Akademie múzických umění v Praze

Hudební fakulta

Studijní program: doktorský

Studijní obor: Interpretace a teorie interpretace

Disertační práce

Josef Klička a jeho varhanní dílo

MgA. Petr Rajnoha

Vedoucí práce: Doc. Jaroslav Tůma

Oponenti práce: Prof. PhDr. Jaromír Havlík, CSc.

Datum obhajoby:

Přidělovaná hodnost: Ph.D.

Praha 2007

Academy of Performing Arts in Prague

Music Faculty

Study programme: doctoral

Field of study: Interpretation and theory of interpretation

Doctoral thesis

Josef Klička and his organ work

MgA. Petr Rajnoha

Leader: Doc. Jaroslav Tůma

Examiners: Prof. PhDr. Jaromír Havlík, CSc.

Date of graduate:

Title: Ph.D.

Prague 2007

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a použil jsem jen uvedené prameny a literaturu.

V Praze, dne 19. 3. 2007 MgA. Petr Rajnoha

Abstrakt

Práce se zabývá životem a varhanním dílem českého skladatele Josefa Kličky. Doposud nebylo učiněno zhodnocení Kličkova významu. Kromě četných děl pro různá nástrojová obsazení obohatil Josefa Klička varhanní literaturu o významná díla, která tvoří pilíř romantické české literatury pro tento nástroj. Hlavní část práce je věnována analýzám varhanních skladeb Josefa Kličky. Analýzy jsou prováděny vždy s aspektem praktického využití, čili jedná se o aplikaci teorie interpretace přímo na Kličkových skladbách.

Do práce jsou začleněny kapitoly pojednávající o pražské varhanické škole a o ceciliánské reformě. Důležitou kapitolou je Interpretace varhanních skladeb 2. poloviny 19. století, která reflektuje poměrně významnou proměnu chápání hudebního výrazu, jak ji zachytili doboví teoretikové i skladatelé.

Součástí této disertační práce je:

1. Nahrávka souborného varhanního díla Josefa Kličky na varhanách Smetanovy síně Obecního domu v Praze a na varhanách kostela sv. Mořice v Kroměříži.
2. Přepis varhanních skladeb Josefa Kličky do tištěné podoby podle dochovaných pramenů, především autografů.

Abstract

This thesis treats the life and organ work of Josef Klička. The importance of this Czech composer has not yet been evaluated in depth. Besides many pieces for various instruments, Josef Klička enriched the organ literature by great compositions representing a pillar of the Czech romantic organ music. The main part of the thesis is dedicated to the analyses of Klička´s organ pieces. Analyses are always made with a sense of practical use; the theory of interpretation is applied directly to the Klička´s work.

This work contains chapters about Prague organ school and the Cecilian reform. One important chapter is about the Interpretation of organ pieces in the second half of the 19 century. This chapter is describing an important evolution of music expression understanding in this period.

The thesis has two components:

1. Recording of Klička´s complete organ work on two Compact Discs: One is made at Smetana‘s Hall of the Municipal House in Prague; the other is made at St.-Moritz church in Kroměříž.

2. Transcription of Klička´s organ work into the printed format in accordance with the sources, above all the autographs.

OBSAH

ÚVOD 1
JOSEF KLIČKA 3
PRAŽSKÁ VARHANICKÁ ŠKOLA 16
CECILIÁNSKÁ REFORMA 25
INTERPRETACE VARHANNÍCH SKLADEB 2. POLOVINY 19. STOLETÍ 29
VARHANNÍ SKLADBY JOSEFA KLIČKY 41
Koncertní fantasie c moll, op. 27 42
Fantasie na motivy symf. básně „Vyšehrad“ od B. Smetany, op. 33 64
Koncertní fantasie g moll, op. 39 75
Koncertní fantasie fis moll, op. 35 91
Legenda D dur, op. 49 109
Legenda d moll, op. 54 119
Koncertní fantasie na chorál „Svatý Václave“, op. 65 128
Legenda h moll, op. 98 150
Sonáta fis moll 165
ZÁVĚR 208
DODATKY 214
1) Dílo Josefa Kličky 214
2) Karel Hoffmeister: Josef Klička 221
BIBLIOGRAFIE 223

PŘÍLOHY

1. 2 CD s nahrávkou varhanního díla Josefa Kličky
2. Editorsky zpracovaný notový materiál varhanních skladeb Josefa Kličky

Úvod

Každá doba zanechává v umění svůj odraz, k němuž se můžeme prostřednictvím vnitřního prožitku přiblížit. Fascinující chvíle objevování předešlé doby mohou být pro nás hnací silou k nové tvůrčí činnosti. Elementárním předpokladem tohoto objevování jsou dobře připravené materiály, čili teoretické spisy a hudební prameny.

Cílem mého doktorského studia se stalo nejen sesbírání a analyzování hudebních pramenů vztahujících se k Josefu Kličkovi, jejich zpracování, ale také následné praktické využití. Vzhledem k tomu, že všeobecně nebyla známá historická interpretační tradice varhanního díla Josefa Kličky, bylo nutné si nejprve osvojit jeho hudební řeč. S tím souvisel průzkum a explikace autorova života a díla, objasnění jeho doby z pohledu hudebně historických vztahů, vhled do aspektů hudební interpretace i celkové zhodnocení jeho varhanního díla v kontextu romantické varhanní tvorby.

Podstatnou součástí analýz se staly návody k poučené interpretaci ve smyslu pozdně romantického chápání hudby. Mnoho z těchto návodů přitom může být vodítkem k lepšímu pochopení romantické interpretace obecně. Při analýzách nebylo možné se vyhnout problematice notového zápisu, jeho různočtení a eventuálních nedůsledností, a s tím souvisejícímu pečlivému zhodnocení všech problematických míst včetně následného přepisu autografů do moderního notačního systému.

Význam Kličkova díla nelze snadno zhodnotit pouze teoreticky. Nakonec o tom rozhoduje posluchač, který uzavře hudebně estetický kruh. Proto jsem vytvořil nahrávku jeho varhanních skladeb na významných historických nástrojích. Není však žádoucí zakonzervovat Kličkovy nebo i jiné skladby do jediného hudebního tvaru. A u Josefa Kličky to platí o to víc, že se ve varhanních skladbách odráží jeho výjimečné improvizační umění. Nahrávka tak může sloužit například jako pomocník při interpretově vlastním hledání nebo jako dokumentační materiál, není však ortodoxním záznamem jediné správné interpretace.

Kličkova varhanní tvorba jímá v sobě obrovskou citovou potenci, s jinými autory v této oblasti jen těžce srovnatelnou. To je jeden z důvodů, proč jsem se rozhodl proniknout do jeho hudební řeči, proč jsem se odhodlal probádat jeho odkaz.

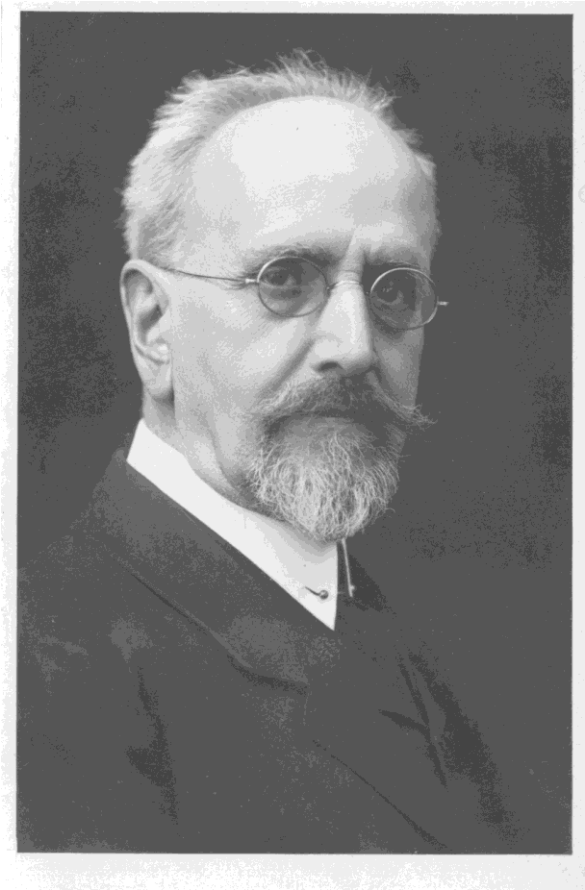
*

Odkazy na **prameny a literaturu** jsou v textu označeny v závorkách. Za jménem autora je číslo, které odkazuje na bibliografický záznam uvedený v seznamu na konci práce a číslo strany, pokud se jedná o vícestránkový dokument.

Příklad:
(J. Zich, 105, str. 86) = Zich, Jaroslav: *Kapitoly a studie z hudební estetiky.* Supraphon, Praha 1975, str. 86

*

Překlady citací jsou kvůli plynulosti začleněny přímo do textu, originál je přitom uveden v poznámce pod čarou. Překlady jsem vytvořil sám, jedná se o překlady volné, které vystihují smysl textu.



Obr. 1, Josef Klička kolem roku 1917

Josef Klička

[citát z autobiografického náčrtu[1]]

virtuos na varhany a hudební skladatel, profesor konservatoře hudby, narozen 15. prosince 1855 v Klatovech. Otec jeho Mansvet, řiditel kůru při děkanském chrámu tamtéž, dal mu první základy hudební. Přičiněním skladatele Leopolda Měchury, stal roku 1867 žákem pražské konservatoře. V letech 1872-1874 absolvoval varhanickou za řiditele Fr. Skuherskýho, jenž jej řadil k svým nejlepším žákům. Již tehdy působil jako skladatel a vynikal v tehdejším kruhu „Mladých hudebníků“. Absolvovav varh. školu byl varhaníkem v Emausích a později u sv. Trojice ve Spálené ulici. Roku 1876 stal se kapelníkem při Švandově divadelní společnosti, v roku 1878 pak při prozatimním divadle v Praze, kde působil jako kapelník po 3 roky.

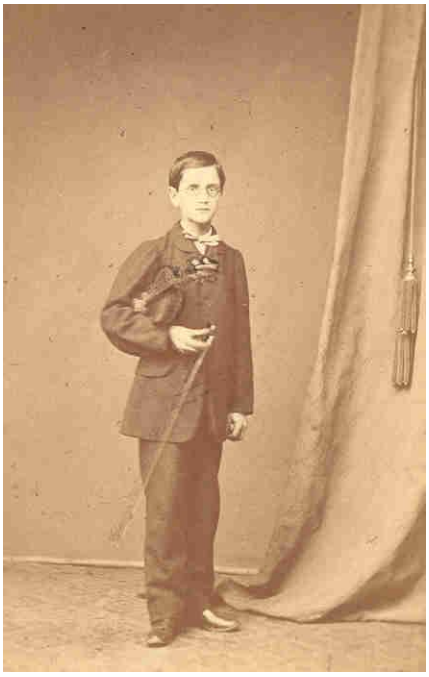
Roku 1885 jmenován profesorem varh. školy, kdež zůstal i když splynula s konservatoří a působil jako profesor koncertní hry na varhany. Od roku 1920 pak jest profesorem mistrovské školy státní konservatoře v Praze.

Od roku 1891 do 1898 byl mimo to sbormistrem pěveckého spolku „Hlahol“ v Praze a současně učitelem zpěvu na středních školách a učitelem hudby na Akademii hraběte Straky. V letech 1906-1920 působil též jako státní inspektor hudby pro Čechy.

Jeho skladatelská činnost zasahuje do všech oborů hudby, nejvíce vynikla však ve skladbě varhanní a sborové.

[1] Autobiografický náčrt je patrně z roku 1921 (48, str. 1)

Mládí Josefa Kličky bylo prosyceno hudebním prostředím. Již jeho dědeček byl houslistou v klatovském děkanském chrámu. Otec Mansvet Klička byl vedle své profese sklářského mistra ředitel tamního kůru, učitel zpěvu a sbormistr spolku Šumavan. Spolu se skladatelem Leopoldem Měchurou založil v Klatovech pěveckou školu. Otec v malém Josefovi záhy objevil hudební talent a absolutní sluch, proto velmi dbal na rozvoj jeho hudebnosti. Po roce studia na Klatovském gymnáziu odchází ani ne jedenáctiletý Josef na Pražskou konzervatoř studovat houslovou hru.



Obr. 2, Josef Klička v době studia na Pražské konzervatoři (1867)

Na ta léta Klička s láskou vzpomíná: „*Nejraději vzpomínám na své dětství, prožité v otcovském domě v Klatovech, kde od nejútlejšího věku jsem téměř nepřetržitě naslouchal čisté, zdravé hudbě a v ní byl jsem vychováván. … Roku 1866 jsem vstoupil na pražskou konservatoř jako houslista. Mým učitelem byl prof. Bennewitz, později ředitel téhož ústavu. Bennewitz mě měl velmi rád a já jsem k němu lnul celou svou dětskou duší. I své housličky jsem miloval, rád jsem se učil a můj učitel byl se mnou velmi spokojen. Ale něco mi stále chybělo. Byl jsem zvyklý u nás v Klatovech zpěvu, klavíru, komorní hudbě, varhanám i orchestru (třebas poměrně malému). A ten celek mi chyběl, když jsem hrál na své milované housličky. Často jsem si vypomáhal vlastním hlasem, ale ani to mne neuspokojilo. A když se mne ujala paní Palacká, snacha Otce národa, čekala mne nová překvapení i - zklamání. S ní jsem chodil na procházky, do koncertů i do divadla, tehdy »Novoměstského«, za Koňskou branou u městských hradeb, asi tam, kde dnes stojí nové divadlo německé; za ním, za*

hradbami, se končila Praha. Tam se zelenaly louky a pole. Jak jsem byl překvapen, když z lóže své ochránkyně, kde jsem s ní téměř denně sedal, viděl jsem dolů přímo do orchestru! Něco podobného jsme u nás v Klatovech přece jen neměli! Ale tím větší bylo mé zklamání, když druhého dne jsem začal hrát na housle a ten orchestr nehrál se mnou! A tu jsem se odhodlal ke své první skladbě, samozřejmě pro »velký« orchestr, a věnoval jsem ji svému příbuznému a příznivci, skladateli Měchurovi. To byla předehra! Bylo mně tehdy 12 let a také moje instrumentace byla ovšem dětinská. Tak na př. slýchal jsem od otce o různém ladění klarinetů a ve svých dětských představách psal jsem pro A-klarinety v sopránovém klíči! První část jsem dokončil a poslal ji honem na sv. Leopolda Mistru Měchurovi k svátku. Druhou větu jsem »páchal« a měl jsem doma hned orchestrální zkoušku. Rozestavil jsem si prázdné židle kolem sebe a dirigoval neviditelný orchestr se vznětem, který by mi mohl záviděti i Toscanini." (J. Klička, 64, str. 327, 329)

Tato vzpomínka hraje důležitou roli ve vnímání Kličkovy hudby, neboť svoji vášeň a touhu po orchestrálním zvuku dokázal Klička později přenést do varhanních kompozic. Vzpomínka je však důležitá i z jiné stránky: Paní Palacká ve snaze pomoci mladému Kličkovi ve studiích vzala jeho skladbu a šla s ní k řediteli konzervatoře Josefu Krejčímu. Co se dělo poté, popisuje Karel Hoffmeister: „*Pan ředitel noty bez mnoha studia hodil do ohně a rozhodl, že se mládenec nemá plést do skladby, když nemá ještě ani ponětí o harmonii. Také všeliké vystupování mimo ústav mu co nejpřísněji zakázal. Ani na kůře u svatého Vojtěcha; kde byl ředitelem Jos. Foerster, nedovolil mu účinkovat. Tím se ovšem Kličkův zájem o konservatorní studium hodně ochladil. Neudržela ho ani přízeň Bennewitzova. Po třech létech studia opustil housle a svého laskavého učitele, s nímž se těžce a v plném přátelství rozloučil….*" (K. Hoffmeister, 34, str. 13) Sám Klička později ve svém životopise píše, že na Pražské konzervatoři „*...jeho hudební touhy nedošly ukojení."* (J. Klička, 47, str. 1)

V mládí se ovšem teprve utvářelo jeho harmonické cítění a kontrapunktické dovednosti. Obojí rozvíjel především na varhanické škole, kde byl přijat v roce 1872 rovnou do druhého ročníku po důkladné soukromé teoretické přípravě. Školu absolvoval s výborným prospěchem v roce 1874. Jeho profesoři byli: František Zdeněk Skuherský – teorie, Adolf Průcha – varhany a Otomar Smolík – improvizace.

Josef Klička na sebe jako skladatel poprvé upozornil v roce 1875 na prvním koncertě tehdejšího Kruhu mladých hudebníků orchestrální *Fantasií d moll pro velký orchestr*, op. 6. Kruh mladých hudebníků vytvořili tehdejší spolužáci varhanické školy za účelem veřejného provozování svých skladeb. Kromě Josefa Kličky byli dalšími

členy sdružení Karel Knittl, Josef Jiránek, Jindřich Hartl, Jindřich Kàan z Albestů, aj. Kličkova skladba tvořila podle dobových záznamů jedno z nejvydařenějších čísel jejich koncertu.

Během působení v divadelních společnostech Kramuelově a Švandově (1876-1878) se Josef Klička seznámil s předními hudebními umělci a skladateli, především pak s Bedřichem Smetanou. V Kličkových vzpomínkách se dočteme: *„Byl jsem kapelníčkem u Pavla Švandy ze Semčic. Jezdili jsme krásnou vlastí od města k městu, až v Jičíně čekalo nás velké překvapení. Dávali jsme »Prodanou nevěstu«, a tu náhle se v divadle objevil - Smetana. Měli jsme maličký orchestr, v kterém hrálo pět Ondříčků: starý pán a celá jeho rodina kromě Františka, který se tehdy už začal »toulat« po světě a sklízet vavříny. Dechové nástroje jsem »obstarával« sám, doprovázeje z partitury na harmoniu, vyplňuje tak mezery v obsazení orchestru a přitom diriguje operu. Smetana byl tehdy provedením nadšen a divil se, jak prý to jen mohu všecko dokázat. Pohnut až k slzám, objal mne a políbil. Rovněž na toto políbení budu do posledního dechu vzpomínat s radostí a pýchou. Od té doby Smetana zůstal mým přítelem, a naše přátelství se ještě utužilo a prohloubilo, když jsem se stal druhým kapelníkem v »Prozatímním divadle«.* V době Smetanovy nemoci a strádání byl Klička jedním z mála, kteří mu zůstali věrní: *Chodil jsem ho navštěvovat s jeho nejlepším přítelem, spisovatelem Josefem Srbem Debrnovem, který se po smrti mistrově stal i mým nejlepším přítelem.“* (J. Klička, 64 , str. 331, 332)

Z předešlé vzpomínky je rovněž patrné, jak musel být mladý Klička pohotový, a jak dobrá škola pohotovosti a řemeslné dovednosti byla práce v divadelních společnostech. V té době se rozvinula také jeho činnost klavírního virtuosa, doprovazeče a hlavně improvizátora. V Hudebních Listech (1875) se například dočteme: *„Pan Klička, kapelník při Kramuelově divadle, je pianista s velkou technikou a mocným ovládáním svého nástroje, ba co více, pravý čaroděj. – Pan Klička, kapelník a skladatel z Prahy, objevil se nejen co inteligentní interpret skladeb pro klavír, leč i co virtuosní pianista, který ovšem co takový i co skladatel těšil se hlasitému obdivu.“* (A. Smolák, 90, str. 13)

Zkušenosti získané v Prozatímním divadle, kde Klička působil vedle Adolfa Čecha v letech 1878-1881, mu byly vodítkem při skladbě komické opery *Spanilá mlynářka*. Její předlohou byl překlad francouzské starší veselohry *La meunière de Marly* od Mélesvillea a Duveyriera. Opera měla svou premiéru v Národním divadle v roce 1886. Tehdejší deník Hlas Národa ze dne 12. června roku 1886 přináší rozsáhlou kritiku opery. V. J. Novotný, autor článku, v ní kritizuje především rozdělení jednoak-

tovky do dvou jednání: „*Obecenstvo také po celé první dějství z nálady pouhého vyčkávání nevyšlo...*“, dále chválí strhující tempo druhého jednání: „*Jinak bylo v druhé části, kde děj čilým tempem pílí k závěru podávaje skladateli pestrou směs různých nálad i obrazů, jimiž možno mysl pobaviti, upoutati, což se také skladateli podařilo tím více, že se zde dovedl obmeziti a koncentrovati ve svých výlevech lyrických.*“ O tom, že měla opera při své premiéře úspěch, svědčí i následující citát: „*Toto druhé dějství také rozhodlo o úspěchu novinky, ač se nedá zapřít, že právě první dějství obsahuje mnohá čísla vynikající ceny v ohledu ryze hudebním. Však což jsou ohledy ryze hudební v naší době proti požadavkům dramatickým! ... Mladého skladatele volám k dalším pracem v oboru, pro nějž má patrný talent.*“ Klička svou další pozornost ovšem věnoval více varhanám a tvorbě sborových skladeb s orchestrem, z nichž první byla kantáta *Pohřeb na Kaňku*.

Ve stejném roce, kdy byl Klička přijat do Prozatímního divadla, oženil se s Matyldou Pštrossovou. O její vzácné rodině se pěkně rozepisuje jeho syn Václav Klička ve svých vzpomínkách.[2]

V roce 1881 již neprodloužil Josef Klička smlouvu s Prozatímním divadlem. Příčinou byla především nespokojenost s platovými podmínkami. Adolf Smolák k tomu

---

[2] „*Moje matka pocházela ze staré rodiny pražské, jejíž stopy lze proto snáze sledovati. Byla to prastará, vzácná rodina patricijská, široce rozvětvená. V městském archivu pražském lze jméno Pštrossů (vesměs měšťanů velmi vážených, často konšelů, rychtářů i purkmistrů) sledovati ve všech stoletích až do r. 1377. Riegrův slovník a Wurzbachův »Biogr.Lexikon« (Vídeň, 1872) mluví o třech větvích starobylého vladyckého rodu Pštrossů z Mirotína, z Drastu a z Eberharzu, a Sedláčkova »Heraldika« přináší i jejich rytířské znaky. Jeden z nich, i se jménem Pštrossů, pánů z Mirotína, je vyryt ve starobylém náhrobním kamenu v kostele sv. Jakuba v Táboře. Rodina Pštrossů se odedávna vyznamenávala především ryzím, neohroženým vlastenectvím. Ottův slovník zaznamenává záslužnou činnost Františka rytíře ze Pštrossů (1797-1887) v obecním zastupitelstvu i na sněmu českém, jeho syna Frant. Václava, strýce mé matky, starosty měst pražských, který r. 1861 první odvážil se uvésti na radnici češtinu jako úřední jazyk místo dosavadní němčiny, i jeho vnuka, bratrance matčina, Jaroslava, člena obec. zastupitelstva i městské rady, který jako setník sboru měšť. pěchoty prvý odvážil se v den narozenin císařových veleti česky, ač vrchní velitel velel po německu. V tom směru jsem tedy stejně bohatě nadán se strany obou rodičů.*

Také hudba byla u Pštrossů doma, třebaže v ní tato rodina tak nevynikla jako rodina Kličků, ale byla tam pěstována náruživě. Otec mé matky byl znám jako znamenitý klavírista a improvisátor, též komponoval, a také moje matka hrála na klavír velmi muzikálně. Jak byla hudba u Pštrossů oblíbena, je zřejmo i z nápadně mnohých »muzikantských« sňatků. Strýc Jaroslav oženil se s vynikající pěvkyní a členkou opery Národního divadla Annou Kupkovou, žačkou slavné Passi Cornettové, obě sestry matčiny (jak jsem se již zmínil) provdaly se za hudebníky z povolání, a moje matka - se zamilovala do otce dříve než ho poznala, naslouchajíc denně jeho improvisacím na klavíru (bydlili oba v téže ulici) . ... Jinou vzpomínku vypravovala mi matka o svém otci. Byl samotář, jenž rád bloudil v okolí Prahy. Jednou vypravoval dětem, že, vraceje se z Krče kolem hostince »Na lišce«, zaslechl tam hráti na klavír tak krásně, že ihned vešel, seznámil se se znamenitým improvisátorem, chudičkým mladíkem, a pozval ho k sobě. »Něco takového jste ještě neslyšeli« pravil otec k dětem; »je to genius; z toho bude veliký, slavný skladatel.« Druhého dne očekávali všichni mladého umělce. Byli pozváni i přátelé, mezi jinými přítelkyně matčiných sester, dcery zlatníka Čermáka z Opatovické ulice. Dívky, které se nastrojily, byly zklamány. Byl příliš chudě ošacen. Ale když zasedl ke klavíru a hrál a hrál - všechny se do něho zamilovaly. Jemu se zalíbila už toho dne nejvíce jedna z nich, která se později stala jeho chotí. Ten mladý čaroděj tónů byl – Antonín Dvořák. Býval pak u Pštrossů hostem téměř denně a stal se miláčkem mého děda, který mu byl všemožně nápomocen, aby úspěšně pokračoval na své umělecké dráze.“ (V. Klička, 64, str. 341-343)

píše: „*Finanční prostředky divadla byly nevalné a Klička ženat nemohl z hubené gáže 52 zl. ročně živiti rodinu – a divadlo přidat nemohlo. Za těchto 52 zl. musil věnovati všechen svůj čas divadlu, který zabraly ponejvíce zkoušky a když nebylo zkoušek, bylo třeba komponovati hudbu k divadelním hrám nebo písním...“* (A. Smolák, 90, str. 15) Během svého působení u Prozatímního divadla napsal Klička hudbu k divadelním hrám *Atlantic pacific*, *Ninich*, *Cesta kolem světa*. *Carův kurýr*, *Mořem a vzduchem*, *Tatínkova ženuška* a hudbu k živým obrazům básně *Jaroslav ze Šternberka*.

Po vystoupení z Prozatímního divadla začal vyučovat hudbu soukromě. Přijal místo učitele zpěvu v operní škole Lukesově a v roce 1882 též na gymnáziu v Žitné ulici.

Rozhodující pro další Kličkovo období se však stalo jeho přijetí na varhanickou školu v roce 1885. Vyučoval vyšší hru varhanní, orchestrální instrumentaci a hru partitur. Neomezil se tedy na nenáročné požadavky církevní hudby, ale měl za cíl všestranný a virtuózní výcvik žáků. Spolu s Josefem Kličkou tvořili profesorský sbor, který v roce 1890 převzala Pražská konzervatoř, tito profesoři: František Zdeněk Skuherský (1830-1892), František Blažek (1815-1900), Karel Knittl (1853-1907), Karel Stecker (1861-1918) a August Vyskočil (1852-1902). Na Pražské konzervatoři Josef Klička později učil také skladbu, improvizaci a modulaci. Během Dvořákova pobytu v Americe převzal spolu se Steckerem a Knittlem Dvořákovu kompoziční třídu.

Karel Douša (Kličkův žák, absolvent varhanního oddělení z roku 1894) o Josefu Kličkovi jako učiteli píše: „*Spojuje pedagogické poznatky technické Skuherského s improvizačním uměním Smolíkovým, vytváří Klička na podkladě moderní harmonie varhanické škole zcela nový program, který krátce a nejlépe vystihuje věta, jež po celý čas jeho pedagogické činnosti byla mu kredem: »Technicky krkolomné věci přehráti bezvadně z not není ještě uměním, nýbrž tyto bez námahy vytvořiti a hráti z hlavy, možno jedině uznati za umění!«... Viděl-li talent, vzdělával ho se vzácnou šlechetností, opravoval, otcovsky vedl... Jeho zásadou vždy bylo vyzdvihnouti dílo hlavně stylově – a jeho určité oddíly spojiti různým kombinováním rejstříků v jeden ladný celek. Celé umění rejstříkování a návod k němu řídil vždy zásadou: »Využij rejstříkových efektů všech, ale neporuš tím styl skladby, neporuš linii a pamatuj, že kulminační bod je jen jeden!«“* (K. Douša, 25, str. 21, 22)

Důležité pro Kličkovu interpretační a kompoziční činnost se stalo jeho působení na nově postavených Rudolfínských varhanách. Dělo se tak od roku 1885, kdy byl nástroj postaven (viz str. 37). Klička byl náš první varhanní virtuos a jako první u nás prováděl skladby Lisztovy, Rheinbergerovy, Bossiho, Widorovy, Guilmantovy, Saint-

Saënse a především skladby své. Premiéry zde měly jeho *Koncertní fantasie* i *Legendy*. Svědectví o jeho interpretačním umění nám přináší Karel Hoffmeister: *„Klička usídlil se v prostorném bytě vlastního domu na rohu Opatovické a Pštrossovy ulice, postavil si v hudebním svém pokoji varhany a studoval, co kde bylo významnějšího zejména z moderních mistrů, z představitelů nového stylu. Studoval tím horlivěji, že nové tenkrát varhany v koncertní síni Rudolfina, stroj na tu dobu velmi bohatě vybavený, moderně disponovaný a moderní mechanikou registerní opatřený, volaly přímo po umělci, který by jich plnou měrou dovedl využít.*

Té úlohy ujal se Klička. Jeho varhanní čísla bývala z nejzajímavějších skladeb tehdejších pořadů. Mnohé z nich byly Praze zjevením: tak do té chvíle veřejnosti neznámé skladby Lisztovy, především jeho velkorysá fantasie a fuga „Ad nos, ad salutarem undam"; hlavně ale varhanní moderna románská, francouzská a později italská, kde zase Capocci a především Enrico Bossi k nám pronikli, působila dojmem zcela novým: pokrokovější hudebníci přijímali ji s nadšením, konservativnější zdrženlivě či též s pochybnostmi i odporem. Sonaty Guilmantovy, varhanní symfonie Widorovy, rhapsodie Saint-Saënsovy - to byla ovšem díla, celým svým základem a hlavně zvukovou stránkou svojí ode všeho, co dosud Praha na varhanech slýchala, tak odlišná, že je pochopitelno nadšení jedné i údiv druhé strany.

Ale varhanní moderna zvítězila. Výkony Kličkovy, vždy dokonale vybroušené, promyšlené a suverénně těžící z možností nového, krásného stroje rudolfinského, kde po prvé jsme slyšeli ne pouhého chrámového varhaníka, ale skutečného našeho prvního a moderního varhanního virtuosa, získaly plného uznání a velké obliby." (K. Hoffmeister, 34, str. 22, 23)

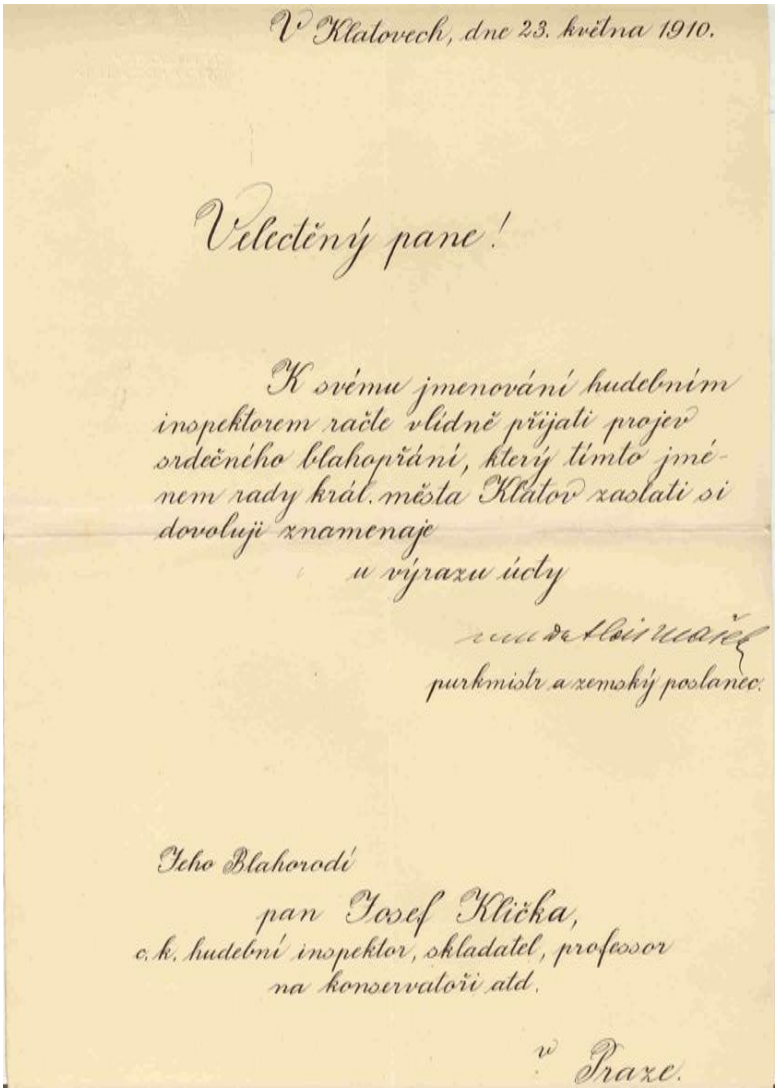
K pedagogické i skladatelské činnosti Kličkovi přibylo i sbormistrovství v pražském Hlaholu (1891-1897). V té době se činnost Hlaholu vzepjala k výjimečným vystoupením na dvou národních výstavách: Jubilejní (1891) a Národopisné (1895). Činnost v Hlaholu, podobně jako působení u varhan v Rudolfinu, podnítila Kličku k bohaté skladatelské aktivitě. A tak kromě významných sborů našich i světových skladatelů provádí svá nejvýznamnější díla pro sbor. Na své skvělé předchůdce v Hlaholu – Bedřicha Smetanu (od roku 1863 do roku 1866), Karla Bendla (1866-1877) a Karla Knittla (1877-1890) navázal volbou velkých sborových děl i vysokou uměleckou úrovní. Navíc do programů zařazuje i mladé, především domácí skladatele (J. B. Foerstera, Procházku, Křížkovského, Tovačovského, Knittla, Smetanu, Dvořáka, Zvonaře, Rozkošného, Bendla, Steckera, Čajkovského, Griega, Saint-Saënse, Liszta, aj.).

Z přednášky Rudolfa Reissiga v Klatovech ku příležitosti skladatelových osmdesátých narozenin: *„A téhož roku osmdesátého šestého stanuli jsme v obdivu nad pohnutou dramatikou Vaší kantáty „Pohřeb na Kaňku“. To jste právě stoupal na své významné místo vedle našeho nejsladšího melodika Karla Bendla. A po něm, po němž jste převzal tenkrát tak vysoce významný úřad sbormistra pražského Hlaholu, stal jste se i jeho pokračovatelem ve tvorbě kantátové a sborové. V kantátě „Příchod Čechů na Říp“...: zde se jala nás tak měkká a přec tak výrazná epika ve své legendární, barvité a vždy poutavé, klidné šíři. A Vaše sbory závodí zvukovým půvabem a melodikou svojí s díly onoho mistra, přinášejíc ovšem sílu nových, zejména harmonicky a barevně tak nesmírně účinných živlů!“* (R. Reissig, 84, str. 55)

V Kličkově domě se hrála hudba prakticky celé dny, což mělo dobrý vliv na hudební rozkvět jeho dětí. Jak to u nich doma běžně vypadalo, popisuje ve vzpomínkách na své dětství syn Václav: „*Vždyť doma slyšeli jsme hudbu ve všech jejích krásách! Doma otec vyučoval zpěvu i klavíru a k nám chodili téměř všichni členové opery Národního divadla a zpívali u nás. To bylo hlavně v dobách, kdy náš otec byl sbormistrem Hlaholu, s nímž provozoval velká díla pro sóla, sbor a orchestr. U nás doma se konaly zkoušky sólistů. Také komorní hudba se u nás mnoho pěstovala (otec hrál s sebou), kvarteta, klavírní tria i jiná, větší seskupení, ba ani dechové nástroje nebyly u nás vzácností. A ovšem chodili jsme do zkoušek i do koncertů, když otec hrával v Rudolfinu na varhany nebo když tam dirigoval. ... Scházívaly se tehdy u nás často znamenité společnosti z různých kruhů, najmě uměleckých; nejvíce chodili k nám „Hlaholáci“, přátelé a ctitelé mého otce, většinou učitelé (ti byli tehdy „kovaní“ národovci). Mnoho se hovořilo a „muzicírovalo“, a to vše působilo na mne nesmírně.“* (V. Klička, 64, str. 339, 344) Kličkova dcera Helena Kličková-Nebeská a syn Václav Klička přimkli k harfě a stali se našimi předními umělci. Zvláště Václav se proslavil svým uměním po celém světě. Společné koncerty s Emmou Destinnovou ho zavedly například do Royal Albert Hall v Londýně. Byl považován za největšího světového virtuosa na harfu!

Obr. 3, Václav Klička, syn Josefa Kličky, světově proslulý český harfeník (fotografie přibližně z roku 1930)

Ještě dříve než Josef Klička ukončil svou činnost v Hlaholu, přijal v roce 1898 místo učitele hudby (zpěvu) na Akademii hraběte Straky, kde působil více než 10 let. V roce 1910 (ne v roce 1906, jak sám mylně píše v autobiografickém náčrtu) byl c.k. ministerstvem kultu a vyučování jmenován inspektorem hudby pro Království České. Během svého úřednického zaměstnání inspektora pro soukromé hudební školy s vyučovacím českým jazykem se zasloužil o výkvět mnohých hudebních škol například v Českých Budějovicích, Písku a Táboře. Byl tedy i výborným organizátorem hudebního školství.



V Klatovech, dne 23. května 1910.

Velectěný pane!

K svému jmenování hudebním inspektorem račte vlídně přijati projev srdečného blahopřání, který tímto jménem rady král. města Klatov zaslati si dovoluji znamenaje u výrazu úcty

purkmistr a zemský poslanec.

Jeho Blahorodí
pan Josef Klička,
c. k. hudební inspektor, skladatel, professor
na konservatoři atd.
v Praze.

Obr. 4, blahopřejný dopis Klatovského purkmistra z roku 1910 ke Kličkovu jmenování hudebním inspektorem

Věhlas varhanního virtuosa a skvělého pedagoga způsobil v roce 1920 Kličkovo jmenování na mistrovskou školu varhan Pražské konzervatoře. Až do roku 1925 tak prodloužil svoji pedagogickou činnost, která trvala plných 40 let. Poté odešel na odpočinek do Klatov, přesto byl členem zkušební komise na konzervatoři. V Klatovech se věnoval Sokolu, pro který napsal více než dvacet skladeb.

Bedřich Antonín Wiedermann, jeho nejvýznamnější žák, na něj takto vzpomíná: „*Jako varhanní virtuos dal nám první základy hry koncertní a koncertní improvisace. Hrával literaturu všech dob i stylů a upozorniv na varhanní literaturu románskou, první ji propagoval. Skvělý technik, dovedl podati každé dílo v celé své podstatě. Na jeho varhanní koncerty, zvláště na jeho improvisaci, těšívali jsme se jako malí studenti gymnasia v Žitné ulici (nyní Jiráskova), kde učíval zpěvu. Jeho improvisace byly*

živelné, nápad stíhal nápad, vše však niterně logicky i formálně skvěle ztmeleno.“ (B. A. Wiedermann, 103, str. 39-40) Z jeho žáků je třeba jmenovat alespoň některé: Eduard Tregler, Ondřej Horník, František Picka, Karel Hoffmeister, Josef Procházka, Antonín Ledvina, Mikuláš Schneider-Trnavský, Josef Cyril Sychra, Emil Hájek, František Michálek, Jan Branberger, Metod Doležil, Karel Douša a především Bedřich Antonín Wiedermann.[3]

Obr. 5, B. A. Wiedermann přibližně v době studia u J. Kličky

[3] Bedřich Antonín Wiedermann se narodil 10. 11. 1883 v Ivanovicích u Vyškova a zemřel 5. 11. 1951 v Praze. Původně se věnoval teologii, studium ovšem nedokončil a přešel na Pražskou konzervatoř, kde studoval varhany u Josefa Kličky a kompozici u Vítězslava Nováka. Studia ukončil roku 1909. Poté působil krátce jako varhaník v Brně, dále v letech 1911-1917 v Praze v opatském chrámu Matky Boží Nanebevzaté v Emauzích a v letech 1917-1919 u sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně. Wiedermann patřil ve své době k předním varhanním virtuózům. Nastudoval obrovský repertoár a prosazoval pojetí varhan jako koncertního nástroje. V Emauzích zavedl pravidelné varhanní hodinky a v rozmezí let 1920-1932 pořádal cykly varhanních koncertů ve Smetanově síni Obecního domu. V roce 1920 byl jmenován profesorem varhanní hry na Pražské konzervatoři, od roku 1944 byl profesorem její mistrovské školy a v roce 1946 působil na nově zřízené Akademii múzických umění. Jako nejlepší Kličkův žák vychoval za téměř 30 let pedagogické práce celou generaci varhaníků. Mezi mnohými například Jana Krajse, Josefa Černockého, Jána Cikkera, Bedřicha Janáčka, Jiřího Reinbergera, Jiřího Ropka, Milana Šlechtu a další. Jako skladatel vytvořil přes 300 skladeb, z nichž podstatná část je určena pro varhany (chorálové předehry, preludia, toccaty, fugy, pastorely, variace aj.).

Za své zásluhy byl Josef Klička jmenován Čestným měšťanem královského hlavního města Prahy, Čestným občanem Klatov, čestným členem mnohých pěveckých spolků např. Pražského Hlaholu, Lumíra a Dobromily v Příbrami, Lumíra na Menším městě Pražském, Jednoty hudebních stavů, ředitelů kůrů a varhaníků. V roce 1918 byl zvolen rektorem konzervatoře, ale nabídku odmítl s tím, že není zrozen pro tak čestný úřad. V roce 1934 byl jmenován řádným členem Československé akademie věd a umění. U příležitosti oslav jeho sedmdesátých narozenin byl 8. 12. 1925 pořádán ve Smetanově síni Obecního domu slavnostní koncert, kterého se zúčastnil i prezident Tomáš Garrigue Masaryk.

Josef Klička zemřel dne 28. 3. 1937 v Klatovech. Jeho pohřeb se stal společenskou událostí, zúčastnily se ho mnohé osobnosti kulturního i veřejného života. Mimo jiné rektor Pražské konzervatoře Vilém Kurz, ministr František Machník nebo Bedřich Antonín Wiedermann.[4]

Kličkovo dílo je poměrně dosti rozsáhlé a zasahuje téměř do všech oborů. Najdeme u něj skladby pro různé sólové nástroje s doprovodem klavíru, ale též skladby sborové, písně, kantáty i operu. (viz dodatek č. 1) V jeho tvorbě je plno vzruchu, bohatých harmonií a modulací, čímž dosahuje romanticky barevného až opojného zvuku. Velkou úlohu přitom hraje též virtuózní a brilantní stránka. Proto jsou mu nejbližší volné formy jako například fantazie nebo legendy, kde bohatě uplatňuje svůj dramatický charakter. Naopak v miniaturách či drobnějších skladbách vyznívá jeho

---

[4] Řeč prof. B. A. Wiedermanna nad rakví profesora J. Kličky:
„Mistře Kličko!
Nejen za sebe – Tvého žáka – nýbrž za nesčetnou obec varhaníků, jichž jistě aspoň polovina byla Tebou vychována, přicházím se loučiti s Tebou, naším Nestorem. Byl´s naším první koncertním varhaníkem a to skvělým. Varhany bývalého Rudolfina zpívaly pod Tvýma rukama nejen melodie Bachovy a Händelovy, nýbrž i melodie moderních skladatelů románských, zvláště francouzských. Jak´s obohatil náš koncertní život! Byl jsi skvělým improvisátorem – pod Tvými prsty se řinul tok polyfonie takové kontrapunktické i formální dokonalosti, že zdálo se posluchači, jako by poslouchal skladbu již napsanou. Byl´s šťastný v nápadech hudebních, z nichž leckterý se Ti vynořil hned, sotva sedl´s k nástroji. Byl´s nejen prvotřídním improvisátorem varhanním, nýbrž i klavírním, který jsi ovládal s nemenší technickou jistotou. A ovládal´s i jiné hudební nástroje, zvláště housle, jako pravý český muzikant a syn českého muzikanta. Co říci o tvých varhanních skladbách? Jsou tak dokonalé, že´s jimi dosáhl světového jména. Jsou to prvé naše české skladby varhanní větších rozměrů, určené pro potřebu mimoliturgickou. Jimi položil´s základ k nové epoše naší varhanní tvorby. Vymanil ses z německého stylu, upraviv si na základě stylů románských svůj styl vlastní, vždy však styl varhanní. Tvoje skladby varhanní zní smetanovsky měkce. Tvoje Svatováclavská fantasie tyčí se vzhůru k nebesům jako výkřik deptané české duše. Tvoje legendární Legendy, vzletné Koncertní fantasie, Tvoje lapidární dílo široce založené – Koncert pro varhany s průvodem orchestru.
Mistře Josefe Kličko! V historii české hudby a speciálně varhanní, budeš znamenati jako ti nejlepší. Budeš vždy naší chloubou, naším vzorem.
Ne bez pohnutí loučíme se my všichni varhaníci, Tvoji žáci, s tebou!
Spi klidně v pokoji ve své rodné zemi!“ (B. A. Wiedermann, 103, str. 42-43)

hudba prostě, někdy až mírně sentimentálně v duchu doby pozdního romantismu. Josef Klička dovedl velmi účinně a plasticky vystihnout v romantických kontrastech různé nálady. V rozsáhlejších dílech jsou velmi působivé dlouhé gradace. Rád pracuje s rozsáhlou sonátovou větou oživovanou bohatými harmoniemi plnými průtahů a jemných disonancí, bloudící ve sladkém snění smělými modulacemi z tóniny do tóniny, větou často plnou zvukově barvitého kouzla. Zvukovost, ladnou a průhlednou barvitost věty neztrácí nikdy ze zřetele. Dovede přitom rozvinout všechny dostupné odstíny nástroje nebo sboru, pokud jsou v mezích zvukové krásy. Ta byla hlavním cílem jeho tvoření.

Klička nepřekračuje v mnohých skladbách svůj zažitý kompoziční styl. V pozdní tvorbě je tak potlačen prvek novátorství, ačkoliv tento prvek býval v rané době upřednostňován. Sám o sobě říká: *„Jsem odchovancem školy, která nás učila rozváděti disonance v konsonance. A této teorii zůstávám věrný…“* (J. Klička, 64, str. 333)

Jeho tvorba odráží dobové pozdně romantické myšlení. Především ve sborové tvorbě, jejíž texty jsou většinou vlastenecké, je patrná jeho snaha **vytvářet ryze česká, národní díla**.

Srovnání s Kličkovými současníky se jen velmi těžko provádí, protože se jeho hudba do značné míry vymyká francouzské i německé tradici. Kličkovi současníci ve varhanní tvorbě byli: Franz Liszt (1811-1886), Joseph Gabriel Rheinberger (1839-1901), César Franck (1822-1890), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Alexandre Guillmant (1837-1911), Charles-Marie Widor (1844-1937), Marco Enrico Bossi (1861-1925), Léon Boëlmann (1862-1897), Max Reger (1873-1916), aj.

V raných *Preludiích a fugách*, které jsou převážně školními pracemi, lze zpozorovat návaznost na Mendelssohna v duchu tradice varhanické školy. V *Koncertních fantasiích* se Kličkova hudba jen lehce blíží pozdní tvorbě Listově. Snad nejzřetelněji je vidět vliv Saint-Saënse v *Legendách D dur* a *d moll*. V *Passacaglii* ze *Sonáty fis moll* zase spatříme odraz tvorby Maxe Regera. Jinak ale převažuje Kličkova osobitá hudební řeč.

Pražská varhanická škola

Úroveň chrámové potažmo varhanní hudby v první polovině 19. století značně opadala. Příčinou toho bylo patrně už zrušení literátských bratrstev v roce 1783. Je zřejmé, že nebylo nikterak jednoduché na tuto tradici dále navázat. Až při jednání **Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách**[5] dne 29. března 1824 byl přečten přípis c.k. městského hejtmanství v Praze, kterým byla Jednota vyzvána, aby se vyjádřila, jestli nic nenamítá proti založení spolku hudebních přátel, kteří chtějí pořádat produkce dobré a řádné církevní hudby (Verein der Musikfreunde für Produktionen einer guten und soliden Kirchenmusik). Jednota se měla vyjádřit, zda by se chtěla spojit se zmíněným spolkem. Výbor Jednoty odpověděl, že uznává užitečnost nového spolku, že však na spojení obou není možné pomýšlet, poněvadž konzervatoř je školou, kdežto připravovaný spolek bude mít za účel pořádat hudební produkce. Skutečnost, že Jednota nemůže v této věci účinně zasáhnout, vedla k přesvědčení, že bude nutné založit samostatný spolek. Podrobněji to vysvětluje Josef Kubáň v článku Malá varhanní kronika: „*Iniciátorem celé akce byl Rittersberg* (Jan Ritter z Rittersbergu, 1780-1841, pozn. P.R.). *Rokoval pilně se svými přáteli o tom, jak pozvednout úroveň chrámové hudby. Výsledkem těchto porad bylo přesvědčení, že žádná z existujících institucí nemůže do věci účinně zasáhnout, a že bude nutno založit nový spolek se speciálním zaměřením na hudbu chrámovou. Urychleně vypracované jednoduché stanovy byly schváleny císařovým rozhodnutím ze dne 10. srpna 1826*.[6]“ (J. Kubáň, 65, str. 39)

---

[5] Tento spolek založil v roce 1811 Pražskou konservatoř. Ke vzniku „Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách“ se vztahuje následující odstavec vyňatý z Branbergerově studie *Konservatoř hudby v Praze*: *„Dne 25. dubna 1808 uveřejněno bylo provolání, jež podepsali pánové František Josef hrabě z Wrtby, František hrabě ze Šternberka, Jan hrabě z Nostitzů, Kristian hrabě Clam-Gallas, Bedřich hrabě z Nostitzů, Karel hrabě a pán na Firmianě, Jan hrabě z Pachty a František hrabě z Klebelsberka. Podepsaní pánové v něm oznamovali, že se sdružili za tím účelem, aby opět povznesli hudbu v Čechách, jež dříve tak utěšeně kvetla, nyní však se octla v tak hlubokém úpadku. K opětnému zvelebení hudby bylo dle jejich mínění prvním a nejúčelnějším prostředkem angažovat na základě smlouvy na několik roků pro každý jednotlivý nástroj znamenitého umělce, jenž by byl povinen nejen hrát v orkestru, ale i vyučovat několik žáků jemu přidělených. Kdyby nebylo možno získat domácích sil, mají se v případě potřeby povolat cizí umělci. Podepsaní zavazovali se platit ročně dohromady 2700 zlatých po dobu šesti let, a na konci svého provolání vyzívali všechny milovníky hudby, aby se s nimi spojili a přispěli k povznesení hudby v Čechách subskripcí podobných obnosů, nejméně však 100 zl.*
Toto provolání stalo se základem ustavení spolku, jenž nese dle tendence v něm vyslovené ještě nyní úřední titul Jednota pro zvelebení hudby v Čechách.“ (J. Branberger, 19, str. 13-14)

[6] *Grundsätze des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik* (univ. kn., sign. 50 A 59). Česká verze stanov byla reprodukována v Rozličnostech pražských novin, 1827, č. 29.

Zakladatelé **Spolku přátel církevní hudby**[7] (Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik) se zpočátku snažili o zvelebení církevní hudby tím, že pořádali vzorné hudební produkce, podporovali pěvecký sbor v Týnském chrámu a udělovali různé podpory pražským ředitelům kůrů na nákladnější chrámovou hudbu. Dále spolek vypisoval ceny na nejlepší církevní skladby, vydával sbírky varhanních děl a české duchovní zpěvníky.

Činnost spolku byla doplněna roku 1830 velmi důležitým aktem: založením školy pro vzdělání varhaníků. Škola měla název **Ústav pro vzdělání varhaníků a ředitelů kůrů**, byla ovšem všeobecně nazývaná **varhanickou školou**. Zpočátku jednoroční škola byla roku 1835 rozšířena na dva ročníky a v roce 1873 za ředitelování Fr. Z. Skuherského na tři ročníky. Varhanická škola plnila po celých šedesát let (až do roku 1890 – do svého sloučení s konzervatoří) důležité poslání v oblasti chrámové hudby. Vzdělávala mladé umělce nejen v doprovodu liturgie, ale též v hudebně teoretických předmětech, v koncertní varhanní hře, ve zpěvu i v dirigování a vedle těchto úkolů plnila též důležitou roli: vyvinula se jako škola pro skladbu – obor, který Pražská konzervatoř vůbec neměla.

Varhanická škola měla šťastně vystavěný učební plán, díky němuž se mohli vzdělávat nejen zájemci o varhanní hru, ale i zájemci o teorii. Příčinou toho byla mimořádně šťastná volba ředitelských a učitelských sil, které pro školu získával Spolek přátel církevní hudby. Prvním ředitelem se stal jeden z nejslavnějších hudebníků tehdejší Prahy **Jan August Vitásek** (1771-1839) – klavírní virtuos, varhaník, skladatel a od roku 1814 kapelník v chrámu sv. Víta. Byl zároveň prvním a prý vynikajícím učitelem teoretických předmětů. Na varhanické škole působil do své smrti v prosinci 1839. Po něm vedl varhanickou školu **Bedřich Dionýsos Weber** (1771-1842). Byl v době svého působení zároveň ředitelem Pražské konzervatoře, tudíž se varhanické škole příliš nevěnoval. Na varhanické škole působil do prosince 1842. Výborným učitelem byl jeho nástupce **Karel František Pitsch** (1786-1858). Spíše teoretik a učitel, než tvůrčí umělec. Byl první, který se obracel do minulosti slavné české kontrapunktiky, první, který vydává skladby starých českých varhanních

[7] Zakladatelé byli hudbymilovní vlastenci z pražských městských kruhů: Jan Ritter z Rittersbergu, Ignác Klienwächter, Václav Lichtner, Josef Schütz, Antonín Ditrich, Josef Heyde, Petr Spořil a Jan Štěpánek. Vůdčím činitelem spolku byl až do roku 1841 jednatel Jan Ritter z Rittersbergu. Po něm pečovali o spolek provizorní předseda V. J. Veit, dále J. Kleinwachter, dr. Helminger a dr. Jan Děpold Held jenž se věnoval též skladbě duchovních písní. V padesátých letech byl předsedou spolku dr. V. J. Mayer, jehož nástupcem se stal roku 1865 dr. Josef Tragy. Po spojení varhanické školy s konservatoří (1890) trval spolek přátel církevní hudby dále a jeho členové platili každoročně své příspěvky, jež byly konservatoři udělovány na podporu varhanického oddělení. Dne 1. listopadu 1903 byl spolek rozpuštěn a poslední zbytek spolkového jmění byl odevzdán Jednotě pro zvelebení hudby v Čechách.

mistrů z osmnáctého století ve své třísvazkové sbírce Museum für Orgelspieler. Na varhanické škole působil do roku 1857. **Josef Leopold Zvonař** (1824-1865) zasáhl skladatelsky snad do všech oborů a byl umělecky i veřejně mnohostranně činný. Po svém absolvování varhanické školy v roce 1843 se stal na ústavu učitelem zpěvu. Po smrti K. F. Pitsche vedl dočasně varhanickou školu – do listopadu 1858. Jeho zklamání z neúspěchu při jmenování nového ředitele do čela varhanické školy mělo za následek jeho pozdější vystoupení z ústavu. Po něm se ředitelství ujal **Josef Krejčí** (1821-1881), osobnost pro kult klasické hudby v Praze nesporně významná. V roce 1848 založil odborný hudební časopis Caecilie. Skladebně se uplatnil především v hudbě chrámové a varhanní. Na varhanické škole působil do roku 1866, kdy byl jmenován ředitelem Pražské konzervatoře. Jeho nástupce, z Innsbrucku povolaný dávný absolvent ústavu **František Zdeněk Skuherský** (1830-1892), byl zjev v mnohém ohledu geniální. Jeho význam jako pedagoga a teoretika bude třeba ještě ocenit. Za jeho působení dosáhla varhanická škola zásadního významu. Studium bylo rozšířeno na tříleté a v té souvislosti byla položena důraznější váha na studium hudební skladby. Mnozí skladatelé, kteří v té době vynikli nad obvyklý průměr, byli především jeho odchovanci. Skuherský podnikl studijní cesty do Říma a Paříže, aby poznal prameny vokální polyfonie, gregoriánského chorálu a francouzské varhanářství. Na Skuherského vzpomíná s láskou Karel Hoffmeister, rektor státní konzervatoře hudby v Praze: „*To byla postava zcela zvláštní, jako vystřižená z některé fantastické, bizarní novely E. T. A. Hoffmanovy. Byl jako z jiného, minulého světa ve svém černém redingotu, varhankovitě nakrčených pantalonech, s cylindrem na ocelově šedé, kadeřavé kštici a ebenovou holí se stříbrnou rukojetí v ruce. Jako starý elegán aristokrat z počátku století vyhlížel a jako aristokratický despota si vedl ve svém úřadě. Když se jeho šedé oči, zapadlé v zažloutlé, ostrými, velkými rysy tvrdě modelované tváři, někam upřely, prohlédly vše. A když se zajiskřily vnitřním ohněm, cítili jste se strhováni, ovládáni tím nemluvným, sarkastickým mužem. Nepřednášel obšírně; položil úlohu a jen sem tam prohozenou poznámkou vedl žáka k jejímu řešení. A výsledky této sokratické methody vyučovací byly podivuhodné. Přitom byl zvláštní směsí krajní, až pedantické přesnosti, a svobodomyslnosti, až na anarchii hraničící. Chtěl umění dokonale čisté; přitom neopomíjel poukazovat na nutnost umění svobodného, nového a stínu všednosti prostého. Pro vše, co měl za slabé či nižší, měl krutý úsměv, kyselé, ironické slovo, jedovaté, sarkastické odmítnutí. Ale pro nadání, které na první pohled vystihoval, měl nejlaskavější uznání, plné porozumění, a podpořil je svojí lakonickou, ale obsažnou radou co nejlépe.“* (K. Hoffmeister, 34, str. 12-

13) Na Skuherského rovněž vzpomíná Josef Bohuslav Foerster ve své vzpomínkové knize Poutník: „*Ředitel Skuherský vyučoval neobyčejně zajímavě, nikdy suše teoreticky, dovolávaje se stále praktických příkladů a bohaté literatury, jejíž vzácnou znalostí vynikal. Již způsob, jak se vyjadřoval, formulace jeho myšlenek, logický postup, bohaté srovnávání s jinými uměleckými odvětvími, zajímavé postřehy, humor a vtip musily upoutati i roztržité žáky.*“ (J. B. Foerster, 28, str. 195)

Obr. 6, F. Z. Skuherský (1889)

Jak vypadaly učebny varhanické školy v době působení Skuherského pěkně popisuje opět J. B. Foerster: „*Varhanická škola! Představte si prostý občanský byt o čtyřech nevelkých místnostech. První z nich je školníkova, jenž tu žije se svou ženou a pravidelně s jedním žákem ústavu jako strávníkem. Okna jsou obrácena do špinavé, uzounké a stále jakoby začazené Konviktské ulice, stejně jako okna vedlejší místnosti,*

jež je o něco menší a takřka přeplněna, stojí v ní varhany se dvěma manuály, varhany chudičké dispozice, přesto ovšem nejlepší nástroj, jediný slušný, na němž se mohou žáci cvičiti. Malý pokoj, v němž stojí varhany, sousedí s pokojem ještě menším, s maličkými varhánkami, dvěma lavicemi a s tabulí, postavenou po starém zvyku na třínohém stojanu. Dveřmi tohoto pokoje vcházejí posluchači do ústavu. Konečně je zde místnost čtvrtá, o něco prostornější. Také v ní najdete několik lavic a katedru o dvou stupních s psacím stolem. V tmavém rohu vlevo tyčí se varhany, o něco lepší a větší nežli v pokoji sousedním.

V této poslední světnici vyučuje sám ředitel František Zdeněk Skuherský, a to žáky druhého a třetího (posledního) ročníku, ve vedlejším pokoji dostává se hudební výchovy nejmladším posluchačům od stařičkého profesora Františka Blažka, jehož Nauka o harmonii *je učebnicí v prvém ročníku."* (J. B. Foerster, 28, str. 192)

Za dobu působení Skuherského se ustálil i vyučovací plán varhanické školy a ten bez podstatných změn platil i po sloučení s konzervatoří až do roku **1919**! Požadavky na studující byly od počátku dosti vysoké. Zajímavé je, že vlastní hře na varhany (interpretaci) nebylo v prvních ročnících mnoho věnováno. Převažovaly tak předměty teoretické, kromě kterých byli žáci povinni během tří let navštěvovat další předměty teorie, jež byly ve vyučovacím plánu konzervatoře předepsány pro III., IV. a V. ročník.

- přepis [8]

Vyučovací plán Konservatoře hudební v Praze z roku 1906, obor varhany

Účelem varhanické školy[9] je výchova varhaníků a ředitelů kůrů a to se zvláštním ohledem na potřeby katolického ritu.

Technická cvičení a studie seřaděny jsou progresivně.

I. ročník

1) Hra na varhany –

Fr. Skuherský: Theoreticko-praktická škola pro varhany
Studie, sešit I.-V.
stupnice dur a moll – jednoduché, v terciích a v sextách (bez pedálu)
rozložené kvintakordy s obraty ve všech tóninách
stupnice pro pedál v dur a moll

2) Akordická improvizace nemodulující (dle „Nauky o nethématické improvisaci varhanní“ od K. Steckera)

3) Hra číslovaného basu (dle „Generálbasových cvičení“ č. 1-35 od Fr. Blažka)

4) Obřadový zpěv (definice chorálu, notace, systém, klíče, intervalová cvičení, staré církevní tóniny, rozdělení církevního roku, obřad mše svaté, výklad mešního textu, „Ordinarium missae“)

5) Zařízení varhan (dle Skuherského spisu „Varhany, jich zařízení a zachování“)

II. ročník

1) Hra na varhany –

J. S. Bach: Lehká Preludia a fugy a chorály
Fr. Skuherský: Studie, sešit VI.
Tria op. 57, Fughetty op. 58
Jos. Rheinberger: Tria, sešit I.-III-. op. 189
Charakterstücke, op 156, I., II.
F. Mendelssohn: Preludia a fugy č. 1, 2, 3

[8] Z původního textu jsou zachovány všechny hlavní body; vzhledem k tématu této práce nepovažuji za nutné uvádět kompletní doplňující texty k těmto bodům.

[9] Přestože brožura byla vytvořena pod hlavičkou konzervatoře (od sloučení uplynulo již 16 let), její první slova se vrací k zaběhlému názvu „varhanická škola“.

stupnice dur a moll, jednoduché, v terciích a sextách, s pedálem v protipohybu, rozložené kintakordy, septakordy a jejich obraty, v protipohybu v pedálu

2) Akordická improvizace modulující

3) Preludování bez přípravy (mj. rozlišování preludia chrámového a koncertního)

4) Doprovázení na varhanách (doprovod ke mším, doprovázení gregoriánského chorálu)

5) Hra číslovaného basu (Blažek, Pitsch, Bach – výběr z kantát)

6) Obřadový zpěv („Graduale Romanum“, introit, graduale, offertorium a communio na všechny neděle a svátky církevního roku, 5 sekvencí, ...)

III. ročník

1) Hra na varhany (Skladby jsou roztříděny na tři skupiny. Dle schopnosti žákovy určuje se ku cvičení jedna z nich.)

a)

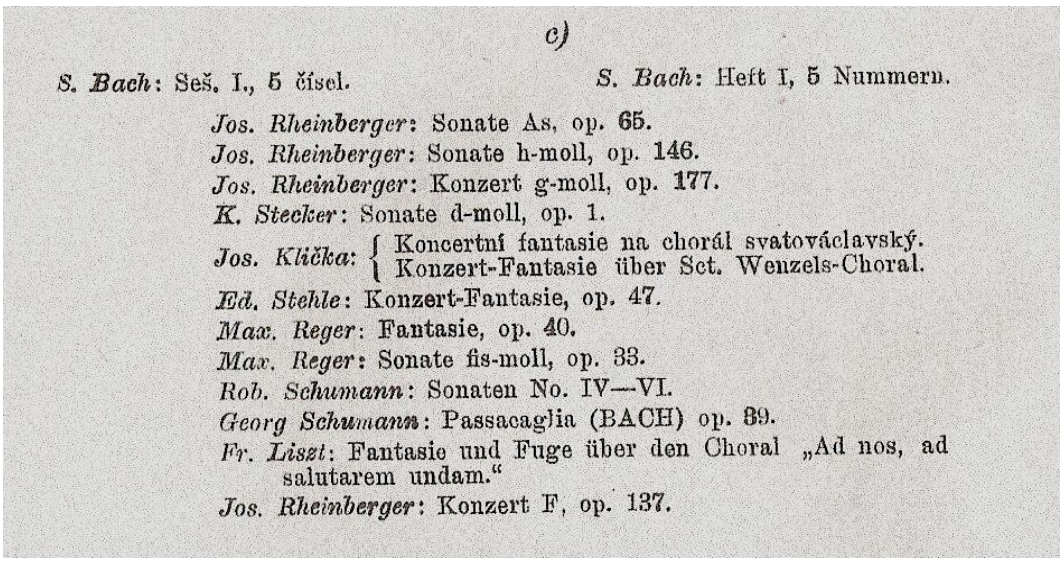
S. Bach: Seš. IV. (7 čísel.) — *S. Bach*: Heft IV (7 Nummern).

Fr. Skuherský: Fugen 1–3, op. 59.
Jos. Rheinberger: Trios op. 189.
Jos. Rheinberger: Sonata F, op. 137.
Jos. Rheinberger: Sonate e-moll, op. 132.
C. Saint-Saëns: Rhapsodien I—III, op. 7.
Jos. Klička: Legendy { I. D-dur op. 49. / II. d-moll op. 54.
F. Mendelssohn: Sonaten I—III.
Alex. Guilmant: Sonate D, op. 50.
Ch. M. Widor: Symphonie op. 13.
Jos Klička: Fantasie c-moll, op. 39.
S. Bach-Reger: Klavierwerke, Heft III.

b)

S. Bach: Seš. II. a III. (7 čísel.) — *S. Bach*: Heft II und III (7 Nummern.)

Jos. Rheinberger: Miscellaneen op. 174.
Jos. Rheinberger: Sonate d-moll, op. 148.
Jos. Rheinberger: Sonate Es-dur, op. 161.
Alex Guilmant: Sonate c moll, op. 80.
Smetana-Klička: Fantasie na symf. báseň „Vyšehrad“ op. 33.
Max. Gulbins: Sonate No. 3, op. 13.
F. Mendelssohn: Sonate No. IV—VI.
Max Reger: Trios op. 47.
M. Enrico Bossi: Sonata in Re.
Jos. Klička: Konzert-Fantasie fis-moll, op. 36.
S. Bach-Reger: Klavierwerke, Heft IV und V.
R Schumann: Fugen No. I—III.



c)

S. Bach: Seš. I., 5 čísel. *S. Bach*: Heft I, 5 Nummern.

Jos. Rheinberger: Sonate As, op. 65.
Jos. Rheinberger: Sonate h-moll, op. 146.
Jos. Rheinberger: Konzert g-moll, op. 177.
K. Stecker: Sonate d-moll, op. 1.
Jos. Klička: { Koncertní fantasie na chorál svatováclavský. / Konzert-Fantasie über Sct. Wenzels-Choral.
Ed. Stehle: Konzert-Fantasie, op. 47.
Max. Reger: Fantasie, op. 40.
Max. Reger: Sonate fis-moll, op. 33.
Rob. Schumann: Sonaten No. IV—VI.
Georg Schumann: Passacaglia (BACH) op. 39.
Fr. Liszt: Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam."
Jos. Rheinberger: Konzert F, op. 137.

Obr. 7, Vyučovací plán Pražské konzervatoře pro třetí ročník. (Jak vidíme, kromě skladeb Skuherského jsou zde zastoupeny téměř všechny skladby Josefa Kličky: Fantasie na „Vyšehrad" dále dvě Legendy – *D* dur a *d* moll, Fantasii *c* moll a Koncertní fantasii *fis* moll. Ve třetí – nejtěžší skupině je ještě Koncertní fantasie na chorál „Sv. Václave". Jediná jeho do té doby napsaná skladba, která v osnovách tehdy nebyla uvedena je Koncertní fantasie g moll. Z českých autorů byl zastoupen už jen Karel Stecker (1861-1918) se Sonátou d moll, op.1.)

2) Tematická improvizace nemodulující

3) Tematická improvizace modulující (též improvizace koncertní)

4) Doprovázení na varhanách

5) Obřadový zpěv (též návod k dirigování chorálu)

Vedle zmíněných ředitelů varhanické školy, působilo na tomto ústavě mnoho významných pedagogů. Mezi nimi například **Robert Führer** (1807-1861), **Fantišek Blažek** (1815-1900), **Josef Förster** (1833-1907), **Adolf Průcha** (1837-1885), **Otomar Smolík** (1835-1898), **Karel Knittl** (1853-1907), **Karel Stecker** (1861-1918) a samozřejmě **Josef Klička**.

Nelze vypočíst všechna jména varhaníků a ředitelů kůrů, kteří z varhanické školy vyšli. Podle statistiky, uveřejněné v Branbergerově práci *Konservatoř hudby v Praze 1811-1911*, absolvovalo varhanickou školu během jejího trvání celkem 910 žáků! Mnozí s úspěchem působili i mimo chrámový obor v hudební pedagogice na venkově. Vzpomeňme přesto několik nejvýznačnějších osobností: **Karel Bendl, Antonín Dvořák**, **Josef Förster** i jeho syn **Josef Bohuslav Foerster, Jindřich Káan z Albèstů** – pozdější ředitel konzervatoře, ruští dirigenti **Eduard Nápravník, Váša Suk** i **Josef Přibík**, dále **Josef Tragy, Ferdinand Vach**, **Leoš Janáček, Jindřich Hartl, František Picka, Eduard Tregler, František Musil, Josef Cyril Sychra, Jan Talich, Bohuslav Jeremiáš, Karel Douša, Josef Procházka, Antonín Elšléger,**

Karel Hoffmeister, Vilém Kurz, Ondřej Horník a krátce zde studoval i Vítězslav Novák[10]. Nejvýznamnějším absolventem z hlediska dnešní doby byl bezesporu **Bedřich Antonín Wiedermann**.

Pražská varhanická škola měla velkou minulost, vyrostla ze základů české kantorské tradice a poskytla mladým hudebníkům specifické hudební vzdělání, použitelné téměř ve všech oborech hudební praxe.

[10] V. Novák později píše: *„Od hry na varhany jsem brzy upustil pro neshody s profesorem Kličkou a v harmonii jsem u Knittla nijak nevynikal. Leckterý venkovský kluk by to dovedl lépe.“* (V. Novák, 75, str. 29)

Ceciliánská reforma

Na vývoj varhan a varhanní literatury měla u nás značný vliv ceciliánská reforma a následné zakládání Cyrilských Jednot. Jak již bylo uvedeno, úroveň varhanní respektive církevní hudby v 19. století dlouhodobě upadala, a to nejen po stránce umělecké, ale i po stránce organizační. Kromě varhanické školy nebylo jiných institucí k vyškolení varhaníků a ředitelů kůrů.

Obecná Jednota Cyrilská byla založena v roce 1879, přičemž snahy o její založení sahají k roku 1860. Z politických důvodů však nebylo možné tento občanský spolek oficiálně zaregistrovat dřív. Patronem byl zvolen sv. Cyril jakožto český světec a zprostředkovatel křesťanské vzdělanosti.

Principy vycházely z ceciliánského hnutí (Allgemeiner Deutsche Cäcilienverein, založeno 1868 v Řezně), což je historizující reformní hnutí v oblasti chrámové hudby zakládající se na zachovávání čistoty Boží oslavy a posvěcení člověka. Odvrací se například od orchestrálních mší vídeňských klasiků a prosazuje návrat k ideálu vokální hudby 16. století, především k Palestrinovi a rovněž prosazuje používání gregoriánského chorálu.

Ne vždy byl pro varhanní hudbu vliv reformního hnutí příznivý. Varhany měly v té době pouze doprovodnou úlohu a sledovala se spíše specifická reformní funkčnost skladeb. Zakladatel ceciliánského hnutí u nás Ferdinand Lehner v časopisu Cecilie, který vydával od roku 1874, napsal: „V*arhany a ostatní nástroje mají toliko dodati váhy slovům písně, proto, ať zvuk varhan zpěvu nedusí a mysli neuráží. Které nástroje by tak činily, nechť se z kostela odstraní.“* (F. Lehner, 67) Služba při liturgii nesměla být zaměňována za společenské zviditelnění. Tomu měl odpovídat typ nástroje i volba repertoáru. Připomeňme, že většinu Cyrilských Jednot tvořily kostelní sbory a důraz byl kladen především na duchovní zpěv.

Ne vždy byla úroveň chámového zpěvu na patřičné úrovni. Zajímavou poznámku o tom najdeme v rozsáhlé studii Františka Picky *O nynějším stavu hudby církevní vůbec a v Praze zvlášť* publikovanou v časopisu Cecilie v letech 1896-1898, jak ji uvádí Eva Vlčková ve své diplomní práci *Příspěvek k dějinám ceciliánského hnutí v Čechách*: *„…Všimněme si, jak vypadá na pražských kůrech ten velebný chorál gregoriánský. Není to nikterak zbožná modlitba, která byť i několika pěvci zpívaná, má plynouti jako z jednoho hrdla s čistou intonací a řádnou deklamací. Ne – je to*

hatlanina, při níž posluchač nerozezná nejen text, ale často ani melodii.“ (E. Vlčková, 97, str. 47)

Podle Nových stanov Jednoty Cyrilské z roku 1879 se mělo přihlížet ke zřizování nových varhan a k opravě (rozumějme přestavbě) starých varhan. Proto se zřizovaly varhany nového typu s důrazem na základní osmistopé rejstříky, s pneumatickou trakturou a s pomocnými rejstříkovými kolektivy. V roce 1877 se rozhodlo o postavení varhan v duchu reformy u sv. Vojtěcha v Praze, kde byl chorregentem Josef Förster. Varhany měly převážně osmistopé registry (11 z celkového počtu 19 registrů), což znamenalo značnou zvukovou proměnu oproti varhanám doposud užívaným, dále manuálové i pedálové spojky a kolektivy *Piano, Mezzoforte, Forte, Fortissimo*. Jemné a barevné hlasy měly splňovat nové požadavky doprovodu zpěvu. V knize Vladimíra Němce Pražské varhany se můžeme o těchto varhanách a o cecilianismu dočíst: „*Tento stroj byl podle tehdejších zpráv posud jediný toho rázu v Praze a vzbuzoval prý podiv všech znalců. Jisté je, že tyto varhany byly první stroj v Praze postavený v duchu reformy církevní hudby, a v tom je také jejich význam pro dnešek. Nástroj je přímý doklad pro zvukový ideál, hlásaný řezenskou reformou v čele s F. X. Wittem, representantem cecilianismu, jenž vepsal ve svůj štít také odpor proti církevní hudbě s orchestrem. Reforma, která na očistu chrámového zpěvu měla vliv blahodárný a spolu získala zásluhu, že posílila smysl pro hudbu starších dob, měla však na vývoj zvukové stránky varhan vliv docela opačný. … Případ svatovojtěšský otevřel v Praze cestu jak řadě nových nástrojů v ekválním tónu, tak také množství úprav podnikaných podle nových zásad na starších i velmi cenných varhanách. Tu však nebylo vždy cílem jen zdokonalení mechanické stánky hry a rejstříkování, nýbrž skoro veskrze a především zásahy do jejich zvukového uspořádání. To upravování se dálo tak, že se ničilo staré, rozkvetlé bohatství zvukové a logická výstavba sborů vybudovaných podle suverénního principu řady alikvotní, a rejstříky, dobovému vkusu neodpovídající, byly nahrazovány aeolinami, gambami, dolce a chvějivými hlasy jako vox coelestis. Smykavé hlasy snad ani nesměly chyběti v žádných větších varhanách reformovaných a patřily již jaksi k jejich rejstříkovému inventáři. Estetický omyl byl především v tom, že se hledalo nahrazování sensibilních tónů orchestru, který měl s krucht vymizeti, varhanami, jejichž disposiční typ zvukově osvědčený byl vzhledem k tomu rozmanitě komolen.“* (V. Němec, 73, str. 184, 185) Vladimír Němec má zajisté pravdu v tom, že ničení barokních varhan bylo velmi nešťastné. (Jako varhaník v Týnském chrámu byl u nás prvním, který obracel pozornost zpět k barokním nástrojům.)

Příčinou mnohého ničení varhan v 2. polovině 19. století byla často „pouhá“ nedbalá údržba starých varhan – rozladěné alikvotní tóny nebo mixtury například mohly nevhodně rušit bohoslužbu... Zdá se tak, že nebyla dostatečná vůle historické barokní varhany udržovat a ochraňovat. Třeba na varhanách u sv. Štěpána na Novém Městě, které patřily mezi nejkrásnější barokní nástroje ještě v polovině 19. století, byla při opravě kostela spáchána taková škoda, že „*dřevěné píšťaly byly rozbity kamením a štěrkem, cínové zohýbány a ponejvíce rozkradeny*.“ Přitom jeden z hlavních důvodů k přestavbě byl ten, že „*dosavadní varhany jsou podle vnitřní úpravy a zevnějšího slohu asi 200 let staré.“* (V. Němec, 73, str. 192)

Z dnešního pohledu vnímáme zvukovou stránku romantických „reformních“ varhan poměrně příznivě. Není však dodnes dostatečně zažitá úcta k historickým nástrojům, ať už barokním nebo romantickým. V tomto ohledu „reformní“ tendence stále přetrvávají, což je neuvěřitelné. Velké množství takových vzácných nástrojů se stále ničí a hloupě přestavuje kvůli slepému rozhodování mnohých církevních hodnostářů, kteří nejsou vedeni estetickými ani historickými okolnostmi.

Vliv ceciliánského hnutí na Kličkovu varhanní tvorbu můžeme spatřit především v raném období jeho tvorby. Zjevný je rozdíl v interpretačních nárocích na hudbu církevní (liturgickou) a koncertní (mimoliturgickou). Zatímco církevní hudba zastoupená varhanními Preludii a množstvím Mší s doprovodem varhan je zkomponována v snadném slohu nijak neporušujícím hudební tradici, Koncertní fantasie a jiné „necírkevní“ skladby jsou velmi virtuózní, moderní a harmonicky značně proměnlivé. Někdy jsou tyto posledně jmenované vlastnosti jen stěží slučitelné s chrámovou akustikou, a proto se skladby snáz interpretují v prostředí koncertního sálu. Reformní hnutí ovlivnilo rovněž zvukovou stránku jeho skladeb. Dle mého názoru však nelze chápat změnu charakteru varhanního zvuku pouze jako důsledek ceciliánské reformy, neboť zvukovou proměnu přinášelo v druhé polovině 19. století obecně nové estetické vnímání hudby a umění. Například ve Francii měla ceciliánská reforma jen nepatrný ohlas, a přesto došlo k radikální proměně varhanního zvuku směrem k orchestrální barevnosti (především díky geniálnímu staviteli varhan Aristidu Cavaillé-Collovi). Kličkova varhanní hudba přitom až bytelně souvisí s novými zvukovými i technickými možnostmi „moderního“ nástroje.

Obr. 8 Josef Klička jako starosta hudebního spolku „Cecilie“ na pozvánce k taneční zábavě.

Interpretace varhanních skladeb 2. poloviny 19. století

„Myslím, že každá hudební interpretace je plynulé, živé a zajímavé vyprávění, které se neustále rozvíjí, jehož všechny části navzájem souvisejí, všechny kontrasty jsou zákonité. ... Ano hudba je jazyk! Je to cizí jazyk a je velmi těžké naučit se mu. Tímto jazykem jsou napsány básně, povídky, verše. Úkolem interpreta je vyprávět tyto básně a verše plynule a logicky tak, aby všechny články tvořily organický celek.“ (Konstantin Nikolajevič Igumnov, 1873-1948, významný ruský pianista a profesor moskevské konzervatoře) (Kol., *Etudy o klavíru,* 60, str. 54)

Hudební projev spočívá v užití vhodných prostředků k tomu, aby se ozřejmilo skladatelovo a interpretovo sdělení. Jaké prostředky si interpret může zvolit, aby byl hudební projev srozumitelný? Srozumitelnost projevu je dána za prvé zřetelným provedením struktury skladby, potom přijde na řadu to, co je skryté za notami (hudební obsah skladby) a nakonec se přidá interpretův emocionální výraz. Tyto tři složky jsou základním a hrubým předpokladem ke srozumitelnosti hudebního projevu.

Podobně, jak sochař nejprve opracuje kámen a dá mu jasné tvary, které jsou na první pohled zjevné, musí interpret nejprve pochopit strukturu skladby a jasně ji vypracovat. Přičemž nejprve by měl rozdělit tok hudby do jednotlivých odstavců, vět nebo slov. Jinými slovy uvědomit si jednotlivé fráze a zvýraznit jejich začátky nebo jednotlivá místa uprostřed nich pomocí akcentů. Ve specifické varhanní interpretaci se lze opřít jen o omezený počet prostředků, které pomohou ke zřetelnému vyjádření struktury. Nelze totiž počítat s dynamickou hrou ve smyslu různě silně znějících tónů v řadě za sebou. K znázornění struktury hrané skladby může v první fázi nácviku pomoci správné **frázování** a **akcentace**. Frázování znamená rozdělení toku hudby, akcenty jsou pak prostředkem k zvýraznění začátků frází nebo jednotlivých míst uprostřed nich. Pouhým detailním propracováním frází a akcentů se však nemusí dospět k celkovému znázornění struktury a tím k jejímu pochopení posluchačem. Proto se musí následně přistoupit k rozvržení **tempovému** i **dynamickému** (resp. registračnímu) a k rozčlenění skladby na vyšších úrovních. K doplnění zřetelnosti a srozumitelnosti struktury a výrazu varhanní hudby nakonec interpret použije i jemné výrazové prostředky, jako jsou **artikulace** a **agogika**.

Charles-Maria Widor to ve své přemluvě k Bachovým skladbám pěkně vystihuje: *Bylo kdy nějaké téma nebo melodie skutečně zamýšleno bez důrazu? Není nic*

prázdnějšího a jednotvárnějšího než pouhé řetězení stejných not. Mluvit a nic neříci, to je opravdu smutné. Ale jestliže varhany nemají schopnost udělat důraz, varhaník musí navodit jeho zdání správným frázováním.[11]

Mathis Lussy popisuje v roce 1886 ve své knize *Die Kunst des musikalischen Vortrags* tři typy akcentů: 1. akcent metrický (gramatický), 2. akcent rytmický (logický), 3. akcent patetický

Akcent metrický dává zřetelně najevo o kolikadobý takt se jedná.

Akcent rytmický se tvoří na silných tónech, kterými začínají verše nebo fráze. Dělají hudbě takovou službu, jako například interpunkce v řeči. Tyto akcenty řídí frázování.

Akcent patetický je schopen nepředvídaně bez ohledu na metrický a rytmický akcent vystoupit a tím porušit pravidelnost rytmu v taktu. M. Lussy doplňuje: *Instinktu přiřazujeme metrický akcent, rozumu rytmický akcent a pocitu patetický akcent.* [12]

Carl Czerny se k tématu vyjadřuje ve smyslu, že každá nota delší hodnoty se musí udeřit s větším důrazem, než ty kratší, které ji předcházejí nebo následují. K této zásadě patřící do oblasti akcentování mohu přidat ještě následující dvě pravidla:

– disonantní tóny se hrají silněji než konsonantní

– v melodii se zdůrazní vyšší nota vedle těch nižších

Ale Carl Czerny k tomu přidává: *Při tvoření výrazu se musí hráč co možná nejvíce vyhnout monotonii (jednotvárnosti).*[13] Jon Laukvik uvádí: *Toto vyhýbání se akcentům na zřetelně důležitých místech je příznačné pro hudební interpretaci v 19. století.*[14]

Český muzikolog Jaroslav Zich ve své knize *Kapitoly a studie z hudební estetiky* uvádí v souvislosti s dynamickými odstíny následující tabulku:

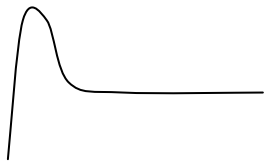
---

[11] *„En fait, aucun thème, aucun dessin n´a-t-il jamais été conçu sans accent? Quoi de plus vide, de plus morne qu´un enchaînement pur et simple de notes égales? Parler et ne rien dire, quelle tristesse! Mais si l´orgue n´a pas d´accent, par son art de phraser l´organiste doit en donner l´illusion.“* (Ch. M. Widor, 101)

[12] *„Dem Instinkt weisen wir den Metrischen Accent, dem Verstand den rhythmischen Accent, dem Gefühl den pathetischen Accent zu.“* (M. Lussy, 69, str. 219)

[13] *Bei dem Ausdruck muss der Spieler so viel als möglich Monotonie (Einformigkeit) vermeiden*. (C. Czerny, 22, str. 5)

[14] *Dieses Vermeiden der Akzentuierung des scheinbar wichtigsten Tons einer melodie ist bezeichnend für die musikalische Darstellung im 19. Jahrhundert.* (J. Laukvik, 66, str. 224)

1	2	3	4
			

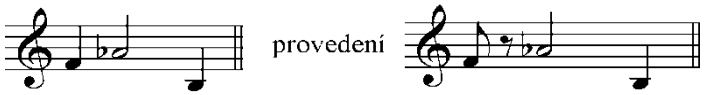
„Příklad 1 představuje tzv. rovný tón, v jehož nasazení se nic výrazného neděje. Příklad 2 značí tón rozvinutý, příklad 3 a 4 pak tóny akcentované. Z těchto posledních obrazců je patrno, že i tak detailní prostředek, jako je akcent, se dá provést různým způsobem. Proti tvrdému, naraženému akcentu, znázorněnému v příklad 3, představuje příklad 4 akcent rozvinutý, který působí pochopitelně měkčeji.“ (J. Zich, 105, str. 94)

Jak již bylo řečeno, na varhanách není možné jednotlivé tóny dynamicky zdůrazňovat. Přesto však můžeme mluvit o dynamické hře, jde jen pouze o to, že je třeba zvolit jiné hudební prostředky. Jaké vlastně existují prostředky k správné varhanní **akcentaci**:

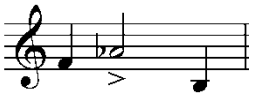
1. Artikulace
2. Agogika (popřípadě rubato)
3. Dynamika (k tomu patří změny manuálů) a užití žaluzií (a válce)

Podle varhanní školy Wilhelma Volckmara (98, str. 229) je více možností, jak jednotlivý tón zdůraznit:

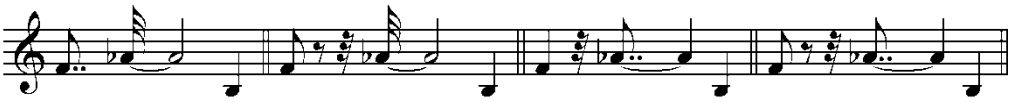
1. přidáním pauzy před zdůrazňovaný tón



2. tím, že se zdůrazňovaný tón zahraje trochu dříve nebo později:



provedení



3. tím, že se zdůrazňovaný tón přísně dodrží, ale doprovodné tóny zkrátí

4. prodloužením jinak přesně nastoupivšího tónu

Je zřejmé, že ve varhanní interpretaci jde především o pečlivé propracování rytmických hodnot. Charles-Marie Widor ve spojení s tvořením tohoto jemného rytmu píše: *Co je to rytmus? Neustálý projev vůle při periodickém návratu těžké doby. Především na varhanách na rytmu závisí všechny důrazy a efekty. Ať do manuálu opíráte celou váhu vašich těžkých paží, nic navíc z toho nezískáte. Ale zkuste o desetinu sekundy opozdit nástup akordu, prodlužte ho velmi nepatrně a posuďte sami vytvořený efekt! Hrát na varhany, to znamená hrát si s jemnými časovými hodnotami*.[15]

Jaroslav Zich se rovněž zabývá problematikou estetického vnímání hudebního výrazu. Zdroj prostředků vidí především v agogických modifikacích: „*Partitura uvádí lokality v určitých ideálních pozicích, za které vysvítá harmonický či rytmický smysl daného hudebního útvaru. Z těchto ideálních pozic však výkonný umělec může, dokonce většinou přímo musí lokality vychylovat. K hudebním lokalitám patří tedy jednak pozice v tónovém rozměru, tj. tónové výšky, jednak pozice v čase, dané vždy okamžikem, kdy se zvuk rozeznívá, tj. jeho začátkem.* A dále: *Zmíněné výchylky mohou být zdrojem značné estetické libosti.“* (J. Zich, 105, str. 13, 14)

S agogickými proměnami v romantismu skladatel dokonce často počítal. Ovšem není možno se od zápisu natolik odchylovat, aby posluchač nebyl schopen se ve skladbě orientovat. Trefně to vystihuje opět Jaroslav Zich: „*Podstatou každé modifikace je totiž odchylka; každá odchylka musí být však odchylkou od něčeho. Modifikaci můžeme chápat jako takovou jedině tehdy, je-li nám jasno, na kterém ideálním útvaru byla provedena. Pouze v tom případě může pak být zdrojem estetické libosti.“* (J. Zich, 105, str. 23)

V období poloviny 19. století, těsně před vznikem díla Josefa Kličky se stále ještě setkáváme s pravidelným rozlišením **těžkých a lehkých dob**, které se ustálilo v baroku. Hudba Mendelssohna, Schumanna, u nás například Jana Ladislava Dusíka nebo ve varhanách Karla Františka Pitsche, Leopolda Zvonaře či Františka Musila stála v zásadě na principu těžkých a lehkých dob. Jon Laukvik k tomu přidává: *Hudební řeč v dřívější době stejně jako v 18. století spočívá v zásadě na tom, že hudba „nepřitéká“ crescendem do určitého bodu, nýbrž z výchozího bodu (rozumějme místo s důrazem) v decrescendu „odtéká“. Dnes obvyklá a pro každé období*

[15] *„Qu´est-ce que c´est le rhytme? La manifestation constante de la volonté au retour périodique du temps fort. Surtout a l´orgue, tous les accents, tous les effets en dépendent. Vous aurez beau peser sur le clavier du poids de vos plus lourdes épaules, vous n´obtiendrez rien de plus. Mais, faites attendre l´attaque d´un accord un dixieme de seconde, prolongez si peu que ce soit cet accord, et jugez de l´effet produit! Jouer de l´orgue, c´est jouer avec des valeurs chronométriques. »* (Ch. M. Widor, 102)

aplikovaná představa, že se má ustavičně zesilováním vplývat do následující hlavní doby nebo taktu, vznikla teprve v druhé polovině 19. století.[16] To znamená, že v Kličkově době se dynamický průběh taktu obrátil a navíc se omezil význam těžkých a lehkých dob, jak uvidíme později.

