

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea: MUZICĂ

Raluca TONESCU (IRIMIA)

**Cvartetele de coarde în creația compozitorilor
de operă italieni
(Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Giacomo
Puccini)**

**String Quartets in the works of Italian Opera
Composers
(Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Giacomo
Puccini)**

REZUMAT / ABSTRACT

Conducător științific

Prof.dr. Petruța-Maria COROIU

BRAȘOV, 2021

D-lui (D-nei)

COMPONENȚA

Comisiei de doctorat

Numită prin ordinul Rectorului Universității Transilvania din Braşov

Nr. din

PREȘEDINTE: Prof.univ.dr. habil. Filip IGNAC

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC: Prof.dr. Petruța-Maria COROIU

REFERENȚI:

Prof. univ. dr.Verona MAIER

Conf.univ.dr. habil Mirela Lucreția ȚÂRC

Prof. univ.dr. Corina IBĂNESCU

Data, ora și locul susținerii publice a tezei de doctorat:, ora, sala

Eventualele aprecieri sau observații asupra conținutului lucrării vor fi transmise electronic, în timp util, pe adresa raluca.tonescu@unitbv.ro

Totodată, vă invităm să luați parte la ședința publică de susținere a tezei de doctorat.

Vă mulțumim.



CUPRINS

pag. teză/rezumat

INTRODUCERE	10/10
ARGUMENT	12/10
1. CAPITOL 1 Cvartetul de coarde. Evoluție istorică, caracteristici stilistice	14/11
1.1 Introducere.....	14/11
1.2 Joseph HAYDN.....	17/11
1.3 Wolfgang Amadeus MOZART.....	29/15
1.4 Ludwig van BEETHOVEN.....	33/17
1.4.1 Cvartetele Opus 18.....	36/18
1.4.2 Cvartetele Razumovski: opus 59 nr.1,2,3; opus 74; opus 95.....	37/18
1.4.3 Ultima perioadă de creație.....	42/19
1.4.3.1 Marea triadă.....	43/19
1.4.3.2 Marea fugă.....	47/21
1.5 Franz Peter SCHUBERT.....	49/21
1.6. Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY.....	51/22
1.7. Johannes BRAHMS.....	52/22
1.8. Antonin DVOŘÁK.....	53/22
1.9. Piotr Ilici CEAIKOVSKY.....	53/23
1.10 CONCLUZII.....	54/23
2. CAPITOL 2 Gaetano DONIZETTI (1797-1848)	56/24
2.1 Introducere.....	56/24
2.2 Creația de cvartet.....	57/25
2.2.1 Prima etapă 1817-1818.....	59/25
2.2.2 A doua etapă 1819.....	60/25
2.2.3 A treia etapă 1821.....	60/25
2.2.4 Considerații estetice și formale.....	61/26
2.3 Analiza cvartetului de coarde numărul VII.....	69/28



2.3.1 Partea I.....	77/29
2.3.2 Partea a II-a.....	78/30
2.3.3. Partea a III-a.....	78/30
2.3.4 partea a IV-a.....	78/30
2.4. Aspecte tehnice și interpretative în realizarea cvartetului de coarde.....	79/30
2.4.1 Partea I-a.....	79/30
2.4.2 Partea a II-a.....	84/31
2.4.3 Partea a III-a.....	84/31
2.4.4 Partea a IV-a.....	87/31
2.5 Concluzii.....	89/32
3. CAPITOL 3 Giuseppe VERDI (1813-1901).....	90/33
3.1 Introducere.....	90/33
3.2 Analiza cvartetului de coarde în mi minor.....	91/34
3.2.1. Partea I-a.....	91/34
3.2.2. Partea a II-a.....	92/34
3.2.3 Partea a III-a.....	93/34
3.2.4 Partea a IV-a.....	93/34
3.3 Aspecte tehnice și interpretative în realizarea cvartetului de coarde.....	94/35
3.3.1 Partea I-a.....	94/35
3.3.2 Partea a II-a.....	109/36
3.3.3 Partea a III-a.....	113/36
3.3.4 Partea a IV-a.....	116/37
3.4 Rigoletto. Cvartetul de voci din actul III.....	119/38
3.5 Demers comparativ.....	127/38
3.5.1 Aspecte privind melodia.....	128/38
3.5.2 Aspecte ritmice.....	131/39
3.5.3 Dinamica.....	133/39
3.5.4 Agogica. Tempo. Expresie.....	133/39



3.6 Concluzii	135/40
4. CAPITOL 4 Giacomo PUCCINI (1858-1924)	137/41
4.1 Introducere	137/41
4.2 Analiza cvartetului de coarde în re major	138/41
4.2.1 Partea I-a	141/42
4.2.2 Partea a II-a	146/42
4.2.3 Partea a III-a	148/43
4.2.4. Partea a IV-a	150/44
4.3 Aspecte tehnice și interpretative în realizarea ale cvartetului de coarde în re major.....	151/44
4.4. Crisantemi. Prezentare	153/45
4.4.1 Aspecte interpretative și mijloace tehnice de abordare a elegiei Crisantemi ...	154/45
4.4.2 Viziunea muzicală a <i>Gaudeamus Quartet</i> asupra elegiei Crisantemi	166/46
4.5 Trei menuete pentru cvartet de coarde. Prezentare	167/46
4.5.1 Demers comparativ. Aspecte melodice	169/46
4.5.2 Armonia	171/47
4.5.3 Ritmul și metrul	172/47
4.5.4 Dinamică și nuanțe	175/47
4.5.5 Agogică, tempo și expresie	178/48
4.6 Concluzii	180/48
5. CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII ORIGINALE.	181/49
6. BIBLIOGRAFIE	186/50
7. ANEXE	191/56
7. Anexa 1 COMPOZITORII ÎN A CĂROR CREAȚIE SE REGĂSESC LUCRĂRI PENTRU CVARTETUL DE COARDE. TABEL	191/56
7. Anexa 2 APRECIERI LA INTERPRETAREA ÎN PREMIERĂ A CVARTETULUI DE COARDE ÎN RE MAJOR A LUI GIACOMO PUCCINI	193/58
7. Anexa 3 REZUMAT	202/66
7. Anexa 4 Repertoriul Gaudeamus Quartet	203/67



7. Anexa 5 DVD. Înregistrare din concert a lucrărilor analizate

CONTENT

INTRODUCTION	10/10
ARGUMENT	12/10
1. CHAPTER 1 String quartet. Historical evolution, stylistic characteristics	14/11
1.1 Introduction	14/11
1.2 Joseph HAYDN	17/11
1.3 Wolfgang Amadeus MOZART	29/15
1.4 Ludwig van BEETHOVEN	33/17
1.4.1 Opus 18 quartets	36/18
1.4.2 Razumovski quartets: opus 59; opus 74; opus 95	37/18
1.4.3 Final creation period	42/19
1.4.3.1 Great triad	43/19
1.4.3.2 Great fugue	47/21
1.5 Franz Peter SCHUBERT	49/21
1.6. Felix Mendelssohn BARTHOLDY	51/22
1.7. Johannes BRAHMS	52/22
1.8. Antonin DVORÁK	53/22
1.9. Piotr Ilici CEAIKOVSKY	53/23
1.10 CONCLUSIONS	54/23
2. CHAPTER 2 Gaetano DONIZETTI (1797-1848)	56/24
2.1 Introduction	56/24
2.2 Creation	57/25
2.2.1 First phase 1817-1818	59/25
2.2.2 Second phase 1819	60/25
2.2.3 Third phase 1821	60/25
2.2.4 Esthetical and formal considerations	61/26



2.3 Analysis of the string quartet number VII	69/28
2.3.1	77/29
2.3.2	78/30
2.3.3	78/30
2.3.4	78/30
2.4. Technical and interpretative aspects in the string quartet	79/30
2.4.1 Part I	79/30
2.4.2 Part II	84/30
2.4.3 Part III	84/31
2.4.4 Part IV	87/31
2.5 Conclusions	89/32
3. CHAPTER 3 Giuseppe VERDI (1813-1901)	90/33
3.1 Introduction	90/33
3.2 Analysis of the string quartet in E minor	91/34
3.2.1. Part I	91/34
3.2.2. Part II	92/34
3.2.3 Part III	93/34
3.2.4 Part IV	93/34
3.3 Technical and interpretative aspects in the string quartet	94/35
3.3.1 Part I	94/35
3.3.2 Part II	109/36
3.3.3 Part II	113/36
3.3.4 Part IV	116/37
3.4 Rigoletto. Voice quartet in act III	119/38
3.5 Comparative approach	127/38
3.5.1 Song-related aspects	128/38
3.5.2 Rhythmical aspects	131/39



3.5.3 Dynamics	133/39
3.5.4 Agogic. Tempo. Expression	133/39
3.6 Conclusions	135/40
4. CHAPTER 4 Giacomo PUCCINI (1858-1924)	137/41
4.1 Introduction	137/41
4.2 Analysis of the string quartet in D	138/41
4.2.1 Part I	141/42
4.2.2 Part II	146/42
4.2.3 Part III	148/43
4.2.4. Part IV	150/44
4.3 Technical and interpretative aspects in the string quartet	151/44
4.4. Crisantemi. Presentation	153/45
4.4.1 Interpretative aspects and technical means of Crisantemi elegy	154/45
4.4.2 The musical vision of <i>Gaudeamus Quartet</i> on Crisantemi elegy	166/46
4.5 Three minuets for string quartet. Presentation	167/46
4.5.1 Comparative approach. Melodic aspects	169/46
4.5.2 Harmony	171/47
4.5.3 Rhythm and meter	172/47
4.5.4 Dynamics and nuances	175/47
4.5.5 Agogic, tempo and expression	178/48
4.6 Conclusions	180/48
5. FINAL CONCLUSIONS. ORIGINAL CONTRIBUTIONS.	181/49



6. BIBLIOGRAPHY	186/50
7. ANNEXES	
7. ANNEX 1 TABLES WITH COMPOSERS WHOSE CREATION IS FOUND WORKS FOR STRING QUARTET	191/56
7. ANNEX 2 APPROVALS TO THE PREMIER INTERPRETATION OF THE STRING QUARTET IN D MAJOR OF THE GIACOMO PUCCINI	193/58
ANNEX 3 ABSTRACT	202/66
ANNEX 4 GAUDEAMUS QUARTET REPERTOIRE	203/67
ANNEX 5 DVD. CONCERT RECORDINGS OF THE ANALYZED WORKS	

INTRODUCERE

Lucrarea de față vine în întâmpinarea acelor formații camerale care încă nu și-au introdus aceste opusuri în repertoriul lor. Înainte de începerea studiului acestor lucrări și pentru aprofundarea lor, este necesară cunoașterea operelor ca gen muzical ale aceluiași compozitori.

Opera (conform Dex) este cuvânt de origine latină și înseamnă, de fapt, produsul unei munci, iar în limbaj artistic, o lucrare, o creație. Până aici atât opera, conturată ca gen muzical în secolul XIV-XV, cât și cvartetul de coarde, mai tânăr cu mai bine de un secol, reprezintă o operă, o creație.

Originea, ca de altfel întreaga tradiție a operei ca gen muzical, se găsește în Italia unde muzicieni, poeți și scriitori preocupați de îmbogățirea artei, au dat naștere Cameretei Florentine. Tot în Italia secolelor XVII-XVIII, la Roma în Academia Arcadia, Händel, Corelli, Alessandro și Domenico Scarlatti, pun temelile genului concerto grosso și a primelor sonate. Dezvoltarea și diversificarea genurilor muzicale apar firesc în paralel cu dezvoltarea artei luteriei și creșterea potențialului tehnic și expresiv al instrumentelor, și în felul acesta „prin vrerea unor minți luminate a luat ființă cvartetul de coarde” (Berger, 1970, p.1)

ARGUMENT

De ce cvartetul de coarde?

Alegerea subiectului este inspirată de potențialul acestui instrument cu 16 corzi, un organism perfect, de aplecarea compozitorilor asupra acestui gen, aproape fără excepție și, desigur, de activitatea concertistică pe care o desfășor de 17 ani în cadrul „Gaudeamus Quartet” al Filarmonicii Braşov.

Mari violoniști și pedagogi precum Eugène Ysaÿe, Joseph Joachim și George Enescu, au considerat că împlinirea ca muzician instrumentist trebuie să cuprindă practica de cvartet. Repertoriul de cvartet trebuie cumulat repertoriului individual al fiecăruia pentru a desăvârși formarea sa tehnică și artistică și nu în ultimul rând umană.

De ce cvartetele de coarde în creația compozitorilor de operă?

Cvartetele de coarde ale compozitorilor de operă sunt mai puțin interpretate, dar nu lipsite de inspirație sau consistență, stârnind curiozitatea atât a interpreților la însușirea partiturilor, cât și a publicului la ascultarea lor. Consider că analiza cvartetelor de coarde ale compozitorilor de operă constituie o etapă necesară în formarea oricărui instrumentist de cvartet.

1 CAPITOLUL 1. CVARTETUL DE COARDE. EVOLUŢIE ISTORICĂ, CARACTERISTICI STILISTICE.

1.1 Introducere

Dacă luăm în considerare numărul de instrumente care a dat numele cvartetului de coarde, ne vom întreba ce ar fi motivat compozitorii să selecteze acest număr special de instrumente în compozițiile de muzică de cameră? Este de subliniat caracterul simbolic al numărului patru: din punct de vedere teologic numărăm cele patru puncte ale crucii precum și cele patru evanghelii (Matei, Marcu, Luca și Ioan), apoi cele patru puncte cardinale; în natură întâlnim cele patru elemente (aer, pământ, foc și apă), cele patru anotimpuri (primăvară, vară, toamnă, iarnă), cele patru temperamente umane (coleric, melancolic, flegmatic și sanguin) sau grupe sanguine (zero, A, B și AB) dar și în tradiția muzicală, cum ar fi cele patru tipuri de voci umane respectiv soprană, alto, tenor și bas.

Realizarea diversității în direcția instrumentelor aduce și o primă idee de cvartet de coarde, care s-ar putea întrezări în legendarele școli de luterie tot din Italia, mai exact Brescia și Cremona în secolele VI-VII. Violele au avut multă vreme rol principal însă dezvoltarea artei muzicale cerea diversitate; câteva instrumente cu timbru apropiat nu erau suficiente. Astfel violina care avea potențial de sonorități fine, catifelate și un plus de ambitus în registrul înalt, apoi violoncelul apropiat vocilor bărbătești, care erau din ce în ce mai apreciate după „era castraților”, au avut de parcurs și ele drumul perfecționării în mâinile lui Amati, Stradivari, Guarneri. Astfel, noile capodopere din domeniul luteriei își pot desavârși tehnica, susținând dezideratul diversității.

În Italia secolelor XVII-XVIII, la Roma în Academia Arcadia, Händel, Corelli, Alessandro și Domenico Scarlatti, pun temelile genului concerto grosso și a primelor sonate. Dezvoltarea și diversificarea genurilor muzicale apar firesc în paralel cu dezvoltarea artei luteriei și creșterea potențialului tehnic și expresiv al instrumentelor, și în felul acesta „prin vrerea unor minți luminate a luat ființă cvartetul de coarde”. Din acest moment lupta artei pentru cucerirea noului și firescului (văzut de noi azi), are de partea sa toate armele pregătite: instrumente, genuri și forme muzicale.

1.2 Joseph HAYDN

Joseph Haydn este cel care dă naștere unui nou gen, cvartetul de coarde, și devine creator în adevăratul sens al cuvântului, într-o perioadă de tranziție între arta barocă și cea clasică. Din punct de vedere stilistic, Joseph Haydn de-a lungul a cinci decenii de creație, a reușit să acopere un imens evantai de culori muzicale, de la cele mai simple, ale gândirii preclasice, până la nuanțe subtile ale criteriilor romantice. Numai fermitatea și consecvența spiritului creator, definită ca o inegalabilă contribuție, a avut ca rezultat fundamentarea tradiției clasice.

S-a născut la Rohau, 31 martie/1 aprilie 1732, și a murit la Viena în 31 mai 1809 nu înainte de a se bucura de prima ediție integrală a cvartetelor sale editată de Pleyel în 1802, ce cuprindea 80 de lucrări, intitulată *Collection complete des Quatuors*.

Joseph Haydn a avut de construit în direcția cvartetului de coarde, pe un teren crud și încă nesigur, acolo unde inițial s-au întemeiat formații de 4 instrumentiști, (componenta era aleatorie: două violine, flaut sau violină, flaut și oboi, însoțite de clavecin).

Cvartetul opus 1 nr.1 în si bemol major datează din anul 1755. Acest prim cvartet al lui Joseph Haydn intitulat *Vânătoarea* inițial a avut în componență și un corn, element descriptiv atmosferei vânătoarești. Atracția spre natură și introducerea timidă a programatismului în lucrările sale, au fost criticate și găsite ca nepotrivite cu seriozitatea compozițiilor anterioare. Structura compoziției este de cinci părți: presto pentru prima și ultima parte, adagio ca parte mediană, în caracterul unei serenade și două menuete în caracteristicile baroce, ca părțile a doua și a patra.

Sunt 18 lucrări grupate în 3 numere de opusuri în care Joseph Haydn îndrăznește să experimenteze prin idei noi, tehnici care se dovedesc a fi de geniu, cimentând drumul către cel mai complex gen al muzicii de cameră, cvartetul de coarde. În momentul în care Joseph Haydn își va cataloga lucrările cu număr de opus 1, 2 și 3, acestea vor intra sub titulatura de divertimento, cassatiune și serenada. Joseph Haydn i-ar fi declarat lui Domenico Artaria că ar dori să știe marcat începutul cvartetelor sale cu opus 9.

Anul 1772 va încheia lungă perioadă de experimentări în genul cameral dedicat celor patru instrumente de coarde, prin Cvartetele soarelui - *Sonnenquartette* care vor primi opusul cu numărul 20. Denumirea lor este simplu dată de editura berlineză, care le-a primit spre tipărire și care avea ca antet soarele, „socotind însă valoarea lucrărilor se poate afirma că numele îmbrățișează o realitate: până acum cvartetele muzicianului erau echivalente răsăritului soarelui; cu Cvartetele nr. 31-36, soarele a urcat sus pe cerul creației lui Joseph Haydn” (Weinberg, 1964, p. 151). Parte din aceste cvartete se încheie printr-o fugă, artă care desigur o împrumută de la Johann Sebastian Bach și care prin măiestrită prelucrare va deveni exemplu de urmat pentru contemporanii Wolfgang Amadeus Mozart, Beethoven și nu numai.

