

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

**POLKA V KLAVÍRNÍ TVORBĚ PŘEDNÍCH
DOMÁCÍCH SKLADATELSKÝCH OSOBNOSTÍ
19. STOLETÍ**

***POLKA IN PIANO COMPOSITIONS BY PROMINENT
19TH-CENTURY COMPOSERS IN THE CZECH LANDS***

Bakalářská práce

Autor: Zdeněk Rakušan

Vedoucí: doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.

OLOMOUC 2015

Upřímně děkuji všem, kteří mi při mé práci jakkoli pomohli. Především děkuji paní doc. PhDr. Lence Křupkové, Ph.D., za vedení práce a nejrůznější pomoc s tím spojenou. Za odborné konzultace děkuji také paní PhDr. Markétě Kabelkové, Ph.D., vedoucí Hudebně historického oddělení Národního muzea a kurátorce sbírek Českého muzea hudby, historičce Mgr. Petře Kadlecové a hudebnímu skladateli MgA. Martinu Hyblerovi, Ph.D.; za nadstandardně vstřícný přístup paní Bc. Marii Šťastné, pracovníci studovny Českého muzea hudby; za přehrání některých polek, jejichž nahrávky neexistují, klavíristce a muzikoložce MgA. Janě Liškové-Kvochové; za překlad shrnutí práce do němčiny paní PhDr. Kateřině Šidlofové; za rozmanitou drobnou pomoc kolegyním a kolegům z Krajské vědecké knihovny v Liberci a Moravské zemské knihovny v Brně.

Čestně prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při tom čerpal, v práci řádně cituji a uvádím je v seznamu použité literatury.

V Olomouci dne

.....

podpis autora

OBSAH

ÚVOD K BAKALÁŘSKÉ PRÁCI	5
Literatura a hudebniny k tématu práce	6
1. POJEM POLKA	8
2. PŘEHLED NEJSTARŠÍCH DĚJIN POLKY	10
Vznik polky	11
Nejstarší hudební dějiny polky	15
3. PŘEHLED UPLATNĚNÍ POLKY VE SFÉŘE ARTIFICIÁLNÍ HUDBY	20
4. POLKA V KLAVÍRNÍM DÍLE BEDŘICHA SMETANY	26
Rané polky	27
Polky z konce 40. a první poloviny 50. let	32
Návrat ke klavírní polce koncem 50. let	40
Polka ve Smetanově pozdním klavírním díle	44
5. POLKA V KLAVÍRNÍM DÍLE DALŠÍCH PŘEDNÍCH DOMÁCÍCH SKLADA- TELSKÝCH OSOBNOSTÍ 19. STOLETÍ	47
Polka v klavírním díle Antonína Dvořáka	47
Polka v klavírním díle Zdeňka Fibicha	50
Polka v raném klavírním díle Vítězslava Nováka	54
ZÁVĚR BAKALÁŘSKÉ PRÁCE	58
SEZNAM ZDROJŮ	61
Literatura	61
Hudebniny	63
SHRNUTÍ	65
ABSTRACT	65
ZUSAMMENFASSUNG	66

SEZNAM RÁMEČKŮ 67

SEZNAM PŘÍLOH 68

ÚVOD K BAKALÁŘSKÉ PRÁCI

Polka, zformovaná ve 30. letech, se rychle rozšířila nejen po své domovině, ale – obrazně řečeno – po celém světě a stala se na jedné straně českým národním tancem, na druhé straně společně s valčíkem nejpopulárnějším mezinárodním plesovým tancem. Protože tanec neoddělitelně souvisí s hudbou, vzniká počínaje koncem 30. let 19. století nesmírné množství polkových skladeb. Většinu z nich pochopitelně představují skladby určené přímo jako doprovod tanci, popřípadě poslechové skladby populárního, zábavného druhu. Polkový idiom ale proniká i do oblasti umělé hudby a uplatňuje se tu sice nesrovnatelně menším počtem kompozic, zato velice rozmanitými způsoby – od skladeb vytvořených sice renomovanými představiteli umělé hudby, ale spíše „lehčího“ rázu (určených dětem, různých příležitostných drobností atd.) až po závažná díla vysoké umělecké hodnoty.

Problematika polky je tedy z muzikologického hlediska nesmírně široká a rozmanitá a jedinou kvalifikační prací naprosto nepostihnutelná. Předmět naší práce jsme proto museli omezit jen na úzký výřez problematiky a rozhodli jsme se pro následující limity:

- skladby ze sféry umělé hudby – tím jsme z předmětu práce vyloučili užitkovou taneční hudbu i nonumělou hudbu určenou k poslechu; jsme si při tom vědomi neostré hranice mezi oběma sférami, a pojednáváme proto i o některých kompozicích, jejichž klasifikace z tohoto hlediska by byla sporná;
- skladby, jejichž originální znění je pouze klavírní – tím jsme vyloučili skladby orchestrální, komorní mimo kompozice pro sólový klavír a klavírní dueto, vokální (byť s klavírním doprovodem) a také klavírní transkripce;
- skladby vzniklé v 19. století, tzn. nejpozději roku 1900 – tím jsme vyloučili nejen umělou hudbu 20. a 21. století, ale i mnohá díla vzniklá sice – přísně chronologicky vzato – již ve 20. století, ale svou povahou náležící ještě spíše do století 19. (nevyužili jsme tedy konceptu „dlouhého 19. století“);
- skladby předních domácích skladatelských osobností, tzn. skladatelů působících v zemích Koruny české, jejichž význam dnes hodnotíme nejvýše, a to bez ohledu k tomu, zda je takto hodnotíme podle jejich skladeb z 19. století (B. Smetana, A. Dvořák, Z. Fibich), nebo až podle jejich pozdější tvorby (V. Novák, který spadá do 19. století pouze svým raným dílem) – tím jsme vyloučili naprostou většinu domácích skladatelů včetně těch, kteří sice patřili k nejvýraznějším skladatelským zjevům své doby, ale natrvalo se mezi přední skladatelské osobnosti nezapsaly (např. K. Bedl).

V hlavní části práce tedy podáváme zprávy o uplatnění polky v klavírní tvorbě B. Smetany, A. Dvořáka, Z. Fibicha a v rané klavírní tvorbě V. Nováka. V závěru jejich přístupy a význam jejich odkazu v této oblasti porovnáváme a souhrnně ukazujeme, jak se polka v rukách „předních domácích skladatelských osobností 19. století“ proměnila oproti své běžné užitkové podobě

ze stejné doby. V prvních třech kapitolách práce podrobně vymezujeme pojem polka, shrnujeme fakta o jejím vzniku a podáváme přehled hudebního vývoje polky s důrazem na hudbu artificiální.

Vycházíme při tom z dostupné literatury týkající se zejména polky a jmenovaných skladatelů, a především z notového materiálu, jehož analýzy jsme doplnili poslechem příslušných nahrávek.

Aby podrobnější analýzy skladeb nezatěžovaly a neznepřehledňovaly základní text práce, uvádíme je v rámečcích, jejichž seznam včetně odkazů na příslušné strany je umístěn na s. 67. Notové zápisy všech těchto skladeb k práci přikládáme; ostatní skladby, které v práci podrobněji komentujeme, jsou k dohledání pomocí citací.

Literatura a hudebniny k tématu práce

Problematika uplatnění polky v klavírním díle domácích skladatelů není v nám známé literatuře explicitně zpracována – s výjimkou polkové tvorby Smetanovy, která se dočkala kompletního vydání včetně jiných verzí jednotlivých polek, fragmentů a skic, doprovázena vydavatelskou zprávou editorky svazku H. Séquardtové a dvěma relativně podrobnými studii: *Smetanovy klavírní polky* M. Očadlíka a *Koncepce a chronologie Smetanových klavírních polek* H. Séquardtové. Rovněž Séquardtová se poměrně podrobně zabývá Smetanovými klavírními polkami ve své monografii *Bedřich Smetana*, vydané v edici *Hudební profily*. Koncem 70. let byla v nakladatelství Supraphon zahájena postupná realizace vícedílné monografie *Dílo a život Bedřicha Smetany*. Ta měla obsáhnout všechny oblasti Smetanovy skladatelské aktivity, skladatelův životopis i tematický katalog jeho skladeb. První svazek, *Smetanova komorní hudba* od K. Janečka, vydaný v Praze v roce 1978, obsahuje velmi podrobné kompoziční výklady skladatelových nejvýznamnějších komorních skladeb (*Tria g moll*, obou duí *Z domoviny* a obou smyčcových kvartetů). Následovaly ještě čtyři další svazky: *Smetanova vokální tvorba* (J. Smolka, 1980), *Smetanova symfonická tvorba* (J. Smolka, 1984) a dva svazky věnované *Smetanově operní tvorbě* (J. Jiránek, 1984 a 1989). Bohužel ale na *Smetanovu klavírní tvorbu*, která by jistě podala detailní rozbor Smetanových klavírních polek, dosud nedošlo. Mimo již zmíněnou existující literaturu s pojednáními o Smetanových klavírních polkách jsme proto čerpali zejména z klasické smetanovské monografie Z. Nejedlého, která ale zůstala nedokončena, a ze které proto lze čerpat jen informace o raných Smetanových polkách.

Mnohem méně pozornosti je v dostupné muzikologické literatuře věnováno klavírním polkám A. Dvořáka (s výjimkou *Polky ze Slovanských tanců*), Z. Fibicha a raným klavírním polkám V. Nováka – patrně proto, že mají v rámci díla jmenovaných autorů mnohem menší význam než klavírní polky Smetanovy (jak v práci ukážeme). O některých z nich se dočteme alespoň v monografiích o životě a díle příslušných skladatelů anebo v textem doprovázejících jejich novější vydání. Některé polky však byly naposledy vydány ještě v 19. nebo počátkem 20. století a později

pozapomenuty; zejména v případě Fibichovy *Polky A dur* a Novákově *Polce z Tanečních studií* jsme byli odkázáni jen na samotný notový materiál.

Zatímco např. veškeré klavírní polky B. Smetany včetně náčrtků, fragmentů, prvních znění apod. jsou snadno dostupné např. v běžných knihovnách, notové záznamy některých jiných skladeb jsme získali z knihovny či archivu Hudebně historického oddělení Národního muzea, tzn. prostřednictvím studovny Českého muzea hudby v Praze.

1. POJEM POLKA

Podle Příručního slovníku naučného z roku 1966 je polka „*čes. národní tanec ve dvoučtvrtečním taktu*“, který „*vznikl po r. 1830 jako tanec společenský a brzy se rozšířil po celém světě*“¹. Polka se tu tedy chápe čistě jako tanec.

Podrobněji najdeme heslo »polka« zpracováno v Ottově slovníku naučném: „***Polka**, český tanec kolový ve 2/4 pohybu, zdomácnělý nyní v celém světě. Vymyslila jej služka Anna Slezáková po r. 1830 v Labské Týnici k nápěvu »Strýček Nimra koupil šimla« (Erben, náp. 613, Malátův Čes. národ. poklad IV.) a dala mu jméno »nimra« čili »maděra«. Hudbu podle nápěvu upravil učitel Josef Neruda, načež nový tanec záhy rozšířil se po celých Čechách. V Praze objevil se r. 1835 a zde překřtěn jménem »půlka« (podle rhythm), jež později přeměněno ve jméno **p**. Prvním tiskem vydanou **p**-ku složil Fr. Hilmar, učitel v Kopidlně. Původní nápěv **p**-ky byla melodie o 8 taktech; později **p**. byla rozšířena na dvě části o 8 nebo 16 taktech a konečně přidáno trio, jež mívá s vlastní **p**-kou stejnou úpravu. Jako skladba klavírní **p**. jest oblíbena jak v hudbě salonní, tak koncertní. B. Smetana nejen zanechal mistrné skladby klavírní, jež idealisují transkripci **p**-ku, ale používal ji výslovně nebo vzdáleně v dramatických výtvořech jakožto zvláštnost českosti. Nejcharakterističtější ukázkou **p**-ky jako tance lidového podává jeho »Hubička«.“²*

Citovaný výklad pojmu polka v Ottově slovníku naučném obsahuje velké množství omylů, zejména pokud jde o vznik polky a o její název. V následující kapitole proto uvedme tyto informace na pravou míru, a to s oporou o heslo polka ve Slovníku české hudební kultury³ a ve slovníku Grove,⁴ o práci Čeňka Zíbrta o tom, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*,⁵ a zejména o práci Zdeňka Nejedlého, který se ranou historií polky zabýval velmi podrobně a kriticky.⁶

Ještě před tím ale shrňme základní prvky pojmu polka a nejdůležitější fakta o ní:

1. Polka je primárně tanec, sekundárně hudební skladba sloužící jako doprovod k tomuto tanci a teprve terciárně se jedná o svébytnou hudební skladbu, která je polkou v předchozích významech pouze inspirovaná. V této práci budeme polku chápat zejména ve třetím významu, ale zpočátku (zejména při výkladu vzniku a nejstarších dějin polky) se budeme dotýkat i prvních dvou.
2. Jedná se o živý párový tanec ve dvoudobém metru a z toho plynou charakteristické hudební znaky polky.
3. Polka se zrodila počátkem 30. let 19. století v rámci české městské kultury.
4. Rozšířila se do celého světa a stala se jedním z nejpoblárnějších plesových tanců 19. století.

¹ Příruční slovník naučný, 1966, s. 648

² Ottův slovník naučný, 2000, s. 118

³ Gregor a Laudová, 1997, s. 707-708

⁴ Černušák, 1991, s. 42-44

⁵ Zíbrt, 1960, s. 319-326

⁶ Nejedlý, 1951, s. 336-466

5. Nabyla při tom různých kosmopolitních nebo naopak místních podob, přesto vždy představovala především výrazný český hudební idiom.
6. Klíčovou osobností rané polky byl František Matěj Hilmar; do artificální hudby polku uvedl a jejího klíčového představitele v této oblasti představuje Bedřich Smetana.

2. PŘEHLED NEJSTARŠÍCH DĚJIN POLKY

Než přistoupíme k dějinám polky samé, uveďme aspoň stručně širší historický kontext jejího vzniku. Zjednodušeně řečeno, první polovina 19. století je prakticky po celé Evropě dobou rozpadu starých feudálně stavovských struktur a postupného formování občanské společnosti a s tím souvisejících národně osvobozeneckých hnutí. Nejvýznamnější události v období mezi Vídeňským kongresem a revolučním rokem 1848 se soustředí k roku 1830: Řecko získává nezávislost na Osmanské říši, Francie prochází tzv. červencovou revolucí, z Nizozemského království se vyčleňuje Belgie, polští vlastenci se neúspěšně pokoušejí vymanit zemi z ruského područí. I v zemích, kde v letech 1815-1848 zůstává relativní klid (v zemích habsburské monarchie aj.), mají pochopitelně tyto události určitou odezvu; Češi tehdy sympatizují zvláště s Poláky. Především však i v českých zemích probíhá národně emancipační hnutí, které právě na přelomu 20. a 30. let vstupuje do své třetí fáze, kdy se masově prosazuje česká národní identita a proces formování moderního českého národa a jeho vyčleňování z německého okruhu se stává nezvratným.⁷ A také v českých zemích vede ekonomický vývoj k tomu, že hlavní roli ve společenském životě definitivně přebírá od rodové aristokracie měšťanstvo. Česká měšťanská společnost tak ve 30. letech nabývá nebyvalého sebevědomí a vlastenecky orientovaného smýšlení a jedním z nejvýraznějších vnějších projevů této její nové mentality se stávají české taneční zábavy.⁸

Už ve 20. letech pronikají do českých zemí módní tance ze západnějších částí Evropy: hlavně valčík a kvapík. I na českých tanečních zábavách po r. 1830 se zpočátku vyžadují valčík a kvapík, ale postupně se do měst z venkova přejímají některé české lidové tance, a to ty, jejichž charakter odpovídá dobovým zálibám měšťanské společnosti. Vnějšíkově (a často i svými názvy) se pak tyto lidové tance proměňují pod vlivem zmíněných tanců mezinárodně populárních. Začínají se dokonce uměle tvořit nové české tance, které jsou však při zpětném pohledu od starší lidových tanců k nerozeznání.⁹

V duchu „nové doby“ převládají narozdíl od dřívějších tance rychlé a dvoudobé nad pomalými a třídobými, které nyní získávají charakter čehosi starodávného a obřadného. Zvláštní oblibu si získávají tance vířivé s různými otočkami, poskoky, podupy apod. Dominance dvoudobých tanců podstatně působí i na Bedřicha Smetanu, a to do té míry, že se později stane přímo rytmickým základem jeho hudby – přinejmenším té, jejíž ráz má být veselý a životný.¹⁰ A tak

⁷ Hlavačka, 2009, s. 197

⁸ Vít, 1989, s. 311

⁹ Umělé tance měly k lidovým podobný vztah jako umělé písně k lidovým. Umělé tance se ale narozdíl od umělých písní šířily bez zapisování a bez zachování jmen autorů a jejich podoba se navíc měnila podle dobové taneční módy. Paradoxně nejlépe se proto umělé tance udržely tehdy, když přešly z města na venkov, kde se zařadily mezi lidové tance a byly od nich – i svými názvy, vycházejícími rovněž z charakteru tanečních kroků (vrták, šoupák, dupák, skočák, rozkročák, rejdovák aj.) – prakticky k nerozeznání.

¹⁰ Zdeněk Nejedlý – jehož myšlenek je třeba chápat se s jistou opatrností – zašel ve své úvaze ještě dále. Skutečnost, že se Smetana v duchu doby svého mládí nechal strhnout převládajícím dvoudobým metrem tehdejších tanců, jej podle Nejedlého uchránila před „nebezpečným“ vlivem valčíku, „*jemuž zvláště cizí skladatelé podléhali tehdy takřka*

jako se tehdejší preference rychlých dvoudobých tanců stala živnou půdou pro vznik a rozšíření polky, můžeme ji pokládat i za jeden z důležitých důvodů, proč se k polce tak výrazně přiklonil Smetana.

Zároveň s těmito změnami v preferencích tanců a jejich rysů však dochází ještě k mnohem hlubší proměně tance a tanečního života, totiž k typizaci tanců a řadě dalších jevů s ní souvisejících včetně proměn hudby, která tance doprovází. Stručně vysvětleme, oč šlo. Zatímco dřívější taneční zábavy bývaly co do tanečních druhů a jejich variant a improvizčních proměn velmi rozmanité, městským bálům třicátých a pozdějších let tato rozmanitost nevyhovuje. Přicházejí sem tanečníci z různých částí města a jeho okolí, kteří se mezi sebou většinou neznají, v tanci však chtějí být jednotní. Vzniká tak poptávka po několika málo ustálených tanečních typech, kterým se všichni – třeba každý jinde – naučí stejně. Hudba k tanci však rozmanitá být musí: mělo by existovat co nejvíce různých skladeb, které není třeba znát, ale na něž se dá snadno tančit ten který všeobecně známý typ tance. Přestávají se tak hrát k tanci písně, které by tanečníci zároveň zpívali (což se nyní ani z důvodů společenských příliš nehodí), a hraje pouze hudba; k ní se pak upíná stále větší pozornost tanečníků, resp. posluchačů, jak uvidíme dále u vývoje polky.

A za popsáných okolností se objevuje polka. Ještě než se ale dostaneme podrobněji k jejímu vzniku a ranému vývoji, zmiňme aspoň některé další tance, které se udržely vedle ní. Kromě zmíněného valčíku a kvapíku, které do Čech přišly ze zahraničí, to byla řada českých tanečních typů: třídobý rejdivák a dvoudobá rejdivačka, které se u nás staly takřka rovnocennými konkurenty valčíku a kvapíku a pronikly z Čech do světa¹¹, dále třasák¹², sousedská, tančená pro své pomalejší tempo a usedlejší charakter spíše staršími tanečníky, k odpočínutí po nějakém vířivém tanci na závěr plesu. Právě sousedská může posloužit jako jeden z nejlepších příkladů typizace tance, neboť v sobě sloučila rozmanité lidové tance podobného charakteru. Naopak jako prudký dvoudobý typ tance se ustálila skočná¹³.

Nad všemi ostatními tanci ale nakonec zvítězila polka: buď je z tanečních sálů vytlačila, nebo se z nich staly „polkové tance“¹⁴ či přímo druhy polky¹⁵.

Vznik polky

Černušák upozorňuje, že hudba se znaky polky se objevuje již v různých sbírkách sepsaných kolem roku 1800 pro praktickou potřebu vesnických muzikantů.¹⁶ Polka jako taková však vznikla

napořád“ (Nejedlý, 1951, s. 358). („Nebezpečným“ podle Nejedlého patrně proto, že z rytmu valčíkového „*nám vždy zněl daleko spíše duch německý*“ (tamtéž, s. 359), a také pro jeho „smyslounou sentimentálnost“ (tamtéž, s. 358.))

¹¹ Například rejdivák se pod zkomoleným názvem „redowa“ v zahraničí tančil ještě v době, kdy už se na něj v Čechách zapomnělo (tj. koncem 30. let a později).

¹² Třasák rovněž pronikl do světa – a například v Paříži se tančil částečně na způsob tamního kankánu.

¹³ Skočná a jiné typizované tance se výrazně objevují např. v díle Bedřicha Smetany (Skočná např. v jeho *opere Prodaná nevěsta*).

¹⁴ Koukal, c2007, s. 23

¹⁵ Např. třasák se v německý mluvících zemích tančil pod názvem „Polka tremblante“ anebo skočná ve Vídni jako „Zapperlpolka“.

až v rámci městské společenské zábavy po roce 1830. Přestože se zrodila syntézou pohybových i hudebních prvků lidových tanců a lidové hudby přicházejících z venkova do prostředí měšťanské společnosti a zde stylizovaných, v každém případě představovala tanec nový, který byl bezprostředním produktem své doby. A právě tím lze vysvětlit, proč se s ní česká společnost identifikovala mnohem větší měrou než se staršími národními tanci.

První zpráva o polce pochází z roku 1835, ale ještě o dva roky později se o ní referuje jako o novince. Běžně se tančí až podle zpráv z let 1838–1839. Pak ale strmě nastupuje polková móda takové intenzity a šíře vlivu, že můžeme hovořit o „polkovém šílenství“ či o „kultu polky“. Přílehlavě, byť samozřejmě s uměleckou licencí, ji líčí ve své Baladě o polce Jan Neruda:

„[...] Honem, ženo, pospěš městem, sezvi bohaté i chudé,

sezvi nám sem staré mladé, ohlašuj a zvěstuj všude:

polka jede – polka jede!”

Přišlo k polce město celé! ,Pěkně vítám,‘ chudý řekl,

bohatý vzal klobouk s hlavy, král i korunu svou smekl. [...]“¹⁷

Přestože šlo o tanec ryze český, rozbujela se záhy polková móda i za hranicemi českých zemí, jak o tom bude řeč dále.

S nebyvalou atraktivností polky jako takové se přirozeně objevila také poptávka po zajímavých informacích o původu tohoto mimořádného zjevu – a jako odpovědi na ni se vyrojily různé legendy, prezentované ovšem jako „zaručeně pravdivé“, a všelijak jejich zdeformované odvozeniny a vzájemné kombinace. Podle nejslavnějšího z takových vyprávění, které se jako základní informace o vzniku polky dostalo nejen do výše citovaného Ottova slovníku naučného, ale dokonce např. i do zmíněné práce Zíbrtovy,¹⁸ „vynalezla“ polku jistá Anna Chadimová, služebná v jisté měšťanské rodině v Kostelci nad Labem, která si ji – netušíc, že je při tom pozorována – jedné neděle kolem roku 1830 tančila z dlouhé chvíle za zpěvu jakési písně. Nápěv prý následně zapsal a instrumentoval – a tím umožnil první veřejné uvedení Annina „vynálezu“ – mladý kostelecký učitel a hudebník Jan Neruda, který se o desítky let později sám prezentoval se svou údajně „První českou polkou“. Namísto pravdy však za touto legendou stojí nejspíše snaha představitelů dotyčného města i Nerudova uzurpovat ze světové slávy polky něco pro sebe. O jednom však pikantní historie o „chudé dívce, jejíž vynález dobyt svět, zatímco ona sama skončila jako žebračka“, přeci jen svědčí, a sice o tom, jak všelijak se „polková epidemie“ měšťanskou společností 30. let šířila¹⁹. Podle jiné zvěsti, jeví se poněkud seriózněji, pochází polka z Jičína, kde se kolem roku 1830 tančila k písni *Strejček Nimra koupil šimla*, a to pod svým původním názvem nimra, který byl později v Praze změněn na polku. Nápěv, na nějž se tančila,

¹⁶ Černušák, 1991, 42–44

¹⁷ Neruda, 1956, s. 42

¹⁸ srov. Zíbrt, 1960, s. 320–321

¹⁹ Služka pravděpodobně znala polku z jiné měšťanské rodiny, kde sloužila předtím, a způsobem, který legenda pikantně líčí, se polka dostala do Kostelce nad Labem (Nejedlý, 1951, 380).

převodl do podoby zapsané hudební skladby František Hilmar, který následně – když se píseň ohrála – začal skládat nové nimry, resp. polky.²⁰ Vyskytly se i pokusy osvětlit původ polky jejím ztotožněním s některým ze starších českých tanců, např. s třásákem,²¹ motivované nejčastěji vlasteneckou snahou zdůraznit vznik v prostředí ryze českém, tj. venkovském. Ani tyto smyšleniny²² ale částečně pravdivý základ nepostrádaly: když se totiž na českých tanečních zábavách objevila polka, do jisté míry vytlačila české lidové tance a na řadu lidových písní ve dvoudobém metru se tančila místo nich.²³ A konečně po rozšíření polky do světa hledali někteří tamní historici tance její zdroj mimo Čechy – poukazovalo se například na podobnost polkového kroku s krokem francouzského tance éccosaise. Nejedlý připouští nejen tuto podobnost, ale i možnost, že polkový krok z éccosaise pochází²⁴ – v každém případě však odmítá celkovou totožnost české polky s tímto francouzským tancem.²⁵

Tolik ke spekulacím a legendám o vzniku polky, a nyní uvedme fakta, která pravděpodobně odhalují její skutečný původ. Jak uvádí v úvodu ke své sbírce České krakováčky Jaroslav Langer: „*Že u nás ještě všecka chuť k tancům se zpěvy udušena není, a proto také že možná jest opět cosi našeho, národního a spolu dobrého v městech i dědinách zavésti a učiniti oblíbeným, slouží nám za důkaz to, že sám náš lid po tom se ohlíží a již – ovšem bez rozpaků, ale dobře svým přirozeným pudem veden – některé taneční písně od Jinoslovanů přijal, a zdomácniti je hledí. Nahlednutí do sbírky českých písní od p. Rittersberka [...] přesvědčí nás o tom snadno, kdež tak zvaného »krakováčka« nápěv i zpěv, najdeme.*²⁶ *Lid náš, seznámiv se později s krakováčky, kteréž nám p. Čelakovský ve sbírce slovanských písní [...] podal, počal je ihned tancovati a znárodňovati, to pak asi takto: Tanečníci – každý se svou – postaví se do řadu; zpěvák před muzikanty, ostatní za ním; když předzpívá půl krakováčka, opakují všichni půlu tu; pak se druhá polovice zpívá*

²⁰ Podle jiné varianty této zprávy, kterou podává O. Hostinský jako „vlastnoruční Hilmarovu zprávu“, „*napadlo mu, aby složil tanec, který by byl o něco hybnější nežli Nimra, ale volnější než Ecosse* (kvapík – pozn. Z. R.), *pod jménem Polka. V roce 1836 složil jich několik, a jedna z nich – bez jeho vědomí – dostala se do Prahy, kdež byvši hrána na nyníjším Žofině od kapely c. pluku Balambini, převeliké obliby došla pod jménem ‚Esmeralda-Polka‘.*“ (HOSTINSKÝ, Otakar [1895]: Lidová píseň, hudba a tanec. In: KLUSÁČEK, Karel – KOVÁŘ, Emanuel – NIEDERLE, Lubor – SCHLAFFER, František (eds.): *Národopisná výstava československá v Praze 1895*. Praha: J. Otto, s. 238; citace převzata od Operara, 2011, s. 77)

²¹ Podle této legendy se třásák „*před několika lety pražskému tanečnímu mistru nezdál dosti pěkné jméno míti*“. Ten jej proto přejmenoval na polku – a „*v cizí maškaře začali se o něj národové světa trhati*“ (cit. podle Nejedlého, 1951, s. 378).

