

MELINDA  
BÉRES

# CVINTETUL DE COARDE

IPOSTAZELE  
MOZARTIENE

EDITURA  
MEDIAMUSICA



Melinda Béres


# **CVINTETUL DE COARDE**

**Ipostazele mozartiene**

Coperta: **ELEMÉR KÖNCZEY**

© Copyright, 2026, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.  
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,  
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

 Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25  
tel. / fax 264 598 958

## Cuprins

<b>Mulțumiri.....</b>	<b>8</b>
<b>Cuvânt introductiv .....</b>	<b>9</b>
<b>Mențiuni preliminare.....</b>	<b>11</b>
<i>Cvintetul de coarde. Ipostazele posibile</i>	
<i>și ipostazele confirmate de practica muzicală .....</i>	
Consortul de gamba: discant, alt, doi tenori, bas – o	
prefigurare a cvintetului clasic? .....	13
Cvintetul clasic: un cvartet de coarde lărgit? .....	16
<i>Izbânda istorică a cvintetului</i>	
<i>pentru două viori, două viole și violoncel.....</i>	
<b>Antecedentele cvintetului cu două viole.....</b>	<b>20</b>
<i>Apariția speciei .....</i>	
De la trisonata la cvintetul de coarde în Europa latină....	20
Giovanni Battista Sammartini (1700/1701–1775).....	23
Francesco Zannetti (1737–1788).....	23
Luigi Boccherini (1743–1805).....	24
Giuseppe Maria Cambini (1746–1825).....	27
Gaetano Brunetti (1744–1798).....	28
Cvartetul și cvintetul în nordul și sudul spațiului lingvistic	
german.....	29
De la divertimento la cvintetul de coarde	
în Imperiul habsburgic .....	30
<b>Cvintetul de coarde în secolul 18: contextul istoric</b>	
<b>al Cvintetelor lui Mozart.....</b>	<b>32</b>

<i>Perioada de început: divertimento-ul</i>	
<i>pentru cinci instrumente cu arcuș.....</i>	32
Joseph Haydn (1732–1809).....	32
Josef Mysliveček (1737–1781).....	38
Michael Haydn (1737–1806): <i>Notturmo în do major,</i> <i>MHI87</i> .....	41
Georg Christoph Wagenseil (1715–1777).....	58
Franz Seraph Aumann (1728–1797).....	59
Leopold Gaßmann (1729–1774).....	59
<i>Perioada de mijloc: trecerea de la divertimento la cvintetul de</i>	
<i>coarde.....</i>	59
Johann Michael Malzat (1749–1787).....	61
W.A.Mozart: <i>Cvintetul de coarde în si bemol major, KV</i> <i>174</i> .....	62
Încadrare istoric-biografică.....	62
Este primul <i>Cvintet</i> un divertimento?.....	62
Giovanni Batista Sammartini ca model? .....	64
<i>Cvartetele „italiene” și Cvartetele „vienesze”</i> ale lui Mozart, cadru stilistic al Cvintetului KV 174.....	66
Mozart influențat de Michael Haydn.....	78
<i>Perioada clasică: cvintetul de coarde vienez.....</i>	99
Ignaz Pleyel (1757–1831).....	100
Franz Anton Hoffmeister (1754–1812).....	101
Václav Pichl (1741–1805).....	102

W. A. Mozart: <i>Cvintetul de coarde în do major, KV</i>	
515.....	103
W. A. Mozart: <i>Cvintetul de coarde în sol minor, KV</i>	
516.....	118
W. A. Mozart: <i>Cvintetul de coarde în do minor, KV 406</i>	
(516b).....	132
W. A. Mozart: <i>Cvintetul de coarde în re major, KV</i>	
593.....	144
W. A. Mozart: <i>Cvintetul de coarde în mi bemol major, KV</i>	
614.....	160
<b>Cvintetele lui Mozart. Privire analitică și sintetică .....</b>	<b>171</b>
<i>Edificarea formei mari</i> .....	171
Cazuri deosebite .....	171
Inversarea mișcărilor mediane.....	171
Introduceri lente .....	172
<i>Edificarea părților constitutive</i> .....	173
Forme strofice .....	173
Rondouri.....	174
Forme de sonată .....	174
Teme cu variațiuni.....	174
<i>Factura cvintetelor</i> .....	175
Prefigurarea facturii de cvintet cu două viole în lucrări	
orchestrale și vocal-simfonice .....	175
Monodia acompaniată .....	175
Monodia absolută: tutti-urile la unison .....	179

„Cvintetul-cvintet”: fragmentele la cinci voci egale ca importanță.....	182
Formații mai mici în cvintet .....	185
Duo-uri în cvintet .....	185
Trio-uri în cvintet .....	186
Cvartete în cvintet .....	186
Reducerea numărului real de voci prin unisonuri (octave paralele).....	187
<b>Cvintetul de coarde cu două violoncelle: „cea de a doua” ipostază clasică confirmată prin capodopere.....</b>	<b>192</b>
Georges Onslow (1784–1853).....	193
Luigi Cherubini (1760–1842).....	203
Franz Schubert (1797–1828).....	205
Aleksandr Porfirievici Borodin (1833–1887).....	215
Serghei Ivanovici Taneev (1856–1915).....	220
Aleksandr Konstantinovici Glazunov .....	220
<b>Cvintetele lui Mozart din punctul de vedere al interpretului...230</b>	
<i>Interpretarea cvintetelor cu două viole în comparație cu     interpretarea cvartetelor de coarde.....</i>	<i>230</i>
Trei voci mediane în loc de două: consecințele practice ale acestei facturi de ansamblu.....	230
Avansarea violei I de la voce mediană la voce concertantă.....	231
Conștientizarea rolului de violă a II-a ca instrument intermediar între alto și bas.....	232

<i>Practică interpretativă: accente de expresie și semne de scurtare a valorilor în textul mozartian</i> .....	233
Accentele de expresie.....	233
Semnele de scurtare a valorilor muzicale în textul mozartian.....	238
<b>Concluzii</b> .....	<b>245</b>
<b>Bibliografie</b> .....	<b>249</b>
<b>Repertoriu</b> .....	<b>270</b>

## **Mulțumiri**

Gratitudinea noastră se îndreaptă, în primul rând, spre Domnul prof. univ. dr. Francisc László ca și conducător științific al tezei de doctorat, pe baza căreia am elaborat această carte. Răbdarea și meticulozitatea cu care ne-a îndrumat domnia sa constituie un argument concludent pentru a-i purta recunoștință.

În același timp, mulțumim prietenilor din Elveția, Christine și Marc Lüthi - van Wijnkoop, muzicieni împreună cu care am participat la multe manifestări interpretative, respectiv Domnului Alexandru Gavrilovici, prim-concertmaestru al Orchestrei simfonice din Berna, pentru ajutorul oferit în procurarea unor cărți din bibliografia utilizată și a partiturilor Cvintetelor de coarde ale lui Mozart, în ediția Bärenreiter.

Un astfel de sprijin ne-a fost dat și de Doamna profesoară Ilse László - Herbert, pe baza căruia am redactat subcapitolele „Consortul de gambe: discant, alt, doi tenori, bas – o prefigurare a cvintetului clasic?” și „Izbânda istorică a cvintetului pentru două viori, două viole și violoncel”.

În fine, dar nu în cele din urmă, mulțumim colegilor Răsvan Ionuț Dumitru (vioară), Margit Kardos (violă), Sándor Antal (violă) și Ciprian Câmpean (violoncel) pentru clipele minunate petrecute împreună în descoperirea esenței muzicii mozartiene prin prisma Cvintetelor de coarde.

## Cuvânt introductiv

---

Din cauza similitudinilor dintre cvartetetele și cvintetele de coarde cu referire la formă și stil, cvintetul poate fi apreciat ca o simplă amplificare a cvartetului. Numeric, „producția” în domeniul cvintetelor este mult mai modestă față de cea a cvartetelor. Atât aprecierea publicului din sălile de concerte cât și atenția muzicologilor se îndreaptă adeseori doar asupra anumitor lucrări de Mozart, Schubert, Mendelssohn și Brahms, iar în literatura muzicologică aferentă întâlnim adesea întrebările: există o istorie a cvintetului de coarde, o tradiție în acest domeniu, sau doar lucrări izolate, cu caracter individual (BARTELS 1996, 11–12)? Există particularități stilistice specifice cvintetului de coarde, care să-l deosebească esențial de cvartet, criterii, care să demonstreze că cvintetul de coarde este o specie autonomă din sfera muzicii de cameră (SIEBER 1983, 10)?

În căutarea răspunsurilor la aceste întrebări ne-am bazat în mare măsură pe monografia de gen a lui Tilman Sieber (SIEBER 1983), dar, în temeiul investigațiilor noastre proprii, ne-am permis să aducem acestei bibliografii, de bază în materie, unele completări, chiar și critici.

Subiectele principale ale cercetării noastre rămân, desigur, cele șase Cvintete de coarde ale lui Mozart, dar și unele lucrări ale contemporanilor săi, prin care, considerăm noi, cvintetul de coarde s-a consolidat ca specie a muzicii de cameră și prin care s-a creat

modelul valoric pentru cvintetele de coarde ale secolului 19. Vom încerca să răspundem și la întrebarea: dintre toate combinațiile posibile ale cvintetului de coarde, oare de ce distribuția cu două viori, două viole și violoncel s-a impus drept cea clasică?

## Mențiuni preliminare

---

### *Cvintetul de coarde. Ipotezele posibile și ipotezele confirmate de practica muzicală*

Componența instrumentelor de coarde în cadrul unui cvintet este un factor important nu numai sub aspectul sonorității, ci și în configurarea formei. Deși contururile formelor părților componente nu diferă esențial de cele ale cvartetelor de coarde, detaliile au fost substanțial adaptate sursei sonore mai ample și mai complexe. Compozitorii secolului 18 au utilizat posibilități multiple (SIEBER 1983, 14–24):

- trei violi, violă și bas: Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), Giovanni Battista Sammartini (1700/1701–1775), Ignaz Holzbauer (1711–1783)
- trei violi, violă și violoncel: Anton Zimmermann (1741–1781)
- două violi, două viole și bas: Carl Stamitz (1745–1801), Johann Baptist Vanhal (1739–1813)
- două violi, violă, violoncel și bas: Johann Georg Albrechtsberger, Joseph Haydn (1732–1809)
- vioară, două viole și două violoncele: Anton Wranitzky (1761–1819)
- două violi, violă și două violoncele: Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799), Luigi Boccherini (1743–1805),

Giuseppe Maria Cambini (1746–1825), Gaetano Brunetti (1744–1798)

- două viori, două viole și violoncel (cea mai frecvent utilizată distribuție): Luigi Boccherini, Gaetano Brunetti, Michael Haydn (1737–1806), Franz Anton Hoffmeister (1754–1812), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Ignaz Pleyel (1757–1831)

În secolul 19 numărul posibilităților de distribuire a celor cinci voci s-a redus la trei (BARTELS 1996, FLAMM 1997):

- două viori, două viole și violoncel: Ludwig van Beethoven (1770–1827), Louis Spohr (1784–1859), Georges Onslow (1784–1853), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847), Anton Grigorievici Rubinstein (1829–1894), Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901), Anton Bruckner (1824–1896), Johannes Brahms (1833–1897), Carl Nielsen (1865–1931), Antonin Dvořák (1841–1904)
- două viori, violă și două violoncele: Franz Schubert (1797–1828), Georges Onslow, Luigi Cherubini (1760–1842), Aleksandr Porfirievici Borodin (1833–1887), Karl Goldmark (1830–1915), Serghei Ivanovici Taneev (1856–1915), Aleksandr Konstantinovici Glazunov (1865–1936)
- soluția insolită a distribuției cu două viori, violă, violoncel și contrabas, utilizată de Antonin Dvořák

## **Consortul de gambe: discant, alt, doi tenori, bas – o prefigurare a cvintetului clasic?**

Preferința Renașterii timpurii pentru o sonoritate cât mai colorată, obținută prin angrenarea, în discursul muzical, a mai multor instrumente cu timbruri diferite, a fost înlocuită, în secolul 16, de idealul sonorității unitare. Încă de la sfârșitul evului mediu, cel mai important aranjament muzical a fost vocea umană acompaniată de instrumente cu diferite timbruri, dar în secolul 16 s-a evidențiat mai ales cântatul *a cappella*, cu o sonoritate unitară rezultată din renunțarea la acompaniamentul unui ansamblu instrumental. În domeniul muzicii instrumentale, noul ideal de sonoritate a preferat acele instrumente, care aveau capacitatea de a reda o factură la mai multe voci, precum orga și lăuta. Integrarea instrumentelor cu arcuș și a celor de suflat la idealul sonorității unitare s-a realizat prin recurgerea la „familii” sau „coruri” de instrumente (BACHER, 13–14). Un exemplu relevant a fost consortul de gambe din barocul timpuriu, privit de unii muzicologi drept precursorul cvartetului de coarde (OTTERSTEDT 1994, 109). Componenta unui ansamblu de gambe varia în funcție de numărul muzicienilor și de instrumentele momentan disponibile, iar din punctul de vedere al sonorității, vocile grave aveau o pondere mai mare decât cele înalte. Se pare că primele ansambluri de gambe nici nu utilizau gamba discant. În reprezentările vechi se constată existența a două gambe bas și a două de tenor, sau chiar a trei de bas și a unei singure de tenor. În decursul secolului 16 a apărut și gamba discant, al cărei sunet însă nu pătrundea din cauza bașilor puternici. Factura unui consort de gambe

cuprindea adesea și șase instrumente, numărul acestora însă putea varia în funcție de conjunctură. Poate fi considerată drept formație standard cea engleză, alcătuită din patru voci: discant, doi tenori și un bas. Varianta cu două gambe discant, un tenor și un bas, practică de compozitorii Alfonso Ferrabosco (1575–1628) și John Jenkins (1592–1678) nu s-a validat ca standard. Putem observa așadar prezența a două voci de tenor în acest ansamblu, și mai mult decât atât, în muzica englezilor întâlnim, chiar și dacă numai rareori, și precursora cvintetului de coarde clasic: două gambe discant, două gambe tenor și una bas (OTTERSTEDT 1994, 114). Se poate deci afirma că tradiționalul consort de cinci gambe prefigurează cvintetul clasic, atât sub aspectul numărului de voci cât și ca întrupare a idealului de a se crea formații omogene, compuse din trei mărimi diferite ale unui și aceluiași instrument, cu mențiunea că, ansamblurile cu două voci de discant, două medii și una de bas constituie excepții.

