

K vídeňským létům (1903–1918) Josefa Bohuslava Foerстера

Vlasta Reittererová – Viktor Velek

Josef Bohuslav Foerster spent fifteen years of his active life in Vienna. Besides the works he composed during this period, and his published memoirs and the memories of his contemporaries among the Czech minority in Vienna that provided the information for his biographies as well as articles in the encyclopaedias, his stay in Vienna was not researched in detail. Upon the occasion of the conference *Josef Bohuslav Foerster on the Threshold of the 21st Century* organised in November 2009 by the Society of J. B. Foerster in cooperation with the National Museum – Czech Museum of Music, the two authors of this study were charged with the task to bring up further information and sources on the composer's Viennese period. The study focuses on his activities beyond composing, i.e. his work as pedagogue, and musical reviewer of the Vienna press, his social contacts, his cooperation with the Vienna's Czech associations, and on the performances of his compositions on the official Vienna stages as well as among the Czech minority.

Obraz význačné osobnosti spoluutvářejí v průběhu historické recepce epiteta, jež jí byla různými posuzovateli přidělována. U Josefa Bohuslava Foerстера (1859–1951) se tak setkáváme kromě nejrůznějších variant představy poutníka, jak se označil sám,¹ s různými poetickými spojeními, snažícími se o postižení jeho nejvýraznějších znaků jako člověka i umělce, jsou však také výrazem toho, jak byl (či měl být) v té které době vnímán. Nalezneme označení pěvec lásky,² pěvec české lásky,³ pěvec lásky a soucitu,⁴ pěvec čistého srdce,⁵ pěvec lidských hodnot,⁶ pěvec citu, krásy a ušlechtilosti,⁷ básník hudbou i slovem,⁸ lyrik,⁹ osobnost harmonická a sdružující,¹⁰ skladatel smetanovského rodu,¹¹ umělec čistého srdce,¹² umělec ryziho srdce,¹³ umělec věrný svému národu,¹⁴ umělec vskutku národní,¹⁵ symbol proudu

Studie byla připravena z podnětu mezinárodní konference *Josef Bohuslav Foerster na prahu 21. století*, pořádané Foersterovou společností ve spolupráci s Národním muzeem – Českým muzeem hudby 13.–15. listopadu 2009 v Praze. Ve stejnojmenném sborníku z konference z ní byl otištěn stručný výtah (Praha 2010, s. 32–64, resp. 91–93 anglicky).

¹ Viz jeho autobiografické práce *Poutník. Paměti díl I.*, Praha 1929 a *Poutníkovy cesty. I, Paměti díl II.*, Praha 1932, nově v jednom díle jako *Poutník*, Praha 1942; *Poutník v Hamburku*, Praha 1939 a *Poutník v cizině*, Praha 1947; německy *Der Pilger. Erinnerungen eines Musikers*, Praha 1955. Tam, kde se odvoláváme na Foersterovy vzpomínky, se jedná o Foersterova tvrzení z těchto prací. Vzhledem k existenci několika vydání citujeme až na výjimky z poslední, tedy posmrtně vydané německé verze (především s. 593–610).

² Rudolf FIKRLE: *Pěvec lásky*, in: Lidová demokracie, 29. 5. 1971.

³ František PALA: *Jos. B. Foerster – pěvec české lásky*, Kroměříž 1948.

⁴ Bohumil KARÁSEK: *Pěvec lásky a soucitu*, in: Rudé právo, 30. 12. 1959.

⁵ Vladimír ŠOLÍN: *Pěvec čistého srdce*, in: Svobodné slovo, 27. 5. 1976.

⁶ Značka ka: *Pěvec lidských hodnot*, in: Rovnost, 8. 12. 1979, příloha, s. 2.

⁷ Jarmil BURGHÄUSER: *Pěvec citu, krásy a ušlechtilosti*, in: Lidová demokracie, 30. 12. 1984.

⁸ Značka včm: *Básník hudbou i slovem*, in: Lidová demokracie, 29. 12. 1979.

⁹ Značka JD: *Lyrik J. B. Foerster*, in: Rudé právo, 29. 12. 1979.

¹⁰ František PALA: *Josef Bohuslav Foerster osobnost harmonická a sdružující*, in: Hudební rozhledy 12 (1959), č. 24, s. 1017–1020.

¹¹ Miroslav K. ČERNÝ: *Skladatel smetanovského rodu*, in: Tvorba 24 (1959), č. 52, s. 1229.

¹² Vladimír ŠOLÍN: *Umělec čistého srdce*, in: Československý svět 24 (1969), č. 24/25, s. 6.

¹³ Vladimír ŠOLÍN: *Umělec ryziho srdce*, in: Svobodné slovo, 30. 12. 1979.

¹⁴ Zdeněk NEJEDLÝ: *Umělec věrný svému národu*, in: Národní divadlo, 1960, č. 3, s. 2–3.

¹⁵ František ŠAUER: *Umělec vskutku národní*, in: Večerní Praha, 28. 12. 1979.

české hudebnosti,¹⁶ svědek zrodu české hudby,¹⁷ velmož novodobé české hudby,¹⁸ nestor české hudby,¹⁹ křesťan.²⁰ Teprve roku 1984 vyšla stať, v níž byl Foerster nazván zapomínaným mistrem,²¹ a po ní další studie, v nichž je označován za toho, komu dosud nebyl splacen dluh.²²

Foersterova „poutnická léta“ se vztahují ke čtvrtstoletí jeho života, jež strávil mimo domov, nejprve v německém Hamburku a poté sice na území státu, k němuž svou státní příslušností náležel a byl zde „doma“, přesto však z hlediska českého národního vědomí „v cizině“. ²³ Odešel čtyřiatřicetiletý a vrátil se na prahu šedesátky, strávil tedy mimo domov neaktivnější a v běžném lidském životě nejproduktivnější léta. Příznačně je právě o nich známo jen málo podrobností, a to jak o létech hamburských, tak o patnácti letech strávených ve Vídni.

Víme, že Foerster do hlavního města monarchie přišel roku 1903 za svou ženou Bertou, která byla roku 1901 angažována Gustavem Mahlerem (s nímž spolupracovala již v Hamburku) jako sólistka Dvorní opery. Uvážlivá, laskavá a tolerantní povaha Foersterovi bránila v jakýchkoli halasných projevech, a proto se také nestal objektem nacionalisticky namířených narážek či čehokoli podobného – na rozdíl od Oskara Nedbala, který přišel do Vídně pouhé tři roky po Foersterovi (již poznamenán privátním skandálem) a do vlasti se vrátili ve stejné době.²⁴

Během vídeňských let zkomponoval Foerster na sedmdesát opusů, mezi nimi své nejzávažnější písňové cykly a sbory, dokončil 4. *symfonii* a operu *Jessika*, složil 1. *houslový koncert* a operu *Nepřemožení*. Dosavadní informace o tomto období, obsažené v životopisných pracích, vycházely především ze skladatelových vlastních vzpomínek, literárně zpracovaných v několika dílech jeho *Poutníka*.²⁵ Vzpomínkovou literaturu ovšem nelze chápat jako spolehlivou kroniku činností, nýbrž jako literárně stylizovanou výpověď o ovzduší, v jakém její autor žil a tvořil, a konečně – jako je tomu u memoárové literatury vždy – jako stylizovanou výpověď o pisateli samém, nikoli jako historickou práci, na jejíž údaje se lze bez přezkoumání odvolávat. Události a fakta, které Foerster uvádí, často podléhají komprimaci času, při vzpomínání obvyklé, což znesnadňuje jejich dataci, a pochopitelně se nevyvaroval ani omylů.²⁶

Drobné zmínky o Foersterovi nalezneme roztroušeny v nejrůznějších publikacích, tak i například v *Pamětech* právního filozofa Františka Weyra (1879–1951).

¹⁶ Jarmil BURGHAEUSER: *Symbol proudu české hudebnosti*, in: Lidová demokracie, 29. 5. 1981.

¹⁷ Vilém POSPÍŠIL: *Svědék zrodu české hudby*, in: Svobodné slovo, 29. 12. 1974.

¹⁸ Zdeněk VOKURKA: *Iniciály rostlé se jménem velmože novodobé české hudby*, in: Noviny Jičínska 10, 31. 5. 2001, s. 14.

¹⁹ Václav DRÁBEK: *Nestor české hudby*, in: Hudební výchova 9 (2001), č. 3, s. 42.

²⁰ Jan LEBEDA: *Křesťan*, in: Katolické noviny 26 (1974), č. 52, s. 1, 3.

²¹ Jiří VYSLOUŽIL: *Zapomínaný mistr*, in: Věda a život 29 (1984), č. 12, s. 876–877.

²² Ladislav BRÁBEK: *Dluh dosud nesplacený*, in: Lidová demokracie, 23. 12. 1989; Vladimír KARBUSICKÝ: *Co jsme dlužni Josefu Bohuslavu Foerstrovi*, in: Hudební věda 35 (1998), č. 1, s. 3–45.

²³ V české hudební historiografii bylo donedávna běžné uvádět v rozporu se skutečností skladatele 18. a 19. století působící ve Vídni a Rakousku jako „hudební emigranty“. – *Doma v cizině. Češi ve Vídni 20. století* byl název výstavy uspořádané v rakousko-české spolupráci roku 2002 ve Clam-Gallasově paláci v Praze.

²⁴ K vídeňskému období Oskara Nedbala viz Vlasta REITTEREROVÁ: *Oskar Nedbal a Vídeň. Několik poznámek k činnosti skladatele a dirigenta v letech 1906–1919*, in: <http://acta.musicologica.cz> 3/2004, Ústav hudební vědy FF MU Brno, nestr.

²⁵ Viz pozn. 1.

²⁶ Už vzhledem k tomu, že jsou Foersterovy memoáry stále považovány za nejuplněnější a nejměrohodnější pramen informací o jeho životě, bylo by nutno připravit jejich nové, ovšem komentované, kritické vydání, jež by Foersterovy omyly a nedůslednosti uvedlo na pravou míru.



Portrét J. B. Foerstera od Stanislava Koudelky vydaný jako pohlednice

Ten se seznámil s Foersterem při jednom blíže neurčeném Mahlerově koncertu, jenž se podle Weyrových slov proměnil v něco jako „rozbouřenou volební schůzi, ve které na sebe dorážejí dvě nepřátelské politické strany“. Weyr popisuje Foerstera jako „muže zvláště jemných a vybraných forem, kterého jsem si hned zpočátku velice vážil, nehledě ani k jeho skladatelské proslulosti“,²⁷ a podobně jej viděli další současníci, kteří svorně zdůrazňovali Foersterovu skromnost, nezištnost, ochotu pomáhat. Z různých svědectví také víme, že Foerster vždy byl a zůstal přesvědčeným stoupencem směru Bedřicha Smetany a českým vlastencem, jenž se svou domovinou nikdy nepřerušil styky. Dalším, i když sporadicky využívaným zdrojem informací, byly kusé zprávy z řad příslušníků vídeňské české menšiny,²⁸ s níž byl Foerster v kontaktu, a to nejen z hudebních kruhů. Rovněž ty však nejsou vždy zcela objektivní, mnohdy jsou pod vlivem bezprostředních dobových událos-

²⁷ František WEYR: *Paměti I. Za Rakouska (1879-1918)*, Brno 1999, s. 240, další bibliografie v odstavci o české menšině.

²⁸ Jan HEYER: *Česká hudební Viennensia*, in: *Dunaj. Revue rakouských Čechů 17* (1940) [Wien], s. 87-88 aj.

tí, a především jejich zpětné projekce zveličují národnostní a sociální problémy, umělecké výkony svých národních příslušníků chtějí doboví svědci vidět v dokonalejším světle ap.

Hledání přesnějších fakt o Foersterových vídeňských letech je znesnadněno již jeho výše zmíněnou nenápadnou, skromnou povahou, ale také jeho povoláním. Na výkonného umělce, jako byli Oskar Nedbal či František Ondříček, je více vidět než na skladatele, tvořícího v tichu pracovny, zvláště pokud kolem něj a jeho tvorby vše plyne v klidu a bez záchvěvů, jako tomu bylo v případě Foersterově. Byl manželem jedné z předních sólistek Dvorní opery a oči veřejnosti byly upřeny především k ní. Obecně se ví, že Foerster působil ve Vídni pedagogicky na Nové vídeňské konzervatoři a jezdili k němu také soukromí žáci z Čech, ovšem ani k této jeho činnosti nelze příliš konkrétního nalézt. Nová vídeňská konzervatoř byla soukromá škola, roku 1938 byla zlikvidována nacisty a něco jako soustavný a uspořádaný archivní materiál se nezachovalo. Dále víme, že Foerster přispíval do menšího i oficiálního vídeňského tisku, bibliografie jeho ve Vídni publikovaných prací však dosud nebyla vytvořena. Hledání stop bylo tedy kombinací nejrůznějších metod a sběrem roztržštěných informací a jistě není ukončeno. Přesto snad lze doplnit některé skutečnosti, které možná obrazu člověka i skladatele dodají rozmanitější barvy.

Foersterovy vídeňské známosti a publicistická činnost

Ve svých vzpomínkách Foerster píše o známostech, jež ve Vídni navázal, a o osobnostech, které navštěvoval. Na jednom z prvních míst je jmenována vdova po Johannu Straußovi, jeho třetí manželka Adele Strauß, roz. Deutsch (1856–1930), které se ve Vídni říkávalo „Cosima im Dreivierteltakt“ nebo také „lästige Witwe“.²⁹ Adele se stala skutečnou agentkou svého manžela, po jeho smrti bděla nad jeho pozůstalostí a zasloužila se o zvýšení ochranné lhůty autorských práv (tzv. Lex Strauß).³⁰ Adele Strauß pořádala salony, na nichž se scházeli výtvarníci Gustav Klimt a Franz Matsch,³¹ hudební kritik Julius Korngold, hudebníci Alfred Grünfeld, Ignaz Brüll, Carl Goldmark a další, kteří přispívali k zábavě. Také Foerster hrál na klavír a paní Berta zpívala jeho písně. Adele Strauß se snažila Foersterovi podle jeho autobiografických záznamů otevřít cestu do vídeňského Pěveckého spolku (Singverein) a do Koncertního spolku (Konzertverein) a usilovala o uvedení jeho *Cyrana z Bergeracu*.³²

²⁹ Jejím prvním manželem byl syn bankéře, jenž se shodou okolností jmenoval Strauss (Anton Strauss). Johann Strauß byl se svou druhou ženou rozvedený a podle katolického ritu se nemohl znovu oženit. Přijal proto 1883 saské občanství a přestoupil k protestantství. Sňatek Adely a Johanna Straußových byl uzavřen 15. 8. 1887.

³⁰ Adele usilovala o zvýšení hranice ochranné lhůty ze 30 na 50 let, což se jí nepodařilo, dosáhla pouze 32 let, i tak se však významně zasloužila o zvýšení příjmů z tantiém.

³¹ Franz Josef Karl von Matsch (1861–1942), rakouský malíř a sochař období secese, byl spolužákem Gustava Klimta na Uměleckoprůmyslové škole; spolu s ním a s jeho bratrem Ernestem Klimtem vytvořil pracovní uskupení pod názvem „Maler-Compagnie“. Společně provedli řadu nástěnných a stropních maleb pro budovy na vídeňské Okružní třídě, později se rozešli.

³² K vídeňské premiéře *Cyrano de Bergerac* došlo v Koncertním spolku 20. 12. 1905. Část Foersterovy suity *Cyrano de Bergerac* byla také uvedena 1. 5. 1910 na koncertě spolku Lumír, viz soupis provedení Foersterových skladeb v **Příloze I**.

Podobně jako v Hamburku věnoval se Foerster ve Vídni publicistice, a významné místo v jeho vídeňském okolí tedy zaujímali hudební spisovatelé a žurnalisté. Psal o koncertech českých spolků i o vystoupení českých umělců ve Vídni do česky vydávaného *Vídeňského denníku*, přispěl do jubilejní publikace *Jednoty Máj*³³ a poté, co se vrátil do vlasti, také přispíval do *Ročenky Čechů vídeňských*.³⁴ Sám uvádí, že byl hudebním referentem listu *Die Zeit*, ovšem bez časového určení, a neudává ani značku, pod níž své referáty psal. Pouze povšechnou informaci přebíraly monografické publikace i slovníková hesla, aniž byla tato jeho činnost detailněji prozkoumána. Bližší poznání dosud víceméně utajené stránky Foersterových aktivit a osobností z jeho okolí, z nichž mnohé měly tragický osud a jiné prošly překvapivou proměnou smýšlení, může pomoci blíže poznat také Foersterův naturel i jeho umělecký vývoj.

List *Die Zeit* vycházel od roku 1894 nejprve jako týdeník, později se stal orgánem Spolku sociálních politiků (*Verein der Sozialpolitiker*, pozdější *Sozialpolitische Partei* – Sociálněpolitická strana),³⁵ od roku 1904 vycházel jako deník zásluhou profesora politické ekonomie na vídeňské univerzitě Eugena Philipoviche von Philippsberg.³⁶ List představoval střední cestu mezi liberalismem a sociální demokracií; důležitým aspektem postoje jeho redakce k politice bylo naprosté odmítnutí antisemitismu. Sociálněkritické zaměření listu dokládají například i časté a zevrubné informace o nových dílech Maxima Gorkého.

Vydavateli listu byli sociolog Isidor Singer³⁷ (nikoli Julius, jak uvádí Foerster) a žurnalista Heinrich Kanner,³⁸ s listem spolupracovali mimo jiné spisovatelé Hermann Bahr,³⁹ který v letech 1894–1900 působil také jako jeho spoluvydavatel, dále Felix Salten,⁴⁰ Anton Wildgans,⁴¹ pražská rodačka Bertha von Suttner,⁴² Camill Hoffmann⁴³ a nějakou dobu také Tomáš Masaryk, který zde zveřejnil své zásadní

³³ *Tři silhouetty*, in: Ve službách české kultury, přehled činnosti Jednoty Máj, spolku pro pěstování dramatického, pěveckého a hudebního umění ve Vídni v letech 1904–1914, Brno 1915, s. 37–42.

³⁴ *Sláva světa*, in: *Ročenka Čechů vídeňských* 1938, s. 18; *Touha*, tamtéž 1939, s. 129 a 130; *Jindřich Tomec*, tamtéž 1940, s. 10–12. – Jindřich Tomec (1863–1928) byl český malíř krajinář.

³⁵ List vycházel do roku 1919.

³⁶ Eugen Philipovich von Philippsberg (1858–1917) působil nejprve na univerzitě ve Freiburgu im Breisgau, roku 1893 byl povolán na vídeňskou univerzitu, 1905/06 byl jejím rektorem. Sociální strana, jejímž ideovým otcem je nazýván, byla založena roku 1896.

³⁷ Isidor Singer (1857–1927) pocházel z Pešti, roku 1892 byl mimořádným profesorem vídeňské univerzity pro obor statistika. Singer projevoval během první světové války porozumění pro srbské požadavky a byl nakonec donucen list prodat, opustit Rakousko a vzdát se veškeré žurnalistické činnosti. Tři roky strávil ve Švýcarsku, po návratu do Rakouska roku 1920 se věnoval překladům z angličtiny.

³⁸ Heinrich Kanner (1864–1930) se věnoval po první světové válce především analýze jejich historických příčin.³⁹ Hermann Bahr (1863–1934), spisovatel, dramatik, literární a divadelní kritik, manžel sopranistky Anny Bahr-Mildenburg, přítelkyně Gustava Mahlera z hamburských let.

⁴⁰ Felix Salten (vl. jm. Sigmund Salzmann, 1869–1945) pocházel z maďarské židovské rodiny, přátelil se např. s Arthurem Schnitzlerem, Hugem von Hofmannsthalem, Hermannem Bahrem a Karlem Krausem. Pro *Die Zeit* psal od roku 1902 a upozornil na sebe satirickými portréty evropských státníků (pod pseudonymem Sascha). Literárně proslul zejména fiktivními a anonymně vydanými vzpomínkami *Josefine Mutzenbacher, die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt* (1906) a povídkami o kolouško-vi *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* (1923), zfilmovanými roku 1942 Waltem Disneyem.

⁴¹ Anton Wildgans (1881–1932), spisovatel a lyrik, krátce ředitel vídeňského Burgtheatru. Jeho nejznámějším dílem je epos, psaný v německém hexametu, *Kirbisch oder der Gendarm, die Schande und das Glück*, satirický obraz rakouského maloměsta.

⁴² Bertha von Suttner (Bertha Sophia Felicita Baronin von Suttner, roz. Kinsky z Vchyně a Tetova, 1843–1914), spisovatelka, pacifistka, nositelka Nobelovy ceny za mír z roku 1905.

⁴³ Camill Hoffmann (1878–1944), česko-německý básník, překladatel z francouzštiny (Baudelaire), z češtiny do němčiny (Čapek, spisy Masarykovy a Benešovy). Po roce 1918 působil v *Prager Presse*, 1920–1938 byl kulturním atašé Československa v Berlíně, zahynul v Osvětimi.

stati k „české otázce“. Jako hudební referenti přispívali Richard Wallaschek (rodák z Brna),⁴⁴ Richard Specht,⁴⁵ Max Graf⁴⁶ a Max Morold. Jméno posledně jmenovaného působí ve spojení s předchozím sdělením o vyloučení antisemitismu z témat listu jako paradox. Max Millenkovich-Morold⁴⁷ se později stal nadšeným stoupencem Adolfa Hitlera a ve svých memoárech například vyzdvihoval žurnalistického kolegu Richarda Wallascheka jako odhodlaného bojovníka proti atonální hudbě.⁴⁸

Foerster trefně charakterizuje okruh vídeňských kritiků, rozdělených bez ohledu na umělecký názor do dvou generačních skupin.⁴⁹ Skutečné přátelství jej pojilo podle všeho s Moritzem Scheyerem, o němž píše nejvíc.⁵⁰ Jak uvádí, měli v úmyslu spolu napsat operu. Uvažovali o operním zpracování Flaubertovy *Madame Bovary* či Goncourtových *Bratří Zemgannových* (*Les frères Zemganno*, 1879), románu z cirkusového prostředí, dojemného pomníku bratrské lásky, jak je román charakterizován. Údajně už byly naskicovány některé výstupy, oba však nakonec od plánu ustoupili, protože si nebyli jisti možností realizace svých představ na scéně. Tato skutečnost je ve foersterovské literatuře opomíjena, poskytuje však důležité svědectví o skladatelově hledání operní látky. *Madame Bovary* by byla další Foersterovou ženskou hrdinkou, další nuancí tématu lásky a cti, *Bratři Zemgannové* vypovídají o jeho zájmu o problémy z prostředí umělců, z něž se později zrodili Viktor v *Nepřemožených* a Žitný v *Srdci*.

Foerster uvádí, že se v době svého nástupu do redakce stal referentským kolegou Maxe Grafa, jenž se tehdy proslavil svou publikací o „problému Wagner“. Soubor Grafových statí *Wagnerprobleme und andere Studien* vyšel ve Vídni roku 1900, nebyl již tedy úplnou novinkou. O rozdělení pole působnosti mezi referenty se Foerster (kromě zmínky, že se časem stal specialistou na nekrology) nezmiňuje. Jak řečeno, dobu působení v redakci a případnou značku nesdělil a jeho život-

⁴⁴ Richard Wallaschek (1860–1917) studoval na univerzitách ve Vídni, Heidelbergu, Tübingenu a Bernu, habilitoval se ve Freiburgu i. Br. prací *Aesthetik der Tonkunst* (1887), roku 1896 také ve Vídni pro obory hudební estetiky a hudební psychologie a platí za zakladatele rakouské srovnávací hudební vědy.

⁴⁵ Richard Specht (1870–1932), dramatik, spisovatel, hudební kritik a historik, žák Rudolfa Steinera a přívrženec antroposofie. Žurnalisticky přispíval do *Arbeiter-Zeitung*, *Neue Freie Presse*, *Pester Lloyd*, *Illustriertes Wiener Extrablatt*, *Die Zeit* aj. 1909 založil spolu s Richardem Batkou hudební čtrnáctideník *Der Merker*, propagoval dílo Gustava Mahlera a psal o hudbě klasicismu.

⁴⁶ Max Graf (1873–1958) studoval gymnázium v Praze a univerzitu ve Vídni, byl docentem estetiky na konzervatoři Společnosti přátel hudby. Od roku 1900 hojně přispíval do nejrůznějších listů (*Neues Wiener Journal*, *Wiener Allgemeine Zeitung*, *Berliner Tagblatt*, *Prager Tagblatt* aj.). Jeho syn Herbert Graf (1904–1973) byl významný režisér a divadelní ředitel.

⁴⁷ Max Morold (vl. jm. Max von Millenkovich, 1866–1945), dramatik, hudební a divadelní kritik, autor operních libret, spisů o Richardu Wagnerovi, vydavatel antologie *Dichterbuch. Deutscher Glaube, deutsches Sehen und deutsches Fühlen in Österreich*, první sbírky německo-nacionálních spisovatelů v Rakousku (1933).

⁴⁸ Max MILLENKOWICH-MOROLD: *Vom Abend zum Morgen. Aus dem alten Österreich ins neue Deutschland. Mein Weg als österreichischer Staatsbeamter und deutscher Schriftsteller*, Leipzig 1940.

⁴⁹ Ke starší generaci náleželi Julius Korngold, Max Kalbeck, Oscar Teuber, k mladší Max Graf („kritik velkého světového rozhledu a slohové kultivovanosti“), Robert Hirschfeld („dokázal se stejným zápalem obhajovati i odsouditi“), Ludwig Karpath („nuncius u bayreuthského dvora“), „přímochař“ Karl Lafite, „elegantní cizelér slova“ Ferdinand Scherber, „mladistvý“ Heinrich Kralik, „ušlechtilý“ Moritz Scheyer a „ironický enšpígl a legrační ztřeštěnec“ Hans Liebstöckel. Viz FOERSTER: *Poutník v cizině*, Praha 1947, s. 229.

⁵⁰ Moritz Scheyer (1886–1949) pocházel z Rumunska, studia práv zahájil na Německé univerzitě v Praze a dokončil 1911 ve Vídni. Psal do *Neues Wiener Tagblatt*, především o literatuře, ale také o koncertech a později o filmu. Po „anšlusu“ emigroval do Francie, kde neunikl zatčení, podařilo se mu však utéci a nalézt úkryt, kde přečkal konec války.

pisci po ní nepátrali,⁵¹ není tedy snadné jeho zprávy identifikovat; drobné či souhrnné zprávy byly navíc většinou bez podpisu. Foerster v *Poutníkově* pouze uvádí, že jeho prvním článkem pro *Die Zeit* byl fejeton *Modernisten in der Musik*, publikovaný několik dnů poté, co byl „jednoho března“ (bez bližšího údaje) pozván do redakce. Foersterova formulace budí zdání, že se tak muselo stát brzy po jeho příchodu do Vídně. V rozhovoru, který se podle Foerstera odehrál čtvrt roku po první návštěvě redakce, mu pak bylo nabídnuto místo stálého referenta listu. Vodítkem by mohl být Foersterem zmíněný fejeton, ten se však v *Die Zeit* nepodařilo nalézt, a to ani případně pod jiným názvem. Možným vysvětlením by bylo, že byl publikován v některé z nedělních příloh, které však nejsou v dosud zjišťovaných knihovních fondech zachovány v úplnosti, či dokonce mohl článek vyjít i v jiném listu. V *Poutníku* je tento fejeton dokonce publikován. Německý překlad knihy pod názvem *Der Pilger* pořídil pro vydavatelství Artia Pavel Eisner. Vzhledem k tomu, že originál fejetonu nemáme k dispozici, nelze určit, zda se jedná o přetisk původního fejetonu či o zpětný překlad (!) z češtiny do němčiny.

Jednoznačně určitelné jsou v *Die Zeit* referáty podepsané buď plným jménem či snadno identifikovatelnými značkami, tedy Richarda von Pergera (R. v. P.),⁵² Richarda Wallascheka (rw, w), Maxe Morolda (mm), Richarda Spechta (rsp) a Maxe Grafa (gr, mg). U hudebních informací se dále objevují častěji značky rb (Richard Batka),⁵³ sch (Ferdinand Scherber)⁵⁴ a od května 1911 značka f. Její uživatel psal o méně zajímavých koncertech, o pohostinských vystoupeních pěvců, přinášel zprávy z operních divadel (Strauß-Theater, Raimund-Theater) ap. Podle toho, co víme o Foersterově umělecké povaze, zájmech a osobním vkusu, bychom jej jako autora těchto zpráv nepředpokládali, značka však bude patřit skutečně Foersterovi a potvrzuje se tím také skutečnost, že do vídeňského německojazyčného žurnalistického světa vstoupil až po několika letech pobytu. Dalším potvrzením tohoto zjištění je fakt, že jako hudební referent (s poznámkou *Die Zeit*) je ve vídeňském hudebním adresáři poprvé uveden až k roku 1912; jako skladatel poprvé 1911.⁵⁵

Foersterovy osobní informace, které by mohly při přesnějším časovém zařazení jeho referentské činnosti pomoci, jsou spíše matoucí. V některých případech se mýlí či podává zprávy tak, že vyvolávají jinou představu skutečnosti. Foerster například píše, že mu časem v redakci připadla úloha autora nekrologů, které byly

⁵¹ V hamburském období publikoval v pražském německém listu *Politik* pod pseudonymy Essex a Felix Triste a v českém *Dni* pod pseudonymem Griffith. Viz Albert PRAŽÁK: *Foersterův slovesný projev*, in: J. B. Foerster. Jeho životní pouť a tvorba, Praha 1949, s. 290–316, cit. s. 298. Je otázka, proč volil Foerster pro články psané do novin vycházejících v Čechách právě takto jinotajné pseudonymy.

⁵² Richard von Perger (1854–1909), dirigent, skladatel a hudební publicista, v letech 1899–1907 ředitel konzervatoře Společnosti přátel hudby ve Vídni.

⁵³ Pražský rodák Richard Batka (1868–1922) publikoval v Čechách např. v *Bohemii* či *Prager Tagblattu* a je autorem spisů o dějinách hudby v Čechách. Je také autorem a překladatelem operních libret. Od 1908 žil ve Vídni.

⁵⁴ Ferdinand Scherber (1874–1944) se jako publicista zasazoval o moderní hudbu, také komponoval. Viz *Musikbuch aus Österreich* pro roky 1904–1913. Foerster je jako hudební referent *Die Zeit* uveden pro roky 1912 a 1913, další informace bohužel nemáme, neboť po vypuknutí války bylo vydávání tohoto almanachu zastaveno. V letech 1904–1910 je v adresáři hudebníků vedena pouze Berta Foersterová-Lauterarová, do roku 1907 na adrese Jacquingasse 37 (Wien 3), ulici s elegantními domy v historizujícím slohu (po roce 1926 zde žil ve své nově zbudované vile Richard Strauss), od roku 1908 na adrese Wattmannngasse 25 (Wien 13, Hietzing); v této ulici se např. nacházel ateliér Egona Schieleho. V tomto bydlíšti zůstali Foersterovi až do návratu do vlasti. Podle sdělení magistrátního oddělení Wiener Stadt- und Landesarchiv byli Foersterovi ve Wattmannngasse 25 hlášení od 17. 11. 1906 do 8. 1. 1919 (sdělení ze 7. 12. 2009), dřívější přihlášky k pobytu se nedochovaly.

připravovány – v souladu s obvyklou praxí – do zásoby. Foersterova nekrologová „systemizace“ byla spojena s anekdotou, podle níž se prý vyprávělo, že „napíše-li nekrolog Foerster, nemocný určitě nezemře“. Skladatel v *Poutníku* uvádí, že se tak skutečně stalo například v případě těžce nemocného Carla Goldmarka, jenž se ovšem uzdravil a jeho připravený nekrolog pak měl vyjít teprve čtyři roky po Foersterově návratu do Prahy.⁵⁶ Foerster se ovšem mylí, neboť Goldmark zemřel 2. ledna 1915 a jeho nekrolog (podepsaný plným Foersterovým jménem) vyšel v *Die Zeit* následujícího dne, tedy 3. ledna. Je to pouze jeden z řady dokladů, že se na Foersterovy časové ani faktografické údaje nelze spoléhat. Mohli bychom se spíše podívat, že Foerster nepsal nekrolog Gustava Mahlera – jeho autorem pro *Die Zeit* byl Ferdinand Scherber.⁵⁷ Také z této skutečnosti ovšem vyplývá, že v době Mahlerova úmrtí ještě Foerster s redakcí trvale nespolupracoval. Foerster rovněž uvádí, že s vydavatelem *Die Zeit* hovořil při svém vstupním rozhovoru mj. o výkonu Josefa Kainze v roli Hamleta ve vídeňském Burgtheatru. Hamlet byl jednou z Kainzových životních rolí; když byl roku 1889 do Burgtheatru angažován, byl touto rolí již proslulý. Mohlo by se tedy zdát, že hovor byl veden v souvislosti s nějakou novou inscenací Shakespearova dramatu. Josef Kainz však ze zdravotních důvodů ustoupil ze scény roku 1909 a 10. září 1910 zemřel. Pokud o něm byl veden dotýčný rozhovor, pak tedy v souvislosti se vzpomínkou na vynikajícího herce, nikoli s jeho aktuálním výkonem. Dále Foerster píše, že předmětem jeho prvního rozhovoru s vydavatelem byla pařížská premiéra Charpentierovy opery *Louisa*. Ta se však uskutečnila už roku 1900, řeč tedy mohla být pravděpodobně o vídeňské premiéře, konané 24. března 1903.⁵⁸ Tuto inscenaci v nastudování Gustava Mahlera už jistě Foerster ve Vídni viděl, paní Berta alternovala v titulní roli.⁵⁹ Zmínka o tom, že oba vydavatelé s Foersterem vedli debatu o operetním žánru, nebyla náhodná, jak se nakonec ukázalo (viz dále). Foerster také uvádí, že připravil roku 1914 vzpomínkovou stať k výročí Smetanova úmrtí, ta však nebyla v *Die Zeit* otištěna a vydavatel Foersterovi doporučil nabídnout stať jinam. Podle jeho (dosud neověřované) informace vyšla nakonec v Lipsku v listu *Signale für die musikalische Welt*. Namísto Foersterova smetanovského článku prý otiskl *Die Zeit* nic neříkající text nejmenovaného autora, žádný článek o Smetanovi se však v období kolem výročí jeho úmrtí rovněž nepodařilo v tomto listu nalézt.

