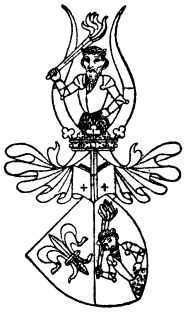
NEC IGNI CEDIT NEC FERRO



NEPODLEHNE ANI OHNI ANI MEČI

KLAVÍRNÍ DÍLO BEDŘICHA SMETANY

Svazek 1.

KLAVÍRNÍ DÍLO BEDŘICHA SMETANY

Souborného vydání svazek první

redigovali Václav Holzknecht, Mirko Očadlík a Karel Šolc

BEDŘICH SMETANA

KLAVÍRNÍ DÍLO

Svazek první

První cykly

Bagately a impromptus (1844)

Šest charakteristických skladeb op. 1. (1848)

Svatební scény (1849)

SPOLEČNOST BEDŘICHA SMETANY - MELANTRICH

SMETANOVY PRVNÍ CYKLY KLAVÍRNÍCH SKLADEB

PLÁN KOMPOSICE skladebného cyklu se u Bedřicha Smetany objevuje brzy, sotva půl roku poté, kdy Smetana počal studovati u Josefa Proksche hudební theorii. Nepočítáme-li smyčcová kvarteta z dob chlapeckých, kterých ostatně ani neznáme, a nazíráme-li na taneční skladby z mládí, v nichž se uplatňuje více částí komposičních, jako na skladby konvenční a napodobivé (klavírní kadrily nebo zlomek velké polky a valčíku), pak první skutečnou a zralou skladbou Smetanovou vůbec je klavírní cyklus „*Bagately a impromptus*", datovaný 20. července 1844. Vznikl v době, kdy Smetana theoreticky se sotva propracoval základy harmonie a nejelementárnějšími poznatky o stavbě melodie. Bylo by jej proto možno zařaditi ke Smetanovým skladatelským juveniliím, jako poslední projev „divokého talentu".

„*Bagately a impromptus*" jsou skutečným cyklem skladebným, nikoliv pouhou řadou skladeb, které byly dodatečně k sobě přiřazeny. Vycházejí z jednotného hlediska názorového i komposičního, spojují se v jednotu organismu i hudební souvislostí i svou výrazovou náplní, napověděnou názvy jednotlivých skladeb. Souvislost těchto osmi klavírních skladeb je tak nápadná, že první jejich vydavatel, Ladislav Dolanský, tvrdí o nich v roce 1903, že „tvoří souvislý celek, v němž se líčí poměr Smetanův ke Kateřině Kolářové, pozdější choti mistrově", což později v roce 1909 v Památníku Smetanově („Dalibor" strana 245—249) tehdejší vykladačství rozšiřuje na celý obsáhlý výklad o „románu Smetanova mládí". Od toho času pak platí o tomto cyklu jen výklad výrazový a programový, který provází každou zmínku o něm v celé smetanovské literatuře. Bohužel, ani první ani druhý vydavatel „Bagatel a impromptus" neuvedl pramen, ze kterého čerpal podklady pro své tvrzení. Nedopátral jsem se dokladů dřívějších domněnek a soudím, že vznikly jen z dojmu, který tyto skladby mohou vyvolávati. Jedinou okolností, připomínající při tomto cyklu výslovně Kateřinu Kolářovou, je skutečnost, že uchovaný rukopis Smetanův je zapsán v sešitě, který obsahuje na prvním místě čtyřruční Ouverturu c-moll z r. 1842, jejíž kaligrafický opis dosvědčuje, že byla určena jako dar Smetanův Kateřině Kolářové. Na obálce sešitu, v němž je prvopis Ouvertury a „Bagatel a impromptus", je několikrát napsáno jméno Kateřinino i jeho iniciály. To je vše. Druhou okolností, která by mohla svědčiti o intimnosti tohoto cyklu, je, že se

Smetana sám o tomto díle nikdy nezmínil a že je ani nepojal do seznamů svých skladeb, které si pořizoval v r. 1858 a v r. 1875. Do těchto seznamů nepojal své juvenilie a některé příležitostné skladebné drobnosti, na které patrně zapomněl, nebo které nechtěl vůbec za skladby počítati. Snad důvěrný obsah myšlenkový, jenž se vázal k „Bagatelám a impromptus", způsobil, že Smetana toto rané dílko do svých seznamů skladeb nepojal.