Cvartetele rusești sunt modelul urmat de mai târziu de Wolfgang Amadeus Mozart, care la o distanță de numai un an (opusul 33 este conceput între 1778-1781 iar KV-urile mozartiene între 1782-1785) este determinat să compună de asemenea un calup de șase cvartete numit Cvartetele haydniene: KV 387 în sol major, KV 421 în re minor, 428 în mi bemol major, 458 în si bemol major *Vânătoarea*, 464 în la major și 465 în do major intitulat Cvartetul disonanțelor. În iarna anului 1785, în casa lui Wolfgang Amadeus Mozart a fost interpretat Cvartetul disonanțelor avându-i la pupitre pe însuși Joseph Haydn vioara I-a, Dittersdorf vioara a II-a, Wanhall violoncel și Wolfgang Amadeus Mozart violă. Acesta este momentul istoric în care Wolfgang Amadeus Mozart înmânează manuscrisele celor șase

cvartete „scumpului și veneratului meu prieten Joseph Haydn de la care am învățat să scriu cvartete; el mi-a deschis dragostea pentru muzica de cameră.” (Weinberg, 1964, p. 146)

Derularea firească a lucrărilor pentru cvartetul de coarde, grupate în serii de șase, aduce în catalogul lucrărilor camerale ciclul cvartetele prusiene, opus 50. Acestea sunt dedicate regelui Frederic Wilhelm al II-lea al Prusiei, monarh ce cochetează cu arta cântului la violoncel, explicându-se astfel rolul accentuat ce-l primește violoncelul în cadrul acestor cvartete. Două sunt lucrările care primesc și titlu, numărul 5 în fa major, Visul și nr.6 în re major, Broasca-Froschquartett, denumire ușor de intuit în urma bariolajelor utilizate în finalul lucrării.

Joseph Haydn compune și pentru Catedrala din Cadix, iar Spania de asemenea se înclină în fața maestrului și a lucrării prezentate în fața publicului în anul 1775 (în privința anului apariției există și aici păreri diferite: Georg Wilhelm Berger notează anul 1775, I. Weinberg 1785 iar surse web consemnează 1787 ca an al nașterii). Este vorba despre șapte sonate monopartite, încadrate de o introducere și un final II Terremoto-Cutremurul, Presto con tutta la forza. Lucrarea poartă numele de Cele șapte cuvinte ale Mântuitorului pe Cruce cuprinse în opus 51, iar fiecare sonată corespunde celor șapte cuvinte care împlinesc Scriptura:

- ◆ *Părinte, iartă-i că nu știu ce fac;*
- ◆ *Adevărat îți spun, azi vei fi cu mine în Rai;*
- ◆ *Femeie, iată fiul tău;*
- ◆ *Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, pentru ce m-ai părăsit?;*
- ◆ *Mi-e sete!;*
- ◆ *Săvârșitu-sa!;*
- ◆ *Părinte, în Măinile tale încredințez spiritul meu.*

Ultimul set complet de șase cvartete sunt cuprinse în opusul 76 și primesc numele de *Erdödy-Quartette* deși sunt cunoscute ca cvartetele mozartiene, fiind un omagiu adus bunului său prieten Wolfgang Amadeus Mozart.

Pentru a fixa momentul istoric, în care doi mari compozitori își dedică reciproc un întreg calup de șase cvartete, voi scoate în evidență câteva aspecte ale lucrărilor compuse de Joseph Haydn dedicate lui Wolfgang Amadeus Mozart și a celor compuse de W.a. Mozart dedicate lui Joseph Haydn.

Tabel 1 Cvatetele mozartiene și cvatetele haydniene.

Joseph Haydn cvatetele mozartiene opus 76 1794-1799	Wolfgang Amadeus Mozart cvatetele haydniene KV 1782-1785
Nr.1 în sol major <i>Ograda</i> Allegro con spirito Adagio sostenuto Menuet.Presto Finale. Allegro ma non troppo	KV 387 în sol major Allegro vivace assai Menuetto. Allegro Andante cantabile Molto Allegro
Nr.2 în re minor <i>Al cvintelor</i> Allegro Andante o piu tosto Allegretto Menuetto. Allegro Finale. Vivace assai	KV 421 în re minor Allegro moderato Andante Menuetto. Allegretto Allegretto ma non troppo
Nr.3 în do major <i>Kaiserquartett</i> Allegro Poco Adagio cantabile Menuetto. Allegro Finale. Presto	KV 428 mi bemol major Allegro non troppo Andante con moto Menuetto. Allegro Allegro vivace
Nr.4 în si bemol major <i>Răsăritul soarelui</i> Allegro con spirito Adagio Menuetto. Allegro Allegro ma non troppo	KV 458 în si bemol major <i>Vânătoarea</i> Allegro vivace assai Menuetto. Moderato Adagio Allegro assai
Nr.5 în re major Allegretto. Allegro Largo. Cantabile e mesto Menuetto. Allegro Presto	KV 464 în la major Allegro Menuetto Andante Allegro
Nr.6 în mi bemol major Allegretto. Allegro Fantasia. Adagio Menuetto. Presto Allegro spiritoso	KV 465 în do major <i>Al disonanțelor</i> Adagio. Allegro Andante cantabile Menuetto. Allegro Allegro

„În viziunea lui Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart, și încă în același timp, cvartetul de coarde este marele laborator în care se obțin date principale și ordonatoare ale stilului nou, clasic, aici se deapănă experiențe hotărâtoare.” (Berger, 1970, p. 39)

1.3 Wolfgang Amadeus MOZART

„De la Haydn am învăţat cum se fac cvartetele de coarde” (Cristian, 1958, p. 249)

Muzica de cameră îi datorează lui Wolfgang Amadeus Mozart, tot atât de mult ca și lui Joseph Haydn. Ceea ce face special acest gen încă de la începuturi este faptul că majoritatea compozițiilor din acea vreme erau comandate de capetele încoronate pentru distracțiile vremii, asigurând astfel traiul muzicienilor. Însă, apariția cvartetului de coarde nu a fost comanda nimăni, a fost curiozitatea lui Joseph Haydn pentru o formație timid apărută în familia muzicii de cameră, iar pentru Wolfgang Amadeus Mozart, marea majoritatea a compozițiilor au apărut în urma comenzilor, mai puțin lucrările instrumentului cu 16 coarde. Cele 23 de cvartetele compuse între 1770 și 1790 se grupează astfel :

- ◆ Cvartetul Lodi, KV 80/73f (1770)
- ◆ Cvartetele italiene, KV 155/134a, 156/134b, 157,158,159, 160/159a (1772-1773)
- ◆ Cvartetele vieneze, KV 168, 169, 170, 171, 172 și 173 (1773)
- ◆ Cvartetele haydniene, KV 387, 421/417b, 458, 428/421b, 464, 465 (1782-1785)
- ◆ Cvartetul Hoffmeister, KV 499 (1786)
- ◆ Cvartetele prusiene, KV 575, 589, 590 (1789-1790)

Întreaga creație mozartiană stă sub semnul noului, al ingeniozității. Sunt compoziții ce se încadrează în forma clasică pură, dar vor fi criticate pentru extravaganța stilului, neacceptată încă la aceea vreme. Referitor la cel de-al doilea calup de șase cvartete dedicate lui Joseph Haydn, critica vieneză scria „e păcat că Wolfgang Amadeus Mozart - a cărui muzică compusă cu artă este într-adevăr frumoasă - întrece orice măsură pentru a apărea drept un creator original, ceea ce este în paguba inimii și a sentimentului. Noile sale cvartete dedicate lui Joseph Haydn sunt în mod hotărât prea condimentate cu ingrediente și ne întrebăm ce gură le-ar putea mesteca prea mult timp!” (Cristian, 1958, p. 251)

Primele cvartete grupate într-o serie de șase, structură impusă de Joseph Haydn, sunt lucrări ce vor purta numele de cvartetele italiene. În interiorul acestui mănunchi, se pot deosebi trei etape de dezvoltare evidentă a tehnicii sale componistice. Cvartetele au o structură simplă, de trei părți: Allegro, Andante și mișcarea finală (de obicei Tempo di minuetto sau Rondo). Singurele excepții sunt cvartetul KV 156 cu un al doilea Andante la final ca parte a patra și KV 159, care debutează cu un Andante, urmându-i Allegro și Rondo. Toate aceste trei părți sunt atât de diferite între ele, încât se poate afirma că au fost culese din cvartete ale diferitelor perioade de creație și asamblate aici, în lucrările de început.

Jumătatea anului 1773 (lunile august și septembrie) cu prilejul călătoriei la Viena, Wolfgang Amadeus Mozart va așterne pe hârtie un nou ciclu de șase cvartete. În mod evident acestea se vor numi cvartetele vieneze, nu numai prin prisma locului unde au fost compuse ci și prin adaptarea la stilul

cerut de muzica austriacă, complet diferit de cel italian pe care Wolfgang Amadeus Mozart l-a urmărit în primele sale lucrări. Folosirea tuturor vocilor în discursul muzical, este un procedeu care i se poate atribui lui Wolfgang Amadeus Mozart. Un alt aspect ce va caracteriza cvartetele vieneze, este structura de patru părți în marea majoritate organizate în Allegro-Andante-Menuetto-Allegro. Excepțiile sunt reprezentate prin al treilea cvartet, do major catalog Köhel 170, care începe cu parte lentă Andante, apoi Menuetto-Un poco adagio și Rondo. Urmează al patrulea cvartet al seriei vieneze, si bemol major catalog Köhel 171, care are în componență cinci părți: prima, urmează principiul alternanței uverturii franceze lent-repede-lent, Adagio-Allegro assai-Adagio, urmează partea a doua Adagio, apoi Menuetto-Andante și Allegro assai. Excepțiile survin în urma contactului direct cu cvartetele lui Joseph Haydn, față de care va păstra o adâncă admirație și un profund respect, și le va privi ca pe un etalon al genului, chiar dacă, uneori, ingeniozitatea mozartiană va surprinde pe creatorul cvartetului de coarde.

În creația mozartiană de cvartet de coarde există nouă ani de pauză. În 1782, Wolfgang Amadeus Mozart se decide să compună încă un ciclu de șase cvartete pe care, de această dată, le va dedica maestrului Haydn. Cvartetele sunt notate cu : KV 387; KV 421; KV 428; KV 458 Vânătoarea, KV 464 și KV 465 al disonanțelor. „Consider ca o datorie de recunoștință să le dedic marelui Joseph Haydn căci de la el am învățat să scriu cvartete, el mi-a deschis dragostea pentru muzica de cameră.” (Weinberg, 1962, p. 160)

Tabel 2 Formele muzicale folosite în cele șase cvartete au următoare reprezentare:
(Cojocaru, 2000, p.15)

	Partea I	Partea a II-a	Partea a III-a	Partea a IV-a
KV 387 sol major	Sonată Allegro vivace ass	Tristropic mare Menuetto Allegretto+Trio	Sonată fără tratare Andante cantabile	Sonată Molto Allegro
KV 421 re minor	Tristropic mare Menuetto Allegretto+Trio	Tristropic mare Andante	Tristropic mare Menuetto Allegretto+Trio	Temă cu variațiuni Allegretto ma non troppo
KV 458 sib major	Sonată Allegro vivace assai	Tristropic mare Menuetto Moderatto+Trio	Sonată fără tratare Adagio	Sonată Allegro assai
KV 428 mi b major	Sonată Allegro ma non troppo	Sonată	Tristropic mare Menuetto Allegretto+ Trio	Rondo Allegro vivace
KV 464 la major	Sonată Allegro	Tristropic mare Menuetto+Trio	Temă cu variațiuni Andante	Sonată Allegro non troppo
KV 465 do major	KV 465 do major	Sonată fără tratare Andante cantabile	Tristropic mare Menuetto Allegretto+Trio	Sonată Allegro molto

1.4 Ludwig van BEETHOVEN

„... prin stăruinţă neîntreruptă veţi prelua spiritul lui Mozart din mâinile lui Haydn”(Ciorteza, 1968, p. 5)

În privinţa lui Ludwig van Beethoven, există cărţi în care se susţine faptul că nici Wolfgang Amadeus Mozart şi nici Joseph Haydn (faţă de care nu exista nici compatibilitate) nu aveau timpul necesar pentru a-l iniţia în arta compoziţiei pe tânărul compozitor sosit în Viena. Johann Georg Albrechtsberger şi Johann Schenk vor fi cei alături de care Ludwig van Beethoven îşi va completa studiile muzicale iar în tehnica scriiturii vocale va fi iniţiat de Antonio Salieri. În ceea ce priveşte creaţia pentru cvartet, Ludwig van Beethoven se vede nevoit să-şi găsească singur drumul, nu înainte de a studia lucrările celor mai apreciaţi compozitori ai vremii. Cvartetul care l-a atras cel mai tare a fost cvartetul în do major, al disonanţelor, compus de Wolfgang Amadeus Mozart, ultimul din seria dedicată lui Joseph Haydn, deşi este cvartetul care a atras cele mai multe critici la acea vreme. Cvartetul disonanţelor KV 465 a fost compus în 1785, deci introvertitul Ludwig van Beethoven nu a găsit până la acel moment motivul care să-l determine să compună pentru instrumentul cu 16 coarde. Până în momentul compunerii primelor cvartete, Ludwig van Beethoven asistă şi la interpretarea opusurilor haydniene cu numărul 76, dedicate lui Wolfgang Amadeus Mozart, care au înregistrat un salt mare calitativ în comparaţie cu opusurile anterioare.

În aceste condiţii, ale unei spectaculoase evoluţii ale cvartetului de coarde ca gen, Ludwig van Beethoven, după aproape două zeci de sonate, triouri, cvintete, două concerte chiar şi prima simfonie, se simte pregătit să atace acest gen cameral, cu lucrări de neegalat. „Astfel, lui Ludwig van Beethoven i-a fost dat să dobândească cea mai înaltă treaptă în dezvoltarea istorică a cvartetului de coarde.” (Berger, 1970, p. 68)

Despre respectul reciproc al lui Joseph Haydn şi Wolfgang Amadeus Mozart nu se poate vorbi şi în cazul lui Ludwig van Beethoven faţă de niciunul dintre aceştia (cel puţin aşa a lăsat a se înţelege). Abia în 1726, cu un an înainte morţii, Ludwig van Beethoven scrie despre admiraţia pe care a avut-o dintotdeauna faţă de Wolfgang Amadeus Mozart pe care o va păstra până la ultima suflare. Iar în cazul lui Joseph Haydn, pe cât de nepăsător vroia să-i pară în anii tinereţii, respectul creştea exponenţial o dată cu trecerea anilor, ajungând să vorbească despre el cu lacrimi în ochi pe patul de moarte.

Cât despre influenţa pe care cei doi mari iluştri au avut-o în privinţa creaţiei de cvartete a lui Ludwig van Beethoven nu există nici o îndoială. Cvartetele dedicate reciproc de Wolfgang Amadeus Mozart (KV 387, KV 421, KV 428, KV 458, KV 464 şi KV 465) şi apoi Joseph Haydn (opus.76), nu trec neobservate pe lângă cel despre care se putea spune că nu va mai compune cvartet de coarde niciodată. Însă primele sale şase cvartete, opus 18, au apărut ca o replică a KV-urilor mozartiene demonstrând că „Anche io son' pittore!” (Rolland, 1966, p. 29)

Despre cvartetele sale, Ludwig van Beethoven a sfătuit să se înmoaie pensulele în culori groase (dicke Farben) şi să se scoată din instrument un sunet puternic şi sănătos pentru că ele nu sunt miniaturi rafinate, ci fresce ale lui Michelangelo. Acesta este un apel făcut nu numai abilităţilor fizice, cât şi

asupra pătrunderii în adâncul compozițiilor pentru a reda trăirile cu care ele au fost investite. „Cine nu le are, să stea acasa!” (Rolland, 1966, p. 18). Schuppanzigh este numele viorii I, o veche cunoștință a lui Ludwig van Beethoven, apoi Weiss, Linke și Holz sunt ceilalți membri ai cvartetului este cu care lucra Ludwig van Beethoven; erau cei care-i cunoșteau intențiile și redau întocmai dorințele compozitorului. Înaintea primei audiții a cvartetului opus 127, Ludwig van Beethoven îi pune pe cei patru să semneze un contract în care se angajau să aibă o prestație corespunzătoare cerințelor sale. De multe ori Ludwig van Beethoven semna ca Generalissimus, generalul unei mici armate sau a gărzii sale personale Leibquartett. Membri cvartetului Schuppanzigh s-au bucurat și de bunătatea și protecția prințului Karl Lichnowsky care, va dăruia un set de patru instrumente semnat de lutieri vestiți (vioara I-a-Guarneri din Cremona 1728; vioara a II-a – Nicolo Amati 1690; viola – Vincenzo Ruger 1690 și violoncelul – Andrea Guarnerius 1712. Ele se află acum la KGL. Biblioteca din Berlin.)

În țara noastră, integrala cvartetelor beethoveniene a fost interpretată în premieră de cvartetul Enescu, compus din George Enescu- vioara I-a, Constantin Bobescu – vioara a-II-a, Alexandru Rădulescu – violă și Theodor Lupu – violoncel. Concertele au fost comentate de Cella Delavrancea, Alice Voinescu, Mihai Jora.

Cele 17 cvartete compuse de Ludwig van Beethoven se împart în trei perioade de creație:

- I. 1798-1800 opus 18 nr.1/ nr.2/ nr.3/ nr.4/ nr.5/ nr.6. (primul ciclu de șase cvartete)
- II. 1806-1810 op. 59 nr.1/nr.2/nr.3; op.74 al harfelor și op 95, Serioso
- III. 1822-1826 op. 127; op. 131; op.131; op.132; op. 133; op. 135.

1.4.1 Cvatetele opus 18

Primele șase cvartete opus 18 sunt grupate inițial în două caiete:

- ◆ Primul caiet apărut în anul 1800, cuprinde trei lucrări (cvartetul în re major, în fa major și în sol major) care nu corespund numerotației ulterioare.
- ◆ Al doilea caiet apărut în 1801, cuprinde cvatetele în la major, si b major și do minor.
- ◆ Chiar dacă influențele cvartetelor compuse anterior opusurilor beethoveniene își spun cuvântul iar Ludwig van Beethoven pășește pentru prima oară pe acest tărâm, ceea ce observăm azi ca fiind caracteristic scrierilor beethoveniene este recunoscut chiar de la acest prim număr de opus:
 - ◆ Motivele muzicale sunt puternic exploatate
 - ◆ Contraste mari dinamice: sforzando în nuanțe de piano cât și în cele de forte; notarea în partitură a trei de piano și trei de forte
 - ◆ Aportul egal al instrumentelor în crearea discursului muzical

1.4.2 Cvatetele Razumovski: opus 59, numărul 1, 2 și 3; cvartetul opus 74 și cvartetul opus 95

Alexei Kirilovici Razumovski este ambasadorul rus la Viena, violonist amator și mare iubitor al cvartetelor. Ambasadorul interpretează cvartete compuse de Joseph Haydn și Ludwig van Beethoven, recunoscând că noua epocă a cvartetelor beethoveniene nu mai este accesibilă amatorilor.

Următoarele trei cvartete: fa major, mi minor și do major, Ludwig van Beethoven le grupează într-un nou număr de opus, 59. Vor fi dedicate protectorului cvartetelor sale, preluând teme din folclorul rus în semn de respect pentru binefacerile diplomatului revărsate asupra creațiilor sale. Sunt teme alese din colecția de cântece populare ruse alcătuite de Ivan Praci, pe care Razumovski i le pune la dispoziție. Ludwig van Beethoven face alegeri atât de inspirate, încât Modest Petrovici Musorgski le va prelua pentru tema încoronării din opera Boris Godunov.

Amatorii de muzică, precum ambasadorul rus, se simt depășiți de noile compoziții; chiar și dintre profesioniști, violonistul Schuppanzig se amuză batjocoritor la adresa noilor opusuri, stârnind disprețul compozitorului din ce în ce mai sigur pe știința sa: „Ah! Păi nu sunt pentru dumneavoastră! Sunt pentru viitorime!” (Rolland, 1966, p. 32).

