

Artă muzicală

SISTEMUL FORMELOR MUZICALE ÎN TRATATUL DESPRE ÎNALTA COMPOZIȚIE MUZICALĂ A LUI A. REICHA

THE SYSTEM OF MUSICAL FORMS IN A. REICHA'S TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION MUSICALE

VICTORIA MELNIC¹,

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

CZU 781.5

781.6

78.071.1(437.1/.2)

Articolul ce urmează este consacrat descrierii și analizei componentelor sistemului formelor muzicale din „Traité de haute composition musicale” (1824-1826) de A. Reicha. Din acest sistem fac parte principalele forme utilizate în practica muzicală a timpului: formă bipartită mare (care corespunde, de fapt, formei de sonată), forma tripartită mare, rondo, variațiunile, forma liberă sau fantezia, menuetul, introducția și preludiul. Un mare interes prezintă observațiile autorului referitor la fenomenul creativității, meditănd asupra procesului de naștere a ideilor muzicale, reflectând despre expunerea și dezvoltarea acestora. Pe lângă teoria formelor propriu-zisă, în partea a X-a din „Tratat” găsim și câteva capitole în care Reicha își împărtășește viziunea asupra stării actuale a muzicii europene, dar și pune în discuție unele probleme care nu au fost abordate anterior în tratate similare. Aceste capitole demonstrează orizontul foarte vast al intereselor autorului, atitudinea lui nonconformistă vizavi de multe fenomene, gândirea creativă și căutarea neobosită a noutăților care ar fi putut îmbogăți arsenalul mijloacelor de expresie ale muzicii.

Cuvinte-cheie: A. Reicha, dezvoltare, formă bipartită mare, formă muzicală, idee muzicală

The article is devoted to the description and analysis of the components of the system of musical forms in A. Reicha's "Traité de haute composition musicale" (1824-1826). This system includes the main forms used in the musical practice of the time: large binary form (which actually corresponds to the sonata form), large ternary form, rondo, variations, fantasy form, minuet, introduction and prelude. Of great interest are the author's observations regarding the phenomenon of creativity, meditating on the process of birth of musical ideas, reflecting on their exposure and development. In addition to the theory of musical forms in Part 10 of the Treatise, we find several chapters in which Reicha shares his vision on the current state of European music, but also discusses some issues that have not been addressed previously in similar treatises. These chapters demonstrate the very broad horizon of the author's interests, his nonconformist attitude to many phenomena, his creative thinking and his relentless pursuit of news that could enrich the arsenal of music expression.

Keywords: A. Reicha, development, large binary form, musical forms, musical idea

Introducere

Antonin Reicha a fost un profesor cunoscut și apreciat care a activat în cadrul Conservatorului din Paris în perioada anilor 1818-1836 și a modernizat sistemul de studiu al compoziției muzicale, câștigându-și reputația unuia dintre cei mai buni profesori de compoziție din Europa. Printre elevii săi se numără așa personalități celebre ale culturii muzicale universale ca Franz Liszt și Hector Berlioz, Charles Gounod și Cesar Franck.

¹ E-mail: vicamelnic@yahoo.fr

Prezentul articol continuă publicațiile noastre anterioare¹ dedicate activității lui A. Reicha și analizei *Tratatului despre înalta compoziție muzicală* [4], considerat, pe bună dreptate, unul din cele mai importante tratate de compoziție ale timpului său. Ultima, a zecea parte din acest *Tratat*, intitulată sugestiv *Arta de a beneficia de ideile sale sau de a le dezvolta*, este consacrată examinării principalelor forme muzicale care au atras atenția autorului anume prin posibilitățile de dezvoltare a temelor muzicale. Printre asemenea forme se numără așa-numita formă bipartită mare (care corespunde, de fapt, formei de sonată), forma tripartită mare, rondo, variațiunile, forma liberă sau fantezia, menuetul, introducția și preludiul. Observăm că în această enumerare sunt prezenți termeni ce se folosesc atât în domeniul formelor (formă bipartită, tripartită) cât și în cel al genurilor muzicale (preludiu, fantezie). Aceasta se explică prin faptul că în perioada respectivă încă nu se stabiliseră definitiv principiile teoretice ale studiului genurilor și formelor autonome ale muzicii instrumentale, dar nici terminologia în acest domeniu.

