

**CVARTETEELE OPUS 18 NR.1ȘI 2 DE
BEETHOVEN
CONSTANTIN STANCIU**

CVARTETELE Op. 18 de BEETHOVEN

Creația și interpretarea

1 – Introducere în cvartetul beethovenian:

1. 1. Măiestria ansamblului cameral;
1. 2. *Noul stil* instrumental din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea;
1. 3. Haydn, creatorul cvartetului clasic de coarde;
1. 4. Mozart, reprezentant al mișcării *Sturm und Drang*;
1. 5. Compozițiile camerale ale lui Beethoven, până la 1800.

2 – Geneza ciclului de cvartete Op. 18:

2. 1. Cronologia compozițiilor;
2. 2. Despre revizuirea primelor elaborări;
2. 3. Principiile succesiunii.

3 – Trăsături generale ale ciclului:

3. 1. Reducerea influenței divertismentului;
3. 2. Celula generatoare, caracterul tematic, tratarea motivului;
3. 3. Diversitatea fondului afectiv.

4 – Stilul compoziției și al interpretării:

4. 1. Cvartetele Op. 18, Nr.1 și 2;
4. 2. Cvartetele Op. 18, Nr.3 și 4;
- 4.3. Cvartetele Op. 18, Nr.5 și 6.

5 – *Voces*, integrala cvartetelor beethoveniene:

5. 1. Ansamblul cameral, individualitatea solistică;
5. 2. Etape și momente decisive;
5. 3. Împliniri.

CVARTETELE Op. 18, Nr. 1 și 2 de BEETHOVEN

1. - Introducere la cvartetul beethovenian

Muzica de cameră, prin tot ce s-a acumulat în patru secole de practicare, este o artă subtilă care a însumat, datorită compozitorilor, și transmite interpretativ cele mai profunde stări individuale, în cadrul unui ansamblu muzical restrâns. Ea înflorește în atmosferă de intimă comunicare cu acei cărora li se destăinuie, după cum realizatorii, mânuitori ai instrumentelor de coarde și de suflat, cultivă reliefarea detaliului, finețea și claritatea întrepătrunderii vocilor, când dialogul cu trăirile lui particulare, duce la o pronunțată voință de unificare.

În timpul nostru, problemele interpretării camerale sunt complexe datorită evoluției genurilor până la cel mai înalt grad al măiestriei componistice, ceea ce atrage exigență sporită în fixarea *principiilor* ce definesc stilul creațiilor abordate precum și a *particularităților* fiecăreia. Perfecționarea facturii instrumentale s-a întrecut în fiecare epocă muzicală cu măiestria virtuozilor și, din această conlucrare, s-a ajuns la creativitate în compoziție și interpretare. De multe ori, mai cu seamă în epocile de început a stratificării genurilor, compozitorii au fost și interpreții propriilor opere, redându-le cu strălucire și invenție improvizatorică. Când s-a constituit patrimoniul clasic, vedem că s-a trecut la o redare din ce în ce mai atașată de "litera" partiturii, în aceeași măsură dezvoltându-se preocuparea pentru diversitatea *sensului expresiv*, sugerat de acesta auditoriului conform gradului de receptivitate a interpreților.

Muzica de cameră poate fi considerată un gen deplin încheiat abia în secolele XVII și XVIII, dar izvoarele ei, cu mult mai vechi, au fost *muzica vocală polifonică* și *muzica de dans*, al doilea filon ducând la *suita instrumentală* și, mai târziu, la *sonata a tre*, specie a sonatei „da camera” dezvoltate pe principiul monodiei acompaniate, cu menținerea unui bas continuu la orgă, la cembalo, sau la o viola da gamba. Se puneau în valoare posibilitățile tehnice și expresive ale celor trei instrumente participante. Cu timpul, „sonata da camera” integrează în tehnica de compoziție elemente din toate genurile care i-au premers: ricercarul vocal și instrumental, ducând la monumentală fugă bachiană; canzona instrumentală, bază a sonatei „da chiesa”, „da camera” și a concertului pentru coarde (concerto grosso); suita instrumentală, care a stilizat și reunit dansurile țărilor din apusul Europei; formele variaționale passacaglia și ciaccona ¹.

¹ Cf. Berger, Wilhelm Georg, Ghid pentru muzica instrumentală de cameră, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București 1965, pag.8 – 23.

Intre primele lucrări ale muzicii de cameră devenite celebre, sonata *Pian e forte* de Giovanni Gabrieli (1557–1612), tipărită în 1597 la Veneția, a fost concepută pentru două ansambluri instrumentale, după modelul sistemului responsorial al nu mai puțin renumitelor „cori spezzati” de la biserica San Marco. Tot Gabrieli, instituie și *Sonata con tre violini (sonata a tre)* care face epocă prin Salomone Rossi, Biagio Marini, Tarquino Merula.

„Evoluția trio-sonatei se întinde până în pragul clasicismului vienez. Tendința spre eliberarea de dominația basului general, desăvârșită odată cu ivirea *noului stil*, pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, apare încă mai înainte, în cele 12 Sonate de Bach, scrise pentru un instrument solistic cu acompaniamentul de cembalo obligat în care basul general, îndeobște improvizat, își găsește deplina realizare în partitura de pian.”² Curând, pianul va juca un rol de seamă în ansamblurile camerale.

Prototipul sonatei preclasice monotematică, compusă de obicei din patru mișcări, a fost stabilit de Arcangelo Corelli (1653- 1713) a cărui muzică, impregnată de o melodică expresivă, bazată pe armonia bogată, cu claritate în arcuirea formală a atins și virtuozitatea instrumentală care a făcut-o nemuritoare. Stilul „dinamicii Corelli”, cu creșteri și decreșteri, a fost repede adoptat de compozitorii epocii și de către continuatorii Veracini, Geminiani, Vitali, însă aceștia au menținut tehnica basului continuu, diversificată, așa cum am arătat succint, în creațiile lui Bach, Haendel, Telemann.

Mijlocul secolului al XVIII-lea aduce o mare schimbare în concepția muzicală. În preajma Revoluției franceze, viața culturală europeană intră în vârtejul unor mari prefaceri. Mișcarea „Furtună și avânt”³ determină sinteza în gândire (Kant, Fichte, Schelling, Hegel), în literatură (Herder, Goethe, Schiller), în muzică (Haydn, Mozart, Beethoven). În domeniul nostru, premergător acestora, Stamitz și întreaga școală de la Mannheim, prin noul gen al simfoniei, precum și fiii lui Bach, prin sonatele pentru clavecin, Gluck care folosește tehnica de fragmentare în prelucrarea tematică (*durchbrochene Arbeit*) împletesc stilul „sensibil” al epocii cu stilul „galant”, treptat depășit. Ei aduc inovația *bitematismului* în sonată, o „descoperire” epocală care s-a vădit suverană în gândirea muzicală. Se apreciază că sensibilitatea acelei generații a exultat ca ripostă la raționalismul iluminist al timpului revolut. La granița dintre vechi și nou, trio-sonatele și cvartetele cu bas general de Telemann înclină spre ceea ce va urma prin adoptarea bitematismului, prin modul de organizare a compoziției.

² Ciornea, Tudor, Cvatetele de Beethoven, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București 1968, pag. 7.

³ Este interesant de menționat că simbolică denumire *Sturm und Drang* a fost dată abia pe la 1770 mișcării literare de la Weimar, prin preluarea titlului unei drame de Klingler, încât Haydn a putut fi influențat la maturitate de efectele ideilor înnoitoare, iar Mozart și Beethoven au fost direct legați de năzuința aceea generală.

