

SPIS O NOVÉM SYSTÉMU FUGY A CYKLUS 36 FUG PRO KLAVÍR

3.1

DOBOVÉ OKOLNOSTI VZNIKU SPISU A 36 FUG

Spis *O novém systému fugy* je neodmyslitelně spjat s cyklem *36 fug pro klavír* a vznikl jako teoretické zdůvodnění postupů užitých právě v tomto cyklu. Geneze jednotlivých fug není úplně jasná, ale na některých fugách začal Rejcha pravděpodobně pracovat již za svého pobytu v Hamburku v letech 1794–1799. Nejprve bylo v Paříži okolo roku 1800 vydáno *12 fug pro klavír*.¹⁴ Tyto skladby jsou zahrnuty v cyklu 36 fug a jde o fugy č. 1, 2, 4, 8, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27 a 35. V roce 1805¹⁵ vyšel kompletní cyklus *36 fug pro klavír*¹⁶ i teoretický spis *O novém systému fugy*. Další vydání cyklu pochází pravděpodobně z roku 1828¹⁷ (vydání není datováno), publikoval jej Tobias Haslinger ve Vídni. Nejpozdějším rokem, kdy mohlo vyjít Haslingerovo vydání, je rok 1833, kdy k němu vyšla recenze, o které se podrobněji zmiňuji v podkapitole *Reflexe spisu a 36 fug*. U tohoto vydání je celkem nepochopitelně mylně uveden počet fug. I když se v něm nachází všech 36 fug, v názvu figuruje číslovka 30. Tato chyba je pak uvedena i ve výše zmíněné recenzi z roku 1833. Obě vydání jsou navíc rozdělena do dvou částí (první končí 16. fugou). Další vydání fug pochází až z druhé poloviny 20. století,¹⁸ poslední pak z roku 2012.¹⁹ Spis *O novém systému fugy* už vícekrát publikován nebyl.

V cyklu jsou také zahrnuty fugy, které vyšly tiskem dříve nebo je Rejcha zařadil do jiného díla. Kromě zmíněných 12 pařížských fug je to *Fuga na téma Domenica Scarlattiho, op. 32* (Paříž, 1802), další pak pocházejí z díla *Etude des transitions et deux fantaisies, op. 31* (Paříž, 1802), *Etudes ou Exercices, op. 30* (Paříž, přibližně 1800–1801), dvě fugy pochází i z teoretického pojednání *Philosophisch-praktische Anmerkungen zu den praktischen Beispielen*. V tomto raném pojednání se ostatně také poprvé zabývá fugou. U cyklu 36 fug někdy

14. Antoine Reicha. *Douze fugues pour le piano*. Paris: Imbault, [s. a. – cca 1800].

15. Vzhledem k tomu, že první vydání 36 fug není datováno, lze uvést rozmezí let 1803–1805.

16. Antoine Reicha. *Trente six fugues pour le Piano-Forté composées d'après un nouveau système par Antoine Reicha*. Vienne: Magasin de l'imprimerie chimique, [s. a. – cca 1803–1805].

17. Anton Reicha. 30 [sic] *Fugen für das Pianoforte verfasst nach einem neuen System*. Wien: Tobias Haslinger, [s. a. – cca 1828]. Rok 1828 uvádí Jiří Vysloužil v soupisu děl A. Rejchy: Týž. *Zápisky o Antonínu Rejchovi/Notes sur Antoine Rejcha*. Z francouzského originálu přeložil Jaroslav Fryčer. Brno: Opus musicum, 1970, s. 70.

18. Antonín Rejcha. *36 fug pro klavír*. Revidoval Václav Jan Sýkora. Praha: Supraphon, 1973.

19. Antonín Rejcha. *36 fugues pour le piano-forté/36 fug pro klavír/36 fugues for piano/36 Fugen für Klavier*. K vydání připravil Václav Jan Sýkora. 2. vyd. (v nakl. Bärenreiter vyd. 1.). Praha: Bärenreiter, 2012.

20. V soupisu děl A. Rejchy uvádí J. Vy-
sloužil 36 fug pro klavír jako cyklus bez
opusového čísla. Týž. *Zápisky o Antonínu*
Rejchovi/Notes sur Antoine Rejcha, s. 70.

bývá přiřazeno opusové číslo 36, které však v původních vydáních nenalezneme.²⁰

Vzhledem k tomu, že se tato publikace týká hlavně výše zmíněného spisu, nelze zde provést podrobnou analýzu celého cyklu. Na druhou stranu tyto fugy nelze opominout. Uchýlím se tedy k určitému kompromisu a pro doložení Rejchových tvrzení či postupů odkáži na konkrétní fugy či místo v jeho cyklu.

