

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Odráž doby v hudbě Fryderyka Chopina a Bedřicha
Smetany**

Eva Koreisová

Plzeň 2017

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

**Odraz doby v hudbě Fryderyka Chopina a Bedřicha
Smetany**

Eva Koreisová

Vedoucí práce:

PhDr. Jitka Bílková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2017

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2017

.....

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Artificiální hudba v době romantismu	7
2.1. Periodizace romantismu	8
3. Fryderyk Chopin (1810 – 1849).....	11
3.1. Analýza díla Fryderyka Chopina	14
4. Bedřich Smetana (1824-1884)	19
4.2. Analýza díla Bedřicha Smetany	22
5. Analýza skladeb.....	29
5.1. Analýza Polonézy g moll od Fryderyka Chopina.....	29
5.2. Analýza Mazurky op. 6. no. 1. od Fryderyka Chopina	32
5.3. Analýza polky Vzpomínka na Plzeň od Bedřicha Smetany	32
5.4. Analýza Polky e moll od Bedřicha Smetany.....	34
6. Závěr.....	35
Resumé	38
Seznam literatury a použitých pramenů.....	39
Seznam příloh	41

1. Úvod

Tato bakalářská práce se snaží přiblížit život a tvorbu dvou významných komponistů a odraz romantismu v jejich díle. Stěžejní pozornost bude zaměřena na Fryderyka Chopina a Bedřicha Smetanu, na jejichž vybraných skladbách budou demonstrovány charakteristické rysy umělé hudby v době romantismu.

Práce se dělí do čtyř hlavních kapitol. V první kapitole je definován pojem romantismus v umělé hudbě, dále jsou zde nastíněny charakteristické prvky skladeb v jednotlivých obdobích romantismu. Ve druhé kapitole je nastíněn životní osud Fryderyka Chopina, jedné z nejvýraznějších osobností romantické hudby. O Fryderyku Chopinovi bylo napsáno již mnoho, z tohoto důvodu je pozornost zaměřena pouze na podstatné informace, které měly vliv na umělce a tvorbu. Kromě přiblížení umělce a života je také pozornost orientovaná na tvorbu, která je dodnes významná a většina světových klavíristů má tyto skladby zařazené ve svém repertoáru. V kapitole třetí je popisován životní osud druhého významného komponisty, Bedřicha Smetany. Zájem nebude věnován pouze životnímu příběhu, ale především tvorbě, která je různorodá a velice přínosná. Mezi umělci bývá Smetana nazýván „český Chopin“, zejména kvůli přínosu pro klavírní tvorbu. Smetanův přínos však nebyl pouze v čistě klavírní sféře, jeho dílo je stavebním kamenem pro operní tvorbu v Čechách. V poslední kapitole bakalářské práce budou analyzovány a následně komparovány vybrané skladby těchto dvou významných autorů. Na skladbách budou demonstrovány prvky romantismu.

Součástí práce jsou čtyři přílohy. Jedná se o čtyři analyzované skladby, dvě skladby Fryderyka Chopina a dvě skladby Bedřicha Smetany. První dvojice skladeb *Polonéza g moll* od F. Chopina a *Vzpomínka na Plzeň* od B. Smetany jsou z raného období autorů. Obě skladby jsou v podstatě nedotčeny vlivem pedagogů, jsou díly autodidaktů. Druhé dvě skladby *Mazurka op. 6. no. 1.* od F. Chopina a *Polka e moll* od B. Smetany jsou naopak díla z vrcholného období.

Cílem práce je za pomoci historické metody ukázat, jak doba romantismu determinovala tvorbu obou autorů.

2. Artificiální hudba v době romantismu

Pojem romantismus pochází z francouzského slova roman – jako v románu. Počátky romantické epochy lze datovat na přelom 18. a 19. století. Hudba romantického období reagovala na změny, které vyvolalo nastolení nových společenských vztahů. Stroje nahrazují lidskou práci, spousta lidí žije v bídě, což vede ke vzpouře, revoluci. Vznik romantické vlny tedy úzce souvisí s krizí ideálů osvíceneckého racionalismu. V 19. století se stupňuje nespokojenost, jejíž výsledkem je vlna protestů. V touze po spravedlivé vládě, svobodě a rovnoprávnosti všech, ztrácí šlechta moc. Hudebníci se osvobodili z pout aristokratických pánů a mohli volně tvořit. Změna ideálů vedla k novému způsobu života, který už se nevyhýbal osobním citům.¹

Změny ve společnosti vedly i ke změnám postoje k hudbě. Hudba se stala samozřejmou součástí dobrého vzdělání a hudební nástroje – nejčastěji klavír nebo pianino – zase běžnou součástí každé měšťanské domácnosti. Hudba již nebyla výsadou šlechtických dvorů, získala nové místo v koncertních sálech a v divadlech. Změna akustického prostředí měla vliv na vybavení nástrojů a na celkovou instrumentaci skladeb (např. zvučnější klavír už definitivně nahradil méně znělé fortepiano, atd.). Romantický orchestr se oproti klasicistnímu zvětšil a rozrostl.²

Rozumu a racionalitu z dob klasicismu střídají romantické skladby odrážející v sobě cit, snivost, osobitost a fantazii. Námětem hudebních děl se často stávala historie národa, venkovský život, stavy lidského nitra nebo příroda. Ze zájmu o lidové umění vznikaly sbírky lidových písní. Hudebně zpracovávaná byla i díla literární a divadelní. Umělci mohli tvořit svobodně a nezávisle, pouze ekonomické poměry jejich svobodu značně omezovaly. Někteří umělci se navraceli ve své tvorbě do dob zidealizovaného hrdinského středověku nebo hledali vykoupení v návratu k přírodě či v lidské duši. Podíváme-li se na umění ve všech oblastech (literatura, výtvarné umění, hudba,...), všimneme si odklonu od přísných forem. Neexistovala předepsaná forma,

¹ NAVRÁTIL M., 1996, s. 116.

² NAVRÁTIL M., 1996, s. 116.

každý umělec tvořil zcela vlastní formu, která zachycovala stavy umělcovy duše nebo dynamiku života.

Romantická hudba je oproti klasicistní nejednotná, bohatá na hudební vyjádření. Zdůrazňovala melodii plnou naléhavosti, fantazie, sentimentu často až melancholie. Objevují se časté změny v tempu (rubato; zrychlování, zpomalování). Nepravidelná rytmika je často synkopická nebo plná triol. Tok melodie je neperiodický. Z důvodu zvětšení orchestru, byl v aranžmá kladen důraz na barevnost tónů a individuální možnosti nástrojů, které se zvětšily, neboť se zlepšila jejich technická stránka. Více využití se dočkala dechová složka, harfa, bicí nástroje, atd. Určitým nástrojům byly také připisovány určité nálady a vlastnosti, např. trubka symbolizovala slavnost.³

Podstatnou součástí romantické hudby je harmonická složka, která je nositelkou atmosféry celé skladby. Po stránce harmonické jsou skladby z období romantismu rozmanité, často směřuje k tóninové neurčitosti, chromaticity a různým modulacím. Zdokonaluje se technika hry na hudební nástroj a vznikají nástroje nové (klavír, saxofon). Dynamika je plná kontrastů a citového vzepětí. Na jedné straně tiché meditace sólových nástrojů, zejména klavíru, na straně druhé mohutná síla orchestrálního zvuku. Důraz kladený na zvukovou stránku se projevil i na instrumentaci. Požadavky publika stále stoupají, nový typ hudebníka – virtuós dává na obdiv především znamenitou techniku hry. Umělec přizpůsobuje své hraní požadavkům buržoazního obecnstva, které nejvíce uchvacuje brilantní hra na klavír a housle.⁴

2.1. Periodizace romantismu

Romantismus se dělí do tří období – raný, vrcholný a pozdní. V raném romantismu ještě dozníval vliv klasicismu, typické byly menší formy skladeb, byla to doba klavíristů a písní. K nejvýznamnějším osobnostem tohoto období patří např. Carl Maria von

³ SMOLKA J., 2001, s. 397-399.

⁴ BLÁHA J., 1997, s. 28.

Weber, který je považován za zakladatele německé romantické opery, Franz Schubert, Felix Mendelssohn – Bartholdy, Robert Schumann a Fryderyk Chopin (raná tvorba).⁵

Přibližně ve 30. letech 19. století nastupuje vrcholný romantismus – novoromantismus. Novoromantismus znamenal umocnění veškerých romantických tendencí. Propojení literatury a hudby bylo ještě pevnější. Umělci tohoto období se věnovali především velkým vokálně – instrumentálním, orchestrálním formám. Hlavními formami se stala symfonická báseň, hudební drama a programní symfonie.⁶ Transformováním některých forem příznačných pro klasicismus vznikl nový formovací postup, např. tzv. programní hudba, ve které skladatelé popisovali konkrétní děje. Ve skladbách autoři popisovali psychické pochody svých hrdinů a zaváděli princip charakteristických motivů (Berlioz *idée fixe*, Wagner *leitmotiv*), kdy určitá postava, událost či věc měla svůj vlastní hudební motiv, kterým byla uváděna na scénu.

Novoromantismus kladl velký důraz na uvědomování si národní identity. V souvislosti s národním uvědomováním nastává proces hlubšího poznávání vlastní kultury a v návaznosti na to přichází touha vytvořit národní umění. Komponisté zhudebňovali náměty z historie, inspirovali se venkovem a folklórem, často také navazovali na národní hudbu. V důsledku navazování na národní hudbu vznikaly tzv. národní školy, které se od sebe v detailech odlišovaly. Výrazové prostředky různých evropských skladatelů se i díky národním školám individualizovaly. Národní školy se snažily propagovat a podporovat lásku k vlasti a vlastní historii. Prostředkem se staly melodické, rytmické a harmonické prvky, typické pro jednotlivé národy. Jelikož se však zlepšovala i komunikace se vzdálenějšími částmi světa, evropské vlivy pronikaly do Asie, Afriky i Ameriky a naopak exotické prvky prostupovaly evropskou kulturou a hudbou.⁷

Představiteli národních hudebních kultur jsou např. Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Petr Iljič Čajkovskij., Franz Liszt a Richard Wagner nebo Fryderyk Chopin.⁸

⁵ NAVRÁTIL M., 1996, s. 117.

⁶ NAVRÁTIL M., 1996, s. 117.

⁷ NAVRÁTIL M., 1996, s. 116-117.

⁸ NAVRÁTIL M., 1996, s. 118-119.

Pozdní romantismus je poslední epochou romantismu, navazující na raný romantismus a novoromantismus. Datuje se přibližně na konec 19. a začátek 20. století. Tento umělecký směr se nejvýrazněji projevoval v prostředí, které nejintenzivněji žilo tradicí romantické hudby, tedy v Německu a v Rakousku.