1. Câteva reperi terminologice: formă, idee, expunere, dezvoltare

În *Tratatul* lui Reicha nu întâlnim noțiunea de formă muzicală. După cum relevă muzicologul H. Preda-Schimiek „pentru a defini organizarea evenimentelor muzicale într-un cadru prestabilit el folosește termenul *coupe* care este foarte apropiat noțiunii de schemă formală” [5, p. 65]².

Înainte, însă, de a descrie toate formele muzicale autorul își expune observațiile referitor la fenomenul creativității, meditănd asupra procesului de naștere a ideilor muzicale, reflectând despre expunerea și dezvoltarea acestora. Reicha menționează că, pe de o parte, pare că toți compozitorii profesioniști nu au nevoie să li se explice ce este o idee muzicală, dar totodată fiecare dintre ei ar întâmpina o dificultate dacă i s-ar cere să formuleze „o definiție exactă și precisă a ideii și să arate cu claritate în ce constă natura ei” [4, p. 1109]. Din acest motiv autorul consideră necesar să abordeze problema naturii ideilor muzicale și să dezvolte procesul misterios al nașterii lor. Noțiunea de idee muzicală din *Tratatul* lui Reicha corespunde de fapt noțiunii de temă în terminologia actuală. Autorul numește idee în muzică „orice, mai mult sau mai puțin, vorbește sentimentelor noastre, ce este plăcut auzului nostru, ce vom reține fără dificultate în memorie și cu plăcere vom recunoaște, orice am dori să auzim din nou, orice oferă posibilități imaginației noastre și interesează sentimentele noastre” [4, p. 1100]. Reicha scrie că și un motiv melodic pregnant, și o succesiune armonică expresivă, și, bineînțeles, o îmbinare reușită de melodie și armonie poate servi drept idee muzicală. Observăm că, spre deosebire de definițiile tradiționale structural-funcționale ale temelor întâlnite în alte tratate și manuale ale timpului, în definiția ideii propusă de Reicha predomină caracteristicile artistice, ideatice și emoționale. O asemenea abordare constituie, în opinia noastră, una din caracteristicile specifice ale *Tratatului*.

Autorul diferențiază șapte tipuri de idei [4, p. 1100-1101]: ideea-mamă (ideea principală, cea mai expresivă și cea mai pregnantă), ideea accesorie (subordonată, plasată, de regulă, între ideile-mame, făcând legătura între acestea), fraza (care este o parte a perioadei și care expune, de regulă, o idee accesorie), perioada (forma în care se expune o idee-mamă), ideea melodică, ideea armonică, ideea melodico-armonică (ultimele trei pot fi atât idei-mame cât și idei-accesorii). Această tipologie, de fapt, îmbină trei tipologii – una funcțională (idee-mamă și idee accesorie), una formal-structurală (frază și perioadă) și una constructivă (idee melodică, armonică și melodico-armonică).

În procesul de lucru cu ideile muzicale autorul evidențiază în mod special două faze: expunerea și dezvoltarea. După cum menționează muzicologul P.M. Landey, Reicha a fost unul din primii teoreticieni care au pus în discuție dezvoltarea tematică în muzică [6, p. 3571]. Diversele modalități de succesiune și îmbinare a acestor faze pe parcursul lucrării muzicale constituie principalele caracteristici determinante care permit diferențierea formelor muzicale. Autorul menționează, pe bună dreptate, că

