

Arta muzicală

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

THE THEORY OF COUNTERPOINT 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 contrapunctului expuse în „*Traité de Haute composition Musicale*” (1824-1826) – cel mai important tratat semnat de reputatul compozitor, profesor și teoretician A. Reicha. Sunt examinate sistemul noilor moduri bisericesti, sistemul terminologic, noua clasificare a acordurilor utilizate în stilul sever, noua teorie de rezolvare a acordurilor disonante, regulile contrapunctului simplu și complex, diferitele tipuri de imitații și canoane, problema diversității în muzică etc. Teoria contrapunctului în viziunea lui Reicha denotă originalitate în abordarea mai multor fenomene și în interpretarea unor noțiuni ca: stil sever și stil liber, armonie și contrapunct. Autorul afirmă importanța practică a utilizării diferitelor procedee, deducerea regulilor din practica componistică, nu doar din teoria scolastică. *Tratatul* lui Reicha este o mărturie a unei metode pedagogice eficiente care sintetizează tradițiile și modernitatea, experiența acumulată de predecesori și căutările creative ale contemporanilor, oferind discipolilor o școală solidă, dar, totodată, și libertate suficientă pentru a-și manifesta eul creator.

Cuvinte-cheie: A. Reicha, armonie, canon, contrapunct, imitație, moduri bisericesti, stil liber, stil sever.

This article focuses on the analysis of the main landmarks of the counterpoint theory presented in „*Traité de Haute Composition Musicale*” (1824-1826) - the most important treatise signed by the famous composer, teacher and theorist A. Reicha who examined the new system of church modes, the terminological system, the new classification of chords used in the strict style, the new theory for solving the dissonant chords, the rules of the simple and complex counterpoint, different types of imitation and canons, the problem of diversity in music, etc. Reicha's vision on the counterpoint theory reveals originality in approaching many phenomena and the interpretation of several concepts such as: strict style and free style, harmony and counterpoint. The author states the practical importance of using different proceedings, the deduction of the rules from compositional practice not just from scholastic theory. Reicha's treatise is a testimony of an effective pedagogical method that synthesizes traditions and modernity, the experience of predecessors and the contemporaries' creative searches offering the disciples a solid school, but at the same time giving them the freedom to manifest sufficient liberty for expressing their creative self.

Keywords: A. Reicha, harmony, counterpoint, canon, imitation, church modes, strict style, free style.

Antonin Reicha a fost o personalitate bine cunoscută și înalt apreciată în cercurile muzicale europene din prima jumătate a sec. XIX în calitate de compozitor, profesor și teoretician, autor al unor tratate consacrate celor mai diferite probleme ale artei muzicale. Aceste lucrări reflectă activitatea pedagogică a lui Reicha care pe parcursul anilor 1818-1836 a fost profesor de compoziție, contrapunct și fugă la Conservatorul din Paris. Printre elevii săi se numără H. Berlioz, F. Liszt, Ch. Gounod, H. Vieuxtemps, C. Franck și alți muzicieni notorii din sec. XIX. Moștenirea teoretică a lui Reicha include tratate despre melodie, armonie, compoziție muzicală și artă dramatică, precum și lucrări didactice pentru pian. Cercul de probleme reflectate în aceste tratate este foarte larg și cuprinde numeroase subiecte ce nu vizează direct conținutul lor de bază. Astfel, de exemplu, în *Tratatul de armonie practică* autorul abordează și unele probleme de orchestrație, în *Tratatul despre melodie* examinează unele forme muzicale, în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală* include unele reflecții cu privire la starea artei muzicale etc.

În opinia muzicologilor cel mai important tratat semnat de Reicha este *Traité de Haute composition Musicale* (1824-6) care face parte din fundamentalul *Curs de compoziție muzicală* (*Cours de com-*

position 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.) la elaborarea căruii Reicha a lucrat timp de 11 ani (1816-1826) și care include: *Cursul de armonie practică (Cours d'harmonie pratique* – părțile I-III), *Tratatul despre melodie (Traite de Melodie* – p.IV) și *Tratatul despre înalta compoziție muzicală* (părțile V-X).