V seznamu z roku 1858 ve druhé skupině skladeb („Nebstbei rechne ich noch folgende Werke, welche sämtlich Manuscripte sind und ohne Opuszahl bleiben, weil ich sie *nie* zu veröffentlichen wünsche") Smetana na šestém místě uvádí „8 Preludien für Piano 1845" — v seznamu z r. 1875 na prvním místě IV. skupiny skladeb (klavírní tvorba) uvádí: „8 Preludiích od c po pořádku až do *fismol* chtěl jsem tenkráte všechny toniny probrat, ale nevím již proč, nechal jsem toho. Jsou kompon. v *Bonrepos* blíže *Benátek* 1845." Teige uvádí podle Smetanova seznamu z r. 1875 těchto osm preludií na 27. místě svého seznamu a dodává: „Pro hraběte Leopolda z Thunů a Hohensteinu". — Teige ze všech smetanovských badatelů poznal Smetanovu pozůstalost nejúplněji, neboť v čase, kdy ji studoval, nebyla ještě nesvědomitými ctiteli ochuzena o řadu rukopisů, které tito ctitelé zjevně či tajně, vědomě či z nepořádnosti nevrátili na místo, kde je nalezli. Je možno proto předpokládati, že Teige skutečně měl v ruce oněch osm preludií, neboť sotva jinak by mohl uvésti, pro koho byly psány. Není tu ovšem vyloučeno, že Teige mimoděk spojil 27. číslo svého seznamu s číslem 36. (Šest preludií pro varhany), které skutečně bylo hraběti Thunovi věnováno. Nebyl by to jediný omyl Teigeho v tomto případě, neboť Teige přejímá místní a časový údaj o vzniku těchto preludií ze seznamu Smetanova. Údaj Smetanův však správný není. Buď skladby vznikly v roce 1845, anebo byly napsány v Bonrepos u Benátek. Pouze jeden z těchto údajů může býti správný, protože v roce 1845 Smetana v Bonrepos a v Benátkách vůbec nebyl. Vzniká nám tedy otázka, zda Smetana ve svých seznamech neztotožnil „Bagately a impromptus" s osmi preludii pro klavír. Možnost takové změny názvu je nasnadě, protože „Bagately a impromptus" jsou vskutku komponovány v dur i moll toninách kvintového kruhu od C-dur a a-moll až po A-dur a fis-moll. Ve vzpomínce Smetanově na dobu vzniku skladeb jistě spíše vytanula připomínka prostředí, tedy zámečku Bonrepos, nežli přesné vědomí roku. Bylo by tu jen záhadou, proč by Smetana byl zapsal do svých seznamů nesprávné datum vzniku svých skladeb, když v rukopisu „Bagatel a impromptus" je zapsáno datum vzniku zcela zřetelně, a proč by byl měnil název cyklu, když cyklus i jednotlivé jeho části byly pojmenovány s nápadnou výrazností a přiléhavostí. Připustíme-li možný omyl v datu v jednom případě, usvědčuje nás druhý

Bagatelles, et Impromptus.