Jak bylo naznačeno v předchozí kapitole, Rejcha ve své kompoziční i teoretické činnosti navazoval na své předchůdce. Fugy komponoval po celý život, ale právě v raném období se vyznačovaly velkým množstvím novátorských impulzů. V 18. století, ale i dalších obdobích, byla v teoretických spisech za ideál považována barokní fuga. To je pochopitelné vzhledem k vrcholným dílům mistrů tohoto období. Fuga se však komponovala a vyvíjela dále. Její forma se postupně začala naplňovat novými výrazovými prostředky, zejména harmonickými. Velký význam měl přechod z horizontálního myšlení na vertikální, zjednodušeně řečeno – převládající homofonie začala vytlačovat polyfonii. Tato tendence byla patrná obzvláště mimo ryze polyfonní formy, ale postupem času se začala vkrádat i do tak přísné formy, jakou je fuga. S tím souvisí i postupné vytlačování a ústup generalbasu. Do fugy se včleňovaly různé „vymoženosti“ nastupujícího klasicismu – přísný výběr témat se rozšiřoval o témata v baroku nedoporučovaná, témata se mnohdy velmi zjednodušovala, zejména v oblasti harmonie. Časté bylo zařazování akordického rozkladu a výjimkou nebylo ani vnášení periodicity, která se v barokních fugách téměř nevyskytovala. Obecně lze říci, že kvantita i kvalita kontrapunktické práce byla menší a fugy méně propracovanější.

Přesto se do konce 18. století fuga bránila přijetí celé škály prostředků, které přinesla klasicistní éra. Toto vyhýbání se novým „aktualizacím“ však způsobovalo její čím dál větší archaičnost. Fuga se začala stávat synonymem pro zastaralou formu, jejíž kompozici však skladatelé museli zvládnout v rámci dobrého „vychování“. Tím ovšem není řečeno, že po Bachovi již nevznikla žádná kvalitní fuga. Největší mistři klasicismu – Haydn, Mozart i Beethoven – dosáhli obohacení své tvorby právě díky použití kontrapunktu a řada jejich fug je po řemeslné i obsahové stránce na nedostižné úrovni.

Do této doby se narodil Antonín Rejcha. Měl na výběr – mohl plně respektovat barokní ideál fugy, který byl v rozporu s řadou tehdejších postupů, nebo se pokusit fugu nějakým způsobem inovovat. Vzhledem ke svému naturelu se vydal druhou cestou.

Jeho nový pohled se netýkal pouze samotné kompozice, ale i teorie. V podstatě všechny spisy, které jsem jmenoval v předchozí kapitole, reflektují již existující a v mnoha případech starší tvorbu. Rejcha ale volí opačný směr. Vymezuje hlavní a vedlejší vlastnosti fugy, podle nichž pak komponuje své kontrapunktické skladby.

Tento odlišný přístup má i další aspekt, který se liší od počínání ostatních autorů. Na rozdíl od Rejchy popisují zmiňovaní teoretici fugu systematicky. Jejich cílem je zpracovat své postřehy do podoby učebnice, z níž by se studenti mohli učit skladbě. Rejchův úmysl je poněkud jiný. Předpokládá již zvládnutí tradiční fugy a jeho inovace záměrně překračují obvyklý rámec fugové koncepce.

V prvním vydání cyklu 36 fug se také objevuje předmluva. Týká se zejména složených taktů a jejich zdůvodnění, ale i Rejchova nového harmonického systému. Než přejdu k samotnému obsahu předmluvy, je důležité uvést, že je psána francouzským jazykem. Ostatně všechny fugy jsou popsány a opoznámkovány francouzsky. Popis obsahuje vedle čísla a tempového označení (uvedeného důsledně u všech fug) i údaj, zda má fuga více témat (např. fuga se dvěma tématy je označena „à deux Sujets“). Poznámky se pak týkají individuálních zvláštností fugy, na které chtěl Rejcha upozornit. Jde např. o šestici fug, které jsou komponovány na témata různých skladatelů – např. u fugy č. 3 „Thème de J. Haydn“, u fugy č. 9 „Thème de Dominico Scarlatti“ (zde je v prvním i druhém vydání uvedeno křestní jméno Dominico místo původního a dnes užívaného Domenico). U fugy č. 8 je uvedena poznámka „Cercle harmonique“, což znamená, že fuga prochází všemi durovými tóninami (přičemž začíná i končí v *D dur*). Pravděpodobně z důvodu jednodušší a přehlednější interpretace je v úvodu desáté fugy uvedena poznámka o zjednodušení Rejchou předepsaného 12/4 taktu na 3/4 takt. V prvním i druhém vydání je ponechán 12/4 takt, v novodobé edici Václava Jana Sýkory z roku 1973²¹ je užito přehlednějšího 3/4 taktu. U třinácté fugy je explicitně napsáno, že je komponována podle nového harmonického systému a v jejím průběhu jsou přímo do not vpisovány kadence