Primele trei părți ale *Tratatului despre înalta compoziție muzicală* (adică pp.V, VI și VII din *Cursul de compoziție muzicală*) cuprind teoria contrapunctului și observațiile asupra stilului sever. Astfel:

p.V se axează pe teoria contrapunctului stilului sever. Aici autorul examinează modurile bisericești și posibilitățile de armonizare a coralurilor scrise în diferite moduri, intervalele și acordurile folosite în stilul sever, măsurile, tempo-urile, valorile notelor și tonalitățile utilizate în acest stil, modulațiile și sunetele neacordice, oprindu-se în mod special asupra tehnicii de compunere a corurilor duble. Tot aici el expune noua teorie de rezolvare a acordurilor disonante conform sistemului modern;

p.VI este consacrată descrierii diferitelor tipuri de contrapunct. Aici găsim informații despre contrapunctele dublu, triplu, cvadruplu, contrapunctele la diferite intervale și de diferite tipuri: inversat, recurent, cel ce permite dublări ș.a.;

p.VII prezintă diferite tipuri de imitații și canoane printre care: canonul de societate și cel științific, canonul pe coral (*plain-chant*) și cel dublu, canonul enigmatic, polimorf, circular, în augmentare, în diminuare ș.a.

Ca și în majoritatea tratatelor de contrapunct Reicha își începe expunerea cu prezentarea **vechilor moduri bisericești** evidențind șase moduri autentice și șase plagale. Menționând pe bună dreptate că practica muzicală a adus la numeroase modificări în fiecare din aceste moduri, autorul propune un sistem de moduri propriu (puțin diferit de cunoscutele sisteme ale lui Glarean sau Zarlino) denumit de el **Sistemul noilor moduri bisericești** care include următoarele opt moduri:

Dorian cu tonica pe *re*

Dorian transpus cu tonica pe *sol*

Eolian cu tonica pe *la*

Frigian cu tonica pe *mi*

Ionian cu tonica pe *do*

Ionian transpus cu tonica pe *fa*

Mixolidian transpus cu tonica pe *re*

Ionian transpus cu tonica pe *sol*

Fără prea mare dificultate observăm că, de fapt, sistemul lui Reicha include doar cinci moduri două dintre care se repetă fiind transpuse la o altă înălțime. Și dacă modul dorian are o transpoziție obișnuită (la o cvartă superioară). Cel ionian cunoaște două transpoziții atât la cvartă superioară cât și la cvartă inferioară (respectiv cu tonicile pe **Fa** și pe **Sol**). Acest sistem reflectă modurile cel mai frecvent utilizate în practica componistică a timpului.

Autorul își exprimă regretul în legătură cu faptul că toată diversitatea modurilor din muzica veche a fost înlocuită în muzica laică contemporană de un sistem bazat doar pe două moduri - majorul și minorul menționând totodată că modurile vechi se întâlnesc din abundență în folclor și în creația liturgică. În pofida diversității aparente a modurilor gândirea lui Reicha este ancorată profund în sistemul major-minor. Aceasta se observă cu ușurință în contextul tratatului prin utilizarea terminologiei specifice, ca de exemplu: „Având tonica pe **Do** (autorul vorbește aici despre modul ionian – n.n.) se poate cu ușurință modula în **re minor, mi major, fa major, sol major și la minor**” [1, p. 602]¹. În opinia autorului este suficient ca doar coralul să fie scris în unul din modurile sistemului modal în timp ce acompaniamentul poate fi realizat în sistemul tonal major-minor: „Coralul în modul dorian nu va avea nici **si bemol** și nici **do diez**, însă e posibilă introducerea acestor sunete în armonie cu condiția ca aceasta să nu formeze contrarietăți cu melodia coralului (atunci când **si bemol** sau **do diez** din

¹ Toate traducerile din limbile străine ne aparțin.

armonie vor foarte aproape de *si becar* sau *do becar* din melodie)” [1, p. 599]. Reicha susține că din toate modurile bisericești cel frighian cel mai mult contravine sistemului tonal-armonic major-minor. Uneori autorul își permite unele „abateri” terminologice chiar și atunci când se referă la melodia coralului. Spre exemplu, descriind modul dorian el menționează: „Dacă coralul începe în *re minor* putem modula în *la minor, fa major, do major*” [1, p. 599].

