

DIMENSIUNILE STILISTICO-ESTETICE ALE CVARTETULUI DE COARDE ÎN ACCEPȚIUNEA LUI WILHELM GEORG BERGER

Masterand ANA-MARIA CAZACU

Universitatea Națională de Muzică București

Ana-Maria CAZACU a absolvit Colegiul Național de Muzică „George Enescu”, secția pian (2015) și Universitatea Națională de Muzică din București, specializarea Muzicologie, (2019), și urmează studiile masterale la aceeași instituție. A publicat articole în Revista „Acord” a Universității Naționale de Muzică București și a fost distinsă cu premii la Concursul Național de Muzicologie, edițiile 2017, 2018, 2019. A colaborat cu Artexim în organizarea edițiilor 2017 și 2019 ale Festivalului Internațional „George Enescu”, iar în prezent colaborează cu Societatea Română de Radiodifuziune în diverse proiecte.



REZUMAT

Într-o epocă în care „sentimentul românesc, dragostea pentru cultură și inteligența muzicală și-au găsit modalități ideale de organizare” (Laura Manolache), Wilhelm Georg Berger se afirmă din perspectiva unui muzician total, îndreptat deopotrivă spre experiențele vieții de interpret, spre dimensiunile universului componistic și spre latura analitică, muzicologică. Ca urmare, universul muzicologic bergerian, a cărui principală caracteristică este tendința muzicologului de a evita limbajul preponderent tehnic și analizele muzicale stricte, aduce în prim-plan idei și concepte puternic individualizate. Această direcție este surprinsă și în studiul de față, ce propune un periplu în universul cvartetului de coarde, la care Berger se va raporta nu doar prin prisma dimensiunii istoriografice, ci și prin aprecieri de ordin estetic și analitic. Având drept reper aceste coordonate am încercat, pe cât posibil, să urmăresc modul în care muzicologul fixează direcțiile centrale ale creației cvartetistice vest-europene de până în primele decenii ale secolului XX. În această ambianță, Berger sugerează faptul că lărgirea tipologiilor de cvartet de coarde reprezintă un mijloc de a defini ethosul literaturii moderne de cvartet românesc, „elocventă și deosebit de variată sub raportul problematicei și al modalităților specifice de realizare” și merită la rândul ei să demonstreze că, „dincolo de delimitarea sa precisă ca gen, cvartetul de coarde poate fi privit drept o întinsă zonă stilistică, în care principalele modalități de conturare și arcuire ale discursului muzical se înlănțuiesc în chip minuțios, din aproape în aproape”.

Cuvinte cheie: Wilhelm Georg Berger, cvartet de coarde, stil, evoluție

„Cvartetul de coarde – ca gen de creație dintre cele mai distincte și precise – este în lumea muzicii culte astrul cel mai tânăr. (...) El reprezintă, în contextul muzicii din ultimele două secole, o disciplină și o modalitate artistică de prim rang, un gen muzical de maximă concentrare și riguroasă organizare sonoră, un focar viu, puternic și inepuizabil al muzicii instrumentale de cameră.”¹

Studiul de față își propune un periplu în universul cvartetului de coarde, o călătorie muzicală avându-l drept ghid pe Wilhelm Georg Berger, în ipostaza de muzicolog. Cele două volume ale sale destinate acestui gen muzical² reprezintă un tot unitar, ele evidențiind modul în care Berger îmbină dimensiunea istoriografică cu aprecieri estetice și observații analitice. Modul în care autorul surprinde viziunea și intenția compozitorilor în ceea ce privește evoluția genului se bazează pe o permanentă raportare la întreaga afirmare artistică, dar și pe o privire asupra epocilor istoriei muzicii în diverse spații geografice europene, scopul fiind acela de a dovedi că, „dincolo de delimitarea sa precisă ca gen, cvartetul de coarde poate fi privit drept o întinsă zonă stilistică, în care principalele modalități de conturare și arcuire ale discursului muzical se înlanțuiesc în chip minuțios, din aproape în aproape”.³

