
Sny a snění v instrumentální hudbě

19. století. Smetanovy Sny

Jarmila Gabrielová

Jestliže pro operu a hudební drama 19. století znamená sen jednu z ústředních dramaturgických kategorií - jakožto průhled do nitra postavy, klíč k pochopení skrytých významů, předpokladů a souvislostí děje (předtucha či metaforická zkratka), či průběžný modus existence operních postav (denní snění, láska jako sen, smrt jako sen atd.) -, pak instrumentální hudba téže epochy zná sen jakožto téma, resp. princip utváření, zasahující podstatně do výstavby díla, poměrně vzácně. (Paradoxně jde o díla, náležející převážně k linii programní hudby, s níž bývá také někdy - ne bez rozpaků a bez pejorativního podtextu - spojován pojem "realismus" v hudbě: Hector Berlioz, Fantastická symfonie, Gustav Mahler, 7. symfonie, 2. věta = Nachtmusik I ad.) Hudba, jež byla podle maximy romantické estetiky zvláštním, odděleným světem pro sebe, nekonečnou touhou, fantastickým "Džinnistanem", anebo podle představy pokleslé citové estetiky (mylně ztotožňované s romantickým názorem) měla působit na cit, dojímat srdce, navozovat denní snění - a jež měla dokonce často "sen" a "noc" přímo ve svém názvu -, byla co do kompoziční struktury či formového obrysu vesměs velmi "pevná" a racionálně konstruovaná: ať už ve smyslu soustředěné a diferencované tematicko-motivické práce (Robert Schumann, Snění), anebo naopak ve smyslu schematičnosti a typovosti triviálního kusu.

Konkrétní doklad pro naznačené teze nalzáme i v české hudební literatuře. Na počátku poslední dekády své tvorby (1874) vrací se Bedřich Smetana znovu ke klavíru a komponuje cyklus šesti charakteristických kusů s názvem S n y (R ê v e s). Z této šestice však lze "snovou strukturu" rozeznat snad jedině v úvodní skladbě Zaniklé štěstí, jež je v určitém smyslu tématem cyklu a zároveň i jeho kompozičně nejzdařilejší částí. Výchozí pravidelný formový půdorys (téma s variacemi jakožto sled uzavřených formových úseků přibližně stejného rozměru) je zde individualizován prudkým střídáním charakterů jednotlivých variačních úseků a tonálním plánem, zejména však tím, že jde o "variace bez tématu", resp. o variace, kde na místě tématu stojí a jeho funkci

přejímá úvodní kadenční plocha. Celková dynamická linie kompozice (mohutný impuls na začátku a jeho postupné "opadávání") koresponduje smysluplně s jejím názvem. Zbývající části cyklu představují ale v zásadě žánrové scény, opřené o stylizaci tanečních prvků - polky (V Čechách), mazurky (V salóne, zde zjevně jakožto narážka na "salónní" hudbu Fryderyka Chopina) nebo skočné (Slavnost českých sedláků) - nebo o specificitou, pro Smetanu i v jiných souvislostech typickou, kombinaci žánrových prvků, tónomalby a pohybové charakteristiky (Před hradem) a dokonce i o silně vnějškovou pianistickou virtuozitu, působící v polovině sedmdesátých let již dosti anachronicky (Slavnost českých sedláků; v úvodní skladbě Zaniklé štěstí je i tento moment beze zbytku prokomponován).

Název cyklu - S n y - je tedy možno interpretovat a) jako ústupek salónní konvenci (pro tento výklad svědčí původní francouzské tituly jednotlivých částí i jejich dedikace bývalým šlechtickým žačkám), b) jako ohlédnutí za ztracenou minulostí ("zašlé mladosti sen"), a to ne snad pouze nebo především ve smyslu privátní biografie, ale ve smyslu vztažení k velké éře klavírní kompozice 19. století, reprezentované ve 30. a 40. letech útvarem charakteristického klavírního kusu a jmény Robert Schumann, Fryderyk Chopin, Franz Liszt, k éře, jež spadala vjedno s dobou Smetanových tvůrčích začátků.