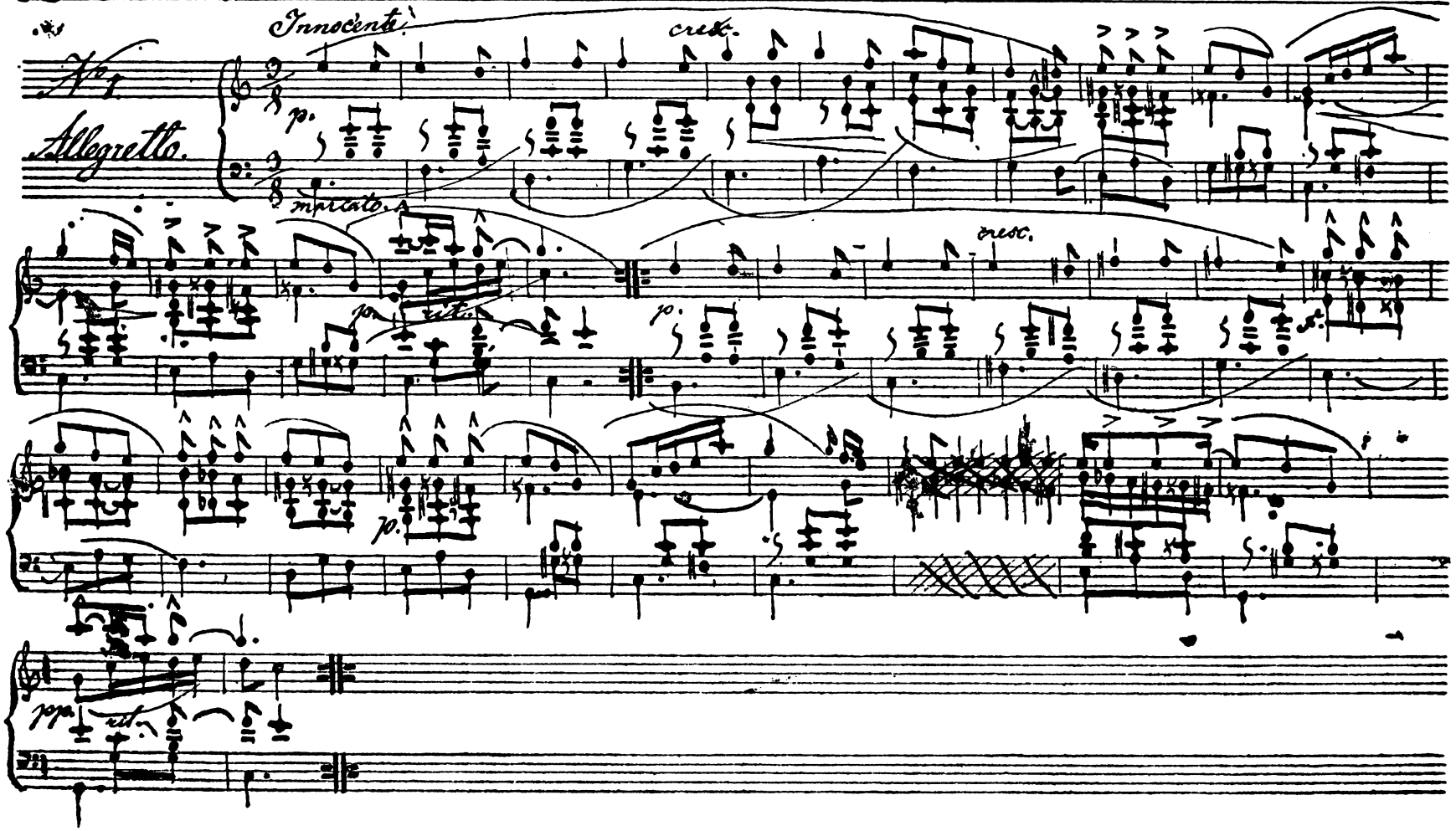
Bonrepos den 20t Juli 844.

L'innocence

I

No 1.

Allegretto.



seznam, označující skladbu stejným letopočtem, že Smetana v údaji časovém chyby neudělal. To by bylo nejpravděpodobnějším důkazem, že vedle „Bagatel a impromptus" skutečně existoval cyklus osmi preludií komponovaných v kvintovém pořadí, který snad ještě Karel Teige měl v rukou dříve, než se rukopis ztratil. Změna názvu cyklu z původního „Bagatelles et impromptus" na „Osm preludií" může být snadno vysvětlena: připomínka Chopinových 24 preludií, komponovaných v kvintovém pořadí, se mohla u Smetany ozvat zcela přirozeně, protože ničemu se tento Smetanův cyklus celým svým rázem neblíží tak, jako právě Chopinovu op. 28. Platí tu ovšem stejná výhrada jako o údaji časovém, t. j. stejné pojmenování v obou seznamech. Smetana pravděpodobně sestavoval seznam z r. 1875 používaje seznamu z r. 1858, ale přitom zařazované skladby prohlížel a své záznamy o nich rozšiřoval. Nepřepisoval mechanicky a byl by jistě opravil vlastní chybu v prvním seznamu, kdyby si ji byl uvědomil. Je tudíž nejvýše pravděpodobno, že „Bagately a impromptus" do soupisu svých skladeb nepojal, stejně jako do tohoto soupisu nepojal čtyřruční Ouverturu c-moll z téhož sešitu, a že proto kromě osmi skladeb v tomto cyklu obsažených existoval ještě cyklus obdobných klavírních preludií, dnes prozatím neznámých. Mohlo se státi, že příbuznost obou cyklů vyvolala vzpomínku, v níž doba a prostředí vzniku se navzájem prolnula a tak mohlo dojíti k omylu vydávajícímu současně rok 1845 a Bonrepos za místo a čas vzniku osmi preludií, zatím co „Bagately a impromptus" vznikly v r. 1844 v Bonrepos a preludia pravděpodobně r. 1845 buď v Praze nebo v Ronšperku.