Sonoritatea unitară a „corurilor” de instrumente a stimulat gândirea muzicală acordică, dar cele șapte *Lachrimae* (*Lachrimae Antiquae*, *Lachrimae Antiquae Novae*, *Lachrimae Gementes*, *Lachrimae Tristes*, *Lachrimae Coactae*, *Lachrimae Amantis*, *Lachrimae Verae*) ale compozitorului englez John Dowland (1563–1626), mostre reprezentative ale muzicii de consort, prezintă deja o scriitură lineară, contrapunctică, în care dialogul dintre voci se realizează adeseori prin imitații.

**Ex. nr. 1:** *Lachrimae Gementes*, măsurile 13–18

Procedeul imitației îl găsim și în *Fanteziile* lui Henry Purcell (1659–1695) scrise pentru consort de gamba<sup>1</sup>, în care conducerea a două voci în terțe paralele este frecventă.

**Ex. nr. 2:** *Fantasia nr. 6*, măsurile 26–42

<sup>1</sup> Deși *Fanteziile* lui Purcell sunt considerate o piatră de temelie a literaturii muzicale scrise pentru consort de gamba, este puțin probabil ca, în jurul anilor 1680, compozitorul să fi reușit să asambleze un consort complet de gamba: gamba discant și gamba tenor au ieșit din uz înaintea nașterii compozitorului, iar gamba bas era utilizată ca instrument solo sau în basul continuu (HOLMAN 2001, 609)

The image displays two systems of musical notation for a string quintet. The top system consists of four staves (two treble clefs and two bass clefs) with a complex melodic line in the upper voice and a supporting bass line. The bottom system is marked "Quick (Schnell)" and features a more rhythmic, repetitive melodic pattern in the upper voice and a supporting bass line.

## Cvintetul clasic: un cvartet de coarde lărgit?

Cu toate că în lucrarea noastră dorim să demonstrăm că specia cvintetului de coarde este de sine stătătoare în sfera muzicii de cameră, nu putem ignora acele aspecte care dovedesc înrudirea acestuia cu cvartetul de coarde. Unul dintre acestea vizează dispunerea vocilor în ansamblu. Cvartetul de coarde clasic, compus din două viori, violă și violoncel, specia dominantă a repertoriului clasic de muzică de cameră, este o formație omogenă și echilibrată, nu numai datorită unității timbrale dintre instrumente, ci și congruenței perfecte dintre disponibilul instrumental și legitățile fundamentale ale armonizării clasice, cele patru instrumente fiind capabile de a produce acordul de trei sunete (dintre care unul este dublat) sau cel de septimă. Avantajele oferite de acest ansamblu au fost exploatate și confirmate în capodoperele compozitorilor clasici,

romantici și moderni. În cazul cvintetului de coarde, avansarea violei de la rolul de voce mai mult sau mai puțin subordonată în cvartet (acoperind atât registrul alto, cât și cel de tenor) la voce „cvasi-solistică”<sup>2</sup> de alto în cvintet, a dus la necesitatea acoperirii registrului de tenor cu un alt instrument: o a doua violă sau un al doilea violoncel. Această voce în plus permite utilizarea unor combinații instrumentale mult mai variate decât cele oferite de cvartet, prin urmare, factura devine mult mai diversificată (LÁSZLÓ 2006, 127).

### ***Izbânda istorică a cvintetului pentru două viori, două viole și violoncel***

Consortul de gambe nu a fost singurul ansamblu instrumental al secolului 16. Primele relatări existente în jurul anilor 1500 vorbesc despre vioară ca fiind exclusiv un instrument de consort. Luând ființă în nordul Italiei (Mantua, Ferrara), consortul cu viori s-a răspândit în întreaga Europă în prima jumătate a secolului 16, având un repertoriu format din muzică de dans. Deși, consortul de viori a supraviețuit în orașele italiene până în secolul 18, în jurul anilor 1600 găsim deja și literatură muzicală scrisă pentru vioară solo.

Trecerea viorii de la instrument de consort la instrument solist este strâns legată de apariția operei și de impunerea sopranului

---

<sup>2</sup> Prin atributul „cvasi-solistic” desemnăm rolul ideal al unui instrument în cadrul formației camerale în sensul conceptului de „solistică colectivă”, ceea ce este, în principiu, arta muzicii de cameră (LÁSZLÓ 1986). În paginile următoare, ori de câte ori va apărea sintagma „rol solistic”, atributul va trebui să se înțeleagă, în acest sens, drept „cvasi-solistic”.

ca voce solistică, dobândind chiar un caracter de virtuozitate. Având o sonoritate pătrunzătoare și o mare varietate timbrală, vioara devine în scurt timp regina instrumentelor, în defavoarea gambei.

Muzica instrumentală italiană pătrunde atât în țările nordice ale spațiului lingvistic german cât și în Olanda, datorită muzicienilor italieni angajați la curțile regale și princiare germane, înainte de toate la habsburgi. În secolul 17 vioara devine cel mai important instrument melodic în muzica bisericească, distribuția vocilor fiind următoarea: două viori, două viole (sau două până la trei gambe) și bas continuu (MOENS–HAENEN 2006, 28).

În lucrările vocale ale lui Dietrich Buxtehude (1637–1707), organist în biserica Marienkirche din Lübeck, ansamblul instrumental adeseori cuprinde cinci voci: două viori, două viole/două viole da gamba, violoncel (violono) și bas continuu.

Iată un exemplu: Cantata *Alles was ihr tut mit Worten oder mit Werken* cu combinația: sopran, alt, tenor, bas, două viori, două viole (prima în cheia do de alt, a doua în cheia do de tenor), violoncel (violono) și bas continuu.

**Ex nr. 3:** Buxtehude: Cantata *Alles was ihr tut mit Worten  
oder mit Werken*, debutul

1. Sonata  
adagio

Violino 1 (g1-d3)  
Violino 2 (d1-a2)  
Viola 1 oder Violino 3 (a-h1)  
Viola 2 (e-g1)  
Violoncello (C-d1)  
Canto.  
Sopran (c1-g2)  
Alto (a-h1)  
Tenor (g-g1)  
Bass (E-d1)  
Basso continuo (C-d1)

Sonata tacet  
Alto  
Sonata tacet  
Alto  
Sonata tacet  
Alto  
Sonata tacet  
Alto

adagio

9 8 5 6 6 7 # 6 6  
7 6 5 4+ 2 4 2

Cantata *Fürwahr, er trug unsere Krankheit* are în componență două soprane, alt, tenor, bas, două viori, două viole da gamba, violoncel și bas continuu (SNYDER 2001, 703–704).

## **Antecedentele cvintetului cu două viole**

---

### ***Apariția speciei***

Muzicologul Tilman Sieber în cartea sa *Das klassische Streichquintett*, apărută în 1983, opinează asupra a două linii de descendență a cvintetului de coarde, și anume:

1. de la triosonata la cvartet și cvintet prin *concerto a 3, 4 și 5*, prin *concerto grosso* și *concertino* (Europa latină)
2. de la divertimento pentru formații mixte la divertimento pentru cinci instrumente cu arcuș (Imperiul habsburgic)

### **De la triosonata la cvintetul de coarde în Europa latină**

În muzica instrumentală italiană din barocul timpuriu găsim în toate genurile muzicale gruparea vocilor în număr de câte trei, patru sau cinci. Factura de trio din sonată, simfonie și concerto este alcătuită din două violi și bas, factura de cvartet implică participarea suplimentară a violei, iar factura de cvintet, formată din două violi, violele alto, tenor și bas apare prima dată în sonatele compozitorilor din Veneția și Bologna, iar după 1700 o găsim în concerte și simfonii.

Factura triosonatei compusă pentru două violi și bas este punctul de plecare pentru *concerto a quattro* și *concerto a cinque*. La acesta din urmă, cele două voci noi se adaugă vocilor extreme, realizând în acest fel dublări și perechi de voci. Acest lucru se observă clar în concertele pentru trei violi, violă și bas ale lui Carlo Tassarini (1690–1766), Giuseppe Tartini (1692–1770) și Giuseppe

Matteo Alberti (1685–1751), în care vocile superioare sunt conduse în octave paralele, iar prin dublarea basului cu viola se realizează un echilibru sonor între cele trei instrumente soprane și registrul grav. Disponerea la cinci voci prezintă și varianta cu două violoncele tratate solistic (lucrările orchestrale ale lui Boccherini din anul 1771).

Sinfoniile lui Giuseppe Torelli (1658–1709) și Tomaso Giovanni Albinoni (1671–1750/51) sunt structurate în patru părți, cu succesiunea lent-repede-lent-repede a mișcărilor, și urmează stilul polifonic bisericesc. Concertele au câte trei părți și se evidențiază prin prezența a două voci înalte, cvasi-concertante. Apariția treptată a pasajelor scurte de solo în tutti-ul orchestral a dat naștere concertului *grosso* și concertului instrumental.

Concertul *grosso* sau *concerto a quattro* este precursorul cvartetului de coarde italian – susține Fausto Torrefranca: „...riduzione della sonorita complessiva verso il più sciolto trapasso di Tutti ai Soli e un più nesso di conversazione tra i quattro strumenti” (...reducerea sonorității complexe prin cea mai liberă trecere de la Tutti la Solo și realizarea unei conversații între cele patru instrumente) (SIEBER 1983, 25). Este vorba de fapt despre drumul care conduce de la concert la genul muzicii de cameră: individualizarea tuturor vocilor într-o distribuție mai redusă.

În factura concertelor și simfoniilor italiene *a cinque* cele cinci voci nu sunt permanent prezente. În dialogul realizat între tutti-ul orchestral și *concertino*-ul solistic, acesta din urmă poate avea o componentă redusă la trei sau patru voci. Cele concertante sunt de

obicei înalte, care pot forma la rândul lor un duo, și care se desfășoară deasupra fundamentului armonic oferit de grupul vocilor mediane și de cele grave. În concertele timpurii cele două viole au mai mult rolul de a întregi armonia; combinarea lor cu celelalte instrumente se va face mai târziu, în a doua jumătate a secolului 18.

La începutul secolului 18 se compun concerte și simfonii la patru și la cinci voci, iar mai târziu concertul *a cinque* dă naștere concertului instrumental: vocea superioară solistică acompaniată de un cvartet.

În lucrările lui Antonio Vivaldi (1678–1741) sau Tartini denumirea de *concerto a cinque* înseamnă de fapt existența unui instrument solist în vocea superioară, căruia i se alătură un grup de alte patru instrumente. Distribuția folosită în muzica bisericească (cu două viole, după modelul austriac) dispăre deja în al doilea deceniu al secolului 18 și apare distribuția cu trei violi, violă și bas (până la 1770, Cvintetele lui Francesco Zannetti [1737–1788], Cambini și Sammartini).

Începând cu anul 1730 apare o nouă specie, care cuprinde lucrări scrise la patru voci, și care se detașează de *concerto grosso* și de concertul la patru voci. Este vorba despre *concertino*, care va fi precursorul nemijlocit al cvartetului de coarde italian (SIEBER 1983, 28) conferind vocilor un caracter din ce în ce mai solistic. Între 1690 și 1750 denumirea de *concertino* este valabilă în Italia pentru lucrările scrise atât la patru, cât și la cinci voci.

Trecerea de la concert la *concertino* în muzica italiană constituie cotitura determinantă în dezvoltarea stilului cameral. Spre deosebire de Paris, unde puțini compozitori s-au ocupat de cvartete, începând cu anul 1740 cele mai frecvente genuri fiind simfonia și concertul, în Italia, muzica de cameră a fost mai cultivată, numărul instrumentelor componente determinând chiar și o formație de sextet.

**Giovanni Battista Sammartini** a fost primul compozitor italian, care a scris cvintete de coarde și a cărui muzică instrumentală, deși prin relativ puține lucrări, reprezintă un pas înainte în domeniul muzicii de cameră. În perioada aprilie–septembrie 1773 el a creat șase Cvintete de coarde pentru trei viori, violă și bas (CHURGIN 2001, 209–215).

