

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Studijní doktorský program: Hudební umění
Studijní obor: Hudební teorie

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Rejchovo pojetí nauky o kontrapunktu
v kontextu této hudebně teoretické
disciplíny**

Vít Havlíček

Školitel: prof. PhDr. Jaromír Havlík, CSc.

Oponenti: PhDr. Michaela Freemanová, Ph.D.

doc. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D.

Datum obhajoby: 12. 6. 2015

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Study Programme: Music Art
Field of Study: Music theory

Dissertation

**Reicha's conception of the counterpoint
in the context of this music theoretical
discipline**

Vít Havlíček

Supervisor: prof. PhDr. Jaromír Havlík, CSc.

Opponents: PhDr. Michaela Freemanová, Ph.D.

doc. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D.

Date of Defense: 12. 6. 2015

Academic Degree: Ph.D.

Praha 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem *Rejchovo pojetí nauky o kontrapunktu v kontextu této hudebně teoretické disciplíny* vypracoval samostatně pod odborným vedením školitele a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha dne

.....
podpis studenta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Předmětem této disertační práce je kontrapunkt v pojetí Antonína Rejchy. Kontrapunktem se Rejcha zabýval celý život a teoreticky jej zpracoval zejména ve dvou svých spisech - *O novém fugovém systému* a v několika částech rozsáhlého *Pojednání o vyšší hudební skladbě*. V této disertaci se především věnuji druhému jmenovanému. Kromě podrobného popisu Rejchových myšlenek uvádím jeho pojetí v kontextu jeho předchůdců, současníků i pokračovatelů, čímž poukazuji na význam Rejchova myšlení v oblasti kontrapunktu.

Abstract

The subject of this dissertation is the conception of the counterpoint by Antonín Rejcha. Rejcha was working on his conception systematically all of his life and he defined it in his two treatises: *Ueber das neue Fugensystem* and in several parts of *Traité de haute composition musicale*. In this dissertation, I'm focusing on the second treatise. Besides of detailed commentary of Rejcha's thoughts, I'm trying to put them in the context of his predecessors, contemporaries and successors, by which I'm reflecting importance of Rejcha's ideas in the field of counterpoint.

Obsah

1	ÚVOD	6
2	ŽIVOTOPIS ANTONÍNA REJCHY	8
3	RANÝ SPIS O NOVÉM FUGOVÉM SYSTÉMU	9
4	POJEDNÁNÍ O VYŠŠÍ HUDEBNÍ SKLADBĚ	11
4.1	O SPISU OBECNĚ	11
4.2	ČÁSTI VĚNOVANÉ KONTRAPUNKTU – 6. A 7. DÍL.....	13
4.2.1	<i>Předběžné poznámky</i>	13
4.2.2	<i>Převratný kontrapunkt</i>	16
4.2.3	<i>Imitace</i>	80
4.2.4	<i>Kánon</i>	85
4.3	ČÁSTI VĚNOVANÉ FUZE – 8. A 9. DÍL.....	103
5	POJETÍ KONTRAPUNKTU V PŘEDREJCHOVSKÉ DOBĚ	123
5.1	VYMEZENÍ PŘEDREJCHOVSKÉ DOBY RELEVANTNÍ PRO SROVNÁNÍ S REJCHOVÝM POJETÍM....	123
5.2	GRADUS AD PARNASSUM J. J. FUXE	126
5.3	IMITACE.....	129
5.4	KÁNON	131
5.5	PŘEV RATNÝ KONTRAPUNKT	132
5.6	KONSONANCE A DISONANCE	134
5.7	POHYBY HLASŮ	138
5.8	FUGA.....	144
6	POJETÍ KONTRAPUNKTU U REJCHOVÝCH SOUČASNÍKŮ	146
7	VLIV REJCHOVA POJEDNÁNÍ O KONTRAPUNKTU NA DALŠÍ GENERACE	154
8	SUBSKRIBENTI REJCHOVA POJEDNÁNÍ O VYŠŠÍ HUDEBNÍ SKLADBĚ	159
9	ZÁVĚR	161
10	PRAMENY A LITERATURA	163
11	PŘÍLOHY	166

1 Úvod

Kontrapunkt je obor, který je dnes pevně zakotven v systému hudebně teoretických disciplín. Jeho vznik spadá do období přibližně před jedním tisíciletím. Za tuto neuvěřitelně dlouhou dobu prošel vývojem, kterým se nemůže pochlubit žádná jiná hudebně teoretická nauka. I dnes nepřestává fascinovat svými možnostmi a je jednou z aktuálních kompozičních technik, byť pojatou ve světle novodobých možností.

Tato disertace se zaměřuje především na pojetí kontrapunktu Antonína Rejchy. Tento pražský rodák neměl ve svém životě vždy na různých ustláno, ale dokázal se svou pílí vypracovat na profesora Pařížské konzervatoře a stal se jednou z respektovaných osobností v evropském měřítku. Jeho pojetí kontrapunktu, ale i dalších oblastí, je dodnes předmětem zájmu a mnohdy protichůdných názorů a postojů.

Disertace začíná obligátním životopisem Rejchy. Poté následuje jeho raný pohled na kontrapunkt, který představuje spis *Ueber das neue Fugensystem*¹ - *O novém systému fugy*. Následující kapitola tvoří jádro celé disertace. Jsou v ní podrobně charakterizovány Rejchovy myšlenky, které popisuje ve svém nejrozsáhlejším spisu *Pojednání o vyšší hudební skladbě - Traité de haute composition musicale*². Vedle nejrozměrnější kapitoly o převratném kontrapunktu je zde i imitace a kánon. Nechybí ani reprezentativní útvar kontrapunktu – fuga. Této formě v Rejchově pojetí jsem věnoval svou magisterskou práci, takže jsou zde uvedeny zejména Rejchovy hlavní myšlenky z této oblasti.

V dalších kapitolách je Rejchovo dílo zasazeno do kontextu. Po stanovení relevantního rozmezí nutného ke srovnání je podrobněji popsán legendární spis *Gradus ad Parnassum*³ Johanna Josepha Fuxe. Přestože byl tento spis vydán již v roce 1725, měl co nabídnout i generacím, které byly Fuxově době velmi vzdálené. Po vybraných teoretických oblastech v předrejchovské době následuje komparace Rejchova učení s jeho současníky, zejména jeho kolegy z pařížské konzervatoře Luigi Cherubinim

¹ Reicha, A.: *Ueber das neue Fugensystem*, Wien, 1805.

² Reicha, Antoine: *Traité de haute composition musicale*, Paris, Zetter, 1824 (I. díl) a 1826 (II. díl).

³ Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum*, Wien, 1725.

a François Fétisem. Době, která následovala, je vymezena další kapitola, v níž je uvedena reflexe Rejchova učení, a to teoretiky i skladateli dalších generací.

V neposlední řadě je součástí disertace i kapitola přinášející informace o zajímavém pramenu – subskribentech Rejchova *Pojednání o vyšší hudební skladbě*, přesněji řečeno předplatitelích dvojjazyčné francouzsko-německé verze z roku 1832, kterou přeložil Carl Czerny a díky níž mohli Rejchovo učení poznat i obyvatelé německy mluvících zemí.

V příloze je pak uvedena řada ukázek, které ilustrují skutečnosti popisované v této disertaci.

2 Životopis Antonína Rejchy

Antonín Rejcha se narodil 26. února 1770 v Praze. Ve stejném roce se také narodil jeho známější současník L. van Beethoven, se kterým se Rejcha znal a osobně stýkal. Po časně smrti otce žil Antonín Rejcha krátký čas u svého děda v Klatovech a poté byl poslán na výchovu ke strýci Josefu Rejchovi, skladateli a hudebníku v knížecí kapele ve Wallersteinu v Bavorsku. S ním pak později přesídlil do Bonnu, kde studoval u Christiana Gottloba Neffeho. V Bonnu se tehdy poznal s Beethovenem. Poté působil v Hamburku, ve Vídni a nakonec se usídlil v Paříži, kde žil nejprve mezi lety 1800 – 1802 a poté od roku 1808 trvale do své smrti v roce 1836. Od roku 1818 působil na pařížské konzervatoři a mezi jeho žáky patřili mj. H. Berlioz, Ch. Gounod či C. Franck.

Kromě pedagogické a kompoziční činnosti zasáhl Antonín Rejcha i do oblasti teorie hudby. Napsal mnoho spisů pojednávajících o různých oblastech hudební teorie a mnohé jeho názory jsou na svou dobu velmi moderní. Vedle raného spisu *O novém fugovém systému* (1805) jsou vynikajícími teoretickými díly *Pojednání o melodii* (1814), *Pojednání o vyšší hudební skladbě* (1824 – 1826) a *Umění dramatického skladatele* (1833).

Jeho největším přínosem v oblasti skladby je ustálení dechového kvinteta, pro které napsal 25 skladeb. Poměrně rozsáhlá je klavírní tvorba. Vedle cyklu *36 fug pro klavír* sem náleží klavírní sonáty, variace, etudy, fantazie a různé další skladby. Četné kompozice jsou pro různé komorní obsazení. Z orchestrální tvorby lze zmínit symfonie, ouvertury či koncerty. Rejcha je také operním autorem. Z jeho 8 oper stojí za zmínku především opera *Sapfó*. Ale jako operní autor se neprosadil. Vokálně instrumentální tvorbu zastupuje *Te Deum*, *Requiem*, několik kantát, sborů a jiných skladeb. V dnešní době je Rejcha ceněn jako hudební teoretik, skladatel a pedagog.

3 Raný spis O novém fugovém systému

Rejchově spisu *O novém fugovém systému* byla věnována moje bakalářská práce (obhájená 10. června 2009). V této kapitole se tudíž o spisu zmíním jen v základních tezích, poněvadž hlavním předmětem mé disertace je zejména několik dílů z jeho *Pojednání o vyšší hudební skladbě*.

Rejchův spis *O novém fugovém systému* byl napsán roku 1804 a byl v podstatě předmluvou k cyklu *36 fug pro klavír*, které jsou zkomponovány podle jeho nového fugového systému. Jelikož vyšel ve Vídni, je logické, že je napsán v německém jazyce a vydán v tehdy běžně užívaném typu písma, v tzv. švabachu. To byl také možná důvod, proč do roku 2009 nebyl tento spis přeložen do češtiny. Existuje několik komentářů popisujících jeho hlavní myšlenky, ale přeložený spis jako celek jsem uvedl v češtině poprvé po více než 200 letech od jeho vzniku ve své bakalářské práci. Z vlastní zkušenosti také vím, že obstarat nebo alespoň nahlédnout do tohoto teoretického díla je obtížnější, než by se na první pohled mohlo zdát. V Praze jsem i při vší snaze tento spis neobjevil. Kopii původního vydání spisu, ze které jsem překládal, jsem získal z Nationalbibliothek ve Vídni, tedy ve městě, kde byl spis vydán.

Rejchův spis je členěn do několika částí. Po úvodu s předmluvou z francouzského vydání dvanácti fug, jež předcházely tomuto vydání 36 fug, následuje první, obsahově nejdůležitější část (označená I.), tedy rozdělení a popis hlavních a vedlejších vlastností fugy.

Hlavní vlastnosti fugy jsou nepostradatelné, aby fuga zůstala fugou. Jedná se o základní význam tématu (bez tématu by fuga samozřejmě nemohla být), jeho citace v každém z hlasů a práce s ním.

Vedlejší vlastnosti fugy lze oproti hlavním používat libovolně, protože v nich není podstata fugy. Rejcha jich uvádí těchto pět:

1. Tónina, v níž nastupuje comes
2. Tóniny, do nichž se musí modulovat
3. Nutnost skončit fugu v tónině, v níž fuga začala
4. Využitelnost všech témat pro fugu
5. Určitý způsob použití tématu, které se pro fugu nehodí

V druhé části (označené II.) je uvedeno pět předběžných námitek, které by mohly být vzneseny proti samotnému novému systému fugy a navazujících autorových odpovědí na tyto námítky.

První námitka – fugy podle tohoto nového systému přestávají být fugami

Druhá námitka – tyto fugy jsou fugové fantazie, ale ne fugy

Třetí námitka – proč končí mnohé tyto fugy v jiné tónině, než v té, v níž začaly?

Čtvrtá námitka - největší mistři: Händel, S. Bach, vytvořili svoje fugy podle starých všeobecně přijatých metod, takže to musí být to nejlepší

Pátá námitka – co fuga získá tímto novým zacházením?

Jedná se o apologii, tedy o určitou obhajobu autorovy koncepce. Rejcha zde přímo počítá s odmítavými stanovisky případných odpůrců jeho systému. Zde by se také dalo uvažovat o tom, že Rejcha klade otázky sám sobě a tím se snaží eliminovat svou novátorskou nejistotu. V době, kdy vznikl tento spis, ještě Rejcha nebyl uznávanou autoritou v hudební teorii či skladbě jako tomu bylo za jeho pozdějšího působení na pařížské konzervatoři. Po zodpovězení poslední námítky se v závěru Rejcha věnuje otázce hudební formy a jejího vlivu na kompozici jako takovou. V následném dodatku analyzuje úvod fugy č. 21 z cyklu *36 fug pro klavír*. Soustředí se především na spojení vůdce (dux) a průvodčího (comes) z hlediska vztahů tónin.

4 Pojednání o vyšší hudební skladbě

4.1 O spisu obecně

Pojednání o vyšší hudební skladbě - Traité de haute composition musicale vyšlo v Paříži v době, kdy již byl Rejcha uznávanou autoritou na pařížské konzervatoři a je jeho nejrozsáhlejším a nejobsáhlejším hudebně teoretickým dílem. Vzhledem k jeho významu se nejprve zmíním o tomto spisu jako celku a v následujících podkapitolách pak přejdu k částem, které se týkají kontrapunktu.

Velký podíl na rozšíření tohoto spisu do německy mluvících zemí, do kterých můžeme ostatně započítat i české země v 19. století, měl Carl Czerny, který jej přeložil do němčiny. V této dvojjazyčné francouzsko-německé verzi byl vydán ve čtyřech svazcích u nakladatelství Diabelli & comp. roku 1832 ve Vídni, tedy jen několik let po vydání pařížské verze a ještě za Rejchova života. S Czernym se Rejcha osobně znal z dob svého vídeňského pobytu, kde měli oba společné přátele, např. Ludwiga van Beethovena.

Vznik tohoto díla spadá do širšího časového období. Tak rozsáhlé dílo by Rejcha asi ani nemohl napsat za krátký čas, i když z jeho vlastního životopisu⁴ víme, že se od mládí naučil neúnavně pracovat.

Francouzská (originální) verze spisu je rozdělena do šesti knih ve dvou svazcích (po třech knihách):

1. svazek (235 stran) – první kniha zahrnuje mj. rozdíly mezi přísným a moderním stylem v harmonii, různé užití temp, taktů, dále pojednává o dvojsborových kompozicích, lomených kadencích⁵ ad., druhá kniha pojednává o kontrapunktu (zejména převratném), třetí o imitaci a kánonu.

2. svazek (361 stran) – čtvrtá a pátá kniha je o fuze, šestá pak o umění používat a rozvíjet myšlenky; v této knize také mj. pojednává o

⁴ Vysloužil, Jiří: *Zápisky o Antonínu Rejchovi*, Opus musicum, Brno 1970.

⁵ Ve francouzském originále „cadence rompue“, v německém překladu „gebrochene Cadenz“. Lomenou kadenci vysvětlují podrobně v části o Rejchově pojetí fugy na str. 109. Pro zajímavost budu v této práci uvádět vedle francouzského originálu i dobový německý překlad z Czerneho vydání.

formách – velké dvoudílné a třídílné formě, rondy, fantazii, variacích, menuetu, preludiu, dále pak o reflexi (tehdy) současné hudbě v Evropě; šestá kniha je uzavřena závěrečnými body, které se nevešly do předchozího textu.

V Czerneho dvojjazyčné verzi čítající celkem 1226 stran jsou k *Pojednání o vyšší hudební skladbě* přiřazeny i dřívější Rejchovy spisy *Pojednání o harmonii* a *Pojednání o melodii*. Celé kompendium je pak rozděleno do čtyř svazků o deseti dílech (1. svazek – první až třetí díl – *Pojednání o harmonii*; 2. svazek – čtvrtý díl – *Pojednání o melodii*; 3. svazek – pátý až sedmý díl – shodný s prvním svazkem *Pojednání o vyšší hudební skladbě*; 4. svazek – osmý až desátý díl – shodný s druhým svazkem *Pojednání o vyšší hudební skladbě*).

Celý spis *Pojednání o vyšší hudební skladbě* Rejcha vybavil velkým množstvím praktických notových příkladů, které ilustrují probíranou látku. Jedná se nejen o krátké ukázky např. motivků, imitací či harmonických postupů, ale také o ucelené skladby. Autorem je v drtivé většině sám Rejcha, ale je zde i několik kompozic od jiných autorů, vesměs od jeho žáků.

Dnes je spis celkem snadno dostupný, protože se dochovala řada exemplářů. V Praze jsou dostupné např. originální francouzská či Czerneho verze v Národní knihovně, Městské knihovně nebo v Českém muzeu hudby. Dokonce jej lze objevit na internetu⁶.

U Czerneho verze je pozoruhodným pramenem seznam subskriptentů, který se objevuje v úplném závěru desátého dílu. O tomto seznamu je v této disertaci zařazena zvláštní kapitola v závěru.

⁶ Na odkazu:
[http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9_de_haute_composition_musicale_\(Reicha,_Anton\)](http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9_de_haute_composition_musicale_(Reicha,_Anton)).

4.2 Části věnované kontrapunktu – 6. a 7. díl

4.2.1 Předběžné poznámky

Úvodní Rejchova kapitola o kontrapunktu má podtitul: O převratné harmonii neboli o dvojitém, trojitém a čtyřnásobném kontrapunktu. Úvod této kapitoly je z dnešního pohledu hudební teorie velmi zajímavý. Hned první věta zní: „Slova kontrapunkt a harmonie jsou synonyma, takže výrazy dvojitý, trojitý a čtyřnásobný kontrapunkt jsou plně srovnatelné s výrazy dvojitá, trojitá a čtyřnásobná harmonie“. Kontrapunkt je podle něj harmonie, kterou lze převrátit. Harmonii Rejcha popsal celkem podrobně v prvních třech dílech svého kompendia (Czerneho verzi). Převratnou harmonii (tedy kontrapunkt) chápe jako obohacení stávající harmonie, která má navíc tu vlastnost (a výhodu), že ji lze převrátit (tedy vzájemně přehodit vrchní a spodní hlas). Základ jakéhokoliv (převratného) kontrapunktu spočívá v tom, že každý hlas může tvořit správný bas k jinému či jiným hlasům, pokud se umístí do nejhlubší polohy. Z této vlastnosti může mít podle Rejchy skladatel dvojí užitek:

1. použití bez převratu
2. použití s převratem

Z tohoto důvodu se dotyčný kontrapunkt nazývá dvojitý. Co se týče terminologie, označuje Rejcha základní tvar jako vzor⁷ a převrácenou verzi jako převrat⁸. V dnešní české hudební teorii jsou tyto dva termíny označeny u Hůly⁹ jako původní sestava a transpozice. U převratu Rejcha upozorňuje na změnu jednotlivých intervalů, v níž podle něj spočívá zajímavost tohoto typu kontrapunktu. Má-li také skladatel tento kontrapunkt hodnotně uplatnit, musí provést vzor i převrat, jinak posluchač nepozná, že jde o převratný kontrapunkt.

Dále Rejcha považuje za nutné, aby oba hlasy kontrapunktu byly samostatné, tedy aby tvořily svébytnou melodii. Uvádí pak příklad, kde jsou dvě velmi podobné melodie postupující ve stejných notových hodnotách a

⁷ V německé verzi – das Muster, ve francouzské – Modèle.

⁸ V německé verzi – die Umkehrung, ve francouzské – Renversement.

⁹ Hůla, Zdeněk: Nauka o kontrapunktu, Editio Supraphon, Praha 1985.

převážně v paralelních terciích. Následný převrat není podle Rejchy zajímavý. Abychom této situaci předešli, doporučuje jednu z melodií varírovat a dokládá to dalším příkladem. Rejcha tímto poukazuje na jedno ze základních pravidel kontrapunktu, podle něhož má každý hlas být samostatný a následně pak spojením hlasů tvořit hudebně logický celek.

Každý z obou hlasů se nazývá subjekt (nebo téma či motiv)¹⁰. Jeden z nich by měl nastoupit dříve, druhý později. Ten, který nastupuje dříve, se nazývá první nebo hlavní subjekt¹¹. Ten, který nastupuje později, se nazývá druhý nebo kontrasubjekt (či kontratéma)¹². Znovu zde zdůrazňuje, aby měly všechny hlasy melodický smysl - čím je subjekt zpěvnější, tím lépe. Prakticky orientované doporučení je, aby byl vzor zapamatovatelný, tedy ne příliš dlouhý. Rejcha uvádí rozmezí 2 – 8 taktů.

Kontrapunkt vždy nemusí podle Rejchy začínat a končit na tónice a ve svém průběhu zřídka moduluje, kromě vybočení z tóniky do dominanty. Vzor i převrat můžeme transponovat do různých tónin. U změny tónorodu (z dur do moll nebo opačně) musíme často přistoupit k malým změnám, spočívajícím ve změně malých a velkých intervalů (a obráceně), což je dokumentováno přiloženými ukázkami. Změna notových hodnot dovolena není. Jiné úpravy (např. zkrácení) jsou možné jen tehdy, kdy byl vzor několikrát proveden úplně.

Ke kontrapunktu se mohou připojit doprovodné hlasy (jeden či více), které mají za úkol doplnění harmonie. Mohou být v jakékoliv poloze – jako vrchní hlas, střední hlas nebo bas. Na rozdíl od subjektů se mohou u převratu měnit. Na základě různých kombinací tak mohou vzniknout různá tria a kvartety. Počet obměn se ještě rozšíří, zahrneme-li změnu tónorodu nebo transpozici do jiných tónin. Rejcha uvádí, že takové užití dvojitého kontrapunktu nabízí dvacetinásobné využití – 2 dua, 8 trií a 10 kvartetů (10x převrácené a 10x bez převratu; 16x v dur a 4x v moll).¹³ Po velkém množství příkladů dodává, že se má vždy vybrat to nejlepší a ne všechny kombinace, které jsou možné.

¹⁰ V německé verzi – das Subject (Thema, Motif), ve francouzské pouze – sujet.

¹¹ V německé verzi – das erste, (Haupt=) Subject, ve francouzské - premier sujet.

¹² V německé verzi – das zweite, (Contra=) Subject, Contrathema, ve francouzské - second sujet.

¹³ Asi by se našlo více řešení, ale Rejcha uvádí tento počet.

V závěru této kapitoly uvádí, že harmonie (tedy kontrapunkt) může být převratná na více způsobů – v oktávě (ten je nejdůležitější), decimě a duodecimě. Kromě těchto tří existují i další, které se ale příliš nepoužívají – v sekundě, kvartě, sextě a septimě. Následuje pořadí, v němž jsou v jeho knize vysvětleny jednotlivé kontrapunkty:

1. Dvojitý kontrapunkt v oktávě nebo kvintdecimě
2. Totéž s přidanou tercií
3. Trojitý kontrapunkt
4. Čtyřnásobný kontrapunkt
5. Kontrapunkt v tercii nebo decimě
6. Totéž s přidanou tercií
7. Kontrapunkt v kvintě nebo duodecimě
8. Totéž s přidanou tercií

Zbytek doplňují poznámky o čtyřech méně používaných kontrapunktech:

1. Kontrapunkt v sekundě nebo nóně
2. Kontrapunkt v kvartě nebo undecimě
3. Kontrapunkt v sextě nebo tercdecimě
4. Kontrapunkt v septimě nebo kvartdecimě

4.2.2 Převratný kontrapunkt

Oblast převratného kontrapunktu je Rejchou zpracována velmi rozsáhle a podrobně (zabírá celý 2. díl ve francouzském originálu a 6. díl v Czerneho verzi). Je rozdělena do jedenácti kapitol, přičemž některé obsahují i několik podkapitol.

I. O dvojitém kontrapunktu v oktávě nebo kvintdecimě

Hned první kapitola je nazvaná O dvojitém kontrapunktu v oktávě nebo kvintdecimě. Rejcha jej definuje jako dvouhlasou převratnou harmonii, tedy takovou, v níž tvoří jeden hlas oproti druhému správný bas, vymění-li si hlasy své polohy. O převratné harmonii již pojednal v předchozí kapitole, takže zde není potřeba tuto problematiku znovu připomínat. Po této definici následuje obligátní tabulka s převraty intervalů v oktávě.

Modèle 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
Renversement 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Toto schéma již uvádí řada teoretiků v 17. a 18. století, ale pro lepší pochopení a studijní zaměření spisu je nezbytnou pomůckou. K této ukázce Rejcha vysvětluje, že z unisona bude oktáva, ze sekundy septima atd.

Poté Rejcha stanovuje čtyři pravidla nutná pro vytvoření tohoto typu kontrapunktu:

1, S čistou kvintou musíme zacházet jako s disonancí, tedy připravit a rozvést nebo použít jako průchod. Rejcha uvádí, že toto pravidlo je v tomto typu kontrapunktu to nejdůležitější. Otázkou konsonance a disonance se v této disertaci zabývám v samostatné kapitole, ale stručně zde mohu k tomuto tématu poznamenat, že se Rejcha v části o kontrapunktu nijak zvlášť touto problematikou nezabývá.

2, Průtah nóny je zakázán, protože není převratný.

3, Nesmí po sobě následovat dvě jdoucí kvarty, protože by převratem vznikly dvě kvinty.

4, Aby se nekřížily dva hlasy kontrapunktu u převratu, nesmí se vzdalovat dále od sebe než maximálně o kvintdecimu. Rejcha upozorňuje na případy, kde se nesmí překročit hranice jedné oktávy.

K těmto čtyřem pravidlům ještě připojuje další čtyři:

1, Dvouhlasá harmonie kontrapunktu musí být dostatečně úplná, aby se obešla bez dalšího vyplňujícího nebo doprovodného hlasu. Také uvádí, že na začátku tohoto kontrapunktu musí být uveden bez tohoto pomocného prostředku, aby mohl posluchač snadno oba subjekty zachytit.

2, Oba subjekty se nesmí křížit ani ve vzoru, ani v převratu.

3, Všechny disonance musí být připraveny s výjimkou průchodu. Výjimku má jen zmenšená kvinta a její převrat, zvětšená kvarta. Tyto intervaly se občas podle Rejchy mohou použít bez přípravy.

4, Každý subjekt má tvořit určitou (dle terminologie Karla Janečka – svébytnou) melodii. Druhý subjekt by měl nastoupit po krátké pauze, jak již Rejcha zmínil výše.

Po stručném vymezení těchto pravidel se Rejcha vrací k prvním čtyřem, a to ve formě čtyř poznámek.

1, Poznámka o pravidle s čistou kvintou rozšiřuje Rejchovo pravidlo a připojuje zde množství ukázek, v nichž je použit právě interval čisté kvinty¹⁴.

¹⁴ Všechny notové ukázky jsou použity z Czerneho dvojazyčného francouzsko-německého vydání *Pojednání o vyšší hudební skladbě*.

	Intervalles dans le Modèle. Intervalle des Musters.	Intervalles dans le renversement. Intervalle der Umkehrung.
Quinte préparée par la tierce. Quinte durch die Terz vorbereitet.		
Préparée par l'unisson. Durch den Unison vorbereitet.		
Préparée par la sixte. Durch die Sexte vorbereitet.		

Uvádí i příklad, který je podle Rejchy použitelný pod podmínkou, že se každá kvarta (v převratu) doprovodí i sekundou.

Modèle. Muster.	Renversement avec une partie ajoutée. Umkehrung mit einer Zusatzstimme.

V této ukázce se objevuje i interval zmenšené kvinty, která se v převratu změní na zvětšenou kvartu. K tomu Rejcha doplňuje, že se občas používá bez přípravy, ale musí se na tento interval pokud možno přejít z vedlejšího stupně.

Intervalles dans le modèle. Intervalle des Musters.	
Renversement. Umkehrung.	

2, Poznámka o užití nóny začíná Rejchovým rozdělením tohoto intervalu na dva způsoby. První je špatný a druhý správný.

N ^o 1.	N ^o 2.

V první případě tvoří tón D průtah do C a harmonie tak není převratná, Ve druhém naopak vytváří tón C průtah do H, což je podle Rejchy vhodné k převratu. Oba způsoby pak dokládá řadou notových ukázek.

3, Poznámka o dvou po sobě jdoucích kvartách varuje před tímto krokem z důvodu dvou po sobě jdoucích kvint v převratu, ale i před tím, že druhá kvarta nemůže být připravena. Ve volném stylu je podle Rejchy dovolen postup dvou kvart, je-li druhá zvětšená.

Jedním dechem ale dodává, že pro kontrapunkt se tento příklad vůbec nehodí, protože v převratu pak vzniknou dvě tvrdě znějící kvinty, obzvlášť jde-li pouze o dvojhlas.



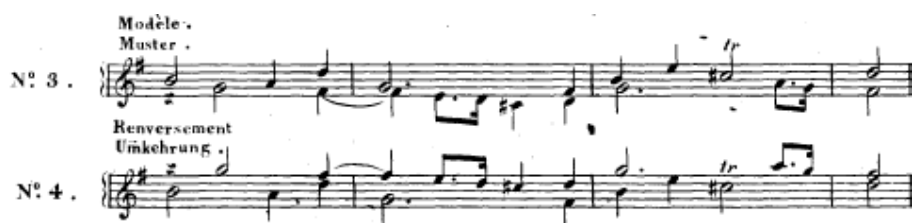
4, Poznámka o rozsahu, který se nesmí překročit, vysvětluje prakticky toto pravidlo. Je zde uveden příklad, kde Rejcha ukazuje dvojitý kontrapunkt v oktávě pro dva stejné hlasy (např. dva soprány nebo dva tenory).



V místech, kde je překročen rozsah oktávy totiž u převratu nedojde ke změně intervalů:



Pokud chceme použít tento kontrapunkt, doporučuje jej Rejcha upravit, např.:



Komponujeme-li kontrapunkt pro dva nestejně hlasy s větším rozsahem, může se překročit rozsah oktávy, ale neměl by se podle Rejchy překročit rozsah kvintdecimy, což dokumentuje několika notovými ukázkami. U poslední, kde je mezi subjekty největší vzdálenost, doporučuje vyplnění dalšími hlasy.

Po čtyřech poznámkách Rejcha přechází ke konkrétnímu postupu, jak nejjednodušeji zkomponovat druhý subjekt (nebo jej též nazývá kontrasubjekt) v převratné dvouhlasé harmonii. Doporučuje vzít tři řádky a do prvního a třetího napsat hlavní subjekt (do třetího o oktávu nebo dvě

níž). Prostřední je určen pro druhý subjekt, který podle Rechy musí tvořit dobrý bas k vrchnímu řádku a zároveň správnou harmonii ke spodnímu.

N°1.

Portée supérieure.
Obere Zeile.

Portée intermédiaire.
Mittel-Zeile.

Portée inférieure.
Untere Zeile.

N°2.

K této ukázce poznamenává, že první příklad je určený pro dva stejné hlasy, tudíž druhý subjekt nesmí křížit tóny vyššího ani nižšího řádku. Ke druhému příkladu píše, že je určený pro dva různé hlasy, ale i tak nesmí křížit druhý subjekt tóny krajních řádků. Podle Rejchy je jednodušší vymýšlet kontrasubjekt pro druhý příklad kvůli většímu rozsahu.

Následuje část prokazující Rejchovu vynalézavost. K jednomu hlavnímu subjektu vymýšlí deset různých, aby ukázal pestrost týkající se kontrasubjektu:

p = 100. m.

1.

2.

The image displays ten numbered musical staves, labeled 3 through 10, arranged vertically. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The right hand (treble clef) plays a simple melody of quarter notes and half notes. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the left hand and 1-5 on the right hand. Slurs are used to group notes in the left hand. The staves are numbered 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10 from top to bottom.

K příkladům doplňuje, že tam, kde je více tónů, se předpokládá pomalejší tempo. Tato a mnoho dalších poznámek svědčí opět o Rejchově spjatosti teorie s praxí. Jako vynikající cvičení Rejcha doporučuje skladatelům, aby při komponování vytvořili několik kontrasubjektů a pak vybrali jeden nejlepší či nejvýhodnější. Tato poznámka zase svědčí o Rejchově promyšlenosti, s jakou přistupoval k hudební kompozici.

II. O dvojitém kontrapunktu s přidanou tercií

V této kapitole Rejcha uvádí možnost rozšíření kontrapunktu tak, že se oba subjekty zdvojí vrchní tercií. Tento případ se podle Rejchy nazývá čtyřhlasý kontrapunkt. V úvodu ale varuje před záměnou se čtyřnásobným kontrapunktem, o němž pojednává níže. U kompozice čtyřhlasého kontrapunktu se má dbát na protipohyb a stranný pohyb a vyhnout se disonantním intervalům (s výjimkou průchodu). Následuje příklad tohoto kontrapunktu – nejprve v základní podobě, pak zdvojený vrchními terciemi a nakonec v převratu:

A. Premier sujet.
Erstes Subject.
2^de sujet.
zweites Subject.



730 Mème exemple à quatre parties.
Dasselbe Beispiel 4 stimmig.

B. Premier sujet doublé par des tierces supérieures.
Erstes Subject durch Oberterzen verdoppelt.
Deuxieme sujet doublé par des tierces supérieures.
Zweites Subject durch Oberterzen verdoppelt.



Mème contrepoint renversé et doublé également par des Tierces supérieures. | Derselbe Contrapunkt umgekehrt, und mit Oberterzen begleitet.

C.



