

**Universitatea de Arte „George Enescu” Iași**  
Facultatea de compoziție, muzicologie,  
pedagogie muzicală și teatru

Teză de doctorat  
Rezumat - Summary

Conducător științific:  
Prof. univ. dr. Mihail COZMEI

Doctorand:  
Dan PRELIPCEAN

2005

Motto:  
*„Nimeni nu începe cu propria sa gândire.  
Fiecare găsește în vremea sa o anumită stare de  
fapt a cunoașterii și a punerii problemelor, în  
care el se integrează și pornind de la aceasta  
începe să cerceteze...”*  
Nicolai Hartmann

Abordarea unui asemenea subiect, pe cât de sensibil din punct de vedere muzicologic, pe atât de incitant pentru un interpret cu o înclinație justificată în timp față de muzica de cameră, reprezintă un demers cu profunde semnificații în activitatea de cercetare, având ca scop o mai profundă înțelegere a muzicii, pe de o parte, dar și contribuția personală în contextul originalității unor puncte de vedere în domeniul artei interpretative. Cu acest studiu, artistul-interpret a ajuns într-o ipostază inedită, dar provocatoare. După decenii în care și-a dedicat întreaga energie forării în adâncuri a celor mai interesante sensuri muzicale, a sculptării unor semnificații moderne ale problematicii interpretării muzicale și chiar a trasării unor direcții noi, viabile în timp, este pus acum să apeleze la alte „arme” din panoplia rezervată cunoașterii fenomenului muzical.

Vastitatea temei rezultă din considerabila plajă de timp în care au trăit și creat cele patru genii ale muzicii clasice: aproape un secol între anul nașterii lui Haydn (1732) și cel al morții lui Schubert (1828). Este mai întâi creionată în linii mari evoluția muzicii – vocale, instrumentale și, mai ales, camerale, cu momentul de cristalizare a genului de cvartet de coarde.

Comentariul este focalizat către reperele stilistice ale muzicii clasice în general, dar și către identificarea elementelor comune și a liantului care-i unește pe cei patru compozitori – Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven și Franz Schubert – găsirea acelor elemente care îi diferențiază și care în mod firesc îi caracterizează pe fiecare în parte. Totodată, încercăm să demonstrăm influența pe care un compozitor a avut-o față de discipolii săi și chiar maniera în care a existat o întrepătrundere a fenomenului creator. Diversitatea în unitate creează partea

cea mai incitantă a lucrării de față, constituind totodată și nota personală a acesteia.

Un comentariu special, în cadrul diferențierilor stilistice dintre cei patru compozitori, este dictat de faptul că toate lucrările scrise pentru cvartet de coarde la care ne vom referi poartă amprenta interpretării speciale a Cvartetului VOCES, deschizându-ni-se astfel perspectiva originalității unor comentarii interpretative ce au la bază atât experiența dobândită în ani, dar și contactul direct cu personalități muzicale din țară și străinătate.

Titlul lucrării, după cum am mai arătat, presupune ample referiri la creația clasică de muzică de cameră. Prin propria prestație și încercând să dăm o tentă aparte tezei, ne oprim cu precădere la patru capodopere ale literaturii de gen:

- Joseph Haydn – *Cvartetul în re minor op. 76 nr. 2*,
- Wolfgang Amadeus Mozart – *Cvartetul în re minor K.V. 421*,
- Ludwig van Beethoven – *Cvartetul în si bemol major op. 133*,  
“*Marea Fugă*”

și, în sfârșit,

- Franz Schubert – *Cvartetul în re minor op. posthum*, „*Moartea și Fata*”

și vom focaliza astfel, prin comparații și diferențieri, ceea ce reprezintă chintesența subiectului în sine, care este provocator și complex.

În preambul, realizăm o succintă călătorie în timp, pentru a putea stabili mai întâi conceptul de *muzică de cameră*, apoi drumul său până la cristalizarea și finisarea ansamblului care a devenit, prin diferite prefaceri, genul de creație cel mai distinct și precis, un organism perfect, echilibrat, stabil și de o maximă expresivitate, **cvartetul de coarde**.

## Capitolul I

### Elemente de semiotică muzicală și tehnică instrumentală

În capitolul introductiv, vom acorda importanța cuvenită evoluției *semioticii muzicale* pe traseul celor aproape o sută de ani.

*Sintaxa muzicală*, problemele de *stilistică*, apoi cele *estetice*, le vom argumenta exprimând și puncte de vedere personale, izvorâte din practica îndelung petrecută pe scena de concert. La acestea vom adăuga considerații de ordin didactic, provenite dintr-o experiență pedagogică cu rezultate pe care specialiștii le socotesc a fi meritorii.

Dar ceea ce a coagulat toate noțiunile și ideile într-o concepție finită a fost cartea filozofului și esteticianului Nicolai Hartmann – *Estetica* – din care am extras o sinteză privitoare la principalele *straturi ale operei de artă*.

Astfel, *stratul I* se referă la *morfologia și sintaxa operei muzicale*.

În laboratorul artistului, piesa nou abordată este supusă unui proces de observare aidoma cercetării științifice sub microscop. Este momentul desfacerii întregului în toate părțile componente, ce are ca scop reconstituirea cât mai exactă a tuturor elementelor care l-au condus pe creatorul operei de artă la realizarea ei. Succesiunea, legătura și relațiile dintre sunete pot fi considerate ca prim-plan sau *plan-de-față* în muzică. În viziunea tridimensională a discursului muzical – orizontalitatea, verticalitatea și adâncimea – contactul cu opera artistică, atât al interpretului cât și al auditorului, se face nemijlocit cu ajutorul elementelor *planului-de-față*.

În cadrul *stratului II, stilistic*, sunt comentate două noțiuni, deoarece ele comportă explicații speciale și suscită o tratare separată în raport cu enunțarea contextuală. Acestea sunt: *semiotica muzicală* și *elementul interpretativ*.

În afară de notația muzicală a înlănțuirii sunetelor, care îl apropie pe interpret de compozitor, suma celorlalte semne înscrise în partitură deschide în orizontul artistului interpret o lume complexă, prin diversitatea ei, care va da actului artistic originalitate și spontaneitate. Dincolo de muzicalitatea interpreților, notațiile compozitorilor rămân esențiale; la fel și

aportul editorilor. În lucrarea de față, vom grupa semnele și indicațiile muzicale dintr-o partitură, din perspectiva interpretului, permițându-ne de asemenea comentarii metodice pe care le considerăm necesare. Se fac astfel referiri la: indicații de tempo și agogică, indicații de expresie, dinamice, semne specifice pentru accentuarea unor note, alte indicații – *pizzicato*, *ponticello*, *sul tasto*, *con legno*, *trăsăturile de arcuș*, *ornamentele (trilurile, apogiaturile, mordentul, grupetul)*.