Ce aduce „noul stil” care va fi dus pe nebănuite culmi de către cei trei vienezi ? Iată principiile de bază: *cantabilitatea tematicii*, cu vădite rădăcini în muzica populară; *conceptul armoniei tonale*, devenit „sine qua-nonul” muzicii culte; *contrastul* aplicat în absolut toate elementele compoziției, pornindu-se cu modul de închegare a tematismului (antiteza motivelor constitutive), manifestându-se în ritmică, evoluând în acordică, dinamică, timbrică. În genul cameral, compozitori din medii muzicale diferite au creat muzică pentru două viori, violă și violoncel: Haydn, la Viena, Boccherini, în Italia. **Joseph Haydn** (1732-1809) a reușit să impună prin *cvartetul de coarde* stilul componistic ca trăsătură a culturii muzicale din Europa centrală. „Sesizând foarte devreme noua concepție de cameră, apărută datorită eliminării basului continuu, Haydn devine, plecând de la forma *Divertimentului*, un consecvent făuritor al stilului nou. Cvartetul de coarde este cea mai avansată formă a muzicii sale de cameră”⁴. Prima problemă rezolvată a fost ordinea părților constitutive: I. Allegro, *sonată bitematică*; II. Partea lentă, *temă cu variațiuni*; III. Menuett, cu structură tripartită; IV. Finale, *rondo*, sau *rondo-sonată*. Uneori, tema cu variațiuni înlocuiește prima mișcare în formă de sonată (Op.3, Nr. 2, în Do major; Op.10, Nr. 6, în Si bemol major; Op.76, Nr. 5, în Re major). În unele „Sonatenquartet” (anul 1771) apare forma de *Fugă*, în final. Primele opus-uri sunt considerate drept concerte pentru vioară primă cu acompaniament obligat, efectuat de cei trei parteneri. După ce își perfecționează scriitura camerală în Trio-urile sale cu pian, el transpune funcția instrumentului de bază al acestui gen în sarcina viorii prime; însă foarte curând, Haydn aplică *principiul travaliului motivic multiplu întretăiat*, „de unde decurge atât circulația substanței motivice în mai toate registrele spațiului sonor, cât și o sensibilă potențare a vocilor mediene. Discursul muzical devine mai fluent și mai variat datorită acestei tehnici, iar imaginea sonoră câștigă în amploare și profunzime.”⁵ Motivul circulă de la instrument la instrument, se îmbogățește armonic. Unitatea planului tonal se aliniază echilibrului dezvoltării tematice, ca trăsături ale *cvartetului clasic de coarde*, ale cărui modele, Haydn le-a dat lui Mozart și Beethoven. Încă în grupa cvartetelor Op. 9, 17 și 20 (1769-1772) „se definesc criteriile compoziționale generale și particulare care sunt valabile încă și pentru cvartetele de început ale lui Beethoven: sunt reunite șase cvartete într-un ciclu din care cel puțin unul minor (în cele mai multe cazuri, al patrulea cvartet), acesta întrunind toate caracteristicile celorlalte componente ale întregului. Cu cele șase cvartete Op. 33 din 1781 se atinge primul punct culminant. În opoziție cu vechile sale opusuri, transparența și modul de stabilizare a proceselor muzicale se află în prim plan.”⁶

⁴ Berger, W. G., Op. cit., pag.56.

⁵ Berger, W. G., Estetica Sonatei clasice, Ed. Muzicală, București 1981, pag.119.

⁶ Hufner, Martin, Ludwig van Beethoven, Streichquartette Op.18.

Claritatea aceasta absolută a compoziției rămâne neîntrecută de nimeni. Totuși, creații mai târzii aduc momente de tensiune interpretativă. De exemplu, în cvartetul Op. 64, Nr.5, în Re major „Lerchenquartett” („Ciocârlia”) fugato-ul din finalul Vivace constituie o problemă prin pulsațiile de șaisprezecimi date egal celor patru. Cadrul compoziției se complexează cu Op. 74, Nr. 3, în sol minor, „Reiterquartett” („Călărețul”), unde planul tonal aplică lărgirea gradului de înrudire tonală (de la sol minor, partea întâi, la mi minor, partea a doua = relativa corespunzătoare lui Sol major, la rându-i, omonima tonalității de bază). Cât privește Op. 76, Nr. 4, în Si bemol major, „Sonenaufgang” („Răsăritul soarelui”) dezvăluie trăsături aproape romantice și vedește procedee de individualizare a vocilor, prelucrate de la Mozart. În rondo-ul final, o singură linie melodică este repartizată la mai multe instrumente, prin divizarea ei în fragmente strâns legate. Principiul *conexiunii motivelor prin suprapunere* ne dă imaginea căutărilor creatoare ale lui Haydn. Calități expresive deosebite găsim în „Cvartetul cvintelor”, Op. 76, Nr.2, în re minor și în Op. 76, Nr. 5, în Re major. Haydn este considerat cu îndreptățire *părintele cvartetului de coarde*, el a deschis orizont larg acestui gen. Mai toate procedeele compoziției sale au fost preluate și dezvoltate.

Atunci când Mozart a scris între 1781 și 1784 șase cvartete (Sol major K.V. 387, re minor K.V. 421, Mi bemol major K.V. 465), el s-a orientat în mod categoric către cvartetele de Haydn Op. 33. **Mozart** nu a copiat ai domnului tiparul cvartetelor lui Haydn, ci a *sintetizat* aceste modalități de compoziție în *stilul muzicii sale vocale*, având în vedere structurile armonice esențiale proprii sale compoziții. Prin compunerea celor două cicluri de cvartete de coarde, a fost stabilită definitiv poziția socială a acestui gen muzical. Faptul că Mozart a dedicat lui Haydn cele șase cunoscute cvartete, este o mărturie de netăgăduit, precum spunea Theodor W. Adorno: „compoziția are întâietate față de interpretare”⁷, deoarece scrie un cunoscător pentru altul (în aceasta, probabil, stă cunoscuta diferență față de compunerea unei simfonii).

„În ultimul dintre quartetele sale dedicate lui Haydn, cel în Do major, K.V. 465, denumit și *Disonanțe în quartet*, cutezanțele încep chiar de la Adagio-ul inițial, partea aceasta fiind un motiv de scandal pentru decenii și decenii. Violoncelul începe cu un do repetat, viola cu la bemol, după care intră vioara I cu la natural. Și din nou una din aceste false relații atât de reproșate lui Mozart./.../ În 1842, la 50 de ani de la moartea sa, Mozart devine răspunzător pentru greșeli de romantism muzical, prin lipsa de echilibru și măsură, insistență obsesivă în contraste, răzvrătire neînfrănată împotriva legilor artei”⁸. „Și nu în mod gratuit, unul dintre marii romantici ca E.T.A. Hoffmann îl consideră pe Mozart ca pe unul de-ai lor. Numai în a doua

⁷ Adorno, Theodor W. , *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1990, p. 277.

⁸ Vlad, Roman, *Ascultându-l pe Mozart*, în *Introducere în opera lui Roman Vlad*, ediție îngrijită și coordonată de Viorel Munteanu, Ed. „Sfânta Apollonia”, Iași 1994, pag.137.

jumătate a sec. XVIII-lea a început să se cristalizeze o imagine a lui Mozart completamente senină, clasică. Această imagine a fost consacrată de biografia mozartiană publicată de Otto Jann în 1856 și a degenerat prea repede în clișeu banal al copilului divin. /.../ Cu 20-30 de ani mai târziu se făcea aceeași distincție între Mozart și Beethoven. Locul lui Mozart ca reprezentant al pasiunii vii și arzătoare a fost ocupat de Beethoven, și Mozart a fost transferat spre olimpica seninătate a lui Haydn.”⁹

Mozart este reprezentantul cel mai înalt al mișcării *Sturm und Drang* în muzică, dar ar fi superficial să explicăm personalitatea sa romantică, mereu în elaborare originală, ca efect al epocii și al frământărilor din jur. Geniul are căile lui, neînțelese de contemporani. Pentru a recupera ceva din intensitatea originală a operei lui Mozart, pentru a înțelege forța teribilă pe care a posedat-o apariția operelor sale trebuie să încercăm să uităm pentru un moment toate dezlănțuirile pe care le-a cunoscut istoria muzicii de la Beethoven la Berlioz, și de asemenea să ne transpunem în condiția ascultătorului din secolul al XVIII-lea, pe care Mozart îl conchide și îl transcede, cu infinită blândețe și cu mijloacele stilistice care i-au conferit pe drept titlu de „maestru divin”.¹⁰

Componistic, Mozart cere o nouă conlucrare între parteneri, trebuind să ducă la întrepătrunderea și omogenizarea vocilor. Tematismul cameral este cu mult mai profund, Prinzip der durchbrochenen Arbeit deschide perspective infinite virtualităților expresive ale melodicii. Prin noua funcție dată instrumentelor grave - viola și violoncelul – sonoritatea cvartetului se modifică. Mozart sintetizează principiile de bază ale conceptului polifonic și monodiei acompaniate într-o unitate superioară. El crează o nouă formă sintetică, *fuga-sonată*, (în Cvartetul în Sol major K.V.590, compus în anul 1790), dedicat lui Haydn. Fuga monotematică este depășită, sunt utilizate toate elementele ei, expoziții fugate, divertismente, intrarea succesivă a vocilor în *stretta*. Tema secundară a formei sonată devine puternic contrastantă, întrucât, intonată la vioara primă, ea este tratată pe principiul monodiei acompaniate de celelalte trei instrumente. Mozart caută neîncetat lărgirea cadrului oferit de forma sonată. Ultimul din seria cvartetelor celebre (Fa major K.V.590, compus în anul 1790) este o sinteză particularizării vocilor până la ultima limită, ca și cum instrumentele ar fi tratate individual. Substanța melodică ne copleșește, mari suprafețe sonore ne stau în față, aflăm perfecțiunea în arta cvartetului de coarde.