Zmíněný text nekrologu Carla Goldmarka, jenž je podepsán Foersterovým plným jménem, je jednou z perel Foersterova literárního stylu. Je uveden osobní vzpomínkou na první setkání s Goldmarkovou operou *Královna ze Sáby*, ze které jeho strýc (pravděpodobně Karel, jenž byl tou dobou houslistou Prozatímního divadla) mohl z časových důvodů zhlédnout jen část a omylem ji považoval za dílo Charlese Gounoda, přičemž se neznal nadšením a zároveň lítostí, že operu nemohl zhlédnout celou.⁶⁰ Vstupenku na zbytek představení předal svému synovci a ten tak poprvé slyšel Goldmarkovu hudbu. Foersterův obdiv ke Goldmarkovi vypovídá leccos o jeho vlastním hudebním zaměření:

⁵⁶ FOERSTER: *Der Pilger* (jako pozn. 1), s. 601.

⁵⁷ *Die Zeit*, 19. 5. 1911.

⁵⁸ Pro *Die Zeit* ji 26. 3. 1903 recenzoval Richard Wallaschek.

⁵⁹ Premiérovou Louisou byla Marie Gutheil-Schoder, paní Berta nicméně zpívala ze 24 představení v patnácti. Viz *Chronik der Wiener Staatsoper 1869-2009*, 2 sv., Wien 2009, soupisy představení a umělců.

⁶⁰ Gounodova *La reine de Saba* měla premiéru v Paříži roku 1862, Goldmarkova *Königin von Saba* ve Vídni 1875, v Praze byla poprvé uvedena Německým zemským (Stavovským) divadlem roku 1878. Foerster vzpomíná v nekrologu na pražské obsazení: Marie von Moser-Steinitz (titulní role), Maria Lehmann (Sulamít), August Stoll (Assad), Vojtěch Šebesta (král Šalamoun).

„Výjimečný účinek z tohoto díla dodnes nevyvanul. Mnohé sice vybledlo, mnohé se stalo obecným vlastnictvím, mnohý instrumentální efekt přešel do jiných partitur, mnohé barevné kouzlo zevšednělo, přesto zbylo stále ještě mnoho silného a jedinečného, že dnes stejně jako téměř před čtyřiceti lety jsme strženi a zasaženi do běla rozžhavenými vášněmi této osobitě profilované, pravé divadelní hudby.“
(překlad citátů autorka, originální znění viz **Příloha V 1**)

Foerster také tehdy napoprvé oslovilo libreto Salomona Mosenthala, v jehož díle sám později našel předlohu pro svou první operu *Debora*, uchvátilo jej rovněž kouzlo Orientu, jež dokázal Goldmark svou hudbou vytvořit.

„Goldmarkovi se leccos předhazovalo: ‚orientálně-židovský‘ charakter jeho hudby, záliba v uzavřených formách, snaha být efektní, vyumělkované city, napodobování Meyerbeer a Wagnera, místo aby se zdůrazňovalo a uznávalo, že byl jedním z hudebních umělců, jací jsou v německých zemích vzácní, z těch, kdo chápou umění divadla, kdo kolem neotřesitelných požadavků jevišťe nechodí nevšímavě jako ti, kteří by je nebyli schopni naplnit, že byl z těch, kdo ještě znali dramatická tajemství melodií zrozených z nitra a kdo chápali právě tak obtížně zdůvodnitelné zákony dynamiky dramatu.“⁶¹

Je pravděpodobné, že je Foerster také autorem nepodepsaného nekrologu Gustava Falkeho, jehož verše zhudebňoval.⁶² Posmrtná vzpomínka je uvedena citátem z dopisu Falkeho přítele Detlefa Liliencrona, na jehož text zkomponoval Foerster smíšený sbor *Legenda* op. 77a. Rovněž snad smíme přisoudit Foersterovi nepodepsaný nekrolog Theodora Leschetitzkého,⁶³ odvolávající se na slova Leschetitzkého žáků Ignacy Paderewského, Kathariny Godson a Osipa Gabrilowitsche, zveřejněná v různých listech.

Podle frekvence i kategorie recenzovaných podniků je patrné, že hlavním hudebním referentem listu byl v těchto letech Max Graf, jenž přinášel zprávy o sledovaných událostech z dění ve Dvorní opeře, v Hudebním spolku (Musikverein) ap. Foerster pokrýval recenzentsky tzv. „nižší“ uměleckou kategorii, včetně – jakkoli to může překvapit – operety.⁶⁴ Je samozřejmě možné, že premiéry ve Dvorní opeře sám recenzovat odmítl, a to vzhledem k tomu, že sólistkou opery byla jeho žena. Foerster psal ale například o jedné z repríz Debussyho *Pelléa a Mélisandy*,⁶⁵ jedině, při níž vystoupila v roli Mélisandy Berta Kiurina:⁶⁶

⁶¹ Jos. B. FOERSTER: *Karl* [!] *Goldmark*, in: *Die Zeit*, 3. 1. 1915 (srov. **Příloha V 1**). Mnohé nekrology nejsou podepsány, nelze je tedy autorsky určit.

⁶² *Die Zeit*, 9. 2. 1916.

⁶³ *Die Zeit*, 2. 2. 1916.

⁶⁴ V době svého působení v Praze v *Národních listech* si podle vlastních slov předsevzal „varovati, aby se do pořadu her Národního divadla nevloudily věci lehké váhy, nehodnotné, byť i úspěšné, a co nejdůležitější se opřítí tomu, aby byla zavedena opereta“. Josef Bohuslav FOERSTER: *Poutníkovy cesty. Paměti díl II*, Praha 1932, s. 50.

⁶⁵ O premiéře 23. května 1911 psal Max Graf. Uskutečnilo se 12 představení, kromě jediného zpívala všechny premiérová Melisanda Marie Gutheil-Schoder. Bohužel je pozůstalost Maxe Grafy, která by mohla povědět více o poměrech v redakci a konkrétně i o vztahu s Foersterem, neznámá, resp. nedostupná. Po smrti Grafova syna Herberta se nepodařilo navázat s pozůstalými kontakty. (Sdělení prof. Corneliie Szabo-Knotik, Universität für Musik, Wien.)

⁶⁶ Berta Kiurina (1882–1933) byla členkou vídeňské Dvorní, resp. Opery 1905–1922 (od prosince 1918 do listopadu 1938 nesla instituce název Operntheater, teprve poté Staatsoper, a to i během druhé světové války). Kiurina na této scéně debutovala jako pasáček v *Tannhäuserovi*, zpívala zde mj. Arsenu v prvním provedení Straußova *Cikánského barona* ve Dvorní opeře, Ighina ve zdejší premiéře Pfitznerova *Palestriny*, 1926 Liü v Pucciniho *Turandot*, ale také Mařenku v *Prodané nevěstě*.

„S ‚parole portée‘, jak nazývají Francouzi většinou klidný recitativní zpěv Debussyho, připomínající starou gregoriánskou melodii, nemůže pěvec mnoho pořídit. Většinou monotónní fráze nelze vnějškově ani vnitřně nijak zásadně oživit, a protože Maeterlinckův jazyk zní často prostě, ale také neurčitě – v dramatu jsou ovšem také místa poetického kouzla a slova plná závažnosti – má to pěvec těžké. Všechno v tomto díle je barva a nuance, žádná kontura či kresba, a jemné náladové odstíny vyžadují interpreta výjimečného nadání, dramatického umělce nervózní citovosti. Paní Kiurina přináší roli své něžně mládí a krásnou hlasovou kulturu. Podle své povahy se zdá být umělkyně předurčena pro méně komplikované, zdravější postavy, možná jí schází cit pro vše vizionářské a snové, miluje výraznou mimiku, avšak Maeterlinck a Debussy potřebují pouhý náznak. Přesto celkový výkon potěšil: je to inteligentní zpěvačka a nadaná herečka, má hlas rozkvetlého zvukového půvabu, a to už samo o sobě stačí uspokojit i zhýčkanější divadelní návštěvníky.“⁶⁷

Foersterův názor na tuto operu je zajímavé porovnat s jeho statí otištěnou v *Prager Presse* 29. ledna 1922,⁶⁸ tedy po české premiéře opery v Národním divadle 21. 11. 1921 v nastudování Otakara Ostrčila a režii Ferdinanda Pujmana. Foerster vyzdvihuje schopnost inscenátorů interpretovat toto fantazijní dílo odpovídajícími prostředky a „shledal s radostí a díkem Mahlerův výklad uměleckého díla“, kdy „hudba vzkvétala z básně, režie z hudby“.⁶⁹ Odvolávka na Mahlerův výklad může vést k omylu. Premiéra prvního vídeňského nastudování *Pelléa a Mélisandy* se uskutečnila až 23. května 1911 (týden po Mahlerově smrti), režisérem byl Hans Gregor, dirigentem Bruno Walter. „Mahlerovým výkladem“ ovšem Foerster míní ono sepětí scénického provedení s libretem a hudbou.

16. června 1911 vyšla ve večerním vydání *Die Zeit* pod značkou f také zpráva o operních představeních v provedení studentů Hudební akademie, v níž referent s laskavostí hovoří o „dojemné neohrabanosti a půvabném přehánění aspirantů na vavříny“ a o „překvapivě zralých momentech, bezvadně vypracovaných frázích“ ve Weberově *Čarostřelci* a v Offenbachových *Hoffmannových povídkách*. Je zajímavé povšimnout si Foersterových postřehů u těch z jednotlivých účinkujících, kteří se později v hudebním životě prosadili. Antonii v *Hoffmannových povídkách* zpívala koloraturní sopranistka Else Hartmann (1888-?), jež se stala roku 1913 na jednu sezonu členkou Dvorní opery a poté byla do roku 1926 sólistkou Zemského divadla v Braunschweigu. Ke konci kariéry měla být také krátce angažována v Opavě. Vystoupení barytonisty Ernsta Fischera (1887-?) v trojroli Coppelia, Dapertutta a Mirakla bylo označeno jako výkon, který všechny daleko předčil, jeho hlas popsal Foerster jako „teplé barvy, dobře vyškolený a vyrovnaný“, herecký výkon jako „nevšední schopnost charakterizace“. Ernst Fischer debutoval téhož roku ve Štýrském Hradci, po několika letech v Mannheimu se stal na šest let členem Dvorní opery (zde vytvořil čtyřicítku rolí, včetně oné offenbachovské trojrole, také Jaga ve Verdiho *Otellovi*, Jeleckého, Rigoletta, Jochanaana, Kurwenala aj.), hostoval také v Novém německém divadle v Praze. Tinka Wesel (Wesel-Polla, 1890-1944) zpívala v *Hoffmannových povídkách* Olympii a překvapila její „pozoruhodná technická způsobilost“. V letech 1911-1915 byla angažována v Městském divadle v Brně, po-

⁶⁷ *Die Zeit*, 16. 6. 1911 (srov. **Příloha V 2**).

⁶⁸ Částečně přetištěno v překladu in: Smetana 12 (1921-1922), s. 70.

⁶⁹ Tamtéž.

té působila ve Štýrském Hradci a Záhřebu a kariéru ukončila opět ve Štýrském Hradci. Byla považována za vynikající Rosinu v *Lazebníku sevillském*, Konstanci v *Únosu ze serailu*, Gildu aj. Z Haliče pocházející altistka Sabine Kalter (vl. jm. Sabine Aufrichtig, 1889–1957) měla v *Hoffmannových povídkách* pouze nepatrnou roli matčina hlasu ve 3. dějství, přesto stál Foersterovi její „blahodárnou jistotou působící a objemný hlasový orgán“ za zmínku. Debutovala 1911 v *Královských dětech* Engelberta Humperdincka ve vídeňské Dvorní opeře a 1915–1933 byla sólistkou opery v Hamburku, kde mj. zpívala roku 1927 v premiéře *Zázraku Heliany* Ericha Wolfganga Korngolda, 1929 v Krollově opeře v Berlíně v Hindemithových *Novinkách dne (Právě vyšlo)*, 1935–1939 působila ve wagnerovských rolích v Covent Garden Opera v Londýně.

Foerster psal také o repríze *Aidy* ve Dvorní opeře v titulní roli s Marií Jeritzou:⁷⁰

„Je zážitkem, je-li dramatická melodie deklamována, aniž se vzdá melodického půvabu, zpívána, aniž opovrhne dramatem. [...] Slečna Jeritza byla tomuto ideálu velice blízko, navzdory patrné únavě. Nelze si přát niternější, vřelejší tón, zejména pro výraz utajeného žalu.“⁷¹

Jako Amneris překvapila shora zmíněná Sabine Kalter a

„její krásný, sytý hlas, v němž je dostatečné jádro, aby se vítězně propracovala i k vysokodramatickým partiím, její jistá technika potěší ucho. Postavě a dramatické akci schází živoucí síla a velikost.“⁷²

V listopadu 1911 hostovalo ve Vídni Pěvecké sdružení moravských učitelů. Z Foersterových slov je cítit porozumění pro sborový zvuk, zkušenosti z vlastní práce se sbory ve Vídni i osobní názor na tento obor, v němž byl skutečným novátorem:

„Jak se zpívá pro ‚ucho ducha‘,⁷³ abychom použili Goethova slova, se ukázalo při dvou koncertech Pěveckého sdružení moravských učitelů. Naštěstí jsou už pryč doby, kdy byly mužské sbory amatérskými sdruženími těch, kdo se pokoušeli si dlouhou chvíli při vysedávání u stolu v hospodě ukrátit trochou zpěvu. S nimi zmizel i neblaze proslulý liedertafel, poslední útočiště nevkusy a skladatelské impotence. Vzniká nová sborová literatura, která konečně vytlačuje vše včerejší, ve volbě básníků nastupuje nová cesta a pokouší se pro vokální kompozici dobývat novou, panenskou půdu.“

Foerster zdůrazňuje nutnost prohloubení poetického i hudebního obsahu, přičemž se odvolává na pozitivní obrat, způsobený činností Friedricha Hegara.⁷⁴

⁷⁰ Brněnská rodačka Maria Jeritza (1887–1982) debutovala 1908 ve vídeňské Lidové opeře roku 1908, v letech 1912–21 byla sólistkou Dvorní opery, byla první vídeňskou Jenůfou (1918).

⁷¹ *Die Zeit*, 3. 11. 1911 (srov. **Příloha V 3**).

⁷² Tamtéž.

⁷³ „Horchet! horcht dem Sturm der Horen! / Tönend wird für Geistesohren / Schon der neue Tag geboren. / Felsentore knarren rasselnd, / Phöbus' Räder rollen prasselnd, / Welch Getöse bringt das Licht!“ Johann Wolfgang von GOETHE: *Faust II.*, 1. dějství, verše 4666–4671 (Ariel). Horen (= Hóry, lat. Horae), dcery Diovy, jsou bohyněmi ročních období, krásy a řádu. Foerster zde využívá rekvizity obvyklé pro literárně vytříbenou uměleckou kritiku 19. století, jež spoléhala na klasickou vzdělanost svých čtenářů a s pomocí citátů vytvářela příklady a asociace.

⁷⁴ Friedrich Hegar (1841–1927) působil jako dirigent a sbormistr v Curychu a byl ředitelem tamní konzervatoře. Zasloužil se o rozvoj moderního mužského sborového zpěvu. Foerster se o něm jako dirigentovi zmiňuje ve své stati „Wagner, Nietzsche a Bizet“, viz FOERSTER: *Co život dal*, Praha 1942, s. 114 a 116.

Na výkonu Ferdinandem Vachem řízených Moravských učitelů ocenil Foerster hudební pojetí, jehož východiskem je báseň jako indikátor nálady.

„V jemném diferencování, onomatopoickém stínování a míšení zvukových barev je tento sbor svého druhu ojedinělý. K tomu přistupují hudební přednosti: čistá intonace, jednotná a vzorná výslovnost, zvukově krásný hlasový materiál.“⁷⁵

Roku 1912 bylo Vídeňským sborovým spolkem (Wiener Chorverein) ve vídeňské premiéře uvedeno duchovní mysterium Ermanna Wolfa-Ferrariho *Talitha Kumí (Jariova dcera)*. Foerster poukázal na italsko-německý původ skladatele, přičemž italské v jeho osobnosti znamenalo melodika a německé polyfonika, oceňuje také, že skladatel

„v celém díle zachoval církevní styl, aniž by upadl do archaismů či teatrálnosti, nezdal se však výtoky naší doby v oblasti harmonie a instrumentace. Líbezný melodický základ provívá mysteriem jako nadějeplný, vonný dech jara. Dílo působí vzdor množství detailů a stálým změnám nálad jednotně jako poeticky zjasněná, teskně-radostná idyla.“⁷⁶

Z dalších kritik podepsaných značkou f zmiňme alespoň zprávu o přednášce zakladatele rytmické gymnastiky Emila Jaques-Dalcrozeho s ukázkami jeho výuky („bezpochyby plodná myšlenka, neboť do služby rytmu staví tělo i ducha“), koncert tehdy devatenáctiletého houslisty Josepha Szigetiho⁷⁷ („mnohoslibný talent, temperament, čistota projevu a rozvinuté rytmické cítění“),⁷⁸ mezzosopranistky (altistky) Ilony Durigo⁷⁹ („temně zabarvený hlas, udržené velké linie, hudební fráze upomínající na instrumentální hru, smysl pro diferenciaci zvuku“), tenoristy Rudolfa Rittera⁸⁰ („neobyčejně sympatický tenor, vyrovnaný, měkký, ve výškách jasného lesku, musí se propracovat k individualizaci, jinak je jeho přednes monotónní“), klavíristky Hermine Kahane („spíše ve službách virtuozity, měla by lépe vykreslit melodickou linii“),⁸¹ z Lublaně pocházejícího tenoristy Franze Navala („umí nejen zpívat, nýbrž dokáže zpívané uchopit nitrem a vdechnout zpěvu ducha“), tenoristy Lea Slezaka („obvyklé ragú z árií a písní“), historický koncert Wandy Landowské, vystoupení violoncellisty Pabla Casalse či koloraturní sopranistky Selmy Kurz:

„Co je platné, že už staří estetikové považovali koloraturní árii za koncert, co zmohl protest Richarda Wagnera? [...] Prastaré neумы gregoriánského zpěvu dokazují dostatečně, že je v lidech touha po zdobeném zpěvu pevně zakořeněná. Psát o umění Selmy Kurz je, zvláště ve Vídni, nadbytečné.“⁸²

⁷⁵ *Die Zeit*, 15. 11. 1911 (srov. **Příloha V 4**). Repertoár koncertu bohužel není uveden, Foerster však podotýká, že nechyběl žádný druh, ani lidová píseň.

⁷⁶ *Die Zeit*, 5. 4. 1912 (srov. **Příloha V 5**).

⁷⁷ *Die Zeit*, 17. 11. 1911.

⁷⁸ Joseph Szigeti (1892–1973) zahájil kariéru roku 1907 koncertní cestou po Anglii s Ferrucciem Busonim.

⁷⁹ Ilona Durigo (1881–1943), jedna z nejvýznamnějších altistek své doby, vynikající interpretka Brahmsovy *Rapsodie pro alt*, Mahlerových *Písní o mrtvých dětech*, zpívala premiéry písní Otmara Schoecka aj.

⁸⁰ Rudolf Ritter (1878–1966) pocházel z Mostu, debutoval 1910 ve vídeňské Lidové opeře jako Hoffmann, 1924–1925 zpíval v Bayreuthu Siegfrieda a 1930 Tannhäusera.

⁸¹ K pianistce Hermine Kahane se zatím nepodařilo zjistit bližší životopisné údaje. Vystupovala sólově i s orchestrem, mj. s Nedbalovým Orchestrem hudebních umělců. *Wiener Zeitung* ohlašuje např. 3. listopadu 1911 na následující den koncert Nedbalova orchestru s flétnistou Ary van Leeuwense a Hermine Kahane jako sólisty.

⁸² *Die Zeit*, 5. 12. 1911 (srov. **Příloha V 6**).

V souvislosti s koncertním večerem z děl Richarda Wagnera měl Foerster výhrady ke koncertním výňatkům z jeho oper, považoval je za „prohřešek vůči duchu hudebního dramatu a za dvojnásobný prohřešek ve městě, v němž dva operní ústavy díla velkého reformátora uvádějí“,⁸³ výkony pěvců Anny Bahr-Mildenburg a Fritze Feinhalse však hodnotil navýsost pozitivně.

Zajímavá je rovněž kritika koncertu sboru moskevské synody,⁸⁴ v níž Foerster projevil své cítění církevního skladatele. Zdůraznil základní tón ruského umění, jímž je těžkomyslnost, projevující se v literatuře stejně jako v hudbě. Krása provedení byla „mimo veškeré konvence“, zpěv v podání sboru za řízení Nikolaje Danilina přirovnal k modlitbě. Následujícího roku slavil sbormistr ruského chrámu ve Vídni Anatolij Archangelskij 25. výročí dirigentské činnosti a Foerster psal o koncertu jeho sboru a cappella, který se uskutečnil v Bösendorferově sále.⁸⁵ Také tentokrát zdůraznil hluboké soustředění a sepětí interpretů s hudbou, která hraničí s mystičnem.

Jak uvedeno, vzhledem k rozdělení okruhu referentské činnosti připadlo Foersterovi recenzování lehčího operního žánru a operety, mj. premiéry *Cudné Barbory* Oskara Nedbala. Recenze je uvedena obecnou úvahou na téma operety a stojí za úplnou citaci:

„Nyní touží dokonce historicky významné Divadlo na Vídeňce⁸⁶ po novém zasvěcení. Jako oblaka kadidla mají ve třech večerech ročně stoupat z orchestru kouzelné tóny Mozartovy, Beethovenovy a Lortzingovy a všichni ti dobří duchové starého domu mají být přilákáni zpět. Ředitelé se stali sentimentálními. Je to nákaza. Každého najednou přepadla lítost. Každý by chtěl vymazat mnohé z minulosti a začít nový život, pátrá v nejdlehlších koutech svých vzpomínek a jihne. Momentálně jsou na řadě operetní ředitelé a operetní skladatelé, všechny zachvátila jakási nemoc. Najednou chtějí být vážní. Žádoucí zlepšení však nemá přinést prohloubení žánru, ani odvrát od obvyklé podoby libret, ani proměna obligátních tanců a pochodů v ušlechtilější formy. Všechno, co dosud chybělo, má nahradit hypersentimentalita. Od myšlenky k jejímu uskutečnění je ovšem vždy dlouhá cesta a Franz Lehár se nemusí obávat, že by byl vytlačen klasiky.

Oskar Nedbal se zjevně málo stará o vyšší aspirace svých nejnovějších kolegů, neexperimentuje, nehodlá podnikat objevitelské cesty, on, jenž psal dosud pouze balety, se jednoduše odvažuje k dalšímu kroku na cestě, která pro něj není obvyklá. Také se nijak neohlíží po nějakém vzoru. Ve Vídni je všechno a všichni v tanečním rytmu, vzduch je ländlerů a valčíků plný.

Hudebník silného temperamentu zůstane vždy přítelem okamžitého nápadu, spontánní myšlenky, primárního pocitu, ať už má v ruce taktovku nebo pero. Nedbal není žádný ecrivain [psavec], ale také není rozumář. Melodický půvab, tipná harmonie a instrumentace, jeho smysl pro zvukový účinek mu byly vždy

⁸³ *Die Zeit*, 22. 10. 1912.

⁸⁴ *Konzert des Moskaues Synodalchores*, in: *Die Zeit*, 17. 5. 1911.

⁸⁵ *Die Zeit*, 23. 4. 1912. Ruský ortodoxní chrám sv. Mikuláše ve 3. vídeňském okrsku (Jauresgasse 2) byl vysvěcen roku 1899.

⁸⁶ Divadlo na Vídeňce se pokoušelo oprostít od žánrového zařazení výlučně operetní scény již od počátku 90. let 19. století. Prvním pokusem o proměnu repertoáru směrem k opeře byla německá premiéra Smetanovy *Prodané nevěsty* 4. dubna 1893, roku 1897 následovaly Humperdinckovy *Královské děti* a téhož roku Pucciniho *Bohéma*. Divadlo na Vídeňce nicméně zůstalo i nadále spojeno především s érou tzv. „stříbrného věku“ vídeňské operety jako místo premiér děl Edmunda Eyslera, Leo Falla, Franze Lehára aj.

vlastní. Ani v operetě neztratil jeho rytmus nic z perlivého kouzla, a dokonce ti, kdo jej raději vidí u dirigentského pultu než u psacího stolu, musí, když se do toho Nedbal dá, nasadit veselou tvář.

Oskar Nedbal s nadšením dirigoval svým rozmáchlým způsobem a sklídl v plném divadle velký potlesk. Z jednotlivých hudebních čísel se některá zvláště líbila: hned Barbořin vstup, půvabný tercet, duet mezi Kitty a Barborou, sextet spiklenců (prozrazující i v harmonii jemného hudebníka), melodicky něžný duet Halifaxe a Barbary, předehra k prvnímu i k poslednímu dějství.

Cudnou Barboru můžeme cenit vysoko nebo nízko, přidělit jí mezi skladatelskými díly první nebo poslední místo, vždy zůstane dílem určité úrovně a hodnoty. Obratné ruce pánů Rudolfa Bernauera a Leopolda Jacobsona⁸⁷ zpracovaly vděčnou látku zručně a s dobrým vyvážením kontrastů i scénického účinku. V libretu není všeschno pravé, avšak v divadle si vystačíme se zdáním pravosti a za zlato považujeme vše, co se třpytí. Libretista, jenž nás po dvě dějství dokáže dobře bavit, nás nalezne dostatečně velkorysími, abychom mu odpustili chabý třetí akt.

Dobře napsaná je především titulní role operety. Cudná operetní Barbora, která je opravdu cudná, to jistě není špatný libretistický vtip! Přirozeně se i k této nevinnosti připlíží sladké nebezpečí lásky v podobě vyšňořeného mladého lorda. Barbora je sice jen dcerkou hostinského, přesto dokáže lorda, jenž si právě v parlamentu vydobyl první řečnické vavříny jako obhájce přísné morálky, vlákat do milostné sítě. Lord se s Barbarou ožení – zkrátka musí.

Jak se tento nerovný manželský pár s pomocí neohrabaného párku přátel a skutečně směšného výbuchu žárlivosti konečně najde – protože se milují tak, jako to dělají sopranistky a lyričtí tenoři co paměť lidská sahá –, to je obsahem zábavného druhého dějství a stvrzeno v poněkud nudnějším třetím.

Představení v Raimundově divadle je vynikající. Trio dam Betty Fischer (Barbora), Mimi Marlow (Kitty) a Luise Lichten (Mabel) je skutečné operetní brio, cudná Barbora přináší i ve zpěvu příjemnou čistotu a jas. Otto Storm propůjčuje svému lordovi Halifaxovi vznešené držení a laskavost. E[rnst] Tautenhayn je jako Jony v nejvlastnějších živlu a ve své rozpačitosti neodolatelný, skvěle šarže hrají pánové Glawatsch (Pittifor) a Matscheg (Knor). Epizodní role jsou všechny dobře obsazeny. Sbor a orchestr byly horlivé a při věci, režie pana Glawatsche vytváří půvabné obrazy, kostýmy Gainsboroughovy doby⁸⁸ sluší výtečně pánům i dámám. Quid plura? Ředitel Karczag⁸⁹ asi včera stěnal spolu s lordem Halifaxem: „Ó Barboro, ty cudná, ó vznešená Barboro, prosím tě, nezklam mě a řekni: Ano!“ Po úspěchu premiéry můžeme předpokládat, že bude vyslyšen.⁹⁰

Foerster recenzoval také premiéru Lehárový operety *Eva*, kvůli níž později změnil pro vídeňské uvedení titul své stejnojmenné opery na *Marja* (viz dále).⁹¹

⁸⁷ Rudolf Bernauer (1880–1953) psal libreta např. pro Oscara Strause či Leo Falla. 1933 emigroval do Londýna, kde také zemřel. – Leopold Jacobson (1878–1942) psal libreta rovněž např. pro Oscara Strause, také filmové scénáře. Zemřel v koncentračním táboře Terezín.

⁸⁸ Thomas Gainsborough (1727–1788), anglický malíř, především portrétista.

⁸⁹ Wilhelm Karczag (1857–1923) si pronajal roku 1901 Divadlo na Vídeňce a za jeho vedení zde slavily úspěchy operety Franze Lehára, Edmunda Eyslera a Emericha Kálmána, excelovali herci jako Alexander Girardi aj. 1908–1921 vedl také Raimundovo divadlo (Raimund-Theater).

⁹⁰ *Die Zeit*, 8. 10. 1911 (srov. **Příloha V 7**), premiéra *Cudné Barbory* se uskutečnila 7. října 1911 v Raimund-Theater. Alexander Buchner píše ve své monografii o Oskaru Nedbalovi (Alexander BUCHNER: *Oskar Nedbal*, Praha 1976, s. 244), že Foersterova recenze (bibliografický odkaz neuvádí) „rozezvučela v Nedbalově nitru velmi citlivou strunu“ a výsledkem podnětu měla být Nedbalova – ovšem nijak úspěšná – opera *Sedlák Jakub*.

⁹¹ Lehárova *Eva aneb Fabrička* měla premiéru 18. listopadu 1911 v Divadle na Vídeňce.

Rovněž tato recenze je dokladem jeho mínění o žánru, který během svých recenzentských let v *Národních listech* v Praze zavrhoval⁹² a k jehož snahám opustit zábavnou funkci a uzpůsobit jej vážným námětům byl skeptický:

„Není už pochyb. Opereta kráčí ve své nynější formě vstříc zániku. Dokonce i svět, v němž musí stydlivé uzardění nahrazovat lícidlo, ztrácí pozvolna zájem na věci, jež kdysi alespoň zachovávala zdání, že je v nějakém spojení s uměním, dnes však otevřeně umění obchází, pokud nedává přednost tomu, že se životem i uměním protančí. Znamení rychlého úpadku již opereta nastoupila, když byl tento nejdekadentnější ze všech dekadentních žánrů ještě v rozkvětu, a rozmanité částečně zamaskované neúspěchy a nezdařené pokusy posledních let dospět novými cestami ke starému cíli, totiž k úspěchu kasovnímu, ztroskotaly nejen na úplné nemožnosti všech podílejících se faktorů, nýbrž také na odlivu zájmu publika. Rovněž *Eva*, nové dílo Lehárovo (libreto je od dr. A. M. Willnera a Roberta Bodanzkého),⁹³ se nejistě potácí mezi dvěma póly. Skladatel a libretista chtěli napsat operetu a zůstat přitom vážní, a co při této proceduře vzniklo, není ani opera, ani opereta. Nepříjemný rozpor mezi textem a hudbou nedovolí pořádně vyniknout ani vtipnému, ani vážnému. Tovární dělnice Eva má to pochybné štěstí, že se zalíbí novému šéfovi, a protože nám hned v prvním dějství vyjeví, jak přitažlivý by pro ni byl již při letmém pohledu pařížský život a ruch, všechno ostatní uhodneme, a při známé psychologii operetních básníků, jež se pohybuje skoky, dokonce už i víme, kdo koho si na konci vezme. Franz Lehár je ještě i v tomto díle stále mezi oněmi kněžními, kteří obětují na oltář lehké múzy, jejich pontifex maximus, nejlepší nápady ostatně našel ve svých starších partiturách. [...] Opakovalo se, byly květiny a věnce. Takže: velký úspěch. Protože se však úspěchy a neúspěchy na našich operetních scénách při premiérových večerech tak šálivě navzájem podobají, budeme si muset navyknout ponechat konečná rozhodnutí budoucnosti.“⁹⁴

O Emerichu Kálmánovi se u příležitosti premiéry jeho operety *Cikánský primáš* Foerster vyslovil jako o nejnadějnějším talentu poslední doby, v recenzi komické opery *Lully* Karla Hofmanna (libreto přepracoval Richard Batka) se soustřeďuje na věcné konstatování schematického libreta s obligátní milostnou intrikou, které však skladateli poskytlo příležitost vytvořit hudbu se „sympatickými rysy, dostatečně melodickou a přirozeně plynoucí, zvukově líbivou a dobře charakterizující“.⁹⁵ O Lortzingově *Caru a tesaři* píše:

„Ten ‚obratný‘ Lortzing, jak jej klasifikoval R. Wagner, ten, jež později H. v. Bülow nazval ‚diletantem a rutinérem‘, ještě žije, [...] ke spáse umění, neboť kde bychom jinak v těchto smutných dobách operetního braku našli tak přesvědčivý důkaz, že taková malá opera-opereta nemusí být ani textový nesmysl, ani nepotřebuje být hudebně triviální, aby se publiku líbila?“⁹⁶

⁹² Viz pozn. 64.

