

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy



**INTERPRETAČNÍ PROBLEMATIKA FANTAZIE NA
ČESKÉ NÁRODNÍ PÍSNĚ BEDŘICHA SMETANY**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: doc. MgA. Libuše Tichá, Ph.D.

Oponent práce: doc. MgA. Jana Palkovská

Autor práce: Jan Lukš, obor hudební výchova a hra na nástroj se zaměřením na vzdělávání

Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že diplomovou práci na téma Interpretální problematika Fantazie na české národní písně Bedřicha Smetany jsem vypracoval samostatně a použil jen pramenů, které uvádím v přiložené bibliografii.

Místo: Praha

Datum: květen 2013

Podpis:

Abstrakt

Autor práce pojednává o interpretační problematice význačného klavírního díla středního rozsahu z pera jednoho z velikánů české hudby - Bedřicha Smetany. Uvádí informaci o osobnosti skladatele a jeho životě. Předmětnou kompozici rozebírá po formální stránce a zmiňuje se o ní i z hlediska dalších hudebně-teoretických disciplín. Nastiňuje možnosti v chápání této Smetanovy skladby jako celku, a také se z tohoto úhlu pohledu zabývá analýzou jednotlivých částí. Předkládá popis pracovních postupů určených interpretovi. Uvádí notové edice, v nichž skladba vyšla a neopomíná ani recenzentský pohled na některé nahrávky díla.

Summary

This bachelor thesis deals with an important piano piece by one of the greatest Czech composers, Bedřich Smetana. It contains information about the composer's personality and life; it describes the concerned musical piece both from the formal point of view and from other theoretical perspectives. Possible ways of understanding this piece as a whole are described, as well as a thorough analysis of its individual parts. The thesis contains an elaborate characterization of methods of work for the performers of this musical piece; it lists the editions in which it was published and also presents some critics of its recordings.

Obsah

Úvod.....	5
1. Život a dílo Bedřicha Smetany.....	8
2. Hudebně-teoretický rozbor Fantazie na české národní písně.....	27
2.1 Formální rozbor díla.....	27
2.2 Harmonická a polyfonická složka díla.....	31
3. Interpretační problematika Fantazie na české národní písně.....	33
3.1 Umělecký obraz, poetický smysl interpretace a hudební složka interpretace (práce s rytmem a zvukem; dynamika, agogika, tempo).....	33
3.2 Technická složka interpretace (klavírní sazba a její zvládnutí, práce na technice, pedalizace, prstoklad).....	40
4. Notová vydání díla.....	49
5. Zvukové snímky díla.....	54
Bibliografie a notové edice.....	57

ÚVOD

Fantazii na české národní písně Bedřich Smetana zkomponoval pro svá vlastní koncertní vystoupení v červnu roku 1862.¹ Po návratu ze Švédska v roce 1861 se totiž rozhodl prorazit jako klavírní virtuóz a uvádět zejména své skladby. Zatímco Smetanova švédská vystoupení v letech 1856 – 1861 (ať už jako klavíristy či jako dirigenta) byla velice úspěšná, koncertní cesta do Holandska a Porýní na podzim roku 1861 slávu ani finanční zajištění autorovi a klavíristovi nepřinesly. Proto Smetana nyní komponuje skladbu přístupnou širokému okruhu posluchačů.

Premiéra *Fantazie na české národní písně* se konala 6. července roku 1862 v Mladé Boleslavi,² a přesto, že byla velice úspěšná, stala se na dlouhou dobu posledním klavírním vystoupením Bedřicha Smetany. Roku 1863 se skladatel stal sbormistrem sboru Hlahol a o tři roky později (v roce 1866) získal místo kapelníka Prozatímního divadla, kde setrval až do podzimu roku 1874, kdy přišel o sluch. V posledních deseti letech svého života Smetana především komponoval a na koncertní podium se jako klavírista, s výjimkou koncertu v Písku 4. října roku 1881,³ nevrátil.

Zamysleme se nyní nad otázkou, jaká vlastně je Smetanova hudba a jakou měrou vešla ve známost ve světě, pomineme-li symfonickou báseň *Má vlast*, jejíž krásy jsou obdivovány v koncertních sálích celého světa. Pokud jde o klavírní tvorbu, odpověď není pro českého muzikologa, aktivního hudebníka nebo posluchače a obdivovatele Smetanovy hudby lichotivá. Je na vině český národní prvek, který Smetanova hudba obsahuje, a který může zahraniční posluchač považovat za nesrozumitelný? Vždyť ve *Fantazii na české národní písně* i ve 2. řadě *Českých tanců* by se taková místa našla. Nebo i do zahraničí proniklo všeobecně známe tvrzení o hratelnosti Smetanových klavírních skladeb, a proto se zahraniční klavíristé až na výjimky Smetanovi vyhýbají? (Většina českých klavíristů a pedagogů klavíru zastává názor, že Smetanovy klavírní skladby „nejdou do prstů“ a „neleží v rukách).“

Nebýt Mezinárodní smetanovské klavírní soutěže v Plzni, nehrály by se klavírní

¹ Skladba byla dokončena 22. června roku 1862 v Obříství u Mělníka. Toto datum a místo uvádí Hana Séquardtová v titulu: SMETANA, B. *Klavírní Dílo, Svazek pátý: Skladby virtuosní*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1973. 99 s.

² SÉQUARDTOVÁ, H. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1988. str. 302.

³ SÉQUARDTOVÁ, H. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1988. str. 317.

skladby Bedřicha Smetany příliš často ani na tuzemských konzervatořích či vysokých školách s uměleckých zaměřením. A *Fantazie na české národní písně*? Byla by v podstatě neuváděnou skladbou. Pokud se mladý klavírista, ať už z Čech nebo ze zahraničí, rozhodne pro některé autorovo dílo, zvolí spíše některý kus z *Českých tanců* popřípadě ze *Snů*, koncertní skicu *Macbeth a čarodějnice* nebo nejznámější Smetanovu klavírní skladbu vůbec – etudu „*Na břehu mořském*.“ *Fantazii na české národní písně* však nikoliv. Přitom tuto kompozici můžeme směle porovnat a dát do paralely se slavnou *Orientální fantazií* Milije Balakireva z roku 1869 nebo s Lisztovými ještě častěji hranými *Uherskými rapsodiemi* (např. číslo 2, 9, 10 nebo 12).

Autor práce *Fantazii na české národní písně* nastudoval ve věku patnácti let. Brzy poté skladbu provedl na významných klavírních soutěžích, přičemž porota jeho výkony vždy odměnila oceněními (Virtuosi per musica di pianoforte 2004, Ústřední kolo soutěže ZUŠ 2005, Mezinárodní smetanovská klavírní soutěž v Plzni 2008). Osobní vztah autora práce ke kompozici je dán i mnohými dalšími uvedenými díla při jiných koncertních příležitostech.

Zabývat se tématem interpretační problematiky zřídka kdy uváděného díla skladatele, který zdaleka nedosáhl takového věhlasu, který by jeho hudbě náležel, považujeme zvláště v dnešní době za důležité. Na koncertních podiích se až na malé výjimky objevují stále tytéž tituly.

1. Život a dílo Bedřicha Smetany

Bedřich Smetana se narodil 2. března roku 1824 v Litomyšli. Jeho otec, sládek František Smetana, neměl jednoduchý život. Pocházel z obyčejného a všedního rodu. Navíc vyrůstal jako sirotek. V mládí Smetanův otec odešel na zkušenou do Rakouska a do Pruska a vyučil se sladovnictví. Po návratu domů se oženil, avšak jeho žena záhy zemřela. Ani druhé sládkovo manželství nedopadlo šťastně. Po smrti druhé manželky si Smetana vzal Barboru Lynkovou, dceru panského písaře, a pronajal si zámecký pivovar v Litomyšli. Zde manželský pár počal hned několik dětí. Manželům Smetanovým se pak konečně po deseti dcerách narodil i syn.

Dětství prvorozeného syna Bedřicha bylo šťastné. Smetanovým se dařilo a žili v blahobytu. Jejich domácnost byla neobyčejně početná: po Bedřichovi se k deseti dcerám narodilo ještě pět dalších dětí a kromě nich zde žila ještě babička s dědou z matčiny strany a ovdovělá sestra otce Františka se svými pěti dětmi.

Smetanovi se cítili českými vlastenci. Navštěvovali místní ochotnický divadelní soubor, zajímali se o literaturu a mezi jejich vášně patřila i hudba. Ne nadarmo se v těch dobách říkalo „co Čech, to muzikant.“ František Smetana byl obstojný houslista. Hrál však jen pro své vlastní potěšení. Brzy věnoval housličky i synovi a nedlouho potom mu zakoupil i klavír. Prvním učitelem Bedřicha se stal zvláště sjednaný pan Chmelík. S malým chlapcem neměl snadnou práci, avšak už tehdy mohl zapsat do not první Bedřichovu skladbu, jež zněla jako valčík.

Smetanovi rodiče se nedlouho potom rozhodli uspořádat Bedřichovi koncert. Byli si zřejmě jisti, že mají v rodině zázračné dítě. 4. října roku 1830 jejich šestiletý syn přednesl litomyšlskému publiku na svém prvním koncertě předehru k opeře Němá z Portici. V tomtéž roce se Smetanovi přestěhovali do Jindřichova Hradce, kde František Smetana pokračoval v provozování své živnosti. Bedřich zde také začal chodit do školy. Čekalo ho utrpení: učilo se německy a ve škole ho to vůbec nebavilo. Už v první třídě propadl ze všech předmětů, a proto mu otec vyhledal jednoho z žáků kvinty, Františka Dederu, aby ho doučoval.

Jak čas plynul, sládek Smetana bohatl, až mohl zakoupit panství se zámečkem, statkem, pivovarem, hostincem a rozsáhlými pozemky v Růžkových Lhoticích. A Bedřich byl zavezen na studia do Jihlavy. I zde však ze všech předmětů propadl. Musel tedy začít se studiem znovu, tentokrát v Německém Brodě. Bydlel u paní Bylanské. Paní domácí byla

vdova a přijímala studenty z daleka. Mezi Smetanovy spolubydlící shodou okolností patřil také Karel Havlíček Borovský, který se po Františku Dederovi stal jeho dalším doučovatelem.

V Německém Brodě se Bedřichovi nelíbilo. Záhy se rozhodl (po vzoru Karla Havlíčka) odejít do Prahy. Otec neměl námitek, naopak si přál, aby se jeho syn v Praze na akademickém gymnáziu, jemuž řediteloval Josef Jungmann, připravil na studium práv. A Praha byla pro čtrnáctiletého chlapce velkým lákadlem! Smetana více než do školy chodil za školu. Ale právě zde se začal intenzivně věnovat hudbě. Především byl nadšeným posluchačem. Praha měla v té době téměř třicet tanečních orchestrů a několik vojenských kapel. Každou neděli v poledne začínala akademie, kde se hrála výhradně klasická hudba. Hned nato se stačilo přesunout do Stavovského divadla na operu, která začínala ve čtyři hodiny. V roce 1838 navíc do Prahy zavítal největší virtuos století, klavírista Franz Liszt a zapůsobil jako zjevení: dokázal za klavírem víc než dirigent s celým orchestrem. Hrál především vlastní skladby a díla Fryderyka Chopina. Bedřich Smetana nedlouho po Lisztově recitálu řediteli Jungmannovi oznámil, že zanechává studia, neboť se rozhodl plně věnovat hudbě. O Bedřichových plánech se však od Jungmanna dozvěděl jeho otec a nemilosrdně synovi přikázal, aby si sbalil své věci a odjel okamžitě domů. Od nynějška se měl mladý Smetana stát příručím v otcově hospodářství. František Smetana uznával hudbu jen jako ušlechtilou zábavu. Přál si, aby se jeho prvorozený syn jednou ujal celého panství v Růžkových Lhoticích.

V roce 1839 vznikla Smetanova první zajímavá a později i proslavená klavírní skladba: patnáctiletý chlapec se zamiloval do jisté Luisy a brzy vznikla nesmrtelná Luisina polka. O rok později Smetana s otcovým svolením odešel do Plzně a pobyl zde až do roku 1843. Vedl si deník a za tři roky života popsal sedm sešitů. Hned v prvních dnech plzeňského pobytu měl Smetana štěstí: dostal se občas o přestávkách ke školnímu klavíru a hudbu zaslechli učitelé ve sborovně. Pan řídící byl na Smetanovo klavírní umění pyšný a začal šestnáctiletého mladíka brát do společnosti a chlubit se jím.

V této době se znovu Bedřich Smetana zamiloval. Tentokrát do Kateřiny Kolářové, o rok mladší dívky, která také hrála výborně na klavír a kromě toho krásně tančila. Bedřich se v posledním roce svého pobytu v Plzni ke Kolářům dokonce i nastěhoval do podnájmu. Kateřinino chování k Bedřichovi však bylo spíše chladné. Vždyť Smetana byl silně krátkozraký, nosil brýle a i jako dospělý muž měřil pouze 156 centimetrů! Deníkové zápisy z tohoto životního období jsou poměrně chudé: když se Smetanovi komponování dařilo, nezbyl mu na psaní deníku čas a když už do deníku psal, byla hlavním tématem jeho nešťastná láska. V Plzni Smetana složil jen několik polek dalším dívkám, do nichž se více či

méně zamiloval nebo se mu alespoň líbily. V deníku se však u data 23. ledna 1843 objevila zajímavá větička: „*Kéž s milostí a pomocí boží jsem jednou v technice Lisztem a v komponování Mozartem!*...“⁴ Smetana se pravděpodobně v těchto dnech definitivně rozhodl, že se chce stát hudebníkem a skladatelem. Věděl však, že ho čeká nepříjemné střetnutí s otcem. Přesto se nabídl houslistovi Arnoštu Nesvadbovi jako klavírní doprovod. Nedlouho potom Smetana konečně dokončil svoje gymnaziální studia: absolvoval se samými dostatečnými...

Vypravil se za otcem, odhodlán prosadit si svou. Otec však se synovými životními plány zásadně nesouhlasil a došlo k roztržce. Bedřich dostal na své další živobytí 20 zlatých a bylo mu oznámeno, že dále podporován nebude. Dvacetiletý nešťastník si po několika týdnech do deníku poznamenal: „*Velmi často jsem šel spát o hladu, jednou jsem po tři dny neměl nic než hrníček kávy a housku. Byl jsem v Praze již dva měsíce a nedostal jsem se ke klavíru: koupit jsem si ho nemohl, půjčit mi ho nikdo nechtěl.*“⁵

Smůla se však přeci jen odvrátila. V prosinci roku 1844 si Smetana dokázal pronajmout klavír od obchodníka s nástroji za jeden zlatý měsíčně. Od nynějška, ve snaze stát se co nejdříve klavírním virtuosem, pilně cvičil. Smetanovým štěstím také bylo náhodné setkání s maminkou Kateřiny, kterou rozrušila jeho vyhublá postava s propadlými tvářemi. Odvedla ho k učiteli hudby Josefu Prokschovi, aby se o něj postaral. Proksch byl slepý, přesto patřil k největším pedagogům té doby. Nejprve požádal Smetanu, ať přistoupí ke klavíru a něco zahraje. Pochválil Smetanovi úhoz, v zápětí však dal zavolat svého nejlepšího žáka. Asi proto, aby Smetanu zahanbil. Nakonec měla Kateřina Kolářová co dělat, aby Proksch Smetanu do své třídy přijal.

O několik dní později jako blesk z čistého nebe přišlo pozvání na oběd přímo od hraběte do Thunovského paláce. Hrabě přijal Smetanu osobně a ohromenému mladíkovi sdělil, že mu byl doporučen jako učitel hudby pro jeho děti. Pak vybral velmi těžkou skladbu, kterou měl Smetana zahrát z listu. Svého úkolu se zhostil skvěle a na sklonku roku 1844 byl přijat do služeb hraběte Thuna. Nabídka byla pro vyhladovělého Smetanu přímo spásná: tři sta zlatých ročně, ubytování i strava přímo v paláci. Musel však každé z pěti urozených žaček věnovat po hodině času denně. Navíc nadání měly Thunovy dcery nevalné a neoplývaly ani pracovitostí. Smetana zde nakonec strávil tři roky. Osvědčil se nejen jako pedagog a klavírista, ale i jako znamenitý společník. V tomto období také měl více času a prostředků

⁴ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 43.

⁵ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 47

věnovat se vlastnímu vzdělávání: ve svém dvaceti letech Smetana téměř vůbec neovládal teorii, ačkoli vytvořil již desítky skladeb, byť drobných. Proksch o Smetanu pečoval jako o klavíristu i jako o skladatele. Začal s ním na jednoduchých úlohách. Tři roky se Smetana trápil nad Marxovou *Die Lehre von der musikalischen Komposition* a probral se svým učitelem přes 2000 stran. Nikoliv nevýznamný vliv na Smetanův umělecký růst měly návštěvy nejzářivějších hvězd tehdejšího hudebního nebe: v roce 1846 se v Praze představili Hector Berlioz, Clara a Robert Schumannovi a opět Franz Liszt. Ve stejném roce Smetana zkomponoval *Bagately*. Brzy nato začal s dalším klavírním cyklem, s *Lístky do památníku*. Jeho úmyslem bylo napsat jich celkem 24, ve všech tóninách. K naplnění plánu nedošlo. Vznikly *Lístky do památníku op. 2*, *Charakteristické skladby op. 3*, *Črty op. 4 a op. 5*.

Roku 1847 došlo k důležitému rozhodnutí třiaadvacetiletého skladatele. Smetana se cítil natolik vyškolen, že pro další výuku hraběcích dcer hraběti doporučil Kateřinu Kolářovou a sám odmítl pokračovat. Myšlenka, že by se mohl stát svobodným umělcem, ho nesmírně lákala. Nejdříve se pokusil zaujmout publikum jako klavírní virtuos a ohlásil koncert v Chebu. Koncert však skončil fiaskem: posluchači se dali spočítat na prstech jedné ruky. Smetanovi nezbylo nic jiného, než znovu začít učit. Přál si otevřít vlastní hudební ústav, ale k tomu bylo zapotřebí nástroj a alespoň jednu místnost. A Smetana neměl peněz nazbyt. Napadlo ho jediné: požádat o pomoc Franze Liszta.