Představiteli pozdního romantismu jsou např. Gustav Mahler, Richard Strauss nebo Max Reger.

3. Fryderyk Chopin (1810 – 1849)

Nejslavnější polský hudební skladatel a klavírista se narodil 1. března 1810 ve vesničce Żelazowa Wola, která se nachází asi 60 kilometrů západně od Varšavy.⁹ Když bylo Fryderykovi přibližně sedm let, přestěhovala se celá rodina hlavního města. Až do svých dvaceti let (do vypuknutí Varšavského povstání) žil Chopin převážně ve Varšavě. Mnoho svých známých a přátel poznal díky penzionátu, který ve Varšavě vedli jeho rodiče. Fryderykův otec Mikuláš Chopin, původem Francouz z Lotrinska, emigroval do Polska roku 1787 ve věku šestnácti let a sloužil v polské národní gardě. Zároveň vyučoval děti polských šlechticů, mj. hrabat Skarbků, s jejichž příbuznou, Justynou Krzyżanowskou, se oženil. Celá Chopinova rodina byla velmi muzikální, matka hrála na klavír a dávala hodiny, otec hrál na housle a flétnu. Jako jediný chlapec mezi sestrami, byl Fryderyk středem pozornosti, dostalo se mu nejlepšího vzdělání a zasednutí ke klavíru na sebe nenechal dlouho čekat. Díky rodičům se tak Fryderyk seznámil s hudbou velmi brzy.¹⁰ K veliké radosti matky se malý Chopin ke klavíru často a rád vracel. Fryderyk už od dětství projevoval zájem o hudbu, proto také od svých sedmi let začal docházet na pravidelné hodiny klavíru k českému emigrantovi Vojtěchu Živnému. Již v tomto roce vychází tiskem, za pomoci otce, první Fryderykova skladba - *Polonéza g moll*, věnovaná hraběnce Skarbkové. *Polonéza g moll* bude v jedné z následujících kapitol analyzována.

V roce 1823 Chopin nastupuje na lyceum, rok poté se stává jeho učitelem harmonie a kompozice slezský rodák Jozéf Elsner. Elsnerův styl výuky byl založen na toleranci k individuálnímu přístupu ke hře. Nekorigoval Chopina zastaralými akademickými pravidly a umožnil mladému umělci dospět v souladu s jeho přirozeností. Po ukončení lycea začal Chopin, na podzim roku 1826, studovat na varšavské konzervatoři pod vedením Jozéfa Elsnera.¹¹ V ročním hodnocení Elsner zmiňuje Chopinovy neobyčejné vlohy a hudební genialitu. Stejně jako Živný i Elsner vyzoroval rozkvétající talent.¹²

⁹ SZKLENER, A. Chopin's life. In: The Fryderyk Chopin Institute [online]. [cit. 2017-20-02] Dostupné z: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/life/biography/page/1>

¹⁰ LOUCKÝ R., 1947, s. 14-15.

¹¹ VÁLEK J., 1970, s. 22-23.

¹² IWASKIEWICZ J., 1957, s. 53-54.

Chopinova tvorba je v tomto roce poměrně rozsáhlá. Píše další mazurky, polonézu, rondo, k intenzivnímu vybrušování hudebního jazyka mu dopomáhají variace na cizí nebo vlastní témata.

Během studií na konzervatoři se Fryderyk seznamuje s pedagogem Václavem Vilémem Würflem. Kromě přátelského vztahu je také spojoval podobný způsob klavírní hry. Chopin i Würfel hojně využívali rubato (neklidně; svobodné zacházení s tempem). Po škole slavil Chopin úspěch koncertováním ve Vídni, který mu skrze doporučující dopisy zařídil právě Václav Vilémem Würfel. Po koncertě ve Vídni následoval koncert v Drážďanech, na území dnešního Česka měl malý soukromý recitál v Teplicích.

V listopadu roku 1830 opouští Chopin milovanou Varšavu s pocitem, že dává navždy sbohem své rodné a milované vlasti. Těsně před odjezdem do Vídně byl na banketu v rodném městě Żelazowa Wola Chopinovi předán, z rukou Josefa Elsnera a Fryderykových přátel, stříbrný pohár naplněný polskou zemí. Chopin tento pohár vozil po zbytek svého života s sebou. Několik dní po příjezdu do Vídně propuká ve Varšavě Varšavské povstání. Chopinova duše si přeje být se svými blízkými, avšak vnitřní pnutí a otcova vůle nadále radí pokračovat v umělecké dráze. V jeho nitru se však cosi pohnulo, Varšavské povstání a odloučení od rodiny v těžké situaci vrhá na celou Chopinovu tvorbu dramatický stín. Posílení vlasteneckých citů dělá z Chopina, dle Wilhelma von Lenz, jediného „politického klavíristu“ své doby.¹³ V novoromantismu se tato vlastenecká sounáležitost projevovala například skrze národní školy.

V roce 1831 Chopin přesídlil do Paříže, kde působil také jako učitel hudby. Prosadit se v Paříži plné klavíristů, básníků a skladatelů bylo zprvu velice obtížné. Postupem času byl žádaný v pařížských salonech, čímž se dostával více a více do povědomí. Díky této skutečnosti byl vyhledávaným učitelem hry na klavír. Výuka mu zajišťovala dostatek financí, a tak se místo koncertování začal opět plně věnovat kompozici. Kromě výuky a komponování skladeb žil ve Francii bohatým společenským a uměleckým životem, přátelil se s například s Lisztem a Balzacem.¹⁴ V Paříži mimo slibného začátku klavírní kariéry také navázal v roce 1838 vztah se spisovatelkou

¹³ HRČKOVÁ N., 2010, s. 126.

¹⁴ ZAMOYSKI A., 1990, s. 126-127.

George Sandovou. V letech 1838–1846 společně pobývali střídavě v Paříži a na Mallorce (George Sandová jeden z jejich pobytů líčí ve své knize *Zima na Mallorce*). Na Mallorce Chopin onemocněl tuberkulózou, kvůli které často vyhledával lázně po celé Evropě. V rámci cest do různých evropských lázní zahrál pouze v Německu, zde byl Mendelssohnem označen za nejlepšího klavíristu té doby.¹⁵

Navštěvování lékařů a lázní k Chopinovo vyléčení nestačilo, skladatelův zdravotní stav se už nikdy víc nezlepšil. Velikou přítěží pro psychické a fyzické zdraví byl, kromě tuberkulózy, rozchod s George Sandovou. Pocity samoty a odloučení skladatele doprovázely již po zbytek života.¹⁶

V letech 1846 – 1848 se rozhodl cestovat po Anglii a Skotsku. Nepřívětivá finanční situace a strach z budoucnosti, nutily Chopina hrát každý večer před společností v zámku. Zhoršení zdravotního stavu na sebe nedalo dlouho čekat. Těžce nemocný se vracel do svého bytu v Paříži.¹⁷ Posledních pár měsíců trávil v posteli, ze které psal dopisy svým milovaným.

Fryderyk Chopin své nemoci podlehl 17. října 1849 v Paříži, kde je též pohřben. Dochovala se jeho poslední slova: „*Ježto mě ten kašel udusí, zapřísahám Vás, dejte otevřít mé tělo, abych nebyl pohřben zaživa.*“¹⁸ Srdce bylo, na jeho přání, vyjmuta a převezeno ve stříbrné schránce do chrámu Svatého kříže na Krakovském náměstí ve Varšavě.

Na Chopinovu počest se ve Varšavě konají mezinárodní soutěže mladých klavíristů. Oslavy Chopinova génia probíhají nejen v Polsku, ale také například v Mariánských Lázních, ve kterých proběhne letos (2017) již 57. ročník Chopinova festivalu.

¹⁵ SMOLKA J., 2001, s. 416.

¹⁶ VÁLEK J., 1970, s. 78.

¹⁷ ZAMOYSKI A., 1990, s. 248.

¹⁸ CHOPIN F., 1961, s. 318.

3.1. Analýza díla Fryderyka Chopina

Chopinova inspirace pocházela z polských národních zdrojů (autentického folklóru), z Bacha, ale i z díla současníků. Komponistu jistým způsobem ovlivnil C. M. Weber a F. Schubert. Polský umělec však k autentickému stylu dospěl velice brzy, jeho hudební styl zdobí vynalézavá harmonie a nepřeborné množství modulačních obměn.¹⁹ Oproti svým předchůdcům obohatil skladby o virtuózní pasážové běhy, určitou zdobnost a především o hojné využívání dynamiky a klavírních pedálů. Fryderyk pracoval na teoretickém zdůvodnění své metody, svou práci však nikdy nedokončil. Z rozepsané práce, kterou odkázal těsně před smrtí Alkanovi (jeden z nejvýznamnějších soudobých klavírních virtuózů působících v Paříži) a Reberovi se však dají vyjmout určité, netradiční myšlenky:

„Nikdo nemůže zpozorovat nevyrovnanost úderu ve stupnici, která je hrána příliš rychle. Dobrá technika však nemíří k tomu hrát všechno stejným tónem, ale chce vypěstovat krásnou kvalitu úderu a dokonalou schopnost dynamického odstínění. Klavíristé ustavičně pracovali proti přírodě, když se snažili přidělit každému prstu stejnou dávku síly. Naopak, každému prstu je třeba přidělit zvláštní úlohu. Palce má největší sílu, protože je nejsilnější a nejpohyblivější. Po něm je ihned malíček. Hlavní oporou ruky však je prostředník, kterému pomáhá ukazováček. Čtvrtý prst je vlastně nejslabší. Mnozí klavíristé se za každou cenu snaží toto siamské dvojče prostředníku osamostatnit. Ale to je nemožné a taky zbytečné. Kolik je prstů, tolik je možností použít různé druhy úderu v různé kvalitě. Hlavní problém je využít dokonale rozmanité možnosti. V tom tkví umění prstokladu.“²⁰

Na tomto fragmentu lze poukázat, že Chopin volil poměrně jinou techniku hry na klavír. Jeho cílem bylo využít rozmanité možnosti jednotlivých prstů a nepřidělovat všem prstům stejnou míru síly. Této techniky využíval v rámci svých skladeb, zejména u klavírních běhů, které díky tomuto umění prstokladu získávaly netradiční dynamiku.

¹⁹ VYSLOUŽIL J., 1999, s. 213.

²⁰ Uveřejněno jako Chopinovy poznámky k „Méthode des Méthodes“ od Moschelesa a Fétise. Dostupné v: SÝKORA V. J., 1973, s. 108.

