosažení nejvyššího stupně dynamické hladiny ve zpěvní

i doprovodné složce (*f*) a v harmonii se objeví dominantní septakord *G dur*⁷ v sekundakordovém obratu. Jako další gradační prostředek lze chápat i zdobnost basové linie (přírazná skupinka) a „melisma“ vrchních hlasů doprovodu (*g-fis-a-g*) na první slabice slova „lásky“. Při zachování maximální dynamické hladiny postoupí melodie zpěvu v t. 29 dále k tónu *f*¹ (melodickému vrcholu písně) a gradace tak dosáhne se třetí vlnou na slovu „úsměv“ svého kulminačního bodu. Tón *f*¹ je ve zpěvním hlase držen opět v dlouhé liguře, tentokrát dokonce v hodnotě pěti taktových dob. Hudební dění podpoří i harmonie, ve které se i přes množství chromatických tónů jasně rýsuje dominantní septakord *G dur*⁷. Vrchní i spodní basový hlas jsou vedeny lineárně, přičemž vrchní hlas postupuje chromaticky vzhůru a basový hlas chromaticky klesá. I chromatika zde stojí ve službách hudební gradace a způsobuje silné napětí před nástupem tóniky. Konečného uvolnění napětí dochází v t. 30 (poslední, čtvrtá vlna) v podobě tónického kvintakordu *C dur* a tónu *c*¹ na posledním slovu „na rozchodnou“. Se slovy „úsměv na rozchodnou“ dosáhne hudební proud kladného pólu výpovědi a píseň tak končí pozitivně, nadějně:

Baritone

rod - nou i lá - sky zář, lá - sky zář jak ú - - - směv

Piano

f

espressivo molto

ur.

na roz - chod - nou. ri - te - nu - to

o.

espr.

ff

6. Elegie, t. 27-32

Leo.

Koda (t. 31-32)

Píseň končí pozitivně, nikoliv však hudebně uzavřeně. Naopak, těsně po nástupu tóniky na konci velkého dílu „B“ se objeví II. stupeň (*d-f-a*; t. 30). V kodě je tónika neustále komplikována tónem *d*. V posledním taktu sice zazní všechny tóny tónického kvintakordu, ovšem nikoliv současně. I přes zdvojené *c* znějící po celý takt 32 v pr. r. upoutá posluchače daleko více melodický postup l. r.: *d¹-e¹-g*. K definitivnímu uzavření jako by „chyběl“ tón *c¹*, který by doplnil rozložený 4/6 T. Foerster tímto způsobem ponechal prostor posluchačově fantazii a vyjádřil tím zároveň otevřenost a nepředvídatelnost budoucnosti, do níž však subjekt hledí pln nadějí a očekávání.

4.2.6.3. Shrnutí

Výraznou charakteristikou písně je velmi nápadné hudební zdůraznění záporné a kladné části výpovědi. Děje se tak hlavně prostřednictvím formy (velké díly A, B), tonálního plánu, harmonie, dynamiky, utváření vokální melodie, způsobu frázování, atd.

V „záporné části“ výpovědi, tedy v díle „A“, se harmonie vyznačuje extrémní volností, množstvím chromatických postupů a ostrými disonancemi. Tonální centrum dílu tvoří tónina *h moll*, jinak se ale o tonálním plánu téměř nedá hovořit. „Nejkřiklavější“ disonance písně lze nalézt v závěru dílu „A“ na slovech šestého verše „*žal valí jen a hoře*“ (t. 15). Dynamika dílu „A“ se odehrává převážně na střední úrovni (*mf*), je zde však i mnoho tichých míst (např. t. 7-8: *p*; t. 10-11: *pp!*; t. 15: *p*). Na nejvyšších tónech zpěvní melodie jsou posazena slova negativního emocionálního zabarvení: „*chut*“ (*e¹*, t. 9), „*hoře*“ (*e¹*, t. 15), „*žal*“ (*dis¹*, t. 15), na spodním ambitu (*ces*) naopak slovo s primárně pozitivním citovým nábojem – „*srdci*“ (t. 5). Vokální melodie jednotlivých malých dílů je utvářena převážně na periodickém základě, i když někdy málo zřetelném. Melodie je často komplikována chromatickými tóny a místy se v ní vyskytuje nezpěvný interval zm. 5/zv. 4 (t. 8, slova „*silnější má chut*“; t. 15, slova „*žal valí jen a hoře*“). Díl „A“ zhudebňuje pouhých šest veršů, díl „B“ osm veršů, přesto jsou oba díly stejně dlouhé. Svědčí to o tom, že jsou verše v díle „A“ více roztaženy do taktů a prokládány delšími pauzami. V důsledku toho působí díl „A“ spíše nekompaktně a roztráštěně. Nejnázornějším příkladem je fráze v t. 11 se slovy „*Jdu stínům vstříc*“, jež stojí v rámci okolního hudebního proudu téměř izolovaně. Na druhou stranu ale díl „A“ obsahuje návrat (t. 1-2 = t. 12-13), což zachraňuje jednotu celku. Nejednotlivost dílu „A“ je rovněž odrazem prvních šesti veršů – řazením vzpomínek, trpkých příměrů, temných představ a výkřiků zoufalství. Za vrchol dílu „A“ nebo lépe řečeno za záporný pól celé písně lze označit t. 15 se slovy „*žal valí jen a hoře*“. Sřetávají se v něm hudební prvky evokující

negativní náladu v nejvyšší možné míře: „nejkřiklavější“ harmonická plocha tvořená chromatickými postupy a dva intervaly zv. 4 ve zpěvním hlase. Na slovu „*hoře*“ navíc dosáhne zpěvní melodie nejvyššího ambitu dílu „A“, tónu e^1 .

Se sedmým veršem se nálada písně zlomí do kladné části výpovědi = díl „B“. Nastoupí nová tónina *Es dur*, která přes komplikované modulace nakonec v závěru vyústí v čistou, zářivou tóninu *C dur*. Harmonie je sice i zde často netonální, nikoliv však tak ostře disonantní jako v díle „A“. Jedná se spíše o sledy dominantních septakordů, které nespádají do výchozí ani konečné tóniny (t. 23-25; *C dur*⁷, *As dur*⁷, *E dur*⁷). I v díle „B“ se vyskytují chromatické postupy, ty jsou ovšem spíše reminiscencí na temnou náladu dílu „A“ (t. 18-19 se slovy „*chci zuby sevřít*“ nebo t. 21 se slovy „*zla, bědy, bol*“). Od t. 26 už lze hovořit o tonálním centru *C dur*. Dynamika dílu „B“ je výrazně vyšší než v díle „A“. Pohybuje se především na *mf* (= nejnižší dynam. hladina dílu „B“), dvakrát vygraduje do *forte* (t. 18, slova „*chci myslet, žít*“; t. 28-30, slova posledního verše) a v kodě dokonce až do *ff*. Vokální melodie dílu „B“ stojí ve službách gradace, nemá periodický základ, tvoří ji jedna dlouhá neperiodická věta. Zpěvní linie disponuje opět dvěma melodickými vrcholy (f^1), na nichž jsou umístěna slova výsostně pozitivního charakteru: slovo „*radost*“ v t. 22 a slovo „*úsměv*“ v t. 29. Na dílčích melodických vrcholech dílu „B“ lze najít slova s obdobným emocionálním nábojem: „*žít*“ (e^1 ; t. 18) a „*lásky zář*“ (d^1 ; t. 28). Na nejnižším tónu dílu „B“ (c) zazní slovo podřadného významu „*že*“ (t. 26). Chromatické tóny se ve zpěvní linii objevují minimálně. Nezpěvný interval zm. 5 se vyskytne třikrát, ale vždy jako součást právě panujícího dominantního septakordu, jedná se tedy spíše o „příjemné disonance“ (2 x v t. 25: *gis-d* jako součást *E dur*⁷; v t. 29: f^1-h jako součást *G dur*⁷). Z hlediska frázování je díl „B“ kompaktnější než díl „A“, jeho fráze jsou na sebe těsněji napojeny a někdy dokonce splývají (např. t. 19-22; verš osmý až desátý). Díl „B“ představuje celistvý tok hudby, který se neustále vyvíjí kupředu ke svému cíli v t. 29-30. Tyto takty se slovy „*úsměv na rozchodnou*“ představují kladný pól písně. I přes chromatický postup v basovém hlase (t. 29) zůstává směřování a konečné vyústění v tóninu *C dur* (t. 30) neotřesitelné. Na slovu „*úsměv*“ sice zazní klesající interval zm. 5 f^1-h , ten je ovšem součástí dominantního septakordu *G dur*⁷ a tvoří pouze součást napětí před nástupem tóniky. Má zcela jiný efekt, než tentýž interval na zmíněných místech dílu „A“. Slovo „*úsměv*“ zazní na melodickém (f^1) a dynamickém (*forte*) vrcholu písně, misky vah se tak nakonec přikloní ke kladnému pólu a píseň vyzní velmi optimisticky.

Vokální melodie písně neobsahuje žádný výrazný rytmicko-melodický motiv, který by ji sjednocoval. V celé písni je výhradně sylabická s výjimkou slova „*víc*“ (t. 4), v díle „A“ má převážně deklamační povahu s omezenou pohyblivostí a jen zřídka se v ní vyskytne větší

interval než m. 3. Melodie v díle „B“ je naopak velmi pohyblivá, i když se nedá z důvodu častého výskytu intervalových skoků označit za vyloženě „písňovou“ nebo „ariózní“. Zpěvní hlas se v díle „B“ pohybuje po většinu času ve vyšších polohách než v díle „A“. Z hlediska rytmu je zpěvní hlas v obou dílech přibližně vyrovnaný, rytmické nepravidelnosti se v písni vyskytují jen výjimečně.

