

VLADIMÍR  
HELFERT

TVŮRČÍ  
ROZVOJ  
BEDŘICHA  
SMETANY

*Preludium  
k životnímu dílu*

Smetana je chápán dnes jako zakladatel naší moderní hudby, jako buditel, který přispěl podstatně k vytvoření naší kultury. Je milován pro svá díla, jimiž dovedl sestoupit v samu podstatu života našeho lidu. Je uctíván pro svá četná utrpení, nachystaná jeho životní dráze. Jeho víra v budoucnost národa, vrcholící v Libuši a Vlasti platí nám za cosi prorockého a vykonala první své dějinné poslání za světové války. Jeho genialita a básnický vzlet uměleckých koncepcí činí ze Smetany největší zjev naší umělecké kultury vůbec. To vše se dnes chápe a stále obohacování jeho nezměrnými dary, uvědomujeme si to vše vděčně zvláště nyní, sto let po jeho narození.

Ano, *sto let* po narození Smetanově! Doba, která již v nejednom případě postavila mezi přítomnost a minulost závoj, jímž obrysy minulosti nemálo se rozplynuly nebo vzdálily navždy. Je tomu tak u Smetany? Jest Smetana *pouze* buditel národní? Náleží mu *pouze* vděčnost a *pouze* úcta jako velikému zjevu uměleckému, jenž patří minulosti?

Nikoliv. Smetana jest z těch velkých tvůrčích duchů, kteří jsou povýšeni nad hranice času. Vyrůstaje ze své doby, tvoří nikoli pro svou přítomnost, nýbrž pro budoucnost. Jako Dante, Michelangelo, Shakespeare, Molière, Goethe, Beethoven budou vždy pramenem nového poučení a nového povzbuzení, tak i Smetanovy výtvořiny budou vždy povznášeti a posilovati. Smetana nenáleží pouze minulosti; jest tvůrčím duchem i dneška i budoucna. Proto však také jeho zjev bude stále poutati pozornost a bude zdrojem nových a nových úvah a poučení, nových method, jimiž budou dílo a život Smetanův osvětlovány a jest jenom nutným důsledkem jeho velkého a obsáhlého zjevu, když cesty, vedoucí k novým jeho obrazům budou co nejrůznější a nejbohatší, některá schůdnější, jiná obtížnější.

Cesta v této knize nastoupená ráda by dospěla k obrazu *tvůrčího ducha Smetanova*, jak se vyvíjel ve svých dílech a vlivem svých životních zkušeností, a k jakému výsledku dospěl. Zevní události životní jsou zde pevnou půdou, po níž cesta vede, nikoliv vlastním cílem. Hlavním vůdcem jsou díla Smetanova a jeho výroky, uchované hlavně v korespondenci dosud uveřejněné. Budiž při tom zde žalováno, že první století po narození Smetanově zastihuje nás v zahanbující nepřipravenosti, pokud se týče veřejné přístupnosti Smetanových pramenů písemných i hudebních. Z korespondence Smetanovy, tak neobyčejně důležité pro postihu jeho povahy tvůrčí, knižně dosud vydán svazček Teigeův a záslužná Löwenbachova edice dopisů mezi Smetanou a Procházkou. Ostatek dosud je roztroušen po časopisech (hlavně v Daliboru a Hudební Revui)

a tedy širší veřejnosti těžko přístupný, a část dosud je ještě nepublikována. Předním úkolem Smetanovské edice by bylo, postarati se o souborné vydání dopisů Smetanových. Podobně se to má s deníky Smetanovými, z nichž jsou známy pouze části z vydání Srba-Debrnova a z výtahů, jež podali Dolanský a Al. Hnilička. S vydáním děl Smetanových učiněn počátek monumentální soubornou edicí, péčí „Sboru pro postavení pomníku B. Smetanovi v Praze“. Je přirozeno, že edice, v tak velkých rozměrech založená, postupovati může pouze zvolna. Proto vedle toho bylo by nezbytně třeba splatit Smetanovi dluh vydáním těch děl, jež dosud nejsou přístupna. Že mezi nimi je jediná Smetanova symfonie, rozlehlé dílo, neslouží nám věru ke cti. Prameny, jichž zde užívám, budou uváděny vzadu v poznámkách.

Dosavadní názor na umělecký vývoj Smetanův je příliš pod sugescí jedinečné popularity „Prodané nevěsty“. Tím se však Smetana nedoceňuje a nejvlastnější jeho povaha tvůrčí zůstává stranou. Smetana v komické opeře nikdy neviděl své nejvyšší poslání umělecké, nýbrž směřoval celým svým myšlením i cítěním někam zcela jinam. A zde třeba již předem uvědomiti si základ celé osobnosti Smetanovy.

Ústředním bodem Smetanovy povahy je kladný a optimistický poměr k životu. Byla v tom síla, která živila všechny výtvoary Smetanovy a dávala mu možnost překonávati všechny útrapy životní. Málokdo byl právě ve svém životním optimismu tolik a tak velice zkoušen jako Smetana. A nikdo neosvědčil právě v nejtěžších chvílkách životních tolik vítězné síly tohoto optimismu jako Smetana. V síle tohoto kladného poměru k životu byl zcela individuální rys, jímž se liší od jiných našich velkých duchů. Smetana vši silou své bytosti směřoval vždy k nějaké *životní jistotě*. Tam, kde ho okolní události zklamaly, nebo kde se stavěly proti němu, nikdy nezoufal. Negativní pocit zoufalství, skepse, zahořklosti byl zcela cizí Smetanovi. Dovedl vlivem svého jedinečného optimismu životního vždy najíti si *novou jistotu*, a to ve svých básnických vidinách. Celý život jeho je výmluvným svědectvím toho, že právě v dobách zklamání a těžkých ran osudu jeho tvůrčí duch uniká před zoufalstvím nebo rozháraností vždy k novým jistotám životním. A na konec svou nejvyšší jistotu — ideu národnostní — vytváří si za nejvyšší extase svého tvůrčího ducha, v nejsmutnějších dobách svého života. Smetana nedovedl zoufati — když tíha osudu již přesahovala lidské síly, pak pouze si hudbou postěžoval a zaplakal; ale ani tenkrát nezoufal a ani tenkrát nevzdal se svého „paprsku naděje“.

Odtud také roste celá osobnost Smetanova: jeho úcta a láska k člověku, jeho vážnost k tradici a tradičním svazkům, která při vši jeho modernosti a pokrokovosti nikdy nepřipustila laciný posměch nebo boření toho, z čeho sám vyrostl; jeho hluboká *životní vážnost*, která se jeví v poměru k ženě, k rodičům, vlastní rodině, k umění a v celém jeho názoru na vlastní poslání umělecké. Tento základ jeho osobnosti určuje celou jeho uměleckou fysiognomii.

Zde pak bylo by třeba intensivně si uvědomiti, že Smetanovo veselí a jeho humornost *není podstatným znakem jeho umělecké povahy*. Tento typický rys Smetanovy hudby jest pouze důsledkem přebytku jeho životní a tvůrčí energie, důsledkem jeho věřícího optimismu. Ale k vlastní *podstatě* jeho umělecké povahy tyto tóny nenáleží. Celý umělecký vývoj Smetanův ukazuje, že jeho duch směřoval někam zcela jinam nežli ke komickému a veselohernímu genu hudebnímu. Jeho linie dána je uvědomělou snahou za *tvůrčí monumentalitou*. Tato monumentalita, spojená se vznešeností básnických koncepcí, jest organickou částí jeho jedinečně silného optimismu, který poháněl jeho ducha stále výš a výše, za novými vznešenými ideály. Tento stálý vzestup, tento orlí vzlet Smetanova ducha dává jeho výtvorům ony širé, monumentální linie. Formou, v níž tato živelná mohutnost monumentality nejlépe by se uplatnila, byla Smetanovi vždy *česká tragická opera*. K ní směřoval vši touhou svého horoucího tvůrčího nitra, Braniboři a Dalibor byly mu mezníky na této pouti za velkou tragickou operou. Libuše byla celým svým posláním a stylem dílo zcela výjimečné. A po ní mělo přijít ono velké tragické dílo Smetanovo. Komické opery Smetanovy — Prodaná nevěsta a Dvě vdovy — jsou uprostřed této nejvlastnější vývojové linie pouhá intermezza. Intermezza geniální a nesmrtelná. Ale bylo by pochybené, spatřovati v nich podstatu Smetanovy tvorby. Není také bez významu, že Prodaná nevěsta a Dvě vdovy jsou jediná díla, jichž Smetana nesložil v definitivní podobě, takže na jejich zdokonalení pracoval ještě po premiéře. To ve tvorbě Smetanově jest výjimkou, neboť svá ostatní velká díla psal vždy s podivuhodnou definitivností.

Tato komická díla tvořil jednak proto, že jako zakladatel české hudby měl za povinnost vytvořiti základní zpěvoherní typy, tedy také typ komické opery, jednak podněty k vytvoření těchto děl byly namnoze vnější. Je také poučné, že žádné z ostatních děl Smetanových — s výjimkou příležitostných dvou komických ouvertur Oldřich a Božena a Faust — nevykazují v ničem komiku jako základní moment. Ba ani

skladby z mládí, kdy náklonnost ke komickému genu by nutně se projevila spontánně, nenajdeme skladby, která by svědčila o tom, že podstata jeho tvorby jest rázu veseloherního. Právě v dílech mladého Smetany vládne podivuhodná vážnost životní, spojená s jeho typickou vřelostí lyrickou. A v Prodané nevěstě a ve Dvou vdovách z velké části komika se mění ve vřelost a něhu, bez nichž by tato díla nebyla tak drahá. A což komické opery po r. 1874? Právě ty potvrzují, že podstata tvůrčího ducha Smetanova nebyla veseloherní, Hubička, Tajemství a Čertova stěna jsou komické opery pouze svým názvem, kdežto jejich podstata a nevyčerpatelná krása jest zcela jinde nežli v komice.

Smetana je především tvůrcem Braniborů, Dalibora, Libuše s Vlastí a Hubičky, Tajemství, Čertovy stěny, Pražského karnevalu a obou kvartet. Zde projevuje se nejvlastnější podstata jeho tvůrčí osobnosti. A i v těch komických intermezzech ukázal se onen základ celé jeho osobnosti: umí se upřímně a srdečně smát až k slzám, ale nikdy neumí se vysmívat. Nikdy, ani v nejbouřlivějším veselí, nezapomíná na úctu k člověku a soucit s ním. Není snad třeba podotýkati, že z toho nic nevyplývá o větší nebo menší ceně Prodané nebo Dvou vdov. Vždyť právě vytvořením takových geniálních intermezz projeví se síla a obsáhlost tvůrčí mohutnosti, jak ukazuje na příklad G. B. Pergolesi, Gluck a Wagner. Alebylo by třeba již jednou si uvědomit, že Smetana nebyl duchem genrovým, nýbrž že jeho tvůrčí podstata směřovala vždy k formám monumentálním a k obsahu nesenému vážným, opravdovým básnickým přesvědčením. A uvědomíme-li si tuto podstatu jeho tvorby, pochopíme, proč Smetana nerad pozoroval jednostrannou popularitu Prodané nevěsty a proč po stém provedení tohoto díla r. 1882 vyslovil se o něm až nespravedlivě. Věděl dobře, že touto popularitou se kalí obraz jeho nejvlastnějších snah tvůrčích.

Přinese druhé století po narození mistrově *spravedlivou rovnoměrnou lásku k celému jeho dílu?*

# I

## DOBA „DIVOKÉHO TALENTU“

V prvních dvaceti letech svého života prožívá Smetana dobu „duševních temnot hudebního vzdělání“, jak sám později se vyjádřil, nebo, slovy jeho učitele Jos. Prokše řečeno, dobu „divokého talentu“. Jsou to léta, kdy Smetana prožívá bezstarostné dětství, vstupuje do let studentských a kdy na jeho jinošského ducha narážejí první příboje milost-né touhy. V této době strhován je stále více svou dosud ještě nejasněnou genialitou hudební, která se stále hlasitěji hlásí o své právo. Ale Smetana dosud nedovede ovládati sil, jež v něm rostou, nedovede jich vésti určitým směrem. Je to doba ještě neuvědomělé hudebnosti. Ale i tehdy lze vystopovati některé rysy osobnosti tvůrce, jež později na půdě uvědomělé již geniality spolu vytvářejí potomní díla.

### *Mládí (1824 - 1840)*

Bedřich Smetana narodil se dne 2. března 1824, v úterý o 10. hodině ranní v Litomyšli, kde jeho otec František byl nájemcem hraběcího pivovaru. František Smetana, narozený 1777 v Sadové u Král. Hradce, byl synem Václava Smetany, jenž byl panským bednářem v Sadové, odkudž měl ženu Ludmilu, dceru mlynáře Václava Konárovského ze Sadové. František Smetana, když jeho otec Václav již 1779 zemřel, dán byl na učení na lesnictví a brzy na to obrátil se ke sladovnictví a při tom již zůstal. R. 1790 odešel na „vandr“ do Dol. Rakous, pak do Plzně a Dobřan, kde si zahospodařil malé jmění. Odtud obrátil se do svého rodného kraje a usadil se v České Skalici, kde se po prvé oženil, a to s Annou Bartoníčkovou, pocházející z téhož města. František Smetana působil ve Skalici jako podstarší a brzy r. 1806 obrátil se do Nisy v Pruském Slezsku, kde si našel pivovar. Zde — bylo to za napoleonských válek — dodávkami francouzské armádě značně vzrostlo jeho jmění, takže se vrátil 1807 do České Skalice jako zámožný člověk a stal se od 1809 nájemcem pivovaru ve Chvalkovicích. Rok před tím po smrti první ženy oženil se po druhé s Ludmilou Exnerovou, dcerou purkmistra z Jaroměře. 1818 odchází do Nového Města n. Met. Zde zemřela druhá jeho žena a František Smetana oženil se po třetí téhož roku s Barborou Lynkovou, rodem z Miletína (nar. 1791), bydlící v Hořicích. Barbora Lynková je matka Smetanova. Na podzim 1823 odstěhoval se Frant. Smetana do Litomyšle, kde se stal sládkem zámeckého pivovaru hr. Valdštýna. Zde se narodil Smetanovým první syn Bedřich. V Litomyšli pobyla rodina Smetanova do r. 1831. Smetana zde začal chodit do hlavní školy. R. 1831 odstěhovala se rodina do Jindřichova Hradce, kde Bedřich vychodil hlavní školu a začal s gymnasiem. R. 1835 otec jeho koupil statek Růžkovy Lhotice u Čechtic s pivovarem, rozsáhlými polnostmi, lesy, rybníky a lukami a se zámečkem. Ve školním roce Bedřich musel býti mimo domov; byl dán s mladším bratrem Antonínem nejprve do Jihlavy, aby si tam osvojil němčinu. Tam opakoval první třídu gymnasia, ale nedokončil. Na podzim 1836 odešel s tímž bratrem do Něm. Brodu, kde vytrval do konce školního roku 1839. Na to na podzim 1839 dán do Prahy, kde pokračoval ve studích na Jungmannově akademickém gymnasiu. Zde vytrval jeden školní rok a na podzim 1840 odchází do Plzně. Otec jeho zatím žije dále na svém lhotickém statku. Ale v letech 1840—42 přišly neúrody a živelní pohromy,

jejich důsledkem pak finanční tíseň, takže 30. srpna 1844 byl nucen František Smetana statek nevyhodně prodati. Vrátil se k bývalému zaměstnání; najal pivovar v Obříství u Mělníka. Ale štěstí se od něho odvrátilo. Špatné obchody způsobily, že byl 1848 propuštěn z nájmu a spravoval pivovar dále jako sládek. 1852 propuštěn s pensí a téhož roku odebral se do Nov. Města n. Met. k synu Antonínovi, kde zemřel 12. června 1857, ve věku 80 let. Matka Smetanova Barbora odešla z Obříství k synu Karlovi, lesníkovi na Loučen a zemřela 20. listopadu 1864 v Ml. Boleslavi.

Smetana přinesl si na svět některé rysy, které na půdě jeho tvůrčí geniality vyrostly v potomní individuální znaky jeho umělecké osobnosti. Rod jeho vyrůstá z horního Polabí, z kraje jaroměřského, královéhradeckého a hořického. Je to jasný, úsměvný kraj, široce rozložitý, úrodný a každým směrem vlídný a přívětivý. Nevybízí k nekonečnému snění a k nekonečným kontemplacím, jako na příklad nedaleké pohorské končiny orlické nebo přísné a zasmušilé kraje jihočeské. Nutí k *reálné* a pilné *práci*. Ale ta práce je zde radostná, protože je odměňována bohatou úrodou. Život zdejšího lidu pak obráží tento základní charakter kraje: veselí a humor, spojený s vyvinutým smyslem pro konkrétní, reálné otázky životní. Jakýsi radostný životní realismus jest vlastní celému tomuto kraji. Zdá se pak, že kořeny svého rodu Bedřich Smetana vssál v sebe tento krajový životní optimismus a životní realismus.

Povaha jeho otce Františka byla nevšední. Již od svého mládí ukazuje František Smetana značnou sílu duševní, energii, rozhodnost, houževnatost a nepoddajnost. A dále jeho celý život svědčí, kterak jeho duch nespokojil se tradiční drahou životní, nýbrž směřoval stále dále a stále — ve svém oboru ovšem — výše. Je zajímavo, že se v jeho rodě vyskytuje tradice *panské* služby, tedy takové, která dávala poměrně nejvíce možnosti k svobodnému zaměstnání. Otec Františkův byl panským bednářem, bratr jeho panským zahradníkem ve Svinišťanech. František odtud vychází, ale touží stále dále a výše. Svou podnikavostí a energií dovedl nastřádati si jmění, které otevřelo cestu k uskutečnění jeho plánů. A dosahuje svého cíle, státi se samostatným, svým pánem. A i když jeho lhotické *panské sídlo* nebylo trvalé, přece svědčí o tom, jak dovedl jíti za svým ideálem vytrvale a houževnatě: dosahuje ho ve věku 58 let.

V povaze Františka Smetany tato touha po lepším životě souvisí také se zajímavým sklonem k „panským“ způsobům života. V místech svého působení vždy vystupoval v přední vrstvě společnosti. V Litomyšli kupuje si na náměstí nejvýstavnější dům. V Jindřichově Hradci uplatňuje se v městské společnosti svým celým vystoupením, noblesou a rázností své povahy. Toto jeho společenské postavení a tento „aristokratický“ rys jeho povahy je dokumentárně zachycen na portrétu malíře Ant. Machka. V zámečku lhotickém pak obklopuje se „panským“ životem. Provádí nákladné opravy, oddává se dosyta své vášni lovecké, zve sem hosty, na zámečku je rušno a veselo. V tomto sklonu své povahy byl

také podporován svou třetí ženou Barborou, matkou Bedřichovou, jež vynikala ušlechtilostí povahy i mravů, a svou dobrotou, vlídností a laskavostí udržovala v rodině harmonii tam, kde nadbytek energie jejího muže mohl ji na chvíli porušit.

Františkův duch, směřující stále dále, projevuje se i v poměru ke vzdělání. Sám vlivem neutěšeného mládí — jeho otec zemřel příliš záhy, což způsobilo v rodině bídu — nepoznal vzdělání, ale nepřestal nikdy po něm toužiti a v mezích možnosti také je doplňoval. Měl vždy k studiu velkou úctu a viděl v něm cestu k dosažení vyššího života. Proto také ujal se po smrti svého bratra Josefa ze Svinišťan jeho syna Františka a postaral se o jeho vzdělání na gymnasiu královéhradeckém a pak v Praze a stal se tím hlavní příčinou, že tento jeho synovec, potomní profesor František Josef Smetana, mohl pak rozvinout v Plzni tak blahodárnou buditeckou činnost. Není proto divu, že chtěl ze svého prvního syna Bedřicha mít rovněž člověka „studovaného“, jenž by pokračoval v oné touze svého otce po lepším, vyšším životě.

A což hudba? František Smetana byl hudebníkem, nikoliv však tvůrcím. Byl dovedný houslista a v jeho domě se vždy hojně pěstovala komorní hudba, hlavně skladby Pleyelovy a Jírovcovy. Byl též ctitelem divadla a opery; z Litomyšle prý si zajel kdysi vozem do Vídně jen proto, aby viděl jakousi operu. Při tom je však zajímavé, že nepěstoval hudbu pro pouhou zábavu, pro pouhé obveselení. Býval prý při hudbě všecek rozrušen a často pohnut až k slzám. A toto *intesivní citové zaujetí hudbou* jest něco, co pak přechází na jeho syna.

Uvedené hlavní povahové rysy Františka Smetany a jeho ženy lze také najít v potomní umělecké osobnosti Bedřichově, ovšem s tím rozdílem, že zde vystupují stupňované jeho tvůrčí mohutnosti. Jest to podivuhodná energie a síla duševního života, touha, ženoucí ducha stále k vyšším a vyšším ideálům a to vše spojeno s ušlechtilostí a noblesou povahy i zevního vystupování. Lze se tedy domnívat, že tyto znaky přináší si Bedřich Smetana na svět jako dědictví po svém rodu.

Přinesla dětská léta Smetanovi dojmy, které mohly býti hybnou silou jeho uměleckého rozvoje? Tuto otázku nutno posuzovati se stálým zřetelem k možnostem vnímavosti dětské duše.

Narození Bedřichovo přivítáno bylo v rodině s velkou radostí — vždyť narodil se jim první syn! Bedřich také těšil se velké péči a lásce. Jeho otec dbal vždy řádné výchovy svých dětí a věnoval na ni, co mohl. Viděl v Bedřichovi budoucího „pána“ a hudbu u něho podporoval jen jako něco, co je vhodným doplňkem vzdělání. Proto, když pozoroval u Bedřicha záhy se ukazující hudebnost, která přirozeně musela na sebe dříve nebo později upozornit, uváděl synáčka do elementárních otázek



hudebních. Smetana ve své autobiografii, kterou si napsal r. 1840 do zápisníku, píše: „Když jsem došel čtvrtého roku, učil mne otec taktu hudebnímu.“ Že by mohl Bedřich „sběhnout“ k hudbě, na takový plán jeho otec nemohl přijít ani ve snu. Tím se od počátku u Bedřicha objevuje dualismus jeho mladých let: povinnost diktovaná otcem a vzrůstající hudebnost. Trvalo déle, nežli si uvědomil, že nelze obého sloučiti. Zde především musela rozhodnout dřímající tvůrčí síla. Toto rozhodnutí, jímž ukončilo se období „divokého talentu“ a „duševních temnot hudebního vzdělání“, bylo pro celý umělecký vývoj Smetanův jedinečné důležitosti. Je však jisto, že ona dřímající tvůrčí síla byla znenáhla probouzena zevními podněty, které v těchto letech prožívá. První cennější podněty hudební — vedle onoho učení „taktu“ — nalézá Smetana v houslové hře, již se učil u Jana Chmelíka v Litomyšli, a ve hře klavírní k níž obrátil se Smetana z počátku s nechtí, ale brzy si ji oblíbil tak, že mohl 4. října 1830, ve věku šesti let, hrát na veřejné akademii ouverturu v Auberově opeře „Němá z Portici“. Ale mladý Smetana celým okolím a zvláště otcem utvrzován v mínění, že hudba nikdy nebude jeho posláním a celý další vývoj Smetanův až do 19. roku ukazuje, že Smetana toto mínění také přijal za své.

Uvážíme-li, že Smetana opustil Litomyšl ve věku 7 let (1831), pak sotva možno mluvit o nějakém jiném vlivu, nežli který přímo působí na jeho ducha, na příklad o vlivu zámeckého okolí nebo obrozenské Litomyšle. Pobyt v Litomyšli byla e pisoda pro Smetanu příliš krátká, a to ještě v době, kdy dětská duše zabrána je příliš sama sebou a její vnímavost odnáší se pouze k nejbližším osobním dojmům rodinného života, takže na zjevy tak poměrně komplikované nemůže ještě reagovati. Romantiku zámeckého hradního okolí měl příležitost poznat často později a zajisté intenzivněji, kdy se vnímavost postupem let zbystruje a zájmy se rozšiřují. Ostatně není jistě náhodou, že Litomyšl ve vzpomínkách Smetanových hrála úlohu velmi malou, a že vzpomínky na ni byly vzbuzeny pozdě, až vlivem zevních okolností. Litomyšl pro umělecký vývoj Smetanův má ten význam, že zde zapadly do jeho duše první dojmy hudební. Ale to ovšem organicky s litomyšlským prostředím nesouvisí, neboť ty byly by přišly i jinde a snad dokonce účinněji.

Aspoň pobyt v Jindřichově Hradci ukazuje, že tam potkal se Smetana s něčím, co pro umělecký jeho vývoj mělo nemalý význam, a čeho byl v Litomyšli nenašel. Je to učení hudbě u ředitele kůru *Františka Ikavce* (nar. 1800). Ikavec otevírá mladému Smetanovi nové tajemství hudební: *umění zpěvu*. Smetana stává se oblíbeným diskantistou a jeho sóla na kruchtě budila všeobecnou pozornost. Toto uvedení do pěveckého umění znamená pro Smetanu podnět nad jiné významný. Vždyť Sme-

tana v pozdějších dílech osvědčil tak hluboké porozumění pro potřeby lidského hlasu a stal se vzácným mistrem vokální skladby. K tomu nabývá bezpečných základů u Ikavce. Že pak podněty, jež u tohoto svědomitého učitele, který nepoměrně vynikal nad litomyšlského Chmelíka, na Smetanu mocně působily a zanechaly trvalé stopy v jeho vývoji, je svědkem sám Smetana, který často vřele, ano s pohnutím vzpomínal na tohoto svého učitele. Ostatně nezapomínejme, že Smetana v Jindřichově Hradci prožívá věk 7—11 let, kdy vnímavost roste a opouští již první léta dětská.

Ale i při tomto rozšiřování hudebního obzoru byl mladý Smetana stále přidržován ke školním povinnostem. Dokončil zde elementární školu a vstupuje na gymnasium. Tenkrát učitelem v rodině Smetanově byl ředitel Frant. Hugo Vladyka a také snad Fr. Dedera. — V Jindřichově Hradci poznal Smetana potomní svou lásku, Kateřinu Kolářovou. Její otec Karel Kolář r. 1830 stal se zde finančním komisařem a patřil k přátelům Františka Smetany. Bedřich později v Plzni u Kolářů bydlil.

Důležitějších zevních dojmů mimohudebních dostává se Smetanovi na rodinném statku v Růžkových Lhoticích. Sem přijížděl mladý student na prázdniny a ovšem takové chvíle v takovém věku již mohou poskytovat dojmů trvalého významu. Osvobozen od tíživých pout školních, oddával se svobodně svým zálibám. Zde s otcem rád si zaimrodivil a přibližoval se tím stále hloub nevyčerpateľným krásám lesů, luk a měsíčních nocí. Ukládaly se v jeho nitru a čekaly na vhodnou chvíli, až budou moci býti vyzpívány. Zde na statku našel první bezprostřední styk s venkovským lidem, jeho radovánkami, posvíceními a slavnostmi. Zde mohl vssát v sebe ovzduší venkovského statku, pozorovat rázovité typy venkovanů, komické i vážné, a to vše ve věku 11—19 let, kdy pro tyto dojmy smysl stále se bystří. Zde poznal zblízka v původním prostředí ovzduší potulných muzikantů. A v přímém sousedství s touto lidovostí prožívá bezstarostné chvíle „zámeckého života" v kruhu rodiny. Takto ušlechtilost a noblesa domova se zde pojí v jeden celek se zdravou a původní lidovostí na velkém statku. Tyto dojmy pak, zúrodněny dalším uměleckým vývojem, vydaly své ovoce v Prodané nevěstě, Dvou vdovách a Tajemství. A co tajemných koutů skrývá takový zámeček! Jaké nové a nové podněty pro vzrušenou jinošskou fantasií! Však také našel si Smetana v čeledníku svůj kout a pořádal tu horlivě divadelní představení.

Pobyt v Jihlavě (18351—36) byl pro celý vývoj Smetanův pouhou epizodou bez většího významu. Měl se zde zdokonalit v němčině, kterou patrně slovem neovládal, neboť rodina Smetanova byla uvědoměle česká. Z téhož důvodu před Smetanou v Jihlavě pobyl jeden rok Havlíček

(1830—31). Havlíčkovi se tenkrát v Jihlavě nelíbilo, zvláště když ředitel Oller si tropil posměch z Čechů. Odešel tedy již 1831 do Něm. Brodu na hlavní školu. Je zajímavo, že na Smetanu Jihlava neučinila příznivějšího dojmu. Naopak, vlivem své citovější povahy nevydržel zde ani do konce školního roku. Ve stesku po domově s bratrem Antonínem první tři dny proplakali a Smetana sám nikdy nepřemohl odpor k „hatalácké“ němčině. Byl vzat zpět domů a až na začátku školního roku 1836 odebral se — podobně jako před ním Havlíček — do Něm. Brodu, kde nalézá nové významné podněty, s nimiž se dosud nesetkal. Že dán byl do Něm. Brodu, jest přirozené, neboť zde byl svému domovu poměrně nejbližší.

V *Havlíčkově Brodě* otevřely se Smetanovi zcela nové obzory, jichž nepoznal na dosavadních školách. Gymnasium, na něž vstoupil, bylo tehdy ohniskem národního hnutí obrozeneckého. Zde vyučovali premonstráti z nedalekého kláštera želivského a mezi nimi někteří uměli žákům vštěpovati lásku k jazyku českému a působiti tím pro národní probuzení v Něm. Brodě. Mezi nimi zvláště vynikal P. Václav Divok a P. Karel Šindelář. Z životopisu Havlíčkova víme, jak právě tyto dva přičinili se o jeho vzdělání a stali se tím spoluvůrci jeho potomní činnosti. Toto ovzduší jistě na probouzejícího se ducha Smetanova působilo mocně tím více, že rozdíl mezi Jihlavou a Něm. Brodem dojmy ty nutně stupňoval. Není pak bez zajímavosti, že týž Karel Šindelář, jenž pro Havlíčka tolik znamenal, vešel v blízký styk se Smetanou. Byl totiž také hudebně vzdělán a nadšeným hudebníkem. Když poznal nadání Smetanovo, oblíbil si ho a Smetana mu musel často hrávati na pianě, zvláště ouverturu Weberova Kouzelného střelce.

Ale nad jiné pro Smetanu důležitý byl styk s *K. Havlíčkem*, o tři leta starším spolužákem. Havlíček v Brodě vychodil celé gymnasium. Po celou tuto dobu Havlíček měl mezi studenty německobrodskými vůdčí úlohu a požíval mezi nimi vážnosti. V nižších třídách až do kvarty jeví se to přirozeným způsobem jinošské bujnosti: byl náčelníkem kamarádů v četných pútkách a jiných kouscích, o něž mezi studenty těchto let nikdy není nouze. Ale od druhého semestru kvarty nastává u Havlíčka obrat: dosavadní „hrdinské“ náčelnictví mění se v autoritu mravní. Havlíček v té době vychází z let bouřlivého jinošství a přichází k věku, kdy se ozývají v jeho duši první otázky o životních úkolech. Stává se vzorem svou kázní a vědomím povinností. Tento obrat nastává r. 1836, tedy právě v době, kdy nedlouho na to Smetana přichází do Brodu. Smetana spřátelil se s Havlíčkem, a to jistě bylo z celého pobytu německobrodského zážitkem nejdůležitějším. Pohlízel zajisté na staršího spolužáka, požívajícího vážnosti a důvěry mezi všemi kamarády, se zvláštní úctou. Styk s Havlíčkem v Brodě potrvál dva roky, do doby, kdy r. 1838

na podzim Havlíček odešel na „filosofii“ do Prahy.

A právě v těchto posledních dvou letech Havlíčkova pobytu v Něm. Brodě ustaluje se jeho předsevzetí životního plánu, takže do Prahy odchází s pevným rozhodnutím státi se českým spisovatelem. Jeho tehdejší názory jsou právě tím významné, že v nich Smetana mohl najít ne jeden plodný podnět pro vlastní potomní dráhu životní.

Jeho současník, Vilém Gabler, podává svědectví o Havlíčkovi z té doby: „Havlíček přišel r. 1838 do Prahy s určitým plánem, státi se českým spisovatelem. *Pracovati pro český národ*, pozdvihnout tento národ z hlubokého ponížení, povzbudit v lidu českém hluboko skleslé vědomí národní... to byl již r. 1838 *životní program 17letého gymnasisty německobrodského*. Jako by byl předvídal svůj osud, pokládal za schopné ku provádění této úlohy jen takové lidi, kteří by dovedli, jak se říká, *plovati proti proudu a vykonati něco neobyčejného...* Havlíček přišel z gymnasia jako hotový člověk, který věděl, co chce, čím bude a co vykoná... Již ve filosofii se velmi *pilně připravoval na úlohu českého spisovatele*. Nebral to lehce. Vrozené nadání k tomu cítil, ale velmi soudně uznával zapotřebí domáhati se dvou věcí, totiž *všestranných vědomostí a důkladné znalosti Českého jazyka*. Havlíček nebyl z těch, kteří pouhý talent čili nadání pokládají za dostatečnou podmínku užitečné činnosti spisovatelské. Podle něho ten, kdo svému národu něco chce pověděti, musí sám něco pořádného a užitečného věděti. *Jalovité tlachání bylo mu vždy protivné... Vědomosti a zkušenosti vzdělaných národů evropských chtěl přenést na půdu českou*, jimi chtěl zúrodnit dědičnou roli národní, *vědmostí a zkušeností těchto národů chtěl využítovat ku povznášení a zvelebování života českého...* V ohledu formálním, t. j. k nabytí důkladné znalosti jazyka českého, Havlíček tehdy si *uložil a svědomitě vykonal práci, kterou snad mimo něho žádný jiný český spisovatel nepodstoupil*. Přečetl totiž celý Jungmannův slovník od slova k slovu a poznamenal si každou, jak říkával, „šikovnou frázi“.

Tohoto Havlíčka poznává Smetana. Zde setkali se dva kongeniální tvůrcové, kteří si svůj životní úkol řešili zcela shodně. Tato shoda pak ukazuje, že podněty, jichž se dostalo Smetanovi od Havlíčka, nebyly zbytečné. Jest totiž až nápadná obdoba mezi uvedeným životním programem 17letého Havlíčka a mezi potomním vývojem Smetanovým a jeho názory. Je třeba jen Havlíčkův program přeložit ve sféru hudební a máme v tom téměř doslovné pozdější snahy Smetanovy. Ona *vážnost a opravdovost životního úkolu*, která vane z uvedených slov, byla také tak vysoce příznačná pro Smetanu. Také Smetana později, z Plzně, odchází do Prahy, aby věnoval se tomu, co v něm rostlo; také Smetana později vytkl si nejvyšší úlohu, pracovat pro svůj národ. A podobně jako Havlí-

ček, tak i Smetana nenáviděl pouhé horování, nýbrž byl naplněn láskou činorodou. Také on se pro svůj úkol připravoval s obdobnou svědomitostí a houževnatostí jako jeho druh Havlíček. Vypisoval-li si Havlíček z Jungmannova slovníku, nosil později Smetana svému učiteli Prokšovi balíky úloh. Oba společně byli si vědomi toho, že k dosažení výsledku nestačí nadání, nýbrž že k tomu přistoupit musí práce a vědomosti. Jako Havlíček v Praze, tak Smetana rovněž v Praze usilovným studiem získával své velké vědomosti hudební a jistotu technickou. I v tom je mezi nimi shoda, že stejně pohlíželi na poměr domácí kultury ke vzdělanosti světové; neisolovati se, nýbrž naopak přivést domácí umění na výši umění evropského. A podobně, jako Havlíček si byl vědom, že nutno jíti proti proudu a býti připraven k obětem, tak také Smetana po celý život zápasil s předsudky a svému dílu obětoval veškeré své životní štěstí. Uvážíme-li, s jakou opravdovostí Smetana r. 1843 šel za svým životním cílem a s jakou houževnatostí a vytrvalostí doháněl to, čeho mu život neposkytl, nemůžeme v tom nevidět ztělesnění zásad Havlíčkových, jež poznává v Něm. Brodě. Tenkrát Smetana řešil si svůj životní úkol s touž konkrétností a s tímž reálným předsevzetím jako před tím Havlíček. Ono vědomí mravní odpovědnosti k národu, reálné vytčení a řešení životního úkolu, které chránilo před planým romantickým horováním, zřetelnost cílů a zřetelnost projevů a hluboká opravdovost životní — to jsou rysy oběma společné.

Přátelství Smetanovo s Havlíčkem nepřestalo r. 1838, když Havlíček odešel do Prahy. Již roku potomního, když Smetana byl rovněž v Praze, stýkali se spolu dále a Havlíček chodíval poslouchat kvarteto, v němž hrával také Smetana se svým německobrodským spolužákem Butulou. Že pak dojmy z Něm. Brodu Smetanovi utkvěly v mysli, o tom svědčí jeho obliba pro píseň „Sil jsem proso“. Studenti v Něm. Brodě pořádali často vycházky do okolí a studentské slavnosti. Zpívalo se hojně a Havlíček při tom nezůstával pozadu. Z nejoblíbenějších studentských písní pak tehdy byla píseň „Sil jsem proso“. Je pak zajímavé, že obliba této písně provázela Smetanu dosti dlouho. R. 1843 píše fantasií na tuto píseň pro housle a klavír a ještě r. 1846 vznikly klavírní variace na tutéž píseň.

Styk s Havlíčkem tedy pro vývoj a utvrzení osobnosti Smetanovy měl nemalý význam. Po prvé v jeho duši padají podněty k potomnímu národnímu uvědomění a hlavně k methodě, jak ideu národnosti uvádět v život. Ale přitom nutno si uvědomit, že o přímém působení Havlíčkova vzoru u Smetany v nejbližších letech nelze zatím mluvit. Při oné příbuznosti povah přece jen zde stály vedle sebe osobnosti různorodé. Smetana byl proti Havlíčkovi spontánnější, citovější, náruživější, zmítaný

tehdy neuvědomělou ještě genialitou. Naproti tomu Havlíček již tehdy byl duch přemítavý, hloubavý, se zjevnou převahou racionalistickou. Proto nutně Havlíček dříve došel k jasnému vědomí svých cílů nežli Smetana. Ale právě proto ten vzor Havlíčkův byl tak blahodárný, neboť mohl býti zdravou protiváhou a regulativem Smetanovu duchu. Tehdy v Něm. Brodě padá v tvůrčí, emocionální duši Smetanovu zárodek, jenž se ihned neujal, ale ležel skryt, a když se dostavila chvíle, kdy Smetanův duch, vysvobozený z prvních útoků prudkého mládí, nabyt možnosti rozhlédnouti se do budoucnosti, pak tento zárodek se přihlásil a přinesl ovoce. Ostatně netrvalo to tak příliš dlouho: ve věku 19 let nastupuje cestu, na niž se dal před tím sedmnáctiletý Havlíček.

Ale zatím v Něm. Brodě Smetana sbírá hlavně dojmy hudební. Nevidíme se, že tyto dojmy nejprve poutaly jeho zájem. Zde začíná si Smetana více všimati lidové písně a hudba, která jej obklopuje, je většinou *hudba taneční*, k níž měl ovšem sám blízký vztah jakožto výborný tanečník. Kterak tato taneční hudba byla v okolí Smetanově rozšířena, svědčí zachované tance německobrodského přítele Smetanova *Frant. Butuly*, jenž i později se se Smetanou stýkal v Praze jako kvartetní hráč. Butula vždy si Smetany neobyčejně vážil, i když později učiteloval v Chotěboři, kde zemřel 28. května 1885. — Z jiných dojmů hudebních dlužno uvéstí známého již P. Šindeláře, jemuž Smetana předehrával. Za to však proti Jindř. Hradci pobyt v Něm. Brodě znamená pro hudební výchovu Smetanovu potud krok zpět, že zde neměl žádného učitele hudby.

Na podzim r. 1838 odchází Havlíček do Prahy. Již rok po tom následuje ho Smetana. Že Smetana toužil po Praze v době, kdy se hudebnost u něho přihlašuje stále více, to je přirozeno. Snad i příklad Havlíčkův zde spolupůsobil. Ostatně Praha nebyla Smetanovi zcela neznámá; již 1835 zde byl s otcem, když v červenci kupoval zde statek lhotický. Rozhodně však při tomto významném kroku Smetanova života jako strážný duch se objevuje jeho bratranec plzeňský prof. Jos. Frant. Smetana. Jisto je, že na jeho přímluvu přijat byl Bedřich Jungmannem do akademického gymnasia a že tím prof. Smetana vědomě splácel díky otci Bedřichovu za to, že se zasloužil o celou jeho dráhu životní. Smetana přichází do Prahy ve věku, kdy jeho vnímavost již jest zbystřena tak, že každý dojem ukládá se v něm mnohem hloub nežli dříve. Dokladem toho je, že tehdy, v lednu 1840, začíná si zapisovati své dojmy do deníku.

V Praze hudebnost Smetanova přihlašuje se mnohem pronikavěji. Nachází zde první mocné podněty, které byly s to, aby rozezvučely jeho nitro. Jest to především kvartetní hra, která mu dává četné inspirace. Pěstuje ji horlivě s kamarády Butulou, Kostkou a Vlčkem. Denně večer se scházejí u Butuly a pilně hrají. Kvartetní hra byla tehdy v Praze

neobyčejně oblíbena. Podle svědectví Jos. Prokše, potomního učitele Smetanova, bylo v Praze r. 1839 nejméně 10 stálých kvartetních sdružení. Smetana již tehdy budil vážnost Butulovu svou neobyčejnou hudební pamětí. Zelený zaznamenává o tom vlastní vypravování Smetanova, kterak v nedostatku not a hlavně peněz opatřoval Smetana materiál tím, že chodil poslouchat na Žofínský ostrov vojenskou hudbu a skladby slyšené doma aranžoval pro kvartet. Kvartetní hra pak přivedla ho i k samostatným pokusům skladatelským pro kvartet. Ona *vojenská hudba*, na niž sám Smetana ještě po letech vzpomínal, poskytla rovněž cenné hudební podněty. Právě v době, kdy Smetana přišel do Prahy, pořádal na Barvířském ostrově (pozdějším Žofíně) od r. 1837 nedělní koncerty kapelník Latourova pluku *Emil Tittl*, rodák z Pernštýna na Moravě. Jeho koncerty vzbudily pozornost hudebních kruhů pražských jednak jakostí provedení, jednak tím, že Tittl zde hrál díla, která jinak v Praze by nebylo možno slyšet: Beethovena a Mendelssohna vedle Mozarta a ovšem vedle nezbytných tanců. To mělo tím větší význam, neboť současná konservatoř za vedení Div. Webera byla těmto dílům uzavřena ve svém zpátečnictví. Sám Jos. Prokš, potomní učitel Smetanův a přísný posuzovatel, píše s velkým uznáním o výkonech Tittlovy kapely. V lednu 1840 pak Tittl povolán za kapelníka Josefovského divadla ve Vídni. V Praze také se Smetana učí dále hře na klavír (u učitele Batky).

Vedle toho Praha poskytla Smetanovi četné jiné dojmy hudební, které mu otvíraly zcela nové obzory. V únoru 1840 *slyšel po prvé Liszta*, o čemž si zaznamenal do zápisníku: „Liszt v Praze. Pět jeho koncertů. Velmi krásné dni.“ Dojem z Lisztovy hry a osobnosti byl nejmohutnější za tohoto prvního pražského pobytu. Od té doby ideál Lisztův Smetanu neopouští a brzy si staví Liszta za svůj vzor. Z jiných pianistů poznává žačku Prokšovu Pavlínu Ryšavou, která koncertovala v březnu 1840 v Platýze. Vedle toho si pilně všímal divadla. Tehdy opera stavovského divadla byla vedena Frant. Škroupem (od 1. ledna 1837). Je to doba, kdy pokusy o českou zpěvohru po slibném začátku r. 1823 ustaly, a kdy Škroup sám se zase přiklání k opeře německé. Proto ve věci české zpěvohry nenašel Smetana r. 1839—40 žádného povzbudivého popudu. Za to však stav německé opery byl za Škroupa vynikající, zvláště po stránce repertoární. Provozována zde byla přední díla operní tvorby současné. Především ovládali repertoár Auber a Adam, tedy francouzská opera komická. K tomu v sezóně 1839—40 přistoupil Donizetti, Cherubini, Herold, Halévy, Meyerbeer a Marschner. Smetana tedy měl příležitost poznati především *románskou operu*. To není bez významu. V ní poznává sílu melodie a specifickou dramatickou nosnost románské melodie a rytmu, elementy, které zvláště ve francouzské opeře tak mocně

vystupují v této době. Vedle toho poznává zde vzrušené a mohutně dramaticky působící *scény lidové* (sborové), jejichž vliv projevil se po více než dvaceti letech v Braniborech. Je zajímavé, kterak Auber provází Smetanu již od útlého dětství.

Za těchto okolností ovšem konflikt mezi povinností a uměním roste. Zanedbával studia a v květnu 1840 přestal chodit do školy. Tyto jarní měsíce, květen, červen a červenec, byly jakési „bohémské“ měsíce mladého Smetany; vzrůstající hudebnost probudila se mocněji pod jarním sluncem. „Nic jsem nedělal, byl jsem pražským darmošlapem,“ napsal Smetana později o tomto čase. Nepochybně zde spolupůsobily i příhody ze školy, které nedodaly mu mnoho chuti k přemáhání své umělecké vášně. Po prvé hlásí se v jeho životě konflikt, ježž bylo nutno v zájmu dalšího vývoje řešiti co nejdříve. Tehdy však hrozilo, že konflikt řešen bude otcem Smetanovým ve smyslu zcela opačném, nežli jak si Bedřich přál. Otec překvapil syna „darmošlapa“ v Praze a zvěděv o zanedbávání studií, rozhodl se vzíti Bedřicha ze školy a věnovati jej hospodářství, aby mohl převzítí lhotický statek. Ale tehdy v tomto rozhodném a nebezpečném okamžiku objevil se po druhé u životní cesty Smetanovy jeho ochranný duch, prof. Jos. Frant. Smetana: na jeho přímluvu rozhodl se otec dáti Bedřicha do Plzně, kde by pod dozorem bratrancovým pokračoval v gymnasiálních studiích.

Prázdniny r. 1839 prožil Smetana dílem v Nov. Městě nad Met. se svou matkou a sestrou Zofíí u svého bratrance Václava, dílem ve Lhoticích. Usilovně se zabýval hudbou, nacvičil Cramerovy etudy, doma účinkoval ve veřejné akademii v Čechticích 29. září, kde hrál Hořalkův klavírní koncert s průvodem smyčcových nástrojů.

