

Smetanův kvartet Z mého života

TEKTONICKÝ ROZBOR

I ÚVODEM

1

„Poznalo se . . ., že u hudebních básníků nelze při výkladu jejich děl vystačiti formální analysou technickou . . . Že umělecké dílo je něčím jiným, než výsledkem technické dovednosti vytvářeti a vůle to či ono tvořiti . . .“ Těmito slovy začíná útlá knížečka rozborů Smetanových komorních skladeb, vydaná v knihovně hudebního listu *Smetana* roku 1923.¹⁾ Její autor, Josef Hutter (pozdější docent a pak profesor hudební vědy na Karlově universitě), vyslovil tím pravdu, která platí plně i dnes. Znamená to, že v dílech *hudebních básníků* je třeba hledat kořeny v hloubi, ne na povrchu. Avšak náš autor k tomu dodává něco, s čím již souhlasit nelze: „Odehrávají se tu procesy, kterých nikdy nepostřehneme.“ Pripusťme, že jde jen o nešťastnou formulaci. Umění předkládá přece rezultáty procesů, kteréžto rezultáty (a tím nepřímou i ony procesy) vnímatel postřehnout *musí* — ne-li napoprvé, pokaždé a všechny, tedy po bližším ohledání, aspoň někdy a aspoň některé! Obtíž tkví jinde: „ . . říci to mohla jen hudba, vyslovující nevyslovitelné“. Ano, v nevyslovitelnosti, v nepřeložitelnosti, v nemožnosti navodit plný umělecký prožitek *jinak* (nejen svými slovy, ale vůbec slovy), než jak to učinil skladatel — v tom je svízele.

Máme za takových okolností vůbec právo analyzovat? Není snad lépe nahradit analýzu volným výkladem skladatelova záměru, biografickými poznámkami, programem, básnickou paralelou? A nepočínali bychom si vůbec nejlépe, kdybychom se spokojili přímým působením díla, neovlivnění ničím jiným a nikým?

Odpověď by byla jednoznačná, kdyby platilo, že každé umělecké dílo mluví ke každému a je srozumitelné všem bezprostředně a v kterékoliv chvíli. Historie nás poučuje, že tomu tak není. Probíhaly boje o uznání a pochopení, vlny zálib kolísaly, bylo nepochopitelně přeceňováno i podceňováno atd. Vše dosvědčuje,

¹⁾ *Bedřich Smetana: Klavírní trio. Z mého života. II. smyčc. kvartet.* Rozbor napsal Josef Hutter. Nákladem firmy Fr. A. Urbánek a synové. Uvedené citáty jsou na str. 3 a 4.

že chápání uměleckého díla nespadá do okruhu elementárních úkonů. Jde o *složitý proces*, a to individuální i společenský. Od poslechu díla k jeho plnému pochopení vede krátká cesta jen výjimečně, ve zvláštních případech. A právě jenom v těchto zvláštních případech platí pravda o ničím nezprostředkovaném účinu. Jinak je dílo odkázáno na zprostředkování, na *průpravu*.

Ale účinná průprava pro umělecké chápání spadá jen z mizivé části do sféry vědy, hudební teorie a regulované pedagogiky. Lví podíl patří *umělecké praxi*, prosté konzumní *zkušenosti*, přirozené *zvědavosti*. Ustrnulé školometství zde může jen překážet. Pro chápání hodnotných uměleckých novot a vůbec náročných uměleckých projevů je možno posluchače připravit například předložením vhodných předstupňů, spojovacích vývojových článků, projevů méně exkluzivních, dostupnějších, buďsi třeba spojených s výkladem — ale nikdy *pouhým* výkladem. Někdy postačí opětovaný poslech, zejména ve zlepšeném reprodukčním vybavení, a buďsi třeba spojený s přesvědčováním — ale nikdy *pouhé* přesvědčování. Z kladného výsledku se pak radujeme nejen proto, že závažná umělecká hodnota získala další chápající ctitele (nebo obráceně: že dalšímu okruhu uměleckých konzumentů byly zpřístupněny hodnoty ležící ladem), ale také proto, že bylo poodhrnuto *tajemství účinu* uměleckého díla, že byl poodkryt *mechanismus vnímání* a *proces chápání*. Nejedna posluchač se pak zeptá, v čem vlastně tkví umělecká hodnota, čím vlastně působí hudba, co ji obdařuje poutavostí? A na druhé straně: proč pahodnoty nakonec nudí, čím unavují a odpuzují?

Teprve zde přichází k slovu *věda* a *teorie*. Teprve zde vyvstává skutečná potřeba prohloubeného pohledu do světa umění, do tvůrčí dílny a do její problematiky.

Ale slovo vědy a teorie musí zůstat *skromné*. Právě ve věcech umění sluší vědě sebevědomá pýcha nejméně. Sebezpytavější analýza může nejvýš jen *zčásti přispět* k poznání procesu chápání uměleckého díla; nemůže prosvětlit všechny záhyby. Ale i odtud, kam dosáhne, může vytěžit užitečný výsledek v podobě slovně formulovaného (nebo jinak zprostředkovaného) sdělení jen s vypjatým úsilím.

Analytický výzkum dává zkrátka jen *kusé výhledy*. A musíme se tím spokojit. Je přece lépe vystopovat a osvětlit aspoň část zákonitosti, která vládne v temnu tvořivého skladatelského myšlení, než mávnout beznadějně rukou nad celým tajemstvím, když je nelze odkrýt v úplnosti. Je nepochybně výhodnější, můžeme-li se aspoň orientovat v tom, jak je dílo, jež milujeme a obdivujeme, skloubeno vyostřeným tvůrčím umem, než když se musíme prodírat jeho houštinami jen spoléhající na instinkt. Zvláště pak je výhodné, můžeme-li si ujasnit skutečnou *míru nahodilosti* i *míru vázanosti* ve struktuře konkrétního díla. Je to důležité proto, že právě znaky nahodilosti bývají okázalé, zatímco znaky vázanosti bývají záměrně zakrývány. Bez analýzy působí v díle málem každý obrat jako náhoda a ničím nepodložené vnuknutí, zatímco po bližším ohledání shledáme, že někde v skrytu bdí spolehlivý řád, který zaručuje aspoň relativní stálost účinu. Máme

pak i částečnou odpověď na otázku, proč dílo působí neochvějně v různých situacích, dříve i dnes.

2

Zůstane-li i po všestranné analýze na mapě uměleckého díla mnoho bílých míst, platí to ve zmnohanásobené míře o *analýze specializované*. Při soustředěném sledování harmonického výraziva nezavíráme sice oči nad funkcí vyhlédnutého materiálu v časovém rozvrhu skladby a v její formě, přece však vlastní problematiku časového průběhu, členění a výstavby skladby dle možnosti pomíjíme. Činíme tak proto, že jsme se specializovali. Poměry se pak obrátí při rozboru formy: harmonické vybavení skladby slouží jen jako opora, jako rozhodčí v případech sporných, jako doplněk při argumentacích. Je možno se specializovat na melodiku, na rytmus, na instrumentaci, na dynamiku. Specializace je tu užší, tu širší. Nejširší z těch, které se opírají o jednotlivé ustálené teoretické disciplíny, je *specializace formová*. Rozbor formy musí co chvíli hledat oporu ve vybavení skladby melodiemi, v plánu uplatněných harmonií, v rytmitizaci atd. Ani toto vysunuté postavení formového rozboru však neznamena, že nad ním se rozprostírá už jen oblast obecných úvah estetických a všeobepínající prostor básnických metafor. Právem tam ještě vsouváme *rozbor tektonický*, tj. rozbor opřený o obecné rysy *výstavby skladby*.

Poměr mezi *formou* a *stavbou* skladby vymezuje zároveň vztah mezi formovou a tektonickou analýzou. Tento poměr lze nejnázorněji vystihnout přirovnáním formy skladby k tvaru krajiny, jak je zachycen na zeměpisné mapě, tj. v průmětu *shora*; mizí tu výškové rozdíly, profil krajiny, její ráz — pokud není použito zvláštních dohodnutých značek. Naproti tomu stavbu skladby lze přirovnat k podobě téže krajiny viděné *šikmo shora*, tedy jako obraz, jako panoráma. Tento pohled je nepochybně bohatší, je živější, srozumitelnější, vystihuje víc: kromě věčné posloupnosti jevů a celkového jejich uspořádání vidíme reliéf, dominanty i mizící prohlubně, barvy, stíny, zamlžení, jas. Přejdeme-li od přirovnání do světa hudby, konstatujeme, že obecná forma $A B A$ může mít v konkretizaci podobu $A_B A$ i $A B_A$, díly mohou být jasně odděleny ($A | B$), ale také mohou splývat ($A \cap B$), mohou být téhož i různého kompozičního řádu (expozičního, evolučního), mohou být vyostřeně kontrastující, ale též právě jen rozeznatelné. (Diference, o nichž mluvíme, jsme se pokusili vystihnout různými modifikacemi schemat.) Navíc pak mají jednotlivé skladebné díly (A, B) zcela určitou *myšlenkovou náplň*, kterou formová analýza nemusí vůbec vážít, nechce-li, zatímco analýza tektonická k ní musí přihlížet jako k jednomu z nejdůležitějších faktorů.

Harmonický rozbor je nutně kusý; zdaleka jím nelze vyložit celkový hudební smysl skladby. Formový rozbor je sice méně kusý, má však ještě předaleko k postačujícímu syntetickému pohledu. Tektonická analýza má k němu podstatně

blíže. Ale i ona musí zamlčet mnohé. Má však výhodu ve své rozvětvenější mnohostrannosti a v tom, že se sama hermeticky neuzavírá, otevřeně přiznává svou neúplnost a nejen připouští, nýbrž přímo žádá *výzkum další* (historický, estetický, psychologický, sociologický). Nedívá se s patra ani na výklad básnický; i jemu se snaží porozumět.

3

Při jakémkoliv rozboru, specializovaném i obecném, lze konstatovat konečnou podobu jednotlivých jevů v díle, lze se však také ptát na *důvody*, které vedly skladatele k určitému řešení, ke zvolené sestavě prvků. Při tektonickém rozboru sahá zájem analytikův k otázkám geneze a pracovního procesu mnohem častěji. Lze dokonce říci, že pomíjení takových otázek představuje hrubou chybu. Pouhé konstatování (že jde například o sonátovou formu) a pouhé lokalizační zjištění (že například repríza ve skladbě začíná taktem *x*) představuje teprve opěrné východisko pro vlastní analytický výklad. Pouhé konstatování a pouhé zjištění je bez vyvozených výkladových důsledků bezcenné; není k ničemu. (V tom je častý omyl neúčastného, řemeslně rutinovaného rozboru.)

Že však výklad, byť opřený o nepopiratelná zjištění, nemůže začasť překročit hranici pouhé *hypotézy*, je třeba i při vědecky se tvářící analýze otevřeně přiznat. Zde pak může pozici vykladače posílit odkaz na *omezený počet možností* (v řešení konkrétního problému, v pracovním postupu), ze kterých si mohl skladatel vybrat; a že si vybral možnost nejvhodnější, není již nahodile vyslovená domněnka, nýbrž málem závazné zjištění. Analytik musí ovšem pracovní možnosti znát; jinak se pohybuje opravdu jen na velmi vratké půdě.

4

Jen pro orientaci uvádím zde ještě základní informace o oblastech, do nichž *nauka o stavbě* čili *tektonika* (a tudíž i tektonický rozbor) důvěrně nahlíží.

Nikdy nelze pominout sám *zvukový materiál* a jeho *časovou organizaci*, obojí posuzováno ze stanoviska naslouchajícího. Tuto samozřejmost uvádím proto, že se na ni někdy v zápalu pozapomíná.

Soustředěnému zájmu se musí těšit *myšlenkové vybavení skladby*. Odtud by vlastně měl každý fundovaný rozbor vycházet (i tektonický, i formový, i harmonický či jinak úže specifikovaný). Existují však *kategorie* hudebních myšlenek. Jsou hudební myšlenky a nápady *přímé*, *relační* (vztahové) a *syntetické*. Z přímých, i když představují chléb každé hudby, nelze mnoho pořídit; teprve další kategorie povyšují hudební projev na umělecké dílo. Navíc jsou myšlenky *různé váhy*, což skladatelé vždy pečlivě odvažují, vědouce, co lze z čeho vykresat.

Ale kromě toho, že předvádí rozmanité hudební myšlenky, představuje leč které hudební dílo *ideu* (= myšlenku), která působí a platí i mimo svět hudby. Mluvíme pak o ideji hudebního díla, o jeho ideovém poslání. (Analytikové, kteří jsou příliš zahleděni do svého *métier*, tuto skutečnost rádi prezírají.)

Důležitá je otázka *členění skladby*. Fakt členitosti a pořadí převažuje z hlediska elementární nauky o formách vše ostatní. Zájmu o tvářnost, spád a vnitřní skloubenost hudby je tu dovoleno jen nesměle doutnat. Ne tak v tektonice. Proti „geografickému“ postoji, znajícímu jen ustrnulý povrch, zaujímá tektonika „postoj geologa“: zaměřuje se do hloubky, uvažuje o funkčnosti, odhaluje hybné síly. Ale i přitom je její zájem o výsledné rozčlenění skladby nadmíru silný. Na rozdíl od staticky pojímané nauky o hudebních formách klade však tektonika důraz především na *slyšitelně profilované předěly*, na *realitu* kontrastů a přeměn faktury; nezamlčuje překrývání a splývání částí (např. neodděluje sonátové provedení od následující reprízy jen proto, že tyto skladebné části bývají odděleny a z toho titulu se pro ně ustálilo příslušné názvosloví). V jednotlivých skladebných částech pak vidí ne vyabstrahovanou plochu bez barvy a vůně, nýbrž živě pulsující *blok hudby* (toto je tektonický termín), který má nejen určité trvání, ale také určitou hutnost, určité zvukové a dynamické rozpětí.

Řekneme-li, že skladba je *sestavěna ze skladebných částí*, ale *vystavěna z bloků hudby*, máme sice plnou pravdu, ale musíme dodat (chceme-li se vyhnout nedorozumění), že bloky nejsou zdaleka uniformované (jak by mohly být?). Mohou být prosté (jednotlivé, s jednoduchou hudební náplní, bez předělů a beze švů), mohou se však samy ještě rozpadat na *dílčí bloky*, popřípadě na blokově nesamostatné drobnější části a částice; mohou být ostře ohraničené a uzavřené, mohou však též nenápadně odplývat, mizet i vynořovat se; mohou mít rozměr periody (popřípadě ještě o něco kratší), mohou se však rozrůst a rozkošatět až k mezi rozumné únosnosti; jediný blok může vyplnit celou skladbu (nebo spíš skladbičku); i menší skladba může mít dosti bohaté blokové členění.

Bloku hudby (nebo jeho části) může skladatel přisoudit určitou *tektonickou funkci*. Tato funkce může (ale nemusí) vyplývat z hudební náplně bloku. Poněvadž tu jde o vysoké zobecnění (podobně jako u funkcí harmonických), nelze očekávat, že tektonických funkcí bude zástup. Rozlišujeme dvě *kategorie*: *hlavní* a *vedlejší* (pomocné, doplňující) funkce. Hlavní jsou: *expozice* (uvedení myšlenky), *evoluce* (její rozvinutí, zpracování), *repríza* (její návrat). Vedlejší jsou: *úvod* (introdukce), *mezihra* (epizoda), *dohra* (koda). Pro každou funkci se nejlépe hodí určitý *funkční typ hudby*: pro expozici a reprízu *expoziční* (značíme písmeny ze začátku abecedy: *a, b, c, . . .*, popřípadě *A, B, C . . .* — podle závažnosti a délky), pro evoluci *evoluční* (značíme písmeny z konce abecedy: *x, y, z*, popřípadě *X, Y, Z*), pro úvod *introdukční* (*i, I*), pro mezihru *epizodní* (*m, M*), pro dohru *kodová* (*k, K*).

Vše, co bylo uvedeno, musí tektonický rozbor pečlivě sledovat. Avšak nejhlavnější úkol (bez jehož splnění by byla všechna průpravná práce promarněna)

představuje odpovědné posouzení *skladebného celku* (celé skladby, celého cyklu, ale též věty cyklu nebo souvislé části věty). Nejde tu samozřejmě o posouzení podle nahodilého posluchačského dojmu. Analytik musí především pátrat po silách (prostředcích, metodách, postupech), udržujících vnímatelovu pozornost a přilévajících vždy nové dávky napětí, a pak po silách scelujících, zaručujících výsledný dojem celistvosti a sounáležitosti všeho, co ve skladbě odeznělo. Vše záleží nakonec na správném vážení rozpínavých kontrastů a proti nim postavených sil spájivých. U skladeb stojících „na výši“ je přiměřené vyrovnnání samozřejmostí; lze říci, že kladný výsledek je „předem znám“. Co však nemůže být předem známo, je *způsob*, jakým skladatel nasadil osvědčené scelovací prostředky (např. reprízu), kde a v jaké míře je nasadil, proč pominul jiné prostředky apod. Takové výsledky pak stojí za podstoupený analytický výzkum.

II FORMA, STAVBA A OBSAH

1

Smetanova životní zpověď je uložena v kvartetu *Z mého života*, který vznikl na sklonku roku 1876 (dokončen 29. prosince). Je to zároveň jedno z nejprůkaznějších *uměleckých vyznání*.

Kromě partitury, v níž je vyjádřeno s jednoznačnou platností vše, co mělo být řečeno, známe několikerou verzi programu díla, jak jej zaznamenal sám skladatel. (O tom později.) Ale kompoziční podstatu tohoto výsostného díla poodhrnují mnohem víc slova, jež Smetana předeslal programu v dopise Josefu Srbovi z 12. dubna 1878: „Neměl jsem úmyslu napsati nějaké quartetto dle receptu a dle usu forem obvyklých . . . U mne se forma každé komposice dá sama sebou dle předmětu. A tak si toto quartetto udělalo formu, jakou má, samo.“²⁾ K tomu si můžeme připomenout Smetanova slova přímo z doby kompozice kvarteta, jež zaznamenala Eliška Krásnohorská: „Kdybych slyšel, chtěl bych pořádati veřejné přednášky o hudebních formách a zvláště o moderní práci thematické. Provázel bych svůj výklad příklady z hudební literatury.“³⁾ S tím souvisí prosté sdělení Josefu Srbovi z 20. prosince 1876: „Já dokončuji teď smyčcové kvarteto a nežli budu hotov s tou prací, nepustím se do žádné nové . . .“⁴⁾ I když poslední výrok je provázen zmínkou o chorobě, která „nedovoluje nepřetržitě

²⁾ K. Teige: *Dopisy Smetanovy*. Praha, 1896. Str. 62—63. Podstatné výňatky jsou uvedeny též v poznámkách k č. 116 v Teigově komentovaném katalogu Smetanových skladeb (*Skladby Smetanovy*, Praha 1893, str. 88) a v knize *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*, uspořádané F. Bartošem (Praha, 2. vyd. 1939, str. 142).

³⁾ Viz F. Bartoš: *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*. Praha, 1939, str. 138.

⁴⁾ Tamtéž, str. 137.

pracovati déle než hodinku“, přece lze z něho vytušit, že skladateli šlo především o *tvůrčí koncentraci*, která by zaručila myšlenkovou nenarušenost a sevřenost dozrávajícího díla.

Poznámka o vytváření formy ne dle receptu, ale dle předmětu, promýšlení problematiky tematické práce, úsilí o myšlenkovou koncentraci — to vše jsou jen náznaky, z nichž nelze vyčíst nic konkrétního. Ale v souvislosti s vypracovaným dílem, jež kromě toho, že poutavě mluví, představuje nutně též *tvůrčí aplikaci skladatelem zastávaných zásad*, je možno naplno rozvinout panoráma Smetanova *kompozičního myšlení*. K tomu stačí jen dodat, že nejen v roce 1876, ale i dnes „by mladší naše hudebníky i třeba proslulé již umělce vždy ještě mohlo zajímati, co starý Smetana prostudoval a co ví“.⁵⁾

2

Jestliže Smetana při kompozici kvarteta *Z mého života* záměrně nepostupoval podle receptu nebo vzpíral se mu, musel samozřejmě recept znát. Věděl, že pro první větu cyklické komorní skladby se nejlépe hodí *sonátová forma*. Věděl, že je podle toho třeba napřed exponovat témata (v sonátové *expozici*) v osvědčeném tonálním sledu, pak je zpracovat (v sonátovém *provedení*) a nakonec vše náležitě zrekapitulovat (v sonátové *repríze*). Ustálené schéma *A B X A B* (popřípadě *A B c X A B c*) bylo možno ještě obohatit o druhé („beethovenské“) provedení, nasazené po repríze, popřípadě o úvod (a třeba i dosti rozlehlý) a dohru. Jak si ve skutečnosti počínal?