Podle Rejchy jsou v tomto čtyřhlasém kontrapunktu pouze dva hlavní subjekty, které tvoří správný bas (výše zmíněné příklady B a C). Tři vrchní hlasy v těchto dvou posledních příkladech mohou být převráceny různými způsoby. Příklad B tedy může být i těmito dvěma způsoby:



Příklad C pak nabízí tyto dvě obměny:



Širší využití této techniky vidí Rejcha v jeho aplikaci ve čtyřhlasu, ale i ve tříhlasu. Zároveň dodává, že kontrapunkt s přidanou tercií se vždy užíval velmi málo a v jeho době se již skoro vůbec nepoužíval. Rejcha u tohoto typu vidí i určité obtíže. Obzvláště upozorňuje na fakt, že citlivý tón je často zdvojen bez toho, aby byl přísně rozveden. Obdobně je tomu i s disonantním intervalem, který také často není přísně rozveden. Poslední nevýhodu vidí Rejcha v tom, že jsou hlasy často nuceny postupovat nezpěvným krokem. Podle Rejchy je tedy mnohdy vhodnější, když se doprovodí kontrapunkt jedním nebo dvěma doprovodnými hlasy, jejichž melodie nemá s oběma subjekty nic společného.

III. O trojitém kontrapunktu

Rejcha definuje trojitý kontrapunkt jako tříhlasou harmonii, kde může každý hlas soužit jako dobrý bas k oběma druhým, což ukazuje na následujícím příkladu:

Modèle.
Muster.

A. 1^{er} sujet.
1^{te} Subject.

B. 2^e sujet.
2^{te} Subject.

C. 3^e sujet.
3^{te} Subject.

2

1^{er} renversement.
1^{te} Umkehrung.

B. 2^e renversement.
2^{te} Umkehrung.

C. 3^e renversement.
3^{te} Umkehrung.

A. 1^{er} sujet.
1^{te} Subject.

B. 2^e sujet.
2^{te} Subject.

C. 3^e sujet.
3^{te} Subject.

Tato harmonie tedy zůstane správná, pokud převrátíme všechny hlasy navzájem. Pravidla pro vznik tohoto kontrapunktu jsou podle něj stejná jako u dvojitého:

1, S kvintou se musí zacházet jako s disonancí, takže se musí uplatnit jako průchod na lehkou dobu nebo jako průtah na těžkou dobu, která musí být připravena a rozvedena, přičemž postupuje o sekundu níž.

2, Vyvarovat se dvou po sobě jdoucích kvart

3, Nesmí se použít průtah nóny.

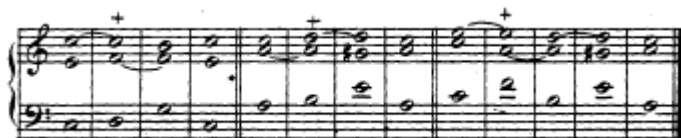
K těmto třem hlavním pravidlům ještě Rejcha připojuje následující poznámky:

1, Akordy jsou v tomto kontrapunktu vždy neúplné a skoro vždy se musí vypustit čistá kvinta. V úplných trojzvucích se pak zdvojí ostatní tóny, jak to ukazuje v příkladu:

U dominantního septakordu se vynechá buď kvinta nebo základní tón:



Zmenšená kvinta může být podle Rejchy v dominantním septakordu nebo zmenšeném trojzvuku. U septakordů II., VII. a IV. stupně se podle Rejchy potlačí vždy kvinta a připraví septima.



Zmenšeně zmenšený septakord se může použít, rozvede-li se septima následujícím způsobem:



2, Všechny tři hlasy kontrapunktu musí obsahovat tři různé motivy, aby se mohl každý hlas kontrapunktu snadno odlišit. Tyto tři motivy Rejcha označuje jako subjekty a doporučuje, aby nastupovaly postupně, nikoliv současně. Končit naopak mohou společně. Rejcha v tomto kontrapunktu dovoluje křížení jednotlivých subjektů. K harmonii tohoto kontrapunktu se podle něj může připojit doprovodný hlas, který slouží k doplnění harmonie a také k tomu, aby vytvořil rozličnější účinek různých protivět. Tento hlas může být v jakémkoliv hlasu do sopránů po bas. Nesmí se ale použít dříve, než zazní všechny subjekty kontrapunktu samostatně, což demonstruje na následující ukázce, kde je nejprve uveden samotný trojitý kontrapunkt a v další příkladech pak různé varianty doprovodného hlasu.

Contrepoint triple.
Dreifacher Contrapunkt.

1^{er} sujet.
1^{er} Subject.

2^e sujet.
2^{es} Subject.

3^e sujet.
3^{es} Subject.

Le même avec partie supérieure ajoutée.
Derselbe mit beigefügter Oberstimme.

Le même avec partie intermédiaire ajoutée.
Derselbe mit beigefügter Mittelstimme.

Le même avec partie de basse ajoutée.
Derselbe mit beigefügtem Basse.

Partie ajoutée.
Beigefügte Stimme.

Le même avec une autre partie intermédiaire ajoutée.
Derselbe mit einer andern beigefügten Mittelstimme.

Detailed description: The image shows five systems of musical notation for a triple counterpoint exercise. The first system is the original three-part setting with subjects labeled 1st, 2nd, and 3rd. The subsequent systems show the same exercise with one additional part added to each voice part: the first system adds a soprano part, the second adds a middle part, the third adds a bass part, and the fourth adds a different middle part. Each system includes French and German labels for the added parts.

Následuje postup, jak sestrojít trojitý kontrapunkt. Rejcha navrhuje vzít jednoduchou melodii v rozmezí osmi až dvanácti taktů, která bude hlavním subjektem. V této souvislosti uvádí, že za časů Palestriny a před ním, se k tomuto účelu vybírala část nějakého známého chorálu, což Rejcha nevyklučuje i ve své době. Po pauze se pak vymýšlí začátek druhého subjektu. Rejcha zde opět uvádí rozmezí, kdy může druhý hlas vstoupit. Nejkratší je po jedné osminové pauze, nejzazší pak po dvou taktech. Zajímavým pravidlem jsou začátky subjektů z hlediska těžkých a lehkých dob. Rejcha píše, že pokud začíná první subjekt na těžké době, měl by druhý začínat na lehké. Totéž platí i obráceně. Několikrát také zdůrazňuje svébytnost všech subjektů. Po druhém subjektu nastoupí třetí, který je často krátký, podle Rejchy třeba jen čtyři až pět tónů.

V momentě, kdy jsou vymyšleny všechny tři subjekty, musí se podle Rejchy korigovat v harmonickém ohledu, přičemž doporučuje každý z hlasů, který je v basu očíslovat (dle číslovaného basu).

Pokud bylo použito u kteréhokoliv ze tří subjektů čísla $\frac{6}{4}, 9-8, 9-6, 9-3, \frac{4}{3}$, je kontrapunkt chybný. Naopak všechna následující čísla jsou správná: $\frac{4}{2}, \frac{4}{2}, 3, 3, 5, 5, 6, 6, 7, 7-6, 7-3$. Uvedením těchto akordů a postupů jen Rejcha zobecnil výše zmíněná pravidla.

Zdůrazňuje také, že nestačí, aby byla harmonie pouze správná, ale i volná a přirozená. Opět zde klade požadavek přimykající se praxi a nestačí mu pouze vyplnit dané schéma podle určitých pravidel. Také uvádí, že se v rámci kontrapunktu moduluje jen zřídka. Oproti tomu se transponuje celým kontrapunktem do různých tónin, shledá-li se to přiměřeným. V posledním odstavci této kapitoly znovu upřesňuje délku celého kontrapunktu na čtyři a deset, maximálně dvanáct taktů. Závěrem odkazuje na řadu ukázek tohoto kontrapunktu v závěru tohoto 6. dílu svého kompendia, které v této práci z důvodu velkého rozsahu nelze uvést.

IV. O čtyřnásobném kontrapunktu

Rejcha tento typ kontrapunktu popisuje obdobně jako trojitý, ale s rozdílem, že harmonie je čtyřhlasá. Opět upozorňuje, že s kvintou se má zacházet jako s disonancí a máme se vyvarovat průtahu nóny. Stejně jako u tříhlasého kontrapunktu se musí vynechat kvinta a akordy jsou tak neúplné, přestože jde o čtyřhlas. Možnosti zdvojení Rejcha ukazuje na následujícím příkladu:



Kvinta podle Rejchy může zaznít pouze jako průchod a nebude mít delší hodnotu. V přiloženém příkladu je tón G (kvinta akordu) označen křížkem.



V dominantním septakordu se podle Rejchy buď vynechá kvinta nebo základní tón, čímž vznikne zmenšený akord VII. stupně (což ale takto Rejcha neuvádí). V septakordech II., VII., a IV. stupně se podle něj vypustí kvinta a zdvojí se tercie nebo základní tón (dle okolností).

Následuje postup, jakým se má tvořit čtyřnásobný kontrapunkt. Od výše zmíněného trojitého se liší pouze přidání čtvrtého hlasu.



Tento vzorový příklad čtyřnásobného kontrapunktu pak doporučuje očíslovat ve všech variantách převratu (každý z hlasů v basu) a vyvarovat se čísel, která jsou nevhodná, zrovna jako u trojitého kontrapunktu. Doporučuje rovněž připojit pátý hlas, aby se neúplný akord doplnil a zkompletoval. Tuto pětihlasou ukázkou pak připojuje:

Partie supérieure ajoutée.
Heißgefügte Oberstimme.

Partie ajoutée.
Heißgefügte Stimme.

Partie de basse ajoutée.
Heißgefügte Bassstimme.

Závěrem této kapitoly Rejcha upozorňuje na přidání hlas v basu, který je podle něj těžké připojit, z důvodu skrytých kvint a oktáv, které jsou podle něj nevyhnutelné.

V. O kontrapunktu v tercii nebo decimě

V návaznosti na předchozí kapitoly o dvojitěm kontrapunktu v oktávě, kde převrácením unisona vzniká oktáva, ze sekundy septima atd., Rejcha vysvětluje logicky kontrapunkt v decimě tak, že převrácením unisona vzniká decima, ze sekundy nóna, z tercie oktáva atd. Aby čtenář jasně pochopil rozdíl mezi oběma předchozími typy, předvádí Rejcha ukázkou kontrapunktu, který převrátí nejprve v oktávě a pak v decimě.

Modèle .
Muster .

N^o 1.

Renversement à l'octave de N^o 1.
Umkehrung in der Octave von N^o 1.

N^o 2.

Renversement à la dixième de N^o 1.
Umkehrung in der Decime von N^o 1.

N^o 3.

K výkladu nechybí ani obligátní tabulka, která schematicky ukazuje převrat jednotlivých intervalů v decimě.

Intervalles du modèle ...	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Intervalles du renverse-	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
ment à la dixième										

Pod touto tabulkou jsou uvedena čtyři pravidla pro vytvoření tohoto kontrapunktu, která bychom měli mít na zřeteli:

- 1, Hlasy by měly jít v protipohybu.
- 2, Často užít stranný pohyb.
- 3, Užítí kvinty, která je v převratu sextou, se v tomto kontrapunktu doporučuje.
- 4, U vymýšlení vzoru nesmí být překročena mez decimy, jinak hrozí nebezpečí, že se budou u převratu křížit hlasy.

Rejcha pak ukazuje dva způsoby, jak vymýšlet kontrasubjekt v tomto kontrapunktu:

První způsob:

1, Vezmou se tři řádky A, B, C a hlavní subjekt se napíše do spodního řádku. Rejcha doporučuje pohybovat se pokud možno v durové tónině a opět určuje maximální délku subjektu, tentokrát osmi taktů.

2, Tento hlavní subjekt se transponuje o decimu výš a zapíše se na vrchní řádek A.

3, Na prostřední řádek B se vymyslí druhý subjekt, přičemž se přihlédne ke dvěma krajním A a C, aby tyto dva subjekty tvořily dobrý bas k řádku A a zároveň správný vrchní hlas k řádku C. Druhý subjekt také nesmí křížit tóny řádku A ani C. Pro lepší přehlednost Rejcha připojuje notovou ukázkou:

N^o 1. EXEMPLE. | BEISPIEL.

A. 1^{er} Sujet ou chant principal.
1^{er} Subject oder Hauptgesang.

B. 2^e Sujet.
2^{tes} Subject.

C. 1^{er} Sujet ou chant principal.
1^{er} Subject oder Hauptgesang.

Rejcha doporučuje časté užívání intervalů unisona, kvinty a oktávy, i když „nedávají“ moc harmonie. Nicméně používání výhradně těchto intervalů nedoporučuje, protože by byla harmonie příliš chudá. Řešením je podle Rejchy střídání těchto intervalů s terciemi.

Po instrukcích, jak vytvořit tento kontrapunkt, Rejcha směřuje k jeho užití. Podle něj tyto tři řádky poskytují nejméně dvě dua a tři tria. První duo je mezi hlasy B a C (vzor kontrapunktu), druhé mezi hlasy A a B (převrat). První trio vznikne provedením všech tří hlasů zároveň, což je podle Rejchy to, co odlišuje tento typ kontrapunktu od všech jiných. Druhé trio pak vznikne, když se převrátí hlasy A a B v oktávě.

N^o 2.

B. 2^e Sujet.
2^{tes} Subject.

A. 1^{er} Sujet ou chant principal.
1^{er} Subject oder Hauptgesang.

C. 1^{er} Sujet ou chant principal.
1^{er} Subject oder Hauptgesang.

Zdvojí-li se hlas B (kontrasubjekt) vrchní tercií a vynechá se hlas C, vznikne třetí trio.

N^o 3.

Second sujet tierce plus haut.
Zweites Subject um eine Terz höher.

Second sujet.
Zweites Subject.

Čtvrté trio pak dostaneme, pokud převrátíme dva vrchní hlasy předcházejícího tria v oktávě.

N^o 4.

Druhý způsob:

1, První subjekt se zapíše na prostřední řádek E

2, Druhý subjekt se vymyslí tak, že se může zároveň zdvojit vrchní decimou a napíše se na krajní řádky F a D. Hlas E nesmí křížit ani hlas F ani D, protože by se tím překročila hranice decimy.

N^o 5.

Second sujet à la dixième supérieure.
Zweites Subject in der Ober-Decime.

Premier sujet ou chœur principal.
Erstes Subject oder Hauptgesang.

Second sujet.
Zweites Subject.

Tyto tři hlasy mohou vytvořit opět dvě dua a čtyři tria, jako u prvního způsobu. Určitou zajímavostí je, že Rejcha ukazuje oba způsoby na základě jednoho subjektu (řádky B a E jsou stejné), k němuž připojuje jiný druhý subjekt. Oba způsoby považuje za stejně dobré, ale první způsob je podle něj pohodlnější. Jako praktické vyústění této látky připojuje Rejcha ucelenou skladbu (s přidaným doprovodným hlasem), kde jsou užity různé

možnosti užití tohoto kontrapunktu. Vzhledem k většímu rozsahu zde uvádím pouze část:

$\rho = 108 . M . M .$

The image displays a musical score for a fugue, likely by Johann Sebastian Bach, consisting of four systems of staves. The tempo is marked as $\rho = 108 . M . M .$. The score includes various annotations in French and German:

- System 1:**
 - 2^e Sujet . 2^{es} Subject.
 - 1^{er} Sujet . 1^{es} Subject.
 - Exposition du Contrepoint à la dixième, ou 1^{er} Duo . Darlegung (Exposition) des Contrapunkts in der Decime, oder 1^{es} Duo .
 - 1^{er} Sujet . 1^{es} Subject.
 - Reversement du contrepoint = Umkehrung des Contrapunkts.
 - Partie ajoutée . Beigelegte Stimme.
 - 2^e Sujet . 2^{es} Subject.
- System 2:**
 - 2^e Trio transposé de FA en UT . 2^{es} Trio transponiert aus F in C .
 - 1^{er} Sujet . 1^{es} Subject.
 - 2^e Sujet . 2^{es} Subject.
- System 3:**
 - Accompagnement Begleitung .
 - 2^e Sujet . 2^{es} Subject.
 - Accompagnement Begleitung .
 - 1^{er} Sujet . 1^{es} Subject.
 - Premier Duo , transposé en UT . Erstes Duo , transponiert in C .
- System 4:**
 - 1^{er} Trio . 1^{es} Trio .

Závěrem Rejcha uvádí, že pokud budeme vytvářet skladbu tímto způsobem, můžeme také odvážněji modulovat a opakování kontrapunktů přerušit dalšími volnějšími myšlenkami.

VI. O čtyřhlasém kontrapunktu v decimě

Rozdíl mezi čtyřnásobným a čtyřhlasým kontrapunktem Rejcha vysvětlil jedné z dřívějších kapitol. Čtyřhlasý kontrapunkt v decimě vzniká

zdvojením obou subjektů tercií nebo decimou a Rejcha uvádí postup k jeho kompozici:

1, Vezmou se čtyři řádky A, B, C, D. Hlavní subjekt se zapíše na spodní řádek D a zdvojí se ve vrchní decimě na řádek B.

2, Vymyslí se kontrasubjekt (podle prvního způsobu popsaného v předchozí kapitole) a napíše se na řádek C. Zde Rejcha varuje, aby kontrasubjekt na řádku C nikdy netvořil kvintu s hlavním subjektem na řádku D (výjimkou je průchod). Mezi oběma subjekty nesmí být disonantní intervaly (výjimkou jsou opět průchody). Jakmile je řádek C hotov, zdvojí se vrchní decimou na vrchním řádku A. Výsledkem je pak následující vzor:

Z tohoto vzoru můžeme podle Rejchy vytvořit dvě dua a čtyři tria, o nichž psal v předešlé kapitole (zde tvořené řádky B, C, D), ale také různé kvartety, přičemž v basu bude hlavní nebo druhý subjekt:

Toto celé provedení můžeme podle Rejchy plně upotřebit a vyčerpat pouze v dlouhé skladbě, např. ve finále symfonie nebo ve velmi rozvinuté fuze.

VII. O kontrapunktu v kvintě nebo duodecimě

Dvouhlasá harmonie se podle Rejchy může převrátit nejen v oktávě a decimě, ale i v duodecimě. V tomto převratu se mění unisono v duodecimu, sekunda v undecimu, tercie v decimu atd. Stejně jako u předchozích typů převratného kontrapunktu je připojena obligátní tabulka:

Intervalles du modèle 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
 Intervalles du renversement 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Kromě tohoto schématu určuje tři pravidla:

1, Protože je sexta v převratu septimou, musí se s ní zacházet jako s disonancí, tzn. připravit ji (pokud není pouze průchodem) a rozvést.

2, Rejcha uvádí, že pouze tercie a decima má tu schopnost, být opakována vícekrát za sebou v rovném pohybu. Ostatními intervaly se musí

postupovat protipohybem a žádný z nich se nemůže vícekrát po sobě opakovat.

3, Hranice tohoto kontrapunktu je podle Rejchy omezena duodecimou, proto se u vymýšlení nesmí tento interval překročit.

Ve druhé části této kapitoly Rejcha popisuje způsob, jak zkomponovat tento typ kontrapunktu. Postup je velmi podobný jako u kontrapunktu v decimě.

Rejcha doporučuje vzít tři řádky A, B, C (viz notový příklad níže). Na prostřední řádek B se napíše hlavní subjekt, který má pod možno zůstat v durové tónině. Na spodní řádek C se pak vymyslí druhý subjekt tak, že převrat tohoto subjektu (zapsaného na řádku A ve vzdálenosti duodecimy) může sloužit prvnímu subjektu jako doprovod, vynechá-li se řádek C.

The image shows a musical score with three staves labeled A, B, and C. Staff A is in treble clef, B is in alto clef, and C is in bass clef. The music consists of several measures of notes and rests. Below staff B, the text '1st Subject' is written. Below staff C, the text '2nd Subject' is written. The notation illustrates the relationship between the subjects in the three staves, showing how the second subject in C can serve as a counterpoint to the first subject in A.

Z ukázky vyplývá, že řádky B a C jsou vzor a řádky A a B pak převrat v duodecimě. Abychom zůstali v rozmezí duodecimy, Rejcha doporučuje nekřížit první subjekt s druhým (ani ve vzoru, ani v převratu). Řádek C podle něj musí tvořit dobrý bas k řádku B, stejně tak jako řádek B k řádku A. K těmto pravidlům připojuje ucelenou skladbu, kde jsou různé varianty užití tohoto typu kontrapunktu.

Contrepoint à la douzième .
Contrapunkt in der Duodecime .

♩ = 108 . M.M .

Po této ukázce Rejcha ukazuje ještě druhý způsob, jak jednoduše zkomponovat kontrasubjekt v kontrapunktu v duodecimě. První subjekt se napíše na řádek C a jeho převrat o duodecimu výš na řádek A. Pak se jen vymyslí druhý subjekt na řádek B, přičemž se zároveň „konzultuje“ s oběma

dalšími řádky. Z důvodu nebezpečí překročení rozmezí duodecimy opět varuje před křížením jednotlivých hlasů.

Premiere sujet transposé à la dominante .
Erstes Subject in die Duodecime-versetzt.

A.

2^e Sujet.
2^{te} Subject.

B.

C.

Premier sujet ou sujet principal.
Erstes Subject oder Hauptssubject.

K tomuto příkladu doplňuje, že doprovodí-li druhý subjekt řádek A, jsme v tónině G dur. Doprovodí-li naopak druhý subjekt řádek C, jsme v tónině C dur. Podle Rejchy se ale může stát, že je v prvním případě tón Fis a v druhém případě tón F, což je podle něj vždy dovoleno a prakticky tuto variantu demonstruje notovou ukázkou, v níž je inkriminované místo s tóny F a Fis označeno křížkem.

Renversement du modèle suivant .
Umkehrung des folgenden Musters .

1^{er} Sujet.
1st Subject.

2^e Sujet.
2nd Subject.

Modèle .
Muster .

Pokud ale chceme, aby převrat tohoto kontrapunktu zůstal v C dur (ve stejné tónině jako vzor), stačí podle Rejchy zcela jednoduše transponovat předcházející převrat z G dur do C dur:

Renversement précédent transposé en U^{te} .
Vorhergehende Umkehrung in C überetzt .

VIII. O čtyřhlasém kontrapunktu v duodecimě

Čtyřhlasý kontrapunkt v duodecimě vzniká podobně jako výše uvedený čtyřhlasý kontrapunkt v decimě zdvojením obou subjektů tercií a Rejcha v úvodu této kapitoly rovněž uvádí postup k jeho kompozici. Nejprve se vymyslí kontrapunkt v duodecimě podle prvního způsobu uvedený

v předchozí Rejchově kapitole, přičemž se musí dbát na to, abychom se vyhnuli disonantním intervalům (výjimkou je průchod).

Poté se rozdělí vzor a převrat:

Následně se v obou případech zdvojí vrchní hlas spodní tercií a nižší hlas vrchní tercií:

Rejcha uvádí, že tři vrchní hlasy v prvním příkladu mohou být převráceny (v oktávě) na víc způsobů, čímž lze získat různé kvartety. Pokud se vypustí v obou příkladech jeden z hlasů položených nad basem, získáme podle něj několik trií:

Tento typ kontrapunktu se podle Rejchy užívá velmi málo, protože tvoří velmi bizarní postupy akordů.

Poznámka o ukončení kontrapunktu

V této kapitole se nalézají samostatný oddíl o ukončení kontrapunktu, který se spíše než čtyřhlasého kontrapunktu týká této problematiky obecně. Rejcha zde uvažuje o tom, že kontrapunkt často končí neuspokojivým způsobem a mnohdy musí pokračovat dále jinou myšlenkou, aby se skladba mohla uspokojivě uzavřít. Konkrétně zde navazuje na poslední notový příklad, kterým lze skladbu těžko skončit (Rejcha zde tento příklad neanalyzuje, ale daný příklad končí na subdominantě základní tóniny D dur). Sám Rejcha k tomu dodává: „Hudební cit touží na tomto místě pokračovat, aby byl sluch spokojen“. Tuto tezi podpírá i další notovou ukázkou:



Po této ukázce znovu připomíná požadavek uspokojivého závěru. Skladatel má podle něj volnost, zda samotný kontrapunkt zakončí již u vymyšlení dokonalou kadencí (závěrem), obzvláště jde-li o kontrapunkt v oktávě.

Zvláštní poznámky o osmi předchozích kontrapunktech

Tento oddíl je další Rejchou samostatně vložená podkapitola a svým způsobem shrnuje a komentuje dosavadní text o převratném kontrapunktu. Nejprve vyzvedává jako nejužitečnější pouze čtyři druhy:

- 1, Dvojitý kontrapunkt v oktávě
- 2, Trojitý kontrapunkt
- 3, Kontrapunkt v decimě
- 4, Kontrapunkt v duodecimě

Z těchto čtyř je podle Rejchy nepostradatelný ten první, tedy dvojitý kontrapunkt v oktávě. Čtyřnásobný je podle něj příliš komplikovaný, nehledě na jeho neúplnost a potřebě doplnit nějaký další doprovodný hlas. Čtyřhlasé kontrapunkt (v oktávě, decimě a duodecimě) považuje za málo přínosné. Lepší je dát přednost kontrapunktu s přidaným nebo vyplňujícím hlasem, který se navrhuje svobodně, než jej otrocky nechat doprovodit připojenými terciemi.

Mnoho hudebníků podle Rejchy věří tomu, že kontrapunktování je spjato pouze s chorálem, jako u Rejchových předchůdců, což je podle něj chyba. Rejcha uvádí, že Mozart a obzvláště Haydn nevyvratitelně dokázali, že se dá jakákoliv melodie pojednat kontrapunkticky.

Dále se Rejcha věnuje vztahům mezi oběma subjekty kontrapunktu. Hlavní subjekt podle něj není vždy první, který nastupuje. Někdy mu předchází pauza nebo začíná předtaktím.

Quatre débuts d'un sujet principal .
Vier Eintritts-Arten eines Hauptsubjects .

Débuts du contre sujet .
Der Eintritt des Contrasubject .

Ohledně poměru těžkých a lehkých dob vyvozuje pravidlo, že nastupuje-li hlavní subjekt na těžkou dobu, musí nastoupit kontrasubjekt na lehkou a obráceně. Toto pravidlo má podle něj výjimku ve trojitém kontrapunktu, kde může začít třetí subjekt na těžké i lehké době. Ve čtyřnásobném může nastoupit třetí subjekt na lehké době a čtvrtý subjekt na těžké době a naopak.

Skladatelům Rejcha radí, aby navrhovali kontrapunkt s pozorností. Je-li podle něj kontrapunkt chybný, bude rovněž všechno další zpracování chybné. Je-li vzor nevýznamný, je pak veškerá další práce marná a bezobsažná. Aby se vytvořil kontrapunkt správně a alespoň trochu zajímavý, není podle něj potřeba genialita, ale stačí určitá šikovnost, cit a vkus.

Ve svém spisu Rejcha občas odkazuje na své předchůdce – teoretiky. V této kapitole zmiňuje Marpurgovo *Pojednání o fuze a kontrapunktu* (*Abhandlung über die Fuge und den Contrapunkt*), v němž podle Rejchy mluví Marpurg pouze o imitacích a kánonech a různé převraty se zdvojením

tercií obou subjektů v kontrapunktu v oktávě, decimě a duodecimě nazývá smíšený kontrapunkt. Rejcha na toto navazuje a smíšený kontrapunkt se podle něj vytvoří, převrátí-li se tři kontrapunktů na všechny způsoby (v oktávě, decimě a duodecimě). K tomu Rejcha připojuje svůj praktický příklad, kdy na jeden daný subjekt vytvoří dvojitý kontrapunkt v oktávě, trojitý kontrapunkt, kontrapunkt v decimě a kontrapunkt v duodecimě.

1 Subject :

Modèle du contrepoint double à l'octave.
Muster des doppelten Contrapunkts in der Octave.

Modèle du contrepoint triple.
Muster des dreifachen Contrapunkts.

Modèle du contrepoint à la dixième.
Muster des Contrapunkts in der Decime.

Modèle du contrepoint à la douzième.
Muster des Contrapunkts in der Duodecime.

K tomuto příkladu Rejcha dodává, že jde zároveň o velmi užitečné a doporučené cvičení.

Poznámky o kontrapunktu v oktávě, který je převratný jen pod určitými podmínkami, neboli který potřebuje korekční bas¹⁵

Dvou-, tří- a čtyřhlasá harmonie je podle Rejchy převratná pouze za určitých podmínek, tzn., že se nemůže libovolný hlas umístit do basu, jak je možné ve dvojitém, trojitém a čtyřnásobném kontrapunktu, pokud se ale neužil průtah, postup kvart v přímém pohybu nebo prodleva.

Rejcha rozšiřuje možnosti převratného kontrapunktu použitím tzv. korekčního basu, jehož prostřednictvím se vylepší kvarty vzniklé převratem kvinty. Následuje příklad, v němž je dvojitý kontrapunkt v oktávě, kde podle Rejchy nemohou být hlasy převráceny:



Pokud se ale k tomuto převratu přidá bas, který vylepší kvarty, je pak použitelný:



Korekční bas je podle Rejchy někdy těžké najít, protože je často zcela nemožné netolerovat skryté kvinty a oktávy. Tento typ s korekčním basem Rejcha navrhuje pojmenovat „podmíněný kontrapunkt“¹⁶. Poté připojuje ukázky tohoto kontrapunktu, kde jsou nejprve převratné dva vrchní hlasy, v dalším tři vrchní hlasy a v posledním pak čtyři vrchní hlasy.



¹⁵ V německé předloze – r Verbesserungsbass, ve francouzském originálu – Basse Taille de correction. O tomto basu Rejcha pojednává v kapitole o kánonu (na str. 87).

¹⁶ V německé předloze – bedingter Contrapunkt, ve francouzském originálu – contrepoint conditionnel

V tomto kontrapunktu se nesmí žádný vrchní hlas křížit s basem. Vrchní hlasy se ale mezi sebou křížit mohou. Poté uvádí příklady dvouhlasého a tříhlasého kontrapunktu tohoto typu.

Contrepoint conditionnel à deux .

Bedingter zweistimmiger Contrapunkt .

Voici son renversement, transposé en sol, avec une basse de correction .

Hier ist seine, in G dur übersetzte Umkehrung mit einem Verbesserungs-Basse .

Contrepoint conditionnel à trois .

Bedingter dreistimmiger Contrapunkt .

K poslednímu příkladu Rejcha uvádí, že je-li bas zkomponován správně, nemusí se korekční bas přidat. V následujících dvou převratech je ale nutný:

Premier renversement.
Erste Umkehrung.

C.
A.
B.
Basse de correction.
Verbesserungsbass.

Second renversement.
Zweite Umkehrung.

B.
C.
A.
Basse de correction.
Verbesserungsbass.

Detailed description: The image shows two musical examples of voice inversion. The first example, 'Premier renversement' (Erste Umkehrung), features three voices: C (Soprano), A (Alto), and B (Tenor). The original melody is in C major, and the inverted version is in A minor. The second example, 'Second renversement' (Zweite Umkehrung), features three voices: B (Tenor), C (Soprano), and A (Alto). The original melody is in C major, and the inverted version is in B minor. Both examples include a 'Basse de correction' (Verbesserungsbass) part in the bass clef to complete the harmonic structure.

Následují ukázky ve čtyřhlasu a pětihlasu:

Contrepoint conditionnel à quatre parties.
Bedingter vierstimmiger Contrapunkt.

Premier renversement.
Erste Umkehrung.

Basse de correction.
Verbesserungsbass.

Second renversement, transposé en La.
Zweite in A dur versetzte Umkehrung.

Basse de correction.
Verbesserungsbass.

764 Troisième renversement également transposé en La.
Dritte, gleichfalls in A dur versetzte Umkehrung.

Basse de correction.
Verbesserungsbass.

V závěru této kapitoly Rejcha uvádí, že tento kontrapunkt nemá takovou váhu jako dvojitý, trojitý a čtyřnásobný, ale v hudbě může vykonat svou službu. Můžeme jej podle Rejchy využít například:

- 1, v divadelní hudbě, obzvlášť v ansámblech
- 2, v největších částech instrumentální hudby (obzvlášť orchestrální)

- 3, v kánonu pro nestejně hlasy (na tuto kapitolu své knihy odkazuje)
- 4, jako prostředek sloužící k rozvíjení myšlenek

IX. Poznámka o převratné harmonii v nóně, undecimě, tercdecimě a kvartdecimě

Pro úplnost ještě dodává Rejcha kapitolu o převratném kontrapunktu v intervalech, které se užívají jen zřídka. Zkušenost podle něj prokázala, že tyto typy jsou spíše zdrojem těžkostí než užitku. Přesto uvádí tyto typy podrobněji a připojuje rovněž příklady.

1, Kontrapunkt v sekundě nebo v nóně

Zde uvádí Rejcha nejprve obligátní tabulku s intervaly v převratu.

Meme resultat en notes .
Dasselbe in Noten .

1 2 3 4 5 6 7 8 9

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,
9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1,

Dále uvádí pokyny ke zkomponování tohoto kontrapunktu. Interval nóny je podle něj hranicí, která se nemá překročit. Může se začínat a končit kvintou a připravit disonantní intervaly (nejsou-li průchody). V následující ukázce jsou řádky A a B vzor, řádky B a C převrat.

Exemple .
Beispiel .

A.

B.

C.

Příští příklad ukazuje oba tyto kontrapunkty zvlášť a navíc s číslovaným basem, aby byla harmonie srozumitelnější.

Modèle.
Muster.

Renversement.
Umkehrung.

Závěr v těchto druhích kontrapunktu je podle Rejchy neuspokojivý, a tak se může připojit pokračování, které s kontrapunktem nesouvisí (Italové jej podle Rejchy nazývají coda).

2, Kontrapunkt v kvartě nebo v undecimě

Postup, kterým Rejcha vysvětluje tento typ, je stejný jako u předchozího. Začíná tabulkou s intervaly a následují pravidla – nepřekročit interval undecimy, začínat a končit sextou, která má taky připravit disonance. V přiložené ukázce (doplněné posléze číslovaným basem) jsou opět řádky A a B vzor, řádky B a C převrat. Tento typ lze podle něj použít pouze v průběhu skladby.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11,
11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Exemple.
Beispiel.

