

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

**KLAVÍRNÍ DÍLO BEDŘICHA SMETANY A JEHO
VYUŽITÍ PRO PEDAGOGICKÉ ÚČELY**

Piano works of Bedrich Smetana and their use for educational purposes

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Diplomantka:

Magda FLEMROVÁ

Hudební výchova - nástroj

Vedoucí práce:

Doc. MgA. Věra KOPECKÁ

Praha 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Klavírní dílo Bedřicha Smetany a jeho využití pro pedagogické účely* zpracovala samostatně, na základě odborné literatury uvedené v seznamu literatury.

V Praze 8. 4. 2010.....*Magda Flemerová*

Děkuji doc. MgA. Věře Kopecké a MgA. Janu Novotnému za poskytnutí cenných informací a materiálů, využitých v této práci.

Titul:

Klavírní dílo Bedřicha Smetany a jeho využití pro pedagogické účely

Anotace:

Práce *Klavírní dílo Bedřicha Smetany a jeho využití pro pedagogické účely* je zaměřena na komplex děl tohoto skladatele, určených pro sólový klavír. Klavírní dílo je nedílnou součástí Smetanovy tvorby, v jejímž celku zaujímá významné postavení. Zahrnuje kompozice raného, středního i závěrečného tvůrčího období, s výraznou etapou vrcholné klavírní tvorby reprezentovanou cykly *Sny* a *České tance*. Jedním z cílů je aktualizace pohledu na Smetanovo klavírní dílo v rámci jednotlivých tvůrčích etap či žánrového zařazení. Pozornost bude zaměřena především na charakteristiku a interpretační problematiku jednotlivých děl, v souvislosti s využitím Smetanova klavírního díla pro pedagogické účely.

Title:

Piano works of Bedrich Smetana and their use for educational purposes

Anotation:

The thesis *Piano works of Bedrich Smetana and their use for educational purposes* is focused on a variety of compositions for solo piano. Piano works are an integral part of Smetana's work and play a significant role in his compositions. These include the compositions of his early, middle and late creative period as well as his most important phase of mature piano work, represented by the cycles *Dreams* and *Czech dances*. One of the aims of the thesis is to provide an up-to-date view of Smetana's piano work within each creative period and genre. This thesis will, above all, focus on the characteristics and interpretations of individual pieces, related to the usage of Smetana's piano work for educational purposes.

Úvod	3
1 Život a dílo Bedřicha Smetany	5
1.1 Dětství a mládí (1824-1843)	5
1.2 Vykročení na uměleckou dráhu (1843-1856)	7
1.3 Působení ve Švédsku (1856-1861)	9
1.4 Návrat do vlasti (1861-1874)	12
1.5 Na sklonku života (1874-1884)	15
2 Přehled Smetanovy klavírní tvorby a souvislosti vzniku jednotlivých děl	18
2.1 Klavírní tvorba raného a studijního období (1824-1848)	18
2.2 Klavírní dílo středního tvůrčího období (1848-1856)	19
2.3 Klavírní tvorba švédského období (1856-1861)	22
2.4 Klavírní tvorba vrcholného období (1861-1884)	23
3 Charakteristika Smetanových klavírních děl	25
3.1 Skladby raného období (1832-1844)	25
3.2 Skladby studijní (1844-1847)	26
3.3 První cykly (1844-1848)	28
3.4 Skladby příležitostně uplatněné (1848-1849)	31
3.5 Polky (1840-1883)	32
3.6 Lístky do památníku (1844-1881)	37
3.7 Skladby virtuózního charakteru (1858-1862)	41
3.8 Vrcholné cykly Sny a České tance (1875-1879)	44
4 Smetanovo klavírní dílo z hlediska interpretační problematiky a pedagogického využití	51
4.1 Raná tvorba	53
4.2 Skladby studijního období	54
4.3 První cykly	54
4.4 Skladby instruktivní	56
4.5 Lístky do památníku	57
4.6 Polkové cykly	59

4.7 Skladby virtuózního charakteru	61
4.8 Sny a České tance	63
5 Závěr	70
6 Bibliografie	72
7 Přílohy	75

Úvod

Klavír byl Smetanovým nejbližším nástrojem. V jeho skladatelském odkazu zaujímá klavírní dílo velmi významnou pozici. V oblasti klavírní tvorby je Smetana nejvýznamnějším českým skladatelem 19. století, jeho vrcholné cykly zaujímají v české i světové klavírní literatuře významné postavení. Je autorem značného množství klavírních kompozic, jež obohatily nejen repertoáry koncertních pianistů, ale jsou rovněž důležitou součástí české kultury obecně.

Se Smetanovou klavírní tvorbou jsem se blíže seznámila jakožto studentka prof. Jana Novotného, který se Smetanovým klavírním dílem dlouhodobě interpretačně i pedagogicky zabývá. Postupně se můj zájem o Smetanovo klavírní dílo prohloubil, v současné době se mu věnuji pod vedením doc. Věry Kopecké. Mé zkušenosti s klavírní tvorbou Bedřicha Smetany byly rozhodujícím faktorem pro zaměření této práce. Je soustředěna na Smetanovo klavírní dílo od raných počátků až po závěrečnou etapu tvorby, přičemž zahrnuje výhradně skladby pro sólový klavír.

Výzkum osobnosti Bedřich Smetany, jeho života a díla, má u nás výrazné zastoupení. Z hlediska kvantitativního dostoupila tato tematika určitého vrcholu ve vědeckých i popularizačních pracích kolem roku 1924, později se navracela do centra zájmu, např. v období kolem druhé světové války či při jubilejních příležitostech.

Jednotlivá období vědeckého bádání se odrazila mj. na volbě témat. Nejaktuálnější knižní publikací zaměřenou výhradně na Smetanovo klavírní dílo je *Klavírní dílo Bedřicha Smetany* z roku 1961 autora Mirko Očadlíka.

Jedním z cílů této práce je navázat na výsledky dosavadních muzikologických prací, zabývajících se Smetanovou klavírní tvorbou, aktualizovat tuto problematiku s přesvědčením, že jeho hudba je stále nesmírně živá. Ze získaných pramenů vyplývá, že Smetanovo dílo nebylo dosud systematictěji podrobena analýze týkající se pedagogické problematiky. Smetanovo klavírní dílo bezpochyby poskytuje velmi cenný materiál z hlediska pedagogického využití. Jedním z hlavních cílů této práce je vyčlenit na základě vlastních interpretačních i pedagogických zkušeností díla vhodná k využití na uměleckých školách, resp. na určitém stupni žákova rozvoje.

Práce si klade mj. za cíl přispět vlastním pohledem na jednotlivá díla i na Smetanovo klavírní dílo jakožto celek. Středem zájmu bude analýza děl jednotlivých tvůrčích etap

či žánrů, s přihlédnutím k interpretační problematice v souvislosti s využitím pro pedagogické účely.

1 Život a dílo Bedřicha Smetany

1.1 Dětství a mládí (1824-1843)

Mnohé rysy osobnosti Bedřicha Smetany i jeho uměleckého projevu mají své kořeny v době jeho dětství a mládí. Narodil se 2. března 1824 v Litomyšli do rodiny sládků zámeckého pivovaru Františka Smetany (1777-1856) a Barbory Smetanové, rozené Lynkové (1792-1864).

V době Smetanova dětství byla rodina dobře finančně zabezpečena, postavení Františka Smetany zajišťovalo celé rodině poměrně vysokou životní úroveň. Oba rodiče projevovali zájem o hudbu a umění vůbec, což nepochybně velmi příznivě ovlivňovalo Bedřichův rozvoj. Již od raného dětství se bezprostředně seznamoval s lidovými písněmi a tanci, v rodině rovněž s amatérsky pěstovanou komorní (zejména kvartetní) hrou. Začal se učit hře na housle a na klavír, záhy převážil jeho zájem o klavír. V Litomyšli byl jeho učitelem klavíru Jan Chmelík.

V říjnu 1830 absolvoval své první veřejné vystoupení na hudební akademii pořádané litomyšlskými filozofy, kde přednesl na klavír ouverturu k Auberově opeře *Němá z Portici*. Z tohoto období jsou známy rovněž Bedřichovy vlastní improvizací nápady.

V roce 1831 se rodina Františka Smetany přestěhovala z Litomyšle do Jindřichova Hradce, kde František Smetana působil jako správce pivovaru. V Jindřichově Hradci navázala rodina přátelské vztahy s rodinou Kolářových, jejichž dcera se později stala manželkou Bedřicha Smetany. V Jindřichově Hradci se Bedřichova hudebního vzdělání ujal František Ikavec (1800-1860), který jej učil hře na housle, violu a klavír. Roku 1835 rodina opustila Jindřichův Hradec a přesídlila na svobodnický statek v Růžkových Lhoticích u Čechtí. V této době Bedřich Smetana rodinu na delší čas opustil - po nepřilíh úspěšných studiích na jindřichohradeckém gymnáziu odešel studovat na gymnázium do Jihlavy. Kulturní zázemí v Jihlavě bylo na velmi dobré úrovni, tamní Hudební spolek organizoval řadu koncertů a operních představení. Avšak ani zde se Smetanovi ve studiích nedařilo a po roce odešel na gymnázium v Havlíčkově (tehdy Německém) Brodě, kde setrval tři roky. Zde se hudebně vzdělával jako autodidakt. Vedení gymnázia mělo pochopení pro Smetanovy hudební

zájmy. Ve studentském prostředí našel řadu přátel (mj. spisovatele a novináře Karla Havlíčka Borovského) i podnětů pro svou pozdější tvorbu.

Po třech letech však Smetana zatoužil po změně prostředí, přitahovala ho Praha jakožto kulturní centrum. Po získání otceva souhlasu začal od roku 1839 navštěvovat pražské Akademické gymnázium v Klementinu. Ředitelem gymnázia byl Josef Jungmann, pod jehož vedením získalo národnostně pokrokový charakter.

Konec 30. let byl ve znamení rozvoje společenského života i uměleckých oborů. V Praze byly pořádány koncerty, operní představení, studenti se věnovali komorní hře. Toto prostředí Smetanu inspirovalo a utvrdilo ho v přesvědčení věnovat se intenzivně hudbě. Ve svém hudebním rozvoji zůstával stále především autodidaktem. V tomto období vzniklo několik Smetanových kompozičních pokusů, o kterých však víme převážně jen ze záznamů v jeho denících.

Smetanův přehled a orientaci v hudebních dílech pochopitelně podmiňovala přístupnost notových materiálů a repertoár tehdejších koncertních a divadelních představení. Příležitostně, nikoliv systematicky, se seznamoval s významnými díly světové hudební tvorby. Za největší zdroj jeho poznání můžeme označit díla komorní, postupně se obeznával také s literaturou klavírní. Podnětné pro Smetanu jistě byla koncertní vystoupení Franze Liszta¹, který roku 1840 absolvoval pět koncertů v Praze. Pražský pobyt však již neměl dlouhého trvání. Na jaře roku 1840 se Smetana rozhodl zanechat studií na gymnáziu a plně se věnovat hudbě. Po konfliktu s otcem se podvolil jeho rozhodnutí dokončit studia na gymnáziu v Plzni. Zde získal mnoho přátel, byl vyhledávaným společníkem a klavíristou. Často byl zván do měšťanských domácností, kde doprovázel k tanci a hrál i vlastní skladby. Na počátku čtyřicátých let komponoval zejména *polky*.

1.2 Vykročení na uměleckou dráhu (1843-1856)

V roce 1843 dokončil Smetana gymnaziální studia v Plzni a přesídlil do Prahy. Musel především vyřešit otázku svého dalšího hudebního vzdělávání. Anna Kolářová² jej

¹ Liszt, Franz (1811-1886). Skladatel a klavírista maďarského původu. Žák C. Czerného a A. Rejchy. V letech 1848-1859 byl dvorním kapelníkem ve Výmaru. Je mu přikládán zakladatelský význam v oblasti symfonické básně.

² Kolářová, Anna. Matka Smetanovy budoucí manželky Kateřiny, která již dříve navštěvovala Proschův hudební ústav.

doporučila Josefu Prokschovi (1794-1864), skladateli a pedagogovi, který měl v té době v Praze hudební ústav.

Hudební ústav Josefa Proksche zaujímal mezi ostatními pražskými hudebními ústavami přední postavení. Měl pověst instituce s moderně orientovanou koncepcí. Josef Proksch Smetanu přijal jako soukromého žáka hudební teorie a skladby.

Smetana se v Praze dostal do styku s řadou hudebníků spolku Concordia, mj. Janem Bedřichem Kittlem³. Ten Smetanu doporučil jako soukromého učitele hudby u hraběte Leopolda Thuna, čímž se vyřešila Smetanova finanční situace. Čtyřleté období Smetanova studia u Proksche a pedagogické činnosti obohatily události spojené s významnými osobnostmi hudebního života - Hectorem Berliozem⁴ a Robertem Schumannem⁵. Berlioz navštívil Prahu v roce 1846 a uspořádal zde několik koncertů. Navštívil mj. také Prokschův hudební ústav. Nevíme však, zda se Smetana s Berliozem osobně setkal. K osobnímu setkání zcela jistě došlo ve druhém případě - u Thunů se Smetana v roce 1847 seznámil s Clarou a Robertem Schumannovými. Schumann doporučoval Smetanovi studia v Lipsku⁶ a studium Bachova díla.

Roku 1847 se Smetana rozhodl vydat se na samostatnou uměleckou dráhu. Zpočátku chtěl uplatnit své klavírní umění a měl v úmyslu také založení orchestru. První koncertní cesta vedla do západních Čech. V Plzni mělo Smetanovo vystoupení úspěch, koncert v Chebu se však setkal s nezájmem publika. Musíme si uvědomit, že Smetana byl neznámým umělcem a pro posluchače byl jeho program poměrně náročný⁷. Od dalších koncertů raději upustil.

Smetanovy plány s vytvořením orchestru se rovněž ukázaly jako těžko realizovatelné. Jedinou perspektivou s vyhlídkami na hmotné zajištění byla pedagogická činnost. Smetana se tudíž rozhodl založit vlastní hudební ústav. To ovšem bylo spojeno s vynaložením nemalých finančních prostředků. Se svým plánem seznámil v dopise

³ Kittl, Jan Bedřich (1806-1868). Český skladatel, dirigent a pedagog. Studoval kompozici u V. J. Tomáška. Po smrti D. F. Webera se stal ředitelem Pražské konzervatoře (1843-1865). K jeho žákům patřil mj. V. Blodek.

⁴ Berlioz, Hector (1803-1869). Francouzský skladatel. Žák A. Rejchy. Tvůrce programní symfonie.

⁵ Schumann, Robert (1810-1856). Německý skladatel. Svou klavírní, vokální a symfonickou tvorbu ovlivnil mj. B. Smetanu, Z. Fibicha ad.

⁶ V té době byl ředitelem Konzervatoře v Lipsku německý skladatel Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), jež byl spolu s R. Schumannem jejím zakladatelem.

⁷ Smetana vystoupil s díly L.van Beethovena, F. Mendelssohna, F. Chopina, F. Liszta, a vlastní skladbou *Böhmische Melodien* (zřejmě *Fantazie na národní písně*, dochován fragment).

Franze Liszta a požádal jej o půjčku⁸. K dopisu přiložil své klavírní dílo - *Šest charakteristických kusů op. 1* (1848). Liszt finanční pomoc poskytnout nemohl, slíbil však nalézt nakladatele pro zasláný cyklus.

Rok 1848 působil na Smetanův život i tvorbu revolučními událostmi. Sílily požadavky na samostatnost Země koruny české v rámci federativního Rakouska, úřední rovnoprávnost češtiny a němčiny, odstranění absolutistické vlády Metternichovy, zaručení svobody slova, tisku a shromažďování.

Smetana se k revolučním myšlenkám hlásil, jeho postoj se odrážel v tvorbě z té doby. Vznikla tak *Píseň svobody* na text Josefa Jiřího Kolára, *Pochod Národní gardy*, *Pochod pražské studentské legie* (oba pro klavír), orchestrální *Slavnostní předehra D dur* (1848). Potlačení revolučního povstání a následná Bachova absolutistická vláda měla za následek útlak českého kulturního života.

Smetanovi se s pomocí přátel a rodiny nakonec podařilo otevřít 8. srpna 1848 hudební školu na Starém Městě pražském. Smetana měl pověst vynikajícího klavíristy, a to napomohlo k zájmu uchazečů. Ve Smetanově koncepci výuky se nepochybně odrážely poznatky ze studia u Proksche, ale také jeho vlastní zkušenosti jakožto klavíristy. Jeho pojetí výuky však nebylo omezené jen na vlastní nácvik klavírních skladeb, ale kladlo si za cíl komplexní hudební rozvoj osobnosti.

Z dochovaných svědectví některých Smetanových žaček víme, jak při vyučování postupoval. Danou skladbu nejdříve zahrál, poté se věnoval formálnímu rozboru, dával důraz na cvičení po částech s pozorným čtením notového zápisu, dbal na stylové období hraných skladeb apod. V hudebním ústavu se také konala pravidelná vystoupení žáků. V následujících letech se počet uchazečů rozrostl a instituce zaujala v pražském hudebním životě významné postavení.

Smetana se nevěnoval pouze pedagogické činnosti, určitým vyvážením měla být činnost veřejná. Pořádal hudební večery z komorních děl Wolfganga Amadea Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Franze Schuberta, Roberta Schumanna, Fryderika Chopina, Felixe Mendelssohna-Bartholdyho ad. Na koncertech spoluúčinkoval jako klavírista.

Smetanův soukromý život se v této době ustálil. V srpnu roku 1849 uzavřel sňatek s Kateřinou Kolářovou. Roku 1851 se jim narodila dcera Bedřiška, dále dcery

⁸ V dopise z 23. března 1848 žádá F. Liszta o zapůjčení 400 zlatých.

Gabriela, Žofie a Kateřina. Od poloviny 50. let zasáhly do Smetanova života tragické události - smrt dcery Gabriely, o rok později úmrtí dcery Bedřišky a poté i dcery Kateřiny.

Smetana se v té době intenzivně věnoval kompoziční práci. Těžištěm jeho tvorby byla díla klavírní. V tomto období vznikla mj. dvě Smetanova významná díla, jedno z komorní, druhé z orchestrální oblasti. *Trio g moll* pro klavír, housle a violoncello (1855), jež vzniklo pod dojmem smrti dcery Bedřišky, bylo prvním významným komorním dílem Smetanovy tvorby. Triu předcházela kompozice, jež v mnoha ohledech zaujímá ve Smetanově díle ojedinělou pozici především tím, že je komponována ve formě klasické symfonie - *Triumfální symfonie* (1853).

1.3 Působení ve Švédsku (1856-1861)

V říjnu roku 1856 Smetana odcestoval z Prahy do Švédska. Co jej k tomuto kroku vedlo? Jako možné příčiny jeho odchodu jsou uváděny existenční, osobní, umělecké důvody, dále politická situace v zemi. Z našeho pohledu můžeme zpochybnit důvod existenční, vzhledem k dokladům o finanční prosperitě Smetanova hudebního ústavu. Dále tedy přejdeme k otázce uměleckého uplatnění. Nabídka ze Švédska zahrnovala kromě práce pedagogické také vedení pěveckého sboru Harmoniska Sällskapet, dále uplatnění jakožto klavíristy i dirigenta. Umělecké možnosti a podmínky, které se Smetanovi nabízely ve Švédsku byly nesrovnatelné s možnostmi uplatnění doma. V Praze byl uznáván jako pedagog a klavírista, nikoliv však jako skladatel, a možnosti jeho profesního uplatnění zde byly omezené. Politická situace v době Bachova absolutismu navíc nepřinášela v umělecké oblasti optimistické vyhlídky. Praha byla městem s hudební tradicí, které se Göteborg vyrovnat nemohl, avšak docházelo zde k rozvoji umění i nových směrů.

Ke Smetanovu rozhodnutí jistě přispěla také situace v jeho soukromém životě, zejména ztráta dcer. Dle pramenů ovlivnilo Smetanu rovněž doporučení Franze Liszta. Liszt navštívil Smetanu roku 1856 při svých pobytech v Praze a podnítil jej ke změně

prostředí s vyhlídkou širšího uměleckého uplatnění. Vedle Liszta doporučil Smetanovi cestu také klavírista Alexander Dreyschock.⁹

Vzhledem k probíhající koncertní sezóně ve Švédsku se Smetana rozhodl usadit v Göteborgu, druhém největším švédském městě, v této době čítající okolo 30 000 obyvatel. Docházelo zde k prudkému hospodářskému, potažmo společenskému a kulturnímu rozvoji.

Smetana se záhy zapojil do švédského hudebního života činností koncertní i pedagogickou. Jeho první koncertní vystoupení¹⁰, i následující, kritika vyzdvihla. Úspěch koncertů samozřejmě ovlivnil zájem o Smetanovo pedagogické působení. Na jaře bylo rozhodnuto, že Smetana zůstane v Göteborgu i v nadcházející sezóně. Do Švédska s ním tentokrát odcestovala i rodina¹¹.

Těžištěm Smetanovy práce ve Švédsku byla koncertní činnost. V letech 1856-1861 a na koncertní cestě na jaře uspořádal celkem 69 koncertů, na mnoha z nich také sám vystupoval. Přínosem do göteborgského hudebního života byly zejména koncerty komorní hudby, které byly pro tamní publikum novinkou. Smetana na těchto koncertech často vystupoval s houslistou Josefem Čapkem a švédským violoncellistou Augustinem Meisnerem. V každé sezóně uspořádali 3-4 koncerty komorní hudby. V roce 1861 vystřídal Meisnera violoncellista Carl Grosse. Prováděli zejména díla Wolfganga Amadea Mozarta, Josepha Haydna, Roberta Schumanna, Johanna Nepomuka Hummela ad. Uvedli rovněž Smetanovo *Trio g moll*. Smetana také často spolupůsobil na koncertech ostatních umělců - přispěl vlastním číslem nebo doprovázel.

Ve Společnosti pro klasickou hudbu, jejímž byl ředitelem, nastudoval velká oratorní díla světové hudební literatury - Händelova *Mesiáše*, Haydnovo *Stvoření*, Mendelssohnova *Eliáše*. Dále propagoval díla Richarda Wagnera, Giuseppe Verdiho, Hectora Berlioze, Franze Liszta, Roberta Schumanna ad. Na svých sólových recitálech Smetana vystupoval se skladbami Franze Liszta, Fryderika Chopina, Ludwiga van

⁹ Dreyschock, Alexander (1818-1869). Klavírista a skladatel českého původu. Žák V. J. Tomáška. Koncertoval ve všech významných evropských městech, na sklonku života působil na konzervatoři v Petrohradě.

¹⁰ První koncert se konal 23. října 1856. Smetana hrál Mozartův Klavírní koncert d moll, Chopinovo Impromptu As dur, Mendelssohnovu Píseň bez slov, Händelovy Variace E dur, Lisztovy transkripce Schubertových písní a vlastní Polku Fis dur.

¹¹ Z Prahy odcestovali 3. září do Drážďan, 4. září odjel Smetana do Výmaru k Lisztovi, 7. září pokračovala celá rodina v cestě.

Beethovena, Georga Friedricha Händela a rovněž s vlastními kompozicemi. Věnoval se též interpretaci klavírních koncertů Wolfganga Amadea Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Carl Maria von Webera, Fryderika Chopina. Dle dochovaných pramenů se jeho klavírní koncerty setkaly s přízní kritiky, jež ocenila bohatě odstíněný zvuk a hlubokou muzikalitu.

Pedagogické činnosti se Smetana věnoval v hudebním ústavu i v soukromých hodinách. Mezi Smetanovy žáčky patřila i Fröjda Benecke, se kterou Smetanu pojilo celoživotní přátelství. S výsledky své pedagogické práce seznamoval Smetana veřejnost na koncertech konaných na konci sezóny.

Ve druhé göteborgské sezóně se Smetana intenzivně věnoval kompoziční práci. Předpokládáme, že hlavním impulsem byla návštěva u Liszta ve Výmaru v září 1857. Smetana se zaměřil na hudbu programní. Prvním pokusem ztvárnění literárního námětu byla dvoudílná hudební báseň *Cid* (1857-1858)¹².

Rok 1858 je ve Smetanově tvorbě švédského období ve znamení tvůrčího rozvoje. 17. července dokončil symfonickou báseň na Shakespearův námět *Richard III.*, své první významné programní dílo. V časové blízkosti *Richarda III.* vznikla rovněž díla klavírní.

V lednu 1859 Smetana dokončil svou druhou symfonickou báseň *Valdštýnův tábor*. 19. dubna 1859 zemřela v Drážďanech při návratu do Prahy Kateřina Smetanová. Na jaře tohoto roku se Smetana zúčastnil sjezdu soudobých hudebníků v Lipsku, kde se setkal mj. s F. Lisztem a H. von Bülowem¹³, poté přijal Lisztovo pozvání do Výmaru. V polovině června odjel do vlasti.

2. září 1859 přijel Smetana opět do Göteborgu a zahájil tak svou třetí švédskou etapu. V lednu roku 1860 začal pracovat na své v pořadí třetí symfonické básni *Hakon Jarl*, kterou dokončil v březnu roku 1861, na sklonku svého působení ve Švédsku. Po ukončení sezóny 1859/1860 se Smetana v červenci 1860 na statku v Obříství oženil s Barborou (Betty) Ferdinandiovou¹⁴. Smetanova touha po domově sílila, podpořena slibným politickým vývojem po Říjnovém diplomu (podzim 1860). Po úspěšné

¹² Cid - fragment prvního dílu nazvaného Cid Campeador a druhého dílu s názvem Ximena; zachován v podobě klavírní skici, pravděpodobně se záměrem instrumentace.

¹³ Bülow, Hans von (1830-1894). Německý dirigent a klavírista.