Vedle práce s akcenty a s rytmickými hodnotami se interpret musí potýkat s **tempem**, ať už jde o volbu tempa nebo o jeho proměnu či odchylku. Ferdinand Klinda celkem obecně píše: *Tempo patrí k imanentným problémom organovej hry, lebo jeho uvedomenie a cítenie je ovplyvňované mnohými objektívnymi a subjektívnymi okolnosťami, a teda nemožno pre tempové stvárnenie organovej hry stanoviť absolútne kritériá, iba poskytnúť návody a rady.* (F. Klinda, 58, str. 94) V neposlední řadě k volbě tempa přispívá **obsah sdělení, které chce interpret přes svoji hru přenést na posluchače.**

Volit tempo znamená:

1/ zjistit, které doby taktu jsou základní (čtvrťové, půlové, ale třeba i osminové apod.)

2/ volit v nich určitou absolutní rychlost

Doporučuje se vždy prohlédnout napřed celý úsek a všimnout si míst, kde je pohyblivost hudby největší. Těmito místy je dána tempu určitá horní hranice. Málo pohyblivými místy je naopak dána spodní hranice. Kromě pohyblivosti jsou ovšem ještě jiné faktory, které mohou tempo v určitém úseku spoluurčovat. Je to například rozmanitost hudební náplně, akustické vlastnosti daného prostoru nebo technické vlastnosti nástroje. Obvykle se ctí následující souvislost mezi volbou tempa a velikostí prostoru a nástroje: **Čím větší je prostor a nástroj (varhany), tím pomalejší tempo se musí zvolit.** Alexandre Guilmant byl stejného názoru: *…velikost budovy, ve které se hraje, rozměry a možnosti nástroje mohou a musí ovlivnit přijatý stupeň rychlosti.*[17] Problémem někdy zůstává původní skladatelova představa, která se v praxi nedá snadno splnit. Max Reger jednou řekl: *Mladý muži, nehrajte mé skladby tolik rychle;*

---

[16] *„Das Musikverständnis jener Zeit wie auch das des 18. Jahrhunderts grundsätzlich darauf basiert, dass die Musik nicht auf einen Punkt im Crescendo zufließt, sondern vor einem Ausgangspunkt – sprich von einem akzentuierten Punkt – im Decrescendo wegfließt. Die heute übliche und auf die musik jedweder Epoche angewandte Vorstellung, man solle stets im Crescendo auf die nächste Taktzeit oder auf den nächsten Takt zuspielen, ist eine Auffassung, die sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwikelte.“* (J. Laukvik, 66, str. 221)

[17] *„…la grandeur de l´édifice dans lequel on joue, les dimensions et les ressources de l´instrument peuvent et doivent influer sur le degré de vitesse à prendre.“* (A. Guilmant, 30, str. 1171)

Brahms a já jsme udělali stejnou chybu: předepisujeme příliš rychlá tempa, hrajte všechno pěkně klidně, i když tam stojí rychleji.[18]

Výjimečným případem nepostřehnutelné tempové změny je zrychlování tempa, určené Maxem Regerem ve fuze na B-A-C-H. V tomto případě jde o neustálé zrychlování, které vede od expozice fugy až k závěru. Zrychlování není nijak snadné, neboť tu záleží právě na tom, aby se projevilo jen jako stupňování výrazu. Přitom je dobré pamatovat na dvojí: jednak nesmí být zvyšování rychlosti nikde nápadné, jednak se nesmí vyčerpat předčasně. S podobným zrychlováním se setkáme i v Kličkově fuze z *Koncertní fantasie na chorál „Sv. Václave“.*

*

Další interpretační zásady:

1. **Melodie začínající na lehké době nebo po ligatuře**
   - odsazení je dobré dělat spíše v čase než přerušením. To znamená, že se opozdí nástup melodie, ale oddělení tónů nebude výrazné. Někdy je třeba notu svázat s předešlou, i když se mění motiv.
2. **Vzestupná melodie**
   - dynamika stoupá a její vyjádření se podpoří rozkolísáním tempa z volnějšího do rychlejšího, nebo naopak. Záleží na souvislosti s předešlou frází: je-li předcházející pohyb uvolněný a klidný, tempo ve stoupající melodii roste a naopak. Vždy je však zapotřebí podpořit změnu tempa vnitřním prožitkem, jinak vyznívá nerytmicky. Je-li stoupající melodie delší, například přes dva takty, může se v závěru zpomalit.
3. **Vrchol melodie**
   - pokud k němu dospějeme plynule a bez předešlé přípravy, je nutné tento tón prodloužit, byť se jedná o průběh delší fráze. Platí pravidlo úměrnosti. S přípravou se prodlužují jen tóny obzvlášť významné vyjadřující vrchol celé části. Zpravidla vrchol melodie nepřipravujeme, ale vplyneme do něj.
4. **Fráze**
   - po rozčlenění celku na jednotlivé fráze musíme rozpracovat jejich hierarchii. Platí, že fráze jsou nadřazeny jednotlivostem a musí držet v celku. Při

[18] *„Junger Mann, spielens meine Sachen halt net zu schnell; Brahms und ich, wir haben den gleichen Fehler gmacht: wir schrieben unsere Tempi halt viel zu schnell auf, spielens alles recht ruhig, auch wanns schneller dasteht!“* (M. Reger, 20)

práci s ucelením frází si můžeme vypomoct tím, že si představíme konec fráze při jejím začátku a celou ji pak směřujeme do svého uzavření. Tempově si můžeme rovněž vypomoct mírným vzedmutím a následně zklidněním. To však neplatí vždy a naopak to může vést k jisté schematičnosti a jednotvárnosti. V takovém případě je lépe frázi přerušit překvapivým vybočením z pravidelnosti.

5. **Oddíl**

   - každý oddíl by měl mít jen jeden vrchol. Oddíl je dobře uzavřen, cítíme-li v posledních tónech odezvu předcházejících frází. Tam, kde tento pocit nemáme, může být chyba ve zvoleném tempu nebo v příliš velkém zpomalení na konci oddílu.

6. **Výstavba**

   - jednotlivé oddíly jsou většinou v kontrastu dynamickém i tempovém. Není zapotřebí při repríze oddílu zastávat stejnou dynamiku popřípadě barvu a tempo. Pravidlo kontrastu platí i v místech s velkým tahem a naopak se zastavením. Často se udává, že vrchol skladby má být ve skladbě jen jediný. U díla zvláště rozsáhlého se však většinou nedá tato podmínka zachovat, takže tam může být takových hlavních vrcholů i několik. Pak je ovšem zvláště třeba dbát na to, aby ostatní, pouze dílčí vrcholy zůstaly na přiměřeně nižší dynamické anebo alespoň výrazové úrovni.

7. **Dynamika** vlastní například klavírní hře, totiž postupné crescendo a diminuendo je u varhan možné pouze pomocí žaluzie nebo válce. Toto se dá během interpretace nahradit emocionálním vyzařováním a procítěním. Tento aspekt interpretace je velmi důležitý.

   „Konečně závisí dynamický účinek i na tom, jak je zvukový zdroj od posluchače vzdálen, popřípadě, je-li v nějaké prostoře, která je od posluchače oddělena. … V podstatě na témže principu je založeno tzv. žaluziové zařízení u varhan, kterým se umožňují plynulé dynamické změny. Uzavřením žaluzií se totiž octne koncertní sál v tzv. akustickém polostínu, tj. dopad zvukových vln, jdoucích od varhanních píšťal do sálu přímo, se sníží, takže píšťaly zní rovněž jakoby z dálky. Změny dynamiky, které tím vznikají, nemají však po estetické stránce zdaleka takovou účinnost, jako ty, kterých se dosahuje intenzitou hry. Při otevření žaluzií máme podobný pocit, jako když posloucháme na chodbě za koncertním sálem orchestr a někdo otevře na-

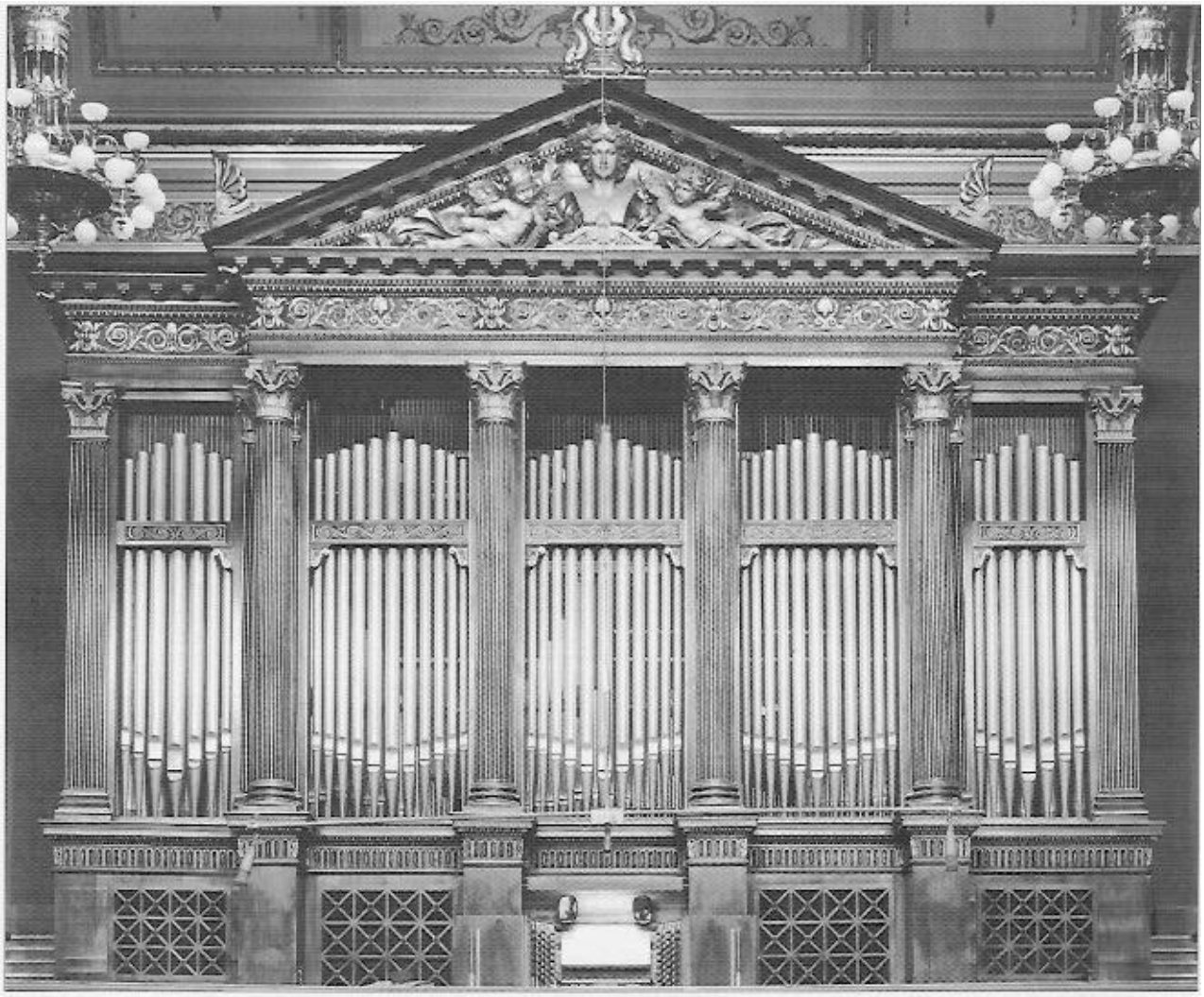
jednou do sálu dveře. Je patrno, že výrazově se změny v intenzitě hry nedají nahradit žádným mechanickým prostředkem.“ (J. Zich, 105, str. 86)

O rozevláté, agogicky bohaté interpretaci romantické hudby máme ještě dodnes mnohá svědectví, z čehož je možné usuzovat, že míra výrazových prostředků v pozdním romantismu nebyla malá. Období, které následovalo, však „pohltilo“ tento emocionální projev a proto dnes můžeme nahlédnout do pravého romantického stylu jen s pomocí zachovaných nahrávek. O proměně hudebního projevu na konci romantické epochy se dočteme u Jaroslava Zicha, který měl velmi bohaté zkušenosti s poslechem historických nahrávek: *„Zastavme se teď u reprodukce, se kterou přichází asi ve třicátých letech tehdejší mladá generace symfonických dirigentů. Její nápadnou novost mnozí z nás ještě dobře pamatují; přecitlivělost, prudké citové vlnění se silnými výkyvy i jakákoli vyumělkovanost, strojenost hudebního projevu se jako „romantický přežitek“ radikálně škrtá a prosazuje se snaha hrát vše „rovně“. Bývalá citová rozevlátost, dionýská přebujelost - chceme-li použít termínů známých z Nietzscheho - je vystřídána apollinskou „štíhlou linií“. Je pochopitelné - a zkušenost to také potvrdila - že se tento zvrat projevil zvláště výrazně na introvertní hudbě: tam totiž se ona „štíhlá linie“ ukázala často jako příliš střízlivá. Připomeňme dále, jak nápadně zrychlovali tito umělci reprodukční tempa; někdy to opravdu budilo dojem, jako by se i touto cestou chtěli přímo vyhnout jakémukoli hlubšímu citovému projevu. Vcelku lze říci, že introvertní hudba - ale často i hudba „neutrální“ - ztrácela v tomto tlumočení značně na citové působnosti. Tato reprodukce, kterou lze charakterizovat jako důsledně asentimentální, byla ovšem určitý extrém, jenž byl ponenáhlu opuštěn. Nicméně k staré pozdně romantické reprodukci se prováděcí praxe už nevrátila. I dnešní reprodukci můžeme tedy, ve srovnání se starou „dionýskou“, označit jako typ spíše „apollinský“. Přesněji řečeno, došlo k nápadnému posunu směrem k tomuto typu.“* (J. Zich, 105, str. 125)

Všimněme si, že Zich používá výrazu „introvertní hudba“ směrem k starším romantickým kompozicím. Rozumí jí hudbu „citovou“. Ano, i Kličkova varhanní hudba přináší citové vzruchy, jaké jsou typické pro skladby pozdního romantismu.

Registrace

Vzhledem k tomu, že Josef Klička psal čtyři *Koncertní fantasie* a dvě *Legendy* pro varhany v Rudolfinu, kde je rovněž poprvé sám hrál, považuji za důležité uvést zde původní dispozici tohoto nástroje.



Obr. 9, varhany v Rudolfinu

Dispozice varhan v koncertní síni postavených roku 1885 v Rudolfinu fimou Wilhelm Sauer z Frankfurtu nad Odrou (podle záznamu Vladimíra Němce v knize Pražské varhany, odkaz 73)**:**

I. man.	Principal	16´
	Bourdon	16´
	Principal	8´
	Gedackt	8´
	Flûte harmonique	8´
	Viola da gamba	8´
	Nasard	5 1/3´
	Oktave	4´
	Rohrflöte	4´
	Rauschquinte	2 2/3´
	Grossmixtur	3x
	Cornett	5x
	Cymbel	3x
	Mixtur	5x
	Bombarde	16´
	Trompete	8´
II. man.	Bourdon	16´
	Principal	8´
	Gedackt	8´
	Traversflöte	8´
	Salicional	8´
	Harmonica	8´
	Schalmei	8´
	Octave	4´
	Flûte octaviante	4´
	Octave	2´
	Mixtur	5x
III. man.	Quintatön	16´
	Principal	8´
	Rohrflöte	8´
	Flûte harmonique	8´
	Violino	8´
	Voix celéste	8´
	Flöte	4´
	Fugara	4´
	Nasard	2 2/3´
	Flautino	2´
	Mixtur	3x
	Vox humana	8´
Pedál	Subbas	16´
	Contrabass	16´
	Violon	16´
	Nasard	10 2/3´
	Offenbass	8´
	Gedackt	8´
	Violoncello	8´
	Quintflöte	5 1/3´
	Octave	4´
	Posaune	16´
	Trompete	8´

Sbory: Mezzoforte – Forte – Tutti – Rohrwerke

Spojky: I/P – II/P – III/II – II/I

Žaluzie: II. a III. manuál

Rejstříkové crescendo

Kobminace I, II, III

Varhany s pneumatickou trakturou měly 5 jazykových rejstříků, Schalmei v II. manuále byla labiální. Zvláštností jsou tři mixtury a Cornett v I. manuále. Některé rejstříky, např. Flûte octaviante, napovídají, že byly varhany částečně inspirovány francouzským varhanářstvím. Varhany neměly samostatnou spojku III/P.

Josef Klička používá ve skladbách dynamická znaménka od ***ff*** do ***pp***. Zda-li si při ***ff*** představoval a používal *Tutti* celého stroje není známo, ale pravděpodobně i silná dynamika byla u něj odstupňována – v úvodu skladeb mohl být stroj bez nejsilnějších rejstříků a *Tutti* mohlo být použito až v závěru.

Je nejvýš pravděpodobné, že Klička pracoval s crescendovým válcem. Vyplývá to z některých úseků ve *Fantasii c moll* (např. takty 145-152), v *Legendě d moll* (takty 102-106), ale i z mnoha úseků v ostatních skladbách.

Sestava crescendového válce u těchto Sauerových varhan není známa. Ale je možné si učinit představu této sestavy například podle zachovaných zásad Wilhelma Volkmara (1863). Crescendo podle něj má být sestavené následovně: *temné 8´, světlejší 8´, temné 16´, úzce mensurované 8´, jemné 4´, 8´ principály, 4´světlé flétny, 4´ principály, 2´, kvinty, tercie, Sesquialtera, Cornett, mixtury, trompety.*[19]

S jemnými jazyky Volkmar nepočítá, podle Ladegastových varhan ve Schwerinu (1871) by měly jazyky (hoboj a klarinet) přijít teprve po 4´ principálech. (V případě rudolfinských varhan ale Vox humana jakožto sólový rejstřík do plného stroje nepatří.)

Josef Klička registroval své skladby podle zvyklostí, jež se upevnily v druhé polovině 19. století v Německu. Je proto na místě uvést některé jejich zásady tak, jak je uvádí Jon Laukvik ve shrnutí kapitoly *O varhanách a registrování v Německu*:

1. *Většina labiálních rejstříků, jako je Principál 8´, Roh kamzičí 8´, Gamba 8´, Salicionál 8´ a Kryt 8´, může být použita samostatně. Často se ale v případě použití nejjemnějších osmistopých rejstříků spojí dohromady dva nebo více rejstříků různého stylu, jako například Aeolina 8´ a Kryt 8´.*
2. *Jazykové rejstříky hrají zřídka bez labiálních hlasů. Výjimky tvoří průrazné jazyky.*
3. *Při spojení 8´+4´ nesmí 4´ hlas být silnější, než 8´ hlas. V pedále to platí pro spojení 16´+8´.*
4. *„Děravý“ zvuk (např. 8´+2´) je absolutní výjimkou.*
5. *Jemný (německý) Vox coelestis se dobře pojí se smykem nebo flétnovým rejstříkem, např. s Krytem (jemným). Tento jemně chvějivý zvuk se dá napodobit, když se v žaluziovém stroji vezme Gamba 8´a tremolo, v jiném (hlavním) stroji Kryt, obojí se spojí a hraje se se zavřenou žaluzií. (Oproti tomu silnější francouzská Voix céleste se jen těžko pojí s flétnovým hlasem; je jednoznačně koncipovaná jako smyčcové vibrato. Tremolo může ale pomoci jakožto „pojič“.*

[19] *„dumpfe 8füssige, hellere 8füssige, dumpfe 16füssige, engmensurierte 8füssige, sanfte 4füssige, 8füssige Principale, 4füssige helle Flöten, 4füssige Principale, 2füssige, Quinte, Terz, Sesquialter, Cornett, Mixturen, Trompeten“* (W. Volkmar, 98, str. 157)

6. *Nejjemnější 8´ hlasy (např. Kryt jemný, Salicionál, Viola) nepatří do Tutti, berou pouze vzduch.*
7. *V pedálu se běžně používá k 16´ také 8´. Pokud se však hraje pouze s jedním nebo se dvěma 8´ rejstříky v (zavřeném) žaluziovém stroji, zní často na dnešních varhanách lépe, když se použije v pedálu jen 16´rejstřík a spojka. Neboť podle zkušeností 8´ pedálový rejstřík, jako je Kryt 8´, na dnešních varhanách (hlavně německých, pozn. překl.) „naplivává“, což pro romantickou zvukovost není pěkné.*
8. *Pokud je Subbas 16´ příliš silný, může se použít Bourdon 16´ z hlavního manuálu spolu se spojkou I/P; ten je zpravidla o něco slabší.*
9. *V německém crescendu přichází francouzské jazyky, jako je Hoboj a Trompette harmonique, teprve na konci.*
10. *Kornet (Cornett) může v Tutti dodat lesk a je přidán teprve po mixturách a jazycích jako poslední. Tento rejstřík může být podle svého původního významu použit rovněž jako sólový hlas. Firma Walcker ale tento rejstřík stavěla spíše jako mixturový.*
11. *Hlavní a vedlejší manuály byly v crescendu u velkých nástrojů propojeny až později. Díky tomu bylo možné co nejdéle zachovat lehkou mechaniku.*[20]

20

1. *„Die meisten labialen 8' -Register wie Principal 8', Gemshorn 8', Gambe 8', Salicional 8' und Gedeckt 8' können alleine verwendet werden. Häufig zieht man aber, vor allem bei den leisesten 8' -Registern, zwei oder mehrere Register unterschiedlicher Bauweise zusammen wie z.B. Aeoline 8' und Gedeckt 8'.*
2. *Zungenregister werden selten ohne Labialstimmen gespielt; Ausnahmen können durchschlagende Zungen sein.*
3. *Bei 8'+4'-Mischungen darf der 4'-Klang nicht zu laut sein im Vergleich zum 8'-Klang. lm Pedal gilt dies für die Relation 16' zu 8'.*
4. *Spaltklänge (z.B. 8' + 2') sind absolute Ausnahmen.*
5. *Die zarte (deutsche) Vox coelestis kann sowohl mit einem Streicher als auch mit einem Flötenregister kombiniert werden, z.B. mit (Lieblich) Gedackt. Diesen feinschimmernden Klang kann man nachahmen, wenn man im Schwellwerk Gambe 8' und Tremulant zieht, in einem anderen Werk (HW) einen Bourdon, die beiden Werke koppelt und mit beinahe geschlossenem Schweller spielt. (Die lautere französische Voix céleste hingegen lässt sich meist nur schlecht mit einem Flötenregister kombinieren; sie ist eindeutig als Streicherschwebung konzipiert. Der Tremulant kann aber als „Verschmelzungshelfer“ benutzt werden.)*
6. *Die leisesten 8fußigen Register (z.B. Kleingedeckt, Salicional, Viola) gehören nicht ins Tutti, sie ziehen nur Wind ab.*
7. *Im Pedal zieht man zum 16' im Normalfall auch einen 8'. Spielt man aber mit nur einem oder zwei leisen 8'-Registern im (geschlossenen) Schwellwerk, klingt es auf unseren heutigen Orgeln meist besser, wenn man nur den 16'und die Koppel zum Schwellwerk zieht. Denn erfahrungsgemäß „spucken“ 8'-Pedalregister wie Gedeckt 8' auf heutigen Orgeln, was für die romantische Klangvorstellung unschön ist.*
8. *Ist der Subbass 16' zu kräftig, kann man den Bourdon 16' des Hauptwerks mittels der Koppel HW/Ped. als Ersatz verwenden; dieser ist normalerweise um einiges sanfter.*
9. *In einem far deutsche Orgelmusik adäquaten Crescendo sollten französische Zungen wie Hautbois oder Trompette harmonique erst gegen Ende des Crescendo-Vorgangs gezogen werden.*
10. *Das Kornett (oder Cornett) kann dem Tutti Glanz verleihen und wird nach Mixturen und Zungen als letztes dazugezogen. Dieses Register kann auch seinem ursprünglichen Zweck nach als Solostimme benutzt werden. Die Bauweise des Kornetts der Firma Walcker weist dieses aber eher ausschließlich als Mixturregister.*
11. *Die Koppel zwischen Hauptmanual und Nebenmanual wird im Crescendo bei großen Instrumenten erst spät*

Varhanní skladby Josefa Kličky

Hudební řeč Josefa Kličky je bližší symfonickému romantismu Smetany a Liszta než Mendelssohnově tradici. Registrace vychází z německých kořenů, jelikož skladby byly převážně tvořeny na varhanách německého stavitele Sauera, je však záhy ovlivněna francouzským stylem, především co se týká používání jazykových rejstříků. Kromě obvyklých jazykových rejstříků, jako jsou například *Hoboj* nebo *Trompeta*, Klička s oblibou předepisuje nový romantický jazykový rejstřík *Klarinet*. Ve svých skladbách plně využívá dynamických možností varhan, neváhá na malé ploše střídat kontrastní dynamiku v souladu s novými možnostmi pneumatického nástroje. Žaluzie u něj jsou podmínkou jemného dotváření dynamických ploch a pokyny k jejich užívání jsou vepsány do partu. Až s klavíristickým rozmachem využívá celého rozsahu manuálů i pedálu, dokonce v některých případech tento rozsah přesahuje, jakoby toužil po tom, aby varhany měly svůj rozsah větší. (Dnešní moderní varhany již často tento rozsah splňují.) Zpravidla předpokládá velký třímanuálový nástroj s crescendovým válcem a manuálové označení vpisuje vedle dynamických znamének do partu.

---

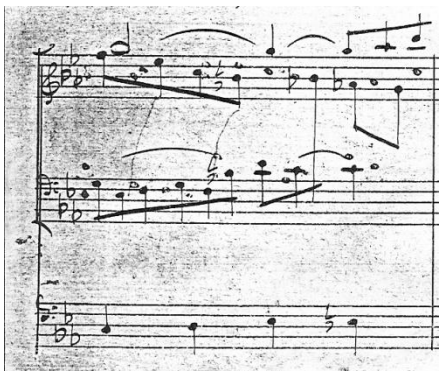
gezogen. Dadurch soll die Spielart möglichst lange leicht gehalten werden." (J. Laukvik, 66, str. 180)

Koncertní fantasie c moll, op. 27

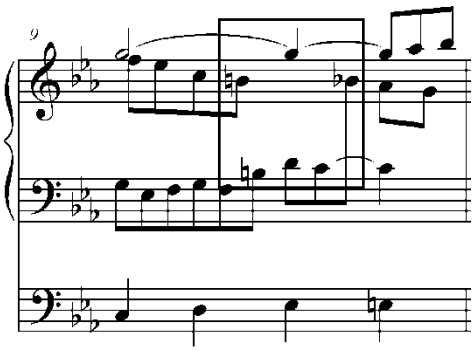
Skladba byla dokončena 8. 4. 1886 a krátce na to 11. 4. ji autor provedl v Rudolfínu. Je to první z velkých varhanních skladeb Josefa Kličky. Jde o sonátovou větu s rozsáhlými mezivětami a s fugou v provedení. Hlavní téma je charakteristické triolovým pohybem ve dvoutaktových vlnách. Z triolových figurací postupně vzejde vedlejší téma v *B* dur, přičemž přechod není příliš patrný díky rozsáhlé mezivětě. Po zklidnění toku hudby uprostřed skladby nastupuje fuga, jejíž téma je velmi příbuzné s figuracemi v mezivětě. Autor po fuze přechází náhle k hlavnímu tématu, jež zpracovává v další části provedení, poté krátce reprizuje vedlejší téma (tentokrát ve *fortissimu* s označením *Maestoso*) a skladbu uzavírá rozměrná koda ve slavnostním a virtuózním duchu.

Specifickým rysem této skladby jsou emotivní vzruchy vyjádřené dvou nebo vícetaktovými vlnami s triolovými figuracemi. Jednotlivé hlasy přitom nejsou vedeny přísně, ale volně a vzájemně na sebe navazují. Poněkud nesystematicky se přitom hlasy v taktech objevují nebo mizí. Je to patrné zejména z nevypsaných pomlk chybějících hlasů nebo ze zadržování hlasů. Oba dva prvky můžeme nalézt například v taktu 9 na třetí době:

Př. 1, Fantasie c moll, t. 9



(přepis)



Je pravděpodobné, že Josef Klička postupoval při komponování poněkud improvizačním způsobem a vedení hlasů proto nepřikládal velkou pozornost. Homofonní sazba v převážné části skladby však ani nevyžaduje přísnou kontrolu ve vedení hlasů, proto se vodítkem pro přidání nebo ubrání hlasů spíše stává dynamická a agogická představa.

Forma

Přestože se skladba nazývá fantasií, můžeme její formu považovat za sonátovou. Tato forma není však snadno postihnutelná, a to z více důvodů:

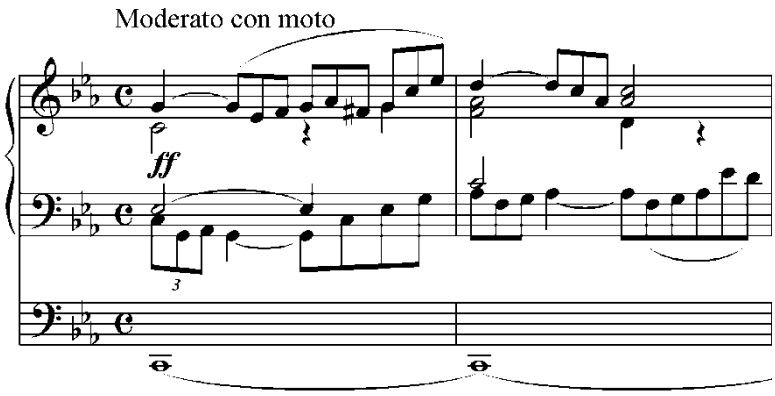
1. V expozici mezi hlavním a vedlejším tématem nalezneme rozsáhlé mezivěty budící dojem nových témat.
2. Provedení tvoří fuga a návrat hlavního tématu, které je pouze v šesti taktech evolučně zpracované. Nejen krátké zpracování, ale i hlavní tónina c moll vzbuzuje v posluchači spíše dojem reprízy.
3. Repríza je velmi krátká – tvoří ji pouze čtyři takty vedlejšího tématu. Je připravena spojovací gradací a navazuje na ni rozměrná koda.

	část	takt	počet taktů	tónina	funkce ve formě
expozice	Moderato con moto	1-29	29	c-Es	*A*
	---------	30-38	9	Es	m^1
	---------	39-52	13	Es	m^2
	(Meno mosso)	53-99	46	Es-E-Es	*B*
prove-	Fugato	99-115	16	Es-c	*C*
	Tempo I	116-135	20	c- -	*A´*
	---------	136-152	17	-	m^{1}´
re-	Maestoso	153-156	4	C	*b´*
	velká koda	157-181	25	C	

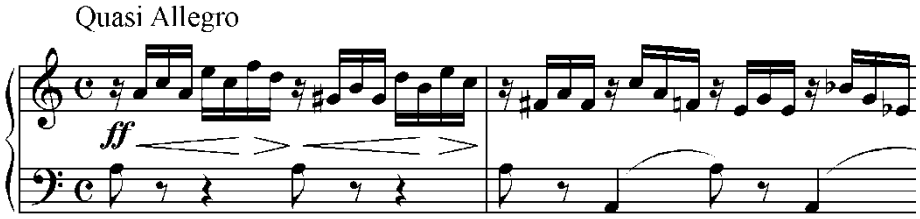
Průběh skladby

Úvodní akord v *c* moll dává skladbě poněkud temný nádech i vzhledem k tomu, že je rozehrán v nízké poloze. Téma je utvořeno rozloženým akordem za pomoci melodických průchodných a střídavých tónů tak, že vytvoří s následujícím taktem melodickou vlnu. Stoupající tóny vytvářejí crescendový efekt a naopak. Pro Kličku byl zřejmě důležitější citový vzruch než výrazná melodie. (Podobný záměr mohl mít například César Franck v úvodu *Chorálu a moll*.)

Př. 2, Fantasie c moll, t. 1-2



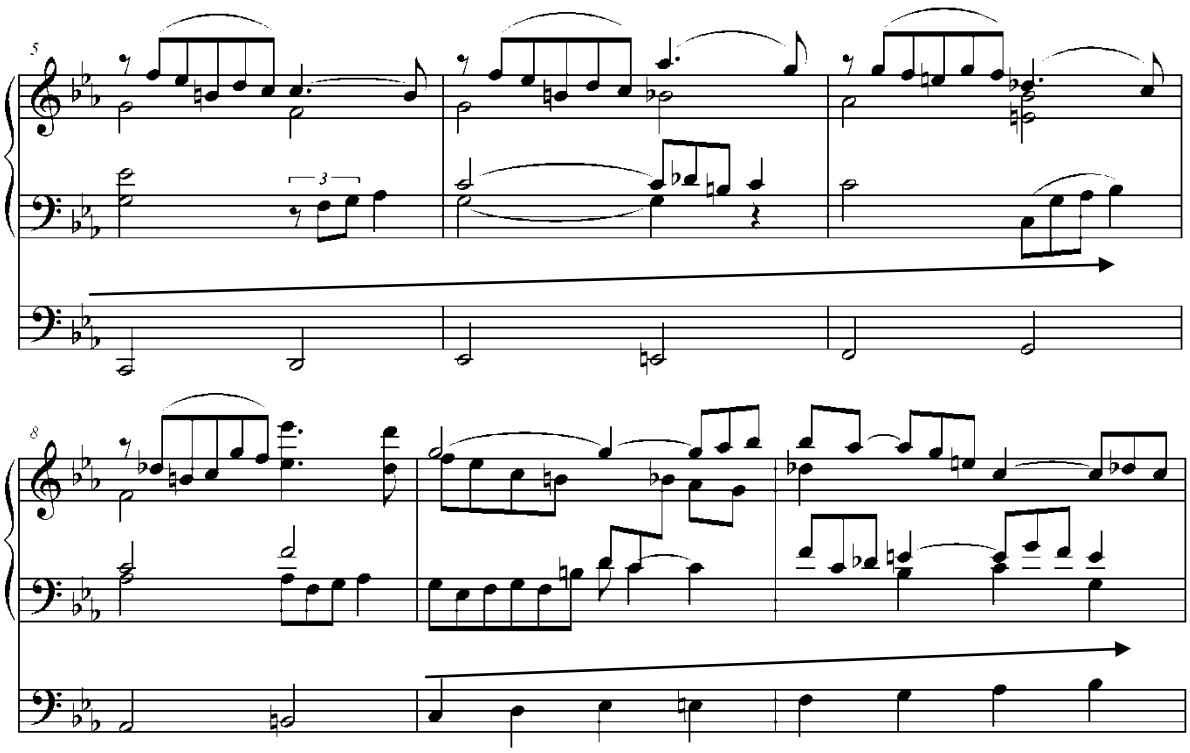
Př. 3, César Franck: Chorál a moll, t. 1-2



V následujícím dvoutaktí se „vlna“ zvětší dosahem na g^2 a teprve poté se pedál začne pohybovat a účastnit se harmonických proměn.

Pedálová linka stoupá v šesti taktech od velkého *C* plynule až k malému *b*, což vytváří poměrně dlouhý postup pedálového hlasu. Ostatní hlasy se však neúčastní této šestitaktové pedálové gradace (ačkoliv jsou v harmonickém souladu s pedálem), ale „vlní se“ stále po dvoutaktích. Interpretačně je ovšem důležité dbát pedálové plynulosti a nedělit skladbu po dvou taktech.

Př. 4, Fantasie c moll, t. 5-10



Vraťme se nyní k samotnému úvodu *Koncertní fantasie c moll*, ve kterém je při podrobném zkoumání vidět rozložení akcentu úvodní noty do dvou dob. Triolový pohyb v levé ruce se teprve na druhou dobu rozvine do široké harmonie, jakoby prvotní impuls měl být oslaben a akord při první triole sílil. A nejen to: na první pohled je patrné, že téma je tvořeno dvoutaktím, přičemž hlavní důraz není v prvním taktu na první době, ale až v druhém taktu na první době. Vidíme tedy plynulé zesílení z prvního taktu do druhého taktu. Připomeňme si, že tento trend „přitékání“ hudby do hlavních dob se začal objevovat v Evropě teprve od poloviny 19. století. Byla to tedy poměrně nová a tehdy moderní vlastnost hudby. Dle mého názoru chtěl Klička tento „moderní“ prvek hned v první varhanní skladbě uplatnit! O jeho snaze po modernosti píše Karel Hoffmeister: *„A byl-li nám stařičký Fr. Blažek, autor výborné nauky o harmonií, ve své starosvětské hudební upjatosti přes všechnu úctu až trochu z jiného světa: nebylo triádě famulů Skuherského – Steckerovi, Knittlovi a* ***Kličkovi*** *nic dost nového a smělého.“* (K. Hoffmeister, 36)

Důraz v druhém taktu se vytvoří prodloužením čtvrťové hodnoty vrchního hlasu, resp. mírným „protažením“ ligatury. Tím se zároveň dosáhne zpěvnosti vrchního hlasu. Jak píše Jaroslav Zich: *„Vrchol kantabilní melodické linie se někdy uplatní výrazněji, povolíme-li kolem něho trochu v tempu. To je zjev dobře známý každému,*

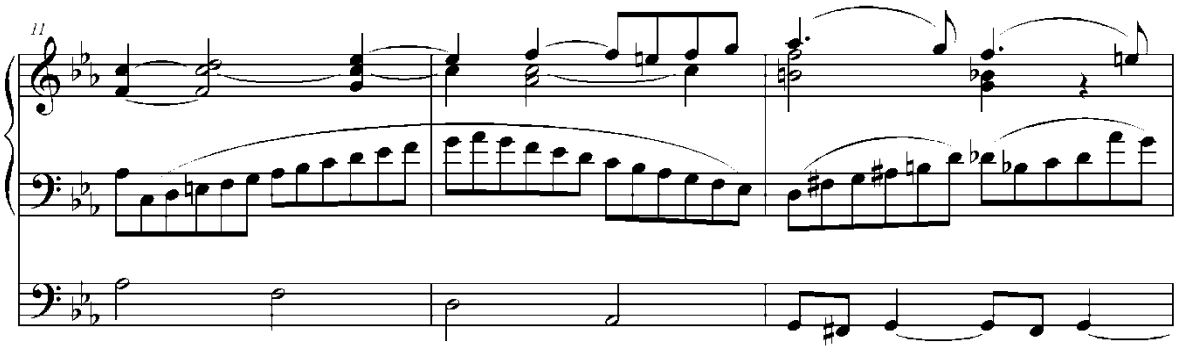
kdo pracuje se zpěváky.“ (105, str. 56) Ostatní hlasy a především triolový pohyb se musí přizpůsobit.

Zde si dovolím malou poznámku: Své opodstatnění má ve skladbách i prodloužení úvodních not. Rozdíl ve vnímání posluchače a interpreta je takový, že interpret je na nástup zvuku již předem připraven a slyší ho o zlomek vteřiny dřív, než se rozezní. Naproti tomu posluchač začne reagovat na zvuk až zlomek sekundy po jeho zaznění. Tato nerovnováha by měla být interpretem zohledněna při jakékoliv skladbě, samozřejmě v závislosti na jejím charakteru.

Ale zpět k toku hudby a k akcentům. Ve třetím taktu se akord *c* moll navrací, a proto je třeba dopřát první době určitý impuls. V tomto případě se ovšem neuskuteční prodloužením první doby, ale mírným zadržením tempa **před** první dobou. V pátém taktu se o tento impuls postará pedál tím, že se jeho prodleva zkrátí, a tak vznikne odsazení.

Vrchol úvodní plochy je ve 13. taktu. Je připravený dvoutaktím (t. 11, 12), ve kterém jsou protkány tři melodické směry: první tvoří stoupající synkopické akordy v pravé ruce, druhý tvoří stoupající a klesající pasáž levé ruky a třetí tvoří klesající pedál. Není proto snadné dokázat vnímat všechny tyto tři směry.

Př. 5, Fantasie c moll, t. 11-13

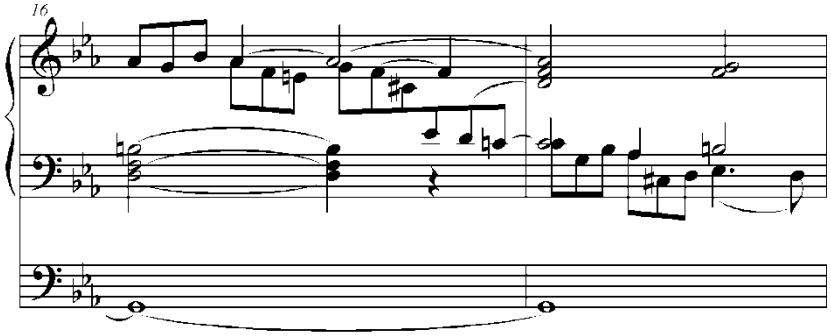


V taktech 11 a 12 je nutné cítit plynulé *crescendo*, neboť v následujícím taktu je vrchol úvodní plochy. Toho docílíme nepatrným zatěžkáním posledních dob podobně, jak o tom například píše Ch.-M. Widor: *Na manuálu bez žaluzie, bez použití jakéhokoliv mechanismu, s vytaženými všemi rejstříky docílíme crescenda pouhým postupným prodlužováním akordů nebo rychlých pasáží.*[21]

[21] *„Sur un clavier non expressif, sans toucher a un mécanisme quelconque, tous jeux tirés, on obtient un crescendo par la simple augmentation de durée donnée progressivement a des accords ou a des traits détachés.“* (Ch. M. Widor, 102)

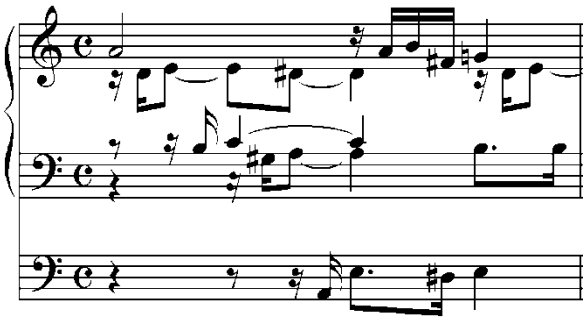
Úvodní plocha se uzavírá dvoutaktím, ve kterém je patrné zadržování vrchních tónů.

Př. 6, Fantasie c moll, t. 16-17



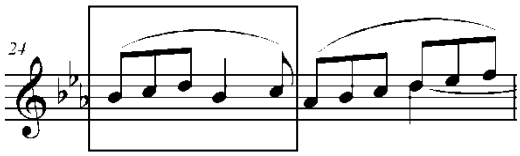
Podobné zadržování najdeme u varhanních romantiků jen zřídka, spíše je známe z barokní hudby (u J. S. Bacha to můžeme spatřit např. v chorálové předehře „Nun komm´ der Heiden Heiland“ (BWV 599) z Orgelbüchlein).

Př. 7, J. S. Bach: Chorálová předehra „Nun komm´ der Heiden Heiland“ (BWV 599), t. 1



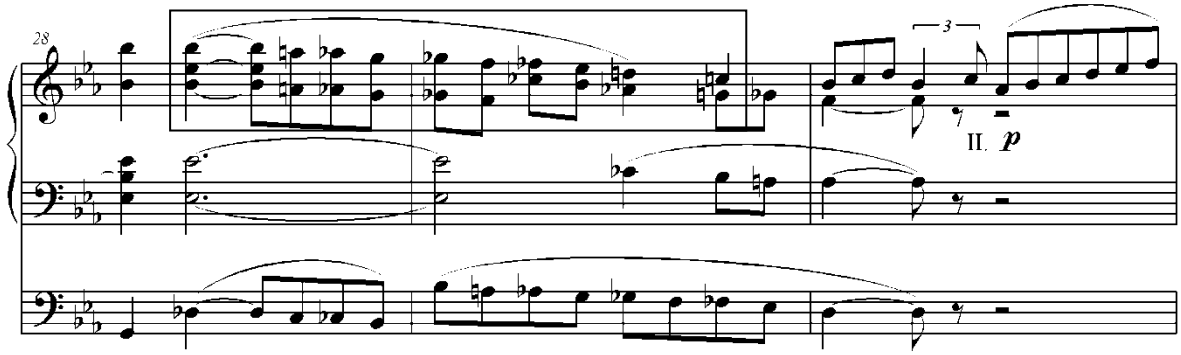
Po pasáži se zadržovanými tóny se hlavní téma navrátí, ale jen po tři takty, dále se harmonie promění a pedál z prodlevy přeskočí na subdominantu. V taktu 24 se objeví poprvé nenápadný motiv (v následujícím př. 1.-2. doba), který se později stane hlavou tématu ve fuze.

Př. 8, Fantasie c moll, t. 24



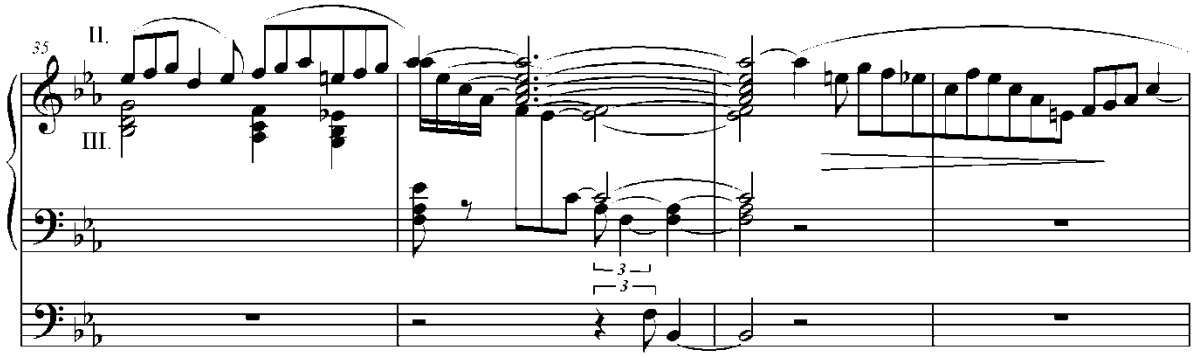
První část dále vrcholí v 28. taktu, kde se představí další prvek patřící do mozaiky motivů a témat této skladby: chromatický sestup. Později tento prvek autor využije v provedení.

Př. 9, Fantasie c moll, t. 28-30



Všimněme si, že se zde v taktu 30 opět objeví motiv fugy. (Toto místo je kvůli manuálovému přechodu níže probíráno.) Z formálního hlediska lze v tomto místě rovněž nalézt začátek první mezivěty, která má 9 taktů a zpracovává převážně budoucí motiv fugy. Druhá mezivěta má 13 taktů a představuje zpočátku poklidnou melodii bez triol. Postupně skladbu uklidňuje a dostává ji až do impresionistické nálady. Předěl mezi mezivětami lze spatřit v sestupném arpeggiu zastavujícím tok hudby.

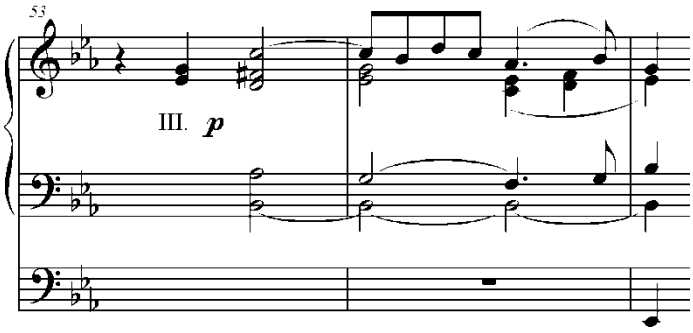
Př. 10, Fantasie c moll, t. 35-38



Ze snivého undecimového akordu se vynoří sólový hlas fantazijně připravující druhou mezivětu.

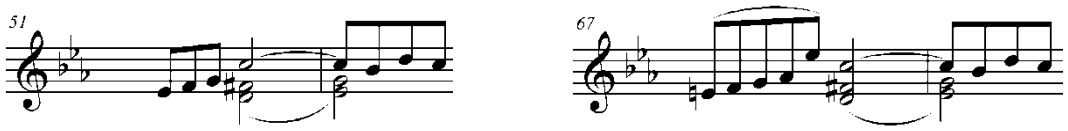
Motiv, který dále vidíme, můžeme označit za úvodní část vedlejšího tématu.

Př. 11, Fantasie c moll, t. 53-55



Tento motiv je dále variován a sice tak, že zdvih k třetí době je rozvinut:

Př. 12, Fantasie c moll, t. 51-52, 67-68



Není pochyb, že na tento zdvih je kladen stále větší důraz. Až do taktu 62 lze přitom vystopovat podobné zdvihy ke třetím dobám. Ovšem Klička v mnoha případech vytvořil frázovací obloučky, které neodpovídají těmto zdvihům. Jeho obloučky v těchto místech je proto třeba chápat následujícím způsobem:

- určují přízvučné doby aniž by bylo podstatné, kde fráze končí
- vymezují úsek, v jehož rámci by se <u>nemělo</u> odsazovat (přičemž začátek ani konec obloučku nemusí představovat odsazení neboť základním úhozovým prvkem je *legato*)

Zatímco v 18. století a dříve se po obloučku zkracovala poslední nota, aby vzniklo odsazení, v druhé polovině 19. století se poslední nota zpravidla dodržela, a tak při odsazení vzniklo malé prodloužení její hodnoty. Ne vždy však bylo nutné mezi frázemi odsazovat! Lze frázovat také v legatu. Eugenie Schumann vzpomíná takto na výuku u J. Brahmse (1872): *Nesměla jsem takové obloučkem spojené části jedné fráze odsazovat zdvižením a opětným položením ruky, nýbrž naznačit pouhým rytmickým posunem a stínováním.*[22]

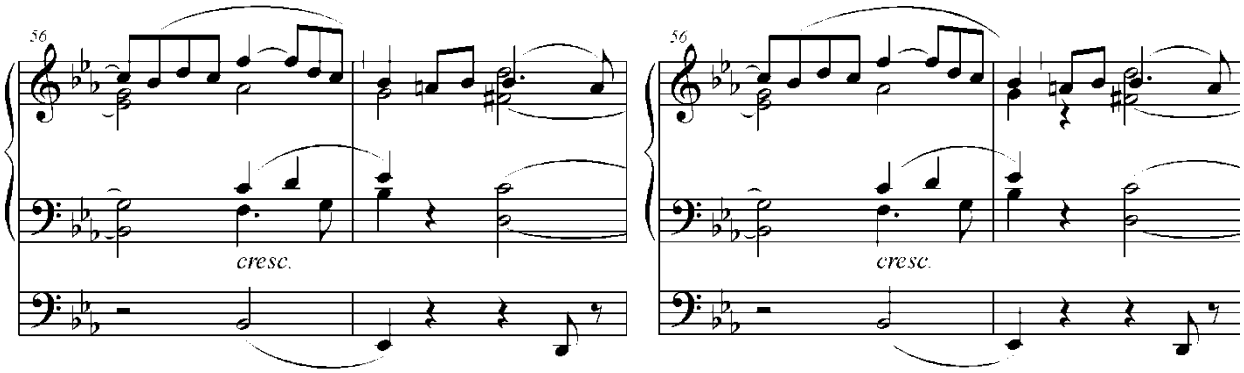
V taktu 57 je jeden z příkladů nejednoznačného zápisu frázovacích obloučků: první tón b^1 buďto: **a)** začíná novou frázi (jak o tom vypovídá oblouček) nebo: **b)** patří

[22] *„Ich durfte jedoch solche durch Bogen zusammengefasste Teile einer Phrase nie durch Aufheben und Wiederaufsetzen der Hand, sondern nur durch rhythmischen Druck und Schattierung bezeichnen."* (E. Schumann, 85, str. 232)

ještě k předcházející frázi a následující osminy poté vytvářejí zdvih k akordu na třetí době. Přikláním se k variantě b) i vzhledem k typickým zdvihům ke třetí době. Doporučoval bych zároveň udělat odsazení po tónu b^1 a přitom odsadit všechny hlasy. (V ukázce **b)** je v taktu 57 altový hlas na notě g^1 zkrácen o jednu dobu a přidána osminová pomlka.)

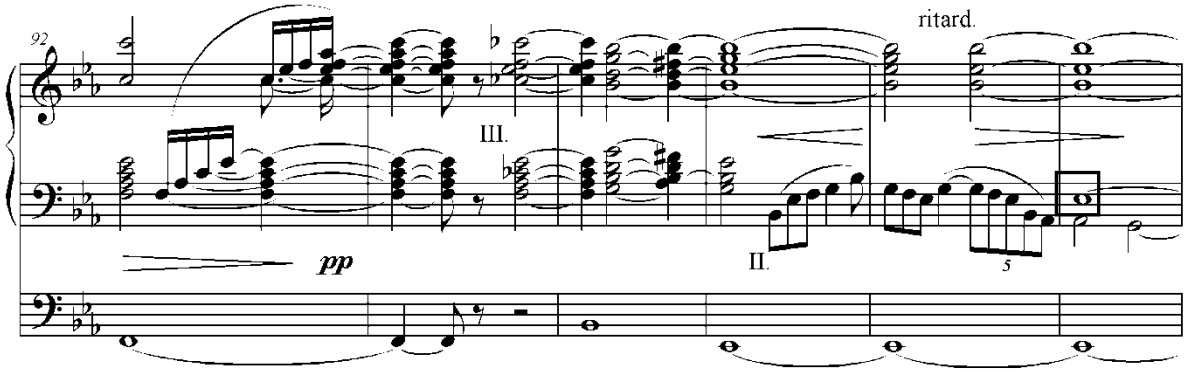
Př. 13, Fantasie c moll, t. 56-57

a) **b)**



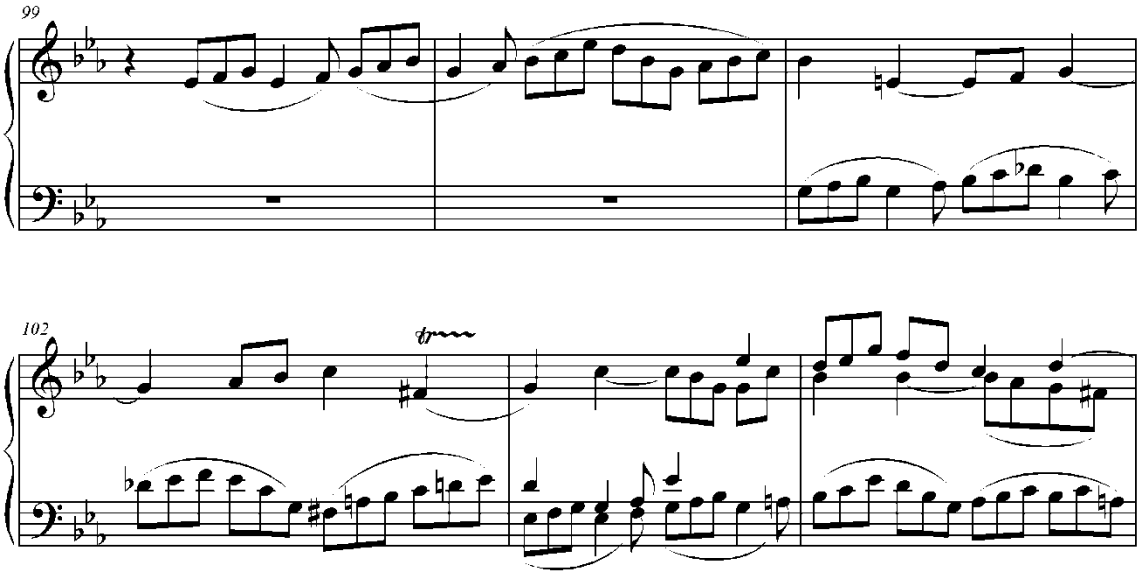
Expozice se uzavírá *arpeggiem* a tenorovým sólem v *Es* dur. Pokud má varhaník dostatečně velkou ruku, může v závěru tenorové pasáže hrát tón *es* na třetím manuálu.

Př. 14, Fantasie c moll, t. 92-97



Následuje provedení začínající fugou. Téma nastupuje na lehkou dobu, má však díky obloučkům přesvědčivé důrazy na prvních notách motivu. Poprvé se téma představí v sedmi dobách, dále je však počet dob sudý, tedy téma je dále osmidobé:

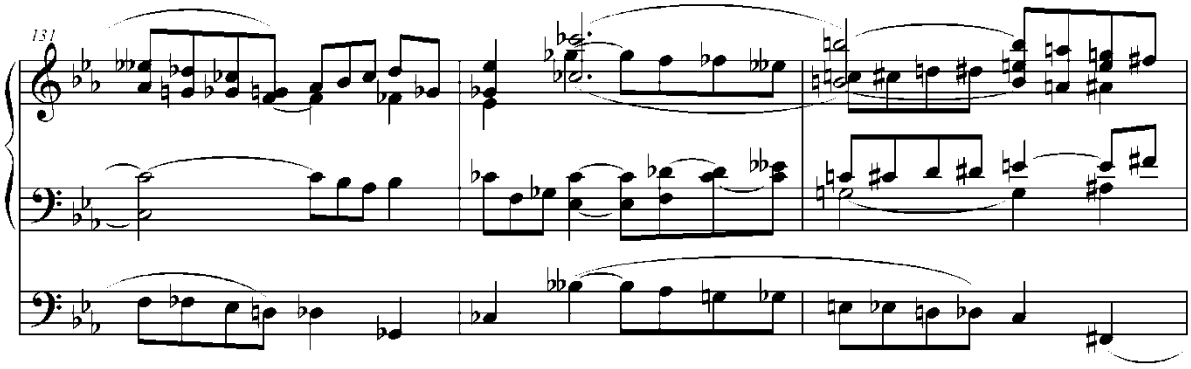
Př. 15, Fantasie c moll, t. 99-104



Obloučky ani zde, dle mého názoru, neznamenají odtah nebo porušení pravidelného rytmu, ale právě jen fyzické zdůraznění přízvučných dob. (Snahou po akcentu se dosáhne jemného prodloužení předcházející osminy.) V každém případě však doporučuji odsadit před trylky. Ty představují typické romantické zesílení (nejen dynamické) před hlavní dobou.

Místo fugové reprízy se náhle navrátí hlavní téma. Mírně harmonicky pozměněné téma po chvíli graduje tak, že se evolučně zpracovává a provedení vrcholí v místě s chromatickými postupy.

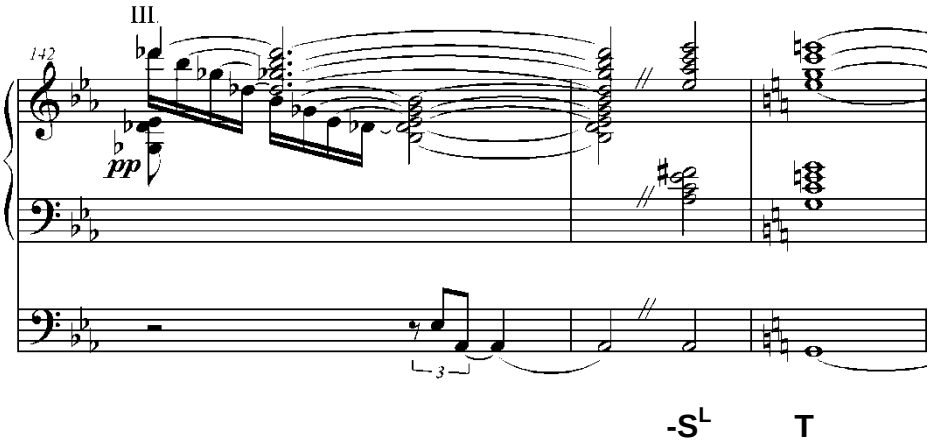
Př. 16, Fantasie c moll, t. 131-133



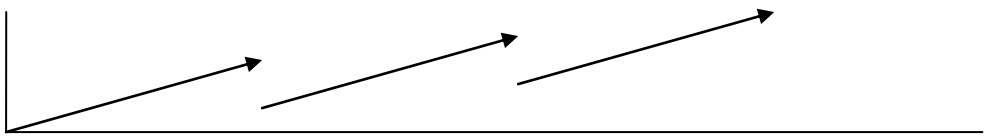
Poté se skladba na chvíli uklidní zopakováním první mezivěty a zastavením se na sestupném arpeggiu, podobně jako jsme to viděli v expozici. Tentokrát ovšem nevyplyne z akordu sólový hlas, ale po odsazení se příkře moduluje do kvartsextakor-

du tóniny *C* dur, stejnojmenné k hlavní tónině. Akord převádějící náhle harmonii do vzdálené tóniny se nazývá *lydicko-subdominantní čtyřzvuk*.

Př. 17, Fantasie c moll, t. 142-144



Následná gradace připravuje dílčí reprízu. Tato gradace je netradiční, jelikož je terasovitá. Po dvou taktech se nárůst napětí zlomí a opět se zvyšuje.



Přitom přechází pravá ruka pokaždé na silnější manuál. Krátce před reprízou – *Maestoso* je *crescendo* a zároveň *ritardando*. Prvek, který velkolepým způsobem užil později Max Reger ve *Fantasii a fuze d moll*, op. 135b – v závěru fugy. V Kličkově *Fantasii c moll* se jedná o pouhé dva takty, ale přesto by hudba mohla interpreta svádět ke stálému zrychlování. Naopak! – tempo by na konci taktu 152 mělo být pomalejší než v následujícím *Maestosu*.

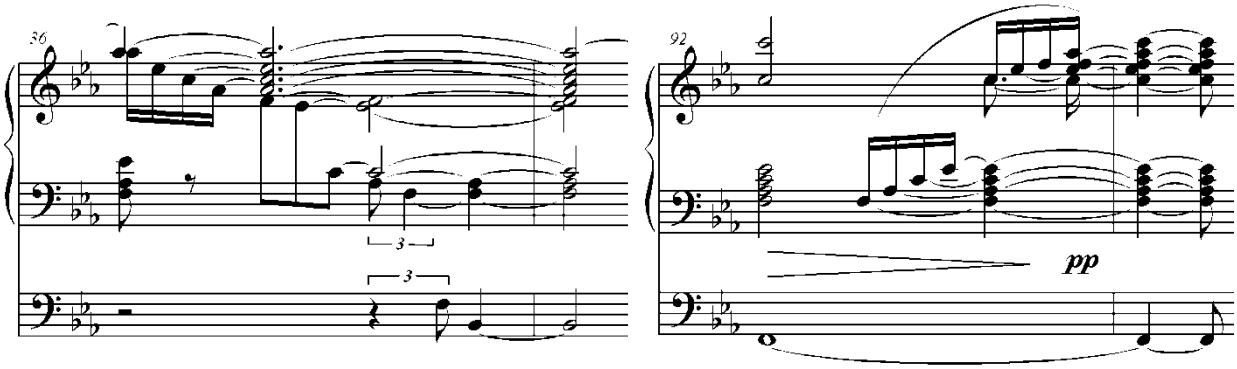
Tempo *Maestoso* ovšem nevydrží dlouho, krátce na to je umístěn pokyn *accelerando* a skladba se několikerým gradováním, naposledy ve stupnicích sextakordů, dostává až k vrcholícímu akordu v *C* dur.

Další interpretační prvky

Arpeggio

Tento poměrně „nevarhanní“ prvek ve skladbě nalezneme několikrát. *Arpeggio* je vedené od shora (takt 36) i od spodu (takt 92).

Př. 18, Fantasie c moll, t. 36-37, 92-93



V taktu 36 se od vrchního tónu hlasy harfovitě rozvinou až po bas, který nakonec pozmění harmonii drženého akordu – původní měkce malý septakord utvořený na subdominantě se změní basovým tónem na undecimový akord sedmého stupně. (Analogické je to v taktu 146.)

Všechny příklady zadržování hlasů znamenají kromě zvyšování počtu hlasů také snahu po maximálním *legatu*. Podobný efekt je velmi častý v klavírní hře při použití pedálu. (Ve varhanní romantické tvorbě proto něco podobného uvidíme jen u „klavíristů“ F. Liszta a R. Schumanna.)

Notes communes – „společné (svázané) noty“

Prvek typický pro francouzské varhanní romantiky. Znamená případ, kdy se vyskytnou stejné tóny ve dvou různých hlasech za sebou. Klávesa se nestiskne znovu, ale zadrží se, i když není v notách předepsaná ligatura.

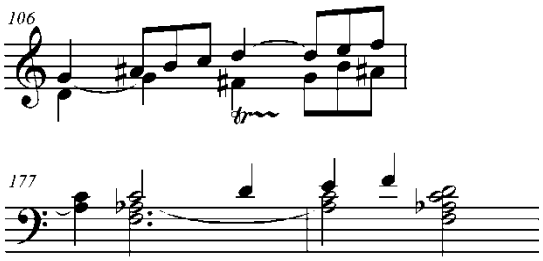
Hned na první straně *Fantasie c moll* nalezneme následující příklad, který sice není typickým příkladem *notes communes*, ale stojí za pozornost: V taktu 11 se mezi první a druhou dobou v pravé ruce zvýší počet hlasů ze dvou na tři. Tón c^2 je od druhé doby pod obloučkem, ovšem mezi první a druhou dobou oblouček chybí a přesto je

málo pravděpodobné, že by na druhou dobu měl zaznít opět tón *c* v sekundě s *d*. Zní rozhodně lépe, když se tón *c* zadrží.

Př. 19, Fantasie c moll, t. 11

V několika případech ovšem *notes communes* Klička sám označil. Je to například ve fuze (takt 106) a v závěru skladby (takty 177-178):

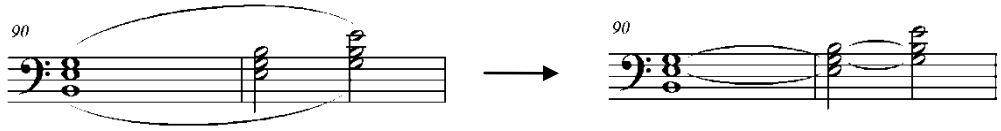
Př. 20, Fantasie c moll, t. 106, 177



To jsou typické příklady *notes communes.* Z těchto příkladů je jasné, že Kličkovi šlo především o přísné *legato*, i když to nezapisoval pečlivě a ve všech místech (podobně jako francouzští skladatelé).

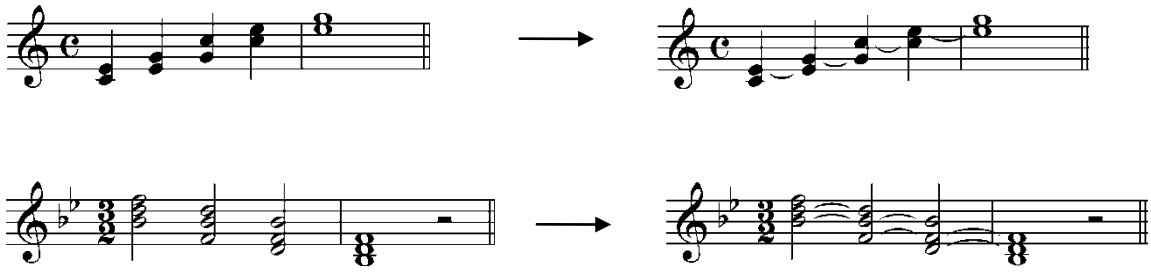
V taktech 90-91 dochází k obratům v akordech v levé ruce, což podle předcházejícího příkladu by mělo být svázané ligaturami spíše než pod legatovými obloučky:

Př. 21, Fantasie c moll, t. 90



Pro tento případ máme k dispozici cvičení, které nám ve své učebnici *Méthode d´orgue* z roku 1913 nabízí René Vierne:

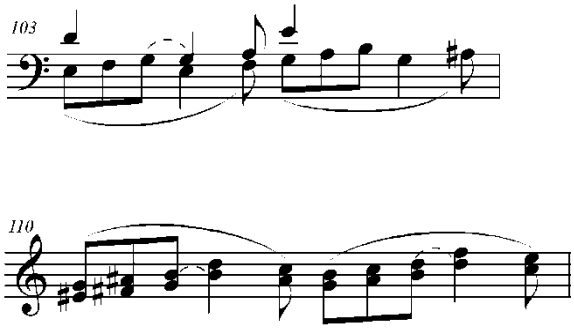
Př. 22, René Vierne: *Méthode d´orgue*



Z toho je možné usuzovat, že *notes communes* byly poměrně častou záležitostí a muselo se přitom nacvičovat i tiché vyměňování prstů.

Ve fuze najdeme další příklady nezapsaných notes *communes,* tentokrát spíše podobných taktu 106:

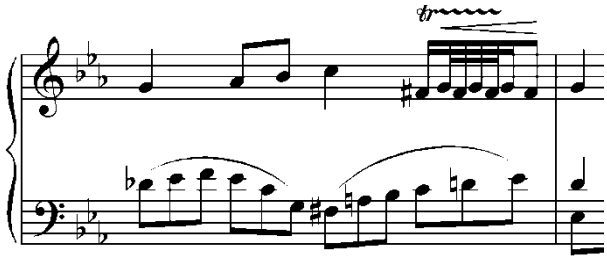
Př. 23, Fantasie c moll, t. 103, 110



Trylek

Trylky jsou v této skladbě pouze ve fuze na citlivých tónech. Jak již jsem dříve zmínil, důraz na disonancích je typickým výrazovým prostředkem pro pozdní romantiky. I zde se jedná o snahu zesílit dynamiku na původně nepřízvučných dobách ve smyslu tehdy „moderního“ cítění hudby. Avšak trylek jako prostředek k zesílení v tomto případě nepovažuji za příliš uspokojivý a ani Klička ho v pozdějších skladbách už nepoužil. (Výjimku tvoří *Toccata* ze *Sonáty fis moll*, kde byly trylky později připsány, a kde zdařile přispívají k rozvernému charakteru.) Trylky ve fuze se hrají z hlavní noty a jsou bez závěrů. Jejich rozpohybování se řídí dynamickou představou zesílení. Začíná na dobu a může skončit před jejím závěrem.

Př. 24, Fantasie c moll, t. 102



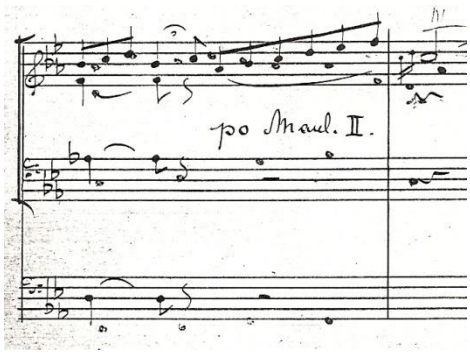
Shrneme-li dosavadní poznatky z rozboru *Koncertní fantasie c moll*, nalezneme několik indicií, vedoucích nás k pozdně romantické interpretaci:
1) porušení dlouhodobě zažité hierarchie těžkých a lehkých dob
2) výskyt dlouhých gradačních ploch
3) snaha po maximálním *legatu*
4) relativně <u>bezdůrazový</u> průběh
5) převedení pozornosti na zdvihy (předtaktí)

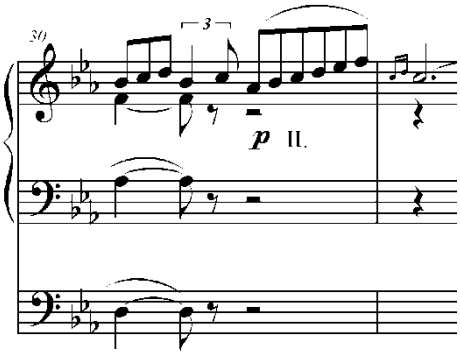
Manuálové přechody

Z rukopisů Josefa Kličky není často patrné, od kterého místa (resp. noty), se má změna dynamiky nebo manuálový přechod provést.

Do taktu 30 napsal Klička změnu manuálu, ale od které noty to myslel, není vůbec zřejmé:

Př. 25, Fantasie c moll, t. 30 **(přepis)**



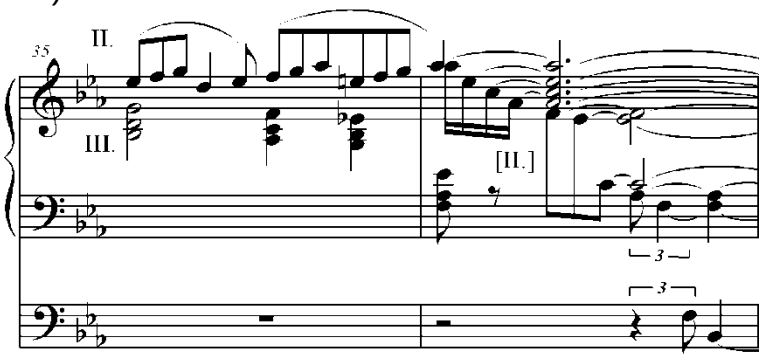


Podle mého názoru je přechod na poslední osmině druhé doby stejně možný jako přechod na třetí době.

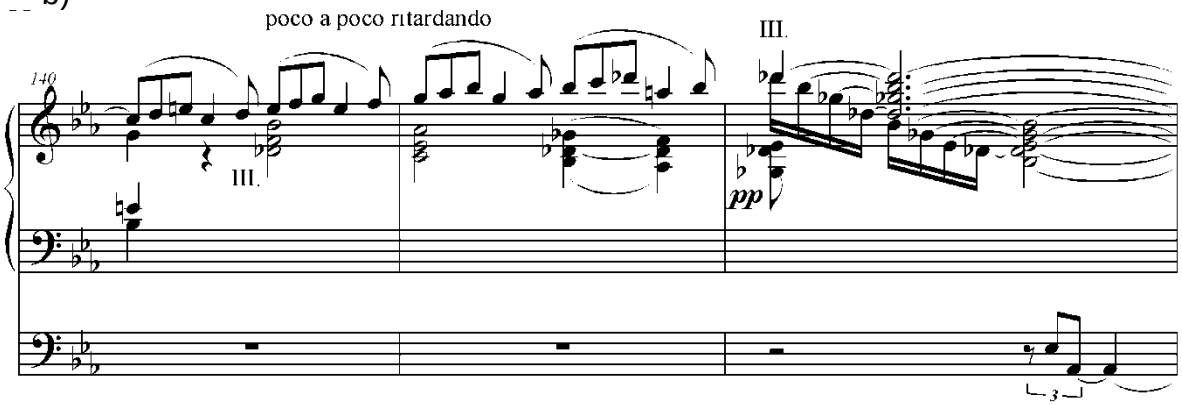
Další příklad je v taktu 36, kde by měla levá ruka hrát na III. manuálu a pravá na II., což vzhledem k požadavku kompaktního zvuku není ideální řešení, proto levá ruka by měla přejít k pravé na II. manuál. obr. a) V podobném místě v taktu 143 přechází na první dobu naopak pravá ruka na III. manuál. obr. b) V prvním případě hudba zesiluje, v druhém případě zeslabuje.

Př. 26, Fantasie c moll, t. 35-36, 140-142

a)



b)

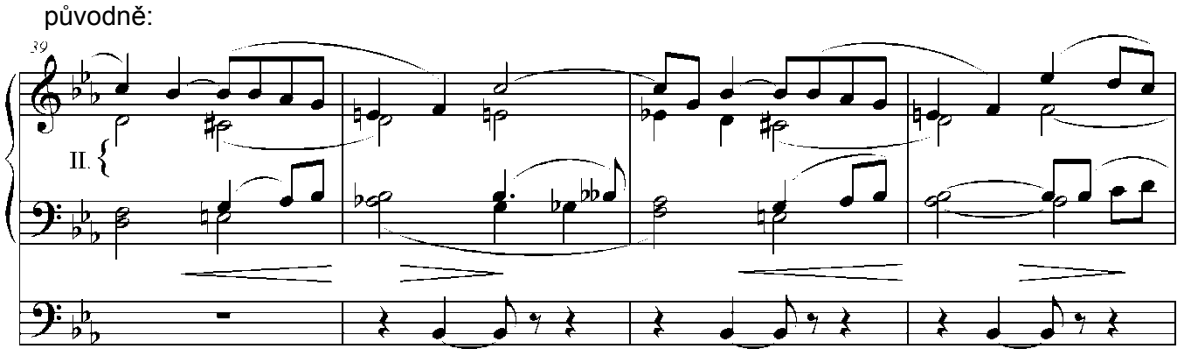


Další z příkladů neobvyklého označení manuálů je v místě, kde začíná druhé téma (takt 53). Pro III. manuál (soprán, alt) je zde znaménko ***p***, zatímco pro II. manuál (tenor, bas) znaménko ***pp***. Nejedná se o melodii, která by měla být na III. manuálu zvýrazněna sólovým hlasem (například Hobojem), takže by bylo logické použít pro silnější dynamiku II. manuál a pro slabší dynamiku III. manuál. Je třeba však připomenout, že na rudolfínských varhanách měl Klička k dispozici žaluzie dvě – k II. manuálu a ke III. manuálu. Se žaluzií k II. manuálu se nicméně na většině našich romantických varhanách nesetkáme, a přesto se s takovým „obráceným“ postupem můžeme registračně vyrovnat. Kličkovo užití manuálů v tomto místě může vést k zajímavému barevnému rozlišení.

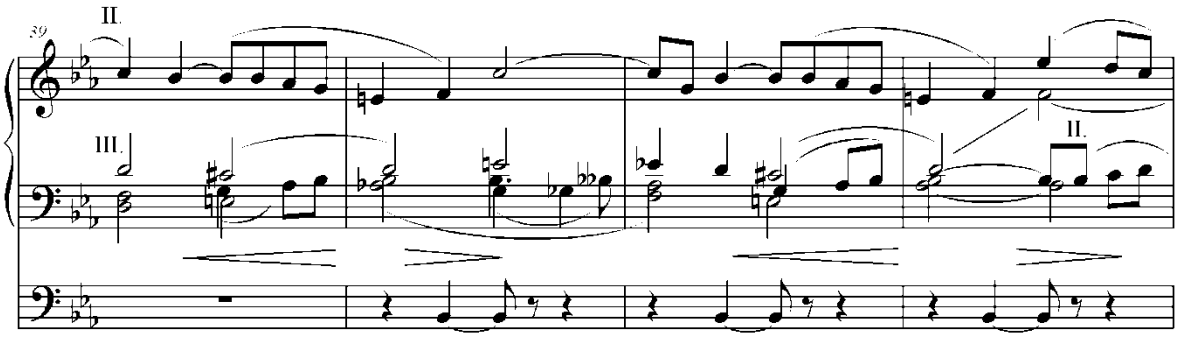
Otázkou zůstává, zda-li tato manuálová označení jsou připisována autorem ihned nebo až později, a zda-li mají mít zásadní nebo pouze doporučující význam vztahující se k určitému nástroji. Z poznatků, které jsem získal při bádání o interpretační praxi z období vzniku této skladby, jsem odvodil závěr, že velmi často docházelo ke změnám v použití manuálů v závislosti na dispozici nástroje i v závislosti na bezprostřední inspiraci interpreta. K přechodům z manuálu na manuál docházelo dokonce i na takových místech, která se mohla zdát pro změnu dynamiky nebo barvy nevhodná (například uprostřed fráze). Proto se přechody prováděly nenápadně a často i krkolomně (krkolomně proto, že se hrálo jednou rukou na dvou manuálech, aby přenesení hlasů na nový manuál bylo postupné). Pokud by například levá ruka zůstala v taktu 39 na III. manuálu, mohl by lépe vynést vrchní hlas a postupný přechod v taktu 42 by potom přidal frázi na dynamické síle.

Př. 27, Fantasie c moll, t. 39-42

původně:



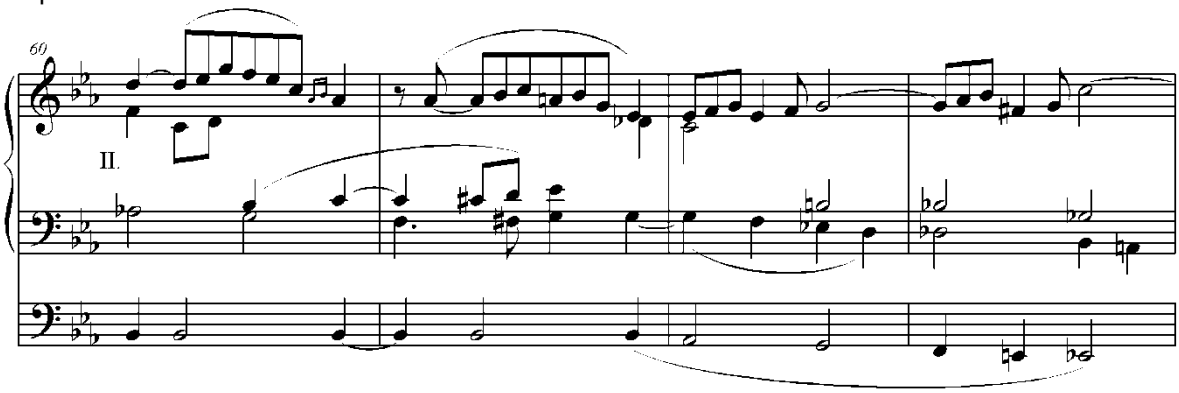
varianta:



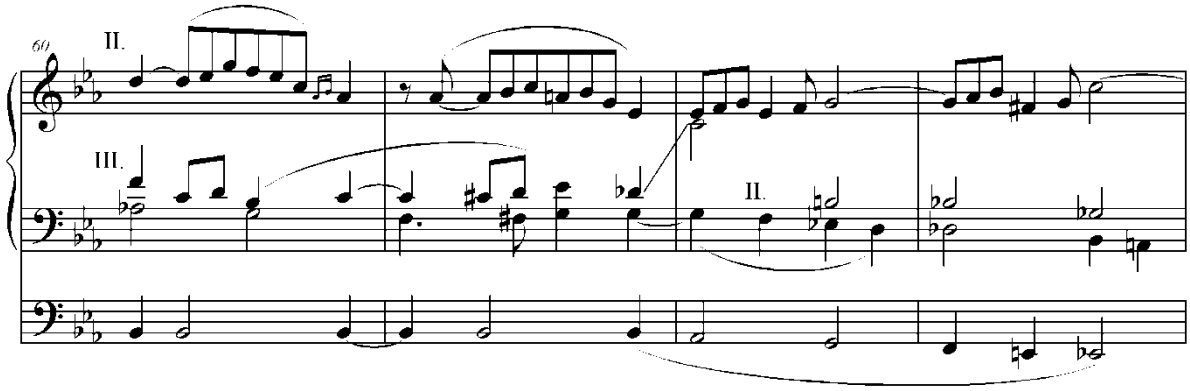
Podobné řešení můžeme uplatnit i na následující straně v taktech 60-63:

Př. 28, Fantasie c moll, t. 60-63

původně:



varianta:



Samozřejmě, že i dnes se varhaník musí potýkat s různými dispozicemi nástrojů a hledat správnou míru mezi respektováním pokynů skladatele na jedné straně a možnostmi nástroje na straně druhé. Při práci se skladbou jde především o ukotvení původní skladatelovy představy, se kterou může interpret až posléze osobitě pracovat

Několik dalších doporučení k manuálovým přechodům:

– V taktu 71 pravá ruka přejde na II. manuál na druhé době a levá ruka může přejít až na třetí době.
– Od taktu 76 mohou po první osmině obě ruce přejít na silnější I. manuál. Zpět se dostanou v taktu 80 na druhé době.
– V taktech 84 a 85 může levá ruka přejít na I. manuál kvůli lepšímu vynesení melodie.
– Pokud chybí žaluzie k II. manuálu, přechod na III. manuál v taktu 93 se může uskutečnit o takt dříve.
– V případě, že je II. manuál v taktech 95-99 příliš silný, může palec levé ruky hrát tón *es* na III. manuále.

Tempo

Josef Klička nepředepisoval ke skladbám metronomické údaje, ale vždy skladby opatřil tempovým označením. V případě *Koncertní fantasie c moll* je nadepsáno *Moderato con moto* a v závěrečné části pak *Maestoso*. Oba dva údaje napovídají spíše o charakteru, *con moto* pak o rychlosti, proto musí interpret zvážit několik aspektů, které s tempem souvisí. Jaroslav Zich k volbě tempa uvádí: *„V praxi jde o dvojí: jednak je třeba odhadnout délku úseku, za druhé „míru“ jednoty a rozmanitosti v jeho hudební náplni.“* (J. Zich, 105, str. 33) Jak jsem již zmínil, nejkratším hudebním úsekem je v úvodu této sklady dvoutaktí, které vytváří „vlnu“. Tempo proto musí být takové, aby bylo možné cítit tuto vlnu pod jedním impulsem. Úvodní část je uzavřena v taktu 52 a zde by interpret měl dokázat vytvořit dojem celistvosti dosavadního úseku.

Při návratu hlavního tématu Klička nadepsal **Tempo I.**, avšak lepší by bylo vrátit se do tempa postupně, společně s tím, jak sílí dynamika – až po čtyřech taktech.