Je zajímavé, že Smetana sám o sonátové formě (v souvislosti s kvartetem *Z mého života*) nemluvil; vždy se raději zmiňoval jen o programu skladby. Ale poněvadž první věta kvarteta v sonátové formě *jest* (a Smetana ji tak *vědomě* zformoval), můžeme usoudit, že skladatel promýšlel především jednotlivé *úchytky*, jimiž se od ustáleného obrysu odpoutával. Víc než příslušnost k sonátovému typu (jaksi samozřejmému) cítil *zvláštnosti* svého řešení; právě v uplatnění zvláštností viděl zásah, který vydatně zastiňoval převzaté formové rysy.

Formu, již Smetana větě dal, lze znázornit tímto schématem:

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>c</i>		<i>X</i>		<i>B</i>	<i>c</i>	<i>x</i>	<i>k</i>
68	42	8		46	+	14	38	8	17 21
<i>e</i>	<i>G</i>	<i>G</i>				<i>E</i>	<i>E</i>		<i>e</i>

(Pod písmennými symboly značícími jednotlivá témata a skladebné části je uveden příslušný počet taktů, v dalším řádku pak stabilizované tóniny.) Jak vidno, jde tu vlastně o jedinou úchytku: *odpadlo reprízování hlavního tématu* (po *X*). Je to však úchytko závažná (ovšem z historie už známá). Analytik se musí

⁵⁾ Smetanova slova zaznamenaná E. Krásnohorskou. Viz F. Bartoš: *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*, str. 138.

samozřejmě ptát, *proč* ji skladatel učinil. Bylo to jen proto, aby se nepřizpůsobil „usu forem obvyklých“?

Odpověď nám dá povaha tématu (*A*), jemuž byla repríza odepřena. Výsledná forma vyplynula vskutku „dle předmětu“, rozumíme-li předmětem *hlavní téma* skladby. Toto téma stojí věru za pozorné ohledání. Zpočátku jsme na rozpacích v tom, co je vlastně třeba za téma považovat. Je to jen melodie, kterou nasazuje viola předtaktím ve čtvrtém taktu a ukončuje *sforzatem* v taktu 17? Je-li tomu tak, pak akordický úder, jímž věta začíná, a nedlouhé ševelivé *tremolo legato* v houslích představuje jen představený úvod (ovšem miniaturní), tedy hudbu podřadnou, jen výpomocnou. Rozhodovat o tom nepřisluší ovšem posluchači (nebo analytikovi); vůbec tu nejde o nahodilý, ničím nevázaný náhled. Skutečná povaha věci je zcela jednoznačně vyslovena skladatelem: stejně jako je *tematizována* (tj. postupně myšlenkově prohlubována) violová melodie (5–17, 21–31, 37–46), je *motivován* (tj. rovněž myšlenkově povyšován) i vstupní akordický úder (1, 17, 31, 32, 33, atd.). Tématem je tedy *celý masiv hudby*, který zabírá 46 taktů (1–46); je to masiv rozkošatělý, ale organický, bez újmy nerozdělitelný. Teprve co následuje, jsou pouhé dozvuky tématu. O prvním violovém sólu (5–17) smíme tedy mluvit jen jako o *melodii tématu*.

Je to typická melodie *harmonicky podmíněná*. Její podmíněnost vymezil vstupní akord *e* moll. Okolnost, že se rozmanitě mění rozpětí jednotlivých kroků (kvinta, sexta), je pak ovšem zcela podružná; je to pouhý důsledek harmonické podmíněnosti; měnicími se intervaly se napětí nemění. Myšlenková podstata melodie je v lomeném sestupu a v rozběhu vzhůru (k cíli vyššímu, než bylo východisko, *h–c*), a pak v postupném zhušťování časovém. (O dosahu posledně jmenovaného znaku se přesvědčíme, když melodii zahrajeme bez onoho zhušťování, např. od začátku do konce po půlkách.)

Kdo sleduje pozorně masiv celého tématu (1–46), vycítí jako nápadný rys jeho zvláštní *složnost*. Kresbu violového sóla (5–17, 21–31) a sdružených houslí (37–47) sledují totiž ve značném zpomalení jednotlivé akordické údery (mající poslání motivace). Ukazuje to následující notový příklad:

notový př. 1.

The musical notation example consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves show a series of chords with dynamic markings 'sf' and 'sff'. The top staff has measures 1, 17, 31, 32, 33, 35, 36, and 47. The bottom staff has measures 5, 7, 9, 10, 11a, 12, 14, 15, and 17. Arrows indicate the flow of the melody across these measures.

Z první violové melodie jsou uvedeny jenom opěrné body. Míra celkového zpomalení akordů je patrna z kót.

Téma takového typu není „písnička“. Má překypující *evoluční* náboj. Vyrovnávající sled hlavních harmonických základů (*e — c — e*) je účinně překonáván celkovou vzestupnou linií. Skladatel, který svůj tematický materiál citlivě „ohmatává“, nemůže takové téma reprízovat. Takové téma se může jen dramaticky měnit, nemůže ustrnout. Zkrátka *hudební povaha* tématu *zabránila* Smetanovi v tom, aby je „dle usu“ uvedl v repríze; formoval vsutku „dle předmětu“.

Ještě je radno si uvědomit, do které *kategorie* hudebních myšlenek Smetanovo hlavní téma spadá. Sám vstupní akordický úder (1) představuje *přímý* hudební nápad; rovněž tak sama melodie tématu (5—17) je *přímá* myšlenka. Na posluchače však nedoléhají jen tyto přímé myšlenky o sobě; účín je posilován též určitým *vztahem* mezi nimi. Vztah mezi úderem a melodií je tedy také určitá hudební myšlenka, ovšem *relační*. (Lze v takových případech připustit i genetickou prioritu relační myšlenky; relační východisko je pak ovšem nutně jen *rámcové*; vyhraněné podoby se mu dostane až poté, kdy se ve skladatelově mysli vynoří konkrétní myšlenky přímé.) Výslednice souhry uplatněných myšlenek přímých a relačních vytváří nakonec hudební myšlenku syntetickou. Musíme tedy říci, že celek Smetanova hlavního tématu (1—47) se všemi zúčastněnými dílčími myšlenkami přímými a relačními působí jako myšlenka *syntetická*.

3

Kromě úchylky patrné na první pohled, jakou je pominutí reprízy hlavního tématu, můžeme v první větě kvarteta *Z mého života* zjistit několik zvláštností dalších, sice již ne tak zřetelných, ale závažných. Patří k nim samo *vedlejší téma*, a to ne svou povahou nebo tonálním zasazením, nýbrž svým *vnitřním vztahem k tématu hlavnímu*. Jeho povaha je očekávána i „dle receptu“: je to téma lyricky zpěvné (proti dramaticky vypjatému tématu hlavnímu). Rovněž tak je očekávána i jeho tónina: G dur (proti *e moll* v hlavním tématu). Zato zcela v skrytu působí skutečnost, že vedlejší téma je připoutáno k hlavnímu *melodickou kresbou a rytmiickým profilem* některých fází. Ukazuje to tato konfrontace:

notový př. 2.

The image shows a musical score comparing two themes. The top staff is labeled 'Z hlavního tématu 10-17' and features a melody with a forte (*sf*) dynamic. The bottom staff is labeled 'Vedlejší téma 71-79' and features a melody with a piano (*p*) dynamic, marked 'dolcissime ma espress.'. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves, illustrating their rhythmic and melodic similarities. The bottom staff ends with a fortissimo (*sf*) dynamic and the marking 'ord.'.

Jsou to vztahy, které posluchači povětšinou unikají, které však přesto jsou důležité. Svědčí o soustředění a sounáležitosti, o návaznosti, o tom, že je vypravováno o věcech, které k sobě patří. Posluchač to neomylně *vycítí*. V umění neprobíhá totiž vše jenom v plném osvětlení jasně uvědomovaného.

Za povšimnutí stojí ještě okolnost, že jeden z nejnápadnějších rysů hlavního tématu, totiž *časové zhušťování*, je výrazně uplatněn v prvních třech taktech tématu vedlejšího (viz př. 2). Třetí takt vypadá málem jako figurace prostšího obrysu. Lze se právem domnívat, že i skladateli se jevil v tomto místě prostší obrys jako přiléhavější (k základní povaze tématu), když ho pak skutečně použil při dalším nasazení melodie ještě v expozici (takt 103) a pak v repríze (181, viz dále př. 12); tam už nebylo potřeba „dokumentovat“ sounáležitost témat.

Pozornosti analytikově neunikne ani okolnost, že se vedlejší téma rozezpívává na tónech melodie hlavního tématu; první znění této melodie (5–17) začíná výrazně nasazeným tónem *h'* a končí ostře vyraženým tónem *c''* — a právě vystřídáním těchto dvou tónů začíná vedlejší téma. Posuzuje-li se tato souvislost izolovaně, může se jevit jako pracně vysledovaná nahodilost, z níž jsou výkladové důsledky vykonstruovány. Zaposloucháme-li se však pozorně do *meziherní hudby*, která plyne po doznění hlavního tématu, slyšíme, jak materiál hlavního tématu (*a*) postupně slábne (jen prosakuje) a jak se pozvolna vynořuje kresba začátku tématu vedlejšího (*b*):

notový př. 3.



Přitom první podoba materiálu *b* (59, 60) představuje zároveň variační (profigurovanou) obměnu hlavy hlavního tématu:

notový př. 4.



Časová odlehlost (od taktů 36—37 k taktu 59) není zde tak značná, aby nebylo možno tuto souvislost vycítit. Ostatně v kodě stojí jasné názvuky na začátek každého tématu v bezprostřední blízkosti:

notový př. 5.



Samo vedlejší téma končí na dlouhém tónu *fis*, na němž melodie vyzní v taktech 81—83 (tedy o něco dále, než ukazuje př. 2; jde však o týž tón, kterým končil uvedený příklad). Oblast vedlejšího tématu pokračuje dál, přiklánějíc se výrazně k hudbě hlavního tématu („aby se na ně nezapomnělo“). Příslušnost k hlavnímu tématu je nepochybná v taktech 82—83 (což je obdoba taktů 66—67 uvedených v př. 3). Svěhlavě se převalující melodie houslí v taktech 97—100 upomene na takty 14—15 v melodii hlavního tématu (viz druhou repetici v př. 2). Před touto vzkypělou vlnou si jednotlivé nástroje postupně šeptají v sestupech, které lze slyšet (po rytmické nivelizaci) jako stínovou odezvu středního úseku melodie hlavního tématu:

notový př. 6.



(Srov. s tím takty 10—12 uvedené v př. 2.)

Teprve když zazní vedlejší téma v plné síle znovu (101—110), vypadá, jako by nemělo s hlavním tématem nic společného. (Takty 106—111 viz dále v př. 15). A je to právě jen těchto 10 taktů, kde se hudba expozice (1—119) odpoutává nejen od ducha, ale i od melodicko-kresebných a rytmických prvků hlavního tématu. Následující *závěrečné téma* (c, 111—119) žije střídavě z materiálu tématu hlavního a vedlejšího. (Tvářnost závěrečného tématu je patrna ze spodní osnovy v př. 24.) A jak to u závěrečných témat bývá, má i Smetanova kreace (málem podle receptu) *kodový ráz*: opěťovaným tíhnutím do tóniky zaokrouhluje a uzavírá sonátovou expozici (1—119).

Souvislosti vedlejšího tématu (71—81, 101—110) a celé oblasti vedlejšího tématu (69—110) s tématem hlavním nepředstavují klasickou normu, třebaže je lze i u klasiků doložit (např. v 1. větě Beethovenovy Sonáty C dur, op. 53); svědčí však, že skladba, v níž je lze vysledovat, patří do sféry umění mistrovsky vyzrálého. I tento znak můžeme tedy přiřadit ke Smetanovým záměrně prosazovaným kompozičním zvláštnostem. Že tu jde o výtvar skladatele, který stojí na

vrcholu tvůrčích sil, přesvědčujeme se z toho, že všechny připomenuté tematické souvislosti jsou neokázalé, spíš skryté; rozvoj hudby působí v detailech i v celku přirozeně, svěže, beze stopy po naplánovaném odvozování, po konstrukci, po záměru; vše plyne tak lehce a samozřejmě, že posluchače ani nenapadne, že tu jde zároveň o rafinovaně důmyslnou kompoziční práci.

Je třeba ještě výslovně připomenout, že povaha vystopovaných souvislostí nás neopravňuje k tomu, abychom Smetanovu sonátovou větu považovali za monotematickou. *Výrazová odlehlost a koncepční samostatnost* uplatněných témat je taková, že tato témata nemohou splynout; nemůžeme je převést na společného jmenovatele v podobě zneutralizované. O protikladnosti výrazu nezapochybuje posluchač ani při prvním poslechu. O koncepční protikladnosti svědčí fakt, že melodie hlavního tématu je *harmonicky podmíněná* (a to jediným akordem) a je přitom ve svém výškovém i rytmickém pohybu *bylostně proměnlivá*, zatímco melodie vedlejšího tématu je *melodicky centralizovaná* (v taktech 71—78 do tónu *h*, při repríze v taktech 179—186 do tónu *gis*) a plyne přitom nad *neklidně se vlnícími harmoniemi*. Tato koncepční protilehlost (která působí bezprostředně) zastíhuje všechny dílčí souvislosti (které je třeba soustředěně vyhledávat).

4

Pohledme nyní na Smetanovo *provedení* (*X*, 119—164). Je z počátku *mírné* (119—134), brzy se však změní na *ostré* (135—164). Přitom se cele soustřeďuje na hudbu hlavního tématu a důsledně pomijí téma vedlejší. Na první pohled je to sonátové provedení *comme il faut*. Že líčí „boje tohoto života“, jak se o tom Smetana zmiňuje v dopise Fr. A. Urbánkovi z 21. července 1879,⁶⁾ je mimohudební znak navíc, který patří k náležitostem programní hudby.

Promysliv předem, že hlavní téma nebude reprízováno, soustředil skladatel do provedení zvýšenou míru pohnutého dění a maximálně je ve zvuku i myšlenkově zahustil, a to právě výhradně na podkladě hlavního tématu. Tím navodil situaci, ve které nejen sama povaha hlavního tématu (jeho evolučnost), ale i míra jeho dosavadního využití znemožní jeho opětovné nasazení v repríze. Uplatnění reprízy by bylo v takové situaci chybné, i kdyby se tím vyhovělo „receptu“.

Záměrné zhutnění způsobilo, že provedení nemá přípravu (v níž se skladatel „rozmyšlí“) ani zklidňující, ve faktuře oproštěné doznívání (jež zpravidla představuje zároveň přípravu reprízy). Vstupujeme do něho přímo (třebaže nejprve do jeho *mírné zóny*, 119) a jsme z něho náhle vypuzeni (163—164). Místo obvyklých tří ploch rozložitého klasického provedení (X_1 , X_2 , X_3) předkládá Smetana nerozčleněný blok o délce 46 taktů. Přitom organizace hudebního proudu provedení odpovídá rozčlenění hlavního tématu v expozici (1—46). I linie stou-

⁶⁾ Viz K. Teige: *Dopisy Smetanovy*, str. 86. Smetana zde uvádí jako první charakteristiku první věty slova: „Volání osudu (hlavní motiv) do boje tohoto života“.

pajícího vzruchu má týž směr, jenže je strmější (od *pp* k *ff*, od nejnižší polohy violy k nejvyšší v houslích, od prostého vystřídávání vedoucích hlasů ke krajně přebujelé polyfonní zmeti).

Vyjmenované znaky dokládají, že skladatel vybudoval své sonátové provedení ne jako volnou fantazii na dříve exponovaná témata (tedy „dle usu“), nýbrž jako *dramaticky přeměněnou podobu komplexu hlavního tématu*. Počínal si zkrátka tak, jako by hlavní téma představovalo téma k variacím. Provedení je totiž vskutku ukázněnou *variací hlavního tématu*, ukázněnou do té míry, že zachovává i délku (46 taktů). Ukazuje to tato konfrontace:

notový př. 7.

V příkladu je též zaznamenán průběh druhého provedení (x, 226—242), v němž je původní rozčlenění tématu ve zkratce rovněž vyjádřeno.

V části, v níž se uplatňuje metoda ostrého provedení (od taktu 135), dochází k nápadnému *vyhrocování napětí*. Přispívá k tomu *pohybový a polyfonní ruch* i *harmonický rozvrh*. Posledně jmenovaný znak je zachycen v tomto přehledu:

notový př. 8.

Je zde schematicky konfrontován harmonický průběh hlavního tématu v expozici (ve vrchní osnově) s průběhem hlavního i druhého provedení. V hlavním

provedení (uprostřed) se akordy nejen rychleji vystřídávají (18 proti 6 v expozici), ale i zvukově komplikují a tonálně vzdalují. (Číslice nad akordy značí trvání v počtu taktů.) Ohraničené úseky si zhruba navzájem odpovídají; platí to především o vztahu mezi tématem (1–46) a hlavním provedením (119–164). Právě zde můžeme sledovat skladatelovy důmyslné *variační zásahy*, zpočátku krotké, čím dál však převratnější.

Mezi prostředky, jimiž je provedení polyfonicky zatěžováno, nacházíme také *polyfonní fakturu jednotlivých hlasů*:

notový př. 9.

Notový příklad 9. Ukazuje fragmenty pro I. housle a Violu. I. housle hraje akordy s *sforzando* (sf) a odpočinkem (7). Viola hraje melodii s trojitkami (3) v taktách 57, 58 a 59, což se opakuje celkem 6 taktů.

notový př. 10.

Notový příklad 10. Ukazuje fragment pro Violoncello. Vc. hraje melodii v taktách 53, 54 a 55, což se opakuje celkem 4 takty.

Pro názornost jsou linie jednotlivých hlasů rozděleny vždy do dvou osnov. Jeden nástroj (I. housle a viola v př. 9, violoncello v př. 10) obhospodaruje dočasně dvě zřetelně rozlišitelné linie. Nasazením tohoto prostředku dosahuje skladatel toho, že hudební proud je bohatěji rozvětven, aniž však přitom dojde k neúnosnému přetížení zvukovému.

Vzedmutá vlna ostré fáze provedení představuje zároveň *vrchol* v celkové kompoziční linii první věty. Smetanovi záleželo na tom, aby nebylo třeba vrchol zvukově nadsazovat (nad ušlechtilé komorní fortissimo) i aby jeho časové

rozprostření bylo únosné (135—164). Nespokojil se proto jen vnějšími prostředky při budování vrcholu (dynamikou, pohyblivostí, časovým rozprostřením), nýbrž přibral též účinné *prostředky vnitřní* (zvýšenou polyfonizaci, harmonické vyhrocení).

Provedení v první větě kvarteta *Z mého života* patří k podivuhodným Smetanovým kreacím nejen tím, jak samo zní a mluví, ale také tím, že představuje výsledek vyostřeného *tvůrčího myšlení*. Smetana promyslel jeho metodu, fakturu, tematickou náplň, únosný rozměr i tektonickou funkci. Cílem byly ne udivující efekty, ale *přiléhavost*, stmelení s celkem, *posila základního profilu díla*.

5

Pominutí reprízy hlavního tématu bylo, jak jsme viděli, nutností. Zcela jinak je tomu u tématu *vedlejšího* a *závěrečného*: aspoň jejich reprízováním bylo nutno posílit v posluchači povědomí o sounáležitosti všech fází věty, která má značné vývojové rozpětí — od energicky odhodlaného vstupu přes dramaticky vyhrocené zvraty k závěrečné rezignaci. Bylo ovšem třeba rozhodnout o vhodném *typu reprízy*.