¹⁴ Ve druhém manželství se Smetanovi narodily dvě dcery, 25. září 1861 Zdeňka Marie, 19. února 1963 Božena Ludmila.

koncertní cestě do Stockholmu a Norrköpingu Smetana švédskou etapu uzavřel 11. května 1861.

1.4 Návrat do vlasti (1861-1874)

Po návratu do vlasti se Smetanovy plány ohledně rozvoje českého hudebního života zaměřily především k oblasti operní. Narazil však na lhostejnost a nezáměrem. Rozhodl se proto vydat na koncertní cestu do Německa a Holandska, která však nesplnila jeho očekávání. Po návratu uspořádal v Praze koncert, kterým se chtěl znovu připomenout tamnímu publiku. Koncert se uskutečnil 5. ledna 1862 na Žofině. Na programu byly premiéry symfonických básní *Richard III.* a *Valdštyňův tábor*, dále Beethovenův *3. klavírní koncert c moll* s vlastní Smetanovou kadencí a sólové skladby G. F. Händela, F. Chopina a F. Liszta. Koncert měl však nízkou návštěvnost a pozornost nezbudil. Další koncert byl uspořádán v Konviktě 18. ledna 1862, a byl již úspěšnější. Po pražských koncertech se Smetana vypravil na koncertní cestu do Švédska. Po návratu se z existenčních důvodů začal opět věnovat pedagogické činnosti. V říjnu roku 1863 otevřel spolu se sbormistrem a pedagogem Ferdinandem Hellerem hudební ústav.

Pražský život byl v šedesátých letech ve znamení rozvoje politického, společenského i uměleckého. Vznikaly nové noviny a časopisy (Národní listy, Hudební listy, Dalibor), zakládaly se nové instituce. Roku 1861 byl založen mužský pěvecký sbor Hlahol, jehož sbormistrem byl Smetana od října 1863 do července 1865. 18. listopadu 1862 bylo otevřeno tzv. Prozatímní divadlo, první samostatné české divadlo. V dubnu následujícího roku bylo ustanoveno sdružení spisovatelů, hudebníků a výtvarníků Umělecká beseda. Předsedou byl Josef Wenzig¹⁵, v čele literárního odboru stál básník Vítězslav Hálek, hudebního Bedřich Smetana a výtvarného Josef Mánes. Sdružení si kladlo za cíl prosazení nových uměleckých směrů a plánů. Smetana se mj. věnoval kritické¹⁶ a organizační činnosti. V prvním roce svého působení připravila Umělecká

¹⁵ Wenzig, Josef (1807-1876). Významný činitel v organizaci českého školství, pozdější libretista Smetanových oper *Dalibor* a *Libuše*. Přestože psal svá díla převážně německy, působil ve prospěch českého života a kultury.

¹⁶ Smetana od května 1864 působil téměř rok ve funkci kritika Národních listů - mj. analyzoval stav české opery, věnoval se recenzím koncertů, hudebnin apod.

beseda oslavu třístého výročí narození Williama Shakespeara. Smetana k této příležitosti zkomponoval dílo orchestrální, *Pochod k slavnosti Shakespearově* (1964).

15. září roku 1866 byl Smetana jmenován kapelníkem orchestru opery Prozatímního divadla. Jeho cílem bylo nastudování závažných děl světové operní literatury. Postupně byly provedeny opery Carl Maria von Webera, Wolfganga Amadea Mozarta, Christopa Willibalda Glucka, Ludwiga van Beethovena, Gioachina Rossiniho, Vincenza Belliniho, Gaetana Donizettiho, Giuseppe Verdiho, Giacomina Meyerbeera, Michaila Ivanoviče Glinky ad. Vedle tvorby světové uváděl rovněž česká soudobá operní díla Antonína Dvořáka, Viléma Blodka, Zdeňka Fibicha ad.

Smetana využil operního orchestru k pořádání symfonických koncertů, později k tomuto účelu spojil orchestr český a německý. Za jeho působení byla uvedena díla Johanna Sebastiana Bacha, Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Carl Maria von Webera, Franze Schuberta, Felixe Mendelssohn-Bartholdyho, Roberta Schumanna, Hectora Berlioze, Franze Liszta, Richarda Wagnera, Antonína Dvořáka, Zdeňka Fibicha ad.

Později Smetana stanul v čele operní školy (zahájení činnosti 15. října 1872), která byla zřízena při Prozatímním divadle a měla za cíl připravovat budoucí pěvce. Ze zmíněných aktivit je zřejmé, že Smetanovo působení a uplatnění v pražském hudebním životě bylo v polovině šedesátých a na počátku let sedmdesátých poměrně široké.

Svými aktivitami, postoji a snahou o uvádění progresivních uměleckých děl vyvolal Smetana pochopitelně jak kladné, tak i záporné reakce. Mezi hlavní Smetanovy odpůrce patřil František Pivoda, jež byl vlastníkem pražského pěveckého ústavu. Rozdílná stanoviska ovšem souvisela se zájmy dvou protichůdných politických stran - staročechů (v čele s Ladislavem Riegrem) a mladočechů (v čele s Karlem Sladkovským). Smetana se přiklonil k mladočechům. Pod tlakem kritiky zvažoval Smetana v sedmdesátých letech své setrvání ve funkci uměleckého ředitele opery a uvažoval dokonce o odchodu z Prahy, zabýváje se myšlenkou na koncertní dráhu. Podpora řady českých skladatelů, členů orchestru, hudebních kritiků, estetiků ad. (např. Antonína Dvořáka, Zdeňka Fibicha, Josefa Bohuslava Foerster, Ludevíta Procházky, Otakara Hostinského, Jana Nerudy) zvrátila jeho rozhodnutí a roku 1873 byl nadále potvrzen v čele opery.

Pro Smetanu však zůstávala nejdůležitější realizace skladatelská. V šedesátých letech vznikla některá díla sborová, hlavním Smetanovým tvůrčím záměrem té doby však bylo vytvoření opery. Po vypsání Harrachovy soutěže¹⁷ o původní českou národní operu zkomponoval historickou operu *Braniboři v Čechách* (1863) na libreto Karla Sabiny¹⁸. Ve stejném roce se začal věnovat komponování druhé opery, opět na Sabinovo libreto, *Prodané nevěstě* (premiéra 1866, definitivní verze 1870). Tato komická opera byla přijata velmi příznivě, stala se nejoblíbenější Smetanovou operou. Před dokončením partitury *Prodané nevěsty* komponoval Smetana již další operu *Dalibor* na libreto Josefa Wenziga¹⁹ (premiéra 1868, definitivní verze 1870). Premiéra byla stanovena v den položení základního kamene Národního divadla 16. května 1868. Přijetí *Dalibora* bylo rozporuplné, vzbudilo odmítavé reakce, kritika Smetanovi vytýkala zejména vliv Richarda Wagnera²⁰. Smetana byl kritikou rozčarován, avšak neustával v intenzivní kompoziční práci.

Konec let šedesátých a počátek let sedmdesátých byl obdobím vlasteneckého a pokrokového uvědomění. Ze Smetanových deníků víme, že velmi vnímal a prožíval politickou, potažmo společenskou situaci nejen v českém, ale také v evropském prostředí. Dovedl vždy reagovat a odrážet aktuální dění ve svých dílech. Současná situace jej přivedla k námětu slavnostní opery *Libuše* (1872), opět na Wenzigovo libreto.

Zmíníme ještě dvě kompozice, které spadají do období Smetanovy práce na *Libuši*. Jsou to mužský *Slavnostní sbor* (1870) a vlastenecky zaměřená kantáta *Česká píseň* pro smíšený sbor s doprovodem klavíru (1868)²¹.

V průběhu komponování *Libuše* upoutal Smetanu námět Shakespearova dramatu *Večer tříkrálový*. O libreto požádal spisovatelku Elišku Krásnohorskou²². K realizaci

¹⁷ Harrachova cena byla Smetanovi udělena za operu *Braniboři v Čechách* 28. března 1866.

¹⁸ Sabina, Karel (1813-1877). Novinář a spisovatel, aktivní v revolučním období roku 1848; po následujícím dlouholetém věznění se věnoval zejména tvorbě operních libret - autor libret ke Smetanovým operám *Braniboři v Čechách* a *Prodaná nevěsta*.

¹⁹ Wenzigovo libreto bylo napsáno německy, překlad textu pořídil Ervín Špindler (1843-1918), mj. člen Umělecké besedy. Trojice se sešla rovněž při práci na další Smetanově opeře - *Libuši*.

²⁰ Wagner, Richard (1813-1883). Německý skladatel, tvůrce operní reformy, užíval celá prokomponovaná dějství s cílem dramaticky logické výstavby opřené o tzv. příznačné motivy. Smetana se s Wagnerem nikdy osobně nesetkal, jeho dílo však pozorně sledoval - v Mnichově roku 1868 shlédl operu *Mistři pěvci norimberští*; r. 1870 opery *Zlato Rýna*, *Valkýra*; r. 1872 operu *Tristan a Isolda*.

²¹ *Česká píseň* na slova Jana z Hvězdy vznikla již v roce 1860 jako *Píseň česká* pro mužský sbor; roku 1868 ji Smetana upravil pro smíšený sbor a klavír; roku 1878 nahradil klavír symfonickým orchestrem.

²² Krásnohorská, Eliška (1847-1926). Spisovatelka a básnířka, autorka operních libret *Violy*, *Hubičky*, *Tajemství*, *Čertovy stěny*.

Violy však tehdy nedošlo, Smetana dal přednost jinému námětu, veseloohře *Dvě vdovy* francouzského dramatika J. P. F. Mallefilla (v překladu Emanuela Züngela²³, který byl i tvůrcem libreta). Premiéra se konala v březnu 1874 a opera se setkala s velkým úspěchem.

1.5 Na sklonku života (1874-1884)

Od poloviny roku 1874 začaly Smetanovy problémy se sluchem, stav se postupně zhoršoval, od podzimu nastalo období jeho hluchoty. Byl nucen vzdát se veškeré veřejné hudební činnosti. Na jeho místo uměleckého ředitele opery nastoupil 1. listopadu 1874 Jan Nepomuk Maýr, jeden ze Smetanových odpůrců. Smetana na tuto životní situaci reagoval ponorem do kompoziční práce. Od konce září pracoval na symfonické básni *Vyšehrad*, vzápětí po dokončení přikročil ke kompozici symfonické básně *Vltava*. Pracoval intenzivně a s plným soustředěním.

Tím, že se Smetana musel vzdát své funkce v divadle a samozřejmě rovněž pedagogické činnosti, dostal se do existenčních potíží. 23. února 1875 byl u hraběnky Alžběty Kounicové uspořádán koncert, jehož výtěžek byl věnován na Smetanovo léčení. Finanční pomoci se mu dostalo rovněž od Fröjdy Benecke, jež v Göteborgu zorganizovala dobročinnou sbírku. Smetana se podrobil léčbě, ke změně jeho stavu však nedošlo. Po ukončení léčby odjel do myslivny v Jabkenicích, k rodině své dcery Žofie²⁴, 3. června 1876 se sem odstěhoval definitivně. Pokračoval zde v komponování další ze symfonických básní pozdějšího cyklu *Má vlast - Z českých luhů a hájů*. Všechny dosavadní symfonické básně cyklu byly postupně provedeny (*Vyšehrad* a *Vltava* 1875, *Šárka* 1877, *Z českých luhů a hájů* 1876) a byly přijaty s nadšením.

V těsném sousedství tvorby cyklu *Má vlast* vytvořil Smetana klavírní cyklus *Sny* (1875). Po dokončení *Smů* a symfonické básně *Z českých luhů a hájů* přikročil ke komponování opery *Hubička* na libreto Elišky Krásnohorské, podle novely Karoliny Světlé (1876). Přijetí *Hubičky* bylo vřelé.

V říjnu 1876 (před premiérou *Hubičky*) již pracoval na *Smyčcovém kvartetu e moll „Z mého života“* (dokončen v prosinci 1876), jedním ze stěžejních děl české komorní tvorby.

²³ Zünger, Emanuel (1840-1895). Novinář a překladatel.

²⁴ 2. února 1874 se Žofie Smetanová provdala za nadlesního Josefa Schwarze.

Úspěch opery *Hubička* Smetanu podnítl k tvorbě dalšího operního díla. S Eliškou Krásnohorskou začali spolupracovat na opeře *Tajemství* (1878). Z dochované korespondence s libretistkou je zřejmé, že se Smetanův zdravotní stav dostal v té době do dalšího stadia, prohloubily se i existenční problémy. Smetanovy obavy, zda tyto skutečnosti nenaruší charakter díla se nenaplnily a opera byla přijata s velkým zájmem ze strany publika.

Záhy po premiéře *Hubičky* dostal Smetana objednávku na nový mužský sbor. Po dokončení *Smyčcového kvartetu e moll „Z mého života“* se dal do práce a vytvořil *Píseň na moři* (1877), svůj nejrozsáhlejší sbor komponovaný na text Vítězslava Háłka. V témže roce, kdy vznikla *Píseň na moři*, zkomponoval Smetana čtyři polky, jež později tvořily I. řadu klavírního cyklu *České tance*.

Poté se Smetana věnoval nové verzi opery *Dvě vdovy* a rovněž úpravě kantáty *Česká píseň*. Obě díla měla v nové podobě premiéru roku 1878. Téhož roku požádal sbormistr Ferdinand Heller Smetanu o tříhlasé ženské sbory. Smetana vytvořil *Sbory trojhlasné* na texty Bedřicha Pešky (*Má hvězda*) a Josefa Václava Sládka (*Přiletělý vlaštovičky, Za hory slunce zapadá*). V prosinci roku 1878 Smetana dokončil symfonickou báseň *Tábor* a v březnu následujícího roku završil cyklus *Má vlast* symfonickou básní *Blaník*.

Následovaly dva cykly, jež zaujímají ve Smetanově tvorbě významnou pozici. Jsou to klavírní cyklus *České tance* (II. řada, 1879) a cyklus vokální *Večerní písně* na verše ze stejnojmenné básnické sbírky Vítězslava Háłka.

Na počátku nového desetiletí se Smetana dočkal řady poct. 4. ledna 1880 se na pražském Žofině uskutečnil slavnostní koncert složený ze Smetanových děl, mj. zde byly premiérově uvedeny symfonické básně *Tábor* a *Blaník*. Smetana zde také vystoupil jako klavírista²⁵. V září se pak v rodné Litomyšli zúčastnil oslav uspořádaných na jeho počest.

11. června 1881 byla u příležitosti otevření Národního divadla v premiéře uvedena Smetanova opera *Libuše*. Po následném požáru byla opera opět provedena na koncertě ve prospěch znovuzřízení Národního divadla, dirigentem byl sám Smetana; zazněla také při znovuootevření Národního divadla 18. listopadu 1883.

²⁵ Jednalo se spíše o symbolické vystoupení, Smetana přednesl Nocturno H dur F. Chopina a Polku a moll z Českých tanců.

5. květen roku 1882 byl dnem stého představení *Prodané nevěsty* v Prozatímním divadle. Smetanovi se dostalo řady poct, čestných darů apod. 5. listopadu 1882 byl poprvé kompletně proveden cyklus symfonických básní *Má vlast*. Podle dochovaných pramenů patřila tato událost k největším Smetanovým úspěchům. Smetana se však stále věnoval především komponování nových děl. V roce 1880 vznikla dvě komorní dua pro housle a klavír s názvem *Z domoviny*. Na podzim téhož roku vytvořil dva mužské sbory - *Věno* a *Modlitbu* na text Josefa Srba - Debrnova, určené pro výročí dvacetiletého působení pěveckého sboru Hlahol. Přikročil rovněž ke kompozici operního díla *Čertova stěna*, opět na libreto Elišky Krásnohorské (1882). Po dokončení začal pracovat na *Smyčcovém kvartetu d moll*. Práce na něm pokračovala velmi zvolna vlivem zhoršujícího se Smetanova zdravotního stavu. Kvartet dokončil 12. března 1883. Dílo v mnohém předjímající hudbu dvacátého století nebylo ve své době pochopeno, Smetanovi současníci v něm viděli úpadek skladatelových tvůrčích sil.²⁶ Smetanovu tvorbu z let 1882-1883 můžeme označit jako nové tvůrčí stadium s novou kompoziční strukturou. Toto se výrazně odrazilo mj. v posledním mužském sboru *Naše píseň* (1883) na slova Josefa Srba - Debrnova a zejména v posledním orchestrálním díle, *Pražském karnevalu*. Tato skladba, kterou skladatel zamýšlel jako velké orchestrální dílo, obsahuje dvě části dokončené 14. září 1883. Premiéra se konala 2. března 1884, kdy byl uspořádán koncert ke Smetanovým šedesátým narozeninám. Komplikované dílo nebylo publikem kladně přijato.

Posledním dílem, jehož kompozicí se Smetana zabýval, byla opera *Viola*, jejíž tvorbu zamýšlel v polovině 70. let, a ke které se vrátil (zřejmě) v polovině roku 1883. *Violu* však již nedokončil, je dochován pouze fragment díla.

22. dubna 1884 byl Bedřich Smetana převezen z Jabkenic do Prahy, kde byl svěřen do ústavního ošetřování. 12. května 1884 zemřel.

15. května 1884 byl pochován na vyšehradském hřbitově.

²⁶ Německý skladatel Arnold Schönberg (1874-1951) se později vyjádřil, že tímto dílem „otevřelo se mu světlo“.

2 Přehled Smetanovy klavírní tvorby a souvislosti vzniku jednotlivých děl

2.1 Klavírní tvorba raného a studijního období (1824-1848)

První Smetanovou skladbou, jež je nám známa, je fragment *Kvapíku D dur*, vytvořený pravděpodobně roku 1832 v době pobytu Smetanovy rodiny v Jindřichově Hradci. Za Smetanových gymnaziálních studií v Plzni (1840-1843) vznikla řada skladeb, z nichž největšího uplatnění, resp. obliby dosáhly polky. Jako šestnáctiletý zkomponoval Smetana *Louisinu polku* (1840), pojmenovanou podle jeho sestřence, jíž skladbu věnoval. Brzy následovala *Jiřinková polka* (1840-1841), inspirovaná Jiřinkovými slavnostmi tradičně pořádanými v České Skalici. *Velká polka b moll* (1841) se dochovala pouze jakožto fragment, Smetana ji věnoval L. Pradáčové. Polka s názvem *Ze studentského života* (1842) je nám známa v podobě, jež Smetana vytvořil později za svého pobytu v Göteborgu (1858). Kateřině Kolářové věnoval polku *Vzpomínka na Plzeň* (1843).

Do období plzeňských studií spadají rovněž následující kompozice: *Gallop di bravoura* (1840); *Tři Impromptus - es moll* (1841), *h moll* (1841), *As dur* (1842); *Quadrille B dur* a *Quadrille F dur* (obě 1843); *Duo beze slov* (1843); Skladba cis moll označována jako *Mazurkové capriccio* (1843).

Stadium hledání dosvědčují dochovaná torza z tohoto období: *Variace na téma opery V. Belliniho Montekové a Kapuleti* (1840); *Etuda pro levou ruku* (1843); *Rhapsodie* (1843), *Valčíky* (1841-1842); *Mariina polka* (1841) ad. Pravděpodobně u příležitosti plesu umělců byl zkomponován *Valčík* o pěti částech (1844).

V letech 1844-1847 se Smetana teoreticky vzdělával u Josefa Proksche. Některé klavírní kompozice tohoto období jsou na jakémsi rozhraní studijní úlohy a volné kompoziční práce. Smetana sám je ještě za skutečné kompozice nepovažoval, což dokládá fakt, že nejsou opatřeny opusovými čísly. Ke studijním skladbám vědomě klavírního charakteru patří mj. *Vivace F dur* (1845); *Andante F dur* (1845); *Pochody* (1845); *Etuda C dur ve formě preludia* (1846); *Charakteristické variace G dur na téma české národní písně „Sil jsem proso na souvrati“* (1846); *Etuda a moll v písňové*

formě (1846). V závěru svých studií vytvořil čtyřvětou *Sonátu g moll* (1846), svou jedinou klavírní kompozici v této formě.

Pro své přátele a známé z hudebního ústavu Josefa Proksche zkomponoval Smetana v letech 1844-1845 drobné skladby, označené jako „lístky do památníku“ - byly věnovány Kateřině Kolářové (Moderato H dur, 1844); Alžbětě Felicii Thunové (Allegro As dur, 1845); Josefině Finkeové (Agitato E dur, 1845); Jeanu Kunzovi (Allegro c moll, 1845); Václavu Ulwerovi (Grave es moll, 1845). V blízkém sousedství těchto děl vznikla skladba *Pensée fugitive* (1845).

Klavírní cyklus *Bagately a impromptus*, s částmi *Nevinnost - Sklíčenost - Idyla - Touha - Radost - Pohádka - Láska - Nesvár*, komponoval Smetana v thunovském zámečku Bon Repos (v době svého pedagogického působení v rodině hraběte L. Thuna) v létě roku 1844. Svým charakterem a kompoziční prací se od ostatních Smetanových raných skladeb významně liší. Pokládáme je za první významné dílo Smetanovy klavírní tvorby.

2.2 Klavírní dílo středního tvůrčího období (1848-1856)

V roce 1848 Smetana zaslal (a rovněž dedikoval) Franzi Lisztovi *Šest charakteristických skladeb* (Six morceaux caractéristiques) op. 1 (1847-1848).²⁷ Jednalo se tedy o první dílo, které Smetana opatřil opusovým číslem. Cyklus obsahuje skladby *V lese - Vznikající vášeň - Pastýřka - Touha - Válečník - Zoufalství*.

Charakteristická skladba Ces dur (1847-1848) je zapsána v úvodu rukopisu sedmi skladeb, označených jako „Charakteristické“. Původně ji tedy Smetana zřejmě zamýšlel jako součást svého op.1 (pozdějšího cyklu *Šesti charakteristických skladeb*), do definitivní verze ji však již nezahrnul. Jakožto základního tématu je zde užito obměněného druhého tématu ze *Sonáty g moll* (1846). Téma je poprvé uvedeno v charakteru lyrickém, poté přechází do podoby arpeggií, následně utichá v pianissimu; na tento závěr měl podle původního záměru navázat sopránový úvod skladby *V lese*.

²⁷ Lisztovi byly zaslány spolu s dopisem z 23. března 1848 s žádostí o finanční pomoc. Liszt v dopise z 30. března t.r. Smetanovi odpověděl, že požadovaný obnos poskytnout nemůže, zavázal se však nalézt nakladatele pro zaslání op. 1. Cyklus později vyšel u lipského nakladatele F. Kistnera.

Revoluční rok 1848 inspiroval Smetanu ke kompozici dvou pochodů: *Pochodu Národní gardy* a *Pochodu pražské studentské legie*.

V letech 1848-1849 vzniklo *Caprice g moll* (1848, dochován fragment) a *Allegro capriccioso h moll* (1849), věnované klavíristovi Alexandru Dreyschockovi. Tyto dvě virtuózně koncipované skladby byly ve své době zřejmě neznámé, nemáme doklad o Smetanově či Dreyschockově provedení. Pravděpodobně v této době vznikla též *Romance B dur*.

U příležitosti sňatku své žačky Marie Thunové zkomponoval Smetana cyklus *Svatební scény* (1849) s částmi *Svatební průvod - Ženich a nevěsta - Svatební veselí*.

V souvislosti se založením Smetanova hudebního ústavu, potažmo jeho činností pedagogickou, vznikly skladby, které řadíme do kategorie literatury instruktivní. Jsou to dva cykly nazvané *Poklad melodií* - I. díl (1850) obsahuje části *Preludium - Capriccio - Allegro vivace*; II. díl (1849-1850) je složen z pěti drobných skladeb: *Moderato C dur - G dur - Toccata D dur - Moderato A dur - Tempo di marcia E dur*. Do první poloviny padesátých let spadá vznik Smetanovy skladby nazvané *Lesní city a dojmy* (1850-1855).

Na přelomu čtyřicátých a padesátých let se Smetana zaměřil na kompozici cyklu *Lístky do památníku* (Albumblätter), jenž původně plánoval jako rozsáhlý cyklus 24 skladeb. První sešit vyšel v roce 1851 (spolu se Smetanovým op. 1) v Lipsku v nakladatelství F. Kistnera jako *Lístky do památníku op.2* (ded. Betty Thun-Hohenstein). Obsahuje části *Prélude C dur - Chanson a moll - Vivace G dur - Allegro comodo, sempre marcato e moll - Moderato con anima D dur - Andante ma non troppo h moll*.

V květnu 1852 zaslal Smetana další dva sešity k prohlédnutí Claře Schumannové. *Lístky do památníku* zaslal též Franzi Lisztovi.²⁸

²⁸ C. Schumannová vyjádřila svůj úsudek v dopise z 18. května 1852 adresovaném Smetanovi: „Vaše Lístky do památníku jsem si prohlédla s velkým zájmem a líbí se mi zejména č. 7, 8, 9, 10 a 13; směla-li bych Vás přece na něco upozornit, byly by to skladby označené „Romantika“, jež se mi nejméně zamlouvají a o nichž si rozhodně myslím, že by bylo lépe je nedávat do tisku, neboť jsou příliš bizarní, než aby posluchač i hráč z nich měl klidný požitek; nezdá se mi přece správným hledat romantiku v bizarnosti.“ (Séquardtová, 1988; s. 55).

F. Liszt navrhl některé varianty úprav. Návrhy týkající se klavírní stylizace Smetana přijal, ostatní, které měly vliv na vlastní kompoziční myšlenku, neakceptoval.

Svůj původní záměr cyklu 24 skladeb Smetana neuskutečnil. Z řady 24 tónin nejsou zastoupeny tóniny c moll a F dur, d moll pouze ve fragmentu, k některým tóninám se vrátil při přepracování, když „lístky“ připravoval pro vydání v nových celcích.