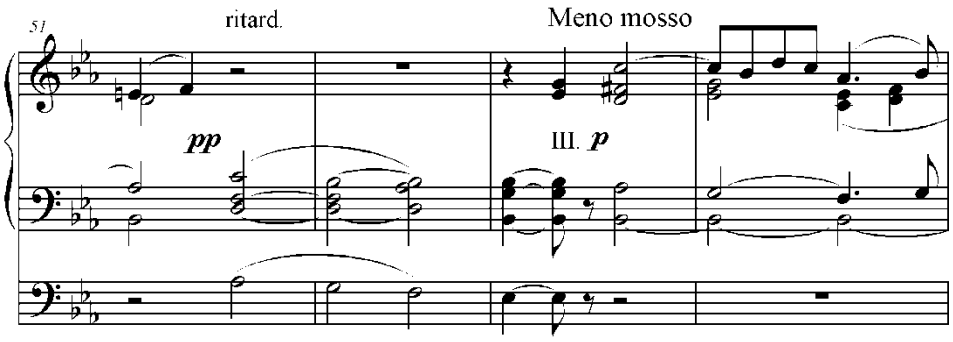
V závěrečné gradaci stojí za připomínku zlomení tempa v taktech 169-170. Accelerando by vlastně mohlo být rozloženo do několika taktů:

1) takty 156-158
2) takty 162-163
3) takty 170-174

Všeobecně platí, že o tempu rozhoduje s konečnou platností obsahová stránka daného skladebného úseku. Pokud se například úsek mezi takty 39-53 (4. strana) hraje příliš pomalu, výrazně se charakter přiblíží následující části a obsahová stránka

ztratí na sdílnosti. V taktu 53 je možné kvůli klidnému charakteru hudby místo návratu původního tempa hrát *Meno mosso*.

Př. 29, Fantasie c moll, t. 51-54



Klička později předepsal *Meno* v podobných úsecích ve *Fantasii g moll* a v první větě *Sonáty fis moll*. Zde však chybí. Patrně považoval za přirozené, že se tempo může odchýlit. Navíc stejně jako v ostatních případech i zde se tempo brzy může navrátit. Podobné je to i v závěrečné části *Maestoso.*

*

V *Koncertní fantasii c moll* se již Klička projevuje svým charakteristickým způsobem, který v dalších skladbách rozvíjí. Typickým rysem jeho projevu jsou emotivní vzruchy vyjádřené dvou- nebo vícetaktovými vlnami. Na jeho skladbách lze s úspěchem demonstrovat porušení dlouhodobě zažité hierarchie těžkých a lehkých dob, výskyt dlouhých gradačních ploch i převedení pozornosti na zdvihy (předtaktí), což se shoduje s tehdejším moderním hudebním projevem a může být tak východiskem k chápání hudby jeho současníků.

Všeobecně platné jsou rovněž i zásady vyplývající z jeho hudební řeči, které se týkají zpěvných legatových frází. Jím zaznamenané obloučky tak musíme chápat z dvojího pohledu: jednak určují přízvučné doby aniž by bylo podstatné, kde fráze končí, a jednak vymezují úsek, v jehož rámci by se nemělo odsazovat, přičemž začátek ani konec obloučku nemusí znamenat odsazení. Při odsazení se poslední nota zpravidla dodrží, a tak vzniká malé prodloužení její hodnoty. V některých případech dokonce není nutné mezi frázemi vůbec odsazovat. Snahu po maximálním

legatu vyjadřoval Klička i zvláštním prvkem – zadržováním hlasů, jaký známe z klavírní hry za použití pedálu.

Důležitou součásti přednesu se staly různě provedené akcenty nebo simulace *crescenda.* Důraz se například může vytvořit prodloužením hodnoty hlasu, či mírným zadržením tempa před dobou nebo odsazením. Dojem plynulého *crescenda* můžeme dosáhnou pouhým postupným prodlužováním akordů nebo rychlých pasáží.

Všechny tyto prvky směřující k vyjádření pozdně romantického cítění mohou být vodítkem k interpretaci i jiných skladeb tohoto období. V *Koncertní fantasii c moll* se tyto prvky soustředí, a proto lze o ní říci, že se stala první varhanní skladbou tohoto druhu u nás.

Obr. 10, Josef Klička v roce 1886 (z archivu ND)

Fantasie na motivy symf. básně „Vyšehrad“ od B. Smetany, op. 33

Symfonickou báseň „Vyšehrad“ Bedřich Smetana dokončil 18. listopadu 1874. Dílo zaznělo poprvé na koncertě 14. března 1875. Josef Klička svou *Fantasii na motivy symfonické básně „Vyšehrad“* dokončil 9. května 1886, 11 let po prvním provedení Smetanova „*Vyšehradu“* a 3 a půl roku po prvním souborném provedení *Mé vlasti* Adolfem Čechem na Žofíně. Bylo to v době, kdy se tehdy třicetiletý Klička koncertně uplatňoval na moderních Sauerových varhanách v Rudolfinu, a kdy vedle uvedení děl německých, francouzských vznikala potřeba uvedení děl českých.

Na tentýž proces „přerodu“ narazíme dokonce i ve výtvarném umění. Velmi případně to charakterizuje Miroslav Míčko: „*Umělecké dílo, jež opustilo dílnu svého autora, je němé, jakoby zakleté až do té chvíle, kdy se setká s lidmi, jimž něco znamená, než začne společensky působit. A tu si pak žije svým vlastním životem – tak jako dítě, jež opustilo otcovský dům. Je schopno se dále vyvíjet, proměňovat, nabývat nových významů. Do života vržené a života schopné dílo totiž přesahuje záměr svého původce, obsahuje víc, než co do něho on sám vědomě vložil, nabízí se různým výkladům. To mohou bohatě doložit dějiny umění, jež zachycují nejenom vznik díla, ale i jeho vyzařování, jeho často staleté působení, jeho proměnlivý ohlas v různých prostředích a v různých epochách.“* (M. Míčko, 70, str. 138)

Kličkova *Fantasie* se liší od Smetanova *„Vyšehradu“* pouze částečně, mnohé části jsou Kličkou doslovně přepsány. Přesto dochází ke změnám ve formě a k překomponování některých částí. Přistoupím proto ke srovnání obou skladeb z hlediska formy.

Smetana obraz k této symfonické básni načrtl ve známém stručném ději.[23] Forma básně je poměrně složitá. „*Karel Janeček ji považuje za sonátovou formu s monotematickou expozicí v hlavní tónině Es dur, v oblasti vedlejšího tématu pak v transpozici hlavního tématu do B dur, aby po něm se ozvalo znovu hlavní téma v Es dur. Je to třídílná expozice s reprízou, doznívající v kodě pianissimem. Pak následuje obsáhlá a rušná část, kterou lze mít za provedení a která by u Vyšehradu formu*

[23] *Harfy věštců začnou; zpěv věštců (Bardengesang) o dějích na Vyšehradě, o slávě, lesku, turnajích, bojích, až konečně úpadku a zříceninách. Skladba končí v elegickém tónu. (Nachgesang der Barden)*
Podle pozdějšího přepisu v Barvitiově edici zní text takto: *Na Vyšehradě, slavném sídle knížat a králů Českých, ozývaly se zvuky varyta pěvce Lumíra. Pak nadešly lité boje, čímž sláva kdysi hrdého Vyšehradu zanikla a vznáší se nad ním pouze ohlas umlklého zpěvu Lumírova.* [Výraz varyto je Rukopisem královédvorským podvržený pojem, ve staročeštině neznámý.]

sonátovou odůvodňovala. Na konci provedení připravuje dlouhá prodleva na dominantě v tremolujících violách reprízu, která je volná, uvádějíc pozměněně a ve zkratce první a třetí část expozice. V kodě se ozve hudba spojovacího motivu z expozice a nakonec i harfový úvod básně." (V. Holzknecht, 37, str. 345)

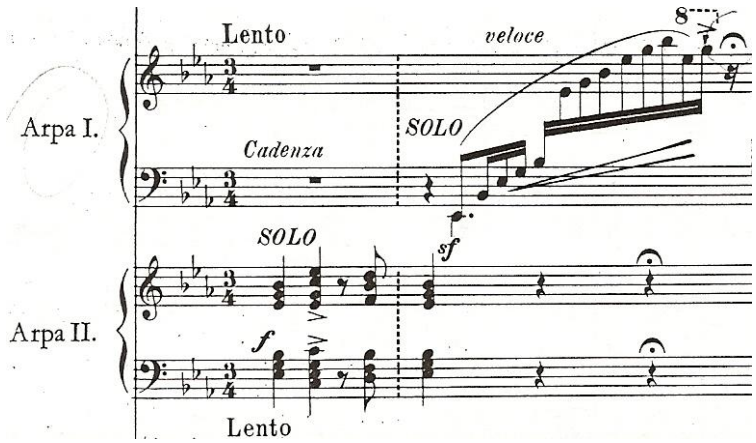
Forma Kličkovy *Fantasie* je oproti Smetanovu *„Vyšehradu"* mírně odlišná. Po první modulaci do *B* dur Klička vynechává návrat harfové kadence a plynule přechází do gradace ústící do *Es* dur. Tím úvod poněkud zkrátí. Po doznění části *Grandioso (poco largamente)* nastupuje náhle část *Piu lento*, kterou Smetana umísťuje až na závěr provedení, těsně před reprízu. Rušná část *Allegro vivo, ma non agitato*, kterou Janeček považuje za začátek provedení, je Kličkou překomponována na vlastní fugu, která je s původní Smetanovou fugou motivicky spřízněna. Jakmile se téma rozvine do slavnostní podoby, je hudba opět stejná, rovněž tak i v následujícím oddílu *Meno mosso*. Líbeznou melodii uvedenou u Smetany v *Piu allegro poco agitato* Klička však zcela vynechává a na Smetanu navazuje až 10 taktů před slavnostním *Più mosso*. Na tuto část navazuje novou vlastní částí *Vivo*, dále graduje a dostává se k závěrečnému oddílu *Largamente*, společného se Smetanou. Skladba končí akordickým spojem Rameauovy mollové subdominanty s tónikou v *tutti*. Podobně končí Smetanova *Symfonická báseň „Vltava"*, i když tam se jedná o pouhý spoj dominanty s tónikou.

Interpretační pokyny

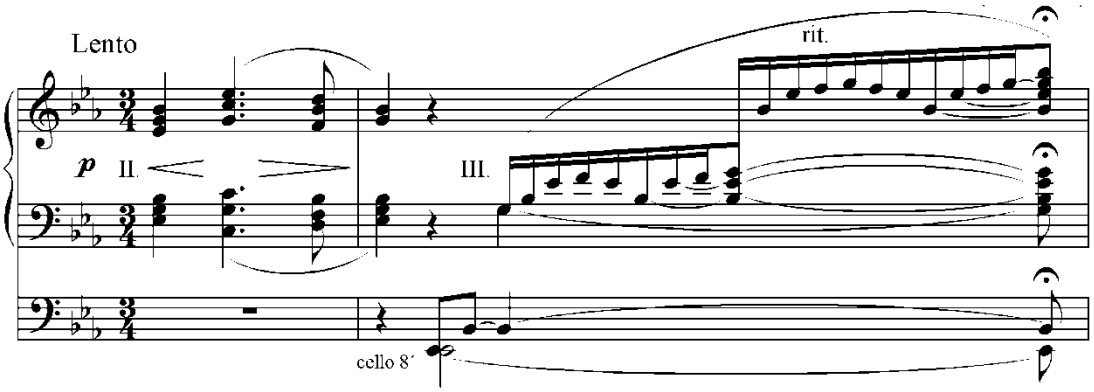
Po prvním akordu je třeba odsadit, jelikož důraz je na druhé době. Důraz není ovšem velký, takže nedoporučuji v tuto chvíli použít arpeggio a napodobovat tak harfu – na většině varhan to nezní přesvědčivě. Arpeggio v pátém taktu je samozřejmě vhodné a vychází přesvědčivě, neboť je v tomto případě akcent větší.

Kvůli omezenému rozsahu varhan musel Klička v úvodu pozměnit harfové kadence:

Př. 30, B. Smetana: Symfonická báseň „Vyšehrad“, t. 1-2



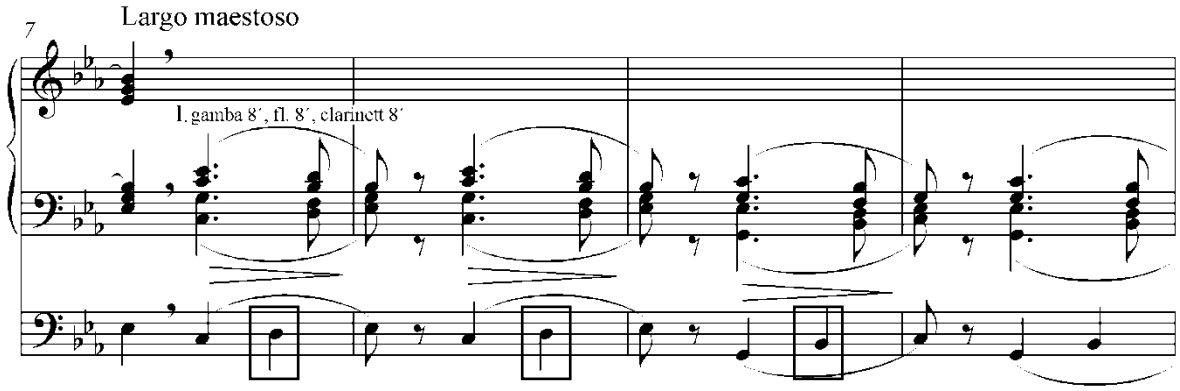
Př. 31, J. Klička: Fantasie na motivy symfonické básně „Vyšehrad“, t. 1-2



V druhém taktu může pedál nastoupit ještě do prvního akordu podobně, jak na sebe navazují harfy. Všimněme si rejstříku Cello 8´ (resp. Violoncello 8´, které bylo na rudolfínských varhanách). Mimo jiné to znamená, že se nemá použít 16´ rejstřík, ale jen 8´ a přitom má být smykavý. To naznačuje, jakou zvukovou kombinaci si Klička představoval: na druhém manuálu flétnové hlasy a na třetím smykavé. Je to jedna z možných variant, vždy záleží na vkusu interpreta a na vlastnostech nástroje.

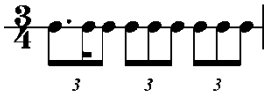
V následující části *Largo maestoso* Smetana dosahuje zvláštního efektu: jakoby rozmazává obraz Vyšehradu tím, že v hlavním motivu na třetí době rozloží o půl doby akord mezi harfami a lesními rohy s fagotem. Zdeněk Nejedlý v úvodu k orchestrální partituře píše: „*Vyšehrad jako by stál před námi. Ale je to jen vidina, jež se zase rozplyne.“* (Z. Nejedlý, 87, str.3) Tohoto zvláštního momentu lze i na varhanách částečně dosáhnout: pedál, podobně jako harfy, nastoupí už na třetí době:

Př. 32, Fantasie na motivy symfonické básně „Vyšehrad“, t. 7-10

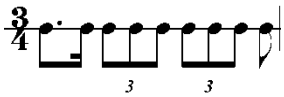


Přechod na I. manuál v 7. taktu se může uskutečnit v levé ruce už na první době, a to přesto, že ligatura mezi tóny *b* bude porušena – pravá ruka toto odsazení spolehlivě překryje. Krásně tak vystoupí hlava tématu. Předepsané rejstříky Gamba, Flétna a Klarinet tvoří přitom krásnou a neobvyklou zvukovou kombinaci. Je to jeden z důkazů Kličkova orchestrálního cítění.

Téma lesních rohů, které u Kličky přichází ve 20. taktu, Smetana zapsal do triolového rytmu:

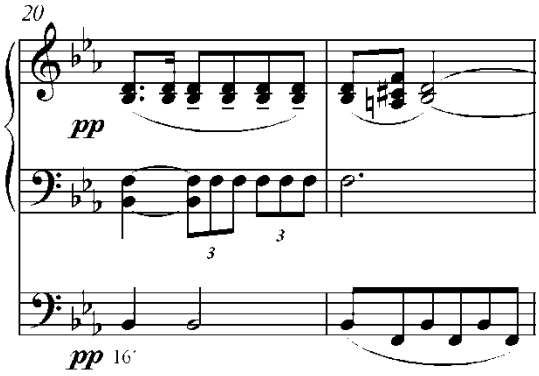


Stává se přitom, že poslední notu první trioly posluchač chápe jako první notu druhé doby, ale na konci přitom přebývá jedna nota:



Podobně to „slyšel“ i Klička. Rytmus upravil po svém a „zmatek“ triol vyjádřil rytmem 3:2

Př. 33, Fantasie na motivy symfonické básně „Vyšehrad“, t. 20-21



Z podobných „nesrovnalostí“ jako by vyplývalo, že Josef Klička nepsal tuto skladbu u stolu s partiturou, ale že ji hrál bez not na varhanách, jako by na ni improvizoval a hrál podle toho, jak ji měl **naposlouchanou**. Víme o něm, že byl výborným improvizátorem. Adolf Smolák zmiňuje, že po přijetí na varhanickou školu se Klička „*stal rázem nejlepším žákem ředitele Fr. Z. Skuherského, který se vyslovil o něm, že v improvizaci byl od svého žáka překonán!“* (A. Smolák, 90, str. 11) A Karel Hoffmeister také nešetří chválou: „*V improvizaci, v níž Klička později též tak vynikl, že vedle Steckera a Treglera stanul zde jako první český varhanní improvisátor...“* (K. Hoffmeister, 34, str. 14) Skladba proto mohla být zápisem Kličkova improvizovaného provedení, a proto vznikla tak neobvyklá „transkripce“, kdy je sice čerpáno ze Smetanových motivů, ale ty jsou modifikovány a přeházeny. „Transkripce-Fantasie“ dává přitom dojem původní Smetanovy skladby.

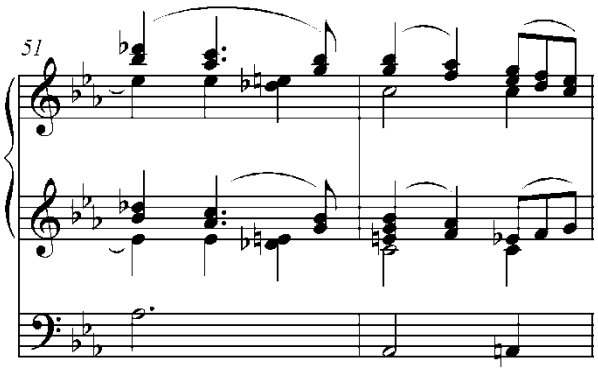
*

Vzhledem k všeobecné znalosti původní Smetanovy skladby není třeba se podrobně zabývat výstavbou skladby, tempem, dynamikou nebo agogikou. Jen na některá místa upozorním:

V gradaci od 40 do 44 taktu se přidávání rejstříků může uskutečňovat jak na první době, tak na třetí době. Připomeňme, že nejvýraznějším prvkem pozdně romantické hudební řeči je přivedení pozornosti na předtaktí. Často tak nalezneme předtaktí směřující crescendem k hlavní době.

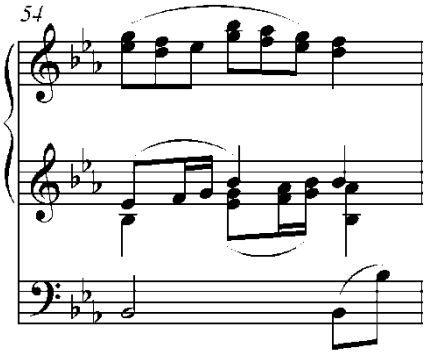
Dále v taktu 51 je sice oblouček až od druhé doby (viz l.r.), ale narozdíl od Smetanovy skladby zde melodie klesá a druhá doba proto není přízvučná. Doporučuji proto vést oblouček od první doby (viz p.r.) a hrát co nejvíce legato.

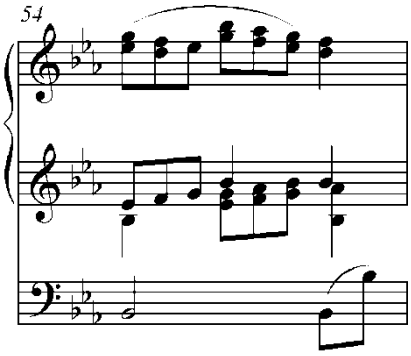
Př. 34, Fantasie na motivy symfonické básně „Vyšehrad“, t. 51-52, změněný oblouček u p.r.



O dva takty později Klička propojuje dva rytmy dohromady. Trochu nepříjemná souhra má mnohdy za následek i nepřesvědčivý zvukový výsledek. Smetana v tomto místě trioly nepoužívá, používá je až po deseti taktech. Každopádně bych nechal na interpretově rozhodnutí, zda-li na tomto místě bude ctít Kličkův zápis, nebo si jej upraví tak, aby ruce hrály rytmicky společně.

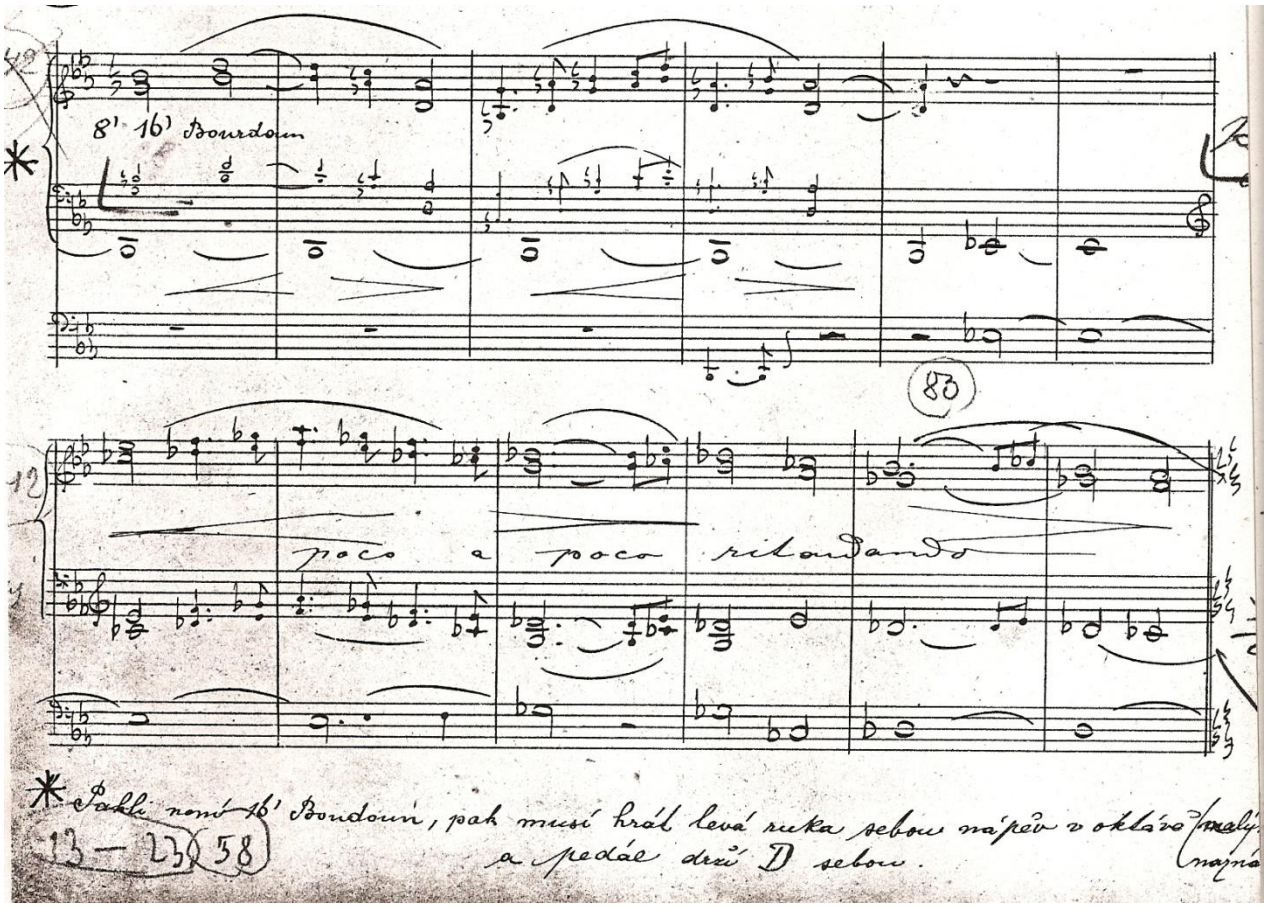
Př. 35, Fantasie na motivy symfonické básně „Vyšehrad“, t. 54





V 85. taktu napsal Klička poznámku k levé ruce: *„Pakli není 16´ Bourdon, pak musí hrát levá ruka sebou nápěv v oktávě a pedál drží D sebou.“* Pro levou ruku také vypracoval malými notami tento nápěv v malé oktávě.

Př. 36, Fantasie na motivy symfonické básně „Vyšehrad“ (autograf), t. 85-96

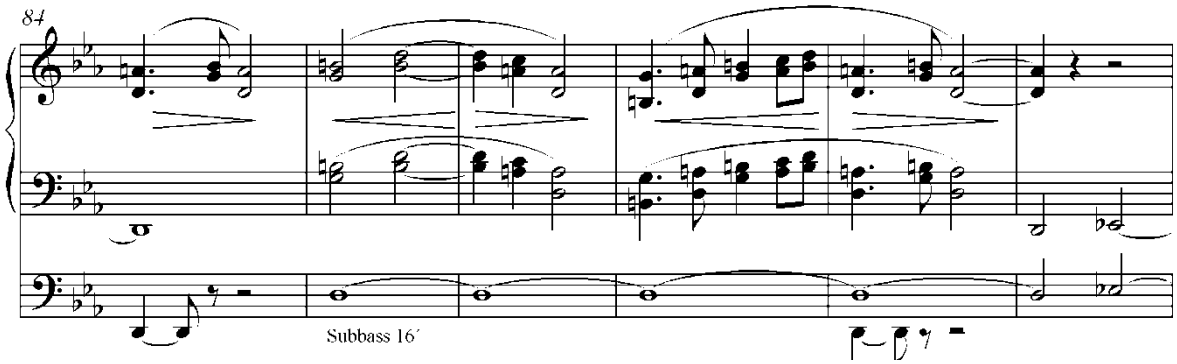


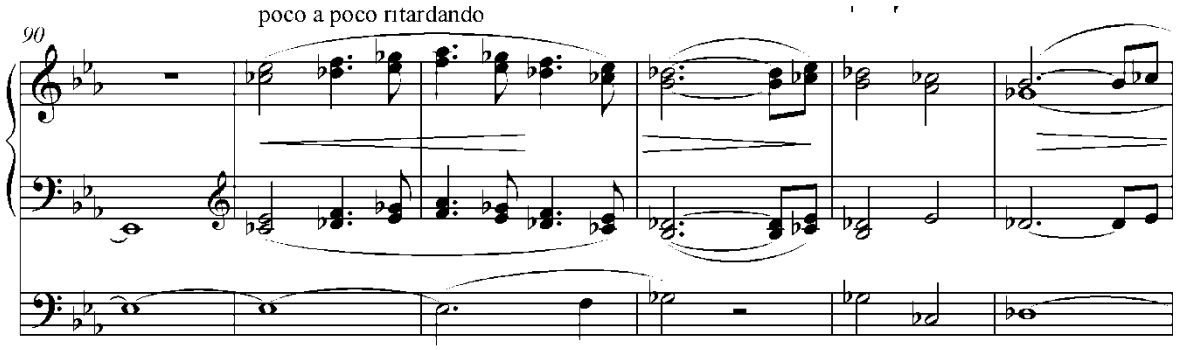
Není ovšem jasné, kdy pedál převezme tón *D*. Navrhuji dvě řešení:

a) pedál drží tón *D* ve velké oktávě již od taktu 84. (V tom případě bych doporučoval nasadit jej v taktu 88 znovu.)

b) pedál drží tón *d* v malé oktávě a v taktu 88 se k němu přidá spodní *D*. (Tomuto řešení odpovídá i následující část, kde pedál hraje v malé oktávě, viz ukázka)

Př. 37, Fantasie na motivy symfonické básně „Vyšehrad“, t. 84-95





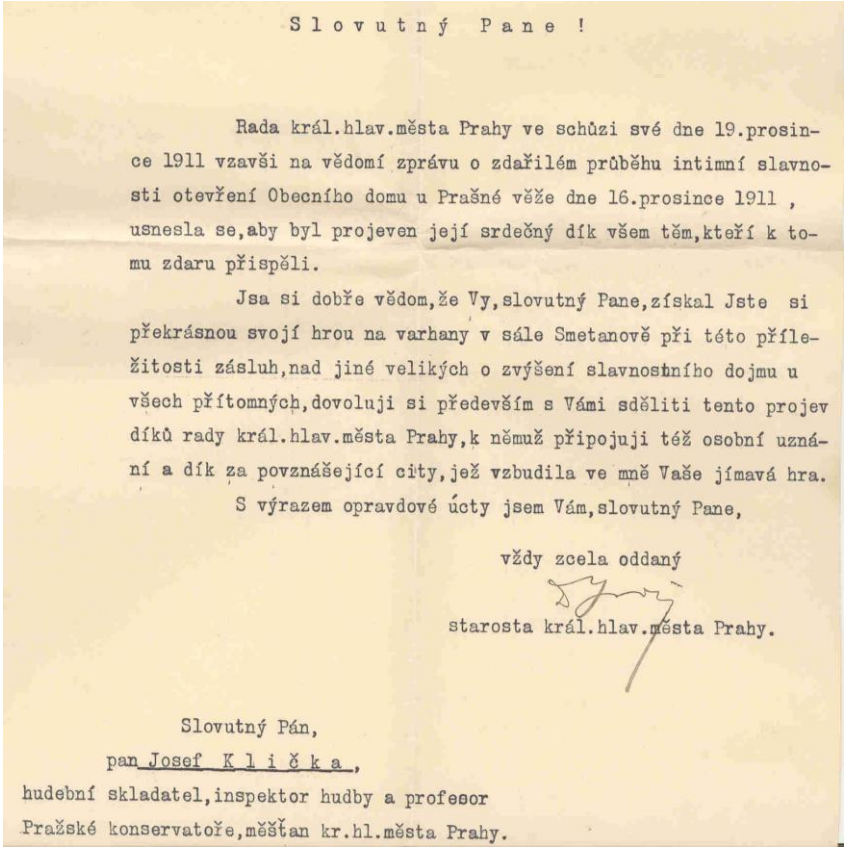
Pak-li Bourdon 16´ k dispozici je, hraje se podle původního zápisu. V taktu 91 bych ale Bourdon 16´ doporučoval odebrat, neboť by nápěv zněl unisono ve třech oktávách, což není zvukově uspokojivé.

Tempo fugy v následující části **Allegro molto** by se mohlo shodovat s tempem Smetanovy fugy. Smetana ale na rozdíl od Kličky nemá předepsané *poco accelerando* ani **Vivo** pro následující část. Aby tak bylo možno učinit, je třeba začátek fugy hrát u Kličky v mírnějším tempu. Vyššího tempa (shodného se Smetanou) se tedy dosáhne až v části **Vivo** – takt 120. Pro přehlednost uvedu přibližná tempa těchto a následujících rychlých částí:

Allegro molto (Fuga)	♩ = 138 MM
Vivo	♩ = 152 MM
Meno mosso	♩ = 120 MM
Più mosso (t. 155)	𝅗𝅥 = 80 MM
Più mosso (t. 175)	𝅗𝅥 = 112 MM
Vivo (accelerando)	𝅗𝅥 = 116-138 MM

*

Fantasie na symfonickou báseň „Vyšehrad“ byla poprvé provozována na koncertě spolku „Českého herectva“ dne 16. 5. 1886 a později ji Klička často hrál na mnohých koncertech, například při otevření Obecního domu v roce 1911.



S l o v u t n ý P a n e !

Rada král.hlav.města Prahy ve schůzi své dne 19.prosince 1911 vzavši na vědomí zprávu o zdařilém průběhu intimní slavnosti otevření Obecního domu u Prašné věže dne 16.prosince 1911, usnesla se,aby byl projeven její srdečný dík všem těm,kteří k tomu zdaru přispěli.

Jsa si dobře vědom,že Vy,slovutný Pane,získal Jste si překrásnou svojí hrou na varhany v sále Smetanově při této příležitosti zásluh,nad jiné velikých o zvýšení slavnostního dojmu u všech přítomných,dovoluji si především s Vámi sděliti tento projev díků rady král.hlav.města Prahy,k němuž připojuji též osobní uznání a dík za povznášející city,jež vzbudila ve mně Vaše jímavá hra.

S výrazem opravdové úcty jsem Vám,slovutný Pane,

vždy zcela oddaný

starosta král.hlav.města Prahy.

Slovutný Pán,
pan Josef K l i č k a ,
hudební skladatel,inspektor hudby a profesor
Pražské konservatoře,měšťan kr.hl.města Prahy.

Obr. 11. Děkovný dopis J. Kličkovi od starosty Prahy, 20. ledna 1912

Je třeba podotknout, že většina veřejných Kličkových produkcí byla konána ve prospěch různých charitativních spolků. Dle jeho vlastních záznamů na poslední straně autografu *Fantasie na „Vyšehrad“* je patrné, jak **nezištně** a ochotně vystupoval: Druhé provedení bylo ve prospěch „Jednoty ku podpoře vdov a sirotků po učitelích“ v Rudolfinu v Praze dne 26. března 1887. Potřetí byla skladba provedena na koncertě ve prospěch „Spolku paní ku podpoře hladovících dětí“ v Rudolfinu dne 14. prosince 1890, dále na koncertech v Kutné Hoře, v Táboře, ve Vídni, atd. V roce 1935 sám Klička dokládá své životní přesvědčení slovy: *„Byli jsme všichni vychováváni ve vznešeném idealismu národním, plném nadšení. A zamyslím-li se nad tím, jak se Boží svět za mých osmdesát let přetvořil, pozoruji s úctou a obdivem všecky vynálezy a pokroky, o kterých jsme tehdy ovšem ani nesnili, ale zároveň pozoruji s bolestí mnohé změny, které se nedají nazvat pokrokem, nýbrž úpadkem. A myslím, že ten úpadek pramení právě z nedostatku toho, čím my jsme tehdy žili a co dnes marně hledám... Chybí idealismus, svaté nadšení, obětavé a nezištné. Nedá se nahraditi ani nejgeniálnějšími vynálezy, které bez něho neučiní lidstvo šťastnější, spíše naopak...“* (J. Klička, 64, str. 328)

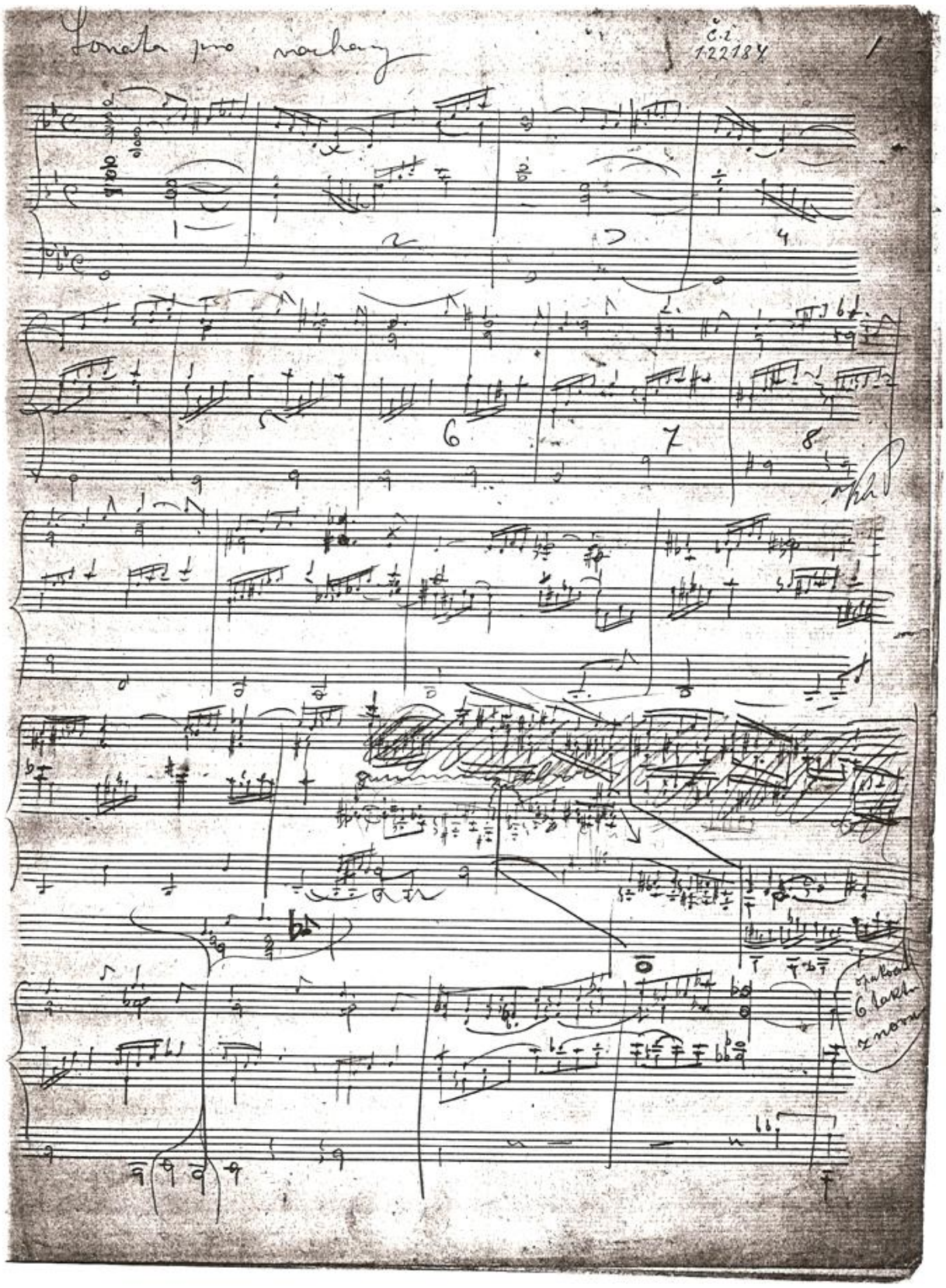
Skladba byla později zařazena do učebních osnov Pražské konzervatoře. Podle učebního plánu z roku 1906 patřila mezi středně těžké skladby určené pro nejvyšší III. ročník.

*

Na závěr této kapitoly je důležité zodpovědět otázku, zda se v případě Kličkovy *Fantasie* jedná o přepis Smetanovy skladby, nebo o svébytnou fantasijní skladbu. V prvém případě by totiž interpret měl ctít interpretační tradici včetně tempových, dynamických i přednesových zvyklostí, zatímco v druhém případě by tyto zvyklosti mohly být příliš omezující, neboť by redukovaly individuální, osobité pojetí díla.

Z rozboru vyplynulo, že Klička mnohé části skladby doslovně transkriboval. Pozměnil formu nebo obsah až v místech, kde cítil obtíže rázu technického nebo tektonického. Pokud by do skladby vložil hudbu významně se odlišující od původního obrazu, mohli bychom mluvit o záměrné svébytné reinterpretaci. **Části, které se odlišují ovšem nemají natolik jiný hudební obsah, aby způsobovali nový náhled posluchače na původní Smetanovu skladbu. Proto by se dle mého názoru interpret neměl odchylovat od vzoru Smetanovy symfonické básně.** Název *Fantasie* dokonce nelze pokládat za příhodný, neboť může předem uvést posluchače v očekávání, že uslyší alespoň zčásti novou hudbu, která by nesla svébytné znaky. Ta však nepřichází a interpret nemá mnoho přesvědčivých prostředků k navození dojmu nového osobitého díla nebo jeho částí. Dokonce se lze obávat, že by v případě jeho výrazného snažení tímto směrem mohla vzniknout jakási karikatura původní skladby.

Fantasie na symf. báseň „Vyšehrad“ Josefa Kličky zůstává ojedinělým přerozeným dílem, jež má dávat dojem původní Smetanovy skladby.



Obr. 12. Autograf (Skica) Koncertní fantasie g moll. Původně byla *Koncertní fantasie g moll* nadepsána jako *Sonata pro varhany*. Jak lze vidět v autografu, prvních 8 taktů Klička očísloval. Bylo to proto, že v taktu 17, kde dochází k návratu hlavního tématu, Klička místo opětného vypisování not pouze vepsal: *opakovat 6 taktů znovu*.
Kličkův rukopis je značně „vypsán“ a není divu, vždyť byl Klička po tři roky zaměstnán jako druhý kapelník v Prozatímním divadle a to bylo často spojené s nevděčnou prací – s rozepisováním partů.

Koncertní fantasie g moll, op. 39

Sonata pro varhany zní název, který je nadepsán v rukopise Josefa Kličky, jež leží v klatovském Vlastivědném muzeu Dr. Hostaše. Tento rukopis je však spíše skicou, neboť nese známky mnohého škrtání, přepisování a dopisování. I samotný název skladby *Sonata pro varhany* byl později změněn na *Koncertní fantasii g moll*. Vysvětluji si to tím, že autor původně zamýšlel vytvořit vícevětou skladbu, avšak zůstalo jen u první věty. Pravděpodobně nebylo jeho záměrem ani vytvoření jednověté sonáty, jelikož skladba není natolik obsažná, co se týká závažnosti hudebních myšlenek, aby mohla sama o sobě aspirovat na titul Sonáta.

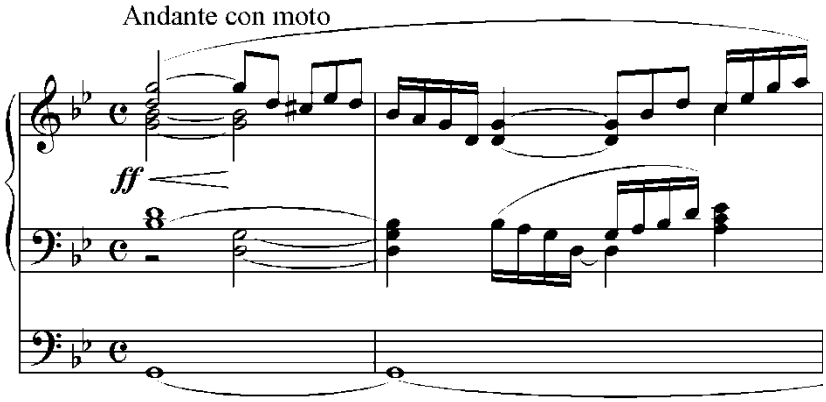
Zdali se zachoval také čistopis, ze kterého Klička skladbu hrál, nevíme, ale naštěstí existuje opis, který pořídil Václav Pirchan na Pražské konzervatoři. Z něj lze spolehlivě čerpat v kombinaci se skicou. Na poslední straně autografu je datováno dokončení 13. března 1887. Skladba měla premiéru 3. dubna 1887 v Rudolfinu.

Opusové číslo 39 se neslučuje s dobou vzniku, neboť například *Koncertní fantasie fis moll*, která vznikla v následujícím roce 1888 má opusové číslo 35. Opusová čísla u celé Kličkovy tvorby byla zapsána značně nedůsledně. U mnohých skladeb opusové číslo chybí nebo neodpovídá časové posloupnosti. Bohužel čistopis *Koncertní fantasie g moll* se doposud nepodařilo nalézt. (Opusové číslo 39 mimochodem odpovídá pozdějšímu období let 1888-1890, neboť číslo 38 má skladba *Ku slavnosti učitelek* pro ženský sbor a capella z roku 1888 a opusové číslo 40 má *Missa in honorem sc. Josephi* pro mužský sbor a varhany z roku 1890.)

*

Skladba vyrůstá podobně jako *Koncertní fantasie c moll* z akordických figurací na rytmickém podkladu triol a šestnáctin. Hlavní téma tvoří podobná „vlna“ jenže s obráceným směrem. Úvodní akord v *g* moll je na třetí době doplněn dvěma tóny v levé ruce. Silná dynamika ***ff*** dává tušit potřebu akcentu na první dobu, ale vzhledem k tomu, že je akord po dvou dobách zesílen, měl by důraz (resp. prvotní impuls) být rozložen mezi první a třetí dobu. Tudíž je třeba vnímat akcent měkčeji a během prvních dvou dob cítit *crescendo* ke třetí době.

Př. 38. J. Klička: Koncertní fantasie g moll, t. 1-2

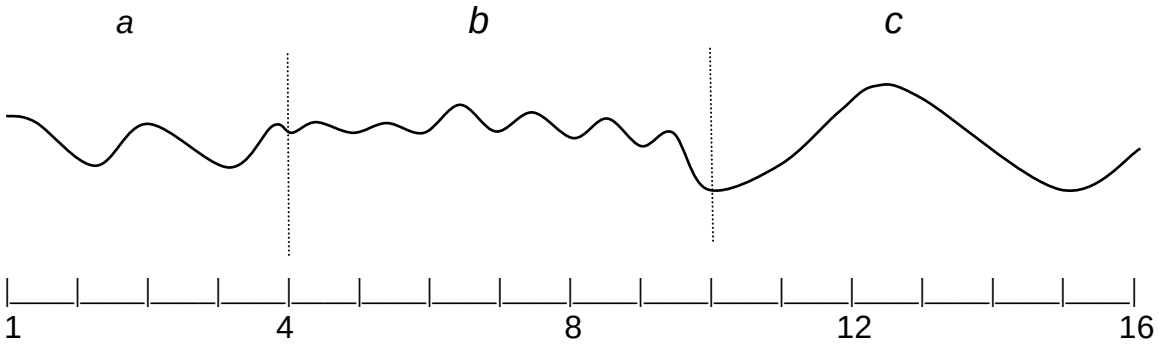


Všimněme si původního zápisu v autografu: Nejdříve Klička napsal na první dobu plný akord i v levé ruce, ale později jej přepsal na půlovou pomlku a spodní tóny posunul o dvě doby. Je možné, že Kličku k tomu přimělo nepříjemné „heknutí“ ve varhanách, které se někdy vytvoří, pokud varhanní měchy nemají tlakovou regulaci a příkrý náraz vzduchu (nebo náhlý silný úbytek vzduchu) způsobí rozhoupnutí měchu a následně krátké zvýšení tlaku vzduchu směřujícího do píšťal. Ovšem tuto domněnku prakticky vylučuje jeho virtuózní pojetí pedálového partu v dalších částech skladby, neboť především hluboké tóny způsobují tuto tlakovou nestálost. Při tak bohatě využitém pedále, jak posléze uvidíme, by nepříjemných rozkolísání a „heknutí“ bylo tolik, že by to nejspíš Kličku přimělo pozměnit kompozici. Změny v autografu tedy byly pravděpodobně způsobeny snahou po zesílení úvodního akordu, podobně jak jsme to sledovali v Koncertní fantasii c moll.

Po prvních čtyřech taktech se hudba mírně promění. Pedál se dá do pohybu a soprán vytváří melodie za doprovodu středních hlasů – především rozložených akordů v levé ruce. Zajímavé je, že úvodní čtyřtaktovou prodlevu v pedálu a následný sekundový postup použil Klička stejným způsobem i v *Koncertní fantasii c moll*.

Hlavní téma má tento průběh: po úvodních čtyřech taktech (*a*) následuje šestitaktí s melodickou linií v sopránu (*b*) a dále vzniká spojka, jež se skládá z gradace a z přípravy k opakování úvodní hudby (*c*). Graficky by se melodie hlavního tématu dala znázornit následovně:

Př. 39. J. Klička: Koncertní fantasie g moll, zobrazení úvodní melodie



V první části se výška melodie výrazněji proměňuje, ve druhé části se pohybuje v menších intervalech a v pravidelných sekvencích a ve třetí části se vyklene melodický oblouk připravující návrat hudby z první části.

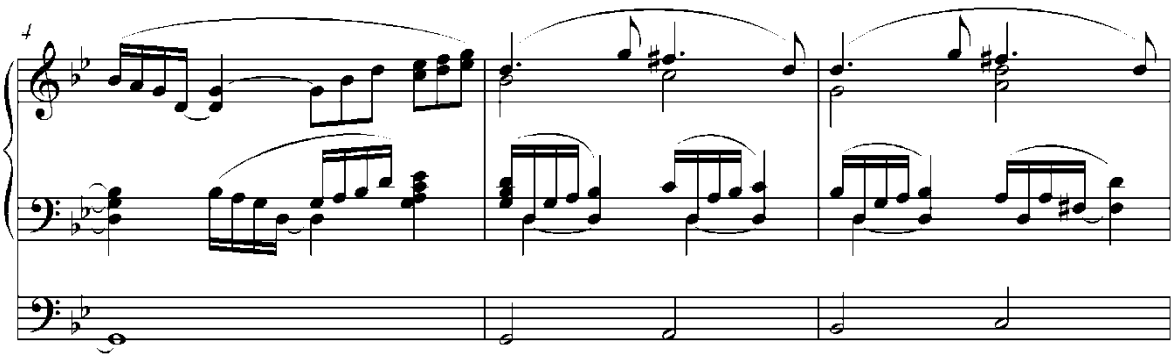
Po dalších šesti taktech, kdy se opakuje hlavní téma, se harmonie evolučně proměňuje. Změna však nepřichází na první, ale na třetí době. Tím dal Klička najevo, že frázi vnímá od třetí doby směrem k první, ne od první doby směrem ke třetí, potažmo ke čtvrté době. V tom vidím důkaz toho, že frázování, které je v notách, nesprávně vystihuje přirozený hudební tok. První tón totiž náleží ještě k předcházející frázi a následující fráze začíná až **od zdvihu ke třetí době**. (To platí pro takty 5-10 a 21-25 později pro takty 102-105, 110-111 a 120-121.)

Abych tomuto tvrzení dodal na přesvědčivosti, musím se nejprve ptát: Jak vlastně ve skladbě autor pracuje s napětím a uvolněním?

Všimněme si, že v prvním taktu je napětí vytvořeno na **čtvrté době** střídavými melodickými tóny (viz příklad 38). Po malém vzruchu se uvolnění dostaví rozložením akordu až do malého *d* v druhém taktu. Na poslední době se tónika změní ve zmenšeně malý septakord II. stupně, což vytvoří disonanci a napětí – opět na **čtvrté době**. Není to typický příklad pozdně romantického cítění? Vzpomeňme na Riemannovy myšlenky, ve kterých zdůrazňoval: **Veškerou hudbu je třeba chápat „Auftaktig“** (Auftakt = předtaktí); doslova psal: *Neboť v principu všechny figurace začínají v předtaktí, jelikož vycházejí z jednoho pohybu….*[24] Slova a myšlenky, které pozměnily ráz hudebního cítění v druhé polovině 19. století. A nyní přicházíme ke zmíněným zdvihům na třetí době. Pro názornost uvedu takty 4-6 tak, jak jsou původně frázovány:

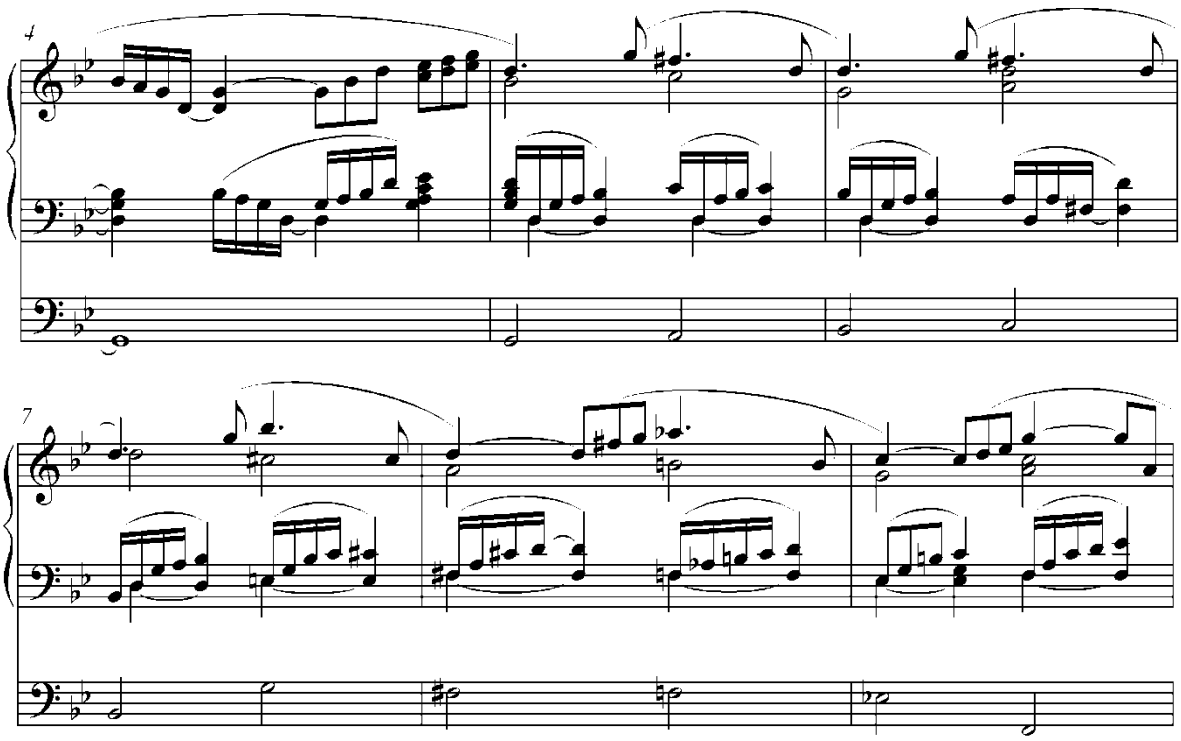
[24] *„Denn alle Figuration ist im Prinzip auftaktig, weil aus einer Bewegung ... überführend“* (H. Riemann, 81, str. 94)

Př. 40. Fantasie g moll, t. 4-6



Je zřejmé, že první akord v pátém taktu má být rozvedením předcházejícího napětí. Posunu-li frázovací obloučky tak, aby bylo v každém taktu cítit předtaktí podle Riemannovy teorie, bude stejná pasáž vypadat následovně (pro názornost uvádím ještě další tři taky):

Př. 41. Fantasie g moll, t. 4-6



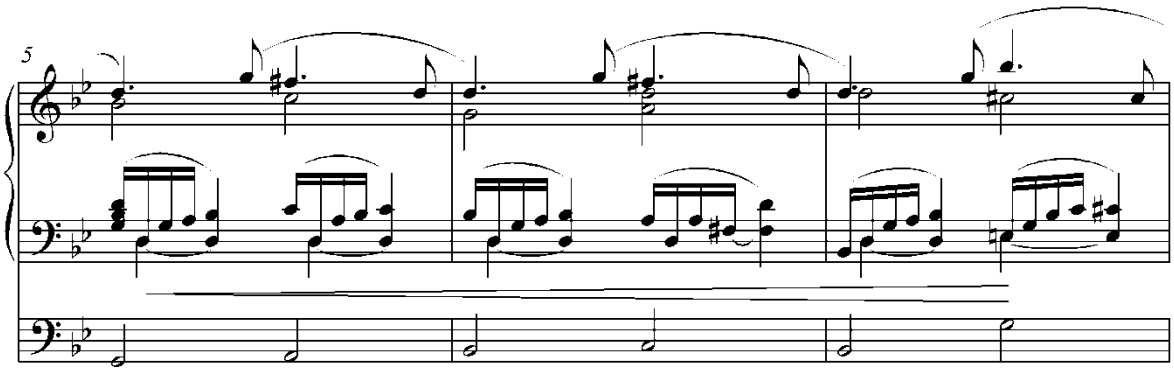
Střídá se zde nyní napětí a uvolnění daleko přirozeněji, než v první ukázce.

Ovšem stejně jako v případě *Koncertní fantasie c moll*, vše drží pod kontrolou postupně kráčející bas v pedálu. Fráze je díky tomu celistvější, delší a všechna napětí a uvolnění jsou podřízena postupu pedálu. Přitom si můžeme povšimnout, že i pedálová linka je přerušena v 7. taktu až na třetí době a lze tak vystopovat dvoutaktí

začínající rovněž na třetích dobách (předtaktích). Až v taktu 11 se začíná gradovat od první doby, a proto je dobré dát změnu najevo. Ovšem nemusí to být odsazením. Stačí mírně zvolnit tempo na konci 10. taktu.

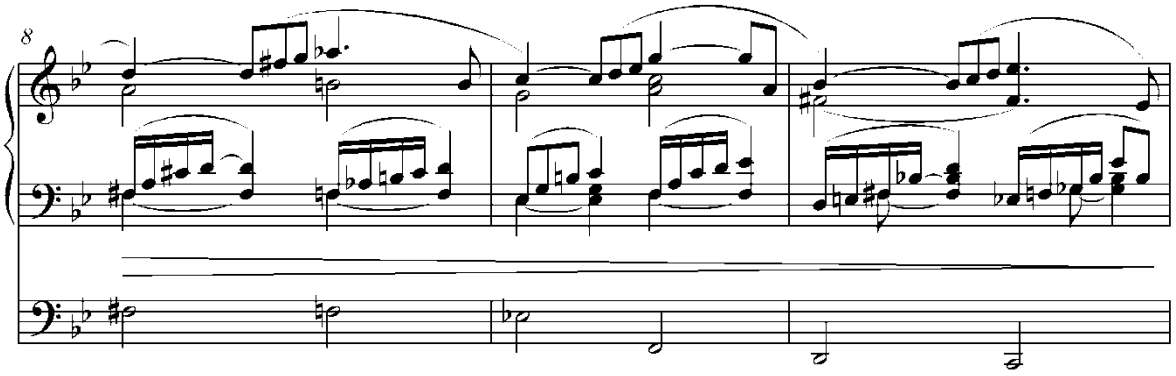
To, že jsou napětí a uvolnění díky delším pedálovým frázím menší, nás přivádí k myšlence, kterou rovněž definoval Riemann, že totiž akcenty v rámci taktů pozbývají na důležitosti. S tím souvisí odmítnutí doposud platné hierarchie těžkých a lehkých dob v rámci taktu. Spíše se podle jeho mínění hudba odvíjí v crescendech a decrescendech: *V legatu uzavřená hudební fráze nesestává z řady různě silných tónů tak, že jeden je silný a další nebo několik dalších je slabých a pak opět jeden silný a další tóny jsou slabé. Stejně, jak je to v řeči v případě slabik, i v hudbě je namístě tento řád: silné → slabé znamená diminuendo, slabé → silné crescendo.*[25] Podle Riemanna nejsou tóny v hudbě těmi souhláskami v řeči, které samohlásky oddělují, ale naopak těmi, které je spojují a samohlásky tak mezi sebou vzájemně přecházejí. *Na místo různých důrazů je tedy třeba prosadit plynulé crescendo nebo decrescendo.*[26] Ve své době poměrně převratné myšlenky de facto odrážely všeobecnou proměnu vnímání hudby a tento směr se rychle rozšiřoval do všech zemí. I ve zmíněné frázi Kličkovy *Fantasie g moll* tak můžeme cítit plynulé *crescendo* a *decrescendo* přes několik taktů:

Př. 42. Fantasie g moll, t. 5-10



[25] *„Die geschlossene legato vorzutragende musikalische Phrase besteht nicht aus einer Folge verschieden starker Töne derart, daß einer stark und der nächste oder einige folgende schwach waren, worauf wieder ein starker und wieder ein oder mehrere schwache folgten, wie das bei den Silben der Sprache wirklich der Fall ist, vielmehr hat in der Musik an Stelle der Folge: stark - schwach das Diminuendo und an Stelle der Folge: schwach - stark das Crescendo einzutreten.“* (H. Riemann, 82, str. 49)

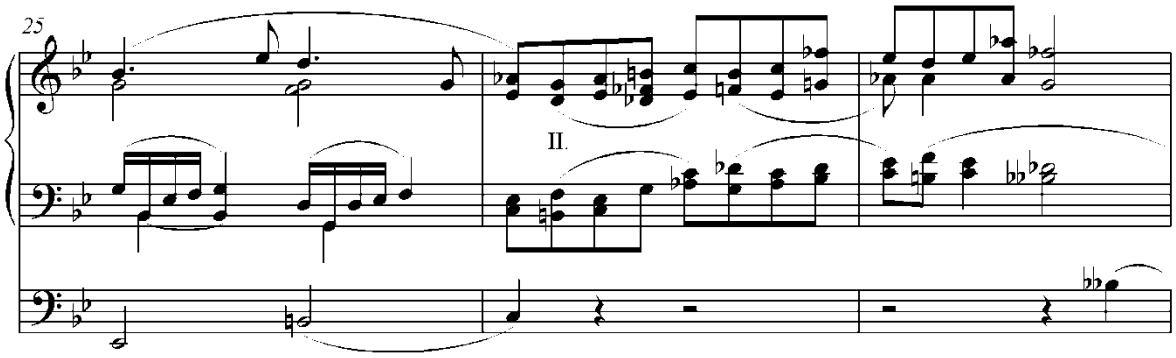
[26] *„An Stelle der verschiedenen Accente ist also ein gleichmäßiges Crescendo oder Diminuendo zu setzen.“* (H. Riemann, 82, str. 50)



Následující fráze nepotřebuje už v tomto směru komentář, vše vyplyne už z pohledu na výše nakreslený graf (př. 39), resp. na takty 10-16.

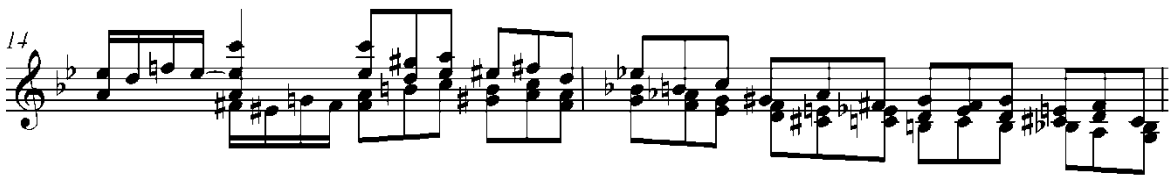
Poté, co se zopakuje 6 taktů úvodního tématu (takty 17-22), dostane se skladba klamným závěrem do tóniny *As* dur (takt 26) a tam se struktura promění. Již „správně“ odfrázovaný postup osmin stoupá plynule ve dvou taktech.

Př. 43. Fantasie g moll, t. 25-27



Klička měl v oblibě umělé citlivé tóny, které používal k vytváření melodií, harmonických přechodů nebo ve stoupajících a klesajících pasážích:

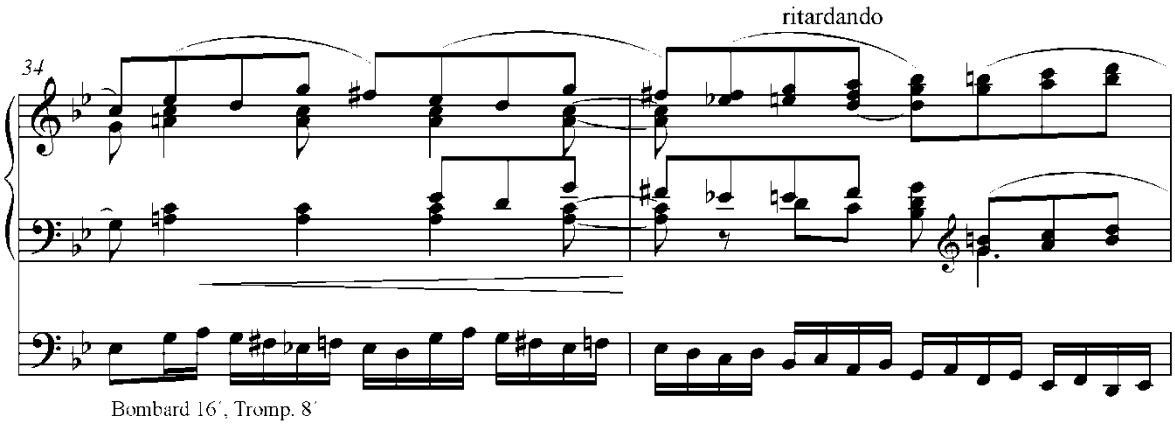
Př. 44. Fantasie g moll, t. 14-15



Stejně je tomu tak na ploše od 26. taktu do 38. taktu, kdy Klička využívá podobných postupů k vytvoření rozsáhlejší gradace a následného přechodu do druhé

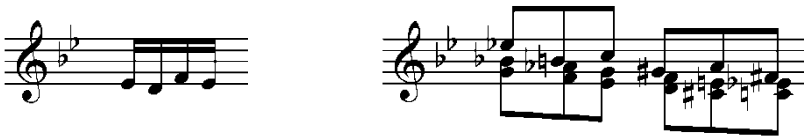
části. Zde již velmi důležitou roli hraje pedál, který se díky svému zesílení a pohybu v taktech 34 a 35 dostává do popředí.

Př. 45. Fantasie g moll, t. 34-35



Na začátku rozboru jsem rozdělil úvodní plochu na tři oddíly *a, b, c*. Tyto oddíly mají nejprve takovýto počet taktů: *a* – 4 t., *b* – 6 t., *c* – 6 t. Poté se schéma opakuje, ale s jiným počtem taktů: *a* – 4 t., *b* – 5 t., *c* – 13 t. Po druhé je velmi zřetelný nárůst taktů oddílu *c*. Přestože se jedná převážně o nemotivickou výplň, zaslouží si pozornost. Podívejme se tedy o jakou „výplň“ se jedná:

Př. 46



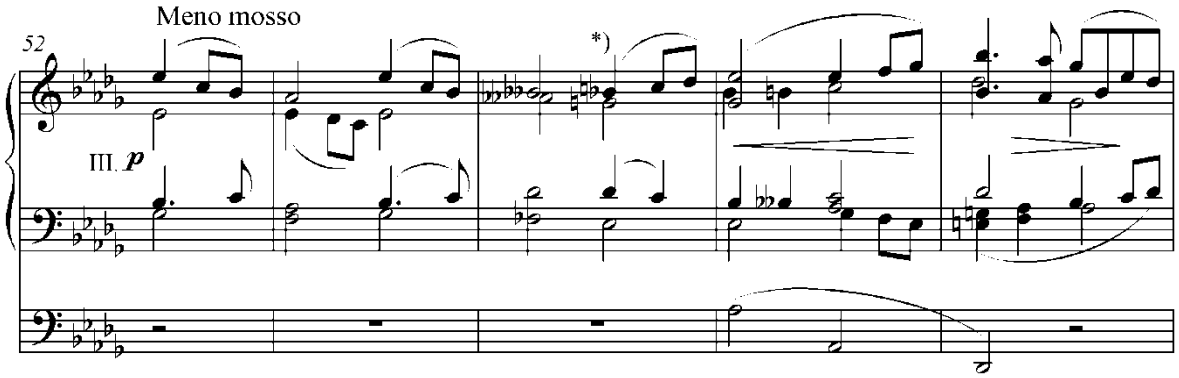
S podobnými figurami autor pracuje i v druhé části skladby, jak se později o tom přesvědčíme. V první části vytváří autor za pomoci těchto a podobných figur poměrně rozměrnou gradaci (*c*) s velmi neklidným až vášnivým charakterem.

Následující mezivěta představuje zklidnění a přináší také poprvé sólový hlas, který se rozvíjí nad pedálovým ostinatem. Tato část vypadá jako oblast druhého tématu. Je v *As* dur a v tiché dynamice II. a III. manuálu (oproti předcházejícímu ***ff*** je nyní dynamika velmi tichá, přestože je pro sólový Klarinet předepsáno ***mf***). Klid mezivěty trvá ovšem jen 8 taktů, poté následuje prudké zesílení, rychlá pedálová pasáž a nonový akord v *Tutti*. Během dvou taktů (47-48) je zesílení z ***mf*** (resp. ***p***) do ***ff*** a následně do *Tutti.* To nelze jinak nazvat, než prudký citový výkyv! K tomu se váží slova Jaroslava Zicha: *„Prudké citové výkyvy, ve kterých si introvertní psychický typ*

libuje, zanechávají své stopy v agogice a dynamice. Pokud jde o agogiku, pozorujeme, že tempo prodělává dosti zřetelné výkyvy i po kratších úsecích hudby; zvláště nápadné jsou však lokální výkyvy ve frázi a především ty vnášejí do podání silné citové kolísání." (J. Zich, 105, str. 133) Zda-li byl Josef Klička introvertní psychický typ, nevíme. Napovídá tomu snad pohled na jeho syna Václava, který byl podle svého vyznání ve Sborníku na paměť 125 let konzervatoře v Praze mimořádně introvertní typ. Každopádně na *Koncertní fantasii g moll* Josefa Kličky je třeba pohlížet z úhlu introvertního prožívání hudby, neboť se obrací spíše do nitra člověka, než že by se vztahovala ke světu kolem nás!

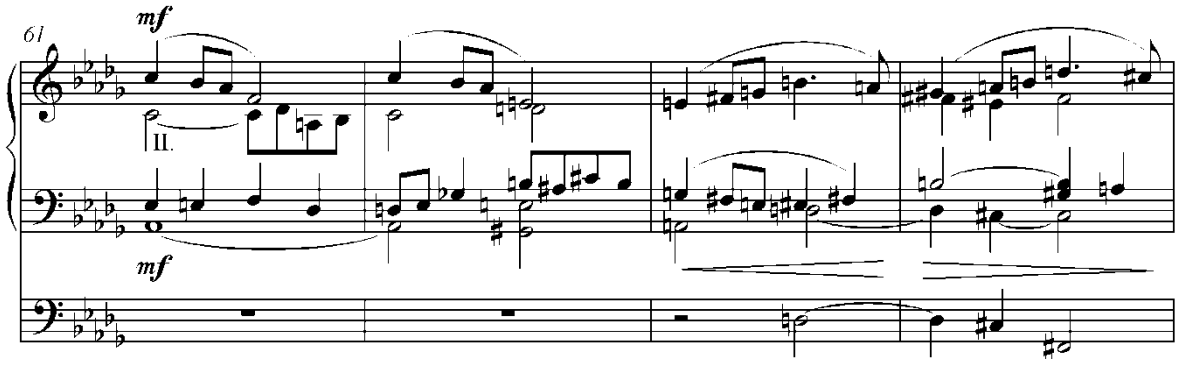
Teprve melodie, která přichází po krátkém zabouření, nastoluje oblast vedlejšího tématu. Prostá melodie v sopránu podepřena měkkou harmonií vytváří pěknou lyrickou část.

Př. 47. Fantasie g moll, t. 52-56



Koneckonců tónina *Des* dur a tempové označení *Meno mosso* tomuto charakteru napomáhá. Autor si zde pohrává také se středními hlasy, které tu a tam melodii imitují, a s chromatickými postupy, které ozvláštňují hřejivou harmonii. Po osmi taktech se melodie přesune do dominantní *As* dur. Dále je harmonie natolik odvážná, že během čtyř taktů projde čtyřmi tóninami.

Př. 48. Fantasie g moll, t. 61-64



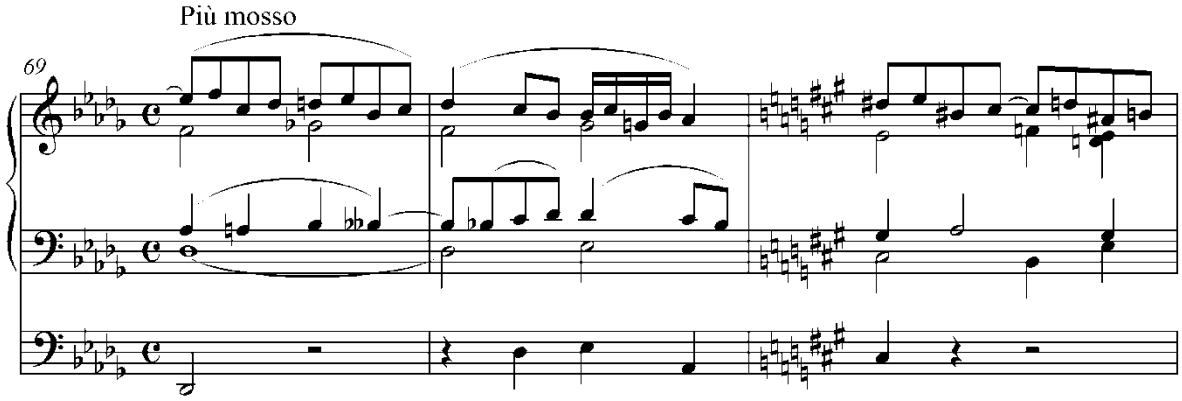
As dur*:* T S T^7
A dur*:* D T^7
D dur*:* D T
fis moll*:* II^7 D T

Poté se ale uspokojivě vrátí do původní *Des* dur.

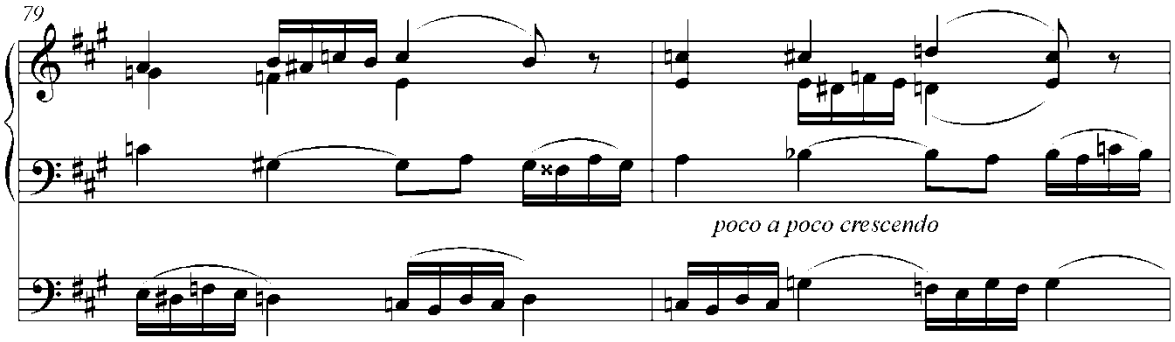
Všimněme si altového hlasu v taktu 61 a tenorového hlasu v taktu 62 (3. a 4. doba). Z nenápadné výplně se stane motivický materiál další části *Più mosso*. V prvním případě *a)* jde o nápěv v sopránu, druhý podobný motiv *b)* se v diminuci stane předivem použitým především v gradaci:

Př. 49. Fantasie g moll, t. 69-71, 79-80

a)

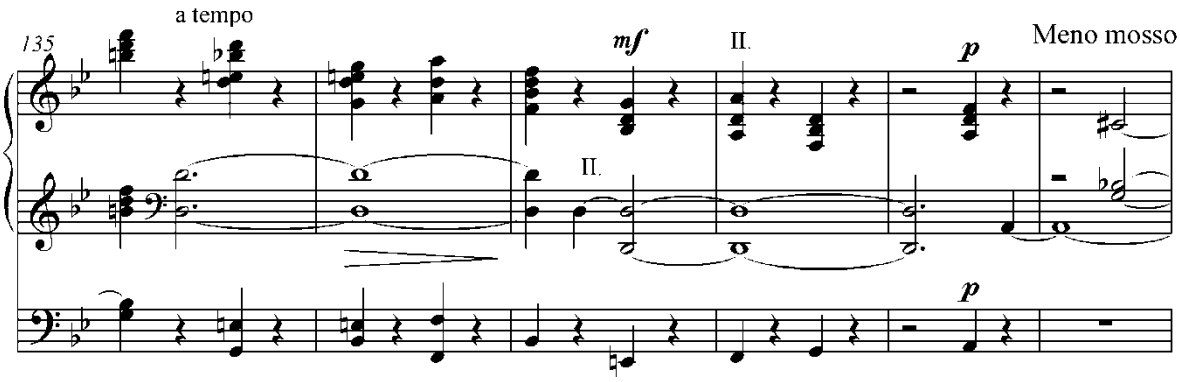


b)



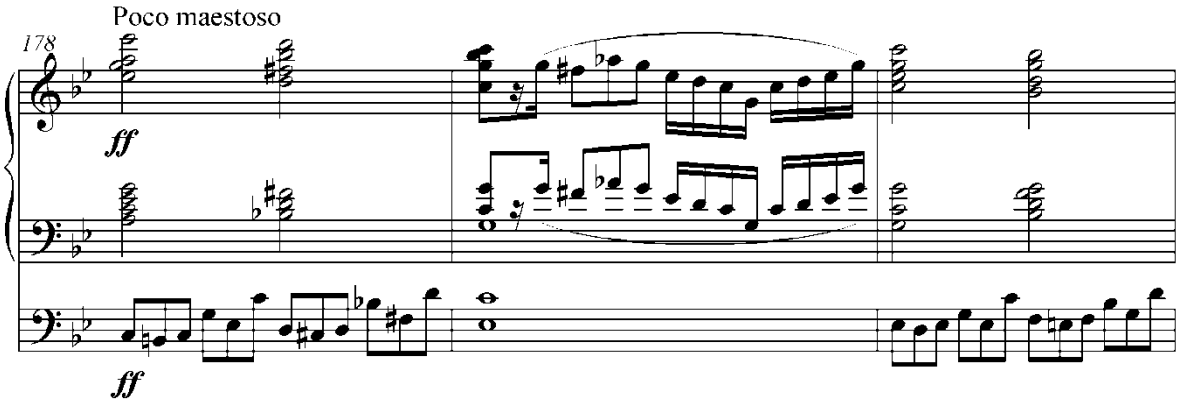
Po následující gradační spojce se vrátí pozměněné hlavní téma ve ***ff***, které se dále evolučně zpracovává. Z toho důvodu lze v této části spatřovat sonátové provedení. Novým prvkem jsou zde velké trioly v oktávách v pedálu (takty 88 a 90), které jakoby nabíjí téma větší silou. Rychlý triolový pohyb pedálu pod půlovými akordy v manuálu a chromatický postup levé ruky v taktu 94 přidávají části na emotivní vypjatosti. Po chvíli se vrátí téma v původní podobě a tím se provedení mírně uklidní. Po osmi taktech však přejde hudba náhle do *c* moll, dále do *d* moll – nové tóniny dávají části pokaždé širší a silnější rozměr. Vzrušený pohyb se ustálí v *g* moll při zpracování úseku *b* ve slabší dynamice. Velmi umně a živě je motiv tečkovaného rytmu doprovázen barokizujícím pohybem šestnáctin. Ale bouřlivý tok provedení si jakoby jen trochu oddechl, to aby nabral novou sílu, neboť se skladba dostává do své největší gradace, zapojuje se rychlým pohybem i pedál, až se v naprostém vypětí a v extrémní poloze hudební bouře zlomí: zůstává pravidelné bušení akordů a dlouze znějící tón *D.* Přitom všechno uhasíná a uklidňuje se. Je to působivé místo! Uvolnění a zastavení po dlouhé bouři a velké záplavě tónů tento dojem ještě umocňuje...

Př. 50. Fantasie g moll, t. 135-140

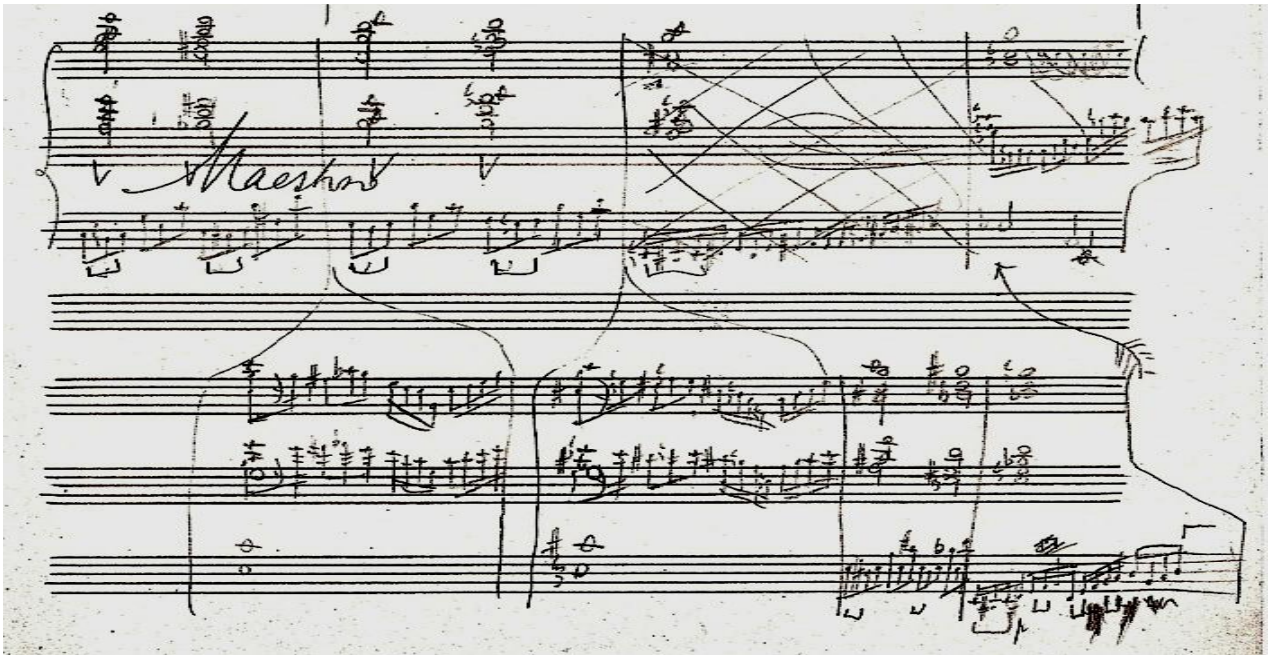


Z klidu se vynoří *Klarinet*, zpívá melodii první mezivěty, ale tentokrát není přerušen prudkým citovým výkyvem v *Tutti*, nýbrž se plynule přerodí do melodie vedlejšího tématu. Po chvíli však spěchá hudba přes motivy druhé mezivěty k závěrečné části. Tu uvedou silné akordy v manuálu, pod kterými je rychlý triolový pohyb pedálu (tento prvek byl použit v první části provedení) střídající se vždy s taktem úvodní vlny.

Př. 51. Fantasie g moll, t. 178-179



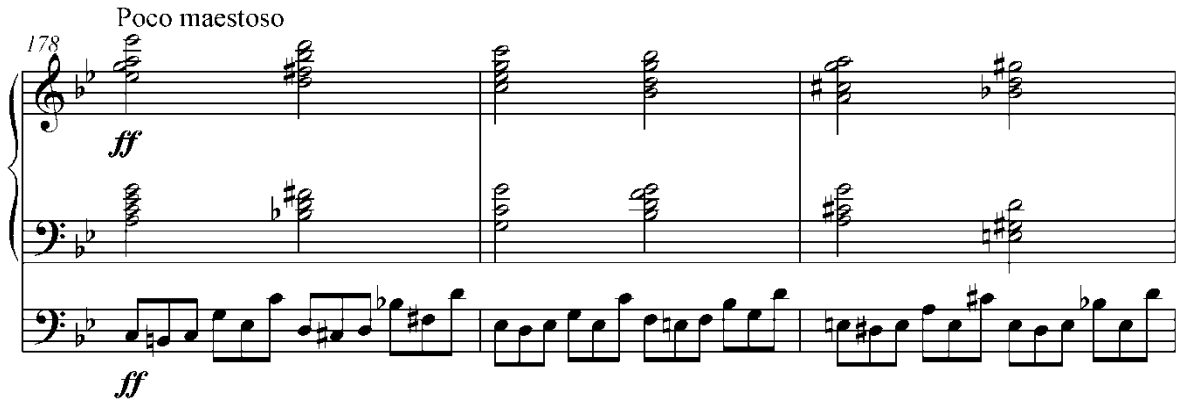
Podíváme-li se znovu do autografu, zjistíme, že takty úvodního motivu sem byly vloženy dodatečně.



Obr. 13. Fantasie g moll (Autograf), t. 178-183

Teoreticky by se z toho dalo vyvozovat, že tyto vložené takty je možné vypustit. Lze to vyzkoušet bez problémů, neboť akordy na sebe navazují, možná by to bylo plynulejší, ale vůle Kličkova to jistě nebyla. Už proto, že chtěl v repríze alespoň dílčím způsobem uvést hlavní téma. Jen pro zajímavost tuto variantu nyní nabízím:

Př. 52. Fantasie g moll, fiktivní verze



Skladba končí poměrně úsečně spojem D-T, což po předcházejícím *accelerandu* představuje pouze mírné zastavení, takže Klička poměrně rozměrnou skladbu v závěru romanticky neprotahuje. I to je známka toho, že skladba měla mít pokračování dalších vět a tento závěr měl být pouze dílčí.

*

Forma skladby je opět sonátová:

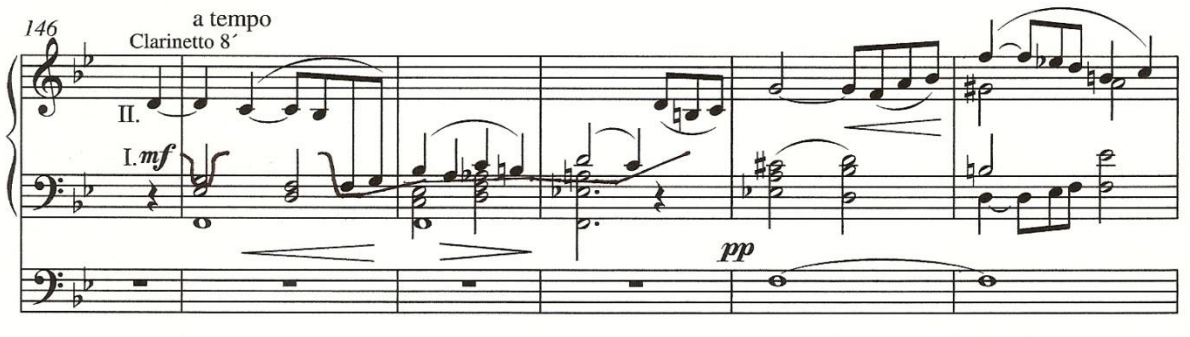
	část	takt	počet taktů	tónina	funkce ve formě
expozice	Andante con moto	1-39	39	g-As	A
	---------	39-52	13	As-Des	m^1
	Meno mosso	52-68	16	Des	B
	Più mosso	69-83	14	Des-A-g	m^2
provede-ní	---------	84-139	55	g-c-d-g-d	A´
repríza	Meno mosso	140-176	36	-	C (m^1+B´+m^2)
	Poco maestoso	178-198	20	c-g	CODA

Mezi mezihrami a dílem *B* je jen velmi malý hudební rozdíl. Toho je důkazem i díl C, který je vlastně spojením obou mezivět s vedlejším tématem.