*Skladatelská činnost* z doby jeho mládí nepodává sama o sobě svědectví něčeho mimořádného. Smetanova hudební fysiognomie jeví se zde především po stránce reprodukční. Na venek je Smetana zručným pianistou. Pouze nejbližší známi vědí o jeho paměti a bezpečném absolutním sluchu (Butula). Ale jeho skladatelské pokusy neslibují nic mimořádného. V této době pokouší se pouze o drobnosti převahou rázu tanečního, v nichž nikdo nemohl tušit potomní mohutný rozvoj Smetanův k monumentalitě. Zde hned v začátcích Smetanových narážíme na individuální vývojový rys: *pozvolný vývoj*, v drobných formách, v nichž si tvoří svou vlastní hudební individualitu. Uvidíme, kterak právě tento rys pro celou jeho hudební osobnost jest velmi významný.

*Tanec* je od samých začátků Smetanovy skladatelské činnosti na dlouho téměř výhradní vyjadřovací formou. Když mu bylo 5 let, zapsal jeho učitel Chmelík *Valčík* a *Kvapík*, ježž si Smetana vyťukal na klavíru. První zachovanou skladbou je kvapík z r. 1832 pro klavír. Jest pak zají-



mavé, že od tohoto roku až do r. 1839, tedy po ostatek doby jindřichohradecké a po celou dobu jihlavskou a německobrodskou, nejsou dosud známy žádné skladby Smetanovy. Teprve v Praze nové dojmy hudební také vynutily skladatelskou činnost. Zde největší význam měl Butulův kvartet. Z této doby pocházejí tyto skladby:

*Dvě polky pro kvartet*, z nichž druhá má název *Osmanen-Polka*.

*Kvartet* pro 2 housle, violu a violoncello z des-moll, komponovaný v I. běhu škol. roku 1839—40.

*Valčík* pro kvartet.

*Overtura* pro kvartet.

*Upomínka na Nové Město*, polka pro piano na 4 ruce, věnovaná sestřenicím Luise a Augustě Smetanovým.

*Variace* na motivy z opery „Montecchi e Capuletti“ pro klavír z r. 1840.

Houslová duetta (celkem šest) se jménem Smetanovým, nepatří Bedřichu Smetanovi.

Převaha tanců v skladatelské činnosti Smetanově udržuje se po celou dobu „divokého talentu“ a jest to ohlas současné taneční hudby, v níž Smetana vyrostl. Je přirozeno, že v době, kdy neovládal dosud nic z nauky o skladbě, cítil se nejbezpečnějším v prosté, nenáročné formě naturálního tance. Ostatně jeho praktické tanečnictví zde bylo nápomocno. Že ve formách netanečních necítil se volným, toho svědectvím je jeho kvartet. Smetana sám o něm v Plzni r. 1841 napsal do zápisníku: „Toto kvarteto je moje první, proto také velmi špatně pracováno, mnoho harmonie a líbeznosti se v něm nenajde.“ A o ouvertuře poznamenává stručně: „dle Mozartovy metody“. Že Smetana od počátku píše pro klavír (s výjimkou kvartet pro Butulu), jest ovšem přirozeno. Klavírní skladbě pak zůstává dlouho věren.

### *Plzeňská léta (1840-1843)*

Ani v Plzni skladatelská činnost Smetanova *na venek* neslibuje nic mimořádného. Smetana zde vystupuje jako student hudebně nadaný, jeho hra otevírá mu přístup do měšťanských rodin plzeňských, ale něco mimořádného nemohl tehdy nikdo tušit z toho, co o něm bylo známo. Objevují se sice v jeho skladbách i kusy netaneční, koncertní, ba i větší forma ouvertury, ale to u osmnáctiletého jinocha nemohlo být považováno za nějakou mimořádnou záruku. Skladatelsky Smetana v Plzni prožívá nadále dobu „divokého talentu“, nebo, jak sám se vyjádřil, „duševních temnot hudebního vzdělání“. Zato však léta plzeňská jsou tím

významnější pro celý duševní, hlavně citový život Smetanův, z něhož pak jeho umění rostlo. V této době duše Smetanova rozhořela se první horoucí láskou, v této době ukládá se v nitru Smetanově bohatý a ryzí poklad jeho vzácného lyrismu. V tomto směru mají tato léta pro celý život a vývoj Smetanův základní význam, který předstihuje význam jeho skladatelské činnosti z této doby. Smetanovy zápisky dávají dobře nahlédnouti do *povahy* tohoto lyrismu a možno na jejich základě poznat individuální jeho rysy, které pak provázejí Smetanu celým životem a jsou zdrojem jeho potomních velkých inspirací.

Do Plzně přišel Smetana, přiveden svým otcem, *dne 9. října 1840*, aby tu pokračoval v gymnasiálních studiích pod dohledem svého bratrance prof. Jos. Frant. Smetany. Na gymnasiu vyučovali premonstráti z kláštera Tepelského, mezi nimi také tento bratranec Bedřichův. Smetana bydlel v prvním školním roce u učitele Sýkory, ale nebyl tam spokojen: měl dovoleno hrát pouze večer a nadto zakoušel zde ještě jiné drobné nepříjemnosti. V r. 1841 — 42 přestěhoval se k paní Wildmannové, vdově po lesním, jejíhož syna učil na klavíru, a ve školním r. 1842 — 43 bydlil u Kolářů, s nimiž se znal již z doby jindřichohradecké. Po dokončení studií gymnasiálních *odešel z Plzně 6. srpna 1843*.

Účelem pobytu v Plzni bylo pokračovat v gymnasijských studiích a dokončit je tak, jak si přál otec, jenž chtěl svému synu pojistit pevnou existenci úřednickou. Taková byla *povinnost* mladého Smetany, diktovaná vůlí rodičů. Ale Smetana odchází do Plzně také se svou hudebností, se svou láskou k hudbě, která stále v něm vzrůstá. Tím konflikt povinnosti a touhy po hudbě, který se ozval již v Praze, odnáší si Smetana také do Plzně. Léta plzeňská pak přivádějí tento konflikt ke kritickému okamžiku, kdy bylo třeba se rozhodnout. Nutnost nastává již proto, že Smetana studia gymnasijsní dokončuje, že tedy stojí před prvním krokem k vlastní určité dráze životní.

Ale právě zde se objevují základní rysy Smetanovy povahy. Pro Smetanu řešení konfliktu nebylo snadné. Nikoli proto, že by necítil v sobě dosti síly — vždyť tuto sílu duševní osvědčoval v celém potomním životě způsobem zcela ojedinělým. Ale proto, že Smetanova kladná povaha byla naplněna hlubokým vědomím *mravní odpovědnosti*. Ležela na něm celá tíha povinnosti, která byla stupňována ještě jeho vrozenou úctou k tradici, vyplývající z oné kladnosti celé osobnosti. Tento bezpečný základ jeho povahy také způsobil, že Smetana nemá v sobě nic revolučního; jeho snahou bylo vždy *budovat kladně* a nikoliv bořit. Proto odchází do Plzně s pevným přesvědčením, učinit zadost své povinnosti, a teprve, když hlas umění volá mocněji a mocněji a když touha po hudbě vzrůstá v živelnou moc, pak teprve poznává, že nelze spojit povinnosti s hlasem srdce. Ale řešení tohoto konfliktu nebylo pro Smetanu snadné.

V prvním školním roce studia gymnasijsní zaujímají hlavní pozornost Smetanovu, jak ukazují jeho zápisníky. Na začátku semestru si

píše: „Moje studie pokračují dobře, v měsíční zkoušce byl jsem ze všech předmětů pochválen. *Dejž Bůh, abych to mohl napsati častěji do tohoto denníku.*“ Podobně 8. prosince 1840: „Při zkoušce byl jsem pochválen z latiny a dějepisu; půjde to velmi dobře s mým studiem.“ Ke konci školního roku v červenci 1841 zaznamenává: „Mám zvláštní neštěstí ve studiích; kdykoliv jsem vyvolán, vyskytne se vždy nějaké pravidlo nebo věc, o které nedovedu odpovídati, ačkoliv lekce pořádně studuji. Myslím, že moje známky budou o několik eminenců slabší.“ Výsledek studií byl tehdy stále nejlepší. Nejlépe však ono vědomí odpovědnosti vysvítá ze slov, jež si zapsal na Sylvestra 1840 jako zpověď ze starého roku a předsevzetí pro rok nový: „Mnoho úzkostí jsem vytrpěl v měsících květnu, červnu a červenci. Také velmi nepořádným jsem byl v těchto měsících, nic jsem nedělal, byl jsem pražským darmošlapem. — V říjnu, listopadu a prosinci činil jsem pokání, lehkomyšlnost změnil jsem v pilnost a tím jsem připravil sobě největší radost. *Kéž Bůh dobrotivý udělí také v tomto roce mým milým, dobrým rodičům a sourozencům život plný radostí a skrze mne jim radost zjedná; pak budu nejšťastnější.*“ V těchto slovech je již význačný rys Smetanovy povahy: jeho vroucí altruismus, jenž jej vždy nutil, rozdělit se o vlastní radost s jinými, oblažovati jiné svými dary a celou bytostí sloužiti nikoliv sobě, nýbrž celku.

Jak tehdy stále musela ještě umělecká činnost ustupovati povinnosti, o tom svědčí slova Smetanova, která si zapsal na konci II. semestru při seznamu skladeb: „Kdybych nebyl studiem přetížen, složil bych mnohem více kusů a zpracovával bych je s větší pozorností a pílí. Ale náš prof. Graumann dává nám příliš mnoho práce, a já musím jen prázdných chvil užívat ke komponování a nacvičení nesnadnějších kusů.“ Teprve o prázdninách 1841, kdy příkaz povinnosti aspoň na čas ustupuje, přihlašuje se hudba v plné síle. „Honba a hudba, ona moje zamilovaná zábava, *tato můj život, má spása, mé všechno* — byly denním zaměstnáním,“ píše si o těchto prázdninách.

Teprve od školního roku 41—42 studium školní slábne: hudebnost a celou utajenou genialitu nelze déle zdržovati. Mocně probouzející se cit lásky a tím živený bohatší pramen tvůrčí inspirace nelze potlačovati. A zvláště v posledním školním roce 42—43, kdy již Smetanu naplňovala láska ke Kateřině Kolářové, je celé jeho nitro naplněno již jen láskou a hudbou. Ale i tehdy dokončil gymnasiijní studia a učinil zadost své povinnosti.

Tento vzrůst hudebnosti měl dvojí příčinu. Byly zde nejprve zevní popudy hudební. Smetana byl znám jako zručný pianista. Jeho profesor Beer, muž prý obrovské postavy, uváděl jej horlivě do společností plzeňských, kde Smetana hrával a horlivě tančil. „Společnost, kde se tančí

a hudba provozuje a Smetana chybí, neznamená nic. Tu zásluhu mám, že musím býti všude." (Zápis z dubna 1842.) Z hudebních dojmů, které v Plzni zažívá, významnější bylo pro Smetanu seznámení s tehdejší oblíbenou tvorbou klavírní. Vedle *Lisztových* klavírních skladeb (zejména parafrází) byly to hlavně etudy a drobné kusy tehdy oblíbeného klavírního skladatele *Adolfa Henselta* (1814—1889) a slavného tehdy klavírního virtuosa *Jindř. Herze* (1803—1888). Zvláště skladby Henseltovy zanechaly na tvorbě Smetanově z těchto i z příštích let stopy. Jinak však v Plzni nenašel mnoho hudebně povzbudivého. Hrál také veřejně, na koncertě houslisty Arn. Nesvadby 5. června 1843. Vedle toho hrával Smetana také v Rokycanech na děkanství, kde se také zpívaly české písně. Pro *vytříbení* hudebního nadání Plzeň mnoho nepřináší. Pouze ona účast na hudebním životě, ať soukromém či veřejném, jistě živila Smetanovu hudebnost v tom smyslu, že zde Smetana nalézá oporu, ale nikoliv podnět.

Zato druhý podnět rostoucí hudebnosti je mnohem mocnější a také velmi významný pro celou uměleckou povahu Smetanovu: jinošský erotismus.

Že na Smetanu právě v době plzeňské útočí první příboje erotické, jest při jeho jinošských letech přirozené a tedy na faktu samém nebylo by nic zvláštního. Ale pro poznání vývoje Smetanovy osobnosti jest významné jednak to, jakým způsobem se tyto city v jeho nitru obražejí a jakého charakteru nabývají, jednak jejich organická souvislost s jeho hudebností.

Ve Smetanových skladbách z mládí jsou některé polky s dívčími jmény. Nebylo by správné, chtít z této okolnosti hned vyvozovati romány Smetanových studentských lásek. Smetana napsal Luisinu polku (1840), Jiřinkovou polku (1840), Mariinu polku a Alžbětin valčík (1841). Z těchto dívčích jmen dotkly se citu Smetanova pouze Luisa, sestřenice Smetanova z Nov. Města n. Metují a Alžběta (Eliška Gollerová). Luisinu polku napsal Smetana po vánocích 1840, kdy vznikla ve Smetanovi jakási neurčitá náklonnost k Luise. Eliška Gollerová pak Smetanu pouze „zajímala“ a o vyslovené lásce rovněž není možno mluvit. Upozorňuji zde, že taková dívčí jména mohou znamenati tehdy obvyklé slavnosti Mařenek, Jiřinek, Aniček a pod. Na příklad sám prof. Frant. Jos. Smetana napsal příležitostnou báseň ku slavnosti Jiřinek ve Skalici n. Úpou 16. září 1839. Naopak, Smetana právě ména těch, jež skutečně miloval, nepsal na tituly svých skladeb; ani Klára, ani Kateřina nemají polku nebo valčík. Také z věnování skladeb nelze vyvozovati hned nějaké romány. Smetana věnoval

své skladby těm dívkám, které dobře hrály klavír a u nichž jejich nadání hudební budilo Smetanovu náklonnost — nic víc. Tak bylo na příklad s Lídou Bradáčovou, jíž Smetana věnoval velkou polku proto, že „ona ji dovede po mně zahrát“. Smetana u takových přítelkyň hledal poučení pro vlastní hru a bylo zcela přirozené, že ve svém jinošství raději vyhledával hovory o hudbě s dívkami, jež ovládaly klavírní hru, nežli s kamarády, jak to zřetelně také zapsal po odjezdu Lídy z Plzně: „Karolina sice hraje velmi dobře, ale ani zdaleka ne s takovou bravurou, jako Lída. Také je v Plzni dosti pánů a paní znalých umění, ale chvála slečny, a k tomu mladé a hezké slečny, líbí se člověku daleko lépe, než chvála tisíce mužů.“

Zdůrazňuji to proto, že by bylo zkreslením Smetanovy nejvlastnější povahy, líčiti jej v těchto letech jako jinocha prožívajícího bouřlivou, romantickou dobu studentských lásek. Smetanův „Sturm und Drang“ nevybíjel se po způsobu typických romantiků přelétavými láskami. Ve Smetanovi nebylo nic bohémského ani v těchto letech. Byl pravým opakem větroplacha ve svých erotických citech a neměnil svých lásek jako kabáty. Právě v jinošském erotismu Smetanově jeví se nad jiné příznačný ústřední rys jeho celé osobnosti: směřuje vždy k nějaké *definitivnosti*, k *jistotě*. *Hluboká životní vážnost*, která vyznačuje Smetanu po celý život v každém slově a skutku, jeví se zde způsobem zvláště příznačným. Nic romanticky rozháraného není v jeho povaze. Základní tendence jeho osobnosti, snaha po koncentraci a pevném základě, vyzařuje i z jeho prvních citů erotických. Je-li zklamán ve svých nadějích, neodává se romantickému pesimismu — toho nepřipouští jeho silná životní víra.

U Smetany erotismus ohlašuje se (podle zápisků) o prázdninách r. 1840, kdy zajel k příbuzným do Nového Města n. M. Zde slyšel zpívat sestřenicí Luisu a o ní jsou v zápiscích některé vřelejší zmínky. Ale zdá se, že to bylo zatím ještě neuvědomělé rozněžnění. Teprve v prosinci 1840 po jakémsi dopise Luisině prozrazuje zápisník cosi, jako naděje na lásku, smíšenou s pochybností. Ale víc již zápisníky nevypravují. Byla to jen přechodná epizoda. Mocné erotické vzplanutí zachvacuje však Smetanu v první polovině r. 1842 a jeho předmětem byla Klára. Ale tato láska neměla dlouhého trvání vinou hrdého chování Klářina. 19. června 1842 zapisuje si Smetana o rozchodu tato slova: „Klidno moje srdce, jež hluboce uraženo, tolik žalů od ní trpělivě snášelo. Moje srdce pomstěno! Horký a zničující byl ten oheň, přece však vyhasl rychle, neboť neměl již, co by ničil. Dosti dlouho jsi, Kláro, nade mnou vítězila, leč ještě déle slavím vítězství já nyní, poněvadž se mi podařilo vyprostiti se z tvých záhubných sítí, jimiž domnívala jsi se pevně mne držeti a kte-

rými jsi mne dle libosti mučila. Jsme od sebe nyní — adieu, Claire!" Pro zmíněnou snahu po definitivnosti jest pak příznačné, že dalším předmětem lásky Smetanovy, jímž nahradil Kláru, je — jeho potomní choť, Kateřina Kolářová. Tato láska ho již neopustila a on jí také zůstal věren.

Karel Kolář, jehož rodinu znal Smetana již z Jindř. Hradce, přišel v plzeňské době Smetanově do Plzně jako finanční inspektor. Jeho dcera Kateřina (nar. 5. března 1827) byla zručná pianistka a vynikala zdravým hudebním citem. Těmito vlastnostmi nejprve na sebe upozornila Smetanu, a to v době, kdy byl ještě naplněn Klárou. Není však pochyby, že obdiv pro hudební vlohy Katuščiny byly mostem k dalšímu. Po prvé zmiňuje se Smetana v zápisníku o Kateřině 31. května 1842: „Dnes jsem byl u pana Koláře a hrál jsem s Katynkou čtyřručně. Studujeme spolu více kusů, abychom řádně hráli, bude-li pan inspektor míti společnost. Hraje velmi pěkně, téměř nejlépe mezi zdejšími slečnami." V první polovici června — patrně když se již připravuje rozchod s Klárou — zájem o Kateřinu roste, ač dosud stále se omezuje na její hru. 7. června obšírně popisuje společnost u Kolářů a se zvláštní radostí poznamenává, která Katynka vzbudila obdiv prof. Beera. A hned na to, 19. června, kdy se loučí navždy s obrazem Kláry, světuje své knížce, že je nyní cele zaujat Kateřinou. A této lásce již zůstává věren, přes všeliké pozdější přehánky, nutné a obvyklé v takovýchto případech.

A právě Smetanovy zápisy o Katynce jsou pro poznání povahy jeho lyrismu neobyčejně poučné. Jeho intimní projevy čtou se jako malé lyrické básně v próze; jsou krásným svědectvím citového bohatství, bezprostřednosti a zvláštní čistoty Smetanova lyrismu. V nich možno vystopovati všechny potomní individuální rysy jeho erotismu, pokud se projevují v potomním jeho uměleckém díle. Tyto zápisy přesvědčují, že *tentokráte tvoří se základ jeho citového života, který později, spojen s hudební genialitou, dává růsti velikým, typicky smetanovským scénám lyrickým.*

Ve Smetanově umělecké povaze lyrismus má přední úlohu. Ale Smetana neobjevuje se ani v těchto letech jako lyrický idylik, jako sentimentální snílek. Rovněž však pouhý erotický naturalismus a smyslnost jsou ho vzdáleny. Jeho erotismus roste ze zdravého, horoucího a vášnivého citu, ale nikdy nezaběhne do slepé uličky pouhé smyslné vášnivosti; i ve chvílích nejvyššího rozhárání jest naplněn radostným i vděkuplým pocitem z obohaceného života citového.

V těchto jinošských projevech Smetanových bije do očí *vášnivost* a *prudká horoucnost* citu, která vždy jde ruku v ruce se zrychleným tempem životním. Připomeňme si slova o Kláře: „Kde je ten *oheň*, kde ten *žár*, jimiž jsem Kláru miloval? — *Horký a zničující* byl ten *oheň*." Ale

obzvláště tento tón se ozývá z projevů o Kateřině, kdy nahromaděná horoucnost často propuká v těchto slovech: „Nejsem-li u ní, nemám stání, žádného klidu“ (29. června 1842) a zvláště 19. dubna 1843, kdy slyšel Katynku hrát veřejně: „A to je *moje* Kateřina, která vás okouzluje, to je *moje* Kateřina, má nebesa, *moje* jest.“ Při těchto slovech vzpomene na velkou scénu Vítka a Blaženky v II. jednání Tajemství. K živelné horoucnosti této scény kladou se zde v citovém životě Smetanově základy. Z těchto stavů zrychleného tepu životního, z těchto stavů vášnivě horoucnosti rostou i ostatní potomní prudké a rychlé scény erotické v díle Smetanově (Braniboři, Šárka).

Vedle této stránky Smetanův erotismus ukazuje druhou typickou stránku: prudká vášnivost mění se v uklidněný cit *hřejivé, laskavé a oblažující lásky*, který již není pramenem nejistoty a utrpení, nýbrž cestou k trvalému štěstí a splynutí. A právě tento rys u mladého Smetana překvapuje a je svědectvím jeho nebohémské, kladně založené povahy, jeho potřeby jistoty a definitivnosti. Vášnivost není mu sama sobě účelem, nýbrž mocnou vzpruhou k bezpečnému cíli. Tento rys jeho erotismu je vzbuzen jediné Kateřinou. Krásně vyjadřuje to tam, kde srovnává Kateřinu s Klárou: „Neplápoláť žádný oheň v mém srdci při pohledu na ni (Kateřinu), nýbrž srdce počalo se *v moře nebeské hřejivosti zaměřovati* a nenáhle onoho stupně dosahovati, na němž se nyní nachází a *s něhož je žádná moc pozemská nesvrhne*. Ano, zvolna, zvolna rozehrálo se v novou lásku, *v čistou blaživou lásku, aby dlouho, dlouho, snad stále v ní se hrálo*.“ A opět tato struna Smetanova erotismu rozezvučela ony klidné, vyjasněné, bezpečné a lyricky tak bohaté scény erotické, které tvoří, vedle vášnivého, druhý typ erotismu Smetanova. Zde se tvoří základ prvního zpěvu Ludišina v Braniborech, Věrného milování, scény Vítka a Blaženky v II. jednání Tajemství. Tento erotismus doznívá v epilogu velké žalární scény v Daliboru a zahřeje, aspoň ve vzpomínce, nešťastného mistra v III. větě kvarteta Z mého života a v Čertově stěně.

Z tohoto dvojího typu Smetanova jinošského erotismu roste třetí individuální stránka: ryze smetanovská *schopnost idealisovati si předmět své touhy*. Vlastně zde již nutno mluvit o idealisující *mohutnosti*. Smetana umí povznášeti své vidiny do nadpozemské výše, aniž však přitom ztratí nutný smysl pro skutečnost. V těchto letech tato mohutnost projevuje se v jeho erotismu, později pak rozšiřuje se i na ideály nadosobní a dává Smetanovým koncepcím individuálního básnického vzletu. Kde mladý Smetana dospěl onoho stavu hřejivosti a bezpečné blaženosti, tam co chvíli užívá slov „mé nebe!“ Zde vytvořil si své nebe, svůj ideál. „Nikdy jsem toto *nebe* nezřel, nikdy tuto *blaženost* necítil — až nyní.“ Jeho srdce je plno „*nebeské hřejivosti*“. Je-li u Katynky, „zapomenu na

svět, na sebe *a jsem v nebi*". Zvláště pěkně, protože tak smetanovsky prostě a přitom vroucně projevuje tuto mohutnost ve vřelém zápisu o tom, kterak o prázdninách 1842 marně čekal, že Katynka s rodiči navštíví jej ve Lhoticích. Mísí se zde zklamání s představami, jak Lhotice by byly *posvěceny* přítomností Katynčinou. „Nač jsem se vždy těšil, po čem jsem tak velice toužil, o čem jsem myslil, že stane se mně korunou všech radostí — to selhalo, obrátilo se v niveč... Ó, byl bych *žehnal* Růžkově Lhotici, *svatým bylo by se mi stalo místo, kde ona byla by prodlévala*. Byla by dýchala náš vzduch, po naší půdě chodila, našeho ovoce požila, z našich pramenů by pila! Ó, *vy místa třikrátě svatá!* Jak drahocennými, jak důstojnými byla byste se mi jevila! *Posvěcen by byl nás zámek, posvěcen pokoj, kde ona byla by si odpočinula*, šťastnou by byla celá ves, přešťastným byl bych se stal já... Než jim (Kolářům) nechtělo přijít na mysl, že by Růžkova Lhotice byla šťastna *a já v říši nebeské*." Známe-li tuto idealisující mohutnost, toto zbožnění lásky, pak pochopíme, proč vroucnost žalární scény z Dalibora, nebo z III. věty z prvního kvarteta stoupá až v tóny blízké modlitbám. Potom však pochopíme také onu posvátnost, již Smetana uměl dáti potomním svým národním koncepcím, v nichž ona idealisující mohutnost přenesla se na ideu národní.

Tato idealisující mohutnost stává se pak nejbezpečnější záštitou Smetanovou před pesimismem a jakoukoliv negací. Podobně jako v dalším životě dovedl Smetana i v okamžicích největších útrap vytvořiti si vlastní ideál, jenž mu uměl dáti síly a ochrániti před zoufalstvím, tak i v době plzeňské jeví se tento rys mladého Smetany, třebaž ještě na pozadí jeho osobní erotiky. Když se v červenci odstěhovali Kolářovi z Plzně do Ml. Boleslavě a nastalo rozloučení s Kateřinou, zapsal si Smetana slova upřímného bolu a smutku: „Všude doufal jsem Katynku najíti a přece postrádal jí s hořkostí všude. Ještě nikdy nepocítil jsem krutost rozloučení tou nezměrnou tíhou, jako dnes." Ale hned na to: „*Její celá bytost stala se nadpozemskou* a kdybych měl její obraz, *byl bych celé hodiny na kolenou před ním vyklečel*." Vzpomeneme-li Tria Smetanova, kde bolest z prvé kruté rány osudu zdvihá se podobně k patosu až religiosnímu, pochopíme, kde jsou toho kořeny. Právě touto idealisující mohutností nabývá Smetanův erotismus a všecken lyrismus zcela ojedinelého, individuálního charakteru, jí se liší ode všech současných skladatelů. Jedině Chopin a Liszt byli v této věci blízcí Smetanovi.

A konečně ještě jeden — čtvrtý — rys jest příznačný pro erotismus mladého Smetany; rys, který rovněž provází Smetanu dále: podivuhodná čistota a cudnost jeho projevů. Není u Smetany pouhou výpomocí z nouze, něčím, co by vyplývalo z nedostatku nebo chudoby erotických citů a co Neruda tak účinně sešlehal svým heslem „pannopenství”.



Právě tento rys nesen je prudkou horoucností a vášnivostí, ale ona idealisující schopnost nepřipouští, aby vášnivost stala se sama sobě účelem. Odtud ona ryze smetanovská čistota a cudnost erotických zápisů, ona otevřenost a upřímnost. A s tím také souvisí jasná a veselá mysl, úsměv na rtech a radost v očích ve chvílích milostného blaha. Smetana nikdy nebyl básníkem temné vášně, do jeho lyrismu nikdy nevníkl mysticismus vášně. Erotismus spojen je u něho s jasem a radostí. Smetana miloval v plném slunci. Tato čistá radost z lásky mluví krásně z jeho zápisů. A odtud opět roste ono věčné mládí Smetanových erotických scén operních, jejich jas, prostota a srdečnost a při tom bohatství lyrismu, smírná a radostná laskavost.

Propuknuvší erotismus jest vedle své povahy významný pro vývoj tvůrčí individuality Smetanovy také svou organickou spojitostí s mohutnější hudobností. Zde chronologie jest výmluvná. Léta jeho prvních opravdových erotických vznětů jsou současně léta, kdy intensivněji se účastní hudebního života. První školní rok 1840—41 byl ještě ve znamení studií. V dalších letech 41—43 vítězí hudba stále více, a to děje se současně s hlásícím se citovým životem a v příčinné souvislosti s ním. V této době také jeho skladatelská činnost jest intensivnější a je zajímavé, že mezi tanečními skladbami tenkrát vznikají pokusy o větší formu ouvertury (ouverture c-moll a A-dur z r. 1842), z nichž první je věnována Kateřině. A právě v této době zapisuje si Smetana některé věty, které ukazují, že neodvratně se blíží potomní rozhodnutí, v němž hudba zvítězila. Smetana kriticky uvažuje o svých skladbách a 3. dubna 1841 při seznamu skladeb poznamenává: „Dřívějších nechci uváděti, protože jsou ještě dětské skladby bez základu a pevné půdy.“ A v době horoucího citu ke Kateřině, kdy po únorové zkoušce 1843 prof. Bubák domlouval Smetanovi o nejistém postavení virtuosů, napsal si Smetana o tom: „Myslel, že tím virtuosem jsem, když tak dobře hraji na piano, *jako bych nebyl nástroj vyšší moci*. S pomocí a milostí Boží budu jednou v technice Lisztem, v komponování Mozartem.“ A brzy nato: „Ó, přijde čas, spoléhám úplně na Tebe, Bože, jenž jsi mi tisíc milostí za sto hříchů prokázal.“ Tato slova jsou pro tehdejšího Smetanu nad jiné významná! Je v nich patrné nejasné vědomí vlastní geniality. Smetana cítí, že je posedlý daimoniem hudby, že sám, svou osobní vůlí jest bezmocný proti vzrůstajícímu živelu hudební geniality. To je ta „vyšší moc“, o níž píše. Tedy právě v této době elementární hudobnost hlásí se zcela spontánně a neuvědoměle. Byl to živel, jehož pouta uvolňuje cit lásky. Zároveň z těchto slov je viděti, že tehdy staví si nejvyšší, pro sebe myslitelné ideály umělecké, Liszta a Mozarta. To znamená, že tenkrát Smetana si uvědomuje, že jeho poslání umělecké není reprodukcí, jak se o něm všeobecně myslelo,

nýbrž tvůrčí. V této době také tvůrčí nutnost doléhá na Smetanu stále více. V březnu r. 1842 si zapisuje „šel jsem bez myšlenek — ne, to bych lhal, bez myšlenek jsem nešel, neboť jsem skládal“.

Hudebnost tedy hlásí se mocněji u Smetany zároveň projevivším se erotismem. Tato současnost není ovšem náhodná a souvisí s individuálním charakterem Smetanovy hudby. *Smetanova hudba od počátku roste z kořene lyrismu*. Není tím míněn lyrismus ve smyslu pohodlného idylismu, nýbrž ve smyslu elementárního, prudkého a bohatého citu, jenž vztahuje se nejen na osobní erotismus, nýbrž na celé okolí, a jenž na půdě Smetanovy individuality má onen rys idealisující. Proto hudebnost Smetanova mohutní a Smetana sám počíná ji neuvědoměle pociťovati jako živel zároveň s propukajícím a ustalujícím se erotismem. Obě dvě mohutnosti spolu organicky souvisí. To je také kořen pozdější vělosti a pravdivosti Smetanovy hudby: roste z nejvlastnějších vnitřních oblastí a vnitřních jistot Smetanových.

Smetanova hudba roste z lásky. Smetana tušil tuto spojitost a o tom zapsal si slova, která pro celou jeho povahu a pro pojetí hudby jsou přímo dokumentární. O rokycanském děkanovi, k němuž jezdil hrát, svěřil se své knížce: „Pan děkan je velmi hodný, a to dělá hudba; neboť kdyby ji nerozuměl, nebyl by tak hodný.“

Pro Smetanův pobyt v Plzni je velmi významný jeho styk s bratrancem prof. Jos. Frant. Smetanou.

Jos. Frant. Smetana, \*11. března 1801 ve Svinišťanech u České Skalice. Jeho otec, zahradník vévody Kuronského, a otec Bedřichův byli bratři. Přes to však Bedřich říkal svému bratranci, o 23 léta staršímu, „strýc“. Prof. Smetana vděčně vzpomínal toho, že se jeho strýc František, otec Bedřichův, zasloužil o jeho studia, neboť na jeho radu vstoupil Jos. Frant. Smetana r. 1814 do gymnasia v Hradci Králové. Patrně chtěl svůj vděk splatit svému strýci tím, že se svědomitě staral o první životní dráhu Bedřichovu. V Hradci Králové uveden byl Klicperou v ovzduší národního obrození a tomu již zůstal věren. R. 1819 odešel na „filosofii“ do Prahy, 1821 do arcib. semináře, dva roky nato vstoupil mezi premonstráty v Teplé, 1825 složil řeholní slib a přijal klášterní jméno Josef, 1826 vysvěcen na kněze. Brzy nato začíná dráhu učitelskou, 1831 stal se suplentem a rok nato profesorem fyziky na filosofickém ústavě v Plzni (který tehdy zahrnoval nejvyšší dvě třídy gymnasia). Zde působil do své smrti dne 18. února 1861. Byl horlivě spisovatelsky činný a jeho stati přírodopisné, historické, národopisné a filosofické objevují se v předních tehdejších časopisech české literární společnosti: v *Musejníku*, *Čes. Včele*, *Kroku*, *Vlastimilu*, *Časop. katol. duchovenstva* a j. Z jeho samostatných prací budiž uveden aspoň „*Obraz starého věku*“ z r. 1834, jenž od r. 1846 vyšel znovu jako „*Všeobecné dějiny*“ od věku starého, jež pokračují až do věku nového, „*Silozpyt čili fysika*“ z 1842 a „*Základy hvězdosloví čili astronomie*“ z r. 1837. Byl činný také básnický, jeho verše vycházely porůznu, nejvíce po jeho smrti.

Jos. Frant. Smetana jeví se ve svých spisech a projevech jako osvícený, svobodomyšlný kněz a humanitář. Je zřejmě odchován osvícenským duchem z druhé poloviny 18. století, což se projevuje na jeho svobodomyšlnosti i v jeho sklonu k encyklopedismu. Základ jeho osobnosti je racionalistický. Tento rys zvláště určitě se projevuje v jeho zájímavé

rozpravě „Zdali jest osvěta lidu obecného nebezpečná církvi a státu“ (1835), v níž vyvrací reakcionářské mínění, jako by vzdělanost lidu zplo- dila revoluce a podlomila náboženskou víru. Vystupuje proti pouhé vnějškové zbožnosti církevní, proti pověře náboženské, která svaté vyvyšuje nad Krista a proti nesnášlivosti, která odchylná mínění umlčo- vala na kacířských hranicích. Volá po vzdělanosti, po souzvuku rozumu a vůle; chce vše podříditi „rozumu nejjasnějšímu a vůli nejsvětější“.

V těchto zásadách osvědčil pevnost svého charakteru, zvláště r. 1835, kdy raději vzal z tisku své dějiny středověku, než aby z nich vyloučil „freisinnige Ideen“, jež tam nechtěla míti censura.

Tytěž základní rysy prozrazují jeho básně. Zde převládá racionalis- tický element nad bezprostředností postřehu. Proto je prof. Smetana nejzdařilejší v *satirických* verších. Satira je jeho oblíbeným prostředkem a stojí zde pod zřejmým vlivem Havlíčkovým, Čelakovského a lidových říkánků. V satirě bývá břitký a vtipný, s dobře umístěnou a vyhocenou pointou. Ale tam, kde chce dáti kus kladné lyriky, klesá na suchou deskripci veršem, obrazy jsou všední, nebásnické a myšlenky často mali- cherné. Tím ovšem nejvíce se liší od umělecké povahy Bedřichovy, jehož základní povaha byla hluboce kladná a spontánní, neracionalistická. Rozdíl ten objevil se zvláště za politické reakce Bachovy: tehdy u prof. Smetany dostavuje se skepse, pesimismus a zatrpklost, kdežto Bedřich právě v době persekuce a osobních utrpení zdvihá se k nejvyšším a nej- kladnějším koncepcím.

Verše Smetanovy jsou výmluvným dokumentem povahy a názorů tohoto plzeňského buditele. Ohlas názorů Havlíčkových zde bije do očí. V době politické reakce Bachovy ulevuje si Smetana satirami na reakční režim politický, na jeho byrokratismus, militarismus a postihuje dobře jádro toho všeho: materialistický názor na člověka. V básni „Co je člo- věk?“ po satirických definicích theologa, filosofa, přírodopisce, anatoma a chemika pointuje:

Státník se jim všechněm směje  
a potajmu takto pěje:  
Člověk jesti mašina  
k tomu pouze zřízená,  
aby daně platila  
a bodáky nosila.

V „Mongolských obrázcích“ podává pak celý satirický cyklus na poměry v současném Rakousku a na zvůli vojska a nespravedlnost sou- dů, na otrockou devotnost obyvatelů, na procesy z „velezrady“, na po- výšenost vojenských osob nad civilisty a na pronásledování Havlíčkovo. Theologická dogmata (o účelnosti světa) a absolutní monarchism staví

na pranýř verši jako:

Aby nasytíl se jeden,  
tisícové hladovějí,  
miliony pro jednoho  
potí se a krvácejí.

Hlad a mor a hoře války  
střídají se v divém letu  
a to jest ten nejmoudřejší,  
nejlepší všech možných světů!

(Báseň „Teleologie“)

Verše Smetanovy jsou jakožto dokument doby i dokumentem osobnosti Smetanovy neobyčejně významné a zasluhovaly by spravedlivého ocenění, které by ukázalo, že prof. Smetana byl osobností nevšední a že ve mnohém přesahoval význam lokálního buditele.

Je ovšem přirozeno, že tato uvedená stránka povahy prof. Smetany nemohla míti na skladatele podstatnějšího vlivu. Zde stály vedle sebe osobnosti zcela různorodé, jež nadto ještě dělil značný rozdíl věku. Bedřich Smetana, tvůrčí osobnost plná živelné spontánnosti, vroucího lyrismu, osobnost citově bohatá a vzrušená, duch hluboce kladný a syntetický, vzdálený vši racionalistické analýze a pesimismu a v této době jiných naplněných cíle osobními romantickými touhami a osobními problémy, jež mu především bylo řešiti — a prof. Jos. Frant. Smetana, v té době zralý muž čtyřicetiletý, osvícenský racionalista, připravený vždy k analýze a k satíře, byly dva světy, jež si tenkrát nemohly v těchto věcech rozuměti. Ale přece v něčem jiném styk Bedřichův se „strýcem“ byl jistě velmi plodný. Smetana zde našel vzor a oporu životní vážnosti a pracovitosti u svého bratrance. Nejen to, že prof. Smetanovi byl svěřen mladý student a hudebník k doзору při školních studiích, nýbrž hlavně v osobním styku poznává zde Bedřich zblízka muže, jenž celou svou osobností a životní prací vykonal ve svém okruhu dílo velmi plodné a blahodárné. Vždyť zapisuje si do deníku: „Téměř denně navštěvuji svého strýce Smetanu.“ Také je patrné ze zápisníku Smetanova, že si svého strýce“ hluboce vážil. A máme-li na mysli pozdější vážnost a houževnatost, s níž se Smetana vrhl do hudebních studií, nelze v tom neviděti i vliv mravního příkladu tohoto vzoru.

Ale ještě v něčem jiném prof. Smetana je významný pro mladého umělce. Frant. Jos. Smetana měl jednu lásku, kterou si odnesl z Hradce od Klicpery: *uvědomění národní*. V této věci význam Smetanův pro českou Plzeň jest velice důležitý a pro nás pozoruhodný. Smetana zde navazuje na buditeleskou činnost prof. Jos. Vojtěcha Sedláčka (1785—1836),

rovněž člena řádu premonstrátského, jenž od r. 1816 rozvinul v Plzni horlivou činnost buditelskou hlavně tím, že vyučoval na gymnasiu a filosof. ústavě mimořádně češtině a šířil lásku k českému jazyku a i jinak účastnil se obrozeneckého hnutí. Také při prvních pokusech o české hry divadelní v Plzni byl Sedláček činně účasten. Po jeho smrti přejímá jeho dědictví prof. Smetana, s tím rozdílem, že proti Sedláčkovi vystupuje jako muž mnohem uvědomělejší, velkého vzdělání a rozhledu, takže se stává z nejvýznačnějších postav obrozeneckých na našem venkově. A právě v této věci rozvinul v Plzni bohatou činnost. Pokračuje v Sedláčkově učení českému jazyku v mimořádných hodinách, spojuje své osvětářské snahy se snahami buditelskými tak, že v nedělích učí tovaryše a mistry řemeslnické přírodním vědám česky a tato jeho činnost záhy pocíťována blahodárně v celém širém okolí, jak o tom svědectví podala Božena Němcová v Čes. Včele r. 1847. Buditelské snahy vedou jej i k zájmům národopisným právě v době Bedřichova pobytu v Plzni. Tenkrát (r. 1842) o prázdninách cestuje po kraji plzeňském, aby určil jazykové hranice mezi českými a německými místy a zjistil původní české názvy. Jeho národně-buditelské snahy vedou jej ke styku s Palackým, Jungmannem, Havlíčkem, Šafaříkem a j.

Své vědomí národní vyjadřuje často jednak ve svých verších, jednak v zápiscích. Tak hexametry z června 1840:

At' daleký Tě Urál, at' ladné Tatry u věnci  
svém chovají strážném, neb vznešený Krkonoš  
věrný vždycky budiž své vlasti a národu svému,  
pak, miléným Tě bude Slávie zvátí synem.

(Profesoru Srezněvskému z Charkova do deníku.)

V době Bedřichova pobytu v Plzni zapisuje si prof. Smetana alegorickou báseň „Laokoon“ pod vlivem své prázdninové národopisné cesty r. 1842. Zde zachycuje své dojmy vzbuzené z obklíčenosti české menšiny německým okolím v alegorii o Laokoonu:

Zmije svírá hrdlo tvoje,  
želuplná vlasti má!  
Veliká to černá zmije,  
Ach! ona tě udolá.

Ale končí tehdy povzbudivě:

Vzhůru, bratři! rozvážeme  
pouta tato hanlivá!  
Okovy své rozbijeme,  
a svobodná's, vlasti má!\*)

Je pak zajímavé, že v národní myšlence Smetanově uplatňuje se také myšlenka *husitská*. V dlouhé básni „Loučení“ vyslovuje jednak soucit s lidským osudem Husovým, jednak obdiv jeho pevnosti a stálosti. A satiricky vyslovil toto své přesvědčení posměchem na plzeňský „nový svátek“, v němž se oslavovala památka vítězství Plzně nad Husity:

Slavil Nový svátek zase,  
střílel, troubil, bubnoval.  
Nechme blba, vychloubá se,  
že sám sobě facku dal.

(„Na plzeňský Nový svátek.“)

Jak věcně však řešil si prof. Smetana tuto svou myšlenku národnosti a že zde stojí v okruhu názorů Palackého a Havlíčka, o tom podávají svědectví jeho zápisky. Zde ovšem zajímají nás názory jeho z doby, kdy Bedřich se s ním stýkal v Plzni. A v této věci zásadní význam, osvětlující velmi pěkně celou povahu tohoto osvícenského a humanitářského buditele, má novoroční zápis na rok 1843: „Co nám as přinese nastávající rok 43? Jakých as proměn se dočkáme jak v životě domácím, tak v pospolitém občanském? Co s Napoleonem bouře válečné v Evropě utichly, zdá se odpočívati umdlený starý svět... Čím méně ducha, tím více těla, tím větší starosti o toto: železnice, parostroje, cla, obchody, průmysl a výsady jsou heslem věku našeho. *Jediná toliko idea vyniká z trudné materialnosti této, idea to národnosti*, vysvítá jako jasná hvězda z černých mračen bezcitné sobětnosti (egoismu)... Co bude as z božské jiskry této,

\*) Ve druhém znění „Laokoona“ z r. 1854, tedy pod vlivem reakce, končí Smetana již zcela jinak, resignovaně:

Tak i tebe, vlasti milá,  
hroznýš po staletí svírá,  
úž a úže obtáčeje  
v oudy tvoje hloub se vrývá,  
*ach, zda jemu odoláš,*  
*a svůj život zachováš?*

Zde názorně se projevuje rozdíl povah obou bratřanců. U profesora reakce a persekuce vyvolává zklamání a skepsi — skladatel však naopak později, právě v době persekuce politické i osobního pronásledování vzhopil se k vyvrcholení své ideje národní — k apoteose národa a vlasti v „Libuši“ a „Vlasti“.

kteřouž seslala Prozřetelnost v málomocný věk náš, abychom neutonuli ve tmách soběťstva? Rozjasní-li se v světlo spravedlnosti a mile hřející plamen lásky bratrské? Spojí-li Bohem spřízněné vespolek národy? Aneb se snad rozžehne v záhubný požár nenávisti a rozbrojů? Uchovejž nás Bůh tohoto! *Ne násilím, nýbrž právem*, ne vášní, nýbrž rozumem chceme býti vlastenci a *žádající spravedlnosti od jiných nikdy tutěž neodepřeme jim*. My zvláště Čechové veliké potřebujeme mírnosti a prozřetelnosti v pokroku na dráze vlastenecké, abychom přepjatým horlením nepokazili více, než napraviti chceme. My ovšem nečelíme na nic jiného kromě čištění a rozšíření jazyka i vykvétání literatury a její ušlechťení a zvelebení národu svého; předměty zajisté nejen v sobě dovolené, ale i pravé a chvalitebné; těch však více *pilností a rázným činem* dosáhnouti hledmež, než planým povykováním, které rozumného nezíská, odporného odráží a zlovolného k sočení podněcuje." To jsou zajisté zásady, které podnes nepozbyly své důraznosti a toto věčné pojetí národní ideje ve smyslu kulturní práce pro národ a spojení všech národů láskou a úctou bylo něco, co zajisté duši mladého, vnímavého umělce, jakým byl Bedřich Smetana, mohlo dáti podněty velmi plodné. — Prof. Smetana sliboval si od revoluce 1848 nové rozproudění národního života; tím trpčeji nesl zklamání nastoupivší reakce: „Rok padesátý vychází nad hrobem všech lepších nadějí našich. Mněli jsme se již navždy zbaveny absolutismu, plesali jsme jako otroci na svobodu propuštění, ale místo očekávané svobody nastoupila krutá vláda bodáků... království české i dle jména zahynulo... Ó, božská ty svobodo! Co se vše děje ve jménu tvém!"