„Bagately a impromptus" dokazují zcela nesporně, jak mladistvá invence Smetanova spojovala v jednotu hudební logiku a řád útvarný s představami fantasijními a dokumentují tak skutečnost, že už na počátku své tvůrčí činnosti Smetana slučuje svou mimohudební představivost s přísností myšlení ryze hudebního, při čemž hudební myšlenka je výrazem a vyjádřením skutečnosti vnímané a cítěné, představované a myšlené. „Bagately a impromptus" jsou prvními charakteristickými skladbami Smetanovými a princip v tomto díle uplatněný se po necelých čtyřech letech projevuje v díle dalším, hudebně i myšlenkově nápadně obdobném, v „Šesti skladbách charakteristických" op. 1.

*

Mezi „Bagatelami a impromptus" a „Šesti charakteristickými skladbami", označenými op. číslem 1., je čtyřleté období Smetanova přísného vzdělání komposičního. V tomto období vznikla řada skladebných celků většího rozsahu, které Smetana vesměs pokládal pouze za

úlohy. Je mezi nimi i obsáhlá klavírní sonáta, cyklická forma tradiční a předem udaná, jsou tu však také rozměrné studie o stavbě melodie, zvlášť příznačné pro poznání rozvoje Smetanovy hudební psychy. Na nich poznáváme, že souvislosti hudební, logika a důslednost zvukové soustavy pronikly celou Smetanovu bytost a že vyvolaly v mladém skladateli vůli po osobitém, důsledném a souvislém vlastním projevu. V cyklických skladbách tradičních Smetana poznával souvislosti, vyvolané kontrastem foremným, u Bacha, jehož studium mu zvlášťě doporučoval Robert Schumann, nachází souvislosti i ve vlastních útvarných prvcích skladebných. Proto komposice klavírního cyklu opět nebyla jen řaděním individuálních čísel k sobě, nýbrž především souvislým plánem tektonickým, jehož jádro tkvělo v základní motivické jednotě, kterou cyklus musil mít.

„*Šest charakteristických skladeb*" dvacítičtyřletého Bedřicha Smetany je první stupeň, ve kterém poznáváme usměrnění tvůrčího úsilí k synthese vyššího řádu, než na jaký byla doba zvyklá. S „Bagatelami a impromptus" má tento cyklus společné, že volba tonin jednotlivých skladeb není náhodná. I zde je zachováno pořadí kvintového kruhu, s tím rozdílem, že za skladbou v dur následuje hned skladba v stejnojmenné tonině mollové (C, c, G, g, D, d). Toto hledisko pravděpodobně rozhodovalo, že Smetana do cyklu nepojal první skladbu, kterou původně celý cyklus zahájil. V prvním dochovaném rukopise tohoto díla je na první straně zapsána skladba o 67 taktech, označená jako první číslo těchto „Charakterstücke". Pozdější poznámka „gehört nicht dazu" ji však vylučuje. Smetana ji do cyklu nepojal, poněvadž se mu asi do cyklu záměrně dle tonin uspořádaného nehodila svou toninou Ces-dur. Hledíme-li však na ni se znalostí pozdějšího tvorebného způsobu Smetanova, rozpoznáváme v ní nápadnou exposici hlavní motivické myšlenky celku cyklického, vlastní idée fixe díla. Je pozoruhodné, že tato motivická myšlenka byla Smetanou využita již dříve a to v klavírní sonatě z roku 1846, kde je uplatněna jako hlavní thema sonatové formy a poté jako reminiscenční prvek v částech dalších, nápadně připomínajíc citační způsob Berliozův. Skladba Ces-dur pak zřetelně se jeví jako preludium k celému cyklu, vytvářejíc neustálým a proměňovaným opakováním základního thematu naprosto určitou basi, ze které se vyvíjí celý motivický materiál všech šesti skladeb následujících. Idée fixe prostupuje celým cyklem, nikoliv však jako motivická citace, nýbrž jako více nebo méně proměňovaná myšlenková konstanta, jednou v hlavní části skladby, po druhé v partii episodní, jednou ve vedoucím hlase, jindy jako výplň hlasů středních, málokdy v tvaru základním, pravidelně však v odvozeninách, které se na první pohled zdají úplnými novotvary. Je to methoda, kterou si Smetana osvojil za svých