Liszta si Smetana nesmírně vážil a vždy ho velmi obdivoval. Dokonce o něm říkával, že poslechem jeho hry se za půl hodiny naučil víc, než by si mohl vzít u kohokoliv jiného za tři roky. Smetana, inspirován myšlenkou oslovit Liszta, se záhy dal do kompozice svého op. 1 s názvem *Six morceaux caractéristiques* a věnování připsal 23. března roku 1847 Lisztovi. „*Vaše blahorodí! Odvažuji se dedikovat Vám toto své dílko maje plnou důvěru ve Vaši šlechtnost a dobrotu, známou v celém světě... Je mi 24 let, jsem chudý, bez přátel a pomoci, bez naděje, že splatím dluh... Stojím tedy před Vámi s prosbou, abyste toto dílko dobrotivě přijal a dal je otisknout. Vaše jméno mu získá zájem veřejnosti, Vaše jméno se stane základem mého budoucího štěstí, mé trvalé vděčnosti... Smím se odvážit ještě jedné prosby? Jde mi o to, abych si mohl zařídit hudební ústav. Jsem tvůrčí a výkonný umělec a nemám – nástroj... Proto jsem tak troufalý – třeba se vydávám v nebezpečí, že se Vám budu zdát drzý – a prosím Vás o půjčku 400 zlatých... Nemám ručitele kromě sebe a svého slova, které však mi je svaté, a tudíž jistější než stovka ručitelů. Nikomu jinému se nesvěřuji se svou bídou a nouzí než Vám – vždyť komu by se měl umělec svěřit jinému než opět umělci?... V největším neklidu Vás prosím, abyste neodkládal odpověď, neboť v několika týdnech by snad již Smetany nebylo. Bydlím na Staroměstském náměstí č. 548, 2. poschodí vzadu.*“⁶ Na odpověď Smetana dlouho

čekat nemusel. Liszt mu vyjádřil své poděkování za věnování skladby. Dále Smetanu ujistil, že bude u svého nakladatele usilovat o vydání kompozice. Žádost o peníze však jednoznačně odmítl. Smetana tedy byl i po odeslání prosebného dopisu ve stejné finanční situaci jako předtím. Avšak jeho sebevědomí se značně zvýšilo.

Rok 1848 byl rokem revolučním. Povstání vypuklo nejprve ve Vídni. Všichni Češi se najednou začali považovat za velké vlastence a ani Smetana nezůstal stranou. O svatodušních svátcích se neklid přesunul do Prahy. Pražané utvořili měšťanskou domobranu a studenti legie. Na barikádách pak došlo ke střetu mezi povstalci a vojáky generála Windischgratze. Po neúspěšném povstání Smetana v obavách před zatčením uprchl z Prahy. Na parníku Bohemia doplul do Obříství u Mělníka, kde se skryl u příbuzných. Nezahálel zde. Dal se do kompozice Slavnostní přede hry D dur. Setkal se tu i se svými rodiči a toto setkání bylo více než důležité: otec obrátil a Bedřichovi věnoval tolik potřebné peníze, aby si otevřel vlastní hudební ústav. Po utichnutí svatodušních bouří se Smetana vrátil do Prahy. Svůj ústav si otevřel v těsné blízkosti Prokschovy školy a to znamenalo konkurenci, kterou slovatný stařec nemohl nevnímat. „*Pan B. S., můj netaentovaný učeň, dokáže moji soustavu a metodu leda přeložiti do češtiny.*“⁷

Obrat k lepšímu nastal i ve Smetanově soukromém životě. Kateřina Kolářová svolila, aby se Bedřich opět nastěhoval ke Kolářům a 27. srpna roku 1849 se konala svatba. Novomanželé se nedlouho po svatbě přestěhovali. Nově obývali byt v Betlémské ulici. Velmi brzy se udála další radostná událost v podobě příchodu dětí. Nejprve se narodila Bedřiška, pak Gabriela, Žofie a nakonec Kateřina. Dva roky po svatbě se však Bedřich s Kateřinou museli znovu přestěhovat: život v Praze nebyl levný a nálada hudbě zrovna nepřála. Žáků měl Smetana málo. Lacinější bydlení našli v domě v Celetné ulici. V době, kdy již mladý skladatel za sebou měl 6 *charakteristických skladeb, Lístky do památníku, Črty, Svatební scény, Salonní a Poetické polky* a další skladby, se rozhodl změnit žánr: pohroužil se do myšlenky složit *Triumfální symfonii* na oslavu císaře a při této příležitosti požádat u hlavy Rakouské říše o stipendium. Pln nadějí odeslal do Vídně precizně svázanou partituru. Vídeň však vůbec neráčila odpovědět. Další neúspěch Smetanu čekal v podobě poloprázdného sálu při uvedení symfonie v Praze. Ohlas nepočteného obecnstva byl nevalný a vzhledem k tomu, že si náklady vystoupení Smetana hradil sám, ocitl se v mínusu. Aby toho nebylo málo, přidaly se rodinné starosti: krátce po sobě zemřely tři Smetanovy dcery. Všechny podlehly

⁶ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 57.

⁷ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 61.

spále. Smetana svůj žal vyplakal v tragickém, výrazově vypjatém a nádherném *Klavírním triu g-moll, op. 15*. Ani toto velkolepé dílo nebylo v pražském Konviktu přijato kladně. Avšak „ocenil je Franz Liszt, který podle svědectví pamětníků po vyslechnutí Tria Smetanu objal a Kateřině k tomuto dílu gratuloval.“⁸ Praha té doby vykazovala jisté známky kulturní zaostalosti. Na přelomu roku 1853/1854 si Smetana poprvé připustil, že v minulosti ani nyní nebylo náhodou, že v Čechách zůstávala vždy jen menší část inteligence. Nahlédneme-li do historie, nelze nezmínit rodinu Bendů a Stamiců, Myslivečka, Rejchu, Dusíka, Voříška... Odešel František Škroup, mnozí vědci i literáti.

Radostnější událostí, než stále častější myšlenky na emigraci, byla další návštěva Franze Liszta v Praze. Mistr měl dirigovat ve svatovítské katedrále svoji *Mši* a při té příležitosti zavítal také ke Smetanům. V době Lisztova pobytu v Praze měl Smetana další veledůležitou návštěvu: navštívil ho klavírní virtuos Alexander Dreyschock, který se právě vrátil z turné po Švédsku. Zmínil se Smetanovi, že Göteborgská Filharmonie nemá uměleckého ředitele. Smetana byl myšlenkou cesty na sever nadšen, jeho žena Kateřina však nikoli. 11. října roku 1856 odjel. Sám. Cestoval vlakem do Drážďan, Hamburku a Kielu, aby se nalodil na parník do Göteborgu.

Na počátku druhé poloviny devatenáctého století mělo významné město na jihu Švédska jen asi 30 tisíc obyvatel. Bylo to však město bohaté a s čilým mezinárodním ruchem. Zdejší koncertní obecnstvo bylo nanejvýš vnímavé a dychtivé prvotřídního umění.

Již po prvním koncertě nadšení posluchači oblehli Smetanův klavír a dožadovali se přídavek. Významný göteborgský recenzent v místním listu dokonce zmínil, že by si město mělo českého rodáka na delší dobu získat a podržet. Po druhém koncertu byl Smetana zvolen do čela Sdružení pro klasickou hudbu a začal dostávat plat. Po dlouhých letech útrap a těžkostí ve vlasti Smetana konečně dosáhl pocitu vítězství. Stál však před ním nelehký úkol: zformovat vkus obecnstva, které (až na malé výjimky) téměř neuznávalo hudbu od pozdního Beethovena dále. Postupem času se z obdivovaného umělce stal i žádaný pedagog (bohaté rodiny nabízely ne zrovna nízké částky, aby ho získaly jako učitele), ale i oblíbený společník (Smetana se stal častým hostem salónů a banketů). Skladatel, dirigent, klavírista a pedagog byl také považován za střed obdivu ženského publika. Na jednom z plesů došlo ke vzplanutí oboustrannému: dívka se jmenovala Fröjda Benecková a Smetana pro ni záhy zkomponoval taneční klavírní skladbu s názvem *Vidění na plesu*. Rodící se vztah bylo podle všeho těžké utajit a všelijaké zvěsti se donesly až do Prahy. Smetanova žena Kateřina se proto na příští

⁸ SÉQUARDOVÁ, H. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1988. str. 74.

sezonu rozhodla manžela na sever následovat. V Göteborgu tedy žili i s jejich jedinou dcerou, která přežila onemocnění spálou, s Žofií.

Roku 1857 se Smetana osmělil a znovu se pustil do kompozice orchestrální skladby. Tentokrát ho zaujal námět ze Shakespeary hry *Richard III*. Soužití s Kateřinou mu však ke klidu na práci nepřidalo. Jeho žena naléhala, aby se společně vrátili do Čech. Snášela pobyt v chladné severské zemi těžko: jiné zvyky, neznámý jazyk, na rozdíl od jejího muže spíše uzavřenější povaha a také zdravotní problémy... To vše udělalo své. Vyvrcholením manželské krize bylo nalezení Bedřichova deníku, který Kateřina v záchvatu zuřivosti zničila.

V zimě 1857 postihla manžele další rána. Kateřina onemocněla tuberkulózou a její zdravotní stav se začal prudce zhoršovat. Smetana si ve svém deníku vyčítal: „*Chtěl jsem si hmotně pomoci a ztratil jsem nyní vše. Proto je mým nezměnitelným přáním opustit co nejdřív a navždy Göteborg a vrátit se do Prahy.*“⁹ Smetana ještě před odjezdem domů vystoupil na šesti komorních a třech sólových koncertech, obdržel stříbrnou taktovku a byl mnohokrát vyvolán.

19. dubna roku 1858 pak na cestě zpět do vlasti Smetanova žena Kateřina skonala. Onemocnění tuberkulózou již bylo příliš pokročilé. Smetana se vrátil do Čech, avšak doma ho nic dobrého nečekalo: jen smutek a bol ze smrti vlastní ženy, zapomnění v místních uměleckých kruzích a nepříliš nadějně vyhlídky. Navštívil proto Liszta v Lipsku a pak se rozjel za svým mladším bratrem Karlem do Lamberku. Při tomto setkání se Smetana opět zamiloval, tentokrát do sestry snoubenky mladšího bratra, do osmnáctiletý Betty. V Lamberku před třetím odjezdem na sever pobyl celý měsíc.

Ve Švédsku se Smetana opět věnoval pedagogické činnosti. S místním orchestrem také nastudoval celou řadu pozoruhodných děl: Händlova Mesiáše, Mozartovo Requiem i svá orchestrální díla. Kromě toho často sám účinkoval jako klavírista. Interpretoval Beethovenovy sonáty, uvedl Schumannův Karneval i skladby Chopinovy. V roce 1859 napsal pro Betty polku, kterou jí ze Švédska zaslal v jednom ze dvaadevadesáti (!) dopisů. O rok později se v Obříství konala svatba. Soužití novomanželů Smetanových však nebylo šťastné: v Göteborgu Betty odmítala provázet svého muže na koncerty i do společnosti. Čekala dítě a trvala na tom, že bude rodit doma u maminky. Smetana však tak jako tak plánoval trvalý návrat do Čech. Byl ryzím vlastencem (po celou dobu pobytu si nechával posílat české noviny) a navíc domácí Bachův absolutistický režim se pomalu začal rozkládat. Heslem doby se stalo sousloví „*Národ sobě*.“ Začaly se vydávat další česky psané noviny: *Národní listy*,

⁹ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 90-91.

Čas, Hlas... Byl založen pěvecký sbor Hlahol, Tyrš otevřel tělovýchovnou jednotu Sokol...

V roce 1860 Smetana ve Švédsku zkomponoval hned několik pozoruhodných skladeb: kromě jiného symfonickou báseň *Hakon Jarl* a *Vzpomínky na Čechy ve formě polek*, jež sám zamýšlel jako dílka „v chopinovském způsobu mazurek...“¹⁰ Jednoho dne k němu dorazila zpráva nad jiné důležitá: v Praze by se brzy mělo otevřít nové operní divadlo! Pro Smetanu nemohlo být větším snem, než se stát v tomto divadle kapelníkem! Ten den se rozhodl: vrátí se do Čech a začne se i jako skladatel více orientovat na českou hudbu. 11. května roku 1860 i s Betty opustil švédskou pevninu a zamířil přes Německo zpět do Prahy. V Praze zrovna probíhaly vášnivé rozepře kolem stavby a projektu nového divadla. „Staročesi“ s ideovým vůdcem Janem Ladislavem Riegretem prosadili svou a začali se stavbou Prozatímního divadla. Smetana nezhálel a Riegra navštívil a nabídl se jako kapelník. Ten však skladateli povýšeně sdělil, že dirigentskou taktovku získal jeho přítel Jan Nepomuk Maýr.

V tomtéž roce čekalo Smetanu další hořké zklamání: najal si sál na Žofíně a uspořádal zde koncert. Program tvořil kromě *Richarda III.* a *Valdštynova tábora* Beethovenův klavírní koncert. Zájem obecenstva však byl pro Prahu již tradičně nevysoký. Hlavní protagonista večera musel zaplatit 280 zlatých výloh. Smetanovi zoufale chyběly peníze. Navíc k dcerce Žofii z prvního manželství přibyla malá Zdenička. Smetanu tedy znovu napadlo zkusit štěstí jako klavírní virtuos. Zamířil do Německa a Holandska, ale do Prahy se vrátil s prázdnou kapsou. Nezbylo mu nic jiného než opětovně přijmout pozvání ze Švédska a uspořádat několik koncertů na severu.

V roce 1861 vznikla brilantní etuda v Lisztově stylu v názvem „*Na břehu mořském.*“ Smetana ji poprvé veřejně provedl v Kolíně nad Rýnem 9. listopadu stejného roku. „*Hrál jsem Beethovenův koncert c-moll s bouřlivým potleskem, pak svou polku, etudu Na břehu mořském, Lisztova Rigoletta, se stupňujícím úspěchem... musel jsem přidat ještě 6. Uherskou rapsodii. Byl jsem šestkrát až sedmkrát vyvolán...*“¹¹

Mezitím se daly události do pohybu také doma: hrabě Harrach vyhlásil soutěž, ve které nejlepší české operní novince a jejímu autorovi slíbil vyplatit 600 zlatých. Smetana se rozhodl: zkomponuje operu s jejíž pomocí pronikne i do Prozatímního divadla. Když ne jako kapelník, alespoň jako skladatel. Libreto Karla Sabiny neslo název *Braniboři v Čechách*.

A jak Bedřich Smetana komponoval? Nejprve všechny hudební myšlenky v hlavě zpracovával a přetvářel. Po nějaké době zasedl nad notový papír a bez klavíru zapsal skladbu

¹⁰ SÉQUARDOVÁ, H. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1988. str. 109.

¹¹ SÉQUARDOVÁ, H. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1988. str. 114.

téměř hotovou a načisto. Jeho rukopisy byly krasopisné, bez škrtnání nebo přepisování. Jaký rozdíl proti partiturám Beethovenovým nebo Janáčkovým!

V roce 1863 Smetana dokončil práci na opeře *Braniboři v Čechách*. Jednu partituru zaslal Harrachově soutěžní porotě a druhou osobně zanesl do Prozatímního divadla. V soutěži neztvrdil a divadlo operu neuvadlo... Sabina však Smetanovi nabídl další libreto, tentokrát ke komické operetě.

Ve stejném roce, kdy Smetana začal komponovat *Prodanou nevěstu*, se mu narodila další dcera. Dostala jméno Boženka. Rozšiřující se rodina opět začala upadat do finančních problémů, a tak se Smetana znovu rozhodl otevřít si hudební ústav. Jeho společníkem a spolupracovníkem se stal sbormistr Hlaholu Ferdinand Heller. Smetanův zájem o výuku však nebyl valný, zvláště pokud učil žáky netalentované. „*Stávalo se mnohdy, že z pokoje, ve kterém vyučoval, se ozývala hrozná kočičina: žáci využívali nevšímavosti učitele a provozovali u klavíru šestiruční improvizaci. Jeden pomáhal hrajícímu v basu, druhý v diskantu tím, co je zrovna napadalo, každý podle svého rytmu – a Smetana stál opřen o kamna – nic neviděl nic neslyšel – duchem jinde přemítal a kombinoval – osloven, jako by se probouzel ze sna...*“¹² Smetanovo přátelství s Hellerem nebylo nevýznamné: Smetana se začal objevovat stále častěji jako hostující sbormistr Hlaholu. V roce 1863 vešlo Smetanovo jméno více ve známost i zásluhou jeho dirigentských aktivit. Umělecká beseda mu svěřila provedení cyklu koncertů, na němž zazněla špičková díla světové literatury: Beethovenova *Osudová symfonie*, Mozartův *klavírní koncert B dur*, Berliozův *Římský karneval*... Ve stejném roce došlo k další důležité události. Umělecká beseda zastoupená Františkem Pivodou navrhla Riegrovi, aby Smetanův konkurent, kapelník Maýr, byl nahrazen schopnějším dirigentem, Smetanou. Zatím k tomu však nedošlo. Místo toho přišla nabídka místa hudebního referenta Národních listů. Jedinou překážkou nástupu do nové a zajímavé pracovní pozice byly Smetanovy jazykové schopnosti: ještě v roce 1864 skladatel ovládal lépe německý jazyk než češtinu. Jeho přítel Jindřich Böhm se mu však stal nadšeným překladatelem, Smetana místo přijal. Do recenzí pak často zakomponovával vlastní úvahy nad repertoárem divadel a souborů. Na prvním místě shledával domácí tvorbu. Připomínal Škroupovy opery i svoji operu *Braniboři v Čechách* a jiná díla, která se příliš často neuváděla. Vysloužil si tím vlnu nevole. Tu podpořily i hlasy ze sboru Hlaholu, které říkaly, že Smetana sbor diriguje nesoustředěný a bez zájmu. Sám se tedy místa sbormistra vzdal a raději se znovu pustil do vyučování.

¹² MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 145.

V roce 1864 došlo k dalšímu setkání Smetany s Lisztem. Smetana se za svým vzorem vypravil do Budapešti. Liszt zde právě uváděl svoje oratorium *Svatá Alžběta*. Shledání obou skladatelů bylo nečekané a zajímavé: protože byl Liszt velmi vytížený, Smetana se k němu po tři dny vůbec nemohl dostat. Sebral tedy odvalu při hlavní zkoušce oratoria, na které bylo přítomno asi dvě stě posluchačů, vesměs zástupců uherské šlechty. Přes početné obecenstvo Liszt, když spatřil Smetanu kráčeje středem sálu, bez váhání vykročil, rychlým krokem k němu přistoupil a několikrát ho před plným sálem objal a políbil.

K nastudování *Braniborů v Čechách* došlo až teprve v roce 1865. Dirigoval sám Smetana. Maýr se raději na vlastní žádost věnoval Šeborově opeře *Templáři na Moravě*... Premiéra opery se konala počátkem lednu roku 1866 a byla velmi úspěšná. Smetana byl devětkrát vyvolán. Se Smetanou v orchestru spoluúčinkoval také violista a pozdější velký skladatel Antonín Dvořák. Úspěch opery a pochvalné Pivodovy recenze udělaly své: hrabě Harrach a jeho porota se konečně rozhodli udělit *Braniborům v Čechách* cenu. Smetana tím získal důvěru vedení divadla a v tomtéž roce mu bylo svěřeno i nastudování *Prodané nevěsty*. Premiéra se konala 30. května 1866. Další reprízy se však nekonaly: zhatila je prusko-rakouská válka. Smetanova rodina na čas opustila Prahu a usadila se u blízkého známého, sládka, v Nižboru. V těchto dnech Smetana znovu zasedl nad rukopis *Prodané nevěsty* a některé části přepracoval. „*Skladatel, který všechna představení Prodané nevěsty sám dirigoval a měl možnost citlivě sledovat působení díla přímo na jevišti a v kontaktu s obecenstvem, dořešil ... svou uměleckou představu. V Prodané nevěstě se odehrála obsahová i stylová proměna, na jejímž počátku byla quasi opereta s jednotlivými hudebními čísly a mluvenou prózou a na konci moderní realistická opera, jedinečný obraz života českého venkovana.*“¹³ Ve výsledném provedení opera zazněla až po třicátém (!) provedení.