La trecerea din secolul al XVIII-lea în secolul XIX, genul cvartetului de coarde a dobândit un înalt prestigiu printre compozitori și melomani. Mozart prezentase de mult cele zece mari cvartete, în timp ce Haydn

⁹ Vlad, Roman, Op. citat. Ne-am permis extensia citatelor întrucât se exprimă aici adevărul profund că muzica „divinului” Mozart este romantică, fapt relevat de noi în interpretarea cvartetelor sale.

¹⁰ Vlad, Roman, Ib. Idem.

compunea după 1800 cvartetele Op.76 Nr.4-6, ambele cvartete Op.77 și cele două părți ale ultimului cvartet, neterminat, în re minor.

Beethoven a compus până în 1789 lucrări de cameră importante, destinate altor formații camerale, printre care cele trei Trio-uri de coarde Op. 9, dar a ocolit genul cvartetului, ai cărui exponenți erau Haydn și Mozart. Schițele în compunerea și orchestrarea cvartetelor de coarde erau în mod obișnuit un Menuet precum și preludiile și fugile pentru cvartet care au luat naștere aproximativ în 1795 ca studii de contrapunct în timpul lecțiilor cu Albrechtsberger.¹¹

Întrucât muzica pentru suflători era foarte îndrăgită, compozitorul face până la încheierea secolului, cele mai diferite investigații: *Octetul în Mi bemol major* pentru două oboaie, două clarinete, două fagoturi și doi corni, compus în 1792 și transcris pentru cvintet de coarde în 1796; trei *Duete* pentru clarinet și fagot (1792), *Trio-ul* pentru două oboaie și corn englez. Mai compune două sextete, între care, cel în Mi bemol major (publicat în 1819 drept Op. 81b) este pentru doi corni și cvartet de coarde. În 1798, dă o replică stilului mozartian, cu *Cvintetul Op.16* pentru pian, oboi, clarinet, corn și fagot. Incununarea acestei perioade rămâne *Septetul în Mi bemol major*, pentru clarinet, corn, fagot, vioară, violă, violoncel și contrabas, Op.20 (anul 1800). După această creație, instrumentele de suflat apar doar în simfonii. Tânărul Beethoven devansează preferințele epocii sale.

2. - Geneza ciclului de cvartete Op.18

Cvartetele beethoveniene sunt compuse între anii 1798 și 1800, după cum urmează: vara / toamna 1798 – ianuarie 1799, Op.18, Nr.3, în Re major; februarie 1799 – aprilie 1799, Op.18, Nr.1, în Fa major (prima redactare); aprilie 1799 – iunie 1799, Op.18, Nr.2, în Sol major; iunie 1799 – august 1799, Op.18, Nr.5 în La major; vara / toamna 1799, Op.18, Nr.4 în do minor; aprilie 1800 – vara 1800, Op.18, Nr.6, în Si bemol major. Op.18, Nr.2 a fost refăcut, Op.18, Nr.1, revizuit.

Acest prim ciclu a apărut în 1801 în două ediții de câte trei lucrări ca știmate separate, la editura Mollo în Viena, și au fost cântate pentru prima dată, se presupune, în același an în casa lui Emmanuel Aloys Forster. Sunt dedicate principelui Lobkowitz, asemenea cvartetelor de coarde Op.74, precum și simfoniile a treia, a cincea și a șasea. În perioada compunerii Simfoniei I, Beethoven și-a propus proiectul compunerii ciclului de șase cvartete de coarde, la cererea destinatarului dedicației. Până atunci, se desăvârșise în

¹¹ Hess, Wilhelm, *Suplemente zur Gesamtausgabe*, Bd. VI, pag.154. Între lucrările de informație bibliografică, deosebit de util este compendium-ul citat, *Beethoven – Interpretationen seiner Werke*, herausgegeben Albrecht Rietmuller, Carl Dahlhaus, Alexander L. Ringer. Subliniem că informațiile privind conjunctura și geneza creațiilor Op. 18 se datorează acestor importanți cercetători ai creației beethoveniene îndeosebi lui Herbert Schneider care a dat studiul despre cvartete (pag. 133-150).

compunerea creației pentru pian și a muzicii de cameră cu pian (cunoscutele Trio-uri Op.9). Puțin după apariția cvartetelor Op.18, Beethoven a publicat un alt cvartet de coarde, propria prelucrare a Sonatei pentru pian Op.14 Nr.1, o versiune de care el era foarte mândru și care a apărut în mai 1802 în ediție tipărită.¹² Transcrierea primelor trei cvartete din Op.18 a fost comandată în ordinea apariției chiar de Beethoven în iunie 1799. La 26 iunie 1799, prietenul lui, Karl Amenda, a primit drept cadou cvartetul Op.18 Nr.2, într-un manuscris. După terminarea ultimelor trei cvartete Op.18, Beethoven a început revizuirea numerelor 1 și 2 ale acestui ciclu. Iată ce-i scria lui Amenda: „Nu trebuie să mai continui corectarea cvartetului dedicat ție, pentru că eu l-am modificat foarte mult, întrucât acum știu să scriu foarte bine cvartete, ceea ce tu vei vedea când vei primi manuscrisul”¹³. După cum arată schițele, el a stabilit în mare măsură prelucrarea tuturor celor patru părți ale cvartetului Op.18 Nr. 1. Revizuirile din cvartetul Op.18 Nr.2 sunt, așa cum reiese din analiza schițelor, în total 34 de foi care se află răspândite în bibliotecile din Berlin, Berkeley și Sankt Petersburg. Beethoven a prelucrat toate cele patru părți, în special partea a doua mai amănunțit, recompunând secțiunea Allegro care probabil că a înlocuit un episod original, Adagio, în minor. Prelucrările cvartetului Op.18, Nr.3, în Re major sunt pierdute. Cercetarea efectuată intensiv în deceniile trecute asupra manuscriselor a arătat că schițele din multe perioade ale vieții lui Beethoven sunt transcrise incomplet, chiar întreaga carte de schițe fiind pierdută. Absența schițelor la cvartetul Op.18 Nr.4 l-a determinat pe Hugo Riemann să conchidă că cvartetul în do minor nu poate proveni, precum celelalte creații ale ciclului, din timpul anilor 1798-1800, ci trebuie să fi fost compus mai târziu și reprezintă o combinație dintre părți independente una de cealaltă.¹⁴

Finisarea cvartetelor Op.18 Nr.1 – 3 s-a încheiat în vara anului 1800. Prin acest ciclu de început, Beethoven s-a raportat la cvartetele de coarde de Haydn și Mozart, deși numai cvartetul în La major al primului și cvartetul în La major K.V. 464 de Mozart constituie un model concret. El a atins un bogat spectru al cvartetului ca gen, în care a urmat calea unui nou drum în *sucesiunea părților*, în *tipul părților* și în soluțiile tehnice și de formă.

„ Prima grupă este concepută în ordinea Op.18, Nr.3, 1 și 2, a doua în ordinea Op.18, Nr.5, 4, și 6. La începutul ciclului, Beethoven a compus al doilea grup la mai mult de un an și, după punerea bazelor tuturor părților cvartetului Op.18, Nr.6, a început revizuirea primului grup, deoarece el a dorit să pună în evidență accentele inovatoare ale cvartetelor sale de până atunci, precum și perfecționarea principiilor componistice și a prelucrării motivico-tematice. Diversitatea posibilităților componistice ale celor șase cvartete

¹² Schneider, Herbert, Op.cit., pag. 135.

¹³ Kastner, E. / Kapp, J., Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe, pag.44.