²² Podle zjištění Nejedlého (1951, s. 380) se nimra pod tímto názvem tančila ještě i souběžně s polkou.

²³ Podobně jako se valčík tančil na písně v metru třídobém (Nejedlý, 1951, s. 381).

²⁴ V prostředí, kde se polka zrodila, tedy v prostředí vzdělaných měšťanů, byla pravděpodobně éccosaise známa – mohla tedy posloužit jako zdroj kroku pro nový český tanec (Nejedlý, 1951, s. 394).

²⁵ Pro které konkrétní rysy shledává Nejedlý celkový charakter polky tak výsostně českým, se z jeho textu nedozvídáme, vyjadřuje se jen vágně. Podle něho polka tím, že „*překonává maloměstskou strnulost, nabývá zvláštní volnosti a srdečnosti, čímž velmi pěkně harmonuje s duchem nové české společnosti*“ (Nejedlý, 1951, s. 394-395).

²⁶ Ve sbírce *České národní písně* Jana Rittersberka z roku 1825 najdeme krakovjak pod č. 30: píseň z Plzeňska *Co to máš, Andulko*, zapsaná ve 2/4 taktu a mající skutečně „polkový“ charakter (Merkel, 1987, s. 246).

²⁷ Např. ve vydání Čelakovského *Slovanských národních písní* z roku 1946 je najdeme na s. 357-360. Krakováčku sebraných a přeložených Čelakovským však bylo velmi málo, začaly proto vznikat nové – jak o tom také píše Langer (1946, s. 9): „*Nezapíraje ani v tanci vlastence, sám jsem se a to rád do řadů veselých stavěl, i znamenaje, že těchto několik krakováček z polského přeložených brzo nestačí, a hově citu okamžitému, zpíval jsem krakováčky nové.*“ Ty pak publikoval ve své sbírce *České krakováčky*.

i pospolitě opakuje. Nyní to jde dokola – tancují buď strašáka, břitvu nebo kalupa [...] atd. Na Hradecku kdesi prý to jinak tancují, a jmenují to »polkou«; snad trochu podobněji pravému krakoviáku.“²⁸

Na „české krakováčky“ – tj. české překlady polských lidových tanečních písní, na něž se v Polsku tančí krakoviak, popřípadě umělé české písně vytvářené podle jejich vzoru – tedy Češi tančili své vlastní tance a v jakémsi městě²⁹ na Královéhradecku také nový tanec, tzv. polku. Věrohodnost Langrovy zprávy Nejedlý odvozuje jednak z důvěryhodnosti autorovy,³⁰ jednak ze souladu této zprávy s dalšími svými zjištěními.³¹

Z Královéhradecka se polka šíří mj. na sousední Jičínsko, kde ji registruje zmíněný kopidlinský učitel a budoucí významný skladatel polek František Matěj Hilmar (potud tedy pravdivost Hilmarem podporované legendy o zrodu polky na Jičínsku), a hlavně do Prahy (1837), kterou zakrátko zachvátí polková „horečka“, jak již o tom byla řeč. Z Prahy se pak polka rychle rozšíří po celých Čechách i do zahraničí.

Čím polka zvláště ve 30. a 40. letech tolik zaujala: zatímco mládež přitahovala možnost rychlého víření,³² starší tanečníci si oblíbili – podle slov J. K. Tyla – „jemně hravou drobnokrokou polku“.³³ Jinými slovy, okouzlovala na jedné straně svou živostí, na druhé straně svojí rozmanitostí.³⁴ Hlavně však přitahovala jako tanec společenský, schopný v podmínkách své doby reprezentovat určitou společenskou úroveň. A právě pro tuto svou celkovou povahu – danou, jak jsme ukázali výše, hlavně okolnostmi jejího vzniku – se polka v Čechách spontánně stala „národním tancem“ a nadlouho i symbolem veškerého zdejšího společenského života.

Stejně dobře se ale ujala – jak už jsme také zmínili – i v cizině. Nejdříve se díky kapelníkovi sboru pražských ostrostřelců dostala do Vídně a téhož roku (1839) dorazila do Petrohradu. O rok později ji pražský baletní mistr Josef Raab uvedl v Paříži, kde po několika dalších letech tu vypuklo polkové šílenství, které se vzápětí rozšířilo do Londýna a téměř současně do zámoří. Poněkud zdrženlivěji polku přijímalo Německo.³⁵ V cizině polka nabyla různých kosmopolitních, nebo naopak místně specifických podob či kombinací s jinými tanci. Příkladem může být polka-mazurka, oblíbená od 40. let, která přenáší polkové kroky do $\frac{3}{4}$ metra mazurky, anebo dva druhy polky, které

²⁸ Langer, 1957, s. 212-213

²⁹ O městě uvažuje Nejedlý (1951, s. 385-386) proto, že ke zdroji „českých krakováčků“ – Čelakovského *Slovanským národním písním* – měly přímější přístup vzdělanější vrstvy českého obyvatelstva, tzn. spíše obyvatelé měst než vesnic.

³⁰ Jaroslav Langer (1806-1846), český novinář a spisovatel pocházející z Bohdanče u Pardubic a působící převážně ve východních Čechách; podle Nejedlého (1951, s. 384) „*znameníť znalec českého zpěvu i tance a přitom i nejkritičtější jejich vykladač*“.

³¹ srov. Nejedlý, 1951, s. 384-386

³² Opekar (2011, s. 76) uvádí ještě jiný důvod, proč si mládež polku – podobně jako dříve valčík – tak oblíbila: po vzoru valčíku při ní tanečník drží partnerku v objetí, což představuje na tehdejší dobu a oficiální prostředí kontakt velmi intimní, sexuálně dráždivý, a přitom společensky zcela přijatelný.

³³ cit. podle Nejedlý, 1951, s. 397

³⁴ K tomu je třeba dodat, že původně se polka – než se přizpůsobila valčíku a kvapíku – tančila v jiném, rozmanitějším postoji a s bohatstvím různých příkras.

³⁵ „*Už by se s ní bylo i v Německu začalo – nebýt ovšem toho, že je to německý tanec, a tomu my se musíme naučit od Francouzů,*“ psalo se roku 1844 v lipském *Illustrierte Zeitung* (s. 16).

se v 50. letech prosadily ve Vídni: elegantní „Polka française“ a živější „Schnell-Polka“, podobná galopu. Tím se na jedné straně polka vzdalovala své původní podobě a stírala se její česká specifická, na druhé straně světová popularita upevnila její pozici doma.

Co se týká slova „polka“, jeho původ je podobně nejasný jako vznik polky samé. Nejedlý rozhodně nepřijímá tradovanou domněnku, že jde o odvozeninu slova „půlka“, odrážející velikost polkových kroků „pata-špička“ („polovičních“ oproti krokům běžné chůze), charakter polkových poskoků („*jako na polo podtržených*“³⁶), údajné tempo polky („*zdlouhavější a tudy jako poloviční míru držící ruch*“³⁷) či skutečnost, že vlastní tanec obvykle následoval až po jakémisi „rozhoupání“ („poloviční“ postupování vpřed).³⁸ Odmítá i úvahu jistého etymologa³⁹, který odvozuje slovo „polka“ od „pole“ („tanec na poli“). I při řešení původu slova „polka“ odkazuje Nejedlý na výše citovanou zprávu Jaroslava Langra, že polka vznikla v souvislosti s českými krakováčky, a připouští také vliv dobového zájmu mladší české společnosti o Polsko a jeho osud po tzv. Listopadovém povstání v roce 1830⁴⁰. Ženský rod polky, podobně jako např. tehdy rovněž oblíbené skočné, zřejmě pochází z dobové galantnosti (stejně jako fakt, že se polka původně psala s velkým P) nebo z vokálního doprovodu polky (zpívala děvčata). Femininem polky je pak předurčeno patrně tíhnutí názvů polkových skladeb k ženským jménům (Hilmarova „Esmeralda“ aj.), které se v oslabené míře udrželo prakticky po celou historii polkové tvorby („Milada“ či „Lenka“ Jaroslava Řídkého aj.).

Nejstarší hudební dějiny polky

Víceméně nyní opusťme polku ve smyslu tance a zaměřme se na nejstarší dějiny polkových hudebních kompozic.

Nejedlý člení jejich počáteční vývoj do tří etap, jimž přiřazuje tři kvalitativně různé základní typy polky, je označuje termíny „kantorská“, „kapelnická“ a „vlastenecká“ polka. Přestože jde o etapy objevující se v uvedené logické i chronologické posloupnosti, nejsou od sebe časově odděleny, překrývají se.

Nejstarší polky se nezachovaly vůbec anebo jen v podobě zlidovělé. Skládali je kantoři v městech českého venkova, kteří společně s dalšími muzikanty hrávali k tanci – odtud tedy Nejedlého označení tohoto typu polky „kantorská“. I když se později některým z těchto skladeb dostalo vydání tiskem, zacházelo se při tom s nimi jako s obecným národním majetkem, tj. bez ohledů k jejich autorům. Ostatně spíše než nějakými individuálními tvůrčími charakteristikami se

³⁶ podle článku Františka Douchy v časopise Květy (v Praze, 1840, č. 50, s. 400) – citace převzata od Zíbrta, 1960, s. 322

³⁷ tamtéž

³⁸ I Gregor a Laudová (1997, s. 707) pokládají taková tvrzení o původu slova „polka“ za neudržitelná. Naopak Opekar (2011, s. 78) připouští, že název může souviset s prvkem „krok-sun-krok“, kde „sun“ je oproti „kroku“ poloviční, nebo se skutečností, že součet dvou čtvrtových hodnot v taktu polky je roven hodnotě půlové.

³⁹ Antonína Fähricha z Jičína

⁴⁰ Zejména studenti tehdy nosili „polské“ čepice, dívky se zdobily polskými národními barvami, četly se knihy polských autorů, vítali se polští uprchlíci...

nejstarší polky vyznačovaly typickými znaky, díky nimž si byly navzájem velmi podobné. Na jedné straně šlo o prvky dlouhodobě zažitého haydnovsko-mozartovského stylu české kantorské hudby 19. století a na druhé straně o určité formální rysy a rytmické a melodické formule, které dobře vyhovovaly polce jako tanci a hudebně vystihovaly její charakter. Vytvořil se tak jakýsi archetyp české polky, ke kterému se – podle zvolené míry a způsobu stylizace apod. – vraceli i mnohem pozdější autoři koncertních polek jako k něčemu, co dělá polku polkou. Někdy se dokonce s polkou spojuje i určitá hudební forma.⁴¹

Popíšme nyní český polkový archetyp s oporou o texty Z. Nejedlého a M. Očadlíka, heslo polka ve Slovníku české hudební kultury⁴² a o následující vlastní analýzu Hilmarovy *Esmeraldy*:

- Typicky se polka skládá z těchto částí:
 1. opakovaná perioda o osmi nebo šestnácti taktech, jejíž závěti se pouze svým celým závěrem liší od předvětí se závěrem polovičním,
 2. buď rovněž opakovaná perioda stavěná obdobně jako první, ale s kontrastním tématem, anebo perioda, jejíž závěti je variantou nebo jakýmsi provedením předvětí,
 3. dovětek o lichém počtu taktů, představující přechod k triu,
 4. trio s hudbou podobného rytmu a struktury, ale náladou kontrastní k hudbě předchozí („polka v polce“) – často v subdominantní tónině, zdánlivě rytmicky i melodicky klidnější díky jemnějším a méně nápadným rytmickým a melodickým figurám (které jsou ale ve skutečnosti často bohatší než v první části);
introdukce ani koda tu nebývají – polka probíhá od prvního k poslednímu taktu „naplno“;
- živost pohybu melodie obvykle dovoluje, aby se nejmenší ucelený a uzavřený melodický tvar vešel do dvoutaktí;
- „drobnokrokový“ charakter polky vyjadřují drobné figury s různými kombinacemi osminových a šestnáctinových not (s většími skupinami šestnáctek na koncích vět), umístěvané – aby skladba nepůsobila jednotvárně – porůznu, hlavně ale při zřetelných hlavních dobách; vzácněji se vyskytují trioly;
- typickou melodickou figuru, podtrhující živou a veselou povahu polky, představuje rychlý diatonický vzestup k některému vysokému tónu a pak stejně rychlý sestup zpět, popřípadě jiný živý diatonický pohyb;
- k živosti a rozmanitosti přispívají melodické akcenty a pointy, zajišťované „tečkováním“ příslušných osminových not, předepsáním legata v kontrastu vůči staccatu či jinými přednesovými pokyny;
- dynamika se stupňuje, graduje zvláště od počátku druhé periody; oblíbený byl výrazný dynamický kontrast mezi po sobě následujícími dvou- či čtyřtaktími (forte – subito pianissimo);

⁴¹ srov. Očadlík, 1980, s. V

⁴² Nejedlý, 1951, s. 427-428; Očadlík, 1980, s. V-VI; Gregor a Laudová, 1997, s. 707

- homofonní sazba s výraznou, zapamatovatelnou melodií, již se skladba zřetelně liší od jiných, jinak velmi podobných;
- mechanický akordický doprovod v osminových hodnotách se zdůrazněnou první osminou a příznávkami na třech následujících anebo s důrazem na první a třetí osminu;
- jednoduchá harmonie s výraznou převahou základních harmonických funkcí.

Hlavním představitelem typu „kantorské polky“ byl František Matěj Hilmar (1803–1881), učitel a muzikant z Kopidlna na Jičínsku.⁴³ Už jako malý chlapec projevující výrazné hudební nadání pomáhal místnímu učiteli na kůru a od svých devíti let hrál v šumařské kapele, se kterou absolvoval několik dlouhých cest za výdělkem, mj. do Vídně. Panskou nabídku studia na konzervatoři sice odmítl, jako obživu se raději držel jistějšího povolání učitelského, přesto se postupně vypracoval v jakéhosi „Johanna Strausse svého kraje“. Jako skladatel se Hilmar zaměřil na hudbu užitkovou, nevyžadující hlubší kompoziční vzdělání. Skládal kusy pro dechový orchestr, chrámovou hudbu (včetně 3 mší) a nejvíce jej proslavily skladby taneční: polky, jejichž komponování se věnoval jako jeden z prvních skladatelů vůbec, valčíky, kvapíky apod. Největších úspěchů dosáhl právě se svými polkami, a to nejen pro jejich dobovou módnost, ale také proto, že polka Hilmarovi – podobně jako později Smetanovi – nabídla nejlepší příležitost pro osobité hudební vyjádření. Hilmarovy polky se uplatnily nejen v Praze, ale i v cizině a staly se přímo vzorem české polky. Zejména ty rané hodnotí Z. Nejedlý jako „prosté, ale přirozeně vkusné“⁴⁴ a řadí je k typu tzv. „kantorské polky“, který se později stal východiskem polkové tvorby Smetanovy. Několik Hilmarových polek najdeme ve sbírce *Prager Lieblings-Galoppen für das Pianoforte*, vydávané pražským nakladatelem Marcem Berrou, či u mladšího rovněž pražského Johanna Hoffmanna; nejvíce jich ale vydal Friedrich Hoffmeister v Lipsku. U Hoffmeistra vyšla tiskem i Hilmarova vůbec nejproslulejší polka *Esmeralda* (1837), která dosáhla nebývalé popularity i ve světě – od Petrohradu po New York. Název této slavné polky zvěčnil Smetana jménem tanečnice v *Prodané nevěstě*.

Esmeralda sice nepatří do oblasti artificiální hudby, přesto provedme její stručný rozbor – jako východisko pro pozdější analýzy:

Většinu znaků Hilmarovy *Esmeraldy* můžeme považovat za obecné idiomy české polky. V následujícím textu je zvýrazníme tučně.

Téměř celá skladba se skládá z osmitaktových period, pouze na několika místech v triu je periodičita narušena (v 17.-22., 29.-30. a 38.-39. taktu tria).

Skladba nemá introdukci ani kodu – probíhá od prvního do posledního taktu „naplno“. Tvoří velkou třídílnou formu, kde třetí díl je doslovným návratem dílu prvního (není proto vypsán, ale pouze naznačen pokynem *da Capo al Fine*). Formu skladby tedy můžeme zapsat jako **A B A**.

Velký díl A se skládá z malých dílů *a*, *b* (dvoiperiod). Každý drobný díl se s výjimkou posledního taktu doslovně opakuje. **Malé díly a, b spolu kontrastují:** melodie v dílu *a* je pohyblivější, tvoří ji kromě

⁴³ Informace o Hilmarovi jsme čerpali z Nejedlého, 1951, s. 428-432, a z Tyrrella, 1991, s. 569

⁴⁴ Nejedlý, 1951, s. 431

osminových not také skupiny šestnáctin, obsahuje skoky (kvinta, sexta, oktáva) skoků, hraje se v pianu; melodie dílu *b* se pohybuje v rozsahu kvarty (převážně však v rozsahu velké tercie), obsahuje tečkované noty a synkopy, hraje se ve forte.

Trio (velký díl B) začíná v subdominantní tónině (F dur). Skládá se z malého dílu *c* (dvojperioody), který se s výjimkou posledního taktu doslovně opakuje (přesto není vypsán!), 6 taktů kontrastní mezihry v paralelní mollové tónině (*d moll*), zkráceného malého dílu *d* (perioody), kde druhou polovinu závěti nahrazuje neharmonizovaný takt připravující tóninový skok do *As dur* a prázdný takt. Trio pak pokračuje dílem *e* s touž melodií jako v dílu *d*, znějící však v tónině *As dur*, vedenou v paralelních sextách namísto tercií a oprostěnou o „auftakt“, a dále dílem *f* (periodou), který je mimo poslední dvoutaktí totožný s dílem *d*.

Skladba se vyznačuje živou převážně diatonickou melodikou. „Drobnokrokému“ charakteru tehdejší polky odpovídá střídání osminových a šestnáctinových not v melodii; střídají se ovšem porůznu, aby skladba nepůsobila jednotvárně; větší skupiny šestnáctinových not objevíme na koncích drobných vět. Melodie je rytmizována také s využitím tečkovaných not, synkop (malé díly *b*, *d* a *f*) a „auftaktů“. K oživení melodie přispívají rovněž větší skoky a kontrast *staccata* a *legata*. Nejživější část celé skladby představuje díl *a*, což patrně odpovídá snaze autora zahájit polku nejvýraznější a nejzapamatovatelnější melodií, aby hned její první takty posluchače zaujaly, a pokud už někdy tuto polku slyšel, aby ji hned poznal.

Protože skladba tvoří velkou formu, vyžaduje výraznější kontrasty mezi sousedními částmi. Skladatel proto střídá vedení melodie jediným hlasem, v paralelních oktávách, v paralelních terciích a v paralelních sextách. **Především však dosahuje kontrastů pomocí rozdílné dynamiky (*p*, *f*, *ff*).**

Sazba skladby je ryze homofonní. Levá ruka hraje zcela mechanický akordický doprovod v osminových hodnotách. Střídají se při tom modely „bas + 3× příznávka“ a „bas + příznávka + bas + příznávka“. Pouze v několika místech skladby se mechanický doprovod opouští (ve 20.-22., 29.-30. a 38.-39. taktu tria).

Melodie polky probíhá na podkladě prosté jednoduché harmonie s naprostou převahou základních harmonických funkcí. Pouze v malém dílu *b* zjistíme tuto posloupnost harmonických funkcí: T – (D) – VI – S – D – T, které odpovídá jakýsi kvazimelodický postup basu, a 6taktová mezihra v triu probíhá v tónině mollové paralelní k tónině tria (tj. v *d moll*). Díl *e* představuje vybočení do *As dur*, které je částečně připraveno ve 29. taktu tria; návrat do *F dur* však nastane náhle bez jakékoli přípravy (o modulaci nemluvě).

Rám. 1. Rozbor polky Esmeralda F. M. Hilmar⁴⁵

Podstatně odlišný typ se objevuje v souvislosti s proniknutím polky do velkoměstských salonů a na divadelní jeviště. U jeho zrodu stál již zmíněný baletní mistr Stavovského divadla Jan Raab, když si při přípravě jedné ze svých inscenací poprvé nevystačil s montáží hudby již hotové a přistoupil ke kompozici vlastní skladby – a to polky, které se později dostalo zařazení do Berrový sbírky. Tvorba kapelníků Josefa Liehmana a Josefa Labitzkého ještě měla blízko ke „kantorským“ polkám⁴⁶, ale F. V. Svoboda, Jan Procházka a další, zvláště pak kapelníci pražských vojenských orchestrů, již komponovali polky plně příslušející k typu, který Nejedlý označuje jako polka „kapelnická“. Tyto kompozice se rozšířením své formy o introdukci a kodu a nahrazením

⁴⁵ Hilmar, 1961 (PŘÍLOHA I)

⁴⁶ Oba přistoupili ke kompozici vlastních polek až poté, co dlouhou dobu se svými kapelami prováděli polky kantorské (Nejedlý, 1951, s. 445-446).

melodické vroucnosti vnější efektností, typickou pro populární hudbu vyšší společnosti, čím dál víc blíží valčíku a zvláště kvapíku, a zatímco ztrácejí charakteristické prvky české polky, ustalují se u nich různé přednesové manýry.⁴⁷ K setření toho, čím se původně polky lišily od kosmopolitní plesové hudby, přispěly také snahy zvýšit zahraniční úspěch polky jejím přizpůsobením vkusu publika té které země. A již zcela mimo kategorii české polky se pochopitelně ocitla polková tvorba autorů, jako byli Johann Strauss starší a později jeho synové⁴⁸, Emile Waldteufel, Joseph Lanner, převážně v zahraničí působící Karel Komzák mladší a další.

V souvislosti s vlasteneckými bály – ze snahy vrátit polce charakter národního tance – se pak objevil třetí typ polky, nazývaný Nejedlým jako polka „vlastenecká“. Charakterizují jej nápěvy převzaté z českých lidových písní a české či „vlastenecké“ názvy: např. Gutmannsthalova *Drahotinka*, využívající melodii písně *Ach není tu, není* či Hilmarova *Vlastenka* s nápěvem „Sil jsem proso“.⁴⁹ Nejedlý hodnotí tuto „metodu“ vytváření „ryze českých“ polek jako pouhou vnější pomůcku a např. nad Hilmarovu tvorbu tohoto typu vyzdvihuje jeho starší polky „kantorské“, které pokládá – navzdory tomu, že se o žádné lidové melodie neopírají – za „mnohem češtější“.

Díky popularitě polky, kterou jsme vylíčili výše, existovala kolem poloviny 19. století obrovská poptávka po nových polkových kompozicích různého druhu a účelu: k tanci, pro hru na klavír (polkové klavírní kusy byly zvláště oblíbené mezi žáky hudebních škol), pro šumařské kapely, pro kolovrátky apod. Zmíněná Berrova sbírka *Prager Lieblings-Galoppen für das Piano-Forte* se postupně mění ve sbírku polek a vzniká také nová sbírka nazvaná již přímo *Prager Lieblings-Polka's für das Piano-Forte*, kde Berra znovu vydal i oblíbené polky z první sbírky. Z mnoha dalších vydavatelů jmenujme alespoň již zmíněného pražského nakladatele Johanna Hoffmanna a lipského Friedricha Hoffmeistera.

A ještě alespoň velmi stručně k vývoji názvů polkových kompozic. Zpočátku se jen číslovaly, ukázalo se však, že popularitě kompozice může výrazně napomoci „zajímavý“ název, ba že bez něho je úspěch u publika nemyslitelný. A tak se polky pojmenovávaly ženskými jmény (jak jsme již uvedli, takové názvy předurčovalo samo slovo „Polka“) a postupně se rozbujely také tituly inspirované geograficky (*Krkonošská polka*, *Pozdrav z Paříže* apod.), historicky, mytologicky, příležitostí, pro kterou daná polka vzniká (*Gute Nacht-Polka*), apod.

⁴⁷ Pravdou ale je, že jedna z nich – přednášení 4 taktů velmi silně a následujících 4 taktů velmi slabě – se později již jako kompoziční prvek zařadila mezi charakteristické znaky české polky (Nejedlý, 1951, 444-445).

⁴⁸ I u českého publika ale jejich polky slavily velké úspěchy (Nejedlý, 1951, s. 448). Ostatně sám Strauss prý uznával český původ polky a „ke cti národa českého“ složil skladbu *Czechen-Polka* (Zíbrt, 1960, s. 325).

⁴⁹ „Vynálezcem“ této metody byl Jan Procházka, který ji zpočátku uplatňoval u valčíku, ale později takto komponoval i polky. Do polkové kompozice ji jako první uvedl zmíněný Vilém Čestmír Gutmannsthal ve své *Slovance*, publikované pod č. 120 v Berrově sbírce (Nejedlý, 1951, s. 452).

3. PŘEHLED UPLATNĚNÍ POLKY VE SFÉŘE ARTIFICIÁLNÍ HUDBY

Polkové kompozice vznikají od 30. let 19. století dodnes. Naprostá většina z nich náleží do oblasti užitkové taneční hudby a jiné tzv. nonartificiální hudby počínaje zmíněnými kantorskými polkami Hilmarovými aj. přes polky hrané salonními orchestry či dechovkami, vojenskými i civilními, jako byla u nás zejména sokolská dechová kapela Františka Kmocha, polky zpívané, polky fúzované od 30. let s modernějšími tanci (foxtrotem aj.) až po polky Josefa Vejvody (světoznámá *Škoda lásky*), Karla Vacka, Karla Valdaufa a dalších „klasiků“ i mladších představitelů tzv. „dechovky a lidovky“. Jak ale víme, polka pronikla prakticky do celého světa a velmi specifickým vývojem prošla zvláště v Severní či Latinské Americe. Tolik tedy aspoň krátká odbočka věnovaná vývoji polky v rámci nonartificiální hudby.

Typickým produktem populární polkové tvorby v 19. století je „francouzská polka“ Karla Komzáka mladšího *Blondýna (Poste restante)*. Jde o sériový výrobek z dílny původem české obdoby Johanna Strausse ml., o skladbu s líbivou a zapamatovatelnou melodií, bezesporu dobře řemeslně vystavěnou, relativně bohatě vybavenou po stránce rytmické, harmonické a v případě orchestrální verze působivě instrumentovanou; najdeme tu ale pramálo hudebních nápadů a práce, které by překračovaly rámec dobové konvence týkající se tohoto hudebního žánru, zato skladba nezůstává dlužna snad žádnému klišé. Tato zjištění však neuvádíme, abychom ji odsoudili – žánr populárních polek, valčíků, kvapíků apod. je ve svém poslání nenahraditelný a tato Komzákova polka patří podle našeho názoru v rámci daného žánru k těm „lepším“.

Provedme orientační rozbor skladby, abychom výše uvedená tvrzení doložili, a hlavně abychom získali po Hilmarově *Esmeraldě* další model, se kterým bude možné srovnávat artifiálně stylizované klavírní polky:

4taktová introdukce vychází z prvního motivu polkového tématu.