*

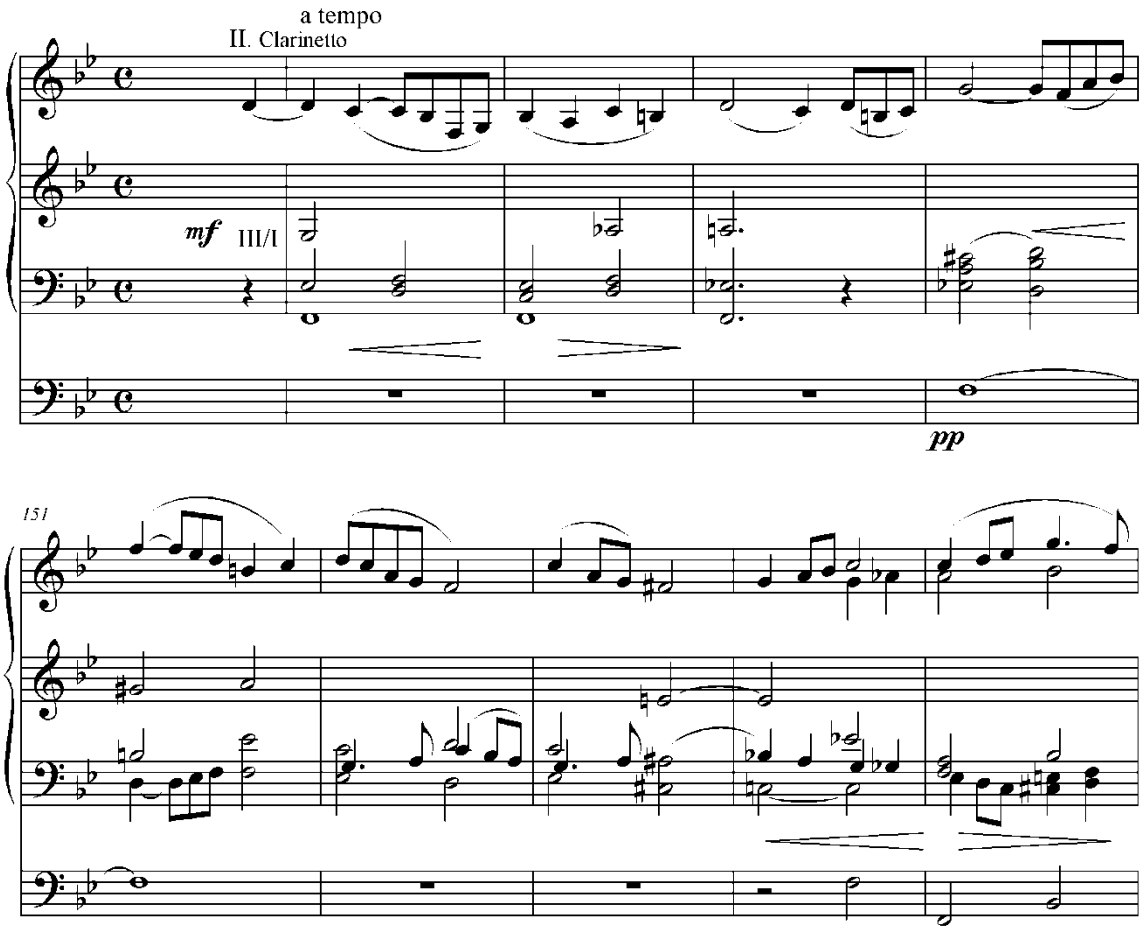
Vraťme se nyní k repríze vedlejšího tématu (díl C) do taktu 147, kde Klarinet přichází s jímavou melodií na II. manuálu za doprovodu ostatních tří hlasů na nejslabším III. manuálu. Klička se neobtěžoval měnit klíče a pokud hlas zavedl do nízké polohy, vepsal ho jednoduše do osnovy k doprovodným hlasům nebo naopak ve vyšší poloze napsal doprovodné hlasy k sólovému. To by jistě nevadilo, kdyby ovšem bylo jasné, že sólový hlas je stále jen jeden. Stává se totiž často skladateli, že znenadání k jednomu hlasu přibude další, jak je to například v první mezihře v taktu 43 nebo v *Legendě h moll* (viz níže). V tomto místě je ovšem jiný problém: doprovodné hlasy na III. manuálu se nedají zahrát jen levou rukou. Je proto zapotřebí vypomoci si pravou rukou, která musí hrát současně na dvou manuálech. To byla v romantismu celkem běžná praxe.

Př. 53. Fantasie g moll, t. 146-151



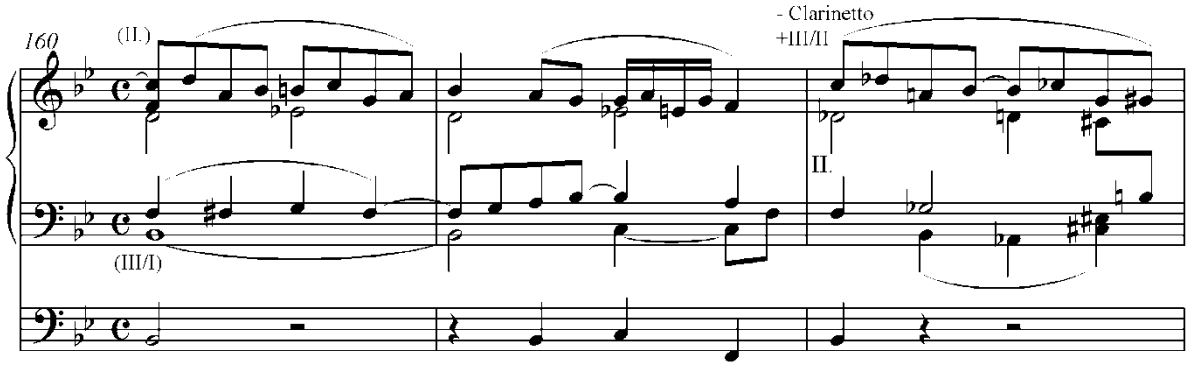
Ovšem v taktu 151 píše Klička doprovodný hlas do horní osnovy a hraní tohoto hlasu na dvou manuálech je možné jen pokud se doprovod hraje na nižším manuálu (například sólo II, doprovod I + spojka III). Pro lepší přehlednost zde uvádím přepis několika taktů do čtyř osnov, z nichž první je pro sólový hlas, druhá je pro doprovod hraný pravou rukou, třetí je pro doprovod hraný levou rukou a čtvrtá pro pedál.

Př. 54. Fantasie g moll, t. 146-155



V taktu 152 začíná oblast druhého tématu (B), zatímco předtím byla pouze mezivěta (m^1). V této části už Klarinet nemusí být a může se hrát jen na III. manuálu (resp. na I. man). Interpret tedy stojí před rozhodnutím, zda-li má dál pokračovat ve snaze vést sólový hlas na II. manuálu i přes překážky krkolomného přebírání hlasů a hraní jednou rukou na dvou manuálech nebo zda-li má od taktu 152 hrát již oběma rukama na jednom manuálu a usnadnit si tak práci s přebíráním. Pro první variantu hovoří fakt, že by sólový hlas zněl jen velmi krátkou dobu – pouhých pět taktů. Vyznívá daleko lépe, pokud sólo trvá delší dobu. Otázka zůstává, ve kterém místě přejít na doprovodný manuál. Jedno z řešení může být v přechodu v taktu 162. Je to jakoby v orchestru melodii převzaly smyčce. Vlastně se hlasitost nesníží, pouze se změní barva. To se může uskutečnit vypnutím sólového Klarinetu a přidáním spojky III/II spolu s přidáním smykavého rejstříku. Levá ruka přitom přejde k pravé na II. manuál.

Př. 55. Fantasie g moll, t. 160-162



Řešení může být daleko víc, je v tom jistá improvizační volnost dána autorem (nebo autorova nedůslednost). Všimněme si zároveň, že ke konci předcházející ukázky je k sólovému hlasu přidán druhý. Jak jsem již zmínil, není to u Kličky výjimečný případ. Je možné podle mého názoru v mnoha místech hlasy k sólovému přidávat a ubírat, a to poměrně volně. Jen je třeba dbát toho, aby druhý hlas měl jistou melodickou logiku, aby nebyl příliš kusý.

*

Koncertní fantasie g moll má oproti *Fantasii c moll* vyzrálejší charakter, ale jakoby se vzdalovala varhanním výrazovým možnostem a přibližovala se tak více orchestru. Je docela možné, že interpretův prožitek bude intenzivnější než posluchačův, jelikož není snadné přenést na posluchače prostřednictvím varhan interpretův

emotivní projev a introvertní charakter skladby. Varhany mají totiž ze své podstaty charakter spíše **nadosobní**. Z toho pohledu může lépe chápat Kličkovu *Fantasii g moll* posluchač hledající v ní nejen autora a jeho dobu, jak by tomu chtěla historicky věrná interpretace, ale také svůj vnitřní citový svět.

V rozboru skladby, podobně jako u *Koncertní fantasie c moll*, se aplikovalo několik interpretačních způsobů platných pro obecnou teorii interpretace. Například rozložení úvodního akcentu mezi první a třetí dobu má přimět interpreta k cítění *crescenda* během prvních dvou dob směrem ke třetí době. Zároveň je třeba si znovu uvědomit, že Klička často vnímá vedení frází od třetí doby směrem k první, ne od první doby směrem ke třetí nebo ke čtvrté době, a to přesto, že fázování je v autografu často nesprávně zaznačeno. Podobně jako v předešlé kapitole jsme zde byli svědky odmítnutí doposud platné hierarchie těžkých a lehkých dob v rámci taktu, jelikož se hudba odvíjí víceméně v crescendech a decrescendech.

Jak jsme zjistili, jsou v *Koncertní fantasii g moll* některé aspekty hudební řeči, které představují určité **novátorství** v české varhanní literatuře. Jsou to:

1) upřednostnění agogických zvlnění před melodikou
2) „Auftaktigkeit“
3) prudké citové výkyvy
4) důraz na virtuózní složku pedálu
5) introvertní typ hudby

Koncertní fantasie fis moll, op. 35

Skladba, kterou rovněž Klička původně nazval *Sonáta pro varhany*, byla dokončena dne 29. 2. roku 1888. Přesné datum dokončení nalezneme pouze ve skice, která je dochována v Klatovském muzeu. Ze skicy také vyplývá časový průběh její kompozice. Klička na skladbě v první fázi pracoval s přibližně týdenní přestávkou od 26. 10. 1887 do 9. 11. 1887. Poté se práce zastavila v polovině skladby – v části uzavírající expozici. Až do 14. 2. 1888 *Fantasie* ležela v rozdělaném stavu. Během tří dnů pak autor dokončil střední část a o něco později ve dvou dnech – 28. a 29. 2. skladbu dokončil. Již 18. 3. téhož roku měla skladba premiéru v Rudolfinu (hrál ji sám autor), byla tedy poprvé uvedena 18 dní po dokončení. (Všechny tři do té doby napsané *Koncertní fantasie* měly premiéru bezprostředně po svém dokončení: *Fantasie c moll* pouhé 3 dny po dokončení, *Fantasie na „Vyšehrad“* 7 dní a *Fantasie g moll* 21 dní.)

Koncertní fantasie fis moll je jedna z mála skladeb, které Kličkovi za jeho života vyšly tiskem. Vydalo ji nakladatelství Bursík a Kohout v Praze, vytiskl Litografický ústav F. M. Geidel v Lipsku. Skladba je věnovaná Josefu Tragymu, toho času prezidentu pražské varhanické školy. Na titulní straně výtisku stojí název *První koncertní fantasie pro varhany*.(?) V autografu (v čistopise, ne ve skice) ale najdeme jiné označení skladby: *Koncertní fantasie číslo IV pro varhany*. Z jakého důvodu se na výtisku objevilo nesprávné pořadí skladby, není možné dnes zjistit. Pravděpodobný důvod tohoto označení ve výtisku je pouze možné vyjádřit těmito spekulativními úvahami:

- Josef Klička považoval *Koncertní fantasii fis moll* za lépe a zdařileji vypracovanou skladbu, než byly skladby předešlé
- stala se první jeho velkou skladbou pro varhany, která vyšla tiskem
- nepřesnost v názvu způsobil vydavatel

Forma skladby

Formu Koncertní fantasie fis moll lze považovat za typický příklad pobeethovenovské sonátové formy a za vzorový příklad formy mnohých Kličkovy skladeb. Na základě této formy Klička tvoří většinu svých děl nejen pro varhany, ale i pro sólové

nástroje s doprovodem klavíru nebo orchestru. Proto zde uvádím podrobný rozbor této formy.

Ve vstupní části expozice uvádí Klička hlavní téma skladby, jemuž jako obvykle nepředchází žádný úvod. Hlavní téma je periodické; dvojperioda, v níž probíhá hlavní téma, není ovšem symetrická ani uzavřená. Vyznačuje se nevyvážeností polovět, neboť obě vyplývají z nestejné myšlenkové váhy. Předvětí má 6 taktů, závětí má 4 takty (v obou dílčích periodách). Hlavní téma má tedy dohromady 20 taktů. Na toto uvedení tématu těsně navazuje mezivěta, která je poněkud nižšího tematického významu. Mezivěta je přitom zčásti evoluční a její délka je 10 taktů. Dále navazuje ještě spojovací oddíl, který spolu s předcházející hudbou vyplňuje oblast hlavního tématu v expozici. Spojovací oddíl je vytvořený nejen z nové hudby, ale i z prvků přejatých z hlavního tématu, takže skladatel uplatňuje jednak nové nápady, čímž rozšiřuje myšlenkovou základnu expozice, a také dosahuje myšlenkové jednolitosti. Tento spojovací oddíl vzbuzuje dojem nového tématu. Jeho nevýhoda je v tom, že skladba jím může být snadno roztříštěna. Navíc ve snaze o širší rozvinutí expozice uvádí Klička ještě druhý spojovací oddíl, který nevychází z tématu, ale je nově vytvořený. Oba spojovací oddíly probíhají v mírnějším tempu, a tím připravují vedlejší téma.

Z uvedeného vyplývá, že celá oblast hlavního tématu má tuto podobu:

hlavní téma	**mezivěta**	**spojovací oddíl I.**	**spojovací oddíl II.**
A (dvojperioda) P Z P´ Z´	*m*	s_1	s_2
20 taktů	10 taktů	10 taktů	9 taktů

Pokud jde o tonální plán, stojí první dílčí perioda ve znamení hlavní tóniny, druhá dílčí perioda pak na dominantě. Mezivěta tuto dominantní tóninu utvrzuje. Spojovací oddíl se vyznačuje nejprve hledáním tóniny, načež se obrací k tónině vedlejšího tématu.

Vedlejší téma, které nastupuje po oblasti hlavního tématu, je v paralelní tónině *A* dur. Nejen tónorodem, ale i charakterem je vedlejší téma v protikladu k tématu hlavnímu. Míra kontrastu je však snížena tím, že vedlejší téma přejímá některé prvky z hlavního tématu, především triolový pohyb. Přesto je toto téma dostatečně

samostatné, neboť na rozdíl od evolučního rázu hlavního tématu je nyní hudba spíše expoziční. Vedlejší téma je připraveno harmonicky sérií akordů, jež výrazně tíhnou k tónice tóniny *A* dur, a podobně jako spojovací oddíl probíhá v mírnějším tempu.

Stavebně představuje vedlejší téma periodu, a to symetrickou (4+4 takty). Téma je uzavřeno, navazuje další díl a poté se téma navrací. Celá oblast druhého tématu tedy vytváří malou formu *a b a´*. Díl *b* této formy je neperiodický a má evoluční charakter, projevující se prudkými výrazovými výkyvy. Návrat dílu *a* je pak uveden nenápadně, jeho závětí je zkráceno o dva takty a navazuje na něj plynule koda. Ta vzhledem k malému rozsahu netvoří samostatný závěrečný oddíl. Závěrečný oddíl expozice tak částečně odpadá a místo něj dokončuje oblast vedlejšího tématu tato melodicky výrazná koda, která je ostatně motivicky spřízněná s druhým spojovacím oddílem z oblasti hlavního tématu.

Pro celou expozici jsou příznačné evoluční rysy.

oblast hlavního tématu				**oblast vedlejšího tématu**	
hlavní téma	**mezivěta**	**spojovací oddíl I.**	**spojovací oddíl II.**	**vedlejší téma**	**koda**
A (dvojperioda) P Z P´ Z´	*m*	s_1	s_2	B (malá třídílná forma) *a b a´*	*k* (s_2)
20 taktů	10 taktů	10 taktů	9 taktů	8+13+6 taktů	6 taktů
fis	*h–Cis*	*Cis–A*	*A*	*A*	*A*

Střední díl této skladby je sonátové provedení. Vysoce evoluční hudba, která v něm probíhá, zpracovává tematický materiál expozice, především materiál z oblasti hlavního tématu.

Provedení vyplývá z expozice nenápadně, bez většího zlomu. První oddíl tak představuje vstup, přípravu, na něj navazuje vlastní mnohotvárné provedení. Nakonec skladatel připravuje blížící se reprízu. Příprava reprízy spadá ještě do provedení jako jeho poslední oddíl. (Tato základní třídílnost je nejpříznačnějším stavebním rysem klasického sonátového provedení.)

V průběhu prvního oddílu provedení opouští Klička pozvolna tóninu konce expozice. Vstupní oddíl provedení začíná motivem z hlavního tématu, který je mírně zpracováván. Gradací se dostává k hlavnímu (střednímu) oddílu provedení. To začíná

téměř doslovným opakováním hlavního tématu. Až závěr, příznačný pedálovými triolovými postupy, přináší změnu, poněvadž přechází namísto do dominantní *Cis* dur do zmenšeného septakordu sedmého stupně tóniny *Cis* moll (*his dis fis a*). Teprve poté začíná skutečné provedení a zpracovávání motivů a myšlenek z expozice. Celý následující bouřlivý oddíl přitom Klička rozšiřuje o nové prvky, virtuosním způsobem zapojuje pedál, který dokonce těsně před vrcholem přejímá vedoucí úlohu tak, že dosahuje rozsahu na varhanách dodnes málokdy vídaný – *fis*[1]. Vrchol provedení je zpět v dominantní *Cis* dur. Této tónině zůstává Klička věrný až do poloviny další mezihry, která připravuje reprízu.

Klička se v provedení až na krátké úryvky vyhýbá hlavní tónině. Uplatňuje materiál hlavního tématu i novou hudbu, tu ovšem bez významnějších nápadů. Stavebně představuje provedení souvislý, nepřerušovaný proud, nepředstavuje však improvizaci, nýbrž řád. Ukázněnost provedení se projevuje nejvíce v myšlenkové koncentraci a v logické a postižitelné kompoziční linii. Klička tak vytváří pevnou, živým proudem hudby naplněnou klenbu.

Po středním oddílu provedení, následuje příprava reprízy. Motivicky vyrůstá z materiálu obou spojovacích oddílů z expozice. Nejdůležitějším prvkem přípravy je však modulace z *Cis* dur do *B* dur.

Repríza začíná právě touto tóninou *B* dur. Vzhledem k tomu, že uvádí pouze oblast vedlejšího tématu, je repríza dílčí. Téma není přetvořeno, pouze se jedná o nepatrnou proměnu tempovou ve srovnání se stejnou hudbou v expozici, jelikož se podle nynějšího pokynu skladatelova navrací Tempo I, čili tempo ze začátku skladby. V expozici vedlejšího tématu se předpokládalo nižší tempo než bylo v úvodu, neboť předcházející spojovací oddíly byly označeny *Meno*. Pokud bychom však toto nižší tempo byli chápali jen pro spojovací oddíly, pak by i v expozici bývalo bylo *Tempo I*. (Oprávnění tohoto úsudku lze vysvětlit tím, že Klička obvykle zapisoval tyto pokyny ledabylým způsobem.) Nyní je však dán jasný záměr autora navrátit se do původního tempa.

Jelikož závěrečný oddíl skladby připomíná provedení, lze jej považovat za velkou kodu vybudovanou z materiálu hlavního tématu. Velká koda se opírá o hudbu expozice (její první část), přináší rekapitulaci toho, co již bylo skladatelem vysloveno, jen v nepatrně změněné podobě. Lze říci, že velká koda je druhým zkráceným provedením; v první části se dokonce zdá být reprízou prvního provedení. Klička nás provádí opět velmi zdařilými modulačními změnami: z oblasti *B* dur se dostaneme do *C* dur a *fis* moll – ovšem jen nakrátko, protože podobně jako v provedení se autor této

tónině vyhýbá. V závěru se přes mnohé vybočující akordy nad prodlevou *Cis* dostává autor k dominantě, aby skladbu ukončil v autentickém durovém závěru.

provedení			**repríza**	
vstup	**provedení**	**příprava reprízy**	**repríza vedlejšího tématu s kodou**	**velká koda**
16 taktů	40 taktů	18 taktů	27+6 taktů	24
-	-	*Cis–B*	*B*	*- Fis*

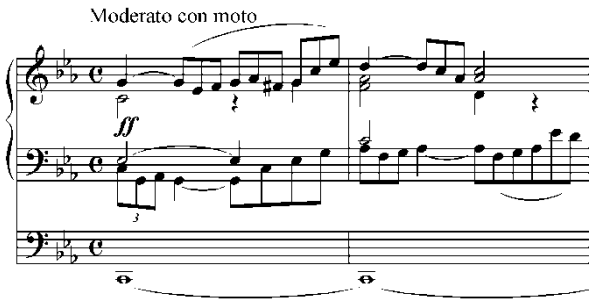
Průběh skladby a některé prvky interpretace

Vedle svých starších sester vyznívá *Koncertní fantasie fis moll* vyzrálejším způsobem. S ohledem na to, že Klička zkomponoval všechny tři *Koncertní fantasie* během poměrně krátkého období, jsou tyto skladby vzájemně spřízněné.

Hlavní téma uvádí silný, pedálem a levou rukou rytmicky ztvrzený akord na tónice, který dramaticky rozvede triolová stoupající figurace za pomocí melodických tónů (především průtahů) do septakordu II. stupně. Zjevně Klička nedokázal (nebo nechtěl) opustit svůj zažitý harmonický postup:

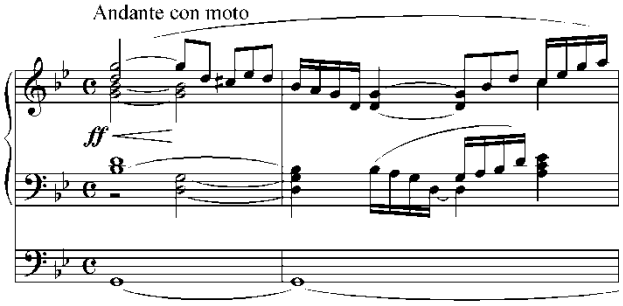
Př. 56

Koncertní fantasie c moll



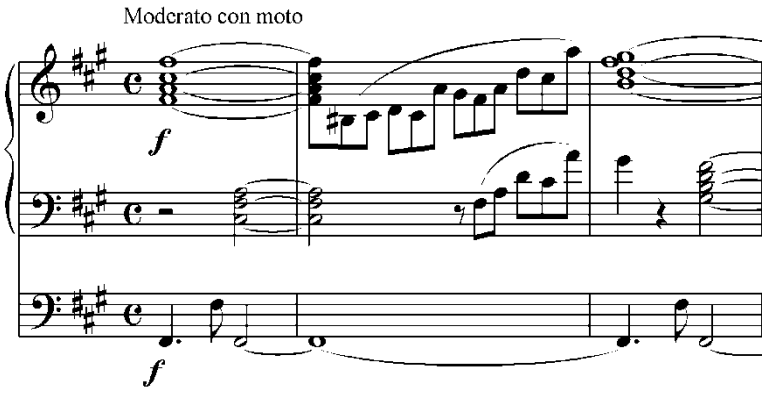
T **II^7**

Koncertní fantasie g moll



T **II^7**

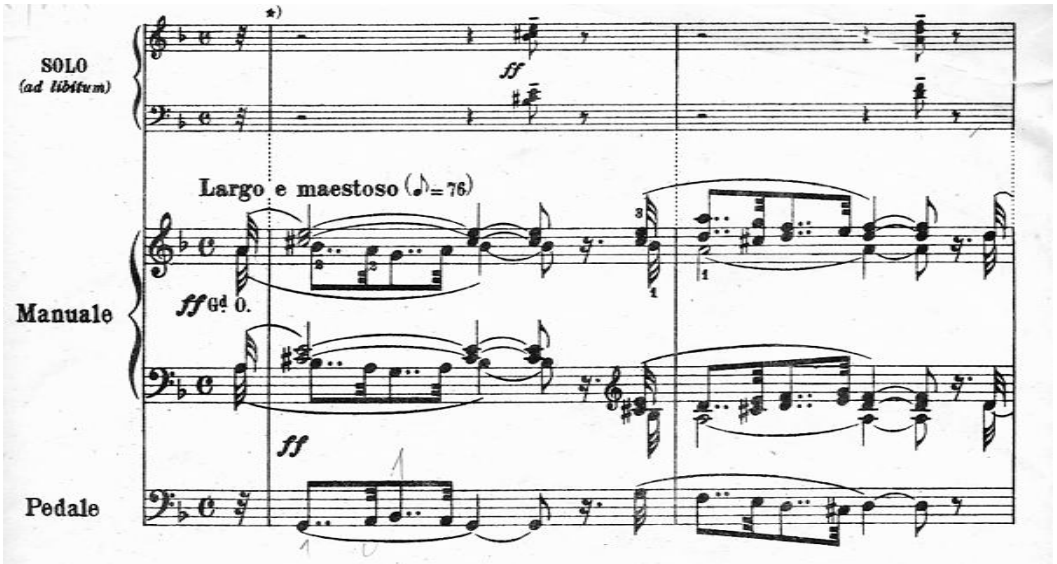
Koncertní fantasie fis moll



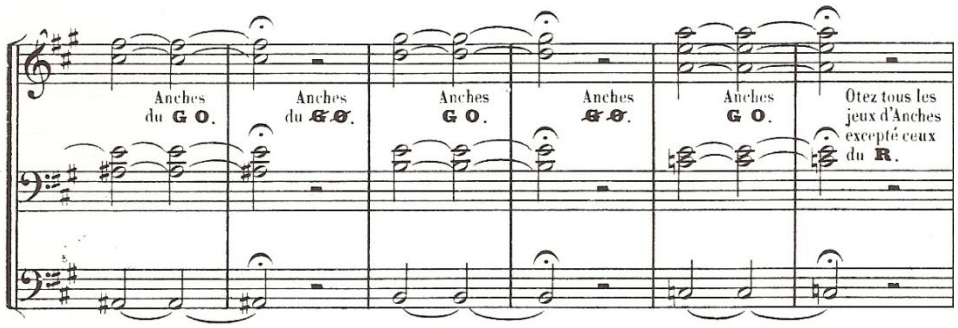
T **II^7**

Doplnění akordu na třetí době prvního taktu *Fantasie fis moll* vytváří neobvyklé a pro Kličku typické posílení již znějícího zvuku. Podobný důraz známe z úvodu Guilmantovy *První sonáty* i u Franckovi *Grande Pièce symphonique*, op. 17 v taktech 165-170:

Př. 57. A. Guillmant: *1. Sonáta d moll*, op. 42, t. 1-3



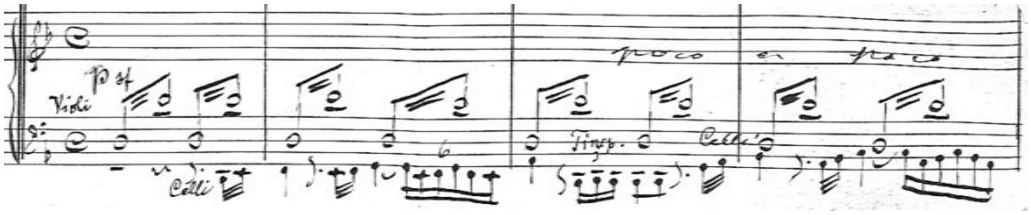
Př. 58, C. Franck: *Grande Pièce Symphonique*, t. 165-170



K doznívání podobnému klavírnímu tónu nedochází (ani v představě), naopak vzniká zesílení.

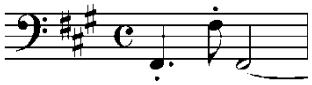
Rytmický prvek pedálu by v orchestru pravděpodobně převzaly tympány. Je možné tak usuzovat i podle toho, že Klička představu tympánů vložil například do úvodu *Koncertní fantasie pro housle a klavír*.

Př. 59. J. Klička: Koncertní fantasie pro housle a klavír, t. 1-4



Varhany se můžou zvuku tympánů přiblížit tím, že odsadí (doporučuji *staccato*).

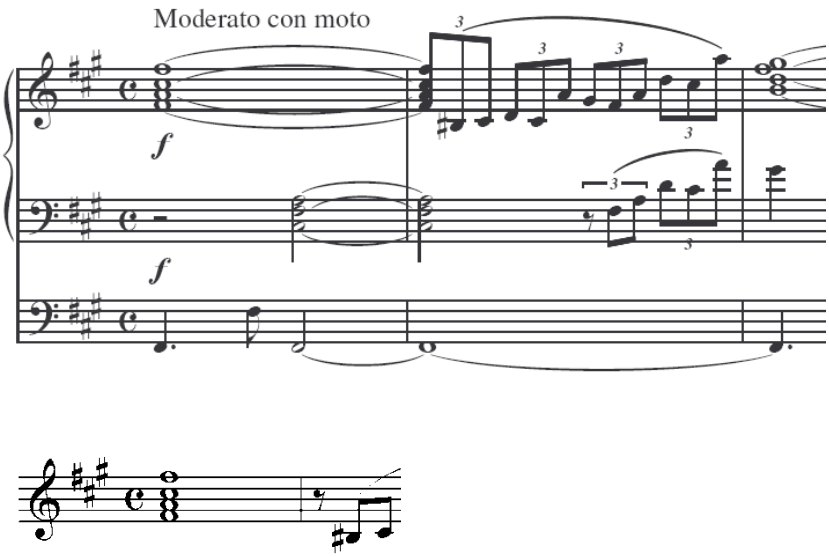
Př. 60. Koncertní fantasie fis moll, t. 1 – pedál



Rytmicky se tak prvek zvýrazní a odliší od plně znějících ostatních hlasů. Na třetí době si lze docela dobře představit víření tympánů a zesilování do první doby následujícího taktu.

Všimněme si, že Klička vypsal pokaždé držený akord v pravé ruce až do následujícího taktu, přitom mohl místo ligatur a vypsaných not napsat jednoduše osminovou pomlku (jak to napsal pro levou ruku).

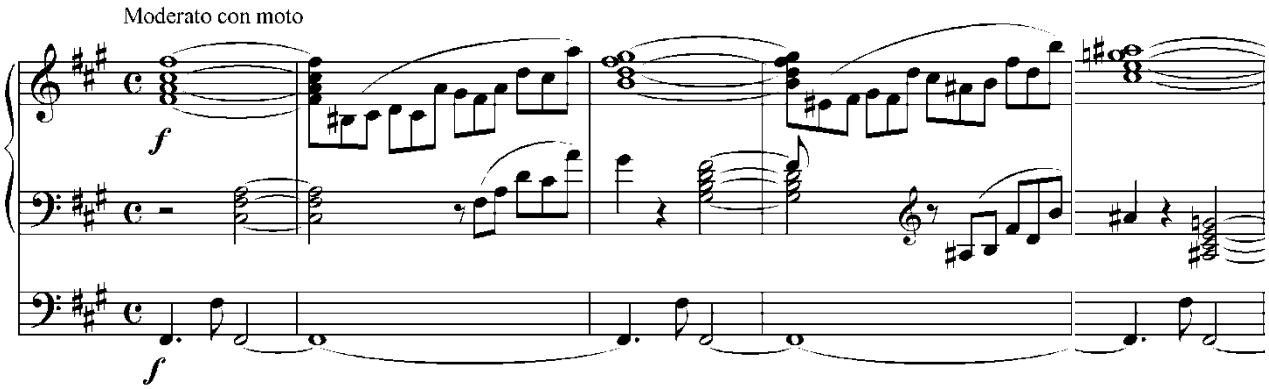
Př. 61. Koncertní fantasie fis moll, t. 1, 2



Měl zjevně starost o to, aby interpret dodržel znějící akord až do následujícího taktu, aby tóny vplynuly zesílením do první doby. Představa zesilujícího tremola tympánů proto velmi pomůže vytvoření imaginárního důrazu na první době. Ten lze vytvořit i energickým odtahem akordu v pravé ruce.

Na rozdíl od dvou předešlých fantasií se zde dramatický prvek dále stupňuje. Pedál přitom opakuje rytmický pohyb na prodlevě, levá ruka ve třetím taktu akordem utvrdí zmenšeně malý septakord a triolová figurace přivádí hudbu do mimotonální dominanty tóniny *h* moll (nónový akord, takt 5).

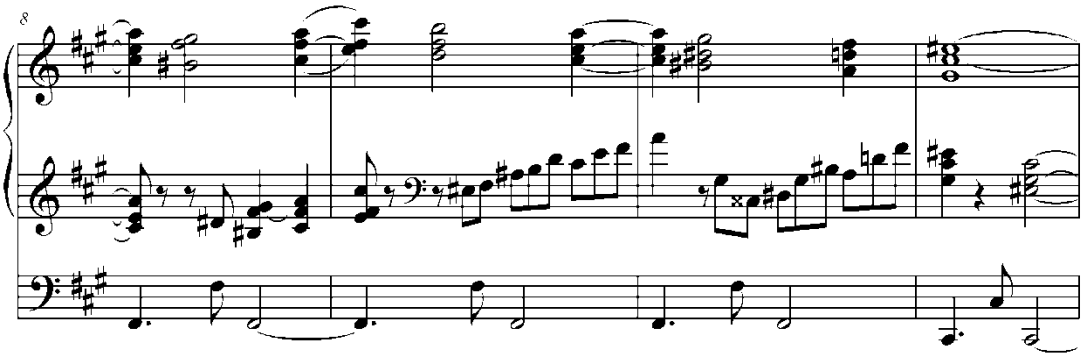
Př. 62. Koncertní fantasie fis moll, t. 1-5



Vzestupný chod triol dále harmonii rozvádí přes volný průtah do dočasné tóniky v *h* moll (7. takt). Tato dočasná tónika (v hlavní tónině subdominanta) synkopicky klesá přes III. stupeň k II. stupni, zpět se navrací a po druhém klesání přechází elegantně přes mimotonální neapolský sextakord do dominantní tóniny *Cis* dur.

Mezitím se stále opakuje rytmický pohyb pedálové prodlevy, až se i prodleva přesune v souladu s harmonií na *Cis*.

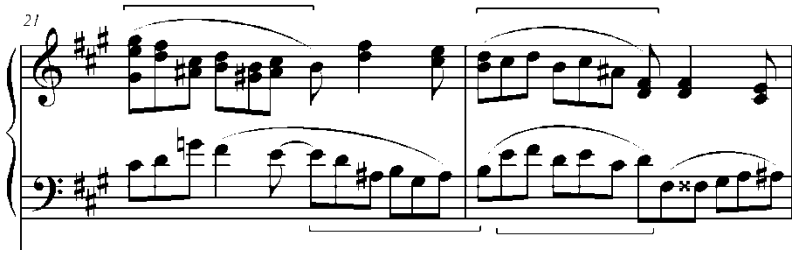
Př. 63. Koncertní fantasie fis moll, t. 8-11



Výrazný evoluční charakter první části tématu lze podpořit i mírným zrychlováním tempa. Tempo pak klesne až s nástupem druhé dílčí periody v taktu 11.

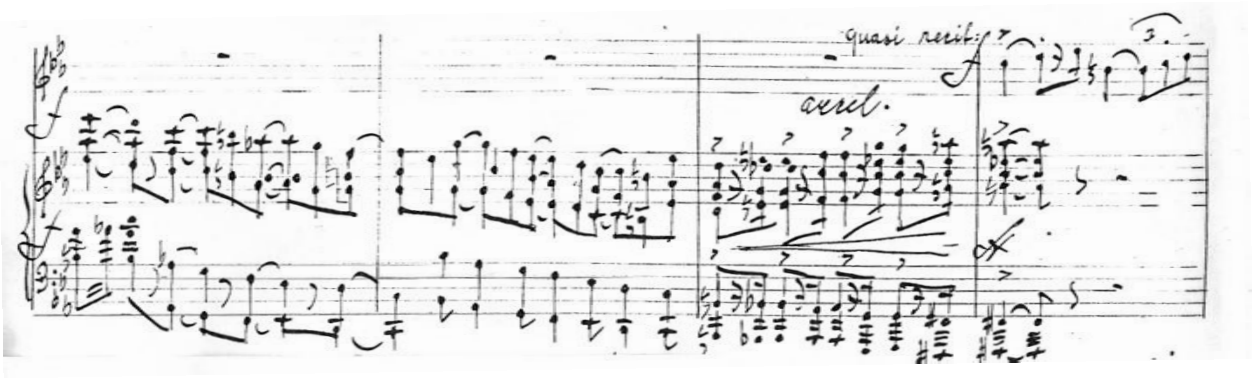
V mezivětě, která na dvojperiodu navazuje v taktu 21, se imitačním způsobem zpracovává motivek (jedná se spíše o výplň) převzatý z taktu 14. Spletitá struktura zde vymezuje maximální tempo.

Př. 64. Koncertní fantasie fis moll, t. 21-22



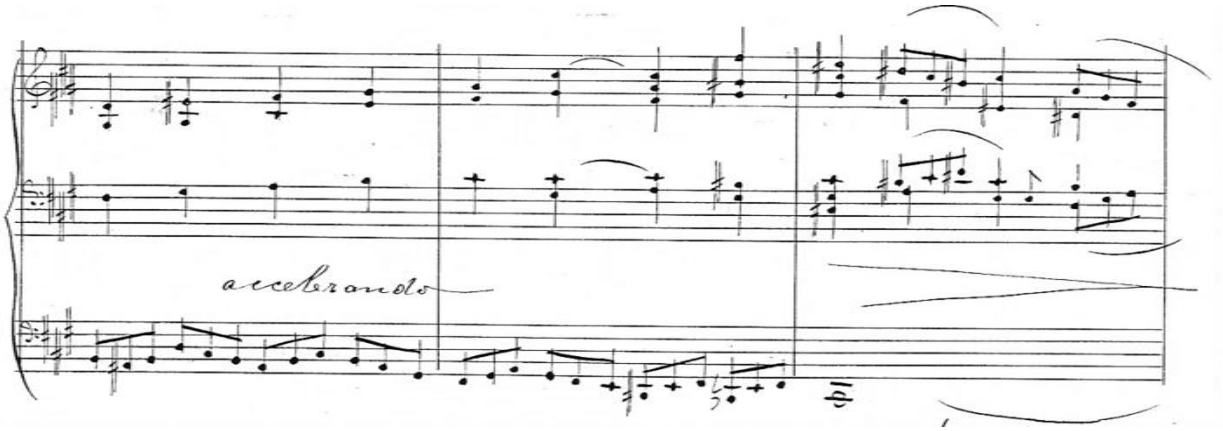
V následující pasáži, kdy se triolovým pohybem projeví bas (takt 23), vepsal Klička do partu *accelerando*. Jeho působení může být však pouze lokální, vzhledem k tomu, že po dosažení vrcholu v taktu 25 se hudba uklidňuje. Delší trvání *accelerando* by bylo velmi nevhodné. Spíše se jedná o agogické zvlnění. Velmi příbuzné místo najdeme v Kličkově *Koncertní fantasii pro klarinet*. V ní se těsně před nástupem klarinetu v úvodu skladby rovněž ‚neadekvátně' zrychluje. Zjevně nemá zrychlování oporu v pomalejším bodě a vyznívá, jako by se interpret ‚utrhl' z tempa. Jedná se o zvláštní výrazový prostředek. Po nástupu klarinetu se tempo zlomí.

Př. 65. J. Klička: Koncertní fantasie pro klarinet (Autograf), t. 8-11



Pokud vytvoříme pouze zrychlení, které nemá oporu v určitém bodě, může to vyznít, jakoby interpret neudržel tempo, neboť agogické zrychlení nemá adekvátní přípravu.

Př. 66. Koncertní fantasie fis moll (Autograf), t. 23-25

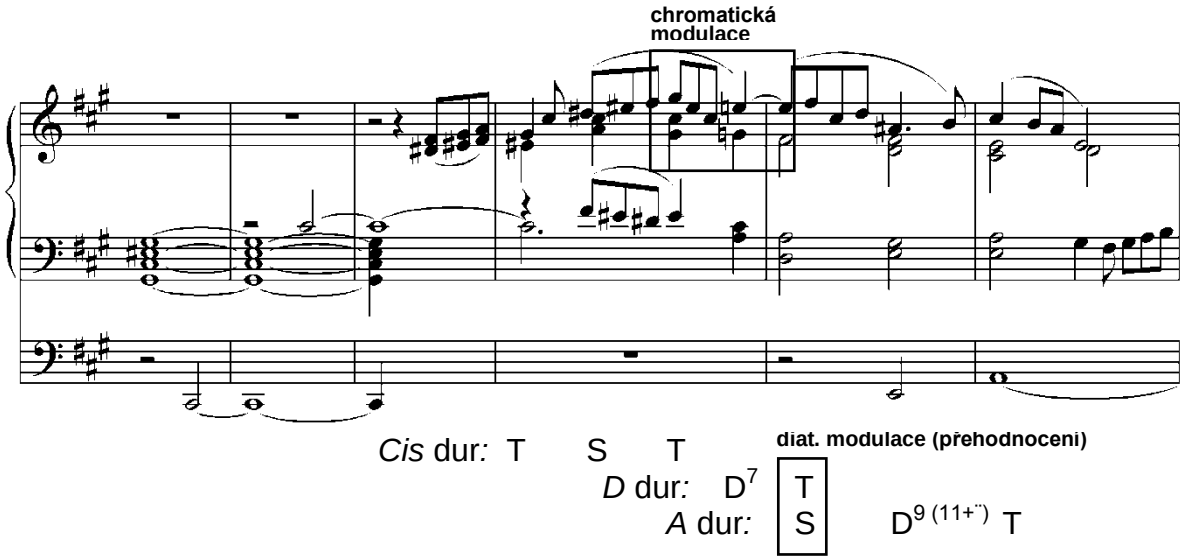


Všimněme si, že Klička nenapsal *accelerando* od první doby.

Následuje poněkud rozsáhlejší spojovací oddíl (s_1). Je již v klidnějším duchu, navíc Klička do autografu napsal pokyn ***Meno*** (ve výtisku pokyn chybí). Rytmus je opět zpestřen častými triolami.

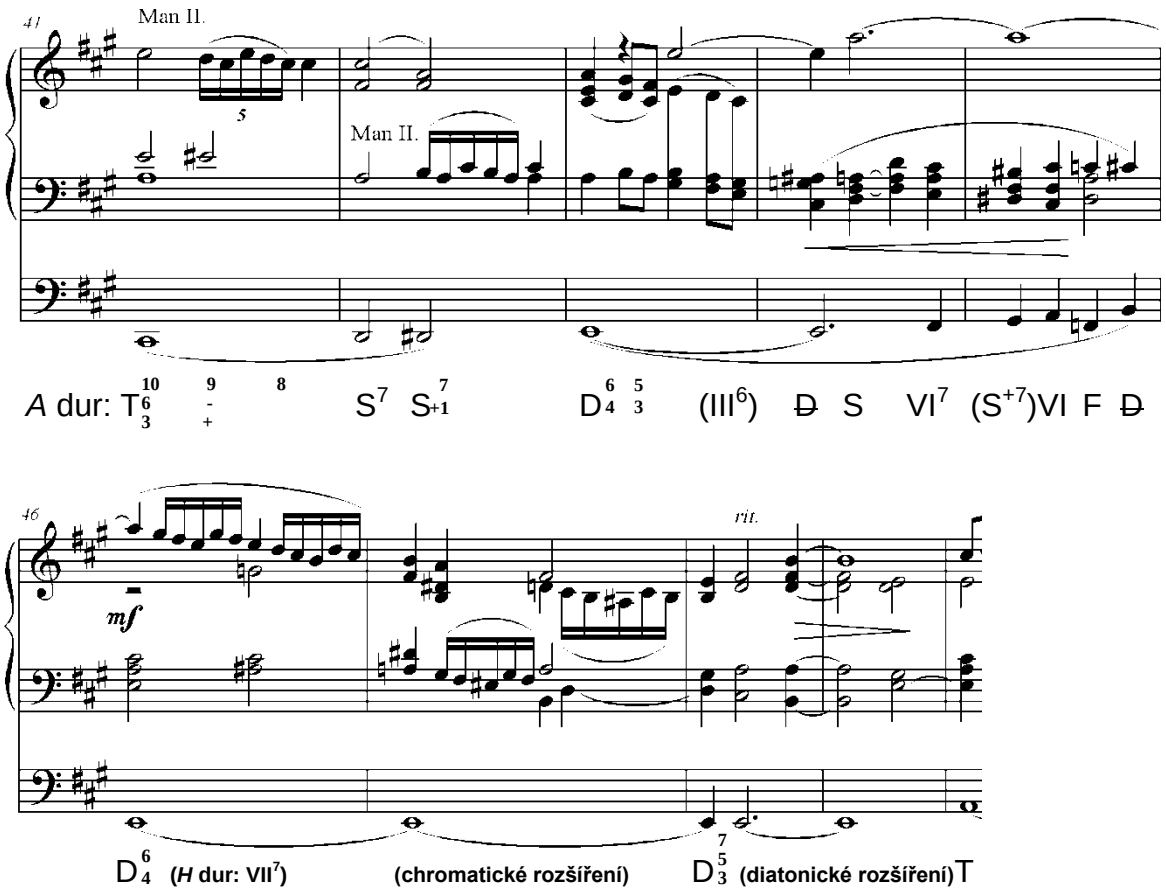
Harmonický rozbor tohoto spojovacího oddílu omezím na několik zajímavých momentů: V taktu 32 náhle autor převádí tóninu *Cis* dur přes mimotonální dominantu z vypůjčené tóniny *D* dur (v tónině *Cis* dur jde o tvrdě malý septakord sníženého VI. stupně) do *A* dur (paralelní k *fis* moll). Jedná se o modulaci s vybočením do subdominantní tóniny.

Př. 67. Koncertní fantasie fis moll, t. 29-34



Harmonický (tonální) průběh vybočí ještě v průběhu prvního spojovacího oddílu do *D* dur, ale zpět do *A* dur se vrátí ve druhém spojovacím oddílu, který je mimo jiné charakteristický kvintolami. Celý tento druhý oddíl se vyznačuje harmonickým napětím před rozvodem do tóniky v *A* dur. Je opravdu nebývalé, jak dlouze se autor vyhýbá rozvodu a jaké mnohé akordické funkce vystřídá před rozvodem:

Př. 68. Koncertní fantasie fis moll, t. 41-49



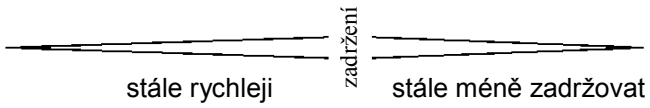
Následující část, kterou jsem označil jako oblast vedlejšího tématu, se vyznačuje klasickou osmitaktovou periodou s předvětím a závětím. Přestože je tato část opět velmi bohatě harmonicky propracovaná a melodie poměrně komplikovaně vytvarovaná, měl by mít interpret na zřeteli právě onu periodickou jednoduchost. Celistvý pohled na větu dodá interpretu pocit jasného cíle a umožní tak netříštit průběh agogickými proměnami ani pomalým tempem.

V další pasáži je zřetelná progrese až k vrcholu celé oblasti vedlejšího tématu v taktu 63. Z *piana* se během pěti taktů dostává hudba do *forte*, ale není to *forte* plného varhanního zvuku. Je totiž třeba rozlišovat mezi zesílením agogickým a tektonickým. Zatímco agogické zesílení nemá formotvornou funkci, je pouze lokální, tektonické zesílení převádí do nového oddílu nebo oddíl uzavírá. Zde se jedná o pouhé agogické zesílení, takové, které v pozdním romantismu jde ruku v ruce se zrychlením. Je to typický aspekt romantického výrazu a opět to velmi výstižně vyjádřil Hugo Riemann, který ostatně tuto myšlenku vehementně propagoval: *S crescendem*

metrického motivu je spojené stálé zvyšování tempa a s decrescendem zase odpovídající zpomalování.[27]

V předmluvě k technickým studiím Riemann-Ambrust také uvádí: *Vhodný princip pro přednes je jednoduše formulovatelný a snadno pochopitelný, totiž:*
Zvyšování rychlosti až k vrcholnému místu,
zadržení not na vrcholném místě,
snižování zadržování po vrcholném místě až do konce [fráze] [28]

K tomu přidává následující obrazec:



Pokud správně chápu průběh po zadržení, tak díky stále menšímu zadržování se tempo zvyšuje. (Což nesouhlasí s předcházející myšlenkou, že při zeslabení se zpomaluje.) V našem případě zapsal Klička do partu *ritardando* právě ve vrcholném místě (zadržení). V následující připojené vsuvce složené z velkých triol (takty 67, 68) se *ritardando* dle mého názoru už může opustit a díky tomu se v souladu s Ambrustem může zmenšovat zadržení.

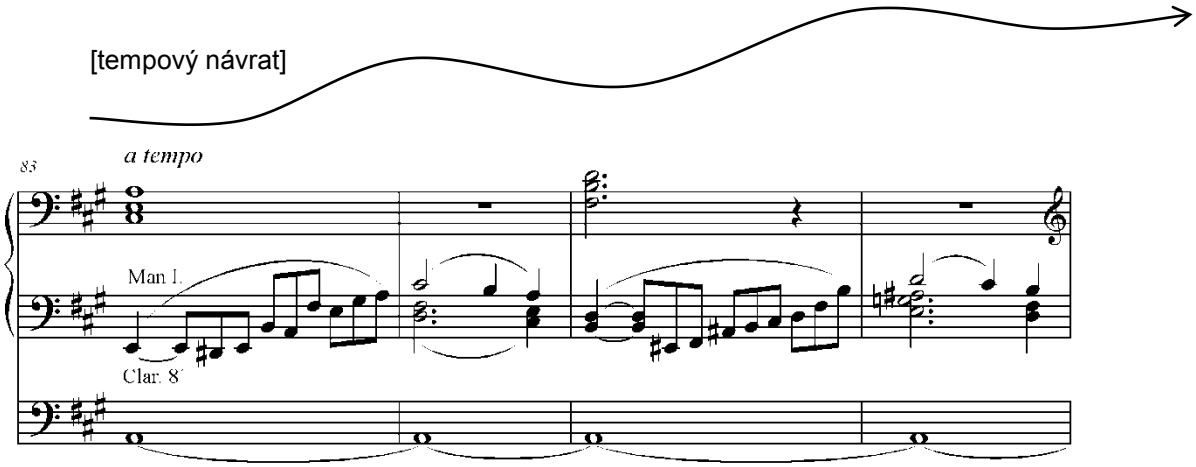
Začátek provedení (takt 83) je zřetelně označen pokynem *a tempo*. Mělo by se tedy hrát od začátku taktu v původním tempu? Asi by to vyznělo nepřirozeně a bez prožitku. Tempo by se mělo teprve mezi 3. a 4. dobou navracet a dokonce to může trvat i několik taktů, než se správné tempo skutečně najde. V tomto místě se může uplatnit jistá souměrnost: podle toho, jak se v předcházející části zpomalilo, mělo by se adekvátně tempo vracet. Dokonce návrat tempa může být ještě složitější, neboť se v každém sudém taktu výraz uklidní.

---

[27] *„Mit dem crescendo der metrischen Motive ist stets eine Steigerung der Geschwindigkeit der Tonfolge und mit dem diminuendo eine entsprechende Verlangsamung verbunden.“* (H. Riemann, 31, str. 11)

[28] *„Das für den Vortrag maßgebende Prinzip ist einfach zu formulieren und leicht zu begreifen, nämlich:*
Zunahme der Bewegungsgeschwindigkeit bis zum Schwerpunkt,
Dehnung der auf den Schwerpunkt fallenden Note,
Abnahme der Dehnung vom Schwerpunkt zum Ende.“ (Riemann-Ambrust, 80, str. XIV)

Př. 69. Koncertní fantasie fis moll, t. 83-86



Přestože se v provedení objevuje stejná hudba, jaká zněla na začátku (t. 101-115 = t. 9-23), vytváří to dojem, jakoby zněla hudba nová. Je to dáno rozsáhlou přípravou, která vytváří dramatické prostředí a evoluční ráz.

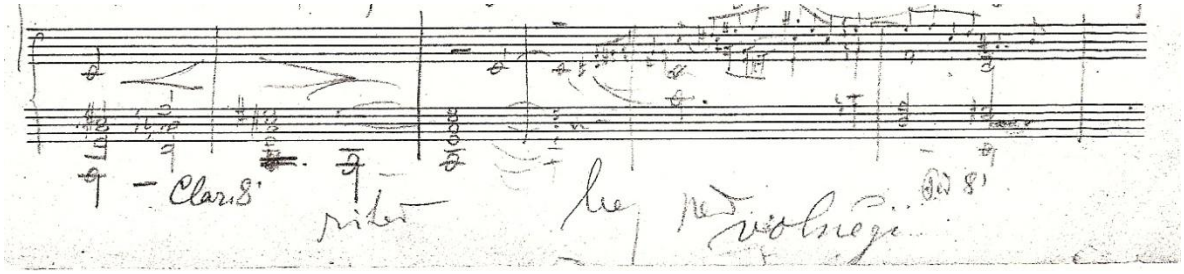
*

Dynamika a registrace

V úvodu se Klička omezil na dynamické znaménko ***f*** . Je pravděpodobné, že si připravil rejstříky pouze na střední nebo slabou dynamiku a do *forte* vytočil válec. Na konci první mezihry totiž plynule zeslabuje do ***mf*** a po třech dalších taktech až do ***p***. Jelikož je v tom místě basová prodleva, může se pravá noha věnovat válci. První rejstřík zapsaný do partu je *Cello 8´* pro pedál v taktu 28. Zvláštní je, že po pěti taktech zapisuje Klička tento rejstřík ještě jednou. Co vlastně znamenají oba zápisy? Na první pohled se zdá, že je to pokyn k vypnutí šestnáctistopého (16´) rejstříku v pedálu a k ponechání jen osmistopého rejstříku (*Cello 8´*). Dvojí zapsání téhož rejstříku za sebou se dá vysvětlit dvěma způsoby: jednak to může být z potřeby ujištění varhaníka, že samotné *Cello 8´* (to znamená bez 16´) má zůstat i v následující části; nebo to může znamenat to, že první zápis vyzývá k vytažení rejstříku (například proto, aby zněl i ve slabé dynamice a posílil tak basovou funkci *Subbasu*) a druhý zápis znamená ponechání pouze rejstříku *Cello 8´* (bez 16´). I když vypadá tato druhá varianta méně pravděpodobně, mluví pro ni: 1) fakt, že pedál rozšiřuje plný akord v nízké poloze –

s 16´ rejstříkem je rozšíření samozřejmě větší; 2) zápis ve skice, neboť při jeho studování lze zjistit, že poznámku *Ped. 8´* Klička píše až do taktu 33.

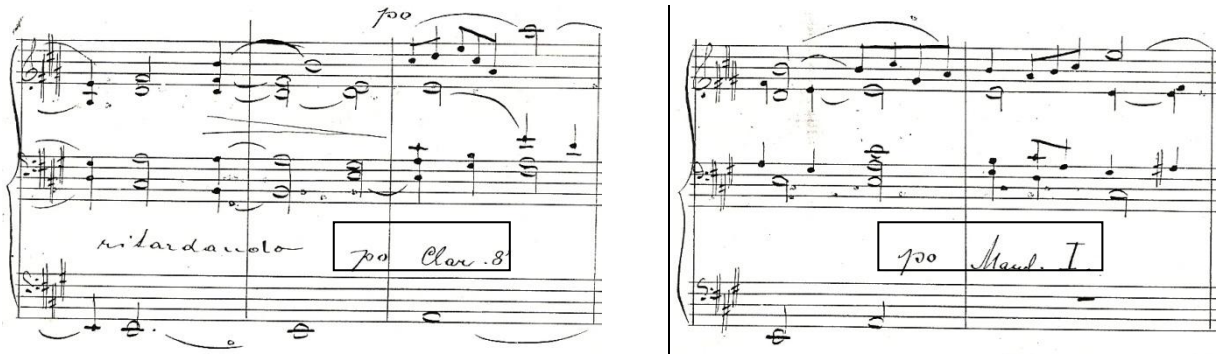
Př. 70. Koncertní fantasie fis moll (skica), t. 27-33



Zároveň v ukázce vidíme, že si Klička přál v taktu 28 odebrat rejstřík *Klarinet 8´*. Je možné, že se při přepisu spletl a napsal místo toho *Cello 8´* ?

Clarinet 8´ tak zřejmě použil v úvodní části a ani v pozdějších částech se ho nevzdává, neboť jej připisuje pro expozici vedlejšího tématu. Malá pochybnost může vytanout na mysli při pohledu do čistopisu: představoval si zvuk tohoto jazykového rejstříku pouze pro manuál nebo i pro pedál? Po srovnání s pozdějším pokynem k přechodu na manuál I. (takt 57) lze snad usuzovat, že rejstřík platí pro všechny hlasy, přestože je napsán těsně nad pedálovou osnovou:

Př. 71. Koncertní fantasie fis moll, t. 48-51, 57-58



Také dříve jsme se setkali s problémem nesnadného použití jazykového rejstříku pro jediný sólový hlas: ve *Fantasii g moll*, takty 147-160 a setkáme se s tím i v *Legendě h moll* a v první větě *Sonáty fis moll*. Je tedy třeba klást si otázku: Používal Klička jazykového rejstříku plošně pro všechny hlasy podobně, jak francouzští varhaníci používali *Hoboje*? Částečná odpověď může vyplynout z dokumentu Karla Hoffmeistera o varhanické škole: „… *nadšen byl varhanní virtuos* ***Jos. Klička*** *pro*

barevně opalisující registraci moderního varhanního stroje. Klavírní naše technika a technika nástrojů dechových dnes spěje k ideálům francouzské barvitosti a lehkosti. Klička hlásal ideály ty na varhanech před čtyřiceti lety...“ (K. Hoffmeister, 36)

Ovšem podobně, jak pokyn k odebrání rejstříku *Clarinet 8´* vypadl v taktu 28 při přepisu skicy do čistopisu, tak v pozdějším tištěném vydání už nenalezneme *Clarinet 8´* v místě, kde začíná vedlejší téma.

Otázka, jak závažně je možné výtisk brát, je velmi důležitá. Neboť například velmi zavádějící je ve výtisku tempové označení **Meno** na začátku expozice vedlejšího tématu. Jak jsem již dříve napsal, Klička v rukopise uvedl toto **Meno** již před první spojkou. Ve výtisku před první spojkou **Meno** není, přesto volnější tempo **musí** být již v obou spojovacích oddílech! (Vyplývá to již ze skicy.) Naopak v oblasti vedlejšího tématu by nižší tempo být **nemělo** (rozhodně ne nižší, než ve spojovacích oddílech), protože to následně rozbíjí celkovou výstavbu skladby. Z tohoto důvodu (ale nejen z tohoto důvodu) nelze výtisk považovat za směrodatný.

Rozdíly mezi výtiskem a rukopisem jsou i v mnoha dalších případech. Bohužel není možno ve všech případech se jednoznačně vyjádřit ve prospěch rukopisu, ani se jednoznačně přiklonit na tu či onu stranu. Proto zde stojí tabulka s vypsanými rozdíly a k jednotlivým bodům se váže i komentář.

takt	rukopis	výtisk	komentář
30	Meno	–	jednoznačně správný pokyn
50	–	Meno	nesprávný pokyn – tempo nesmí být pomalejší, než ve spojovacích oddílech
50	*Clarinet 8´* (man.)	–	doporučuji
60	*Subbas 16´* (ped.)	–	nedoporučuji – příliš brzy (srov. reprízu, takt 170)
63	–	*Subbas 16´* (ped.)	doporučuji
67	*Cello 8´* (man.)	–	obě varianty jsou možné, přitom varianta rukopisu se přesně opakuje v repríze, var. výtisku počítá s přidáním 16´ v taktu 75
69	*16´* (ped.)	–	
70	–	*Cello 8´* (ped.)	
70	*Clarinet 8´* (man.)	*Trompeta 8´* (man.)	doporučuji *Clarinet 8´*
75	*Bombard 16´* (man.)	*Trompeta 8´, 16´* (man.)	není podstatný rozdíl v názvech, lze také použít pouze subspojku 16´

75	–	*Subbas 16´* (ped.)	viz. takt 70
79	*Fl. 8´, Salic. 8´* (man.)	*Salic. 8´* (man.)	správnější je pokyn v rukopisu
97	*tutti*	*molto crescendo*	doporučuji výtisk
99	–	***ff***	
141-144	*sempre* ***pp***	*cresc. decresc.*	doporučuji výtisk
142	–	*16´, 8´* (ped.)	pokyn není příliš podstatný
145	–	*Aeoline 16´* (man.)	doporučuji
174	*Cello 8´* (ped.)	–	doporučuji
177	*16´* (ped.)	–	
178	*Clar. 8´, Tromp.* (man.)	*Tromp. 8´* (man.)	doporučuji rukopis (rukopis uvádí silnější registraci v repríze oproti expozici, což se dá aplikovat nejen na tohle místo, ale i na celou reprízu)
182	*8´, 16´ Bombard* (man.)	*Tromp. 8´, 16´* (man.)	
186	*8´* (man.)	*Salic. 8´* (man.)	pouze ledabylý zápis
201	***ff***	–	doporučuji rukopis
207	***ff*** *tutti*	***ff***	
211	–	***fff***	

*

Koncertní fantasie fis moll neoplývá sice takovým myšlenkovým bohatstvím, jaké známe například z tvorby Smetanovy nebo Dvořákovy, ale vyrůstá ze stejných kořenů. Příznačný pohyb triol provází značnou část skladby a výrazně se podílí na tvorbě motivů a témat. Trioly vůbec v Kličkově tvorbě tvoří důležitý stavebný prvek. Jimi Klička uvolňuje proporcionálnost rytmických jednotek a buduje fantasijní rozevlátost. Přes tuto rozevlátost však skladba fantasií není, pokud se na ni díváme z formálního hlediska. Je pevně vystavěná na základě pobeethovenovské sonátové formy. Tato sonátová forma se vyznačuje rozsáhlými mezivětami a spojkami, neúplnou reprízou zpracovávající jen vedlejší téma a velkou kodou. Provedení je natolik vypjaté, že v tom můžeme spatřovat jistý prvek Kličkovy originality, alespoň co se týká oblasti varhanní hudby. Originalitu Kličkovy fantasie je možné spatřit i v celkovém výrazu skladby. Stejně jako v předešlých fantasiích, i zde se Klička zřetelně

odvrátil od mendelssohnovského vrcholného romantismu a naopak wagnerovským způsobem promítá těžiště svých myšlenek do harmonických vztahů.

Z rozboru opět vyplynulo několik interpretačních zásad vhodných k zobecnění:
1) Je třeba plně dodržet déle znějící tóny po nichž následuje odtah. V některých případech je třeba tyto tóny i předržet.
2) Místa s *crescendem* se mají podpořit zvýšením tempa, a naopak.
3) Návraty do tempa se často dějí postupně a to v závislosti na předešlém zpomalení.
4) Použití jazykových rejstříků zejména *Klarinetu* a *Hoboje* se často vztahuje na všechny hlasy včetně pedálu, zejména v silnější dynamice.

*

Fantasie fis moll tvoří konec první etapy Kličkova zralého skladatelského období. Toto období nastupuje ve chvíli otevření Rudolfina a rozšiřuje se o pozdější Kličkovo působení v Hlaholu. První etapa tohoto období je provázena mimo jiné tvorbou tří autentických *Koncertních fantasií*, jejich vzájemným vývojem a otvíráním nových výrazových možností varhanní hry. Lze říci, že ve *Fantasiích* bylo vyčerpáno mnoho výrazových prostředků, které skýtá spojení varhan s obdobím pozdního romantismu. Rozšířená harmonie, dlouhé nekončící melodie, uvolněná rytmika a citová exaltovanost jsou hlavními rysy tohoto Kličkova období.

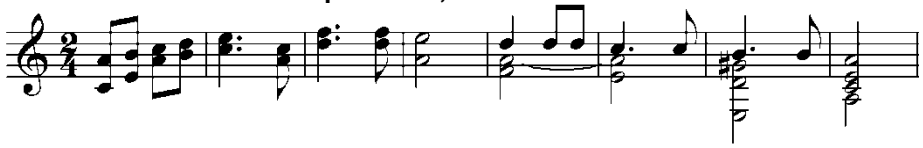
Legenda D dur, op. 49

Po třech citově vypjatých *Fantasiích* komponuje Josef Klička skladbu prostou, výpravnou, jejíž melodika je snadno zapamatovatelná, neboť vychází z lidové zpěvnosti. Skladba byla dokončena 26. 10. 1889 v Praze. Co vedlo tehdejšího profesora hry na varhany k zjednodušení svého kompozičního stylu? Inspiroval se jinými díly svých současníků, aby tak inovoval svoji „symfonickou“ estetiku?

Odpověď na tuto otázku je možné hledat v programech koncertů, které v té době Klička uskutečnil nebo se na nich podílel. Podle zevrubného seznamu koncertů, který sepsala Lucie Stollová v rámci své diplomové práce na Konzervatoři v Praze (L. Stollová, 92), se dá usuzovat, že nejpravděpodobnějším zdrojem inspirace Legend je skladba *Rhapsodie sur des cantiques bretons*, op. 7 Camilla Saint-Saënse. Klička tuto skladbu hrál 28. 4. 1889 v Rudolfinu, čili necelý půlrok před dokončením *Legendy D dur*.

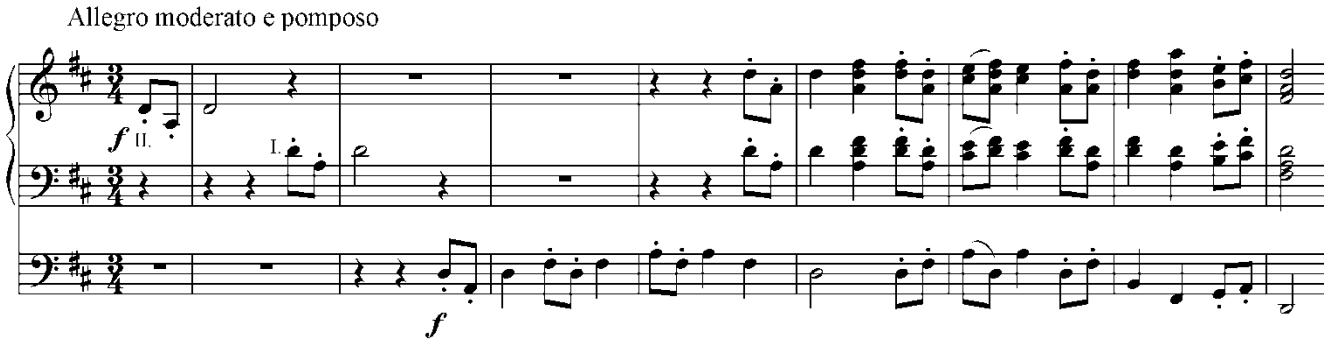
Skladba *Rhapsodie sur des cantiques bretons* vznikla v roce 1866 a zpracovává francouzské vánoční písně – Noëls. Zaměřením na tradiční nápěvy se velmi podobá Kličkovým dvěma *Legendám D dur* a *d moll*. Cyklus tří Saint-Saënsových skladeb začíná větou *Andantino con moto* ve formě variační v tónině *e* moll, pokračuje větou *Allegro moderato e pomposo* v tříčtvrtečním rytmu a v tónině *D* dur a třetí je opět *Andantino* v *a* moll, hlavním tématem nápadně příbuzná s tématem Smetanovy *„Vltavy“*.

Př. 72. C. Saint-Saëns: Rhapsodie III, téma

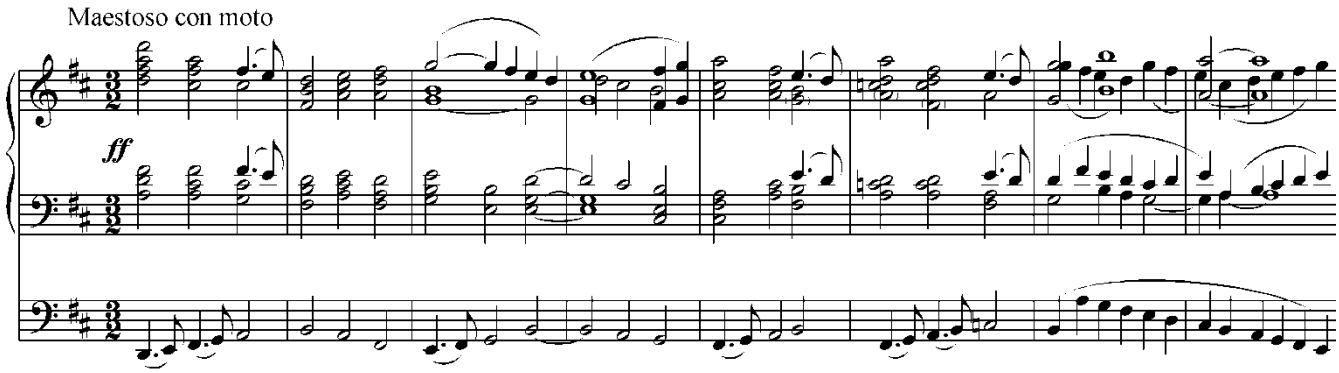


Pozoruhodné je, že Klička hrál poprvé *Legendu D dur* na koncertě 22. 3. 1891 v Rudolfinu spolu s druhou *Legendou d moll* a se třemi Saint-Saënsovými *Rapsodiemi* a později 16. 12. 1891 dokonce hrál svoji *Legendu D dur* uprostřed mezi 1. a 3. *Rapsodií*. Tím se také dokazuje vzájemná provázanost těchto skladeb. Pokud se například srovnají hlavní témata *II. rapsodie* a *Legendy D dur*, zjistí se, že je spojuje fanfárovitá lehkost a pompéznost.

Př. 73. C. Saint-Saëns: Rhapsodie II, t. 1-9



Př. 74. J. Klička: Legenda D dur, t. 1-8



Ať už se o Saint-Saënsovy skladby Klička přímo opíral, či ne, je jisté, že ke stylové proměně jeho kompozic došlo a *Rapsodie* mu k tomu byly inspirací. Vždyť ani charakterem se od sebe obecně rapsodie a legenda příliš neliší – jsou to skladby volné formy (podobné fantasii) zdůrazňující epický charakter. Rapsodie je původně básnická epická skladba, jakou přednášeli řečtí „rapsódové“ o hrdinských činech dávnověku. Legenda má název převzatý z církevní literatury (legendy o svatých), má také zpravidla vážný vyprávěcí tón.

Proto důležitý zdroj Kličkovy inspirace musel být v příbězích a legendách z české historie, ať už byl pravdivý nebo vyfabulovaný. Jak již bylo dříve zmíněno, Klička byl celoživotním vlastencem. Musel bezprostředně prožívat každý čin, který vyvolával národní uvědomění. Vždyť sám pocítil několikeré křivdy, jež se mu v té době přihodily.[29]

[29] Klička ve svých vzpomínkách psaných pro Sborník na paměť 125 let konzervatoře na ten čas vzpomíná: *„O jednom takovém »bručícím tónu« v podobě lidské vám povím. Objevil se náhle v polootevřených dveřích učebny v gymnasiu v Žitné ulici (dnes Jiráskovo gymnasium), kde jsem vyučoval zpěvu. Tajemná postava se protáhla dveřmi, nepozdravila, nepředstavila se - a doplíživši se do poslední lavice, posadila se tam. Byl to c. k. inspektor. Tušil jsem to, neboť jsem před chvílí slyšel, že nás ráčí poctít svou návštěvou, ale tvářil jsem se, jako bych ho*

Důležitou roli hraje i skutečnost, že se v druhé polovině osmdesátých let vyostřil spor o pravost či nepravost Rukopisů královédvorského a zelenohorského, neboť někteří učenci v čele s Masarykem chtěli dokázat jejich nepravost, a to většinu české kulturní veřejnosti pobuřovalo.[30] Víra v pevně zakořeněnou historii českého národa totiž byla oporou probuzeného vlasteneckého cítění. Rukopisy královédvorský a zelenohorský sehrály v české společnosti a zejména v českém umění významnou úlohu. Bez Rukopisu zelenohorského by například nevznikla Smetanova opera *Libuše* nebo symfonické básně *Vyšehrad* a *Šárka*, Fibichova symfonická báseň *Záboj, Slavoj a Luděk* (z roku 1873) ani opera *Šárka* (1897); Josef Mánes, Mikoláš Aleš, Josef V. Myslbek, Jan Neruda, Jaroslav Vrchlický by netvořili v dobré víře podle námětů a dějů vyprávěných padělanými rukopisy, atd.

I Josef Klička se s největší pravděpodobností obracel k dějinným příběhům při komponování svých dvou *Legend*. Sice nedal najevo svůj předobraz žádnou indicií, ale čerpání z dávnověkých příběhů je zjevné už z názvu. Vlastně ani nemusí jít o přímou návaznost na nějaký příběh, ale o pouhý **dojem**, který v nás vyvolá jakási velkolepost a archaičnost dávných dějů.

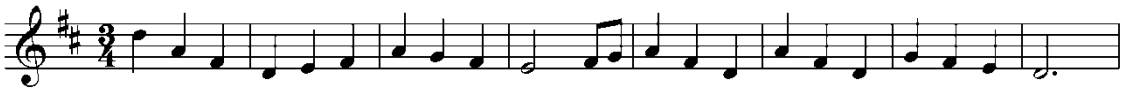
---

neviděl, a se svými milovanými hochy, kteří ke mně upřímně lnuli, předvedl jsem mu nejlepší skladby našeho repertoiru. Měl jsem tehdy na gymnasiu zdatný studentský sbor (ani basy nechyběly); zpíval i sbory, které byly tehdy chloubou pražského »Hlaholu«. Samozřejmě byly to sbory s texty převážnou většinou vlasteneckými. Pan inspektor vyslechl všecko velmi pozorně, načež zmizel tak, jak se byl objevil. – Hned nato jsem byl zavolán k panu řediteli, který mi řekl, že pan inspektor výkony hochů po stránce technické sice pochválil, avšak velice byl prý pohněván tím, že místo církevních zpěvů a písní, budících lásku k císaři a k říši rakouské, hoši zpívají samé »buřičské písně«. Dělám prý ze školy »zpěvácký spolek«, a že tedy v té věci se musí státi ihned náprava. Navrhl jsem řediteli Grešlovi, velice milému a laskavému pánu, který konal jen svou úřední povinnost, aby si tedy k tomu pozvali někoho jiného. Přes jeho upokojování jsem se s ním rozloučil a už jsem nepřišel.
Ale tím nebyl všemu konec. Všichni hoši rázem přestali chodit do zpěvu, ač byli proto všichni přísně vyšetřováni. Vymlouvali se všelijak, ponejvíce na to, že se musejí připravovat na maturitu (byli to většinou septimáni a oktaváni). Na co se vymlouvali mladší, nevím, ale jak mi vypravují moji primáni a sekundáni, dnes už zešedivělí, současně s vyššími třídami (a jistě i z jejich návodu) přestaly zpěv navštěvovat všecky třídy nižší až do primy, takže celé gymnasium bylo solidární se mnou. Trestáni býti nemohli, ježto zpěv byl předmětem nepovinným, ale bylo jim to »vynahrazeno« jinak. Byly tehdy doby, kdy mládež byla plna ideálů a žhavého vlasteneckého nadšení, byly to generace, které nám ve světové válce vybojovaly svobodu. V těch mladých duších klíčil, žil a rostl náš odboj. Rád vzpomínám, jak při slavnostních příležitostech, když měla býti v kostele, kde byla povinná návštěva, zpívána rakouská hymna, ani jeden hoch neotevřel ústa. Bylo z toho zděšení. Jako profesor zpěvu byl jsem z toho zvlášť odpovědný a přiznám se, že k radostnému pocitu uspokojení mísil se v mé duši strach, co z toho bude, a musil jsem, doprovázeje na varhany, honem spustit »pleno«, aby »ostuda« aspoň částečně byla zmenšena. Samozřejmě si toho »nahoře« všimli (nestalo se to jen jednou!) a snad i to »zakročení« pana c. k. inspektora proti »buřičským« písním s tím souviselo.“ (J. Klička, 64, str. 334-335)

[30] *„Předem jisti svým vítězstvím, doporučili Masarykovci ve jménu objektivity, aby byl Rukopis královédvorský posouzen i zcela exaktní, na lidské subjektivitě nezávislou metodou, zkoumáním chemickým. K výzkumu došlo v letech 1886-1887, provedli ho dva špičkoví chemici té doby, syn slavnějšího otce prof. Vojtěch Šafařík a renomovaný prof. Antonín Bělohoubek. Očekávalo se, že závěr bude pro Rukopis královédvorský znamenat ránu z milosti. Ve skutečnosti byla zpráva obou profesorů čímsi na způsob blesku, jenž sjel z čistého nebe: jejich expertiza potvrdila naopak pravost Rukopisu královédvorského! V očích uctívačů byla svátost zachráněna.“* (Hora-Hořejš, 38, str. 81)

Lze vystopovat ještě jeden důležitý prvek obou *Legend*. Již jsem se v krátkosti zmínil, že v reakci na Saint-Saënse volil Klička lidové nápěvy. Motivem *Legendy D dur* tak může být píseň, kterou Klička přetvořil nebo ji sám vymyslel. Pokud vyjmeme ze skladby pouze melodii, oprostíme ji od harmonie i melodických výplní a zároveň rytmicky upravíme, může nám vzniknout tento nápěv:

Př. 75. Legenda D dur, parafrázované téma



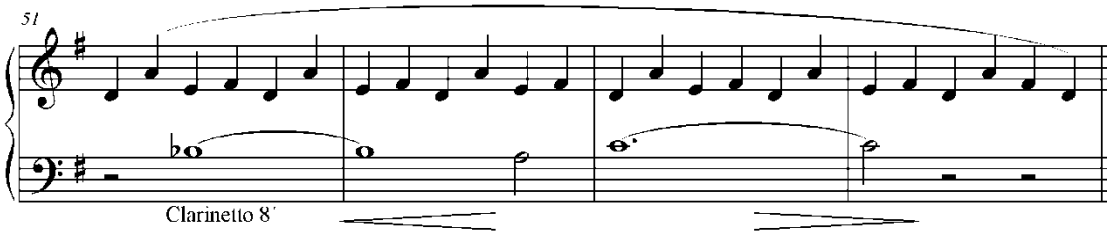
Melodie tvoří periodickou větu s předvětím a závětím.

Forma skladby

Hlavní téma (*Maestoso con moto*), jež tak zřetelně vystupuje v úvodu, se skládá ze dvou osmitaktových polovět. Autor tedy rozšířil výše znázorněnou melodii na dvojnásobek. Následuje velmi rozsáhlá dohra, jakési první malé zpracování hlavního tématu. Je rozložena na třiceti taktech (téměř dvojnásobek hlavního tématu) a postupně zklidňuje tok hudby, a to jak dynamicky, tak i tempově.

Následuje obdobně rozsáhlá plocha mezihry nebo lépe předehra k vedlejšímu tématu (*Moderato con moto*). Zde je patrný rozdíl oproti sonátové formě: v tomto případě nepatří mezihra k oblasti hlavního tématu, ale do oblasti vedlejšího tématu. (Pokud ovšem vůbec uznáme oblast vedlejší tématu za dostatečně myšlenkově závažnou a nenazveme ji jen epizodou.) Tato předehra je uvedena neklidným pohybem čtvrťových hodnot, pod kterými zazní klarinetový hlas, jakoby se tázal.

Př. 76. Legenda D dur, t. 51-54



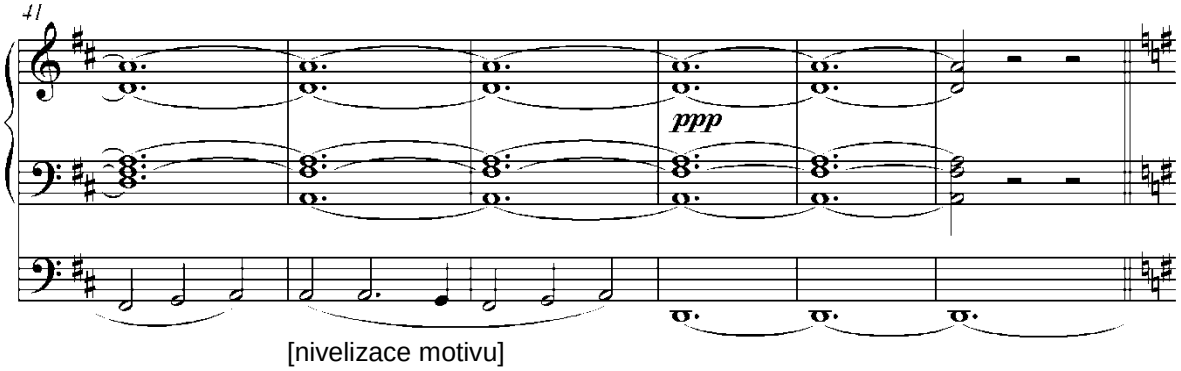
Poslední tón pak zachytí vlastní vedlejší téma (*Moderato*) a navazuje na něj svoji melodii. Celá mezivěta i podstatná část vedlejšího tématu udržuje tóninu v napětí, a když se zdá, že hudba moduluje do subdominantní tóniny *G* dur, uzavírá se opět v hlavní tónině *D* dur (takt 98). Podobně jako oblast hlavního tématu, i vedlejší téma má připojené jakési vlastní krátké provedení, v tomto případě se však spíše než o dohru jedná o evoluční zpracování, které vytváří nevýrazný vrchol oblasti vedlejšího tématu. Po tomto vrcholu se ještě jednou navrátí tázací motiv předehry a pak se hudba dostává do další části.

Obvykle v tomto místě nastupuje sonátové provedení. Ovšem zde místo skutečného provedení (přestože se zpracovává hlavní téma) nalezneme pouhou reminiscenci (*Poco meno*), a to především kvůli absolutní absenci evolučnosti a naopak příkladné zasněnosti.

V závěrečné části se téměř beze změn vrací úvodní hudba. Nepatrný tempový rozdíl můžeme vydedukovat z označení *Tempo I. poco Maestoso*. Hudba v dohře se však obměňuje, přichází velká koda, v níž se navrací předivo (neklidný pohyb) střední části a poté, co ustane pohyb, se též připomene tázací motiv klarinetu, tentokrát v hlubokých tónech basu. V posledních tónech skladby tento motivek dokonce nalezne i svou uspokojivou odpověď. Skladba se uzavře tichým akordem v *D* dur.

Motivek, který jsem charakterizoval jako tázací, hraje důležitou rolu v celém průběhu skladby, neboť posouvá děj, obrací scénu. Na úvod se nám rozprostře sláva českých dějin a jejich velkých činů a ten lesk i velikost pomalu v dohře ustupuje do pozadí, až se motiv částečně nivelizuje.

Př. 77. Legenda D dur, t. 41-46



Celá první část je tak obrazem, plochou, která nemá děj, probíhá pouze ustupování a ztrácení jasnosti. Z klidu se dále vynoří drobné ševelení doprovodné melodie a z ní

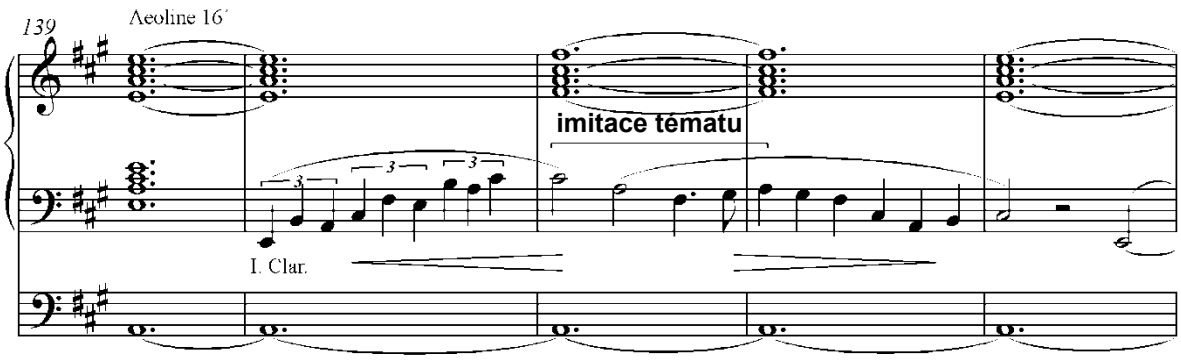
pramení nejistota. Ta je podpořena tázacím motivkem, který připravuje vedlejší téma. Důležitý moment je ten, kdy poslední tón motivku převezme vedlejší téma.

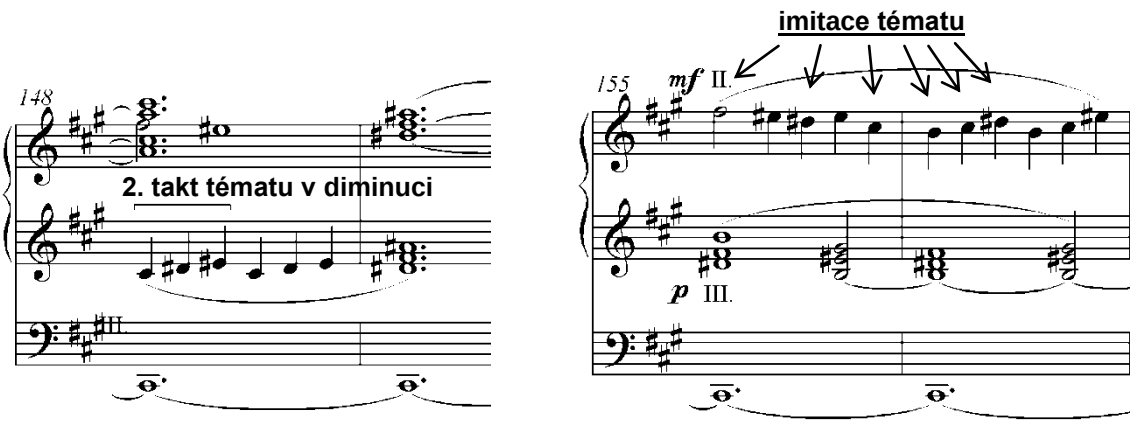
Př. 78

Z nepatrného nástinu události (nástin je symbolizován motivkem klarinetu) se následně vytvoří nový barvitý a idylický obraz prakticky nesouvisející s předchozím motivem. (Jak příznačné pro tehdejší dobu – z pouhých drobných básní, jejichž motivem byly dávné útržkovité události, se vytváří barvité a poutavé pověsti. Krásným příkladem jsou Jiráskovy *Staré pověsti české*, vydané roku 1894. Z dnešního pohledu víme, že značnou část knihy tvoří smyšlené příběhy.) Motivek se uprostřed oblasti vedlejšího tématu nezměněně vrátí, ale další hudba už na něj vůbec nenavazuje a volně „fabuluje“ fantazijní příběh. V závěru oblasti vedlejšího tématu se ještě jednou motivek připomene. Důvod, proč se stále připomíná, je jasný – je to jediný pevný bod této fantazijní části, jediný neměnný prvek, který ještě navíc pokaždé zvýrazněn klarinetovým rejstříkem vyčnívá z plochy jako nezodpovězená otázka. Je to jako střípek básně, ze které se vytvořila pověst.

Mlhavý příběh (Legendu) vyjadřuje i následující část, která místo dramatického provedení vzdáleně ocituje hlavní téma a poté se v blouznivém a sladkém snění proplétá tóninami v terciové příbuznosti. Hlavní motiv jen občas probleskne a jen díky tomu se může tato část provedením vůbec nazvat.

Př. 79. Legenda D dur, provedení



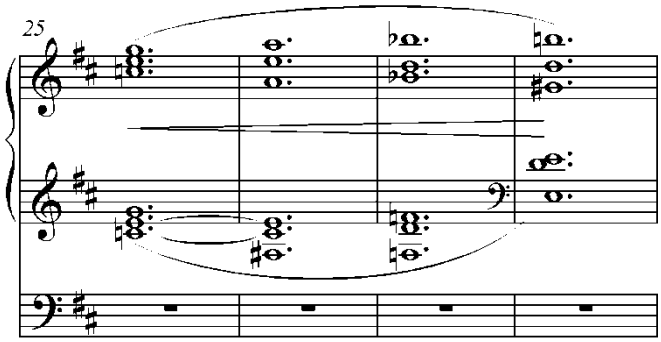


Rozesněnou náladu náhle přetne repríza hlavního tématu v hlavní tónině *D* dur, de facto repetice úvodní části. Příběh, který se ztrácel ve snách, tak probudí zřetelný návrat hlavní myšlenky, tentokrát ještě majestátnější díky nepatrně pomalejšímu tempu.