*Actul artistic* trebuie înțeles ca o re-creare a textului abordat, o împlinire sensibilă, vie a acestuia. Intermediarul între compozitor și public este artistul-interpret care realizează „forma sensibilă” a partiturii, cu bogăția ei de semne și înțelesuri. În problema raportului dintre operă (partitură) și interpret, distingem ipostaze notabile ale subiectului comentat:

- Abordarea unor lucrări muzicale aparținând compozitorilor din perioadele trecute; în acest caz, aceeași lucrare care este abordată de mai mulți interpreți, prezintă un cadru general, parametri principali obligatorii, dar vor apărea și multe deosebiri din modul mai mult sau mai puțin subtil și subiectiv de redare al fiecărui interpret.
- Interpretarea unor lucrări care sunt dedicate interpreților, existând șansa cunoașterii directe a dorințelor și indicațiilor compozitorilor.
- Aceeași lucrare muzicală repetată de același interpret. E lesne de înțeles că pregătirea anterioară actului scenic, prin multitudinea orelor de studiu individual și repetiții, conduce firesc la șlefuirea operei, la îmbogățirea semnificațiilor ei. De fiecare dată apare o stare specială, irepetabilă, care dă unicitate operei de artă. Fantezia și inspirația artistului fac actul interpretativ personal și unic.

*Stratul III, metafizic* cuprinde cele mai subtile și mai profunde date ale discursului muzical. Din punct de vedere semantic, se pătrunde în lumea complexității expresive a frazelor și a evoluției acestora în contextul operei muzicale. Îmbinarea fericită dintre capacitatea interpretului de a transmite mesajele adânci și perceperea acestora de către receptorul apt de a înțelege momentul suprem al actului artistic, duce nemijlocit la transcendența în straturile interioare ale muzicii. În sfera acestui ultim strat muzical există acel „ceva” abstract, aflat dincolo de sunete, dar mijlocit de acestea și constituind *planul-de-spate* al lucrării muzicale.

Această ultimă fază, concepută asemenea unui *act regizoral*, constituie partea cea mai laborioasă a repetițiilor noastre și consumă cele mai multe argumente în susținerea planului interpretativ al lucrării.

Lucrarea caută să clarifice cu pregnanță stratificarea tuturor elementelor ce compun ansamblul unei opere de artă. În acest context, abordarea partiturii muzicale – a „operei artistice” – nu poate fi unidimensională, văzută în plan drept. Ea capătă profunzime și adâncime, creând astfel noi dimensiuni ale percepției artistice. Aceste elemente subtile, subiective, greu exprimabile, motivează ceea ce este concret în planul apropiat – planul-de-față și argumentează din interior un edificiu sonor cu care luăm contact la prima citire a lucrării – în cazul muzicianului interpret – sau la prima audiere pentru spectatorul meloman.

Subiectul va gravita în jurul relației care se stabilește între compozitor, artistul interpret și auditor – cele trei laturi ale unui triunghi echilateral ce include în interiorul său actul muzical și componentele sale structurale: creația, interpretarea și receptarea.

Muzica, aparținând artelor nerepresentative – alături de ornamentală și arhitectură – va modela sau va avea ca scop al analizei *sunetul*.

*Înălțimea* este cea pe care o asimilăm celei mai delicate și fragile componente – *intonajia*. *Durata*, de asemenea parte concretă a sunetului, înseamnă *ritm*. Pregonanța ritmului, alături de puritatea intonației și expresivitatea sunetului, este criteriu de bază ce stă în fața oricărui juriu de concurs în vederea departajării valorice. *Intensitatea* sunetului ne duce spre capitolul vast al *dinamicii*. Face parte din coordonatele algebrice ale tridimensionalului, fiind, am putea spune, perspectiva discursului muzical. În fine, *culoarea* sau *timbrul* constituie o calitate de natură subiectivă, ținând de factori diverși – temperament, cultură, intuiție, disponibilități fizice, instrument, coarde etc. Dacă un ritm trebuie executat întocmai, culoarea dată sunetelor ce compun ritmul respectiv este mereu alta, fiind totodată și partea cea mai interesantă a diferitelor interpretări.

Intonația și ritmul le considerăm a fi *concrete* – perfect măsurabile, *obiective* – pe când intensitatea și culoarea sunt *subiective*, depinzând de o multitudine de factori.

În continuare, tema propune o nouă perspectivă și de ce nu, o *șansă*: aceea de a încerca o viziune personală din punctul de vedere al *interpretului* – cel care este pus să tâlmăcească, să regândească muzica și nu de puține ori să o recompună, parcurgând un drum invers – de la contemporaneitate și viziunea acesteia, la perioada clasică – beneficiind de

toate descoperirile și informațiile acumulate în peste două secole de prefaceri muzicale. Iar strict profesional, șansa constă în peste trei decenii de activitate și muncă neîntreruptă pe altarul celei mai frumoase și subtile întruchipări a muzicii – **muzica de cameră** – și a celui mai rafinat și omogen ansamblu al acesteia – **cvartetul de coarde**.

În cadrul unei succinte retrospective istorice, se fac referiri la nașterea genului cameral și constituirea repertoriului clasic. Genul își are obârșiile încă în perioada *Ars Nova*, în diferitele forme de exprimare dictate de situațiile specifice de atunci ale existenței sociale. Încă din secolul al XVI-lea, au apărut lucrări unde s-a putut observa cu precădere împletirea *polifoniei* cu *omofonia*. Până la apariția genului și formei de *sonată*, coexistă câteva tipuri instrumentale de sine stătătoare: *ricercarul*, *capriccio*, *fantezia*.

Apare *sonata da chiesa*, căreia i se opune tot mai mult *sonata da camera*, orientată pe principiul monodiei acompaniate. Cele două coexistă în sec. XVII–XVIII. Un alt aspect de covârșitoare importanță îl au școlile italiene de luterie de la Brescia și Cremona, din secolele XVI–XVIII, care perfecționează familia violei și cea a violoncelului.

O contribuție deosebită o vor aduce și componenții Școlii de la Mannheim.

Johann Mattheson, în lucrarea sa *Der Volkommene Capellmeister*, folosește printre primii noțiunea de *Kammerstyl*. Aceasta definea acea muzică ce exprima pasiunile, pe de o parte, dar și muzica ornamentală de virtuozi, pe de altă parte.

Începând cu secolul al XVIII-lea, mai cu seamă în Anglia, muzica de cameră părăsește salonul aristocratic sau burghez. Tot mai des apar producții de muzică de cameră în săli ce au ca destinație manifestări muzicale publice – așa-numitele „academii”.

La mijlocul sec. al XVIII-lea, alcătuirea cvadripartită a unei lucrări de cameră sau simfonice era deja cristalizată. Așa ia naștere prototipul genului clasic de *simfonie* și *cvartet de coarde*.