Hlavní díl se skládá z dvojperody s hlavním polkovým tématem (t. 5-38) a z dvojperody s tématem kontrastním (39-54), které není s hlavním tématem nijak spjaté.

Trio nastupuje po dvoutaktové modulační spojkce v subdominantní tónině (C dur) a rovněž se skládá ze dvou dvojperiod, z nichž první (t. 57-74) přináší ryze „triovou“ (jemnější) hudbu, druhá (t. 75-91) pak hudbu k ní kontrastní (téměř pochodově razantní) – které rovněž nejsou odvozeny od hlavního tématu.

Část označená jako *Coda* je ve skutečnosti vypsáným návratem hlavního dílu (včetně introdukce) s připojenými 9 takty tvořícími skutečnou kódu, kde se objevují motivy a figury z různých částí skladby.

Hudba celé skladby má ryze expoziční charakter, periodické členění s polovičními závěry u všech předvětí a celými u všech závětí, homofonní sazbu a různě stylizovaný příznávkový doprovod mechanického rázu.

O evoluční práci tu nemůže být řeč, nanejvýš o odlišné motivické výstavbě závětí první dvojperody (t. 29-35 vs. 13-20) anebo o využívání motivického materiálu ve spojkách a v kódě.

Objevíme místa, kdy motivy nebo jejich části pronikají ze sopránu a případného souběžně vedeného altu i do jiných hlasů (t. 4, 8, 10, 26, 31-32, 35-38); většinou se ale jedná o pouhé zdvojení ve spodní oktávě, v případě t. 35-38 o tematickou spojku k repetici, resp. k dvojperiodě s druhým tématem (z něhož pochází motiv v t. 38) apod.; u první perody tria (t. 56-72) bychom mohli mluvit o velmi jednoduché imitaci (v oktávě).

I harmonie skladby je poměrně prostá s převahou tóniky a dominanty. Nejchudší je první dvojperioda; druhá dvojperioda a trio jsou harmonizovány rozmanitěji. Nicméně všeho, čím harmonie překračuje rámec základních harmonických funkcí (vedlejších kvintakordů např. v t. 13-16, mimotonálních dominant např. v t. 17-18, alterací např. v t. 61-62 apod.), je tu užito způsobem v tomto žánru zcela běžným. Ani efektní chromatický sestup basu v t. 51-53 (který zvláště vyniká v orchestrální verzi skladby), ani modulační mezihra v t. 65-66 nejsou ničím víc než žánrovým klišé.

Rám. 2. Rozbor polky Blondýna (Poste restante) K. Komzák ml.⁵⁰

I Bedřich Smetana zpočátku – ještě nepoučen v kompozičních naukách – skládal polky užitkové, blízké např. kantorským polkám Hilmarovým. Jak ale ukážeme, už tyto jeho rané polky prozrazují budoucí náročnější polkové kompozice. Klavírní polka se pak ve Smetanových rukách postupně proměnila ve svébytný žánr umělé hudby, a navíc v žánr, který v rámci celého jeho díla nabyl zcela mimořádného specifického významu jako v téže míře u žádného jiného skladatele. A druhotně to platí pro polku u Smetany vůbec – celé věty polkového charakteru, úseky skladeb anebo třeba jen využití polkového idiomu v tématech či epizodách najdeme v celé řadě jeho kompozic nejrůznějších žánrů:

- v operách *Prodaná nevěsta*, *Dvě vdovy*, *Hubička* a *Čertova stěna*;
- v symfonických básních *Richard III.*, *Vltava*, *Šárka* a *Z českých luhů a hájů*;
- v komorní tvorbě: obou částech dua *Z domoviny*, 2. větě *Tria g moll*, 2. a 3. větě *Smyčcového kvartetu č. 1 e moll „Z mého života“*, 2. větě *Smyčcového kvartetu č. 2 d moll*;
- ve 2. větě kantáty *Česká píseň*;
- ve sborových skladbách a capella: skladbě *Přiletěly vlaštovičky* ze *Sborů trojhlasých*, *Písni na moři*, sboru *Odrodilec*;
- v písni *Ej, jaká radost v kole* z *Písni večerních*;
- samostatné orchestrální polky *Našim děvám* a *Venkovanka*.

Také Antonín Dvořák hojně zpracovával taneční idiomy, na rozdíl od Smetany však nijak neupřednostňoval polku. Ta u něj představuje jen jeden z široké palety tanců – domácích i cizích – a větší měrou než jí se věnoval např. valčíku (zkomponoval množství valčíků orchestrálních i klavírních) a zvláště lidovým tancům z Čech a Moravy (furiantu, sousedské aj.) či z jiných zemí hovořících slovanskými jazyky (polské polonéze⁵¹ aj.). Protože ale Dvořák vyrůstal v Čechách, kde byla tehdy polka velmi populární, najdeme několik polek mezi jeho skladbami z mládí: patrně jeho vůbec první skladbou byla klavírní *Polka pomněnka*, kterou vytvořil někdy během let 1854-56 ve Zlonicích společně se svým učitelem Antonínem Liehmanem (ten je autorem tria); dále najdeme ve výčtu Dvořákových juvenilií rukopis klavírní polky *Per pedes*, zmínku o nedochované polce *Harfenice*, *Polku* z let 1861-62, a hlavně *Polku E dur pro klavír*. Z pozdějších Dvořákových skladeb jsou jako polky výslovně označeny příležitostná orchestrální *Polka B dur „Pražským akademikům“*,

⁵⁰ PŘÍLOHA II

⁵¹ S polonézou se setkáme mj. v opeře *Rusalka* ve svatební scéně. Čili na rozdíl od Smetany, pro nějž je se svatbou typicky spojena polka, a řady dalších autorů (K. Bendla, K. Šebora aj.), Dvořák volí jiný taneční idiom.

složená r. 1880 pro žofínský ples Akademického čtenářského spolku, a hlavně *Slovanský tanec* č. 3 *As dur* a 2. část *České suity*. S polkou se však setkáme i v některých dalších Dvořákových skladbách, např. ve finále opery *Jakobín*, ve 2. větě *Smyčcového kvartetu* č. 9 *d moll* (*Alla polka*), 2. větě *Smyčcového sextetu A dur* (třebaže je slovně označena jako *Dumka*), *Dumce* č. 2 pro klavírní trio či ve finále *Symfonických variací*. Populární polka *Oči lásky*, za jejíhož autora bývá někdy považován Antonín Dvořák, je ve skutečnosti dílem jeho mladšího současníka Jana Fialy alias Františka Dvořáka (1854-1921).⁵² Ani *Rekrutskou polku*, jejímž zkomponováním prý devatenáctiletý Dvořák oslavil zproštění vojenské služby,⁵³ patrně nesložil on, ale Antonín Liehman.⁵⁴

Obdobným způsobem jako Bedřich Smetana, byť v menší míře, uplatňoval polku ve svém díle Zdeněk Fibich. Když si během svého pobytu v litevské metropoli stýskal po vlasti podobně jako o patnáct let dříve Smetana v Göteborgu, zařadil do *svého Smyčcového kvartetu* č. 1 *A dur* místo scherza stylizovanou českou polku – a stal se tak vůbec prvním skladatelem, který využil polky ve smyčcovém kvartetu (první ze Smetanových smyčcových kvartetů vznikl až o dva roky později). Podobně významné místo zaujala polka v symfonické básni *Vesna*, kde se jejím užitím utvrzuje atmosféra jara, spojuje procitání přírody s citovým probuzením člověka a připomíná, že tu jde o člověka českého.⁵⁵ Podle J. Jiráka se tu Fibich „představuje jako hudební básník smetanovského typu, který programní syžetovost díla neodvozuje z literární či jiné předlohy mimohudební, nýbrž zakládá ji prostředky ryze hudebními“.⁵⁶ Dále Fibich polku uplatnil ve scherzu *Smyčcového kvartetu* č. 2 *G dur*, čerpajícího z českých lidových tanců, krátký ohlas polky se objeví ve střední části 2. věty *Symfonie* č. 1 *F dur* „*Hlas lesa*“,⁵⁷ z výše zmíněné polkové věty *Smyčcového kvartetu* č. 1 *A dur* vychází závěrečná 5. věta orchestrální suity *Dojmy z venkova* s názvem *Tanec v zeleni* a polková intonace se ozve také ve větě 3., nazvané *Vzhůru!*. Pokud jde o Fibichovy polky klavírní, jejich výčet je ještě kratší: *Polka A dur*, která ani nemá opusové číslo, *Polka* ze 3. sešitu hudebních drobotin pro 4 ruce *Zlatý věk* a několik polkových kusů z cyklu *Nálady, dojmy a upomínky*.

Poměrně hojně polky využíval Karel Bendl: v baletu *Česká svatba*, opeře *Starý ženich* či *Jihoslovanských rapsodiích*; pozoruhodná je jeho programní klavírní polka *Strašidlo v Podskalí*,

⁵² V záznamu č. 006712236 v Souborném katalogu České republiky najdeme tuto poznámku: „*Polka Oči lásky není podle Tematického katalogu Antonína Dvořáka autorů J. Burghausera a J. Claphama z r. 1996 dílem A. Dvořáka. Autorem je František Dvořák, vl. jm. Jan Fiala (1854-1921)*.“

⁵³ Veselý, 2014

⁵⁴ Na webu americké společnosti Alliance Publications Inc. (<http://www.apimusic.org/>) se nabízí prodeji toto vydání *Rekrutské polky*: LIEHMANN, Antonín a Joel BLAHNÍK (ed.). *Recruitment Polka*. Alliance Publications Inc.

⁵⁵ Jiránek, 1963, s. 60

⁵⁶ Jiránek, 1963, s. 61

⁵⁷ *Symfonie* č. 1 *Hlas lesa*

inspirovaná známou pražskou pověstí, a patrně ze závěru Bendlova života se zachoval autograf nedokončené *Svatováclavské polky*⁵⁸.

S polkou se v 19. století dále setkáme v řadě operních a jiných kompozic pro divadelní jeviště: v operách *V studni* Viléma Blodka, *Zmařená svatba* Karla Šebora, *Veselé námluvy* Jana Maláta a dalších, baletní pantomimě *Pohádka o Honzovi* Oskara Nedbala, hudbě Karla Kovařovice ke hře F. F. Šamberka *Výlety pana Broučka na výstavu* (dodnes populární *Haviřská polka*) aj. A samozřejmě také v tvorbě klavírní; po již zmíněných autorech klavírních polek (Smetanovu, Dvořáka, Fibicha a Bendla) dále jmenujme např. Josefa Förstra, Alexandra Dreyschocka, Julia Schulhofa, Františka Kavána, Stanislava Sudu, Ludvíka Vítězslava Čelanského a Kateřinu Emingerovou, autorku zejména pozoruhodné *Melancholické polky*.

Ještě před koncem 19. století se polka objevila také v tvorbě Josefa Bohuslava Foerstra, Josefa Suka a Vítězslava Nováka: polkou je např. *Tanec ženců* ve Foerstrově opeře *Debora, Hra na labutě a pávy* ze Sukovy hudby k Zeyerově pohádce *Radúz a Mahulena*, č. 1 z Novákových *Tří českých tanců* a č. 1 z nedokončených *Tanečních studií*. Ve 20. století, kam náleží většina skladeb těchto tří skladatelů, pak vzniká např. Foerstrův *Smyčcový kvartet č. 3 C dur* se střední větou *Tempo di polka*, Sukovy klavírní *Epizody s Ella polkou*, věnovanou choti Maxe Švabinského, a Novákův klavírní cyklus *Mládí* se slavnou *Čertovskou polkou*.

Snad jediným z významných domácích skladatelů působících v 2. polovině 19. století, v jehož díle polku skutečně nenajdeme, byl Leoš Janáček – a z jeho fejetonu *Proč máme tolik polek a valčíků*, uveřejněného r. 1905 v Lidových novinách, je zřejmé proč: „[...] máme na Moravě na 300 různých tanců, že valčík ani polka nebývaly u nás zvláštním lidovým tancem: ale jejich thema choreografické (otočení) bylo jen jedním z motivů bohatších themat tanečních.“ (Přičemž – jak uvádí Janáček dále ve svém fejetonu – každému jednotlivému „thematu choreografickému“ odpovídal ustálený nápěv.) „*Ted' jest tomu jinak: tančí se bezmála jen dva tance, polka a valčík, a muzik k nim jest – až hanba!*“⁵⁹ Janáček se tedy zabýval výhradně stylizacemi lidových tanců (viz *Lašské tance*, klavírní stylizace různých moravských tanců, taneční idiomy v jeho operách atd.).

Zájem skladatelů artificiální hudby o polku trvá, ba vzrůstá i ve 20. století, a to do značné míry díky glorifikaci odkazu Bedřicha Smetany: podobně jako se stala součástí jeho individuálního stylu, stává se součástí posmetanovského národního stylu, a to zejména jako hudební znak češství. Zvláště silně polka přitahuje skladatele v pohnutých dobách světových válek: např. *Malá klavírní suita* K. B. Jiráka z doby první světové války obsahuje část *A la polka* a na sklonku nacistické okupace Jiráka zkomponoval *Čtyři polková capriccia* a zmíněné *Tři poetické polky*. Po 2. světové válce, kdy domácí hudební tvorbu ovládá socialistický realismus a kult B. Smetany prosazovaný Z. Nejedlým, komponuje např. V. Dobiáš rovněž *Tři poetické polky*, a především obludnou kantátu

⁵⁸ Autograf, který je k nahlédnutí v Českém muzeu hudby, není datován. Nahoře však čteme napsáno velmi kostrbatým písmem stoupajícím vzhůru: „*Svatováclavská polka, v upomínku mému ošetřovateli Josefovi*“.

⁵⁹ Janáček, 1958, s. 72

Československá polka (pozdějším názvem *Buduj vlast, posílíš mír*) na slova F. Halase, která velmi připomíná Smetanovu *Českou píseň*.

Z domácích polkových či polkou ovlivněných skladeb z 1. poloviny 20. století dále jmenujme např. polku z opery *Švanda Dudák* J. Weinbergra, *Polku z České suity* K. Moora, *Serenádu a la polka* ze *Suity pro velký orchestr c moll* O. Ostrčila a na polce založený melodram *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici* téhož autora, *Polku z Malé předávkové suity* I. Krejčího či *Dožínkovou polku* ze suity *Čtvero ročních dob* I. Hurníka. Nerudovu oslavnou *Baladu o polce* zhudebnilo hned několik autorů: J. Klička, O. Zich, J. Kalaš. Samostatnou kapitolou by bylo uplatnění polky v operetě – zmiňme alespoň tu, která je přímo oslavou polky: operetu *Polka vítězí* J. Křičky.

Podobně osobní význam jako pro Smetanu měla polka (a stejnou měrou také např. furiant) pro Jaroslava Řídkého: kde chtěl hudebně vyjádřit radostný životní pocit a identifikovat se s Čechami, tam založil hudební strukturu na prvcích některého z českých tanečních idiomů. Tak jako u Smetany i u Řídkého to má kořeny v dětství a mládí: Řídký vyrůstal v tehdejšímu Reichenbergu v napjatých vztazích mezi německou většinou a českou menšinou a jako dítě z velmi chudé rodiny měl zpočátku jediný kontakt s hudbou prostřednictvím veřejných produkcí českých kapel hrajících zejména k tanci. Polka se ozve např. v jedné z jeho vrcholných skladeb, *Koncertu pro klavír a orchestr op. 46* (v závěrečné větě). Půvabné a kompozičně dokonalé jsou Řídkého *Čtyři klavírní polky* (1949/53), kterými se skladatel otevřeně hlásí ke Smetanovi (zahrnují dvě *Poetické polky*) a které skutečně mají mnohé charakteristické znaky Smetanových polek⁶⁰ a velmi se jim blíží i svým celkovým vyzněním.⁶¹

Samostatnou zmínku si ale zaslouží především osobité⁶² uplatnění polky v díle Bohuslava Martinů: najdeme ji zejména v baletu *Špalíček*, ve *Třech českých tancích* pro dva klavíry a v klavírních *Etudách a polkách*. *Špalíček* a *České tance* vznikly během skladatelova pobytu v Paříži, *Etudy a polky* v době ukončování 2. světové války (v létě 1945) ve Spojených státech. Neprávem téměř neznámé jsou rané *Polky* (H. 101),⁶³ šestice polek představující první Martinův cyklus stylizovaných tanců, a poměrně málo se uvádí také cyklus 7 českých tanců (polek) *Borová*.

V 2. polovině 20. století se tvorbě klavírních polek věnovali např. V. Kalabis či L. Železný.

Jak jsme psali, již záhy po svém vzniku polka pronikla i do ciziny – a platí to i pro oblast umělecké hudby. Většinou se jedná o polky efektně brilantní (Bülowovo *Pozvání k polce*, Rachmaninovova *Italská polka*), bizarní (Rossiniho *Čínská polka*, Stravinského *Cirkusová polka*

⁶⁰ Setkáme se tu s postupováním motivického materiálu celou strukturou, s monotematismem apod.

⁶¹ Např. *Polka in C* poněkud připomíná Smetanovu *Polku Es dur*, popřípadě *Bettinu polku*.

⁶² „Martinů přes všechny snad opěrné body si dovedl již najít vlastní český výraz, pro jehož stylizaci není ovšem nepodstatné, že prošel vlivy světových tvůrců novějšího hudebního výrazu. Ty typické rytmické a většinou synkopické zámlky, rytmické přesuny, prosté sextové postupy, zdánlivě smetanovské, a přece se od nich odlišující svou melancholickou notou, to už je duševní vlastnictví Martinů,“ napsal o Martinů *Etudách a polkách* F. Bartoš (cit. podle Mihule, 1974, s. 131).

⁶³ srov. Honzíkova, 2009

pro mladého slona), o juvenilie (Musorgského *Podpraporčická polka* z doby jeho studia na vojenské škole), o příležitostné drobnosti (Wagnerova miniaturní *Polka G dur*, věnovaná Mathildě Wesendonck), o skladby ve snadném slohu (Glinkova *Ruská polka*, *Polka* z Čajkovského *Alba pro mládež*) apod. – zkrátka o málo závažné kusy blíží se užitkové hudbě. Neplatí to ale např. pro bohatě stylizovanou *Salonní polku* ze *Tří kusů pro klavír* (op. 9) a *Polku skoro taneční* ze *Šesti kusů pro klavír* (op. 39) P. I. Čajkovského. Na divadelní jeviště uvedli polku např. L. Delibes (balet *Sylvia*) či D. Šostakovič (balet *Zlatý věk*), který zařadil polky také do obou svých *Suit pro jazzový orchestr*, do klavírní suity *Tance panenek* apod. S pozoruhodnou parodií polky se setkáme ve 4. větě *Koncertu pro orchestr* B. Bartóka.

V této kapitole jsme podali stručný přehled uplatnění polkového idiomu ve sféře artificiální hudby a v následujících dvou kapitolách, které tvoří hlavní část této práce, se podrobně zaměříme na velmi úzký, ale mimořádně významný výřez této problematiky: na polku v klavírním díle Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, Zdeňka Fibicha a v rané klavírní tvorbě Vítězslava Nováka.

4. POLKA V KLAVÍRNÍM DÍLE BEDŘICHA SMETANY

Jako malý chlapec slýchal Smetana hlavně valčík a kvapík. Není proto divu, že prvním známým jeho skladatelským pokusem byl *Kvapíček D dur*. Od poloviny 30. let však jako módní tanec nastupuje polka a stává se přímo symbolem českého společenského života – a právě tehdy Smetana dospívá a komponuje první skladby, které už nejsou jen dětskými skladbičkami. Polka tedy na Smetanu působí právě v době jeho skladatelského růstu, což je patrně důvodem, proč se později stane – jak ukážeme postupně – nejdůležitějším a nejcharakterističtějším elementem celé jeho tvorby.⁶⁴ V polkových útvarech bude Smetanovo komponování zrát a k polce se vždy Smetana obrátí, když se bude chtít vyjádřit nejčeštěji a nejosobněji.

Důvodů Smetanova příklonu k polce však bylo více než jen prostý fakt „polkové horečky“ v době jeho dospívání. On sám prý byl vášnivým tanečníkem,⁶⁵ a především jako rozvíjející se klavírista často a rád hrával k tanci ostatním⁶⁶ (sestrám na rodinném statku v Růžkových Lhoticích, „sestřenicím“⁶⁷ v Novém Městě nad Metují, studentům při zábavách v Německém Brodě a později v Plzni). S polkou měl navíc spojen zázitek první lásky, jak ukážeme dále. A s polkou se typicky setkával v prostředí, kde představovala přímo symbol češství, například na jiřinkových slavnostech v České Skalici.

Tedy hlavně díky tomu, jaký význam pro něj měla v době jeho mládí, Smetana postupně přijal polku nejen za svůj nejoblíbenější hudební symbol tance, ale vůbec jako způsob nejvěrnějšího hudebního vyjádření českého národního koloritu, a současně jako hudební idiom, který mu je osobně nejbližší a kterým dokáže nejlépe vyjádřit svou hlubokou náklonnost a jiné pozitivní životní pocity. A tento dvojí význam si polka uchová v rámci celého Smetanova díla.

Smetanovy polkové kompozice, vznikající od doby jeho dospívání až téměř do závěru života, se pochopitelně vyvíjely – od efektních tanečních kusů (rané polky) přes vnitřně bohaté idealizované polky, tanci jako takovému stále vzdálenější (polkové cykly z 50. let), až po vrcholné koncertní skladby (1. řada *Českých tanců*). Co je ale ještě mnohem pozoruhodnější a zcela jedinečné: žánr polky, konkrétně polky klavírní, u Smetany představuje hlavní pole, na kterém jako skladatel hledá a objevuje nové možnosti svého vyjadřování, které posléze uplatňuje i v ostatních kompozičních žánrech. Doložme toto tvrzení prozatím aspoň jediným příkladem: s hloubkou výrazu, ke které Smetana dospěl ve svých klavírních polkách komponovaných ve Švédsku (*Vzpomínky na Čechy ve formě polek*), se následně setkáme např. v jeho hudebně dramatických

⁶⁴ srov. Nejedlý, 1951, s. 462-466

⁶⁵ Benetková, 1997

⁶⁶ Očadlík, 1980, s. V

⁶⁷ Aloisie („Louisa“) a Augusta Smetanovy, které Smetana označoval jako své „sestřenice“, byly ve skutečnosti jeho vzdálenými neteremi (Smolka, 1998, s. 7).

kompozicích (lyrické árie a duety v *Daliborovi*).⁶⁸ Stejně důležité a pro Smetanovu typické ale je, že nejen obecné kompoziční možnosti, ke kterým se propracoval polkovým komponováním, ale i polkový idiom samotný posléze uplatňuje napříč celou svojí tvorbou. Jak už bylo zmíněno, typicky sahá po tomto idiomu tehdy, když mu jde o vystižení českého národního koloritu anebo o vyjádření pozitivních citů. (Výčet aspoň některých Smetanových skladeb polkového charakteru, resp. skladeb, kde je – byť třeba jen v některé části skladby, např. v určitém tématu – využito prvků polky, jsme podali na str. 21.)

Rané polky

Jak již bylo uvedeno, polka pronikala mladému Smetanovi pod kůži nejen při tanci, ale také při doprovázení tance na klavír – a tomu si dobře osvojil hudební stránku polky a mohl začít komponovat vlastní polkové skladby.

Polky, s nimiž se na zábavách setkával, mu však těžko mohly být skutečnou inspirací. Úroveň tehdejších užitkových polek dokládá např. sešit polek oblíbených počátkem 40. let v Plzni. Jak uvádí Nejedlý, s jedinou výjimkou se jednalo o skladby myšlenkově i stavebně velmi chudé: zcela konvenční polková melodika, mechanický příznávkový doprovod, pouze základní harmonické funkce. Polky sice nesou různá „atraktivní jména“ (zeměpisná, ženská apod.), která však nejsou v žádném vztahu k hudební stránce polky (o jejím myšlenkovém obsahu většinou vůbec mluvit nelze). Onou jednou výjimkou byla *Louisina polka*, která se do zmíněného sešitu dostala jako jediná z polek Smetanových a svou kvalitou všechny ostatní mnohonásobně převyšuje. Nejedlý proto předpokládal, že inspirací pro Smetanovy rané polky bylo spíš pozorování tanečního reje než hudba, která při něm zněla, a že namísto z nějakých vzorů, jimiž mu doboví skladatelé polek být nemohli, tu vycházel ze své vlastní již tehdy mimořádné hudební invence a ze své dosavadní zkušenosti s hudbou vůbec.⁶⁹

Nejstarší Smetanovy polky neznáme. Víme až o těch, které zahrnul na svůj soupis ze 3. dubna 1841, ale z většiny z nich zbyla pouze jména nebo fragmenty. V první části soupisu najdeme polky pro smyčcové kvarteto (kvartetní hra byla základní příležitostí pro kolektivní hudební vyžití) a teprve po nich následují polky klavírní, a to v tomto pořadí: *Louisina polka*, *Polka D dur* (později pojmenována *Jiřinková*), *Polka F dur* (později *Mariina*) a *Velká polka (b moll)*. Později k nim přibyly další: *Kateřinina* a *Ze studentského života*. A mezi Smetanovy rané polky se počítají také *Vzpomínka na Plzeň* a *Polka Es dur*, třebaže poslední jmenovaná se od všech předchozích podstatně liší a předznamenává již polky vzniklé v následujícím období.

Své rané polky Smetana skládal jako naprostý samouk (soustavnější školení v hudební teorii a kompozičních naukách jej čekalo až od přelomu let 1843/1844, kdy začal studovat kompozici u Josefa Proksche), a jak již bylo řečeno, nemohl mít ani žádné inspirativní vzory. Ale i přes tyto

⁶⁸ Očadlík, 1980, s. XV

⁶⁹ srov. Nejedlý, 1954, s. 690-693

skutečnosti Smetanovy polky výrazně převyšují všechny užitkové polkové skladby své doby, třebaže typově k nim – snad jen s výjimkou *Velké polky* – ještě náleží. Ukažme to srovnáním *Louisiny polky* s Hilmarovou *Esmeraldou*, která vznikla o pouhé čtyři roky dříve. Učíme to ovšem s vědomím toho, že Hilmar byl patrně jedním z nejlepších autorů užitkových polek a *Esmeralda* přinejmenším jednou z nejlepších polek Hilmarových.

Obě polky jsou polkami tanečními (ačkoli ve Smetanově případě by snad bylo přesnější hovořit o věrné nápodobě taneční polky). Tomu odpovídá zcela pravidelné metrum, plynulé navazování částí a příznávkový doprovod. *Louisina polka* se však mechaničnosti tanečních polek přeci jen poněkud vymyká – hudební výraz je tu hlubší a hlouběji diferencovaný než u *Esmeraldy*: např. nástup tria (*dolcissimo*) či změna výrazu v t. 70, resp. 78 z razantního ve velmi subtilní. Skladba tak přímo vybízí k přednesu s větším využitím agogiky a výrazové diferenciaci, než by tomu bylo u polky ryze taneční.

Melodie *Esmeraldy* je založena na svěžích melodických nápadech, nadýchané melodii *Louisiny polky* s jemnými triolovými rytmy, velmi neotřele využitou synkopou (v triu), chromatickými tóny apod. však nemůže konkurovat.

První drobný díl *Louisiny polky* se neopakuje doslovně, ale poněkud kontrastně s užitím triol, oktávového zdvojení melodie a forte. Patrně se tu již hlásí budoucí Smetanova vynikající variační a jiná tematická práce.