Jako samostatné charakteristické skladby vyšly ve sbírce *Das Pianoforte* (rev. Franz Liszt, 1857) Lístek E dur „*Robertu Schumannovi*“ a Lístek A dur „*Píseň pocestného*“ (Wanderlied). K těmto dvěma náležela pravděpodobně též skladba s názvem „*Je slyšet sykot, hukot a svist...*“, inspirována veršem Schillerovy básně *Potápěč*. Jmenované skladby Smetana zřejmě zamýšlel jako *Lístky do památníku op. 3* (někdy též označovány jako *Charakteristické skladby op. 3, 1849-1852*).

Osm dalších „lístků“, z nichž některé byly ještě přepracovány, Smetana vydal pod souhrnným názvem *Črty* (Skizzen), ve dvou svazcích po čtyřech skladbách jako op. 4 a 5 (ded. Cláře Schumannové, 1849-1852). První svazek (op.4) sestává z částí *Preludium - Idyla - Vzpomínka - Vytrvalá snaha*. Do druhého dílu (op. 5) je zařazena *Scherzo Polka - Zádumčivost - Přívětivá krajina - Rhapsodie*.

Lístky do památníku, jež za Smetanova života nevyšly, označujeme jako *Lístky do památníku z pozůstalosti* (či *Skladby z pozůstalosti, 1849-1850*). Jsou to: *Lístek do památníku h moll - Toccatina B dur - Lístek do památníku G dur - Lístek do památníku g moll - Lístek do památníku es moll - Lístek do památníku b moll*. Těchto šest skladeb bylo vydáno Uměleckou besedou (rev. Jindřich Káan) roku 1903. Do celku patří ještě *Lístek do památníku B dur* (Allegretto ma non troppo, 1849), *Andante Es dur* (1849-1852; vydané roku 1856).

K dalšímu kompozičnímu celku, jímž se Smetana zabýval v letech 1848-1854 patřily *polky*. Polky z první poloviny let padesátých nejsou datovány, tudíž dobu jejich vzniku můžeme vymezit pouze přibližně (1848-1854). Na sklonku roku 1854 vyšly dva cykly polek: *Tři salónní polky op. 7 (Fis dur - f moll - E dur)* s dedikací Kateřině Kolářové-Smetanové a *Tři poetické polky op. 8 (Es dur - g moll - As dur)*, které Smetana věnoval své žačce Mathyldě Bellotové. Skladatel do cyklu nezařadil následující čtyři polky: *E dur - g moll - A dur - f moll*, jež souhrnně označujeme jako „*polky z let padesátých*“.

2.3 Klavírní tvorba švédského období (1856-1861)

Ve Švédsku, v těsné blízkosti symfonické básně *Richard III.*, vzniklo několik klavírních děl. Transkripci Schubertovy písně *Zvědavý* z cyklu *Spanilá mlynářka* (1858) zařazoval Smetana do repertoáru svých koncertů. Podle Smetanových záznamů byla vytvořena též transkripce písně *Ušchlé kvítí* z téhož Schubertova písňového cyklu. Ta se však nedochovala. Dedikoval ji původně své žačce Augustě Kolárové, později švédské klavíristce Otonii Ramsay. Obě dedikace však nakonec zrušil.

Bezprostředně po dokončení *Richarda III.* Smetana zkomponoval *Koncertní etudu C dur* (1858), kterou věnoval klavíristce Ingeborg Stacke; při revizi svých skladeb dedikaci přeškrtl. Zachovaly se dvě verze této skladby, první vyšla v edici Umělecké besedy (rev. Jindřich Káan, 1905), druhé vydání (rev. František Bartoš, 1962) se od prvního liší vstupní částí a středním dílem.

Další klavírní kompozice tohoto období je nám známa pouze v podobě fragmentu (209 taktů). Jedná se o *Baladu e moll* (1858), komponovanou po symfonické básni *Richard III.* Na základě Smetanovy korespondence předpokládáme, že ji dokončil. Dvě základní témata byla využita v opeře *Dalibor* (1867), Smetana při pozdější revizi fragment označil poznámkou „Z Dalibora“.

Rokem 1858 datujeme vznik polky *C dur*, která byla objevena až po Smetanově smrti. Skladatel ji nazval *Ball-vision (Vidění na ples. Plesová scéna ve formě polky)* a věnoval ji své přítelkyni Fröjdě Benecke.

Na sklonku let padesátých vznikla klavírní skica s názvem *Macbeth a čarodějnice* (1859). Inspirací byl Smetanovi výjev z dramatu Williama Shakespeara *Macbeth*. Skladba byla objevena v pozůstalosti skladatele v podobě tužkové skici, což vedlo k názoru, že jde o zárodek příští symfonické básně, avšak Smetana ji tak nerealizoval. Pozdější pokusy o instrumentaci (Otakar Jeremiáš) či klavírní part s doprovodem orchestru (Jarmil Burghauser) se neuplatnily; dílo tak zůstalo ve své původní klavírní podobě.²⁹

Po této kompozici se Smetana obrátil ke svému oblíbenému tanečnímu útvaru - polce. *Bettinu polku* (první znění) zkomponoval roku 1859 pro svou budoucí manželku Betty Ferdinandiovou. Na přelomu let 1859-1860 vytvořil polkový cyklus nazvaný

²⁹ Skica byla Smetanou při pozdější revizi schválena; v zásadních rysech byla dokončena, některé nedokončené pasáže byly doplněny jednotlivými editory v rámci revizí Smetanova klavírního díla.

Vzpomínka na Čechy ve formě polek (Souvenir de Bohême en forme de Polkas), který rozdělil do dvou opusů - op. 12 obsahuje polky *a moll* a *e moll*; op. 13 polky *e moll* a *Es dur*. První z opusů později připsal Frjōdjē Benecke, druhý Betty Smetanové.

2.4 Klavírní tvorba vrcholného období (1861-1884)

Po návratu do vlasti se Smetana ve vzpomínkách vracel ke švédskému pobytu - to mu bylo inspirací ke vzniku koncertní etudy *gis moll* s názvem „*Na břehu mořském. Vzpomínka*“ (Vid strandem. Minne af Sverige, 29.září 1861). Smetana ji často zařazoval do programu svých koncertních vystoupení (poprvé v Kolíně nad Rýnem 9. listopadu 1861). Josef Proksch začlenil etudu do své Velké klavírní školy.

Podnětem ke vzniku *Fantazie na české národní písně* (1862) bylo období vlasteneckého zanícení šedesátých let, které již směřovalo k pozdějšímu vzniku Národního divadla. Smetana skladbu poprvé uvedl 6. července 1862 v Mladé Boleslavi. Do období let 1861-1862 spadá ještě tvorba dvou drobných klavírních skladeb - *Lístku do památníku C dur* věnovaného Marii Prokschové (1862) a fragmentu *skladby a moll* (1861-1862).

Další klavírní dílo vytvořil Smetana až v polovině let sedmdesátých, nedlouho po svém ohluchnutí. V těsné blízkosti prvních čtyř symfonických básní pozdějšího cyklu *Má vlast* vznikl klavírní cyklus *Sny* (Rêves, 1875), složený ze šesti charakteristických skladeb: *Zaniklé štěstí* (Le Bonheur éteint; ded. Carle Thun-Hohensteinové), *Útěcha* (La Consolation; ded. Leopoldině Ledebourové), *V Čechách* (En Bohême. Scène champêtre; ded. Selině Nostitzové), *V salóně* (Au Salon; ded. Wili Lerchenfeldové), *Před hradem* (Près du Chateau; ded. Jean Nostitzové), *Slavnost českých venkovanů* (Le Fête des Paysans bohémiens; ded. Josefině d'Arco-Zinneberg). Jednotlivými dedikacemi vyjádřil Smetana poděkování svým žačkám ze šlechtických rodin za to, že jej navštěvovaly v době jeho odloučení od rodiny. Kompozicí cyklu se zabýval pravděpodobně v létě a počátkem podzimu roku 1875, kdy po ukončení léčby odjel za svou rodinou do Jabkenic.³⁰

Po *Snech* vytvořil Smetana další významný klavírní cyklus - *České tance*, sestávající ze dvou částí. První řada, obsahující polky *fis moll* - *a moll* - *F dur* - *B dur*, vznikla na

³⁰ Smetana se podrobil léčbě u ušních specialistů v Praze, Würzburku a Vídni.

3 Charakteristika Smetanových klavírních děl

3.1 Skladby raného období (1832-1844)

První dochovaný Smetanův kompoziční pokus *Kvapík D dur* (1832) obsahuje čtyři prosté osmitaktové periody. V zápisu označené trio již zapsáno nebylo.

Gallop di bravoura (1840) je svou klavírní stylizací již příznačný pro pozdější Smetanův kompoziční styl. Skladba je virtuózního charakteru (skoky, lomené oktávy, sextolové figurace atd.) se závěrečnou gradací v triu. Z hlediska invence je skladba pravděpodobně inspirována tehdejší kvapíkovou tvorbou a produkcí.

Tři *Impromptus* jsou hráčsky poměrně náročná, hudebně však podléhají dobové konvenci. První z nich (*Andante*, 1841) je komponováno v tónině es moll, se střední částí v H dur, závěrečnou v Ges dur. Je zde patrný vliv Mendelssohnův a Chopinův. Skladba je virtuózního charakteru, náležící svou náladou i motivicko-tematickou prací plně do období romantismu. *Impromptu h moll* (*Allegro moderato*, 1841) je opět virtuózně koncipovanou skladbou. Tematická práce je na vyšší úrovni než u prvního impromptu. Vedle vlivu Chopina a Schuberta je zde patrný již osobitý Smetanův kompoziční styl, užívající mj. dramatického kontrastu.

Impromptu As dur (*Allegro moderato*, 1842) je vědomě zjednodušené z důvodu pianistické přístupnosti. Obsah je naplněn nekomplikovanou klidnou lyrikou a snadno zapamatovatelným tématem.

Příbuzné rysy s *Impromptus* má *Duo beze slov* a do jisté míry rovněž dvě čtverylky (*Quadrille*).

Quadrille B dur (1843) sestává obdobně jako každá čtverylka z řady částí v různých tóninách a rytmu, jde tedy o typ taneční suity. Krajní části podléhají dobovým konvencím, vnitřní části obsahují osobité rysy. Tato čtverylka sestává ze šesti tanců bez pojmenování. *Quadrille F dur* (1843) obsahuje šest tanců s příslušnými názvy. Vstupní část *Pantalon* (*Moderato F dur*, 6/8 takt) má jemný scherzový charakter ve středním úseku, druhá část *L'étré* (*As dur*, 2/4 takt) obsahuje tempové kontrasty, třetí část *Poule* (*B dur*, 6/8 takt) je invenčně bohatá. Tři další části jsou polkového charakteru: *Trénis* (*Es dur*) připomíná ve variantě druhé periody charakter tématu

z opery *Dvě vdovy*, Pastourelle (Es dur) je energickou částí, Finale (Risoluta F dur) má pochodový charakter.

Duo beze slov (Moderato, 1843) je komponováno v tónině E dur. Jedná se o skladbu niternou a intimní, lyrického charakteru. Je založena na dialogu tématu ve střední poloze a sopránů.

Mazurkové capriccio cis moll (Con moto, 1843) je skladbou dvoudílnou, ve druhé části v tónině Des dur, se zřejmým záměrem třídílnosti (opakování vstupní části v cis moll). V celkovém vyznění se odlišuje od skladeb předchozích. Po stránce kompoziční i z hlediska nástrojové stylizace je to vyspělá kompozice, v níž se odráží vliv F. Chopina.

Ve *Valčíku* o pěti částech (1844) se vstupní část prvního valčíku (Es dur) prolíná v různých podobách celou skladbou jako její opěrné téma. Téma druhé části (As dur) je scherzového typu, ve třetí části (Es dur) pak lyrického charakteru. Po následujícím v tónině c moll přichází téma závěrečné části (As dur), blízké tématu duetu *Věrné milování* z pozdější Smetanovy opery *Prodaná nevěsta*. Variační práce zde předznamenává vědomou tematickou práci v pozdějších skladbách.

3.2 Skladby studijní (1844-1847)

Nyní zaměřme pozornost na formování Smetanových kompozičních základů v době studií u Josefa Proksche. V kompoziční technice, invenci i intonačních postupech se tu zrodilo mnohé z jeho pozdějšího stylu. Proksch svou hudebně teoretickou výuku opíral především o teoretické práce A. B. Marxe a A. Rejchy.³³ Z hlediska kompozičního se kladl důraz na vnitřní myšlenkové sepětí hudebního útvaru, soustředěnou práci s motivickými či tematickými prvky, architektonickou výstavbu díla apod.

V souboru Smetanových studijních úloh najdeme všechny podstatné kompoziční techniky i útvary: imitace, kánony, figurace chorálů, fugy, písňovou, rondovou i sonátovou formu, variace, pochody, etudy atd. Z datování úloh je patrné, že nejintenzivněji se studiem zabýval v období 1845-1846. Některé úlohy nabývaly již podoby samostatné skladby klavírního charakteru, byly tedy na jakémsi rozhraní

³³ Holzknicht, V. uvádí jakožto podklad Smetanova teoretického studia vedle práce A. B. Marxe též Bachův *Temperovaný klavír*, Händelovo *Capriccio* a 6 fug, Mozartovu *Fantazii* a fugu in C, Beethovenovu *Sonátu B dur* op. 106.

studijního úkolu a volné kompoziční práce. Na tuto skutečnost měly zřejmě vliv mj. Smetanovy pianistické schopnosti, které se již dříve odrážely v jeho příležitostných či tanečních skladbách.

Skladba C dur (1845) je bagatela v písňové formě malého rozsahu, jejíž dovětek je dvojnásobkem vstupní periody. *Smuteční pochod c moll* je kompozice emocionálně zabarveného výrazu, vystupňovaného ve střední části. *Notturmo Es dur* (1845) je jednou z úloh v homofonních i polyfonních formách. Vlastní Notturmo je lyrickým dvojhlasem doprovázeným rozloženými akordy. *Skladba C dur* (1845) s imitačními technikami má pokračování ve skladbě v tónině c moll. *Figurace e moll na chorál „Bože milostivý buď a vlídný“* (1845) je nejsamostatnější figurační prací a má rovněž nejzřetelnější klavírní fakturu.

Vivace ve dvoudílné písňové formě, *Andante* v třídílné písňové formě a *Pochod F dur* (1845) je třídílný cyklus skladeb v téže tónině, vycházejících z jednoho motivického jádra. *Pochod c moll* (1845) přejímá základní tendence předchozích skladeb. *Pochod Válečníků D dur* (1845) předjímá Smetanovu skladbu *Válečník ze Šesti charakteristických skladeb op. 1* (1848). V motivických figurách je naznačeno pozdější fanfárové téma z opery *Dalibor* (1867), přičemž základní motivická figura zde plní funkci podpěrného motivu pochodového proudu.

Dvanáct fug (1845) následuje po sobě podle kvintového kruhu v tóninách dur a moll. První dvě fugy jsou v tónině C dur, z nichž první tvoří jakousi přehru k celému souboru. Obě fugy C dur a fuga a moll jsou vážného charakteru, zatímco fugy G dur a e moll živě plynou v Allegru vivu. Fuga D dur je nostalgického ladění, zatímco dvojitá fuga h moll obsahuje kontrast vážného a scherzového tématu. Fuga D dur a A dur jsou čtyřhlasé v tempu Allegro a Vivace, fuga fis moll je fugou dvojitou, fuga E dur má v tématu prvky lidového nápěvu a poslední dvojitá fuga cis moll obsahuje charakterový konflikt jednotlivých témat.

Dva kánony (1845) byly odrazem Smetanova studia dvojitého kontrapunktu. *Triumfální pochod E dur* (1845) vychází z motivického jádra, které přerůstá ve vědomě vyjádřenou ideu fixe. Jedná se o rozměrnou a po nástrojové stránce složitou skladbu. *Čtyři kánony* (1846): C dur - F dur - G dur - d moll zakončují Smetanova studia kontrapunktu a polyfonních forem. *Variace F dur* (1846) obsahují 48 variací vycházejících z prostého čtyřtaktového tématu, v němž se uplatňují jednotlivé formové

útvary zakončené fugatem. *Čtyři studie v rondové formě* (1846) jsou ukázkou vývoje od studijního zadání k vlastním koncepcím. První dvě rondo (C dur, a moll) po stránce formové i tematické nepřekračují charakter úloh, zatímco třetí rondo (F dur) nabývá povahy samostatného obrazu. Závěrečná rondová kompozice (d moll) je energického rázu. *Studie v sonátové formě* (1846): C dur - B dur - A dur - D dur nepřesáhly charakter studijního materiálu.

Etuda C dur ve formě preludia (1846) poměrně malého rozsahu je zajímavá svou harmonickou složkou a figurativní prací. *Etuda a moll v písňové formě* (1846) je stavebně i tematickou prací svrchovaně osobitou kompozicí, jež byla Smetanou zamýšlena jakožto prostředek k procvičení zápěstí. Rozměrná skladba obsahuje řadu pianisticky obtížných prvků.

Charakteristické variace G dur na téma české národní písně „Sil jsem proso na souvrati“ (1846) - s tématem této písně Smetana pracoval již dříve ve *Fantazii pro housle a klavír* (1842). Tyto variace však mají odlišný charakter, téma je zde identifikovatelné jen ve třetí a čtvrté variaci. Závěrečná coda je ve fugové formě, její část je užita též v závěru klavírní *Sonáty g moll* (1846) a *Triu g moll* (1855). *Sonáta g moll* (1846) byla komponována jakožto závěrečná klavírní kompozice studijního období. Jsou zde patrné vlivy Beethovena, Schuberta a Berlioze (idée fixe). Kompozice je čtyřvětého půdorysu: První věta (Sostenuto) je v sonátové formě - expozice provádí čtyřtaktové téma v hlavní tónině, následuje provedení, repríza a coda. Ve druhé větě (Adagio) v tónině Es dur jsou variačně zpracována dvě témata. Po třetí větě (Scherzo. Trio) v tónině B dur přichází závěrečné Finale, komponováno ve velké rondové formě s využitím prvků první a druhé věty. Základ této věty převzal Smetana do *Triu g moll* (1855). Sonátová kompozice nepřesahuje charakter studijní úlohy, je kvalitativně velmi nevyrovnaná. Dokládá, že Smetanovi nebyl vlastní princip klasické sonátové formy.

3.3 První cykly (1844-1848)

Uvedené cykly užívají typu charakteristické skladby s programním obsahem. V řazení jednotlivých skladeb obou cyklů je určitá návaznost tónin.

Cykklus *Bagately a impromptus* (1844) obsahuje osm klavírních skladeb, střídajících paralelní durové a mollové tóniny (C - a - G - e - D - h - A - fis). Každá skladba má své charakteristické pojmenování, přičemž dvojice titulů skladeb spolu souvisí, což potvrzuje cyklický záměr.

„Inspirace typem drobné programní skladby, typické pro klavírní hudbu první poloviny 19. století, jenž vykrytalizoval zejména v díle Schumannově a Chopinově, je tu v některých rysech patrna...rané stadium je nejpatrnější ve formovém pojetí, zatímco podoba základního tematického materiálu, neobvyklá harmonie práce, zvukově barevné představy i celá stupnice technické náročnosti ukazují tento cyklus jako kompozičně progresivní. Proto je pokládán za první důležité dílo Smetanovy klavírní tvorby.“ (Séquardtová, 1988; str. 34-35). Jednotlivé skladby jsou komponovány v písňové formě.

První část *Nevinnost* (Allegretto Innocente C dur) je zajímavá po harmonické stránce: nástup nepřipravené septimy, poté tritonové postupy v basu narušující hlavní tóninu. Tento postup se ve Smetanově tvorbě objevuje poprvé, v pozdějších dílech jej však často užíval (např. v *Preludiu z Lístků do památníku op. 2* či *Etudě C dur ve formě preludia*). *Sklíčenost* (Allegro a moll) je založena na dvou dvoutaktových motivech. Závěr působí vyrovnaně podobně jako u skladby předchozí. *Idyla* (Moderato G dur) je nejkratší částí s příznačným, téměř polkovým pohybem. *Touha* (Appassionato e moll) je kontrastní ke skladbě předchozí svým lyrickým charakterem. *Radost* (Vivace D dur) je skladbou živou a výraznou, s triolovými figuracemi v levé ruce a příznačnými basovými prodlevami. *Pohádka* (Moderato h moll) je svým charakterem velmi odlišná, téměř impresionistického typu. *Láska* (Tranquillo A dur) je založena na zpěvném tématu doplněném jemně barevnou harmonií. V závěrečné části cyklu nazvané *Nesvár* (Presto fis moll) je stupňován výraz unisonovými postupy v rychlém tempu směřujícími do disonantních vrcholů, po nichž následuje unisonový závěr. Celý cyklus je stavebně a programově promyšlen, je plný živé invence. Smetana zde objevuje nové zvukové možnosti a originální postupy, přičemž je zcela osobitý.

Šest charakteristických skladeb op. 1 (1847-1848)

Po Smetanově cyklu *Bagately a Impromptus* je op. 1 dalším dílem typu moderní programní skladby. Dedikací Franzi Lisztovi vyjádřil Smetana svůj příklon k nově

formované hudbě programní. V tomto klavírním díle vycházel ze střídání tónin stejnojmenných (C - c - G - g - D - d). „V názvech jednotlivých skladeb naznačil bližší obsahovou představu, jež byla - jak víme z některých podrobnějších náznaků zejména kolem titulu první skladby - poměrně velmi konkrétní. V cyklickém seřazení uplatnil také vazbu dvojic, v nichž jsou v určité kontrapozici spojovány skladby zobrazující reálné náměty (1. *V lese*, 3. *Pastýřka*, 5. *Válečník*) a skladby odrážející vnitřní duševní hnutí (2. *Vznikající vášeň*, 4. *Touha*, 6. *Zoufalství*).“ (Séquardtová, 1988; str. 44). Dodejme, že vzájemnou vazbu dvou skladeb užil Smetana rovněž v klavírním cyklu *Sny* (1875) a v cyklu symfonických básní *Má vlast* (1874-1879).

V cyklu *Šesti charakteristických skladeb* dochází k určitému myšlenkovému sepětí na principu ideje fixe. Téma přejaté (v pozměněné podobě) ze *Sonáty g moll*, je základem první skladby, a v dále modifikované podobě prostupuje všemi skladbami cyklu.

První část *V lese* (Moderato C dur) je komponována na principu kánonu. Titul skladby byl původně „Markétka v lese“, avšak Smetana jej na radu Franze Liszta upravil.³⁴ Je komponována v písňové formě třídílné, která je uvedena kánonickou imitací jemného výrazu, tématu je pak užito jakožto ozvěnového hlasu. Střední díl (Piú allegro) v tónině F dur vytváří jakýsi přírodní obraz, ve kterém se opět objevuje kánonický motiv. Následující část *Vznikající vášeň* (Vivace c moll) je skladba prudkého charakteru se stále stupňovaným výrazem. Po energickém vstupu přichází lyrická myšlenka, jenž je odvozena od základního tématu cyklu. Po opakování obou tematických provedení následuje rozměrná coda, jenž dynamickým stupňováním a zvukovostí prudce dovádí skladbu k jejímu vrcholu. Po stránce kompoziční i nástrojově stylizační se jedná o složité vyjádření vnitřních psychologických procesů. Kontrastní *Pastýřka* (Allegro G dur) je svým průzračným výrazem nejpoetičtější částí cyklu. *Touha* (Andantino piú moto g moll) obsahuje variované téma s protihlasem, jehož návrat má širokou lyrickou podobu, zatímco tiše podbarvující figurace středního hlasu dodávají skladbě charakteristickou atmosféru neklidu. Hrdinsky působivá skladba *Válečník* (Maestoso D dur) je založena na melodii pochodového typu s arpeggiovými akordy v basu, imitující zřejmě bicí nástroje. V tématu se skrývá schéma motivu symfonické básně *Vyšehrad*. Pochodová část přechází v trio, v němž je

³⁴ Dopis z 30. března 1848 obsahuje mj. Lisztovo doporučení, týkající se názvu první skladby „Markétka v lese“ s odůvodněním, že forma kánonu se mu zdá pro Markétku poněkud učená. Navrhuje proto prosté pojmenování „V lese“. Smetana návrh přijal. Ve svém výkladu uvádí představu dívky, jejímuž zpěvu odpovídá ozvěna lesní krajiny.

stoupající melodie doprovázena „bubnováním“. Po návratu zkrácené vstupní části následuje vítězná fanfára, posléze transponována do hlavního motivického tvaru skladby. Závěrečná část *Zoufalství* (Presto rubato d moll) je vypjatou introspektivní výpovědí s naléhavým stupňovitě postupujícím motivem. Závěrečné presto vyznívá ve výrazu beznadějného zoufalství. Skladba je pozoruhodná motivicko-tematickou prací.

3.4 Skladby příležitostně uplatněné (1848-1849)

Dva pochody (1848): *Pochod pražské studentské legie* (F dur) obsahuje citace studentských písní *Gaudeamus igitur* a *Was kommt dort von der Höh*. *Pochod Národní gardy* (D dur) s výraznou basovou linkou je blízký skladbě *Válečník* z op. 1. Oba pochody jsou blízké Smetanově *Písni svobody*, zachycující jeho reakci na revoluční události.

Caprice g moll (1848) se zachovalo pouze ve fragmentu. V prvním vydání Smetanových skladeb z pozůstalosti dopsal vydavatel Jindřich Káan deset závěrečných taktů. Skladba je rapsodického typu s virtuózně stylizovaným obsahem. Vstupní téma je jakýmsi recitativem zdůrazňujícím základní tón, zatímco druhé téma je kantabilního charakteru.

Allegro capriccioso h moll (1848) - kompozice s tímto názvem byly ve čtyřicátých letech velmi oblíbené, obsahovaly vždy poměrně vysoký stupeň virtuozity spolu s určitým nadlehčením výrazu vzhledem k rozmarnému charakteru skladby. V této kompozici se však původní capricciiovský ráz postupně proměňuje v dramaticčnost a vzdor.