*

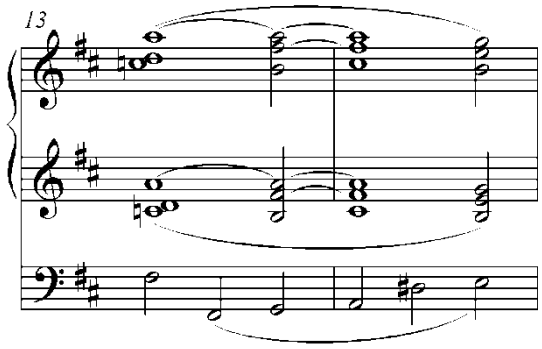
Výběr tempa hraje v této skladbě velkou roli. Celkem víceznačné *Maestoso con moto* nám nedává příliš přesný pokyn. Neboť *Maestoso* značí především charakter a jen v menší míře tempo, *con moto* vyjadřuje představu živého pohybu. Pohyb však v celé první části není nijak velký – nejdrobnějšími hodnotami jsou průchodné osminy. I když vezmeme v úvahu, že v 3/2 taktu půlové hodnoty představují jednu dobu a čtvrťové hodnoty půl doby atd., pohyb je víceméně plynulý nikoliv však rychlý. Čili sám od sebe je tento klidný pohyb vyjádřením pokynu *Maestoso*. Pro volbu tempa musíme tedy vzít v úvahu delší časový úsek, v tomto případě úsek od začátku skladby až do ukončení oblasti hlavního tématu (takty 1-46). Z hlediska hudební obsažnosti se v celém oddíle nevytváří prakticky žádný děj a expoziční charakter je omezen myšlenkovou jednolitostí, takže jednoduše řečeno – hudební obsah první části je malý. Navíc je oddíl prodlužován dlouhým zpomalováním a zklidňováním. Důležité přitom zůstává zachování celistvosti plochy i jejích částí. Vezměme třeba nejstatičtější úsek, který je třeba cítit pod jedním obloukem s plynulým zesilováním:

Př. 80. Legenda D dur, t. 25-28



Není třeba zdůrazňovat, že pomalé tempo rozbije tuto malou gradaci na čtyři separátní souzvuky. Rovněž tak třeba místo, kde je závěr tématu. V sopránu se drží tón a^2, který čeká na svůj rozvod dlouhých pět dob:

Př. 81. Legenda D dur, t. 13-14



V pomalém tempu se bezpochyby napětí z drženého tónu *a* vytratí. Musíme proto vnímat oba takty jakoby na jeden impuls.

Z těchto uvedených poznatků vyvozuji následující závěr:

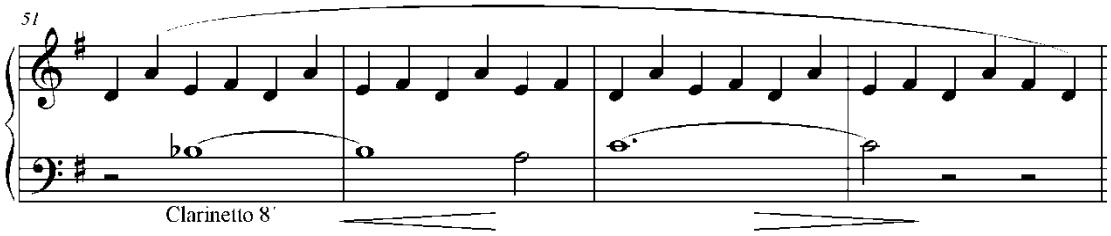
Tempo úvodní části se odvodí od schopnosti interpreta vnímat zpravidla dva takty pod jedním impulsem a schopnosti probudit v posluchači dojem jednolitosti celé části.

Přibližný tempový rozsah tomu odpovídající:

Maestoso con moto 𝅗𝅥 **= 76-92MM** (koresponduje s nižší hranicí tempa *Andante*)

Tempo následujících části je možné odvozovat podobným způsobem. Jen si představme, jak by klarinetista přednesl motivek mezivěty, který, ačkoliv sestává pouze ze tří tónů, trvá 9 dob.

Př. 82. Legenda D dur, t. 51-54

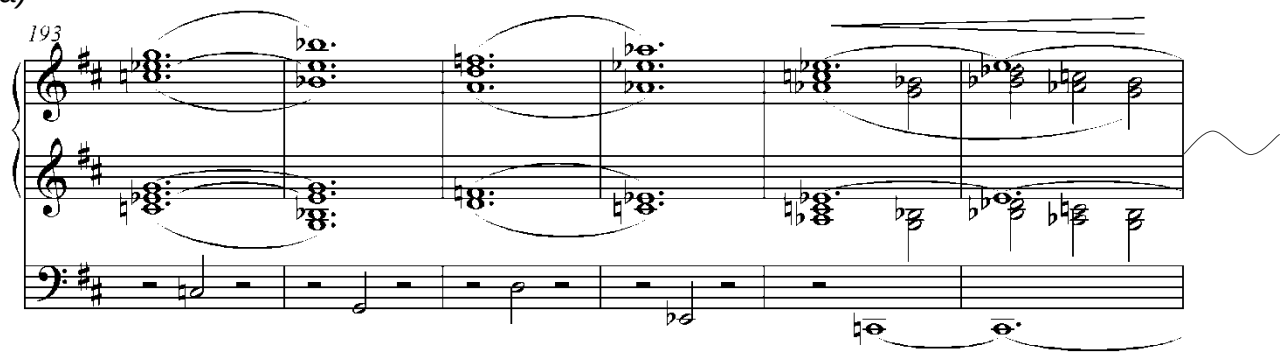


V závěru se doprovodný hlas vrátí jako připomínka a už nemá stejné tempo a napětí. V celé kodě (od taktu 193) se tempo zpomaluje, pohyb ustává a vzniká poměrně velmi dlouhá plocha bez děje. Vlastním obsahem hudby tak zůstává zamlžený obraz nebo dokonce sám pouhý dojem z obrazu.

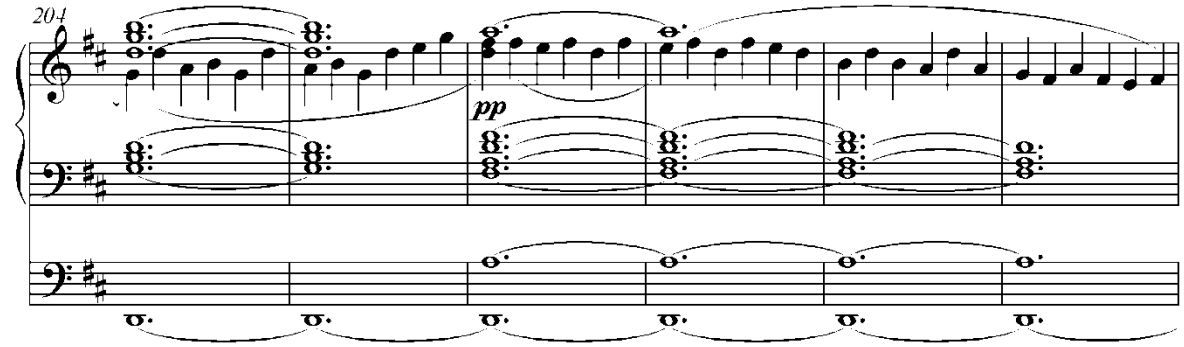
V následující ukázce vidíme začátek kody, kde je zastavení děje (př. *a*) i náznak slabé gradace (př. *b*). Ta se na svém vrcholu zlomí do pianissima:

Př. 83. Legenda D dur, t. 193-209

a)



b)

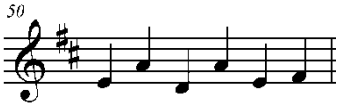
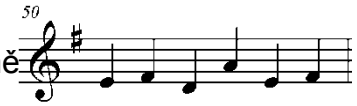


*

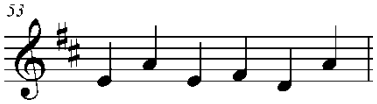
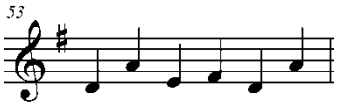
Legenda D dur vyšla jako jedna z mála Kličkových skladeb tiskem. Vydalo ji *Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění v Praze* v roce 1954. Skladbu

revidoval Jiří Reinberger, ostatně jako i ostatní skladby v třídílném svazku. Jak sám v předmluvě píše: *„Předlohou Kličkovy Legendy bylo několik opisů, protože rukopis mi byl nedostupný.“* (J. Reinberger, 79, str. VII) Bohužel se díky tomu dostalo do vydání několik závažných chyb.

- na straně 46 je ve čtvrtém taktu od konce v altu *hes* místo *h*
- na straně 47 v části *Moderato con moto* je ve čtvrtém taktu na druhé době nota *a* místo *fis*

chybně  správně 

- na stejné straně je o tři takty dále na první době nota *e* místo *d*

chybně  správně 

- na straně 50 je v posledním taktu v levé ruce *h* místo *hes*
- na straně 53 je ve čtvrtém taktu v pravé ruce *h* místo *his*

Další nepřesnosti se týkají dynamiky, frázovacích obloučků a manuálových označení, ale tyto nepřesnosti nejsou tak podstatné, abych je zde uváděl.

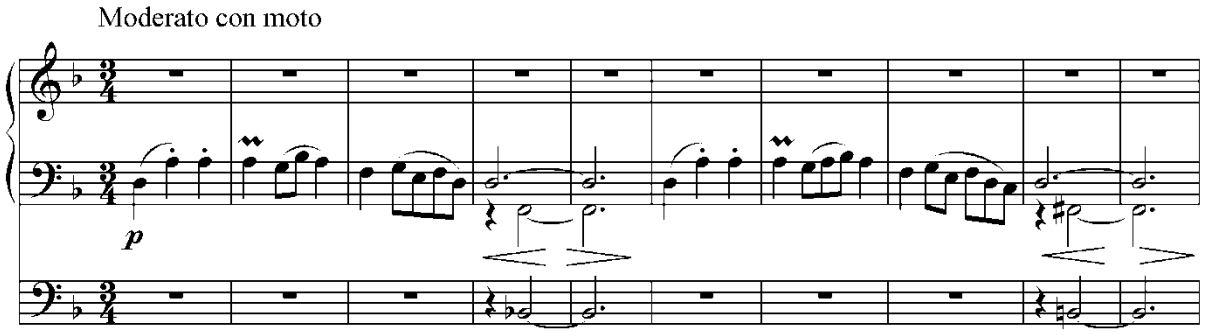
Díky tištěnému vydání, které je mezi varhaníky značně rozšířené, se *Legenda D dur* poměrně často hrává a patří tak mezi nejznámější Kličkovy skladby. Trochu neprávem je vedle ní opomíjena *Legenda d moll*, patřící do stejné kategorie. Dle mého názoru tvoří obě skladby diptych, možná dokonce spolu s *Koncertní fantasií na chorál „Svatý Václave“* triptych, ale to ještě uvidíme posléze.

Legenda d moll, op. 54

Legenda d moll byla dokončena 18. 12. 1889 v Praze, necelé dva měsíce po dokončení *Legendy D dur*. Obě skladby mají podobné prvky i charakter, dokonce je možné říci, že druhá v pořadí (*Legenda d moll*) je méně samostatná, neboť navození patřičné nálady zajišťuje právě závěr *Legendy D dur*. Přesto měla *Legenda d moll* premiéru ještě dříve, než *Legenda* první – 9. 3. 1891 opět v Rudolfinu. O rok později 22. 3. 1891 však hrál Josef Klička v Rudolfinu obě *Legendy* pohromadě dokonce na jednom koncertě se třemi Saint-Saënsovými *Rapsodiemi*.

Téma *Legendy d moll* vychází z nápěvu písně „Ej, lásko, lásko“. Spíše než o citaci a zpracování písně, jde Kličkovi o vytvoření nového mýtického obrazu. Proto je v úvodu nápěv písně přerušován a tok hudby zastavován akordy na šestém stupni (podruhé na zvýšeném – dórském šestém stupni). Je tu vidět záměr rozbít píseň a zároveň navodit dojem archaičnosti.

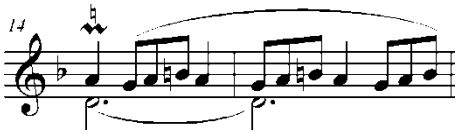
Př. 84. Legenda d moll, t. 1-10



Dórskou sextu používá Klička i v dalších taktech. (V *Legendě D dur* naopak při durovém tónorodu používá malou sextu.)

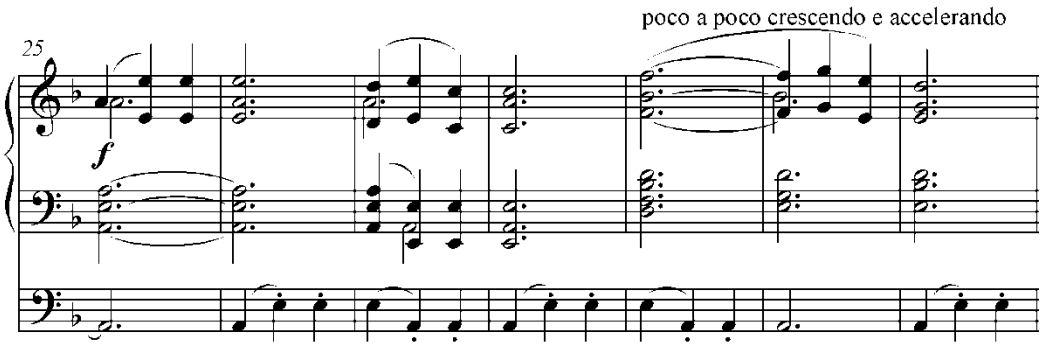
Po úvodních deseti taktech zdánlivě začíná hlavní citace tématu, ale Klička opět nápěv rozbíjí a zpracovává. Do značné míry přitom používá pouze triolu, která se objevila v sedmém taktu jako variační přizdobení melodie.

Př. 85. Legenda d moll, t. 14-15



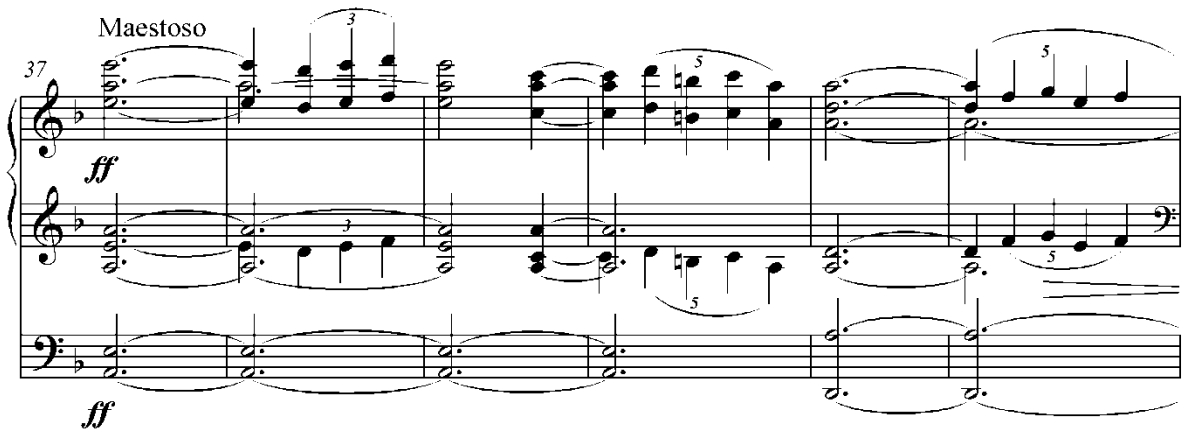
Dynamicky skladba dál graduje až k nové citaci hlavního tématu tentokrát v dominantní *a* moll. Melodie je intervalově upřesněna ve svém třetím taktu, ale zároveň je zjednodušen druhý a čtvrtý takt.

Př. 86. Legenda d moll, t. 25-31



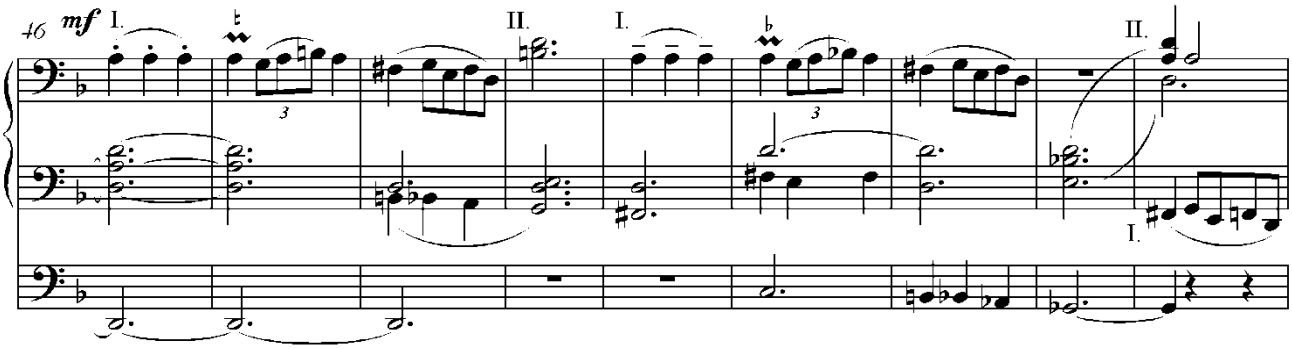
Po stálé gradaci dynamické i tempové dosahuje skladba záhy mohutného vrcholu. Gradaci před vrcholem autor vybudoval na motivu třetího taktu písně (viz takt 30) a na kvintové prodlevě basu. V nejsilnějším místě s označením *Maestoso* má nápěv opět pozměněnou podobu: úvodní motiv písně se rozplyne v kvintovém akordu varhanního ***ff*** – *tutti* (vytvářející velkolepý archaický dojem) a zbývající část nápěvu se provádí v augmentaci.

Př. 87. Legenda d moll, t. 37-42



Vrátíme-li se pohledem zpět na začátek, připadne nám, jakoby Klička postupně stavěl vysokou stavbu, jejíž základy můžeme spatřovat už v předešlé *Legendě D dur* – v širokých statických akordech v kodě (takty 193-196). Zprvu útržkovitým nápěvem písně jakoby symbolizoval nalezený pozůstatek dávné stavby (z písně je citována pouze část, jen její zastřený základ), poté přemýšlí na akordických zastaveních a následně se rozhodne stavět z toho, co se „nalezlo“. Buduje se stále větším rozmachem i na dominantě a v *accelerandu* jakoby pouhým pohledem vzhůru stavbu dokončuje. Její velkolepost i slávu vyjadřuje mohutným kvintovým akordem vracejícím se do středověku. Jak píše Karel Janeček: „*Vhodně užitá prázdná kvinta může se záměrně uplatnit jako slohový příznak raného středověkého vícehlasu.“* (K. Janeček, 40, str. 33) Záhy se vrací zpět k prostému nápěvu písně, který zazní v durové podobě.

Př. 88. Legenda d moll, t. 46-54

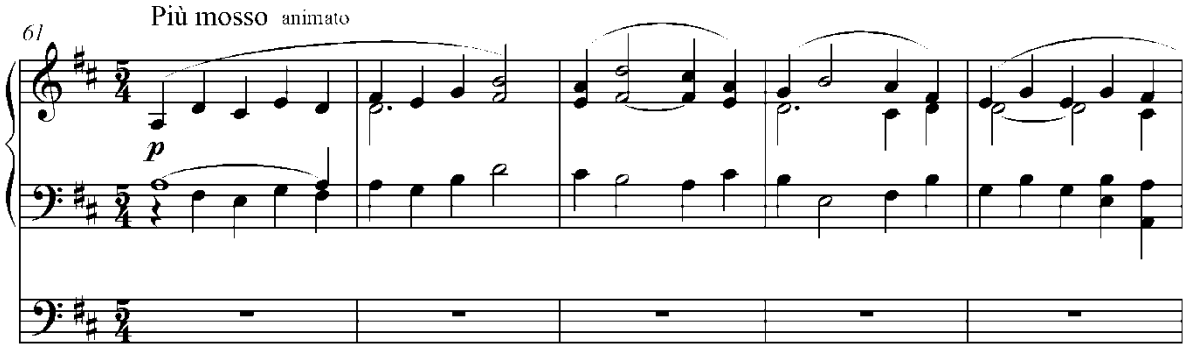


Ačkoliv se předešlý výklad může zdát mírně nadnesený, považuji za dobré ihned od začátku skladby přiblížit její průběh nějakou mimohudební imaginací, byť nemusí být správná a jediná možná. Neboť bez obrazotvornosti nemůže tato skladba v úvodu účinně působit. Koneckonců vzpomeňme na tvorbu Smetanovu, která je téměř vždy vedena programními obrazy. Mějme proto čilou fantazii. Vytváření obrazů je tvůrčí proces, který naprosto souvisí s interpretovým studiem skladby. Nelze jej oddělovat například od teoretického rozboru. Proces hledání vlastního pojetí musí probíhat v mnoha dimenzích. Jak to například popisuje Jaroslav Zich: „*Tvůrčí proces výkonného umělce neprobíhá náhodně, byť se při něm občas i experimentuje. Je to právě umělcovo pojetí, kterým je proces usměrňován, regulován. Přitom je lhostejné, zda má interpret o pojetí už od začátku studia jasno, nebo zda mu teprve při práci postupně krystalizuje. Vždy je tu nějaký cíl, ať jasně cítěný nebo jen tušený, kterým si neustále ověřuje působnost prostředků i jejich kombinací, zkouší různé možnosti a zamítá je tak dlouho, až nalezne nejpřiléhavější řešení. To vše se děje zpravidla*

instinktivně. Je-li instinkt nezbytnou, ba přímo rozhodující hybnou silou při každém uměleckém tvoření vůbec, pak pro práci výkonného umělce to platí obzvláště.“ (J. Zich, 105, str. 112)

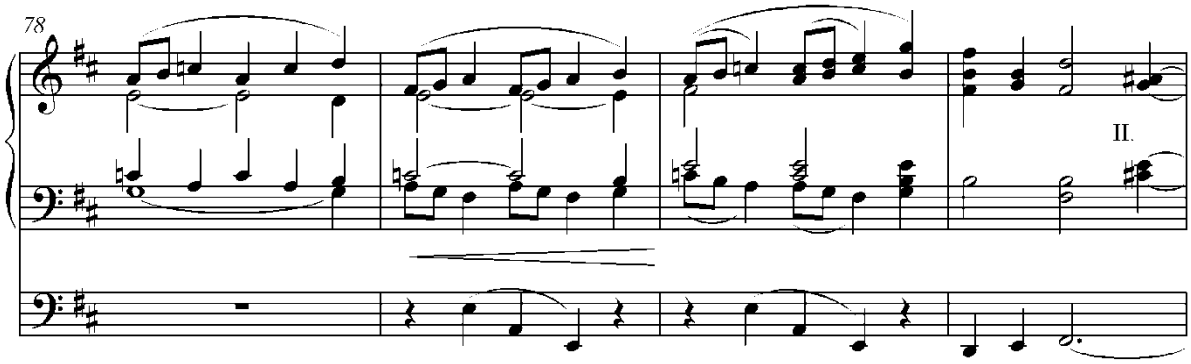
V následující části Klička užívá pětičtvrtního taktu. Obrací svoji pozornost k odlehčenějšímu tématu, pravděpodobně k vylíčení venkovské idyly. Volí proto přirozeně jednoduchou melodii i strukturu vedení hlasů – používá převážně paralelní sexty a zrcadlový protipohyb.

Př. 89. Legenda d moll, t. 61-65



Na rozdíl od *Legendy D dur* vytváří rychlejší pohyb čtvrťových not **vedlejší téma** a ne jen mezivětu. Díl *a* této malé formy nemá svoji odpověď v dílu *b* – je pouze dvakrát variován, jakoby zpracován: *a - a´- a´´*. Po třetí (*a´´*) je rozšířen o tři takty (78-80), ve kterých pulzuje taneční rytmus:

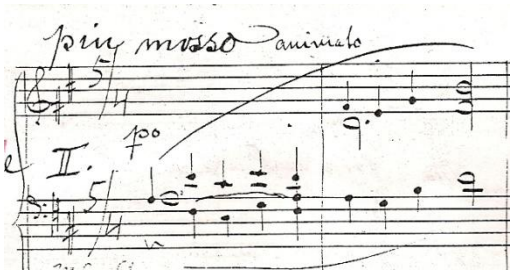
Př. 90. Legenda d moll, t. 78-81



Na konci ukázky v taktu 81 vidíme nastupovat spojku, která připravuje návrat úvodní myšlenky. Pohyb je dále zadržován a zpomalován.

Více než v oblasti hlavního tématu, je zde v oblasti vedlejšího tématu důležitá volba tempa a práce s ním. Podívejme se, v jakých tempech Klička pracuje: V úvodu zaznamenává svůj oblíbený pokyn *Moderato con moto*, ke střední části předepisuje *Più mosso* a malým písmem připisuje *animato*.

Př. 91. Legenda d moll (autograf), t. 61-62

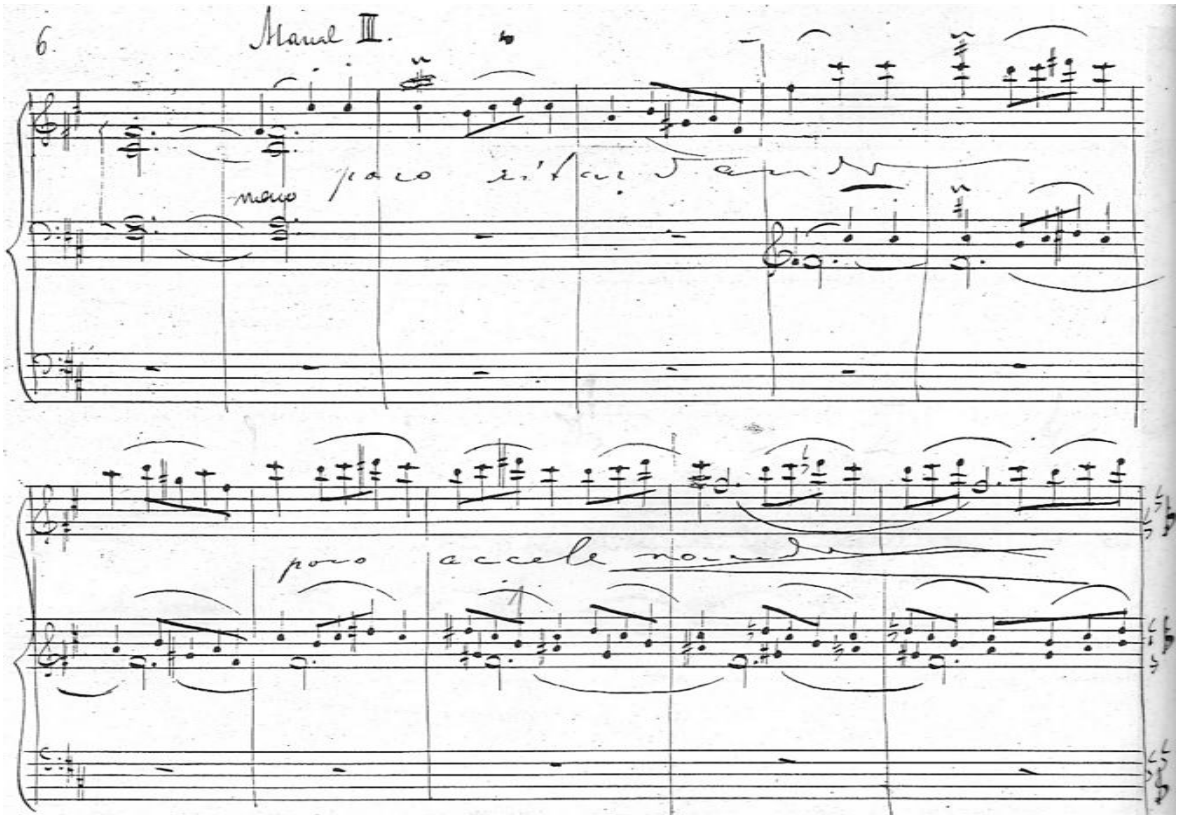


Pětičtvrtní takt se přitom dostává do tempa, ve kterém není možné dirigovat každou dobu. Spíše se v taktu vyskytnou dva pulsy – první na tři doby, druhý na dvě doby. Lehkost tohoto pojetí dobře vyjadřuje svěží charakter části. Navíc pětidobý takt přibližně odpovídá přecházejícímu třídobému taktu (takt = takt).

Po spojce se tempo zpomalí pokynem *Poco meno* následující mezivěty. Ovšem dle mého názoru by se v mezivětě tempo nemělo ještě vrátit k úvodnímu *Moderato con moto* a reminiscence hlavního tématu by tak měla mít více pohyblivý až taneční charakter. Je to mimo jiné z toho důvodu, že následně Klička připisuje *ritardando*, dále malým písmem *meno* a ještě jednou *poco ritardando.* Teprve s označením *meno* přichází citace nápěvu písně v podobě, jaká byla na začátku. Se zpomalováním se musí dobře hospodařit, aby se celá plocha uzavírala až s posledním *ritardandem*.

Podívejme se nyní na oddíl, který začíná malým *meno* (vidíme jej v druhém taktu následující ukázky). Můžeme v něm spatřovat náznak provedení. Klička tu připisuje *poco ritardando,* patrně platné až do doby, kdy začíná *accelerando*. Nejpomalejší bod by tedy měl být v místě, kde končí takt 101 (v následující ukázce je to první takt na druhém řádku).

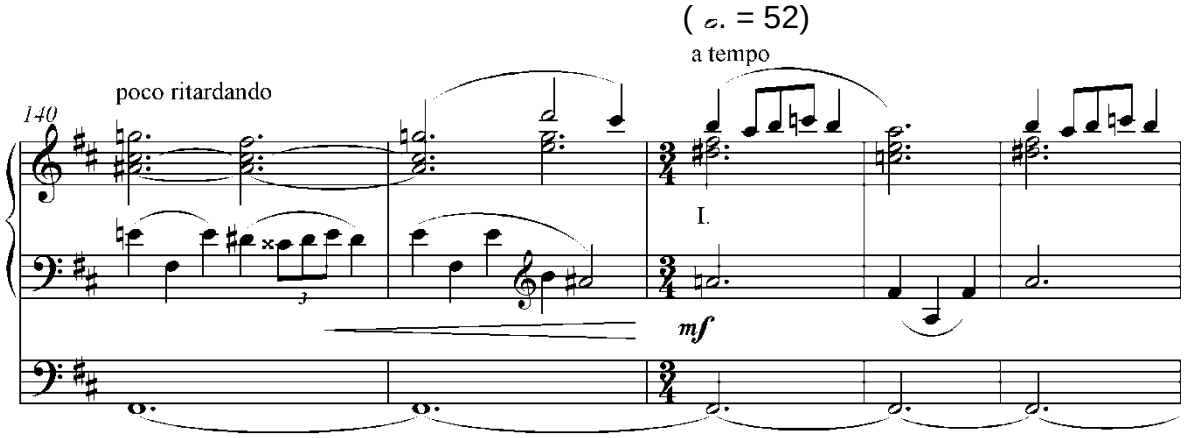
Př. 92. Legenda d moll (autograf), t. 95-105



Tato čtyřtaktová gradace Kličkovi stačí na to, aby se dostal k opakování vrcholné části úvodního oddílu. Poněvadž už není oddíl *Maestoso* tak dobře a důsledně vystavěn, vyznívá spíše jako odlesk prvotní vize, jen jako probíhající myšlenka. Klička také oddíl ihned uzavírá a o oktávu výš reprízuje vedlejší téma.

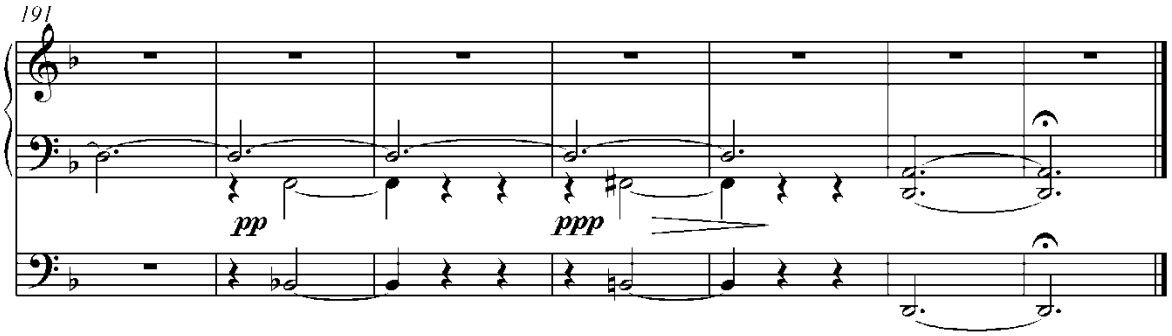
S nižším tempem *poco meno* poté nastupuje dlouhá závěrečná část (podobná předešlé mezivětě), kterou můžeme nazvat velkou kodou, neboť skladbu uzavírá. Trvá dlouhých 60 taktů, takže vzhledem k celkové délce 197 taktů tvoří koda téměř třetinu skladby. To je velmi neobvyklé. Navíc takřka po celou dobu jejího trvání se snižuje tempo skladby i její dynamika. Tato část však nemusí a ani by neměla vyznívat rozvlekle. Tempo nabyté v pětičtvrtní repríze vedlejšího tématu je totiž poměrně vysoké a i přes jeho snížení zůstává impuls stále jen na hlavních dobách (v šestidobém taktu je to 1. a 4. doba). Po pokynu *ritardando* se tempo opět vrátí pokynem *a tempo* do rychlejšího tempa (což považuji za zásadní) a motiv tak může zůstat v tanečním rázu.

Př. 93. Legenda d moll, t. 140-144



Jestliže jsem dříve psal, že dobré hospodaření s tempem je důležité pro celistvost mezivěty, platí to nyní dvojnásob, neboť koda je podstatně delší. V ideálním případě by se měla hudba zastavit až v posledních taktech skladby, aby předcházející pasáže měly sále zřetelný tah.

Př. 94. Legenda d moll, závěr, t. 191-197



V závěru se navrátí temný souzvuk na šestých stupních. První má funkci subdominantní a druhý dominantní. Tyto funkce jsou ale oslabené, stejně jako je oslabená tónika posledního akordu vzhledem k prázdné kvintě. Přivádí nás to k pocitu neukončenosti. Ani rozměrná a roztrhaná koda nepřispívá k uspokojení, které přicházívá po závěru. Není to známka toho, že skladba měla mít pokračování v další větě? Neměl Klička v plánu po vzoru Saint-Saënsových *3 Rapsodií* vytvořit triptych *Legend*? ...

Nemůže být pochyb o tom, že s *Legendami* je myšlenkově spjata *Koncertní fantasie na chorál „Svatý Václave“*, přestože se formálně a architektonicky od nich liší. Nelze tím však říct, že *Legendy* náleží k *Svatováclavské fantasii* jako nesamostatné

skladby. Jelikož se však skladby vzájemně doplňují, bylo by vhodné, kdyby se hrávaly pohromadě.

*

Josef Klička se pravděpodobně při komponování svých dvou *Legend* obracel k dějinným příběhům. Vlastně mu ani nemuselo jít o přímou návaznost na nějaký příběh, ale o pouhý **dojem**, který v nás vyvolá jakási velkolepost a archaičnost dávných dějů.

V *Legendách* autor neuplatňoval stejné hudební vyjadřování, jakého jsme byli svědky v předešlých třech *Koncertních fantasiích.* Hlavním interpretačním problémem se tak stalo logické rozvržení tempa. Zjistili jsme, že pro volbu tempa musíme vzít v úvahu delší časový úsek. Nesmí se dopustit roztříštění motivů ani ztrátu napětí z déle držených tónů. Často se správné hudební pojetí Kličkových *Legend* projeví vnímáním dvou taktů na jeden impuls. Velmi důležitá je schopnost interpreta probudit v posluchači dojem jednolitosti celé delší plochy. Lze toho dosáhnout za pomocí poměrně bezdůrazového průběhu, mírných tempových odchylek vytvořených za účelem směřování do určitého bodu (náznak *acceleranda*) a v neposlední řadě snaha o získání schopnosti uvědomění si celé části v jediné chvíli.

Důležitým prvkem Kličkovy hudební řeči se v obou *Legendách* stalo impresionistické zabarvení určitých relativně bezdějových ploch. Z tohoto důvodu je interpret nucen k vytváření imaginací, které mu pomohou vyjádřit nově formované hudební sdělení. Tento tvůrčí proces by se měl stát nedílnou součástí studia skladby.

Legendy D dur a *d moll* jsou v Kličkově tvorbě výjimečné tím, že díky své jednoduchosti přinášejí zvláštní rozměr meditativního projevu.

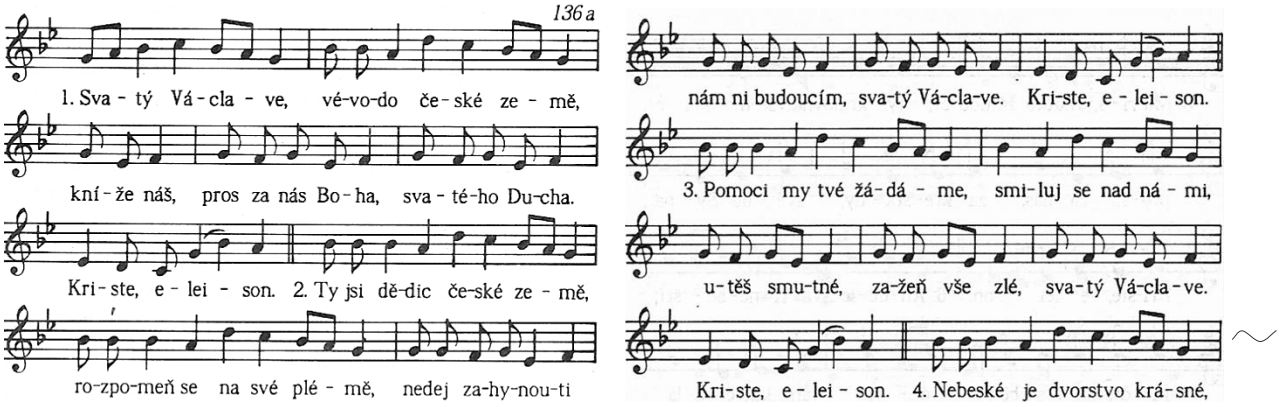
Obr. 14. Josef Klička (přibližně konec 19. století)

Koncertní fantasie na chorál „Svatý Václave“, op. 65

Máme před sebou nejpodivuhodnější dílo Kličkovy varhanní tvorby. Skladba byla dokončena 13. ledna 1895. Klička ji v rukopise nadepsal „**Velká koncertní fantasie na chorál sv. Václava**“. Skladba vyšla tiskem v pařížském nakladatelství *Maurice Senart* v roce 1914 a řadí se mezi nejčastěji hrané Kličkovy skladby.

Tématem je staročeský chorál *Svatý Václave, vévodo české země*.

Př. 95. Svatováclavský chorál[31]

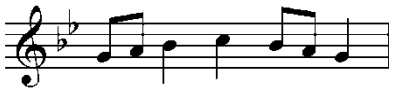


Chorál byl vydán v pražském kancionálu v roce 1864, jehož hlavním redaktorem byl svatovítský kanovník Vincenc Bradáč (1815-1874). Jedná se o novou verzi velmi starého chorálu přibližně z roku 1473 s textem sahajícím až do druhé poloviny 14. století (některé prameny uvádějí až 12. století).

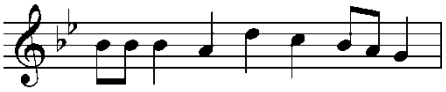
Klička kompozičně pracuje jednak s nápěvem první sloky – ozn. N^1, jednak s nápěvem druhé sloky (shodný s ostatními slokami) – ozn. N^2.

Př. 96

N^1



N^2



[31] Kol., *Mešní zpěvy*. Česká liturgická komise, Praha 1990 (str. 739)

Celá melodie se objevuje souvisle dvakrát v podobě N^1: v taktech 62-74 jako součást expozice a v taktech 413-426 jako repríza a dvakrát v podobě N^2: v taktech 49-61 jako součást expozice a v taktech 164-179 jako součást provedení (zde s intervalovými odchylkami). Jinak zpracovává Klička jednotlivé melodické obraty rozmanitě, čili pracuje analyticky.

Skladba je sestavena ze dvou velkých dílů. V prvním se hudba odvíjí následovně:

I. díl – expozice

1. úvod (*Maestoso*, takty 1-21)
2. neúplná citace chorálu N^2 (22-29)
3. stručné zpracování, pokračování úvodu (30-48)
4. úplná citace chorálu N^2 (49-61)
5. úplná citace chorálu N^1 (62-74)

– provedení *A*

1. evoluční provedení (*più mosso*, takty 75-137)
2. intermezzo I. (*Moderato*, 138-159)
3. variační provedení (citace chorálu N^2, 160-203)
4. intermezzo II. převádějící do druhého dílu (*Adagio*, 204-234)

V provedení *A* se výrazně odlišuje bouřlivé evoluční provedení (č. 1) od variačního provedení (č. 3), které zastupuje v rámci celé skladby kontrastní klidnou větu.

II. díl – provedení *B*

1. fugová expozice (*Allegro non tanto*, takty 236-283)
2. fugové provedení s motivy chorálu (od tématu fugy se často upouští, 284-319)
3. fugový závěr s těsnou, gradující (*poco a poco accelerando, più mosso*, 319-340)
4. spojka (341-344)
5. vrchol skladby, zpracování části chorálu „Nedej zahynouti“ (*Maestoso*, 345-380)
6. intermezzo III. uzavírající provedení (*meno*, 381-402)

– koda (repríza)

1. intermezzo IV. (repríza intermezza I., *Andante*, 403-412)
2. citace chorálu N^1 (*Lento*, 413-422)
3. malá koda (*Adagio*, 423-428)

Fantasie na chorál „Svatý Václave“ má nejčlenitější formu z celé Kličkovy varhanní tvorby. Nejen členitostí, ale i svým rozsahem překračuje jeho dosavadní varhanní skladby. Přesto je skladba myšlenkově sjednocena a rozdělena pouze ve dvě hlavní části, z nichž každá představuje souvislý tok hudby. Formálně skladba osciluje mezi typem sonátovým a variačním.

Pro správné pochopení jednotlivých typů hudby budeme nyní muset roztřídit jednotlivé skladebné části. Ve skladbě tak rozlišíme hlavní a vedlejší tektonické funkce[32].

Mezi **hlavní tektonické funkce** patří:

1. první provedení myšlenkově významné hudby (expozice)
2. rozvíjení myšlenkově významné hudby (evoluce)
3. znovuuvedení myšlenkově významné hudby (repríza)

Ve skladbě se přitom setkáme nejen s vyhraněnými čistými typy, ale s také s typy smíšenými (hudba expoziční s příznaky evolučními a hudba evoluční s příznaky expozičními)

Vedlejší tektonické funkce jsou:

1. úvod čili introdukce
2. mezihra čili epizoda
3. dohra čili koda

Průběh skladby

Skladba začíná stejným tónem, kterým *Legenda d moll* končí. Podobnou spjatost, i když mnohem větší, známe ze spojení Smetanova *Tábora* a *Blaníku*. Smetana přímo chtěl, aby se dávaly *Tábor* a *Blaník* pohromadě, poněvadž se dle jeho slov doplňují. Od Kličky v tomto směru bohužel žádný záznam nemáme, vodítkem nám může být pouze myšlenková spřízněnost skladeb.

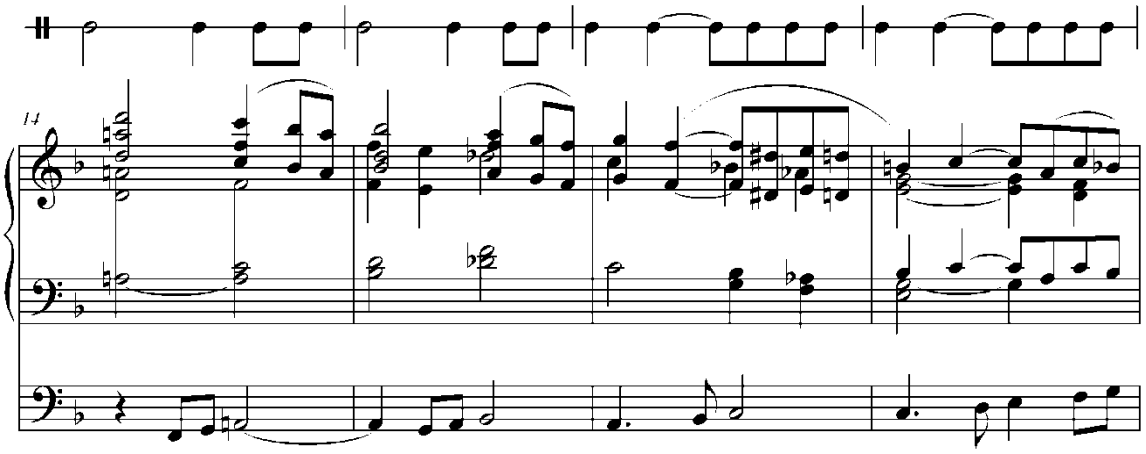
Monumentalitu Klička řeší ihned od začátku velmi silnou dynamikou v *tutti* a plnými patetickými akordy (zatímco v *Legendě d moll* se pokoušel vystavět monumentální oblouk velkou gradací). Není náhodou, že Klička postupuje od malých obrazů

[32] podle Karla Janečka: *Tektonika, nauka o stavbě skladeb*, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1968

Saint-Saënsova typu k svébytné kompozici, reflektující čerstvě vzniklou národní hrdost a uvědomění si historie. Vždyť v romantismu se často skladatelé obraceli do minulosti a do historie. Posílení českého národního sebevědomí v té době hrálo důležitou roli. V tom můžeme spatřit paralelu s Novákovým *Svatováclavským triptychem*, který vznikl za německé okupace během 2. světové války.

Klička v úvodu, podobně jako v *Legendě d moll*, nepředstaví posluchači celé téma, jen jeho přibližnou podobu. Na první frázi (parafrázující první verš chorálu) variačním způsobem přistavuje další dvě fráze přibližně šestiaktového rozsahu. Rytmus parafrázovaného chorálu Klička v úvodu podivuhodně rozbíjí, a to způsobem, který připomíná sylabický rytmus chorálového zpěvu. Je tím dosáhnuto archaičnosti i fantasijní volnosti, ale částečně i neuspokojenosti odrážející úvodovost oddílu. Rytmus se zpevní až ve třetí frázi, kde vykrystalizuje nová rytmicko-melodická podoba taktu.

Př. 97. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 14-17

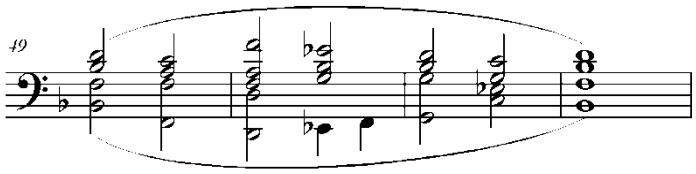


Citace chorálu, která následuje, budí dojem první expozice tématu. Ovšem mohutné akordy v *tutti* rozbíjejí tuto zdánlivou expozici. Následuje další fantazijní zpracování chorálu navazující na úvodní plochu, především pak na třetí frázi. Dokonce se doslova opakují čtyři takty z této části (viz předcházející ukázka, takty 14-17) v taktech 32-35. Úvod skladby se tak rozšiřuje na dvojnásobek; zbývající úsek tvoří lisztovsky rozevláté pasáže a kadence. Teprve potom zazní expozice tématu.

Klička, patrně vědom si složité a náročné práce při komponování rozsáhlé monotematické skladby, obrací průběh expozice: uvádí skladbu nejprve obšírným fantasijním zpracováním, a až poté cituje téma. I průběh chorálu obrací, neboť uvádí

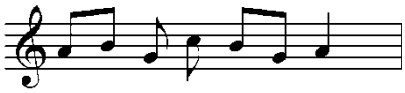
nejprve nápěv druhé sloky N^2 a teprve poté nápěv první sloky N^1. V celém úvodu přitom zpracovával pouze nápěv N^2.

Př. 98. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 49-52



Převedl přitom nápěv do durové podoby, možná proto, aby uplatnil velkou spodní sekundu, charakteristickou pro aiolskou tóninu, kterou můžeme spatřit v původním nápěvu z roku 1473.

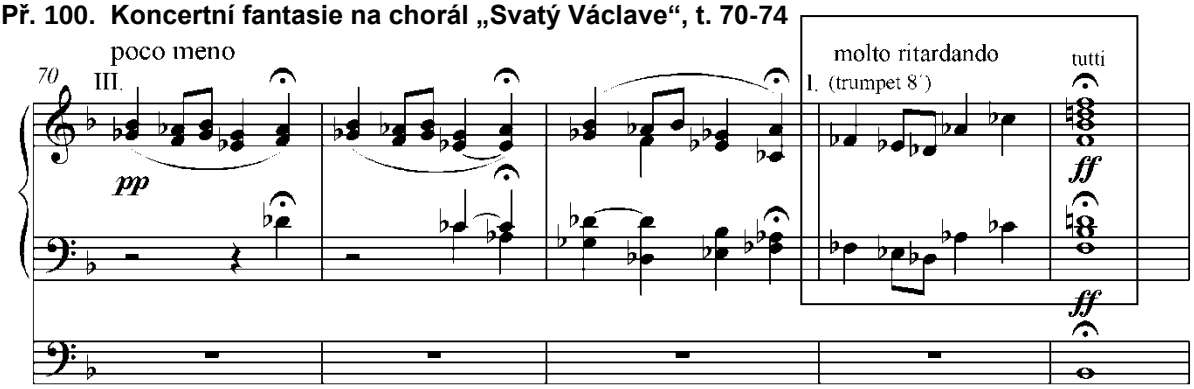
Př. 99. Nápěv chorálu „Svatý Václave“ z roku 1473



Velkou spodní sekundu již jednou umělým způsobem vytvořil. Bylo to v taktu 24; vybočení způsobil neapolský sextakord rozvedený do durového tónického kvintakordu.

V následujícím verši se už tónorod vrací do moll a v tónině *b* moll zůstává i během citace nápěvu N^1. Teprve tato citace je přesná, nefantasijní. Tedy až na jednu výjimku: poslední verš „Kriste eleison“ je transponován o velkou sekundu níž!

Př. 100. Koncertní fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 70-74



Celá fantasijní expozice se uzavírá velkým vzmachem do oslavného akordu *B* dur.

*

V úvodu *Fantasie* se setkáme s rozsáhlým dvoudílným vstupem, který jakožto hudebně nesamostatný nemůže tvořit hlavní expoziční blok. Přesto je jeho nástup natolik výrazný a sebevědomý, že vytváří dojem hlavní expoziční části. Tuto hlavní tektonickou funkci ovšem podlamuje nesourodý rytmus, vnitřní nesouměrnost i harmonická rozvolněnost. Jinak řečeno, část není organicky skloubená. Úsek nemá větší myšlenkovou závažnost, než je vlastní představení tématu v následující části. Z pohledu interpretačního to znamená, že interpret musí:

a) směřovat hudební vývoj nepřetržitě, bez „zastavení času“ (při dvoudílnosti úvodu se tento požadavek netýká závěru prvního dílu – takt 21)

b) vidět již předem vlastní expozici – takt 49

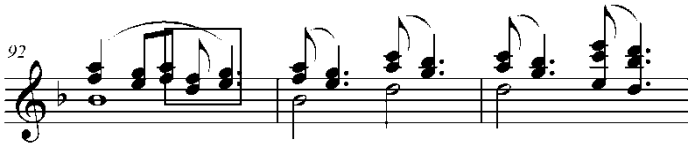
c) nečlenit hudbu na kratší úseky než jsou fráze, které jsou v úvodu vytvořeny následovně: t. 1-7, 8-13, 14-21, 22-25, 26-29, 30-36, 36-41, 42-48 (poslední fráze uzavírá tuto skladebnou část; uzavřenost se projevuje harmonicky i metricky)

Rovněž expoziční úsek je rozdělen na dva díly. Z prostého důvodu, neboť skladatel uvádí téma chorálu ve dvou slokách, z nichž každá má odlišný první verš. Oproti rozbujelé introdukci se v expozici nesetkáme s jinou než tematickou hudbou. Tato prostota vyjadřuje myšlenkovou závažnost a soustředěnost úseku. Díky členitému průběhu druhé části chorálu má expozice tendence „zastavovat čas“, čímž je v kontrastu s introdukcí. Přitom má expoziční hudba všechny konkrétní znaky, jimiž se běžně vyznačuje: její váha je soustředěna do melodie, je pravidelně členěna, nemá výrazný spád a je jasně uzavřena.

Ostrý protiklad představuje navazující evoluční hudba v provedení. Klička potřebu vyzdvižení motorické složky vyjádřil pokynem *Più mosso*. Takto o evoluční hudbě píše Karel Janeček: „*Ustavičně nové dojmy z měnícího se průběhu zatlačují dojmy dřívější. Posluchač je plně zaujat jenom úzce omezeným rozsahem hudební přítomnosti, neboť odplynuvší úseky mu nejsou záměrně, a zejména ne v přiměřeném časovém odstupu připomínány. … u evoluční hudby jde spíš o* ***plýtvání časem****, který není ničím* ***zadržován.****“* (K. Janeček, 41, str. 149) Janečkovo ‚plýtvání časem‘ spatříme ihned v úvodu provedení: jakmile se rozpřede první fráze, vstoupí mezi téma tak trochu přebytečná pedálová pasáž. Na chvíli na sebe upoutá pozornost a už se opět pracuje s tématem. Jistou ‚nezadržovanost‘ pak hudba projevuje v rozměrné části *Più mosso quasi Allegro*.

Poté, co se v provedení třikrát imituje úvodní verš, zpracovává se druhá část nápěvu („pros za nás Boha“). Prokomponování původních fermat z expozice přitom autor řeší trochu zvláštním způsobem. Tento verš totiž vyžaduje díky korunám téměř jednu dobu navíc. Pětičtvrtní takt by však byl v této fázi motorického uvědomění nevhodný – je lichý. Rozrušila by se tak potřebná rytmická pravidelnost. Proto Klička nejprve první notu verše předsune do předtaktí a poté v následujícím taktu zkrátí (diminuje) poslední dva tóny. Tím se dostává důraz z posledního na předposlední tón verše, který nyní vytváří průtah. Verš se mu sice vejde do čtyřdobého taktu i s prodlouženou poslední dobou, ale napoprvé nepůsobí moc přesvědčivě. Z nectnosti Klička udělá ctnost, když dvakrát tento tvar zopakuje a posléze průtah zpracuje v gradaci. Pouze motivek otočí.

Př. 101. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 92-94



Klička do tohoto úseku připsal pokyn *poco a poco accelerando e crescendo*, a to přibližně od 91. taktu. Z interpretačního hlediska ovšem není radno začít zrychlovat až v tomto místě. Tempový nárůst si vynucuje svůj opěrný neboli výchozí bod, který se nejsnáze vytvoří krátkým zpomalením. Ovšem nyní, v taktu 91, jsme uprostřed fráze. Fráze soustavně rostoucí už od taktu 87, nelze proto uprostřed fráze hudbu zpomalovat, abychom vytvořili výchozí bod. Je nutné si uvědomit, že již v taktu 87 je nejnižší tempo, tím pádem výchozí bod. Z tohoto bodu by měl interpret začít zrychlovat, nebo alespoň ‚myslet‘ na zrychlování. Poté už nebude nutné v taktu 91 tok hudby zastavovat a snáze se celý úsek vygraduje.

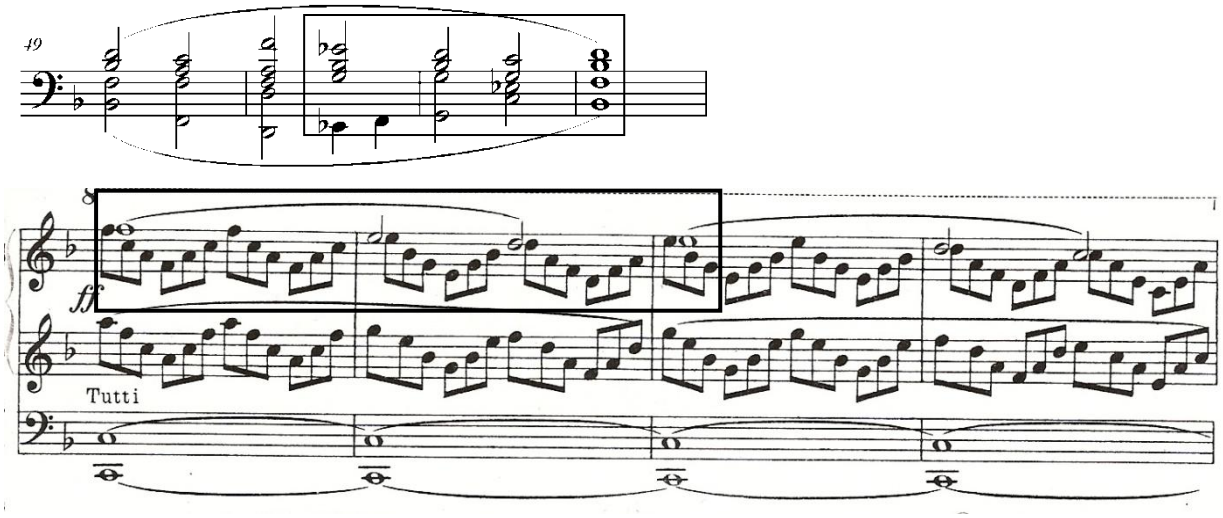
O evolučnosti hudby v provedení až do taktu 122 nemůže být žádných pochyb. Melodie je tříštěna, stavba je neperiodická, vyloučeny jsou návraty a hudba má (měla by mít) výrazný spád. Jiné je to po vyvrcholení prvního dílu skladby od taktu 123. Zde se evolučnost vytratí. Dravost, která byla určující pro přecházející úseky, se promění v široký proud, energie nabitá gradací se rozsvítí. Rázný zlom nelze interpretačně přejít bez zřetelného projevu. Takže ještě před vrcholným okamžikem se tempo zpomalí, zhustí a výraz se napne. (Pedálový rozklad by měl být ještě v ostrém tempu.)

Katarzí provázený hudební proud se nadále už do tempa nevrátí, protože zůstane vypjatě zadržovaný až do chvíle, než napětí povolí. S povolením napětí má

tempo tendenci opět vzrůst, ale energie k tomu potřebné se již nedostává, takže tempo poměrně dlouho zůstává na přibližně stejné úrovni. Interpret by si měl dát pozor, aby se tempo ani nezrychlovalo ani předčasně nezpomalovalo. Pokyn *ritardando* je na správném místě – až v taktu 134.

Útržek melodie znějící v sopránu nad pohybujícími se rozklady je buďto volně vymyšlený, nebo vychází ze závěru pozměněné citace prvního verše N[2]:

Př. 102. Fantasie na chorál „Svatý Václave“

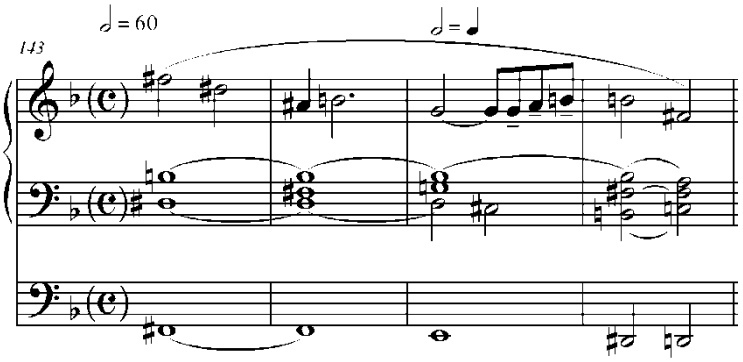


(Mimochodem stejný motiv zpracovává Antonín Dvořák v II. větě *8. symfonie G dur*.)

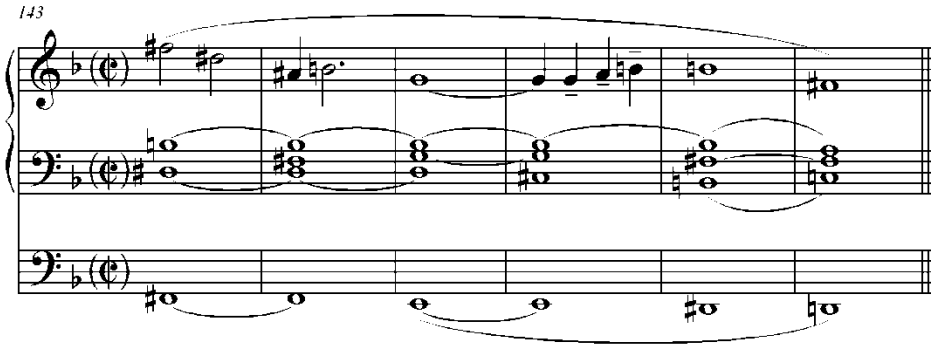
Epizodní melodie, která se dále vyklene, je v první své části pohyblivá. Dle mého názoru by takt měl být počítán stále ve stylu *alla breve* (přetrvávající již od taktu 87). Ve druhé části melodie klid roste, takže se dvoupůlový takt promění postupně na čtyřčtvrťový. Klička to neoznačil (ostatně často se stává, že to autor neoznačí), interpreta tak musí vést instinkt. Můj instinkt však říká něco závažnějšího: Klička neprávně zapsal poslední dva takty této epizody! Všimněme si harmonického průběhu: Dlouhá část začínající katarzním vrcholem probíhá na prodlevě dominantního *C* a je tudíž celou dobu nerozvedená. Při přechodu k epizodní spojce se dominanta tóniny *F* dur promění na dominantu dočasné tóniny *H* dur. Až po dalších pěti taktech přichází rozvod do tóniky. Právě v místě, kdy dochází ke kýženému rozvodu, se metrum ustaluje a přechází k pravidelnému tepu, **hudba se proměňuje v expoziční typ**. Vnitřní uspořádání a zejména **periodicita** je tu vzhledem k expozičnosti úseku i vzhledem k dlouhotrvající harmonické neuspokojenosti velmi silně žádaná. Nerovnoměrnost je však zřejmá: dva takty zabírá dočasná tóniky *H* dur, ale jen jeden takt zabírá vybočení do zmenšeně malého septakordu druhého stupně. Při harmonické

změně patrně Klička přešel z dvoupůlového na čtyřdobé počítání, ale rychlost počítání zůstala stejná. A v tom vidím Kličkovu chybu. Tak, jak neurčil *alla breve* v evolučním provedení a spoléhal se jen na instinkt, tak nyní přechází na dvojnásobně pomalé tempo přechodem na čtyři doby, aniž by to zapsal. V rukopise ani není zapsané *ritardando*, které nalezneme v Senartově vydání, nahrazují jej pouze tenuta.

Př. 103, 104. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 143-146



Podle mého názoru by správný notový zápis měl vypadat takto:



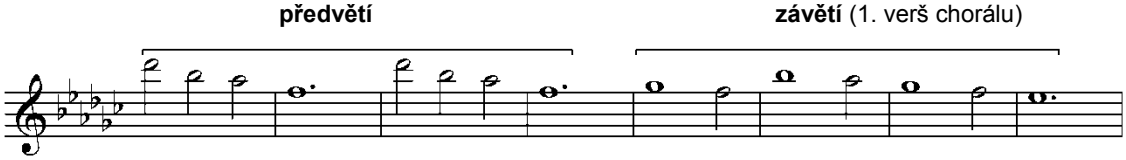
Působení této epizody je jen přechodné, stejně jako následující barevně odlišné vyklenutí melodie ve spojce připravující druhou část provedení. Těmito mezivětami Klička dokonale odvedl posluchačovu pozornost od chorálu a vytvořil si tak výborné podmínky pro jeho nové zpracování.

Aby hudební obsah skladby byl vyvážený, rozvrhl Klička provedení tak, že použil kontrastní hudbu. Rozčlenil celý blok provedení na tři hlavní oddíly. Rozdíl mezi prvním a druhým oddílem provedení není jen v tempu a v dynamické síle, ale především ve ztrátě evolučnosti. Následující oddíl totiž inklinuje směrem k expozičnosti. Projevuje se to rozměrnějšími články, harmonickým i vnitřním uspořádáním a snížením hudebního spádu. Přesto se evolučnost projevuje také, a to pomocí transpozic, které přicházejí po rozměrnějších článcích. Celek tak působí

dojmem, že se hudba posunuje stále vpřed. Měli bychom si uvědomit, že tyto transpozice tvoří hlavní část nosných prvků hudebního dění v této části skladby.

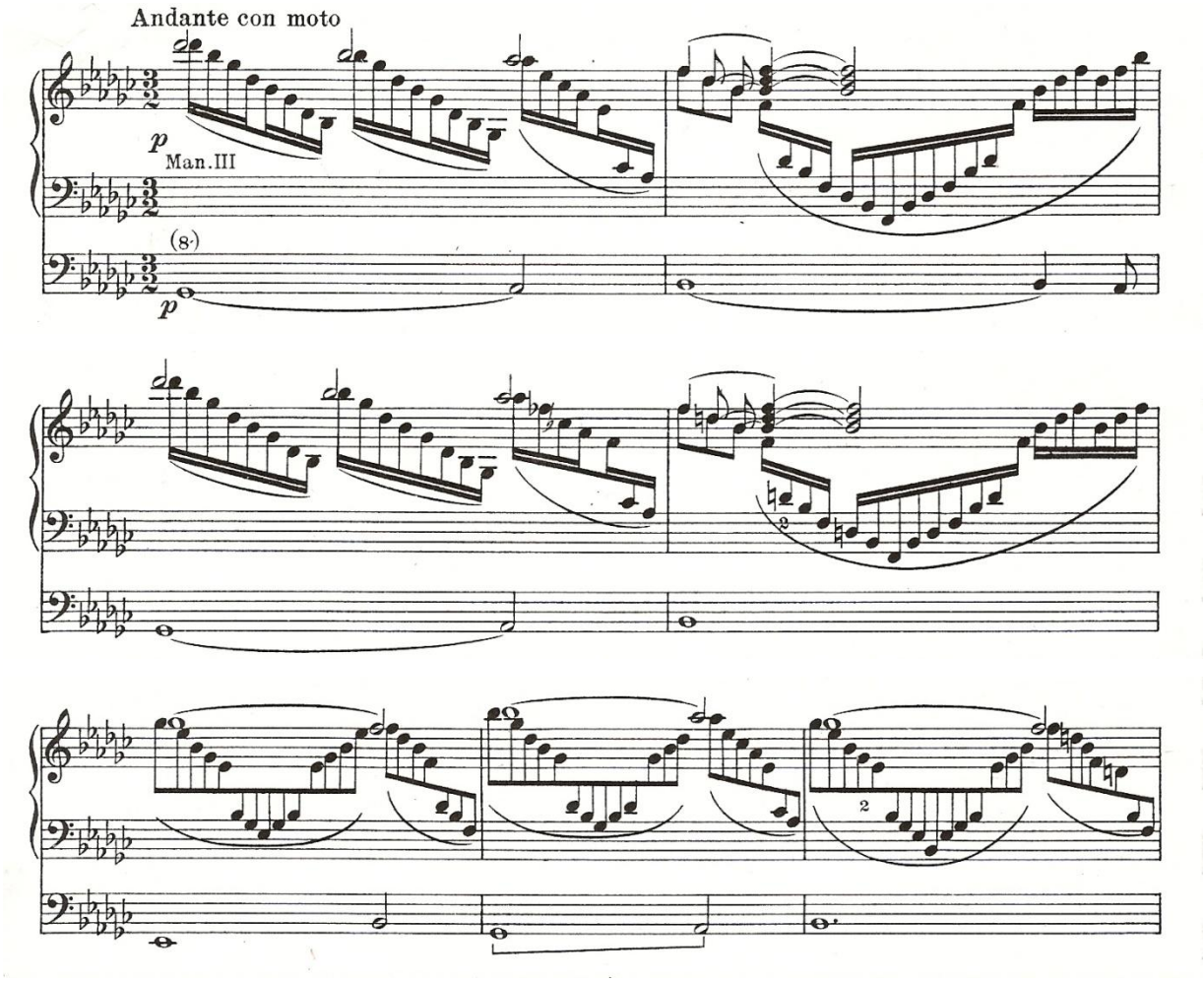
Nemotivická melodie rozložená nad harfovitými rozklady zastírá nástup tématu, neboť se první verš chorálu uvádí až jako závětí. Proto jej posluchač vnímá jen nevědomky.

Př. 105. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 160-167



Na odiv se staví především harmonicky bohaté rozklady působící mimořádně lehkým dojmem.

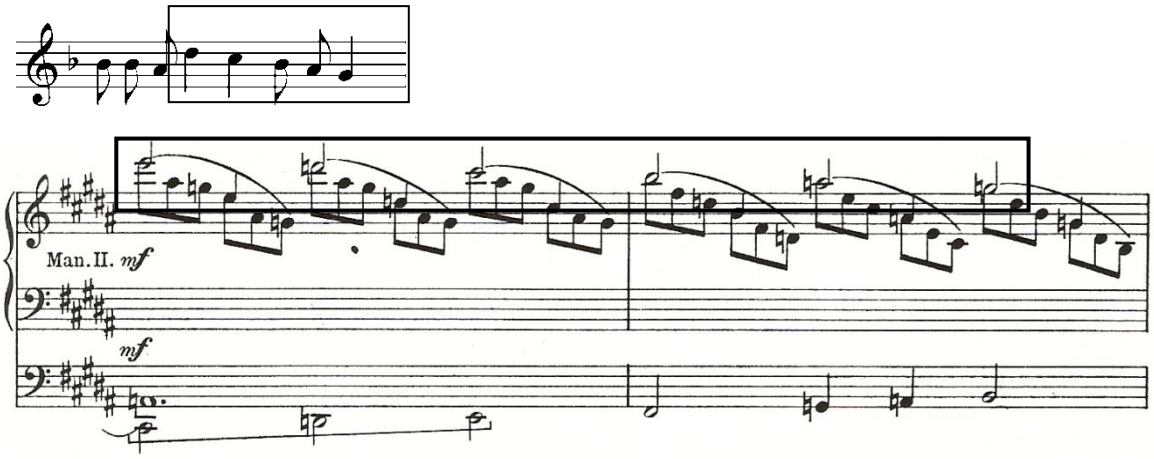
Př. 106. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 160-166



Následující verše chorálu se zřetelně připomenou jemným jazykovým rejstříkem v altové poloze. Klička v této části provedení vytvořil dokonalý kontrast k ostatním částem skladby. Tím zajistil skladbě vnitřní rovnováhu, přitom motivickým sepětím zformoval jednotný rámec. Spokojil se přitom s prostou citací chorálu doprovázenou jemnými rozklady.

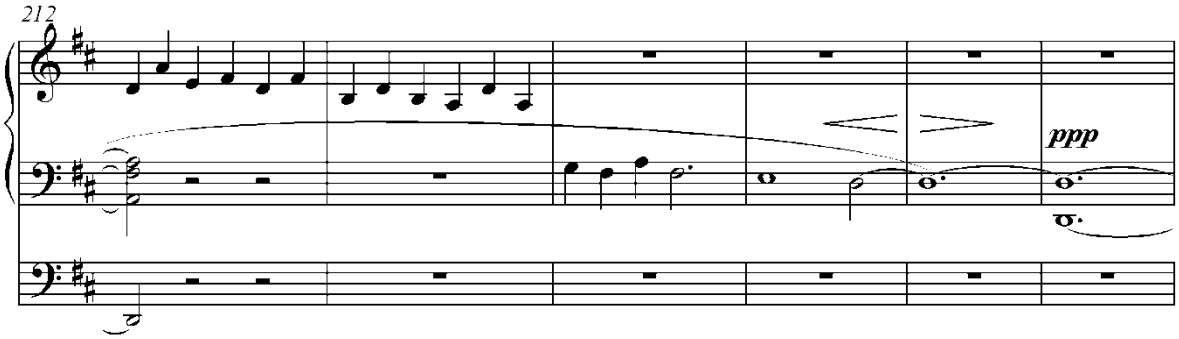
V dalším úseku jde jen o melodicko-harmonickou kresbu vytvořenou z nově vymyšlené melodie (podobné té, která byla v předvětí předchozí ukázky). Nemotivická kresba průběh skladby poněkud impresionistickým způsobem zabarvuje. V jedné chvíli se dokonce melodie upraví do podoby, která může souviset s chorálem:

Př. 107. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t.184-185

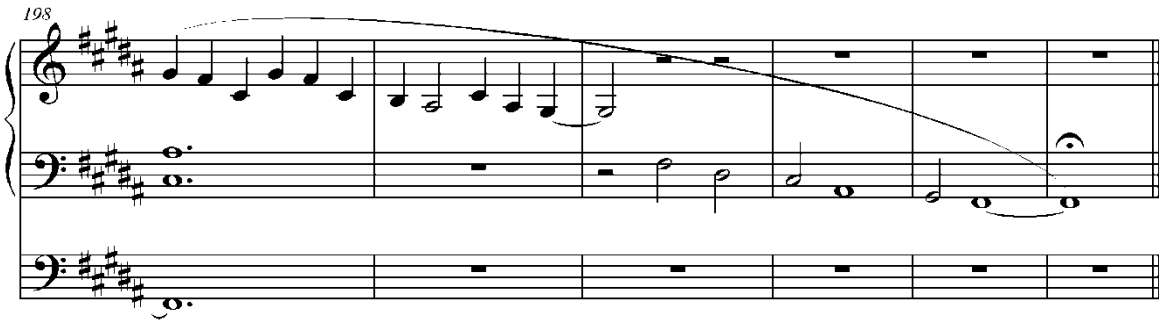


Provedení se uzavírá v jediném tónu v nízké poloze. Podobné uzavření nalezneme i v závěru *Legendy D dur*. V *Legendě* už následuje pouze malá koda a posluchač vnímá díky specifické výstavbě skladby toto uzavření jako definitivní.

Př. 108. Legenda D dur, t. 212-217



Př. 109. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 198-203



Zde však přes uzavření působí celý první díl nesamostatně. Monumentalita rozměrného úvodu nemá rovnocennou odezvu ve fantazijně-variační klidné ploše, jež působí pouze mezivětně. Klička skladbu od začátku dobře vystavěl, neboť nyní posluchač touží vyslechnout rozhodující dění, je připraven k poslechu dramatické hudby – a ta skutečně přichází.

Je třeba ještě upozornit na to, že v závěrečném úseku není třeba téměř vůbec zpomalovat, neboť *ritardando* je prokomponované. Větším zvolněním vznikne nadměrné zastavení rozbíjející celistvost skladby. Interpret by měl učinit pokus, který spočívá ve srovnání účinku hudby v případě, že se **vůbec** nezpomalí, a v případě, že se zpomalí podle průměrných zvyklostí. Podle mého názoru by první případ měl být uspokojivější, než druhý. Výsledkem nalezení správné míry zpomalení by měla být značná redukce *ritardanda*. Zákonitost vedoucí nás k pochopení hudebních vztahů v této části může být formulována takto: Hudební přítomnost ve zvukovém proudu nepředstavuje jediný zvuk (ten, který právě zní), nýbrž řadu zvuků, byť ta nemusí být příliš dlouhá.

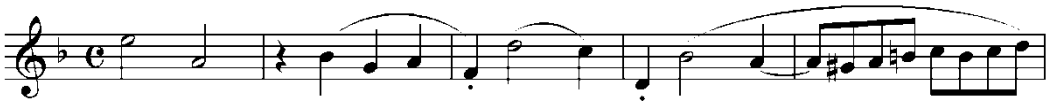
Poslání následujícího intermezza je v tom, že připravuje tonální, náladovou i myšlenkovou atmosféru. V první části intermezza se zpracovává úvod nápěvu N^1 (poprvé), ale jen tak že je imitován. V druhé části intermezza se rozvíjí náhlá gradace až do ***fff*** připravující nástup fugy.

FUGA

Fuga se liší od předcházejících částí kompoziční přísností. Jakákoliv uvolněnost zpočátku fugy není na místě. Fuga musí být přísně hraná podle toho, jak přísně je komponovaná. To znamená, že jak se autor vzdaluje kontrapunkticky formované struktuře ve fugových provedeních, tak se může i uvolňovat přísnost interpretačního

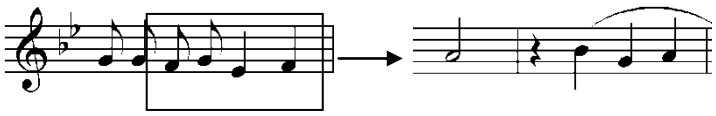
pojetí – přísnost především agogická. V romantické fuze si však interpret může dovolit pouze agogické zvýraznění vnitřních předělů nebo dlouhých frází, tedy jejich začátku, vrcholu nebo závěru, nikoliv však zvýraznění témat nebo dokonce jen motivů.

Př. 110. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 235-239 (téma fugy)



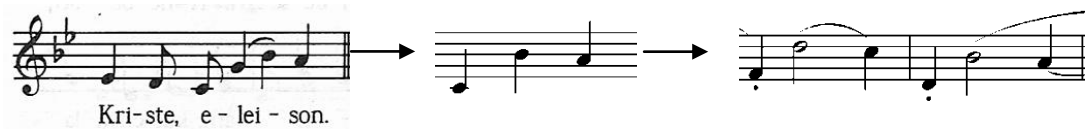
Téma fugy se nijak nezdá být odvozeno z chorálu. Ale přece je. Vyjeví se to celkem zřetelně ve vrcholné části skladby, která přímo navazuje na fugu. Doposud Klička pracoval téměř výhradně s prvními verši chorálu. V druhé části skladby se věnuje dalšímu verši – opakující se melodii s textem „nedej zahynouti nám ni budoucím“ (či s textem proseb k mnohým českým světcům v 7. sloce). A právě z tohoto úryvku si vzal Klička motiv pro fugu:

Př. 111



I další část tématu fugy má souvislost s chorálem. Můžeme v této sekvenci vidět parafrázi závěrečného *eleison*.

Př. 112

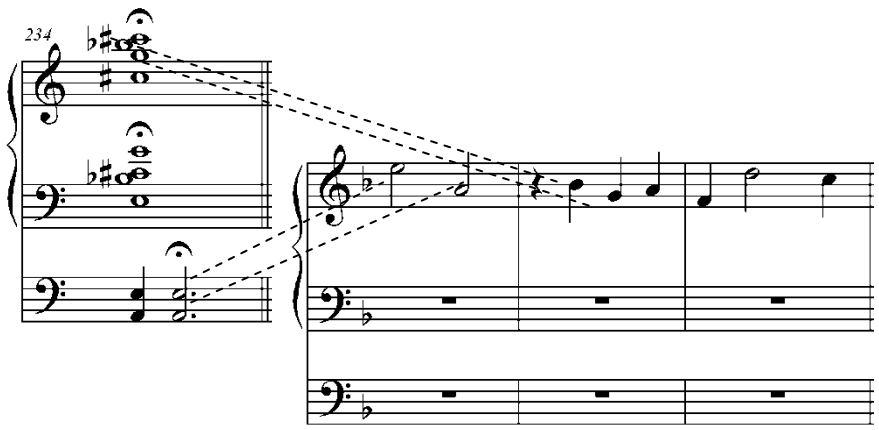


Každopádně je nyní zcela zřetelné, že Klička vytvořil pro fugu téma úzce související s chorálem, a že celá skladba je přísně **monotematická**.

Podívejme se ještě na přechod mezi intermezzem a fugou. Zde je předěl mezi prvním a druhým velkým dílem skladby. Jak již bylo řečeno, Klička uzavírá první díl velkým gradačním vzedmutím. Na jeho konci souzní v *tutti* dominantní nónový akord s malou nónou. Jeho dokonalou analýzu můžeme citovat z Janečkovy *Harmonie rozborem*: *„Disonantnost malého dominantního pětizvuku je charakterizována dvěma zmenšenými kvintami, dále pak poměrem celotónovým (malou septimou) a půltónovým (malou nónou). Slučuje tedy znaky dominantního čtyřzvuku a čtyřzvuku zmenšeného. … Funkčně jde o smíšeninu dominanty a subdominanty, přičemž*

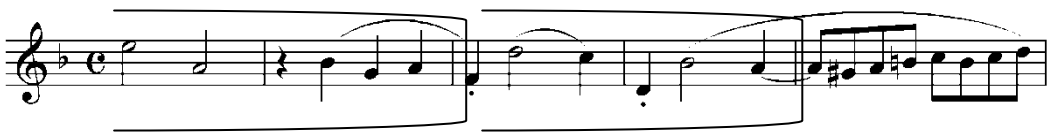
základní dominantnost převažuje.“ (K. Janeček, 40, str. 85) Zvláštní a netypické je, že Klička **rozprostřel tento akord do prvních dvou taktů fugového tématu**. Harmonický rozvod přichází až ve třetím taktu fugy. Z toho je patrné, že mezi díly nesmí být velká pauza, naopak fuga musí začít ještě za doznívání nónového akordu.

Př. 113. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 234-237



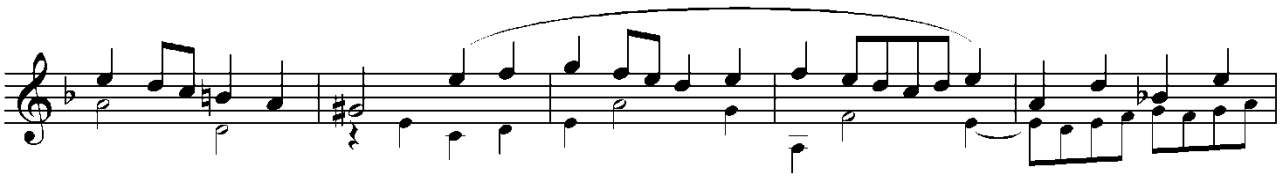
Tempo fugy nesouvisí s žádným dosavadním tempem. Může být určeno snahou vnímat *hudební přítomnost* – neboli vnímat současně úsek, který je sdružen v organický celek. Nejmenší hudební celek, který lze ‚vidět‘ jakoby najednou, je dvoutaktový úsek. Proto tempo musí být alespoň takové, aby bylo možné vnímat tento úsek vcelku. Vhodné je například tempo 𝅗𝅥 = 72.

Př. 114. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 324-238



Fugová expozice se odvíjí přirozeným způsobem, hlasy nastupují v pořadí S, A, T, B, s dodatečným nástupem sopránu. Je zde i stálá protivěta, která představuje přirozené pokračování tématu, a která je vytvořena technikou dvojitého kontrapunktu.

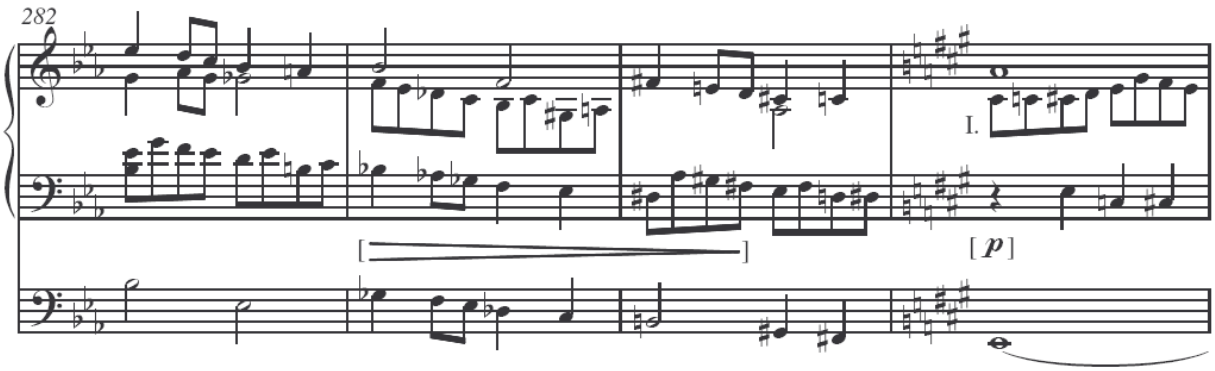
Př. 115. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 240-244



Do expozice patří ještě menší mezihra (takty 259-264), která převádí k třídílnému fugovému provedení a moduluje do *c* moll.

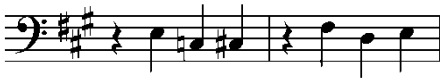
V první části fugového provedení se kombinuje fugové téma s motivem chorálu N[1] citovaném v augmentaci. Provedení se zpočátku odvíjí běžným způsobem – téma je citováno v celém svém rozsahu, beze změn, pouze v transpozici. V druhé části se však fugové provedení mění spíše na sonátové provedení, jelikož se téma nezpracovává již systémem plasticky vystupujících citací, nýbrž jeho mnohotvárným přetvářením a deformováním. Přesto zůstává polyfonní sazba zachována. Tuto změnu v provedení můžeme zřetelně zaznamenat po modulaci do *A* dur v taktu 284.

Př. 116. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 282-285

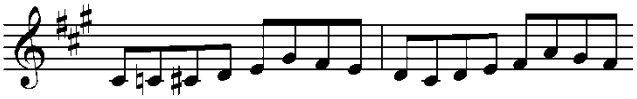


V této části provedení Klička pod chorálem zpracovává střední část tématu fugy:

Př. 117, 118. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 285-286

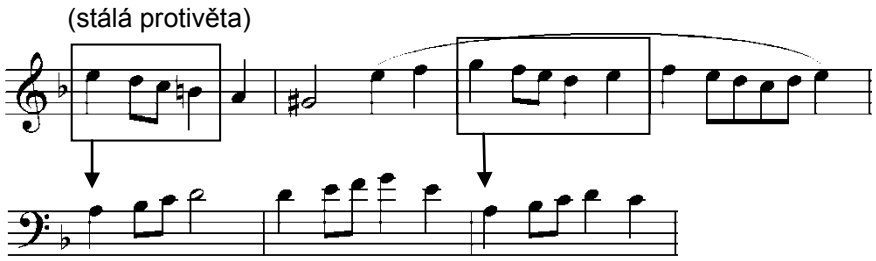


a zároveň závěrečnou část tématu fugy:



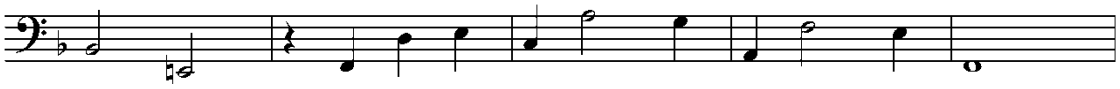
Od taktu 294 následuje další, třetí část fugového provedení, kde opět zní první verš chorálu. Tentokrát zní v altové poloze, takže je chorál stěží postřehnutelný. Téma fugy je zastoupeno pouze motivem odvozeným ze stálé protivěty.

Př. 119. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 194-196



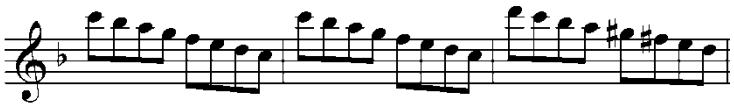
Přetvořené téma fugy je posléze vidět v pedále.

Př. 120



Dalším prvkem typickým pro tuto část provedení jsou klesající stupnice. Je to nový prvek, který nebyl doposud ve skladbě užit, až nyní jej Klička ostentativně používá.

Př. 121

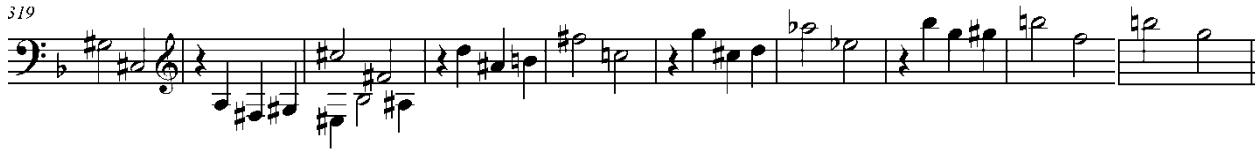


V této části fugového provedení se až kaleidoskopicky pestře objevují a zase mizí mnohé motivy a útržky témat, vynořují se náznaky sekvenčních postupů nebo imitací. Přesto však hudbu spojuje vždy nějaké rozložité téma, ať už je to chorál, téma fugy v jakékoliv podobě nebo klenutý sopránový postup, který v závěru fugového provedení propojí čtrnáct taktů dlouhou přípravu fugové reprízy (takty 305-318). To je pro Kličku naprosto typické. Jeho hudba prýští nápady a vnitřní pestrostí, nepostrádá však přitom jednotící myšlenku, prvek, který z kaleidoskopu utvoří jednolitou frázi. Hudba tak má kam směřovat a nepostrádá nit návaznosti. A nejen to – vytváří se

dalekosáhlé gradace, jak je to v případě této části provedení a v následující fugové repríze.