1.4.3 Ultima perioadă de creație

La Berlin, în colecția de partituri a lui Paul Mendelssohn, există autograful primei părți a cvartetului opus 127 care este datat cu anul 1824. Se observă că între ultimul cvartet al seriei de mijloc a cvartetelor beethoveniene (Serioso, opus 95 din 1810) și cea finală, se află o pauză de 14 ani. Gândind la ultimele perioade de creație ale lui Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart, observăm același moment de respiro, pentru ca cvartetele de final să încununeze întreaga creație muzicală aflată la apogeul maturității.

1.4.3.1 Marea triadă

În ordinea cronologică a compunerii lor, cvartetele opus 132, 130 și 131, vor evolua din punct de vedere al structurii de la cinci părți ale opusului 132, șase mișcări în cazul opusului 130, până la șapte părți interpretate fără pauză, în cazul cvartetului do# minor opus 131. Nu numai compunerea lor, aproape simultană, dar și „celulele muzicale care vor migra de la o lucrare la alta în diverse forme, având însă mereu forța de regenerare și regrupare motivică” (Prelicean, 2005, p. 171) le vor uni în Marea Triadă. „Aceasta 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 Ludwig van Beethoven, în anul 1770).” (Prelicean, 2005, p. 171)

Cvartetele opus 132 în la minor și opus 130 în si b major sunt desăvârșite în aceeași luna noiembrie a anului 1825. Pe tot parcursul drumului spre definitivare, acestea au suferit modificări la nivel structural. Ludwig van Beethoven, vizibil marcat de suferința fizică a unei boli, este nevoit să întrerupă scrisul înaintea finalizării acestor cvartete gemene. Reîntoarcerea la penița creatoare va determina migrarea părților dintr-un cvartet în altul, până la formula perfectă cunoscută azi. Modificare de ordin structural din opusul 130 (pe care Ludwig van Beethoven este nevoit să o accepte) reprezintă detașarea completă a mișcării finale, Marea fugă și catalogarea ei separată în opusul 133. Aceasta a fost cerința editorului Artaria, invocând cu motive întemeiate, dificultatea în execuție a artiștilor dar și incapacitatea publicului de asimilare a lucrărilor din ce în ce mai profunde. În locul ei a fost compusă o mișcare facilă la o primă audiere, în opoziție cu interpretarea ei. Variantele

finale ale celor două cvartete, opus 132 și opus 130, vor fi aduse față în față cu termenii de teză și antiteză, iar în acceptiunea lui Georg Wilhelm Berger în cartea sa dedicată cvartetului de coarde de la Joseph Haydn la Debussy, cvartetul opus 131 reprezintă „sinteza sintezelor”. Însuși Ludwig van Beethoven caracterizează acest opus 131 ca fiind *Zusammengestohlen* – furată de ici de colo. Cuvintele impacientează editorul Schott, care ceruse o lucrare complet nouă. Abia după vizualizarea partiturii editorul își exprimă mulțumirea, remarcând că este o partitură nouă cu adevărat. Ludwig van Beethoven nu s-ar fi copiat, nu s-ar fi autoplagiat însă face încă o demonstrație că dintr-un singur motiv melodic poate crea noi și noi capodopere. Motivul de început al fugii lente (opusului 131, p.1) sol#-si#-do# este identic întâlnit în opusul 132 partea a II-a de această dată ca un comentariu într-o cu totul altă formă de exprimare a discursului muzical.

Tabel 4. Varianta inițială înainte de repausul compozițional și varianta finală care a avut parte de un triumf încă de la prima audiție:

Opus 132 în la minor - variantă inițială		Opus 132 sib major - variantă finală	
p.1	Assai sostenuto	p.1	Assai sostenuto
p.2	Presto	p.2	Allegro, ma non tanto
p.3	Alla danza tedesca	p.3	Molto adagio
p.4		p.4	Alla marcia, assai vivace
p.5		p.5	Piu allegro

Tabel 5. Cvartetul opus 130 primește partea a II-a, Presto și Dansul german ca parte a IV-a, din varianta inițială a opusului 132.

Opus 130 în si b major - varianta inițială		Opus 130 în si b major - varianta finală	
p.1	Adagio, ma non troppo	p.1	Adagio, ma non troppo
p.2	Presto	p.2	Presto
p.3	Andante con moto, ma non troppo	p.3	Andante con moto, ma non troppo
p.4	Alla danza tedesca	p.4	Alla danza tedesca
p.5	Cavatina	p.5	Cavatina
p.6	Grosse fuge	p.6	Finale

1.4.3.2 Marea fugă

Ceea ce atrage atenția în această ultimă perioadă de creație, este cvartetul opus 130 inclusiv Marea fugă. Aceste două lucrări au fost concepute ca un tot unitar, o lucrare fără limite legate de structură, armonie și nici măcar de dimensiune. Un cvartet structurat în șase părți, pietre nestemate una mai prețioasă decât cealaltă. Întreaga capodoperă este ca o eclipsă de soare pe un cer senin, care odată încheiată, soarele este și mai strălucitor, iar cerul și mai senin. Comparația se raportează la primele cinci părți, care se încheie cu Cavatina, peste care vine umbra Mare fugă, a cărei Codă luminează cerul marilor șase aștrii creați de Titanul de la Bonn. În această formă, opusul 130 a fost executat pentru prima oară de cvartetul Schuppansig, la 21 martie 1826. Concertul a fost un test atât pentru artiștii și pentru publicul ascultător. Lucrarea, în forma sa originală, presupune o foarte bună cunoaștere a partiturii, tehnică individuală dar și de cvartet, și antrenament atât fizic cât și psihic pentru susținerea a șaptezeci de minute de muzică neîncetată.

La finalul primei audiții este scris un comentariu de către nepotul compozitorului: „...da, da, unele lucruri au fost foarte bune. Dar se pare că nu au înțeles totul, partea a doua și a patra a trebuit să fie repetate” la care Ludwig van Beethoven răspunde supărat: „Of, boii, măgarii! Da, da, delicatesele astea! Cer să li se mai servească o dată! De ce nu mai degrabă fuga? Numai ea merita să fie repetată!” În aceste condiții Ludwig van Beethoven este sfătuit și mai apoi constrâns să despartă Marea fugă într-un număr separat de opus, numărul 133, iar după un an să o înlocuiască cu Finale, fiind editată în această nouă structură numai după moartea sa.

1.5. Franz Peter SCHUBERT

„Muzica mea este produsul talentului și al nefericirii mele. Iar publicul pare atras mai ales de piesele scrise în cele mai grele momente ale vieții mele.” (<https://www.atheneum.ca/universul-sonor/frantz-schubert>)

La începutul secolului XIX (1812-1826) Schubert realizează nu mai puțin de 20 de cvartete de coarde, dintre care 15 rămân în repertoriul formațiilor camerale, restul fiind ori neterminate ori pierdute. Mediul familial în care Schubert se dezvoltă este mai mult decât prielnic pentru cvartetul de coarde: Franz Schubert împreună cu tatăl și cu ceilalți doi frați ai săi, formau ansamblul care a parcurs lucrările haydriene, mozartiene și beethoveniene opus 18. Deși contemporan cu Ludwig van Beethoven, Schubert (care intră în sfera muzicii romantice) pornește pe drumul sigur al stilului facil, ușor de înțeles de amatorii vremii.

Există și în cazul romanticului Schubert un prim ciclu de șase cvartete, compuse câte trei, în anii 1812 și 1813. Primul cvartet în sib major compus la numai 15 ani, ne duce cu gândul la primul cvartet compus de Wolfgang Amadeus Mozart la vârsta de 14 ani.

Anul 1819 marchează avalanșa capodoperelor în domeniul muzicii camerale care se vor încheia odată cu cvintetul cu două violoncelle compus în anul morții, 1828. Cvintetul Păstrăvul opus 114 în la major, este lucrarea din care exclude vioara a II-a înmânând violei și violoncelului roluri solistice, iar contribuția contrabasului și a pianului realizează efecte coloristice nemaîntâlnite. Lucrarea este cu

adevărat inovatoare chiar și pentru stilul schubertian săvârșită la 22 de ani. Acesta este avântul cu care tânărul compozitor pornește spre înfăptuirea do minorului, din anul 1820 (din păcate neterminat) care va fi publicat ca Quartettsatz opus postum, străbătut de un dramatism fără precedent.

1.6. Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Se aliniază lui Wolfgang Amadeus Mozart și Franz Schubert, compunând la numai 16 ani lucrarea emblematică pentru lumea muzicii de cameră și anume octetul opus 20 în mi \flat major compus pentru 4 vioară, 2 viole, 2 violoncelle. Este o lucrare cu un suflu amplu, impus de numărul instrumentelor, în care sunt inserate subtil elemente fine schubertiene. Partea a treia se poate compara cu genul miniatural; o piesă de mici dimensiuni caracterizată printr-o tehnică de virtuozitate captează atenția publicului spectator.

1.7. Johannes BRAHMS

Un artist privilegiat să pornească pe frumosul drum al muzicii, sub ocrotirea lui Robert și a Clarei Schumann. Aceștia au apreciat de la bun început în paginile revistelor de specialitate, muzica lui Hector Berlioz, Frederic Chopin și Johannes Brahms, și nu se înșelaseră.

Primul cvartet de coarde în do minor este deja caracterizat prin clocotul specific brahmsian primind denumirea de Wertherquartett. Compozitorul mărturisește că a avut nevoie de 20 de încercări pentru a definitiva opusurile 51, numerele 1 și 2 între anii 1872-1873 deși până la acea data avea experiența sonatelor pentru vioară și pian, a triourilor cu pian, vioară și violoncel.

Ultima creație în domeniul cvartetului de coarde este Cenușăreasa (astfel denumită de Georg Wilhelm Berger) opus 65 în sib major. Un cvartet care nu s-a putut ridica la înălțimea opusurilor 51, din care lipsesc două lucruri importante: concizia în formă și varietatea expresiei – spunea Georg Wilhelm Berger în Ghidul pentru muzica instrumentală de cameră.

1.8. Antonin DVORÁK

Creația de cvartet a compozitorului praghez se învârte în jurul opusului 96 în fa major, și anume a Cvartetului negrilor, foarte puțin cunoscute fiind celelalte 13 cvartete de coarde.

Primul cvartet de coarde, op 2 în la major a fost compus la vârsta de 21 de ani și încă alte trei lucrări de gen, au fost practic încercări de a pătrunde în procesul continuu de transformare a tipologiilor, generat de tendințele vremii. Primul cvartet tipărit este opusul 16 în la minor, apărut în anul 1874, la scurt timp după ce Brahms a compus cele două cvartete opus 51. Acesta este momentul în care cei doi compozitori cehi, Bedrich Smetana și Antonin Dvorák impulsionați de ceea ce Brahms desfășura pe tărâmul german, folosindu-se de seva melosului popular, vor da viață ideilor școlilor naționale.

În anul 1881, vestitul *Cvartet american sau al negrilor* era aşternut pe hârtie. Schiţat în numai trei zile, lucrarea bazată pe teme şi motivele simpliste devine elevată şi viu grăitoare, exprimând ceea ce înseamnă noua lume descoperită pe tărâmul Americii.

1.9. Piotr Ilici CEAIKOVSKI

„În cadrul deceniului al optulea al secolului XIX, problematica cvartetului de coarde cunoaşte o insistentă tendinţă de înnoire.” (Berger, 1970, p. 120). Aportul compozitorului rus la muzica instrumentală de cameră este de trei cvartete înfăptuite între anii 1871-1876.

1.10. Concluzii

Ceea ce am prezentat anterior este evoluţia cvartetului de coarde, începând cu transformarea formaţiei instrumentale şi rolul acestora în discursul muzical, evoluţia muzicală a formelor, armoniilor, contrapunctului, stabilindu-se tipologii specifice fiecărei perioade stilistice din istoria muzicii şi de ce nu, a fiecărui compozitor în parte. Ce se putea compune în materie de cvartet de coarde poate că s-a epuizat. Am punctat creaţiile cel mai des introduse în programele de concert ale formaţiilor camerale, însă obiectul tezei mele sunt acele lucrări pentru cvartetul de coarde mai puţin cunoscute, devenite parte a creaţiei compozitorilor renumiţi pentru genul operei.

2. CAPITOLUL 2 GAETANO DONIZETTI (1797-1848)

2.1 Introducere

Ceea ce ar determina analiza acestor cvartete în comparație cu cele consacrate, ar fi termenul de raportare și nu de comparație, acesta din urmă fiind incorect având în vedere contextul muzical geografic.

Italia, avea o bogată tradiție în compunerea muzicii de operă ceea ce, probabil, nu a permis suficient dezvoltarea muzicii instrumentale. Astfel, compozitorii italieni de operă, s-au aplecat sporadic asupra acestui gen cameral. Așa se explică evoluția lucrărilor care este legată de stilul muzical al vremii, amprenta fiecărui compozitor în parte, și nu de o evoluție a genului cameral în sine, în țara unde genul operei ocupa primul loc, iar capodoperele născute acolo erau prezentate în toate colțurile lumii.

Domenico Gaetano Maria Donizetti se naște într-o familie modestă și numeroasă din Bergamo, un oraș situat în nordul Italiei. Andrea Donizetti și Domenica Olivia Nava sunt părinții care au dat naștere a șase copii, Gaetano fiind cel de-al cincilea. Meseria de croitor nu le permitea celor doi părinți să susțină o anumită formă de educare a copiilor, ci numai formarea lor ca oameni simpli cu preocupări modeste.

În Bergamo exista Capella musicale din San Maria Maggiore, o instituție care pregătea fără pretenții materiale coriști pentru biserica din oraș și astfel Gaetano urmează aceste cursuri. Sunt cursurile unei vechi școli readuse la viață de către Giovanni Simone Mayr, *Lezioni caretatevoli di musica*. Lui Simone Mayr nu i se datorează numai readucerea la viață a activității muzicale a orașului, ci și inițierea și pregătirea ulterioară a tânărului Gaetano Donizetti. Mayr a fost unul dintre primii italieni care au promovat interpretarea muzicii lui Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven.

Există un raport întocmit de profesorul Simone Mayr care precizează că începând cu data de 6 mai 1806, Gaetano Donizetti urmează cursurile de canto și clavecin. Tot în acel raport sunt precizate referințe în ceea ce privește evoluția sa de-a lungul școlii, și anume: „studiul clavecinului, al noțiunilor teoretice și de contrapunct erau într-un continuu progres, dar din păcate vocea (materia principală a școlii ce pregătea viitori coriști ai bisericii) era într-o continuă transformare și deci, regresul pe acest plan îl va aduce în pragul exmatriculării în cel de-al doilea an de studiu.

Având în vedere aceste probleme pe care Gaetano Donizetti le avea, numai o mână salvatoare îl putea scoate dintr-o astfel de situație aparent fără scăpare. Tot profesorul Mayr decide că școala poate pregăti nu numai coriști, ci și instrumentiști, astfel pentru cei cu dificultăți vocale cursurile de canto vor fi înlocuite cu cele de vioară.

Gaetano Donizetti la vârsta de 19 ani își continuă studiile la Academia di Belle Arti din Bologna și reușește în cele din urmă (prin maturizarea întârziată a vocii) să urmeze și cursurile de canto și mai apoi să obțină un rol secundar buf pe scenele teatrelor din Palermo, Roma, Napoli.

O viață dedicată în întregime carierei, multe ore de lucru, drumuri lungi, obositoare și multă suferință din pricina pierderii familiei, sunt factori care duc, în cazul lui Gaetano Donizetti, la un atac de paralizie în anul 1844. Pe fondul unei boli venerice (sifilis), această paralizie îi clatină și sănătatea psihică, ajungând în timp, și la pierderea facultăților mentale.

După o perioadă de internare într-un spital din Paris, Gaetano Donizetti se întoarce în orașul natal, Bergamo, iar în data de 8 aprilie 1848, la vârsta de 50 de ani, se stinge din viață.

2.2 Creația de cvartet

„Donizetti a început destul de devreme a compune cu rapiditate, fără nevoia de a sta la pian, ci precum ar scrie scrisori.” (Donati-Petténi, op.cit., p. 45)

Criticii vremii, poate nu cu cele mai apreciative gânduri, vorbesc despre *Donizetti de duzină*. La baza acestei afirmații stă numărul impresionant de compoziții și ușurința cu care au fost compuse. Gaetano Donizetti a fost nu numai un mare și prolific autor de operă dar și un impresionant compozitor de cvartete de coarde din secolul al XIX-lea. Cu toate că a avut numeroase contracte cu teatrele de operă din Italia, a avut timp să scrie și 18 cvartete (chiar 22 dacă le numărăm și pe cele incomplete). Gaetano Donizetti a fost unul din pușinii compozitori din Italia care a acordat timp și energie acestui gen muzical.

Creația lui Gaetano Donizetti pentru cvartet de coarde a fost realizată în trei etape scurte: prima etapă 1817-1818, a doua în anul 1819 și a treia în anul 1821. Ultimele două cvartete au fost compuse în anul 1825, respectiv 1836.

2.2.1 Prima etapă 1817-1818.

Imediat după reîntoarcerea lui din Bolonia, unde a stat aproximativ doi ani (octombrie 1815 – toamna anului 1817), Gaetano Donizetti a compus primul calup de șase cvartete, singurele lucrări care au fost numerotate în manuscris. Este evidentă intenția compozitorului de a-și publica cvartetele de coarde în calupuri de câte șase, în ideea de a ține pasul cu practica editorială a timpului.

2.2.2 A doua etapă 1819.

Întorcându-se de la succesele sale venețiene, Gaetano Donizetti a petrecut prima jumătate a anului 1819 fără noi contracte, putând astfel să se reîntoarcă la genul cvartetului de coarde. Aceasta este perioada în care iau naștere cvartetele VII și VIII.

2.2.3 A treia etapă 1821

Gaetano Donizetti se întoarce în Bergamo după eșecul operei *Le Nozze in Villa* și scrie cvartetele XIX-XIII (numărul X pare a fi lăsat neterminat întrucât nu există ultima parte). Apar și cvartetele XIV și XVI nedatate și încă două lucrări incomplete care nu au fost incluse în numerotarea convențională.

Cvartetele cu numărul XVII și XVIII apar în urma închiderii teatrelor: în anul 1825, respectând perioada de doliu după moartea regelui Ferdinando I, respectiv în anul 1836, în timpul unei epidemii severe.

2.2.4 Considerații estetice și formale

Fiecare cvartet arată propriul său caracter individual, printr-o continuă și bine definită creație, fără repetiții ori stereotipuri. Pentru Gaetano Donizetti a fi inspirat de cvartetul clasic vienez, a însemnat să surprindă în primul rând elementul emoțional, celula primordială a unui vast repertoriu cameral vienez, și nu doar reproducerea a unui efect auditiv. El a încercat să se apropie de un climat muzical care era departe de Italia și totuși unul în care, acesta a simțit că se regăsește, fie din cauza naturii sale, fie din cauza formării muzicale. Ceea ce Gaetano Donizetti a luat de la școala vieneză a fost după cum spunea el pentru „a salva imaginația și să duc mai departe o frântură din ea prin numai câteva idei” (Zavadini, 1948, p.602). Aceasta se traduce prin aptitudinea de a compune un întreg cvartet bazându-se doar pe câteva elemente, creând teme și noi sonorități din aceleași celule, prin transformare și regenerare; lucru pe care Gaetano Donizetti și l-a însușit cu succes.

