

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ**

**Hudební fakulta**

**Katedra klávesových nástrojů**

**Hra na varhany**

## **Varhanní fantazie Césara Francka**

**Bakalářská práce**

**Autor práce: MgA. Dita Kyseláková**

**Vedoucí práce: prof. MgA. Kamila Klugarová**

**Oponent práce: MgA. Lukáš Hurtík, Ph.D.**

**Brno 2013**

## **Bibliografický záznam**

KYSELÁKOVÁ, Dita. *Varhanní fantazie Césara Francka [César Franck's Organ Fantasies]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra klávesových nástrojů, 2013. 38 s. Vedoucí diplomové práce prof. MgA. Kamila Klugarová.

## **Anotace**

Bakalářská práce „*Varhanní fantazie Césara Francka*“ pojednává o životě a díle tohoto skladatele, popisuje nejdůležitější životní události, které ovlivnily jeho kompoziční styl. Zaměřuje se na specifické rysy jeho hudební tvorby a krátce nastiňuje význam a přínos stavitele Cavaillé-Colla. Hlavní část tvoří historický a hudební rozbor obou fantazií s přihlédnutím k jejich interpretačním možnostem. Závěr práce se věnuje vzájemnému porovnání obou fantazií a uvádí jejich společné rysy i odlišnosti.

## **Annotation**

Bachelor thesis „*César Franck's Organ Fantasies*” deals with his life and works, describes the most important life turning points, which influenced his compositional style. It concentrates on specific features of his works and briefly outlines the importance and contributions of organ builder Cavaillé-Coll. The main part contains historical and musical analysis of both of the fantasies with notes on interpretation. The final part deals with mutual comparison of both of the fantasies and presents its common features, and differences.

## **Klíčová slova**

Franck, Cavaillé-Coll, varhany, Fantazie C dur, Fantazie A dur

## **Keywords**

Franck, Cavaillé-Coll, organ, Fantasy in C major, Fantasy in A major

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

Brně, dne 3. května 2013

MgA. Dita Kyseláková

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. MgA. Kamile Klugarové za pedagogické vedení a velkou trpělivost.

# Obsah

Úvod	1
1. Životní osudy a dílo Césara Francka	3
2. Fenomén Cavallé-Coll	8
3. Fantazie C dur	11
3.1 Historie vzniku	11
3.1.1 Verze I	12
3.1.2 Verze II	13
3.1.3 Verze III	13
3.1.4 Rejstříkové pokyny	14
3.1.4.1 Verze I	14
3.1.4.2 Verze II	16
3.1.4.3 Verze III	17
3.2 Hudební rozbor	18
3.2.1 Forma, struktura, harmonická stránka	18
3.2.2 Dynamika, rejstříkování, agogika	22
3.2.3 Interpretační stránka	24
4. Fantazie A dur	26
4.1 Historie vzniku	26
4.2 Hudební rozbor	27
4.2.1 Forma, struktura, harmonická stránka	28
4.2.2 Dynamika, rejstříkování, agogika	32
4.2.3 Interpretační stránka	33
Závěr	35
Použité informační zdroje	37
Seznam příloh	38

# Úvod

Cílem práce je analyzovat a zasadit do kontextu historického i uměleckého dvě varhanní fantazie Césara Francka – Fantazii C dur, op. 16 (*Fantaisie en ut majeur*), a Fantazii A dur, bez opusového čísla (*Fantaisie en la majeur*). Dílčím cílem práce je také vzájemně porovnat tyto dvě fantazie na základě vypracované analýzy a najít jejich společné rysy i odlišnosti. V kontextu dvanácti Franckových nejvýznamnějších varhanních děl patří jeho dvě fantazie mezi kompozice spíše intimnějšího charakteru. Základní teze práce spočívá v tvrzení, že i když tyto dvě fantazie nedosahují takové mohutnosti a imponantnosti jiných Franckových varhanních děl – *Pièce héroïque*, *Grand pièce symphonique*, *Final* – kompozičně i umělecky nesou stejné hodnoty jako zbývající varhanní skladby C. Francka.

Metodologický postup při práci s literaturou a zdroji vycházel zejména z dostupnosti těchto zdrojů a snažil se zachovat co největší míru objektivitu, která je při zkoumání hudebních děl a jejich uměleckého přínosu velmi nutná. Zdroje můžeme rozdělit na literaturu a prameny. O tomto významném autorovi bylo napsáno mnoho knih, biografii nebo pojednání v mnoha světových jazycích, zejména pak v jeho mateřské francouzštině. Tato díla jsou však v České republice dostupná jen ve velmi omezené míře, respektive veřejně nedostupná. Mezi použitou literaturu můžeme zařadit několik knižních publikací, dále předmluvy k notovým vydáním a texty obsažené v bookletech k CD s hudbou Césara Francka. Tyto zdroje slouží zejména k teoretickému základu, který nastíní životní okolnosti a historická fakta ovlivňující jeho tvorbu. Použitá literatura také slouží jako k popsání zdrojů, ze kterých Franck čerpal inspiraci pro svůj vlastní kompoziční styl. Pro pochopení díla autora je nutné znát dobu, ve které žil, životní osudy a další historická fakta. Jako pramen potom slouží zejména notový materiál obou fantazií, nejnověji vydaných dle původních rukopisů samotného autora, snažících se zachytit přesně to, co autor do not vepsal. Na základě zkoumání notových materiálů, a v případě *Fantazie C dur* i na základě zkušeností z vlastní interpretace, práce vyhodnotí samotný hudební obsah obou skladeb.

Tuto bakalářskou práci můžeme rozdělit na dvě základní části. První z nich má spíše teoretický charakter a popisuje historické a umělecké pozadí vzniku obou fantazií. Druhá část, zaměřená již na tyto dvě fantazie, poskytne praktický vhled do kompozičního a hudebního fantazií s ohledem na jejich interpretační možnosti, přednosti i úskalí. V závěru práce potom autorka vyhodnotí získané informace, shrne dosavadní poznatky

a odpoví na základní otázky práce. Nedílnou součástí je soupis zdrojů a příloh, které obsahují notový materiál, z něž čerpá hudební rozbor pro snazší orientaci čtenáře v problematice.

# 1. Životní osudy a dílo Césara Francka

I přesto, že byl život C. Francka popsán v nesčetném počtu publikací, pro pochopení jeho hudby je důležité si připomenout alespoň zásadní milníky jeho života, které ho předurčily stát se skladatelem světového významu.

Narozen 10. prosince 1822 v belgickém městě Liège, byl otcem předurčen stát se klavírním virtuózem. Nejdříve se zapsal na tamější konzervatoř, ale v pozdějších letech se přestěhoval do Paříže, kde navštěvoval nejen hodiny klavíru, ale postupně hlavně hodiny varhan, improvizace, kontrapunktu a intonace. Již za dob studií vynikal svým talentem a vyhrál několik cen v rámci lutyšské (1832 a 1834 v oboru klavír) i pařížské konzervatoře (1838 klavír, 1840 kontrapunkt, 1841 varhany). Velký vliv na jeho dílo mělo zajisté přesídlení do Paříže, kde se mohl potkávat s významnými skladateli, čerpal zde z jejich tvorby a přejímal různé hudební styly. Na rozdíl od jeho klavírního debutu v Paříži, který se odehrál roku 1835, se jako varhaník dostal do povědomí posluchačů v roce 1841 ve spojitosti s inaugurací nových varhan stavitele Aristide Cavallé-Colla (1811–1899) v chrámu St. Denis. [OCHSE, 1994, str. 35] Měl úspěchy nejen v soutěžích, ale i na poli profesionálním – od roku 1845 do roku 1853 působil jako korepetitor v chrámu Notre Dame de Lorette u Alphonse Gilberta. Nutno dodat, že od roku 1851 pracoval také jako hlavní varhaník v chrámu St. Jean-St. Francois v Marais, kde mohl zdokonalovat svou pedálovou techniku a improvizaci schopnosti. Díky tomuto kroku se Franck dostal k vynikajícímu nástroji Cavallé-Colla, na němž mohl nadále zdokonalovat svou hru i kompoziční cítění. Tehdy o tomto nástroji prohlásil: „Moje varhany, to je orchestr!“ [DOLE, 1929, str. 504] Franckovo zaujetí pro tento nástroj, barevné možnosti a až neomezené množství kombinací je pro jeho tvorbu příznačné, stejně jako chápání varhan coby nástroje s barevnými možnostmi symfonického orchestru. Od roku 1851 působil v Ste. Clothilde jako korepetitor sboru a v roce 1858 pak byl na základě konkurzu jmenován hlavním varhaníkem v Ste. Clothilde, kde během jeho improvizací zejména na závěr mše vznikaly první hudební myšlenky, které následně propracoval a uzavřel do cyklů *Six pièces* nebo *Trois pièces*.

Roku 1872 přichází další velký zlom – Franck se stává profesorem varhanní hry na pařížské konzervatoři, kde přebral místo po svém učiteli François Benoistovi, který odešel do důchodu. Vincent d'Indy k tomu dodává: „Franckovo jmenování profesorem pařížské



konzervatoře bylo velkým překvapením, a to hlavně pro samotného Francka.“ [STOVE, 2012, str. 40] Příchod Francka na konzervatoř byl jeho kolegy vnímán negativně a nedokázali ho zprvu přijmout mezi sebe. Nepovažovali ho za pravého umělce, který je zcela oddán hudbě, a umění podle nich nestaví nade vše. [D'INDY, 1922, Paris, str. 47] Franck si ale postupem času své místo uhájil, nejen že se těšil velké oblibě u svých žáků, kteří byli ochotni platit poměrně vysoké sumy za hodiny s ním, ale byl i často zvaným interpretem mnoha inauguračních koncertů.

V. d'Indy založil roku 1894 spolu s Alexandrem Guilmantem a Charlesem Bordesem sdružení *Schola Cantorum*, která měla za cíl reformovat církevní hudbu a navrátit ji k jejím kořenům, zejména ke gregoriánskému chorálu. [D'INDY, 1922, Paris, str. 47] Postupem času ale začalo toto uskupení propojovat staré umění se současnými hudebními prvky a dokonce fungovalo jako škola, respektive konzervatoř. *Schola Cantorum* rozšiřovala svoje pobočky do různých míst ve Francii, pořádala koncerty, provozovala publikační činnost a měla velký podíl na znovuobjevení Bachových děl ve Francii. Stala se tak jedním z tehdejších hybatelů kulturního dění zejména ve Francii a ovlivnila hudební vkus Francie. Členové *Schola Cantorum* obdivovali Francka, považovali ho za svůj vzor, a to zejména na poli pedagogickém, ale i kompozičním a interpretačním. Naopak i Franck vděčil sdružení *Schola Cantorum* za vydání některých svých děl.

Až do své smrti, 8. listopadu 1890, byl Franck pedagogicky i kompozičně činný, o čemž svědčí geniální cyklus *Trois chorales*, který dokončil těsně před svou smrtí v průběhu asi tří týdnů. O jeho velkém vlivu na další generace svědčí i časté uvádění Franckových děl jeho žáky i obdivovateli v rámci varhanních koncertů nebo při inauguracích nových varhan (Gabriel Pierné, A. Guilmant ad.).

Kompozičně, stejně jako svým původem, byl Franck ovlivněn několika významnými hudebními vlivy – německým a francouzským. Na německý styl poukazuje zejména tendence psát díla instrumentální. Jako vynikajícímu pianistovi mu za vzor sloužili hlavně Beethoven a Liszt, později i Wagner (cca od roku 1870). [SABATIER, 2001, str. 2] Významné je rovněž ovlivnění J. S. Bachem, u nějž obdivoval zejména propracované fugy, a dokonalost jeho polyfonního vedení hlasů. O Franckově fascinaci Bachem svědčí i jeho snaha uvádět jeho díla v rámci koncertů, dále náplň povinného repertoáru při přijímacích zkouškách na pařížskou konzervatoř, Bachovy skladby pak hráli posluchači konzervatoře.

