

Arta muzicală

TEORIA FUGII ÎN TRATATUL DESPRE ÎNALTA COMPOZIȚIE MUZICALĂ A LUI ANTONIN REICHA

THE THEORY OF FUGUE IN ANTONIN REICHA'S TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION MUSICALE

Victoria MELNIC,

profesor universitar interimar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Prezentul articol se axează pe analiza principalelor repere ale teoriei fugii expuse în „*Traité de haute composition musicale*” (1824–1826) – cel mai important tratat semnat de reputatul compozitor, profesor și teoretician A. Reicha. Autorul cu lux de amănunte descrie elementele și compartimentele din care se compune o fugă: expoziția, tema, răspunsul, episodul, stretto etc. El examinează fuga simplă și cea pe mai multe (până la șase) teme, fără a ocoli cu atenția și fugile cu diverse modificări ale temei (în lărgire sau diminuare, în inversare sau în mișcare recurentă), fugile cu acompaniament orchestral ș.a. Reicha diferențiază fuga veche compusă după toate regulile contrapunctului sever și cea modernă scrisă în stilul liber. Un mare interes prezintă observațiile autorului asupra problemei unității și diversității în fugă. Concluzionând constatăm o abordare progresivă a multor subiecte ce țin de structura fugii, de particularitățile expresive și de modalitățile de utilizare ale acesteia în diferite genuri și stiluri muzicale.

Cuvinte-cheie: A. Reicha, fugă simplă, fugă pe mai multe teme, temă, răspuns, expoziție, episod, stretto

This article focuses on the analysis of the main landmarks of the fugue theory presented in „*Traité de haute composition musicale*” (1824–1826) – the most important treatise signed by the famous composer, teacher and theorist A. Reicha. The author describes in detail the elements and compartments making up a fugue: theme, answer, exposition, episode, stretto etc. He examines the simple and the multiple fugues (up to six themes); without overlooking the fugues with various theme changes (in augmentation or in diminution, in inversion or recurring movement), as well as the fugues with orchestral accompaniment, etc. Reicha differentiates the old fugue, composed respecting all the rules of strict counterpoint, and the modern fugue, written in free style. The author's comments on the problem of unity and diversity in the fugue are of great interest. In conclusion we can see in Reicha's fugue theory a progressive approach to many subjects related to the structure, the expressive peculiarities and the methods of using the fugue in various musical genres and styles.

Keywords: A. Reicha, simple fugue, multiple fugue, theme, answer, exposition, episode, stretto

Antonin Reicha a fost un reputat teoretician, moștenirea căruia include tratate despre melodie, armonie, compoziție muzicală și artă dramatică. Ideile expuse în aceste lucrări au stârnit multe controverse la Conservatorul din Paris și în cercurile muzicale ale timpului. Tratatele revoluționare și nonconvenționale ale lui Reicha au avut o influență majoră asupra multor compozitori din sec. XIX. Considerat pe bună dreptate unul dintre profesorii cei mai influenți ai timpului său, Reicha a fost îndrumătorul unor personalități celebre ale culturii muzicale universale ca Franz Liszt și Hector Berlioz, Charles Gounod și Cesar Franck. El afirma că teoria trebuie să fie justificată prin practică și că elevul trebuie să cunoască principiile de compoziție contemporane și nu doar regulile vechi care adesea sunt diametral opuse cu ceea ce acesta aude în afara sălii de studii.

Prezentul articol continuă publicațiile noastre anterioare [1; 2] dedicate activității lui A. Reicha și analizei *Tratatului despre înalta compoziție muzicală* [3] consacrat celor mai diverse probleme de compoziție și se va axa pe teoria fugii expusă în părțile VIII și IX din *Tratat*.

Fiind o formă muzicală cu normative de compoziție și arhitectonică destul de riguroase, cu reguli de expunere și de dezvoltare a materialului tematic strict reglementate, dar totodată oferind multiple

posibilități de utilizare a celor mai variate tehnici contrapunctice, fuga încoronează edificiul formelor polifonice finalizând de regulă studiul contrapunctului.

A. Reicha apreciază fuga ca o formă muzicală savantă care „nu poate fi rodul pur al inspirației, necesitând cunoașterea legilor compoziției muzicale, dar nu exclude nici imaginația, geniul creator și bunul gust. Însă mai întâi de toate fuga impune un sentiment profund al armoniei de care a dat dovadă, spre exemplu, marele Händel și fără de care fuga ar fi doar trup fără suflet” [3, p. 1088]¹.