Astfel, pornind de la principii aplicate și în alte lucrări de mari dimensiuni, precum volumele referitoare la muzica de cameră și la evoluția și estetica muzicii simfonice⁴, Wilhelm Georg Berger surprinde traseul evolutiv al cvartetului de coarde, ce își cunoaște originile în tipologia *sonatei a quattro* specifică epocii precursorare clasicismului. Ca urmare, despre un început propriu-zis al „actelor de trainică întemeiere a unui concept specific de cvartet de coarde și de consolidare a unor izbânzi succesive”⁵ se poate vorbi începând cu creația lui Joseph Haydn, ale cărui prime 18 lucrări sunt privite drept „un traseu către o perioadă decisivă, în care se va naște cu adevărat tipul cvartetului clasic”.⁵ Ca urmare, în viziunea lui Wilhelm Georg Berger, seria de lucrări *op. 17* este percepută drept o „proclamație a învingătorului, Haydn adunând aici tot ce poate găsi util unei dramaturgii complexe, pentru a face din cvartetul de coarde focarul

¹ Wilhelm Georg Berger, în *Cvartetul de coarde – de la Haydn la Debussy*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1970, p. 3 și p. 7.

² Wilhelm Georg Berger, *Cvartetul de coarde – de la Haydn la Debussy, op. cit.*, și *Cvartetul de coarde – de la Reger la Enescu*, Editura Muzicală, București, 1979.

³ Wilhelm Georg Berger, *Cvartetul de coarde – de la Haydn la Debussy...*, pp.5-6.

⁴ Este vorba despre lucrările *Ghid de muzică instrumentală de cameră*, *Muzica simfonică barocă-clasică*, *Muzica simfonică romantică*, *Muzica simfonică romantică-modernă*, *Muzica simfonică modernă-contemporană* și *Muzica simfonică contemporană*, publicate la Editura Muzicală, București, între anii 1965-1977.

⁵ Berger, *Cvartetul de coarde – de la Haydn la Debussy...*, p.7.

cel mai bogat al muzicii instrumentale”.¹ O pătrundere a lui Haydn pe tărâmul certitudinilor este remarcată prin amplele referiri la *Cvartetetele rusești* op. 33 sau la ciclul de lucrări op. 64, în care atrage atenția asupra faptului că Haydn creează „un cosmos cvartetistic în care cele mai meticuloase și savante combinații contrapunctice se integrează cu naturalețe în păienjenișul de linii, motive, armonii și ritmuri”.² În acestea, autorul intuiește apropierea de apogeu – op. 74 și 76 –, lucrări caracterizate prin teme cu profil concertant și cu un discurs mult mai dens, ce reflectă o fază de simfonizare a dramaturgiei.³

Următorul reper în evoluția cvartetului are ca punct de plecare trunchiul comun din care au evoluat deopotrivă muzica lui Haydn și cea a lui Wolfgang Amadeus Mozart: „atât Haydn cât și Mozart au făcut parte la începuturile activității lor componistice din roditorul strat al muzicienilor preclasiți”.⁴ Primele lucrări mozartiene (cele șase *Cvartete italiene* – în care părțile lente surprind o întrepătrundere între expresia barocă târzie și aluzii la stilul galant) reflectă o sinteză între principiile conceptului polifonic și cel al monodiei acompaniate, compozitorul experimentând, în același timp, trecerea „de la divertismentul facil spre cvartetul măiestrit, investit cu o problematică superioară”.⁵ Treptat, Mozart va fi surprins din perspectiva de „mare legiuitor al concepției clasice pe tărâmul cvartetului”⁶, lucrări definitorii fiind cele șase *Cvartete vieneze*. Cantabilitatea instrumentală remarcabilă a acestora dovedește că genul a devenit acum „marele laborator în care se obțin datele principale ale stilului nou, clasic”⁷, caracterizat printr-o „muzică extraordinară și deschizătoare de drumuri, în care vocile se împletesc, se întrepătrund și se întregesc, imprimând discursului muzical o fluență și o eficiență fără precedent”.⁸ Totodată, în *Cvartetul în fa major*, Mozart este văzut drept „creatorul unei lumi de stări emoționale infinit gradate și în permanentă prefacere”⁹, drept cel care „a știut să asigure torței cvartetului de coarde lumini de unică forță și strălucire, ducând-o în cele din urmă în Olimpul muzicii însăși, de unde sclipește peste spațiu și timp, permanent și înviorător”.¹⁰