¹⁴ Informație preluată de la Herbert Schneider, Op.cit..

relevă principiile de creație ale lui Beethoven. El ordonează cvartetele după principiul contrastului astfel: primul, prin forma părții principale de o construcție de tip nou, serioasă, opunându-se celui de al doilea, un cvartet vesel, prin comparație, în timp ce în al treilea, va marca din nou, prin tema principală, un cvartet inovator.”¹⁵

3. – Trăsături generale ale ciclului

Privit în ansamblu, acest prim ciclu de cvartete vădește preluarea întregii moșteniri relevate mai sus, dar amprenta puternicei personalități creatoare a lui Beethoven se resimte din plin. Muzica sa a adus un spirit nou în climatul muzical al Vienei și cu atât mai mult el a dorit să convingă prin creații perfect elaborate. Pentru a ajunge la expresia condensată și la echilibrul formei realizate în capodoperele sale pentru pian, care se știe că au anticipat cronologic creația de cvartet, Beethoven reduce tot mai mult influența Divertismentului și dezvoltă procedeele de prelucrare variațională a motivului. Aceasta duce la expresivitatea caracteristică stilului său care în genul cvartetului reiese din tratarea tot mai evoluată a „dialogului” celor patru voci, prin mijloace polifonic-armonice neobișnuite până la el. Fondul afectiv bogat se centrează în fiecare cvartet dintre cele șase ale opus-ului 18, pe o anumită *idee* care domină gândirea muzicală:

- Nr. 1, în Fa major – conflictul sentimentelor antagonice;
- Nr. 2, în Sol major – „complimentarea”;
- Nr. 3, în Re major – despre poezia muzicii;
- Nr. 4, în do minor – presimțirea sorții implacabile;
- Nr. 5, în La major – nuanțele subtile ale sensibilității;
- Nr. 6, în Si bemol major – „giocos” și „malincolia”.

4. – Stilul compoziției și al interpretării ¹⁶

Cvartetul în Fa major Op.18 Nr.1

A fost considerat de Louis Spohr ca un model al compoziției cvartetului de coarde și este cunoscut îndeobște prin prima sa parte, a cărui motiv principal, preluat dintr-o figură de trecere a Trioului de coarde K.V. 563 de Mozart, atinge în interiorul părții o omniprezență asemănătoare cu arhicunoscutul motiv „al destinului” din Simfonia a V-a Op. 67. Sunt asemănătoare în privința conciziei, concepției ritmice, a forței generatoare de nesfârșite variante. Insistența asupra acestui motiv a fost în ediția Amenda mai mare decât în ediția tipărită; el apare în primul caz de 130 de ori, iar în al doilea numai de 104.

¹⁵ Concluzia aceasta, care aparține lui Herbert Schneider, pune în lumină contrastul dintre primele două cvartete Op.18, ca fapt al elaborării componistice și nu numai al inspirației momentane.

¹⁶ Menționez că mă voi referi la anumite aspecte ale interpretării integralei cvartetelor de Beethoven, realizată în martie 1998 la Wurzburg de către formația *Voces*, la care am participat .

Importanța cvartetului Op.18. Nr.1 se vede la analiza generală a întregului ciclu. În construcția formală se găsesc numeroase paralele cu Op.18. Nr.3: tema secundară rămâne episodică, repriza este scurtată, chiar și proporțiile formei de sonată se întrepătrund (Expoziția = 114 măsuri, Puntea = 64 măsuri, Repriza = 102 măsuri, Coda = 35 măsuri). Partea a doua, Adagio affetuoso ed appassionato, în re minor, cu structura sa pur melodramatică, este interpretată mai puțin formal – structural decât emoțional; de aceea apare de mai multe ori în scrisorile dintre Beethoven și Amenda referirea la scena mormântului din „Romeo și Julieta” de Shakespeare. Momentele solistice și elementele ornamentale predomină în această parte, amintindu-ne de Trioul Op.9 Nr.1. Se poate ca Beethoven să fi luat ca exemplu cvartetul Op.55. Nr.2 de Haydn, după modul în care travaliul punții se exteriorizează mai puțin în analiza structurală decât în contrastul formal și schematic dintre nivelul expresivității și domeniile tematice. Scherzoul, înrudit prin construcția sa și prin modelarea aperiodică cu Simfonia I Op.21, și Rondo-ul – sonată (partea finală), cu elemente de trecere contapunctice, nu ating densitatea constructivă a primelor două părți. Travaliul componistic în genul cvartetului, nou abordat de către Beethoven, se vede în căutarea echilibrului părților.

Partea introductivă a acestui cvartet este cea mai impresionantă din cunoscutul opus, nu numai prin amplitudine și prin prelucrarea motivică consecventă a temei principale. Transformarea motivului în partea introductivă capătă prin subdiviziune, diminuare și augmentare următoarele aspecte:

După expunerea motivului principal (A)

care este intonat la unison de cele patru instrumente, prima violină răspunde în registrul superior, cu același motiv amplificat la o sextă descendentă, sfârșind pe timp slab „Este suficientă această terminație molatică (cadență

feminină, cum se spunea pe vremuri) pentru a da un contrast de sentiment – cu același material tematic – primei fraze care se încheie pe dominantă cu un motiv cadențial (b) la fel de afânat”¹⁷. Următoarele intervenții ale violinei solo, susținute de ansamblu, împlinesc fraza tematică principală:

Allegro con brio. *d.* = 54

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

Când motivul apare în *tutti*, se cere redat cu concentrare expresivă, pe principiul creșterii dinamice a frazei cu ascendent și descendent, iar când este dat primei viole, ea crează contrastul cerut de stil printr-o nuanțată expresivitate *dolce*, sensibilizată de extinderea frazei prin secvențarea motivului.

Tratarea responsorială din punte între cele două violine susținute de violă și violoncel prilejuiesc realizarea insistență a caracteristicilor *sforzandi* prin care Beethoven punctează intensitatea trăirii până la culminația cadențială (măs.20-30).

Prin procedee modulatorii, în măsura 31 apare un nou motiv complementar; cu contradominanta, începe intrarea celor patru voci: vioara I

¹⁷ Ciortea, Tudor, Cvartetele de Beethoven, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1968, pag. 19

–vioara a II-a, în sforzando; violoncel-vioara I, în piano; viola-vioara I, în pianissimo, un contrast clar, folosit judicios în punte și apoi în repriză. Puntea tematică (măs.21-56) în care intervine acest dialog antrenant este neobișnuit de concentrată; dezvoltarea motivului principal se restrânge și construcția frazei se întregeste cu o succesiune tensionată în care primează solistic violina I:

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 40-49) shows a dynamic range from *pp* to *p*. The second system (measures 50-59) features a *cresc.* from *p* to *ff*. The third system (measures 60-69) shows a *decresc.* from *p* to *pp*. A circled 'B' is placed above measure 58, indicating the start of a secondary theme.

În exemplul dat, dialogul se încheie printr-un unison în crescendo care duce la tema secundară (B), expusă de vioara I la tonalitatea Dominantei, mai puțin încărcată de substanță melodică dar contrastantă expresiv. Tudor Ciortea o aseamănă cu tema Trio-ului ce urmează Menuetului din Serenada Op.8 în Re major. Resimțim deplin forța generatoare a motivului de bază, chiar și în constituția temeii secundare care este, de fapt, un cântec vienez, amintind atmosfera muzicii de divertisment, ce transpare aici sub incidența motivului principal. Tema aceasta secundară este preluată apoi de viola-solo și de violoncelul-solo, în piano, apoi de vioara a doua în dialog cu violoncelul, în crescendo spre forte, conducând spre Concluzia secțiunii expositive .

În acest mers, viola are o intervenție solistică; aici se cere o sonoritate scăzută dar bine timbrată, ca de altfel, în tot demersul de până la sfârșitul expoziției, pentru a da mare pondere concluziei, neobișnuit de vastă, fapt caracteristic stilului beethovenian. În primul rând, apare o etapă de tranziție dinamizată cu figuri tematice în șaisprezecimi care pregătesc intrarea frazei de concluzie propriu-zise, asemănătoare cu aceea folosită în partea a treia a *Sonatei quasi una fantasia*, Op. 27, Nr. 2, compusă imediat după aceste prime cvartete:

Allegro con brio
Vno I
măs. 78-84
fp
Presto agitato
cresc.
tr

Concluzia propriu-zisă este alcătuită în chip sugestiv, din elementele ambelor teme de bază (A și B) opuse antitetic și despărțite printr-o pauză generală.

măs. 52-100
fp
sf
sf
sf
ff
sf
sf
sf
ff
sf
sf
sf
ff
p

elemente din A

Menționez că în interpretare se reia expoziția formei sonată, așa cum a lăsat Beethoven în partitură (dubla bară și semnul de repetiție) dar se tratează această reluare ca pe o primă etapă expresivă integrată în dezvoltare.