Forma i celá hudební struktura básně vycházejí z textové předlohy. Prvních šest veršů básně je syntakticky rozděleno do třech vět, stejně jako díl „A“. Verše 7-8 na rozdíl od toho tvoří v básni jednu dlouhou souvislou větu s gradující výpovědí – stejně tak jako díl „B“ v písni. Interpunkce básně je v kompozici přesně respektována a dokonce zvýrazněna v díle „A“. V díle „B“ zachází skladatel s interpunkcí naopak volně. Členění verše a jejich části do různě dlouhých frází podle toho, jaké body výpovědi zamýšlí zdůraznit. Tak například slova z veršů 7 a 8: „*A přece ne, já nechci zemřítí; | chci myslit, žít*“ spojil v úvodní frázi dílu „B“ a dodal jim tak charakter „motta“, zdůraznil slova „*chci myslit, žít*“. Slova z posledního verše „*i lásky zár*“ dokonce použil dvakrát, čímž opět zdůraznil daná slova a zároveň umocnil napětí před nástupem vrcholem písňe. Druhá polovina básně neklade zhudebnění téměř žádné meze a Foerster toho ve své interpretaci bohatě využil. V díle „A“ jsou fráze prokládány stále delšími pauzami (do t. 11), což způsobuje zmíněnou roztříštěnost hudebního proudu. V díle „B“ je tendence opačná: fráze jsou na sebe čím dál těsněji napojeny, někdy dokonce splývají. Vzniká tak dojem jednolitého proudu hudby a stále zřetelnějšího směřování k „cíli“. V díle „A“ dochází k častému porušení metrické struktury veršů (především umístěním prvních nepřizvučných slabik veršů na první těžké doby taktů: „*co zbylo*“ v t. 2 a 4; „*čím starší*“ v t. 8; „*jdu stínům*“ v t. 11; „*žal*“ v t. 15; a další). V díle „B“ se porušení vyskytne jen zřídka („*zla*“, t. 21; „*nad smyšlenkou*“ v t. 25). S ohledem na fakt, že je metrická struktura porušována především v díle „A“, lze tento jev chápat jako účelový prostředek k dosažení trdnomyslné nálady výpovědi v díle „A“. Délky slabik zachoval Foerster v rytmickém toku zpěvu s velkou pečlivostí, i přesto se však vyskytují porušení („*co*“ v t. 4; „*ne*“ v t. 17; „*sevřítí*“ v t. 19; „*nad*“ v t. 25).

Klavírní doprovod je velmi proměnlivý. V díle „A“ dochází k častému střídání kontrastních typů doprovodu (např. lineárně-chromatický postup hlasů ve čtvrtkách v t. 5-6 → statické akordické prodlevy v t. 7-8 → osminový figurální doprovod v t. 9-10, atd.). V díle „B“ je doprovod, podle očekávání, kompaktnější a místo zmíněné protikladnosti se v něm vyskytuje spíše gradační tendence [t. 20-21: rozložené akordické figury → t. 22-23: rychlé střídání tónů *es-g (e-g)* v extatickém úseku písňe]. Doprovod dílu „B“ je postaven především na rozložených akordech v osminách, v závěru písňe dochází k jejich augmentaci. Klavírní

doprovod je na zpěvním hlase motivicky téměř nezávislý, pouze v t. 18-19 pracuje s klesajícím sekundovým motivem zpěvu *g-f* („zemřít“, t. 17) a místy podporuje melodii zpěvu (až od t. 22). V mnoha úsecích skladby jsou doprovodné hlasy vedeny lineárně-chromaticky (např. v t. 5-6, 15-16, atd.).

Na závěr lze říci, že napříč celou hudební strukturou písně prosvítá Foersterova idea zdůraznit katarzní charakter závěru. Skladatel použil všech hudebních prostředků, byť i zbytečně přemrštěných, k vyjádření kontrastu mezi počáteční depresí a závěrečnou katarzí.

4.3. Shrnutí hudebně-textových analýz

4.3.1. Propojení cyklu

Foersterovo opus 161 je od samého počátku zamýšleno jako cyklus, o čemž svědčí přibližně stejné datum vzniku všech šesti písní,¹⁴⁸ účel kompozice (sté výročí úmrtí A. S. Puškina) a z toho vyplývající využití textů jednoho básníka (ze stejného výboru českých překladů Puškinových básní¹⁴⁹). Skladatel si pro svá zhudebnění vybral básně s reflexivní, milostnou, přírodní nebo i satirickou lyrikou. S výjimkou básně *Své sny jsem přežil* se jedná o jednostrofické básnické útvary v jambickém verši.¹⁵⁰ Nálada se s každou písní proměňuje, v rámci cyklu však vytváří oblouk směřující od počáteční deprese k závěrečné katarzi. První píseň *Já měl vás rád* vládne melancholická nálada, která je vystupňována v následující písní *Své sny jsem přežil* až k náladovému dnu cyklu (bezvýhodná deprese). Třetí píseň *Prosaik a básník* naopak oplývá humorem a vyvažuje tak tragičnost předchozích dvou písní. Čtvrtá píseň *Do alba kněžně A. D. Abamelekové* se vyznačuje sladkobolnou nostalgií, v páté písní *Ptáček* se navrácí melancholická nálada, avšak skrytá za objektivní radostností. Závěrečná píseň *Elegie* zprvu navazuje na trudnomyslnost druhé písně, ve své druhé polovině se však zlomí do pozitivního ladění ústícího až v závěrečnou radostnost (katarzi). Poslední píseň lze chápat jako shrnutí cyklu, směřování od nejhlubší propasti duše směrem ke světlu. Výběrem daných textů sestavil Foerster bohatou paletu nejen nálad, ale i témat: nenaplněný milostný cit (1. píseň; milostná lyrika); rezignace, beznaděj a samota (2. píseň; reflexivní lyrika); nadsázka, demonstrace síly verše (3. píseň; satirická lyrika); něha, radost, pýcha a starostlivost otcovské lásky, vzpomínka (4. píseň; milostná lyrika); svoboda a touha po ní (5. píseň; přírodně-reflexivní lyrika); zničující sebereflexe a rezignace proměňující se postupně v naději až konečnou katarzi, dosažení všeobjímající lásky, Boha (6. píseň; reflexivní lyrika). Základní idea cyklu, tedy směřování od lásky milostné směrem ke všeobjímající lásce, od nekonečného smutku až k extatické radostnosti, odpovídá celkovému uměleckému a duchovnímu postoji J. B. Foerstera. Dokládá to například Josef Bartoš slovy: „*Na tyto dva základní rysy můžeš redukovati všecku tvorbu Foerstrovu: na hluboký cit a na hymnickou sílu, projevuje se v ní duch neobyčejně zbožný, duch, kterému ani není možno zoufati, protože jeho duchový názor životní jest klad a jen klad.*“¹⁵¹ Na tomto místě je však nutno připomenout problematiku uspořádání písní v cyklu (viz podkapitola

¹⁴⁸ Více viz podkapitola 4.1. této práce.

¹⁴⁹ PUŠKIN, pozn. 123.

¹⁵⁰ Básně *Ptáček* a *Elegie* mají v ruském originále dvě strofy (PUSCHKIN, pozn. 146, s. 726-728)

¹⁵¹ BARTOŠ (1923), pozn. 67, s. 106.

4.1.), a tím i fakt, že se závěry v oddíle 4.3.1. vztahují na řazení písní dle tištěného vydání. V cyklu lze sledovat i další Foersterův charakteristický rys: zpětný pohled. Skladatel komponoval cyklus ve věku 77 let, promítl do něj tudíž své dávné vzpomínky a úvahy člověka v podzimu života. Témat nenaplněné lásky, vnitřních duševních bouří apod. se chápe již spíše s objektivní moudrostí, klidem a vyrovnaností.

Hudebními tématy či motivy cyklus propojen není. Celkový tonální koncept cyklu rovněž nesvědčí o pevné propojenosti a promyšlenosti cyklu, je v něm však patrný obdobný oblouk jako v oblasti tematické a náladové: směřování od tragické *c moll* směrem k prozářené *C dur*. Cyklus nedisponuje žádnou ústřední tóninou s klíčovým významem. Volbu tónin v rámci jednotlivých písní lze ve většině případů vyložit podle tonální symboliky Ch. F. D. Schubarta.¹⁵²

	Tonální plán cyklu	Forma
1. <i>Já měl vás rád</i>	<i>c moll</i> → <i>ges moll</i> → <i>c moll</i>	a b c _a k *)
2. <i>Své sny jsem přežil</i>	<i>G dur</i> → <i>g moll</i> → <i>es moll</i>	a b c
3. <i>Prozaik a básník</i>	? → <i>d moll/D dur</i> → <i>D dur</i>	i A c a ^c
4. <i>Do alba kněžně</i> <i>A. D. Abamelekové</i>	<i>Des dur</i> → <i>D dur</i> → <i>Des dur</i>	i a b C ^a k
5. <i>Ptáček</i>	<i>F dur/d moll</i> → <i>g moll/b moll</i> → <i>Des dur/b moll</i>	i a b k _i
6. <i>Elegie</i>	<i>h moll</i> → <i>Es dur</i> → <i>C dur</i>	i A B k

*) Náznačka ronda.

Na závěr lze k propojenosti cyklu říci, že ačkoliv je v něm možné vysledovat vzájemné náladové vazby, celkové tonální a ideové směřování, mohou jednotlivé písně stejně tak dobře existovat i nezávisle na cyklu. I přes jednotný kompoziční styl (způsob zhudebnění textů a volba kompozičních prostředků, viz oddíl 4.3.2.) představuje každá píseň vlastní náladový a tematický mikrokosmos.

¹⁵² SCHUBART, pozn. 140.