Afirmarea compozitorului Ludwig van Beethoven drept un „artist care merge tot mai departe”¹¹ este pe deplin dovedită prin analiza minuțioasă în plan stilistico-estetic pe care o realizează Wilhelm Georg Berger. Astfel, prin prisma unor cvartete precum op. 18, 59, 74 și 95, ni se atrage atenția asupra unei noi dimensiuni, deopotrivă în

¹ *Idem*, p. 16.

² *Idem*, p. 25.

³ *Idem*, pp. 27-31.

⁴ *Idem*, p. 53.

⁵ *Idem*, pp. 36-37.

⁶ *Idem*, p. 38.

⁷ *Idem*, p. 39.

⁸ *Idem*, p. 42.

⁹ *Idem*, p. 50.

¹⁰ *Idem*, p. 33.

¹¹ Wilhelm Georg Berger, *op. cit.*, p. 67.

plan melodic, dramatic și arhitectonic. În ceea ce privește ultimele lucrări, *op. 127, 130, 131, 132 și 135*, acestea sunt percepute drept „cele mai înalte creații de acest gen ale spiritului uman”¹. Ele reprezintă, în viziunea lui Berger, impunerea lui Beethoven drept compozitorul care „s-a străduit să cuprindă întreaga experiență multidimensională dobândită de făuritorii cvartetului, el turnând în această sinteză năzuințele sale și crezul puternic și nobil de muzician și gânditor umanist”².

Perspectivile analitice bergeriene, la nivelul cărora continuitatea și conturarea unor imagini paralele pot fi considerate ca având o anume dimensiune leit-motivică, se fac remarcate și în ceea ce privește amplasarea creației lui Franz Schubert în contextul evoluției genului de cvartet. Astfel, se constată că, „în timp ce Beethoven impulsionează dezvoltarea cvartetului de coarde spre înălțimi cu aer rarefiat, spre o problematică de ordin filozofic tot mai înaltă”³, Schubert va fi cel care „va asigura prin capodoperele sale linia de continuitate a cvartetului de coarde, ajungând la germenii unei autonomii stilistice unice în felul ei în ambianța muzicii vieneze”⁴. De asemenea, Wilhelm Georg Berger îl consideră pe Schubert ca fiind inițiatorul unei noi dimensiuni a cvartetului, conturând tipologia celor două *Cvartete op. 125*, lucrări prin care compozitorul „reușește să statornicească una dintre cele mai emoționante formulări pe tărâmul cvartetului liric, clasic în esență, însă impregnat și cu un filon romantizat ce străbate pretutindeni”⁵. Această dimensiune lirică nu reprezintă decât un punct de pornire pentru o întrepătrundere între ethosuri diverse, *Cvartetul op. 29* fiind perceput drept un poem de mari dimensiuni, dar și un mijloc de investigație în vederea realizării *Marii simfonii*, în timp ce în *Cvartetul în re minor, Moartea și fata*, dramaturgia va căpăta o ambianță sonoră derivată din spiritul dramatic al liedului și din ecoul prelung al baladei.⁶

Perspectiva unei analize minuțioase caracterizează și amplele referiri la evoluția cvartetului de factură romantică, deceniul al treilea din secolul al XIX-lea – unul dintre cele mai importante stadii ale genului din istoria muzicii – fiind marcat de prezența lui Felix Mendelssohn-Bartholdy. Prin cvartetele sale de coarde, acesta „a creat marea punte dintre muzica unor epoci distincte”, profilându-se drept „un continuator cu profunde însușiri creatoare, un clasicist romantic, capabil de a deschide perspective noi” (așa cum sunt, în *op. 44* și în *op. 81*, desfășurările unor imagini feerice ce țin de sfera *Cântecelelor fără cuvinte*). Totodată, Mendelssohn-Bartholdy dovedește că este „capabil să reunească într-o sinteză organică și strălucită valențe clasice aureolate de un suflu proaspăt, unic, de o sensibilitate romantică, de aleasă calitate” (trăsături surprinse în primele *opus-uri*, ce au la

¹ *Idem*, p. 68.