Možno mluvíti o okamžitém vlivu tohoto národního uvědomění prof. Smetany na Bedřicha? Bylo by lákavé viděti zde vlastní příčiny potomní národní ideje Bedřicha Smetany, která v jeho tvorbě má tak významnou úlohu. Ale o *přímém zužitkování* tohoto vlivu není možno mluvíti. Uvažme, že Smetana je právě tehdy plně zaujat zcela jinými zájmy, svou osobní lyrickou horoucností a svou vzrůstající hudebností. To jej zcela naplňuje a vyčerpává a jeho zápisník nikde nedává svědectví ohlasu národnostních názorů jeho bratrance. Vedle toho Smetana, povaha tak intuitivní a citová, nebyl tehdy přístupen rozumovým úvahám bratrancovým. Nelze však říci, že by „vlastenecké snahy se ho nedotýkaly," jak míní Dolanský, Smetana je vnímavý již tehdy pro otázky národnostní, jak svědčí jeho záznam o pí Brožové z Rokycan: „Ohromná vlastenka, pravá Češka. Ale ne, že by snad německy neuměla! Nikoliv, spíše až příliš dobře rozumí." Ale Smetana tehdy ještě si *neuvědomil* pozdější myšlenky národnostní. Ostatně právě v těch měšťanských vrstvách, v nichž se pohyboval, nenalezl v této věci mnoho podnětů. Aspoň o této společnosti vydal r. 1847 právě prof. Smetana velmi nelí-

chotivé svědectví slovy: „Jací jste od jakživa bývali neteční pro blaho vlasti, sobětliví a odpadlíci, takoví jste podnes a marná každá práce napraviti Vás.“ Kterak pak pohlížel prof. Smetana na svého mladšího bratrance v této věci a kladl-li v něho nějaké naděje v otázce národnostní, těžko říci na základě toho, co dosud o prof. Smetanovi je publikováno. Spíše nikoliv. Nasvědčoval by tomu dopis profesora Smetany Bedřichovi z 10. července 1847, v němž jej napomíná, aby na koncertní cestě, kterou měl před sebou, vystupoval jako český umělec. Dopis psán je německy — již to není pro prof. Smetanu bez významu — a zde přímo naznačuje své pochybnosti: „nevycítíte-li smysl mých slov, čehož se bohužel obávám, vysmějete se jim jako vrtochám. Ale snad je moje obava bezdůvodná a snad mne přesvědčíte při svém příchodu do Plzně o opaků?“

Ale i když nelze mluvíti o okamžitém ohlasu národního uvědomění prof. Smetany na Bedřicha, přece podněty jeho nemohly zapadnouti beze stopy. Byl zde podobný případ, jako s poměrem Smetanovým k Havlíčkovi. Našel zde podněty, které sice nevydaly ovoce hned, ale ukládaly se v duši Smetanově pro dobu pozdější. Vedle oné životní vážnosti a opory v upevnění charakteru, tak blahodárné a nutné v době divokého talentu, zapadá do duše Smetanovy také idea národnostní. Hned však nevkličila, nýbrž čekala v úkrytu na příhodnou chvíli. Neboť bylo dříve nutno, aby vnitřní život Smetanův se ustálil, aby prošel nutnou krisí mládí. Bylo dříve nutno rozhodnouti konflikt mezi povinností a hudební genialitou, dále dohoniti v hudebních studiích to, co dosud bylo zameškáno a najíti vlastní svět hudební. Pak teprve přišla na řadu idea národnosti, neboť pak teprve tato idea mohla vydati *tvůrčí činy*. Není pochyby, že tomuto okamžiku styk s prof. Jos. Frant. Smetanou připravil půdu. A tak i zde stojí tento uvědomělý, osvícenský buditel jako strážný duch u samých začátků uměleckého vzrůstu Smetanova.

Ve skladatelské činnosti Smetanově v Plzni stále převahu má *hudba taneční*, ačkoliv právě v Plzni se přihlašují skladby koncertní.

*Smetanovy skladby z doby plzeňské: Klavírní tance: Galopp di bravoura* (1841). Smetana zapisuje si v denníku: „Kvapík H-dur s dlouhým triem Cis-dur, pro piano, zdařilý.“ — *Polka pro piano D-dur se dvěma trii*. „Tato polka by asi zvláště v celém orchestru dobře šla.“ Patrně totožná s Jiřinkovou polkou z r. 1840. — *Luisina polka*, komp. po vánocích 1840 a provedená v lednu na filosofickém plese v instrumentaci kapel. Fleischer. — *Velká polka* s introdukcí, pěti čísly a codou. „Jest to bravurní polka b-moll... Věnoval jsem ji sl. Lídě Bradáčové, protože je mistrem na pianě. Také se líbí tato polka znalcům nevšedně.“ Je totožná s t. zv. „Polčinkou“ (Teige 10). Byla dokončena 3. února 1841. — *Polka F-dur* pro piano. Patrně totožná s „Mariinou polkou“ z r. 1841. (Teige 9). — *Kateřinina polka*, věnovaná 5. května 1841 Kateřině Corvinové. — *Ze studentského života* polka z r. 1842 (později v Göteborgu Smetanou poněkud přepracovaná). — *Valčík z As-dur* z r. 1841. „Tento valčík se mi dobře podařil.“ — *Alžbětin valčík F-dur*, na počest sl. El. Gollerové z června 1841. — *Bravurní valčík à la Liszt* z února 1842. — *Čtverylka*,



věnovaná Kláře, z března 1842. „Myšlenka dobrá, hudba klassická.“— *Čtverylka B-dur* z r. 1843, věnovaná Kateřině Kolářové. — *Čtverylka z F-dur* z r. 1843. — *Orchestrální tance: Galopp des Bayadères*, pro orchestr z r. 1842. — *Menuett* pro orchestr z r. 1842.

*Skladby koncertní (netaneční): Impromptu es-moll* z r. 1841. (Teige uvádí *Impromptu Ges-dur* z r. 1840). — *Impromptu h-moll* z r. 1841. — *Impromptu As-dur* z ledna 1842. — *Duo sans mots* z r. 1843. — *Ouvertura c-moll* pro klavír na 4 ruce z r. 1842, věnovaná Kateřině Kolářové. — *Ouvertura A-dur* pro klavír na 4 ruce z r. 1842. — *Housle a klavír: Fantasie* na píseň „Sil jsem proso“ z r. 1843. — *Písně: Der Pilgrim* na text Schillerův z r. 1840. — *Melodie k hymně* na sv. Jana Nepomuckého z 9. května 1841, složená na žádost prof. Beera za dvě hodiny.

Ve skladatelské činnosti stále převládá hudba taneční, hlavně polky. V této věci Smetana jde zcela s tehdejším oblíbeným směrem hudby taneční. Právě léta mládí Smetanova jsou dobou velké obliby taneční hudby, kterou šířil zvláště vídeňský valčík, právě tehdy vítězně letící světem. Tenkrát, vycházející z popudů Schubertových, vystoupil zakladatel taneční hudby 19. stol. Josef Lanner (1801—1843) se svými valčíky a kvapíky a k zvláštní popularitě dopomohl této taneční hudbě Jan Strauss starší (1804—1849). V duchu doby dávají svým valčíkům a kvapíkům různé programní názvy a mezi nimi se často vyskytují ženská jména. Tato móda taneční hudby, která je do značné míry výsledkem celého společenského ovzduší reakční, metternichovské Vídně, přechází i k nám. Na naší půdě pak k valčíkům a kvapíkům přistoupila také *polka* jako národní lidový tanec. Obliba pro polku byla tehdy mimořádná a měšťanské kruhy hudební byly zcela ve znamení polky. Jos. Prokš dosvědčuje, kterak se v Praze od začátku roku 1838, tedy v době, než sem přišel Smetana, rozšířila „polková epidemie“ a kterak polka získala nevídané popularity. Každý hraje jen polku, vydávají se jen polky, celá hudba je ve znamení polky. V první polovici 19. stol. tato taneční hudba je u nás velice rozšířena a jejími hlavními pěstovateli jsou Josef Labický (1802—1881), ředitel lázeňské hudby v Karlových Varech, a Frant. Mat. Hilmar (1803—1881), učitel v Kopidlně. Také tyto dva domácí valčíkáři a polkaři dávají svým tancům s oblibou názvy jmény ženskými. Pražské nakladatelství M. Berra vydává r. 1840 — tedy právě v naší době — sbírku „Prager Lieblings-Galoppe“, kde vycházejí: Kozaken-Polka, Sylvester-Polka, Postwagen-Polka, Damen-Polka, Libussa-Polka, Přemysl-Polka, ale také Wilhelminen-Polka, Franciska-Galopp a j. Rovněž nakladatelství Jana Hoffmanna v Praze účastní se tohoto tanečního ruchu sbírkou „Prager Favorit-Galoppe, Polonaisen, Polkas“, kde vychází Amazonen-Polka, Stanislaus-Polka a slavná Hilmarova Esmeralda-Polka. Podobné pozornosti těší se tehdejší oblíbený tanec *Čtverylka*; Alfr. Grünfeld vydává *Regina-Quadrille* atd. Právě v době, kdy Smetana byl v Praze, hrávala známá nám již vojenská kapela Tittlova na Žofině také tance Straussovy, Labického a Tittlovy polky a Smetana je

zde slýchal, když sem chodíval.

Smetana od svého útlého mládí stál uprostřed tohoto ovzduší tance a ve svých začátcích z tance přímo vyrůstá, jak ukazují jeho první skladbičky z Litomyšle, Kvapík a Valčík, Kvapík z D-dur z r. 1832 a další nám již známé skladby taneční. Tehdejší vlna taneční hudby zaplavila přirozeně i venkov. Smetana oddával se jí tím více, čím více dospíval v jinocha a čím více jeho taneční vášeň jej k tomu přiváděla. Zvláště od pobytu v Něm. Brodě a v Praze taneční hudba je jeho hlavním živlem. Odtud tedy vyrůstají jeho první skladatelské pokusy. Názvy tanců ukazují, kterak Smetana zde napodobuje tehdejší módní taneční hudbu. Zvyk, dávatí tancům dívčí jména, poznali jsme také u Smetany. I v detailech možno zde sledovati tuto závislost, jak ukazuje Smetanův galop *des Bayadères* a Jana Strausse *Bajaderenwalzer*. Jak celé studentské okolí stálo pod vlivem této taneční hudby, o tom svědčí zachované tance spolužáka a přítele Smetany učitele *Frant. Butuly*, jenž podobně jako Smetana, psal Novoveskou polku, Růženčinu polku, polku Pomměnků a j. Také hudebně nepřináší Smetana zásadně nic nového. V tehdejších polkách, jež se u nás psaly a také v Butulových, panuje téměř výhradně periodisace na základě dvoutaktové symetrie, harmonisace prostá, založená na tonice, dominantě a subdominantě. Tytéž rysy ukazují polky Smetanovy, pokud jsou přístupny jednak tématy v Teigově Katalogu, jednak z výstavy Smetanovy r. 1917. Pouze ušlechtilost a uhlazenost melodie i harmonisace ukazují dobré hudební cítění, ale něco mimořádného v těchto tancích nemohl nikdo tušiti.

Tato okolnost, že Smetana ve svých začátcích roste z taneční hudby, má pro další hudební charakter Smetanův nemalý význam. Pozdější tance, zvláště polky, jež v jeho tvorbě, ať koncertní nebo operní mají tak značnou úlohu, nebyly něco, k čemu by se byl obrátil Smetana dodatečně, nýbrž co rostlo z nejranějších počátků skladatelské činnosti.

Dříve však, nežli mohl Smetana postoupiti ze stadia těchto naturálních tanců k tanci jakožto skladbě koncertní, netaneční (jejímž vrcholným typem jsou „České tance“), bylo nutno, aby svým uměleckým vývojem překonal toto prvotní stadium naturálních tanců. K tomu pak začátek byl učiněn v Plzni, v době, kdy s probouzejícím se erotismem postupuje tvůrčí mohutnost. O „velké polce“ z b-moll (1841) poznamenává: „žádný taneční kus“, a o tom, že si tehdy Smetana uvědomil, že trvale nemůže setrvati ve směru naturální taneční hudby, podává svědectví jeho zápis o Impromptu z es-moll (1841): „První kompozice rozumného druhu, totiž nikoliv taneční kus, leda pro gnomy a duchy, kteří by ovšem podle toho tančiti dovedli. Mám v úmyslu Impromptu dáti tisknouti a tím zároveň učiniti počátek komponování.“

Proto jeho koncertní skladby plzeňské mají ten zásadní význam, že se tu Smetana vymaňuje z ovzduší taneční hudby, v němž dosud byl. Ony koncertní pokusy v Praze byly příležitostné (pro kvarteto) a byly záhy zatlačeny hudbou taneční. V těchto koncertních kusech vyrůstá Smetana z hudby, kterou právě kolem sebe slyšel. Z toho, zdá se, nejprvnější stopy zanechal Mozart, francouzská hudba operní typu Auberova a ouvertura k Weberovu Čarostřelci. Aspoň o své „ouvertuře“ v Praze si poznamenává, že je složena „Mozartovou methodou“. V Plzni pak vytyčuje si za svůj kompoziční ideál výslovně Mozarta. Vliv francouzský (Auberův) — znal ouverturu k Němé z Portici již od prvního veřejného vystoupení v Litomyšli r. 1830 — a Weberův — vzpomeňme jeho přehrávání ouvertury k Čarostřelci P. Šindelářovi v Něm. Brodě — obráží se velmi určitě v jeho obou plzeňských ouverturách z r. 1842, jak v melodice, tak ve formě i v celém výrazu. Vedle toho objevuje se již v této době nejednou jméno Lisztovo. Liszt od onoho pražského koncertu nevymizel již Smetanovi z paměti. V Plzni hraje jeho transkripce a skládá valčík „alla Liszt“. Ale plný název jeho, *bravurní* valčík, svědčí, že Liszt zatím láká Smetanu jako virtuos, což ostatně potvrzují i jeho slova, že chce býti v technice klavírní Lisztem.

Z ostatních jmen, jež poznává v Plzni — Herz, Henselt, Thalberg, Kalkbrenner, Kl. Wiecková — nutno zvláště zdůrazniti *Henselta*. Smetana studoval jeho etudy od ledna 1841 velmi bedlivě, horlivě je hrával a nalezl v nich také nemalé zalíbení. Henseltovy klavírní etudy patří k nejcennějším skladbám tohoto oboru a vynikají vedle hudebního obsahu také individuálním stylem klavírním. Vedle toho v nich našel Smetana i popud k tomu, že také etuda může býti nositelem básnické ideje, jak je tomu právě u Henselta. Soudíme-li pak podle pozdějších, dnes dostupných skladeb Smetanových, v nichž vliv Henseltův jest stále ještě patrný, nutno říci, že Henselt dával v této době Smetanovi nejučinnější popudy a že před poznáním Chopina a Schumanna ovládal Smetanu Henselt nejvíce.

Skladatelský vývoj Smetanův do konce let plzeňských, t. j. do jeho 19. roku, jest pozoruhodný nepoměrem mezi tím, co přináší, a tím, co potom Smetana vytvořil. Zeň těchto let v ničem na venek neslibuje potomní jeho vzestup a v ničem nezavazuje k potomním činům. Smetanův potomní vzestup k velikosti a monumentalitě nemohl se tenkrát vytušiti v ničem. Smetana pohybuje se — s výjimkou dvou ouvertur — pouze ve skladbách drobných, které svou kvantitou ani svou kvalitou (pokud jsou známy) nepřinášejí nic mimořádného. Tento znak vývoje Smetanova vysvitne tím více při srovnání jeho s vývojem jiných skladatelů. Tak Beethoven do svého 18. roku měl 3 klavírní sonáty, 3 kvartety a kla-

vírní trio vedle menších klavírních kusů. Schubert v 17 letech měl symfonii D-dur, kvartet B-dur, mše na operu „Des Teufels Lustschloss“ vedle četných písní. Wagnerova umělecká činnost vykazovala vedle literárních prací do jeho 19. roku řadu ouvertur, mezi tím ouverturu C-dur a B-dur, symfonii C-dur a dvě opery (Die Hochzeit, Die Feen). Liszt ve svém 13. roce podniká koncertní cestu do Anglie a rok nato provozuje se jeho buffa Don Sanche. Jedině se Schumannem má Smetana společný pomalý vývoj umělecký a i tu okolnost, že oba se poměrně pozdě dostávají k soustavným studiím hudebním. Tento pomalý a v mládí tak zdánlivě bezvýznamný vývoj Smetanův jest *individuální rys* jeho celého uměleckého vývoje a má pro všecku uměleckou jeho individualitu velký význam a bude tohoto rysu vzpomenuto v dalších výkladech. Tohoto pozvolného, tak navenek k ničemu nezavazujícího vývoje nelze vysvětlit tím, že neovládal dosud skladatelské techniky. Vždyť dovedl napsati dvě ouvertury „v duševních temnotách hudebních vědomostí“ a později, když techniku si osvojil, rovněž ještě dlouho tkvěl v drobných formách. Rovněž nelze tohoto rysu vysvětlovati vnějšími okolnostmi. Zde hraje úlohu zcela individuální způsob jeho vývoje, který má své důsledky pro celou potomní jeho tvůrčí fysiognomii. Toto *pozvolné vypracování*, pozvolné a pozdní potomní uzrávání, pozvolný, ale tím obezřetnější vývoj je v souvislosti s pozdější podivuhodnou intenzivní hutností, již se vyznačují vegetace pomalu rostoucí, ale vzdorující věkům.

Smetana v Plzni si uvědomuje, že dosavadní stav „divokého talentu“ je nadále nesnesitelný. Zápísník prozrazuje, že by rád své skladby pečlivěji propracovával. Jeho koncertní skladby ukazují, kterak tento „divoký talent“, bez opory a pomoci znalostí komposičních, usilovně se prodírá ze stadia naturálních tanců k hudebnímu básnění. O své ouvertuře c-moll napsal si později, r. 1848 tato slova: „*Komponováno v naprosté temnotě duševního hudebního vzdělání r. 1842 v Plzni a zachráněno před smrtí ohněm pouze přímluvou majitelčinou (Katynka), která tuto slátaninu chtěla uchovati jakožto kuriositu naturální skladby.*“ Tak soudil Smetana o svém „divokém talentu“ po šesti letech.

Smetanův vnitřní život v Plzni roste k své bohatosti. Jeho hudebnost hlásí se stále bouřlivěji o své právo. Jeho další umělecký vývoj žádá se vši rozhodností, aby prošel co nejdříve soustavným studiem hudebním. První krise Smetanova vývoje vrcholí a dospívá k nutnosti řešení: konflikt mezi povinností a uměním nelze dále smiřovati dosavadním kompromisem. Je nutno jíti jediné za hlasem umění: *ve Smetanovi dozrává předsevzetí věnovati se pouze umění.* A to je největší výsledek let plzeňských. Odtud vede cesta k dalšímu vzestupu Smetanova ducha.

## II.

### HUDEBNÍ UVĚDOMĚNÍ

Rozhodnutím, věnovati se cele hudbě, končí se období „divokého talentu“. Smetana vstupuje k Jos. Prokšovi jako soukromý žák a léta, strávená naukou o komposici, znamenají pro Smetanův umělecký vývoj zásadní obrat. Poznává, že vlastní, sebeživelnější nadání, je nutno vésti pevnou rukou a uvědoměle ke konkrétní cílům. Přesvědčuje se o nutnosti a ceně soustavného studia hudebního. Měl-li dospěti k potomní své jistotě vyjadřovací a tedy i k potomnímu vzletu svých největších koncepcí, musil projíti těmito lety houževnatého studia, jimiž si osvojil svou suverenitu v ovládání technických prostředků, takže později žádný technický problém nebyl mu tajemstvím. Tyto studie jsou také nadmíru významné tím, že tehdy, nad komposičními úlohami, Smetana si tvoří vlastní individuální výraz hudební a základ k vlastnímu individuálnímu hudebnímu slohu. Zde roste typický Smetana po stránce hudební, zde Smetana *dospívá k svému hudebnímu uvědomění*.

O prázdninách 1843 vymohl si Smetana na svém otci, že věnuje se zcela hudbě a 3. října odešel za tím účelem do Prahy. Čekala ho zde z počátku bída, neboť otec mu dal pouze 20 zl. na všechny útraty. V lednu 1844 nabídnuto mu však místo učitele hudby u hr. Leopolda Thuna, čímž byl na další léta existenčně zabezpečen. V týž přibližně čas stal se soukromým žákem známého hudebního pedagoga pražského Jos. Prokše, u něhož studuje nauku o komposici. Tato doba učení i vyučování trvala do r. 1847, kdy Smetana ukončiv studia u Prokše, vzdal se také svého vyučování u Thunů.

Způsob, jakým dochází k osudově důležitému rozhodnutí, věnovati se pouze hudbě, ukazuje opět onu spojitost mohutnější hudbnosti s postupujícím citem milostným.

Po dokončení plzeňských studií odebral se Smetana na otcovský statek do Růžkových Lhotic. Odtud podnikl 23. srpna výlet do Ml. Boleslavě, kam tehdy byl služebně přeložen Kar. Kolář. Smetana zde, po těžkých chvílích odloučení, prožívá znovu své „nebe“ a „moře blaha“ v blízkosti své Katynky. „Kateřina! Ona to byla, tělem i duší stála přede mnou, s počátku se divíc, pak se usmívajíc mne vítala. Byl jsem v druhém nebi, pln blaha, a nevěděl jsem, co jsem chtěl říci... Nejvíce mne těšilo, že Katynka mne ráda viděla a tak laskavě a mile ke mně se chovala, že celý čas svého pobytu v Ml. Boleslavi je mi nejkrásnější vzpomínkou.“ A tři dny nato, 26. srpna v neděli, zažil Smetana den plný laskavé pohody duševní, ozářený štěstím lásky, chvíle požehnané láskou, úsměvem a mírem, na něž vzpomínka dovede blažiti po celý život. *Takové*

*chvíle mívají blahodárný vliv na silná rozhodnutí duševní.* Byl to výlet do Krnska, zvaný „oříškový“. „Hned na to v neděli 26. srpna byli jsme na malém výletě do Krnska a šli jsme... porostem plným oříšků, kde jsme odpočinuli a každý tolik oříšků natrhati se snažil, co mohl unést. S rancem oříšků táhli jsme dále, až jsme dorazili do Krnska, kdež jsme zašli k sládkovi, jehož paní nás bohatě obdařila smetanou a krajíci s máslem.“ Vrátil se pak domů, naplněn blahem a milostným rozvroucněním, stupňovaným touhou po nepřítomné opět Katynce. A takové stavy duševní vždy pro něho znamenaly mohutné rozvlnění hudebně-tvůrčí osobnosti. A skutečně brzy po návratu oznámil doma své rozhodnutí, věnovati se pouze hudbě. Je nepochybné, že zde spolupůsobily dva momenty: jednak poznání, že nelze nadále spojovati školní povinnost s činností uměleckou, jednak naděje, že v Praze bude moci býti na blízku Kateřině, která tehdy byla žačkou Prokšova hudebního ústavu.

Smetana sám o tom si napsal r. 1847 tento vzpomínkový záznam: „Od r. 1843, krátce po vycházce na lískové oříšky v Ml. Boleslavi, snad 14 dní nato, když jsem z Boleslavi k svým rodičům se vrátil (bylo to v září, za horkého dne a z Prahy musil jsem za příčinou úspory per pedes apostolorum cestovati), od onoho roku tedy nenáležím již k světu studentskému, nýbrž hudebnímu. Přišel jsem domů unaven a napolo nemocen z nezvyklé cesty a z odloučení od své milované Katynky; avšak těšila mne blízká naděje, že brzy za příčinou svého hudebního vzdělání poslán budu do Prahy, kam také ona z téže příčiny přijíti měla.“

Toto rozhodnutí nebylo snadné a stálo hned z počátku Smetanu boje doma. Otec postavil se proti tomu; vždyť chtěl míti svého nejstaršího syna úředníkem nebo aspoň dědicem statku a nyní mu tato jeho chloubka chce „zběhnout“ k muzice!

Ostatně nutno toto stanovisko Františka Smetany posuzovati spravedlivě. V této době Bedřich nejevil *na venek* žádných známek něčeho mimořádného. Byl zručný pianista, jeho hudební nadání sice prozrazovaly jeho skladatelské pokusy, ale to vše nebylo stále nic na venek ojedinělého a tak, jak se to jevílo, bylo zcela dobře možno — podle mínění otceva — spojití to se zaručenou existencí. Vždyť v této době bylo dosti příkladů toho, že naši hudebníci, a dokonce skladatelé, měli bezpečná úřednická místa, jako na příklad Jelen, Veit a j. Netanulo něco podobného na mysli také Františku Smetanovi? Nechoval plán, že Bedřichovi jeho nadání hudební bude pouze vítanou pomocí na dráze úřednické, otevírajíc mu přístup do vlivných společností? Nezapomínejme také, že v celém rodě Smetanů se nikdy nevyskytl nějaký mimořádný zjev hudební. Na Bedřicha musel jeho otec pohlížeti především jako na výkon-

ného hudebníka, neboť dosavadní skladby nemohly opravňovati k nijakým mimořádným nadějím. Ale právě tato doba má nadbytek virtuosů — vzpomeňme, co řekl Smetanovi v Plzni prof. Bubák! Proto odmítavé stanovisko otce Bedřichova bylo jistě pochopitelné.

Tím však těžší boj bylo podniknouti Bedřichovi. A tenkrát, v této rozhodující chvíli Smetanova celého vývoje, objevil se po třetí jeho dobrotivý ochranný duch. Prof. Jos. Frant. Smetana patrně v Plzni hloub nahlédl do nitra svého mladšího bratrance a pochopil onen zápas dvou světů, který se v něm odehrává. Viděl, kam jej žene jeho nejniternejší touha a věděl, že stavěti překážky je marné. Jak pohlížel na Bedřicha, svědčí jeho výrok o něm příteli knihkupci Jar. Schieblovi: „Máme sice muzikantů víc než čeho jiného, ale bylo by ho přece škoda; *kdyby měl příležitost*, jistě by dobyl českému jménu slávu.“ Přimluvil se za Bedřicha a otec svolil. Ale veškeru odpovědnost za další životní dráhu přenesl na Bedřicha, což mělo i ten následek, že mu dal na cestu do Prahy pouze 20 zl. „na byt, stravu, piano a všechna vedlejší vydání“ s napomenutím, aby hodně šetřil, ježto mu nebude možno jej podporovati.

3. října 1843 ocitá se Smetana opět v Praze, tentokráte, aby se cele věnoval hudbě. Za naznačených poměrů nebylo to odhodlání snadné, zvláště uvážíme-li onu opravdovou povahu Smetanovu, která nedovedla se snadno a lehce přenášeti přes tradiční svazky mravních příkazů. Ale *síla jeho ducha* osvědčená později tolikráte za nejtěžších okamžiků života, projevila se i zde. V Praze Smetana jest zcela neznámý začátečník, a proto překážky, jež mu bylo překonávati, byly nemalé. Sám o nich zaznamenává r. 1847: „Přišel jsem do Prahy. Byt jsem našel brzy u své sestřence Pepy. Dva právníci a já bydlili jsme v jednom pokoji. Stravoval jsem se v hostinci za 21 kr. v m. denně — dokud byly peníze. Velmi často šel jsem spát hladov, jednou nejedl jsem po tři dny leč malý hrníček kávy s houskou a pak — nic víc. Vedlo se mi špatně v každé příčině. Byl jsem již dva měsíce v Praze, aniž jsem mohl dostati piano. Koupiti jsem si ho nemohl a k půjčení nechtěl se nikdo snížit.“

S jakými ideály odchází Smetana do Prahy? Je plně zaujat svými *osobními zájmy*, jež nejdříve naléhaly na řešení. Především Katynka stále naplňovala jeho nitro. Ale právě v této době Smetanova bída byla ještě stupňována chvilkovým rozmarem Kateřiníným, o němž píše Smetana: „Moje Katynka byla na bytě u Prokše — pro mne tím byla vzdálenější, než kdyby byla bývala v Americe. Neboť nešel jsem k němu nikdy, neboť neznal jsem já jeho a on mne, a i kdybych jej byl navštívil, byla Kačenka pro mne neviditelná, protože mi nijak nebyla nakloněna. Měl-li jsem tu a tam štěstí potkati ji na ulici, nedala se nikdy se mnou do řeči, nýbrž velmi rychle odkvapila. Smutné to vyhlídky pro mne!“ Pohlížela snad

také Kateřina v této době na Smetanu jako na zběhlého studenta?

Dále bylo třeba řešiti otázku hudebního vzdělání a povolání. Ale právě zde první měsíce v Praze ukazují, jak Smetana se musel těžce probíjeti k vlastní cestě životní. Chopin na příklad měl štěstí, že po absolvování lycea ve Varšavě směl ihned oddati se soustavným studiím na konservatoři a že na této cestě měl nejlepšího vůdce — svého otce, jenž pro jeho nadání měl nejlepší pochopení. Smetana však v této kritické chvíli, která rozhodne o celém jeho uměleckém vývoji, stojí sám, opuštěn, odkázán zcela na sebe. Nemá vůdce, který by mu ukázal cestu vedoucí z „duševních temnot“ divokého talentu ve světlo poznání a uvědomění. Smetana stále myslí, že vystačí s pouhým nadáním. Svou nastávající dráhu uměleckou představuje si tak, že chce býti klavírním virtuosem. Sám o tom píše: „Teprve na začátku prosince podařilo se mi vypůjčiti si piano od jakéhosi obchodníka nástroji za 6 zl. v. m. měsíčně a s podmínkou na 6 měsíců. Teď počal jsem hráti a celý den jsem hrál; *neboť chtěl jsem se státi virtuosem*, t. j., jak všichni ti páni jsou, *ničím jiným než pouhým nástrojovým hrdinou.*“

Ale toto řešení životního cíle nemohlo býti definitivní a bylo jistě vyvoláno okamžitou situací. Vždyť v Plzni si zapsal, že chce býti v komposici Mozartem a ve hře Lisztem, měl tedy ve skutečnosti ideály vyšší. Jeho meta virtuosství byla v té době dána tím, že pod tlakem své hmotné bídy zapomněl na chvíli na svůj skladatelský ideál, neboť ve virtuositě viděl přirozeně rychlejší cestu k řešení naléhavé existenční otázky.

Ale právě proto je tato chvíle pro vývoj Smetanův tak neobyčejně kritická. Není nikoho, kdo by mu připomněl, že jeho cíl je jinde než ve virtuositě, a že musí nutně projíti soustavnou školou komposiční, má-li vybědnouti ze svých „duševních temnot“. A tak stojí Smetana opuštěn nejen bez prostředků, nýbrž — což bylo daleko horší — bez uvědomění, jakou cestou jíti k cíli. Jest to nejkritičtější chvíle jeho uměleckého vývoje.

Krise již hrozila ztroskotáním všech plánů. Smetana byl již připraven, že se bude muset vzdáti umělecké dráhy a nastoupiti úřednickou existenci. „Byl bych jistě býval nucen z nedostatku podpory celé virtuosství na hřebík pověsiti a někam za písaře se najmouti, kdyby nebyla přišla pomoc s nebe.“

A tato „pomoc s nebe“, tento vůdce, jež mu osud seslal v rozhodnou chvíli, objevil se v podobě paní Anny Kolářové, matky Kateřininy. Ona byla příčinou, že Smetana stal se žákem Prokšovým a že tím celému jeho vývoji dostalo se pevné linie. Paní Kolářové bylo určeno, aby v nejkritičtější chvíli stala se záchranným vůdcem dosud ještě neuvědomělého genia. „Matka mojí Katynky překvapila mne jednoho dne a vidouc, že



moje poměry jsou velmi neblahé, naléhala na mne, abych s ní šel k Prokšovi, by mi nějaké hodiny opatřil."

Zde u Prokše nastává rozhodný obrat s „divokým talentem" Smetanovým. K Prokšovi odchází ještě jako nastávající virtuos a jako auto-didakt z přesvědčení. Při první návštěvě predehrává Prokšovi etudy a sklídí chválu dobrého úhozu. Ale nerozpakuje se před Prokšem vysloviti mínění, že pro skladatelskou činnost stačí pouhé nadání, pouhé samo-uctví. Ale v Prokšovi právě zde našel zdravou protiváhu. Prokš prostě jeho mínění odbyl úsměvem. Výsledek této návštěvy byl ten, že Prokš přijal Smetanu za *soukromého žáka komposice*. Je však pro tehdejší studium Smetanova „divokého talentu" příznačné, že tímto „theoretickým" žákem stal se zase vlivem paní Kolářové.

Tím nastává nyní u Smetany obrat. Záhy poznává význam theoretických studií a sám překonává nadobro dobu svého „divokého talentu". R. 1847, kdy byl hotov s učením u Prokše, zapsal si o těchto začátcích: „byl jsem rád, že se mi dostane vyučování v theorii hudby, jež mi dosud byla španělskou vesnicí, a zcela bez starosti o plat odevzdal jsem se úplně dobrotivému nebi." Tenkráté také své mínění o autodidaktickém studiu theoretickým nazval „příliš naivním".

Smetanovi otvírá se pole komposiční činnosti, které mu vrací ideál, ježž si vytkl v Plzni. Od té doby cíle skladatelské nabývají rozhodné převahy nad virtuosními a tento obrat nejlépe dokumentují jeho slova z r. 1847, kdy opouští učení u Prokše: „virtuoství chápu se jenom, protože jsem okolnostmi k tomu nucen, *neboť mojí náklonností to není.*"

Začíná se doba Smetanova hudebního uvědomění, doba pouhých čtyř let, v nichž se však tvoří základ dalšího vzrůstu Smetanova. *Bez těchto let skladatelský vývoj Smetanův nelze si mysliti.*

Bylo ovšem také třeba nějak rozřešiti existenční otázku. Dosud Smetana stále měl bídu a přitom ještě se zavázal, že Prokšovi bude platiti za hodinu 1 zl. V této bídě jej nejdříve podporoval houslista Arnošt Nesvadba, s nímž se Smetana seznámil již v Plzni. Ale peníze u Nesvadby nebyly nejsilnější stránkou a snášeli bídu společně. Ale vtom přišla opět pomoc, jak Smetana o tom píše v zápisníku: „Jednoho dne, když já ani on (Nesvadba) již neměli jsme peněz, a naše předplatné (na obědy) právě se ukončilo, sluha ředitele konservatoře ke mně přišel, navrhl mi postavení učitele hudby u hraběte Leopolda Thuna s ročním platem 300 zl. v. m. a s příbytkem, hraběcím stolem atd. Kdo byl raději než já! Bez rozvažování přijal jsem to a již druhého dne patřil jsem k thunovskému domu." Tímto ředitelem konservatoře byl Bedřich Kittl a jeho poměr k začátečníku Smetanovi je velmi příznačný. Kittl patřil k pokrokovým hudebníkům pražským, kteří šli se současným proudem romantismu hu-

debního. Smetanu poznal v uměleckém spolku „Konkordie“, kde se shromažďovali mladí umělci a kam Smetanu zavedl Nesvadba. Vedle Kittlova prostřednictvím zde působil zajisté také Prokš sám. Před Smetanou byl totiž u Thunů učitelem hudby rovněž Prokšův žák, Pius Richter. Vstoupil k Prokšovi 1832 jako dvanáctiletý a stal se záhy nejoblíbenějším žákem Prokšovým. R. 1838 přišel do domu hr. Leop. Thuna jako učitel hudby a r. 1845 stal se učitelem hudby u hr. Kinského. Když se tedy hr. Leopold Thun obrátil na ředitele konservatoře Kittla, aby mu doporučil nového učitele hudby, vyzval Kittl, jistě se souhlasem Prokšovým, Smetanu, aby toto místo přijal. Žačka Smetanova, hr. Alžběta Thunová, provdaná Kounicová, líčí nastoupení Smetanova těmito slovy: „Smetana byl doporučen mému otci, a když se představil, byl můj otec poněkud nedůvěřiv — jeho velice mladistvý zjev nevzbudil v něm pravou důvěru ve Smetanovy schopnosti, i předložil mu malou, ale velmi snadnou jakousi skladbu Pia Richtra, který před tím byl u nás učitelem klavíru. Skladbu tu sehrál Smetana z listu brilantně. Celé jeho chování bylo tak prosté a skromné, že rodiče moji hned se rozhodli a ustanovili jej za učitele klavíru.“ U Thunů působil Smetana od 18. ledna 1844 do 1. června 1847. Bydlel jednak v thunovském paláci v Praze (v Jungmannově třídě), jednak v jarních a letních měsících na thunovských zámcích v Ronšperku, Nových Benátkách a letohrádku Bon Repos.

### *Učení u Prokše*

V kritické době svého vývoje, kdy neví, kudy kam, kdy nevidí před sebou určitého cíle ani určité cesty, v této krizi, která vyvrcholuje období „divokého talentu“, *nalézá Smetana pevného vůdce* v Prokšovi a pod jeho vedením staví svou mohutnost na pevný základ, z něhož pak mohla růsti k individuálnímu životu. V Prokšovi měl Smetana učitelskou osobnost nevšedního významu. Dosud úloha, kterou měl Prokš v celém vývoji Smetanově, byla neprávem a nespravedlivě pomíjena pouhou zmínkou. Rozhodně však není možno přes tento poměr Smetanův k Prokšovi přejítí tvrzením, že Smetana byl autodidakt. Předně ten pojem autodidakta jest velmi neurčitý a nelze s ním v této tak důležité věci jen tak operovati. Jisto je, že čím větší umělec, tím více do učení přináší *své vlastní metody*, neboť individualnost nutně se projeví i ve způsobu učení. Ale při tom záleží velice mnoho na tom, najde-li v této věci praktického rádce a vůdce, jenž usnadní a urychlí cestu a jenž svými zkušenostmi a

svými názory otevře mu nové obzory a položí tím základ k dalšímu vývoji. V tomto případě pak není možno mluvit o „samouctví“. A dokonce nerozhoduje, bydlel-li Smetana po část roku na venku. Vždyť v zimě, tedy v hlavní sezoně, byl v Praze, a i když se stěhoval na venek, zajížděl často do Prahy k Prokšovi, aby mu vozil úlohy. Vždyť zde měl Kattynku a již pro ni snažil se býti u Prokše co nejčastěji. Tedy o osobní styk s Prokšem nebylo ani v té době nouze.

Josef Prokš (psán Proksch, nar. 1794 v Liberci, zemř. 1864 v Praze), záhy se vzdělával v hudbě a když v 13. svém roce oslepl, věnoval se hudbě úplně. Pokoušel se záhy o skladatelskou činnost, jež pak ho věrně doprovází v dalším životě, ačkoli zde význam jeho byl mnohem překonán významem učitelským. Ve svém mládí (r. 1817) podnikl umělecké cesty, na nichž vystupoval jako klavírista a výborný klarinetista. Tenkrát také zajel do Vídně a zde se seznamuje s básníkem Zach. Wernerem. Tento styk měl pro celý další vývoj Prokšův neobyčejný význam, neboť jím otevřel se mu nový svět romantismu. Od té doby Prokš patří k duchům, kteří pro romantické umění měli vždy živé porozumění. Odtud rád vyhledává styky s romantickými umělci — hned v létě 1818 seznámil se s K. M. Weberem — a tomu zůstal pak věren stále. R. 1825 odebral se Prokš do Berlína, aby studoval u hudebně-pedagogického experimentátora Jana Bern. Logiera a jeho klavírní metodu. Hned nato založil si v Liberci hudební školu na základě Logierovy metody, kterou podstatně zdokonalil. R. 1831 přenesl své působení do Prahy, otevřev zde v březnu hudební ústav.

Jako soukromý žák komposice strávil Smetana u Prokše čtyři leta. Již tato okolnost svědčí o tom, že našel u svého učitele cenné podněty, neboť jinak by tak dlouho zde nevydržel. Svědčí o tom také vážnost, opravdovost a podivuhodná houževnatost, s níž se vrhl Smetana na soustavná studia hudební vedením Prokšovým. V těchto letech Smetana vniká v tajemství techniky hudební, osvojuje si ji a tím vytřibuje vlastní genialitu. Začíná studiem harmonie od jara 1844 do léta 1845. Studoval ji jednak vlastními příklady, jednak analysou jiných mistrů, zvláště Bacha a Chopina. Současně s tím začal s úlohami instrumentace. Po prázdninách 1845 zabýval se kontrapunktem, útvary polyfonickými a formami. V těchto úlohách pokračoval přes rok 1846. Současně zdokonaloval se v instrumentaci studiem děl Beethovenových, Mendelssohnových, Berliozových a Weberových (Čarostřelec). Že při tom všem věnoval i pozornost hudbě vokální, svědčí vlastní seznam theoretických spisů, který si pořídil patrně za účelem studia, a kde jsou též některé spisy o pěveckém umění, deklamaci a metrice německé.

Smetanovy dosud zachované úlohy jsou nadmíru poučným dokumentem jednak soustavné a houževnaté píce, kterou pronikal za tato léta v hudební techniku, jednak toho, kterak právě nad těmito úlohami vytváří se a krystalisuje hudební individualita Smetanova, a to jak ve výrazu smetanovském, tak i ve tvorbě vlastního stylu. Po této stránce pak úlohy z r. 1845—46 o formách jsou dosud nedoceněnou studnicí poznání Smetanova uměleckého vývoje a svědectvím toho, jaké bohaté ovoce

přineslo soustavné studium u Prokše. Z těchto úloh vydány jsou dosud jen písně (Pozůstalé skladby, 12 seš.): *Milenčiny oči* (text B. Breigra) z dubna 1846, *S bohem!* (V. Melhop) z dubna 1846 a *Rozloučení* (K. Wieland) z července 1846. Píseň *Vyzvání* (J. Jacobi) z prosince 1846 jest již samostatný výtvar. Tyto písňové úlohy ukazují, že Smetana zde promlouvá svým vlastním hudebním jazykem. První píseň *Milenčiny oči* jest úloha na formu strofické písně a ještě bez určitější osobní fysiognomie, ale zato již v druhé písni *S Bohem*, úloze na formu prokomponované písně, objevují se již typicky smetanovské tóny, jak ve vokální linii, tak i v průvodu. Také celkový modulační plán z e-moll do E-dur dodává písni čistě smetanovského zjasnění, které pak provází Smetanu po celý život a nejvýrazněji vystupuje v „malém paprsku naděje“, jímž vyznívá kvartet *Z mého života*. V této písni tato celková modulační koncepce vyrůstá z textu, což je rovněž pro Smetanu příznačné. Třetí úloha písňová *Rozloučení*, skrývá jádro potomních tragických tónů Smetanových, zde ještě značně opřených o Schumanna, jehož vliv je zvláště silný ve střední části písně. Zcela individuálním projevem je pak píseň *Vyzvání*, která ovšem již mezi úlohy nepatří. Všechny písně komponoval Smetana na německé texty.

Jsou-li již tyto písňové úlohy dokladem toho, jak Smetana nabývá úlohami svých osobních tónů, jsou po této stránce ještě poučnější úlohy z roku 1845, v nichž se cvičí Smetana ve stavbě melodie a ve formě pochodu. Tyto úlohy zasluhovaly by vydání, neboť zde najdou se ucelené, čistě smetanovské, svěží výtvarování a zde také nejlépe je znáti methodický postup Smetanův, kterak soustavně šel za vytvořením vlastního stylu. Právě v těchto úlohách tvoří se základ smetanovského stylu a výrazu.

Způsob, jak zde Smetana postupuje, je pro základ jeho hudební individuality velmi významný, a právě zde ukazuje se blahodárny vliv Prokšova vedení. Smetana totiž v úlohách neodděluje formy od stavby melodie, nýbrž naopak, vycházejí z úloh o stavbě melodie, přichází soustavnou pozvolnou prací k formám. *Formy mu v těchto úlohách rostou ze stavby melodie*. Vedle toho v těchto úlohách cvičí se Smetana v ukázněné melodičnosti tak, aby měla určitou svou vlastní logiku a tvořila pevně ucelený organismus. Způsob postupu je zde velmi poučný. Ze tří vedle sebe ležících tónů (a-g-f) tvoří nejprve osmitaktovou periodu na základě toniky a dominanty. Odtud pak vycházejí, rozšiřují periodu na 12, 16 a 24 taktů, obohacují harmonicky modulacemi do vedlejších tónin a přitom stále dbá toho, aby melodický materiál i při bohatém rozvíjení vycházel ze základního motivu tří tónů. Takto pak dochází k široce rozpředeným větám, kde již princip symetrie nestačí a kde přichází k zárodku volné formy na základě práce s motivem, v níž ona vnitřní organičnost a logika,

vyrůstající z jediného motivku, jest jednotícím pásmem. A na témže podkladě přistupuje pak Smetana ke cvičení v třídílné formě t. zv. malé i rozšířené. Pro první způsob je zde překrásná harmonicky výrazně budovaná věta, jež rovněž roste z oněch tří tónů a kde z nich Smetana tvoří opět zcela nové periody melodické s bohatší harmonisací. Ve střední části na tónině dominanty objeví se náhle — rovněž z oněch tří tónů budovaná — melodie, jež po více než 15 letech přešla — do Prodané nevěsty (v arii „Utiš se...“). Celá tato věta zároveň ukazuje, kterak Smetana již na své úlohy nepohlížel jako na pouhou mechanickou práci, nýbrž jako na skladby, do nichž vkládal určité nálady. To zvláště se projevuje v kodě této věty, která v jádře skrývá rysy typických smetanovských dovětek, v nichž dovedl Smetana tak mistrně a s takovou hloubkou citovou dáti doznívati citům a ideám, které v předcházející hlavní větě vyvrcholil (na příklad koda velké milostné scény žalářní v Daliboru). I ten technický detail se zde objevuje, že Smetana tento dovětek harmonicky buduje na základě snížené tonické septimy, čímž tónina vystupuje ve funkci dominanty, vedoucí k tónině tonické subdominanty. Tento harmonický obrat je pak pro Smetanovy epilogy velmi příznačný, a to po stránce nejen technické, nýbrž i výrazové.

Na tomto podkladě pak přistupuje Smetana k úlohám v t. zv. rozšířené třídílné formě, a to komposicí pěti pochodů (F-dur, c-moll, D-dur, B-dur, E-dur). Komposiční metoda je zde táž: přísné dodržení pevného logického organismu, jenž roste stále z onoho předem daného materiálu melodického. Nové melodické útvary pak vznikají v obdivuhodné organické souvislosti. V těchto úlohách bije do očí, jak umí Smetana rozvinouti *bohatství myšlenek, zvukový lesk a melodický vzlet*, aniž při tom opustí půdu oné pevné a logické methodičnosti ve stavbě melodie i celé formy.

Vedle toho právě tyto pochody jsou nad jiné poučným dokladem toho, kterak je Smetana nepsal jako pouhé žákovské úlohy, nýbrž skutečně tvořil jako hotové skladby, jimiž chtěl něco říci. Neboť každý pochod má odlišný a zcela konkrétní charakter. Zde ve formě pochodů tvoří Smetana již malé symfonické básně.