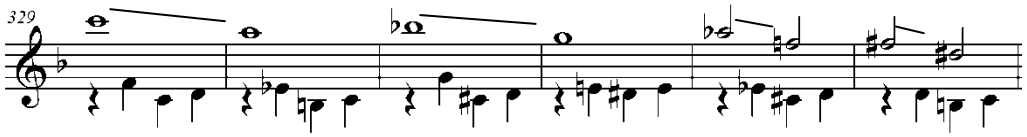
Fugová repríza je stále součástí velkého sonátového provedení. Nejprve se téma fugy předvede jakoby v těsně, ovšem jen v náznaku, neboť v polovině citace téma ustává. Zůstává tak jen hlava tématu, která se sekvencovitě opakuje a gradačně vystupuje.

Př. 122. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 319-328 (náznak těsny)



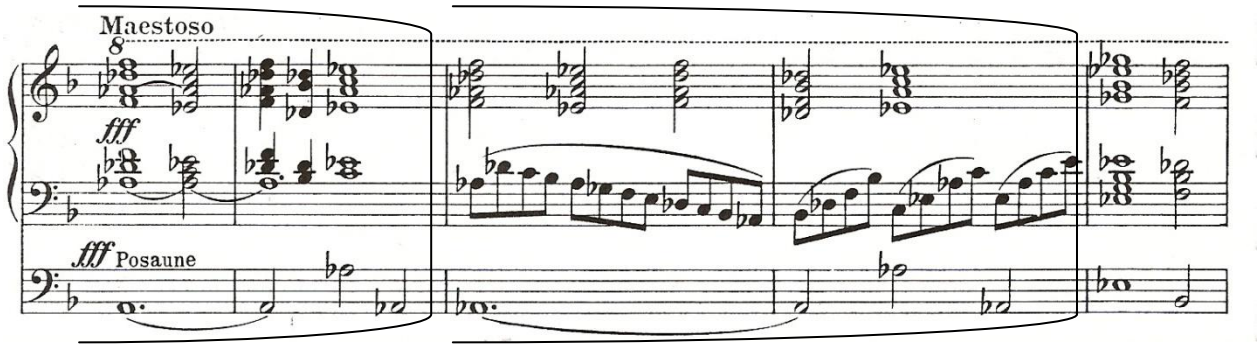
Zajímavé je, jak se úvodní kvinta změnila na kvartu a posléze na tercii. Jako tercie figuruje i dále v augmentaci, když se oba motivy propojují.

Př. 123. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 329-334



Již zbývá jen krůček k tomu, aby se z motivu stal verš chorálu, aby se z původní kvinty nakonec stala sekunda. Klička ještě vsunul bouřlivou spojku a pak už přichází vrcholný okamžik celé skladby – fuga se promění v chorál.

Př. 124. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 345-349

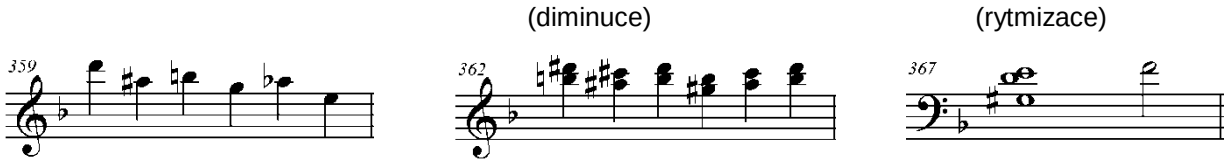


V závislosti na nejvyšším tempu dosaženém ve fuze (část *più mosso*) vznikne tempo pro vrcholnou část skladby *Maestoso*. Tempo se odvodí tak, že půlová (4/4 takt – *più mosso*) se rovná půlové (3/2 takt *Maestoso*) pouze s nepatrně nižším tempem – ‚zatěžkaně‘. Vodítkem by mělo být opět sdružení organického celku čili motivu v jeden úsek hudební přítomnosti.

Karel Janeček k tomu píše: „*Význam hudební přítomnosti je tím větší, čím je zvukový proud hudebně významnější. Hudební myšlení, jež sledujeme v hudbě, přímo předpokládá, že sdružujeme série zvuků do organických celků, které mají hudební smysl; tyto celky „vidíme“ jakoby najednou, v bezčasovém sepětí, sdruženě.“* (K. Janeček, 41, str. 30)

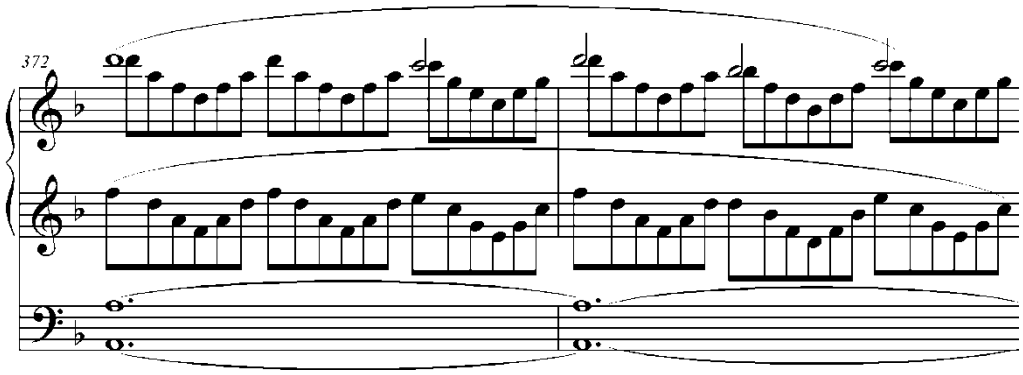
Hudba v tuto chvíli ještě všechnu svoji sílu neprojevila a také se nevrátila do své domovské tóniny *d* moll. V extrémně vypjaté ploše se dále motivy zpracovávají:

Př. 125



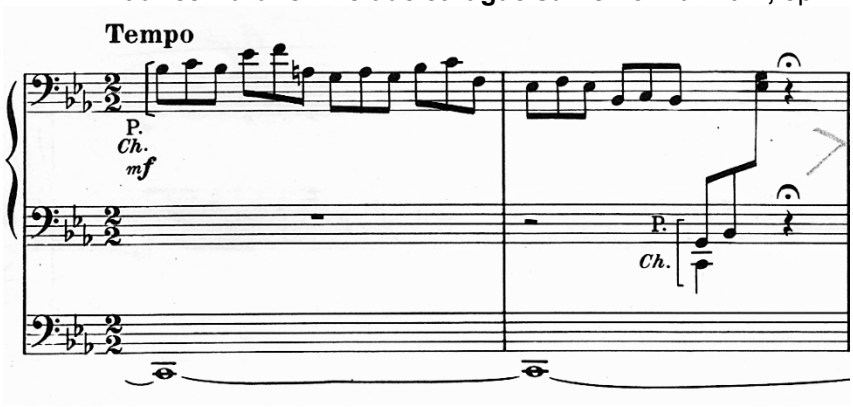
Po odplynutí harmonicky a stylizačně spletitého úseku provedení se v závěru vrcholné části omezil skladatel na figurativní doprovod rozloženými akordy a nechává hudbu postupně odeznívat až do kody. Zároveň vytvořil paralelu s první částí provedení, neboť strukturou se obě vrcholné části sobě takřka rovnají (včetně prodlevy na dominantě).

Př. 126. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 372-373

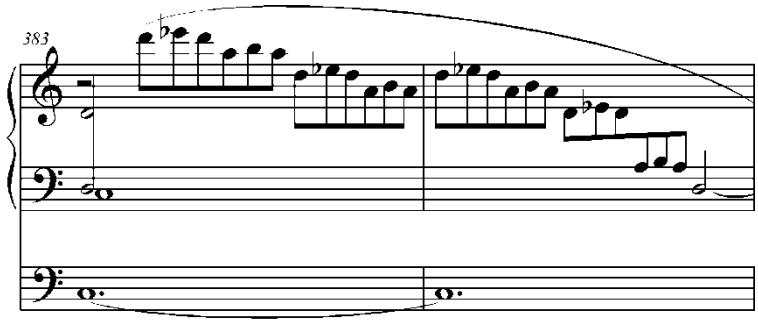


Po odplynutí hlavního proudu se promítá archaicko-futuristická vize podobná jedné části z Duruflého *Preludia na jméno Alain* z roku 1942.

Př. 127. Maurice Duruflé: Prélude et fugue sur le nom d´Alain, op. 7



Př. 128 . Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 383-384



Tato mezivětní část se nadále zklidňuje, až pohyb naprosto ustane.

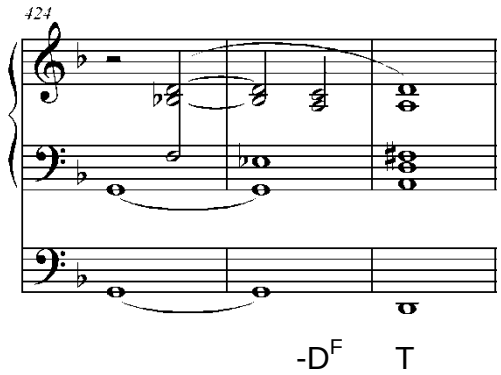
Prostor pak dostává epizodní melodie, reminiscence mezivěty z prvního dílu provedení. Závěr tvoří chorál v podobě N^1. Zde můžeme spatřovat náznak reprízy, ovšem jde spíše o reminiscenci chorálu v rámci kody. Skladba tak doznívá v klidném duchu, jakoby se mýtický obraz nořil do tmy.

Pro Kličkovu hudbu je příznačné, že nutí interpreta i posluchače k většímu hudebně-časovému odstupu. Kdybychom aplikovali pouze malý odstup – odstup analytický, bylo by to vhodné pro pohodlné zkoumání krátkých (např. jednotaktových) úseků hudby. Velký hudebně-časový odstup nám naopak umožní přehlížet větší bloky hudby nebo celý oddíl skladby, neboť v něm jde již jen o celkové obrysy hudby, nikoliv o detaily. Proto se velká plocha po vyvrcholení musí překlenout až do *Andante* v závěrečné části. Hudba uplynuvší neztratí na významu, naopak její mohutný dojem si posluchač snáze uvědomí, jakmile se reprízováním hudba scelí, aniž by se její vnitřní souvislost vytratila příčinou analytického projevu.

Reprízováním chorálu v závěru skladby se pevněji spoutává hudba, která byla překlenuta. Je to pomoc posluchači, který začal ztrácet souvislost mezi tím, co slyší a tím, co odplynulo. Dostaví se pocit skladebné soudržnosti. Tento účinek platí, i když je repríza pouze náznaková čili reminiscence. *„Posluchač musí mít málem dojem, že vše, co slyší je předváděno jen proto, aby jasněji vystoupilo jedno vyvolené místo ve skladbě. K němu se sbíhají nitky od nejrůznějších zajímavých detailů.“* (K. Janeček, 41, str. 203)

Zvláštností v závěru je spoj sestavený z mollového frygicko-dominantního čtyřzvuku –D^F (v základním tvaru tóny *es g a c*) rozvedeného do tóniky *D* dur.

Př. 129. Fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 424-426 (závěrečný spoj)



*

Kličkova *Fantasie na chorál „Svatý Václave“* je skladba živelná, plná nápadů, je přitom formálně i logicky stmelena. Zajímavě se o ní vyjadřuje anonce v dobovém tisku *Národní politika* z 28 září 1913 zvoucí na Wiedermannův koncert v Emauzích: *„Skladba tato jest nejvelkolepějším dílem prof. Kličky a v znamenitém, virtuosním*

podání p. Wiedermannově zanechává v posluchači dojem nezapomenutelný. Co se virtuosní techniky týče, nemá tato skladba sobě rovné v celé literatuře varhanní."

Skladba je natolik stavebně složitá, že interpretační pojetí se více než v jiných případech neobejde bez zvládnutí tektoniky. Z tohoto pohledu je důležité uvědomit si tektonickou funkčnost jednotlivých oddílů. Například rozdíl mezi prvním a druhým oddílem provedení není jen tempový a dynamický, ale především tkví ve ztrátě evolučnosti. Oddíl provedení *B* totiž inklinuje směrem k expozičnosti. Projevuje se to rozměrnějšími články, harmonickým i vnitřním uspořádáním a snížením hudebního spádu.

V mnohých částech interpret musí směřovat hudební vývoj nepřetržitě, bez „zastavení času", nečlenit hudbu na kratší úseky než jsou fráze a vidět již předem cíl hudebního dění. Pro Kličkovu hudbu je zároveň příznačné, že nutí interpreta i posluchače k většímu hudebně-časovému odstupu který umožní přehlížet větší bloky hudby nebo celý oddíl skladby.

Důležitým termínem se při analýze stala *hudební přítomnost*. Termín představující řadu tónů vnímanou posluchačem nebo interpretem „najednou". Tato *hudební přítomnost* se v mnohých částech této skladby stává určujícím prvkem pro volbu tempa.

Interpretační zásady vynořující se z analýzy této skladby se mnohdy dají zobecnit. Jde například tempové proměny:

– v místech s tempovým nárůstem je nutno opřít se o výchozí bod vytvořený krátkým zpomalením, aby nárůst byl přirozený

– před vrcholným okamžikem by se tempo mělo zpomalit nebo zhustit, aby se výraz vypjal

– jak se autor vzdaluje kontrapunkticky formované struktuře ve fugových provedeních, tak se může i uvolňovat přísnost interpretačního pojetí – přísnost především agogická (v romantické fuze si však interpret může dovolit pouze agogické zvýraznění vnitřních předělů nebo dlouhých frází, tedy jejich začátku, vrcholu nebo závěru, nikoliv však zvýraznění témat nebo dokonce jen motivů)

Obr. 15. Josef Klička na počátku 20. století

Legenda h moll, op. 98

Kompozice *Legendy h moll* je vzdálena 13 let od *Svatováclavské Fantasie*. Klička se v té době věnoval pedagogické činnosti na konzervatoři či na Akademii hraběte Straky a sbormistrovství v Hlaholu. Napsal mimoto většinu svých skladeb pro harfu (oba jeho potomci Helena a Václav právě studovali harfu na konzervatoři). Některé komorní skladby z té doby ukazují Kličku ve světle lehce groteskního stylu. Jsou to například:

Hudební žert alla Haydn – pro housle, violoncello, flétnu, harmonium a harfu z roku 1896

Symfonická symfonie – tragicko-komická skladba pro flétnu, lesní roh, harfu, violoncello a sólové housle z roku 1897

Scherzo – pro troje housle a klavír z roku 1898 (velmi úspěšné)

Vedle toho vzniklo také množství sborů mužských i ženských a několik skladeb duchovních. Klička byl v letech 1895-1908 stále velmi činorodý, ačkoliv se varhanní kompozici téměř nevěnoval.

Legenda h moll byla dokončena 23. dubna 1908 a byla věnována P. Albanu Schachleiterovi (1861-1937), který byl právě od roku 1908 opatem emauzského kláštera. Její první provedení se uskutečnilo až téměř čtyři roky po dokončení. *Legenda h moll* byla představena obecenstvu ve Smetanově síni Obecního domu v Praze dne 31. 3. 1912.

Od té doby se skladba těší poměrně velkému zájmu mezi varhaníky, přestože dlouhou dobu nebyla vydaná tiskem. Během téměř století vzniklo velké množství opisů, přičemž autograf byl postrádán, a tak se v opisech množily nepřesnosti. Důkazem pozdějšího pátrání po autografu *Legendy h moll* může být například citace z dopisu paní Marie Janáčkové, matky varhanního virtuosa Bedřicha Janáčka, z roku 1960. Dopis byl adresován profesoru Václavu Kličkovi: „*Mně se tehdy jednalo o zjištění místa, kde se nacházejí originály, zejména originál 3. legendy h moll, abych jej mohla dát buďto ofotografovat nebo sama pečlivě opsat, protože poctivý umělec, jakým je můj syn, nerad vydává tiskem skladbu bez nahlédnutí do originálu, když je přece každému známo, že v opisech bývají změny. Pro všechny případy budu povděčna, sdělíte-li mi, zda se originály někde zachovaly. … Tehdy před několika lety jsem poslala Vaší pí. švagrové i nějaké programy ke koncertům mého syna*

s uvedenou legendou, jedním z programů byl z Royal Festival Hall v Londýně.“ (M. Janáčková, 39)

Skladba byla v roce 1984 podle pouhých opisů vydaná tiskem v Městském kulturním středisku v Ostravě k příležitosti konání opavské varhanní soutěže. (V tomto vydání je velké množství nepřesností a chyb.) I když se zdálo, že Kličkův autograf je ztracen, v roce 2005 jsem nalezl hned tři původní rukopisy. Skicu, Autograf I a Autograf II. Ležely v neroztříděné pozůstalosti v Klatovském muzeu dr. Hostaše a v Muzeu české hudby v Praze.

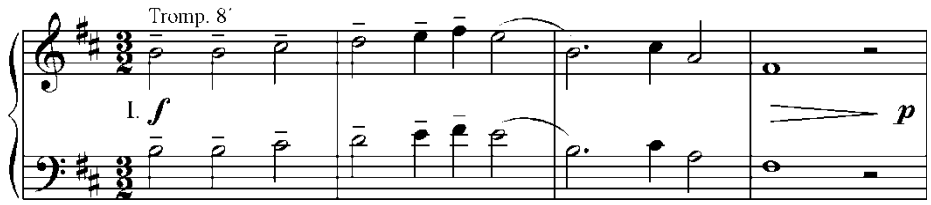
Skica *Legendy h moll* nám přináší velmi zajímavé informace ohledně vzniku této skladby. Klička si totiž podrobně zapisoval dobu komponování, kupříkladu na úvod skladby zapsal datum a hodinu započetí komponování: *4/4 o ½2*. Za zmínku například stojí, že na 5. stranu připsal: „*dnes málo nakomponoval“*. Důležité je ale především to, že na poslední straně nechal poměrně dlouhý zápis: „*Tato Legenda byla komponována pro Vídeň, a sice ku dni 12. dubna 1908 ku koncertu „Župy Vídeňské“. Započal dost pozdě dne 4/4 odpoledne a nemohl více udělati, neboť dne 9/4 odpoledne jsme jeli do Vídně. Komponováno až ku prodlevě na str. 10., závěr po svátcích dne 23/4.“*

Z tohoto zápisu je zřejmé, že *Legenda* vznikla téměř celá během pouhých pěti dnů. Úsek, který Klička 23. dubna dokončil, se týká jen posledních několika taktů v kodě. Jiný zápis v pozdějším přepsaném čistopise (Autograf I) vypovídá o tom, že Klička skladbu ve Vídni dne 11. 4. přes její nedokončenost zkoušel hrát. Nakonec se však rozhodl hrát namísto této skladby *Legendu D dur*.

*

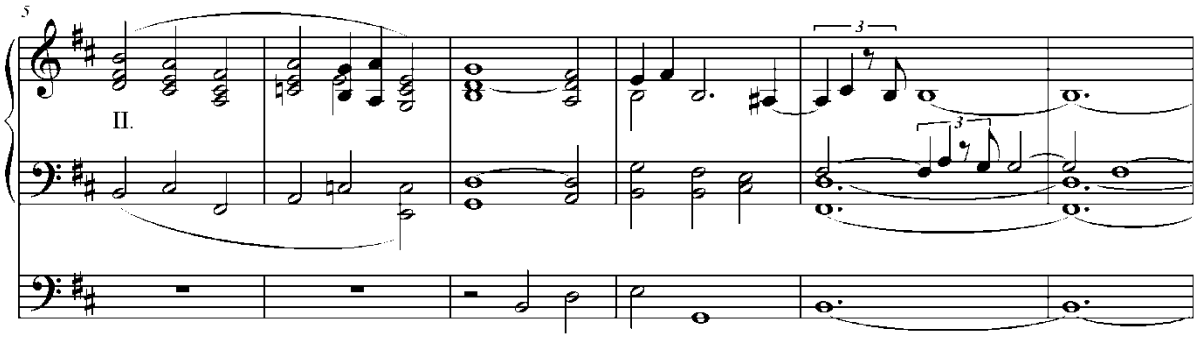
Legenda h moll má volnou formu. Její stěžejní myšlenka se předvede hned v úvodu, a to výraznou melodií v oktávě s trompetovým rejstříkem.

Př. 130. Legenda h moll, t. 1-4 (téma)

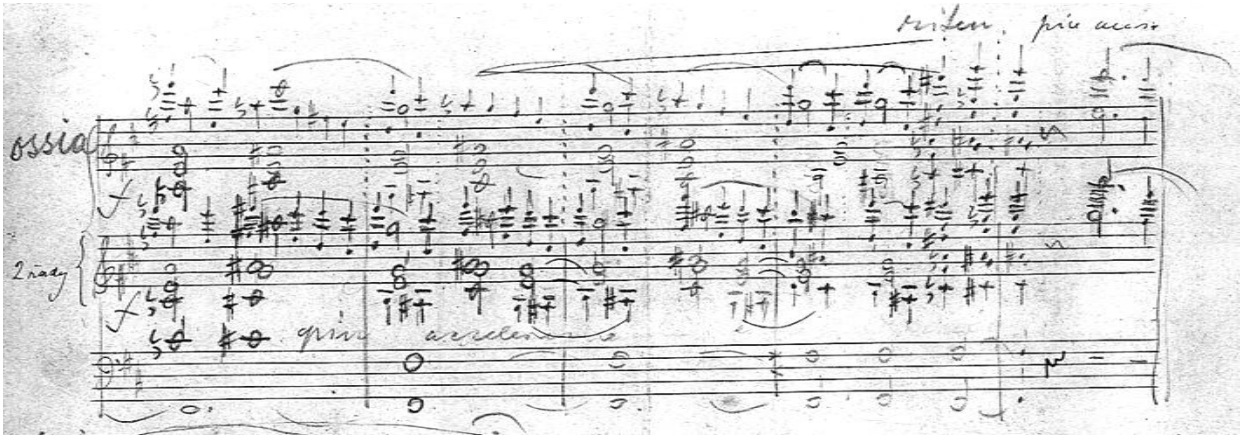


Tato hlavní myšlenka je jediným tématem skladby. Ostatní hudba je buďto od tématu odvozená, nebo netematická. Hudba od tématu odvozená je například odpověď, která v nižší dynamice na téma vzápětí navazuje.

Př. 131. Legenda h moll, t. 5-10



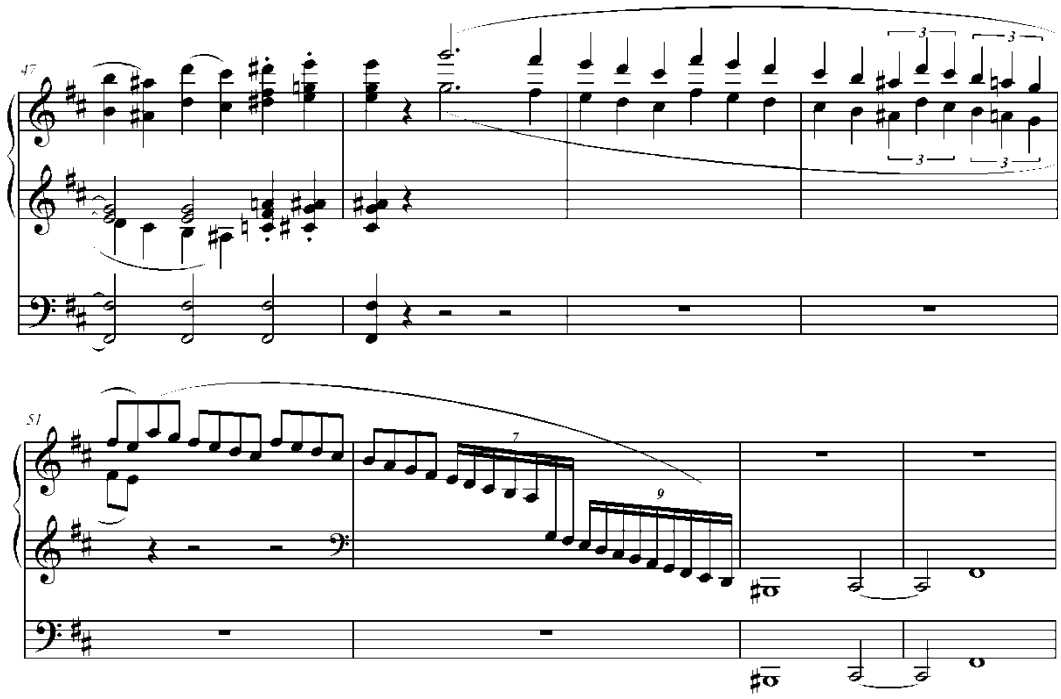
Rovněž tak od tématu odvozená hudba je v následující dlouhé evoluční mezihře, která od nejnižší dynamiky spěje až do *Plena* a celou dobu se rozkládá nad prodlevou. V této 33 taktů dlouhé mezihře se samozřejmě objevují i nové hudební motivy, ale ty se jen mihnou a v dalším průběhu skladby se již nezpracovávají. Poloha hlasů se během gradace dostane nad rozsah tehdejší klaviatury, čili na tóny g^3 a fis^3. Proto Klička nechává v partu i variantu pro nižší rozsah. Tato varianta byla ovšem vytvořena nejdříve. Až při přepisování skicy do Autografu I Klička připsal novou verzi.



Obr. 16. Legenda h moll (Autograf I.), t. 44-48

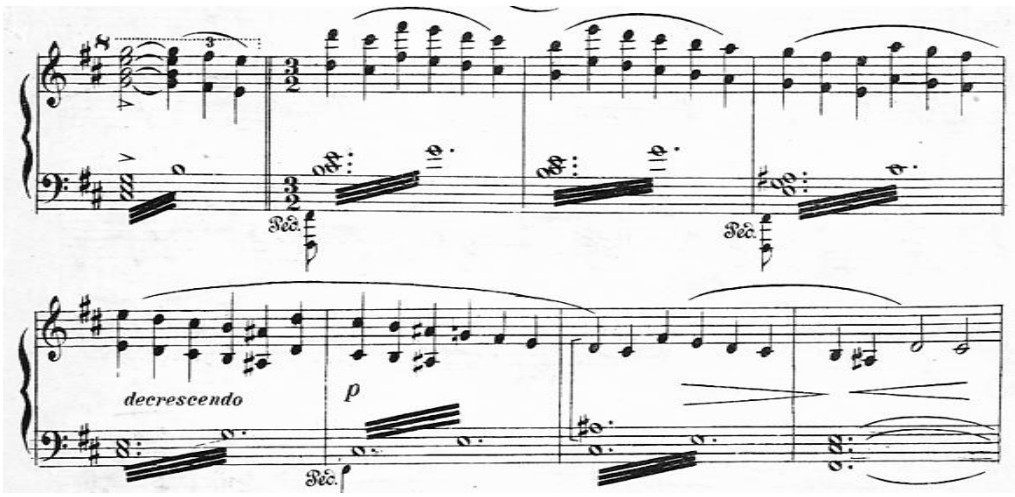
Mezivěta končí virtuózní kadencí a třemi hlubokými tóny připravujícími nový nástup tématu.

Př. 132. Legenda h moll, t. 47-54



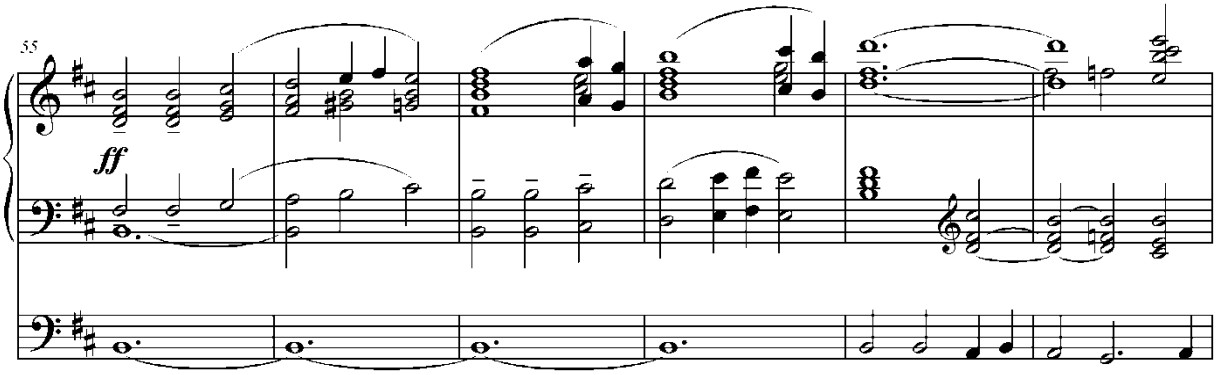
Podobný postup použil Klička v úvodu kantáty *Pohřeb na Kaňku*:

Př. 133. J. Klička: Pohřeb na Kaňku, t. 38-45 (klavírní výtah)



Téma se vzápětí sice nepředstaví celé, zato zní v plné sazbě a je imitačně zpracované.

Př. 134. Legenda h moll, t. 55-60



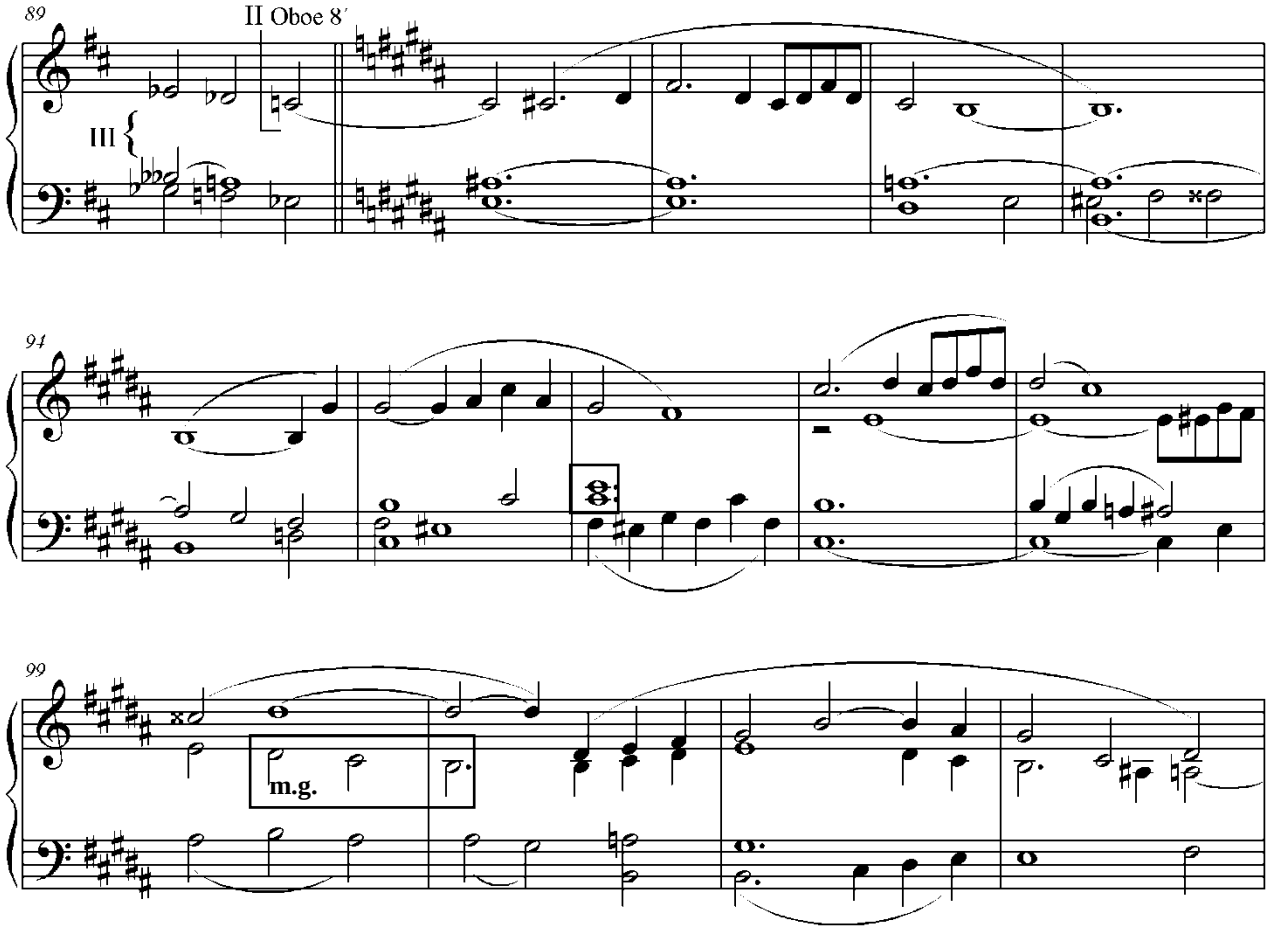
Dojem z nynějšího nástupu tématu je tak mohutný, že vyvolává v posluchači pocit, jakoby vše předcházející byla jen introdukce (podobně jako v kantátě *Pohřeb na Kaňku*) a teprve nyní začínala expozice. Ale není tomu tak, neboť další vývoj rozbíjí vnitřní symetrii, hlavně díky fantasijním pasážím probíhajícím přes celý varhanní rozsah, a zpracovávané téma dostává vysoce evoluční ráz. Celý oddíl tak odpovídá spíše provedení.

Až do taktu 89 Klička těží především z jednoho krátkého motivu a hudba má dlouhou dobu dramatický-evoluční ráz. Takže bylo dále nutné přejít ke kontrastní hudbě, a to tematicky i dějově.

Centrální oddíl představuje volně vymyšlená melodie, bez opory v tématu. Melodie se v závislosti na harmonii neustále mění, takže nevytváří žádné nové téma. Respektive nejedná se ani o samostatnou melodii, jelikož po dvou taktech na Kličkův pokyn přecházejí ostatní hlasy na II. manuál se sólovým Hobojem 8´, tudíž se melodického přediva účastní střídavě všechny hlasy. Soprán má přitom vedoucí úlohu a pedál se omezuje na střízlivý doprovod rejstříkem Cello 8´.

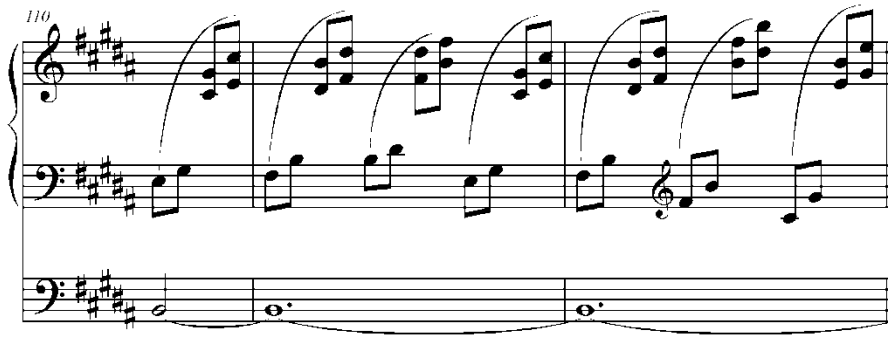
Je možné, že interpret zde stane před otázkou, zda respektovat Kličkovo přání, hrát všechny hlasy na sólový Hoboj 8´, a to zvláště v případě, kdy na moderních varhanách tento rejstřík nezní jemně, ale v nízkých polohách hrubě. V tom případě bych doporučoval zvolit variantu, kdy se sólový rejstřík použije jen pro soprán a alt a ostatní hlasy zůstanou na slabším manuálu. Pro tuto variantu je nutné dobře si rozvrhnout vedení hlasů, zvláště vedení altu, kterému musí občas vypomoct levá ruka. Následující ukázka představuje jedno z možných řešení, přičemž změny se týkají pouze dvou míst, ve kterých byly hlasy převedeny do protější osnovy. (Označené v rámečku.)

Př. 135. Legenda h moll, t. 89-102



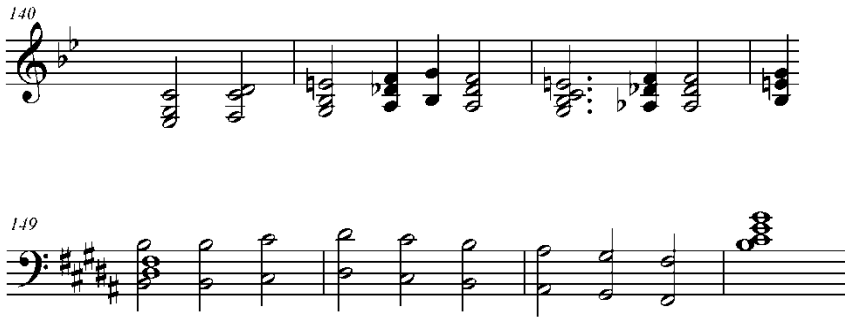
Tato neobvykle barevně výrazná plocha (podle Kličkovy původní představy) tvoří kontrast s následující flétnovou částí, kdy se melodie vytratí a zůstane pouze harmonická složka. Figurace rozložených akordů mají pravděpodobně připomínat harfovou stylizaci. Harmonie se proměňuje nad prodlevou, která se posune pouze při přechodech do vzdálených tónin *D* dur a *C* dur.

Př. 136. Legenda h moll, t. 110-112



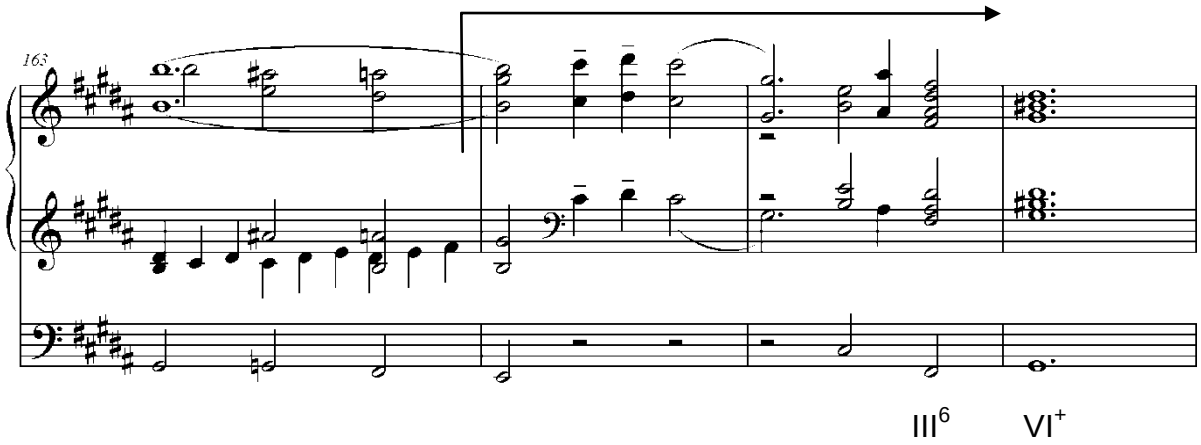
Poté, co figurační pohyb obrátí směr, připomene se v durové tónině téma a skladba začíná gradovat ke svému vrcholu. Zvláštní je, že Klička za hlavu tématu napojuje stále novou hudbu, jakoby dával tématu pokaždé nový originální závěr.

Př. 137. Legenda h moll, t. 140-142, 149-152



Původní závěr tématu se totiž k evoluční hudbě nehodí, jelikož vytváří hloubavý charakter. Až ve vrcholné části v tónině *H* dur se objeví druhá část tématu. Celá dlouhá evoluční část tím dostává uspokojivé uzavření. Jen harmonie posledního spoje není uzavřená, protože spoj vytváří dojem klamného závěru.

Př. 138. Legenda h moll, t. 163-166



Hudba tak může ještě gradovat a dostat se ke svému vyvrcholení. Odtud se její síla rozplývá v slábnoucím akordu.

Ve velké kodě se objeví celé téma. Zazní tak ve skladbě pouze dvakrát plus jednou v durové podobě. Část kody Klička dokončil až po návratu z Vídně.

*

Z interpretačního hlediska se *Legenda h moll* nijak výrazně neliší od ostatních Kličkových skladeb. Navazuje charakterem na dvě předcházející *Legendy*, ale je kompozičně vyzrálejší, stavebně celistvější. Stále platí riemannovské pojetí hudebního výrazu, především v oblasti důrazu na předtaktí a v oblasti dlouhých bezdůrazových frází. Wagnerův požadavek vydržení dlouhých tónů určuje například Kličkou předepsaný legatový oblouček mezi třetím a čtvrtým taktem tématu: *Takový rovnoměrně silně vydržený tón tvoří základ veškeré dynamiky, jak ve zpěvu, tak i v orchestru: teprve z něho je možné vycházet při tvoření dalších modifikací, jejichž mnohotvárnost určuje ponejvíce charakter přednášeného.*[33] Oblouček rovněž poukazuje na nutnost propojení obou polovin tématu. Evidentní je, že kdyby zde oblouček nebyl, mohl by interpret podle svých zvyklostí velmi zřetelně odsadit.

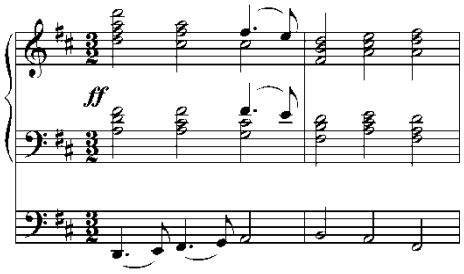
Jinak ovšem Klička obloučky rozepisuje značně ledabyle. Zde je nutné vrátit se až k *Legendě D dur*, protože pro všechny tyto skladby platí stejné uspořádání obloučků a jejich hierarchické rozvržení.

1. oblouček artikulační

Jedná se o oblouček, jež spojuje jen několik málo (tzn. zpravidla dva až čtyři) tónů. Takový oblouček je bezpochyby vytvořený proto, aby vytvaroval téma nebo motiv do podoby odpovídající autorově přesné představě. Často je vedle těchto obloučků použito i jiných artikulačních značek. Tento oblouček je nezpochybnitelný a měl by se bez výjimky respektovat. Klička ve své hudbě však těchto obloučků příliš neužívá.

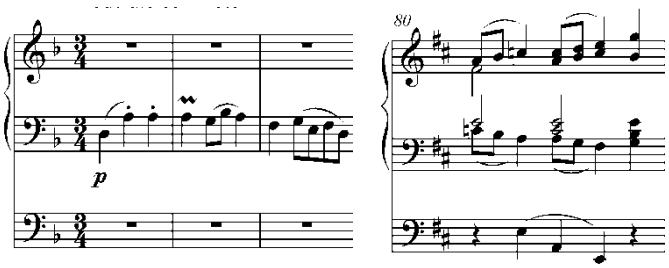
příklady:

Př. 139. Legenda D dur, t. 1-2

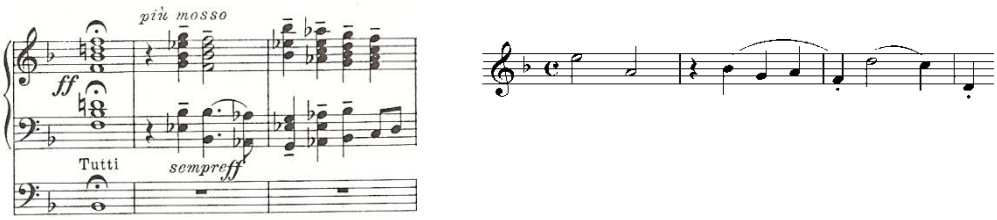


[33] *„Doch ist dieser gleichmäßig stark ausgehaltene Ton die Basis aller Dynamik, wie im Gesang, so im Orchester: erst von ihn aus ist zu allen den Modifikationen zu gelangen, deren Mannigfaltigkeit zunächst den Charakter des Vortrages überhaupt bestimmt.“* (R. Wagner, 100, str. 153)

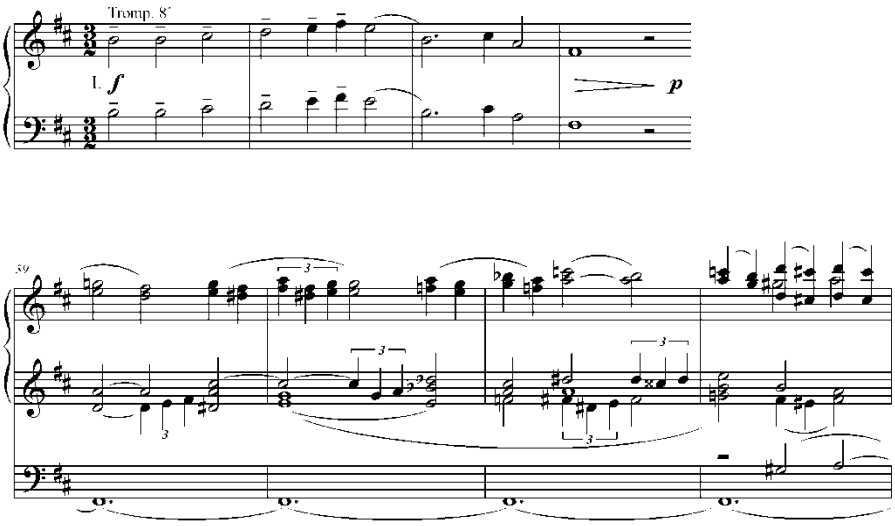
Př. 140. Legenda d moll, t. 1-2, 80



Př. 141. Koncertní fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 74-76, 234-237



Př. 142. Legenda h moll, t. 1-4, 39-42



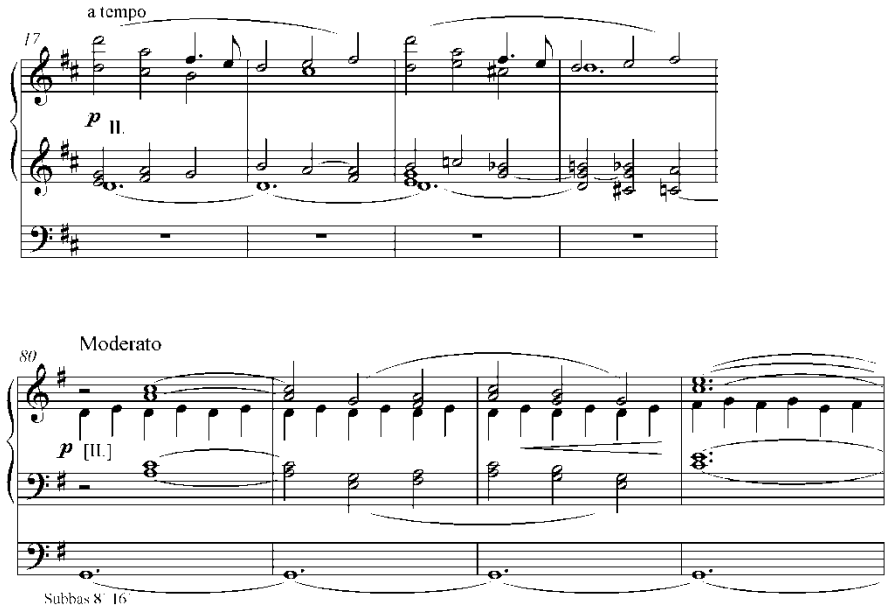
2. oblouček frázovací

Tento oblouček spojuje delší úsek, například polovětu. Jeho význam je především v tom, že určuje oblast bez odsazení, v menší míře také dává důraz první notě pod obloučkem. Naopak jeho uzavření nemusí vždy znamenat odtah. Výstižně to vyjádřil významný ruský klavírní pedagog K. N. Igumnov: „*Je chybné vždycky zdvíhat ruku na konci obloučku, konec obloučku neznamená vždycky tečku; někdy znamená středník, někdy prostě čárku, ruka se tu nesmí zdvíhat vždycky.“* (Kol., Etudy o klavíru, 60, str. 56) Tyto obloučky bývají často u Kličky nedůsledně zapsané a ve skladbách se

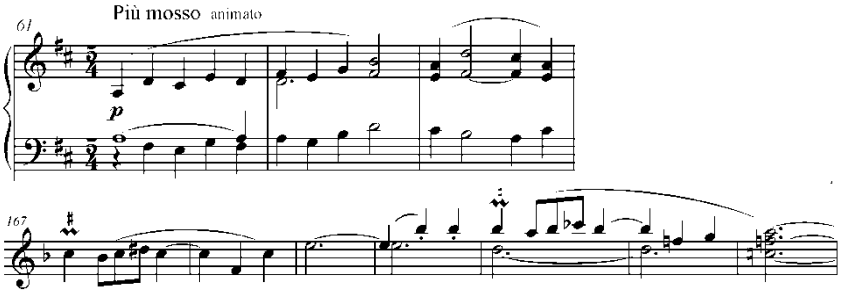
různě proměňují i v rámci téhož tématu. Jejich respektování již v určité míře, ne však zcela, závisí na rozhodnutí interpreta.

Příklady*:*

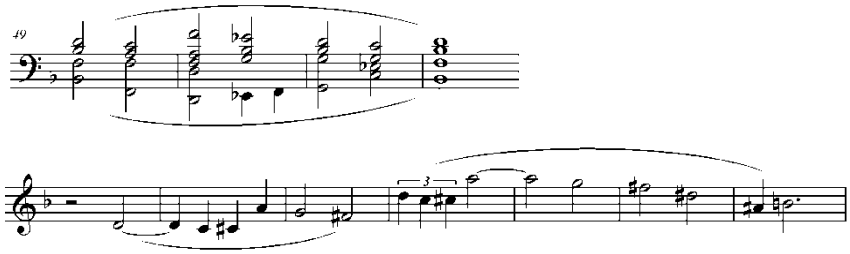
Př. 143. Legenda D dur, t. 17-20, 80-84



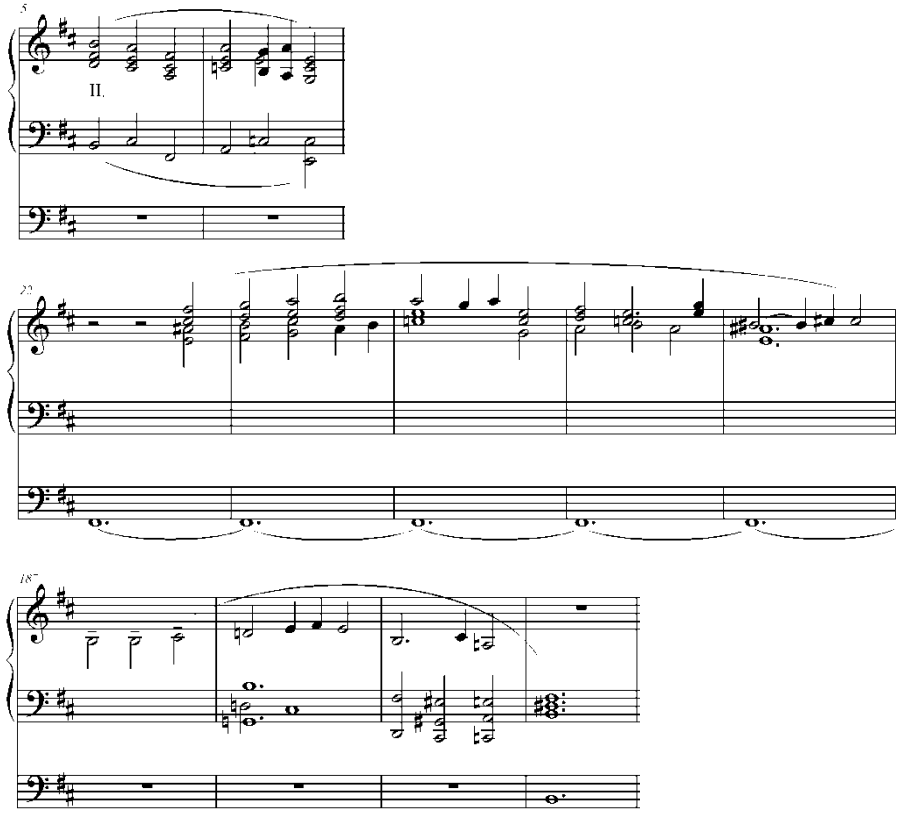
Př. 144. Legenda d moll, t. 61-63, 167- 173



Př. 145. Koncertní fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 49-52, 138-144

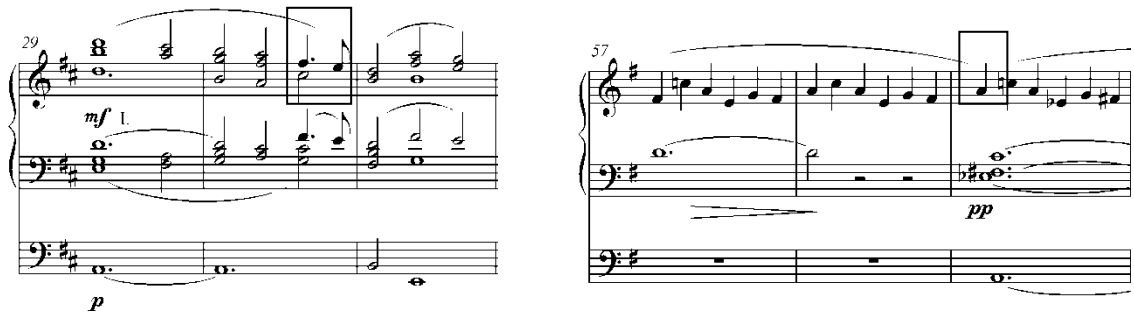


Př. 146. Legenda h moll, 5-6, 22-26, 187-190

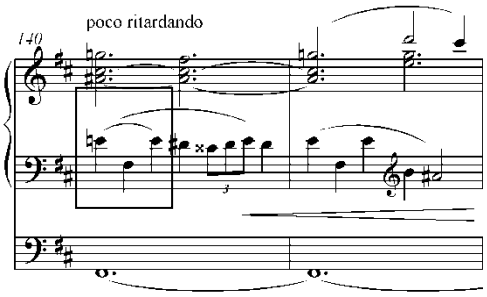


Bohužel Klička vytvořil mnoho obloučků ledabyle. U těchto obloučků není zřejmé, zda-li jejich význam je frázotvorný nebo znamenají pouze stálé *legato* ve smyslu Laukvikem užívaného termínu „Dauerlegatobogen“ (J. Laukvik, 66, str. 243). Často se překrývají, nemají jasný začátek a konec. Zpravidla neurčují akcentaci, a naopak se pod nimi může akcent vytvořit.

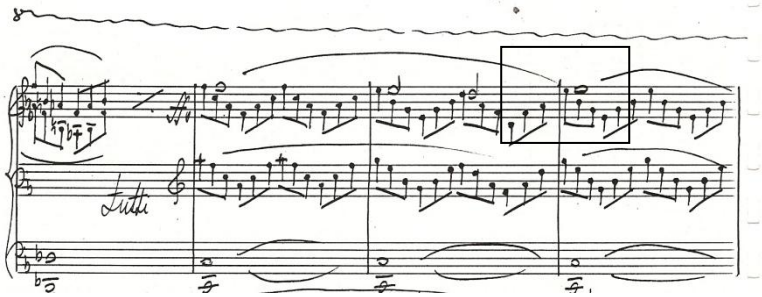
Př. 147. Legenda D dur, t. 29-31, 57-59



Př. 148. Legenda d moll, t. 140-141

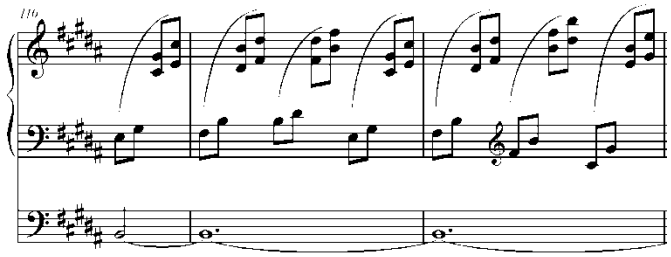


Př. 149. Koncertní fantasie na chorál „Svatý Václave“, t. 122-125, 137-142

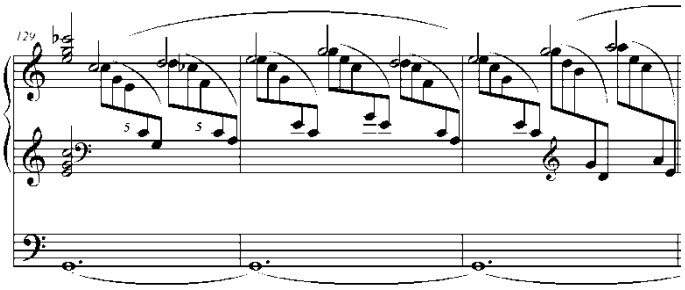


Př. 150. Legenda h moll, t. 110-112, 129-131

a)

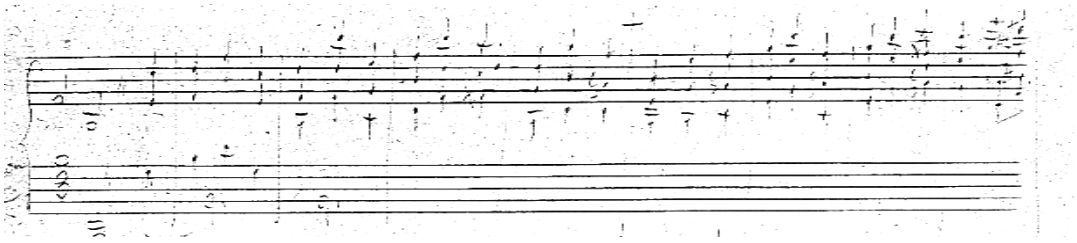


b)



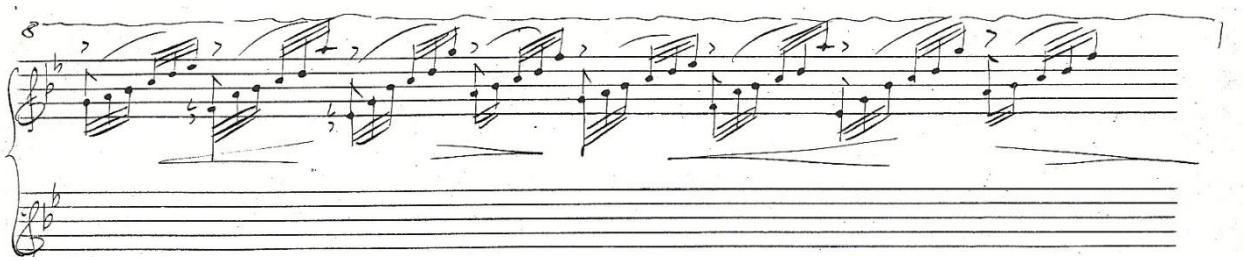
Poslední dva příklady vyžadují podrobnější rozbor. V *Legendě h moll* se od taktu 110 hudební faktura nemění až do taktu 128. Přitom obloučky jsou systematicky vykresleny na každé skupině rozložených akordů. Těžko si lze však přestavit, že hudba celou dobu odplývá po jednotlivých dobách, a ty mají být odsazeny vzájemně od sebe. Podívejme se na to, jak Klička tuto část zapsal do skicy při komponování:

Př. 151. Legenda h moll (skica), t. 110-118



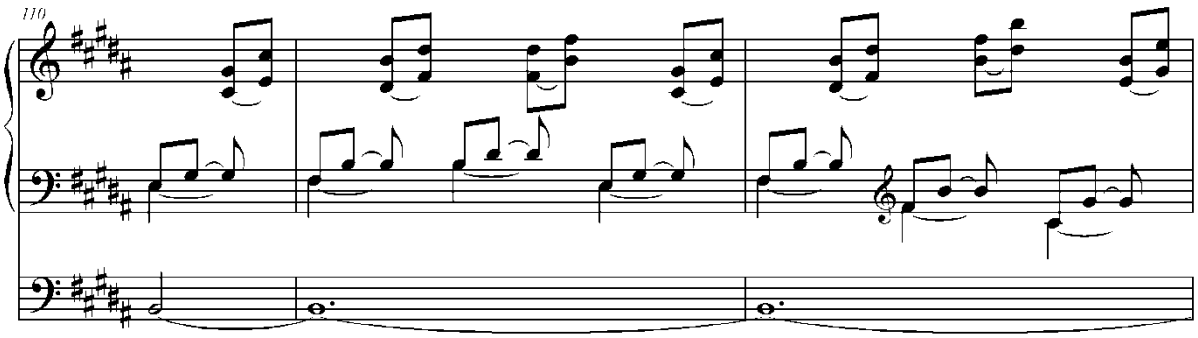
Namísto rozložených figur jsou zapsány pouhé akordy. (To, že akordy jsou zapsané ve čtvrťových hodnotách, nehraje roli, jelikož Klička v náčrtu přešel do tříčtvrťového taktu, jak je zřejmé ze zápisu pedálu.) Tyto akordy posléze Klička rozepsal, aby tóny vytvářely ‚harfovité' vlny a přitom je spojil obloučkem. Jak známo, tóny na harfě přeznívají do sebe, podobně jako na klavíru při použití pedálu. Podobné pasáže ostatně najdeme ve *Fantasii na národní písně české* pro harfu, kterou Klička složil na konci roku 1900.

Př. 152. J. Klička: Fantasie na národní písně české, t. 23 (Cadenza)



Dle mého názoru tudíž obloučky mají znamenat zjednodušený zápis pro přesně neohraničené přeznívání tónů.

Př. 153. Legenda h moll, t. 110-112



Mezi inkonsekventní obloučky patří také ty, které jsou v další části *Legendy h moll*, neboť se funkčně zdvojují. (Viz př. 149 b). Evidentně je dlouhý horizontální oblouček frázovací a malé vertikální obloučky mohou znamenat předržování.

*

Co se týká tempa, je nutné postupovat při jeho volbě tak, aby se zachovala vnitřní souvislost tématu. To znamená dokázat vnímat první stoupající úsek na jeden impuls a druhý klesající úsek rovněž. Interpret se nesmí nechat zmást půlovými hodnotami, neboť takt je třípůlový a každá půlová nota je jen jedna doba. Tempo se také musí snížit ve střední části *Andante,* s čímž se musí počítat už na začátku. Neúnosné by bylo také závěrečné *Lento*, pokud by se zde tempo dostalo pod bod, kdy není možné vnímat celý takt najednou.

*

Legenda h moll uzavírá Kličkovo „mytologickou“ varhanní tvorbu. Jak jsem v úvodu *Legendy D dur* poznamenal, silným popudem k tomuto stylovému zaměření byly *Rapsodie na bretaňské vánoční písně* Camille Saint-Saënse. *Velká koncertní fantasie na chorál „Svatý Václave“* překračuje mnohonásobně tento rámec a blíží se velkým skladbám Lisztovým, jako je například klavírní *Sonáta h moll*, varhanní *Fantasie a fuga na chorál „Ad nos, ad salutarem undam“*. Po delší době přibývá třetí *Legenda h moll*, nicméně ta už nenavazuje na první dvě *Legendy*, ale stává se samostatnou skladbou.

Obr. 17. Josef Klička

Sonáta fis moll

Toto bezpochyby velkolepé dílo bylo dokončeno v Praze dne 18. prosince roku 1917. Skladba měla premiéru 10. března 1918 v Obecním domě v Praze. Hrál ji Kličkův nejlepší žák Bedřich Antonín Wiedermann.

Obr. 18. Varhany Obecního domu v Praze

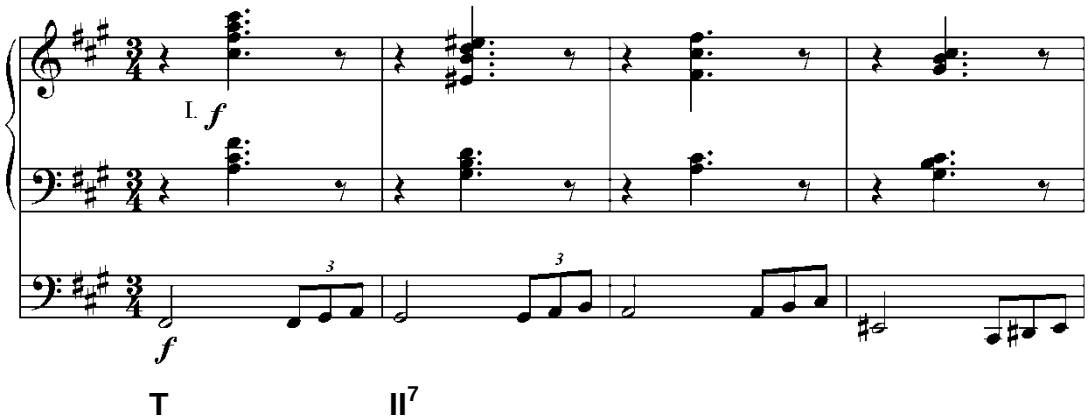
Skladba je čtyřvětá, jednotlivé věty jsou ve vzájemném kontrastu dynamickém i tempovém. První věta navazuje na Kličkovy dřívější *Koncertní fantasie*, druhá je lyrická s lehce tanečním charakterem, třetí *Toccata* je typu scherza a čtvrtá věta je složena ze slavnostního úvodu a z *Passacaglie*, která přerůstá v triumfální závěr. Celková délka skladby je asi 40 minut, čímž se řadí mezi nejdelší varhanní skladby vůbec. Podobně, jako jsme to viděli u jiných Kličkových skladeb, je nápěvnost závislá na akordických vazbách. *Passacaglia* posouvá Kličkovu varhanní hudbu k polyfonii J. S. Bacha. Přitom se mnohými nápěvy a harmonickými postupy nezapře ryze český charakter a dokonce v hymnicky oslavném závěru je možné vytušit blížící se oslavu konce první světové války a vznik samostatného státu.

Skladba nebyla nikdy vytištěna, podobně jako většina ostatních Kličkových skladeb. Hrála se velmi zřídka, a to nejen kvůli špatné dostupnosti not, ale i kvůli své délce a mimořádné náročnosti.

I. Maestoso con moto

Úvodní myšlenka se představí stejným harmonickým postupem, jaký jsme viděli v předchozích třech *Koncertních fantasiích.* (viz str. 95) Oproti ostatním fantasiím však zde pedál nezůstává na prodlevě a nevyčleňuje se tak z harmonického průběhu, ale naopak sám je v první frázi tvůrcem téměř celého hudebního dění.

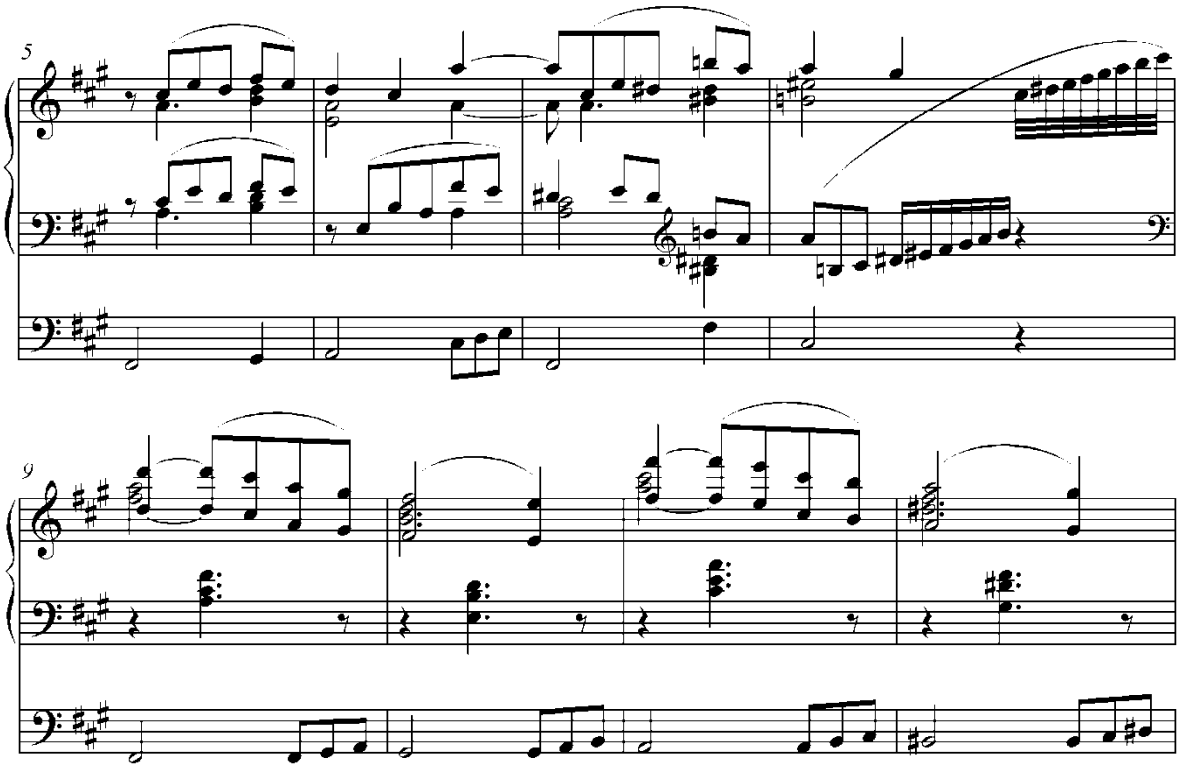
Př. 154. Sonáta fis moll, I. věta, t. 1-4



Hlavní téma tvoří dvojperiodu. Periodicita je rovněž příznačným rysem všech Kličkových *Koncertních fantasií*, i když souměrnost těchto period bývá zpravidla porušena.

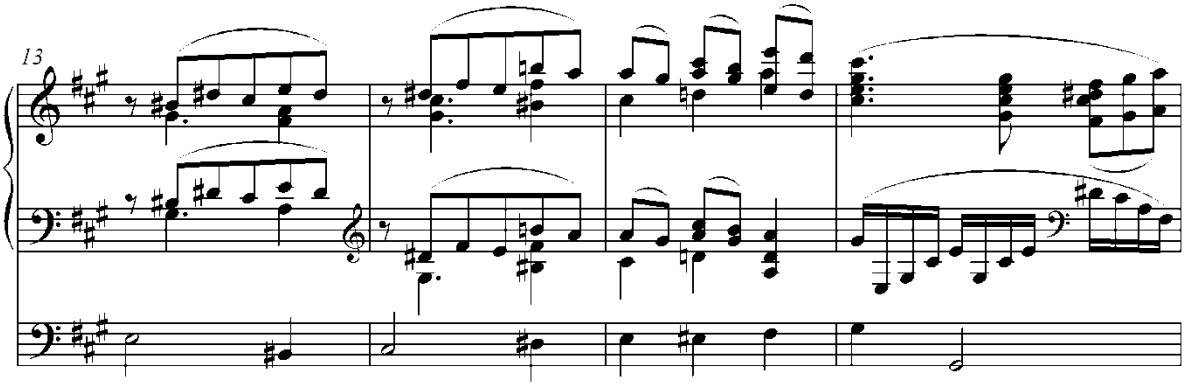
Závětí první dílčí periody přináší melodii vytvořenou převážně průtahy. Melodie v sopránu je imitovaná v dalším taktu tenorem. Bez této imitace by se vytratila ze závětí evolučnost, která byla pro Kličku zřejmě velmi podstatná. To je vidět i v dalším vývoji, kdy se melodie vrátí do sopránu a ve zvětšeném intervalovém rozpětí připraví spolu s brilantní stupnicovou pasáží druhou dílčí periodu.

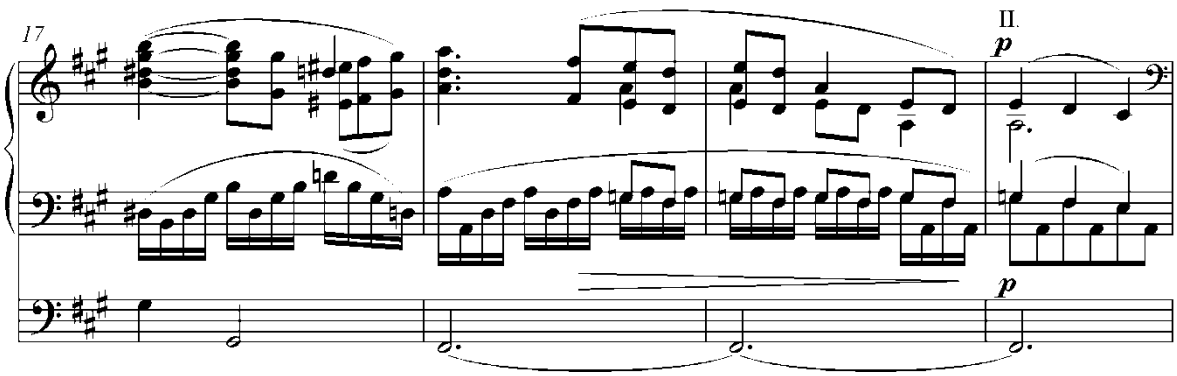
Př. 155. Sonáta fis moll, I. věta, t. 5-12



Oproti úvodu se nad pedálem klene nová melodie, akordy přitom už nejsou tak výrazné a harmonie se v závěru nevrací do tóniky, ale moduluje do dominantní tóniny *cis* moll (takt 13). Tím dochází k další progresi, a ne ke zlomu jako v první periodě. Závětí druhé dílčí periody se značně rozšiřuje. K prvnímu taktu závětí Klička připojuje další dva takty, poté hudba v oblasti hlavního tématu kulminuje v taktech 16 a 17 a následně dochází ke zklidnění, které vyplňuje další tři takty. Závětí druhé dílčí periody tak čítá celkem 8 taktů.

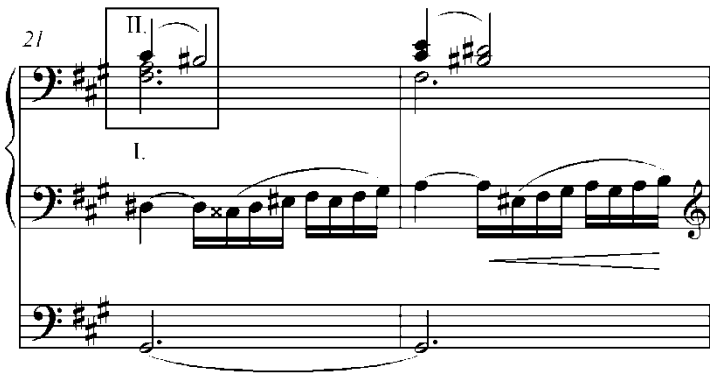
Př. 156. Sonáta fis moll, I. věta, t. 13-20





Na celé závětí je však možné dívat se ještě jiným způsobem. Pokud bychom považovali následující spojku od taktu 21 za pokračování závětí, můžeme vnímat takty 16 až 20 za hudbu vloženou. Toto chápání má opodstatnění v tom, že spojka vychází z průtahu, který jsme viděli v závětí první periody, a sice v druhém a čtvrtém taktu tohoto závětí (b^y).

Př. 157. Sonáta fis moll, I. věta, t. 21-22

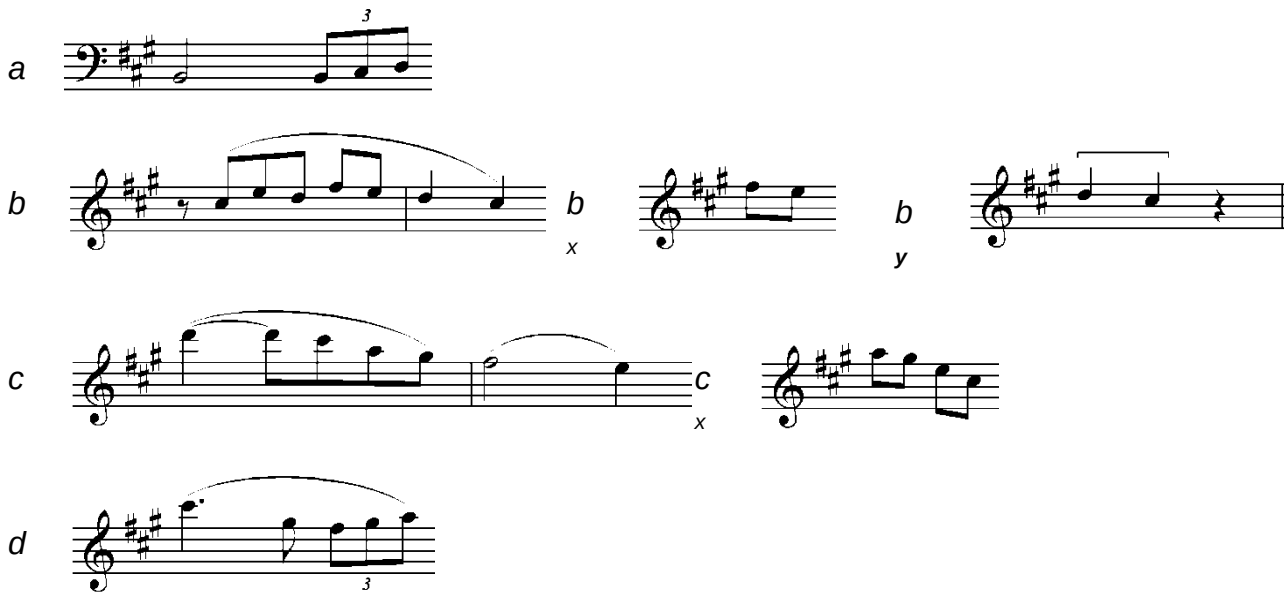


Z dosavadního průběhu expozice je možné odvodit tyto poznatky: a) motivicky značně členité téma se spojuje gradací v jednolitý proud; b) expozice hlavního tématu má silné evoluční příznaky.

p	***z***	***p´***	***z´***	***x***	***z´***
4	4	4	3	5	6

Je dobré si povšimnout, s jakými motivy Klička v úvodu první věty pracuje:

Př. 158. Sonáta fis moll, I. věta, motivy



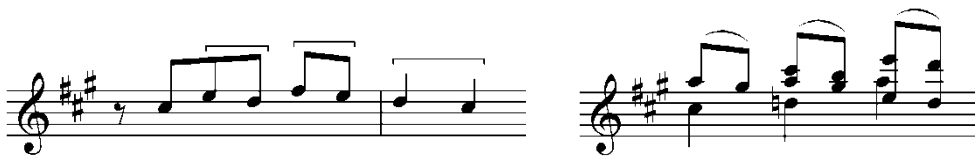
Ze srovnání těchto motivů vyplynou některé skutečnosti:

– motivy *a, c* a *d* jsou rytmicky spřízněné

– motivy *b* a *c* končí podobným průtahem

– v taktu 15 je z motivu *b* převzat jen prostý sekundový postup b^x. Ten hraje v různé podobě důležitou roli po celou skladbu

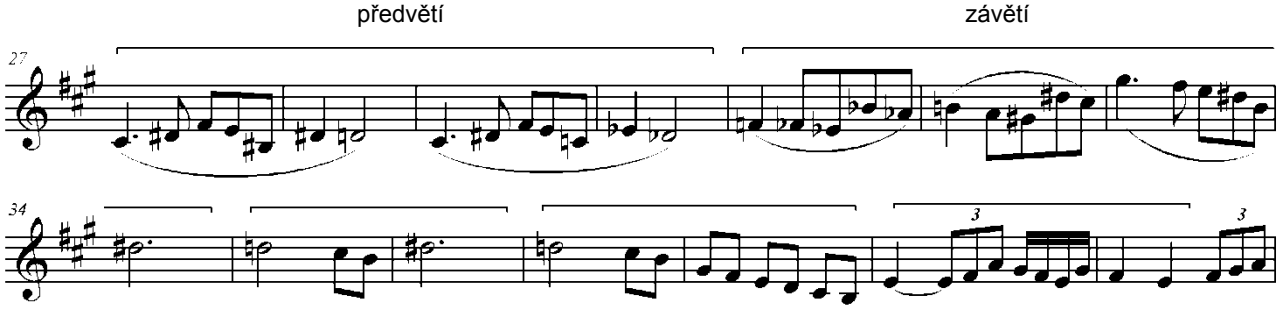
Př. 159



– motivek c^x se později objeví v taktech 37-38 v diminuci a v taktech 87-88 (viz př. 167)

Po šestitaktovém závětí-spojce, ve které se recitativním způsobem vyklene tenor, následuje rozměrná mezivěta. Motivicky je dosti výrazná a navíc vytváří periodu, takže působí dojmem vedlejšího tématu. (Podobně jsme to viděli v dřívějších *Koncertních fantasiích*.)

Př. 160. Sonáta fis moll, I. věta, t. 27-40 (mezivěta)

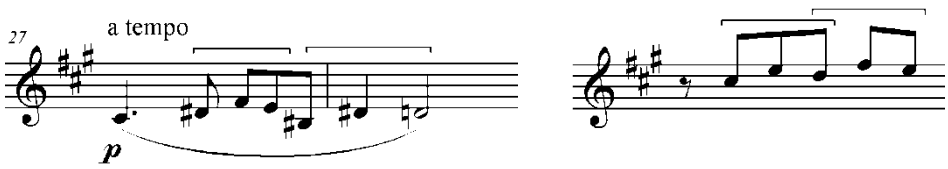


Závětí této periody je ovšem nastavováno čtyřtaktovou dohrou (2+2 takty), takže se celý nový nápad rozplývá a má jen mezivětný účinek.

Motiv z předvětí mezivěty je obdobou předcházejících motivů z hlavního tématu, což je další důkaz toho, že se jedná o pouhou mezivětu, nejedná se o vedlejší a tudíž kontrastní téma.

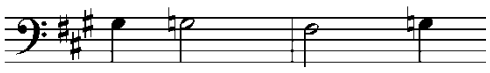
- <u>rytmicky</u> souvisí s motivy *a, c* a *d*
- <u>melodicky</u> souvisí s motivem *b* (viz př. 160)

Př. 161. Sonáta fis moll, I. věta, t. 27 (motivická práce)



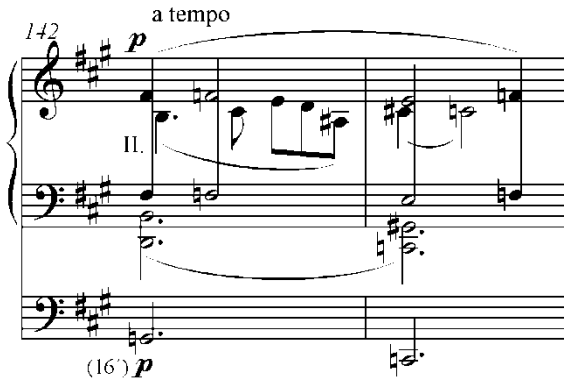
Ještě jeden motivek nalezneme v mezivětě. Ve středním hlase se skrývá tento chromatický postup:

Př. 162



V tuto chvíli není ještě příliš zvýrazněn, ale při repríze v taktu 142 je zdvojen v oktávě, a je tak zřetelnější, než motiv první. Ovšem i jinak Klička tento postup ve skladbě využívá.

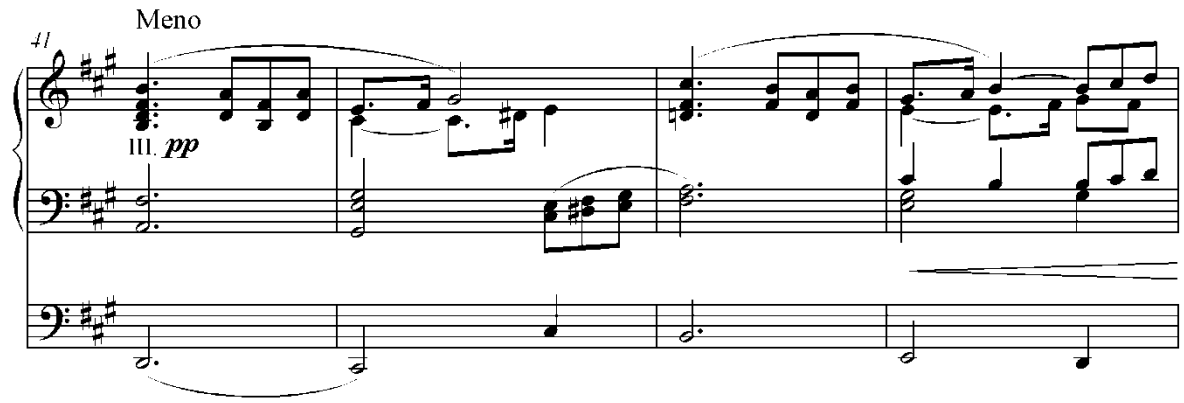
Př. 163. Sonáta fis moll, I. věta, t. 142-143



Jak z analýzy vyplývá, během krátké doby se ve skladbě vystřídá poměrně velké množství motivů. Díky jejich vzájemné příbuznosti se nám přesto první část skladby může jevit jako ucelená, nicméně je dobré dát každému motivu svůj vlastní charakter, jelikož se s motivem mění i obsah skladby.

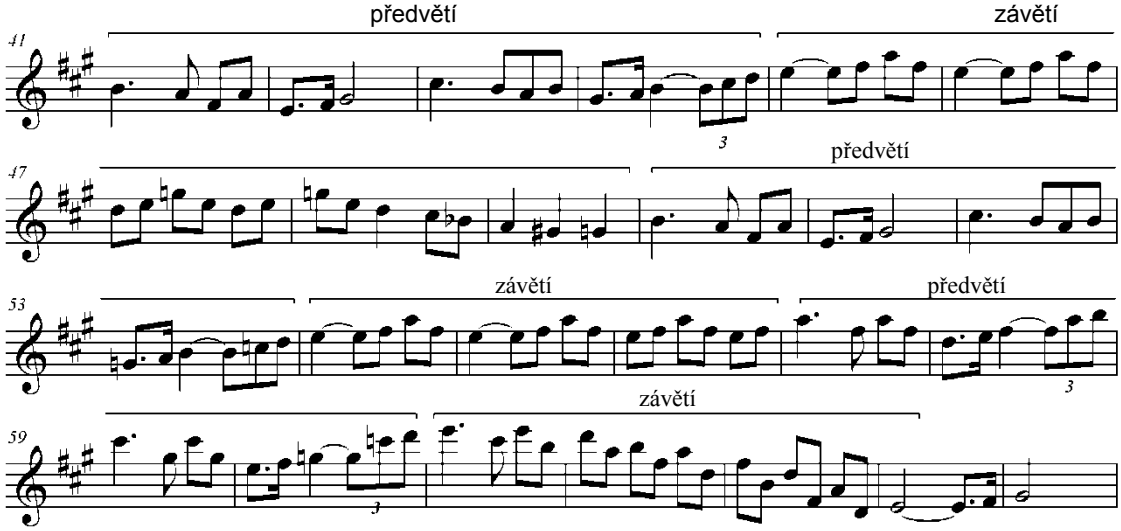
Vedlejší téma, které je představeno v následující ukázce, je naopak na poměrně dlouhou dobu jediným stavebným prostředkem. Oproti rozbujelé oblasti hlavního tématu se v oblasti vedlejšího tématu nesetkáme s jinou než tematickou hudbou.

Př. 164. Sonáta fis moll, I. věta, t. 41-44



Vedlejší téma tvoří trojperiodu, přičemž předvětí má pokaždé čtyři takty, ale závětí má různý počet taktů: poprvé pět, podruhé tři a potřetí čtyři takty. Třetí dílčí perioda je v *A* dur, paralelní k tónině *fis* moll.