² *Idem, ibidem*.

³ *Idem*, p. 120.

⁴ *Idem, ibidem*.

⁵ *Idem*, p. 126.

⁶ *Idem*, pp. 135-136.

bază stilul de sinteză mozartian, dramaturgia beethoveniană și meditația în jurul liedului, derivată din scriitura cvartetistică schubertiană).¹

Trăsăturile începutului de romantism se reflectă și în creația lui Robert Schumann, care, în viziunea lui Berger, impune lucrărilor sale „o nouă concizie, un nou echilibru, o superioară problematică ideatică”². Astfel, cele trei *Cvartete op. 43* surprind existența unor „forme dense, printr-o scriitură complexă, care să însumeze toate cuceririle tehnicii de compoziție”, menite să ilustreze tipologia adevăratelor modele de cvartet liric. Astfel, compozitorul „se apropie de modelele clasice, nu pentru a le imita, ci pentru a le lumina drumul”³.

„Marile sinteze” ale scriiturii cvartetului romantic sunt surprinse prin prisma viziunii bergeriene asupra creației unor compozitori precum Johannes Brahms sau Edvard Grieg. Având drept reper „temeiul conceptelor afirmate de Schubert, Mendelssohn și Schumann”, Brahms se impune drept un „continuator conștient al mării tradiții străjuite de Beethoven”⁴. Prin Edvard Grieg, devine posibilă transformarea genului de cvartet de coarde într-o frescă, în care „pasta armonică ritmată” înlocuiește „tradiționala polifonie”, iar imaginile constituie nucleul unei forme monumentale. *Cvartetul op. 27* este considerat „un veritabil prototip epic, mesager al nordului în colocviul european asupra specificității genului în contextul romantismului târziu”⁵. Linii de continuitate sunt urmărite de Berger la Antonin Dvořak, „cel care găsește, alături de Brahms, acel minunat echilibru dintre rațiune și pasiune, dintre fantezie și firesc, dintre impulsuri de ordin subiectiv și obiectiv”. De asemenea, autorul constată că lucrările de gen ale lui Piotr Ilici Ceaikovski și Aleksandr Borodin tind către dobândirea unei autonomii stilistice, posibilă prin înnoirea și potențarea unor elemente cristalizate prin marile tradiții.⁶

Evoluția ulterioară este evidențiată de Wilhelm Georg Berger urmărind ethosul cvartetelor semnate de Hugo Wolf. Aici libertatea formei și exprimarea subiectivă reprezintă „sincere mărturii despre stadiul unor căutări legitime”⁷. Lui Wolf i se adaugă Giuseppe Verdi, care surprinde în cvartetul său rigoarea clasică, melosul cantabil și improvizatoric sau mișcări libere, „impregnate cu efecte dramatizante deduse din domenii străine cvartetului”⁸, precum și César Franck, care „se refugiază în domeniul muzicii absolute și al meditației lirice”, creând „un poem static și monumental”⁹.

¹ Wilhelm Georg Berger, *op. cit.*, pp. 148; 152-156.

² *Idem*, p. 161.

³ *Idem*, pp.160-163.

⁴ *Idem*, p. 172.

⁵ *Idem*, pp. 190-191.

⁶ *Idem*, pp. 204-213.

⁷ *Idem*, p. 218.

⁸ Wilhelm Georg Berger, *op. cit.*, pp. 219-220.

⁹ *Idem*, p. 225.

Totul culminează cu „atitudinea sintetizatoare între vechi și nou”, pe care muzicologul o distinge în scriitura *Cvartetului op. 10* de Claude Debussy. Acesta se dovedește a fi creatorul unei arte tipic franceze, contopind „elemente principale ale tehnicii componistice, obținând esențe de țării încă necunoscute, substanțe primare apte de a susține înnoite dezvoltări”¹. Totodată, acesta este un nou moment în care Berger subliniază ideea de continuitate, remarcând că cele două lucrări definitorii pentru impresionismul muzical – *Cvartetul de coarde în sol minor* de Debussy și *Cvartetul de coarde în fa major* de Ravel – ilustrează „o unitate perfectă, dominând orizontul muzicii franceze”, cele două cvartete reliefându-se în peisajul muzical al epocii „ca soarele și luna”².