Chopin psal svá díla především pro sólový klavír a všechny jeho ostatní skladby obsahují klavírní part. Skladby jsou většinou kratšího formátu, v délce vynikají dva koncerty pro klavír a orchestr. Výluční zájem o klavír dopomohl zrodu děl, která inspirovala klavírní tvorbu po celé 19. a počátek 20. století. Bez Chopina by tvorba jeho současníků vypadala zřejmě dost odlišně. Inspiroval například Schumanna, Liszta nebo Smetanu. Ve své tvorbě se vyhýbal rozsáhlejšímu hudebnímu formám - symfoniím a programní hudbě, naplňoval zdánlivě nenáročnou písňovou formu (nokturna, preludia, ...) hlubokým obsahem. Repertoár hudebních druhů, skrze které se Chopin hudebně vyjadřoval, se rozděluje do několika rozdílných oblastí. Jak již bylo řečeno výše, ve všech těchto sférách se objevuje klavírní part, rozdílný je pouze výraz a charakter.²¹

První a významnou oblastí jsou miniatury a taneční poémy. Těmto žánrům, podporující národní identitu, se věnoval celý svůj život. Polonézy byly jeho prvními díly a mazurky zase patřily k těm posledním. Právě mazurky by se daly považovat za synonymum pro Chopinovu tvorbu. Všechny v sobě nesou hrdost a lásku k polskému lidu a folklóru. Skrze tyto hudební formy se postupem času Chopin melancholicky a nostalgicky ohlížel za životem, který prožil v Polsku. Na toto období velice rád vzpomínal, možná právě i z tohoto důvodu zkomponoval 57 mazurek.²²

Mezi miniatury a taneční poémy se také řadí polonézy a valčíky. Obě tyto formy se však v celkové tvorbě vyskytují v menší míře. Polonéz se ze šestnácti zkomponovaných vydalo pouze sedm. Obdobně tomu bylo u valčíků, z 19 zkomponovaných jich bylo vydáno pouze osm.²³ Osm valčíků, které Chopin uznal za vhodné k vydání, se vyznačují poetičností, vzletností, spádem a excelentním virtuózním stylem. Tančit se však dalo pouze na některé z nich, spíše šlo jen o vnější obrysy valčíku. Zbýlých jedenáct valčíků bylo zapsáno mladým dámám do deníků a zůstaly tak oficiálně nevydané.

V době studií ve Varšavě a na počátku pobytu v Paříži skládal Fryderyk klasické virtuózní skladby. Byly pro něj přechodnou uměleckou výpovědí, ke které už se po zbytek života nevrátil. Do oblasti klasických virtuózních forem náleží variace

²¹ NAVRÁTIL M., 1996, s. 128-129.

²² HRČKOVÁ N., 2011, s. 142.

²³ HRČKOVÁ N., 2011., s. 143.

a ronda. Chopin zkomponoval čtyři sólové a jednu orchestrální variaci, z nichž pouze jedna na téma Don Giovanni – *Variace B dur, op. 2*, získala větší pozornost. Ronda byla zkomponována ve stejném počtu jako variace. Patriotické prvky v *Rondo a la Krakowiak* jsou evidentní již z názvu.²⁴

Jednou z hlavních forem Chopinových výpovědí byly lyrické miniatury. Chopin tyto formy vyhovovaly především z hlediska rozsahu skladby. Nedokázal se delší dobu soustavně soustředit na tvorbu, i to byl důvod, proč vznikly pouze dva orchestrální koncerty s klavírním partem. Lyrické miniatury se dále dělí na etudy, v Chopinově případě inspirované tvorbou Paganiniho a Bacha. Pár prvních etud původně sloužilo jako cvičení ke klavírním koncertům. Fryderyk je používal pro zlepšení hry slabších prstů, vylepšení hry v oktávách či v rychlých figurách. Později skladby vydal, především pro jejich silnou harmonickou a rytmickou složku. Etud, stejně tak jako preludií (které řadíme do lyrických miniatur taktéž) se dochovalo okolo 24.²⁵ Skladbu klidné noční nálady, nokturno, přivedl Fryderyk Chopin k uměleckému vrcholu. Zásadní inovace tkvěla v záměně sentimentalismu s hlubokým lyrickým projevem. Noktura byla rozličných charakterů, jelikož sled harmonií v sobě odrážel stavy autorova nitra, a tak byl průběh skladby často překvapující. Různá duševní rozpoložení tak dala vzniknout skladbám vzletným, elegickým, patetickým, pastorálním nebo kontemplativním.

Nejvýraznější způsob Chopinovy klavírní výpovědi představuje balada, scherzo a fantazie. „*Mají charakter ze široka vybudovaných, ale jednovětých volných forem. Jejich myšlenková geneze nespočívá v technicko-formální ani v čistě zvukové oblasti, kompozičním fundamentem je tu vždy určitá výrazová kategorie: baladičnost, „scherzovost“, fantazijnost.*“²⁶

U scherz měl Chopin na výběr ze dvou variant, tvořit spíše scherza hravá, žertovná po vzoru Mendelssohna nebo spíše po vzoru Beethovena scherza dramatická. Vzhledem k jeho často zamýšlené povaze, zvolil druhou možnost. Emocionálnější skladatel měl

²⁴ HRČKOVÁ N., 2011, s. 143.

²⁵ HRČKOVÁ N., 2011, s. 143.

²⁶ HRČKOVÁ N., 2011, s. 144.

oproti racionálnímu Beethovenovi dynamičtější skladby.²⁷ Skladby jsou promyšlené a kontrasty durové a mollové tóniny se mnohokrát opakují. Polského génia můžeme považovat za inovátora scherz, která se díky němu ocitla na samém vrcholu v dosavadních dějinách toho žánru. Tato mistrovská díla jsou po téměř 200 letech od svého vzniku součástí repertoáru většiny klavíristů.

Chopinovi, značně zamyšlenému introvertovi, nejvíce vyhovovalo odhalovat své city skrze tóny v přítomnosti menšího počtu posluchačů. Koncerty a improvizace tak obvykle probíhaly v okruhu blízkých přátel. V rámci jedné z improvizací na národní témata a povstalecké písně vznikla skladba se zřejmým patriotickým poselstvím, *Fantazie f moll, op. 49*. Pojem fantazie evokuje svobodu, odpoutání od uměleckých postupů k výstavbě skladby a zároveň rozpoložení duší umělců v období romantismu. Skladba je volně komponována bez pevnější hudební formy. *Fantazie f moll, op. 49*, která je považována za mistrovské dílo, je dodnes interpretována řadou známých pianistů. Je to skladba, která fascinovala po sobě jdoucí generace posluchačů, hudebníků či muzikologů.²⁸

Jak již bylo uvedeno výše, Chopin skládal především pro sólový klavír, ostatních kompozic bylo vydáno podstatně méně. Mezi těmito skladbami vynikají dva klavírní koncerty, které složil ve své rané tvůrčí etapě, která probíhala bezprostředně po studiích. Oba koncerty dopsal jen v krátkém časovém rozmezí. Klavírní koncert, který je dnes označován jako první (*Koncert pro klavír a orchestr č. 1 e moll, op. 11.*), vznikl dokonce později než ten, který je dnes označován pod číslem 2 (f moll), byl však dříve publikován, a tak dostal označení č. 1.²⁹ *Koncert pro klavír a orchestr č. 1 e moll, op. 11.* byl poprvé představen v roce 1830 ve Varšavě se samotným Fryderykem za klavírem. Sám skladatel v dochované korespondenci uvádí, že koncerty byly inspirovány jeho milostnými city. Z koncertů vyzařuje poměrně svěží energie, bez hlubokého smutku, který je pro komponistu charakteristický zejména z pozdějších děl. Koncerty jsou syntézou raně romantického stylu, vyjádřenou pomocí lyrické formy. V obou koncertech orchestr ničím zvláštním nevyniká, je spíše doprovodným tělesem

²⁷ HRČKOVÁ N., 2011, s. 144-145.

²⁸ SZKLENER, A. Chopin's life. In: The Fryderyk Chopin Institute [online]. [cit. 2017-23-02] Dostupné z: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/21>

²⁹ VALDEN M., 2013, s. 91-92.

pro klavír. Orchesterální part není tolik výjimečný, neboť orchestr nebyl Chopinovi nikdy blízký. Nutné je však podotknout, že ačkoliv se jednalo o díla raného období, byla dobře zpracovaná, zralá - zejména klavírní part. I přesto byly koncerty dlouho nedoceny a až zásluhou polských interpretů pronikly na světová pódia.

Titul „básník klavíru“, který Chopinovi právoplatně náleží, není nijak nadnesený. Jeho díla dokázala zachytit vášeň nebo bouři citů, přesto jsou nejvíce specifická pro svou intimitu, osobitost, melancholii přecházející až do dramatičnosti.

„Toto hromadění myšlenek na malé ploše, jejich vtipná interpretace, bohatý vyjadřovací rejstřík osobitě přetavený za účelem co největšího emocionálního účinku, schopnost skloubit toto všechno v lehce plynoucí, bezprostředně působící celek – to jsou vlastnosti, které charakterizují nejen Chopinův literární projev, ale i jeho hudební tvorbu.“³⁰

Hudba Fryderyka Chopina je přijímána jako bezprostřední výraz citů, velmi různorodých a výjimečně intenzivních. Vytvořil si emociální mikrokosmos, ve kterém se zrcadlilo odloučení od domova, zhrzené lásky, introvertní povaha a časté projevy nemoci. Hudebníkům, kteří interpretují jeho skladby, rozhodně neusnadnil práci. Jedná se o díla, vskutku, virtuózní a jedinečná.³¹ Přináší poselství vlastního světonázoru, vlastních citů jako reakcí na události světa a doby, ve které žil.

³⁰ VÁLEK J., 1970, s. 102.

³¹ HRČKOVÁ N., 2011, s. 146 - 147.

4. Bedřich Smetana (1824-1884)

„Hovoříme-li o české národní hudbě v 19. stoletím téměř okamžitě se vybaví Bedřich Smetana – zakladatel národní hudby.“³²

Bedřich Smetana se narodil 2. března 1824 v Litomyšli. Jeho otec, František, byl vyučený sládek a úspěšný podnikatel, který se postupem času pronajímal různé pivovary, což bylo příčinou častého stěhování. František Smetana byl třikrát ženatý a měl celkem 18 dětí, Bedřich byl první přeživší syn. Smetanův otec se mimo podnikání také zajímal o politiku. Zaujalo ho Varšavské povstání v roce 1831 a často o něm doma mluvil. Mladý Smetana poslouchal otcovo vyprávění s velkým zaujetím a nechával v sobě zakořenit sympatie k hrdinskému polskému lidu, které později přešly v obdiv k Chopinovi.³³

Oba rodiče měli určité hudební nadání, které chtěli nadále rozvíjet i v mladém Bedřichovi. Smetana se ve čtyřech letech, pod dozorem otce, učil hrát na housle. Po roce výuky rytmu a především houslí, začíná Bedřich navštěvovat hodiny klavíru u učitele hudby Jana Chmelíka.³⁴ Chlapec již jako malý existoval spíš jako samostatná individualita, která si principy hry objevovala sama. Stejně tak jako Chopin se i Smetana nerad přizpůsoboval zkosnatělým mechanismům, na rozdíl od Chopina neměl takové štěstí na učitele, který by chápal osobitý přístup.