Zajímavou myšlenku vyslovuje d'Indy, který říká, že Franck považoval formu díla za jakousi nutnou premisu pro ztvárnění umělecké ideje, je pro něj integrální součástí díla, hraje tedy zásadní a neoddělitelnou roli. [D'INDY, 1922, Paris, str. 47]

Franckovo tvůrčí období můžeme rozdělit v podstatě do tří etap: první etapa (1841–1858), v níž napsal první díla (*Trios*, kusy pro piano ve stylu fugy, vokální skladby a oratorium *Ruth*); druhé období (1858–1872) je charakteristické tím, že se Franck skladatelsky a profesně věnoval duchovní hudbě, vytvořil mše, moteta, ale i varhanní díla, věnoval se vyučování a službě ředitele kůru. Toto období se kryje s jeho působením jako ředitele kůru v chrámu Ste. Clothilde, kde Cavallé-Coll instaloval svůj další mistrovský nástroj, který se pro Francka stal prostředkem jeho hudebního vyjádření. Třetí období (od roku 1875) zahrnuje jeho orchestrální tvorbu, komorní skladby, dvě opery a cyklus *Trois chorales*. [D'INDY, 1922, Paris, str. 102-103]

Franckovy nejranější kompozice vznikaly od roku 1835 a jsou spojeny s jeho prvními sólovými koncerty, které se uskutečnily na popud ambiciózního otce na jaře téhož roku. [OCHSE, 1994, str. 35] Za první oficiálně vydanou skladbu jsou považována *Trois trios concertants* pro klavír, housle a violoncello z roku 1841 (edice *Schubert & Co.*). Jako první varhanní dílo je s největší pravděpodobností označován *Pièce en mi bémol*, charakterově podobný francouzskému *Grand Chœur*, který zůstal do roku 1973 nepublikovaný. [SMITH, 1997, str. 9] Další ranou a ne příliš rozsáhlou varhanní skladbou je *Andantino* (1858). Mezi jeho rané skladby patří i několik klavírních Fantazií – z roku 1844 pochází *Première fantaisie sur Gulistan* a *Deuxième fantaisie*, dále *Fantaisie* pro klavír a z roku 1845 další *Fantaisie pour piano* na dvě polská *air*.

Zpočátku jeho varhanního působení se nesetkal s pozitivními ohlasy, což bylo dáno zřejmě hlavně tím, že přinášel něco zcela nového a jedinečného, na co nebyli posluchači do té doby zvyklí. Jedná se zejména o specifické využívání barevnosti varhan. Franck totiž rád používal temnějšího zabarvení zvuku, takže např. jeho rejstříkovací pokyny nejdou výše než do 4' rejstříků.

Franck je zakladatelem francouzského symfonického chápání varhan. K tomuto konceptu přispěl a podstatě jej i umožnil realizovat francouzský stavitel varhan Cavallé-Coll. Franck při komponování svých děl vychází ze základního obsazení hlasů, které jsou typické pro francouzské varhany té doby a prosazované zejména Cavallé-Collem. Franck využívá k základnímu rejstříkování tyto 8' labiální rejstříky: *Montre 8'*, *Flûte 8'*, *Bourdon 8'* a *Gambe 8'*. Seskupení právě těchto rejstříků vytváří širokospektrální zvuk, na němž je možno dále stavět, budovat melodie, barvit atd.

Pro Franckův kompoziční styl je příznačná promyšlená práce s tématem, formou, stavbou skladby a barvou. Jeho díla se vyznačují na jedné straně logickou stavbou, využívající důsledně promyšlenou koncepci, na straně druhé neobyčejnou invencí, fantazií, zpěvností a jsou schopny se posluchače vnitřně dotknout. Právě toto spojení „rozumu a citu“ činí z Franckových děl a jeho uměleckého vlivu pro další generace pozoruhodný zdroj inspirace i potěšení. Franckův kompoziční styl byl inovátorský a inspiraci čerpal z tvorby zmíněného Bacha, Beethovena a Wagnera.

Improvizace tehdy hrála velkou roli, jak je to ve francouzské varhanní hudbě zvykem dodnes. Sám Franck byl zručným a inovativním improvizátorem a důraz na schopnosti improvizaci ovládat se promítla nejen do jeho skladeb, ale i v jeho vyučovacích metodách a studijních plánech. Na Franckovy improvizace si lidé zvykli chodit, čímž zvyšovali návštěvnost mší samotných. Byli mezi nimi jednak obyčejní účastníci bohoslužeb, ale i jeho žáci. Jeden z jeho žáků, V. d'Indy, uvádí, že si jejich učitele Francka chodívali poslechnout i významní skladatelé, např. v roce 1866 Franz Liszt. [D'INDY, 1924, str. 44] Franckovy invenční a kompozičně promyšlené improvizace se staly základem pro vznik hlavních dvanácti varhanních skladeb.

Nejen že uchazeči o studium varhan na pařížské konzervatoři museli skládat zkoušku z interpretace a improvizace na dané téma (fuga, volné téma), ale i během studií přijatí uchazeči trávili až tři čtvrtiny vyučovací doby studiem harmonie, fugy, improvizací (až šest hodin týdně). [OCHSE, 1994, str. 156] To vše na Franckův popud.

Franck vychoval novou generaci francouzských varhaníků a skladatelů, kteří tento odkaz předávají postupně dál až do současnosti. Tak vznikla linie francouzských umělců, kteří tento umělecký odkaz nesou a obohacují jej současnými prvky.

U Franckových varhanních děl je často diskutována otázka jejich religiozity. Přes Franckovu víru a morální kredit nevychází dvanáct hlavních varhanních děl z náboženských témat, nejsou ani určena k liturgickým účelům, naopak, např. *Fantazie A dur* je psána pro koncertní sál v Trocadéru (spolu s dalšími skladbami z cyklu *Trois pièces*). Zářným příkladem jsou i *Trois chorales*, kde jsou chorály vlastním autorským počinem Francka a nevychází z náboženských nápěvů. Všechny jeho stěžejní varhanní kusy naplňují znaky koncertantních skladeb, zároveň se však nejedná o programní hudbu, která vznikla a dále se rozvíjela až v období pozdního romantismu (Hector Berlioz). Přesto jeho žák d'Indy tvrdí, že jeho improvizace nebyly hrány tak, aby byl Franck co nejvíc slyšet a

byl obdivován pro svou techniku nebo neobyčejný talent, ale s vědomím sloužit co nejlépe Bohu. [D'INDY, 1924, str. 44]. Franck byl zároveň nazýván *Pater Seraphicus* pro svou klidnou povahu i duchovní rozměr osobnosti.

Franck žil, působil, učil a tvořil v období velkého kulturního, uměleckého, vědeckého, technického a společenského pokroku, kdy byly stavěny pozoruhodné stavby, otevírány světové výstavy a zejména stavitelem A. Cavaillé-Collem stavěny nové mistrovské varhany. Sám Franck, mnoho jeho vrstevníků i žáků bylo zváno, aby zahráli při příležitosti inaugurace těchto nových mistrovských nástrojů. Ve většině případů šlo o nástroje právě Cavaillé-Colla. Z inauguračních koncertů, kde se představovalo vždy několik významných varhaníků současně a tudíž koncerty často dosahovaly nepřiměřené délky, jmenujme např. inauguraci prvního, a přesto mistrovského nástroje Cavaillé-Colla v St. Denis (1841), a dále inaugurace v St. Eustach (1854), Ste. Clothilde (1859), Chapelle de Jesuit (1862), St. Sulpice (1862, zde hrál *Fantazii C dur*), St. Denis de sacrament (1867), Notre Dame v Paříži (1868, zde hrál *Fantazii C dur*) a La Trinité (1869). Na těchto koncertech mohli posluchači slyšet jednak improvizace, jednak skladby soudobých francouzských varhaníků (šlo tedy o uvádění děl současných autorů), často byl uváděny i skladby J. S. Bacha, kterého právě Franck prosazoval a k němuž cítil velký skladatelský respekt. Při inauguracích varhan tak postupně zazněly všechny Franckovy varhanní skladby, některé samozřejmě vícekrát.

## 2. Fenomén Cavallé-Coll

Jeho první opus, varhany v chrámu St. Denis, jsou považovány za mistrovské dílo. Tímto nástrojem se Cavallé-Coll okamžitě proslavil a nastavil tak vysokou úroveň své konkurenci i sám sobě. Tímto prvním nástrojem, jehož stavbu mohl realizovat na základě úspěchu v konkurzu, započal svou profesní dráhu mistrovského stavitele varhan. Jeho význam dokládá i řada opusů mimo Evropu (Jižní Amerika, Čína).

A. Cavallé-Coll vynalezl a důsledně uplatňoval kombinaci čtyř základních 8' rejstříků pro tvorbu základního zvuku (*Montre 8'*, *Flûte 8'*, *Bourdon 8'* a *Gambe 8'*). Také zdokonalil a dále posunul představu zvuku varhan – oproti svým předchůdcům tak Franck mohl varhany chápat jako nástroj, který umožňuje produkovat zvuk podobný symfonickému orchestru, využívá široké spektrum základních hlasů, sólistických rejstříků i dynamiky varhan do krajnosti. Dynamických změn je, oproti Německu, dosahováno postupným přidáváním celých zvukových divizí (manuálů, *Jeux de anches*, apod.), velký dynamický i výrazový efekt přináší výkonná žaluzie na *Récit*.

Cavallé-Coll zavedl pro usnadnění hraní na spojených manuálech *Barkerovu páku*, vynalezl *Flûte Harmonique 8'*, přefukovací flétnu (jako 4' *Flûte octaviante* a 2' *Octavin*). Při stavbě vzdušnic vycházel z fyzikálních zákonitostí nestejného tlaku vzduchu pro různé typy píšťal. Cavallé-Coll každý hrací stroj (pokud to bylo možné) vybavil dvěma vzdušnicemi, jednou pro základní hlasy – *Jeux de fonds* (labiální hlasy) a druhou pro hlasy smíšené – *Jeux de combinaison* (jazyky, mixtury, alikvótní hlasy).

Pro Franckovu varhanní tvorbu jsou určující a zavazující varhany v Ste. Clothilde, kde Franck strávil kus svého profesního života. Právě tento nástroj se mu stal zdrojem inspirace i prostředkem pro sdělení jeho hudebního myšlení. Původní projekt Cavallé-Colla ale není shodný se stavem, v jakém varhany existovaly v době Franckova působení na tamějším kůru. Franckův vliv i dobrý vztah s Cavallé-Collem umožnily těsně před dokončením stavby změnit část dispozice (i přes zvýšení finančních nákladů).

Nezastupitelným rejstříkem ve Franckově varhanní tvorbě, díky němuž mají jeho skladby svůj specifický zvuk a atmosféru, je *Hautbois 8'*. Traduje se, že právě *Hautbois 8'* na Franckových varhanách v Ste. Clothilde měl jasnou, zářivou a průraznou barvu, a proto ho Franck často využívá jako sólistického hlasu, ale i jako nedílnou součást zabarvení.

Dispozice varhan v Ste. Clothilde byla následující [KLINDA, 2000, str. 76]:

### **Grand-Orgue (I. m.)**

#### Jeux de fonds

Montre 16´  
Bourdon 16´  
Montre 8´  
Viole de Gambe 8´  
Flûte harmonique 8´  
Bourdon 8´  
Prestant 8´

#### Jeux de combinaison

Octave 4´  
Quinte 3´  
Doublette 2´  
Plein jeu harmonique 7x  
Bombarde 16´  
Trompette 8´  
Clairon 4´

### **Positif (II. m.)**

Bourdon 16´  
Montre 8´  
Gambe 8´  
Flûte harmonique 8´  
Bourdon 8´  
Unda maris 8´  
Prestant 4´

Flûte octaviante 4´  
Quinte 3´  
Doublette 2´  
Plein jeu 5x  
Trompette 8´  
Clarinette 8´  
Clairon 4´

### **Récit (III. m.)**

Flûte harmonique 8´  
Bourdon 8´  
Viole de Gambe 8´  
Voix céleste 8´  
Basson-Hautbois 8´  
Voix humaine 8´

Flûte octaviante 4´  
Octavin 2´  
Trompette harmonique 8´  
Clairon 4´

### **Pédale**

Sousbasse 32´  
Contrebasse 16´  
Flûte 8´  
Octave 4´

Bombarde 16´  
Basson 16´  
Trompette 8´  
Clairon 4´

Orage (bouřka)

Tirrase Grand-Orgue

Tirrase Positif

Anches Pédale

Octaves Graves Grand-Orgue (subspojka)

Octaves Graves Positif

Octaves Graves Récit/Positif

Anches Grand-Orgue

Anches Positif

*Anches Récit*  
*Accouplement Positif/Grand-Orgue*  
*Accouplement Récit/Positif*  
*Tremblant Récit*  
*Expression Récit*

# 3. Fantazie C dur

## 3.1 Historie vzniku

Fantazie C dur je věnována Alexisi Chauvetovi, který byl zastáncem polyfonní tradice a jeden z neoklasicistních varhaníků francouzské školy. Interpretačně se specializoval na tvorbu J. S. Bacha a působil jako varhaník v několika francouzských chrámech.

Tato kompozice má velmi zajímavou historii. Skladba vznikala, byla upravována a přepracována mezi lety 1854–1863. Jejího prvního vydání roku 1868 se ujalo vydavatelství *Maeyens-Couvreur*. Druhé vydání pochází z roku 1880 z vydavatelství *Durand*, třetí vydání bylo uveřejněno v edici Marcela Duprého (*Bornemann*, 1955). Pro účely této práce, zejména pro hudební rozbor díla, je využito vydání z roku 1990 *Schott/Universal Edition*, *Wiener Urtext Edition*, které vychází přímo z autografů a první edice Günthera Kaunzingera.