Autorul cu lux de amănunte descrie elementele și compartimentele din care se compune o fugă. El examinează fuga simplă și cea pe mai multe teme, fără a ocoli cu atenția și fugile cu diverse modificări ale temei (tema în largire sau diminuare, în inversare sau în mișcare recurentă), fugile cu acompaniament orchestral ș.a.

În opinia lui Reicha „fuga este o bucată muzicală în care o temă scurtă (sau un motiv) trece în permanență de la o voce la alta după anumite reguli. Anume aceasta i-a determinat pe vechii maeștri să-i dea denumirea de fugă care provine de la latinescul *fuga*. În limba italiană există două verbe ce provin din fuga *fugare* și *fugere*, primul însemnând a fugi, iar al doilea – a urmări. Ambele aceste sensuri sunt valabile pentru a înțelege natura aceste forme muzicale” [3, p. 871].

Reicha diferențiază fuga veche și cea modernă. Fuga veche în opinia lui este realizată respectându-se „toate restricțiile contrapunctului sever în ceea ce ține de armonie, modulații, succesiunile de sunete în toate vocile” etc. De regulă, ea este pur vocală sau acompaniată doar de orgă și anume asemenea fugi sunt examinate în majoritatea tratatelor de contrapunct și fugă elaborate până la începutul sec. XIX. Fuga modernă este scrisă în stilul liber și poate fi atât vocală, cât și instrumentală, cea vocală fiind întotdeauna cu acompaniament [3, p. 871].

Reicha propune un tabel comparativ al fugii vechi și al celei moderne în care indică foarte elocvent ce este interzis în prima și devine posibil în cea secundă. Prima deosebire constă în succesiunile melodice ce conțin mers prin intervale mărite sau micșorate imposibile în fugile vechi și pe larg utilizate în cele moderne. În fuga veche erau nepermise temele cromatice, în timp ce în cea modernă asemenea teme se întâlnesc destul de frecvent. Dacă tema unei fugi vechi putea să se înceapă și să se finalizeze doar cu sunetele tonicii sau a dominantei, în fuga modernă tema se poate începe și termina cu orice treaptă. Temele fugilor vechi nu pot conține apogiaturi în timp ce în fugile moderne această regulă nu mai este valabilă. De asemenea în fugile moderne nu se mai ține cont de restricțiile impuse la utilizarea acordurilor disonante, a duratelor scurte, la întocmirea planurilor tonale ș.a. [3, p. 872–876]. Autorul menționează că în timpul lui nu se mai compun fugi vechi cu aceleași restricții ca pe vremea lui Palestrina și autorii contemporani își permit o mai mare libertate în utilizarea acordurilor disonante, a cromatismelor fără a ieși totodată din limitele ala numitului stil sever (în sensul imprimat acestui termen de Reicha²).

Reicha diferențiază trei tipuri de fugi: cele menținute în totalitate în stilul sever, cele scrise în stilul liber și așa numitele fugi mixte în care observăm trăsături ale ambelor stiluri.

Viziunea fugii în tratatul lui Reicha apare astăzi tributară gândirii clasiciste a autorului care explică prezența unor contradicții în aprecierile autorului. Spre exemplu, el consideră că fuga are un mare neajuns: ea nu este nici ritmată și nici frazată, iar muzica fiind un limbaj trebuie să reflecte principiile unui discurs bine întocmit care presupune trecerea de la o frază la alta, de la o perioadă la alta fără de care totul va părea vag și confuz [3, p. 1088]. Pentru a depăși această lacună Reicha propune secționarea fugii în fraze, perioade, episoade care se finalizează cu cadențe fără de care această lucrare va fi dificilă pentru percepție. Astăzi asemenea sfaturi par cel puțin stranii. În opinia noastră autorul abordează fuga confundând principiile armoniei (care se bazează pe consunări și ține de organizarea verticalei) și cele ale polifoniei (în care, după cum se știe, prevalează independența melodică a vocilor și desfășurarea orizontală a discursului). Vom adăuga că vocile în orice fugă au întotdeauna un

¹ Aici și mai departe toate traduceri din limbile străine ne aparțin.