Prima parte, în general, își are centrul de greutate în expoziție care se desfășoară pe aproape jumătate din întreaga mișcare. Spre deosebire de forma clasică, unde greutatea o regăsim în dezvoltare, expoziția ocupă numai o treime din prima mișcare.

A doua parte este întotdeauna lentă, cu o structură bipartită și foarte rar într-o formă cu variațiuni. Atunci când partea lentă are formă de variațiuni, (nu sunt mai mult de două) aceasta are un format ornamental.

Partea a treia reprezintă un Menuet cu Trio, însă caracterul energetic imprimat și de notările agogice Presto/Prestissimo, o apropiere de Scherzo-ul beethovenian.

Partea a patra are un caracter similar cu mișcarea de debut a lucrării.

În cvartetele lui Gaetano Donizetti, vioara I-a și violoncelul arată o scriere articulată, atât în semnele de expresie cât și în cele dinamice. Violina primă are un rol proeminent, (în majoritatea cazurilor, rol solistic) în timp ce violoncelul reprezintă baza armonică a întregului ansamblu. Pe de altă parte, vioara a II-a și viola nu intră întotdeauna în dialog activ cu celelalte voci, fiind reduse la funcția de sprijin ritmic și armonic.

Tabel 10. DONIZETTI – Catalogul cvartetelor de coarde

Cvartetul I	Mi b major, 26 decembrie 1817
Cvartetul II	La major, nedatat
Cvartetul III	Do major, nedatat
Cvartetul IV	Re major, 27 iulie 1818
Cvartetul V	Mi minor, nedatat
Cvartetul VI	Sol minor, 12 noiembrie (9 noiembrie 1817, se referă la partea a IV-a care în manuscrisul original Gaetano Donizetti a scris „ultimul Allegro din 6. Cvartetul trebuie cântat de două viori, violă și violoncel)
Cvartetul VII	Fa minor, 6 mai 1819
Cvartetul VIII	Sib major, 26 mai 1819
Cvartetul IX	Re minor, 22 ? 1821
Cvartetul X	Sol minor, 26 ianuarie 1821 (incomplet: lipsește ultima parte)
Cvartetul XI	Do major, 12 martie 1821
Cvartetul XII	Do major, 15 martie 1821
Cvartetul XIII	La major, 19 aprilie 1821

Tabel. 11.: DONIZETTI - Cvartetele nedatate *

Cvartetul XIV	Re major
Cvartetul XIVa	Do major (incomplet: lipsește ultima parte și câteva pagini din parte secundă
Cvartetul XV	Fa major
Cvartetul XVI	Si minor
Cvartetul XVIa	La minor (incomplet: Gaetano Donizetti a scris numai 122 de măsuri din prima parte)
Cvartetul XVII	Re major , ? ? 1825
Cvartetul XVIII	Mi minor, ? ? 1836

* În baza elementelor grafice, a calităților muzicale și estetice, următoarele cinci cvartete nedatate, pot fi plasate între anii 1819-1821

2.3 Analiza cvartetului de coarde numărul VII

De remarcat faptul că structurarea celor optsprezece cvartete în trei volume a câte şase lucrări fiecare, nu ține numai de o împărțire strictă, matematică, ci de același format de organizare folosit de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven în creațiile lor, în perioada în care cvartetul de coarde s-a definitivat ca gen muzical.

Manuscrisul partiturii generale a cvartetului numărul VII se regăsește în Biblioteca Națională din Paris, iar știmizele în Museo Donizettiano, Bergamo, fiind datate 6 mai 1819.

Lucrarea debutează cu unisonul construit pe sunetele arpeggiului tonalității re^b major. Un început neașteptat, în opoziție cu titlul lucrării și tonalitatea specificată fa minor. Din cele patru măsuri de debut ce însumează primul motiv muzical, numai prima măsură și jumătate aparține tuturor instrumentelor; cele două viori părăsesc discursul muzical, lăsând corzile grave să facă trimitere la tonul sumbru al lucrării.

O caracteristică a cvartetelor de coarde donizettiene este aceea că primei viori îi este atribuită tema, în timp ce restul instrumentelor au rol acompaniator. Acesta era modul de dispunere a discursului muzical până la apariția lucrărilor haydniene. Poate că nu acesta era modelul de urmat în crearea unui cvartet de coarde, ci însăși structurarea muzicii de opera, care la acea vreme se împărțea în scena (soliștii) și orchestra (acompaniamentul). În acest context, rolul celor trei instrumente acompaniatoare este pe rând armonic și ritmic.

Primele 27 de măsuri pot fi socotite ca fiind o introducere în povestea cvartetului, în dreptul căruia stă titlul *La Mort De Monsieur le Marquis Joseph Terzi* și tonalitatea fa minor.

Ca o părere personală, la o primă impresie auditivă, ceea ce se desfășoară începând cu măsura 28 se aseamănă cu momente din opera *L'Elisir d'Amore* (1832) și din opera *Don Pasquale* (1843). Am precizat anii în care a avut loc premiera acestor două opere pentru a demonstra faptul că cvartetul de coarde numărul VII (1819) a fost prima lucrare compusă în raport cu cele două opere. Acest impuls greșit de a asemăna cvartetul cu operele și nu invers, așa cum ne indică cronologia, se datorează faptului că ceea ce se cântă mai des, deci ceea ce există în urechea orcăruia muzician dar și a publicului, sunt operele și nu cvartetele de coarde. Asta întărește cele menționate anterior referitor la faptul că distribuția vocilor în: vioara I-a și instrumentele acompaniatoare, nu este exemplul urmat al lucrărilor haydniene de început, ci concepția unui compozitor de opere, care la acea vreme avea în prim plan scena iar orchestra în rol exclusiv acompaniator.

Ceea ce vioara a II-a enunță începând cu măsura 28, în opere, este reprezentat prin acompaniamentul orchestral. Suportul armonic rămâne în continuare la vocile grave, în partitura cvartetului, însă în cazul operei, suflătorii vor primi acest rol. Pe acest mers alert de optimi și pătrimi intervine vioara I-a cu un mers cantabil de pătrimi descendente, iar în opere, vocea înaltă (respectiv tenorul) este cea care o înlocuiește.

Am ales ca exemple duetele din opere pentru a scoate în evidență faptul că cele două viori, în acest context, sunt ceea ce l-au inspirat pe Gaetano Donizetti în duetele ce urmau.

Ca element comun al celor două opere, tenorul, personajul veşnic îndrăgostit, nu primeşte întotdeauna răspuns la frumoasele sentimente ce le declară sopranei. Lupta pentru cucerirea inimii sopranei o va da tenorul cu un alt personaj masculin, basul, iar în ultimul act se pune punct tuturor conflictelor, finalul fericit fiind dedicat evident, tenorului şi sopranei.

Ceea ce vreau să aduc în prim-plan este conflictul muzical între două personaje în comparaţie cu cel al viorilor din cvartetul cu numărul VII, partea I-a, măsura 28.

Fragmentul din *L'elisir d'amore* arată dialogul între tenor şi bas; Nemorino -care vrea cu orice preţ să o cucerească pe Adina şi Dulcamara (dulce-amar) –vraciul care se laudă cu elixirul iubirii, acea licoare miraculoasă (un vin de Bordeaux) cu efect de Cupidon.

În duetul din opera *Don Pasquale*, conflictul muzical se realizează între Ernesto –tenorul îndrăgostit de frumoasa actriţă Norina şi Don Pasquale –basul. Don Pasquale este unchiul lui Ernesto, care printr-un complot, urma să-şi găsească fericirea într-o căsnicie alături de Sofronia (aceeaşi actriţă Norina, deghizată într-o tânără abia ieşită din mănăstire).

Ernesto trece pe rând prin aceleaşi sentimente de trădare, abandon şi neîmplinire pe care şi Nemorino din opera *L'elisir d'amore* le are, însă finalul celor două opere, după cum se ştie, este unul fericit.

Aşadar, sunt două personaje care au de comunicat în acelaşi timp, două lucruri diferite dar la fel de importante. Acesta este cazul de faţă al duetului, dar la fel de bine se suprapun cu importanţă egală patru, şase, şapte voci. Acesta este atuul muzicii de operă despre care Victor Hugo, făcând referire la cvartetul de voci din opera *Rigoletto* a lui Giuseppe Verdi, spunea, nu lipsit de invidie ca: „Dacă aş fi avut posibilitatea să fac în dramele mele în așa fel, încât patru personaje să vorbească concomitent, iar publicul să le distingă cuvintele şi sentimentele diferite, aş fi putut obține un efect tot atât de mare.” (Solovţova, 1960, p. 158)

Muzica de cameră împacă oarecum aceste două aspecte. De cele mai multe ori tema subordonează restul vocilor, însă există cazuri, precum fragmentul analizat din prima parte a cvartetului numărul VII, în care cele două viori expun două enunţuri diferite dar la fel de importante.

2.3.1 Partea I

este construită în forma de sonată.

- ◆ Expoziţia are 139 de măsuri şi este formată tema 1, punte, grup tematic secundar.
 - Tema 1 din două perioade duble. Perioada 1 este formată din trei fraze (9+ 10+ 8 măsuri) iar perioada 2, la rândul ei tot din trei fraze (9+ 9+ 11 măsuri).
 - Puntea însumează 19 măsuri.
 - Grupul tematic secundar este format din trei teme şi însumează 83 de măsuri.
- ◆ Dezvoltarea este tratată în numai 34 de măsuri.
- ◆ Reexpoziţia se foloseşte numai de fragmente din tema 1 şi din punte iar grupul tematic secundar este variat.

2.3.2 Partea a II-a

Partea a II-a este o formă mică de Bar (Bar form sau der Bar) AAB, cu repetarea variată a celor două secțiuni din urmă + coda.

2.3.3 Partea a III-a

Partea a III-a este o formă mare (sau complexă) de lied: ABA, din care Menuetul este o formă mică (sau simplă) de lied. Secțiunea B începe în măsura 31, după volta 2. Secțiunea A revine în măsura 68 cu auf tact, fiind compusă din 28 de măsuri.

Trioul este și el o formă mică de lied, dar monopartită, în care secțiunea A se repetă variat (fără modulație la dominantă, așa cum a fost inițial), iar între cele două secțiuni A și A variat se găsește o tranziție modulatorie de 8 măsuri (măsurile 119-126).

2.3.4 Partea a IV-a

Partea a IV-a este o formă mare de lied A B A variat plus Cadența finală.

2.4 Aspecte interpretative

La Mort De Monsieur le Marquis Joseph Terzi

Quatuor Dedie a Monsieur Alexandre Bertoli par Caietan Gaetano Donizetti

2.4.1 Partea I

Allegro vivace. Sua malattia, e preghiera della consorte, e figli per la guarigione.

Boala sa și rugăciunea soției și a copiilor pentru vindecare.

Indicațiile de tempo originale sunt: în manuscrisul partiturii generale, *Agitatissimo*, iar în ștима violoncelului *Allegro mosso*.

Pentru că am prezentat anterior conflictul între două personaje: vioara I-a și vioara a II-a transpus ulterior în operele donizettiene, justific acum, trăsătura de arcuș pe care am folosit-o în măsurile 28, 29 și 37,38. În scriitura viorii a II-a optăm pentru desfacerea legăturilor notate atât în manuscris cât și în ediția critică, pentru a scoate în evidență diferența de caracter între cele două voci.

Fig. 33. Partea I-a.



Musical score for Part I, measures 26-33. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *p*, *dolce*, and *fz*.

2.4.2 Partea a II-a

Gaudeamus Quartet va folosi aceeaşi trăsătură de arcuş precum la începutul primei părţi. Va lega câte trei pătrimi, atât toate cele patru instrumente la început cât şi corzile grave în măsurile 2 şi 3.

2.4.3 Partea a III-a

În măsurile 3, 4 şi 5, violoncelul avea notat în scris pauză de pătrime pe primul timp iar sunetele fa şi la tot pătrimi, pe timpii 2 şi 3.

2.4.4 Partea a IV-a

În măsura 47, violoncelul avea notat pe timpii 3 şi 4 pătrimi în loc de doime.

Iar în măsura 50, tot violoncelul, are optime pe fiecare timp urmat de pauză de optime.

Fig. 45 Partea a IV-a



Musical score for Part IV, measures 47-50. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *p*, *f*, and *amorzando*.

2.5 Concluzii

Aşa cum am scris în capitolul I despre evoluția cvartetul de coarde ca gen muzical, așa pot afirma că lucrările donizetiene nu reprezintă decât începutul evoluției muzicale a cvartetelor de coarde în creația compozitorilor italieni de operă. Dealtfel, această evoluție nu reprezintă altceva decât cerințele muzicale ale epocii, care în timp, devin din ce în ce mai accentuate. A nu se înțelege că lucrările donizetiene sunt facile pentru că așa impuneau cerințele vremii, dealtfel Gaetano Donizetti a fost compozitorul care a insistat asupra tranziției vocal-stilistice a vocii de tenor. Dacă în prima jumătate a secolului XIX se folosea emisia vocală de falsetto (falsettone) , odată cu *Lucia di Lammermour* își face apariția tenorului modern care transformă fasettone în vocea plină.

3. CAPITOLUL 3 GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

3.1 Introducere

Atât opera, ca gen muzical, cât și cvartetul de coarde ajung la maturitate și îndrăzneală componistică în perioada romantismului. Secolul al XIX-lea dezvoltă întreaga viață artistică. Cultura va fi răspândită către publicul larg cu ajutorul impresarilor care iau locul aristocraților mecena. Aceștia aduc concertele din casele nobililor în locuri publice pentru toți iubitorii de artă. Unele teatre ale operelor de curte devin instituții publice.

Suflul romantic al secolului al XIX-lea este dat și de literatură. Elementele tematice, ideile programatice și libreturile au ca sursă de inspirație literatura semnată de Shakespeare, Goethe, Schiller, Byron.

Între compozitorii care se pot lăuda cu creația de operă și de cvartet de coarde în această perioadă, Giuseppe Verdi va fi primul numit. Între anii 1840-1850 Giuseppe Verdi compune opere eroice, legate de mișcarea de eliberare a Italiei precum Ernani, Ioana d'arc, Bătălia de la Legnano, iar după 1849 renunță la temele istorice și se îndreaptă spre drama sufletească transpusă în Rigoletto, Traviata, Il Trovatore, Bal mascat și Vecerniile siciliene. Cariera sa începe și se termină cu opera comică. Dacă prima sa operă O zi de domnie scrisă la 26 de ani reprezintă un eșec (iar ulterior compunerii acestei opere viața personală are o întorsătură dramatică, pierzându-și cei doi fii și soția), la 75 de ani ultima sa creație Falstaff îi aduce satisfacția unei culmi cucerite și zâmbetul vieții în care „totul a fost o glumă”.

În 1873, puțin după finalizarea Aidei, Giuseppe Verdi compune singurul său cvartet de coarde, cel în mi minor; acesta este o evadare din creația de operă, având în vedere că următoarea compoziție va fi Requiemul, și în același timp, este prima dintre cele trei lucrări (Cvartetul, Requiemul și Falstaff) în care întâlnim scriitura de tip fugato. Nu îi acordă o atenție deosebită primei audiții care se desfășoară într-un cadru privat în compania câtorva prieteni. „Dacă cvartetul este reușit sau nu, greu de spus. Tot ce știu mă determină să recunosc că [...] este un cvartet!”. Premiera publică, după ce lucrarea a fost editată de Ricordi, a avut loc la Milano 1876. Toscanini îl executa adesea în transcripție pentru orchestra de coarde.

3.2. Analiza cvartetului de coarde în mi minor

3.2.1 Partea I-a

Ignorând tiparul tradițional al formei de sonată, reexpoziția aduce excepții evidente: secțiunea debutează fără prezentarea temei principale, iar tema a II-a apare în mi major, omonima tonalității inițiale. Primele trei fraze sunt tratate identic cu cele din expoziție, însă exploziva frază cu numărul 4 este înlocuită de concluzia primei părți, care pornind de la aceeași nuanță de pianissimo va acumula tensiune prin adăugarea de voci până la introducerea unei teme noi, creând imagini similare cu vânturile de la hanul Maddalenei din opera Rigoletto.

3.2.2 Partea a II-a

Andantino este structurat în formă de rondo ABACA plus CODA. Dacă Giuseppe Verdi ar fi evadat și în lumea baletului mai mult decât a sugerat în Traviata -actul III, în Macbeth, în Vecerniile siciliene, această parte lentă ar fi putut fi o scenă încântătoare dintr-un întreg spectacol.

3.2.3 Partea a III-a

Deși tema încredințată violoncelului în partea mediană pare a fi o arie de tenor, imaginea gentilului bariton Falstaff care încearcă să cucerească orice doamnă, este foarte aproape de momentul compunerii acestui cvartet.

3.2.4 Partea a IV-a

Fuga debutează cu tema la vioara secundă, așa cum s-a întâmplat și în prima parte a cvartetului, expusă pe o durată de 5 măsuri.

Coda de cele mai multe ori este recunoscută prin pedala pe tonică. În cazul lui Giuseppe Verdi, pedala o întâlnim pe dominantă în partitura primei viori, ormanentată cu tril. Ultima secțiune fiind una culminantă concluzivă, compozitorul își permite inversarea momentelor de codă cu stretto, optând pentru un final triumfător în stretto odată cu care schimbă indicația de tempo din Allegro assai mosso în Poco piu presto.

3.3 Aspecte tehnice și interpretative în realizarea cvartetului de coarde

3.3.1 Partea I.

Prima temă a mișcării de debut este încredințată violii secunde, cu mențiunea realizării ei pe coarda a IV-a (SOL), pentru a sublinia caracterul profund al lucrării și poate, în amintirea personajului Amneris din opera Aida (atribuit vocii de mezzo-soprană), ultima operă compusă înaintea acestui cvartet.

Întreaga temă I, prezentată pe rând de violi, se desfășoară sub semnul legăturii, al frazării vocale. Optimele notate cu punct deasupra, sub semnul legăturii, se interpretează ca fiind detașate între ele; punctele de deasupra notelor au diferite conotații, fiind executate diferit în funcție de moment.

Un moment special pe care Giuseppe Verdi îl notează cu pianissimo aduce în atenție același moment de decalare a timpilor, întâlnit în măsura a doua. Ca realizare tehnică a momentului și pentru precizia ritmică, este necesar ca pătrimile violii a II-a să fie ușor accentuate (de preferat din articulația degetelor) pentru ca sincopile mai puțin obișnuite ale primei violi, să se poată așeza pe un suport ritmic exact, în comparație cu măsura a doua, unde sincopile violei trebuiesc mai bine articulate pentru a se distinge de pătrimile temei, cerute de autor ca fiind dulce legato.

Sfârșitul tranziției, măsurile 55-56, revine vocilor mediene. Aici, două teorii legate de realizarea dinamică și agogică a momentului, prin trăsătura de arcuș, se contrazic:

1. Diminuendo se realizează prin scurtarea trăsăturii fără a gândi în mod special scăderea în intensitate a nuanței.
2. Poco allargando (rărind un pic) către tema a doua, cantabilă, cere o trăsătură din ce în ce mai lată, ajutând și la dilatarea tempoului.

Fig. 54. Partea I Măsurile 55, 56



3.3.2 Partea a II-a.

Procedeele retorice des întâlnite în arile de operă a vocilor feminine, sospi-ra-ţio, aduce în mintea ascultătorului faptul, că deşi se află în faţa unui cvartet de coarde, compozitorul este Giuseppe Verdi, iar asemănarea cvartetului de coarde cu opera Rigoletto este din ce în ce mai evidentă.