Fantazie C dur má za sebou mnohem bohatší historii než jiné Franckovy varhanní skladby. Jedním z důvodů může být fakt, že se jedná o ranou varhanní kompozici, která vznikala v době, kdy Franck teprve hledal svůj kompoziční styl. Dalším a důležitějším důvodem jsou různá místa a příležitosti, při nichž byla Fantazie C dur uváděna. Toto dokládá Jesse Eschbach a Robert Bates ve svém vydání *Fantaisie für die Orgel in drei Versionen* z roku 1980. [Viz přílohu č. 1 – 3: Notový materiál Fantazie C dur – verze **I**, **II**, **III**]

V současné době jsou známy tři přepracované verze Fantazie C dur, jejichž rukopisy jsou uloženy v *Bibliothèque Nationale* v Paříži. Tyto předchozí verze byly dříve vydány vydavatelstvím *Schola Cantorum* a byly považovány pouze za dva fragmenty rozsáhlejších Franckových děl, která se ale ztratila. Šlo o sbírku s názvem *Pièces inédites*, kterou revidoval Norbert Dufourcq ve spolupráci s Rogerem Hugonem a která vyšla v nakladatelství *Éditions musicales de la Schola Cantorum* (Paříž, 1973). V této sbírce se nachází první Franckova skladba pro varhany *Pièce en mi bémol* a Verze A Fantazie C dur a Verze B Fantazie C dur. Dle J. Eschbacha a R. Batese byly předchozí dvě verze sledem nelogicky spojených hudebních úseků, ovšem nutno říci s nemalým uměleckým přínosem. K nesprávnému závěru došlo kvůli celé sérii stran poskládaných v nesprávném pořadí, posléze došlo ke smíchání obou verzí a verze **III** byla vlepena na zadní stranu tištěného vydání z roku 1868 edicí *Maeyens-Couvreur*. Důvodem vzájemného promíchání prvních



dvou verzí byl pravděpodobně Franckův záměr vytvořit definitivní verzi Fantazie C dur, určenou k vydání, zkombinováním některých částí z verze **I** s částmi z verze **II**. Verze **III** byla dokonce napsána až po vydání *Six pièces* roku 1868 a vlepena na zadní stranu vydání z roku 1868.

Dvě první verze mají vlastní rukopis, i když jsou smíchány dohromady, a liší se nejen počtem taktů na stranu, ale i texturou a barvou papíru. J. Esbach a R. Bates tedy postupovali tak, že smíchané notové strany podle daného klíče seřadili, a tím byla rozšifrována předchozí hudební nejednotnost. Vznikl tak celek s logickými harmonickými přechody mezi částmi, logickým navázáním melodických linek apod. Franckův záměr, který pravděpodobně nechtěně zapříčinil nejasnosti v předešlých verzích Fantazie C dur, byl následující. Konečná verze, určená k tisku, měla sestávat z první částí verze **I** (takty 1–56), na níž měla navazovat druhá a třetí část z verze **II**. Notový materiál, který měl být z obou verzí vyjmut a sestaven v jednu konečnou verzi určenou k vytištění, byl Franckem označen, a zbývající strany byly vyškrtnuty. Přesto došlo ke smíchání.

### 3.1.1 Verze I

Verze **I** Fantazie C dur je zajisté nejstarší, přičemž první zmínky o koncertním uvedení Fantazie C dur pochází již z roku 1850 a jsou k nalezení v dobových člancích (mohlo se tedy jednat o ještě zcela jinou verzi).

Původ první verze Fantazie C dur se pravděpodobně pojí k novým varhanám stavitele A. Cavallé-Colla, určeným pro chrám St. Michel v Carcassonnu. Tyto varhany byly umístěny a prezentovány veřejnosti v průběhu roku 1956 přímo ve stavitelově dílně. Při jedné z mnoha exhibicí vystoupil i C. Franck s několika kusy (právě Fantazií C dur) a vlastními improvizacemi. Nástroj se však do zamýšlené destinace nikdy nedostal (pravděpodobně z politických důvodů), ale byl umístěn v katedrále v Luçonu. Kvůli nedostatku místa na kůru byl čtvrtý stroj (*Grand-Récit*) odstraněn. V letech 1967-1968 byla provedena rekonstrukce varhan a byl k nim přidán echo stroj. Díky této rekonstrukci vyšlo najevo, že před rokem 1968 varhany obsahovaly všechny rejstříky, které Franck požaduje v první verzi Fantazie C dur, ale které se běžně na varhanách v Paříži a okolí nevyskytovaly. Proto se předpokládá, že verze **I** byla psána právě pro tyto varhany. Navíc rukopis verze **I** obsahuje rejstříkovací pokyny pro čtyři manuály, na rozdíl od verze hrané dnes.

Stejně jako verze **I** byla pro tyto varhany psána pravděpodobně kompozice drobnějšího charakteru *Andantino g moll*, pro nějž Franck taktéž požaduje využití *Petit-*

*Récit* a *Grand-Récit* a dále rejstřík 4' *Viola de Gambe* na *Grand-Orgue*, který odkazuje na varhany v Carcassonnu.

### 3.1.2 Verze II

Rukopisy této verze se datují do října roku 1863, může být tedy otázkou, kterou verzi Fantazie C dur uvedl Franck při inauguraci slavných varhan v St. Sulpice v dubnu roku 1862. J. Eschbach a R. Bates tvrdí, že při této inauguraci zcela jistě nezazněla první verze Fantazie C dur. Bylo to z toho důvodu, že v této skladbě již Franck neviděl to správné hudební vyjádření, které by reprezentovalo jeho kompoziční záměry, představy a zacházení s varhanami, oblíbené a prosazované zejména Louisem Lefébure-Wélym na počátku 19. století. Důležité je si všimnout, že Franck ve verzi II nepoužívá termín *Anches* (který je uveden zkraje verze I), ale *Jeux de Combinaison* pro řadu jazykových rejstříků postavených na samostatné vzdušnici na *Récit*. Právě označení *Jeux de Combinaison* využívá pro varhany v St. Sulpice i A. Cavallé-Coll, proto zde vidíme spojitost mezi verzí II a varhanami v St. Sulpice. Inaugurace varhan v St. Sulpice tedy urychlila úpravu původní Fantazie C dur, jejíž druhá verze vyšla v roce 1863.

### 3.1.3 Verze III

Stejně jako verze I, i verze III postrádá konkrétní dataci. Nejdříve mohla tato verze vzniknout roku 1868, tedy v roce, kdy bylo vydavatelstvím *Maeyens-Couvreur* vydáno *Six pièces*.

Ve stejném roce, jak již bylo zmíněno v první kapitole, proběhla také inaugurace mistrovských varhan stavitele A. Cavallé-Colla v chrámu *Notre Dame* a při této příležitosti Franck uvedl rovněž Fantazii C dur (dle *Le grand-Orgue de l'Eglise Notre Dame de Paris reconstruit par M. Aristide Cavallé-Coll*). Na tomto inauguračním koncertě vystoupili mimo jiné i Clément Loret, Auguste Durand, Alexis Chauvet, Camille Saint-Saëns, Alexandre Guilmant a Charles-Marie Widor. Časová náročnost takových koncertů nutila účinkující vybrat přiměřeně dlouhou skladbu, proto se Franck rozhodl uvést zde Fantazii C dur, a to i s ohledem na splnění požadavku využití celého zvukového spektra od nejtišších rejstříků až po *Grand-Chœur*. To zapříčinilo ještě další úpravu Fantazie C dur do podoby, která je známá a hraná dnes.

### 3.1.4 Rejstříkové pokyny

#### 3.1.4.1 Verze I

[Viz přílohu č. 1: Notový materiál Fantazie C dur – verze I]

Čtyřmanuálové Cavaillé-Collovy varhany pro Carcassone, jak jsou známy z doby, kdy byly ještě umístěny ve stavitelově dílně, odpovídají na některé problematické body týkající se barevného rejstříkování nejranější verze Fantazie C dur. Typická dispozice Cavaillé-Collových varhan naznačuje *Pédales de Combinaison* – pedálové kombinace, které byly označeny číslicemi od 1 do 15. Tyto číslice značí pořadí, v jakém mají být tyto pedálové kombinace přidávány nebo ubírány za účelem tvorby dynamiky a výstavby skladby. Původní čtyřmanuálový nástroj se nezachoval (viz kapitolu 3.1.1.), jeho dispozice byla uvedena ve smlouvách mezi stavitelem a objednatelem. Dispozici *Grand-Récit* je možné dohledat pouze pomocí rejstříkových pokynů na začátku verze I Fantazie C dur. Franck zde zcela jistě požaduje velký soubor 8' rejstříků, řadu 16', 8' a 4' rejstříků a dva sólové hlasy. Dle J. Eschbacha a R. Batese je původní dispozice Cavaillé-Collových varhan z roku 1856 následující:

#### *Positif (I. m.)*

##### *Jeux de fonds*

##### *Jeux de combinaison*

*Montre 8'*  
*Bourdon 8'*  
*Salicional 8'*  
*Prestant 4'*  
*Flûte Douce 4'*  
*Quinte 3'*  
*Doublette 2'*  
*Trompette 8'*  
*Clairon 4'*  
*Cromorne 8'*

#### *Grand-Orgue (II. m.)*

*Montre 16'*  
*Bourdon 16'*  
*Montre 8'*  
*Bourdon 8'*  
*Flûte Harmonique 8'*  
*Viole de Gambe 8'*  
*Prestant 4'*  
*Viole d'Amour 4'*

*Flûte Octaviant 4'*  
*Quinte 3'*  
*Doublette 2'*  
*Fourniture IV*  
*Cymbale III*  
*Bombarde 16'*  
*Trompette 8'*  
*Clairon 4'*

### ***Grand-Récit Expressif (III. m.)***

*Quintaton 16'*

*Bourdon 8'*

*Flûte Harmonique 8'*

*Salicional 8'*

*Gambe 8'*

*Dulciane 4'*

*Bombarde 16'*

*Trompette 8'*

*Hautbois 8'*

*Voix Humaine 8'*

*Clairon 4'*

### ***Pétit-Récit Expressif (IV. m.)***

*Flûte Douce 8'*

*Flûte Harmonique 8'*

*Viole d'Amour 8'*

*Flûte Octaviane 4'*

*Octavin 2'*

*Trompette Harmonique 8'*

*Basson et Hautbois 8'*

*Vox Humaine 8'*

### ***Pédale***

*Contrebasse 16'*

*Basse 8'*

*Octave 4'*

*Bombarde 16'*

*Trompette 8'*

*Clairon 4'*

### ***Pédales de Combinaison***

*1 Orage*

*2 Tirasse Grand-Orgue*

*3 Anches Pédale*

*4 Octaves Graves Grand-Orgue (subspojka)*

*5 Anches Grand-Orgue*

*6 Anches Grand-Récit*

*7 Anches Petit-Récit*

*8 Accouplement Petit-Récit/Grand-Orgue*

*9 Accouplement Grand-Récit/Grand-Orgue*

*10 Accouplement Positif/Grand-Orgue*

*11 Grand sur Machine*

*12 Tremblant Petit-Récit*

*13 Tremblant Grand-Récit*

*14 Expression Petit-Récit*

*15 Expression Grand-Récit*

Toto pořadí *Pédales de Combinaison* odpovídá základnímu rozvržení, které Cavallé-Coll používal téměř od začátku své kariéry. Pro *crescendo* a *diminuendo* používá čísel 7, 6, 5 a 3 v tomto nebo opačném pořadí. Ve verzi **I** je např. jen jediné místo, kde používá číslo 4 (takt 134). V *Pédales de Combinaison* chybí *Appel Anches Positif*, což je příznačné pro Cavallé-Collovy varhany také v katedrále v Orléans, v chrámu St. Ouen v Rouen a v katedrále v Bayeux, kde rovněž nebyl dostatek prostoru pro dvojitou výstavbu

samostatné jazykové vzdušnice na *Positif*. Místo této funkce využívá Franck prostého spojení *Positif* ke *Grand-Orgue*, aby dosáhl *crescendového* efektu.

Je nutné si uvědomit, že původní verze Fantazie C dur nebyly určeny k vydání, proto zde chybí přesné rejstříkovací údaje, na něž jsme jinak u Francka zvyklí.