Právě v jevu klasicky pojatého reprízování cítil Smetana nepříjemný přežitek. Věděl však přitom, že se reprízy jako jednoho z nejúčinnějších scelovacích prostředků nemůže zříci. V některých situacích je výhodné, když *výrazný nástup* reprízy přivede „roztoulanou“ posluchačovu mysl zpět a připomene hudební východisko nebo některou jinou závažnou fázi skladby; Smetana toho rád využíval. Jindy je zase výhodné, když nástup reprízy je *zastřen*, když je tak nenápadný, že si ho posluchač nevšimne; teprve když pozná, že slyší něco, co už slyšel, uvědomí si, že probíhá repríza. Taková repríza se *vynoří neznatelně*, ve svém průběhu však působí jako *jev jasně uvědomovaný*. Konečně třetí možný případ reprízy je tento: repríza působí „z podzemí“, posluchač si ji *neuvědomuje* ani při nástupu, ani v průběhu — tak důkladně je zamaskována; její smysl je však právě v tom, že *působí*, tj. přispívá ke scelení skladby, stmeluje ji.

Z načrtnutých možností náleží první k základní výzbroji klasické kompoziční techniky. Tento typ není ani dnes zavržen, inklinuje však k volnosti: podíl doslovně reprízované hudby v něm bývá čím dál menší.

Druhý typ (s nenápadným začátkem) spadá do okruhu zjemnělých kompozičních postupů. Je doménou mistrů a skladatelů hledajících. Souvisí s jejich ostychem před příliš jasným, přímočarým členěním skladby, a tudíž i před reprízováním na klasicky průhledný způsob.

Třetí typ počítá už s podvědomím, s iracionalitou, s nepřímým navozováním účinnů. I zde však lze nalézt klasické kořeny: ve vyspělé variační technice. (Postavíme-li ke klasickému tématu, určenému k variování, nikoliv první, ale některou odlehlejší variaci, dostaneme v podstatě vztah mezi expozicí a dovedně zamaskovanou reprízou.)

Způsob, jakým reprízoval Smetana vedlejší téma v 1. větě kvarteta *Z mého života*, je patrný z notových příkladů 11 a 12:

notový př. 11.

závěr do tóniny vedlejšího tematu (G) příprava vedlejšího tematu začátek melodie vedlejšího tematu
dolciss. ma espress.

notový př. 12.

závěr do tóniny *As dur* začátek melodie vedlejšího tematu
espress.

nástup tóniny vedl. tematu (E)

Posluchač, který zná začátek vedlejšího tématu (př. 11), nemůže spolehlivě rozpoznat, kdy začíná jeho repríza (př. 12). Jednak mu chybí opora v přípravě, kterou skladatel zamlčel, jednak je záměrně udržován v okruhu předchozí meziherní hudby, která vyúsťuje do tónu, kterým repríza začíná, v docela jiném významu melodickém (jako závěrečný tón) i harmonickém (jako tónická prima *as* místo náležité tónické tercie *gis*).

Zamaskování začátku reprízy vedlejšího tématu je v našem případě o to rafinovanější, že předtím se uplatnila již tonálně posunutá („falešná“) repríza mezihry: hudba z taktů 53–69 v expozici (srov. př. 3) zní v taktech 165–179 (tedy jen zkrácena o 2 takty). Tím skladatel nesměle naznačuje, že repríza hudby, která zazněla v expozici, už vlastně probíhá, ukazuje to však úmyslně jen na podružné hudbě a v „nesprávné“ transpozici (tj. tak, jako by šlo o nahodilou citaci hudby z expozice v ještě trvajícím provedení). Zase tu tedy jde o zjemnělou záludnost, totiž o postup, který návrat dříve vyslechnuté hudby ukazuje i zakrývá.

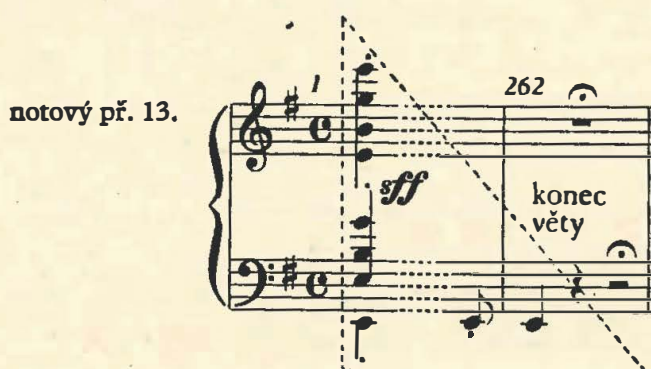
Za povšimnutí stojí také místo, k němuž se první náznak reprízy upíná. Toto místo je vyznačeno cílovým akordem (*c e g*, srov. př. 8), na němž vrcholí expozice hlavního tématu (47–52) a který se pak ještě utvrdí jako dočasná tónika (57–58).

V expozici jde o nepatrné tonální vychýlení (počítáme-li s tím, že proud hudby má být převeden jen z *e* moll do *G* dur). V repríze je tento vyhlédnutý akord posunut (*des f as*, srov. př. 8), zní kratčeji (165—167, tedy o něco méně nápadně) a je tonálně zasazen tak, jako by měl vést zcela jinam než do durové varianty hlavní tóniny (*E* dur); potřebný modulační obrat se pak uskutečňuje až po nástupu vedlejšího tématu (179—181). Není pochyby, že i tímto duchaplným manévrem skladatel účinně smazává hranici mezi sonátovým provedením a sonátovou reprízou.

Jinak probíhá celá oblast vedlejšího i závěrečného tématu jako repríza *doslovná* (až na to, že čtyřtaktí 97—100 je zkráceno na dvojtaktí 205—206), ovšem v náležité transpozici (*E* dur). Jak vidno, spokojil se Smetana pronikavými zásahy do reprízové tradice jen pokud jde o nástup, zřekl se však již dalších zásahů jako nadbytečných, a snad také už rušivých.

6

V souvislosti s druhým provedením (*x*, 226—242, popřípadě 225 až 242) a kodou (*k*, 242—262), vyjadřujícími výslednou rezignaci celé věty, je nutno se zmínit též o celkovém *zvukovém průběhu* hudby. Vstupní akordický úder a poslední violoncellové pizzicato ohraničují bohatě rozvinutý a ustavičně se vlnící *zvukový pás* věty:



Postup od energického vykročení k úplnému ochabnutí a zastavení veškerého dění není demonstrován jenom na vysoké úrovni hudebních myšlenek a důmyslných kompozičních manipulací. I sama *zvuková realita*, jejímž prostřednictvím hudba mluví, jej vystihuje. Co chvíli jsme svědky výrazných výškových sestupů, tu spádnějších, jinde jen povlovných, které všechny vyslovují své naléhavé memento a v tom smyslu anticipují celkové vyznění věty. Ukazují to například tyto sestupy:

notový př. 14.

49 *dim.* 52 *p dim.* *>*
zakončení expozice hlav.tem.
163 *ff* 165
konec provedení

notový př. 15.

106 *(ff)* *** *rit.* 111
zakončení expozice vedlejšího tematu *p*
212 *(ff)* *** *rit.* 217
zakončení reprisy vedlejšího tematu *p*
237 *(p)* *espressivo* *rall.* 242
konec druhého provedení *p*

V př. 14 jsou zaznamenány jen okrajové hlasy, v př. 15 jen vrchní melodie.

Než zazní na jediném hlubokém tónu „poslední slovo“ (262), ústí všechny předcházející sestupy do zvuku vymezeného určitým rozpětím, jako by šlo vždy jen o provizorium, o pozdržení konečného odplynutí.

7

Posluchač se orientuje ve skladbě podle zvuků, které slyší, a podle hudebních myšlenek, které sleduje. Žádná větší (několikaminutová) skladba neplyne nečleněně, nýbrž v oddílech nebo ve vlnách, jež lze aspoň odlišit, nejsou-li již samy jasně odděleny. Při výstavbě skladby musí skladatel bdít nejen nad hodnotou, rozměrem a vhodným umístěním předkládaných myšlenek, nad jejich vzájemnými vztahy, vnitřními souvislostmi atd., ale také nad tím, aby v souhrnu

různě odlišených skladebných částí vládl *postižitelný řád*. Tento obecně vyjádřený požadavek znamená v próze kompozičního řemesla především naléhavé praktické doporučení, aby *počet částí* byl rozumně *omezený*; za únosný lze považovat počet pěti šesti rovnocenných částí. Větší počet, má-li být postižitelný, musí být redukován tím, že drobnější části jsou sdružovány do únosného počtu skupin, popřípadě tím, že části jsou rozlišovány na závažné a větší (v únosném počtu), na něž se hlavně soustřeďuje pozornost, a na podřadné a drobnější, jež jsou odsouvány stranou.

Při formovém členění považujeme za *skladebnou část* např. sonátovou expozici, provedení, reprízu. V expozici samé jsou sdruženy oblasti hlavního, vedlejšího a závěrečného tématu jako její dílčí části.

Jak již bylo řečeno, pokouší se tektonický rozbor o hlubší a skutečnému vnímání přiléhavější členění na *bloky hudby*. Jednotlivé bloky se mohou krýt s jednotlivými skladebnými částmi zjištěnými analýzou formovou. (Můžeme např. mluvit o souvislém bloku hudby cele vyplněném sonátovým provedením.)

V případě 1. věty kvarteta *Z mého života* můžeme hovořit o bohatém sledu na sebe navazujících bloků, které se na styčných plochách *překrývají* (nejsou tedy k sobě přistavěny), v celkovém počtu 17. Podle toho, co bylo řečeno, je to zřejmě počet nadměrný, neúnosný — a tudíž patrně chybně vypočítaný. Jde tu vskutku jen o mechanický souhrn, při němž nebylo přihlíženo k souvislostem a diferencím. Posoudíme-li celý tento souhrn *podle smyslu a účinu hudby*, zjistíme, že mnohde sled několika spřízněných bloků drobnějších tvoří dohromady vnitřně *srostitý blok většího rozměru*, jinde zase *osamocené menší bloky* stojí ve stínu. Navíc lze i toto „velkorysejší“ členění ještě dále zjednodušit a uvažovat o nadřazených *skupinách bloků*. Viz obrazec 1 na str. 28.

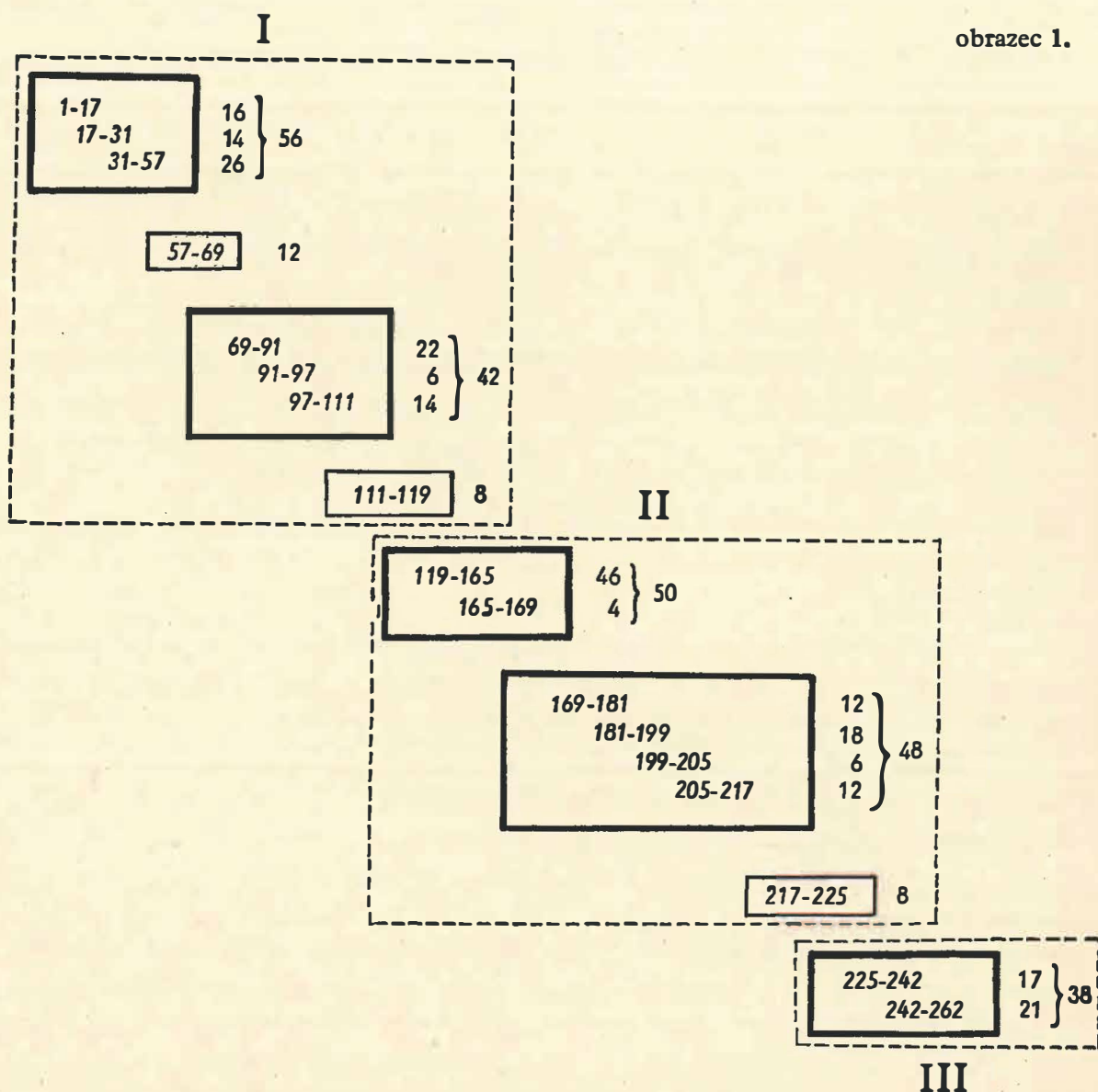
Ježto všechny bloky na sebe navazují, nejsou zaznamenány vedle sebe, nýbrž šikmo pod sebou tak, aby pod posledním taktém předcházejícího byl první takt navazujícího. Sdružené bloky jsou jako celky zarámovány silně, osamocené drobnější bloky slabě. Šrafovaně jsou zarámovány skupiny bloků, které přináležejí k sobě.

Jak vidno, je počet velkých bloků únosný (5), rovněž tak počet osamocených drobných bloků (3). Totéž platí o počtu skupin bloků (3); jsou označeny římskými číslicemi.

Vedle rámečků jsou uvedeny rozměry jednotlivých bloků dílčích i sdružených. Rozumí se, že společné takty jsou započítány vždy jen jednou (blok 1—17 má tudíž rozměr 16 taktů, nikoliv 17).

Porovnáme-li uvedené rozčlenění na bloky podle námi dříve zjištěného členění formového, poznáme, že první velký blok sahá nejen k dosaženému akordu C dur (47), ale až k upevněné tónice C dur (57). Celá první skupina (I) zahrnuje expozici. Na rozdíl od expozice, v níž figuruje osamocený blok 57—69 před nástupem vedlejšího tématu, spadá v repríze hudba, jež byla z tohoto osamoceného bloku převzata, do společného velkého bloku věnovaného vedlejšímu tématu.

Rozhodla o tom situace při nástupu reprízy vedlejšího tématu, o níž jsme zevrubně uvažovali výše.



Z blokového uspořádání skladby vyčteme důležitá kompozičně technická poučení:

1. Všechny bloky jsou do sebe zaklesnuty *překrýváním*. Tato důslednost je tím pozoruhodnější, že se netýká jen velkých bloků (v silných rámečcích), ale i bloků dílčích (uvnitř rámečků). Skladatel zkrátka neponechává posluchači ani chvíli úplného oddechu.

2. S tím souvisí skutečnost, že z toku hudby jsou prakticky vyloučeny *okamžiky ticha* a vůbec nápadnější *zvukové mezery*. Jen třikrát zmlknou krátce všechny nástroje na začátku věty v rámci expozice hlavního tématu (1, 17, 31 —

ale pokaždé uvnitř dílčího bloku!), a pak až před závěrečnými pizzicaty violoncella (260, 261), kdy souvislé hudební vyprávění už doznělo. Jinak jsou všechny dílčí mezery (v jednotlivých nástrojích) vždy překlenuty reálným zněním, byť třeba hudebně podřadným (pouhým doprovodem, např. 69—70).

3. Malé bloky (57—69, 111—119 a 217—225) nejsou jen vsuvky, jež by bylo možno postrádat, nýbrž mají výraznou *funkci spájecí*. Jednak zaoblují kontury velkých bloků, jednak napomáhají k jejich odlišení; činí to nenápadně, avšak účinně: připravují posluchačovu mysl na další nápor, poskytují jí potřebný čas k přeorientování (k vyčištění od zbytků hudby právě vyslechnuté, k opadnutí prve navozených vzruchů).

8

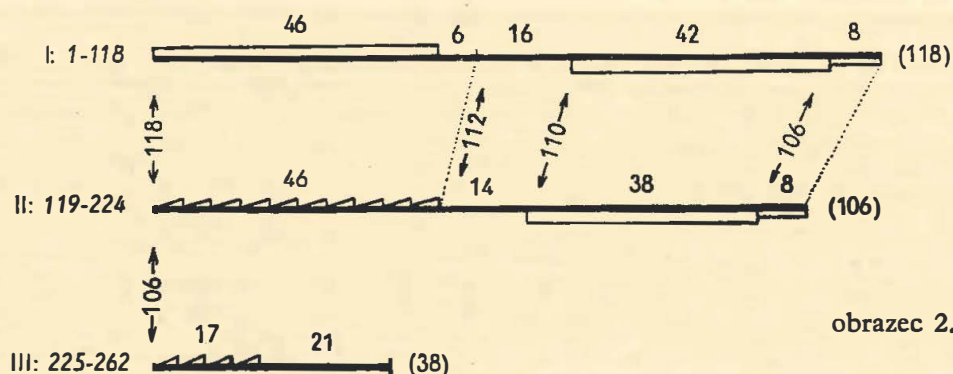
Svrchu uvedený přehled znázorňuje sled bloků hudby (odleva doprava) podle jejich skutečného postupného odeznívání. Přitom jen jednotlivé bloky a skupiny bloků byly určovány, seskupovány a ohraničovány s přihlédnutím k jejich hudební náplni. Nebylo však přihlédnuto ke *způsobu sledování* série bloků podle hudebního smyslu, podle vnitřních vztahů.

Časové rozpětí mezi začátkem skladby (1) a jejím koncem (262) je značné. Obrazně by se mohlo říci, že nejen tyto krajní body, ale i méně odlehlá místa jsou „v nedohlednu“. Avšak ve skladbách, v nichž se uplatňují reprízy a jiné výrazné myšlenkové vztahy mezi místy jakkoliv na sebe upomínajícími, je skutečná časová odlehlost vydatně *krácena* tím, že posluchač je zdánlivě čas od času „přiváděn zpět“; připadá mu, že začíná poslouchat skladbu znova, neboť dlouhý úsek, který přinášel stále novou hudební náplň, je po nasazení reprízy nebo po jiném účinném zásahu jakoby odsunut stranou, odložen. S ohledem na tyto skutečnosti je pak možno znázornit průběh skladby nikoliv jedinou nepřerušovanou vodorovnou úsečkou, jejíž délka odpovídá délce skladby, nýbrž několika kratšími úsečkami položenými pod sebou. Každá úsečka (a ve znějící podobě každá tomu odpovídající část skladby) nepřekračuje pak *únosnou délku*, což znamená, že vše, co se tu odehraje, lze jedním obsáhavějším pohledem bez obtíží přehlédnout. (Tak tomu jest skutečně, sledujeme-li účinně vystavěné skladby; není tomu tak u skladebných nezdarů nebo v případech, kdy řeč sledované hudby je příliš odlehlá a posluchač se s ní neumí sžít.) Komunikace mezi hudebně obdobnými místy, a tím i orientace v celé skladbě je snazší, je-li posluchači umožněno již samou strukturou skladby, aby naznačeným způsobem mohl předváděnou hudbu sledovat.

Rozumí se, že takový „nastavovaný“ způsob grafického znázornění jen o něco lépe odpovídá skutečnému procesu sledování hudby ve skladbě než prostší způsob „přímočarý“. Proces vnímání a sledování je přece jen příliš složitý a má příliš mnoho temných zákrutů, než aby jej bylo možno beze zbytku zakreslit do

jednoduchého schematického obrazce. Obrazec může sloužit jen jako *názorná výkladová pomůcka* — podobně jako výklad slovní (který také nemůže zachytit vše).