Rok 1866 byl pro Smetanu zlomový: 15. září byl konečně jmenován kapelníkem Prozatímního divadla. Radikální změny se však nekonaly. Nový umělecký vedoucí pouze doplnil repertoár a prozkoušel hudebníky i zpěváky. Několik jich nahradil schopnějšími. Důležité však bylo, že si vytvořil přirozenou autoritu a stal se mezi hráči i zpěváky uznávaným a oblíbeným.

V roce 1867 se znovu daly do pohybu politické události: došlo k rozdělení habsburské říše na Rakousko-Uhersko. Češi však zůstali pod nadvládou Rakouska. Ozvaly se dokonce i hlasy, které spojovaly osud naší země s nejmocnějším slovanským národem, s carským Ruskem. Z Čech se údajně do Moskvy vydala i tajná deputace, avšak jednání ztroskotala.

¹³ SÉQUARDOVÁ, H. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1988. str. 139.

Čeští vlastenci projevovali nespokojenost s politickou situací různě. Uskutečnila se setkání na památných místech vlasti: davy se sešly na Řípu, pod Blaníkem, další procesí směřovalo ke Chlumci nebo na Bílou horu. Nejdůležitější aktivitou Čechů se však stalo položení základního kamene Národního divadla. V květnu roku 1868 byli poklepáním tohoto kamene poctěni Sladkovský, Palacký, Purkyně a Smetana. Tentýž den se v Novoměstské aréně konal koncert, jež byl zahájen Smetanovou *Slavností předehrůu*. Vyvrcholení večera měla obstarat premiéra nové Smetanovy opery *Dalibor*. Neradostný příběh Dalibora, celkový tragický nádech díla, vyžití Wagnerových výbojů (příznačné motivy, orchestrální nekonečné melodie...), to vše však vyvolalo spíše rozpaky. Opera byla stažena z repertoáru Prozatímního divadla po pouhých pěti provedeníh.

Smetana však na vokálně-instrumentální žánr nezanevřel. V roce 1869 započal práci na své další opeře, na *Libuši*. Libretistou byl Němec Wenzig, překlad do češtiny vypracoval Špindler a do díla zakomponoval i slavné proroctví: „*Můj drahý národ český neskoná – on pekla hrůzy slavně překoná.*“ Ještě před dokončením *Libuše* byl Smetana v tisku znovu napaden. Postaral se o to František Pivoda, který skladatele osočil ze žárlivosti k jiným českým tvůrcům a ze zneužívání svého postavení k tomu, aby se hrála jen jeho vlastní díla. Smetana se proti nařčením ohradil a nebral si servítky. Odpovědí Pivody bylo založení časopisu, kde se do Smetany později nejednou opřel.

Smetana věděl, že nejlepší odpovědí by bylo uvedení nového díla. *Libuši* však chtěl ponechat jen pro slavnostní příležitosti Národnímu divadlu. Kromě toho jeho nová opera opět vykazovala jasné známky inspirace Wagnerem. Další úder Smetanovi zasadily zprávy o uvedení *Prodané nevěsty* v Petrohradu. Recenze byla děsivá: „*Námět Prodané nevěsty vystačuje tak na jeden akt... Skladatel ho ještě zkazil... Národní živel se projevuje leda v kostýmech... Harmonické obraty nadmíru obyčejné, rytmická složka jednotvárná... slovem otřepaná nicotnost, prázdná a nechutná, nepovznášející se nad tuctové zboží... nelze to brát jako skladbu, leda jako improvizaci slušně nadaného čtrnáctiletého chlapce*“¹⁴ Nedlouho po tomto ataku se ozvali Rieger, Pivoda a jejich příznivci, žádající, aby byl Smetana zbaven místa kapelníka Prozatímního divadla. Situaci pro Smetanu zachránili hudebníci i obecnstvo: na jednom z vystoupení se před začátkem programu strhl potlesk s provoláváním slávy a požadavku, aby Smetana ve funkci zůstal.

Rok 1871 však Smetanovi přinesl velké těžkosti, které měly tragické následky: v dubnu ho opustila manželka Betty. Zamilovala se do jiného muže. Smetana ji hluboce

¹⁴ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 213.

miloval a podařilo se mu ji kdysi zlomit, ale cit nebyl oboustranný a to se muselo jednoho dne projevit. Další událost se týkala Smetany hudebníka. Neštěstí, které ho postihlo, musel zvláště před svými nepřáteli tajit. Ozvaly se první vážnější potíže se sluchem. K dovršení všeho dle určitých pramenů onemocněl syfilidem. „*Známost s jistou sboristkou obdařila pana S.* ---“¹⁵ Konec věty někdo v zápiscích Františka Pivody začernil tuší. I ve vlastních Smetanových poznámkách si Smetana několikrát postěžoval na zdravotní problémy (měl mít vyrážku, otok břišních žláz a zánět močového měchýře). Příčinou Smetanovy choroby a předčasné smrti, jak podrobněji rozebíráme na základě lékařských zpráv v závěru této kapitoly, však syfilis nebyl. V tomto neradostné období Smetana zaháněl smutek prací: psal operu *Dvě vdovy*.

Rok 1873 znamenal další útok na osobnost kapelníka. Deník *Politika* otiskl výzvu předplatitelů, kteří žádali, aby bylo místo znovu uvolněno ve prospěch Jana Nepomuka Maýra. Jako odpověď si Smetana tentokrát připravil premiéru *Dvou vdov*. Příliš si tím však neposloužil. Opera byla reprízovaná jen šestkrát a vyvolala spíše negativní reakce. Dle recenze bylo dílo šité horkou jehlou, poznamenáno wagnerianismem a autor libreto hudbou znehodnotil. 1. července roku 1874 Smetanovi poprvé začal zaléhat sluch (hlavně v pravém uchu) a slyšel v hlavě silné hučení. Kromě toho ho postihly i závratě. Posléze na pravé ucho neslyšel vůbec. 20. října téhož roku se probudil a zjistil, že neslyší ani na ucho levé. V jeho deníku stojí: „*Neslyším pranic. Tak abych se už neuzdravil!*“ A poznámka prvního listopadového dne praví: „*Divadlo odevzdáno Maýrovi.*“¹⁶

Bez sluchu je hudebníkova existence nemyslitelná: nemůže dirigovat, koncertovat ani učit. Lékaři však nebyli schopni Smetanovi nijak pomoci. Alespoň divadlo nenechalo bývalého kapelníka a skladatele na holičkách: Smetana získal místo operního dramaturga. Podle všeho se však jednalo o pracovní pozici ne zrovna nezbytnou a zavedenou pro nemocného autora „za zásluhy.“ Z finančních důvodů se Smetana odstěhoval do Jabkenic k nadlesnímu Schwarzovi, muži jeho dcery Žofie. Pro nemocného skladatele byla uspořádána sbírka ve Švédsku (zorganizovala ji Fröjda Benecková) i v Čechách (peníze předávaly skladatelovy bývalé žáčky, hraběnky Thunová a Kounicová). Smetana si nyní mohl dovolit návštěvu zahraničních odborníků. Návštěva prof. Troltschema ve Würzburgu a dr. Pollitzera ve Vídni však jen potvrdila diagnózu pražského lékaře dr. Zoufala, který Smetanu vyšetřil jako první. Smetana měl obě uši včetně bubínků naprosto v pořádku, příčinou jeho ohluchnutí bylo ochrnutí sluchového nervu.

¹⁵ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 221.

¹⁶ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 230.

Prognóza byla přímo strašidelná: ohluchnutím se měla hlásit ke slovu těžká nemoc, jež postupně zasáhne další nervová centra v mozku. Jediné, co Smetanovi zbylo, bylo komponování. Vnitřní sluch poškozen nebyl. „*Zatím mám tóny v paměti – přesně vím, jak všechny znějí, dosud si je mohu představit, vybavit, mohu je zapsat. Ale jak dlouho mi to vydrží? Dokud mám šanci, musím ji honem využít. Je poslední! Jelikož nevnímám rušivé vlivy zvenčí, pracuje tím víc duch. Uvnitř, tam to teď hraje nepřetržitě.*“¹⁷ Doktoři mu jakoukoliv práci zakázali, Smetana však jejich nařízení nedbal a pustil se komponování svého neslavnějšího díla, cyklu symfonických básní *Má vlast*. Úvodní básní se stal *Vyšehrad* se čtyřmi nezapomenutelnými harfovými akordy. *Vltavu* Smetana napsal za pouhých 19 dní a hned na to se pustil do *Šárky*. Následovala oslava přírodních krás naší země, báseň *Z českých luhů a hájů*. Husitskou minulost autor připomněl v závěrečné dvojici *Tábor a Blaník*. Než Smetana cyklus symfonických básní dokončil, uspořádali hudebníci v jeho prospěch další koncert. Při této příležitosti byl poprvé uveden *Vyšehrad a Vltava*. Smetana tentokrát zvítězil: po prvním provedení skladeb se strhl bouřlivý potlesk a nesčetné volání po opakování korunovalo úspěch. *Mé vlasti skladatel připsal věnování městu Praze. „Skladby tyto věnovati chci slavnému městu Praze..., poněvadž zde nabyt jsem hudebního vzdělání, zde dlouhá léta jsem veřejně účinkoval a zde stihla mne i nemoc pro hudebníka nejstrašnější.*“¹⁸

Již skoro rok hluchý skladatel se vzápětí pustil do práce na další opeře. Krásnohorské libreto mělo název *Hubička*. Smetanova dvorní libretistka později vyprávěla: „*Často, když mě potkával a zastavoval na ulici, uváděl mě v nesnáze nevěda, jak hlasitě v hovoru křičí, a hlásaje, jak je šťasten, že jsem mu tu Hubičku dala, což si leckdo jinak vykládal, a proto zvědavě i podivně se za mnou ohlížel... V době, kdy své roztomilé dílo tvořil, byl všecek omládlý. Stával v mém pokojíku u zrcadla, smál se a hroze svému obrazu, humorně se bránil. 'Tohle že jsem já, ten šedivý dědek, který ze zrcadla na mě kouká? Nevěřte tomu, slečno, to je špatné zrcadlo! Já se cítím jako sedmnáctiletý mladík!...*“¹⁹ *Hubička* byla dokončena v červenci roku 1876 a premiéra se uskutečnila již na podzim. Smetana opět slavil dokonalý triumf, úspěch překonal všechna očekávání. Hudebníci byli zasypaní květinami, publikum tleskalo ve stoje a mávalo hluchému skladateli šátky. Smetana však svoji operu považoval za lehce povrchní, a tak k oslavným projevům zůstal spíše zdrženlivý.

¹⁷ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 235.

¹⁸ SÉQUARDOVÁ, H. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1988. str. 215.

¹⁹ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 241-242.

A jak vypadal jeho pracovní den v těchto letech? Skladatel vstával dosti brzo a nasnídal se. Následovala nepříliš dlouhá procházka po oboře Smetanova hostitele, lesníka Schwarze a do oběda pak práce na nových kompozicích. Po obědě přišlo na řadu pročitání pošty a novin. Odpoledne Smetana odpočíval a někdy se svým zetěm vyrazil na vyjížďku kolem polesí.

V roce 1876 se skladatel rozhodl rekapitulovat svůj život a započal práci na smyčcovém kvartetu „*Z mého života*.“ Když Smetana dílo dokončil, chtěl, aby bylo co nejdříve uvedeno. Zaslal tedy Jednotě pro komorní hudbu rukopis a netrpělivě vyčkával odpověď. Kvartet však byl odmítnut. Zdál se na první pohled příliš těžký, skoro nehratelný. Tento prvotní dojem způsobovala hlavně velmi hustá, téměř orchestrální sazba.

Roku 1877 sepsala Eliška Krásnohorská další operní libreto, jež Smetanu zaujalo. Kompozici opery *Tajemství* ale ztěžovaly žaludeční nevolnosti a závratě takového charakteru, že někdy Smetana nebyl schopen udržet rovnováhu a upadl na zem. Premiéra nové opery se konala v září roku 1878. Názory na dílo byly rozporuplné: diváků nedorazilo mnoho, skladatel se však po představení musel přijít desetkrát poděkovat. Smetana si do deníku poznamenal: „*Ještě nedoznely poslední tóny, ještě nespustěna opona, a publikum už se hrnulo domů. Stoupenci skandovali: Sláva ti, sláva!*“ A později připsal: „*Divadlo operu nehrálo, protože na ni diváci nechodili. Diváci na ni nechodili, protože ji divadlo nehrálo.*“²⁰ Recenze Františka Pivody kupodivu překvapila svou vstřícností a uznáním.

O rok později (snad v předtuše blížící se smrti skladatele?) byl Smetana zahrnut množstvím poct: v Litomyšli mu položili pamětní desku, řada dalších měst přispěchala s věnováním svého čestného občanství. Zčista jasna se však vynořil nový velký konkurent, jež hrával několik let pod Smetanovou taktovkou. Mladý Antonín Dvořák právě prorazil v zahraničí, když si předtím jeho tvorby všiml Johannes Brahms. Na jeho doporučení byly vydány *Slovanské tance*. Rázem se proti sobě nesmyslně postavily dvě hrstky fanatiků. První podporovala Smetanu a druhá Dvořáka. Dva neopakovatelné talenty se však spíše doplňovaly a nakonec přece oba obohatili českou i světovou kulturu o nádherné skvosty hudební literatury. Smetana s Dvořákem zaujali k těmto sporům spíše zdrženlivý postoj a naopak jeden druhému dávali najevo své sympatie a projevovali si vzájemně úctu. Smetana se dokonce nechal Dvořákem inspirovat (jistě tomu bylo jindy i naopak), když se v době, kdy jeho hluchota přecházela ve sluchové halucinace a provázely ho další zdravotní komplikace, rozhodl vytvořit cyklus podobný *Slovanským tancům*. *České tance* pro klavír obsahují v první

²⁰ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 257.

řadě čtyři polky. A druhá řada? „Podle původního rozvrhu ve skice Bedřich Smetana počítal s 12 tanci, z nichž potom při realizaci cyklu vynechal Kominika a Rejdováka a vytvořil desetidílný cyklus s tanci: *Furiant, Slepíčka, Oves, Medvěd, Cibulička, Dupák, Hulán, Obkročák, Sousedská, Skočná*“²¹

Deníkové zápisky z tohoto období hovoří o ryze vlasteneckém smýšlení Smetanově: „*Nebažím po slávě v cizině, v skromnosti své jsem plně uspokojen s tou domácí... Uznání mého národa a ovace českého obecnstva odměnily v hojné míře mé snahy – tak čisté, posvátné – a pravdivé. Každý má bez ohledu na zisk a slávu pracovati pro vlast, a nikoli pro cizinu. Máme-li nadání, jsme povinni působit k oslavě vlasti a nemáme se honit po výdělku. Doma je půda pro každého, a jedná-li kdo jinak, je to zrada.*“²² Skladatelovy zápisky z následujícího roku, tj. z roku 1879, prozrazují, že i Smetana si byl vědom toho, co přichází: měl strach ze zešílení. Eliška Krásnohorská však skladatele vytrhla z pochmurných úvah, když sepsala libreto pro *Tajemství*. Smetanova kompoziční práce na opěře nyní byla velmi komplikovaná. Jeho zdravotní stav se natolik zhoršil, že byl schopen složit jen asi čtyři periody denně. Navíc vždy zapomněl, co už napsal, a to znamenalo znovu příslušný úsek hudby přečíst. „*Mně však působí největší muka skorem ustavičný vnitřní hluk, který se někdy stupňuje až k bouřlivému rachotu. Temnou tu vřavu proniká skřek hlasů, od falešného hvízdání až ku příšernému řvaní jako by fúrie a běsi vzteklým vřeskem na mne doráželi; rozladěné třeštění trub a jiných nástrojů se mísí do toho pekelného povyku a vše to přehlušuje a halí moji hudbu, takže musívám se zděšením zanechat práce a jen zoufale přemítám, jaký to vezme se mnou konec...*“²³

Premiéra *Tajemství* skončila fiaskem. Na mnoho let opera vypadla z programu českých divadel. Smetanu to citelně zasáhlo. Ke konci roku 1879 se navíc k již tak citelným zdravotním problémům přidaly první záchvaty mozkových křečí. Přesto přese všechno Mistr dál komponoval. Z roku 1880 například pochází nádherná, neobyčejnou láskou a moudrostí prodchnutá *Dvě dua z domoviny* pro housle a klavír.

Datum 11. července 1881 se stane navždy památným nejen pro Smetanu, ale i pro celý český národ. Při příležitosti otevření Národního divadla konečně zazněla *Libuše*. Uplynul však pouhý měsíc, když 12. srpna roku 1881 vzplála střecha nového operního svatostánku. Nikdy nebylo dostatečně objasněno, proč požár vznikl. Následky nemusely být tak hrozné,

²¹ SÉQUARDOVÁ, H. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1988. str. 256.

²² MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 269.

²³ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 274.

kdyby se v těch dnech neopravovalo vodovodní potrubí (tím došlo ke snížení tlaku) a kdyby se hasiči v hodinách požáru neúčastnili pohřbu kolegy. Smutný konec Národního divadla však zmobilizoval všechny Čechy, kteří již v září roku 1881 nastřádali milion zlatých na výstavbu nového operního domu a sbírka se v dalších měsících rozrůstala dál.

Na sklonku života Smetana zaznamenal další pozoruhodné úspěchy. 5. května roku 1882 se konalo jubilejní, sté provedení *Prodané nevěsty* v Prozatímním divadle. A v listopadu téhož roku zaznělo všech šest částí *Mé vlasti*. Nemałym dílem díky Dvořákově popularitě začala být Smetanova česká hudba zajímavá také pro zahraniční publikum. *Má vlast* byla uvedena v Německu i Anglii. Znovuotevření Národního divadla 18. listopadu roku 1883 provázela slavnost největší a nejvelkolepější. Hrála se samozřejmě *Libuše*. Skladateli byl zvýšen plat a dokonce mu přiznali i penzi.