Na začátku verze **I** Fantazie C dur jsou tyto pokyny:

*Petit récit: Fl. Harm 8, Flûte Douce 8, Viole d'amore 8', voix hum.*

*g<sup>d</sup> récit: Fl. Harm. 8', salicional 8', Gambe 8, Bourdon 8, Dulciane 4, Tromp. 8, Clairon, Hautbois.*

*g<sup>d</sup> Orgue: Fonds de 8 et tous les jeux d'anches*

*Positif: tous le fonds de 8*

*ped.: Fonds et Anches de 8 et 16*

(*Pédales combinaison* byly vymazány, kromě čísla 7 a 11, která jsou stále čitelná)

V této verzi **I** je zajímavé použití *Voix humaine*, který je udán hned v úvodu, a v taktech 1–16 zní spolu se všemi základními tóny *Petit-Récit* a v taktech 41 – 56 zní se základními hlasy *Grand-Récit*, *Positif* a *Grand-Orgue*. Ve většině Franckových varhanních děl je totiž *Voix humaine* využíván jako sólový hlas podpořený maximálně *Bourdonem 8'* z *Récit*, zřídka kdy je spojen se všemi základními hlasy z jiného manuálu. Dalším zvykem bylo spojit *Voix humaine* s *Tremblante*, který zde rovněž nenalezneme. Stejně tak v závěrečné části verze **II**, která je shodná se závěrečnou částí současné verze Fantazie C dur, je udán *Voix humaine* spolu s *Bourdonem 8'*, *Flûte* a *Gambe de 8 pieds.*, přičemž ve verzi **I** jsou *Flûte* a *Gambe* v závorce.

### 3.1.4.2 Verze II

[Viz přílohu č. 2: Notový materiál Fantazie C dur – verze **II**]

Tato verze v sobě po interpretační stránce obsahuje čtyři základní problémy. V úvodních pokynech chybí údaj, které spojky a které manuály mají být použity, chybějí i dynamické údaje pro prvních 82 taktů a pozdější rejstříkovací údaje. Pokud vyjdeme z představy, že Franck tuto verzi komponoval pro třímanuálový nástroj, nabízí se dle tehdejších zvyklostí tyto spojky: *Récit sur Positif*, *Récit sur Grand-Orgue*, *Positif sur Grand Orgue*, *Tirasse Positif*, *Tirasse Récit* (v případech, kdy se *Récit* nepropojí s *Grand-Orgue* automaticky přes *Tirasse Positif*). Postupné přidávání manuálů je typickým rysem

*crescendových* a *decrscendových* postupů, tak jak jej využívali francouzští skladatelé, ale i stavitelé varhan. Obecné označení *Jeux de Combinaison* obecně znamená současně přidat *Anches*, tedy rejstříky postavené na druhé samostatné vzdušnici. Pokud odhlédneme od základních hlasů, měl by interpret přidat i všechny tyto rejstříky, mezi něž se na velkých nástrojích jako např. v St. Sulpice řadí i dvoustopé rejstříky, alikvotní hlasy, mixtury a silnější jazykové rejstříky. Na druhou stranu je ale zvykem, pocházejícím přímo od Francka, nepoužívat v jeho skladbách rejstříků vyšších než 4'. Co se týká střední části, od taktu 216 po takt 232, některé rejstříky jsou uvedeny v závorkách. Tyto údaje byly dopsány v místě škrtnutí přímo v rukopise, kromě rejstříkových pokynů v pedále, které byly navíc dopsány jiným inkoustem. V *Pédale* najdeme označení 8'a 32', přičemž pokud vyjdeme z dobové praxe a Franckových zvyků, obvyklejší by bylo přiřadit sem i 16' rejstřík. Podobný problém je i v pokynech pro *Grand-Orgue*, kde byl původní text vymazán, stejně jako pro *Récit* a *Positif*. I přes tyto změny a úpravy lze ale říci, že veškeré pozdější údaje se nijak výrazně neodchylují od původní verze. V této verzi chybí i přesnější pokyny pro střídání manuálů, ovšem po letech bádání z řad vydavatelů bylo vytvořeno několik možností, jak manuály střídát. Na úvod lze hrát levou rukou na *Positif*, melodii v pravé ruce na *Grand-Orgue*, atd. Jak již bylo řečeno, v této verzi chybí rovněž dynamická označení, ale opět je nutné říci, že tomu tak je z důvodu toho, že Franck tato díla nikdy nezamýšlel vydat. Je nepravděpodobné, že by Franck nechal celé pasáže bez dynamických změn (zejména v místech, kde je možné použít *Tutti* v *Récit* a zvýšit efekt pomocí žaluzie), je tedy na interpretovi a jeho vkusu, jak se s dynamickou výstavbou skladby vyrovná.

### 3.1.4.3 Verze III

[Viz přílohu č. 3: Notový materiál Fantazie C dur – verze III]

I zde postrádáme přesnější rejstříkové pokyny, ale podle taktu 65 můžeme usuzovat, že k již daným základním hlasům *Fonds de 8'na Grand-Orgue a Positif, accouplements* a *tirasses* se připojí *Jeux de Combinaison* z *Récit*. Jazyky z *Récit* při použití žaluzie zaručí velký dynamický efekt, který je během skladby naznačován mnoha *crescendy* a *decrecendy*, rovněž jako v části, kde se vyskytují zmenšené akordy (podobně jako ve střední části Franckova *Pastorale*). Zvuk zůstává neměnný až do taktu 139 (zde se přidá 16' rejstřík). Od taktu 175 se postupně přidávají *Jeux de Combinaison* z *Positif*, následně *Bombarde*, *Grand-Orgue* a *Pédale*. Jazyky v pedálu se mají ušetřit až na vstup tématu ze začátku (takt 183). Od taktu 197 do taktu 202 se *Jeux de Combinaison* ubírají

v opačném sledu až do konce, který se hraje pouze na *Jeux de Fonds 16 – 8 – 4*. Tedy na osmi taktech musí interpret odebrat všechny *Jeux de Combinaison*, z *fff* do *pp*.

### **3.2 Hudební rozbor**

Pro hudební rozbor díla je použito notového vydání z roku 1990 z vydavatelství *Schott/Universal Edition, Wiener Urtext Edition*, které vychází přímo z autografů a první edice Günthera Kaunzingera. [viz přílohu č. 4: Notový materiál Fantazie A dur]

Fantazie C dur sestává ze čtyř samostatných vět a forma této skladby je velmi jasná, přehledná a blíží se spíše klasicistní podobě sonáty. Franck zde naplno využívá své kompoziční schopnosti pracovat s motivem, v tomto případě spíše jen s intervalem kvinty. Ta se objevuje hned v úvodu – první dva tóny tvoří právě kvinta. Tento interval je určitým „leitmotivem“ nebo stavebním kamenem celé skladby. Objevuje se, ať už doslovně nebo rafinovaně skryt, v průběhu celé skladby, v různých hlasech, v inverzním postupu apod. Až geniální je zpracování a využití tohoto intervalu zejména v polyfonním vedení hlasů, které se velmi zářivě navzájem proplétají. Franck jej využívá opravdu fantazijně, jinak řečeno, překračuje běžné meze lidské fantazie. Např. při kolorování hlavních melodií šestnáctinovými notami, nebo kolorovaným doprovodem, náhlým přejímáním samostatných témat apod. Zde se pravděpodobně odráží jeho fascinace J. S. Bachem, jehož polyfonní vedení hlasů předčí jen málokdo.

#### **3.2.1 Forma, struktura, harmonická stránka**

První věta Fantazie C dur *Poco lento* začíná uvedením prvního tématu skladby **A** v osmi čtyřdobých taktech. V každých dvou taktech repetuje základní motiv tématu **A** s menšími rytmickými obměnami v sopráně, až se fráze dostane na konec, který je ve dvou závěrečných taktech tématu **A** podpořen dynamickou vlnou na dominantě. Opět se zopakuje celý motiv **A** s drobnými rytmickými obměnami v sopráně a mírně odlišným vedením doprovázejících hlasů a fráze končí na klidné tónice v C dur. První část první věty v podstatě repetitivně využívá intervalu kvinty, pouze v drobných rytmických a melodických obměnách, ale v dokonalém čtyřhlasém vedení, kdy soprán tvoří téměř po celou dobu hlavní melodii a alt, tenor a bas pouze doprovodné hlasy. Nyní nastupuje druhá část první věty - **A'**, tentokrát na dominantě, tedy od g. Franck zde využil inverzního postupu při práci se základním motivem, melodie tudíž stoupá z noty g na notu d (kvinta) a končí na notě c. Toto téma **A'** je tvořeno dvanácti takty svébytné melodie. První čtyři takty citují kvintový motiv, dalších osm taktů je vzestupující a následně sestupující

melodií. Téma **A'** nejprve zazní v pedálu, stejnou melodií přejímá o půl taktu později levá ruka a obohacuje je o druhý hlas, který postupuje většinou v terciích nebo sextách k základnímu motivu. Stejně jako v pedálu, i zde zazní dvakrát dvanáct taktů, ovšem v posledním taktu v levé ruce chybí dvě doby, místo toho je melodie končící v G dur provázána legatovým obloukem do následujícího nástupu tématu **A** v C dur na G. O. Ve chvíli, kdy začíná levá ruka hrát druhých dvanáct taktů, vystupuje nad celým tímto polyfonním proplétáním hlasů melodie v sopránu, která rovněž vychází z motivu kvinty, tentokrát však v původním pořadí – z noty g drobnou koloraturou na notu c. Jak bylo řečeno, druhá část **A'** první věty končí v G dur, přičemž soprán je propojen ligaturou, alt, tenor a bas se sváží s následujícím tématem **A** opět v C dur. Třetí část **A** je v podstatě totožná s první částí **A**, pouze zde již figuruje pedál v prodlevě. Třetí část **A** je také tvořena dvakrát osmi takty, které jsou zakončeny na klidné C dur.

Následuje vsuvka **I** *animez beaucoup*, která je postavena na stoupajících rozložených měkce malých septakordech od noty e. Těchto osm taktů je téměř výhradně disonantních, drobné vlny do B dur a se zapojením žaluzie věští příchod nového, charakterově zcela odlišného tématu.

V další větě *Allegretto cantando*, počítané ve dvoudobém taktu, zazní základní téma **B** a protitéma **B'** ve své první verzi. Téma **B** v průběhu variuje, získává nové podoby, které se liší buď postupem kolorované melodie, celkovým rozpětím melodie nebo v inverzní práci s motivy. V zásadě můžeme rozlišit tyto varianty:

Varianta **I** – po předtaktí melodie klesá, tedy první tři noty celého taktu jdou sestupně za sebou v intervalu velké tercie. V této základní podobě zazní první uvedení tématu **B**.

Varianta **II** – po předtaktí melodie stoupá, respektive první tři noty celého taktu za sebou vzestupně následují v intervalu malé tercie.

Varianta **II** je ku variantě **I** v inverzním tvaru, směr dolů nahradí postup nahoru. Varianta **I** a **II** se liší v prostřídání notových hodnot v prvních dvou taktech tématu. Varianta **I** má zahuštěnější rytmus v prvním ze dvou taktů, varianta **II** naopak, šestnáctinový rytmus přijde až v druhém taktu.

Protitéma **B'** rovněž v průběhu druhé věty variuje a nalezneme zde tři základní podoby, ve kterých se protitéma **B'** objevuje:

Varianta **I** – melodie začíná na první době a v kvintě stoupá nahoru. V této podobě zazní základní téma **B'** v úvodu věty.



Varianta **II** – první čtyři takty protitématu **B'** jsou tvořeny vícehlasým doprovodem (dvou- až tříhlas) většinou v osminových hodnotách a s prázdnou první dobou. Druhá polovina protitématu **B'** je vystavěna na stejném principu jako varianta **I**.

Varianta **III** – protitéma **B'** v této variantě slouží jako linka, kolem níž se proplétá kolorování většinou v šestnáctinových hodnotách. Takto vypracované téma slouží k doprovodu protitématu **B'**, které zní v jiném hlase.

Každá varianta přitom kopíruje průběh fráze z úvodního tématu **B** a protitématu **B'**.

Úvodních deset taktů, začínajících v f moll a končících v C dur, je uvozeno vždy předtaktím pro téma **B**. Tato dvě témata jsou vedena kontrapunkticky, vzájemně na sebe navazují nebo si odpovídají. Následujících deset taktů opět pracuje s oběma tématy v jejich první variantě a harmonicky se pohybuje v tónině c moll. Zde již dochází k drobným obměnám v obou tématech, např. doprovod v levé ruce se od pátého taktu rozděluje, sopránová melodie má v druhé polovině jiný průběh, v osmém taktu se přidá pedál. Během dalších deseti taktů zazní varianta **II** obou témat vycházející z b moll do f moll. Opět plynule navazuje deset taktů varianty **II** z b moll do f moll v levé ruce s obměnami, např. levá ruka doprovází již tříhlasně a připojuje se výrazněji pedál, sopránová melodie je zopakována ve stejném znění (varianta **II** tématu **B**).