A

B

C

Modèle.
Master.

Renversement.
Umkehrung.

3, Kontrapunkt v sextě nebo v tercdecimě

Stejný postup výkladu dodržuje Rejchy i zde. Po tabulce určuje intervaly, které zůstávají konsonantními v převratu – unisono, sexta, oktáva a tercdecima. Závěrem dodává, že tento typ má mnoho společného s kontrapunktem v decimě.

Meme resultat en notes.
Dasselbe in Noten.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,
13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Exemple.
Beispiel.

A.
B.
C.

Modèle.
Muster.

Renversement.
Umkehrung.

4, Kontrapunkt v septimě nebo v kvartdecimě

I v posledním druhu těchto méně užívaných kontrapunktů Rejcha zachovává průběh výkladu. Interval kvartdecimy je rozsahem kontrapunktu, užít lze tercie (decimy) nebo kvinty (duodecimy).

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14,
14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Exemple.
Beispiel.

A
B
C

Modèle.
Muster.

Renversement.
Umkehrung.

Podle Rejchy se k tomuto kontrapunktu musí ještě připojit jeden nebo dva doprovodné hlasy, aby byla harmonie jasná a srozumitelná. Podle něj se také občas stane, že například u stretty ve fuze se náhodně vytvoří kontrapunkt v sekundě, kvartě, sextě nebo septimě, proto je tyto kontrapunktů dobré znát.

X. O převratném kontrapunktu v protipohybu a o kontrapunktu v obráceném (račím) pohybu

Ve všech dobách se podle Rejchy v umění dělaly ze zvědavosti různé pokusy. Mezi tyto pokusy můžeme podle něj počítat i kontrapunkt

v protipohybu a kontrapunkt v račím pohybu. Původ těchto kontrapunktů vidí v době, kdy umění bylo pouhým výpočtem. Ostatně toto tvrzení nalézáme na více místech jeho spisu, zejména v části o kánonu. Proto k těmto typům uvádí pouze základní informace.

1, O kontrapunktu nebo harmonii, která je převratná v protipohybu

Rejcha zde nejprve ukazuje, jak tento typ kontrapunktu vypadá v praxi na notové ukázce (na které ukazuje nejprve inverzi).

Z této ukázka vyplývá, že na řádcích A i B jsou stejné intervaly a notové hodnoty. Rozdílný je směr (když jeden hlas stoupá, druhý klesá). Kromě tohoto rozdílu je vše stejné. Na řádku C je imitace nejpřesnější, protože jsou zachovány i celé tóny a půltóny. Imitaci v protipohybu považuje Rejcha za velmi užitečnou a použitelnou. Kontrapunkt v protipohybu podle Rejchy vznikne tím, že se imituje a převrátí zároveň:

2, O kontrapunktu v obráceném (račím) pohybu

Rejcha nejprve definuje retrográdní pohyb, který spočívá v obráceném opakování od poslední noty subjektu k první. Daný subjekt musí mít tu vlastnost, že je proveditelný od začátku i od konce, například:

Může-li se provést dvouhlasá harmonie tímto způsobem (od začátku i od konce), nazývá ji Rejcha harmonií v retrográdním pohybu a uvádí příklad:

N° 1 . Harmonie à deux .
N° 1 . Zweistimmige Harmonie .

N° 2 . Même harmonie par mouvement rétrograde, ou à rebours .
N° 2 . Dieselbe Harmonie rückwärts gehend, oder in rückgängiger Bewegung .

A. A rebours .
B. Rückgängig .

Je-li tato harmonie zároveň převratná, nazývá ji Rejcha kontrapunkt v retrográdním pohybu a připojuje notovou ukázkou:

Modèle .
Muster .

Renversement par mouvement rétrograde .
Umkehrung in rückgängiger Bewegung .

La partie B à rebours .
Die Stimme B rückgängig .

La partie A à rebours .
Die Stimme A rückgängig .

Retrográdní kontrapunkt může být zároveň schopný protipohybu. V tomto případě jej Rejcha označuje jako retrográdní kontrapunkt v protipohybu a demonstruje jej příkladem:

Modèle .
Muster .

Renversement par mouvement rétrograde et contraire .
Umkehrung in rückgängig-widriger Bewegung .

La partie B à rebours et par mouvement contraire .
Die Stimme B in rückgängig-widriger Bewegung .

La partie A à rebours et par mouvement contraire .
Die Stimme A in rückgängig-widriger Bewegung .

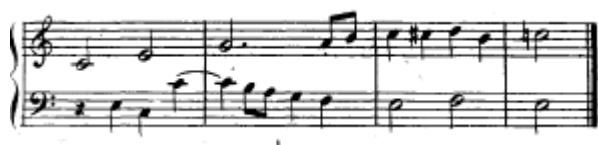
K tomuto typu kontrapunktu Rejcha dodává, že i to nejvycvičenější ucho není schopno pojmout tyto veškeré výpočty. Jde tedy především o hudbu pro zrak než sluch. Kontrapunkt je podle Rejchy poutavý v tom případě, když je použit zdařile, čímž předjímá další rozsáhlou kapitolu o užití vybraných druhů kontrapunktů.

XI. O použití pěti nejlepších kontrapunktů, kterými jsou: Dvojitý, trojitý a čtyřnásobný kontrapunkt v oktávě, kontrapunkt v decimě a duodecimě

1, Dvojitý kontrapunkt v oktávě

Tento kontrapunkt je podle Rejchy nejpoužívanější, nejpotřebnější a nejnezbytnější. Podle něj také velmi záleží, jak se s tímto kontrapunktem naloží. Nerozvíjí-li se, přirovnává jej Rejcha k němému herci. Pokud má herec představovat nějakou zajímavou osobnost, musí se pohybovat na scéně, rozvíjet situaci, ukázat svůj charakter a provést jej. Totéž podle Rejchy platí o kontrapunktu, který nevytváří žádný účinek, pokud se nerozvíjí. Tento aspekt se podle něj v jiných pojednáních o kontrapunktu přehlíží.

Následuje čtyřtaktový vzor kontrapunktu:



Všeobecně se podle Rejchy ví, že spolu s převratem vytvoří tento vzor osm taktů. Zde podle něj vyvstává otázka, co s těmito osmi takty? Rejcha odpovídá třemi možnostmi:

- 1, Vytvořit kánon pro dva nestejně hlasy.
- 2, Utvořit úplnou dvou-, tří- nebo čtyřhlasou dvojitou fugu.
- 3, Použít tento kontrapunkt v průběhu (zejména druhém díle) symfonie, ouvertury, kvintetu, kvartetu atd., kde se může stát významným pomocným prostředkem.

Následně připojuje svůj rozsáhlý fragment symfonického kusu pro velký orchestr vytvořený z předchozího kontrapunktu (z důvodu velkého rozsahu tohoto fragmentu uvádím pouze první dvě strany):

2 Flutes.
2 Flöten.

2 Haut-bois.
2 Oboen.

2 Clarinettes en Ut.
2 Clarinetten in C.

2 Cors en Fa.
2 Hörner in F.

2 Cors en Ré.
2 Hörner in D.

2 Bassons.
2 Fagott.

1^{re} Violon.
1^{re} Violin.

2^e Violon.
2^e Violin.

Alto.
Viola.

Violoncelles et C.B.
Violoncello u. Basso.



77*

à deux. *trio* *f*

à deux.

à deux.

à deux.

à deux.

à deux.

ff

D. et C. N° 4170.

ff

Po této rozsáhlé ukázce následuje jiný vzor o čtyřech taktech:

Tento vzor se od předchozího liší tím, že je delší a je v pomalém tempu, čímž ale může podle Rejchy sloužit k tomu, že z něj bude úplné Andante kvartetu, kvintetu atd., a to podle následujícího plánu:

Vezme se tento kontrapunkt jako téma Andante, přičemž se připojí dva doprovodné hlasy a převrátí se. Poté se jeden nebo oba hlasy kontrapunktu obmění a varírují a opět se převrátí. Pokračuje se další obměnou, která se opět převrátí. Během tohoto zpracování se vhodně doplní doprovodné hlasy, aby byla harmonie plnější a rozličnější. Tento postup dokládá notovým příkladem:

Andante. $\text{♩} = 84 \text{ M.M.}$

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flute (Flüte), Haut-Bois (Oboe), Clarinette (Clarinet), and Basson (Bassoon). The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 84 M.M. The score is written in 3/4 time and features a complex contrapuntal exercise. The flute part begins with a melodic line, while the other instruments provide harmonic support and counterpoint. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano). The score is presented in two systems, with the first system showing the initial entries and the second system continuing the development of the contrapuntal themes.

This image displays a handwritten musical score for a four-part setting, organized into four systems. Each system consists of four staves: a vocal line (top), an alto line, a tenor line, and a bass line. The notation is written in a cursive, handwritten style. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The bass line in the first system shows a prominent eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic development in the vocal line, with the alto and tenor parts providing harmonic support. The third system shows a more active bass line with frequent sixteenth-note patterns. The fourth system concludes the page with a final cadence in the vocal line and sustained notes in the other parts. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

The image shows a complex musical score with four systems, each containing three staves. The top staff of each system is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The middle and bottom staves provide a more harmonic and melodic accompaniment with longer note values and rests.

Třetí vzor kontrapunktu má pouze dva takty:

Andante.

The image shows a short musical example in G major, marked "Andante." It consists of two measures. The first measure has a treble clef and a bass clef. The second measure has a treble clef. The music is written in a simple, slow style.

V ucelené skladbě, která z vychází z tohoto vzoru, zní toto dvoutaktí neustále (nejsou zde žádné mezihry) a prochází různými tóninami (uvádím pouze první tři řádky):

Andante. $\text{♩} = 50 \text{ M.M.}$

1^{er} Violon .
1^{te} Violin .

2^e Violon .
2^{te} Violin .

Alto .
Viola .

Violoncelle :
Violoncello .

Je-li kontrapunkt krátký (jeden až dva takty), může podle Rejchy sloužit k harmonickému postupu či progresi (dnes bychom tento Rejchův pojem označili jako sekvenci).

donne entr'autres le progressions ci-dessous :
 gibt unter andern nachstehende Fortschreitungen :

1.

Partie ajoutée.
 hinzugefügte Stimme.

Poté uvádí tři další příklady vzoru a jeho použití:

1,

1.

2.

8.

2,

1.

Partie ajoutée.
Beigefügte Stimme.

2.

3.

3,



2, Trojitý kontrapunkt

Tuto podkapitolu začíná Rejcha v obecné rovině – každý kontrapunkt je buď v přísném nebo volném stylu (z dnešního pohledu rozděleno jako vokální a instrumentální kontrapunkt). V přísném stylu musí být podle Rejchy:

- 1, Je-li určený pro chrámovou skladbu pro sbor bez orchestru.
- 2, Aby se splnila kompoziční úloha u skladatelského konkurzu.
- 3, V rámci studia hudby.

Kontrapunkt ve volném stylu se naopak užije, pokud se píše pro orchestr, divadlo, salon či koncerty, ale také pro chrámové prostory s orchestrem.

Jako příklady trojitého kontrapunktu pak uvádí sedm vzorů v přísném stylu:

1.

2.

3. (*)

4. Über dasselbe aufgegebene Subject.

Sur le même sujet donné.

5. Über dasselbe aufgegebene Subject.

6.

7.

Všechny výše uvedené subjekty se mohou podle Rejchy využít k vytvoření vokální fugy nebo ve sboru, kde se uplatní bez převratu nebo se všemi různými převraty v různých tóninách. Ve druhém případě se musí dávat pozor, aby výsledek nepůsobil příliš monotónně, obzvlášť pokud je sbor příliš dlouhý.

V moderním stylu Rejcha ukazuje deset příkladů a píše, že vše řečené o dvojitém kontrapunktu se dá uplatnit i u trojitého.

Handwritten musical score for counterpoint exercises, consisting of five systems of three staves each (treble, alto, and bass clefs). The first system is numbered 1. The second system is numbered 3. The third system is numbered 5. The fourth system is numbered 7. The fifth system is numbered 9 and 10. Between systems 7 and 9, there is a heading: "Sur le même sujet de basse." followed by "Über dasselbe Bass=Subject."

Po těchto ukázkách následují všeobecné poznámky o použití kontrapunktu, v nichž v podstatě Rejcha jen opakuje, že se dá kontrapunkt využít v řadě skladeb.

3, Čtyřnásobný kontrapunkt

Použití čtyřnásobného kontrapunktu je podle Rejchy stejné jako u trojitého a připojuje šest vzorů v přísném stylu:

Contrepoint quadruple.
Vierfacher Contrapunkt.

Sur le même sujet.
Über dasselbe Subject.

Následuje vzor čtyřnásobného kontrapunktu s řadou převratů:

1.

Premier renversement.
Erste Umkehrung.

Deuxième renversement.
Zweite Umkehrung.

This system contains four staves of musical notation. The top staff is in treble clef, the second in alto clef, the third in bass clef, and the fourth in bass clef. The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, with some passages involving beamed sixteenth notes and rests.

Troisième renversement.
Dritte Umkehrung.

This system contains four staves of musical notation. The top staff is in treble clef, the second in alto clef, the third in bass clef, and the fourth in bass clef. The notation includes a variety of rhythmic figures, such as eighth notes, sixteenth notes, and dotted rhythms, with some notes beamed together.

This system contains four staves of musical notation. The top staff is in treble clef, the second in alto clef, the third in bass clef, and the fourth in bass clef. The music continues with intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and dotted rhythms.

Nº 2.

This system contains four staves of musical notation. The top staff is in treble clef, the second in alto clef, the third in bass clef, and the fourth in bass clef. The notation is dense with sixteenth-note patterns and rests, typical of a technical exercise.

Premier renversement.
Erste Umkehrung.

Second renversement.
Zweite Umkehrung.

Troisième renversement.
Dritte Umkehrung.

Nº 3.

Premièr renversement transposé.
Erste Umkehrung transponirt.

Deuxième renversement transposé.
Zweite Umkehrung transponirt.

Troisième renversement transposé.
Dritte Umkehrung transponirt.

V závěru této podkapitoly ještě ukazuje zjednodušený způsob kompozice čtyřnásobného kontrapunktu. Rejcha uvádí, že pro žáky je často obtížně vymyslet čtyřnásobný kontrapunkt, proto uvádí zjednodušené řešení: Vytvořit čtyřhlasou harmonii v akordech, přičemž každý hlas ve vztahu k ostatním tvoří pouze tercie, sexty nebo oktávy (případně i zvětšené kvarty).

V této harmonii se pak varíruje každý hlas (zejména průchody), čímž se vytvoří různé melodie:

The image displays three systems of musical notation for a fugue. The first system is marked '1.' and shows four staves with complex rhythmic patterns. The second system is marked '2.' and continues the four-staff texture. The third system is marked '3.' and shows four staves with labels: 'Second sujet. Zwaites Subject.', 'Quatrieme sujet. Viertes Subject.', 'Troisieme sujet. Drittes Subject.', and 'Premier sujet. Erstes Subject.'

Poslední příklad je podle Rejchy nejlepší, protože je tu každý hlas svébytný.

Závěrem Rejcha doplňuje, že pokud skladatel píše fugu s více subjekty, mají být v kontrapunktu, tedy fuga s dvěma subjekty ve dvojitém kontrapunktu, fuga s třemi subjekty ve trojitém kontrapunktu a fuga se čtyřmi subjekty ve čtyřnásobném kontrapunktu.

4, Kontrapunkt v decimě

Kontrapunkt v decimě je podle Rejchy právě tak přirozený jako kontrapunkt v oktávě, ale v jeho době se (jak píše) téměř neužíval. Podle něj mají oba kontrapunkty rozdílný účinek, proto ukazuje příklad užití kontrapunktu v decimě na následujícím příkladu:



Tento příklad nabízí podle Rejchy níže uvedený materiál:

a, duo A – B

b, duo B – C

c, trio A – B – C

d, trio, v němž se hlas B umístí pod hlas A, hlas C se nechá jako nejnižší, vznikne tedy trio B – A – C

e, trio, v němž se hlas A zdvojí vrchní tercií a hlas B se umístí do basu nebo nejvyššího řádku

f, hlasy A – B jsou náhodně v kontrapunktu v oktávě, čímž obdržíme třetí duo B – A, přičemž B je spodní hlas

g, trio, v němž je hlas A v basu, hlas B ve vrchním řádku a hlas C je střední hlas

Po výčtu těchto možností si Rejcha klade otázku, jak účinně využít tento materiál? Odpověď nalezneme v jeho fragmentu symfonického kusu, v němž je jako hlavní téma užito následující téma:



Samotný Rejchův fragment je velmi rozsáhlý, proto zde uvádím pouze první dvě stránky, které náležitě ilustrují daný jev:

Flutes .
Flöten .

Haut - Bois .
Oboen .

Clarinettes en Ut .
Clarinetten in C .

Cors en Fa .
Hörner in F .

Cors en Ut .
Hörner in C .

Bassons .
Fagotts .

1^{re} Violon .
1^{te} Violin .

2^e Violon .
2^{te} Violin .

Alto .
Viola .

Vlles et C. B .
Vl's und C. B .

D. et C. N° 4170.

The image displays two systems of handwritten musical notation, likely for a fugue. Each system consists of eight staves. The top two staves of each system are marked 'à deux', indicating a two-part setting. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The bottom two staves of each system appear to be the bass line and a supporting part. The overall style is that of a historical manuscript.

D. et C. N° 4170.

K užití tohoto typu kontrapunktu ještě Rejcha dodává, že se na jeho základě dá vytvořit dvojité fugy, kde jsou oba subjekty umístěny právě v tomto kontrapunktu. Závěrem ještě přidává šest notových ukávek tohoto kontrapunktu.

5, Kontrapunkt v duodecimě

Tento typ kontrapunktu je podle Rejchy ještě méně užívaný než kontrapunkt v decimě. I tak se ale dá podle něj výhodně uplatnit. Jako hlavní subjekt si u svého vzoru vybral Rejcha téma ze 4. věty Mozartovy Symfonie C dur, KV 551, dnes označovanou přízviskem „Jupiter“. Toto přízvisko ovšem u Rejchy nenalezneme. Rejcha ji označuje pouze jako velkou symfonii in C od Mozarta.

N^o 1. Contrepoint à la douzième.
Contrapunkt in der Duodecime.

Premier sujet.
Erstes Subject.

Second sujet.
Zweites Subject.

N^o 2. Reinversement à la douzième.
Umkehrung in der Duodecime.

Chceme-li na základě tohoto kontrapunktu vytvořit významnou skladbu, máme podle Rejchy zkoumat i další vlastnosti a osobitosti. Odhlédnuto od převratu v duodecimě tedy ještě podle něj můžeme shledat:

a, Tento kontrapunkt je zároveň převratný v oktávě:

b, v předchozí ukázce může být první subjekt zdvojen tercií:

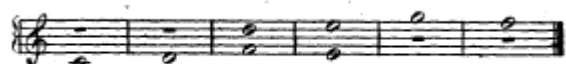
c, převrat vzoru v duodecimě je rovněž převratný v oktávě a druhý subjekt se navíc může zdvojit terciemi:



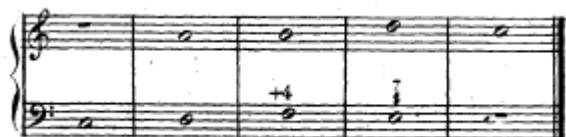
d, první subjekt se může použít v protipohybu



e, první subjekt se může imitovat v odstupu dvou taktů



f, první subjekt se může imitovat v odstupu jednoho taktu



Skladatel má podle Rejchy po odkrytí těchto vlastností hledat nejvhodnější užití. Skladba, kde se může uplatnit tento materiál, je podle něj například ouvertura nebo (první či poslední) allegro ze symfonie, kvartetu, kvintetu ad. Rejcha uvádí příklad svého dalšího fragmentu symfonického kusu, který je vytvořen z výše zmíněného kontrapunktu v duodecimě (s využitím dalších uvedených vlastností). Vzhledem k velkým rozměrům fragmentu uvádím opět pouze první dvě strany:

Fragment d'une Overture. | Fragment einer Overture.

805

Allegro vivace. $\text{♩} = 76$.

Flutes.
Flöten.

Haut = Bois.
Oboen.

Clarinettes en Ut.
Clarinetten in C.

Cors en Sol.
Hörner in G.

Cors en Fa.
Hörner in F.

Bassons.
Fagotte.

1^{re} Violon.
1^{re} Violin.

2^e Violon.
2^e Violin.

Alto.
Viola.

Violles et C. Basse.
Violles und C. Bass.

The image displays two systems of handwritten musical notation. Each system consists of eight staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The phrase "à deux" is written above the first staff of each system. The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation, with some ink bleed-through and a slightly aged appearance.

K této symfonické ukázce přidává ještě jednu komornější. Na následující vzor Rejcha vytváří smuteční pochod. K tomuto příkladu dodává, že by málokdo v této skladbě hledal kontrapunkt v duodecimě.

Contrepoint à la douzième.
 Contrapunkt in der Duodecime.

Son renversement:
 Seine Umkehrung.

This section contains two systems of musical notation. The first system is titled 'Contrepoint à la douzième' and 'Contrapunkt in der Duodecime', showing a two-staff piece with treble and bass clefs. The second system is titled 'Son renversement' and 'Seine Umkehrung', also a two-staff piece. Both systems feature complex rhythmic patterns and melodic lines.

Lento e maestoso. $\text{♩} = 72 \text{ M.M.}$

This section contains a large musical score for 'Lento e maestoso' with a tempo of 72 M.M. It consists of five systems of three staves each (treble, alto, and bass clefs). The music is characterized by a slow, grand style with intricate counterpoint and dynamic markings such as *p* and *f*.

Jako inspiraci ještě Rejcha přidává čtyři vzory tohoto typu kontrapunktu. První tři jsou pro instrumenty, čtvrtý pro lidské hlasy. Zde již jasně cítíme rozdíl (obsahový i terminologický) mezi dnes běžně užívaným instrumentálním a vokálním kontrapunktem.

1. *Renversement du contrepoint précédent.
Umkehrung des vorhergehenden Contrapunkts.*

2. *Renversement du modèle précédent.
Umkehrung des vorhergehenden Modells.*

3. *Canon.*

*Renversement à la douzième du canon précédent.
Umkehrung in der Duodecime des vorhergehenden Canons.*

4. *Renversement du contrepoint précédent.
Umkehrung des vorigen Contrapunkts.*

Úplným závěrem této kapitoly Rejcha shrnuje část o využití kontrapunktů. Pro vymyšlení jakéhokoliv kontrapunktu není podle něj potřeba zvláštního talentu, což se dá naučit obzvlášť pod vedením dobrého učitele za několik měsíců. Důležitější je ale důvtip a fantazie, aby se kontrapunkt zdařile použil.

Výše zmíněným shrnutím končí Rejchův díl o převratném kontrapunktu. V této disertaci často zmiňují i dvojjazyčnou verzi Carla Czerneho, v níž jsou mnohdy vloženy poznámky překladatele (tedy Czerneho) a z níž jsem především čerpal. Na konci tohoto Rejchova dílu je téměř třístránková poznámka. Czerny zde ale jen rozvíjí Rejchovy myšlenky a doporučuje svůj postup při osvojování převratného kontrapunktu, který ale opět více či méně vychází z Rejchovy koncepce.

Pokud bychom měli nyní udělat dílčí resumé této kapitoly, zjistíme, že Rejchův pohled na tuto problematiku je mnohdy ojedinělý. V základních rysech samozřejmě přejímá prověřená pravidla svých předchůdců, ale

v mnoha ohledech se snaží stávající normy překračovat. Zejména poslední kapitola o užití kontrapunktu značně rozšiřuje stávající pokyny, které se vztahují hlavně k technické stránce, tedy jak kontrapunkt vytvořit, a samotnou aplikaci opomíjejí.

V této souvislosti také nelze opominout Rejchův pedagogický aspekt. U řady příkladů (nejen v této kapitole) Rejcha uvádí postup, jak daný typ komponovat. Nezřídka uvádí i rozmezí taktů (např. šest až deset). Tento pohled může být na jednu stranu svazující (z kompozičního hlediska), na druhou stranu je zde patrný Rejchův vývoj z hlediska pohledu na věc. V raném spisu *O novém fugovém systému* se počty taktů nezabývá a navrhuje revoluční řešení fugové formy. Ve vrcholné fázi svého vývoje, do kterého spadá i celá tato kapitola z jeho kompendia, již nalezneme více praktického pojetí a zejména pedagogického. V době napsání tohoto vrcholného spisu byl renomovaným pedagogem s dlouholetou praxí, a proto je jeho příklon k této oblasti více než pochopitelný.

4.2.3 Imitace

Imitaci je věnována samostatná kapitola Rejchova spisu. Chápe ji jako napodobení jednoho hlasu druhým. Počet hlasů může být libovolný (minimálně však dva) a tvořit se může v jakémkoliv intervalu (vzestupném i sestupném). Hned v úvodu definuje dva typy imitací:

1. prostou¹⁷
2. umělou¹⁸

Prostá imitace vzniká tím, že imitující hlas nastoupí až po doznění tématu¹⁹ prvního hlasu. Umělá naopak tím, že druhý hlas nastupuje dříve, než skončí téma v hlasu prvním. Prostá imitace je podle něj méně ceněná, protože se dá snadněji vymyslet.

Podle Rejchy není důležité, zda je imitace převratná či nikoliv. Důležitější je, aby byla správně v harmonickém ohledu. Imitaci také nelze vytvořit na každé téma, přesněji řečeno imitující hlas nemůže nastoupit kdekoliv, protože jak Rejcha píše: „...proto nezávisí na skladateli, vytvoří-li imitaci v této vzdálenosti nebo v onom intervalu, protože se tomu může harmonie vzepřít.“ Uznává ale, že šikovnější znalec²⁰ harmonie dokáže vymyslet imitaci i tam, kde by ji méně zkušená osoba nehledala.

Po tomto úvodu následuje řada komentovaných příkladů imitací, aby měl každý jasnou představu, jak vypadá imitace v praxi. Většina ukázek je ve čtyřhlasu, přestože jde o dvouhlasou imitaci. Zbývající dva hlasy jsou jen doprovodné a mají za úkol doplnit harmonii.

Imitace není vždy jen důsledné napodobení tématu, čímž by vznikl kánon. Narozdíl od něj může být imitace kdykoliv přerušena. Přestože zde Rejcha terminologicky nevymezuje přísnou a volnou imitaci, z jeho výkladu

¹⁷ V německé verzi – die gewöhnliche Imitationen, ve francouzské – imitations ordinaires.

¹⁸ V německé verzi – die künstliche Imitationen, ve francouzské – imitations scientifiques.

¹⁹ Rejcha zde uvádí v německé verzi – der Gesang, ve francouzské – chant, což v obou případech znamená zpěv či nápěv. V překladu používám nejčastěji český ekvivalent – melodie. V této souvislosti dávám přednost slovu – téma.

²⁰ Znalec harmonie je český ekvivalent německého – der Harmonist. Použití slova harmonista se v současné české terminologii nepoužívá.

je to patrné. Má-li na mysli opravdu přísnou imitaci, označí ji jako kánon (a odkáže na další kapitolu, v níž rozebírá kánon detailně).

V příkladech ukazuje časté (a hlavně prakticky zaměřené) užití imitací. Jedná se např. pozměnění určitých intervalů, aby se mohlo v imitaci pokračovat. Pokud toto není možné, tak se imitace přeruší. Dále imitace jen dílem motivu, tzn. buď hlavou tématu nebo její střední či závěrečnou částí. U tohoto typu imitace obzvlášť doporučuje vložit před nastupující hlas pomlku, aby nástup lépe vynikl.

Kromě imitace v rovném pohybu Rejcha také uvádí možnost imitovat v protipohybu, tedy v inverzi²¹. Tyto imitace mohou být rovněž v jakémkoliv intervalu, pokud to samozřejmě harmonie dovolí. Imitace v protipohybu jsou ale méně časté, stejně jako další typy imitací, o nichž se Rejcha zmiňuje – imitace v augmentaci a diminuci.

Dále Rejcha stanovuje čtyři podmínky, za nichž jsou imitace podřízené harmonii (imitovaný hlas schematicky označuje A, imitující hlas pak B):

1. Tento typ imitace se může dít pod podmínkou, že hlas B je výš než A, protože v opačném případě by se vytvořily zakázané kvinty.
2. Tento typ imitace se může dít pod podmínkou, že hlas B je níž než A, protože v opačném případě by se rovněž vytvořily zakázané kvinty.
3. V tomto typu imitace je jedno, zda je hlas A výš nebo níž než B, takže se jedná o převratnou imitaci.
4. V tomto typu je potřeba k imitaci připojit doprovodný bas, bez něhož by imitace nebyla možná.

Jak je patrné, týkají se tyto čtyři body spíše převratnosti a zakázaných intervalů.

Imitace jsou podle Rejchy mocnou pomůckou k rozvíjení vlastních představ a všichni slavní skladatelé úspěšně využívali. Proto by šikovnější znalec harmonie neměl nikdy zanedbat příležitost, aby na každou melodii vymyslel imitaci.

²¹ Slovo inverze nepoužívá.

Jednoduchý způsob, jak uplatnit imitaci je podle něj ten, v němž se imituje jen díl motivu nebo melodický obrys.

Uvádí k tomu následující příklad, v němž jednotaktový motiv²² postupně projde všemi čtyřmi hlasy:



Tento typ imitace Rejcha označuje jako jednoduchý. Pokud bychom imitovali dva motivy²³, šlo by o imitaci dvojitou. U tohoto typu imitací lze použít i protipohyb, augmentaci a diminuci, ale Rejcha zde varuje před přílišnou komplikovaností, kterou posluchač stejně nedocení.

Imitovat se podle Rejchy dá i pohyb. Tuto imitaci nazývá imitace pohybu²⁴. Ukázka, kterou tuto imitaci dokládá, je typický příklad komplementárního rytmu.



²² Přesný překlad by byl – melodický obrys (der Gesangumriss, trait de chant). Raději ale volím česky běžně používaný termín – motiv.

²³ Viz předcházející poznámka.

²⁴ V německé verzi – die Imitation der Bewegung, ve francouzské – imitation de mouvement.

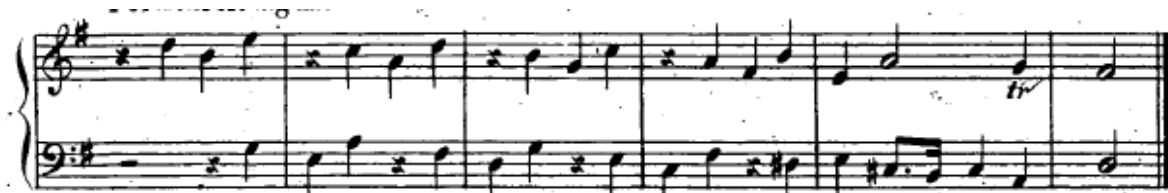
Nezáleží zde na melodii, ale pouze na rytmické figuře, která se imituje (i když se v úvodu imituje i melodie). Do popředí se tedy dostává kinetická složka.

Použití imitací umožňuje nepřeborné množství obměn a záleží pouze na fantazii, talentu a vkusu skladatele, aby vybral to nejlepší.

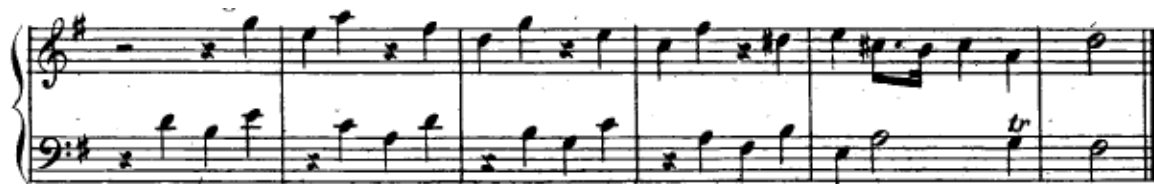
Závěr této kapitoly se týká imitujících postupů. Postup²⁵ je podle Rejchy:

1. melodický
2. harmonický
3. zároveň melodický i harmonický
4. vytvoří se jen pomocí jednoduché imitace
5. vytvoří se pomocí dvojité imitace

Tyto postupy²⁶ jsou v podstatě sekvence a ty, které se týkají imitací, jsou podle něj především melodické i harmonické zároveň. Většina melodických postupů lze přeměnit v imitující. Například:



Tyto imitující postupy bývají často převratné, což dokládá převratem předchozího:



Ne vždy ale platí, že se melodický postup hodí k imitaci. Pokud přesto chceme vytvořit imitující postup, musíme použít jen díl motivu nebo melodii

²⁵ V německé verzi – die Fortschreitung, ve francouzské – progression.

²⁶ První tři typy postupů podrobně rozebírá ve 3. dílu svého kompendia.

mírně upravit, což je podle Rejchy přípustné. Tyto imitující postupy lze rovněž doplnit doprovodnými hlasy.

Vytvořit také můžeme postup s dvojitou imitací, což je podle Rejchy čtyřnásobný postup, který je ale složitější vymyslet. Tvoří jej dva imitující postupy, které jsou do sebe zaklesnuté. U tohoto postupu není nutné, aby byly hlasy převratné.

A .

B .

C .

D .

*Imitation à la quinte inférieure.
Imitation auf der Unterquinte.*

*Imitation à la quarte supérieure.
Imitation auf der Oberquarte.*

V úplném závěru této kapitoly předjímá bohaté využití imitací u fugy. Výklad o této formě následuje v dalších dvou dílech (v osmém a devátém) jeho spisu.