## Capitolul II

### Joseph Haydn și contribuția sa la întemeierea stilului clasic

Momentul istoric reprezentat de personalitatea compozitorului Joseph Haydn constituie direcția de pornire și cristalizare a muzicii de cameră și apariția unor formații camerale de gen, cărora li s-a adresat o vastă literatură – trio cu pian și *cvartet cu coarde* în special. Modul în care Haydn instituie ordinea în lumea muzicală a timpului este exemplar, demonstrând luciditatea unui creator cu o putere de sinteză rar întâlnită. El va desăvârși un lucru început în opus-urile de tinerețe, și anume situarea muzicii pentru cvartetul de coarde la nivelul “marii muzici de artă”, definind în conținut și formă spiritul epocii sale “grosse Kunstmusik”. Haydn se orientează către o alcătuire instrumentală care să-i ofere echilibru sonor și omogenitate: *două violine, o violă și un violoncel*, cu alte cuvinte – **cvartetul de coarde**. Compozitorul stabilește echilibrul și fundamentul construcției noii formule instrumentale în *Opusurile 1, 2 și 3*.

Ciclul *Cvartetelor opus 33* constituie piatra de hotar în cristalizarea finală a formei de cvartet de coarde.

Toate acestea l-au instalat pe Haydn pe drept cuvânt în postura de ctitor al *cvartetului de coarde* și părinte spiritual al celui mai echilibrat, omogen și stabil gen muzical cameral.

Capitolul dedicat lui Joseph Haydn cuprinde o incursiune analitică în lumea aparte a unei capodopere haydniene: *Cvartetul în re minor op. 76 nr. 2*, lucrare sobră, riguroasă ce ascunde de la început un tulburător discurs dramatic, generat de intervalul de cvintă cu care debutează prima parte. Este poate răspunsul haydnian la *KV 421*, tot în *re minor*, al lui Mozart.

Cele 83 de cvartete de coarde ale marelui clasic reprezintă drumul celor mai importante prefaceri stilistice. De la *Cvartetetele op. 1, 2 și 3*, unde Haydn oscila încă între *sonata a quattro* și stilul *divertimento* și până la ultimul ciclu, *Op. 76*, avem cel mai important traseu parcurs vreodată de un compozitor. Postura de pionier-cercetător l-a adus pe Haydn la sfârșitul perioadei de creație în cea de părinte spiritual al cvartetului de coarde.

### Capitolul III

#### Wolfgang Amadeus Mozart.

#### Creația mozartiană, simbol al perfecțiunii clasice

Mozart compune în egală măsură în cele trei mari blocuri creative, pe care le duce la apogeu: instrumental, religios și de operă.

Mozart are locul său în evoluția genului de cvartet de coarde, căruia i-a dedicat 26 de *opus*-uri, alături de alte numeroase partituri compuse pentru alcătuirii camerale diverse. Evoluția creației mozartiene pentru cvartet înregistrează câteva momente de hotar. Unul dintre acestea se înscrie în perioada decembrie 1782 – ianuarie 1785, când Mozart compune seria de 6 *cvartete de coarde dedicate lui Joseph Haydn*. Noutatea acestei realizări a fost catalogată ca o excepție absolută. Partiturile celor șase cvartete nu au fost scrise dintr-un elan generos, cum a fost cazul atâtor altor lucrări, ci într-o perioadă de mai bine de doi ani, într-un proces creator laborios, ceea ce a avut ca rezultat o extremă individualizare a scriiturii și, în epocă, etichetarea lor drept „moderne”.

Ca ilustrare a geniului mozartian, ne-am oprit la *Cvartetul în re minor KV 421*, compus în anul 1783. Lucrarea ni-l prezintă pe muzician în plină căutare. Este singurul cvartet din cele șase dedicate lui Haydn, scris într-o tonalitate minoră, de o consistență muzicală dramatică, vibrantă. Aparent, organizarea sa formală se apropie de structurile haydniene. Le îmbogățește însă, anticipând chiar elemente de scriitură și sens pe care Haydn le va afirma peste mai bine de un deceniu.

În capitolul dedicat lui Mozart sunt comentate trei aspecte de importanță majoră ale creației mozartiene: echilibrul elementelor de limbaj, simetria și claritatea formelor (forma *sonată*, *menuetul cu trio*, *tema cu variațiuni*) și scriitura instrumentală.

Se face din nou o legătură cu muzica de operă, de unde este extrasă și esența concepției dramaturgiei muzicale. În acest sens, aportul solistic al instrumentelor se împarte în *scriitură de virtuozitate*, pe de-o parte și *cantilenă* mozartiană inconfundabilă, pe de altă parte.

În final, sunt prezentate câteva dintre principiile esteticii mozartiene, în viziunea esteticianului Jean-Victor Hocquard: *naturalețea*, *munca și ușurința*, *munca și inspirația*, *atenția* (și implicit organizarea mentală), *melodia*, *esență a muzicii* (*melodia galantă*, *melodia subiect* sau *fugato*, *melodia-temă* și *tema de operă*).

## Capitolul IV

### Haydn – Mozart, confluente și contraste

Examinând personalitatea și creația celor doi maeștri ai clasicismului vienez, distingem numeroase punți componistice și spirituale. Prietenia celor doi a avut ca rezultat o creație de o relevanță fără precedent în istoria cvartetului de coarde. Observarea reciprocă, însușirea celor mai noi descoperiri și năzuințe spre cucerirea unor culmi mereu mai înalte în domeniul creației muzicale, au fost dominate de o neobișnuită înțelegere spirituală și o prietenie artistică demnă de cea mai înaltă admirație. Acestea au stimulat plămăuirea acelor opusuri cardinale ale celor doi compozitori.

În acest al patrulea capitol, am considerat necesară tratarea contactelor stilistice în muzica celor doi, cu referiri speciale la *Cvartetele* de Mozart, *dedicate lui Haydn*, precum și la cele de Haydn dedicate lui Mozart – *Ciclul op. 76*. Ambele serii de cvartete – fiecare cu câte șase lucrări – profilează cele două genii în culmea valorii creatoare, în comunicare artistică reciprocă, precum și în coordonatele umane ale timpului. Lucrările s-au născut rând pe rând din admirația fiecăruia față de opera și creativitatea celuilalt.

Este greu să judecăm creația lui Mozart, fără a avea în vedere *Ciclul Op. 33* de Haydn. După primele serii de *cvartete milaneze* și apoi *vieneze*, după *KV 173 în re minor*, lui Mozart îi trebuiesc nouă ani pentru a scrie primul cvartet din cele dedicate lui Haydn, *KV 387 în sol major*.

La rândul său, Haydn, întors de la Londra în anul 1792, află că mai tânărul său prieten se stinsese din viață (5 decembrie 1791). La aproximativ 15 ani de la ciclul cameral ce i-l dedicase Mozart, bătrânul compozitor găsește resursele sufletești pentru o sinteză surprinzătoare, reorganizându-și mijloacele polifonice, folosind elemente provenind din scriitura vocală a oratorilor, augmentând expresivitatea armonică și accentuând elementele de virtuozitate instrumentală. Aduce astfel un magistral omagiu celui dispărut.

*Opus 76* reprezintă victoria gândirii muzicale din sfera cvartetului de coarde și o împlinire a traseului unei jumătăți de veac; *Op. 76* nu este doar o capodoperă camerală a lui Haydn, ci și modelul de cvartet dens, cu tematică contrastantă și practicând un stil eminent concertant.