Ale zvláště překvapující jsou tyto pochody tím, že obsahují již čistě smetanovské tóny. Na těchto pochodech možno přímo makavě se přesvědčiti, kterak v úlohách vytváří si Smetana svou hudební individualitu. Zde najdeme tóny, které později se objevují v Braniborech (motiv Tausendmarkův, názvuky na velký ensemble c-moll v proměně I. jednání). Typické tóny z Dalibora objevují se zde velmi určitě. Jednak akordické fanfáry na základě t. zv. sekundakordu, jednak jádro motivu Daliborova. Ale jsou tu i velmi určité předzvěsti slavnostních tónů z Libuše

a rozložitě melodiky Luhů a hájů. Vedle toho koncepce celé melodické a formové linie a harmonického obsahu jest již ryze smetanovská. Již zde objevuje se onen typický smetanovský růst melodické linie k harmonickému rozjasnění a rozzáření, jímž linie dosahuje svého hudebního i ideového vyvrcholení. Jsou to koncepce, které *rostou ze základní povahy Smetanovy osobnosti, z jeho optimismu a z jeho idealisující mohutnosti, která žene jeho myšlenky stále výše a stále k většímu rozjasnění*. Tento základní rys jeho celkových koncepcí vystupuje zvláště typicky v Daliboru, Libuši, Valdštýnově táboře, Mé vlasti a zvláště v Pražském karnevalu. Z něho také roste Smetanova monumentalita. Toto „stále vzhůru, stále výše a stále kupředu“ stává se u Smetany hlavní hybnou silou jeho koncepcí a jeví se jak v technické, tak i v ideové *gradaci* a mohutném, dramatickém spádu. Smetanův dramatický element je především tohoto charakteru a souvisí s naznačenou individuální psychickou vlastností Smetanovou. A k této své nejvlastnější koncepční metodě propracovává se Smetana po stránce technické právě ve svých úlohách, především v uvedených pochodech.

Také jiné drobné záliby Smetanovy, které v pozdějším jeho díle vystupují zvláště výrazně, objevují se v těchto úlohách. Na příklad fanfárky, které zanikají v *pp* a tím stupňují napětí a připravují tím vstup nové hudební myšlenky, jako na příklad ve Valdštýnově táboře, v Daliboru nebo v Libuši. Konečně typická záliba v triolovém rytmu, jenž stupňuje vnitřní život a ruch skladby se rovněž již zde objevuje.

Úlohy mají pro umělecký vývoj Smetanův význam základní a dosud nedoceněný. Jimi se především Smetana vypracovává z období „divokého talentu“, kdy komponoval pouze na základě svého zdravého hudebního citu, ale kdy nedospěl a nemohl dospěti k uvědomění vlastní kompoziční metody. Dosud jeho oporou byl pouze bezpečný absolutní sluch, mimořádná hudební paměť a spolehlivá hudební představitost. V tomto stadiu tvořil pouze na základě svých zkušeností, t. j. toho, co odposlouchal jinde. Že při tom ovšem vypožoroval a osvojil si nejzákladnější poznatky harmonické a formové, jest ovšem zcela přirozeno. Tedy v těch „duševních temnotách hudebního vzdělání“ přece jen problesklo nejedno světélko. Ale to ovšem bylo příliš málo a na vážnou a opravdovou skladatelskou činnost to nestačilo. Měl-li se k ní dopracovati, musil dříve nebo později projíti soustavnou skladatelskou školou. Šlo zde právě o tu soustavnost a methodičnost, aby obsáhl všechny obory skladatelské techniky.

Zde pak pro způsob Smetanova učení není bezvýznamná okolnost,

že k těmto soustavným studiím přišel poměrně pozdě, ve věku 19 let, kdy jiní šťastnější skladatelé mají již svou učňovskou dobu odbytu. Mělo to svou dobrou stránku: Smetana je tehdy do té míry duševně vyspělý, že umí plně oceniti význam *soustavného studia* a že dovede pochopiti, že tvůrčí genialita bez takového studia zakrní nebo zaniká. Že Smetana byl nucen do svého 19. roku ke studiím středoškolským, nikterak mu nevadilo; poznal význam soustavnosti a *koncentrace* a dovedl na tomto základě *soustavnost a myšlenkovou koncentraci spojovati s genialitou inspirace*. Tvůrčí rozvaha a moudrost jest zajisté individuálním rysem Smetanovy umělecké povahy; ale byla jistě vytříbena a vynesena na povrch onou nutností soustavných školních studií a ovšem utvrzena oním poměrně pokročilým věkem Smetanovým v době studií u Prokše. A právě zde již komposiční úlohy ukazují charakteristický znak Smetanovy tvorby, jenž se zvláště uplatňuje později, v době nejvyššího vzepětí tvůrčí mohutnosti: schopnost spojití nejvyšší extasi tvůrčí a nejvyšší rozvášněnost hudební s pevnou a cílevědomou rozvahou tak, že dílo při vši živelné spontánnosti zachovává pevně stavěný organismus, jenž bezpečně dospívá svého cíle. Jest to zvláštní typ *tvůrčí* rozvahy a moudrosti, kdy organismus a celá jeho struktura je podstatnou částí inspirace, takže tím nikterak není spontánnost ohrožena, naopak, *tím teprve se plně uplatňuje*. A tento typicky smetanovský rys, jenž vrcholí v Šárce nebo v Pražském karnevalu, ustaluje si skladatel ve svých úlohách.

Dobu učení u Prokše dále vyznačuje neobyčejná píle a houževnatost při studiu. Smetana sám o ní nejednou vypravoval. Říkával s důrazem, že za svou jistotu v zachycování myšlenek hudebních a za svou suverenitu v technice hudební děkuje jedině této době učení. Ujišťoval, „že se mu všechny kontrapunktické umělosti, které kdy provedl, vytvářely zcela hravě, *protože se v mládí na všem tom cvičil neúnavně a do úmoru, prováděje nejnesnadnější úkoly, jež si mohl vymysleti*“. Prokšovi z venkova vozil „celé balíky“ úloh. Zvláště však významná jsou slova, jež o této věci řekl Zelenému a jež by bylo dobře dnes často opakovati: „Nejde jen o to, aby se mladý skladatel naučil tomu, co vidí, že bude hlavně potřebovati, nýbrž na tom záleží, aby ho jeho praktická příprava nikdy nenechala v nesnázi, aby nemohl nikdy naraziti na záhadu, kterou by musil zmalomyslněti. Toho výsledku došel jsem tím, že *jsem se v mládí zrovna ukrutně trápil cvičeními*. Víte, že nemiluji v hudbě učených kousků, které jsou samy sobě účelem; ale za to nesmí býti umělci nedostupno nic, čeho potřebuje za prostředek. Pamatujete se na velkou kombinaci kontrapunktickou v Českých luzích a hájích? Věřte mi doslova, že mne něco takového nestojí ani nejmenšího namáhání. Jakmile to promyslím, musí se mi to psáti zcela plynně, hračkou. *To není arcit' výsledek žádného*

*talentu s nebe spadlého, nýbrž toho, že jsem si odbyl pot, kousání pera, škrtní a opravování, když jsem studoval komposici.* Tehdy jsem nepřestal na cvičeních obecně předepsaných, ani jsem se nespokojil počtem úloh, které mi nebožtík Prokš určil. Mimo ně dělal jsem si úlohy sám a komplikoval je materiálem i formou *a vyhledával nejtěžší oříšky, kterými jsem se co nejvíce mořil.* Toho následek jest, že si nyní nemohu pomyslet technický problém jen poněkud možný, který by mi činil obtíže. *Nebyl jsem ovšem tehdy již tak zcela mlád, jako bývají mnozí jiní umělci, když se připravují na hudební dráhu.*" — V této houževnatosti byl zajisté silný moment *mravní*: sebezapření, vědomí povinnosti a odpovědnosti. A uvážíme-li, s jakou opravdovostí a hlubokou vážností se nyní Smetana připravuje na svůj životní úkol, jak k němu usilovně a soustavně hromadí vědomostí a technické zkušenosti, vynoří se přitom postavy dvou jeho přátel, kteří v této věci mu byli posilujícím vzorem, třebaž v jiném oboru: Havlíček a plzeňský prof. Smetana. Podobně jako Havlíček odešel do Prahy, aby zde usilovnou a soustavnou prací se připravoval na úkol spisovatelství, tak také Smetana v houževnatém studiu nalézá cestu k svému cíli. A životní vážnost a opravdovost plzeňského prof. Smetany byly jistě právě v této době nejlepší oporou skladateli, procházejícímu tvrdou dobou usilovných studií.

Bylo již řečeno, že v úlohách vytváří si Smetana své osobní, individuální tóny, které ho provázejí v další tvorbě a že zde také již se „in nuce“ objevuje typická koncepční linie jeho potomních mistrovských výtvorů. Ale vedle toho tyto úlohy jsou *základem Smetanova slohu.* A tato okolnost jest zvláště významná.

Smetana vždy směřoval *k jednotnosti* slohu. Jeho ideálem bylo, aby dílo tvořilo jednotné hudební pásmo, kde by výraz, faktura a forma byly semknuty v takovou jednotu hudební, že by tvořily jednotný symfonický proud. V této věci se Smetana zvláště určitě vyslovil při příležitosti Čertovy stěny. Smetana také zde ve svém vývoji docházel stále k dokonalejším výsledkům. Braniboři — Dalibor — Libuše, po ohluchnutí, Hubička — Tajemství — Čertova stěna znamenají ve věci stylu stálou vzestupnou linii, Vlast a Pražský karneval pak jsou vrcholy této jednoty v oboru instrumentálním. Pro tuto smetanovskou jednotu stylovou je však příznačné dále to, že vyniká vždy ojedinelou *hutností* hudebního obsahu, jež je dána *logickou souvislostí a organičností hudebních myšlenek,* jež rostou zcela přirozeně jedna z druhé, takže při sebezvinutějším pásmu a při sebevětším bohatství myšlenek není nikdy dojmu různorodosti. Logická hutnost Smetanovy hudby jest zde pramenem a bezpečným základem jednotnosti, neboť Smetana *buduje hudební celky,* kte-



ré jsou skutečným souvislým *organismem*. Netvoří celky, které vznikají splením několik částí k sobě. Nezná nastavování hudebního proudu klamnými závěry, jako činil Wagner, nebo generálními pausami, jak činival Liszt. Jemu *jednotná forma je důsledkem oné hutné logičnosti celého hudebního organismu*. V této vnitřní hudební logičnosti, vnitřní ukázněnosti a vnitřní organičnosti jest zcela individuální rys Smetanovy tvorby, jímž Smetana v době svého plného mistrovství vyniká nad současnou tvorbu německou, která trpěla tím, že neuměla ideový vzlet uvést ve stejný poměr s vnitřním organismem. Jediný ze současných skladatelů byl v této věci Smetanovi příbuzný — a tuto příbuznost bylo by si dobře uvědomiti —: *César Franck*, o dvě léta starší mistr, jenž v metodě své tvorby má rysy velmi podobné Smetanovi.

Tato *organičnost a logičnost* hudebního myšlení má u Smetany základní důležitost. V úlohách tento rys vytváří se zatím v malém. Ale právě proto může Smetana tím bezpečněji a soustavněji si zde připravovati *jádro* svého slohu. A z tohoto jádra později organicky roste *monumentální* sloh Smetanův. Potomní monumentalita hudebních koncepcí po stránce technické založena je na těchto pevných a bezpečných základech; proto má později pevnou a hutnou vnitřní ucelenost. Byla v tom nemalá sebekázeň, tvůrčí moudrost a ovšem také blahodárny vliv Prokůšův, jak ještě uvidíme, že Smetana nezačal rozběhem ve velkých formách s řídkým obsahem, nýbrž naopak vytvářením hutného obsahu a hutné organičnosti v malých formách, jež později rozšiřoval až *k vnější i vnitřní* monumentalitě.

Tento základ k vlastnímu slohu a k vlastní metodě hudebního myšlení měl pro samého Smetanu důsledky velmi důležité v době hluchoty. Tenkráté našel právě v tomto momentu vítanou oporu a našel právě zde nejbezpečnějšího vůdce tehdy, kdy vlivem choroby ztrácel hudební paměť; tenkráté pevná logičnost hudebního pásma ochraňovala ho do posledního okamžiku před roztržitostí.

S touto vnitřní logičností hudebního pásma organicky souvisí sklon Smetanův k monothematismu, jenž se uplatňuje v jeho tvorbě ve vrcholných jeho dílech (Dalibor, Vyšehrad, Tábor, Blaník, Pražský karneval). Tento monothematismus není u Smetany výsledkem theoretické spekulace ani ovšem nedostatku melodické inspirace, nýbrž přímým důsledkem zákonitosti a logičnosti jeho tvůrčí metody. Kořeny tohoto monothematismu sluší pak hledati v úlohách Smetanových, neboť se zde vyvíjí a stává se hlavním prostředkem vnitřní organičnosti a ucelenosti stylové.

Co znamenají hudebně-historicky tyto základní rysy Smetanovy tvůrčí metody? Ona logika vnitřního organismu, ona pevná práce s motivem a onen architektonický element tvůrčí, jenž důraz klade na *stavbu uměleckého organismu* je — *princip hudebního klasicismu*. Smetana již v začátcích svého hudebního uvědomění roste z klasicismu a tento klasický základ své tvorby již si ponechává. Určitěji řečeno: *Beethoven* stává se od počátku velkým a trvalým vzorem Smetanovým. Nikoliv výrazovou povahou své hudby, nýbrž tvůrčí methodou. V oné *intensitě hudebního myšlení*, která se projevuje právě v mohutnosti stavěti pevné a příkře vršené stavby hudební a v oné logické hutnosti vnitřního organismu uměleckého, jest Smetanovi učitelem, vzorem a vůdcem *Beethoven*. Proto také Smetana *Beethovena* si vždy neskonale vážil a čím dále tím větší úctu k němu choval. Tento *beethovenský* základ Smetanovy hudby — a tím i moderní hudby české vůbec — bylo by třeba co nejvíce zdůrazňovati a co nejvíce si uvědomovati. Smetana v této době i později přešel se živým zájmem vedle jiných, novějších zjevů (*Chopin*, *Schumann*, *Liszt*), ale při tom nikdy neopustil tento *beethovensky* klasický základ své tvůrčí metody. Jen tento základ vysvětluje podivuhodnou definitivnost jeho potomní tvorby, její bezpečnost a pevný řád.

V tomto klasicismu byl Smetana také utvrzen hlubokým studiem *Bacha*. U *Prokše* analysoval *Bachovy* fugy a *Bachova* preludia a když později *Schumann* mu radil, aby studoval *Bacha*, mohl s dobrým svědomím říci, že jej zná již dokonale. U *Bacha* si osvojil jistotu v ovládnutí polyfonických forem, jak později osvědčil v ouvertuře *Prodané nevěsty*, v *Luzích* a *hájích*, v *Blaníku* a ouvertuře k *Tajemství*.

Na tomto klasickém, *beethovenském* základě obohacuje pak Smetana své výrazové prostředky vlivem některých současných skladatelských zjevů. To děje se v jeho skladbách, které píše vedle úloh a které po této stránce jsou nejdokumentárnější.

Mezi skladbami a úlohami Smetanovými těžko vésti určitou hranici. Mnohé úlohy jsou ucelenými skladbami. Jedině vnější známka může být při dnešním stavu přístupnosti pramenů vodítkem. Skladby, které nesou nějaké věnování, myšleny byly nepochybně jako hotové skladby. S vědomím, že i toto dělidlo je příliš vnějškové a že namnoze není zde podstatného vnitřního rozdílu, podáváme zde seznam úloh i skladeb z doby, kdy Smetana byl žákem *Prokšovým*.

#### *Úlohy:*

(Uvedeny jen ty, které jsou ucelenými skladbami.)

*Pět pochodů* z r. 1845, klavír 2 r.  
*Smuteční pochod* z r. 1845, klav. 2 r.  
*Bez nadpisu* z r. 1845 (Ronšperk), klav. 4 r.  
*Variace* na píseň „Sil jsem proso“, z února 1846 (Praha), klav. 2 r.  
*Rondo* z r. 1846, klav. 4 r.  
*Toccatina* z r. 1846, klav. 2 r.  
*Sonata* z července až října 1846 (Bon Repos a Nov. Benátky), klav. 2 r., 4 věty.  
*Fantasia da Mozart*, úloha orchestrační z r. 1846.  
*Milenčiny oči*, píseň (Breiger), z dubna 1846.  
*S Bohem!*, píseň (Melhop) z dubna 1846.  
*Rozloučení* (Wieland) z července 1846 (Bon Repos).  
*Dvě offertoria* z r. 1846.

### *Skladby:*

*Bez nadpisu* (mazurka) z r. 1843, klav. 2 r.  
*Pět valčků* z r. 1844 klav. 2 r.  
*Vzpomínka na Plzeň*, polka, věnováno Kateřině Kolářové, z r. 1844, klav. 2 r.  
*Bagatelles et impromptus* z r. 1844, klav. 2 r.  
*Osm preludií* z r. 1845 (Bon Repos a Nov. Benátky), klav. 2 r., věnovány hr. Leop. Thunovi. Smetana chtěl napsati preludia ze všech tónin, ale nedokončil. K této myšlence se vrátil později v jiné formě.  
*Skladba do památníku* V. Ulverovi, učiteli u Prokše (zemř. 10. února 1850 na choleru), z 12. června 1845, klav. 2 r.  
*Skladba do památníku* hr. Alžbětě Thunové z r. 1845, klav. 2 r.  
*Dvě etudy* z ledna 1846 (Praha), klav. 2 r.  
*Moderato* H-dur, do památníku Kateřině Kolářové z r. 1846, klav. 2 r.  
*Polka a Allegro* ze září 1846 (Ronšperk), klav. 2 r.  
*Vyzvání*, píseň, (Jacobi) z prosince 1846 (Nové Benátky), věnováno pí J. Dingelstedtové.  
*Šest preludií varhanních* z r. 1846 (Bon Repos), věnované hr. Leopoldu Thunovi.  
*Rhapsodie* g-moll z r. 1847, klav. 2 r.  
*České melodie* z r. 1847, klav. 2 r.

Zde zase se ukazuje zjev, na nějž bylo již dříve upozorněno: kterak Smetana omezuje se stále na drobné skladby a kterak v malém si tvoří své tóny a svůj styl. Naproti tomu však taneční hudbu již Smetana opouští a objevují se u něho, vlivem studií, formy nové. Přitom však v polce z r. 1846 (Es-dur) ještě se ozývá taneční hudba, v níž Smetana v mládí vyrůstal. (Pozůst. skl. 4. seš., čís. 4). V celku pak skladby ty ukazují, kterak Smetana absorbuje podněty, jež poznává u Prokše a kterak tím obohacuje svou individualitu. Vlastní tóny Smetanovy mísí se s tóny přejatými. Celkově pak stav je ten (pokud lze souditi na základě dosud známých pramenů), že v úlohách, kde Smetana pracuje *koncentrovaně* na svém zdokonalení, ohlašují se jeho vlastní tóny i jeho komposiční metoda mnohem intenzivněji nežli v samostatných skladbách. V těchto lze na mnohých místech názorně pozorovati, kterak z podnětů cizích rostou vlastní tóny Smetanovy a kterak si je Smetana přizpůsobuje vlastní individualitě.

Z těchto cizích podnětů ohlašuje se stále ještě z doby plzeňské *Adolf Henselt* (1814—1889). Skladby Henseltovy znal Smetana již z r. 1841,

kdy studoval etudy Henseltovy a často je hrával ve společnostech plzeňských. Henseltovy skladby patřily právě v této době k nejoblíbenější salonní hudbě. Sám Prokš si je značně cenil, takže i v Praze byl Smetana udržován v této své zálibě. Hrával Henselta často u Thunů svým žákům. Dlužno pak říci, že zvláště Henseltovy *etudy* mají ne jeden rys, jenž tehdy Smetanovi mohl býti blízký. Především zde hudební myšlenka a básnická idea stojí na prvním místě a jí je podřízena virtuosní technika. Henselt píše etudy jakožto *programní skladby klavírní* (Eroica, Tanec čarodějnic, Ave Maria, Ztracená vlast, Rej skřítků a pod.). Smetana u Henselta po prvé poznal tento druh programních menších skladeb klavírních, takže Henselt mu zde připravil cestu k Schumannovi. Jeho *Bagattelles et impromptus* v mnohém připomínají Henselta. Vedle toho klavírní styl Henseltův, jenž rád klade melodii do střední polohy a s obou stran ji opřádá synkopovanými akordy, objevuje se u Smetany v této době. A konečně melodické a harmonické rysy, zvláště vyvrcholení melodie nad subdominantou a melodicky vystupňovanou k prvnímu stupni tóniny (v Henseltově „Ave Maria“) ukazují se v této době u Smetany. Je nepochybné, že vliv Henseltův byl v první době pražské na Smetanu značný. Ovšem, záhy ustoupil podnětům silnějším a splynul s nimi, neboť v nich Smetana našel henseltovské rysy vyvinuty mnohem výrazněji a bohatěji.

Z těchto nových podnětů se v Praze objevuje především *Schubert*. Smetanovy valčíky z r. 1844 jsou především schubertovské (nikoliv chopinovské), a to jak v celkové formě, tak i ve výrazu a v harmonické struktuře. Zvláště valčík As-dur, z něhož roste motiv „věrného milování“ v Prodané nevěstě, jest typický valčík schubertovský. Chopin se v těchto valčících rovněž ozývá, ale ne tak intenzivně jako Schubert. S vlivem Schubertovým se ještě setkáme, neboť zde nalézal Smetana cenné podněty i pro další svou tvůrčí činnost. Romantismus Schubertův, jenž roste z Beethovena, byl Smetanovi zvláště blízký. Spojení hudební myšlenky (themata) s citovou zvroucnělostí (harmonie) zaujalo Smetanu u Schuberta. Vliv *Schumannův* ohlašuje se u Smetany již v této době a obráží se jednak v *Bagattelles et Impromptus*, kde se mísí s Henseltem, jednak v *Lístku do památníku Ulverovi*. Schumann u Smetany zatlačuje Henselta a vstupuje na jeho místo v drobných skladbách programních. Je to Schumann jakožto skladatel programní hudby klavírní, jenž tehdy poutá pozornost Smetanovu. Vliv *Schumannův* byl v pozdějších letech silnější a potrvál tak dlouho, dokud Smetana se neobrátil k větším formám. Také k *Mendelssohnově* hudbě nebyl Smetana lhostejný a jeho ouvertury zanechaly u něho trvalý dojem. I s tím se ještě setkáme.

Ale nad jiné štědré obohacení vlastní individuality našel Smetana u *Chopina*. Poměr Smetany k Chopinovi je z nejdůležitějších otázek smetanovských a zasluhoval by samostatnou podrobnou studii. Vliv Chopinův nejvíce v této době prozrazuje mazurková skladba bez nadpisu z r. 1843 a částečně také valčíky. Ačkoliv v pozdější době zřejmých názvuků chopinovských najdeme u Smetany nemnoho, přece *duch Chopinův* vznáší se nad individuální tvorbou Smetanovou dále. V čem to tkví? Předně chronologicky na základě dosud známých pramenů se zdá, že Chopina poznává Smetana až v Praze, a to ještě než přišel k Prokšovi. U Prokše pak se znalost Chopina prohlubuje, jak dosvědčuje okolnost, že v úlohách také analyzuje harmonickou strukturu Chopinových Etud. V Chopinovi (1810—1849) poznal Smetana moderního ducha romantického, který nutně Smetanu strhl svou zcela ojedinělou, vznešenou a přebohatou genialitou tvůrčí, která se jeví jak v úžasném bohatství a jedinečné kráse melodických myšlenek, tak v nové romantické harmonisaci, pro niž se stal Chopin studnicí, z níž ostýchavě i plnými vědry čerpal německý novoromantismus hudební. A zvláště poznal v Chopinovi příbuznou individualitu *slovanskou*. Typicky slovansky měkká, horoucí a básnický vzletná melodika ukázala Smetanovi cestu k novým inspiracím. Proto ze Chopina přechází na Smetanu ne jeden rys, jenž se však amalgamuje s individualitou Smetanovou tak, že možno mluvit o *společných individuálních rysech slovanských*. Harmonická výraznost, zvláště na podkladě chromatiky, jest něco, co na půdě Smetanovy individuality nabývá typicky smetanovských tvarů. Po této stránce zvláště Chopinovy *Etudy* a *Preludia* byly Smetanovi pramenem nového a plodného poznání. Vliv Preludií, jež Chopin komponoval počtem 24 ve všech 24 tóninách, prozrazují i Smetanova klavírní Preludia z r. 1845, jež rovněž chtěl psát pro všechny tóniny. Ostatně k této myšlence se později vrátil ve svých *Lístcích do památníku*.

Ale vedle Etud a Preludií ještě jeden druh Chopinových skladeb jest zvláště blízký Smetanově individualitě: *polonézy*. Ba nutno říci, že Chopinovy polonézy jsou z nejdůležitějších inspiračních pramenů Smetanových vůbec. Že právě to byly polonézy, v tom zároveň se projevuje velmi vyhraněná individualita Smetanova, která bezpečně věděla, k čemu se k Chopinovi přikloniti, ale také čeho se vyvarovati.

Chopin patří do typu posvěcených hudebních básníků romantických, kteří dovedou svým hudebním myšlenkám dáti tak jedinečný vzlet, že nutno mluvit o hudebním básnění. Vedle toho se romantismus u Chopina projevuje silnou myšlenkou národní. Národní tóny polské dodávají jeho hudbě zcela individuálního rázu v současném umění. To bylo něco, co Smetanu stále více poutalo a otvíralo nové obzory. Ale při tom základ

povahy Chopinovy byl odlišný od Smetany a je zajímavé, jak to Smetana instinktivně z jeho hudby vyslouchal. Chopin náleží k typu romantiků, kteří stále více ztrácejí styk se skutečnými poměry a dospívají tím nutně k typicky romantickému pesimismu. U Chopina tento rys byl ještě zesílen jednak jeho přejemnělou tělesnou konstrukcí, jednak i osudem emigranta, jenž žije od svého 20. roku v cizině (Paříži) a pouze vzpomíná na svou horoucně milovanou, leč nešťastnou, protiruskou revolucí pokořenou vlast. Chopin byl romantický snělek, geniálního vzletu, ale byl příliš v zajetí svých osobních, subjektivních citů. Byl povaha v jádře pesimistická, což sejevilo v melancholii jeho duševních stavů a nedostatku síly vzdorovati osudu. Právě v tomto jádře povahy byl mezi ním a Smetanou největší rozdíl. Síla Smetanova ducha, s jakou šel za svou myšlenkou a s jakou uměl (čeliti největším ranám osudu, a nalomená povaha Chopinova, chorobná předrážděnost a přecitlivělost, s níž nedovedl snášeti osobní bolesti v době, kdy byl strhován vášní k G. Sandové — jsou dva světy, jež byly značně rozdílné. Při vznešenosti a jedinečné kráse svých myšlenek neměl Chopin onoho beethovenského a smetanovského rysu: vzdorovati osudu a rváti se s ním. Tento povahový rys jeví se i v koncepčních a technických důsledcích uměleckých. Chopin nebyl schopen *trvalého napětí tvůrčí vůle*, jímž vyniká Beethoven a Smetana. Jeho vzlet, vždy geniální a vždy básnický posvěcený, brzy se láme. Proto Chopin nepatří k typu hudebních *stavitelů*; nedovede stavěti větších, monumentálních celků. Je příliš subjektivní lyrik, jenž neumí svého umění dáti do služeb ideí nadosobních. Jeho národní projevy jsou dojemné žalozpěvy raněného srdce, ale nemají onoho silného a věřícího pohledu vpřed, toho pohledu, jenž výtvarům Smetanovým dává prorocké gesto. Jeho subjektivně-romantická a dekadentně nalomená povaha, jeho nervová předrážděnost nevydržely silnějšího napětí tvůrčí vůle — proto pohybuje se v menších formách a tam, kde sáhl k formám větším (sonáty), je dobře znáti, že nemají pevného vnitřního organismu. Ale zato v těchto malých formách vyzpíval se Chopin cele a zůstanou vždy přebohatou pokladnicí zázračné melodičnosti a inspirační geniality. Také v tom se liší od Smetany, že jest jednostranně skladatelem šlechtických salonů a zjemnělé společnosti. Neměl zdravého lidového jádra, jež dávalo takovou pevnou základnu tvorbě Smetanově, Beethovenově, Bachově, Monteverdiově a j.

Smetana s bezpečným instinktem poznal, že v této romantické pasivitě a pesimismu nemůže následovati Chopina. Proto vyhnul se nebezpečí, k němuž může Chopin sváděti slabší duchy: napodobení oné pasivní přecitlivělosti, melancholie a jednostranné aristokratické zjemnělosti, jaká se u Chopina jeví ve valčcích, mazurkách a nocturnech. Je zajíma-

vo, že tato sféra Chopinovy tvorby se Smetany hloub nedotkla. Objevuje se sice v jeho bezejmenné mazurkové skladbě z r. 1843 zřetelný ohlas Chopinových mazurek (zvl. první mazurka z op. 6) a ve valčících z 1844 kmitnou se tóny Chopinových valčíků, ale to bylo pouze přechodné. Nejvýše ve formě idealisovaného tance, která u Smetany se projevuje polkou, mohl být Chopin vzorem, ačkoliv zde jednak Smetana sám na tuto cestu byl přiveden, jak ukazuje jeho plzeňský výrok o polce b-moll (viz nahoře str. 45), jednak byly zde vzory i jiné, jako Schubert nebo Liszt. Zato však vedle Preludií, Etud a sonát nejvíce příbuzných tónů našel v *polonézách*. Zde totiž Chopin aspoň ve svých snech básnických vzchopil se přechodně ze své lyrické pasivity. Polonéza byla vždy nerozlučně spojena s představou hrdých a pyšných slavností polských, které byly zevním výrazem národního sebevědomí polského. Proto přirozeně i Chopinovým vzpomínkám na polonézy dostává se typického *slavnostního charakteru*, jenž se stal zde vítanou protiváhou proti pouhé melancholii jeho vzpomínek mazurkových. Odtud také polonézy vynikají z celého díla Chopinova svým *heroickým rázem*. A v tom všem našel Smetana ovzduší, jež jeho individualitě bylo nejbližší. Proto také polonézy jsou (vedle preludií a etud) tak nesmírně důležitým inspiračním pramenem Smetanovým. Zvláště třeba upozorniti na polonézu es-moll (op. 26, čís. 2), kde možno tuto věc sledovati i v detailech (zvláště v triu H-dur).

Obohacení, jež získal u Chopina, bylo pro Smetanu neocenitelné. Vedle Beethovena je Chopin jediný mistr, jehož hudba pronikla až k samým kořenům Smetanovy tvorby; *duch chopinovský* Smetanu již nepustil. Za příbuzné tóny slovanské, za geniální bohatství a vzlet myšlenek a za nové obzory Smetana vděčil Chopinovi neskonale mnoho. Básnický vzlet Chopinových melodií byl Smetanovi zjevením. V Chopinovi našel posilu v tom, že se vyhnul nebezpečí, k němuž může svést snaha po monotematismu: jednotvárnosti myšlenkové. Právě v Chopinovi měl neocenitelnou oporu proti jednostrannému intelektualismu, jenž může být důsledkem jednostranného kultu Bacha a Beethovena (Brahms!). Onen romantický geniální vzlet myšlenek byl zde neocenitelnou protiváhou.

Takto umění Smetanovo v těchto letech roste ze dvou kořenů: z beethovenovského klasicismu a z chopinovského romantismu. Spojení bohatých, vznešených myšlenek hudebních s pevně stavěným organismem, s napětím tvůrčí vůle a se schopností hutné monumentality, tedy to, co typicky vyznačuje metodu Smetanovy tvorby, jest plodem těchto sfér tvůrčích. *Synthesa beethovenovského klasicismu s romantismem* zde především chopinovským, *jest podstatou Smetanovy tvorby*. Obojí elementy vzájemně se doplňují a každý je protiváhou proti nebezpečí druhého.

Element beethovenský je na stráži, aby se jednostranný romantismus nevybíjel pouhou výrazností za cenu vnitřního organismu — element chopinovský je zárukou bohatství myšlenek.

Ale protože hudební výraz a myšlenkový vzlet bez vnitřního organismu uměleckého nic neznamena, neboť se nemohou uplatnit, měl Smetana v klasicismu pevný, kladný základ, prostý romantické rozervanosti. Smetana věděl, že pro základ naší hudby je třeba co největší koncentrace tvůrčí i po stránce technické. A té mohl nabýti jedině na půdě klasicismu. Apollinská ukázněnost doplňuje se zde vzájemně s dionyským živlem.

Smetana byl si dobře vědom toho, čím je zavázán Chopinovi. Jména Chopin a Beethoven byla proň posvátná. Beethovena uctíval, Chopina miloval. Tak, jak hrál Chopina, bylo, podle svědectví současníků, zcela ojedinělé. Svou lásku k Chopinovi až dojemně ukázal ke konci života. Když se připravoval jubilejní koncert na oslavu 50leté umělecké činnosti Smetanovy (4. ledna 1880), napsal 22. listopadu 1879 svému příteli Srbovi tato slova: „Ale musím setrvati na tom, abych *já* nehrál pouze *svoje* skladby a mám zvláště příčinu podstatnou jmenovitě v programu uvést *Chopina*. Jemu, jeho skladbám, měl jsem ve všech koncertech co děkovat za úspěch a od *té doby, co jsem skladby jeho poznal a pochopil, věděl jsem též, co mou úlohou jest v budoucnosti.*“

Byl naznačený vývoj Smetanova hudebního uvědomění dílem pouze jeho soběstačného probíjení k vlastní individuálnosti, či měl vůdce, jenž mu zde ukazoval cestu? Jinak řečeno, postupoval Smetana methodou autodidaktů, kteří jsou nuceni své cesty najíti si sami, a měl skutečně Prokš pro vývoj jeho hudební individuálnosti jakožto učitel tak nepatrný význam, jak se za to namnoze má?

Zde nutno předem říci, že právě nejzákladnější rysy své tvůrčí metody, onen beethovenský základ a jeho synthesisu s romantismem získává Smetana u Prokše. Ale Prokš měl na Smetanu blahodárný vliv i v celém názoru na hudbu a umění. V něm našel Smetana právě v nejkritičtější době svého vývoje vůdce nad jiné vzdělaného, obzíravého a přitom ducha moderního. A vyžaduje toho nejen snaha po poznání vývojových kořenů Smetanových, nýbrž i spravedlnost, aby postava tohoto učitele Smetanova byla tak oceněna, jak toho zasluhuje.

Prokš jako učitelská osobnost jest zjevem nevšedním. Jeho umělecké a pedagogické názory jsou toho druhu, že byly schopny v duši mladého, vnímavého umělce zanechat trvalé stopy. Jeho korespondence a



„hudební deník“ prozrazují nejen obsáhlé vědomosti, nýbrž i ducha pronikavého, bystrého a kritického, který své úsudky opírá jednak o velké své vědomosti a zkušenosti, jednak o celkový názor na umění a na poslání hudby v lidském životě, o kterýchžto otázkách, jak ukazují ony prameny, hodně přemýšlel. Sledoval celý současný hudební život, znal všechny hudební časopisy současné, sleduje rozvoj theoretické, estetické a biografické literatury hudební. Zná nejnovější tehdejší práce Marxovy, Finkovy, Schillingsovy a Kiesewetterovy. Pronikavého kritického ducha ukazuje jeho „studie o dějinách hudby v Čechách“. Je dosud pozoruhodná jasností a určitostí pojmů, svým kritickým stanoviskem a metodou, ještě dnes přijatelnou a znalostmi, které na tuto dobu jsou vynikající. Bystrost jeho úsudku ostatně nejlépe uznal hudební historik A. V. Ambros, jenž Prokšovi předčítal II. svazek svých Dějin hudby, žádaje ho při tom o úsudek.

Prokš patřil k těm vzácným pedagogům, kteří v hudbě především hledají a žádají *duši* a kteří na umění nepohlížejí jako na věc pouhé řemeslné a cechovní dovednosti, nýbrž jako na jednu ze složek celého duševního života. Nečinil rozdílu mezi životem a uměním; obé mu splývalo a doplňovalo se. V „hudebním Vademecum“, jež vydal r. 1852 pro své žáky, má pozoruhodnou větu: „Zákony mravní platí i pro umění; nežli z tebe bude řádný umělec, *musíš se státi dříve řádným člověkem.*“ Vystupoval proto vždy proti těm, kteří v hudbě viděli pouze hru čísel. Své názory dobře vyslovuje r. 1837 ve svém úsudku o Rybově vánoční mši. Seznámil se s jeho biografií, aby poznal duševní život nešťastného rožmitálského učitele a pak z díla vyposlouchal celé nešťastné, rozervané nitro Rybovo a dobře postřehl, kterak v něm krásné myšlenky těžce zápasí o nadvládu nad materiálem.

Prokš stojí na stanovisku romantické estetiky, která vidí v hudbě „*řeč ducha prostřednictvím tónů*“ jak říkával. Byl to nepochybný vliv jeho styků se Zach. Wernerem. S tohoto stanoviska pak pohlíží na svůj učitelský úkol. Chce mítí ze svých žáků všestranně vzdělané hudebníky, ať již jsou diletanti nebo hudebníci z povolání. V dopise bratru Antonínovi z r. 1835 píše, že ve své učitelské činnosti postupuje „cestou rovnoměrného vzdělání sluchu, rytmického citu, dovednosti hlasu i zběhlosti prstů, ale také *vkusu tím, že navádí k poznání a k vyciřování idejí, jež jsou skryty v reprodukováných dílech.*“ Proto také zamítal výchovu, jejímž cílem je pouhá mechanická virtuosita. Chtěl dosíci u svých žáků, „*aby celý člověk tvořil personifikaci umělecké ideje.*“ R. 1835 píše: „Především jde mi o to, abych své žáky *harmonicky vzdělal*, a to z nitra na venek. Neboť nepohlížím na umění jako na vnějšíkový nátěr, nýbrž jako na živel, jenž jest určen *dotati krásy celému člověku.*“ A právě proto Prokš vždy vedle prak-

tického výcviku kladl stále větší důraz na vzdělání theoretické. „Pod mou střechou zůstávají vědění a dovednost v hudbě nerozlučně spojeny tak, jako duše a tělo: pro mne je theorie živlem, jenž oduševňuje hudební tělo.“ Je proto přirozeno, že na základě těchto názorů nemohl na soběstačnou virtuositu pohlížeti jinak nežli skepticky a odmítavě. R. 1835 píše v této věci tato pozoruhodná slova: „Těžkou vinu na politování hodných poměrech hudebních mají tak zvaní virtuosové; prostředek povýšili na účel, *umění přenesli ze srdcí do prstů.*“ A téhož roku gratuluje svému bratru Antonínu v Liberci, že přivedl jakousi žačku za tři léta ke stupni virtuosity, ale hned připomíná své kredo, „v němž není žádný článek o samospasitelné technice“.

Již z toho, co uvedeno, je jasno, jak blahodárný vliv měly takové názory umělecké na Smetanu. Vždyť Smetana, nežli přišel k Prokšovi, chtěl se oddati virtuositě. Proto pro uspíšení jeho vývoje bylo nadmíru důležité, že ve chvíli, kdy nevěděl kudy kam, dostává se pod vedení takovýchto uměleckých a pedagogických názorů. Vždyť myšlenky Prokšovy o jednotě umění a života zní tak — „smetanovsky“! Zde se zkrátka otvírá Smetanovi dosud neznámý zdroj poznání a poučení takového, že vliv jeho zůstal trvalý. Smetanovi vždy umění a život tvořily nerozlučnou jednotu.

Ale stejně důležité pro myšlenkový vývoj Smetanův jsou Prokšovy názory na jednotlivé skladatele a pedagogické důsledky toho na postup při vyučování. A zde dlužno předem říci, že u Prokše se Smetanovi otevřely tak *všestranné a trvalé obzory*, jakých by jinde, ani v Praze, ani v cizině, v té době nepoznal, a k jakým by se byl bez Prokšovy pomoci musel dopracovat mnohem pomaleji. Prokš v poměru k hudební tvorbě měl stanovisko velmi ujasněné. Byla to táž *synthesa klasicismu s romantismem*, kterou jsme poznali prakticky uskutečněnu u Smetany. Prokš šel s nejnovějšími směry novoromantismu německého a jeho ústav byl tehdy v Praze jediným útočištěm tohoto směru. Ale přitom Prokš nepatřil k těm, kteří by pro nové umění zavrhovali staré. Jej charakterizuje hluboká *úcta k tradici*. Tradice je mu pevným základem a zdrojem poučení pro klidné posuzování nejnovějších zjevů. Prokš byl duch vysloveně moderní, ale přitom nikoliv úzkoprse jednostranný. Jeho široký rozhled a velké vědomosti ho od toho ochránily. Ale právě proto jako učitel byl neocenitelným vůdcem.

Základ Prokšových hudebních názorů byl *Beethoven*. Odtud mu vše rostlo, jím měřil vše ostatní. K Beethovenovi měl bezpodmínečnou úctu. Již v prvním roce svého působení v Praze, r. 1831, vytyká ve svém hudebním zápisníku ředitelství konservatoře, že ústavní koncerty neznají Beethovena a že nad Haydna a Mozarta nejdou, zle nese, kterak v sou-

kromých rozmluvách naráží na nepochopení Beethovena a píše o potřebě, aby v Praze provozována byla všechna díla Beethovena od počátku, soustavně. Jindy opakuje Berliozova slova: „Beethoven není sladká, smyslná hudba. Při něm duch musí mysliti, sledovati chod myšlenek, seznámiti se s ideami, pochopiti je v plné hloubce, v jich kráse vzhledem k formě a propracování“, a dodává „amen, staniž se!“ Zvláště pak váží si V. symfonie Beethovenovy, jež se mu zdá prototypem všech symfonií, nad níž není možno stupňování ani ve formě ani v obsahu (1840). A o IX. symfonii píše, když byla v květnu 1837 provedena po druhé v Praze: v ní vrcholí minulost a přítomnost a ukazuje se budoucnost. To vše jsou zajisté slova na tuto dobu neobyčejně pozoruhodná. Vždyť v těchto letech právě poslední díla Beethovenova stále ještě narážela na předsudky nejen v Praze, nýbrž i v celém hudebním světě. Nezapomínejme, že je to pouze 10 let po smrti Beethovenově! V Praze pak Prokš s tímto míněním byl vzácnou výjimkou.

Ale Prokše charakterisuje, že pro tento obdiv Beethovena nezamítal starších klasiků. Viděl dobře organickou jejich spojitost s uměním Beethovenovým a proto i oni mu byli vždy pramenem poučení. Odsuzoval současné boje v Praze mezi beethoveniány a mozartiány, neboť není třeba při uctívání Beethovena snižovati Mozarta a naopak. A se stejnou úctou pohlížel na Bacha, Händla a Dom. Scarlattioho. Zvláště pak Bach byl u Prokše stálým pramenem poučení, takže jeho žáci ovládali Bachova díla dokonale. Na příklad r. 1846, tedy v době, kdy Smetana je ještě žákem Prokšovým, na veřejné zkoušce žádal přítomný starý skladatel Jirovec, aby jedna z žaček analysovala Bachovu fugu. Výsledek starého skladatele překvapil. V ústavě Prokšově tedy *hudební klasicismus* byl *základem*, na němž se pak budovalo dále. „Studium mistrovských děl uměleckých“ bylo Prokšovi jedinou bezpečnou cestou k vytříbení vkusu pro krásu. „Modní hudba má chvilkové trvání, co je skutečně krásné a klasické, nikdy nezastará.“ (Hudební vademecum 1852.)

Ale přitom Prokš neomezoval se na jednostranné uctívání a fedrování tohoto klasicismu. Stojí na tomto pevném základě *udržoval stále krok se současným uměním*. Ale onen klasicistický základ jeho uměleckých názorů dával mu bezpečný pohled do uměleckého organismu nejnovějších zjevů. Jeho cílem bylo, obsáhnouti všechny zjevy hudební, i nejnovější, ale nikdy při tom neztrácti klidného kritického poměru, jehož oporu mu dávala šíře jeho rozhledu. Je právě zajímavé, že Prokš znám byl v Praze i za hranicemi jako stoupenec hudebního novoromantismu. V jeho ústavě díla Chopinova a Schumannova byla tak dobře známa žákům jako díla Beethovenova nebo Bachova. A přece tehdy Chopin a Schumann byly nejnovější zjevy hudební! Liszt, Berlioz, Bü-

low, Clara Schumannová navštěvovali Prokše, když byli v Praze. Ale přitom vždy si uměl zachovati svůj kritický pohled. Nedal se mýliti dobovými hesly o samospasitelnosti různých „směrů“ hudebních a šel prostě za těmi zjevy, v nichž viděl vrcholy umění. Je v této věci zajímavé, že nenáviděl zjevů, které sice nepatřily k žádnému „směru“, ale které byly pouze svou módní sensačností budily pozornost, ale jejichž vnitřní bezcennost záhy prohlédl. Tehdejší virtuosové-skladatelé Kalkbrenner, Thalberg, Herz, Czerny, Döhler nikterak ho nezmátli svými úspěchy. Měl o nich své mínění: stárnou a zrají pro pensí. Svému bratru Ferdinandovi vytýkal, že nezná díla Bachova, Händlova a Scarlattiova, a že jméno Schumannovo a Chopinovo je mu neznámé a že před Lisztem má hrůzu (1848).

Tato *synthesa klasicismu s romantismem* byla uznána u Prokšových žáků. Žačka jeho Vilemína Clausová vzbudila r. 1851 v Paříži mimořádný obdiv hrou Scarlattioho, Bacha, Händla a Beethovena, ale ve Výmaru uchvátila Liszta hrou Chopina.

V té *synthesi* zůstal vždy klasicismus základem, bez něhož není pravého umění. V této věci neváhal vytýkati romantismu, že nedbá tradice krásy, kterou vybudoval klasicismus a jistě správně při vši své úctě k novoromantismu vytýká mu nedostatek vnitřního organismu uměleckého. O této věci zapsal si obšírně své mínění 23. listopadu 1837 po koncertech Kláry Wieckové, která vystoupila v Praze jakožto hlasatelka novoromantismu. Proti nedostatku „krásného uspokojení, či spíše uspokojení krásou“ a nedostatku jasnosti a harmoničnosti staví Beethovenovu a Mozartovu „vnitřní harmonii“ a sebeovládání při tvoření, což prý je vlastností geniálních lidí. Novoromantikové příliš daleko dospěli v přetrhání všech svazků s minulostí. Vytýká jim roztržitost a je přesvědčen, že přijde u nich poznání, že umění nelze tvořiti bez navazování na dobrou tradici. — Tenkrát nemohl Prokš tušiti, že tuto *synthesu* ideálu klasicistického s romantickým, po níž zde touží, provede jeho potomní žák — Bedřich Smetana.