Nyní se poprvé objevuje v levé ruce varianta **III** protitématu **B'**, začíná již poslední dobou předchozí fráze v f moll. Na levou ruku navazuje o oktávu výš pravá ruka, ale nastupuje o takt později po prázdné první době. Tentokrát ale neuslyšíme v pravé ruce téma **B**, ale poprvé zde zazní ve své základní variantě **I** protitéma **B'**. V sedmém taktu melodie pravé ruky a zároveň osmém levé ruky vystoupá protitéma **B'** o kvartu výš, do b moll, aby po šesti taktech plynule převzala v B dur levá ruka poprvé téma **B**, variantu **II**, za doprovodu *staccatových* dvojhlasů v pravé ruce. Levá ruka zahraje pouze čtyři takty tématu **B**, když celá melodie stoupá ještě výš a opět v pravé ruce zní protitéma **B'** s kolorovaným doprovodem levé ruky – varianta **III**. Tentokrát v as moll (= gis moll). V sedmém taktu přebere protitéma **B'** levá ruka, pravá zase kolorující doprovod (varianta **III**). Poznámka Je zajímavé si všimnout, že když poprvé nastupuje protitéma **B'** v pravé ruce, začíná v f moll, následně stoupá o kvartu výš, do b moll. Následuje čtyřtaktová vsuvka v B dur a v levé poprvé zazní téma **B**. Podruhé zazní protitéma **B'** v pravé ruce celé posunuté o malou tercii výš, v as moll (= gis moll), pak má přejít o kvartu výš do cis moll. V této chvíli přebere protitéma **B'** levá ruka a v cis moll zazní melodie v basové poloze. Opět plynule navazuje čtyřtaktová vsuvka v Cis dur. I zde se role obou rukou obrací – pravá hraje variantu **II** tématu **B'** a levá *staccatový* doprovod. Během vsuvek se připojuje

v basových notách pedál. V následujících devíti taktech zazní poprvé obě témata **B** a **B'** ve své variantě **II**, přičemž levá hraje v tónině Gis dur téma **B**, pravá protitéma **B'**. Konec této fráze je opět počátkem fráze nové a znovu se objevuje spojení tématu **B'** v pravé ruce za kolorovaného doprovodu levé ruky (varianta **II**) v cis moll. Čtyři takty zachovávají melodickou linku, ale další dva takty repetují šestnáctinové hodnoty, klesají melodicky níž, až se v pravé ruce opět vynoří základní motiv prvního taktu tématu **B** v Des dur, je zopakován, potom se dvakrát zopakuje pouze první polovina taktu. Tento přechod připravuje opětovný nástup základního tématu **B** v pravé ruce a protitématu **B'** v levé ruce. Harmonicky se skladba vrací do počáteční f moll. Ještě jednou se úvodní témata **B** a **B'** zopakují, přičemž se přidá pedál, který zde nemá již jen funkci basové prodlevy, ale opakuje šestnáctinové hodnoty z tématu **B'** v levé ruce. Nyní nastupují v obou hlasech varianty **II** témat **B** a **B'**, ale jen první čtyři celé takty. Harmonie se dostává z F dur do b moll, do C dur, f moll – v každém taktu jiná tónina, toto celé se ještě jednou zopakuje. Postupně dochází ke zkracování tématu, objeví se už jen dva takty, jdoucí z C dur do f moll. Při dalším zkrácení Franck pracuje už jen s druhým taktom varianty **II** tématu **B**, který využije v sedmi taktech, kdy se několikrát prostřídají za sextového doprovodu levé ruky tóniny f moll – b moll – c moll – f moll, a věta končí v klidné f moll.

Další věta *Quasi lento* je oproti předchozím dvěma výrazně kratší a je opět ve čtyřdobém rytmu. Navazuje na tóninu f moll z předchozí věty, ale přináší nový impuls. Od začátku k vrcholu skladby je třikrát, vždy v obratu daného septakordu, zopakován motiv tečkovaného rytmu v akordech levé a pravé ruky se vsunutým taktovým sólem v pedálu. Harmonicky se věta vyvíjí z f moll přes Des dur, měkce malý septakord od noty f do d moll, z d moll potom velkou gradací do E dur. Nyní se opět pod drženými akordy v obou rukách vynořuje sólo v pedále v tečkovaném rytmu. Harmonie společně moduluje z E dur, přes C dur, f moll, Des dur do C dur s pomocí pedálového sóla.

Poslední věta *Adagio* v šesti osminovém taktu se vrací k úvodnímu klidu i k úvodní tónině C dur. Základní téma je tvořeno osmitaktovou melodií s předtaktím. Tato fráze je vystavěna ve čtyřhlasé sazbě s melodií v sopráně a harmonicky fráze stoupá z C dur přes c moll do G dur. Poté se téma opakuje znovu, ale basová linka je zde předepsána i o oktávu níž. Rozdíl je až v posledních dvou taktech, kde za využití tóniny As dur končí fráze v základní C dur. Téma nyní nastupuje v a moll a přes E dur se dostane do C dur. Rozdíl zde tvoří některé poslední zdvihové doby v sopránové melodii, které se dělí z jedné osminy do dvou šestnáctinových not. Rovněž jsou rozdílné poslední čtyři takty. Jako předtím v dur, i nyní se fráze v a moll zopakuje za doprovodu o oktávu níž posunuté basové linky.

Dva takty úvodního tématu znovu zazní v C dur, ale končí jako poslední dva takty tématu, které jsme předtím slyšeli v moll. Stejný model se zopakuje ještě jednou s variovaným koncem, naposledy pak zazní úvodní motiv věty v inverzním postupu, ne sešora dolů, ale zespondu nahoru. V závěru věty naposledy Franck cituje interval kvinty v předposledním taktu melodie.

V druhé polovině věty Franck využívá v basovém hlase opět intervalu kvinty jako reminiscence začátku. Zde opakující se kvinty můžeme přirovnat k vyzvánění zvonů.

Proporcionálně je nejdelší druhá věta, následuje první věta, čtvrtá věta a nakonec třetí věta. Přitom první věta, rozdělená na tři části, mezi těmito částmi zachovává stejné poměry.

### 3.2.2 Dynamika, rejstříkování, agogika

Pro každou větu vyžaduje Franck jinou barvu. [FRANCK, KAUNZINGER, 1990]

Pokyny pro první větu jsou následující:

*Poco lento*

R. *Fonds de 8 pieds et Hautbois*

P. *Fonds de 8 pieds*

G. O. *Fonds de 8 pieds*

Ped. *Fonds de 8 et 16 pieds*

*Claviers accouplés*

*Tirasses*

V této fantazii Franck používá základní rejstříky podpořené specifickou barvou jeho oblíbeného *Hautbois*. Pro dynamicky vypjatější místa přidává jazyky a 16' rejstříky.

Melodie tématu **A**, hraného v *p* na R., je jasná, vyzařuje z ní klid i optimismus zároveň. Několikrát za sebou zaznívá zářivý zvuk kvinty, který končí spočínutím fráze na klidné tónice. V části **A'** přichází téma v pedálu, následně v levé ruce na P., čímž je dosaženo větší sugestivnosti i pohybu směrem kupředu. Přidáním zářící melodie nad proplétajícími se hlasy směřuje fráze k návratu tématu **A**. To se objevuje ještě ve větší síle i v odvážnějším charakteru, je hráno již na G. O. s přidáním jazyků a 16'. Před vsuvkou *animez beaucoup* se téma vrací na tóniku a celkově se uklidňuje. Přejchod mezi první a druhou větou (*animez beaucoup*) je tvořen náhlým disonantním rozložením zmenšených septakordů na třetím stupni, který posluchače najednou vytrhává z klidné atmosféry první věty, přináší zneklidnění a připravuje příchod nové myšlenky. Tato mezičást připomíná

pověstné „ticho před bouří“. Při zopakování vsuvky se vypnou jazyky z R. a celá fráze končí velkým zpomalením.

Druhá věta *Allegretto cantando* má být rejstříkována následovně:

R. *Flûte et Bourdon de 8 pieds, Trompette*

P. *Flûte de 8 pieds*

G. O. *Flûte de 8 pieds*

Ped. *Flûte de 8 pieds et 16 pieds*

*Claviers séparés*

Tato věta, příznačně pojmenovaná *Allegretto cantando*, musí mít velmi zpěvný charakter ve všech objevujících se tématech nebo protitématech. Téma **B** je hráno pravou rukou na R. a téma **B'** je hráno levou rukou na P., obsazený pouze flétnami. Každé téma, které se během následující věty objeví, má stejný dynamický i agogický průběh, kdy fráze pomalu vyrůstá z prosté úvodní melodie, graduje, v polovině fráze se dostává k vrcholu a opět klesá dolů. Tomu odpovídá i dynamický vrchol fráze, k němuž dospějeme za použití žaluzie. Melodie tématu **B** zčásti připomíná popěvek lidové písně, je prostý, ale líbivý. Od začátku až po nástup protitématu **B'** v pravé ruce na G. O. se dynamika drží na minimu, kromě příchodu tématu **B** v jeho verzi **II**, kde Franck požaduje *f*, které se však během pouhých dvou taktů opět ztišuje do *p*. Až po první nástup tématu **B** verze **II** v levé ruce se dynamika opět drží označení *p*. Výjimky tvoří dvě čtyřtaktové vsuvky, na nichž má interpret pomocí žaluzie vytvořit jemné dynamické vzruchy. Ve frázi, kde hraje levá ruka poprvé téma **B** verze **II**, požaduje Franck velké crescendo směrem k vrcholu fráze a následné decrescendo. Poté se zvuk opět zjítří příchodem protitématu **B'** na G. O. a i zde Franck předepisuje velký dynamický oblouk. Fráze má je opět zakončena *decrescendem* a velkým zpomalením. Nyní se v *pp* vrací úvodní téma **B** a **B'**, které se má na konci fráze rozšířit až do *f* a v této dynamice téměř do konce fráze. *Diminuendem* na posledních dvou taktech fráze se dostaneme do *p* a v této dynamice potom celá věta končí.

Třetí věta *Quasi lento* má tyto rejstříkové pokyny:

R. *Fonds de 8 pieds, Hautbois et Jeux d'Anches*

P. *Fonds de 8 et 16*

G. O. *Fonds de 8 et 16*

Ped. *Fonds de 8 et 16*

*Claviers accouplés*

*Tirasses*

Tato věta je o dynamickou třídu výš, a to kvůli použití jazyků v R. a 16' rejstříků v P. i G. O. Zároveň však dochází k zatemnění barvy za použití 16' rejstříků, což celkovou barvu zvuku zatěžká a zhuťuje. Tím je dosaženo slavnostního charakteru věty. Tato věta, hraná na G. O., začíná se zavřenou žaluzií, postupně vzrůstá její napětí a žaluzie se pro dosažení *f* otevře dva takty před vrcholem fráze. Díky tečkovanému rytmu v pedálu ale fráze neklesá, naopak ještě graduje až k nejvyššímu tónu *f*<sup>3</sup>. Odtud potom klesající melodie v pedálu celou větu zklidňuje a ukončuje velkým zpomalením na C dur.

Závěrečná věta *Adagio* má tuto barvu:

R. *Voix humaine, Bourdon, Flûte et Gambe de 8 pieds*

P. *Bourdon de 16*

Ped. *Bourdon de 16, 8 et 32*

*Accouplement du R. au P.*

Poslední věta dýchá velkým klidem, jehož Franck dosáhl použitím rejstříku *Voix humaine*. Tato část musí být zahrána skutečně pomalu, s vnitřním klidem. Není nutné zde táhnout fráze tak moc dopředu jako ve větách předchozích. Dynamika se drží pouze v *p* a *pp*. Pouze uprostřed mollových částí je vyžadovaná dynamická vlna, která ovšem musí být vytvořena velmi citlivě, není nutné otevírat žaluzii do maxima. Věta *Adagio* končí velkým *rallentandem* a počkáním si na posazení poslední noty *c*<sup>2</sup> v sopránu. Vidíme, že i v této fantazii končí Franck v *p*, jakýmsi smířením a klidem.

### 3.2.3 Interpretační stránka

Vstupní téma na R. se má nasadit velmi měkce a dodržet absolutní legato. V následném tečkovaném rytmu nesmí být krátká nota zkrácena. V tématu **A** je možné pomoci si spojkou do pedálu, neboť basové noty v levé ruce mají příliš velký rozsah. Po každých čtyřech taktech je možné odsadit, toto odsazení se dá chápat jako nádech při zpívání. V tématu **A'** odsazujeme po každých dvou taktech, ale poslední čtyři takty z celkových dvanácti se svážou k sobě. Je nutné důsledně odsazovat v každém hlase.