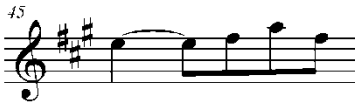
Př. 165. Sonáta fis moll, I. věta, t. 41-65 (vedlejší téma)



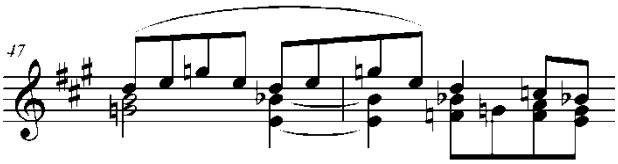
Motiv předvětí je různě zpracovávaný, a to především ve všech závětích:

Př. 166. Sonáta fis moll, I. věta, motivická práce:

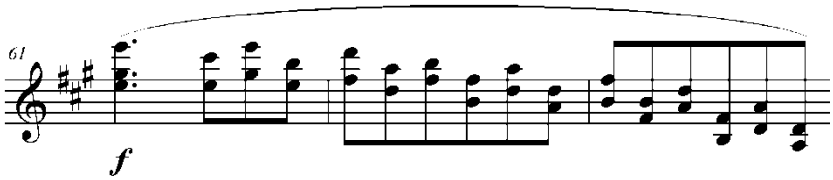
1) hlava motivu se objevuje v inverzi:



2) vytváří hemiolu:

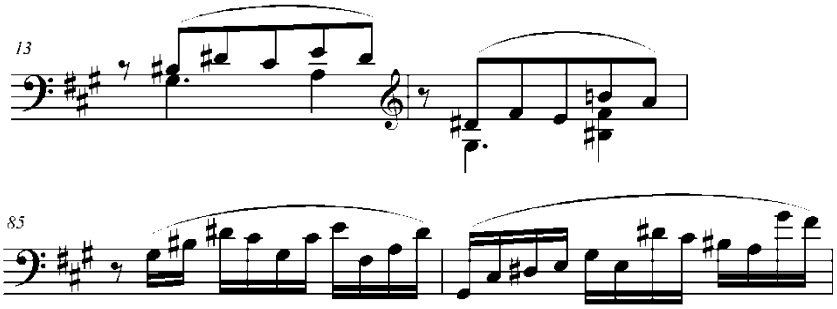


3) poslední dvě noty motivu vytvoří v závěru sestup:



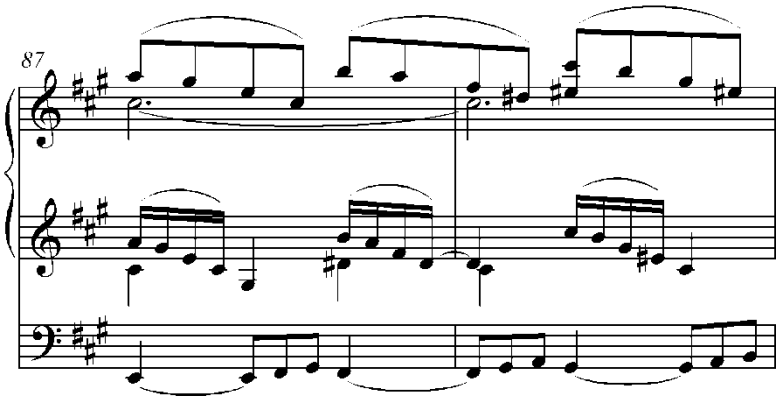
Na vedlejší téma navazuje spojka, kterou skladba začíná gradovat a připravuje sonátové provedení. To začíná téměř doslovným opakováním hlavního tématu. Jen některé části hlavního tématu jsou změněné. Například sopránová melodická linie nastupuje už v první dílčí periodě a v taktu 85 je levá ruka prokomponovanější než byla v taktu 13:

Př. 167. Sonáta fis moll, I. věta, t. 13-14, 85-86



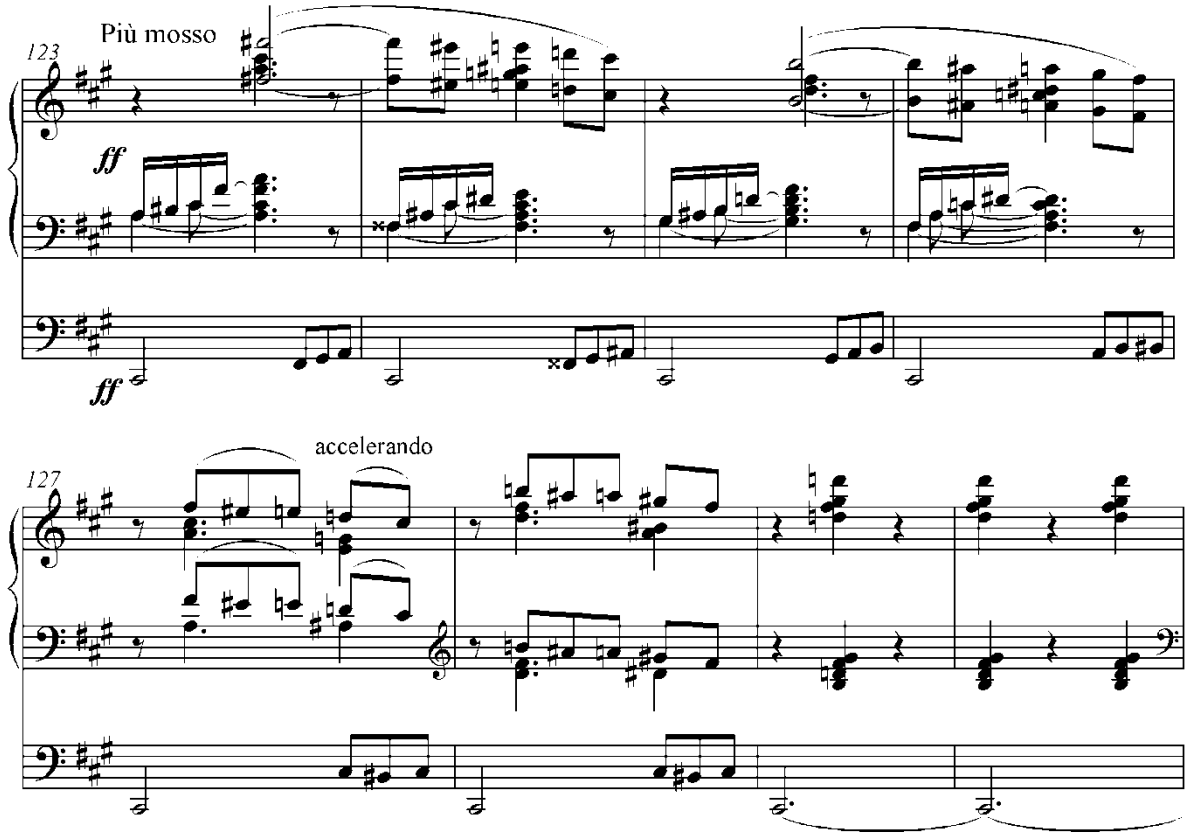
Následuje střední část provedení, která začíná uvedením motivu c^x společně s diminucí stejného motivu v levé ruce a se zkráceným motivem *a* v pedálu.

Př. 168. Sonáta fis moll, I. věta, t. 87-88



Ve vrcholné části provedení se skladba rozpíná do extrémního rozsahu mezi sopránem a basem a s označením *accelerando* neúnavně graduje. Kulminační místo je nadepsáno *Più mosso*. Pedál ostinátně opakuje motiv *a* podporován arpeggii v levé ruce. Soprán nastupuje synkopicky na druhou dobu a chromaticky sestupuje přes jednu a půl oktávy dolů. Posléze znovu nabírá dech a s novým *accelerandem* se vybouří na akordech ve dvoudobém rytmu.

Př. 169. Sonáta fis moll, I. věta, t. 123-130 (kulminace)

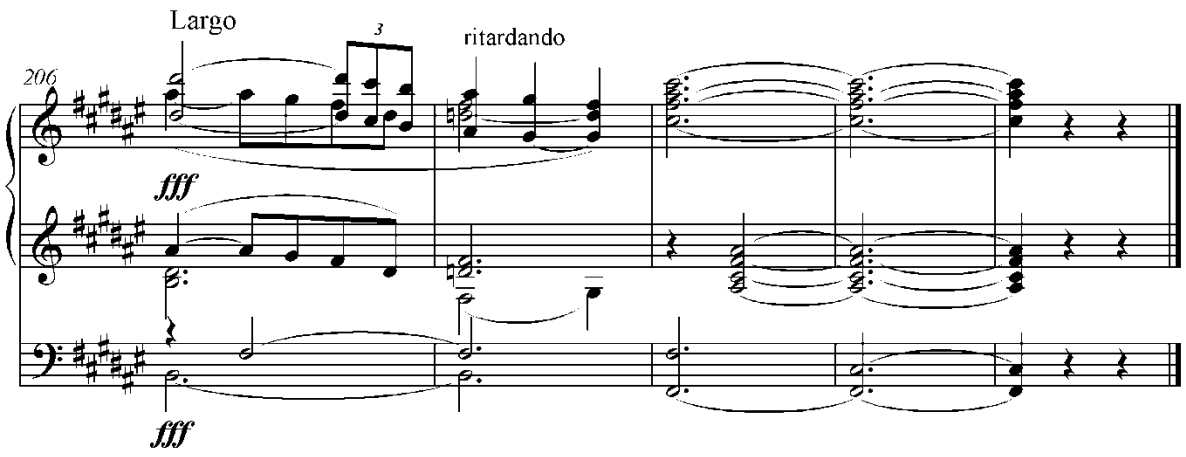


Na tuto vysoce evoluční a dramatickou část provedení navazuje ještě spojka, která připravuje reprízu a uklidňuje hudbu. Tato spojka je obdobou spojky-závětí z oblasti hlavního tématu v expozici.

Repríza se odvíjí podobně jako ve *Fantasii fis moll*. Je jen dílčí, neboť uvádí pouze vedlejší téma, ovšem i s mezivětou, která nástup vedlejšího tématu připravuje a připravovala už v expozici. Bylo by ostatně nežádoucí reprízovat i hlavní téma, když bylo už na začátku provedení zopakováno. Navíc se hlavní téma objeví ve větě ještě jednou, a to v kodě.

V závěru nastoupí hlavní téma v durové tónině. Výraz je v tuto chvíli slavnostní, až patetický. Ovšem stále Klička zvyšuje napětí a evolučním způsobem závěr vystaví až k malé kodě s tempovým označením **Largo**. Stejná malá koda pak ukončuje ve čtvrté větě celou skladbu, čímž se vytvoří zajímavá propojenost.

Př. 170. Sonáta fis moll, I. věta, t. 206-210 (koda)



*

Forma první věty *Sonáty fis moll* vykrystalizovala v přesvědčivý celek. Oproti klasické sonátové formě se v provedení vrací nejprve hlavní téma v téměř nezměněné podobě, teprve poté se téma zpracovává. Forma se tak blíží rondu, které by mělo tento průběh: *A B A C B A´*. Díl *C* není ovšem dostatečně samostatný a poslední díl *A´* tvoří kodu. Proto zůstaneme u sonátového rozdělení na expozici (*A B*), provedení (*A C*) a reprízu (*B KA*).

Často se setkáme s tvrzením, že Kličkova hudba bývá stavebně příliš široce založená. Toto tvrzení nemá v případě *Sonáty fis moll* opodstatnění, neboť je uvedena jen ta hudba, která má nepostradatelný stavebný význam. Ve větě je tak rovnoměrně zastoupena složka expoziční a evoluční, v rovnováze jsou dynamické kontrasty i kinetická energie. Ostatně žádná z Kličkových skladeb nepostrádá tektonický řád, jen je třeba vytvořit si hierarchii závažnosti celků nebo jejich částí a podle toho pak dodat jednotlivým dílům význam, a to převážně tempovými prostředky.

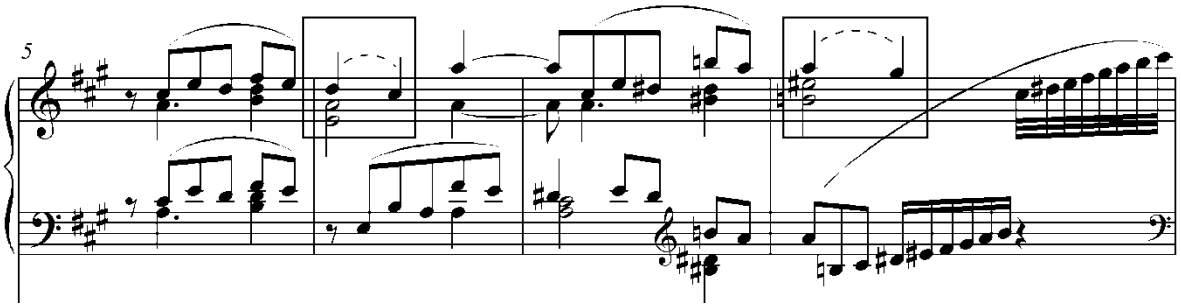
Znatelné změny tempa by ovšem mohly celistvost skladby narušit. Proto interpret musí použít takzvaných **tempových odstínů**. Jaroslav Zich tento problém popisuje následovně: „*Často se ukáže, že tempo, které se nám jeví v určitém úseku jako stále stejné, se ve skutečnosti nepatrně mění. To, co je objektivně změnou tempa, jeví se nám subjektivně pouze jako změna výrazu, takže subjektivní rychlost tempa zůstává stále zachována. Změny tohoto druhu nazveme tempovými odstíny. ...Tempových odstínů užíváme tedy především tam, kde se obsah hudby mění příliš často, tj. po relativně malých úsecích.*“ (J. Zich, 105, str. 43) Znatelnější změna tempa přichází například v přechodu k vedlejšímu tématu. Klička zde nadepsal **Meno**

[mosso] a hudební tok se zde na chvíli téměř zastaví. „*Změny hudebního obsahu si ovšem mnohdy vynucují objektivní změny tempa; vyhneme-li se však změnám znatelným a použijeme-li jen odstínů, dosáhneme právě toho, že tempo zůstane objektivně stále stejné, takže se jeho sjednocující schopnost plně uplatní.*“ (J. Zich, 105, str. 43) K tomu dodávám, že ani Kličkovo označení **Meno** nemusí být přijato pro celou plochu až do další změny tempa. Vzpomeňme na předchozí *Fantasie c moll, g moll* a *fis moll*. Všechny mají podobnou formu, a přitom v identických místech Klička napsal **Meno** jen v případě *Fantasie g moll*. Navíc ani v jedné z těchto tří fantasií není jasně určeno, **do kterého místa** má mít tempo klidnější charakter. Stejné je to i zde v *Sonátě fis moll*: není zřejmý návrat do původního tempa. Obsah hudby se totiž už po chvíli evolučně dramatizuje a tempo tuto změnu musí reflektovat.

*

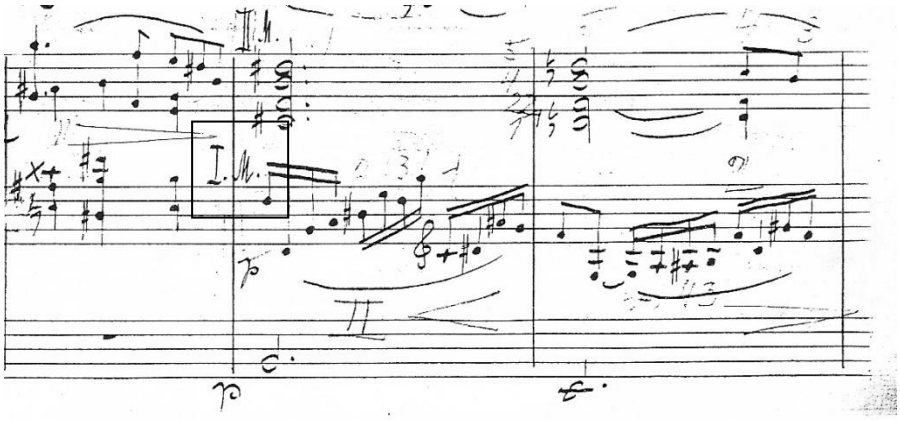
Podobně jako v předcházejících skladbách, i zde se musí interpret potýkat s nedůsledně zapsanými legatovými obloučky. Například hned v 6. a 8. taktu dle mého názoru chybí oblouček mezi tóny *d* a *cis* (dále *a* a *gis*) v sopránu. (V taktu 10 nad podobným průtahem oblouček je.)

Př. 171. Sonáta fis moll, I. věta, t. 5-8 s přidanými obloučky



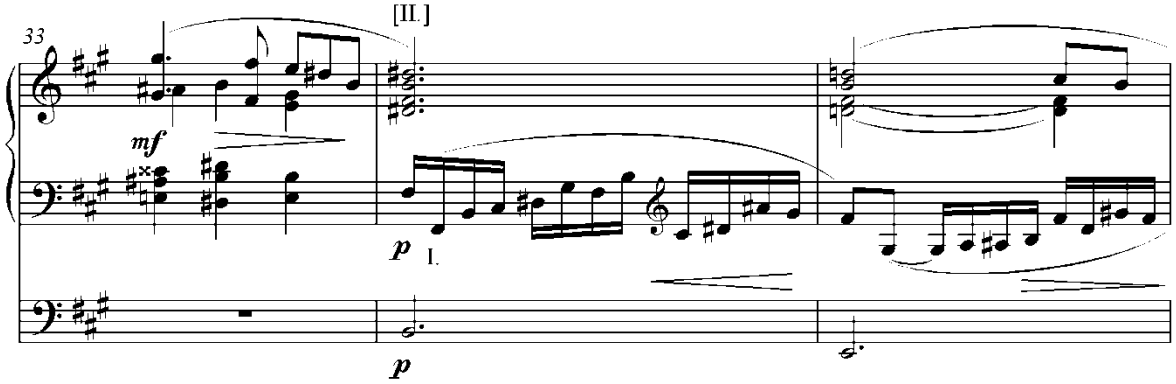
Další maličkostí, i když ne nepodstatnou, je manuálový přechod v taktu 34. Z Kličkou nadepsaného pokynu vyplývá, že levá ruka má již od první šestnáctiny přejít na první manuál, aby se zvýraznila vyklenuvší se melodie. Tento tón *fis*^{0} náleží však ještě do předcházející fráze a nikoliv do fráze následující. Lze to vydedukovat z vnitřní hudební souvislosti.

Př. 172. Sonáta fis moll, I. věta, t. 33-35



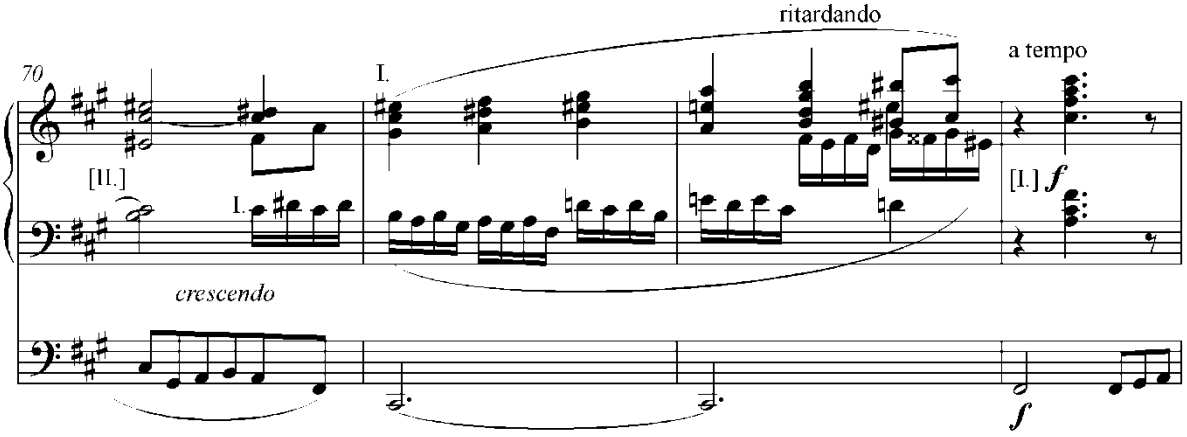
Zde rovněž Klička nevyznačil přesně frázi, což se týká obloučku v sopránu v taktu 33/34, obloučku v tenoru v taktu 34/35 a obloučků v sopránu a tenoru v taktu 35/36. Podle mě by vhodný zápis tohoto úseku mohl vypadat následovně:

Př. 173. Sonáta fis moll, I. věta, t. 33-35



Uspokojivě vyřešen není rovněž přechod na I. manuál ve spojce k provedení (respektive k opakování hlavního tématu) v taktech 69-73. Jednak chybí znak pro návrat na II. manuál v taktu 69 po vsuvce na III. manuálu, a také působí nepřesvědčivě, zůstane-li hra v gradaci do ***f*** na II. manuálu. Například na varhanách ve Smetanově síni Obecního domu v Praze, kde měla skladba premiéru, jsou oba vedlejší hrací stroje (II. a III. manuál) oproti hlavnímu stroji velmi slabé. Gradace na nich není dostatečná. Proto bych doporučoval přejít na I. manuál již dříve.

Př. 174. Sonáta fis moll, I. věta, t. 70-73



*

Pokud porovnáme první větu *Sonáty fis moll* s *Koncertními fantasiemi*, které vznikly přibližně před třiceti lety, musíme konstatovat, že *Sonáta* je vyzrálejším a přesvědčivějším dílem. Klička tolik nerozmělňuje formu rozsáhlými mezivětami a spojkami, ale komponuje úsporněji a přehledněji. Skladby naopak mají společné to, že se v různých interpretacích značně proměňuje jejich tvář, zejména v závislosti na interpretových náladách, na zdaru výstavby nebo v závislosti na zvukových vlastnostech nástroje a prostoru. Jakoby byla skladba improvizována.

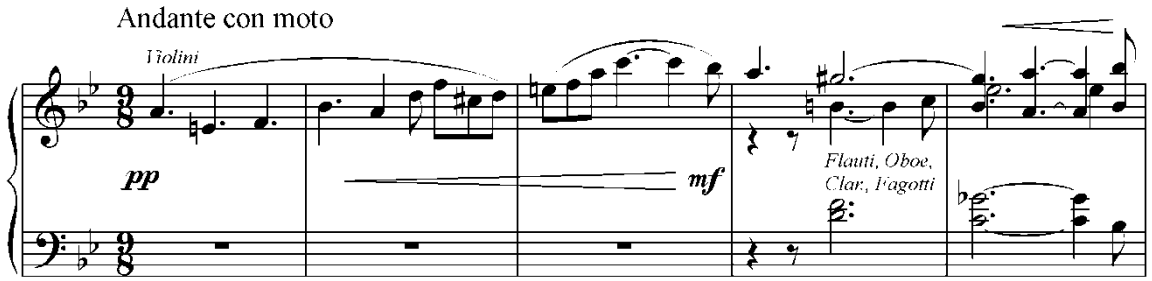
Hledejme proto projev, který je průnikem souvislostí, mezi historicky věrnou interpretací a momentálním uměleckým vnuknutím, mezi raciem opřeným o detailní analýzu a živelným improvizovaným výrazem.

II. Andante con moto

Snad proto, že Klička neměl rád sentimentalitu, vyhýbal se poněkud komponování pomalých a klidných vět. Obzvlášť to platí ve varhanním díle (s výjimkou *Koncertu pro varhany s orchestrem*), neboť jeho *Koncertní fantasie* byly původně koncipovány jako sonáty, ale k pokračování ve skladbách nedošlo. Pomalá věta *Koncertu d moll pro varhany a orchestr* (dále jen *Koncert*) tvoří výjimku a je přitom velmi zdařilá. Jelikož její sloh není nepodobný druhé větě *Sonáty fis moll* (dále jen *Sonáta*), přistupme ke srovnání těchto dvou pomalých vět.

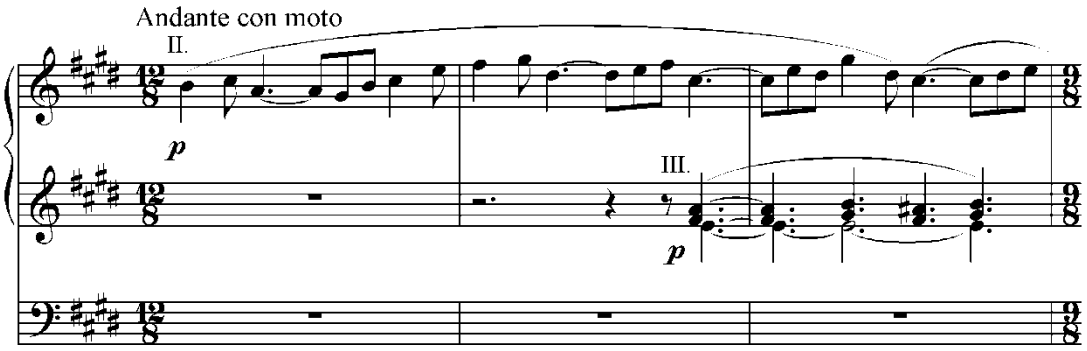
Obě věty začínají sólovým hlasem v kolébavém tříosminovém rytmu. V případě *Koncertu* se po krátkém vstupu samostatných prim přidají další hlasy – jsou to dřevěné dechové nástroje:

Př. 175. Koncert d moll pro varhany a orchestr, II. věta (klavírní výtah), t. 1-5



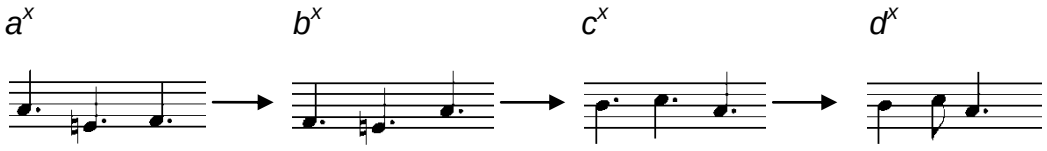
Obdobná je situace v *Sonátě*, i zde se k sólovému hlasu připojí na lehkou dobu doprovod:

Př. 176. Sonáta fis moll, II. věta, t. 1-3



Témata obou vět jsou velmi podobná. Hlava tématu *Sonáty* (d^x) je rytmizovanou račí inverzí hlavy tématu *Koncertu* (a^x).

Př. 177.



Klička v obou skladbách skutečně postupuje obdobným způsobem. Celý úvod ponechává v neurčité harmonii, téma přitom je ve snivé improvizační volnosti a teprve jednotaktovým přechodem do hlavní tóniny (*Sonáta* 12. takt, *Koncert* 14. takt) se téma harmonizuje. V *Sonátě* pro toto druhé provedení tématu Klička předepisuje silnější II. manuál, v *Koncertu* hrají varhany sólo.

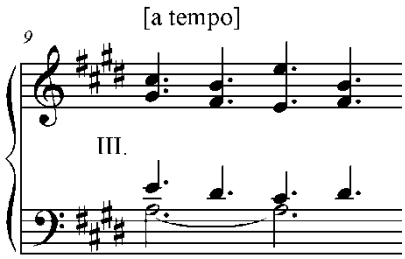
Pro varhaníka může být nástrojové obsazení orchestru inspirující. A to nejen ve zvuku:

1) V 11. a 12. taktu jsou v levé ruce krátké běhavé pasáže. V podobném místě *Koncertu* se objevuje s pasážemi harfa, proto je možné pasáže v levé ruce hrát poměrně uvolněným, jakoby „harfovým“ způsobem.

2) Lehká pizzicata v 9. taktu *Koncertu* přinášejí do jinak trochu uvolněného melodického kolébání nový rytmický prvek. V *Sonátě* je v 9. taktu uveden mírně kontrastní motiv, který taktéž stojí na pevném rytmickém základu. Proto je zapotřebí do taktu vnést rytmický pořádek. (Zvlášť, když tento takt nastoupí po recitativní pasáži rejstříku *Cor anglais*).

Zůstaneme-li ještě v taktu 9, můžeme v něm vypozorovat inverzi úvodního motivu *Sonáty* (b^x).

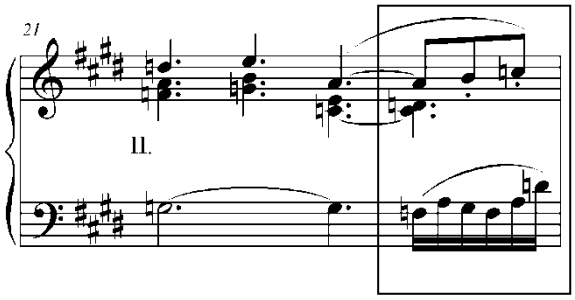
Př. 178. Sonáta fis moll, II. věta, t. 9



Podobný motiv nás pak provází poměrně dlouhou částí. Jedná o obrácený motiv (c^x).

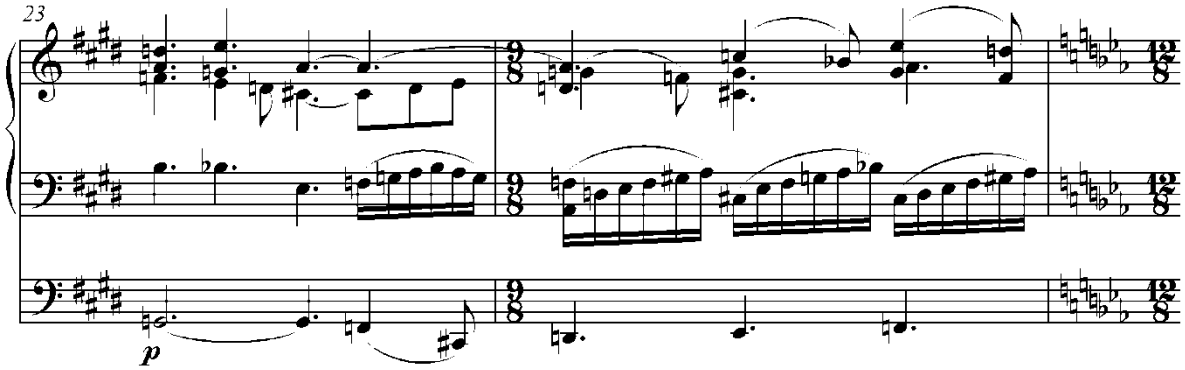
Zároveň je k motivu doplněn „harfový“ běh a lehká portamenta v osminách. Ta tvoří nový prvek, který je v díle dále zpracováván.

Př. 179. Sonáta fis moll, II. věta, t. 21



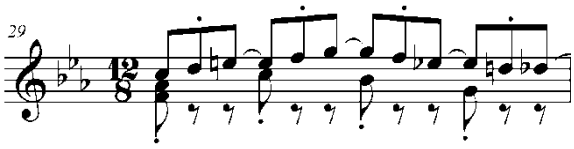
Tento takt se ještě dvakrát zopakuje (pokaždé s malými obměnami). Vzniká tak dojem větší a větší naléhavosti. Jako když řečník opakuje stále stejné sousloví, a přitom pokaždé tomu dává o stupeň intenzivnější výraz. Podobně i Klička při každém opakování motivu pozmění harmonii a teprve po třetí dosažením tónu *Cis*[1] v altu (takt 23) je novým nápadem uspokojen a vede hudbu lehkým baletním krokem dál.

Př. 180. Sonáta fis moll, II. věta, t. 23-24



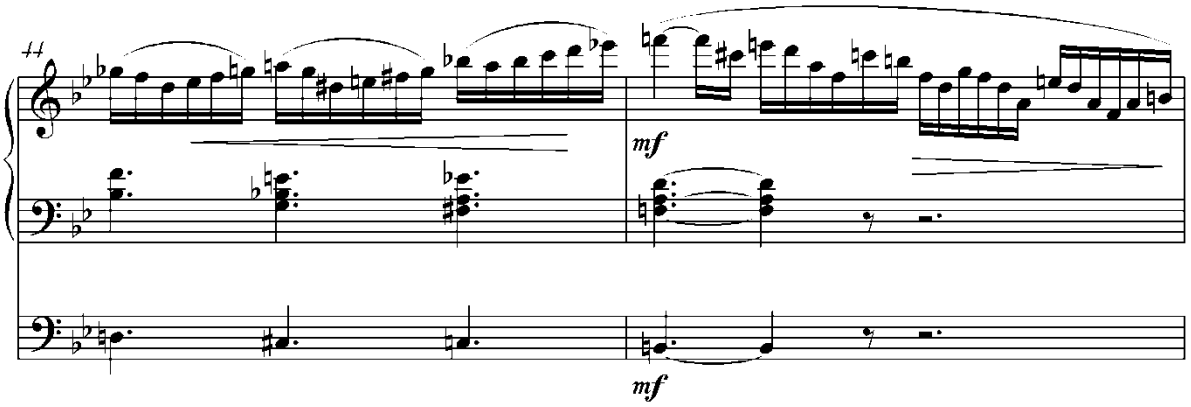
I zde je na místě lehce taneční charakter, zvlášť když meandry vystřídá staccatový pohyb osmin s důrazy na třetí a první osminu. (Charakterem se tato část blíží třetí větě *Scherzo* Dvořákovy *7. symfonie d moll*, op. 70).

Př. 181. Sonáta fis moll, II. věta, t. 29



Jelikož v každé frázi či periodě existuje centrální bod, kam všechno směřuje a tíhne, což činí hudbu ucelenější, vzájemně související, nesmí se po sobě jdoucí myšlenky rozdělovat. Takové vrcholící místo je v taktu 45 a do toho místa musí již od taktu 21 vše směřovat.

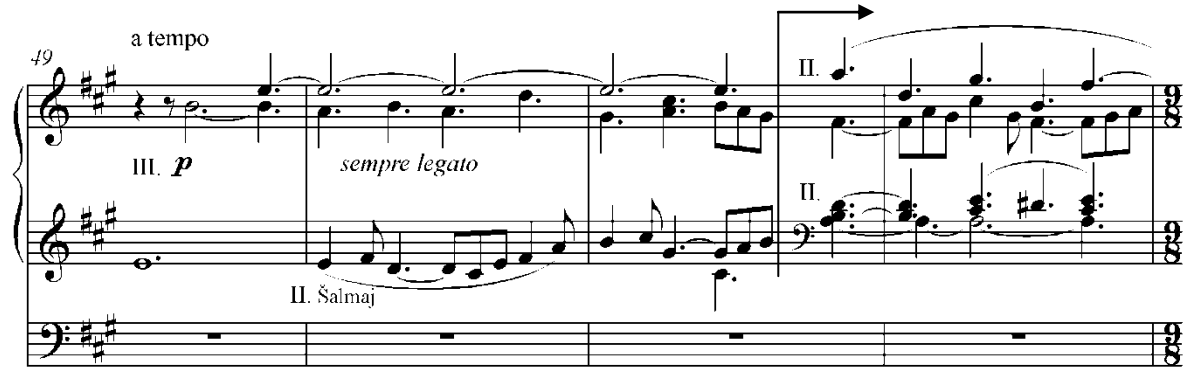
Př. 182. Sonáta fis moll, II. věta, t. 44-45



Konstantin Nikolajevič Igumnov (1873-1948), významný profesor moskevské konzervatoře, často svým studentům říkal: *„Někdy chybí skutečný pohyb právě proto, že si interpret neuvědomuje kulminační bod, ke kterému musí fráze směřovat, a pak „přešlapuje na místě“, ulpívá na jednotlivých tónech, drobí frázi.“* (Kol., Etudy o klavíru, 60, str. 55) V tomto smyslu je třeba chápat i pokyn *rallentando* v taktu 31 jen jako uvolnění napětí, ale ne zastavení.

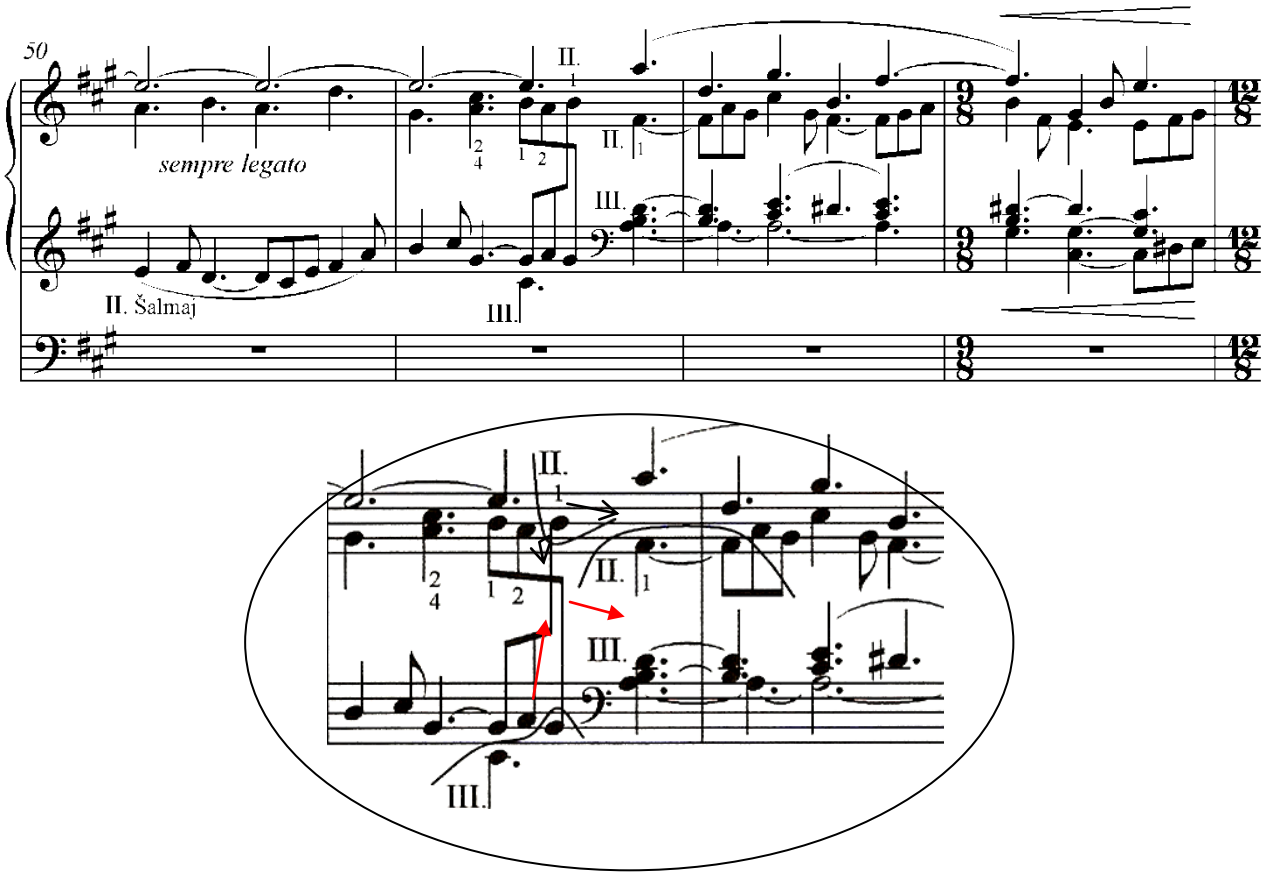
Po střední „taneční“ části se hlavní téma vrátí v subdominantní tónině *A* dur. Je uvedeno prostým zastavením, které vrací hudbě rytmický řád i střízlivost doprovodu. Neobvyklý rejstřík Šalmaj poté dodá části mírně exotický nádech.

Př. 183. Sonáta fis moll, II. věta, t. 49-52



Pokud by nebyl na varhanách vhodný rejstřík, na kterém by se dal uspokojivě přednést tento mnohohlasý usek, navrhuji řešení, při kterém lze hlasy přebrat na dvou manuálech. Tak zůstanou pouze dva sólové hlasy a ostatní budou doprovodné. Tento způsob je poněkud krkolomný v provedení, ale po pečlivém nácviku jistě schůdný; dokonce lze tímto způsobem zachovat *legato* sólového hlasu. Podobně jako v *Koncertní fantasii g moll*, musí se zde složitě přebírat jednotlivé hlasy na dvou manuálech, a tak se v jedné chvíli v přebírání sólového hlasu střídají ruce po jedné notě.

Př. 184. Sonáta fis moll, II. věta, t. 50-53

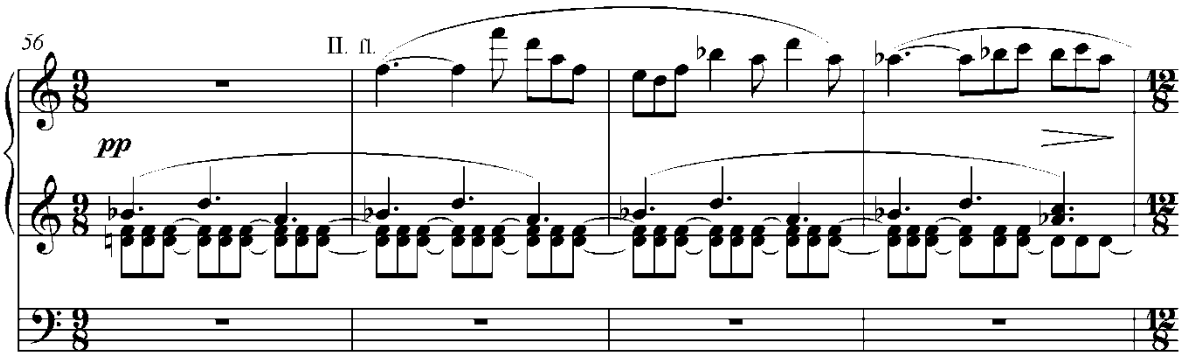


Dva sólové hlasy tak mohou být dále vedeny pravou rukou až do konce této části.

V další části je jistý kontrast oproti dřívější části taneční. Zatímco se dříve děj posouval, měnil se a rostl, zde se jakoby zastavil, a to především kvůli houpavé povaze levé ruky. Anton Rubinštejn používal často výrazy „dire la mélodie“, konkrétně říkal: „*Pianisté neumějí hrát se slovy, ale je třeba hrát jakoby se slovy, dire la melodie* [říci melodii, pozn. P. R.]“. (Kol., Etudy o klavíru, 60, str. 21) Tomu odpovídá hudební charakter předcházejících částí – průběh je tak trochu výpravný, je možné si pod

melodií představit text a je to moc prospěšné. Ovšem v následující části je to tak, jakoby zpěvák chtěl především předvést kvalitu svého hlasu. Děj se zastaví a místo typicky romantického plynutí do určitého bodu (podobně, jak to bylo popsáno dříve) se vytváří tak trochu pouhý impresionistický ‚dojem'.

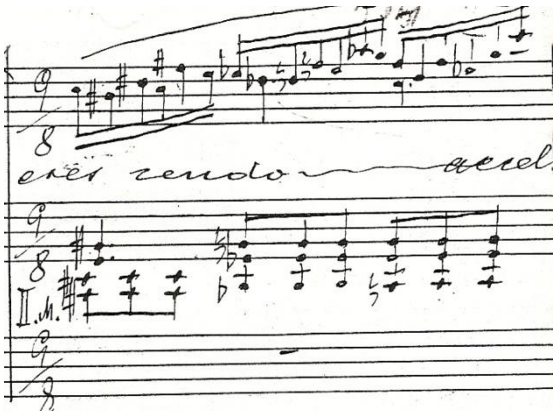
Př. 185. Sonáta fis moll, II. věta, t. 56-59



Velmi důležité je umění ‚vejít' do melodie dříve, než se začne hrát. Slyšet, jak se první tón v prostoru ‚rozvine' – zesílí a zároveň v něm slyšet i vrchní oktávu, která tak přijde naprosto bez důrazu pouze s pomocí ‚úsměvu'. Musí se pracovat na kvalitě tónu, na jeho procítění.

Později se ve skladbě přece jen děj posune a tíhne ke svému kulminačnímu bodu. Je to o to zřetelnější, že Klička předepsal *poco crescendo* a *accelerando*. Podíváme-li se ale do autografu, uvidíme, že *accelerando* připsal až dodatečně.

Př. 186. Sonáta fis moll, II. věta, t. 63



Není nutné proto přehánět tento výrazový prostředek; pravděpodobně Klička sám váhal, jestli tento pokyn je potřebný. Tuto nejistotu mnohdy pociťovali i jiní skladatelé,

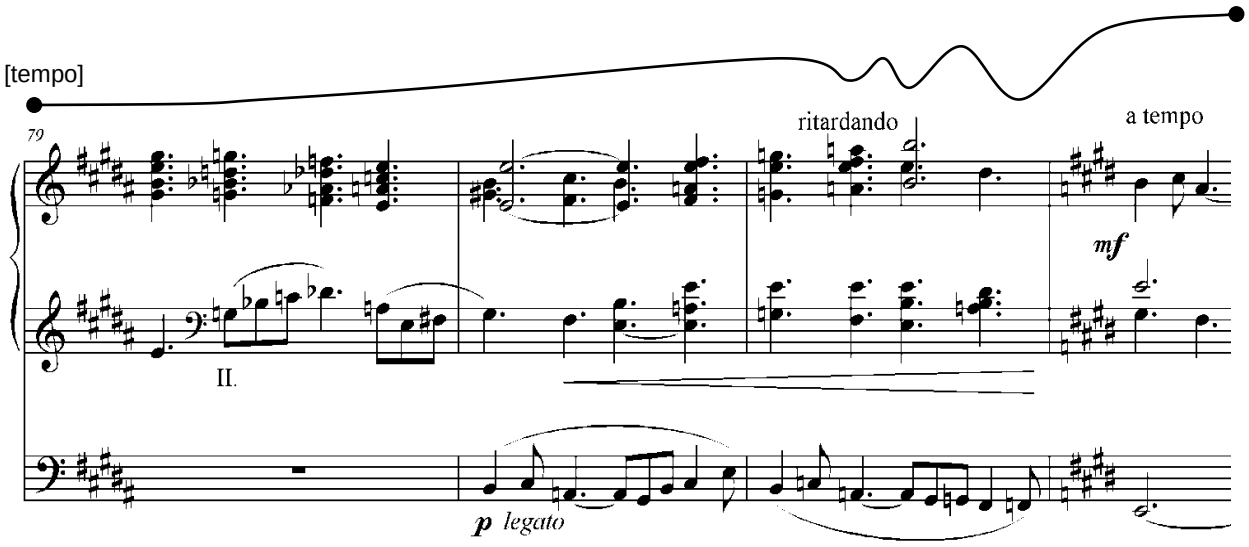
například Ch. M. Widor se svěřil v předmluvě k symfoniím se svými pochybnostmi před užitím těchto pokynů takto: *Kolikrát skladatel váhá a zdržuje se* [rozhodnutí] *ve chvíli, kdy píše do textu* poco ritenuto*, které má v mysli! Nepoužije jej ve strachu, aby interpret nerozmělnil nebo nerozbil dílo. Chybí znak. Nemáme grafický prostředek pro podtržení konce periody nebo pro trvání akordu, když se nad něj umístí koruna blíže neurčené délky.*[34] Widor tedy maje strach z interpretova přehánění svých pokynů často jemné rubátové odchylky nepředepisoval. S největší pravděpodobností tak Klička podobně váhal s nadepsáním pokynu *accelerando* a jeho váhání by mohlo v důsledku znamenat jen jemnou změnu rychlosti. Zrychlování tempa přitom musí mít charakter vnitřně psychologický, ne vnějškový.

Po dosáhnutí kulminačního bodu v taktu 67 hudba plynule ‚odtéká' a uklidňuje se. Ani zde by neměla být rozdrobena přerušováním po krátkých úsecích ani přílišným užíváním *ritardanda*. Množství zpomalení totiž narušuje plynulost a organičnost pohybu, hra tak působí neživým dojmem. Hudba by měla plynule vyústit do nadcházející části **Meno** (takt 77).

Do konce druhé věty ještě zbývá více úseků, ve kterých se musí obezřetně a citlivě pracovat s tempem. Igumnov říkal: *Provést zrychlování, zpomalován, zesilování a zeslabování na velkých plochách ... je náročný úkol. Pro takový úkol je nezbytná jakási dalekozrakost, umožňující vidět už na začátku linie bod, kam musí linie dospět.* (Kol., Etudy o klavíru, 60, str. 58) Od taktu 79 se pozvolným zesilováním připravuje návrat hlavního tématu (takt 82). S dynamikou by mělo narůstat i tempo (s výjimkou předepsaného *ritardanda*).

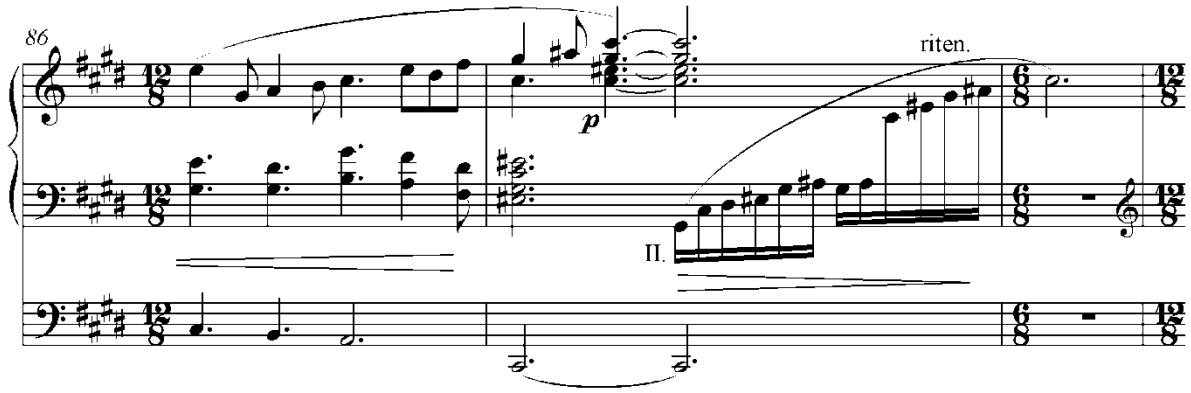
[34] *„Que de fois le compositeur hésite et s´abstient, au moment d´inscrire sur son texte le* poco ritenuto *qu´il a dans la pensée! Il ne l´ose, de peur que l´exagération de l´interprète n´amollisse ou ne brise l´essor du morceau. Le signe manque. Nous n´avons pas de moyen graphique pour souligner une fin de période, ou renforcer un accord par une façon de point d´orgue d´innapreciable durée."* (Ch. M. Widor, 101)

Př. 187. Sonáta fis moll, II. věta, t. 79-82



Poté se navrátí hlavní téma, mírně harmonicky modifikované; je především změněný jeho závěr. Poprvé ve skladbě totiž téma nekončí zdánlivým otazníkem ale tečkou. Skladba přechází přitom do *Cis* dur.

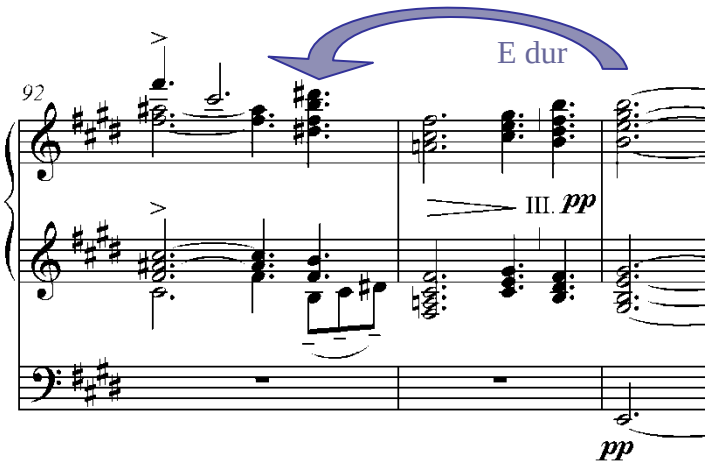
Př. 188. Sonáta fis moll, II. věta, t. 86-88



Kličkovi se často stává (podobné je to v závěru *Koncertní fantasie fis moll*), že těsně před závěrem uvede zdánlivou finálu v jiné tónině. Skoro bych to nazval „improvizačním nešvarem“, tedy častým zvykem i vynikajících improvizátorů protahovat konec improvizace. I zde nás Klička mate nejprve uzavřením tématu v *Cis* dur, za chvíli ‚končí‘ ve *Fis* dur a velmi příkře pak (jakoby na poslední chvíli) moduluje do hlavní tóniny *E* dur. V této modulaci používá subdominantu vypůjčené tóniny ***Fis* dur** jako současného V. stupně hlavní tóniny *E* dur, který přechází do II. stupně, což je

v *E* dur akord ***fis* moll**. [Tučné zvýraznění volím proto, aby vyšla najevo souvislost.] Náhlá změna tónorodu nemusí vždy vycházet hudebně přesvědčivě. Interpretu v té chvíli pomůže podobná dalekozrakost, jako byla před chvílí tempová, nyní ale je to dalekozrakost harmonická. Klička se svým absolutním sluchem totiž *E* dur slyšel již od zmíněné subdominanty. Stejná představa tak může pomoci k přesvědčivým spojům i interpretovi.

Př. 189. Sonáta fis moll, II. věta, t. 92-94



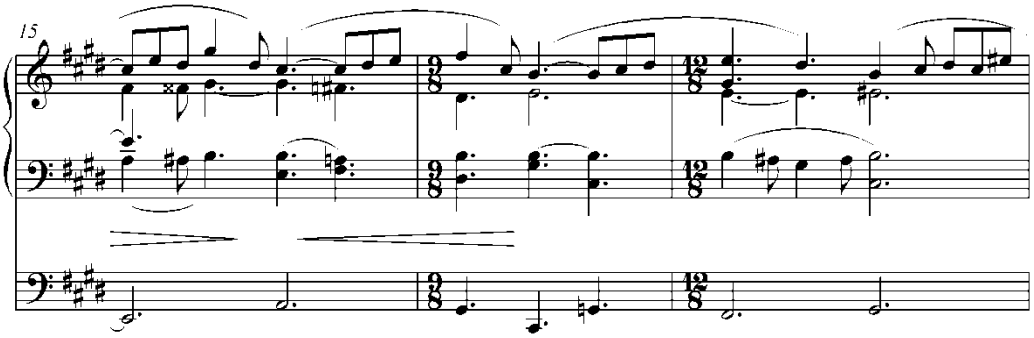
K tomu, aby byly všechny části interpretace navzájem sladěny, aby všechny kontrasty byly zákonité, musí interpret umět **myslet v souvislosti** – nevnímat každou melodii, každou harmonii izolovaně a vychutnávat je jako samostatné detaily, ale potřebuje mít na zřeteli funkci každého detailu v **celém hudebním kontextu** a podle toho dát tomuto detailu určitý charakter. Každý detail musí být slyšet nejen ve významu jemu vlastním, ale především ve vzájemném vztahu s tím, co předcházelo a co následuje. Takové myšlení pomáhá vyvarovat se vyumělkovanosti, přílišného zdůrazňování podrobností, které odvádějí posluchačovu pozornost od toho, co je podstatné.

*

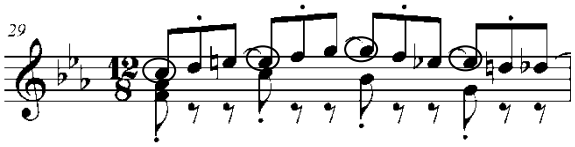
Několik interpretačních poznatků:

- začátek věty je třeba hrát rytmicky vyrovnaně
- v taktech 15-17 by se nemělo čekat na harmonické změny

Př. 190. Sonáta fis moll, II. věta, t. 15-17



- tempo na začátku střední části (takt 21) může být nepatrně vyšší, než bylo v úvodu
- první osminy ve staccatové ploše mohou být delší, dodá to taneční charakter



- opakování střední části (takt 32) musí nastoupit včas a může být silnější než poprvé
- kulminační bod (takt 45) může být připraven mírným zpomalením a může být zvýrazněn prodloužením
- tempo v „impresionistické“ části (od taktu 56) by nemělo být nižší než na začátku
- v části **Meno** (takt 77, 78) musí tempo minimálně dva takty „váznout“

III. Toccata

Máme před sebou první příklad novodobé české varhanní toccaty. *Toccata* je mistrná ukázka Kličkovy techniky i průzračnosti jeho hudebního cítění. Zde se rovněž oproti jiným Kličkovým varhanním skladbám projevuje jistý humorný prvek, který skladbu odlehčuje.

Věta je nadepsaná **Allegro non tanto**, což nedává jistotu pro zvolení tempa. Pokud totiž představa vyjde z čistě hudebního cítění, může být tempo docela vysoké: ♩= 108 MM. Toto tempo je však varhanám docela na obtíž. Hlavně proto, že se nestačí pohybovat včas traktura a píšťaly se nemusejí v nízkých polohách dostatečně ozývat. K dispozici nemáme bohužel dost přesvědčivých důkazů o tom, jak rychle se v té době hrálo. Prvním, kdo hrál Kličkovu *Toccatu*, byl B. A. Wiedermann, a snad nemusím připomínat, že Klička i Wiedermann byli a dodnes jsou chápáni jako první čeští varhanní virtuózové. Možná se tak lze klonit k názoru, že přes technické nedostatky varhan se tempo mohlo blížit k výše označené rychlosti. Bezesporu i v *Toccatě* chtěl Klička dokázat, že varhany jsou schopny rychlé, živé a virtuózní hry, dokonce si myslím, že chtěl posunout hranice možností tohoto nástroje dále.

*

Základními složkami Kličkovy *Toccaty* jsou:

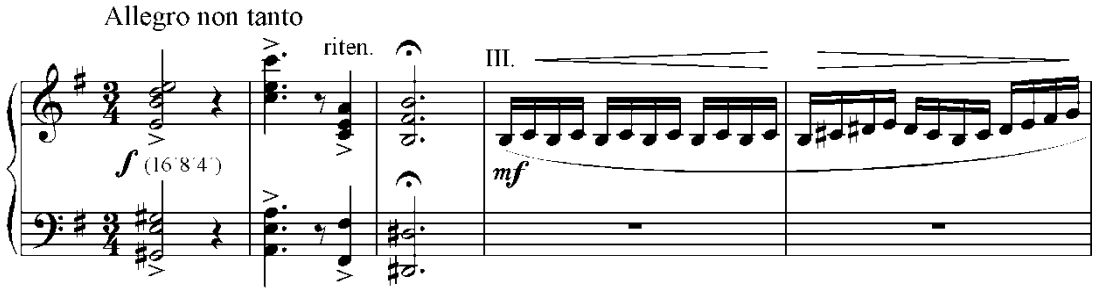
- **neobarokní prvek** (spočívá v tendenci k periodicitě, k výstavbě polyfonní struktury)
- **dramatický prvek** (Klička postupuje cíleně k silnému vrcholu, jeho harmonie přitom často vybočují nebo modulují do vzdálených tónin)
- **groteskní prvek** (dodává hudbě optimistickou a odlehčenou náladu s místy až „španělskými rytmy“, jejichž součástí jsou krátké ozdoby)
- **motorický prvek** (jako vynikající interpret Klička *Toccatu* vybavil neustálým pohybem s vysokou technickou náročností)

Témata se ve skladbě často objevují a mizí, někdy jsou odpovědi v dominantě, jindy na sebe terasovitě navazují. Vše pojí neustávající pohyb šestnáctin.

*

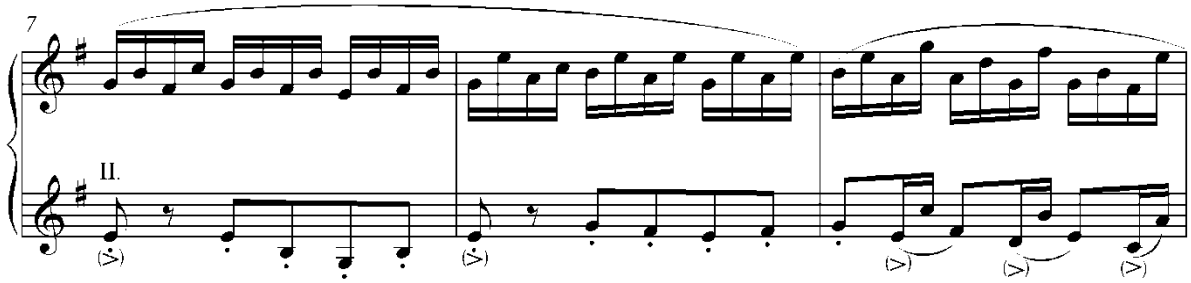
Úvodní akordy připomínají doprovod k *recitativo palando*. Vzápětí navazuje sekundový pohyb, který nervózně připravuje nástup prvního motivu.

Př. 191. Sonáta fis moll, III. věta, t. 1-5



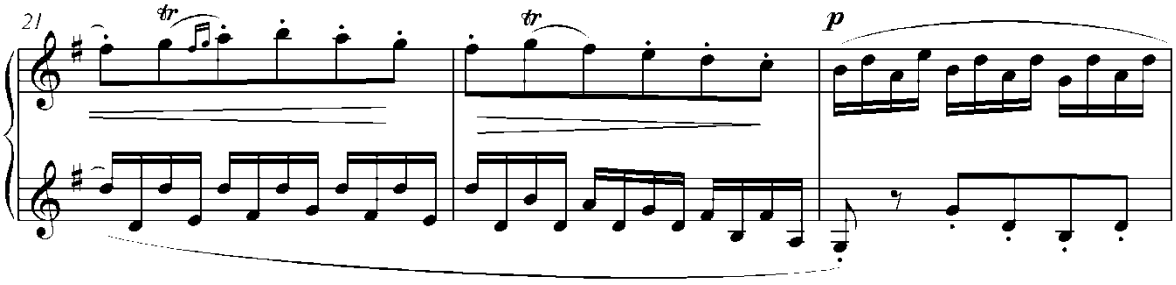
Motiv *a* je složen pouze z rozloženého akordu. Jaký kontrast oproti předcházející větě!

Př. 192. Sonáta fis moll, III. věta, t. 7-9



Přestože je důraz ve dvou taktech položen na prvních dobách, v následujícím třetím taktu se objevují šestnáctiny přebírající akcenty na lehké synkopické doby. Později se na lehkých dobách objevují trylky:

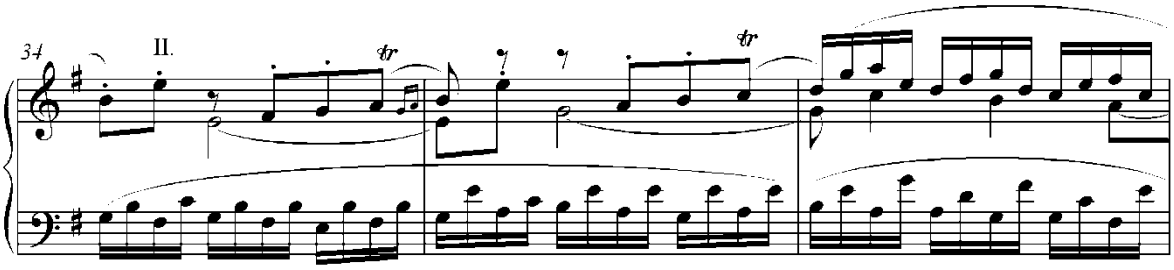
Př. 193. Sonáta fis moll, III. věta, t. 21-23



Jak je vidět, v taktu 23 se objeví motiv *a* v tónině G dur, což je jeho poslední exponování v první části dvoudílné *Toccaty*. Vystřídá jej totiž jeho varianta (nazveme ji

motivem *b*), která nastoupí opět v *e* moll. Třetí takt tohoto motivu *b* už neskrývá synkopy v šestnáctinách, ale provádí je ve středním hlase.

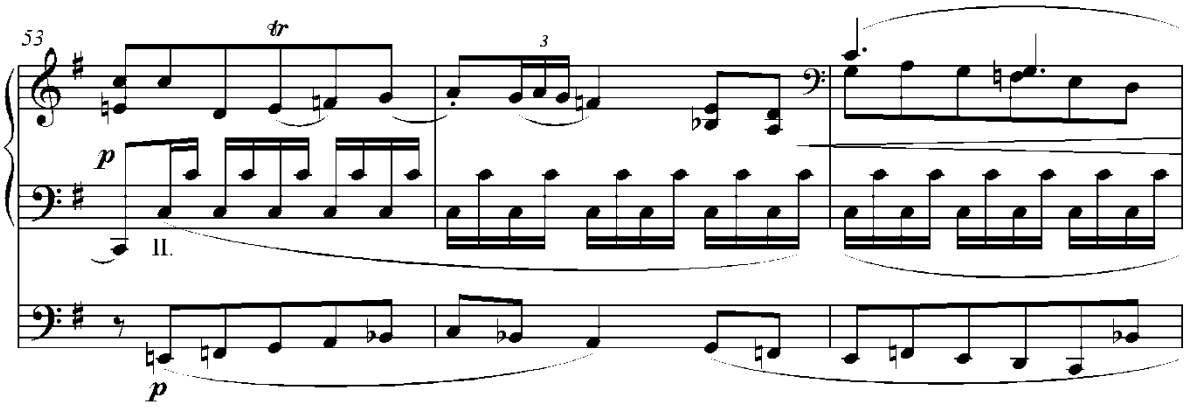
Př. 194. Sonáta fis moll, III. věta, t. 34-36



Velké intervaly poněkud „trhají“ pravidelné metrum, a interpreta tím přimějí k větším odskokům. Tento motiv je dále zpracováván v různých tóninách, přitom se již napětí zvedá a vytváří romantické vlny.

Třetí motiv *c* se od prvního značně odlišuje. Vychází ze stupnicového chodu. Zapojuje přitom poprvé pedál, který postupuje paralelně v sextách se sopránem. Zde je použit i vypsaný trylek. Ten se objeví při sestupu dolů a je vyjádřen triolou, takže oproti ostatním ozdobám je bez závěru.

Př. 195. Sonáta fis moll, III. věta, t. 53-55



Z *C* dur se autor v následujícím taktu dostane do *fis* moll a vytváří opět větší vlnu. Znenadání se ve skladbě střízlivý a prostý sloh mění na bouřlivý a harmonicky odvážný. I téma v jedné chvíli nastupuje ve strettě rychle za sebou. Klička je skutečný mistr dlouhých gradací, neboť nejprve pozvolna gradaci připravuje, poté ji několikrát

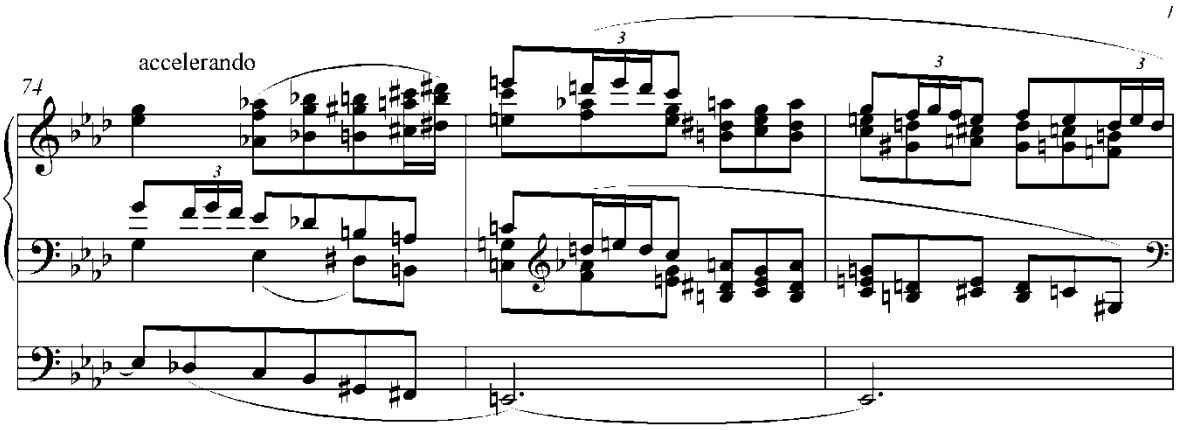
lomí a znovu podněcuje a nakonec vyexponuje skladbu do maximální síly. V takovýchto místech se Klička projevuje svým nejvlastnějším pozdně romantickým cítěním.

*

Pro interpreta je důležité zvládnout dlouhou gradaci, aniž by příliš rozdrobil jednotlivé detaily. Nelze totiž příliš vychutnávat detaily a „nevidět tak les pro stromy“. Nic tolik nezatemňuje celkovou linii a nic tak nevadí narůstání a celkovému dojmu jako puntičkářské vychutnávání podrobností. Posluchače to dráždí a dezorientuje stejně jako deklamace recitátorů, kteří zdůrazňují svá oblíbená slova a obětují tomu celkovou náladu i formu básně. Proto Klička vložil doprostřed gradace pokyn *accelerando*. Ve stále narůstajícím nepokoji totiž vzniká stále složitější struktura skladby, ovšem není dobré v tuto chvíli struktuře přizpůsobovat tempo. Zrychlování jde tedy tak trochu proti notovému zápisu – v místě, kde je dílčí vrchol, by se za normálních okolností tempo zvolnilo a vrchol náležitě protáhl. V tomto případě ale dal autor najevo svůj úmysl nezastavovat se.

Anton Rubinstein považoval za rozhodující umění „*Připravit a ukázat v díle to nejdůležitější – a odsunout do pozadí to, co je méně podstatné.* Některé z jeho rad *Připravte tu frázi, pozdržte se na ní, a všechno, co bylo před ní, hrajte nenápadně.*, *Proběhněte to letmo a jděte k tomu, co je hlavní.“* (Kol., Etudy o klavíru, 60, str. 22) vystihují náhodou i místo níže vyobrazené:

Př. 196. Sonáta fis moll, III. věta, t. 74-76



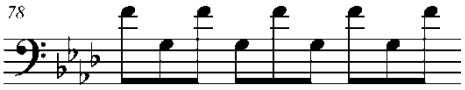
I Klička nám nechal svědectví svého přístupu ke gradacím, když podle svého žáka Karla Douši říkal: „*...pamatuj, že kulminační bod je jen jeden!“* (K. Douša, 25, str. 22)

Zde vyobrazené místo tedy **není** kulminačním bodem, ten se objeví až o 13 taktů později.

Na druhou stranu si lze jen těžko představit dynamický vrchol (byť dílčí) provedený na varhanách bez alespoň nepatrného zadržení. To je například možné při hře na klavír, kde se vypjaté místo podpoří lokálně dynamicky, ale na varhanách se důraz projeví jen díky použití časových prostředků. Z toho vyvozuji závěr, že *accelerando* zde je třeba chápat pouze jako emocionální zvyšování napětí a omezení tempové rozkolísanosti.

Jednotka pulsace byla doposud jedna čtvrťová doba. Tato jednotka se ale dále začíná proměňovat. Jak se často stává v podobných místech, nová plocha s sebou přinese i novou jednotku pulsace. Už v taktech 77-80 přestává funkčně platit jako jednotka čtvrťová doba, a to nejen díky vyššímu tempu, ale i kvůli triolovému pohybu levé ruky odstraňujícímu důraz na druhou dobu:

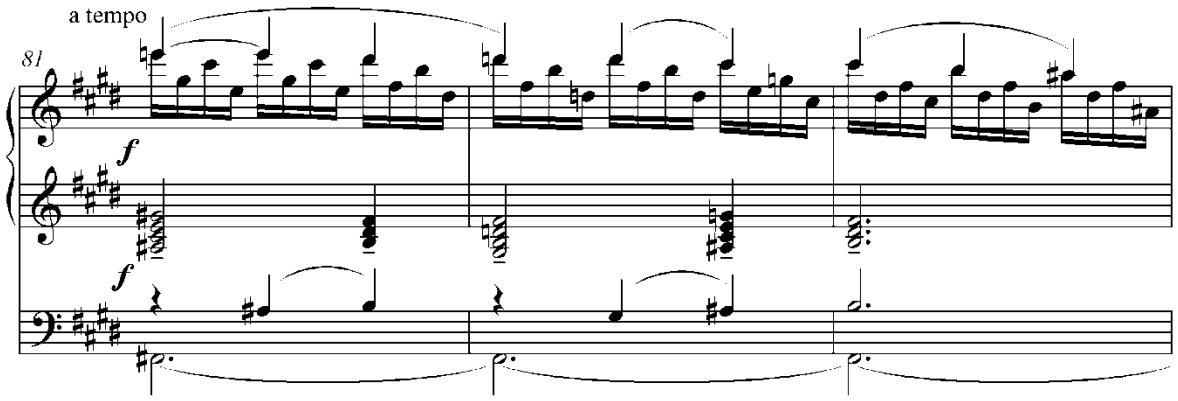
Př. 197



V další části pak jednotka pulsace přechází na první dobu každého taktu. Je to, jako by dirigent z třídobého taktování přešel na jednodobé. Nejspíš by to dirigent v tomto místě neudělal, protože je tempo pro tento způsob dirigování stále moc pomalé, ale zásadní je, že se odstraní akcenty z lehkých dob. Otázka se naskýtá, jestli vůbec zůstanou důrazy na prvních dobách. Ani tam nezůstanou! V tomto směru Klička navrátil svou skladbu do typického pozdně romantického cítění a Riemannova vnímání hudby. Je jisté, že teorie interpretace Hugo Riemanna ovlivnila nejen hudební estetiku pozdního romantismu, ale má vliv na interpretaci dodnes. Připomeňme, že základem této teorie je odmítnutí doposud platného rozlišení těžkých a lehkých dob v taktu. **Hudební vývoj se projevuje buďto crescendem nebo decrescendem.** V ploše, jejíž začátek je níže vyobrazen, se mohou výborně uplatnit tři prvky typické pro pozdně romantickou estetiku:

- potlačení přízvučných dob
- plně znějící dlouhé tóny
- relativně <u>bezdůrazový</u> hudební průběh

Př. 198. Sonáta fis moll, III. věta, t. 81-83



Běžný způsob frázování používaný do poloviny 19. století by byl pravidelný třídobý puls s důrazem na první dobu. (Ovšem to by musel být frázovací oblouček ukončen na poslední době.)

Zde však vidíme, že důraz na první době v taktu 82 je oslaben frázovacím obloučkem a od druhé doby vzniká zdvih (zesílení) k dalšímu taktu.

Tento zdvih vzniká hlavně díky pedálu, a to i v prvním taktu, takže je dynamika v rámci taktů stoupající vždy od druhé doby k následující první době:

Vidíme naprosto zřetelně, že hudba v této chvíli „neodtéká“ v decrescendu z výchozího bodu (rozumějme první dobu), nýbrž crescendem do určitého bodu „přitéká“. Hudba se tak projevuje veskrze pozdně romanticky a to je hlavní rys Kličkovy hudební řeči. Ta je mimochodem naprosto odlišná od hudební řeči Mendelssohna nebo Schumanna.

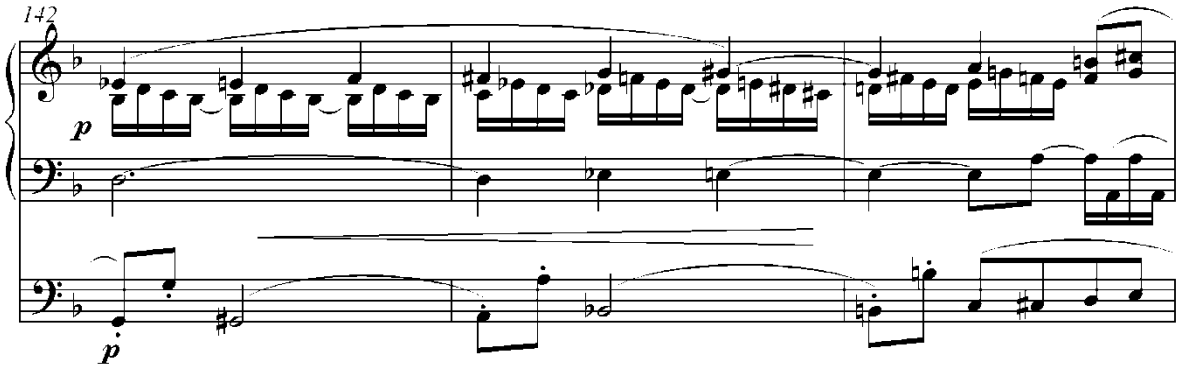
Do svého kulminačního bodu první část skladby dospěje v taktu 89. Od té chvíle se drama uklidňuje, ani není tento kulminační bod dlouze pozdržen. Proto vyzní uspokojivěji, dodá-li se místu větší šíře a tempo se zmírní. Napětí beztak rychle uhasne a díky modulujícím spojům podobných akordů, jaké byly na samém začátku věty, se vrátí racionální složka hudby a ustoupí emoce. Je to, jakoby se z romantického snivého poletování někde v nebesích člověk dostal zpět na zem a chodil zase po nohách.

Skladba se dále beze změny opakuje až do místa, kde v první části začalo její quasi provedení (byl to takt 41). Zde je to takt 137. Ještě je potřeba zdůraznit, že

kompoziční přísnost této plochy (to platí i pro první část) s sebou nese i strohost ve výraze. Jakékoliv romantické vlnění je pro tuto plochu naprosto nevhodné.

Po změně obsahu v taktu 137 je možné de facto odhalit zkrácení první části, jakési *vi-de*, neboť Klička napojuje rovnou gradační část s tématem *c* a vynechává tak oproti první části 21 taktů. Prvky z „vynechané“ části začleňuje do gradace a to i za použití nových postupů. Nový postup nalezneme kupříkladu v taktech 142-144, kde postupuje většina hlasů chromaticky a pedál imituje oktávový skok převzatý právě z dřívějšího motivu *b*:

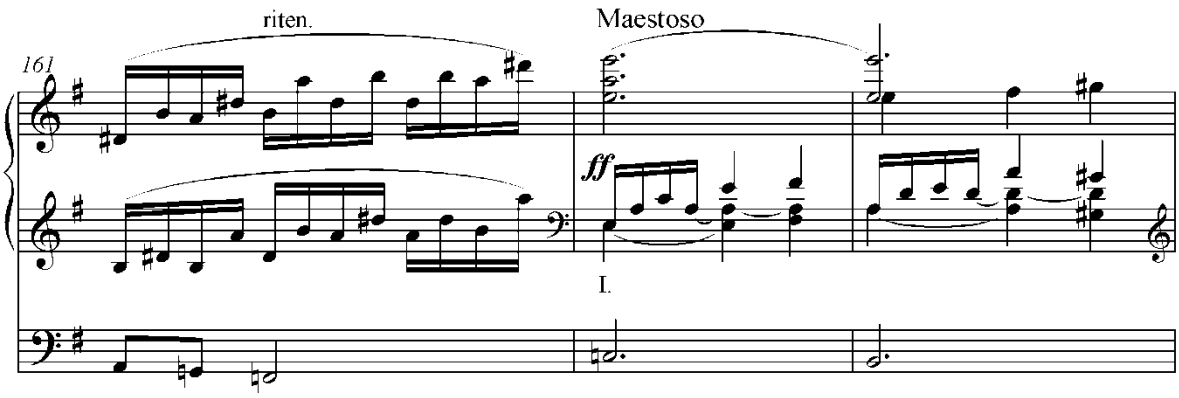
Př. 199. Sonáta fis moll, III. věta, t. 142-144



Jak je patrné z dynamických znamének, začíná gradace od velmi slabé dynamiky právě v tomto místě. Klička sice opět gradaci rozvrhl na poměrně širokou plochu, ale s dynamikou dlouho šetří. Celá gradace má 24 taktů (v první části měla 20 taktů), ale největší nárůst dynamiky se projeví až čtyři takty před její kulminací. A to hlavně díky změně ve struktuře, neboť se rozložené akordy, které samy o sobě nevydají mnoho zvuku ani při silné registraci (u varhan není ‚klavírní‘ pedál), změní v části *Maestoso* na dlouhé akordy, při kterých se nástroj se teprve řádně rozezní.

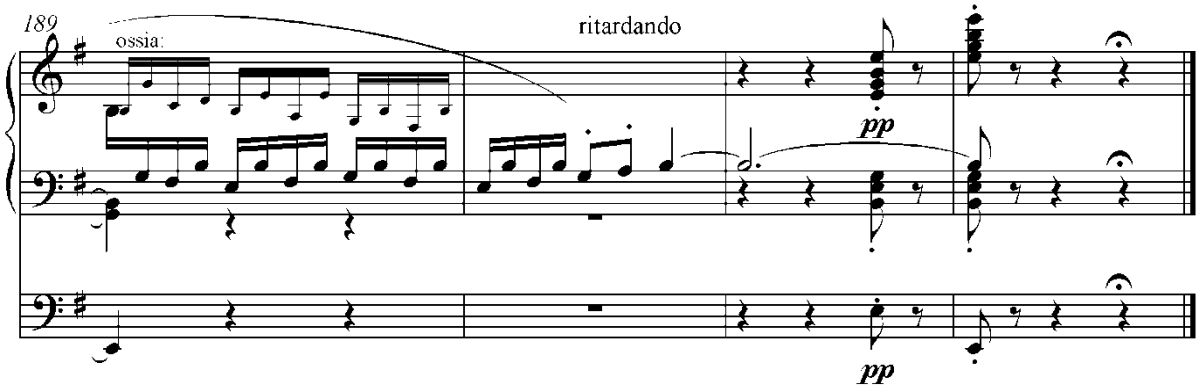
Z tektonického hlediska by tento kulminační bod měl být větší, než byl v první části. Takže výstavba gradace v tomto případě musí být dynamicky přizpůsobena tektonickému vlivu. Považuji proto za dobré, zesilovat výrazněji v prvních třech čtvrtinách gradace a rozdíl v přechodu na dlouhé akordy v části *Maestoso* tak potlačit.

Př. 200. Sonáta fis moll, III. věta, kulminační bod, t. 161-163



Jak již bylo napsáno, ‚provedení' v druhé části *Toccaty* autor vynechává, ale začlenil tyto pasáže do gradační části, kde se několikrát za sebou odspodu zvedají (podobně jako v taktu 57). Těchto figur se Klička nevzdává ani nadále a vytváří z nich kodu. Rozložené akordy postupně klesají přes dvanáct taktů. V krátké reminiscenci nakonec zůstane jen doprovodný hlas, který skladbu utiší. Dva úsečné akordy na tónice skladbu uzavřou. (Podobné uzavření skladby má i Louis Vierne ve čtvrté větě *1. symfonie d moll*, op. 14.)

Př. 201. Sonáta fis moll, III. věta, t. 189-192



Toccata Josefa Kličky je tematicky velmi zajímavě vypracovaná, spojuje v sobě prvky neobarokní a romantické a patří k nejtěžším skladbám v celé varhanní literatuře.

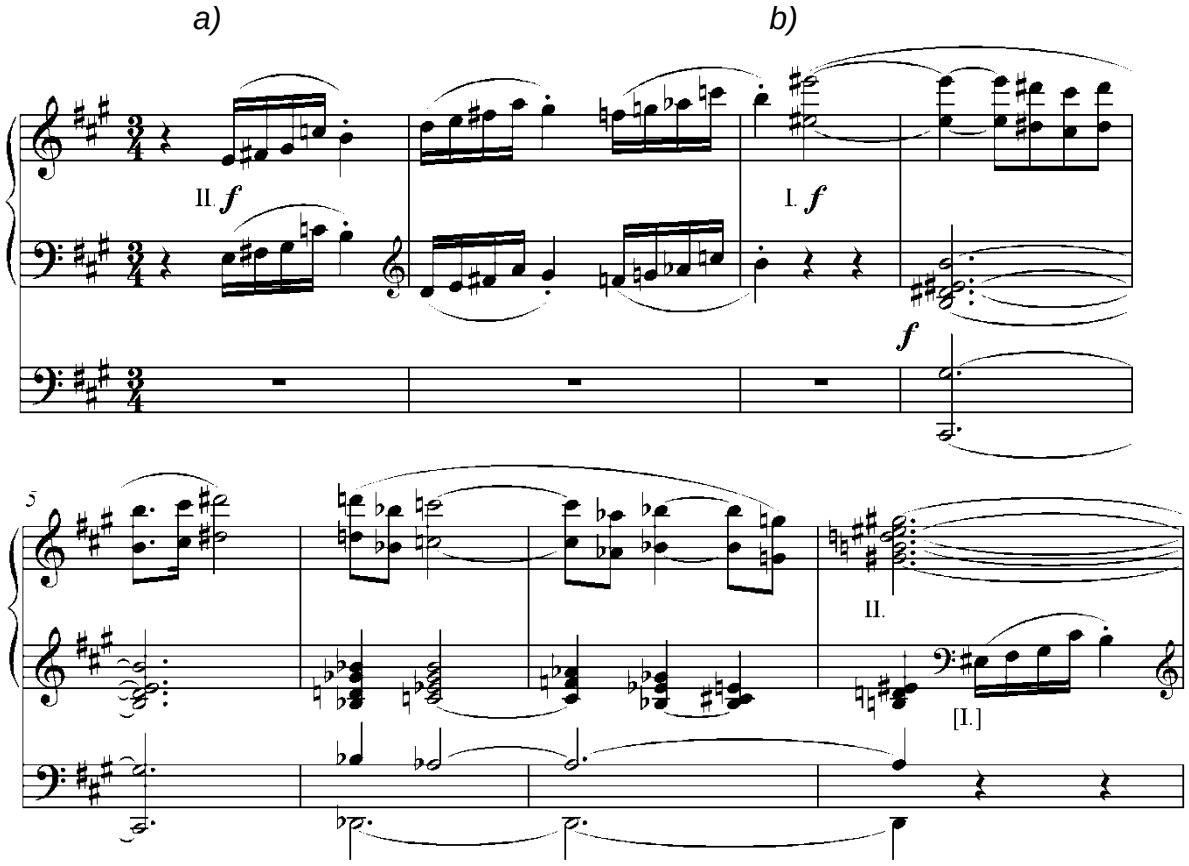
IV. Moderato, Passacaglia

Hudba má jednu důležitou schopnost. Tou je schopnost sdělit nám něco z mimohudební (životní, přírodní) skutečnosti. Na jaře roku 1917 se celkové klima v dožívající Rakousko-Uherské monarchii změnilo natolik, že veřejnost už neváhala vyjadřovat svůj odpor k válce a ke stále se zhoršující hospodářské situaci. V českém veřejném mínění se začalo uvažovat buď o zásadní přestavbě Rakouska-Uherska nebo o jeho rozbití. Klička byl vychován ve vznešeném národním idealismu, jeho vlastenectví se projevovalo po celý jeho život jak v civilním životě, tak i v komponování. Takže nebyl a ani nemohl být odtrhnut od událostí, které měnily ráz Evropy a hlavně vedly k osvobození českého národa, po čemž vždy toužil.

Právě v té době vzniká jeho největší varhanní skladba – *Sonáta fis moll* a v její čtvrté části se nejvíce odráží toto mimohudební vlastenecké cítění. V celé introdukcí se tak proměňují chvíle naděje, trápení, oslav a hluboké meditace.

Hned v prvním motivu (ozn. *a*) můžeme spatřit rozmanitý výraz: nadějné očekávání, bolest i napětí. Na něj navazuje oblast motivu *b*.

Př. 202. Sonáta fis moll, IV. věta, t. 1-8

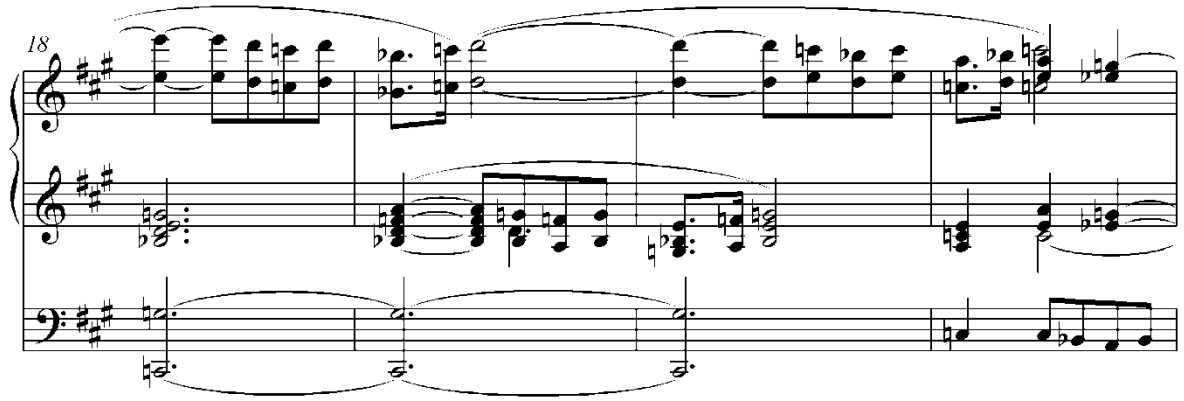


Obě oblasti se vícekrát střídají a s nimi se může střídat i tempo, neboť jejich výraz je přesně opačný: první je progresivní, druhá je stagnující. Dokonce je možné při stoupajících figurách mírně zrychlovat a při sestupu zase zpomalovat. Pokud by se interpret rozhodl aplikovat na tuto část hluboké dýchání, pak se může nadechovat až do pátého taktu, v něm dech pozdrží a dál vydechuje. Velice to pomůže správnému procítění skladby.

Když se oblast motivu *b* objeví po třetí (takt 17), drží již své napětí, rozrůstá se a vytváří dlouhou progresi přes 15 taktů až do dočasné tóniky v *Des* dur v taktu 32. Teprve tam je harmonie poprvé rozvedena do tóniky! Po celých 32 taktů tak udržuje Klička posluchače v napětí. O to větší je účinek tohoto pozdního rozvedení. (Podobné vyhýbání se tónice často spatříme například v tvorbě Nováka a Suka.)