Cele două cicluri de cvartete ce fac subiectul acestui capitol rămân așadar pietrele de hotar în statornicirea clasicismului pur, prin rigoarea formei, prin extinderea expunerilor, prin contrastul tematic, aducerea

forme de sonată la apogeu, lărgirea expresivității ansamblului instrumental și a paletei dinamice.

## Capitolul V

### Ludwig van Beethoven

Fiind compozitorul cel mai ancorat în problematica social-politică și culturală a timpului său, aruncând peste secole razele umanismului propriu, primit prin har divin, Beethoven a fost și este mereu actual. Și este redescoperit continuu de generațiile tinere de interpreți, operele sale fiind constant incluse în stagiunile de concerte ale marilor instituții muzicale din întreaga lume.

Capitolul cuprinde pentru început referiri generale asupra cvartetelor de coarde, privite în contextul celor trei perioade de creație beethoveniană.

Ciclul de *Cvartete op. 18* poartă din plin amprenta acumulărilor și prefacerilor stilistice tipice începutului, constituind momentul de pornire al unui drum lung, presărat mereu cu noi descoperiri ce vor culmina cu creațiile târzii.

În perioada a doua, cele trei *Cvartete op. 59*, în care Beethoven utilizează teme rusești (ca un omagiu adus protectorului său, contele Alexei Kirilovici Razumovski), alături de *Sonata pentru pian op. 31 nr. 2*, alcătuiesc ceea ce pentru Beethoven însemna „o nouă tipologie de cvartet”. *Cvartetul op. 74* este luminos, liric, transparent și de proporții rezonabile. Prin contrast, *Cvartetul în fa minor op. 95 „Serioso”* „este în esență – scrie W. G. Berger – o dramă de antică forță, concizie și măreție, o capodoperă născută din durere, o creație de ordin confesional menită să învingă și să elimine durerea.”

A treia perioadă de creație destinată cvartetului de coarde survine după o pauză de doisprezece ani. Acumulările uriașe, veșnica neliniște dictată de noile descoperiri și înnoiri ale limbajului muzical se vor revărsa în ultimele cinci compoziții dedicate genului cameral, pe care Beethoven l-a ridicat la cele mai înalte culmi ale gândirii muzicale.

Aparent, *Cvartetul op. 127*, reluat după terminarea *Simfoniei a IX-a*, păstrează tiparul clasic cu dimensionarea arhitectonică în patru părți și plasarea lor în ordinea favorabilă desfășurării echilibrate. El păstrează, de asemenea discursul muzical de mari dimensiuni, cu arcuri tematice largi, cristalizate încă în *Cvartetetele „simfonice” op. 59*. În fapt, partitura este

purtătoarea unui conflict dramatic specific lucrărilor din ultima perioadă de creație.

Cvartetetele *Op. 132*, *Op. 130* și *Op. 131* denumite pe drept cuvânt *Marea Triadă*<sup>1</sup>, formează un bloc compact, compus aproape simultan, dovadă acele celule muzicale care vor migra de la o lucrare la alta în diverse forme, având însă mereu forța de regenerare și regrupare motivică și cunoscând configurări diverse – melodice, ritmice, dinamice ori expresive.

Ultimul cvartet creat de Beethoven, *Op. 135 în fa major*, încheie ciclul cvartetelor târzii și se individualizează de celelalte lucrări, tocmai prin reîntoarcerea la normele componistice ale tiparului clasic haydnian. Marile dezvoltări arătate în fiecare parte din *Op. 132* se restrâng. Libertatea și dezinvoltura diferențelor de expresie etalate în *Op. 130* se estompează, iar fluxul continuu al cursivității șuvoiului muzical, într-un gigant arc de șapte părți executate fără oprire, din *Op. 131*, nu este continuat.

Capitolul al cincilea examinează mai îndeaproape ceea ce pe drept cuvânt putem numi ultima capodoperă beethoveniană a genului: *Cvartetul în si bemol major op. 133, Marea Fugă*. Incontestabil, avem de-a face cu unul dintre cele mai incitante subiecte referitoare la creația beethoveniană, iar în cadru mai larg, cu una dintre culmile absolute ale genului muzicii de cameră. *Marea Fugă* este înainte de toate răspunsul beethovenian la cea mai complexă operă polifonică a timpului, *Arta fugii* de Johann Sebastian Bach (1750), în care genul cunoaște desăvârșirea. Este cu certitudine comentariul peste timp, dialogul nevăzut, între două genii pure ale omenirii, care la distanță de trei sferturi de veac găsesc punți comune, modalități arhitectonice similare, asemănări care-i apropie, dar și tratări diferite, care le personalizează opera.

Înțelegerea și comentarea acestei partituri, de o complexitate nemaifântălnită a tuturor mijloacelor muzicale utilizate, nu poate fi făcută decât după ce s-au parcurs toate celelalte cvartete beethoveniene. Chiar dacă pot exista excepții de la punctul nostru de vedere, ele sînt în detrimentul gândirii de ansamblu a creației lui Beethoven.

---

<sup>1</sup> Care poate fi socotită ca o replică la structura sistemului filozofic hegelian, la baza căruia se află construcția de tip dialectic: *teză-antiteză-sinteză* (amintim că Hegel s-a născut, ca și Beethoven, în anul 1770).

În încheierea capitolului se fac referiri la complexitatea abordării interpretative a *Integralei cvartetelor beethoveniene*, la importanța cunoașterii și abordării acesteia de către ansamblurile camerale. Ordonarea lucrărilor lui Beethoven în ciclul integral al celor șase grupuri-concerte a fost sugerată și argumentată muzicienilor din Cvartetul *Voces* de către cei patru artiști ai ansamblului londonez *Amadeus*, care, la rândul lor au primit-o de la *Maestrul* George Enescu.

## Capitolul VI

### Franz Schubert

Dintre toți compozitorii, cel care prin creația sa avea să găsească noi drumuri, noi resurse muzicale, statornicind o nouă tradiție cu creațiile sale, avea să fie tânărul Franz Schubert. După căutări stăruitoare vizând atât forma, cât și conținutul partiturilor pentru formațiile de cameră, Schubert va găsi drumul unor fenomenale înnoiri.

Schubert preia de la Beethoven ceea ce va constitui ulterior placa turnantă a noilor sale descoperiri: cântecul coral și liedul cu acompaniament de pian, contopind cuvântul poetic cu elemente ale limbajului muzical. Poezia clasică filozofică, epică sau lirică este aptă de a fi transpusă în melodie.

Găsim la Schubert fermecătoarea simplitate a melodiei, generozitatea substanței sonore de aleasă cantabilitate vocală, atribute pe care le vom întâlni dezvoltate în marile lucrări și care vor constitui elementele individualizării creației sale, apărută în același timp istoric care îl glorifica pe Beethoven. Dacă l-am compara pe Schubert cu Beethoven, între cei doi s-ar putea stabili extrem de multe asemănări, dar și deosebiri, mai cu seamă din punct de vedere caracterologic.