Următoarele cvintete apărute în Italia sunt ale lui Francesco Zannetti (1763), Pasquale Ricci (1768), Giuseppe Maria Cambini (în jurul anului 1770) și Luigi Boccherini. Cvintetele lui Gaetano Brunetti, începând cu 1771 apar la Madrid, iar ale lui Cambini, după 1780, la Paris.

Cvintetele timpurii ale lui **Francesco Zannetti**, editate la Londra în 1763 ca op. 2, au în componență trei viori, violoncel și bas continuu (CILIBERTI 2001, 745–746). Factura lor fiind construită pe un bas continuu compact, aceste cvintete stau mai aproape de concertul *a cinque* decât de cvartetele scrise în același timp de compozitor.

Autorii cei mai de seamă în domeniul cvintetelor de coarde din Italia și Spania au fost: Boccherini, Brunetti și Cambini, care au scris împreună peste 300 de cvintete, productivitate care s-a datorat existenței unei aristocrații iubitoare de muzică atât la Madrid (Boccherini și Brunetti) cât și la Paris (Cambini).

Cea mai mare parte a vieții sale **Luigi Boccherini** a trăit-o în Spania. În anul 1769 s-a stabilit la Madrid, unde a deținut titlul de compozitor de muzică de cameră la curtea fratelui lui Carol al III-lea, Don Luis, unde a rămas până la moartea acestuia survenită în 1785. După o scurtă perioadă petrecută în postul de capelmaistru la curtea ducesei Benavente-Osuna din Madrid, în 1787 a primit titlul de compozitor al curții, datorită unei lucrări dedicate lui Friedrich Wilhelm al II-lea, regele Prusiei, el însuși violoncelist. Cele trei *Cvintete de coarde op. 39* au luat naștere în același an (SIEBER 1983, 32).

Între primele Cvartete ale lui Boccherini (op. 2, 1761) și primele Cvintete s-a scurs o perioadă de zece ani, în care el a scris încă două cicluri de Cvartete (op. 8 din 1769 și op. 9 din 1770). Deja în primele sale cvintete se observă introducerea la cele două voci grave a elementului concertant, aspect care concluzionează dezvoltarea stilului cameral în creația boccheriniană.

113 din cele 125 de Cvintete de coarde ale lui Boccherini au componența de două viori, violă și două violoncele, distribuție care se explică și prin instrumentele la care cântau membrii familiei Font

la curtea lui Don Louis, cărora li s-a alăturat însuși compozitorul (SIEBER 1983, 33).

Din cele 113 de Cvintete scrise cu două violoncelle, 34 apar sub denumirea *opera piccole* și sunt concepute în două părți.<sup>3</sup> Este important să semnalăm faptul că, dintre aceste cvintete, cele notate cu op. 27, scrise în 1779, au o variantă prelucrată, cu acordul autorului, de Ignaz Pleyel, unde primul violoncel este înlocuit cu violă datorită dificultăților tehnice ale registrului acut în care evoluează violoncelul. După cum susține Antonio Zatta, primul editor al *Cvintetelor de coarde op. 27*, acest ciclu de șase Cvintete cu două violoncelle este singurul care a fost prelucrat, cu acordul lui Boccherini, pentru două viori, două viole și violoncel.<sup>4</sup>

*Cvintetele de coarde op. 27* cu două violoncelle prezintă următoarele caracteristici: vocile dominante sunt vioara I și violoncelul I, dar și celelalte voci primesc sporadic rol solistic. Gruparea instrumentelor se realizează la nivelul vocilor extreme (cele două viori, respectiv cele două violoncelle) prin unison sau prin conducerea lor în terțe, sexte și octave paralele, și găsim destul de frecvent și fragmente de unison ale celor cinci voci. Ocazional viola este angrenată în dialog cu vioara a II-a sau aceste două voci sunt conduse în terțe paralele.

În varianta prelucrată de Pleyel, cu două viole, vocile tratate preponderent solistic sunt cele două viori și viola I. Viola a II-a de

---

<sup>3</sup> Notă introductivă la ediția *Cvintetelor de coarde op. 27*, Padova, editura G. Zanibon

<sup>4</sup> Idem

cele mai multe ori dublează violoncelul la unison, dar sunt și momente în care împarte rolul solistic cu viola I. Gruparea vocilor se realizează între cele două viori, cele două viole și între vioara I și viola I, prin conducerea lor în terțe, sexte și octave paralele. *Cadenza a due* de 41 de măsuri din partea I a *Cvintetului de coarde nr. 4, în mi bemol major (Sostenuto)*, care în originalul cu două violoncele este interpretată de duo-ul viorii I și al violoncelului I, în varianta lui Pleyel cu două viole se repartizează viorii I și violei I.

**Ex. nr. 4:** Boccherini: *Cvintetul pentru două viori, violă și două violoncele op. 27, nr. 4 (G. 304), Sostenuto*, măsurile 51–60

The image displays a musical score for two instruments: Violino I and Violoncello I. The score is written in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of music, corresponding to measures 51, 55, and 60. The first system shows the beginning of the piece with a trill (tr) and a dynamic marking of *br*. The second system starts at measure 55 and includes a *scivltre* marking and several accents (*a*). The third system starts at measure 60 and features a fortissimo (*f*) dynamic marking and a trill (*tr*) at the end.

**Ex. nr. 5** Boccherini–Pleyel: *Cvintetul pentru două viori, două viole și violoncel op. 27, nr. 4 (G. 304), Sostenuto, măsurile 51–60*

Compozitorul italian **Giuseppe Maria Cambini** și-a trăit cea mai mare parte a vieții la Paris. Contribuția lui în domeniul muzicii de cameră a început cu o serie de Cvartete de coarde, editate ca op. 1 în decembrie 1773, la Paris, iar până în anul 1800 Cambini a scris circa 600 de lucrări instrumentale, dintre care Dicționarul Grove menționează 110 Cvintete de coarde, cu distribuția: două viori, violă și două violoncele, trei Cvintete nenumotate, cu aceeași combinație, și două Cvintete cu două viole, respectiv două violoncele, care au apărut împreună cu patru Cvartete de coarde ca op. 23, în 1781. Nu se cunoaște perioada în care aceste Cvintete au fost scrise, se știe doar că cele mai multe lucrări instrumentale ale lui Cambini au fost publicate la Paris, între anii 1773–1795 (WHITE - GRIBENSKI - PARCELL 2001, 858–861).

Preferința lui Cambini pentru componența cu două violoncelle poate fi consecința publicării Cvintetelor lui Boccherini, după 1774, la Paris.

**Gaetano Brunetti** s-a stabilit la Madrid în 1762, în 1767 a intrat, ca violonist, în serviciul regelui Spaniei, Carol al III-lea, iar în 1788 a devenit directorul orchestrei regale de cameră. Creația sa cuprinde, în cea mai mare parte, lucrări camerale, scrise pentru a fi cântate de ansamblul regal, iar dintre acestea foarte puține au fost publicate în timpul vieții sale. Brunetti a scris 66 de Cvintete pentru două viori, două viole și violoncel, grupate în 11 opusuri, fiecare cuprinzând câte șase Cvintete. Dintre acestea op. 1 a fost editat la Paris, în 1771 (BELGRAY - JENKINS 2001, 509–510).

### **Concluzie:**

Putem considera cvartetul de coarde boccherinian ca ascendent stilistic al cvintetelor de coarde italiene, el având următoarele caracteristici: periodică și motivică simetrică; toate vocile au un rol solistic, fiind tratate egal.

În consecință putem afirma că trecerea de la concertul *a cinque* la cvintetul de coarde s-a realizat prin intermediul cvartetului, soluțiile componistice diferind de la un compozitor la altul.

## **Cvartetul și cvintetul în nordul și sudul spațiului lingvistic german**

Caracteristicile stilistice ale cvintetelor de coarde scrise la sfârșitul secolului 18 în Imperiul habsburgic și în celelalte țări ale spațiului lingvistic german pot fi regăsite deja în divertimenti scrise prin anii 1760 în Austria. Cele mai multe lucrări pentru cinci instrumente de coarde au apărut la Viena. În țările din sudul spațiului lingvistic german, numărul compozitorilor, care s-au ocupat de această specie, este mic.

În ceea ce privește muzica de cameră la patru voci, compozitorii și teoreticienii din nordul și centrul acestui spațiu s-au orientat spre factura severă a trisonatei. Când vorbim despre *quadro*, vorbim de fapt despre o factură construită pe un bas continuu. Aranjamentul la cinci voci al sonatelor este în realitate un tip de trio: două voci superioare dublate, care se desfășoară deasupra unui bas continuu. În țările nordice din spațiul lingvistic german nu putem vorbi despre o trecere de la *quadro* la cvintet, iar în țările centrale primele cvintete (cu distribuție mixtă: suflători și cordari) au apărut după 1775 (Johann Christian Bach [1735–1782], op. 11).

O situație optimă pentru dezvoltarea cvintetelor de coarde s-a creat la Mannheim. În simfoniile lui Carl Joseph Toeschi (1731–1788), Ignaz Holzbauer și Christian Cannabich (1731–1798) s-a ajuns la o diversificare a facturii la patru voci prin individualizarea celor mediane, alternarea fragmentelor scrise la două și trei voci, utilizarea imitației și a unisonului.

Tratarea cameral-solistică a vocilor apare întâi în lucrările scrise la trei și patru voci. În Cvartetetele cu flaut ale lui Toeschi chiar și partida de bas, în unele locuri, este concepută motivic. Renunțând la funcția de bas continuu, crește numărul vocilor concertante și posibilitatea de dialog între ele. La Mannheim și în perimetrul acestuia numărul cvintetelor scrise în stil concertant, bazate pe dialogul dintre voci a fost relativ mare. Vocea superioară de obicei era flautul.

Între lucrările scrise la cinci voci trebuie să amintim *Sinfonie concertanti o sia Quintetti* de Josef Mysliveček (1737–1781) și lucrările lui Cannabich. În aceste simfonii concertante factura este orchestrală: doar cele două viori dialoghează între ele, vocile mediane și grave sunt tratate ca un bas continuu. Frecvent întâlnim în ele formule de note repetate și acorduri la viori, ceea ce nu era un lucru obișnuit în muzica de cameră a acelor timpuri. O factură atât de extravagantă nu a putut da naștere cvintetului de coarde, în schimb muzica instrumentală vieneză a influențat într-un mod decisiv apariția facturii la cinci voci (SIEBER 1983, 36).

## **De la divertimento la cvintet de coarde în Imperiul habsburgic**

Perioada în care apar pentru prima dată într-un număr mai mare cvintete de coarde în Imperiul habsburgic este cea de a doua jumătate a secolului 18, mai precis, anii '60. Primele lucrări sunt de fapt divertimenti pentru instrumente cu arcuș, ocazional, cu un instrument de suflat ca voce superioară, care apar la Viena și în

împrejurimile orașului. De obicei, vocea superioară era interpretată de un flaut, o vioară sau, mai rar, de un oboi, dar se utilizau instrumente de suflat și în tenor sau bas (Toeschi, Mysliveček, Holzbauer), cele două viole sau violoncelul fiind înlocuite cu fagotul (SIEBER 1983, 42). Aceste divertimenti reprezintă primul pas în procesul dezvoltării cvintetelor de coarde clasice.

Perioada de mijloc (între anii 1770–1785) cuprinde cvintete de coarde scrise de către compozitori din Salzburg, Innsbruck și Preßburg (azi: Bratislava), iar perioada clasică este reprezentată prin cvintetele de coarde scrise între anii 1786–1800 la Viena, cvintete care, din punct de vedere stilistic, urmează principiul elaborării tematice specifice muzicii lui Joseph Haydn.

## Cvintetul de coarde în secolul 18: contextul istoric al Cvintetelor lui Mozart

---

### *Perioada de început: divertimento-ul pentru cinci instrumente cu arcuș*

Dacă privim divertimenti scrise pentru cinci instrumente cu arcuș până la 1770, observăm deosebiri în ceea ce privește numărul, ordinea și formele părților componente, dar și unele caracteristici similare, cum ar fi: asemănarea părților extreme și a menuetelor, construcția unor perioade simetrice formate din motive scurte și distribuția acestora la cinci voci.

### **Joseph Haydn**

Primul divertimento pentru cinci instrumente cu arcuș (două violi, două viole și bas) este *Cassatio*<sup>5</sup> în sol major de Joseph Haydn, Hob. II: 2. Este o lucrare scrisă la comandă în 1753 (SIEBER 1983, 46). Părțile componente sunt: *Scherzo. Presto – Allegro – Menuetto – Adagio – Menuetto – Finale. Presto*.

Menționăm că *Allegro*-ul, în formă de sonată, care de obicei ocupă primul loc în ordinea părților, aici se află pe locul al doilea. Prezentarea temei I<sup>6</sup> din expoziție (10 măsuri) aparține violilor și violelor (viola nu are numai rol de completare armonică). Tema a II-

---

<sup>5</sup> Desemnările „cassatio”, „divertimento”, „serenata” și „notturno” au fost folosite adesea ca sinonime (DTM 2008, 98 și 170)

<sup>6</sup>Confirmăm pe această cale adeziunea noastră la terminologia propusă de Valentin Timaru (TIMARU 2002)

a cuprinde 16 măsuri și se desfășoară în tonalitatea dominantei. Dezvoltarea este neobișnuit de lungă (peste 30 de măsuri), prelucrează tema I din expoziție și aduce și un material tematic nou. Dezvoltări de o asemenea dimensiune putem întâlni atât în următoarele cvintete ale lui Haydn, cât și în primele sale cvartete.