Ve větě *Allegretto cantando* vycházíme opět ze samostatně dýchajících frází. Každý příchod tématu nebo protitématu musí interpret řádně připravit předchozím zpomalením nebo počkáním na první dobu. Protitéma **B'**, hrané v úvodu pod tématem **B**, nesmí zaniknout, i když není barevně tak výrazné. Stejně tak nesmí být ze stejného důvodu odseknuť šestnáctinové noty v druhém taktu a na poslední notu druhého taktu se musí interpret měkce položit. Stejný princip musí zachovat ve všech opakováních protitématu **B'**. Stejně tak musí být měkce položena první doba tématu **B** po předtaktí a celkově každý

citlivý tón musí být vyzpíváný stejně jako např. prostá píseň nebo jiný vokální útvar. Interpret také musí odlišit jemné dynamické vzruchy např. ve čtyřtaktových vsuvkách a velká gradační *crescenda* a *decrescenda*. Ta musí být vystavěna na mnohem větší ploše a musí dosáhnout většího dynamického rozdílu než pouhé dynamické vzruchy ve vsuvkách. V těchto vsuvkách si musí rovněž interpret počínat velmi hbitě při manipulaci se žaluzií. Aby bylo dosaženo dokonalého *legata* v pedálu, musím ihned po uzavření žaluzie přechytit pedálovou klávesu.

V části *Quasi lento* musí interpret chápat tečkovaný rytmus zatěžkaně a nehrát osminové noty krátce nebo ostře. Prsty se drží u kláves a udržují napětí až k vrcholu fráze. Sóla v pedálu by měla mít svůj vlastní život a být „prozpívána“ až do poslední noty. Poslední pedálové sólo vyžaduje velké zpomalení, které musí být ale správně načasováno a připravit příchod klidné věty *Adagio*. Zde již není vhodné dělat výraznější dynamické ani agogické vzruchy. Durový průběh věty je sice narušen dvojitým vsunutím tématu v moll, to ovšem neznamena, že by měl být narušen celkový klid. Věta končí jakýmsi vytrácením tématu, připomínající odcházení – jako bychom zvuk slyšeli z větší a větší dálky.

Při rejstříkování Fantazie C dur je nutné dbát na sílu zvuku základního 8' rejstříku v úvodní části *Poco lento* a v části *Allegretto cantando* vhodně vyvážit zvuk *Trompette 8'* z R. s flétnovým zvukem na P. Pokud není k dispozici trompeta s ušlechtilým zvukem, je lepší ji nahradit kombinací jiných rejstříků, které by zachovaly celkovou zvukovou koncepci věty.

Rollin Smith uvádí zajímavé tempové údaje k první větě *Poco lento*. [SMITH, 1997, str. 63] Charles Tournemire navrhuje tempo 66 (ale ne vlekle), Marcel Dupré 76, André Marchal 60–63, Jean Langlais 76. Ať už interpret zvolí jakékoliv tempo, měl by mít na zřeteli, že tato věta nesmí znít unaveně nebo příliš nehybně.

## 4. Fantazie A dur

### 4.1 Historie vzniku

Fantazie A dur pochází z roku 1878 a je součástí sbírky *Trois pièces* (spolu s *Cantabile* a *Pièce heroïque*). Tento cyklus byl psán pro inauguraci varhan v koncertním sále v Trocadéru a inspirací byly Franckovi témata lásky a války. [SABATIER, 2001, str. 2]

Rukopis Fantazie A dur je uložen v *Bibliothèque Nationale* v Paříži a svého prvního vydání se dočkal roku 1883 v cyklu *Trois pièces* (edice *Durand & Fils*). Rukopis obsahuje 16 stran notového zápisu a dvě strany, obsahující rejstříkové pokyny. Rukopis je nadepsán titulkem *Fantaisie Idylle pour Orgue* a na poslední straně je uveden rok a místo vzniku – 1878 (říjen), Paříž, spolu s autorovým podpisem.

Pro účely této práce, zejména pro hudební rozbor díla, je použito vydání z roku 1990 *Schott/Universal Edition, Wiener Urtext Edition*, které vychází přímo z autografů a první edice Günthera Kaunzingera. [viz přílohu č. 5: Notový materiál Fantazie A dur]

Fantazie A dur se řadí mezi pozdější varhanní kompozice C. Francka. *Trois pièces* přichází v podstatě až dvacet let po prvním větším varhanním celku *Six pièces*. V *Trois pièces* tedy můžeme vysledovat již značný kompoziční posun, celkově využití jiných kompozičních prostředků než u raných varhanních děl, atd.

Na začátku rukopisu Fantazie A dur jsou dány tyto rejstříkové pokyny:

S. (sólo) *tous les jeux* (všechny rejstříky)

R. *fonds 8 – anches 8 et 4*

P. *fonds 8 – anches 8. Principal?*

G. O. *fonds 8 et 16 sauf Violoncelle, anches 4, 6, 8*

Ped. *fonds 8, 16, 32, A (= anches) 4, 8, 16*

*claviers accouplés*

*R. au P.*

*Tirasses*

V tomto rukopise se nachází i samostatný list, na němž je uveden návrh rejstříkování pro varhany v St. Eustach. Franck Fantazii A dur zahrál na tento nástroj v březnu roku 1871. Šlo o inauguraci varhan stavitele A. Ducroqueta z roku 1854, které byly v roce 1871 rozšířeny a renovovány stavitelem Josephem Merklinem.

Franck tedy uvádí i rejstříkování pro varhany přímo v St. Eustach:

B. (*Bombarde*)

R. *fonds 8 pieds et Hautb. (Trompette, Cornet)*

P. *fonds 8 pieds (anches)*

G.<sup>d</sup> *Orgue fonds 8 et 16 (anches)*

*tous les claviers accouplés sur les grand orgue*

(žádné pokyny pro pedál)

Rukopis obsahuje i alternativní návrh:

B. (*Bombarde*) *Salicional et Gambe*

R. *fonds 8, Hautb. 8, Trompette 8*

P. *fonds 16 et 8, Flûte harm., Keraulophone*

G. O. *fonds, Gemshorn, Flûte harm., Fl. Pavillon, Montre 16, Bourdon 8*

(žádné pokyny pro pedál)

## **4.2 Hudební rozbor**

Pro hudební rozbor díla je použito notového vydání z roku 1990 z vydavatelství *Schott/Universal Edition, Wiener Urtext Edition*, které vychází přímo z autografů a první edice Günthera Kaunzingera. [viz přílohu č. 5: Notový materiál Fantazie A dur]

Fantazie A dur má oproti Fantazii C dur mnohem volnější formu, nenalezneme zde samostatné věty. Jde spíše o sled na sebe navazujících a proplétajících se témat, která do sebe vplouvají a zase vyplouvají, jsou pohlcena nástupem tématu nového, aby se posléze vynořila ještě ve větší síle. Po stránce formální se Franck drží volné formy fantazie v pravém slova smyslu. Fantazie A dur obsahuje velké množství invenčních melodií, zaznívá zde několik témat, řada hudebních vsuvek (vedlejších témat), Franck zde využívá bohaté harmonie blížící se spíše pozdně romantickým tendencím. Používá téměř neustále chromatických postupů a chromatických modulací. Pro vystižení atmosféry využívá buď konsonantní akordy pro vyjádření pozitivní nálady, klidu apod., a nebo disonantní akordy pro vyjádření neklidu, vzruchu, přípravu nového tématu. Právě v místech, která svým disonantním charakterem připravují příchod nové části, jsou využity rozložené obraty akordů a jejich modifikace. Často se jedná o měkce zmenšené septakordy nebo tvrdě velké dominantní septakordy. Pro tuto fantazii je typická nekončící melodická a harmonická linka, kterou můžeme najít např. ve skladbách Richarda Wagnera. Přitom však tato neustále se vyvíjející melodie tvoří harmonické celky uzavřené do logických dýchajících



frází. V celé zhruba třináctiminutové skladbě jsou jen tři místa, respektive tři volné takty, v nichž ustane jinak neustále plynoucí hudební proud. Jako většina Franckových děl končí Fantazie A dur v tichém a klidném zvuku. Celá barevná a dynamická koncepce se velmi blíží pojetí francouzských varhan jako nástroje symfonického. Jednotlivá témata se dají připodobnit k nástrojovým skupinám orchestru.

Rovněž je nutné se zmínit, že neustálé modulace a harmonické změny se většinou odehrávají v tóninách s vyšším počtem křížků. Po stránce rytmické se zde často nachází rozdílný rytmus pro pravou a levou ruku (např. 2:3, 3:4).

I v této fantazii Franck pracuje víceméně se základním motivem, zaznívajícím v úvodu skladby a toto téma v průběhu variuje a tvoří jakýsi základní stavební kámen skladby. Zde je rozdíl oproti Fantazii C dur, v níž Franck využívá spíše jen motivu, než jasněho tématu, a to intervalu kvinty. Ve Fantazii C dur se cyklicky nevrací základní téma, ale na začátku každé věty nastupuje téma nové, které vychází právě ze zmíněného kvintového intervalu.

#### 4.2.1 Forma, struktura, harmonická stránka

Úvodní téma Fantazie A dur s označením *Andantino* je tvořeno počátečními osmi takty (nazvěme jej **A**), v jejichž první polovině dvakrát zaznívá hlava tématu (= základní motiv, nazvěme jej **a**), zbývající čtyři takty jsou dovětkem tématu (nazvěme jej **b**). Motiv **a** tvoří základní stavební prvek skladby a v modifikované podobě jej nalezneme v průběhu skladby. Téma **A** zní jako unisono pravé a levé ruky. Po krátké čtyřtaktové vsuvce **I**, která začíná v E dur a skončí ve Fis dur, opět zazní v unisonu pravé a levé ruky úvodní téma **A**, ale o sekundu výš, tedy v H dur. Následuje opět čtyřtaktová vsuvka **I**, také o sekundu výš – ve Fis dur, končící v Gis dur. Dva vložené takty připraví příchod vsuvky **II**. V těchto osmi taktech dojde za pomoci mírné gradace a následného sestupu k vykreslení agogické vlny, přičemž zde Franck využil při práci s motivem vsuvky **II** račího postupu. Nyní se vrací téma **A** opět v základní tónině A dur nyní již v unisonu i s pedálem. Ovšem po dvojím zaznění motivu **a** a jednom dovětku **b** jsou vloženy mírně dramtizující akordy na třetí době (fis moll, cis moll, měkce malý a moll). Na poslední dobu dovětku **b** naváže dvou a půl taktová vsuvka **III**, připravující příchod tématu **A'** téměř o oktávu výš. Charakter začíná být naléhavější i díky použití triolového doprovodného rytmu v levé ruce. Použití označení **A'** vychází z tvrzení, že základní motiv **a** je zde mírně úpraven a repetuje nejprve čtyřikrát v tóninách a moll, g moll, a moll. Pod tímto tématem **A'** běží doprovod levé ruky, jehož vrchní hlas je v zásadě chromaticky sestupující melodii a spodní hlas je vytvářen

tepajícími akordy v triolovém rytmu. Pedál má ostinátní charakter, hraje pouze na první době. Další čtyřtaktí tématu **A'** zaznívá ve stejné poloze a stejných tóninách, ale s větší naléhavostí, která je podpořena převzetím chromaticky sestupující melodie levé ruky do basu hraného pedálem, trioly jsou zachovány v levé ruce. Rozdíl mezi první a druhou částí tématu **A'** je v jejich posledních dvou taktech, kde Franck opět využívá račího postupu při práci s motivem **a** a před závěrem fráze v *a moll* přidává zmenšený *H dur*.

V tuto chvíli nastupuje v *a moll* osmitaktové téma **B**, vyznačující se synkopickým chromatickým sestupem v pravé ruce a zhuštěným šestnáctinovým doprovodem ve vrchním hlase levé ruky. Spodní hlas levé ruky je koncipován jako samostatný hlas vložený do legatových frází, pedál má prostou basovou funkci. Po čtyřech taktech tématu **B** jej uslyšíme znovu posunutě o tercii níž, do *f moll*. Následné čtyřtaktí (z *cis moll* do *H dur*) této části opět připravuje nástup tématu **B** o kvartu níž v *e moll* – na dominantě. Průběh následujících čtyř a čtyř taktů tématu **B** je téměř stejný, až na poslední dva takty, připravující příchod vsuvky **IV**, která vychází ze synkopického rytmu a harmonicky je tvořena rozloženými akordy v *Cis dur* (směrem nahoru), střídavě v *A dur* (směrem dolů). Konec fráze uklidňuje charakter rozjitřený doprovodem v šestnáctinových hodnotách a končí jakýmsi otazníkem, na nějž odpovídá příchod motivu **a** v pedálu v *Cis dur*. Konec motivu **a** je ozvláštněn harmonickým vybočením, na něž navazuje na třetí době dramaturgizující akord v *A dur*. Opakování motivu **a** s přidaným akordem na poslední době, následně dvakrát repetovaný, přináší uklidnění v podobě ustálení na tónině *Eis dur* a přípravě na vsuvku **V** v *Gis dur*. Na první tři takty v *Gis dur* navazují další tři takty dvakrát zmenšeného septakordu na notě *h*. Tato disonance je uklidněna opět třemi takty dovětkou vsuvky **V** v podobě stoupající melodie končící v *Gis dur*.