Průběh hudby 1. věty kvartera *Z mého života*, jak ji sleduje posluchač, lze podle uvedeného znázornit tímto způsobem:



Jednotlivé dílčí vodorovné úsečky odpovídají zde skupinám bloků I, II a III z předcházejícího přehledu. Příslušnost hudby k hlavnímu tématu je znázorněna obdélníkem umístěným nad příslušnou částí úsečky. Oblast vedlejšího tématu poznáme podle podobného obdélníku vespod; u závěrečného tématu je tento obdélník užší. Místa, v nichž probíhá provedení, jsou vyznačena lomenou čarou.

Obrazec ukazuje názorně poměr délky expozice (I) k délce provedení dohromady s reprízou (II). Tento poměr neodpovídá samozřejmě klasické normě. Co však schází na délce reprízové části (v II), přináší zhruba na konci věty druhé provedení s kodou. (Posuzujeme-li pak celý blok III jako náhradu za reprízu hlavního tématu, můžeme mluvit o repríze *přeskupené* — *B c A* namísto *A B c*.)

V expozici (I) plyne hudba *stále vpřed*, přinášejíc v každé své fázi ne sice vždy nový myšlenkový materiál, pokaždé však nové osvětlení, nový výraz nebo novou fakturu. (Srov. 17—31 a 37—47 s 1—17, 101—111 s 71—81, též v rámci periody závěrečného tématu závěti 115—119 s předvětim 111—115.) Ale nástup provedení (od 119) začíná posluchač sledovat *s obnoveným zájmem*, jakoby osvěžen. Způsobuje to situace, souhra myšlenek: *názvuky na hlavní téma* umožňují, aby se posluchač „zbavil přítěže“ značného kvanta dosud stále narůstající nové a nové hudby. Ne-li hned (119), tedy po krátkém čase (123—126) si uvědomí, že se hudba *vrátila k východisku* a že se rozvíjí ne sice stejně jako v expozici (= není to repríza), přece však *podle vzoru daného expozicí* (= jako odvážná variace). Když pak začne odplývat repríza vedlejšího tématu (od 179), má pocit, že nanovo prochází tím, co už slyšel, a že se tudíž od východiska *tolik nevzdálil* (= neztratil je z dohledu). Situace navozená nástupem provedení se utvoří znova při nástupu druhého provedení (225—226, III). Zde jde již jen o stručné hudební shrnutí.

Části ve skupinách bloků I a II, které jsou spjatý reprízováním, jsou vymezeny v obrazci tečkovanými čarami. Odlehlost nástupu jednotlivých reprízovaných úseků se postupně o něco krátí (ze 112 taktů na začátku meziherní hudby na

106 taktů v závěrečném tématu). Odlehlost mezi expozicí hlavního tématu a hlavním provedením a mezi hlavním provedením a druhým provedením je zhruba právě taková (118, 106 — ukazují to kóty). I lze říci, že Smetana cítil komunikační odlehlost o něco větší než 100 taktů jako dobře únosnou. Je to zdánlivě jen drobný poznatek, má však význam pro pochopení Smetanova tektonického cítění.

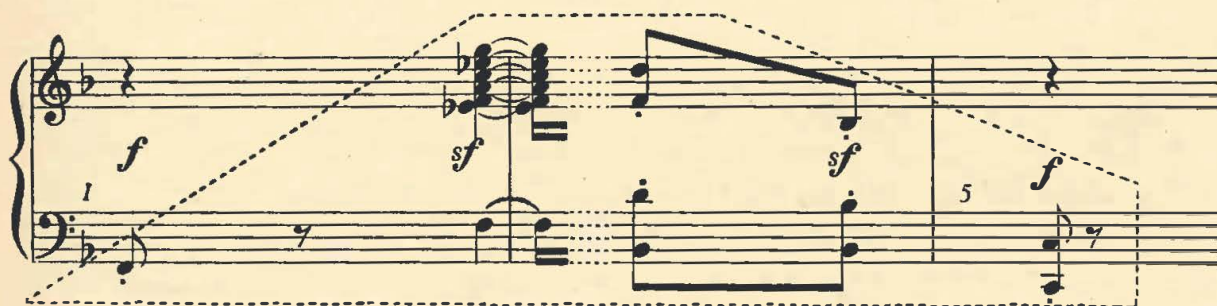
9

Povaha *druhé věty* komorního cyklu vyplývá podle klasických zvyklostí z povahy první věty: je-li první věta prudká, bouřlivá, překotně rychlá apod., je druhá zpěvná, je-li první jen mírně rychlá nebo dokonce volná, je druhá taneční nebo scherzová. (Rozumí se, že tato klasická zvyklost má hlubší věcný podklad, není to jen vyšlapaná cesta: jde o účinné *uplatnění kontrastu*, o snahu po rozmanitosti, o vzpruhu pozornosti, o poutavost.)

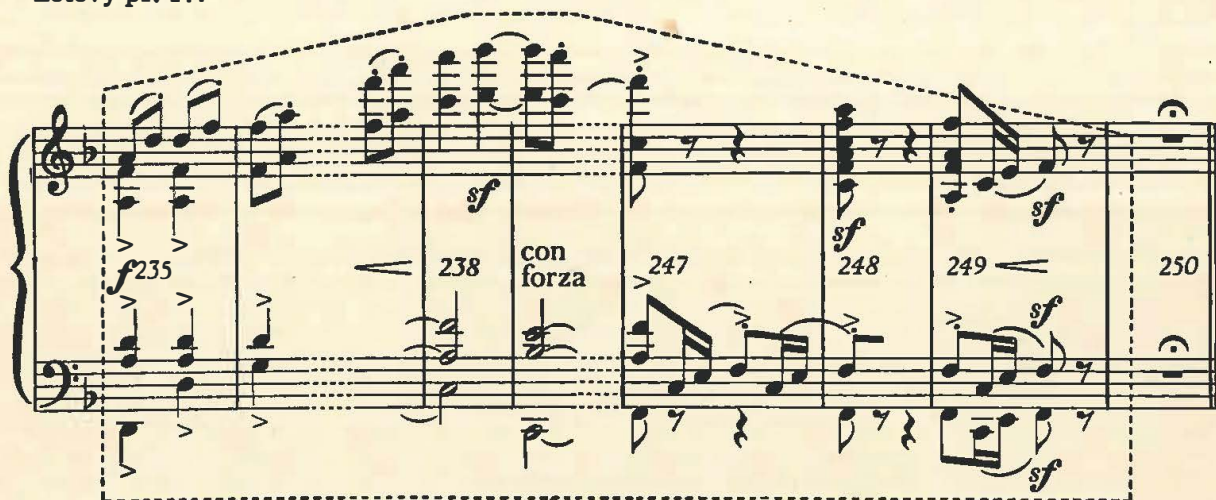
První věta kvarteta *Z mého života* začíná prudce (*Allegro vivo appassionato*), končí však dosti rozlehlou kodou, ve výrazu rezignovaně ztlumenou. Toto vyznění první věty rozhodlo, že na druhém místě cyklu se octla věta taneční, *polka*. Smetana se tedy řídil v podstatě podle klasických zkušeností. Do rozhodování o pořadí vět nezasáhly zřetele programní — promluvila především *kompoziční rozvaha*.

Všimněme si nejdříve *zvukového profilu* věty. Výškové vzednutí v prvních pěti taktech vypadá takto:

notový př. 16.



Vzhledem k tomu, že je tak profilována hudba, která se ještě devětkrát vrátí (počítáme-li vždy zvlášť předvěti 1—4 a závěti 5—8), je tím poznamenána vlastně celá věta. Závěrečná dohra (235—250) má také takovou podobu:



(Přibereme-li k tomu předcházející čtyřtaktí se začínající sólovou violou, dostaneme podobu ještě věrnější.)

Pokud jde o *dynamiku*, musíme konstatovat, že druhá věta je jediná, která končí hlučně (*con forza*). Nejvyššího bodu dosahuje věta těsně před koncem (*d'''*, viz př. 17), celkový *kompoziční vrchol* zabírá posledních 42 taktů (209—250, s malým vsunutým oddechem 231—234, vhodně zasazeným kvůli poslednímu, nejmohutnějšímu rozběhu).

10

Na poslech působí vstupní perioda druhé věty (1—8) jako volně vytrysknuvší myšlenka, která rázem smazává tísnivý dojem z právě dozněvší první věty. Má odvážně rozmáchlou kresbu velkého rozpětí, pregnantní rytmi- zaci, jasné členění. Třebaže začíná mimotonální dominantou (pětizvukem *f a c e s g*), která míří do subdominanty (*b d f*), jest její tonální vymezení pevné; její příslušnost do *F* dur je přesvědčivě stvrzena důkladnou tečkou autentického závěru. Zahrajeme-li si však její melodii v rytmicizaci přizpůsobené hlavnímu tematu z první věty, poznáme v ní *intervalově uvolněnou inversi*, v níž lomený sestup (5—10 v první větě) je stažen do jediného enormního kroku vzhůru. (Ale i tento skok sám odpovídá zřetelně prvnímu vykročení posluchači již zná- mého tématu, ovšem směrem nahoru.) Ukazuje to tato konfrontace:

notový př. 18.

Allegro moderato alla Polka

Méně průkazná je souvislost violové melodie, která má podle skladatelova přání znít „quasi tromba“. V př. 18 je připojena vespod v závorkách.

U podobností a volných souvislostí melodické kresby je třeba se ptát, do jaké míry jsou záměrné. Můžeme počítat asi s třemi možnostmi:

1. Jde o *nahodilost*: skladatel chtěl vytvořit melodii zcela novou, ale náhodou vznikla melodie v něčem podobná některé melodii jiné, dříve ve skladbě uvedené. Snad tu zasáhla celková atmosféra hudby, do níž byl skladatel pohroužen.

2. Skladatel usiloval *vědomě* o vytvoření melodie, která bude *upomínat na jinou melodii*, ať již základním obrysem, rytinizací nebo jinými znaky.

3. Skladatel *odvodil* novou melodii ze starší tak, že sledoval všechny její *details* a z každého se snažil vhodně těžit. Rozumí se, že výsledkem takového postupu může být „suchá“ konstrukce, ale také překvapivě svěží výtvar — podle způsobu práce, dovednosti, popřípadě i záměru (jde-li např. o nápadné ochuzení, o melodickou nivelizaci, o vytvoření pouhé kostry apod.).

Máme-li rozhodnout, jak postupoval Smetana, jsme odkázáni jen na *dohady*. Můžeme však vyloučit případ 3: nejde ani o konstrukci, ani o úzkostlivou odvozeninu „nota za notou“. Podle toho, co víme o Smetanovu kompozičním myšlení, můžeme si dovolit vyloučit též případ 1; není totiž myslitelné, že inverzní podobnost vznikla náhodou, když vidíme, jak v jiných případech Smetana myšlenky dovedně odvozoval, přetvořoval, varioval a maskoval. Učení, jímž prošel (podle důkladného A. B. Marxe), dalo jeho mysli lehkost ve vymýšlení nejrůznějších variant, mezi nimi též inverzí, diminucí, augmentací a račích postupů. Lze říci, že tato *virtuozita v myšlení* přešla Smetanovi „do krve“. A tak tedy půjde s největší pravděpodobností o případ 2: Smetana vytvořil vstupní myšlenku druhé věty tak, aby její *melodický obrys* byl zakotven v *hlavním tématu první věty*, přitom však tuto souvislost pečlivě *zastřel* uplatněním volné, časově stlačené inverze. Spokojil se tím, že souvislost zapůsobí v skrytu; není třeba, aby vstoupila do posluchačova vědomí.

O fanfárové melodii, kterou přednáší nejprve viola (39—46), pak druhé housle (47—54) a nakonec první (od 55), lze říci, že je jen velmi vzdáleně spřízněna s hlavním tématem první věty tím, že je *harmonicky podmíněná*; přitom však svou harmonickou osnovu (*F* v 39—46, *C* v 47—54) obkresluje jednodušeji (ne lomeně) a v klidnější („hladší“) rytmozaci. Její třetí verze (v prvních houslích, 55—67) je pak pozvolna proměňována pomocí prvků převzatých z myšlenky vstupní, až nakonec do ní vplyne (67). A právě tím stává se tato programní hříčka („posthorn“) ⁷⁾ organickou součástí myšlenkové náplni věty.

11

Zvlášť výrazná atmosféra zavládne ve *střední části* druhé věty (85—136). Podle programu je tu líčeno ovzduší salónu.⁸⁾ Po čtyřech taktech, v nichž se hraje jen doprovod (85—88), zazní nad tímto doprovodem série akordů, které se vytrvale melodicky pohupují na tónech *as''—b''*. Byla-li očekávána nová melodie, je třeba říci, že se nedostavila. Ale ani harmonické dění není prozatím takové, aby jednoznačně na sebe strhlo pozornost. Teprve po 16 taktech začne skladatel předkládat harmonická kouzla, přičemž i melodii rozhybe (105—120). Hudební proud se začne duchaplně obohacovat; ku konci rozmáchlými melodickými obraty přímo hýří. Tato hra rozbujelé fantazie končí zastávkou na dlouze vydržené koruně (136).

Dříve než odhalíme skladatelův pracovní postup, poohlédněme se po *původu* této podivuhodné myšlenky. Melodické zárodky můžeme vystopovat ve vedlejším tématu první věty:

notový př. 19.

⁷⁾ V dopise koncertnímu mistru Ot. Kopeckému v Hamburku z 19. listopadu 1880 píše Smetana o tomto místě: „Těž líčí náklonnost k cestování; ve viole a později violino II^{do} naznačeno: a la tromba — posthorn!“ Viz K. Teige: *Dopisy Smetanovy*, str. 106.

⁸⁾ V dopise Fr. A. Urbánkovi z 21. července 1879 Smetana prozrazuje: „Život skladatele v kruzích šlechtických (trio des-dur) atd.“ Viz K. Teige: *Dopisy Smetanovy*, str. 86.

V ukázce jsou vyznačena svorkami místa, kde se melodie vedlejšího tématu z 1. věty omezuje na střídání dvou sousedních tónů. Svorky plné obepínají melodické centrum (*h*) a jeho vrchní sekundu (*c, cis*), tečkované svorky pak obdobné sekundové kývání přenesené výše (*d—e, fis—g*). Že jde o melodii *centralizovanou*, bylo už konstatováno. A že právě centralizované melodie se nakonec vzpínají výše nebo poklesají, je známo z analytické praxe.⁹⁾ (Centralizace má hudební smysl a účín právě tehdy, je-li nakonec překonána.) Sekundové střídání je v našem případě přerušováno a přenášeno výše, aby se melodie poutavěji rozezpívala. Jednotlivé opěrné (výchozí) i střídavé tóny jsou v příkladu očíslovány (při přenášení jsou čísla v závorkách).

Srovnáme-li melodii, kterou kreslí první housle v taktech 89—104 ve střední části 2. věty (viz dále př. 20) s melodií vedlejšího tématu z 1. věty (př. 19), musíme konstatovat, že obě mají *stejný počet sekundových kyvů*. Melodie vedlejšího tématu z 1. věty je ovšem kresebně i rytmicky bohatší a působí dojmem svobodného rozvíjení. Naproti tomu melodie z 2. věty je víc než asketicky chudá; vlastně to ani není melodie, nýbrž *melodicky nerozvinutý vrchní hlas*.

Kromě naznačené souvislosti můžeme zjistit, že stopy melodické linie z vedlejšího tématu 1. věty přešly i do některých tvarů v dalším průběhu melodie ve střední části 2. věty. Ukazuje to přerušovaná spodní osnova v př. 19.

Máme-li objektivně posoudit vztahy, na něž jsme zde poukázali, stěží se zcela ubráníme podezření, že jde o souhru nahodilostí. Jisté však jest, že obě melodie jsou centralizované a obě se vlní nad tvárlivým, tonálně pružným harmonickým pásmem. Je-li možno prohlásit vztah mezi liniemi za nedosti průkazný, není možno popřít *příslušnost obou melodií k typu melodií centralizovaných*. (U melodie z 2. věty zjišťujeme i účinné opuštění centralizace počínaje taktem 105; viz př. 20). Je pak známo, že právě tato typová charakteristika patří mezi *vzácné* (zvláště je-li tak vyhraněná jako v taktech 89—104 ve 2. větě). Ne každý analytik se odváží přímočaře tvrdit, že první šestnáctitaktový úsek melodie střední části 2. věty (89—104) byl *odvozen* z melodie vedlejšího tématu 1. věty. Naproti tomu však každý přizná, že obě melodie byly *čerpány z téhož typového okruhu*, a to natolik úzkého, že lze o něm uvažovat jako o *společném zdroji*.

12

Střední část 2. věty, o níž skladatel mluví jako o *triu*,¹⁾ působí při svém nástupu (85) jako *překvapení*. Smetana zde uplatnil velmi efektní *relační nápad*. Posluchače pak přímo poutají detaily stylizační, potom též harmonické a melodické (od 105); s dalším narůstáním se odpovědnost za nepolevující pou-

⁹⁾ Viz o tom v mé *Melodice*, Praha 1956, str. 59—60.

¹⁰⁾ Srov. poznámku ⁸⁾.

tavost přenáší na celkové zvukové vyklenutí. Teprve celé trio (85—136) vyjadřuje to, co mělo být řečeno: *syntetickou hudební myšlenku*; teprve z celku cítíme silný vnitřní tep. Jak toho Smetana dosáhl? Posluchač je tak udiven harmonickými kouzly a fantastickým melodickým krajkovím, že obdivuje jen *volnou hru fantazie* a vůbec nepomyslí, že jde zároveň též o *přísně regulovanou kompoziční práci*.

Smetanův pracovní postup můžeme rekonstruovat z výsledku, jak se jeví v dohotoveném díle.

Prvních 16 taktů (po čtyřtaktovém úvodu, 89—104) vytvořil skladatel jako *téma k variacím*. Toto téma je po mnoha stránkách zvláštní, provokativně nevhodné (rozhodně ne „dle usu“). Je to vlastně *stylizačně vypracovaná harmonická kadence* s téměř anulovaným melodickým děním ve vrchním hlase, již můžeme přisoudit čestný atribut „téma“ (= významná delší hudební myšlenka) především jen na základě skutečnosti, že je s ní dál *nakládáno jako s tématem*. (Tuto situaci známe z mnohých barokních fug, jejichž témata, o sobě „nicotná“, považujeme za témata jen proto, že je s nimi jako s tématy pracováno; skladebná závažnost pak nevyplývá z témat jako přímých myšlenek, ale z relací a ze syntézy.)

Pořadí jednotlivých stránek tématu podle míry vybavenosti či stupně propracovanosti jest:

1. *stylizace* doprovodu (úplně propracovaná),
2. *harmonické* dění (jednoduché, schopné dalšího obohacování),
3. *melodické* dění (jen zárodečné).

Proti tomu víme, že klasikové považovali za vhodné téma k variacím takové, v němž bylo pořadí těchže stránek podle míry propracovanosti přesně obrácené: muselo mít rozvinutou (byť jednoduchou) *melodii* a *harmonicky* rudimentární doprovod v nejprostší *stylizaci*.

Smetanovo téma skýtá maximální možnosti pro komplikace melodické, o něco méně pro harmonické, zatímco práce na stylizaci je prakticky znemožněna. A právě *jednotná stylizace*, rozprostřená v tématu i ve variacích, smazává velmi účinně rozčlenění tria, jež pak působí jako jednolitá klenba. Variační vztahy posilují trio jen zevnitř, nepostižitelně.

Poněvadž šlo jen o trio v taneční větě a nikoliv o samostatnou variační větu, musel skladatel *omezit počet variací*, zvláště když si vytvořil téma dosti dlouhé. Postup variační práce musel též dostat náležitý spád, aby bylo možno v krátku se od tématu náležitě oddálit. Celé trio má tudíž kromě úvodu (85—88) a tématu (89—104) jenom *dvě* šestnáctitaktové variace (105—120, 121—136), přičemž rozpětí (oddálení) mezi tématem a první variací je takové, jaké bývá mezi tématem a několikátou variací.

V př. 20 je uvedeno trio v přehledném uspořádání, aby bylo možno porovnávat jednotlivé takty s příslušnými takty obměněnými.

dolce 1 2 3 4 5 6

Tema

89 90 91 92 93 94

Var. 1

105 106 107 108 109 110

Var. 2

121 122 123 124 125 126

7 8 9 10 11

Tema

95 96 97 98 99

Var. 1

111 112 113 114 115

Var. 2

127 128 129 130 131

cresc. *espr.* *dim.* *p* *simile* *dim.* *cresc.* *p* *cresc.* *cresc.*

notový př. 20.