Fig. 73. Rigoletto Aria Gildei



3.3.3 Partea a III-a

Prestissimo este mişcarea ce ar putea fi oricând denumită Scherzo. Începutul este tumultuos şi se bazează pe ritmul ostinato de pătrimi al corzilor grave. Tema primei viori, cu tril pe fiecare timp tare din măsură, este dublată de vioara a II-a în unison ritmic. Este o mişcare în trei pătrimi gândită şi executată în unu, lucru ce ajută la redarea caracterului certăreţ al cumetrelor din Windsor (subiect shakespearian ce-l inspiră pe Giuseppe Verdi în ultima sa operă, Falstaff).

Este interesant de pus una lângă alta măsurile 9 şi 10 din partea a III-a şi măsura 50 din partea I-a.

Fig. 79. Partea a III-a. Măsurile 9,10



Fig. 80. Partea I-a. Măsura 50



3.3.4 Partea a IV-a

Ultima parte Scherzo – Fuga, este evidenta sursă de inspirație pentru finalul operei Falstaff (realizat tot într-o formă de fugă), unde Giuseppe Verdi recunoaște și o susține până la sfârșit, că „totul a fost o glumă”.

Giuseppe Verdi atribuie viorii a II-a debutul cvartetului, (tema I-a a primei părți) dar și expunerea temei de fugă a finalului. Pretextul este legat de registrul instrumentului. Discursul muzical se desfășoară în jurul octavei centrale, pentru ca ulterior să fie expus de vioara I-a în registrul octavei 1 și 2, în cazul primei părți, iar în cazul Scherzo-Fuga la o distanță de cvintă superioară.

Genul operei nu are o formă strictă ce trebuie respectată, ea urmează libretul iar apariția ariilor, duetelor, ansamblurilor, corurilor și chiar a momentelor de balet se subordonează firului epic. Uneori nici uvertura nu este prezentă, așa cum desfășurarea firescă a operei o cere. Din aceste considerente Giuseppe Verdi își permite să se joace cu formele muzicale în fiecare din cele patru părți ale cvartetului. Am văzut în prima parte că reexpoziția este defapt una falsă, cu frânturi din tema I, iar acolo unde așteptam reexpoziția se aude numai tema a II-a.

Giuseppe Verdi folosește forma de fugă în ultimele sale trei lucrări: în Requiem, în Quartett și apoi în Falstaff (ultima operă, una buffa, ce încheie astfel ciclul compozițiilor, care în mod neașteptat au început tot o operă comică Un giorno di regno).

Cu ceea ce se joacă Giuseppe Verdi în desfășurarea formei de fugă (partea a IV-a) este CODA. În mod normal aceasta ar fi debutat cu pedala pe tonica, însă aici este prezentată pe pedala dominantei majore.

Fig. 85. Partea a IV-a. Măsurile 1.2



Având în vedere că măsura este alla breve, optimile se transformă în șaisprezecimi, la fel ca în scrierea întâlnită până la partea a IV-a.

De remarcat faptul că:

- ◆ începutul lucrării este unul anacruhic, atât tema I cât și tema a doua a primei părți,
- ◆ finalul cvartetului este anacruhic,
- ◆ ceea ce ne dă dreptul să afirmăm că Cvartetul de coarde în mi minor al lui Giuseppe Verdi, este o lucrare clădită pe anacruze.

3.4 Rigoletto. Cvartetul de voci, actul III

Tragedia inegalităţii sociale reprezintă o altă problemă ce-l preocupă şi pentru care suferă alături de poporul său, prin personajele alese spre a le însufleţi în arta cântului. Cele trei stele celebre: Rigoletto 1851, Il Trovatore 1853 La Traviata 1853, cum sunt denumite de contemporanii săi, reprezintă primele opere care vor deschide noua epocă (1750-1760), cea a creaţiilor în care drama sufletească ocupă primul loc.

Un atribut al operei Rigoletto reiese din preocuparea pentru ansamblurile mici şi nu pentru arii. Cu excepţia ariei Gildei – Caro nome, cea a ducelui de Mantua – Ella mi fu rapita şi intervenţiile La donna e mobile care pot fi luate ca trăsături de caracter, se observă raportul între personaje prezentat sub formă de duete: Gilda-Rigoletto (actul I şi actul III) şi Maddalena-Sparafucile (actul III); trioul Maddalena-Sparafucile-Duca (actul III). Desigur, sinteza acestor relaţii aparţine cvartetului din finalul operei.

3.5 Demers comparativ

Cvartetul de voci, ca parte componenta a operei Rigoletto, este structurat în două momente delimitate de bară dublă. Prezentat fiind în concerte ca moment de sine stătător, de cele mai multe ori se renunţă la partea de început în mi major şi se interpretează începând cu bara dublă, re♭major. Asemenea schimbări de armură se regăsec şi în fiecare din cele patru părţi ale cvartetului de coarde. Cvartetul de coarde debutează în tonalitatea mi minor, urmând ca tema a doua şi finalul cvartetului (partea a IV-a) să se desfăşoare în tonalitatea omonimă mi major. Tonalitatea mi major se regăseşte atât în cvartetul de voci, cât şi în părţile I şi IV din cvartetul de coarde.

3.5.1 Aspecte privind melodia

De remarcat este intervalul de cvartă perfectă ascendentă cu care Duca deschide momentul cvartetului, atât prima cât şi a doua secţiunea care modulează în re♭ major. Cvarta este un interval comod de intonat de către vocea umană. Este vorba despre sunetele si-mi care stabilesc tonalitatea mi major încă din prima măsură. Acelaşi interval de cvartă perfectă ascendentă îl întâlnim şi în debutul cvartetului de coarde; aşa cum executarea oricăror intervale nu reprezintă o dificultate în cazul instrumentelor de coarde, cvarta perfectă formată din aceleaşi sunete si-mi o găsim ascunsă în cadrul primei măsuri, stabilind aici tonalitatea mi minor.

3.5.2 Aspecte ritmice

(măsura, durata, formule metro-ritmice)

Un alt element comun între cele două lucrări, îl reprezintă aspectul ritmic. Sunetele și sunt în ambele situații, optimi, auftakt al timpilor tari. Ceea ce urmează nu mai constituie o asemănare. Descoperim o înlănțuire de optimi și pătrimi acompaniate de sincope pe jumătăți de timp în debutul cvartetului de coarde, și formula de pătrimi cu punct-optimi, acompaniate de optimi egale în cazul cvartetului de voci.

Ritmul cu care Giuseppe Verdi deschide cvartetul de coarde și pe care îl întâlnim des în lucrările sale, iată că îl regăsim și în Rigoletto, pregătind momentul culminant al tenorului. Așa cum am arătat anterior, în analiza cvartetului de voci, din punct de vedere dramaturgic, personajele stabile emoțional și ancorate în realitate sunt Rigoletto și Maddalena (vocea gravă masculină și vocea gravă feminină). Această situație este transpusă muzical prin diverse procedee; ritmul este unul din ele iar Giuseppe Verdi îl scrie astfel: Rigoletto și Maddalena vor primi ritmul stabil de pătrimi spre deosebire de celelalte două personaje Duca și Gilda care au de redat ritmul instabil de sincope.

3.5.3 Dinamica

Este normal ca din punct de vedere dinamic, acompaniamentul să primească în partitură notația unei nuanțe mai mici decât cea a solistului. Acest aspect este regăsit în ambele lucrări: vioara I-a, respectiv tenorul au notată nuanța de piano, iar acompaniamentul menajează linia solistului.

3.5.4 Agogică, tempo, expresie

Indicația de tempo este $\text{♩}=120$ și o regăsim la începutul ambelor partituri. Un mers ritmic simplu de pătrimi și optimi, folosirea intervalelor de secunde și terțe, vor conduce către o stare melancolică ce caracterizează cvartetul de coarde. În schimb, aceeași unitate de metronom asociată cu ritmul punctat și folosirea unui interval de cvartă perfectă chiar în debutul cvartetului de voci, va dezvălui acel personaj neliniștit, veșnic aflat în căutarea unei noi aventuri.

Dacă toate cele patru instrumente ale cvartetului primesc aceeași nuanță de fortissimo, în mod evident o vioară în registrul acut va fi percepută de ascultător ca fiind mai tare. Acest efect este legat de construcția instrumentului și de faptul că auzul uman este mai sensibil la sunetele cu frecvență înaltă, în comparație cu sunetele ale căror frecvență este scăzută. Așa se explică de ce notația dinamică diferă de la voci la instrumente. Vocile fiind identic construite anatomic vor avea nevoie de diferențiere în ceea ce privește aspectul dinamic, în așa fel încât linia melodică principală să poată fi scoasă în evidență.

3.6 Concluzii

În vorbire, sensul cuvintelor imprimă intonația unei propoziții, iar fraza muzicală în operă este concepută întocmai în raport cu această intonație. Astfel, gândirea muzicală, frazarea, devine una pe cât de simplă pe atât de expresivă și naturală.

Acesta constituie un avantaj față de muzica pur instrumentală, reușita unei execuții cât mai aproape de cerințele autorului este mult mai ușor de obținut.

Cvartetul în mi minor al lui Giuseppe Verdi este lucrarea care poate fi pusă față în față cu lucrările beethoveniene. Lucrarea îndeplinește criteriul structurii clasice în patru părți alternând mișcările tempoului, însă ceea ce întărește asemănarea cu lucrările titanului de la Bonn este atât partea a treia scherzo și fuga în mișcarea finală, cât și capacitatea de a concentra într-o lucrare pentru patru instrumente, muzica pe care el în mod normal o gândea pentru un spectacol întreg de operă.

Orice act artistic, în esență, este muzica de cameră (excepție făcând partiturile pentru instrument solo). Ceea ce definește muzica de cameră este munca în echipă. În concluzie, orice act artistic reprezintă o muncă în echipă. Extrapolând sensul muncii în echipă, se poate afirma că orice întreprindem este o muncă în echipă.

4. CAPITOLUL 4 GIACOMO PUCCINI (1858-1924)

4.1 Introducere

Giacomo Puccini oferă și el istoriei muzicii o lucrare consacrată care intră în repertoriul formațiilor camerale. Crisantemi este elegia compusă în 1890 ce nu a rămas un simplu manuscris, ci este foarte des întâlnită atât în repertoriul cvartetelor de coarde (în original), cât și în cel al orchestrelor de cameră (în transcripție). Printre compozițiile lui Giacomo Puccini se numără și 3 Minuetti, lucrări deasemenea editate de Casa Ricordi la acea vreme.

Înainte ca Pietro Mascagni să scrie *Cavalleria Rusticana* (1890) și Ruggero Leoncavallo *Paiate* (1892), (prima, redând scene din viața țărănească, a doua, scene din viața circului) Giuseppe Verdi prefigura verismul în opere ca *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Othello*, *Falstaff*, mai ales prin tensiunea dramatică și conflictele dintre personaje, descrise fără rețineri.

Istoria muzicii plasează începutul mișcării veriste în jurul anului 1870, an în care opera italiană este în plină ascensiune, Giacomo Puccini fiind primul compozitor de opere veriste în adevăratul sens al cuvântului. Începând cu anul 1890 apar pe rând, creațiile sale *Manon Lescaut*, *La Boheme*, *Tosca*, *Madama Butterfly* și *Turandot*.

4.2 Cvartetul de coarde în D

The new Grove Dictionary of Music and Musicians ne indică faptul că Giacomo Puccini a compus și un cvartet de coarde, însă îl descrie ca fiind nepublicat. Ceea ce duce la această afirmație este faptul că Giacomo Puccini nu a lăsat un manuscris în care să se regăsească o lucrare completă în patru părți, așa cum cvartetetele secolului al XIX-lea erau structurate, așa cum și Giuseppe Verdi i-a oferit ca exemplu. Cele patru părți ale cvartetului au fost descoperite în locuri diferite, însă niciodată puse împreună într-o partitură care să alcătuiască un cvartet; niciodată până în anul 2001, când tot editura Ricordi publică în premieră *QUARTETTO IN RE PER ARCHI*.

Despre faptul că Puccini lucra la acest cvartet de coarde în re major între 1881 și 1883, ani în care a studiat la Conservatorul din Milano, există mai multe acte doveditoare. Unul dintre acestea este chiar o scrisoare lui Giacomo Puccini adresate mamei sale în 11 martie 1881. Acesta povestește că trebuie să scrie un cvartet de coarde pentru ora cu Bazzini. Anonio Bazzini, violonist, compozitor și profesor, are în lista sa de compoziții cinci cvartete de coarde și găsește oportun ca tehnica de compoziție a studentului său Giacomo Puccini, să înceapă cu crearea unui cvartet.

Institutul muzical Luigi Boccherini din Lucca deține un set de partituri scrise de mână ale primei părți *Quartet 1st movement*. Această parte împreună cu ultima, reprezintă certitudinea că cvartetul a existat chiar dacă Giacomo Puccini nu l-a prezentat niciodată ca un întreg. Ultima parte a fost găsită deasemenea sub formă de manuscris și reprezintă încă o dovadă a faptului că singura lucrare completă scrisă pentru cvartet de coarde este în tonalitatea re major. Aceasta se află în Muzeul Puccini din Celle, lângă Lucca, sub forma transcripției pentru pian la patru mâini, făcută de fratele mai

mic a lui Giacomo Puccini, Michele, pe care a intitulat-o ultima parte a cvartetului în D. Din materialele găsite în diferite arhive, Dieter Schickling identifică și compară secțiuni ce constituie o lucrare în patru părți: Allegro moderato, Adagio, Scherzo, Allegro vivo.

4.2.1 Partea I-a

Pentru Allegro moderato, Institutul Luigi Boccherini păstrează două partituri ale viorii I. Există partitura scrisă și semnată de Giacomo Puccini și încă o partitură scrisă probabil de mâna lui Michele Puccini. Pentru vioara a II-a există deasemenea două știmate cu scrisuri diferite ale unor copiiști necunoscuți; una dintre ele este întreruptă la pagina a doua. În știma completă a violei este recunoscut scrisul lui Michele, care semnează la început cu numele fratelui său, iar violoncelul are știma scrisă de mâna unui copist necunoscut.

Prima măsură a cvartetului este încredințată violei, care enunță tonalitatea luminoasă re major, printr-un arpegiu ascendent variat ritmic, într-o nuanță de forte. În manuscrisul lui Giacomo Puccini, ultima optime din măsură are punct deasupra. Acest lucru nu se justifică deoarece există semnul de legato al sunetului la (peste bara de măsură) de un același sunet la. Intervenția viorii secunde este notată cu mezzo-forte, iar la numai un timp diferență, intrarea primei viori este notată piano. În acest fel se cere un decrescendo în decursul a două măsuri realizat de intrările succesive ale instrumentelor în ordinea ascendentă (violă, vioara a II-a, vioara I-a). Din punct de vedere al realizării artistice, enunțarea unui cvartet în re major, tonalitate veselă uneori chiar războinică, într-un stil hotărât și optimist care se va retrage pe parcursul unei singure măsuri de la o nuanță de forte la o nuanță de piano, nu este un procedeu de dorit. Cu atât mai mult cu cât, pe măsură ce se adaugă voci în discursul muzical, automat se ridică și nuanța.

Expunerea primei teme este realizată pe parcursul a 23 de măsuri, timp în care Giacomo Puccini ne transpune și în muzica barocă printr-un procedeu armonic de rezolvări întârziate la care interpreții se pot folosi de non vibrato, venind astfel în întâmpinarea momentului.

Tema a doua este prezentată de vioara a II-a cu scurte comentarii de optimi ale corzilor grave. Vioara I-a o prezintă identic și o dezvoltă până la semnul de repetiție. Semnele furculițe de crescendo și decrescendo sunt întâlnite numai în știma originală a primei viori și în știma incompletă a viorii a II-a.

4.2.2 Partea a II-a

Partea secundă, un adagio scurt de numai 23 de măsuri lasă impresia unei părți incomplete. În partiturile păstrate de Institutul Boccherini este recunoscut scrisul lui Giacomo Puccini numai în indicațiile de expresie și în indicația de tempo a părții. Scrisul care a copiat notele în portative duble ca pentru pian, este necunoscut; aceasta este o metodă de scriere pe care Giacomo Puccini o folosește deseori, chiar și în pregătirea acompaniamentului orchestral al operelor. Mai târziu, în Preludio Simfonic (compus în 1882) se poate întâlni un fragment din acest adagio.

În măsura 9, Giacomo Puccini scoate în evidență două sunete atribuite violoncelului. Sunt timpii doi și trei, cei care îndeplinesc funcțiile armonice dominantă-tonică (V-I), singurii care realizează mișcare melodică și care, cu toate acestea primesc și accente. Această cadență armonică pe timpii 2 și 3 este ceea ce caracterizează Cantata- Regina Coeli din opera Cavalleria Rusticana de Pietro Mascagni.

Fig. 115a Cavalleria Rusticana



Fig. 115b Cvartetul în D, Partea a II-a



4.2.3 Partea a III-a

Pentru prima sa operă Le Villi, Giacomo Puccini are nevoie de un vals și găsește potrivit pentru scena de deschidere scherzo-ul din acest cvartet. Deși partea a III-a are forma tripartită compusă: scherzo, trio, scherzo da capo, Le Villi împrumută numai scherzo-ul la care adaugă corul. În schița trio-ului, sistemul are în componență de la 4 la 7 portative, fapt ce sugerează că în timp ce acesta era compus, Giacomo Puccini avea în minte și versiunea orchestrală.

4.2.4 Partea a IV-a

În Muzeu Puccini din Celle, există manuscrisul intitulat Giacomo Puccini/Scherzo pentru cvartet de coarde (ultima parte a cvartetului în remajor)/ reducere pentru pian la patru mâini/ Michele Puccini/Lucca, Octombrie-Noiembrie 83 (însemnări din partitura editată de CASA RICORDI, MILANO, 2001). Pentru sfârşitul secolului al XIX-lea este neobişnuit ca o ultimă parte să fie structurată ca scherzo, este mai degrabă o trăsătură caracteristică secolului al VIII-lea. În succesiunea firească a părţilor unui cvartet, scherzo-ul reprezintă în cele mai multe cazuri partea a III-a. Dacă notaţia scherzo ar fi fost atribuită părţii finale, am fi mers cu gândul la cvartetul lui Giuseppe Verdi, care foloseşte acest termen ca indicaţie de interpretare a mişcării şi nu a formei.

În autograf, măsura 355 (din cele 385 câte apar în partitura actuală) este ultima care apare scrisă. Ceea ce a rămas din manuscris (probabil numai mult de o pagină) până la finalul lucrării a fost pierdut. Editorul şi revizorul au decis, după multe ezitări, să nu lase partea neterminată.

Editura Ricordi mulţumeşte Caterinei Calderoni pentru sprijinul acordat în tipărirea acestei părţi şi pentru soluţiile la sarcina dificilă de a completa ultimele măsuri, oferind astfel concluzia părţii finale.