Capitolul prezintă pentru început traiectoria creației camerale și de lied a lui Schubert.

În continuare, sunt incluse o analiză și considerații estetice și interpretative a *Cvartetului „Moartea și Fata”*.

În final se fac comentarii pe marginea a ceea ce este cunoscut sub denumirea de *„Wiener Ton”*, sintagmă cu profunde, multiple și subtile conotații interpretative.

## Capitolul VII

### Violoncelul și importanța sa în creația de muzică de cameră de la Haydn la Schubert

Capitolul cuprinde considerații istorice privind apariția și evoluția instrumentului *violoncel*. Se fac apoi referiri la personalitatea compozitorului italian Luigi Boccherini, simbol al violoncelistului virtuoz.

Este urmărit drumul acestui complex instrument muzical – care, datorită timbrului său, se apropie cel mai mult de vocea umană – și nașterea repertoriului ce-l va pune în valoare.

Capitolul cuprinde de asemenea considerații proprii autorului, privind prezența violoncelului în ansamblul celor patru instrumente de coarde, cu referire la cei patru compozitori ce fac subiectul lucrării de față. Haydn folosește calitățile expresive și tonul cald al violoncelului. La Mozart sesizăm o exploatare omogenă a tuturor vocilor participante la discursul muzical. Este o consecință a dramaturgiei mozartiene, a imaginării oricărei pagini de muzică, în perimetrul scenei lirice. Beethoven nu-și propune, în literatura pentru cvartet, să evidențieze violoncelul în mod deosebit. Atunci când o face, este rodul dramaturgiei muzicale și a necesităților care decurg din aceasta. Din literatura camerală schubertiană, sunt ilustrate acele exemple care redau la cea mai înaltă formă de exprimare, valențele expresive ale violoncelului.

În finalul capitolului am inclus succinte comentarii pe marginea unui posibil dicționar de termeni ai regiei în muzica de cameră, rezultat al unei îndelungate experiențe, mai întâi de discipol, apoi de mentor. Dicționarul însuși rămâne o posibilă preocupare pentru viitor.

### Concluzii generale

Ideea fundamentală a lucrării de față constă în argumentarea evoluției fenomenului *cvartetului de coarde* ca gen muzical, pe durata aproape a unui secol de creație, perioadă care, delimitând-o istoric, a fost numită *clasicism*. Valoarea semantică a traseului *expresiei* muzicale, de la creațiile de divertisment, ale primelor încercări haydniene din *Op. 1*, până la drama umană a lui Beethoven realizată în *Marea Triadă*, înregistrează o creștere potențată mereu de noile modalități de exprimare ale limbajului muzical, care culminează cu *Marea Fugă în si bemol major op. 133*.

Suntem în situația de a contempla un fenomen istoric care se leagă indiscutabil de personalitatea celui care a pus pietrele de temelie ale genului muzicii de cameră, în speță cvartetului de coarde și formei de sonată clasică – Joseph Haydn. În zadar s-ar face speculații despre *cum* ar fi arătat evoluția genului de cameră în absența lui Haydn. Stilul componistic, în *macrostructura* sa, a suferit importante modificări în laboratorul de creație haydnian.

*Microstructura* conținea relații incipiente ale raportului dintre expresivitatea ritmico-melodică a îmbinării vocilor cu virtuozitatea instrumentală repartizată eminentamente violinei principale. În sfera *expresivității armonice*, vom căuta mereu noi căi de rezolvare a discursului muzical. În plan *polifonic*, mișcarea vocilor capătă o independență sporită accentuând astfel individualizarea planurilor sonore. Se fac de asemenea referiri în ceea ce privește *simetria* și *asimetria* discursului melodic.

Dintre toate componentele discursului muzical, credem că transformările cele mai importante, de-a lungul perioadei la care ne referim, le-a suferit *dinamica*. Evoluția sa în creația de cvartet a lui Haydn va cunoaște o dezvoltare uriașă, culminând cu lucrarea programatică „*Ultimele Șapte Cuvinte ale Mântuitorului*” *opus 51*, piesă dramatică ce-l situează pe Haydn alături de discipolul său, Beethoven.

În sfera stilului clasic în general, și în cea a cvartetului, în special, se realizează o remarcabilă evoluție și sinteză a *instrumentației*.

Lucrarea își propune să semnaleze acele *reper stilistice* ale creației clasice, care au pornit de la Joseph Haydn, au circulat și s-au îmbogățit în creația discipolilor săi, transformându-se și perfecționându-se ulterior în opere care au rămas capodopere ale clasicismului muzical. Am încercat, de asemenea, să stabilim puncte comune, asemănări și confluente ale creației celor patru compozitori, dar pe de altă parte, am putut remarca și pregnantele deosebiri care au dat mai mult contur personalității fiecăruia.

Un fenomen deosebit de interesant l-a constituit elementul emulativ care a dus la influențarea reciprocă a creațiilor artistice, consolidându-se astfel principiile generale ale esteticii muzicale clasice. Concomitent, am putut constata cu maximă pregnanță, funcționalitatea reversibilă a principiului *unitate în diversitate*.

Demersul nostru rămâne, în mod firesc, o poartă deschisă către dezvoltări și amplificări ulterioare. Așadar... *tantôt libre, tantôt recherchée!*

## Bibliografie selectivă

- \* \* \* *Dicționar de termeni muzicali*  
Editura științifică și enciclopedică, București  
1984
- \* \* \* *Dicționar de estetică generală*  
Editura politică, București 1972
- \* \* \* Larousse – *Dicționar de mari muzicieni*  
Editura Univers enciclopedică, București  
2000
- \* \* \* *Doblingers Studienpartituren*  
Verlag Doblinger, Wien 1987
- \* \* \* *Duden, Schülerduden Music*  
Dudenverlag, Mannheim 2000
- \* \* \* *Harenberg Komponisten Lexicon*  
HKL Verlag, Dortmund 2001
- Bughici, Dumitru *Dicționar de forme și genuri muzicale*  
Editura muzicală, București 1978
- Marcu, Măriuca; Moga, Ion *Dicționar elementar de științe*  
Editura științifică și enciclopedică, București  
1978
- Schoenebeck, Mechthild; von Reiss, Gunter; Noll, Justus  
*Musik Lexikon*  
Cornelsen Verlag Scriptor, Berlin 1994  
\* \* \*
- Allihn, Ingeborg *Kammermusik Führer*  
Bärenreiter Verlag, München 2000
- Beethoven, Ludwig van *Heiligenstadter Testament – Faksimile*  
Verlag Doblinger, Wien-München 1992
- Bentoiu, Pascal *Capodopere enesciene*  
Editura muzicală, București 1984
- Bentoiu, Pascal *Gândirea muzicală*  
Editura muzicală, București 1975
- Bentoiu, Pascal *Imagine și sens*  
Editura muzicală, București 1973