⁹³ Alfred Maria Willner (1859–1929), mj. libretista opery Carla Goldmarka (podle Charlese Dickense) *Das Heimchen am Herd* (v Čechách uvedena pod názvem *Domácí cvrček*), jakož i operety *La rondine* Giacomo Pucciniho a *Krásná Saskia* Oskara Nedbala. Spolu s Robertem Bodanzkým vytvořil řadu libret pro Franze Lehára, ale i pro Leo Falla, Edmunda Eyslera, Emericha Kálmána, Ralpha Benatzského, Waltera Kolla aj. Robert Bodanzky (1879–1923, vl. jm. Isidor Bodanski) byl bratr dirigenta Arthura Bodanzkého.

⁹⁴ *Die Zeit*, 25. 11. 1911 (srov. **Příloha V 8**).

⁹⁵ Ke komické opeře *Lully* viz *Die Zeit*, 30. 4. 1912, k *Cikánskému primášovi* viz *Die Zeit*, 17. 12. 1912.

⁹⁶ *Die Zeit*, 25. 10. 1912 (srov. **Příloha V 9**).

Pod značkou f ovšem nalezneme také recenzi na Shakespearovu tragédii *Romeo a Julie* v Německém lidovém divadle (Deutsches Volkstheater), což by mohlo o identifikaci dotyčné značky jako Foersterovy vyvolat pochybnosti. Při vědomí jeho umělecké všestrannosti a jeho osobního zájmu o Shakespeara (doložitelném nejenom kompozicí opery *Jessika* podle *Kupce benátského*) však není divu, že se tentokrát ujal i referování o činohře, aby sdělil své zklamání z režie (režiséra nejmenuje), o níž píše jako o bezfantazijní a bez porozumění pro duchovní náplň díla. O hercích píše pochvalně, celkové resumé však zní: „Skutečně to nebyl hezký večer.“⁹⁷

Foersterova referentská činnost pro *Die Zeit* trvala podle všeho asi čtyři roky, 1916 se objevuje u operních a koncertních zpráv značka ld, což byl Leo Feld.⁹⁸

Provádění Foersterových skladeb ve Vídni

Příslušník české menšiny ve Vídni Rudolf Vohanka⁹⁹ napsal ve své zprávě o koncertu s Foersterovými skladbami 29. dubna 1913 ve Vídeňském spolku hudebních umělců:

„Když náš nejvýznamnější skladatel J. B. Foerster před více než desíti lety musil přesídliti do Vídně k trvalému pobytu, byl ve zdejších hudebních kruzích osobou poměrně málo známou. [...] Ve Vídni byl nucen začít znovu, od prvních počátků. [...] Že pro Čecha to je dvojnásob obtížným, to ví každý z nás zcela dobře.“

Následuje charakteristika Foersterovy osoby, jenž je povaha

„jemná, nedotěrná a až – řekněme to otevřeně – nerozumně skromná, [která] velmi těžce proniká vpřed nad protekci a drzým čelem opatřené konkurenty“.¹⁰⁰

Samo jméno „Förster“ ovšem ve Vídni úplně neznámé nebylo. Roku 1900 byla ve Votivním chrámu provedena *Missa jubilaei solemnis* op. 36 skladatelova otce Josefa Förstera. Nastudoval ji rodák z Čech Theobald Kretschmann, o provedení se mj. psalo v listu *Deutsche Volksblatt*.¹⁰¹ 3. a 18. prosince 1902 vystupoval v Bösendorferově sále skladatelův bratranec, klavírista Antonín (Anton) Foerster, na druhém z koncertů uvedl Smetanovy *České tance*.¹⁰²

Foersterovy skladby byly ve Vídni prováděny v zásadě na dvou pořadatelských úrovních. Jednou byly koncerty (především komorní), pořádané koncertním jednatelstvím vídeňského Konzerthausu, koncertní kanceláří Alberta Guttmanna,¹⁰³

⁹⁷ *Die Zeit*, 29. 9. 1912.

⁹⁸ Leo Feld (vl. jm. Hirschfeld, 1869–1924) byl bratr libretisty Viktora Léona, sám libretista např. oper *Snětek Jirka* (Traumgörge) a *Šaty dělají člověka* (Kleider machen Leute) Alexandra Zemlinského.

⁹⁹ Rudolf Vohanka (1880–1963) působil ve Vídni jako úředník, sbormistr českých spolků Bendl, Tovačovský, Lumír, publikoval ve *Vídeňském denníku*. Po roce 1918 pracoval v Praze na Ministerstvu pošt.

¹⁰⁰ Rudolf VOHANKA, in: *Smetana 3* (1912–1913), s. 224–245; přetištěno z *Vídeňského denníku*, 1. 5. 1913, s. 2–3. Program koncertu viz v **Příloze I**.

¹⁰¹ Zprávu přinesl také *Dalibor 22* (1900), s. 183, kde je Kretschmann označen za žáka Josefa Förstera; tuto informaci nelze ověřit. Kretschmann studoval na pražské konzervatoři v letech 1866–1870 violoncello, brzy nato Čechy opustil (viz k němu též dále).

¹⁰² Přehled uskutečněných koncertů viz v *Musikbuch aus Österreich* (jako pozn. 55).

¹⁰³ Albert Gutmann (1852–1915) byl obchodník s hudebninami, vydavatel a organizátor koncertů, byl spřátelen s mnoha umělci. Mj. byl svědkem posledních chvil života Johanna Brahmsa. Prvními umělci

resp. Vídeňským spolkem koncertních umělců (Wiener Tonkünstler-Verein).¹⁰⁴ Ten byl založen roku 1885 jako protiváha Akademického Wagnerova spolku (Akademischer Wagner-Verein). Cílem Spolku koncertních umělců byla podpora děl moderních tvůrců, čímž ovšem byli míněni umělci píšící v tradičním slohu, žádná „hudba budoucnosti“. Spolek se však také věnoval existenčně potřebným umělcům a umělcům „cizím“, pořádal koncerty, přednášky, vypisoval ceny. Již rok po založení spolku se stal jeho čestným prezidentem Johannes Brahms a i po jeho smrti měl spolek pověst centra Brucknerových protivníků (nicméně uspořádal roku 1894 oslavy Brucknerových sedmdesátin).¹⁰⁵ Jedním z prezidentů Spolku byl také Eugen d'Albert.

Důležité bylo provádění Foersterových skladeb ve spolcích vídeňské české menšiny. Skladatelovu vztahu k vídeňským Čechům se budeme věnovat dále podrobněji. Uvádění jeho skladeb v pořadech vídeňských Čechů lze považovat mimo jiné za reciprocitu pomoci, kterou Foerster českým spolkům poskytoval. Jeho skladby byly prováděny spolkem Lumír, Pěveckou župou vídeňskou, Slovanským zpěváckým spolkem, Pěveckým kruhem „Smetana“, Českým ochotnickým orchestrem a dalšími. Foerster dokázal výkony interpretů ocenit, například na adresu sboru Lumír uvedl:

„Ujišťuji vás, že váš spolek se může měřit s každým nejlepším spolkem nejen českým, ale i německým, který jsem kdy poznal.“¹⁰⁶

Foersterovy skladby hrála také řada jednotlivců. Koncert, o němž referoval Rudolf Vohanka roku 1913,¹⁰⁷ byl reprízou koncertu z 9. února 1912. Tehdy zaznělo v provedení Vídeňského filharmonického tria ve světové premiéře *Klavírní trio B dur* op. 38¹⁰⁸ a člen tohoto ansámblu, violoncellista Julius Junek, uvedl s klavíristkou Růženu Podhajskou také Foersterovu *Sonátu f moll* pro violoncello a klavír op. 45.¹⁰⁹ Dále hrála Gisela SpringEROVÁ¹¹⁰ Foersterovy *Impresse* op. 73, písň

z jeho „stáje“ byli Selma Kurz, Bronislav Hubermann, Alfred Grünfeld a Siegfried Wagner. Pro Vídeň údajně „objevil“ České kvarteto, zprostředkoval hostování Hanse von Bülow, Arthura Nikische či Richarda Strausse. Později otevřel pobočky své agentury v Berlíně, Londýně a v Paříži (kde se roku 1908 usadil). Viz Andreas HOLZER (red.): *Dokumente des Musiklebens. Aus dem Archiv des Institut für Musikgeschichte*, seš. 7, září 1999, také <http://www.musikgeschichte.at/regesten/Regesten-1999-7.pdf>. Podle Gutmannových reklamních stránek (zveřejňovaných v *Die Zeit*) zastupovala koncertní kancelář Gutmann pro vídeňská vystoupení také Arnolda Rosého, Bruna Waltera, Moritze Rosenthala, Pabla Casalse, Emu Destinovou, Lea Slezaka, Jaroslava Kociana, Jana Kubelíka aj.

¹⁰⁴ VOHANKA (viz pozn. 100) zdůraznil, že „ovšem nemá ničeho společného s Nedbalovým Tonkünstler-orchester“.

¹⁰⁵ Rudolf FLOTZINGER (ed.): *Oesterreichisches Musiklexikon*, sv. 5, Wien 2006, s. 2668–2669.

¹⁰⁶ *Dalibor* 32 (1910), s. 283. Rovněž pohostinská vystoupení umělců z Čech přispívala k propagaci Foersterovy tvorby ve Vídni (viz dále). Pěvecký sbor (mužská i ženská složka) spolku Lumír měl k roku 1907 podle výroční zprávy 247 členů. Viz Zpráva z valné hromady, in: *Dalibor* 29 (1907), s. 347.

¹⁰⁷ Viz pozn. 100 a *Smetana 2* (1911–1912), s. 41.

¹⁰⁸ Vídeňské filharmonické trio tvořili Willy Klasen (klavír), Soma Picksteiner (housle) a Julius Junek (violoncello). Vohanka (pozn. 100) uvádí, že trio bylo provedeno již uplynulého roku v sále Ehrbar, přičemž současný výkon byl poznamenán špatnou souhrou s klavírem. Willy Klasen působil nějaký čas jako doprovod houslisty Bronislava Hubermann, viz Bronislav HUBERMANN: *Aus der Werkstatt des Virtuosen*, Wien 1912, také <http://www.huberman.info/literature/books/virtuosen/>. Soma Picksteiner vyučoval na konzervatoři Společnosti přátel hudby, v letech 1906–1907 byl koncertním mistrem Orchestru Koncertního spolku, vystupoval též jako sólista.

¹⁰⁹ Violoncellista Julius Junek vyučoval na Nové konzervatoři a byl členem Vídeňského filharmonického tria (Wiener philharmonisches Trio). Klavíristka Růžena Podhajská byla dcerou inženýra státní dráhy Františka Podhajského, jenž se sám uplatňoval jako pianista, hudební organizátor a také skladatel. Růže-

zpíval barytonista Viktor Heim,¹¹¹ „v němž Foerster našel interpreta, jakého snad dosud neměl. [...] Zde se potkaly dvě stejně hluboce cítící duše,“ píše Rudolf Vohanka.¹¹² Viktoru Heimovi věnoval Foerster cyklus *Nachtviole* (Noční violy).¹¹³ Na zmíněném koncertě zazněly (v německém originále) písně „Leichenbegängnis“ (Pohřeb), „Trost der Nacht“ (Útěcha noci), „Klänge und Schmerzen“ (Zvuky a bolesti) a píseň „Du und ich“ (Ty a já),¹¹⁴ Viktor Heim připojil „rukopisnou novinku z cyklu *Láska*“.¹¹⁵

Rudolf Vohanka zdůrazňuje,¹¹⁶ že publikum večera bylo německé a tím spíše je třeba si vážit velmi příznivého přijetí Foersterových skladeb i interpretačních výkonů spoluúčinkujících českých umělců. Zásadní význam dodala večeru přítomnost ředitele nakladatelství Univerzální edice, který „přijal ihned všechny dosud netištěné [Foersterovy] skladby v náklad Edice,“ píše Vohanka a dodává apel, jenž stojí za povšimnutí:

„Tak dovede cenit umělecky nezaujatá Vídeň¹¹⁷ našeho Foerstera. A Praha? Dopouští se na něm jednoho bezpráví po druhém. Wiener Tonkünstler-Verein jej vyznamenává, ačkoliv není jeho členem a pražská Umělecká Beseda při nedávném jmenování celé řady zasloužilých a méně zasloužilých osob čestnými členy jej – ignorovala, ačkoliv, jak jsme se dočtli, svého času byl jejím několikaletým jednatelem.“¹¹⁸

Z dalších jednotlivců, kteří uváděli Foersterovy skladby, jmenujme Bohuslavu Hášovou a Jaroslava Hášu,¹¹⁹ Paula Schmedese,¹²⁰ jenž vystupoval i na českých koncertech, samozřejmě skladatelovu ženu Bertu Foersterovou-Lautererovou, kla-

na Podhajska se r. 1916 stala ženou hudebního spisovatele Otakara Nebušky a přesídlila do Prahy, kde vystupovala nadále pod jménem Růžena Nebušková. Zmíněné vídeňské vystoupení bylo pravděpodobně jejím prvním vystoupením za hranicemi vlasti. Viz HEYER (jako pozn. 28), s. 54 (u Františka Podhajského); *Československý hudební slovník 2*, 1965, s. 153 (Nebušková).

¹¹⁰ Životopisné údaje neznámé.

¹¹¹ Viktor Heim (1878–?) byl ceněn jako interpret písní Franze Schuberta, ale také žánru tzv. „Wienerlied“.

¹¹² *Smetana 3* (1912–1913), s. 224.

¹¹³ Roku 1913 vyšel cyklus v nakladatelství Universal Edition.

¹¹⁴ Autorem básně „Útěcha noci“ byl Ludwig Jakobowski, jedná se o č. 3 z cyklu *Zářivé dny* (op. 69). Píseň „Pohřeb“ na slova Emila Edela je z cyklu *Čtyř písní* (op. 22), píseň „Zvuky a bolesti“ z cyklu *Sen jarní noci* (op. 65), předlohou byla báseň Roberta Hammerlinga. Autorkou textu čtvrté písně „Ty a já“ z roku 1900 (?) byla Anna Ritter, její český překlad vytvořil skladatel. Anna Ritter, roz. Nuhn (1865–1921) byla svého času hojně zhudebňovanou básnířkou.

¹¹⁵ Cyklus *Láska* na texty Gustava Falkeho byl komponován v letech 1899–1900, novinkou již tedy nebyl, vydán byl v nakladatelství Mojmir Urbánka jako op. 46 v překladu Karla Buriana.

¹¹⁶ Viz pozn. 100.

¹¹⁷ Už tato poznámka mění vžitý stereotyp o Vídni nepřátelské vůči všemu českému, ten se však naopak v jiných zprávách zase objevuje. Foersterovo působení mezi dvěma jazyky dokázalo údajně podobné animozity s úspěchem potlačovat.

¹¹⁸ VOHANKA (jako pozn. 100), s. 245. – V případě Foersterova jednatelství zřejmě jde o omyl. Foerster byl až v letech 1922/23 předsedou hudebního odboru Umělecké besedy. Nakladatelství Universal Edition vydávalo Foersterova díla už před tímto rokem, již 1910 *Stabat mater*, 1911 4. *symfonii*, cykly *Čtyři písně*, *Zářivé dny* (Leuchtende Tage), *Posvěcení noci a Impresse*, vydalo také klavírní výťah oper *Jessika*, *Eva* (jako *Marja*) aj. Roku 1913 pak cyklus *Sen jarní noci* a *Noční violy*, 1914 3. *smyčcový kvartet*, v dotyčném období dále 1912 1. *houslový koncert*, 1915 *Písně milostné* (Liebeslieder), roku 1918 klavírní výťah opery *Nepřemožení*, 1919 *Klavírní trio B dur*, 1924 5. *symfonii* aj. Universal Edition Wien – Leipzig vydávala v letech 1911–1918 *Foersterovo album*, v němž byly mj. výňatky z *Nepřemožených*, klavírní *Impresse* aj.

¹¹⁹ Jaroslav Háša (1908–1981) studoval ve Vídni, v Paříži a Mnichově, v Čechách po 1933 u Karla Pravoslava Sádla, 1946–1961 byl členem Československého kvarteta.

¹²⁰ Paul Schmedes (1869–1930), méně slavný bratr tenoristy Erika Schmedese (1868–1931) a rovněž tenorista, působil především jako koncertní pěvec (zachovala se jeho nahrávka Schubertovy *Spanilé mlynářky*). Bratři Schmedesové pocházeli z Dánska.

víristu Alfreda Grünfelda, Filharmonické kvarteto.¹²¹ Roku 1913 jmenoval spolek Lumír Foerster svým čestným členem. 18. dubna 1914 uspořádal v sále hotelu Pošta¹²² „Foersterův večer písní“, jenž je mimo jiné dokladem spojení spolku s Čechami a zvaní hostů z Prahy. Josef Theurer tehdy přednesl hodinovou přednášku o Foersterově cyklu *Láska*, interprety cyklu byli Růžena Wolfová¹²³ a u klavíru Ferdinand Pujman.¹²⁴

Konzert-Direktion Gutmann (Hugo Knepler).

Donnerstag, den 7. November 1912, abends halb 8 Uhr
im Großen Musikvereins-Saale:

KONZERT

JAN KUBELIK

Begleitung: Das Wiener Tonkünstler-Orchester
Dirigent: Direktor Oskar Nedbal.

PROGRAMM:

Beethoven Violinkonzert D-dur, op. 61.
Allegro, ma non troppo.
Larghetto —
Fondo.

J. B. Förster Violinkonzert C-moll, op. 88.
Allegro moderato.
Andante sostenuto —
Allegro grazioso. **Erstaufführung.**

Paganini Caprice für Violine allein.

Wienlawski Souvenir de Moscou.
(Mit Klavierbegleitung.)
Am Klavier: Alexander Rášb.

Klavier: **Bösendorfer.**



==== **Preis 20 Heller.** ====

Cedule koncertu s vídeňskou premiérou Foersterova Houslového koncertu

¹²¹ Zvané také Samohýlovo kvarteto (František Samohýl, F. Fuchs, August Pioro, Emanuel Brabec).

¹²² Hotel Pošta (Post, Fleischmarkt 24) získal roku 1910 český menšinový spolek Pokrok a do roku 1942 jej vlastnil jako spolkový dům vídeňských Čechů (Český dům). Ve spolkovém sále dnes působí Kammeroper Wien, budova Českého domu slouží opět jako hotel.

¹²³ Růžena Wolfová se roku 1915 stala interpretkou české premiéry orchestrální verze Foersterových *Milostných písní* op. 86.

¹²⁴ Rudolf VOHANKA, in: *Smetana 4* (1913–1914), s. 247–248.

Často uváděl díla českých skladatelů v programech svého Orchestru hudebních umělců Oskar Nedbal. Z Foersteru uvedl ve Vídni již roku 1902 při hostování s Českou filharmonií jeho skladbu *Mé mládí*.¹²⁵ 9. prosince 1910 zařadil *Mé mládí* do pořadu pravidelných koncertů svého orchestru. Foerster se pochvalně vyjadřoval o Nedbalově pečlivosti při studiu skladeb, o jeho schopnosti vyvažovat jemné barevné a dynamické odstíny.¹²⁶ Nedbal také dirigoval evropskou premiéru Foersterova *Houslového koncertu c moll* op. 88, prvního skladatelova instrumentálního koncertu vůbec. Byl zkomponován z podnětu Jana Kubelíka, který jej 12. října roku 1910 premiéroval v Chicagu. Evropskou premiéru provedl Kubelík ve Vídni s Orchestrem hudebních umělců pod Nedbalovou taktovkou 7. listopadu 1912.¹²⁷ V listu *Die Zeit* přinesl zprávu Foersterův redakční kolega Max Graf:



Jan Kubelík na portrétní kresbě J. Koudelky

„Kubelík měl na programu novinku, nový *Houslový koncert c moll* Jos. B. Försteru [!]. Förster ani v této práci nezapře jemného lyrika, a již první větu naplnil elegickými a opojnými melodiemi, které jsou pro houslistu vítanou příležitostí, aby svůj nástroj rozezpíval. Dvě třetiny první věty jsou lyrické, hlavní téma (affetuoso) se doslova ztrácí v květnatém závoji zpěvných témat. Po fantazijně vystavěné první větě, jejíž repríza má velmi delikátní rysy, spojuje následující věta niterné Andante s rozmarným valčíkovým finále. Pozoruhodná je krásná rovnováha mezi sólovým nástrojem a doprovodným orchestrem, jehož sazba je i přes bohaté protihlasy průzračná a sólové housle nepotlačuje. Jos. B. Förster se za aplaus osobně poděkoval a dostalo se mu lichotivých důkazů toho, jakého velkého ocenění se jako hudební osobnost těší.“¹²⁸

¹²⁵ 26. a 30. srpna a 3. září 1902 na koncertech tzv. „obřihó orchestru“ (Riesenorchester) v Prátru. Viz Alexander BUCHNER: *Oskar Nedbal*, Praha 1976, s. 96.

¹²⁶ *Der Pilger* (jako pozn. 1), s. 547.

¹²⁷ Koncert byl zahájen Beethovenovým *Houslovým koncertem D dur*, po přestávce zaněly Paganiniho *Caprice* pro housle sólo a Wieniawského *Souvenir de Moscou* (u klavíru byl Alexander Raab). Koncert byl avizován tiskem, v *Die Zeit* např. stálo v den konání koncertu 7. listopadu 1912, že „dnes, ve čtvrtek, o půl osmé večer, dává Jan Kubelík svůj jediný koncert ve velkém sále Hudebního spolku. Doprovází vídeňský Orchester hudebních umělců za řízení Oskara Nedbala. Všechna místa jsou vyprodána. Večerní pokladna nebude otevřena.“ Kubelík byl ve Vídni proslavený, např. 19. ledna 1911 koncertoval rovněž s Nedbalovým orchestrem (Alberto Randegger: *Houslový koncert*, vídeňská premiéra; Beethoven: *Romance G dur*; Saint-Saëns: *Havanaise*; Paganini: *Variace a moll*; Stefan Lubin: *Sextet z Lucie* [úprava z Donizettihó *Lucie z Lammermooru*] pro housle sólo; Weber: *Perpetuum mobile*).

¹²⁸ Značka mg [Max Graf], in: *Die Zeit*, 12. 11. 1912 (srov. **Příloha V 10**). Kubelíkův výkon referent hodnotil pouze podle provedení Beethovenovy skladby, a nijak příznivě: „Beethovenův *Houslový koncert* vyžaduje hráče velkého stylu. Ať už je to objektivní umělecká povaha jako Joachim či romantická individualita jako Ysaÿe: pouze skutečná vnitřní velikost bude tomuto koncertu odpovídající. Kubelík je však tam, kde nejde jen o technické virtuózní výkony, pouze houslistou malého formátu. V jeho přednesu Beethovenova koncertu není ani náznak něčeho, co by prozrazovalo významné nebo alespoň zajímavé pojetí;

Za další dva roky, 8. prosince 1914, uvedl tutěž skladbu ve Vídni mladý houslista českého původu Milan Lusk, žák Otakara Ševčíka, a to na koncertě pořádaném spolkem Lumír, rovněž s Nedbalovým orchestrem a pod jeho taktovkou. Podle toho, co dosud víme, není vyloučeno, že byl právě tento koncert Luskovým sólistickým debutem.¹²⁹ Mladý houslista jím zahájil rychlou, bohužel však krátkou



Interpret Foersterova Houslového koncertu Milan Lusk v kresbě své matky, Marie Koupal Lusk

nestrhává k žádnému spoluvytváření fantazie; hřejivost, vzlet, brio, proudící smyslovost budeme v jeho hře hledat marně. Přitom je každá fioritura vypracována s naprostou čistotou a jemností, malý tón je velmi sladký, vše technické je zvládnuto s hravou lehkostí. A přece to celé není Beethoven v plné životní velikosti.“ Teprve v druhé, virtuózní polovině programu začal podle Grafa „vlastní Kubelíkův koncert, v němž podrobil zkoušce svou světově proslulou virtuózní techniku.“ Pro Kubelíka měl vídeňský koncert nepříjemné dozvuky, za dva dny nato přinesl list *Die Zeit* zprávu, že houslista ve Vídni onemocněl a musel se v Praze podrobit operaci slepého střeva.

¹²⁹ Spoluúčinkoval pěvecký sbor Lumír se sbormistrem Jaromírem Herlem. Na programu byla Smetanova *Vltava*, *Triumfální symfonie*, dále *Ranoša* a *Zakletá dcera* Vítězslava Nováka, poté zazněl Foersterův *Houslový koncert*, následovaly opět Novákovy sbory *Vražedný milý* a *Neščasná vojna* a na závěr Dvořákův *Holoubek*. Na záznamu v archivu vídeňského Konzerthausu (<http://konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche/>) je uvedeno *Triumfální symfonie / Triumph-Symphonie mit Benützung der österreichischen Volkshymne E-Dur op. 6 B 92*, z čehož není zřejmé, zda byla symfonie hrána celá. Rudolf JENÍČEK: *Česká hudba ve Vídni v období válečném*, in: *Hudební revue* 10 (1917), s. 335–336 zmiňuje pouze „dvě střední věty“.

sólistickou kariéru; zemřel roku 1932 v Chicagu.¹³⁰ Tentýž sólista také provedl Foersterův *Houslový koncert* č. 1 v Praze ve Smetanově síni, a sice 10. října 1915 (s reprízou 1. listopadu téhož roku) s Českou filharmonií za řízení Viléma Zemánka.¹³¹ Dne 8. února 1912 uvedl Oskar Nedbal se svým orchestrem jako vídeňskou novinku Foersterovu *Legendu o štěstí* op. 83.

Dalším rozměrným Foersterovým dílem uvedeným ve Vídni bylo *Stabat mater*, provedené 28. dubna 1912 ve velkém sále Hudebního spolku. Provedení bylo označeno za podstatně lepší než dosavadní dvě provedení pražská.¹³² Koncert pořádala Pěvecká župa vídeňská, doprovodným tělesem byl Český ochotnický orchestr, sbor měl 350 členů a „zpíval s intonační jistotou zřídka slýchanou a svým nádherným zvukem dodal dílu lesku i měkkosti, oddaného výrazu i mohutnosti, jak toho Foersterova partitura vyžaduje“.¹³³ Sbormistrem byl Jaromír Herle.¹³⁴ Za jediný nedostatek koncertu bylo považováno sousedství „Dvořákovy bezstarostně skotačivé 3. symfonie F dur [= č. 5 op. 76]“.

Jako novinka byl proveden ženský sbor *Most vzdechů* (s doprovodem čtyřručního klavíru), který byl označen za novum v české sborové literatuře: „Poprvé byla tak rozsáhlá a těžká úloha uložena ženskému sboru tří až čtyřhlasému.“¹³⁵ Koncert byl zahájen Beethovenovým sborem *Ehre Gottes aus der Natur*, jehož zařazení na program bylo ve zprávě komentováno na svou dobu typicky zabarvenou poznámkou s politickým podtónem:

„Německým provedením vykoupila si župa právo zpívat v sále c. k. hudební společnosti. Dále zazněla Smetanova *Píseň na moři*.“¹³⁶

¹³⁰ Byl možná jedním z prvních z Čech pocházejících houslových virtuosů, jenž měl v USA svou vlastní agenturu. Zastupovala její firma Victoria Columbia Records. Lusk byl synem malířky Marie Koupal Lusk (1862–1929), jež přišla do Spojených států se svými rodiči, zůstala však s rodnou zemí ve spojení a také svého syna v tomto duchu vychovávala. K ní viz např. www.artnet.de/artist/.../maria-koupal-lusk.html. Místo narození Milana Luska není známo, roku 1913 se však ve Vídni stal Ševčíkovým žákem a debutoval jako sólista Nedbalova Orchestru hudebních umělců roku 1914, což byl s největší pravděpodobností právě zmíněný koncert. Pořídil řadu fonografických záznamů, z jeho nahrávky Schumannova *Snění* byla pořízena vinylová deska, viz cgi.ebay.fr/Milan-Lusk-Violin-Solo-BELL-1127-Traumere-E. Natáčel kromě pro Victoria Records také pro Edison Records, Columbia a v Americe i v Evropě udělal rychlou kariéru. Roku 1927 jej rumunský král Ferdinand povýšil do rytířského stavu a mladý houslista byl vyznamenán také prezidentem Masarykem. Viz také www.sdrc.lib.uiowa.edu/traveling-culture/chau1/pdf/lusk/.../brochure.pdf. Tam mj. (v angličtině) citáty z pražských kritiků a citát ze zprávy J. B. Foerster v *Die Zeit*, bohužel bez bližších bibliografických údajů, jakož i portrétní kresba, vytvořená houslistovou matkou Marií Koupal Lusk.

¹³¹ Za informaci děkujeme Pavlině Landové, Archiv České filharmonie.

¹³² Karel Boleslav JIRÁK, in: *Smetana 2* (1912), s. 291–292. Referent srovnává vídeňské uvedení se dvěma předchozími pražskými. Provedení Národním divadlem v Praze označuje za „skvrnu“ na této instituci; „ač disponovalo se tu zdánlivě prostředky nejdokonalejšími, bylo dosud provedením nejslabším. Scházel mu i oddaný, pro dílo samo zahofelý dirigent, i silný, měkce vyrovnaný sbor, [...] orchestr pak neovládal svého partu tak dokonale, aby mohl tyto prostředky vyvážit.“ Jednalo se o dopolední koncert 5. dubna 1908 v Národním divadle, na programu byla dále *Symfonie F dur* Zdeňka Fibicha a symfonické básně *Toman a lesní panna* a *O věčné touze* Vítězslava Nováka, dirigoval Karel Kovařovic. Další provedení *Stabat mater* se uskutečnilo v Hlaholu roku 1911, v orchestrální složce rovněž neuspokojilo.

¹³³ Jako pozn. 132.

¹³⁴ Jaromír Herle (1872–1945), žák skladatelova otce Josefa Förstera a strýce Karla Förstera. Roku 1898 se stal členem sboru Dvorní vídeňské opery a zástupcem sbormistra. V letech 1901–1921 byl sbormistrem Lumíra a byl zde činný i jako doprovod a sólový zpěvák. Roku 1921 přesídlil do Prahy, byl sbormistrem Národního divadla, Hlaholu aj.

¹³⁵ Jako pozn. 132.

¹³⁶ Tamtéž.

Výrazným úspěchem české Vídně byl také koncert Orchestru hudebních umělců 15. dubna 1917 v Koncertním spolku, který pohostinsky řídil Otakar Ostrčil a na němž byla kromě skladeb Jaroslava Jeremiáše, Zdeňka Fibicha a Otakara Zicha uvedena Foersterova 4. *symfonie* op. 54.¹³⁷

Oficiální komorní koncerty byly uváděny převážně buď v Bösendorferově sále či v Schubertově, resp. Mozartově sále Konzerthausu. Z Foersterovy vokální tvorby se zde objevily v jednorázových uvedeních některé písně z cyklu *Zářivé dny* (Leuchtende Tage) op. 69, například 23. ledna 1914 doprovázela pianistka Hedwig Kanner zpěváka Fritze Willheima¹³⁸ v písni „Nach Hause“ (Domů). Táž píseň se objevila i na koncertě žaček učitelky klavíru a zpěvu Hedwig Kanner 23. ledna 1917 a rovněž v programu dalšího pěveckého koncertu, 14. ledna 1918, interpretkou byla (opět za doprovodu Hedwig Kanner) Luise Rubinstein, patrně rovněž její žačka. Podnětu Hedwig Kanner lze snad přičíst i další provedení písně z cyklu *Zářivé dny*, „Trost der Nacht“ (Útěcha noci), v písňovém koncertu Friedy von Vukovic, tentokrát ovšem za doprovodu Oskara Dachse 22. dubna 1915 v Schubertově sále.¹³⁹ Z klavírních skladeb se ve Vídni na programech komorních koncertů objevily Foersterovy *Impresse*,¹⁴⁰ a jako přídatek koncertu Cornelia Czarniawského 17. března 1917 dvě Foersterovy skladby ohlášené jako *Zwei Abendmusiken* (Hudba večera). 11. února 1917 se konal v Schubertově sále Konzerthausu také koncert českých umělců. Vystoupili Olga Borová (Borová-Valoušková) a Jaroslav Jeremiáš, kteří zahrnuli do svého programu z Foersterova cyklu *Zářivé dny* píseň „Snění“.¹⁴¹ Violistka Natalie Bauer-Lechner zařazovala do svých programů Foersterovy *Dvě písně s violou a klavírem* op. 91 (například 17. prosince 1911).