Proto také do svého „hudebního vademeca“ vložil větu: „Poznávej znenáhla nejhlubší díla hudební tvorby, a to jak starší a prostřední, tak i nové doby; tím uchráníš se před jednostranností.“

Prokš tedy Smetanovi ukázal cestu jeho hudebního vývoje, a to směrem, kde Smetana dospěl k nejvlastnější své tvůrčí metodě. Již v tom je tedy význam Prokše jako učitele Smetanova dalekosáhlý. Je nepochybné, že zde Prokš našel ve Smetanovi ducha příbuzného. Kladná povaha Smetanova a životní vážnost, která jej vyznačuje již v dřívějších letech, musela jej dříve nebo později přivést k témuž výsledku. Vždyť úctu k tradici odnáší si Smetana již z domova. Ale zde právě bylo dů-

ležito, že našel v Prokšovi učitele, který svým směrem byl blízký jeho individualitě a tedy mohl tím úspěšněji urychlit jeho umělecký vývoj, dáti mu první základ a ukázati bezpečnou cestu k dalšímu. Ona synthesisa klasicismu s romantismem je největší výsledek, který si odnáší Smetana od Prokše.

Vedle toho však ještě některé jiné názory Prokšovy připomínají pozdější projevy Smetanovy. Týkalo se to hudby dramatické, která sice tehdy v tvorbě Smetanově nemá ještě místa, ale pro niž živý zájem měl stále. Prokš k italské opeře stavěl se vždycky skepticky. R. 1839 se vyjádřil, že mimo Rossiniho nemá italská hudba budoucnosti a neuznává tehdy oblíbených skladatelů Donizettiho, Belliniho a j. Považuje Belliniovu Puritány za pouhou módní hudbu. Zcela jinak se však stavěl k opeře francouzské. V Halévyově Židovce nalézá mnoho nového po stránce dramatické i instrumentální (1838) a zvláště s velkým obdivem vždy píše o *Cherubiniov*i a *Spontiniov*i. Spontiniová Vestálka je mu jeho nejmilejší operou. Z Cherubiniových děl vysoko cenil Vodaře a zvláště Medeu, pro niž má neobmezený obdiv. Cení na tomto díle hlavně to, že při nejvyšším napětí dramatickém, při rozpoutání největší vášnivosti a pomstyctivosti zůstává skladatel vždy pánem těchto vášní a umí vždy při tom zachovati linii krásy (1840). Jinak řečeno, onen klasický, beethovenský základ spojený s dramatickým výbojem zde nejvíce imponuje Prokšovi. Nelze přitom nezpomenouti Smetanovy Šárky, kde tyto dva elementy jsou spojeny k obdobnému strhujícím účinku. Smetanovo stanovisko k opeře italské a francouzské, které po více než dvaceti letech veřejně proslovil ve svých kritikách, bylo v zásadě totéž jako u Prokše. I zde tedy našel Smetana základ. Tato okolnost má pak i hlubší důsledky. Smetanových Braniborů nelze mysliti bez francouzské tragické opery (především Aubera). Tedy i začátky zpěvoherního stylu Smetanova jedním kořenem jdou až k Prokšovi.

A konečně také v poměru k lidové písni je zajímavá zásadní obdoba mezi Smetanou a Prokšem. Názor na lidovou píseň prozrazuje Prokš ve „studii o dějinách české hudby“. Ukazuje zřetelně, že nikterak nesouhlasí s romantickým uměním, které lidovou píseň považuje za praspontánní a prapůvodní projev národního ducha. Prokš k lidové písni staví se v této otázce kriticky a řeší otázku původnosti methodou srovnávací, což v této době romantického přeceňování lidové písně jest velmi pozoruhodné a novým svědectvím pronikavého a kritického ducha Prokšova. Postřehl, že k zvláštnosti české lidové písně patří rytmika a metrika, která ráda střídá takty dvoudobé s třídobými. Ale upozorňuje, že podobnou vlastnost má i norská píseň lidová. Po stránce melodické je si Prokš vědom, že původnost lidové písně jest často zdánlivá. Smetana ovšem v této

době takových srovnávacích zájmů neměl. Ale onen kritický poměr učitelův k lidové písni jistě působil blahodárně na Smetanu v době, kdy cesta k českému umění a k české hudbě byla hledána přes lidovou píseň. Smetana zde nalézá zase základ k potomnímu svému uvědomělému odporu k „padělání“ lidových písní. A právě v souvislosti s uvedeným postřehem Prokšovým je zajímavé, že Smetana užil materiálu lidové hudby k uměleckému dílu v Českých tancích, t. j. právě tam, kde se uplatňuje ona rytmická a metrická typičnost lidové hudby, na niž Prokš upozorňoval.

Význam Prokšův na umělecký vývoj Smetanův nejeví se však pouze v celkovém směru uměleckých a pedagogických názorů Prokšových, nýbrž je možno stopovati jej i v podrobnostech didaktického postupu.

Hudební ústav Prokšův považován byl za nejlepší a nejmodernější ústav hudební ve střední Evropě. Prokš svůj vyučovací plán několikrát vypsál a z něho je jasno, že v jeho ústavě bylo postaráno o všestranné, encyklopedické hudební vzdělání v theorii i praxi hudební. Po té stránce byl tento postup ztělesněním známých nám již zásad Prokšových.

Prokšova škola byla soukromou konservatoří, která nad tehdejší pražskou konservatoř vynikala moderním duchem. Prokšovou zásadou vždy bylo, že hudební ústav má býti veden na výši současné doby a že má mítí vliv na celou soudobou kulturu. Po smrti ředitele konservatoře D. Webera se vyjádřil, že Weber nejvíce uškodil svému ústavu tím, že jej vedl bez souvislosti s pokrokem uměleckým. Proto se Prokš postaral, aby jeho žáci měli ustavičný živý styk s hudbou klasickou i současnou. R. 1834 zavedl pravidelné „*hudební večerní zábavy*“, kde žáci provozovali komorní díla i klavírní úpravy děl orchestrálních, kterých tehdy jinde v Praze nebylo slyšeti.

Jeho pedagogické zásady při vyučování komposice jsou pozoruhodny tím, že celý Smetanův postup při učení i v jeho dalším vývoji je zde opět obdobou. Prokšovou hlavní zásadou bylo „*festina lente*“. Toho vyžadoval od mladých skladatelů. Nejdříve je třeba usilovného studia — na komponování je vždy času dosti. Pouhý talent nestačí; je k tomu třeba studia, podobně jako třeba je slunce, aby ovoce uzrálo. Když jeden jeho žák začal hned s ouverturami, Prokš odkázal ho na menší formy, aby se nejprve zdokonalil a jiný žák, jenž přinesl symfonickou báseň, byl poučen, aby dříve prostudoval formy polyfonie. V tom je celý Prokš, kladoucí obezřetně *pevné základy na znalosti techniky skladatelské* a vedoucí žáky od malých útvarů k velikým a nikoliv naopak. To je ovoce onoho klasického základu v praxi pedagogické.

Je ovšem nepochybné, že k pochopení hlubokého významu těchto zásad a této praxe bylo potřeba značné duševní vyspělosti, mravní síly

a sebezapření. U toho, kdo těchto vlastností neměl, byly všechny snahy Prokšovy marné. Měla-li tedy Prokšova metoda mítí vliv na postup Smetanových studií, musil Smetana si přinéstí ony individuální povahové vlastnosti již s sebou k Prokšovi. Že to se stalo plnou měrou, víme již z hluboké opravdovosti, s jakou svou povinnost vykonával. Ale stejně je jisto, že tato metoda stala se Smetanovi blahodárným vůdcem, jenž mu ukázal cestu z „duševních temnot hudebního vzdělání“ k uvědomělé hudební tvorbě. Zde bylo pro Smetanu skutečným štěstím, že našel učitele, jehož názory i praxe hověly jeho osobnosti.

Smetanovy úlohy ve stavbě melodie ukazují však ještě jeden pramen dosud nepovšimnutý: hudebního emigranta českého *Antonína Rejchu*. Rejcha, rodák pražský (1770), od r. 1818 profesor komposice na konservatoři v Paříži (zde zemřel 1836 jako člen francouzské akademie) má dosud nedoceněný význam jako hudební theoretik. Je nesporně největším naším hudebním theoretikem vůbec a z nejvýznamnějších zjevů tehdejší theoretické literatury. Hlavní jeho dílo je obsáhlá nauka o skladbě, psaná s velkou soustavností a s velkým rozhledem. Z četných vydání pro nás je důležitá souborná edice s názvem „*Cours de composition musicale*“, jež vyšla r. 1832 současně ve znění originálním i v německém překladě, jež pořídil Karel Czerny. Zde ve třech svazcích velkého formátu podána je nauka o harmonii a polyfonii. Ale Rejcha v tomto kursu má svou novotu: ve čtvrtém svazku podává *nauku o melodii jakožto základ k nauce o formách*. Byl to v tehdejších naukách komposice *první systematický rozbor stavby melodií*. Rejcha vychází z *klasicismu* a analyzuje nejprve melodie klasiků hudebních a z nich odvozuje své poznatky. Zde pak přichází k hlavnímu zákonu *symetrie melodické*, který obšírně dovozuje na různých typech melodických period, od malých až po rozvětvené. Na to přichází *k práci s motivem*. Při této věci pronáší některé zásady pro naši otázku pozoruhodné. Žádá při motivické práci jednotu i změnu. Pouhá jednotu vede k monotonii, pouhá změna dává spojení bez souvislosti. Jeho ideálem je „*beaucoup d'unité et beaucoup de variété: alors, c'est une véritable production de l'art. Ainsi, l'unité est aussi importante que la variété*“ (Str. 486.) Uvážíme-li, kterak Prokš vedl Smetanu k soustavné stavbě melodií, kterak Smetana vychází ze symetrických útvarů periodických a dospívá až k práci s motivkem, kde zdůrazňuje jednotu melodické linie, přitom však nikde nezajde do monotonie, jest obdoba postupu Rejchova a Smetanova výmluvná. Ale věc stává se ještě konkrétnější v dalším, kde od str. 503 Rejcha pojednává

„o rozvíjení motivu a o stavbě melodických chodů" (sur la manière de développer un motif, et sur la creation des marches melodiques"). Úvodem zdůrazňuje, že dosud tato nauka byla tajemstvím a že se tím první z theoretiků zabývá. A zde překvapuje, že Rejcha theoreticky postupuje právě tak, jako Smetana ve svých úlohách, takže zde vzniká dojem, jako by Smetana psal úkoly podle návodu Rejchova. Rejcha totiž vede k tomu, aby nejprve se stavěly *melodické periody z pouhých tří tónů vedle sebe ležících* (c-d-e), tedy v zásadě totéž, co prováděl Smetana.

Je tato shoda náhodná? Zajisté nikoliv. Je totiž jisto, že *Prokš toto dílo Rejchovo znal*. Na seznamu subskribentů v prvním svazku uvedené edice z r. 1832 je zaznamenán m. j. také „Josef Prokš z Liberce". Prokš pak právě v novotě Rejchově, ve stavbě melodie, se přidržel tohoto díla a podle něho vyučoval. Proto Prokš kladl tak veliký důraz na stavbu logicky ucelené melodie, jak svědčí jeho výrok o Wagnerově Tannhäuseru, jemuž vytýká nedostatek logické spojitosti melodií a rozleptání melodických organismů. Bylo to ovoce Rejchova theoretického díla, z něhož běře nejen zásadu, nýbrž i celý methodický postup. Jistě i to poutalo Prokše na Rejchovi, že Rejchovo dílo je založeno na klasicismu hudebním, jak ostatně je přirozeno při osobních stycích Rejchových s Beethovenem. A tak podivuhodným řízením osudu životní práce českého hudebního emigranta vrací se s blahodárnými úroky naší hudbě do samých jejích základů, které pracně a usilovně buduje mladý Smetana.



### III.

## UMĚLECKÉ UVĚDOMĚNÍ

(1848)

Od Prokše odchází Smetana r. 1847 hudebně vyzbrojen. Uzavření studia ukončilo zároveň učitelství u Thunů. Smetana je tím postaven doprostřed života, odkázán na vlastní síly umělecké. Jako každý velký tvůrce, také Smetana dobře věděl, že pouhá technická pohotovost nestačí; že je nutno rozšiřovati a obohacovati umělecké obzory nejen po stránce technické, nýbrž i ideově. Pro další vývoj Smetanův bylo nutno, aby přišla chvíle poznání, že své síly umělecké musí postavit do služeb nějakých ideálů všeobecně platných, nikoliv pouze osobních. Celá jeho osobnost směřovala k tomuto řešení uměleckého poslání *ve smyslu nějaké velké nadosobní jistoty a definitivnosti*. Idea národní, ztělesněná v revolučním roce 1848 po prvé zaujímá pozornost Smetanovu.

Smetana hledal existenci nejprve v koncertní cestě, na niž se vydal ještě v létě r. 1847. Ale nezdar její přivedl jej zase zpět. Pomýšlel tedy na otevření vlastního hudebního ústavu podle vzoru Prokšova, což se mu s pomocí Lisztovou také podařilo v říjnu r. 1848. Tím zabezpečen mohl pomýšleti na sňatek s Kateřinou, k němuž došlo 27. srpna 1849.

Smetana na dobu svých studií u Prokše pohlížel později jako na vysvobození z dřívějších temnot a jako na rozlomení pout, jimiž byl svírán v době divokého talentu. Teprve nyní mohl svobodně a uvědoměle tvořiti. Po této stránce jeho slova, která napsal 23. března 1848 Lisztovi, jsou dokumentární i stačila by sama o sobě učiniti konec legendě o Smetanově samouctví. „Od dětství byl jsem určen literárním studiím a musel jsem při své touze k hudbě tuto pěstovati pouze jako osvěžení a zábavu. Ve svém 17. roce nevěděl jsem, ani co je cisis, ani co je deses, nauka o harmonii byla mi neznámým polem, ačkoliv jsem komponoval, nic se na to neohlížeje. V 19. roce jsem rozlomil pouta, jež mne vázala na studia a věnoval se se vši pílí hudbě pod návodem důkladného učitele Jos. Prokše

v Praze. Je mi nyní 24 let a vykonal jsem studia ve všech oborech hudby tak daleko, a napsal řádný počet úloh, takže jsem nabyl slušné pohotovosti." Proto Prokš také právem vždy nazýval Smetanu svým žákem v kompozici, jako na příklad r. 1850 nebo r. 1859.

Kdy přesně Smetana přestal být žákem Prokšovým, nelze zjistiti podle pramenů dosud veřejně přístupných. Patrně někdy na jaře před 1. červnem 1847. V létě již vystupuje jako samostatný umělec.

S postavením učitele hudby u hr. Leopolda Thuna rozloučil se 1. června 1847 na opětovanou svou žádost, neboť jeho cílem nyní bylo, hledati si samostatnou existenci uměleckou. Jeho místo u Thunů zaujala Kateřina Kolářová, která několik měsíců předtím stala se učitelkou hudby v domě lobbkovickém na Konopišti. Smetanovo působení u Thunů líčí jeho žačka hrab. Alžběta Thunová, provd. Kounicová ve vzpomínkovém dopise z r. 1896 takto: „Smetanově trpělivosti nebyl nikterak vyčten malý úkol, bylot' nás 5 dětí, jimž musel udíleti denně pět hodin. Nadto nebyly 4 z nich hudebně nadány — jediné já jsem milovala hudbu a byla jsem poněkud obratná na pianě, ale neměla jsem píle, byla jsem nedbalá a poslouchala raději, mluvil-li Smetana o hudbě, než abych svoje úlohy cvičila. Všichni jsme byli v Bon Repos a Smetana musil všechny naše hry, procházky atd. s námi konati, což, myslím, bylo mnohem příjemnější, než hodiny udíleti — ač v tomto byl svědomitý a trpělivý... V Praze, kde jsme byli v zimě, viděli jsme jej méně; ráno dodržoval své nudné hodiny přesně a o čtvrté hodině ještě s námi obědvával — ale večery míval pro sebe."

Smetanovu ryzí, pravdivou a otevřenou povahu zachycuje slovy: „Smetana byl člověk naskrz ušlechtilý a za celé tři roky, které v naší rodině prožil, nezapřel nikdy, jakým byl. Neviděla jsem nikdy, že by kdy býval ve špatném rozmaru, vždy vesel a ku každé hříčce ochoten, byl nám všem milým společníkem."

V této své učitelské činnosti objevují se některé rysy, které jsou zřejmým odleskem ducha, jaký vládl u Prokše. Smetana neomezil se na mechanické vyučování. Viděl-li zájem, vedl žáka k hlubšímu porozumění hudby, a to na základě poznání hlavních děl hudebních. Přitom se však u Smetany objevuje vlastnost, která je nepochybně jeho osobním majetkem, ale která zesílila stykem s hudebním romantismem Chopinovým a Schumannovým: hudební myšlenky, které jej živě zaujmou svou melodickou a harmonickou výrazností a svým formovým vzletem, vybavují u něho živé a konkrétní představové asociace, jež pak vkládá do hudby jakožto její básnické ideje. Tato spojitost asociovaných idejí s hudebním výrazem, jeho charakterem a s celou formovou strukturou hudby u Smetany rozvíjela se stále významnější měrou, takže nakonec Smeta-

noví hudba bez takových konkrétních idejí byla nemyslitelná — věc, která má svůj význam pro všechny jeho názory na hudbu a zvláště se osvědčila později ve tvorbě dramatické, kde tato konkrétnost asociálních představ vytvořila typickou pregnanci jeho dramatických motivů. Tento rys tedy vystupuje již v této době u Smetany, jak to dosvědčuje zmíněná již žačka hr. Alžběta Thunová: „Smetana předehrával mně své malé skladby a vykládal mně své myšlenky — maloval mně takřka pochod svých myšlenek, takže jsem tónům jeho zcela dobře rozuměla a vždy jsem byla nadšena.“ Totéž činíval rád při Beethovenovi a zvláště nadšeně při Chopinovi.

Nejraději předehrával Beethovena: „Nade vše byl mu Beethoven, do jehož hudebního ducha mne Smetana uvedl a jež jsem Smetanovým divukrásným a pochopitelným návodem také zcela dobře postihla.“ Po Beethovenovi přišel Chopin. „Chopina dával mně Smetana velmi mnoho hrát a všili jsme se do hluboké melancholie tohoto hudebního básníka.“ Zde tedy i v učitelské praxi se objevuje ona syntéza Smetanova Beethoven—Chopin. Vedle toho také obšírně pojednával o Bachovi a Dom. Scarlattim a s velkou úctou se vyslovoval o Lisztovi, jenž brzy do jeho života zasáhl velmi hluboce. Takto v zálibách Smetanových vystupuje řada jmen Scarlatti—Bach—Beethoven—Chopin—Liszt, táž genealogie hudebních velikanů, k níž se znal i Prokš.

### *Myšlenka české hudby obrozenské*

Když se skončilo žákovství u Prokše, nastává Smetanovi doba samostatného dalšího vývoje a probíjení. Smetana okem uvědomělého umělce se rozhlíží stále šíře po svém okolí. Když byl po prvé v Praze (r. 1839—40), podléhal přirozeně ještě dojmům z nejbližšího okruhu. Nyní však, kdy již vědomě jde za cílem uměleckým, se jeho zájem přirozeně rozšiřuje a prohlubuje. A proto je již na čase poohlédnouti se po tom, jaká situace v hudebním světě tehdy ovládala Prahu a co zde Smetana mohl získati. Je pak přirozeno, že zájem Smetanův nebyl probuzen až po odchodu od Prokše, nýbrž že nutno zde bráti v úvahu události v Praze již v době žákovství Smetanova.

Tu pak především nastává otázka, zda Smetana v těchto letech mohl získati nějaké podněty pro další svou tvorbu od národně-obrozenských snah hudebních, pokud se tehdy projevovaly. Jaká byla myšlenka obrozenské hudby české a mohla Smetanovi něco znamenati?

Byla hudba v nějakém *organickém* vztahu k našim snahám obro-

zenským? Měla přímou účast na nich a působila tato účast na zindividualisování jejího charakteru? Jisté je, že účast zde byla, a to již od samých začátků, kdy ještě v době barokní (v 1. pol. 18. stol.) možno sledovati první nesmělé záblesky našeho kulturního života, pokud se projevoval hlavně na některých zámcích. Tehdy hudba byla spolutvůrkyní těchto začátků (na příklad v Jaroměřicích na Moravě), ale spojitost nebyla organická: *umělecké kvality* její jsou nesamostatné a zcela pod vlivem tehdejší prudké invase italské operní hudby do celé Evropy a tedy i do našich zemí. Jen v jediné věci možno tehdy najíti individuální zjev umělecký, jenž roste z domácí tradice: varhanická škola Černoorského v Praze. Ale právě tato škola zaniká již v 2. pol. 18. stol., neboť v osvěcenské době nutně usychají její kořeny, jež byly odkázány na půdu prosycenou náboženským duchem. Naše *hudební emigrace*, která nejvíce se rozšiřuje v 2. pol. 18. stol., má mnohé pozoruhodné individuální zjevy (Zelenka, Tůma, Jiří Benda, Mysliveček, Jan Stamic, Lad. Dusík, Rejcha a j.), ale všechno jejich umění roste z *cizí půdy* a této půdě také vrací své ovoce. Naopak zase k nám v té době proniká *vídeňský hudební klasicismus* (Haydn, Mozart, později Beethoven). Proto se celková situace u nás vyvíjí před r. 1800 tak, že hudba, pokud představuje vyhraněný směr umělecký, nemá organického vztahu k současným snahám obrozenským. Individuálního zjevu hudebního, jenž by spojoval vyspělost uměleckou s ideou obrozenskou v té době u nás není. Obojí — hudba a snahy obrozenské — jdou *vedle sebe*. Tento stav se nutně pociťoval zvláště v době, kdy k nám s romantismem vniká oživení ideje národnostní. Tehdy v duchu romantismu také na hudbu bylo pohlíženo jako na mluvčího romantických snah obrozenských a hledána cesta k nějaké spojitosti s ní. Cesty sice byly nastoupeny několikrát, ale *k organické* spojitosti zase nedošlo. Hudba, která šla s obrozenskými snahami, neměla vlastního individuálního charakteru — onen dualismus ideje národnostní a hudby trval dále. Z tohoto nedostatku vznikají theoretické otázky, jaká by měla býti hudba, aby se stala organickým spolutvůrcem obrozenské naší kultury.

*Problém české hudby v době romantického obrození* prošel nejedním stadiem, vzájemně se prostupujícím a možno to nejlépe poznati na pokusech o českou zpěvohru.

Začátky české opery vznikají jednak pod vlivem českého divadla činoherního, jednak v těsné závislosti na německé opeře stavovského divadla pražského. Tato opera právě po roce 1800 jest neobyčejně vyspělá, a není pravda, že by Praha byla jednostranně mozartovská. Za ředitele Karla Liebicha (1806—1816) působí zde K. M. Weber (1813 až 1816), jenž sem uvádí hlavně romantickou operu francouzskou. Jeho nástupcem je kapelník Triebensee, který ovládal pražskou operu až do

r. 1837 ve smyslu moderní opery romantické. Za ředitele Fr. Holbeina (1820—24) uváděn je zde na scénu Rossini, Spontini, Cherubini, Boieldieu, Hérold, z německé opery Hoffmannova Undina, Weberův Čarostřelec a Euryanta. Tímto směrem Triebensee pokračuje, když ředitelství se ujali Kainz, Polavský a Štěpánek (1824—34). Tehdy k romantické opeře románské přibyl Auber. Za ředitele Jana Stögra se objevují v Praze nová jména: Bellini a Meyerbeer. Roku 1837 nástupcem Triebenseeovým stal se *Frant. Škroup*, jenž již deset let byl druhým kapelníkem. I za Škroupa udržoval se pozoruhodný repertoár dále. Jisto je, že tento vynikající stav pražské opery měl nemalý význam pro snahy o českou zpěvohru, neboť tím se tyto snahy mohly opíratí o širokou základnu tehdejšího světového umění operního. Vedle toho vynikající tento stav byl jistě i nepřímou pobídkou pro pokusy o českou zpěvohru.

Necháme-li stranou „praeistorii“ české zpěvohry — možno ji stopovati až r. 1730 a významnou úlohu v ní mají jednak „zpěvohry“ ve staré Boudě podle vzoru lidových singspielů vídeňských, jednak venkovské „zpěvohry“, velmi rozšířené, koncem 18. a po r. 1800 (zvláště o „muži ožralém“ a o „sedlské rebelii“) — spadají začátky o vážnou českou zpěvohru do doby po r. 1811, t. j. do doby rozkvětu *ochotnického* divadla českého, jež pod vedením J. N. Štěpánka svépomocně udržovalo zájem na českém divadle tehdy, kdy stavovské divadlo bylo zcela v rukou německého vedení. Kulturní význam tohoto obrozenského divadla (a to platí stejně i o divadle v Boudě) je ten, že české hry mají především poslání jazykově-buditelské: udržovati český jazyk při životě, povznést a šířiti českou řeč a udržovati pro ni lásku a zájem ve všech vrstvách národa. České divadlo stává se tedy účinným propagačním nástrojem buditelským a v této věci je přímým doplňkem buditelských snah jazykových z druhé poloviny 18. století. To však znamená, že tato obrozenská *mimomělecká tendence* je hlavní věcí, kdežto otázka umělecké kvality se nepociťuje tak naléhavě.

Na tomtéž zásadním stanovisku stojí česká zpěvohra. Ruch, způsobený ochotnickou společností Štěpánkovou, vzbudil také potřebu české zpěvohry, která by se opírala repertoárně o současný stav opery ve Stavovském divadle. Šlo zde především o zájem jazykový a proto česká zpěvohra prochází dvojím stadiem: nejprve jsou cizí opery překládány, tedy pojem „české zpěvohry“ je z počátku totožný s pojmem cizí opery provedené jazykem českým. V druhém stadiu tyto „české zpěvohry“ vynucují potřebu původní opery české a tím se pojem české zpěvohry rozšiřuje na operu od českého libretisty a českého skladatele. Ale ona jazyková a národnostní tendence mimomělecká při tom stále rozhoduje, neboť již národní příslušnost autorů stačila, aby opera byla považována

za „českou“. Tedy otázka vnitřních individuálních hodnot uměleckých zase byla vedlejší.

V tomto smyslu myšlenka české zpěvohry visí takřka ve vzduchu kolem roku 1820. Toho roku přítel Čelakovského Brož pokouší se v Linci o „smutnou operu“ Persefone, Hanka píše 1821 text opery Božena a téhož roku 1821 Štěpánek překládá Castelliův text tehdy oblíbeného a módního singspielu Weiglova „Švýcarská rodina“. Nedokončil ho však a překlad zhotovil Karel Šimon Macháček. Této Švýcarské rodině, dílu nijak nevynikajícimu, bylo určeno, aby zahájila tradici české obrozenské zpěvohry. K provedení mělo dojít v květnu 1823, ale odkládáno až na 28. *prosinec 1823*. Radostný úspěch díla způsobil, že toto provedení stalo se podnětem k dalšímu pokračování. V první polovici r. 1824 česká opera jest v popředí zájmu vlastenecké společnosti kolem Jungmanna a opera je hlavním předmětem rozprav. „Mezi námi a našimi, kam se přijde koli, nic jiného slyšeti není, než jen o opeře a opeře.“ (Čelakovský) Zanedlouho následovala nová „česká“ opera, Cherubiniův Vodař v překladu Macháčkově (25. dubna 1824). Tato první česká zpěvohra je ochotnická. Brzy však česká opera stává se předmětem profesionální podnikavosti divadelní. Když se v březnu 1824 Štěpánek stal spoluředitelem Stavovského divadla, uvedl, pod dojmem Macháčkových úspěchů, českou zpěvohru do repertoáru Stavovského divadla, a to v rámci českých her, jež pořádány vždy v neděli a svátek odpoledne od sv. Václava do 16. května. První takové představení „od *divadelních* herců“ (Čelakovský) byl Weberův Sítělec kouzelník (6. května 1824) v překladě Štěpánkově a současně se připravoval Měhulův Josef v překladu Jos. Kras. Chmelenského.

Přinášela tato první česká zpěvohra něco individuálního? Překladové stadium její předem vylučuje nějaké osobité znaky umělecké. Novotou tu byla pouze jazyková stránka. Provedení české opery zásluhou jejího kapelníka Frant. Škroupa bylo neobyčejně vyspělé, takže budila i žárlivé srovnávání s německými večery. Ale tento stav byl nutným důsledkem tehdejší vysoké úrovně Triebenseeovy německé opery, k níž se česká představení musela přiblížiti, měla-li si uchovati obecnost. Výběr českých oper rovněž neposkytuje nic samostatného. Repertoár její je závislý na repertoáru stavovské opery, takže je jeho přímým odleskem.

Bylo nutně záhy pocíťováno, že první překladové stadium české opery nestačí na dlouho. Bylo třeba rozšíření české zpěvohry na dílo původní. K tomu brzy také došlo zásluhou Frant. Škroupa a Jos. Kras. Chmelenského. Původcem byl Chmelenský, jehož význam pro vývoj obrozenského divadla našeho není dosud spravedlivě oceněn a zasluhoval by samostatné studie. První jejich původní zpěvohrou byl Dráteník,

provedený 2. února 1826. Ale ani o této první původní obrozenské opeře nelze říci, že by problém české opery nějak přiblížila uměleckému řešení. Dráteník je lidový singspiel podle vzoru současného německého singspielu, jehož typem byla u nás „Švýcarská rodina“. Snaha po individualisaci lokálním zabarvením osobou Dráteníkovou je zcela vnějšková a dramaticky neorganická. Stylově i hudebně je dílo Škroupovo nesamostatné, epigonské, prosté jakékoli vnitřní umělecké individualisace. Nadto již v samých začátcích původní české opery setkáváme se se zásadním omylem, jenž později má významnou úlohu, že individuální národní ráz díla jest zaručen vložkami lidové písně (ať textově nebo hudebně) a lidových výtvorů vůbec do uměleckého díla. Totéž zásadně platí o druhé původní české opeře Škroupově a Chmelenského Oldřich a Božena (provozované 14. prosince 1828). Kdežto Dráteník svým provedením aspoň budil naděje v další rozvoj české operní tvorby, Oldřich a Božena svými chatrnými hodnotami textovými a nesamostatnou hudbou zklamal již při prvním provedení. Třetí opera Škroupova, Libušin sňatek z r. 1832, pak do historie české opery zasáhla již jen částečně; 6. prosince 1835 provedeno bylo pouze 3. jednání a celé dílo až 11. dubna 1850, kdy vzbudilo již zájem jen historický. Podobný osud stihl též jinou českou operu, Macourkův Žižkův dub na text Klicperův z r. 1847, jenž rovněž dáván až v r. 1850.

Osud obrozenské tvorby operní tedy nepřinesl pro rozřešení otázky české opery nic nového. A příčinu toho dobře možno poznati na Fr. Škroupovi. Ukázalo se prostě, že pouhá tendence jazyková nestačí a že je třeba k rozřešení této otázky něčeho zcela jiného, co právě Škroupovi nebylo dáno, a co čekalo až na Smetanu. Škroup sám po neúspěchu Oldřicha a Boženy české tvorby se vzdaluje. Když se stal r. 1837 prvním kapelníkem, věnuje své nejlepší síly divadlu, uvádí sem nová díla, jako na příklad Lohengrina, Hollandána a Tannhäusera, rozvíjí i mimo divadlo pozoruhodnou činnost dirigentskou. Ale je příznačné, že čím více roste jeho umělecký význam po stránce reprodukční, tím více zapomíná české opery, takže posléze končí jako skladatel německých oper Die Geisterbraut (1836), Drahomíra (1851) a Die Meergeuse. Příčinu toho třeba hledati nikoliv snad v ochabnutí národního vědomí — v této věci by se mu dělala křivda — nýbrž v otázce *tvůrčí potence a tvůrčí původnosti*. Škroup prostě nebyl uměleckou individualitou jakožto skladatel. Byl epigonem spohrovského romantismu. Ale k vytvoření české opery jakožto individuálního typu bylo třeba nejen obrozenského nadšení, nýbrž především tvůrčí síly, která by dovedla tomu nadšení dáti individuální umělecký výraz a formu, ale také mravní sílu a tvůrčí *průbojnost*, bez níž si nelze mysliti stavbu nových organismů. Byla zde řada kon-

kretních problémů, jež bylo třeba řešiti (forma, styl, deklamace, libreto). Zde nestačil obrozenský idylismus prvních českých oper, zde nestačil jeho čistý a nadšený zápal. Je jisto, že na odklon Škroupův od české opery také působila lhostejnost obecnstva a režim divadelního ředitele Stögra, jenž českým hrám valně nepřál. Ale právě v takové chvíli se měla ukázati průbojná síla *tvůrce*: jíti proti poměrům za svou myšlenkou uměleckou a dopomáhati jí k vítězství. Vždyť tak si počínal po více než třiceti letech Smetana! Ale tato průbojnost je věcí tvůrčí síly. Škroup pak musil poznati, že nestačí na tak velký úkol, aby vytvořil nový typ umělecký a ještě k tomu za okolností značně omezených. Proto psal opery německé, kde se svým tvůrčím epigonstvím vystačil. Českému životu se však Škroup nikdy neodcizil. Když 1857 byl zbaven kapelnictví v divadle, otevřel si hudební školu a na počátku r. 1860 stal se ředitelem Žofínské akademie, kde rozvíjí záslužnou činnost (provedením Beethovenovy IX. symfonie). Když se pak v září 1860 stal kapelníkem v Rotterdamě, kde byl dobře hmotně zabezpečen, nebyl tam spokojen, toužil po vlasti a pokusil se za nových poměrů politických dáti své síly do služeb národního umění. Ucházel se o místo kapelníka v Prozatímním divadle, ale marně. Zemřel v cizině 7. února 1862. Případ Škroupův, v němž ztělesněn osud obrozenské opery, jest především otázkou tvůrčí individualnosti a tvůrčí síly.

Takto začátky české opery obrozenské spadají do doby Smetanova raného mládí. Byla to „zoře“, nesmělým svitem osvětlující první dny a první léta geniova, který rostl, aby z prvních umělých začátků vyvedl české umění hudební osvobozujícím činem. A v době, kdy tento genius chystá se z ciziny k návratu, aby *tvůrčími činy* položil základ k moderní naší kultuře umělecké, v té době obrozenec Škroup odchází do ciziny, jako by s ním stará doba vlasteneckého nadšení, ale malých schopností uměleckých ustupovala geniovi. V této době, kdy se z poctivého vlastence stává emigrant a kdy tak symbolicky zakončuje celou dobu naší hudební minulosti, v níž hudební emigrace byla zjevem typickým, v téže době *nový příchozí* z Göteborgu začíná řešiti otázku českého umění velkými tvůrčími činy.

V souboru obrozenské kultury poutala česká zpěvohra zájem především svou stránkou jazykovou, a to v obojím stadiu, v překladovém i v původní tvorbě. V Časopise Musea českého z r. 1827 (1. sv.) nazvány jsou české zpěvohry „zvěstovatelé a svědkové mluvy české“. Proto také česká zpěvohra požívala takové vážnosti u literátů, neboť považována za nejučinnější propagační prostředek obrozenských snah jazykových. K tomu nemálo přispívala okolnost, že překlady i původní texty Chmelenského znaly se k prosodii časoměrné, která právě kruhem Jungman-



novým považována za jediné správnou. Možno říci, že ve dvacátých letech jazykový zájem zcela ovládá. Česká opera určena je Pražanům „jazyka vlasteneckého milovným“ a platí za „část literatury soudobé“ (Čechoslav 1825). Chmelenský po odchodu Štěpánkové z ředitelství divadla se obává, kdyby zanikla česká zpěvohra, že bude po všem veta, „neboť jen naše opery slávu naší řeči rozhlásily“. (Čes. Včela 1834.) Když pak se odhodlává napsati text k Dráteníku, je mu původní opera česká zase jen a jen otázkou textu, otázkou jazykovou.

V zásadě tento názor na českou zpěvohru neznačí nic jiného nežli nahrazovati umělecké kvality díla *tendencí mimouměleckou*, zde národně-obrozenou. Dokud však pojem české opery byl určen tímto názorem, dokud za českou operu platilo dílo jen proto, že mělo český text a že bylo od příslušníků vlastenecké společnosti obrozené, dotud ani theoretické ani praktické řešení české opery nebylo možné. Neboť tam, kde umělecké vnitřní kvality ustupují zevní tendenci, ať již je jakákoliv, jest svobodná tvorba vyloučena a tím i znemožněno individuální dílo umělecké. Byl to opět Chmelenský, který si to po prvé uvědomil a roku 1835 volá po lepší umělecké úrovni českého divadla. Tehdy mu již pouhá tendenčnost vlastenecká nepostačuje. „Co se líbilo před deseti neb dvaceti lety, nemůže se vždy a napotom líbiti. I bylo by zle, aby jsme neprospívali v umění a nekráčeli dále.“ Zde objevuje se již zásadně nový názor na české divadlo; tendence nahrazuje se požadavkem uměleckých kvalit a uměleckého pokroku. A v témže roce v České včele objevila se ostrá kritika Dráteníka, která vrcholí slovy: „Jediná zásluha této zpěvohry je *jenom* ta, že jest naše první původní na pražském divadle provozována a že zde vlasteneckému skladateli časoměrně skládané verše dodal.“ Tedy věc, která ve dvacátých letech považována za vlastní poslání české opery, jest r. 1835 již pouhé — „jenom“. Ale bylo již pozdě a byl to pouhý požadavek. Nebylo tvůrce, který by v důsledku tohoto nového názoru pokusil se o českou operu.

Zásadně s téhož stanoviska tendenčně vlasteneckého pohlíženo na českou píseň obrozenou již po pokusech J. Ryby (Dvanáctero písní českých 1800), Em. Doležálka (Dvanáctero písní českých 1812) a Tomáškových (Šestero písní 1814 a Šestero písní 1823) soustředila se kolem sbírky, již založil r. 1835 Chmelenský se Škroupem, s názvem „Věnc z zpěvů vlastenských uvitý a obětovaný dívkám vlastenským“. Věnc vycházel do r. 1839 (toho roku zemřel Chmelenský), r. 1843 učiněn pokus obnoviti jej s literární přílohou, ale 1844 zanikl nadobro. Věnc soustředil kolem sebe kruh skladatelů českých písní, m. j. Fr. Škroupa, Jana N. Škroupa, Rosenkrance, Skřivana, Tomáška, Kittla, Al. Dreyschoka a j. Výsledek po stránce umělecké je v této předběznové písni mnohem lepší

nežli v opeře, ale chyběla zde souvislejší tradice. Deklamačně pak trpěl Věnc tím, že převládala zde vlivem Chmelenského prosodie časoměrná.

Hlavní otázkou české hudby obrozenské bylo, aby dosavadní vnější vlastenecká tendence změnila se v kvality umělecké. Tendencnost sama o sobě by nemusela býti překážkou, dokud by nebyla sama sobě účelem. Jakmile by se tato tendence stala *uměleckou ideou*, nikoliv propagačním momentem, a jakmile by k této umělecké ideji přistoupila tvůrčí schopnost, plně a individuálně ji vyjádřiti, pak by otázka obrozenské hudby byla rozřešena. Že se tak nestalo, toho příčinou nebyl úplný nedostatek tvůrců vůbec, nýbrž to, že tam, kde byly tvůrčí schopnosti, nebylo nutného splnutí s hnutím obrozenským, bez něhož ovšem taková idea je nemožna, a tam, kde toto splnutí bylo, zase scházely tvůrčí schopnosti (Škroup). To dobře osvětluje postava Václava Tomáška (1774—1850). Tomášek byl nevšední umělecká osobnost a jeho významu se dosud velice křivdí. Není správné jeho postavu přecházeti pouhým paušálním podezřením z „copařství“, z „mozartismu“ a neshoduje se s historickou pravdou, když se z Tomáška, Div. Webera a Vitáška činí „triumvirát“, jenž prý držel hudební Prahu v poutech zastaralého mozartismu. Tomášek sám nesouhlasil s takovými koteriemi a odmítl na příklad K. M. Webera, když k němu přišel s návrhem, aby uzavřeli spojenectví za účelem ovládnutí hudební Prahy. Tomáška nutno chápati jako ucelenou osobnost a neodsuzovati ukvapeně. Tomášková osobnost roste z osvícenství a klasicismu. Jest osvícenským humanitářem a jeho autobiografie dává o tom svědectví velmi zajímavá. Byl duchem obsáhle vzdělaným, měl výslovné encyklopedické záliby a v jeho celé činnosti má vždy přední úlohu jeho vyspělý intelektualismus. Proto také u něho tak často se uplatňuje kriticismus, jenž jest v přímém důsledku jeho osvícenského intelektualismu. Umělecky proto Tomášek roste z té půdy, která je uměleckým výrazem osvícenství: z klasicismu haydnovského a mozartovského. Ale není pravda, že by v něm ustrnul. Tomášek sledoval neúnavně současné proudy, ale ovšem stavěl se k nim kriticky (nikoliv odmítavě) se stanoviska svého osvícenského klasicismu. Jeho poměr k Beethovenovi se chápe stále křivě. Neodmítal Beethovena, nestavěl se zásadně proti němu; pouze neuznával těch tónů, jimiž Beethoven dosahuje ovzduší romantismu. V této věci ovšem Beethovena nechápal, ba nemohl chápati při svém vyhraněném osvícenském klasicismu. Proto vyžadoval především, aby objekt umělecký rozhodoval o ceně díla. V tomto objektivismu byl Tomášek kupodivu uvědomělý. Že i při svém objektivismu dovedl v době, která vlivem romantismu stavěla stále více do popředí subjektivismus, raziti svému umění nové cesty, ukazují jeho klavírní Eklogy a Rhapsodie, skladby velmi pozoruhodné, v nichž jest ne-

jeden individuální tón Tomáškův. A jak dovedl postihnouti hudbou ducha české lyriky, ukazují jeho Písně z rukopisu královského, které po této stránce jsou pozoruhodným projevem individuálních tónů národních. Tomášek tedy byl nesporně pozoruhodnou tvůrčí osobností, která měla schopnost dáti tehdejší obrozenským snahám *rovnocenný hudební výraz*. Ale u něho osvícenský základ jeho osobnosti nepřipustil onoho nutného splnutí s romantickými snahami obrozenskými.

Podobně to bylo s jinými osobnostmi předbřeznové hudební Prahy. Takový Jan N. Vítěšek (1771—1839) byl epigonem mozartismu, bez individuální tvořivosti. Jiní, jako Führer, E. V. Horák, Kolečovský, Albín Mašek, Jos. Krejčí náležejí hudbě církevní a již tím stojí stranou hnutí obrozenského. Jediná osobnost, která byla v užším styku s tehdejší romantismem a měla by tedy možnost státi se hudebním mluvčím obrozenských snah, Bedřich Kittl (1809—1868), stál — s výjimkou českých písní ve Věnci — zcela mimo směr obrozenský a splýnul úplně s německým hudebním romantismem a byl nadto v základě eklektickou osobností tvůrčí.

Ty osobnosti pak, které stojí ve styku s vlasteneckými snahami předbřeznovými, jsou skladatelé sice dobré vůle, ale malých schopností, jako je Fr. Max Kníže, Václ. Jindř. Veit, Al. Jelen, Jos. Vorel, Jan P. Martinovský a j.

Za těchto všech okolností otázka české hudby uchylovala se nejvíce mezi okruh literátů obrozenských, což mělo svou dobrou, ale i stinnou stránku. Dobrou proto, že od doby obrozenské hudba a zvláště opera považována za umění, jež jest tlumočnickem nejvyšších národních ideálů a stavěna tedy na stejnou, ba namnoze vyšší úroveň s literaturou. Hudba tedy není našim obrozencům věcí pouhého odborného vzdělání a odborných kruhů, nýbrž jest důležitým *činitelem kulturním*. Jest nepochybné, že na tento názor na hudbu působil současný romantismus německý, jenž spatřoval v hudbě výraz nejvyšších lidských ideálů a uskutečnění romantické touhy po absolutnu. Tento obrozenský názor u nás hluboko zakotvuje a dává veškerému dalšímu vývoji naší hudby typický ráz, jímž se liší od hudby ostatních národů. Bylo však třeba, aby k této myšlence přistoupily i umělecké hodnoty. V této věci pak onen literární okruh obrozenský podmínku splniti nemohl. Zde se projevuje stinná stránka *ochotnictví* hudebních nadšenců obrozenských.

Jakmile se šíří poznání, že pouhou jazykovou a národní tendenci v naší hudbě je třeba nahraditi hodnotami uměleckými, a když k řešení těchto hodnot nedochází tvůrčím činem, vznikají nutně *theorie* o tom,

jaká by měla být česká hudba. Tyto teorie rostou v závislosti na teorii našeho národního umění a národní kultury vůbec.

Romantická idea národa a národnosti přináší přirozeně také požadavek individuálnosti tohoto národa. Proto od českého umění žádány nějaké vlastní znaky. Pouze jazyk na dlouho stačiti nemohl a žádán samostatný ideový obsah. V tomto požadavku vnitřní individuálnosti byli všichni zajedno. Ale individuálnost vykládána různým způsobem, a právě ten způsob určoval povahu teorií o národním umění a národní kultuře. Zde pak v zásadě stály proti sobě dvě skupiny. Jedna spatřovala záruku individuálnosti v tom, když naše umění se izoluje od vlivu umění světového a když bude hledati podněty pouze z půdy domácí. Nanejvýše připuštěn styk s kulturami jiných slovanských zemí. Tento princip autochtonismu vidí ve styku se světovým uměním nebezpečí porušení vlastní individuálnosti. Druhá skupina chce národní individuálnost povznést na výši kultury světové, aby snést mohla s ní soutěž. Nebojí se světového umění, neboť v něm vidí plodné vzněty a cestu k vyšším cílům národního umění. Obě skupiny vždy stály proti sobě a vždy na sebe braly a berou jinou formu; ale vždy je možno rozpoznati v jádře týž princip. Oba principy se vzájemně potírají a povaha boje a okamžitá situace bojujících stran působí také na povahu české kultury. První skupina požaduje pro sebe výhradní právo národnosti, skupina druhá národnost pojímá šíře a bývá proto vystavena výtce „nenárodnosti“ a „kosmopolitismu“.