Ve Smetanově deníku však zápisky z roku 1883 přináší poznámky, jež dolehnou na každého čtenáře: „*Se mnou se stala velká změna! Prvně se mi to přihodilo loňského prosince, že jsem pojednou a bez bolesti začal nerozumné slabiky vyrážet a – a – tě – tě a nic víc – jazyk byl k jedné straně stlačen a já nemohl vyřknout, co chci. Zpočátku se mohlo zdát, že si dělám žert, ale i oči a obličej zůstaly zkrouceny a já chňapal po vzduchu. Děti myslely, že jsem se zbláznil. Za půldruhé hodiny jsem zase byl v pořádku. Po týdnu se všecko opakovalo v mnohem silnějším stupni: nemohl jsem vyjádřit myšlenku, ani číst jsem netrefil, zapomněl jsem jména osob, a nic než tě-tě-ně jsem křičel – mezi tím dlouhé pauzy při otevřených ústech. Doktor mi zapověděl cokoli číst, co by zabralo déle než ¼ hodinku, zaměstnávat se hudbou mi zcela zakázal – nesmím pranic na to myslet.*“²⁴ Bylo jasné, že chvíl, kdy Mistr je plně při smyslech, bude den ode dne ubývat... V průběhu roku 1883 nebyly výjimkou situace, kdy duševně chorý skladatel byl přiveden náhodnými pocestnými, kteří ho zahlédli při pouti ojíňenou a mrazivou krajinou. V létě se zase stávalo, že se Smetana objevil v Praze (cestu na nádraží si bůh ví jak pamatoval, jel vlakem) a přitom byl oblečen v tlustém kožichu. Schopnost komponovat, však skladateli vydržela nadále. Soustředěnost pochopitelně byla značně omezená, ale Smetana pranic nedbal nařízení lékaře („*už jen proto, aby se jednou vědělo, co se děje v hlavě muzikanta, který je v takovém stavu jako já*“.)²⁵ Roku 1883 vznikl druhý smyčcový kvartet, dílo neobyčejně pozoruhodné a ve vývoji hudby směřující daleko vpřed. „*Druhý smyčcový kvartet d moll, který má ve své struktuře řadu rysů předjímajících hudbu 20. století, nebyl a možná ani nemohl být ve své době pochopen. Zkratkovitostí*

²⁴ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 298.

²⁵ MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. str. 305

vyjádření a z toho plynoucími novými invenčními tvary a rychle proměňovanou harmonií i metrikou se současníkům jevil jako dílo úpadku Smetanových tvořivých sil. Teprve koncem století se na ně začal názor měnit a postupně další generace odhalovaly to, čím dílo doslova předjímá budoucí hudební vývoj. V té souvislosti je i pozoruhodný citovaný výrok jednoho z hlavních představitelů novodobých směrů, Arnolda Schönberga, že právě tímto Smetanovým kvartetem 'otevřelo se mu světlo.'²⁶

Ve stejném roce Smetana začal komponovat další dílo velkého rozsahu: motivický materiál pro *Pražský karneval* vybral ze svého zápisníku motivů, přičemž většinu motivů našel hned v úvodu tohoto pro celý svůj skladatelský život důležitého zdroje nápadů. Práce na *Pražském karnevalu* šla pomalu, skladatel byl schopen napsat asi tak řádku nové hudby denně. Současně zahájil i práci na další, již deváté opeře. Z *Violy* zkomponoval 365 taktů. 25. února se práce zastavila... Dosud vše z jeho tvorby bylo opravdové velké umění.

K 60. výročí skladatelova narození se v Praze na Smetanovu počest konal koncert. Skladatel už nevnímá. *Pražský karneval* byl přijat s rozporuplnými pocity. Na tehdejší publikum působil jako nesrozumitelná zvuková masa. „Teprve v našem století zažil *Pražský karneval* plnou rehabilitaci a získal obdiv.“²⁷

A další vývoj Smetanovy choroby nervové soustavy? Schwarzovi museli nad Smetanou bdít prakticky neustále, protože se skladatel zbláznil. 22. dubna 1884 byl převezen do ústavu duševně nemocných v pražských Kateřinkách. V lékařské zprávě z tohoto dne stojí, že nemocný již nevládl nad žádnou z tělesných funkcí, nepoznával své blízké a nekontrolovatelně vydával zvuky... Odpoledne 12. května 1884 se pak Mistrovo srdce zastavilo a o tři dny později 15. května se konal pohřeb. Pitvu Bedřicha Smetany provedl ve spolupráci s dalšími čtyřmi lékaři profesor Jaroslav Hlava. Hlava je také autorem pitevního nálezu zemřelého.

Názory na příčinu Smetanova šílenství a předčasného skonu se různí. Podle Zdeňka Mahlera, některých německých lékařů a zejména podle Ladislava Haškovce (vůbec první profesor neurologie ve střední Evropě) se jednalo o progresivní paralýzu, jež byla následkem onemocnění syfilis. Avšak neurčité závěry a naznačení např. Zdeňka Mahlera, jež se tohoto tématu ve své knize *Nekamenujte proroky* také dotýká, se zdají být i laikovi velmi povrchní a kusé. Jiné zdroje tohoto názoru jsou z důvodů značného stáří těchto publikací nedostupné.

Přikláníme se proto k erudovanému tvrzení profesora Ivana Lesného, který ve své

²⁶ SÉQUARDOVÁ, H. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1988. str. 293-294.

²⁷ SÉQUARDOVÁ, H. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1988. str. 296.

Zprávě o nemocech slavných rozebírá Smetanovu chorobu z odborného hlediska (Lesný podporuje závěry Haškovicova hlavního oponenta profesora lékařské fakulty Univerzity Karlovy Antonína Heverocha, jež k této problematice rovněž provedl výzkum). V pitevním nálezů Jaroslava Hlavy stojí, že Smetana trpěl atrofíí obou sluchových nervů a chronickým zánětem mozkových plen. Kora Smetanova mozku byla zúžená, a to asi na 3 mm, (obvyčně mívá kora 6-8 mm) a zatímco normální mozek váží 1350-1650 gramů, Smetanův mozek vážil 1250 gramů. Mozek postižených progresivní paralýzou obvykla váží pouze 400-1000 gramů. Bezprostřední příčinou Smetanovy smrti však byl oboustranný zánět plic. Pacient podle pitevního nálezů trpěl i akutním zánětem srdeční nitroblány. Profesor Lesný z uvedených informací vyvozuje: „Dnes víme, že existují samostatné degenerace mozku lidí pokročilého věku, korové atrofie, a právě nejvýraznějším nálezem Smetanovy sekce mozku byla korová atrofie. Korové atrofie, jež v době Smetanovy nemoci a pitvy ještě podrobněji nebyly známy, se dělí na nemoc Alzheimerovu a nemoc Pickovu. Zdá se, že u Smetany by spíše mohlo jít o nemoc Pickovu, u níž jde o změny nálad, poruchy řeči, psaní a dochází k demenci. U Smetany nebyly popisovány poruchy chůze, jež doprovázejí obvyčně korové atrofie typu Alzheimerova.“²⁸ Lesný konstatuje, že zcela vyloučit progresivní paralýzu není možné. Dále však uvádí: „...v klinickém obraze pro ni chyběly tak typické etické defekty, emoční chudost. Smetana byl citový až skoro do konce života, vůbec se u něj neprojevil stihomam, jenž patří k základním příznakům progresivní paralýzy, huhňavá řeč a demence přišly velice pozdě.“²⁹

Příznaky Pickovy nemoci se navíc značně odlišují od příznaků onemocnění progresivní paralýzou: Smetana byl těžce nemocný 5 let, zatímco neléčená progresivní paralýza trvá zpravidla kolem dvou let. Zmíněná váha Smetanova mozku byla podstatně vyšší, než kdyby šlo o progresivní paralýzu. K těžké demenci, chybám v práci a porušování etických norem došlo u Smetany podstatně později, než kdyby onemocněl progresivní paralýzou.

Srovnejme si ještě Smetanovu osobnost s jeho vrstevníkem Jaroslavem Vrchlický, jež byl vyhlášený svým vztahem k ženám a tudíž není s podivem, že onemocněl pohlavní nemocí. Smetana na rozdíl od Vrchlického toužil po uspokojení citového a nikoliv ryze smyslového charakteru, což dokládají i jeho zápisky deníků.

Otázkou ovšem zůstává, proč byl Bedřich Smetana již 10 let před svojí smrtí postižen hluchotou a potíže se sluchem měl i dříve. Tuto problematiku studoval německý specialista

²⁸ LESNÝ, I. *Zpráva o nemocech slavných*. 1. vyd. Brno : Víkend, 1991. str. 64.

²⁹ LESNÝ, I. *Zpráva o nemocech slavných*. 1. vyd. Brno : Víkend, 1991. str. 65.

Feldmann, který roku 1964 dospěl k závěru, že hluchota byla způsobena progresivní paralýzou. V prvé řadě naprosto neseďí předpokládané období nemoci, které u progresivní paralýzy je daleko kratší než deset let. Smetana by musel zemřít o mnoho let dříve, kdyby měl progresivní paralýzu. Možná by zemřel již někdy okolo roku 1876. Jako oponent se Feldmannovi až roku 1987 postavil český lékař doktor Bořík. Podle něj měl Smetana občasné akustické klamy již v roce 1862 a o dalších osm let později začal být nedoslýchavý, čehož si nemohli nevšimnout ti, kteří s Mistrem přicházeli do každodenního kontaktu. Příčinou těchto problémů se sluchem byla podle Boříka událost ze Smetanova dětství: v blízkosti desetiletého chlapce za neznámých okolností měla vybuchnout láhev se střelným prachem a Smetana jeden až dva dny neslyšel. Náhlé ohluchnutí (byť se sluch v průběhu Smetanova života pomalu zhoršoval, nedlouho před osudným dnem však skladatel vcelku normálně slyšel) mělo na svědomí silné nachlazení. Lesný uvádí: „...soudíme, že hluchnutí Bedřicha Smetany mohlo být způsobeno otosklerózou, pro niž vytvořil základ již otřes vnitřního ucha v dětství a jež byla precipitována prochlazením či spíše stavem po úrazu vnitřního ucha s chronickým zánětem.“³⁰

Hlavní část tvorby Bedřicha Smetany vznikla mezi 40. - 60. rokem jeho života, a to jak z hlediska kvantity tak i kvality. Skladatel popsal neuvěřitelných 3000 stran notového papíru svými kompozicemi operními a orchestrálními; vokálních, komorních a klavírních skladeb složil téměř osm stovek. Smetanova hudba se stala symbolem českého umění. Jeho *Prodaná nevěsta*, *Má vlast* či *České tance* a celá řada dalších kompozic formovaly, formují a budou formovat vkus a umělecké cítění posluchačů i hudebníků u nás i v zahraničí.

³⁰ LESNÝ, I. *Zpráva o nemocech slavných*. 1. vyd. Brno : Víkend, 1991. str. 67.

2. Hudebně-teoretický rozbor Fantazie na české národní písně

2.1 Formální rozbor díla

Dokonalé zvládnutí hudebně-teoretických disciplín, zejména pak znalost formy studované skladby, jsou pro interpreta při seznamování se s novým dílem dovednosti více než důležité. Interpretova intuice totiž na vše nestačí, a to ani pokud se jedná o osobnost mimořádně hudebně nadanou. Toto tvrzení má svou platnost pro všechny interprety-hudebníky a pro klavíristy zvláště.

Praktická znalost formy téměř vždy znamená dosažení hudebně inteligentní interpretace. Nezapomeňme také, že formu vyplňuje obsah, a proto znalost formy jde ruku v ruce se schopností představit si konkrétní umělecký obraz, kterého chce interpret dosáhnout. Tím se dostáváme k odpovídajícímu určení charakteru celku i částí skladby, volbě vhodných temp, správnému odhadnutí výrazového a dynamického vrcholu skladby, ideálnímu vyznění lyrických částí atd. Forma úzce souvisí s obsahem a obsah úzce souvisí s formou a interpret je povinen to respektovat. Platí tedy pro něho, že *„provedení je jen tehdy dobré a umělecké, když celé nekonečné množství interpretačních prostředků podřídíme plně dílu, jeho smyslu a obsahu, především však jeho formální struktuře – architektonice, samotné kompozici, tomu reálně organizovanému zvukovému materiálu, který musíme interpretačně zpracovat.“*³¹

Než přistoupíme k formálnímu rozboru Fantazie na české národní písně Bedřicha Smetany, připomeňme několik důležitých faktů o formě fantazie, které jsme převzali z *ABC hudebních forem* Lud'ka Zenkla: *„Netradiční formu mívá velmi často fantazie. Tento název (italsky fantasia) byl původně synonymem různých označení skladeb, jako byly např. ricercar, canzona, capriccio aj. Postupně se pod názvem fantazie vytvářel osobitý duch instrumentální skladby, vyznačující se větší skladebnou volností, tj. spíše improvizacním charakterem a uplatněním variační techniky. Fantazie se od té doby píše ve všech skladebných slozích a obdobích až do současnosti a skladatelé v nich přinášejí vždy něco nového, dosud nezvyklého a nevyhraněného.“*³² Ze Zenklova textu podtrhněme slovní spojení **netradiční forma, skladebná volnost, improvizacní charakter, variační technika**. Tato zběžná charakteristika je výstižná i pro rozebíranou kompozici Bedřicha Smetany.

Fantazii pro klavír nezkomponoval jen Bedřich Smetana. Literatura pro klávesové nástroje obsahuje celou řadu vynikajících kompozic této formy. Při bližším pohledu na

³¹ NEJGAUZ, G. G. *O Umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 35-36.

³² ZENKL, L. *ABC hudebních forem*. 3. vyd. Praha : Editio Praga, 1999. str. 185-186.

formální stavbu těchto skladeb nás překvapí především rozmanitost v jejich struktuře.

J. S. Bach: Chromatická fantazie a fuga, 3 fantazie a fugy, 2 fantazie a fughetty, 6 samostatných fantazií Johana Sebastiana Bacha. Všimněme si, že v baroku bylo zařazení improvizací formy před fugou obvyklou praxí (viz „Starý zákon klavírní literatury“ dva díly Dobře temperovaného klavíru, jež obsahují osmačtyřicet preludií a fug).

W. A. Mozart: 4 fantazie. Mozartova slavná Fantazie d-moll patří k nejoblíbenějším skladatelovým klavírním skladbám vůbec.

L. van Beethoven: Fantazie c-moll pro klavír, sbor a orchestr op. 77.

F. Schubert: Fantazie Poutník.

R. Schumann: Kreisleriana op. 16, Fantazie C dur op. 17.

F. Chopin: Fantazie f-moll op. 49, Polonéza-Fantazie As dur op. 61, Fantazie-Impromptu cis-moll op. 66, Fantazie na polské národní motivy. S výjimkou poslední jmenované skladby se jedná o díla, jež jsou nejméně často součástí koncertního repertoáru většiny velkých klavíristů.

F. Liszt: Fantazie a fuga na jméno BACH, Fantazie na uherské lidové melodie pro klavír a orchestr.

J. Brahms: Fantazie op. 116.

M. A. Balakirev: Orientální fantazie.

A. N. Skrjabin: Fantazie h-moll op. 28. a další

Motivicko-tematický materiál Fantazie na české národní písně Bedřich Smetana převzal ze 4. svazku sbírky „*Nápěvy písní národních v Čechách*“,³³ již sestavil Karel Jaromír Erben (původní název „*Písně národní v Čechách*“) a později doplnil varhaník a ředitel kůru v klášteře na Strahově Jan Pavel Martinovský. Pod čtyřmi hlavními tématy skladby tedy nalezneme známé lidové písně. Při bližším rozboru kompozice zjistíme, že autor při komponování díla téměř vůbec nemusel využít svoji vlastní melodickou invenci. Tato skutečnost však nijak nesnižuje uměleckou hodnotu díla a jeho originalitu.

Úvodním tématem skladby středního rozsahu (durata 9 minut) je šestitaktová píseň „*Letěla husička*“.³⁴ Po uvedení tématu následují dvě virtuózní pasáže lisztovského charakteru proložené dvěma jednotaktovými připomenutími hlavy tématu (takty č. 7 a 9). Příchod lyrické části skladby předjímá ritardando v taktu č. 10. Téma písně „*Letěla husička*“ je následně

³³ ERBEN, K. J., MARTINOVSKÝ, J. P. *Nápěvy písní národních v Čechách*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1950. 305 s.

³⁴ ERBEN, K. J., MARTINOVSKÝ, J. P. *Nápěvy písní národních v Čechách*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1950. str. 217.

připomenuto ještě dvakrát: v taktech č. 11-14 a v taktu č. 16, v němž Smetana téma uvádí v diskantové poloze nástroje. Následující virtuózní prvky v taktech č. 19-21 (dvoj a trojhmatový trylek a sestupná stupnice H dur v šestnáctinových hodnotách) nám znovu dávají připomenout velký Smetanův vzor Franze Liszta. Zmíněnou stupnicí H dur v taktu č. 21 končí díl A (vše v první části skladby vychází z tématu písně „*Letěla husička*“).

Po dvojčáře plynule přichází díl B (takty č. 22-73, téma dílu B je také motivicko-tematickým materiálem výrazového vrcholu skladby v taktech č. 207-221 v samotném závěru kompozice). Tématem tohoto dílu je píseň „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“.³⁵ První uvedení písně (díl B¹, takty č. 22-37) je klasickou šestnáctitaktovou dvojperiodou. Tato dvojperioda se opakuje v taktech č. 38-53 v jiné nástrojové stylizaci (díl B²). Tento díl B² je variací dílu B¹, a protože Smetana uvedl téma ještě jednou v taktech č. 59-73 (díl B³) objevíme v první polovině kompozice píseň „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“ ve dvou variacích s tématem. Neopomeňme zmínit ještě krátkou, leč z interpretačního hlediska důležitou, mezivětu, jež tvoří plynulý přechod mezi první a klavíristicky velmi náročnou druhou variací písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“ v taktech č. 54-58, a také introdukci k dalšímu, třetímu a předposlednímu tématu skladby v taktech č. 74-79.

Třetím tématem Fantazie na české národní písně je známá melodie s textem „*Váša slouhů, ten má troubu*“.³⁶ Téma je uvedeno celkem třikrát. Vzhledem k tomu, že se zásadním způsobem nemění charakter hudby ani nástrojová stylizace, považujeme trojí uvedení tématu za jeden formální díl skladby a nikoliv za téma s variacemi. Jednolitý díl C tedy ohraničují takty č. 74-137. Modulační spojku mezi druhým a třetím provedením tématu tvoří mezivěta s malým, dvojnásobným připomenutím hlavy tématu (takty č. 113-120).

Po dvojčáře mezi takty č. 137 a 138 Smetana uvádí čtvrté a závěrečné téma Fantazie na české národní písně. Je jím píseň ve velice živém tempu „*Slyšel jsem, viděl jsem koničky řehtati*“.³⁷ Tato píseň je ve třídobém taktu a tvoří ji čtyři čtyřtaktové věty, konkrétně malá forma dvoudílná s malým návratem. Téma dílu D je tedy obdobně formálně ustrojeno jako

³⁵ ERBEN, K. J., MARTINOVSKÝ, J. P. *Nápěvy písní národních v Čechách*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1950. str. 219.

³⁶ ERBEN, K. J., MARTINOVSKÝ, J. P. *Nápěvy písní národních v Čechách*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1950. str. 241.