Hudební talent se u mladého Smetany projevil téměř okamžitě, již v pěti letech zahrál part pro první housle v Haydnově smyčcovém kvartetu. Jako pianista poprvé vystoupil v šesti letech na hudební akademii k příležitosti oslav Františka I. Sál naplněný šlechtou a městkou honorací mladému chlapci aplaudoval, Smetana se tak dostal podvědomí tamní buržoazní společnosti. V pouhých šesti letech již začal i komponovat. Mezi jednotlivými písničkami začínal improvizovat, dokonce se mu rodily nápady,

³² OTTLOVÁ M., POSPÍŠIL M., 1997, s. 5.

³³ SÉQUARDOVÁ H., 1988, s. 17-18.

³⁴ HOLZKNECHT V., 1984, s. 11.

kteře ještě neuměl zapsat, a tak mu pomáhal otec i učitel klavíru Chmelík. Mezi první skladby patří jednoduché tanečky na základě lidových melodií.³⁵

Smetanovy studijní výsledky už tak výborné nebyly, ve škole se rozptyloval myšlenkami na přírodu a hudbu, a to se vždy odrazilo na závěrečném hodnocení. Kvůli špatnému prospěchu tak během dospívání vystřídal pět škol. Poslední navštěvovanou školou byla střední škola v Plzni, na které, pod dohledem příbuzného, úspěšně odmaturoval. Celé studijní období bylo protknuto zdokonalováním v hudebním oboru. V Plzni vzniklo Smetanovo první, plně zachované dílo – *Louisiina polka*, které věnoval své sestřenici, ke které choval hluboký citový vztah. V Plzni Smetana složil řadu dalších drobných klavírních skladeb, jednalo se většinou o skladby taneční - polky, kvapíky, čtverylky. Poměrná část skladeb byla spojována s ranou láskou k dívkám, které poznával při studiu. Nespočet milostných vzplanutí střídá láska ke Kateřině Kolářové, která se později za Smetanu provdá.³⁶

Po maturitě na gymnáziu v Plzni odešel do Prahy, kde studoval soukromě kompozici u Josefa Proksche a zároveň se sám živil jako učitel hudby. Začínal čím dál víc komponovat a cyklus *Šest charakteristických skladeb pro klavír* zaslal Lisztovi (1848) k posouzení. Připojil také žádost o finanční půjčku, kterou potřeboval, aby si mohl koupit klavír a postupem času otevřít vlastní hudební ústav. Liszt skladby doporučil k vydání a peníze mladému skladateli slíbil v podobě honoráře za vydané skladby, sám mu půjčku nemohl poskytnout.³⁷ Honorář se ke Smetanovi dostal rychle a ještě téhož roku si založil vlastní hudební školu. Tento rok byl pro Smetanu velice významný, kromě navázání přátelského vztahu s Lisztem si konečně mohl dovolit vlastní klavír, téhož roku se také oženil s Kateřinou Kolářovou, s níž měl čtyři dcery (tři z nich ve velmi mladém věku zemřely). V tomto roce také zkomponoval první skladbu na český text, tato skladba nese název *Píseň svobody* a odráží v sobě politické události roku 1848.³⁸

V letech 1856 – 1861 působil Smetana jako velmi respektovaný skladatel, učitel hudby, klavírista a sbormistr ve švédském Göteborgu, kde uspořádal několik desítek

³⁵ HOLZKNECHT V., 1984, s. 13.

³⁶ SÉQUARDOVÁ H., 1988, s. 24-25.

³⁷ HOLZKNECHT V., 1984, s. 74-78.

³⁸ HOLZKNECHT V., 1984, s. 79-80.

úspěšných koncertů. Kromě vyučování vytvořil mnoho významných klavírních a komorních skladeb. Objevují se i první tři symfonické básně, mnohdy nazývané, jako „švédské“. Jednalo se o skladby *Richard III., Valdštýnův tábor a Hakon Jarl*.³⁹

Po smrti ženy Kateřiny se Smetana vrátil do Prahy, ve které již panovalo příznivější politické prostředí. Ustupující „Bachův absolutismus“ nahrazuje mírnější režim vlídný k rozmachu národní myšlenky.⁴⁰ Smetana se podruhé oženil a nadále v Praze provozoval hudební školu, působil jako sbormistr Hlaholu, koncertoval, psal hudební kritiky. Kromě všech těchto činností také komponoval, a to zejména opery. Jeho díla však stále nebyla patřičně oceněna, a tak se potýkal s finanční krizí. V tomto období se také marně ucházel o ředitele pražské konzervatoře.

Zlom nastal v prosinci roku 1865, hospodářský ředitel Prozatímního divadla Franz Thomé nabídl Smetanovi, aby nastudoval operu *Braniboři v Čechách*.

Dílo bylo nastudováno v neuvěřitelně krátkém čase. Premiéra proběhla 5. ledna 1866, tento den se stal revoluční v dějinách české opery.

„Obecenstvo, které ze zvědavosti naplnilo tentokrát celé hlediště, bylo dílem doslova strženo.(...) Braniboři zapůsobili na jevišti mocně nejenom díky aktuální dějové příchuti, nýbrž hlavně díky svému celkovému spádu a výtečné hudbě, proti níž bledlo vše, co dosavadní česká produkce zatím přinesla.(...) Bylo jasné, že se objevil mistrovský zjev a že tato opera může čelit cizím dílům, která se vyskytují v repertoáru. Zrodila se česká opera a bude-li Smetana moci a chtít pokračovat v kompozici dalších jevištních děl, vstoupili jsme na světové kolbiště jako partneři s velkými autory zahraničními.“⁴¹

Úspěch opery byl nebývale veliký a vynesl Smetanovi Harrachovu cenu (za nejlepší českou národní operu). Ještě téhož roku přichází další premiéra, tentokrát opery *Prodaná nevěsta*, ke které stejně jako k *Braniborům v Čechách* napsal libreto Karel Sabina. *Prodaná nevěsta* se zprvu nedočkala takového úspěchu, jako *Braniboři v Čechách* a Smetana ji mnohokrát přetvářel do finální podoby. Roku 1866 se odehrála ještě jedna zásadní událost – Smetana se stal kapelníkem orchestru Prozatímního

³⁹ MOJŽÍŠOVÁ O., 1858, s. 90.

⁴⁰ HOLZKNECHT V., 1984, s. 140.

⁴¹ HOLZKNECHT V., 1984, s. 174.

divadla. Tímto rokem se obrací skladatelův život – získal stálé zaměstnání a především mu byl svěřen důležitý úkol. Vystřídání konzervativního kapelníka umělcem vzdělaným, nadaným, kreativním, moderně orientovaným a především českým znamenalo otevření nových obzorů pro celou českou operu.⁴²

Dirigentem a v čele orchestru Prozatímního divadla zůstává až do roku 1874, v tomto roce došlo k životní další životní tragédii, Smetana zcela ohluchl a musel své místo opustit. Odstěhoval se ke své dceři do Jabkenic a i přes svůj hendikep zůstává tvůrčí a vznikají dodnes nejznámější, vrcholné symfonické básně, mezi které patří například cyklus *Má vlast*. Na sklonku života Smetana spoluutváří obraz české hudby v Národním divadle, jehož je v letech 1883 - 1884 členem. Skladatelův zdravotní stav se poté tak zhoršil, že musel být převezen do ústavu pro duševně choré v Praze, kde umírá 12. května 1884. Jeho tělo leží pohřbeno na Vyšehradě

4.2. Analýza díla Bedřicha Smetany

Díla Bedřicha Smetany vychází z novoromantismu, který pomocí syntézy klasicistních forem a emotivních prvků romantismu osobitě přetváří. Na počátku své tvůrčí epochy přicházel do styku s klasicistní hudbou (Mozart, Beethoven) a raně romantickou hudbou (Schumman, později Chopin). Ze soudobých umělců měl blízko k Lisztovi a Wagnerovi (novoněmecké škole), ale také k hudebním trendům z Francie a Itálie. Vznikla tak syntéza české a evropské hudby, která položila pevný základ kvalitní operetní tvorbě u nás.

Bedřich Smetana se ve velké míře zabýval skladbami větších forem – opera, symfonická báseň. Složil však i značný počet klavírních skladeb, a to především na začátku a na konci své skladatelské epochy. Skladby komorní jsou zastoupeny ojediněle, jedná se však o zásadní díla. Smetana okrajově skládal i vokální skladby pro sbor.

⁴² HOLZKNECHT V., 1984, s. 180.

Zásadní oblast Smetanovy tvorby představují opery. Jedná se o devět oper, které vznikaly v letech 1862- 1884, plně dokončeno jich bylo však pouze osm, jedna zůstala rozepsaná. Souborem osmi dokončených oper se Smetana vědomě snažil o položení kvalitního základu pro český operetní repertoár. Tyto opery lze rozdělit do dvou okruhů.

Prvním z nich jsou vážné opery, mezi které řadíme opery *Braniboři v Čechách*, tato opera Smetanovi upevnila místo v hudebním prostředí naší země, *Dalibor* a *Libuše*. Právě poslední zmiňovaná, *Libuše*, zaujímá mezi operami výlučné postavení. Sám Smetana ji vybral jako reprezentativní operu k slavnostním příležitostem českého národa.⁴³ Původně byla zamýšlena ke korunovaci Františka Josefa I., provedena však byla až o devět let později v rámci celonárodní slavnosti – otevírání Národního divadla.⁴⁴

Opery *Prodaná nevěsta* a *Dvě vdovy* patří do komické sféry Smetanova díla. Obě vycházely z francouzského žánru opéra comique (hudební části nejsou propojeny recitativy, ale mluvenými dialogy; prolínají je dvě pásma – salonní a venkovské).⁴⁵ V jabkenickém ústraní vznikly poslední tři komické opery, kterým napsala libreto Eliška Krásnohorská.⁴⁶ Tyto opery však nejsou čisté komické, ale střídají v sobě vážná a úsměvná témata. Hojně je zde využíváno typicky romantického návratu k venkovskému životu. První ze zmiňované triády oper vznikla *Hubička*. Ačkoliv původně byla *Hubička* plánovaná jako komická opera, později ji sám Smetana označil za prostonárodní. Komická rovina byla zjemněna a byl kladen větší důraz na lyrickou stránku skladby. Opera *Hubička* je jedním z nejinternějších děl, která Smetana napsal.⁴⁷ Další opera nese název *Tajemství* a hlavním námětem je legenda o zakopaném pokladu. Podobně jako u *Hubičky* se Smetana čím dál víc odklání od situační komiky a přiklání se k psychologickému vylepšení postav a hlubšímu ději. V této opeře dochází ke kolizi ve vztahu člověka k lásce a postoji člověka k bohatství.