studií při práci na stavbě melodie, kdy ze základního motivického prvku odvozoval nejsložitější různotvaré alternativy. Cyklus, jenž tímto způsobem nabyl jednoty a ucelenosti hudebně-myšlenkové, má stavebné řešení samostatné a nové. První skladba kromě kanonické práce imitační má zřetelnou písňovou formu třídílnou, skladba druhá má charakter ronda o dvou thematech s gradační kombinací obou themat ve finale, skladba třetí a pátá se hlásí zásadně k formě sonátové, skladba čtvrtá jsou pravidelné variace a konečně představě rhapsodie pak odpovídá skladba závěrečná, v níž lyrické thema má ráz episody, projevující nejmarkantněji příbuznost s idée fixe celku. Vlastnímu utváření skladeb přispívá do značné míry virtuosní technika Smetany-klavíristy, jenž stylisaci klavírní prováděl zajisté podle své osobní disposice a zvyklosti, zejména v jedinečné obtížnosti hry akordické a ve frázování zcela speciálním, poukazujícím na virtuosní hráčský sloh velkého romantického období Lisztova.

Celá hudební výprava cyklu prokazuje, že dílo je produktem skladatelova údobí výbojného a zápasivého. Proto označení skladeb názvem „charakteristické" je zcela případné. Je však otázka, zda názvy jednotlivých skladeb jsou samy o sobě charakteristikon průkazné, či zda jsou jen označením náhodným a pomocným. Názvy samy jsou příliš povšechné a toliko o první skladbě máme důkaz, co si Smetana pod názvem představoval. Původně byla první pieça nazvána „Markétka v lese". Liszt odpovídaje na Smetanovu dedikaci poznamenal o tomto titulu: „Forma kanonu zdá se mi poněkud učenou pro Markétku; po mém soudu byl by vhodnější titul „V lese"." (Dopis z 30. III. 1848.) Smetana Lisztovi vysvětlil své stanovisko dopisem ze dne 5. XII. 1848: „Co se týče titulu prvního čísla, prosím, abyste je pojmenoval podle svého mínění pouze „V lese" nebo snad „Ozvěna lásky" („Liebesecho"), poněvadž jsem si při rozvrhu této komposice představoval dívku, jejíž zpěv se ozývá ozvěnou lesní krajiny, což mne pohnulo, abych skladbu nazval „Markétka v lese" ". - Toto vysvětlení Smetanovo je příznačné a velmi důležité, neboť ukazuje určitost Smetanovy představy, která daleko přesahuje schematičnost pouhého názvu. Již zde v připomínce Markétky, která u Goetha zosobňuje věčné ženství, se hlásí myšlenka provázející Smetanu po celý život, myšlenka bohatě inspirující a oplodňující, o věčném ženství, naplňujícím život i přírodu. Uvědomíme-li si hudebně-motivické vztahy celého cyklu Charakteristických skladeb z tohoto hlediska, vysvitne nám souvislost cyklu i po stránce básnicky obsahové jako jednotně zaměřený, subjektivně cítěný a interpretovaný obraz „episody ze života umělcova". Tento berliozovský ozvuk, prostupující inspiračně a místy i výrazově celým dílem, je pro „Šest charakteristických skladeb" mimořádně příznačný. Ke skladbě první se staví „Vznikající