1 A se vedea: [1], [2] și [3].

2 Aici și în continuare traducerea din limbile străine ne aparține.

oricare dezvoltare este precedată de expunerea ideilor muzicale. „Este important, notează Reicha, ca în expoziție ideile să sune clar și să fie bine diferențiate, în caz contrar, dezvoltarea lor ulterioară va fi confuză și lipsită de sens” [4, p. 1104]. Totodată, autorul atrage atenția cititorilor asupra importanței dezvoltării care, în opinia lui, este definitorie pentru reușita lucrării. El scrie: „Arta compoziției constă nu doar în capacitatea de a genera idei muzicale, ci și de a le dezvolta. O expoziție reușită e fructul unui hazard, a inspirației de moment, a căldurii sau a efervescenței tinereții; însă pentru a dezvolta aceste idei trebuie să fi un maestru abil, iscusit și experimentat” [4, p. 1129]. Reicha descrie cele mai reușite și mai promițătoare procedee de dezvoltare, accentuând că acestea diferă în funcție de genul, forma și dimensiunile piesei. Autorul menționează că „deoarece sunt supuse dezvoltării ideile expuse anterior, impresia generală în mare măsură depinde de calitatea și caracterul acestor idei”. Ideile muzicale care apar pe parcursul unei piese sau a unei părți dintr-o lucrare mai mare trebuie, în opinia autorului, să se deosebească după caracter pentru ca piesa în întregime sau o parte a ei să nu pară monotone și neinteresante. Pentru aceasta nu este necesară o abundență de idei, ci este suficientă dezvoltarea iscusită a unor idei pregnante și individualizate. Evident, în pofida caracterului contrastant, ideile trebuie să fie compatibile, să urmeze firesc una după alta, altfel apare riscul unei succesiuni de teme ce va aminti, mai curând, un discurs dezorganizat, lipsit de sens.

Fără a diminua importanța dezvoltării, Reicha menționează și faptul că există mai multe piese muzicale (ca, de exemplu, aria, nocturna sau unele genuri dansante), în care dezvoltarea temelor în forma în care aceasta este prezentă în forma de sonată sau în cea tripartită mare nu-și găsește justificarea. Pentru aceste genuri sunt mai convenabile așa procedee ca dezvoltarea factuală sau cea armonică. Autorul își exemplifică observațiile prin câteva variante de expunere a temelor, urmate de dezvoltarea acestora, notând că procedeele de dezvoltare trebuie să difere în funcție de genul și forma pieselor. Astfel, spre exemplu, pentru primele părți din simfonii, cvartete sau sonate, dar și pentru uverturi este mai indicată expunerea succesivă a tuturor temelor fără dezvoltarea lor, care ulterior va fi realizată într-un compartiment separat. Totodată, în părțile lente este mai convenabilă dezvoltarea ideilor muzicale imediat după expunerea lor. În opinia lui Reicha, pentru a exploata cât mai eficient ideile compuse, trebuie:

1. Să posezi măiestria armoniei la 2, 3 și 4 voci.
2. Să cunoști la perfecție regulile contrapunctului dublu.
3. Să știi să modulezi cu ușurință.
4. Să folosești abil secvențele.
5. Să poți îmbina 2, 3, 4 și mai multe teme.
6. Să studiezi, cum o făceau Haydn și Mozart.

Pentru a fi mai convingător și pentru a atribui o valoare utilitară sporită reflecțiilor sale teoretice, Reicha include două exemple muzicale însoțite de analiza detaliată a expunerii și dezvoltării tematiche. Autorul menționează importanța deosebită a acestor cunoștințe și abilități pentru arta compoziției, regretând faptul că anterior aceste probleme nu au fost reflectate în lucrările didactice ale altor autori și argumentând astfel noutatea mai multor postulate din *Tratatul* său, precum și accentuând o dată în plus orientarea practică a acestuia.