Většinu těchto koncertů organizovalo Koncertní jednatelství (Konzertdirektion) Gutmann, jehož majitelem byl Hugo Knepler.¹⁴² Dá se říci, že české hudby znělo tehdy ve Vídni podstatně víc než dnes; k tomu je třeba si také uvědomit, že to byla hudba vesměs soudobá.

¹³⁷ Rudolf JENÍČEK: *Česká hudba ve Vídni v období válečném*, in: Hudební revue 10 (1917), s. 335-336.

¹³⁸ Životopisné údaje nezjištěny.

¹³⁹ Hedwig Kanner (Rosenthal-Kanner, roz Loewy, 1882-1959), žačka Theodora Leschetitzkého, se na počátku dvacátých let provdala za dalšího svého učitele, klavíristu Moritze Rosenthala. Manželé emigrovali roku 1936 do USA. Oskar Dachse (1881-1957) působil jako klavírní doprovod Otakara Ševčíka, spolupracoval s Rosé-Quartettem a řadou pěvců.

¹⁴⁰ 30. 3. 1916, Schubertův sál, interpretem byl Willy Klase (viz pozn. 108).

¹⁴¹ Provedeno německy. Další skladby programu uvedeny v **Příloze I**.

¹⁴² Obchodník uměním, vydavatel a koncertní agent Hugo Knepler (1872-1944) začínal jako disponent banky. Roku 1907 získal Koncertní jednatelství Gutmann, které zůstalo až do roku 1931 největším ve Vídni. Kolem roku 1911 navíc založil obchod s hudebninami, roku 1916 převzal knižní vydavatelství, vedené do té doby jeho bratrem Paulem (původní vydatelství Wallishausner, později c. k. dvorní vydavatelství Adolf W. Künast). Vydávalo díla Arthura Schnitzlera, Friedricha Schreyvogela, ale také například muzikologické práce Richarda Spechta. Hugo Knepler za dobu své činnosti uspořádal přes 2000 koncertů (převážně v Konzerthausu) a zastupoval umělce jako Bronisław Huberman, Eugen d'Albert, Arthur Schnabel, Jascha Heifetz, Pablo Casals, Arthur Nikisch či Maria Jeritzka, z nichž některé převzal po svém předchůdci. Po „anšlusu“ jako Žid v ohrožení uprchl do Francie, roku 1944 však neprozřetelně navštívil Nizzu, kde byl zatčen a byl zavražděn v dubnu 1944 v Osvětimi.

Opera *Eva/Marja*

Na vídeňské jeviště se dostala jediná Foersterova opera, a sice *Eva*, která byla uvedena 21. prosince 1915 na scéně Lidové opery (Volksoper) pod názvem *Marja*. Předtím, roku 1910, zazněla *Eva* v prostředí české Vídně, v Dělnickém domě¹⁴³ v rámci pohostinských her uspořádaných Jednotou Máj při hostování brněnské opery.¹⁴⁴ Do jisté míry se opakovala situace z června 1892, kdy ve Vídni v rámci Mezinárodní hudební a divadelní výstavy hostovalo s českými představeními pražské Národní divadlo. Zatímco si ovšem tehdy Smetanova *Prodaná nevěsta* Vídeň zcela podmanila – načež v dubnu 1893 následovalo její první německojazyčné provedení v Divadle na Vídeňce, v říjnu 1896 ve Dvorní opeře a od té doby se tato opera stala součástí repertoáru světových scén –, zůstalo německojazyčné provedení *Evy/Marji* ojedinělé.¹⁴⁵

Ke změně jména hlavní hrdinky, a tedy i názvu byl Foerster podle svých slov vyzván ředitelem Lidové opery Rainerem Simonsem kvůli střetu s premiérou Lehárovoy stejnojmenné operety. Také zde uvádí Foerster v *Poutníkově* mylnou informaci, neboť, jak už uvedeno, Lehárova *Eva* měla premiéru již roku 1911.¹⁴⁶ Zásluha o zařazení Foersterovy opery do repertoáru Volksoper je připisována českému tenoristovi Richardu Kublovi, jenž zde byl v letech 1914–1920 v angažmá a ve vídeňské premiéře opery zpíval roli Mánka. Někdy je uváděn i jako překladatel libreta, pod tím však je podepsán divadelní kritik, autor veseloher a později celé řady filmových scénářů Johannes Brandt.¹⁴⁷ Vzhledem k tomu, že Brandt neuměl česky, vznikalo pravděpodobně německé libreto na základě spolupráce buď s Foersterem samotným, nebo skutečně s Richardem Kublou, což by vysvětlovalo slovníkové informace o jeho podílu.¹⁴⁸ Foersterův „domovský“ list *Die Zeit* premiéru ohlásil v drobných zprávách vídeňských divadel 12. prosince 1915, recenzoval ji Max Graf. Děj s rysy novely by podle něj potřeboval větší prostor pro rozvinutí duševních pochodů postav, ve zhuštění do scénického tvaru nejsou některé proměny nálad hlavní hrdinky vždy pochopitelné, její rozhodnutí jsou příliš náhlá a bez motivace:

„Avšak žena, jež miluje až k smrti, je osamocená, a ačkoli nejsme schopni úplněho účastenství s jejím osudem, zůstane vděčná operní postava a náš soucit s ní [...]. Foerster se svou hrdinkou soucítil velice, to se projevuje v jeho hudbě, v níž je měkký cit, ušlechtilý tón srdce, cituplná něha. Je především lyrikem, není mužem silných dramatických kontrastů, nýbrž něžných nálad. V každém dějství jsou takové okamžiky, kdy hřejivě a ryze tryská cit ušlechtilého hudebníka, kdy se melodie zaleskne slzou, orchestr se stane něžně hladící rukou, nejkrásněji ve scéně

¹⁴³ Dělnický dům (Arbeiterheim) ve čtvrti Ottakring byl otevřen roku 1907, měl divadelní sál pro 1500 diváků, klubové prostory i bytové jednotky. Brzy se stal kulturním centrem sociální demokracie. Během politických bouří roku 1934 byla budova těžce poškozena a roku 1936 stržena.

¹⁴⁴ Viz Adolf MÍŠEK: *Foersterova zpěvohra „Eva“ na Vídeňském jevišti*, in: Vídeňský denník, 8. 3. 1910. Představení se konalo v rámci pohostinských her uspořádaných jednotou Máj.

¹⁴⁵ Roku 1923 byla uvedena ve Freiburgu. Provedení roku 1925 v Lublani bylo ve slovinštině; pokud je známo, zůstaly tyto dvě inscenace jedinými zahraničními provedeními.

¹⁴⁶ Viz pozn. 91.

¹⁴⁷ Johannes Brandt (1884–1955) psal také operetní libreta, byl autorem divadelních her, písňových textů, později filmových scénářů, jichž vytvořil přes tři desítky. Po druhé světové válce, během níž byl v zajateckém táboře ve Francii, se věnoval především rozhlasové hře.

¹⁴⁸ Mylný údaj uvádí heslo *Richard Kubla*, in: Národní divadlo a jeho předchůdci, Praha 1988.

mezi Marjou a Samkem v prvním dějství a v závěrečném Marjině zpěvu ve třetím dějství. V takových scénách je vlastní síla Foersterova, jehož hudební řeč je vždy prostá a nenucená a jehož myšlenky v tónech jdou ze srdce. Větší oživení scén kontrasty by bylo k dobru i hudbě; zejména bychom si přáli v námětu tohoto druhu bohatší využití lidové taneční hudby, jíž Foerster vyhrazuje větší prostor teprve na začátku třetího dějství jako sličnému pomalému valčíku a polce, která jako by neměla dost odvahy být opravdu veselá. Krásně znějící orchestr je pojednán s noblesou a jemností, vkusná motivická práce a pojednání vokálních partů velebí zkušeného hudebníka, cítícího, že bezpečně ovládá techniku.“

(srov. Příloha V 11)

Podle značky r. [Julius Korngold] v listu *Neue Freie Presse* se opera setkala se „slušným úspěchem“:

„[Skladatel, který] je znám především jako teoretik, hudební spisovatel a ceněný hudebník, vystoupil také s hudebním dramatem. Jeho opera *Marja* nezapře v žádné lince a žádném taktu jemného, tichého umělce, jenž se nejraději zapřadá s hloubavou lyrikou a i v mírných otřesech dramatického dění zůstává vynálezcem melodie. Tím jsou již obecně naznačeny přednosti, a pokud chceme, tak také menší slabosti básníka skladatele.“

Na rozdíl od Maxe Grafa považuje tento recenzent za největší klad opery to, že

„Foerster šťastně odolal pokušení vytvořit ze slovenských motivů a lidových melodií něco jako slovenskou národní operu. Pouze v lidových a tanečních scénách má hudba lehce slovanské zabarvení. Jeho hudba odpovídá ušlechtilému vyjadřovacímu způsobu vzdělaného a laskavého hudebníka. Ušlechtilým a laskavým zůstává Foerster také v instrumentaci, a dokonce i tam, kde musí své vynikající lyrické nadání přimět k dramatickým emocím, jak si to jeviště žádá.“¹⁴⁹

Die neue Zeitung téhož dne psaly:

„Nová opera [...] dosáhla pěkného úspěchu. Působivé scény se odehrávají částečně na slovenské vsi, dílem na statku v uherské nížině. [...] Přehlednému ději odpovídá vhodný text a působivá hudba se slovanským zabarvením, krásné vedení hlasů a ušlechtilá instrumentace. [...] Režie a hudební nastudování dovršily charakteristický celkový obraz zdařilého večera.“¹⁵⁰

Za nejvýznamnější lze považovat hlas Maxe Springera¹⁵¹ v *Reichspost*, jenž se také nejvíc věnuje Foersterově hudbě. Po sdělení obsahu opery píše:

„Básník-skladatel rozvrhl libreto podle dramatu G. Preissové a pan dr. Johannes Brandt převedl báseň do krásných veršů, jejichž poetický jazyk a zvučné fonetické pojednání dýchá hudbou a volá po ní. Hlavním postavám bychom jistě tu a tam přáli více krve a dramatického života, ději více vnitřní naléhavosti a charakterům vývoj. Jistě by to bylo i ve prospěch hudby a po dramatické stránce by ji to více podněcovalo a obohacovalo a působilo na onu gradaci recitativní melodiky, jakou u tohoto hudebního druhu neradi postrádáme.“

¹⁴⁹ Značka r. [Julius Korngold], *Neue freie Presse*, 22. 12. 1915 (srov. Příloha V 12).

¹⁵⁰ *Die neue Zeitung*, 22. 12. 1915, bez udání autora (srov. Příloha V 13).

¹⁵¹ Max Springer (1877–1954) byl mj. varhaník, skladatel a hudební pedagog, viz k němu také dále.

Prostě jako text, jemuž schází napětí vyrůstající z obrovských duševních konfliktů, chová se také hudba. Odráží celou Foersterovu uměleckou osobnost. Srdce osvěžující hudební jazyk vytvořil nádhernou, barvitou hudbu, hudbu jemnou a ušlechtilou až do konečků prstů. Odpovídá prostotě námětu a chová se, jak řečeno, sama prostě a půvabně, nikde se nevnučuje, zamítá i ty nejběžnější dramatické výrazové prostředky. Skladatel si vzal za vzor, tak jako většina modernějších skladatelů, dramatickou hudební řeč Wagnerovu. Foersterův cit pro formu však zde ‚nekonečnou melodii‘, vyskytneli se občas, zhušťuje do písňových útvarů, které, bez ohledu na skutečné uzavřené formy, poukazují do oblasti číslové opery. Celá opera je vystavěna na poměrně malém počtu hlavních témat – nebude jich víc než čtyři – a leitmotivická kompoziční práce je cítit na každém kroku. Nejprve jsou zřetelně rozpoznatelné motivy, či spíše témata hlavních postav. V předehře nás pozdraví motiv Marji, který také tvoří celý tematický materiál úvodu. S vystupem Mánka se objevuje jeho hudební podoba. Hudební charakteristika mrzáka Samka se výrazně projevuje v kulhavých synkopách na začátku a v triolách, přerušujících pravidelný pohyb. K tomu přistupuje prostá myšlenka ve třičtvrtěním taktu jako jakýsi hudební symbol mládí a vzpomínky. Tyto rytmicky jasně zvýrazněné a kontrapunkticky vděčné motivy tvoří velkou, jednotnou hudební linii. V rozmanité kontrapunktické spleti a psychologických variacích se znovu vracejí, tu samy, tu ve spojení s jinými, jindy v duchaplné vzájemné opozici či v charakteristickém přetvoření. Ačkoli se Foerster také občas rozeběhne k úchvatným hudebnědramatickým plochám, zdá se, že i v tomto díle spočívá hlavní síla v lyrické složce. Vřelým, vmlouvavým tónům srdce, jež se tu ohlašují, se není snadné ubránit, a to tím spíše, že k nám promlouvají ve Foersterově instrumentaci v myslitelně krásném hávu. Ke strhujícím místům patří tercety, které ve spojení s ostatními drobnými, do sebe uzavřenými obrazy jistě lze počítat k tomu nejkrásnějšímu, co partitura nabízí.

Foersterova osobnost je ve vídeňském hudebním životě dobře známa a ceněna a je vážen jako člověk i umělec. V téměř všech kompozičních oborech se také úspěšně osvědčil. To dokazují tři velké opery (z nichž jedna byla uvedena i ve Dvorní opeře),¹⁵² symfonie, symfonické básně, komorní a klavírní skladby, písně. Ve všem se projevuje poctivé cítění dobrosrdečného umělce a promyšlené kompoziční umění zblhlého teoretika. Kdo zná referáty duchaplného kritika Foerstera, ten ví, že si také v této oblasti dokázal udělat jméno. Přísnost zkušeného mistra je utlumena odpouštějící a chápatící bytostí tvořivého umělce, jenž si stokrát rozmyslí, než nějaké dílo, jež je často psáno krví srdce svého tvůrce, škrtem pera zničí. Sympatie, jež cítíme ze všech stran vůči Foersterovi jako člověku a umělci, přenesou jeho díla daleko přes úspěch okamžiku.“

A po všeobecné pochvalě inscenace a všech účinkujících:

„Byl to rozhodný úspěch. Plné divadlo se nechalo strhnout a připravilo autorům i účinkujícím nadšené ovace. Těšíme se se sympatickým umělcem, v němž cítíme laskavého kolegu, z tohoto úspěchu a přejeme mu, aby mu tento náladový patron umělců prokazoval neochvějnou a neotřesitelnou věrnost.“¹⁵³

¹⁵² Zde se ovšem Springer mýlí, zaměnil Josefa Bohuslava Foerstera s Josefem Forsterem (1838–1917), jehož opera *Der dot Mon* byla uvedena ve Dvorní opeře 28. 2. 1902. Kromě *Evy/Marji* nebyla ve Dvorní opeře ani v jiném vídeňském divadle žádná Foersterova opera provedena.

¹⁵³ *Reichspost*, 22. 12. 1915 (srov. **Příloha V 14**). Výňatky z vídeňských kritik otiskl časopis *Smetana*, viz *Jos. B. Foersterova „Eva“ ve Vídni*, in: *Smetana* 6 (1915–1916), s. 55–56. Kromě *Reichspost* a *Neue freie Presse*

Všichni referenti hovořili souhlasně o lyrickém naturelu, lidství a dokonale zvládnutém kompozičnětechnickém východisku Foersterovy hudby a o něm samém jako o milém, skromném, nenápadném člověku, uzavřeném do svých uměleckých vizí, ale také o určitém nesouladu námětu se zvolenými hudebními prostředky, pociťovaném z hlediska zkušenosti s obdobím verismu (jenž ve Vídni rozhodně nebyl přijímán bez výhrad!) a nastupujícího expresionismu. Foerster sám později považoval uvedení *Marji* za jednoznačný úspěch, vysoko hodnotil také interpretační výkony obou hlavních představitelů. Představitelka *Marji* Mina Lefler¹⁵⁴ v titulní roli prokázala podle něj vysokou kulturu a výrazné umění a Richard Kubla jako Mánek překvapivou životní ryzost. Dirigentem byl Peter Stermich, jenž před svým příchodem do Vídně působil čtyři sezony v pražském Novém německém divadle a později se zasloužil o uvedení několika českých oper v Polsku.¹⁵⁵

Foersterova *Eva/Marja* byla po Dvořákově *Šelmovi sedlákově*, uvedeném roku 1885 ve Dvorní opeře (s ne právě pozitivním ohlasem a ve spojení s výstřelky německonacionalistických studentů), po Blodkově *V studni* (Divadlo na Vídeňce 1894), po Smetanově *Hubičce* (1894) a *Tajemství* (1895, obě ve Dvorní opeře) a po *Prodané nevěstě* (1893 Divadlo na Vídeňce a 1896 Dvorní opera) další operou českého skladatele z vesnického prostředí na vídeňském jevišti. *Prodaná nevěsta* se shodou okolností objevila v Lidové opeře v prvním nastudování na této scéně téhož roku jako *Marja*.¹⁵⁶ Dvě české opery v repertoáru tohoto divadla v druhém roce první světové války byly přinejmenším projevem liberálnosti vídeňského divadelního světa, neboť název Lidová opera (Volksoper) byl de facto chápán ve významu „národní“. Roku 1918 pak ještě následovala Janáčkova *Její pastorkyňa / Jenůfa* ve Dvorní opeře; její zařazení do repertoáru lze považovat za poslední a již zcela marný pokus o smíření rozvaděných národů prostřednictvím umění, o „vyrovnání“, které ovšem ztroskotalo již v 70. letech 19. století.¹⁵⁷ Uvedení *Jenůfy* se, jak známo, uskutečnilo vzdor protestům německých nacionalistů z Rakouska i Čech.¹⁵⁸

cituje z listů *Abend*, *Wiener Allgemeine Zeitung*, *Deutsches Volksblatt*, *Neues Wiener Tagblatt* a *Ostdeutsche Rundschau*.

¹⁵⁴ Mina Lefler (1886–?) debutovala v Lidové opeře roku 1911 a byla její členkou do konce první světové války. Zpívala zde Leonoru (*Fidelio*), Rezii (*Oberon*), Sentu (*Bludný Holanďan*), Elisabeth (*Tannhäuser*), Isoldu (*Tristan a Isolda*), Rachel (*Židovka*), Santuzzu (*Cavalleria rusticana*). V letech 1918–1923 hostovala ve Dvorní opeře, resp. Opeře, 1926–1927 byla znovu angažována v Lidové opeře. Jejím manželem byl malíř a scénograf Heinrich Lefler, umělecký poradce Dvorních divadel, jistou dobu byl šéfem výpravy Dvorní opery.

¹⁵⁵ Peter Stermich von Valcrociata (také Pietro, Piotr, Stermić, Strmić di von Valcrociata, 1863–1935) pocházel z dalmatského Zadaru (dnes Chorvatsko), působil jako kapelník v Moskvě, Varšavě, Lvově, kde se seznámil se svou příští manželkou, operní zpěvačkou Hedwigou von Dębicka. Společně byli v letech 1911–1914 v angažmá Nového německého divadla v Praze. Roku 1914 byla Hedwig von Dębicka angažována do vídeňské Dvorní opery a Stermich svou ženu následoval do Vídně. Jejich život byl jistou obdobou života Foersterových, muž následoval svou ženu podle jejich angažmá. Stermich působil později v Polsku (Poznaň, Varšavě), kde mj. uvedl *Prodanou nevěstu*, *Dalibora* a *Její pastorkyňa*. Za zásluhy o propagaci české hudby v Polsku byl vyznamenán řádem Bílého lva IV. třídy.

¹⁵⁶ Premiéra 5. 4. 1915. Ústřední pár *Prodané nevěsty* zpívali tíž sólisté jako ve Foersterově opeře, Mina Lefler a Richard Kubla.

¹⁵⁷ Viz k tomu Vlasta REITTEREROVÁ – Hubert REITTERER: „*Vier Tüszend rothe Strümpfe...*“ *Zur Rezeptionsgeschichte der Verkauften Braut von Bedřich Smetana in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts*, Wien 2004.

¹⁵⁸ K tomu viz Clemens HÖSLINGER: *Die erste Aufführung von Janáčeks Jenůfa an der Wiener Hofoper (1918) und ihre Vorgeschichte. Dokumente aus dem Österreichischen Staatsarchiv*, in: Michel JAHN (ed.): *Von Martha (1847) bis Daphne (1940). Schriften zur Wiener Operngeschichte 1*, Wien 2005, s. 215–232. Premiéra *Jenůfy* se uskutečnila 16. 2. 1918, velmi pozitivní recenze Maxe Grafa vyšla v *Die Zeit* 17. 2. 1916.

Foerster ve svém vzpomínkovém ohlédnutí napsal, že *Prodaná nevěsta* byla v Lidové opeře dobře připravena hudebně, avšak všechny snahy zničila režie, která ji pod vlivem operetní módy chápala pouze jako nevinný fraškovitý konflikt. Napsal také, že mu není známo, zda vůbec došlo k repríze, neboť zanedlouho po premiéře byla další provedení *Prodané nevěsty* i *Evy/Marji* v Lidové opeře úředně zakázána.¹⁵⁹ Také zde se Foerster dopustil nepřesnosti. *Prodaná nevěsta* měla v Lidové opeře premiéru v dubnu 1915 a na repertoáru se objevovala i následujícího roku. *Marja* se po prosincové premiéře hrála 3. ledna 1916, až do konce sezony se už na repertoáru skutečně neobjevila a podle dosud zjištěných údajů dosáhla jen jediné reprízy.¹⁶⁰ Příčinou však zřejmě nebyl zákaz či podobný úřední zásah, nýbrž válečná situace. Z divadelního repertoáru oné doby vyplývá očividná převaha zábavných, veseloherních námětů, v opačném případě osvědčených repertoárových stálic či okamžitých hitů. Lidová opera hrála denně, jen v lednu a únoru 1916 se například vystřídal na programu téměř třicet děl.¹⁶¹ Ve Vídni hrálo téměř denně celkem čtrnáct, respektive patnáct stálých divadel: Hoftheater (Hofoper a Burgtheater), Volksoper (bývalé Kaiser-Jubiläumstheater), Deutsches Volkstheater, Volksbühne, Johann Strauss-Theater, Theater an der Wien, Wiener Stadttheater, Residenzbühne, Raimund-Theater, Wiener Bürgertheater, Carl-Theater, Neue Wiener Bühne, Josefstädter-Theater a Lustspiel-Theater, a nutnost přilákat publikum byla nezbytná. Repertoár divadel se během první světové války velice rychle střídal, čímž jistě také trpěla úroveň představení. Na druhou stranu však lze zaznamenat skutečnou divadelní a koncertní konjunkturu, způsobenou touhou obyvatelstva po kompenzaci otřesných dojmů ze zpráv o událostech na bojištích.

Pokud jde o *Prodanou nevěstu*, měla ji ve stejné době v repertoáru také Dvorní opera a obě divadla se o ni víceméně dělila: v námi sledovaném prvním pololetí 1916 byla uvedena celkem sedmkrát, z toho čtyřikrát Lidovou operou (20. 2., 12. 3., 15. 4. a 11. 5.) a třikrát Dvorní operou (4. 3., 11. 4. a 3. 6.), kde se stále ještě hrála první inscenace tohoto díla z roku 1896, a to až do 12. dubna 1918.

V té době však především sbíral úspěchy Foersterův krajan Oskar Nedbal. V Divadle na Vídeňce měla 11. února 1916 premiéru jeho opereta *Vinobraní*, a až do konce května toto jeviště naprosto ovládla (do 26. května byla uvedena 101×), aby pak byla vystřídána neméně úspěšným singspielem Heinricha Bertého *Dům U tří děvčátek*.¹⁶² Divadlo na Vídeňce hrálo v blokovém systému; podařilo-li se nalézt dílo, které se vídeňskému publiku trefilo do noty, byl kasovní úspěch zaručen na několik týdnů, ba měsíců dopředu.¹⁶³ V anoncích v tisku ani nebyl uváděn kaž-

¹⁵⁹ *Der Pilger* (jako pozn. 1), s. 669.

¹⁶⁰ Soupis repertoáru Dvorní opery viz *Chronik der Wiener Staatsoper 1869–2009* (jako pozn. 59), soupis Volksoper a Divadla na Vídeňce (viz dále) sestaven na základě informací o repertoáru a jeho změnách v tisku.

¹⁶¹ Repertoár obsahoval rozpětí od Meyerbeerovy *Afričanky* přes Wagnera (*Lohengrin*, *Mistři pěvci*, *Tannhäuser*), Verdiho (*Traviata*, *Aida*) až po např. *Cikánského barona* a Suppého *Boccaccia* či komickou operu dnes zapomenutého rodáka z Prešpurku (Bratislavy) Heinricha Reinhardta *Králov host* podle Charlese Dickense. Až do konce března se také na programu odpoledních představení držela vánoční pohádková parodie *Královna Sněhurka a jejich sedm hodných dětí*.

¹⁶² Bertého „schubertiáda“ byla bezprostředně předtím uváděna v Raimundově divadle. Překrývání repertoáru nebylo ve Vídni výjimkou, v programech často zjišťujeme, že mohl divák zhlédnout totéž dílo ve dvou různých inscenacích v těsném sousedství.

¹⁶³ Nedbalovu *Winzerbraut* (Vinobraní) předcházela opereta Edmunda Eyslera na libreto Roberta Bodanzkého a Alfreda Marii Willnera *Wenn zwei sich lieben* (Když se dva milují), uváděná nepřetržitě po osm týdnů.

dodenní program, pouze se jednou týdně objevil název díla případně s obsazením a poznámkou: „Zítřka a v následujících dnech *Vinobraní*“. Současně se v Carlově divadle hrála Nedbalova *Polská krev* a své publikum měly také koncerty jeho Orchestru hudebních umělců. Nedbal byl ve Vídni jednoznačnou dirigentskou i skladatelskou hvězdou.

Není bez zajímavosti uvést alespoň jednu kritiku na Nedbalovu novou operu *Vinobraní*. Značka r. [Julius Korngold] v *Neue Freie Presse*¹⁶⁴ projevuje uznání k Nedbalově schopnosti propojit již v předehře pochodové a valčíkové rytmy s převládajícím tématem kola, jinak zůstává Nedbal věren běžné operetní technice, neboť

„občasné výlety od převládajícího burleskního tanečního stylu do oblasti patetického operního slohu nepovažujeme, alespoň podle našeho vnímání pravého operetního stylu, za vylepšení. [...] Tam, kde [Nedbal] čerpá z pramene národního hudebního pocitu nebo napodobuje národní písně, je jeho vyjadřovací způsob a melodika nejpřirozenější a nejadekvátnější a tam také nejlépe vnímáme jeho temperamentní hudební naturel. Lidové scény druhého dějství, serenáda vinařů a kolo jsou hudebními vrcholy.“¹⁶⁵

Recenzent zmiňuje Nedbalův hudební humor, jímž jsou vysmívány italské operní manýry, zvláště bouřlivě byla publikem přijata parodie na duet Romea a Julie.

Vnucuje se samozřejmě otázka, proč neuvedl svému příteli Foersterovi žádnou operu Gustav Mahler. K tomu by bylo třeba více znát pozadí utváření Mahlerova repertoáru v závislosti na vlivu divadelní intendantury. Je například možné, že *Deborou* nechtěl jako konvertovaný Žid v antisemitsky naladěné Vídni vyvolávat emoce, totéž se mohlo svým způsobem týkat i *Jessiky*. Z českých oper uvedl Smetanova *Dalibora*,¹⁶⁶ na repertoáru byla, jak již zmíněno, od roku 1896 *Prodaná nevěsta*. Je známo, že nedošlo ani k Mahlerovu uvedení Dvořákovy *Rusalky*; vyjednávání s Dvorní operou tehdy dle všeho ztroskotalo z jedné strany na Dvořákových finančních požadavcích a na druhé straně na slabé Mahlerově důvěře v dílo samotné,¹⁶⁷ a Mahler neprojevil opravdový zájem ani o Janáčkovu *Její pastorkyňu*.¹⁶⁸ Na druhé straně uvedl během své éry čtyři opery ruských autorů, Čajkovského *Evžena Oněgina*, *Pikovou dámu* a *Jolantu* a Rubinsteinova *Démona*. Složení repertoáru za Mahlerovy éry ve Dvorní opeře ovšem také nevykazuje žádnou nápadnou tendenci, již bychom mohli – kromě inscenací Wagnerových oper – považovat za určitou programovou linii. Mahlerovo období se vyznačovalo především výraznou proměnou inscenační praxe a kvalitou hudebního nastudování (jež by

¹⁶⁴ Julius Korngold byl hlavním hudebním referentem *Neue Freie Presse* v letech 1904–1934.

¹⁶⁵ *Neue Freie Presse*, 12. 2. 1916 (srov. **Příloha V 15**).

¹⁶⁶ *Dalibor* měl v Mahlerově nastudování premiéru 4. 10. 1897, jeho zařazení na hrací plán je však ještě třeba přičíst předchozímu řediteli Wilhelmu Jahnovi. Z jeho éry také Mahler převzal do repertoáru Smetanovu *Prodanou nevěstu*, jež měla ve Dvorní opeře premiéru 4. 10. 1896 (obě premiérová představení se uskutečnila v den císařova svátku) a v první inscenaci na této scéně dosáhla 99 představení. *Dalibora*, který docílil 23 představení, dirigoval Mahler 21× (dvě představení Franz Schalk), *Prodanou nevěstu* 11× (dalšími dirigenti byli Hugo Reichenberger, Leopold Reichwein, Franz Schalk, Francesco Spetrino, Bernhard Tittel a čtyřikrát Bruno Walter). Viz *Chronik der Wiener Staatsoper 1869–2009*, jako pozn. 59.

¹⁶⁷ Dokumenty uložené v Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien publikoval Milan KUNA: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*, sv. 9, Praha 2004, viz rejstřík.

¹⁶⁸ Alena NĚMCOVÁ – Svatava PŘIBÁŇOVÁ: *Příspevek k dějinám opery Národního divadla v Brně 1884–1919*, in: *Časopis Moravského muzea* 48 (1963), s. 261–282.

ovšem v mnohém už neodpovídalo dnešním požadavkům na stylovou interpretaci), nikoli dramaturgickou linií.¹⁶⁹

Česká menšina ve Vídni

Značný podíl měl Foerster¹⁷⁰ na hudebních aktivitách české menšiny ve Vídni, a to nejen jako autor, jehož skladby se v českých spolcích provozovaly, jak už jsme uvedli, a jako publicista, přispívající do menšinových listů, nýbrž také jako poradce a učitel. Antonín Machát¹⁷¹ vzpomínal roku 1946:

„Do dějin naší větve na Dunaji zapsal se J. B. Foerster zlatým písmem. Nescházel nikde, kde mohl přispět k zvýšení zájmu o české umění. Štědrýma rukama rozdával krajanům nejenom svoje umění, ale i svoji dobrotu. Kamkoli vkročil tento milý pán s dobráckým úsměvem a čistýma, jasnýma očima, jakoby slunce zasvitlo.“¹⁷²

Četná svědectví hovoří o tom, že Foersterova povaha nebyla pro spolkovou činnost vybavena, bránil se jí, přesto však byl vždy ochoten pomoci a stal se dokonce předsedou Pěvecké župy vídeňské (podobně tomu pravděpodobně bylo s funkcemi, které přijímal po návratu do vlasti). Pěvecká župa vídeňská (také Pěvecká župa dolnorakouská) byla založena roku 1908, jejím prvním předsedou byl Eduard Zwak¹⁷³ ze spolku Lumír. Roku 1910 se stal předsedou Josef Bohuslav Foerster a zůstal jím až do roku 1922. Skladatelova nekonfliktní osobnost přispěla ke stabilizaci členstva, jeho kontakty pomohly vzbudit obecný zájem o činnost župy, která využívala také jeho pedagogických schopností. Již koncem roku 1910 uspořádal v dvoutýdenních intervalech v malém sále Slovanské besedy řadu dvouhodinových přednášek z dějin hudby a hudební estetiky,¹⁷⁴ nazvaných „Hudební škola PŽV“. Z obsahu přednášek je patrný Foersterův zájem o určitá témata (Smetana, Fibich, Wagner, Suk), přičemž využíval i aktuálních událostí.¹⁷⁵ Když například spolek Lumír provedl na svém 21. koncertě (30. dubna 1911) Dvořákovy

¹⁶⁹ Za svého působení dirigoval ve Dvorní opeře 58 děl, včetně převzatých z předchozích nastudování.