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clef).
Tema (measures 100-104): Measure 100 starts with a forte (*sf*) dynamic. Measures 101-104 show a gradual decrescendo (*dim.*) leading to a crescendo (*cresc.*) in measure 104.
Var. 1 (measures 116-120): Measure 116 starts with a fortissimo (*sfz*) dynamic. Measures 117-120 show a decrescendo (*dim.*) leading to a final measure with a decrescendo (*dim.*).
Var. 2 (measures 132-136): Measure 132 starts with a forte (*sf*) dynamic. Measures 133-135 include markings for *poco rall.*, *piu p*, and *dolce*. Measure 136 ends with a piano (*pp*) dynamic and a long pause (*lunga pausa*).

Plná svorka (mezi 1. a 2. variací) naznačuje *těsné sepětí*. Harmonická osnova je zde přesně stejná, nic není ponecháno volnému rozvoji. I melodie 2. variace se úzkostlivě přidržuje základu vymezeného 1. variací (jde o pouhou *ornamentaci*: v každém taktu 2. variace zazní tón převzatý z 1. variace). Tečkovaná svorka mezi tématem a 1. variací naznačuje *větší odlehlost*.

Srovnání přesvědčivě ukazuje, že ani v jednotlivostech, ani vcelku nemohl Smetana dospět k výslednému zformování tria ve 2. větě kvartera *Z mého života* bez rozmyslu a bez plánu. Hra fantazie se zde uplatnila, ale v prostoru přesně vymezeném časově (16 + 16 + 16 taktů), harmonicky a melodicky (mezi 1. a 2. variací).

13

Vytvořením témat (1–9, 39–46) a tria (85–136) položil si Smetana základy pro celou taneční větu. Mohl ji pak „dle usu“ zformovat v podobě *A B A*, kde návrat hudby *A* by mohl být požadován prostým předpisem *da capo*.

Odlehlost závěru tria (na tónice v *Des dur*) od začátku vlastní polky (*F*) bylo by ovšem třeba překlenout vhodnou spojkou.

Je poučné si zahrát (nebo představit) celou větu v takovém „klasickém“ uspořádání.

Podáváme zde jako návrh tento sled:

1—153 (z taktu 153 jen 1. doba) = <i>AB</i> a spojka	152 taktů
1—78 (bez 1. doby v taktu 1) = návrat <i>A</i>	78 taktů
231—250 = koda	20 taktů
Celkem	250 taktů

Vše, co v tomto uspořádání zní, je od Smetany; nic není přidáno. I celková délka je stejná jako v originále (který má rovněž 250 taktů). A přece jaký tu rozdíl! Nelze věru názorněji doložit, že Smetana *musel* si formu utvořit „dle předmětu“, tj. vycházeje ze základů položených samou hudbou, přímými a relačními nápady, povahou témat a vzájemnými jejich vztahy. Mezi hudbou vlastní polky (1—84) a hudbou tria (85—136) zeje taková charakterová propast, že ji vůbec nelze překlenout prostým *da capo*. Nadměrná strmost uplatněného kontrastu si žádá zvlášť účinných spájecích prostředků. Smetana cítil, že scelit bytostně rozdílné, ba přímo svářící se bloky hudby je možno jen nasazením rafinované metody, založené na „moderní práci tematické“. Položil-li si otázku, zda by stačilo pouhé znásobení repríz v podobě *A B A B A* (dle metody, kterou uplatnil Beethoven ve IV. symfonii), musel ji zodpovědět, že nikoliv.

I to můžeme prakticky vyzkoušet, např. v uspořádání 1—153, 1—153, 1—78, 231—250. Délka skladby by tím ovšem enormně vzrostla (na 480 taktů), její vnitřní myšlenková rozštěpenost by však v podstatě zůstala.

Smetana rozřešil úkol, který si vytyčil smělou kontrapozicí hudby *A* (vlastní polky) a *B* (tria), tak, že vyšel ze sestavy *A B A B A* jako z nejvhodnějšího východiska, provedl však při konkrétní realizaci pronikavé *změny*: radikálně krátil, a kde bylo třeba překomponovával a přikomponovával. Tím stlačil neúnosný rozměr 480 taktů na 250 (tj. na tolik, kolik by si vyžádala prostá klasická sestava *A B A*, jak jsme viděli).

Nejpozoruhodnější zásahy provedl Smetana při návratu hudby *B* (tria): vůbec pominul úvod (85—88), z tématu (89—104) reprízoval jen polovinu (jako 195—202), načež pokračoval jinak než prve. Porovnáváme-li hudbu *B*, jak zazní poprvé (85—136), s jejím návratem (195—220), zjišťujeme, že ji Smetana předložil sice jako expozici (první uvedení) a reprízu (návrat), ale přitom ji vytvářel jako *vnitřně souvislý a jen vnějšně přerušný proud*. Návrat hudby *B* je totiž ve skutečnosti *pokračováním prve přerušených variací*: úsek 195—208 (14 taktů) představuje 3. variaci a úsek 209—220 (12 taktů) variaci poslední; v celkovém vývoji znamená druhá variace (121—136) vyvrcholení (zvukové i myšlenkové),

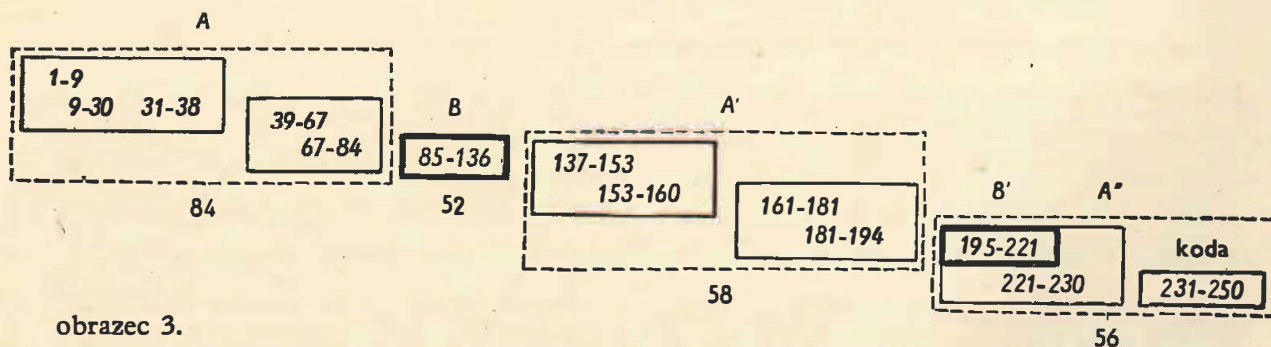
třetí se přibližuje opět k východisku. (Při posuzování tohoto postupu nelze ne-
vzpomenout na řešení Beethovenovo v VII. symfonii, kde variační série rovněž
po přerušení pokračuje.) Ještě během 3. variace zařídil Smetana tonální vzezření
hudby tak, aby zavládla *hlavní tónina* (*F* dur) místo příslušné tóniny tria (*Des* dur),
čtvrtou variaci pak rezolutně (*risoluto ed animato*) převedl do sféry hudby *A*. Tím
umožnil, aby druhá repríza hudby *A* nastoupila nenápadně (podobně jako po
odeznění fanfárové hudby v taktu 67); zazní jen krátce (jako otevřená perioda
221–230). Následuje pak již jen koda, která vše svým elánem překryje (srov.
př. 17).

Další důležitý zásah provedl Smetana v tom, že uváděl návraty hudby *A*
pokud možno *nenápadně* (viz 67, 181 i zmíněné již místo 221). Při prvním návratu
hudby *A* (hned po triu) odpadla vůbec vstupní perioda, byvši nahrazena při-
komponovanou spojkou, navazující harmonicky na trio (137–152).

A tak se výchozí strohé schéma *A B A B A* mění na ohebnější *A B A' B' A''*,
v němž jsou jednotlivé skladebné díly nejen kráceny, ale v němž dochází ke
sblížení diametrálních protikladů (*A* contra *B*) a tím též k *organickému srůstu*
celé věty.

14

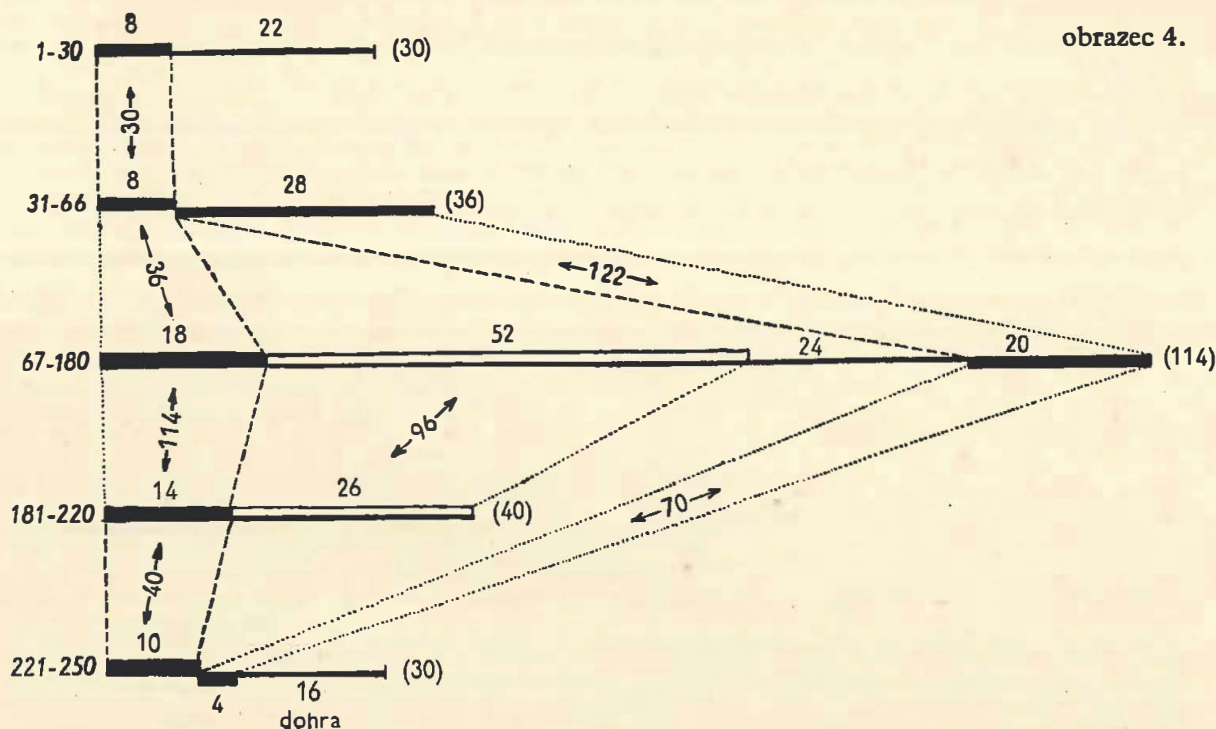
Blokové uspořádání 2. věty ukazuje tento přehled:



obrazec 3.

Na rozdíl od 1. věty jsou zde bloky k sobě *přistavovány*. Jen některé dílčí bloky
(uprostřed rámečků) na sebe navazují překrýváním. Je to typický rozdíl mezi
větou sonátovou (první) a taneční (druhou).

Při sledování věty se posluchač orientuje především *podle návratů vstupní*
periody (1–8). Majíc stejnou náplň ve svých polovětách, upozorní tato perioda
na sebe sdostatek jasně i v těch případech, kdy je její nástup nenápadně připraven
hladkým přechodem (67, 181, do značné míry též 221). Celkem se vstupní
perioda ozve *pětkrát* (tříkrát v *A*, jednou v *A'* a jednou v *A''*). Podle toho je
sestaven *grafický obraz* věty v pěti liniích:



Vyplněné obdélníky znázorňují bloky s hudbou *A* (obrácené nahoru upozorňují na vstupní periodu, obrácené dolů na fanfárovou melodii *quasi tromba*), prázdné pak bloky s hudbou *B* (trio). *Komunikační reprízové vztahy* jsou vyznačeny šrafovanými a tečkovanými čarami (podle větší nebo menší určitosti nástupu a ukončení reprízy). Na *reprízové vzdálenosti* upozorňují kóty. Značný počet kót zároveň vyjadřuje *míru celkové reprízové stmelenosti* věty. Malé vzdálenosti (30, 36) se uplatňují v rámci souvislé skladebné části (v *A*, srov. též obrazec 3), větší (122, 114, 96, 70) mezi oddělenými částmi (*A — A' — A'', B — B'*). Nevelká odlehlost poslední reprízy vstupní periody (40) vyjadřuje výhodnou situaci na sklonku věty, totiž okolnost, že návrat hudby *B* (26 taktů nevyplněného obdélníku) působí málem jen jako retardační vsuvka, spíš jako pouhá reminiscence než repríza; ve zvukové realizaci je to ještě průkaznější, než ukazuje znázornění grafické: viděli jsme, že Smetana už průběhem hudby *B'* (v poslední variaci 209 až 220) opouští sféru tria, a to tonálně i melodicky. (Bylo by tedy možno nevyplněný obdélník 26 z poloviny vyplnit — ale obrazec nemůže zachycovat všechny skladebné finesy.)

15

O zařazení *zpěvné věty* až na třetí místo v cyklu rozhodl již závěr první věty (viz zde v oddílu 9). Na rozdíl od první věty, jež začíná s rozmachem a nakonec zvukově mizí, a od druhé věty, jež hlučně začíná i končí, vynořuje se hudba třetí věty výrazným violoncellovým sólem a zmlká na konci do ztracena. Ve svém průběhu se několikrát mohutně vzepne, celkem však setr-

vává ve ztižené lyrické intimitě. (Z celkové délky 97 taktů zní na nízké dynamické úrovni 67 taktů, dynamicky se vzpíná k forte celkem v 30 taktech.)

Věta začíná tematickým *úvodem* (1–6), který záměrně upomíná na hlavní téma z 1. věty. S violoncellovým sólem úvodu, a tím i s hlavním tématem 1. věty souvisí veškerý tematický materiál věty. Ukazuje to tato konfrontace:

notový př. 21. Hlavní téma 7-10 *dolce espress.*

Úvod *Largo sostenuto* 1-4

Druhé provedení z 1. věty 228-234 *espressivo*

Vedlejší téma 46-50 *p espressivo dolce sf cresc.*

O záměrnosti naznačených vztahů nelze pochybovat. Je však třeba zdůraznit, že jak hlavní téma (z něhož je v př. 21 uveden pouze začátek), tak i téma vedlejší plynou přirozeně, jsou výrazná a poutavá právě tak, jako kdyby je skladatel vytvořil volně. Obě je ovšem třeba pojímat jako *kompoziční celky*, ne jako pouhé melodie. Nedílnou složkou hlavního je jeho harmonické a figurační vybavení (7–14 a dále, 68–75), do druhého je třeba zahrnout plasticky vystupující pásmo pizzicatového doprovodu ve violoncelle (46–53, 76–82). Právě těmito významnými přídatnými složkami se obě témata odlišují především. Ale ani tak není kontrast mezi nimi natolik vyhraněný, aby mohl náležitě vzepnout klenbu v kvartetní větě. Skladatel si jistě uvědomil, že k práci potřebuje *skutečný kontrast*.

Tematický materiál, jež známe z vypracované skladby, mohl, avšak také nemusel být připraven předem; mohl být připraven třeba jen ve skladatelově mysli a nic nemuselo přitom být zaznamenáno. Byl-li předem připraven, bylo možno požadavku výrazného kontrastu vyhovět dvojím způsobem:

1. nasazením skutečně kontrastní hudby s novým (dalším) tematickým materiálem,

2. evolučním vyhraněním hudby vymezené tématy již vytvořenými.

Podle výsledku musíme říci, že se Smetana rozhodl pro druhou eventualitu, a tím v podstatě pro *sonátové zformování* věty (např. v obvyklé podobě *A B X A B*, kdež by právě provedení *X* přineslo žádoucí kontrastní vyhranění).

Nebyl-li tematický materiál předem připraven a vynořoval-li se teprve postupně při práci, mohla i sama konkrétní podoba hlavního tématu vytanout až z atmosféry navozené úvodem (1—6), načež hned mohla vyvstat potřeba velkého kontrastu (tedy ještě před vytvořením vedlejšího tématu).

Ať již vznikala hudba jakýmkoliv postupem, rozhodující je nakonec skutečný průběh skladatelem zafixovaného hudebního proudu. A ten uvádí první vzestupnou kontrastní hudbu evolučního charakteru (31—45) hned *po expozici hlavního tématu* (7—30), načež teprve exponuje téma vedlejší (46—53). Expozice tedy probíhá (po úvodu 1—6 nikoliv v podobě *A B*, nýbrž takto:

$$\begin{array}{ccc} A & X & B \\ 24 & 15 & 8 \end{array}$$

Vyznačené délky v počtu taktů (vespod) zároveň prozrazují, *proč* bylo mezi *A* a *B* vsunuto „nenáležité“ *X*: hlavní téma (*A*) bylo třeba *tematizovat* (= nestačilo uvést pouze 8 taktů), a tím i rozprostřít, čímž byla podle neomylného skladatelova odhadu *vyčerpána únosnost mírně plynoucího toku hudby* a nastal čas pro nasazení účinného kontrastního nárazu, a to ne již jen podloženého dynamicky jako v taktech 15—16, ale v podobě *rozjitřeného provedení* (od *Piú mosso* v taktu 32). Že ještě nebylo „dle usu“ exponováno vedlejší téma (*B*), nepovažoval skladatel za důležité. Důležité bylo *udržet napětí, osvěžit tok hudby*. A právě tuto službu koná nasazené provedení, zejména ovšem její dynamicky vypjatá část (33—41). Teprve po zlomu (41—42) uznal skladatel za vhodné předložit posluchači vedlejší téma (46—53).

Ve srovnání s expozicí, rozeklanou vsunutým provedením, bylo možno uspořádat *reprízu* obvyklým způsobem (*A B*). Zde již posluchač ví, že předváděná hudba *A* *jest* tématem, a není tudíž nutno je širě rozprostírat (tematizovat): stačí z něho uvést 8 taktů (68—75) a hned navázat reprízované téma vedlejší (*B*, 76—83); šestnáctitaktový celek, který takto vznikne (*A B*, 68—83) není pak třeba ničím oživovat, neboť je únosný.

Skutečnost, že už v rámci expozice zazněla hudba ve významu provedení (z větší části ostrého), ovlivnila samozřejmě skladatelovu práci na vlastním sonátovém provedení. Nebylo možno nepřihlédnout k tomu, že provedení už vlastně bylo zahájeno, třebaže na neobvyklém místě. A tak tedy skladatel náležitě *zúžil prostor vyhrazený pro provedení*: spokojil se 14 takty.

Je zajímavé porovnat obě části provedení. První, zasazená ještě do rámce expozice (X_1 , 31—45) vyznívá po zlomu (41—42) ztišeně, přece však narůstajíc (42—45), aby mohla vplynout do expozice vedlejšího tématu. Druhá (X_2 , 54—67) vyznívá rovněž po náhlém zlomu (63—64), ale ještě ztišeněji (64—67), aby mohla vplynout do reprízy hlavního tématu. Právě ono dvojí vyznívání si zřetelně *odpovídá*. Vzdáleněji si odpovídají dynamicky vypjatá místa v obou částech provedení: 33—41 v X_1 a 60—63 v X_2 . Podle toho lze říci, že od vybičovaného, komplikovaného a rozeklaného provedení X_1 pokročil skladatel k sevřenějšímu, ve faktuře jednoduššímu, vpravdě lapidárnímu provedení X_2 .

Jde zde tedy o určitý *vývoj*. Tento vývoj však není vyjádřen souvisle jako uspořádané vyprávění; jsou předváděny jen jeho *jednotlivé fáze*, které prudce propukají a náhle zase umlkají.

Tak vyostřenou evoluční hudbu (33—41, 55—57, 60—63), zvláště když jsou do ní zasazeny zmíněné strmé zlomy, nemůže ukonejšit *stručná repríza* témat (68—83). Bylo třeba vše urovnat připojením tklivé *kody* (84—97). Teprve repríza témat *dohromady* s kódou (16 + 14 taktů) vyvažuje úvod a expozici hlavního tématu (6 + 24 taktů). Harmonickému půvabu expozice hlavního tématu odpovídá pak ještě rafinovanější harmonický půvab kódy (88, 89, zejména 90—91).