Z dosud napsaného vyplývá několik zajímavých poznatků, zejména v porovnání s dnešním pojetím kontrapunktu. Rejcha nerozlišuje vokální a instrumentální kontrapunkt. Náznak těchto dvou typů je uveden jen částečně. Jasně však upřednostňuje (z dnešního pohledu) ten instrumentální. Nerozlišuje také kontrapunkt stejný a nestejný. Terminologicky zcela chybí pojmy *proposta* a *risposta* (stejně jako v pojednání o fuze termíny *dux* a *comes*). Neuvádí se také další pojmy, které se s naukou o kontrapunktu běžně spojují: církevní stupnice (v Rejchově kompendiu jsou zařazeny na jiném místě), pojmy konsonance a disonance (o nich je v této disertaci několikrát mluveno), melodiku *cantu firmu* (patrně zde nemá potřebu se zabývat melodikou, které je věnován čtvrtý díl jeho kompendia), odpověď imitace reálnou a tonální ad.

4.2.4 Kánon

V úvodu definuje, co se skrývá pod pojmem kánon. Jde u něj o přísnou a nepřetržitou (tedy umělou) imitaci v libovolném intervalu (později doporučuje, že nejlepší kánon je v unisonu nebo v oktávě). Dále seznamuje s různými druhy kánonů – přímý, v protipohybu, dvouhlasý, tříhlasý, čtyřhlasý, dvojitý, v augmentaci, v diminuci, račí, nekonečný, uzavřený (je zapsán jen na jednom řádku), otevřený (je vypsán v partituře), hádankový, kruhový a polymorfický (víceznačný). Všechny výše uvedené pak dělí do dvou skupin:

1. společenský kánon²⁷
2. umělý kánon²⁸

Název „společenský“ kánon Rejcha odvozuje z hlediska provozování tohoto typu kánonu, který se nejčastěji provozuje v různých pěveckých spolcích a společnostech. Od umělého se podle něj liší v šesti bodech:

1. slovy
2. charakterem
3. melodií, která se imituje
4. příležitostí, při níž se provádí
5. způsobem doprovodu
6. způsobem komponování

Základem tohoto typu kánonu by podle Rejchy měla být nějaká známá melodie (pravděpodobně, aby ji všichni členové daného spolku znali a aby kánon sloužil k pobavení). K ní se připojí dle libosti dvě nebo tři další melodie, které ji doprovodí. Tento typ kánonu by měl být v unisonu nebo v oktávě, kvůli jednoduchosti provedení. Pokud se píše pro stejné hlasové skupiny (např. tři soprány), není potřeba, aby byly hlasy v kontrapunktu (nedochází zde k převratu). Je-li ale kánon určen různým hlasům (např. dva soprány a tenor), měly by být hlasy ve trojitém kontrapunktu. Příklad, na

²⁷ Ve francouzském originálu: canon de société, v německé verzi: der gesellschaftliche Canon.

²⁸ Ve francouzském originálu: canon scientifique, v německé verzi: der künstliche Canon.

němž Rejcha demonstruje kompozici tohoto kánonu, je tehdy patrně známá píseň *Charmante Gabrielle*. Nejprve doporučuje napsat tři hlasy pod sebe, tedy jako harmonii, z níž se pak rozepíše kánon tak, jak se provozuje. Tento způsob zápisu (vypsaný jako partitura) je podle něj otevřený. Uzavřený oproti tomu spočívá v tom, že se napíše celá melodie pouze jednou na jeden řádek a označí se místa, kde nastupují další hlasy.

Tyto kánony jsou většinou provozovány a cappella, tedy bez doprovodu. Rejcha také uvažuje o možnosti tento kánon doprovodit. Doprovodem může být buď zdvojení zpěvních hlasů s klavírem (pro jistější intonaci) nebo svébytný (nejčastěji) klavírní doprovod. Ten pak tvoří vlastní basová linie s harmonickou výplní (tzv. Albertiho bas či jinak zpracované rozložené akordy). Zde se nabízí otázka, zda vůbec tento kánon doprovázet? Jde přece o svébytný hudební celek. Určitou paralelou by mohly být pokusy v 19. století doprovázet Bachovy *Sonáty* a *Partity* pro sólové housle. Housle jsou co se týče rozsahu (zejména spodního) dosti limitované, ale Bachovo geniální zpracování již nepotřebuje klavírní (či jiný) doprovod. Všechny hlasy jsou na svém místě, i když jsou mnohdy latentní. Proto Bach mj. zpracoval pro sólové housle i formu ciaccony, která je zpravidla doménou nástrojů, kde může probíhat ostinátní bas.

Další zajímavostí je užití číslovaného basu, který Rejcha použil u příkladu doprovodu (a nejen zde), i když je pravá ruka klavírního partu vypsaná. Rejchovo pojednání vyšlo v polovině 20. let 19. století. Mohl ho použít z pedagogických účelů, ale spíš z těch praktických. Generálbasová praxe nevymizela s odstraněním bassa continua jak by se dalo předpokládat, ale držela se ještě hluboko do 19. století, a to i v učebnicích tak pokrokových teoretiků, jakým bezpochyby Rejcha byl.

V Rejchově dvojjazyčné francouzsko-německé verzi pojednání, ze které jsem čerpal, se občas objevují německy psané poznámky překladatele (tedy Carla Czerného). K tomuto typu kánonu Czerny doplňuje, že se také objevují v operách, např. Beethovenově *Fideliu* nebo Rossiniho operách. Jde ale pouze o zdařile a efektně napsané variace na tutéž melodii.

Po této poznámce Rejcha opět připomíná, že pokud je kánon pro tři různé hlasy, musí být ve trojitém kontrapunktu. Pokud je pro stejné hlasy, pak může být i nemusí.

V závěru této části o společenském kánonu se upozorňuje na tři úskalí týkající se rozsahu hlasů, textu a harmonie.

U rozsahu hlasů musí skladatel dbát na to, aby nepřekročil přirozený rozsah jednotlivých hlasů, což podle něj vyžaduje hodně šikovnosti. Text by neměl překročit rozsah několika veršů. Společenský kánon skoro vždy končí závěrem, který není příliš uspokojivý, pokud se nevytvoří nekontrapunktovaná koda.

Aby se čelilo těmto nedokonalostem, vymyslel se podle Rejchy ne zrovna nejlepší prostředek, vokální kánon s instrumentálním doprovodem. Věřilo se, že bas tohoto doprovodu vylepší vadu absence harmonie ve dvojitém, trojitém či čtyřnásobném kontrapunktu. Pokud není harmonie vokálních hlasů správně utvořená, nezní dobře, bez ohledu na instrumentální doprovod. Příčinu vidí Rejcha v rozdílném zvuku lidských hlasů a instrumentů. Jako řešení tohoto problému doporučuje použít tzv. korekční či „vylepšovací“ bas²⁹. Tímto basem, který tvoří další přidání vokální hlas a který se neúčastní imitace, lze dosáhnout uspokojivého závěru. Má se použít, pokud se to uzná za vhodné. Tento kánon se může rovněž zapsat na jednom řádku, přičemž se přidání bas napíše do druhého řádku. Tímto korekčním basem, který se má stále opakovat, v podstatě vzniká passacaglia.

Umělý kánon vyžaduje podle Rejchy více umění a zručnosti než kánon společenský. Doslova o něm píše: „Tento kánon je s hudebním krásnem těžko slučitelný a je skoro nemožné jej vytvořit zajímavě pro ty, kteří nejsou zasvěceni v kompozici“. Jinak řečeno – (pod)průměrný skladatel asi těžko vytvoří hodnotné dílo v této formě. K tomu Rejcha v poznámce pod čarou dodává, že v době před 18. stoletím, byla hudební kompozice jen chladný propočet. Vkus, cit a inspirace neznamenal nic. Čímž Rejcha opět předznamenává hudební romantismus, v němž se klade důraz právě na výše zmíněné vlastnosti.

Po tomto úvodu následuje návod, jak tento typ kánonu vytvořit. Po vymyšlení krátkého motivu (Rejcha doporučuje tři až osm tónů) se tento

²⁹ O tomto basu Rejcha pojednává v části o převratném kontrapunktu (v této disertaci na str. 43).

motiv přepíše do druhého hlasu hned v místě, kde skončil první. Poté se přikomponuje k prvnímu hlasu pokračování, jako doprovod druhého hlasu. Tento doprovod se pak opět přepíše do druhého hlasu. Tímto způsobem se pokračuje až do konce. Délku kánonu vymezuje na osm až osmdesát taktů, přičemž může být i delší. Tato hranice je celkem zajímavá a z praxe se dá říci, že uvedená horní hranice je dost nadsazená. Tento způsob tvoření kánonu považuje Rejcha za vhodný ke kompozici nejen kánonů, ale i imitací. Úvodní motiv nesmí být dlouhý z jednoho praktického důvodu, aby si jej posluchač mohl dobře zapamatovat a aby mohl sledovat průběh imitace. Za nejtěžší Rejcha považuje vytvoření přirozené melodie, která vlastně tvoří jen doprovod.

Touto metodou se může zkomponovat kánon v libovolném intervalu, stejně tak jako v rovném či protipohybu, což dokládá na několika krátkých příkladech. Výjimku v přísném dodržení imitace tvoří kánony, které nejsou v oktávě či unisonu, u nichž se může zaměnit celá nota s půlovou. Tuto záměnu občas můžeme nalézt i u fug, kde se nastupující téma zkrátí či prodlouží dle okolností. Kánony v protipohybu se podle Rejchy skoro vůbec nepiší, neboť se zde vzájemně oslabuje vztah melodie a harmonie.

Umělý kánon můžeme zakončit třemi způsoby:

První je podle Rejchy nejlepší a spočívá v přerušení imitace, abychom dosáhli uspokojivého závěru. Druhým způsobem je přizpůsobení melodie tak, aby mohla plynule přejít na začátek, čímž vznikne nekonečný kánon. Ve třetím se hlasy přísně dokončí, takže se postupně odmlčují v pořadí, v němž nastupovaly. U této třetí varianty lze podle něj docílit uspokojivého závěru tím, že se kánon doprovodí jedním či více hlasy (což se může stát v triu, kvartetu nebo v orchestrální větě).

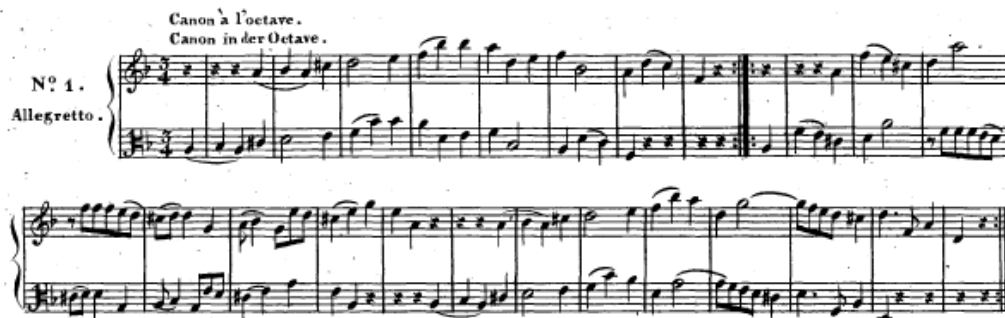
Po ukázce umělého kánonu (mezi sopránem a altem) na text s doprovodem číslovaného basu (viz poznámka o číslovaném basu na straně 85) následuje krátká část o tom, čeho si musíme povšimnout, abychom vytvořili umělý kánon zajímavý pro publikum. Tato část se týká zejména frázování. Má-li se kánon líbit publiku, musí se frázovat, tzn. být rozčleněn do symetrických frází. Zde se nabízí srovnání s Rejchovou myšlenkou tzv. frázované fugy, v níž se snaží o periodické členění, které bylo v baroku u témat (i průběhu) fugy spíše potlačováno a zakazováno. Jak je vidět,

Rejchův pohled na inovaci kontrapunktických forem se netýká jen fugy, ale i kánonu.

Stejně jako u návrhu frázované fugy je zde nastíněna základní kostra pro takový typ „frázovaného“³⁰ kánonu.

1. Fráze o osmi taktech, přičemž končíme na dominantě (je-li kánon v dur) nebo v paralelní tónině (je-li kánon v moll).
2. Druhá fráze, rovněž o osmi taktech s nedokonalým závěrem³¹ na dominantě hlavní tóniny.
3. Třetí fráze o osmi taktech, která začíná prvními tóny kánonu a uspokojivě končí na tónice.

Tato kostra může být opatřena repeticemi, jak je to uvedeno v následujícím příkladu.



Takový kánon můžeme umístit do tria, kvartetu, kvintetu, dokonce i do symfonie. Rejchův vzor Joseph Haydn používal kánon ve svých symfoniích celkem často, proto není překvapující, že zde Rejcha doporučuje použití kánonu i v orchestrálních dílech. Zajímavá je Rejchova poznámka o tzv. dialogování, což není nic jiného, než výměna nástrojů u opakování repetice, přičemž doporučuje opakovat v oktávě (je-li to možné). Opakování je podle Rejchy účinnější, mají-li nástroje odlišnější zvuk.

Ke kánonu se také může připojit jeden nebo dva jednoduše napsané hlasy. V tomto případě je ideální, probíhá-li kánon v krajních hlasech (nejnižším a nejvyšším). Pokud je kánon zakomponovaný v orchestru, doporučuje Rejcha „dialogovat“ (vést dialog) mezi smyčci a dechy (poprvé nechat zahrát smyčci, opakování dechy nebo naopak). Další způsob, jak

³⁰ Takto jej Rejcha neoznačuje, ale jde o logickou analogii k frázované fuze.

³¹ Rejcha označuje závěr jako kadenci.

zatraktivnit tento kánon, je vložení krátké epizody. Ta má být z periody, která nemá s kánonem nic společného, což dokazuje i následující příklad.

The image displays a musical score for a canon, labeled 'Nº 4.' at the top left. The score is written for four staves: a vocal line (treble clef) and three instrumental lines (treble, alto, and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two main sections. The first section is the canon, where the vocal line enters with a melodic phrase, and the instrumental lines follow in a staggered fashion. The second section is an 'Episode', which is marked with a double bar line and the word 'Episode' above the vocal staff. This episode features a different melodic line for the vocal part, while the instrumental accompaniment continues with a rhythmic pattern. The score concludes with a final cadence.

Závěr této části tvoří příklad téhož kánonu rozepsaný pro orchestr. K tomuto orchestrálnímu příkladu Rejcha doporučuje, aby se každý díl provedl poprvé forte a opakování piano (nebo naopak). Považuje to za lepší, než aby celá skladba zazněla ve forte.

Flute .
Flöte .
Haut - Bois .
Oboen .
Clarinettes .
Clarinetten .
Cors en Ré .
Hörner in D .
Bassons .
Fagotte .
Timballes .
Timpani .
Violons .
Violinen .
Altos .
Violen .
Vcllo et C. Basses .
Vcllo und C. Bässe .

84

Všechny výše uvedené poznámky k interpretaci svědčí o Rejchově zájmu o hudební praxi. Mnohdy byla a je hudební teorie odtržená od provozovací praxe, ale Rejcha se (nejen zde) snaží o propojení těchto oblastí. Ostatně, než se naplno začal věnovat kompozici a hudební teorii, byl praktickým hudebníkem.

Doposud Rejcha popisoval jen dvouhlasý umělý kánon. Existuje samozřejmě i tříhlasý a čtyřhlasý kánon, ale domnívá se, že pro posluchače je dvouhlasý nejnázne zachytitelný. U tříhlasého kánonu už je pro posluchače obtížnější všechny imitace pojmout a dodává, že je pak spíše komponován pro zrak než sluch. Přesto pro úplnost uvádí postup, jak

zkomponovat tříhlasý umělý kánon. Tento způsob se v podstatě neliší od toho dvouhlasého. Nejprve se vymyslí úvodní motiv, který se s odstupem přenesení do imitovaných hlasů. Pak se jako doprovod k prvnímu hlasu připiše další část, která se opět přenesení do imitovaných hlasů. Tímto způsobem se pokračuje libovolně dlouho až do konce. Zde Rejcha doporučuje kodu, aby se kánon přirozeně uzavřel. V průběhu kompozice radí, abychom se soustředili na převraty hlasů, obzvláště je-li bas imitovaný (tzn. pokud jím kánon nezačíná). Ke čtyřhlasému kánonu jen dodává, že se tvoří na stejný princip jako tříhlasý. Doporučuje ale kompozici dvouhlasých, nanejvýš tříhlasých kánonů.

Příklad, na němž je ilustrován tříhlasý kánon, je v oktávě (kterou Rejcha upřednostňuje před jinými intervaly).

Canon à l'octave à trois parties.
Dreistimmiger Canon in der Octave.

Andante. $\text{♩} = 76.M.$

Pro zajímavost také připojuje příklad tříhlasého kánonu, kde imitující hlasy nastupují ve vrchní kvartě a septimě.



V další poznámce překladatele (C. Czerneho) se doporučuje studium Bachových klávesových³² skladeb, které jsou podle něj často poučné. Zejména doporučuje jeho 30 variací, které dnes známe pod názvem *Goldbergovy variace BWV 988*. Další pramenem pro studium kánonů je podle něj Clementiho *Gradus ad Parnassum*. Poznámku je zakončena obecným schématem, které doporučuje pro delší kánony – vyjít z tóniky do dominanty a poté se vrátit zpět do tóniky. Část na dominantě by měla tvořit jakousi mezivětu. Nepřináší tím nic nového, ale spíše se snaží doplnit Rejchův výklad.

Následující část je věnována kánonu v retrográdním pohybu. Tento kánon považuje Rejcha spíše za manýru, ale přesto uvádí návod na jeho kompozici. Ještě než tak učiní, s nadsázkou zde zmiňuje osoby, které tento typ kánonu neznají a které při objevení této techniky křičí: „zázrak“. Vysvětluje, že nejde o nic těžšího, než vytvořit kánon v přímém pohybu.

Základem je melodie, která v nejlepším případě nemoduluje a je v rozmezí osm až dvacet čtyři taktů. Důležité je, aby byla proveditelná zpětně, tzn. retrográdně. Měli bychom se tedy pokud možno vyvarovat všeho, co brání provedení v retrográdní podobě (tedy posuvky, určité intervaly, synkopy, pauzy, některé notové hodnoty, ozdoby atd.). Rejcha doporučuje, abychom si představili už od začátku retrográdní pohyb, čímž se vyhneme špatně znějícím místům. Sám poněkud skepticky dodává, že taková melodie asi nebude příliš duchaplná.

³² V německém originálu Clavierwerke. Použil jsem v překladu slovo klávesové, nikoliv klavírní, což by mohlo být ze stylového hlediska zavádějící.

Poté, co vymyslíme tuto melodii, označíme si takty od prvního do posledního (v Rejchově příkladu do 16.). Pak tuto melodii zapíšeme do druhého řádku, ale odzadu (tedy od taktu 16 do taktu 1), hned po skončení první melodie (od taktu 17).

de la manière suivante:
auf folgende Art:

A. B.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

15 16

Même chant à rebours.
Derselbe Gesang rückwärts gelehrt.

16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Pak se již dokomponuje doprovod, který ovšem musí být proveditelný i v obráceném pohybu. Rejcha doporučuje užívat konsonance, ale nebrání se ani disonanci, pokud se umístí mezi dvě zcela stejné rozvedení.

N° 1. Chant. (p = 88. M.)
Gesang.

A. B.

Accompagnement.
Begleitung.

Accompagnement à rebours.
Rückgängige Begleitung.

Chant à rebours.
Rückgängiger Gesang.

Tím máme dokončenou melodii, která je v obou řádcích stejná (v prvním čteno odpředu, v druhém čtenou odzadu). Druhý řádek se tedy může vypustit, ale na konci řádku se musí zapsat klíč a předznamenání, aby se ukázala dvojí vlastnost tohoto řádku (musí být ale stejný klíč i předznamenání).

N° 2. VAIN NATURELLE, OU A L'ÉCRIVASSE.
Rück- oder krebsgängiger Canon.

A. B.

K provozování Rejcha píše, že má první zpěvák začít zpívat odpředu až do konce. Pak začne druhý zpívat totéž, přičemž první začne zpívat danou melodii odzadu.

O kánonu na chorál(ní cantus firmus) pojednává další část. V ní Rejcha nejdřív popisuje význam a důležitost, jakou měla v době před 18.

stoletím přísná imitace postavená na chorálu. Kánonem byly nazývány i krátké imitace (mezi šesti a dvanácti takty). U této disciplíny považuje za důležitou zručnost a šikovnost skladatele, kterému u vymýšlení imitací brání chorál, který je daný a nedá se změnit. Kánon je v tomto případě jen dvouhlasý. Kromě něj a chorálu se připojí dle potřeby několik doprovodných hlasů, takže výsledný počet hlasů je čtyři až šest. Tyto doprovodné hlasy jen doplňují harmonii.

Způsob, jak tento kánon komponovat, je v podstatě jednoduchý a lze jej s nadsázkou označit dnešní mlovou jako sudoku. K předepsanému chorálu se nejprve vymyslí první nota vůdčího hlasu kánonu, kterou ihned zapíšeme do imitujícího hlasu. Takto postupujeme notu po notě. Pokud do sebe noty „nezapadají“ a netvoří smysluplnou harmonii, máme vše zkoušet korigovat, dokud se nedobereme výsledné verze. Kánon by měl být podle Rejchy v rozmezí osm až šestnáct taktů. Je-li chorál delší, má se kánon přerušit a po pauze začít jiný, zcela odlišný.

Rejcha zde vůbec nezmiňuje, zda je či není imitační vztah mezi melodií chorálu a kánonu. Z následujících příkladů je však jasné, že kánon motivicky s chorálem nesouvisí (ani v hlavě tématu kánonu).

N^o1. Canon entre le second dessus et le contre-alto.
 Canon zwischen der zweiten Oberstimme und dem Contra-Alt.

$\rho = 72. m.$

Plainchant.
 Choral.

N^o2. Canon entre les deux parties extrêmes.
 Canon zwischen den beiden äussersten Stimmen.

Plainchant.
 Choral.

N^o 3. Canon entre le Tenor et le Soprano.
Canon zwischen dem Tenor und Sopran.

Plain-chant.
Choral.

N^o 4. Canon entre l'Alto et le Tenor, où le plain-chant est lui même imité.
Canon zwischen dem Alt und dem Tenor, wo der Choral selber imitirt wird.

Plain-chant.
Choral.

Ve čtvrtém příkladu je ale trochu odlišný případ. Nejde o kánon na podkladě chorálního cantu firmu, ale o kánon mezi samotným chorálem, přičemž je doprovázen dvěma doplňujícími hlasy. Tento typ „chorálního kánonu“ můžeme nalézt v Bachově *Hohe Messe h moll BWV 232* v části *Credo* – jednak v části *Confiteor*, ale i v úvodní fuze *Creda*, kde je téma odvozeno z chorálu a v průběhu fugy se takto chorál imituje, v závěru dokonce v augmentaci.

V pátém příkladu je dokonce kánon v protipohybu. Rejcha sám uvádí, že toto zpracování ocení jen znalci, kteří mají partituru před očima. V tomto je třeba dát Rejchovi za pravdu, poněvadž v pětihlasé sazbě je kánon pro posluchače schován (a těžko postřehnutelný) v předivu vnitřních hlasů.

Canon par mouvement contraire, entre l'Alto et le Tenor.
Canon in der Gegenbewegung, zwischen dem Alt und dem Tenor.

Plain-chant.
Choral.

Na tuto komplikovanost a prokomponovanost naráží i další poznámka překladatele. Czerny upozorňuje na *Feuerscene* z Mozartovy opery *Kouzelná flétna*, kde dva ozbrojení muži zpívají chorál a jsou doprovázeni kánonickou imitací, přičemž celá část působí naprosto přirozeně. Tuto techniku ale

většina posluchačů ani nepostřehne, protože Mozart dokázal bravurně sjednotit technickou zručnost s estetickou dokonalostí.

Poslední Rejchův příklad tohoto typu kánonu je zajímavý tím, že oproti předcházejícím je v rozsáhlé délce třicet pět taktů a prochází nepřetržitě po celé trvání chorálu. Jde o ucelenou skladbu, nikoliv jen o krátký kánon nad jednou frází chorálu, jak tomu bylo u předešlých příkladů. U provedení navrhuje dvě možnosti – smyčci nebo sborem. Mimoto je kánon napsán tak, že se může udělat repeticice mezi třetím a jedenáctým taktem a dostaneme tím nekonečný kánon.

Plain-chant.
Choral-Gesang.

Les voix et les premiers Violons.
Ces derniers exécutent le plainchant une octave plus haut.
Der Gesang und die 1^{te} Violinen.
Diese letzteren führen den Gesang um eine Octave höher aus.

Seconds Violons.
Zweite Violin.

Altos.
Viola.

Violoncelles.
Violoncello.

Contre-Basses.
Contra Bass.

Orgue ad libitum.
Orgel nach Belieben.

♩ = 76.M.

The image shows a musical score for a choral canon. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line (Plain-chant/Choral-Gesang) and instrumental parts for strings (Violins, Violas, Cellos, Basses) and organ. The second system continues the vocal and instrumental parts. The third system also continues the vocal and instrumental parts. The organ part includes figured bass notation. The score is in G major and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 76.M. The organ part includes figured bass notation.



Pokud jsem o předchozím typu kánonu mluvil jako o sudoku, platí to stejně tak o dvojitém kánonu. Rejcha ho považuje za nevděčný, protože jeho kompozice spočívá v překonávání obtíží. Vzhledem k tomu, že se ve dvojitém kánonu imitují dva hlasy, celkový počet hlasů je minimálně čtyři. Postup při komponování je podstatě stejný jako u jednoduchého, jen s tím rozdílem, že se do sebe musí zaklesnout dvě imitace (v čemž spočívá výše zmíněná nevděčnost). Zde Rejcha doporučuje občas vytvořit pauzy, které se samozřejmě také imitují. Jednak si tím můžeme ulehčit práci, ale také tím docílíme odlehčení příliš „zahuštěné“ struktury.

Poslední část obsahuje ne příliš často používané kánony - hádankový, polymorfický (víceznačný), kruhový, kánon v augmentaci a diminuci. K nim Rejcha připojuje historickou souvislost. Podle něj se dlouho nedoceňoval skutečný účel hudební kompozice. Umění spočívalo hlavně v tom, jak vzbudit zvědavost a zejména potěšit rozum a zrak. Tehdejší hudební teorie kánonu (před 18. stoletím) byla dohnána až na hranici směšnosti. Pojmy imitace a kánon byly podle Rejchy často zaměňovány a fuga byla jen poskládána z neustálých kánonických imitací.

Z mnoha druhů kánonů, které se z minulosti zachovaly, se do nových škol vybraly jen ty, které mají význam pro umění a na nichž se žáci mohou učit. Oproti tomu se vyloučily ty, které byly považovány za bezvýznamné, nesmyslné a zbytečné. Rejcha ale také přiznává, že je občas dobré, když můžeme slyšet publikum mluvit o těchto raritách.

Hádankový kánon je uzavřený (zapsaný na jednom řádku) a je oprostěn od všech předepsaných údajů. Rejcha zde uvádí příklad zapsaný ve čtyřech variantách. První je nejzáhadnější, není zde klíč, předznamenání, takt ani taktové čáry. Ve druhém už je houslový klíč a taktové čáry (z nichž

vyplývá, že jde o celý takt). Ve třetím zápisu jsou za houslový klíč přidány další klíče (C klíč altový, klíč basový, C klíč tenorový), čímž můžeme dešifrovat sled nástupu hlasů. Ve čtvrtém zápisu je připojen i počet pauz před prvním nástupem každého hlasu, takže víme kdy a kde hlas nastupuje.

1^{re} manière de le presenter ,
1^{te} Art , ihn darzustellen ,
ou | oder
deuxième manière ,
zweite Art ,
ou | oder
troisième manière ,
dritte Art ,
ou | oder
quatrième manière ,
vierte Art ,

Pro úplnost ještě uvádí tentýž kánon, ale vypsany do čtyř řádků.

Solution du canon précédent .
Auflösung des vorhergehenden Canons .

Hned po vysvětlení tohoto typu kánonu uvádí, že v jeho době považuje hledání řešení za bláznivé, pošetilé a hlavně jde o ztrátu cenného času. Pokud se tedy někdo zabývá těmito kánony, lépe využije čas, když je vymýšlí, než když se trápí s hledáním řešení.

Polymorfickými kánony nazývali naši předci kánon, kde je možné více řešení. Rejcha uvádí, že existovaly víceznačné kánony, které měly 500, 1000 nebo dokonce 2000 řešení. Toto číslo je pro dnešního člověka asi prakticky těžko představitelné. Ukázaný polymorfický kánon je složený

z pěti tónů . Rejcha zde ukazuje 12 různých řešení, přičemž zde kromě přímého pohybu nalezneme i inverzi, augmentaci či diminuci. U několika příkladů je také připojen netematický přídavný hlas doplňující harmonii. Nevyčerpává tím samozřejmě všechny možnosti, sám uvádí, že chytřejší znalec harmonie by s trochou trpělivosti našel to samé.

N^o 1. Imitation à contre temps.
Imitation im falschen Tempo.

N^o 2. Par mouvement contraire.
In der Gegenbewegung.

N^o 3. En diminution.
In der Verkürzung.
Partie ajoutée.
Beigelegte Stimme.
Par mouvement contraire.
In der Gegenbewegung.

N^o 4. Les cinq notes à rebours.
Die fünf Noten rückwärts.

N^o 5. Par mouvement contraire.
In der Gegenbewegung.
Par mouvement contraire.
In der Gegenbewegung.

N^o 6. En diminution par mouvement contraire.
In der Verkürzung durch Gegenbewegung.
En diminution double.
In doppelter Verkürzung.
En diminution double.
In doppelter Verkürzung.

D. et C. N^o 4170.

N^o 7. en dimin: double.
in dopp. Verkürzung.
en dimin: double.
in dopp. Verkürzung. idem.
ebendfalls.
partie ajoutée.
beigelegte Stimme.

N^o 8. en augment: double.
in der Vergrößerung.
par mouvement contraire.
in der Gegenbewegung.
partie ajoutée.
beigelegte Stimme.

N^o 9. par mouvement contraire.
in der Gegenbewegung.
à contre temps par mouvement interrompu.
im falschen Tempo durch unterbrochene Bewegung.

N^o 10. en dimin: double.
in dopp. Verkürzung.
en diminution par mouvement contraire.
in der Verkürzung durch Gegenbewegung.
Basse ajoutée.
Beigelegter Bass.

N^o 41. en augmentation. in der Vergrößerung.
à contre-temps. im falschen Tempo.
à contre-temps. im falschen Tempo.

N^o 42. Les cinq notes à rebours. Die fünf Noten rückgängig.
par mouvement interrompu. in unterbrochener Bewegung.
partie ajoutée. beigefügte Stimme.
par mouvement contraire. in der Gegenbewegung.

Kruhový kánon spočívá v přísné imitaci v kvartě nebo kvintě a prochází všemi tóninami. Podle Rejchy může být dvou i vícehlasý a měl by být v kontrapunktu (dvojitém, trojitém atd.). Následující příklad demonstruje tento kánon (v tomto případě tříhlasý).

N^o 1. $\text{♩} = 104. \text{M.}$

Conclusion.
 Beschluss. (**)

Aby v tomto typu kánonu nestoupaly hlasy příliš vysoko nebo neklesaly příliš hluboko, musí se nalézt vhodné místo, kde se upraví poloha hlasu. Důležitou věcí je v tomto kánonu enharmonická záměna, která je nevyhnutelná. Musí se proto najít vhodné místo, kde se použije. K tomuto kánonu dodává, že jej lze snadno vytvořit, ale je absurdní ho poslouchat, protože vlivem stále stejné modulace zní „opotřebovaně“ a stereotypně. Nemá dnes (v Rejchově době) tudíž moc význam.

Kánony v augmentaci a diminuci se podle Rejchy samostatně moc nepoužívají. Použití tohoto kánonu nacházíme občas v průběhu fugy nebo fugované části.

Poslední způsob, jak naložit s kánonem, je přeměna dvouhlasého kánonu na trio či kvartet. Stačí k jednomu či oběma hlasům připojit tercii. Rejcha nepředpokládá, že by z této úpravy vznikla nová samostatná skladba, ale uplatnění by mohla najít v závěru kvartetu nebo symfonie.

Úplným závěrem se opět vrací do historie a připomíná, že jeho předci nazývali každou přísnou imitaci kánon, i když byla jen v rozsahu čtyř nebo šesti taktů. Neodkázali nám ale kánon, který by byl dlouhý 50 nebo 60 taktů. Je podle něj těžší vytvořit takový souvislý a zajímavě modulovaný kánon než tucet hádankových.

4.3 Části věnované fuze – 8. a 9. díl

Tuto kapitolu jsem zařadil z důvodů širšího kontextu pojetí Rejchova kontrapunktu. Fuga je samozřejmě neodmyslitelně spjata s kontrapunktem, nicméně jde o svým způsobem svébytnou záležitost. V úvodu je třeba uvést, že rozsah částí o fuze je značný a níže zmíněné resumé je jen stručným popisem Rejchových tezí. První kompletní český překlad částí o fuze (čtvrtá a pátá kniha francouzského originálu) z Rejchova *Pojednání o vyšší hudební skladbě* lze nalézt v mé magisterské práci³³ z roku 2011 (o rozsahu 290 stran), z níž vychází i následující text.

Čtvrtá kniha

V úvodu čtvrté knihy Rejcha stanovuje čtyři hlavní body, které určují podstatu fugy:

1. Motiv, téma nebo subjekt fugy
2. Odpověď na tento subjekt
3. Hlavní materiál, z něhož je vytvořena fuga
4. Uspořádání materiálu fugy

Tyto čtyři body pak rozebírá v samostatných kapitolách. V úvodu ještě uvádí rozdíly mezi starou fugou (nebo též psanou v tzv. přísném stylu), která je psaná jen pro zpěvní hlasy a moderní fugou (nebo též volnou), která je instrumentální nebo vokálně-instrumentální. Rozdíl je velmi zjednodušeně řečeno na stejné bázi jako rozdíl mezi vokálním a instrumentálním kontrapunktem. Rejcha vidí kromě těchto dvou stylů ještě jeden, který je kombinací obou předchozích a nazývá ho smíšený. Dále následuje doporučení, jak v moderní vokální fuze zacházet s disonantními akordy.