³⁷ ERBEN, K. J., MARTINOVSKÝ, J. P. *Nápěvy písní národních v Čechách*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1950. str. 238.

témata dílů B a C. Díl D (takty č. 138-206) je kromě tématu D¹ (takty č. 138-153) tvořen první variací v sextách D² (takty č. 154-170 včetně jednotaktové kadence v taktu č. 166) a druhou variací v oktávách D³ (takty č. 171-206).

Grandiózní závěr a vyvrcholení celé kompozice představuje návrat k písni „*Měla jsem chlapce, nemám nic.*“ Díl B⁴ nalezneme v taktech č. 207-221. Periodicky stavěná koda K (takty č. 222-238) s označením *Presto*, je virtuózní tečkou za celou skladbou.

Shrneme-li výše uvedené poznatky týkající se formálního rozboru *Fantazie na české národní písně* Bedřicha Smetany, dojdeme k tomuto schematickému vyjádření formy skladby:

A	B ¹	B ²	B ³	C	D ¹	D ²	D ³	B ⁴	K
21	52			64	69			15	17

Výše uvedené znázornění plně vystihuje charakteristiku pro formu fantazie, jíž jsme citovali z publikace *ABC hudebních forem* Lud'ka Zenkla: *Fantazie na české národní písně* Bedřicha Smetany se vyznačuje poměrně komplikovanou formou, osobitostí v řešení formální stránky kompozice, netradičním řazením témat a bohatým využitím variační a improvizací techniky.

Autor práce se při studiích na Pražské konzervatoři setkal s názory několika studentů hry na klavír a skladby, které snižovaly uměleckou hodnotu *Fantazie na české národní písně* dosti nevybíravými výrazy. Tyto názory byly například podkládány tvrzením, že skladba, podobně jako další Smetanovo význačné klavírní dílo, *Mackbeth a čarodějnice*, „nemá formu.“ Námitky tohoto druhu se nám nezdají relevantní. Naopak *Fantazii na české národní písně* můžeme považovat za konzistentnější dílo, než mnohé dobově poplatné transkripce a parafráze (i často hrané) z pera Franze Liszta. Výběr a volba pořadí témat *Fantazie na české národní písně* jsou logické a opodstatněné. A zpracování skladby jako celku je skvělé: z hlediska hudební estetiky jedna z nejdůležitějších vlastností, plynulost toku hudby, je zde plně zachována a vše je podřízeno jasné gradační linii, která vrcholí v závěru skladby. Některé z Lisztových skladeb končící oktávovou smrští často přes všechny svůj lesk a bravuru nakonec v posluchači zanechají jen a jen pocit bezobsažnosti.

Smetanův skladatelský cit a hudební inteligence, jež neustále zdokonaloval lety skladatelské, dirigentské a pedagogické praxe ve spojení s jeho mimořádnými klavíristickými schopnostmi daly vzniknout velmi pozoruhodnému dílu, jež stojí za to uvádět na koncertních podiích.

2.2 Harmonická a polyfonická složka díla

Fantazie na české národní písně Bedřicha Smetany, a v podstatě celé autorovo dílo snad s výjimkou Smyčcového kvartetu č. 2 a *Pražského karnevalu*, obsahuje z harmonického hlediska postupy, jež nebyly v období romantismu na sklonku 1. poloviny a ve 2. polovině 19. století nijak neobvyklé. Originalitu Smetanovy skladatelské osobnosti nehledejme na tomto poli. Smetanova hudba přitahuje posluchače a interprety především díky výraznosti českého národního prvku. Ten je patrný v mnoha autorových skladbách. Jiná Smetanova díla zase zaujmou zřídka slychanou tragikou a dramatičností (např. *Trio g moll*, *smyčcové kvartety*, některé části z cyklu symfonických básní *Má vlast*...).

Přesto bychom ve *Fantazii na české národní písně* chtěli upozornit na některá, pro Smetanu charakteristická, harmonická spojení. Smetanův rukopis je zřetelný například z průchodných tónů v nevšedně vypracované harmonické úpravě na 5., 6. a 7. době taktu č. 12 nebo také z průtahu na 5. době taktu č. 13. Zajímavě znějící mollovou subdominantou Smetana zharmonizoval melodii písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“ v taktu č. 23 na 3. době a obdobně postupoval v analogických místech (např. takty č. 27 a 35, taktéž na 3. době). Správná interpretace obdobných míst vyžaduje měkké a citlivé posazení basu a neobyčejný smysl pro „probarvení“ harmonie osminovým doprovodem, jež náleží partu levé ruky. Na zajímavou harmonizaci obraťme pozornost například také na první době taktu č. 240. Užití zvýšeného druhého stupně není příliš obvyklé. Celá tato fráze, která je tématem písně „*Slyšel jsem, viděl jsem koníčky řehtati*“ směřuje právě ke třetímu taktu, jímž je takt č. 240. Napětí této disonance se rozvede půltónovým krokem do třetího stupně a pak to tóniky, která je centrem klidu.

Namátkou uvedené zajímavosti z partitury Smetanovy *Fantazie na české národní písně* poukazují na některé charakteristické harmonické obraty tohoto skladatele. Obecně však můžeme konstatovat, že se Smetana při kompozici *Fantazie na české národní písně* držel jednoduchých harmonických postupů, jež mu zcela vystačily k harmonizaci témat i variací v celé skladbě.³⁸

Rovněž z hlediska polyfonického řadíme Smetanovy klavírní skladby včetně *Fantazie na české národní písně* k dílům tradičně pojatým. V tomto ohledu se romantickým zásadám a konvencím výrazněji vymyká pouze klavírní dílo pozdních romantiků Césara Francka a Maxe

³⁸ Není bez zajímavosti, že pro Smetanu tak typická a jím často užívaná zvýšená dominanta (později dokonce hudebními vědci nazvaná „smetanovská“) se ve *Fantazii na české národní písně* nevyskytuje.

Regera, jejichž skladby poukazují na velkou lásku obou autorů k varhanám. U Francka se tato specifikace vztahuje zejména na *Preludium, Chorál a Fugu* a také na *Preludium, Air a Finale* (na *Symfonické variace pro klavír a orchestr* již méně).

Při interpretaci klavírních děl Bedřicha Smetany (ale také Fryderyka Chopina, Roberta Schumanna nebo dalších skladatelů romantické epochy) však rozhodně polyfonickou složku díla nepřehlížejme. Mohla by tím utrpět kvalita zvukového obrazu, zejména pokud jde o perspektivu a mnohvrstevnatost, jejichž význam je v dosažení mistrovství v klavírním interpretačním umění (samozřejmě vedle jiného) alfa a omega.

3. Interpretační problematika Fantazie na české národní písně

3.1 Umělecký obraz, poetický smysl interpretace a hudební složka interpretace (práce s rytmem a zvukem; dynamika, agogika, tempo)

Fantazii na české národní písně Bedřicha Smetany řadíme ke kompozicím, u nichž nelze přehlédnout (a přeslechnout) snahu o působivost virtuózní složky na publikum. Ve skladbě nalezneme zvukově zajímavé variace s terciovými a sextovými postupy (díl B²). Díl B³ Smetana koncipoval jako bravurní variaci s trylkou a stupnicemi v závratné rychlosti. Díly A, B, C a zejména díl B⁴ jsou vystavěny na velkolepé akordické technice. Mnohé z variací obsahují sexty a oktávy při využití „mřížové“ techniky (díly D², D³ jsou ve virtuózním tempu). V závěrečných částech díla (díly B⁴ a K) je klavírista postaven před úkol obsáhnout klaviaturu v celém jejím rozsahu a s elegancí a bravurou „pochytat“ všechny skoky i mezi akordy a hmaty, které nejsou pro pocit v prstech zrovna nejpříjemnější: v efektní části nadepsané *Maestoso grandioso* se často vyskytují polohy mezi černými klávesami, jež se nehrají pohodlně.

I přes výše zmíněnou specifikaci však *Fantazii na české národní písně* považujeme za velmi hodnotné dílo po umělecké a hudební stránce. Je tomu tak z více důvodů. Například proto, že motivicko-tématický materiál skladby téměř beze zbytku pochází ze sbírky národních písní Erbena a Martinovského. A jsou to právě národní písně, které mají mezi všemi melodiemi výsadní postavení; není náhoda, že jejich emocionální náboj a hudební řeč častokrát bývají i pro méně vyzrálého interpreta srozumitelné. Zvláště pokud se jedná o interpreta pocházejícího ze stejné země jako skladatel a prameny, ze kterých bylo čerpáno. Dalším důvodem vysoké umělecké hodnoty kompozice je fakt, že zpracování těchto emocionálně bohatých melodií je mistrovské. Dvačtyřicetiletý Smetana měl v roce 1866, kdy *Fantazii na české národní písně* zkomponoval, za sebou mnoho zdařilých skladeb a jeho umělecká profilace byla na velmi pokročilé úrovni.

U všech písní, které Smetana při kompozici skladby využil, je přípustný různý výklad charakteru, tempa nebo frázování a platí pro ně pravidlo „co klavírista, to jiný interpretační názor.“ Jak však potvrdí nahlédnutí do kapitoly s názvem „*Zvukové snímky díla*“, mezi českými klavíristy, jejichž nahrávky jsme rozebírali, panuje téměř dokonalá shoda, pokud jde o všechny zmiňované interpretační kategorie. Charakter ve skladbě využitých národních písní je i přes bohatou autorskou stylizaci pro všechny naše klavíristy čitelný a jednoznačný.

Provedení kteréhokoliv jiného díla světové klavírní literatury by se v reprodukci tuzemským mistrů klavíru nejspíše více odlišovalo.

Ačkoliv budeme pojednávat o uměleckém obrazu a poetickém smyslu skladby, takřka neustále se budeme dotýkat důležitého faktu: hudební výraz a technika jsou spojité nádoby, které nemůžeme oddělovat (zvláště ne v praxi, ale ani teoreticky). Čtenáře tedy chceme upozornit na to, že poznámky této kapitoly se mohou prolínat s postřehy a zápisky kapitoly následující. Připomeňme pravdivé tvrzení G. G. Nejgauze, „*vše je v jednom.*“³⁹ Jinými slovy: umělecky hodnotná interpretace hudebního díla představuje technicky dokonalý a současně emociálně plně zúčastněný výklad notového zápisu. Jedná se o tvůrčí akt, který pouze pro větší přehlednost můžeme rozebrat a následně popsat v určitých složkách či kategoriích.

Pokusme se nyní nastínit výklad a možnosti interpretace celku i jednotlivých částí *Fantazie na české národní písně* Bedřicha Smetany z hlediska uvedeném v nadpisu kapitoly. (Forma psaného textu dává pouze nevelké možnosti popisu ve srovnání s „živým“ výkladem u nástroje s možnostmi praktických ukázek.

Prvním tématem skladby je píseň v tónině H dur s názvem „*Letěla husička.*“ Její charakter je i přes durový tónorod poněkud posmutnělý. Také proto ji interpretujeme s určitou nadneseností, charakteristickým uzavíráním, doposloucháváním a napojováním frází. Obsah písně není nijak idylický:

*Letěla husička, letěla z vysoka,
nemohla doletět, spadla do potoka,
spadla do potoka.*

z Budějovicka

Smetana k této části skladby nepředepsal taktové označení. Podle taktových čar však vyvozujeme, že píseň přeci jen určitou rytmickou strukturu má a nemůžeme ji interpretovat bezbřezě. Předpis *Lento ma non troppo, quasi rubato* plně vystihuje vše podstatné. Velkým rizikem Smetanovy stylizace a zápisu (plné rozložené akordy se zdvojeným melodickým tónem, který je zvýrazněn akcentem \wedge , vše v dynamice *sempre fortissimo*) je možnost snadného sklouznutí do necitlivé hry s tvrdým zvukem. Tato melodie však musí vyznít zpěvně a její přednes by měl být velmi procítěný. Doporučujeme hrát ji s pocitem velké uvolněnosti a svobody (psychické i fyzické) a nechat každou frázi patřičně „dodýchat.“ Mezi

³⁹ NEJGAUZ, G. G. *O Umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 15.

tóny melodie bychom měli cítit možnost ladného přelévání se (zpěváci i houslisté by nešetřili glissandem). Žákům proto velmi často na místech podobného charakteru připomínáme důležitost vnímání hudby po frázích (a nikoliv po jednotlivých tónech). S tím pak spojujeme vhodné pohybové návyky. Jakési zachmuření výrazu přináší takty č. 7 a 9 – myšlenkovou uvolněnost a pohodu vystřídá napětí a drama. V taktu č. 10 pak dochází k důležitému přechodu mezi velkolepým úvodem a lyrickou, kontrastní částí skladby. Toto místo je třeba interpretovat se zvláštní péčí a něhou. Závěrečný tón taktu č. 9, fis¹, hrajeme dle Smetanova přání ještě v dynamice fortissimo. Následující tři tóny předneseme právě s takovou silou, s jakou předcházející tón dozní. Tempo se v tomto taktu zcela zastaví. Opravdový mistr se při hře podobných míst vyznačuje svobodným a současně přísně logickým nakládáním s časem a vše patřičně vychutná.

Fantazijní část skladby mezi takty č. 11 - 21 vyžaduje smysl pro poezii, neobyčejnou citlivost a v neposlední řadě schopnost okouzlit klavírním zvukem diskantové polohy nástroje. Podtrhněme předpis *dolce* na začátku této části. První periodu tohoto dílu citlivě uzavřeme a necháme dodýchat (v notovém textu označení *smorzando*). Následuje pasáž s poznámkou *quasi Cadenza man non presto*. Příliš rychlé tempo, které zde občas v interpretaci některých klavíristů můžeme postřehnout, není žádoucí. Mějme na paměti, že je nutné vytvořit kontrast ke grandióznímu úvodu (takty č. 1 - 11). Představu harfy a jejího nádherného subtilního zvuku evokuje takt č. 16 (přednesové označení *armonioso zeffiroso*). V dalších taktech setrváváme v nejnižší dynamice, jakou dokážeme vytvořit. Ponenáhlu se však začne zdvihát mocný proud hudby, který předjímá další téma. U sestupné stupnice H dur (takt č. 21) je důležitá nejen rychlost (*presto possibile*) ale také síla (první tón *sf*, následně hrát lehce a potom *crescendo*).

Jako druhé téma *Fantazie na české národní písně* Smetana zvolil vroucí píseň „*Měla jsem chlapce, nemám nic*.“ Píseň má tento text:

*Měla jsem chlapce, nemám nic,
dala jsem šátek, nedám víc,
ouvej moje potěšení,
včera bylo, dnes už není.*

z Budějovicka

Přednes tohoto tématu by měl být rovněž velice procítěný. Interpretovi může pomoci představa, jak by asi píseň zněla v podání zamilované dívky, které chybí její milovaný.

Charakterově je tato píseň vedle vroucnosti a vášnivosti také vláčná, táhlá. Je v ní obsažen bol a žal nad ztrátou blízké osoby (povšimněme si nadpisu *Moderato ma con passione*). I u tohoto tématu bychom rádi upozornili, že Smetanovu akcentaci (v tomto případě je většina tónů melodie akcentována tímto druhem akcentu <) bychom měli chápat jen jako odlišení vedoucího hlasu od doprovodných rozkladů a basu. Nejde v žádném případě o „vyražení“ a forsírování, jak by se na první pohled mohlo zdát. Naopak je nanejvýš žádoucí umět vytvořit měkký, plný, kulatý a znělý tón. Akceptujme autorovo přání přednést druhé čtyřtaktí této písně (takty č. 26-29) nikoliv ve vyšší dynamice (hlava tématu je položena o kvartu výše v porovnání s prvním čtyřtaktím, logicky by tedy mohly být hráno otevřeněji a zpěvněji); hrajme pouze v dynamice *piano*, jak autor předepsal. Dodržíme-li tento dynamický plán, ideálně vyzní předvěti druhé periody (takty č. 30-33), které autor uvedl nadpisem *dolce*. Především však získáme prostor pro gradaci v závěti druhé periody (takty č. 34-37). Toto závětí přináší kontrast (hrajeme s velkou šíří, v dynamice *forte* a *marcato*; všimněme si také předpisu *accelerando* na začátku tohoto čtyřtaktí a *ritardando+diminuendo* v závěru fráze). U dalších variací této písně se v prvé řadě snažíme vzpomenout na charakter tématu. Přesto se však dopracujeme k určitým odlišnostem v jejich vyznění, byť se jedná o stejný motivicko-tematický materiál. Klavírista se při hře těchto variací především musí inspirovat skvělým zpracováním a stylizací hudby.

U první variace tohoto tématu upozorníme na autorskou dynamiku. Zvuk a frázování by měly být velmi vláčné a plynule navazující. Melodie by měla průzračně vyznívat nad vším ostatním. Není jednoduché dosáhnout takového stupně kvality tónu hry malíkem pravé ruky, aby všechny tóny melodie byly krásné a ušlechtilé a zároveň tvořily dokonale znějící frázi. Takty č. 55-58 ukončují první variaci a tvoří přechod k variaci druhé. Postupně zde zrychlujeme a přidáváme na znělosti.

Druhá variace písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“ je z hlediska zvukové plasticity a samozřejmě i techniky jedna z nejobtížnějších. Klavírista je postaven před úkol patričně diferencovat tři vrstvy: majestátní melodii (v dynamice *forte* a s akcenty; opět dbáme na to, aby byl tón znělý a kvalitní a aby ho hráč nikdy neuhodil nebo „nepráskl,“ nýbrž vždy měkce posadil s využitím plné váhy paže), doprovodné trioly (hrajeme lehce, jde o „probarvení“ harmonií) a především virtuózní pasáže. Jen a pouze „uhrát“ tuto variaci v odpovídajícím tempu a přijatelné kvalitě zvuku je velmi obtížné, nemluvě už o tom, že opravdu virtuózní dojem získáme jen tehdy, pokud každou ze stupnic vygradujeme *crescendem* tak, jak je naznačeno hned v prvním taktu variace, v taktu č. 59. *Crescendo* směřujeme k melodickému tónu a na něm vrcholíme, pak hrajeme opět s lehkostí a bez tlaku, avšak se snahou o dokonalou

srozumitelnost. Obdobných míst je v této variaci bezpočet. Opět jako v předchozích variacích a v tématu této písně doporučujeme myslet na zákon kontrastu: závěti první periody (takty č. 63-66) hrajeme v nižší dynamice. Smetana zde předepsal *piano*. Dynamický a výrazový vrchol této variace tvoří takty č. 71-73. Představa velké šíře a objemu zvuku bude správným vodítkem k dosažení ideálního vyznění.