Obě rozměrné kompozice byly vytvořeny v blízkosti Smetanovy *Slavnostní přede hry D dur*, jež je jakýmsi orchestrálním protějškem těchto klavírních skladeb. To nás přivádí k otázce, zda byly *Caprice g moll* a *Allegro capriccioso h moll* rovněž inspirovány revolučními událostmi roku 1848 - obě skladby ve svém myšlenkovém základu též obsahují atmosféru rozletu, energie i vzdoru. Obě skladby jsou velmi obtížné z hlediska klavírní faktury, obsahují virtuózní pasáže, akordické i oktávové postupy apod. Z hlediska kompoziční výstavby je zajímavé jejich formové řešení

i myšlenková sevřenost až monotematismus. Zcela zřejmá je zde inspirace klavírními kompozicemi té doby, zejména pak tvorbou Felixe Mendelssohna-Bartholdyho.

Svatební scény (1849) vznikaly v průběhu Smetanova komponování *Lístků do památníku*. Cyklus je charakteristický tematikou venkovského života, doplňují jej kresby Františka Kolára. První část s názvem *Svatební průvod* (Tempo di marcia C dur) je pochodem s příznačnou dudáckou kvintou. Trio je výrazově lyričtější s kantabilní melodií, k jejímuž opakování je přidán kontrapunkt pochodové figury. Po opakování pochodu následuje tematická coda, zakončena motivem dudácké kvinty. Druhá část, *Ženich a nevěsta* (Duo; Allegretto ma non troppo As dur), je komponována ve formě polky s dialogickým střídáním tématu mezi sopránem a tenorem. Výrazově vypjatější je střední část s bohatě užívanými modulacemi. Charakteristickým prvkem této skladby je průvodní figura odvozená z tématu. Závěrečná část *Svatební veselí - Tanec* (Allegro vivo A dur) je zahájena orchestrálně působící vstupní částí, která je vystřídána epizodou sousedské s určitým prvkem lidovým. Návrat akordů užitých v úvodu připravuje nástup druhé epizody (Tempo di polka) v tónině F dur, kde nad prodlevou dudácké kvinty zazní „klarinetový“ hlas s charakteristickými příznávkami a trylky. Tuto část Smetana později převzal do introdukce opery *Prodaná nevěsta* (1866). Skladba pokračuje reminiscencí na druhou skladbu cyklu sólem ženicha a nevěsty. Po repríze vstupní části a sousedské následuje závěrečná coda zobrazující svatební veselí.

3.5 Polky (1840-1883)

Polka byla pro Smetanu hlavní taneční formou, prostupující celým jeho klavírním dílem. Jak probíhala krystalizace tohoto útvaru ve Smetanově tvorbě? Ještě jako student plzeňského gymnázia, dosud teoreticky neškolený, reagoval především na tanec, který kolem sebe slyšel. Polka (přes svůj název je to tanec český) byla v té době velmi populární, Smetanovi imponovala prostotou i zpěvností. Ze Smetanových raných skladeb, komponovaných v letech 1840-1843, vystupují polky nejvýrazněji. Polky z plzeňského období - *Louisina* (1840), *Jiřinková* (1841) a *Ze studentského života* (1842) byly kompozicemi užitkovými, tj. byly hrány k tanci. Také v nich se pochopitelně odrážejí obecně platné rysy pro tento taneční útvar. Na druhé straně jsou

však zvláštní a originální, signalizující jedinečnost Smetanova tvůrčího talentu. Originalita se zde odráží ve vlastní invenci i v kompozičním utváření. Každá z polek má svůj vlastní charakter.

Louisina polka (Allegro moderato) v tónině Es dur je skladbou vysloveně tanečního charakteru, komponována ve formě A - B - A. Osobitost Smetanova hudebního myšlení se nám zde ukazuje např. ve vnitřním tematickém sjednocení obou hlavních kompozičních dílů (Allegro moderato Es dur - Trio As dur).

Jiřinková polka (Allegro moderato) v tónině D dur se stavebně liší od Louisiny polky. Vlastní polková část se skládá ze dvou period, přičemž druhá perioda je dvojnásobné délky s opakujícím se základním čtyřtaktím. Obsahuje dvě tria - první v tónině A dur je dvanáctitaktové, jenž doplněné o čtyři takty směřuje k závěrečné periodě. Druhé trio v tónině G dur se skládá ze čtyř osmitaktových period a vychází (převážně) z hlavního motivického materiálu. Polka je vysloveně klavírního charakteru, nástrojová stylizace vychází z povahy klavíru. Po stránce harmonické nepřináší uvedené polky v zásadě nic neobvyklého, obě jsou však dílem živé inspirace a invence. Polka s názvem *Ze studentského života* (Vivo) je komponována v tónině C dur. Charakter této polky není vysloveně taneční, odpovídá spíše charakterizačnímu záměru (zejména v triu). V polce *Vzpomínka na Plzeň* (Moderato) v tónině Es dur se již objevují náznaky klavírní a poetické stylizace. V triu se odehrává dialog barytonu a sopránů, podobně jako v *Duu beze slov*.

Počínaje polkou *Vzpomínka na Plzeň* (1843) se Smetanova koncepce vzdalovala původnímu tanečnímu tvaru. V *Polce Es dur* (Allegro, 1846), *Scherzo-polce* z cyklu *Črty* (Allegro, 1849-1852), v prvních verzích polek i v několika polkových fragmentech či náčrtech směřoval k poetizaci a vyšší stylizaci polkového žánru. Smetana vnímal polku jako specifický odraz českého života, v němž se promítly prvky lidových písní a tanců i klidné intonace českých lidových pastorel. Jakožto nositele tohoto významu a obsahu je uplatnil v celém svém díle. Důležitým impulzem a inspirací byla pro něho v 19. století oblíbená idealizace tanců, zejména pak mazurka v Chopinově díle.

Smetana měl zažitě určující rysy polek: instrumentální ráz melodiky s výrazným rytmickými členěním v osminových a šestnáctinových figurách v různých obměnách, s charakteristickým příznávkovým doprovodem. V polkách let padesátých zřetelně

ustupuje taneční hledisko a polka nabývá charakteru samostatného hudebního obrazu, ve kterém Smetana volně a tvořivě užívá typických prvků. Zachovává (převážně) základní třídílnou strukturu A - B - A, ale v některých polkových kompozicích užívá i dalších samostatných dílů či nového členění středního triového dílu. Nejpodstatnější je proměna podoby základních témat v oblasti melodicko-rytmické, a do jisté míry rovněž tradiční formy doprovodné linie. V některých určujících tematických tvarech se Smetana poměrně vzdálil původní polce, ráz složky doprovodné proměnil užitím relativně samostatného protihlasu, imitačních prvků, kontrapunktického spojení dvou tematických proudů atd.

V kompozičním celku však tyto výrazové složky vyvažuje (např. odklon od polkového útvaru v tématu vyrovnává v triu skladby apod.) Tato tvůrčí práce vedla nejen k výrazové rozmanitosti skladeb, ale též k několika verzím skladeb, řadě fragmentů a náčrtů. Výsledkem tohoto tvůrčího záměru jsou dva cykly, jež jsou z vývojového hlediska jedním celkem. Jsou to *Tři salónní polky op. 7* a *Tři poetické polky op. 8* (1848-1854). Polky zde obsažené jsou invenčně rozmanité a jemně vypracované, komorního charakteru.

Tři salónní polky (Trois polkas de salon) op. 7 zahajuje *Polka Fis dur* (Allegro comodo), jejíž tvar je v porovnání s první verzí této polky (vznik před rokem 1853) rozšířen. Polka je typická jemnou brilancí, lyričtěji laděné trio nenarušuje její celkový radostný charakter.

Obě verze (první datována 15. října 1848) následující *Polky f moll* (Moderato molto) mají společné základní téma ve zpěvné, vážné melodice s charakteristickým zdvihem a sekundovými průtahy. Trio (Piú mosso) má živý taneční ráz v dvoutaktových motivech ohraničených dvěma osminovými akordy symbolizujícími taneční dupnutí. Niterným obsahem krajních částí s meditativním rozhovorem dvou hlasů vytváří kontrast k polce předchozí. Závěrečná *Polka E dur* (Allegretto ma non troppo) je nejbližší typu taneční polky s charakteristickými šestnáctinovými figuracemi. V terciových postupech je výrazově jemná, lyrická, ve druhé části vážnější. V celkovém výrazu je působivá prostou radostnou pohodou.

Tři poetické polky (Trois polkas poétiques) op. 8 zahajuje *Polka Es dur* (Vivo), která je svým radostným živým laděním vyjádřením životního optimismu. Tento rys je dále stupňován ve střední části s typickými tanečními figurami a příznávkami. Kontrastní

k oběma krajním polkám je *Polka g moll* (Meno allegro), náročnější po myšlenkové i kompoziční stránce. Je výrazově vážnější, nastupující elegickým unisonem. Tento melancholický zamyšlený úvod je příznačný pro celkové vyznění skladby, jejíž ráz je jakoby ztišený, intimní. Úvodní téma je zpracováno ve dvoudílné střední části, poprvé v intonaci taneční, podruhé pak v „proplétání“ dvou samostatných melodických linií. Trio souvisí se základním tématem, je však svým prostým výrazem a basovou prodlevou blízké lidové melodie. Zřejmý odklon od živých polek do polohy vážného zamyšlení předznamenal cyklus *Vzpomínka na Čechy ve formě polek op. 12 a 13* (1859-1860). Závěrečná *Polka As dur* (Allegro) je charakterově blízká první polce cyklu, převažují zde taneční prvky a optimistický ráz, zaznívající již v úvodním bezprostředním vstupu. V rozsáhlé střední části (Trio) jsou v modulačních postupech (E dur - C dur - As dur) prostrídány dvě protichůdné věty: jemnou zpěvnou melodii vystřídá ostře rytmizovaná věta blízká lidovému popěvku, a toccatovou fakturou českému dupáku.

Polky z let padesátých (1848-1854)

Polky pod tímto souhrnným označením nebyly zařazeny do žádného z cyklů a nebyly blíže datovány. *Polka g moll* je jakousi první verzí pozdější *Poetické polky g moll* z op. 8. *Polky E dur a A dur* podrobil Smetana roku 1883 revizi, k vydání však již nedošlo. Obdobně je tomu v případě *Polky f moll*.

Polka g moll (Con moto) se stala východiskem *Poetické polky g moll* zejména svým středním dílem (trio G dur). *Polka A dur* (Allegro vivo) obsahuje téma připomínající lidovou polku Špacírku. Úvodní téma vzniká spojením dvou melodických tvarů, přecházejících ve strettu. Po poetickém triu (Piú mosso) následuje repríza. *Polka E dur* (Allegro) je pozoruhodná z hlediska tvůrčí invence i klavírní stylizace. Vstupní část energického rázu je vystřídána kontrastním triem (Un poco prolanguendo) kantabilního charakteru. *Polka f moll* (Con moto) je ve výrazu prostá, v celkovém vyznění převládá klidná melancholie.

Polky švédského období (1856-1861)

Vidění na plese (Ball-vision). Plesová scéna ve formě polky (1858) vychází z polky C dur z počátku padesátých let, je však stylizačně upravena. Neobvyklá je

„berliozovská“ introdukcí: nad basovým tremolem se prvotní názvuky přemění v základní motiv polky. Téma skladby, inspirováno Smetanovou přítelkyní Fröjdou Benecke, užívá tónů F - E - D - A. Toto téma je obsaženo v introdukcí i vlastním polkovém dílu.

Bettina polka (Allegro, 1859) v tónině C dur svým bezprostředním výrazem připomíná Smetanovy první polky raného období. Je složena z pravidelných period a užívá pravidelné polkové rytmizace. Po šestitaktové introdukcí následují dvě polkové věty, poté repríza introdukcí a vstupní věty. Melodický tvar této polky je energického i scherzovního rázu. Trio je kontrastním lyrickým vyznáním v první části, ve druhé pak nabývá scherzovního charakteru. Druhá verze (1883) je v úvodu ponechána beze změny, další znění je upraveno do složitější podoby. Polka se vžila ve své původní verzi.

Zdá se, že kompozice *Bettiny polky* znovu podnítila Smetanův zájem o tento útvar, což dokládá následující cyklus *Vzpomínka na Čechy ve formě polek*.

Vzpomínka na Čechy ve formě polek (Souvenir de Bohême en forme de Polkas, 1859-1860) op. 12 a 13 je určitým posunem ve Smetanově koncepcí tohoto útvaru - polka je zde programově spojena s ideou rodné země. Podle Smetanovy charakteristiky jsou to skladby „v chopinovském způsobu mazurek“. Ve srovnání s předchozími cykly se mění především myšlenkový materiál, témata jsou (ve většině) oproštěnější, méně nápadná, často melancholicky zastřená. Rovněž v uvolňování schématu taneční kompozice sledujeme jistý vývojový posun. Dochází zde k bohatému vnitřnímu členění, využití synkop, triol apod. Důležitá je tu rovněž složka harmonická, obohacená mj. o chromatické postupy, modulace, alterované akordy. Již dříve patrná snaha o myšlenkové sepětí se v těchto polkách zřetelně projevila a uplatnila.

Přestože polky tvoří jeden celek, lze vysledovat mezi oběma cykly lehké výrazové odlišnosti - op. 12 je více vzdálen světu živé radostné polky, oproti tomu op. 13 tíhne v základních tématech k lehčím tanečním názvukům.

V *Polce a moll* (Molto moderato) op.12 v celkovém výrazu převládá melancholické ladění krajních částí, mezi něž přináší střední díl (Un poco allegramente) živou polkovou melodii. *Polka e moll* (Moderato) op.12 je založena na jediné myšlence,

intonačně proměnlivé. Nacházíme zde tóny plně citového zaujetí, symbolizující vroucí vzpomínku na domov.

Polka e moll (Moderato) op. 13 je malého rozsahu čítající 58 taktů. Je uvedena široce rozezpívaným tématem, které je vystředáno tématem druhým, s charakteristickými tanečními názvuky. Témata se v průběhu kompozice prolínají a kombinují.

Polka Es dur (Allegro, tempo rubato) op.13 je jedinou polkou cyklu, jenž je komponována v durové tónině. Temperamentní taneční plochy s optimistickým základním tématem se střídají s částmi s tématem lyrickým, vroucně zpěvným.

3.6 Lístky do památníku (1844-1881)

Lístky do památníku tvoří rozsáhlou skupinu Smetanových skladeb. Tento kompoziční typ mu byl příležitostí k zachycení námětu na malé ploše. „*Lístky do památníku*“ z let 1844-1845 byly snahou o zachycení charakteristiky osob, jímž byly věnovány, jednalo se tedy o jakési drobné hudební portréty.

První kompozicí tohoto druhu je *Lístek do památníku Kateřině Kolářové* (Moderato H dur), zajímavý zejména polyfonickým vedením hlasů. *Lístek do památníku Josefíně Finkeové* (Agitato E dur) nese nejvíce rysů dobových salónních skladeb. Zajímavé je zde „proplétání“ středního hlasu v partu pravé a levé ruky.

Pro *Lístek do památníku Jeanu Kuncovi* (Allegro c moll) je charakteristické energické uvedení tématu. Obsahuje imitační techniky, je jakýmsi předobrazem pozdější *Toccatiny B dur*. *Lístek do památníku Václavu Ulwerovi* (Grave es moll) je pokusem o kontrapunktickou variační práci, kde je základem ostinátní téma. Skladba je charakteristická napětím, které v daném tempovém označení vyvolávají postupné kroky basu. *Lístek do památníku Alžbětě Felicii Thunové* (Allegro As dur) je prostou skladbou nekomplikovaného průběhu.

V rozmezí let 1849-1950 vznikaly *Lístky do památníku* jakožto soubor programních kompozic malého rozsahu, v určitém vědomém a logickém pořadí. Smetana v nich navazoval na rozšířený typ drobné charakteristické klavírní skladby první poloviny 19. století, jež měla své kořeny v díle Beethovenově a Schubertově. Spolu s inspirací tvorbou první poloviny 19. století vedlo jistě k jejich vzniku rovněž Smetanovo

zaměření vyjadřovat v hudbě mimohudební děje a situace. V kontextu Smetanova díla představují zajímavé studie i krystalizaci jeho hudebního jazyka. Původní záměr cyklu 24 skladeb Smetana neuskutečnil, zřejmě z důvodu určitých problémů s jejich vydáváním. V plánovaném pořadí vyšla pouze první šestice skladeb, ostatní byly později rozděleny do samostatných skupin.

Z hlediska skladatelova tvůrčího rozvoje chápeme soubor *Lístků do památníku* jakožto jeden celek, jenž byl projevem určitého kompozičního, potažmo myšlenkového stadia. Jednotlivé skladby jsou rozmanité svým laděním i kompoziční výstavbou, najdeme zde řadu útvarů od prosté písňové formy až po tříhlasou fugu. Většina skladeb je označena v té době často užívanými názvy, např. Preludium, Vzpomínka, Idyla apod. V celém souboru lze vysledovat jistou vývojovou tendenci, svědčící o určitém prohloubení tohoto útvaru.

Lístky do památníku op. 2 (1849-1850) jsou cyklem šesti skladeb v paralelních durových a mollových tóninách. Úvodní *Prélude C dur* (Allegro) je charakteristické určitým harmonickým neklidem - tonální základnu vyjadřuje pouze opakováním tónu „c“ ve středním hlase. Nepřetržitý modulační pohyb, jenž se ustálí v tónině C dur až v samém závěru, připomíná Smetanovy skladby *V lese* a *Etudu C dur ve formě preludia*. *Chanson a moll* (Moderato) je jakýmsi preludiem melancholického ladění s horní melodickou linkou v pásmu rozložených akordů. V závěrečném osmitaktí označeném „con tristezza“ se téma objevuje v dvojhlase. *Vivace G dur* je prudkým scherzem neustálého živého pohybu šestnáctin, přičemž základní čtyřtaktové téma je neustále modulováno. *Allegro comodo, sempre marcato e moll* obsahuje tenorové téma symbolizující otázku, v provedení ve střední části vede tento princip základního motivu k dramatickému napětí. Po repríze vstupní části následuje výbušná tematická coda. *Moderato con anima D dur* je radostná skladba s polkovými názvuky. Je založena na dvoutaktovém motivu tanečního charakteru, který je v průběhu kompozice modulován a proměňován. Kantabilní hlavní téma je doplněno figuracemi v basu a rytmizačními akordickými postupy ve středním hlase. *Andante ma non troppo h moll* kontrastuje se skladbou předchozí sevřenou melodikou, založenou na neustále se opakujícím motivu chorálového typu v oktávách pravé ruky, probíhající nad proměnlivou harmonií v levé ruce.

Dva lístky do památníku věnované Elize Thunové (1849): *Moderato grazioso A dur* je v podstatě první verzí skladby *Scherzo-Polka* z druhého sešitu cyklu *Črty*. Odlišuje se zejména střední částí s kantabilním tématem doprovázeným rapsodickými akordy, po níž následuje repríza vstupní polkové věty. *Allegretto ma non troppo B dur* je skladbou lyrického charakteru, s náladou jakoby zasněnou. Téma je zde součástí figurativního pohybu. Smetana tyto dvě skladby do konečné sestavy nezařadil, v obou tóninách vytvořil kompozice nové.

Lístky do památníku z pozůstalosti

Lístek do památníku h moll (Allegro) je založen na imitační práci s tématem. *Lístek do památníku G dur* (Allegretto) obsahuje dvě hlavní témata zvukově odlišná, která se později objevují v opeře *Libuše* (1872). *Lístek do památníku g moll* (Con passione) je drobnou čtrnáctitaktovou kompozicí, která je založena na melodii s protipohybem a modulujícím středním hlasem. Skladbu uzavírá mollová parafráze vstupního motivu skladby předchozí. *Lístek do památníku b moll* (Con moto) spočívá na práci s úvodním motivem, zaznívajícím v průběhu skladby v různých podobách. *Lístek do památníku es moll* (Lento) s tématem baladického typu je svým smutečným charakterem poněkud odlišný od ostatních „lístků“. Ve středním díle je výraz zmírněn kombinací dur-moll. *Toccatina B dur* (Vivace) se vyznačuje dvojhlasem probíhajícím v chromaticky bohatě proměnlivých rychlých pasážích.

Lístky do památníku op. 3 (Charakteristické skladby op. 3, 1849-1852)

Kompozice *Robertu Schumannovi* (Allegro con moto E dur) zaujme hlavní myšlenkou, tvořenou rozkladem akordů, s důrazem na kvartsextakord. Toto vřelé, líbezné téma je osou celé skladby, základem pro bohatou modulační práci. *Píseň pocestného* (Allegro moderato A dur) je charakteristická úvodním popěvkem, který se v průběhu skladby vrací; toto popěvkově pochodové téma téměř lidové povahy dodává skladbě zvláštní výraz. Při komponování skladby s názvem „*Je slyšet hukot, sykot a svist...*“ (Allegro assai cis moll) byl Smetanovi inspirací Schillerův verš „*Es siedet und braust*“. Jedná se o jeho první klavírní kompozici, u níž je doložena inspirace literárním námětem. Skladba je postavena na ostinátní figuře v basu, nad kterou zní

výrazově protikladná kroková melodie jakožto motiv epický. Hudební obsah skladby je výrazově plastickým až zvukomalebným vyjádřením děje.

Črty (Skizzen) op. 4 a 5 (1849-1852) jsou dva cykly po čtyřech skladbách, jež Smetana vyčlenil z *Lístků do památníku* a dal jim odlišný název. Jednotlivé skladby svými názvy sledují určitý obsah, přestože jsou mezi nimi i formy hudby absolutní (preludium, polka, fuga) - příslušným označením dostaly jistý programní charakter. Název *Črty* značí, že jde o kompozice menšího rozsahu, jež ovšem nelze chápat ve smyslu terminologie výtvarné, tzn. jakožto skici k budoucím dílům. Jedná se o kompozice svébytné, definitivního tvaru.

Črty op. 4 zahajuje *Preludium* (Allegro fis moll), skladba energického rázu s triolovými figurami v pravé ruce a pravidelnými osminami v ruce levé, do nichž je přidána ve středním hlase melodie tématu. *Idyla* (Moderato ma non troppo H dur) je průzračná kompozice s klidnou, vyrovnanou melodickou linií a naprosto pravidelným rytmickým členěním. *Vzpomínka* (Andante As dur) je naplněna písňovou melodikou poněkud melancholického zabarvení, melodie sama je obohacena řadou ornamentálních prvků. *Vytrvalá snaha* (Moderato gis moll) je jakousi reminiscencí na studia u Proksche. Smetana zde vychází z charakteristiky polyfonní kompoziční techniky, jež A. B. Marx označil jako „Beharrliches Streben“. Název Smetana přejal pro tuto kompozici ve formě tříhlasé fugy, útvaru v celém souboru „Lístků“ ojedinelém. Téma, resp. celá stavba fugy je důmyslně zpracováno, celkový charakter skladby je úderný a energický.

Črty op. 5 (1849-1852) zahajuje *Scherzo-Polka* (Allegramente Fis dur), jiskřivá a barvitá drobná kompozice A - B - A, přičemž polková vstupní část je vystřídána kontrastní částí scherzového typu s ostře stavěnou melodickou linkou doplněnou stálou rytmickou figurou. Jedná se o jednu z nejradostnějších Smetanových polek. *Zádumčivost* (Allegretto gis moll) se výrazově opírá o chromaticky postupující téma, které doplňují proměnlivé harmonické plochy rozložených akordů. *Přívětivá krajina* (Moderato Des dur) je poetická kompozice s pastorálními intonacemi, ve výrazu jakoby tlumená, ztišená. Charakteristickými postupy jsou zde pasáže akordických rozkladů s tzv. kvintami lesních rohů. Závěrečná *Rhapsodie* (Vivace ed energico f moll) je prudkého, energického rázu s charakteristickým rytmem.

Obsahem, resp. typem skladby se k *Lístkům do památníku* řadí též následující příležitostně komponované kompozice:

V *Pensée fugitive* (Prchavá myšlenka; Andante d moll, 1845) je lyrický úvod vystředán hrdinským charakterem středního dílu. Vstupní téma Smetana později užil jakožto hlavního motivu ve fragmentu *Ximena*. Toto téma je dále variačně zpracováváno, vedoucí až k jisté dramatizaci v závěrečném dílu. Ve střední části je užito energičtějšího, fanfárového druhého tématu, jehož výraz je tlumen jemnými figuracemi pravé ruky.

Romance B dur (nedatována, pravděpodobně 1848) je v rukopisu dvojdílná, zřejmě s úmyslem reprízy vstupní části. Tempově i výrazově poklidná vstupní část (Lento) kontrastuje se střední částí (Allegro). Ve skladbě se opět objevují anticipace „vyšehradského“ motivu.

Andante Es dur (1849-1852) je poetická skladba idylického vyznění s prostou, avšak velmi půvabnou kantabilní melodií.

Lístek do památníku Marii Prokschové (Moderato C dur, 1862) je čtrnáctitaktová drobná skladba, v jejímž tématu je na základě intervalových vzdáleností znázorněn letopočet jejího vzniku. Téma je v rámci celkové nevelké plochy imitačně zpracováváno.

V *Andante f moll* (1880) je v celkové délce osmi taktů zachycen pohyb prosté melodické linky melancholického vyznění.

Romance g moll (Andante cantabile, 1881) je uvedena volným jednohlasem, parafrází námětu ze symfonické básně *Blaník*, po němž následuje 26 taktů Andante cantabile s klidnou, lyricky laděnou myšlenkou.