Suntem de acord cu opinia cercetătorului J.-P. Despin care notează că sistemul modal propus de Reicha este un fel de „ecumenism armonic”, o sinteză între vechi și modern (între vechile moduri și tonalitatea modernă – n.n.), construind o punte între scările modale medievale și cele moderne [2, p.59].

Foarte curioasă apare clasificarea acordurilor utilizate în stilul sever propusă de Reicha. Ea include numeroase acorduri descoperite din spusele autorului după sec. XVIII. În acest context el notează: „Dacă până în sec. XVIII se foloseau doar patru acorduri – trisonurile major și minor, acordul de septimă al dominantei și cel micșorat, în stilul sever pot apărea și alte acorduri cu condiția respectării stricte a regulilor de utilizare a disonanțelor” [1, p. 615]. În clasificarea lui Reicha întâlnim asemenea acorduri ca cele de septimă mare pe treptele I și IV în major, septacordul cu cvintă micșorată pe treapta II și alte acorduri necaracteristice pentru stilul sever, care, însă, întrebuițate corect, adică pregătite și rezolvate conform regulilor, sunt posibile.

Un interes deosebit prezintă și noua teorie de rezolvare a acordurilor disonante. Reicha pe bună dreptate menționează că acordurile disonante au o singură rezolvare firească conform tinderii, însă alături de aceasta în opinia lui sunt posibile și alte rezolvări „excepționale”. Sensul noii teorii a lui Reicha constă în faptul că o rezolvare corectă este doar cea rezolvare în care sunetul disonant al acordului formează cu prima acordului de rezolvare o cvintă perfectă descendentă (de exemplu: *sol-si-re-fa – do-do-do-mi*, între *fa* și *do* este un interval de cvintă perfectă). Celelalte rezolvări sunt catalogate de autor drept excepții (inclusiv *sol-si-re-fa – la-do-do-mi*). Indiferent dacă rezolvarea este una corectă sau excepțională sunetul disonant al acordului urmează să se rezolve numai în jos. Reicha își ilustrează teoria prin numeroase exemple de rezolvare a acordurilor disonante și pentru a-i argumenta corectitudinea citează un fragment din introducerea la opera *Don Giovanni* de Mozart.

Vom menționa că utilizarea limitată a disonanțelor în stilul sever găsește în viziunea autorului o explicație în imperfecțiunea artei interpretative din sec. XV-XVII. El notează: „Cântăreții până la sec. XVIII nu erau în stare să interpreteze curat multe acorduri din motivul că erau niște muzicieni și cântăreți insuficient de buni” [1, p. 879]. Această observație în opinia noastră nu reflectă starea reală a lucrurilor, cu toate că în alte compartimente ale tratatului Reicha apreciază corect procesele ce au loc în practica muzicală. Spre exemplu el menționează că interpretarea muzicală se dezvoltă și se perfecționează continuu și că „astăzi cu ușurință se poate interpreta ceea ce încă 80 de ani în urmă părea imposibil” [1, p. 877]. Totodată „dacă compoziția muzicală se află într-un progres permanent, lucrările despre muzică, de regulă, rămân în urmă, deoarece în muzică ca și în celelalte arte toate regulile apar în consecința observațiilor asupra practicii marilor maeștri” [1, p. 880].

Și dacă sistemul de acorduri utilizate în stilul sever este completat de Reicha prin mai multe acorduri noi, utilizarea sunetelor neacordice într-un mod bizar este redusă doar la folosirea notelor de pasaj și a întârzierilor. În total autorul delimitează șase grupuri de sunete neacordice: cele de pasaj, întârzierile în vocea superioară și la pedală, sincopel, apogiaturile și anticipația. Toate cele șase grupuri sunt examinate în *Cursul de armonie practică*. Autorul menționează că în stilul sever se folosesc doar întârzierile și notele de pasaj, iar întârzierile la pedală în opinia lui pot fi folosite doar în fugile vocale și nu-și găsesc locul în acompaniamentul pentru coral [1, p. 625]. Reicha consideră că anume utilizarea sunetelor neacordice prin colorarea acordurilor consonante asigură diversitatea în muzică. În acest context pare și mai straniu excluderea notelor auxiliare și a anticipațiilor din stilul sever. O valoare practică deosebită cu un impact instructiv are tabelul inserat în capitolul VIII al părții a cincea din *Tratat* ce conține circa 60 de întârzieri pregătite de un singur acord.