¹⁷⁰ O Foersterových kontaktech s vídeňskou menšinou viz např. Adolf MÍŠEK: *Oslava 50. narozenin hudebního skladatele, mistra Josefa Bohuslava Foerstera ve Vídni*, in: Vídeňský denník, 12. 2. 1910; Rudolf JENÍČEK: *Josef Bohuslav Foerster*, in: Vídeňský národní kalendář 6 (1911), s. 68–70; František BALEJ: *O Foersterově činnosti*, in: Vídeňský denník, 9. 1. 1916; Rudolf JENÍČEK: *J. B. Foerster a česká vídeňská menšina*, in: Hudební revue 13 (1919), s. 93–97 aj.

¹⁷¹ Antonín Machát (1880–?), žák Leoše Janáčka a Foerstera ve Vídni, ředitel české knihtiskárny ve Vídni, jednatel spolku Komenský, zemský poslanec aj. Po roce 1945 žil v Praze.

¹⁷² Antonín MACHÁT: *Naši ve Vídni*, Praha 1946, s. 159 a 160.

¹⁷³ Eduard Zwak (1869–1952) pocházel z Budkova u Prachatic, vystudoval ve Vídni školu pro řemeslnické dílovedoucí, působil nejprve jako kreslič a stavební dozor a roku 1904 získal koncesi stavebního mistra. Mezi roky 1911–1919 vedl ve Vídni řadu staveb činžovních domů.

¹⁷⁴ I. Programová hudba (se zvláštním zřetelem ku prvnímu provedení Sukovy „Pohádky léta“); II. Zdeněk Fibich (ve vzpomínku na desíletí jeho úmrtí); III. Symfonické formy historické (od Beethovena k Dvořákovi, při příležitosti provedení velkých děl Dvořákových ve Vídni); IV. Česká hudba po Smetanovi I; V. Hudba Wagnerova (Tristan a Isolda); VI. Wagner v osvětlení nové doby (Wagner, Bizet, Nietzsche); VII. Smetanovy zpěvohry (k obmyšlenému cyklu oper); VIII. Česká hudba po Smetanovi II; IX. Oratorium, kantáta (k Dvořákově „Svatebním košilím“); X. Gustav Mahler, Richard Strauss – hudba novodobá. Viz *Věstník pěvecký a hudební* 15 (1910), s. 115, kde se uvádí, že cyklus navazuje na dvacet již uskutečněných jednotlivých Foersterových přednášek. Informaci přinesl rovněž *Vídeňský denník*, 20. 11. 1910, s. 2 a 3.

¹⁷⁵ Viz *Hudební škola pěvecké župy*, in: *Vídeňský denník*, 6. 11. 1910, s. 2; 9. 11. 1910, s. 1; 13. 11. 1910, s. 2, 13–14; 20. 11. 1910, s. 2–3.

Svatební košile, přednesl Foerster přednášku „O oratorních skladbách Dvořákových“.¹⁷⁶ Foersterovo působení mezi českou menšinou nebylo podmíněno existenční potřebou, jeho činnost byla bezplatná a byla čistým výrazem jeho vztahu k domovině.¹⁷⁷

„Hudební škola“ Pěvecké župy československé měla zájemce hudebněteoreticky vybavit pro pořádané koncertní produkce. Tím se začala menšina, která dosud (s výjimkou Slovanského zpěváckého spolku a Lumíra) setrvala na úrovni někdejšího amatérského provozování zábavného repertoáru, hudebně profesionalizovat. V souvislosti se „školou“ se psalo, že

„...po stránce teoretické [...] nebylo lze dosud ve Vídni vykonati ničeho, scházely nám totiž ústavy, kde by Čech od českých učitelů mohl prohloubiti své zkušenosti praktické také teoreticky.“

Jako cíl bylo stanoveno:

„Způsob vyučování bude zařízen tak, aby i hudebníci s menším vzděláním hudebním své vědomosti doplnili a předmětu s úspěchem sledovat mohli.“¹⁷⁸

Foersterovi se také dařilo oslabit mezi spolky napětí vytvářené rozdílným politickým smýšlením jejich členů. Tak získal roku 1904 založenou levicově orientovanou Jednotu Máj (spolek pro pěstování dramatického, pěveckého a hudebního umění ve Vídni) pro spolupráci s ostatními spolky, v nichž se sdružovala spíše střední a vyšší vrstva vídeňských Čechů. Spolu s Foersterem v tomto smyslu působili kulturní pracovníci Rudolf Jeníček, Jaromír Herle a Antonín Machát, který napsal:

„J. B. Foerster byl v stálém přátelském styku s vídeňskými krajany a to jak v Lumíru, tak i v dělnickém kulturním středisku, Jednotě Máj. Zde přednáškami připravoval prosté obecnstvo na umělecké perly českých skladatelů, které zásluhou tohoto kulturního sdružení byly na zájezdech uměleckých těles z vlasti do Vídně prováděny. Přicházel tiše, usedl ke klavíru a bez úvodu a bez vítání, na něž si nepotrpěl, začal poutavě vysvětlovat skladby českých skladatelů, které byly na pořadu nejbližšího koncertu nebo divadla Máje. Nebyla to přednáška v běžném slova smyslu, nýbrž dobrý přítel rozprávěl za klavírního doprovodu, otevíraje krajanům nové obzory a nové umělecké světy. J. B. Foerster, aby odpomohl nedostatku zdejších českých spolkových sborníků, uskutečnil školu sborníkovou s tím přispěl k rozkvětu českého sborového zpěvu ve Vídni.“¹⁷⁹

Ani Foersterova laskavá povaha však někdy nedokázala zabránit konfliktům, jak vyplývá například ze zprávy vídeňského korespondenta časopisu *Dalibor*:

„Ve výstavě ‘Volné Skupiny 1913’ měl býti pořádán interní večírek skladatele J. B. Foerster, který z technických důvodů byl znemožněn. Nemile tím byli do-

¹⁷⁶ *Dalibor* 33 (1911), s. 254.

¹⁷⁷ O Foersterově vztahu k menšině a působení ve Vídni viz dále HEYER (jako pozn. 28); Josef BARTOŇ: *Slavnostní koncert na počest mistra Jos. B. Foerster, in: Vídeňský denník*, 5. 5. 1910, s. 1-2.

¹⁷⁸ *Vídeňský denník*, 24. 11. 1910, s. 2. Školné činilo pro členy Pěvecké župy vídeňské 5 K, pro nečleny 7 K za celý kurz. Na první přednášku, konanou 27. 11. 1910, přišlo 40 zájemců, viz *Vídeňský denník*, 27. 11. 1910, s. 2, a 3. 12. 1910, s. 2.

¹⁷⁹ MACHÁT (jako pozn. 172), s. 159 a 160. O Foersterově vztahu k Lumíru viz také značku U.: J. B. Foerster a „Lumír“, in: *Vídeňský denník* č. 93, 24. 4. 1910, s. 1-2.

tčení příští účastníci, neboť zdáli se zcela správně býti oloupeni o požitek největší vzácnosti: Skladatel uvolil se totiž, že zahraje sám některé ze svých klavírních skladeb a mluveno silně zejména o jeho *Snění*. Koncert měl býti však též důrazným napomenutím pro jádro budoucí umělecko-literární Besedy ve Vídni, která na hudebním večeru 17. května dle všeho zúmyslně pominula mezi vídeňskými skladateli – Foerstera (!) a uvedla místo něho práce Rud. Vohánky (kvartett z F a některé sbory). Škoda, že menšina česká projevila tolik slabosti k společnému postupu obzvláště v tak důležité otázce, jako je pro Vídeň otázka umělecká. Zato Poláci mohli by nám býti vzorem krásné zdisciplinovanosti spolkového života a blahodárného soustředění!¹⁸⁰

Foersterovy dirigentské kurzy byly pořádány po celý rok 1905 v Národním domě v 15. vídeňském okrese a měly takřka univerzitní charakter. S Jednotou Máj spolupracoval Foerster i v dalších letech. V roce 1906 uspořádal asi dvě desítky přednášek popularizačního rázu pro širší publikum, 24. 11. 1912 například uvedl posluchače do programu 13. lidového koncertu Máje.

Kromě této skupinové výuky, jejíž konkrétní účastníky neznáme, měl Foerster mezi českými menšináři řadu soukromých žáků, z nichž jsou známi například Bohumír Halouzka,¹⁸¹ František Hluchý,¹⁸² Eduard Jarošek,¹⁸³ Jaroslav Vojtek,¹⁸⁴ Rudolf Vohanka,¹⁸⁵ k nejvýznamnějším náleží patrně Karel Nedbal.¹⁸⁶

Řadu skladeb také Foerster vídeňským spolkům přímo věnoval: Lumíru připsal mužské sbory *Soumrak*, *Dudák a Rychtář* (*Tři starosvětské písničky* op. 18, 1910) a *Oslavný sbor* (k jubileu 10letého sbormistrovství Jaromíra Herleho v Lumíru, 1911),¹⁸⁷ věnoval mu smíšený sbor *Dvě laně* (na text J. Vrchlického, premiéra 8. 12. 1911).¹⁸⁸ Pěvecké župě vídeňské věnoval ženský sbor s průvodem orchestru *Most vzdechů* (na slova Th. Hooda v překladu J. V. Sládka, 1911/12). Dá se předpokládat, že pro některý dosud nezjištěný vídeňský spolek byl komponován i ženský sbor *Trikolora* (1928).

Stopy po pobytu Josefa Bohuslava Foerstera se nehledají snadno ani v dochovaných archívech menšinových spolků, většinou jsme tedy odkázáni na časopisec-

¹⁸⁰ Václav Hanno JARKA in: *Dalibor* 35 (1913), s. 284. Zmíněný koncert s polskými hosty se konal 29. 5. 1913 a spoluúčinkoval na něm akademický polský spolek Ognisko. (Jarka studoval v letech 1912–1914 operní zpěv ve Vídni.)

¹⁸¹ Bohumír Halouzka (1892–1983), na Hudební akademii ve Vídni žák Franze Schrekeru, působil jako varhaník, příležitostný skladatel. Po roce 1918 se vrátil do Čech a působil mj. v Československém rozhlasu.

¹⁸² František Hluchý (1876–1940?), typograf ve Vídni vydávaných *Dělnických listů*, do nichž také přispíval, sbormistr a příležitostný skladatel.

¹⁸³ Eduard Jarošek (1896–?), žák rodáka z Hořovic Josefa Labora (1842–1924) ve hře na varhany, Foersteru ve skladbě a Franze Schalka v dirigování. Po roce 1919 profesor pražské konzervatoře, později žil v Ostravě.

¹⁸⁴ Jaroslav Vojtek (1901–1978) studoval na Hudební akademii ve Vídni a soukromě u Foersteru, po návratu do vlasti u něj dokončil studium skladby na pražské konzervatoři, zároveň studoval varhany a klavír, působil v rozhlasu.

¹⁸⁵ K němu viz pozn. 99. Je pravděpodobné, že Foerster zprostředkoval vydání Vohankova oratoria *Jan Hus* ve vídeňském nakladatelství Universal Edition.

¹⁸⁶ Karel Nedbal (1888–1964), synovec Oskara Nedbala, ve Vídni působil jako violista Tonkünstler-orchester svého strýce, po návratu domů 1914–1920 jako dirigent opery Vinohradského divadla, poté v Olomouci (se souborem olomoucké opery uskutečnil historický zájezd do Vídne roku 1924), 1928–1938 (s výjimkou jedné sezony) byl šéfem opery v Bratislavě, po druhé světové válce v různých funkcích v Národním divadle.

¹⁸⁷ Tento sbor – de facto zdravice – není v dosavadních soupisech Foersterovy tvorby zahrnut.

¹⁸⁸ Vídeňský Lumír uvedl Foersterovy *Tři selské písničky* op. 19 již v rámci svého hostování na Národopisné výstavě 30. 6. 1895.

ké a novinové zprávy (vídeňského i pražského tisku) a publicistické práce příslušníků vídeňské menšiny.

V souvislosti s vídeňskými Čechy se ve starší literatuře uvádí jako pramenná základna Český menšinový archiv,¹⁸⁹ jenž údajně měl ve svém „oddělení hudebnin“ i některé Foersterovy rukopisy, ty v něm však (stejně jako rukopisy a tisky skladeb Hynka Vojáčka,¹⁹⁰ Konstantina Jahody-Křtinského,¹⁹¹ Aloise Alexandra Buchty,¹⁹² Jaromíra Herleho,¹⁹³ Arnošta Förchtgotta-Tovačovského¹⁹⁴ či Františka Simandla¹⁹⁵) nebyly nalezeny. Podle jubilejní publikace k 70. výročí spolku Lumír by mělo být v tomto archivu uchováno také několik Foersterových dopisů, jež však bohužel rovněž nebyly nalezeny.¹⁹⁶

Dosud není v úplnosti zpracována pozůstalost sbormistra a pracovníka československého vyslanectví ve Vídni (do roku 1933) Jaroslava Jindry (1890–1970), v níž lze předpokládat ještě další dokumenty kromě již nalezených.¹⁹⁷ Dosud zjištěné doklady se týkají doby po Foersterově návratu do Čech, svědčí však o tom, že tak jako pěstoval Foerster během svých vídeňských let kontakty s vlastí, udržoval naopak poté nadále vztahy s vídeňskými svědky těchto let. Například je zde strojopisný opis Foersterova rukopisu s názvem „Lumír“ na pražském festivalu,¹⁹⁸ kde se mj. píše:

„Hledal jsem nejprve známé tváře, vždyť jsem byl po dlouhou řadu let přímo i nepřímou účastem všech podniků Lumíra. [...] Lumír vídeňský má svoji tradici a svoji úroveň. V městě, jež vídalo kráčet svými ulicemi Haydna a Mozarta, jež první uslyšelo veliká díla Beethovenova, v městě, jež zrodilo sladkoušného lyrika Schuberta a hostilo Brucknera, Brahmsa i Mahlera, je vyloučen diletantismus. [...] Lumír podal výkon vzácného souladu, a nejen plný sál, nýbrž i hudební odborníci uznali s radostí, že je to pěvecké sdružení hodné pozoru a [jeho] dirigent řídké muzikálnosti.“¹⁹⁹

V pozůstalosti Jaroslava Jindry se také nachází Foersterův dopis z 15. 3. 1924,²⁰⁰ jehož adresát zatím nemohl být přesně určen. V záhlaví dopisu je cizí rukou tužková poznámka: „MUDr. Robert Fischer (menšinový pracovník), Vídeň IX, Porzelangasse 19“. O něm se dosud nepodařilo nic bližšího zjistit, není tedy také zřejmé, zda byl dopis (obálka se nedochovala) adresován jemu, Jaroslavu Jindrovi

¹⁸⁹ Dnes je součástí archivu školského spolku Komenský.

¹⁹⁰ Hynek Vojáček (1825–1916) studoval na vídeňské univerzitě, od roku 1853 působil v Rusku.

¹⁹¹ Konstantin Jahoda-Křtinský (1828–1895) byl téměř třicet let sbormistrem Lumíra.

¹⁹² Alois Alexandr Buchta (1841–1898), violista orchestru divadla v Josefstadtu, po 1875 sbormistr Zpěváckého spolku slovanského.

¹⁹³ Viz pozn. 134.

¹⁹⁴ Arnošt Förchtgott-Tovačovský (1825–1874) přišel do Vídně roku 1852, působil nejprve v německých i českých spolcích jako zpěvák, patřil k zakladatelům Zpěváckého spolku slovanského, Slovanské besedy a dalších spolků, plodný též jako skladatel.

¹⁹⁵ František Simandl (1840–1912), kontrabasista, dlouholetý člen Vídeňských filharmoniků a předseda jejich spolku.

¹⁹⁶ *70 let Lumíra*, Vídeň 1935, s. 130. Jednalo se o dopisy ze 30. 4. 1898, 24. 9. 1910, 10. 3. 1911, 22. 9. 1911 a 23. 10. 1911.

¹⁹⁷ Fond Jindra, Archiv Národního muzea Praha.

¹⁹⁸ Josef Bohuslav FOERSTER: „Lumír“ na pražském festivalu, in: Vídeňský denník, 11. 3. 1933, s. 1–2. Zpráva se týká vystoupení na festivalu Pěvecké obce československé, konaném 7.–9. 4. 1928.

¹⁹⁹ Karton 132.

²⁰⁰ Karton 163.

či nějaké další osobě. Identifikace adresáta by možná zároveň obohatila o nový poznatek také smetanovskou literaturu, neboť v dopise stojí:

„Milý příteli,
 byl by zájem o Váš překlad Smetanových ‚Dvou vdov‘ do němčiny. Prosím Vás o brzkou zprávu jestli by bylo možno klavírní výtah s Vaším textem vydati v Praze, a ovšem i o udání Vašeho honoráře. (Prosím o nejmírnější!)
 Těšil jsem se z toho upřímně, když jsem se dočetl, že jste nejen ‚Dvě vdovy‘ přeložil, ale i knihu o Smetanovi napsal a raduji se s Vámi, že činnost Vaše vždy seriózní došla ve Vídni uznání.
 Pozdravuji Vás srdečně a jsouc o starém přátelství
 Váš

J. B. Foerster

Praha II, Emauzy, Státní konservatoř“

Vydání *Dvou vdov*, které snad mělo být součástí *Souborného vydání díla Bedřicha Smetany*, se však již neuskutečnilo (z plánovaných osmnácti svazků vyšly jen čtyři), a o čí překlad se mělo jednat, není známo.

Jako výkonný umělec vystupoval Foerster zřídka, většinou jako klavírní doprovodceč,²⁰¹ výjimečně také řídil sbor.²⁰² Rovněž se ví, že měl podíl na zprostředkování koupě rukopisu klavírního výtahu *Prodané nevěsty*, který našli Richard Stretti a Bronislav Wellek roku 1905 v Gilhoferově antikvariátu. Díky Foersterovi se informace dostala k šéfredaktorovi *Národních listů* Josefu Anýžovi a odtud k Otakarovi Hostinskému. Na jejím základě rukopis zakoupilo Národní divadlo.²⁰³

Foersterova pedagogická činnost

Nová vídeňská konzervatoř (Neues Wiener Konservatorium), na níž Foerster vyučoval hudební teorii, vznikla roku 1909. Jejím předchůdcem byla Soukromá hudební škola Theobalda Kretschmanna (Privatmusikschule Theobald Kretschmann).²⁰⁴ Roku 1909 byla zestátněna od roku 1814 existující Konzervatoř Společnosti přátel hudby (Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde) a proměněna v Akademii hudby a divadelních umění (Akademie für Musik und darstellende Kunst),²⁰⁵ v důsledku čehož Kretschmann usiloval o změnu statutu své hudební školy na konzervatoř. Roku 1912 došlo k její reorganizaci a založení Spolku Nové vídeň-

²⁰¹ 14. 12. 1910 byl např. uspořádán koncert k jeho zvolení starostou Pěvecké župy vídeňské. Foersterovy písně zpíval basista Alois Stejskal, člen Dvorní opery (pravděpodobně člen sboru, za dobu svého působení zde zpíval tři epizodní role), Foerster doprovázel na klavír.

²⁰² Např. 2. 2. 1911 svůj *Oslavný sbor* u příležitosti koncertu k 10. výročí sbormistrovství Jaromíra Herleho v Lumfru.

²⁰³ Zdeněk NEJEDLÝ: *K historii klavírního výtahu „Prodané nevěsty“*, in: Smetana 14 (1924), s. 47–48.

²⁰⁴ Rodák z Vínové u Prahy, violoncellista Theobald Kretschmann (1850–1919), byl od roku 1881 sólovio-loncellistou vídeňské Dvorní opery a Vídeňských filharmoniků a v letech 1907–1914 kapelníkem Lidové opery (Volksooper). Kretschmann – ač německého jazyka – působil ve Vídni jako velký propagátor hudby českých skladatelů; se svým kvartetem uvedl ve Vídni např. poprvé Smetanův kvartet *Z mého života* či se svým orchestrem symfonické básně *Vyšehrad* a *Vltava*. Ke Kretschmannovi viz také pozn. 101.

²⁰⁵ Dnes Universität für Musik und darstellende Kunst.

ské konzervatoře. Tento název školy byl oficiálně uznán až roku 1932, neoficiálně však byl používán po celou dobu její existence. Od roku 1910 byl ředitelem Nové vídeňské konzervatoře František Ondříček,²⁰⁶ jenž vystřídal prvního ředitele Emerica Bénesiho.²⁰⁷ V pedagogickém sboru Nové vídeňské konzervatoře byla řada výrazných osobností,²⁰⁸ například pěvci Anna Bahr-Mildenburg, Viktor Heim, Josef Manowarda či Erich (Erik) Schmedes, klavír vyučovali Oskar Dachs, Alfred Grünfeld, housle Richard Odnoposoff, František Ondříček, Simon Pullmann (v jeho třídě vyrostlo proslulé Kvarteto Galimirových – Felix Galimir a jeho tři sestry Adrienne, Marguerite a Renée), violoncello Julius Junek, Theobald Kretschmann, varhany Josef Labor, estetiku přednášeli Heinrich Kralik, Richard Specht, dirigování Rudolf Nilius, Leopold Reichwein.²⁰⁹ Dalšími vyučujícími byli v průběhu let Robert Konta, Karl Lafite, Karl Weigl a Egon Wellesz,²¹⁰ dále ze známějších jmen Ernst Kanitz, Anton Klafsky, Johanna Müller-Hermann a Eugen Zador.²¹¹ Mezi učiteli pocházejícími z Čech byli liberecký rodák Camillo Horn, Adolf Míšek, druhá žena Františka Ondříčka Ella Stillerová-Ondříčková, zpěvačka Hedvika Feldenová aj. Novou vídeňskou konzervatoř lze tedy do jisté míry označit za českou školu. Její progresivnost se projevovala mimo jiné v tom, že jako první ve Vídni otevřela třídu rytmické gymnastiky, resp. moderního tance, v níž učila Gertrud Bodenwieser,²¹² a oddělení operety a kabaretu, kde učil Hubert Marischka²¹³ (inspektorem tohoto oddělení byl Franz Lehár), později zde vzniklo například také oddělení filmu a rozhlasu. Mezi žáky, u pedagogů jednotlivých oborů konkrétně uvedenými, se objevují například příští skladatel a varhaník Robert Schollum, slovinský skladatel atonální hudby Vilko Ukmar, skladatel a varhaník Erich Skoczek, dirigent Josef Krips

²⁰⁶ František Ondříček byl ředitelem Nové vídeňské konzervatoře 1910–1915, po něm nastoupil a až do zrušení školy roku 1938 ji vedl Josef Reiterler.

²⁰⁷ Původní adresa byla Jakobergasse 5, 1912 škola přesídlila do Strauchgasse 4, spolu s rozrůstáním oborů výuky a nárůstem žactva byly zřizovány další učebny v Himmelpfortgasse 11 a v Regierungsgasse 1, až nakonec byla přijata pod střechu vídeňského Hudebního spolku.

²⁰⁸ *25 Jahre Neues Wiener Konservatorium (1909–1934)*, Jahresbericht, Wien 1934.

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ Skladatel Robert Konta (1880–1953) vyučoval na Nové vídeňské konzervatoři dějiny hudby, skladatel a klavírista Karl (Carl) Lafite (1872–1944), mj. nějaký čas doprovázeč Františka Ondříčka, byl spoluzakladatelem Nové vídeňské konzervatoře a 1911–1922 sekretářem Společnosti přátel hudby. Jeho syn Peter založil *Österreichische Musikzeitschrift*, jehož šéfredaktorkou je dodnes Marion Diderichs-Lafite, skladatelova vnučka. Karl Weigl (1881–1949) byl ve skladbě žákem Alexandra Zemlinského, u Guida Adlera na vídeňské univerzitě obhájil roku 1903 diplomovou práci *Emil Alois Försters Leben*, působil jako korepetitor Dvorní opery. Roku 1939 emigroval Weigl, který byl židovského původu, do USA. Egon Wellesz (1885–1974), rovněž Adlerův žák, promoval 1908 prací *Die Opern und Oratorien Giuseppe Bonnos*, byl spoluzakladatelem Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (IGNM); jako Weigl židovského původu, emigroval roku 1938 a získal britské občanství.

²¹¹ Ernst Kanitz (1894–1978) byl žákem Richarda Heubergera a Franze Schreкера, působil jako sbormistr, na Nové vídeňské konzervatoři učil teorii a analýzu. 1938 emigroval, pedagogicky působil v Jižní Karolíně, po roce 1945 v Kalifornii. Rudolf (Anton Maria) Klafsky (1877–1965) promoval u Guida Adlera prací *Johann Michael Haydn als Kirchenkomponist* (1911), byl kaplanem v Laa/Thaya, Wien Mariahilf a Mistelbachu, ve třicátých letech byl farářem v Hernsteinu, jeho zájmem byla především církevní hudba. K Johanně Müller-Hermann viz dále. Skladatel Eugen Zador (1894–1977) studoval u Richarda Heubergera ve Vídni a Maxe Regera v Lipsku, dále u Arnolda Scheringa a Hermannu Aberta v Halle, na Nové vídeňské konzervatoři působil 1921–1934, kdy přešel do Budapešti. 1939 emigroval a usadil se v Los Angeles. Je autorem četné filmové hudby.

²¹² Gertrud Bodenwieser (1890–1959), tanečnice a choreografka, jedna z pionýrek výrazového tance. Roku 1938 emigrovala a zemřela v Sydney.

²¹³ Hubert Marischka (1882–1959), herec, zpěvák, režisér a scenárista, zeť Wilhelma Karczaga (viz pozn. 89).

či hudební publicista Kurt Pahlen.²¹⁴ Z operní třídy vyšli například Lilly Lehmann, Maria Müller, Hilde Konetzni, Anny Konetzni, Berta Kiurina, Nicola Zec či Emil Schipper.

Pro nás je zajímavé oddělení hudební teorie. Josef Bohuslav Foerster zde podle údajů ve sborníku školy z roku 1934²¹⁵ učil v letech 1910–1917, přičemž předtím vyučoval zřejmě soukromě, eventuálně v rámci Kretschmannovy soukromé hudební školy.²¹⁶ U Foersterova jména je ve sborníku konzervatoře poznámka „nyní ředitel Pražské konzervatoře“, jmenovitě u něj nejsou žádní žáci uvedeni. Z jiných zdrojů je známo, že za Foersterem dojížděli žáci z Čech a někteří i načas přesídlili do Vídně (jako Karel Boleslav Jirák či Václav Kálik). Z vídeňských žáků můžeme vzhledem k nedostatku pramenů uvést zatím pouze dva, kteří se k Foersterovi jako ke svému učiteli doložitelně hlásili. Prvním byl Otto Karsten (1896–?) z Haliče. Pocházel z rodiny železničního inspektora, absolvoval gymnázium v Černovicích, kde složil maturitu těsně před rozpoutáním první světové války, a jak uvádí ve svém vlastním životopise, s „jejím vypuknutím přesídlil do Vídně“.²¹⁷ Tři semestry studoval práva, načež „následuje svého sklonu, [přestoupil na] hudební vědu. Kromě toho jsem byl žákem Nové vídeňské konzervatoře – prof. Förstera [!].“ Na filozofické fakultě vídeňské univerzity obhájil Otto Karsten u Guida Adlera disertační práci na téma *Schumannova instrumentace* a promoval 15. 3. 1923. O jeho dalším životě a působení se dosud nepodařilo nic zjistit, není známo, zda se po promoci vrátil na Ukrajinu či se pokoušel uchytit jinde, všechny použité možnosti (dotazy v institucích i přes soukromé kontakty) o získání informací v místě jeho rodiště zůstaly bez odpovědi. Osudy žáků Guida Adlera byly mnohdy dramatické, řada z nich skončila v exilu nebo nepřežila válku; Otto Karsten byl židovského původu, není tedy vyloučeno, že i jeho osud byl tragický.²¹⁸

Dalším identifikovaným Foersterovým vídeňským žákem, vlastně žačkou, byla Johanna Müller, roz. Hermann (1868–1941), jež po Foersterově návratu do Čech nastoupila na škole na jeho místo. Byla dcerou sekčního šéfa rakouského Ministerstva kultu, původně učitelka nižších škol. Roku 1893 se provdala za právníka Otto Müllera-Martiniho, sekčního radu Ministerstva železnic, a existenčně zajištěna se mohla věnovat hudbě, která byla dosud jen jejím koníčkem. Navštěvovala hudebněhistorické přednášky Guida Adlera, u Karla Navrátila a Josefa Labora²¹⁹ a údajně také u Antona Brucknera se učila kontrapunkt a instrumentaci a na Nové vídeňské konzervatoři absolvovala hudební teorii u Foerstera. Jejím kompozičním rádcem se pak stali Alexander Zemlinsky a Franz Schmidt. Johanna Müller-Hermann je

²¹⁴ Vilko Ukmar (1905–1991) působil též jako publicista a ředitel opery v Lublani. Erich Skoczek (1908–1945) pocházel z Olomouce, byl považován za novátora kompozice pro varhany. Kurt Pahlen (1907–2003) emigroval před nacismem do Jižní Ameriky, byl dlouholetým ředitelem opery v Buenos Aires aj. Je autorem publikací z dějin hudby a také např. autorem výkladové publikace o *Prodané nevěstě*, vydané v Mnichově 1983.

²¹⁵ Viz pozn. 208.

²¹⁶ Viz Foersterův dopis Adele Strauß ze 3. 3. 1908 v **Příloze II**.

²¹⁷ Curriculum vitae jako příloha rigorózního aktu, Universität Wien, Prot. Nr. 5456, podáno 28. 7. 1922/Z. 1372.

²¹⁸ Není o něm zmínka ani v materiálech z pozůstalosti Guida Adlera, tzv. Guido Adler Papers, uložených dnes na Univerzitě v Georgii (USA).

²¹⁹ Karel Navrátil (1867–1936) studoval u Františka Ondříčka a Guida Adlera ještě během jejich působení v Praze, v letech 1910–1916 působil jako hudební referent ve Vídni, později jako učitel hudby v Praze. K Josefu Laborovi viz pozn. 183.

autorkou dnes znovuobjevených smyčkových kvartetů, oratoria *Umírající labuť* (bylo uvedeno s Filharmonickým sborem Franze Schrekerera roku 1914), její *Symfonii pro sóla, sbor a orchestr* na texty Ricardy Huch premiéroval roku 1919 Oskar Nedbal,²²⁰ Robert Heger uvedl roku 1930 její lyrickou kantátu *Píseň vzpomínání* podle Walta Whitmana.²²¹ Foersterovi věnovala svých *Osm písní* na texty Waltera Calého²²² op. 18.

Foersterův vztah k moderně

Foerster žil ve Vídni v období, kdy se zde odehrávaly rozhodující chvíle proměny hudebního slohu. Toto dění nemohl jako tvůrčí umělec, pedagog a hudební kritik nevnímat. Odpovídalo jeho povaze, že své názory formuloval kultivovaně, bez stopy jakékoli ironie, jakou nacházíme v soudech například Richarda Wallascheka či někdy i Maxe Grafa.²²³ Foerster nedával najevo nelibost či dokonce znechucení, a to ani v případech, kdy s určitým směrem skutečně nesouhlasil. Hudebním myšlením především melodik se Foerster neztotožňoval především s jednostranností, jakou cítil v přílišném soustředění na oblast harmonie. Hlavní nebezpečí pro hudební vývoj však viděl v napodobitelích a plagiátorech, jež považoval za ještě větší zlo.

Ve svých vzpomínkách píše o nadšeném přijetí Schönbergových *Gurre-Lieder*, ale také o známém skandálu při koncertu, na němž byly uvedeny skladby Webernovy (*Šest skladeb* pro orchestr op. 6), Zemlinského (*Čtyři orchestrální písně* na Maeterlincka), Schönbergova *Komorní symfonie* č. 1, op. 9 a Bergovy *Orchestrální písně podle pohlednic Petera Altenberga* op. 4.²²⁴ Omylem je jeho přiřazení Franze Schrekerera k Schönbergovým žákům. Schreker, pouze o čtyři roky mladší než Schönberg, stál ve vídeňském hudebním životě vůči Schönbergovi a jeho stoupenkům spíše v opozici. Charakteristiky, které Foerster skladatelům přiděluje, jsou však vesměs trefné, když Albana Berga nazývá rozhodným modernistou, Webern je podle něj exkluzivní skladatel a Schreker nápaditý romantik. Spory o disonance a konsonance považoval za malicherné, stejně jako zaměňování hudby s matematikou. V tomto smyslu vyznívá i jeho stať *O současné hudbě*, zveřejněná v Praze,²²⁵ v níž uvádí údajný názor Richarda Strausse, jenž sám sebe považoval za jakéhosi „hudebního krejčího“, který musí umět odhadnout módu sezony. Foerster připouští vytváření nových forem uměleckého vyjádření, ovšem pouze „vývoj organický“, jen tak „lze očekávat v budoucnosti i nové výsledky“.²²⁶

²²⁰ Autograf je uložen v Rakouské národní knihovně, signatura L1UE891. Mus.