V závěru Rejcha upozorňuje na fakt, že všechny známé a ceněné fugy jsou psané v moderním stylu, což nás u takto pokrokového autora nepřekvapuje. Přesto doporučuje začít nejprve s kompozicí přísné fugy a po jejím zvládnutí pokračovat k té moderní, čímž poukazuje na své pedagogické myšlení a zkušenosti.

³³ Havlíček, Vít: *Rejchovo pojetí fugy*, magisterská práce, HAMU, Praha 2011.

I.

Krátká první kapitola je o fugovém subjektu³⁴, který Rejcha považuje za základ celé fugy, tzn. jaký je subjekt, taková je i fuga Rejcha preferuje témata moderní fugy, která považuje za zajímavější a přitažlivější (narozdíl od chorálních, která si jsou často velmi podobná).

II.

Druhá kapitola je mnohem rozsáhlejší a týká se odpovědi na subjekt. Je zajímavé, že v celé této kapitole ani nikde ve dvou knihách věnovaných fuze Rejcha nezmiňuje pojmy *dux* a *comes*, které dnes (a nejen dnes) považujeme za termíny, které k fuze neodmyslitelně patří. Přitom tyto termíny musel znát, protože se objevují v mnoha teoretických spisech 18. století, ale například i v hudebních slovnících³⁵, kde mají dokonce samostatná hesla. Ostatně sám je používá ve spisu *Ueber das neue Fugensystem*.

V této kapitole je stanoveno šest pravidel, která je dle Rejchy třeba znát. Před těmito pravidly předesílá, že výrazy *tónika* a *dominanta* v souvislosti s odpovědí považuje pouze za první a pátý stupeň, tedy nikoliv jako harmonické funkce.

První pravidlo stanovuje základní vymezení odpovědi – odpověď nastupuje na vrchní kvintě nebo spodní kvartě.

Ve druhém pravidle už Rejcha dává odpověď do souvislosti s předešlým i následným děním. Začíná-li subjekt na prvním stupni, musí začít odpověď na pátém, a naopak, začíná-li subjekt na pátém stupni, musí začít odpověď na prvním. Stejně tak končí-li subjekt *tónikou*, musí končit odpověď *dominantou* a opačně. Tím je dáno neustálé střídání tématu v základní i dominantní *tónině*, což je základ *expozice*. V uvedených příkladech názorně ukazuje změny, které si toto pravidlo vynucuje (např. subjekt s pěti stoupajícími stupni musí v odpovědi projít pouze čtyřmi, aby

³⁴ Užívána jsou zde dvě slova v originální francouzské verzi (*sujet*, *motif*), v Czerného překladu dokonce tři slova s identickým významem (*das Subject*, *Thema* oder *Motif*), tedy subjekt, téma a motiv. Dnes chápeme jako synonyma spíše jen subjekt a téma. Motiv představuje spíše jednotku menší závažnosti.

³⁵ Např.:

- Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, 1732

- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M., 1802.

se vrátil zpět do tóniky). Tyto změny se mají dělat jen tehdy, jsou-li nutné, tzn. preferuje co nejméně změn. Zároveň vyvozuje, že pokud se udělá změna (tzn. vytvoří se tonální odpověď), tak se může melodie upravit pouze o sekundu, tedy např. na tercii odpovědět kvartou atd.

Třetí pravidlo navazuje na předchozí a týká se modulace v rámci tématu a zní: moduluje-li subjekt z tóniky do dominanty, musí naopak odpověď modulovat zpět z dominanty do tóniky.

Ve čtvrtém pravidlu Rejcha doporučuje odpovídat na pátý stupeň prvním stupněm, pokud je to přirozené a zejména začíná-li subjekt těmito dvěma stupni.

Páté pravidlo se týká rytmických hodnot v odpovědi, které se nesmí změnit. Výjimku tvoří celá nota na začátku subjektu, která se může zkrátit na půlovou. Rejcha uvádí, že tato výjimka se užívá jen velmi málo, ale z analýz fug 18. století vyplývá, že se uplatňuje celkem často. Poslední nota tématu může být zkrácena či prodloužena libovolně, čehož se využívá celkem hojně.

V posledním pravidlu Rejcha nabádá k dodržování půltónů v odpovědi, pokud je to možné. Pokud ne, přemění se v primu (tentýž tón) nebo tercii, což dokládá v přiložených notových příkladech. K půltónům náleží i chromatické subjekty, které doporučuje chápat jako diatonické, což rovněž demonstruje na notových ukázkách.

Po těchto šesti pravidlech následují další, spíše obecné poznatky. Např. to, že se musí subjekt se svou odpovědí identifikovat (tzn. aby nebyla odpověď příliš deformovaná) nebo aby se skladatel řídil vedle pravidel i úsudkem a mnohdy přenechal rozhodnutí citu. Dále uvádí, že moderní fuga může začínat na libovolném stupni, ne pouze na prvním či pátém.

V komentáři k jednomu příkladu popisuje tři pravidelné odpovědi k témuž subjektu. Z toho můžeme vyvodit, že Rejchou chápaná pravidelná odpověď se nerovná dnes běžně označované reálné odpovědi, i když by se na první pohled mohlo zdát, že jde o totéž. Rejcha chápe pravidelnou odpověď jako tu, která je nejvhodnější a která obsahuje nejméně změn.

Většina popsaných příkladů je také znázorněna notovými ukázkami, aby bylo vše jasně srozumitelné.

III.

Hlavní materiál fugy je dle Rejchy tvořen imitacemi (které jsou duší fugy), těsnami a částečným rozvíjením subjektu.

Imitaci není třeba dlouze vysvětlovat, jde o napodobení jednoho hlasu druhým.

Těsny ale chápe jako umělou imitaci pouze mezi subjektem a odpovědí, tedy v horní kvintě nebo spodní kvartě, nebo obráceně, mezi odpovědí a subjektem. Imitujeme-li subjekt subjektem (tedy v unisonu nebo oktávě), nejde podle Rejchy o těsnu, ale pouze o imitaci (umělou). V dnešní době chápeme jako těsnu umělou imitaci, v níž nastupuje imitovaný hlas v jakémkoliv intervalu (např. i v sekundě). Nejlepší těsna je podle Rejchy ta, která je nejužší, tzn. imitující hlas nastupuje co nejbližší imitovanému hlasu. Musí také začínat na té samé době, pokud je subjekt na těžké, nesmí začít odpověď na lehké a obráceně.

Rejcha také vymýšlí nové označení těsny, které se dnes neužívá. Jedná se o tzv. podmíněnou těsnu. Jejím základem je těsna, kterou doplňuje další hlas (většinou bas), protože samu dvouhlasou těsnu nelze samostatně použít a přidaný hlas doplňuje harmonii.

Pro úplnost připouští možnost těsen v augmentaci, diminuci a protipohybu, ale ty se v praxi téměř nevyskytují

Částečné rozvíjení subjektu není ničím jiným, než dělením subjektu na menší fragmenty, s nimiž můžeme provádět motivickou práci, imitace, těsny atd.

IV.

Uspořádání fugového materiálu je poslední z Rejchou stanovených čtyř bodů. Hned zpočátku upozorňuje na rozdíl mezi fugou a fugovým materiálem. Fugou rozumí formu, útvar, který se nemění. Fugovým materiálem naopak to, čím se fugy liší:

1. Způsob modulování.
2. Způsob, jakým se prezentuje subjekt na začátku (expoze).
3. Jak se mají vést hlasy.
4. Epizoda (vložená věta).
5. Různé způsoby použití těsen a imitací.
6. Že má vždy před nástupem subjektu a jeho odpovědi předcházet pauza.

7. Kánon ve fuze.
8. Prodleva.
9. Závěr fugy.
10. Jednota fugy.

Poté uvádí základní linii, po níž má postupovat fugový materiál:

Subjekt – odpověď – subjekt – odpověď – epizoda – odpověď – subjekt – epizoda – stretta – epizoda – těsnější stretta – epizoda – nejtěsnější stretta – prodleva – kánon a závěr.

Epizodou chápe Rejcha frázi, která není motivicky spjata se subjektem a slouží k tomu, že se hlavní téma odmlčí. První opakování odpovědi, kterým pokračuje subjekt (po první epizodě), nazývá kontraexpozice. Po tomto vstupu již rozebírá všech deset výše uvedených bodů.

Prvním bodem jsou modulace. Rejcha rozšiřuje okruh tónin, do nichž lze modulovat, na deset. Ve fuze, která se běžně psala v baroku (a ještě celém 18. století), se k modulaci užívaly převážně jen tóniny, jež Rejcha ve svém spisu popisuje jako příbuzné (tzn. celkem šest tónin, jejichž základní tón se nachází na I. až VI. stupni dané základní tóniny – např. v Rejchou uvedené D dur – D, e, fis, G, A, h). K nim ale navíc přidává čtyři nepříbuzné – jsme-li tedy stále v D dur – E, cis, C, a.

V části o expozici fugy, kterou chápe v dnešním slova smyslu, ukazuje možnosti nástupů hlasů ve dvouhlasé, tříhlasé a čtyřhlasé fuze. Ve dvouhlasé je jediné možné řešení, ale ve tříhlasé již připouští dvě varianty: subjekt – odpověď – subjekt nebo subjekt – subjekt – odpověď. Dnes chápeme tu první jako pravidelnou expozici (kde se dux a comes pravidelně střídá) a tu druhou jako nepravidelnou (kde se dux a comes pravidelně nestřídá). Ve čtyřhlasé fuze uvádí jen jedno (dle Rejchy nejlepší) řešení: subjekt – odpověď – subjekt – odpověď. Další obměny v této části neuvádí (ale okrajově je zmiňuje v druhé kapitole páté knihy). V expozici také připouští krátké mezivěty (označuje je jako krátké postupy), které ale musí být nejdříve po první odpovědi. Závěrem upozorňuje na možnost, kdy odpověď nezačíná v téže části taktu a někdy tím budí dojem, že jde o jinou melodii.

Rejcha zde vůbec nezmiňuje pojem reperkuse, stejně jako rozlišení pravidelné nebo nepravidelné expozice (o níž se zmiňuje v druhé kapitole páté knihy).

Zajímavou částí, která se v pojednáních o fuze běžně nevyskytuje, je pohyb, v němž se mají vést hlasy. Rejchovi se jedná o to, aby byly těžké doby obsazeny notami a nepoužívalo se příliš po sobě jdoucích dlouhých hodnot (např. několik celých not, které by zbrzdily plynulost fugy). Výjimku tvoří těсны, těsně vedené imitace nebo závěr fugy v delších hodnotách.

Epizoda plní ve fuze funkci doplňku, který slouží k tomu, aby se téma odmlčelo a poté vrátilo s obnovenou nápaditostí. Podle Rejchy se s epizodami nemá plýtvat a nemají být příliš dlouhé. Popisuje dva druhy: první jsou tvořeny z částečného rozvíjení subjektu, tedy motivickou prací hlavně z hlavy³⁶ tématu, zatímco ty druhé nejsou motivické, ale přinášejí fuze větší rozmanitost.

Užití těsen a imitací ve fuze je běžnou záležitostí. Rejcha dělí těсны podle toho, v jaké vzdálenosti nastupuje imitující hlas, na stejné a nestejné. Toto se samozřejmě týká tří a vícehlasých těsen. Nastupují-li např. všechny imitované hlasy po taktu, jde o stejnou. Nastupuje-li ale např. první imitovaný hlas po taktu a další po třech taktech, jde o nestejnou těsnu. Navíc, jak jsme již poznamenali výše, Rejcha chápe těsnu jako umělou imitaci pouze mezi subjektem a odpovědí a v této části o těsnách zdůrazňuje, že tříhlasá těsna musí být v pořadí: subjekt – odpověď – subjekt. Nejlepší těsna je podle něj ta nejtěsnější a pokud je subjekt krátký a nelze vytvořit různé varianty těsen, varuje před použitím téže těсны několikrát v průběhu fugy.

Pauzy předcházející nástup tématu se dají najít v podstatě v každé fuze a není překvapující, že je doporučuje i Rejcha. Jedním dechem ale dodává, že není vždy možné toto pravidlo dodržet, stejně tak předepsat délku pauz. Vše záleží na konkrétní fuze. V každém případě radí, aby po několika pauzách nastoupilo téma nebo alespoň část (nejlépe hlava) tématu.

Kánon ve fuze doporučuje užít až v závěru fugy. Souvisí to s jeho koncepcí fugové stavby, kde uvádí v průběhu fugy posloupnost stále se

³⁶ Termín "hlava" tématu neuzívá.

zužujících těsen. Kánon, jakožto nejpřísnější forma imitace, je tedy logicky umístěn až v závěru fugy. Rozdíl od těsny spočívá u Rejchy v tom, že kánon může být v jakémkoliv intervalu.

Prodleva podle Rejchy ve fuze nemusí být, ale pokud ji skladatel hodlá uplatnit, měl by ji umístit v závěru fugy, přednostně na dominantě hlavní tóniny. Podle Rejchy jí můžeme zakončit třemi možnými způsoby:

1. zadržení na úplném dominantním trojzvuku

2. rozvedením do tónického kvintakordu

3. rozvedení na způsob lomené kadence, kde basový tón prodlevy pokračuje na jeden ze sedmi tónů (ze zadrženého tónu G do: As, A, Fis, F, E, Es nebo Gis). Z hlediska funkcí je to tedy rozvod D-VI (dur i moll), D-(D⁶) D, D-D², D-T⁶ (dur i moll), D-(D⁶) VI.

O lomené kadenci Rejcha pojednává na konci první knihy. Protože dnes tento termín není běžně užívaný, krátce uvedu, o čem jde.

V prvé řadě musím uvést na pravou míru slovo kadence – Rejcha jím myslí závěr. Úplná kadence je ta, kde se rozvede dominanta či dominantní septakord (v základním tvaru, ne v obratu) do tónického trojzvuku (v základním tvaru, ne v obratu). Dnes bychom to nazvali autentický závěr. Pokud ale tento druhý (rozvodný) akord zazní v obratu nebo je nahrazen jiným, jde o přerušenu neboli lomenou kadenci. V téže kapitole Rejcha uvádí tabulku se všemi možnými variantami lomených kadencí. V této tabulce jich je 129, což ukazuje na Rejchovo vytrvalé a hluboké zaujetí pro vymýšlení všech možných variant. V dnešní době je nejznámějším reprezentantem lomené kadence tzv. klamný spoj, který označuje spoj akordů (z hlediska harmonických funkcí) D – VI. stupeň.

Závěr fugy nastává podle Rejchy po užití všeho zajímavého, co nabízí fugové téma. Dnes odlišujeme fugový závěr od provedení tím, že nastupuje téma v základní tónině (narozdíl od provedení, kde se skladatelé záměrně vyhýbají právě základní tónině), což Rejcha neuvádí. Kromě výše uvedených postupů (těsny, prodlevy, kánonu ad.) doporučuje použít subjekt v augmentaci a ještě ho doprovodit imitací nebo zajímavou harmonií, případně zde umístit nějaké překvapivé vybočení nebo codu.

Jednota a kontrast je posledním z deseti bodů této kapitoly. Rejcha zde zcela přesně vystihuje, že žádný skladebný druh nemá takovou schopnost jednoty jako fuga. Zároveň fugu klasifikuje jako vědecký výtvar,

při jehož kompozici převládá rozum nad citem. Dodává k tomu, že slyšel mnoho fug, které dojaly nejen jeho, ale i celé publikum. Tím dává najevo, že rozum a cit musí být v rovnováze a nestačí být pouze dobrým „řemeslníkem“.

Závěr této kapitoly má podtitul *Hlavní princip*³⁷ a jsou zde shrnuty obecné zásady pro kompozici fugy. Expozici považuje za základ fugy, který předjímá celou fugu. Dále Rejcha varuje před použitím shodných míst ve stejných tóninách. Upozorňuje rovněž na modulace, které již jednou ve fuze proběhly (např. dvakrát za sebou modulovat z a moll do G dur). Doporučuje tvořit epizody zajímavě, aby nebyly jednotvárné nebo vymýšlet zajímavé harmonie.

Rejchou stanovený fugový materiál nabízí množství podnětů pro skladatele, který by chtěl komponovat fugu. Výhodou je, že téměř všechny postupy (těsny, imitace atd.) ukazuje na jednom tématu, čímž prezentuje, co všechno lze z jednoho tématu vytvořit.

Pokud bychom chtěli srovnat Rejchovo pojetí s dnešním, zjistíme, že dnes máme (možná až příliš striktně) zavedenou stavbu fugy do tří dílů: expozice, provedení a závěr. U Rejchy i jeho předchůdců tyto tři díly takto nenalezneme.

V.

V páté kapitole se nacházejí analýzy jednoduchých dvou-, tří- a čtyřhlasých fug, které jsou na rozdíl od předcházejících krátkých ukázek ucelenými skladbami. Vše podstatné je zde vpisováno přímo do not (subjekty, odpovědi, těsny, prodlevy atd).

V závěru kapitoly jsou podány upřesňující informace o různých názvech fugy, které se používaly v historii. Z těchto názvů fug se již ani v Rejchově době žádný neužíval, přesto jej ve svém spisu pro úplnost popsal.

VI.

Poslední kapitola čtvrté knihy se zabývá fugou s více než jedním subjektem. Ve dvojité fuze označuje první téma jako subjekt, druhé jako

³⁷ Ve francouzštině „Principe fondamental“, v němčině „Hauptgrundsatz“.

kontrasubjekt³⁸, přičemž by měly být oba subjekty ve dvojitém kontrapunktu (především v oktávě). První by měl být závažnější a zajímavější (výjimku tvoří subjekt převzatý z chorálu) a měl by mít pravidelnou odpověď narozdíl od kontrasubjektu. Oba subjekty mají být také schopny „fungovat“ samostatně i dohromady. Po tomto úvodu Rejcha analyzuje vybrané notové příklady a ukazuje na nich správné a špatné řešení jednotlivých situací. Je zajímavé, že v tomto spise vůbec neuvádí fugu se stálou protivětou.

V následujících dvanácti bodech ukazuje různé sestavy obou témat (subjektu a kontrasubjektu). V poznámce k těmto dvanácti bodům uvádí, že není podstatné uplatnit všechny tyto sestavy, ale vybrat ty nejvhodnější a nejzajímavější.

Poté dává Rejcha návod, jak komponovat expozici fugy se dvěma subjekty. Nejprve se vytvoří základní kostra (reperkuse) z hlavního tématu. K němu se přikomponuje kontrasubjekt a až na konec se přidá doprovod k oběma subjektům. U této expozice varuje před několika nedostatky. Prvním je křížení obou subjektů. Rejcha radí, aby se raději obě témata vzájemně nekřížila. Dále, aby první tón nastupujícího subjektu nezněl v unisonu s nějakým jiným hlasem, čímž by oslabil jeho nástup (což by se dalo přenést i na fugu s jedním tématem).

Tímto způsobem je utvořena dvojitá fuga od Rejchova žáka Daniela Jelenspergera³⁹, kterou také analyzuje. Pak uvádí další variantu dvojitě fugy, kde nejprve zazní expozice samotného hlavního subjektu a po ní další expozice tvořená kontrasubjektem.

V Rejchově spisu se nalézají několik originálních zajímavostí. Jednou z nich je fuga v kontrapunktu v decimě, která se v praxi v podstatě nevyskytuje. Rejcha uvádí, že pravidla pro expozici a provedení této fugy před ním ještě nikdo nestanovil. Především je mít potřeba dostatečné znalosti kontrapunktu v decimě (na které odkazuje) a na jeho základě vynalézt různé kombinace hlasů. Doporučuje vymyslet tria (subjekt

³⁸ Ve francouštině „contre-sujet“, v němčině „das Contrasubject“.

³⁹ Daniel Jelensperger (1799 – 1831) studoval u A. Rejchy na pařížské konzervatoři, kde později vyučoval kontrapunkt a kompozici. V roce 1833 mu v Lipsku vyšla učebnice harmonie *Die Harmonie im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts*.

zdvojený tercií spolu s kontrasubjektem, nebo totéž, ale s převratem ve vrchních hlasech, anebo kontrasubjekt zdvojený tercií spolu se subjektem, nebo totéž, ale s převratem ve vrchních hlasech). Čtyřhlasá expozice této fugy má být podle Rejchy tvořena následujícím způsobem:

- 1) Oba subjekty (subjekt a kontrasubjekt) bez převratu a samotné.
- 2) Odpověď v kontrapunktu, převrácená v decimě a doprovázená třetím hlasem.
- 3) Oba subjekty bez převratu a doprovázené třetím hlasem.
- 4) Odpověď v kontrapunktu, převrácená v decimě a doprovázená jedním nebo dvěma hlasy.

Po tomto vymezení uvádí příklad čtyřhlasé fugy v kontrapunktu v decimě pro smyčce.

Další Rejchovou originalitou je popis fugy v kontrapunktu v duodecimě, která se v praxi rovněž nevyskytuje. Rejcha nejprve doporučuje zkomponovat dvojitý kontrapunkt tvořený subjektem a kontrasubjektem. Čtyřhlasá expozice musí být podle něj uspořádána následujícím způsobem:

- 1) Oba subjekty v nepřevráceném kontrapunktu.
- 2) Odpověď v kontrapunktu, převrácená v duodecimě. Hlavní subjekt musí mít pravidelnou odpověď.
- 3) Oba subjekty bez převratu.
- 4) Odpověď v převráceném kontrapunktu.

Provádíme-li kontraexpozici, tvoří se následujícím způsobem:

- A) Oba subjekty převráceny v odpovědi a kontrapunktu.
- B) Oba subjekty v nepřevráceném kontrapunktu.

U této fugy Rejcha uvádí jednu zajímavost, že totiž není rozdíl mezi kontrasubjektem a jeho odpovědí (vlivem převratu). Pak již následuje fuga v kontrapunktu v duodecimě pro smyčce. Část o dvojitě fuze zakončuje tvrzením, že pro posluchače jsou fugy s dvěma subjekty (z fug s více subjekty) ty nejjasnější a nejlehčí pro pochopení.

Fuga se třemi subjekty je založena na stejném principu jako ta se dvěma, jen se pozornost upře na tři (místo dva) subjekty. Důležité je dle

Rejchy, aby byly všechny tři subjekty kontrastní a byly vytvořeny v trojitém kontrapunktu. Těsny (ale můžeme říct obecně motivickou práci) doporučuje tvořit převážně s hlavním subjektem. V expozici mají všechna témata projít všemi hlasy, čímž se vlastně vytvoří tři souběžné expozice. V průběhu fugy se má objevit alespoň dvakrát nebo třikrát spojení všech subjektů. Tři analýzy trojitých fug ukazují tento typ fugy v praxi.

Fugy s více než třemi subjekty Rejcha označuje za vzácné, protože jejich nedostatkem je přílišná komplikovanost. Přesto se o nich ve svém spisu zmiňuje a uvádí příklady fug se čtyřmi pěti a šesti subjekty.

Pátá kniha

V páté knize se již Rejcha nevěnuje základním částem fugy, ale spíše rozvíjí možnosti, kde a jak lze fugu uplatnit.

I.

Fuga v augmentaci spočívá v prodloužení rytmických hodnot v odpovědi. V průběhu fugy se má podle Rejchy vyskytovat subjekt v základní podobě ve stejném počtu jako v augmentaci, což je logické. Doporučení, aby byl základní subjekt v drobnějších hodnotách, vychází rovněž z praxe. Augmentované téma je pak v úměrně dlouhých hodnotách.

Fuga v diminuci je v podstatě totéž, ale místo prodloužení hodnot se zkrátí. Rejchův důvtip je patrný v následujících ukázkách. Nejprve uvede fugu v augmentaci. Poté ale nenásleduje celá fuga v diminuci, nýbrž pouze expozice s poznámkou, že od tohoto místa se může napojit předchozí fuga v augmentaci. Tím dokázal stejný princip obou typů fug (rozlišený pouze zkracováním či prodlužováním), ale také ušetřil několik stránek, což při velkém množství stran spisu mělo také jistě svůj smysl.

II.

Fugy v protipohybu jsou podle Rejchy stejně jako fugy z předcházející kapitoly (v augmentaci a diminuci) málo časté. Společné mají i to, že

subjekt v základním tvaru i ve své modifikované verzi (zde v protipohybu) musí být přibližně ve stejném počtu a k této modifikaci se musí přirozeně hodit. Do této kapitoly Rejcha také zahrnul různé možnosti nástupu subjektu a odpovědi. Za pravidelnou expozici považuje každou, kde se dvakrát po sobě opakuje subjekt nebo odpověď. Ve čtyřech následujících možnostech je ale uvedena i varianta se třemi subjekty a jednou odpovědí.

Subjekt - subjekt – odpověď - subjekt

Subjekt - odpověď - subjekt – subjekt

Subjekt - odpověď - subjekt – odpověď

Subjekt - odpověď – odpověď – subjekt

Dnes považujeme za pravidelnou expozici pouze takovou, v níž se důsledně střídá subjekt a odpověď.

III.

Rozsáhlou kapitolu zaujímá vokální fuga doprovázená orchestrem. Rejcha zde uvádí, že před ním nikdo nepodal teoretickou reflexi o různých způsobech, jak je možné spojit fugu prováděnou zpěvními hlasy s orchestrem. Proto ukazuje pět způsobů:

1. způsob se týká malého a velmi úsporného obsazení nejen sboru, ale i instrumentální složky. Stačí, když se doprovodí sbor varhanami, popřípadě můžeme přidat violoncella nebo kontrabasy.

2. způsob spočívá v rozdělení orchestru na samotné smyčcové a dechové nástroje, přičemž se vokální fuga doprovodí buď jednou nebo druhou skupinou (nebo oběma).

U samotných smyčcových nástrojů se zdvojí do unisona:

Soprány s 1. houslemi, alty s 2. houslemi, tenory s violami a basy s violoncellami a kontrabasy. Tento způsob považuje za nejpoužívanější.

Pokud ale důsledně nezdvojíme smyčce se sborem, existují i další možnosti. Rejcha navrhuje tři.

A) Smyčcové nástroje se zdvojí se sborem, jak je uvedeno výše. Delší hodnoty, které má sbor, se ale vyplní kratšími hodnotami (repetovanými tóny, průchody, průtahy, střídavými tóny – obecně vzato melodickými tóny), tedy určitý způsob heterofonie či diminucí. Rejcha se domnívá, že se

tím oživí charakter skladby (což může na posluchače udělat větší dojem) a vhodně se tak spojí vokální a instrumentální složka. Obě fugy se mohou provádět dohromady i zvlášť.

B) Tento způsob kompozice považuje Rejcha za úplně nový. Nejprve se vytvoří čtyřhlasá vokální fuga, která může být proveditelná úplně samostatně. Poté se k ní dotvoří figurovaný, tedy číslovaný bas. To považuje za obtížné, poněvadž fuga musí mít dobrý bas i bez tohoto přidaného basu, prováděného violoncelly a kontrabasy. K němu se nakonec přikomponují zbylé smyčcové nástroje, ale ne tematicky a s jiným rozdělením hlasů, přičemž musí smyčce tvořit úplnou čtyřhlasou harmonii. Z analýzy této fugy vyplývá, že jde o osmihlasou skladbu, kde provádí čtyřhlasý sbor důslednou fugu a smyčce vytvářejí doprovod nikoliv v homofonním stylu, ale v neimitačním kontrapunktu. Dalo by se tedy říci, že smyčce realizují číslovaný bas, který jinak improvizuje varhaník.

C) Další způsob pokládá rovněž za nový, ale nejedná se o nic jiného než o dvojitou osmihlasou fugu, v níž se zároveň provádí čtyřhlasá instrumentální fuga (se živějším subjektem) a čtyřhlasá vokální fuga (v delších hodnotách). Obě fugy je možno provádět zvlášť, ale mohou se provádět i dohromady, protože do sebe „zapadají“.

Pokud bychom chtěli doplnit Rejchou navržené možnosti, nabízí se ještě vytvoření osmihlasé fugy, kde jedno či dvě témata procházejí všemi hlasy, tedy bez ohledu na instrumentaci. Vzhledem ke složitosti více než čtyřhlasých fug, je obtížné nejen tyto fugy zkomponovat, ale i poslouchat. Z tohoto důvodu se ani příliš nekomponují a širší posluchačskou obcí ani nejsou moc vyhledávané.

3. způsob, tedy doprovod vokální fugy samotnými dechovými nástroji považuje Rejcha za obvyklý a tvrdí, že tyto nástroje mohou nahradit varhany (což již v praxi mnoho skladatelů učinilo – v českém prostředí např. V. Novák: Slovácká svita ad.). V případě zdvojení vokálních hlasů s instrumentálními se spojí fagoty s basy v unisonu, klarinety zdvojí tenory v oktávě, hoboje zdvojí alty v oktávě a flétny soprány v oktávě, přičemž se ještě připojí lesní rohy. Pokud bychom tedy vypustili sbor, zůstane nám obsazení dechového kvintetu, jímž se Rejcha proslavil a pro nějž složil množství skladeb.

Jiný způsob než zdvojení v unisonu je v podstatě totožný s jednou z předcházejících variant, kde se číslovaný bas realizuje vypsáními výše uvedenými dechovými nástroji (narozdíl od smyčcových).

4. způsob je podle Rejchy nejběžnější. Spočívá ve zdvojení sborových hlasů se smyčci a poté i s dechy do unisona, čímž se vlastně ztrojí. K tomu se ještě pro mohutnější zvuk mohou přidat i další nástroje⁴⁰ - lesní rohy, pozouny a tympány.

Jako příklad tohoto způsobu uvádí závěrečnou fugu *Cum sanctis tuis* ze svého *Requiem*. Základ tohoto tématu již použili k vytvoření fugy např. G. F. Händel v druhém dílu oratoria *Mesiáš* (*And with his stripes we are healed*, v f moll), W. A. Mozart ve svém *Requiem d moll KV 626* (dvojitá fuga *Kyrie eleison*, v d moll), ale i J. S. Bach v 2. dílu *Dobře temperovaného klavíru ve Fuze a moll BWV 889*. Rejcha toto téma umístil do tóniny c moll a narozdíl od výše uvedených autorů jej mírně pozměnil. Druhou notu tohoto subjektu (tónickou tercií) nahrazuje tónickou primou, čímž ovšem nikterak nemění charakter tématu.

Jen pro zajímavost zde mohu uvést, že Händelova fuga (se stálou protivětou) je pro sbor a smyčce, které postupují se zpěvními hlasy neustále v unisonu. Mozartova fuga je s celým orchestrem a sborové hlasy jsou v unisonu se smyčci i dechy (fagoty a basetovými rohy), jak je uvedeno v Rejchově čtvrtém způsobu. Trubky a tympány jsou jen ve vypjatých místech. Výjimku tvoří tři pozouny, které jdou souběžně se sborovým altem, tenorem a basem, což byla v Mozartově době běžná praxe. Rejcha používá pozouny jen na některých místech a k vyplnění harmonie.

5. způsob vychází z předchozí ztrojené fugy, ale s tím rozdílem, že se s dechovými nástroji zachází samostatně, čímž se má stát fuga více (zvukově) obměněnou.

⁴⁰ Ve výčtu běžně užívaných nástrojů chybí trubka, respektive klarina. O nich Rejcha nemluví, i když je např. sám ve svém *Te Deum* z roku 1825 použil (Clarini in E) a mnozí skladatelé (i jeho velký přítel a vzor Haydn) je používají. Hlavní důvod je především ve vývoji tohoto nástroje. Trubka, jak ji známe dnes, se používá přibližně až od 30. let 19. století. Do té doby se od baroka používaly klariny. Určitý mezičlánek představovala v tomto ohledu přibližně od 90. let 18. století tzv. Klappentrompete, pro níž mj. napsal svůj koncert Joseph Haydn.

V odkazovaných fugách dechy kromě občasného pohybu spíše drží dlouhé noty a podporují tak harmonii.

V možnostech doprovodu vokální fugy by bylo možno najít i další varianty, ale Rejchovi šlo pravděpodobně o to, aby ukázal, že s orchestrem lze pracovat zajímavěji než jen spojovat hlasy v unisono, což může být také velice účinné. Podněcuje zde skladatele k nalézání nově znějících sestav a nástrojových kombinací. Jednou takovou kombinací je i tříoktávová fuga, kterou se zabývá v celé následující kapitole.

IV.

Fuga ve třech oktávách je jedním z novátorských pokusů Antonína Rejchy. Základem tohoto typu fugy je čtyřhlasá fuga, přičemž se každý hlas ztrojí ve třech různých oktávách následujícím způsobem:

- | | |
|-----------------------------|--|
| První hlas fugy se provádí | 1. flétnami
2. hoboji o oktávu níž
3. klarinety o dvě oktávy níž |
| Druhý hlas fugy se provádí | 1. 1. houslemi
2. 2. houslemi o oktávu níž
3. violami o dvě oktávy níž |
| Třetí hlas fugy se provádí | 1. soprány
2. alty a tenory - oběma o oktávu níž
3. (zpěvními) basy o dvě oktávy níž.
Připojí se fagoty a pozouny, aby podpořily hlasy a sílu takového orchestru. |
| Čtvrtý hlas fugy se provádí | 1. violoncelly
2. kontrabasy o oktávu níž
3. varhanami, pokud je v pedálu 32' rejstřík, tedy o dvě oktávy níž |

Při kompozici této fugy ji Rejcha nejprve doporučuje zapisovat na čtyřech osnovách a představit si každou hlasovou skupinu (dechy, smyčce, sbor, basy) i se ztrojením. U každé skupiny radí, aby nebyl nepřekročen rozsah daného nástroje. V prvním řádku se to týká spodního rozsahu

klarinetů (u každého ladění je tomu jinak – in C, B, A) a vrchního rozsahu flétny. U druhého řádku jde o nejnižší tóny violy a nejvyšší tóny houslí. U sboru je rozsah nejomezenější, má být mezi G – a respektive A – f (protože se podle Rejchy nemá sbor pohybovat dlouho v krajních polohách). V posledním řádku by neměl kontrabas sestoupit níž než na G.