Podáváme ještě *formové schéma* celé třetí věty s vyznačenými délkami jednotlivých částí v počtu taktů:

<i>i</i>	<i>A</i>	<i>X₁</i>	<i>B</i>	<i>X₂</i>	<i>A'</i>	<i>B'</i>	<i>k</i>
6	24	15	8	14	8	8	14

16

Viděli jsme, že konečné uspořádání 3. věty je výsledkem velmi uvážlivých skladatelských postupů. Celá věta vypadá na první pohled *jako fantazie*. Mění tvářnost hudby spíš podle okamžité potřeby než podle naplánovaného, z osvědčené tradice převzatého uspořádání. Chce působit jako volné vyprávění, třebaže ve skutečnosti *respektuje zákonitosti sonátové formy*. (Stačilo by vzájemně přemístit ve schématu části *X₁* a *B*, aby vznikl sled obvyklý; nelze to ovšem učinit v konkrétně realizované hudbě, neboť skladatelovo uspořádání nevzniklo prostým přemístěním částí, nýbrž vytanulo při živé kompoziční práci.)

Rozumí se, že posluchač nesleduje hudbu tak, že porovnává jednotlivé odplývající části skladby s předpokládaným formovým schématem (např. se schématem sonátové formy) a v případě shody pociťuje uspokojení, zatímco v případě neshody je nemile překvapen nebo podrážděn. Takový postoj by nebylo možno kvalifikovat jinak než školometský. Posluchač se ve skutečnosti jen prostě noří do hudby, která právě zní, prožívá její proměny a zlomy, porovnává bezprostředně znějící části s částmi předvedenými dříve, rozpomíná se na ně atd., vcelku pak prožívá vývojové dění, tu souvislé, tu přerušované, až nakonec, po vyslechnutí celé skladby, cítí uspokojení z toho, že pochopil výslednou *syntetickou myšlenku*. Toto pochopení je důležitější než odbornické rozpoznání formy nebo formového typu. (Lze dokonce říci, že obojí spolu ani valně nesouvisí: rozpoznání formy není nutně provázáno pochopením smyslu hudby a postižením jejího vyklenutí, a naopak.)

V případě volné věty Smetanova kvarteta *Z mého života* doléhají na posluchače jednotlivé myšlenky (témata), způsob jejich zpracování, nápor zvukově vzedmutých a stylizačně komplikovaných ploch, zlomy — vše zářmováno úvodním slovem sólového violoncella a do dále odplývající kodou. Možnost spolehlivé *celkové orientace* ve větě zaručuje jednak přehledné (postižitelné) uspořádání bloků hudby, jednak účinné reprízové propojení.

Blokové uspořádání
ukazuje tento obrazec:

úvod
1-7 6

obrazec 5.

7-15	8	} 24
15-23	8	
23-31	8	

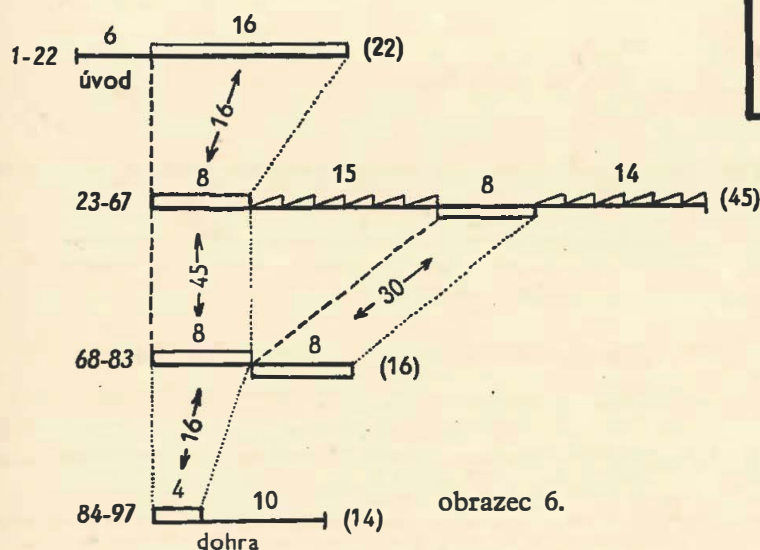
31-41	42-46	15 11,4
-------	-------	------------

46-53	8	} 22
53-60	6	
60-63 64-68	4,4	

68-76	8	} 16
76-84	8	

84-97	14
-------	----

dohra



obrazec 6.

Rozlišení hlavních bloků hudby (silně zarámovaných) od pomocných, jen doplňujících, není jen grafickou pomůckou. Vystihuje *skutečný účín*. (Ten je, rozumí se, vynucen podobou a povahou hudby, která blok vyplňuje.) Tak úvodnímu violoncellovému sólu naslouchá posluchač jen jako přípravě k očekávanému vyprávění. (Skladatel se totiž vyvaroval toho, aby předepsal zvolenému nástroji melodii naplno rozezpívanou; omezil se jen na *nápovědi*.) Právě tak dohra působí už jen jako melancholické zhodnocení a shrnutí, nikoliv jako samo vyprávění dějů a líčení stavů, jak tomu bylo v expozici, v provedení i v repríze. (Skladatel navodil takové „účtující“ působení hudby v posledních 14 taktech uplatněním typických *kodových znaků*, především *opětovanými závěry do tóniky* v taktech 86, 88, 89, 90 a 94.)

Reprízové propojení a jím navozený způsob sledování věty ukazuje obrazec 6.

Bloky vyplněné hudbou hlavního tématu jsou vyznačeny obdélníky obrácenými nahoru, v blocích s hudbou vedlejšího tématu jsou obdélníky umístěny vespod. Provedení je vyznačeno lomeně.

S prvním reprízovým efektem se setkává posluchač ještě v rámci expozice hlavního tématu (které je samo zformováno jako *a b a'*, $8 + 8 + 8$ — srov. obrazec 5). Poslední repríza (při nástupu kody) je jen náznaková, připomínková. Maximální *reprízová odlehlost* (viz kótu 45) odpovídá zhruba reprízovým odlehlostem v předcházejících větách, první a druhé. (Je to téměř polovina délky věty: v první větě

118 z celkového rozsahu 262, ve druhé 122 z celkového rozsahu 250, ve třetí 45 z 97.)

Obrazec 6 ukazuje názorně, jak je provedení rozštěpeno ve dvě. Celková délka provedení (15 + 14 taktů) odpovídá zhruba délce úvodu a expozice hlavního tématu (6 + 24). I v tom je obdoba s první větou (srov. obrazec 2). Ale na rozdíl od první věty (a do jisté míry také od druhé), kde nástup reprízy byl všemožně zakrýván, předkládá zde skladatel reprízy zcela *zřetelně*. Reprízové propojení věty je tedy silné nejen počtem uplatněných repríz, ale i jejich zřetelností.

17

Začátek *finální věty* kvarteta *Z mého života* překvapí posluchače nejen bujarým přívalem zvuků, ale i náhle změněnou *výškovou rovinou*, na níž se tento ruch odehrává. Zde je radno se poohlédnout na zvukové a tonální vztahy mezi větami předcházejícími:

I pizz. 262

II Allegro moderato alla Polka 250

III Largo sostenuto espressivo 97

IV Vivace ff sf (pp) 285

notový př. 22.

Začíná-li 2. věta ve violoncellu ostře vyraženým hlubokým tónem (*F*), navazuje tím v *bezprostředním sousedství* na závěrečný tón první věty, totiž na nesměle odtukávané pizzicato violoncella (*E*); vrchní okrajový tón akordu, který hned nato nastoupí (*g''*), se pak *shoduje* s posledním tónem hraným primem *coll'arco* na konci 1. věty v taktu 258 (viz dříve uvedený př. 5). Tento první akord má ve 2. větě význam mimotonální dominanty (*f a c es g* z *B dur*). Avšak ve světle tóniny 1. věty (*e moll*) zní jeho čtyřzvukový základ (*f a c es*) jako alterovaná dominanta tonální (chápeme-li *es* jako *dis*), tedy jako akord v podstatě blízký (*f a c es = dis f a c*, tj. alterace jednoho z nejběžnějších akordů, zmenšeného čtyřzvuku na VII. stupni *dis fis a c*, který má převažující dominantní funkci). Pod zorným úhlem této skutečnosti se jeví nástup 2. věty svou vhodně vyhlédnutou mimotonální dominantou jako výhodný pro *zvukovou a tonálně harmonickou návaznost* sousedících vět.

Ještě těsněji navazuje 3. věta na závěr druhé: sólové violoncello nás uvádí do intimního ovzduší 3. věty tím, že nasadí svůj zpěv na tónu, na kterém předcházející věta energicky dozněla (*f*). A tak tedy netkví kompoziční posláním úvodu (1—6 ve 3. větě) jen v přípravě tématu (od taktu 7), ale i v tom, že *plynule převádí* z *F* dur (hlavní tóniny 2. věty) do *As* dur (hlavní tóniny 3. věty).

Zvukové souvislosti mezi prvními třemi větami nejsou jistě nahodilé. Nepovšimne-li si posluchač, že tyto věty na sebe zvukově a tonálně navazují, je to tím, že jsou odděleny vydatnější mezerou; mimo to je jeho pozornost upoutána kontrastními změnami v dynamice a v pohybu. Posluchač však cítí, že při nástupu další věty na něj nedolehne žádný náraz v podobě nápadného zvukového posunu a žádné překvapení z oblasti efektů tonálních. Skladatel se vyhnul všemu, co by mohlo zvukově a tonálně rušit, a *umístil začátek věty do zvukového prostoru tak, aby organicky vyrostl ze závěru věty předcházející*.

Jiná je situace při nástupu poslední věty. Avšak i zde měl skladatel *záměr* (jak můžeme soudit podle kompoziční realizace): chtěl posluchače sice *překvapit*, přece však přitom chtěl vyvolat zároveň dojem jisté *přináležitosti* nástupu finální věty ke tklivě vyznívajícímu závěru 3. věty. A tak převzal závěrečný zvuk 3. věty, tj. durový kvintakord v terciové poloze, přenesl jej do značné výše a umístil bez jakéhokoliv přechodu do nové tóniny. (Naznačují to v př. 22 šikmé čáry směřující vzhůru.) Můžeme si přitom povšimnout také okolnosti, že 4. věta končí na stejně upravené tónice o oktávu níže a jen ve vzdušném pizzicatu. (Ukazují to zase šikmé čáry směřující dolů.)

Názor, že vztah mezi závěrem 3. věty a začátkem 4. věty byl skladatelem utvořen záměrně, můžeme podložit následující úvahou. Podle zákonitostí slohu, v němž Smetana tvořil, bylo možno jednotlivé věty uzavírat sice vždy jenom na *tónické harmonii*, avšak v rozmanitých *úpravách* a v různém *vyjádření*. (Jako doklad stačí srovnání závěrů jednotlivých vět v kvartetu *Z mého života*: osamocený základní tón tóniky v 1. větě, znásobený základní tón tóniky ve 2. větě, úplný kvintakord v terciové poloze ve 3. a 4. větě). Začátek věty bylo možno vytvářet ještě rozmanitěji: *nejen na tónice*. (Viz např. začátek 3. věty). A tak tedy možností pro styk závěru s nástupem v sousedících větách je tolik, že úplná zvuková shoda zdaleka nepředstavuje případ zcela běžný nebo dokonce samozřejmý.

18

Do poslední věty kvartetu *Z mého života* uložil Smetana vyjádření osudového zvratu, který ho postihl. V dopise Fr. A. Urbánkovi z 21. července 1879 shrnuje *program* této věty slovy: „Národní probuzení! Vliv národní hudby na skladatele, pěstování její až k momentu, kde osud výstražně oznamuje vysokým hvizdem tónu (4 čárkované E) strašlivou katastrofu mého *ohlušení*. *Podro-*

bení se nezvratnému osudu, který už v první větě co výstraha se ozval, s malinkým paprskem naděje na lepší budoucnost“.¹¹⁾

Několika slovy zde Smetana nesděluje jen program věty, ale načrtává zároveň její *základní rozvržení na dvě části a charakteristiku* každé z nich. Na první pohled to vypadá, jakoby *programní záměr* (o němž nelze pochybovat, že byl prvotný) vnutil skladateli *formu* věty. Kdybychom skladbu neznali, předpokládali bychom o ní, že má dvoudílnou formu *A B* s velkým kontrastem mezi oběma díly. Skladateli, který myslí především v mimohudebních kategoriích, nejevil by se problém formy vůbec jako závažný. Jinak u Smetany. Požadavky ryze *hudebního* vyjádření, vyvážené *hudební* formy a účinné *hudební* výstavby u něho nejen upozaďují požadavky programní (i když jsou třeba geneticky prvotné), ale přímo *rozhodují* o celkovém konečném vyřešení skladby. A právě z toho důvodu, že skladba vytvořená ve velké dvoudílné formě *A B* s velkým kontrastem se velmi snadno hudebně *rozpadá* (jak je známo ze zkušenosti), nespokojil se Smetana řešením, před nímž by necouvl programní skladatel méně dbalý zákonů hudby.

U dvoudílné formy *A B* lze jejímu přirozenému sklonu k rozpadu čelit různými osvědčenými způsoby. Skladatel může např. usilovat o vnitřní myšlenkové scelení a použít spřízněného tematického materiálu v obou dílech, o snížení kontrastu, o znejasnění hranice mezi díly, o uplatnění dílčích drobných návratů a reminiscencí hudby z prvního dílu v díle druhém apod. Uvedené způsoby se vyznačují tím, že neporušují vyrovnaný poměr mezi velkými díly, jež stojí proti sobě „jako rovný s rovným“. Věc lze však řešit také tak, že jednomu dílu se přisoudí větší, druhému pak menší celkový kompoziční význam. (Tu je pak třeba manipulovat vahou myšlenek zasazených do jednotlivých dílů nebo celkovým rozprostřením těchto dílů, popřípadě obojím.) První díl se tak může stát *úvodem* k dílu druhému nebo naopak druhý díl se může jevit jako *dohra* k dílu prvnímu. (Znamená to, že z *A B* se stane *I A*, popřípadě *A K*, kdež *I* značí velkou introdukci a *K* velkou kodu.) Zároveň s touto metodou je ovšem možno uplatnit také metody naznačené výše. — Jak si počínal Smetana?

Vzhledem k tomu, že Smetana pojímal „národní probuzení“ a „vliv národní hudby na skladatele“ jako hlavní náplň finální věty (třeba že šlo o dílo pojmenované „Z mého života“), uspořádal tuto větu tak, že v ní rozvinul jako *hlavní skladebnou část* tu, v níž je líčeno „pěstování její“, a osobní katastrofu odsunul na druhé místo; učinil tak nejen pokud šlo o pořadí, ale i podle závažnosti a významu: z různého možného vrstvení událostí se rozhodl pro takové, v němž do ruchu „národního probuzení“ zasáhla osobní katastrofa, a nikoliv pro takové, v němž by k osobní katastrofě jakožto ústřední události došlo prostě jen v době tohoto ruchu, viděné jako rámeček. V přízemnější řeči skladebné techniky to znamená, že se rozhodl pro tvar *A K*.

¹¹⁾ Viz K. Teige: *Dopisy Smetanovy*, str. 86.

Ale nebyl by to Smetana, kdyby se spokojil řešením jednoduchým, tj. prostým snížením druhého dílu skladby na kodu. V intencích skladebného celku (podle nichž nezvratný osud „už v první větě co výstraha se ozval“) šlo ještě o *vnitřní sepětí* kody finální věty s větou první. Na okolnost, že „ten dlouho znějící tón ve finale“ má upomenout na hlavní téma 1. věty, upozornil sám Smetana v dopise J. Srbovi z 12. dubna 1878.¹²⁾ Smetana k tomu poznamenává: „Tuto malou hříčku jsem si dovolil proto, poněvadž byla pro mě tak osudná“. Ale naplno vyslovené *reminiscence* se ozvou, až když tato „hříčka“ dozní: od taktu 232 znějí tóny hlavního tématu z 1. věty, od taktu 258 pak zjihlá podoba tématu vedlejšího. Tyto *reminiscence* vyplňují většinu prostoru kody. Jako zcela průkazně znějí v taktech 232—245 (hlavní), 258—262 a 266—273 (vedlejší), což představuje téměř polovinu délky kody, jako náznaky znějí v taktech 224—231 (hlavní) a 274—285 (vedlejší).

Myšlenkové zacílení kody na témata 1. věty je vyváženo jejím přiměřeným sepětím s hlavní částí samotné finální věty. Tuto souvislost však Smetana realizoval nikoliv paralelně se zmíněnými *reminiscencemi* na 1. větu, ale *současně* s nimi: v taktech 263—265 je kresba vstupních taktů finále přizpůsobena sousedícím citacím vedlejšího tématu z 1. věty, v taktech 274—285 má pak již jen doprovodnou funkci.

Ze spájecích metod vhodných pro scelení dvoudílné věty sáhl tedy Smetana k významovému rozlišení dílů na hlavní a pomocný (kodu), ale také k vnitřnímu myšlenkovému propojení, které však uskutečnil méně s ohledem na soudržnost samotné finální věty, více se zaměřením na sepětí celého cyklického díla. Z míry jednotlivých zásahů můžeme usoudit, že za rozhodující považoval významové rozlišení skladebných dílů.

19

Koda, kterou Smetana k hlavní části finální věty připojil, je samozřejmě *velká*, a to už proto, že nemá jen funkci doznívání věty, ale obsahuje *závažné sdělení*, které dokresluje myšlenkový profil celého díla. Skladatel ji tudíž musel sdostatek rozprostrít. Ale aby se náležitě projevilo jeho rozhodnutí o připojení pouhé kody a nikoliv rovnocenného druhého dílu, musel přesvědčivě vyvážit poměr mezi hlavním dílem věty a kodou. Jinak by hrozilo nebezpečí v tom, že by koda působila příliš samostatně (= nebyla by pouhou kodou).

Programový záměr vymezil předem charakter hlavního dílu i charakter kody a tím i jejich *tempové rozlišení*. A právě při různých tempech je celkové vyvažování skladebných dílů ošidné. Skladatel se nemůže spoléhat ani pouze na čas, byť i dosti přesně odměřovaný, ani na délky vyčíslené v počtu taktů, ale musí odhadovat časové rozprostření porovnávaných skladebných dílů *komplexně*.

¹²⁾ Viz K. Teige: *Dopisy Smetanovy*, str. 63.

Z mnohokrát vyzkoušeného přímého účinku finální věty víme, že se Smetanovi zdařilo hlavní díl skladby s kodou náležitě vyvážit. Přesto je zajímavé se o tom přesvědčit i jinak než praktickým odhadem.

Předpokládejme, že nevhodné poměry mezi hlavním skladebným dílem věty a kodou by byly 1 : 1 a 1 : 0.1. První poměr znamená nežádoucí vyrovnaní kody s hlavním dílem, druhý poměr naproti tomu odsuzuje kodu k bezvýznamnosti. V následujícím přehledu jsou mezi tyto nevhodné poměry umístěny skutečné poměry, jak se jeví v hotové skladbě, stanovené podle různých hledisek:

1 : 1	—	1 : 0.7	$\boxed{1 : 0.5}$	1 : 0.3	—	1 : 0.1
		podle času	komplexně	podle délky		

Podle spotřebovaného času (trvání) se zjištěný poměr povážlivě blíží nevhodnému poměru 1 : 1, podle počtu taktů (délky) zase druhému nevhodnému poměru 1 : 0.1. Při komplexním posouzení vychází poměr vhodný.

Rozumí se, že potřebná vyváženost nemůže být vymezena pouze vhodným poměrem. Konečnou váhu nepropůjčuje jednotlivým skladebným dílům pouze jejich komplexně posuzované rozprostření, ale též míra závažnosti jejich *myšlenkové náplně*. Tu pak již nelze přeměřovat, nýbrž jen citlivě odhadovat.

20

Hlavní skladebný díl finále bylo možno formově řešit různým způsobem. Bylo možno soustředit pozornost na jediné téma i na několik témat. Důležité bylo, aby postačující rozprostření bylo spolehlivě podepřeno poutavým myšlenkovým ruchem.