² Despre aceasta vezi: [2].

anumit grad de ritmizare și cu atât mai mult de frazare, ce-i drept destul de independent una față de cealaltă. Cadențele într-o voce nu neapărat corespund (mai frecvent chiar nu corespund) cu cadențele din celelalte voci, iar formulele și desenele ritmice nu se supun principiilor de simetrie caracteristice pentru clasicism. Anume aceste calități conferă fugii fluiditatea caracteristică care apare ca o calitate definitorie, imanentă genului și oricărui discurs polifonic în general.

A. Reicha atrage atenția la numeroase detalii lăsate fără atenție de autorii altor tratate similare. Astfel, spre exemplu, el găsește deosebiri esențiale între fuga propriu zisă și așa numitul material fugat. În opinia lui fuga propriu zisă este doar forma, schema sau tiparul lucrării, adică ceea ce au în comun toate fugile. Ceea ce le face irepetabile, însă, constituie materialul fugat care „exprimă fuga” și „umple” forma. O asemenea abordare are tangențe cu dihotomia filosofică *conținut și formă*. Noțiunea de fugă în interpretarea lui Reicha presupune însăși „construcția”, care în opinia autorului „nu conține mare interes” deoarece se reia dintr-o lucrare în alta aproape intact [3, p. 904]. Totodată materialul fugat conține substanța intonativă a fiecărei fugi, modalitatea de expunere și de dezvoltare ulterioară a temei. Autorul precizează că materialul fugat lesne poate fi utilizat și în alte genuri. Astfel, spre exemplu, J. Haydn îl include frecvent în simfoniile și în cvartetele sale [3, p. 905].

A. Reicha descrie cu lux de amănunte toate componentele fugii precum și modalitățile de incorporare a acestora într-un întreg.

A. Reicha numește temă (subiect – *sujet* sau motiv – *motif*) a fugii *melodia (cântarea) principală a lucrării* [3, p. 881]. Această definiție denotă o abordare diferită de cele ale altor autori (E. Prout, L. Bussler, V. Zolotariov ș.a.). După cum se știe, tema fugii de regulă prezintă o idee muzicală relativ finită care atât prin structura ei intonativă (prezența unui nucleu și desfășurarea acestuia; prezența unor intonații pregnante etc.) și ritmică, cât și prin formă se deosebește de temele utilizate în alte genuri muzicale. Propunând definiția citată mai sus Reicha admite posibilitatea folosirii în calitate de temă a fugii a oricărei melodii. Definiția lui Reicha conține încă o noțiune – cea de motiv, ca sinonim al subiectului. Aici am putea trasa o paralelă cu creația componistică a autorului care demonstrează o atitudine specifică atât față de genul de fugă, cât și față de materialul fugat. În calitate de teme în fugile lui Reicha putem observa formațiuni melodio-ritmice destul de îndepărtate de imaginea „clasică” asupra acestora. Foarte elocventă în acest sens apare tema fugii nr.18 în la minor din culegerea *36 fugi pentru pian* [4] care se construiește din repetarea multiplă a unui singur sunet. Spre deosebire de aceasta tema fugii nr.1 în La major din conta prezintă o construcție destul de desfășurată, cu un profil intonativ pregnant, bine conturat, care, însă, pare potrivită mai curând pentru a fi tema unui Rondo sau *Allegro* de sonată, decât tema unei fugi.

Autorul menționează pe bună dreptate că tema fugii, fiind reluată frecvent pe parcursul lucrării îi atribuie calitățile sale, determinându-i caracterul și definindu-i conținutul. Ca și alți teoreticieni Reicha consideră că tema trebuie să fie scurtă, dar pregnantă pentru a fi ușor recunoscută pe parcursul fugii. El scrie despre teme monotonale și modulante, diatonice și cromatice, propunând numeroase exemple pentru fiecare categorie.

Răspunsul este definit de autor ca *transpoziție a temei* [3, p. 881], fără a se preciza intervalul acestei transpoziții indicând însă că ea se face frecvent cu anumite modificări. În această definiție lipsește specificarea tradițională asupra relațiilor tonal-funcționale între temă și răspuns. O asemenea abordare anticipează practica muzicală din sec. XIX și reflectă creația proprie a lui Reicha care folosește în fugile sale răspunsuri la diferite intervale: cvintă, terță, octavă, iar în fuga nr. 20 găsim chiar și răspuns la triton.