În felul acesta pătrundem în creația de secol XX, când tipologia cvartetului de coarde cunoaște o evoluție multiplană, definitorii fiind aspectul arhitectonic și cel dramaturgic. Berger descrie aici din punct de vedere stilistic compozitori precum Max Reger (ale cărui cvartete denotă „o măsură a măiestriei componistice datorită căreia elaborarea formei conferă întregului un echilibru lăuntric de aleasă calitate”³), Paul Hindemith (ce sugerează prin cvartetele sale „o lume deschisă mereu contemplării”, o punte între tradiție și stilul propriu⁴) sau Arthur Honegger, perceput drept un „meșter iscusit al genului”, cu o gândire trează și o atitudine de neclintit.⁵

Noua dimensiune a cvartetului de coarde este surprinsă de Wilhelm Georg Berger și în ceea ce privește stilul definitoriu pentru cea de-a Doua Școală Vieneză. Tipologia cvartetului schönbergian ilustrează o scriitură instrumentală expresivă, valorificată în interiorul unor forme ce amintesc de poemul liztian.⁶ La rândul său, Anton Webern se impune drept „un gânditor al liricului” și totodată un „explorator de ținuturi aflate de regulă în afara razei uzuale de observație”, orientându-se „hotărât spre tipul ciclului de piese și al suitei concertante”⁷, în timp ce Alban Berg conferă cvartetului de coarde o nouă dimensiune, aceea de „avanpost al genurilor scenice”, o „psihogramă tulburătoare, datorită deschiderilor pe care le oferă, a trimiterilor în plan moral”.⁸ Nu este trecută cu vederea nici estetica cvartetului bartókian, ce afirmă personalitatea unui compozitor „care a dat cvartetului modern impulsuri și soluții tipologic importante, dar și o nouă înfățișare sub raport dramaturgic”⁹. În viziunea lui Berger, Béla Bartók pune semnul de egalitate între cvartet de coarde, operă de artă, operă de idei¹⁰, făcând de

¹ *Idem*, p. 227.

² Wilhelm Georg Berger, *Cvartetul de coarde – de la Reger la Enescu*, op. cit., p. 64.

³ *Idem*, p. 49.

⁴ *Idem*, pp. 119-120.

⁵ *Idem*, pp. 125-126.

⁶ *Idem*, p. 54.

⁷ *Idem*, pp. 98-99.

⁸ *Idem*, p. 108.

⁹ *Idem*, p. 71.

¹⁰ *Idem*, p. 83.

asemenea posibilă valorificarea melosului folcloric prin „revenirea pe o nouă treaptă stilistică, la izvoarele artei sale, la tiparele caracteristice muzicilor populare”.¹

Perspectiva bergeriană surprinde și dramaturgia cvartetului în muzica rusă, fiind subliniat faptul că atât Serghei Prokofiev, cât și Dmitri Șostakovici accentuează accepțiunile tipului de cvartet liric, remodelând structura sonoră, „tradiționalul și modernul tinzând să se unească într-o clasicitate nouă, unde naivul și sentimentalul se întrepătrund într-o substanță calitativ modernă, la nivelul unei fresce, a unei picturi fără de cadru, ce se revarsă în planuri din ce în ce mai largi”.²

Toate aceste caracteristici, menite să dovedească lărgirea tipologiilor de cvartet de coarde, reprezintă în concepția muzicologică bergeriană un mijloc de a surprinde ethosul literaturii moderne de cvartet românesc, „elocventă și deosebit de variată sub raportul problematicii și al modalităților specifice de realizare”.³ Astfel, prima jumătate a secolului trecut este marcată de existența a două modalități compoziționale referitoare la alcătuirea discursului muzical cvartetistic având la bază forme sonore larg desfășurate: cea bazată pe procese tematice dezvoltătoare și cea în care se distinge principiul discursivității rapsodice. Ambele vor fi integrate, treptat, în forme și cicluri de mișcări specifice dimensiunii stilistice clasico-romantice, fapt pentru care cvartetele românești se caracterizează, din perspectiva analizei bergeriene, printr-o natură intimă, ele aparținând în totalitate tipologiei lirice și concertante.