⁴³ KARÁSEK B., 1966, s. 69.

⁴⁴ MOJŽÍŠOVÁ O., 1998, s. 102.

⁴⁵ MOJŽÍŠOVÁ O., 1998, s. 102.

⁴⁶ MOJŽÍŠOVÁ O., 1998, s. 104.

⁴⁷ KARÁSEK B., 1966, s. 82-83.

„Čím dál více do těchto Smetanových oper vstupují romantické prvky, ne ovšem v tom prvotném smyslu životního pocitu romantiků, ale ve smyslu pověstí, lidových báchorek, účasti nadpřirozených sil na lidském životě, snovosti, atd. Toto směřování Smetanovy tvorby mělo samozřejmě také subjektivní kořeny. Smetana byl hluchotou zcela uzavřen do svého světa (...).“⁴⁸

Poslední dokončenou operou je *Čertova stěna*. Původně opera s žertovným libretem, později spíše romanticko-historickým, vypovídá o oddané lásce a zlu.

V souladu se svým přesvědčením si Smetana volil náměty provázané s českou historií, popřípadě českou zemí. Výjimku tvořil světový námět pro operu *Viola*, kterou však několikrát odložil, až ji nakonec nestihl dokončit.

S ohledem na významnost oper ve Smetanově tvorbě je počet a rozsah dalších vokálních skladeb malý. Komponista složil vokální písně pro sólistu, především pouze cvičné, výraznější skladby zastupuje cyklus s názvem *Večerní písně*. Většina vokálních skladeb vznikala pro pěvecký spolek Hlahol, jehož sbormistrem byl určitou dobu právě Smetana. Náměty skladeb jsou většinou vlastenecké.

Vedle oper zaujímá ve Smetanově tvorbě velice významné místo orchestrální tvorba. Mezi první orchestrální díla patří *Velká předehra d dur* a *Triumfální symfonie*. Smetanovo bližší seznámení s Lisztovými orchestrálními skladbami směřovalo následující orchestrální tvorbu poměrně jiným směrem. V následujících letech prožitých ve Švédsku se Smetana zabíral náměty na programní orchestrální díla. Tento posun dal vzniknout tzv. „švédským“ symfonickým básním - *Richard III.*, *Valdštyňův tábor* a *Hakon Jarl*. Po dokončení této trojice orchestrálních skladeb se Smetana na nějaký čas věnoval jiným hudebním formám. Ke kompozici orchestrálních děl (později označovaných jako symfonické básně) se vrátil až v pozdním tvůrčím období.⁴⁹

Symfonická tvorba z pozdního tvůrčího období Bedřicha Smetany přinesla jedinečné dílo, nejen v české hudební historii, ale také v historii celosvětové. Šestidílný cyklus symfonických básní *Má vlast*, je jedinečné dílo oslavující rodnou zem a významné

⁴⁸ KARÁSEK B., 1966, s. 83.

⁴⁹ HRČKOVÁ N., 2011, s. 424.

události minulosti a slibnou budoucnost českého národa.⁵⁰ Smetana se inspiroval nedávným národním obrozením, českými legendami, historií a krajinou. Kompletní dílo po dokončení věnoval Praze. Praha pro něho nebyla pouze městem, ve kterém žil, ale městem, ve kterém nabyl hudebního vzdělání, koncertoval, vyučoval, komponoval, ale v Praze ho také zastihla nemoc, která je pro hudebníka zřejmě tou nejhorší možnou.⁵¹

Když začal pracovat na cyklu *Má vlast*, měl již za sebou tzv. švédské symfonické básně. Na šestidílném cyklu pracoval v letech 1874-1879 (většinu času tedy tvořil v naprosté hluchotě). Šest částí cyklu se pojí do dvojic, první z nich je zaznamenává pohled do minulosti, do dějin českého národa a druhá část je obrazem přítomnosti nebo prognózou budoucnosti. *Vyšehrad* se pojí s *Vltavou* (1874), *Šárka* se pojí se symfonickou básní *Z českých luhů a hájů* (1875-1876) a zbývající *Tábor s Blaníkem* (1878-1879).⁵² Jednotlivé části, symfonické básně, byly uváděny samostatně, myšlenka na cyklus však Smetanu neopouštěla. Celý cyklus byl poprvé kompletně uveden 5. listopadu na Žofíně.⁵³

Má vlast nebyla dílem náhodné inspirace, ale vyvrcholením kompozičního a myšlenkového vývoje. Smetanova víra v perspektivu národa byla již přetvořena do slavnostní opery *Libuše*. Základní myšlenka popisující jednotlivé děje, které vrcholí proroctvím o slavné budoucnosti českého národa, nemohla, dle Smetany, zůstat vyřčena pouze v *Libuši*. Ve skladateli rostla umělecká touha rozpracovat národní náměty do symfonické hudby. Cyklus básní zahájil *Vyšehradem*, zřejmě, aby demonstroval vznešený, monumentální a především pevný základ českého státu. Kontrastem k *Vyšehradu* je symfonická báseň *Vltava*.⁵⁴ *Vltava* není pouze řekou protékající Prahou, ale z pohledu romantického umělce je tepnou pulsující pro celý národ. Tónomalba této skladby vytváří v posluchači asociace spojené s živostí, pohyblivostí a průzračnou čistotou drobných pramínků, které se společně stékají

⁵⁰ SMOLKA J., 2001, s. 477.

⁵¹ MOJŽÍŠOVÁ O., 1998, s. 104.

⁵² SMOLKA J., 2001, s. 477-448.

⁵³ MOJŽÍŠOVÁ O., 1998, s. 104.

⁵⁴ SÉQUARDOVÁ H., 1988, s. 205-206.

a tvoří mohutný proud Vltavy. Ústřední motiv skladby se v rondových návratech mnohokrát opakuje a umocňuje myšlenku skladby.⁵⁵

Třetí báseň symfonického cyklu, *Šárka*, přenáší posluchače zpět do světa bájí a pověstí. Hudba *Šárky* odhaluje lidské osudy, boj o moc, touhu po pomstě a zradě. Tyto emoce vytvářející dramatické dílo s vášnivou dynamikou se prolínají s veselím Ctiradovy družiny.⁵⁶ Scéna zachycující střetnutí Ctirada s dívkou přivázanou ke stromu, dala vzniknout jedné z největších kantilén (delší sólová melodie nebo melodický celek větší kompozice) Smetanovy tvorby. Motivy polky (zachycující veselí družiny) záhy střídá dramatická vlna plná vzteku a Šárčino naplnění pomsty. Symfonická báseň *Šárka* je velice hluboce promyšlenou prací, ze které zřetelně promlouvají emoce, které jsou propojené s hlavní myšlenkovou linií. Se *Šárkou* se pojí do dvojice čtvrtá symfonická báseň *Z českých luhů a hájů*.⁵⁷ Tato symfonická báseň působí po dramatickém závěru *Šárky* jako potřebná katarze. Rámec čtvrté básně tvoří vyznávání obdivu k české krajině, k rodné zemi. Část skladby má podobu fugy. Složitě proplétání tónů vykresluje obraz přírody, zpěv ptactva a symbiózu člověka se zemí. Symfonická báseň posléze vyústí do rozverně polkové scény, která nám připomíná Smetanův přínos v oblasti polky pro český národ.

Symfonickou básní *Z českých luhů a hájů* se na nějakou dobu uzavřela Smetanova koncepce cyklu o vlasti. Skladatelův původní záměr – uzavřít skladbou *Z českých luhů a hájů* celý cyklus, lze vysledovat na dvou prvcích.⁵⁸ Jedním z nich je, že skladba vrcholí v optimistickém duchu, stejně tak si Smetana představoval budoucnost našeho národa. Druhým prvkem, který nasvědčuje k výše zmíněnému záměru je fakt, že závěrečná coda je mohutně vystavěná a dala by se tak ideálně využít jako širší závěr celého cyklu.

S odstupem let se Smetana znovu vrátil k cyklu symfonických básní, aby jej obohatil o dvě poslední básně. Kompozice *Tábora* a *Blaníku* završily několikaleté úsilí o dotvoření komplexní představy vlasti.⁵⁹ Autor záměrně vybral obecně známou etapu z národních dějin. Tentokrát bylo hlavním námětem husitství. Toto období dějin

⁵⁵ SÉQUARDOVÁ H., 1988, s. 203-205.

⁵⁶ VALDEN M., 2013, s. 154 – 155.

⁵⁷ SÉQUARDOVÁ H., 1988, s. 206-207.

⁵⁸ SÉQUARDOVÁ H., 1988, s. 206-208.

⁵⁹ MOJŽÍŠOVÁ O., 1998, s. 104.

symbolizuje společnost revoltující proti útlaku a snahu dosáhnout svobody. Skladbou mnohokrát rezonuje obecně známý husitský chorál *Kdož jsú boží bojovníci*. Idea husitství přechází i do poslední symfonické básně cyklu, která nese název *Blaník*.

Smetana věřil, že ačkoliv je cyklus pro posluchače poměrně složitějším dílem, přesto mu budou rozumět. Nejedná se totiž pouze o zhudebnění nic nevypovídajících témat, ale základem díla je obecně známá národní historie, která přechází ve vyřčení víry v národní velikost.