4.3 Aspecte interpretative

Pentru începutul lucrării (şi de fiecare dată când acest motiv apare), Gaudeamus Quartet optează pentru ca optimile timpului doi să fie executate cu arcuş în sus pentru realizarea staccato-ului cerut în partitură. În măsura a doua, vioara I-a leagă două câte două valorile de note din timpul trei şi la fel în măsura patru pe timpul trei. Referitor la aspectul dinamic al primelor două măsuri, se va opta pentru urmărirea temei care începe la violă şi continuă la vioara I-a. Violina secundă păstrează pe primul timp nuanţa violei, continuând să urmărească împreună cu viola tema primei viori, fără însă a o acoperi din punct de vedere al nuanţei.

În partea a II-a, vioara secundă începe cu coarda liberă A şi arcuşul în sus. Măsura 13 poartă indicaţia *calando*, însă pentru ca un tempo să iasă din unitatea lui, în sensul *rallentando*, are nevoie de o accelerare înainte sau după acel moment, pentru a-şi păstra unitatea. Astfel, am ales ca în măsura 12 să accelerăm tempoul în aşa fel încât măsura 13 să se poată relaxa conform indicaţiei.

Scherzo, Allegro vivo primeşte încă de la primele sunete indicaţia dinamică *fortissimo*. Este vorba despre un semnal de patru măsuri pe care Gaudeamus Quartet alege să-l execute cu multe sensuri de arcuş în jos. Imaginea auditivă este sprijinită în acest sens şi de cea vizuală. În măsura 5, violina primă alege pentru primul timp trăsătura în sus pentru a schimba caracterul hotărât al începutului într-o imagine gingaşă; la această imagine contribuie şi aspectul dinamic: nuanţa opusă, cea de *pianissimo* şi procedeul tehnic, *pizzicato*.

4.4 Crisantemi. Prezentare

Crisantemi este elegia ce nu a rămas un simplu manuscris, ci este foarte des întâlnită atât în repertoriul cvartetelor de coarde (în original), cât și în cel al orchestrelor de cameră (în transcripție). Lucrarea a fost scrisă într-o singură noapte, ca reacție la moartea bunului său prieten Amadeo I, ducele Spaniei, în anul 1890. Crisantemi – crizantemele, sunt în cultura latină flori asociate cu ritul înmormântării, motiv pentru care Giacomo Puccini își intitulează astfel creația. Înfluența pe care Wagner a avut-o în scriitura instrumentală a lui Giacomo Puccini, face din Crisantemi, un exercițiu în tehnica cromaticii, o lucrare matură în același timp a genului cameral.

4.4.1 Aspecte interpretative și mijloace tehnice de abordare a elgiei Crisantemi

Ca violinist și cunoscător al genului de operă, recunosc în Elegie momentele pe care cu siguranță autorul le-ar fi notat parlando, dacă această lucrare ar fi fost destinată artiștilor lirici, și deasemenea simt nevoia imitării vocilor umane ca fiind primordială în realizarea cât mai fidelă a intențiilor muzicale transmise de compozitor. Giacomo Puccini îmbină perfect ceea ce Giuseppe Verdi și Richard Wagner au construit înaintea sa - respectiv melodicitatea italiană și tehnica instrumentală wagneriană- ceea ce-l face în mod egal, un fin cunoscător atât al vocilor cât și al instrumentelor. Momentele de parlando instrumental, ușor de recunoscut în măsura 5 la prima vioară și violă, compozitorul le notează cu linii de detache sub legato. Intenția vocală este foarte bine tradusă instrumental prin semnele de punctuație.

Din punct de vedere dinamic, primele 12 măsuri nu primesc alte indicații înafara celor de pianissimo notate de fiecare dată la început de frază. Furculițele de crescendo și decrescendo reprezintă fluctuarea dinamică în cadrul aceleiași nuanțe de pianissimo. Prima frază muzicală se încheie evident, în nuanța mică - sfârșitul măsurii 7. De aceea și autorul notează intenția muzicală a violoncelului de a crește nuanța pe ultimele trei optime rămase din măsura 7, marcând astfel, un nou început.

Elegia nu are formă determinată. Ea se va adapta cerințelor de expresie și desfășurare muzicală, însă de cele mai multe ori, ca și în cazul de față, lucrarea muzicală se va structura pe una din formele de lied. Crisantemi este reprezentată prin forma de lied tripartit simplu A B A.

Secțiunea A este formată la rândul ei din trei fraze. Fraza a doua nu aduce schimbări agogice, în comparație cu fraza inițială; dinamic vorbind, Giacomo Puccini folosește pianississimo pentru prima dată în măsura 15, la sfârșitul celei de a doua fraze. Momentul parlando se mută de la prima vioară și violă (măsura 5), la vioara a II-a în măsura 11. Alte procedee ritmice vin în ajutorul caracterului îndurerat în măsurile 13, 14 ale vioarei a II-a și în măsurile 15, 16 ale violei.

Liedul tripartit simplu caracterizează secțiunea B ca:

- ◆ având elemente melodice complet diferite de secțiunea A
- ◆ având tema apropiată ori derivată din tema secțiunii A.

Secțiunea B a elgiei se încadrează în prima categorie enumerată în definiția liedului, tematic vorbind, cele două secțiuni fiind complet diferite. Un singur element comun am găsit între cele două teme, ritmul punctat (optime cu punct, șaisprezecime) întâlnit o singură dată în prima secțiune, ritm cu care

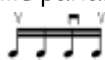
tema B-ul debutează. Din schema armonică a liedului tripartit reiese A (tonică) B (dominantă) A (tonică). Giacomo Puccini iese din tiparul clasic armonic și structurează astfel cele trei secțiuni: A (do# minor) B (fa# minor) A (do# minor). Relația armonică nu este de I-V-I (tonică-dominantă-tonică), ci de I-IV-I (tonică-subdominantă-tonică).

4.4.2 Viziunea muzicală a *Gaudeamus Quartet* asupra elegiei Crisantemi

Gaudeamus Quartet începe cu trăsătura în jos a violoncelului, iar al doilea sunet sol, tot în sensul jos al arcușului.

În măsura a doua viola și viorile încep în sensul arcușului în sus (tot așa va ajunge și violoncelul), dezlegând ultimele două optimi.

Șaisprezecimile parlando din măsurile 5 și 11 le-am notat primele două legate iar următoarele două dezlegate



4.5 Trei menuete pentru cvartet de coarde. Prezentare

Cele trei menuete pentru cvartetul de coarde, poartă fiecare câte o dedicație : I. Majestății Sale Vittoria Augusta di Borbone, Prințesă de Capua, II. violonistului Augusto Michelangelo, III . prietenului său, Carlo Carignani. Menuetele au fost publicate de editorul Pigna din Milano în anul 1892. În anul 1898, editura pariziană Heugel, reprintedă numai două din cele trei menuete, și anume numărul 1 și numărul 3. Ulterior, Editura Casa Ricordi cumpără și editează aceleași două menuete în anul 1901. Cel de-al doilea menuet a fost intenționat omis, deoarece Giacomo Puccini a folosit primele măsuri din acesta în opera *Manon*.

Aceste lucrări pot fi considerate divertismente ușor stilizate, într-o manieră de reconstrucție a stilului secolului al XVIII-lea, plină de fantezie. Noul stil al mișcărilor clasice, este redat în lecțiile de dans din opera *Manon* și apoi în gavota din opera *Tosca*.

4.5.1 Demers comparativ. Aspecte melodice

Menuetul 1, la fel ca și numărul 3, ca linie melodică atribuită primei viori, începe cu sunetul do-terța acordului la major, spre deosebire de Menuetul 2 care începe cu sunetul mi -cvinta acordului. Direcția melodică este ascendentă, o terță -în cazul Menuetului 1, o cvarta -în cazul Menuetului 2 și o secundă -în Menuetul 3.

Asemănarea între Menuetul 1 și 3 nu se rezumă doar la sunetul de început al viorii I: măsura 1 a menuetului numărul 1, ca material sonor este identică cu măsura a doua a Menuetului 3, cea din urmă fiind augmentată ritmic.

Din punct de vedere al sunetelor acute, la2 și apoi mi3, acestea sunt comune celor trei menuete.

4.5.2 Armonia

Tabelul 16. Schema armonică a menuetului:

A I	B IV	A I
A I	B omonima minoră	A I
A I	B relativa minoră	A I

Tabelul 17. Schema armonică a menuetelor pucciniene:

	A	B (trio)	A
Menuetul 1.	I – La major	IV – Re major	I – La major
Menuetul 2	I – La major	IV – Re major	I – La major
Menuetul 3	I – La major	IV – Re major	I – La major

4.5.3 Ritmul și metrul

Menuetul ca gen muzical, are metrul fix de trei timp, diferențele între aceste trei menuete constau în alegerea primului timp. Primul Menuet debutează pe jumătatea timpului 2 - vioara I-a și vioara a II-a, Menuetul 2 pe primul timp - vioara I-a și violoncelul, iar pe jumătatea lui vioara a doua și viola, iar Menuetul 3 – violoncelul pe timpul 1, iar celelalte trei voci pe jumătatea timpului 1.

Tabelul 19. Numărul de măsuri

	Menuet 1	Trio	Menuet 1
Menuetul 1	33	37	70
Menuetul 2	28	23	51
Menuetul 3	24	49	73

4.5.4 Dinamică și nuanțe

Menuetul este un dans de societate, un dans fin, așezat într-un decor aristocrat. Toate cele trei menuete, debutează în nuanța mică de piano.

Menuetul 1, primește la volta a 2-a (în măsura 10) nuanța de pianissimo.

Trio-ul este investit cu nuanța de forte, sporindu-i caracterul hotărât

Destul de rare cazurile în care începutul unei lucrări nu are notații dinamice. Menuetul numărul 3 este unul din cazuri. Ne se poate exclude varianta unei omisiuni de editare, deși Casa Ricordi a respectat fidel manuscrisele, iar în unele cazuri a apelat la părerea specialiștilor în vederea revizuirii partiturii. Lipsa unei notații dinamice mai poate fi atribuită și lipsei de experiență a tânărului compozitor. Până la trio nu se regăsește nicio nuanță notată în partitură. Trio-ul în schimb, are ceva deosebit în expresie, ceva care îl scoate din sfera menuetului clasic.

4.5.5 Agogică, tempo și expresie

Tempourile celor trei menuete sunt din ce în ce mai alerte.

Tabelul 20

Menuetul 1	Moderato 101-110
Menuetul 2	Allegretto 112-124
Menuetul 3	Assai mosso

Din termenii agogici se poate vedea evoluția menuetului puccinian, de la dansul clasic într-o mișcare moderată, până la menuetul executat într-un tempo mult mai rapid. Menuetul instrumental se cântă într-un tempo mai mișcat decât menuetul compus pentru spectacolele coregrafice. Astfel, Giacomo Puccini parcurge evoluția dansului în numai trei lucrări, mergând pe urmele celor trei întemeietori ai cvartetului de coarde: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven.

4.6 Concluzii

Crisantemi și apoi Tre Minuetti sunt publicate în ordinea cronologică. Cele trei menuete sunt numerotate așa cum s-au regăsit în prima ediție

Aș concluziona prin a spune că Giacomo Puccini îndrăznește să abordeze menuetul clasic prin prisma concepțiilor veriste și să-l scoată din granițele clasicismului, făcându-l actual și în anii 1900. Mai mult, îndrăzneala o reprezintă faptul că s-a aplecat asupra cvartetului de coarde ca gen muzical, în condițiile în care Italia nu a încurajat muzica de cameră, fiind preocupată de scena teatrelor de operă.

5. CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII ORIGINALE

Spectatorul de operă își educă implicit auzul, văzul prin intermediul decorurilor, al jocului de scenă, al protagoniștilor și al costumelor, și nu în ultimul rând, în mod involuntar, imaginația.

La imaginație se apelează mult mai mult în sălile de concert simfonic, singurul indiciu în descrierea subiectului putând fi titlul lucrării, fie ea uvertură, poem simfonic, simfonie sau alte genuri. În rest, publicul spectator este nevoit să-și imagineze acțiunea, personajele sau stările sufletești.

Restrângând orchestra simfonică până la patru instrumentiști se ajunge la cvartetul de coarde. Un ansamblu - mai puțin atractiv pentru compozitorii de operă - care abordează un gen mai puțin accesibil publicului dar care constituie tocmai esența întregii gândiri componistice. În numai 30 de minute de muzică este prezentat un argument la operele consacrate.

Compozitorii de operă s-ar putea spune că sunt înzestrați și cu harul cuvintelor nu numai al muzicii, în sensul în care nu ei au ales opera, ci opera i-a ales pe ei. Au auzit muzicalitatea cuvintelor cât și cuvintele la sunetul muzicii. Munca instrumentiștilor a fost orientată în permanență spre imitarea vocilor umane, fie ele feminine sau masculine. În sprijinul ei s-au preocupat și maeștrii lutieri care au construit instrumente cu posibilități tehnice din ce în ce mai complexe, ce au permis redarea vocii umane, dar și compozitorii de operă care au căutat instrumente sau ansambluri, sugerând scena sau spectacolul și atribuind rolul solistului vocal unui anumit instrument (de exemplu, partea a treia din cvartetul lui Giuseppe Verdi).

Este un avantaj al cântăreților că vocea de la Dumnezeu este instrumentul perfect, sau al instrumentiștilor, că după multă trudă reușesc imitarea vocii umane cu o cutie de rezonanță din lemn, activată de fire din coada unui cal pe corzi de metal?

Poate fi de asemenea un avantaj pentru instrumentiștii de cvartet, că pe lângă vastul repertoriu instrumental: studii, sonate, piese și concerte, există și cel cameral care presupune lucrului în echipă? Ori este un avantaj faptul că artiștii lirici au parte de muncă în echipă indiferent de poziția ocupată într-un spectacol, ca solist sau corist?

În limba română redarea muzicii este definită prin verbul a cânta, spre deosebire de alte limbi care diferențiază lingvistic cântul vocal de cântul instrumental. Se folosește verbul a cânta pentru operă: to sing (eng.), chanter (fr.), singen (ger.) și verbul a juca, pentru cântatul la un instrument: to play (eng.), jouer (fr.), spielen (ger.). Limba română subliniază, astfel, legătura între ramurile muzicii cântate și demonstrează încă o dată, că pentru reușita actului artistic, cele două tehnici au de învățat una de la alta.

6. BIBLIOGRAFIE

CURSURI

COROIU, Petruța- Maria. *Semantică și hermeneutica muzicală. Curs*. Editura universitaria. Craiova. 2018

PEPELEA, Roxana. *Retorica discursului musical. Note de curs*. Universitatea Transilvania din Braşov. Ediția a III-a. 2019

DICȚIONARE

ACADEMIA ROMÂNĂ. *George Enescu*. Editura muzicală, București. 1964.

BUGHICI, Dumitru. *Dicționar de forme și genuri musicale*. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor. București, 1978.

LAROUSSE. *Dicționar de mari muzicieni*. Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

Dicționar de termini muzicali. Ediția a II-a, Revazută și adăugită. Editura științifică și enciclopedică. București, 2008.

The Cambridge companion to the string quartet. Cambridge University Press, New York, 2003.

The New Grove dictionary of Music and Musicians. New York. Oxford University Press. 2001.

TEZE DE DOCTORAT

NEAGOE, Lucia. *Concepția modernă privind rolul primului violonist în cvartetul de coarde*. Coordonator științific prof. Univ. Dr. Bujor Prelipean. Universitatea de arte „George Enescu”, Iași 2015.

IFTENE, Liviu. *Virtuozitatea vocală a rolurilor de tenor în operele lui Gaetano Donizetti. Semantică, stil și pragmatică*. Coordonator științific prof. univ. dr. dr. h.c Dan Dediuc- Sandu. Universitatea Națională de Muzică din București, 2019.

VARVARICHI, Leona Claudia. *Sonatele pentru viola în creația lui Wilhelm Georg Berger.* Coordonator Științific Prof. Univ. Dr. Octavian Nemescu. Universitatea Națională de Muzică din București, 2015.

VOLUME DE REFERINȚĂ

ANTONI van Hoboken, *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis,* B. Schott's Söhne, Mainz 1957. p. 228

ASHBROOK, William. *Donizetti and his Operas.* Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

BASHFORD, Christina, *The string quartet and the society,* In Cambridge Companion of the String Quartet

BĂLAN, George. *Arta de a înțelege muzica.* Editura Muzicală, 1970.

BĂLAN, George. *Arta de a asculta Mozart.* Editura Dacia. Cluj-Napoca, 2006

BĂLAN, George. *Meditații beethoveniene.* Editura Albatros, 1970.

BĂLAN, George. *Mică filozofie a muzicii.* Editura Muzicală, București, 1975.

BĂLAN, George. *Muzica- artă greu de înțeles?* Editura Muzicală, București, 1963.

BĂLAN, George. *Înnoirile muzicii.* Editura Muzicală, București, 1966.

BĂLAN, George. *O istorie a muzicii europene.* Editura Albatros, București, 1975.

BENT, Jan; DRABKIN, William, *Analisi musicale,* Editioni di Torino, 1991

BENTOIU, Pascal, *Deschideri către lumea muzicii,* Editura Eminescu, București 1973

BERLIOZ, Hector. *Memorii,* Editura Muzicală. București, 1964.

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. *Ghid pentru muzica instrumental de camera.* Editura Muzicală, București, 1965.

BERGER, Wilhelm Georg. *Mozart, cultură și stil.* Editura Muzicală, București, 1991.

- BERGER, Wilhelm Georg. *Estetica sonatei clasice*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1981
- BERGER, Wilhelm Georg. *Ghid pentru muzica instrumentală de camera*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1965.
- BESSELER, Heinrich, *Spielfiguren in der Instrumentalmusik*, in *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1952*, Peters, Leipzig, 1957
- BLUM, David. *The art of quartet playing. The Guarneri quartet in conversation with David Blum*, Cornell University Press, New York 1987.
- BORCIANI, Paolo. *Cvartetul*. trad. de Alex. Diaconu, nepublicat, format electronic.
- BRUMARU, Ada. *Romantismul în muzică*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1962.
- BUGHICI, Dumitru. *Dicţionar de forme şi genuri musicale*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1977.
- BUGHICI, Dumitru. *Suita şi sonata*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1965.
- CASALE, S. *A Catalogue of Letters from Verdi and Giuseppina Strepponi Verdi to the Escudiers* (thesis, New York U, 1983
- CAPLIN, William E. *A Theory of Formal Functions of the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven (O teorie a formelor muzicii instrumentale la Haydn, Mozart şi Beethoven)*, Oxford University Press, 1998
- CENGER, Monica. *Constante şi deschideri în cvartetele de coarde ale lui Wilhelm Georg Berger (II)*, „Muzica” 2/2010.
- CIOCAN, Dinu; RĂDULESCU, Antígona, *Probleme de semiotică muzicală în Studii de muzicologie*, vol. XXI, ED. Muzicală, Bucureşti 1989
- CIORTEA, Tudor. *Cvartetele de Beethoven*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.
- COJOCARU, Doina. *Wolfgang Amadeus Mozart- „cvartetele haydniene”*. Editura Muzică, Bucureşti, 2000.
- CONSTANTINESCU, Grigore; SAVA, Iosif. *Ghid de opera*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1971.
- CONSTANTINESCU, Grigore. *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980
- CONSTANTINESCU, Grigore. *Giuseppe Verdi*. Editura Didactică şi Pedagogică. Bucureşti. 2009
- CONSTANTINESCU, Grigore. *Gaetano Donizetti*. Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2013.
- CONSTANTINESCU, Grigore. *Splendorile operei*. Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.
- CONSTANTINESCU, Grigore. *Opera romantică italiană*. Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2012.
- COZMEI, Mihail. *Voces sau triumful cvartetului*. Inspectoratul pentru Cultură al judeţului Iaşi, Iaşi, 1993.
- CROWEST, Frederick James. *Ludwig van Beethoven. în vol. „The Master Musiciens”* Ed. P. Button & Co., New York, 1911.
- DEDIU, Constantin. *Din culisele muzicii*. Editura Junimea, Iaşi, 1980.