Oba velké díly tvořící *Louisinu polku* (A, B) jsou třídlíné (a b a, c d c), a skladba je tak ještě zaokrouhlenější. Navíc jsou oba velké díly výrazně tematicky spřízněné: ve vnějších i ve vnitřním malém dílu tria (c, d) se pracuje s tematickým materiálem z vnějších malých dílů vlastní polky (a). Snad je možné považovat tuto skutečnost za příznak Smetanova pozdějšího tíhnutí k monotematicnosti (o níž bude řeč v souvislosti např. s cykly polek z 50. let).

První díl tria (c) svým výrazně lyrickým charakterem mnohem víc kontrastuje s prvním malým dílem skladby (a), než je tomu u *Esmeraldy*, kde hlavní kontrast nastává už mezi malými díly a, b.

Věty tvořící jak vnější, tak vnitřní malé díly tria (c, d) se skládají z velmi kontrastních polovět a i díky této skutečnosti se trio *Louisiny polky* liší od vlastní polky mnohem výrazněji, než je tomu u *Esmeraldy*.

Smetanova skladbička je celkově uhlazenější, „klavírističtější“, melodicky vynalézavější, a přestože se tu Smetana – jak bylo řečeno – ještě drží jednoduchého typu „kantorské polky“ a nijak nehýří prostředky, shledáme ji celkově propracovanější, byť o tom u této polky ještě svědčí spíše detaily. Například ne vždy najdeme melodii v nejvyšším hlase (např. ve vnějších dílech tria se melodie účastní i alt, nad nímž zní prodleva v sopránu), objevují se tu celé akordy, zadržované tóny, a dokonce i náznaky vzájemné nezávislosti hlasů (v triu – např. hned zpočátku). Opuštění mechanické stylizace levé ruky jsme sice našli i u Hilmara, ale u Smetany objevíme víc různých drobných odchylek: šestnáctinové noty (t. 2 aj.), oktávové zdvojování basu (od t. 10 aj.), na dvou místech užití obratu akordu místo jeho základního tvaru (t. 62 a 94).

Snad můžeme předpokládat, že zatímco *Esmeralda* vznikla jako taneční kus, který je sice „z technických důvodů“ zapsán pro klavír, ale předpokládá se jeho provádění různými skupinami hudebníků, *Louisina polka* už představuje skladbu specificky klavírní.

Rám. 3. Srovnání *Louisiny polky B. Smetany*⁷⁰ s *polkou Esmeralda F. M. Hilmar*⁷¹

Tradičně se *Louisina polka* prohlašuje za první Smetanovu polku – což ale není pravda, neboť jejímu vzniku předcházely zejména výše zmíněné polky pro smyčcové kvarteto. A nebyla ani

⁷⁰ Smetana, 1980, s. 2-7 (PŘÍLOHA III)

⁷¹ Hilmar, 1961 (PŘÍLOHA I)

jeho první polkou klavírní, a dokonce ani první polkou s určitým syžetem, který se nějakým způsobem vztahoval ke Smetanovu životu – tou patrně byla čtyřruční *Vzpomínka na Nové Město n. M.*, komponovaná v Praze a věnovaná „sestřenkám“ Aloisii a Augustě (v soupise z dubna 1841 č. 13), která se ale bohužel nedochovala.

Louisinu polku složil tehdy šestnáctiletý Smetana o prázdninách 1840 v Novém Městě nad Metují a věnoval ji tentokrát již pouze Louise, která údajně byla jeho první skutečnou láskou.⁷² Intenzitou této inspirace se také obvykle vysvětluje mimořádná životnost skladby, o které sám Smetana o něco později hovoří takto: „*Aniž se chválím, má tato polka sotva sobě rovnou. Takt po taktu je rozkošná a krásná, takže každý v Plzni, kdo ji slyšel, ji nemohl dosti vynachváliti a vyposlouchati. Žádnou skladbu, kterou jsem napsal, nemohu častěji hráti, protože se mi pak zprotiví, ale tuto polku mohu hráti stále a nepocítím ozmrzelost.*“⁷³

Jiřinková polka patrně vznikla jako ohlas na tzv. jiřinkové slavnosti v České Skalici, jichž se Smetana účastnil na podzim roku 1840. Šlo o vlastenecký bál, při němž byl taneční sál vyzdoben jiřinami, a pro Smetanu pravděpodobně znamenal silný zážitek, umocněný navíc tím, že jej sdílel se svým o dvanáct let starším bratrancem Františkem Josefem Smetanou, velkým vlastencem, u kterého tehdy v Plzni žil.⁷⁴ Ještě v soupise z dubna 1841 se tato skladba označuje jen jako *Polka D dur*, jako *Jiřinková* tedy byla pojmenována až dodatečně; Nejedlý z jejího charakteru (radostný úvodní motiv, staccatové běhy, „*u Smetany vždy zachycující shon, ruch*“, „*a to vše v jasném, u Smetany společenském D dur*“) vyvozuje, že její název není jen prázdné slovo (jako většiny dobových populárních polek), nýbrž že vypovídá o skutečném zdroji skladatelovy inspirace.⁷⁵

Podobně *Mariinu polku* najdeme ve zmíněném soupise ještě jen jako *Polku F dur* a v tomto případě je pravděpodobné, že polka nebyla přímo inspirována obdarovanou osobou – tedy Smetanovou výrazně starší sestřenicí Marií (sestrou Františka), kterou měl jistě rád, ale docela jinak než Louisu, do níž byl zamilován. Ostatně z dochovaného fragmentu této polky (part pravé ruky z dílu A)⁷⁶ je zřejmé, že tato polka byla – jak píše Nejedlý – „*spíše rozšafná než skotačivá nebo sladká*“.⁷⁷

Ještě docela jiný charakter má Smetanova dedikace *Velké polky (b moll)*, a hlavně tato polka sama. Jde sice o skladbu, která vznikla (tak jako *Louisina polka*) přímo pro konkrétní osobu, tou však tentokrát nebyla dívka milovaná⁷⁸, ale dívka obdivovaná pro své klavírní umění: jistá Lída Pradáčová.⁷⁹ Protože se opět zachoval jen fragment této polky,⁸⁰ nebudeme ji rozebírat podrobně.

⁷² Očadlík, 1980, s. VII

⁷³ cit. podle Očadlíka, 1980, s. VI

⁷⁴ Nejedlý, 1954, s. 700-701

⁷⁵ srov. Nejedlý, 1954, s. 701-702

⁷⁶ Smetana, 1980, s. 142

⁷⁷ Nejedlý, 1954, s. 700

⁷⁸ srov. Nejedlý, 1954, s. 703; ani Smolka (1998) neuvádí Pradáčovou mezi zdroji Smetanovy milostné inspirace.

⁷⁹ „*Věnoval jsem ji jistě slečně Lidě Pradáčové, protože je mistrýní klavíru,*“ poznamenává Smetana ve výše zmíněném soupisu svých skladeb z dubna 1841 (cit. podle Očadlíka, 1980, s. VI).

Jedná se ovšem o skladbu relativně velmi významnou, protože v rámci Smetanovy rané polkové tvorby představuje první kompozici vymykající se typu užitkové polky. Jde o virtuózní koncertní polku, která se od užitkových polek podstatně liší svým rozsahem (introdukce – 5 dílů – coda), svou výstavbou (spojitost této rozsáhlé kompozice zajišťují prokomponované přechody mezi jednotlivými díly), svým slavnostním vyzněním (slavnostní, fanfárová introdukce, fanfárový charakter přechodů mezi čísly), a hlavně svou technickou náročností (podle samotného Smetany byla „těžká“ a mimo něj a Pradáčovou by ji prý nebyl zvládl zahrát nikdo z tehdejších plzeňských klavíristů). Přestože *Velká polka* pravděpodobně probíhala v pravidelně plynoucím metru, svým charakterem představuje nikoli polku užitkovou, ale polku koncertní – tedy idealizovaný tanec, obdobný např. Chopinovým polonézám.

Kateřinina polka, věnovaná další z mladých žen ze Smetanových kruhů v Plzni, jistě Kateřině Corvinové, se nezachovala.

Polka *Ze studentského života* vznikla roku 1842⁸¹ a jedná se o hudební obrázek rušného života studentů v Plzni, kde Smetana dokončoval své středoškolské vzdělání. Dnes se skladba hrává v upravené verzi z doby pozdějšího skladatelova pobytu v Göteborgu – tehdy ji opsal pro svou tamní žákyni a ženu, k níž měl vřelý osobní vztah, Fröjdu Benecke. Úprava se s výjimkou jediného místa týká pouze detailů; na onom místě však Smetana v duchu tehdejší úrovně svého komponování hlouběji zasáhl do polkové formy.⁸²

Polku s názvem *Vzpomínka na Plzeň* Smetana věnoval své pozdější ženě Kateřině Kolářové, a jak se domníval Očadlík, „psychologicky ji lze vysvětliti jako Smetanovu připomínku Kateřině, která se na podzim r. 1843 chovala ke Smetanovi zvláště odmítavě, jako by zapoměla na své citové vzrušení letních dnů v Plzni a v Mladé Boleslavi.“⁸³

Období Smetanových raných polek (1840-1846) pak uzavírá *Polka Es dur*, která se však od předchozích již podstatně liší; podrobněji se jí budeme zabývat níže.

Znaky Smetanovy rozvíjející se kompoziční zdatnosti a výjimečné hudební invence, které jsme ukázali v *Louisině polce*, se projevují i v ostatních raných polkách, a to čím dál výrazněji:

Jiřinková polka má oproti běžným polkám i ostatním Smetanovým raným polkám dvě tria,⁸⁴ a blíží se tak svou formou (A B A C A) malému rondu. Obě tria výrazně kontrastují s dílem A, a to jednak svým odlišným charakterem (zejména druhé trio má charakter velmi zjemnělý), jednak narušením periodicity, zatímco díl A je přísně periodický obdobně k běžným polkám. Ve všech částech polky pak najdeme originální hudební nápady – např. hned úvodní melodický motiv, jímž je rozložený kvartsextakord ozdobený přírazy, anebo „zvonivé“ opakované tóny v altové poloze v druhém triu. Obdobně jako v *Louisině polce* také

⁸⁰ Smetana, 1980, s. 129-141

⁸¹ Tímto datem ji ovšem Smetana označil až dodatečně v době svého Švédského pobytu.

⁸² První velký díl polky má formu malé formy dvoudílné s malým návratem (a a b a), a zatímco v původní verzi se drobný díl b skládá z obdobných polovět (analogicky k dílku a), v upravené verzi je tato „polková“ symetrie výrazně rozrušena a v posledních taktech dílku zcela opuštěn příznávkový doprovod (srov. Séquardtová, 1980, s. 12n. a 110n.).

⁸³ Očadlík, 1980, s. VIII

⁸⁴ Nejedlý vysvětluje zařazení druhého tria poněkud svérázně: „jedno na celý obsah slavnostního toho reje (obrazu Jiřinkových slavností v České Skalici – pozn. Z. R.) Smetanovi patrně nestačilo“ (Nejedlý, 1954, s. 701-702).

zde najdeme doprovod, který je sice převážně příznávkový (nejvýrazněji jej autor opouští ve druhém triu v t. 93-96), ale rozhodně nikoli mechanický (viz např. t. 2, 4 atd., kde doprovod rytmicky podporuje melodii).

Ani v polce *Ze studentského života*, a to ani v její původní verzi z r. 1842, není příznávkový doprovod použit mechanicky; největší proměnlivosti dosahuje opět v triu, a to od t. 41, a v celém triu (ba na několika místech v hlavním dílu) se objevují melodické postupy basu: např. od t. 25 směrem vzhůru a např. od t. 44 směrem dolů.

V polce *Vzpomínka na Plzeň* objevíme u všech jejích velkých i malých dílů předtaktí, resp. zdvihy („auftakty“). Neobvyklé jsou synkopované závěry (např. hned v obou větách tvořících úvodní periodu). I zde na několika místech kráčí bas melodicky (např. t. 15-16). A najdeme tu řadu dalších pozoruhodných jevů: přenesení melodie ze sopránové do tenorové polohy (t. 33), sekvenci (t. 43-46), témbrově výrazný opakovaný tón v altové poloze (t. 48-49) a vzápětí analogicky v poloze sopránové, zatímco alt přebírá od sopránu sestupný melodický postup (t. 52). Podle našeho shledání představuje *Vzpomínka na Plzeň* ze všech Smetanových raných polek – vyjma koncertní *Velkou polku* a také *Polku Es dur*, která svou povahou již patří do jiné kategorie – tu nejpropracovanější.

Rám. 4. Vybrané znaky kompoziční propracovanosti raných polek B. Smetany⁸⁵

Všechny Smetanovy rané polky pak překračují dobově obvyklý typ užitkové klavírní polky nejen svými kompozičními kvalitami, z nichž alespoň některé jsme ukázali výše, ale také tím, že každá z nich zřejmě představuje Smetanovu jedinečnou hudební výpověď o nějaké at' už subjektivní, nebo objektivní skutečnosti (vnímané samozřejmě Smetanou rovněž subjektivně) – o jeho milostném vztahu k určité osobě či obdivu k jejímu umění (nesentimentálně lyrická, místy zasněná *Louisina polka* či *Vzpomínka na Plzeň*, klavíristicky efektní *Velká polka*), o nějaké události či společenské realitě (radostně skotačivá *Jiřinková polka*, rušná polka *Ze studentského života*). Kromě toho, co se v té které polce hudebně děje, pak k příslušnému hudební „obrázku“ přispívá dokonce i volba tóniny: *Louisina polka* v „lahodné Es dur“, *Jiřinková polka* „v jasné, společenské D dur“, polka *Ze studentského života* „v neutrální, neosobní C dur“.⁸⁶ O tom, čeho se výpověď týká, pak s různou mírou spolehlivosti (viz *Jiřinkovou polku*) svědčí název polky či dedikace.

Polka Es dur pochází ze září 1846 – z doby, kdy Smetana komponoval svou klavírní sonátu. Patrně odrazem této skutečnosti je, že část dílu A má charakter sonátového provedení. O skladbě jako celku pak můžeme říci, že mnohé pokročilejší kompoziční postupy, jejichž náznaky jsme ukázali již v předchozích raných polkách, se tu koncentrují a uplatňují mnohem soustavněji než dosud. Jinými slovy, *Polka Es dur* už není skladbou, která sice přesahuje typ užitkové polky, ale převážně do něj ještě spadá; již je to první Smetanova polka rodícího se nového typu – typu polek z konce 40. a první poloviny 50. let. Jak ukážeme později, tento typ Smetanových polek posléze prošel neobyčejně intenzivním vývojem a hlubokou proměnou a dvojopus 12 a 13 (*Tři salonní polky* a *Tři poetické polky*), který je toho výsledkem, tvoří jeden z hlavních vrcholů Smetanovy polkové tvorby vůbec. *Polka Es dur* tedy představuje jakýsi hraniční kámen mezi etapou Smetanových raných polek a etapou následující, o níž byla řeč; věnujme se jí proto podrobněji:

⁸⁵ Smetana, 1980, s. 8-19 (PŘÍLOHA IV)

⁸⁶ Nejedlý, 1954, s. 697-702

V prvních 4 taktech proběhne introdukce. Introdukcí Smetana opatřil již *Velkou polku* a byla dokonce mnohem delší (20 taktů v repetici). Introdukce *Polky Es dur* však nepředstavuje pouhý úvod k polce, nýbrž zdroj motivického materiálu, ze kterého je pak celá polka vystavěna: v t. 1 je to skok o oktávu níž a zpět, oktávově zdvojený, a v t. 2-4 jakási melodická vlnovka, tvořená terciemi a sekundami, postupující vzhůru.

Zmíněný motivický materiál v nejrůznějších obměnách a nejrůznějšími způsoby prostupuje celou polkou a sjednocuje ji. Jde tu tedy o poměrně vysoký stupeň monotematismu – mnohem vyšší, než jsme shledali u *Louisiny polky*, kde byl tento kompoziční postup uplatněn menší měrou a méně důsledně – možná dokonce jen intuitivně, zatímco *Polka Es dur* je na tomto principu přímo založena.

Povšimněme si skladatelovy práce s motivickým materiálem blíže. Oba motivy se uplatňují jak v melodii, tak v doprovodu (první motiv zvlášť výrazně od t. 15) nebo v podobě nenápadných ozdobných figur (např. v t. 30); jak v sopránu, tak ve všech ostatních hlasech nevýmaje bas. Intervalové tvořící motivy se často mění a zůstává jen hrubý obrys motivu. Oba motivy se proměňují také rytmicky apod.

Nejenže tematický materiál proniká do všech vrstev skladby; dokonce i melodie se ozývá z různých hlasů. Najdeme i místa, kde různé hlasy nesou vzájemně nezávislé melodie, a ty tak postupují kontrapunkticky (např. t. 11). Oproti dosavadním převážně homofonním polkám zde dochází – byť ne ještě v takové míře jako v některých pozdějších polkách – téměř ke zrovnoprávnění hlasů a k jejich polyfonnímu vedení.

Nesrovnatelně častěji než ve starších polkách tu Smetana opouští příznávkový doprovod. Spíš by se dalo naopak říci, že jen občas se k němu vrací, aby skladba stále byla polkou (příznávkový doprovod je důležitým prvkem polkového idiomu). Takové zacházení s příznávkovým doprovodem bude typické pro celou další Smetanovu polkovou tvorbu.

Obdobně je tomu s periodicitou: i ona tu přestává být čímsi automatickým a skladatel s ní pracuje dle potřeby jen jako s jedním z idiomatických znaků polky. V *Polce Es dur* ji nejméně opustil v t. 21-46, což souvisí s výrazně evolučním charakterem hudby v tomto úseku – jak bylo zmíněno výše, patrně pod vlivem práce na své klavírní sonátě tu Smetana provádí motivický materiál podobně jako ve střední části sonátové věty.

*Rám. 5. Rozbor Polky Es dur (z roku 1846) B. Smetany*⁸⁷

Polky z konce 40. a první poloviny 50. let

Jak zdůrazňuje Séquardtová, tato etapa má klíčový význam jak pro Smetanovu tvorbu klavírních polek, tak pro jeho dílo vůbec, protože právě tehdy skladatel v žánru klavírní polky nejintenzivněji experimentuje a výsledkem tohoto procesu je nejen jeden z vrcholů této jeho tvorby, ale Smetanovo umělecké pojetí polky vůbec, které pak dojde uplatnění i v nejrůznějších jiných oblastech jeho díla.⁸⁸ O intenzitě Smetanova experimentování s polkovým tvarem v této době svědčí nejen relativně velký počet kompozic, ale především jejich nesmírná rozmanitost a také často dost komplikované osudy:

⁸⁷ Smetana, 1980, s. 20-24 (PŘÍLOHA V)

⁸⁸ Séquardtová, 1988, s. 58-60

- Řadu polek autor ještě v rámci dané etapy výrazně přepracoval (např. všechny pozdější *Tři salonní polky*); v jednom případě dokonce ponechal z první verze polky (z *Polky g moll I*)⁸⁹ jen trio a ostatní části zkomponoval znovu (vznikla *Polka g moll II*). Porovnáním konečných verzí revidovaných polek s verzemi předchozími bychom zjistili, jak obrovský vývoj Smetanovo komponování klavírních polek tehdy prodělalo během pouhých několika let (zvláště u *Polky Fis dur*).
- Pouze šest polek z této etapy Smetana nakonec vybral k publikování (op. 12 a 13), zatímco ostatní zanechal bez využití a jen k některým z nich se vrátil později (k *Polce E dur I* a *A dur* dokonce až na samém sklonku života).
- Zachovalo se z této doby větší množství polkových fragmentů či pouhých náčrtků.
- Podobně jako na *Polku Es dur* měl vliv vznik klavírní sonáty, polkovou tvorbu koncem 40. let ovlivnila kompozice *Triumfální symfonie*: i u jeho klavírních polek se objevuje určitá tendence k větším formám, k rapsodičnosti a k patosu.⁹⁰

Zásadní vliv na Smetanovu tvorbu koncem 40. a v první polovině 50. let pak mělo jeho studium hudební teorie a kompozice u Josefa Proksche (1844–1847). Pod jeho vedením se Smetana intenzivně zabýval mimo jiné studiem bachovského kontrapunktu, a v důsledku toho i do Smetanových klavírních polek – třebaže k základním charakteristikám polkového idiomu náleží homofonie – často objevuje samostatnost hlasů, využívání imitace a oslabování vertikální struktury. V žádném případě se ale nejedná o přednášení bachovského kontrapunktu do polek – Smetanovo polyfonní myšlení je osobitě invenční, na Bachovi nezávislé.

A dále je třeba zmínit vliv Fryderyka Chopina. Ani v tomto případě ale nejde o nějaký přímý vliv na Smetanovu hudbu, ale spíše o inspiraci ke zpracovávání národních hudebních idiomů ve stylizovaných koncertních skladbách – ostatně polka má docela jiný charakter než mazurky či polonézy, vzorem v pravém slova smyslu tedy Chopin Smetanovi ani být nemohl. V každém případě byl Chopin Smetanovi blízký (později, koncem 50. let, se k jeho vzoru výslovně hlásí) a kromě hudebního vlastenectví – snahy zapracovat do svých skladeb to nejpoleštější, resp. nejčeštější – měli i obdobný vztah ke klavíru jako k nástroji jim nejbližšímu, který dokonale ovládali a jehož vyjadřovacím možностям dokonale rozuměli – jejich řeč je proto ryze pianistická, aniž jí ovšem využívali k nějaké samoúčelně efektní, myšlenkově prázdné stylizaci. A Smetanu s Chopinem jistě spojuje i míra osobního zaujetí při komponování a hluboká niternost až intimita jejich klavírních miniatur, jejichž byli skutečnými mistry.

Jak bylo řečeno, k některým polkám z konce 40. či počátku 50. let (1848–1852) se Smetana vrátil o několik let později (1853–1854) a revidoval je, a to na výzvu vydavatele Marca Berry.

⁸⁹ Pomocí římských číslic rozlišujeme různé polky ve stejné tónině a vzniklé v téže etapě Smetanovy tvorby klavírních polek. Zrovna *Polky g moll I* a *II* ale představují výjimku: nejde o různé polky, ale o první a druhou verzi téže polky. Protože se ale první verze dočkala samostatného vydání a samostatně se provozuje, je zvykem považovat ji za samostatný kus.

⁹⁰ Očadlík, 1980, s. XI

Výsledkem bylo publikování zmíněných *Tři salonních polek op. 7* a *Tři poetických polek op. 8*. Už původní verze těchto šesti a dalších polek ze stejné doby svědčí o tom, jak dalece se Smetana v komponování idealizovaných tanců během krátké doby vypracoval. Revidované verze týchž skladeb však ukazují, že během dalších několika let prošlo Smetanovo pojetí artificiální klavírní polky dalším obrovským kvalitativním skokem. Velmi dobře patrné je to např. na *Polce g moll ze Tři poetických polek (Polce g moll II)*, porovnáme-li ji s původní *Polkou g moll (I)* z počátku 50. let:

Polka g moll I se skládá z hlavního dílu (A), tria (B), samostatného dílu (C), který je přechodem od tria k návratu hlavního dílu, a doslovného návratu hlavního dílu (A) bez repetice.

Vstupní úsek 6 taktů a svým jediným výrazně vyklenutým melodickým obloukem exponuje základní motiv celého dílu A. Následuje úsek o 22 taktech v repetici, jehož posledních 6 taktů je přibližně shodných s 6 takty úvodního úseku (rytmicky zvýrazněna druhá polovina t. 26 přidáním synkopy a melodicky zvýrazněn t. 27: opakování tónu *g* nahrazeno terciovým krokem na *es* a sekundový krok *g-as* kvartovým skokem *g-c*).

Periodicita polky je v dílu A víceméně rozpuštěna, což patrně souvisí s tím, že hudba dílu A má převážně evoluční charakter. Snad jen repetice úvodních 6 taktů připomíná periodicitu běžných polek.

Celý díl A je vystavěn z jediného motivu, který zejména ve své původní podobě zřetelně odkazuje k polkovému idiomu: s výjimkou posledního tónu probíhá v krátkých hodnotách (šestnáctinových), skládá se z výrazného skoku (původně kvartového z dominantní primy na tónickou primu) a stupnicového běhu (původně týmž směrem); poslední tón motivu má dvounásobnou délku (osminová nota). V průběhu dílu se tento motiv vyskytuje v různých rytmických, melodických i harmonických variantách: začíná buď na druhou (t. 1, 2 atd.), anebo už na první šestnáctinu (t. 3 v pravé ruce), jeho první tón je někdy pokračováním posledního tónu předchozího taktu (t. 2); mění se směr a velikost skoku (malá septima vzhůru v t. 7, čistá kvinta dolů v t. 8, malá nona vzhůru v t. 11 apod.), po skoku se směr melodie někdy obrací (t. 7), někdy ne (t. 15). Ať je ale tento základní motiv jakkoli proměněný, neztrácí svůj charakteristický obrys a jeho příbuznost s původním tvarem je stále zřejmá.

V prvních dvou taktech dílu A je polkový idiom zastoupen také náznakem příznávkového doprovodu, který se však záhy vytrácí napřed v rychlém sledu akordů (t. 3-4) a posléze v polyfonním vedení zrovnoprávněných hlasů s užitím imitací (které ostatně nastupuje už v rámci zmíněného sledu akordů).

Díl A je sjednocen nejen tím, že se zakládá na jediném výrazném melodickém motivu, ale také stálým opakováním téhož motivu harmonického: převážně platí, že první polovina taktu má v rámci aktuální tóniny dominantní harmonii, druhá polovina tónickou harmonii.

Hudba dílu A je při tom velmi harmonicky proměnlivá: často se střídají paralelní tóniny, hojně vyskytují mimotónální dominanty i celé jejich sledy – např. v průběhu t. 3 a t. 4 se harmonie změní jedenáctkrát ($B^6 - B - E^{b6} - H - C_5^6 - G / A^b - C - B_5^6 - E^b - A_5^6$). V žádném případě se nejedná o nějaké samoučelné umělosti – změny harmonie probíhají naprosto plynule a nenápadně a přispívají k tomu, že posluchač vnímá skladbu jako harmonicky barevnou a kompozičně propracovanou.

Dalším poměrně nenápadným, ale významným prvkem jsou rytmizované prodlevy: v t. 11-17 na tónu *f*, resp. *f*¹ (odlišná rytmizace v pravé a levé ruce tu vytváří jakýsi rytmický kontrast), v t. 18-21 na *a*, resp. *a*¹. Prodlevy se pak vyskytují v celém průběhu tria a v určité malé míře sjednocují motivicky odlišný díl A a trio.

I přes časté střídání tón má díl A zřetelnou hlavní tóninu: g moll. Když pak v t. 29 nastoupí trio v tónině stejnojmenné, nastane výrazný tonální kontrast (výraznější než u běžné polky, kde trio obvykle nastupuje v subdominantní tónině bez změny tónorodu).

Trio (B) je dvoudílné: tvoří je úvodních 8 taktů a pak 14 taktů v repetici, z nichž posledních 8 je obměněných úvodních 8 taktů. Kontrast tria vůči dílu A je podtržen také mírnou změnou tempa (*poco più allegro*) a slabší dynamikou (*pp*). Hlavně je ale založen na tom, že trio je vystavěno z odlišného motivického materiálu. Základní motiv tria je sice rovněž výrazný, ale má „méně polkový“ charakter než základní motiv dílu A. Doprovod tria je tvořen převážně synkopovaně rytmizovanými prodlevami, ale ne jen jimi, najdeme tu např. i melodický pohyb (např. střední hlas levé ruky v t. 29-36).