*Adagio*-ul scoate în evidență solo-ul cantabil al viorii I, acompaniat de cvartetul celorlalte instrumente. Factura este simplă, nespecifică cvintetului de coarde.

Cele două Menuete sunt scrise în aceeași tonalitate (sol major), la fel și triourile aferente (sol minor). Deosebiri găsim în factura utilizată: în primul Menuet, viorile și violele sunt conduse în terțe paralele, mai puțin în cele patru măsuri de tranziție spre dominantă, respectiv retransiție spre tonalitatea de bază. Aici ele cântă la unison. Menuetul al doilea se bazează în cea mai mare parte pe unisonul celor două viori și viole, care se desfășoară deasupra basului asigurat de violoncel. Factura este deci redusă la două voci. Unisonul celor cinci voci din primele și ultimele patru măsuri ale Trioului prevestesc unisonurile utilizate de Mozart în cvartetetele și cvintetele sale de coarde.

Lucrarea se încheie cu o parte în *Presto*, în care debutul temei este intonat de vioara I, după care rolul solistic este atribuit violei I (procedeu întâlnit și în partea a doua, *Allegro*, dar și în Cvintetele de coarde ale lui Mozart).

Această scurtă analiză a lucrării lui Haydn scoate în evidență caracteristici (rolul individualizat al violei I, complexitatea

temei a II-a și a dezvoltării, diversificarea facturii) pe care le vom întâlni mai târziu și în cvintetele de coarde ale lui Michael Haydn și Mozart.

În catalogul Hoboken apar și alte *Divertimenti* pentru cinci instrumente cu arcuș: Hob. II: C2 în do major, care în editura Gardom apare sub titlul *Favourite Quintetto* pentru două viori, doi tenori și bas; Hob. II: C9 în do major, care în editura André apare sub titlul *Quintetto concertant*; Hob. II: Es 8 în mi bemol major; Hob. II: G3 în sol major; Hob. II: A1 și A2, ambele în la major, dintre care acesta din urmă, în editura Krom apare sub titlul *Cassatio*; Hob. II: B6 în si bemol major; Hob. II: D12 în re major, f1 în fa minor și G5 în sol major, toate cu doi corni *ad libitum*, aceste lucrări sunt însă neautentice, fiind doar atribuite lui Haydn din interese editoriale (HOBOKEN 1957, vol. I, XIII).

Caracteristicile întâlnite în aceste lucrări pot fi considerate particularități generale pentru divertimento-ul haydnian scris la cinci voci:

- factura utilizată este diversificată, unisonurile și conducerea vocilor în octave paralele reducând adesea numărul real de voci la patru, trei sau două.

**Ex. nr. 6** J. Haydn: *Cassatio* în sol major, Hob. II: 2, 3.  
*Menuetto*, măsurile 33–40, factură de patru și trei voci reale

**Ex. nr. 7** J. Haydn: *Cassatio* în sol major, Hob. II: 2, 5.  
*Menuetto*, măsurile 1–6, factură de două voci reale

- dialogul viorilor cu violele îmbogățește factura cu contraste de registru

**Ex. nr. 8** J. Haydn: *Cassatio* în sol major, Hob. II: 2, 2.  
*Allegro moderato*, măsurile 1–15

2. Allegro moderato

The image shows a musical score for a piece titled "Divertimenti". The score is written for violin and viola. It consists of three systems of music, each with a treble clef for the violin and a bass clef for the viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 8 and ends at measure 14. The second system starts at measure 15 and ends at measure 20. The third system starts at measure 21 and ends at measure 27. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings (p, f, ff). The violin part is more melodic, often playing triplets and trills, while the viola provides harmonic support. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

- rolul preferențial al violei în aceste *Divertimenti*: viola nu are rol exclusiv de dublare a basului sau de completare armonică, ci i se conferă un rol individualizat, împărțind melodia cu vioara I.

**Ex. nr. 9** J. Haydn: *Cassatio* în sol major, Hob. II: 2, 3. *Menuetto*,  
măsurile 1–12

Musical score for Ex. nr. 9, measures 1–12. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two systems. The first system contains measures 1–8, and the second system contains measures 9–12. The music is for a flute and piano. Dynamics include forte (f) and piano (p). The key signature has one sharp (F#).

**Ex. nr. 10** J. Haydn: *Cassatio* în sol major, Hob. II: 2, 6.  
*Presto*, măsurile 1–8

Musical score for Ex. nr. 10, measures 1–8. The score is in G major, 2/4 time, and consists of a single system. The music is for a flute and piano. Dynamics include piano (p) and forte (f). The tempo is marked *Presto*. The key signature has one sharp (F#).

*Cvintetele* lui **Josef Mysliveček**, *op. 2* (șase la număr), editate în 1767–1768 la Paris și Lyon (FREEMAN 2001, 582–585) sunt printre cele mai timpurii lucrări scrise pentru două viori, două viole și violoncel. Știind faptul că, în iulie 1770, Mysliveček l-a întâlnit pe Mozart la Bologna, iar după o a doua întâlnire la Verona, în 1771, cei doi au devenit foarte buni prieteni, putem presupune că Mozart a luat cunoștință de cvintetele de coarde ale prietenului său ceh, și că acesta l-a influențat într-o oarecare măsură în decizia de a-și scrie primul Cvintet de coarde. În prefața ediției Artia (Praga) a primelor trei Cvintete de coarde, redactorul Jan Raček susține că există asemănări între teme utilizate în general de cei doi compozitori, și că Mozart a fost influențat de Mysliveček în elaborarea propriului stil compozițional. Apreciem această ipoteză, care vine să completeze benefic ipotezele focalizate unilateral asupra rolului inspirator al lui Michael Haydn în zămislirea primului Cvintet mozartian.

Mysliveček a mai scris șase Cvintete de coarde, editate probabil în 1773 (FREEMAN 2001, 582–585), anul în care a apărut primul Cvintet de coarde al lui Mozart, KV 174 în si bemol major.

Cvintetele lui Mysliveček au câte trei părți și se aseamănă cu divertimento-ul austriac prin utilizarea celor două viole, care împreună cu cele două viori împart rolul solistic în discursul muzical (SIEBER 1983, 50).



conduse în octave sau în terțe paralele, iar formulele de note repetate în acompaniament ne amintesc de simfonia italiană (a se vedea ex. nr. 11).

*Cvintetul nr. 3 în do major* prezintă aceleași procedee cvasi-orchestrale (unisonul celor cinci voci și pasajele de acompaniament motoric la toate instrumentele), dar apar unele noutăți: vocile sunt mai independente (cele două viori nu se mai dublează atât de frecvent) și apare procedeul canonului și al imitației.

**Ex. nr. 12** J. Mysliveček: *Cvintetul de coarde nr. 3, Allegro non troppo presto*, măsurile 1–21

Allegro non troppo presto

The image shows a musical score for a string quintet, likely by Michael Haydn. It consists of two systems of five staves each. The first system covers measures 15 to 19, and the second system covers measures 20 to 24. The music is in G major and 3/4 time. The first system is marked 'ff' (fortissimo). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system continues the piece with similar rhythmic motifs and dynamics.

**Michael Haydn**, începând din anul 1763, a fost muzician de curte și concertmaestru la Salzburg.

Marius Flothuis în studiul său *Quintette für Streichinstrumente von Michael Haydn* însumează cinci lucrări de acest gen (FLOTHUIS 1987–1988, 49–57). După recentul Catalog cronologic-tematic al lui Charles H. Sherman și T. Donley Thomas (prescurtat: „MH”) toate cele cinci Cvintete au apărut la Salzburg. Acestea sunt următoarele (SHERMAN - DONLEY THOMAS 1993):

*Notturmo în do major MH 187*, terminat în 17 februarie 1773

*Notturmo în sol major MH 189*, terminat în 1 decembrie 1773

*Quintetto în fa major MH 367*, terminat în 27 mai 1784

*Divertimento în fa major MH 411*, terminat aproximativ în 1786

*Divertimento în si bemol major MH 412*, terminat aproximativ în 1786

Din punctul nostru de vedere este importantă o analiză amănunțită a *Cvintetului în do major, MH 187*, deoarece în bibliografia creației mozartiene, *Cvintetul în si bemol major, KV 174* este menționat de mai multe ori împreună cu *Cvintetul în do major* al lui Michael Haydn, ambele lucrări fiind considerate de muzicologi a fi mai degrabă divertimenti, decât lucrări veridice de muzică de cameră (a se vedea subcapitolele „*Este primul Cvintet un divertimento?*” și „*Mozart influențat de Michael Haydn*”). Tot din bibliografia mozartiană reiese că acest cvintet al lui Michael Haydn l-a determinat pe Mozart să-și scrie prima sa lucrare de acest gen (a se vedea subcapitolul „*Mozart influențat de Michael Haydn*”).

Partea I a *Cvintetului în do major (Notturmo în do major MH 187)* este un *Allegro* în 3/8, conceput în formă de sonată.

Tema I, cu caracter dansant, este o perioadă formată din 20 de măsuri, în care primele trei fraze (a b b) sunt simetrice, fiind construite din câte patru măsuri, iar ultima (c) conținând opt măsuri.

Noutatea adusă de Michael Haydn în acest Cvintet (și care l-a influențat, credem noi, și pe Mozart) constă în procedeele componistice utilizate: tema I, prezentată în primele 20 de măsuri de către vioara I, va fi repetată (cu modificare în ultima frază) de viola I, cu o octavă mai jos. În acest fel violei I i se atribuie un rol solistic, ipostază ce se va repeta adesea pe parcursul lucrării (a se vedea îndeosebi partea a II-a, *Adagio cantabile*).

Ex. nr. 13 M. Haydn: *Notturmo în do major, MH 187*,  
*Allegro*, măsurile 1–40

*Allegro.*

The musical score is presented in a standard orchestral layout. It consists of five staves: Violine I, Violine II, Viola I, Viola II, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Allegro.* The dynamic marking *(f)* is indicated at the beginning of each staff. The score is divided into three systems, with measure numbers 11, 22, and 33 marked on the left side of the staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The upper staves (Violins and Violas) have more melodic and rhythmic activity, while the lower staves (Violoncello) provide a steady accompaniment.

Tranziția începe tot cu o perioadă de 20 de măsuri, în care viola I repetă începutul temei I. Modificarea apare în ultima frază de opt măsuri, printr-un dialog bazat pe un motiv de o măsură, format dintr-o catenă de secunde diatonice coborâtoare. Acest dialog aduce cu el modularea la dominantă și se termină într-un unison de trei măsuri (m. 38–40). Trecerea spre tema a II-a se desfășoară deja în tonalitatea dominantei, în sol major, și are caracter tematic: dialogul dintre vioara I și duo-ul violii a II-a cu viola I utilizează motivul de început al temei I.

Tema a II-a (m. 71–95), tot cu caracter dansant, este mai amplă decât tema I, și este structurată ternar, constituind un barform (a a b).

Fraza a doua repetă melodia celei dintâi cu o octavă mai sus, iar cea de a treia are caracter concluziv. În primele două fraze rolul primordial revine violii I, iar în cea de încheiere celor două violi și violei I.

Fragmentul concluziv al expoziției insistă pe tonalitatea dominantei, sol major, într-o factură aerisită, dar în nuanța de *forte*, contrastând cu *piano*-ul ultimelor trei măsuri, care se suspendă pe septima de dominantă a tonalității de bază, do major.

Dezvoltarea este amplă și are două secțiuni distincte: una cu caracter tematic (m. 111–157), iar cealaltă cu un conținut nou (m. 159–198).

Prin secvențarea motivului inițial al temei I se realizează două inflexiuni modulatorii: spre re minor (m. 115–122) și spre si bemol major (m. 123–128). Timp de cinci măsuri se insistă pe septima de dominantă a tonalității si bemol major (m. 130–134), dar în loc ca aceasta să se rezolve pe treapta I a acestei tonalități, septima este înlocuită enarmonic (mi bemol-re diez) și se reia din nou secvențarea într-o tonalitate îndepărtată (mi major, m. 139–144), de data aceasta prin duo-ul celor două viole (conduse în sexte paralele).

Al doilea șir de secvențe se oprește pe acordul de septimă pe treapta a VII-a a tonalității la minor (m. 157), iar pauza retorică, care urmează, va despărți cele două secțiuni ale dezvoltării și va asigura *suspansul* necesar pentru o tonalitate surpriză: fa major. Și această nouă secțiune utilizează procedeul secvențării (începând cu m. 173), dar cu două fraze muzicale diferite: fraza viorii I, formată din patru măsuri, are un caracter liric, iar cea a viorii a II-a și a violei I, cuprinzând, de asemenea, patru măsuri, are un caracter pregnant. Drumul spre repriză, și implicit spre tonalitatea de bază, do major, va trece prin atingerea tonalităților mi minor (m. 177), re minor (m. 181) și do minor (m. 185). Începând cu măsura 185, vioara I renunță la propria frază de patru măsuri și împreună cu viola a II-a intră în dialog cu duo-ul viorii a II-a și al violei I. Ultimele șase măsuri înaintea reprizei scot în evidență dialogul dintre duo-ul viorilor și cel

al violelor (m. 193–198), construind un acord de septimă de dominantă spre tonalitatea de bază, do major.