Předposlední téma skladby má na rozdíl od prvních dvou širokodechých a volných písni rytmičtý ráz a je velmi energické. Je jím píseň „*Váša slouhů, ten má troubu.*“

*Váša slouhů, ten má troubu, von si na ni troubívá,
u rychtářů maj Andulku,
von tam za ní chodívá,
„Pojď Andulko, pojď se mnou, vem si sukni zelenou,
poženeme pod háječek na tu louku ssečenou.“*

z Boleslavská

Tempový předpis této části skladby v G dur Smetana nadepsal *Molto vivace quasi presto*. Úvodní akord je překvapivým vyvrcholením vzestupné stupnice H dur, jež nekončí na tónice (předchozí část skladby je v H dur), ale tóninovým skokem uvádí novou tóninu (G dur). Po tomto akordu v dynamice *fortissimo* následuje *diminuendo*, jež je velmi efektní dotáhnout až do samotného minima zvuku nástroje. Dynamický předpis tématu i jeho následnou modulaci do tóniny Es dur doporučujeme hrát *pianissimo*. Tím získáme prostor pro *crescendo* do *mezzoforte* v taktech č. 113-116. Další dynamické i výrazové vystupňování přináší takty č. 117-121. Postupně se dostáváme až do dynamiky *fortissimo*. Téma písně „*Váša slouhů, ten má troubu*“ v A dur (takty č. 122-137) hrajeme dle autorova přání velmi živě. Je jasné, že „pochytat“ všechny akordy s náročnými skoky v levé ruce a vyhrát osminové oktávy je úkol nelehký. Kdo se však rozhodl interpretovat tuto Smetanovu skvělou kompozici, je povinen najít v rezervoáru svých schopností všechny možné prostředky pro to, aby dosáhl vytyčeného cíle. Zde konkrétně tedy jde o to, aby klavírista dosáhl skvělých a silných oktáv v předepsaném tempu. Charakter tohoto tématu je velmi radostný a veselý, nepostrádá vtip a taneční odlehčenost. Smetana sám byl vášnivým tanečníkem a jeho oblíbeným tancem byla polka.

Posledním tématem skladby je rychlá a veselá píseň ve třídobém taktu „*Slyšel jsem, viděl jsem koničky řehtati.*“ Tempový předpis písně je *vivace*. Při strategii v rozvrhnutí výrazových prostředků nezapomeňme, že Smetana se po uvedení tohoto tématu v samotném

závěru skladby vrátil ve čtvrté variaci k písni „*Měla jsem chlapce, nemám nic.*“ Cit pro rytmus je u tématu a obou variací písně „*Slyšel jsem, viděl jsem koničky řehtati*“ nesmírně důležitý. Správné interpretace se dobereme jen tehdy, když budeme tuto část skladby hrát s velkou chutí a nadšením, přičemž by mělo vše působit velmi lehce, skoro koketně. Píseň je na rozdíl od předcházejících ve třídobém taktu a má rovněž taneční charakter. Klavírista by si měl s tímto tématem vyloženě pohrávat.

Slyšel jsem, viděl jsem koničky řejchtati,

slyšel jsem, viděl jsem koně řejchtat.

Koničky řejchtati, mou milou plakati,

že budem do pole mašírovat.

Z Budějovicka

Poslední připomenutí tohoto tématu s elegantními a rozkošnými průtahy v partu levé ruky nacházíme v taktech č. 150-153. První i druhá variace má o něco hustší fakturu než téma a skladatel se téměř všemi možnými prostředky snaží o vygradování výrazu tak, aby připravil prostor pro velkolepý závěr. *Meno mosso, comodo* (od taktu č. 154) také hrajeme se vtípem (pichlavé konečky prstů) a s pocitem pohodlí. V závěru kadence necháme posluchače chvíli v napětí (koruna mezi takty č. 166-167 je jakousi otázkou na níž nalezneme odpověď opětovné připomenutí hlavy tématu první variace této písně v taktech č. 167-170).

Druhou variaci tématu skladatel nadepsal *Presto* a přál si zachovat od počátku až do konce dynamiku *fortissimo*. Ač se to na první pohled nezdá, nejlepším zvukovým řešením opravdu je (z hlediska dynamiky) relativně rovná plocha. Neznamená to, že klavírista v této variaci nehledá harmonický vývoj. Ten je tu patrný, pokud mu jdeme při interpretaci jen trochu naproti. Jedno z nejdůležitějších připomenutí mladým klavíristům by např. mohlo znít „*poslouchat se!*“ Směřování k nové tónice, H dur, podpoříme v taktech č. 199-206 plným pedálem. Velký poetický smysl v této části nehledejme, skladateli šlo především o bravuru a virtuositu.

Závěr kompozice tvoří čtvrtá variace písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic,*“ o jejímž charakteru jsme pojednali výše. Přes nesmírnou technickou náročnost této části (krkolonné skoky mezi plnými akordy ve vysoké dynamice) není jiné cesty, než zachovat zpěvnost, tah a vroucné vyznění melodie. Klavírista by se v této části (a možná že nejen zde) měl „rozdat.“ Druhé čtyřtaktí hrajeme ještě o něco vroucněji a naléhavěji než to první (je totiž položeno o kvintu výše, je tedy na dominantě a Smetanova dynamika tentokrát zůstává ve *fortissimu*).

K taktům č. 215-218 Smetana připsal „*armonioso*.“ Vcítíme se do charakteru hudby a hrajeme s opravdovou a nepředstíranou s láskou. Pro poslední tři takty této nádherné části (takty č. 219-221) opět platí předpis *Maestoso grandioso*. Přejít ke kodě musí být co nejvelkolepější, na místě je i určitá dávka patetičnosti a patosu. V posledním taktu (č. 221) si můžeme dovolit poměrně velké *ritenuto*. Samotný závěr doporučujeme začít z pomalejšího tempa a postupně ho vygradovat. Skladatel sice předepisuje *Presto* od počátku, větší efektnosti ale i technické jistoty však dosáhneme spíše zmíněným způsobem. Na posledních akordech, kde se střídá tónika a dominanta, zvolíme nevelké *pesante*, abychom podtrhli napětí, které dobrá interpretace nemůže postrádat.

Takřka celá druhá polovina kompozice (od tématu písně „*Váša slouhů, ten má troubu*“) se zdá být jako stvořená pro rozeného virtuóza spíše než pro klavíristu s neobyčejným smyslem pro poezii nebo pro klavíristu – filozofa. Přesto anebo právě proto se však musíme často zamýšlet, zda se naše interpretace nestává pouhou exhibicí pohybových dovedností. Sklouznout do podobně charakterizovatelného balastu není nijak obtížné.

Správného vyjádření uměleckého obrazu a poetického smyslu *Fantazie na české národní písně* Bedřicha Smetany ale i dalších skladeb jiných autorů (zvláště pak skladeb zkomponovaných v epoše romantismu) docílíme jedině tehdy, pokud se naše emocionální složka osobnosti plně ztotožní s obsahem hudby, již interpretujeme. Jde tedy o emoční soulad a pouto mezi interpretem a skladbou. Čím je toto pouto silnější, tím je interpretace hodnotnější a přesvědčivější. Všechny čistě hudební kategorie interpretace (dynamika, agogika, tempo) vycházejí z notového zápisu a striktně, s největší pečlivostí a úctou ke skladateli je dodržujeme.

Nadšení, upřímná láska, oddanost hudbě a snaha o její hluboké porozumění a pochopení jsou hodnotami, jež vedle skvělé techniky zdobí každého velkého klavíristu.

3.2 Technická složka interpretace (klavírní sazba a její zvládnutí, práce na technice, pedalizace, prstoklad)

Jak již bylo výše zmíněno, *Fantazie na české národní písně* není jedinou skladbou svého druhu. Podobnou kompozici kromě mnoha jiných autorů také složili oba velké skladatelské vzory Bedřicha Smetany, totiž Franz Liszt a Fryderyk Chopin. Podobně jako Smetana neváhali své skladby pojmenovat s využitím místopisného určení: Franz Liszt zkomponoval *Fantazii na uherské lidové melodie* pro klavír a orchestr, Fryderyk Chopin vedle jiných skladeb této formy zase napsal *Fantazii na polské národní motivy*. Smetanova kompozice však může v některých ohledech spíše připomínat mnohem známější Balakirevovu orientální fantazii *Yslamey*.

I klavírista bez znalosti Smetanova či Balakirevova životopisu při studiu některé z těchto fantazií pozná, že kompozice takřikajíc vznikla „kontaktem ruky s klaviaturou“ a nikoliv od stolu při komponování bez klavíru a že ji tudíž psal klavírista. Toto tvrzení platí i pro fantazie Fryderyka Chopina (stejně jako pro jeho další díla). Fenomémem tohoto kompozičního stylu však především byl Franz Liszt. Při nacvičování snad každého Lisztova díla i průměrně technicky fundovaný klavírista žasne, jak dosti náročně až krkolomně vyhlížející pasáž „vyrůstá z klaviatury,“ a tudíž „jde do prstů.“ Dalším autorem, jehož klavírní tvorba „leží v rukách“ je Claude Debussy. Nejde však jen o tyto skladatele. Zvládne-li klavírista kompoziční styl a klavírní sazbu Schumannovu nebo Brahmsovu i například jen na několika málo skladbách odpovídající obtížnosti, při dalším rozšiřování svého repertoáru o díla těchto skladatelů již nebude mít větší technické obtíže.

Pocit příjemné klavírní sazby však klavíristé zpravidla postrádají při hře skladeb Beethovenových, Dvořákových či Rachmaninových. U nich se klavírista musí s každou novou skladbou technickými problémy znovu prokousávat. A zcela určitě do této skupiny skladatelů klavírních děl můžeme řadit i Bedřicha Smetanu. *Fantazie na české národní písně* je v tomto ohledu spíše výjimkou; je poměrně poddajná a dobře hratelná. Avšak Smetanova další klavírní díla? Řada míst zejména v cyklech *Sny*, *České tance* nebo celá Etuda gis-moll, op. 17, „Na břehu mořském,“ koncertní Etuda C dur nebo *Etuda a-moll* (ta především!) se zdaleka tak dobře nehraje. Hmatově obtížný je i part *Klavírního tria g-moll*. Navíc má-li klavírista toto dílo nastudovat, bude mít mnoho práce už jen kvůli rozsahu skladby.

Zasvěceně a poučně o tématu hratelnosti Smetanových klavírních skladeb hovoří významný český klavírista a pedagog František Rauch v profilové knize Jaromíra Kříže. Tato

publikace pojednává o Rauchově osobnosti a jeho uměleckých aktivitách a přináší i odpovědi na zajímavé otázky v rozhovoru autora knihy a samotného Raucha. „Často se hovoří o paralele Smetana – Liszt. Mně se zdá vhodnější paralela Smetana – Beethoven. Ne snad proto, že oba byli postiženi touž ranou osudu, spojenou se ztrátou sluchu. Smetana je romantik. Často však, dokonce i v jeho mladých dílech, vidím spíše přístup klasika.

Kolik je složitosti kompoziční práce v Smetanových klavírních dílech, kolik usilovné snahy komponovat moderně, dobrat se dokonalosti a jednotnosti formy! Má to samozřejmě svůj rub. Žádné ze Smetanových děl se nehraje pohodlně.“³⁹ Rauch k tématu dále dodává: „Při komponování podobně jako Beethoven, nemyslel (Smetana) na hratelnost. Měl svůj cíl a k tomu směřoval až bezohledně. Většina jeho klavírních děl se podobá orchestrální partituru a z tohoto hlediska je třeba je i tlumočit. Smetana své kompozice jistě hrál znamenitě. Zdá se tedy, že jemu samotnému jejich mnohá úskalí potíže nečinila. Nastudovat kterékoli Smetanovo dílo však dá mnohem víc námahy, než jakou musí i technicky velmi zdatný pianista vynaložit pro vnějškově mnohem účinnější kompozice Lisztovy.“⁴⁰

Mohlo by se zdát, že *Fantazie na české národní písně* je přístupná spíše klavíristům s velkou, rozložitou rukou, kteří disponují vynikající velkou technikou. Při detailnějším studiu skladby však zjistíme, že maximální rozpětí, které Smetana v této kompozici využil, je oktáva. Ani meziprstové rozpětí mezi tóny akordů či dvojhmatů nejsou nesnesitelná, a to ani pro klavíristy s menší rukou. Ostatně ani samotný Smetana nemohl disponovat dlaní velké velikosti a roztažnosti; údajně měřil jen 156 cm. Přesto je neoddiskutovatelným faktem, že interpretace podobných děl jako je *Fantazie na české národní písně* nebo téměř kterákoli *Uherská rapsodie* případně *Španělská rapsodie* Franze Liszta přináší klavíristům s malou rukou (zvláště klavíristkám) určité potíže, které při nesprávném způsobu cvičení mohou vést až k zánětu šlach, svalové únavě nebo k drobným svalovým poraněním. Z tohoto hlediska jsou obzvláště nebezpečné akordické a oktávové pasáže těchto skladeb. Avšak není od věci poznamenat, že autor práce, jehož rozsahem je od palce k malíku undecima, výjimečně zaznamenal ojedinělé problémy s hracím aparátem při nacvičování obtížných pasáží **prstové** techniky ve vyšší dynamice (kupříkladu v prvních dnech nácvičku třetí věty *Sonáty f-moll*, op. 57, Ludwiga van Beethovena). Každá mince má dvě strany: velkoruký klavírista snadněji zvládá velkou techniku a více práce pro něj představuje technika prstová, klavíristovi s malou rukou je bližší prstová technika, ale musí být opatrnější při nácvičku dynamicky exponovaných míst s hustší sazbou a k žádoucímu výsledku se dopracovává postupně. (Je s podivem, jaké

⁴⁰ KRÍŽ, J. *František Rauch*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1985. str. 59-60.

skladby dokázali zkomponovat autoři jako např. Chopin nebo Skrjabin. Ač byli oba spíše nižší postavy a jejich ruce jistě byly nevelké, skladby jako např. *Etuda C dur, f-moll a Es dur z opusu 10* nebo *As dur, e-moll a Des dur z opusu 25*, jsou zvládnutelné jen stěží, pokud klavírista neobsáhne alespoň decimu. A o Skrjabinovi a jeho klavírních skladbách nemluvě. Sazba Skrjabinových klavírních skladeb, ne nepodobná Rachmaninově, představuje pro mnohé klavíristy téměř neřešitelný a nezvládnutelný úkol. Snad jen některá z jeho preludií jsou v tomto ohledu přístupnější).

Úvod *Fantazie na české národní písně* tvoří rozložené akordy, nad nimiž zní tóny prvního tématu skladby, jímž je píseň „*Letěla husička*“ (takty č. 1-10). Tato první část kompozice je vystavěna na technice levé ruky, jež hraje bas i soprán. Dokonalému zvládnutí partu levé ruky tedy věnujme dostatečnou pozornost. Harmonické výplně v pravé ruce hrajeme lehce a bez zbytečného tlaku do kláves. Zdůrazňovat melodii ve středním hlase, kterou rovněž hraje pravá ruka, nepovažujeme za vhodné. Poloha o oktávu výše je lepší, melodie zde zní jasněji a lépe. Smetana důsledně předepisuje nad každou notou melodie akcent. Znovu připomeňme, že skladatelovým záměrem bylo zvýraznit melodickou linii oproti doprovodu (plné akordy v této poloze nástroje není třeba zvukově a dynamicky podporovat, budou dobře slyšitelné vždy). Smetana v notovém zápisu žádá měnit pedál po každém akordu. Zkusme však pedálem spíše propojit všechny akordy téže harmonické funkce (např. v taktu č. 2 můžeme nechat ležet pedál celých 5 dob a dosáhneme celistvějšího zvukového obrazu fráze).

U dvojice virtuózních pasáží v taktech č. 6, 7 a 8 hraje prim jasnost, přesnost a zřetelnost prstové techniky pravé ruky. Obě z těchto pasáží je vhodné začít se zdviženým pedálem a stisknout ho později. Pokud bychom začali s plným pedálem nebo s polopedálem, přehlušili bychom další vývoj fráze, a to i tehdy, kdyby naše prsty byly odpovídajícím způsobem naostřené a náš sluch maximálně zkoncentrovaný.

Klasickou čtyřhlasou sazbu, která připomíná sborovou partituru s hlasy soprán, alt, tenor, bas, nalezneme mezi takty č. 11-14. Hrajeme se snahou o zpěvnost melodie v sopránu a harmonickou vyváženost v ostatních hlasech. Následuje fantazijní část skladby v diskantové poloze nástroje. Prvé tři řádky přednášíme v nejkrajnějším pianissimu. I v této dynamice by však tón měl zůstat znělý a kvalitní. K tomu nám dopomůže velký cit a napětí v konečcích prstů. Bravurní Lisztovský virbl se sestupnou stupnicí H dur (hrajeme tónem, v němž je hodně „*ušlechtilého kovu, ryzího zlata*“)⁴¹ připraví druhé téma skladby, píseň „*Měla jsem chlapce, nemám nic.*“

Rovněž toto téma má čtyřhlasou sazbu. Při interpretaci bel cantových míst podobného typu dbáme na dokonalé zvukové odstínění hlasů: interpretujme ve správných poměrech melodii, harmonický doprovod a bas. G. G. Nejgauz k tomu ve své knize *O umění klavírní hry* poznamenává: „Protože prvopočátkem vsí hudby je zpěv a klavírní literatura oplývá zpěvností, proto je první a hlavní snahou každého klavíristy dosažení hlubokého, plného a ke všem odstínům způsobilého „bohatého“ tónu ve všech jeho nesčetných gradacích po vertikále i po horizontále. Zkušený klavírista bez námahy zahraje 3-4 různé dynamické odstíny současně, přibližně:

f
mp
pp
p

a tím spíš umí využít všechny možnosti klavírního zvuku po horizontále.“⁴² U tématu i obou variací Smetana opět akcentuje všechny tóny melodie. Platí výše zmíněná poznámka, že správnou interpretací tohoto požadavku autora je odpovídající diferenciací hlasů a nikoliv těžkopádné zdůrazňování každého tónu melodie. Tím bychom dosáhli jen tvrdosti a neforemnosti namísto zpěvnosti, vlídnosti, plynulosti a tahu.

První variace písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic*,“ je prvním ošemetným místem, jež potvrzuje všeobecně vžitě názory na technickou obtížnost interpretace Smetanových klavírních skladeb. Objevují se zde nepohodlná místa: ruce tu jsou velmi blízko u sebe (označení sopra) a jejich přenosy při častých změnách poloh musí být milimetrové. Basový tón někdy bývá vzdálen – tím se dostáváme k problematice pro posluchače nepostřehnutelných, tudíž neefektních, přesto nepohodlných skoků (např. takty 50 a 51 aj.). Také častá poloha malíku na černé klávese s palcem a prostředníkem na bílých klávesách nepatří k nejpříjemnějším – klavírista se silnějšími prsty se nevyhne pozicím prstů mezi černými klávesami, které jsou charakteristické pro *Etudu gis-moll* „*Na břehu mořském*.“ V této zdánlivě jednoduché variaci se také mění směr rotačního pohybu předloktí obou rukou. Je to způsobeno změnou pořadí rukou při hře 2. a 3. šestnáctiny každé figury (tento jev je častý od taktu č. 48 až do konce variace).

Druhá variace písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“ bude pro mnohé hráče z klavíristického hlediska nejnáročnější částí celé skladby. Její tříhlasé zpracování obsahuje

⁴¹ NEJGAUZ, G. G. *O Umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 68.