4.3.2. Foersterův způsob zhudebňování básní v op. 161

J. B. Foerster zvolil pro všechny písně cyklu prokomponovanou formu, která nejlépe odpovídá jednostrofickým (s výjimkou básně *Své sny jsem přežil* – tři strofy) básnickým předlohám. Toto formální uchopení umožňuje skladateli detailní propracování textu a zároveň vytvoření autonomní hudební struktury. Foersterova snaha o zachování stavby básní je patrná při pohledu na členění písní: syntaktické celky básní odpovídají hudební větě (jeden malý díl); dvojverší, popřípadě jeden veršový řádek má svou hudební paralelu zpravidla v polovětě; poloverš nebo celý verš odpovídá nejčastěji jedné hudební frázi. Interpunkce básní je v písních poměrně striktně dodržena, pokud dojde k porušení, pak se tak děje zpravidla za konkrétním účelem. Písně z op. 161 se většinou drží principu periodicity, v některých písních nebo jejich částech je však periodický základ velmi nezřetelný či se zcela ztrácí (např. píseň *Elegie*, díl „B“). Lze hovořit o podobném jevu, který popsala J. Gabrielová v analýze *Milostných písní* op. 96: „[...] *nejedná se o naprostý odklon od pravidelné periodicity, ‚kvadratura‘ je zde naopak stále přítomna jako ‚norma v pozadí‘* [...]“¹⁵³ Skladatel dbá ve velké míře i o zachování básnických přízvuků a délek slabik, někdy však naopak přízvuky záměrně porušuje za účelem zdůraznění výpovědi (píseň 1. + 6.: záměrné porušení nepřízvučnosti prvních slabik veršů).

Skladatel ve svých zhudebňováních Puškinových básní projevuje hluboké porozumění textu a smysl pro detail. Hudební struktury písní úzce korespondují s textovými předlohami, mocně vyzdvihují účinek slov a základní náladu básní, citlivě reagují i na nejjemnější detaily básnické výpovědi, mnohdy vytvářejí nové významy nebo vyzdvihují latentní významy skryté „mezi řádky“. Celkově lze v případě opusu 161 hovořit o hudební interpretaci básní. Hudební dotváření smyslu básnické výpovědi lze sledovat na úrovni:

- 1) základní nálady a jejich proměn (zpřítomnění a umocnění nálady)
- 2) konkrétních slov či slovních spojení
- 3) umocnění pointy, poslání básně
- 4) vytváření nových významů (kl. pásmo: komentář, interpretace, rozvedení výpovědi)

Dotváření základní nálady, jejích proměn a vývoje se děje především prostřednictvím tóniny, harmonického průběhu a typu klavírního doprovodu. Lze se právem domnívat,

¹⁵³ GABRIELOVÁ (1997), pozn. 72, s. 274.

že Foerster volil tóniny k jednotlivým písňím (viz tabulka výše) dle Schubartovy tonální symboliky, neboť se základní nálady a ústřední sdělení básní obdivuhodně shodují s charakteristikami vybraných tónin.¹⁵⁴ Foersterovu obeznámenost s touto teorií z konce osmnáctého století předpokládá i V. Karbusický, když o tématu smrti v triu scherzové věty *III. symfonie* prohlašuje, že „Základním významovým gestem je tónina *h moll* s vybočením k dominantě paralelního *D dur* [...]. To není znak beznadějně tíže smrti; je v něm i hra světla a smíření. Mahler i Foerster znali Schubartovu symboliku tónin (tak jako Wagner a Smetana).“¹⁵⁵ Připomeňme si na tomto místě píseň *Elegie*, v níž Foerster použil tóninu *h moll* podobným způsobem. Je třeba dodat, že se v některých písňích objevuje více tónin bez návratu k tónině výchozí (souvisí s vývojem nálady výpovědi; 2., 5., 6. píseň), a rovněž že tóniny fungují jen jako určitá tonální centra. Někdy stojí tónina na pomezí durové a mollové stejnojmenné varianty (3. píseň), někdy na rozhraní paralelních tónin (5. píseň). Tónické funkce se v písňích objevují ojediněle a často až v závěru písni (resp. jednotlivých dílů). V průběhu skladby jsou tóniny zastupovány jinými harmonickými funkcemi. K celkové náladě písni významně přispívají i jejich závěry, které končí většinou harmonicky neuzavřeně [1. píseň: T⁷; 5. píseň: rozložený T⁷ (*b-des-f-as*: rozhraní paralelních tónin *b moll/Des dur*); 6. píseň: rozložený 4/6 T s průtahem *d*] nebo ne zcela přesvědčivě (2. a 4. píseň: 4/6 T). Jedině píseň třetí lze označit za definitivně uzavřenou, ačkoliv končí pouze zdvojenou tónikou *d* (tónický kvintakord zní v posluchačově představitosti). Harmonický průběh se vyznačuje četnými modulacemi a vybočeními k paralelním, stejnojmenným, terciově příbuzným či zcela vzdáleným tóninám. Hojně jsou zastoupeny septakordy různého druhu, časté je i využití nónových akordů či smíšených souzvuků. Harmonická řeč písni je celkově velmi komplikovaná, a je to právě její proměnlivost a bohatost, která umožňuje vytvořit nezaměnitelný náladový odstín pro každou jednotlivou píseň. Typ klavírního doprovodu a jeho proměny v průběhu písni hudebně odráží buď kontrastní nálady jednotlivých úseků básnické výpovědi (1. a 4. píseň; krajní části písni: akordický/střední části: figurální způsob), nebo jejich gradaci (2. píseň: postupné drobení kl. figury v každém novém díle). V šesté písni dochází k propojení obou principů tak, že se v díle „A“ střídá akordický a figurální doprovod v souladu s proměnlivostí nálady zhudebňovaného textu, v díle „B“ je kl. doprovod ve službách gradace. Třetí a pátá píseň mají mnohé společné. V obou písňích dochází prostřednictvím kl. doprovodu k hudební charakteristice dvou protikladných náladových světů: V páté písni symbolizuje triolová a arpeggiová figura klavíru svobodu (objektivní radostný svět), harmonická složka převážně akordického kl. doprovodu pak touhu subjektu

¹⁵⁴ SCHUBART, pozn. 140, s. 284-287.

¹⁵⁵ KARBUSICKÝ (1998), pozn. 81, s. 10.

po ní a její nedosažitelnost; ve třetí písni dochází k hudební charakteristice těžkopádnosti prozaika (řazení zvětšených kvintakordů v introdukci) v kontrastu s lehkostí a účinností básnickova pera (rozevláté legatové osminové figury, šestnáctinový běh vzhůru, volba odpovídajících harmonických prostředků). V obou písních je využita ilustrativní funkce hudby.

Další úroveň hudebního dotváření básnické výpovědi představuje hudební uchopení konkrétních slov či slovních spojení. Z detailních analýz vyplývá skutečnost, že v podstatě každé slovo mající silnější emocionální náboj nebo důležitou výpovědní hodnotu se určitým způsobem odráží v hudební struktuře. Jak bylo zmíněno výše, Foerster pracuje s vybranými texty velmi detailně. Užitými hudebními prostředky ke zvýraznění významu slov, k vyjádření jejich emocionálního rozměru či citového rozpoložení subjektu při jejich vyslovení nebo k vytvoření přímé hudební paralely daného slova (ilustrace) jsou především harmonie, melodie, dynamika, a dále i rytmus, způsob kl. doprovodu (figura/motivická práce/artikulace), melismatika, tempo, opakování slov. Důležitá nebo přímo klíčová slova/slovní spojení jsou vždy posazena na melodicky výrazné tóny (na melodické vrcholy písní/vět/frázi) často delší notové hodnoty. Jsou dále obvykle umocněna výraznou dynamikou: extrémním ztišením (1. píseň: *žal*; 2. píseň: *poděšený list*) nebo daleko častěji zesílením (např. 1. píseň: *jiný miloval*; 2. píseň: *pusto je a chlad*; 3. píseň: *k cíli*; atd.). Harmonicky charakterizována jsou slova se silným citovým nábojem (např. 1. píseň: *jiny*; 2. píseň: *svěží, vyhoštěnec*; 4. píseň: *květ, strach* a mnoho dalších). Často vyjadřuje harmonizace určitého slova citové rozpoložení subjektu, které stojí v kontrastu vůči primárnímu emocionálnímu náboji slova (např. 1. píseň: *rád*; 5. píseň: *svátek jara, štásten, volnost*). Vyskytují se i momenty, kdy je určité slovo či slovní spojení hudebně dokresleno tak přílehlavým hudebním motivem zpěvu či kl. doprovodu, že lze hovořit o hudební ilustraci (např. 2. píseň: *se chvěje poděšený list*; 3. píseň: *břítký šíp*; 4. píseň: *běžím*; 6. píseň: *burácející moře*). Zpěvní part je komponován až na tři výjimky (2. píseň: *svěží*; 5. píseň: *jen*; 6. píseň: *víc*) výhradně sylabicky. Zvláště v případě prvních dvou zmíněných příkladů se jedná o slova zásadního významu, a tudíž má i melisma důležitou funkci ve vztahu ke zhudebňovanému slovu. Z hlediska rytmu už byla řeč o převážně delších notových hodnotách na důležitých slovech. Rytmus však ozvláštňuje jednotlivá slova/slovní spojení i různými nepravidelnostmi (zvláště triolami) a dodává jim tak emocionální rozměr (např. 1. píseň: *slov dosti však jež vás by zabořela*; 4. píseň: *kdo by nelitoval; nad vaší krásou*; 6. píseň: *slzy prolijí*). Tempo se v písních nemění příliš často. Dojde-li už tedy k výraznému zpomalení či zrychlení, má to za následek výrazný dramatický účín a zdůraznění přednesených slov. Ke zpomalování dochází zpravidla v místech

s tragickou výpovědí (1. píseň: *žal*; 2. píseň: *čekám jen už na konec; se chvěje poděšený list*; 6. píseň: *jdu stínům vstříc*). K pozdržení hudebního proudu fermatou dochází v úsecích s klíčovou výpovědí písně (viz níže). Jednotlivá slova/slovní spojení jsou ojediněle zdůrazněna i opakováním, které se v textové předloze nevyskytuje (1. píseň: poslední zopakování *Já měl vás rád*; 4. píseň: *pln*; 6. píseň: *lásky zář*).