²²¹ Antony Beaumont, průvodní text k CD Nimbus Recorda NI 5604, 1999.

²²² Walter Calé (1883–1904, sebevražda), lyrický básník židovského původu, jehož osud je přirovnáván k osudu Otto Weingera.

²²³ Příkladem je Grafova sžíravá kritika premiéry Schönbergova *Pierrota lunaire*, kterou však přesto nelze označit za útočnou. Viz *Die Zeit*, 3. 11. 1912.

²²⁴ Koncert 31. března 1913 v sále Hudebního spolku. Hrál Orchester Koncertního spolku, řízený Arnoldem Schönbergem. Po Bergových písních musel být koncert policejně ukončen, k uvedení Mahlerovy písně z *Písní o mrtvých dětech* nedošlo. Viz např. Walter SZMOLYAN: *Schonbergs Wiener Skandalkonzert*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 31 (1976), s. 293–304.

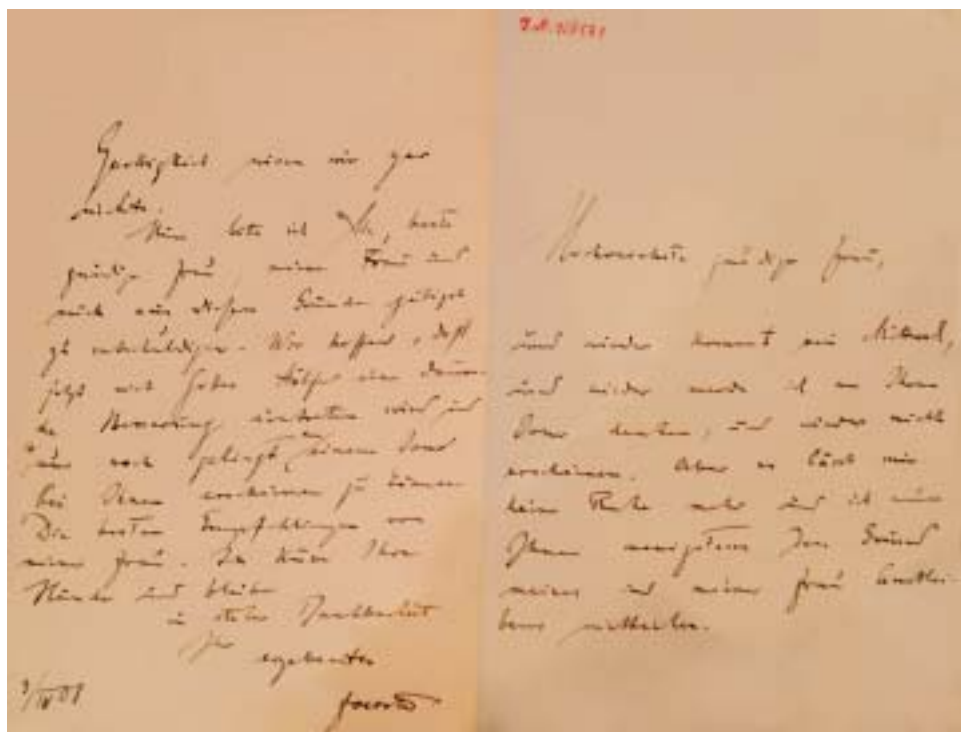
²²⁵ Josef Bohuslav FOERSTER: *O současné hudbě*, in: *Dalibor* 31 (1909), s. 1–2, 13–15.

²²⁶ Tamtéž, s. 15.

Foersterovské prameny ve Vídni

Foersterovských pramenů ve smyslu korespondence či jiných listinných dokumentů není ve Vídni zachováno mnoho. Nenalzáme například žádné doklady o často citovaném úzkém Foersterově přátelství s Gustavem Mahlerem. Argument, že si byli fyzicky nablízku a nemuseli si dopisovat, neobstojí; i krátká oznámení se tehdy vyřizovala písemně. Foerstera nezmiňuje ve svých pamětech ani Alma Mahlerová. Samozřejmě není vyloučeno, že se něco může objevit v dosud nezpracovaných pozůstalostech osobností (včetně Foersterovy, uložené v Českém muzeu hudby), a nemusí to být – vzhledem k Foersterovým širokým zájmům – jen osobnosti hudebního světa. Kromě již zmíněných sporadických stop v archivních fondech české menšiny je dochováno několik Foersterových dopisů v rukopisném oddělení Österreichische Nationalbibliothek a v někdejší Wiener Stadt- und Landesbibliothek (nyní Wienbibliothek im Rathaus). Z nich vyplývají některé další Foersterovy styky s osobnostmi vídeňského hudebního života.

Ve Wienbibliothek im Rathaus (A-Wst) se nachází dopis ze 3. března 1908 adresovaný Adele Strauß,²²⁷ jehož text potvrzuje, že Foersterovi byli stálými hosty uměleckých setkání („Jour“) v jejím bytě, vypovídá však také o soukromých rodin-



Foersterův dopis vdově po Johannu Straußovi, Adele Strauß, ze 3. března 1908

²²⁷ A-Wst, Sign. H.I.N. 127541.

ných starostech. Dále je zde dopis Alfredu Grünfeldovi z 9. února 1911,²²⁸ v němž Foerster vyjadřuje potěšení, že nalezl své jméno na programu Grünfeldova koncertu.²²⁹ Tři písennosti byly adresovány skladateli Hermannu Graedenerovi. 16. března 1905²³⁰ gratuloval Foerster skladatelskému kolegovi k provedení jeho op. 18 (*Sonáty d moll* pro dva klavíry). Vizitkou datovanou 5. říjnem 1905 oznamuje Foerster Graedenerovi radostnou událost ve své rodině; toho dne se Foersterovým narodil syn Alfred. V nedatovaném dopise Graedenerovi blahopřeje k provedení nového díla. Podle souvislostí textu, jako jsou zmínky o tom, co se Foersterovi na skladbě zvláště líbilo, a především podle poznámky „Ondříček jistě dílo vyveze do světa“ se jednalo o Graedenerův *Houslový koncert d moll* z roku 1914, a dopis tedy lze časově zařadit.

Hermann Graedener (1844–1929) náležel k hudebnické rodině původem z Německa. Jeho otec Karl Graedener (Grädener, 1812–1883) pocházel z Rostocku, působil jako dirigent v Helsinkách a Kielu (zde se mu narodil syn Hermann), v letech 1862–1865 vyučoval ve Vídni na konzervatoři Společnosti přátel umění, posléze žil až do smrti v Hamburku, kde založil a vedl Pěveckou akademii (Gesangsakademie). Všestranný Hermann Graedener působil jako varhaník, nějaký čas jako houslista orchestru Dvorní opery, jako učitel teorie v Horákově klavírní škole²³¹ a posléze od roku 1877 až do odchodu do výslužby v roce 1913 na konzervatoři Společnosti přátel umění, resp. Hudební akademii a také jako lektor nauky o harmonii, formách a kontrapunktu na vídeňské univerzitě. Z jeho četné tvorby (symfonie, komorní hudba, koncerty, opera a oratorium) není dnes téměř nic známo; snad na Graedenerův význam zpětně vrhlo stín působení jeho syna, spisovatele stejného křestního jména, Hermanna Graedenera (1878–1956), autora dramát a románů s nacionálněsocialistickou tendencí. Dále je ve Wienbibliothek vizitka adresovaná 25. června 1925 Alfredu Guttmannovi,²³² v níž se Foerster omlouvá, že nemůže dodat slíbený příspěvek; souvislost se nepodařilo určit.²³³

Několik písenných dokumentů psaných Foersterem se nachází také ve sbírce rukopisů Rakouské národní knihovny (A-Wn). Je to nedatovaný průvodní dopis k záslce obsahující partituru suity *Ein Frühlingstag* (pravděpodobně *Jaro* op. 84), již Foerster posílá Ferdinandu Löwemu²³⁴ za účelem provedení.²³⁵ Několik dopisů (poslední z nich je z roku 1928)²³⁶ je adresováno Hansi Wagneru-Schönkirchovi,

²²⁸ A-Wst, Sign. H.I.N. 123404.

²²⁹ Alfred Grünfeld měl v repertoáru Foersterovy *Růže vzpomínek*, *Sněná a Taneční skici*, jež uvedl i na (mírně opožděném) koncertu k Foersterovým padesátinám 18. 2. 1910. Viz **Příloha I**.

²³⁰ A-Wst, Sign. H.I.N. 218811.

²³¹ Zakladatel školy Eduard Horák (1838–1892) pocházel z Holic. Již v Čechách získal na tehdejší dobu moderní hudební vzdělání (seznamil se např. s pedagogikou Johanna Pestalozziho, usilujícího ve výchově dětí o rovnovážný rozvoj duševní i tělesné stránky osobnosti), pokračoval ve studiu na konzervatoři Společnosti přátel umění ve Vídni. Vlastní hudební školu otevřel roku 1867 (dnešní Konzervatoř Franze Schuberta). Jako odpůrce „prstové gymnastiky“ velmi přispěl k výchově všestranně rozvinutých interpretů.

²³² A-Wst, Sign. H.I.N. 116075.

²³³ V Katalogu Wienbibliothek im Rathaus je jako adresát mylně označen Alfred Grünfeld, adresátovo jméno je však jednoznačně čitelné. Alfred Guttmann (1873–1951) byl lékař, činný též jako sborový zpěvák a hudební publicista především v oblasti společenského zpěvu.

²³⁴ Ferdinand Löwe (1865–1925), zakladatel Vídeňského orchestru koncertního spolku (Wiener Concertvereinsorchester), v jehož čele stál.

²³⁵ A-Wn, Sign. 221/7-1. Lyrická suita *Jaro* byla provedena 19. 11. 1912 Českým ochotnickým orchestrem, viz *Smetana 2* (1911–1912), s. 129–130.

²³⁶ Hudební pedagog, spisovatel, skladatel a sbormistr Hans Wagner-Schönkirch (1872–1940), mj. žák Eduarda Hanslicka a krátce učitel hudební školy v Českých Budějovicích, byl spojen především s rozvojem sborového zpěvu a podporou školní a domácí hudební výchovy.

zakladateli a mnohaletému sbormistru vídeňského Lehrer-a cappella Chor. V dopise z 12. května 1913 mu Foerster gratuluje ke koncertu a informuje o svém chystaném jednání s ředitelem nakladatelství Universal Edition.²³⁷ 3. října 1913 Foerster Wagneru-Schönkirchovi oznamuje, že mu v tomto nakladatelství vyjde sborová skladba,²³⁸ pravděpodobně dílo, které chtěl tento sbormistr se svým sborem uvést, a 10. ledna 1914 děkuje Foerster za zdařilé provedení své *Abendlied*.²³⁹ Můžeme tedy říci, že všechny tři dopisy spolu souvisejí. Foersterův mužský sbor *Abendlied* op. 89b na slova Gottfrieda Kellera byl podle dosavadních údajů²⁴⁰ komponován teprve roku 1916, vydání Universal Edition je však datováno rokem 1913, vznik díla, vydání i první provedení je na základě těchto poznatků třeba v čase posunout zpět.²⁴¹ Sbor byl věnován zmíněnému Učitelskému sboru a cappella (Wiener Lehrer-a cappella Chor),²⁴² založenému Wagnerem-Schönkirchem roku 1912 podle vzoru mužského sboru univerzitního pěveckého sdružení Orphei Drängar ve švédské Uppsale a Pěveckých sborů moravských i pražských učitelů. První koncert nově založeného sboru se uskutečnil 1. května 1913 ve velkém sále vídeňského Hudebního spolku. Dá se dokonce předpokládat, že Foersterův sbor *Abendlied* vznikl na Wagner-Schönkirchovu objednávku. Totéž pěvecké těleso provedlo mj. roku 1924 Foersterův sbor *Polní cestou*, jak vyplývá z Foersterova dopisu Wagneru-Schönkirchovi ze 14. září onoho roku.²⁴³ Poslední Foersterův dopis Wagneru-Schönkirchovi z 9. listopadu 1928 se týká chystaného hostování Lehrer-a cappella Chor v Praze.²⁴⁴

K oblasti církevní hudby se vztahuje Foersterův nedatovaný dopis adresovaný Gustavu Donathovi, sekretáři vídeňského Koncertního spolku (Konzervverein), v němž se pisatel odvolává na opata Emauzského kláštera v Praze P. Albana. Dopis lze podle poznámky adresáta „odpovězeno 6. května 1910“ zařadit k tomuto období. Foerster, povzbuzen opatem Albanem, nabízí Gustavu Donathovi své služby v případě otevření školy církevní hudby a vyjmenovává své předpoklady pro takovou činnost. Taková škola byla v souvislosti s transformací konzervatoře Společnosti přátel hudby v Hudební akademii skutečně založena, a to jako její samostatné oddělení. Prostory poskytl klášter augustiniánů v Klosterneuburgu. Učební plán vypracovalo kuratorium Akademie tak, aby výuka obsahovala všechny teoretické i praktické disciplíny pro budoucí chorregenty, varhaníky a sborové zpěváky. Vedením byl pověřen církevní skladatel Vincenz Goller (1873–1853), mezi pedagogy byl například dosavadní sbormistr a varhaník z pražských Emauz Max Springer (jehož recenze Foersterovy *Evy/Marji* zde byla citována).²⁴⁵ Gustav Donath

²³⁷ A-Wn, Sign. 324/34-1. K Foersterovu jednání s Universal Edition viz také odkaz v poznámce 118.

²³⁸ A-Wn, Sign. 324/34-2.

²³⁹ A-Wn, Sign. 324/34-3.

²⁴⁰ Sborník J. B. Foerster. *Jeho životní pouť a tvorba*, Praha 1949, s. 366, 383 a stejně i ve sborníku Antonín DŽBÁNEK a kol.: *Poutník se vrací*, Praha 2006, s. 259, 277. V Džbánkově sborníku je až na doplněk posledních dvou let Foersterova života soupis tvorby mechanicky převzat ze sborníku z roku 1949, jakož ostatně i řada pasáží v životopisných kapitolách, proto by bylo u těchto oddílů vhodnější uvádět A. Džbánka jako redaktora, nikoli jako autora.

²⁴¹ Vyd. Universal Edition, Wien 1913, UE 5354 (Österreichische Nationalbibliothek, Sign. MS8375-4^o. 2 Mus). Zde uložen též autograf, A-Wn, sign. L1.UE.113. Mus.

²⁴² Po druhé světové válce byl sbor rozšířen na smíšený a úspěšně se uplatňuje dodnes v širokém repertoáru především oratorní a kantátové tvorby, viz www.wiener-lehreracappellachor.com.

²⁴³ A-Wn, Sign. 324/34-4.

²⁴⁴ A-Wn, Sign. 324/34-5. Zmíněné hostování souviselo s přípravou festivalu Pěvecké obce československé.

²⁴⁵ K němu viz pozn. 151.

(1878–1965), jemuž je Foersterův dopis adresován, byl knihovník a skladatel, působil jako sekretář Koncertního spolku ve Vídni, 1909–1938 byl knihovníkem vídeňské Hudební akademie a členem komise edice *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Byl také činný jako kreslíř, malíř akvarelů a básník. Tento blízký přítel Roberta Musila se v jeho díle objevil jako literární postava; zvláštní manželství Gustava Donatha s Alicí Charlemont²⁴⁶ se stalo předlohou dvojice Walther a Clarissa v Musilově *Muži bez vlastností*. Opat Alban, jenž v dopise vystupuje jako Foersterův přímluvčí, respektive snad iniciátor dotyčného dopisu, byl Alban Schachleiter, od roku 1908 opat v pražském Emauzském klášteře,²⁴⁷ a Foerster se s ním mohl už z Prahy znát. Opat Alban se významně zasloužil o rozvoj ceciliánského hnutí a otevření církevní školy v Klosterneuburgu „zásadně podpořil“.²⁴⁸ Ovšem jeho osudy během první světové války a po ní mu jednou provždy zničily pověst, a to nejen v očích Čechů. Byl loajální s rakouským mocnářstvím a během první světové války poskytl klášterní prostory jako lazaret pro vojáky rakouské armády. Národnostně zastával velkoněmeckou myšlenku, což v následujících letech vedlo k temnému vývoji jeho života. Po vzniku Československa musel Schachleiter jako v novém státě nevídaný rakouský šovinista svůj úřad i republiku opustit. Nějaký čas setrval v St. Florianu, poté v Mnichově a teprve v červnu 1920 na svůj opatský úřad rezignoval. Jeho postavení v církvi i k církvi se stávalo velmi problematickým. Roku 1923 se osobně setkal s Hitlerem, k němuž cítil stále se prohlubující sympatie, což mělo za následek několikrát disciplinární pokárání z Říma. Výsledkem bylo ještě větší zatvrzení kněze, jenž se cítil vyhnán Čechy ze své funkce i odvržen Římem. Roku 1933 vstoupil do NSDAP, jež mu dokonce vyplácela rentu, byl také čestným hostem stranického sjezdu v Norimberku roku 1935 a roku 1936 mu byl udělen čestný doktorát univerzity v Mnichově.

Foersterova žádost o místo v oddělení církevní hudby Hudební akademie zůstala nevyslyšena, hudební teorii na ní (kupodivu?) vyučoval zmíněný Gustav Donath.²⁴⁹ Foerster nakonec nastoupil roku 1910 jako učitel hudební teorie na Novou vídeňskou konzervatoř. Otázkou je, jak by se jeho skladatelský vývoj dále utvářel, kdyby se jako pedagog pohyboval přímo v církevním prostředí, ke kterému měl rodinnou tradicí i svým přesvědčeným katolictvím velmi blízko. Mezi absolventy církevního oddělení Hudební akademie byli například pozdější dirigent Oswald Kabasta, univerzitní profesor v Utrechtu Alfred Smijers, dómský kapelník v Litoměřicích Franz Zeman, varhaník a profesor Německé hudební akademie v Praze Anton Nowakowski, varhaník (také jazzový) a klavírista Jaroslav Vojtek aj. Po-

²⁴⁶ Alice Charlemont byla dcerou rakouského malíře Huga Charlemonta (1850–1939), narozeného v Jemnici na Moravě, a také další příbuzenstvo bylo umělecky založené. Hugo Charlemont, mj. žák Hanse Makarta, je v Musilově románu vtělen do postavy malíře Helmonda.

²⁴⁷ Příslušník řádu benediktinů Alban (Jakob) Schachleiter (1861–1937) byl rodák z Mohuče, v Lipsku studoval dějiny umění, sociální vědy a hudbu. Do pražského Emauzského kláštera vstoupil roku 1881, 1883 se stal proboštem. Po studiích filozofie a teologie v opatství Seckau (Štýrsko) byl 1886 vysvěcen, poté působil šest let jako varhaník v Beuronu. 1892 se vrátil do Emauz a pod jeho vedením zde dosáhla církevní hudba vysoké úrovně. Roku 1908 byl zvolen opatem. K němu např. *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, sv. 21 (2003), sl. 1301–1303 (též http://www.kirchenlexikon.de/s/s1/schachleiter_a.shtml); *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, sv. 10, Wien 1994, s. 18, také Berta ŠTENČLOVÁ, Portál hl. m. Prahy, <http://www.praha.eu/jnp/cz>.

²⁴⁸ *Eine kirchenmusikalische Abteilung der Musikakademie*, in: *Die Zeit*, 20. 3. 1910.

²⁴⁹ *Viz Festschrift zur 50-Jahr-Feier der Abteilung für Kirchenmusik an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien 1910–1960*, in: *Singende Kirche* 7 (1960), seš. 4.

sledně jmenovaný dostudoval později u Foerstera na pražské konzervatoři. Podle Vojtkova životopisného hesla²⁵⁰ docházel k Foersterovi již ve Vídni, zdá se tedy, že byl Foerster s církevním oddělením ve spojení alespoň prostřednictvím jednotlivých žáků, které ovšem vyučoval soukromě.²⁵¹

Konečně jsou v hudební sbírce Rakouské národní knihovny uchovány Foersterovy skladby.²⁵² Jedná se téměř o stovku jednotek. Je mezi nimi také píseň „Gute Nacht, mein Herzenskind“, věnovaná „Frau Ida Seelig“.²⁵³ Je obsažena v *Liederalbum* (Album písní) vydaném vydavatelstvím Musik-Woche a obsahujícím kromě písní a árií Bachových, Beethovenových, Gluckových, Händelových, Carla Loeweho, Halfdana Kjerulfa, Marschnerových, Mendelssohnových, Mozartových, Rossiniho, Schubertových, Schumannových, Spohrových, Theodora Uhliga a Weberových také nové, poprvé zveřejněné skladby.²⁵⁴ Píseň, vlastně úprava německé lidové písně, byla později ve Foersterově českém překladu pod názvem „Dobrou noc“ zařazena do cyklu *Co zpívá večer* op. 126, ve dvojjazyčném vydání E. Starého z roku 1930 je ovšem věnována Růženě Trnožkové.²⁵⁵

V Rakouské národní knihovně je rovněž jedenáct autografů, jež sem přešly z archivu nakladatelství Universal Edition.²⁵⁶ Kromě několika klavírních skladeb a písní je to především rukopis *Stabat mater*, v němž je patrný červeně vepsaný varhanní part, a *Houslového koncertu c moll*, a sice partitury i klavírního výtahu (obojí včetně kadence Jana Kubelíka). Na titulu partitury je tužková poznámka (Foersterovou rukou?): „Im Violin-solo-Part sind hier viele Fehler, bitte sich im Falle von Unsicherheit nach dem [bereits] gedruckten Part zu richten!“ Rukopis klavírního výtahu koncertu je datován Býchory, 12. 8. 1911, což dokládá dopracování kompozice po její světové premiéře v Chicagu (viz výše). Tento klavírní výtah rovněž sloužil jako podklad pro tisk, není to však čistopis v pravém slova smyslu, neboť vykazuje řadu oprav, změn a podobně. Další Foersterovy hudebniny se nacházejí ve vídeňském Akademickém spolku, což svědčí o jejich provádění v kruzích české menšiny.²⁵⁷

* * *

Jak jsme již uvedli, Foerster udržoval kontakty s Vídni a především s vídeňskými Čechy i po návratu do vlasti, přesněji řečeno s těmi, kteří ve Vídni zbyli. Jeho odchod z Vídně po roce 1918 nebyl ničím výjimečným, do vlasti se tehdy vrátilo hodně osobností hudební scény, mezi nimi i sbormistři Jaromír Herle a Adolf Míšek, hudební publicista Rudolf Jeníček a další. Všichni tvořili jakousi „skupinu

²⁵⁰ *Československý hudební slovník 2*, Praha 1965.

²⁵¹ Výběr z Foersterových dopisů viz **Příloha II**.

²⁵² Viz **Příloha III**. Pod jménem Josefa Bohuslava Foerstera byly v katalogu Rakouské národní knihovny vedeny také skladby jeho otce Josefa Förstera; v těchto případech byla na naši žádost provedena oprava.

²⁵³ Ida Seelig byla hamburská zpěvačka, první interpretka jedné z *Pěti romancí* op. 84 Johanna Brahmsa, viz www.brahms-institut.de/web/bihl_notenschrank/ausgaben/op_084.html.

²⁵⁴ Mezi autory, jejichž skladby byly označeny hvězdičkou jako prvně zveřejněné, jsou kromě Foerstera Reinhold Becker, Ernst Boehe, Fritz Führmeister, Wilhelm Kienzl, Oscar Koehler, Anton Maier, C. Th. M. Schadewitz, Albert Soray a Alexander Winterberger. Z nich pouze jména Foerster a Kienzl zůstala dodnes v hudebním povědomí.

²⁵⁵ Za upozornění děkujeme Olze Černé. Adresátka české dedikace nebyla identifikována.

²⁵⁶ Viz **Příloha IV**.

²⁵⁷ V soupise je zde evidováno 29 jednotek.

Fl.

Clar.

Fag.

Cor.

Pos.

Sopr.

Bass.

Ignis de celo descendit super mare et factus est lignum: et factus est mare salsum: et factus est mare salsum: et factus est mare salsum.

cresc.

rit.

Strana 19 autografu *Stabat mater*

Handwritten musical score for the cadenza of the first movement of Beethoven's Violin Concerto in C minor, Op. 35. The score is written on aged paper with multiple staves. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as "cresc.", "ff", and "accel.". The title "Cadenza di Violino" is written in red ink at the top left. The number "U. 3887a" is written in red ink at the bottom center.

Autograf Foersterova Houslového koncertu c moll op. 88 (kadence Jana Kubelíka)



Autograf Foersterova Houslového koncertu c moll op. 88

kolem Foerstera“ a jejich odchodem česká hudební Vídeň značně utrpěla, jakož i odchodem Oskara Nedbala, jemuž ovšem v Praze jeho vídeňské úspěchy nikdy nezapomněli. Zatímco Foerster přišel domů jako nezpochybnitelná autorita českého národně orientovaného hudebního života, Nedbal byl přivítán s nevolí. Jako umělec si přinesl nálepku kapelníka a skladatele zkaženého vídeňskou operetou a jako člověk byl považován za vlastizrádce. Foerster a Nedbal byli rozdílného osobního i uměleckého založení, ve Vídni však byli kolegy a jejich společenské okruhy se prolínaly. Po roce 1918 se osudy někdejších vídeňských soupeřníků zejména příčiněním často malicherných sporů, vedených ve jménu velkých idejí samostatného českého hudebního života, rozešly jednou provždy.

*Adresy: Vlasta Reittererová, Ke Zlatníkům 76, CZ-252 41 Dolní Břežany
(Hagengasse 6/10, A-1150 Wien)
e-mail: reitterer@seznam.cz*

*Viktor Velek, Novodvorská 1076, CZ-674 01 Třebíč
e-mail: viktor.velek@gmx.de*

Příloha I

Dosud zjištěná provedení Foersterových děl v koncertních programech ve Vídni

(datum kurzivou = koncerty pořádané českou menšinou)²⁵⁸

3. 12. 1893 2. český koncert Lumíra
(první koncert s Foersterovou skladbou na koncertě vídeňské menšiny)
Česká píseň op. 30 na slova Jaroslava Kvapila
16. 12. 1893 slavnostní akademie na oslavu 25letého předsednictví Jana hraběte Harracha ve Slovanské besedě
Česká píseň op. 30
8. 12. 1903 11. český koncert Lumíra (menší dvorana Hudebního spolku)
Česká píseň op. 30
dále skladby Karla Bendla, Antonína Dvořáka, Pavla Křížkovského, Vítězslava Nováka, Bedřicha Smetany, Josefa Suka a Bohumila Vendlera, spoluúčinkovali Richard Stretti – klavír, Viktor Borschetti – harmonium
20. 12. 1905 Konzertverein (Koncertní spolek)
Cyrano de Bergerac op. 55 (vídeňská premiéra)
18. 2. 1910 koncert k Foersterovým padesátinám
Symfonie č. 3 D dur op. 36
Růže vzpomínek op. 49 č. 1 a 3, *Snění* op. 47 č. 2, z *Tanečních skic* op. 48
Alfred Grünfeld – klavír

²⁵⁸ Soupis dosud není kompletní.

„Du und ich“; *Baladické zpěvy* op. 66: „Tanečnice“, „Obraz Spasitelův“, „Maria jde do kostela“

Berta Foersterová-Lautererová – zpěv
meziaktní hudba k pohádce *Šípková Růženka* [?]

„Má lilie“ z op. 65, „Útěcha noci“ ze *Zářivých dnů* op. 69, „Marii“ z op. 65, „Na loutnu“ a „Balada“ ze *Čtyř písní* op. 60

Paul Schmedes – zpěv
Slavnostní předehra op. 70

5.–7. 3. 1910 Jednota Máj, hostování brněnského divadla (Dělnický dům v XVI. okresu)
6. března *Eva* (dirigent Rudolf Pavlata, režisér J. Malý)
na programu dále Smetana: *Dalibor*, *Prodaná nevěsta*
Dvořák: *Čert a Káča*

1. 5. 1910 19. český koncert Lumíra k Foersterovým padesátinám z jeho skladeb (hotel Savoy)
Cyrano de Bergerac (dvě věty) op. 36 (řídil Foerster)
Česká píseň op. 30
Dva ženské čtvero zpěvy („Panna“, „Fialy“) op. 57
Sonáta h moll pro housle a klavír op. 10
sbory „Soumrak“; „Oráč“ op. 37/1; „Velké, širé, rodné lány“ op. 37/4; „Polní cestou“
op. 37/5
Hymnus andělů op. 13
Lumír, Růžena Podhajská – klavír, Mařenka Krbová – klavír, Eva Stillerová – housle, sbormistr Jaromír Herle, orchestr Dvorní opery²⁵⁹

14. 12. 1910 koncert k Foersterovu zvolení starostou Pěvecké župy vídeňské
písně, sólista Alois Stejskal, klavírní doprovod J. B. Foerster

19. 12. 1910
Mé mládí op. 44
Tonkünstlerorchester, Oskar Nedbal – dirigent

2. 2. 1911 koncert k 10. výročí sbormistrovství Jaromíra Herleho v Lumíru
Oslavný sbor

20. 3. 1911 Paul Schmedes, večer písní (Bösendorferův sál)
Brahms, Wolf, Foerster: *Na loutnu*, *Balada*, Strauss, Grieg (klavír Ferdinand Foll)

8. 12. 1911 Koncert Lumíra
Dvě laně op. 69d (první provedení)

17. 12. 1911 Natalie Bauer-Lechner – viola
Dvě písně s violou a klavírem op. 91

8. 2. 1912
Legenda o štěstí op. 83 (první provedení ve Vídni)
Tonkünstlerorchester, Oskar Nedbal – dirigent

²⁵⁹ Členy orchestru Dvorní opery (42 hráčů) zajistil Adolf Míšek.