Pare destul de plauzibilă afirmația autorului că „cele mai notabile modele și realizări în domeniul dezvoltării ideilor muzicale le găsim în muzica instrumentală” și că „în muzica vocală încă nu au fost găsite modalitățile de aplicare a dezvoltării active” [4, p. 1184]. Totodată, Reicha consideră că în scenele de ansamblu sau în cele corale, dar mai ales în marile finaluri din opere dezvoltarea poate oferi posibilități destul de interesante, însă pentru asta, după cum notează autorul, „compozitorul trebuie să fie un bun maestru al artei sale și să știe să găsească situațiile scenice cele mai potrivite, precum și textele convenabile” [4, p. 1184]. El consideră că dezvoltarea tematică are mai multe avantaje față de tehnica contrapunctică, imitativă sau fugată care adesea pot părea prea severe, prea sofisticate, fără a oferi libertate fanteziei creatoare a compozitorilor și, respectiv, nelalocul lor în anumite lucrări muzicale.

Printre metodele de dezvoltare autorul relevă următoarele:

- 1) transpoziția frazelor;
- 2) secvențele;
- 3) imitațiile;
- 4) expunerea dialogată a două sau trei fraze muzicale;
- 5) utilizarea contrapunctului dublu cu permutarea ulterioară a vocilor;
- 6) varierea melodică sau armonică a frazelor;
- 7) schimbarea succesiunii ideilor muzicale.

Muzicologul canadian Peter M. Landey menționează că în lucrările teoretice ale lui Reicha se relevă două viziuni contare asupra dezvoltării muzicale. Una este concentrată în noțiunea de „melodie continuă sau temă, care este tonal închisă, însă prelungită printr-o serie de întreruperi melodice și/sau armonice și trebuie înțeleasă în termeni de inter-conexiune a ritmurilor frazelor” [6, p. 3571]. A doua viziune reiese din opoziția noțiunilor de expunere și dezvoltare a materialului tematic. „Dezvoltarea are loc, în principal în compartimentele dezvoltatoare. Acestea se caracterizează prin fragmentare, sunt tonal deschise și sunt consacrate recombinației materialului” [6, p. 3572]. Putem afirma cu certitudine că anume procedeul de dezvoltare prezintă fundamentul sistemului de forme muzicale elaborat de A. Reicha.

2. Principalele forme muzicale în viziunea lui A. Reicha

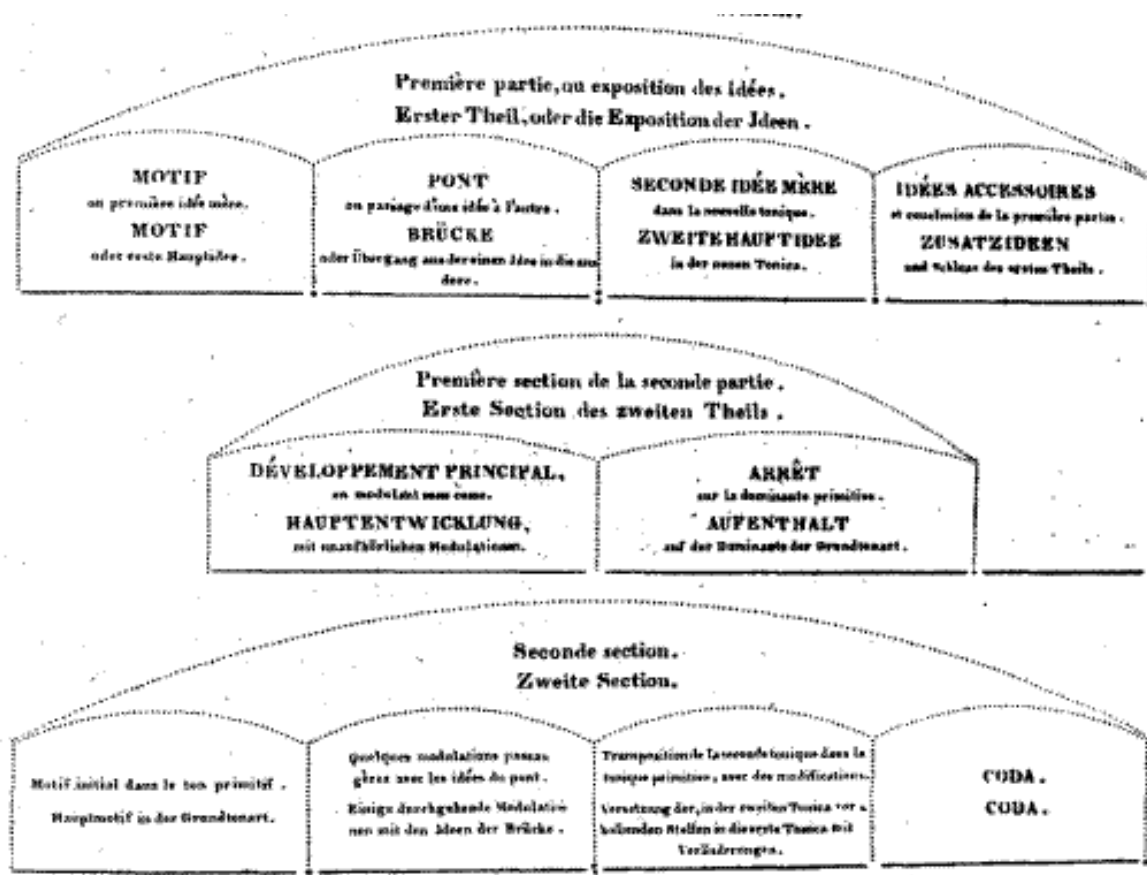
Reicha nu-și pune drept scop descrierea tuturor formelor muzicale existente în practica muzicală a timpului său, ci se concentrează doar asupra formelor care, în opinia lui, oferă posibilități sporite pentru dezvoltarea ideilor muzicale. Acestea sunt, după cum am menționat și anterior, forma bipartită mare, forma tripartită mare, rondo, variațiunile, forma liberă sau fantezia, menuetul, introducția și preludiul.