„Smetana spojil obraz země a lidí v organický celek; vizi své rodné země pojímá ve vztahu k životu, k člověku v jeho radosti, tragédii, boji i vítězství.“⁶⁰

Vedle *Mé Vlasti* vznikala i díla komornějších forem. Právě v komornějších skladbách nacházel Smetana prostor a intimitu pro vyjádření niterních pocitů ohledně svého života a těžké nemoci. Mezi významné skladby patří dva smyčcové kvartety. První *Smyčcový kvartet e moll* s podtitulem „*Z mého života*“ má autobiografický charakter. Jednotlivé věty jsou provázány s významnými momenty autorova života. Dalšími komorními díly jsou *Smyčcový kvartet d moll* a dvě drobnější dua pro housle a klavír nazvaná „*Z domoviny*“.⁶¹

V Smetanově tvorbě zaujímá významné místo i čistě klavírní hudba. Skladby pro sólový klavír představovaly většinu Smetanovy tvorby ve 40. a 50. letech 19. století. Klavírní tvorbou se skladatel zabíral již v době studií na gymnáziu. Jedním z hlavních typů skladeb, které skládal, byly polky, dobové společenské tance. *Louisina polka*, *Třísalónní polky*, *Tři poetické polky* nebo *Vzpomínky na Čechy ve formě polek* jsou pouze příklady z mnoha zkomponovaných polek. Ve větší míře se jedná idealizovaný typ polky, nikoliv o tanečně pojatý. Další ze skladebních forem byly drobné salónní skladby (*Črty*, *Listy do památníku*, *Bagatelles et Impromptus*,...), které formou i zpracováním připomínají klavírní díla Chopina a Schumanna.⁶² Díly *Fantasie na české*

⁶⁰ SÉQUARDOVÁ H., 1988, s. 200.

⁶¹ MOJŽÍŠOVÁ O., 1998, s. 108.

⁶² MOJŽÍŠOVÁ O., 1998, s. 82-84.

národní písně či *Na břehu mořském* z roku 1863⁶³ Smetana na delší čas čistě klavírní tvorbu uzavřel a navrátit se k ní až po ohluchnutí v cyklu *Sny* a *České tance*.

Šestidílní cyklus charakteristických skladeb pro klavír s názvem *Sny* vznikl přibližně v podobné době, jako první tři skladby *Mé Vlasti*. Klavírní cyklus *Sny* jsou určitou reflexí sledu událostí v uplynulých letech života. Smetana se melancholicky ohlíží za šťastnými chvílemi života a hledá útěchu. Nastupující hluchota, se jeví Smetanovi jako rozostřená a nejistá budoucnost, která se odehrává jakoby ve snech.⁶⁴ Subjektivní prvky či odkazy na venkovský život, charakteristické pro romantismus, vyzařují z názvu jednotlivých skladeb – *Zaniklé štěstí, Útěcha, V Čechách, V sálóně, U hradu, Slavnost českých sedláků*.⁶⁵ Skladby vypovídají o zklamání, ale následném smíru a vyrovnání, o venkovském životě a o životě kolem sebe.

Kromě cyklu *Sny* zkomponoval Smetana cyklus *České tance*. Cyklus je rozdělen do dvou oddílů a čítá 14 skladeb. V prvním dílu z roku 1877 složil čtyři polky, ve druhém oddílu z roku 1879 složil deset skladeb – *Furiant, Slepíčka, Oves, Medvěd, Cibulačka, Dupák, Hulán, Obkročák, Sousedská a Skočná*.⁶⁶ Celý tento cyklus dokazuje bohatost české kulturní tradice, ke které se Smetana tak rád vracel.

⁶³ MOJŽÍŠOVÁ O., 1998, s. 94.

⁶⁴ SÉQUARDOVÁ H., 1988, s. 216-217.

⁶⁵ SÉQUARDOVÁ H., 1988, s. 220.

⁶⁶ SMOLKA J., 2001, s. 478.

5. Analýza skladeb

5.1. Analýza Polonézy g moll od Fryderyka Chopina

Prvním analyzovanou skladbou je polonéza neboli skladba k polskému procesnímu tanci ve tříčtvrtovém taktu a v mírném tempu. Polonéza byla zpravidla zařazována jako slavnostní tanec na úvod plesu.⁶⁷ Autorka práce zvolila záměrně polonézu, jelikož se jedná o tradiční národní tanec a právě k národní tradici se komponisté v dobách romantismu vraceli. Kořeny polonézy sahají přibližně do 18. století, v této době polonéza krystalizovala z různých tradičních polských tanců. Z celkem šestnácti zkomponovaných, ale pouze sedmi vydaných polonéz vybrala autorka práce *Polonézu g moll*. Jedná se o prvních z Chopinových skladeb, která vznikla v roce 1817, tedy když Chopinovi bylo pouhých sedm let. Skladba byla zkomponována ve Varšavě a díky iniciativě Chopinova otce posléze vydána. *Polonéza g moll* vznikala v době, kdy mladý Chopin teprve zkoušel komponovat různé skladby menšího rozsahu, tato skutečnost ji však neubírá na hodnotě, naopak je polonéza velmi zdařilá. Fragment, který se autorka práce rozhodla analyzovat má 12 taktů.

U rozboru zlomku skladby se autorka práce nejdříve zaměří na poznámky zapsané okolo notového zápisu. V pravém horním rohu notového zápisu skladby je napsáno: „*Oeuvre posthume*“, tedy, že se jedná o posmrtně vydané dílo. V tomto případě je možné, že původně byla skladba vydána anonymně a až po Chopinovi smrti byla vydána s autorovým jménem. Uprostřed první strany skladby je zapsán text: „*Dédié à son Excellence Mme la Comtesse Victorie Skarbkové*“, skladba je věnována hraběnce Skarbkové. Tempo skladby je energické, což je v notách zaznamenáno jako *Allegro ma non troppo* - rychle, ale ne příliš.⁶⁸

Na začátku notové osnovy je zapsána řada nezbytných informací pro zaznamenání a následnou interpretaci skladby, proto je vždy nezbytné první takt řádně prostudovat. Nalezneme zde například informace ohledně toho, v jakém klíči se notový zápis nachází. U *Polonézy g moll* je na horním řádku zapsán houslový klíč (G klíč),

⁶⁷ VALDEN M., 2013., s. 203.

⁶⁸ VOTOČEK E., 1946, s. 17.

tato informace se tedy týká řádku, ve kterém jsou zapsány noty pro klavíristovu pravou ruku. Basový klíč (F klíč) je zapsán na řádku dolním, který v tomto případě zaznamenává noty pro klavíristovu levou ruku. Dodržování první řádku pro pravou ruku a dolního řádku však není pravidlem, často se klavíristovi ruce střídají a doplňují (např. v taktu č. 5). Na notové osnově dále následuje zápis předznamenání. Předznamenání pro *Polonézu g moll* jsou dvě bé, celá skladba je tedy hraná v tónině B dur (tón h se snižuje na b a tón e se snižuje na es). Nejen předznamenání mění výšku not v průběhu celé kompozice. V průběhu skladby mohou i posuvky zvyšovat či snižovat jednotlivé tóny, například když je před notou psané bé (značka \flat) - nota se snižuje o půltón. Když je napsán křížek (značka \sharp) - nota se zvyšuje o půltón. Tyto znaky se zapisují před určitý tón (viz takt č. 1, 2, 3, 4,...) a jsou platné pouze pro konkrétní tón, a to až do konce taktu. Platnost posuvek se dá zkrátit tím, že před danou notu vloží skladatel odrážku, která ruší zvýšení či snížení tónu (značka \natural). Další důležitou informací v prvním taktu je informace o taktovém rozdělení, tzn. v jakém taktu je skladba hrána. Pro polonézu je typický tříčtvrtě takt (značka $\frac{3}{4}$). V jednom taktu jsou tedy tři čtvrtě noty (v notovém zápisu jsou takty označené kolmou – taktovou čarou).

Pro každou skladbu je jedním z nejdůležitějších faktorů harmonie, tedy souzvuk nebo soulad akordů.⁶⁹ Sled harmonií v *Polonéze g moll* začíná prvním harmonickým stupněm neboli tónikou. Následuje dominantní septakord, dominantní kvintsextakord, tónika, tónika, dominantní kvintsextakord, dominantanta, tónika kvartsextakord, dominantanta, tónika kvartsextakord, dominantanta, tónika, dominantní kvintsextakord, tónika, terckvartakord druhého stupně, dominantanta, tónika, dominantní sextakord, tónika kvartsextakord, dominantní septakord a tónika.

T-D⁷-D^{6/5}-T-T-D^{6/5}-D-T^{6/4}-D-T^{6/4}-D-T-D⁶-T-II^{4/3}-D-T-D⁶-T-T^{6/4}-D⁷-T

Dvanáctý takt je zakončen repeticí, což znamená, že se celý analyzovaný oddíl ještě jednou opakuje. Repetice je zapsána jako dvojtečka, po které následuje tenká svislá čára a tučnější svislá čára. Kromě repetice je v notách zapsáno ještě mnoho dalších hudebních značek. Jednou z nich jsou například pomlky neboli pauzy,

⁶⁹ VALDEN M., 2013, s. 195.

kteřé hudebníkům určují, kdy a jak dlouho nemají hrát. V celém oddílu analyzované skladby se objevují dva druhy pomlk - pomlka osminová (nehraje se půl doby) a pomlka čtvrtová (nehraje se jednu dobu). Pomlky se do taktů doplňují zpravidla tak, aby byla dodržena délka taktu, která byla popisována výše (v tomto případě tedy $\frac{3}{4}$ takt).

Dalšími hudební značky označují styl hudebního přednesu. Ve fragmentu *Polonézy g moll* mezi tyto značky patří například legato (vázaně)⁷⁰, které váže dvě a více not nestejně výšky dohromady. Legato v tomto fragmentu skladby je v taktech č. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Naopak staccato (krátce, oddělovaně, odráženě)⁷¹ v taktu č. 3, 4, 5, 6 předepisuje, aby noty byly hrány, co nejvíce oddělené. Staccato se označuje tečkou pod nebo nad notou. Tečkou vedle noty (takt č. 7 a 11) se naopak nota prodlužuje o polovinu své doby. Poslední hudební značkou označující styl hudebního přednesu je tenuto. Tenuto by se dalo popsat jako neutrální styl hry, neboť se zachovává celá délka noty. Pokud je nutné, aby bylo tenuto vyznačeno a zdůrazněno (například po staccato notách, viz takt č. 4), píše se nad nebo pod notou vodorovná čárka. Poslední hudební značkou v tomto notovém zápisu, která upravuje délku tónu, je P, které je zapsané pod spodní řádkou. P označuje místo, ve kterém má interpret sešlápnout klavírní pedál a x označuje místo, kdy má klavírní pedál pustit.

Pro dokonalý prožitok ze skladby je kromě harmonie velice důležitá i dynamika. *Polonéza g moll* začíná hlasitě, silně⁷² (forte, značka *f*). První a třetí tón skladby jsou dokonce označeny akcentem (značka >), skladatel tímto způsobem chtěl zdůraznit, pro budoucí interprety, právě tyto dva tóny. Ve třetím taktu skladba přechází do středně silné⁷³ dynamiky (mezzoforte, *mf*), která graduje do poloviny čtvrtého taktu a opět se vrací do střední hlasitosti. Pro správnou dynamiku je důležité sledovat značky zaznamenané pod notami, které ukazují doporučenou míru zesilování a zeslabování hlasitosti, aby skladba nepůsobila monotónně.