Podíváme-li se však na tyto dva principy psychologicky, poznáme, že jádro problému českého umění je hlubší, nežli otázka autochtonismu či světovosti. Jádro jest v otázce *individuální tvůrčí mohutnosti*: dovede umělec vytvořiti takový *individuální typ umělecký*, jenž by se lišil od děl jiných národů a přitom stál technicky na výši současného umění? Pak je však lhostejno, z čeho, z jakého materiálu a podnětu tvoří. Skutečný tvůrce dovede vytvořiti typické umění buď z ducha lidové písně (Čelakovský), nebo na základě idejí, jež jdou světem (Mácha). Ale podmínka nezbytná je *samostatná tvorba*, která nesmí býti poutána ani materiálem ani předpisovanými formulkami, žádajícími napodobování toho či onoho. Kde je napodobování, tam je škodlivá jak světovost, tak i izolace. Ale svobodná, individuální a typická tvorba zahrnuje v sobě již veliký myšlenkový obzor s citovou bohatostí a suverenitu v ovládnání technických prostředků. Proto však světovost bude vždy příhodnější půdou k tvorbě skutečně velké a izolace, pokud se stala soběstačným principem, vždy osvědčila svou slabost a malodušnost.

Otázka české kultury a českého umění po počátečním idylismu Hněvkovského postavena na pevný základ Palackým. Palacký (na pří-

klad v Musejníku 1828 a 1837) stojí na hledisku individuální tvorby na výši kultury světové. K téže zásadě se znal Šafařík, jenž trpce nesl soudobé snahy po izolaci a sobělibosti. Také Jungmann zastával téhož principu, třebaš ne vždy zcela jasně. Ale celá jeho činnost překladová a jeho Slovesnost (1820), chtějící zvýšiti úroveň naší literatury, hlásí se k hledisku Palackého, podobně jako jeho úvaha o klasičnosti v literatuře (Musejník 1827). Bojovně vystoupila tato skupina v Počátcích českého básnictví z r. 1818, kde zdůrazňuje se proti pouhé národní tendenci požadavek světové výše uměleckých hodnot.

Theorii národního umění dostalo se však u nás nového programu *kultem lidové písně*, jenž zasáhl nejmocněji do této otázky a také nejnebezpečněji, protože vydáno zde svůdné heslo, jež velmi mnohé pomátlo. Kult lidové písně jest plodem romantismu a za vzorem Herderovým nabývá z počátku rázu sběratelského (Čelakovského Slovesnost národní písně, 1825—27, Šafaříka a Kollára Písně světské lidu slovenského 1823 a 1827, Rittersberkova sbírka 1825). Sběratelství však přechází v obdiv a je zvláštní, kterak zde mezi prvními byli ti, kteří celou svou životní prací později znamenali protiváhu proti programovým důsledkům kultu lidové písně: Šafařík, Palacký a Kollár. Nastává všeobecné uctívání lidové písně. Věc sama o sobě by nemusela se dotýkati přímo problému českého umění, kdyby se z lidové písně nečinil kulturní program, vznikající z romantického přeceňování lidové písně. V této věci vznikají nebezpečná hesla, která později se osvědčila neblaze. Na příklad Kollár vidí v lidové písni podstatu národnosti; jsou to „klíče od svatyně národnosti“. A tím kult lidové písně začíná stále více pronikat do naší tvorby literární a do otázky národní kultury vůbec. A zde má vedoucí slovo Čelakovský.

Čelakovský první užívá lidové písně jako materiálu k vlastní tvorbě básnické. Vzniká tím *nový typ* naší umělecké tvorby, jež v lidové písni hledá tolik svérázných prvků formových i obsahových, že je možno jimi obohatiti umění. „Není nad zdařilou národní báseň (t. j. lidovou píseň). V ní je v živém tvaru básnický duch lidský, v ní je zřejmě vytčen ráz národnosti.“ Čelakovský myslí, že lidová píseň vzniká pouhou intuící ve šťastné tvůrčí chvíli, že jí promlouvá spontánní genialita, ukrytá v lidu, v ní není nic vyspekulovaného, vykonstruovaného; lidová píseň jest nejpřímějším výronem lidských citů a tedy ideál romantického výtvoru vůbec. Tato hesla, vyplývající z neznalosti vzniku lidové písně, o níž dnes víme, že není zdaleka tak samostatným útvarem, jak se zdá, byla velmi nebezpečná, jakmile se stala programem národního umění. Ale Čelakovský sám nejlépe ukazuje, že poměr tvorby k lidové písni je zase otázkou tvůrčí individuálnosti. Přitom, že vyslovuje svá povážlivá

hesla, zůstává vždy tvůrčím samostatným duchem a tvoří individuální básnický typ. Byl příliš básníkem, než aby mohl ustrnouti na úrovni ideové prostřednosti a omezenosti lidové písně. Jeho obojí Ohlasy jsou toho cenným dokladem; vychází sice ze studia lidových písní, ale užívá jich jako materiálu *k novým, původním skladbám umělým*. Nenapodobuje jich, nýbrž *z jejich ducha samostatně tvoří*. Proto pro jeho tvorbu lidová píseň nebyla úskalím.

Ale jinak bylo u jeho následovníků, kteří neměli daru samostatné tvorby básnické. U nich nekritické výroky o lidové písni staly se hesly; z lidové písně stává se programní otázka českého umění. Tím okamžikem se však otvírá pole prostřednosti spojené s izolací. Program vysloven tak, že individuální ráz národního umění je předem zaručen napodobením lidové písně. Heslo prostoty lidové písně zplošťuje v rukou slabých duchů v heslo povrchnosti, mělkosti a sentimentality. Nastává kapitulace vlastní původnosti před lidovou písni. Je to doba „vlastenecké školy básnické“, ovládané špatně chápanými snahami Čelakovského a Kollára. Samostatná tvorba mění se v rukou epigonů v ploché napodobování, neopatrné výroky o lidové písni jako klíči k národnosti přecházejí v *demagogickou vlasteneckou tendenci*, jíž nahrazována každá jiná idea. Tato tvůrčí malomocnost, omezenost a izolace charakterisuje otázku českého umění v letech třicátých a čtyřicátých. Velké koncepce umělecké ustupují pouhému mělkému písničkářství. Ideový obzor vyčerpává se tím, co poskytovala lidová píseň, a to ve formě zploštělé. A ovšem tato vlastenecká škola odmítá jakékoliv nové podněty z venčí, v nichž vidí nebezpečí pro svou domnělou původnost. Je ovšem jisto, že v každé generaci vyskytne se skupina těch, kterým bude bližší ideové pohodlnictví a prostřednost, nežli vzepětí tvůrčí vůle, a kteří ve své tvůrčí malomoci a v sobělibém přeceňování budou podezřívavě hleděti na snahy po vyšší úrovni naší kultury, protože cítí svou nemohoucnost. Ale tehdy bylo povážlivé, že tato skupina našla pro svou myšlenkovou sféru vydatnou pomoc v dobovém hesle lidové písně a tendenčního vlastenčení. Tuto dobu charakterisují jména Kamarýt, Vacek-Kamenický, Vinařický a Rubeš a zvláště písničkář Pícek. Nepoznali včas, že jejich vyhlašovaná původnost národní není nic jiného, nežli opak vši původnosti, pouhé napodobení nejen lidové písně, nýbrž i německého sentimentálního idylismu typu Gessnerova.

Hotové orgie slavila tato malost a omezenost kulturní, když r. 1836 vyšel Máchův Máj. Mácha byl ojedinělý zjev, jež možno považovati za kongeniální se Smetanou. Oba byli velicí obohavitelé ideového i formového materiálu českého umění. V době pouhého mělkého vlastenčení, písničkářství a sentimentální erotiky obrací Mácha pozornost k hodno-

tám nadosobním. Proti tomuto výsostnému zjevu zahájeno tažení — ve jménu národnosti a národní izolace. Boj proti Máchovi jest nový boj o otázku českého umění a jest v něm již mnoho z potomních bojů o Smetanu. Obojí jde proti snahám o kulturní vyspělost za demagogickými hesly „nenárodnosti“. Od r. 1836 až asi k r. 1850 nabývá tento směr izolace vrchu; české umění dusí se v zajetí špatně pochopeného hesla národnosti a svérázu. Byly vzácné výjimky, které viděly včas nebezpečí a měly odvahu postavit se mu. Byl to jednak Chmelenský, který má zde velmi čestné postavení svým „Slovem o kritice“ (v *Musejníku* 1837) a hlavně *Sabina* a *Nebeský*. *Sabina* již r. 1840 ve *Vlastimilu* žádá rázně jménem Máchovým vyšší ideový obzor v českém básnictví. Zvláště však *Václ. Bolem. Nebeský*, Máchův ctitel, duch hluboce vzdělaný moderní poesii světovou i antickou, nejvýznamnější kritik v této době úpadku, působí jako vzácný zvěstovatel příští lepší doby českého umění a české kultury. Ve svých kritikách v *Květech* od 1841 a ve *Vlastimilu* 1841 staví tehdy nečasové ideály. „Především musíme zvykati považovati se za národ světodějný, kterýž je silnou potenci u vyvinování se duševního života člověčenstva a kteréhož tvořící duch všehomíra jen proto snad tak dlouho odpočívati nechal, že jím něco velkého vykonati hodlá. Musíme již počínání své považovati — ne za diletantismus a mnohozpytnou hračku — nýbrž za kročej k dosažení velkého cíle člověčenstva. A toto uvědomění je půda velkých činů. Hlasy některých... volajících, aby se v českém jazyku jenom pro děti a tak nazvaný lid psalo, jsou netoliko stranné a směšné, nýbrž i nelidské, jako by Čech neměl duši otevřenou a prahnoucí po krásě a pravdě, jako jiný tak nazvaný velký národ; jako by proň Sokrates nebyl pil svou číši, a Galilei neúpěl v žaláři... Čech a vůbec Slovan má i v své literatuře dokázati, že také jemu všecka práva člověčenstva přináležejí...“ (*Vlastimil* 1841, I. díl, 279.) Tato krásná slova, žádající od české kultury širokou základnu všelidskou a velké činy, znějí uprostřed této malodušné doby jako velkolepé zvěstování brzkého vstupu Smetanova v českou kulturu. — A k těmto duchům, kteří bojují proti současné omezenosti kulturní, patří také Smetanův druh z mládí, *Havlíček*. Právě v době, kdy Smetana dlí v Praze, zironisoval vlasteneckou tendenčnost a povrchnost v *Kapitole* o kritice 1846 známými slovy o vlasteneckých spisovatelích: vlastencem může býti každý tvor, rozumný nebo nerozumný, jen když písně české zpívá, z korbělíčku si nalívá a přitom nezná větší slast, nežli milovati vlast.

Tato situace problému českého umění působila přirozeně i na teorii české hudby. I v hudbě napodobení lidových písní stává se zárukou národního rázu a tedy heslem. Pouhá vkládání lidové písně do díla platila již za krok k národní hudbě. Chmelenský formuluje tento program r. 1835

v Musejníku: „Hlavní povinností každého skladatele vůbec je studium harmonie, skladatele pak českého zvláště, probírání a studování národních písní.“ Theorie o napodobení lidové písně se ujímá a hluboko zakotvuje. Záležela na mylném názoru o původnosti lidových melodií. Záhy se pak rozšiřuje tato theorie v požadavek napodobení slovanskou hudbu vůbec. Vzniká tak *theorie slovanské hudby*, jež má zase obdobu v současné myšlenke všeslovanské. V této věci dosud nepovšimnut zůstal významný článek Karla Vladisl. Zapa ve Vlastimilu 1840 (IV. díl, 230 a násl.) nadepsaný „Poslední den ve Lvově“. Zde v kapitole *Rozmluva o slovanské hudbě* hledá Zap cestu k národnímu umění methodou napodobení lidové písně. Ale česká píseň mu nestačí; dobře postihuje, že není ve všem původní. Proto žádá napodobení slovanské lidové hudby tak, aby z písní jednotlivých kmenů slovanských vybraly se nejvýznačnější znaky a jejich syntesou by vznikla „národní škola slovanská“. Za nejpříhodnější k tomu pak považuje píseň rusínskou (kolomyjky a j.), v níž je nakloněn viděti nejpůvodnější a západními vlivy nedotčený projev slovanské povahy. Na Zapa pak navazuje v otázce hudby všeslovanské Lud. Rittersberk v literární příloze k Věnci 1843—44.

Tyto theorie národní hudby na základě napodobení nezanikají, nýbrž udržují se houževnatě při životě. Kdežto však v literatuře bylo možno jim čeliti poukazem na umělecké činy, v hudbě byla situace horší. Zde nedostatek původní individuální tvorby způsobil, že tato svůdná hesla se šířila mnohem úspěšněji a že v nich spatřována jediná cesta k národní hudbě. Když pak po 30 letech tato hesla vystoupila se vši bojovnou zavilostí, musil Smetana po prvé tvůrčími činy dokazovati jejich neudržitelnost. Tehdy také tyto theorie ožívají téměř ve slovném znění.

### Rok 1848

Dala myšlenka české hudby obrozenské Smetanovi nějaký plodný podnět v době, kdy žije v Praze a kdy tedy měl možnost navázati na domácí tradici? Jisto je, že sama snaha o české umění hudební mohla býti zde plodna. Dále také onen názor na hudbu a zvláště na operu jako na rovnocenný článek naší kultury zapustil jistě v duši Smetanově plodné kořeny, které později vydaly ovoce. Ale způsob řešení otázky české hudby obrozenské byl pro Smetanu nepřijatelný. Ono hledání národního charakteru v mimoumělecké tendenci bylo tehdejšímu Smetanovi nemyslitelné. Theorie o napodobení lidové písně byla mu obmezováním svobodné tvorby a proto musel ji předem zamítati, nehledě k tomu, že vlivem



Prokšovým na lidovou píseň pohlížel vždy kriticky. Smetana zkrátka tehdy roste ze zcela jiného základu nežli dosavadní snahy o českou hudbu: ze základu ryze uměleckého. Umělecká *tvorba* na základě vlastního hudebního uvědomění je mu prvním příkazem a nutnou podmínkou k dalšímu. Bez svobodné individuální tvorby není proň národního umění. Obrozenci však postup řešili obráceně: nejdříve tendence a program a pak — nedostatek svobodné a silné tvořivosti. Ostatně v době, kdy Smetana přichází do Prahy, je nezdar obrozenské opery příliš zjevný jejím úpadkem a zánikem. V řešení problému české hudby nenašel tedy Smetana nic, nač by kladně mohl navázat.

Zde bylo nutno raziti si samostatnou dráhu. Smetana nemohl postupovati jinak nežli nastoupeným již směrem dalšího, čistě uměleckého zdokonalování. K tomu pak našel hojně podnětů v hudební Praze v letech 1843—1847, ovšem v té Praze, která s národními snahami obrozenskými nebyla v přímém spojení.

Když Smetana přišel do Prahy, nastala ve zdejších hudebních poměrech dalekosáhlá změna. Praha do r. 1842 byla ovládána jednak tehdejší pokrokovou a čilou stavovskou operou, jednak konservatoří, jíž v čele stál Div. Weber, muž utkvělý v mozartovském klasicismu. Koncertní život byl pod vlivem konservatoře. Obecenstvo divadlem odchované znalo současné zjevy operní a bylo dobře připraveno na brzkou návštěvu Berliozovu. Bez této průpravy bylo by těžké vysvětliti potomní nevídaný úspěch Berliozův. Ale právě tyto dva protipóly — konservatoř a opera — způsobily, že vývoj hudební Prahy byl kusý; byl zde sice romantismus, ale bez nutného základu, *bez Beethovena*. Vinou Weberova režimu vývoj zde přeskočil jméno, jež jest základem moderní hudby. A to byl nejpovážlivější zjev, jenž hnal hudební Prahu v náručí severoněmeckého romantismu. Proto právě pokrokové duchové cítili v Praze potřebu Beethovena a mezi nimi byl především Prokš. Jméno Beethovenovo stává se programem moderního umění, jdoucího za smělostí koncepcí uměleckých, jež by byly nositeli romantické myšlenky. Tvoří se volný kruh beethoveniánů, k nimž náleží profesor estetiky na universitě Müller, hudební historik A. V. Ambros a J. B. Kittl, jenž se znal k nejnovějším směrům hudebním, jak ukázal svými styky s Rich. Wagnerem (od 1832), na jehož text také napsal operu „Bianca e Giuseppe, čili Francouzové před Nizzou“. Když pak r. 1842 zemřel Div. Weber a jeho nástupcem se stal Kittl, nastala rázem v hudebních poměrech pražských změna. *Od r. 1843* Praha se otvírá stále více Beethovenovi vlivem konservatoře, kde Beethoven stává se základem ústavních koncertů. V Praze převládá směr, jenž se rozchází s dosavadním mozartovským idylismem a žádá v umění silné nové ideje a monumentalitu nesenou tvůrčím napětím.

Nastává *doba hudebního heroismu* v Praze. Pro Smetanu pak je nadmíru významné, že právě v této době přichází do Prahy a že vpadá rovnou prostřednictvím Prokšovým do samého ústředí tohoto nového, svěžího a intenzivního ruchu hudebního. Za těchto okolností přichází památný rok 1846, kdy v dubnu se v Praze setkávají Berlioz a Liszt, aby zde koncertovali a sklidili nečekané úspěchy. Tehdy Praha stala se na chvíli centrem hudebního života evropského. Příchod Berliozův do Prahy byl dílem beethoveniánů, jejichž vůdce Ambros byl příčinou, že Berlioz navštívil dosud obávané město. Nutno pak čísti Berliozovy Vzpomínky na doklad, kterak byl tento tvůrce moderní orchestrové techniky v Praze spokojen, zvláště provedením své dramatické symfonie *Romea a Julie*. Tenkrát Smetana zase měl možnost u Prokše poznati umění Berliozovo zblízka. Prokš byl obdivovatelem Berliozovým, zvláště jeho instrumentace a Berlioz splatil mu to tím, že jej 10. dubna navštívil v ústavě, poslechl hudební večírek, jež mu Prokš uchystal a napsal do pamětní knihy slova vřelého uznání. Že by však umění Berliozovo mělo na Smetanu hlubší vliv, nelze říci. Úspěchy Berliozovy nevídaně posílily tábor beethoveniánů. Uvědoměle se zde zdůrazňují zjevy, jež vyrůstají z klasicismu a zachovávají monumentální linii koncepce, vedou k romantismu, tedy jména Gluck—Beethoven—Berlioz. Ambros pod jménem Flamin píše v Bohemii bojovné články pro Glucka, podobně jako dříve psal pro Berlioze. To vše Prokš sympaticky sleduje.

Smetana patřil od prvního příchodu do Prahy ke kruhu beethoveniánů, a to ještě nežli se seznámil s Prokšem. Stalo se tak působením Nesvadbovým, jenž jej uvedl do sdružení mladých umělců Konkordie, kde se Smetana seznámil s Kittlem. Tato známost s Kittlem, která se pak udržuje dále, jak víme již z dřívějších, jest po této stránce pro Smetanu příznačná. Když pak později Smetana žádal za koncesi pro hudební ústav (1848), dal mu Kittl vysvědčení o znalostech hudebních. Že pak ve svých sympatiích s beethoveniány byl utvrzen Prokšem, je přirozeno. A že jej situace tehdejší hudební Prahy podporovala ve známé nám již linii jeho uměleckého rozvoje, je rovněž jisto.

Praha, s níž Smetana umělecky roste, jest Praha mimoobrozenská. Další rozvoj Smetanův vyžadoval, aby k uměleckému základu, jež si vytvořil, přistoupilo přimknutí k hnutí národnímu, jež by mu dalo potomní ideu národnosti. Bylo již řečeno, že v hudebních poměrech této ideje najíti nemohl — tam byla nejvýše pouze tendence. Bylo tedy nutno, aby Smetana sám si tuto ideu vytvořil ve formě, která by vyhovovala jeho individualitě. A to mu přinesl rok 1848.

Tehdy před Smetanu postaven je dvojí veliký zážitek, který v jeho tvůrčím duchu zanechal hluboké stopy: krise jeho života a revoluční události.

Smetana by byl u Thunů nalezl i nadále hmotné zabezpečení. Ale jeho touha vedla jej jinam. Právě v posledních dvou letech pobytu u Thunů láska ke Kateřině nabyla po některých jejích rozmarech stálosti. Tenkrát se zase setkáváme s oním Smetanou z let plzeňských, naplněným svým nebem, vroucí, čistě a radostně milující duší, která tak ráda se se svým štěstím sdílela s jinými. Jeho žačka Alžběta Thunová o tom podává pěkné svědectví: „Již tehdy měl v srdci svou velkou lásku ke Kateřině Kolářové, své pozdější choti, a jezdil každou sobotu do Prahy nebo do Ml. Boleslavě, kde její otec měl úřad, a přicházel v pondělí ráno zpět, a tu *horoval mně vždy o ní*. Léto r. 1845 ztrávili jsme v Ronšperku. Na podzim téhož roku, ježto Smetana nemohl po pět měsíců viděti svou Kateřinu, byla jeho touha po ní příliš veliká, i vyžádal si krátkou dovolenou — jel do Prahy a psal mně dlouhý, *veselý list*, který jsem měla dlouho uschován — bohužel ztratil se.“ A tenkrát také projevuje se Smetanova touha po definitivnosti a jistotě nejnaternějších citů. Odešel od Thunů. „Učinil jsem tak, abych hledal existenci, která by mne *přiblížila k mému cíli*, zříditi si vlastní domácnost a oženiti se s milovanou Katynkou, jejíž srdce již tři léta mně náleží.“ (Zápisník z r. 1847.) Jak chtěl cíle dojíti, píše hned nato: „Za tím účelem chtěl jsem jako virtuos cestovati světem, peníze strádati a veřejné postavení jako kapelník, dirigent nebo učitel si vyhledati.“ Vlastním jeho existenčním cílem je tedy dirigentství, pak teprve učitelství a v koncertování vidí pouze prostředek k získání peněz. Ostatně to výslovně hned poznamenává: „Virtuoství chápu se jenom, protože jsem okolnostmi k tomu nucen; neboť mojí náklonností to není.“

Podle svého plánu také postupoval. 1. června 1847 opustil postavení u Thunů a již měsíc nato chystá se ke koncertní cestě, a to do končiny, která mu byla nejnámější, do kraje plzeňského. Někdy před 10. červencem 1847 ohlásil svému bratranci prof. J. F. Smetanovi příjezd do Plzně jakožto klavírní virtuos. Ke koncertní cestě došlo v letních měsících. 7. srpna koncertoval Smetana v Chebu v sálu U české koruny. Program koncertu odráží se jasně od obvyklých programů tehdejších pianistů. Místo módních skladeb Herzových, Henseltových, Kalbrennerových a j. hraje Smetana Beethovenovu sonátu A-dur, Chopinovy Etudy, Lisztovo Dostaveníčko, Mendelsohnovy skladby a vlastní české melodie. Vystupuje jako uvědomělý stoupenec současného umění a hrdě se zná ke svým uměleckým láskám.

Ale výsledek zklamal. Letní doba a také snad program, jenž tehdy

na venkovská města byl příliš „moderní“, způsobil, že finanční výsledek se nedostavil a Smetana se z této první své umělecké výpravy vrátil s nezdarem. Ostatně nezapírejme si, že Smetanovi k veřejnému koncertování se nedostávalo nutné tělesné síly; byl drobné postavy, něžné konstrukce tělesné. Tento nezdar je však příčinou dalšího strádání a bídy. Chtěl si zřídit orchestr, ale neměl k tomu prostředků. Tento plán, sestavit v Praze koncertní orchestr, ukazuje, jak již tehdy umělecké záměry Smetanovy nabývají velkých rozměrů a že již tehdy objevuje se u něho myšlenka, kterou později skutečnil založením abonentních koncertů. Zbývala tedy poslední cesta, hudební ústav a učitelství. V této věci tehdy v Praze byla situace výhodná, neboť byly jen nečetné hudební ústavy, takže počet žáků byl zaručen. R. 1846 vedle Prokšova ústavu, jenž měl na 100 žáků, byly ústavy Chládkův, Hodicův, Horákův a Jiránkův. O vlastní hudební ústav pokoušel se Smetana již v lednu r. 1848, neboť 29. ledna podal zemskému guberniu žádost za koncesi ke zřízení hudebního ústavu. Ale povolení dlouho nešlo a příčinou bylo, že Smetana neměl prostředků, aby si najal potřebné místnosti a aspoň dva klavíry.

Tím začátek r. 1848 znamená pro Smetanu dobu nejkřutější bídy. R. 1843 také měl hlad, ale tehdy snášel to ještě jako častý průvodní zjev let studentských. Nyní však tento stav pocituje tím krutěji, že znamená pro něho nejen hmotnou bídu, nýbrž i strádání mravní. Smetana je ve věku 24 let, tedy v době, kdy jiní umělci již si vydobyli uznání. Smetana však je v tomto věku jako skladatel zcela neznám. Z jeho skladeb dosud nic není publikováno. O Smetanovi ví se nejvýše jako o pianistovi z ústavu Prokšova, ale to je vše. V dopise Lisztovi z 23. března 1848 vyslovil zřejmě tuto opuštěnost: „Jsem neznám, dokonce mezi svými nejbližšími.“ Není divu: kdo mohl tehdy tušit velké plány tvůrčí, jež pomalu v něm rostly? Ale tím více naň doléhal *pocit ponížení*. Nemůže si opatřit nástroje, má bídu a hlad, je „chudý, bez pomoci, bez přátel,“ zadlužil se, dává sice hodiny, ale výtěžek je nepatrný (12 zl. měsíčně). K dovršení všeho pak dověděl se o neštěstí, jež potkalo rodiče tím, že přišli o majetek. Ihned mu vystává povinnost, aby se postaral o jejich další život, ale vidí toho nemožnost a to ještě více stupňuje jeho pocit bídy, bezmoci, opuštěnosti a ponížení. To vše dohromady pak na Smetanu působilo tak silně, že tenkrát byl blížký zoufalství. Uvážíme-li jeho kladnou a optimistickou povahu, pak pochopíme, jaké kruté duševní stavy prožíval, když se o něho pokouší myšlenka na dobrovolný konec.

Tato krise vrcholí v březnu 1848. Když se byl marně pokoušel najít východisko a nevěděl kudy kam, vynořilo se mu jméno, které již dříve ho zaujalo: *František Liszt*. V nejvyšší bídě obrátil se k němu o pomoc dopisem z 23. března, kde svůj zoufalý stav vypsál a prosí jej o peněžní

půjčku, aby si mohl zřídit ústav a tím najít cestu ze svého zoufalství. „Svoji netrpělivost, svůj strach až do vašeho rozhodnutí nemohu popsat a prosím velice, abyste ho neoddaloval a mne neponechával mučivým pochybám. Mé postavení je strašlivé. V největším nepokoji prosím ještě jednou... neboť v několika týdnech by snad již — nebylo Smetany.“ Jisto je, že by se Smetana k zoufalému činu nikdy nebyl odhodlal; vždyť později přetrpěl muka mnohem horší. Ale i přitom zůstane naše hudba vždy hluboce vděčna Lisztovi, že tenkrát pochopil zoufalé postavení mladého umělce a že mu podal pomocnou ruku.

Smetana se na Liszta obrátil s důvěrou v jeho šlechetnost. V této věci byl Liszt znám jako podporovatel poctivých snah uměleckých a Smetana v dopise se přímo zmiňuje o jeho známé dobrotě a velikomyšlnosti. Ale Smetana ke svému dopisu přiložil také legitimaci svých skladatelských schopností. Věnoval Lisztovi řadu šesti skladeb klavírních s názvem „*Šest charakteristických skladeb*“ (Six morceaux caractéristiques pour piano op. 1.), jež napsal na začátku r. 1848, tedy v době své bídy. Na žádost Smetanovu dal Liszt toto první Smetanovo opus vytisknouti r. 1851 u Fr. Kistnera v Lipsku. Liszt za dedikaci vřele poděkoval a vyslovil se o nich s velikým uznáním (náleží k nejlepším, krásně procítěným a velmi jemně vypracovaným, jež v poslední době dostal). Tím Liszt nejen vyvádí Smetanu z jeho zoufalého stavu, nýbrž stojí také u samých začátků jeho samostatné činnosti skladatelské. Že toto přihlášení k Lisztovi r. 1848 nebylo pouhým okamžitým nápadem a že mělo hlubší kořeny umělecké, ukáže další vývoj Smetanův, v němž jméno Lisztovo má stále větší význam.

Pomoc, Lisztem poskytnutá, umožnila Smetanovi otevřít si hudební ústav. Začátkem července 1848 dostal koncesi. Hned nato veřejnými vyhláškami oznámil zřízení svého nového ústavu „k vyučování na piano-forte“ na Staroměstském náměstí č. 548 a již 8. srpna začalo se zde vyučovati. Tím doba životní krise přestává — Smetanovi nastávají léta klidu a štěstí.

Druhá velká událost, která tehdy současně přechází přes životní dráhu Smetanovu je revoluce 1848 a jejím účinkem *idea národní*, jež se po prvé u Smetany objevuje.

Dokud Smetana byl zaujat hudebními studii u Prokše, nelze u něho mluvit o národním uvědomění uměleckém, t. j. v ten smysl, že by idea národní stávala se mu ideou uměleckou. Nelze říci, že by Smetana po tuto dobu byl lhostejný k otázkám našeho národního obrození, ale také nelze říci, že by těmto snahám byl blízký. Zde nutno duševní stav Smetanův chápati se stanoviska tehdejších poměrů a se stanoviska jeho uměleckého vývoje. Jisto je, že jeho rodiče náleželi k rodinám, jimž

vědomí národní příslušnosti bylo něco samozřejmého. I když svým povoláním byl otec František veden ve styk s německou řečí (jakožto nájemce panských pivovarů), přece v rodině vždy čeština byla samozřejmou řečí, jak ukazují zachované rodinné zápisy i dopis mezi rodiči. Jejich syn Bedřich pak rodičům psával česky, a to ještě v době, kdy mu psaná čeština činila potíže. Tak později z Göteborgu píše rodičům 25. prosince 1856 česky. Také synovec Františkův, plzeňský profesor, jistě toto vědomí národní u rodičů Smetanových utvrzoval. Odtud si tedy odnesl Bedřich dobrý základ.

Ale další jeho vývoj způsobil, že se zdálo, jako by navenek Smetana byl k otázkám národního uvědomění při nejmenším nevšímavý. Příčinou jednak byla řeč, či spíše písemný projev Smetanův. Smetana studoval v době, kdy vyučovací řečí byla němčina a neměl příležitosti zdokonaliti se v češtině. Vedle toho pak plzeňské společnosti, v nichž se Smetana pohyboval, měly jazykový nátěr pouze německý. Smetana sám jako výjimku zde uvádí paní Brožovou z Rokycan — a v Praze u Thunů zase přišel do stejného jazykového ovzduší. Smetana později sám to těžce nesl, jak svědčí jeho dopis z 11. března 1860 Lud. Procházce: „Prosím, abyste mně především odpustil všecky chyby jak ortografické tak gramatické, které hojně se v mém psaní naleznou, neb až do dnešního času mně nebylo dopřáno se v naší mateřské řeči dotvrditi. Od mládí skoro v němčině jak v školách tak v společnostech vychován, nedbal jsem, dokud jsem byl studentem, jiného se učit, k čemu jsem nebyl nucen, a později božská hudba všecku moji sílu a celý čas pro sebe zabrala, tak že teď — k hanbě to musím přiznati — neumím se patřičně vyjádřiti ani napsati v české řeči. Ale ta předhůzka nejen mne trefí, nýbrž také naše školy atd.“

Zde pak předem u Smetany nutno si uvědomiti, že vědomí národní a znalost češtiny v této době nemusí býti věci totožné. Právě v generaci předbřeznové jsou velmi časté zjevy, že pod vnější jazykovou rouškou německou skrývalo se velmi vřelé cítění národní a že teprve rok 1848 přinesl také uvědomění jazykové. (Na příklad rodina Fügnerů.) Tím také lze vysvětliti tolik případů, že četné měšťanské rodiny, dotud zdánlivě německé, náhle se počestňují. Tento zdánlivý dualism mezi jazykovou stránkou německou a národním cítěním se objevuje také u Smetany, s tím rozdílem, že trvá i po r. 1848 a úplně překonán nebyl po celý život Smetanův.

Vysvětlení dává jednak povaha Smetanova umění, jednak jeho umělecký vývoj. Zde není možno Smetanu srovnávati s našimi literáty této doby. Na příklad příteli Smetanovu Havlíčkovi byl český jazyk vyjadřovacím prostředkem a proto jazykové vzdělání bylo mu nutnou a

nerozlučnou částí jeho snah národně-literárních. Jinak bylo u Smetany. Jeho vyjadřovacím prostředkem byla hudba a stávala se jím stále výlučnější, čím více Smetanova hudební genialita se vytříbuje jeho studii hudebními. Smetana hudbou hovořil, nejprve o svých osobních citech, později o obecně platných ideách. Proto za první nutnou povinnost měl nejprve si osvojiti vlastní tuto hudební řeč a dále ji zdokonalovati. Jazyková stránka pro jeho nejvyšší potomní ideály národní byla vždy vedlejší, neboť jazyk prostě nebyl jeho řečí. Tuto základní věc bylo by třeba uvědomiti si u všech hudebních geniů, u nichž do očí bije zvláštní strohost nebo neobratnost ve slovním nebo písemném vyjadřování (Beethoven). Jím prostě hudba stala se tím, čím spisovná řeč geniům spisovatelským. S tohoto zásadního hlediska posuzováno nebyla a nemohla být u Smetany otázka ovládnání českého spisovného jazyka v příčinném vztahu k otázce národního vědomí. Svou řeč ovládal dokonale a jí jedině mohl vyjadřovati potomní svou lásku národní a dovedl tak činiti řečí nad jiné srozumitelnou.

Ale celý dosavadní umělecký vývoj Smetanův způsobil, že do té chvíle nějaká idea národní nutně stála stranou, třeba uvědomění národní bylo hluboce utajeno v jeho nitru. Víme, že v posledních letech Smetana byl zcela vyčerpán hledáním a tvořením vlastní techniky umělecké a že byl zcela naplněn cizím uměním, z něhož čerpá své podněty. Tento přední zájem, který musel upokojiti, měl-li dále umělecky žít, spíše jej odváděl od ideje národní, nežli by ji připomínal. Zde zase je poučný rozdíl s literáty, třeba opět s Havlíčkem. Ten, chtěl-li si zdokonaliti svou vyjadřovací techniku (řeč), byl nutně veden k domácí národní tradici, ke studiu českých spisovatelů. U Smetany však tomu tak nebylo, neboť při vytváření své řeči hudební nemohl vyjít z domácí tradice jakožto základu.

Tím vším si vysvětlíme, že tomu, kdo si neuvědomil zásadního rozdílu vyjadřovacích prostředků hudební a spisovatelské geniality, se na venek zdálo, jako by Smetana byl k současným snahám národním aspoň lhostejný. Ve skutečnosti stav byl asi ten, že k otázce národního uvědomění Smetana dosud nedospěl, jednak proto, že povaha umění jeho mu této cesty neuspíšila, jednak proto, že jeho vývoj a jeho rostoucí hudebnost jej naplňovaly do té míry, že ani neměl možnost tyto otázky si uvědomovati. Že byl však při tom zde odmítavý nebo netečný, nelze říci. Právě proto bylo důležité, aby nějaký zevní podnět vzbudil Smetanův zájem v době, kdy nastal k tomu čas, t. j. když byl hotov se svou hudební výzbrojí.

A zde opět objevuje se šlechtná postava plzeňského bratrance prof. F. J. Smetany. Pohlížel na Smetanu tak, jak se Bedřich každému nutně

jevil na venek: jako na mladého umělce, jenž o otázky národnostní nemá zájmu. Byl v tom utvrzen i tím, že Smetana v době učení u Prokše nikterak nepřilnul k českému životu hudebnímu, nenalézaje zde podnětů pro svůj vývoj, a že naopak přiklonil se k táboru, jenž k otázkám národním byl při nejmenším lhostejný. Své mínění nepokrytě projevil Bedřichovi 10. července v dopise, v němž jej vyzýval, aby v nastávající umělecké cestě vystupoval jako český umělec. K místu nahoře již citovanému (viz str. 42) přidal slova, v nichž Bedřichovi měl za nutno připamatovati slovenský původ: „Liszt, ačkoliv rodem Uher, dostal čestnou šavli jakožto Maďar; Vy, *rodem i národností Slovan*, budete-li cestovati jako německý virtuos, budete muset třebaš při největším vyznamenání vzdáti se všeho *národního vyznamenání, které přec má větší cenu než peníze*. Leč snad jsou mé obavy bezdůvodné a *Vy mne přesvědčíte při svém příjezdu do Plzně o opaku...?*” Jisto tedy je, že při známé nám již koncertní cestě Smetanově došlo v Plzni mezi oběma bratřenci k rozhovoru o otázce národního uvědomění, což zajisté mělo na Smetanu tím větší vliv, že tenkrát národní idea u prof. Smetany má význačné místo v jeho celém myšlení (viz nahoře, str. 38). Při úctě, jaké požíval prof. Smetana u bratrance, lze pak předpokládati, že tyto hovory připravily účinně půdu pro rok 1848.

Revoluce 1848 znamenala pro Smetanu událost, která postavila mu v cestu v plné důsažnosti otázku národního uvědomění, jak se ostatně stalo již v přečetných případech jiných. Památná svatováclavská schůze 11. března, požadavky občanské, náboženské a národní svobody, národní gardy, naděje na samostatnou správu zemí koruny české v rámci federativního Rakouska, pád Metternichův, zrušení censury a slib ústavnosti, všeobecné opojení myšlenkou svobody občanské i národní — to vše šlo tak mocně a vzrušeně tehdejší Prahou, že i v nitru Smetanově nutně vznikla silná odezva. Články jeho druha Havlíčka v Pražských novinách, v České včele a v nových Národních novinách, zachycující toto ovzduší a vytyčující s pronikavým a klidným zrakem příliš vzrušeným myslím pevné, konkrétní cíle, sotva přešly kolem Smetany bez povšimnutí. A tím nyní nastala chvíle, kdy se všechny dřívější podněty, nahromaděné ve Smetanově nitru, probudily k životu.

Smetana v r. 1848 nebyl již trpným divákem. Jakožto člen národní gardy stál na stráži na Malé Straně blíže řetězového mostu. To je fakt velmi závažný, neboť ukazuje, kterak rok 1848 ve Smetanovi probudil utajené vědomí národní a kterak Smetana své přesvědčení neomezoval na plané horování, nýbrž projevoval konkrétními činy. Je jisto, že tento vliv revoluce r. 1848 na národní vědomí Smetanovo byl mohutný a že odtud pomalu roste Smetanova idea národnostní, která mu dala později



podněty k největším a nejmonumentálnějším koncepcím. Toho svědkem je první píseň Smetanova na český text, jež vzniká pod přímým vlivem revolučních událostí. Je to *Píseň svobody* na slova J. J. Kolára, kde se zpívá o národní svrchovanosti a samostatnosti. Píseň tato určena byla jako revoluční píseň tehdejšímu revolučnímu sboru Svornosti, jenž se účastnil také červnových bouří a byl pak rozpuštěn. Tak to, co se dosud ukládalo na dně Smetanova nitra, zdánlivě zapadajíc uprostřed dojmů ryze hudebních, nyní začíná dávat své ovoce. A rok 1848 oživuje cenné podněty, jichž se dostává Smetanovi již v Něm. Brodě od Havlíčka a v Plzni od prof. Smetany. Všechny známky nasvědčují tomu, kterak Smetana vlivem roku 1848 a ovšem vlivem dřívějších podnětů vystupuje jako umělec národně uvědomělý. Hned v létě 1848 dává vyvěsiti oznámení o svém novém ústavě česky. Zvláště cenné svědectví podává Jos. Prokš v dopise bratru Antonínu z 5. srpna 1848: „...je zajímavo, že pan Bedřich Smetana, můj soukromý žák, dal oznámiti zřízení vlastního ústavu na základě mého systému. *Při stále zratelné jeho náklonnosti k národní věci* pozvolna se rozvíjející, může býti v nejhorším případě mým překladatelem do češtiny.“ Od té doby také Smetana účastní se práce českých hudebníků, kteří se po revoluci sdružují kolem prvního odborného časopisu hudebního *Cecilie*, jenž vychází od října 1848 za redakce Jos. Krejčího. *Cecilie* původně určena k šíření hudby církevní. Hlavními spolupracovníky byli Kolečovský, Horák a Mašek. Od ledna 1849 rozšířila svůj zájem i na hudbu světskou. Smetana byl blízký tomuto prvnímu českému odborně-hudebnímu listu, jak svědčí referáty *Cecilie* o Smetanově hře. Zvláště však dokladem toho je, že třetí hudební přílohou (k 12. číslu) *Cecilie* je Smetanův *Lístek do památníku*. Mimo to určil Smetana svou *Rhapsodii* (pro klavír) rovněž za přílohu pro *Cecilii*. Podobně v prosinci 1849 napsal pro první Národní besedu polku D-dur.

Události z r. 1848 zanechaly také stopy ve Smetanově skladatelské činnosti. Vznikají Smetanovy *politické skladby*, jimiž naznačuje také i své politické přesvědčení z té doby. Sem náleží *dva revoluční pochody* z r. 1848 pro klavír na 2 ruce, *Pochod studentských legií* a *Pochod národní gardy*, *Slavnostní ouvertura z D-dur* pro orchestr, kterou začal Smetana po svatodušních bouřích v červnu 1848 v Obříství u svého otce a dokončil až 5. března 1849, a uvedená již česká *Píseň svobody*. Především je zajímavo na těchto skladbách, že pod dojmem revolučních událostí vzniká první větší koncepce Smetanova, která i svým aparátem orchestrovým míří k větším obrysům nežli dosavadní jeho skladby klavírní. Smetana sám považoval tuto ouverturu za „první pokus orchestrální“, ačkoliv již dříve psal dva tance pro orchestr. Zde účinek velkého zážitku revolučních událostí a účinek vznikající ideje národní se především jeví

umělecky snahou o větší a monumentálnější koncepcí. V Písni svobody pak vedle revoluční tendence národní Smetana po prvé se setkává s *ideou husitskou*. V sedmé strofě Hus a Žižka platí za zástítu vítězství. Tenkrátě ještě Smetana tuto ideu husitskou přímo nerozhudebňuje, ale po prvé ve své tvorbě jí poznává, třebaš ještě *ve formě nedokonalé, zato však za významných okolností*. Za druhé pak v těchto skladbách lze najít stopu politického smýšlení Smetanova. Kdežto pochod legií (F-dur) a ouvertura zachycují všeobecně vzrušenost revolučních chvíl — v této věci zvláště příznačná je ouvertura jednak rušným pohybem, jednak vzletnou melodikou francouzského revolučního typu — napovídá pochod národní gardy (D-dur) více. Zde se v Triu ozve jakožto cantus firmus (kanonicky vedený) úryvek z býv. rakouské hymny. Tento detail není ovšem náhodný a přívádí k další politické skladbě Smetanově, která je sice z pozdější doby, ale svým duchem patří sem: *Slavnostní symfonie* E-dur z r. 1853, jejíž motivický materiál je odvozen z rakouské hymny, jež zde také vystupuje jako citát ve volné větě a ve finale, kde hymnou dílo je vyvrcholeno. Smetana sám zaznamenal o symfonii: „určena k slavnosti sňatku císa. Františka Josefa s císařovnou Alžbětou, nebyla však od nejvyššího hofmistra přijata.“ Na první pohled to však u skladatele „Vlasti“ překvapí. Ale zde nutno uvážití okolnosti a poměry. *Smetana se zde hlásí zřejmě k politickému programu Palackého*, jemuž byl i blízký jeho přítel Havlíček. Podobně jako Palacký v r. 1848 věřil v spravedlivé federativní Rakousko, kde všichni národové budou se moci volně vyvíjetí a svobodně národně žítí, podobně jako Palacký r. 1848 napsal známá slova o tom, že kdyby Rakouska nebylo, musili bychom si je ve vlastním zájmu utvořití, tak také Smetana r. 1848 a 1853 píše skladby, v nichž hudebně vyjadřuje tento politický program Palackého. Smetana ve své vážné, kladné a konstruktivní povaze nemohl souhlasití s revolučními radikály táboru Fričova a právě jeho povaha jej přiblížila tehdy k reálnému směru Palackého. Ale podobně, jako později Palacký vlivem událostí v letech padesátých a šedesátých své přesvědčení v této věci změnil v známá slova z r. 1865: „*Byli jsme před Rakouskem a budeme po něm*“, tak také Smetana své přesvědčení národní později vyjádřil svou „Vlastí“.

Ostatně toto své politické mínění Smetana projevil již dříve, a to v nedokončené „*Hymně ke cti českého krále*“, t. j. po nastoupení Františka Josefa (2. prosince 1848) na slova V. Poka. Viděl ve Frant. Josefovi českého panovníka, jenž dá Čechům žádané svobody.

Ale i při tom, že idea národní u Smetany má v této době formu, která později musila ustoupití jiné, nesrovnatelně plodnější, protože pravdivější a nepřipoutané k efemerním politickým programům, má přece rok 1848 pro další tvorbu Smetanovu význam neobyčejně důležitý.

Smetana po prvé postaven je ve své tvorbě před *ideály nadosobní*. Poznává, že umělec může svou hudbou vyjadřovati něco většího a silnějšího, nežli pouhé osobní city a nálady. Poznává, že tyto ideje nadosobní, které mají širší, obecnější platnost, mohou býti mnohem bohatším zdrojem inspirace a mohou napětí tvůrčí vůle vésti k větším a velkorysejším činům, nežli ideje pouze osobní. Toto poznání již ho neopouští a odtud vede cesta k dalším velkým koncepcím národním po r. 1860. Rok 1848 dává Smetanovi, čeho jeho umělecký vývoj nutně potřeboval. Do té doby položil si základ k svému umění svou synthesou klasicismu s romantismem. Nyní, pod dojmem r. 1848 tento základ, toto své hudební uvědomění spojuje s uvědoměním národním. Ideu národní nebře z dosavadní tradice české hudby obrozenské, neboť tam umělecky nemohl získati nic. Základ ke své další činnosti jakožto tvůrce české hudby musil si vystavěti opět *synthesou svého hudebního uvědomění*, jež roste ze světového mimočeského umění, *s národním uvědoměním*, jež čerpá ze současného národního života. Z těchto dvou kořenů roste Smetanovo *umělecké uvědomění*: nyní ví, do jakých služeb bude dávatí své schopnosti, až přijde čas. A nelze znovu vděčně nevzpomenouti při tom dvou mužů, kteří připravili tento plodný okamžik: Havlíčka a prof. Jos. Frant. Smetany.