Repriza aduce tema I identică cu cea din expoziție, iar tranziția spre tema a II-a are din nou caracter tematic: asistăm la un dialog scurt între duo-ul viorilor și duo-ul violei I cu violoncelul, bazat pe motivul de încheiere al temei I (m. 218–224), și la o imitație dintre vioara I și duo-ul viorii a II-a cu viola I (m. 225–236). Această imitație se bazează pe motivul inițial al temei I.

Tema a II-a din repriză (m. 259–287) este dinamizată, cuprinde 29 de măsuri și poate fi împărțită în trei fraze, constituind un barform (a a b). Și aici, ca și în expoziție, a doua frază de opt măsuri este reluarea celei dintâi, cu o octavă mai sus. În primele două fraze rolul principal revine viorii I, în fraza a treia vioara I dialoghează cu duo-ul viorii a II-a și al violei I (m. 279–284).

Fragmentul concluziv al reprizei (m. 287–306) este mai amplu decât cel al expoziției: în ultimele șapte măsuri acordul de septimă de dominantă alternează de patru ori cu acordul de pe tonica tonalității de bază, do major.

Partea I se încheie cu o codă (nenotată grafic de compozitor), care are caracter tematic (m. 307–330): ea începe cu primele 12 măsuri din tranziția către tema a II-a a expoziției, continuă cu dialogul bazat pe catena formată din secunde diatonice coborâtoare, dar cu o altă factură decât cea din tranziția menționată mai sus, și se încheie cu unisonul ferm al celor cinci instrumente (m. 327–330).

Remarcăm că discursul muzical se desfășoară mai tot timpul la cinci voci, în afară de cea de a doua secțiune a dezvoltării, unde timp de 14 măsuri (m. 159–172) factura este redusă la trio-ul format din cele două viole și violoncel, iar în continuare asistăm la dialogul dintre un trio și un cvintet (m. 178–193).

Rolul solistic revine, cu preponderență, viorii I și violei I, amândouă fiind dublate câteodată de vioara a II-a și viola a II-a. Violoncelul, în cea mai mare parte a discursului muzical, acompaniază vocile solistice.

Partea a II-a a Cvintetului, *Adagio cantabile*, este în totalitate partea violei I: ea prezintă în expoziție cele două teme ale formei de sonată, ea începe dezvoltarea, iar în canoanele în care este implicată împreună cu vioara I, ea este vocea pe care vioara o imită.

Această parte se desfășoară în tonalitatea subdominantei, fa major și la toate instrumentele găsim indicația *con sordino* (la viola a II-a și la violoncel este scrisă în paranteză de către compozitor). Vioara I și viola I au o indicație de expresie *dolce*, iar violoncelul *Sempre piano e staccato*. Astfel de precizări apar și în partea a II-a a *Cvintetului de coarde în si bemol major, KV 174* de Mozart: viorile și violele cântă cu surdină, iar violoncelul, *sempre piano*, fapt ce poate fi considerat un argument convingător în favoarea ipotezei referitoare la influența directă a Cvintetului lui Michael Haydn asupra celui mozartian.

**Ex. nr. 14** M. Haydn: *Notturmo în do major*, MH 187, *Adagio cantabile*, măsură 1

*Adagio cantabile.*  
*con sordino*  
*con sordino pizz. dolce*  
*con sordino (p)*  
*con sordino dolce*  
*(con sord.) pizz. (p)*  
*(con sord.)*  
*Sempre piano e staccato*

**Ex. nr. 15** W. A. Mozart: *Cvintetul de coarde în si bemol major*, KV 174, *Adagio*, măsură 1

*Adagio*  
*con sordino*  
*pp*  
*con sordino*  
*pp*  
*con sordino*  
*pp*  
*con sordino*  
*pp*  
*sempre piano!*

Tema I din expoziție cuprinde cinci măsuri, în care viola I este vocea primordială, acompaniată de duo-ul violii a II-a și al violei a II-a în *pizzicato*, și de optimele staccate ale violoncelului. Vioara I repetă, asemenea unui ecou, fiecare sfârșit de frază al violei I. Remarcăm cadența evitată de pe timpul trei al măsurii 4.

Tranziția către tema a II-a este formată din două măsuri (m. 6–7) și este tematică: ea se bazează pe linia melodică a temei I.

Tema a II-a (m. 8–14), prezentată prin canonul violei I cu vioara I (vioara intră în *stretto*), cuprinde o perioadă de șase măsuri, structurată în două fraze asimetrice (a b), dintre care prima conține două măsuri, iar a doua patru. Instrumentele acompaniatoare au același desen ritmic ca și în acompaniamentul temei I.

Fragmentul concluziv al expoziției (m. 14–17) insistă pe relația dominantă-tonică în tonalitatea do major. În primele două măsuri, viola I și vioara I se desfășoară în canon (cu un decalaj de o șaisprezecime), în ultimele două măsuri rolul solistic revine viorii I, iar acompaniamentul se modifică: vioara a II-a cântă *coll'arco*, violoncelul trece la *pizzicato*, formând un duo cu viola a II-a, iar viola I devine și ea voce de acompaniament.

Dezvoltarea (m. 18–25) începe, printr-o substituție tonală în omonima dominantei, do minor, și prelucrează tema I. Primele patru măsuri realizează o inflexiune modulatorie spre sol minor (m. 22), în aceeași măsură se atinge și tonalitatea mi bemol major, urmează do minor și printr-un acord de dominantă ajungem și în tonalitatea re minor (m. 24).

Revenirea la tonalitatea de bază, fa major, se realizează doar în a doua jumătate a ultimei măsuri din dezvoltare (m. 25), printr-un pasaj cromatic ascendent al viorii a II-a.

Tema I a reprizei (m. 26–30) inversează rolurile dintre vioara I și viola I: după ce în expoziție tema a fost prezentată de viola I,

acum, rolul primordial i se atribuie viorii I, iar viola repetă în ecou motivul de sfârșit al frazei. Remarcăm și aici cadențele evitate din măsurile 29 (timpul trei), respectiv 30 (timpul întâi). Tema I se încheie pe timpul trei al măsurii 30, după care se modulează spre si bemol major (subdominanta lui Fa) prin notele de pasaj ale violoncelului.

Tranziția spre tema a II-a a reprizei începe în tonalitatea subdominantei, si bemol major, și este de fapt reluarea tranziției din expoziție, realizând modulația spre tonalitatea de bază, fa major, în care vom auzi tema a II-a.

Tema a II-a (m. 33–39) este construită la fel ca și cea din expoziție: cuprinde o perioadă de șase măsuri, cu două fraze asimetrice.

Fragmentul concluziv al reprizei (m. 39–44) este mai amplu decât cel al expoziției: cuprinde șase măsuri, din care primele patru continuă canonul dintre viola I și vioara I, iar ultimele două insistă pe relația dominantă-tonică a tonalității de bază, fa major. Factura se schimbă și aici: vioara a II-a cântă *coll'arco*, viola a II-a formează un duo cu violoncelul în *pizzicato*, iar viola I devine voce acompaniatoare.

Din punctul de vedere al facturii putem afirma că aceasta nu are un aspect diversificat, discursul muzical desfășurându-se de la început până la sfârșit pe cinci voci. Ceea ce caracterizează partea este relația dintre cele două voci solistice, viola I și vioara I, relație care se bazează pe procedeul ecoului.

Partea a III-a a Cvintetului este un tristrofic mare, care cuprinde *Menuetto*-ul (*Allegretto*) și Trioul. Ambele se desfășoară în aceeași tonalitate (do major), o caracteristică generală a părților trei din Cvintetele lui Michael Haydn (EISEN - SEIFFERT 1994, 60).

*Menuetto*-ul este un tristrofic mic: A B A'.

Prima secțiune a *Menuetto*-ului (A), formată dintr-o perioadă de 12 măsuri, este structurată ternar (a b b') și se desfășoară în tonalitatea de bază, do major.

A doua secțiune (B) poate fi împărțită în două fragmente asimetrice: primul (m. 13–28) pornește în la minor (relativa lui Do) și modulează spre mi minor, al doilea (m. 29–36) rămâne suspendat pe dominantă tonalității de bază, do major.

A treia secțiune a *Menuetto*-ului (A') este mai amplă decât prima (m. 37–56), datorită unei inserții de opt măsuri, iar cele cinci fraze componente sunt simetrice (4 măsuri). După prima frază, care se desfășoară în tonalitatea de bază, do major, urmează o inflexiune modulatorie la relativa subdominantei, re minor. Cu a treia frază se revine la do major, tonalitate în care se și încheie *Menuetto*-ul. Iată și schema finală:<sup>7</sup>

A	∥:	B	~	A'	:
1–12		13–28	29–36	37–56	
Do		la→mi	Do <sub>D</sub>	Do	

Pe tot parcursul *Menuetto*-ului, vioara I are rol solistic, ea fiind acompaniată de cvartetul celorlalte instrumente.

---

<sup>7</sup> Însemnăm cu tildă (~) acele componente ale edificării formei a căror substanță muzicală, funcțională la locul ei, nu are o valoare tematică propriu-zisă.

Trioul este un tristrofic mic, de o structură în aparență convențională, în realitate însă de o originalitate cu totul remarcabilă, care dezmente prejudecata potrivit căreia fratele lui Haydn ar fi fost un compozitor neînsemnat. Deja în prima frază de patru măsuri ne surprinde o cadență plagală: sub fa-ul viorii I, vioara a II-a, viola I și violoncelul nu cântă elementele unui acord de septimă de dominantă, la care ne-am aștepta ca la o procedură uzuală a stilului de epocă, ci cele trei componente ale acordului de treapta a IV-a.

Fraza a (m. 57–60), care poate fi considerată fraza de început a temei I (Trioul îndeplinind toate criteriile unei miniaturale forme de sonată) este urmată de fraza a' (m. 61–64), care săvârșește modulația în tonalitatea dominantei. În această tonalitate vor răsuna cele două fraze b (m. 65–68, respectiv 69–72), care întruchipează tema a II-a. Acestea diferă sensibil una de cealaltă, în afară de repartizarea diferită a vocilor și prin turnura contradominantică din cea de a doua.

Dezvoltarea aduce contradominanta întâi cu cvinta alterată descendent: este vorba despre la bemol-ul violoncelului din măsura 73. Apariția acestui la bemol în bas produce un moment de incertitudine tonală. În primul moment ne gândim la treapta a II-a napolitană în sol major, dar din răspunsul celorlalte patru instrumente aflăm că această notă este basul unui acord dublu alterat: răsturnarea întâi a unui acord de septimă pe treapta a VII-a, cu terța și septima alterate coborâtor, conținând o terță micșorată-sextă mărită, din perspectiva acordului sol major din măsura 81, treapta a V-a în do major, o contradominantă deosebit de disonantă. În continuare (m.

77–80), prin urcarea lui la bemol la la natural, această disonanță se ameliorează sensibil, acordul transformându-se într-unul cu o singură treaptă alterată, de septimă micșorată. Nu ne-am fi oprit asupra acestui fragment dacă ordinea armoniilor ar fi fost inversă, cu la, apoi la bemol în bas, acesta din urmă funcționând ca o sensibilă superioară a notei-țintă, sol. Considerăm că momentul este o dovadă în plus a originalității lui Michael Haydn.

Fraza a treia din dezvoltare (m. 81–84) pregătește dominanta pentru repriză, care, într-un mod cu totul excepțional, va începe cu tema a II-a (m. 85–92), abia la încheierea părții lăsând loc doar primei fraze din tema I.

Iată și schema Trioului:

<u>Expozitie</u>			<u>Dezvoltare</u>			<u>Repriză</u>	
tema I		tema II	C			tema II	tema I
A	B	:  :	73–76	77–80	81–84	B	A' :
57–60	61–64	65–72				85–92	93–96
Do ----	→Sol	Sol ---	Do <sub>DD</sub>	-----	Do <sub>D</sub>	Do -----	

**Ex. nr. 16** M. Haydn: Trio, măsurile 56–96.

*Trio:*

*Menuetto Da Capo*

Față de *Menuetto*, în care factura este tot timpul la cinci voci, în Trio găsim o reducere a numărului de voci de la cinci la trei (m. 81–84) și întâlnim grupuri de instrumente, care dialoghează între ele: viola a II-a cu cvartetul celorlalte instrumente (începutul secțiunii A), respectiv violoncelul cu cvartetul celorlalte voci (începutul secțiunii C).

Cu toate că ultima parte a Cvintetului poartă denumirea de *Rondo*, ea este construită în formă de sonată, cu indicația de tempo *Allegro molto*.

Tema I, alcătuită din 14 măsuri, este prezentată de vioara I în dialog cu vioara a II-a. Pasajul de șaisprezecimi format din game descendente pare mai degrabă o introducere, decât o temă bine conturată. Succesiunea frazelor este următorarea: a b b c (4 + 4 + 4 + 2 măsuri).

Tranziția spre tonalitatea dominantei (m. 15–53), respectiv tema a II-a este amplă și combină caracterul de virtuozitate (pasajele de șaisprezecimi ale viorii I și ale violei I din m. 15–28, apoi gamele descendente și ascendente ale celor două viole și ale violoncelului din m. 37–40) cu dialogurile dintre duo-urile viorilor și violelor din măsurile 29–36, respectiv 47–53.