Arta construirii răspunsului în opinia lui Reicha constă în realizarea măiestrită și corectă a modificărilor necesare pentru ca răspunsul să fie cât mai apropiat de temă. Toate indicațiile și recomandările autorului pentru realizarea corectă a răspunsurilor pot fi împărțite în trei grupuri:

1. Răspunsuri la temele monotonale;
2. Răspunsuri la temele modulante;
3. Observații asupra particularităților ritmice în răspuns.

Este firesc că cea mai mare atenție li se acordă răspunsurile la teme modulante. Autorul descrie foarte amănunțit regulile de realizare a acestora, propunând și un tabel care conține toate modificările intervalelor care se pot întâlni în răspunsuri, atenționând totodată că orice modificare trebuie să fie justificată și să fie făcută doar la necesitate intervenind la minim în structura melodică a temei: unisonul poate fi înlocuit de secundă, secunda – de terță sau de unison, terță – de cvartă sau de secundă, cvarta – de cvintă sau terță, cvinta – de sextă sau cvartă, sexta – de septimă sau cvintă, septima – de octavă sau sextă, însă dacă tema conține o septimă micșorată aceasta va fi obligatoriu prezentă și în răspuns, iar octava poate fi înlocuită prin septimă doar în cazuri foarte rare [3, p. 892].

În pofida faptului că în definiția răspunsului nu este indicată tonalitatea și funcționalitatea acestuia, teoria răspunsului la Reicha (ca, de altfel și la A. Marpurg) presupune răspunsul de dominantă – cel mai frecvent tip de răspuns utilizat în practica timpului¹.

Alături de temă și răspuns autorul examinează și alte componente ale unei fugi: contrasubiectul, interludiile (sau episoadele), *stretto*, pedala, canonul și așa numita concluzie.

În tratatul lui Reicha (de fapt, ca și în majoritatea tratatelor timpului) termenul *contrasubiect* în aceeași măsură se referă la contrapunțile (păstrate/obligate sau libere) care însoțesc tema pe parcursul fugii, dar și la teme (cu excepția primei) dintr-o fugă pe mai multe teme².

Episod sau interludiu³ Reicha numește fragmentul muzical care nu are aceeași importanță ca și tema și care slăbește rigoarea fugii [3, p. 910]. Autorul scrie despre două tipuri de episoade:

1. în care se prelucrează materialul temei;
2. bazat pe tematism nou.

Acesta din urmă în opinia lui Reicha prezintă un interes sporit deoarece contribuie la o diversitate mai mare a fugii. Totodată autorul menționează pe bună dreptate ce interludiile trebuie să se îmbine organic cu materialul temei altfel apare riscul pierderii unității lucrării.

Stretto este o imitație restrânsă a temei la cvintă sau octavă [3, p. 895]. Reicha relevă câteva tipuri de *stretto*:

- cu interval de timp egal între toate intrările vocilor;
- cu interval de timp inegal;
- canonice;
- imitative;
- cu variante ale temei în lărgire sau diminuare.

Stretto-ul canonic coincide de fapt cu canonul frecvent utilizat în compartimentele de încheiere ale fugilor. Însă, după cum menționează Reicha, nu doar un *stretto* canonic, ci și un *stretto* pe o temă care nu permite construirea unui canon se poate transforma într-un canon în urma unor mici modificări în cadrul temei sau a răspunsului. *Stretto*-urile în fugă trebuie să se deosebească după numărul de voci, după timpul intrării acestora, după îmbinările între succesiunea temă-răspuns etc. Cel mai strâns *stretto* cu cel mai mare număr de voci în opinia lui Reicha trebuie să fie plasat la sfârșitul fugii pentru asigurarea unui final cât mai de efect.

Reicha propune numeroase indicații metodice pentru scrierea fugii considerând necesar să atragă atenția asupra mai multor momente specifice și anume:

1. modalitățile de expunere a temei;
2. procedeele de modulare;
3. modalitățile de menținere a mișcării între voci;
4. ce este interludiul (episodul);

1 Spre deosebire de A. Marpurg [4] sau A. Reicha, L. Bussler în *Contrapunct und Fuge im freien, (modernen) Tonsatz* (1878) menționează că „la baza fugii stă imitația tonală” (adică cea de T-D sau viceversa) [5].

2 Dorim să menționăm că diferențierea fugilor cu contrasubiește păstrate/obligate și a fugilor pluritematice a fost propusă abia în anul 1927 în lucrarea *Das Thema in der Fuge Bachs* lui M.-A. Souchay [6, p. 19].