#### IV.

### ZA NOVOROMANTISMEM

Idea národní, kterou se vši důrazností postavil před Smetanu rok 1848, zasáhla do jeho tvorby zatím pouze přechodně. Politická a kulturní reakce, která následuje u nás hned po revoluci, nebyla půdou, na níž by již tehdy idea národní mohla přinést samostatné ovoce. Nebylo zde nutného styku s duchy spřízněnými, kteří by dovedli dáti myšlence národní nový obsah, t. j. kteří by ideu národní neodlučovali od kulturního uměleckého pokroku. Smetana stál neochvějně na půdě tohoto uměleckého pokroku evropského svou vírou v Chopina, Schumanna i Liszta. Ale k synthesi tohoto pokroku s ideou národní nenašel za tehdejších poměrů podnětů, spíše naopak. V hudebním světě českém panuje nadále tišina, jako dříve, ba právě po r. 1848 je stav ještě neutěšenější. Zde se Smetana nutně cítil zcela osamocen. Nejinak bylo v literární společnosti. Právě doba 1848 až asi 1855 je dobou myšlenkové stagnace v naší literatuře. Rok 1848 zde způsobil pouhé rozčerení hladiny, ale v básnictví nezanechává plodné stopy. Předchozí písničkářství, úzký horizont myšlenkový, chudoba citová, nedostatek silné původní tvořivosti slaví právě v této době své vítězství a kryje se pláštíkem národní svěbytnosti. Nastává ideový a umělecký úpadek české beletrie a teprve r. 1855 dochází v této věci k obratu, když se objevil Fričův almanach Lada Nióla a 1858 almanach Máj. Mohl Smetana, jenž umělecky stál na zcela opačném pólu nežli tato „literární ortodoxie česká“, zde najíti nějaké ideové podněty? Mohl touto, tak diametrálně protichůdnou a protipokrokovou českou společností uměleckou býti poután k českému umění, když tohoto umění tehdy — nebylo? Aspoň ho nebylo ve smyslu Smetanově, t. j. ve smyslu svobodné, na světové výši stojící tvorby individuální.

Za těchto okolností vliv roku 1848 pro nejbližší léta není na venek okamžitě patrný. Ve známých nám již politických skladbách projevil se politickou tendencí, ale hloub do tvorby Smetanovy nezasahuje, neboť

vlivem naznačených kulturních poměrů idea národní nestává se ještě ideou tvůrčí. Zbývá jen vědomí velké ideje nadosobní, kterou probouzí rok 1848 a toto vědomí ukládá se v nitru Smetanově a vydává ovoce až po r. 1860. Potom také nalézá Smetana své nejvlastnější poslání životní.

Nežli k tomu dospěl, jeho vývoj zdánlivě odbočil na cestě za tímto cílem. Svého hudebního uvědomění nabývá těsně před rokem 1848. Do tohoto roku vstupuje jako plně vyzbrojený umělec, jenž jde za cílem současného pokroku uměleckého na základě své synthesy umělecké. Snahy ryze umělecké ve smyslu současného novoromantismu jsou mu nejvyšším příkazem. Naproti tomu však v současných českých poměrech kulturních nenalézá pouta ani podnětu ke spojení svých ryze uměleckých snah se snahami národními. Ba naopak, Smetana v nich nutně vycítil svět nepřátelský. Za těchto okolností je pochopitelné, že hnán je cestou uměleckého vývoje, která jej tehdy stále více sblížuje s německým novoromantismem hudebním a tedy zdánlivě ho odvádí od potomního životního cíle. A tím v tvůrčím vývoji Smetanově v l. 1848—1860 vystupuje *zdánlivě české hudbě opět nebezpečí známého již dualismu mezi snahami čistě uměleckými a národními*. Ba *zdánlivě* jde Smetana v těchto letech cestou našich hudebních emigrantů, kteří svými velkými schopnostmi obohacují kulturu cizí. Skutečně také jeho tvorba ukazuje stopy tohoto dualismu. Ale byl to dualismus *zdánlivý*. Idea národní byla příliš pevně uzavřena v nitru Smetanově. Ona oklika v životní cestě přes německý novoromantismus nebyla nadarmo. Smetana získal zde nové zkušenosti a upevnění svých zásad i schopností, takže potomní jeho tvorba pro národ mohla být opřena o mnohem pevnější základy a širší rozhled, nežli by bylo bývalo možno hned po roce 1848. I zde se osvědčila zvláštní tvůrčí moudrost a obzíravost Smetanova, která k nejvyšším úkolům životní přistupovala beze spěchu, na hluboce a pevně položených základech.

Takto po předchozí exposici a po četných disonancích připravují se poslední, slavnostní a mohutné akordy životního preludia.

### *Životní štěstí a bol*

První svůj hudební ústav vedl Smetana v l. 1848—56 s dobrým zdarem. Komorní večery ústavní budily pozornost v Praze. Vedle toho vyučoval Smetana také v domech šlechtických a byl i od r. 1850 na doporučení Prokšovo učitelem hudby a předehrazačem u bývalého císaře Ferdinanda na pražském hradě. Léta společné domácnosti s Kateřinou znamenají pro Smetanu léta štěstí a spokojenosti, která však byla brzy zkvalena úmrtím dětí, zvláště nadané Bedřišky. R. 1856 opustil Smetana Prahu na pět let.

Svůj hudební ústav zřídil si Smetana podle vzoru Prokšova. Návěští o otevření ústavu sděluje o učebním postupu tyto zásady: „Vyučování nebude obmezeno toliko na počáteční předměty hudby, budeť zahrnovati i *teorii* ve všech jejích oddílech, učení o skladbě, o souzvuku, kontrapunktu, učení o formách, hudební krasovědu atd., vyšší hru na klavír, pojmání hudebních kusů a uměleckého jich přednesu.“ Tyto zásady jsou zřejmým ohlasem pedagogických zásad Prokšových. Také v tom následoval Smetana svého učitele, že zavedl na svém ústavě večerní komorní zábavy. Neměl tedy Prokš nepravdu, když psal, že Smetana bude překladatelem jeho systému do češtiny (viz nahoře str. 104). Nelze se tomu ostatně diviti. Vyučování nebylo nikdy Smetanovým živlem a obrátil se k němu jako k poslední možnosti, jak si zabezpečiti existenci. Jako učitel Smetana vždy byl laskavý a dobrotivý, a byl-li svým vyučováním unaven, dostavovala se u něho uzavřenost, málomluvnost, která nedovedla zakrýti jeho zemdení. Ale vrozená Smetanova svědomitost a životní vážnost nedovolila, aby se lehce přenášel přes toto povolání, i když v něm nemohl viděti svého poslání. Věnoval ústavu své síly tak, že záhy vzkvétal a ovšem tím i existenční poměry Smetanovy se podepřely. Byl nucen přibrati pomocné síly a záhy také vyšli z ústavu výborně vyzbrojení žáci, jako klavírní virtuoska Aug. Kolárová, dcera dramatika J. J. Kolára, Matylda Bellotová, O. E. Melichar a Ludevít Procházka, žák v klavírní hře a komposici v r. 1854—55, jenž později se stal nadšeným bojovníkem za Smetanu. Záhy vzbudily koncertní večery žákovské pozornost hudebního světa pražského, takže ústav Smetanův považován za nejlepší český ústav hudební.

Jako učitel kladl váhu hlavně na postižení ducha skladby a za tím účelem uváděl své žáky do ideového obsahu díla, třebaž to byly jeho subjektivní představy. To na příklad dosvědčuje jeho žačka hrab. Karla Thunová: „Svůj přednes některé skladby oživoval tím, že za hry maloval slovy, co komponista si při tom neb onom místě myslil, na příklad při Chopinových preludiích maloval za hry slovy živě pohnutými krajinu neb náladu. Jeho způsob vyjadřování dlužno označiti jako pěkný v řeči a životní. Beethovena hrál velmi mnoho a mluvil často o tomto ‚obru mezi klasiky‘.“

Ale Smetana se neomezil na své povolání učitelské. Již tehdy v mezích možností, jež jsou mu dány, rozšiřuje svou činnost mimo ústav a hledí zasahovati do celého hudebního života pražského. Jako přivrženec romantismu chopinovského a schumannovského neváhal ani na chvíli na půdě svého ústavu šířiti v Praze porozumění pro tyto tehdy nejnovější zjevy hudební. Při tom pak počínal si s takovou opravdovostí a vážností, že si záhy vynutil uznání i tam, kde nemohl počítati s porozu-

měním. Hned v prvním roce trvání ústavu zavedl zde komorní večery s cellistou Trägrem, houslistou Němcem a violistou Králem. Na programu byla jména drahá Smetanovi: Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn a také Marschner (Trio g-moll). Tyto komorní večery (jeden pořádán také v paláci Clamově) vzbudily velkou pozornost dokonalou komorní souhrou. Časopis Cecilie, Národní noviny a zvláště Fr. Ulm v Bohemii píše o nich jako o něčem, co se stává podstatnou částí hudebního života pražského. („Čím dále tím více v oblibu přicházejí," píše Nár. noviny.) Na jaře 1849 na čas tyto večery přestaly, ale záhy obnoveny v jiném složení, a to s houslistou Königsłowem, s cellistou Goltermannem i Trägrem.

Za těchto okolností není divu, že se Smetana činně dovedl účastniti hudebních podniků většího stylu, jako byla oslava stých narozenin Mozartových r. 1856.

Jako pianista těšil se Smetana v Praze tehdy všeobecnému uznání. Ba nutno již předem říci, že v době prvního svého ústavu Smetana v hudební Praze byl znám téměř výlučně jako pianista a úspěšný učitel, kdežto o jeho skladatelské činnosti se z počátku až do 1851 nevědělo téměř nic a po tomto roce nebyla blahovonně oceňována. Jako pianista však si získal rázem všeobecné sympatie. Již jeho koncertní vystoupení v zimě 1847—48 vynutilo si uznání zvláště opravdovostí výrazu. (Bohémie 14. ledna 1848.) Podle zachovaných svědectví spojoval Smetana virtuosní jistotu technickou s měkkou a vysoce výraznou hrou, což jej zvláště činilo povolaným ke komorní souhře. „Malé pasáže a okrasy hrál uzavřenou rukou, jako kdyby myš běžela po klávesách" (hrab. Karla Thunová). Jeho dcera, pí Žofie Švarcová, popisuje jeho hru: „Pravda je, že silou by se nebyl vyrovnal ostatním velikánům, zato však přednes a technika jeho byly dokonalé. Tak, jak hrál otec můj Chopina — neslyšela jsem od žádného druhého umělce zahrát."

„Hrál jemně a poeticky a vždy dovedl v hudbě povědět něco nového." (Em. Chvála.) Podobně popisují i jiní. Smetana nebyl virtuosem brilantního stylu Lisztova. Jeho útlá tělesná konstrukce byla zde překážkou. Ale přitom v technice dovedl udržeti nejednou i s Lisztem stejný krok.

Hudební ústav vyžádal si na Smetanovi i skladatelské síly. Sem patří jednak úpravy jiných skladeb pro účely ústavní podle vzoru Prokšova, jednak samostatné skladby pro žáky. K prvním patří úprava Mendelssohnovy Písně beze slov (z 5. seš. č. 3) pro dva klavíry z dubna 1853, Schumannova kanonu pro dva klavíry na 4 ruce z března 1855, Wagnerovy ouvertury k Tannhäuseru pro 4 klavíry na 16 ruk z ledna 1855, Beethovenova pochodu (kterého?) pro 4 klavíry na 16 ruk z dubna

1856 a Beethovenovy ouvertury ke Coriolanu pro 2 klavíry (bez data). Výběr skladeb ukazuje opět, na jak moderním stupni byl tehdy Smetanův ústav. Zvláště úprava ouvertury k Tannhäuseru je zde dobrým svědectvím. — K samostatným skladbám náleží Sonata o jedné větě pro 2 klavíry na 8 ruk z r. 1849, Poklad melodií, žákům „pro povzbuzení a osvěžení“ z r. 1850 (skládá se z Preludia, Capriccia a Finale), nedokončená Sonata pro 2 klavíry na 8 ruk z r. 1851 a mozartovské Rondo pro mládež pro totéž obsazení z r. 1851.

Pro soukromý život Smetanův znamenají první léta společného života s Katynkou dobu radostného a nezkaleného štěstí, toho štěstí, jakého později Smetana nepoznal. Smetana dosáhl svého „nebe“, svého „moře hřejivého štěstí“, Katynka dovedla toto štěstí zvyšovati svou sličností, oddaností a porozuměním pro snahy Smetanovy. Smetana prožívá s celou vzácnou otevřeností a upřímností hluboké rozvroucnění, jímž se vlní jeho nitro a jeho horoucnost mísí se s čistou a jásavou radostí těchto nezapomenutelných let vroucí a naplněné mladé lásky. A stačí jen si vzpomenouti na volnou větu kvarteta Z mého života, abychom pochopili, jakého trvalého, mocného obohacení dostalo se Smetanovu nitru v těchto letech společné, oddané lásky; kterak vzpomínky na Katynku sílily a hřály nešťastného mistra až do sklonku jeho života, kdy již dávno Katynka provázela jeho trudný život pouhým svým stínem. V těchto prvních letech společného štěstí oddává se Smetana zcela této své velké mužné *radosti*. Vždyť jeho dřívější touha, aby láska jeho nabyla definitivnosti, jest splněna! Jeho kladný, po jistotě toužící duch jest uspokojen. Jak by neměl býti nyní naplněn radostí a úsměvem, jímž vyznačuje celá jeho osobnost? Jeho domácnost naplněna je jasným rodinným štěstím a příjemně vzrušována jeho veselým, čilým duchem, jenž jakoby se vracel do prvních let jinošských nepohrdá žádným šelmovstvím, jímž by mohl projevit přemíru svého radostného štěstí. Také společenské postavení tehdy přispívalo k dovršení tohoto životního štěstí Smetanova. Jeho ústav stále vzkvétal, Smetana pro svou srdečnou, ušlechtilou, skromnou a přitom opravdovou povahu byl všude rád vítán se svou Katynkou a tyto „dvě hrdličky“, jak se jim říkalo, byli častými a milými hosty v tehdejších společnostech a v četných plesech. Nebyli dlouho sami; 7. ledna 1851 narodila se jim první dcerka Bedřiška, po níž 26. února 1852 následovala Gabriela a 24. května 1853 Žofie. Narození dětí znamenalo vrchol štěstí, ale také počátek hořkostí. Záhy přišlo první úmrtí v řadě těchto nejdražších bytostí. Druhá dcerka Gabriela zemřela již 9. července 1854 v Týně u Lipníka na Moravě, kde Smetana dlel na letním bytě u svého švakra Matějky, nájemce pivovaru. Tím ohlašuje se osud, jenž měl přichystáno tolik bolů a hořkostí pro Smetanovu klad-



nou a jasnou povahu. Začíná se řada dalších bolestných utrpení. Narození tří dětí rychle za sebou také podlomilo navždy útlé zdraví paní Smetanové. R. 1855 odervána byla Bedřiška, miláček Smetanův, v níž si kladl největší naděje. Byla dědičkou geniality svého otce. Celé hodiny vyseděla vedle něho u klavíru a poslouchala jeho hru, zvláště Chopina a Beethovena. Smetana jí vykládal: tuto jdou ovečky, tuto jde pastýř a Bedřiška příště již poznala v hudbě ty ovečky a toho pastýře. „U věku 3 let zpívala již písň s textem velmi dobře intonujíc a na pianě hrála stupnici z C-dur i v protipohybu obou rukou,“ zapsal si o ní do zápisníku pyšný otec. Viděl v ní ztělesněné své rodinné štěstí. V létě 1855 bydlel Smetana v Nuslích na letním bytě a zde Bedřiška onemocněla spálou a zemřela 6. září. Touto smrtí se končí krátká doba Smetanova životního štěstí. Jaká hluboká, krutá bolest byla zasazena smrtí tohoto miláčka Smetanovu životu, toho svědectvím je klavírní trio.

Na základě těchto vnějších i vnitřních zážitků postupuje Smetanova tvorba v těchto letech.

Do seznamu skladeb od r. 1848 pojaty jsou i ty, o nichž v jiné souvislosti učiněna byla zmínka v předešlé kapitole.

*Šest charakteristických skladeb* op. 1. ze zač. 1848, věnovány Fr. Lisztovi (klavír 2 r.).

*Charakteristická skladba* z téže doby, jež původně patřila k šesti skladbám (kl. 2 r.).

*Polka C-dur* z 1848 (kl. 2 r.).

*Caprice g-moll* z 1848 (kl. 2 r.).

*Tři skladby k svatbě* hr. Marie Thunové s J. L. Aerenthalem z května 1849 (kl. 2 r.).

*Allegro capriccioso* h-moll, věnováno Alex. Dreyschockovi z října 1849 (kl. 2 r.).

*Polka D-dur* z prosince 1849, pro orchestr, komponovaná pro první Národní besedu. (R. 1879 nazvána Naším děvčím.)

*Impromptu* z 1850 (kl. 2 r.) (1883 nazvána Lesní city a dojmy, nokturno).

*Tři polky* E-dur, g-moll, A-dur z 1850—55 (kl. 2 r.).

*Lístky do památníku* z 1850—51. Celkem 18 čísel, jež měly býti ve všech tóninách, jak ukazuje titul „Tonstücke nach dem Quint-Parallelenkreis in allen Tonarten“. Věnovány jsou hrab. Alžbětě Thunové. Hned potom jejich počet rozmnožil na 25. Tyto Lístky do památníku vyšly jednak jako „Stammbuchblätter“ op. 2. v Lipsku u Kistnera r. 1851, jednak jako dvě charakteristické skladby r. 1857 v Hallbergově sborníku Pianoforte, jednak jako Skizzy, počtem 8, u Veita v Praze 1858 a konečně v Pozůstalostních skladbách. První do této dosud ještě ne zcela vyjasněné otázky Smetanových Lístků vnesl světlo Dr. Lad. Dolanský (Paměti 186 a násl.).

*Jaro lásky*, píseň s prův. klav. na slova B. Rückerta z 1853. Věnovaná tenoristovi Fr. Stégrovi.

*Slavnostní symfonie E-dur* z 1853 na oslavu sňatku císa. Frant. Josefa (orchestr).

*Tři salonní polky* op. 7. z 1855, věnované choti Kateřině (klav. 2 r.).

*Tři poetické polky* op. 8. z 1855, věnované žačce Matildě Bellotové (kl. 2 r.).

*Polka f-moll* z 1855 (klav. 2 r.).

*Trio g-moll* pro housle, violoncello a klavír ze září až listopadu 1855.

Vedle toho nedatované skizzy ke kvartetům a nedatovaná *Romance* (klav. 2 r.), kterou však z důvodů dole uvedených kladu v sousedství r. 1855.

Zachované a dosud přístupné skladby Smetanovy ukazují, kterak v 1. 1848—55 je Smetana vlivem nahoře uvedených poměrů přiváděn stále blíže k tehdejšímu německému romantismu hudebnímu. Nahoře naznačený dualismus jeví se v jeho tvorbě v tom, že na jedné straně jeho skladby rostou zcela z ovzduší tohoto romantismu, na druhé straně však přihlašují se stále důrazněji vlastní individuální tóny Smetanovy.

Řečeno konkrétně, v těchto letech prožívá Smetana dobu svého *schumannovství*. Je pak zajímavé, že jsou to menší klavírní skladby, většinou rázu programního, v nichž vliv Schumannův je tak silný; tedy v oboru, v němž Schumann vytvořil svůj typ a který patřil tehdy k nejnovějším zjevům hudebním. Smetana se zde vžívá do stylu Schumannových programních skladeb, do náladové jejich atmosféry i do hudebních individuálních tónů výrazových a osvojuje si je. Dlužno nepokrytě říci, že v těchto skladbách, v nichž se tak přiklání k schumannovskému romantismu, ztrácí vlastní samostatnost; opouští zde na čas půdu své synthesy klasicko-romantické a vrhá se cele v tento nový svět hudební. Toto tonutí v schumannovském světě hudebním spadá do let 1848—51, a jeví se v jeho Šesti charakteristických skladbách (č. 4, 2 a 6), kde celý výraz i technika jsou čistě Schumannovy, v šesti Lístcích do památníku (1, 2, a zvláště silný vliv v melodické i formové struktuře u čís. 5, ze Skizz v č. 3 a j.) a v ojedinělých skladbách v Caprice g-moll z 1848, kde střední část B-dur, krásná hudební myšlenka, je provenience typicky schumannovské, v Pokladu melodií č. 2 a ve svatebních skladbách v č. 1 a 2, kde je zřejmý ohlas známých dětských skladeb Schumannových. Vliv Schumannův je v těchto skladbách tak silný, že zatlačuje Chopina až na druhé místo. Smetana zde hudebně myslí a hudebně tvoří schumannovsky. Svě schumannovství dal najevo i tím, že poslal své Lístky do památníku v rukopise Kláře Schumannové, aby mu o nich napsala své mínění, což také učinila dopisem z 18. května 1852. Ale tento tak intensivní vliv nezanechal v jeho další tvorbě trvalých stop. Po r. 1851, určitěji řečeno po Lístcích do památníku znenáhla mizí a po r. 1856 se již neobjevuje. V tom také se liší zásadně vliv Schumannův od Chopina, neboť Chopinův duch Smetanu neopustil nikdy, i když s individualitou Smetanovou úplně splynul. Jakmile Smetana opouští genrovou skladbu klavírní a jakmile se jeho duch zdvihá k větším koncepcím, v tom okamžiku se také vymaňuje ze sféry Schumannovy. Smetana záhy poznal, že příliš subjektivní lyrismus drobných klavírních kusů Schumannových a nedostatek vzletu myšlenkového nestačí jeho umělecké povaze a rozpětí tvůrčí vůle.

Chopin provází dále Smetanu a objevuje se vedle Schumanna jakožto protiváha. V Šesti charakteristických skladbách čís. 4 (Touha) je zcela ve sféře chopinovské svým melodickým i harmonickým výrazem. V Šesti

lístcích čís. 6 melodickou prodlevou připomíná Chopinovo preludium č. 4. Chopinovsky je založena též Idyla (Skizzy č. 2). Totéž platí o Preludiu ze Skizz (č. 1), kde sestupná chromatika modulační jest ohlas Chopinových preludií a etud. Podobně v rozkošné Utěšené krajině (Skizzy č. 6), v níž modulační vřelost a celkový měkký, zasněný výraz ukazuje k Chopinovi. Také v poetických a v salonních polkách kmitnou se chopinovské tóny. Kdežto tóny schumannovské jsou zřejmě v celém vývoji Smetanově cizí a působí dojmem neorganického vpádu cizího světa v individualitu Smetanovu, tóny Chopinovy naproti tomu nikdy toho dojmu nevzbuzují v té míře. Zde vždy je jasna známá nám již příbuznost obou individualit, která umožňuje jejich splývání a obohacování Smetanovy individuality tóny chopinovskými bez porušení vlastní individuality.

V době schumannovské orientace Smetanovy také do jeho tvorby zasahuje Mendelssohn, jehož Smetana tehdy rád hrával. Je to opět v Lístcích do památníku, kde často tóny Mendelssohnovy prostupují se s Schumannovými (Šest lístků čís.2, Lístky z pozůstal. č.4). Ale Mendelssohn do klavírní hudby Smetanovy podstatně nezasáhl; více do tvorby orchestrové svými geniálními ouverturami (zvláště Sen noci svatojanské).

Beethoven v klavírních skladbách ustupuje do pozadí, takže drobné programní skladby znamenají chvilkový odklon Smetanův od klasicismu. Pouze J. S. Bach objeví se jednou v Lístku es-moll (Pozůstal. č. 5), a to svými preludii es-moll a b-moll z Temperovaného klavíru.

Uvedeným vlivem schumannovského romantismu však ráz tvorby Smetanovy v této době není vyčerpán. To, co se objevilo již v úlohách, pokračuje dále; rostou a sílí nejen tóny typicky smetanovské, nýbrž i jeho tvůrčí metoda. Ve skladbách let 1848—55 objevuje se zajímavý dualismus: *individuální tóny smetanovské postupují vedle tónů ryze schumannovských*. Smetana v těchto letech i při svém schumannismu dále pracuje na ustálení svých vlastních znaků tvůrčích. Možno pak v tehdejší tvorbě konstatovati dva současné proudy: jednak z cizích vlivů znenáhla se vynořují vlastní tóny, jednak Smetana tvoří ucelené skladby, které jsou celé jeho majetkem. K míšení vlastní individuality s cizí dochází jednak se Schumannem, jednak s Chopinem. Nejednou se pak vyskytne případ, že uprostřed schumannovské nebo chopinovské skladby spočine Smetana po několik taktů *na kvartsextakordu*, skladba se rozjasní a nabude typicky smetanovského zvroucnění a gradace (Šest lístků č. 4 a 6.). V jiných skladbách ohlašuje se zase Smetanova tvůrčí metoda, tak na příklad v Allegro capricioso pod rouškou schumannovskou zřejmě prohlédá Smetanova snaha po široké, pevně stavěné monumentální linii,

kteřá právě Schumannovi nebyla dána. V polce A-dur (pozůstal. III., č. 3) zase se mísí ohlas taneční hudby (dvoutaktové periody) se smetanovskou pevnou organickou stavbou a s jeho typickým monothematismem. Ale hned nato v triu zase se ozve Schumann.

Jak ze Chopina roste Smetana, toho přímo instruktivním příkladem je Polka z g-moll (z Pozůstalosti III., 2) a druhá Poetická polka g-moll. První začíná se melodicky i modulačně zcela chopinovskly. Ale od repete, kde proud zabočí do Es-dur a utkví *nad kvartsextakordem*, nastává smetanovský obrat, zjasnění a zvroucnění, až v g-moll vrací se zase Chopin. Ale následující část G-dur, která zpracovává motivem závěrečného taktu předchozí věty, jest zase typický Smetana a zase se to děje na kvartsextakordu. Druhá polka pak roste z původního ještě chopinovského motivu z první polky g-moll (onen závěrečný takt), ale zpracování a rozvinutí jeho jest již *zcela smetanovské*, s typickou jeho rytmikou, prací thematickou, harmonickou vřelostí a výrazností. Sem také převzal Smetana onu část G-dur z první polky. Z toho také vyplývá datování obou polek. Polka z pozůstalosti je časově dřívější, kdežto poetická polka, stylově z ní vyrůstající, jest pozdější. Ale časový rozdíl zde nebude veliký a proto první polku položití možno blízko r. 1855.

Skladby, v nichž podává se Smetana cele svůj, dobře ukazují, kterak v této době tvoří si Smetana výrazovou sféru, která se u něho objevuje po r.1861. A opět pro vývoj Smetanův je typický úkaz, jež jsme poznali již dříve v jiné věci, že totiž nezužitkuje svých dojmů nebo schopností okamžitě, nýbrž až po letech, až cítí, že *čas k tomu uzrál*. Děje se tak zatím ještě v malém, ale i v tom jest vývojový rys Smetanův, že na svém zdokonalení pracuje nejen pomalu, nýbrž i soustavně, postupuje od malého k velkému. V této době v osobitých skladbách Smetanových vyskytuje se již potomní typická široká slavnostnost, tóny rytířského lesku a vedle toho hbité a čilé veselí a jadrný humor a prostá, ale hluboká lyrická něha. Pro první tóny jest zvláště dokumentární Válečník (Šest karakt. skl. č. 5), kde slavnostní monumentalita, široká linie a dynamické vzepětí na základě pevného, monothematicky stavěného organismu jest přímou studií k pozdějšímu shakespearovskému pochodu a tím i předzvěstí Libuše. Jest to tedy pokračování těch tónů, které se již objevily v úlohách, zde však již v určitější a výraznější podobě. Ovzduší rytířského lesku vytváří si Smetana v romanci B-dur. Zde již jsou typické tóny Dalibora a to příznačný vznesený pathos, jímž je obklopena postava krále Vladislava. Okolnost, že tato romance má idealisující, básnickou výši, která jest tak příznačná pro Trio z r. 1855, nutí položití ji v těsnou blízkost tohoto roku 1855. Smetanův hudební humor, jenž v Prodané a Dvou vdovách nabyt typického útvaru, vytváří se rovněž v této době, a to v Polkách. Na tento vý-

vojový význam Polek budiž zde důrazně upozorněno, neboť vysvětlí mnoho z potomního ovzduší komických oper Smetanových. Tyto tóny rostou z tehdejšího radostného životního štěstí Smetanova života. Zde objevují se již potomní typické znaky hudebního humoru, hbitá, veselá melodika s pohyblivým basem a v protimelodii. V Polce A-dur (Pozůst. III., 3, 14 str. od posledního 4. taktu) rozvine se z hlavního motivu svižná, vtipná pasáž s protimelodií, která připravuje veselí Dvou vdov. V polce C-dur (Pozůst. IV., 6) stakatovaný bas a melodie ve střední poloze a modulační pohyb připravují zřejmě Kecala a předposlední výstup z I. jednání Prodané nevěsty. Kecal také se přihlašuje ve třetí poetické polce (v části E-dur), ve hbitém protipohybu stakatovaného basu. A konečně lyrická vřelost a něha spojená s radostí, bez níž potomní tvorba Smetanova je nemyslitelná, utváří se rovněž v těchto letech slunného štěstí jeho života. Dokladem je polka D-dur (Našim děvám), salonní polka Fis-dur, kde radost střídá se s něhou (v triu) a šťastnou pohodou, a bezpečným, klidným štěstím dýšící salonní polka E-dur. Za těchto okolností ani nepřekvapí, když v této době najdeme u Smetany myšlenky, kterých užil ve svých mistrovských dílech po deseti až dvaceti letech. Tak jeden Lístek (Pozůst. L, 2) má motiv scény ženců z Libuše a ve třetí svatební skladbě je myšlenka z úvodu k I. jednání Prodané nevěsty.

Že tyto všechny výrazové sféry, jež se zde zatím v malém hlásí k životu, nezapadly, naopak, že později vzrostly k monumentalitě, toho příčinou byla tvůrčí metoda, jež rovněž v těchto letech jest dále zdokonalována. Kdežto ve svých schumannovských skladbách Smetana zapomíná na svůj klasický základ, naopak tam, kde mluví sám za sebe, vrací se současně ke své hutné konstruktivní stavebnosti. Zde je zvláště významné č. 1 z Pokladu melodií a Impromptu. V první skladbě Smetana z několika tónů buduje na základě modulačního postupu a dynamické gradace celou větu, která vyniká klasickou šíří a klidem a přitom vroucností výrazovou, jaká je příznačná na příklad pro Libuši. V Impromptu užívá myšlenky závěru v části f-moll k dalšímu zpracování a dociluje tím věty nejen hutně a logicky pevně budované, nýbrž neobyčejného modulačního a tím i citového zvlnění a zvroucnění. V takovýchto skladbách Smetana dále pracuje na vybudování své tvůrčí metody a svého stylu.

Podobný rozdíl mezi osobitými a schumannovskými skladbami možno viděti i v thematicce. Tam, kde Smetana mluví vlastní řečí, nabývá jeho thematika zcela jiného rázu. Vyniká organickou souvislostí a šíří. Smetana stále více směřuje k hudebním myšlenkám, *které mají již v sobě zárodek širé dlouhodeché linie a monumentality*. Themata jsou s oblibou stavěna v melodické souvislosti diatonické nebo aspoň s malým in-

tervalovým skokem, ale zato rozvinuta do velké šířky. To se objevuje i v polkách, jako na příklad v polce E-dur (Pozůst. III., 1). Jinak řečeno: u *Smetany připravuje se styl orchestrový*. Opouští čistě klavírní styl Schumannův a brilantní techniku klavírní, která má přirozeně vliv i na charakter themat a blíží se k monumentalitě. Neboť vývoj ke stylové a myšlenkové monumentalitě znamenal Smetanovi i cestu k orchestru. A opět bylo pro hutnost orchestru Smetanova důležité, že si tento styl vytvořil nejprve v malém.

Dvě díla jsou v této době svým rozsahem i stylem výjimkou: Slavnostní symfonie a Trio. Jediná symfonie Smetanova vývojově roste z Beethovena. Expositice v I. větě a tematika má v sobě zřejmý ohlas beethovenské symfonie. Podobně i druhá věta (volná); ale právě zde je dobře pozorovati, jak na Beethovenových základech vzniká typicky smetanovská melodika. Finale pak jest rovněž ve své formě beethovenské. Ale vedle toho právě tato symfonie ukazuje dalšího mistra, jenž Smetanovi byl blízký, Schuberta. „Zpracování“ v I. větě, nástup thematu v II. větě a druhé thema ve finale jsou naplněny Schubertovým duchem. Plně se projevila genialita Smetanova ve scherzu. Zde vytvořil větu plnou jiskřivého vtipu a břitkého spádu, která ukazuje, jak dovedl Smetana vyjít z Beethovena, Schuberta a Mendelssohna a dospět k vlastním tónům. V celku tato symfonie zachovává tradiční formu i styl klasické symfonie rozšířené Schubertem, Mendelssohnem a Schumannem. Pouze hudební obsah svědčí o hotovém již mistrovství v ovládnutí technických prostředků a bohatství a šíři inspirace, která tehdy, v sousedství menších skladeb, nutně překvapila. Smetana také později, 1881, vyjádřil se o tomto díle s uznáním a podrobil je revisi a některým škrtům. Pro další vývoj Smetanův znamená symfonie první rozběh k velké formě, zatím ještě bez samostatných stylových hodnot, ale zato s bohatým individuálním obsahem. Uprostřed tehdejší tvorby jest tato symfonie blahodárný návrat ke klasickému základu tvorby a k tvůrčí metodě odtud vyrůstající. Jeví se to i v pozoruhodném monothematismu, jenž odvozuje veškeru tematiku a symfonii z prvních tónů rakouské hymny. Přitom však je pozoruhodno, že tam, kde exponuje hymnu v celku (ve všech větách mimo scherzo), jest hymna vetkána neorganicky, bez splynutí s ostatním obsahem. Jest v tom zřejmě vliv pouhé příležitosté politické tendence, která diktovala Smetanovi toto dílo. Zde idea národní není ještě ideou básnickou. Po té stránce mezi zhudebněním převzaté hymny v symfonii a jiné hymny v Táboru jest i čistě umělecky poučný rozdíl. Tam neorganické vřazení, zde celé dílo roste i hudebně z ducha husitského chorálu.

Klavírní Trio znamená ve Smetanově tvůrčím vývoji dílo, jež po

tom, co předcházelo, je překvapujícím dokladem čistě již individuálního řešení velké formy. Trio shrnuje ve větší, pevně stavěný celek, na čem dosud Smetana pracoval v malém a přidává nové tóny, které dosud v jeho tvorbě se nevyskytly. Příčina toho pak je dokladem, jak pevně a organicky rostla Smetanovi hudba z jeho života a která nejsilnější zážitky byly vždy nejmohutnější silou, jež hnala jeho tvořivost k novým cílům. O podnětu tohoto Triu vyjádřil se Smetana: „Trio z g-moll... povstalo co upomínka na geniální dítě Bedřišku, která mně záhy ve 4. roce věku svého zemřela na šarlach" (10. února 1879). Bylo již řečeno, co znamenala Bedřiška Smetanovi, a jaká rána mu byla její smrtí zasazena. Z *prudké bolesti životní* roste toto dílo až k výši *tragické!* Po prvé ve Smetanově tvorbě objevují se tóny kruté bolesti. Ale přitom tato bolest nesena je základní vlastností Smetanova lyrismu: známou již *mohutností idealisující*. Smetana za této první kruté rány osudu neupadá v pesimismus. Jeho bolest onou idealisující mohutností nabývá širší platnosti než osobní — přechází v tóny tragiky. Ale proto, že tato tragika roste z hluboké, ztracené lásky a ze *soucitu*, tedy z kořenů lyrických, nabývá takové tklivosti a tak velké přesvědčivosti. Tím také toto dílo má typicky smetanovské *básnické povznesení*, jež na příklad oblévá pozdější Vyšehrad. Je pak příznačné, že v tomto díle, které vyvělo z kruté osobní bolesti a tedy z vlastního nitra Smetanova, vytvořil skladatel dílo výrazově i stylově zcela individuální. Je zde samotné řešení sonátové formy (exposice a reprisa) a střední allegro svým rázem i formou jest něco ojedinělého. Poslední věta převzata v hlavní myšlence z klavírní sonáty z r. 1846. Tvůrčí methodou je zde Smetana zcela svůj, spojuje pevnou, monumentální formu s básnickým vzletem. V dosavadním tvůrčím vývoji Smetanově jest Trio mezníkem. Ve svém třicátém prvním roce dostupuje po předchozí pilné přípravě k dílu, které při velkých rozměrech jest po stylové a výrazové stránce zcela individuálním jeho majetkem. Pravda, děje se to ještě v díle komorním, intimním, kdežto v orchestrálním stylu se ještě neobjevují samostatné složky. Ale základ k dalšímu vývoji tím jest bezpečně položen.

Tak z tehdejšího životního štěstí i bolu obohacuje se Smetanovo umění o nové tóny a nové technické možnosti. Život a umění postupují zde v nejtěsnějším spojení. Tato léta 1848—55 znamenají zápas cizích inspiračních oblastí s vlastními tóny, jež nakonec vítězně zaznívají v Triu.

Chronologie tohoto zápasu je poučná. Obojí živel postupuje vedle sebe současně až k r. 1851. Po něm však samostatné tóny nabývají stále převahy. V těch skladbách, které Smetanou zřejmě jsou určeny pro hudební veřejnost a mají tedy jakýsi „oficiální“ ráz, je nejméně samostat-

ný. Zato však tam, kde píše pouze pro sebe, přihlašuje se i jeho individualita nejmocněji. Je totiž zajímavé, že právě ty skladby, v nichž jsme mohli konstatovat vzrůst vlastních tónů, Smetana *neurčuje veřejnosti*, zavírá je ve svém stolku, jako by je tajil před zraky hudebního světa. Uvážíme-li pak pozdější jeden výrok Smetanův, že teprve vlivem Lisztovým *začal důvěřovati v sebe*, není jistě vzdálený výklad, že Smetana tehdy svým individuálním tónům a své tvůrčí metodě — nedůvěřoval. Viděl, že v něm roste něco nového, odlišného od tehdejšího oficiálního romantismu německého. Nedovedl si vysvětlit, že to „něco“ roste z nejvlastnějšího základu celé jeho psychické osobnosti, z jeho kladnosti a syntetičnosti, která vede jej k oné synthese klasicismu s romantismem. Byl zmaten ve své tehdejší schumannovské orientaci. Je to správné, co v něm roste? Nebo je správný ten schumannismus? Takovéto pochyby nad vlastní individualitou jsou zajisté dobře myslitelné u pětadvacetiletého umělce, jenž po studiích postaven je před život. Ostatně zmatek byl ještě zesilován tehdejší veřejným míněním o Smetanovi.

Jeho komorní večery v ústavě získaly mu pověst nejen zvelebitelů hudebního života pražského, nýbrž i přesvědčeného zastánce současného romantismu Schumannova. Toto mínění pak bylo zesíleno jeho klavírními skladbami. Ze všech kritik vychází najevo, že Smetana je považován za upřílišněného zastánce nejnovějších směrů. Vždyť i jeho ctitel Fr. Ulm píše v Bohemii o „výstřelcích moderních názorů“. A když přišlo Trio, setkalo se s neporozuměním, prohlašováno za schumannovské, nejasné, zmatené, upírán mu „vyšší poetický vzlet“ a pod. Je proto pochopitelné, že v době, kdy ve Smetanovi roste nové umění proti dosavadnímu schumannismu, toto nepochopení zvyšovalo jen jeho neklid a zmatek. Vždyť Smetana stojí v české hudební Praze zcela sám, se svou rostoucí individualitou, bez opory o nějakou tradici, bez nějakého povzbuzení nebo ujištění, že to, co v něm roste, je pravé.

V této chvíli byl to opět František Liszt, jenž Smetanu uvedl na bezpečnou cestu.

### *František Liszt*

Léta 1856—60 jsou vyvrcholením Smetanova novoromantismu. V této době Smetana opouští ovzduší Schumannova romantismu a s celou opravdovostí své bytosti oddává se nové lásce umělecké, která ho již neopustila a která jest doplňkem k Chopinovi: Františku Lisztovi. Ale protože k tomuto vyvrcholení novoromantismu dochází v době, kdy in-



dividualita Smetanova jest po Triu již ustálena, dovede v této nové fázi své romantické orientace udržeti již svou individuálnost mnohem neporušeněji nežli v době, kdy zcela podléhal Schumannovi.

V těchto letech dochází také k podstatné změně ve vnějším životě Smetanově; odjíždí do švédského Göteborgu r. 1856. O příčině emigrace do ciziny vyjádřil se Smetana dosti určitě. Zevním podnětem byl pianista Alex. Dreyschock, jenž r. 1856 konal koncertní cestu ve Švédsku a po návratu do Prahy radil Smetanovi, aby se pokusil v Göteborgu získat si místo ředitele Společnosti pro klasickou hudbu (později pěv. oddělení harmonické společnosti). Smetana nabídku přijal. Že tak učinil, toho příčinou byly umělecké poměry, v nichž tehdy v Praze žil. Víme již, že Smetana ve veřejnosti byl uznáván jen jako pianista a pedagog, kdežto jeho skladby narážely na neporozumění. Byla tedy uznávána právě ta stránka jeho činnosti, na niž Smetana sám kladl vždy nejmenší váhu. A přece tehdy byl Smetana v letech, kdy přirozeně při jeho rostoucí genialitě jeho působnost byla mu příliš úzká. Viděl kolem sebe jen nepochopení, dávání hodin bylo proň únavné, toužil po postavení, jímž by mohl mít hlubší vliv na povznesení hudebních poměrů, neboť v jeho altruistické povaze byla vždy touha rozdávat jiným a obohacovat jiné. To však v tehdejší Praze bylo nemožno. V dopise svým rodičům z Göteborgu (23. prosince 1856) píše zřetelně o příčině odjezdu: „Praha mne nechtěla uznat, opustil jsem ji. Jest to každodenní písnička, že vlast své krajany nechce uznati a že v cizině musí umělec jméno a lepší živobytí hledati. Taky mne ten osud trefil.“ Podobně Lisztovi psal (10. dubna 1857), že pro pobyt v Göteborgu se rozhodl proto, že má zde možnost širší působnosti umělecké, jaké by byl v Praze nikdy nedosáhl. V této věci pak se Smetana Göteborgem nezklamal.

Odejel 11. října 1856 a 16. října byl v Göteborgu. Zde v říjnu a začátkem listopadu uspořádal dva koncerty, jimiž se představil tamějšímu obecenstvu, rázem získal sympatie a velký počet hodin a vprostřed listopadu zvolen ředitelem uvedené již hudební společnosti a tím se mu otevřelo i dosud nedostupné pole dirigentské. To ovšem pro další jeho umělecký vývoj mělo značný význam, neboť praktický styk s díly sborovými a orchestrovými byl pro dosavadního klavírního skladatele jistě cenným doplňkem uměleckých zkušeností, zvláště v době, kdy se obrací k tvorbě orchestrové.

Smetana rozvinul v Göteborgu činnost nadmíru čilou. Vyučování v soukromém ústavě znamenalo pro něho existenční zabezpečení neobyčejně výhodné. Stal se záhy oblíbeným v göteborgské společnosti pro svou ušlechtilost, opravdovost a upřímnost. Věren tradici svého učitele, pořádal v Göteborgu komorní koncerty s krajanem svým Jos. Čapkem

(nar. v Praze 1825, žák pražské konservatoře, 1847 stal se v Göteborgu kapelníkem anglického chrámu a židovské synagogy, zemřel v červenci 1916 v Göteborgu), s cellistou Aug. Meissnerem nebo s Pineusem. Dirigoval spolkové koncerty, na nichž provozována díla oratorní a účinkoval na koncertech jako sólový pianista. V celé této rozvětvené činnosti patrný jsou dva rysy jeho umělecké povahy, které se objevily již v Praze. Smetana zde vystupuje dále jako uvědomělý stoupenec současného hudebního romantismu. Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Mendelssohn, později Liszt, Rubinstein vyplňují jeho programy komorní i sborové. Také z Wagnera zde provozuje sbory z Lohengrina a finale z II. jednání Tannhäusera. To ovšem se nám zdá u Smetany něčím samozřejmým. Ale v tehdejších uměleckých poměrech göteborgských byla to od Smetany činnost *průbojnická*. A zde se objevuje druhý jeho povahový rys: snaha, vésti hudební a umělecký vkus obecnstva stále k vyšším cílům za metou pokroku uměleckého. Když totiž přišel Smetana do Göteborgu, viděl, že je se svým uměleckým přesvědčením zcela osamocen. O tom napsal dokumentární slova Lisztovi (10. dubna 1857): „Zdejší lidé trčí ještě v antidiluvialních uměleckých názorech. Mozart je jejich bohem, ale ani tomu nerozumějí, před Beethovenem mají strach, Mendelssohn prohlašován za nestavitelného a novější díla neznají. Díla Schumannova provedl jsem zde vůbec po prvé.“ Ale Smetana se toho nelekal. S radostnou odvahou mladého umělce vidí v tom pro sebe pole působnosti. „Mám nyní nejkrásnější příležitost působiti na pokrok a vkus obyvatel.“ Pro tuto průbojnou a výchovnou činnost měl pak Smetana v nejvyšší míře nutný osobní takt, bez něhož takováto činnost jest nemyslitelná. Svou opravdovou a při tom sympatickou a skromnou osobností způsobil, že dosud netečné obyvatelstvo začalo v umění viděti něco více nežli zábavu. Postupoval zvolna, soustavně a proto s dobrým úspěchem, takže již v dubnu 1857 může Lisztovi se pochlubiti dobrými výsledky. „V malých kroužcích provedl jsem Wagnera, Schumannova a Vaše skladby a našel jsem, co jsem hledal: zaujetí pro to. Obyvatelé Göteborgu byli dosud ponecháni sami sobě, takže nevěděli, co se v umění děje. Jsou to více bohatí obchodníci, kteří pěstovali umění jako něco velmi zbytečného, jen potud, pokud jim to dovolovala povrchní zábava. Ale nyní žádají již opravdu více a zdá se, že se jim líbí moje energie i moje neústupné hájení velkých mistrů přítomnosti.“ Za těchto okolností není divu, že v prvním své göteborgské sezóně narážel ještě Smetana na neporozumění kritiky, jak na př. ukazují Noviny pro obchod a námořnictví, které psaly proti „novému hudebnímu Německu“ a proti těžké, nepřístupné hudbě Wagnerově a Lisztově (16. dubna 1858). V této věci Smetana byl dobře znám, což ovšem nevadilo, že jako pianista byl vždy obdivován.

Ale Smetana, šťasten svou radostnou a úspěšnou prací, šel za svým cílem dále a mohl o druhé své sezóně 1857—58 napsati Lisztovi, že učinil značný pokrok v provádění mistrovských děl přítomnosti, a to s neočekávaným úspěchem. Těší ho, že nejnovější skladby se líbily, ačkoliv byla proti nim oposice. Tím je dráha prolomena (24. října 1858).