Po triu následuje díl C o 26 taktech v repetici (s prima a seconda voltou), který s oběma předchozími částmi polky kontrastuje: má ryze homofonní fakturu, harmonie se tu mění pomalu, levá ruka hraje příznávkový doprovod (v t. 52, 54, 62 a 64 synkopovaný). Nevylučujeme, že motivicky tento díl skladby souvisí s dílem A, v tom případě by se ale jednalo o užití základního motivu dílu A v diminuci. Ostatně bylo by to logické, protože díl C má význam přechodu od tria k návratu dílu A.

Celou skladbu tvoří (neuvažujeme-li repetice) 104 takty.

Při revizi polky se Smetana rozhodl ponechat pouze trio a ostatní díly zkomponovat nově – a to z téhož motivického materiálu, aby byla skladba co nejkompaktnější. K maximální kompaktnosti ostatně směřuje i její nový rozsah: revidovaná polka čítá jen 89 taktů.

V triu skladatel provedl jen podružné změny: z nehlubších hlasů některé vypustil (např. prodlívající D v t. 29-36 nebo rytmizovanou prodlevu na D v t. 43-46), jiné přeložil o oktávu výš (melodický postup basu v t. 29-36 a rytmizovanou prodlevu na D v t. 47-50) a zároveň provedl drobné změny ve vedení hlasů. Celkově zjednodušil part levé ruky v t. 43-46, a celá struktura v daném úseku tak získala na průzračnosti, aniž pozbyla čehokoli podstatného. Celkově můžeme říci, že i úpravy tria přispěly ke kompaktnosti skladby – a to z hlediska vertikálního.

I ve své nové verzi se polka skládá ze 4 dílů, ale vložený díl tentokrát není přechodem od tria k návratu hlavního dílu polky, ale přechodem (B) od hlavního dílu (A) k triu (C): A B C A.

Prvních 9 taktů tentokrát tvoří periodu: první 4 takty předvěti s oslabeným závěrem na tónice a následujících 5 taktů závětí s přesvědčivějším závěrem na tónice.

Hned v prvním dvoutaktí zní základní motiv celé polky, převzatý z jejího dříve zkomponovaného tria, a hrají jej pravá a levá ruka v oktávovém unisonu; následně motiv imitačně prochází všemi hlasy.

Třebaže druhý malý díl velkého dílu A vychází z téhož základního motivu, jeho charakter je výrazně kontrastní: zní ve *f* (začátek polky byl v *p*) a v živějším tempu (*poco più vivo*), vyznívá fanfárově (kvinty lesních rohů⁹¹) a levá ruka hraje rytmicky výrazný příznávkový doprovod (v t. 10-11 synkopovaný). V t. 16 se imitační faktura a také dynamika a tempo z počátku skladby vrací a díky tomu je velký díl A při svém obrovském vnitřním kontrastu pevně sevřeným útvarem.

Díl B má sice příznávkový doprovod, ale v sopránů a altu se imitačně provádí základní motiv, a to tentokrát k využitím raka převratu.

Rám. 6. Rozbor Polky g moll I a II B. Smetany⁹²

⁹¹ Kvinty lesních rohů – patrně svůj oblíbený prvek – Smetana uplatnil také v *Polce Fis dur ze Tří poetických polek* (např. od t. 1) a v několika dalších polkách.

⁹² Smetana, 1980, s. 30-33 a 64-66 (PŘÍLOHA VI)

Shrneme-li, čím se vyznačovala *Polka g moll I* a čeho posléze Smetana dosáhl tím, že ji přetvořil v *Polku g moll II*, získáme obecné charakteristiky celé Smetanovy tvorby klavírních polek v letech 1848-54:

- Forma *Polky g moll I* vychází z tradiční polkové formy (hlavní díl – trio – návrat hlavního dílu), je však oproti ní poněkud pozměněna (např. rozšířena o další díl).
- Nejenže celá polka je zaokrouhlena návratem hlavního dílu, ale obdobně bývají stavěny i jednotlivé díly. Cílem je sevřenost skladby.
- V rámci skladby se objevují výrazné kontrasty (zvláště mezi hlavním dílem a triem a v rámci hlavního dílu), kterých se dosahuje rozmanitými prostředky: charakterem motivického materiálu, dynamikou, tempem, tóninou, fakturou, stylizací doprovodu, mírou uplatnění prvků polkového idiomu atd.
- Jednotlivé díly jsou vnitřně sjednoceny zejména motivickým materiálem. Polka jako celek je ale i přes své formální sevření spíše rozmanitá než jednotná (ovšem v posledních letech období tomu bude právě opačně, jak ukážeme dále).
- Oproti expozičnímu charakteru hudby běžných polek tu převažuje hudba evolučního charakteru s bohatou motivickou prací.
- S tím souvisí časté narušování periodicity (až převažující neperiodičnost).
- Všechny složky hudby jsou bohatě propracovány, žádná z nich netíhne k banálnosti typické pro běžnou užitkovou polku:
 - melodie je bohatá motivickou prací;
 - metrum je narozdíl od zdůrazněného ustáleného metra tanečních polek spíše latentní a velice proměnlivé;
 - rytmus často obohacují trioly, synkopy apod., ale nikdy samoučelně;
 - namísto stereotypní harmonie užitkových polek založené jen na základních harmonických funkcích se tu uplatňuje pokročilá diatonická harmonie i chromatika (mimotonální dominanty, rafinované modulace aj.);
 - dynamika a tempo na jedné straně užívány k výrazným kontrastům, na druhé straně se tu pracuje s jejich jemnými odstíny;
 - pracuje se se zvukem klavíru – například se využívá se barevné odlišnosti hlasů vedených různým způsobem (zvonivě znějící opakované tóny apod.) a v různých polohách (soprán, alt, tenor, bas);
 - faktura je často tvořena rovnoprávnými hlasy vedenými kontrapunkticky, hojně se užívá imitací.
- Prvků polkového idiomu (periodicita, homofonie, živá „drobnokroková“ melodika, příznávkový doprovod atd.) se tu užívá volně a spíše se jen naznačují. Jestliže v některém dílu skladby se skladatel vzdálí polkovému charakteru příliš, v jiné, kontrastní části to „vynahradí“.

Čím se vyznačuje revize *Polky g moll I* (její přetvoření v *Polku g moll II*) o několik let později:

- úsilím o maximální vnitřní jednotu polky při zachování dostatečné míry kontrastu mezi díly; sjednocení je dosaženo mnohem širším uplatněním monotematicnosti (ne jen v rámci jednotlivých dílů);
- snahou o kompaktnost hudební struktury i v horizontálním směru;
- tendencí k prostotě při zachování myšlenkové bohatosti hudební struktury.

Vybraná šestice polek, zveřejněných jako *Tři salonní polky op. 7* a *Tři poetické polky op. 8*, měla veřejně reprezentovat Smetanu jako skladatele – podobně jako dříve *Šest charakteristických kusů* či později šestidílný cyklus *Sny*. K dispozici měl tehdy relativně početnou zásobu polek z let 1848–1852, a podle jakých kritérií vybral právě tuto šestici a podle čeho vybrané polky rozdělil do cyklů a v rámci cyklů uspořádal, to není zcela jasné. Podle Séquardtové tvoří oba opusy vývojově jediný celek, barvitou myšlenkovou paletu šesti polek, rozvíjenou od prosté a rozsahem nevelké *Polky E dur II* až po myšlenkově a kompozičně náročné *Polky g moll II* a *Fis dur*.⁹³ Očadlík upozorňuje, že tóniny vybraných polek tvoří chromatickou řadu: E^b – E – F – G – A^b (třebaže toto pořadí není v cyklech dodrženo). Pokud jde o rozdělení polek do cyklů, pokládá Očadlík *Salonní* a *Poetické polky* za zcela obdobné a jejich názvy za synonyma, která mají pouze odlišit dva současně vydané sešity.⁹⁴ Naproti tomu Holzknacht zmiňuje, že *Poetické polky* jsou mnohem přístupnější než *Salonní*.⁹⁵ Ať ale Smetana vybíral polky a rozděloval je do cyklů jakkoli, nesporným faktem je, že uvnitř každého cyklu je polka v mollové tónině (f moll, g moll), jejíž hlavní díl se nejvíc vzdaluje polkovému idiomu. To nás vede k domněnce, že uspořádání polek v rámci cyklů má být obdobou třívětého sonátového cyklu.

Jednotlivé *Salonní* a *Poetické polky* charakterizujeme jen stručně, a to v tom pořadí, jak je Smetana do cyklů zařadil:⁹⁶

- *Polka Fis dur* je skladbou brilantní, inspirovanou technickými možnostmi klavíru a mistrovsky stylizovanou pro tento nástroj, Smetanovi tak blízký (Holzknacht ji přirovnává k Chopinovým *Etudám*).⁹⁷ Vyznívá při tom neokázale a poeticky (hlavní díl poněkud připomíná Smetanovu *Přívětivou krajinu z Črt op. 5*). Pro výstavbu skladby platí to, co jsme výše ukázali u *Polky g moll I, II*: uplatňuje se tu bohatá motivická práce včetně imitačního kontrapunktu a před vydáním skladba prošla podstatnými úpravami vedoucími k motivické jednotě kontrastních částí (Séquardtová dokonce píše o dosažení „monolitního tvaru“).⁹⁸
- *Polka f moll I*: touto polkou, datovanou 15. října 1848, Smetana vlastně vstoupil do oné etapy své polkové tvorby, která vyvrcholila o 6 let později vydáním *Tři salonních* a *Tři poetických polek* –

⁹³ Séquardtová, 1988, s. 63

⁹⁴ Očadlík, 1980, s. XIV

⁹⁵ Holzknacht, 1986, s. 3

⁹⁶ Smetana, 1980, s. 45-70

⁹⁷ Holzknacht, 1986, s. 3

⁹⁸ Séquardtová, 1988, s. 66

hovořívá se o ní jako o jeho první idealizované polce.⁹⁹ Zatímco její hlavní díl je svým zasněným charakterem (mollovou tóninou, mírným tempem atd.) polce poměrně značně vzdálen (téměř tak jako hlavní díl *Polky g moll II*), trio naopak evokuje vysloveně taneční polku – najdeme tu dokonce i stylizované taneční podupy (v t. 36, 38 atd.).

- *Polka E dur II* je ze všech *Salonních* a *Poetických polek* nejkratší, protože jí chybí trio – má tedy pouze malou formu dvoudílnou s malým návratem. Zvláště hudba prvního dílu silně evokuje lidovou taneční hudbu, a to bezstarostnou typicky polkovou melodií hlavního tématu (ne nepodobného hlavnímu tématu polky *Ze studentského života*), jejím vedením v paralelních terciích a sextách, periodicitou a příznávkovým doprovodem. Ani přes zdánlivou jednoduchost ale nijak nesklouzává k banálnosti. Druhý díl je zpočátku komplikovanější obdobou dílu prvního a původní jasná lidovost se tu vytrácí hlavně díky harmonickým rafinovanostem, v poslední periodě se však základní charakter polky vrací.
- *Polka Es dur*¹⁰⁰ při vší své kompoziční vyspělosti také převážně připomíná taneční polku, a to snad vůbec nejvíc z celého dvojopusu.
- *Polka g moll II* je naopak ze všech *Salonních* a *Poetických polek* taneční polce nejvzdálenější. Podle Jiráka je to polka „*nadmíru poetická*“, která „*asi dala hlavní podnět k názvu Trois polkas poetiques*“.¹⁰¹
- *Polka As dur*: temperamentní polkový rozeběh její hlavní části opět představuje ostrý kontrast (proti melancholické *Polce g moll II*). Trio je pak řešeno zcela nově – střídáním dvou výrazně kontrastních vět v různých transpozicích.

Mezi lety 1848 a 1854 dále vznikly tyto klavírní polky (obvykle uváděné jako „polky do cyklů nepojaté“)¹⁰² a fragmenty a náčrtky klavírních polek:¹⁰³

- V plně vypracované podobě se ve Smetanově pozůstalosti zachovaly *Polky E dur I, g moll I, A dur a f moll II* a vydány byly r. 1904 péčí Umělecké besedy. *Polky E dur I* a *A dur* dokonce sám skladatel na sklonku života (1883) připravil k vydání (vypracoval dynamiku, doplnil přednesové pokyny atd.), ke kterému ale nakonec nedošlo.¹⁰⁴ *Polka g moll I* možná vůbec vydána být neměla, protože se vlastně jedná o první verzi *Polky g moll (II) ze Tří poetických polek*. „*Něco dobrého však uveřejnění původního znění g moll polky v posmrtném vydání Umělecké besedy má,*“ píše Jiránek, „*porovnáním obou versí seznáváme, oč výše stouplo skladatelské umění Smetanovo v krátké době několika let*“¹⁰⁵ (toto porovnání jsme provedli výše). *Polka*

⁹⁹ Séquardtová, 1988, s. 60

¹⁰⁰ Kdybychom ji chtěli odlišit od starší *Polky Es dur*, mohli bychom ji označit jako *Es dur II*; protože ale každá pochází z jiného období, od římských číslic v tomto případě upouštíme, a potřebujeme-li skladby odlišit, píšeme *Polka Es dur* z r. 1846, resp. *Polka Es dur ze Tří poetických polek*.

¹⁰¹ Jiránek, 1932, s. 9

¹⁰² Smetana, 1980, s. 26-41

¹⁰³ Smetana, 1980, s. 143-162

¹⁰⁴ Podle Očádlíka (1980, s. IX-X) měl Smetana též v úmyslu dokončit a připravit k vydání fragment *Polky C dur I*.

¹⁰⁵ Jiránek, 1932, s. 9

E dur I je zajímavá především výrazným uplatněním kontrapunktu v hlavním dílu a neobvykle řešeným triem, kde na způsob malého ronda vstupují mezi rubatové „fanfárové“ úseky krátké polkové věty. *Polka A dur* je výrazná hlavně svým tanečním hlavním tématem, které snad ještě víc než polku připomíná lidovou špacírku.¹⁰⁶

- Bez závěru se zachovala *Polka C dur II* a pozdější dodatek k ní. Vznik dodatku vysvětluje Očadlík rozporem mezi prostotou původního závěru a mohutností vrcholu skladby v její střední části.¹⁰⁷ Protože jde o dodatek poměrně rozměrný a svébytný (podle Očadlíka představuje novou polku, náladově i tonálně zcela odlišnou), celá kompozice získala obdobný charakter jako raná *Velká polka*. Ani tato podoba *Polky C dur II* nicméně nezůstala podobou konečnou: r. 1858 (během svého pobytu v Göteborgu) ji Smetana přepracoval ve skladbu, kterou nazval *Vidění na plese, polka-rhapsodie* (viz níže).
- *Polky C dur I, f moll III* a *G dur* se zachovaly jen jako fragmenty, a proto se na rozdíl od polek plně vypracovaných neprovozují. *Polka G dur* z let 1852–1854 má výrazně taneční charakter, kterým poněkud připomíná plzeňské polky. Proto když byl Smetana r. 1879 požádán o složení taneční polky pro jubilejní ples Národní besedy, sáhl právě po tomto fragmentu a na jeho základě vytvořil polku nazvanou *Venkovanka* (v orchestrální a posléze i klavírní podobě).¹⁰⁸ *Polka f moll III* sice podle soupisu L. Dolanského¹⁰⁹ pochází stejně jako ostatní jmenované polky z 1. pol. 50. let, ale Očadlík v ní shledává tak výrazné anticipace pozdějších *Vzpomínek na Čechy ve formě polek* či dokonce *Českých tanců*, že ji pokládá za mladší.¹¹⁰
- *Polku e moll* Smetana pouze načrtl tužkou. I přes svůj mollový tónorod měla výrazně taneční charakter. Náčrtek pak Smetana použil ve 2. větě svého *Smyčcového kvartetu č. 2 d moll*.

A konečně, z období 1848-54 pocházejí také dvě Smetanovy klavírní skladby, které přímo polkami nejsou; i o nich jen stručně:

- *Scherzo-polka*¹¹¹ vznikla na přelomu 40. a 50. let jako *Lístek do památníku A dur* a uvedeného názvu se jí dostalo až při jejím pozdějším přepracování a zařazení mezi *Črty op. 5*. Jak *Lístky do památníku*, tak *Črty* představují skladby myšlenkově i stavebně velmi rozmanité a polka je tu zastoupena právě jen tímto kusem. Polkový idiom tu Smetana uplatnil poměrně výrazně patrně k hudebnímu vyjádření radosti a optimismu. Zároveň se *Scherzo-polka* vyznačuje virtuózní nástrojovou sazbou.

¹⁰⁶ Séquardtová, 1988, s. 62

¹⁰⁷ Očadlík, 1980, s. XIV

¹⁰⁸ O tom, jak daleko už byl Smetana tehdy svým uměleckým vývojem vzdálen někdejšímu komponování tanečních polek, svědčí jeho poznámka v dopisu J. Srbovi ze 3. listopadu 1879: „Zatrolená to komposice! Kámen mě tím padl od srdce.“ (cit. podle Očadlíka, 1980, s. XVII-XVIII)

¹⁰⁹ Ladislav Dolanský (1897-1910) byl mj. editorem Smetanových skladeb a uspořadatelem skladatelovy pozůstalosti.

¹¹⁰ Očadlík, 1980, s. XII

¹¹¹ Smetana, 1986, s. 55-56

- *Svatební scény*¹¹² vznikly r. 1849 jako svatební dar pro Smetanovu žákyni Marii Thunovou, tedy jako skladba příležitostná. Nic nese svědčí o tom, že by je Smetana byl chtěl zveřejnit, navíc relativně dlouhý úsek třetí věty (48 taktů) později přenesl do začátku 1. jednání *Prodané nevěsty*. Nicméně jde o dílo sice relativně prosté (např. ve srovnání s *Šesti charakteristickými kusy*, vzniklými krátce předtím, anebo se *Salonními a Poetickými polkami*), ale plnohodnotné a půvabné svou lidovou poetikou.¹¹³ Polkový charakter mají jednak některé úseky zmíněné třetí části (*Svatební veselí*), hlavně ale celá prostřední část, nazvaná *Ženich a nevěsta* – poetický obrázek komponovaný jako dialog dvou hlasů a důsledně monotematicky vystavěný.

Etapa Smetanova komponování klavírních polek zahájena v říjnu 1848 vznikem *Polky f moll I* se uzavřela vydáním *Tří salonních a Tří poetických polek* v prosinci 1854 či lednu 1855. Úspěchu jimi skladatel nedosáhl, tehdejší hudbymilovná společnost patrně nebyla s to tak vyspělé a náročné dílo ocenit. Vydávání i komponování polek proto prozatím opustil. Pro vývoj jeho pojetí polky i pro jeho skladatelský vývoj vůbec však tato etapa měla zásadní význam, jak jsme vysvětlili hned zkraje, a navázal na ni po přestávce trvající jen několik let.

Návrat ke klavírní polce koncem 50. let

Roku 1858 se Smetana, inspirován vlastním obdivem ke své žačce Fröjdě Benecke, vrátil k *Polce C dur II* a přetvořil ji v polku-rapsodii *Vidění na plese*.¹¹⁴ Zajímavé je, že rozpor mezi mohutností střední části skladby a prostotou závěru, který se Smetana dříve pokusil vyřešit přikomponováním dodatku, zůstává ve *Vidění na plese* neřešen – závěr skladby je velice prostý, jako by se jednalo o některou z dřívějších polkových miniatur (srovnatelný je např. se závěrem *Polky E dur II ze Tří poetických polek*). Virtuózní rapsodický charakter však nyní nemá pouze střední část skladby, ale také její nově zkomponovaná introdukce. Tu sice Očadlík hodnotí jako „příliš dobově konvenční a pro Smetanu málo typickou“,¹¹⁵ nicméně jen ona skutečně vznikla k Fröjdině počtě, jinak by se jednalo pouze o dodatečnou dedikaci. Introdukce ohlašuje téma vlastní polky (jen krátce a jednoduše v t. 11-12), a hlavně uvádí ve velmi dlouhých rytmických hodnotách a oktávovém ztrojení kryptogram F-E-D-A (t. 17-44). Týž kryptogram pak Smetana dodatečně zakomponoval i do vlastní polky – do závěti úvodní periody (t. 59-60) a do odpovídajícího místa v závěru polky (t. 118-119).

Následujícího roku Smetana zkomponoval a zaslal do Čech své budoucí druhé manželce Barboře (Betty) Ferdinandiové *Bettinu polku*. Touto první verzí se skladba řadí – byť s mnohaletým odstupem a psána rukou nesrovnatelně vyspělejšího skladatele – do téže kategorie jako rané polky. Druhá verze pak vznikla jako vůbec poslední Smetanova práce v oboru klavírní polky na samém

¹¹² Smetana, 1987, 52-71

¹¹³ Jiránek (1932, s. 12) je dokonce považuje za nejlepší z posmrtně vydaných Smetanových skladeb ze 40. let.

¹¹⁴ Smetana, 1980, 100-103

¹¹⁵ Očadlík, 1980, s. XX

sklonku jeho života a liší se svou rozsáhlou codou, která je taneční polce velmi vzdálena a připomíná zejména některé úseky ze *Vzpomínek na Čechy ve formě polek*:

Polka začíná introdukcí, která by klidně mohla sloužit jako úvod ryze užitkové taneční polky. Jak je pro Smetanu typické, exponuje se tu motivický základ celé polky. Vlastní polka se skládá pouze z hlavního polkového dílu (trio tu chybí): po první periodě v repetici s bezstarostnou ryze taneční hudbou (t. 7-13) následuje úsek mírně evolučního charakteru (t. 14-33), který představuje rozšířenou a rozrušenou periodu, kde se polkové téma rozvíjí k vrcholu hlavního dílu (v „závěti“ v t. 25). Pak se vrací introdukce (t. 43-40) a po ní pozměněná první perioda – resp. její předvěti. Kdyby následovalo ještě závětí, mohla by jím polka skončit; čítala by pak jen 48 taktů a představovala pouze malou formu s introdukcí. Smetana však závětí přetvořil a rozvinul v rozsáhlou codu, která svými 31 takty s hudbou zcela odlišného charakteru představuje spíše druhý díl polky (a vlastní codou je návrat polkové introdukce v závěrečných 7 taktech skladby). Tento dodatek – třebaže je motivicky důsledně spojen s vlastní polkou – postrádá souvislou „polkovost“ hlavního dílu, pouze několik útržků polky tu zčeří hudbu melancholicky zklidněnou.

Zatímco tedy vlastní *Bettina polka* svým charakterem navazuje na rané Smetanovy polky, její dodatek, vzniklý v samém závěru Smetanova života, se naopak řadí k „nejméně polkové“ hudbě, kterou ve Smetanových polkách najdeme (např. k *Polce e moll* ze *Vzpomínek na Čechy ve formě polek op. 12*).

Rám. 7. Rozbor Bettiny polky B. Smetany (druhé verze)¹¹⁶

Bettina polka sice u obdarované úspěch nezaznamenala¹¹⁷, patrně se však stala důležitým impulzem pro Smetanův návrat k tvorbě klavírních polek po pětileté odmlce a s tím spojený další velký posun v jeho pojetí klavírní stylizace polky. Skladatel se tehdy – roku 1859 – již pomalu loučil se Švédskem a chystal k návratu domů – a svůj stesk po domově a zároveň těšení na brzký návrat hudebně vyjádřil ve svých *Vzpomínkách na Čechy ve formě polek op. 12 a 13*. Toto samo o sobě velmi subjektivní a intimní téma měl navíc spojeno se dvěma ženami, které pro něj v tom čase mnoho znamenaly: na jedné straně se svou „švédskou múzou“ Fröjdou Benecke a na druhé straně s Betty, „dcerou vlasti“ a ženou, se kterou měl sdílet svůj nadcházející nový život v Čechách.¹¹⁸ Oběma ženám také své *Vzpomínky na Čechy* věnoval: Fröjdě op. 12, Betty op. 13 (jak ukážeme dále, nikoli náhodou právě takto).

Že k tak niternému a osobnímu hudebnímu sdělení Smetana opět využil klavíru a polkového idiomu, je pro něj zcela typické a zároveň se tím podobá Chopinovi s jeho pařížským steskem po Polsku, který se hudebně promítl do Chopinových idealizací polských národních tanců. Ostatně Smetana k nim výslovně odkazuje ve svém deníkovém zápisu ze 17. prosince 1859: „*Pracuji na polkách v chopinovském způsobu jeho mazurek*“¹¹⁹. Rozhodně to ale neznamená, že by tu byl Smetana Chopina napodoboval, jak už jsme vysvětlili (viz s. 33).

Spíše než o komponování po vzoru Chopinových mazurek tedy šlo o další vývoj Smetanova pojetí klavírní polky, a to v následujících směrech:

¹¹⁶ Smetana, 1980, s. 124-126 (PŘÍLOHA VII)

¹¹⁷ Očadlík, 1980, s. XVI

¹¹⁸ Očadlík, 1980, s. XVII

¹¹⁹ Očadlík, 1980, s. XVI

- díky své hluboké niterné inspiraci (steskem po vlasti, vztahem k Fröjdě a k Bettině) se polky stávají ještě poetičtějšími a intimnějšími, to znamená neobyčejně subtilně strukturovanými s jemnými odstíny charakteru hudby (což ale samozřejmě nevyklučuje výrazné gradace a mohutný výraz na patřičných místech);
- idiomatický polkový tvar, pocházející ze skutečné hudby k tanci, se tu pochopitelně dále rozvolňuje; v tomto směru Smetana místy zachází až do nejzazších krajností.

Pro hudební strukturu to konkrétně znamená:

- a) polky jsou založeny na méně efektních tématech, která však mají větší potenciál pro subtilní motivickou práci;
- b) mají ještě více rapsodický charakter; v některých úsecích hudba úplně ztrácí „polkovost“;
- c) jsou bohatší po stránce rytmické, harmonické atd.;
- d) formálně jsou rozmanitější.

Doložme všechna tato tvrzení konkrétními příklady:

Ad a) *Polka a moll op. 12 č. 1* je založena na dvou drobných motivech: první poprvé zazní v první půli t. 1, druhý v druhé půli t. 2. V následujících taktech prvního dílu skladby se oba drobné motivy různě střídají, proměňují melodicky i rytmicky (mění se směr melodického postupu, velikost intervalů, objevují se trioly, račí postup atd.). A protože Smetana tu používá samostatné vedení hlasů a imitace (byť vlastně v celém dílu jen v pravé ruce, zatímco levá hraje doprovod – od t. 6 čistě příznávkový), vzniká tu z minimálního, ale velice tvárného motivického materiálu bohatá polymelodická struktura, která při citlivé interpretaci (kterou vyžaduje podobně jako Smetanou zmiňované Chopinovy mazurky) vyznívá neobyčejně subtilně a intimně.

Ad b) *Polka e moll op. 12 č. 2*, čítající 136 taktů, se celá zakládá na krátkém zpěvném a hybném, typicky polkovém tématu, které je exponováno hned v úvodu. Klidně by takto mohla začínat běžná klavírní polka, tvořená pouze hudbou expozičního typu. Ta by ovšem vyžadovala další podobně výrazné melodické myšlenky (do druhé periody hlavního dílu a do tria). Smetana ale celou polku vybudoval z tohoto jediného tématu, a to tak, že je rozvedl do rozsáhlých evolučních ploch. (Což opět bylo možné díky „plastičnosti“ tématu.) Příkladem může být dokonale jednodušší plocha, která začíná t. 46 a rovnoměrně graduje k t. 64.