Diferitele tipuri de contrapunct constituie subiectul următoarei părți (VI) a *Tratatului*. Din start

dorim să atragem atenția că în opinia lui Reicha noțiunile de contrapunct și armonie sunt sinonime [1, p. 711]². Din lectura ulterioară descoperim însă că nu orice armonie este contrapunct, deoarece termenul *harmonie* în accepția autorului definește armonia propriu-zisă și coincide cu interpretările noastre ale acestui termen, în timp ce noțiunea de *contrepoint* coincide de fapt cu cea de armonie răsturnabilă (*harmonie renversible*). De aici deducem că în opinia lui Reicha orice contrapunct presupune apriori posibilitatea unor îmbinări derivate denumite de autor răsturnări, adică coincide cu termenul de contrapunct complex din teoria contemporană a contrapunctului: „Compozitorul trebuie să folosească atât modelul (îmbinarea inițială), cât și răsturnarea (cea derivată) dacă el vrea să-și pună în valoare contrapunctul, deoarece folosite separat ele vor suna ca o armonie ordinară” [1, p. 712]. Muzicologul francez Daniel Lazarus pe bună dreptate își exprimă nedumerirea în legătură cu faptul că în *Tratatul* lui Reicha lipsește orice menționare a contrapunctului simplu. Principiul fundamental al oricărui contrapunct în opinia lui Reicha constă în posibilitatea oricărei dintre voci de a fi folosită în calitate de bas pentru celelalte [1, p. 711]. Pentru a diferenția ușor modelul și răsturnările vocile trebuie să posede un grad elevat de individualizare, adică să conțină valori diferite, să aibă desene ritmice și melodice diferite [1, p. 712].

Reicha descrie cu lux de amănunte regulile contrapunctului dublu care nu diferă de cele predate studenților și astăzi. Pentru a găsi mai ușor un contrapunct pentru o melodie dată el propune utilizarea vocii mute, astfel încât contrapunctul nou compus să se potrivească concomitent cu melodia notată la două înălțimi diferite.

Examinând contrapunctul triplu Reicha atrage o atenție sporită folosirii acordurilor, deoarece în majoritatea cazurilor în acest tip de contrapunct ele vor fi incomplete, deci o abordare specifică.

Alături de contrapunctele uzuale de octavă, decimă și duodecimă autorul examinează și așa tipuri rare de contrapunct ca cel de secundă sau nonă, cel de cvartă sau undecimă, de sextă sau terțdecimă, de septimă sau cvartdecimă, menționând că și acestea pot fi folosite uneori deoarece câteva intervale rămân consonante atât în model cât și în răsturnare.

După cum s-a menționat mai sus, partea VII este consacrată prezentării diferitelor tipuri de imitații și canoane. Aici găsim o clasificare mai puțin obișnuită a canoanelor împărțite în două grupuri: așa numitele canoane de societate și canoanele științifice. Aceste două categorii se deosebesc prin textele utilizate, prin caracterul general al muzicii, prin melodiile imitate, prin ocaziile cu care se interpretează, prin maniera acompaniamentului și prin stilul compozițional. Canoanele de societate se scriu doar la octavă sau la unison și se interpretează în diverse reuniuni, inclusiv neprofesionale, în timp ce cele științifice pot fi scrise la orice interval și presupun o tehnică componistică elevată putând fi apreciate la justa valoare doar de cei inițiați în arta muzicală. Reicha descrie cu lux de amănunte tehnicile de compunere a canoanelor, inclusiv a celor în mișcare contrară și retrogradă, în augmentare și diminuare, a canoanelor duble, a celor enigmatice, circulare (care parcurg cele 12 tonalități majore sau minor), perpetui și polimorfe. Totodată autorul exprimă opinie critică față de formele savante de imitații și canoane, considerându-le într-o mare măsură rod al imaginației compozitorilor: „Canoanele științifice au fost inventate până în secolul XVII, în timpurile când compoziția muzicală nu era decât un calcul rece, iar gustul, inspirația și sentimentele nu însemnau nimic” [1, p. 841].