9. 2. 1912 Foersterův večer (sál Ehrbar)*Sonáta f moll pro violoncello a klavír* op. 45*Impresse pro klavír* op. 73*Leichenbegängnis* (Pohřeb) op. 22/4*Trost der Nacht* (Útěcha noci) op. 69/3*Klänge und Schmerzen* (Zvuky a bolesti) op. 65/8*Du und ich* (Ty a já)novinka z cyklu *Láska**Klavírní trio B dur* op. 38

Vídeňské filharmonické trio, Julius Junek – violoncello, Růžena Podhajská – klavír, Gisela Springerová – klavír, Viktor Heim – zpěv

28. 4. 1912 2. župní koncert Pěvecké župy vídeňskéBeethoven: *Ehre Gottes aus der Natur*Foerster: *Stabat mater* op. 56²⁶⁰Foerster: *Most vzdechů* (světová premiéra se čtyřručním klavírem)Smetana: *Píseň na moři*Dvořák: *Symfonie č. 5 F dur* op. 76

Český ochotnický orchestr, sbormistr a dirigent Jaromír Herle

7. 11. 1912 MusikvereinBeethoven: *Koncert pro housle a orchestr D dur* op. 61Foerster: *Koncert pro housle a orchestr c moll* op. 88 (evropská premiéra)Paganini: *Caprice pro housle sólo*Wieniawski: *Souvenir de Moscow* (klavírní doprovod Alexander Raab)

Tonkünstlerorchester, Oskar Nedbal – dirigent

Jan Kubelík – housle

19. 11. 1912*Jaro* op. 84

Český ochotnický orchestr

12. 1. 1913 klavírní recitál Willyho Klasenana programu Bach, Beethoven, Schumann, Brahms, Cornelius, Camillo Hörn, Foerster (*Impressionen?*), Reger, W. Klasen, Richard Stöhr, Erich J. Wolff, Marx, Liszt a Chopin**29. 4. 1913** Foersterův večer ve Spolku hudebních umělců (repríza programu z 9. 2. 1912)*Sonáta f moll pro violoncello a klavír* op. 45*Impresse pro klavír* op. 73*Leichenbegängnis* (Pohřeb) op. 22/4*Trost der Nacht* (Útěcha noci) op. 69/3*Klänge und Schmerzen* (Zvuky a bolesti) op. 65/8*Du und ich* (Ty a já)novinka z cyklu *Láska**Klavírní trio B dur* op. 38Vídeňské filharmonické trio, Julius Junek – violoncello, Růžena Podhajská – klavír, Gisela Springerová – klavír, Viktor Heim – zpěv²⁶¹²⁶⁰ Karel Boleslav JIRÁK in: *Smetana 2* (1911–1912), s. 291–292.²⁶¹ *Smetana 3* (1912–1913), s. 244–245; *Dalibor 35* (1913), s. 247.

leden 1914*Abendlied* op. 89b (světová premiéra)

Lehrer-a capella Chor, sbormistr Hans Wagner-Schönkirch

23. 1. 1914 Schubert-Saal, Konzerthaus„Nach Hause“ (Domů) op. 69/4 z cyklu *Leuchtende Tage* (Zářivé dni)

Fritzi Willheim – zpěv, Hedwig Kanner – klavír

18. 4. 1914 Foersterův večer písní v hotelu Pošta, pořádal Lumír²⁶²*Čtyři písně* (op. 22 nebo 60?)*Písně jarní a podzimní* op. 11*Zářivé dni* op. 69*Potulný zpěvák* (?)*O jedné lásce* (?)*Noční violy* op. 43Růžena Wolfová – zpěv, Ferdinand Pujman – klavír, Josef Theurer – průvodní slovo (přednáška o cyklu *Láska*)**8. 12. 1914** KonzerthausSmetana: *Vltava*Smetana: *Triumfální symfonie* (dvě střední věty?)Novák: *Ranoša* op. 19/1Novák: *Zakletá dcera* op. 19/2Foerster: *Koncert pro housle a orchestr c moll* op. 88Novák: *Vražedný milý* op. 23/1Novák: *Nešťasná vojna* op. 23/2Dvořák: *Holoubek* op. 110

Wiener Tonkünstlerorchester, Lumír, Milan Lusk – housle, Jaromír Herle – sbormistr, Oskar Nedbal – dirigent, pořadatel Lumír

22. 4. 1915 Schubert-Saal, Konzerthaus„Trost der Nacht“ (Útěcha noci) op. 69/3 z cyklu *Leuchtende Tage* (Zářivé dni)

Frieda von Vukovic – zpěv, Oskar Dachs – klavír

21. 12. 1915 Volksoper*Marja (Eva)* op. 50 (repríza 3. 1. 1916)**30. 3. 1916** Schubert-Saal, Konzerthaus*Impressionen* op. 73/4

Willy Klasen – klavír

11. 2. 1917 Schubert-Saal, KonzerthausMonteverdi: árie z *Il ritorno d'Ulisse*Carissimi: canzona *No, no non si spera*Beethoven: *In questa tomba oscura*Mozart: *Fantasie c-moll* K 475Schubert: „Der Doppelgänger“ (*Schwanengesang*)Schumann: „Süßer Freund, du blickest“ z cyklu op. 42/6 (*Frauenliebe und -leben*)Brahms: *Saphische Ode*²⁶² Rudolf VOHANKA in: *Smetana 4* (1913–1914), s. 247–248.

Dvořák: „Při řekách babylonských“ (*Biblické písně*)
 Fibich: *Loreley*
 Foerster: „Snění“ (*Zářivé dni*)
 Novák: *Dětská balada*
 Smetana: „Sousedská“ a „Furiant“ (*České tance*)
 Richard Strauss: *Ruhe, meine Seele*
 Mahler: „Wenn dein Mütterlein“ (*Kindertotenlieder*)
 Olga Borová – zpěv, Jaroslav Jeremiáš – klavír

17. 3. 1917 Mozart-Saal, Konzerthaus

Zwei Abendmusiken (Hudba večera op. 79)
 Cornelius Czarniawski – klavír

15. 4. 1917 Konzertverein (pořadatelé Lumír, Máj)

Jaroslav Jeremiáš: *Jarní předehra*
 Fibich: *Toman a lesní panna*
 Zich: *Matičce*, písňový cyklus (B. Luka)
 Foerster: *Symfonie č. 4* op. 54
 Tonkünstlerorchester, Otakar Ostrčil – dirigent

23. 4. 1917 Schubert-Saal, Konzerthaus

„Nach Hause“ (Domů) op. 69/4 z cyklu *Leuchtende Tage* (Zářivé dni)
 ? – zpěv, Hedwig Kanner – klavír

14. 1. 1918 Schubert-Saal, Konzerthaus

„Nach Hause“ (Domů) op. 69/4 z cyklu *Leuchtende Tage* (Zářivé dni)
 Luise Rubinstein – zpěv, Hedwig Kanner – klavír

4. 2. 1918 Schubert-Saal, Konzerthaus

Smyčkový kvartet č. 3 C dur op. 61 (světová premiéra)
 Rosé Quartett

22. 2. 1918 Großer Saal, Konzerthaus

Mé mláďí op. 44
 Orchester des Wiener Konzertvereines, Friedrich von Schmeidel – dirigent

2. 10. 1918 „Večer skladeb J. B. Foerster“, Mozart-Saal, Konzerthaus (pořadatel Lumír)

Sonáta h moll pro housle a klavír op. 10
 Předehra k 2. dějství *Nepřemožených*
Ballade op. 92
 „V noci“ [Noci], „Sen“, „Olše“, „Poledne“ (*Hrst klasů* op. 66)
Klavírní trio f moll op. 8
 M. Fiedlerová – housle, Anna Strettiová – zpěv, V. Šebesta – violoncello, Josef Theurer – klavír

22. 11. 1918 Schubert-Saal, Konzerthaus

„Träumerei“ (Snění) op. 69/2 z cyklu *Leuchtende Tage* (Zářivé dni)
 „Du hast in meinem Herzen“ (Tys vznítla v mém srdci) op. 43/2 z cyklu *Nachtviolen*
 (Noční violy)
 „Nach Hause“ (Domů) op. 69/4 z cyklu *Leuchtende Tage* (Zářivé dni)
 Ella Firbas – alt, Georg Valker – klavír

Po Foersterově návratu do vlasti

1924 Wiener Lehrer-a capella Chor

Über den Feldweg (Polní cestou) op. 37/5

1928 Festival Pěvecké obce československé

Trikolora, Dvě laně (op. 86d), *Svátek zpěvu* (op. 134/I)

30. 3. 1932 koncert Českého noneta

Nonet op. 147 (premiéra)

29. 4. 1934 Festival Pěvecké obce československé

Česká píseň op. 30

1. 12. 1935 Konzerthaus

Jubilejní koncert k 70 letům Lumíra s Foersterovými skladbami

podzim 1938 chystaný koncert ke 30 letům Pěvecké župy vídeňské se z politických důvodů nekonal, na program bylo v plánu uvedení Foersterova *Stabat mater*

21. 4. 1940 Český dům, pořadatel Jednota Máj

Foersterovy sbory

kromě sborů Pěvecké župy vídeňské účinkovaly také dělnické sbory Dvořák a Zvon

Příloha II

Foersterovy dopisy ve Vídni

Wienbibliothek im Rathaus IN 127 541

Adresátka Adele Strauß, 3. 3. 1908

Hochverehrte gnädige Frau,

und wieder kommt ein Mittwoch, und wieder werde ich an Ihren Jour denken, und wieder nicht erscheinen. Aber es lässt mir keine Ruhe mehr und ich muss Ihnen wenigstens den Grund meiner und meiner Frau Ausbleibens mitteilen.

Von Anfang dieses Jahres ist bei uns ein Krankenhaus. Zuerst erkrankte die Schwiegermutter, dann ich, dann meine Frau, endlich der kleine Alfred, dem es am schlimmsten erging, ~~und~~ der heute noch an seinem schweren Leiden laboriert und erst einige Tage außer Gefahr ist.

Der arme Junge bekam infolge der Influenza Mittelohrentzündung in beide Ohren, musste operiert werden, dann bildete sich eine Geschwulst, die zum Glück zurückging, aber als wir etwas erleichtert atmeten, erschien die Geschwulst vom neuen und eine sehr schwere neuerliche Operation drohte. Unter diesen Umständen rührten und rühren wir uns kaum vom Hause, meine Frau gerade nur in's Theater, ich in meine Stunden, aber von Gesellschaft wissen wir gar nichts.

Nun bitte ich Sie, beste gnädige Frau, meine Frau und mich aus diesen Gründen gütigst zu entschuldigen. Wir hoffen, daß jetzt mit Gottes Hilfe eine dauernde Besserung ein-

treten wird und es uns noch gelingt an einem Jour bei Ihnen erscheinen zu können. Die besten Empfehlungen von meiner Frau. Ich küsse Ihre Hände und bleibe
in steter Dankbarkeit
Ihr ergebenster
Foerster

Wienbibliothek im Rathaus IN 218 810

Adresát Hermann Graedener, Wien 5. 10. 1905²⁶³

Josef Bohuslav Foerster erlaubt sich die freudige Mitteilung zu machen, daß seine Frau nach achtjährigem Leiden von einem Söhnlein glücklich entbunden wurde.
Mit hochachtungsvollen Grüßen
[Foerster]

Wienbibliothek im Rathaus IN 218 809

Adresát Hermann Graedener, nedatováno [1914]

Hochverehrter Herr Professor,
herzliche Gratulation zu Ihrem neuesten Werke. Das Concert²⁶⁴ hat mir ausnehmend gefallen. Die prächtige Rhythmik des ersten Gedankens, der wundervolle blühende Seitensatz, die meisterhafte Bearbeitung.
Ebenso schön die vornehme innige Cantilene des langsamen Satzes mit den feinen harmonischen und instrumentalen (die Flöten!) Spielen am Schluß. Das Finale brillant und packend. Ondříček wird das Werk gewiß in die Welt tragen, er hat famos gespielt.
Nochmals innigen Glückwunsch!
Ihr ergebenster
Foerster²⁶⁵

Wienbibliothek im Rathaus IN 123 404

Adresát Alfred Grünfeld, Wien 8. 2. 1911

Hochverehrter Meister,
mit großer Freude las ich meinen Namen im Programm Ihres Konzertes und danke ich Ihnen für diese Ehre und Freude aus ganzem Herzen.
Verzeihen Sie bitte nur, daß es so spät geschieht, doch habe ich eben mit dem Prager Konzert (21. II.) vollen Kopf. Hoffentlich auf frohes Wiedersehen am 8. [?] März!
Einen Handkuß Ihren lieben Schwester, das beste von meiner Frau Ihnen beiden.
Mit hochachtungsvollen Grüßen
Ihr
treu und dankbar ergebenster
Foerster

²⁶³ Den narození syna Foersterových Alfreda.

²⁶⁴ Nedatováno. Vztahuje ke Graedenerovu *Houslovému koncertu d moll* op. 41, k němuž vytvořil František Ondříček kadenci. Skladbu vydalo nakladatelství Universal Edition Wien roku 1914.

²⁶⁵ Na 4 pagině tužkou (ruka adresáta?): „Am Anfang 2 Horner a liegen“ a zápis notového úryvku.

Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, 545/20*Adresát Gustav Donath, nedatováno [1910]*

[...] auf die gütige Aufforderung des hochwürdigen Herrn Abtes von Emaus P. Alban wollte ich mir erlauben Ihrer Hochwohlgeborenen meine Praesentation zu machen. Leider ist es mir trotz dreimaligen Versuches nicht gelungen mich persönlich vorzustellen, [und] erlaube ich mir also, da es mir zu der passenden Zeit nur mit großem Opfer möglich ist mich frei zu machen, dem Herrn Praesidenten hiermit meine Dienste im Falle es zur Gründung einer Kirchenmusikschule käme, ergebenst anzubieten
 Ich habe in Prag durch 10 Jahre den Organisten und Chordirektor-Dienst geleistet, war in dieser meiner Vaterstadt, später in Hamburg, zuletzt in Wien, an Konservatorien als Lektor tätig und schrieb auch eine Reihe von Werken, die in das Gebiet der Kirchenmusik fallen (darunter ein „Stabat mater“ für gemischten Chor und Orchester, das im Balde in der Universal Edition erschienen wird).

Mit vorzüglichster Hochachtung,
 Herrn Praesidenten
 ergebenster
 J. B. Foerster
 Wien XIII/1
 Wattmanngasse 25²⁶⁶

Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, 324/34-1*Adresát Hans Wagner-Schönkirch, Wien 12. 5. 1913*

Hochwerter Herr Professor,
 ich kann Ihnen nur zu dem außerordentlichen Erfolg Ihres neuesten Konzertes, ebenso wie zu den außerordentlichen Leistungen Ihres Chores herzlichst gratulieren.
 Was Sie in einer so kurzen Spann-Zeit erreicht haben ist bewunderungswürdig. Alles übrige: „das Wachsen und Gedeihen“ ist „des Herren Sache“, wie der norddeutsche Dichter sagt.²⁶⁷
 Ich bin überzeugt, dass Sie Ihren jugendlich frischen und jugendlich begeisterten Sängchor zu einem der ersten geleiten werden.
 Herzlichen Dank für Ihre Nachricht. Ich werde noch in dieser Woche mit Herrn Direktor Hertzka über die Sache sprechen, da ich der „U. E.“ alles vorlegen muss, was ich schreibe. Dann werde ich mir erlauben Ihnen, verehrtester Herr Professor, unverzüglich Bericht zu erstatten.
 Mit hochachtungsvollen Grüßen
 Ihr
 Sie hochschätzender
 Foerster

²⁶⁶ Poznámka adresáta Gustava Donatha: „beantw. 6. V. 1910.“

²⁶⁷ Matthias CLAUDIUS: *Alle gute Gabe*: Wir pflügen und wir streuen / den Samen auf das Land, / doch Wachstum und Gedeihen / steht in des Himmels Hand [...].

Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, 323/34-2

Adresát Hans Wagner-Schönkirch, Wien 3. 10. 1913

Sehr geehrter, lieber Herr Professor,
von einer großen Reise zurückgekehrt finde ich Ihr liebes Schreiben. Den Chor wird unsere „Universal-Edition“ herausgeben und wird in etwa 8–10 Tagen das Material zur Verfügung sein.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Ihr
Sie hochschätzender
Foerster

Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, 324/34-3

Adresát Hans Wagner-Schönkirch, Wien 20. 1. 1914

Hochverehrter, lieber Herr Professor,
bitte tausendmal um Entschuldigung, daß ich erst heute Ihnen und Ihrem ausgezeichneten Chor danke für die sehr schöne und stimmungsvolle Wiedergabe meines „Abendliedes“. Ich war selbstverständlich im Saal anwesend, konnte aber weil ich eingeladen war und meine „Nummer“ erst in die zweite Hälfte des Programms versetzt wurde, nicht den Schluß abwarten, um Ihnen zu danken und zu Ihrem prächtigen Chor zu gratulieren.

Mit herzlichsten Grüßen
in Hochschätzung und Dankbarkeit
Ihr
Foerster

Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, 324/34-4

Adresát Hans Wagner-Schönkirch, Prag 14. 9. 1924

Hochverehrter, lieber Herr Professor,
vor allem bitte ich mir nicht übel denken zu wollen, dass ich so spät auf Ihre gütige Karte und das mir zugeschickte Programm antworte. Meine Frau war ernstlich erkrankt und kurz darauf ging es mir gesundheitlich schlecht, so geschah es, dass meine ganze Korrespondenz gänzlich ruhen musste.

Ich freute mich herzlich aus der Aufnahme meines Chors „Über den Feldweg“ in die Programme des von mir so hochgeschätzten Wiener Lehrer-a cappella Chors und danke Ihnen, sehr geehrter Herr Professor, auf das herzlichste für die Einstudierung, Wahl und vollendete Wiedergabe von der mir aus Wien berichtet wurde.

Zugleich bitte ich allen P. T. Herren Mitgliedern Ihrer ausgezeichneten Chorvereinigung meine hochachtungsvolle Grüße und besten Dank melden zu wollen.

Nehmen Sie, hochverehrter Herr Professor, die Versicherung ausgezeichnete Hochachtung entgegen von Ihrem dankbar ergebensten

J. B. Foerster

Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, 324/34-5

Adresát Hans Wagner-Schönkirch

Státní konservatoř hudby
v Praze
Praha dne 9. 11. 1928

Hochverehrter, lieber Herr Professor,
Ihnen und allen HH [Herren] Mitgliedern des mir stets bewunderten Wiener Lehrer-
a cappella Chor's, vor allem herzlichsten Dank und Gruss. Die Prager Musikfreunde
freuen sich auf Ihr Konzert, einige tschechische Zeitungen brachten Ihr Bild, alle, ich
glaube ausnahmslos, sehr sympathische Notizen.
Besonderen Dank noch für den projektierten Vortrag von „Über den Feldweg“. Ich
drucke herzlich Ihre Hand und freue mich auf baldigen Wiedersehen.
Mit ausgezeichnete Hochachtung
Ihr
J. B. Foerster
z. Zt. Rektor des staatl. Kons. f. Musik

Příloha III**Foersterovy skladby (tisky) ve fondu Hudební sbírky Rakouské národní knihovny
(Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung)**

Pro snazší orientaci jsou díla řazena abecedně podle titulů uváděných v českých soupisech
Foersterovy tvorby. Následující název je pak podle titulního listu příslušné edice.

- A jabloně kvetly.* Und die Apfelbäume blühten op. 49, pro klavír, Leipzig - Wien, Bosworth &
Co. 1909 (B.&Co.10995-10998), 4 sešity. MS2217-4°. Mus
- Abendlied* (text Gottfried Keller) op. 89, č 1. Dem Wiener Lehrer-a cappella-Chor gewidmet.
Für Männerchor a capp. (Part.), Wien, Universal-Edition 1913 (UE 5354). MS8375-4°. 2 Mus
- Alejemi akátů* op. 28, pro zpěv a klavír, [texty A. Dubrovská], Praha, Kočí s. a. [1908] (B. K.
12-13). MS87610-4°. Mus; také „Je tolik něhy v očích tvých“ (*Alejemi akátů* č. 2), (opis
Pavla Ludikara), F130.Ludikar/Steidl. 13. Mus
- Allegretto capriccioso* pro klavír [op. 37], Fr. A. Urbánek Praha 1892 (U.741) [Klavírní album 1,
1892. č. 51]. MS5054-4°. 2 Mus
- Allegro a scherzo* op. 5 pro klavír, věnováno Karlu ze Slavkovských, Fr. A. Urbánek, s. a.
[1890] (U. 557). MS4346-4°. 25,22 Mus
- Ave Maria. Pange lingua* pro zpěv a varhany, Adolf Švarc Kutná Hora 1914. MS33-4°. 20,28 Mus
- Ballata* für Violine und Orchester op. 92. Herrn Ministerialrat Dr. Friedrich Dlabac in herzli-
cher Freundschaft. Ausgabe für Violine und Klavier. Wien - Leipzig, Universal-Edition 1917
(U.E.5834). MS6875-4°. Mus
- Carçamon*, melodram s klavírem na slova H. A. Beerse v překladu J. V. Sládka, op. 149, Pra-
ha, Foerstrova společnost 1948. MS86832-4°. Mus
- Čtyři písně* op. 60. Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier. No 1. An die Laute (Rochlitz)
Na loutnu. 2. Frühlingstag (K. Siebel) Jarní den. 3. Traumkinder. Snílci. 4. Ballade (Hedda
Sauer) Ballada. Pro zpěv a klavír, Wien - Leipzig, Universal-Edition 1911 (U.E.3332).
MS3866-4°. 1 Mus
- Dvě impromptus* pro housle a klavír op. 154. Mé milované ženě Olence, klavírní partitura, hla-
sy, Praha, Hudební matice Umělecké besedy 1942 (H.M.681). MS45453-4°. 14 Mus

- Erotovy masky* op. 98. Maskenspiel des Eros pro klavír, Wien – Leipzig, Universal Edition 1916 (U.E.5835). MS4262-4°. 5,8 Mus
- Foerstrovo-Album*. Výběr ze skladeb Jos. B Foerstra, Vídeň – Lipsko, Universální Edice 1911-1918 (U.E.6049). MS7215-4°. Mus
- Gute Nacht, du mein Herzenskind* pro zpěv a klavír, Leipzig – Berlin – Wien, Verlag der Musik-Woche, s. a. MS1053-4°. 5,6 Mus (součást *Liederalbum*, Verlag Musik-Woche)
- Houslový koncert c moll* op. 88. Kadenz von Jan Kubelík. (Klavierpartitur, Vl.-Stimme), Wien – Leipzig, Universal-Edition 1912 (U.E.3887). MS3886-4°. Mus; dtto Partitur, Wien – Leipzig, Universal Edition 1913. Pfl. 1931. (K.) Z. 895/ 31 (U. E. Nr. 5253) 1 Expl. Violinkonzert GREGORITSCH Sbd qu 4° MS18606. Mus
- Hudba večera*. Abendmusik op. 79, pro klavír, Wien – Berlin, Sirius Verlag Franz Sobotka, s. a.²⁶⁸ č. 1 MS21358-4°. 3,7 Mus; č. 2 MS21358-4°. 3,4 Mus; úprava pro salonní orchestr Franz Eber, Wien – Leipzig – New York, Universal-Edition 1927. V.C.6. 14 St. MS16083-4°. 6 Mus²⁶⁹; Fräulein Adele Böhme zu eigen, Wien – Leipzig, Universal-Edition 1918 (U.E.5831). MS6874-4°. Mus
- Hymnus andělů* (Der Hymnus der Engel) [op. 13] kantáta pro smíšený sbor a orchestr, text Svatopluk Čech, St. Druckerei 1889. 182.347-B. Mus
- Impressionen*. Fünf Klavierstücke op. 73, Wien – Leipzig, Universal Edition 1911 (U.E.3331). MS3911-4°. Mus; *Impression* č. 1 z op. 73, Wien – Leipzig, Universal Edition 1911 (U.E.9516). MS11517-4°. 1,1 Mus; *Impression* č. 3 z op. 73, pro klavír, Wien – Leipzig, Universal-Edition s. a. (U.E.3800). MS3950-4°. 3,6 Mus
- Jarní nálady*. L'humeur printaniere pro klavír, [op. 4] Fr. A. Urbánek, s. a. (U. 389). MS4346-4°. 25,23 Mus
- Jessika*, komická opera ... podle Shakespearova *Kupce benátského* libreto Jaroslav Vrchlický, [op. 60] německý překlad Richard Batka, klavírní výtah s textem, Wien – Leipzig: Universal-Edition 1909²⁷⁰ (U.E.2590.2591). MS4047-4°. Mus
- Klavírní trio* [č. 1] op. 8, ... par J. B. Foerster. A Monsieur Edvard Grieg, partitura a hlasy, Praha, Fr. A. Urbánek, s. a. (U.584). MS5082-4°. Mus
- Klavírní trio* č. 2 *B dur*, op. 38, Wien – Leipzig, Universal-Edition 1919 (U.E.3886. 3886a. 3886b). MS6966-4°. Mus
- Máj* pro baryton, mužský sbor a klavír op. 159, text Karel Hynek Mácha, klavírní výtah, Praha, Foerstrova společnost 1939. MS105669-4°. Mus
- Marja (Eva)*, opera ve třech dějstvích podle dramatu *Gazdina roba* Gabriely Preisové [op. 50], německý překlad Johannes Brandt, klavírní výtah, Wien, Universal-Edition, s. a. (U.E.5830). MS5731-4°. Mus; *Eva*, opera o třech dějstvích, text podle dramatu Gabriely Preisové *Gazdina roba* napsal skladatel, klavírní výtah skladatelův, Praha, Hudební matice Umělecké besedy³1940 (H.M.39). MS45398-4°. Mus
- Mé mládí*. Meine Jugend, symfonická báseň pro orchestr op. 44, partitura, Wien – Leipzig, Universal Edition 1910²⁷¹ (U.E. Nr. 2814). MS18605. Mus; klavírní výtah; Wien, Universal-Edition 1910²⁷² (U.E.2812). MS4128-qu.4°. Mus
- Melodie* pro klavír, Praha, Fr. A. Urbánek 1892 (U.679). MS5054-4°. 2 Mus [Hudební album]
- Milostné písně*. Liebeslieder des Rabindranath Tagore op. 98. Übersetzung von H. Effenberger und F. Leier. Ausgabe für eine Singstimme und Klavier, Wien – Leipzig, Universal-Edition 1915 (U.E.5418). MS4788-4°. Mus

²⁶⁸ Vydání není uvedeno v J. B. Foerster. *Jeho životní pouť a tvorba*, Praha 1949 (Foerster 1949) ani v Antonín DŽBÁNEK a kol.: *Poutník se vrací*, Praha 2006 (2006).

²⁶⁹ Vydání není uvedeno, verze není zaznamenána ve Foerster 1949 (2006).

²⁷⁰ Datum vydání neuváděno ve Foerster 1949 (2006).

²⁷¹ Datum vydání neuváděno ve Foerster 1949 (2006).

²⁷² Datum vydání neuváděno ve Foerster 1949 (2006).

- Nepřemožení*. Die Unüberwindlichen, zpěvohra o čtyřech dějstvích na vlastní text op. 100, Wien – Leipzig, Universal-Edition 1918 (U.E.6047). MS6857-4°. Mus
- Noční violy*. Nachtviole, z cyklu *Láska* na texty Gustava Falkeho [věn. Viktor Heim] op. 43, pro zpěv a klavír Wien – Leipzig, Universal-Edition 1913 (U.E.4925). MS4378-4°. Mus
- Nonet* (variacie o dvou tématech) pro flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh, fagot, housle, violu, violoncello a kontrabas op. 147, partitura, Praha, Hudební matice Umělecké besedy 1948 (H.M.883). MS50706-8°. 22 Mus TP
- Norská balada*, melodram na slova J. Zeyera (z románu *Amis a Amil*) op. 40b, Adolf Švarc Kutná Hora 1908.²⁷³ 13 S. MS33-4°. 14,16 Mus
- Offertoria in Dominicis Quadragesimae ad quatuor voces inaequales*. Na neděli postní pro smíšený sbor, partitura a hlasy, Praha, Fr. A. Urbánek, s. a. (U.762). MS2705-4°. 2 Mus
- Pět zpěvů* pro dětský nebo ženský sbor a klavír op. 166, Praha, Hudební matice Umělecké besedy 1947 (860). MS95579-4°. Mus
- Posvěcení noci*. Die Weihe der Nacht op. 87, ženský sbor s orchestrem, klavírní výtah s textem, Wien – Leipzig, Universal-Edition 1911 (U.E.3117). MS3935-4°. Mus
- Růže vzpomínek*. Rosen der Erinnerung, cyklus pro klavír op. 49, Praha, Mojmír Urbánek, s. a. (M.U.194). MS4932-4°. Mus
- Sen jarní noci*. Frühlingsschmerztraum op. 65. Liederzyklus von Robert Hamerling. Nr 1. Im Frühling [Z jara]. Nr 2. Liebesgruss [Pozdrav]. Nr 3. Ich darf dich nicht lieben [Nesmím ji milovat]. Nr 4. Meine Lilie [Má lilie]. Nr 5. An Marie. [Marii]. Nr 6. Viel Träume [Marné sny]. Nr 7. Wirf in mein Herz [Vhoď v moje srdce kotvu]. Nr 8. Klänge und Schmerzen [Zvuky a bolesti]. Frau Ada von Marnegg zu eigen. Zpěv a klavír, Wien, Universal Edition 1913. MS4284-4°. 1,1 Mus; Nr. 6. Viel Träume, Wien – Leipzig, Universal-Edition o. J. (U.E.3800). MS3950-4°. 3,37 Mus
- Smyčcový kvartet č. 1 E dur* op. 15. Dem Andenken P. J. Tschairowskis gewidmet, kapesní partitura, Leipzig Ernst Eulenburger, s. a. (E.E.1326). MS649-8°. Mus TP²⁷⁴, MS6327-8°. Mus TP
- Smyčcový kvartet č. 3 C dur* op. 61, Wien, Universal Edition 1914. MS4707-8°. Mus
- Smyčcový kvartet č. 4 F dur* op. 182, kapesní partitura, Praha, Hudební matice Umělecké besedy (c 1949) (H.M.1110). MS50706-8°. 46 Mus TP²⁷⁵
- Smyčcový kvartet č. 5*, partitura a hlasy, Praha, Panton 1984 (P 2284). MS89619-4°. Mus.
- Sonáta pro housle a klavír* op. 10, partitura a hlasy, Wien, Universal-Edition, s. a. (U.E.2655. 23). MS4131-4°. Mus
- Stabat mater* op. 56, klavírní výtah s textem, Wien – Leipzig, Universal-Edition 1910 (U.E.2657). MS4132-4°. Mus; dtto Partitur. Wien – Leipzig, Universal Edition A. G. 1916, Pfl. 1931. (K.) Z. 895/ 31. (U. E. Nr. 3209) 1 Expl. Stabat mater GREGORITSCH Sbd 4° MS18604. Mus
- Symfonie č. 4 c moll* op. 54, partitura, Wien – New York, Universal Edition 1924 (U.E.7449). MS7744-4°. Mus; pro klavír na čtyři ruce, Wien Universal Edition 1911, (U.E.3333). MS3942-qu.4°. Mus
- Symfonie č. 5* pro velký orchestr op. 141, pro klavír na 2 ruce upravil Josef Plavec, Praha, Foerstrova společnost a Melantrich 1943. MS45436-4°. Mus
- Šest sborů* pro smíšené hlasy op. 175, partitura, Praha, Foersterova společnost a Melantrich 1942. MS45413-4°. Mus
- Taneční skici, č. 1*. Danse des Enfants. Kindertanz. Dance of the Young pro klavír op. 48, č. 2, Frau Cläre Kahler gewidmet. Piano. – Leipzig: Bosworth 1907 (B. & Co. 10495). MS4346-4°. 2,5 Mus

²⁷³ Vydání není uvedeno ve Foerster 1949 (2006).

²⁷⁴ Vydání není uvedeno ve Foerster 1949 (2006).

²⁷⁵ Vydání již není uvedeno ve Foerster 1949 (2006).

- Taneční skici*, č. 2. Danse des Amoureux. Tanz der Liebenden. Dance of the Lovers pro klavír op. 48, č. 2, Frau Cläre Kahler gewidmet, Leipzig, Bosworth 1907 (B. & Co.10496). MS4346-4°. 2,6 Mus
- Taneční skici*, č. 3. Danses des Mariés. Tanz der Vermählten. Dance of the wedded pro klavír op. 48 č. 3, Frau Cläre Kahle gewidmet, Leipzig, Bosworth 1907 (B.& Co.10497). MS4346-4°. 2,7 Mus
- Taneční skici*, č. 4. Danse des vieux. Tanz der Alten. Dance of the old people, pro klavír op. 48 č. 4, Frau Cläre Kahler gewidmet, Leipzig, Bosworth 1907 (B.& Co.10498). MS4346-4°. 2,8 Mus
- Tři písně z války* op. 97. Drei Lieder aus der Kriegszeit. *Draussen im weiten Krieg*, op. 97 Nr. 2, text Christian Morgenstern, zpěv a klavír, Wien – Leipzig, Universal Edition 1915 (U.E.5523). MS85065-2°. 2 Mus; dtto Frau Emilie Berkan gewidmet. MS5299-4°. 2 Mus; *Nacht im Felde* op. 97 Nr. 3, text Ernst Lothar, Wien – Leipzig, Universal Edition 1915 (U.E.5524). MS85065-2°. 3 Mus; dtto Frau Emilie Berkan gewidmet. MS5299-4°. 3 Mus; *Und die Kugel traf*, text Gustav Falke, Wien – Leipzig, Universal-Edition 1915 (U.E.5522). MS85065-2°. 1 Mus; dtto Frau Emilie Berkan gewidmet. MS5299-4°. 1 Mus
- Tři sbory* pro dětské hlasy a malý orchestr neb klavír op. 172, sborová partitura, klavír, Praha, Foersterova společnost a Melantrich 1942. MS45414-4°. Mus
- V horách*. In den Bergen, suita pro orchestr op. 7, úprava pro klavír čtyřručně, Wien – Leipzig, Universal-Edition 1910²⁷⁶ (U.E.2654). MS4130-4°. Mus
- Vzpomínky*, písně na slova J. V. Sládka op. 32. pro zpěv a klavír, Praha, Fr. A. Urbánek, s. a. MS13074-4°. Mus
- Zářivé dni*. Vier Lieder von Ludwig Jakobowski für eine Singstimme und Klavier. No 1. Leuchtende Tage. Zářivé dni. 2. Träumerei. Snění. 3. Trost der Nacht. Útěcha noci. 4. Nach Hause. Domů. Zpěv a klavír, Wien – Leipzig, Universal Edition 1911 (U.E.3330). MS3866-4°. 2 Mus; Leuchtende Tage, písně na slova Ludwiga Jakobowského pro sólový hlas a klavír, op. 69, Wien – Leipzig, Universal-Edition 1911 (U.E.3330), (opis Pavla Ludikara) F130. Ludikar/Steidl.14. Mus; Leuchtende Tage op. 69.
- Ze Shakespeara*, suita pro orchestr op. 76, úprava pro čtyřruční klavír skladatel, Praha, Hudební matice Umělecké besedy 1924 (H.M.197). MS55136-4°. Mus
- Život*, smíšený sbor a orchestr op. 112 č. 6, partitura sborová a orchestrální, Praha, Český hudební fond 1959 (CHF 414). MS90238-4°. Mus

Příloha IV

Autografy (resp. rukopisy) Foersterových skladeb v Hudební sbírce Rakouské národní knihovny (Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung)

Op. 39 *Streichquartett D dur*, [Handschrift?], Mus.Hs.29096. Mus

Op. 54. *4. Symphonie (c-moll.)*, L1.UE.105. Mus

Op. 56. *Stabat mater*, L1.UE.106. Mus

Op. 61. 3. (*Streichquartett C-Dur*), L1.UE.107. Mus

Op. 65. *Frühlingnachtstraum*. Liederzyklus von Robert Hamerling. Für eine Singstimme u. Klavier, L1.UE.108. Mus

²⁷⁶ Datum vydání neuvedeno ve Foerster 1949 (2006).