Jiným příkladem může být *Polka Es dur op. 13 č. 2*. Např. díl označený *Quasi andante* (t. 42-67) začíná velmi klidnou melodií; po 8 taktech zdánlivého předvětí (se závěrem na dominantě) ji vystřídá hybnější melodie, která se pak od t. 56 rapsodicky rozvíjí – periodický charakter hudby se při tom zcela vytratí. A hlavně proto, že popsané probíhá v uvedeném tempu (*quasi andante*) nad basovou prodlevou a střídající se tónickou a dominantní harmonií v dlouhých hodnotách, nezní tato hudba ani trochu „polkově“. (Možná je to vůbec nejméně „polková“ hudba ze všech Smetanových skladeb výslovně označených jako polky.)

Ad c) Snad vůbec největším rytmickým bohatstvím ze všech dosavadních Smetanových polek se vyznačuje *Polka e moll op. 12 č. 2*: najdeme tu složité rytmické figury s tečkovanými rytmy (někde dokonce dvojitě tečkovanými), triolami, kvintolami a septolami, ozdoby (až o 4 notách), rytmicky volné běhy atd., a to často při samostatném vedení jednotlivých hlasů. Tu se opět nabízí srovnání s Chopinovými skladbami: toto bohatství není ani v nejmenším samoúčelně efektní, není něčím navíc, co by hudbu zdobilo, není něčím chtěným – kdybychom nebyli jeho svědky v notovém zápisu, při poslechu skladby bychom si je nejspíš ani neuvědomili; je zcela přirozenou součástí celé hudební struktury, která působí spíše jako spontánní

improvizace než jako hudba precizně vystavěná do nejmenších detailů. Podobně je tomu s bohatstvím harmonickým – např. v téže polce v t. 71-79 je opakující se melodický postup sopránu (zdvojený ve spodní oktávě) a tenoru *h – cis – dis – e – eis – fis – gis – fis* harmonizován sledy akordů, které se už na poslech vymykají obvyklým modulačním postupům: $E - C^7 - F^6 - H^7 / E - F - B^7 - H^7$ atd. A příkladem ještě výraznějšího harmonického výboje mohou být takty 101-116 v *Polce Es dur op. 13 č. 2*, kde objevíme bitonalitu, navíc nad neakordickým ostinátním basem: od t. 101 nad synkopickým příznávkovým doprovodem ostinátně střídajícím tónickou a dominantní harmonii ($E^b_4{}^6$ a B^{b7}) probíhá v pravé ruce melodie v paralelních terciích, která je na harmonii doprovodu prakticky nezávislá a navíc se v ní objevuje půltónově disonující *ces*; od t. 109 bas hraje místo dosavadního opakujícího se *b* oktávově zdvojené *es*, ovšem příznávky pokračují jako dosud (střídáním ($E^b_4{}^6$ a B^{b7})); po pauze a ztišení hudby (*subito piano, sotto voce*) pokračuje ostinátním basovým *es* a příznávkami B^{b7} , ovšem v pravé ruce znějí rozložené akordy E_s^6 , E^6 a *E*. Taková harmonie by stylově odpovídala např. mnohem pozdějšímu impresionismu.

Ad d) *Polka a moll op. 12 č. 1* sice zachovává „standardní“ třídílnou formu s triem a návratem hlavního dílu, ovšem charakter částí je „obrácený“: hudba evokující skutečnou polku se rozezná až v triu, zatímco hlavní díl je básnický subtilní (podobně jako u *Polky f moll ze Tří salonních polek*). *Polka e moll op. 13 č. 1* nemá střední část: hlavní díl se po doznění opakuje v pozměněné podobě a na závěr se vrací jeho první perioda. *Polka e moll op. 12 č. 2* sice probíhá na standardním třídílném půdorysu, ten však není příliš zřetelný, a to kvůli vysoké tematické jednotě celé polky, malé přehlednosti dílů, zahrnujících mnoho evoluční hudby, běhy atd., a malé zřetelnosti jejich závěrů (z téhož důvodu). Vlastně jen *Polka Es dur z op. 13* má formu oproti „standardní“ skutečně rozšířenou o další díly, resp. reprízy: introdukce – díl *A* v repetici – díl *B* („trio“?) – návrat 2. části dílu *A*, rapsodicky rozvedený – návrat introdukce – návrat 1. části dílu *A*, rapsodicky rozvedený – návrat dílu *B* – návrat 1. části dílu *A* – návrat dílu *B* v odlišném vyznění – koda obdobná introdukci.

Rám. 8. K typickým znakům *Vzpomínek na Čechy ve formě polek B. Smetany*¹²⁰

Vzpomínky na Čechy ve formě polek op. 12 a 13 představují určitou obdobu *Tří salonních a Tří poetických polek op. 7 a 8*. Jsou to sice jen dvojice polek, ale rovněž mají analogické uspořádání: obě první polky jsou tvary kratšími a pevněji sevřenými, obě druhé polky jsou rozměrnější a rapsodičtější a naplněné tou vůbec nejintrovertnější, nejpoetičtější a taneční polce nejvzdálenější hudbou ze všech Smetanových klavírních skladeb pojmenovaných jako polky. Narozdíl od *Salonních a Poetických polek* však tyto dva opusy nejsou charakterově obdobné, a to přesto, že mají stejný název a liší se pouze opusovým číslem. Souvisí to se skutečností, kterou už jsme naznačili výše, totiž že věnování op. 12 Švédce Fröjddě a op. 13 Češce Betty nebyla náhodná. Zatímco totiž v op. 12 Smetana hudebně vzpomíná ještě na svou vzdálenou vlast a polka se tu objevuje spíše jen v náznacích (v č. 1 zní jen v triu, v č. 2 se objeví vždy jen na okamžik a pak se vytrácí v rapsodickém rozvedení tématu) a hlavně v č. 2 zahalena v jakýsi melancholický opar, druhou dvojicí, op. 13, už je Smetana jakoby jednou nohou v Čechách – polka je tu přítomna v hlavních dílech (č. 1 ani jiný díl nemá) a zní méně melancholicky (v introdukci a prvním úseku č. 2 přímo radostně).

¹²⁰ Smetana, 1980, s. 71-98 (PŘÍLOHA VIII)

Vzpomínky na Čechy ve formě polek sám Smetana považoval za svůj vrcholný klavírní cyklus – a to až do vzniku *Snů* (1875) a *Českých tanců* (1877, 1879).¹²¹ A doplníme, že posun v jeho kompozičním umění, který *Vzpomínky na Čechy* přinesly, se opět následně promítl i do jiných oblastí Smetanovy skladatelské práce – podle Očadlíka např. do nejvzrušenějších míst opery *Dalibor*.¹²²

Polka ve Smetanově pozdním klavírním díle

Hlavní vrchol celého Smetanova klavírního díla představuje společně s pozdějšími *Českými tanci* cyklus *Sny*. Vznikl v létě a na podzim 1875 – poté co Smetana ukončil náročnou a neúspěšnou léčbu sluchu – a dedikace vyjadřují skladatelovo poděkování někdejšímu šlechtickým žákyním za jejich podporu. Rozhodně ale nejde o pouhé příležitostné skladby (jako byly např. *Svatební scény*), nýbrž o reprezentativní cyklus šesti virtuózních charakteristických skladeb. Že se jedná o cyklus programní, který se přímo vztahuje k tragédii, s níž se tehdy skladatel začínal vyrovnávat – tj. ke ztrátě sluchu a tím vynuceného odchodu z pražského hudebního života na venkov (a zároveň z rušné společnosti do ticha a do svého vnitřního světa) –, o tom svědčí už názvy jednotlivých částí: *Zaniklé štěstí*, *Útěcha*, *V Čechách*, *V saloně*, *Před hradem* a *Slavnost českých venkovanů*. Žádná z nich není přímo polkou, ale polkový idiom se tu pochopitelně objevuje – zejména v části *Slavnost českých venkovanů*, jež patrně vystihuje posvícenské veselí,¹²³ kde jej najdeme nejméně ve třech různých podobách:¹²⁴ jako rázné, energické téma v mollovém tónorodu ve *Vivo ed energico* (t. 30-45, 54-61 a 70-77) a v návratech této hudby (t. 94-101, 127-136 a 145-150), dále v náznaku svižné taneční polky v *Più mosso* (t. 157-172) a konečně v nejodlehčenější, takřka skotačivé podobě jako *Presto* (t. 203-226).

Dva roky nato – na jaře 1877 – Smetana vytvořil svůj třetí a poslední polkový cyklus, který se později stal I. řadou výše zmíněných *Českých tanců*.¹²⁵ II. řada, zahrnující stylizace lidových českých tanců (furiantu, hulánu, dupáku, skočné, sousedské ad.), vznikla v roce 1879. Skutečnost, že I. řadu *Českých tanců* tvoří výhradně polky, podle Séquardtové znovu potvrzuje, že polce Smetana ve svém díle přiznával prvenství¹²⁶ (na rozdíl od A. Dvořáka, jak jsme ukázali v předchozí a znovu ukážeme v následující kapitole).

I o tomto cyklu můžeme říci, že představuje syntézu nových kvalit jeho klavírních polek. *Salonní* a *Poetické polky* dovršily proměnu klavírní polky užitkového typu v mistrovsky prokomponovanou koncertní miniaturu. *Vzpomínky na Čechy ve formě polek* znamenaly

¹²¹ Očadlík, 1980, s. XVII

¹²² Očadlík, 1980, s. XV

¹²³ Jiránek, 1932, s. 10

¹²⁴ Smetana, 1987, 42-51

¹²⁵ Přímé svědectví o tom podává někdejší Smetanův žák Josef Jiránek: „*Mistr je napsal v mém mládeneckém bytě, kde za jedné své návštěvy Prahy z Jabkenic prodléval asi 14 dnů. Psal je na mém psacím stole hned perem na čisto a byl s nimi hotov v několika dnech*“ (Jiránek, 1932, s. 11)

¹²⁶ Séquardtová, 1988, s. 252

prohloubení její poetické stylizace ve vztahu ke skladatelovu niternému prožívání. A I. řada *Českých tanců* v sobě slučuje vše, čeho skladatel dosud v oboru klavírní polky dosáhl, s nejvyšším stupněm jeho klavírní virtuozity a s představitivostí charakteristickou pro vytváření monumentálních celků. (Ostatně plán nového polkového cyklu Smetana načrtl takřka bezprostředně po dokončení *Mé vlasti*.¹²⁷) Vzniká tak čtveřice koncertních polek vyznačujících se mimo jiné:

- nebývale vysokým stupněm monotematismu,
- mimořádnou formální sevřeností,
- bohatou motivickou prací v poměrně rozsáhlých evolučních plochách,
- klavíristickou brilancí, která ani tentokrát nikdy nesklouzne k bezobsažné efektnosti, vždy kráčí ruku v ruce s vynikající hudební invencí.

Už u *Salonních* a *Poetických polek* jsme shledali uspořádání do jisté míry na způsob sonátového cyklu (třívětého); podobně je tomu u polek z *Českých tanců*. Podařme jejich stručné charakteristiky:¹²⁸

1. *Polka fis moll (Non molto allegro)* zachovává třídílnou formu, která se ale spíše než polkové blíží sonátové. V prvním dílu je napřed exponováno a pak evolučně rozvíjeno rychle běžící téma v mollovém tónorodu, založené – pro Smetanu typicky – na jediném krátkém motivu převážně lineárního charakteru. Druhý díl přináší téma kontrastní: rytmicky výraznější, „polkovější“, v durovém tónorodu, doprovázené však figurami odvozenými z prvního tématu; pasážovým úsekem založeným rovněž na prvním tématu se pak druhý díl uzavře a plynule na něj naváže díl třetí. V něm proběhnou reprízy obou témat a v závěru jejich krátké společné provedení završené tematickou kodou.
2. *Polka a moll (Moderato)* je motivickým monolitem velmi rapsodického a virtuózního charakteru. Jeho třídílná forma není příliš zřetelná: střední díl, vybudovaný z téhož motivického materiálu jako díly krajní, s nimi poměrně málo kontrastuje (liší se vlastně jen durovým tónorodem, navíc jde o tóninu paralelní). Nejvýraznějším momentem skladby je glissandový zdvih k t. 47, kterým se hudba prudce vzepne k vrcholnému úseku (*ff*, *sfz*, oktávová zdvojení...), od něhož pak trylky a pasážemi ve vysoké poloze přechází k pozměněnému návratu prvního dílu.
3. *Polka F dur (Allegro)* se v rámci vrcholně artificiální klavírní stylizace otevřeně hlásí k bezstarostné taneční polce, a tím tu představuje jakési „scherzo“. Střední část je ovšem velmi kontrastní: po osmitaktovém recitativu se rozezná hudba zpočátku v mírném tempu a mollovém tónorodu, která je však stále hybnější (*poco a poco animato*), až se postupně vrací durový tónorod a původní tempo a v něm hlavní polkové téma. Střední díl odlišného charakteru je opět

¹²⁷ Myšlenka monumentální polkové stylizace polce se dokonce původně objevila přímo v rámci rodící se koncepce *Mé vlasti*: jako třetí báseň (po *Vyšehradu* a *Vltavě*) Smetana zvažoval taneční obraz, ve kterém by se co nejvíce přiblížil lidovým tancům (Séquardtová, 1988 s. 252).

¹²⁸ Smetana, 1990, s. 9-29

motivicky spřízněný s dílem hlavním – a to jak svou melodií v pravé ruce, tak doprovodnými figurami v levé ruce.

4. *Polka B dur (Lento)* má třídílnou formu s návratem, která je velmi zřetelná díky ostrým kontrastům mezi sousedními díly, byť jsou opět motivicky sjednoceny: zatímco vnější díly naplňuje hudba klidná a i při převažujícím durovém tónorodu poněkud melancholická, střední část mollového charakteru a rychlého tempa je založena na transpozicích ostrého vzestupného motivu (odvozeného ze základního motivu hudby v hlavním dílu), jejichž kontrapunkt tvoří rychlé sestupné triolové běhy (obojí střídavě prolíná part pravé a levé ruky).

Pomineme-li revize několika jednotlivých starších polek provedené na sklonku roku 1883, celá Smetanova tvorba klavírních polek se uzavírá I. řadou *Českých tanců* – díla co do významu zcela srovnatelného s autorovými vrcholnými opusy symfonickými a operními.

5. POLKA V KLAVÍRNÍM DÍLE DALŠÍCH PŘEDNÍCH DOMÁCÍCH SKLADATELSKÝCH OSOBNOSTÍ 19. STOLETÍ

U žádného dalšího domácího skladatele v 19. století nemá polka tak velký a tak specifický význam jako u Bedřicha Smetany. Na druhou stranu jen málokterý skladatel pomínl polku docela a i mimo Smetanu vznikaly pozoruhodné klavírní polky, skladby polkou inspirované nebo využívající jejích prvků.

Polka v klavírním díle Antonína Dvořáka

Z důvodů, jež jsme uvedli v kapitole třetí (s. 21), najdeme ve Dvořákově klavírním díle polku zastoupenou jen třemi ranými klavírními skladbami – polkou *Pomněnkou*, polkou *Per pedes* a *Polkou E dur* – a *Slovanským tancem č. 3 As dur op. 46*. Existují sice i klavírní verze *České suity* (její č. 2 je *Polka*) nebo 2. věty *Smyčcového kvartetu č. 9 d moll (Alla polka)*, jedná se ale o cizí klavírní transkripce. A počítat nelze ani *Vysockou polku*, což je naopak Dvořákova klavírní úprava cizí skladby.

Otázkou je, zda hledat polkový idiom ve Dvořákových *Humoreskách op. 101*. S polkou mají společné dvoudobé metrum, živější tempo, základní náladu (vyjádřenou už názvem *Humoresky*) a některé jejich úseky se polce blíží značně (nejvíc asi t. 33-40 z *Humoresky č. 4* a celá *Humoreska č. 3* by někomu mohla znít jako poněkud exotická jemně stylizovaná klavírní polka). Ostatně *Humoresky* vycházejí ze skotské *écossaise*, která byla v době vzniku polky rozšířena i v českých zemích (jako šotyš, skotská či škotská) a která bývá pro podobnost svého kroku s polkou pokládána za jeden ze zdrojů jejího vzniku.¹²⁹ A je-li autorem *Humoresek skladatel*, který vyrůstal v Čechách, tedy v domovině polky, pak je pochopitelné, že se tu určité polkové názvuky objevují. Podle našeho názoru však můžeme *Humoresky* (původně zamýšleným názvem *Nové skotské tance*) považovat nanejvýš za skladby svým charakterem polkám blízké.

Klavírní polka *Per pedes* vznikla 15. 3. 1959, tj. v závěru Dvořákova studia na varhanické škole, a autor tuto drobnou taneční skladbu věnoval svému spolužákovi Aloisi Stolzovi. Bohužel existuje jen v rukopise, který byl objeven v roce 1998.¹³⁰

O necelý rok později, o jarmarku ve Zlonicích 27. února 1860, vytvořil osmnáctiletý Dvořák klavírní *Polku E dur*. Jde opět o příležitostnou skladbu bez opusového čísla. Není snad přímo určena k tanci, každopádně ale spadá spíše do oblasti populárních klavírních polek. Podobně jako ve Smetanových raných polkách tu najdeme osobité rysy, ovšem v menší míře než u Smetany (poetického půvabu a klavírní elegance např. *Louisiny polky* tato Dvořákova polka rozhodně

¹²⁹ Opekar, 2011, s. 76

¹³⁰ Šupka

nedosahuje). Řekněme, že bez ohledu na dobu svého vzniku stojí někde v půli cesty mezi polkami Hilmarovými a ranými Smetanovými:

Po jednoduché dvoutaktové introdukci začíná první perioda vlastní polky, která má všechny znaky běžné klavírní polky: skládá se z osmitaktových vět s odlišnými závěry, má výraznou nekomplikovanou melodii (zvýrazněnou trylky), příznávkový doprovod a prostou harmonii (T, D, VI, (D) k D). Další perioda má kontrastní charakter: melodie je zjemněna užitím sekundových postupů a šestnáctinových hodnot. Zcela konvenční je první perioda tria, nastupující v subdominantní tónině. Od konvenční užitkové polky se skladba odchyľuje snad jen v t. 38-45, kde se rozpouští jak periodicita, tak metrum polky. Po tomto úseku trio pokračuje další periodou, která je opět velmi kontrastní, a to zejména díky odlišnému doprovodu (s příznávkami na obě sudé osminy a s basem střídajícím primu a kvintu tóniky, resp. tercii a primu dominanty), který je hybnější a jakoby vybízeli ke zrychlování. Zajímavé je, že po triu se nevrací hlavní díl polky, ale první perioda tria.

Rám. 9. Rozbor Polky E dur A. Dvořák¹³¹

Zatímco Polka E dur patří k typu populární klavírní polky 19. století, Dvořákův *Slovanský tanec č. 3 As dur* je skladbou docela jiného druhu a mezi klavírní polky vlastně nepatří. Ve své původní podobě jsou sice *Slovanské tance* určeny pro klavír, přesněji řečeno pro klavír na čtyři ruce, mnohem více ale prosluly ve své orchestrální podobě, kterou jim dal sám autor.¹³² A dále nás k tvrzení, že *Slovanský tanec č. 3* není klavírní polkou v pravém slova smyslu, vedla skutečnost, že je inspirován spíše lidovými tanci polkového typu než polkou samou (viz níže). A ani forma *Slovanského tance č. 3* není pro polku typická:

<i>i</i>	t. 1-2	<i>Poco allegro</i>	As dur	Tematická introdukce (vychází z motivu, který se zakrátko dvakrát objeví v levé ruce I. klavíru (t. 6, 10)
A	t. 33-27	(<i>Poco allegro</i>)	As dur	Kucmoch („klatovák“), připomínající lidovou píseň <i>Sluníčko je nade mlýnem</i> , a to jak nápěvem, tak malou formou dvoudílnou s malým návratem. Forma malá dvoudílná s malým návratem <i>aa b a</i> , kde dílek <i>b</i> je motivicky příbuzný s dílkem <i>a</i> , a přece vůči němu kontrastní. V dílku <i>b</i> je narušena periodicita (katalaktickými takty 17 a 19). Dílek <i>a'</i> se liší od <i>a</i> zejména tím, že pravá ruka II. klavíru hraje tremolo; jeho původ sledujeme v části druhého motivu následující skočné (t. 30 ad.) a považujeme je za prvek sjednocující jinak velmi kontrastní díly A a B.
B	t. 28-47	<i>Più mosso</i>	As dur	Skočná, která svým charakterem s kucmochem výrazně kontrastuje. Formálně jde o dvojperiodu rozšířenou o 4 takty, které motivicky vycházejí z posledního taktu vlastní dvojperody (t. 43) a současně připravují následující návrat dílku <i>a'</i> .

¹³¹ Dvořák, 1988 (PŘÍLOHA IX)

¹³² Nabízí se při tom zajímavé srovnání např. se Smetanovými *Českými tanci*. I jejich instrumentace se objevily, podle Holzknichta však „vždy setřely jemný pel klavírní dikce“ (Holzknicht, 1990). Ostatně se příliš neujaly a *České tance* se mnohem častěji uvádějí ve svém původním klavírním znění – a určitě to není jen tím, že orchestraci neprovedl sám Smetana: např. Musorgského *Obrázky z výstavy* se hrají ve velmi úspěšných cizích instrumentacích (Rimského-Korsakova, Ravelově aj.). Naproti tomu orchestrální verze *Slovanských tanců* jsou přinejmenším plnohodnotné.

a	t. 48-62	<i>Tempo I.</i> (od t. 46 <i>ritard.</i>)	As dur	Návrat dílku a' z dílu A rozšířený o 7 taktů; první 2 takty tohoto rozšíření jsou pozměněným opakováním posledního dvoutaktí vlastního dílku a' a po nich následuje 5 taktů, kde se střídá motiv z t. 50 ad. a motiv „vypůjčený“ z dílu B (t. 30 ad.).
m	t. 63-64		As dur	Dvoutaktová mezihra, která motivicky připravuje nástup následujícího dílu.
C	t. 65-88	(Tempo výrazně pomalejší díky <i>rit.</i> od t. 46)	E dur	Další kontrastní tanec, třebaže rovněž polkového typu: hulán. Opět malá forma s malým návratem (t. 65-80) a k ní připojená perioda, kde je melodie přeložena do pravé ruky klavíru II a klavír I hraje dvojtaktově zdvojený triolový doprovod (hudba je tím zjemněna).
B	t. 89-118	<i>Più mosso</i>	E dur	Návrat skočné. První perioda je obdobná jako v t. 28-35, druhá je v prvním dvoutaktí obohacena přidáním motivu klavíru I z druhého dvoutaktí do klavíru II v prvním dvoutaktí; následující čtyřtaktové rozšíření je motivicky založeno jen na prvním taktu skočné (t. 89 ad.). V t. 95-118 probíhá modulace z E dur do as moll.
m	t. 119-123	<i>Poco meno mosso</i> (od t. 119 <i>poco a poco ritard.</i>)	as moll	Mezihra založená na motivu z druhého dvoutaktí skočné (t. 91-92 ad.). Během ní probíhá jednak postupná demotivace tohoto motivu, jednak modulace z as moll k dominantnímu septakordu tóniny As dur.
A	t. 124-158	<i>Tempo I.</i>	As dur	Návrat úvodního dílu včetně původní dvoutaktové introdukce. Dílek a se vrací dvakrát: poprvé s melodií v klavíru II a tremolem v klavíru I (oktávově zdvojeným), podruhé naopak (bez zdvojení).
B	t. 159-200	<i>Più mosso</i>	As dur	Návrat skočné, který je rozveden na způsob sonátového provedení tématu a v závěr skladby, motivicky vycházející z prvního motivu skočné.

*Rám. 10. Rozbor Slovanského tance č. 3 As dur A. Dvořáka*¹³³

U Dvořákova *Slovanského tance č. 3* jsme tedy shledali následující:

- Vztahuje se ke třem českým lidovým tancům polkového typu (kucmochu, skočné a hulánu), nikoli k polce samé.
- K lidové hudbě má blízko také svou převážně periodickou výstavbou, využitím hudebních forem typických pro lidové písně a snad i citací lidového nápěvu *Sluníčko je nade mlýnem*.
- Jeho forma se skládá z prvků velké formy a ronda, kde *Più mosso* (skočná) představuje refrén.
- Skladba je na jednu stranu velmi rozmanitá a vnitřně kontrastní, na druhou stranu představuje pevně sevřený tvar, a to jak díky své formě, tak díky tonálnímu plánu.

¹³³ Dvořák, 1879, s. 12-19 (PŘÍLOHA X)

- Vyskytují se tu různé způsoby práce s hudebními motivy (dělení motivu, kombinace různých motivů, „vypůjčení“ motivu z jiného dílu, využívání motivů ve spojovací hudbě, demotivace aj.).
- Shledáme tu naprostou převahu homofonie a nepřítomnost kontrapunktických umělostí, s jakými jsme se běžně setkávali u Smetanových polek.
- Doprovod je rozmanitě stylizovaný (příznávkový, synkopický, figurativní apod.) a rozmanitě rozdělovaný do všech čtyř rukou. Téměř vždy je motorický a podporuje taneční hybnost hudby.
- Tato hudba není nijak niterná, zahloubaná, intimní, ale veselá a vysloveně taneční (třebaže v žádném případě nejde o užitkovou taneční hudbu, ale o idealizovaný tanec). A zatímco např. v případě Smetanových polek objevíme v notovém zápisu mnohé, co samotný sluch zachytí jen těžko (složitou kontrapunktickou práci, motivickou spřízněnost kontrastních dílů apod.), hudební struktura této skladby vyzní naplno. Dovolíme si proto tuto hudbu označit jako extrovertní (na rozdíl od řady introvertních polek Smetanových).

Rozborem jsme se pokusili doložit, že skutečně jde o klavírní polku docela jiného druhu a charakteru, než byly Smetanovy polky. A pokud se některým z nich přeci jen blíží, pak Českým tancům.

Polka v klavírním díle Zdeňka Fibicha

Ani mezi Fibichovými klavírními skladbami mnoho polek nenajdeme: taneční *Polku A dur*, *Polku* z cyklu *Zlatý věk op. 22* a některé z *Nálad, dojmů a upomínek*.

Polka A dur z roku 1882 nemá opusové číslo. Jde o ryze užitkovou polku určenou k tanci, která sice zcela odpovídá danému typu, přitom ale nezapře svého autora – vynikajícího skladatele artificiální hudby (podobně jako jej nezapřou např. populární písně Jaroslava Ježka). Přestože tato polka – přísně vzato – nespadá do oblasti, na kterou se tato práce zaměřila, podejme o ní aspoň stručnou bližší zprávu:

Po osmitaktové introdukci se zdvihem následuje hlavní polkový díl, rovněž se zdvihem, v malé formě s malým návratem. Trio nastupuje v tónině F dur a s výjimkou své druhé perody (*Con fuoco*) má oproti hlavnímu dílu jemnější charakter, daný zejména jinak stylizovaným doprovodem. Po skončení tria se vrací celý hlavní díl polky a na něj navazuje osmitaktová koda. Forma skladby tedy zcela odpovídá typu užitkové taneční polky, rovněž naprostá převaha homofonní sazby, typicky polková melodie atd.; hojné paralelní tercie a sexty (popř. kvartsextakordy) dávají polce lidový ráz. Žádná složka polky však není zpracována mechanicky, bez invence: ani melodie, ani harmonická stránka (různé harmonické funkce včetně mimotonálních, obraty kvintakordů a septakordů, invenčně uplatněné melodické tóny (i ve vnitřních hlasech) atd.), ani doprovod. Na řadě míst objevíme náznaky samostatného vedení hlasů (t. 9 ad.) či „smetanovské“ kvinty lesních rohů (t. 34-36 ad.).