Zhudebnění básně umožňuje výrazné umocnění jejího ústředního sdělení. V případě všech šesti Puškinových básní se taková sdělení nacházejí v posledních verších, podle očekávání jsou tedy i v závěrečných taktech písní využity mimořádné hudební prostředky. Kromě třetí písně dosáhne zpěv v místě jádra výpovědi vždy melodického vrcholu. Ve většině písní však nejde o absolutní melodický vrchol, neboť zazní v písních několikrát. Pouze ve čtvrté a páté písni se melodický vrchol *f^l* objeví pouze v závěrečném poselství (4. píseň: *pých*; 5. píseň: *jednomu*). V místě hlavního sdělení se většinou nachází rovněž dynamický vrchol. Výjimku tvoří druhá píseň (chmurné vyústění provází dynamický a tempový pokyn „*morendo e ritenuto*“) a třetí píseň (nízká dynamika odráží „mlčení nepřítele“, tedy triumf básníka = *pointa*). Mocně se na vyzdvižení a dramatizaci ústředního sdělení písně podílí doprovodná složka, která se v daných úsecích omezí na dlouze držené akordy, dynamicky se ztiší a někdy se odmlčí úplně. Melodická linie zpěvu se naopak v těchto místech většinou klene do širokých oblouků a často dosahuje nejvyššího stupně kantability v rámci celé písně (písně č. 1, 4, 5, 6). Ve čtvrté a šesté písni má melodie zpěvu dokonce gradující charakter. Dalšími nástroji, které Foerster využívá ke zvýraznění a dramatizaci hlavního sdělení písně jsou zvláštní způsob frázování (1. + 3. píseň: *pointa* oddělena korunami); opakování slov (4. + 6. píseň); zvláštní způsob deklamace (3. píseň: mluvený projev, šepot; 6. píseň: až nepřirozeně dlouhé držení prvních slabik slov *lásky*, *úsměv*); harmonická složka (průběh písně většinou silně modulační a harmonicky neukotvený => nastoupí-li tónika v hlavním sdělení, má silný efekt; 2., 3., 4., 6. píseň). Specifické znaky hudebního uchopení hlavního sdělení v jednotlivých písních jsou uvedeny v detailních analýzách.

Instrumentální doprovodné pásmo se zásadním způsobem podílí na zpřítomnění, dotváření a umocnění základní nálady písně a často reaguje na detailní textový obsah. Kromě toho však vytváří místy i melodické linie, které mají vlastní výpovědní hodnotu a jsou spíše skladatelovou interpretací básně nežli přímým odrazem nebo umocněním určitých slov/slovních spojení (např. 1. píseň: t. 1-10; 2. píseň: hlavně t. 1-14; 3. píseň: t. 1-3, 18; 5. píseň: t. 1-5, 34-35). Nelze však říci, že by se tyto hudební interpretace rozcházely se smyslem básnické výpovědi. Jsou spíše jakýmsi skladatelovým komentářem, rozvedením a obohacením básnické výpovědi. V odstavci věnujícím se hudebnímu dotváření nálady již

byla řeč o zpřítomnění dvou náladových světů v písni *Ptáček*. V případě harmonické složky doprovodného pásma se zde jedná opět o skladatelovu interpretaci, o zpřítomnění významů skrytých „mezi řádky“. Slova vyjadřují objektivní radostný svět, harmonie melancholickou náladu subjektu. Až s posledním veršem se emocionální náboj slov prolne s melancholií hudebního proudu. Foerster tímto způsobem předesílá a zpřítomňuje téměř po celé trvání písně ústřední myšlenku básnické výpovědi obsaženou v závěrečném verši.

V písních z op. 161 se výrazně projevuje dramatický talent skladatele ať už ve způsobu utváření vokální melodie, frázování, v práci s tempem, dynamikou či jinými složkami hudby. Nejzřetelnějším příkladem je píseň *Prozaik a básník*, jejíž textová předloha tíhnoucí k epičnosti přímo vybízí k dramatickému zpracování, a již vtiskl Foerster svým zhudebněním skutečně téměř scénický ráz (využití bohatého rejstříku artikulace v kl. pásmu, deklamační ráz vokální melodie, výrazné frázování, charakteristika „hlavních postav“, hudební ilustrace, atd.).

Na závěr je třeba zmínit, že jsou vokální melodie a klavírní pásmo rozvíjeny poměrně nezávisle, jejich společný motivický materiál je spíše úsporný. Nejzřetelnější motivickou propojenost obou pásem lze vysledovat ve třetí písni [dále např. v 1. písni: t. 1-2, 10-12, 17-18 (motiv refrénu); ve 2. písni: osminový klesající motivek v díle „a“, t. 31-34; 4. píseň: t. 1-5, 22-25, 29-32; 5. píseň: t. 15-18; 6. píseň: t. 18-19]. Klavírní pásmo je prokomponované, mnohotvárné a vyznačuje se relativně autonomní hudební strukturou. Zastává v písni mnoho důležitých funkcí: spoluvytváří základní náladu, hudebně propojuje píseň, je nositelem harmonického a dramatického dění, občas i vlastních významů, umocňuje a dotváří významy konkrétních slov/slovních spojení. Svou dynamikou, artikulací a dalšími hudebními složkami zajišťuje plasticitu hudebního dění. Vokální linie je převážně deklamační a „*dramaticky zvlněná*“, ¹⁵⁶ což odpovídá i prokomponované formě písni. Větší kantability dosahuje zpěv většinou jen na klíčových místech písni.

¹⁵⁶ BARTOŠ (1921), pozn. 59, s. 5.

5. Srovnání op. 161 s vybranými Foersterovými cykly z období hamburského a vídeňského

Srovnávací analýzy opusu 161 se čtyřmi vybranými písňovými cykly J. B. Foerстера z jeho hamburského a vídeňského období vznikly ve snaze uvést nabyté poznatky z detailních analýz opusu 161 do celkového kontextu písňové tvorby skladatele. Cílem je zjistit, co je Foersterovým písním společné, a tam, kde to umožní existence detailních rozborů, porovnat skladatelův přístup ke zhudebňovaným textům. K písňovým cyklům z hamburského období neexistují detailní analýzy. Lze vycházet pouze ze stručných hudebních rozborů K. A. Tokarové¹⁵⁷, J. Theurera¹⁵⁸ a z dalších dílčích příspěvků.¹⁵⁹ Ke srovnání s cyklem op. 161 jsem si vybrala cyklus *Erotikon* op. 23 z roku 1895-1896, který stojí na počátku dlouhé řady mistrovských písňových cyklů skladatele, a dále reprezentativní dílo Foersterova hamburského období: cyklus *Láska* op. 46 z let 1899-1900. Výběr srovnávacího materiálu z vídeňského období skladatele byl zásadně ovlivněn existencí dvou podrobných hudebních analýz z pera Jarmily Gabrielové.¹⁶⁰ Jedná se o cykly *Písně na slova Karla Hynka Máchy* op. 85 (1910) a *Milostné písně* op. 96 (1914), které zároveň představují vrcholné opusy Foersterovy písňové tvorby. Z výše uvedeného je zřejmé, že srovnávací analýzy s hamburskými cykly budou zaměřeny jen na vnější podobnosti či odlišnosti s op. 161. Vídeňským cyklům pak bude věnováno více prostoru a rozborů zprostředkují detailnější pohled.

5.1. *Erotikon* op. 23

Cyklus *Erotikon* op. 23 představuje soubor čtyř písní na texty různých německých autorů¹⁶¹ s milostnou a duchovní lyrikou. Jedná se o miniatury pevně tonálně zakotvené, s jasnou formou i fakturou a zřetelným periodickým půdorysem. Forma písní je malá třídílná,¹⁶² přičemž poslední díly představují zpravidla doslovnou či volnou reprízu dílu prvního, střední díl má často charakter provedení. V cyklu lze sledovat proces postupné dramatizace: 1) Hudební faktura cyklu se vyvíjí od horizontálního myšlení (píseň 1 a 2) směrem k harmonicky statičtějšímu akordickému doprovodu (píseň 3 a 4); 2) Zpěvní part

¹⁵⁷ TOKAROVÁ, pozn. 80.

¹⁵⁸ THEURER (1914), pozn. 57.

¹⁵⁹ Především NEJEDLÝ, pozn. 67, s. 136-139; BARTOŠ (1949), pozn. 69; ŠÁLEK, Cyril. [předmluva k notovému vydání]. In *Erotikon* [J. B. Foerster]. Praha: Bärenreiter, 2002, s. 3.

¹⁶⁰ GABRIELOVÁ (1997), pozn. 72 a Táž (2000), pozn. 73.

¹⁶¹ August Hoffmann von Fallersleben, Wilhelm Osterwald a Kaspar Stieler

¹⁶² TOKAROVÁ, pozn. 80, s. 26: označuje formu 3. písně jako malou dvoudílnou. Dle mého názoru se jedná o jasnou třídílnou formu se zkrácenou reprízou (pouze variace závěti dílu A): **A** (t. 1-9) | **m** (t. 9-10) | **B** (t. 11-17) | **A'** (t. 18-24).

prvních dvou písní se vyznačuje kantabilitou, v posledních dvou písních naopak převažuje deklamační ráz. Skladatel vede hlas s neomylným citem pro správnou deklamaci. Hlavní sdělení básnické výpovědi odkrývá vždy až před koncem každé písně, kde rovněž melodie vrcholí. Struktura kl. doprovodu je odvislá od zpěvního partu. Tonální plán celého cyklu rámuje tónina *G dur*, vyznačuje se dominantně-mediantními vztahy a převahou durového tónorodu.¹⁶³ Cyklus *Erotikon* je opusu 161 časově i stylově velmi vzdálen, lze v něm však už spatřovat základní rysy Foersterovy písně: vytržebný smysl pro správnou deklamaci, sklony k dramatizaci a deklamačnímu rázu zpěvní linie a využití polyfonní faktury v klavírním partu. Naopak velký rozdíl lze spatřovat ve formální stránce a tonálním plánu, kde písně z cyklu *Erotikon* svou přehlednou písňovou formou s návraty A B A' a nekomplikovaným tonálním plánem kontrastují s formálně i tonálně rozvolněnými písněmi z cyklu op. 161.