DEDIU, Dan. „Închiderea ce se deschide (I)”, în *Revista Acord*, Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2016.

DEDIU, Dan. *Modele de a înţelege muzica*. Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2012.

DELACROIX, Henry. *Psihologia artei*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.

DONATI-PETTÉNI, Giuliano. *L'Istituto Musicale Gaetano Donizetti. La Capella Musicale di Santa Maria Maggiore – Il Museo Donizettiano*. Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1928.

DONOSE, Vasile. *Imaginarul real*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1990.

DUBAL, David. *Conversations with Menuhin. (Conversaţii cu Menuhin)*. Harcourt-Bruce-Jovanovich, New York, 1992.

ENĂCHESCU, Eleonora. *Dualitatea text-muzică în genul operei*. Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2004.

ESCUDIER, L. *Mes souvenirs*. Paris, 1863.

FEDER, Georg. *Haydns Streichuartette*, Verlag C.H. Beck München, 1998.

FEDIN, K. *Victor Hugo, Opere*. Editura de stat pentru Literatură, Moscova, 1954, vol. 6.

FOLKERSKI, Wladislaw. *Între Clasicism şi Romantism*. Editura Meridiane, Colecţia Biblioteca de artă, Bucureşti, 1988

GOLÉA, Antoine. *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1987.

GOLÉA, Antoine; VIGNAL, Marc. *Larousse, Dicţionar de mari muzicieni*. tradus de Oltea Şerban-Pârâu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.

Gustavo Marchezi. *Giuseppe Verdi*. Editura Muzicală, Bucureşti 1987.

HAMZA, George. *Contribuţii la interpretarea cvartetului de coarde*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1977.

HERMAN, Vasile. *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1982.

HOFFMAN, Alfred. *Drumul operei; de la începuturi până la Beethoven*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1960.

HOFFMAN, Alfred. *Repere muzicale*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1974.

JONES, David Wyn. *The origins of the quartet, în The Cambridge Companion to the String Quartet*

JORA, Mihail. *Momente muzicale*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1968.

KINDERMAN, William. *The String Quartets Of Beethoven*. University of Illinois Press, University of Illinois, 2006.

- KRUMMACHER, Friedhelm. *Geschichte des Streichquartetts*. Ed. Laaber, Laaber, 2005.
- LENZ, Wilhelm. *Ludwig van Beethoven et ses trois styles*. Ed. Nouvele, New York, 1980.
- MARCHESI, Gustavo. *Giuseppe Verdi*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1987.
- MAVRODIN, Alice. *Verdi*. Editura Muzicală, 1970.
- MENUHIN, Yehudy; DAVIS W. *Muzica omului*. Editura Muzicală, Bucureşti. 1984.
- PIUS, Serviene. *Estetica*. Editura ştiinţifică şi enciclopedică. Bucureşti, 1975.
- PRELIPCEAN, Bujor. *Despre interpretări şi interpretare*. Editura Artes, Iaşi, 2005.
- PRELIPCEAN, Bujor. *Probleme tehnice şi interpretative specifice cvartetului de coarde*. Editura Artes, Iaşi, 2005.
- PRELIPCEAN, Dan. *Creaţia clasică pentru cvartet de coarde, Repere stilistice*. Editura Artes, Iaşi, 2005.
- RÉMY, Pierre-Jean. *Callas, une vie*. Editura Ramsay, Paris, 1978. Tradusă în limba română de Adina Arsenescu cu titlul *Callas, o viaţă*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1988.
- ROMAIN Rolland. *Beethoven. Marile epoci creatoare, Catedrala întreruptă II (Ultimele cvartete)*. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R, Bucureşti. 1966
- ROSEN, Ch., *The Romantic Generation*, Cambridge Massachussets, Harvard Uni. Pres, 1995-1998
- ROSENTHAL, Harold; WARRACK, John. *Concise Oxford Dictionary of Opera*. Oxford University Press, Oxford, 1972.
- SALOP, Arnold. *Studies an the History of Musical Style*, Detroit, Wayne State University Press, 1971
- SANDBERGER, Adolf. *Zur Geschichte des Haydnischen Streichquartette*. München, 1921.
- SANDU-DEDIU, Valentina. *Alegeri, atitudini, afecte*. Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2010.
- SANDU-DEDIU, Valentina. *Asupra „tăcerii” în muzică, pe marginea unor studii de Ulrich Dibelius şi Martin Zenck*, în *Muzica nr.4*, Bucureşti 1994
- SANDU-DEDIU, Valentina. *Ludwig van Beethoven*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti 2008
- SAVA, Iosif. *Cu Ludovic Spiess prin teatrele lirice ale lumii*. Editura Muzicală, Bucureşti 1989.
- SAVA, Iosif. *Bucuriile muzicii*. Editura Muzicală, Bucureşti, 1985.
- SAVA, Iosif. *Prietenii muzicii*. Editura Albatros, Bucureşti, 1986.
- SAVA, Iosif. *Iubiţi muzica secolului XX*. Editura Bucureşti, 1984

SAVA, Iosif; VARTOLOMEI, Luminița. *Dicționar de muzică*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979.

SCHONBERG, Harold. *Viețile marilor compozitori*. Editura Lider, București, 1996.

SECĂREANU, Nicolae. *Arta cântului*. Editura Muzicală, București, 1975.

SEROV, A. N. *Verdi și noua lui opera*. Articole critice Sankt-Petersburg, 1895, vol III.

SILVELA, Zdenko. *A New History of Violin Playing (O nouă istorie a cântatului la vioară)*, Universal Publishers, Boca Raton- Florida, USA, 2001.

SOARE, Tiberiu. *Pentru ce mergem la operă?* Fundația Calea Victoriei, București, 2014

SLOLVȚOVA, Liubov. *Giuseppe Verdi, viața și opera*. Editura Muzicală, București. 1961. Traducerea în limba română Donici, R.

STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge University Press, 2003.

ȘTEFĂNECU, Ioana. *O istorie a muzicii universal*. Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.

TIMARU, Valentin. *Muzica noastră cea spre ființă*, Editura Axa, Botoșani 2001. -

TOMESCU, Vasile. *Însemnări pe tema Wilhelm Berger- omul și opera*. Revista Muzica nr. 2/ 2004

TROCAN, Lelia; CÎRȚU, Emil. *Enciclopedie de muzică universală*. Editura Enciclopedică, București, 2000.

ȚĂRANU, Cornel. *Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX), vol. I*, Conservatorul de muzică „G. Dima”, Cluj, 1981

Walker, F. *The Man Verdi* (London, 1962/ R).

WARRACK, John; WEST, Ewan. *The Oxford Dictionary of Opera*. Oxford University Press, Oxford New York, 1992.

WEBERN, Anton. *Calea spre muzica nouă*. Editura Muzicală, București, 1988.

WEINBERG, I. Mozart. Editura Muzicală, București, 1962.

WEINBERGER, I. Haydn. Editura Muzicală, București, 1964.

WEBOGRAFIE

Partituri muzicale oferite ca domeniu public de seitul Petrucci Music Library. <http://imslp.org/>
<https://www.npr.org/programs/specials/verdi/verdiarticle.html>

https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/ProgramNotes_Verdi_Requiem.pdf

Programul de radio bavarez Bayern al IV-lea, la 23 septembrie 2000, la ora 15:00

www.editionhh.co.uk

7. ANEXE

7.1 ANEXA I

Tabelul I.1 Compozitori în a căror creație se regăsesc lucrări pentru cvartetul de coarde.

Nr.	Nume	Ani	Lucrări
1	Alessandro Scarlatti	1660-1725	4 cvartete
2	Joseph Haydn	1732-1809	80 cvartete
3	Giovanni Battista Viotti	1753-1824	21 cvartete
4	Wolfgang Amadeus Mozart	1756-1791	32 cvartete
5	Ludwig van Beethoven	1770-1827	17 cvartete
6	Daniel François Aubert	1782-1871	4 cvartete
7	Louis Spohr	1784-1859	36 cvartete
8	Franz Schubert	1797-1828	14 cvartete
9	Felix Mendelshon Bartholdy	1809-1847	9 cvartete
10	Robert Schumann	1810-1856	10 cvartete
11	Ambroise Thomas	1811-1896	4 cvartete
12	Charles Gounod	1818-1893	1 cvartet
13	César Frank	1822-1890	1 cvartet
14	Edouard Lalo	1823-1890	1 cvartet
15	Bedřich Smetana	1824-1884	3 cvartete
16	Claude Debussy	1826-1918	1 cvartet
17	Johannes Brahms	1833-1897	4 cvartete
18	Camille Saint Saëns	1835-1921	3 cvartete
19	Piotr Ilici Ceaikovski	1840-1893	3 cvartete
20	Antonin Dvořák	1841-1904	14 cvartete

21	Jules Massenet	1842-1912	1 cvartet
22	Edvard Grieg	1843-1907	1 cvartet
23	Ernest Chausson	1855-1899	1 cvartet
24	Jan Sibelius	1856-1957	3 cvartete

TABELUL I.2 COMPOZITORI DE OPERĂ ITALIENI ŞI CREAŢIILE DE CVARTET

Nr.	Nume	Ani	Lucrări
1	Gioachino Rossini	1792-1868	5 cvartete 6 sonate a quattro
2	Gaetano Donizetti	1797-1848	18 cvartete
3	Giuseppe Verdi	1813-1901	1 cvartet
4	Giacomo Puccini	1858-1924	Elegia Crisanteme 3 menuete 1 cvartet

ANEXA II

APRECIERI LA INTERPRETAREA ÎN PREMIERĂ A CVARTETULUI DE COARDE IN RE MAJOR AL LUI GIACOMO PUCCINI

În urma discuțiilor în format electronic cu Caterina Calderoni, cea care în anul 2001 era angajată a Edituri Ricordi Milano, în departamentul Edițiilor Critice, am primit programul de sală și afișul recitalului în care *Cvartetul Borciani* a interpretat în primă audiție mondială cvartetul în re major, compus de Giacomo Puccini.

TEATRO DEL GIGLIO, LUCCA
venerdì 18 maggio 2001 - ore 21.00 anteprima stampa
sabato 19 maggio 2001 - ore 21.00

L'INEDITO

The great Musicien Giacomo Puccini, *cortometraggio*
prima proiezione mondiale

GIACOMO PUCCINI
(Lucca, 1858 - Bruxelles, 1924)

Tre fughe *Tre minuetti*
per quartetto d'archi

Fuga in do minore	Minuetto n. 1
Fuga in la maggiore	Minuetto n. 2
Fuga in sol maggiore	Minuetto n. 3

Quartetto in re
Allegro moderato - Adagio - Scherzo. Allegro vivo - Allegro vivo
prima esecuzione mondiale

intervallo

GIACOMO PUCCINI
Crisantemi, per quartetto d'archi

GIUSEPPE VERDI
(Roncole di Busseto, 1813 - Milano, 1901)

Quartetto in mi minore
Allegro - Andantino - Prestissimo - Scherzo. Fuga

QUARTETTO BORCIANI
Fulvio Luciani, Elena Ponzoni, *violini*
Roberto Tarenzi, *viola*
Claudia Ravetto, *violoncello*

Giacomo Puccini Cvartetul în D -Prima audiție mondială

Se prezintă în prima audiție Cvartetul în D *regăsit* de către Dieter Shickling, redactor al editurii Ricordi, cu transcrierea lui Wolfgang Ludwig (era necesară o lucrare de reconstrucție pentru părțile II, IV și Trio, deoarece prima parte și scherzo erau deja scrise pentru cvartet de coarde) și completat de Caterina Calderoni.

Aceste lucrări (părți ale cvartetului) erau deja cunoscute cercetătorilor și erau păstrate în diferite locuri dar descoperirea unicității acestui cvartet se datorează lui Dieter Shickling. Elemente precum tonalitățile celor patru părți, adică re major pentru partea I-a și a IV-a, la major pentru adagio și la minor pentru scherzo, confirmă faptul că acestea fac parte dintr-un întreg.

Structura:

- I. **Allegro moderato**, deja editat de Pietro Spada, pe baza partiturilor manuscrise existente în Biblioteca Institutului muzical Luigi Boccherini din Lucca, semnaleză că partitura primei viori este manuscris (vezi reproducerea atașată), în schimb celelalte partituri sunt copii, iar în particular partitura de violă este scrisă de mâna lui Michele Puccini, fratele mai mic al compozitorului.
- II. **Adagio**, sursa de inspirație este un manuscris pentru pian la patru mâini. Și acesta este păstrat Biblioteca Institutului muzical Luigi Boccherini din Lucca; probabil nu a fost scris de mâna lui Giacomo Puccini dar acest lucru ar putea explica motivul diversității muzicale.
- III. **Scherzo e Trio**, deja publicat de către Pietro Spada. Sursele, și ele păstrate la Institutul Boccherini, sunt separate, dar este foarte clar că este vorba despre o compoziție unică, pentru că la finalul Trioului întâlnim o frază ce conține tema Scherzoului, secțiune care de obicei se repetă după Trio. Cele două surse puteau fi disjuncte pentru că, dacă Scherzo este scris pentru cvartet (vezi reproducerea atașată), Trio se prezintă într-o scriitură orchestrală. Tot manuscrisul ce îl conține se prezintă ca o temă de orchestrație, poate pentru un proiect pentru opera *Le Villi*, apoi lăsat deoparte, dar reluat în opera *Madama Butterfly*, în actul I. În același manuscris se regăsesc și schițe ale unei opere neterminate, datate Decembrie 1882.
- IV. **Finale. Allegro vivo**, partea cea mai complicată și mai dificil de localizat. Există o singură versiune făcută de Michele Puccini pentru pian la patru mâini, într-un manuscris păstrat în Muzeul Puccini din Celle de Giacomo Puccini (Pescaglia, Provincia Lucca, micul sat din care provin antecesorii familiei Puccini), datat Lucca Octombrie/ Noiembrie 1883.

Momentul compoziției

În 1882 Giacomo Puccini a început compunerea un cvartet de coarde. Aceste manuscrise au apărut cu ceva ani în urmă pe piața anticariatelor. Prin urmare, și părțile desprinse și izolate ale compoziției datează din același an. Giacomo Puccini trebuie să fi terminat cvartetul în primele luni ale anului 1883; în perioada următoare ar fi fost ocupat cu examenele finale ale Conservatorului, iar după aceea s-ar fi concentrat asupra compunerii operei *Le Villi*. Datele care apar din sursele Trio (1882) și

Finale (ottobre/novembre 1883), confirmă ipoteza ce plasează compoziția între începutul anului 1882 și începutul lui 1883.

Institutul muzical Luigi Boccherini din Lucca

Giacomo Puccini studiază la Institutul muzical Luigi Boccherini (care la vremea aceea purta numele fondatorului său Giovanni Pacini) între anii 1871-1880, primind diploma de absolvență în 1880 cu *Messa a 4-a*. Rămâne totuși inexplicabil de ce la Institutul muzical Luigi Boccherini există surse pucciniene din perioada milaneză. La sfârșitul anului 1891, Giacomo Puccini a făcut un lucru foarte important: a donat Institutului, o mare parte a bibliotecii personale, în special compozițiile strămoșilor săi, dar și multe din lucrările sale de tinerețe.

Titlul

Desigur, titlul original nu se găsește în sursele citate, având în vedere separarea lor. Unicul titlu original este acela de Finale: *Giacomo Puccini, scherzo per archi ultimo tempo del quartetto in re, riduzione per piano a 4 mani di Michele Puccini Lucca ottobre novembre 83*. Utilizarea numelui Scherzo a ultimei părți nu este un lucru nou, se regăsește și în anumite surse ale clasicismului vienez. Acest titlu demonstrează că Michele Puccini avea cunoștință de faptul că fratele lui ar fi compus un cvartet în re major.

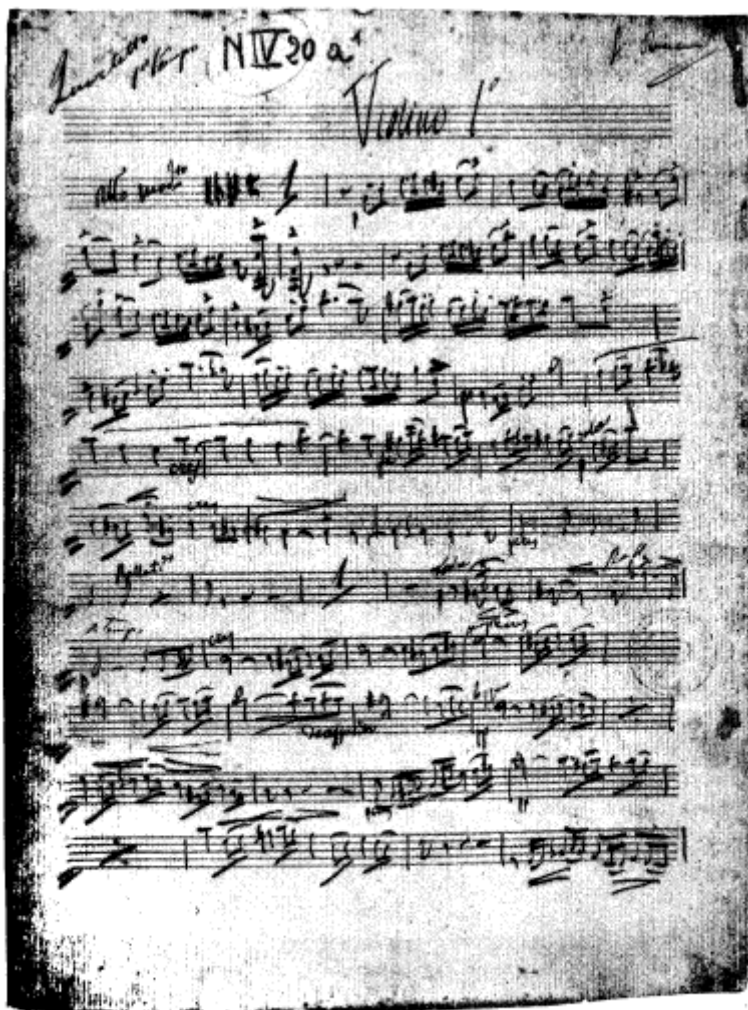
Michele Puccini

Merită clarificat rolul jucat de Michele Puccini: Luca, 1864-Rio de Janeiro, 1891. Muzician și compozitor, a urmat studiile muzicale la Luca și Milano (studii ce nu au dus la obținerea diplomei), colaborând adesea cu fratele său copiind partituri -de exemplu pentru opera *Le Villi* în 1884 (mai '84) așa cum arată anumite schițe păstrate în Muzeul Puccini din Celle. Despre acest rol, Dieter Schickling a vorbit clar în unul din articolele sale recente „Giacomos kleiner Bruder. Fremde Spuren im Katalog der Werke Giacomo Puccinis”, *Studi pucciniani*, 1, 1998, pp. 83-94.