Tema a II-a (m. 54–77), formată din 24 de măsuri, este prezentată de vioara I, acompaniată de cvartetul celorlalte instrumente, și poate fi interpretată drept structurată din două perioade asimetrice: prima cuprinde opt măsuri, iar a doua 16.

Nuanța generală a temei a II-a este *piano*, dar remarcăm prezența în discursul muzical a accentelor de expresie (*sforzando* și *fortepiano*) și a pasajelor cromatice (vioara I în m. 66–68, respectiv 70–72). Din punct de vedere tonal ne surprinde începutul temei a II-a: primele patru măsuri se desfășoară în relativa tonalității dominantei, mi minor, tonalitatea dominantei apărând doar la sfârșitul primei perioade. A doua perioadă cuprinde o semicadență la sfârșitul primei fraze, iar cadențarea pe tonica

lui sol major este întârziată de un acord de pe treapta a VI-a alterată descendent (m. 73 și 75).

Fragmentul concludiv al expoziției (m. 77–90) insistă pe tonalitatea dominantei în *forte*, iar factura prezintă un dialog între trio-ul vocilor mediane și violoncel.

Dezvoltarea, pe lângă faptul că prelucrează pasajul de șaisprezecimi (game ascendente și descendente) din tema I, aduce simultan și o idee nouă, prezentată întâi de vioara I (m. 91–98), în tonalitatea dominantei, sol major, repetată de vioara a II-a (m. 99–102), în tonalitatea de bază, do major, și preluată și de violoncel (m. 107–111) în relativa subdominantei, re minor.

Începutul dezvoltării expune dialogul dintre două grupuri instrumentale: duo-ul celor două viori și cvartetul, respectiv cvintetul celorlalte instrumente. Când violoncelul preia de la viori tema dezvoltării, factura este completă.

Repriza aduce tema I (m. 121–134) modificată atât melodic (pasajul de șaisprezecimi apare la violoncel și este format din game descendente și ascendente), cât și din punctul de vedere al facturii: simultan cu tema I apare și tema dezvoltării la vioara I (a se vedea procedeul similar în *Cvintetul de coarde în re major, KV 593* de W. A. Mozart, Final: *Allegro*, tema a II-a din repriză). Tema I rămâne suspendată pe o semicadență, urmată de tranziția spre tema a II-a (m. 135–187). Aceasta începe identic cu cea din expoziție, dar este dinamizată: prelucrând gama descendentă a temei I, discursul muzical modulează spre re minor (m. 147), în scurt timp revine la do

major (m. 151), după care, prin procedeul secvențării atinge tonalitățile fa major (acord de septimă de dominantă, cu rezolvare pe tonică în m. 162–163), sol major (acord de septimă de dominantă, cu rezolvare pe tonică în m. 166–167), ca, până la urmă, să revină la tonalitatea de bază, do major (m. 171).

În fragmentul care precede tema a II-a a reprizei dorim să atragem atenția asupra măsurilor 175–180, remarcabile din punct de vedere armonic: înlănțuirea a trei acorduri cu septimă (ultimele două cu septimă micșorată), în care basul are un mers cromatic descendent. Tensiunea acestui fragment, subliniată și prin prezența *fp*-urilor (a se vedea procedeul similar în *Cvintetul de coarde în si bemol major, KV 174*, de W. A. Mozart), se degajează prin dialogul dintre viori și viole din următoarele măsuri.

**Ex. nr. 17** M. Haydn: Rondo. *Allegro molto*, măsurile: 175–180

Tema a II-a a reprizei cuprinde, ca și cea din expoziție, 24 de măsuri, este construită din două perioade asimetrice (8 + 16 măsuri) și începe în relativa tonalității de bază, la minor. Ca și în tema a II-a a expoziției, remarcăm pasajul cromatic al viorii I din măsurile 200–202, respectiv 204–206 și întârzierea cadențării pe tonică prin acordul de pe treapta a VI-a alterată descendent (m. 207 și 209).

Fragmentul concluziv al reprizei (m. 211–244) este mai amplu decât cel al expoziției: el cuprinde 34 de măsuri, care pot fi împărțite în patru perioade asimetrice: a b a' c (12 + 8 + 8 + 6 măsuri).

Prima perioadă (m. 211–223) se desfășoară în nuanța de *forte*, iar factura prezintă dialogul dintre trio-ul vocilor mediane și violoncel. Perioada a doua (m. 223–230) se bazează pe dialogul dintre duo-urile viorilor și violelor, în *piano*. Perioada a treia (m. 231–239) readuce dialogul dintre trio-ul vocilor mediane și violoncel, din nou în *forte*, iar perioada de încheiere (m. 239–244) insistă pe relația dominantă-tonică.

**Georg Christoph Wagenseil** (1715–1777) a fost compozitor de curte la Viena și a scris trei cvintete de coarde în câte trei părți. Finalurile sunt concepute în formă de sonată, în care contrastul dintre cele două teme este realizat prin repartizarea lor la două instrumente diferite ca registru: vioara și viola (SIEBER 1983, 49).

**Franz Seraph Aumann** (1728–1797) a fost muzician la mănăstirea Sf. Florian de lângă Linz. Cvintetele sale (*si bemol major, fa major și sol major*) se aseamănă între ele atât din punctul de vedere al substanței melodice și al formei, cât și din punctul de vedere al denumirii părților componente: *Tempo di giusto – Menuett – Andante – Presto*. Împărțirea rolului solistic între viori și viole nu este o caracteristică a Cvintetelor lui Aumann, liniile melodice din părțile lente, de exemplu, sunt expuse de un singur instrument (SIEBER 1983, 49).

**Leopold Gaßmann** (1729–1774): compozitor și capelmastru la Viena, a scris opt cvintete de coarde dintre care șase (H 501–6) au fost editate ca op. 2 în 1772 (HILL 2001, 564–566). Față de cele mai multe cvintete scrise în această perioadă, în care dezvoltarea motivic-tematică se realizează în special în vocile superioare, câteodată și la viole, în Cvintetele lui Gaßmann această sarcină o au vocile mediane: violele au rol solistic, iar viorile acompaniază sau dublează violele. Acest procedeu nu apare doar incidental, ci chiar în mai multe segmente ale aceluiași cvintet (SIEBER 1983, 49).

### ***Perioada de mijloc: trecerea de la divertimento la cvintetul de coarde***

Trecerea de la structura liberă a divertimento-ului la un gen muzical de cameră, cu un număr standard de instrumente și de o

structurare formală mai mult sau mai puțin fixă, s-a realizat prin Cvartetetele lui Joseph Haydn: op. 9 (Hob. III: 19–24) și op. 17 (Hob.III: 25–30).

*Cvartetetele op. 9* au fost publicate de editura Hummel (Amsterdam) în anul 1769, de editura Longman, Lukey and Co. (Londra) în anul 1771, iar în 1772 de editura Huberty din Paris. *Cvartetetele op. 17* au fost compuse în anul 1771 și editate de editura Hummel (Amsterdam) în anul 1772, de editura Sieber (Paris) în 1773 și de editura Welcker (Londra) în 1775 (HOBOKEN 1957, vol. I, 378–387). Datorită acestor ediții, Cvartetetele lui Joseph Haydn s-au răspândit și în afara Vienei, determinând o creștere a numărului de cvartete compuse în această perioadă în Imperiul habsburgic și în sudul spațiului lingvistic german. Probabil din această cauză s-a redus numărul cvintetelor de coarde. Această specie a devenit actuală abia în 1786, prin lucrările lui Pleyel, Hoffmeister și Mozart.

Din punctul de vedere al facturii și formei, față de divertimenti din perioada de început, aceste cvintete sunt mai complexe. Dacă în divertimento unitatea expresivă a limbajului muzical este motivul, în aceste cvintete motivele scurte sunt grupate în perioade de câte opt măsuri. Acest proces a dus la individualizarea și contrastarea temelor principale, ceea ce a permis diversificarea facturii la cinci voci. S-a renunțat la alternarea stereotipă a celor două duo-uri de vioară, respectiv vioară. Vocile individuale au devenit din ce în ce mai importante, vioara a II-a și viola a II-a deținând ocazional rolul de a prezenta o temă. Violoncelul a încetat să mai fie doar un instrument

de bas, fundamentul armonic al formației, repartizându-i-se și intervenții tematice. Se păstrează în continuare procedeul dialogului dintre grupări de instrumente, dar compoziția acestora devine mai diversificată. În ceea ce privește dinamica, care înainte se baza exclusiv pe efecte de ecou și de contrast, devine mai diferențiată.

Aceste caracteristici, împreună cu o construcție armonică mai complexă, au amplificat dimensiunile părților componente. Dezvoltarea din punctul de vedere al edificării formei mari se observă în primul rând la părțile extreme: părțile I sunt, de regulă, forme de sonată, iar finalurile devin mai lungi, având ori formă de sonată, ori rondo sau temă cu variațiuni.

Dintre reprezentanții, azi mai puțin cunoscuți, ai generației care, după opinia muzicologului Tilman Sieber (SIEBER 1983), au realizat această trecere de la divertimento-ul pentru cinci instrumente cu arcuș la cvintetul propriu zis, îl menționăm, în primul rând, pe **Johann Michael Malzat** (1749–1787). Compozitorul a trăit la Innsbruck. O primă ediție a celor șase Cvintete de coarde scrise de el a apărut la editura W. Senn din Viena, în 1949 (SENN / KEAHEY 2001, 716–717). Cvintetele au câte trei părți, cu o mișcare lentă la mijloc în formă tristrofică mică. Dublarea basului de către violă arată apropierea acestor Cvintete de divertimento-ul timpuriu. Influențele italiene se observă în pasajele de virtuozitate ale viorii I și în alternarea fragmentelor majore cu cele minore. Rolul principal revine viorii I și violei I, una repetând materialul tematic prezentat de

cealaltă. Dezvoltarea formei de sonată nu-și trage seva întotdeauna din temele expoziției, ci prezintă și idei noi (SIEBER 1983, 52).

### **W.A.Mozart: *Cvintetul de coarde în si bemol major, KV 174***

#### **Încadrare istoric-biografică**

*Cvintetul „salzburghez”, KV 174*, terminat de Mozart în decembrie 1773 (KÖCHEL <sup>8</sup>1983, 195–196), este primul dintre cele șase scrise de compozitor și ocupă un loc oarecum izolat în cronologia creației sale camerale. După terminarea lui, Mozart va ține o pauză de paisprezece ani înainte de a scrie următoarele două Cvintete, cel în *do major, KV 515*, respectiv în *sol minor, KV 516*.

#### **Este primul *Cvintet un divertimento*?**

În ceea ce privește geneza lucrării, bibliografia mozartiană subliniază, întâi, descendența ei din divertimeno-ul clasic. Cităm doar cele mai semnificative dintre aceste mențiuni:

Hermann Abert vorbește din start despre „das Gepräge des Divertimentos” (pecetea divertimento-ului) (ABERT 1923, 393).

Theodore de Wyzewa și G. de Saint-Foix consideră divertimento-ul „un genre inférieur” (un gen inferior), iar *Cvintetului KV 174* scris de Mozart îi conferă un caracter de „divertissement brillant et léger” (divertisment briliant și lejer), susținând chiar că intenția lui Mozart ar fi fost de a crea un divertisment („l'intention manifeste de produire un divertissement”) (WYZEWA - SAINT-FOIX 1936, 27–28).

Alfred Einstein: „Und so gewinnt das Streichquintett dieser Zeit auch ein wenig den Charakter des Divertimento, ja der Serenade, des Notturmo. [...] Mozarts frühes Quintett ist eine Mischung von alledem” (Așa câștigă cvintetul de coarde din această perioadă câte puțin din caracterul divertimento-ului, al serenadei, al nocturnei. [...]) Cvintetul timpuriu al lui Mozart este o mixtură a acestora) (EINSTEIN 1947, 262).

Arnold Werner-Jensen: „In diesem Werk stecken noch divertimentoartige Züge” (În această lucrare se mai ascund trăsături în maniera divertimento-ului) (WERNER–JENSEN 1989, 98).

Ernst Hess: „Das Quintett KV 174 [...] gehört nach Anlage und Character noch eher zur Gattung der Divertimenti” (*Cvintetul KV 174* [...] din punct de vedere al construcției și al caracterului aparține, mai degrabă, speciei Divertimento-ului) (HESS 1991, 783–784).

Despre această presupusă intenție al lui Mozart vorbește și Günter Hausswald: „Das Quintett K. V. 174, das überhaupt zuerst als Divertimento gedacht war...” (*Cvintetul KV 174*, care a fost gândit inițial ca un divertimento) (HAUSSWALD 1951, 24, 27).

Cu stupefacție constatăm în ediția Peters a Cvintetelor de coarde ale lui Mozart (Edition Peters nr. 1038, Druck: VEB Leipziger Druckhaus III/18/203), lipsa primului *Cvintet în si bemol major, KV 174*. Or, deși este o lucrare de tinerețe, el se integrează atât valoric cât și tipologic în seria celor șase Cvintete de coarde ale lui Mozart.

**Ex. nr. 18** Coperta și pagina de cuprins a ediției Peters



**Giovanni Batista Sammartini ca model?**

În literatura de specialitate se sugerează și posibila descendență a *Cvintetului în si bemol major* din cvintetul sammartinian, cunoscut de compozitor cu prilejul turneului italian (noiembrie 1772–martie 1773).