- Berger, Wilhelm Georg *Clasicismul de la Bach la Beethoven*  
Editura muzicală, București 1990
- Berger, Wilhelm Georg *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*  
Editura muzicală, București 1970
- Berger, Wilhelm Georg *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*  
Editura muzicală, București 1979
- Berger, Wilhelm Georg *Estetica sonatei clasice*  
Editura muzicală, București 1981
- Berger, Wilhelm Georg *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*  
Editura muzicală, București 1965
- Berger, Wilhelm Georg *Mozart, cultură și stil*  
Editura muzicală, București 1991
- Blume, Friederich *Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften*  
Bärenreiter, Kassel, 1963
- Brelet, Gisèle *Interprétation créatrice*  
Presses Universitaires de France, Paris 1951
- Burada, Teodor T. *Arcușul, în Opere vol. II*  
Editura muzicală, București 1975
- Ciortea, Tudor *Cvartetele de Beethoven*  
Editura muzicală, București 1968
- Cojocaru, Dora *W.A. Mozart – cvartetele haydniene*  
Editura muzicală, București 2000
- Corredor, J. M. A. *De vorbă cu Pablo Casals*  
Editura muzicală, București 1964
- Cozmei, Mihail *Voces sau triumful cvartetului*  
Editura Inspectoratului pentru cultură al jud. Iași, Iași 1993
- Denizeau, Gérard *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*  
Editura Meridiane, București 2000
- Feder, Georg *Haydns Streichquartette*  
Verlag C.H. Beck München, 1998
- Finscher, L. *Jospeh Haydn und sein Zeit*  
Laaber Verlag, 2002

- Hamza, George *Contribuții la interpretarea cvartetului de coarde*  
Editura muzicală, București 1977
- Hartmann, Nicolai *Estetica*  
Editura Univers, București 1974
- Hocquard, Jean-Victor *La pensée de Mozart*  
Editions du Seuil, Paris 1958
- Jensen, Arnold Werner *Ludwig van Beethoven Musikführer*  
Reclam Verlag, Leipzig 2001
- Jensen, Arnold Werner *Das Reclam Buch der Musik*  
Philipp Reclam jun. GmbH&Co., Stuttgart  
2001
- Marguerre, Karl *Mozarts Kammermusik mit Klavier*  
Florian Noetzel GmbH, Wilhelmshaven, f.a.
- Mihalovici, Marcel *Amintiri despre Enescu și Brâncuși*  
Editura Eminescu, București 1990
- Mozart, Leopold *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*  
Oxford University Press, 1985
- Mozart, Wolfgang Amadeus *Scrisori*  
Editura muzicală, București 1968
- Munteanu, Viorel *Roman Vlad, modernitate și tradiție*  
Editura muzicală, București 2001
- Natiez, J.J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*  
Union générale de l'éducation, Paris 1976
- Piatigorsky, Gregor *Mein Cello und ich und unsere Begegnungen*  
Deutscher Taschenbuch Verlag, Tübingen 1968
- Platon *Opere, vol. V*  
Editura științifică și enciclopedică, București  
1986
- Radian, H. R. *Cartea proporțiilor*  
Editura Meridiane, București 1981
- Ricoeur, Paul *Eseuri de hermeneutică*  
Editura Humanitas, București 1995

- Rolland, Romain *Beethoven – Marile epoci creatoare – Ultimele Cvartete*  
Editura muzicală, București 1966
- Sava, Iosif *Itinerare muzicale*  
Editura *Libra*, București 1993
- Sava, Iosif *1001 Audiții*  
Editura muzicală, București 1987
- Sava, Iosif *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*  
Editura muzicală, București 1991
- Schäpfke, Rudolf *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*  
Verlagt bei Haus Schneider, Tutzing 1964
- Sebeok, Thomas A. *Semnele: o introducere în semiotică*  
Editura *Humanitas*, București 2002
- Ovidiu Varga *Wolfgang Amadeus Mozart*  
Editura muzicală, București 1988
- Vignal, Marc *Plus d'un corde a son art*  
în *Télérama – Mozart* (Hars serie), dec. 1990
- Wiese, Walter *Mozarts Kammermusik*  
Amadeus Verlag, Winterthur – Schweiz 2001
- Zilkens, Udo *Joseph Haydn – Kaisersphymne und Sonnenaufgang*
- Dürr, Walter; Feil, Arnold *Franz Schubert Musikführer*  
Reclam Verlag, Leipzig 2002
- Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer *Haydns Streichquartette edition text & Kritik im Richard Boorberg*  
Verlag GmbH&Co. München 2002
- Pascu, George; Sava, Iosif *Muzicienii Iașului*  
Editura muzicală, București 1987
- \* \* \* *Antologiile Humanitas, Cioran și muzica*  
Editura *Humanitas*, București 1996

## Bibliografie muzicală

1. Cvartetul *Beethoven* – Ludwig van Beethoven Cvartetul în la minor, op.132  
MELODIA – Stereo, CM 03305-6
2. Cvartetul *Gewandhaus* – Ludwig van Beethoven Cvartetul în fa major, op.18 nr.1  
ETERNA E B 53
3. Cvartetul *Tokyo* – W.A. Mozart Cvartetetele în do major, KV.465 și în si bemol major, KV.589  
DEUTSCHE GRAMMOPHON – 2530-468
4. Cvartetul *Smetana* – Beethoven Cvartetetele târzii  
SUPRAPHON – Stereo, 111 1151/4
5. Cvartetul *Maestrii Praghezi* – W.A. Mozart Cvartetetele dedicate lui J. Haydn  
SUPRAPHON – Stereo, 1 11 1471-73
6. Cvartetul *Juillard* – L. v. Beethoven Cvartetetele de mijloc  
CBS Stereo – 77387
7. Cvartetul *Amadeus* – L. v. Beethoven Cvartetetele op.18  
DEUTSCHE GRAMMOPHON – 2733002  
3LP
8. Cvartetul *Amadeus* – L. v. Beethoven Cvartetetele op.51, 1-3, op.74, op.95  
DEUTSCHE GRAMMOPHON – 2733005  
3LP
9. Cvartetul *Amadeus* – L. v. Beethoven Cvartetetele op.127, op.130, op.131, op.132, op.133, op.135  
DEUTSCHE GRAMMOPHON – 4 LP –  
2734006
10. Cvartetul *Amadeus* – W.A. Mozart Cele șase cvartete haydniene  
DEUTSCHE GRAMMOPHON – 3 LP –  
2733012
11. Cvartetul *Amadeus* – W.A. Mozart Mica serenadă  
DEUTSCHE GRAMMOPHON – 2531-253
12. Cvartetul *Amadeus*  
Și Cvartetul *Koekert* – Fr. Schubert Cvintetul op.114 „Păstrăvul”  
Și Octetul în fa major, op.166  
DEUTSCHE GRAMMOPHON – 3 LP –  
2733003