Studiind materialul păstrat la Celle și celălalt material consultat la o casă de anticariat din Tunbridges Wells, Sussex (UK), în anii '90, s-a putut constata că Giacomo Puccini s-a folosit de compozițiile lui Michele în opera *Tosca*: gavota actului II și tema lui Cavaradossi *L'alba vindice appar* tot din actul II. La acel moment, Michele murise iar Giacomo posedea câteva din manuscrisele fratelui său. Acest lucru a fost considerat de către Schickling un omagiu afectuos pentru fratelui său trecut în neființă.

Anticipări

Atât în Cvartetul în D, cât și în alte opere tinere pucciniene se regăsesc anticipări de teme care apoi au fost folosite în operele sale ulterioare. Adagio și Scherzo le vom găsi în valsul începutului *operei Le Villi*; Trio îl vom regăsi în *Madama Butterfly*, actul I, în timp ce tema din Finale o întâlnim în actul I din *Manon Lescaut*.



GIACOMO PUCCINI, Quartetto in re, *Allegro moderato*, parte del I violino, autografo
Istituto musicale «Luigi Boccherini», Lucca

Cvartetul de coarde de Giacomo Puccini

Autor Dieter Schickling

Dacă ascultăm muzica din prezent, vom asocia numele lui Giacomo Puccini exclusiv cu titlurile sale de opere cunoscute tuturor. Ceea ce a mai ramas din compozițiile sale care nu au fost destinate scenei, a prezentat mereu interes pentru specialiști: *Messa juvenila*, cele trei lucrari pentru orchestră, și în plus multe cântece. Ale acestei „producții secundare” aparțin și puținele lucrări compuse pentru cvartet de coarde, toate născute în timpul perioadei de studiu al lui Giacomo Puccini sau foarte puțin timp după; adică, înainte ca el să devină, după prima reprezentare a operei *Manon Lescaut* în 1893, un compozitor de opera de talie mondială.

Cea mai cunoscută este lucrarea târzie: elegia plină de sentiment *Crizanteme*. A fost compusă imediat după moartea lui Amedeo di Savoia (18 ianuarie 1890, la 45 ani), al doilea și cel mai popular fiu al regelui Vittorio Emanuele II, lucrare ce a fost prezentată pentru prima dată în următoarea săptămână, la Milano, cu un succes atât de mare încât s-a bisat în același concert. Giacomo Puccini, evident, nu a dat la început mare importanță acestei lucrări, care imediat a fost tipărită de Ricordi, de vreme ce în schiță¹ el o indica doar ca „Breve improvviso”. Dar, mai târziu (poate și datorită succesului său rapid obținut cu această lucrare) a folosit materialul muzical al elegiei în actul final al operei sale *Manon Lescaut*, operă la care deja lucra în acel timp; acest lucru a făcut ca până astăzi, *Crizantemi* să supraviețuiască.

Chiar și cele Trei Menuete pentru cvartet de coarde, scrise la începutul lui 1884 și publicate în toamna aceluiași an, merita atenția noastră mai ales, că aici, Giacomo Puccini pare să se antreneze pentru a crea atmosfera rococo a operei *Manon Lescaut* (la care Giacomo Puccini în realitate încă nu se putea gândi). El a folosit al doilea din aceste Menuete abia după șase ani, într-o versiune complet schimbată în ceea ce privește tempo-ul, ritmul, orchestrația și caracterul, pentru începutul operei *Manon Lescaut*, în timp ce reminescente din celelalte două Menuete se regăsesc în scena de dans, care în al II-lea act al operei, definesc locația istorică.

Pe de altă parte, cele Trei fugi nu sunt altceva decât teme scolastice, compuse în perioada studiilor la Conservatorul din Milano între 1881 și aprilie 1883 (doar două fiind destinate expres cvartetului de coarde): manuscrisele predate conțin corecții de mână unui profesor.

Compunerea unui adevărat cvartet de coarde în patru părți înseamnă cu totul altceva pentru tânărul Giacomo Puccini. Spre sfârșitul anului 1800, acest lucru semnifică confruntarea cu o tradiție consolidată, a cărei piloni se numeau Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven și Franz Schubert. Trebuia demonstrată cunoașterea profundă a compoziției în 4 părți și tehnica fundamentală pentru orice tip de compoziție. Prin urmare, nu este surprinzător faptul că se regăsesc printre temele de școală ale lui Giacomo Puccini: numeroase exerciții de armonie ori construcții de fugi și compoziția cvartetului de coarde, sau mai precis, o singură parte de cvartet. După câteva luni de la începutul studiilor sale la Milano îi scrisese mamei sale: „ Stasera ci ho da studiare per domani che ho la lezione di Bazzini e devo fare un quartetto a archi” (În seara asta am de studiat pentru mâine pentru că am lecție cu Bazzini și trebuie să fac un cvartet de coarde)².

Reconstrucția Cvartetului în D de Giacomo Puccini

Destul de puțin probabil e ca acest cvartet de coarde, care astăzi este interpretat pentru prima dată, să fi fost tema de lucru pentru „la lezione di Bazzini” (lecția cu Bazzini). Mai degrabă era evident că Giacomo Puccini a început în 1882 să scrie un „cvartet personal al său” de coarde, independent de ceea ce studia.

De fapt, am fost informați, că în urmă cu 10 ani la Sotheby's , Londra, a fost licitat prima pagină a Cvartetului în Re, semnat de Giacomo Puccini și datat 1882. Prin urmare, este posibil ca și părțile

¹ Astăzi, în arhivele *Academia Filarmonica di Bologna*

² *Puccini com'era*, revizuit de Arnaldo Marchetti, Milano, Edizioni Curci, 1973, p. 27, (n.5, 11.03.1881)

detaşate compoziţiei, numite explicit de Giacomo Puccini *Quartetto 1 tempo*, să dateze din acelaşi an³. Compoziţia nu numai că e în re major, dar poartă pentru toate părţile⁴ numele de *Quartetto in Re*. Faptul că nu au ajuns într-o singură partitură, doar în părţi separate (doar o parte a viorii 1 este scrisă de mâna lui Giacomo Puccini, în timp ce restul a fost copiat de către fratele mai mic, Michele, şi de către un alt copiator) demonstrează că au avut intenţia de a se realiza sau poate chiar a fost realizat.



GIACOMO PUCCINI, Quartetto în re, Scherzo
 Istituto musicale «Luigi Boccherini», Lucca

În orice caz: dacă această compoziţie, publicată (cu oarecare imprecizie) deja în 1985 de către Pietro Spada şi apoi executată ocazional, este indicată ca un *primo tempo*, ar fi fost logic să fie căutate şi părţile succesive, care au fost apoi descoperite efectiv datorită cercetărilor minuţioase printre materialele rămase⁵. Primul obiect regăsit a fost un manuscris intitulat Giacomo Puccini/ Scherzo per Archi (Ultimo tempo del Quartetto in Re) / Riduzione per piano a 4 mani/ di Michele Puccini/ Lucca Ottobre -Novembre 83⁶. Este evident că aceasta este o adaptare a sfârşitului aceluiaşi cvartet, care nu este păstrată în forma sa iniţială. Giacomo Puccini trebuie să fi scris acest final cel mai tarziu în prima jumătate a anului 1883, adică, înainte de sfârşitul studiilor sale la Conservatorul din Milano. Imediat după aceea a început în grabă lucrul la prima sa opera *Le Villi* şi nu ar fi putut cu siguranţă, să se ocupe de un "piccolo" cvartet de coarde. Probabil compoziţia nu era în întregime terminată când fratele său Michele, (poate ca un exerciţiu) a început aranjamentul.

³ Catalogul Shoterby's, 16/17.05.1991. n. 382

⁴ Astăzi la Biblioteca institutului Muzical *Luigi Boccherini*, Lucca (N. IV. 20 a-d)

⁵ Pentru ajutorul lor generos, le mulţumesc: prietenului meu Giulio Batteli, de la Institutul Muzical Luigi Boccherini din Luca, lui Gulielmo Lera, directorul Museo Puccini a Celle dei Puccini (pescaglia), deţinută de Asociaţia Luccesi din lume.

⁶ Astăzi, în Muzeu Puccini a Cella dei Puccini. Numele de Scherzo se explică prin faptul că în secolul al XVII-lea, nu era neobişnuit (de exemplu lucrările lui Haydn) ca termenul să fie atribuit mişcării finale. Astfel Scherzo se referă la caracterul mişcării, nu la formă.

Cu toate acestea există inclusiv două tempouri de mijloc, dar într-o formă mascata. Cel de-al doilea tempo semnat de mâna lui Giacomo Puccini ca Adagio, este în la major (se înrudeşte cu tonalitatea dominantă, re major) şi pare să fie scris pentru pian; cu toate acestea nu este vorba despre o lucrare pentru pian, ci de o distribuie de 4 voci într-un sistem pentru pian, aşa cum reiese din schiţa tempoului lent al cvartetului. Nici această parte nu este completă pentru că lipseşte segmentul median. De asemenea, un pasaj al părţii Adagio coincide cu un moment (şters înaintea execuţiei) al lucrării Preludio sinfonico pentru orchestră, compus la începutul primăverii în 1882; prin urmare, este sigur că această compoziţie datează din anul 1882.⁷

În cele din urmă, a treia parte poate fi obţinută din două manuscrise diverse. Înainte de toate exista un Scherzo⁸, a cărui schiţă se regăseşte pe o foaie împreună cu alte schiţe ale altei compoziţii cu următoarele însemnări ale lui Giacomo Puccini *Ore 3 di notte 16 Xbre 1882* (orele 3 noaptea 16 octombrie 1882).

Aici, nu numai tempoul dar şi tonalitatea coincid: partea este în la minor (după la major al precedentului Adagio). Acest Scherzo a fost publicat în 1985 de către Pietro Spada, dar fără un Trio, secţiune necesară pentru trecerea la repetarea Scherzo-ului. Şi acest Trio⁹ a existat, chiar dacă era într-o versiune concepută pentru 7 voci: Giacomo Puccini se aventurase într-o scriitură orchestrală. În orice caz, faptul că Trio reprezintă parte din Scherzo-ul al cvartetului de coarde, reiese din fraza finală a basului ce pregăteşte repetarea Scherzo-ului.

În consecinţă, toate acestea trebuie considerate sigure că Giacomo Puccini, între primăvara anului 1882 şi primăvara anului 1883, să fi compus cele 4 părţi ale Cvartetului de coarde sau măcar să-l fi schiţat aproape în întregime. Nu este foarte clar dacă acest cvartet a fost completat cu toate detaliile.

În baza materialului primit, pentru execuţia pe care astăzi o prezentăm, erau oricum necesare unele completări şi alegeri editoriale, mai ales în raport cu distribuţia vocilor.¹⁰ Problema era, pe lângă a doua parte şi ampla ultimă parte ce a supravieţuit datorită lui Michele Puccini, în aranjamentul parţial pentru pian; ambele au fost restaurate în probabila formă originală de cvartet de coarde, de către Wolfgang Ludewig, iar ultima parte a fost restaurată în unele pasaje, acolo unde, adaptarea lui Michele are evidente lacune. Exista totuşi o problemă relevantă: la sfârşitul lucrării lipseau circa 2 pagini ale manuscrisului. În ciuda unor îndoieli, redactorii au preferat să nu-l lase în forma de fragment, şi au decis să compună un nou final. Caterina Calderoni şi-a asumat această responsabilitate şi cu 29 de măsuri a dus lucrarea la bun sfârşit¹¹.

Ca de obicei, Giacomo Puccini a reutilizat muzica acestui cvartet de coarde în compoziţiile sale de mai târziu, cu excepţia primei mişcări, singura definitivă. Pe de altă parte, temele părţii a doua şi a

⁷ Manuscrisul părţii secunde, Adagio, se găseşte astăzi la Institutul Muzical *Luigi Boccherini* din Lucca (N. IV. 14)

⁸ Astăzi păstrat la Institutul *Luigi Boccherini* din Lucca (N.IV. 11 a e N. IV. 11 b,r)

⁹ Institutul Muzical *Luigi Boccherini* din Lucca (N. IV. 21 a-c)

¹⁰ Timp de mulţi ani, muzicologul Giorgio Magri (care locuieşte în prezent în Marina di Pietrasanta) a întreprins o cercetare similară pe transcrierile sale - trecute complet neobservate de studiile nedezvoltate de atunci pe compoziţiile lui Puccini - în două emisiuni de televiziune (RAI, Rete 3, Rubrica Regionale Piemonte, 7 şi 14 decembrie 1982). Cu toate acestea, transcrierile sale nu îndeplinesc nevoile actuale ale unei ediţii critice iar Finale, transcris de Magri merge prea departe în propria compoziţie pentru a remedia defectele compoziţionale ale tinerilor fraţi Puccini.

¹¹ Mulţumim Caterinei Calderoni şi lui Marco Mazzolini pentru unele sugestii importante în distribuiea vocilor, respectând în acelaşi timp practica cvartetului de coarde din acea perioadă.

secţiunii principale a celei de-a treia mişcări, pot fi găsite la începutul primei sale opere *Le Villi*. Tema finalului din primul act al operei *Manon Lescaut* şi al celei din Trio, apar douăzeci de ani mai târziu în primul act al operei *Madama Butterfly*. Aşadar, unele dintre aceste teme vor părea cunoscute, atât melomanilor cât şi cunoscătorilor operelor lui Giacomo Puccini, în timp ce vor asculta acest *nou* cvartet de coarde readus la viaţă. O lucrare cu siguranţă imatură prin multele sale imperfecţiuni, dar şi cu o prospeţime care o face să fie interesantă şi demnă de a fi readusă în lumină.



Quartetto in re, *Allegro moderato*, parte del I violino, autografo
Istituto musicale «Luigi Boccherini», Lucca



Quartetto in re, *Scherzo*
Istituto musicale «Luigi Boccherini», Lucca

ANEXA 3

Rezumat: Cercetarea de faţa vine în întâmpinarea acelor formaţii camerale, care încă nu şi-au însuşit lucrările de cvartet ale compozitorilor Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi şi Giacomo Puccini. Analiza armonică sau cea a formelor reprezintă aspecte previzibile ale unei cercetări, însă noutatea lucrării mele constă în faptul că am prezentat aspecte interpretative, prin prisma unei formaţii camerale cu o experienţă de 35 de ani de activitate. Viziunea formaţiei *Gaudeamus Quartet* asupra lucrărilor este descrisă în teză şi oferă soluţiile de realizare pornind de la sensurile arcuşelor, legăturile de frazare, ajungând până la explicarea modalităţilor tehnice (atât individuale cât şi de cvartet) de realizare a lucrărilor.

Muzica de cameră cere atât studiu individual cât şi munca în echipă, lucru pe care orice formaţie camerală îl face pentru menţinerea omogenităţii. În plus, pentru realizarea acestor cvartete, recomand ca fiind necesară cunoaşterea lucrărilor din genul operei ale aceloraşi compozitori. Prin definiţie Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi şi Giacomo Puccini sunt compozitori ai genului de operă şi numai sporadic sau nu, s-au aplecat şi asupra genul cameral. În concluzie, cunoaşterea creaţiei de operă a fiecărui compozitor în parte va ajuta la realizarea stilistică a cvartetelor sale. Acest lucru poate fi realizat numai prin însuşirea stilului, având în vedere că o formaţie de numai patru instrumente primeşte atribuţiunile unui întreg organism format din aparatul orchestral, cel coral şi al soliştilor vocali.

Abstract: This research comes to meet those chamber bands that did not include the quartet works of composers Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi and Giacomo Puccini in their repertoire. The harmonic analysis or the form analysis are foreseeable aspects of researches, but the novelty of my work consists in the fact that I presented interpretative aspects, by a chamber band with an experience of over 35 years of activity. The vision of *Gaudeamus Quartet* band on the works is described in the thesis and provides the solutions starting from the senses of the bows, phrasing connections, till the explanation of the technical means(both individual and quartet) for the realization of works.

Chamber music requires both individual study and team work, all chamber bands do to preserve homogeneity. Moreover, to make such quartets, I recommend to become familiar with the works in the opera genre of the same composers. By definition Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi and Giacomo Puccini are composers of the opera genre and they only approached the chamber music rarely or they didn't at all. As a conclusion, becoming familiar with the opera creation of each composer will help with the stylistic accomplishment of its quartets. This may only be done by assimilating the style, considering that a band with only four instruments is assigned the attributions of an entire organism made of the orchestra, choral and vocal soloists' apparatus.

7.4 ANEXA IV

ANEXA 4

Repertoriul Gaudeamus Quartet

Repertoriul Gaudeamus Quartet cuprinde peste 200 de lucrări din creația clasică universală cât și lucrări contemporane ale compozitorilor din România, Republica Moldova, Israel, Germania, Japonia.

Gaudeamus Quartet se numără printre puținele formații care au interpretat în patru ediții integrala cvartetelor de coarde beethoveniene: Iași (2006-2007), Braşov (2007), Genova (2008-2009) și din nou la Braşov în anul aniversar Beethoven 2020-250 de ani de la nașterea compozitorului.

Joseph Haydn: Cvatetele op. 9, op. 17, op. 20, op. 33, op. 74, op. 76.

op. 51 *Ultimele șapte cuvinte ale Mântuitorului pe Cruce*

Wolfgang Amadeus Mozart: Kv. 155, Kv. 156, Kv. 157, Kv. 159, Kv. 525, Kv. 387, Kv. 421, Kv. 428, Kv. 458, Kv. 464, Kv. 590, Kv. 136 Divertismentul in D

Ludwig van Beethoven: Integrala celor 17 cvartete

Franz Schubert: Cvatetul nr.13 *Rosamunde*, nr. 14 *Fata și moartea*, op. 163 Cvintetul cu doua violoncele, *Quartettsatz*

Felix Mendelssohn- Bartholdy: Cvatetul op. 20 octetul în mi bemol major, op. 13, op. 44 nr. 2,

Johannes Brahms: Cvatetul op. 51 nr. 1 și 2

Edvard Grieg: Cvatetul op. 27

Bedrich Smetana: Cvatetul în mi minor

Antonin Dvorak: Cvaretul op. 96 *American*, op. 61 nr. 12

Piotr Ilici Ceaikovski: Cvatetul op. 11, op. 22

Gaetani Donizetti: Cvatetul nr. 7

Giuseppe Verdi: Cvatetul în mi minor

Hugo Wolf: *Serenada italiana*

Claude Debussy: Cvatetul op. 10

Giacomo Puccini: *Crisantemi, Trei menuete, Cvatetul in re major*

Maurice Ravel: Cvartetul în fa major

Béla Bartók: Cvartetul nr.2

Leoš Janáček: Cvartetul nr. 1

Benjamin Britten: Cvartetul op. 36

Serghei Prokofiev: Cvartetul op. 92

Dimitri Schostakovich: Integrala celor 15 cvartete

Geroge Enescu: Cvartetul op. 22 nr. 1 și nr. 2

Paul Richter: Cvartetul op. 122 nr. 3

Adrian Iorgulescu: Cvartetele nr.2, nr. 3, nr. 5

Ulpiu Vlad: *Sonorități și anemone*

Roman Vlad: *Ecouri îngemanate*

Dan Dediu: Cvartetul nr. 6 *Axis*

Adrian Pop: *Pas de quatre*

Cornel Țăranu: Cvartetul nr.1

Liviu Marinescu: Cvartetul nr. 1

Menahem Zur: Cvartetul nr. 4