*Rám. 11. Orientační rozbor Polky A dur Z. Fibicha*¹³⁴

¹³⁴ Fibich, [1900?]b (PŘÍLOHA XI)

Zlatý věk, cyklus drobných skladeb pro klavír na čtyři ruce v lehkém slohu, pochází z doby, kdy Fibich společně s Janem Malátem pracoval na rozsáhlé progresivně pojaté *Velké theoreticko-praktické školy pro piano*. Úspěch tohoto díla, vydávaného postupně po jednotlivých sešitech, podnítil souběžnou produkci další původní české literatury pro žáky klavírní hry, již byl nedostatek, a řadou skladeb přispěl i sám Fibich – zejména právě cyklem *Zlatý věk*, který u něho objednal nakladatel F. A. Urbánek. Tři sešity zahrnují celkem dvanáct kusů z let 1869–1885, tedy jak skladby starší, dodatečně upravené pro čtyři ruce, tak skladby pro ten účel nově zkomponované. *Polka* společně s ostatními kusy v posledním sešitu vznikla až těsně před vydáním cyklu v r. 1885; jak ale napovídá poznámka „Dle vlastní písňe“, vychází ze starší Fibichovy skladby, písňe *Skřivánek* na text z *Rukopisu královédvorského*, vydané r. 1871. Jde tedy o klavírní miniaturu vytvořenou na zakázku ke konkrétnímu účelu s požadavkem omezené technické náročnosti; její zpracování přitom – domníváme se společně s L. Boháčkem¹³⁵ – plně svědčí o velikosti svého autora:

Introdukce tu není, skladba ostatně čítá jen 57 taktů.

V prvních dvou periodách zní hlavní polkové téma. Jeho melodie nese typické znaky běžné polky: durový tónorod (mollový až v druhé periodě), střídání osminových a šestnáctinových hodnot, časté terciové a kvartové kroky (výrazným kvartovým krokem dolů téma začíná). Čtyřtaktové předvětí první periody začíná v tónině D dur a končí závěrem na tónice (t. 4), závětí moduluje do moll a po 4 taktech končí závěrem ve fis moll (t. 8) při zpomalení tempa, je však rozšířeno o další 2 takty s modulací zpět do dur a se závěrem na dominantě v D dur (A) s korunou (t. 10). Druhá perioda začíná ve stejnojmenné mollové tónině (d moll) a je osmitaktová; předvětí končí v d moll, závětí na dominantě.

Od t. 19 následuje druhé, kontrastní téma, které začíná terciovým krokem vzhůru (tedy opačným směrem, než začínalo hlavní téma), dále se ale melodie pohybuje výhradně v sekundových krocích – téma je díky tomu plynulejší, zpěvnější. Dvoutaktí s druhým tématem se opakuje čtyřikrát, pokaždé ovšem v jiné tónině a dynamice. Dynamika je tu dána jednak silou úhozu, ale také počtem hlasů – buď je melodie hraná pravou rukou klavíru I zdvojená pouze levou rukou ve spodní tercdecimě a posléze decimě, anebo obě ruce hrají v oktávovém unisonu melodii zdvojenou v sextách a posléze v terciích.

Po čtvrtém dvoutaktí s druhým tématem následují 4 takty spojovací hudby (t. 27-30) akcelerující k návratu prvního tématu; tato spojovací hudba je vytvořena z figur pocházejících z druhého tématu (viz např. druhou dobu v t. 19).

První návrat prvního tématu se děje v mollovém tónorodu v původním tempu, ale ve slabší dynamice (*p*): první 2 takty (t. 31-32) jsou totožné s t. 11-12, potom (t. 33-34) se jejich melodie opakuje o oktávu níž a zdvojená pouze jednoduše (jen jedním, nikoli třemi hlasy jako prve), a tedy ještě v nižší dynamice. Pak (t. 35-36) téma pokračuje ve stejné úpravě svým druhým dvoutaktím k závěru na dominantě; hudba při tom zpomaluje a závěrečný kvintakord A dur je opatřen korunou.

Teprve pak (t. 37-46) se první téma vrací doopravdy, a to doslovně tak, jak znělo v t. 1-10.

Koda (od t. 47) je vytvořena z prvního tématu s využitím dělení motivu a demotivace. Nastupuje ještě v živějším tempu (*più allegro*) a v silnější dynamice (*f*), postupně ale zmírání (od t. 48 slábne a od t. 54 zní v moll), a to až k závěrečnému tónickému kvintakordu (D dur) ve *f*.

¹³⁵ Boháček, 1985, s. 3

Pravá ruka klavíru I hraje převážně v paralelních terciích, místy v sextách (např. v t. 21) a v některých úsecích jen jednohlasně (např. v t. 19-20) – tím se dociluje dynamických efektů („terasovitá dynamika“); levá ruka klavíru I pouze zdvojuje part pravé ruky: dvojhlasý part ve spodní oktávě, jednohlasý v tercii či sextě. Levá ruka klavíru II hraje řídce umístěné basové tóny na těžkých či lehkých dobách (např. v t. 1 či 3), basové prodlevy (t. 19-20 ad.), akordické rozklady (t. 17), melodické průtahy k akordickým tónům (t. 18), melodický protihlas (t. 35-36), basové doprovodné figury (t. 53-54), na některých místech zdvojuje melodii (t. 48, 50 či 55); pravá ruka klavíru II hraje útržkovité melodické protihlasy či rozložené akordy apod. anebo rovněž zdvojuje melodii (t. 48, 50, 55). Part klavíru II tedy rozhodně nepředstavuje pouhý mechanický doprovod polky; je prokomponován stejně invenčně jako part klavíru I.

Rám. 12. Rozbor Polky z cyklu Zlatý věk Z. Fibicha¹³⁶

Polka z cyklu *Zlatý věk* je tedy na jedné straně hráčsky i posluchačsky velmi vděčná (působivé polkové téma, živý polkový pohyb, periodický charakter, přehlednost tvaru, klavírní stylizace vycházející vstříc méně zdatným hráčům atd.), na druhé straně ani při své prostotě nijak netíhne k triviálnosti (ač by na tak malé ploše a při požadavku „snadného slohu“ jistě bylo možné omezit se jen na expozici líbivé melodie, jedinou či dvě tóniny v konvenčním poměru, mechanický doprovod apod.), ale představuje skladbu po všech stránkách invenčně a bohatě zpracovanou.

Rozsáhlý programní cyklus několika set drobných klavírních kusů *Nálady, dojmy a upomínky* je vlastně velmi podrobným hudebním deníkem Fibichova milostného vztahu s Anežkou Schulzovou. Nejstarší *Dojmy* se skládají ve velmi podrobný obraz Anežčina těla (hlavy, očí, tváře, mateřských znamének na krku, ruky atd.) a tělesné stránky jejich vztahu; *Upomínky* se vztahují k jednotlivým významným událostem v historii jejich vztahu; nejmladší *Nálady* vyjadřují atmosféru jejich lásky a Fibichovy city k Anežce, ovšem poslední sešit *Nálad* představuje jakousi galerii erotických ženských typů (panna, žena, milenka, nevěstka aj.). Skladbička s označením *À la polka* je *Upomínkou č. 10 (135)* ze 4. sešitu I. řady *Nálad, dojmů a upomínek op. 41*. Vznikla dvanáct dní po Fibichově první návštěvě u Schulzů (tu Fibich líčí *Upomínkou č. 9*) a vyjadřuje radost, kterou tu skladatel prožívá: „*Cítíme, jak se tu již Fibich cítí doma*“, píše Z. Nejedlý ve své knize *Zdeňka Fibicha milostný deník*. „*Celá ta skladbička „à la polka“ zrovna hýří veselostí, u Fibicha jinak velmi vzácnou. A jak by ne, když Fibich přišel do rodiny, kde bylo tak veselo a kde byli lidé tak upřímní, že byla radost se s nimi sblížit? Proto nechť již se pustili do hry nebo jinak se veselili, veselil se Fibich s nimi a proto i tato jeho upomínka je tak rozdováděná a roztančená.*“¹³⁷ Není tedy divu, že skladatel sáhl po polkovém idiomu – snad i po vzoru Smetanovu:

Skladbička nemá introdukci ani codu.

První perioda o 8 taktech se zakládá na jediném dvoutaktovém motivu, melodicky i rytmicky (triola) výrazným a pro polku typickým; celé předvětí probíhá v tónické harmonii a končí oslabeným závěrem na tónice, závětí kromě posledního taktu probíhá nad kvintakordem na VI. stupni a končí závěrem na dominantě; perioda je v repetici.

¹³⁶ Fibich, 1985 (PŘÍLOHA XII)

¹³⁷ Nejedlý, 1948, s. 150

Následují 4 takty (t. 9-12), kde se čtyřikrát doslovně opakuje první část polkového motivu, ovšem v různé dynamice (2 takty *mf*, 2 takty *pp*); v dalších 12 taktech se polkový motiv objeví napřed dvakrát po sobě v jakési variaci (t. 13-16) a ve zbývajících 8 taktech (jež ovšem netvoří periodu) se polkový motiv provádí.

Po *rit.* se opět v původním tempu a dynamice (od t. 25) vrací pozměněná úvodní perioda; změna se týká hlavně harmonie závětí (T-S-T-D-T), předposledního taktu (odlišný motiv, imitace v altu) a závěru (T); závětí zazní dvakrát (s jedinou nepatrnou změnou: podruhé je v sopránu místo tercie prima, aby byl závěr přesvědčivější).

Trio nastupuje konvenčně v subdominantní tónině (D dur). V celém triu se střídají dva motivy: „vzestupný“ (t. 37, 38 ad.) a „střídavý“ (t. 40, 46 ad.) a v první periodě se objevují ve všech hlasech (imitace), ve zbytku tria již pouze v sopránu a altu (levá ruka se vrací k polkovému doprovodu). Po dohrání tria se beze změny vrací hlavní polkový díl (*Da Capo al Fine*).

Mimo t. 13-17 a první periodu tria hraje levá ruka různé varianty příznávkového doprovodu.

*Rám. 13. Rozbor Upomínky č. 10 À la polka Z. Fibicha*¹³⁸

Z rozboru skladby je patrné, že *à la polka* tu není jen přednesový pokyn – že tato charakteristická skladbička skutečně formálně představuje klavírní polku zachovávající většinu prvků původního polkového idiomu. Pokládáme ji za fibichovskou jednodušší obdobu některých Smetanových polek z let 1848-1854.

Jinak je tomu v případě *Nálady č. 62 (266) Con fuoco e vivace* ze 4. sešitu III. řady *Nálad, dojmů a upomínek op. 47*.¹³⁹ Jde rovněž o charakteristickou skladbu, dokonce s konkrétním námětem – *Nevěstka*. Podle Nejedlého tu Fibich nikoli pomocí nějakých vnějších charakterizačních prostředků (např. určitého tanečního idiomu jako např. v č. 264, kde gavotou charakterizuje erotický ženský typ metresy), nýbrž „*dynamicky i rytmicky bezohledně vystihuje dravost tohoto typu (nevěstky), ale při tom dává vším prozařovat i vnitřní jeho prázdnotě.*“¹⁴⁰ Proč tedy také v této skladbičce hledáme polku? Jako polku ji označuje J. Jiránek a upozorňuje na její značnou podobu s *Čertovskou polkou* Vítězslava Nováka.¹⁴¹ A skutečně, pokud obě skladby porovnáme, zjistíme, že hlavní díl *Čertovské polky* zní velmi podobně jako Fibichova *Nálada č. 62*. Co se týká typických znaků polky, některé tu opravdu najdeme (dvoudobé metrum, polkový doprovod, charakter melodie), jiné – třebaže ne ty nejpodstatnější – tu postrádáme (tempo, forma, periodicitu, harmonický průběh). Zda se tedy skutečně jedná o klavírní polku v pravém slova, anebo jen o skladbu využívající některých prvků klavírní polky, zůstává otázkou; podle našeho názoru *Nálada č. 62* polkou v pravém smyslu není.

¹³⁸ Fibich, [1905?] (PŘÍLOHA XIII)

¹³⁹ Fibich, [1900?]a

¹⁴⁰ Nejedlý, 1948, s. 247

¹⁴¹ Jiránek, 1963, s. 143

Polka v raném klavírním díle Vítězslava Nováka

Dvě ze tří nám známých klavírních polek Vítězslava Nováka vznikly ještě před koncem 19. století: *Polka z Tanečních studií* a *Polka ze Tří českých tanců op. 15*. Třetí polkou je již zmíněná *Čertovská polka* z cyklu *Mládí op. 55* (1920).

Roku 1896 vytvořil tehdy šestadvacetiletý Novák *Tři české tance*¹⁴² *op. 15* pro klavír na čtyři ruce, skládající se z *Polky*, *Sousedské* a *Furiantu*. Není bez zajímavosti, že v létě následujícího roku – v závěru svého pobytu u Leoše Janáčka na Lašsku – je autor provedl společně se svým hostitelem na Hukvaldech. Janáček se prý o *Českých tancích* vyslovil s uznáním a podnítil Nováka k jejich instrumentaci (*Sousedské* a *Furiantu*); *Sousedskou* pak uvedl na jaře 1898 na svém koncertu s Českým orchestrem v Brně. Téhož roku vydalo dílo v jeho původní podobě pro klavír na čtyři ruce i v autorově úpravě pro dvě ruce vydavatelství N. Simrock.

České tance pocházejí z počátku Novákova tzv. moravsko-slovenského tvůrčího období, a jak uvádí B. Lébl, představují první dílo, ve kterém skladatel opustil romantický subjektivismus a cele se přimkl ke zdravé objektivitě lidové hudebnosti¹⁴³ – podle Lébla však do jisté míry na úkor osobitosti hudebního vyjádření: „*témata jednotlivých tanců vycházejí z dobově běžných typů, jakýchsi 'obecných not'*“, které Novák buď napodobuje, nebo přímo cituje, a ve zpracování témat Lébl nachází postupy přebírané buď setrvačně z předchozího vývoje kompozičního umění (používá dokonce výrazu „klišé“), nebo od Novákových skladatelských vzorů (zejména Dvořáka a Griega). *České tance* tak mají podle Lébla – podobně jako další skladby z téhož období¹⁴⁴ – „*malou obsahovou určitost a vcelku nízkou myšlenkovou závažnost*“, „*převládají záměry virtuózní*“.¹⁴⁵

V každém případě jde o dílo vyznačující se vysokou úrovní kompoziční práce a přinejmenším z tohoto hlediska snese srovnání s obdobnými skladbami Novákova učitele A. Dvořáka:

Polka má třídílnou stavbu: hlavní díl, trio v subdominantní tónině a nevypsáný návrat hlavního dílu.

Hlavní díl začíná bez introdukce předvětím (t. 1-5) perody, jejíž závětí namísto očekávaného závěru na první době v t. 8 přechází v jakési mírně evoluční rozšíření se závěrem na těžké době v t. 17 v H dur. Perioda přináší polkové téma, které zahrnuje motivický materiál celého hlavního dílu (vlastně je obsažen již v předvěti).

Následuje čtyřtaktová mezihra (t. 18-21), kterou se hudba vrátí do hlavní tóniny (Es dur).

Od t. 22 se téma i s rozšířením vrací, ale doslovně jen do t. 28, od kdy se hudba harmonicky ubírá jinam (k závěru v D dur v t. 37), aniž při tom dojde k jiné větší změně.

Od t. 38 následuje druhá výrazná melodická myšlenka rovněž v rozsahu osmitaktové perody, kterou ale nelze považovat za druhé téma, ale jen za variantu polkového tématu. Tato perioda končí závěrem v t. 45. Její předvěti se pak opakuje v jiné poloze a harmonii a při *dim.* a začne se opakovat také závětí,

¹⁴² Původním názvem *Česká suita* a uváděné též jako *Taneční suita* (Schnierer, 1999, s. 106).

¹⁴³ Lébl, 1964, s. 58, 66

¹⁴⁴ *Klavírní kvintet a moll op. 12*, písňový cyklus *Cigánské melodie op. 14*

¹⁴⁵ Lébl, 1964, s. 65-66

kteře se ale záhy změní ve spojovací hudbu vedoucí v pokračujícím *dim.* a v *rit.* k dalšímu návratu původního tématu v původním tempu a tónině (od t. 58).

Tento návrat je do t. 64 téměř doslovný a pak téma opět pokračuje změněno (zejména harmonicky) k závěru v As dur v t. 72.

Od t. 73 opět následuje varianta polkového tématu, která se pak doslovně opakuje až po začátek závětí (t. 81-85) a poté přechází v evoluční plochu, která graduje k vrcholu v t. 98 a vzápětí degraduje ke ztišenému závěru na tónice (Es dur).

I trio (107-165) je založeno na jediné hudební myšlence. Její melodický průběh v sobě nese stopy tématu polkového (srov. např. t. 3 a 107 nebo t. 4 a 109); všudypřítomným tečkovaným rytmem se však hudba tria od polky v hlavním dílu ostře liší. Melodie je velmi plynulá a zpěvná (neobsahuje žádné opakované tóny ani větší skoky než tercii) a zřetelně se skládá ze čtyřtaktí (t. 107-114) a posléze dvoutaktí (t. 115-120), není však periodická – neobsahuje žádné závěry. V průběhu tria se téma nijak neprovádí, pouze třikrát opakuje: poprvé v As dur (která je v rámci celé skladby tóninou subdominantní), podruhé v podobě obohacené o melodicky postupující nový hlas v nejvyšší poloze (t. 124-126 a 128-130) v transpozici do H dur a potřetí opět v As dur s pozměněným doprovodem. Trio pak končí desetitaktovým úsekem v *pp* a od t. 161 s pokynem *smorzando*, kde nad synkopickým doprovodem (s ostinátním basovým *as*) a měnící se harmonií již jen opakuje základní prvek celého tria, totiž rytmická figura s tečkou. Za povšimnutí v triu stojí také kvintové prodlevy („dudácké kvinty“) v synkopicky pulzujícím doprovodu (t. 107-113, 123-129, 139-145).

*Rám. 14. Rozbor Polky ze Tři českých tanců V. Nováka*¹⁴⁶

Rozbor *Polky* z Novákových *Tři českých tanců* můžeme shrnout následovně – a konstatovat při tom řadu shodných charakteristik s *Polkou* z *Dvořákových Slovanských tanců* (srov. s. 49-50):

- Formální stránka skladby – na půdorysu zdánlivě triviální velké formy třídílné s pokynem *D. C. al Fine* – je neobyčejně propracovaná a skladba díky tomu představuje při veškerém svém vnitřním bohatství velmi pevný tvar.
- Oba díly jsou důsledně monotematické.
- Především jsou výrazně odlišné (charakterem témat, poměrem hudby expozičního a evolučního typu, méně už tóninami), při tom ale jeví i určitou motivickou spřízněnost.
- Zejména hlavní díl překypuje bohatstvím tematické práce a harmonickou rozmanitostí.
- Jen v minimální míře se setkáme se samostatným vedením hlasů (např. t. 4-5, 30, 33-34 ad.) a vůbec ne s pronikáním motivického materiálu do vnitřních a spodních hlasů. Faktura skladby je čistě homofonní, levá ruka hraje výhradně doprovod, byť velmi rozmanitě, invenčně stylizovaný.
- Tento způsob stylizace polkového idiomu se orientuje spíš na jeho „objektivní“ taneční základ, než že by ho využíval k nějakému „subjektivnímu“, niternému hudebnímu sdělení, jako tomu bylo v případě většiny Smetanových polek.

Téhož roku jako *Tři české tance* u N. Simrocka vyšla v *Hudebním salonu Zlaté Prahy Polka* z Novákových *Tanečních studií* pro klavír¹⁴⁷. Tato skladba dnes bohužel nepatří mezi uváděná

¹⁴⁶ Novák, 1898b (PŘÍLOHA XIV)

Novákova díla, nedočkala se žádného dalšího vydání a patrně neexistuje ani žádné podrobnější pojednání o ní v novákovské literatuře¹⁴⁸ – a to přesto, že jde o kompozičně velmi propracovanou polkovou stylizaci „poetického“ typu:

Skladba má v rámci daného typu střední rozsah (159 taktů) a její třídlíná velká forma je velmi sevřená: jednak návratem dílu *A* (vypsáním, protože zahrnuje drobnou, ale výraznou změnu), jednak částečným návratem dílu *B* v tematické kodě.

Introdukce tu není.

Úvodní perioda (6+6 taktů) přináší hlavní polkové téma v tónině *d moll*.

Následuje 8+8 taktů (od t. 13) s tématem kontrastního charakteru a po nich rozšířený návrat hlavního tématu (6+10 taktů od t. 29). Kontrastní téma je motivicky příbuzné s hlavním tématem (motivem z t. 3-6 a také sextovým skokem – změněným na septimový – z t. 1) a liší se od něho zejména svým modulačním charakterem (viz níže u zmínky o harmonické stránce skladby).

Zejména ve střední periodě vstupuje základní melodický motiv do vnitřních hlasů, a to na principu imitace (v okrajových periodách jde pouze o jakýsi oslabující dodatek k závěru).

Levá ruka hraje převážně akordický doprovod, který však rozhodně nemá charakter mechanického doprovodu tanečních polek. Je velmi rozmanitý a neustálený; obvykle již po jednom, nejpozději po třech taktech se jeho stylizace změní, místy do něj vstupuje motivický materiál. Navíc jen málokdy skutečně zdůrazňuje pravidelnou metrickou pulzaci: např. hned v t. 1, 3 a 4 zazní bas akordu až po osminové pomlce, takže polka „kulhá“. Idiomatický taneční charakter polky je tak značnou měrou potlačen.

Harmonická stránka skladby je rozmanitá a komplikovaná: najdeme tu mimotonální dominanty, alterace (na konci t. 15 G_5^6 se sníženou původní kvintou, naopak na konci t. 6 C^7 se zvýšenou kvintou) a výše zmíněné modulace (např. v t. 16-18: $C - C^7 - F^7 - B^7 - E^b$, v t. 26-28: $D^b m - A^b - E^7 - F^7 - B - A^7$). Harmonie je často rozostřována tím, že některé akordy nebo změny harmonie jsou jen naznačeny (např. VI. stupeň v t. 3, subdominanta v t. 4 nebo mimotonální dominanta $k A^7$ v t. 5), výrazněji do nich zasahují melodické tóny (např. v t. 19 nad tóny *gis* a *h*, které bezpochyby tvoří mimotonální VII. stupeň k následujícímu akordu A^7 , zní tóny *f* a *d*, jimiž melodicky postupuje alt a soprán) a jiné nedošklonné tóny (např. ostinátní basové *d* v t. 1-6 se na první osmině v t. 5 stane nedošklonným tónem, podobně sopránová prodleva na g^1 na druhé osmině v t. 14) apod.

Periodická výstavba skladby vykazuje mnohé nepravidelnosti: v celém hlavním dílu platí, že se závěti liší od předvětí – nejvíce v poslední periodě, kde zní téma v *dur*, v *pp* s pokynem *dolce* a na rozšířené ploše (10 taktů); všechny závěry jsou oslabeny jakýmsi dodatky – přechody k následujícím větám, a to buď ve stejné harmonii (t. 6, 12, 34), nebo se změnou harmonie (t. 20); někde závěry chybí a věty jsou vpojeny (t. 28, 44).

Díl *B* (od t. 45) nastupuje velmi výrazně: s odlišným tématem ve stejnojmenné durové tónině (*D dur*), s dynamikou *subito p* a s předpisem *scherzando*. I když se jeho téma výrazně odlišuje zejména svojí hlavou a také triolou, rovněž má určitý vztah k hlavnímu tématu (prvek melodického pohybu v kratších hodnotách se změnou směru). Tedy nejen jednotlivé díly, ale celá polka se vyznačuje určitým stupněm monotematismu.

K dalším částem skladby už jen stručně.

¹⁴⁷ Kromě *Polky* mělo dílo zahrnovat *Mazurku*, kterou ale Novák nedokončil a jejíž autograf se nedochoval (Schnierer, 1999, s. 121). Původní opusové číslo 17 bylo později přiděleno II. řadě *Písniček na slova lidové poezie moravské* a nedokončené *Taneční studie* zůstaly bez opusového čísla.

¹⁴⁸ Schnierer, 1999, s. 120-121

Po periodě (8+8 taktů), která téma dílu *B* exponuje, následuje 15 taktů (od 2. doby t. 61), kde se toto téma (resp. jeho motivická hlava) provádí.

Od t. 76 se téměř doslovně vrací první věta tria. Pak se znovu vrací její první dvoutaktí, ovšem v *F dur*, ve vysoké poloze a v dynamice *pp*, potom následuje totéž dvoutaktí znovu ve vysoké poloze, ale již opět v *D dur*, a až do konce dílu *B* (tzn. do t. 101) má hudba evoluční charakter a zpracovává napřed motivický materiál z dílu *A* (od druhé doby t. 88 do první doby t. 94) a pak motivická hlava tématu z dílu *B*.

Od t. 102 se vrací díl *A*, a to s výjimkou t. 112-113 doslova – zde se nezůstává v hlavní tónině (*d moll*), ale moduluje do *F dur*, navíc s výrazovým předpisem *dolce*. Dál hudba pokračuje beze změn oproti původnímu dílu *A*.

Od t. 146 se vrací také hudba dílu *B*, záhy ale tento krátký návrat přechází v kodu, založenou na motivickém materiálu dílu *B*.

Rám. 15. Rozbor Polky z Tanečních studií V. Nováka¹⁴⁹

Podobně jako se *Polka ze Tří českých tanců* blíží *Polce* z Dvořákových *Slovanských tanců*, tuto bychom snad mohli přirovnat ke Smetanovým polkám z přelomu 40. a 50. let a domnívat se, že Novák tu na ně navazuje podobně jako později např. K. B. Jirák, V. Dobiáš či J. Řídký. Čím konkrétně se tato polka blíží Smetanovým:

- rozsahem,
- velmi sevřenou třídílnou formou,
- monotematismem v rozsahu celé skladby,
- potlačením tanečního základu polkového idiomu,
- narušováním homofonní faktury (důraz na vedení jednotlivých hlasů, imitace),
- evolučními úseky,
- harmonickým bohatstvím, zejména častými modulacemi,
- tonálním rozvrhem: hlavní polkový díl zní v *moll*, střední díl v *dur*.

Podle našeho soudu ale přes všechny uvedené podobnosti se Smetanovými polkami postrádá tato Novákova skladba jejich elegantní plynulost; zejména rytmická rozmanitost doprovodu a harmonická komplikovanost některých úseků působí poněkud chtěně, těžkopádně až samoučelně.

¹⁴⁹ Novák, 1898a (PŘÍLOHA XV)

ZÁVĚR BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

V první kapitole bakalářské práce jsme vymezili pojem polka a odlišili polku jako tanec, polku jako užitkovou skladbu k tanci a polku jako skladbu tímto tancem pouze inspirovanou, resp. vycházející z polkového hudebního idiomu. V druhé kapitole jsme podali zprávu o vzniku polky, byť jej stále nelze vykládat jednoznačně, a o jejím počátečním vývoji ve sféře hudby; zmínili jsme při tom zejména důležitého představitele rané polky F. M. Hilmara a na jeho polce *Esmeralda* jsme demonstrovali typické znaky českého polkového idiomu. Ve třetí kapitole jsme velice stručně shrnuli dějiny polky v rámci nonartificiální hudby a analyzovali jednu typickou populární polku z 19. století (polku *Blondýna* K. Komzáka mladšího), a především podali přehled širokého a rozmanitého uplatnění polky, resp. prvků polkového idiomu v oblasti hudby artificiální – domácí i zahraniční v 19. a 20. století.