3.7 Skladby virtuózního charakteru (1858-1862)

Zvědavý. Transkripce Schubertovy písně z cyklu Krásná mlynářka (1858)

Kompoziční útvar transkripce - přepisu známé melodie, árie či písně - je ve Smetanově tvorbě ojedinělá. Tento typ virtuózně koncipované klavírní kompozice se rozšířil především vlivem Franze Liszta.

V transkripci písně *Zvědavý* cítíme Smetanovo souznění s lyrikou písně a rovněž dramatický obsah otázky „Ja, heisst das eine Wörtchen, das andre heisset Nein; die

beiden Wörtchen schliessen die ganze Welt mir ein“. Smetana zachovává její recitativní podobu, jež tvoří vrchol před závěrečnou variací s využitím pasáží akordických a arpeggiových. Skladba vychází z podoby jednotlivých slok písně, pouze v samém závěru je připojena samostatně vytvořená coda.

Koncertní etuda C dur (1858) je Smetanovou první klavírní kompozicí typu koncertní etudy, přestože již dříve zkomponoval dvě etudy: *C dur ve formě preludia, a moll v písňové formě* (1846), z nichž zejména druhá je velmi obtížná.

Koncertní etuda C dur je oproti tomu dílo samostatně pojaté, jenž můžeme zařadit mezi skladby programní. Formální název postihuje především strukturu myšlenkového materiálu a nástrojové využití.

Na velké ploše Smetana uvádí a konfrontuje dvě kontrastní myšlenky. První téma chromatické je úderné, a neustále výrazově narůstající. Druhé, převážně diatonické, je výrazově emotivní jednohlasou melodickou linií, postupně nabývající tanečního charakteru. Smetana s těmito tématy pracuje na sonátovém principu, přičemž upřednostňuje melodické druhé téma.

Macbeth a čarodějnice (1859)

Obsahový výklad této kompozice inspirované Shakespearovým dramatem se v literatuře různí, můžeme však vysledovat, že Smetana zde vyjádřil myšlenku tří věšteb s jejich naplněním; postavu Macbetha, jeho růst i pád. V jednotlivých epizodách rozvedl majestátnost Macbetha (Marciale), výsměch čarodějnic (polková epizoda), ve druhém dílu pak střet sil a Macbethovo podlehnutí. Nový hudební výraz se objevuje zejména při zobrazení nadpřirozeného čarodějnického světa. Hudební vyjádření je koncentrováno do stručných motivických prvků, melodika je zde omezena; nejvýraznější je složka harmonická. Smetana užívá septakordů, nonových akordů, zvětšených kvintakordů, alterací, chromatiky, celotónové stupnice apod. Složka rytmická je relativně potlačena, oproti tomu důležitým prostředkem se stává barva, resp. zvuková barevnost.

Postava Macbetha je naopak vyjádřena hudbou žánrového určení. Je zde užito fanfárových a pochodových prvků, do popředí vystupuje složka rytmická, harmonie užívá základních funkcí. To vše vytváří výrazový kontrast ke světu fantazijnímu.

Z tohoto hudebního základu je vystavěna kompozice o 328 taktích, jež je rozdělena na dva souměrné samostatné díly s mezivětou a codou, založenými zejména na principech rondových a písňové formy. Prvky rondové jsou patrné zvláště v prvním díle, druhý je v zásadě myšlenkově kompaktní, pozoruhodný tektonikou jedné plochy. Kompozice je určitým vývojovým i historickým mezníkem. Je typem moderní programní básně narušující klasickou harmonii. Obdobné rysy nacházíme ve Smetanových pozdních dílech, např. *Smyčcovém kvartetu d moll* (1883), sboru *Naše píseň* (1883), v symfonickém *Pražském karnevalu* (1883) či opeře *Čertova stěna* (1882). Pesimisticky temná intonace díla byla patrně ovlivněna Smetanovým stavem po smrti Kateřiny Smetanové (duben 1859).

Na břehu mořském - Vzpomínka. Koncertní etuda gis moll (1861)

Kompozice má programové určení, je vzpomínkou na Švédsko, v němž Smetana prožil několik let. Po vstupní pasáži následují rozklady, pasáže zvukomalebně vytvářející obraz moře. Do tohoto přírodního výjevu vkládá Smetana druhou myšlenku, kantilénu zosobňující prvek lidský, pevně spjatý s motivem přírody. Virtuózně koncipovaná skladba je naplněna subjektivním vyznáním.

Fantazie na české národní písně (1862)

Rozsáhlá kompozice s citacemi národních písní připomíná obdobné skladby Lisztovy, ovšem melodika písní jí zajišťuje český ráz. Smetana vybíral písně z Erbenovy sbírky v úpravě J. Martinovského. První dvě písně jsou elegické povahy, další dvě jsou odlišného charakteru. Skladba je uvedena bezprostředním nástupem písně *Letěla husička* (H dur) s výrazným přednesem melodie za arpeggiového doprovodu. Po variacích na tuto píseň je uvedeno téma druhé písně *Měla jsem chlapce* (H dur) v altové poloze, přičemž její vzpomínkový charakter je ve variacích proměňován. Ihned po ukončení variací naváže téma písně *Váša slouhů*, s melodií shodnou se starodávným tancem maděrou, tradičním východiskem polkového útvaru. Téma není variováno, je však uvedeno v různých tóninách (G dur - Es dur - A dur). Přichází poslední, čtvrté téma písně *Slyšel jsem, viděl jsem*, virtuózně zpracované, vedoucí k části *Maestoso grandioso* (H dur), kde je využit tematický materiál druhé písně (*Měla jsem chlapce*). Kompozici uzavírá tematická coda (*Presto* H dur).

3.8 Vrcholné cykly *Sny* a *České tance* (1875-1879)

Po roce 1862, bohatém na klavírní kompozice, nastalo ve Smetanově tvorbě období, kdy tuto kompoziční oblast dočasně opouští. Společenské poměry v českém životě vedly k upřednostnění tvorby sborové a operní, což mělo za následek omezení tvorby orchestrální a rovněž do té doby převládající tvorby klavírní. Po ohluchnutí (1874) se Smetana opět obrátil k oblasti orchestrální i klavírní, kdy vytvořil své vrcholné cykly *Má vlast*, *Sny*, *České tance*.

V těchto vrcholných klavírních cyklech lze názorně doložit jakýsi dvojitý tvůrčí přístup - subjektivní a objektivní. Tyto dva principy provázejí Smetanovu klavírní tvorbu od počátků, kde tuto dualitu zastupují *rané polky* jakožto výsledek objektivního přístupu, na druhé straně pak trojice *Impromptus* subjektivně citového obsahu. V tomto raném stádiu tvorby jsou zmíněné principy zřetelně vyhraněné, v pozdějším a zejména vrcholném období se více či méně vzájemně prolínají, i zde ovšem ve výsledku zřetelně převládá jedna z oblastí a odhaluje tak původní tvůrčí záměr. V cyklu *Sny* převažuje princip subjektivní, je jakousi osobní výpovědí. V *Českých tancích* převládá objektivní přístup, resp. dochází zde k syntéze nadosobního hlediska a subjektivního světa citového.

Sny (Rêves, 1875)

Cyklus šesti charakteristických skladeb, myšlenkově hlubokých, v nichž se pojí dva kompoziční typy - charakteristická skladba klavírní a velká virtuózní kompozice. Souhrnný název cyklu vychází z kompozičního podnětu, jednotlivé skladby jsou odrazem světa fantazijního. Podobu cyklu rovněž obohatila Smetanova zkušenost z komponování symfonických básní (v té době byly dokončeny čtyři) cyklu *Má vlast*. Pro klavírní cyklus *Sny* je typické vnitřní myšlenkové sepětí, vysoká úroveň kompoziční práce zejména v oblasti variační a ve výstavbě díla. Skladby v tomto cyklu tvoří skutečný cyklický celek, propojený programovým záměrem. V kompozicích se odráží minulost, přítomnost i budoucnost, proto je zde podstatné i řazení jednotlivých skladeb.

Pro sepětí cyklu je rozhodující skladba první - *Zaniklé štěstí* (Vivo) s úvodní kadencí, v níž je skrytě exponováno téma. To je typické zejména melodikou sestupného

hexachordu, vypovídajícího o zaniklém štěstí. Z této myšlenky vychází variační práce, v charakteru nejdříve citově vypjatá (Quasi andante), následně výrazově zjemnělá (Piú vivo), dramaticky narůstající v chromatických pasážích, poté náhle scherzově-taneční. Závěr skladby vyzní ve smířlivém vyrovnání. Myšlenka zaniklého štěstí prochází důsledně celým cyklem.

V pořadí druhá *Útěcha* (Moderato) je uvedena tematickou čtyřtaktovou introdukcí. Jímavá kantiléna působí v této skladbě útěšným charakterem. Od počátku se zde objevují určité dramatické prvky, vyjádřené harmonickou chromaticizací i metrickou nepravidelností, předznamenávající citově a dramaticky vypjatý střední díl (Piú mosso), v němž skladba dosahuje vrcholu. Po této části se navrácí hlavní myšlenka v podobě jakéhosi vyrovnání. Skladbu uzavírá poměrně rozsáhlá tematická coda.

Vyznění následující skladby *V Čechách. Vesnický výjev* (Moderato e rubato) určuje již úvodní unisono pastorálního charakteru. V titulu i podtitulu zachytil Smetana ideu kompozice - zobrazení české země a venkovského života. Tentýž námět je zpracován i v závěrečné skladbě cyklu. Obě myšlenky zde využité se doplňují, přičemž přecházejí od vyjádření abstraktnějšího ke konkrétnímu, v podobě tanečního výjevu, a zpět ke vzpomínkově působící codě.

V části *V salóň* (Allegro comodo) je zpracován jediný tematický základ, polyfonně kombinující dvě samostatné složky. Vrací se zde ústřední myšlenka díla, jež je rozložena do obou polyfonně spojených prvků, vytvářejících jakýsi dialog. Po dramaticky působícím středním dílu následuje vstupní motiv v obměněné podobě, kde dialog vyústí v souznění. Na poměrně malé ploše třídílné formy zachytil Smetana své osobní prožitky.

Kompozice *Před hradem* (Moderato ma energico) je rozvedena do podoby rozsáhlého epicko-dramatického výjevu. Smetana se zde nejvíce odklonil od myšlenkového základu, společnému všem skladbám cyklu; uplatnil jej pouze v doprovodném hlasu. Základem jsou tu dvě vyhraněné myšlenky, navzájem velmi kontrastní. První má charakter majestátní, hrdinský, zatímco druhá je rozvíjející se kantilénou milostnou. Heroický, slavnostní výraz skladby připomíná obdobně laděnou skladbu *Válečník z Šesti charakteristických skladeb op. 1*. Výrazové napětí skladby spočívá na principu sonátovém, kde dochází ke střetávání obou myšlenek.

V závěrečné kompozici *Slavnost českých venkovanů* (Molto vivace) je zachycen český lidový výjev, pravděpodobně obžinky. Po vzpomínkových představách následovala tedy inspirace životem, jímž byl Smetana bezprostředně obklopen. Tanečnímu výjevu předchází živá introdukcce, podobně jako je tomu v *Prodané nevěstě*. Následné hlavní téma skladby (*Vivo ed energico*) má sice v melodickém tvaru obdobné rysy jako první skladba cyklu, ovšem charakter obou myšlenek je zcela odlišný. Zde má téma podobu taneční, temperamentní až furiantskou. Tvoří těžiště skladby, je východiskem pro bohatou variační práci. Smetana zpracovává a proměňuje i druhou, lyričtější myšlenku. V celé kompozici jsou využity variační a rondové principy. Tímto radostným a živým tanečním obrazem cyklus vrcholí.

České tance - I. řada (1877)

První řada *Českých tanců* sestává ze čtyř polek: *fis moll* - *a moll* - *F dur* - *B dur*, z nichž každá má svůj vlastní tvar. Jako celek dílo odpovídá cyklickému záměru. Smetanova myšlenka na kompozici s českými tanci měla své kořeny zřejmě již v polovině sedmdesátých let, kdy se po symfonických básních *Vyšehrad* a *Vltava* zabýval námětem třetí básně, v níž se chtěl co nejvíce vyjádřit tanečně. Víme, že se v té době zajímal o studii A. Waldaua s názvem *Böhmische Nationaltänze*. Smetanův záměr nabyl později konkrétní podoby v symfonické básni *Z Českých luhů a hájů*, ve *Smyčcovém kvartetu e moll „Z mého života“* (1876) i klavírním cyklu *Sny* (1875). V tanečních útvarech převažovala polka. Právě výše uvedený smyčcový kvartet přímo předcházel (vedle sboru *Píseň na moři*) kompozici polkového cyklu. Po dlouhé době tedy Smetana vytvořil další polkový cyklus, z nichž každý představoval určitou vývojovou etapu v pojetí polky. Tento třetí (podle Smetanova označení) cyklus můžeme považovat za určitou syntézu: kromě typických polkových znaků zde nacházíme zcela osobitý hudební jazyk i prvky, vytvářející polky myšlenkově hluboké, vysoké umělecké hodnoty.

Polka fis moll (Non molto allegro) je zahájena plynulým pohybem šestnáctin jakoby improvizativního charakteru. Jsou zde zpracovávána dvě témata, přičemž první je typické stálým pohybem, druhé pastorálním laděním. Polka je ve svém celkovém vyznění jakoby zasněná, jemná, je ovšem přesvědčivě vystavěna v kontrastech a gradacích.

Polka a moll (Moderato) je formálně sevřená kompozice, založena na jemné diferenciaci drobných polkových motivů, nabývajících stále nových výrazových odstínů. Na počátku působí motiv a práce s ním téměř scherzově, posléze se nálada dostane do diskrétní, melancholické polohy, jež je ve střední části skladby vystupňována do naléhavého *appassionata*.

Polka F dur (Allegro) je „chef d' oeuvre“ mezi Smetanovými polkami. Patří k výrazově nejradostnějším polkám, energicky živá v krajních částech, kde vyrůstá z drobného stoupajícího motivu, který je stupňován na osmitaktové ploše. Střední díl (*Poco lento quasi recitando*) v tónině *Des dur* je rozvinut ze základního motivu v ryze smetanovskou poezii.

Polka B dur (Lento) je výrazově zklidněná. Smetana zde sice ponechal melodicko-metrické polkové členění, avšak melodický dvojhlas v sextách, měkký „violoncellový“ doprovod i tempové označení zavádí polku do polohy vážného, jakoby vzpomínkového zamyšlení. Střední část (*Piú allegro*) obsahuje dvě verze (*Versio I, Versio II*), z nichž se vžila spíše druhá. Výrazově jsou obě verze shodné, základní motiv zde nabývá důrazného, energického charakteru. Kontrast ke klidu krajních částí je podpořen i změnou tempa.

České tance - II. řada (1879)

Po dvou letech od kompozice polek vytvořil Smetana tzv. druhou řadu, v níž je každá z deseti skladeb pojmenována podle lidového tance, jež ji inspiroval. Jsou zde zahrnuty odlišné typy tanců, s jinou obsahovou stylizací. Smetana čerpal náměty ze sbírky Karla Jaromíra Erbena *Nápěvy prstonárodních písní českých*, obsahující řadu starých lidových tanců, které již tehdy patřily minulosti a byly rozmanité v oblasti rytmické i melodické. Všechny skladby cyklu mají v podstatě třídílnou formu, ovšem přinášejí vždy jiným způsobem prokomponovaný celek z hlediska hudebních prostředků i nálad. V podstatě jsou to jakési hudební básně na dané téma, čímž se tento cyklus odlišuje od Slovanských tanců Antonína Dvořáka, který se opírá výhradně o princip taneční.

Mezi vybranými tanci jsou např. takové, jež se rozšířily v době národního obrození (*furiant, sousedská, skočná*), i tance známé a vyhraněné (*dupák, obkročák*). Někde Smetana užívá přímé citace taneční písně (*Cibulička, Oves, Medvěd, Dupák*) či vlastní

myšlenkový základ, pochopitelně se zachováním určitých hlavních rysů (*Slepička*, *Sousedská*, *Skočná*). Smetana zde užívá rozmanité typy tanců: *Furiant*, *Medvěd*, *Dupák* jsou energické tance chlapecké; *Slepička*, *Hulán* kontrastně lyrické tance dívčí; *Oves*, *Cibulíčka* jsou výrazově jemné tance chlapecké, ve výrazu živý, scherzově energický je dívčí tanec *Obkročák*; cyklus zakončují dva tance kolektivní: klidný třídobý tanec *Sousedská* a kontrastní *Skočná*, dynamický dvoudobý tanec.

Kompozice jsou výsledkem důmyslné tematické a variační práce. Smetanova zkušenost z oblasti tvorby operní a symfonické se projevila i ve struktuře těchto klavírních děl.

Furiant (Presto) je skladbou přísně monotematickou, vycházející z proměnlivého taktu dvoudobého a třídobého. Po stránce formální je typu A B A. Vznikl v době napoleonských válek (fou - šašek, riant - smějící se) jakožto tanec lidový, mateníkového typu. Obsahově je velmi rozmanitý, Smetana v něm zachycuje charakter rozverný, něžný i grandiózní, přičemž stále vychází z jednoho tématu (vzestupné a sestupné tři tóny sousední).

Slepička (Moderato) je původně dívčí tanec polkového typu, jehož původní dvoudobý takt je narušován občasným vložením taktu tříosminového. Podobně jako skladba předchozí je i tato založena na kompozičním monotematismu, zde v podobě drobného melodického tématu. Namísto tria přichází variace v Ges dur s triolovými pasážemi ve vysoké poloze. Následující citace hlavního tématu v oktávové poloze a ve fortissimu nenarušuje celkový graciózní charakter skladby.

Ve třídobé kompozici *Oves* (Andantino) je po vstupní introdukci citována v pěti taktech melodie lidové písně *Sil jsem oves*. Princip kompoziční práce je opět monotematický i polyfonní, přičemž obsah je subjektivní citovou výpovědí. V části *Piú mosso* je jemně citový výraz (ve vrcholech emotivně vypjatý) vystřídán epizodou energickou, avšak v zápětí se opět vrací výraz vřelý, zakončený návratem hlavního tématu v hlavní tónině, jakousi závěrečnou vzpomínkou.

Medvěd (Allegro) je značně kontrastní ke skladbě předchozí. Stálým střídáním třídobého a dvoudobého taktu se po *Furiantu* a *Slepičce* řadí opět mezi mateníky. Jednalo se zřejmě o tanec masopustní. Robustní téma v hluboké poloze symbolizuje název skladby. Po úvodní introdukci Smetana cituje v deseti taktech téma lidové písně doprovázené chromatickými postupy vedoucí k části *Piú mosso*. Zde se ve

scherzandovém výrazu polyrytmicky střetávají trioly a duoly. Podobného principu užil Smetana v triu (Piú moderato) s názvem Dudácká. V této dudácké pastorele v tónině Fis dur, jež je velmi kontrastní k částem předchozím, se v třídobém taktu objevují duoly, které epizodu zklidňují. Tato typicky smetanovská melodika plynule přechází do lyrického dvojhlasu v protipohybu, s tématem ve vrchním hlase. Téma dudácké Smetana užívá rovněž ve vrcholu skladby, před závěrečným návratem hlavního tematického materiálu.

Cibulíčka (Moderato) je zahájena introdukcí využívající motiv třídobé lidové písně Hop, hej cibuláři, po níž je téma písně citováno na ploše 16 taktů. Tematický či motivický materiál této písně Smetana zpracovává v rámci celé kompozice. Důsledná monotematická a polyfonní práce však není v celkovém výrazu patrná, převládá dojem prostoty a přirozenosti. Trio skladby v tónině F dur přináší výrazový kontrast v podobě milostné vřelé kantilény ve vrchním hlase. Toto téma se objeví ještě ve vrcholu skladby, po němž již kompozice směřuje ke svému závěru.

Dupák (Vivacissimo) je stupňovaný tanec dvoudobého taktu. Po určitém počtu taktů následuje dvojí „dupnutí“ v podobě dvou osminových akcentovaných tónů. Hlavní téma, exponováno hned v úvodních oktávách, se dále objevuje ve dvojím zpracování, přičemž jeho nositelem je vrchní hlas. Vířivý charakter skladby je dvakrát přerušen dudáckou idylou v tónině B dur, podruhé v podobě variace s využitím polyrytmického principu. Skladbu uzavírá variace s triolovými figurami v prestu, vygradována dále stupňovaným pohybem v oktávových pasážích.

Hulán (Andantino) je komponován na základě třídobé lidové písně dívčí. Skladba má charakter vzpomínkový, je ve výrazu melancholicky zastřená. Hlavní téma, kantabilní melodie, zazní zřetelně po přípravné introdukci v hlavní tónině (A dur). Návrat introdukční části, jež zde má funkci spojovací, vyústí do dvou variací, z nichž zejména druhá je emocionálně velmi působivá. Následná třetí variace je jakousi reminiscencí hlavního tématu, s melodickou linkou ve vrchním hlase. Zdá se, že Smetana při komponování vycházel z textu písně, resp. programově zachytil její děj.

Obkročák (Allegro) je dvoudobý tanec živého, radostného charakteru. Podkladem je tu píseň Nechod' tam, pojď' radš k nám, jež je citována po krátké introdukci v počátečních šestnácti taktech skladby. Poté následují dvě variace, výrazově odlišné, přičemž první z nich je založena na drobných šestnáctinových figuracích, druhá je

zemětějšího, energického rázu. Druhá variace vyústí ve vířivé Molto vivace středního dílu, směřujícího do vrcholu skladby. Zde je citováno hlavní písňové téma, z něhož Smetana vychází rovněž ve ztišeném závěru. Celá kompozice čerpá i v doprovodných hlasech výhradně z tematického materiálu lidové písně.

Sousedská (Moderato) je jakousi obdobou německého tance Ländleru. Svým původním určením to byl třídobý tanec starších lidí, čemuž odpovídal jeho charakter i tempo. Typická je zde líbezná melodie, již akcentovaná poslední doba taktu dodává taneční charakter. I tato kompozice obsahuje pestrou výrazovou škálu, od charakteru boдрého až po lyrický.

Závěrečná skladba cyklu *Skočná* (Vivace) je rychlým tancem dvoudobým, polkového typu. Kompozice má strhující prudký spád, charakteristický neustálým pohybem šestnáctin v krajních částech. Tento postup odkazuje k „víru“ smyčců v jiné Smetanově *Skočné* (z opery *Prodaná nevěsta*). Tematické tvary krajních částí zde vycházejí ze stejného motivického jádra. Mezi částí krajní jsou vloženy dvě epizody (Vivo), užívající imitační techniky. V codě (Piú vivace, sempre accelerando) se za postupného stupňování tempa připraví průběh unisonové pasáže (Presto), zakončené důraznými „orchestrálními“ akordy a oktávami.

Postavení těchto cyklů - *Snů* a *Českých tanců* - je v kontextu české i světové klavírní literatury ojedinělé. Z hlediska obsahu, melodické i rytmické invence, harmonické složky, klavírní stylizace i kompoziční techniky (zejména v *Českých tancích*) dosáhl Smetana ve své klavírní tvorbě vrcholu.

4 Smetanovo klavírní dílo z hlediska interpretační problematiky a pedagogického využití

Smetanovy klavírní skladby a jejich využití na různých stupních uměleckých škol pochopitelně úzce souvisí s interpretační problematikou těchto děl. Zaměříme se tedy nyní na Smetanovy klavírní kompozice z hlediska určité nástrojové specifčnosti, interpretačních problémů apod. S tímto úzce souvisí zařazení těchto děl v určitém stadiu osvojování si klavírní hry, resp. hudebního vzdělávání. Pokusíme se na základě vlastních interpretačních i pedagogických zkušeností podrobit Smetanovo dílo analýze zaměřené na jeho využití pro pedagogické účely.

Dle dochovaných pramenů víme, že Smetana byl vybaven mimořádnými dispozicemi ke hře na klavír. Jeho klavírní hru údajně obdivoval mj. Franz Liszt, autor a interpret mimořádně obtížných klavírních kompozic. Jak již bylo uvedeno v kapitole předchozí, Smetana pomýšlel na dráhu koncertního pianisty, na svých vystoupeních pochopitelně zařazoval i vlastní kompozice. Smetanovy schopnosti jakožto klavíristy samozřejmě ovlivnily jeho klavírní tvorbu. V obsáhlém odkazu klavírních děl jsou zahrnuty skladby různé náročnosti, od interpretačně snazších až po virtuózně koncipované kompozice. Smetanovy klavírní stylizace vždy vycházely z podstaty nástroje, jeho skladby nejdou tzv. „proti klavíru“. Jisté obtíže jsou spojeny s povahou Smetanova tvůrčího myšlení, jenž bylo mj. ovlivněno teoretickým vzděláním, během něhož si Smetana osvojil kompoziční techniku polyfonie. Tato okolnost měla zřejmý vliv na veškerou Smetanovu pozdější tvorbu. Přestože neopustil princip homofonie, docílil pevných vertikálních vztahů mezi jednotlivými hlasy, aniž dochází k omezení spontánnosti melodické linie. Smetanova monotematická i polyfonní kompoziční práce však vždy sleduje celek tak, aby kompozice působily naprosto plynule a přirozeně.

Skutečnost, že většina Smetanových děl je ryze klavírního charakteru, dokládají mj. neúspěšné pokusy o jejich instrumentaci. Při interpretaci je naopak zvuková představa jednotlivých nástrojů či nástrojových skupin orchestru velmi žádoucí a cenná. Zvuková představa a pokus o zachycení charakteru určitého nástroje může velmi obohatit zvukovou stránku interpretované skladby. Tento princip se netýká pochopitelně pouze Smetanovy tvorby, může však mj. právě zde být určitým

„návodem“, přispívajícím k přesvědčivé interpretaci. O této složce se budeme nadále zmiňovat při bližším pohledu na jednotlivé skladby.