Una din particularitățile *Tratatului* o reprezintă terminologia utilizată de autor sau mai bine zis abordarea specifică a unor noțiuni și termeni. Astfel, de exemplu, lecturând *Tratatul* nu deodată înțelegi sensul termenilor *stil sever* și *stil liber*. Pe de o parte sensul lor coincide parțial cu cel atribuit de teoria muzicală contemporană, pe de altă parte – există mai multe deosebiri. *Stilul sever* în accepția lui Reicha reprezintă „vechiul sistem de înțelegere a armoniei (după Palestrina și Fux), utilizat până

2 O abordare similară a contrapunctului ca armonie o găsim și în unele tratate mai timpurii cu care, posibil, autorul a fost familiarizat. De exemplu, Zarlino consemnează următoarele: „Contrapunctul este acel acord sau consunare care provine de la o anumită totalitate ce cuprinde în sine diferite părți și modulațiile ce se conțin în cantilene și sunt formate de vocile aflate la intervale armonice, cu alte cuvinte e ceea ce am numit propriu zis armonie” [3, p. 465]. La sfârșitul sec. XIX Vincent d'Indy scria că „armonia se naște din reproducerea simultană a mai multor melodii” [4, p. 91].

la sec. XVIII” [1, p. 606]. Autorul îl definește ca un sistem de restricții, menționând totodată că acest stil nu și-a epuizat potențialul în sec. XIII. „Nu trebuie să credem că acest stil nu se mai utilizează. El poate oferi numeroase posibilități pentru muzica bisericească” [1, p. 607]. Reicha nu percepe stilul sever ca un sistem închis, considerându-l un fenomen ce își continuă existența și evoluția deoarece muzicii îi este proprie dezvoltarea și îmbogățirea permanentă. În pofida restricțiilor impuse de stilul sever acesta nu este lipsit de diversitate și poate servi pentru compunerea muzicii bisericești „folosind toate măsurile, toate duratele și toate modurile” (p. 634). Reicha scrie: „dacă anumite efecte nu erau cunoscute predecesorilor noștri aceasta nu ar trebui să ne determine să le excludem din compozițiile scrise în stil sever” [1, p. 710].

Spre deosebire de opinia generală precum că muzica stilului sever se limitează doar la utilizarea unor durate mari, a unor *tempo*-uri moderate și lente, a unor măsuri simple, Reicha oferă compozitorilor o libertate *quasi* absolută menționând că aceștia ar trebui să țină cont de caracterul general liniștit al acestei muzici. „Respectându-se această condiție în stilul sever se poate folosi *Cantabile*, *Largo*, *Andante* în toate măsurile, adică 3/8, 3/4, 9/8, 12/8, 2/4, 3/2, 6/4, măsurile simple binare și cvaternare. Evident, șaisprezecimile și optimile pot fi utilizate doar în *Largo* sau *Andante*” [1, p. 634].

Din cele menționate anterior putem să conchidem că noțiunea de stil sever pentru Reicha nu determină stilul unei anumite epoci, ci mai curând prezintă un sistem de reguli potrivit pentru compunerea muzicii bisericești. În teoria stilului sever autorul în mare parte se bazează pe tiparele fundamentale ale muzicii din sec. XV-XVI, acestea fiind reproduse într-o formă adaptată în *Tratat*. El scrie: „Stilul sever se bazează pe consonanțe și aceasta este regula principală a acestui stil care împiedică utilizarea disonanțelor în măsura în care ne-am dori-o” [1, p. 611]. În general această observație reflectă corect esența și natura stilului sever. Reicha nu limitează interpretarea acestei noțiuni la un stil de epocă concret ceea ce îi permite anumite abateri de la normele uzuale. Analizând exemplele propuse de autor în susținerea regulilor expuse, constatăm că stilistic ele sunt departe de stilul sever, articulând în majoritatea sa propoziții pătrate finalizate cu cadențe care se încadrează în stilistica clasicismului.

Stilul liber este în opinia lui Reicja „sistemul modern de înțelegere a armoniei”, examinat de el în *Cursul de armonie practică* care de fapt nu este altceva decât armonia tonal-funcțională a clasicismului muzical. La fel de specifică este și interpretarea noțiunilor de armonie și contrapunct despre care am menționat mai sus.