## Discografie Voces

### Imprimări speciale:

1. George Enescu – Cvartetul de coarde nr.1, op.22 – ELECTRECORD ST – ECE 01752
2. George Enescu – Cvartetul nr.2, op.22 – ELECTRECORD ST – ECE 01854  
CD OLYMPIA OCD – 413
3. George Enescu – Cvartet cu pian nr.1, op.16 – ELECTRECORD ST – ECE 01853
4. George Enescu – Cvartet cu pian nr.2 op.30 – ELECTRECORD ST – ECE 01854  
CD OLYMPIA OCD – 412
5. George Enescu – Cvintetul cu pian op.29 – ELECTRECORD ST – ECE 01855
6. George Enescu – Octet op.7 – ELECTRECORD ST – ECE 01856  
CD PACIFIC MUSIC CO. „MARCO POLO” 8.223147
7. Joseph Haydn – Cvartetetele de coarde, op.76, nr.1, 2 – ELECTRECORD ST – ECE 02109
8. Ludwig van Beethoven – Cvartetetele de coarde op.133 și op.135 – ELECTRECORD ST – ECE 02604
9. Franz Schubert – Cvartetul nr.14 „Moartea și Fata” – ELECTRECORD ST – ECE 02335; CD EDC 494
10. J.C. de Arriaga – Cvartetetele de coarde 1-3 – CD EMI – ELECTROLA – MD+GL 3236
11. Johannes Brahms – Cvintetul cu pian op.34 – EDITURA CASA RADIO ADD 082
12. Sabin Păutza – Cvartetetele de coarde nr.2, 3, 4 – OPERA OMNIA – VOLUME SIX MBC – 9903111
13. Wolfgang Amadeus Mozart – Cvartetetele de coarde KV.157, KV.525 și
14. Cvintetul cu clarinet KV.581 – FAMIRO FMMS CD 99-70
15. Rudolf Hartung – Cvartetul de coarde în sol, Trio de coarde, Parte de cvartet – ELECTRECORD EDC 181
16. Bisuri celebre – ELECTRECORD EDC 223
17. Antonin Dvorak – Cvartetul op. 96 – SUSI MUSI SMR 002
18. Bedrich Smetana – „Din viața mea” – SUSI MUSI SMR 002

### **Imprimări live:**

19. Joseph Haydn – Ultimele șapte cuvinte ale Mântutorului – ELECTRECORD  
EDC 222
  20. Ludwig van Beethoven – Integrala cvartetelor de coarde –  
Toscanasaal, martie 1998, cu ocazia  
sărbătoririi de 25 de ani (9 CD)
  21. Fr. Schubert, J. Brahms, R. Schumann – Toscanasaal, martie 1999
  22. J. Haydn, W.A. Mozart, – Toscanasaal, martie 2000
  23. J. Brahms, R. Strauss, F. Mendelssohn-Bartholdy  
– Kloster Bronnbach, 2000
  24. Bisuri celebre – Toscanasaal, 2002
  25. Fr. Schubert – Cvintetul op.114 „Păstrăvul” – Toscanasaal, 2003
  26. A. Dvorak – Cvintetul cu pian, op.81 – Toscanasaal, 2003
- În total 25 CD în seria „Toscana live”**
27. J. Haydn, Fr. Schubert, H. Wolf, Cl. Debussy – Schloss Gomaringen, 2000

## **Trei decenii de activitate artistică cronologie**

- 1973 (8 aprilie) **Sala Filarmonicii din Iași – Primul concert susținut de ansamblul *Voces contemporanae* împreună cu Walter Seyfarth, ulterior prim-clarinetist al Filarmonicii din Berlin.** Programul a cuprins: *Haydn – Cvartet op. 76 op. 4, Mozart – Cvintet cu clarinet KV 581 și Reger – Cvintet op. 146.* Membrii *Voces* de atunci erau: Bujor Prelipcean – vioara I, Adrian Anania – vioara a II-a, Gheorghe Haag – violă și Dan Prelipcean – violoncel.
- cursuri cu George Hamza la Conservatorul *George Enescu* din Iași.
- 1974 (aprilie) Colmar, Franța – Premiul I la *Concursul Internațional de Cvartete de Coarde.*
- (august) Budapesta – Bursă de o lună cu Vilmos Tatray.
- 1975 Cvartetul *Voces* începe o lungă și fructuoasă colaborare și inițiere în domeniul stilisticii și interpretării muzicale cu *Maestrul Wilhelm Georg Berger.*
- 1976 (mai) Bordeaux, Franța – Premiul al II-lea și *Medalia de argint* la Concursul Internațional de Cvartete.
- 1977, 1978 (august) Bayreuth – Cursuri cu Uzi Wiesel.
- 1978 (septembrie) Hitzacker, Germania – *Master-curs* de o lună cu Amedeo Baldovino de la *Academia Santa Cecilia* din Roma. Întâlnire cu Norbert Brainin, Hans Leygraf, Friedrich von Hausegger, clarinetistul Jost Michaels,

pianistul nonagenar Miaceslav Horzowski (colaborator al lui Casals și Enescu ) ș.a.

Încep și cursurile cu Friedrich von Hausegger, care vor avea loc pînă în 1982, vara, în Germania și la Piatra Neamț, la *Vacanțele muzicale*.

- 1979 (septembrie) Hannovera, Germania – Premiul al II-lea la Concursul Internațional *Karl Klingler*.
- 1980 (septembrie) Cvartetul *Voces* devine ansamblu de stat, formație a Filarmonicii *Moldova* din Iași.**
- 1981-1983 Köln, Germania – Bursă acordată de Fundația *Karl Klingler*, pentru a studia cu Cvartetul londonez *Amadeus*.
- 1982 (16 decembrie) În timpul unui turneu, violistul Gheorghe Haag rămîne în Germania.
- 1983 (28 ianuarie) Sala Teatrului din Bacău – Primul concert în componența actuală, cu Constantin Stanciu la violă. În program, lucrări de *Haydn, Mozart, Schubert*.
- 1983-1984 (sept.-mart.) Prima versiune interpretativă a *Integralei Beethoven*, cu un concert pe lună, la Iași, Botoșani și Bacău.
- 1991 *Voces* intră în rândul formațiilor muzicale ale Societății Naționale Radio din București.
- 1993 (febr.-mart.) Academia de Muzică *Gh. Dima* din Cluj-Napoca invită Cvartetul *Voces* pentru a susține un *master-curs*, reluat apoi în fiecare an, pînă în 1998.