Další principy Smetanovy klavírní stylizace, o nichž se zmíníme, mají do jisté míry obecný charakter, tudíž je najdeme i u ostatních skladatelů. Ve Smetanově tvorbě nabývají osobitých kombinací, přičemž se plně podřizují kompozičnímu záměru. Zde zmíníme vliv romantické klavírní tvorby první poloviny 19. století, zejména v díle Roberta Schumanna, Fryderika Chopina, Franze Liszta, Felixe Mendelssohna-Bartholdyho. Na jmenované skladatele Smetana navázal, jeho tvorba však byla od počátku osobitá, rozvíjející se podle vlastních vnitřních zákonitostí. Rozhodujícím faktorem byla jeho vlastní hudební invence, originální nejen v jednotlivých nápadech, ale i v celých invenčně či žánrově vyhraněných typech, především v polce a přírodnokresebné lyrice. Z uvedených skladatelů poskytli Smetanovi nejvíce podnětů patrně Schumann a Mendelssohn, Liszt pak především novým typem virtuozity, Chopin převážně ve smyslu ideovém. Ve svých zralých dílech se občas k těmto vzorům vědomě přiblížil, Lisztovi např. v transkripci *Zvědavý*, *Fantazii na české národní písně* či *Slavnosti českých venkovanů* z cyklu *Sny*; Chopinovi pak ve *Vzpomínkách na Čechy ve formě polek*. Můžeme říci, že Smetanovi vyhovovala klavírní sazba blízká symfonickému orchestru, jejíž princip najdeme právě u Roberta Schumanna.

Smetanovy klavírní stylizace jsou obecně interpretačně obtížné, nejen ve smyslu „hmatovém“, ale také z hlediska psychického a intelektuálního zatížení. Poměrně často se ve Smetanově klavírní sazbě objevují tři až čtyři souběžná pásma, což pochopitelně vede k vyšším interpretačním nárokům. Podstatným rysem Smetanovy klavírní faktury je již zmíněná polyfonie, jenž je v kombinaci s dalšími principy jedním z charakteristických znaků. V klavírní sazbě Smetanových děl se často vyskytují hráčsky obtížné skoky, oktávové a akordické pasáže apod. Interpretačně náročné je rovněž časté střídání kontrastních ploch, výrazově i zvukově zcela odlišných.

Tento požadavek vzrůstá zejména ve Smetanových vrcholných cyklech - *Snech* a *Českých tancích*, jejichž provedení vyžaduje již zkušeného interpreta. V této souvislosti uvedeme charakteristiku týkající se klavírní stylizace *Českých tanců*: „Smetanova klavírní sazba je vždy invenčně stylizovaná s ohledem na veškeré

vrcholné nároky a požadavky klavírní hry a zároveň svrchovaně citlivá k světu lidového hudebního projevu a českému charakteru zpracovávaných tanců“ (Tichá, 2009; str.119).

Vedle zmíněné polyfonní a monotematické kompoziční práce je jakýmsi charakteristickým rysem Smetanových děl (nejen klavírních) programovost. Tato skutečnost souvisí mj. s interpretovým obeznámením s programním záměrem, příčinou vzniku, resp. hlubším poznáním „zázemi“ dané skladby.

Smetanovy skladby obsahují množství údajů dynamických i tempových, což svědčí o skladatelově jasné představě celkového znění díla. Jedním z požadavků, souvisejících s interpretační problematikou, je najít vyváženou míru všech výrazových prostředků při respektování Smetanova zápisu, s cílem přesvědčivého a přirozeného vyznění.

4.1 Raná tvorba

Polky tohoto období byly komponovány čistě za účelem tanečním, což je na klavírní stylizaci patrné.

Louisina polka (Allegro moderato) je velmi populární, hráčsky přístupná. Je nutné věnovat pozornost výstavbě díla, cítit jednotlivé fráze v určitých dynamických odstínech a gradacích. Dále zvukově odlišit melodickou linii v pravé ruce od příznávkového doprovodu - zde rovněž pracovat na rozlišení basu a příznávky (zejména v části *con anima*). Výrazově kontrastní část B (trio) obsahuje dvojhlas v pravé ruce, kde doporučujeme zvukově podpořit vrchní hlas (ovšem při zachování měkkého *dolce* - zde může pomoci zvuková představa dechového nástroje, např. klarinetu). Provedení musí vystihnout taneční charakter polky a výrazové proměny jednotlivých částí v rámci celku.

Jiřinková polka (Allegro moderato) je již interpretačně náročnější, zejména ve druhém z obou trií, což je dáno především jeho vícehlasou strukturou. Doporučujeme věnovat zvýšenou pozornost artikulaci, podporující scherzandový charakter skladby. Artikulační změny jsou tu provázeny náhlými změnami dynamickými (*f* - *pp*).

Polka *Ze studentského života* (*Vivo*) na první pohled nepůsobí žádnými zvláště obtížnými prvky. Určitým problémem by však mohly být příznávkové figury v levé

ruce v obou kompozičních dílech - neustále pohyblivý bas vyžaduje hmatovou jistotu, je nezbytné jej zvládnout a zažít. Doporučujeme věnovat potřebnou dobu levé ruce, cvičně zdvojit příznávky, hrát pouze bas společně s pravou rukou apod. Důležitý je charakter této skladby; pro vystižení scherzandového rázu je nezbytná adekvátní volba tempa i uvážlivé využití agogiky. Příliš rychlé tempo může vést mj. k nežádoucímu „setření“ požadované zřetelné artikulace.

Vzpomínka na Plzeň (Moderato) nese první známky klavíristické a poetické stylizace. Vyžaduje opět vypěstování jistoty v proměnlivých příznávkových figurách i zvukové odlišení vícehlasu pravé ruky v obou hlavních dílech.

Výše uvedené polky lze zařadit ve vyšších ročnících ZUŠ.

Tři impromptus - es moll (Andante), *h moll* (Allegro moderato), *As dur* (Allegro moderato) - vytvořená v sousedství raných polek, překvapují svou obtížností i rozsahem. Náročností odpovídají schopnostem studentů konzervatoře a vysokých hudebních škol; zatím zůstávají prakticky neznámé.

4.2 Skladby studijního období

Z tohoto souboru Smetanových kompozic lze pro pedagogické účely využít kromě kompozičně poměrně vyspělé *Study a moll* (v písňové formě), o níž blíže hovoříme v podkapitole 4.7, např. *Charakteristické variace G dur na téma české národní písně „Sil jsem proso na souvrati“* či *Etudu C dur ve formě preludia*.

4.3 První cykly

Bagately a impromptus

Interpretační náročnost tohoto Smetanova cyklu je daná polyfonní strukturou jednotlivých skladeb. To vyžaduje mj. jejich zvukové odlišení a souvisí rovněž s řadou nepřijemných hmatů. Skladby cyklu jsou různé náročnosti, ke snazším patří *Nevinnost* (Allegretto Innocente), *Idyla* (Moderato), *Touha* (Appassionato) a *Láska* (Tranquillo), naopak velmi náročná je poslední skladba cyklu *Nesvár* (Presto). Skladby *Nevinnost*, *Idyla*, *Touha*, *Láska* by bylo možné zařadit ve vyšších ročnících ZUŠ. Vzhledem ke

kompozičnímu záměru cyklickému se však domníváme, že by měl být zachován celek díla, odpovídající využití na konzervatoři i vysokých hudebních školách.

Šest charakteristických skladeb op. 1

Suita programních skladeb, z nichž každá je jinak stylizována. Cyklus prezentuje vyspělou virtuozitu, jednotlivé náměty jsou tu zpracovány na větší ploše. Již programní charakter skladeb v sobě nese jistý požadavek intelektově zralého interpreta. Domníváme se, že nastudování tohoto díla navíc vyžaduje již větší zkušenost se Smetanovou klavírní tvorbou. Vzhledem k bohaté invenci i různorodosti cyklu by bylo nepochybně přínosné jeho větší využití na konzervatořích a vysokých školách.

Interpretační náročnost první skladby *V lese* (Moderato) vychází z kompoziční techniky kánonu, jedná se tedy o typ kompozice, kde je jakožto vyjadřovacího prostředku užito čistě polyfonní stylizace. Následující kompozice *Vznikající vášeň* (Vivace) spočívá na pasážových figuracích obou rukou. Skladba se řadí k nejsložitěji stylizovaným Smetanovým klavírním dílům, v provedení velmi náročným. Mnohem menší nároky klade výrazově kontrastní *Pastýřka* (Allegro) s proměnlivě stylizovanou melodií ve vrchním hlase, doprovázenou šestnáctinovými figuracemi v levé ruce. Oproti v pořadí druhé, nejobtížnější skladbě cyklu, je *Pastýřka* v rámci celku interpretačně nejméně náročná. *Touha* (Andantino piú moto) se vyznačuje variováním tématu, provázeném důsledným a postupně rozšiřovaným protihlasem. Skladba je další ukázkou Smetanovy důmyslné polyfonní a variační práce, což zde představuje nesnadný interpretační problém. Předposlední skladba cyklu *Válečník* (Maestoso) přináší přehlednou klavírní sazbu, která „jde dobře do ruky“. Monotematická kompozice obsahuje melodickou linku ve vrchním hlase, doplněnou akordickou sazbou s arpeggiovými akordy v levé ruce. Skladba je přes svou monotematicčnost velmi zajímavá, zejména harmonickou proměnlivostí. Úkolem interpreta je, i vzhledem k rozměrnosti díla, zaměřit pozornost k výstavbě, resp. využít výrazových prostředků k podpoření epického děje. Závěrečná skladba *Zoufalství* (Presto rubato) představuje po stránce výrazové, tempo-rytmické, stylizační atd. opět nesnadný interpretační úkol.

4.4 Skladby instruktivní

Kompozice *Lesní city a dojmy* (s podtitulem *Nocturno*, 1850-1855) byla využita pro pedagogické účely Smetanovy klavírní školy a je dnes téměř neznámá. Nevykazuje žádné rysy literatury instruktivní, a jistě by našla své uplatnění ve výuce na konzervatořích. Typem je blízká charakteristickým skladbám *Listků do památníku*, jsou zde mj. patrné jisté rysy zvukomalby.

Poklad melodií I, II

Pod tímto názvem vytvořil Smetana dva cykly, jež využil pro pedagogické účely. Oba vznikly počátkem padesátých let (1849-1850) a Smetana je k vlastnímu celku klavírních skladeb nezařadil. První z cyklů obsahuje pět drobných skladeb určených pro přednes, v nichž se uplatňuje řada technických prvků. Skladby jsou žánrově rozmanité. První *Moderato C dur* je jakýmsi preludiem s prostou melodií v pravé ruce a doprovodem v levé, uplatňující boční pohyb. Druhá *skladba G dur* je typem valčíku s charakteristickým příznávkovým doprovodem. Ve třetí *Toccatě D dur* se užívá princip imitace, čtvrtá *skladba A dur* je harmonicky proměnlivá s kantabilní melodií v pravé ruce. Závěrečná skladba *Tempo di marcia E dur* je pochodem s charakteristickým tečkovaným rytmem. Skladby jsou řazeny podle obtížnosti, od nejsnazší po obtížnější. Všechny svou náročností odpovídají I. cyklu ZUŠ (2.-4. ročník).

Ve druhém svazku jsou tři skladby, které jsou mnohem náročnější i rozsáhlejší. Oproti skladbám z prvního dílu zde instruktivnost není nikterak zřejmá. Obsahuje trojici skladeb velmi kontrastních, z nichž každá je odlišným způsobem stylizována. Úvodní *Preludium* (Lento C dur) přináší „technický“ problém v podobě křížení rukou, přičemž melodický hlas zůstává stále v pravé ruce za proměnlivého akordického doprovodu levé ruky. Stručné *Preludium* je vystřídáno rozsáhlým *Capricciem* (Vivace a moll), založeným na rychlých pasážích rozložených akordů, v převážné části skladby rozložených mezi obě ruce. Pravděpodobně nejnáročnější částí je zde první mezihra, v níž se v levé i pravé ruce střídají akordické rozklady a stupnicové pasáže. V závěrečné codě se ve vystupňovaném tempu uplatňují pasáže velkého rozkladu.

Závěrečné *Finale* (Allegro vivace G dur) toccatového charakteru odkazuje na kompozice F. Mendelssohna-Bartholdyho.

Využití tohoto cyklu je vhodné zejména v nižších ročnících konzervatoře, mj. může být i prostředkem k seznámení s klavírní tvorbou Smetany na tomto stupni rozvoje klavírní hry, případně může být využit jako doplňková literatura k určitému pedagogickému záměru.

4.5 Lístky do památníku

Z velkého množství těchto drobných kompozic lze řadu z nich uplatnit v pedagogické praxi. Vzhledem k tomu, že se nejedná o souvislý cyklus, je možné vybírat na základě žákova naturelu, vkusu i možností. Pianisticky přístupné, bez zvláštních interpretačních nároků, jsou v podstatě všechny kompozice *Lístků do památníku op. 2*, jejichž náročnost odpovídá vyšším ročníkům ZUŠ, případně nižším ročníkům konzervatoře. Tyto skladby drobného rozsahu jsou velice vhodné k počátečnímu seznámení se Smetanovou klavírní tvorbou. K tomuto záměru lze využít např. kontrastní dvojici „lístků“ z tohoto opusu, č. 2 „Chanson“ (Moderato a moll) a č. 3 (Vivace G dur).

Lístky do památníku (Charakteristické skladby) op. 3 jsou vhodné zejména pro využití na konzervatořích. Pozornost zasluhuje především první z nich *Robertu Schumannovi* (Allegro con moto), zajímavý především svou harmonickou náplní. Kompozice „*Je slyšet hukot, sykot a svist...*“ (Allegro assai) je náročná zejména figurativním partem levé ruky.

Črty *op. 4 a 5* jsou o poznání náročnější, vyžadující již vyspělejšího interpreta, který má se Smetanovou klavírní tvorbou jisté zkušenosti.

Črty *op. 4* - obtížnost skladeb tohoto cyklu spočívá zejména v jejich polyfonní struktuře. Tou se vyznačuje již úvodní skladba *Preludium* (Allegro), jejímž hlavním interpretačním problémem je vynášení melodické linie ve středním hlase. Interpretačně snazší oproti skladbě první jsou následující *Idyla* (Moderato ma non troppo) a *Vzpomínka* (Andante). Ovšem i zde se pianista musí vyrovnat s řadou nesnadných i nezvyklých prvků klavírní sazby. Opus 4 uzavírá kompozice s názvem *Vytrvalá snaha* (Moderato), v níž je vystupňována i obtížnost. Jedná se nepochybně

o interpretačně nejobtížnější skladbu obou cyklů Črt, což je dáno polyfonním předivem hlasů této tříhlasé fugy gis moll.

Črty op. 5 zahajuje *Scherzo-polka* (Allegramente), subtilní živá polka v obou stylizačně odlišných dílech poměrně náročná, přičemž v první části zejména artikulací a frázováním, ve druhé vzhledem k dané figuře probíhající v protipohybu, s melodickým hlasem vyžadujícím skoky obou rukou. Stylizace této polky vyžaduje určité zkušenosti, je vhodným materiálem zejména pro studenty konzervatoří.

Následující dvě skladby přinášejí opět určité zjednodušení a zpřehlednění klavírní faktury. Jsou to *Zádumčivost* (Allegretto) a *Přívětivá krajina* (Moderato). Obě vhodné k uplatnění v nižších ročnících konzervatoře, zejména pak *Přívětivá krajina*. Možné je zařazení i ve vyšších ročnících ZUŠ, přičemž největší „úskalí“ zde spočívá v harmonické proměnlivosti a nepřilíhš „frekventovaných“ tóninách gis moll a Des dur. Cyklus uzavírá rytmicky charakteristická *Rhapsodie* (Vivace ed energico), jenž se po přehledné úvodní části postupně komplikuje, zejména užitými harmonickými postupy. Důležitá je zde promyšlená výstavba v obou kontrastních dílech i ve vzájemném vztahu těchto dílů, vedoucí k výrazově přesvědčivému i logicky působícímu celku.

Lístky do památníku z pozůstalosti: h moll (Allegro), *G dur* (Allegretto), *g moll* (Con passione), *es moll* (Lento), *b moll* (Con moto) jsou svou prostší fakturou i obsahem vhodné pro zařazení ve vyšších ročnících ZUŠ. Každý z nich zachycuje jednu určitou náladu, čemuž odpovídá klavírní sazba. V rámci jedné skladby není užíváno kontrastních ploch. Obsahově „konzistentní“ je rovněž za Smetanova života nepublikovaná *Toccatina B dur* (Vivace), v celém svém průběhu založena na triolových pasážích, bohatě využívajících chromatických postupů. Rychlá pasážová technika a neustálá harmonická proměnlivost (s nutným přizpůsobením pedalizace) řadí skladbu do repertoáru studentů konzervatoře.

Svým charakterem patří k výše uvedeným skladbám též *Pensée fugitive* a *Andante Es dur*. První z uvedených kompozic obsahuje hmatově nesnadný part středního hlasu; adekvátní je její zařazení na konzervatořích. *Andante Es dur* se sice rovněž může příležitostně uplatnit v repertoáru konzervatoristů, ovšem z hlediska obsahu i náročnosti odpovídá spíše vyšším ročníkům ZUŠ.

Výběr ze skladeb cyklů *Lístků do památníku* a *Črt* by přes svůj převážně komorní ráz byl vhodným repertoárem i pro koncertního pianistu, výběrově by se ovšem tyto skladby měly uplatnit v osnovách uměleckých škol.

4.6 Polkové cykly

Vedle raných Smetanových polek jsou velmi známé i oblíbené polkové stylizace následujících tří cyklů. Mají široké uplatnění, mohou z nich čerpat pedagogové ZUŠ, studenti konzervatoří i vysokých škol, koncertní pianisté. Poskytují velice cenný materiál pro pedagogy klavírní hry, pro žáky, resp. studenty přínosné a zajímavé seznámení s českou hudební tvorbou 19. století.

Salonní polky op. 7

Polka Fis dur (Allegro comodo) je z cyklu pravděpodobně nejznámější, a to díky úvodním charakteristickým dvojhmatům ve vysoké poloze. Melodická myšlenka zde vychází z povahy nástroje, jde tedy o podobný princip, jakým pracoval F. Chopin ve svých *Etudách op. 10* a *op. 25*, kde hmatový instinkt inspiroval kompoziční myšlenku. Již v tempovém označení je obsažen „návod“ k interpretaci. Zmíněné úvodní dvojhmaty i následující melodický průběh musí být chápán, resp. hrán na jeden pohyb, aby nedocházelo k nežádoucímu dělení frází. Pro přínosný a hladký průběh je pochopitelně podstatná volba tempa - zde tedy „allegro“ podpoří výše uvedené, „comodo“ pak usměrní příliš rychlé tempo tak, aby se interpret „cítil pohodlně“ a zároveň byl zachován taneční charakter kompozice. Detailní vypracování vyžaduje dvojhlasá linie v obou rukou. Vzhledem k faktu, že se jedná o taneční stylizaci, je zde možné větší využití agogiky (samozřejmě ve vhodné míře a logických souvislostech) než u raných polek ryze tanečního charakteru. Dynamické kontrasty, gradace jsou tu poměrně podrobně skladatelem označeny (často krajní kontrasty ff - pp), při jejichž respektování by měl interpret stále zachovávat komorní ráz skladby. Na *Polku Fis dur* navazuje *Polka f moll* (Moderato molto), obtížnější svým polyfonním zpracováním. Interpretačně náročná je zejména střední část, kde dochází k vzájemnému prolínání navazujících hlasů (Piú mosso F dur). Cyklus zakončuje *Polka E dur* (Allegretto ma non troppo), která je obdobně jako první polka cyklu posazena tak, že „jde dobře do

ruky“. Tato polka je interpretačně nejméně náročná. Úvodní dvojhmaty tercií a sext jsou v různých podobách využity v celé skladbě. Jak již bylo uvedeno u *Polky Fis dur*, je zde nezbytné citění frází, hra volným pružným zápěstím (lehce, na jeden pohyb), důsledné frázování, zřetelná artikulace atd. Tvořivá práce s agogikou, dynamikou, barvou je ve všech Smetanových polkách nezbytná k přesvědčivému vyjádření obsahu a charakteru těchto drobných polkových kompozic.

Výše uvedené, vztahující se k interpretační problematice, se týká rovněž polkových stylizací cyklu *Poetických polek op. 8*. Cyklus zahajuje *Polka Es dur* (Vivo), v níž úvodní sekvencovitá pasáž v pravé ruce a příznávkový doprovod udávají celkový taneční ráz. Doprovod je opět vytvořen ze dvou hlasů, vyžadujících zvukové odstínění. Polka je ve výrazu živá, ovšem stále se musí zachovat jisté „comodo“. Střední část (Vivo As dur) je nepatrně náročnější. Vyžaduje zřetelnou artikulaci staccatových pasáží v pravé i levé ruce. Sazba se komplikuje vázaným středním hlasem v levé ruce, v pravé ruce je střední hlas nositelem melodické sekvence za zadržení sestupného hlasu sopránu. Novým prvkem je zde užití oktáv v hlavní melodické linii. Při interpretaci se odpovídající akcentací podpoří živý i taneční charakter skladby. Kontrastem k první polce je dobře známá *Polka g moll* (Meno allegro), jenž je relativně přístupnější, řekněme „méně riskantní“ oproti krajním polkám tohoto cyklu. Při bližším pohledu však není zdaleka snadná (jak by snad mohla při provedení působit). Velmi důležitá (i náročná) je zde práce se zvukem, doporučujeme vést hráče k dynamickému i barevnému odstínění jednotlivých ploch, jemným zvukovým nuancím uvnitř frází, docílení zvukového pianissima apod. Interpretační problematika je zde rovněž spojena s polyfonní strukturou, z čehož vyplývá důsledné zvukové odlišení a provázanost jednotlivých hlasů. V neposlední řadě je úkolem interpreta postihnout, resp. vyjádřit obsah a charakter kompozice. Po zádumčivém introspektivním zabarvení přichází opět živý taneční ráz ve třetí *Polce As dur* (Allegro), vzhledem k některým prvkům klavírní faktury nejobtížnější z cyklu. V úvodní pasáži plynulý postup vzestupné melodické linie ve vrchním hlase komplikuje přidaná figura středního hlasu. Hmatovou jistotu a pohotovost vyžaduje též pohyblivý doprovod. Určité zklidnění přináší část s označením dolce (poco sostenuto), s vynášením měkce vřelé melodie vrchního hlasu. S touto částí (v E dur, C dur a As dur) kontrastují pasáže, v nichž se navrácí prvek taneční, temperamentní.

Jsou složeny ze tří pásem - melodie vrchního hlasu je podporována vzestupným i sestupným postupem basu, přičemž obě ruce střídavě hrají part hlasu středního.

Všechny polky op. 7 a 8 se mohou uplatnit ve výuce na ZUŠ (ve vyšších ročnících), přičemž při výběru by měla být zvážena zralost žáka, jeho schopnosti i možnosti, muzikalita, temperament apod. *Poetické polky op. 8* jsou celkově méně technicky náročné než *Salonní polky op. 7*. Relativně nejobtížnější jsou polky *f moll op. 7, č. 2* a *As dur op. 8, č. 3*, naopak nejpříjemnějšími jsou polky *E dur op. 7, č. 3* a *g moll op. 8, č. 2*. Jak jsme již zmínili v úvodu k těmto polkám, mohou se uplatnit rovněž v repertoáru studentů konzervatoří i vysokých škol, velice vhodné v tomto případě je souborné provedení jednoho, příp. obou cyklů.

Třetím cyklem polkových stylizací je *Vzpomínka na Čechy ve formě polek* ve dvou opusech, 12 a 13. Čtveřice polek zde obsažených vyžaduje interpreta zralejšího než tomu bylo u předešlých cyklů. I zde je však možné vybrat skladby pro (hudebně i intelektově zralé) žáky ZUŠ (II. cyklu). Pro tyto účely doporučujeme polky *a moll op. 12, č. 1* (Molto moderato) a *e moll op. 13, č. 1* (Moderato). Uplatnění tohoto cyklu je tedy opět široké, neboť představuje vhodný materiál zejména pro studenty konzervatoří i vysokých škol. V obou polkách op. 12 - *a moll, e moll* je obtížnost dána jejich polyfonní strukturou, provázaností hlasů, přičemž u druhé polky obtížnost stoupá, je i rytmicky komplikovanější. Opus 13 přináší zřejmě zjednodušení klavírní faktury v *Polce e moll*. Závěrečná *Polka Es dur* (Allegro, tempo rubato) přináší interpretovi řadu „úskalí“, hmatově obtížných i virtuózních prvků. Ve všech čtyřech polkách je opět nezbytná detailní práce se zvukem, dále důsledné frázování i artikulace.

Z polek „let padesátých“, jež za Smetanova života nevyšly, lze příležitostně vybírat. *Polky E dur* (Allegro) a *A dur* (Allegro vivo) odpovídají svou obtížností konzervatořím a vyšším stupňům, drobná *Polka f moll* (Con moto) klade nižší nároky s možností využití na ZUŠ.

4.7 Skladby virtuózního charakteru

Nyní se zaměříme na Smetanovy kompozice, jež vznikaly příležitostně v různých obdobích, ale mají společné rysy kompozičního mistrovství i náročných technických

prvků. Tento styl, reprezentován zejména osobností F. Liszta, byl v první polovině 19. století žádán a realizován na koncertních pódích i v prostředí měšťanských salónů. Smetanovi vyhovoval vzhledem k jeho hráčským schopnostem, nikdy se ovšem nezaměřil na samoúčelnou „ekvilibristiku“, vedoucí k plané virtuozitě. Všechny skladby jsou svébytnými uměleckými díly, lišícími se navzájem stylově i obsahově. Některé kompozice se svou dikcí blíží dílům Lisztovým, přičemž jsou však smetanovsky osobité a originální.