Iată câteva exemple:

Hermann Abert: „Dort [d. h. in Italien] hatte Mozart die Quintette Sammartinis kennengelernt”. (Acolo [adică în Italia] a cunoscut Mozart Cvintetele lui Sammartini) (ABERT 1923, I, 393).

Wyzewa și Saint-Foix îl amintesc și ei, sub titlul *Premiere rédaction d'un quintett en si bemol*, pe Sammartini, care practica, înainte de Mozart, specia cvintetului de coarde (WYZEWA - SAINT-FOIX 1936, 27).

În ceea ce ne privește, nu considerăm a fi relevantă această interpretare, întrucât Cvintetele de coarde ale lui Sammartini au fost compuse, toate, pentru trei viori, violă și bas continuu (ALLIHN 2001, 389), această din urmă partidă ținând astfel de o tradiție barocă, depășită net de Mozart încă din prima sa încercare în specia cvintetului. Perechea de viole constituie o caracteristică determinantă a cvintetului mozartian!

Intenția noastră, în cele ce urmează este să demonstrăm că primul Cvintet de coarde al lui Mozart este o reală lucrare camerală și nu un divertimento, și că ea, deși o compoziție de tinerețe, face parte din aceeași categorie valorică precum celelalte cvintete scrise de compozitor pentru acest ansamblu.

Negăsind nici o definiție a ceea ce înțeleg muzicologii menționați anterior prin „caracter de divertimento”, credem că este necesar să acordăm câteva rânduri acestui gen și caracteristicilor lui. După cum aflăm din articolul aferent al MGG (menționat și de enciclopedia Grove), Heinrich Christoph Koch (1749–1816), în al său *Musikalisches Lexikon* (1802), consideră divertimento-ul ca un gen muzical al secolului 18, care precede speciile apărute în clasicism: duo-ul, trio-ul, cvartetul și cvintetul. Cităm definiția lui Koch: „Der Name einer Gattung der Tonstücke für zwey, drey, vier

und mehr Stimmen, die bey der Ausführung nur einfach besetzt werden. Die verschiedenen Sätze, aus welchen ein solches Tonstück bestehet, sind weder polyphonisch gesetzt, noch so weitläufig ausgearbeitet, wie die eigentlichen Sonaten-Arten.“ (Numele unei specii scrise pentru două, trei, patru și mai multe voci, distribuite numai câte unui singur instrument. Diferitele părți, din care constă o asemenea lucrare, nu sunt nici compuse polifonic și nici atât de minuțios elaborate ca în sonata propriu-zisă) (UNVERRICHT 1995, 1303–1304).

Pentru a vedea dacă *Cvintetul în si bemol major, KV 174* intră sau nu în cadrul acestei definiții, prezentăm mai jos analiza noastră asupra acestei lucrări.

### ***Cvartetele „italiene” și Cvartetele „vieneze” ale lui Mozart, cadru stilistic al Cvintetului KV 174***

Analizăm *Cvintetul în si bemol major* în contextul creației proprii a lui Mozart, în special al celor două serii timpurii de cvartete. Tânărul Mozart a scris două cicluri de câte șase cvartete de coarde: unul (KV 155–160) în timpul sejurului său italian (octombrie 1772–martie 1773), iar celălalt (KV 168–173) după aproximativ șase luni, în august și septembrie 1773.

*Cvartetele de coarde KV 155–160 („italiene”)* au fost compuse la sfârșitul anului 1772–începutul anului 1773, înaintea întoarcerii lui Mozart din cel de-al treilea său turneu în Italia. Toate cele șase Cvartete ale acestui ciclu sunt concepute în trei mișcări, succesiunea părților urmând modelul concertului instrumental sau al

sonatei (în trei părți) din clasicismul vienez: repede-lent-repede. Excepție constituie *Cvartetul în si bemol major, KV 159*, în care prima parte este lentă, urmată de două mișcări rapide. Tonalitățile Cvartetelor urmează o succesiune de cvarte ascendente: re major, sol major, do major, fa major, si bemol major și mi bemol major. În cadrul Cvartetelor, părțile lente abordează tonalitățile dominantei, a relativei minore, a omonimei minore, a relativei dominantei sau a subdominantei. O abatere cu totul ieșită din comun: în *Cvartetul în si bemol major, KV 159*, mișcarea rapidă, partea a doua, concepută drept o formă de sonată, se desfășoară în tonalitatea relativei minore. Părțile dansante își schimbă tonalitatea doar la nivelul Trioului, și anume în omonima minoră.

Din analiza formei părților constitutive observăm următoarele: părțile I și părțile II (exceptând primul Cvartet din acest ciclu, și anume KV 155) au formă de sonată, ca de altfel și partea a III-a din ultimul Cvartet, KV 160. În primele cinci Cvartete forma părților a III-a alternează între rondo și tristrofic mare (Menuet cu un Trio notat grafic de compozitor), după cum urmează: în KV 155 rondo, în KV 156 tristrofic mare, în KV 157 rondo, în KV 158 tristrofic mare, în KV 159 rondo.

Într-un singur Cvartet din acest ciclu (KV 157) Mozart introduce două code, la sfârșitul *Andante*-lui și la sfârșitul părții a III-a (*Presto*).

Dorim să atragem atenția asupra celor două Menuete din *Cvartetetele KV 156 și KV 158*: ambele prezintă caracteristicile

esențiale ale unei forme de sonată (desigur, în dimensiuni restrânse), formă care este prezentă și la nivelul triourilor din primele trei Cvintete: *KV 174 (si bemol major)*, *KV 515 (do major)* și *KV 516 (sol minor)*.

Mozart termină *Cvartetetele „italiene”* la începutul anului 1773. Pe 13 martie se întoarce din Italia la Salzburg, urmând să scrie *Cvintetul de coarde în si bemol major, KV 174*. Acest Cvintet va fi modificat în luna decembrie a aceluiași an, probabil, sub influența celui de al doilea Cvintet (în Sol) al lui Michael Haydn. *Cvartetetele „vieneze”* apar tocmai în perioada dintre cele două versiuni ale *Cvintetului în si bemol major*, adică în august și septembrie.

Față de *Cvartetetele „italiene”*, care sunt concepute în trei mișcări, *Cvartetetele KV 168–173 („vieneze”)* prezintă o noutate prin construcția lor mai amplă, urmând tiparul clasic al genului simfonic: repede–lent–Menuet–repede, ordinea mișcărilor mediane inversându-se în *Cvartetetele KV 170 și 171*.

Primele cinci *Cvartete* din cele șase sunt scrise în tonalități majore (Fa–La–Do–Mi bemol–Si bemol), ultimul este în re minor. Ca și la *Cvartetetele KV 155–160*, și aici avem schimbări de tonalitate între părțile constitutive: părțile lente apar în tonalitatea omonimei minore, în cea a subdominantei, a dominantei și a relativei minore în cazul *Cvartetelor* scrise în major, iar în ultimul *Cvartet* (în re minor) în tonalitatea omonimei majore. În cadrul *Menuetelor* numai triourile au tonalitate diferită: subdominanta, dominantă, omonima minoră și

relativa minoră în cazul Cvartetelor scrise în major, iar cel în re minor are un Trio în relativa majoră.

Analiza formală a părților componente relevă unele noutăți interesante: partea I din *Cvartetul KV 170* este o temă cu variațiuni, iar partea I din *Cvartetul KV 171* are „formă de sonată dublă”: *Adagio*-ul de la începutul părții este de fapt expoziția unei forme de sonată, care se finalizează prin repriza din *Adagio*-ul de la sfârșit. Între aceste două *Adagio*-uri se încadrează a doua formă de sonată cu indicația de tempo *Allegro assai* (LÁSZLÓ 1973, 501–502).

Părțile lente sunt construite în formă de sonată, cu excepția ultimului Cvartet (în re minor), care prezintă o formă de rondo.

În ceea ce privește Menuetele și triourile, ele sunt concepute în forme bi- sau tristrofice mici, iar finalurile prezintă următoarele soluții: primul și ultimul Cvartet se termină cu câte o fugă, *Cvartetetele KV 169* și *170* cu câte un rondo, iar *KV 171* și *172* cu câte o formă de sonată.

Într-un singur cvartet găsim o codă, nenotată grafic de compozitor, și anume la sfârșitul părții I din *Cvartetul KV 173*.

Procedeul canonului este frecvent utilizată de Mozart în aceste Cvartete (începutul *Andante*-lui din *Cvartetul KV 168*, începutul *Menuetto*-ului din *Cvartetul KV 172*), mai ales la începutul dezvoltărilor din formele de sonată (partea I din *Cvartetul KV 168*, partea I din *Cvartetul KV 169*), violei revenindu-i chiar rolul de a începe canonul, cum ar fi în partea I din *Cvartetul KV 168*.

Din punctul de vedere al facturii, aspectul, poate cel mai important pentru noi în ceea ce privește cvintetele de coarde, remarcăm unisonurile frecvente din *Cvartetele „vienzeze”*: sfârșitul fugii din *Cvartetul KV 168*, sfârșitul părții I din *Cvartetul KV 169*, sfârșitul expoziției formei de sonată din finalul *Cvartetului KV 172*, sfârșitul părții I din *Cvartetul KV 173* și de mai multe ori în partea lentă a aceluiași Cvartet.

**Ex. nr. 19** *Cvartetul de coarde în fa major, KV 168, Final (Allegro)*, măsurile 111–117;

The image displays a musical score for the final of the String Quartet in F major, KV 168, by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is presented in four staves, corresponding to the Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass parts. The key signature is one flat (B-flat major). The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a final cadence in measure 117. The score is divided into two systems: the first system covers measures 111-114, and the second system covers measures 115-117. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, typical of the Classical period.

**Ex. nr. 20** *Cvartetul de coarde în re minor, KV 173, Allegro ma molto moderato*, măsurile 132–136

**Ex. nr. 21** *Cvartetul de coarde în re minor, KV 173, Andantino grazioso*, măsurile 68–71

Comparând cele două cicluri de cvartete, putem face o observație în ceea ce privește construcția acestora în trei sau patru mișcări. În *Cvartetetele „italiene”* KV 156 și 158, *Menuetto*-urile, care prezintă caracteristicile unei forme de sonată și sunt părți de final de lucrare, sunt mai ample, decât cele din *Cvartetetele „vieneze”* KV 168–173. În schimb, finalurile din *Cvartetetele „vieneze”* (scrise în patru părți), abordează atât forma de sonată, cât și rondoul sau fuga, demonstrând preocuparea lui Mozart de a apropia, ca importanță, ultima parte a cvartetului de prima.

Factura utilizată de Mozart în cele două cicluri de cvartete este una diversificată, în care rolul solistic se împarte între voci în felul următor:

- vioara I are rol solistic și este acompaniată de restul instrumentelor,

**Ex. nr. 22** *Cvartetul de coarde în sol major, KV 156 (134b), Presto, măsurile 1–18*

The image displays the musical score for the first system of the string quartet 'KV 156 (134b)' by Mozart. The score is in 3/8 time, G major, and Presto tempo. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The first system (measures 1-18) shows the Violino I part with a melodic line, trills, and a fermata. The Violino II part has a rhythmic accompaniment. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The second system (measures 11-18) shows the Violino I part with a more complex melodic line, while the other instruments continue their accompaniment.

- vioara I și vioara a II-a au rol solistic și sunt acompaniate de violă și violoncel,

Ex. nr. 23 Cvartetul de coarde în do major, KV 157, *Allegro*,  
măsurile 1–17

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The first system (measures 1-4) shows the Violino I and II parts with a piano (p) dynamic, and the Viola and Violoncello parts. The second system (measures 5-8) continues the Violino I and II parts, with the Viola and Violoncello parts. The third system (measures 9-12) shows the Viola and Violoncello parts. The fourth system (measures 13-16) shows the Viola and Violoncello parts. The fifth system (measures 17) shows the Viola and Violoncello parts.

- vioara a II-a și viola au rol solistic și sunt acompaniate de vocile extreme,

**Ex. nr. 24** *Cvartetul de coarde în do major, KV 157, Allegro,*  
măsurile 63–66

- cele două viori și viola au rol solistic și sunt acompaniate de violoncel,

**Ex. nr. 25** *Cvartetul de coarde în si bemol major, KV 159, Andante,* măsurile 12–16

- duo-ul viorilor dialoghează cu duo-ul violei și al violoncelului,

**Ex. nr. 26** *Cvartetul de coarde în si bemol major, KV 159, Andante,* măsurile 30–33

- cele patru voci sunt intonate la unison:

**Ex. nr. 27** *Cvartetul de coarde în re minor, KV 173, Andantino grazioso*, măsurile 60–64, respectiv 68–72



Ca atare, observăm, că în afară de cele două viori, violei i se acordă un rol important în discursul muzical, atât în momentele în care dialoghează cu vioara I, sau prezintă tema a II-a împreună cu vioara a II-a (*Adagio* din *Cvartetul KV 156*, ex. nr. 28), cât și în situațiile (frecvente), în care ea este prima voce dintr-un canon sau o imitație (dezvoltarea părții I din *Cvartetul KV 155*, ex. nr. 29; dezvoltarea părții I din *Cvartetul KV 156*, dezvoltarea părții I din *Cvartetul KV 168*, ex. nr. 30; dezvoltarea părții lente din *Cvartetul KV 170*).