Expunerea formelor muzicale începe cu prezentarea formei bipartite mari care, de fapt, este una din primele descrieri teoretice ale formei de sonată. Dorim să menționăm că, spre deosebire de teoria modernă a formelor muzicale în care forma de sonată se prezintă ca una ce constă din trei compartimente de bază (expoziția, tratarea și repriza), în tratatul lui Reicha această formă apare ca una formată din două părți, având și denumirea de *formă mare bipartită (le Grande Coupe binaire)*. O asemenea abordare este în consonanță cu tradițiile teoretice ale timpului. Cele două secțiuni ale formei se deosebesc prin modalitatea de prezentare a ideilor muzicale, prima cuprinzând expunerea acestora (ea corespunde expoziției în teoria actuală), cea de-a doua, construită din două compartimente destinate, respectiv, dezvoltării (primul din ele) și reluării modificate a primei secțiuni a formei, adică a expoziției (cel secund).

Faptul că autorul nu diferențiază tratarea (sau dezvoltarea) în calitate de compartiment separat al formei poate fi parțial explicat prin rolul încă nu prea important ce revine dezvoltării în creația lui Haydn și Mozart, a predecesorilor și contemporanilor acestora, la care tratările încă nu au căpătat acea pondere în structura formei pe care o vor avea în lucrările lui Beethoven și a compozitorilor romantici, adesea fiind destul de modeste ca dimensiune, prezentând frecvent o punte cu elemente de dezvoltare ce leagă expoziția de repriză.

La o analiză mai atentă se relevă, totuși, o structură generală tripartită a formei, deoarece singur autorul diferențiază cele trei secțiuni distincte: „Prima parte a formei servește pentru expoziția ideilor inventate. A doua parte se divizează în două secțiuni, prima din ele folosind la dezvoltarea ideilor, iar a doua – la transpoziția lor” [4, p. 1159].