5.2. *Láska op. 46*

Reprezentativní cyklus hamburského období *Láska op. 46* vznikl v letech 1899-1900. Tvoří ho čtrnáct písní na texty G. Falkeho, rozdělených do dvou sešitů (I. sešit: píseň 1-9; II. sešit: píseň 10-14). Volným pokračováním je cyklus čtyř písní *Noční Violy op. 43* z let 1899-1905 na slova stejného básníka. Ústřední téma – láska k jedné osobě – se vynořuje v různých stupních a odstínech a má i své vlastní hudební téma prostupující celý cyklus.¹⁶⁴ Jedná se tedy o cyklus v pravém slova smyslu. Jos. Bartoš dokonce tvrdí, že zde dochází k přechodu „z jednotlivých písní do dramatické scény, v níž je vyjádřena Foersterova touha po splynutí v lásce s Bohem“.¹⁶⁵ Téma lásky je zpracováno s rostoucí závažností, čemuž nasvědčuje i zvyšující se počet taktů (písně z I. sešitu mají rozsah 10-33 t.; písně z II. sešitu 36-44) a v posledních čtyřech písních druhého sešitu se už láska skutečně slučuje s náboženskými představami. Formy písní jsou převážně malé trojdílné (pouze dvě písně dvoudílné), přičemž převládá, na rozdíl od cyklu *Erotikon*, formový typ bez návratu A B C. O pevně promyšleném tonálním plánu cyklu nelze v případě op. 46 hovořit. Je užito převážně durových tónin. O vztahu hudby a slova v op. 46 Tokarová píše, že „*Hudba citlivě a vnímavě respektuje textovou složku, doslova jí jde naproti. Formální členění lze ve většině případů určit právě podle struktury veršů a dále podle vývoje klavírního doprovodu. Melodika i rytmus zpěvního hlasu se vyvíjejí podle textové předlohy a často mají silně deklamační charakter.*“¹⁶⁶ Cyklus *Láska* se zejména v posledních písních (13. píseň *Vidění*) svou

¹⁶³ K charakteristice cyklu op. 23 použity tyto zdroje: TOKAROVÁ, pozn. 80, s. 24-27; ŠÁLEK, pozn. 159.

¹⁶⁴ Viz NEJEDLÝ, pozn. 67, s. 137 a zejména THEURER (1914), pozn. 57.

¹⁶⁵ BARTOŠ (1949), pozn. 69, s. 216.

¹⁶⁶ TOKAROVÁ, pozn. 80, s. 48-49.

závažností a způsobem pojetí lásky jako božské podstaty blíží k *Milostným písním* op. 96. Rovněž formálním a tonálním rozvolněním znamená oproti op. 23 výrazný krok kupředu. S op. 161 je možné pozorovat paralelu v základní myšlence cyklu – směřování k Bohu. K vyjádření extatické radostnosti v *Elegii* z op. 161 (t. 22) použil Foerster tremolo podobně jako ve zmíněné písni *Vidění* z cyklu *Láska* ve spojení s představou Boha.

5.3. *Písně na básně K. H. Máchy op. 85*

Impuls ke vzniku *Písní na básně K. H. Máchy* op. 85 (1910) dalo Foersterovi 100. výročí narození této zakladatelské osobnosti moderní české poezie. V tomto ohledu lze spatřovat paralelu k op. 161, vzniklého ke 100. výročí úmrtí A. S. Puškina, rovněž literárního velikána stojícího u zrodu moderní ruské literatury a současníka Karla Hynka Máchy.

Ke svému op. 85 si Foerster vybral tři básně s rozdílným typem lyriky (1. *Noc*, 2. *Melancholické zastaveníčko*, 3. *Hasly zatmělé hvězdičky...*): první píseň je vznešeným hymnem noci se závažnou otázkou bytí a smrti, druhou a třetí píseň spojuje milostná tematika a „lidový tón“.¹⁶⁷ I přes tuto nevyváženost mají všechny tři básně „společné základní téma a společnou náladu: večer a noc, těžkomyslnost a melancholii, osamění duše a nekonečnou marnou touhu“.¹⁶⁸ Vyjma „večeru a noci“ se vyjmenovaná témata/nálady mnohokrát vynoří i v cyklu op. 161 (píseň 1, 2, 5, 6), melancholický tón je zde však vyvážen humorem třetí písně a katarzí v závěru šesté písně/cyklu. Melancholie, společná oběma básníkům, nicméně vyrůstá z romantických představ o světě. V op. 85 stojí myšlenkově nejzávažnější píseň *Noc* na začátku cyklu, poslední píseň *Hasly zatmělé hvězdičky...* tak nezastává funkci shrnutí a završení cyklu. Není v ní přítomný patos jako v poslední písni op. 161 nebo metafyzická hloubka jako v poslední písni op. 96. Píseň sice vyústí v „jásavou“ tóninu *D dur* (*Elegie* z op. 161 ústí v *C dur* a *Láska má* z op. 96 v *B dur*), v textu však nelze nalézt vysvětlení.

Vnější struktura tří Máchových básní je vesměs pravidelná a obsahuje vždy tři (nejčastěji) šestiveršové strofy. Až na úvodní strofu první básně (nerýmovaný verš) se jedná o verše se střídavým, obkročným či sdruženým rýmem. Je v nich uplatněno trochejské nebo daktylo-trochejské metrum a počet slabik se v nich většinou pravidelně střídá. Pravidelná stavba básní a především jejich třístrofičnost se odráží i ve Foersterově hudební formě. Pro první píseň ale zvolil malou rondovou formu (A R B | a' R B' r), i když forma básně A B B' by se též dala pojmut jako forma hudební.¹⁶⁹ Tímto kompozičním rozvrhem Foerster vyzdvihl jednak odlišnost první strofy od zbytku básně (A) a hudebně specifickým odlišením

¹⁶⁷ GABRIELOVÁ (2000), pozn. 73, s. 31.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 30.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 33 a 35.

refrénu od ostatního proudu hudby zdůraznil jeho závažnost (R = jádro básnické výpovědi a zároveň hlavní téma rondové formy). Druhou píseň pojal jako uzavřenou třídlílnou („písňovou“) formu se sonátovými rysy (A B_(=A_X) A^c k_A)¹⁷⁰ a třetí rovněž jako třídlílnou formu, kterou by bylo možno zapsat zhruba takto: A B B'_A. Básnické předlohy k op. 161 představují vesměs jednostrofičké útvary v pravidelném rýmovaném jambické verši. Forma písní zde tedy vyrůstá ze syntaktických celků uvnitř strof a členění je tak bohatší, mnohotvárnější a zároveň náročnější schematicky znázornit písmennými symboly. K přehlednému členění písní z op. 85 má nejbližší druhá píseň z op. 161 (*Své sny jsem přežil*), jejíž básnická předloha sestává rovněž ze tří strof, která však neobsahuje textový ani hudební návrat (a b c). Zajímavé je i srovnání prvních písní obou cyklů, jejichž básnické předlohy obsahují refrény a jichž se skladatel hudebně zmocnil formou s rondovými rysy (píseň *Já měl vás rád* je sice schematicky znázorněna jako a b c^a k, na úrovni dílců však schéma vypadá takto: r α β | r γ | r δ ε | r).¹⁷¹

Motivické propojení cyklu op. 85 je velmi nenápadné: v úvodní (t. 1-2) a závěrečné (t. 15-16) písní je společný „melodický duktus (= diastematika) a terciové zdvojení v doprovodu“¹⁷²; dále „tónomalebné, takřka ‚impresionistické‘ zhudebnění – jemné figurace s vypuštěním basové polohy“¹⁷³ uvádějí do souvislosti refrény první písně a úvodní takty písně poslední (v obou zmiňovaných úsecích se jedná o přírodní scenerii hvězdné noci: 1. píseň: *Vy hvězdy jasné*/3. píseň: *Hasly zatmělé hvězdičky...*); poslední hudební souvislost lze spatřovat v tečkovaném rytmu kl. doprovodu úvodních taktů třetí písně, jenž „navazuje na převládající rytmický pohyb v doprovodu písně předchozí“.¹⁷⁴ Cyklus op. 85 je tedy sjednocen spíše hudebními podobnostmi (více či méně vzdálenými), nežli společnými motivy. Ani tonální centra jednotlivých písní (1. píseň: *g moll/G dur*; 2. píseň: *d moll/F dur*; 3. píseň: *D dur/h moll*) nepoukazují k pevně promyšlenému tonálnímu plánu cyklu. Op. 161 naproti tomu není svázán žádnými motivickými souvislostmi, zato však jeho tonální rámec obsahuje základní ideu: směřování od melancholie (1. píseň: *c moll*) směrem ke katarzi (6. píseň, díl „B“: *C dur*).

Uplatnění tonální symboliky¹⁷⁵ je v cyklu op. 85 spíše jen částečné. V první písní je naprosto zřejmé, v druhé písní jen částečně přiléhavé a tónina *D dur* v závěrečné písní je téměř nepochopitelná. Jedině její paralelní tónina *h moll*, jakožto „*Ton der Geduld, der stillen*

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 35.

¹⁷¹ Viz pododíl 4.2.1.2. této práce.

¹⁷² GABRIELOVÁ (2000), pozn. 73, s. 38.

¹⁷³ Tamtéž, s. 37.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 37.

¹⁷⁵ Podle: SCHUBART, pozn. 140.

Erwartung seines Schicksals“,¹⁷⁶ vynořující se v některých úsecích písně, odpovídá obsahu básně. Volba tónin v op. 161 naopak poukazuje k téměř systematickému využití „Schubartova klíče“.