Dále Rejcha upozorňuje na nepatřičné křížení hlasů. Hlavně varuje před nevhodným užitím basu, který je základem harmonie, tzn. aby tenor neklesl pod bas a tím se netvořily nevhodné intervaly. Vedení hlasů se týká i zákaz paralelních kvart, protože jinak by se vytvořily (vlivem ztrojených hlasů) zakázané kvinty, které by byly v tomto ztrojení neúnosné.

Závěrem upozorňuje na vyvážený poměr mezi jednotlivými skupinami. Z těchto proporcí si můžeme vyvodit, jakou měl Rejcha představu o interpretaci tohoto typu skladby. Překvapující je celkem „masívní“ instrumentace jednotlivých skupin. U nejmenšího možného obsazení Rejcha předepisuje mj. dřevěné dechové nástroje po dvou (v unisonu), ale i tři violoncella a dokonce dva kontrabasy, z čehož vyplývá mohutná zvuková představa. U největšího obsazení má mj. dřevěné dechové nástroje po čtyřech (v unisonu), fagoty tři a šest kontrabasů. Obsazení dřevěných dechových nástrojů zde převyšuje běžné obsazení dnešního symfonického orchestru. Ve svém spisu uvádí jeden příklad takové fugy, kde jsou všechny hlasy vypsány v partituře.

Přestože se tento Rejchův „vynález“ neujal, ukazuje na jeho kreativní myšlení v tomto případě na poli instrumentace. Velký vliv měl ale na jeho žáky, zejména na H. Berlioze, který je dnes spjat s originální instrumentací skladeb. Berliozova instrumentace byla považována ve své době za novátorskou a vlivy Antonína Rejchy jsou zde patrné (např. v poslední části *Fantastické symfonie* lze nalézt toto mixturové zacházení s hlasy).

V.

Vokální fugu doprovázenou orchestrem již Rejcha probral o dvě kapitoly výš, a tak je logické, že se dostane i na instrumentální fugu doprovázenou zpěvními hlasy. Ve svém spisu uvádí tři příklady.

První je nejjednodušší. Do instrumentální fugy (v Rejchově ukázce pro smyčce) občas vstoupí sbor, který uvádí krátkou harmonickou frázi (quasi zharmonizovaná fráze chorálu), přičemž fuga ve smyčcích neustále

plyne. Fuga by podle něj měla dávat smysl i bez sborových vstupů. Podobný způsob kompozice užívá i J. S. Bach ve svých kantátách, kde sbor vstupuje (s frází chorálu) do polyfonního přediva instrumentálních hlasů nebo v chorálních předeherách, které jsou ale komponovány jen pro varhany.

Druhý příklad je část z Rejchovy opery *Goias, Re di Guida*. Tvoří ji instrumentální dvojitá fuga, do níž vstupuje homofonně pojatý sbor vesměs v delších hodnotách, ale narozdíl od předešlého příkladu se rozprostírá na větší ploše. Rejcha tuto fugu graduje tím, že během čtyř odmlčení sboru vždy tyto pauzy zkracuje (nejprve šest taktů, pak dva a na konec jeden). V prvním odmlčení navíc tvoří v instrumentálních hlasech těsnu po taktu, v dalším prodlevu a v posledním těsnu po půl taktu.

Třetí příklad se liší od předchozích tím, že zde vokální složku představuje pouze sólový bas. Podle Rejchy nesmí být v této nové sestavě zpěvní hlas „obětován“ fuze, což znamená, že má mít svou samostatnou linii. Z analýzy této árie vyplývá, že se v něm neobjevuje téma instrumentální fugy. Árie by podle Rejchy neměla být příliš dlouhá, stejně jako samotné téma fugy. Orchester by měl jako v prvním příkladu provádět přísnou fugu bez ohledu na vokální part.

VI.

Chorál doprovázený instrumentální fugou byl v baroku celkem běžnou záležitostí (obzvláště v severoněmecké oblasti, kde šlo o protestantský chorál). J. S. Bach má tímto způsobem vytvořeno mnoho chorálních předeher pro varhany. Chorál je v tomto případě pojímán jako cantus firmus. V Rejchově době na počátku 19. století už ale tento typ kompozice tak častou záležitostí není. Rejcha ukazuje postup, jak takovou fugu s cantem firmem zkomponovat. Zajímavá jsou doporučení v závěru kapitoly. Pokud je chorál (který je zpíván) doprovázen instrumentální fugou, může tvořit s některým z instrumentálních hlasů zakázané postupy oktávy. O kvintách se Rejcha nezmiňuje. Je-li ale fuga vokální, zakázané postupy mezi chorálem a kterýmkoliv hlasem fugy jsou zakázány. Velký význam zde tedy hraje obsazení (vokální x instrumentální fuga). Poté následují dva příklady. První je od Daniela Jelenspergera pro varhany (a cantus firmus na německý text *Wie herrlich strahlt der Morgenstern*) a druhá od Augusta Seroit pro smyčce (na stejný cantus firmus, ale s francouzským textem).

VII.

V předposlední kapitole páté knihy Rejchova spisu nalezneme zajímavé myšlenky o spojení hudby s textem. Nejprve je zde podroben kritice způsob komponování, kdy se pro podložení fugových témat textem vybírají jen krátká slova, která v nejlepším případě obsahují jen samohlásky „A“ a „E“. Skladatel ponechá podle Rejchy stejně během práce na fuze slova stranou a pak je dosazuje do již vytvořených hlasů (mnohdy nevhodně) a tato slova se pak nesmyslně opakují. Jediným možným východiskem je podle něj podložit již existující fugu vhodným textem, obdobně jako např. v ansámblu.

V této kapitole se rovněž nachází návrh frázované fugy, o níž se zmiňuje řada autorů v souvislosti s Rejchovým teoretickým odkazem. V rámci oživení této formy se Rejcha snaží nalézt nový typ fugy. Vychází z tehdy běžně užívaného jevu, jímž je periodicitu (a přehlednost obecně). Dokonce považuje fakt, že fugy nejsou zřetelně členěny, za zakořeněnou vadu. Přirovnává hudbu k řeči, která má sledovat zásady správně utvářeného proslovu, tzn. aby nepůsobila neurčitě a chaoticky, měla by postupovat od fráze k frázi a od periody k periodě. Z toho vyplývá jeho domněnka, že je potřeba fugu obnovit frázováním a zpestřit epizodami. Příklady těchto fug jsou např. Mozartova předehra k opeře *Kouzelná flétna* nebo finále *Smyčcového kvartetu G dur KV 387*. Poté uvádí vlastní návrh tohoto typu fugy:

1. Expozice. Musí být tvořena úplnou periodou, tzn. mít pokud možno úplnou kadenci. Její délka by neměla překročit čtyřiatdvacet taktů v allegru a dvanáct taktů v pomalém tempu.

2. Dobře rytmizovaná a dobře frázovaná epizoda s úplnou kadencí. Ta by mohla být dlouhá dvacet až třicet taktů, ale musela by být utvořena z melodické linie a zpěvných rysů myšlenek, které jsou odvozeny z fugového subjektu.

3. Kontraexpozice, po níž následuje částečné rozvíjení. Celá kontraexpozice musí být tvořena opět novou periodou z dvanácti až šestnácti taktů.

4. Epizoda, která by měla být podobná té předchozí a uzavřená úplnou kadencí.

5. Fugový subjekt s imitací nebo první těsna z dvanácti nebo nejvýš šestnácti taktů. Také tato část musí být tvořena novou periodou.

6. Epizoda, v níž se subjekt odmlčí. Také ona musí být podobná té předcházející a více či méně tvořena pravidelnou periodou.

7. Imitace nebo druhá těsna fugového subjektu tvořená novou periodou.

8. Čtvrtá epizoda, více či méně na způsob předcházejících, v nichž opět není subjekt.

9. Imitace, částečné rozvíjení nebo třetí těsna subjektu, poté prodleva, kánon a závěr nebo coda.

Po schématickém návrhu připojuje vlastní frázovanou fugu pro smyčce (jíž předchází introdukce).

Zde se ukazují Rejchovy inovátorské tendence, které byly typické v jeho rané teoretické (ale i praktické) tvorbě. Dostává se do rozporu s barokním ideálem fugy, která má být vystavěna důsledně neperiodicky. Jak dokládá pozdější tvorba, významné fugy velkých skladatelů období romantismu jsou většinou komponovány neperiodicky, takže tento Rejchův inovátorský pokus se v praxi neujal.

Frázovaná fuga není jediné místo jeho spisu, kde se snaží vkládat periodicitu do striktně kontrapunktických forem. Podobné místo nalezneme u jeho pojetí kánonu a popisují jej v jedné z předchozích kapitol.

V závěru této kapitoly o frázované fuze nalézáme Rejchův (subjektivní) pohled na interpretaci zejména orchestrálních fug v jeho době, který dokonce považuje za barbarský. Tento jeho povzdech svědčí o tom, že fuga byla v první třetině 19. století spíše na okraji zájmu a na interpretační propracovanost, kterou fuga vyžaduje, už nebyl brán takový zřetel jako např. v baroku. Objektivně se toto nedá potvrdit, protože se nám nezachovaly žádné zvukové záznamy z Rejchovy doby, ale můžeme si alespoň udělat představu o této problematice.

Poslední kapitola krátce shrnuje v čem spočívá fuga a poukazuje na její užití v divadelní, chrámové a instrumentální hudbě. Celou knihu uzavírá větou, v níž dává za příklad Haydnova instrumentální díla.

5 Pojetí kontrapunktu v předrejchovské době

5.1 Vymezení předrejchovské doby relevantní pro srovnání s Rejchovým pojetím

Dějiny kontrapunktu sahají hluboko do minulosti. Kontrapunkt jako hudebně teoretická disciplína je v podstatě nejstarší předmětem, který se dnes běžně vyučuje na hudebních školách. Během jeho přibližně tisíciletého trvání prošel složitým vývojem a pojmout celou historii této disciplíny by byl složitý úkol i pro tým odborníků.

Těžištěm této práce je ale kontrapunkt v pojetí Antonína Rejchy, tzn. zejména období první třetiny 19. století. Aby mohlo dojít ke smysluplnému srovnání Rejchova pojetí, je potřeba vymezit nějaké hranice, především na časové ose. Rozhodně by nemělo smysl srovnávat rané organum či kontrapunkt z období Ars nova s Rejchovými poznatky.

Proto jsem vybral jako nejstarší spis, který je relevantní pro komparaci s Rejchovou naukou, legendární *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxe. Toto dílo jsem zvolil z mnoha důvodů. V první řadě jde o symbolickou rovinu, vydání Rejchova a Fuxova pojednání dělí téměř přesně jedno století (1725 a 1824 – 1826). Tento důvod by samozřejmě sám o sobě nestačil. Mnohem významnější je fakt, že Fuxův spis měl v 18. století neotřesitelný vliv, který přesahoval hluboko do 19. století. Nebylo výjimkou, že se na něj odkazovali autoři nauk o kontrapunktu i ve 20. století. Nicméně největší význam měl právě v 18. století, kdy se z něj učili i největší skladatelé evropské hudby – J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven a řada dalších. Vzhledem k důležitosti Fuxova spisu jej podrobněji popíšu v samostatné, následující podkapitole.

Během 18. století vznikla řada dalších nauk o kontrapunktu, ale žádná z nich nepřekonala věhlas Fuxova spisu. Pro srovnání tedy vycházím především z Fuxe. Mezi významné spisy této doby můžeme zahrnout *Der vollkommene Capellmeister*⁴¹ Johanna Matthesona, *Abhandlung von der Fuge* Friedricha Wilhelma Marpurga⁴², *Anfangsgründe der musikalischen*

⁴¹ Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.

⁴² Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Abhandlung von der Fuge*, Berlin, 1753-1754.

Setzkunst Josepha Riepela⁴³ či *Die Kunst des reinen Satzes* Johanna Phillipa Kirnbergera⁴⁴.

Kromě úzce specializovaných spisů popisujících pravidla a zákonitosti kontrapunktu jsem přibral ke srovnání i hudební slovníky, které komprimují rozsáhlou látku nejen této disciplíny do krátkých, mnohdy velmi výstižných či naopak méně přesných a zavádějících hesel. V rozmezí oné pomyslné hranice jednoho století sem spadají dva významné hudební slovníky – *Musicalisches Lexicon*⁴⁵ Johanna Gottfrieda Walthera a *Musikalisches Lexikon*⁴⁶ Heinricha Christopa Kocha.

Z výše zmíněných spisů lze vyzdvihnout, že jde výhradně o díla z německé proveniencí. Není to náhoda, protože v této době (a nejen tehdy) byla hudební teorie doménou těchto zemí. V ostatních zemích také vznikaly hudebně teoretické spisy, ale v drtivé většině nedosahovaly takových kvalit. Vůdčí roli zejména Fuxova spisu dokládají jeho dobové překlady do řady jazyků. Pokud budeme brát v úvahu ještě některou další oblast, v souvislosti s Rejchou je potřeba se zaměřit na Francii. Na spisy jeho současníků zejména z pařížské konzervatoře se zaměřím v další kapitole, ale ze starších spisů bych alespoň zmínil Brossardův hudební slovník⁴⁷.

Převahu německy psaných pojednání lze zdůvodnit ještě jiným způsobem. Rejcha svá „studijní“ léta prožil, nepočítáme-li první pobyt v Paříži, hlavně na území dnešního Německa nebo Rakouska (Wallerstein, Vídeň, Bonn, Hamburk). Takže v době, kdy vstřebával jako student nejvíce podnětů, ovlivňovaly ho právě německy psané spisy.

Vzhledem k velkému rozsahu, který je zahrnut pod slovem kontrapunkt, jsem se rozhodl redukovat celou látku na několik základních pojmů, které by měly dostatečně vykreslit jeho jednotlivé oblasti. Nejde o vyčerpávající souhrn, nicméně by mělo jít o dostatečně reprezentativní vzorek, z něhož lze vyčíst řadu souvislostí. Zajímat mě zejména bude, zda

⁴³ Riepel, Joseph: Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst, 5. Teil – Unentbehrliche Anmerkungen zum Kontrapunkt, Regensburg, 1768.

⁴⁴ Kirnberger, Johann Phillip: Die Kunst des reinen Satzes, Berlin, 1776-1779.

⁴⁵ Walther, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon, Leipzig, 1732.

⁴⁶ Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Frankfurt a.M., 1802.

⁴⁷ Brossard, Sébastien: Dictionnaire de musique, 1701, reed. 1703.

Rejcha vyšel ze svých předchůdců nebo zaujímal rozdílné stanovisko, případně zda vůbec danou věc zmiňuje či nikoliv. Mezi tyto pojmy jsem zahrnul: imitace, kánon, převratný kontrapunkt, konsonance a disonance, pohyby hlasů a závěrem také fugu.

5.2 *Gradus ad Parnassum* J. J. Fuxe

Spis *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxe se nestal legendárním náhodou. Vděčí za to mnoha okolnostem, o nichž budu psát níže.

Nejprve bych se však zmínil o samotném autorovi J. J. Fuxovi. Nebudu zde detailně prezentovat jeho životopis, ale velmi zjednodušeně lze říci, že se ze skromných poměrů vypracoval na dvorního kapelníka působícího na císařském dvoře ve Vídni, čímž se stal jednou z nejvlivnějších hudebních osobností své doby. Jeho skladatelské dílo čítá stovky titulů a zahrnuje v podstatě všechny druhy tehdejších kompozic – opery, oratoria, mše, další duchovní kompozice, ale i instrumentální tvorbu, sonáty, suity, ouvertury ad.

S českou historií má Fux několik významných souvislostí. Odhlédnu-li od vlivu jeho spisu, z něhož jistě studovala řada českých autorů, musím připomenout jeho přímý pedagogický vliv na Jana Dismase Zelenku. Tento rodák z Louňovic pod Bláníkem je dnes zcela oprávněně srovnáván s největšími skladateli barokní epochy J. S. Bachem či G. F. Händelem. Zelenka byl přímým žákem Fuxe, který byl uznávaným a vyhledávaným učitelem skladby a zejména kontrapunktu. Ostatně Zelenkovy skladby se mnohdy vyznačují kontrapunktickým mistrovstvím, na kterém má jistě svůj podíl i J. J. Fux. Zelenka ale nebyl jediným fuxovým žákem, určitě nelze opomenout ani dalšího českého autora Františka Antonína Ignáce Tůmu.

Další spojitost se týká korunovace Karla VI. v Praze 1723. Tato událost byla jednou z největších světských slavností své doby a Fux byl k této události pověřen zkomponováním velkolepého a reprezentačního díla. Tím se stala opera *Costanza e Fortezza*, která byla provedena pod širým nebem za řízení Antonia Caldary. Při této příležitosti ostatně navštívilo Prahu velké množství významných umělců, např. již zmíněný Jan Dismas Zelenka, Giuseppe Tartini, Gottlieb Muffat, Silvius Leopold Weiss, Johann Joachim Quantz, Karl Heinrich Graun a mnoho dalších.

Nyní se vrátím zpět ke spisu *Gradus ad Parnassum*. Vydán byl roku 1725 ve Vídni. Latinský jazyk, v němž je napsán, sice umožňoval širokou mezinárodní „distribuci“, ale pro praktické účely a snadnější dostupnost byl

nutný překlad do moderních jazyků (do němčiny - 1742, italštiny - 1761, francouzštiny - 1773, angličtiny - 1791 ad.). S politováním lze konstatovat, že spis jako celek nebyl prozatím přeložen do češtiny.

Celkový rozsah 280 stran je rozdělen do dvou knih. V první (42 stran) se nalézají dnešní terminologií řečeno obecná hudební nauka či teorie. V závěru se nalézají rozdělení konsonancí a disonancí, po němž následují pravidla pro pohyb či vedení hlasů (obojí zmíním podrobněji v příslušné podkapitole).

Rozsáhlejší druhá kniha (238 stran) je psaná formou dialogu, přičemž hlavními aktéry jsou Aloisius = učitel a Josephus = žák. Hypotézy, proč Fux zvolil tato jména, jsou různé. Dle etymologie je Alois vzdělaný, kdežto Joseph je žák, řemeslník či dělník. Dále se nabízí ještě jedna hypotéza. Fux bere jako svůj vzor Palestrinu, jehož jméno Pierluigi, respektive Luigi, je v překladu Alois. Joseph je pak samotný Fux, tedy žák Palestriny. Volba jmen ovšem nic nemění na obsahu. Forma dialogu byla v historii běžně používaná. V hudební teorii je ale Fux jedním z posledních, kdo tuto formu používá.

Jednotlivé kapitoly nazývají se Exercitii (I – V), pod nimi je pak o úroveň níž Lectio (prima, secunda atd.). Exercitii I – III řeší pravidla neimitačního kontrapunktu, jde z dnešního pohledu o tzv. palestrinovský kontrapunkt. Základem je pět druhů:

- 1, nota proti notě (1:1)
- 2, druhý druh kontrapunktu (2:1)
- 3, třetí druh kontrapunktu (4:1)
- 4, čtvrtý druh kontrapunktu (synkopický kontrapunkt)
- 5, pátý druh kontrapunktu (contrapunctus floridus – smíšený, květnatý)

Těchto pět druhů Fux nejprve ukazuje na dvojhlasu a až poté na tříhlasu a čtyřhlasu. Od Exercitii IV jde o imitační kontrapunkt:

Exercitii IV – O imitaci

Exercitii V – několik různorodých oblastí

- o fuze (o fuze obecně, o dvouhlasé fuze, o tříhlasé fuze a o čtyřhlasé fuze)
- o dvojitém kontrapunktu (v oktávě, decimě, duodecimě)
- o způsobu varírování

- o modech
- o různých tématech fug
- o vkusu
- o chrámovém stylu
- o stylu à Capella
- o smíšeném stylu
- o recitativu (recitativním stylu)

Výše zmíněný přehled kapitol je velmi stručný, ale i tak z něj lze vyčíst řadu informací, např. že se zabývá téměř výhradně vokálním - palestrinovským kontrapunktem (i když v jedné z kapitol - o způsobu varírování - naznačuje možnosti ve smyslu instrumentálního doprovodu) . Fux sám byl konzervativní a jeho *Gradus* je také v mnoha ohledech. Poslechneme-li si ale jeho tvorbu, např. zmíněnou operu *Costanza e Fortezza*, zjistíme, že instrumentální kontrapunkt ovládal také mistrovsky.

5.3 Imitace

Přestože je v předchozí kapitole jedna celá podkapitola o Rejchově pojetí imitace, krátce se ještě zmíním o imitaci u jeho předchůdců.

V první řadě se vrátím k Fuxovu *Gradus ad Parnassum*. Fux zařazuje kapitolu o imitaci po neimitačním kontrapunktu, před fugu a převratný kontrapunkt. Jeho pojetí imitace je celkem stručné. Imitace podle Fuxe vzniká, když jeden hlas napodobuje druhý po pauze, aniž se hledí na celý tón, půltón či tóninu (modus). Může být v unisonu (primě), sekundě, tercii atd., tedy ve všech intervalech. Tóny se nemusí přesně opakovat. Pakliže se opakují přesně, vzniká podle Fuxe kánon. Pokud se tedy u Fuxe hovoří o imitaci, je myšlena dnešní terminologií řečeno volná imitace. Mluví-li o přísné imitace, má na mysli kánon. Fux doporučuje užívat imitace spíše v průběhu skladby než na začátku. V závěru krátké kapitoly o imitaci Fux uvádí návod na kompozici imitace. Zapsat několik tónů, ty pak opsat v libovolném intervalu do druhého řádku a podle pravidel kontrapunktu vymyslet a připojit protihlas. Dávat pozor se má na správnou melodickou linku, tedy nedoplňovat pouze vhodné intervaly bez ohledu na výslednou melodii v hlase. Fuxovo pojetí imitace je možná strohé, ale zcela postačí k jeho záměru naučit studenta komponovat fugu.

Nyní vezmeme v úvahu pojetí imitace v polovině 18. století, tedy v době, kdy je již čím dál víc omezena dlouhotrvající nadvláda polyfonie. Reprezentativním spisem této doby je Marpurgovo *Pojednání o fuze a kontrapunktu (Abhandlung über die Fuge und den Contrapunkt)*, které ostatně zmiňuje sám Rejcha v kapitole o převratném kontrapunktu. Zde je imitace zmíněna hned v úvodní kapitole *O různých druzích imitace a fuze obecně*.

Marpurg zde již vymezuje řadu různých imitací: podle intervalu, v němž nastupuje druhý hlas (nejprve unisono až oktáva, ale uvádí i intervaly větší než oktáva), a to ve vrchní i spodní poloze (ve vrchní sekundě nebo spodní sekundě atd.), račí a v protipohobu (a jejich kombinaci), ve zvětšení (v augmentaci) a ve zmenšení (v diminuci). Zajímavý je typ přerušené imitace, kde je hlas přerušen pauzami. Marpurg také rozlišuje, zda je nástup imitace na lehké nebo těžké době. Dále také

uvádí kontrapunktickou imitaci, kterou je možno převrátit (na způsob dvojitého kontrapunktu).

Všechny výše zmíněné imitace mohou být podle Marpurga buď periodické (periodisch) nebo kánonické (canonisch). V periodické imitaci se napodobuje první hlas jen krátce, v kánonické imitaci pak až do konce (jde tedy v podstatě o kánon).

Z výše uvedeného popisu imitace u Fuxe a Marpurga můžeme vidět strohost v prvním případě, ale i propracovanost v druhém případě. Rejcha popisuje imitaci také obšírněji a s Marpurgem se v mnoha věcech shoduje. Rozdíl je v některých terminologických pojetích. Rejcha (stejně jako dnešní hudební teorie) rozděluje imitaci zejména na prostou a umělou. U Marpurga se tento typ rozdělení obsahově téměř shoduje s jeho periodickou a kánonickou imitací.

Rejcha ale nezůstává pouze u tradičních rozdělení. Nalézáme u něj také navíc například imitaci pohybu, což mj. předjímá oblast hudební kinetiky, která se jako hudebně teoretická disciplína etablovala daleko později. Tento fakt dokazuje opět Rejchovu předvídavost na poli hudební teorie.

5.4 Kánon

Stejně jako u imitace je jedna celá podkapitola věnována Rejchově pojetí kánonu. Rád bych ještě doplnil pohled na kánon u jeho předchůdců.

Fux již nepovažoval kánon za něco příliš významného a v jeho spisu *Gradus ad Parnassum* nemá dokonce kánon samostatnou kapitolu. Jen stroze zmiňuje, že kánon je přísná imitace.

Pohlédnu-li na Marpurgovo pojetí kánonu, shledám opět rozsáhlejší část než u Fuxe, stejně jako u imitace. Marpurg uvádí řadu typů kánonů: dvou-, tří- či čtyřhlasý, jednoduchý, dvojitý a trojitý, hádankový, nekonečný, kánon v augmentaci a diminuci, račí, s přidanou tercií ad. Stejně jako Rejcha zmiňuje i možnost zápisu jako kánon otevřený (je vypsán v partituru) a uzavřený (je zapsán jen na jednom řádku).

Kánon samozřejmě není výmysl Rejchovy doby a existoval daleko před ním. V 18. a 19. století již nevznikaly nové typy kánonů, ale pouze se do učebnic přejímaly různé typy z dob, kdy byl kánon na výsluní.

V oblasti kánonu sice Rejcha nepřináší nový typ, ale jasně chápe jeho úlohu v jeho současnosti, kterou je zejména ukázání přísné imitační práce. Jeho význam Rejcha nepřeceňuje a ukazuje na něm různé techniky a postupy.

Rejchovým přínosem v této oblasti by mohl být kánon, v němž navrhuje hlasy členit a frázovat. Nejde v podstatě o nový typ, ale snaží se pouze kánon přiblížit konkrétní hudební řeči dané doby. Jedná se o určitou analogii k frázované fuze, kterou chtěl Rejcha inovovat formu fugy, a tím předcházet archaizaci použitím tehdy soudobých prostředků.

5.5 Pěvratný kontrapunkt

Rejchovu pojetí pěvratného kontrapunktu jsem věnoval celou podkapitolu. Nelze ale opomenout pohled jeho předchůdců. V první řadě se vrátím k Fuxovu *Gradus ad Parnassum*.

Tato kapitola je u Fuxe celkem rozsáhlá, ale základní pravidla jsou celkem jasně formulovaná. Začíná dvojitým kontrapunktem, pod kterým rozumí kompozici, v níž se mohou hlasy převrátit. Považuje jej za užitečný pro všechny druhy skladeb, zejména pro fugu. Ostatně pěvratný kontrapunkt zařazuje až po výkladu fugy. Uvádí několik druhů pěvratného kontrapunktu - v tercii, kvartě, kvintě sextě, oktávě, decimě a duodecimě. Prospěch podle něj můžeme mít zejména z toho v oktávě, decimě a duodecimě. Ve výběru témat doporučuje kontrast. Je-li jedno v drobnějších hodnotách, má být druhé v delších. Obecně má být slyšitelný rozdíl mezi oběma tématy. Témata nemají začínat společně, ale jedno z nich dříve a druhé po pauze. Dalším podstatným pravidlem je podle Fuxe rozsah, který nemá překročit daný interval (v tomto případě oktávu).

Po prvním příkladu Fux definuje tři pravidla - nepoužívat kvinty, nepostupovat do oktávy skokem a zůstat v rozmezí oktávy. Následně ukazuje tabulku, která se objevuje téměř ve všech učebnicích s pěvratným kontrapunktem:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Pak vysvětluje daná pravidla. Kvintu nepoužívat, protože převratem vzniká kvarta, tedy disonance. Do oktávy nepostupovat skokem, protože převratem vznikne unisono a skok do unisona podle Fuxe není dobrý (pokud není u klauzule). Překročení hranice oktávy Fux nedoporučuje, protože má u převratu vzniknout různá harmonie (z decimy vznikne tercie, což není převrat). V této kapitole zmiňuje i kontrapunkt v decimě a pravidlo, v němž má být v tomto kontrapunktu na těžkých dobách uplatněn pohyb stranný a protipohyb. Vše Fux demonstruje pro lepší orientaci na notových příkladech.

Ve Fuxově učení bychom mohli pokračovat, ale jasně vidíme, že se ve všech podstatných rysech shoduje s pojetím Rejchy. Ostatně u tohoto typu kontrapunktu je těžké vymyslet nějaké inovace, protože se jedná o

specifický druh práce, který je navíc velmi přísný. Rejcha se i tak snaží tento typ kontrapunktu, který byl typický pro nejpřísnější kontrapunktickou práci, zasadit do kontextu své doby a aplikovat jej v součinnosti výrazových prostředků počátku 19. století.

5.6 Konsonance a disonance

Pojem konsonance a disonance je po dlouhá staletí předmětem zkoumání řady hudebních teoretiků. Narozdíl od řady kodifikovaných skutečností jsou oba pojmy dodnes aktuální a pohled na ně vzbuzuje mezi zastánci různých teorií vášnivou diskuzi. Předem nutno podotknout, že konsonance i disonance prošly rukou v ruce zajímavým a složitým vývojem. Jejich úloha, obzvláště v oblasti kontrapunktu, je velice důležitá a zcela neopominutelná, i když se množství pravidel týkajících se právě konsonance a disonance měnilo a postupem času i značně rozvolňovalo. Níže uvedený přehled je velmi stručný, ale zahrnuje stěžejní pohled na chápání konsonance a disonance v 18. a 19. století.

Johann Joseph Fux v závěru první knihy „*Gradu*“ vymezuje pojmy konsonance a disonance:

- konsonance dokonalé (*consonantiae perfectae*) – prima (*Unisonus*), kvinta (*Quinta*), oktáva (*Octava*)
- konsonance nedokonalé (*consonantiae imperfectae*) – sexta (*Sexta*) a tercie (*Tertia*)
- disonance – vše ostatní – sekunda (*Secunda*), kvarta (*Quarta*), zmenšená kvinta (*falsa Quinta*), triton (*Tritonus*) a septima se svými variantami (*Septima cum suis compositis*)

Toto rozdělení bylo už dlouho před Fuxem běžně užívané a nijak nevybočuje z tehdejší tradice.

Podíváme-li se ale do Waltherova hudebního slovníku, jehož vydání dělí od Fuxova spisu pouze sedm let, zjistíme jeden důležitý rozdíl. Základní rozdělení je jako u Fuxe, ale kvartu již nechápe výhradně jako disonanci. Kvartu označuje jako smíšenou konsonanci (*consonantia mixta*), tzn., že stojí mezi konsonancí a disonancí. Tento postoj poukazuje na jednu zásadní věc k hodnocení této problematiky. Fux definuje konsonance a disonance zcela samostatně, bez ohledu na kontext. U Walthera již nacházíme v tomto ohledu určitou nejednoznačnost a předjímku posuzování konsonancí a disonancí podle konkrétních souvislostí. U Walthera dále nacházíme další

druhy konsonancí, ale jde spíše o doplňující označení či klasifikace, např. jednoduché konsonance (consonantie simplices) – nepřekračují oktávu, složené konsonance (consonantie compositae) – překračují oktávu, dvojitá konsonance (consonance doublé), trojitá konsonance (consonance triplé) ad. Zajímavé je sledovat původ jednotlivých označení, mísí se zde zejména pojmy latinské, italské a francouzské (nutno podotknout, že jsou vždy za daným heslem uvedeny v závorce – lat., ital., gall.)

Přejdu-li nyní na počátek 19. století a nahlédnu do Kochova hudebního slovníku, najdu pod celkem již rozsáhlým heslem konsonance rozdělení (pořadí intervalů ponechávám v původním pořadí):

- konsonance dokonalé – oktáva, kvinta a kvarta
- konsonance nedokonalé – velká a malá tercie a velká a malá sexta

Pod heslem disonance pak najdeme následující intervaly:

1. zmenšená kvinta a její obrat zvětšená kvarta
2. zmenšená kvarta a její obrat zvětšená kvinta
3. zvětšená sexta
4. všechny septimy a sekundy
5. všechny nóny, tzn. všechny spoje druhého, devátého a šestnáctého stupně, u něhož disonuje vyšší tón oproti základnímu

Heslo disonance je stejně jako konsonance poměrně rozsáhlé, ale pro posouzení vývoje konsonance a disonance je vymezení disonantních intervalů v této disertaci dostačující.

Prostudujeme-li si přední předrejchovské spisy, které se věnují kontrapunktu, tak ve všech objevíme pojmy konsonance a disonance vč. jejich definice či charakteristiky. Je to dáno zejména historickou tradicí, v 18. století obzvlášť pod vlivem Fuxova pojednání. U částí o kontrapunktu, které sepsal Antonín Rejcha, ale tyto pojmy zcela chybí. Proč tomu tak je? Fux je uvádí hned na začátku, na jejich základě přechází k pravidlům neimitačního a posléze imitačního kontrapunktu. Toto vše pak vyústí v kompozici fugy. Tento logický sled přebírali autoři 18. století mnohdy jako dogma a není výjimkou, že řada učebnic kontrapunktu vydaných ve 20.

století je přesně takto také koncipována. Nebyl by to Rejcha, aby se něčím neodlišoval. Není to ale pouze domnělá Rejchova nekonvenčnost. Ve hře je daleko více faktorů.