Raportându-se la patru coordonate stilistico-estetice distincte, Wilhelm Georg Berger constată faptul că „șirul cvartetelor de coarde românești” aparținând perioadei timpuriu-moderne este marcat prin anumite influențe specifice discursului vest-european. Astfel, creația compozitorului Dimitrie Cuclin denotă acuratețea scriiturii instrumentale, specifică scriiturii contrapunctice, dar și consecvența tematică, realizată în spiritul exigențelor inițiate de Vincent d'Indy, *Cvartetul nr. 1* fiind considerat, din perspectiva bergeriană, drept vestitor al neoclasicismului românesc de factură lirică.⁴ Aceste influențe vest-europene se regăsesc și în lucrările unor compozitori precum Theodor Rogalski și Ionel Perlea, Berger indicând acum existența unor inflexiuni provenite din scriitura raveliană și regeriană, marcată de o predilecție pentru climatul liric, dominat de avânturi romantice și nuanțe umoristice. Tehnicile componistice menționate mai sus își vor găsi o continuitate surprinzătoare și originală în *Cvartetul nr. 2* de Alfred Mendelssohn, perceput drept o sinteză amplă între sonata concertantă și diferite forme variaționale.

În ceea ce privește orientarea genului către un filon emoțional românesc, perspectiva analitică bergeriană se referă la creația lui Mihail Andricu, din care se disting cele *Patru novelete pentru pian și cvartet de coarde*. Acestea surprind elemente ale cântecului și jocului popular creionate cu discreție, sugerate într-o manieră neoclasică și într-o

¹ *Idem*, p. 97.

² *Idem*, pp. 135-138.

³ *Idem*, p. 148.

⁴ *Idem*, 154-155.

lumină blândă, învăluitoare. Acestea reprezintă, în viziunea lui Berger, un principal punct de pornire în realizarea *Cvartetului op. 14*, lucrare în care se face apel la o formă neoclasică ce se îmbină cu o muzică zglobie și poznașă, astfel fiind posibilă aparenta înscriere a lucrării în genul de *divertimento neoclasic*, în care părăsirea tipologiei postromantice va determina impunerea unui model de *cvartet popular românesc*.

Aceste caracteristici se regăsesc și în *Cvartetul în mi minor*, al cărui compozitor, Mihail Jora, conturează tipologia cvartetului de factură românească prin existența unui ciclu unitar, bogat în evenimente și situații contrastante, realizat prin intermediul unor structuri ce denotă organizarea întregului pe temeii monotematicului. Ca urmare, în viziunea bergeriană, *Scherzo-ul* este considerat prototipul unei muzici avântate, bazată pe fraze asimetrice, armonii cromatice și poliritmii, în timp ce partea lentă face apel la ideea de cântec lung, de dor, sugerată de arcuirea melosului în fraze largi, atotcuprinzătoare.

Nu sunt trecute cu vederea nici anumite întrepătrunderi și deschideri ale genului, acum fiind momentul în care Berger ne pune înaintea creația compozitorului Zeno Vancea. Astfel, deși *Cvartetul bizantin* și *Cvartetul de coarde nr. 1* sunt partituri „pierdute sau împrăștiate prin lume”, ele subliniază preocuparea compozitorului de a introduce în discursul său un melos particular, „bogat în substanțe și aspecte modale, dar și în esențe de frumos mereu filtrate și luminate în trecerea veacurilor”.¹ Integrarea unui astfel de melos în structura polifonică a discursului reprezintă factorul determinant în conceperea unor scriituri inovatoare prin natura cromatică a discursului și prin concizia exprimării, caracteristici ce se reflectă și în cele două lucrări ale lui Constantin Silvestri. Ca urmare, Wilhelm Berger atrage atenția asupra faptului că, dacă primul cvartet reprezintă etalarea unui compozitor ce „avea darul extrem de rar de a intui în zborul fanteziei neîngrădite atributele tuturor stilurilor de referință modernă”, *Cvartetul nr. 2* pune în lumină structuri monotematice, teme puternic individualizate, planuri contrapunctice coerente și sincronizate, menite să demonstreze afirmarea lui Silvestri drept cel „ce căuta acel cânt imaterial, acea suplețe a inflexiunilor motivice în stare să evoce o atemporalitate romantică”.