Nyní přichází opět zcela nové téma **C**, u něž je důležité upozornit, že stejně jako předchozí témata vychází z tečkovaného principu základního motivu skladby. Strukturu tématu **C** je možné rozdělit na dvě části po osmi taktech, přičemž každých osm taktů na dvě čtyřtaktí obsahující téma **C**. Poprvé se čtyřtaktí objeví v *cis moll*, moduluje do čtyřtaktí v *A dur*, poté nastoupí výš ve *fis moll*, naposledy v *D dur*. Následuje v *E dur* motiv **a** hraný v pedále opět s vybočením na poslední době a s přidáním dramatického akordu nejprve v *C dur*, podruhé v *Gis dur* s následným repetováním akordů a uklidněním. Pedál zde má pouze prodlevu. Nyní nastupuje vsuvka **V** s drobnou obměnou – v prvních šesti taktech jsou osminy vystřídány triolami, poslední tři takty dovětkou vrací zpět osminové hodnoty a připravují nástup klidného tématu **C** v tónině *E dur*. Oproti prvnímu zaznění tématu **C** jej zde slyšíme pouze v osmi taktech, a to s tím, že na poslední době již nastupuje vsuvka **VI**,

přinášející vlnu nové energie, znamenající pověstné „ticho před bouří“. To je patrné ze zahušťujícího se triolového rytmu. Z končícího tématu **C** v H dur přichází jako předtaktí v G dur tónina C dur, po čtyřech taktech opět zazní předtaktí v e moll a následují další čtyři takty začínající v d moll s obráceným postupem triol v sudém taktu. Dalších pět taktů (opět s triolovým předtaktím s tvrdě malým septakordem na notě fis) je víceméně tvořeno výrazným rytmem v 3:2 a střídají se zde rozložené akordy v A dur a E dur (směrem nahoru i dolů) směřující k vrcholu, zároveň i k nejvyšší notě fráze, a to tónu  $gis^3$  v tónině gis moll. Od tohoto vrcholu opět fráze klesá, nyní je rytmus 3:2 ozvláštněn požadavkem *staccata* v levé ruce a prodlevou v pedále na dominantě, tedy na notě dis. Toto se odehrává celkem na čtyřech taktech, následuje další čtyřtaktová fráze přinášející velké harmonické změny a modulace, ale zároveň uklidnění.

V tuto chvíli nastupuje téma **A''** v e moll, přičemž zde opět vycházíme z teze, že toto téma **A''** přejímá základní motiv celé Fantazie A dur, tentokrát ne v třídobém taktu, ale ve čtyřdobém. Nástup tématu **A''** je označen dokonce novým pokynem nad notovou osnovou – *Poco animato*, což indikuje začátek pomyslné nové věty, a s tím i příchod základního motivu ve větší síle. Základní motiv zde nastupuje nejdříve v levé ruce, podpořený prodlevou na základním tónu v base, o takt později a o oktávu výš přejímá téma alt, o další takt později soprán, přičemž spodní hlasy se dělí až celá fráze po třech taktech dospěje k vrcholu vytvořenému za pomoci repetování měkce malých septakordů na notě d. V těchto třech taktech pomyslného vrcholu hraje důležitou roli rytmus, stejný pro všechny hlasy. Stejnou harmonii zachovává vsuvka čtyřtaktová **VII**, ale v třídobém rytmu a bez pedálu, která vychází ze stejného principu jako motiv **a**. Ten je zopakován ve vyšším hlase, ale místo aby dospěl vrcholu, harmonicky vybočuje a sestupuje pomocí rozložených akordů zpět na notu d, kde ji přejímá pedál jako prodlevu pro další frázi. Od této noty se dále odvíjí nástup opět čtyřdobého tématu **A''** v D dur, princip je stejný jako předtím, jen je vše posunuto o půl tón níž. Změna dob v taktu se v celé Fantazii A dur nachází pouze zde (celkem 12 taktů). Opět zazní vsuvka **VII** v pomyslné g moll, nekončí však disonantní harmonií, ale plynulým propojením do tóniny Es dur – vsuvka **VIII**, kde opět nastupuje šestnáctinový rytmus předznamenávající nástup tématu **B**, tentokrát v g moll a pouze ve zkrácené formě čtyř taktů. Poslední z těchto čtyř taktů je automaticky zpomalen přechodem na triolový rytmus v doprovodu, na což je logicky i napojen následující prázdný takt. Po tichu následuje třítaktový dovětek vsuvky **V**, navazuje triolový rytmus v pravé ruce s akordickým doprovodem v levé ruce. Jde o rozložené měkce malé

septakordy od noty *gis*, které stoupají vzhůru ve svých obrazech a naléhavě repetují (až šestkrát) v průběhu šesti taktů.

Tato repetitivnost je předzvěstí třetího a nejgrandióznějšího příchodu hlavního tématu **A** v tónině *A dur*. Opět můžeme tento, tentokrát již poslední, návrat tématu **A** chápat jako začátek pomyslné nové věty, i kvůli tomu, že nese nové označení *Très largement*. Naposledy zde zaznívá hlavní téma **A** v celé své délce, nejdříve prvních osm taktů v pedálu, potom přejímá osmitaktové téma **A** pravá ruka v oktávách, čímž chce autor dosáhnout většího účinku. Jako protitéma zaznívá v prvních osmi taktech v pravé ruce **B'**, které je modifikací tématu **B**, ale začíná na době. Téma **B'** má durový charakter a na osmi taktech nenajdeme dvě čtyřtaktové fráze s klesajícím a následně stoupajícím průběhem, ale jednu melodicky neustále klesající frázi. To stejné téma, tedy téma **B'**, se v dalších osmi taktech opakuje v pedálu. Potom se opět vrací téma **A'** v původní tónině, jen doprovod levé ruky je o oktávu výš (poprvé jen v osminové hodnotě, nyní jako čtvrté noty, což značí zatěžkanější charakter). Následně se vrací téma **B**, ale v durovém charakteru – nejdříve v *A dur*, poté v *G dur*. Logicky zde navazuje vsuvka **IV** v synkopickém rytmu v *E dur* střídavě s měkce malými rozloženými septakordy od *cis*. Rozdíl oproti prvnímu znění této vsuvky **IV** je v tom, že zde jsou všechny první doby, kromě druhého taktu vsuvky, hrány. Odvozenou vsuvkou **IX** spěje Fantazie *A dur* ke klidnému konci. Vsuvka **IX** představuje opět synkopické rozložení akordů směrem dolů. Po jednom zcela volném taktu přichází dovětek vsuvky **IX**, opět jde o vlnu v synkopách rozloženou do akordu. Opět následuje volný takt, po němž přichází dvakrát naznačené a nedokončené téma **C** bez pedálu, melodicky i harmonicky stoupající z *a moll* do *d moll*, kde již zazní celých osm taktů tématu **C** končících v *a moll*. Následují dva takty vyplněné pouze akordy v *a moll*. Dva prázdné takty ke konci skladby značí povolení napětí a směřování ke klidnému konci, rovněž jako větší oddělení frází, do té doby na sebe plynule navazujících.

V celé skladbě sledujeme záměrnou pravidelnost, opakování témat v jiných tóninách nebo modech. Většinou jsou jednotlivá témata členěna do souměrných frází (čtyři takty ku čtyřem taktům, tři takty ku třem taktům apod.). Při opakování témat dodržuje stejnou strukturu a pravidelnost. Je také zajímavé si všimnout, že se tempová označení od začátku, přes zaznění tématu **A''** až po návrat tématu **A** zpomalují (*Andantino*, *Poco animato*, *Très largement*) a můžeme je označit za gradační vrcholy celé skladby. Zároveň tyto vrcholy člení Fantazii *A dur* na tři díly.

#### 4.2.2 Dynamika, rejstříkování, agogika

Nástup hlavního tématu **A** zaznívá v plném sebevědomém zvuku *f*, kdy obě ruce hrají v unisonu na G. O. a s pedálem. Franck zde vyžaduje toto úvodní rejstříkování: [FRANCK, KAUNZINGER, 1990]

R. *Jeux de fonds de 8 pieds, Hautbois, Trompette, Clairon*

P. *Jeux de fonds de 8 et 16 pieds (Jeux d'anches préparés)*

G. O. *Jeux de fonds de 8 et 16 pieds (Jeux d'anches préparés)*

Ped. *Jeux de fonds de 8 et 16 pieds (Jeux d'anches préparés)*

*Claviers accouplés*

*Tirasses du G. O. et du P.*

Využívá zde tedy svůj oblíbený rejstřík *Hautbois*, spolu s dalšími dvěma jazykovými rejstříky získává úvodní barva slavnostní charakter, větší šířku. Téma **A** přechází za využití *diminuenda* na R. a v *p* zazní vsuvka **I**. Stejný průběh mají následující takty, až po vsuvku **II**, kterou Franck požaduje zahrát na R. v *pp* a bez jazyků. Znovu nastupující téma **A** je hráno sice na G. O. v unisonu a s pedálem, ale již bez jazyků z R. (předepsáno *p*). Vsuvka **III** na G. O. má již odvážnější charakter a připojením jazyků posouvá melodii o téměř oktávu výš, triolový doprovod je hrán na P., čímž vynikne zářící zpěvná melodie tématu **A'** nad celým zhuštěným doprovodem pod ním. Prvních osm taktů pouze v *p*, ale dalších osm již ve *f* (otevřená žaluzie) s následným *diminuendem* pro přechod k tématu **B** v tišším zvuku a subtilnějším charakteru bez jazyků z R., bez 16' rejstřík. z P. Prvních osm taktů tématu probíhá ve stejné dynamice, pouze s drobnými dynamickými vlnami, kopírující vrcholy frází. Čtyřtaktové crescendo potom do zbývajících osmi taktů vnese *f*, které se následně opět utiší až do *pp* ve vsuvce **IV**. Až po příchod nového tématu **C** se dynamika drží na minimu, navíc s přechodem na P. Téma **C** vyžaduje hrát Franck *dolce* bez *Hautbois*, místo něj *Voix humaine*. Při posledních dvou taktech klesá dynamika z *piú f* na *mf*, v němž zahraje pedál opět téma **A**, manuály mají vymění *Voix humaine* za *Hautbois*. Vsuvka **IV** je potom již bez jazyků z R. a hraná v *pp*. Celá vsuvka umocňuje napětí, které povolí s příchodem tématu **C** v *mf* na R. a v barvě výše zmiňované. Dlouhá vsuvka **VI** na dvaceti dvou taktech dynamicky připravuje příchod tématu **A''**. Během vsuvky **VI** se nejdříve vypne *Voix humaine*, po čtyřech taktech se přidá *Hautbois*, po dalších čtyřech taktech *Trompette*, *crescendem* fráze vrcholí ve *f*, následuje postupné zeslabování, ale barva zůstává stejná, aby na ni mohl lépe navázat plný zvuk tématu **A''** na G. O. s přidaným *Claironem* a všemi 8' a 16' rejstříky na G. O. Fráze ovšem

gradu je dál a poprvé se objevuje pokyn *ff*. Tento zvukový tok je narušen vsuvkou **VII** na R., končící v *p*, a znovu obnoven příchodem tématu **A''**. Vsuvka **VII**, vystavěná na stejném principu jako předtím, ovšem již bez 16' a 8' rejstříků a bez spojek, nyní v *p* přechází přes vsuvku **VIII** do klidného tématu **B** v *pp*, nyní i bez jazyků z R. Následujících devět taktů předznamenává poslední příchod hlavního tématu **A** a vrchol celé Fantazie, postupně se přidávají spojky a všechny 8' a 16' rejstříky, jazyky z R., po pěti taktech jazyky z P. a naposledy jazyky z G. O. a Ped. Od této chvíle dojde k prvnímu dynamickému ubírání přechodem levé ruky na P. v tématu **A'**, další ubírání přichází s nástupem druhého osmitaktí téhož tématu za vypnutí jazyků z P., G. O. a Ped., dynamicky se fráze dostává až k *pp* tématu **B** bez jazyků z R., některých 8' a 16' rejstříků z P. a G. O. Přes následující vsuvky **IV** a **IX** dochází k neustálému dynamickému ubírání, podpořenému i kompoziční výstavbou. Při posledním zaznění tématu **C** se Franck opět vrací k barvě bez *Hautbois*, naopak se přidá *Voix humaine*. Fantazie A dur končí na P. v *pp* bez *Flûte du P* ve smířlivém klidu.