Pokud bych vzal výlučně Rejchovy spisy, respektive části zabývající se kontrapunktem, vymezení pojmů konsonance a disonance nenaleznu. Vezmu-li pak v úvahu širší kontext, daná problematika bude osvětlena nebo přinejmenším blíže objasněna. Hned v prvním dílu svého kompendia o obecné hudební teorii ale nalézáme rozdělení:

konsonance – malá a velká tercie, čistá kvarta a kvinta, malá a velká sexta, čistá oktáva (dokonalé jsou čistá kvarta, kvinta a oktáva)

disonance – vše ostatní

Oproti Fuxovi tedy Rejcha chápe kvartu jako konsonanci. Zvláště také upozorňuje na rozdíl:

malá tercie C – Es – konsonance

zvětšená sekunda C – Dis – disonance

Stejný případ je podle něj např. u malé sexty a zvětšené kvinty.

Zde také nalézáme zásadní odlišnosti oproti Fuxovi. Jde zejména o rozdíl v chápání kontextu konsonance a disonance. Fux je bere jako izolovaný prvek, kdežto Rejchovi záleží v jaké souvislosti je daný souzvuk. Zde si dovoluji uvést malou paralelu z české hudební teorie 20. století, kdy významný český teoretik Karel Janeček stanovuje disonantní charakteristiku (jde o půltón, celý tón, triton a zvětšený kvintakord) bez ohledu na daný kontext. Oproti tomu jeho mladší kolega, rovněž uznávaný teoretik, Karel Risinger, klade důraz na kontext, nejen enharmonickou záměnu, ale například i polohu atd.

Dalším, nesmírně důležitým faktem je i existence či neexistence harmonie, jakožto hudebně teoretické disciplíny. V dnešní době se na českých hudebních školách vyučuje kromě mnoha dalších předmětů harmonie a kontrapunkt. V osnovách je ale poněkud nelogicky (v historickém slova smyslu) nejdříve vyučována harmonie a po jejím (alespoň základním) ovládnutí se začne učit kontrapunkt. Historický vývoj byl ale přesně obrácený. I když bychom brali harmonii od svých prvopočátků, čímž

je myšlen G. Zarlino, dále pak linie J. Ph. Rameau a H. Riemann, rozhodně musí být považována za mladší „sestru“ kontrapunktu, který již existoval na počátku druhého tisíciletí.

Aplikují-li tento poznatek na pojetí kontrapunktu po ose Fux – Rejcha, tedy určitých klíčových osobností své doby v tomto oboru, musím zmínit jeden důležitý jev, kterým se obě pojetí liší. Jde o harmonickou podmíněnost kontrapunktu.

Fux ještě nemohl teoreticky reflektovat tento jev, protože harmonii, jak ji chápeme nyní, popsal až J. Ph. Rameau po vydání Fuxova spisu *Gradus as Parnassum*. V praxi ji ovšem používal a je to možná jeden z důvodů, proč je jeho spis tak konzervativní a popisuje vlastně způsob kompozice, který neodpovídal tehdejší dobové produkci. Zde by bylo ještě dobré zmínit, že Fuxova učebnice vychází z modálního myšlení – základem jsou mody a celkem přísné zacházení s nimi.

Pokud jsem tedy u Rejchova pojetí konstatoval vynechání konsonance a disonance v části o kontrapunktu, výše popsaný důvod harmonické podmíněnosti kontrapunktu by objasnilo, proč Rejcha již neuvažuje Fuxovým způsobem. Nepočítá s tím, že se budou jednotlivé hlasy navzájem poměřovat, zda jsou konsonantní či disonantní, ale rozhodující je harmonická složka. Možná je toto vysvětlení příliš zobecňující, nicméně logicky vystihuje důvod tohoto Rejchova počínání.

Tím jsme se dostali do širších souvislostí překračující rámec konsonance a disonance. Neuvedením těchto pojmů v souvislosti s kontrapunktem Rejcha dokonce nepovažuje za nutné do svého mohutného kompendia vložit část o neimitačním kontrapunktu. Toto vynechání je zcela zásadní, protože v podstatě všichni autoři před Rejchou a po Fuxovi tuto část ve svém pojednání mají (zejména pod vlivem Fuxe). Rejchovou první kapitolou je hned náročná oblast kontrapunktu – převratný kontrapunkt, který Fux zařazuje až po zvládnutí všech předchozích technik.

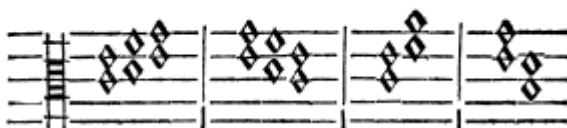
5.7 Pohyby hlasů

Tato podkapitola se týká v kontrapunktu důležitého elementu – pohybu hlasů. Pokud by hlas stále setrval na témže stupni, výsledná melodie by asi nebyla příliš zajímavá, musí se tedy měnit - pohybovat. Vzhledem k tomu, že v kontrapunktu musí nebo by měl být každý hlas svébytný, vykrytalizoval se několikery pohyb, který se sestává z několika možností – hlas může stoupat, klesat nebo setrávat na jednom stupni. Z těchto premis jednotliví autoři vyvozují pravidla.

Fux tyto pohyby představuje v závěru své první knihy v Gradu, hned za vymezením konsonance a disonance:

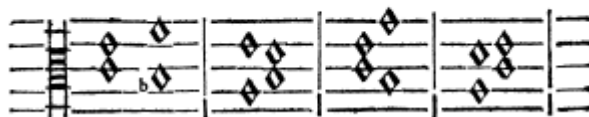
1. Motus rectus - přeloženo jako pohyb přímý nebo rovný. V uvedených příkladech se ale jasně jedná pouze o paralelní pohyb.

Motus rectus.



2. Motus contrarius – protipohyb – jeden hlas klesá, druhý stoupá. Je zajímavé, že do této kategorie podle Fuxe spadá i rovný pohyb (viz poslední příklad na motus contrarius), tedy pohyb, kdy oba party buď klesají nebo stoupají, ale mění se interval.

Motus contrarius.



3. Motus obliquus - stranný pohyb - jeden z hlasů se pohybuje stupňovitě nebo skočně, druhý hlas je téměř nehybný.



Pak ještě stanovuje čtyři základní pravidla, která lze v podstatě aplikovat ve všech kontrapunktech:

Regula prima – z dokonalé do dokonalé konsonance postupujeme protipohybem a stranným pohybem.

Regula secunda – z dokonalé do nedokonalé konsonance postupujeme všemi třemi pohyby.

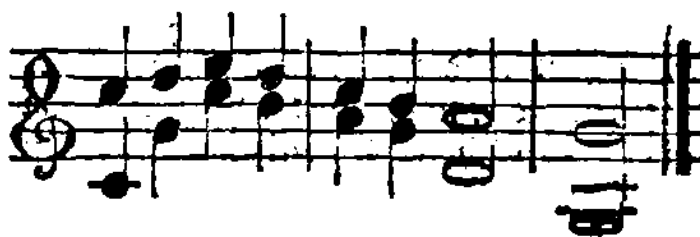
Regula tertia – z nedokonalé do dokonalé konsonance postupujeme protipohybem a stranným pohybem.

Regula quarta – z nedokonalé do nedokonalé konsonance postupujeme všemi třemi pohyby.

Z toho vyplývá, že do nedokonalé konsonance můžeme všemi třemi pohyby a paralelní pohyb nesmíme použít z dokonalé do dokonalé konsonance a z nedokonalé do dokonalé konsonance.

Další autoři pak po Fuxovi přebírali tyto tři pohyby. Waltherův slovník se o pohybu nezmiňuje, ale Kochův ano. Pod heslem Bewegung zde nalezneme kromě jiného stejné členění jako u Fuxe, tedy:

1. die gerade Bewegung = Motus rectus



2. die Gegenbewegung = Motus contrarius



3. die Saitenbewegung = Motus obliquus



Jak jsem již uvedl, Fux definuje tyto pohyby hned za vymezením konsonance a disonance. Rejcha ale v části o kontrapunktu konsonance a disonance zcela přechází. Stejně je tomu také u pohybu hlasů. Důvod bude pravděpodobně stejný.

V jedné z kapitol v prvním dílu Rejchova kompendia ale můžeme nalézt jeho osobní pohled na pohyb. Podle něj může jeden hlas buď setrvávat na jenom tónu, stoupat nebo klesat, přičemž spojením s dalším hlasem pak může vzniknout:

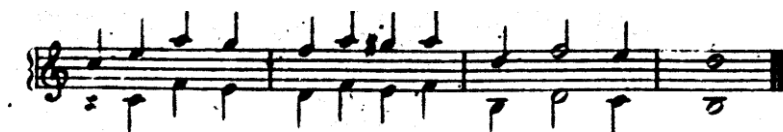
1. paralelní pohyb – pozor – oba hlasy setrávají na jednom stupni! Rozdíl v hodnotách not nemění povahu tohoto pohybu. Zde je velký rozdíl od dnešního chápání pojmu paralelní.



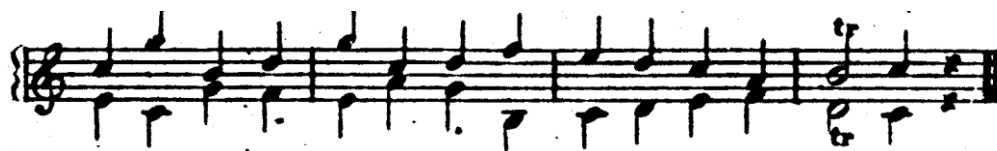
2. stranný – jeden hlas setrává, druhý se pohybuje



3. přímý pohyb – hlasy společně postupují (nahoru i dolů), jak stupňovitě, tak i skokem. Podle ukázky jde důsledně o paralelní pohyb jak jej známe nyní



4, protipohyb – jeden hlas klesá, druhý stoupá

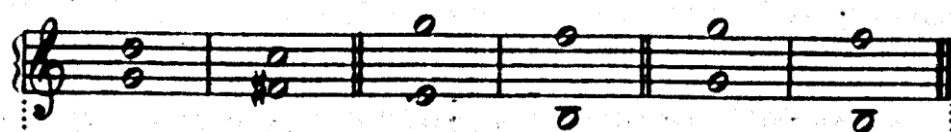


U přímého pohybu Rejcha varuje před skrytými kvintami a oktávami (čímž odhaluje, že pod rovným pohybem se neskrývá jen paralelní pohyb). Jediné dovolené případy jsou tyto následující:

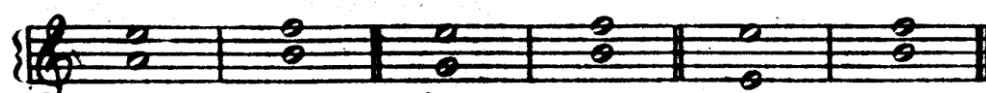


U první tři příkladů je to dovoleno pouze za předpokladu, že vrchní hlas postupuje pouze o sekundu. U 4. a 5. příkladu je dovolen pouze mezi basem a jakýmkoliv vrchním hlasem (nesmí se tedy převrátit).

Dovolen je také pohyb z čisté kvinty (nebo jakéhokoliv jiného intervalu) do zmenšené kvinty:



Pokud se stoupá, musí být víc než dvouhlasá harmonie:



Postup ze zmenšené kvinty do čisté kvinty není povolen a dvě po sobě následující oktávy a kvinty v protipohybu jsou dovoleny.

Dále má Rejcha poznámky o skocích:

1. jeden hlas může skočit v intervalu tercie, kvarty, kvinty, sexty a oktávy. Septimový skok je povolen, pokud oba tóny náleží témuž akordu

2, dva hlasy mohou skočit v přímém nebo protipohybu

3, tři nebo čtyři hlasy nemohou v přímém pohybu oprávněně skočit, pokud se nejedná o opakování téhož akordu v jiné poloze. Tři hlasy mohou skočit, pokud dva stoupají a jeden klesá (nebo obráceně). Čtyři hlasy mohou skočit, pokud dva stoupají a dva klesají.

Pak uvádí různé sestavy pohybu hlasů:

A, Tříhlas:

- dva hlasy jdou paralelně, třetí pak libovolně
- jeden hlas setrvává na jednom tónu, druhé dva přímým nebo protipohybem

- tři hlasy postupují, přičemž jeden v protipohybu a ostatní v přímém

- všechny tři hlasy nemohou postupovat v přímém pohybu jinak, než v paralelních sextakordech

B, Čtyřhlas:

- tři hlasy setrvávají v paralelním pohybu, čtvrtý stoupá nebo klesá

- dva hlasy setrvávají v paralelním pohybu, druhé dva jdou přímým nebo protipohybem

- jeden hlas setrvává na jednom tónu, druhé dva v přímém a čtvrtý v protipohybu

- pokud postupují všechny čtyři hlasy, vystřídají se všechny čtyři typy pohybů

Dále Rejcha vyvozuje, že ve čtyřhlasu musí jít vždy alespoň jeden hlas k ostatním protipohybem. Dále upozorňuje, že pokud je ve spoji dvou akordů půltónový pohyb vzniklý zvýšením nebo snížením prvního (c – cis, e – es), má být tento pohyb ve stejném hlase nebo vznikne „nesprávný poměr“⁴⁸, dnešní terminologií řečeno – příčnost.

⁴⁸ ve fr. originále fausse relation, v něm. falsches Verhältniss (Querstand).

Řadu z výše zmíněných pravidel bychom zařadili spíše do oblasti harmonie než kontrapunktu. Ale i to dokazuje, že harmonie s kontrapunktem nejsou zcela rovnocennými odvětvími, ale že je v určitých ohledech kontrapunkt podřízen harmonii.

5.8 Fuga

Vtěsnat do této malé podkapitoly předrejchovský vývoj fugy je téměř nadlidský úkol. Fuga, která je jednou z nejvýznamnějších hudebních forem evropské hudby, prošla mohutným vývojem, ale přesto si uchovala své zásadní a neopominutelné vlastnosti ve všech epochách, kdy se komponovala.

V době, kdy byl vydán Fuxův *Gradus ad Parnassum*, se píše pravděpodobně jedny z nejlepších fug. Nejde pouze o díla J. S. Bacha, který je dnes hodnocen jako jeden z největších tvůrců fug (a nejen jich). Vzpomeňme například na kontrapunktické mistrovství Jana Dismase Zelenky, jehož dílo se teprve v 21. století poznává a plně docenuje. Skladatelů, kteří psali vynikající fugy, je ale daleko více. A právě v této době Fux ve svém teoretickém díle podává návod jak komponovat fugu. Odbočí-li k formě fugy tak, jak se dnes stále prezentuje, tak zjistím diametrálně odlišný pohled. Fux považuje za nejdůležitější u kompozice fugy znalost modů a klauzulí. Mody dnešní student konzervatoře či jiné hudební školy dokáže přinejmenším vyjmenovat, ale znalost klauzulí je dnes spíše výjimečná.

Tato kapitola si neklade za cíl kompletní popis vývoje fugy, ale již na příkladu Fuxe vidíme určitou nejednotu výkladu fugy dnes a v baroku. Dnešní výklad fugy, jakožto třídílné formy s expozicí, provedením a závěrem, je na hony vzdálen Fuxovu pojetí. Tuto třídílnost definoval zpětně z analýz fug 18. století až A. B. Marx ve své *Nauce o hudební kompozici - Die Lehre von der musikalischen Komposition* vydané krátce po první třetině 19. století.

V Marpurgově spisu⁴⁹, který je první monografií o fuze, nalézáme již pohled, který se více začíná blížit tomu dnešnímu. Prvním hlavním rozdílem je již preference dur – mollové tonality narozdíl od Fuxovy modality. Propracovanost výkladu je již také mnohem větší než u Fuxe. Pramení to také z toho, že Marpurg měl ve své době již k baroknímu ideálu fugy určitý časový odstup. Fux ve své předmluvě píše, že jeho *Gradus ad Parnassum* je

⁴⁹ Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Abhandlung von der Fuge*, Berlin, 1753-1754.

výsledkem několika desítek let trvající pedagogické praxe (sahající do konce 17. století, kdy byly pevně zakotveny mody).

Rejcha se ale nachází na pomyslném pomezí mezi výklady fugové teorie z 18. a 19. století. Na fugu během svého života nahlížel různým pohledem. Od raných inovací až po koncentrovaný a ucelený popis ve svém pozdním období. Jako mladík na konci 18. století cítil jasnou potřebu fugu nějakým způsobem oživit, protože měl pocit, že se stává pouze archaickou formou, která měl svůj vrchol právě u výše zmíněného J. S. Bacha. V rámci těchto mladistvých výbojů zkomponoval dodnes diskutovaný cyklus *36 fug pro klavír*. Tento cyklus teoreticky zdůvodnil ve svém útlém spisu *Ueber das neue Fugensystem*.

6 Pojetí kontrapunktu u Rejchových současníků

Srovnání Rejchova pojetí kontrapunktu (a hudební teorie vůbec) s jeho současníky je důležitou kapitolou této disertace. Rejchovo nejvýznamnější působení lze přiřadit k pařížské konzervatoři, kde řadu let vyučoval a vychoval množství významných žáků. Přirozeně nebyl jediným pedagogem na této škole (ani ve Francii), ale svým odkazem zanechal nesmazatelnou stopu.

Pokud se má vytvořit nějaké srovnání Rejchova učení s jeho současníky, je třeba vymezit nějaké hranice, v tomto případě zejména geografické. Omezím se tedy na oblast Francie. Z hlediska časové osy pak zredukuji relevantní období na přibližně první třetinu 19. století. Těmto výše uvedeným kritériím vyhovuje několik spisů:

- Langlé, Honoré: *Traité de la fugue*, Paris, l'Auteur, 1805.
- Reicha, Anton: *Traité de haute composition musicale*, Paris, Zetter, 1824, 1826
- Fétis, François-Joseph: *Traité du contrepoint et de la fugue*, Paris, Troupenas, 1825
- Cherubini Luigi: *Cours de contrepoint et de fugue*, Paris, Schlesinger, 1835

První z uvedených spisů se mi bohužel nepodařilo dohledat, ale pro nejdůležitější srovnání bude i tak dostačující zbývající trojice.

První důležitou skutečností, týkající se srovnání těchto spisů o kontrapunktu, jsou osobnosti jejich tvůrců. Rejcha, Fétis i Cherubini mají řadu věcí společných. Všichni pocházeli z nefrancouzských zemí. Rejcha z Čech, Fétis z Belgie a Cherubini z Itálie. Společné měli i to, že všichni pedagogicky působili na pařížské konzervatoři. I přes tyto velmi podobné skutečnosti byl jejich osobní vztah komplikovaný a zejména mezi Rejchou a Fétisem značně napjatý. Další historické souvislosti ponechám stranou a přejdu k problematice kontrapunktu. V první řadě uvedu a srovnám obsahy tří výše uvedených spisů.

Nejprve uvedu, co vše má Rejcha v obsahu dvou dílů o kontrapunktu:

2. díl (francouzské verze *Pojednání o vyšší hudební skladbě*)

Předběžné poznámky o kontrapunktu

Dvojitý kontrapunkt v oktávě nebo kvintdecimě

Totéž s přidanou tercií

Trojité kontrapunkt

Čtyřnásobný kontrapunkt

Kontrapunkt v tercii nebo decimě

Totéž s přidanou tercií

Kontrapunkt v kvintě nebo duodecimě

Totéž s přidanou tercií

Poznámky o ukončení kontrapunktu

Poznámky o kontrapunktu, který je převratný jen pod určitými podmínkami (neboli, který potřebuje korekční bas)

Kontrapunkt v sekundě nebo nóně

Kontrapunkt v kvartě nebo undecimě

Kontrapunkt v sextě nebo tercdecimě

Kontrapunkt v septimě nebo kvartdecimě

Kontrapunkt v protipohybu a zpětném (račím) pohybu

Užití pěti nejlepších kontrapunktů (dvojitý, trojitý, čtyřnásobný v oktávě, pak kontrapunkt v decimě a duodecimě)

3. díl

Imitace

Kánon

1, společenský kánon

2, umělý kánon

- kánon a harmonie ve zpětném pohybu

- o kánonu na chorál

- dvojitý kánon

- hádankový, polymorfický, kruhový, v augmentaci a v diminuci

Chronologicky druhým spisem je :
François-Joseph Fétis, *Traité du contrepoint et de la fugue*,
Paris, Troupenas, 1825

1. kniha – jednoduchý (prostý) kontrapunkt

Předmluva (introdukce)

Dvouhlasý kontrapunkt – 5 druhů

- 1, nota proti notě

- 2, dvě noty proti jedné

- 3, čtyři noty proti jedné

- 4, dvě noty synkopické proti jedné

- 5, kontrapunkt smíšený (květnatý – fleuri)

Trojhlasý kontrapunkt – pět druhů (jako 2-hlasý)

Čtyřhlasý kontrapunkt – pět druhů (jako 2-hlasý)

Kontrapunkt 5-, 6-, 7-, 8-hlasý

Podmíněný kontrapunkt

2. kniha – kompozice založená na jednoduchém (prostém)
kontrapunktu

Imitace

Kánon

Různé druhy kontrapunktu na chorál a zejména ve stylu jako
Palestrina

Kompozice o větším počtu hlasů

3. kniha - dvojitý kontrapunkt

O dvojitém kontrapunktu

Dvojitý kontrapunkt v oktávě, decimě, duodecimě

Dvojitý kontrapunkt v protipohybu

Kontrapunkt retrográdní

Kontrapunkt retrográdní v protipohybu

Způsob dvojitého kontrapunktu, kterým se imituje a který se označuje
jako d`inverse – contraire (inverze – protipohyb)

Dvojitý kontrapunkt v instrumentálním stylu

4. kniha - fuga

Třetí spis:

Luigi Cherubini, *Cours de contrepoint et de fugue*, Paris, Schlesinger,
1835

První oddíl:

Předmluva (introdukce)

Předběžné poznámky

Dvouhlasý kontrapunkt

- 1, nota proti notě
- 2, dvě noty proti jedné
- 3, čtyři noty proti jedné
- 4, dvě noty synkopické proti jedné
- 5, kontrapunkt smíšený (květnatý – fleuri)

Trojhlasý kontrapunkt – pět druhů (jako 2-hlasý)

Čtyřhlasý kontrapunkt – pět druhů (jako 2-hlasý)

Kontrapunkt 5-, 6-, 7-, 8-hlasý

O imitaci

O dvojitém kontrapunktu

- obecně
- v oktávě
- nóně
- decimě
- undecimě
- duodecimě
- terdecimě
- kvartdecimě

Druhý oddíl:

O trojitém a čtyřnásobném kontrapunktu

- v oktávě, s přidanou tercií
- v decimě
- v duodecimě

O fuze

Příklady fug (které tvoří přibližně třetinu celé knihy)

Předem dané melodie – neboli basy, které slouží ke cvičení v přísném stylu

- basy pro osmihlasý kontrapunkt a dvou sborech

Již z tohoto výčtu kapitol si lze utvořit určitou představu. V této disertaci není prostor pro rozsáhlou komparaci, ale mohu zde uvést alespoň několik konkrétních příkladů, v čem se někteří autoři shodují či liší.

V první řadě je to přibližně shodná doba vzniku - spisy dělí jen krátká doba vydání: Rejcha (1824-1826), Fétis (1825) a Cherubini (1835).

Zajímavé je srovnání zejména z hlediska celku a řazení kapitol. Rejchovo pořadí je následující: úvod o hudební teorii v rámci kompendia v předešlých dílech (zejména v Czerneho verzi), začíná dvojitým kontrapunktem, dále imitace, kánon a na závěr fuga; partii o neimitačním kontrapunktu vůbec neobsahuje.

Fétis i Cherubini: úvod o hudební teorii nemají (v předmluvě uvádějí, že to již musí čtenář znát), neimitační kontrapunkt, imitace, dvojitý kontrapunkt a končí fugou.

Z toho plyne, že obsah a částečně i sled kapitol u Fétise a Cherubiniho vychází z Fuxovy koncepce, který má nejprve úvod o hudební teorii, neimitační kontrapunkt (pět druhů – 1:1, 2:1 atd.), dále imitace (kánon zmíní v rámci imitace), fugu a končí dvojitým kontrapunktem. Výsledkem tohoto srovnání tedy je, že Rejcha má pořadí kapitol jiné a hlavně vynechává neimitační kontrapunkt.

K téměř shodnému řazení kapitol i celkovému pojetí u Fétise a Cherubiniho bych nyní uvedl několik dílčích rozdílů a zajímavostí v obou spisech:

- Cherubini nemá kánon jako samostatnou kapitolu, jen se o něm krátce zmiňuje v rámci kánonické imitace

- Cherubini nemá samostatnou kapitolu Různé druhy kontrapunktu na chorál a zejména ve stylu jako Palestrina. I když v oddílu o tří- a čtyřhlasé imitaci nalezneme příklady, kde jsou v basu jako c. f. v dlouhých hodnotách

užita dvě témata maltského hudební skladatele a teoretika Francesca Azzopardiho (1748 – 1809), nad nimiž ostatní hlasy nastupují imitačně

- Fétis uvádí ve dvojitém kontrapunktu jen tři druhy – v oktávě, decimě a duodecimě, Cherubini uvádí i v ostatních intervalech

- zajímavostí je, že u Fétise se nalézají několik příkladů od Cherubiniho

- naprosto stejná jsou např. schémata vzájemných vztahů hlasů v převratu v protipohybu, stejné jsou ale i následující příklady, autorem je Cherubini (Fétis: 2. díl, strana 24)

- výše uvedený příklad má Fétis uveden v části o dvojitém kontrapunktu, kdežto Cherubini v části o imitaci

Při podrobné komparaci by se našlo více zajímavostí. Srovnání, které by šlo do hloubky, zde není možné, proto vyberu jen skutečnosti, které byly u Rejchy odlišné od běžného pojetí.

Rejcha neoznačoval u fugy pojmy dux a comes. Z dnešního pohledu jsou tyto pojmy s fugou neodmyslitelně spjaté. Podíváme-li se ale na jeho současníky, zjistíme následující:

Cherubini:

- důležitými pojmy u fugy jsou: subjekt (le sujet, das Subject), odpověď, kontrasubjekt, stretta a připojit lze i prodlevu

- pojem dux a comes nemá – označuje francouzsky – sujet – réponse

- uvádí i jiné názvy – antécédent, guida a odpověď consequent (v němčině – subjekt - Subject = Proposition, Vorgänger nebo Führer, odpověď – Antwort – dále pak Gefährte)

Fétis:

Pojem dux a comes nemá – označuje francouzsky – sujet – réponse.

V úvodu uvádí, že Italové dávali i jiné názvy – antécédent, guida a odpověď consequent, dále pak proposta nebo sogetto, odpověď pak risposta.

Z toho vyplývá, že pojmy dux a comes ve francouzské hudební teorii první třetiny 19. století nebyly běžně používány.

Další důležitou oblastí je konsonance a disonance. Této problematice jsem již věnoval celou podkapitulu, ale krátce zde zopakují některé teze a připojím k nim pohled Rejchových současníků.

Rejcha se v části o kontrapunktu vůbec o konsonancích a disonancích nezmiňuje. Hned v prvním dílu svého kompendia (Czerneho verzi) o obecné hudební teorii ale nalézáme rozdělení:

- konsonance: malá a velká tercie, čistá kvarta a kvinta, malá a velká sexta, čistá oktáva (dokonalé jsou čistá kvarta, kvinta a oktáva)

- disonance: vše ostatní

Cherubini píše o konsonancích, které se užívají v přísném stylu:

- starší komponisté od Guida z Arezza připouštěli dvojí konsonance:

- dokonalou – čistá oktáva a čistá kvinta – nazývají se, protože jsou stálé, neměnné

- nedokonalou – terci a sexta – přijímají změny, tzn. mohou být zvýšené nebo snižené

O disonancích, které se užívají v přísném stylu, Cherubini píše:

- disonance jsou sekunda, kvarta, septima a nóna

- tyto disonance se vždy musí připravit konsonancí a být rozvedeny jinou, nejsou-li průchodem

- zmenšenou kvintu nebo zvětšenou kvartu neboli triton dříve zavrhovali zcela - v přísném stylu se mohl použít pouze jako průchod

Cherubini vede své studenty k tomu, aby se nejprve naučili přísná pravidla a pak, mají-li dostatek talentu a invence, přešli k modernímu stylu a skládání fugy, kterou považuje za základ všech kompozic.

Ohledně poměru přísného a moderního kontrapunktu Cherubini píše: *„Nejprve je čtenář veden k přísnému kontrapunktu, ale ne k tomu, který vyplývá ze starých tónin a který užívali staří komponisté, nýbrž k modernímu kontrapunktu, který se zakládá na moderních tóninách.“*

V kapitole Předběžné poznámky má v úvodu také poznámku: *„Pokud mluvím o novém kontrapunktu nebo novém přísném stylu, vztahují toto slovo pouze pro tóniny“.*

Fétis definuje konsonance a disonance následujícím způsobem:

- konsonance dokonalé – čistá kvinta a oktáva
- konsonance nedokonalé – malá a velká tercie, malá a velká sexta
- disonance – vše ostatní – sekundy, kvarty a septimy

K těmto třem pojetím lze pro lepší kontext znovu připojit i rozdělení J. J. Fuxe uvedené v jeho *Gradus ad Parnassum*:

- konsonance dokonalé – unisono, kvinta, oktáva
- konsonance nedokonalé – tercie, sexta
- disonance – vše ostatní – sekunda, kvarta a septima

Máme-li srovnat tyto náhledy na konsonanci a disonanci, Rejcha je jediný, kdo bere kvartu jako konsonanci. Dostáváme se tedy k podobnému závěru jako u řazení kapitol a pojetí celku, kde Cherubini i Fétis jednoznačně vycházejí z učebnice J. J. Fuxe, kdežto Rejcha volí osobitý přístup. V tomto duchu bychom mohli pokračovat, ale na zmíněných příkladech je jasný Rejchou originální přístup i snaha odpoutat se od zaběhlých tradic, které jiní často bez výjimek přebírali.

7 Vliv Rejchova pojednání o kontrapunktu na další generace

Tato kapitola v sobě zahrnuje několik okruhů. Rejchův vliv byl totiž patrný v různých oblastech a lze na něj nahlížet různě. V následujícím textu se zaměřím na tři oblasti:

- 1, Reflexe Rejchova pojednání v teoretických spisech (zejména francouzských)
- 2, Reflexe Rejchova pojednání v hudební praxi
- 3, Reflexe Rejchova pojednání v dobové hudební teorii v Čechách

První oblast zahrnuje teoretickou reflexi Rejchova díla. V oblasti kontrapunktu a zejména fugy je Rejcha ve svých názorech ne vždy konzistentní. Kontrapunkt u něj totiž zastupují dva rozdílně pojeté teoretické spisy – *O novém fugovém systému (Ueber das neue Fugensystem)* a *Pojednání o vyšší hudební skladbě*. V prvním z nich se snaží o záchranu a revitalizaci fugy zcela revolučními prostředky. Tento spis je také předmluvou k jeho cyklu *36 fug pro klavír*, kde prakticky demonstruje svá tvrzení. V *Pojednání o vyšší hudební skladbě* spíše uceleně a mnohdy i velmi objektivně vykládá vše podstatné o kontrapunktu a fuze. I zde ale nalezneme několik novátorských zajímavostí.

Srovnání mezi Rejchou a jeho současníky Cherubinim a Fétisem jsme provedli v předchozí kapitole a viděli jsme, že řadu věcí Rejcha přebírá od svých předchůdců, v mnoha ohledech avšak volí vlastní cestu. Vezmeme-li v úvahu následující generace francouzských teoretiků 19. století, narazíme na následující spisy o kontrapunktu:

Bazin, François: *Cours de contrepoint théorique et pratique*, Paris, Lemoine, 1881.

Dubois, Théodore: *Traité de contrepoint et de fugue*, Paris, Heugel, 1901.

Gedalgo, André: *Traité de la fugue*, Paris, Enoch, 1901.

Vzhledem k tomu, že na poli kontrapunktu se ve Francii staly oblíbenější a vlivnější učebnice Cherubiniho a zejména Fétise, Rejchovy myšlenky z hlediska teoretické reflexe nebyly rozvíjeny, i když jejich potenciál nebyl mnohdy ani plně doceněn. Naopak dodnes je aktuální debata nad jeho novým systémem fugy. V průběhu 19. století se k tomuto revolučnímu dílu vyjadřovali mnozí velikáni evropské hudby, např. i Robert Schumann. I ve 20. století vyvolávaly Rejchovy novátorské fugy, včetně popisu jeho systému řadu protichůdných názorů.

Odhlédnu-li od těchto fug, nejčastěji zmiňovaným Rejchovým odkazem je tzv. frázovaná fuga, kterou jsem popsal v jedné z předchozích kapitol. V jedné ze svých statí ji celkem nekompromisně odsuzuje Stephan Kunze. V jeho *Anton Reichas „Entwurf einer phrasirten Fuge“* zveřejněném v *Archiv für Musikwissenschaft* (XXV, 1968) rozhodně nenalzáme pochopení pro Rejchovy inovace. Je škoda, že řada teoretiků nepíše o dalších Rejchových inovacích. Například fuga ve třech oktávách by si zasloužila přinejmenším stejný zájem jako výše zmíněná frázovaná fuga. Podobně je na tom i kánon, který Rejcha doporučuje frázovat a jedná se tedy o určitou obdobu frázované fugy. Ve výčtu drobnějších Rejchových „vynálezů“ by se dalo pokračovat a je asi určitou újmou, že v oblasti hudební teorie zůstal v mnohém řadou současníků i následovníků osamocen a mnohdy bohužel i nepochopen.