Dezvoltarea care urmează se bazează aproape exclusiv pe prelucrarea temei principale, utilizând cu măiestrie tehnica *diviziunii motivice* care va duce stilul beethovenian la desăvârșire. Numesc câteva exemple de variație melodică și ritmică a motivului de bază (A):lărgirea celulei de la secundă la terță și combinarea ei cu capul motivului C în mișcare inversă (măs. 133); lărgirea celulei a la o terță și inversarea celulei b (măs.133); inversarea

celulelor a și b (măs.139); reducerea motivului a prin eliminarea capului tematic (măs.147).¹⁸

Dezvoltarea este concepută pe un plan tonal deosebit de riguros. Ea începe prin salt direct de la Do în La major apoi la Si bemol major (măs.119). Prelucrarea trece printr-un lanț de cvinte subdominantice (re minor – sol minor – fa minor – si bemol minor), cu o revenire (prin Sol bemol major – fa minor și Re bemol major) la dominantă Do (măs.167) care fixează trecerea spre repriză. Tehnica de redare a întregii dezvoltări cere o mare continuitate în sistemul responsorial care să realizeze, prin contrapunctare, evoluția prelucrării motivice. Incontestabil că violina primă are rolul principal, dar numeroasele momente de ansamblu cu evoluția dinamică spre forte, precum și momentele în pianissimo impun studiul îndelungat în cvartet.

Coda, cu sens de epilog mai aduce o ultimă încordare ducând în crescendo, „la strigătul pe cele două septime mixolidice (fa – mi bemol și re – do) care declanșează cea mai intensă intonare a pătrimilor în fortissimo folosindu-se tehnica de staccato.

Urmează o destindere, realizată printr-un dialog între vioara întâi și vioara a doua, apoi între toate cele patru instrumente. De astă dată, dialogul este realizat printr-un fugato cu două intrări tematice la cele două viori și susținut apoi de toate instrumentele pe elemente din motivul principal:

¹⁸ Apud Tudor Ciortea, Op.cit., pag.22.

Atmosfera sonoră a celei de-a doua părți, Adagio affettuoso ed appassionato, ne-a sugerat că arciuirea largă a primei teme trebuie să amintească de cavatina din operele italiene. Chiar dacă intenția programatică este doar presupusă, resimțim caracterul dramatic pronunțat și, întrucât nimic nu putea să exprime mai bine stări sufletești antagonice decât o formă de sonată în stil omofon, așa cum apare aceasta într-o mare tensiune lirico-dramatică. Violina întâi intonează tema principală alcătuită din două motive (a și b):

Adagio affettuoso ed appassionato. ♩ = 48

Tema principală este urmată de un complement cadențial care conduce spre reluarea teme la violoncel, în registru superior. Se ajunge la dominantă (La major) prin inflexiuni în fa minor

Complement cadențial.

În interpretare consider că trebuie să fie reliefată puntea relativ scurtă (17 măs.) și coda, unde sunt inserate mijloace muzical dramatice noi, prin acompaniamentul în tremolo și prin pauzele lungi în interiorul părții. Trecherile intempestive de la major la minor sunt tipice. Cantilena expresivă a viorii I accentuează gesturile teatrale prin apogiaturi și întârzieri. Tensiunea se crează în interpretare prin acompaniamentul compact, prin armonia vocilor mediane și intervenția primei viole. Am ținut seama că fiecare instrument trebuie să exprime o vibrantă frază lirică. „Și conceptul tehnic este singular în toată literatura: vioara secundă și viola sunt cuplate în octave dezvoltând tema

primă, pasajele vioarei prime sunt disperate iar violoncelul își continuă cu forță oarbă pulsul optimilor.”¹⁹

Tema secundară este inițial expusă la vioara a doua, moment care, în interpretare, trebuie să atingă o maximă „catifelare” a sunetului; se spune că acesta este un „motiv al suspinelor”;

Musical score for strings, measures 75-80. The score is in 3/4 time and features a first violin part with a melodic line and a cello part with a rhythmic pulse. Dynamics include crescendos and piano (p). A section marker 'B' is present above the first violin staff at measure 78.

Preluată imediat de vioara primă, merge spre o Dezvoltare destul de concisă în care toate instrumentele își aduc contribuția la reliefa și potențarea expresivă a motivului de bază și la realizarea unui moment deosebit de tensionat, care este urmat de pauze expresive :

Musical score for strings, measures 59-64. The score is in 3/4 time and features a first violin part with a melodic line and a cello part with a rhythmic pulse. Dynamics include pianissimo (pp), crescendo (cresc.), and fortissimo (f).

¹⁹ Berger, W. G., Ghid pentru muzica instrumentală de cameră, Ed. Muzicală a Uniunii din R.S.R., București, 1965, pag. 104.

Repriza, mult dinamizată, aduce toate elementele la tonalitatea de bază „Liniștea aparentă este subită. Aici se impune concluzia tragică. Ritmul este preluat de vioara secundă în timp ce vioara primă și viola își răspund iar violoncelul menține frământarea. Urmează un șir de acorduri, proteste din ce în ce mai slabe, despărțite prin pauze imense, apoi repriza se instituie. Totul pare acum și mai grav, copleșitor. Disperarea este maximă atunci când violoncelul expune pentru ultima oară tema, însoțit de zvâcnirile ascendente ale viorii prime. Protestul se intensifică încă o dată, deși prăbușirea este iminentă. Viorile, îndurerate, încheie drama. Program concret sau nu, cert este că Beethoven aplică în acest loc legile specifice ale dramaturgiei, ale dramei clasice.”²⁰ Ca element ciclic, putem numi *unitatea armonică* între primele două părți, adică septacordul micșorat. În afară de acesta, motivele ciclice leagă prima și ultimele două părți.

Partea a treia, Scherzo-Allegro molto, trebuie să exprime o structură expresivă caracteristică stilului *giocos* pe care îl transmitem prin interpretare, marcând în fortissimo salturile de octavă și la duodecimă. Tema primei secțiuni derivă din motivul generator al formei sonată:

Ritmica este deosebit de vioaie și aduce motive tematice de întindere diferită (de la o măsură la patru măsuri). Interesant pentru interpretare este apariția unui motiv de o măsură, extras din incipit-ul violoncelului. Tratarea acestuia în imitații repartizate egal la toate instrumentele, suscită întreaga atenție a interpreților:

Trio accentuează caracterul glumeț prin salturile în fortissimo care

²⁰ Berger, W. G., Ibidem.

în secțiunea Trio pregătesc intrarea violinei, cu o temă diferită prin mersul diatonic cursiv. Între octavele cântate la unison de către cvartet și solo a primei violine se trece brusc de la do la Re bemol major. Repriza Scherzo-ului este pregătită tonal printr-un ciclu de pedale cadențiale (re – sol – do).

Ultima parte, Allegro, ilustrează apropierea dintre rondo și forma sonată. Partea aceasta are proporții mai mari, ca și cum Beethoven a încercat să realizeze în final o contrapondere pentru primul Allegro care domină întreaga creație. Tema refrenului este intonată inițial de vioara întâi, cerând ca, în tempo alert succesiunea trioletelor constitutive să sugereze caracterul dansant:

După repetarea temei în registru grav, Puntea conduce spre o temă intermediară care se interpretează la unison într-o sonoritate plină:

Tema secundară reprezintă o sinteză a celor două teme anterioare:

Descendentul frazei atrage un grup tematic în care viola susține timbric vioara a doua:

Odată cu revenirea temeii principale, respectiv refrenul, în final se desfășoară o punte foarte lungă (măs. 91-234), în care amândouă temele se suprapun, adică sunt combinate împreună din punct de vedere contrapunctic și chiar în contrapunct dublu (începând cu măs. 117). După repriza completă și nu prea extinsă, viola începe, cu tema refrenului, o coda stabilă din punct de vedere tonal.

Interpretativ, finalul acesta care începe strălucitor în ritm de polcă este o încercare de viteză pentru toate instrumentele, întrucât ele sunt solicitate în mod egal atât pe parcursul refrenului cât și în dezvoltarea amplă și elaborată. Măiestria contrapunctică se vede că s-a detașat încă de mult timp de stilul sever al contrapunctului deprins de la Albrechtsberger. Putem trage concluzia că Beethoven a exersat aici un amplu studiu, pentru realizarea tempo-urilor rapide în cvartet. Unele momente precum cel ce decurge din ultima parte a finalului, m-au îndemnat să reflectez de-a lungul celor nouă „integrale” la faptul că desăvârșirea urmează mereu să fie atinsă:

The image displays a musical score for a quartet, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in G major and 3/4 time. The first system starts at measure 860 and ends at measure 869. The second system starts at measure 870 and ends at measure 879. The third system starts at measure 880 and ends at measure 889. The fourth system starts at measure 890 and ends at measure 899. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex contrapuntal textures. Dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), and fortissimo (ff).