O altă particularitate a acestui tratat și a capitolelor consacrate stilului sever o constituie faptul că alături de regulile de scriere a imitațiilor sau contrapunctelor autorul inserează și niște reflecții cu caracter estetic dând o apreciere posibilităților expresive ale stilului sever, menționându-i totodată și limitele. Asemenea judecăți estetice nu sunt caracteristice pentru tratatele teoretice și pentru lucrările didactice ale acelor timpuri. De obicei stilul sever este prezentat ca un codice de reguli de nezdruncinat sau ca o disciplină școlară care trebuie însușită asemenea aritmeticii. Chiar și atunci când găsim unele observații asupra caracterului acestui stil acestea fie sunt grandilocvente, fie din contra neagă orice valoare a stilului sever pentru contemporaneitate văzând în el un anacronism istoric. Spre deosebire atât de apologetii cât și de criticii stilului sever Reicha prezintă o caracteristică largă și o apreciere obiectivă a acestui fenomen. El menționează pe de o parte grandioarea și bogăția lui, volumele sonore impunătoare, iar pe de altă anumitele limite ale acestui stil. Astfel Reicha scrie: „În pofida efectelor impozante pe care le găsim uneori în stilul sever el rămâne unul foarte vag; această inconveniență nu poate fi remediată fără deteriorarea stilului ceea ce și determină reproșurile ce i se aduc cel mai frecvent” [1, p. 608]. Posibil sub noțiunea de vag autorul are în vedere așa trăsături ale stilului sever precum caracterul impersonal, expresia generalizată, tematismul specific nu foarte pregnant determinate de estetica generală a artei religioase care promovează ideea comuniunii, prioritatea generalului asupra personalului, liniștea sufletească și starea de spirit adecvată rugăciunii.

În capitolele consacrate stilului sever găsim unele idei foarte importante referitoare la diversitatea în muzică care în opinia autorului reprezintă însăși spiritul și esența muzicii, dar care frecvent era des-

considerată în stilul sever. Una din modalitățile de asigurare a diversității este scrierea diferitelor contrapuncte și utilizarea îmbinărilor derivate ale acestora. El optează în favoarea diversității contrapunctelor sub aspect melodic, ritmic, de gen menționând că încă din timpurile lui Palestrina în calitate de temă pentru contrapunct se alegea o melodie cunoscută. „Mulți consideră că se poate contrapuncta doar un coral, după modelul vechilor maeștri. Însă Mozart și mai ales Haydn au demonstrat că orice melodie poate fi contrapunctată”.

Optând pentru diversitatea în muzică, Reicha atenționează pe de o parte asupra rezolvărilor ordinare pe care le consideră lipsite de valoare, iar pe de alta – de la variantele prea dificile, menționând ca armonia trebuie să fie firească. Așa fenomene cum sunt contrapunctele inversat și recurent în opinia lui sunt invenții artificiale ale maeștrilor din timpurile când muzicienii erau pasionați de calculele matematice. Însă, singur Reicha era atras de „calcul” muzicale și de tehnica contrapunctică măiestrită drept dovadă servind așa piese ca *Fuga pe șase teme* din culegerea de *36 fugi pentru pian* sau *Cvartetul științific* ș.a. Această trăsătură a lui Reicha este menționată și de Berlioz care scrie în Memorii: „Reicha își aprecia în mod deosebit cunoștințele sale matematice...Poate că lor le datora combinațiile muzicale abstracte și dragostea pentru formele elevate ale muzicii, vraja ce-o afla în rezolvarea anumitor teme dificile” [5, p. 80]. Menționăm că singur Reicha considera că îmbinărilor derivate ale contrapunctelor recurent și inversat mai frecvent sunt sesizabile doar pentru ochi, ceea ce pentru muzică este insuficient. Totodată Berlioz relevă că „înclinațiile speculative mai curând au dăunat decât au folosit succesului și valorii lucrărilor lui, pentru că îndrăznețele combinații, dificultățile învinse, problemele neobișnuite se adresează mai degrabă ochilor decât urechii” [5, p. 80].

În calitatea sa de compozitor, dar mai ales în cea de profesor Reicha sesizează avantajul utilizării procedeelelor și modalităților firești de prezentare a materialului muzical în fața unor adevărate „rebusuri” muzicale cum sunt contrapunctele inversat și recurent, sau cel cu un număr foarte mare de voci, fiind totodată atras de posibilitățile oferite de aceste contrapuncte. Surmontând dificultățile el obține poate niște rezultate abstracte și artificiale însă nu se poate abține de ispita utilizării lor.