Smetana se rozhodl pro řešení *sonátové*. Potřebné myšlenkové rozpětí si zajistil výrazným kontrastem mezi hlavním a vedlejším tématem. Vzhledem k předem zamýšlené velké dohře upustil od zvláštního tématu závěrečného.

Ve formovém schématu uvádíme jako *A* oblast hlavního tématu, jako *B* vedlejší téma, jako *X* sonátové provedení a jako *K* vlastní kodu formy (= 1. skladebného dílu):

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>X</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>K</i>
36	36	4 + 50 + 12	24	32	12 + 12 + 3
72		66	56		27
<i>E</i>	<i>H</i>		<i>E</i>	<i>E</i>	<i>E</i>

Vespod jsou údaje o rozměrech jednotlivých částí v počtu taktů a o průběhu tonálním.

Ježto vše plyne v tempu *Vivace* a v krátkém taktu ($\frac{2}{4}$), vyplňuje celá forma jen nevelký prostor. Nápadný je vztah rozměrů hlavního a vedlejšího tématu: vedlejší téma (*B*) nejen neustupuje před hlavním (v expozici), ale dokonce nad ním převažuje (v repríze); v provedení zabírá sice jen zlomek místa, zato se však zna-

menitě zaskví (výrazná vsuvka 101–108 na sníženém dynamickém stupni *p*); v sonátové kodě je obojí materiál stejně vyrovnán jako v expozici.

Zvláštní pozornosti si zaslouží *vzájemný vztah* mezi oběma tématy a vztahy těchto témat *k tématům 1. věty*. V příkladech 23 a 24 je pro srovnání uvedeno v hořejší osnově vždy téma z finále, vespod pak kresebně tomu odpovídající téma nebo úryvky témat z 1. věty:

notový př. 23.

Vivace
1-9
vedl. téma z 1. věty
71-79
p dolcissimo ma espressivo

notový př. 24.

sf p
scherzoso
37
Meno Allegro 112
pp
závěrečná téma z 1. věty
z hlavního tematu 1. věty

Podle toho, co zde vidíme, můžeme říci, že hlavní téma finále souvisí svou melodickou kresbou s vedlejším tématem z 1. věty, vedlejší z finále zase se závěrečným a hlavním z 1. věty. Toto prokřížení je však provedeno tak *neznatelně*, že posluchač si toho sotva povšimne. Ať již jsou ukázané vztahy obrazem skladatelova kompozičního záměru nebo výsledkem nahodilé souhry, posluchač je prakticky nevnímá; mohou zapůsobit jen jako velmi hluboko do podvědomí ukrytá pouta menší (ne-li nepatrné) únosnosti.

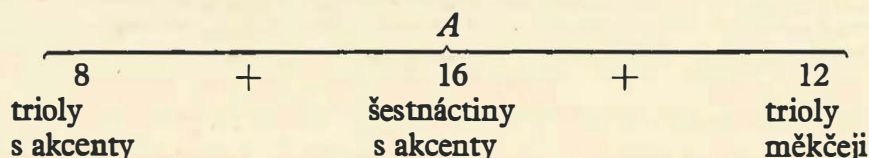
Z praxe „moderní tematické práce“, je známo, že jako nápadné, ba až vtíravé se jeví shody a podobnosti rytmické a vůbec pohybové, zatímco i doslovně převzaté kresby snadno unikají pozornosti, jsou-li přerytmizovány. O vztazích, které pozorujeme mezi vstupní a závěrečnou větou v kvartetu *Z mého života*, bylo by možno říci, že jsou dovedně zastřeny nejen *přetvořeným rytmem a metrem*, ale vůbec *celkovou výrazovou atmosférou a charakterem*.

Poněvadž jsme už zjistili kresebný vztah mezi vedlejším tématem z 1. věty a tématem pro variace v triu 2. věty (srov. zde oddíl 11 a př. 19), musíme samozřejmě konstatovat i existenci vztahu mezi tímto tématem pro variace a hlavním

tématem ve finále. Tento vztah je o to průhlednější, že v liniích tu nedochází k výškovému přenášení kyvů (srov. číslování v závorkách v př. 19). Na druhé straně je však zase větší rozdíl ve výrazu a ve smyslu hudby; difference jsou tu vystupňovány do krajnosti, již by sotva bylo možno ještě překročit (kouzelný zvukový opar a klid ve 2. větě — nezkrotná dravost ve finále).

Hlavní téma (1—8) a celá oblast hlavního tématu (1—36) ve finále je ztvárněno melodicky, rytmicky i v metru tak *rudimentárně*, že působí spíš jako obnažená kostra, jež bude teprve oživena, než jako vykroužené téma. Byl v tom zřejmě záměr. Skladatel totiž obdařil v dalším průběhu věty *vedlejší téma* vším, co hlavnímu upřel. Nejen melodická a rytmická ohebnost a důlčí výstavba (dvoj-perioda 37—52, dále pak kouzelná hra imitací), ale i doprovodné vybavení (figurace, pizzicátové akordy) svědčí o zvláštní péči.

Oblast hlavního tématu probíhá v expozici takto:



Vespod je naznačen pohybový charakter každé části. Tam, kde dochází k jistému změkčení (v posledních 12 takttech), jde vlastně už o přípravu vedlejšího tématu. Teprve když se rozezpívá samo vedlejší téma (37—72, v repríze 163 až 194), strohost dosavadního hudebního proudu poleví, aby ustoupila bezstarostnému veselí.

Prostor věnovaný hudbě *vedlejšího tématu* je z celé věty nejprosvětlenější. Pro celkovou myšlenkovou klenbu věty má zvláštní význam v tom, že jako nositel jednoznačně kladného životního pocitu představuje vypjatý vrchol, v jehož stínu vyzní tragické rozuzlení o to tíživěji.

Je zajímavé, že v prvním díle věty (tj. v sonátové formě) jsou protikladné typy hudby dokonale *vyváženy*. Počítáme-li totiž na jedné straně se strohým charakterem hudby hlavního tématu (A), na druhé straně s graciózně plynoucí hudbou vedlejšího tématu (která se samozřejmě také chvílemi odvážně vzepne, B) a mezi tím jako mezistupeň zařadíme místa, kde zní hudba A měkčeji, dostaneme celkem takovýto obraz:

hudba A	změkčeně	hudba B
24 1—24	12 25—36	36 37—72
26 73—98	2 99—100	8 101—108
16 109—124	14 125—138	
24 139—162	12 195—296	32 163—194
		15 207—221
celkem 90	40	91

Součty taktů v krajních sloupcích ukazují, že hudba B vskutku nepřevažuje nad hudbou A.

Právě tak vypadá celkový profil věty, pokud jde o dynamické vyvážení. Ukazuje to tento přehled:

<i>f, ff:</i>	24	2	16	6	4	4	24	31	(celkem 111 taktů)
<i>p, pp:</i>	10	28	12	10	8	14	28		(celkem 110 taktů)

V rámečku je nejdelší úsek hraný na vysokém dynamickém stupni. Je to tedy *vrchol*, a to vrchol celé věty včetně kody. Je zcela přirozené, že jej skladatel umístil právě na sám závěr sonátové formy, tedy těsně před kodu, která podle programového záměru může být už jen sestupná. A stejně jako v první větě i zde posílil Smetana váhu vrcholu *polyfonicky*: v posledních taktech (215–218) spojil energický nástupní krok vedlejšího tématu v primu s oběma rytmickými prvky uplatňujícími se v oblasti hlavního tématu (s charakteristickými triolami v sekundu a s charakteristickými šestnáctinovými postupy ve viole). Má tudíž prostor 31 taktů, vymezený pro vrchol, *větší váhu*, než odpovídá jeho prosté délce. Rozumí se, že i o prakticky realizované zvukové síle se předpokládá, že dosáhne krajního vypětí: skladatel zde opatřil každou triolovou osminu znaménkem akcentu, zatímco v expozici (1–8) a repríze (139–146) žádá jen občasné akcenty. Navíc pak předepsal skladatel už od taktu 195 spádnější tempo (*Più mosso*).

Jestliže v předcházejících sonátových větách (1. a 3.) provedl Smetana závažné změny v uspořádání obvyklého sonátového rozvrhu, v sonátové části finále se takových zásahů zřekl. Už samo připojení neobvyklé kody, která svým vnitřním životem inklinuje k jisté samostatnosti a spájí se víc s 1. větou než s větou, k níž je těsně přistavěna, představuje závažný zásah do klasického dědictví. (Má přitom samozřejmě blíž k baroku než ke klasicismu.) Značný odklon kody od sonátové části finální věty je patrný zejména v tom, že *trousky* hlavního tématu, jak se v kodě ozývají (263–265, 274–283), jsou zcela zbaveny původní dravé útočnosti a působí změkčeně. A tak lze nakonec říci, že svrchu konstatovaná *vyváženost* hudby *A* a *B* v hlavní části věty není narušena ani kodou. Svědčí to o skladatelově rozvážném postoji: sdělení o katastrofě mělo zůstat *organickou* součástí uměleckého projevu, takovou, která nenaruší celkovou *vyváženou strukturu díla*.

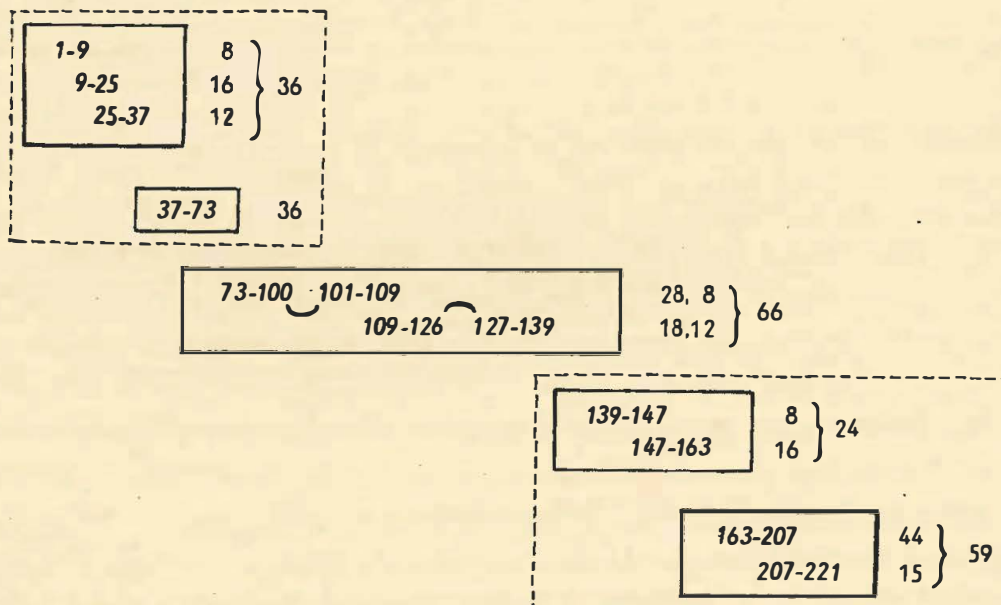
21

Základní rozčlenění finální věty na 2 skladebné díly je i při prvním poslechu skladby zcela zřejmé. Je to jen zčásti dáno dvoutaktovou generální pomlčkou, která díly odděluje (220–221); mnohem pronikavější je výrazné *odlišení pohybové*.

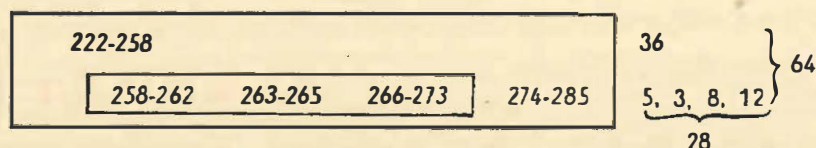
Hlavní díl věty (1–221) sleduje posluchač jako sérii na sebe navazujících *bloků hudby*. Jednotlivé bloky navazují na sebe dvojím způsobem: 1. *překrývají se* (podobně jak jsme to viděli důsledně provedeno v 1. větě, srov. obrazec 1), 2. *neznatelně přecházejí* pomocí krátké (zde vždy dvoutaktové) spojky. (V obrazci 7 je to vyznačeno obloučky.) Proto působí celý první díl jako *plynulý celek*. Tím

nápadněji se od něho odlišuje blok kody (222—285), záměrně přerývaný. Účin zvukových mezer (252, 265, 273) by nebyl tak naléhavý, kdyby si byl skladatel neponechal efekt přerušení celého hudebního proudu právě až pro kodový blok. Jednotlivé přerwy působí v celkové stísněné atmosféře kody o to drásavěji, že jsou *neopotřebované*.

Rozčlenění poslední věty kvarteta na bloky ukazuje obrazec 7:



Dohra

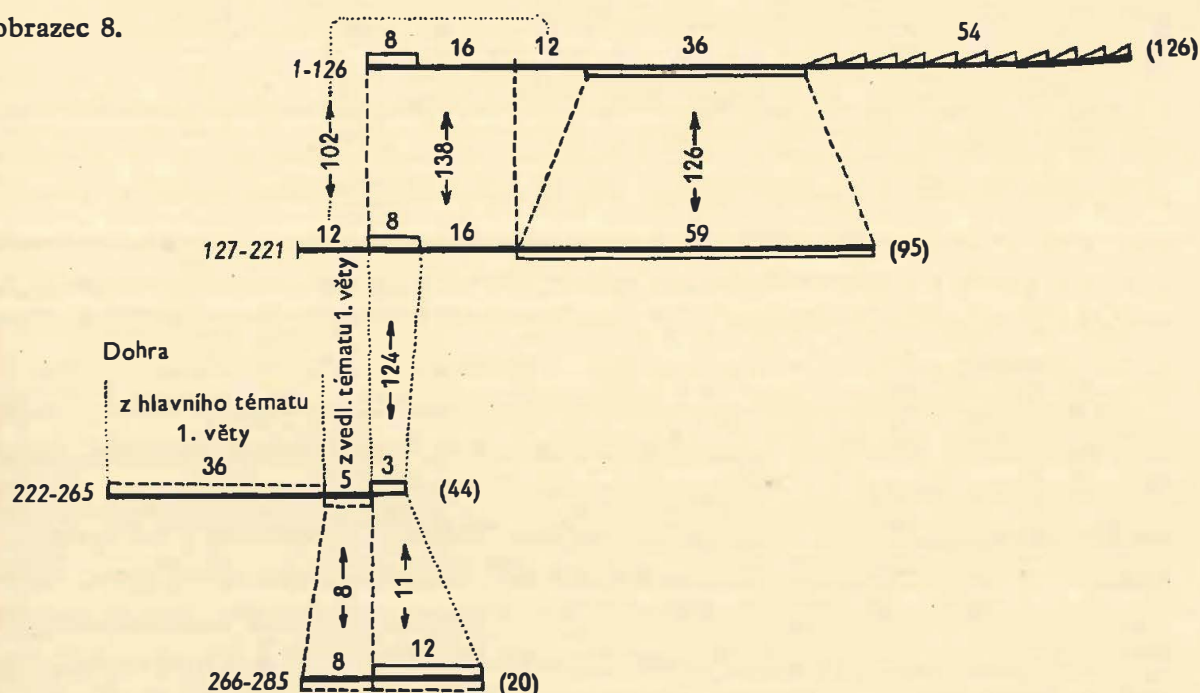


obrazec 7.

Vidíme, že zásada přehlednosti je realizována víc než přesvědčivě. Sled pěti velkých bloků hudby v hlavním díle (o rozměru 36, 36, 66, 24 a 59 taktů) je hudebně ztvárněn tak, aby posluchač pocítil *náhlou změnu* právě tam, kde bloky k sobě přiléhají. Platí to zejména o přechodech, v nichž zapůsobí *kontrast* mezi světem hlavního tématu a vedlejšího (tj. v 37, 73, 163). Tam, kde skladateli záleželo na uchování celistvosti a kde přitom cítil, že musí nasadit oživující injekci kontrastu, omezil se jen na *dočasně přerušeni* jednolitého proudu hudby krátkou vložkou. Stalo se tak vsunutím dílčího bloku 101—109 v rámci sonátového provedení; skutečnost, že dynamické zlomy (z *ff* do *p* a zpět) a myšlenkové obraty (od světa hlavního tématu k vedlejšímu a zpět) leží *blízko sebe*, způsobuje, že okolní hudba takové vychýlení snadno překlene. (Posluchač se sotva stačí ponořit do nové atmosféry, a už je z ní zase vyveden.)

Podobně jako u předcházejících vět předkládáme i pro finální větu grafické znázornění jejího *celkového průběhu*:

obrazec 8.



Pro každý díl skladby jsou rezervovány 2 úsečky. Všechny jsou umístěny pod sebou tak, aby se nástupy hlavního tématu, pro orientaci nejdůležitější, kryly, a to jak v hlavním díle skladby, tak i v kodě. Obdélníky obrácené nahoru vyznačují místa, kde zní vstupní perioda hlavního tématu, obdélníky obrácené dolů vymezují hudbu vedlejšího tématu; dílčí dohra hlavního dílu (195—221) je kvůli zjednodušení zahrnuta do sféry vedlejšího tématu, třebaže se v ní sváří oba tematické světy.

V kodě jsou rozlišena místa, v nichž se uplatňuje hudba jednotlivých témat převzatých z hlavního skladebného dílu a témat převzatých z 1. věty; na témata z 1. věty upozorňují obdélníky ohraničené šrafovaně.

Na *reprízové sepětí* upozorňují kóty, vždy s příslušným údajem o odlehlosti v počtu taktů. I zde je vidět, že maximum odlehlosti nepřekračuje polovinu délky celé věty. Netýká se to samozřejmě reminiscencí na tematický materiál 1. věty; ty mají zvláštní poslání: nespínají konstrukci skladby, jen upomínají na hudbu, která dlouho předtím zazněla.

Nejdelší úsek, v jehož rámci nedochází k reprízovému sepětí, zahrnuje sonátovou expozici ($8 + 16 + 12 + 36$) a provedení (54). Není to rovněž víc než polovina celkové délky věty (126 z 285).

22

Hledíme-li na Smetanův kvartet *Z mého života* jako na *cyklický skladebný celek* a zaposloucháme-li se soustředěně do tohoto celku, poznáváme, že tu nejde o prostou sestavu čtyř vět, ale o *vnitřně spjaté celistvé dílo*, které je jen do

čtyř vět rozprostřeno. Každou větou, kterou právě sledujeme, zahledáme totiž dál, za její hranice. U 1. věty jsou to samozřejmě jen nejasné výhledy do budoucna, tj. do dalších vět, jejichž povaha může být jen tušena. Skladatel to navodil tím, že celou větu nápadně ve zvuku *naklonil* (srov. př. 13), a pokud šlo o vnitřní myšlenkovou náplň, záměrně neřekl nakonec poslední slovo (= nahradil reprízu hlavního tématu odplývající tematickou kodou). A tak tedy i z hlediska celé cyklické skladby se jeví pominutí reprízy hlavního tématu v 1. větě jako velmi uvážené skladatelské rozhodnutí. (Je ovšem třeba říci, že dojem nedokončenosti nebo nedořečenosti lze vyvolat i jinými prostředky, než to udělal Smetana.)

U středních vět, taneční a zpěvné, je situace poněkud jiná. Jsou to *scény zasažené do určitého rámce*. U každé z nich jsou výhledy dvoustranné, vzad i vpřed. Zdůrazněním vnitřních myšlenkových vztahů a souvislostí jsme ukázali, že nejde o nahodilé piésy. Rozhodně to nejsou věty jen pro rozptýlení nebo pro pozdržení, nejsou to ani výplně, ani nezávislé, zcela samostatné výtvořky. Mimo jiné je to vidět i z toho, že žádná z těchto středních vět nemá jediný vrchol vybavený s postačující přesvědčivostí. Zejména ve třetí větě si konkurují plochy 33–41 a 53–63. Jako celky se obě věty doplňují, a to nejen charakterem, ale i kompoziční linií (proti rušnému *A* ve 2. větě stojí zpěvné *A* ve 3., proti uklidňnému a zvukově decentnímu triu *B* ve 2. větě se vypíná dvojí provedení X_1 a X_2 ve 3., proti rozvířenému závěru ve 2. větě slyšíme ve 3. větě tklivě doznívající kodu).