vášeň" jako doplněk zcela přirozený. Obě tyto skladby tvoří prolog celého cyklu. „Pastýřka" znamená konkrétní portrét dívčí bytosti a variační způsob „Touhy" je sám o sobě dostatečně výmluvný. Obě tyto skladby tvoří organickou dvojici navzájem souvislou základním tonálním vyladěním. „Válečník" je pendantem k „Pastýřce" a lze soudit, že spíše než konkrétního vojína měl Smetana na mysli představu hrdiny, bohatýra, zápasícího o velikost. V hlavním hudebním thematu je nápadná předzvěst pozdějšího motivu Vyšehradu, myšlenky vysloveně heroické; snad jen mládí skladatelovo a vzrušený čas r. 1848 působil, že skladbě se dostalo názvu příliš civilního. Konečně „Zoufalství", poslední skladba cyklu, ve vztahu ke skladbě předchozí, je obdobou vztahu skladby čtvrté ke třetí. Těchto šest skladeb, jimiž jako červená nit prochází permanentní přiznání ke stejnému hudebnímu a motivickému kmeni, tvoří tři navzájem souvislé dvojice, v jejichž pozadí se jistě skrývá básnický záměr Smetanův. Nelze je bráti jako jednotlivosti, jak se doposud vesměs dálo, nýbrž nutno přihlédnouti k jejich vzájemné motivické souvislosti a na jejím podkladě si vytvořiti představu a výklad programový. Skladby jsou charakteristické nejen podle názvu, nýbrž především svými hodnotami útvarnými, které je spojují v souvislý a plynulý kompoziční celek.

Ve svém památném dopise Fr. Lisztovi ze dne 23. III. 1848 Smetana píše: „Abych vám předvedl své slabé nadání, složil jsem tyto charakteristické skladby jako op. 1, jenž mne snad — ? — uvede do veřejnosti." Dopis je psán ve chvílích zvlášť vzrušených, v nichž Smetana subjektivně velmi trpěl. Líčí bídu a zoufalství i vznik nápadu obrátiti se na Liszta. Subjektivně pravdivé líčení Smetanovo nebude asi správné objektivně. Obsáhlý cyklus „Šesti charakteristických skladeb" nemohl vzniknouti takto najednou. Smetana o něm pracoval jistě delší čas, pravděpodobně již v roce 1847; snad pouze poslední skladba vznikla pod dojmem tísnivých poměrů března 1848. Jistě byl cyklus komponován z vnitřní potřeby skladatelovy a jen vnější shodou okolností se stalo, že mohl posloužiti za prostředek ke sblížení s Fr. Lisztem. Liszt přijal dedikaci skladby a slíbil: „Ačkoliv je za dnešních dnů velmi těžko nalézti řádného nakladatele pro řádné dílo, přece doufám, že Vám co nejdříve podám zprávu o *uveřejnění* Vašich *Morceaux caractéristiques* a učiním vše, co bude v mé moci, aby Vám byl doručen i přiměřený honorář, jenž vás má povzbuditi, abyste s nakladatelem navázal čilejší spojení" (dopis z 30. III. 1848). Půjčku 400 zl., o kterou Smetana žádal, Liszt odmítl; Smetanovi však postačilo, došly-li Lisztova uznání alespoň skladby. Z materiálních potíží si pomohl sám a na Liszta se obrátil urgenčním dopisem ze dne 5. XII. 1848, neboť od březnového dopisu Lisztova neměl zpráv, co se se skladbami děje. Liszt se po této urgenci okamžitě