21. Viz pozn. č. 18.

22. Začátek této fugy z faksimile prvního vydání je připojen v příloze.

(tedy závěry) na různých stupních („Cadence sur la dominante“, „cadence sur la 2^{de} de la tonique“ ad.).²² Svůj nový harmonický systém Rejcha popisuje v předmluvě prvního vydání, o níž se zmíním níže. Tato Rejchova fuga je v celém cyklu unikátní tím, že probíhá pouze na bílých klávesách, tzn. zcela bez posuvek. V tomto ohledu má mnoho společného s první fugou z cyklu *24 preludii a fug* Dmitrije Šostakoviče z let 1950–1951. Fuga je rovněž napsána bez posuvek a téma postupně prochází různými stupni. Na rozdíl od Rejchy se Šostakovič nevyhýbá ani VII. stupni, tedy lokrickému modu, který nemá mezi I. a V. stupněm čistou kvintu (nástup na VII. stupni je u Šostakovičova tématu, které začíná právě čistou kvintou, obzvlášť zajímavý).

Fuga č. 15 na téma G. F. Händela je v prvním i druhém vydání uvedena dvakrát. Vzhledem k tomu, že je šestihlasá a obsahuje šest témat, byla pro přehlednost nejprve zapsána na šesti osnovách (obdobně jako v *Umění fugy* J. S. Bacha, kde má každý hlas svou osnovu) a vzápětí v klavírní stylizaci na dvou osnovách. Pro doplnění uvádím, že ostatní fugy jsou zapsány ve standardních dvou osnovách s výjimkou fugy č. 32, která je z důvodu častého křížení hlasů uvedena na třech osnovách.

Před fugou č. 20 (označenou „1^{ère} mesure composée“) je poznámka, která je důležitá zejména pro interprety. Krátce je vysvětleno, jak hrát složený 5/8 takt, v němž tato fuga probíhá. Prakticky je zde ukázáno, že pět osmin je rytmicky rovnocenných a nejedná se o triolu a dvě osminy.²³

23. Notové ukázky fug od-povídají prvnímu vydání Rejchova cyklu *36 fug pro klavír*.

Les 5 Croches de la mesure de cette fugue sont égales; on les divise, et on les marque en 3 Croches et en deux Croches. Il faut avoir soin de ne pas exécuter de la manière suivante:



ce serait tout - à fait contre l'intention de l'auteur, mais bien de cette autre:



ou, ce qui vient au même:



Obdobná poznámka je zařazena také u třetí fugy (č. 28, označené „3^{ème} mesure composée“) komponované ve složeném 8/8 taktu (6/8 a 2/8).

Toutes les Croches de la mesure de cette fugue sont égales comme dans une mesure de C, mais en les exécutant il faut les diviser et les détacher de la manière suivante:



ou, ce qui vient au même:



mais il faut se garder de les exécuter comme dans l'exemple suivant:



U druhé fugy ve složeném taktu (č. 24 označené „2^{ème} mesure composée“) tento návod nenalezneme, protože složený 7/4 takt je rozdělen do dvou taktů (C a 3/4) a naznačen taktovými čarami.

Poslední poznámka je u třicáté fugy se třemi tématy a týká se správného pojetí metra. V této fuzi je totiž interpretačně náročné místo – je zde podle zápisu současně exponován C takt a zároveň 3/4 takt, což ilustruje následující příklad:

24. Termín *nepřavá polymetrie* uvádí Vladimír Tichý ve spisu: Týž. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002, s. 109.

Allegro moderato

Z ukázky vyplývá, že jde o dvě metricky rozdílná pásma. První téma je ve čtyřdobém metru (*alla breve*), druhé v metru třídobém. Jedná se tedy o *nepřavou polymetrii*,²⁴ protože se těžké doby shodují.