⁴² NEJGAUZ, G. G. *O Umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 53.

melodii a rozložené akordy v partu levé ruky a virtuózní šestnáctinové a dvaatřicetinové pasáže v partu ruky pravé. Pro tuto variaci platí tvrzení: lesk je více, nežli rychlost. Oproti 1. variaci volíme tempo o něco málo volnější, aby bylo možné brilantní pasáže provést v patřičné srozumitelnosti a síle. Všechny stupnice se snažíme vyklenout do velkých oblouků a logicky znějících hudebních frází. Návčik podobných míst s prstovou technikou doporučujeme provádět lehkým prstovým staccatem pravou rukou zvlášť; někteří pedagogové rovněž u šestnáctin nebo drobnějších hodnot radí zdvojování. Trylky si představujeme jako vypsané drobné hodnoty (šestnáctiny). Dle dostupných nahrávek je pravidelné trylkování běžnou praxí všech interpretů této skladby. Tóny melodie posazujeme měkce, pomalým pohybem a využíváme přitom plné váhy paže. Tím dosáhneme kvalitního tónu a zachováme si možnost návaznosti.

Od počátku studia skladby doporučujeme na druhou variaci písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“ zaměřit pozornost a cvičit ji se zvláštní péčí. Současně si však jsme vědomi, že ve výsledku budeme chtít dosáhnout neobyčejně virtuózního dojmu (v duchu Nejgauzova popisu mistrovské hry jeho učitele L. Godowského). „*Hlavní dojem z toho byl: vše je strašně jednoduché, přirozené, krásné a nedá to žádnou práci. Ale stačilo přesunout pohled z rukou na tvář. Neuvěřitelné soustředění, napjatá pozornost; oči zavřené a v rysech tváře výraz zamyšlení – hluboce soustředěného zamyšlení – a nic víc! Ihned jste se dovtípili, jak draze vykoupená je ta zdánlivá lehkost, jednoduchost; jaké obrovské duševní energie bylo zapotřebí pro její vytvoření. Vidíte, odkud se bere opravdová technika!*“⁴³

Druhá polovina *Fantazie na české národní písně* je vystavěna na akordické a dvojhmatové technice. Uvedme proto několik obecných poznámek k jejímu zvládnutí. Jak u dvojhmatů, tak u akordů hrajeme všechny tóny souzvuku najednou – současně. V některých případech sledujeme zvukovou vyrovnanost všech tónů, častěji se snažíme zvukově odlišit nejvyšší tón, neboť zpravidla bývá součástí melodie. Nejvyšší tón souzvuku téměř vždy hraje malík nebo čtvrtý prst. Proto z dlouhodobého hlediska usilujeme o (v rámci možností) jejich co největší pohyblivost, nezávislost a sílu. Vede nás při tom především sluch a cit. „*Dobry klavirista má takový zvláštní cit, který se rodí v uchu a odtud putuje do ruky a to je pocit 5. prstu. Ať je to v p nebo ve f, nikdy ho v akordové (nebo dvojhmatové) technice neopouští. Připomínat vedoucí roli malíku v akordech (nebo dvojhmatech) musíme hlavně žákům s malou rukou. Ostatně když je to muzikant a dobře slyší, ani nejmenší ruce mu nemůžou překážet v tom, aby nehrál to, co hrát má.*“⁴⁴ Návčik obtížných dvojhmatových a

⁴³ NEJGAUZ, G. G. *O Umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 77.

akordických míst provádíme z pomalého tempa a nižší dynamiky. Do originálního tempa a dynamiky se dostáváme postupně. Při nácviu v jakémkoli tempu máme na zřeteli požadavek pružnosti rukou; sluch při tom kontroluje zachování zvukové kultivovanosti. Vedle toho doporučujeme naučit se vrchní hlas akordických nebo dvojhmatových pasáží odděleně od ostatních hlasů. Při takovém cvičení hrajeme jen malíkem popřípadě čtvrtým prstem pravé ruky (respektive originálním prstokladem pravé ruky) danou melodií.

Často se v pedagogice setkáváme s požadavkem hrát takovouto sopránovou melodií jakýmkoli prstokladem. Tím se velmi dobře rozvíjí žákova sluchová představivost. Proč však nepracovat (alespoň u starších žáků) účelněji a nejít k cíli přímo, když je žádoucí rozvíjet žákovy schopnosti komplexně, tedy psycho-fyzicky? Pozoruhodného výsledku dosáhneme již po několikerém procvičení. Stačí věnovat pozornost dostatečné kvalitě tónu a odpovídajícímu výrazu.

Dynamické a výrazové vrcholy obtížných klavírních skladeb skladatelé často komponují s využitím oktávové nebo akordické techniky. Ve snaze dosáhnout zvukového stropu nástroje zaměřujeme pozornost na maximální ekonomii pohybu, minimum ztráty sil a co nejmenší tenzi zádoových svalů, ramenou, loktů, předloktí a zápěstí. Snažíme se o uvolňování těchto částí hracího aparátu tam, kde to klavírní faktura umožňuje (fixaci střídá relaxace). energii při hře koncentrujeme do konečků prstů. Výrazově a dynamicky exponovaná místa necvičíme vícekrát za sebou, zejména ne před koncertem. Není to vhodné nejen z důvodu rizika únavy rukou, ale i kvůli sluchové hygieně.

Třetí téma skladby, píseň „*Váša slouhů, ten má troubu*“, je stylizována do jednoduché tříhlasé sazby s ostinátním doprovodem v partu levé ruky. Základem pro správné zvládnutí této části kompozice je pregnantní rytmus s jistě položenou první dobou (důležitý je tu především cit pro rytmus). Melodie má taneční charakter. Nejprve je uvedena v G dur, následně moduluje do tóniny terciově příbuzné – Es dur a nakonec se dostane do A dur. Poprvé je téma klavíristicky nejsnazší, a to hlavně díky jednoduchému doprovodu levé ruky. U druhého provedení již melodií nedoprovází šestnáctinová figura, nýbrž kvintola. Při nácviu můžeme rytmus partu levé ruky pozměnit a místo první kvintoly hrát triolu a dvě osminy a místo druhé kvintoly hrát dvě osminy a triolu. Velmi choulostivým momentem tématu v G dur i v Es dur jsou repetované tóny melodie v sopránu. V těchto okamžicích (zpravidla na konci čtyřtaktí) pečlivě kontrolujeme přesnost v rytmu a koordinaci obou rukou. Nedohrání melodickou linii a škobrtnutí ve zdánlivě nejsnazším úseku skladby, je velmi

⁴⁴ NEJGAUZ, G. G. *O Umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 92.

snadné. Třetí uvedení tématu písně „*Váša slouhů, ten má troubu*“ představuje jedno z nejobtížnějších míst ve skladbě. Harmonický doprovod je sice z hudebně-teoretického hlediska jednoduchý, jeho precizní interpretace však rozhodně není bezpracná (skoky). Výraz, tempo a síla zvuku by zde navíc měly gradovat. Již v počátcích nácvičku této části skladby dbáme rozumné ekonomie v pohybech, přesnosti a zvukové kultivovanosti – klavírní stylizace tohoto druhu některé klavíristy může svádět k příliš tvrdému tónu.

Čtvrté téma skladby, píseň „*Slyšel jsem, viděl jsem koničky řehtati*“, plynule navazuje na třetí provedení písně „*Váša slouhů, ten má troubu*.“ Přejít v technice nepřináší žádné další úskalí, neboť stylizace zůstává stejná. Důležitá však je změna metra: čtyřdobý takt nahrazuje metrum třídobé. Správného tanečního vyznění této části skladby dosáhneme při přesném a současně měkkém položení první doby. Pro zvládnutí náročných skoků v partu levé ruky čerpáme inspiraci z rad G. G. Nejgauze: „*Nejkratší vzdálenost mezi dvěma body na klaviatuře je křivka. Čistota už záleží na pozornosti, bystrosti, vůli a tréninku.*“⁴⁵

První variaci písně „*Slyšel jsem, viděl jsem koničky řehtati*“ je náročná sextová pasáž; zde se snažíme docílit patřičného odlišení melodie a doprovodu. Tato variace se nehraje pohodlně kvůli těsným polohám rukou, jež jsou velmi blízko u sebe. Hrajeme tedy s velkou přesností, neboť jakýkoli nesoulad v koordinaci pohybů rukou by mohl mít fatální následky např. v podobě jejich srážky.

Oktávová variace čtvrtého tématu skladby přináší polohy, kdy oktávy „do sebe zasahují“, tudíž při nepozornosti rovněž hrozí defekt podobného druhu a následné vypadnutí z rytmu nebo v lepším případě „jen“ nečistá hra. Tak jako v první variaci má i nyní vedoucí úlohu levá ruka (připadá na ni těžká doba). Kvalitní oktávy mají za všech okolností do dna kláves vnořené kraje – tedy soprán (pravá ruka) a bas (levá ruka). Palce hrajeme bez zbytečného tlaku. Při tuhnutí zápěstí opět vzpomeneme na doporučení G. G. Nejgauze, který svoji pedagogickou zkušenost s oktávami popisuje v knize *O umění klavírní hry*: „*Některým dívkám s malýma rukama, které za každou cenu chtěly hrát Lisztovu sonátu h-moll, jsem radil, aby hrály těžká oktávová místa, zvláště to po expozici před varhanním basem „a“ před druhým tématem v D dur – dlouho v tempu ne rychlejším než andante – andantino a silou ne větší než mf, ale absolutně přesně a uvolněně. Pomáhalo to, dostali jsme základ, na kterém jsme mohli stavět dál. Potom jsme si už dovolili hrát část tohoto těžkého úryvku rychleji a silněji, pak dvě části a více, dokud jsme se nedostali k přibližnému výsledku, který jsme si přáli slyšet v tomto celém místě (ve virtuózním slova smyslu!)*“⁴⁶

⁴⁵ NEJGAUZ, G. G. *O Umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 93.

Ve druhé variaci písně „*Slyšel jsem, viděl jsem koničky řehtati*“ doporučujeme velice střídme užití pravého pedálu. Tato část skladby obsahuje velké množství chromatických postupů. Při necitlivé pedalizaci by snadno mohly vzniknout nesrozumitelné tónové shluky. Plným pedálem podpoříme pouze virtuózní pasáž v závěru variace (takty č. 199-206).

Vyvrcholení skladby představuje poslední, třetí variace písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic.*“ Pokud se při nácvičce této části skladby setkáme s obtížemi (v podobě nečisté hry, tvrdého zvuku, nedostatečné diferenciacie melodie a „výplní“...) doporučujeme ji cvičit ve volnějším tempu a pozornost nasměrovat zejména na plynulé přenášení paží mezi všemi akordy (neustále se opakující a na sebe navazující dvě souměrné elipsy), pružnost a uvolněnost rukou. Tak jako u všech míst tohoto druhu doporučujeme třetí variaci písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“ cvičit malíky popřípadě čtvrtými prsty zvlášť. Proznělost sopránu (a také basu) je základem správného zvukového obrazu.

Závěr skladby – *Presto* – může být velice obtížný, pokud bychom od prvního akordu hráli v originálním tempu. Nejsme-li toho schopni, volíme tempo o něco volnější. Tím získáme hmatovou jistotu a následně můžeme zrychlovat do nejvyššího tempa, kterého jsme schopni, a to už je snadnější. První repetici kody je vhodné hrát bez pedálu, zatímco druhou (již v rychlejším tempu a vyšší dynamice) doporučujeme hrát s pedálem na 1. a 3. době. V taktu č. 226 volíme glissando z akordu ze třetí doby na následující osminu (oktávu *cisis*¹ – *cisis*²). Analogicky se zachováme u všech dalších míst tohoto druhu (až do taktu č. 231 včetně). Tyto dva akordy je účelné hrát pouze jedním pohybem/impulsem. Takty č. 232-233 přináší velice nezvyklou polohu rukou (nadpis *quasi trillo*). Doporučujeme prstoklad 5,3,2 v levé ruce (na černých klávesách) a 1,3,5 v pravé ruce (na bílých klávesách). Předností tohoto prstokladu oproti většině navrhovaných předpisů v různých vydáních je pohodlnost, možnost větší frekvence trylku a také větší razance, je však vhodný jen pro hráče s velkým rozpětím ruky.

⁴⁶ NEJGAUZ, G. G. *O Umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 87.

4. Notová vydání díla

Pokud se klavírista rozhodne nastudovat *Fantazii na české národní písně* Bedřicha Smetany, má, stejně jako při studiu většiny jiných skladeb, možnost volby mezi několika notovými vydáními díla. Obecně vzato vyšší riziko, že interpret při výběru vydání nezvolí optimálně, hrozí u skladeb barokních a klasicistních, kde editoři mnohdy zcela svévolně měnili autorský zápis, a to dokonce i u posuvek, dynamiky nebo frázování. Nejen v případě starších (barokních a klasicistních), ale i romantických, impresionistických a novějších skladeb, doporučujeme pečlivý výběr notového vydání.

U různých vydání téhož klavírního díla někdy dochází překvapivým odlišnostem. Tyto odlišnosti může při koncertním provedení zaregistrovat i průměrně fundovaný posluchač, zejména při poslechu několika pianistů za sebou, kteří hrají tutéž skladbu. Tato situace nezdávka nastává na *Mezinárodní smetanovské klavírní soutěži*, která se koná každý sudý rok v březnu v Plzni (hostitelem soutěže byl dříve Hradec Králové a Brandýs nad Labem). Problém je však v regulích soutěže velmi dobře vyřešen. V případě sporu je jako k určujícímu notovému vydání přihlíženo k edici Jana Novotného, která vyšla v novém přepracování v roce 2011 v nakladatelství *Editio Bärenreiter*. Využití této edice upřednostňujeme při studiu všech Smetanových kompozic. *Fantazii na české národní písně* v této edici nalezneme v rámci níže uvedeného titulu:

Smetana: Na břehu mořském, Koncertní etuda C dur, Fantazie na české národní písně, editor Jan Novotný, Bärenreiter urtext, Praha 2011.

Notový text tohoto vydání je přejat ze *Souborného vydání klavírního díla Bedřicha Smetany, svazek 5: skladby virtuosní, editorka Hana Séquardtová, Supraphon, Praha 1973*. V předmluvě nalezneme několik slov o každé z kompozic, jež svazek obsahuje. Krátká ale cenná ediční poznámka Jana Novotného mimo jiné připomíná, že např. dynamické značky v závorkách pocházejí od editora. Novotný zde také uvádí a vysvětluje rozlišení dvojího zápisu pedalizace a prstokladu: dělí jej na původní Smetanův a svůj editorský. Při detailním pohledu na pedalizaci a prstoklad u tohoto vydání *Fantazie na české národní písně* zjistíme, že Smetana pedalizaci i prstoklad zcela opomenul. Všechny značky tedy pocházejí od editora a vesměs můžeme jejich využití doporučit, a to zejména pokud se s *Fantazií na české národní písně* setkáme jako pedagogové. Pro zralého interpreta platí, že přístup k takovým otázkám, jako je pedalizace nebo tvorba prstokladů, je ryze individuální a v případě pedalizace je řízen také momentální situací při interpretaci (akustika – dozvuk, kvalita nástroje...). Z Novotného

vydání zjistíme, že Smetana (na rozdíl od pedalizace a prstokladů) přesně zachytil výrazové a tempové předpisy jednotlivých částí skladby. Autorský je také dosti detailní dynamický plán. Po této stránce jsou Novotného poznámky a vpisky zanedbatelné; vše pochází od autora skladby. Nastudování této kompozice může ulehčit i editorovo přesné rozdělení notového textu pravé a levé ruce v méně přehledných místech (např. takty č. 69 a 149). Ku prospěchu jsou i dobře míněné rady týkající se pozice rukou (m.s. sopra nebo m.d. sopra), které nalezneme hlavně v první variaci písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“ ale také v první a druhé variaci písně „*Slyšel jsem, viděl jsem koníčky řehtati.*“ Při studiu skladby těmto editorským poznámkám věnujeme dostatečnou pozornost.

Jediný otazník tohoto vydání vyvstává při pohledu na zápis druhé variace písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic.*“ S přihlédnutím ke znalosti dalších vydání *Fantazie na české národní písně* si dovolíme konstatovat, že tato variace byla srozumitelněji a přesněji zachycena zejména ve starším nákladu Josefa Hoffmanna nebo v revizi Emila Mikelky pro *Melantrich*. Bližší pojednání o zápisu této variace rozvineme níže při rozboru dalších vydání.

Mezi další nejdostupnější vydání patří:

Smetana: Klavírní dílo, skladby virtuózní, editor Jan Novotný, Supraphon, Praha 1987.

Tento náklad je, pokud jde o notový text, téměř zcela identický s Novotného revizí z roku 2011. Jeho využití můžeme doporučit.

Smetana: Klavírní dílo, Svazek pátý: Skladby virtuózní, editorka Hana Séquardtová, Supraphon, Praha 1973.

Edice Hany Séquardtové, ze které později čerpal Jan Novotný, neobsahuje žádné zásahy editorky. V notovém textu chybí prstoklady i zápis pedalizace. Nespornou výhodou využití podobných edicí je fakt, že jsou velmi autentické. Dostatečně zkušený interpret jistě vždy upřednostní podobná vydání. K pedagogickým účelům však jsou méně vhodná.

Smetana: Koncertní fantazie na české národní písně, Barvitiova edice, Praha, rok nezjištěn.

Předlohou k tomuto vydání je podle všech známek rovněž jako v případě vydání Jana Novotného a Hany Séquardtové autorský zápis. Text neobsahuje téměř žádné zásahy, pokud jde o pedál a prstoklad. Z tohoto faktu plyne určité riziko pro méně zkušené interprety, kteří se rozhodnou tohoto vydání ke studiu *Fantazie na české národní písně* využít. Disponuje-li však klavírista vkusem pro skladby podobného charakteru (virtuozita Lisztovského stylu) a má i třeba jen nevelké zkušenosti se Smetanovou hudbou, může bez obav zvolit právě toto zcela čisté a jakýmkoliv úpravami neposkrvněné vydání.

Fantazie na české národní písně v Barvitiově edici ideálně zpracovává druhou variaci písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic.*“ Praktické a přehledné vypracování této části skladby

nalezneme také v Mikelkově vydání nebo ve vydání Josefa Hoffmanna. Všechny dvaatřicetinové hodnoty včetně trylků jsou v těchto edicích přehledně vypsány drobnými notami. Tím se předchází zkoumání, kdy po trylku začíná stupnice a jak vše vyřešit v souhře s levou rukou. Jan Novotný ve svých vydáních uvádí klasické znaménko trylku „tr“ a vlnovku. Souhru s levou rukou ve vydání z roku 1987 řeší tečkovanou čarou, jíž spojuje příslušné noty na horní osnově pro pravou ruku se spodní osnovou pro levou. Ve vydání z roku 2011 však vše nechává na intuici interpreta, což nepovažujeme za nejvhodnější. Otázkou zůstává, jak celou pasáž zamýšlel sám Smetana. Předmluva ani jednoho pojednávaného vydání výslovně nepotvrzuje, že vychází ze Smetanova autografu, který je uložen v Muzeu Bedřicha Smetany.⁴⁷

Smetana: Koncertní fantazie na české národní písně, editor Emil Mikelka, Melantrich, Praha 1949.