Chiar și schema prezentată de Reicha conține trei compartimente:



Pentru ca repriza să nu pară neinteresantă și să se deosebească de expoziție, autorul propune următoarele soluții:

1. Schimbarea ordinii de expunere a temelor.
2. Modificarea dinamicii: ceea ce a sunat *piano* să sune *forte* și viceversa.
3. Schimbarea cu locul a vocilor.
4. Varierea armoniei.
5. Ornamentarea melodiei.
6. Dezvoltarea continuă a ideilor muzicale.

Planurile tonale ale formelor citate de Reicha sunt absolut tradiționale: dacă lucrarea este scrisă în tonalitate majoră, a doua temă (secundară) în expoziție va suna în tonalitatea dominantei, iar în repriză – în cea a tonicii; dacă lucrarea este realizată în tonalitate minoră, tema secundară va fi expusă inițial în tonalitatea paralelă și ulterior, în repriză, transpusă în tonică.

În linii mari, majoritatea formelor examinate în *Tratat* apar într-o viziune destul de tradițională, reflectând practica artistică de la confluența secolelor XVIII-XIX și creația clasicilor vienezi, în special Haydn și Mozart. Forma tripartită, cea de rondo, menuetul, fantezia și variațiunile sunt expuse destul de succint și nu prezintă nici un fel de abateri nici față de tradițiile timpului, nici față de teoria actuală a formelor.

Un capitol aparte este consacrat introduției și preludiului. În descrierea acestor forme Reicha face trimiteri la creația marelui Bach, menționând că acest maestru ne-a lăsat numeroase exemple minunate în aceste genuri [4, p. 1186]. Aceste observații sunt foarte importante, ținând cont de faptul că în timpul elaborării *Tratatului* (1824-1826) opera marelui cantor german încă nu era accesibilă unor cercuri largi de muzicieni și melomani (după cum se știe, redescoperirea lui Bach avea să aibă loc abia în 1829, după interpretarea *Pasiunilor după Matei* de către F. Mendelssohn). Pare destul de curioasă și sugestia autorului de a folosi preludiile în calitate de acompaniament pentru ariile declamative și coruri, dacă situația scenică favorizează acest lucru. În asemenea cazuri preludiile vor fi orchestrale și compozitorul trebuie să reușească să transmită prin muzică toate suferințele și emoțiile eroului sau să reflecte evenimentele ce se petrec în scenă.

3. Gânduri și idei ce nu se referă la formele muzicale

În afară de teoria formelor propriu-zisă, în partea X din *Tratat* găsim și câteva capitole în care autorul își împărtășește viziunea asupra stării actuale a muzicii europene, dar și pune în discuție unele probleme care nu au fost abordate anterior în tratatele similare. Aceste capitole demonstrează o dată în plus orizontul foarte vast al intereselor autorului, atitudinea lui nonconformistă față de multe fenomene, gândirea creativă și căutarea neobosită a noutăților care ar fi putu îmbogăți arsenalul mijloacelor de expresie ale muzicii.