3 În tratatul *Abhandlungen von der Fuge* (1753) lui A. Marpurg [4] (, încă nu găsim noțiunea de interludiu sau episod. Autorul numește materialul analogic episoadelor *contrapunct pentru completarea spațiului între trasările temei*.

5. utilizarea stretto-urilor și imitațiilor;
6. locul canoanelor în fugă;
7. introducerea pauzelor care anticipează fiecare intrare a temei;
8. folosirea pedalei;
9. în ce constă concluzia fugii;
10. cum să asigurăm unitatea fugii¹.

Evident, toate aceste momente nu sunt la fel de relevante, însă o asemenea atenție față de detalii demonstrează nu doar migala cu care autorul abordează toate subtilitățile, ci și poziția lui de compozitor-practician pentru care în procesul de elaborare a lucrărilor muzicale nu există mărunțișuri care nu merită atenție.

Unul din compartimentele cele mai importante din fugă în opinia lui Reicha este expoziția. Acest termen definește modalitatea de intrare a fiecărei voci și succesiunea în care apar pentru prima dată tema și răspunsurile în debutul fugii. Autorul aduce numeroase exemple de posibile expoziții de fugi la 2, 3, 4 voci, dar și de fugi pe mai multe teme². Printre cele mai principale modalități de lucru cu tema Reicha identifică *stretto*-urile și imitațiile pe care le numește „sufletul fugii”, indicând și asupra posibilității elaborării motivice și a modificărilor temei (lărgire, diminuare, inversare etc.). Separat autorul examinează dezvoltarea tonală și modulațiile, menționând că în fugile moderne se pot realiza modulații în tonalități cu o diferență de două și mai multe semne. Exemple de asemenea modulații găsim și propriile sale fugi: în fuga nr. 5 *G-dur* tema este trasată în tonalitățile *Gis, Fis, As, Es, B, F*; în fuga nr. 20 *A-dur* – în tonalitățile *Es, C, As*. Unele fugi semnate de Reicha sunt chiar tonal deschise începându-se într-o tonalitate și finalizându-se în alta. De exemplu: fuga nr. 5 *G-dur*→*Gis-dur*; nr.20 *A-dur*→*F-dur*; nr. 22 *A-dur*→*C-dur*; nr.25 *D-dur*→*As-dur*, nr.26 *C-dur*→*As-dur*. Totodată autorul atenționează că modulațiile în tonalități îndepărtate se pot realiza doar în cadrul unor fugi dimensiunile cărora permit asemenea treceri, care, de altfel, nu trebuie să fie îndelungate și aprofundate cu cadențe.

Un mare interes prezintă observațiile autorului asupra problemei unității și diversității în fugă care în opinia lui este genul care asigură cea mai mare unitate posibilă grație repetării multiple a temei, dar și datorită păstrării pe parcursul lucrării a caracterului, a tipurilor de desen melodic și ritmic, a duratelor enunțate în expoziție. Evident această observație se referă la fugile clasice conținutul ideatic al cărora de regulă nu suferea schimbări (de la expoziție spre alte compartimente). În același timp pentru a se evita monotonia în fugă sunt indicate și anumite procedee de diversitate printre care schimbarea registrelor în care sună tema, amplasarea vocilor, modulațiile, introducerea interludiilor, folosirea diferitelor îmbinări de voci (două, trei, patru) etc.

În *Tratatul* lui Reicha descoperim numeroase informații despre diferite tipuri de fugă. Spre deosebire de alți contemporani ai săi (de exemplu L. Cherubini [7] sau A. Marpurg [4]) autorul nu propune un sistem de clasificare a fugilor diferențiind doar fugile simple, pe o singură temă și cele complexe, pe mai multe teme, acestea din urmă existând în două variante – cu expoziție comună și cu expoziție separată a temelor. Reicha menționează că temele unei fugi duble trebuie să permită îmbinarea lor în contrapunct dublu, cele dintr-o fugă pe trei teme – triplu, pe patru – cvadruplu, însă fugile pe mai multe teme se pot limita la contrapunctul triplu. Din toate temele doar prima necesită un răspuns realizat după toate regulile, celelalte permițând anumite libertăți și modificări neesențiale. Cele mai clare și mai simple pentru percepție sunt fugile duble. Cu toate acestea el oferă informații prețioase referitor la fugile pe mai multe teme (până la șase) care nu le găsim în alte tratate ale timpului. Autorul atenționează că temele unei fugi complexe trebuie să posede un grad suficient de individualizare întonativă, ritmică și ideatică fără de care fuga pe mai multe teme riscă să se transforme într-o construcție