⁷⁰ VALDEN M., 2013, s. 199.

⁷¹ VOTOČEK E., 1946, s. 286.

⁷² VOTOČEK E., 1946, s. 135.

⁷³ VOTOČEK E., 1946, s. 187.

5.2. Analýza Mazurky op. 6. no. 1. od Fryderyka Chopina

Druhou analyzovanou skladbou je polský tanec mazurka, který je oproti polonéze lidový. Mazurka je skladba třídobého taktu a živějšího tempa. *Mazurka op. 6 no. 1* je v tónině fis-moll. Na začátku této skladby je uvedeno tempo pro metronom 132, jedná se tedy o jednu z pomalejších mazurek. V *Mazurce op. 6. no. 1* Chopin zakomponovává polské lidové rytmy, které se ve skladbě opakují. Celá skladba je protknuta nepravidelným rytmem, především díky triolám. Tyto skupinky třech svázaných not se hrají na jednu dobu, trvají tedy kratší dobu, než by trvaly. Kromě triol se rytmus mění díky uvolněnému tempu (*rubato* a *ritenuto*). Celá skladba je v typicky Chopinovském, houpavém tempu, které dynamicky narušuje *sforzato* (prudký akcent, důraz na notu)⁷⁴ Podobně jako tomu bylo u polonézy, i u této mazurky Chopin často využívá klavírního pedálu.

Dynamika skladby je pestrá, hojně je zde využíváno přechodů z *crescendo* (zesilovat) do *decrescendo* (zeslabovat), z *pianissima* (slabě) do *fortissimo* (velice silně, hlasitě).

Skladba je dvakrát modulována do jiné tóniny. První modulace je hned za druhou repeticí a tónina se mění na cis-moll. Z cis-moll se mění v taktu před Tempo I. a to zpět do tóniny fis-moll, ve které je, jak již bylo zmíněno výše, celá skladba zapsána.

Ihned po vydání se *Mazurka op. 6. no. 1* stala jednou z nejoblíbenějších z Chopinovy tvorby. Díky návratu k národním tradicím, dynamice skladby a hojnému využívání triol a změn tempa je tato skladba typicky romantická.

5.3. Analýza polky Vzpomínka na Plzeň od Bedřicha Smetany

U druhého skladatele vybrala autorka práce taktéž tradiční národní tanec, polku. Obdobně jako u výše zmíněné mazurky se jedná o tanec lidový. Polka neboli společenský lidový tanec ve 2/4 (dvoučtvrtovém) taktu vznikl v první polovině 19. století v Čechách. Je jedním z hlavních typů skladeb, které Smetana komponoval. Pro bližší rozbor si autorka práce vybrala polku *Vzpomínka na Plzeň*, která

⁷⁴ VOTOČEK E., 1946, s. 272.

vznikla v letech 1843-1844. Vydavatelskou předlohou je originální rukopis Bedřicha Smetany, který je uložen v Museu Bedřicha Smetany v Praze. *Vzpomínka na Plzeň* se charakterově blíží polkám vznikajícím ke konci studií v Plzni. Jako jediná ze čtyř dochovaných polek ze studentských let není *Vzpomínka na Plzeň* klasicky taneční polkou. Fragment skladby, který se rozhodla autorka práce analyzovat, má 9 taktů.

Jako první je na obou řádcích zapsán klíč. Na začátku horní řádky se opět jedná o klíč houslový neboli G klíč a na dolním řádku o basový klíč neboli F klíč. Předznamenání pro tuto skladbu jsou tři béčka, celá skladba je tedy hraná v tónině Es dur (tón h se snižuje na b, tón e se snižuje na es, tón a se snižuje na as). Podobně jako v *Polonéze g moll* se v této skladbě objevují posuvky (takt č. 4). Po klíčích a předznamenání je zaznamenáno, že se skladba hraje v klasickém „polkovém“, 2/4 taktu. V jednom taktu jsou tedy dvě čtvrté noty. V některých skladbách se objevují před prvním taktém kratší úseky, které obsahují třeba jen jednu notu. Těmto úsekům, neúplným taktům, se říká předtaktí (viz *Vzpomínka na Plzeň* takt č. 1). Právě v tomto předtaktí se objevuje, osminová polka v notovém zápisu pro levou ruku. Jiné pomlky v celém analyzovaném oddílu nejsou. Tempo skladby je mírné, což je v notách zaznamenáno jako Moderato.

V melodické a akordické složce lze rozeznávat určité prvky Chopinových klavírních stylizací. Sled harmonií v polce *Vzpomínka na Plzeň* začíná tónikou (předtaktí), následuje tónika, tónika, dominantní septakord, tónika, tónika, tónika, subdominantní sextakord (obrat), dominantní septakord a tónika. Devátý takt je zakončen repeticí.

T-T-T-D⁷-T-T-T-S⁶-D

Oproti *Polonéze g moll* jsou ve *Vzpomínce na Plzeň* jiné, nové pojmy, které označují styl hudebního přednesu. Prvním z nich je piano, což znamená slabě (značka *p*). Skladba pokračuje ve slabé dynamice až do osmého taktu, ve kterém nám ukazatel míry hlasitosti naznačuje, že se má dynamika zesílit. U posledního tónu před repeticí je zapsáno *fz*, tedy důrazně. Dalším pojmem, který doporučuje interpretovi sladký, líbezný způsob hry je *dolce*. Kromě nových pojmů se setkáváme i s pojmy, které autorka práce vysvětlila již u analýzy polonézy (např. legato, staccato).

Výběr této skladby provedla autorka práce záměrně, jelikož se jedná o skladbu vesměs spontánního charakteru, nedotčené zásahem pedagoga. Na skladbách z raného období je patrné, že Smetana, v této době převážně coby samouk, znal dobře tvorbu svých zahraničních kolegů Chopina, Liszta a Schumanna, kteří se tak stali jeho učiteli.

5.4. Analýza Polky e moll od Bedřicha Smetany

Poslední analyzovanou skladbou je Smetanova *Polka e moll*. Polka je v tradičním 2/4 taktu a v tónině e moll. Oproti *Vzpomínce na Plzeň* se jedná o velice vyspělou skladbu, která vznikla o 16 let později. Na *Polce e moll*, která se řadí do skladeb s názvem *Vzpomínka na Čechy ve formě polek op. 13* je viditelný vliv romantismu. Skladba je více dynamická a rytmicky rozmanitá. Podobně jako u pozdější Chopinovy skladby je zde mnohem zajímavěji pracováno s rytmem. Kromě triol jsou zde synkopy (viz takt č. 2), které jsou přízvukem pro nepřívzvučné noty (důraz je dán na lehkou dobu). Nechybí ani staccato a tenuto. Rytmika skladby se po celou délku skladby překvapivě přelévá a odráží v sobě nálady komponisty. Dynamika skladby je podobně pestrá jako u analyzované mazurky (viz takty č. 5-12 a 29).

Kromě netradičního rytmu a dynamiky je ve skladbě bohatě pracováno, dalo by se říci až experimentováno, s posuvkami a odrážkami (viz takt č. 28-45). Kromě posuvek dochází ve skladbě k modulaci tóniny. Tónina se moduluje v 15. taktu skladby z tóniny e moll na fis moll (viz takt č. 22).

Polka e moll je bohatá na hudební vyjádření, plná triol, synkop. Díky posuvkám a modulacím se skladba dostává do určité harmonické neurčitosti. Všechna tato fakta jsou charakteristickou známkou romantických skladeb.

6. Závěr

Jedinečná osobitost Chopinova stylu, úzce propojeného s polským národním životem, jeho elegance a revoluční pojetí zasáhly do vývoje hudby celého 19. století. Skladby nejsou přímým vyjádřením mimohudebního námětu, jsou výrazem atmosféry doby. Chopin se skrze díla vypisoval z dramatična, naděje, vnitřních stavů, zklamání, zážitků poetických nálad a subjektivních postřehů.

Mezi prvními, kteří vycítili Chopinovu genialitu a uměleckou mimořádnost byli další vynikající skladatelé z doby romantismu. Nechyběl mezi nimi ani Bedřich Smetana, který v Chopinovi nacházel hudební rysy dosud nevídané. Oba umělci začínali s klavírními skladbami pro okruh svých přátel jako většina umělců. Smetana si užíval společenský život a s oblibou ho obohacoval hudebním vystoupením. K takovým příležitostem komponoval převážně módní hudební formy – čtverylky, polky, po vzoru Chopina také mazurky nebo valčíky. Málokdo ze současníků dokázal nerozsáhlé klavírní skladby bez hlubšího obsahu pozvednout na takovou uměleckou úroveň jako Chopin. Na Chopinově tvorbě se Smetana naučil chápat, kolik harmonií, rytmů, vášně a života lze vložit do malé plochy taneční skladby. Právě taneční skladby, národní tance (mazurky a polonézy u Chopina, polky u Smetany) se oba autoři snažili pozvednout na sofistikovanější úroveň (bylo zachováno charakteristické metrum i rytmus, ale veškerá kompozice skladby byla komplikovanější⁷⁵). Ať už z lásky k národní tradici nebo ve snaze zprostředkovat lidovější tance i vyšší společnosti. Tímto faktem se oba autoři plně ztotožňují s tvorbou v době romantismu. Smetana byl fascinován společností, pro kterou Chopin později tvořil. Byla totiž diametrálně odlišná než ta z biedermeierovského prostředí v Čechách. Po vzoru Chopina tedy Smetana zkouší komponovat pro vyšší společnost, vzdělanější jak kulturně a umělecky, tak i mravně. Právě toto je jeden z hlavních pojících prvků dvou výše zmíněných autorů, oba se snažili pozvednout na vyšší úroveň běžné národní tance a prezentovat je i před vyšší společností.

⁷⁵ KVĚCH O., 2013, s. 193.

Smetana přebírá po vzoru Chopina i určité hudební formy. Zejména se jedná o polonézy, skrze které Chopin projevoval svůj žal nad pádem Polska i představy o jeho velikosti. Roku 1858 Smetana napsal první rytířskou hudbu (užitou v *Pražském karnevalu*), která měla formu polonézy. Ve stejném roce zkomponoval *Baladu c moll*, tedy jemu dosud neznámou formu, přiblíženou prostřednictvím Chopina. Kromě hudebních forem jsou si autoři v určité míře podobní i v rytmické a dynamické stránce skladby, důležité je připomenout, že tato podobnost se týká především čistě klavírní tvorby.