Pro klavírní doprovod a zpěvní hlas v celém op. 85 platí, že „*se rozvíjejí víceméně nezávisle, tzn. neobsahují prakticky žádný společný motivický materiál, žádné společné melodické či rytmické obraty*“.¹⁷⁷ Vokální linka je v první a třetí písni utvářena v úsecích s přírodní scenerií (viz výše) a v závěru třetí písně kantabilně, v ostatních částech spíše deklamačně. V prostřední písni vysledovala J. Gabrielová, že se zpěvní hlas úvodního dílu „*pohybuje a rozvíjí převážně ,absolutně hudebně*“¹⁷⁸ tedy nezávisle na textu. Kl. doprovod krajních písní je opět v úsecích s přírodní scenerií tónomalebný, figurativní, v ostatním průběhu písní je buď statický akordický, nebo je založen převážně polyfonně. V prostřední písni se téměř neustále opakuje „kolébavá“ kl. figura, jež vytváří jednotnou náladu písně. Kl. doprovod funguje v rámci cyklu jako významný pojící element (viz výše – motivické propojení cyklu).

O Foersterově způsobu zhudebnění básně *Noc* J. Gabrielová celkově tvrdí, že „*respektuje a nechává vyznít jak ,vnější‘ formový rozvrh, tak také nejdůležitější obsahové momenty Máchova textu, že dále na několika místech navazuje na detaily básnické výpovědi a hudebně je ilustruje, že však kromě toho vytváří svou vlastní, autonomně či ,absolutně‘ hudební strukturu a umocňuje její účín*“.¹⁷⁹ O druhé písni shrnuje, že skladatel navozuje jednotnou náladu básně neustále opakovanou „kolébavou“ figurou, a dále že „*základní nálada je zde opět prokomponována takřikajíc autonomně či ,absolutně‘ hudebně, tzn. nezávisle na detailním obsahu textu resp. zčásti proti detailům textové výpovědi*“.¹⁸⁰ Ve vokální linii této písně sleduje Gabrielová obdobný jev.¹⁸¹ Závěrečné písni propůjčil Foerster svým prokomponovaným zhudebněním větší závažnost.¹⁸² O celkovém způsobu hudebního uchopení ve třetí písni lze tvrdit totéž, co o písni první. Domnívám se, že v op. 161 je vztah hudby a slova daleko užší a propracovanější až do nejjemnějších detailů. Skladatel v něm nikdy nejde proti smyslu textové výpovědi, naopak ji výrazně umocňuje a dále rozvádí. Vokální a instrumentální pásmo v op. 161 disponuje společným motivickým materiálem, ten je ovšem většinou úsporný. Vokální linka vychází v celém cyklu op. 161 výlučně z textu.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 286.

¹⁷⁷ GABRIELOVÁ (2000), pozn. 73, s. 32.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 35.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 33.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 34.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 35.

¹⁸² Tamtéž, s. 37.

5.4. Milostné písně op. 96

Ke kompozici op. 96 byl Foerster inspirován dílem tehdy populárního bengálského básníka a filozofa Rabíndranátha Thákura, právě čerstvého nositele Nobelovy ceny za literaturu (1913). Foerster našel v Thákurově lyrice mimořádnou duševní spřízněnost, což se také projevilo v jeho způsobu zhudebnění.

Zásadní rozdíl mezi op. 96 a 161 spočívá ve struktuře textů samotných: německý i český překlad (parafráze) Thákurových veršů se vyznačuje volným veršem resp. prózou vedoucí skladatele přirozeně k deklamačnímu a „dramatickému“ zpěvnímu stylu, ke směřování k hudební próze a k prokomponování.¹⁸³ J. Gabrielová však upozorňuje, že se skladatel i přesto periodického základu zcela nevzdal a že má občas tendenci volný verš přizpůsobovat kvadratické normě.¹⁸⁴ České překlady Puškinových básní jsou psány v pravidelném rýmovaném jambickém verši, což jim předurčuje v hudebním uchopení oproti op. 96 periodický půdorys, jasnější a symetričtější členění. Písně op. 161 jsou komponovány rovněž v prokomponované formě.

V případě op. 96 vybral skladatel pět textů tak, že spolu obsahově souvisejí a vytvářejí nedílný celek. U šesti písní na Puškina se jedná o pestrou paletu témat i nálad a lze jednotlivé písně vyjímát z celku bez újmy na obsahu jejich sdělení.

Cyklus *Milostných písní* je propojen hudebními motivy i tonálně. Motivické souvislosti uvnitř cyklu jsou, podle Gabrielové, velmi subtilní a nenápadné. Jsou určeny dvěma hlavními motivy, z nichž jeden představuje „pozitivní pól“ naděje a milostného štěstí, druhý pak „negativní pól“ symbolizující smutek, bolest a rezignaci.¹⁸⁵ Ohledně tonálního propojení cyklu zmiňuje Gabrielová přítomnost jakési tonální „páteře“ cyklu, totiž tóniny *C dur* (event. *a moll*) a hlavní tóniny *Es dur* vyskytující se na místech s klíčovým významem.¹⁸⁶ Op. 161 není propojen motivicky ani tonálně, uplatnění tónin v jednotlivých písních je stejně pestré jako různost jejich témat a nálad. Lze v něm však vysledovat základní ideu směřování od smutné rezignace v *c moll* (začátek 1. píseň) směrem k zářivé *C dur*, symbolizující katarzi, Boha, extatickou radost (závěr 6. píseň). Zajímavé je, že v op. 96 probíhá zcela opačný proces: první píseň jako výraz naděje probíhá v *C dur* a závěr čtvrté písně přinášející bolestnou rezignaci v *c moll*. Poslední píseň cyklu op. 96 nepřináší tragické vyústění, jak by se očekávalo, ale pravý opak: „*Thákurovo bolestně rezignující a skepticky tázavé gesto – obrat k Bohu jakožto k jediné možnosti sjednocení v lásce – komponuje*

¹⁸³ GABRIELOVÁ (1997), pozn. 72, s. 273.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 274.

¹⁸⁵ Více viz GABRIELOVÁ (1997), pozn. 72, s. 270-272.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 272-273.

*hluboce věřící katolík Foerster [...] jakožto měkké B dur, dolce, a vykládá je tudíž jednoznačně pozitivním způsobem: obrat k Bohu pro něj znamená definitivní osvobození od všech pozemských vášní a bolestí, smíření a klid duše.*¹⁸⁷ Na tomto místě se nabízí další pozoruhodná paralela mezi oběma cykly: srovnání závěrečných písní jakožto shrnutí celého cyklu a vyjádření jeho základní idee. Píseň „*Lásko má*“ z op. 96 je komponována převážně v 6/8 taktu, sestává ze dvou kontrastních oddílů, přičemž v prvním se navrací imperativ úvodní písně spolu s nadějí a stupňující se milostnou touhou z centrální, třetí písně cyklu. V druhém oddíle nastává prudký rezignující obrat, jemuž ovšem Foerster vdechnul svou životní filozofii, jak je uvedeno výše. Podobně i šestá píseň z op. 161 „*Elegie*“ je komponována v 6/4 taktu, ve svém prvním díle „A“ se navrací k „náladovému dnu“ druhé písně, aby pak o to více vynikla kontrastnost druhého dílu „B“ završující cyklus vítězstvím ducha a dosažením pozitivního pólu v *C dur*. Obě písně mají v závěrečných taktech stoupající motiv ve čtvrtkách v basu, obě ústí v „zářivých“ tóninách, obě jednoznačně vyjadřují Foersterův životní názor.

Další styčné plochy obou cyklů lze nalézt v rovině využití tónin jako symbolů, v rovině harmonických vyjadřovacích prostředků, v charakteristice a funkci klavírního partu a v typu vokální melodiky. J. Gabrielová považuje za velmi pravděpodobné, že Foerster volil v op. 96 tóniny k jednotlivým písním dle tradiční tonální symboliky, i když ne zcela systematicky. Zmiňuje dále častou nejistotu a ambivalenci tonálního zakotvení jednotlivých ploch. Foersterovu harmonickou řeč uplatněnou v cyklu op. 96 charakterizuje jako poměrně pokročilou a odpovídající stavu dobového kompozičního myšlení, občas problematizující, avšak nikdy nepřekračující hranici *dur-mollové* tonality.¹⁸⁸ Všechna výše zmíněná zobecnění týkající se op. 96 lze vztáhnout rovněž na cyklus op. 161 s tím ovšem, že „stav dobového kompozičního myšlení“ za více jak dvacet let dělících od sebe oba cykly samozřejmě pokročil. Zpěvní part a kl. doprovod se v op. 96, podle Gabrielové, rozvíjejí zásadně samostatně a nemají téměř žádný společný motivický materiál. Podobně je tomu i v op. 161, kde je však výjimek více (zejména píseň č. 3 „*Prosaik a básník*“). Klavírní part je v obou cyklech velmi bohatý, proměnlivý a jeho povaha vychází vždy z textu. V op. 96 je však stupeň jeho komplikovanosti vyšší, škála využitých výrazových prostředků širší a celkový charakter chromatičtější než v op. 161. Jako společný prvek se jeví časté uplatnění osminové triolové figury. Vokální melodika v op. 96 je ve srovnání s op. 161 výrazně dramatičtější, deklamačnější a chromatičtější. Písně na Puškina, ač v nich také převažuje deklamační ráz melodiky, působí vedle Milostných písní velmi kantabilně. V op. 96 je uplatněn převážně

¹⁸⁷ Taméž, s. 279.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 272-274.

sylabický zpěv, melismatiky užívá skladatel na klíčových slovech jako vzácného koření. Ještě lakoničtěji je uplatněno melisma v op. 161 (3 x, z toho pouze 2 x na klíčových slovech). Logika textu, jeho syntaktická i sémantická výstavba a členění jsou v obou cyklech důsledně respektovány, což je ovšem fakt, který lze vztáhnout na většinu Foersterových písní. Skladatelovo zhudebnění v op. 96, podle slov Gabrielové, strukturu textu umocňuje, někdy spíše pointuje obsahové detaily a nikdy nevytváří vlastní, nové struktury. V op. 161 jde Foerster v hudební interpretaci, dle mého názoru, ještě dále tím, že na mnohých místech básnickou výpověď rozvádí (např. píseň *Já měl vás rád* – poslední nástup refrénu).