Reicha menționează pe bună dreptate că „un artist care cunoaște bine armonia cu ușurință găsește în ea posibilități pentru imitație, în timp ce necunoscătorul le caută în aer” [1, p. 816]. Acest citat încă odată demonstrează importanța practică a utilizării diferitelor procedee, deducerea regulilor din practica componistică, nu doar din teoria scolastică. Totodată în tratatul său el aduce și unele informații care, în opinia lui, vor servi doar pentru satisfacerea curiozității celor interesați fără a avea vreo valoare utilitară. Astfel, de exemplu, canonul în mișcare retrogradă (*cancrans*) este un obiect de pură curiozitate. „Cei ce nu au studiat acest compartiment al artei componistice rămân foarte mirați atunci când întâlnesc asemenea canoane. Însă cei ce au descifrat odată secretul acestui fenomen el devine foarte simplu [1, p. 852]. Autorul susține că în pofida faptului că aceste canoane sunt mai curând obiecte de pură curiozitate le putem întâlni și în creațiile unor compozitori celebri. Drept exemplu el aduce menuetele lui Haydn și Mozart în care cel de-al treilea compartiment din *Trio* frecvent reprezintă o repriză în mișcare retrogradă a primului compartiment [1, p. 856].

Autorul relevă că de rând cu formele muzicale vechi ieșite din uz există și unele forme practicate de compozitorii renascentiști (inclusiv canonul) care pot fi utilizate și în alte stiluri muzicale decât stilul sever.

Capitolul *Despre stilul riguros și armonia severă* de rând cu definiția stilului sever include și un compartiment consacrat vocilor și modalităților de tratare a acestora. Aici autorul inserează un tabel ce include diapazonul celor patru voci corale principale – soprano, alto, tenor, bas și a două voci intermediare – baritonul sau *concordante* și *haute contre* sau vocea ce se situează între tenor și alto utilizată doar în Franța. Tot în acest capitol autorul descrie amănunțit corurile duble, tehnicile de îmbinare a acestora, componentele cele mai reușite în opinia lui. Această atenție acordată corurilor duble se explică prin faptul că la confluența secolelor XVIII-XIX în Franța erau foarte populare compozițiile policorale ce antrenau un număr foarte mare de interpreți. ele erau utilizate de regulă cu diferite ocazii

solemne provenind inițial din sărbătorile muzicale ale Marei Revoluții Franceze. Exemple putem găsi în creația majorității compozitorilor francezi din acea epocă: Gossek, Mehul, Cherubini, Lessueur ș.a. Reicha de asemenea este autorul unor *Cântări pentru două coruri, patru declamatori și orgă* (în memoria lui Gretry) și a *Muzicii pentru celebrarea memoriei marilor oameni care s-au manifestat în serviciul națiunii franceze* (*Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes, qui sont illustrés au service de la Nation française*). Aceeași tradiție s-a manifestat și în *Requem*-ul de Berlioz.

În același capitol Reicha examinează diverse modalități de îmbinare a corului cu orchestra, care în opinia lui permit atingerea unui nivel calitativ nou al sunării. Autorul menționează că îmbinările corului cu instrumentele de suflat generează niște efecte sonore deosebite, însă alături de aceasta utilizarea instrumentelor permite evidențierea mai reliefată a coralului din masa sonoră generală

Comparând teoria stilului sever expusă în tratatul lui Reicha atât cu compozițiile realizate în acest stil în sec. XV-XVI, cât și cu teoriile prezente în tratatele altor autori din sec. XVIII-XIX observăm că Reicha nu abordează mai multe compartimente legate de tehnicile contrapunctice, de scriitura muzicală caracteristică stilului sever. Cea mai inexplicabilă pare lipsa examinării contrapunctului simplu și însăși a acestei noțiuni.