- 1993 (mai-iunie) Filarmonica din Iași – Festivalul *Voces și invitații săi*, organizat cu prilejul aniversării a 20 de ani de activitate.
- 1994 Academia de Muzică din Cluj-Napoca – membrii *Voces* primesc titlul de *Membri de Onoare*.
- 1997 (iulie) Bad Berleburg, Germania – Membrii Cvartetului *Voces* îl întâlnesc pe celebrul muzician Mstislav Rostropovici.
- 1998 (martie) Membrii Cvartetului *Voces* susțin o săptămână de cursuri de interpretare – muzică de cameră pentru studenții Academiei de Muzică din Würzburg (Germania), urmate de prezentarea în concert a *Integralei Beethoven*. Succesul a fost cu totul remarcabil și a avut ca urmare reeditarea anuală a cursurilor, precum și a ciclului de concerte „*Voces*” în Sala *Toscana* a Universității din Würzburg. Cele șase concerte *Beethoven* au fost înregistrate și gravate pe 9 CD
- (8 aprilie) ***Wigmore Hall, Londra – Concert aniversar cu Martin Lovett, violoncelistul Cvartetului Amadeus.*** În program: *Haydn, Brahms, Schubert*.
- (aprilie, București) *Voces* este distins cu Premiul *Magnum* al *Colegiului Criticilor Muzicali* din România.
- (octombrie, Iași) Festivalul *Voces 25*, cu prilejul aniversării unui sfert de veac de activitate. Programul festivalului a cuprins *Integrala Beethoven* în șase seri consecutive, prefațate de compozitorul Cristian Misievici. Cel de-al șaptelea concert l-a avut ca invitat de onoare pe violoncelistul Cvartetului londonez *Amadeus*, Martin Lovett, într-un program *Brahms-Schubert*, reluat patru zile mai târziu

în Sala *Auditorium* a Muzeului Național de Artă din București.

- 1999 (martie) Würzburg (Germania) În continuarea cursurilor *master*, *Voces* interpretează la *Toscanasaal* un ciclu romantic: *Cvintetul op. 34* de Brahms în ambele versiuni (cu două violoncele și cu pian), Brahms – *Cvartetul de coarde nr. 2* și *Cvartetul cu pian op. 25*, Schubert – *Cvintetul cu două violoncele*, Schumann – *Cvintetul cu pian op. 44*. Partenerii *Voces* în aceste programe au fost atunci iluștrii muzicieni Martin Lovett (violoncel) și Alexander Warenberg (pian). Concertele sînt înregistrate pe 5 CD.
- (aprilie-mai) concerte la *Mirabell Schloss* din Salzburg.
- (august) *Voces* este invitat la *Orlando Festival* – Kerckrade (Olanda).
- 2000 (martie) Würzburg, *Toscanasaal* – Ciclu de muzică clasică – Haydn, Mozart, cu pianistul Alexander Warenberg și clarinetistul Karl Leister. Programele sînt înregistrate *live* pe 4 CD.
- (aprilie-mai) concerte la *Mirabell Schloss* din Salzburg.
- (august) concert la *Orlando Festival* – Kerckrade (Olanda).
- 2001 (ianuarie) *Voces* înregistrează pe CD cvartete de Dvořak și Smetana.
- (martie) Würzburg, *Toscanasaal* – Ciclu din muzica secolului 20: *Cvintetul cu pian op. 57* de Sostakovici (cu Alexander Warenberg), *Cvartetul de coarde nr. 2* de Bartok și *Cvartetul op. 22 nr. 2* de Enescu, concert înregistrat pe CD.

- (aprilie-mai) concerte la *Mirabell Schloss* din Salzburg.
- (august) *Orlando Festival* – Kerckrade (Olanda) – *Voces* interpretează *Cvintetul cu pian* de Brahms, împreună cu pianistul Menahem Pressler din Trio-ul *Beaux Arts*. Tot atunci, muzicienii *Voces* susțin un *master-curs* de muzică de cameră.
- (septembrie) concert la *Concertgebouw* din Amsterdam, împreună cu violoncelistul Ștefan Metz.
- (septembrie) Cvartetul *Voces* susține un concert pe scena Ateneului Român, în cadrul Festivalului Internațional *George Enescu* ediția a XV-a, cu lucrări de S. Păuța (*Cvartetul nr. 3*), Sostakovici (*Cvartetul nr. 7*) și Dvořak (*Cvartetul american*).
- 2002 (16 ianuarie) Președintele României conferă membrilor Cvartetului *Voces* *Ordinul Național pentru Merit în grad de Cavaler*, pentru merite deosebite „în promovarea culturii românești în țară și peste hotare”.
- (martie) Würzburg, *Toscanasaal* – Concert de muzică franceză – *Cvartetul* de Debussy și *Sextetul pentru vioară, pian și cvartet de coarde* de Chausson, cu violonistul Grigori Jîslin și pianista Fumiko Shiraga. Apoi un concert vocal-instrumental, cu soprana Clarry Bartha: Puccini – *Chrisantemi*, Respighi – *Il Tramonto* și Schönberg – *Cvartetul nr. 2*.
- (noiembrie) reîncep *Integrala Beethoven* în concerte duble (la Iași și București), programate pe tot parcursul stagiunii 2002-2003, ca o prefață la cea de-a 30-a aniversare a ansamblului, ce va avea loc în toamna anului 2003. Cel de-al patrulea concert din *Integrală* va avea loc la

Iași în 8 aprilie 2003, data nașterii formației, cu 30 de ani în urmă.

- 2003
- (martie) Würzburg, *Toscanasaal* – concerte aniversare *Voces XXX*:  
program Schubert – Liedul *Moartea și Fata* (soprana Clarry Bartha), *Cvartetul Moartea și Fata*, Liedul *Păstrăvul*, *Cvintetul Păstrăvul*; program Dvořak – *Cvartetul american*, *Cvintetul cu pian op. 81* (proiect).
  - (iunie) Roma – *Voces* va prezenta *Integrala Beethoven*.
  - (iulie) Salzburg (Austria) – Festival *Voces și invitații săi*.
  - (15 septembrie) Ateneul Român din București, Festivalul Internațional *George Enescu*, ed. a XVI-a „*Voces la 30 de ani și invitații săi*” – Concert în colaborare cu Cvartetul american *Fine Arts*. În program: Beethoven – *Cvartetul în fa minor, op. 95*, „*Serioso*”, A. Berg – *Cvartetul op. 3*, F. Mendelssohn-Bartholdy – *Octetul în mi bemol major, op. 20*.

## **Retrospectivă a „Integralei Beethoven” în versiune VOCES**

- 1981 (toamna) În urma participării la Concursul Internațional de la Hannover, Fundația *Karl Klingler* a acordat Cvartetului *VOCES* o bursă de un an la Academia de Muzică din Köln, pentru a studia cu Cvartetul *Amadeus*. Acolo și atunci a început incursiunea în lumea cvartetului beethovenian.
- 1983-1984 (sept.-mart.) Prima versiune interpretativă a *Integralei*, cu un concert pe lună la Iași, Botoșani și Bacău.
- 1985 (august) Piatra Neamț – 6 concerte în 7 zile.
- 1985 (octombrie) Dannenberg, Germania – 6 concerte în 10 zile.
- 1989 (ianuarie) Iași – câte 3 concerte în două săptămâni consecutive.
- 1993 (august) Cu prilejul aniversării a 20 de ani de activitate ai Cvartetului, la Wolfsburg, Germania – 6 concerte în 12 zile.
- 1998 (martie) Würzburg, Germania – 6 concerte în 8 zile, înregistrate *live* pe 9 CD.
- 1989 (23-31 octombrie) Iași – 6 concerte în 6 zile la Aniversarea *Voces 25*.
- 2002-2003 (nov.-iunie) București, Iași – preambul la Aniversarea XXX.