Ze srovnání op. 96 a 161 vyplývá, že způsob hudebního uchopení je v obou případech velmi podobný, v op. 96 jsou však uplatněné hudební prostředky a postupy mnohem komplikovanější a bohatší. Op. 96 se jeví monumentálně a dramaticky, op. 161 více „písňově“, subtilněji, jako soubor něžných miniatur (vyjma *Elegii*, která inklinuje k monumentalitě). Zásadní rozdíl mezi nimi činí charakter básnické předlohy a Foersterův způsob výběru básní. Zatímco pětice Thákurových textů má společné téma, které se vyvíjí téměř jako dramatická scéna směrem k hlavnímu sdělení cyklu, písně na Puškina působí spíše jako pestrá, namátkou posbíraná kytice svázaná základní ideou v závěrečné písni. Je to barevná mozaika lyrických nálad, která ovšem co do duchovního a filozofického poslání nemůže konkurovat pevně ideově i hudebně sepjatému cyklu op. 96.

6. Závěr

Analýzy jednoznačně potvrdily, že se v případě Foersterových písní na Puškina op. 161 jedná o dílo vysokých uměleckých kvalit. Při srovnání s Foersterovými vrcholnými písňovými opusy z vídeňského období vyšlo najevo, že op. 161 alespoň v případě opusu 85 stojí na stejné, ba dokonce v určitém ohledu i vyšší umělecké úrovni. Použité hudební vyjadřovací prostředky jsou velmi podobné. Zásadní fakt je ovšem ten, že op. 85 a 161 od sebe dělí 27 let. Potvrzuje se zde tedy výrok Jiřího Bajera, že „*Vnitřní řád Foersterových písní, zejména poměr hlasu a doprovodu a jejich charakter, se ve srovnání s předválečným stavem podstatně nezměnil*“.¹⁸⁹ Tentýž autor ovšem dále uvádí, že „*Na počátku nového desetiletí [20. léta] Foerster objevil stylově i myšlenkově dosud nevyčerpané možnosti tohoto žánru*“, a to zejména v novém zdůraznění vztahu „*obsahové intimity veršů a oproštěnosti hudební řeči*“.¹⁹⁰ Tato zobecňující tvrzení lze opět nejlépe dokumentovat na srovnání op. 85 a op. 161, kde ve druhém jmenovaném díle jde Foerster ve vztahu hudby a textu mnohem dále a klade menší důraz na autonomii hudby. Uvědomíme-li si, s jakou virtuozitou Foerster v opusu 161 hudebně ztvárnil šest odlišných nálad, s jakou hloubkou se ponořil do struktury textové předlohy a do světa básnického subjektu, musíme nutně konstatovat, že op. 161 je přímo prototypem díla zastupujícím onu tradiční vývojovou větev písňového žánru po roce 1918, kterou označil J. Bajer jako „*psychologismus a žánrový realismus v lyrické písni*“.¹⁹¹

Jestliže v literatuře obecně panuje názor, že se Foersterův stylový vývoj uzavřel před první světovou válkou, pak to ovšem neplatí zcela pro obor písňový. Na tomto poli naopak Foerster dokládá neuvadající svěžest tvůrčího ducha.¹⁹² Výše uvedený pohled na pozdní tvorbu skladatele je ovšem i pochopitelný ve světle novátorských počínů mladších skladatelských generací, zejména představitelů hudební skupiny Mánesa. Tato nejmladší skladatelská vrstva doby meziválečné „*plně žila tuto dobu, neohlížela se zpět, a ve své objevitelské chuti a nezviklatelném optimismu byla zdravě egocentrická*“.¹⁹³ Připadla jí „*významná úloha posunout českou hudbu dál a otevřít před ní nové obzory, plně v souhlasu s potřebami doby*“.¹⁹⁴ Psané dějiny hudby reflektují vždy zejména to, co je nového, převratného, tvorba pokračující ve starém „*duchu*“ tak bývá zastíněna.

Je nepochybné, že i v jiných zemích Evropy byl žánr komorní písně po roce 1918 tak diferencovaný jako v Čechách, a že byl i tam pěstován představiteli tradičně orientované

¹⁸⁹ BAJER, pozn. 45, s. 303.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 303.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 303; více o tématu též oddíl 2.2.2. této diplomové práce.

¹⁹² BAJER, pozn. 45, s. 303.

¹⁹³ BRÁBEK, pozn. 53, s. 63.

¹⁹⁴ BRÁBEK, pozn. 53, s. 89.

větvě. Základní směr však opět udávaly nové umělecké proudy, jejichž společným jmenovatelem byla „*negace dosavadní oficiální linie, živelný odpor ke staré společnosti a jejím filozofickým i estetickým normativům*“.¹⁹⁵ Nejvýraznějším centrem evropské umělecké avantgardy té doby byla Paříž, ke které také členové skupiny Mánesa upínali své zraky. Zde se krátce po válce zformovala hudební skupina Les six, těžící mj. z tvorby velké skladatelské osobnosti Igora Stravinského. Ideálem jejich představitelů byl „*umělec angažovaný a vrostlý do současnosti, pravý opak výlučného samotáře a individualisty z časů romantických*“.¹⁹⁶ V těchto základních východiscích se tedy členové hudební skupiny Mánesa i Les six shodovali, zároveň ale také společně tvořily protipól estetickému světu a hodnotám Josefa Bohuslava Foersterova.

Cílem těchto závěrečných řádků není podat celkový obraz doby,¹⁹⁷ nýbrž nahlédnout op. 161 v jeho kontextu. Ve světle výše uvedeného lze vyvodit závěr, že Foersterova písňová tvorba po roce 1918, a tím i jeho op. 161, skutečně stojí určitým způsobem „mimo čas a prostor“, mimo dobové ideály. Z dnešního časového odstupu je však možné Foersterovu tvorbu nahlížet nově a kriticky, z hlediska čistě uměleckých kvalit a bez zátěže dobové spřízněnosti. Foersterův cyklus *Šest písní na básně Puškinovy* op. 161, jakož i velká část jeho celkové písňové produkce, představuje nadčasové hodnoty zasluhující si své čestné místo v dějinách české hudby i pozornost dnešní hudební obce.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 12.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 13.

¹⁹⁷ Viz kapitola 2 této diplomové práce.

7. Použitá literatura a prameny

a. Použitá literatura k J. B. Foersterovi a jeho písňové tvorbě

BARTOŠ, Josef. Josefa B. Foerstra „Čisté jitro“. *Smetana XI*, 1921, č. 1, s. 3-5.

BARTOŠ, Josef. Také jedna z foerstrovských otázek. *Smetana XII*, 1922, s. 90-93.

BARTOŠ, Josef. *Josef Bohuslav Foerster*. 1. vyd. Praha: Mánes, 1923. 107 s.

BARTOŠ, Josef. Foerstrova píseň. In *J. B. Foerster: jeho životní pouť a tvorba: 1859-1949*. Josef Bartoš – Přemysl Pražák – Josef Plavec (eds). 1. vyd. Praha: Orbis, 1949, s. 207-240.

ČERNÝ, Miroslav K. – LÉBL, Vladimír. Josef Bohuslav Foerster. In *Dějiny české hudební kultury: 1890/1945: [I] 1890/1918*. Robert Smetana (ed.). 1. vyd. Praha: Academia, 1972. Kapitola II. 3, s. 144-147.

DŽBÁNEK, Antonín, et al. *Poutník se vrací: Josef Bohuslav Foerster – život a dílo*. 1. vyd. Praha: SET OUT, 2006. 291 s. ISBN 80-86277-53-4.

FIALA, Jaromír. Seznam díla J. B. Foerstra. In *J. B. Foerster: jeho životní pouť a tvorba: 1859-1949*. Josef Bartoš – Přemysl Pražák – Josef Plavec (eds). 1. vyd. Praha: Orbis, 1949, s. 363-393.

FIRKUŠNÝ, Leoš. Foerstrova písňová tvorba. *Smetana XXXVII*, 1944, č. 10, s. 148-149.

FOERSTER, Josef Bohuslav. *Stůl života*. Jindřich Květ (ed.). Praha: Zátíší, 1920. 167 s.

FOERSTER, Josef Bohuslav. *Poutník*. Praha: Mazáč, 1942. 419 s.

FOERSTER, Josef Bohuslav. *Poutník v cizině: Hamburk – Vídeň*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1947. 358 s.

FOERSTER, Josef Bohuslav. *Šest písní na básně A. S. Puškina: pro střední hlas a klavír* [noty]. 1. vyd. Praha: Hudební matice UB, 1949

FOERSTER, Josef Bohuslav. *Foerster: Songs* [CD]. Interpretace Ivan Kusnjer (baryton) a Marián Lapšanský (klavír). Praha: Supraphon, 2001. CD 3550-2 231.

FOJTÍKOVÁ, Jana. Pozůstalost Josefa Bohuslava Foerstra. Praha: NM ČMH. *Musicalia II*, 2010, č. 1-2, s. 6-21. ISSN 1803-7828.

FRIC, Ota. Literatura o J. B. Foerstrovi. In *J. B. Foerster: jeho životní pouť a tvorba: 1859-1949*. Josef Bartoš – Přemysl Pražák – Josef Plavec (eds). 1. vyd. Praha: Orbis, 1949, s. 394-402.

GABRIELOVÁ, Jarmila. Opus magnum Josefa Bohuslava Foerster: Milostné písně op. 96 na slova Rabíndranátha Thákura. *Hudební věda XXXIV*, 1997, č. 3, s. 267-286. ISSN 0018-7003.

GABRIELOVÁ, Jarmila. Josef Bohuslav Foerster: Písňe na slova Karla Hynka Máchy op. 85 (1910). In *Písňová tvorba českých a světových autorů* [Sborník z konference konané 4.-5. 10. 2000 v Plzni]. Tomáš Kuhn (ed.). 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2000. ISBN 80-7082-687-8. s. 30-42.