Tipologia folclorică a genului de cvartet este și ea evidențiată, *Concertul pentru cvartet de coarde* de Paul Constantinescu reprezentând, în viziunea lui Berger, imaginea unui „document istoric, autentic în frumusețea lui, mereu actual, grație dinamicii și vigurozității unei muzici exemplare”. Lucrarea face apel la un folclor real, părțile extreme marcând preocuparea pentru procedee dezvoltătoare determinate de o substanță muzicală melodico-ritmică de natură modală mereu expozitivă, în timp ce partea lentă este dominată de elementul rapsodic, tonul epic și recitativele percutante, evocând dimensiunea baladei populare. În același timp,

¹ *Idem*, p. 158.

Berger face referire și la creația lui Ion Dumitrescu, al cărui *Cvartet în do major* surprinde caracteristici specifice unor forme muzicale ample, fapt ce determină afirmarea unei muzici ce tinde să constituie o frescă atotcuprinzătoare. Afirmarea tipologiei neoromantismului folcloric se regăsește, din perspectiva bergeriană, în *Cvartetul de coarde în mi bemol major op. 17* al cărui autor, Marțian Negrea, reușește să capteze ascultătorul prin intermediul unor jocuri și cânturi instrumentale puternic cizelate și rafinate, ce fac referiri la expresia romantică și sentimentală, caracterizată printr-un limbaj armonic intens cromatizat și printr-un melos ce tinde să comunice direct și armonios.

Rămân însă pe deplin definitorii cele două cvartete enesciene, pe care Wilhelm Georg Berger le consideră ca fiind imaginea vie a marilor creații, a căror liniște interioară este dată de întrepătrunderea armonioasă dintre luminozitate, seninătate și meditație profundă.¹ Astfel, pornind de la ideea că muzica românească îi datorează lui George Enescu simbioza dintre tehnicile vest-europene și substanța specific românească, fapt ce determină universalizarea muzicii românești și participarea acesteia la marele avânt luat de gândirea muzicală modernă, Berger încadrează creația enesciană în cinci sfere relativ distincte, datorită problematicii specifice înscrise înăuntrul lor.

Cele două *Cvartete op. 22*, percepute drept imaginea metaforică a celor două emisfere ale globului terestru, ilustrează în viziunea bergeriană momentul desăvârșirii stilistice (ultima sferă) și totodată al întoarcerii la sensibilitate. Pornind de la acest aspect, *Cvartetul op. 22 nr. 1 în mi bemol major* (1916) sugerează înscrierea sentimentului în dimensiunea romantică, fapt evidențiat prin definirea acestei lucrări drept fresca unor frământări existențiale, acum fiind ilustrată în plan sonor nevoia compozitorului de a dialoga cu sinele, sentimentul fiind cel ce determină, în cazul de față, patru mișcări unite prin substanța melodică pregnantă, capabilă să genereze și să susțină entuziasmul colectiv de a cânta. Din punct de vedere tipologic, Berger subliniază existența unei sonate dezvoltătoare pentru patru instrumente soliste, prin care Enescu se afirmă drept creator al unei noi tehnici componistice, menite să evidențieze tipologia unui discurs monodic, la nivelul căruia, prin intermediul țesăturilor polifonice și polimelodice, „un conglomerat de motive și voci dialoghează într-o singură linie”. Nu este trecută cu vederea nici latura dinamică: în viziunea bergeriană, aceasta depășește tipologia impusă de Max Reger; fiecare particulă dinamică sau ornamentală este definită acum și în plan agogic, întrepătrunderea inflexiunilor determinând ilustrarea unei pânze sonore nesfârșite, elastice, suple și transparente.