Cvartetul în Sol major, Op. 18 Nr.2

A doua creație a ciclului, cu avântul său retrospectiv, este considerată un omagiu adus de Beethoven lui Haydn, precum cvartetul în La major Op. 18 Nr.5 este un omagiu către Mozart: pentru cvartetul în Sol major s-au luat, ca exemplu, cvartetele de Haydn Op.33 Nr.5 și Op. 76 Nr.1; unele detalii formale pot fi considerate ca influențe din cvartetul în Mi bemol major Op.33 Nr.2. Descătușarea de formăskemata tradițională conduce contrapunctic vocile, cerând calități concertante de virtuozitate. Partea mediană a părții lente, *Adagio cantabile*, în care Beethoven inserează în stilul său umoresc o muzică dansantă, prevestește finalul din cvartetul Op. 18, Nr.6, sau „Alla tedesca” din cvartetul Op.130.

Acesta este cvartetul cel mai grațios și plin de umor al ciclului, izvorât din atmosfera elegantă pe care Beethoven a cunoscut-o în saloanele princiere. Supranumit „Cvartetul reverențelor”, ne poartă în pași de gavotă și menuet.

Forma sonată are cu totul alt conținut expresiv față de cel anterior. Tema principală apare într-o formă triarticulată ritmic, melodic, motivic, prin frazele de scurtă respirație și prin repetarea ultimelor două măsuri. Este alcătuită din două grupuri tematice cu care debutează Allegro-ul și care trebuie să sugereze curtoazia, prin maniera de redare a motivelor ritmico-melodice. Structura frazei temeii principale, cu aceste motive întretăiate de respirații, este tipică gavotei:

Allegro. $\text{♩} = 96$

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

10

20

30

cresc. *f* *p* *sf* *p* *sf* *p*

f *sf* *p*

Exemplul extras din partitura generală relevă caracterul perioadei cu ascendent și descendent, caracteristic stilului vienez, a doua frază aducând inversarea motivului ritmic (b). Redarea trebuie să se sprijine pe foarte buna cunoaștere a structurii motivice, pentru realizarea întregului fascicul expresiv, care nu este de loc facil pentru instrumentiști, când se pune problema aprofundării de finețe. În acest scop, voi exemplifica în paralel întregul demers solistic al primei perioade, cu toate procesele variaționale ale compoziției (măs. 9 – 20):

Vno I
măs. 9-20

The score consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Vno I măs. 1-8' and shows a melodic line with annotations: 'A', 'I', 'a', 'b', '1', '2', 'c', and 'c cad.'. The second staff is labeled 'Vno I măs. 9-20' and shows a more complex texture with 'f', 'Repetare', and 'p' dynamics. The third staff is labeled 'frază conclusivă' and 'a_{v.2}', with 'f' and 'p' dynamics. The fourth staff is labeled 'b în mișcare mixtă' and 'a_{v.2}', with 'cresc.', 'f', and 'p' dynamics. Arrows indicate connections between motifs across the staves.

Puntea tematică nu se îndepărtează de expresivitatea galantă a reverențelor (vezi, măs. 21–24 și următoarele, din exemplul anterior – partitura generală). Vedem că în secțiunea modulatorie, Beethoven introduce un nou motiv care derivă din concluzia temeii principale și care corelează toate trecerile. Tema secundară creează, prin naturalețea sa ritmică, un contrast clar cu evenimentele precedente, rămânând în alura Divertimentului. Aici, raportul dintre tutti și pasajele în spiccato ale primei violine este în echilibru clasic, precum în cvartetele de Haydn, ceea ce nu este de neglijat în interpretare:

The score shows a quartet texture with four staves. The first staff is labeled '(B)' and shows a melodic line with 'cresc.' and 'f' dynamics. The second staff is labeled 'cresc.' and 'f'. The third staff is labeled 'cresc.' and 'f'. The fourth staff is labeled 'cresc.' and 'f'. The score is marked with '40' and '49' at the beginning and end of the section. Dynamics include 'sf', 'p', and 'f'.

De la început atrage bogăția formelor ritmice din prima parte a acestui cvartet și schimbările între intrarea pe timp și pe contratimp; de asemenea, continuitatea temeii principale în punte. Atunci când se prevede un auktakt de optime nou înserat, ritmul începutului părții principale și al pasajelor modulatorii este identic. În *Concluzia expoziției*, vor fi preluate sincopetele introduse în părțile modulatorii, mișcarea de triolete, precum și figura de șaisprezecimi punctate din tema secundară. Trebuie avut în vedere accentuarea celor patru măsuri din tema principală care, repetate, fac legătura complementară între cele două secțiuni. În partea concluzivă sunt integrate toate elementele din cele trei secțiuni formale precedente.

Tudor Ciortea explică minuțios²¹ travaliul componistic al motivului în cadrul perioadelor tematice, de trecere modulatorie, concluzive, întrucât modalitățile de compoziție aplicate aici reverberază nu numai asupra întregului opus pe care îl prezintă, ci și în ansamblul creației beethoveniene. Aceste procedee componistice se cer intuite și redată interpretativ printr-o bună cunoaștere a diversificării tehnicii variaționale.

Motivele *Expoziției* sunt dinamizate în *Dezvoltarea centrală*, transfigurându-se în sensul dramatizării muzicii, încât stilul galant de până acum se tulbură. În interpretare, stilul *fugato*, liber tratat, are un mare efect când se realizează un pianissimo de calitate:

²¹ Vezi Cvartetetele de Beethoven, ediția citată, pag. 31-32.

Același exeget indică a se compara acest fugato (măs.124-127) cu *subiectul nr.1* și *contrasubiectul Marii Fugi Op. 133*.

În *Repriză*, ne întâmpină o nouă dezvoltare a începutului temei. În ansamblu ne-a preocupat contrastul tonal (Si major– Mi major) și pianissimo excesiv :

The musical score shows a fugato section starting at measure 160. It consists of two systems of four staves each. The first system includes measures 160-163, and the second system includes measures 164-167. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is marked 'pp' (pianissimo) throughout. There are dynamic markings 'cresc.' (crescendo) and 'p' (piano) within the score.

Ele trebuie să constituie cel mai sensibil moment al acestei forme sonată, care mai este urmat de încă trei suspansuri prin atacarea ușor întârziată a celor trei acorduri de septimă micșorată din *Coda*.

Partea lentă, *Adagio cantabile*, începe printr-un acord frânt în Do și continuă în același stil la vioara întâi, cu figuri concertante de trecere:

The musical score is for the first violin part of the *Adagio cantabile* section, measures 1-6. It is in G major and 3/4 time. The score is marked 'p' (piano) and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. There are first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the staff. The section concludes with a 'Coda' marking.

Aici se deslușește un *menuet lent* care nu este, de fapt, decât introducerea la tema lirică exemplificată mai sus, intonată solistic de vioara I, ca variațiune a acestuia. Conform procedului stratificat în compoziția beethoveniană, ea evoluează spre o culminație puternică, prin contrapunctarea ostinată a celorlalte trei instrumente, acompaniatoare. Forte-piano, element de asemeni caracteristic stilului, readuce cu alt efect expresiv menuetul întrerupt. Formele simple de cadență la finalul părții lente devin materialul motivic din care izbucnește o parte furtunoasă în Allegro. Faptul că secțiunea mediană a părții a doua schimbă tempoul și cere execuția în spiccato se leagă de apariția unei noi porțiuni în fugato, iar aceasta pornește tot de la sonorități scăzute cu creșteri treptate spre forte, aducând o notă ușor burlescă. *Tempo primo* reluat, aduce variat motivul menuetului și aceeași înlănțuire cu melodia

solistică. Acum vioara solo își află ecou în cântul violinei secunde, al violei și al violoncelului. Dau un exemplu care cere continuitatea timbrală și congruența celor patru voci:

Scurta încheiere cadențială, organizată într-o semifrază pur clasică, învăluie toate impresiile muzicale adunate, și le coboară în amintire sau în vis.