Poslední věta se může samozřejmě jen ohlížet. Kdyby byla předložena samostatně, zapůsobila by plošeji než působí jako součást cyklu, přestože právě v ní se vyjevuje skladatelova životní tragédie. Nejen to, že reminiscence by nebyly srozumitelné, ale především *povaha hlavního tématu* by působila nepříznivě na vnitřní rovnováhu odizolované věty. Toto tak stroze profilované téma je totiž *hlavním tématem* jen svou *pozicí* (umístěním a dosazením), nikoliv vlastní vahou a povahou. Je to totiž víc *situační hudba*, *vyvolaná relačním postřehem*, než téma. Jeho *rušnost* je důležitější než jeho melodické a rytmické tvarování. A nakonec jeho oprávnění k funkci hlavního tématu v sonátové větě lze vyvodit jen *z kontextu s hudbou předcházející*, tedy z vnějšku. Skladatel je sice *vysunul do popředí* (= dosadil do funkce hlavního tématu), ale zároveň je *postavil do stínu výsostných témat*, jejichž podmanivost byla dosvědčena dříve, nejen v 1. větě, ale i ve větách středních.

Že přitom šlo o skladatelsky *uvážený postup*, musíme u tvůrce formátu Smetanova předpokládat. Skladatel, který dovedl vykřesat kouzla, jaká známe právě z kvarteta *Z mého života*, vytvořil by, kdyby chtěl, hlavní téma pro finále na stejně vyvýšené rovině, na jaké vytvořil téma vedlejší. Předložil by jako téma oslňující přímou myšlenku. Ale patrně hned v zárodečném tvůrčím stavu pocítil, že musí přihlédnout k tomu, co už vyslovil ve větách předcházejících, a rozhodl, že právě hlavní téma ve finále nesmí zastínit závažné přímé myšlenky vyslovené dříve, má-li finále neodlučně *přináležet* k předcházejícím větám a zároveň pře-

svědčivě *dovršovat celý cyklus*. Finální věta, mluveno naší terminologií, má být sice nositelkou *své* syntetické myšlenky, ale v souhrnu s ostatními větami má *zároveň dopovědět syntetickou myšlenku celého díla*.

Jedině podle tak uváženého tvůrčího postupu mohlo dojít k tomu, že co by vůbec nebylo možné vyjádřit slovy, bylo v sošné neměnnosti a jednou provždy vysloveno hudbou a jejím řádem.

23

Ohledali jsme jednotlivé věty i jejich souhrn. Zbývá ještě, abychom se poohlédli poněkud šíře, po jiných dílech. Není totiž myslitelné, aby skladatel při tvorbě nevyužíval získaných zkušeností.

Smetana přikročil ke kompozici autobiografického kvarteta ve zralém věku. Jeho tvůrčí rozmach vyvrcholil. Účtování v kvartetu *Z mého života* sice ani zdaleka neznamená rekapitulaci dříve se osvědčivších tvůrčích postupů, přece však se v něm projevuje skutečnost, že formové a tektonické problémy byly skladatelem *v zásadě už předtím vyřešeny*. Stalo se tak v tehdy hotové čtveřici symfonických básní *Mé vlasti*: ve *Vyšehradu*, ve *Vltavě* (obě z r. 1874), v *Šárce* a v *Českých luzích a hájích* (1875). Mezi touto tetralogií (jak tyto hotové básně sám Smetana tehdy označoval¹³⁾ a kvartetem *Z mého života* jsou mnohem těsnější souvislosti než mezi ní a staršími symfonickými básněmi z doby göteborské, třebaže zde jde o odlišné druhy kompozic, zatímco tam šlo o týž typ, o symfonické básně.

Komparace Smetanova tvůrčího postoje ve starších symfonických básních a v symfonických básních *Mé vlasti* patří jinam. Zde nás zajímá, čeho Smetana ze svých kompozičních zkušeností z nedokončené ještě *Mé vlasti* využil při formování a stavbě kvarteta.

Uvědomíme-li si, že ve všech tehdy hotových básních *Mé vlasti* Smetana prakticky vyřešil problém hudební formy a celkové výstavby skladby tak, že *odňal rozhodující slovo programu a plně přisoudil obecným zákonům hudební stavby prioritu* při jakémkoliv rozhodování týkajícím se rozvrhu, posloupnosti, vyklenutí a celkové linie, nemůžeme než očekávat, že s tímto novým krédem — a ne-li zcela novým, tedy aspoň jednoznačně zpevněným — přistoupí i k řešení jednotlivých kvartetních vět i celého jejich cyklického souhrnu. Sledovali jsme zde dosti podrobně, jak si počínal. Bylo tomu opravdu tak. Šlo o *naplnění zásady*. Jak je tomu v konkrétních jednotlivostech?

Pokud jde o jednotlivé básně *Mé vlasti* a jednotlivé věty kvarteta, uvědomujeme si, že jde o skladby v jednotlivostech *individuálně zformované* (neboť, jak už víme,

¹³⁾ Viz dopis Smetanův Otakaru Hostinskému z 9. ledna 1879, v němž sděluje: „Teď pracuji zase na symf. básních. Nemá to býti, jak stálo milně (sic) v Daliboru, nová trilogie, nýbrž pokračování staré tetralogie: *Vlast*, co čísla 5 a 6 — *Tábor* a *Blaník*. S Tábořem jsem hotov, na Blaníku pracuji.“ Faksimile čtyřstránkového dopisu je uveřejněno ve druhém vydání Hostinského knihy *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1941, str. 365—368.

Smetanovi „se forma každé kompozice dá sama sebou dle předmětu“, musíme však zároveň konstatovat, že *rámcové formové řešení* jednotlivých symfonických básní z *Mé vlasti*, pokud byly už hotovy, *odpovídá zhruba jednotlivým větám nebo větným částem v kvartetu*.

V prvních čtyřech básních *Mé vlasti* řešil Smetana formu rámcově takto:

ve *Vyšehradu* sonátově,

ve *Vltavě* rondově,

v *Šárce* variačně,

v *Českých luzích a hájích* kombinačně (se dvěma skladebnými díly).

Nuže, v kvartetu je první věta *sonátová*, taneční věta má se svým paterým uvedením vstupní myšlenky (A) a rozložením tria (B) na dva oddíly zcela *blízko k rondu*, přičemž se v triu uplatnila důmyslná *práce variační*, ve třetí větě je zase jinak řešen problém *sonátové formy*, konečně ve finále vážil skladatel možnost uplatnění *kombinační dvoudílnosti*.

Ve formování a stavbě jednotlivých básní *Mé vlasti* můžeme sledovat zřetelný *vývoj*. Zvláště složité problémy jsou v ní řešeny dvakrát: sonátový znova v *Táboru* (zcela jinak, hlavně svobodněji), kombinační v *Blaníku*. Tento vývoj se neomezuje jen na *Mou vlast*. Zcela logicky prochází též kvartetem *Z mého života*. Pohledme jen na řešení sonátové formy! *Vyšehrad* (1874) stojí ještě v půli cesty mezi göteborským (v podstatě lisztovským) východiskem a novým krédem, k němuž se Smetana dopracovává. Vývoj pokračuje první a třetí větou kvarteta *Z mého života* (1876), aby přinesl plod nejvzácnější v *Táboru* (1878). Sonátová forma prvního dílu finální věty z kvarteta *Z mého života* se jeví v tomto vývoji spíš jen jako virtuózní oddechová hříčka (což ovšem zcela přiléhá účelu: šlo vskutku o jas a neproblematickost, která by výrazně kontrastovala s tragickým zvratem v kodě).

Kombinační řešení v symfonické básni *Z českých luhů a hájů* je svrchované, ale složité. (Tonálnímu i tematickému vyrovnání musí napomáhat široce rozproštěný velký úvod.) Ve finální větě kvarteta se uplatnilo řešení jiné, jak jsme viděli (pomocí významového rozlišení dílů). Syntézu vývoje pak představuje *Blaník*.

Variační technika v *Šárce* je značně uvolněná, poutajíc jen jednotlivé prvky ze vstupní části skladby. Jinak pracuje skladatel „širokým štětcem“, spíš volně. V kvartetu (v triu v taneční větě, ale též při kompozici provedení v 1. větě) jsme našli variační práci mnohem vázanější, respektující i nesledovatelné detaily.

I pro použití tematických *reminiscencí*, jak znějí v kodě kvartetního finále, si utvořil Smetana předobraz v reminiscenci tématu *Vyšehradu* v kodovém vyvrcholení *Vltavy*. Zdůrazněme, že v obou skladbách se tak stalo právě *v kodě*. Je to ve shodě s programem, ale je to zároveň ve shodě s postupy osvědčenými už u klasiků.

Souvislosti témat a motivů přesahující rámec jednotlivých vět, zejména *kresbné*, nejsou také teprve novinkou kvarteta *Z mého života*. Už v *Šárce* vyvinul Smetana téma tak, že na *Vyšehrad* sice neupomíná, že však je možno jeho linii na kresbu tématu *Vyšehradu* převést.

Zpevněná pozice hudební zákonitosti, jak ji Smetana záměrně prosazoval v básních *Mé vlasti* i v kvartetu *Z mého života*, nutně ovlivnila skladatelův *vztah k programu*. Aniž ustoupil od základní směrové orientace a aniž přestal být vyznavačem vysunutého pokroku, jež spatřoval v novoromantických člancích víry o vyhraněné obsažnosti a mimohudebně konkretizovatelné sdělnosti hudby, nastoupil vyzrálý Smetana na poli nástrojové hudby *vlastní cestu*, která znamená *syntézu* vypjatých výbojů v *práci s programem* na jedné straně a jasně nabytého přesvědčení o *naprosté hudební svébytnosti* skladeb bezprogramových i programových na straně druhé. Tuto syntézu Smetana ve své vrcholné instrumentální tvorbě *realizoval*, ale nijak ji navenek nezdůrazňoval, ba raději se o ní ani nezmiňoval. Snad se nesetkal s posluchačem, o němž by mohl předpokládat, že smysl syntézy plně pochopí. Přece však, nic platno, pravda vytanula, a to nejen v nově vytvořených uměleckých dílech, ale velmi průkazně též v povaze nezbytných *programových textů*.

Smetana jako skladatel *Mé vlasti* a kvarteta *Z mého života* nastoupil novou cestu v tom, že se *zřekl literárních předloh* a spokojil se jen *náměty*, převzatými i vlastními. Lze předpokládat, že to učinil u vědomí toho, že realizovaná literární předloha je zformována podle zákonitosti jiného řádu, básnického, který nemůže bez pronikavé adaptace zároveň platit ve světě hudby. Přirozený tok hudby může být v souladu s mimohudební časovou posloupností dějů, událostí, obrazů apod., ale jen v některých případech nebo jen občas; zpravidla plyne vlastním řečištěm a po svém způsobu.

Omezíme-li se zde jen na vlastní Smetanovy údaje o programu kvarteta *Z mého života*, vtírá se nám jako nápadný jejich rys *povšechná charakterizační rámcovost*, která je jen zcela výjimečně porušena některým detailem (zpravidla skladebně méně důležitým). Jde vskutku většinou jen o *slovní charakteristiku*. Přitom však Smetanovi velmi záleželo na tom, aby jeho dílo nebylo považováno za absolutní, bezprogramové. Velmi naléhavě trval na tom, aby byl vždy uveden *název díla* a nejzákladnější *charakterizační údaje pro jednotlivé věty*.

V následujícím třísloupcovém přehledu uvádíme trojí Smetanův text týkající se kvarteta *Z mého života*. Texty pocházejí z dopisu J. Srbovi z 12. dubna 1878,¹⁴⁾ z dopisu nakladateli Fr. A. Urbánkovi z 21. července 1879¹⁵⁾ a z dopisu koncertnímu mistru Ot. Kopeckému do Hamburku z 19. listopadu 1880.¹⁶⁾ (Některé podrobnosti z připomenutých dopisů byly již v průběhu výkladu citovány.) Texty jsou uváděny paralelně tak, aby vedle sebe stály úvodní povšechné údaje, pak údaje o jednotlivých větách, nakonec pak shrnující údaje závěrečné.

¹⁴⁾ Viz K. Teige: *Dopisy Smetanovy*, str. 62–65.

¹⁵⁾ Tamtéž, str. 85–86.

¹⁶⁾ Tamtéž, str. 105–107.

Úvodní povšechné údaje

(J. Srbovi)

Co se týče stylu mého quartetta, přenechávám úsudek o tom milerád jiným a nehněvám se naprosto, jest-li že se tento styl nelíbí, neb se proti všemu zvyku dosavadního stylu quartettního staví! Neměl jsem úmyslu napsati nějaké quartetto dle receptu a dle usu forem obvyklých, v kterých jsem se již co mladý učen hudební theorie napracoval dosti, aby mně byl úplně znám a mohl jsem vládnouti. Umne se forma každé komposice dá sama sebou dle předmětu. A tak si quartetto udělalo formu, jakou má, samo. *Chť jsem totiž si vyobrazit v tonech běh svého života.*

1. věta

Náklonnost k umění v mém mládí, *romantická* nadvláda, nevýslovné toužení po něčem, co jsem nemohl vyslovit aneb určitě si představit, a též **výstraha** quasi mého **budoucího neštěstí**: (v notách motiv z 1. věty); ten **dlouho znějící ton ve finale** povstal z tohoto počátku; jest to ono **osudné pískání nejvyšších tonů v uchu mém**, které v r. 1874 mně oznamovalo mou hluchotu. Tuto malou hříčku jsem si dovolil proto, poněvadž byla pro mě tak *osudná*.

(Fr. A. Urbánkovi)

Co se týče *titulu*, jiný nemůže býti než na partituře: „*Z mého života*“. ... *Obsah* jednotlivých vět skladby mohl by arciť býti otisknut na druhé stránce titulu. Já po čertech nerad takové věci píšu, neumím to; pan Srb i p. Novotný se dosti podrobně o *obsahu* mé skladby roze-psali; mohlo by se toho použiti. *Obsah jest stručně asi tento*:

Volání *osudu* (hlavní motiv) do boje tohoto života. Náklonnost skladatele pro *romantiku*, jak v hudbě tak i — v lásce, v životě *vůbec* atd. Probuzení citů pro krásu a dojemnost hudby.

(Ot. Kopeckému)

Přál bych si jenom, aby se byl na programu vytiskl též *titul* „*Z mého života*“, neb moje quartetto není pouhá formální hra s tony a motivem, aby skladatel ukázal, co umí, nýbrž mají se jím posluchači předvésti *obrazy z mého života*. Potom se jednotlivé věty lépe porozumí.

Náklonnost moje v mládí k *romantickému*, *melancholickému* a zároveň *náruživému* slohu hudby.

2. věta

Quasi Polka uvádí mne v upomínkách do *veselého života* mého mládí, kde jsem jako komponista *tanečních kusů* mladý svět obsypával, sám co náruživý tanečník všude byl znám atd.

Prostřední věta: **Meno vivo, des dur** jest ona, která dle uznání pánů hráčů tohoto quartetta naprosto k provedení není. Čistoty akkordů se prý nedá docílit; upomínám, že maluji v tonech touto větou své upomínky z *kruhů aristokratických*, v kterých jsem dlouhá žil léta. — ... Myslím, že tato věta je příčinou nejhlavnější, víc než ta výtka stylu orchestrálního, proč se páni oni zdráhají, hrát ono quartetto.

3. věta

Largo sostenuto upomíná mně blahost první mé *lásky* k dívce, která *později se stala mou věrnou ženou*.

4. věta

Poznání způsobu živlu *národní hudby*, radost z výsledku této cesty až k přerušení *ominosnou pro mě katastrofou*, začátek *hluchoty*, pohled do smutné budoucnosti, *malý paprsek naděje na polepšení*, ale v upomínce na první za-

Vliv *taneční hudby* na skladatele. *Veselá stránka života*, zvláště v mládí. Život skladatele v *kruzích šlechtických (trio des-dur)* atd.

Mohutný cit *lásky* při poznání *pozdější své manželky*. — Boj s nepříznivým osudem, konečně dosáhnutí cíle. —

Národní probuzení! Vliv *národní hudby* na skladatele, pěstování její až k momentu, kde osud výstražně oznamuje **vysokým hvizdem tonu** (4čárkované E) *strašlivou katastrofu mého ohlušení*. Podrobení se nezvratnému osudu, který už

Veselé užitování života jak mezi venkovany, tak v salonech *ve vyšších kruzích (meno mosso)*, kde jsem skoro celá mladá léta trávil. Též **náklonnost k cestování**; *ve viole a později violino II^{do} naznačeno: a la tromba* — posthorn!

Stránka pohnutého srdce, *lásky*, blaženost a touha po ní atd.

Poznání *národního uvědomění* v našem krásném umění, radost nad cestou již nalezenou v *národním umění*, šťastný úspěch na této cestě, až *konečně zahvizdne v uchu mém strašně znějící vysoký ton* — (v quartettu vysoké

čátky mé dráhy přec jen
cit bolestný.

v první větě co výstraha se
ozval, s *malinkým paprskem*
naděje na lepší budouc-
nost.

E, v skutečnosti to byl
As-dur sextaccord v 4 čár-
kované oktávě) — co *vý-*
straha mého krutého osudu,
mé nynější *hluchoty*, která
mně na vždy uzavřela onu
blaženost, slyšeti a kochati
se v krásách našeho umění!

Shrnující údaje závěrečné

Tot as byl účel této sklad-
by, která jest takorůzka sou-
kromná a proto úmyslně
psána pro 4 nástroje, které
jakožto v přátelském,
úzkém kruhu mají o tom
hovořit mezi sebou, co
mne tak významně hněte.
Nic více.

Tot as by byl obsah mé
skladby, který arcit by
musil býti sepsán od do-
vedného péra.
Pro báseň nejsem. Raději
stručný obsah prosaický.

Proto, aby posluchač mé
intenci porozuměl, *musí*
titul „Z mého života“ vždy
se oznámiti a prosím, jest-li
by to dílo se mělo ještě
opakovat, *by se na udání*
titulu nezapomnělo.

Části textu, které se týkají *konkrétní události* a přitom se pojí ke zcela *určitému místu ve skladbě*, jsou vyznačena tučně. Jde jen o 3 místa:

1. předzvěst *ohluchnutí*, vyjádřená dlouhým vysokým tónem na začátku kody ve finální větě (224—229), celkem 6 taktů;
2. *život v kruzích šlechtických*, vyličený v triu ve 2. větě (85—136, 195—210; další úsek 211—220 se už svým charakterem uchyluje); celkem je to 68 taktů;
3. *náklonnost k cestování*, naznačená ve 2. větě hrou „quasi tromba“ (39—54 a 161—168; další úseky 55—66 a 169—180 už nejsou „quasi tromba“); celkem je to 48 taktů.

Tato místa zabírají ve skladbě dohromady asi desetinu celkové délky (98 taktů z 894). Jak se sám Smetana díval na tato místa, naznačil zmínkou, málem omluvnou, o hříčce, kterou „si dovolil“.

Ostatní program je vymezen jen *jako rámeček* nebo *povšechná charakteristika*. Stojí za povšimnutí, že na několika místech mluví Smetana *v podstatě shodně*, třebaže jde o projevy, mezi nimiž leží značný časový odstup; můžeme z toho usoudit, že právě tyto charakteristiky mají pevněji zafixovaný podklad, a jsou proto i závažnější, pro porozumění díla důležitější. Tato místa jsou v textech vyznačena *kurzívou*.

Celkem je ovšem třeba o programu říci, že odkrývá jenom cípek závoje, kterým je obsah díla zahalen. Mnohem víc odkrývá *samo hudební dění*, jež je ovšem třeba chápat právě jen *v hudební specifikaci*. Mohli jsme se o tom přesvědčit při podrobném ohledávání jednotlivostí i sklenutého skladebného souhrnu. Jakákoliv konkretizace, byť i ne tak vyhraněná jako ta, již naznačil skladatel ve svrchu připomenutých třech místech, měla by povahu vykladačské svévole.

Smetanovo zdůrazňování *titulu* skladby a jejího *zvláštního stylu* (který „se proti všemu zvyku dosavadního stylu quartetního staví“), jakož i přání, aby „obsah jednotlivých vět skladby“ byl „sepsán od dovedného péra“ mluví jednoznačně o příslušnosti kvarteta *Z mého života* do kategorie děl *programních*. Ale i nejdovednější péro si musí všimnout Smetanova několikerého „as“ a „asi“, zejména však nad jiné výmluvného „Nic více“.