V hlavní části práce jsme se podrobněji zaměřili na polku v klavírním díle B. Smetany, A. Dvořáka, Z. Fibicha a v raném klavírním díle V. Nováka. Nejvýznamnější vztah k polce si ze všech jmenovaných vytvořil Bedřich Smetana: byly s ní podstatně spojeny jeho skladatelské začátky, uplatňoval ji ve všech obdobích své tvorby, a to způsobem, který se postupně rozvíjel (od příležitostných skladeb užitkového typu až po nejzávažnější a kompozičně nejvyzrálejší díla), a polkového idiomu užíval jako základního ryze hudebního prostředku k vyjádření češství, veselí, radostného životního pocitu atd., ale také – a hlavně tím je jeho vztah k polce specifický – k nejniternějším a nejosobnějším hudebním sdělením. Primárně polku uplatňoval v díle klavírním: v této oblasti se jeho vztah k polce i jeho pojetí artificiální stylizace polky vyvíjely, v ní vznikla většina jeho nejzávažnějších kompozic s uplatněním polky (*Tři Salonní* a *Tři poetické polky*, *Vzpomínky na Čechy ve formě polek*, *Sny*, I. řada *Českých tanců*) a zároveň většina skladeb ze všech období, které jsou přímo polkami. Jak jsme ale ukázali, s polkou se setkáme ve všech oblastech Smetanova díla: v operách, v symfonických básních, v komorní hudbě, ve sborové tvorbě i v písních.

I u Antonína Dvořáka je polka zastoupena poměrně rozmanitě, jeho vztah k polce ale patrně nebyl nijak specifický – Dvořák hojně uplatňoval nejrůznější taneční idiomy – a v jeho klavírním díle se projevil velmi málo: vlastně jen ranou *Polkou E dur* (poměrně zdařilou a dosud uváděnou, ale malého významu) a *Polkou* z I. řady *Slovanských tanců*, skladbou velmi osobitou a kompozičně vyspělou, která ale ve skutečnosti čerpá – jako i ostatní *Slovanské tance* – spíše z tanců lidových.

Fibichův vztah k polce byl částečně podobný Smetanovu, jak o tom svědčí zejména polka v symfonické básni *Vesna*, ale mnohem méně vyhraněný a intenzivní a projevil se v menším počtu kompozic a spíše v jiných oblastech než v díle klavírním. Nicméně drobná skladba *À la polka* z *Nálad, dojmů a upomínek* představuje skutečně uměleckou stylizaci polky, vedenou dokonce určitým programovým záměrem, a svou hodnotu má také *Polka* z cyklu *Zlatý věk*, třebaže se jedná o skladbu v podstatě instruktivní.

O dvě umělecké stylizace polky se pokusil ani ne třicetiletý Vítězslav Novák. *Polka ze Tří českých tanců*, původně pro klavír na čtyři ruce, představuje taneční idealizaci pojatou obdobně jako *Slovanské tance* jeho učitele Dvořáka, kompozičně poměrně vyspělou a zdařilou a nepostrádající ani určitou eleganci. Naproti tomu *Polka z Tanečních studií* se typově blíží Smetanovým klavírním polkám z konce 40. a první poloviny 50. let; autorovo úsilí o bohatou a rozmanitou stylizaci je ale celkovému vyznění skladby spíše na škodu. Skutečně osobitou polku Novák vytvoří až o několik desetiletí později: *Čertovskou polku* z cyklu *Mládí*; ta ale již stylově náleží k hudbě 20. století.

Protože jsme v prvních kapitolách práce provedli analýzu Hilmarovy *Esmeraldy*, reprezentující jakýsi archetyp české polky, a posléze analýzu Komzákovy *Blondýny*, která představuje běžnou užitkovou polku z 19. století (velmi podobnou např. polkám Straussovým¹⁵⁰), můžeme nyní ukázat, jak se polka v rukách „předních domácích skladatelských osobností 19. století“ proměnila (pravý sloupec tabulky) oproti svému pratvaru, resp. své „konfekční“ podobě z 19. století (levý sloupec):

Velká forma A B A se zřetelně odlišenými částmi; původně bez introdukce a kody, později s introdukcí a kodou.	Díly mohou být rozšiřovány, zkracovány, vypouštěny, přidávány; forma se může blížit rondu. Introdukce a koda mohou chybět nebo mohou naopak nabývat na rozsahu a významu.
Převaha diatonické melodiky.	Diatonická nebo chromatická melodika.
Rytmická stránka melodie živá (zejména v hlavním dílu); převážně osminové a v hlavním dílu též šestnáctinové hodnoty; tečkované rytmy, synkopy, vzácněji trioly.	Melodie může mít nejrůznější charakter – od typicky polkového až po zcela odlišný (dokonce i úseky amelodické).
Naprosto převažující periodická výstavba, zpravidla po 8 taktech; předvětí končí polovičním závěrem, závětí celým.	Pravidelná periodická výstavba bývá nejrůznějšími způsoby narušována (rozšiřováním dílů, modulacemi, evolučními plochami, virtuózními prvky apod.), může být i zcela opuštěna (zejména v evolučních úsecích).
Kontrast dán zejména odlišností témat, ale také dynamikou, způsobem vedení melodie, odlišným výrazem (<i>legato</i> – <i>staccato</i>) apod.	Kontrast může být dán jakýmkoli odlišnostmi kterýchkoli složek či stránek hudby (včetně faktury, tonální stability – lability apod.); protiváhou kontrastu bývá motivické sjednocení skladby (<i>monotematismus</i>).
Trio typicky nastupuje v subdominantní tónině.	Trio nastupuje v odlišné tónině, která může mít dle záměru skladatele jakýkoli vztah k hlavní tónině skladby.
Převážně nebo výhradně durový tónorod.	Durový i mollový tónorod (popř. bitonalita apod.).
Výhradně expoziční charakter hudby, minimum motivické práce,	Expoziční i evoluční charakter hudby, skladba se může vyznačovat bohatou motivickou prací.

¹⁵⁰ Viz např. skladbu *Anen-Polka* Johanna Strausse mladšího.

Homofonie.	Homofonní sazba může být v různé míře kombinována se sazbou polymelodickou, při níž může být užito imitací.
Převaha základních harmonických funkcí; harmonie může být „ozdobena“ užitím vedlejších funkcí, popřípadě mimotonálními dominantami, modulacemi do blízkých tónin, vybočením do jiné tóniny a zpět apod.; tonální stabilita, kde základem je hlavní tónina.	Harmonická stránka může být libovolně bohatá (nejrůznější jevy z diatonické i chromatické harmonie, polytonalita apod.); tóniny se mohou v průběhu skladby hojně a nejrůznějším způsobem střídát.
Mechanický příznávkový doprovod v několika různých variantách.	Doprovod může být libovolně stylizovaný – od typicky polkového až po zcela nepolkový; může i zcela splynout s ostatními vrstvami skladby v polymelodické sazbě.

Rám. 16. Umělecky stylizovaná polka versus běžná užitková polka z 19. století

Bez výjimky se všemi charakteristikami shrnutými v pravém sloupci tabulky se setkáme u B. Smetany – což je dáno jednak počtem a rozmanitostí jeho klavírních polek (od skladeb typu tanečních polek přes poetické až intimní kusy až po virtuózní koncertní skladby), tím, jaký význam pro něj tato část jeho tvorby měla, a hlavně mimořádnou originalitou a progresivitou Smetanova komponování pro klavír (i za cenu neúspěchu jeho skladeb u většinového publika). U Dvořákových, Fibichových a raných Novákových polkou ovlivněných skladeb se s některými z uvedených postupů setkáme jen v malé míře nebo vůbec, což je pochopitelné už vzhledem k tomu, do jaké míry – ve srovnání se Smetanou – se této tvorbě věnovali. Nejvýznamnějším domácím představitelem uplatnění polky v klavírní hudbě v 19. století byl tedy pravděpodobně B. Smetana.

Jsme si plně vědomi toho, že při tak úzce vymezeném předmětu naší práce nemůžeme dospět k obecnějším a spolehlivějším závěrům. Ty by vyžadovaly zaměřit se přinejmenším stejně podrobně na polku v klavírní tvorbě ostatních domácích skladatelů, včetně autorů méně známých (A. Dreyschock, F. Kaván aj.), opomíjených (K. Bendl, J. Förster aj.) či pozapomenutých (K. Emingerová, J. Schulhof aj.) – to znamená např. podrobně prohledat lístkové katalogy Muzea české hudby a obdobných institucí včetně regionálních a zahraničních, podrobně se informovat o aktuálních výzkumech skladatelských odkazů atd. a veškerý takto získaný notový materiál podrobně analyzovat a na základě toho vzájemně porovnat. I my jsme provedli několik dílčí sond mimo rámec této práce a „objevili“ několik polek, které pravděpodobně vyčnívaly nad dobový průměr – například poeticky stylizovanou *Melancholickou polku* K. Emingerové nebo polku *Strašidlo v podskalí* K. Bendla, jejíž formu skladatel přizpůsobuje slovně popsanému mimohudebnímu programu, uplatňuje v ní zvukomalbu apod. Dále by bylo možné zabývat se obdobným způsobem polkami vzniklými ve 20. století, polkami zahraničních skladatelů (velmi pozoruhodné polkové stylizace bychom našli zvláště u ruských autorů, zejména u P. I. Čajkovského) apod. Pokud by tedy v budoucnu měla vzniknout nová práce (např. magisterská), která by na tuto navázala, nabízí se řada možností, jak vymezit její předmět a cíle.

Seznam zdrojů

Literatura

1. BENETKOVÁ, Vlasta. In: SMETANA, Bedřich a Petr JIŘÍKOVSKÝ. *Polkas Complete: [zvukový záznam]*. Praha: Studio Matouš, c1997.
2. BERKOVEC, Jirí. *Antonín Dvořák*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1969.
3. BOHÁČEK, Ludvík. Zdeněk Fibich: Zlatý věk: Drobné skladby pro klavír. In: FIBICH, Zdeněk. *Zlatý věk: Drobné skladby pro klavír na čtyři ruce v lehkém slohu*. 5. vyd. Praha: Supraphon, 1985.
4. BOHÁČEK, Ludvík. *Dílo Zdeňka Fibicha: Jubilejní seznam: 1850-1900*. Praha: N. hud. vydav. Orbis, 1950.
5. BUDIŠ, Ratibor. *Bedřich Smetana*. Praha: Horizont, 1974.
6. ČELAKOVSKÝ, František Ladislav. *Slovanské národní písně: kritické vydání*. Praha: Ladislav Kuncič, 1946.
7. ČERNUŠÁK, Gracian a Andrew LAMB (překl.). Polka. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 15, Playford-Riedt*. London: Macmillan, 1991, s. 42-44. ISBN 0-333-23111-2.
8. GREGOR, Vladimír, Hana LAUDOVÁ a (ed.). Polka. In: MACEK, Petr (ed.), Jirí FUKAČ (ed.) a Jirí VYSLOUŽIL (ed.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 707-708. ISBN 80-7058-462-9.
9. HLAVAČKA, Milan. Formování moderního českého národa 1815-1814. *Historický obzor: časopis pro výuku dějepisu a popularizaci historie*. Praha: Vydavatelství Neptun DeskTopPublishing, 1990-, **2009**(IX.-X.): 194-203. ISSN 1210-6097.
10. HOLZKNECHT, Václav. In: SMETANA, Bedřich a Jan NOVOTNÝ (ed.). *Klavírní skladby: Svazek 2*. Praha: Editio Supraphon, 1986a, s. 3.
11. HOLZKNECHT, Václav. In: SMETANA, Bedřich a Jan NOVOTNÝ (ed.). *Klavírní skladby: Svazek 3*. Praha: Editio Supraphon, 1986b, s. 3.
12. HOLZKNECHT, Václav. In: SMETANA, Bedřich a Jan NOVOTNÝ (ed.). *Klavírní skladby: Svazek 6*. Praha: Editio Supraphon, 1987, s. 3.
13. HOLZKNECHT, Václav. In: SMETANA, Bedřich a Jan NOVOTNÝ (ed.). *Klavírní skladby: Svazek 7*. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 3. ISBN 80-7058-106-9.
14. HONZÍKOVÁ, Jana. O zapomenutých polkách Bohuslava Martinů. *Hudební rozhledy*. Praha, 2009, **62**(02): 53-54.
15. JANÁČEK, Leoš. *Fejetony z Lidových novin*. Rozšířené a doplněné 2. vyd. Brno: Krajské nakladatelství, 1958.
16. JIRÁNEK, Jaroslav. *Zdeněk Fibich*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

17. JIRÁNEK, Josef. *O Smetanových klavírních skladbách a jeho klavírní hře*. V Praze: Společnost Bedřicha Smetany, 1932.
18. KOUKAL, Milan. *Dechovka: historie a současnost naší dechové hudby*. Praha: Slovart, c2007, ISBN 9788072099092.
19. LANGER, Josef Jaroslav. *Bodláčí a růže: Výbor z díla*. Praha: SNKLHU, 1957.
20. LÉBL, Vladimír. *Vítězslav Novák: Život a dílo*. Praha: Nakl. Čs. akademie věd, 1964.
21. MARKL, Jaroslav. *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Supraphon, 1987.
22. MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů: Profil života a díla*. Praha: Supraphon, 1974.
23. MLEJNEK, Karel. In: JIRÁK, Karel Boleslav a Karel ŠOLC (ed.). *4 polková capriccia*. Praha: Editio Supraphon, 1972.
24. NEJEDLÝ, Zdeněk. *Bedřich Smetana: Kniha čtvrtá: Nová společnost*. 2. vyd., v nakl. Orbis 1. vyd. Praha: Orbis, 1951.
25. NEJEDLÝ, Zdeněk. *Bedřich Smetana: Kniha sedmá: Ve společnosti*. 2. vyd., v nakl. Orbis 1. vyd. Praha: Orbis, 1954.
26. NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdeňka Fibicha milostný deník: Nálady, dojmy a upomínky*. 2. vyd. Praha: Melantrich, 1949.
27. NĚMEC, Věroslav. *Bedřich Smetana: Bagatelles et impromptus, Črty op. 4 a 5, Sny. E-Harmonie* [online]. Praha: Nakladatelství Muzikus, 2002, 2002-03-17 [cit. 2015-10-17]. Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/recenze/bedrich-smetana-bagatelles-et-impromptus-crty-op-4-a-5-sny.html>
28. NERUDA, Jan. *Balady a romance. Zpěvy páteční*. 2. vyd. Praha: SNDK, 1956.
29. OČADLÍK, Mirko. *Smetanovy klavírní polky*. In: SMETANA, Bedřich a Hana SÉQUARDTOVÁ (ed.). *Klavírní dílo: Svazek druhý: Polky*. 3. vyd. (1. přeprac. v Supraphonu). Praha: Editio Supraphon, 1980, s. V-XIX.
30. OPEKAR, Aleš. *Polka. Od lidových kořenů přes měšťanské bály až k postmoderním fúzím aneb z východních Čech do Jižní Ameriky*. In: *Kolokvium 2011: Od folkloru k world music: Cesty za vizí* [online]. Náměšť nad Oslavou: Folkové prázdniny Náměšť nad Oslavou, 2011, s. 75-86 [cit. 2015-12-03]. Dostupné z: http://www.folkoveprazdniny.cz/kolokvium2011/sbornik2011_09_Opekar.pdf
31. SÉQUARDTOVÁ, Hana. *Bedřich Smetana*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1988.
32. SCHNIERER, Miloš, ed. *Vítězslav Novák: Tematický a bibliografický katalog*. Praha: Editio Praga, 1999. ISBN 80-7058-473-4.
33. SMOLKA, Jaroslav. *Osudové lásky Bedřicha Smetany*. Praha: Media Bohemica, 1998. ISBN 8090252532.
34. ŠUPKA, Ondřej. *Polka Per pedes. Antonín Dvořák* [online]. [cit. 2015-12-09]. Dostupné z: <http://www.antonin-dvorak.cz/per-pedes>

35. TYRRELL, John (ed.). Hilmar, František Matěj. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 8, H to Hyporchem. London: Macmillan, 1991, s. 569. ISBN 0-333-23111-2.
36. VESELÝ, Josef. 986. schůzka: Glejt na varhany. *Toulky českou minulostí* [online]. Praha: Český rozhlas Dvojka, 2014-05-18 [cit. 2015-12-05]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/toulky/vysila_praha/zprava/986-schuzka-glejt-na-varhany--1347215
37. VÍT, Petr. Doba národního probuzení. In: *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. Druhé, dopl. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1989, s. 294-337.
38. ZÍBRT, Čeněk. *Jak se kdy v Čechách tancovalo: Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku..* 2. vyd. Praha: SNKLHU, 1960.
39. *Illustrierte Zeitung* [online]. Leipzig: Verlag von J. J. Weber, 1844, III(53): 16 [cit. 2015-12-07]. Dostupné z: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10498695_00024.html
40. Symfonie č. 1 Hlas lesa. *Fibich.cz: Kompletní nahrávka orchestrálních děl Zdeňka Fibicha* [online]. Praha: ARCO DIVA Management s.r.o. [cit. 2015-12-08]. Dostupné z: <http://www.fibich.cz/cz/interaktivni-rozbor-y-del/symfonie-c-1-hlas-lesa/>

Hudebniny

1. DVOŘÁK, Anton. *Slavische Tänze für Pianoforte zu vier Händen: Op. 46*. Berlin: N. Simrock, 1879.
2. DVOŘÁK, Antonín. *Humoresky: Kritické vydání podle skladatelova rukopisu*. 3. vyd. Praha: Supraphon, 1984.
3. DVOŘÁK, Antonín a Jarmil BURGHAUSER. *Klavírní dílo. Sv. 2*. Praha: Editio Supraphon, 1988.
4. FIBICH, Zdeněk. *Nálady, dojmy a upomínky. Řada 1, Op. 41. Seš. 4, Upomínky: drobné skladby pro piano-forte na 2 ruce* [hudebnina]. 3. vyd. Praha: Fr. A. Urbánek, [1905?].
5. FIBICH, Zdeněk. *Nálady, dojmy a upomínky. Řada 3, Op. 47. Seš. 4, Nálady, část 4: drobné skladby pro piano-forte na 2 ruce* [hudebnina]. 2. vyd. Praha: Fr. A. Urbánek, [1900?]a.
6. FIBICH, Zdeněk. Polka. In: *České album taneční č. 3: Pro piano na 2 ruce*. V Praze: Fr. A. Urbánek, [1900?]b, s. 2-3.
7. FIBICH, Zdeněk. *Zlatý věk: Drobné skladby pro klavír na čtyři ruce v lehkém slohu*. 5. vyd. Praha: Supraphon, 1985.
8. HILMAR, František Matěj a Vladimír POLÍVKA. *Esmeralda: Piano 2 ms*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.
9. NOVÁK, Vítězslav. Polka. In: *Hudební salon Zlaté Prahy*. Praha: K. Otto, 1898a, II(3).

10. NOVÁK, Vítězslav. *Drei böhmische Tänze (Polka, Sousedská, Furiant) für Pianoforte : Op. 15*. Berlin: N. Simrock, 1898b.
11. SMETANA, Bedřich a Jan NOVOTNÝ (ed.). *Klavírní skladby: Svazek 2*. Praha: Editio Supraphon, 1986.
12. SMETANA, Bedřich a Jan NOVOTNÝ (ed.). *Klavírní skladby: Svazek 6*. Praha: Editio Supraphon, 1987.
13. SMETANA, Bedřich a Jan NOVOTNÝ (ed.). *Klavírní skladby: Svazek 7*. Praha: Editio Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-106-9.
14. SMETANA, Bedřich a Hana SÉQUARDOVÁ (ed.). *Klavírní dílo: Svazek druhý: Polky*. 3. vyd. (1. přeprac. v Supraphonu). Praha: Editio Supraphon, 1980.

Shrnutí

V první kapitole bakalářské práce jsme vymezili pojem „polka“. V druhé kapitole jsme podali zprávu o vzniku polky a o jejím počátečním vývoji ve sféře hudby; zmínili jsme při tom zejména důležitého představitele rané polky F. M. Hilmar a na jeho polce *Esmeralda* jsme demonstrovali typické znaky českého polkového idiomu. Ve třetí kapitole jsme velice stručně shrnuli dějiny polky v rámci nonartificiální hudby, analyzovali populární polku *Blondýna* K. Komzáka ml., a především podali přehled širokého a rozmanitého uplatnění polky v domácí i zahraniční artificiální hudbě 19. a 20. století. V hlavní části práce jsme se podrobněji zaměřili na polku v klavírním díle B. Smetany, A. Dvořáka, Z. Fibicha a v raném klavírním díle V. Nováka. Všechny naše dílčí závěry vycházely z vlastních analýz skladeb, které reprezentují rozmanité přístupy jmenovaných skladatelů ke klavírní stylizaci polky. Porovnáním těchto dílčích závěrů jsme pak dospěli k souboru souhrnných charakteristik, jimiž se artificiálně stylizované polky předních domácích skladatelských osobností 19. století liší od běžných užitkových polek z téže doby. Náš závěr, že nejvýznamnějším domácím představitelem uplatnění polky v klavírní hudbě v 19. století byl B. Smetana, je vzhledem k úzce vymezenému tématu práce jen hypotetický a vyžadoval by navazující studii, která by prověřila uplatnění polky v klavírní tvorbě dalších domácích skladatelů v 19. století.

Summary

In the first chapter of our bachelor thesis we defined the term polka. In the second chapter we referred about its origin and initial development in a music sphere; within this we mentioned F. M. Hilmar, an eminent early polka representative, and demonstrated the basic characteristics of Czech polka idiom on his polka *Esmeralda*. In the third chapter we briefly summarized the history of polka within non-artificial music, analysed a popular polka called *Blond* by K. Komzák jr., but most of all we summarized wide and various uses of polka in both national and foreign artificial music of the 19th and 20th century. In the principal part of our work we concentrated on the polka in detail in piano compositions by B. Smetana, A. Dvořák, Z. Fibich and in early piano compositions by V. Novák. All partial conclusions are based on our own composition analyses representing various ways of polka piano stylizations used by composers mentioned above. By comparing these partial conclusions we determined comprehensive characteristics which distinguish the artificial polka stylization of prominent national 19th-century composers from common dancing polka of the same time. Considering the narrowly defined topic of the thesis, we set a hypothetical conclusion that B. Smetana was the most important national composer using polka in 19th-century piano music. It requires further study which would prove the use of polka in piano music of other 19th-century Czech composers.

Zusammenfassung

Im ersten Kapitel der vorliegenden Bachelorarbeit haben wir den Begriff Polka abgegrenzt. Im zweiten Kapitel berichteten wir vom Ursprung der Polka und von ihrer anfänglichen Entwicklung im Bereich der Musik. Wir erwähnten dabei vor allem den bedeutenden Repräsentanten der frühen Polka F. M. Hilmar und an seinem Stück *Esmeralda* demonstrierten wir die typischen Merkmale des tschechischen Polka-Idiomes. Im dritten Kapitel bieten wir eine kurze Zusammenfassung der Polka-Geschichte im Rahmen der nicht-artifiziellen Musik, weiter eine Analyse des populären Polka-Stücks mit dem Titel *Blond* von K. Komzák jr., und vor allem bringen wir hier einen Überblick über die breiten und mannigfaltigen Verwertungsmöglichkeiten der Polka in der hiesigen (tschechischen) und auch der ausländischen artifiziellen Musik des 19. und des 20. Jahrhunderts. Im Hauptteil der Arbeit konzentrierten wir uns an die Polka im Klavierschaffen von B. Smetana, A. Dvořák, Z. Fibich und im Frühschaffen von V. Novák. Alle in der vorliegenden Arbeit gezogenen Schlüsse beruhen auf eigenen Kompositionsanalysen des Autors, wobei Stücke analysiert wurden, die die unterschiedlichen Einstellungen der genannten Komponisten zur Polkastilisierung in Klavierstücken repräsentieren. Der Vergleich von den jeweiligen Teilschlüssen führte uns zu zusammenfassenden Charakteristiken, durch die sich die artifiziell stilisierten Polkas vorrangiger tschechischer Komponistenpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts unterscheiden von den geläufigen Tanzpolkas der gegebenen Zeitperiode. Unsere SchlussThese, dass der bedeutendste tschechische Vertreter der Polka-Verwertung in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts B. Smetana ist, ist im Hinblick auf das eng beschränkte Thema dieser Arbeit nur hypothetisch und verlangt eine anschließende Studie, die die Verwertung von Polka im Klavierschaffen weiterer tschechischer Komponisten des 19. Jahrhunderts überprüfen würde.

Seznam rámečků

1. Rozbor polky <i>Esmeralda</i> F. M. Hilmara	17
2. Rozbor polky <i>Blondýna (Poste restante)</i> K. Komzáka ml.	20
3. Srovnání <i>Louisiny polky</i> B. Smetany s polkou <i>Esmeralda</i> F. M. Hilmara	28
4. Vybrané znaky kompoziční propracovanosti raných polek B. Smetany	30
5. Rozbor <i>Polky Es dur</i> (z roku 1846) B. Smetany	32
6. Rozbor <i>Polky g moll I a II</i> B. Smetany	34
7. Rozbor <i>Bettiny polky</i> B. Smetany (druhé verze)	41
8. K typickým znakům <i>Vzpomínek na Čechy ve formě polek</i> B. Smetany	42
9. Rozbor <i>Polky E dur</i> A. Dvořáka	48
10. Rozbor <i>Slovanského tance č. 3 As dur</i> A. Dvořáka	48
11. Orientační rozbor <i>Polky A dur</i> Z. Fibicha	50
12. Rozbor <i>Polky</i> z cyklu <i>Zlatý věk</i> Z. Fibicha	51
13. Rozbor <i>Upomínky č. 10 À la polka</i> Z. Fibicha	52
14. Rozbor <i>Polky ze Tří českých tanců</i> V. Nováka	54
15. Rozbor <i>Polky z Tanečních studií</i> V. Nováka	56
16. Umělecky stylizovaná polka versus běžná užitková polka z 19. století	59

Seznam příloh

PŘÍLOHA I	F. M. Hilmar: <i>Esmeralda</i>
PŘÍLOHA II	K. Komzák ml.: <i>Blondýna (Poste restante)</i>
PŘÍLOHA III	B. Smetana: <i>Louisina polka</i>
PŘÍLOHA IV	B. Smetana: <i>Jiřinková polka, Ze studentského života a Vzpomínka na Plzeň</i>
PŘÍLOHA V	B. Smetana: <i>Polka Es dur</i> (z roku 1846)
PŘÍLOHA VI	B. Smetana: <i>Polka g moll I a II</i>
PŘÍLOHA VII	B. Smetana: <i>Bettina polka</i> (druhá verze)
PŘÍLOHA VIII	B. Smetana: <i>Vzpomínky na Čechy ve formě polek</i>
PŘÍLOHA IX	A. Dvořák: <i>Polka E dur</i>
PŘÍLOHA X	A. Dvořák: <i>Slovanský tanec č. 3 As dur</i>
PŘÍLOHA XI	Z. Fibich: <i>Polka A dur</i>
PŘÍLOHA XII	Z. Fibich: <i>Polka z cyklu Zlatý věk</i>
PŘÍLOHA XIII	Z. Fibich: <i>Upomínka č. 10 À la polka</i>
PŘÍLOHA XIV	V. Novák: <i>Polka ze Tří českých tanců</i>
PŘÍLOHA XV	V. Novák: <i>Polka z Tanečních studií</i>