Sprințarul *Scherzo* (partea a III-a, Allegro) cere proba sincronizării de ansamblu. Replicile întretăiate prin care cele două violine construiesc fraza expozitivă a primei secțiuni conturează o nouă fațetă a „reverențelor”, în maniera „întrebării și răspunsului”, sugerând conversația:

În *Trio*, Beethoven reînvie un „Grossmutter Tanze” din timpuri vechi, precedat de un motiv cu tril care constituise baza secțiunii mediane din *Scherzo*, iar acum completează fraza tematică. Trebuie să realizăm o timbrică asemănătoare instrumentelor de coarde mai rudimentare care erau odinioară la îndemâna interpreților populari. Se înțelege că reluarea scherzoului ne antrenează încă o dată în vârtejul unui dans ternar, rapid.

În tema finalului, Allegro molto quasi Presto, recunoaștem cu ușurință motivele de bază ale primei părți, de astă dată stilizate în chip dansant, „pe un ritm ce amintește de figurile de sfârșit ale dansurilor de cadril.”²² De astă dată, violoncelul solo enunță motivul ascendent, iar completarea se realizează în tutti, prin inversarea mersului vocilor:



După cum vedem, debutul se face în maniera simplă a muzicii vieneze de dans, dar ceea ce urmează va aduce o complexitate neașteptată, atât în aspectele motorii, cât și în planul tonal. Reluarea temeii principale, trecută în re minor (relativa Dominantei), pentru a servi de *Punte*, este un procedeu frecvent la Beethoven, preluat din stilul de compoziție al lui Haydn, una din metodele prin care se creează *unitatea în varietate* a tematicii beethoveniene. Temele de *Cuplet* care constituie grupul secundar al formei rondo-sonată se înfiripă din inversarea temeii principale, prima dintre acestea prezentând ritm sincopat și un contur melodic mai puțin abrupt:

O altă temă secundară dă caracter acordic inversării motivului prim:

²² Ciorte, Tudor, Op. cit., pag. 36.

În *Dezvoltare*, apar interesante prelucrări ale elementelor tematiche. Prima etapă prezintă o amplă tratare prin întretăierea motivelor (măs. 140-164); apoi, o pedală pe sunetul sol declanșează jocul minor – major pentru fixarea dominantei care va readuce tema principală în Do major. Aici acompaniamentul armonic, susținut de către violă și violoncel se sfârșește prin trecerea temeii la violoncel, fapt ce determină o pregnantă culminație în fortissimo. Contrastul cel mai puternic se creează într-o secțiune stretto, unde intensitatea foarte puternică la care s-a ajuns este urmată brusc de intervenția celei de-a doua teme secundare, în piano:

Se cere o mare finețe timbrală din partea interpreților, pentru că aici trebuie să fie reliefată cuplarea incipit-ului temeii principale cu prima celulă motivică a celei de-a doua teme secundare. Saltul cromatic al violei, momentul enarmonic al primei viori și alunecarea cromatică a violoncelului spre sunetul mi bemol, modulează tema principală a formei sonată (care este și tema de refren a rondo-ului) în tonalitatea La bemol, subdominanta tonalității la care a început *Dezvoltarea*:

O surprinzătoare evoluție tonală, cu procedee cromatice și enarmonice prin violă și violoncel, conduce spre *Repriză*:

Coda (măs. 388-413) aduce la unison motivul *refrenului*, prin fraza în triadă, devenită caracteristică.

„În nici un alt cvartet din ciclul Op.18, așa cum arată și Kerman, nu sunt legături tematice între părți ca în cvartetul în Sol major”.²³ Într-adevăr, începutul părții Scherzo este foarte asemănător cu Adagio cantabile anterior, tema finalului se desfășoară la fel cu tema pasajului modulatoriu din partea introductivă și întregul material melodic izvorăște din primul motiv.

În încheiere, citez concluziile lui Tudor Ciortea, muzicianul român cel mai autorizat în acest domeniu, ca autor al principalei lucrări muzicologice pe care am folosit-o. „În linii mari acest al doilea cvartet din cele șase Op. 18, este mai puțin bogat în conținut, dar are o mare calitate: aceea de a păstra tot timpul o seninătate tinerească purtată pe aripi de grație și desfășurată pe un stil de conversație plăcută, fără pathosul ideilor sale muzicale de mai târziu, din ce în ce mai răscolitoare.”

²³ Kerman, J., *Ib idem*, pag. 49, citat de Schneider.

BIBLIOGRAFIE

1. Alsvang, A. (trad. din limba rusă – Liviu Rusu și Paul Donici) – Beethoven, Editura muzicală, București, 1973;
2. Bălan, George – Muzica și lumea ideilor, Editura muzicală, București, 1973;
3. Bălan, George – Dincolo de muzică, Editura pentru literatură, București 1967;
4. Bălan, George – Noi și clasicii, Editura Tineretului, București, 1968;
5. Bălan, George – Mică filozofie a muzicii, Editura Eminescu, București, 1974;
6. Bălan, George – Meditații beethoveniene, Editura Albatros, București, 1970;
7. Beethoven (trad. din limba germană – Mariana Ionescu și Andreas Porfetye) Scrisori alese, Editura muzicală, București, 1973;
8. Benador, Ury – Preludiu la Beethoven, Editura Națională „Ciornei”, București, 1945;
9. Berger, Wilhelm Georg – Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy. Editura Muzicală, București, 1970;
10. Berger, Wilhelm Georg – Ghid pentru muzica instrumentală de cameră, Editura muzicală, București, 1965;
11. Ciortea, Tudor – Cvartetetele de Beethoven, Editura muzicală, București, 1968;
12. Dictionnaire de la Musique – Larousse, 17 rue de Montparnasse – 75298, Paris;
13. Golea, Antoine (trad. din limba franceză - I. Igiroșianu) – Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi, vol. I, Editura muzicală, București, 1987;
14. Early, Yet Also Masterful Beginnings – Creation History of String Quartets Op.18 (sources: Hufner, Martin – Ludwig van Beethoven, Streichquartette op. 18, Hulflaikhhan Die Welt der Gegenwarts-Kulturen, 1977; available from <http://www.nmz.de/hulflaikhhanmusik/beeth18.htm>) Thayers Life of Beethoven, revised and editet by Elliot Forbes, vol. I Princeton University Press, 1967, Paperback Edition;
15. Hufner, Martin – Ludwig van Beethoven – Streichquartette Op. 18 (Theodor W. Adorno, Nachgelassene Schriften, Abt.1, Bd. 1, Beethoven, Philosophie der Musik, Fragmente und Texte, hg.v. Rolf Tiedmann, Frankfurt / M.1993) – Internet;
16. Herriot, Edoard (trad. din limba franceză – Lucian Voiculescu) – Viața lui Beethoven, Editura Eminescu, București, 1979;
17. Niculescu, Ștefan – Reflecții despre muzică, Editura muzicală, București, 1980;
18. Pascu, George – Cvartetetele lui Haydn – școală a stilului clasic, Scrieri muzicologice, Editura Conservatorului George Enescu, Iași, 1983;
19. Pascu, George – Căi spre marea muzică, Editura Noel, Iași, 1977;

- 20 Pricope, Eugen – Beethoven, Editura muzicală, București, 1958;
- 21 Prod homme, J. G. (trad. Din limba franceză – Theodor Bălan) – Beethoven văzut de contemporani, Editura muzicală, București, 1970;
- 22 Romain, Rolland – Beethoven – marile epoci creatoare - Goethe și Beethoven, Editura muzicală, București, 1963;
- 23 Romain, Rolland – Beethoven – marile epoci creatoare – Ultimele cvartete, Editura muzicală, București, 1966;
- 24 Rusu, Liviu – O pagină de armonie beethoveniană *Malinconia* din Cvartetul de coarde în Si bemol major op. 18 nr.6, Studii de muzicologie vol.VIII, Editura muzicală, București, 1972;
- 25 Sava, Iosif – Prietenii muzicii, Editura Albatros, București, 1986;
- 26 Schneider, Herbert – Beethoven interpretationen seiner Werke, Herausgegeben von Albrecht Riethmuller, Carl Dahlhaus, Alexander L. Ringer (Internet);
- 27 Speranția, Eugeniu – Medalioane muzicale, Editura muzicală, București, 1966;
- 28 Ștefănescu, Ioana – O istorie a muzicii universale II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1966;
- 29 Vlad, Roman – Ascultându-l pe Mozart, în Introducere în opera lui Roman Vlad, ediție îngrijită și coordonată de Viorel Munteanu, Editura *Sfânta Apollonia*, Iași, 1994;
- 30 Wagner, Richard (trad. din limba germană – Adrian Hamzea) – Pelerinaj la Beethoven, Editura muzicală, București, 1979.