1 În acest context amintim că A. Marpurg atrage atenția asupra următoarelor cinci factori: tema; răspunsul; succesiunea temei și răspunsului în diferite compartimente ale fugii; contrapunctul de însoțire a temei (contrasubiectul – n.n.); contrapunctul pentru completarea spațiului între trasările temei (interludiile – n.n.).

2 În tratatele lui A. Marpurg [4] și L. Bussler [5] nu găsim termenul expoziția ci doar *repercussio* care definește prezentarea temei și răspunsului în fiecare voce și succesiunea intrării vocilor.

speculativă. El oferă recomandări practice și propune exemple de expoziții, menționând că numărul de voci într-o fugă complexă ar trebui să depășească numărul de teme, în caz contrar ar fi dificilă utilizarea acordurilor complete.

Cu toate că autorul menționează că în practica componistică foarte rar întâlnim fugi cu un număr mai mare decât trei teme și că acestea reprezintă mai curând interes pentru minte decât pentru inimă fiind exagerat de dificile, el consideră necesar să descrie cu lux de amănunte și fugile pe patru, cinci și șase teme, oferind și exemple muzicale comentate pentru fiecare¹. Aceste informații sunt cu atât mai prețioase cu cât în alte tratate ale timpului asemenea fugi aproape că lipsesc (A. Marpurg și L. Cherubini se limitează la descrierea fugilor simple și duble, E. Prout [8] și L. Bussler examinează de asemenea fugile triple și cvadruple).

În Tratatul lui Reicha sunt diferențiate și alte tipuri de fugi, printre care:

1. Fuga în augmentare sau în diminuare;
2. Fuga în mișcare contrară;
3. Fuga acompaniată de orchestră;
4. Fuga la trei octave;
5. Fuga instrumentală ce acompaniază vocile;
6. Fuga instrumentală ce acompaniază un coral.

Ultimele două tipuri de fugi nu le găsim în nici un alt manual de contrapunct și fugă și atenția cu care le tratează autorul relevă o dată în plus orientarea lui spre practica componistică. Reicha menționează că există mai multe modalități de acompaniere a unei fugi vocale care se diferențiază prin sarcinile ce sunt puse de compozitor prin utilizarea instrumentelor. Dacă se dorește o simplă susținere a vocilor este suficientă folosirea orgii sau a contrabasului. Un asemenea acompaniament nu va contribui la îmbogățirea artistică a lucrării. Dacă însă compozitorul dorește ca instrumentele de rând cu vocile să constituie un puternic mijloc de expresie el trebuie să posede arta orchestrației. Fugile vocale pot avea un acompaniament asigurat doar din instrumentele cu coarde sau doar de cele aerofone. Însă cele mai interesante efecte se pot obține prin utilizarea întregii orchestre. Autorul propune cele mai eficiente variante de dublare a vocilor cu instrumente pentru toate cazurile. El descrie și un asemenea tip de fugă în care vocile corale și cele orchestrale interpretează fiecare câte o fugă simplă, rezultând o fugă pe două teme.

O atenție deosebită se acordă fugilor pe trei octave, adică fugilor în care fiecare voce este triplată în trei octave diferite considerând că acestea pot să producă un puternic efect asupra auditoriului. În acest compartiment al *Tratatului* găsim informații amănunțite despre majoritatea instrumentelor muzicale (diapazonul, specificul utilizării, posibilitățile expresive etc.).

De rând cu fugile vocale Reicha examinează și fugile instrumentale utilizate ca acompaniament pentru diverse lucrări vocale (arii, ansambluri, coruri etc.), oferind și exemple comentate cu lux de amănunt. În cazul unui text literar care cu greu se lasă pus pe muzică autorul propune plasarea fugii la orchestră, iar corului încredințându-i doar câteva fraze repartizând comod textul. Aceste fugi instrumentale ce însoțesc ansamblurile sau corurile în opinia autorului constituie o adevărată găselniță pentru genurile muzicale teatrale, desigur dacă corespund situației scenice. În cazul în care fuga însoțește o arie partida vocală nu trebuie tratată ca o voce complementară în fugă, ci din contra fuga trebuie construită reieșind din particularitățile partidei vocale.