În pofida unei vădite orientări practice a tratatului Reicha nu-și familiarizează cititorii cu acele genuri și forme în care s-a materializat stilul sever, asemenea altor autori din secolele precedente (Tincoris, Morly, Zarlino ș.a.) care oferă informații despre genurile de motet, misă, *chanson* ș.a. Tratatul lui Reicha apare ca un exponent al unei viziuni limitate asupra artei muzicale din secolele anterioare conform căreia imaginea stilului sever se reducea doar la studierea legităților de îmbinare a vocilor, a tehnicilor imitative sofisticate și a contrapunctului complex. Această abordare a condus spre conturarea unei imagini eronate a muzicii renascentiste ca purtătoare a unui stil generalizat, impersonal bazat pe un set de reguli stricte, când în spatele numelor unor compozitori nu se auzea muzica vie și nu se conștientiza specificul fiecărui maestru. O perioadă îndelungată metoda de studiere a contrapunctului sever se baza pe sistemul speciilor lui Fux, un sistem an-istoric, destul de scolastic care nu putea să nu trezească repulsii din partea unor viitori artiști

Elevii lui Reicha apreciau foarte înalt metoda dascălului său. Spre exemplu, celebrul compozitor francez H. Berlioz în *Memorile* sale notează: „Reicha preda clar și admirabil contrapunctul. M-a învățat multe, în scurt timp și prin cuvinte puține” [5, p.79]. Berlioz aprecia în special faptul că Reicha îi oferea argumente convingătoare pentru respectarea regulilor deoarece firea rebelă a tânărului compozitor nu se putea mulțumi doar cu trimiteri la autoritatea dascălului sau la cea a vechilor maeștri, dorind mereu să probeze necesitatea practică a regulilor. „El le motiva discipolilor săi ... regulile pe care le recomanda spre folosire” [5, p. 79]. Opinii asemănătoare exprima și Ch. Gounod în *Amintirile unui artist*, precum și numeroși muzicologi preocupați de cercetarea creației faimoșilor discipoli ai lui Reicha.

Antonin Reicha a fost o personalitate cu viziuni destul de largi asupra artei, sistemul său pedagogic fiind străin unor argumente gen *Maxister dixit*, la care frecvent se apela în alte manuale de contrapunct pentru a justifica necesitatea studierii unor reguli demult ieșite din uz asemeni studiului limbilor clasice ca bază a oricărei educații. Fără a exagera lacunele și unele inexactități în teoria contrapunctului expusă în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală* vom menționa laturile pozitive și anume:

1. Orientarea practică a teoriei și aprecierea fenomenelor în raport cu utilitatea lor pentru arta componistică contemporană;
2. Aprecierea estetică a mijloacelor de expresie muzicală;
3. Modalitatea clară de expunere a regulilor fără a le dogmatiza și admitând mai multe excepții;
4. Numărul foarte mare de exemple muzicale care argumentează ideile expuse în text;
5. Includerea unor teme legate de specificul interpretării corale și a componentelor interpretative din lucrările vocal-instrumentale;
6. Examinarea numeroaselor tipuri de contrapunct și nu doar a celor uzuale;
7. Noul sistem modal;

8. Îmbogățirea corpusului de acorduri;
9. Diversitatea ritmică, metrică și de tempo.

În urma celor menționate putem afirma cu certitudine că autorul are o viziune proprie asupra unor fenomene artistice (ca de exemplu stilul sever), precum și o metodă pedagogică eficientă care sintetiza tradițiile și modernitatea, experiența acumulată de predecesori și căutările creative ale contemporanilor oferind discipolilor o școală solidă, dar totodată și libertate suficientă pentru a-și manifesta eul creator.

Referințe bibliografice

1. REICHA, A. *Curs de compoziție muzicală (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, bei Diabelli und Comp, Graben № 1133.
2. DESPINES J.-P. *Trente-six fugues pour le piano forte composees d'apres un nouveau systeme par Anton Reicha en relation avec ses traites didactiques.* These soumise a la Faculty of Graduate Studies and Research pour le degrees de MMA en musicologie. McGill University, Montreal-Quebec, 1977. [online]. [citat la 15 octombrie 2013]. Disponibil pe Internet: http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1422030527169~216.
3. Citat după: *Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения.* Ред. Шестаков В. Москва: Музыка, 1966.
4. D'INDY, V. *Cours de composition musicale.* Livre I. Paris: Durand et Fils, 1912.
5. *Memoriile lui Hector Berzios.* București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962.