Během této progrese má Klička pěkně zpracovanou imitaci motivu *b* v levé ruce a v pedálu:

Př. 203. Sonáta fis moll, III. věta, t. 18-21



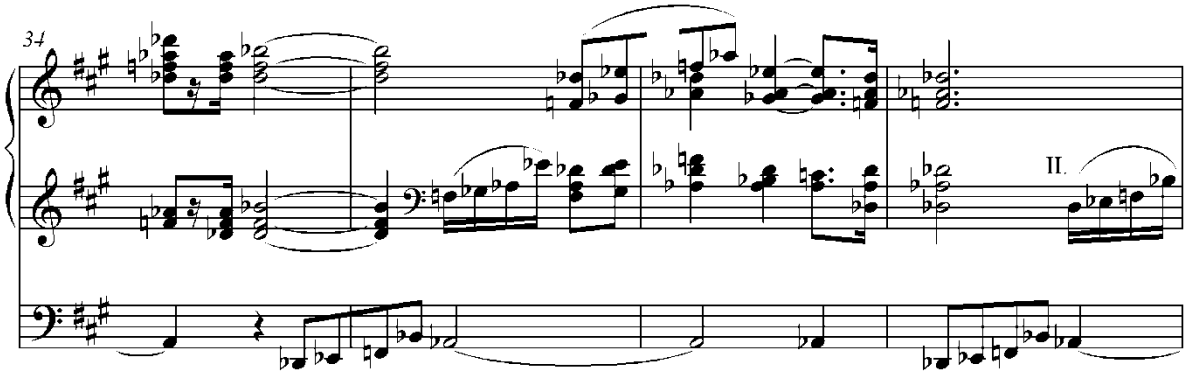
Úvodní část může být značně tempově proměnlivá. Jak jsem již zmínil, tempo se může střídat vždy při změně progresivního směru. Ale přitom se nemusí navracet stále stejné tempo: Už při druhém nástupu motivu *b* se může výraz zesílit o něco **nižším** tempem, než bylo poprvé, a při třetím nástupu se může dosáhnout **tempového minima** v tomto úvodu (vhodné je to i vzhledem k tomu, že následuje rozsáhlá gradace). Během ní by se mohlo použít *accelerando* (přestože není předepsané od autora), neboť při jejím dlouhém směřování do taktu 32 se zvyšuje napětí a její struktura se postupně mění z oblasti motivu *b* na oblast motiv *a*. Logicky tedy (podle rozvržení v úvodu) každému motivu odpovídá jiné tempo.

Pro přesvědčivý výraz úvodní části je tedy třeba pracovat se třemi aspekty:

- **uvědomění si schopnosti hudby mimohudebního sdělení** (v souvislosti s vlasteneckým cítěním)
- **motivicky logické uvolnění tempové i metrické přísnosti** (potlačení taktových čar i jednotného tempa)
- **sledování celků a jejich cílené tempové směřování** (použití tempových gradačních prvků na dlouhých úsecích)

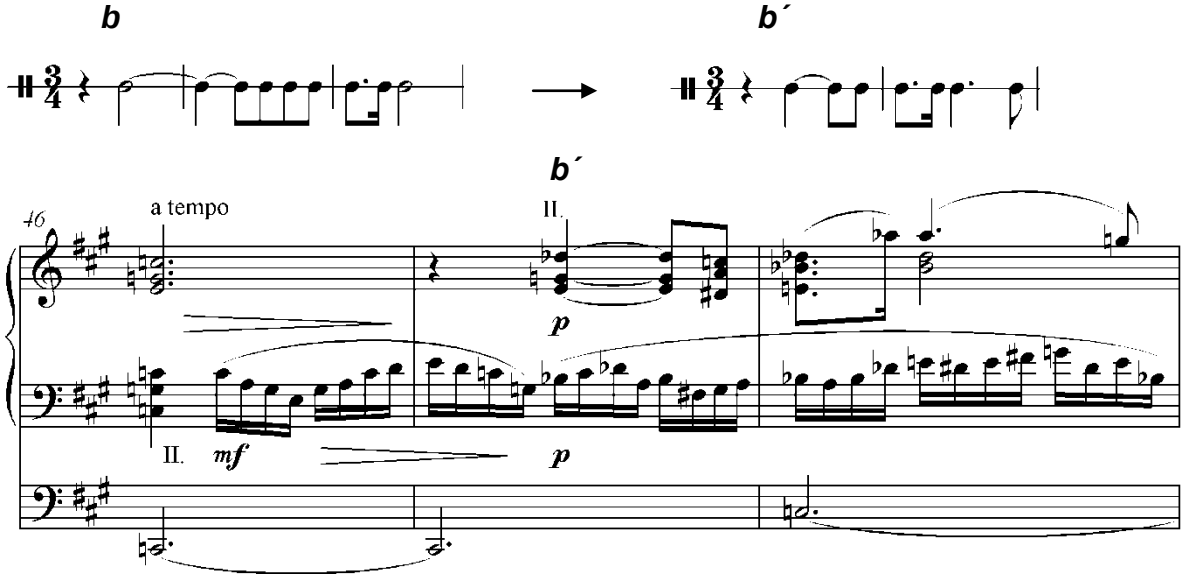
V další části introdukce se pracuje podobně. Povšimněme si motivu *a* v augmentaci, který se objevuje v pedálu:

Př. 204. Sonáta fis moll, III. věta, t. 34-37



i změny motivu *b*, respektive jeho rytmické varianty v místě, kde skladatel oba dva prvky převzaté z motivů *a* i *b* spojil dohromady:

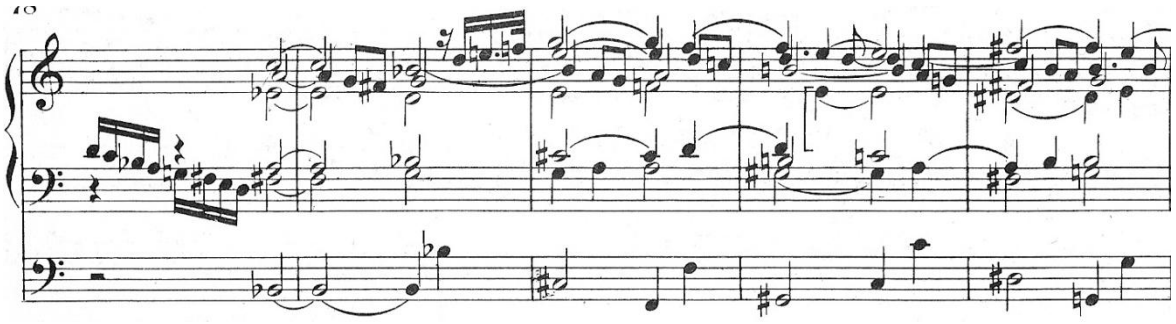
Př. 205. Sonáta fis moll, III. věta, t. 46-48



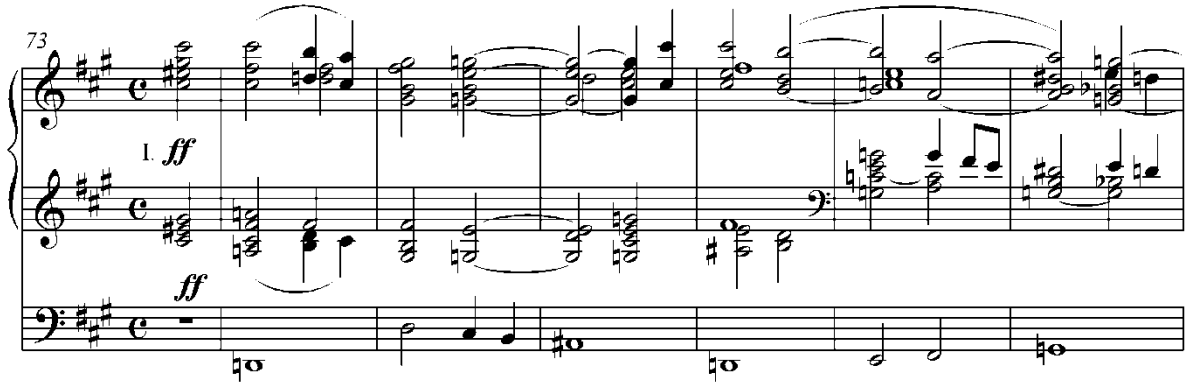
V celé první části emocionální vlnění prodělává stále nápadnější a naléhavější výkyvy, hudba je tak zabarvena silně citově. Čím pak je toto vlnění rozkolísanější, tím spíše působí na nás hudba jako projev něčeho osobního.

V přímém kontrastu na to navazuje plocha akordických spojů, která přináší zcela nový prvek do Kličkovy tvorby – **prvek nadosobní**. Výrazně se tím autor posouvá k neobaroknímu hudebnímu projevu. V tomto místě lze vidět dokonce retrospekci Bachovy tvorby:

Př. 206. J. S. Bach: Adagio (část) z Toccaty a fugy C dur, BWV 564



Př. 207. J. Klička: Adagio molto (část) ze IV. věty Sonáty fis moll



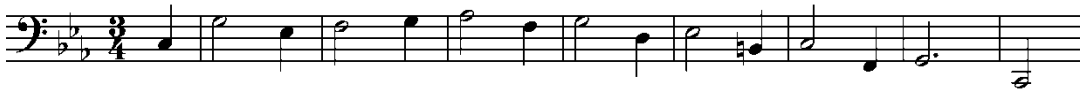
Oproti předcházející části se nyní setkáváme s nápadnou výrazovou proměnou, která je dána vlastní změnou hudebního obsahu. Zatímco v první části se bohatě uplatňovaly tempové odstíny, musí se nyní v časovém průběhu zachovat pravidelnost. Má-li být hudba nositelkou nadosobního výrazu, pak nelze tok narušovat znatelnými změnami tempa, neboť ty by mohly ovlivnit celkový výraz příliš citovým prvkem, popřípadě až určitým nádechem afektu. Vzhledem k tomu, že typická pozdně romantická tvorba, která často stavěla vnitřní problematiku osobního života do popředí, se tomuto nadosobnímu projevu zásadně vyhýbala, lze u Josefa Kličky vypozorovat určitou stylovou proměnu. Ta spočívá v propojení obou výrazových prvků:

vnitřně citového a nadosobního. Druhý prvek se stává také vodítkem k chápání následující části skladby – *Passacaglie*. V tomto druhu kompozice můžeme spatřovat tzv. absolutní hudbu, což je taková hudba, „*jejímž obsahem je v naprosté převaze motorický výraz, a to ve volném, tj. na žádný předmětný obsah nevázaném vývoji. Pokud pak se v ní vyskytne jiný obsah než výrazový, nesměřuje – při plné své estetické účinnosti – k žádnému soustavnějšímu sdělení*.“ (Jaroslav Zich, 105, str. 231)

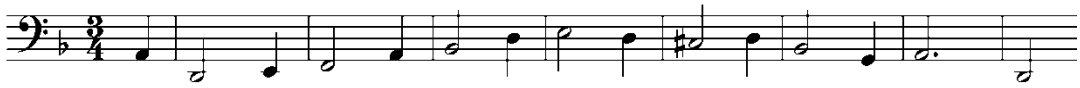
Josef Klička se v předešlé části nechal zřejmě ovlivnit Bachem; v následující *Passacaglii* se pak odráží vliv nejen Bachův, ale i Regerův:

Př. 208.

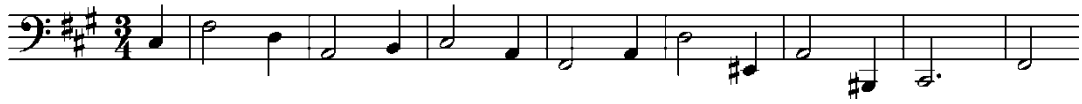
J. S. Bach: Passacaglia c moll



M. Reger: Passacaglia d moll



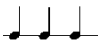
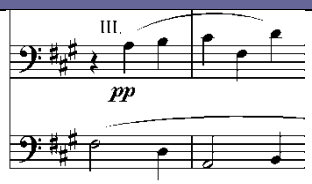
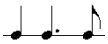
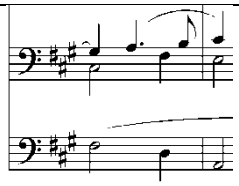
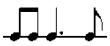
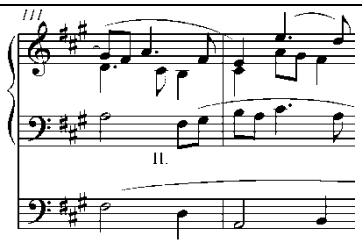
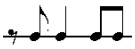
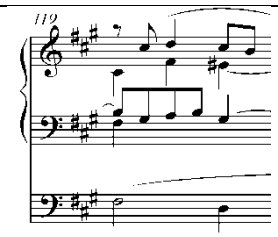
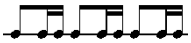
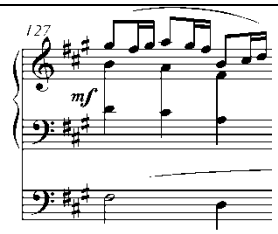
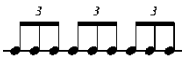
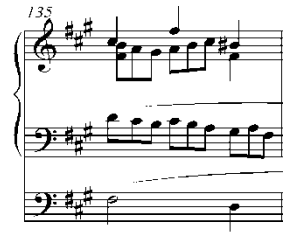
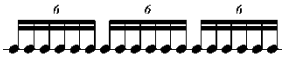
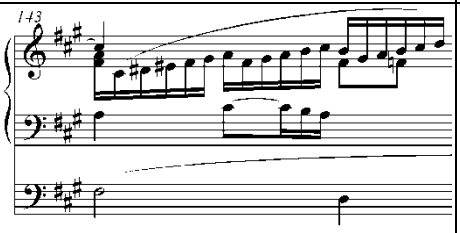
J. Klička: Passacaglia fis moll

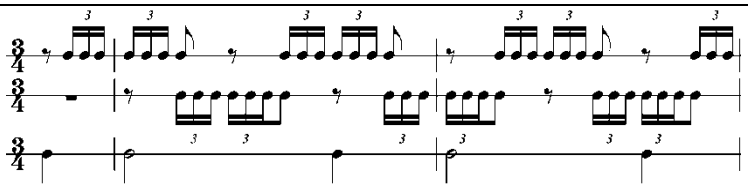
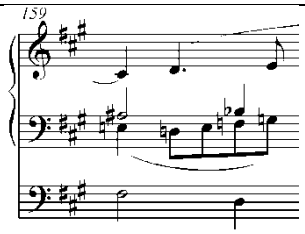
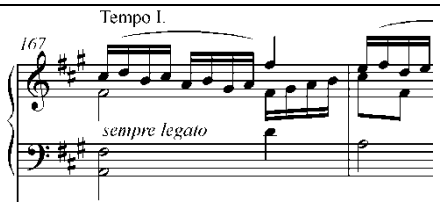
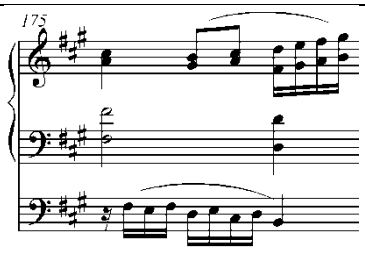


Vlivy Bachovy tvorby na Kličku v případě *Passacaglie* nebyl bezprostřední, přestože některé rytmické figury jsou pro obě skladby společné. Ty ovšem spíše než od Bacha pocházejí od Regera. Existuje totiž důkaz o tom, že Klička Regerovu *Passacaglii d moll* dobře znal. Provedl ji v Obecním domě v Praze na koncertě 1. 4. 1912. Navíc ze srovnání Regerovy a Kličkovy *Passacaglie* vyvstanou určité paralely. Je tak nejvýše pravděpodobné, že byl Klička touto skladbou ovlivněn.

Kličkova *Passacaglie* má 11 variací a počet hlasů se zvyšuje ze dvou v první variaci až na pět v osmé variaci. Ovšem hlasy v této variaci postupují po paralelně v terciích a sextách ve vyšší a ve střední poloze, takže de facto vznikají jen tři vrstvy. V této variaci je zároveň kulminační bod *Passacaglie*, po ní nastupuje kontrastní klidná variace a už jen dvě další variace přecházející do závěrečné části.

Zřetelný celkový přehled Kličkovy *Passacaglie* umožňuje následující tabulka:

	počet hlasů	charakteristický rytmus	ukázka	poznámka
1.	2			- ke konci sestupuje tenor do nižších poloh, než je bas
2.	3			- motiv je převzat z prvních tří not předešlé variace - začíná vždy na druhou dobu
3.	4			- imitační práce - rytmická varianta předešlé variace
4.	4			- plynule navazuje na předešlou variaci - důraz je často na druhé době
5.	4			- rytmus stejný jako v passacagliích Bacha a Regera - v závěru je ritenuto
6.	4			- nad triolami se klene melodie - tempo může mírně klesnout
7.	4			- nižší tempo **Meno** - pohyb je přesto rychlejší

8.	5			- použit současně dvoudobý a třídobý rytmus (podobný prvek najdeme i v Bachově a Regerově Passacaglii) - nejsilnější variace vytvářející kulminační bod
9.	4			- klidný výraz *molto sostenuto* - chromatika a bohatá harmonie
10.	4			- návrat do tempa - téma v tenoru
11.	4	[rytmus je nepravidelný]		- téma v tenoru s rejstříkem Trompeta 8´ - v závěru variace není téma ukončeno, ale přechází v závěrečnou část IV. věty

Z uvedené tabulky vyplývá několik skutečností:

- rytmus v prvních čtyřech variacích na sebe vzájemně navazuje
- dynamika se vyvíjí od ***pp*** do ***f*** a to tak, že stoupá při přechodu manuálů mezi variacemi
- tempo se od 7. variace zpomaluje (na rozdíl od passacaglii jiných autorů), po 10. variaci se tempo navrátí
- počet hlasů se ustaluje na čtyřech

Osmá variace tvoří vrchol *Passacaglie* a je zároveň technicky nejtěžší variací, protože každá ruka hraje v paralelních terciích a sextách. Klíčovou roli v ní tudíž hraje správný prstoklad, který ovšem není snadné utvořit, neboť stálý požadavek legata nelze v některých případech splnit.

Podobně jako César Franck měl i Josef Klička dosti velkou ruku, což nejzřetelněji vyplývá ze záběrů jeho hry na klavír na fotografii.

Obr. 19. Josef Klička
[Jak je také vidět na fotografii, Klička kouřil do pozdního věku doutníky, což mu jeho příbuzenstvo často rozmlouvalo.]

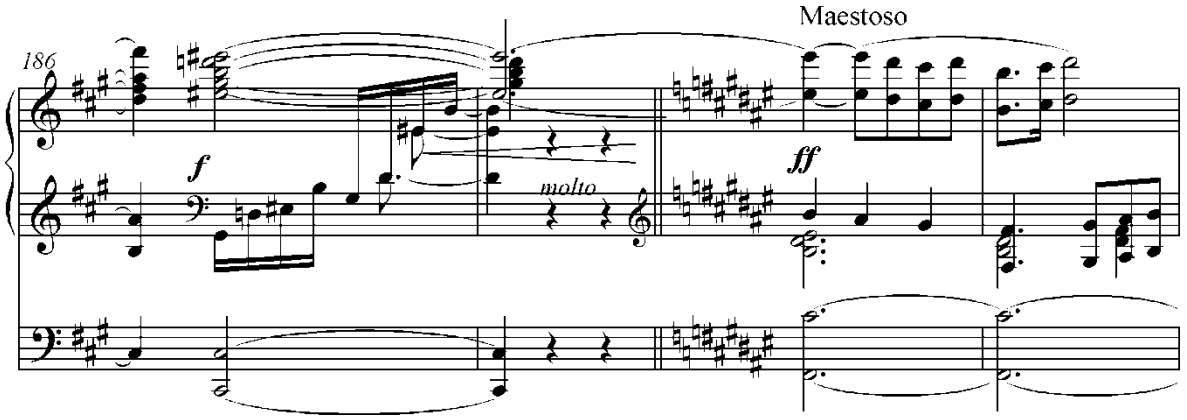
Vzhledem k náročnosti úseku jsem vytvořil prstoklad, který by měl interpretu ulehčit snahu po maximálním legatu.

Př. 209. Sonáta fis moll, IV. věta, t. 150-158

V poslední variaci varhanní rejstřík *Trompeta 8´* ohlašuje slavnostní okamžik, a ten skutečně v závěrečné části přichází. Tato část, ve které se vrací téma *b*

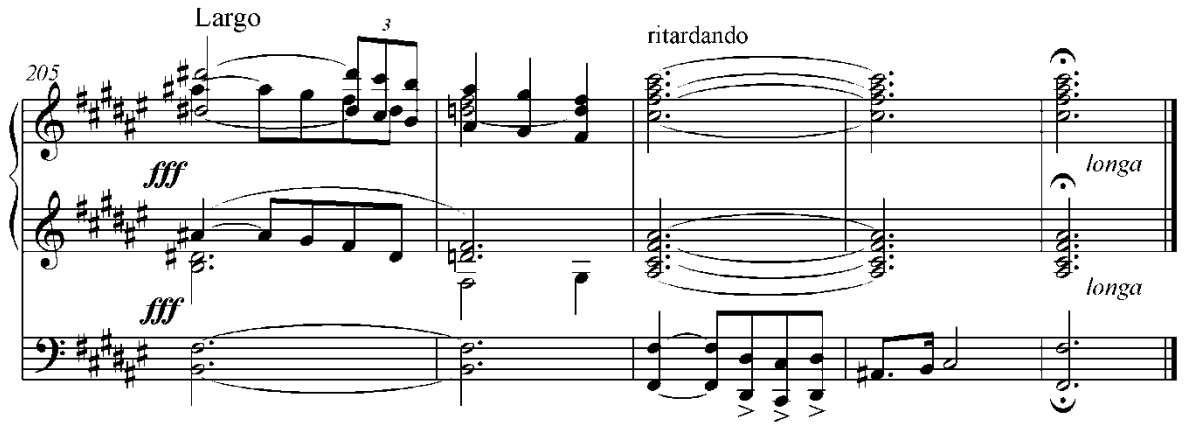
z introdukce, je náležitě připravena sedmitaktovou gradací a přechodem s napjatým sólovým *eis*. Je nadepsána *Maestoso* a oproti úvodní části *Moderato* může zde být poněkud pomalejší tempo.

Př. 210. Sonáta fis moll, IV. věta, t. 186-189



Závěrečná část se nese ve velkolepém duchu, provází ji nádherně barvitá harmonie, což zvláště platí v posledních deseti taktech, kde se ještě naposledy zvyšuje napětí i tempo. V maximálním vypětí se pak skladba navrátí k stejnému závěru, jaký byl v I. větě. Tento úžasný okamžik vytvoří v posluchači značně silný dojem.

Př. 211. Sonáta fis moll, IV. věta, t. 205-209



*

Interpretační problematika v *Sonátě fis moll* v zásadě nevybočuje z parametrů daných předešlými skladbami. Jen některé skutečnosti si lze na základě analýzy této skladby nově uvědomit. Ku příkladu důležité je vytvoření si hierarchie závažnosti celků nebo jejich částí, podle které lze pak dodat jednotlivým dílům odlišný význam, a to

převážně tempovými a agogickými prostředky. Za zmínku stojí i aspekt vnitřně psychologického zvyšování tempa, který na rozdíl od vnějškového zrychlování není příliš znatelný, ale má větší působivost v souvislosti se zahušťováním struktury skladby. Uvědomili jsme si rovněž, že velmi důležité je umění ‚vejít' do melodie dříve, než se začne hrát. Slyšet, jak se tón v prostoru ‚rozvine' ještě předtím, než ve skutečnosti zazní. Tento prvek je důležitý zvláště v pomalých lyrických místech.

Kličkova *Sonáta fis moll* je v naší varhanní literatuře nejrozměrnější skladbou. Není proto snadné dokázat všechny části navzájem sladit, aby kontrasty byly vzájemně vyrovnané. Již bylo zmíněno, že interpret musí umět myslet v souvislostech, čili nesmí vnímat každou harmonii nebo melodii zvlášť, ale v kontextu toho, co předcházelo nebo co následuje. Přílišné zdůrazňování podrobností může skladbě velmi uškodit.

Klička se v této skladbě přiklání k pro něj novému stylovému projevu. Ten se nejvíce projevuje v *Toccatě* a v *Passacaglii*, kde se jeho hudební řeč odklání od rozbujelého pozdně romantického cítění, a naopak přináší racionální polyfonické myšlení, a to v rozsahu, který se vymyká předešlým skladbám. To je třeba vzít interpretačně na zřetel tím, že se zachová víceméně jen motorická složka projevu a citové vzruchy se omezí na minimum. Samozřejmostí zůstává hluboký interpretův prožitek. Nutno podotknout, že tato Kličkova stylová proměna slouží ku prospěchu jeho tvorby, neboť vrací varhany k jím vlastnímu „nadosobnímu" projevu.

Závěr

Tato práce měla za cíl představit varhanní tvorbu Josefa Kličky nejen v souvislostech s jeho uměleckým životem, ale i ve vztahu k tehdejšímu hudebnímu a společenskému prostředí. Měla nastínit proměnu hudebních podmínek v církevním prostředí i významnou proměnu hudebního vnímání přechodem k pozdnímu romantismu. Právě tato proměna se stala základem mé badatelské práce na Kličkově varhanním díle. Dobová interpretační problematika se díky Kličkově snaze po „modernosti“ dala přímo aplikovat na jeho skladbách.

Popis života Josefa Kličky byl proveden formou dokumentačního a neoslavného soupisu skutečností a citací. K doplnění obrazu o osobě skladatele slouží i kapitola o varhanické škole a dodatky s výčtem kompletního Kličkova díla a s dobovým článkem od Karla Hoffmeistera.

Josef Klička dokázal jako první skladatel u nás přenést své orchestrální cítění do varhanních skladeb. Již v mládí se zabýval dirigentskou činností a zvuk orchestru velmi miloval. V jeho skladbách se tak uplatňovalo pozdně romantické hudební myšlení odrážejíc nejen Smetanovu, ale i Listovu a Wagnerovu tvorbu. Na varhanické škole, kam byl Klička přijat v roce 1885, vyučoval kromě hry na varhany rovněž i orchestrální instrumentaci a hru partitur. Praktické zkušenosti předtím nabíral při dirigování Kramuelovy a Švandovy divadelní společnosti a jako druhý dirigent orchestru Prozatímního divadla. Vzhledem k nelehkým podmínkám, jež byly v církevním prostředí kladeny před varhanního skladatele, mělo pro Kličkův umělecký vývoj i jeho „orchestrálně-varhanní“ zaměření zásadní význam postavení varhan v Rudolfinu. Na těchto varhanách začal záhy koncertovat i komponovat. Klička se tak stal naším prvním varhanním skladatelem – virtuosem, který se umělecky uplatňoval v prostředí koncertního sálu. Jako první u nás prováděl virtuózní skladby své, Lisztovy, Rheinbergerovy, Bossiho, Widorovy, Guilmantovy, Saint-Saënse aj. Jeho hudební řeč byla tedy ovlivněna i tvorbou francouzských varhanních symfoniků.

Orchestrální styl jeho varhanních kompozic se projevuje například hudební barevností, snahou po sytém a silném zvuku, emotivními vzruchy, porušením dlouhodobě zažité hierarchie těžkých a lehkých dob, výskytem dlouhých gradačních ploch i převedením pozornosti na zdvihy (předtaktí). Mnoho zásad, které jsem souhrnně uvedl v kapitole o interpretaci, se uplatnilo při analýzách jeho skladeb. Některé byly platné právě jen pro specifické místo, ale většinu aspektů interpretace bylo možné zobecnit.

Jednalo se například o vyzdvižení důležitosti zpěvných legatových frází, různé způsoby provádění akcentů nebo simulace *crescenda*, vedení frází směrem k první době, odmítnutí doposud platné hierarchie těžkých a lehkých dob v rámci taktu a odvíjení hudby v crescendech a decrescendech. Pro Kličku je rovněž typické promítání hudebních myšlenek do harmonických vztahů, což se často projevuje upřednostněním agogických zvlnění před melodikou.

Má badatelská práce v oblasti Kličkovy varhanní tvorby se prohlubovala cílenou snahou o proniknutí do intenzivního romantického smýšlení skladatele ve spojení s praktikovanou hudební činností. Tak se mohlo lépe ozřejmit hudební sdělení skryté za notami. Na povrch vystoupily oblasti skladeb s prudkými citovými výkyvy i s hluboce niterními až introvertními charaktery. V některých místech (zvláště v *Legendách*) se nabízelo vnímání určitých relativně bezdějových ploch z pohledu impresionistického zabarvení. Interpret je tak nucen buďto k vytváření imaginací, které mu pomohou vyjádřit nově formované hudební sdělení, anebo proniknout do obsahu skladby meditativním projevem.

Interpretačním problémem se často stala volba tempa. Kličkovy varhanní kompozice jsou mnohdy natolik stavebně složité, že interpretační pojetí se neobejde bez promyšlené tempové dramaturgie a dokonalého zvládnutí tektoniky. Z tohoto pohledu je důležité uvědomit si tektonickou funkčnost jednotlivých oddílů a správně rozlišovat mezi evolučností a expozičností úseků. Volba tempa pak musí odpovídat tomuto rozvržení. Důležitá je rovněž interpretova schopnost většího hudebně-časového odstupu, který dovolí přehlížet větší bloky hudby nebo celý oddíl skladby. To umožní nevnímat každou melodii nebo harmonii izolovaně, ale chápat je v celém hudebním kontextu. Podle toho lze dát úsekům správné tempo i charakter.

Důležitým rysem Kličkových varhanních skladeb je důraz na virtuózní složku. Oproti skladbám z předcházejícího období může být u Kličky ve vrcholných místech virtuózní složka upřednostněna na úkor zřetelnosti v detailech. Silná citová exaltovanost vrcholných míst umožňuje interpretovi maximalizovat tempové meze, takže správnou míru tempové hladiny si interpret může posunout směrem k virtuozitě. Může se stát, že tempo ve virtuózních plochách překročí hranici dostatečného ozevu píšťal u varhan, nesmí být přitom virtuózní plocha natolik nezřetelná, aby se snížila její působivost.

Josef Klička stavěl své varhanní skladby většinou na základě sonátové formy. Díky rozsáhlým mezivětám a spojkám se tato forma vždy poněkud zastřela, což bylo dle mého názoru učiněno záměrně, přispívala k tomu i nápadná podobnost hlavních a

vedlejších témat. Autor se tak příliš spoléhal na posluchačovu schopnost orientace ve formě a nepřenesl svoji myšlenkovou sdílnost do kontrastních a přitom výrazných jednoduchých melodických témat. Posluchač nemusí být schopen v těchto podmínkách vnímat složitější architekturu skladby, ta tak pro něj může ztrácet na významu. Josef Klička se pokusil v Koncertních fantasiích potlačit zřetelnost formy snad s tím úmyslem, aby skladby co nejméně přinášely uzavřenost vnitřních oddílů, byly více fantazijní, aby připomínaly improvizaci.

Varhanní skladby Josefa Kličky se dají rozdělit na tři skupiny. Do první skupiny patří *Koncertní fantasie c moll*, *g moll* a *fis moll*. V těchto skladbách se u nás otvírají nové výrazové možnosti varhanní hudby odrážejíc tehdejší stylovou proměnu. Jsou to skladby přibližně stejného rozsahu i podobné formy a vyrůstají jedna z druhé. Skladby jsou vybudovány na rytmických kombinacích 2:3 a 3:4, melodika je velmi často obohacována chromatickými i diatonickými průtahy a průchody, harmonie je rozšiřována používáním alterací, odvážných modulací a častým výskytem velkých septimových, nónových i smíšených akordů. Do této skupiny lze připojit i *Fantasii na Smetanův Vyšehrad* – fantasii-transkripci, na které si Klička ověřil orchestrálnost romantických varhan.

Ve druhé skupině jsou dvě *Legendy D dur* a *d moll* spolu s *Koncertní fantasií na chorál „Svatý Václave“*. Legendy jsou oproti Koncertním fantasiím mnohem prostšími skladbami. Vystavěny jsou na výrazných melodických tématech čili na rozdíl od Koncertních fantasií nositelem hudebního dění již tolik nejsou harmonické vazby. Oba dva odlišné kompoziční směry v sobě úspěšně propojuje Svatováclavská fantasie, která je mohutnou monotematickou kompozicí s komplikovanou strukturou včetně poměrně rozsáhlé fugy. Tato skladba staví na zřetelném tématu chorálu „Svatý Václave“, přičemž se improvizačním způsobem rozbíjí a zastírá periodicita i vedení melodické složky.

Do poslední skupiny zbývá zařadit *Legendu h moll* a *Sonátu fis moll*. Obě skladby nesou znaky skladatelovy vyzrálosti, i když se svým způsobem obrací k předcházejícím dílům. Jestliže dřívější skladby rostly jedna z druhé a byl v nich patrný určitý vývoj spojený se stálým hledáním dokonalých parametrů skladby, nyní se v *Legendě h moll* i v *Sonátě fis moll* skladatel projevil dovršením těchto snah ve velmi vyspělém tvaru. *Legenda h moll* je vystavěna z jediného tématu, má znaky spontánně vytvořené skladby, které nechybí originalita ani přesvědčivost. Charakteristickými znaky této skladby jsou účinné gradace a barevně odlišné výrazové plochy. V *Sonátě fis moll* se Klička první větou vrací ke Koncertním fantasiím. V dalších třech větách se

střídají mnohé nálady, charaktery i kompoziční styly. Celá Sonáta je tak dramaturgicky vyvážená po stránce homofonní i polyfonní, fantasijní a „racionální“ čili bezafektové. Tento posledně zmiňovaný aspekt je u varhanního díla Josefa Kličky nový. *Sonáta fis moll* se stala nejrozměrnější varhanní skladbou u nás.

Tato práce se úmyslně nezabývala Kličkovými skladbami pro varhany, které stojí mimo hlavní směr. Jednak to jsou *Preludia a fugy* (konkrétně 14 preludií a 8 fug z roku 1873) a *Koncert pro varhany a orchestr d moll* z roku 1909.

Preludia a fugy byly vytvořeny během Kličkova studia na varhanické škole. Jsou to skladby malého rozsahu komponované v běžném stylu odpovídajícímu požadavkům školy. Na mnohých skladbičkách je patrná jistá nedozrálost skladatele i nepříliš přesvědčivá snaha po vybočení ze zaběhlých postupů. Přesto jsou mezi nimi poměrně pěkné kusy, které snesou srovnání s podobnými dílky od Antonína Dvořáka nebo Františka Musila.

Koncert pro varhany a orchestr je naopak velmi zdařilým a neprávem opomíjeným dílem. Velice efektně působící varhanní part a symfonické pojetí orchestru nemá obdoby v žádném jiném romantickém koncertu. Koncert by si zasloužil být začleněn do této práce mezi Kličkovy velké varhanní skladby, protože jeho interpretační analýza by mohla například přispět k objasnění problematiky souhry varhan s orchestrem. V tom vidím určitý dluh vůči Josefu Kličkovi, ale ten je zaviněn nelehkými podmínkami při realizaci produkce této skladby, bez níž nelze teorii interpretace této skladby přesvědčivě zvládnout.

Interpretační analýza Kličkových varhanních skladeb se v této práci dotkla většiny doposud neřešených aspektů romantického hudebního projevu ve varhanách. Byla názorně aplikována řada teoretických poznatků a skladbám byly přičleněny související příznaky důležité pro pochopení jejich hudebního obsahu. Většina výsledků interpretačních analýz přesahuje významem Kličkovo dílo. Je proto vhodné poukázat na závěry jednotlivých analytických kapitol, kde se s těmito výsledky může každý v krátkosti seznámit. Podstatně lepší je však pokusit se o vlastní hledání souvislostí mezi hudebním cítěním opřeným o teoretické vědomosti a notovým textem toho kterého autora. Práce by tak mohla sloužit i jako návod k tomuto hledání.

*

V dnešní době interpret stále hledá nové podněty k tvůrčí činnosti. Mnoho skladatelů se spolu se svým dílem stalo předmětem důkladného bádání, poznatky pak

byly předávány na četných seminářích a kurzech. I když má zajisté každý umělec stále co objevovat, pomalu se vyčerpávají oblasti, které by mohly ještě překvapit novým vhledem do hudebního vyjadřování. Varhanní dílo Josefa Kličky takový vhled přináší, neboť v sobě kloubí symfonické cítění s improvizační volností. Klade velké nároky na interpreta nejen po stránce technické, ale i po stránce tektonické. Vyváženost jednotlivých složek, jako jsou tempo, dynamika, agogika, důraz na harmonii, důraz na melodii se neustále musí hledat, ale zároveň se na nalezené rovnováze nesmí lpět, neboť při příštím provedení už nemusí platit. Z tohoto pohledu skýtá interpretace Kličkových skladeb mnoho podnětů k tvůrčí činnosti.

Kličkova hudba nesnáší strojenost a vyumělkovanost. Je jí cizí i přehnaná afektovanost a sentimentalita. Žádá opravdové a prosté postižení charakteru hudby, proteplené srdečností a citovou vřelostí. K dosažení toho je zapotřebí promyšlené pročtení jednotlivých prvků notového zápisu, proniknutí a vcítění se do skladby. Interpret nesmí zapomínat, že v notovém záznamu je jistá nedořečenost; musí se ptát, co je skryté za notami, jaký má hudba charakter.

Přeji všem varhaníkům, kteří se rozhodnou nastudovat jakoukoliv varhanní skladbu Josefa Kličky, aby se po důkladném seznámení se skladbou i s touto prací dokázali oprostit od všech technických překážek i od všech pouček a doporučení, aby nakonec ponechali volný průchod svému srdci a nechali se jím vést.

V Praze, dne 17. 3. 2007

Obr. 20. Josef Klička

Dodatky

1) Dílo Josefa Kličky

Instrumentální tvorba

Skladby pro varhany:

Preludia a fugy – 14 preludií a 8 fug (1873), rkp. v KT
Koncertní fantasie op. 27, c moll, (1886), premiéra 11. 4. 1886 v Rudolfinu, rkp. v KT
Fantasie na motivy symfonické básně „Vyšehrad“ od B. Smetany op. 33 (1886) premiéra 16. 5. 1886 v ND, rkp. v KT
Koncertní fantasie op. 39, g moll, (1887), premiéra 3. 4. 1887 v Rudolfinu, rkp. v KT
Koncertní fantasie op. 35, fis moll, (1888), premiéra 18. 3. 1888 v Rudolfinu, vyd. v Praze (b. r.)
Legenda č. 1 op. 49, D dur, (1889), premiéra 22. 3. 1891, vyd. v Praze 1954 (Česká varhanní tvorba), rkp. v KT
Legenda č. 2 op. 54, d moll, (1889), premiéra 9. 3. 1891, rkp. v KT
Koncertní fantasie na chorál „Sv. Václave“ op. 65, d moll, (1895), rkp. v KT, vyd. Sennart v Paříži
Legenda č. 3 op. 98, h moll, (1908), premiéra 31. 3. 1912, rkp. v KT
Koncert d moll pro varhany a orchestr, op. 40 (1909), rkp. v KT
Sonáta fis moll bez. op. (1917), premiéra 10. 3. 1918 v Obec. domě, rkp. v KT

Skladby pro harfu:

Maličkosti - 6 drobných kusů (1892), pouze u Smoláka a Hoff .
Nocturno (1898), rkp. v MČH
Fantasie na srbské národní písně (1897), rkp. v KT Serenáda (1899), pouze u Smoláka a Hoff.
Fantasie na národní písně české, op. 83 (1900), rkp. v MČH
Fantasie na národní píseň „Ach není tu není“ (b. r.), rkp. v KT
Na vlnách (1902), rkp. v KT
Improvisace (1902), rkp. v MČH
Duo pro dvě harfy op. 92 (1904), jen u Smoláka a Hoff.
Ukolébavka As dur, (asi 1920), rkp. v MČH
Československá rhapsodie (1920), rkp. v KT
Rhapsodie na nár. hymny (1921), rkp. v KT

Skladby pro klavír:

Osm písní beze slov (1870), rkp. v KT
Vzpomínání - a moll
Modré oči - As dur
Touha - A dur
Gondoliéra - g moll
Májová píseň - G dur
Souvenir de Měchura
Večerní klekáni - G dur
Touha – f moll
Tři písně beze slov (1870), rkp. v KT
Touha
Sblíženi
Šťastná plavba
Polka salónní Des dur (1872), rkp. v KT
Glisando polka C dur (asi 1873), rkp. v KT
Vypravování (1874), rkp. v KT
Vidiny
Víly sen
Probuzení
Dvanáct písní beze slov (1877-1878), u Smoláka a Hoff.
Vzpomínání (1899), vyd. v Praze (b. r.) - v MK
Píseň beze slov (1899), rkp. v KT

Elegie (1899), rkp. v KT
Můj sen (1928), rkp. v KT
Elegie
Selanka
Ukolébavka
Tři klavírní skladby (1936), rkp. v KT
Valčík
Ukolébavka
Vzpomínání
Mazurky (b. r.), rkp. v KT
Valčík (b. r.), rkp. v KT
Slavnostní pochod pro čtyři ruce (b. r.), jen u Smoláka a Hoff.
Scherzo pro čtyři ruce (b. r.), v autor. pozn., u Smoláka a Hoff.
řada klavírních výtahů, směsí z oper a úprav

Skladby pro ostatní nástroje:

Pièce de salon pro housle a klavír, D dur, (1869), rkp. v KT
Píseň beze slov pro housle a klavír, E dur, (1872), rkp. v KT
Koncertní fantasie pro hoboj a klavír (1877), rkp. v KT a MČH
Elegie pro hoboj (b. r.), rkp. v KT
Elegie pro housle a klavír (1915), rkp. v KT
Maličkosti pro housle a klavír (asi 1915), rkp. v MČH:
Selanka pro hoboj a harfu, op. 84 (1919), rkp. v KT
Fantasie pro klarinet a klavír (1920), rkp. v KT
Balada pro fagot a klavír (1920), rkp. v KT
Koncertní fantasie pro housle a klavír (1921), rkp. v KT
Silhouety pro housle a harfu (b. r.), jen u Smoláka
Koncertní fantasie pro lesní roh (1923), rkp. v KT
Elegie pro housle a harfu (1927), rkp. v KT ,
Romance pro lesní roh a klavír (1928), rkp. v KT
Selanka pro violoncello a klavír (1929), rkp. v KT
Elegie pro housle a klavír, op. 94 (1933), rkp. v KT
Tři kadence k Mozartovu koncertu pro flétnu a harfu (b. r.), rkp. v KT
Zpěv nevěstin pro violoncello (b. r.), rkp. v KT

Komorní skladby:

Rondeau pro smyčcový kvartet D dur, (1869), z autor. pozn.
Hudební žert pro dvoje housle, violu, violoncello, dva lesní rohy a violon (1871), rkp. v KT
Trio pro dvoje housle a violu, C dur, (1872), rkp. v KT
Smyčcový kvartet D dur (1872), jen u Smoláka a Hoff., možná táž skladba jako Rondeau z r. 1869
Grand sextuor pro smyčc. kvintet a klavír (1878), nedokonč. - dopsal syn Josef Klička, rkp. v KT
Elegie pro housle, violoncello a klavír (1881), rkp. v KT
Kvintet smyčcový g moll pro dvoje housle, dvě violy a violoncello, op. 48 (1893), premiéra na koncertě Umělecké besedy v r. 1893, rkp. v KT
Hudební žert alla Haydn pro housle, violoncello, flétnu, harmonium a harfu, op. 69 (1896), rkp. v KT
Symfonická symfonie, tragicko-komická skladba pro flétnu, lesní roh, harfu, violoncello a sólové housle, op. 69 (1897), rkp. vKT
Maličkosti pro čtvery housle a violu (1898), rkp. v KT:
Scherzo pro troje housle a klavír, op. 63 (1898) - velký úspěch v Chicagu, vyd. v Praze (b. r.), rkp. v MČH
Notturno pro housle, violoncello a harfu, op. 79 (1900), rkp. v KT
Dumka (Trio) pro housle, violoncello a klavír (1905), rkp. v KT
Velké trio pro housle, violoncello a harfu, g moll, (1915), rkp. v KT
Kvartet pro dvě violy a dvě violoncella, op. 45 (1915), rkp. v KT
Kvintet A dur pro dvoje housle, dvě violy a violoncello (1917), často hrán Ševčíkovým kvartetem a Jindřichem Feldem
Kvintet c moll pro klavír, hoboj, klarinet, lesní roh a fagot (1921)
Andante cantabile pro tři harfy a varhany (deflnitiv. verze z r. 1922, pův. pro dvě harfy a varhany - 1908), rkp. v KT - pouze party, v MČH part jedné harfy

Dumka pro housle, violoncello a klavír (1925), rkp. v KT
Molto maestoso pro čtyři lesní rohy (1928), rkp. v KT

Skladby pro orchestr:

Overtura (1867), dochovaná první část - v KT
Fantasie d moll pro velký orchestr op. 6 (1875), rkp. v KT
Svatební hudba pro velký orchestr a varhany op. 10 (1887), rkp. v KT, části:
Zpěv nevěstin
Serenáda
Svatební průvod a kostel. scéna
Slavnostní předehra C dur, op. 41 - ku zahájení plesu akademického (1892), rkp. v KT i v MČH
Koncertní fantasie pro flétnu a orchestr (1928), rkp. v KT, pouze s klav. doprovodem

Scénická hudba

- byla psána v letech 1878 - 1881, rkp. v KT

Hudba k výpravným hrám:
Cesta kolem světa
Carův kurýr
Mořem a vzduchem
Tatínkova ženuška
Atlantic pacific
Ninich

Hudba k živým obrazům básně:
Jaroslav ze Štenberka
Vítání knížete Oldřicha v Klatovech

Hudba k chodské pohádce:
Vo princezně Markytce

Melodramy:
Jen jedenkrát, op. 100 - Petr Bezruč, rkp. v KT
Medailony Věčnem ražené - Antonín Sova (1928), rkp. v KT
Oči (Balada z Valdcka) - Jaromír Borecký (1936), rkp. v KT

Opera

Spanilá mlynářka (1883) – komická opera o dvou jednáních, libreto J. Veselý podle franc. veselohry „La meunière de Marly“ od Mélesvillea a Duveyriera, premiéra 10. 6. 1886 v ND

Od r. 1925 napsal přes dvacet skladeb k sokolským cvičením (např. Hudba ke cvičení dorostenců pro slet sokolské župy - dechová hudba, rkp. v KT, dále orchestrální skladba Vstup, rkp. v KT); řadu klavírních výtahů, směsí z oper a úprav.

Vokální tvorba

Písně:

sopránové:
Zimní kosmická píseň op. 19 (1881), rkp. v KT
Tři písně: (1882), rkp. v KT
Má milá hleď - slova V. Hálek
Měsíc se plaví po nebi - V. Hálek
Tajemství - E. Krásnohorská
Jen zpívej andílku (1883), vyd. v Praze (b. r.) - MK
Chceš-li hrát (1885), jen li Smoláka a Hoff.
Dárek z lásky - F. L. Čelakovský (1889), rkp. v KT
Čím srdce, čím jsi zhřešilo (1. verze 1874, další 1894 a 1897), rkp. v KT
Tvé oko krásné jezero - V. Hálek (1. verze 1875, 2. verze 1894 op. 53), rkp. v KT
Vše ve světě teď usnulo op. 53 (1894), rkp. v KT
Na hory už soumrak padá op. 53 (1897), rkp. v KT
Poslední přání op. 53 (1897), rkp. v KT
Bylo tak ticho (1900), rkp. v KT
Ukolébavka - Červenka (1913), rkp. v KT
Letěla slzička z blankytu (1913), rkp. v KT
Umlklo stromů šumění - 2 verze - obě vydány v Praze (b. r.) - MK
Čím jsi (1915), rkp. v MČH
Tři písně (1919), rkp. v KT
Jarní
Na cestě
Naše velikonoční
Za krásný večer - A. Klášterský (1933), rkp. v KT
Už dlouží se stíny stromů - A. Klášterský (1933), rkp. v KT
My našli se pozdě - A. Klášterský (1933), rkp. v KT
Žízním, žízním! (1935), rkp. v KT
Tři písně - A. Klášterský (1935), rkp. v KT
Pozdní lítost
Proč chvěješ se?
Mám rád tvou ruku
Touha srdce, rkp. v KT
Dcera harfenice, rkp. v KT
Matčina píseň (k divadelní hře), z autor. pozn.
U večerního jezera (k divadelní hře), z autor. pozn.
Zpěv Lidušky 1. - 4., z autor. pozn.
Variace na píseň "Ach není tu není", z autor. pozn.
Umřela matička - A. V. Šmilovský, rkp. v KT

altové:
Na dubě lkala hrdlička - V. Hálek (1875), rkp. v KT
Čím srdce, čím jsi zhřešilo - V. Hálek, rkp. v KT
Král duchů - J. W. Goethe, přeložil K. J. Erben (balada pro alt a harfu), rkp. v KT

tenorové:
Joj - to je mok!
Ta mělnická skála
Když jsem býval mlád
- pouze z autor. pozn.

barytonové a basové:
Jak rád dal bych všecko - Sturm (1885), rkp. v KT i v MČH
Píseň noci 29. října - V. Dyk (1885), rkp. v KT
Já nad vámi byl nachýlen - M. A. Šimáček (1892), rkp. v KT
Serenada (O mia cara) (1921), rkp. v KT
Tobě! - A. Smolák (1925), rkp. v KT
Upřímný - A. Smolák (1928), rkp. v KT
Pijácká - A. Smolák (1928), rkp. v KT

Podzim - A. Smolák (1928), rkp. v KT
Chci zpívat - A. Smolák (1928), rkp. v KT
Nevěř! (1931), rkp. v KT

dvojzpěvy:
Dobrou noc pro dva soprány - E. Krásnohorská, vyd. v Praze - MK
Umlklo stromů šumění pro dva soprány, vyd. v Praze - MK
Drei Lieder pro soprán a tenor, rkp. v KT:
Du bist wie eine Blume
Wenn will
Wenn du willst - i s českým textem
Welke Rose! pro soprán a tenor, rkp. v KT
Poesie pro soprán a tenor, rkp. v KT

Několik názvů písní bez konkrétnějšího určení:
Ach bože, rozbože (1919), jen u Smoláka a Hoff.
Vyrostší v křovině fialka malá - A. V. Šmilovský (1889), jen u Smoláka a Hoff.
Tys jako kvítek vábný (asi 1885), jen u Smoláka a Hoff.
Samota - J. Šimánek, z autor. pozn.
Pláč, jen pláč (1892), jen u Smoláka a Hoff.

Všechny písně, není-li označeno jinak, mají klavírní doprovod.

Bouře (Mořská fantasie), pouze skica - nedokonč., rkp. v KT, části:
Introduction
Modlitba dívky před kapli na břehu (pro soprán)
Píseň plavců o lodním mužiku (pro mužský sbor a tenorové sólo)
Zpěv hocha v koši na stožáru

Ženské sbory:

a capella:
Slavnostní sbor (1888), jen u Smoláka a Hoff.
Buď zdráva (1888), rkp. v MČH
Ku slavnosti učitelek op. 38 (1888), rkp. v KT
Šestero sborů pro ženské hlasy op. 62 (1893), vyd. v Praze - MK:
Co na nebi hvězdiček
Nehněvej se
Uhodilo
Pantáta ze mlýna
Zpověď
Holeček
Fialka (1903), vyd. ve sb. prof. Mladějovského (b. r.)
Ó krásný čas (1903), vyd. ve sb. prof. Mladějovského (b. r.)
Prosba k osudu op. 103 (1919), vyd. v Praze - MČH
Čtyři ženské sbory op. 102 (1923), rkp. v KT:
V polích - R. Hana
Na mezi - J. V. Sládek
Oči - J. V. Sládek
Pověz mi - ?
Naši řeči - A. Klášterský (b. r.), rkp. v KT
Tvou lásku, Bože - jen z programů
Pavouk - jen z programů

s doprovodem:
Dva sbory pro tři ženské hlasy s dopr. klavíru op. 22 (1882), vyd. v Praze (b. r.) - v MK
Výmluva
Bodlák
Měsíčku, tys dnes osamělý - pův. s dopr. klavíru, později s orch., slova - Čacká, op. 5 (1882), vyd. v Praze (b. r.)
Dobrou noc s dopr. klavíru, slova - F. L. Čelakovský (1882), vyd. v Praze (b. r.) - v MČH

Mezi dva tenké buky - čtyřruč. dopr. (1889), rkp. v KT
Tři ženské sbory s průvodem klavíru na čtyři ruce (1889), rkp. v KT:
Spěte háje
V přírodě
Komár
Kytice slovenských písní - klav. dopr. (1896), vyd. v Praze - v MČH
Směs z národních písní srbských s klav. (1919), rkp. v KT
Jubilejní sokolkám s klav. op. 84 (1919), rkp. v KT
Za štěstím domoviny s klav. (1920)

Mužské sbory:

a capella:
Zastaveníčko pro muž. sbor a baryt. sólo, op. 7 (1870), vyd. v Praze (b. r.) - v MK
Dnes krásná noc (1874), vyd. v Praze (b. r.) - v MK
Sbory z r. 1881, rkp. v KT:
Je večer s baryt. sólem, slova - K. Tůma
Marné - K. Tůma
Křepelka s tenor. sólem
Růžinka
Ukolébavka
Čermák - A. V. Šmilovský
Zastaveníčko
Komár, jen u Smoláka
K jmeninám op. 32 (1884), rkp. v KT
Mládenci - žertovný sbor (1891), vyd. v Praze (b. r.) - v MK
Naše hory (1891), vyd. v Praze - MK
Naše perla, op. 43 (1892) – na slova J. S. Debrnova, MČH, sign. I-F-163
Já v snách tě viděl- J. V. Sládek, op. 71 (1892), vyd. v Praze (1925) - v MK
Svaté právo (1893), rkp. v KT
Dva slavnostní sbory (b. r.), vyd. v Praze (b. r.)
Buď vítán svátku české pile - slavnostní sbor k 50. výročí Měšťanské besedy na slova A. Heyduka, op. 70 (1896), vyd. v Praze (b. r.) – v MK
Hlasem zvonků op. 71 (1897), rkp. v KT
Je čas, op. 73 (1897) – na slova J. V. Sládka
Blaník, op. 91 (1903) – na slova J. Nebeského, MČH, sign. VII-C-16
Náš zpěv, op. 95 (1906) – na slova V. Hálka, MČH, sign. VII-C-16, č. 108
Kokodáč (1920), jen u Smoláka
Krejči (1921), jen u Smoláka
Zastaveníčko (1921), jen u Smoláka
Rodný kraji náš op. 105 (1921), rkp. v KT
Jako poutník op. 104 (1924), rkp. v KT
Bud' dlouho zdráv - Smolák (1926), rkp. v KT
Smuteční sbor (Klatovských zvonů hlahol) - Höschl, (1933), rkp. v KT
Chodskému kraji - A. Klášterský (asi 1934), jen z programů a novin
Harmonizace písní, rkp. v KT a v MČH:
Polský hymnus (1891)
Naše hymna (Hej, Slované)
Kdož jste boží bojovníci

s doprovodem:
Nová záře (1891), s průvodem dechových nástrojů, MČH. sign. I-F-166
Přání s dopr. smyčcového kvarteta, slova - J. S. Debrnov (1891), rkp. v MČH
Když o volnost vlast zápolí - k všesokolskému sletu, (1912), rkp. v KT (s průvodem varhan)
Pro zdar republiky s prův. varhan (1920), rkp. v KT

Smíšené sbory:

a capella:
Zlatý prestol, op. 52 (1894) – MČH, sign. I-F-164

Ballada o české hudbě, op. 90 (1903) – na slova J. Nebeského, archiv PK, sign. 3 D 6164
Slavnostní sbor (1904), vyd. v Praze (b. r.)
České písni, op. 96 (1907) – osmihlasý sbor, archiv PK, sign. 3 D 12480
Polka jede, op. 97 (1907) – na slova J. Nerudy, archiv PK, sign. 3 D 12479
Serenada (1921), rkp. v KT
Heslo – J. Nebeský (1921), rkp. v KT
Bratrské zvony - osmihlasý sbor na slova Nebeského, (1929), rkp. vKT

s doprovodem:
28. říjen 1918 - s průvodem dechových nástrojů (1919), rkp. v KT
Díky Vám - s průvodem dechových nástrojů (1927), rkp. v KT
Dome vzácný - s průvodem dechových nástrojů a tympánů (1930), rkp. v KT

Kantáty:

Pohřeb na Kaňku, op 31 (1886) – duma z husitských dob pro sóla, sbor a orchestr na slova A.V. Šmilovskýho, premiéra 12. 12. 1886, vyd. klavírní výtah v Praze (b. r.), MČH sign. VII-C-17
Příchod Čechů na Říp (1893) – oratorní legenda pro sóla, sbor a orchestr na slova J. S. Debrnova, premiéra 4. 3. 1894
Lumírův odkaz, op 89 (1903) – výjev z českého bájesloví pro baryton, mužský sbor a orchestr na slova J. Nebeského

Duchovní tvorba:

mše: (rkp. v KT)
Mše č. 1 v starých tóninách pro smíšený sbor a capella, op. 3 (1874)
Mše č. 2 pro soprán, alt, bas, tenor ad. lib. s prův. varhan, op. 24, D dur (1881)
Mše č. 3 v lehkém slohu pro smíš. sbor s prův. varhan, op. 32 (1886)
Missa in honorem se. Josephi pro muž. sbor a varhany, op. 40 (1890)
Missa V. pro smíš. sbor s prův. varhan (bez Creda), op. 44, (1891)
Missa sexta pro smíš. sbor a varhany, op. 47, G dur, (1893)
Mše VII. v starých tóninách (1876 - nedokonč.)
Missa de Beata pro una voce organo comitante, op. 85 (1890), vyd. v Praze (b. r.) - v MK

sborové skladby duchovní: (rkp. v KT)
Ave Maria pro smíš. sbor a capella (1874)
Křesťané zaplesejte pro muž. sbor, tenor. sólo a varhany, op. 6 (1874)
Krátké a capellové skladby z r. 1876, rkp. v MČH:
Benedixisti Domine
Attendite universi populi
Jesurrexerunt in me viri
Ave Maria
Ave Maria pro dva smíšené sbory, dech. nástroje a harfu, (1884), vyd. v Praze
Hymnus – Králi mučedníkův, op. 36 (1890) – s průvodem varhan a orchestru, hudební archiv ND, sign. H 886
Žalm 47, op. 42 (1892) – ke slavnosti výročí narození Komenského, s průvodem varhan a orchestru, MČH, sign. I-D-30
Žalm „Rozevři se nebe“, op. 67 (1896) – pro dva smíšené sbory a capella na slova J. S. Debrnova, MČH sign. I-F-165

církevní skladby sólové: (rkp. v KT)
Adoramus pro bas a varhany (1894)
Ir Regina coelorum pro baryton a varhany (1913)
Ave Maria pro soprán a varhany (1913)
Modlitba - Ó požehnej nám, Pane, z kancionálu J. A. Komenského, pro soprán, tenor a varhany (1925)
Když zřím ten divuplný kříž pro soprán a varhany (1928)
Žalm 121 „K horám patřím já vesele“, pro soprán a varhany (b. r.)
Žalm „Hospodin zástupů, Bůh požehnaný věčně“, pro soprán a varhany (b. r.)

2) Karel Hoffmeister: Josef Klička[35]

Prosloveno při ústavním večeru v Sukově síni 15. prosince 1937 na paměť narozenin skladatelových.

Vrátíme-li se vzpomínkami svými v posledních několik desítiletí předválečných, nalezneme nejen zcela jiné poměry politické, ale i zcela jiné poměry kulturní a umělecké. Dnešní mladý člověk sotva pochopí, jak těžce všudy doléhaly německé vlivy, jak mocná byla vedoucí tenkrát orientace německá.

Doba, prodchnutá silným národním cítěním, si to uvědomovala. A nejlepší duchové její hledali protiváhu proti vlivům oněm a oporu naší kultury u dvou národů: Francouzi a Rusové podávali nám svým uměním pomocnou ruku. A naši literáti s Jaroslavem Vrchlickým včele chápali se jí stejně vřele, jako celé naše soudobé umění výtvarné a jako naše divadlo, Adolfem Šubertem tenkrát tak šťastně vedené.

Náš Josef Klička, tou dobou mladý profesor varhanické školy naší, ku podivu jemným instinktem vycítil, co literátům pověděl jejich intelekt a co výtvarníkům objasnilo jejich studium v Paříži, kam se z Mnichova ponenáhlu stěhovali. Věděl, že naše varhanní umění uchovává si svoji úctyhodnou výši, na níž stálo od dob Mozartových až po Smetanu. Ale viděl též, že přes leckterý specificky český, ba pražský rys, vyvíjí se jednostranně ve smyslu varhanní reprodukce německé.

Ba více ještě: že nepokračuje s dobou, ale že nějak nemůže se rozloučiti s nepopíratelně velkou dobou barokních varhan a jejich disposicí diktovaným reprodukčním stylem, udržovaným německými umělci až do posledních let devatenáctého věku. Styl ten nesporně plnou měrou vyhovoval skladbám, z disposice barokních varhan vyrostlým. V rejstříkování svém těžce ovládatelné staré stroje připouštěly nejsnáze odlišování větších ploch, světlejších, tmavších, lehčích a hutnějších, ale jinak v podrobnosti monochronních. A dokonce i novější stroje, budované s kolektivními rejstříky, stavějícími proti sobě zcela mechanické odstiňování piana, mezzoforte, forte a piana, demonstrovaly samy sebou bezduchou šablonu, v niž reprodukční styl, o sobě zprvu správný, časem zabřednul a ztrnul.

Zde tedy zasadil nově jmenovaný profesor varhanické školy. Tehdejší její ředitel, Fr. Zdeněk Skuherský, vzácný, geniální duch, který v sobě slučoval podivuhodným způsobem pokrokářství, na anarchii hraničící s aristokratickým, dogmatickým konservatismem, měl jedním ze svých vůdčích hesel jméno Cavaillé-Coll.

To jméno pařížského mistra varhanáře znamenalo nesmírně mnoho: znamenalo zánik barokních varhan. A zánik ten znamenal ovšem zánik reprodukce ve smyslu barokně

[35] Hoffmeister, K.: Čtyři vzpomínky. I. Josef Klička – varhaník, in: J. Branberger (ed.), *Výroční zpráva Státní konservatoře hudby v Praze za školní rok 1937-38,* Praha, 1938, s. 3-5, in: Archiv Konzervatoře Praha, sign. 2 E 4868/XII.

disponovaných strojů. Znamenal dokonce více: znamenal zrození nového, od minulosti neodvislého varhanního stylu. Jména Charles Widor, Alexandre Guillmant, Camille Saint-Saëns, César Franck, jsou jeho čelnými představiteli.

Bylo přímo zjevením pro Prahu, když nové tenkrát, francouzským vlivům disposičním se přiklánějící varhany v Rudolfinu rozehrály se barevnými přívaly, celou duhou odstínů a celým ohňostrojem jiskřivých staccat pod rukama Josefa Kličky, reprodukujícího ne už německá preludia a fugy, ale Widorovy a Guillmantovy symfonie pro sólové varhany. Stroj, působivší do té chvíle monumentální neživostí svého tónu ve skladbách plných nejučenější kontrapunktiky, uvolňuje svůj styl z kontrapunktických pout příliš přísných, uvolňuje monumentální velkorysost ve prospěch bohaté, až opalisující barvy: chce se stát živým orchestrem.

To bylo stanovisko, na němž stanul Klička jako virtuos; to bylo stanovisko, jež přejal od mistrů francouzských i jako skladatel.

Je třeba přehlédnouti, co a jak skládalo se pro varhany u nás, než napsal svoje fantasie, své legendy, úpravy Smetanovských symfonických básní, svůj nesmírně široce založený, bohatý koncert s orchestrem, abychom ocenili nesmírný pokrok, který jeho působením a jeho dílem učinila naše skladba varhanní. Odpoutala s od kožené strnulosti německých epigonů polyfonie a stanula na úrovni nejmodernější tenkrát barevné harmonie, a především ovšem barevné varhanní orchestrace francouzské.

Je přirozeno, že ten nový, tak oslnivý směr varhanní skladby i reprodukce přijat byl s nadšením všemi, kdož jsme kdy byli Kličkovými žáky.

Čas leccos korrigoval. Dnes víme, že ta revoluce proti varhanům jako neživému stroji a proti kontrapunktickému základu varhanní skladby v lecčems přestřelila. Ale náš mistr vykonal své posláni plnou měrou a s nejkrásnějším úspěchem. Dal podnět k modernímu českému varhannímu umění reprodukčnímu, přenesl k nám moderní, orchestrálně symfonický varhanní styl skladebný a ukázal žákům svým cestu, jíž třeba jíti dále. Že ukázal jim cestu správnou, dokazují světové úspěchy dnešního vůdce naší varhanické školy, profesora Wiedermanna, dokazují to i úspěchy skladebného díla tohoto umělce, snoubícího barevné umění svého učitele zase se živly polyfonními, a dokazují to vyučovací úspěchy dnešní varhanické školy, spočívající vesměs v rukou žáků Kličkových, prof. Elšlegra a Douši. To vše je vážným podnětem, abychom vděčně vzpomínali, kde se jedná o umění varhanní, vždy a především jména Josefa Kličky, jako průkopníka nových cest a bojovníka za nové, moderní varhanní umění v Čechách.

Bibliografie

Prameny a literatura k Josefu Kličkovi

Základní údaje o životě a díle Josefa Kličky skýtají publikace o autorovi, slovníky, vlastní biografie, příležitostné články v dobových československých periodikách, výroční zprávy pražské konzervatoře včetně publikace k výročí 125 let konzervatoře, diplomní práce, archivy.

Výchozím pramenem při čerpání informací o autorovi se staly dvě krátké publikace: *Hudební skladatel Josef Klička. Životopisná črta o jeho umělecké, skladatelské a životní práci* od Adolfa Smoláka a *Josef Klička* od Karla Hoffmeistera. Obě knihy jsou obdobně koncipovány. Podrobně vypravují o životě a částečně i o díle autora. Dílo a každou jeho činnost zasazují do příslušných kontextů. Hoffmeister v závěru uvádí seznam děl systematicky roztříděn s dobou vzniku, ovšem bez opusových čísel. V obou publikacích dochází ke zkreslení některých skutečností hlavně vlivem „opěvujícího“ charakteru. Z obou publikací pak čerpají dvě diplomové práce: *Život a dílo Josefa Kličky* od Lucie Stollové a *Josef Klička. Významný klatovský rodák* od Terezy Štichové. Obě práce kromě popisu života přinášejí velmi podrobný seznam Kličkových děl včetně opusových čísel a dat vzniku a premiér, pokud byly tyto informace dostupné.

Nejpřesnějšími prameny, i když zdaleka ne vyčerpávajícími, se staly dvě Kličkovy životopisné črty z roku 1919 a patrně z roku 1921. Klička v nich stručně popisuje svůj umělecký život, ve druhém náčrtu navíc vypisuje své nejdůležitější skladby. Dalším pramenem je kapitola „Rodina Kličků vypravuje“ uveřejněná ve *Sborníku na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze*, kde Josef Klička uveřejňuje některé své vzpomínky.

Ze slovníků můžeme jmenovat Československý hudební slovník osob a institucí, Pazdírkův hudební slovník naučný, Slovník hudebních umělců slovanských a Ottův slovník naučný. Cizojazyčné slovníky: MGG, Riemann Musik Lexikon a Grove’s Dictionary of Music and Musicians. O Kličkově působení v Prozatímním divadle podrobněji informuje „Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního“.

Nalezené články v českých periodikách se převážně vztahují k výročím autorova narození. Podrobně o Kličkově životě informuje především list Šumavan, jež krátce po Kličkově úmrtí je téměř celý věnován jeho odkazu. Výjimku zde tvoří článek v „Hlase národa“, který slouží nejen k obeznámení čtenářské obce se skladatelovými životními osudy, dílem a aktivitami, ale přináší i rozsáhlou kritiku jeho opery „Spanilá mlynářka. Ve „Výročních zprávách Státní konservatoře hudby v Praze“ byly během let 1924-1938 uveřejněny články K. Hoffmeistera, K. Douši a B. A. Wiedermanna, které převážně zhodnocují Kličkův význam.

Většina z nalezené literatury je „opěvujícího“ charakteru, snad možná i z té příčiny, že pochází z per Kličkových žáků.

I. Prameny a literatura

1. anonym: „Pražským a okolním spolkům důtklivě připomínáme, ...“, *Věstník pěvecký a hudební XIX,* 1914, č.1, 15.01. s. 13-14.

2. anonym: 100 let od narození Josefa Kličky, *Československý rozhlas,* 1955, 12. 12.

3. anonym: Bedřich Smetana poprvé přiváží Tajemství do Prahy, *Za hudebním vzděláním III,* 1928, č. 58.

4. anonym: Josef Klička - dožil se 15.12. osmdesátin, *Tempo. List pro hudební kulturu XV*, 1935, 17.12., s. 70.

5. anonym: *Josef Klička*, Dalibor, *Hudební listy XXXII,* 1910, č. 8-9, 20.11., s. 59.

6. anonym: Klička Josef, in: Abert Hermann (ed.), *Illustriertes Musiklexikon,* mikrofiš, 1927, s. 354, in: Národní knihovna ČR, Praha, DBA II, 716, 143.

7. anonym: Klička Josef, in: Alfred Einstein (ed.), *Hugo Riemann. Musiklexikon,* mikrofiš, 1929, s. 486, in: Národní knihovna ČR, Praha, DBA II, 716, 143.

8. anonym: Klička Josef, in: J. Dvořáček - R. Polz - E. Rádl et al. (ed.), *Masarykův slovník naučný. Lidová encyklopedie všeobecných vědomostí,* sv.3, Praha, Nákladem „Československého kompasu“, 1927, s. 1017.

9. anonym: Klička Josef, in: Leo Santifaller (ed.), *Österreichisches Biografisches Lexikon 1815 – 1950,* Graz – Köln, Verlag Hermann Böhlaus, 1965, s. 401.

10. anonym: Klička Josef, in: Nicolas Slonimsky (ed.),*Baker’s biographical dictionary of musicians,* New York-Oxford-Singapore-Sydney-Toronto-Ontario, Maxwell Macmillan International, 1992, s. 928-929.

11. anonym: Klička Josef, in: Paul Frank – Wilh. Altmann (ed.), *Kurzgefasstes Tonkünstler – Lexikon,* mikrofiš, 1926, s. 498, in: Národní knihovna ČR, Praha, DBA II, 716, 143.

12. anonym: Klička, Josef, in: Francois Michel (ed.), *Encyklopédie de la musique,* Paris, Fasquelle, 1959, s. 685.

13. anonym: Klička, Josef, in: Gösta Marin (ed.), *Sohlmans Musiklexikon. Nordinkt och almänt uppsladsverk för tonkunst, musiklin och dans,* Stockholm, Sohlmans Förlag, 1951, s. 300-301.

14. anonym: Klička, Josef, in: Robert Sabin (ed.), *The International Cyclopedia of Music and Musicians,* New York, Dodd, Mead and CO, 1964, [1]1938, s. 1119.

15. anonym: Klička, Josef, in: Wilibald Gurlitt (ed.), *Riemann Musik Lexikon,* sv. 1, Mainz-London-New York - Paris, B.Schatt’s Söhne, 1959, [1]1882, s. 934.

16. anonym: Oslavy Josefa Kličky v Klatovech, *Hudební rozhledy. Časopis Svazu československých skladatelů VIII,* 1955, č. 13, s. 672.

17. Bartoš, J.: *Prozatímní divadlo a jeho opera,* Praha, Sbor pro zřízení druhého národního dovadla v Praze, 1938, s. 325, 326, 328.

18. Borecký, J.: *Stručný přehled dějin české hudby,* Praha, Mojmír Urbánek – tiskem „Politiky“, 1928, s. 96, 108-109, 111, 119, 164, 186, 206.

19. Branberger, J – Ambros, A. W.: *Konservatoř hudby v Praze*. Praha, Knihtiskárna „Politiky“ v Praze, nákl. Konservatoře 1911

20. Bunk, G.: *Liebe zur Orgel. Erinnerungen aus einem Musikleben*, Hagen 1981, podle „Thüringer Orgeljournal“ 1996,. s. 116, Arnstadt 1996. In: Laukvik, Jon: *Orgelschule zur historischen Aufführundspraxis, Teil 2, Romantik*. Stuttgart, Carus-Verlag, 2000, str. 286.

21. Cmíral, A.: Josef Klička osmdesátníkem, *Hudební výchova. Časopis Československé jednoty hudebních stavů XVI,* 1935, č. 10, s. 131-134.

22. Czerny, Carl: *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule*, díl III, Wiesbaden 1991

23. Černušák, G. - Newmarch, R.: Klička, Josef, in: *Grove's dictionary of music and musicians*, sv. 4, London-New York, Macmillan and CO, 1954, s. 782.

24. Dolecká, L.: Ke 120. výročí narození Josefa Kličky, *Pravda,* 1975, 16. 12.

25. Douša, K.: *Josef Klička*, in: J. Branberger (ed.), *Výroční zpráva Státní konservatoře hudby v Praze za školní rok 1924-25*, Praha, 1925, s. 20-24, in: Archiv Konzervatoře Praha, sign. 2 E 3662.

26. Douša, K.: Prof. Josef Klička, *Hudební výchova. Časopis Českoslov. Jednoty hudebních stavů v Praze VI,* 1925, č. 10, s. 137-139.

27. Fiala, J.: Sto let od narození Josefa Kličky, *Hudební rozhledy. Časopis Svazu československých skladatelů VIII,* 1955, č. 20, s. 1035.

28. Foerster, Josef Bohuslav: *Poutník.* L. Mazáč, Praha 1942.

29. *Fond (složka) Klička Josef* – Archiv a knihovna Národního divadla, Praha, sign. P 1467.

30. Guillmant, Alexandre: *La Musique d´orgue*. In: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Paříž 1926

31. Helfert, V.: Klička Josef, in: Vladimír Helfert (ed.), *Pazdírkův hudební slovník naučný. II-Část osobní,* Brno,

32. Hoffmeister, K.: Čtyři vzpomínky. I. Josef Klička – varhaník, in: J. Branberger (ed.), *Výroční zpráva Státní konservatoře hudby v Praze za školní rok 1937-38,* Praha, 1938, s. 3-5, in: Archiv Konzervatoře Praha, sign. 2 E 4868/XII.

33. Hoffmeister, K.: Josef Klička, *Hudební revue IX,* 1916, č.4, leden, s. 139-140.

34. Hoffmeister, K.: *Josef Klička,* Praha, nákladem České akademie věd a umění, 1944.

35. Hoffmeister, K.: *Josefu Kličkovi k osmdesátinám*, in: J. Branberger (ed.), *Výroční zpráva Státní konservatoře hudby v Praze za školní rok 1935/36,* Praha, 1936, in: Archiv Konzervatoře Praha, sign. 2 E 4868/X.

36. Hoffmeister, Karel: *První století varhanické školy pražské*, in: J. Branberger (ed.), *Výroční zpráva státní konservatoře 1930/1931*, Praha, 1936

37. Holzknecht, Václav: *Bedřich Smetana.* Praha, Panton, 1979.

38. Hora-Hořejš, Petr: *Toulky českou minulostí VI*. Praha, Baronet & Via Facti 1997

39. Janáčková, M.: *Dopis z roku 1960, adresováno Václavu Kličkovi*, in: soukromá pozůstalost, Klatovy

40. Janeček Karel: *Hudební formy.* SNKLHU, Praha 1955

41. Janeček, Karel: *Tektonika, nauka o stavbě skladeb.* Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1968

42. Janeček, Karel: *Tvorba a tvůrci.* Panton, Praha 1968

43. Klička, J.: *2 dopisy z let 1897 – 1915, adresováno A. Heydukovi,* in: Památník národního písemnictví – Muzeum české literatury – Literární archiv, Praha, nesign.

44. Klička, J.: *2 dopisy z let 1901 – 1902, adresovány A. B. Dostalovi,* in: Památník národního písemnictví – Muzeum české literatury – Literární archiv, Praha, inv. č. 134 – 135.

45. Klička, J.: *5 dopisů z r. 1915 – 1920, adresovány G. Jarošovi,* in: Památník národního písemnictví – Muzeum české literatury – Literární archiv, Praha, inv. č. 1496 – 1500.

46. Klička, J.: *6 dopisů, 15 pohlednic, dopisnice a navštívenka z let 1932-1937, adresovány A. Klášterskému,* in: Památník národního písemnictví – Muzeum české literatury – Literární archiv, Praha, inv. č. 3264-3287.

47. Klička, J.: *Autobiografický náčrt z r. 1919,* in: Národní muzeum – České muzeum hudby, Praha, sign. G 2885.

48. Klička, J.: *Autobiografický náčrt z r. 1921,* in: Pozůstalost, Klatovy

49. Klička, J.: *Blahopřání ze dne 09. 04. 1897, adresováno Janu Malátovi,* in: Národní muzeum – České muzeum hudby, Praha, inv. č. G 21 g.

50. Klička, J.: *Blahopřání ze dne 17.12.1912, adresováno Karlu Kovařovicovi,* in: Národní muzeum – České muzeum hudby, Praha, inv. č. G 8791.

51. Klička, J.: *Dopis z r. 1935, adresován A. Klášterskému,* in: Památník národního písemnictví – Muzeum české literatury – Literární archiv, Praha, inv. č. 10005.

52. Klička, J.: *Dopis z 23. 10. 1927, adresovaný J. Koláři,* in: Památník národního písemnictví – Muzeum české literatury – Literární archiv, Praha, inv. č. 1.

53. Klička, J.: *Dopis z roku 1893, adresován J. Srbu Debrnovovi,* in: Památník národního písemnictví – Muzeum české literatury – Literární archiv, Praha, č. přír. 1919.

54. Klička, J.: *Dopis ze dne 07. 04. 1917, adresován F. Zemanovi,* in: Památník národního písemnictví – Muzeum české literatury – Literární archiv, Praha, inv. č. 148-149.

55. Klička, J.: *Dopis ze dne 21. 09. 1925, adresován J. R. Vilímkovi,* in: Památník národního písemnictví – Muzeum české literatury – Literární archiv, Praha, inv. č. 19230 – 19232.

56. Klička, Josef, in: J. J. Kořán - V. Novotný (ed.), *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí,* sv.14, Praha, J. Otto, 1899, s. 375-376.

57. Klinda, Ferdinand: *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. Bratislava, Hudobné centrum, 2000.

58. Klinda, Ferdinand: *Organová interpretácia.* Opus Bratislava 1983

59. Kol., *Československý hudební slovník osob a institucí*. (Černušák, G., Štědroň, B., Nováček Z.). I. díl Praha, 1963. II. díl Praha, 1965.

60. Kol., *Etudy o klavíru*, L. A. Barenbojm, G. M. Kogan, J. I. Miľštejn, S. I. Savšinskij, ad., Editio Supraphon, 1987

61. Kol., *Guide de la musique d´orgue.* (Cantagrel, G.). Librerie Artheme Fayard, 1991.

62. Kol., *Historické varhany v Čechách.* (Tomší, L., Lukeš, J., Tomíček, J., Uhlíř, V.). Praha, Libri, 2000.

63. Kol., *Mešní zpěvy*. Česká liturgická komise, Praha 1990

64. Kol., *Sborník na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze*. Praha, Vyšehrad, 1936.

65. Kubáň, Josef: *Malá varhanní kronika.* In: V. Holzknecht: *150 let Pražské konservatoře*. SHN, Praha 1961

66. Laukvik, Jon: *Orgelschule zur historischen Aufführundspraxis, Teil 2, Romantik*. Stuttgart, Carus-Verlag, 2000.

67. Lehner, Franz: *Ctěným čtenářům*, in: *Cecilie*, 1/1874.

68. Lichtner, R.: *Památník zpěváckého spolku Hlaholu v Praze, vydaný na oslavu 50ti leté činnosti. 1861-1911,* Praha, Nákladem pražského Hlaholu, 1911.

69. Lussy, Matthis: *Die Kunst des musikalischen Vortrags*., Leipzig 1886. s. 17 In: Laukvik, Jon: *Orgelschule zur historischen Aufführundspraxis,* Teil 2, Romantik. Stuttgart, Carus-Verlag, 2000.

70. Míčko, Miroslav: *Kulturní tvorba*, roč. 1961, č. 6. In: Zich, Jaroslav: *Kapitoly a studie z hudební estetiky*, Supraphon, Praha 1975

71. Nejedlý, Z.: *Dějiny opery Národního divadla,* díl 1., Praha, Nakladatelství Práce, 1949, s. 67, 219, 220.

72. Nejedlý, Z.: *Opera Národního divadla do roku 1900,* Praha 1935, s. 46, 164, 165.

73. Němec, Vladimír: *Pražské varhany*. Praha, František Novák, 1944.

74. Newmarch, R.: Klička, Josef, in: H. C. Colles (ed.), *Grove's dictionary of music and musicians,* sv. 3, London, Macmillan and CO, 1929, [1]1890, s. 35.

75. Novák, Vítězslav: *O sobě a o jiných*, Jos. Vilímek, 1946 Praha

76. Novotný, V. J.: *Feuilleton „Spanilá mlynářka".* Praha, Hlas Národa 12. 6. 1886.

77. Paclt, J.: Klička Josef, in: Vladimír Procházka (ed.), *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního,* Praha, Academia, 1988, s. 217.

78. Quoika, R.: Klička, Josef, in: Fridrich Blume (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil,* sv. 7, Kassel–Basel, Bärenreiter, 1958, sl. 1226-1227.

79. Reinberger, Jiří: *Poznámky k interpretaci,* In. „Česká varhanní tvorba I.", SNKLHU, str. VII, Praha 1954

80. Riemann, Hugo a Ambrust, Carl: *Technische Studien für die Orgel,* Leipzig 1890

81. Riemann, Hugo: *Allgemeine Musiklehre* (Katechismus der Musik), Leipzig 1909

82. Riemann, Hugo: *Der Ausdruck in der Musik*. In: Sammlung musikalischer Vortäge 5, Leipzig 1884

83. Riemann, Hugo: *Musikalische dynamik und Agogik.* Hamburg-Leipzig 1884

84. Riesig, Rudolf: *Josefu Kličkovi k osmdesátinám*, In. „Výroční zpráva pražské konservatoře 1935/1936", Praha

85. Schumann, Eugenie: *Erinnerungen,* Stuttgart 1925, nové vydání pod titulem *Claras Kinder,* s. 232*, Berlin 1999*

86. Slezák, K.: *Památník zpěváckého spolku „Hlahol" v Praze vydaný na paměť 75. výročí založení spolku, za období 1911-1936,* Praha, Nákladem pražského Hlaholu, 1936.

87. Smetana, Bedřich: *Vyšehrad. Symfonická báseň z cyklu Má vlast.*, part., Praha, Orbis 1950

88. Smetana, R.: *Československá vlastivěda,* díl IX, umění – sv. 3, Praha, Horizont, 1971, s. 197.

89. Smolák, A.: Josef Klička, *Za hudební výchovou. Měsíčník pro sblížení širší veřejnosti s hudebním uměním I,* 1925, č.4, 01.12.,s. 56-60, 63.

90. Smolák, Adolf: *Hudební skladatel Josef Klička. Životopisná črta o jeho umělecké, skladatelské a životní práci.* Klatovy, Ot. Čermák, 1925.

91. Srb Debrnov, J.: Klička Josef, in: *Slovník hudebních umělců slovanských,* Praha, rukopis, 1886 a 1899, in: Národní muzeum-České muzeum hudby, nesign.

92. Stollová, Lucie: *Život a dílo Josefa Kličky*. práce na konzervatoři, Konzervatoř v Praze, 1986.

93. Šourek, O.: Prof. Klička zemřel, *Venkov XXXII,*1937, 31. 03.

94. Štědroň, B.: Klička Josef, in: Gracian Černušák - Bohumír Štědroň - Zdenko Nováček (ed.), *Československý hudební slovník osob a institucí,* sv. 1, Praha, Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 670-671.

95. Štichová, Tereza: *Josef Klička. Významný klatovský rodák.* dipl. práce, Západočeská univerzita v Plzni, 2001.

96. *Úmrtní oznámení České akademie věd a umění ze dne 29. 03. 1937,* in: Národní muzeum – České muzeum hudby, Praha, sign. G 4268.

97. Vlčková, Eva: *Příspěvek k dějinám ceciliánského hnutí v Čechách.* ÚHV FF UK Praha

98. Volckmar, Wilhelm: *Orgelschule. Von ersten Anfängen bis zur höhern Ausbildung*, Leipzig. In: Laukvik, Jon: *Orgelschule zur historischen Aufführundspraxis, Teil 2, Romantik*. Stuttgart, Carus-Verlag, 2000.

99. Vomáčka, B.: Skladatel Josef Klička zemřel, *Lidové noviny r. 45,* 1937, 29.03.

100. Wagner, Richard: *Dichtungen und Schriften.* Insel Verlag, Frankfurt am Main 1983

101. Widor, Charles Marie: „*Avant propos*“ k Symfoniím pro varhany, Paříž 1887

102. Widor, Charles Marie: *De l´interprétation des préludes et des fugues*. In J.S.Bach: Oeuvres completes pour orgue., díl I., New York, 1914

103. Wiedermann, B. A.: In memoriam Josefa Kličky, in: J.Branberger (ed.), *Výroční zpráva Státní konservatoře hudby v Praze za školní rok 1936/1937,* Praha, 1937, s. 39-43, in: Archiv Konzervatoře Praha, sign. 2 E 4868/XI.

104. Zelený, V. V.: Zpěvohra, *Světozor XX,*1886, č.28, 18.06., s. 447.

105. Zich, Jaroslav: *Kapitoly a studie z hudební estetiky*, Supraphon, Praha 1975

II. Notové varhanní prameny

Seznam Kličkových autografů uložených v soukromé pozůstalosti v Klatovech

Fantasie na motivy symfonické básně „Vyšehrad“ od Bedřicha Smetany, op. 33., 1886

Koncert pro varhany a orchestr d moll, 1909

Koncertní fantasie c moll, op. 27., 1886

Koncertní fantasie na chorál „Sv. Václave“, 1895

Legenda č. 1 D dur, 1889

Legenda č. 2 d moll, 1889

Sonáta fis moll, 1917

Seznam Kličkových autografů uložených v Praze, v Archivu Pražské konzervatoře

Koncertní fantasie č. 4 pro varhany, sign. 1 C 20

Sonáta fis moll pro varhany, sign. 1 C 173

Seznamy tisků a opisů Kličkových děl nalezené v Archivu Pražské konzervatoře

Opisy signované:

Legenda pro varhany op. 98, inv. č. 4625.

Fantasie č. 2 pro varhany, inv. č. 9273.

Koncertní fantasie g moll op. 39 – varhany, sign. A-I-R 1007.

Legenda pro varhany, sign A-I-R 1008.

Sonata fis moll pro varhany, sign. A-I-R 1010.

Andante cantabile pro 3 harfy a varhany – partitura, sign. A-I-R 1009.

Legenda č. 1 d moll – varhany, sign. A-I-R 1328.

Andante cantabile pro 3 harfy a varhany, sign. A-I-R 1407.

První koncertní fantasie pro varhany op. 35, sign. 3 D 34 + 3 D 35.

Koncert pro varhany d moll – klav. výtah, sign. 3 D 8915.

Opisy nesignované:

Koncertní fantasie „Vyšehrad“ pro varhany.

Koncertní fantasie pro varhany op. 35.

Legenda D dur č. 2 pro varhany op. 33.

Fantasie g moll pro varhany.

Legenda č. 3 h moll pro varhany op. 98 – 2x.

Koncertní fantazie na staročeský chorál „Svatý Václave“ pro varhany op. 65.

Seznam Kličkových autografů, tisků a opisů uložených v Praze, v Národním muzeu – Českém muzeu hudby

Autograf:

Legenda č. 3 pro varhany, sign. XX-C-197.

Opisy:

Legenda pro varhany, sign. XXVIII-E-358.

Varhanní fantasie na Smetanův „Vyšehrad“, sign. XXX-B-2, 2x.

Legenda pro varhany D dur, sign. XXX-E-164.