Kresby Fr. Kolára v záhlavích rukopisu „Svatebních scén“

rozpomněl na svůj slib, daný Smetanovi v březnu, a odevzdal sešit nakladateli Fr. Kistnerovi, jenž již dne 12. XII. 1848 Smetanovi posílá nakladatelský návrh: „Převezmu Váš rukopis bez honoráře a doufám, že později budete ochoten částečně uhraditi možnou ztrátu, která tu pro mne může vzniknouti. Rytí ostatně nemohu podniknouti v tomto roce a musil bych je přesunouti až na počátek roku příštího". Na tento dopis odpovídá Smetana listem ze dne 19. XII. 1848: „Přijímám návrhy, které mi oznamujete ve svém dopise; přece ale přiznávám, že bohužel stále nejsem *v takové* situaci, abych mohl nésti účast na možné ztrátě; ale doufám, že i při zmatcích doby moje „Morceaux caractéristiques" naleznou ohlas u obecenstva a že vám tak nevznikne přílišná ztráta. — Přece však prosím, abyste tisk skladeb neodkládal, ale abyste jej uskutečnil *co možná nejdříve* a mně potom laskavě odeslal několik exemplářů. — Protože přirozeně chci vydati i další svoje skladby, prosím o zprávu, jak bych mohl s Vámi navázat jednání, za jakých podmínek a kdy by mohly skladby vyjít. — Dovoluji si ještě se otázati, zda by nebylo možno v Praze uveřejniti anonci o jejich vydání. Konečně prosím opětně o *brzké* vydání tohoto op. 1." — Smetanovi, jenž zatím otevřel svůj hudební ústav, jistě záleželo na tom, aby se mohl v Praze představiti i jako skladatel. Zatím tak učinil tím, že dvě skladby svého cyklu provedl na veřejném vystoupení své školy dne 25. III. 1849. V korespondenci, která se obírala vydáním Smetanova op. 1, je značná mezera, nejsou známy urgenční dopisy Smetanovy, jichž jistě bylo dost. Teprve z 10. X. 1850 je uchován dopis fy Kistner, potvrzující příjem dalšího Smetanova rukopisu (Lístků do památníku op. 2) a oznamující, že před 15. XI. nemůže být započato s rytím skladeb. Konečně dne 3. VII. 1851 firma Kistner píše Smetanovi: „Činí mi potěšení, že Vám tímto mohu oznámiti, že Vaše Morceaux caract. op. 1 sešit 1. a 2. a Lístky do památníku op. 2 sešit 1. jsou konečně hotovy. A ačkoliv tato díla jako novinky budou rozesílána teprve 15. t. m., přece jsem Vám již dnes dal pro Vás zabaliti po šesti exemplářích a poslati tento balík jako přílohu pro Vás panu Jakobu Fischerovi. Doufám, že budete spokojen s vypravením a přeji Vám ještě, abyste je dobře přijal." Tak tedy počátkem července 1851 Smetana konečně spatřil své Morceaux caractéristiques vydány tiskem. Když v dopise J. Srbovi ze dne 10. února 1879 Smetana podával soupis svých vydaných skladeb, poznamenal o „Šesti charakteristických skladbách": „Tiskem dosud vyšli již v roku 1849 na rekomandaci Lisztovu, totiž on je vlastně sám v Lipsku vydal u Fr. Kistnera". Tento údaj, jak patrno, odpovídá jen velmi málo skutečnosti. Jisto je tolik, že úspěch, který Smetana od těchto skladeb čekal, se nedostavil. Vždyť i na referát a posouzení těchto děl musil čekat až do dne 11. XII. 1851, kdy Bohemia uve-

řejnila první část obsáhlého referátu o nich z pera Ulmova (čís. 194, pokr. v čís. 195 ze dne 12. XII.). Tento referát byl psán s plnou sympatií pro Smetanu a jeho výbojné dílo. Neměl však ohlasu. Našlo se málo těch, kdo Smetanův opus kupovali, a ještě méně těch, kdo si je troufali vůbec zahrát.

*

„*Svatební scény*" jsou dozvukem Smetanových styků s hraběcí rodinou Thunů-Hohensteinů, u nichž působil jako domácí učitel hudby v letech 1844—1847. Nejstarší z dětí hraběte Leopolda Thuna-Hohensteina, bývalého guberniálního rady, c. k. komorníka a konečně nejvyššího lenního soudce v Čechách, na Moravě a ve Slezsku a vicepresidenta českého stavovského sněmu, komtesu Marii Felicii (nar. 20. VII. 1830), učil Smetana klavíru stejně jako její mladší sourozence. Opustiv službu u Thunů Smetana neztratil s Thunovskou rodinou kontakt už proto, že jeho snoubenka, Kateřina Kolářová, zaujala jeho místo. Hrabě Leopold Thun i nadále prokazoval Smetanovi mnohé laskavosti, převzal dokonce i záštitu nad hudebním ústavem, který si Smetana v srpnu 1848 v Praze zařídil. Když se komtesa Marie Felicie Thunová zasnoubila s baronem Janem Lexou Aehrenthalem, Smetana k jejímu sňatku, konanému dne 16. dubna 1849, složil cyklus klavírních skladeb, které nazval „Hochzeitsszenen". Krásně kaligraficky napsaný darovací exemplář dal vyzdobiti kreslířsky bratranci své snoubenky Františku Kolárovi, tehdy devatenáctiletému žáku pražské malířské akademie, pozdějšímu vynikajícímu herci Národního divadla a kreslíři-karikaturistovi. Titulní kresba každé skladby byla nesporně inspirována Smetanovým výkladem a proto význam těchto kreseb je dokumentární. Přimykají se úzce k hudebnímu obsahu „Svatebních scén" a jsou proto reprodukovány i u tohoto vydání.