Unul din cele mai interesante capitole din aceasta parte a *Tratatului* este denumit *Despre crearea temelor muzicale*. Aici Reicha descrie cu lux de amănunte psihologia procesului creativ, examinând așa-numita capacitate creativă a omului sau *Geniu*, cum o numește el (de la latinescul *Geni*, ceea ce înseamnă „a naște”, „a crea”). Reicha evidențiază câteva faze sau stări ale spiritului creator care pot influența capacitatea creatoare a omului, caracterizându-le pe fiecare dintre acestea. El scrie: „Atunci când capacitatea creatoare se află în faza de maximă activitate temele abundă cu o ușurință extraordinară, însă nu întotdeauna în ordinea necesară. Aceste teme pot fi asemănată unor diamante brute care necesită doar a fi șlefuite” [4, p. 1101]. Facultatea creativă ne este dată de la natură, fiind prezentă într-o măsură mai mare sau mai mică în fiecare dintre noi și ca orice altă capacitate necesită antrenament și exerciții permanente pentru a o menține în plină formă. Autorul este de părere că abilitățile formate prin exerciții pot oferi facultății creative momente de răgaz pentru ca aceasta să nu se epuizeze înainte de termen. Aceste momente de răgaz pot fi utile pentru studierea diferitor domenii ale artei muzicale sau pentru obținerea unui profesionalism care ulterior va contribui la folosirea cât mai productivă a perioadelor de inspirație și de activitate creatoare. Pentru a calma efervescenta unei imaginații ardente care, de regulă, este însoțită de dureri acute de cap și dăunează concentrației și întregului proces creator, Reicha sugerează „studierea, deopotrivă cu arta, a geometriei și algebrei. Grație acestor două științe, notează autorul, imaginația mea a devenit mai bine definită, mai docilă și mai productivă” [4, p. 1102]. Autorul atenționează tinerii compozitori asupra forțării capacității creative și asupra excesului de stimulenți exteriori ai acesteia ca, de exemplu, băuturile alcoolice, dorința de faimă sau dragostea pentru femei. El notează că aceste modalități de activizare a facultății creative sunt iluzorii și de scurtă durată. Menționăm că, în opinia autorului, dispoziția proastă, irascibilitatea, supărările, clima rece și ploioasă, activitățile care nu sunt pe placul artistului, excesele de tot felul sau circumstanțele adverse pot acționa negativ asupra capacității creatoare, diminuând-o sau chiar distrugând-o.

Ultimele pagini ale *Tratatului* abundă de idei ce pot părea absolut surprinzătoare și de propuneri cu totul neașteptate în contextul unui tratat de compoziție. Spre exemplu, autorul descrie aici așa-numitele *coruri vorbite* utilizate în tragediile grecești și romane și propune reînvierea lor în condițiile teatrului dramatic contemporan, ceea ce ar fi destul de simplu prin utilizarea mijloacelor muzicale. „Pentru aceasta trebuie doar de a ritma și de a prosodia corect versurile care urmează să fie interpretate de cor și de a nota această prosodie în tempoul potrivit” [4, p. 1193].

Autorul își exprimă regretele referitor la faptul că până în prezent încă nu au fost descoperite modalitățile pentru notarea declamației, ceea ce ar fi permis să reproducem în original felul în care Demostene sau Cicero își declamau raționamentele sau cum Roscius, Garrick sau Lekain¹ își interpretau rolurile. Din păcate, Reicha nu propune nimic constructiv în acest sens și până astăzi problema enunțată rămâne nesoluționată.

Merită atenție propunerea autorului de a calcula fluxul de aer emis de instrumente pentru a stabili numărul ideal de interpreți pentru a asigura sunarea perfectă în diferite spații.

Reicha afirmă că „sunetul, punând în mișcare fluxul de aer care înconjoară corpurile sonore, trasează desene. Acestea pot fi linii, pătrate, cercuri, elipse etc.” [4, p. 1194]. Autorul este nedumerit de lipsa de cercetări ale fizicienilor sau ale matematicienilor în acest domeniu, care, în opinia lui, „ar putea aduce la noi descoperiri în ceea ce privește raportul între cele două simțuri: văzul și auzul”. Grație acestui nou gen de desen, s-ar găsi modalitatea de fixare vizuală a imaginilor muzicale care, după cum se știe, „nu sunt întotdeauna pe înțelesul

1 Actori celebri din sec. XVIII.

chiar și celor inițiați”. Prin aceste desene s-ar putea facilita simțirea și înțelegerea muzicii. Totodată, ele ar permite, în opinia autorului, „de a fixa diferitele nivele de complexitate care există în muzică” [4, p. 1195].

Tot în acest capitol Reicha propune introducerea în limbajul muzical a sferturilor de ton – intervale folosite cu succes în muzica Greciei Antice. Aceste intervale ar lărgi considerabil, în opinia autorului, paleta expresivității muzicale și „ar permite notarea cu o precizie mai mare a declamației, ar diversifica infinit cântul și ar îmbogăți armonia” [4, p. 1195].