Významný český klavírista a pedagog Emil Mikelka⁴⁸ (který mimo jiné učil i Františka Raucha) svoji revizi opatřil poznámkami a doplněními všeho druhu: pečlivě určil pedalizaci, prstoklady, v mnoha místech doplnil frázování (oblouky) ale i artikulační znaménka (akcenty všech druhů, stacatto, portamento, tenuto aj.). Mikelkovo vydání přináší nepřehledné množství informací, které je jen krajně obtížné realizovat a nemá ani přílišný význam se o to pokoušet. Vydání může dobře posloužit jako inspirace pro klavíristy, kteří již mají skladbu v repertoáru a třeba ji i několikrát koncertně provedli a chtějí si vyzkoušet nová zvuková řešení určitých míst a tím svoji interpretaci ozvláštnit a osvěžit. Nevýhodou vydání je editorovo nahodilé odlišování těch poznámek, které do skladby sám doplnil, od pokynů Smetanových. V některých případech je využita klasické závorka, častěji se však nepoučený klavírista může domnívat, že zajímavé i hudebně logické frázování a dynamické předpisy pocházejí přímo od Smetany, ač tomu tak není. I přes opodstatněnost všech doplnění se domníváme, že ve věci výběru notového vydání je vhodné být striktní a dodržovat s

⁴⁷ „Muzeum Bedřicha Smetany, založené 1926 Sborem pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi, sídlí od roku 1936 v překrásné novorenesanční budově bývalé Staroměstské vodárny z 80. let 19. století na vltavském břehu v těsném sousedství Karlova mostu, v místě s překrásným výhledem na řeku Vltavu a na panorama Pražského Hradu.“ In Muzeum Bedřicha Smetany. [online]. [cit. 2013-02-21]. Dostupné z: <http://www.nm.cz/Ceske-muzeum-hudby/Oddeleni-CMH/Muzeum-Bedricha-Smetany/>

⁴⁸ Emil Mikelka (5.11.1894, Pustá kamenice - 15.9. 1949, Praha) byl český klavírista a pedagog. Hru na klavír studoval u Karla Hoffmeistera na Konzervatoři v Praze. Od roku 1922 působil v Plzni, kde si později otevřel vlastní hudební ústav. Profesorem Konzervatoře v Praze se stal roku 1940. Mikelka byl po celou dobu svého života aktivním klavíristou a významně obohacoval plzeňský a později pražský kulturní život.

maximální pečlivostí autorský zápis a tam kde to nestačí, aktivovat svoji vlastní fantazii a obrazotvornost.

Smetana: Fantasie koncertní na české národní písně, editor nezjištěn, edice Josefa Hoffmanna, místo a rok vydání nezjištěno.

Tohoto vydání ke studiu skladby nedoporučujeme využít, neboť obsahuje více než dvacet rozdílů na různých místech skladby oproti ostatním vydáním. Upozorníme alespoň na některé z nich: ve fantazijně zpracovaném tématu písně „*Letěla husička*“ (arpeggio akordy v pianissimu v taktu č. 16) je jeden z akordů vypuštěn, čímž je pozměněna melodická linie, kterou skladatel uvedl v předchozí části kompozice. V tématu písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“ chybí v sedmém taktu ozdoba a čtrnáctý a patnáctý takt je dosti školácky rytmicky řešen, pokud jde o souhru s doprovodem levé ruky (alt proti doprovodným osminovým triolám). V první variaci stejné písně potom můžeme zaregistrovat drobnou, leč slyšitelnou nepřesnost v přírazu, který je na posledním tónu melodie chybně vypsán v intervalu oktávy (v ostatních vydáních je opakován stejný tón, tedy prima). Neshody obsahuje i několik stupnicových běhů v následující, tj. druhé, variaci písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“ (viz např. vzestupná stupnice v partu levé ruky v závěru taktu č. 65). Zcela je zde opomenut trylek na tónu velké cis, který nalezneme ve všech jiných zápisech skladby. V taktu č. 69 je pak chybně uvedena odrážka u tónu c³; místo rozloženého akordu fis-moll přes dvě oktávy, by v případě nepoučené interpretace zazněl rozklad zmenšeného septakordu přes jednu a rozklad mollové akordu přes druhou oktávu, což by mělo za následek nehezky znějící kakofonii. V tématu i ve variacích písně „*Váša slouhů, ten má troubu*“ se hned v několika případech neshoduje zápis některých akordů partu pravé ruky: např. ve druhém uvedení tématu v tónině Es dur chybí na čtvrté době v taktu č. 96 a 97 tercie b - es. Tím se náhle „obnaží“ melodie, která pod sebou vždy ve všech analogických případech na čtvrté době přináší akordické tóny a skladatel ji tudíž zřejmě zamýšlel zapsat v trojhlasu.

Podobné rozdíly mezi vydáními skladby v edici Josefa Hofmanna a dalších nákladů jsou k nalezení i v dalších variacích této písně: v hlavě tématu, které nejprve zazní v modulaci v C dur (takty č. 115 a 116) a pak v E dur (takty č. 119 a 120) je například vypuštěna spodní oktáva partu pravé ruky na druhé osmině třetí doby. Při uvedení té samé písně v tónině A dur

⁴⁹ SMETANA, B. *Koncertní fantazie na české národní písně*. 1. vyd. Praha : Melantrich, 1949. str. 13.

⁵⁰ NEJGAUZ, G. G. *O Umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 59.

pak v závěti čtyřtaktové věty (takty č. 125 a 129) taktéž chybí spodní tón oktávy a opět dochází ke znění samotné melodie. Všude jinde jsou pod tóny melodie tóny oktávy nebo dokonce tóny oktávy s akordickým tónem vypsány. Závěrečné *Presto* obsahuje akord H dur (takt č. 222) o oktávu níže, než v ostatních vydáních. Tím se oslabuje virtuózní účinek strhujícího finále...

Jednou z mála výhod Hoffmannova vydání *Fantazie na české národní písně* je zachování autorova dynamického plánu a předpisů týkajících se výrazové stránky interpretace; vše bez dalších zásahů zvnějšku.

5. Zvukové snímky díla

Zvukových snímků *Fantazie na české národní písně* Bedřicha Smetany je poskrovnu. Zásahu na jejich vzniku mají výhradně čeští klavíristé. Zahraniční interpreti skladbu víceméně opomíjí, stejně tak jako téměř celé klavírní dílo autora.

Nahlédněme přednostně do kompletních snímků Smetanova klavírního díla. Průkopníkem v této oblasti byla Věra Řepková,⁵⁰ jejíž nahrávky Smetanových klavírních skladeb můžeme považovat za historicky cenné. Přestože v době, kdy Řepková komplet natáčela, neexistovala možnost stříhů, vykazují všechny její snímky vynikající technickou jistotu. Především nás však na její interpretaci zaujme neobyčejný smysl pro poezii.⁵¹

V 80. letech 20. století vznikla další velmi hodnotná souborná nahrávka klavírní tvorby Bedřicha Smetany. Pořídil ji Jan Novotný.⁵² Jeho interpretace Smetanových klavírních skladeb se vyznačuje promyšlenou koncepcí, smyslem pro formu díla a spíše věcnějším než ryze emocionálním pojetím. Vše je rovněž podtrženo spolehlivostí a technickou jistotou.

Pro dánskou společnost Kontrapunkt pak na sklonku 90. let vznikla další, v pořadí již třetí, nahrávka Smetanova kompletního klavírního díla. Zasloužil se o ni Ivan Klánský,⁵³ vedle Ivana Moravce největší osobnost současné české klavírní hry.

Nejnovějším kompletním snímkem je práce Jitky Čechové (klavíristka stále ještě

⁵⁰ „Věra Řepková (21.7. 1910, Držkov u Jablonce nad Nisou - 3.5. 1990, Košťálov) byla česká klavíristka. Od roku 1935 až do 60. let 20. století byla zaměstnankyní Československého rozhlasu (Ostrava, Košice, Brno, Praha). Jednalo se o významnou propagátorku klavírního díla českého skladatele Bedřicha Smetany, stala se první českou klavíristkou, která toto dílo nastudovala kompletně. Společně s Dr. Mirko Očadlíkem pořádala po celém Československu klavírní recitály Smetanovy hudby.“ In: Věra Řepková. [online]. [cit. 2013-02-20]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/V%C4%9Bra_%C5%98epkov%C3%A1

⁵¹ Vzhledem k tomu, že nahrávky Věry Řepkové jsou velmi špatně dostupné (na CD nikdy nevyšly), vychází autor práce z poslechu výjimečných uvedení interpretčiných snímků ve vysílání Čro 3 Vltava. Nahrávky Řepkové vykazovaly výše zmíněnou specifikaci.

⁵² Jan Novotný (15.12. 1935, Praha) je český klavírista a pedagog. Někdejší žák Františka Raucha na Konzervatoři a HAMU v Praze se věnuje především propagaci českých autorů, zvláštní význam v jeho interpretační činnosti zaujímá osobnost Bedřicha Smetany.

⁵³ Ivan Klánský (13.5.1948, Praha) je český klavírista a pedagog. Laureát mnoha mezinárodních soutěží studoval u Františka Raucha a Valentiny Kameníkové na Konzervatoři a HAMU v Praze. Od roku 1995 byl předsedou společnosti Fryderyka Chopiny v Mariánských lázních. Rovněž také předsedal Radě Kruhů přátel hudby. Spolu s houslistou Čeňkem Pavlíkem a violoncellistou Markem Jerie utvořil před více než dvaceti lety dodnes úspěšný komorní soubor Guarneri trio Prague.

pracuje na posledním sedmém CD, soubor tedy ještě vcelku nevyšel). Kromě těchto interpretů *Fantazii na české národní písně* mimo komplet nahrál například také Karel Košárek. V naší práci blíže pojednáváme o snadněji dostupných nahrávkách Ivana Klánského a Jitky Čechové. *Smetana: Piano Works, Ivan Klánský, Kontrapunkt, 1997.*

Interpretační styl Ivana Klánského od dob jeho mládí prošel pozoruhodným vývojem.⁵⁴ Předložené CD však vykazuje známky neobyčejné vyzrálosti a zkušenosti, kterou interpret získal četnými koncerty doma i v zahraničí, a také mnohými studiovými nahrávkami. Klánský, v jehož hře zaujme nápaditost, s jakou vykládá smysl hudby, zároveň se zralostí interpretace dokáže posluchače vtáhnout do děje svým nadšením, zápletem a citlivostí. Jeho provedení *Fantazie na české národní písně* Bedřicha Smetany je mírně ovlivněno podle všeho ne zrovna vyhovujícím nástrojem (celková kvalita zvuku hlavně ve vyšší dynamice, ladění). Zejména nižší polohy klavíru výjimečně přináší i místa s méně přehlednými zvukovými shluky (úvod, přechod od 1. variace písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“ ke 2. variaci, některé oktávové pasáže závěru...). Klánský ovšem na sobě nedává nic znát a hraje s velkou chutí. Nahrávka přesvědčuje o klavíristových mimořádných schopnostech úhozových a technických.

Smetana: Piano Works, Jitka Čechová, Supraphon, 2005.

Natočení kompletu klavírních skladeb Bedřicha Smetany, na kterém Jitka Čechová pracuje již od roku 2006, je úkolem zajímavým, ale také namáhavým. Komplet obsahuje přes sedm hodin čistého času hudby. Většinu skladeb klavíristka předtím pravděpodobně ani neměla v repertoáru... Přesto nás při poslechu nahrávek Jitky Čechové potěší téměř vždy ideálně řešená zvuková stránka interpretace a dotaženost myšlenkové koncepce. Nermalou zásluhu na pozitivním dojmu z nahrávky má skvělá akustika Dvořákovy síně pražského Rudolfiny (ne náhodou je mnoha odborníky tento sál považován za jedno z nejvhodnějších míst na světě pro pořádání klavírních recitálů). Charakteristika hry Jitky Čechové se plně vztahuje i na provedení *Fantazie na české národní písně*.

Vyznění tématu písně „*Měla jsem chlapce, nemám nic*“ však hodnotíme jako rozporuplné. Místo majestátně znějící melodie hrané s vášní nám je předložena poněkud

⁵⁴ Spolužák Ivana Klánského ze třídy Valentiny Kameníkové a Františka Raucha vzpomíná na Klánského hru v nižších ročnících studia na HAMU (souběžně se zmíněním geniality, kterou již tehdy jeho osobnost projevovala) přezdívkou, která prý byla velmi rozšířená. Klánskému mělo patřit přízvisko „komorní hráč.“ Avšak potom víceméně ze dne na den Klánský, jak se mezi klavíristy říká, „získal zvuk.“ Zůstává však naším přesvědčením, že pojednáváný klavírista dodnes ve velkých sálech vrcholy skladeb ať už vědomě či nevědomě „šetří.“

neklidně a bez citu pro rytmickou strukturu reprodukována píseň. Tempo této části je předepsáno *moderato*, nikoliv *allegro*. Že by si byla klavíristka vědoma nedostatku jinak skvělého nástroje (velmi rychle ubývajícího tónu) a zvolila rychlejší tempo záměrně? Tato vlastnost rudolfinského Steinwaye se projevila i na několika jiných místech lyrického charakteru a volného tempa... Naopak vyzdvihněme opravdu bravurně a lisztovsky vzletně provedenou 2. variaci stejné písně. V některých dalších částech skladby se pak občas vyskytnou zpomalení na technicky obtížnějších místech, která však můžeme považovat za hudebně opodstatněná.

6. Závěr

Fantazie na české národní písně Bedřicha Smetany zaujímá v autorově klavírní tvorbě zvláštní postavení. Důvodů uvedme hned několik:

1. Smetana chtěl kompozicí tohoto díla na prvním místě oslnit publikum, což je pro většinu jeho klavírních skladeb netypické.

2. Umělecká hodnota díla je přesto vysoká. To se romantickým autorům při tvorbě kompozic podobného druhu častokrát nepodařilo.

3. Skladeb podobné *Fantazii na české národní písně* formou a hodnotou obsahu není ve Smetanově klavírní tvorbě mnoho (vedle pojednávané kompozice je to jen *Macbeth a čarodějnice*). Těžiště Smetanovy klavírní tvorby tkví ve skladbách drobnějšího rozsahu řazených do cyklů nebo v samostatných skladbách menší formy.

4. *Fantazie na české národní písně* je kompozicí s velmi výrazným českým prvkem. V tvorbě Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka nebo jiných českých skladatelů se dílo vycházející výhradně z motivů a témat národních písní nevyskytuje.

Fantazie na české národní písně přináší mnoho rozdílných emocionálních stavů a nálad. Rozeznává klavír v krajních polohách výrazových, dynamických a tempových. Dovoluje klavíristovi předvést všechny druhy klavírní techniky a stylizace: brilantní prstovou techniku v Lisztově stylu, širokodeché melodie se zdánlivě jednoduchým doprovodem, terciové a sextové pasáže, oktávy i velkolepou akordiku, již tak často slyšíme v emocionálně vypjatých místech mnohých romantických klavírních skladeb. Přináší i lyrické části, v nichž klavírista ukáže svůj cit, něhu a tónovou kulturu.

Z pedagogického hlediska je nastudování *Fantazie na české národní písně* vhodnou volbou pro každého mladého českého klavíristu, který se pomalu začíná poohlížet po virtuózních romantických skladbách středního rozsahu, neboť je kompozicí, která klavíristu prověří vlastně ve všem. Navíc jistě by nebylo nevhodné dát při výběru repertoáru přednost právě *Fantazii na české národní písně* před stálicemi repertoáru téměř všech velkých klavíristů – před díly jako jsou *Balady* či *Scherza* Fryderyka Chopina nebo *Uherské rapsodie* Franze Liszta. Přístupnost správného ztvárnění uměleckého obrazu ryze české skladby bude pro českého klavíristu vždy daleko větší než u toho nejskvělejšího díla zahraničního autora.

Nepochybujeme, že se *Fantazie na české národní písně* Bedřicha Smetany může stát zajímavou možností obohacení koncertního repertoáru i pro zahraniční klavíristy. Zde se však již dotýkáme jiné otázky: světově proslulého koncertujícího klavíristu, jež uvádí Smetanovy

klavírní skladby v zahraničí, momentálně česká klavírní škola nemá. Uvádění Smetanových skladeb na podiích nejvěhlasnějších sálů by asi bylo jedinou možností, jak seznámit zahraniční klavírní obec s dílem našeho mistra.

BIBLIOGRAFIE:

FRIČ, R. *Vznik, specifické rysy a interpretační problematika ruské klavírní školy a její vliv na českou klavírní pedagogiku*. 1. vyd. Ústí nad Labem : Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2005. 130 s. ISBN 80-7044-689-7.

JIRÁNEK, J. *O Smetanových klavírních skladbách a jeho klavírní hře*. 1. vyd. Praha : Společnost Bedřicha Smetany, 1932. 41 s.

JIRÁNEK, J. *Smetanův žák vzpomíná*. 1. vyd. Praha : Topičova edice, 1941. 171 s.

KŘÍŽ, J. *František Rauch*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1985. 87 s.

LESNÝ, I. *Zpráva o nemocech slavných*. 1. vyd. Brno : Víkend, 1991. 126 s. ISBN 80-900331-0-8-0.

MAHLER, Z. *Nekamenujte proroky*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1989. 334 s.

NEJGAUZ, G. G. *O Umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 186 s.

SÉQUARDTOVÁ, H. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1988. 331 s.

SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění III*. 2. vyd. Netolice : Jc-Audio, 2010. 186 s. ISBN 978-80-87132-14-2.

ZENKL, L. *ABC hudebních forem*. 3. vyd. Praha : Editio Praga, 1999. 256 s. ISBN 80-7058-472-6.

NOTOVÉ EDICE

ERBEN, K. J., MARTINOVSKÝ, J. P. *Nápěvy písní národních v Čechách*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1950. 305 s.

SMETANA, B. *Fantasie na české národní písně*. 1. vyd. Praha : Hoffmannova edice, 1918. 15 s.

SMETANA, B. *Klavírní Dílo, Svazek pátý: Skladby virtuosní*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1973. 99 s.

SMETANA, B. *Koncertní fantazie na české národní písně*. 1. vyd. Praha : Barvitijs, před rokem 1937. 15 s.

SMETANA, B. *Koncertní fantazie na české národní písně*. 1. vyd. Praha : Melantrich, 1949. 15 s.

SMETANA, B. *Na břehu mořském / Koncertní etuda C dur / Fantazie na české národní písně pro klavír*. 2. vyd. Praha : Bärenreiter, 2011. 74 s. ISMN 979-0-2601-0294-1.

SMETANA, B. *Svazek 3: Etuda a moll, C dur. Na břehu mořském. Fantasie na české národní písně. Allegro capriccioso*. ?. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1987. 82 s.

Příloha č. 1

Notový zápis Fantazie na české národní písně Bedřicha Smetany

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.				