Oba komponisté si byli blízcí i po obsahové stránce. Oba chtěli tvořit díla o svém lidu, zemi, touze po domově, lásce a přírodě. Značnou inspiraci pro tvorbu obou komponistů byly ženy. Zprvu to byla milostná vzplanutí, která ovlivňovala ranou tvorbu, později láska k manželkám či milenkám. V neposlední řadě také figuruje v životě obou odloučení od svých žen, ať už díky smrti nebo díky rozchodu.⁷⁶ Určitou roli v tvůrčí práci také sehrála nemoc obou skladatelů. Ani v nejmenším nebylo cílem práce zastřít odlišnost, autentičnost obou skladatelů. Smetana byl oproti Chopinovi v mnoha situacích více přizpůsobivý, většinu své tvůrčí epochy byl v těsné vazbě s domácím publikem a dbal na poměry a potřeby. Oproti Chopinovi komponoval rozsáhlejší hudební formy.

Smetana v Chopinovi nacházel jistou inspiraci, které kdyby nebylo, nikdy by nevznikly opery takových kvalit. Smetanovy poznatky a snahy vyvrcholily právě českou národní operou.

Fryderyk Chopin i Bedřich Smetana byli géniové naprosto odlišných povah a životních osudů, kteří se našli v romantickém pojetí hudby. Národní sounáležitost se plně projevila v celé jejich tvorbě, kterou dodnes obdivují posluchači z celého světa.

⁷⁶ VÁLEK J., 1970, s. 142-144.

Obrázek č. 1 – Smetanův citát⁷⁷

**OD TÉ DOBY, CO JSEM SKLADBY
CHOPINOVY BYL POZNAL
A POCHOPIL,
VĚDĚL JSEM TÉŽ, CO MOJÍ ÚLOHOU
JEST V BUDOUCNOSTI**

BEDŘICH SMETANA 1879

⁷⁷ Vlastní archiv autora

Resumé

The thesis brings a closer look at life and work of the two prominent composers, and a reflection of romanticism in their work. The main focus is put on Fryderyk Chopin and Bedřich Smetana, composers of whose are used to demonstrate essential features of the artificial music of Romantic era.

The work is divided into four main chapters. In the first chapter you can find Informations about artificial music in Romantism. The second chapter gives a look at life events of Frederic Chopin, one of the most significant character of the Romantic era. The are several studies focused on life of F. Chopin, therefore the thesis provides only the most important information, which had influence on to the composer's work. Besides bringing a closer look at his life, attention is also paid to composer's work, which remained notable to date, and most contemporary pianists have his pieces in their repertoire.

The third chapter describes life events of the other prominent composer, Bedřich Smetana. Again, the work does not just provide the Information about his life, but mainly his work, which was both very heterogenous and contrinbutional. Among artists often calls him „Czech Chopin“ mainly for his contribution in piano composition. Smetana's contribution was not only in piano domain, his work served as a foundation for opera in Czech Republic. In the last chapter of the bachelor thesis are analyzed and then compared the selected songs of these two important authors. On these songs they are demonstrated elements of Romanticism.

Seznam literatury a použitých pramenů

BLÁHA, Jaroslav. *Hudba jako výpověď doby: Nástin hlavních tendencí vývoje evropské hudby*. 1. vydání. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 1997. 56 s. ISBN 80-86039-23-4.

HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana*. 2. Vydání. Praha: PANTON. 1984. 464 s.

HRČKOVÁ, Nad'a, ed. *Dějiny hudby V: Hudba 19. století*. 1. vydání. Praha: Euromedia Group, k. s. – Ikar, 2001. 463 s. ISBN 978-80-249-1700-9.

CHOPIN, Fryderyk. *Listy rodině a přátelům*. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, 318 s.

IWASKIEWICZ, Jaroslaw. *Fryderyk Chopin*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, 347 s.

hudby a umění, 1957, 347 s.

KARÁSEK, Bohumil. *Bedřich Smetana*. 1. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966. 128 s.

KVĚCH, Otomar. *Základy klasické hudební kompozice*. 1. vydání. Praha: TOGGA, 2013. 413 s. ISBN 978-80-7476-023-5.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga. *Bedřich Smetana: doba, život, dílo*. 1. vydání. Praha: Národní muzeum, 1998. 166 s. ISBN 80-7036-048-8.

NAVRÁTIL, Miloslav. *Dějiny hudby: Přehled evropských dějin hudby*. 1. vydání. Ostrava: Scholaforum, 1996. 282 s.

OTTLOVÁ, Marta a POSPÍŠIL, Milan. *Bedřich Smetana a jeho doba: vybrané studie*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 144 s. ISBN 80-7106-256-1.

SÉQUARDOVÁ, Hana. *Bedřich Smetana*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1988. 329 s.

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. 1. vydání. Praha: TOGGA, 2001. 657s. ISBN 80-902912-0-1.

- SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění*. 1. vydání. Praha: Panton, 1973. 331 s.
- SZKLENER, Artur. Chopin's life. In: The Fryderyk Chopin Institute [online]. [cit. 2017-20-02]. Dostupné na: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/life/biography/page/1>
- VALDEN, Milan. *Sto slavných děl klasické hudby: Padesát nejslavnějších skladatelů*. 1. vydání. Praha: Mladá fronta a.s., 2013. 216 s. ISBN 978-80-204-3025-0.
- VÁLEK, Jiří. *Fryderyk Chopin*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1970. 200 s.
- VOTOČEK, Emil. *Hudební slovník*. 1. vydání. Praha: Hudební matice umělecké besedy v Praze, 1946. 537. s.
- VYSLOUŽIL Jiří. *Hudební slovník pro každého II. díl, Skladatelé a hudební spisovatelé*. 1. vydání. Vizovice: Lípa, 1999. 637 s. ISBN 80-86093-23-9.
- ZAMOYSKI, Adam. *Chopin*. 2. vydání. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990. 312 s. ISBN 83-06-01234-8.

Seznam příloh

1. Polonéza g moll (F. Chopin)
2. Mazurka Op. 6 No. 1 (F. Chopin)
3. Vzpomínka na Plzeň (B. Smetana)
4. Polka e moll (B. Smetana)

F. Chopin - Polonaise 9. Ball.

Handwritten signature/initials

TRIO

Handwritten notes below the staff: *Bp mf x ... P mf x ... P mf x ...*

Handwritten notes below the staff: *Bp mf x ... dP mf x mf x mf x mf x mf x mf x*

Handwritten notes below the staff: *Esas f Esas f Esas f mf x mf x mf x*

Handwritten notes below the staff: *x P x P x P x*

Handwritten notes below the staff: *P mf x ... P mf x ... P x P x*

Da Capo al Fine

Handwritten notes: *scherz. = vědomě* (written in blue), *f*, *sf*, *sf*. Yellow highlights: *Red.*, *Red.*, *Red.*. Asterisks: *

Handwritten notes: *f*, *sf*. Yellow highlights: *Red.*, *Red.*, *Red.*. Asterisks: *

Handwritten notes: *f*, *sf*, *riten. = trochu pomaleji* (written in blue). Yellow highlights: *Red.*, *Red.*. Asterisks: *

Handwritten notes: *a tempo = N tempo* (written in blue), *modulace do A dur* (written in blue), *legato*. Yellow highlights: *Red.*, *Red.*, *Red.*, *Red.*, *Red.*. Asterisks: *

Handwritten notes: *A dur* (circled in pink), *modulační moment* (written in blue), *náhoně tis moll* (circled in pink). Pink circles: *A dur*, *modulační moment*, *náhoně tis moll*. Yellow highlights: *Red.*, *Red.*, *Red.*, *Red.*. Asterisks: *

Handwritten notes: *piano* (circled in pink), *p*, *riten. = trochu pomaleji* (written in blue), *pp*. Yellow highlights: *Red.*, *Red.*. Asterisks: *

C. III. 1.
piano
trochu pomaleji

3. Vzpomínka na Plzeň (B. Smetana)

16

VZPOMÍNKA NA PLZEŇ (1843 - 1844)

The image shows a handwritten musical score for the piece "Vzpomínka na Plzeň" by Bedřich Smetana. The score is written in G major, 2/4 time, and consists of five systems of music. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in various colors (orange, red, blue, yellow) provide performance instructions and corrections. These include tempo markings like "Moderato", "dolce", and "sladce", as well as dynamic markings like "p-piano", "f", and "p". There are also notes about phrasing, such as "mírně tempo" and "předložení", and specific fingerings or articulations indicated by numbers and arrows. The score is numbered 1 through 20 across the systems.

Es duu

Moderato

p-piano

dolce

sladce

mírně tempo

1 2 3 4 5

6 7 8 9

domnětí

předložení

forte

forzando-divině

10

f

leggero

lence

15

dolce

sladce

p

20

4. Polka e moll (B. Smetana)

90

VZPOMÍNKA NA ČECHY VE FORMĚ POLEK

OP. 13

(Paní Babetě Smetanové)

1859 - 1860

1. POLKA E MOLL

MODULACE od 15. takto do 12. takto

z e-moll do fis-moll

The image shows a handwritten musical score for the first polka in E minor from Smetana's 'Má vlast' Op. 13. The score is written in 2/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. The key signature is E minor (one sharp, F#). The tempo is marked 'Moderato' and the mood is 'p espress.'. The score includes various performance markings such as 'p', 'pp', 'f', 'cresc.', and 'dim.'. Handwritten annotations in blue ink provide Czech explanations for these markings: 'Moderato = mírně', 'p espress. = slabě', 'pp = pianissimo = velmi slabě', 'f = forte = silně', 'cresc. = crescendo = zesilovat', 'dim. = diminuendo = zeslabovat (pomalu)', and 'mf = mezzo forte = středně silně'. The score also features several triplets and a modulation from E minor to F# minor at measure 15, indicated by the annotation 'MODULACE z e-moll do fis-moll'. The piece ends at measure 22.

H 6271

Handwritten notes: **velká změna dynamiky u všem taktu** (large change in dynamics in all measures), **slabě** (softly), **schertz.** (scherzo), **nerovně** (unevenly).

forte = silně (forte = loudly), **fortissimo = velmi silně** (fortissimo = very loudly).

silně (loudly), **silně** (loudly), **synkopa** (syncopation).

cresc. (crescendo), **silně** (loudly), **silně** (loudly), **molto dim.** (molto diminuendo), **hodně zeslabil** (quite softened).

smorzando (smorzando), **pp** (pianissimo), **synkopa** (syncopation), **postupně zpomalení** (gradually slowing down), **velmi slabě** (very softly), **slabě** (softly).

mf (mezzo-forte), **slabě silně** (softly loudly), **ritardando = zeslňoval** (ritardando = softening), **Largo = hesivka, nedejchavě** (Largo = hesitancy, non-breathily).

dim. (diminuendo), **pp** (pianissimo), **rit.** (ritardando), **pp** (pianissimo), **velmi slabě** (very softly), **zeslabil** (softened).