Dynamická výstavba Fantazie A dur je ohraničena *f* v úvodní části *Andantino*, dynamickými vlnami graduje k části *Poco animato* ve *ff*, další gradací se dostává až k největšímu vrcholu ve *fff Très largement*, odkud se postupným ubíráním dynamiky dostává ke smířlivému konci. Celá Fantazie je tedy sledem dynamicko-agogických vln, přelévajících se mezi gradačními vrcholy. Zde tedy mluvíme o nekončící vyvíjející se melodii.

### 4.2.3 Interpretační stránka

Při interpretaci je nutné řídit se pokyny danými autorem. Při hraní na různých nástrojích je tedy třeba vytvořit zvuk co nejvěrnější zvuku francouzských romantických varhan. Pokud v dispozici daných varhan figuruje příliš ostrý hoboj, je vhodné ho nahradit jiným jazykovým rejstříkem nebo kombinací jiných. Důležitější, než zachování přesných rejstříkových pokynů, je zachování zvukové koncepce a jednotnosti díla. Podobný problém může interpret řešit v částech s rejstříkem *Voix humaine*, který na varhanách v České republice není dostupný. Je možné použít místo něj *Salicional* a *Vox celestis* s *tremolem* (i když Franck *tremolo* neudává).

Dalším důležitým aspektem je dodržování předepsaných frází, naznačených obloukem. V jejich rámci musí interpret usilovat o absolutní *legato*, které má vliv na dodržování předepsaných frází a odsazování, ve všech hlasech samostatně – odkazuje na polyfonní chápání Francka.

Zásadní ve varhanním díle C. Francka je držet neustále tektoniku frází i celé skladby pod jedním napětím. I když dochází ke změně charakteru skladby, např. ke zklidnění nebo ubrání na dynamice, nelze toto chápat jako pokyn k rozvláčnému hraní, protože právě neustálým pohybem dopředu drží Franckovy až geniálně vystavěné fráze pohromadě. Lze říci, že každá nota předznamenává notu následující, neboli žádná nota nikdy nepůsobí sama o sobě, ale ve spojení s celkem.

Téma **A** je nutné cítit s důrazem na první době druhého taktu a druhou a třetí dobu chápat spíše jako odtah. V úvodním motivu je důležité dodržet přesný rytmus a nezkracovat osminovou notu na konci prvního taktu. Totéž platí pro stejné případy v průběhu celé skladby. Před začátkem vsuvky **I** je třeba udělat velké *ritardando*, aby vynikla následující mnohem odvážnější část **A'**. Při přechodu z osminových hodnot na trioly a posléze na šestnáctinové noty musí interpret udržet stávající tempo a nenechat se ovlivnit lyričností fráze. Ve volných taktech může počkat déle než je hodnota taktu. Tím se docílí většího účinku zejména na konci skladby, kdy dochází k celkovému zklidnění. Protože na sebe jednotlivá témata navazují a prolínají se, je nutné jejich nástup náležitě připravit – většinou zpomalením na konci fráze, prodloužením poslední doby melodie, počkáním na první dobu, plynulým zavřením žaluzie, atd. Vše musí být ale provedeno v rámci dané tektoniky a nesmí zasahovat do plynulého průběhu skladby. Při ubírání dynamiky je nutné dbát na správné použití žaluzie, aby nedocházelo k prudkým změnám, ale naopak k postupnému *decrescendu*.

Při hraní doprovodu v levé ruce, který je složen z šestnáctinových not a vázané melodie pod nimi nebo nad nimi, není často možné dodržet absolutní *legato* kvůli velkému rozpětí. V tom případě je nutné některé noty oddělit. Zejména v částech s *Voix humaine* (téma **C**) musí interpret bedlivě sledovat své tempo a nepolevit z něj. V části *Très largement* je možné za účelem dodržení absolutního *legata* nehrát protitéma **B'** v oktávách. V posledních dvaceti pěti taktech má interpret dosáhnout velkého zpomalení, které plynule dospěje až k poslednímu akordu skladby.

# Závěr

Dílčím cílem práce bylo vzájemné porovnání obou fantazií, a to na základě předchozího hudebního rozboru. Nalezneme u nich společné prvky, ale také mnoho odlišností.

Společným rysem obou fantazií je bezpochyby jejich invenčnost v práci s tématy a melodiemi, díky tomu nesou právoplatně název fantazie. V některých ohledech se ale liší. Zásadním předpokladem je fakt, že mezi vznikem obou fantazií (i když finální verze Fantazie C dur vznikala několik let) je velký časový rozdíl. Fantazie C dur spadá do Franckova raného kompozičního období, v němž vycházel z formálních struktur používaných jeho hudebními předchůdci. Naopak Fantazie A dur již vzniká v době, kdy v Evropě převládá romantismus a skladatelé píšou kompozice s velkým emocionálním nábojem. Čistá forma zde ustupuje sugestivnímu hudebnímu sdělení.

Z pohledu hudební formy má Fantazie C dur nefantazijní strukturu. Její stavba se v mnohém podobá formě klasicistní sonáty, tedy je tvořena jednotlivými větami, které na sebe sice harmonicky navazují, ale je mezi nimi vždy pauza, nesou nové tempové označení a odlišují se charakterem. V této fantazii se Franck nechal inspirovat např. Beethovenovými klavírními sonátami. Fantazie A dur je oproti tomu jednolitým hudebním sledem s občasnými volnými takty a zvolněními, která slouží zejména ke zvýšení hudebního napětí, ne tak k oddělení dvou hudebních celků. Jde tedy o volnou formu, v níž se jedno téma (hudební celek) přelévá v další a v obměnách se zase vrací. Fantazie A dur se svými kompozičními prostředky blíží spíše pozdnímu romantismu a je fantazií v plném slova smyslu. To je patrné z Franckova chromatického vedení hlasů, zahuštěných harmonií nebo rejstříkovacích pokynů, které již zřetelně připomínají napodobování symfonického orchestru. Dynamicky odlišné části se dají připodobnit k dynamicky odlišným nástrojovým skupinám. Např. úvod má být hrán ve *f* unisono na G. O. v základním zvuku, který připomíná zvuk smyčcové a dechové části orchestru. Co se týká dynamiky, je Fantazie A dur mnohem exponovanější, protože dynamika dosahuje až *fff* při druhém návratu tématu. Fantazie C dur se v k plnému zvuku dostane až uprostřed třetí věty, ale hned se stahuje. Její dynamika je celkově tlumenější a dynamické rozdíly se dělají za pomoci přidání jazyků maximálně z R. a žaluzií. Společným rysem je poklidný konec v *pp*, což je pro Franckovy varhanní skladby typické. Rozdíl je pouze v tom, že Fantazie C dur končí v C dur a naopak Fantazie A dur končí v a moll.



Fantazie C dur je oproti Fantazii A dur mnohem průzračnější. Ve Fantazii C dur se jednotlivé hlasy navzájem proplétají, jejich vedení je zřetelné a dobře slyšitelné. Jde tedy o polyfonní princip kompozice, kde je patrná rovnost hlasů (jak sólových, tak doprovodných), které žijí svým životem, Např. *Allegretto cantando* z Fantazie C dur je na začátku uvedeno čistým prolínáním dvou protichůdných témat, která se neruší, ale navzájem doplňují. Pokud je některá melodie použita jako doprovodná, její hlasy jsou vedeny spíše vokálně – zde je patrná inspirace Bachem. Oproti tomu doprovodné hlasy ve Fantazii A dur mají formu výplňových repetujících akordů, rozložených akordů a akordů v obratech.

Zajímavé může být srovnání struktury Fantazie C dur se strukturou výstavby dramatu v oblasti literární. Zde rozeznáváme pět stupňů výstavby příběhu. První je *expozice* – uvedení do děje. Jako expozici můžeme chápat první větu Fantazie C dur, která zazáří, v její střední části se rozvíjí příběh a poslední část jej dovypráví. Vsuvka **I** je potom podobná *kolizi*. Tato kolize je Franckem vystižena pomocí rozložených zmenšených akordů, které se opakují až do příchodu další věty *Allegretto cantando*. Téma a protitéma této věty, která kolem sebe krouží, proplétají se a neustále nabírají na intenzitě připomínají třetí stupeň antického dramatu – *krizi*. Třetí věta svou návazností na tóninu f moll z druhé věty a dalším vývojem do C dur odpovídá čtvrtému stupni – *peripetii* a následné *řešení*. Pátý stupeň je nazván katastrofou, ale chápán má být spíše jako katarze, tedy očištění. A právě poslední věta nám toto rozuzlení a smíření připomíná, tedy díky přechodu z f moll do pokojné C dur. Fantazie A dur začíná plnějším zvukem, postupně graduje nebo zeslabuje, ale vrcholů skladby dosahuje vždy postupně. Tektonika skladby se pohybuje spíše v jakýchsi vlnách – ve vzestupech a pádech, v opakujících se expozicích, kolizích, krizích, řešeních až po klidné rozuzlení v závěru.

Dalším společným rysem je použití rejstříku *Voix humaine* v klidných částech – ve Fantazii A dur v tématu **C**, ve Fantazii C dur v poslední větě *Adagio*.

Na těchto dvou fantaziích můžeme dobře porovnat vývoj Franckova kompozičního stylu, do něhož se jistě odrážely jeho životní zkušenosti i nové vlivy, které ho obklopovaly. Klidná a průzračná Fantazie C dur se podobá mladému mírně naivnímu člověku. Oproti tomu napjatější a vznětlivá Fantazie A dur je vyobrazením člověka, který má za sebou již dlouhý život plný úspěchů i pádů.

# Použité informační zdroje

D'INDY, VINCENT. 1922. *César Franck. A translation from the french of Vincent d'Indy with an introduction by Rosa Newmarch.* Suffolk: R. Clay & Sons.

DOLE, NATHAN HASEKLL. 1929. *Famous Composers. 3d ed., rev. and enl.* New York: Crowell.

ESCHBACH, JESSE; BATES, ROBERT. 1980. *César Franck. Fantaisie für die Orgel in drei Versionen.* Bonn-Bad Godesberg: Rob. Forberg Musik Verlag.

FRANCK, CÉSAR; KAUNZINGER, GÜENTHER. 1990. Six pièces pour Grand Orgue. Heft I. Fantaisie op. 16, Grande pièce symphonique op. 17, Prélude, fugue et variation op. 18. : Wien: Wiener Urtext Edition, Schott, Universal Edition.

FRANCK, CÉSAR; KAUNZINGER, GÜENTHER. 1990. *Trois pièces pour Grand Orgue. Fantaisie, Cantabile, Pièce heroïque.* Wien: Wiener Urtext Edition, Schott, Universal Edition.

KLINDA, FERDINAND. 2000. *Organ v kultúre dvoch tisícročí.* Bratislava: Hudobné centrum.

OCHSE, ORPA. 1994. *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Centrury France and Belgium.* Bloomington: Indiana University Press.

SABATIER, FRANCOIS, 2001. *Franck. The Great Organ Works Vol. 1.* Booklet k hudebnímu nosiči. Naxos.

SMITH, ROLLIN. 1997. *Playing the organ works of César Franck.* New York: Pendragon Press.

STOVE, ROBERT JAMES. 2012. *César Franck: his life and times.* Lanham: Scarecrow Press.

# Seznam příloh

**Příloha č. 1:** Notový materiál Fantazie C dur – verze **I**

Zdroj: ESCHBACH, JESSE; BATES, ROBERT. 1980. *César Franck. Fantaisie für die Orgel in drei Versionen*. Bonn-Bad Godesberg: Rob. Forberg Musik Verlag. Str. 11–26.

**Příloha č. 2:** Notový materiál Fantazie C dur – verze **II**

Zdroj: ESCHBACH, JESSE; BATES, ROBERT. 1980. *César Franck. Fantaisie für die Orgel in drei Versionen*. Bonn-Bad Godesberg: Rob. Forberg Musik Verlag. Str. 27–41.

**Příloha č. 3:** Notový materiál Fantazie C dur – verze **III**

Zdroj: ESCHBACH, JESSE; BATES, ROBERT. 1980. *César Franck. Fantaisie für die Orgel in drei Versionen*. Bonn-Bad Godesberg: Rob. Forberg Musik Verlag. Str. 42–52.

**Příloha č. 4:** Notový materiál Fantazie C dur

Zdroj: FRANCK, CÉSAR; KAUNZINGER, GÜENTHER. 1990. *Six pièces pour Grand Orgue*. Heft I. *Fantaisie op. 16, Grande pièce symphonique op. 17, Prélude, fugue et variation op. 18*. : Wien: Wiener Urtext Edition, Schott, Universal Edition. Str. 15–27.

**Příloha č. 5:** Notový materiál Fantazie A dur

Zdroj: FRANCK, CÉSAR; KAUNZINGER, GÜENTHER. 1990. *Trois pièces pour Grand Orgue. Fantaisie, Cantabile, Pièce heroïque*. Wien: Wiener Urtext Edition, Schott, Universal Edition. Str. 19–34.