CVARTETELE DE COARDE OP.18 DE LUDWIG van BEETHOVEN

DISCOGRAFIE

1. Alban Berg Quartett – Streichquartette, Vol.1 – Recorded live, Wiener Konzerthaus – EMI 0777 754587 2 (4CD)
2. Alexander String Quartet – Volume 1 - String Quartet op.18 Nos .1&5; Volume 2 – op.18 Nos.2&6; Volume 3 – op.18 Nos.3,4
3. Amadeus Quartet Die Streichquartette. Integrale – Deutsche Grammophon – 7 Compact Discs – A/D/D/463 143-2/G/B7/ - released: Jul.1999.
4. Artis Quartet (Peter Schuhmayer violin, Johannes Meissl, violin, Herbert Kefer, viola, Othmar Muller, violocello) – String Quartet op.18, no.1 – Sony Classical – Music.
5. Borodin String Quartet - String Quartet No.4 in C minor.op.18 No 4(24,41)/String Quartet No 5 in A Major.op.18 No 5 (27.02) – Virgin Classics 72243 5/ 61748 2 5 – Recorded Forde Abbey, Somerset, June/July 1988 (op.18/4) St.Martin's Church, East Woodhay.Feb.1989
1
6. BrandisQt (Wolfgang Boettcher vc, Wilfred Strehle va, Thomas Brandis vn, Peter Brem vn) – String Quartet no.4, op.18/4 String Quartet no.5, op.18/5 – String Quartet no 6, op.18/6 Numbus – NI5353 – Release Date: 08/1994.
7. Brodsky Quartet – Beethoven op.18 1-6 – Vanguard Classics 99212
8. The New Budapest Quartet (Jac Gorodetsky, violin, Boris Kroyt, viola, Josph Roisman, violin, Micha Schneider, cello)– Complete String Quartets – Helios – 55021/8 (CD)
- 9.. Busch Quartet – String Quartet op..18, No1 – EMI Classics 7243 565308 2
10. Calvet Quartet – String Quartet in Fa major op.18 No.1 – Teldec – 28413-2 (CD)
11. Capet Qt (Maurice Hewitt vn, Lucien Capet vn, Henri Benoit va, Camille Delobelle vc) – String Quartet No 5, op.18/5 – Biddulph LAB097 – Release date: 10/1995.
12. Cleveland Quartet – Strig Quartets, op.18, Nos 4&5 – Telarc International CD-804414
13. Cleveland Quartet – Beethoven: The Complete Quartets – Telarc International CD-80475
14. Emerson String Quartet – Die Streichquartette. Integrale – 7 Compact Disc – Deutsche Grammophon CD /D/D/D 447 075-2 /G/H7/.

15. The Fine Arts Quartet – The Early String Quartet op.18 Nos 1-6
Recorded 1969 – EVEREST EVC 9051/52 (2 CDs 143'20)
16. Guarneri Qt (Arnold Steinhardt vn, Michael Tree va, John Dalley vn,
David Soyer vc) – String Quartet no.1, op.18/1, String
Quartet no.2, op.18/2, String Quartet no.3, op.18/3, String
Quartet no.4, op.18/4 String Quartet no.5, op.18/5, String
Quartet no.6, op.18/6 – Philips – 434 115-2PH3 – Release
Date: 06/1995.
17. Hagen Quartett – Streichquartet op.18 No.4 – Deutsche Grammophon
CD /D/D/D 459 611-2 /G/H/ Released: Oct.1999.
18. Hungarian Quartet – Die Streichquartette / EMI 7243 573798 2 (8 CD)
19. Quartetto Italiano – Complete String Quartets (10 CDs) – Philips
Catalogue number 454062 – release date: April 1996.
20. Janacek Qt (Adolf Sykora vn, Karel Kafka vc, Jiri Travnicek vn, Jiri
Kratochvil va) String Quartet op.18 Nos 1-6 - Praga PR254
009/15 – Release Date: 10/1992.
21. Juillard String Quartet (Joel Krosnick, cello, Robert Mann, violin,
Samuel Rhodes, viola, Earl Carlyss, violin) – Sony
Classical-Music.
22. Kodaly Quartet – Complete String Quartets Volume 8 – Naxos
8.554593.
23. Leipzig Qt (Andreas Seidel vn, Tilmann Buning vn, Ivo Bauer va,
Matthias Moosdorf vc) – String Qt no.1, op.18/1, String
Quartet no.4, op.18/4 – Dabrighaus und Grimm – MDG307
0853-2 – Release Date: 15/06/2000.
24. Leipziger Streichquartett – String Quartets op.18 Nos 1&4 – MDG –
307 0853-2 (CD)
25. The Lindsays – String Quartets op.18 Nos 1, 2&3 – ASV – 1111
(CD)
26. The Medici Quartet – The Complete String Quartets – Nimbus 5173,
5186, 5207, 5225, 5242
27. Melos Qt (Gerhard Voss vn, Hermann Voss va, Peter Buck vc,
William Melcher vn) - String Quartets op.18 Nos 1-6
– Deutsche Grammophon 410 971-2GH3 (DDD)
28. Mosaiques Quartet – String Quartets op.18, Nos 5&6 –
Naïve Astree E 8541
29. Orford String Quartet – The Complete String Quartets of Beethoven –
Delos International 8 CD Set.
30. Orpheus Qt (Andre Linale vn, Emile Cantor va, Laurentiu Sbarcea vc,
Emilian Piedicuta vn) Channel Classics CCS6094 –
Release Date: 07/1994 .
31. Petersen Qt (Friedeman Wiegler va, Hans-Jakob Eschenburg vc,
Geront Sussmuth vn, Conrad Muck vn) -Capriccio 10 722 –

Release Date: 03/1996

32. Philharmonia Quartet Berlin – Beethoven op.18#1 – Camerata 32 CM-97
33. Prazak Qt (Michal kanka vc, Vaclav Remes vn, Vlastimil Holek vn, Josef Kluson va) – String Quartet No 2, op.18/2 – String Quartet No 3, op.18/3 – String Quartet No 6, op.18/6 – Praga- PRD250 158 – Release Date: 12/11/2001.
34. Schuppanzigh Quartet (Christoph Mayer vn, Jane Oldham va, Antje Geusen vc, Anton Steck vn) – String Quartet no.4, op.18/4 – Ars Musici – AM1281-2 – Release Date: 07/2000.
35. Sharon Quartet – Beethoven – The complete Masterworks (40 CD set) – Brilliant Classics – Catalogue number 99093.
36. Smithson Quartet – String Quartets op.18, Nos 1-6 – Deutsche Harmonia Mundi RD77029 – Release Date: 08/1989.
37. Talich Qt (Evzen Ratay vc, Petr Messiereur vn, Jan Talich va, Jan Kvapil vn) - String Quartets op.18 Nos 1-6 – Calliope – CAL9633/9
38. Tokyo String Quartet – String Quartet op.18, No 4 (68038-2/1994);
- The Complete String Quartets (9 disc set – 61621-2/1994);
- The Early String Quartets – Quartets op.18, Nos 1-6 (61284-2/1993);
39. Vanbrugh Quartet – Beethoven complete String Quartes – Volume 1. op.18, Nos 1-3 – Intim Musik IMCD 043;
- Beethoven Complete String Quartets – Volume 2. op.18, Nos 4-6 – Intim Musik IMCD 044;
40. Vegh Quartet – String Quartets Nos 1-6 – Naïve – 4871 (CD).
41. Vegh Quartet – String Quartets (complete) – Music & Arts – 1084 (CD)
42. Vermeer Quartett – The Complete String Quartets – TELDEC – 9031 76457 2
43. Vienna Musikverein Qt (Reiner Kuchl vn, Heinrich Koll va, Franz Bartolomey vc, Eckhard Seifert vn) - String Quartet No 1, op.18/1 – Platz PLCC-548 – Release Date: 01/1993.
44. Vlach Quartet – Six String Quartet op.18 – Supraphon – 3490-2 113 (CD)
45. VOCES QUARTET – String Quartets Complete Series – Live Series – Nuremberg – Release Date: 28 Mart.1998/ Toscana Sale – Residenz Wurzburg .
46. The Wihan Quartet – String Quartet in Fa major, op.18, No 1/ String Quartet In G major, op.18, No.2.- LOTOS