Etuda a moll (Presto) nebyla určena veřejnosti, byla zpracována jako studijní úloha v písňové formě. Rozsáhlá kompozice toccatového typu zpočátku nepřináší zvláště obtížné prvky - nad hmaty levé ruky vystupuje melodická linka ve vrchním hlase, hrána pravou rukou. Je zde užito repetovaných tónů, provedení vyžaduje velkou lehkost. Náročnost se dále stupňuje, klavírní sazba komplikuje, přičemž melodický hlas přechází do levé ruky, dvojhmaty do pravé. Záhy se melodie stává součástí akordických postupů pravé ruky, což je vzhledem k požadovanému tempu pro interpreta poměrně obtížný úkol. Akordickou řadu následně vystřídají oktávy v pravé ruce, zatímco melodie je umístěna ve středním hlase. Postupně se přidávají chromatické postupy, vázaný melodický hlas, skoky atd. Vzhledem k náročným prvkům, vyžadujícím velké rozpětí ruky současně s naprosto uvolněným zápěstím, jsou zde nezbytné mj. určité anatomické dispozice.

Koncertní etuda C dur patří v české klavírní literatuře k vrcholným dílům tohoto žánru. Prolíná se zde motoricky toccatový (*Vivacissimo C dur*) a lyrický (*Volante As dur*) prvek. K nejobtížnějším technickým požadavkům této etudy patří řada obtížných skoků.

Na břehu mořském (Vzpomínka). Concertní etuda gis moll je založena na pasážích rozložených akordů obou rukou, mezi nimiž se objevuje melodický hlas (*Moderato ma non troppo gis moll*). K výrazovému vystupňování melodie dochází v interpretačně náročné střední části (*Allegro As dur*), kde se objevuje v rámci oktávových postupů triol. Charakteristickým rysem kompozice je mj. komplikovanost a proměnlivost harmonické složky.

Uvedené etudy je možné výběrově zařadit do repertoáru vyspělých studentů konzervatoře a vysokých škol.

Ve *Fantazii na české národní písně* se Smetana nejvíce přiblížil stylizaci klavírních skladeb Lisztových. Rozsáhlá skladba obsahuje celou řadu virtuózních prvků: chromatické pasáže, „běhy“ pravé i levé ruky, arpeggia, skoky, oktávové pasáže apod. Jedná se o interpretačně velmi náročnou kompozici.

Zvědavý. Transkripce písně Franze Schuberta byla zamýšlena jakožto působivá skladba určená pro koncertní pódia. Je menšího rozsahu než skladba předchozí, i ve výrazu a stylizaci je přes svoji zřejmou virtuozitu skromnější. Klavírní stylizace je založena zejména na pasážích drobných figurací a rozkladů, často obohacených o zdobné prvky.

Macbeth a čarodějnice. Ke Smetanovým virtuózním kompozicím zařazujeme též tuto klavírní skicu, přestože se od výše uvedených skladeb odlišuje charakterem, koncepcí i obsahem. V klavírní stylizaci jsou volně kombinovány moderní prvky, některé typické prvky „lisztovské“, zejména bohatá pasážová technika či monumentální akordická sazba. Vzhledem k tomu, že se jedná o dílo programní, je zde hlavním úkolem interpreta přesvědčivé zachycení děje, vyjádření dramatického obsahu. Při nastudování je nezbytné důkladné promyšlení výstavby kompozice, užití výrazových prostředků. Napětí je dosahováno chromatizovanými postupy, prudkými dynamickými kontrasty apod.

Obě uvedené kompozice, jež se ujaly jakožto skladby koncertní, lze nastudovat s vyspělými studenty konzervatoří či vysokých škol.

4.8 Sny a České tance

Nyní přikročíme k interpretační problematice těchto dvou Smetanových vrcholných klavírních cyklů. Provedení těchto závažných děl v sobě nese požadavek vyspělého interpreta, který má již určité zkušenosti se Smetanovou klavírní tvorbou. Vhodné je nastudování jednotlivých děl cyklu na konzervatořích (v případě kompletního provedení cyklu spíše se studenty vyšších ročníků), vysokých školách.

Cyklus *Sny* zahajuje skladba s názvem *Zaniklé štěstí* (Vivo), jež patří mezi interpretačně nejobtížnější kompozice cyklu. Obsahuje řadu virtuózních pasáží, k nimž patří např. úvodní rozsáhlá introdukcce či střední díl (Più vivo). Vlastní tematický díl je

komplikován polyrytmickou strukturou. Hmatovou jistotu vyžaduje staccatové scherzando se skoky pravé i levé ruky. V části následující přebírá melodii levá ruka, zatímco pravá ji doplňuje triolovými pasážemi, místy přerušovanými zdobnými pasážemi trylků. Interpretační problémy zde může způsobit i volná forma kompozice, vyžadující interpretem promyšlenou výstavbu. V opačném případě hrozí rozpad kompozičního celku na jeho jednotlivé části.

V pořadí druhá skladba *Útěcha* (Moderato) je oproti předešlé stavebně přehledná. Interpretační náročnost tu vyplývá opět z polyfonní struktury, vyžadující důslednou vázanost hlasů i vynášení hlasu melodického. Přínosná zde může být zvuková představa určitého smyčcového nástroje. Střední část (*Piú mosso*), charakterově zjištěná a prudká, je interpretačně náročná bohatou akordickou sazbou naplněnou chromatickou harmonií, s melodií ve vrchním hlase. Podstatná je tu práce se zvukem, jenž musí zůstat přes svou zvučnost stále „měkký“, a s agogikou. Závěr skladby přináší tematickou kadenci, v níž vrchní melodický hlas doplňují chromaticky postupující tercie.

Ve třetí skladbě, *V Čechách* (Moderato e rubato) se střídají plochy recitativní a polkové stylizace. Variační části jsou vystřídány brilantními stupnicovými pasážemi s melodií v levé ruce. Tato druhá pasáž vyústí do rapsodického recitativu, po němž se vrací v obměnách zpracováváný hlavní tematický materiál. Z hlediska interpretace je zde podstatné vystižení charakteru střídajících se ploch s promyšlenou celkovou výstavbou kompozice.

Skladba V salóně (Allegro comodo) je po obsahové stránce velmi jednotná, v rámci svého nevelkého celku nepřináší žádné kontrastní plochy. Základem je zde valčíkový doprovod levé ruky, nad nímž se klene různě stylizovaná melodická linie. Vzhledem ke kompozičnímu záměru není melodický průběh plynulý. Zde tudíž vyvstává interpretův úkol docílit přesvědčivým frázováním sjednocení melodické linie tak, aby pro posluchače nebyl její průběh narušen. Velmi důležitou podmínkou přesvědčivého provedení, související s charakterem a monotematickým zpracováním kompozice, je tvořivá práce s výrazovými prostředky - dynamikou, barvou, agogikou atd., aby interpretace přinášela posluchačům stále „něco nového“.

Heroická skladba *Před hradem* (Moderato ma energico) je typická širokou akordickou sazbou s oktávami, příp. unisonovými pasážemi v levé ruce. Můžeme zde uvést

určitou paralelu „široké“ sazby s „šší“ tónu, aby nedošlo k ostrému či tvrdému zvuku. První energickou část vystřídá vysoce kontrastní střední díl (dolce amoroso ma con espressione), jehož vroucí citový charakter je dán melodickou linií vrchního hlasu, podbarveného šestnáctinovými pasážemi levé ruky. Pro zvukovou představu melodického hlasu je vhodná paralela se zvukovým zabarvením klarinetu. Tyto dvě linie doplňuje ještě střední hlas, je tudíž nutné zvukově vyvážit jednotlivá pásma. Tato část vyústí do hráčsky obtížného vrcholu. Zde je do pravé ruky soustředěna nejen melodie v oktávách, ale též doprovodné šestnáctinové pasáže; provedení je tedy komplikováno neustálými skoky. Akordické pásmo levé ruky probíhá v triolových hodnotách, tzn. že tato část je založena na polyrytmickém principu. Ústřední myšlenka tohoto dílu se v odlišném stylizačním zpracování, rovněž náročném s řadou skoků, navrácí v závěrečném „symfonickém“ vrcholu kompozice. Vzhledem k výstavbě díla, vyžadujícího velkou vnitřní energii, je užitečné promyšlené rozvržení sil tak, aby vynikly emocionálně vypjaté vrcholy skladby.

Cyklus uzavírá *Slavnost českých venkovanů* (Molto vivace), nejvirtuóznější kompozice cyklu, interpretačně náročná. Typem technické stylizace, některými prvky ve výstavbě díla i tempově stupňovaným závěrem se blíží charakteru některých skladeb Lisztových. Smetanův hudební jazyk se zde ovšem projevuje stále osobitě, zejména užitými tanečními prvky, jež skladbě dodávají pevnou rytmickou strukturu a řád. Virtuózní zaměření díla je zřejmé již z úvodní introdukce. Celek obsahuje stupnicové „běhy“, skoky, chromatické postupy tercií i oktáv atd. Vrcholem skladby, i z hlediska interpretačního, je závěrečná část „Piú presto“ ve stupňovaném tempu i dynamice při hmatově poměrně nesnadných krocích, vyžadujících relativně velké rozpětí ruky.

České tance - I. řada

Polkový cyklus zahajuje *Polka fis moll* (Non molto allegro), monotematicky zpracovaná skladba. Charakteristickým rysem této polky je neustálý šestnáctinový pohyb, nejdříve v pravé, posléze i v levé ruce. Podobně jako je tomu u jiných Smetanových polkových kompozic, je i tato jemně vypracovaná, vyžadující v interpretaci promyšlené využití výrazových prostředků. Polka vynikne v takové

interpretaci, v níž budou zachyceny dynamické proměny (zde velmi podrobně uvedeny) i pestrá škála barev.

Polka a moll (Moderato) se po „nenápadném“ začátku postupně komplikuje, ryze technické (v úzkém slova smyslu) požadavky jsou zde poměrně značné, od brilantních chromatických pasáží, trylků až po akordické skoky. Pozornost vyžaduje mj. i důmyslně vypracovaná rytmická struktura skladby.

Polka F dur (Allegro) je ve stylizaci působivá svou jednotou, přičemž její prvky vycházejí z povahy nástroje. Nároky na hráče jsou opět poměrně velké, zde souvisí např. se skoky a staccatovými pasážemi.

Závěrečná *polka B dur* (Lento) se vyznačuje velmi přehlednou sazbou v krajních částech, kde je melodie v sextách pravé ruky podbarvena „violoncellovým“ doprovodem. Výrazově kontrastní střední díl (Piú allegro) je komplikován chromatickými postupy v pasážích pravé ruky. V celkovém pohledu tato polka neobsahuje zvláště obtížné prvky.

České tance - II. řada

Úvodní *Furiant* (Presto) je energického zemitého charakteru, který se vyznačuje při svém monotematismu řadou obsahově více či méně odlišných ploch. Jejich vzájemná propojenost následně vyústující v uspokojivý celek pochopitelně vyžaduje interpretovo uvážení týkající se užití, resp. míry výrazových prostředků.

Kontrastní *Slepička* (Moderato) je založena na drobných leggierových pasážích v šestnáctinových hodnotách. Podstatná je zde zřetelná artikulace ve staccatech, s čímž souvisí mj. adekvátní tempo i střídá pedalizace. Skladba je opět monotematická, celkový charakter by měl být zachován i v pasážích, v nichž je v oktávách citována hlavní melodie (ff - „tutti“). Staccatový způsob úhozu obou rukou převládá v rámci celé skladby, určitou obměnu přináší triolová variace středního dílu v tónině Ges dur s brilantními pasážemi v legatu pravé ruky, zatímco ve staccatových osminách v levé ruce je zpracováván hlavní tematický materiál skladby.

Třetí kompozice cyklu *Oves* (Andantino) přináší ve své klavírní faktuře pro interpreta zprvu nesnadný úkol vzhledem k polyfonní struktuře všech částí s pestrým předivem hlasů. Interpret tak musí zvážit, jakému hlasu dá v dané chvíli, resp. části vyniknout, s čímž pochopitelně souvisí i přizpůsobení hlasů ostatních, potažmo zvuková

vyváženost celé harmonické složky. Neméně důležité je vystižení charakteru této převážně jemné, citově zabarvené kompozice.

Kontrastní *Medvěd* (Allegro) se odlišuje od skladby předchozí především charakterem hlavního tématu, výrazově hřmotným, robustním. Ten je výrazně podpořen chromatickými postupy nejdříve v oktávách levé ruky, následně i ve středním hlase v pravé ruce. Pro odlišení výrazu i nálady je tento hlavní kompoziční materiál prošťován kontrastními díly *Piú mosso scherzandového* typu a *Piú moderato dudácké* idyly, založenými na principu polyrytmiky. Tempově, rytmicky i výrazově různorodých částí je ve skladbě více, z čehož vyplývá požadavek plynulých přechodů mezi nimi, resp. přesvědčivě sjednoceného celku kompozice při provedení. Vedle zmíněných polyrytmických pasáží vyžaduje pozornost při nácviku mj. part levé ruky ve vrcholné části skladby (*Piú mosso C dur*), vyžadující zvukovou zřetelnost a úhovou pregnantnost. Chromatické oktávové postupy, prolínající celou skladbou střídavě v jedné či druhé ruce, by neměly být hrány tvrdě či ostře, při současném znění by neměla zaniknout melodická linie.

Opět kontrastní *Cibulička* (Moderato) působí jako prostá, nekomplikovaná kompozice, je však další ukázkou Smetanovy typické polyfonní i monotematické práce. Toto je charakteristický rys celé skladby, s nímž souvisí i problematika interpretace. Důležitá je zde mj. volba tempa, skladba nesmí působit „uspěchaně“, neměla by ztratit určitou „pohodu“ odpovídající jejímu charakteru; naopak při příliš pomalém tempu ztratí spontánně radostný spád. V oblasti dynamických i barevných výrazových prostředků jsou žádoucí časté kontrasty v rámci drobných ploch (ostatně i podrobně uvedené v zápisu). Interpretačně zřejmě nejobtížnější částí je vrchol kompozice (*Vivo*) s triolovými rozklady v levé ruce s využitím polyrytmických prvků.

Výbušný *Dupák* (*Vivacissimo*) patří k interpretačně nejobtížnějším skladbám cyklu. Po oktávové introdukcí a brilantní spojce přichází hlavní tematická plocha s melodií ve vrchním hlase. Vzhledem k pohyblivosti basu i dvěma akcentovaným osminovým notám v závěru každé fráze, vyžaduje tato část při daném tempu leggierový způsob úhovu s velkou jistotou hmatovou. Hlavní tematický materiál s obdobnými prvky (zdvojené „dupnutí“) je využit v následné variaci, zachovávající staccatový úhoz v levé ruce za šestnáctinového pohybu pravé ruky. Kontrastní část (*Meno allegro*), i s částí předcházející, je vystavěna na polyrytmickém základě. V závěru je hlavní

tematický materiál soustředěn do hmatově nesnadné triolové variace (Presto), jejíž tempo se stupňuje v oktávové pasáži i dále, do samého závěru „secco“ akordů.

Exaltovanost *Dupáku* vystřídá intimní nálada v tanci *Hulán* (Andantino). Zdánlivá menší obtížnost je „kompenzována“ umístěním melodické linie doprostřed krajních pásem (harmonického a ornamentálního) v jednotlivých variacích, což interpretovi znesnadňuje plynulou hru melodické linie. Při provedení této skladby doporučujeme zachovat její prostý charakter.

Obkročák (Allegro) kontrastuje s komorním laděním předchozí skladby svou rozverností i přímočarostí. Podstatné je zde právě vystihnutí charakteru kompozice, mj. rytmickou pregnantností a důslednou akcentací. K odlišení charakteru jednotlivých částí jsou důležité dynamické kontrasty (pp - ff). Působivě živelná je střední část (Molto vivace) s šestnáctinovými figuracemi pravé ruky doplněná střídavým basem v levé ruce.

Předposlední skladbou cyklu je *Sousedská* (Moderato). Je zkomponována jakožto jeden plynulý celek, bez kontrastních dílů. Při bližším pohledu se však tento celek ukáže ve své důsledné prokomponovanosti, logicky vystavěný v kontrastech i gradacích. Při interpretaci je tudíž důležitá „vypointovanost“ jednotlivých frází i pestře se střídajících nálad. Ty se však převážně neproměňují (jak je patrné z výše uvedeného) nápadně, pro přesvědčivou interpretaci jsou však právě jemné odstíny v dynamice, barvě, agogice, apod. podstatné. Nezbytnou složkou kompozice, resp. přesvědčivé interpretace, je důsledná artikulace i akcentace, velmi podrobně zachycena v zápisu.

Závěrečná *Skočná* (Vivace) je svou virtuózní koncepcí efektním uzavřením celého cyklu. Skladba je založena na nepřetržitém šestnáctinovém pohybu. Vložené díly (Vivo) jsou sice odlišné v nástrojové stylizaci, nejsou však kontrastní změnou tempa. Interpretačně jsou neméně obtížné, především stylizací melodického hlasu i doprovodu, resp. střídáním staccatového a legatového úhozu. Hmatovou nesnadnost zde navíc způsobují časté skoky, zejména levé ruky. Skutečnost, že kompozice neobsahuje tempově kontrastní díl(y), má bezpochyby vliv na fyzickou i psychickou stránku interpreta. I v tomto nepochybně spočívá náročnost kompozice.

Interpretační obtížnost jednotlivých skladeb je do jisté míry subjektivní. V souvislosti s využitím pro pedagogické účely přesto můžeme orientačně uvést, že relativně menší

interpretační nároky kladou kompozice *V Čechách* a *V salóne ze Snů*, z *Českých tanců* pak *Sousedská*, *Oves*, *Cibulicka*. Naopak k nejobtížnějším skladbám cyklu *Sny* patří *Zaniklé štěstí* a *Slavnost českých venkovanů*, z *Českých tanců* *Medvěd* a *Dupák*.

5 Závěr

V této práci jsem se snažila o celkové zachycení Smetanova klavírního díla, ať již v chronologickém pořádku jednotlivých tvůrčích etap či v rámci žánrového zařazení. První kapitola je věnována Smetanovu životu a dílu s vědomím, že klavírní dílo je součástí celku Smetanovy tvorby. K bližšímu seznámení s ním je tedy pohled na významná díla dalších oblastí tvorby podstatný.

V kapitole druhé jsou uvedeny rovněž fragmenty děl a některá torza. V následující kapitole již zařazeny nejsou, výjimku tvoří první dochovaná skladba *Kvapík D dur* (1832) a *Caprice g moll* (1848).

Do práce nebyly zahrnuty Smetanou později instrumentované polky *Našim děvám* a *Venkovanka*. Pochody z revolučního roku 1848 byly do práce zařazeny, ovšem s vědomím, že jejich instrumentovaná podoba je v tomto případě adekvátní.

Téměř všechny Smetanovy studijní úlohy byly psány pro klavír, v práci jsou výběrově zastoupeny jednak skladby nabývající samostatné klavírní podoby, dále i některé kompoziční způsoby, resp. typy.

V příloze jsou pro zajímavost zařazeny některé méně známé Smetanovy klavírní kompozice.

Smetanova klavírní sazba je specifická, není zde „snadných“ děl. V závěrečné kapitole jsou uvedeny ty skladby, které byly z komplexu Smetanova klavírního díla vybrány, jakožto vhodné pro pedagogické využití. Uvedené zařazení na určitém stupni hudebního školství je jakýmsi doporučením, vycházejícím z vlastních zkušeností. Bylo formulováno na základě předpokládaného stupně žákova rozvoje na daném stupni uměleckých škol. Každý žák je ovšem individualitou, výběr závisí především na uvážení pedagoga, který by měl být veden žákovými vlastnostmi, schopnostmi i možnostmi. Spolu s výše uvedeným neoddělitelně souvisí interpretační problematika jednotlivých děl, pokusila jsem se tedy o zachycení dílčích problémů i celkového náhledu na zásady a zákonitosti provedení.

Některá tempová označení skladeb se v jednotlivých pramenech lišila, vycházela jsem tedy z nejnovější verze notového vydání Supraphonu v revizi Jana Novotného, z něhož jsem čerpala rovněž údaje dynamické, agogické apod.

Klavírní dílo Bedřicha Smetany tvoří početností i hodnotou pevnou součást tvorby tohoto skladatele. Jeho význam i hodnota je nesporná, stejně tak i zařazení těchto děl v osnovách uměleckých škol, resp. ve výuce klavírní hry na základním, středním i vysokém stupni hudebního školství. Jejich prostřednictvím dochází mj. k intelektovému i emocionálnímu rozvoji žáka spolu s rozvojem hodnot etických i estetických.

6 Bibliografie

HOLZKNECHT, V. *Bedřich Smetana. Život a dílo*. Praha: Panton, 1984.

HOLZKNECHT, V. Klavírní dílo Bedřicha Smetany. In Bedřich Smetana. *Souborné dílo. Klavírní skladby*. Praha: Supraphon, 1984.

JIRÁNEK, J. *O Smetanových klavírních skladbách a jeho klavírní hře*. Praha: Společnost Bedřicha Smetany, 1932.

KAŠPÁREK, L. Smetanův klavír. *Rudolfinum Revue*, 2003-2004, č. 2, s. 13-14.

NOVOTNÝ, J. Interpretační problémy klavírního díla Bedřicha Smetany. In *Sto let odkazu Bedřicha Smetany* (Příspěvky a studie z konference hudebně vědecké oblasti Svazu českých skladatelů a koncertních umělců v Praze). Praha: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1985.

NOVOTNÝ, J. *Klavírní cykly Bedřicha Smetany Sny a České tance, jejich charakteristika a interpretační problémy*. Nepublikováno.

OČADLÍK, M. *Klavírní dílo Bedřicha Smetany*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

OČADLÍK, M. Studijní skladby a sonáta z roku 1846. In *Klavírní dílo Bedřicha Smetany. Svazek třetí*. Praha: SNKLHU, 1. vyd., 1957.

SÉQUARDOVÁ, H. *Bedřich Smetana*. Praha: Editio Supraphon, 1988.

SÉQUARDOVÁ, H. *Konstanty a proměny ve Smetanově tvorbě*. Praha: Panton, 1878.

SÉQUARDTOVÁ, H. Smetanovy Lístky do památníku. In *Bedřich Smetana. Klavírní dílo. Svazek čtvrtý. Lístky do památníku*. Praha: Editio Supraphon a Museum Bedřicha Smetany, 1968.

SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*. Praha: TOGGA, 2003.

SMOLKA, J. Klavírní tvorba Bedřicha Smetany dnes.
Hudební rozhledy. 2001, roč. 54, č. 6, s. 41-43.

TICHÁ, L. *Slyšet a myslet u klavíru*. Praha: AMU, 2009. 174 s.
ISBN 978-80-7331-151-3.

VYSLOUŽIL, J. *Hudební slovník pro každého II*. Vizovice: LÍPA, 1999.

Notová vydání skladeb

Bedřich Smetana. *Klavírní skladby 1*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1989.
(rev. Novotný, J., předmluva Holzknrecht, V.) H 7333.

Bedřich Smetana. *Klavírní skladby 2*. Praha: Editio Supraphon, 1986.
(rev. Novotný, J., předmluva Holzknrecht, V.).

Bedřich Smetana. *Klavírní skladby 3*. Praha: Editio Supraphon, 1986.
(rev. Novotný, J., předmluva Holzknrecht, V.).

Bedřich Smetana. *Klavírní skladby 4*. Praha: Editio Supraphon, 1987.
(rev. Novotný, J., předmluva Holzknrecht, V.).

Bedřich Smetana. *Klavírní skladby 5*. Praha: Editio Supraphon, 1990.
(rev. Novotný, J., předmluva Holzknrecht, V.).

Bedřich Smetana. *Klavírní skladby 6*. Praha: Editio Supraphon, 1987.

(rev. Novotný, J., předmluva Holzknicht, V.).

Bedřich Smetana. *Klavírní skladby 7*. Praha: Editio Supraphon, 1990.

(rev. Novotný, J., předmluva Holzknicht, V.) H 7308.

Bedřich Smetana. *Macbeth a čarodějnice*. Praha: Editio Supraphon, 1989.

(rev. Novotný, J., předmluva Holzknicht, V.).

Bedřich Smetana. *Poklad melodií II*. Praha: Editio Supraphon, 1967.

(rev. Séquardtová, H.).

7 Přílohy

Galopp di bravoura (1840)	I
Impromptu I. (1841)	IV
Impromptu II. (1841)	XIII
Impromptu III. (1842)	XXII
Lesní city a dojmy (Nocturno; 1850-55)	XXVII
Zvědavý. Transkripce písně F. Schuberta z cyklu Krásná mlynářka (1858)	XXXIII

Kvapík

Galopp di bravura.

B. Smetana (1840)

Allegro vivace

PIANO

p

sf

sf ff stretto

p dolce

sf

p dolce

Fine

3 1 1 2 4 1 2 1 b 5 b 4

pp leggiero *cresc.*

3 * 3 * 3 * 3 * 3 * 3 *

8

pp

3 * 3 * 3 * 3 * 3 * 3 *

8

cresc. *p* *ten.*

3 * 3 * 3 * 3 * 3 * 3 *

8

pp leggiero *cresc.*

3 * 3 * 3 * 3 * 3 * 3 *

8

pp

3 * 3 * 3 * 3 * 3 * 3 *

8

cresc. *p* *ten.*

3 * 3 * 3 * 3 * 3 * 3 *

8

pp dolce e leggiero

1 3 1 3 2 1 2 5 1 3 1 3 2 5 1 3 1 3

3 1 3 4 5 3 * 3 * 3 4 5 2 *

8

cresc.

3 * 3 * 3 *

8

dim. ritard.

3 4 5 1 3 5 1 2 4 5 1 2 5 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3

3 * 3 * 3 *

8

pp cresc.