Alături de fugile pe larg utilizate în practica componistică contemporană lui Reicha în Tratat găsim și informații despre tipurile de fugi ieșite din uz, ca de exemplu *fuga ricercata* sau *fugue du tone* (cum o numește autorul) în care toate trasările temei nu depășesc cadrul tonalității de bază și nu conțin modulații. Întreg materialul acestor fugi este dedus din temă și constă din numeroase imitații, stretto-uri și canoane. Acest tip de fugă provine de la vechile ricercaruri și în opinia noastră ar fi oportun să fie preluat și de teoria modernă a fugii pentru o diferențiere mai clară a fugilor.

¹ Culegerea *36 de fugi pentru pian* de Reicha include câteva fugi pe două și mai multe teme (nr. 4, 14, 32 – duble, nr. 30 – triplă), inclusiv și o fugă pe șase teme (nr. 15).

Generalizând cele relatate de A. Reicha referitor la fugă în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală* putem constata o abordare progresivă a multor subiecte ce țin de structura fugii, de particularitățile expresive și de modalitățile de utilizare ale acesteia în diferite genuri și stiluri muzicale. Capitolele consacrate fugii reprezintă o adevărată culminație spre care conduce întreaga teorie a contrapunctului expusă în capitolele anterioare. Și în aceste capitole autorul atrage o atenție deosebită fenomenelor care îl preocupă în creația componistică și care în opinia lui erau nu doar folositoare, ci absolut necesare oricărui compozitor. Fiind conștient de toate limitele și restricțiile impuse de o formă polifonică unui tânăr compozitor – spirit dornic de libertate, Reicha (atât în *Tratat*, dar mai ales în propria-i creație) a încercat să găsească modalități eficiente pentru a „elibera” fuga de rigorile tradiționale considerând-o absolut viabilă și perfect adaptabilă noilor tendințe ale timpului. În viziunea lui fuga rămâne fugă, adică aceeași formă polifonică construită cu rigurozitate pe tiparul elaborat de predecesori, însă demonstrând o inepuizabilă imaginație în tratarea unor componente „mobile” ale formei cum ar fi ordinea intrării și succesiunea vocilor, conexiunile tonale între subiect și răspuns, planurile modulaționale, procedeele de dezvoltare polifonică ș.a. Prin teoria fugii expusă în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală*, dar și prin aplicarea în practică a acestei teorii în ciclul *36 fugi pentru pian* A. Reicha reușește să zidească o punte ce leagă lumea maeștrilor din epocile anterioare pe de o parte și creația lui H. Berlioz și a altor compozitori romantici pe de alta. După cum afirmă pianistul și cercetătorul ceh Jaroslav Tůma „este o simbioza surprinzătoare, dar coerentă și convingătoare” [9].

Referințe bibliografice

1. MELNIC, V. Antonin Reicha – un spirit inovator paneuropean. **În:** *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, nr.1(18), 2013, p.5-13. ISSN 1857-2257
2. MELNIC, V. Teoria contrapunctului în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală* de A. Reicha. **În:** *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, nr.2(22), 2014, p.6-13. ISSN 1857-2257
3. REICHA, A. *Cours de composition musicale ou Traite complet d'harmonie pratique, de melodie, de haute composition musicale, de l'emploi des voix et des instruments, de contrepoints, canones et fugue etc.* Wien: Diabelli und Comp, Graben № 1133.
4. MARPURG, A. *Traite de la fugue et du Contrepoint*. Paris: Imbault, 1801.
5. BUSSLER, L. *Kontrapunkt und Fuge im freien (modernen) Tonsatz*. Berlin: Carl Habel, 1912.
6. SOUCHAY, M.-A. Das Thema in der Fuge Bachs. **In:** *Bach-Jahrbuch*. 1927: Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927.
7. CHERUBINI, L. *Cours de contrepoint et de fugue*. Leipzig: Fr. Kistner, n.d.(ca.1835).
8. PROUT, E. *Fugue*. London: Augener & Company, 1891.
9. TŮMA, Jaroslav. Comentariile de pe coperta CD: Antonín Rejcha: 36 fugues. F10146 *2CD* [8595017414626]. Online: http://www.arta.cz/index.php?p=shop_item&id=F10146&site=en