Încă o idee aparent extravagantă și îndrăzneță a autorului *Tratatului* este propunerea de a interpreta acorduri multisonore la timpane. „Pentru aceasta, scrie Reicha, este nevoie de un număr suficient de timpane acordate pe înălțimi diferite care interpretează succesiuni armonice” [4, p. 1195]. Pare o propunere ademenitoare și, probabil, efectul sonor obținut este unul impunător. Ulterior, celebrul elev al lui Reicha – compozitorul francez H. Berlioz – a folosit acest efect în renumita *Tuba Mirum* din grandiosul său *Requiem*.

Câteva pagini din acest ultim capitol sunt consacrate meditațiilor autorului asupra stării actuale a muzicii europene. Reicha relevă locul important ce revine muzicii în viața societății, atrage atenția asupra unor realizări mărețe ale artei muzicale europene, asupra nivelului profesionist foarte înalt al muzicienilor etc. Totodată, autorul menționează că „anume acum când arta muzicală a atins un asemenea nivel de perfecțiune, când a devenit atât de populară încât aproape toți doresc să se ocupe cu muzica, ea s-a pomenit în pragul regresului și degradării [4, p. 1192]. Aceasta s-a întâmplat, în opinia lui Reicha, din cauza dorinței multor compozitori de a fi pe placul publicului, sacrificând principiile veritabile ale artei sublime în favoarea modei și opiniei mulțimii. Majoritatea operelor muzicale devin doar marfă, valoare căreia este una efemeră și de scurtă durată. Pentru a depăși aceste lacune care împiedică apariția unor capodopere artistice de mare valoare este necesar nu doar de a avea capacități excepționale și cunoștințe profunde în domeniul artei muzicale, ci și de a poseda un spirit elevat, capabil să ignore opinia mulțimii și a criticii care nu caută altă recompensă decât sentimentul propriei superiorități [4, p. 1193]. Aceste cuvinte ale lui Reicha sună extrem de actual și astăzi.

Concluzionând cele expuse, putem afirma cu certitudine că mersul teoriei muzicale în mod firesc, de regulă, rămâne puțin în urma practicii artistice și, după cum menționează și Reicha, „toate regulile sunt formulate pe baza observațiilor asupra creației marilor maeștri”. În *Tratatul* său autorul nu-și propune reformularea întregului set de reguli de compunere a canoanelor, fugilor sau succesiunilor armonice, ci încearcă să reflecte evoluția practicii muzicale din ultimii aproximativ 50 de ani, propunând unele modalități de ajustare a formelor și genurilor vechi la condițiile stilistice ale timpului său. El era ferm convins că toate stilurile, genurile și formele anterioare pot fi cu succes utilizate de compozitori, fiind îmbogățite cu niște procedee și mijloace de expresie noi.

Referințe bibliografice

1. MELNIC, V. Antonin Reicha – un spirit inovator paneuropean. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Lidris, 2013, nr. 1(18), pp. 5–13. ISSN 1857-2257.
2. MELNIC, V. Teoria contrapunctului în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală* de A. Reicha. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2014. Chișinău: Grafema Lidris, 2014, nr. 2 (22), pp.6–13. ISSN 1857-2257.
3. MELNIC, V. Teoria fugii în „*Tratatul despre înalta compoziție muzicală* a lui Antonin Reicha”. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2015. Chișinău: Valinex, 2015, nr. 3 (26), pp. 6–12. ISSN 1857-2257.
4. REICHA, A. *Curs de compoziție muzicală (Cours de composition musicale ou Traité complet d'harmonie pratique, de mélodie, 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.
5. PREDA-SCHIMEK, H. Regard sur la genèse des théories de la forme, entre classicisme et romantisme (1790-1845). In: *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*. Paris. 2003, vol X/2, pp. 63–76.
6. LANDEY, P.M. Issues in the development of Anton Reicha's theory of „grande coupe binaire”: del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones. In: *Revista de Musicología*. 1993, vol. 16, no. 6, pp. 3568–3577.