La polul opus se află *Cvartetul op. 22 nr. 2 în sol major* (1951), ale cărui patru părți oglindesc o deplină unitate și coerență determinată de migrația ciclică a substanței tematice. Totodată, prin intermediul ideilor muzicale, se poate vorbi despre întrepătrunderea dintre o muzică plină de seninătate și luminozitate și

¹ *Idem*, p. 176.

pasaje dominate de meditație gravă, Enescu fiind perceput drept compozitorul care a știut să traducă, în plan sonor, sentimentele sale, înscrise de această dată în dimensiunea clasică. Definind această lucrare prin raportare la viziunea bergerienă, distingem afirmarea unei veșnice pendulări între realitate și vis, determinată de opoziția dintre mișcările repezi și cele lente, dar și dintre momentele reflexive și torențele concertante.

Ca urmare, *Cvartetul* ilustrează ideea de „colaborare între spiritul și sensibilitatea artistului, în concordanță cu natura umană”, fiind în același timp privit drept o concluzie supremă, ce a luat ființă ca o afirmare a tipologiei unui creator „care împinge măiestria până la perfecțiune, fiind slujit de o scriitură instrumentală de o excepțională eficiență și varietate”.

La finalul acestui periplu prin istoria cvartetului de coarde, putem trage câteva concluzii privind importanța sa în muzicologia românească. Perspectiva stilistico-estetică construită de Wilhelm Georg Berger acoperea, la momentul apariției celor două volume, un gol în scriitura muzicologică autohtonă. Literatura dedicată acestui gen nu consemnase anterior decât lucrarea analitică a lui Tudor Ciortea despre cvartetele beethoveniene.¹ Viziunea lui Berger asupra evoluției cvartetului de coarde în istoria muzicii a reprezentat un important reper și pentru demersuri muzicologice ulterioare care au vizat acest gen: maniera în care Valentina Sandu Dediu a definit tipologia cvartetului beethovenian², optica pe care Vasile Iliuț a avut-o asupra dimensiunii romantice a genului³ și, nu în ultimul rând, analizele minuțioase prin care Pascal Bentoiu a reușit să creeze ideea de „jurnal de călătorie în cuprinsul creației enesciene”⁴, în care cvartetul de coarde reprezintă o *destinație* principală. Și astăzi, teoretizarea datorată lui Wilhelm Georg Berger rămâne un punct de referință în orice abordare actuală a genului de cvartet.

BIBLIOGRAFIE

BENTOIU, Pascal, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1999.

BERGER, Wilhelm Georg, *Ghid de muzică instrumentală de cameră*, Editura Muzicală, București, 1965.

BERGER, Wilhelm Georg *Cvartetul de coarde – de la Haydn la Debussy*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1970.

BERGER, Wilhelm Georg *Cvartetul de coarde – de la Reger la Enescu*, Editura Muzicală, București, 1979.

BERGER, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică barocă-clasică*, Editura Muzicală, București, 1967.

BERGER, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică romantică*, Editura Muzicală, București, 1972.

BERGER, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică romantică-modernă*, Editura Muzicală,

¹ Tudor Ciortea, *Cvartetele de Beethoven*, Editura Muzicală, București, 1968.

² Valentina Sandu Dediu, *Ludwig van Beethoven*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008.

³ Vasile Iliuț, Anamaria Călin, *O carte a stilurilor muzicale*, Vol. III, Editura Muzicală, București, 2011.

⁴ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1999.

- București, 1974.
- BERGER, Wilhelm Georg**, *Muzica simfonică modernă-contemporană*, Editura Muzicală, București, 1976.
- BERGER, Wilhelm Georg**, *Muzica simfonică contemporană*, Editura Muzicală, București, 1977.
- CIORTEA, Tudor**, *Cvartetele de Beethoven*, Editura Muzicală, București, 1968.
- ILIUȚ, Vasile; Anamaria CĂLIN**, *O carte a stilurilor muzicale*, Vol. III, Editura Muzicală, București, 2011
- SANDU-DEDIU, Valentina**, *Ludwig van Beethoven*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008