Uvážíme-li tuto reformátorskou činnost veřejného hudebního života, pochopíme také, proč v Praze se cítil zklamán, když něco podobného mu zde bylo znemožněno. Činností tou však současně roste Smetana jakožto příští ozdravitel uměleckých poměrů pražských.

Při vši své nekompromisní uvědomělosti umělecké byl Smetana pro svou na výsost sympatickou povahu milován ve společnosti göteborské. Našel zde řadu přátel a ctitelů, takže zaujímal i společensky místo významné. K nejnadšenějším náležely četné žacky Smetanovy. K nejoddanějším patřil učitel zpěvu A. Nissen, jenž Smetanu přímo zbožňoval a byl mu oddán celou duší a konal mu četné praktické služby, které byly Smetanovi tím užitečnější, čím méně měl smyslu pro otázky praktického života. Smetana ještě v pozdějších letech rád vzpomínal Nissena. Vřelé přátelství chovala ke Smetanovi jeho žacka pí Fröjda Bennecková (později Rubensonová), která své přátelství osvědčila i později v době Smetanova neštěstí. Smetana poznal ji 1856 na plese v rodině Magnusů a dojem ten zachytil v polce Vidění na plesu (Ball-Vision). Obdivovala Smetanu jako hudebníka a vzácně inteligentní a zajímavou osobnost.

V prvním roce byl zde sám, bez rodiny. Vypravil se sem nikoliv najisto, hodlaje zde teprve zakotviti. Když zde našel nové působiště, odejel 16. května 1857 přes Kodaň (kde navštívil skladatele *Gadeho*) do Čech, kde zatím jeho rodina dlela v Roztokách u Prahy na letním bytě. 3. září pak odjížděl z Prahy opět do Švédska, tentokráte již s chotí Kateřinou, její sestrou Alžbětou a se svou dcerkou Žofií. Léto 1858 strávil Smetana v lázních Särö. Až v dubnu 1859 odjíždí se svou chotí do Čech. Tenkrátě však pokročilá choroba Katynčina zachmuřovala stále více radostnou činnost Smetanovu.

Se jménem Lisztovým jsme se setkali již několikrát. K prvnímu písemnému styku dochází v březnu 1848 za známé životní krise Smetanovy. Smetana Liszta si vážil hned po prvním jeho spatření v Praze r. 1840. Ale Liszt byl mu zatím nedostižným virtuosem. Od r. 1848 poměr k Lisztovi se prohlubuje; Smetana obrací se na něho jako na jednoho z reprezentantů tehdejšího novoromantismu hudebního. Posílá mu své skladby k posouzení. Ale ani tehdy nelze mluvit o nějakém hlubším vlivu

Lisztovu na Smetanův vývoj umělecký. K tomu dochází až po osobních stycích obou umělců. Po prvé se osobně setkali v létě 1849 (podle sdělení Teigeova). O hlubším vlivu tohoto setkání však není stopy. Naopak následuje doba Smetanova schumannovství. Smetana Lisztovi zaslal své Lístky a Liszt v odpovědi 12. dubna 1854 vyslovuje přání, aby jej Smetana navštívil na několik dní ve Výmaru. 8. srpna 1856 vracel se Liszt z Ostřihoma přes Prahu do Výmaru. Toho dne Dreyschock mu uspořádal hostinu, jíž se účastnil i Smetana. Tehdy také nabídl Smetanovi povolání v Göteborgu. Teprve v září 1856, tedy těsně před odjezdem Smetanovým do Göteborgu, dochází k delšímu osobnímu styku obou. Liszt 20. září řídil v Praze svou Ostříhomskou mši a při té příležitosti se zde zdržel do 30. září. Se Smetanou se denně stýkal, hrál mu Beethovena, Chopina, Schumanna a svá díla a přitom jej zval znovu do Výmaru. Smetana sám tyto dny nazval nezapomenutelnými. Když pak r. 1857 odjížděl s rodinou do Göteborgu, zanechal ji na několik dní v Drážďanech, sám pak odbočil do Výmaru, kde pobyl od 3. do 7. září u Liszta. A konečně r. 1859, navštívil hudební slavnost lipskou začátkem června, odjel kolem 6. června do Výmaru, kde pobyl do 13. června.

Z těchto osobních styků je nejdůležitější z r. 1856. Od oněch zářijových dní v Praze stává se Smetana oddaným stoupencem Lisztovým a tím i zastáncem hudebního novoromantismu. Smetana sám o významu těchto dní vyjadřoval se s největším uznáním. Píše Lisztovi: „Od oněch *pamětihodných a pro mne navždy nezapomenutelných dní* Vašeho pobytu v Praze změnilo se leccos v mém postavení“ (10. dubna 1857) a svůj poměr k Lisztovi vyjadřuje v témže dopise slovy: „I když nepatřím k těm šťastným, kteří se zovou Vašimi žáky,  *jste přece mým mistrem a Vám děkuji za všechno.*“ A podobně vyjádřil se o svém prvním pobytu u Liszta r. 1857: „Jest tomu právě rok, co jsem zažil u Vás ve Výmaru věčně nezapomenutelné zářijové dny 1857, *jež na mé nitro hluboko a účinně působily.*“ (24. října 1858.)

V čem byl tento mocný dojem? Zde především je dobře si uvědomiti, že Smetana až do r. 1856 se nikdy blíže osobně *neseznámil se skutečným uměleckým duchem*. Prokš jistě jako učitel dal Smetanovi umělecky i zásadově základy, jakých by stěží kde jinde našel. Pro dobu učení byl Prokš Smetanovi neocenitelným. Ale nezapomínejme, že dobou učení vývoj Smetanův nebyl uzavřen. Naopak nyní, postaven sám do života, měl hledati své vlastní cesty za svými cíly. A právě v této, pro mladého umělce tak odpovědné chvíli, osobní styk s přátelským duchem uměleckým, jenž svou cestu si již našel, může býti neobyčejně blahodárným. Ale tento duševní styk Smetanovi do r. 1856 v Praze chyběl. Odtud ten mocný dojem, když v září vešel v užší styk právě s Lisztem, jenž již tehdy

platil za vůdce novoromantismu, k němuž do Výmaru s důvěrou obraceli se ti, kteří potřebovali posily na své dráze.

Ale význam styků s Lisztem byl ještě hlubší. Připomeňme si stav Smetanův právě kolem r. 1855. Je v Praze opuštěn ve svém uměleckém směru, rostou v něm stále důraznější tóny zcela nové a sám neví, je-li v nich na správné cestě. Veřejností není chápán ani ve svých schumanovských skladbách, ani ve svých individuálních projevech. Je zmaten. *Ztrácí v sebe důvěru.* Vzniká nutná *krise uměleckého vývoje*, jaká se pravidelně dostavuje u skutečných tvůrců ve chvílích, kdy opouštějí pevnou půdu svého okolí a nastupují dráhu vlastního umění, o níž nemohou zatím vědět, kam je zavede. U Smetany tato krise je stupňována okolnostmi, v nichž v Praze žije, nedostatkem tradice české hudby a nedostatkem osobních styků se skutečnými tvůrci. A v této chvíli znovu se na jeho životní cestě objevuje Liszt, aby podal záchrannou ruku. Liszt vrací mu sebedůvěru v oněch zářijových rozmluvách 1856. Jen takto lze vysvětliti překrásná slova, jež napsal Smetana již ke konci svého života v dopise konc. mistru Aug. Kömpelovi o Lisztovi: „Netajím toho nikterak, že jen jemu děkuji za vše, co nyní mohu provést, že *on to byl, který mne především naučil v sebe důvěřovati a potom mi ukázal pravou cestu, již jsem nastoupil.* Od té doby — již přes 25 let trvá naše známost — jest mým mistrem, mým vzorem a pro nás všechny nedostižným mistrem. Mé zbožňování a obdivování, jakož i mé díky neznají mezí." (23. května 1880.) A brzy nato vyslovil se Smetana při koncertě v Chrudimi 15. srpna 1881 podobně: „Lisztovi nejen se obdivuji, já jej zbožňuji. On nebyl mým učitelem, ale co jsem, stal jsem se jím. Bez něho bych byl direktorem nějakého institutu hudebního, jakých je v Praze na tucty. Když všichni zamítali směr můj, tu jenom on mi byl spásou, myslil jsem si vždy, na ostatních mi nezáleží, jen líbí-li se Lisztovi."

Že mezi Lisztem a Smetanou byla nejednou řeč o důvěře ve vlastní individuálnost a o pevném setrvání ve vlastním směru, o tom svědčí Smetanův dopis Lisztovi z r. 1859, v němž píše se o společné rozmluvě o mši Frant. Bendla při setkání ve Výmaru r. 1859 těmito slovy: „Odsoudil jste obecně náklonnost mladých komponistů napodobovati příliš jich mistry a *zdůraznil jste volnou, individuální tvorbu*" (12. června 1859). Ostatně Liszt již ve svém dopise z 12. dubna 1854 kladl Smetanovi na srdce: „Hlavní úlohou umělce v každé době je *setrvati* ve vlastním vnitřním přesvědčení dobrého a nejlepšího a důsledně toho provádění."

Ale vliv Lisztův na Smetanu od r. 1856 jest ještě konkrétnější. Liszt Smetanovi otvírá cestu k hudebnímu novoromantismu, jenž formově se jevil u Liszta symfonickou básní. *Básnití hudbou* a nikoliv plnití formy novým hudebním obsahem, byla hlavní zásada tohoto novoromantismu.

Hudba roste ze života, z vlastních zážitků, a to je třeba hudbou vyjadřovati, bez ohledu na tradiční formy. Jen v tom je pokrok v umění. Takové byly hlavní zásady tohoto novoromantického subjektivismu. Nebyly nové a nebyly také nerozborné. Ale jisto je, že tehdy daly podnět ke vzniku symfonické básně. Smetanovi ovšem tyto zásady nebyly nic nového. Smetanovi vždy hudba rostla ze života a dílo Chopinovo a Schumannovo jej v tom ještě více utvrdilo. Také dlužno předem říci, že Smetana nikdy nebral nekriticky hesla novoromantismu, a že nikdy nepustil pevný klasický základ své tvůrčí metody. Ale i při tom *vlivem Lisztovým poznává význam symfonické básně* jakožto nejnovějšího útvaru, jenž jest nejdokonalejším mluvčím novoromantických ideálů. Stává se přesvědčeným a nadšeným stoupcem tohoto nového, pokrokového směru. Píše Lisztovi, že učinil si svým vyznáním víry „nutnost pokroku uměleckého právě tím způsobem, jak Vámi je tak velce a pravdivě hlásán. Považujte mne za jednoho z nejhrolivějších bojovníků našeho směru, jenž stojí slovem i činem za její svatou pravdou a pro ni působí. Pokud toho mé prostředky dovolují, pracuji pro osvobození našeho umění z úzkých jeho pout, do nichž chtěly je navždy semknouti nerozum, nemohoucnost a egoistické účely.“ (24. října 1858.) Od té doby také vystupuje uvědoměle jako stoupenec novoromantismu. Viděl v něm směr nejen pokrokový, nýbrž směr, jenž jedině dovoluje volný, individuální projev umělecký. Tak v lednu 1862, když mu byl vytýkán novoromantismus, napsal si do deníku: „Ano, znamená-li nová německá škola pokrok, tedy jí náležím, *alespoň se vždy snažím tak psáti, jak to cítím, na nic jiného se neohlížeje.*“ Pokrok umělecký stává se od té doby jeho heslem. Znamená mu snahu o nové oblasti formové a výrazové. „Cokoli umělec podniká, vše má míti za účel ustavičný pokrok jeho umění... Chce někdo napsati lepší symfonie než Beethoven a Schumann? To jsou teď pořád slabší odlesky Beethovenovy formy. Ale něco nového se může vyvést, co ještě oni neznali, a o to se má každý snažit.“ K novoromantismu se také Smetana od té doby otevřeně znal a začátkem června 1859 účastnil se hudební slavnosti v Lipsku, při níž založen byl spolek „Nová německá škola“. Zde osobně se seznámil s předními osobnostmi tohoto směru s Bülowem, s hr. Laurencinem, Brendlem, Bronsartem a j.

Tato novoromantická orientace přirozeně zanechala i zřejmé stopy v tvorbě Smetanově té doby. I zde vliv Lisztův projevuje se velmi účinně.

Je totiž jisto, že v památných rozmluvách r. 1856, 1857 a 1859 Liszt nesdělával Smetanovi jen zásady uměleckého směru, nýbrž že jej upozorňoval na konkrétní otázky skladatelské techniky a metody. Odpovídaje na zaslané Lístky a zasílaje návrhy variantů, píše Liszt: „Mohl bych Vám dáti ještě více takových poznámek. Předpokládají však osob-

ní dorozumění o hudební větě a o způsobu kompozice, což písemným sdělením není dobře možno učiniti. Ale kdybyste to považoval za vhodné, jsem ochoten Vám příležitostně více říci, neboť Vašeho talentu si upřímně vážím." Zve jej současně do Výmaru a pak snad bude mítí potěšení mu sdělit, „co snad na Vaši nastávající tvorbu by nemělo špatného vlivu". (12. dubna 1854.)

Skutečně také ve tvorbě Smetanově nastává po r. 1856 pozoruhodná změna. Do té doby pohybuje se jeho tvorba z největší části v malých formách klavírních, a pouze silné dojmy osobní nutí inspiraci Smetanovu k většímu rozpětí (symfonie, Trio). V době göteborgské však tvůrčí duch Smetanův opouští pole malých forem a zdvihá se *k velkým koncepcím*, a to tak, že nejsou již výjimkou, nýbrž naopak *v nich Smetana nalézá vlastní svou sféru tvůrčí*.

Technicky to znamená, že Smetana stále více se vzdaluje klavíru a vyjadřovacím jeho prostředkem stává se od té doby stále více orchestr. Řečeno historicky: Liszt odvádí Smetanu nadobro z ovzduší schumannovského romantismu a přivádí jej k novoromantické symfonické básni. Smetana ve své známé skromnosti se domníval, že za vše vděčí Lisztovi. Jistě cesta k monumentalitě koncepcí a k monumentalitě forem byla Lisztem uspišena. Ale nezapomínejme, že *základ* k tomu měl Smetana v sobě jakožto vlastní, individuální majetek své osobnosti a že *prostředky* k tomu si vytvořil svou tvůrčí methodou na základě oné synthesy klasicismu s romantismem. To pak, že tyto prostředky tak pečlivě si připravoval v malém, způsobilo, že nyní, když přiveden je k tvůrčí monumentalitě, dovedl velkou formu plnití hutným obsahem.

Tento nový obrat Smetanova tvůrčího vývoje k Lisztovu novoromantismu zanechal i zřejmé stopy v zevních okolnostech jeho skladatelské činnosti. Nastává totiž ve Smetanově tvorbě po Triu r. 1855 pozoruhodná přestávka až do r. 1858, která je vyplněna pouze uvedenou již polkou Vidění na plese z r. 1856. Tento podivuhodný fakt zajisté není náhodný. Příčina zde je především v onom přechodném zmatku, který nastává ve Smetanově nitru po Triu a z něhož jej vyvádí Liszt. Smetana byl tvůrce příliš opravdový, než aby dovedl psáti skladby nazdařbůh, bez vnitřního prožití a bez přesvědčení o jejich hluboké pravdivosti. Jakmile v něm vyvstaly pochyby, znamenalo to také nutnost odložití pero. Vnější události zde na vysvětlení nestačí (nová činnost v Göteborgu), neboť Smetana právě proti nim dovedl vždy osvědčiti odolnost. Druhá příčina je pak v novém směru, k němuž se nyní Smetanova tvorba obrací. Je přirozeno, že pro umělce, jemuž tvorba rostla vždy z velkých zážitků životních, nová oblast symfonické básně, k níž se obrací, nebyla maličkovitá. Zde otevřel se mu nový svět, jenž vyžadoval řešení mnoha

problémů a to Smetanovi znamenalo, nenásledovati slepě svých vzorů, nýbrž bráti z nich k vlastnímu poučení pouze to, co by se spojilo s jeho individualností. Protože pak Smetana nikdy nepřistoupil k napsání svých velkých děl dříve, nežli měl celou koncepci v sobě pevně ustálenou, vysvětlíme tím tuto mezeru ve Smetanově tvorbě, jak nikdy předtím a nikdy potom se nevyskytuje.

*Skladby z doby göteborské:*

*Vidění na plese*, polka-rhapsodie z 1856 (klav. 2 r.).

*Ballada e-moll* z 1858 (klav. 2 r.).

*Scherzo-etuda E-dur* z 1858 (klav. 2r.).

*Koncertní etuda C-dur* z 1858 (klav. 2 r.), věnovaná žačce Lisztově In. Starkové.

*Scéna z Macbetha*, Macbeth a čarodějnice z 1859 (klav. 2 r.).

*Bettina polka* z 29. listopadu 1859 (klav. 2 r.).

*Vzpomínka na Čechy* ve formě polek z prosince 1859. První sešit (a-moll a e-moll) věnován paní Fr. Benneckové, druhý sešit (e-moll a Es-dur) věnován Barboře Smetanové.

*Pro orchestr:*

*Richard III.*, symfonická báseň pro velký orchestr. Dokončen 17. července 1858 v lázních Särö.

*Valdštyňův tábor*, symfonická báseň, od října 1858 do 4. ledna 1859. Původně chtěl Smetana ještě napsati také *Valdštyňovu smrt*.

*Hakon Jarl*, komponován od března 1860 do 24. března 1861.

*Úpravy pro potřeby ústavu a koncertů:*

*Transkripce* Schubertových písní *Zvědavý* a *Uschlé kvítí* z r. 1858 (kl. 2 r.).

*Kadence* do Beethovenova klav. koncertu c-moll z r. 1861.

*Úprava Mendelssohnovy ouvertury „Hebridy“* pro 4 klavíry na 16 ruk z 1858.

*Úprava Beethovenových variací* pro 4 kl. na 16 r. z 1858.

*Úprava Spontiniovy ouvertury* k opeře Fernando Cortez pro 4 klavíry na 16 ruk z 1859.

Smetanova symfonická báseň vyrůstá v těsné závislosti na symfonické básni Lisztově, která vychází z romantické představy o spojitosti poesie s básnictvím. Symfonická báseň je Lisztovi volná forma, která spojuje hlavní formové útvary, jak se dosud vyvinuly v uzavřených formách, ve volný útvar, jehož celkové obrysy a postup jsou inspirovány nějakou ideou básnickou.

Proto, že zde předem není určen formový postup, nýbrž že si ho skladatel vytváří zcela svobodně, jak to odpovídá jeho individualitě a konkrétní potřebě té neb oné ideje básnické, stala se symfonická báseň hlavním ztělesněním novoromantické zásady svobodné a volné tvorby. Symfonická báseň má ovšem četné předchůdce (hlavně Berlioze), ale k uměleckému typu byla vytvořena až Lisztem. Liszt inspiraci ke svým dílům bere s oblibou z básnického díla a myšlenkový postup básně má pak vliv nejen na povahu melodického výrazu, nýbrž i na formové rozvržení (na příklad *Les Préludes*). Lisztovy symfonické básně však přinášejí také velkou novotu v povaze melodiky. V této věci Liszt obohacuje současný výraz hudební o zcela nové, individuální tóny, plné ušlech-



tilé hloubky i vzepjaté vášně. Dlužno vždy dobře si uvědomiti, že bez Lisztových symfonických básní jsou nemyšlitelné některé typické tóny Wagnerovy. Liszt byl v melodickém výrazu skutečným průbojníkem. Jeho harmonisace přináší mnohé typické obraty (nonový, zmenšený, malý čtverozvuk a zvětšený trojzvuk), které se stávají nadlouho majetkem moderní hudby. Lisztův orchestr znamená vytěžení nového lesku a nádhery barevné z Berliozových výbojů instrumentačních (trombony, trubky, lesní rohy). V těchto věcech byl tedy Liszt právem považován za vůdce novoromantismu. Jen v jednom nedovedl myšlenku symfonické básně dořešiti, a to ve formě. Liszt *nebyl hudebním stavitelem*. Své formové koncepce příliš opírá o postup básnických myšlenek, než aby vyvíjel stavbu po zákonech hudební logiky. Proto jeho díla jsou vždy rapsodická, nejednotná.

Smetana v Lisztově symfonické básni našel především cestu k svobodné a monumentální tvorbě. Také povaha jeho hudby byla mu blízká, neboť vyniká při vši své pompésnosti vždy zvláštní měkkostí a citovou vroucností, která ji přibližuje sféře Chopinovy hudby. Také po stránce orchestrační otvírá se Smetanovi zde zcela nový obzor. Je proto přirozeno, že symfonické básně, které píše Smetana ve Švédsku, rostou pod přímým vlivem Lisztovým. Vliv ten byl hlubší nežli pouze z dojmu uměleckého. R. 1859 (9. června) předehrával Lisztovi ve Výmaru Richarda a Valdštýnův tábor a Liszt k tomu činil poznámky, jichž si Smetana bedlivě všímal. Tenkrát asi radil Liszt k některým zkratkám v druhém díle, k němuž také Smetana se odhodlal ještě v létě 1859. Po vzoru Lisztově bere si za inspirační pramen hotová básnická díla, Shakespeara (Richard III.), Schillera (Valdštýn), a Öhlenschlägra (Hakon). Ale již zde postupuje Smetana samostatně. Neváže se slovně na postup předlohy, nýbrž čerpá z ní pouze hlavní momenty, jichž potřebuje ke své koncepci. Zato však dává již zde daleko větší váhu na stavbu celku nežli Liszt. Vyskytují se sice ve všech těchto třech dílech cesury, které přerušují hudební pásmo, ale to je zřejmě pod vlivem Lisztovým. V tomto *volném* přimknutí k básnické předloze je pak cesta k samostatnému typu symfonické básně, jež vytvořil ve Vlasti. V logické stavbě pak nejlépe se tehdy osvědčil Smetanův beethovenský základ tvůrčí metody. Kdežto epigoni Lisztovi vždy ztroskotali právě na t. zv. rozbíjení formy, při čemž rozbíjeli svá vlastní díla, Smetanův kladný a konstruktivní duch hned od počátku nikdy nezapomíná na stavbu a proto zůstává svým. Vliv Lisztův jeví se také v melodice. Ale je zajímavé, že je to pouze v těch dílech, která čerpají inspirace z anglického a severského ovzduší: Richard III. a Hakon. Expositice motivů v Richardu a Hakonu vznikly pod přímým vlivem Lisztovým. Také forma, kde po volném expositivním úvodu následuje

v allegro provedení motivů, jest Lisztův způsob. Zato Valdštýnův tábor, kde zachycuje Smetana kus českého prostředí, odráží se celým svým rázem velmi ostře od Richarda a Hakona. Zde objevují se již typické tóny Smetanovy z pozdější doby, a to tentokráte v rozlehlé formě. Smetana zde úmyslně vytvořil nové prostředí a byl si toho vědom. Tak r. 1877 psal Procházce: „Upozorňuji, že co do slohu jsem se snažil již v symfonické básni Valdštýnův tábor... *národní ráz* a sice dosti zdařile dáti.“ Toto dílo svou melodikou, výrazem i celou strukturou odchyľuje se zřetelně od lisztovské symfonické básně; *zde Smetana razí si svou vlastní cestu*. Zde také vytvořil si některé individuální hudební koncepce, které pak vedou k vrcholným jeho dílům z doby pozdější. Již hbitý, radostný začátek, zachycující ruch vojenského tábora, jest typickým výrazem Smetanovy radosti a hbitosti, jak později se projevila na příklad v ouvertuře k Prodané nevěstě. Celý první díl nemá již s lisztovskými koncepcemi nic společného. Fanfárový motivek rovněž zní již tak čistě smetanovsky. Ale zvláště závěrečný pochod jest koncepce typicky Smetanova. Slavnostní fanfáry, které zaniknou v *pp* a po nichž napjaté očekávání ještě zvýší tiché, tajemné údery v talíře, je něco, co si Smetana již připravil v úlohách a čeho později též mistrovsky užil v Daliboru. Pochod sám pak jest velikolepou studií k pozdějšímu Blaníku. To, jak pochod zvolna roste z pianissima, stoupá, nabývá ruchu triolovým rytmem, vrší se stále výše až k slavnostním, hymnickým tónům, jest v základě koncepce, z níž roste vítězný pochod Blaníka. Smetana zde ukazuje zvláštní schopnost, svou *hudbou zachytiti pohyb mas*. Podobně, jako máme přímo optický dojem, kterak tábor se zdvihá k pochodu a jde široce, slavnostně dále *do nekonečna*, tak je tomu později i v Blaníku. — Ale také v Richardu a Hakonu si vytváří Smetana tóny pro pozdější svou tvorbu. Je to předně ovzduší osudové tragiky, které dovedl zachytiti v Richardu hned od prvních tónů. A dále tóny královského majestátu v Richardu i Hakonu připravují pozdější slavnostní pathos Dalibora a Libuše. Je zajímavo, že v těchto tónech je Smetana zde zcela individuální. Že ostatně právě v této době rostou ve Smetanovi tóny z ovzduší pozdějšího Dalibora, ukazuje motiv, jež si zapsal do notového zápisníku 18. dubna 1858 a jehož později užil v Daliboru (konečný zpěv Miladin v I. jednání).

Vedle uvedených symfonických básní měl Smetana v plánu komponovati ještě další, jako *Cid* a *Wickinger-Fahrt* a *Marie Stuartovna*, k nimž zachovány skizzy nebo motivy.

Radostné působení Smetanova v Göteborgu, kde nalézá pro sebe vděčné pole činnosti a kdy v něm rostou nové tvůrčí síly, dosud nepoznané, nemělo dlouhého trvání. Přišla nová životní rána, nejbolestnější v tomto období. Jeho choť Kateřina nesnášela severního podnebí, její choroba plicní se horšila stále více a před očima Smetanovými chřadla. Již 23. srpna 1858 píše Smetana Prokšovi s obavami o zdraví své choti. V zimě 1858—59 její stav se povážlivě zhoršil, na jaře 1859 byl již beznadějný. Kateřina pouze toužila po vlasti v zoufalé naději, že domov jí vrátí zase zdraví a síly. Ale vše bylo marno. Smetana rozhodl se opustiti Göteborg, aby zachránil svou milovanou Katynku. Na zoufalé jeho volání přijela matka Kateřinina, aby byla nápomocna těžce nemocné při návratu do vlasti. 17. března 1859 rozloučil se Smetana koncertem s göteborgským obyvatelstvem, 29. března se svými žáky a 9. dubna vydali se na cestu. Ale Kateřině nebylo ani dopřáno, aby zemřela na rodné půdě. V Drážďanech, kde pro úplné její vysílení byla učiněna přestávka, vydechla naposled 19. dubna 1859. Pochována byla v Praze 22. dubna.

Smetana prožívá v této době chvíle blízké zoufalství. Dlužno čísti jeho dopisy z ledna a března 1859, které píše své tchýni o postupující chorobě Katynčině, abychom poznali stavy, jež tehdy Smetana prožívá. Po smrti choti jeho život činí dojem někoho, kdo nikde nenalézá klidu a je hnán s místa na místo. V červnu je v Lipsku a ve Výmaru, 15. června se vrací do Čech, odjíždí s dcerkou Žofií do Chlomku ke svému bratru Karlovi, hned nato do Ml. Boleslavě a do Čes. Dubu ke své matce, odtud do Liberce. Následují Praha, Veltrusy, Obříství, Nové Město n. M. a opět Praha, kde navštěvuje svého učitele Prokše. Tak stále střídá místa bytu, až 16. září odjíždí do Göteborgu. A zde čeká ho nová rána; prázdný byt upomíná ho každou maličkostí na drahou zemřelou, stojí zde bezradný, bez pomoci, opuštěný. Jeho milující, horoucí duše jest nesnesitelně tísněna těmito stavy.

A podobně, jako v Triu vyzpíval všechnu svou bolest z první své životní rány, tak nyní vykřikl své zoufalství jiným dílem: svou geniální skizzou „Macbeth a čarodějnice“ z r. 1859. Vlastně o skizze zde nelze mluvit, neboť tato Scéna z Macbetha jest dohotovené klavírní dílo. Uprostřed tehdejší tvorby Smetanovy je Macbeth přímo zjevením. Je to dílo tak silného a prudkého výrazu zoufalství a strašlivých vidin, tak drásavé ve své harmonické struktuře, tak zcela nezvyklé ve své modulační linii, kde zvětšený trojzvuk zneklidňuje a dráždí celou psychickou náplň, a tak mimořádně živelné ve svém dynamismu a ve své strhující gradaci, že nelze toho vysvětliti pouhým básnickým předmětem. Zde do scén Macbethových zoufalých vidin mísí se *Smetanovo tehdejší zoufalství*. To je příčinou té zcela nezvyklé melodiky a harmonické struktury a toho

zoufale drásavého výrazu a až šílenecky slavnostního vyvrcholení. A při tom zde Smetana neopouští bezpečnou půdu pevné vnitřní stavby. Tento podivuhodný Macbeth je však zároveň příšernou hudební předzvěstí hrozných temnot, které v posledních letech života číhaly na Smetanu. Jest totiž svrchovaně zajímavé, že výrazově a stylově Macbeth je velmi blízký posledním skladbám Smetanovým, Druhému kvartetu a Pražskému karnevalu. Není to náhoda. V těch Smetana zachycuje své příšerné chorobné halucinace, v Macbethu pak skrze vidiny básnické svůj rozrušený tehdejší stav. Uvážíme-li pak, že Smetana tuto geniální skladbu nedal tisknout, nezbavíme se domněnky, že se tak stalo proto, že s ní spjata byla vzpomínka na tak těžké chvíle jeho života. A tak v Göteborgu připravují se i tóny pro poslední díla Smetanova.

Od smrti Kateřiny Smetana, ač v Göteborgu, je již duchem ve vlasti. Od té doby již se znenáhla připravuje návrat do Čech. Když se vrátil opět v září 1859 do Göteborgu, vzal s sebou jako posluhu Jana Rysa, syna poklasného z Vinařic, zvaného Honzík, jenž vypravuje, jak Smetana tehdy v myšlenkách dovedl se zcela přenášeti do vlasti. V Göteborgu byl opět s radostí uvítán, zahajuje tam znovu svou rozvětvenou činnost, je zván do společností, ale to vše ho neuspokojuje. Stále v mysli zalétá k domovu, což nejlépe ukázal svými polkami „Vzpomínka na Čechy“. Psal je před vánoci 1859 a zároveň tehdy psal řadu dopisů do Čech. 3. března 1860 dostává dopis od svého žáka Procházky, v němž ho žádá o český sbor. Čechy, Čechy jej stále více poutají a vábí. Vždyť tam má hrob své nejdražší bytosti!

Tenkrát znenáhla začínala jej poutati k domovu také naděje, že svou opuštěnost a samotu bude moci nahraditi novou domácností. O prázdninách poznal v Obříství Barboru Ferdinandiovou, dceru ředitele panství, jejíž sestru měl za choť bratr Karel Smetana. Betty, dívka svěží, veselé povahy a veliké inteligence, stala se záhy jeho druhou chotí. Měla porozumění pro hudbu, sama také se pokoušela o spisovatelství. Dovedla Smetanovi přinést novou klidnou domácnost, třeba nikdy nenahradila ušlechtilou něhu Kateřininu a třeba Smetanova horoucnost narazila u ní často na chlad její převažující inteligence. Sňatek byl uzavřen o prázdninách 1860, 10. července v Obříství a 5. září oba odjeli do Göteborgu. Ale ani to ho nepřipoutává ke Göteborgu. Jeho zápisy v deníku ukazují, jak těžko se loučil s vlastí, když odtud odjížděl s Betty. Duchem i srdcem jest již zde pevně zakotven. Před odjezdem do Čech z Göteborgu v září 1860 zapisuje si tato výmluvná slova: „Jest to smutné, že jsem nucen vzdálen od své vlasti, již tak horoucně miluji a *kde bych tak rád žil*, vyhledávati živobyťi svoje — *avšak snad to nebude na dlouho.*“

Do Göteborgu vede ho jen možnost žíti. Ale již 1. října si zapisuje,

že jsou mu hodiny protivné. „Nestojí za to, zde v Göteborgu život trávit.“ Brzy nato přišel říjnový diplom a s ním nové naděje v národní život. A to byl poslední podnět. Na nový rok touží v zápisníku po přiměřeném zaměstnání v Čechách a 31. března již se těší z Göteborgu. Všechna pouta jsou zde uvolněna — jen vlast volá. Smetana sleduje dobře české poměry, odebírá Bohemii, vše jej láká domů. 19. března 1861 rozloučil se s obecnstvem na koncertě v divadle, v dubnu ještě podnikl koncertní cestu do Stockholmu, 9. května rozloučil se v Göteborgu s přáteli a 11. května, provázen všeobecným přáním zdaru příští činnosti v Čechách, odjel se svou chotí z Göteborgu, provázen nejoddanějšími přáteli, paní Benneckovou a Nissenem. *19. května 1861 byl v Praze.*

Preludium k životnímu dílu je skončeno. Smetana odjíždí do vlasti vyzbrojen, jako nikdo předtím. Prošel přísnou školou umění Beethovnova, poznal vzlet a básnickou výši myšlenek Chopinových, prožil romantismus Schumannův a načerpal sil k novému rozletu a k tvůrčí velikosti v novoromantismu Lisztově. A při tom vždy dovedl uhájiti svou vlastní individuálnost, která rostla z jeho osobnosti. Život otevřel mu v této době svá tajemství a ozářil jeho ducha radostným a slunným štěstím, ale zasadil také první bolestné rány a první chvíle zoufalého žalu. A tak z hlubin života, z hlubin milujícího, vřelého a neskonale dobrého srdce, z půdy opravdovosti a životní vážnosti a z pramenů nejnovějšího poznání uměleckého roste zde velké umění — roste Mistr. A odváží si z ciziny domů novou velkou lásku, již nadále zasvěti svůj život: *lásku k národu.*

## POZNÁMKY

Pramenem těchto úvah je především Smetanovo *dílo* a dále Smetanovy projevy, jak jsou zachovány buď v dostupné dnes korespondenci, denících nebo zaručených výročích. Zde jde o to, z těchto pramenů postihnouti tvůrčího ducha Smetanova, jeho rozvoj a jeho individuální znaky. To ovšem předpokládá také ustavičné zření k dobovým poměrům uměleckým i kulturním, ač ovšem tento zřetel jest pouhou nutnou pomůckou, nikoliv účelem. Z toho důvodu, jakož i vzhledem k účelu práce, omezují se na citaci jenom nejnútnejších pramenů a literatury. Zvláště k otázkám, jež se nepřímo dotýkají Smetany, nesnáším seznam použitých pramenů a literatury, neboť tomu, kdo věci zná, je to bezúčelno, tomu, kdo dosud s otázkami těmi se neseznámil, znamená takový seznam pouze řadu názvů. Jádrem těchto úvah bylo přednášeno od r. 1918 v pražském Svazu osvětovém, dále v Brně v Hudební Budči a jinde.

## I. KAPITOLA

*Mládí.* První genealogické práce Smetanova rodu podal *Kar. Teige* v Hudebním kalendáři 1891 a ve svém životopise Smetanově, jenž vyšel úvodem ke komentovanému Katalogu skladeb Smetanových 1893. Po něm nejmíce obohacena byla genealogie Smetanova rodu cennou prací Al. Hniličky „O rodu a rodičích B. S.“ (Světozor 32, 1897). Když byla tato kapitola napsána, vyšel první svazek velkého základního životopisu od Zd. Nejedlého, který pro genealogii rodu přináší přebohatý materiál. Odtud vzato zde jméno první ženy Františka Smetany.

*První veřejné vystoupení Smetanova* podle vzpomínek El. Krásnohorské „Bedřich Smetana“ (1885). — *Fr. Ikavec:* Teige v Kalendáři českých hudebníků 1891, ve svém životopisu B. S., Hnilička: „B. S. v mladých letech“, Zvon VI. 1906. — *Německý Brod:* Teige a Hnilička v uv. člancích. — *První pobyt v Praze:* Smetanovy zápisy o té době. Vydal Lad. Dolanský: B. S. v letech 1840—47“ v Naší době X. 1903 a Hnilička v uv. čl. ve Zvonu 1906, oba však pouze ve výňatcích a v českém překladě. Větší měrou byly deníky zužitkovány v člancích Hniličkových o Smetanově mládí v Union 1915—1916. Z toho výtah vyšel v Hudební Revui X. — Seznam skladeb jednak podle Teigeova Katalogu, jednak podle záznamů Smetanových (Dolanský, Hnilička), jednak podle katalogu Smetanovy výstavy 1917 (vydal Nejedlý). — *Pobyt v Plzni* podle deníků Smetanových (Dolanský, Hnilička). — *Jos. Frant. Smetana:* Životopis napsal J. Šťastný ve Věstníku čes. profesorů 1903—05. Bibliografický přehled literární činnosti též v Listech filolog. 1903. — Korespondence v ukázkách v Hlídce 1903. Zde také dopis Bedřichu Smetanovi. Básně vydal Spolek přátel literatury v Plzni r. 1905. Zde též zkrácený otisk Šťastného životopisu s novými dodatky a s ukázkami z deníků Smetanových.

## II. KAPITOLA

*Oříškový výlet:* Hnilička, B. S. v mladých letech, Zvon 1906. Pro další osudy v Praze pramenem je opět záznam Smetanův z r. 1847, jež otiskl Dolanský na uv. m. a také Hnilička: B. S. na prahu své dráhy umělecké, Zvon VII. 1907. — Výrok prof. Smetany o Bedřichovi sděluje na základě zápisů Schieblových V. Budil v Památku Smetanově při postavení pomníku v Hořicích 1903. — *Dopis hr. Alžběty Thunové* o nastoupení u Thunů sděluje Hnilička v uv. čl. ve Zvonu 1907. — *Jako autodidakta líčí Smetanu Hoffmeister* v knize o Smetanovi (Zlatoroh). S určitými výhradami také Nejedlý „Smetanova hudební ‚žakovství‘“ (Památník Smetanův 1909). — *O Prokšovi* kniha Rud. Müllera: Josef Prokš 1874, jež sděluje části z korespondence a zápisů Prokšových a je proto cenným pramenem pro hudební poměry v té době. — *Smetanovy úlohy:* pramenem jsou zde úlohy, jež provedeny byly mnou 1916 v Hudebním klubu v Praze. — *Smetana o svých studích:* Podle překrásných vzpomínek V. V. Zeleného na Smetanu, jež vyšly s názvem „O B. Smetanovi“ 1894 (str. 16 a 90).

*Seznam skladeb* podle pramenů svrchu uvedených. O varhanních preludiích Zelený v Daliboru 1887, 188, o offertoriích O. Horník v Památku Hořickém 1903,25. Dalším pramenem jest edice z Pozůstalosti Smetanovy v Hudební matiči Um. Besedy. — Dopis

Smetanův o Chopinovi v Daliboru 1885, 371.

### III. KAPITOLA

*Dopis Smetanův Lisztovi* otiskuje Teige: *Dopisy Smetanovy*, 1896, 3—4. — *Smetana u Thunův*: dopis Alžb. Thunové Hnilička ve Zvonu 1907, 167. — *Tomášková autobiografie* v almanachu Libussa 1845—50. — *O literární příloze k Věnci* Nejedlý v Lumíru 1906. — *Minění o Praze* jako o zaostalém městě hudebním měl i Berlioz (Vzpomínky), ale potom se přesvědčil o opaku. — *Žádost za koncesi k ústavu* otiskuje Löwenbach v Hud. Rev. VII 302. — *Dopis hr. Thunové* o Kateřině: Hnilička ve Zvonu VII 167. — *Dopis J. F. Smetany* Bedřichovi v Hlídce XX, 1903, 528—9. — *Program koncertu v Chebu*: Katalog výstavy č. 66, ve faksim. vydal Štenc v kalendáři Smetanově 1924. — *Existenční plány Smetanovy*: Teige v životopise 11. — *Liszt o Šesti skladbách*, viz Teige Katalog 39—40. — *Vyhláška* o otevření ústavu: Katal. výst. č. 70, Štencův kalendář. — *Píseň Svobody*: Sděluje Nejedlý, Smetana IX, 1918, 8. — *Smetana v nár. gardě*: Teige, Katal., pozn. k čís. 45. — *Lístek do památníku Cecilii*: o tom Nejedlý v Lumíru 1906, 469. — *Prokš o národním uvědomění Smetanově*: Müller v uv. knize 119. — *Hymna ke cti českého krále*: o tom Nejedlý, Smetana IX, 1918, 8.

### IV. KAPITOLA

*Smetana jako učitel*: L. Hruš, Z mých vzpomínek na B. S., Dalibor 1901, 18 a násl.; Karla hr. Thunová v dopise u Hniličky, Zvon 1907, 682. — *Lud. Procházka, žák Smetanův*: Smetanovo vysvědčení o Procházkovi ze 7. června 1869, vyd. Löwenbach, Hud. Rev. I. a v korespondenci mezi Smetanou a Procházkou, již vydal Löwenbach. — *O kormorních večerech*: Katalog výstavy 1917, Nejedlý v čl. Smetana a kritika, Dalibor 1908. — V sezoně 1847—48 hrál S. na abonentních koncertech firmy Hoffmannovy. — *Smetana jako klavírista*: Zofie Švarcová v H. Rev. X, 310, Em. Chvála v Pamětech, H. R. IX, 286, R. Rozkošný v Daliboru 1885, 186, kde vypravuje, jak Smetana v Um. Besedě nezapomenutelně napodoboval klav. hru Lisztovu. — *Úpravy a skladby pro ústav* podle Teigeho, Katalogu a Pozůstal. skladeb z Um. Besedy. Poklad melodií vydal 1924 Nejedlý u F. A. Urbánka. — *Smetana v domácnosti*: Vzpomínky pí Poncové, Smet. Památník 27. — *Pobyt v Týně u Lipníka*: řed. Jansa ve Smet. Pam. 30. — *Seznam skladeb 1848—55* podle Teigeho, Katal., Pozůstal. O Lístcích do Památníku Dolanský, Hudební Paměti, 186 a násl. — *Smetanovo Improptu* bylo později skladatelem přehlédnuto. — *Smetana o Triumfální symfonii*: Teige, Skladby 46—47. Vzdávám zde srdečné díky p. prof. dr. J. A. Theurerovi, že mi umožnil poznati symfonii z jeho exempláře čtyřručního výtahu. — *Smetana o Triu*: Teige, Skl. 49. — *Dopis Smetanův rodičům z Göteborgu*: Dalibor 1901, 317, začátek ve faksim. ve Štencově kalendáři. — *Pobyt v Göteborgu*: Hlavní pramen Deníky Smetanovy z té doby, vyd. J. Srb-Debrnov 1902. — Nové doplňky přinesl prof. A. Kraus ve Věstníku čes. Akademie 1906 a v Květech 1906. — Kraus otiskuje feuilleton göteborgský, v němž Jos. Čapek, druh Smetanův z Göteborgu, myslí, že Dreyschock Smetanovi opatřil místo v Göteborgu proto, že se ho chtěl zbavit v Praze. To ovšem je mínění naivní a vůbec celé vypravování Čapkovo je zcela nekritické a nelze je považovat za pramen. — *Dopisy Lisztovi u Teigeho*, Dop. 10. — Referáty göteborgských listů otiskuje Kraus ve Věstníku čes. ak. 1906. — *O Nissenovi*: Zdenka Smetanová v Daliboru 1886, 185. Chvála v Pamětech, H. R. IX, 287. — *Datum polky* Vidění na plesu podle Krause (Věstník Č. A. 1906). — *Dopisy Smetanovy z Göteborgu Lisztovi u Teigeho*, Dop. 9., 8., 14., 33. — *Dopis Smetanův Aug. Kömpelovi* ve Výmaru, jenž pro poměr obou mistrů je významný, otiskl Neues Wiener Journal z 19. května 1914. — *Smetanův výrok o Lisztovi* v Chrudimi sděluje Hnilička v Daliboru 1881. — *Smetanův výrok* o nutnosti pokroku v umění: Zelený, O. B. S. 22. — *Dopisy Lisztovy Smetanovi z té doby*, není-li jinak uvedeno, jsou z Teigeho Dop. — *Seznam skladeb z doby göteborgské*: data podle Teigeho Kat. a podle Kat. výst. 1917, doplněná podle korespondence S. — O Vald.

táboru píše Lisztovi 24. října 1858, že pracuje na tomto díle a na Valdštýnově smrti. O Hakonu píše již 11. března 1860 Procházkovi, že jej zabavuje „veliká práce symfonická Hakon Jarl pro orchestr“ (Tejge 38). O programu těchto symf. básní viz Tejgeho Kat. — *Skizzy k Cidu*, atd. v Kat. výst. 1917. — *Choroba a smrt Kateřiny*: dopis Prokšovi z 23. VIII. 1858 v Oester. Musik u. Theaterzeitung 1896 z 1. dubna. Dopisy Smetanovy z ledna a března 1859 pí Anně Kolářové u Tejgeho Dop. — Odjezd z Göteborgu a smrt Kateřiny podle Tejgeho životop., Smet. Deníků (Šrb-Debrnov) a Krause ve Věstníku Č. Akad. 1906. Život Smetanův po smrti Kateřiny podle Deníků. — *Scéna z Macbetha*: Pozůstal. skladby (Um. Beseda) č. 13. — *Jan Rys (Honzík)*: Jeho vzpomínky viz v článku Jos. Michla: Vzpomínky Jana Rysa na B. Smetanu, Hud. Rev. V, 1912, 13 a násl. O Rysovi informuje J. Löwenbach: Paměti společníka Smetanova, tamtéž str. 11 a násl.

— *Vzpomínka na Čechy*: datum podle Deníku.—*Barbora Ferdinandiová*: Její charakteristiku podává Jos. Jiránek ve Smet. Památníku 252. Dopisy Smetanovy Barboře v Musik- u. Theaterzeitung 1892, č. 12 a 17 a 1898 č. 4, a dále M. Calma: Milostné listy B. Smetany, Světozor 1909, 549 a násl. Smetanova touha po vlasti podle Deníků.



## O B S A H

I. Doba „divokého talentu“ .....	6
<i>Mládí</i> (1824—1840).....	6
<i>Plzeňská léta</i> (1840—1843) .....	17
II. Hudební uvědomění .....	37
<i>Učení u Prokše</i> .....	42
III. Umělecké uvědomění (1848).....	65
<i>Myšlenka české hudby obrozenské</i> .....	67
<i>Rok 1848</i> .....	80
IV. Za novoromantismem .....	92
<i>Životní štěstí a bol</i> .....	93
<i>František Liszt</i> .....	104