- Op. 73. *Impressionen*. Fünf Klavierstücke (neúplně), L1.UE.109. Mus
- Op. 87. Nr. 1. *Die Weihe der Nacht*. (F. Hebbel), L1.UE.110. Mus
- Op. 88. *Concert* (für Violine u. Orchester), L1.UE.112. Mus; L1.UE.111. Mus
- Op. 89, Nr. 1. *Abendlied*. Gedicht von Gottfried Keller. Für Männerchor, L1.UE.113. Mus
- Op. 92 *Ballata für Violine und Orchester* op. 92, Ausgabe für Violine u. Klav, L1.UE.114. Mus
- Op. 97. *Drei Lieder aus der Kriegszeit*. 1. „Und die Kugel traf“ Gedicht v. Gustav Falke; 2. „Draussen im weiten Krieg“ Ein Trauerlied v. Christian Morgenstern; 3. „Nacht im Felde“ Dichtung v. Ernst Lothar, L1.UE.116. Mus
- Op. 98. *Erotens Maskenspiel*, L1.UE.115. Mus

Příloha V

Originální citáty, v textu uvedené v překladu autorky

1 (J. B. FOERSTER, in: *Die Zeit*, 3. 1. 1915)

„Die außerordentliche Wirkung dieses Werkes hat bis heute nicht nachgelassen. Zwar ist vieles darin verblaßt, vieles Gemeingut geworden, mancher instrumentale Effekt in andere Partituren übergegangen, manch Farbenzauber überboten worden, dennoch blieb immer noch so viel Starkes und Eigenartiges, daß man heute ebenso wie vor fast vierzig Jahren von der in Weißglut entglühten Leidenschaftlichkeit dieser selbständig profilierten, echten Theatermusik gepackt und hingegriffen wird.“

„Man warf Goldmark vieles vor: den ‚orientalisch-jüdischen‘ Charakter seiner Musik, die Vorliebe für geschlossene Formen, den Willen zum Effekt, gekünstelte Empfindung, die Nachahmung Meyerbeers und Wagners, statt zu betonen und anzuerkennen, daß er einer jener in deutschen Landen gar seltenen Tondichter war, die die Kunst des Theaters begriffen, die an den unerschütterlichen Forderungen der Bühne weder achtlos noch unfähig vorübergingen, einer jener wenigen, die noch das Geheimnis der von innen belebten dramatischen Melodie kannten, die die nicht weniger schwer ergründlichen Gesetze der dramatischen Dynamik zu erforschen verstanden.“

2 (J. B. FOERSTER, in: *Die Zeit*, 16. 6. 1911)

„Mit der ‚Parole portée‘, wie die Franzosen den meist ruhig rezitierenden, an alte gregorianische Melodie gemahnenden Gesang Debussys nennen, ist für den Sänger nicht viel zu holen. Diese meist monotonen Phrasen lassen sich weder äußerlich noch innerlich wesentlich beleben, und da die Sprache Maeterlincks häufig ebenso einfach wie unbestimmt klingt – es gibt in dem Drama auch Partien von poetischem Zauber und manches schwerwiegende Wort –, hat ein Sänger schweren Stand. Denn es ist alles Farbe und Nuance in diesem Werke, nichts Kontour und Zeichnung, und die feinen Stimmungswerte verlangen einen Interpretieren von außerordentlicher Begabung, einen dramatischen Künstler von nervöser Empfindsamkeit. Frau Kiurina bringt der Rolle ihre holde Jugendlichkeit und die schöne Kultur ihrer Stimme entgegen. Ihrem ganzen Naturel nach erscheint die Künstlerin prädestiniert für weniger komplizierte, gesündere Charaktere, es fehlen ihr vielleicht gänzlich die feinen Fühler für Visionäres und Traumhaftes, sie liebt die deutliche Gebärde, Maeterlinck und Debussy verlangen bloße Andeutung. Trotzdem konnte man sich an der Gesamtleistung freuen: eine intelligente Sängerin und begabte Darstellerin, eine Stimme von blühendem Klangreiz, die Summe reicht hin, um auch verwöhntere Theaterbesucher zu befriedigen.“

3 (J. B. FOERSTER, in: *Die Zeit*, 3. 11. 1911)

„Hier wird sie Ereignis, die dramatische Melodie deklamierend, ohne den Reiz des Melodischen aufzugeben, melodisch, ohne die Forderungen des Dramatischen zu mißachten. [...] Fräulein Jeritza stand in der Titelrolle diesem Ideal am nächsten, trotz sichtlicher Ermüdung. Man kann hier keinen innigeren, wärmeren Ton wünschen, nemlich für den Ausdruck des heimlich weinenden Leides.“

„ihre schöne saftige Stimme, die Mark genug besitzt, um sich auch in den dramatischen Höhepunkten siegreich zu behaupten, und ihre saubere Technik erfreuten das Ohr. Der Gestalt und ihrer dramatischen Aktion fehlt lebendige Kraft und Größe.“

4 (J. B. FOERSTER, in: *Die Zeit*, 15. 11. 1911)

„Wie man für ‚Geistesohren‘, um eine Wort Goethes zu gebrauchen, singt, zeigte in zwei Konzerten der Sängerbund mährischer Lehrer. [...] Die Zeiten sind zum Glück vorüber, in denen Männergesangsvereine Vereinigungen von Dilettanten waren, die sich die langen Sitzungen am Restaurationstisch mit Gesang weniger langweilig zu gestalten suchten. Mit ihnen verschwand auch der übel berüchtigte Liedertafelstil, die letzte Zuflucht musikalischer Geschmackslosigkeit und kompositorischer Impotenz. Es entsteht eine neue Chorliteratur, die endlich das Ewig-Gestrige meidet, in der Wohl die Dichtung neue Wege betritt und für die vokale Komposition neuen jungfräulichen Boden zu erobern sucht.“

„In der feinen Differenzierung, den onomatopöischen Schattierungen und Farbenmischungen des Klanges steht der Chor ganz einzig da. Dazu gesellen sich rein musikalische Vorzüge: eine klare Intonation, egale und musterhafte Aussprache, klangschönes Stimmaterial.“

5 (J. B. FOERSTER, in: *Die Zeit*, 5. 4. 1912)

„im ganzen Werke den kirchlichen Stil zu wahren verstand, ohne ins Archaistische, noch ins Theatralische zu verfallen, oder den Errungenschaften unserer Zeit auf dem Gebiete der Harmonie und Instrumentation zu entsagen. Der holdselige melodische Grundton durchweht das Mysterium wie der hoffnungs- und duftvolle Atem des Frühlings, und das Werk wirkt trotz vielfacher Detailbehandlung und stetem Stimmungswechsel einheitlich wie ein poetisch verstärktes, wehmütig-freudiges Idyll.“

6 (J. B. FOERSTER, in: *Die Zeit*, 5. 12. 1911)

„Was hilft es, daß bereits die alten Aesthetiker die Koloratur-Arie für ein Konzert erklärten, bei dem die Szene nur Vorwand ist, was nützte der Protest eines Richard Wagner, was die Negation der Komponisten? Die uralten Neumen des gregorianischen Choralis beweisen zur Genüge, daß die Vorliebe für verzierten Gesang tief im Volke wurzelt. [...] Ueber die Kunst von Selma Kurz zu schreiben ist wohl, wenigstens in Wien, überflüssig.“

7 (J. B. FOERSTER, in: *Die Zeit*, 8. 10. 1911)

„Nun sehnt sich sogar das historisch bedeutsame Theater an der Wien nach neuen Weihnen. Wie Weihrauchwolken sollen dem Orchester an drei Abenden im Jahre die Zaubertöne Mozarts, Beethovens und Lortzings entsteigen und alle die guten Geister des alten Hauses zurücklocken. Die Direktoren sind sentimental geworden. Ansteckung. Einen jeden überfällt einmal die Neue. Er möchte manches in der Vergangenheit auslöschen und ein neues Leben beginnen. Er forscht in den entlegensten Winkeln seiner Erinnerungen nach und wird weich. Die Operettendirektoren und Operettenkomponisten sind momentan an der Reihe. Eine Krankheit hat sie allesamt gepackt. Sie wollen plötzlich ernst genommen werden. Aber nicht die Vertiefung des Genres soll die erwünschte Besserung bringen, nicht die Abkehr vom üblichen Charakter der Libretti, nicht die Auflösung der gewöhnten Tänze und Märsche in edlere Formen. Das Hyper-sentimentale soll alles bisher Fehlende ersetzen. Es ist übrigens immer ein weiterer Weg vom Gedanken zur Ausführung, und Franz Lehar muß keine Angst haben, von Klassikern verdrängt zu werden.“

Oskar Nedbal kümmert sich offenbar wenig um die höheren Aspirationen seiner neuesten Kollegen, er experimentiert nicht, will keine Entdeckungsreise unternehmen, er wagt einfach einen Schritt auf einem ihm, der bislang nur Ballette schrieb, ungewohnten Boden. Er sieht sich auch nicht lange um nach einem Vorbild. In Wien ist ja alles und jedes in Tanzrhythmen aufgelöst, die Atmosphäre voller Ländler und Walzer.

Ein Musiker von starkem Temperament bleibt immer ein Freund des momentanen Einfalles, des spontanen Gedankens, des primären Gefühles, ob er jetzt den Taktstock oder die Feder in der Hand hält. Nedbal ist kein Ecrivain, aber auch kein Grübler. Melodische Anmut, harmonischer und orchestraler Witz, feiner Sinn für die Klangwirkung waren ihm immer eigen. Auch in der Operette verlor seine Rhythmik nichts an prickelndem Reiz, und selbst diejenigen, die ihn lieber am Dirigentenpult sehen als am Schreibtisch, müssen, wenn er aufspielt, ein heiteres Gesicht machen.

Oskar Nedbal, der in seiner weitausholenden Art und mit Elan dirigierte, wurde vom vollen Hause sehr gefeiert. Von den einzelnen Musikstücken fanden einige besonderen Ausklang; so gleich das Entree Barbaras, das reizvolle Terzett, das Duett zwischen Kitty und Barbara, das Verschwörungssextett (auch harmonisch den feinen Musiker verrätend), das melodisch weiche Duett zwischen Halifax und Barbara und die beiden Vorspiele zum ersten und letzten Akt.

Man mag *Die keusche Barbara* hoch oder gering schätzen, ihr unter den Werken des Komponisten die erste oder die letzte Stelle anweisen, sie bleibt ein Werk von Rang und Distinktion. Die geschickten Hände der

Herren Rudolf Bernauer und Leopold Jacobson formten gewandt und mit guter Abwägung des Kontrasts sowie der szenischen Wirkung einen dankbaren Stoff. Es ist nicht alles echt in dem Buche, aber im Theater begnügt man sich schon mit dem Schein einer Echtheit und nimmt völlig alles, was glänzt, für Gold hin; ein Librettist, der uns zwei Akte durch gut unterhielt, findet uns zum Beispiel großmütig genug, ihm einen flauen dritten Akt zu verzeihen.

Glücklich gezeichnet ist vor allem die Titelheldin der Operette. (Eine keusche Operetten-Barbara, die wirklich keusch ist, gewiß nicht der schlechteste Witz des Librettos!) Natürlich naht auch dieser Unschuld die süße Gefahr der Liebe in der Gestalt eines schmucken, jungen Lords. Barbara ist zwar nur eines Wirtes Töchterlein, aber sie versteht dennoch den Lord, der sich eben im Parlament als Verteidiger der strengen Moral den ersten Rednerlorbeer eroberte, in die liebliche Falle zu locken. Der Lord heiratet Barbara – weil er muß.

Wie sich diese ungleiche Ehegatten mit Hilfe eines ungeschickten Freundespaars und eines recht drolligen Eifersuchtsausbruches endlich finden – den sie lieben sich, wie es seit Menschengedenken alle Sopranistinnen und lyrische Tenoristen getan haben –, zeigt amüsant der zweite und bekräftigt nicht eben kurzweilig der dritte Akt.

Die Aufführung im Raimund-Theater ist ausgezeichnet. Das Damentrio Betty Fischer (Barbara), Mimi Marlow (Kitty) und Luise Lichten (Mabel) von einem Operettenbrio, die keusche Barbara auch in ihrem Gesang von wohltuender Reinheit und Sauberkeit. Otto Storm leiht seinem Lord Halifax vornehme Haltung und Liebeswürdigkeit. E[rnst] Tautenhayn ist als Jony im ureigenen Element und in seiner Verlegenheit unwiderstehlich, prächtige Chargen bringen Herr Glowatsch (Pittifor) und Matscheg (Knor). Die Episoden sind durchaus gut besetzt. Chor und Orchester mit Eifer bei der Sache, die Regie Herrn Glowatsch stellt reizende Bilder, die Kostüme der Gainsboroughs Zeit kleiden Damen wie Herren ganz vortrefflich. Quid plura? Direktor Karczag mag gestern mit Lord Halifax gestöhnt haben: ‚O Barbara, du keusche, o holde Barbara, ich bitte dich, entäusche mich nicht und sage: Ja!‘ Nach dem Erfolg der Premiere ist anzunehmen, daß er erhört wurde.“

8 (J. B. FOERSTER, in: *Die Zeit*, 25. 11. 1911)

„Es unterliegt keinem Zweifel mehr: die Operette in ihrer heutigen Form geht ihrem Ende entgegen. Selbst die Welt, in der die Schminke die Schamröte ersetzen muß, verliert langsam jedes Interesse an einer Sache, die einst wenigstens den Schein wahrte, mit der Kunst in einigem Zusammenhang zu sein, heute aber offen den Weg um die Kunst nimmt, wo sie es nicht vorzieht, an Leben und Kunst vorbeizutanzeln. Die Anzeichen eines schnellen Niederganges waren bereits aufgetreten, als dieses dekadenteste aller dekadenten Genres noch in Blüte stand, und die letzten Jahre mit ihren teils geschickt maskierten Mißerfolgen, die verschiedenen mißglückten Versuche, auf neuen Pfaden zum alten Ziel: Kassenerfolg, zu gelangen, scheiterten nicht nur am totalen Unvermögen aller beteiligter Faktoren, sondern auch am abgeflauten Interesse des Publikums. Auch ‚Eva‘, das neue Werk Lehars (das Buch stammt von Dr. A. M. Willner und Robert Bodanzky), pendelt unsicher zwischen zwei Polen. Komponist und Librettisten wollten eine Operette schreiben und auch ernst bleiben, und was bei dieser Prozedur entstand, ist weder Oper noch Operette. Der lästige Zwiespalt, der durch Text und Musik geht, läßt weder Scherz noch Ernst recht aufkommen. Eva, eine Fabrikarbeiterin, hat das fragliche Glück, dem neuen Chef zu gefallen, und da sie uns gleich im ersten Auftritt erklärt, wie anziehend sie schon bei flüchtigem Einblick das Pariser Leben und Treiben fand, erraten wir alles folgende, bei der bekanntesten sprunghaften Psychologie der Operettendichter sogar die Schlußhochzeit. Franz Lehar bleibt auch in diesem Werk immer noch der Pontifex maximus unter den Priestern, die an den Altären der leichten Muse opfern, seine besten Einfälle fand er allerdings in seinen älteren Partituren. [...] Es gab Wiederholungen, Blumen und Kränze. Also: ein großer Erfolg. Da sich jedoch auf unseren Operettentheatern Erfolg und Mißerfolg an Premierabendenden so täuschend ähnlich sehen, wird man sich angewöhnen müssen, die endgültige Entscheidung der Zukunft zu überlassen.“

9 (J. B. FOERSTER, in: *Die Zeit*, 25. 10. 1912)

„Der ‚geschickte‘ Lortzing, so klassifizierte ihn R. Wagner, den später H. v. Bülow zum ‚Dilettanten und Routinier‘ stempelte, lebt immer noch, und nicht auf der deutschen Bühne allein. Er lebt in seinem Werke zum Heile der Kunst, denn wo hätten wir sonst in dieser traurigen Blütezeit des Operettenschundes einen so überzeugenden Beweis, daß eine kleine Oper-Operette, weder textlich ein Unsinn, noch musikalisch Trivialität zu bieten braucht, um dem Publikum zu gefallen?“

10 (mg [Max Graf], in: *Die Zeit*, 12. 11. 1912)

„Kubelik hatte eine Novität im Programm, das neue C-Moll Konzert von Jos. B. Förster [!]. Förster verleugnet auch in dieser Arbeit einen feinen Lyriker nicht, und so hat er schon den ersten Satz mit einer Fülle

elegischer und schwärmerischer Melodien angefühl, die dem Geiger willkommene Gelegenheit geben, sich auf seinem Instrument auszusüngen. Zwei Drittel des ersten Satzes sind Lyrik, und das Affettuoso-Hauptthema verschwindet förmlich unter dem Blumenflor von Gesangsthemen. Nach dem phantasieartigen ersten Satz, dessen Reprise sehr delikate Züge hat, folgt ein zweiter Satz, der ein inniges Andante mit einem kapriziösen Walzerfinale zusammenfaßt. Bemerkenswert ist das schöne Gleichgewicht zwischen Soloinstrument und dem begleitenden Orchester, dessen Satz trotz reicher Gegenstimmen durchsichtig ist und die Solovioline nicht drückt. Jos. B. Förster konnte für den Beifall persönlich danken und empfangt schmeichelhafte Beweise, welcher großen Schätzung sich seine Musikpersönlichkeit erfreut.“

„Das Beethovensche Violinkonzert verlangt nach einem Spieler großen Stils. Ob es eine objektive künstlerische Natur wie Joachim ist oder eine romantische Individualität wie Ysaÿe: nur wirkliche innere Größe wird diesem Konzert gewachsen sein. Kubelik aber ist, soweit es sich nicht um technische Virtuosenleistungen handelt, nur ein Geiger kleinen Formats. In seinem Vortrag des Beethovenschen Konzerts ist kein Strich, der eine bedeutende oder auch nur interessante Auffassung verraten würde; kein phantasievolles Mitfühlen reißt in seinem Spiel mit sich fort; Wärme, Schwung, Brio, überströmende Sinnlichkeit wird man vergeblich in seinem Spiel suchen. Dabei ist jede Fioritur aufs sauberste und zierlichste gearbeitet, der kleine Ton ist schmeichlerisch-süß, alles Technische wird mit spielender Leichtigkeit bewältigt. Und doch ist das Ganze kein Beethoven in voller Lebensgröße.“ [...] „das eigentliche Kubelik-Konzert, in dem Kubelik Proben jener verblüffenden virtuosen Technik gab, der der Weltruf folgt.“

11 (Max GRAF, in: *Die Zeit*, 12. 12. 1915)

„Aber eine Frau, die liebt und leidet und in den Tod geht, ist selbst, wo man ihrem Schicksal nicht mit ganzer Anteilnahme folgt, eine dankbare Opernfigur, und wenn sich auch das Mitgefühl mehr der einzelnen Szene zuwendet als der ganzen Handlung, das Mitgefühl bleibt nicht aus. [...] Förster [!] hat mit seiner Heldin stark mitgeföhlt, das zeigt seine Musik, in der weiches Gefühl, ein nobler Herzenston, empfindungsvolle Zartheit ist. Er ist vor allem Lyriker, kein Mann der starken dramatischen Kontraste, aber ein Mann der zarten Stimmungen. In jedem Akt gibt es solche Momente, wo die Empfindung des vornehmen Musikers warm und edel ausströmt, wo in der Melodie die Träne aufglänzt, im Orchester die Hand zart streichelt, die schönsten in der Szene zwischen Marja und Samko im ersten Akt und im Schlußgesang der Marja im dritten Akt. In solchen Szenen ist die eigentliche Stärke Försters, dessen Tonsprache immer einfach und ungezwungen ist und dessen Tongedanken aus dem Herzen kommen. Eine stärkere Belebung der Szene mit Kontrasten wäre auch der Musik zustatten gekommen: namentlich wäre in einem Stoffe dieser Art eine reichlichere Verwendung der volkstümlichen Tanzmusik erwünscht gewesen, der Förster erst am Beginn des dritten Actes ein größeres Plätzchen einräumt, einem feinen, langsamen Walzer und einer Polka, die nicht ganz den Mut zur vollen Lustigkeit findet. Das schönklingende Orchester, das mit Noblesse und Zartheit behandelt wird, die geschmackvolle Motivarbeit, die Behandlung der Singstimmen rühmen den erfahrenen, im sicheren Besitz der Technik sich fühlenden Musiker.“

12 (r. [Julius KORNGOLD], in: *Neue freie Presse*, 22. 12. 1915)

„Hier besonders als Theoretiker und Musikschriftsteller bekannte und geschätzte Musiker [hat] auch als dramatischer Autor hervorgetreten. Seine Oper ‚Marja‘ verleugnet in keiner Zeile und in keinem Takt den feinen, stillen Künstler, der sich am liebsten in versonnene Lyrik einspinnt, der auch in den gelinden Erschütterungen dramatischen Geschehens melodischer Efinder bleibt. Damit sind im allgemeinen schon die Vorzüge und, wenn man will, auch die kleinen Schwächen des Dichterkomponisten angedeutet.“

„Förster [hat] der naheliegenden Versuchung, aus zusammengetragenen slowakischen Motiven und Volksweisen eine Art slowakischer Nationaloper zu zimmern, glücklich widerstanden. Einzig in den Volks- und Tanzszenen erhält die Musik eine leichte slawische Färbung. [...] Försters motivische Arbeit entspricht der fließenden und vornehmen Ausdrucksweise eines gebildeten und liebenswürdigen Musikers. Vornehm und liebenswürdig bleibt Förster auch in seiner Instrumentation und selbst dort, wo er seine hervorragende lyrische Begabung zu dramatischen Emotionen und grelleren Effekten, wie sie das Theater erfordert, anspannen muß.“

13 (*Die neue Zeitung*, 22. 12. 1915)

„Die neue Oper [...] erzielte bei ihrer gestrigen Erstaufführung einen schönen Erfolg. Die stimmungsvollen Szenen spielen teils in einem slowakischen Dorfe, teils auf einem Bauerngute in der ungarischen Tiefebene. [...] [Der] klar zu überblickenden Handlung entsprechen auch der einfache, treffliche Text und die stimmungsvolle Musik mit slawischem Einschlage. [...] Inszenierung und musikalische Leitung vervollständigten das charakteristische Gesamtbild des gelungenen Abends.“

14 (Max SPRINGER, in: *Reichspost*, 22. 12. 1915)

„Der Dichterkomponist hat das Textbuch nach einem Drama von G. Preisova entworfen und Herr Dr. Johannes Brandt hat die Dichtung in prachtvolle Verse gesetzt, deren poetische Sprache und klangvolle phonetische Behandlung Musik atmet und verlangt. Den Hauptgestalten möchte man wohl hin und wieder mehr Blut und dramatisches Leben wünschen und den Ereignissen mehr zwingende innere Notwendigkeit und Charakterentwicklung. Das wäre zweifellos auch der Musik zugute gekommen und hätte sie mehr nach der dramatischen Seite angeregt und bereichert und jene Steigerung der rezitativen Melodik bewirkt, auf die wir bei dieser Musikgattung nicht gerne verzichten.

Einfach wie der Text, dem die aus gewaltigen Seelenkonflikten erwachsende Spannung fehlt, gibt sich die Musik. Sie spiegelt die ganze künstlerische Persönlichkeit Försters wider. Eine herzerquickende Klangfreude hat da eine prächtige, farbenfrohe Musik geschaffen, eine Musik, fein und vornehm bis in die Fingerspitzen. Der Einfachheit des Stoffes entsprechend gibt sie sich, wie erwähnt, schlicht und anmutig, wirkt nirgends aufdringlich, verschmäht auch die gangbaren dramatischen Ausdrucksmittel. Der Komponist hat sich wie die meisten Moderneren die dramatische Tonsprache Wagners mit ihren Deklamationsprinzipien zum Vorbild genommen. Das Formgefühl Försters verdichtet jedoch des öfteren die sich hieraus ergebende ‚unendliche Melodie‘ zu liedartigen Gebilden, die, ganz abgesehen von den wirklich geschlossenen Formen, deutlich ins Gebiet der Nummeroper weisen. Die ganze Oper ist auf verhältnismäßig wenigen Hauptthemen aufgebaut – es dürften deren kaum mehr als vier sein – und die leitmotivische Kompositionstechnik ist auf jeder Seite zu verspüren. Zunächst sind deutlich die Motive, beziehungsweise Themen der Hauptpersonen zu erkennen. Im Vorspiel begrüßt uns das Marjamotiv welches auch das ganze thematische Material für die Einleitung bildet. Mit dem Auftreten Maneks erscheint auch dessen Tonbild. Die musikalische Charakterisierung des Krüppels Samko spiegelt sich deutlich in dem hinkenden Synkopenanfang und in der die gleichmäßige Bewegung durchbrechenden Triole. Dazu kommt als eine Art Tonsymbol für Jugend und Erinnerung ein schlichter Dreivierteltaktgedanke. Diese rhythmisch klar asugewägten und kontrapunktisch dankbaren Motive bilden die große musikalische Einheitslinie. In den mannigfachen kontrapunktischen Verschlingungen und psychologischen Variationen kehren sie wieder, bald allein, bald in Verbindung mit den andern, bald in geistreicher Gegenüberstellung, bald in charakteristischer Umbildung. Wenn Förster auch hin und wieder zu packenden musikalisch-dramatischen Schlägen ausholt, so scheint doch auch in diesem Werke die Hauptstärke in den lyrischen Teilen zu liegen. Den warmen, eindringlichen Herzenstönen, die sich da kundgeben, wird man sich nicht so leicht verschließen können und dies um so weniger als sie Försters Instrumentationskunst im denkbar schönen Gewande zu uns reden läßt. Zu hinreißender Steigerung schreiten die Terzette fort die man im Vereine mit anderen kleineren in sich abgeschlossenen Gebilden wohl zu dem Schönsten rechnen darf, was die Partitur bietet.

Die Persönlichkeit Försters ist im Wiener Musikleben wohlbekannt und geschätzt und geachtet als Mensch und Künstler. Er hat sich auf fast allen Gebieten der Komposition erfolgreich bestätigt. Das beweisen drei großen Opern (von denen eine auch in der Hofoper in Szene ging), Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Kammermusikwerke, Klavierstücke, Lieder. In allem zeigt sich das ehrliche Empfinden des warmherzigen Künstlers und die überlegene Satzkunst des gewiegten Theoretikers. Wer die Referate Försters, des geistvollen Musikkritikers, kennt, weiß, daß er sich auch auf diesem Gebiete einen angesehenen Namen zu verschaffen wußte. Die Strenge des kundigen Meisters wurde abgedämpft durch die verzeihende und begreifende Wesen des selbstschaffenden Künstlers, der es sich hundertmal überlegt, ehe er ein Werk, das oft mit dem Herzblut seines Schöpfers geschrieben ist, mit einem Federstrich vernichtet. Die Sympathien also, die man Förster als Menschen wie als Künstler allseitig entgegenbringt, werden seine Werke weit über einen Augenblickerfolg hinaus tragen.“

„Der Erfolg war ausgesprochen. Das vollbesetzte Haus geriet in Stimmung und bereitete den Autoren wie den mitwirkenden Kräften begeisterte Ehrungen. Wir freuen uns mit dem sympathischen Künstler, in dem wir einen liebwerthen Referentenkollegen verehren, über diesen Erfolg und wünschen diesem launischen Künstlerpatron unentwegte und unerschütterliche Treue.“

15 (r. [Julius KORNGOLD], in: *Neue Freie Presse*, 12. 2. 1916)

„einige zu dem vorherrschenden burlesken Tanzstil nicht recht stimmenden Abstecher in das Gebiet des pathetischen Opernstils sehen wir, wenigstens nach unserer Auffassung des echten Operettenstils, nicht als Verbesserungen an. Dort, wo Nedbal aus dem Urquell nationalen Musikempfindens schöpft oder nationalen Volksweisen nachempfinden kann, ist seine Ausdrucksweise und Melodik am natürlichsten und entsprechendsten; dort macht sich auch seine temperamentvolle Musikernatur ja recht fühlbar. Die Volkszenen im zweiten Akt, die Serenade der Winzer und der Kolo bedeuten daher die musikalischen Höhepunkte.“

Zu den Wiener Jahren (1903–1918) Josef Bohuslav Foersters

Vlasta Reittererová – Viktor Velek

Josef Bohuslav Foerster hat fünfzehn Jahre seines künstlerischen Lebens in Wien verbracht. Außer den Werken, die er in dieser Zeit komponierte, seinen persönlichen, veröffentlichten Erinnerungen und den Erinnerungen seiner Zeitgenossen aus dem Kreis der tschechischen Minderheit in Wien – aus denen die Biographien Foersters und die Autoren der Artikel in den Lexika geschöpft haben – sind die näheren Umstände seines Wiener Aufenthaltes unbekannt geblieben. Anlässlich der von der J. B. Foerster-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Nationalmuseum Prag – Tschechisches Museum der Musik im November 2009 veranstalteten internationalen Konferenz *Josef Bohuslav Foerster on the Threshold of the 21st Century* wurden die Autoren dieser Studie mit der Aufgabe beauftragt, zu den Wiener Jahren Foersters einige ausführlichere, quellenmäßig belegbare Informationen zu erarbeiten. Der Aufsatz ist dem außerhalb seines Schaffens stehenden Wirken Foersters gewidmet, d. h. seiner Tätigkeit als Musikreferent in der Wiener Presse, als Musikpädagoge, seiner Zusammenarbeit mit den Wiener tschechischen Vereinen, den Aufführungen seiner Werke im offiziellen Wiener Musikleben sowie auch im Kreis der Wiener Tschechen und den Persönlichkeiten, mit denen er im Kontakt stand, wobei auch einige bisher nicht veröffentlichte Briefe Foersters publiziert werden.

Foerster wirkte eine Zeit als Musikreferent der Tageszeitung *Die Zeit*. Diese Information geht auf ein Kapitel in seinen Memoiren zurück, in dem er jedoch keine genaue zeitliche Angabe gibt; auch seine Sigle war nicht bekannt. Nach Ausschließung der bereits bekannten und identifizierten Referenten dieser Zeitung wurde die Sigle Foersters (f) und seine Tätigkeit als Musikreferent für die Jahre ca 1911–1916 festgestellt. Er schrieb seine Kritiken neben dem Hauptmusikreferenten Max Graf, sodass er für die Konzerte von sekundärer Bedeutung, für die Operntentheater und (wie er auch selbst angegeben hat) für Nekrologe zuständig war. Es konnten einige Irrtümer und Ungenauigkeiten Foersters in seinen Angaben richtiggestellt bzw. präzisiert werden.

Foersters Werke wurden im offiziellen (deutschsprachigen) Musikleben sowie auch in den von tschechischen Vereinen organisierten Unternehmen aufgeführt. Es wurde eine Liste der bisher festgestellten Aufführungen zusammengestellt und die kritischen Beurteilungen gesammelt. In der tschechischen Minderheit wirkte Foerster als Berater, er veranstaltete Vorträge und Schulungen für die Chormeister. Besondere Aufmerksamkeit wurde seiner unter dem Titel *Marja* (ursprünglich *Eva*) als einziger in Wien aufgeführten Oper gewidmet. Besonders in diesem Falle hat es sich gezeigt, wie die unmittelbare Reaktion auf Foersters Kompositionen immer untrennbar von seiner in Wiener Kreisen bekannten Persönlichkeit beeinflusst wurde. Der stille und vor allem als Lyriker wahrgenommene Komponist schrieb eine lyrische, empfindungsreiche Musik, was im Falle des Bauerndramas *Marja* zwar als Widerspruch zum Sujet empfunden wurde, doch hat der Respekt vor dem beliebten Künstler keine Einwände gegen seine dramatisch nicht überzeugende Auffassung der Handlung der Oper zugelassen.

Als Anhang werden auch die in der Österreichischen Nationalbibliothek befindlichen Werke Foersters (Autographen, Abschriften und Drucke) aufgelistet.

Deutsch von der Verfasserin