3 * 3 * 3 * 3 * 3 * 3 * 3 *

8

ff

3 * 3 * 3 * 3 *

D.C. al Fine

Impromptu I. (1841)

Andante (♩. 69)

legato sempre e tranquillamente

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a series of chords and eighth-note patterns, with fingerings such as 5, 2, 1, 4, 5, 4, 5, 4, 5. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns, including fingerings like 1, 3, 2, 5, 1, 4, 2, 5, 1, 3, 2, 5. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

The second system continues the piece. The upper staff has a piano (*p*) dynamic at the start, followed by a *pp* dynamic. The lower staff has a piano (*p*) dynamic. The tempo marking *legato* is present above the upper staff. The system ends with a *P simile* marking.

The third system begins with a *riten.* (ritardando) marking. The upper staff has a piano (*p*) dynamic, followed by a *pp* dynamic. The lower staff has a piano (*p*) dynamic. The tempo marking *a tempo* appears above the upper staff. The system ends with a *P simile* marking.

The fourth system continues the piece. The upper staff has a piano (*p*) dynamic, followed by a *pp* dynamic. The lower staff has a piano (*p*) dynamic. The system ends with a *P simile* marking.

20 *riten.*

This system contains measures 20-23. The right hand features a melodic line with a trill-like figure in measure 20, marked *riten.* The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

a tempo legato *cresc.*

legato *P*

This system contains measures 24-27. The tempo is marked *a tempo* and the texture is *legato*. The right hand has a melodic line with a *cresc.* marking. The left hand has a bass line with a *P* dynamic. Fingerings 1, 2, 4, and 5 are indicated.

25 *con forza* *tranquillo* *sotto voce*

P *P* *P* *P*

This system contains measures 28-31. The right hand has a melodic line with a *con forza* marking in measure 28 and a *sotto voce* marking in measure 30. The left hand has a bass line with a *P* dynamic. Fingerings 3, 5, 4, and 5 are indicated.

30 *poco a poco cresc.*

P *P* *P* *P*

This system contains measures 32-35. The right hand has a melodic line with a *poco a poco cresc.* marking. The left hand has a bass line with a *P* dynamic. Fingerings 1, 5, 2, and 4 are indicated.

accel. *con forza* *dimtn.*

35 *P* *P* *P*

This system contains measures 36-39. The right hand has a melodic line with an *accel.* marking in measure 36 and a *dimtn.* marking in measure 38. The left hand has a bass line with a *P* dynamic. Fingerings 4, 1, 2, 3, 1, 2, 5, 1, 3, 5, 4, 5, and 1 are indicated.

a tempo *riten.* *a tempo*

p *pp* *sempre legato*

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

P P P P

riten. *a tempo tranquillamente*

p con dolore

40 2 1 3 4 5 1 2 3 4 5

P P P P

dolce

P simile

45 2 1 3 4 5 1 2 3 4 5

P P P simile

pp *p*

50 4 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

P P

sotto voce *m.d.* *[pp]*

55 2 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

P P P [pp]

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef. The music includes dynamics such as *dim.* and *pp*. The bass line has several *p* markings.

60 *Il canto bene marcato e dolce*

Musical score for the second system, starting at measure 60. The instruction is *Il canto bene marcato e dolce*. The treble clef part is marked *leggiero*. The bass line has several *p* markings.

gli accompagnamenti staccato

Musical score for the third system, continuing the accompaniment. It features various dynamics including *p* and *pp*.

sotto voce *dolce e legato*

Musical score for the fourth system, with *sotto voce* and *dolce e legato* markings. The bass line has several *p* markings.

P simile

70

Musical score for the fifth system, starting at measure 70.

• Původní stylizace:

Musical score for the original stylization, marked *leggiero* and *ald.*

First system of a musical score in G major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. The dynamic marking *fz* (forzando) is present at the beginning and middle of the system. Measure numbers 75 and 76 are indicated.

Second system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present. The instruction *con dolore il canto* is written above the right hand. Measure numbers 77, 78, and 79 are indicated.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present. The instructions *dolce* and *legato* are written above the right hand. Measure numbers 80 and 81 are indicated.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking *f* (forte) is present. Measure numbers 82 and 83 are indicated.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking *dim.* (diminuendo) is present. Measure numbers 84, 85, and 86 are indicated.

pp *riten e rallent.* 90

pp [una corda]

cresc.

[tre corde] *P* *P* *cresc.* *P* *P*

f *con forza* 95

præcipitando *con P*

dim. e rit.

P *P*

100

con P *P come sopra*

H 7333

cresc.

f

con forza,

præcipitando

con P

dim.

105 *riten.*

p

p

præcipitando

dim.

sotto voce

p

p

molto riten.

pp

110

p

pp

[una corda]

Tempo I, legato sempre e tranquillo

p

Basso legato
P come sopra

p

riten.

a tempo sempre legato

p

legato

con forza

p

tranquillo

p

poco a poco cresc.

130

praecipitando 135 *a tempo*

con forza *dim...* *p*

[tre corde]

molto ralent. *a tempo e legato* 140

pp *p*

riten. *con anima* 145

p

150

p *fz* *pp* *m.d.*

[una corda]

cresc. 155 *m.s.*

f *fz* *m.s.* *pp*

cresc. *f* *m.s.* *pp*

Impromptu II. (1841)

Allegro moderato [♩ = 100]
sempre p

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth-note chords. The lower staff is in bass clef and contains a complex bass line with many beamed eighth notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with the instruction *P simile*.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a fermata over the first measure. The lower staff continues the intricate bass line. The system ends with a fermata over the final measure.

The third system begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff has a melodic line with a fermata. The lower staff continues the bass line. A *pp* (pianissimo) dynamic is marked in the lower staff. The system ends with a fermata over the final measure.

The fourth system continues the piece. The upper staff has a melodic line with a fermata. The lower staff continues the bass line. The system ends with a fermata over the final measure.

The fifth system begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff has a melodic line with a fermata. The lower staff continues the bass line. The system concludes with a *riten.* (ritardando) instruction and a fermata over the final measure.

H 7333

a tempo

20

cresc.

f

P

P

P

Detailed description: This system contains measures 1 through 3. The right hand plays a series of eighth notes on a single pitch. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 1 starts with a piano (*P*) dynamic. Measure 2 includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 3 ends with a forte (*f*) dynamic marking. The number 20 is written above the staff in the second measure.

P

p

P

P

Detailed description: This system contains measures 4 through 6. The right hand continues with eighth notes. The left hand accompaniment features some chords. Measure 4 starts with a piano (*P*) dynamic. Measure 5 has a piano (*p*) dynamic marking. Measure 6 ends with a piano (*P*) dynamic marking.

25

ff

P

P

P

Detailed description: This system contains measures 7 through 9. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand accompaniment includes fingerings: 3, 5, 1, 4, 2, 3. Measure 7 starts with a piano (*P*) dynamic. Measure 8 has a fortissimo (*ff*) dynamic marking. Measure 9 ends with a piano (*P*) dynamic marking. The number 25 is written above the staff in the first measure.

pp

f

P

P

P

Detailed description: This system contains measures 10 through 12. The right hand continues with eighth notes. The left hand accompaniment has a piano (*pp*) dynamic in measure 10 and a forte (*f*) dynamic in measure 12. Measures 11 and 12 end with a piano (*P*) dynamic marking.

30

P simile

f

P

P

Detailed description: This system contains measures 13 through 15. The right hand continues with eighth notes. The left hand accompaniment includes fingerings: 3, 5, 2, 1, 4, 2, 3. Measure 13 starts with a piano (*P*) dynamic. Measure 14 has a piano simile (*P simile*) dynamic marking. Measure 15 has a forte (*f*) dynamic marking. The number 30 is written above the staff in the first measure.

35 *ff*

1 1 2

1/4

Detailed description: This system contains measures 35-37. The right hand features a melodic line with a trill in measure 35. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff*. Fingerings 1, 1, 2 are indicated in the left hand.

p *ff* *p*

Detailed description: This system contains measures 38-40. It features dynamic markings *p*, *ff*, and *p* across the measures.

40 *f* *[animato]* *p* *p* *p* *p*

1/8 2/5 1/8

Detailed description: This system contains measures 41-43. It includes the instruction *[animato]* and dynamic markings *f* and *p*. Fingerings 1/8, 2/5, 1/8 are shown in the left hand.

p *p* *p* *p* *p* *p*

1/4 2/5 1/4

poco a poco praecipit. e con forza

Detailed description: This system contains measures 44-46. It features a complex texture with triplets and dynamic markings *p*. The instruction *poco a poco praecipit. e con forza* is present. Fingerings 1/4, 2/5, 1/4 are indicated.

45 *p* *p* *p* *p* *p* *p*

riten.

Detailed description: This system contains measures 47-49. It includes the instruction *riten.* and dynamic markings *p*. The texture is dense with triplets.

leggiere

pp

P

50

P

f

P

ff

P

ff

P

55

con furia

fff

P

senza P

con anima

riten. e rall.

P

basso ben marcato

P

60

P *P* *P smile*

This system contains measures 60, 61, and 62. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include piano (*P*) and a *smile* marking.

65

f

This system contains measures 63, 64, and 65. Measure 65 features a dynamic change to *f* (forte). The right hand continues with slurred chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

This system contains measures 66, 67, 68, and 69. The right hand has slurred chords, and the left hand has a more complex accompaniment with some rests. Fingering numbers (2, 5, 1) are visible in the left hand.

70

m.d. *p*

This system contains measures 70, 71, and 72. Measure 70 has a dynamic marking of *m.d.* (mezzo-dolce). Measure 72 has a dynamic marking of *p* (piano). The right hand has rests in measures 70 and 71.

fz *p* *m.d.*

This system contains measures 73, 74, and 75. Measure 73 has a dynamic marking of *fz* (forzando). Measure 74 has a dynamic marking of *p* (piano). Measure 75 has a dynamic marking of *m.d.* (mezzo-dolce). The right hand has rests in measures 74 and 75.

H 7333

75 *p* *fz* *p*

This system contains measures 75 to 79. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include piano (*p*), fortissimo (*fz*), and piano (*p*).

80 *m.d.* *cresc. strepit.* *p* 3 *x* 3 *senzu P* 3

This system contains measures 80 to 84. Measure 80 is marked *m.d.* (mezzo-dolce). Measure 81 begins a section marked *cresc. strepit.* (crescendo, strepitoso). The left hand features triplet patterns. Dynamics include piano (*p*) and *senzu P* (senza piano).

[ossia:] *fff* 3 *f* *rull.* *p*

This system contains measures 85 to 89. It begins with an *[ossia:]* section. The left hand has a triplet accompaniment. Dynamics include fortissimo (*fff*), fortissimo (*f*), and piano (*p*). The tempo is marked *rull.* (rallentando).

a tempo *dolce* 85 *p* *p* *p* *P simile*

This system contains measures 85 to 89. The tempo is marked *a tempo*. The right hand is marked *dolce*. Dynamics include piano (*p*) and *P simile* (piano simile).

p *riten.*

This system contains measures 90 to 94. The right hand is marked *riten.* (ritardando). The left hand has a triplet accompaniment. Dynamics include piano (*p*).

90 *pp* *ff m.d.* *pp poco rall. e smorzando*

58 4 54 5

This system contains the first two measures of a musical phrase. The first measure starts at measure 90 and features a piano (*pp*) dynamic with a fortissimo (*ff*) melodic line marked *m.d.* (melodically directed). The second measure continues the phrase with a piano (*pp*) dynamic and a tempo marking of *poco rall. e smorzando*. Fingerings 58, 4, 54, and 5 are indicated above the notes.

45 45 *a tempo* 95 *f* *P* *P*

This system contains measures 91 and 92. Measure 91 has a piano (*P*) dynamic and a tempo marking of *a tempo*. Measure 92 features a fortissimo (*f*) dynamic and a piano (*P*) dynamic marking. Fingerings 45 and 45 are shown above the notes.

Tempo I *riten.* *p* *leggero il basso* *P simile*

This system contains measures 93 and 94. Measure 93 has a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Tempo I*. Measure 94 features a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *leggero il basso*. A *riten.* (ritardando) marking is present above the notes. A *P simile* marking is at the bottom left.

100

This system contains measures 95 and 96. Measure 95 has a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Tempo I*. Measure 96 features a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *leggero il basso*. A *riten.* (ritardando) marking is present above the notes.

pp *P*

This system contains measures 97 and 98. Measure 97 has a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Tempo I*. Measure 98 features a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *leggero il basso*. A *riten.* (ritardando) marking is present above the notes.

H 7333

105

pp *p* *P* *P*

x

110

p *P simile*

1 3 2 1 4 2 5

rall. e morendo

pp

1 4 2 5 2 4 1

Allegro vivo [♩. 72]

115

p *P* *P* *P*

1 3 2 5

120

P *P* *P* *P*

1 4 3 1 4 2 5

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The tempo/mood is indicated as *P simile*.

P simile

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a measure number '125' above the treble staff. The bass staff features several measures with a '4' below the notes, indicating a four-measure rest.

Third system of musical notation, continuing the piece. It includes a measure number '130' above the treble staff. The bass staff features several measures with '3' and '4' below the notes, indicating rests of three and four measures respectively.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It includes a measure number '135' above the treble staff. The bass staff features several measures with '8', '5', and '4' below the notes, indicating rests of eight, five, and four measures respectively. The dynamic marking *pp* is present.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It includes measure numbers '4' and '5' above the treble staff. The dynamic marking *pp poco rallentando* is present. The system ends with a double bar line and a fermata over the final chord, marked *m.s.* (more sostenuto). The bass staff has a 'P' below the first measure.

H 7333

Impromptu III. (1842)

Allegro moderato [♩] · 182
il canto bene marcato

p *gli accompagnamenti sempre p*

p *P* *P* *P* *P simile*

senza P *P*

f *p* *f*

[una corda] *P* *P* *P*

cresc. *[tre corde]* *senza P*

pp *p* *pp*

P *x* *P* *x* *P* *P*

a tempo

rallent.

5

1 1 8

1 2 8 1 2 8

x *senza P* *P come sopra*

25

P

dolce

30 5

p

4 5 4 2

15

8 8

21

21

x *P* *P* x *P* *P*

35

1

8 8

8 4 1

x *P* *P* x *P* *P*

5

2 1 8

2 3 5 4

40

2 5 4

x *P* *P* x *P* *P*

H 7333

Musical score system 1, measures 35-44. The system features a treble and bass clef with a key signature of three flats. It includes dynamic markings *pp* and *f*, and a *riten.* instruction. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical score system 2, measures 45-54. The system is marked *a tempo dolce* and *p*. It includes the instruction *P come sopra* below the bass line.

Musical score system 3, measures 55-64. The system is marked *molto cresc.* and includes a *[p]* dynamic marking.

Musical score system 4, measures 65-74. The system features a *f* dynamic marking and several *P* dynamic markings.

Musical score system 5, measures 75-84. The system is marked *riten. e molto smorzando* and *a tempo*. It includes dynamic markings *pp* and *p*, and the instruction *P come sopra*.

65

Musical score for measures 65-68. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

70 *sotto voce*

Musical score for measures 70-73. Measure 70 is marked with a forte (*f*) dynamic. Measure 73 is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *sotto voce*, indicating a softer, more intimate sound.

75 *cresc.*

Musical score for measures 75-78. Measure 75 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 76 includes the instruction *cresc.* (crescendo), indicating a gradual increase in volume.

riten. 80 *pp*

Musical score for measures 80-83. Measure 80 is marked with a piano-piano (*pp*) dynamic. The instruction *riten.* (ritardando) is placed above the staff, indicating a gradual slowing down of the tempo.

smorzando *a tempo* 85

Musical score for measures 85-88. Measure 85 is marked with a piano-piano (*pp*) dynamic and the instruction *smorzando* (diminuendo), indicating a gradual fading of the sound. Measure 86 is marked with the instruction *a tempo*, indicating a return to the original tempo.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system contains four measures.

Second system of musical notation, starting at measure 90. It includes a *pp* dynamic marking in the second measure. The system contains four measures.

Third system of musical notation, starting at measure 95. It includes fingerings (e.g., 4, 3, 2, 1) and dynamic markings (*P*) with accents. The system contains five measures.

Fourth system of musical notation, starting at measure 100. It includes the instruction *sotto voce* above the first measure. The system contains four measures.

Fifth system of musical notation, starting at measure 103. It includes the instruction *molto rallent. - - - e smorzando* above the first measure. The system contains five measures.

Lesní city a dojmy

NOCTURNO

Allegretto (♩ = 96)

First system of musical notation, measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is Allegretto (♩ = 96). The first system consists of five measures. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 5-4, 1-2-3-1, 5-4, 2-3-1-3, 5-4, 5-1-3-1). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *mf* and *p*.

Second system of musical notation, measures 6-10. Measures 6-7 are marked *sfz dim.*. Measure 8 is marked *p*. Measure 9 is marked *mp*. Measure 10 is marked *p*. The right hand continues with melodic patterns and ornaments (e.g., 5-4, 232 1 3 2, 4 3, 5 4, 5, 10). The left hand accompaniment includes chords and single notes with dynamics *p* and *mp*.

Third system of musical notation, measures 11-15. Measure 11 is marked *p simile*. Measure 12 is marked *p*. Measure 13 is marked *p*. Measure 14 is marked *p*. Measure 15 is marked *p*. The right hand features melodic lines with ornaments (e.g., 5-4, 2 1 1 2 2 1, 3 2, 232 1 2 1, 2 1 2 3, 353 1 3 1 2, 1 1 1 2 1 2). The left hand accompaniment includes chords and single notes with dynamics *p*.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. Measure 16 is marked *sf*. Measure 17 is marked *f*. Measure 18 is marked *sf*. Measure 19 is marked *p*. Measure 20 is marked *p*. The right hand continues with melodic patterns and ornaments (e.g., 3 2, 131 2 1 2, 5, 3 2, 232 1 3 2, 2 1 4, 2 1 3 2). The left hand accompaniment includes chords and single notes with dynamics *p*.

Fifth system of musical notation, measures 21-25. Measure 21 is marked *accel.*. Measure 22 is marked *p*. Measure 23 is marked *p*. Measure 24 is marked *a tempo*. Measure 25 is marked *p*. The right hand features melodic lines with ornaments (e.g., 1 1 2 1 2, 5 3, 1 3 bb 1 3 2 1 3 bb 1, 4 3, 5 4, 5 3 4 2, 1 1 1 2). The left hand accompaniment includes chords and single notes with dynamics *p*.

A short musical phrase marked *ad lib.* in the key signature of two flats, consisting of a few notes in the right hand.

H 7460

25 *p* *m.s.* *p* *cresc.*
P *P* *P simile*

30 *cresc.* *f* *m.s. sempre* *p*

35 *cresc.* *p* *P* *P*

40 *f* *dim.* *p* *m.s.* *allarg.*
P *P*

45 *ritard.* *più p e dolce* *p*
P *P*

50 *f*

riten. *f*

a tempo

Più allegro (♩. 100)
cantabile e dolce

55 *mp*

P *P* *P* *P* *P* *P*

60

P *P* *P* *P* *P*

espress.

70 *dolce*

P *P* *P* *P* *P* *P*

sf

75

P *P* *P* *P* *P* *P*

80

5 4 3 1 2 1 4 1 5 4 3 2 1 1 3 4 5 P x P x P x P

85

3 1 2 5 4 3 1 2 1 2 5 P x P P

90

5 3 2 1 2 5 4 3 1 2 1 2 3 4 5 P x P x P f P x

95

312 1 2 5 1 2 4 1 2 P P P P x

100

3 2 1 2 1 3 1 2 1 1 2 1 312 1 3 4 5 P x P x P

Musical score system 1, measures 95-104. The piece is in B-flat major. The right hand features intricate sixteenth-note passages with various fingering techniques (trills, triplets, and slurs). The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, and *P*. Performance directions include *P* and *P come sopra*. Measure numbers 105 and 104 are indicated.

Musical score system 2, measures 105-114. The tempo changes to *Tempo I*. The right hand continues with complex sixteenth-note patterns. The left hand accompaniment becomes more rhythmic. Dynamics include *dolce*. Measure numbers 110 and 109 are indicated.

Musical score system 3, measures 115-124. The right hand features a series of sixteenth-note runs. The left hand accompaniment includes some triplet figures. Dynamics include *cresc.*. Measure numbers 115 and 114 are indicated.

Musical score system 4, measures 125-134. The right hand continues with sixteenth-note passages. The left hand accompaniment features some triplet figures. Measure numbers 131 and 120 are indicated.

Musical score system 5, measures 135-144. The right hand features sixteenth-note passages with some slurs. The left hand accompaniment includes some triplet figures. Dynamics include *più f* and *p*. Measure numbers 125 and 124 are indicated.

Musical score system 6, measures 145-146. A short melodic phrase in the right hand, marked *atd.* (allegretto). Measure numbers 145 and 146 are indicated.

H 7460

Poco lanquendo (♩ = 56)

Musical score for the first system, 'Poco lanquendo' (♩ = 56). The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked 'Poco lanquendo' with a quarter note equal to 56 beats. The dynamics range from piano (*p*) to *rit.* (ritardando). Measure numbers 130, 135, and 140 are indicated.

Piu allegro (♩ = 100)

Musical score for the second system, 'Piu allegro' (♩ = 100). The tempo is marked 'Piu allegro' with a quarter note equal to 100 beats. The right hand features a more active melodic line with triplets and sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). Measure numbers 145, 150, and 155 are indicated.

Musical score for the third system. The right hand continues with intricate melodic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The left hand provides a consistent accompaniment. Dynamics are marked *p* (piano). Measure numbers 160, 165, and 170 are indicated.

Musical score for the fourth system. The right hand features a series of sixteenth-note patterns. The left hand accompaniment remains steady. Dynamics include *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). Measure numbers 175, 180, and 185 are indicated.

Musical score for the fifth system. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *sfz* (sforzando), and *sfz* (sforzando). Measure numbers 190, 195, and 200 are indicated.

Zvědavý

TRANSKRIPCE PÍSNĚ FRANZE SCHUBERTA Z CYKLU KRÁSNA MLYNÁŘKA
(1858)

Zvolna $\text{♩} = 56$

výrazně

cantando espressivo

p *sf* *p* *m.s. sopra*

P *x* *P* *P* *P* *x*

p *P* *P* *x* *P* *P* *P* *x* *P*

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *cresc.*

m.d. sopra *f* *m.s. sopra* *dim.*

p *x* *P* *P* *x* *P* *P* *x* *P*

*) „Fis“ v basu současně s melodickým „fis“ (v pravé ruce)

Klidně Listesso tempo

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The upper staff is marked *m.d. sopra* and *pp plynule, espressivo la melodia*. It features a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 5, 4, 5). The lower staff is marked *P* and contains a complex rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (2 1, 1 2).

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The upper staff is marked *cresc. m.s. sopra* and *cresc. dim.*. It features a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 2, 3). The lower staff is marked *P* and contains a complex rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (2 1, 2 3, 1 2, 5 3, 1 3, 1 3, 5 3, 3 1, 3 5, 3 1, 2 3).

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The upper staff is marked *p* and *f*. It features a melodic line with slurs and fingerings (5). The lower staff is marked *P* and contains a complex rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (5, 3, 1, 2).

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The upper staff is marked *m.s. sopra* and *p*. It features a melodic line with slurs and fingerings (4 5, 5, 4, 4, 6). The lower staff is marked *P* and contains a complex rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (5, 4, 2, 2, 2, 5, 3, 1, 5, 1, 3, 1, 2).

Handwritten musical score system 5. It consists of two staves. The upper staff is marked *[poco rit.]* and *att.*. It features a melodic line with slurs and fingerings (5, 5, 5). The lower staff is marked *[poco rit.]* and contains a complex rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (5, 3, 1, 3, 1, 2).

H 4973/7460

15

pp *egualmente*

P *P* *P* *P* *P* *x* *P*

35

sf *sf* *f* *m.d.* *m.s.* *ff* *simili [arpeggio]*

sf *P* *simile*

P *P* *P* *sf* *P* *sf* *ff* *P* *P* *P* *P*

40

rit. *sf* *P* *P* *P* *P* *P* *P* *P* *P* *sf* *P*

8

sff

sff

sff
cón P

bravuroso

5

sff

12

sff

24

tr

sf \rightarrow *pp*

leggerissime

pp
P

velociss.

131

tr

tr

231

24

tr

cresc.

f

P

P

P

51

sff
P

P

H 4973/7460

Klidně

*) *tr*
p dolcissimo, la melodia tranquilla

pp [una corda]
P

45 *tr* *p* *tr*
[poco rit.] *p* *p*

24 *tr* *f* *tr*
[quasi tempo] *p* *p* *p*

tr *p* *tr* *tr* *sfz* *f*
pp *P simile* *sfz*

*) Začátek trylky vždy za melodickým tónem

**) *[quasi tempo]* *[poco rit.]* *atd.*

50 5 5 5 5 5
*) *tr* [rit.] *tr* *tr* *sf* *tr* (2) *tr* *tr*
323131 4 3 2 3 1212 3232 1313 131 32 232

ff 2 3 2 3 2 3 2 3 *tr* *rit.*
P 1 3 *P* 1 3 2 1 2 3 1

ff *tr* 2323 1 2 3 4 1 2 3 1 5 *P* [tre corde] *P* *P*

sempre ff 55 1 5 1 2 1 3 5 3 1 2 1 5 1 3 2
sf *P* *P* *P* *P*

P 2 3 1 4 1 4 1 (h) 1 3 2 1 3 2 1 3 1 4 8 8 (h) 1 3 2 1 4

*) [rit.] [quasi tempo] *atd.*

H 4973/7460

8
pp subito
P sempre

pp
cresc.
 60

ff
P

p
dim.
molto
pp
P

65
ppp
smorz.
rall.
f
 67
P

**Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta
M.D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1**

**Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce
Evidenční list**

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	- Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				