Též německy:

GABRIELOVÁ, Jarmila. Die Lieder von Josef Bohuslav Foerster (1859-1951): Drei Lieder zu den Texten von Karel Hynek Mácha Op. 85. In *Glasba, poezija – ton, beseda*. 15. slovenski glasbeni dnevi, 11.-14. aprila 2000 Ljubljana, Slovenija. Primož Kuret (ed.). 1. vyd. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2001. ISBN 961-90466-4-1. s. 129-142.

KARBUSICKÝ, Vladimír. *Mahler in Hamburg: Chronik einer Freundschaft*. Hamburg: Bockel, 1996. 180 s. ISBN 978-3-928770-70-5.

KARBUSICKÝ, Vladimír. Co jsme dlužni Josefu Bohuslavu Foerstrovi. *Hudební věda* XXXV, 1998, č. 1, s. 3-45. ISSN 0018-7003.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Josef Bohuslav Foerster*. 1. vyd. Praha: M. Urbánek, 1910. 219 s.

PALA, František. Genese páté symfonie. In *Památník Foerstrův*. Artuš Rektorys (ed.). 1. vyd. Praha: Melantrich, 1929, s. 119-134.

PALA, František. Josef Bohuslav Foerster. 1. vyd. Praha: SHV, 1962. 30 s.

PEDUZZI, Lubomír. Dvojí hold J. B. Foerstrovi. *Opus musicum* XXXII, 2000, č. 1, s. 13-19. ISSN 00862-8505.

PUJMAN, Ferdinand. Čisté jitro. In *Památník Foerstrův*. Artuš Rektorys (ed.). 1. vyd. Praha: Melantrich, 1929, s. 86-89.

REITTEREROVÁ, Vlasta. K vídeňským létům (1903-1918) Josefa Bohuslava Foerstra. In *Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století: Sborník z Mezinárodního sympozia* [13.-15. 11. 2009, Praha, NM ČMH]. Míla Smetáčková (ed.). 1. vyd. Praha: Společnost J. B. Foerstra, 2010, s. 32-34.

SVOBODA, Jiří. Písňová tvorba Jos. B. Foerстера. *Hudba a škola* II, 1929-1930, č. 4, s. 52-55; č. 5, s. 65-67; č. 6, s. 85-87; č. 7, s. 103; č. 8, s. 122-123; č. 9-10, s. 140-145.

ŠÁLEK, Cyril. [předmluva k notovému vydání]. In *Erotikon* [J. B. Foerster]. Praha: Bärenreiter, 2002. ISMN M-2601-0094-7. S. 3.

THEURER, Josef A. J. B. Foersterův cyklus „Láska“. *Smetana* IV, 1914, č. 8-9, s. 103-107; č. 10, s. 138-140.

THEURER, Josef A. *Překlady J. B. Foersterových písní*. Praha: Melantrich, 1921. 32 s.

TOKAROVÁ, Kateřina A. *Foerstrova písňová tvorba 1890-1900*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra muzikologie, 2010. 76 s. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

J. B. Foerster: jeho životní pouť a tvorba: 1859-1949. Josef Bartoš – Přemysl Pražák – Josef Plavec (eds). 1. vyd. Praha: Orbis, 1949. 420 s.

Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století: Sborník z Mezinárodního sympozia [13.-15. 11. 2009, Praha, NM ČMH]. Míla Smetáčková (ed.). 1. vyd. Praha: Společnost J. B. Foerstra, 2010. 56 s.

b. Použitá literatura k teorii písní a dobovému kontextu

ABRAHAM, Gerald. The Apogee and Decline of Romanticism: 1890-1914. In *The New Oxford History of Music: The Modern Age: 1890-1960.* Martin Cooper (ed.). London: Oxford University, 1974. ISBN 0-19-316310-1. Volume X, kap. I, s. 1-79.

ABRAHAM, Gerald. The Reaction against Romanticism: 1890-1914. In Tamtéž, kap. II, s. 80-144.

ABRAHAM, Gerald. Music in the Soviet Union. In Tamtéž, kap. VIII, s. 639-700.

BAJER, Jiří. Písňová tvorba. In *Dějiny české hudební kultury: 1890/1945: [2] 1918/1945.* Robert Smetana (ed.). 1. vyd. Praha: Academia, 1981. Kapitola IV. 3, s. 303-310.

BRÁBEK, Ladislav. *Česká písňová tvorba mezi dvěma válkami.* Praha: Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, 1981. 174 s., 53 s. příloh. Vedoucí diplomové práce PhDr. Josef Bek, CSc.

CLAPHAM, John. Solo song: Czechoslovakia. In *The New Oxford History of Music: Romanticism: (1830-1890).* Gerald Abraham (ed.). New York: Oxford University, 1990. ISBN 0-19-316309-8. Volume IX, kap. IX (e), s. 739-756.

DANUSER, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts.* Laaber: Laaber Verlag, 1984. ISBN 3-89007-037-X. [*Neues Handbuch der Musikwissenschaft.* Carl Dahlhaus (ed.). ISBN 3-89007-030-2. Band 7].

EINSTEIN, Alfred. *Hudba v období romantizmu.* Přeložil Otakar Kořínek. 1. vyd. Bratislava: Opus, 1989 [New York: Norton, 1947]. 503 s. ISBN 80-7093-003-9.

GARDEN, Edward. Solo song: Russia. In *The New Oxford History of Music: Romanticism: (1830-1890).* Gerald Abraham (ed.). New York: Oxford University, 1990. ISBN 0-19-316309-8. Volume IX, kap. IX (c), s. 704-725.

GEORGIADES, Thrasybulos G. *Schubert: Musik und Lyrik.* 3. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck, 1967. 396 s. Notenbeiheft 87 s. ISBN 3-525-27801-2.

HOLEČKOVÁ-DOLANSKÁ, Jelena. Písňová tvorba. In *Dějiny české hudební kultury: 1890/1945: [1] 1890/1918.* Robert Smetana (ed.). 1. vyd. Praha: Academia, 1972. Kapitola III. 3, s. 172-174.

HORTON, John. Solo song: Scandinavia. In *The New Oxford History of Music: Romanticism: (1830-1890)*. Gerald Abraham (ed.). New York: Oxford University, 1990. ISBN 0-19-316309-8. Volume IX, kap. IX (f), s. 756-769.

HUNT, Rosemary. Solo song: Poland. In *The New Oxford History of Music: Romanticism: (1830-1890)*. Gerald Abraham (ed.). New York: Oxford University, 1990. ISBN 0-19-316309-8. Volume IX, kap. IX (d), s. 725-739.

CHEW, Geoffrey, et al. Song. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie – John Tyrrell (eds). 2nd edition. London: Macmillan, 2001. ISBN 0-333-60800-3. Vol. 23, s. 704-716.

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1955. 493 s.

JOST, Petr. Lied. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ludwig Finscher (ed.). 2. Auflage. Kassel: Bärenreiter, 1996. ISBN 3-7618-1101-2. Sachteil, Bd. 5, sl. 1259-1328.

KORDÍK, Pavel. *Vítězslav Novák a symbolismus: Údolí Nového Království, op. 31, 1903*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2007. 144 s. ISBN 978-80-85010-95-4.

TEMPERLEY, Nicholas. Solo song: Britain and The United States. In *The New Oxford History of Music: Romanticism: (1830-1890)*. Gerald Abraham (ed.). New York: Oxford University, 1990. ISBN 0-19-316309-8. Volume IX, kap. IX (g), s. 769-792.

TUNLEY, David. Solo song: France. In *The New Oxford History of Music: Romanticism: (1830-1890)*. Gerald Abraham (ed.). New York: Oxford University, 1990. ISBN 0-19-316309-8. Volume IX, kap. IX (b), s. 684-703.

c. Ostatní použitá literatura

HRABÁK, Josef. *Úvod do teorie verše*. 5. vyd. Praha: SPN, 1978. 239 s.

JANEČEK, Karel. *Harmonie rozborem*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1982. 213 s.

PUSCHKIN, Alexander Sergejewitsch. *Alexander Puschkin: Die Gedichte*. Rolf-Dietrich Keil (ed.); Übersetzung Michael Engelhard. 2. Auflage. Frankfurt am Mein: Insel, 2003. 656 s. ISBN 978-3458171737.

PUŠKIN, Alexandr Sergejevič. *Vybrané spisy A. S. Puškina: lyrika*. Alfred Bém - Roman Jakobson (eds); přeložil Petr Kříčka. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1936.

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. 1. Auflage. Leipzig: Reclam, 1977 [Wien, 1806]. 323 s. Charakteristik der Töne, s. 284-287.

d. Elektronické zdroje

Naskenované katalogy Hudebněhistorického oddělení Národního muzea – Českého muzea hudby [databáze online]. Praha: NM ČMH, © 2005-2011 [citováno 2010-10-25].

Dostupné z URL < <http://www.nm.cz/katalogy.php>>.

Online katalog Národního muzea – Českého muzea hudby [databáze online]. Praha: NM ČMH, © 2005-2011 [citováno 2010-10-25].

Dostupné z URL < <http://www.nm.cz/katalogy.php>>.

Österreichische Nationalbibliothek Wien – Musiksammlung [online katalog hudební sbírky]. Citováno 2011-04-08.

Dostupné z URL < http://aleph.onb.ac.at/F?func=file&file_name=login&local_base=MUS>.

e. Použité prameny k písňové tvorbě J. B. Foerster

Notové autografy písní z pozůstalosti J. B. Foerster (NM ČMH; nezkatalogizované): fascikl 4-7, pomocná čísla 88-191.

Autografy *Šesti písní na básně Puškinovy* op. 161:

1) fasc. č. 6, pomocné č. 155 (pracovní manuskript + autorizovaný opis)

2) fasc. č. 6, pomocné č. 156 (čistopis)