Klavírní cyklus „Svatební scény" zapisuje Smetana do svého seznamu z roku 1858 na třetí místo mezi skladby neopusované, jejichž publikaci si nepřál. V seznamu z r. 1875 jsou na třetím místě ve skupině klavírních skladeb. Oba uchované rukopisy „Svatebních scén" nejsou datovány. Oba seznamy uvádějí jako rok vzniku 1847, což je zřejmý omyl Smetanovy paměti. Proto pro určení doby vzniku cyklu dlužno bráti údaj Smetanův ze seznamu z r. 1875 „pro žákyni moji komtesku Marii Thun při její svatbě s baronem Aehrenthalem" a vročiti cyklus do jara 1849.

„Svatební scény" se nápadně liší od dosavadních Smetanových cyklů i ostatních komposic klavírních. Smetana v nich pravděpodobně počítal s mírou klavírního umění, kterou jeho

žákyně ovládala. Proto je celý cyklus klavírně technicky nápadně oproštěný a zjednodušený, takže s výjimkou druhé skladby vyznívá primitivněji nežli dosavadní komposice Smetanovy. Ale i při tomto zjednodušení je souvislost a vzájemná vázanost skladeb patrná a jistá. Rytmické figury přiznávkové prostupují první a třetí skladbu a tvoří pojítko mezi nimi stejně jako příbuznost motivu tria z první skladby s druhým motivem skladby závěrečné. Citát z druhé skladby, navazující na polkovou episodu části závěrečné, nám dokazuje cyklickou souvislost skladatelovy představy. Melodika díla pak prozrazuje, že Smetana se zde ocitl v okruhu inspirace venkovským životem. Thema pochodu, polkový motiv druhé skladby, kdy perioda se skládá ze dvou odpovídajících si úseků, je tohoto lidového rázu, jenž však nade vše proráží v polce skladby třetí. Zde se nad prodlevou dudáckého charakteru rozvíjí cifrovací melodie takřka lidová. Obrázek Fr. Kolára napovídá záměr: Dudák s houdkem – klarinetistou hrají k tanci. Nejzajímavější je však další detail kresby: V koruně stromu je usazena kapela andělská, hrající současně, jako by přejímala lidový cantus firmus a hrála na jeho motiv svým ušlechtilým způsobem, anebo jako symbolický hlas povznášející prostý motiv v představě milenců na hudbu andělskou. Toto kresebné vyjádření je příliš ojedinělé, aby mohlo být pouhým kreslířským nápadem. Zdá se, že tu Fr. Kolár vystihl Smetanův výklad o tom, že motiv lidový musí být transponován do vyšší umělecké polohy, aby se mohl státi uměleckou hodnotou. Moderato (takt 130–177) je tu vysloveným vyzváním k tanci, na které pak navazuje část polky z druhé skladby. Toto moderato, jehož 48 taktů se po 16 letech stalo částí vstupní hudby k „Prodané nevěstě", je hudební nápad, kterým zazněl tón zcela nový, odlišný od všech dosavadních imitací dudáckých. Možno říci, že jím Smetana zasáhl do námětové oblasti, kterou po letech učinil studnicí své vyspělejší a zmohutnělé invence. I na ně možno vztáhnouti úsudek Smetanův, zapsaný v r. 1883 v čelo druhé skladby: „Docela v českém slohu". Cykličnost „Svatebních scén", daná trojicí námětů a posílená prvky komposičními, zasahá tudíž námětově i hudebně do národního slohu hudebního, který po letech nachází vyvrcholení v cyklu „Českých tanců", kdy Smetanova fantasie se rozeznívá z podnětu lidového cantu firmu k umělecké transposici námětové, tak jak to naznačuje v titulní kresbě třetí „Svatební scény" příměr dvojice dudácké a souboru andělského.

Mirko Očadlík