Naštěstí byl Rejchův přesah daleko širší a kromě hudebních teoretiků měl značný vliv i na tehdejší skladatele. Tím se dostáváme k druhému bodu této kapitoly, který jsem uvedl v úvodu. V každém slovníkovém hesle u Rejchy nalezneme, že byl učitelem H. Berlioze, F. Liszta a C. Francka, tedy předních tvůrců 19. století. Čím se tito skladatelé proslavili? Určitě ne konzervativním lpěním na již nefungujících postupech a pravidlech. Tito skladatelé posunuli vývoj v evropské hudbě výrazně dopředu a zde je na místě pátrat po příčinách jejich snažení a pokroku. Samozřejmě nelze opomenout vrozené dispozice, které z těchto skladatelů udělaly autoritativní osobnosti své doby. Je-li ale náš pohled o trochu hlubší, nalezneme zde s jistotou stopu Antonína Rejchy. Na každého z těchto skladatelů jistě zapůsobil svébytným způsobem a podnět, který jim dal, musel být natolik

silný, že každý z nich přispěl v evropské hudbě něčím, co je dodnes považováno za unikátní.

Možná se nyní příliš odkláním od původní linie kontrapunktu, ale Rejcha nejednou upozorňuje na širší kontext a důležitým arbitrem je podle něj sluch, nikoliv přesně dodržená pravidla kontrapunktu či jiné hudebně teoretické disciplíny.

Vrátím-li se zpět ke kontrapunktu, dá se v dílech těchto mistrů objevit řada podnětů od Antonína Rejchy. Jak víme z Franckových zápisků dochovaných z jeho studia na pařížské konzervatoři, vyučoval Rejcha harmonii a kontrapunkt společně. Tento postoj vychází i jeho spisů, např. když píše o převratném kontrapunktu, tak vzápětí uvádí, že synonymem je převratná harmonie.

Zůstaneme-li u Césara Francka, nalezneme v jeho tvorbě řadu příkladů, kde je v součinnosti kontrapunkt s harmonií - vedle jeho varhanních skladeb nelze opominout ani jeho jedinou *Symfonii d moll*. Hector Berlioz kontrapunkt příliš v oblibě neměl, přesto se občas v jeho díle objeví. Na Berlioze měl Rejcha spíš vliv v oblasti instrumentace. Již zmíněný Rejchův nástin fugy ve třech oktávách musel Berlioze nejednou inspirovat při jeho originálních instrumentacích. Franz Liszt užíval kontrapunkt celkem hojně, ale Rejcha měl na něj pravděpodobně nejzásadnější vliv na poli hudební formy. Rejcha již ve svém raném spisu *O novém fugovém systému* o inovaci forem. Liszt v tomto ohledu drží prvenství týkající se formy symfonické básně.

Pokud se vrátím zpět Rejchovým pojednáním a jejich teoretické reflexi, svůj význam musely mít i v kontextu české hudby, čímž se dostávám ke třetímu okruhu, který jsem uvedl v úvodu kapitoly.

Zcela nepopiratelným dokladem o vlivu Rejchova učení na české prostředí je seznam subskriptentů, tedy předplatitelů, kteří si objednali jeho mohutné dvojjazyčné kompendium zahrnující jeho zásadní hudební teoretický odkaz. Českých subskriptentů je něco přes tři desítky a objevíme mezi nimi i jména, která byla ve své době vrcholnými představiteli české kultury. Nalezneme mezi nimi například prvního ředitele Varhanické školy v Praze a regenschoriho v katedrále sv. Víta Jana Nepomuka Vitáska,

pedagoga a následně dalšího ředitele Varhanické školy v Praze Karla Františka Pitsche nebo pedagoga, teoretika a skladatele Josefa Proksche.

Prokschovo jméno je dnes spjato zejména s faktem, že učil Bedřicha Smetanu. Jeho záběr byl však daleko širší. Přestože byl slepý, nezabránilo to jeho neustálému vzdělávání, což mu vyneslo respekt zejména v pedagogické oblasti. Z výše napsaných řádků by se dalo vyvodit, že jako pedagog vyučoval podle Rejchova spisu. Není tomu tak úplně. Rejcha nebyl zdaleka jediným, kdo sepsal významnější hudebně teoretické dílo. Pokud se tedy dostaneme k proslulé Prokschově výuce Bedřicha Smetany, zjistíme podle řady indicií a dokladů, že Proksch sice Rejchovo dílo znal, ale pro výuku používal hlavně učebnici A. B. Marxe *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, vydané v Lipsku ve čtyřech svazcích v letech 1837 – 1847. Nicméně vzhledem k Prokschově důkladnosti můžeme téměř s jistotou tvrdit, že B. Smetana se s teoretickým odkazem A. Rejchy určitě setkal.

Toto Prokschovo působení patří ovšem opět do kategorie vlivu na skladatele, nikoliv na teoretika. Větší vliv by se dal očekávat na výše zmíněné skladatele a pedagogy na pražské Varhanické škole – Pitsche a Vitáska. Avšak v jejich teoretickém odkazu nenalezneme progresivnějšího díla, spíše jednodušší texty, které se váží k praktické výuce na ústavu, kde vyučovali.

Úrodnou půdou, kde se setkáváme s výraznější hudebně teoretickou osobností, je odkaz dalšího významného pedagoga a ředitele Varhanické školy v Praze Františka Zdeňka Skuherského. Ten je autorem několika teoretických spisů – *O formách hudebních* (1873), *Nauka o hudební komposici* (1880 - 1884) a *Nauka o harmonii hudební na vědeckém základě* (1885). Zejména posledně jmenovaný spis byl respektovaným textem, který byl ve své době považován za progresivní.

Pokud bychom hledali doklad o přímém Rejchově vlivu na Skuherského teoretické dílo, nalezneme jej v *Nauce o hudební komposici*, přesněji řečeno ve 2. svazku, v němž probírá kontrapunkt (ukázka Rejchova dvojitého kontrapunktu v decimě na str. 86) a ve 3. svazku, v němž pojednává o imitaci a kánonu (ukázka Rejchova trojhlasého kánonu v oktávě na str. 31 a Rejchův zrcadlový kánon na str. 39 – 41).

Tyto vložené ukázky Rejchova díla nesporně dokládají, že v Praze, potažmo v Čechách, bylo Rejchovo dílo známé. Po prostudování

Skuherského spisu ale zjistíme, že Rejchovy inovace, jakými byl nový fugový systém, frázovaná fuga a kánon či fuga ve třech oktávách, zde nenalezneme. Naopak je zde patrná linie, kterou nasměroval už Johann Joseph Fux ve svém legendárním *Gradus ad Parnassum*. I když Skuherského spis nese název *Nauka o hudební komposici*, ve čtyřech svazcích je zde probírán především kontrapunkt (obsahuje kapitoly: závěr, modulace, jednoduchý a dvojitý kontrapunkt, imitace, kánon a fuga).

Závěrem lze konstatovat, že Rejchovo učení o kontrapunktu má v evropských dějinách své nezastupitelné místo a tři výše zmíněné oblasti, které jsem nyní zmínil, ukazují na Rejchův vliv přesahující rámec jeho pařížského působiště, ale i rámec doby, kdy žil.

8 Subskribenti Rejchova Pojednání o vyšší hudební skladbě

Tato krátká kapitola je zařazena z důvodu širších souvislostí nahlížení na Rejchovo dílo. Zajímavým pramenem v souvislosti s vydáním Rejchova *Pojednání o vyšší hudební skladbě* je seznam subskribentů Czerneho verze, který se objevuje v úplném závěru (v některých vydáních v úplném úvodu) spisu. Je zde uvedeno 316 jmen, což je poměrně značné množství. Ukazuje to rovněž, že Rejcha byl znám a ceněn, jinak by si asi takové množství subskribentů jeho spis nepředplatilo. Vedle jmen je také často uvedeno sídlo subskribenta a počet objednaných exemplářů.

Není překvapující, že se zde především objevuje Vídeň. Vyskytují se zde i různé další lokality – Londýn, Eisenstadt, Řezno, Budapešť, Kostnice, Krakov, Hamburg, Modena, Linec, Bratislava, Augsburg, Lipsko, Heidelberg, Mannheim, Varšava, Wrocław, Salzburg, Drážďany, Norimberk, Bern, Frankfurt, Berlín, Hanover a další. Nalezneme zde i české subskribenty. V Praze to byli: Berra Marco⁵⁰, Herbich, Kinderfreud, Masang, Pitsch, Poschmaurny, Proboscht, Ritter von Rittersberg, Siegel, Thun, Vitásek, Zenker. Vedle Prahy tu jsou ještě subskribenti z dalších českých měst: Löw - Karlovy Vary, Proksch - Liberec (Smetanův učitel), Zach - Teplice. Z moravských pak: Bablisch - Zolb in Mähren, Hübl - Brno, Neugebauer - Olomouc, Seidel - Brno, Trassler - Brno.

Mezi subskribenty je i sám Rejcha (označen jako Rytíř čestné legie a učitel kompozice na královské francouzské škole hudby a deklamace v Paříži⁵¹), takže tuto dvojjazyčnou verzi musel znát. I když se označil jako učitel kompozice, na této škole proslul hlavně jako učitel kontrapunktu a fugy. Jedna obchodní firma z Lipska (Probst-Kistner) si nechává objednat 59 exemplářů. Pokud to není chyba, jedná se o velmi pozoruhodné číslo.

⁵⁰ U položky Marco Berra je uvedeno 15 exemplářů, takže je pravděpodobné, že Berra spis distribuoval dalším českým zájemcům.

⁵¹ Reicha, Anton, Ritter der Ehrelegion, und Lehrer der Composition an der königl. franz. Schule der Musik u. Declamation in Paris.

Z výčtu jmen lze tedy vyčíst, že si Rejchovo pojednání předplatili především hudebníci, ale i obchodníci, nakladatelé a šlechtici. Země původu subskribentů jsou rovněž rozličné – nejvíce dnešní Rakousko, pak Čechy, Německo, Maďarsko, Slovensko, Chorvatsko, Itálie, Polsko, Anglie, Slovinsko, Švýcarsko a Ukrajina. Z hlediska pohlaví převládají muži, ale nalezneme zde i několik žen.

Ze jmen, která bychom dnes mohli považovat za významnější, bychom kromě již zmíněných mohli uvést např. - Ferdinand Schubert (méně známý bratr Franze Schuberta), Simon Sechter (skladatel a hudební teoretik), Bernhard Schott (zakladatel proslulého nakladatelství), Josef Slavík (houslista a skladatel) a řada dalších.

9 Závěr

Kontrapunkt v pojetí Antonína Rejchy je v mnoha ohledech originální, stejně jako řada jeho inovací týkající se dalších oblastí hudební teorie. V magisterské práci jsem zkoumal Rejchovo pojetí fugy a v jeho myšlenkách jsem našel řadu podnětů, které jsou platné dodnes.

Často je jeho kontrapunktický odkaz zúžován pouze na nový fugový systém a návrh frázované fugy. Jistě jde o ty nejprovokativnější výdobytky, ale zdaleka se nejedná o ty jediné. V souvislosti s fugou lze zmínit fugu ve třech oktávách, která se týká zejména instrumentace a pozdější 19. století jen potvrdilo Rejchův trend o nových dimenzích instrumentace. Nepochybně k tomu přispěl i jeden z nejvýznamnějších Rejchových žáků Hector Berlioz.

Dalším Rejchovým návrhem je kánon, který se má frázovat. Jde tedy o analogii ke frázované fuze. Rejcha měl potřebu vnášet do ryze kontrapunktických forem i nové výrazové prostředky klasicismu, ale čím dál více i nadcházejícího romantismu.

Ve srovnání s jeho současníky je patrný jeden zásadní rozdíl. Zatímco jeho spolupedagogové Cherubini a Fétis jdou ve šlépějích připravených Fuxem a dalšími předchůdci, Rejcha se snaží jít svou cestou. Je to patrné nejen v pojetí spisů jako celku, ale i v jednotlivých detailech. V této souvislosti nelze opomenout samotnou skladatelskou tvorbu Rejchy, která je dodnes ceněna, na rozdíl od Fétisových skladeb, které v podstatě upadly v zapomnění. Cherubini je dnes také uznáván jako skladatel, ale Rejchovy progresivnosti nedosáhl.

Rejchův vliv na následující generace je nesporný. V hudební teorii možná není tak patrný, i když protichůdné názory na jeho nový fugový systém jsou živé dodnes. Nesporný vliv mělo i dvojjazyčné vydání *Pojednání o vyšší hudební skladbě*, díky němuž mohla poznat jeho učení značná část tehdejší Evropy.

Velký význam tkví také v Rejchově pedagogickém odkazu, kdy dokázal sjednotit svůj široký záběr a předat svým žákům opravdu to nejlepší. Možná jde o shodu náhod, ale osobnosti jako Hector Berlioz, César Franck či Franz Liszt možná vděčí Antonínu Rejchu více, než by se možná na první pohled zdálo.

Díky všem těmto okolnostem je dnes Antonín Rejcha považován v evropském měřítku za jednu z nejvýraznějších osobností nejen hudební pedagogiky, ale i kompozice a především hudební teorie.

10 Prameny a literatura

Prameny:

Reicha, A.: *Ueber das neue Fugensystem*, Wien, 1805.

Reicha, Antoine: *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris, Gambaro, 1818.

Reicha, A.: *Cours de composition musicale / Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* (Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny), Wien, Diabelli, 1832.

Reicha, Antoine: *Traité de haute composition musicale*, Paris, Zetter, 1824 (I. díl) a 1826 (II. díl).

Reicha, Antoine: *Traité de melodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*, Paris, Chez l'auteur, 1814.

Bazin, François: *Cours de contrepoint théorique et pratique*, Paris, Lemoine, 1881.

Dubois, Théodore: *Traité de contrepoint et de fugue*, Paris, Heugel, 1901.

Fétis, François-Joseph: *Traité du contrepoint et de la fugue*, Paris, Troupenas, 1825.

Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum*, Wien, 1725.

Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmässigen musikalischen Composition* (Aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Mizler), Leipzig, 1742.

Gedälge, André: *Traité de la fugue*, Paris, Enoch, 1901.

Cherubini Luigi: *Cours de contrepoint et de fugue*, Paris, Schlesinger, 1835.

Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M., 1802.

Kirnberger, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin, 1776 – 1779.

Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Abhandlung von der Fuge*, Berlin, 1753 - 1754.

Riepel, Joseph: *Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst*, Regensburg, 1768.

Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, 1732.

Literatura:

Bücken, Ernst: *Anton Reicha als Theoretiker*. In: *Zeitschrift für die Musikwissenschaft* II, 1919/1920, s. 156 – 169.

Emmanuel, Maurice: *Antonin Reicha*, Paris 1937.

Havlíček, Vít: *Rejchovo pojetí fugy*, magisterská práce, HAMU, Praha 2011.

Havlíček, Vít: *Rejchův spis Ueber das neue Fugensystem*, bakalářská práce, HAMU, Praha 2009.

Hůla, Zdeněk: *Nauka o kontrapunktu*, Editio Supraphon, Praha 1985.

Janeček, Karel: *Hudební formy*, SNKLHU, Praha 1956.

Janeček, Karel: *Tektonika*, Editio Supraphon, Praha, 1968.

Kirkendale, Warren: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing, 1966.

Kunze, Stefan: *Anton Reichas „Entwurf einer phrasirten Fuge“*. In: *AfMw* XXV, 1968.

Marx, Adolf Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig, 1837 – 1847.

Nedbal, Miloslav: *Antonín Rejcha jako pedagog a teoretik*, disertační práce, FF UK, Praha 1952.

Rejcha, Antonín: *Hudba jako ryze citové umění*, editor Roman Dykast, Togga, Praha 2009.

Rejcha, Antonín: *Pojednání o harmonii*, editor Roman Dykast, Togga, Praha 2014.

Rejcha, Antonín: *Pojednání o melodii*, editor Roman Dykast, Togga, Praha 2012.

Skuherský, František Zdeněk: *Nauka o hudební komposici*, 4 sv., Urbánek, Praha 1880 – 1884.

Skuherský, František Zdeněk: *O formách hudebních*, Urbánek, Praha, 1873.

Smolka, Jaroslav: *Fuga v České hudbě*, Panton, Praha 1987, s. 278 – 303.

Stone, Peter Eliot: *Reicha, Antoine*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 15, str. 696 – 702, London 1980.

Sýkora, Václav Jan: *K umělecké ceně Rejchových fug pro klavír*. In: Hudební věda, 1970, č. 2, s. 171-178.

Šín, Otakar: *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze*, Praha 1936.

Šotolová, Olga: *Antonín Rejcha*, Editio Supraphon, Praha 1977, s. 234 – 236.

Tichý, Vladimír: *Úvod do studia hudební kinetiky*, AMU, Praha, 1994.

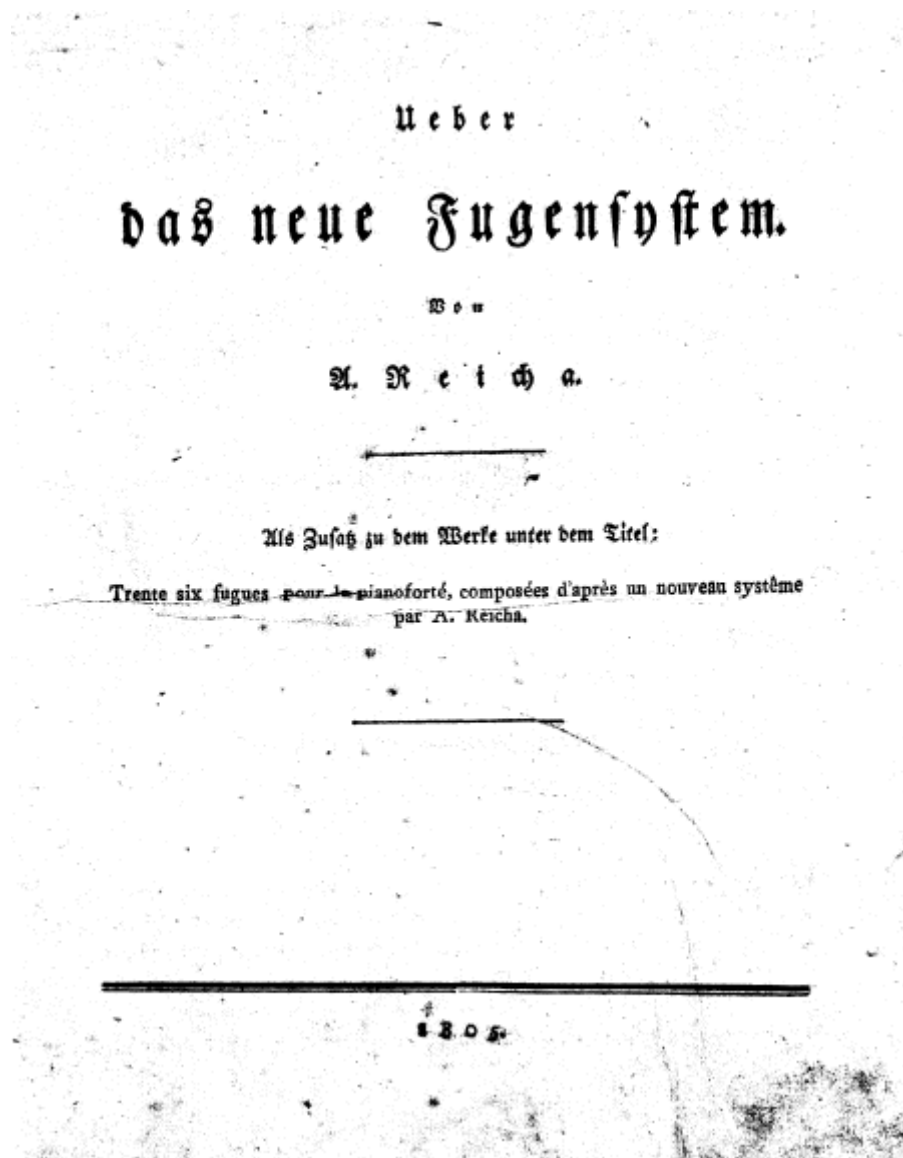
Vysloužil, Jiří: *Zápisky o Antonínu Rejchovi*, Opus musicum, Brno 1970.

11 Přílohy

Seznam příloh:

- A) Titulní list spisu *O novém fugovém systému (Ueber das neue Fugensystem)*
- B) Titulní list spisu *Pojednání o vyšší hudební skladbě - Traité de haute composition musicale* – francouzského vydání (Paříž 1824)
- C) Titulní list spisu *Pojednání o vyšší hudební skladbě - Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* – dvojjazyčného francouzsko-německého vydání (Vídeň 1832)
- D) Ukázka kapitoly o imitaci z výše zmíněného francouzského vydání
- E) Ukázka kapitoly o imitaci z výše zmíněného francouzsko-německého vydání
- F) První strana seznamu subscriptů dvojjazyčného francouzsko-německého vydání *Pojednání o vyšší hudební skladbě - Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*

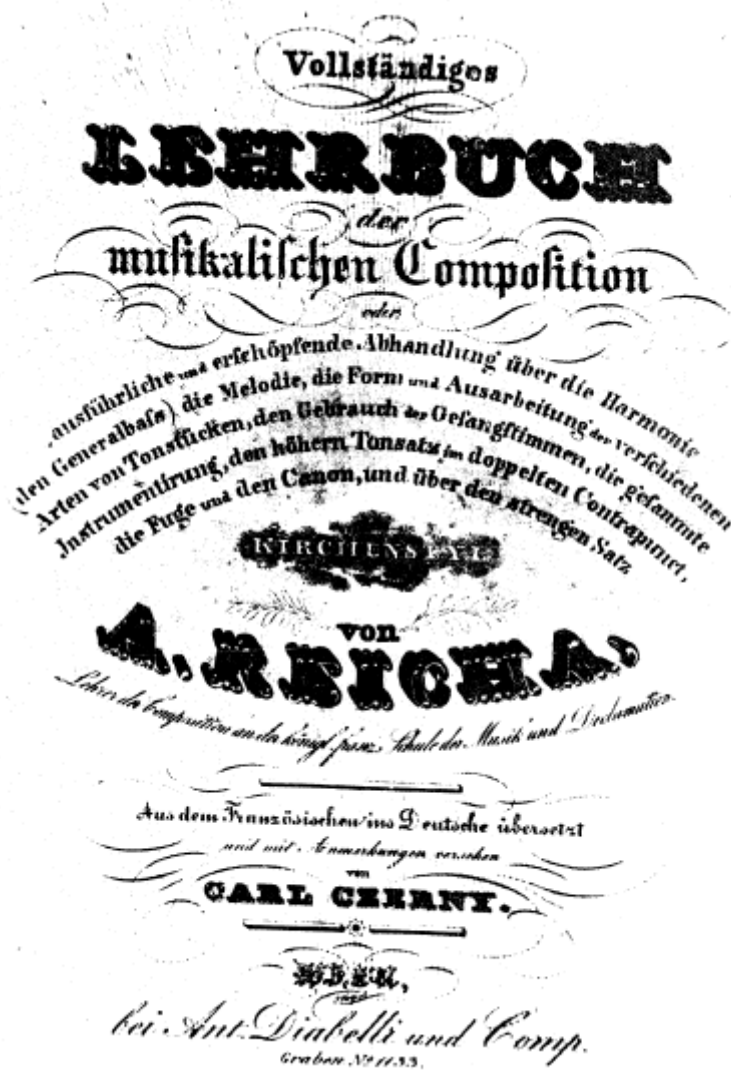
A) Titulní list spisu *O novém fugovém systému (Ueber das neue Fugensystem)*



B) Titulní list spisu *Pojednání o vyšší hudební skladbě - Traité de haute composition musicale* – francouzského vydání (Paříž 1824)



C) Titulní list spisu *Pojednání o vyšší hudební skladbě - Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* – dvojjazyčného francouzsko-německého vydání (Vídeň 1832)



D) Ukázka kapitoly o imitaci z výše zmíněného francouzského vydání

LIVRE TROISIEME.

I

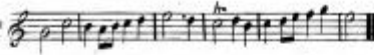
DES IMITATIONS.

Le mot imitation a un sens particulier lorsqu'on le considère sous le rapport harmonique. Entendue sous ce rapport, l'imitation n'est autre chose qu'une REPRODUCTION ou RÉPÉCUTION d'un chant, d'une phrase, d'un trait, d'un dessin mélodique de quelques notes, souvent même d'une gamme, ou parcelle de gamme. Cette répétition plus ou moins **SERRÉE** doit avoir lieu entre différentes parties, n'importe leur nombre. On obtient donc une imitation en faisant reproduire le chant d'une partie par une autre partie. Cela peut se faire, en général, des deux manières suivantes:

1^o Une partie fait entendre un chant; lorsqu'il est terminé, une seconde partie reproduit le même chant **entièrement** ou **par parcelle** à l'unisson ou à un autre intervalle quelconque, soit en modulant, soit en restant dans le même ton. Nous nommerons ces imitations, **IMITATIONS ORDINAIRES**; elles sont faciles à trouver, c'est par cette raison qu'elles sont moins estimées que celles que nous allons faire connaître.

2^o Une partie fait entendre un chant; avant qu'il soit terminé, une seconde partie reproduit le même chant à un intervalle quelconque, et à une distance plus ou moins rapprochée. Ces dernières imitations exigent plus de talent et plus d'adresse de la part du compositeur; nous les nommerons **IMITATIONS SCIENTIFIQUES**.

Voici un chant de six mesures:



Si une seconde partie reproduit ce chant en partant de la sixième mesure, l'imitation est ordinaire, par exemple:

N^o 1.

Partie imitée.
 Partie imitante.

The first part (Partie imitée) is the original melody. The second part (Partie imitante) starts at the sixth measure and reproduces the remaining notes of the melody.

Mais si la partie imitante entre déjà à la troisième mesure, l'imitation est scientifique, par exemple:

N^o 2.

A.
 B.

Part A is the original melody. Part B starts at the third measure and reproduces the melody from that point onwards.

E) Ukázka kapitoly o imitaci z výše zmíněného francouzsko-německého vydání

SEPTIEME PARTIE.

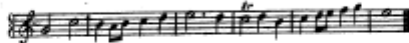
I.
DES IMITATIONS.

Le mot *imitation* a un sens particulier lorsqu'on le considère sous le rapport harmonique. Envisagée sous ce rapport, l'imitation n'est autre chose qu'une reproduction ou répercussion d'un chant, d'une phrase, d'un trait, d'un dessin mélodique de quelques notes, souvent même d'une gamme, ou parcelle de gamme. Cette répercussion plus ou moins serrée, doit avoir lieu entre différentes parties, n'importe leur nombre. On obtient donc une imitation en faisant reprendre le chant d'une partie par une autre partie. Cela peut se faire, en général, des deux manières suivantes :

1^{re} Une partie fait entendre un chant; lorsqu'il est terminé, une seconde partie reproduit le même chant entièrement ou par parcelle à l'unisson ou à un autre intervalle quelconque, soit en modulant, soit en restant dans le même ton. Nous nommerons ces imitations, *imitations ordinaires*; elles sont faciles à trouver, c'est par cette raison qu'elles sont moins estimées que celles que nous allons faire connaître.

2^e Une partie fait entendre un chant; avant qu'il soit terminé, une seconde partie reproduit le même chant à un intervalle quelconque, et à une distance plus ou moins rapprochée. Ces dernières imitations exigent plus de talent et plus d'adresse de la part du compositeur; nous les nommerons *imitations scientifiques*.

Voici un chant de six mesures :



Si une seconde partie reproduit ce chant en partant de la sixième mesure, l'imitation est ordinaire, par exemple :

Partie imitée.

Die imitierte, (nachahmende) Stimme.

Partie imitante.

Die imitierende, (nachahmende) Stimme.



Mais si la partie imitante entre déjà à la troisième mesure, l'imitation est scientifique, p. e.

SIEBENTER THEIL.

I.
VON DEN IMITATIONEN. (NACHAHMUNGEN.)

Das Wort *Imitation* hat einen besondern Sinn, wenn man es in harmonischer Rücksicht betrachtet. Aus diesem Gesichtspunkte wahrgenommen, ist die Imitation nichts andres, als eine *Wiederholung* oder *Durchführung* eines Gesangs, einer Phrase, eines Umrisses oder eines melodischen Gedankens von einigen Noten, oft sogar nur eines Tonleiters, oder nur ein Theil derselben. Diese Durchführung muss, mehr oder minder *zusammengedrückt*, zwischen verschiedenen Stimmen von beliebiger Anzahl statt finden. Man bringt also eine Imitation hervor, wenn man den Gesang einer Stimme von einer andern Stimme aufnehmen und wiederholen lässt. Dieses kann überhaupt auf folgende zwei Arten geschehen :

1^{te} Eine Stimme lässt einen Gesang hören; wenn er beendet ist, so wiederholt eine andere Stimme denselben Gesang entweder vollständig oder nur theilweise, im Unison oder in einem andern Intervall, entweder modulirend oder in derselben Tonart verbleibend. Wir werden diese Imitationen: *die gewöhnlichen Imitationen* nennen; sie sind leicht zu finden, und daher auch weniger geschätzt, als jene welche wir jetzt anzeigen wollen.

2^{te} Eine Stimme lässt einen Gesang hören, ehe, oder ehe geendigt ist, übernimmt eine andere Stimme dessen Wiederholung in irgend einem Intervalle und in einer grösseren oder kleineren Entfernung. Diese letzteren Imitationen erfordern von Seite des Tonsetzers mehr Talent und Geschicklichkeit; wir werden sie *die künstlichen Imitationen* nennen.

Hier ist ein Gesang von sechs Takten :

Wenn eine zweite Stimme diesen Gesang erst vom sechsten Takte an wiederholt, so ist die Imitation eine gewöhnliche, zum Beispiel :



Aber wenn die imitierende Stimme schon im dritten Takte eintritt, so ist es eine künstliche Imitation, z. B.

Des. C. N.º 4170.

F) První strana seznamu subskriptentů dvojjazyčného francouzsko-německého vydání *Pojednání o vyšší hudební skladbě - Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*

VERZEICHNISS DER P.T. PRÄNUMERANTEN
AUF REICHA'S COMPOSITIONSLEHRE.

	Exempl.		
Adelung, kais. russ. Gesandtschafts-Secretär	1	Christoph, Carl, Tonsetzer u. Clavierlehrer in Wien	1
Alfery, Johann	1	Conradi, Mich.	1
Aubergger, Franz, Tonkünstler in Wien	1	Costenoble, R. in Wien	1
Auernheim, Jos.	1	Cranz, A. Kunsthändler in Hamburg	4
Bablisch, Alois, zu Zolb in Mähren	1	Czapek, L. E. Clavierlehrer u. Tonsetzer in Rehan	1
Bachmann, Jos. D ^{ter} in Schemnitz	1	Czaterinsky, Eduard	1
Barfuss, Vinc. Domencrat in Wien	1	Dambüek, Ob. Verpflegs-Verwalter	1
Barra, Nicolaus	1	Danner, Joh.	1
Bartay, Andr. von, in Pesth.	1	Deißl, Jos. in Grätz	1
Bathioli Franz, Hauptcassier S ^z k. k. Hoheit des Erzherzogs Anton in Wien	1	Denk, J. D ^{ter} der Heilkunde	1
Basse, Gottfr. in Quedlinburg	1	Denninger, Joh.	1
Bayr, Math. Mitglied des k. k. Hofoperntheater-Orchest. in Wien	1	Deyrkauf, Fr. Kunsthändler in Grätz	1
Behm, Jos. Stadtpfarr-Organist in Eisenstadt	1	Dirzka, Theod. Clavierlehrer in Wien	1
Berger, Ant. in Pressburg	1	Dobrezinsky, A. in Czernowitz	1
Berra, Marco, Kunsthändler in Prag	15	Dobrisko, L.	1
Beseczny, in Prag	1	Dohyhal, Jos. Kapellm. beim 2 ^{ten} Feld-Artill. Reg. in Wien	1
Bibl, Andr. Dom-Organist in Wien	1	Dohyhal, Jos. Kapellm. bei S ^t k. k. Hoheit Krabermog Franz in Modena	1
Binder, Jos.	1	Dolezalek, Joh. Clavierlehrer in Wien	1
Blaha, Jac. Clavierlehrer in Wien	2	Dollinger, Eberh.	1
Blumenkron, Leop. Ritter von, in Wien	1	Döhler, Theodor, Kammervirtuos bei S ^t k. k. Hoheit des Herzog von Lucoa & c.	1
Blumenthal, Jos. von, Tonsetzer in Wien	1	Dressel, Fr. Dom-Organist in Raab	1
Blumenstern, Carl	1	Durst, Math. Tonkünstler in Wien	1
Röcklet, Carl von, Tonkünstler in Wien	1	Ebner, A.	1
Bognar, Jg. Sänger am k. k. Hofoperntheater in Wien	1	Enders H. J. Buchhändler in Prag	1
Boosey et Comp. in London	1	Enninger, Jos.	1
Botgorschek, Fr. Mitglied des k. k. Hofoperntheater-Orchest. in Wien	1	Engl, Wolfg. in Prag	1
Braun, Jos.	1	Englhardt, Jos. in Wien	1
Braum, Leop.	1	Eurich, Frid. in Litz	1
Bräuer, Tonkünstler in Pesth	1	Ezzelt, Joh.	1
Breitschadl, Joh. Nep. Clavierlehrer u. Tons. in Wien	1	Fahrbach, Jos. erster Flöbist am k. k. priv. Theater an der Wien	1
Breu, J. Musiklehrer in Regensburg	2	Fahrbach Frid. Tonkünstler in Wien	1
Breuner, Fr. Xav.	1	Faukal, Jos.	1
Brix, A. in Constanz am Bodensee	1	Feigerl, E. M. Tonkünstler in Pressburg	1
Brunner, Franz, Wirtschaftsrath	1	Fischer, Ednard, Hofkriegsräthl. Beamter	1
Butler, Jgnaz.	1	Fischer, Gustav	1
Camploy, Jos.	1	Fischhof, Jos. Professor am Conservatorium in Wien	1
Chestinoff, M. Attaché de l'ambassade de Russie	1	Fleischhacker, Hebe. in Wien	1
Chotek, Fr. X. Tonsetzer und Clavierlehrer in Wien	1	Fraus, Fr. X. Mitglied des k. k. Hofoperntheater-Orchest. in Wien	1

Bet. G. N^o 4470.