**Ex. nr. 28** *Cvartetul de coarde în sol major, KV 156, Adagio*, măsurile 5–7

**Ex. nr. 29** *Cvartetul de coarde în re major, KV 155 (134a), Allegro*, măsurile 54–57

**Ex. nr. 30** *Cvartetul de coarde în fa major, KV 168, Allegro,*  
măsurile 42–45

Dacă ne întoarcem la divertimento-ul definit de Koch, în care distribuția vocilor nu este una diversificată, iar părțile componente nu sunt nici polifonice, nici de dimensiunea sonatei, trebuie să recunoaștem că acesta nu se potrivește deloc Cvartetelor analizate de noi.

Acordăm o însemnătate decisivă acestor două cicluri de cvartete compuse de Mozart, pe care le considerăm, în urma analizei noastre efectuate, adevărate cvartete, nicidecum divertimenti pentru patru instrumente cu arcuș. *Cvartetetele „italiene” și „vieneze”* demonstrează nu numai interesul tânărului compozitor pentru muzica de cameră scrisă pentru instrumente cu arcuș, ci și un nivel considerabil de complexitate componistică, care depășește net cadrul divertimento-ului. Procedeele componistice utilizate de Mozart atât în cele două cicluri de cvartete, cât și în primul său Cvintet de coarde (pe care îl vom prezenta în paragraful următor) sunt mult prea complexe pentru a putea fi încadrate în genul divertimento.

### **Mozart influențat de Michael Haydn**

Întâlnirea lui Mozart cu specia cvintetului de coarde<sup>8</sup> se consideră a fi avut loc în martie 1773, după întoarcerea sa din Italia (data exactă: 13 martie), când a luat cunoștință de *Cvintetul de coarde în do major, MH 187* al lui Michael Haydn (fratele lui Joseph Haydn, compozitor aflat în serviciul principelui-arhiepiscop din Salzburg încă din 1763), terminat în luna februarie a aceluiași an. Câteva luni mai târziu, Michael Haydn a compus și un al doilea *Cvintet de coarde, în sol major, MH 189*, terminat în decembrie 1773. Se presupune că ambele Cvintete au avut o influență considerabilă asupra lui Mozart, el scriind primul său Cvintet în primăvara anului 1773, după cunoașterea primului Cvintet al maestrului său, și introducând modificări semnificative în partitura acestuia (un nou Trio al Menuetului și schimbări în final) în decembrie 1773, în urma cunoașterii celui de al doilea (ROBBINS LANDON 1995, 143–144).

Am menționat *Cvintetele de coarde op. 2* ale lui Mysliveček, ca fiind cele mai timpurii lucrări scrise pentru două viori, două viole și violoncel (editate în 1767–1768). Presupunem că Mozart a luat cunoștință de aceste Cvintete cu ocazia primei sale întâlniri cu compozitorul ceh, în 1770 la Bologna, sau celei de a doua, în 1771 la Verona, cu mult înainte de apariția primului Cvintet de coarde al lui

---

<sup>8</sup> Primele două ediții ale Catalogului Köchel mai menționează un *Cvintet în si bemol major KV 46*, dar manuscrisul acestuia nu are nici o legătură cu Mozart (KÖCHEL<sup>6</sup>, 1969, 453), ca atare, acesta nu intră în vederile noastre.

Michael Haydn, deci nu putem exclude o influență și din partea lui Mysliveček asupra lui Mozart.

Cert este, că în bibliografia creației mozartiene, *Cvintetul în si bemol major* este menționat de mai multe ori împreună cu *Cvintetul în do major* al lui Michael Haydn, considerat și acesta un divertimento:

Wyzewa și Saint-Foix numesc *Cvintetul în do major* al lui Michael Haydn „divertissement en quintette“ (divertimento la cinci voci), iar *Cvintetul KV 174* de Mozart imitația acestuia („l’imitation du quintette en ut de Michel Haydn“) (WYZEWA - SAINT-FOIX 1936, 27–28).

Hermann Abert susține: „Das Gepräge des Divertimentos trägt unser Stück noch so gut wie die ihm vorangehenden von M. Haydn“ (Pecetea de Divertimento se potrivește lucrării noastre la fel de bine ca și precedentului scris de M. Haydn) (ABERT 1983, 326).

Pentru a putea comenta aceste păreri, am considerat necesară analiza *Cvintetului de coarde în do major* al lui Michael Haydn și cea a *Cvintetului de coarde în si bemol major* al lui Mozart, analiză, pe care mai târziu urmează să o comentăm și în legătură cu celelalte Cvintete, în special cel în *sol minor*, KV 516.

Partea I a *Cvintetului de coarde în si bemol major*, KV 174, are indicația de tempo *Allegro moderato* și este construită în formă de sonată. Expoziția începe cu tema I alcătuită dintr-o perioadă

complexă de 11 măsuri, care poate fi împărțită în trei segmente asimetrice: primele șase măsuri, vioara I intonează o linie melodică lină, ornamentată la început și sincopată în continuare, melodie care amintește de tema viorii din partea I a *Sonatei pentru pian și vioară în sol major, KV 301*, sau cu tema viorii I din partea I a *Cvartetului în re minor, KV 173*, scrisă cu trei luni înaintea acestui Cvintet.

**Ex. nr. 31** *Sonata pentru pian și vioară în sol major, KV 301, Allegro con spirito, măsurile: 1–8*

Allegro con spirito      Sonata I<sup>o</sup>)      Entstanden Mannheim, Februar 1778

**Ex. nr. 32** *Cvartetul de coarde în re minor, KV 173, Allegro ma molto moderato, măsurile: 1–9*

Allegro ma molto moderato <sup>6)</sup> Entstanden wahrscheinlich Wien, September 1773

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

9

**Ex. nr. 33** *Cvintetul de coarde în si bemol major, KV 174, Allegro moderato, măsurile: 1–7*

Allegro moderato Datiert Salzburg, Dezember 1773 <sup>9)</sup>

Violino I  
Violino II  
Viola I  
Viola II  
Basso <sup>9)</sup>  
(Violoncello)

Discursul melodic al viozii I este acompaniat de un mers continuu de optimi al viozii a II-a și al violei a II-a, accentuat de *fp*-uri din doi în doi timpi, și un bas punctat de violoncel. A doua jumătate a măsurii 7 și măsura 8 aduc un fragment nou, cu caracter orchestral, datorită unisonului în *forte* al celor patru instrumente: vioara a II-a, violele și violoncelul. Tema I se încheie cu o melodie de o sensibilitate aparte a viozii I în *piano*, realizată prin notele de schimb inferioare și prin deplasarea accentului de pe timpul tare (m. 9–12).

Începând cu măsura 12, violei I i se atribuie rolul solistic, repetând identic tema I. Trebuie să menționăm importanța acestui fapt din două motive:

1. După H. C. Robbins Landon, această idee îi aparține lui Michael Haydn, în ale cărui Cvintete, viola I de multe ori repetă linia melodică a viozii I (ROBBINS LANDON 1995, 144).

2. Factura cvintetului permite pentru prima dată eliberarea violei din rolul vocii de completare armonică și înzestrarea ei cu un caracter concertant.

Comparând expunerea temei I din această parte cu începutul primei părți a *Cvintetului în do major* de Michael Haydn, găsim următoarele asemănări: repetarea temei I de către viola I și unisonul de o măsură în *Cvintetul* lui Mozart, respectiv două măsuri în *Cvintetul* lui Michael Haydn. Deosebirile privesc construcția temei și factura utilizată:

- față de frazele simetrice de câte patru măsuri utilizate de Haydn, Mozart preferă pe cele asimetrice: 6 + 2 + 3 măsuri;
- unisonul, care la Haydn încheie expunerea temei, la Mozart este intercalat la mijloc, întrerupând melodia cantabilă a vioarei I;
- în utilizarea facturii Mozart nu își copiază modelul: în primele 22 de măsuri, el folosește doar un cvartet, factura lărgindu-se la cinci voci doar din măsura 23. Aici va începe tranziția (m. 23–34) spre tonalitatea dominantei, respectiv spre expunerea temei a II-a.

În primele două măsuri ale tranziției există o monodie acompaniată: vioara I are o melodie ascendentă, cu caracter riguros, sub care vioara a II-a și violele desenează un ritm sincopat, iar violoncelul acompaniază cu un mers continuu de optimi. Măsura 25 pune în evidență vioara a II-a, după care urmează iarăși o monodie

acompaniată, cu vioara I ca voce principală. În măsura 29, în tonalitatea dominantei (fa major), rolul solistic se împarte între viola I și vioara I (voci conduse în octave paralele), respectiv vioara I și vioara a II-a. Tranziția se încheie pe dominantă noii tonalități, fa major (m. 34).

Tema a II-a este prezentată de cele două viori, conduse în octave paralele (un caz de reducere a numărului real de voci) și cuprinde 27 de măsuri: șapte în *piano*, cu cadențare pe tonica lui fa major, aceleași șapte măsuri în *forte*, cu cadențare pe treapta a VI-a (m. 49), cinci măsuri în care se insistă pe dominantă lui fa major, iar înainte ca aceasta să se rezolve pe tonică, timp de trei măsuri Mozart ne scoate total din echilibrul unei apartenențe la o anumită tonalitate (m. 54–56). Pe cât de brusc apare această mică „insulă atonală”<sup>9</sup>, pe atât de subit se revine la dominantă lui Fa, cu cadențare pe tonică în măsura 61 (subliniem importanța cadenței evitate din măsura 49, tocmai pentru raritatea cazurilor în care aceasta apare în compozițiile lui Mozart în general, dar cu atât mai des în Cvintetele sale de coarde).

Urmează un fragment de o factură diversificată: dialogul în triolete al celor două viori în factură de cvartet (m. 61–64), un lanț de sincope în factură de duo, întâi la vioara a II-a și viola I, după aceea la cele două viori (m. 68–71), un trio format din cele două viole acompaniate de violoncel (m. 72–74), iar din măsura 75 cele cinci

---

<sup>9</sup> Termen preluat din LÁSZLÓ 1977, 402–405

instrumente se reunesc: vioara I și viola I, respectiv vioara a II-a și viola a II-a sunt conduse în octave paralele, iar violoncelul asigură basul.

Fragmentul concluziv al expoziției începe cu două măsuri de unison al celor cinci instrumente (m. 80–82), și continuă cu cinci măsuri, în care se insistă pe septima de dominantă a tonalității de bază, și bemol major, cu o secundă mică la violoncel (treapta a VI-a coborâtă).

Dezvoltarea începe cu cele șapte măsuri ale fragmentului concluziv din expoziție, dar printr-o substituție tonală în sol minor (relativa lui și bemol major). Remarcăm că în dezvoltare, Mozart nu prelucrează deloc cele două teme din expoziție, ci utilizează un material tematic nou. Este vorba despre dialogul dintre cele două violi, respectiv cele două viole, bazat pe un pasaj de triolete (treccera la pasajele de triolete în dezvoltare este o procedură „specific haydniană” [ROBBINS LANDON 1995, 145]), pasaj prin care se realizează inflexiuni modulatorii la tonalitățile: do minor (m. 98–100), fa major (m. 102–105), și bemol major (m. 106–109), mi bemol major (m. 110–113) și din nou fa major, prin pasajul de triolete al violoncelului (m. 114–120). Ultimele cinci măsuri din acest fa major pregătesc repriza prin acordul de septimă de dominantă a tonalității de bază, și bemol major. Remarcăm și aici, ca în fragmentul concluziv al expoziției, aceea secundă mică obținută prin coborârea trepteii a VI-a a tonalității și bemol major, de această dată la viola a II-a.

Repriza prezintă tema I identică cu cea din expoziție. Tranziția spre tema a II-a (m. 143–160) este mai amplă decât cea din expoziție, aducând o inflexiune modulatorie spre do minor, relativa subdominantei (m. 149) și readucând tonalitatea de bază, si bemol major (m. 153).

Spre deosebire de expoziție, unde tema a II-a a fost expusă de cele două viori, în repriză o vom auzi într-o altă factură: în primele șapte măsuri, care se desfășoară în nuanța de *piano*, viola I este partenera viorii I (voci conduse în octave paralele), după care urmează încă șapte măsuri, în care aceeași melodie este repetată de cele două viori (conduse în octave paralele) în *forte* și cu o octavă mai sus. Cadența evitată, pe care am întâlnit-o în tema a II-a a expoziției, este prezentă și în repriză (m. 175), la fel și acea „insulă atonală” (m. 180–182) intercalată între dominantă și bemol major (m. 179) și rezolvarea ei pe tonică (m. 187). Urmează din nou pasajele de triolette ale celor două viori (m. 187–190), lanțul de sincopă din cele două duo-uri de câte două măsuri (vioara a II-a cu viola I și cele două viori din m. 194–197), trio-ul format din violele acompaniate de violoncel și trei măsuri în care se repetă linia melodică a trio-ului, dar în factură de cvintet (vioara I și viola I, respectiv vioara a II-a și viola a II-a sunt conduse în octave paralele).

Fragmentul concluziv al reprizei (m. 206–212), precedat de două măsuri, care nu erau prezente în expoziție, începe și aici cu unisonul celor cinci instrumente, dar se continuă ușor modificat: în ultimele patru măsuri rolul solistic se împarte între vioara I și viola I.

Partea I se încheie cu o codă nenotată grafic de compozitor. Ea cuprinde șase măsuri și se bazează pe pasajul „haydnian” de triolete ale viorii I, acompaniat de cvartetul celorlalte instrumente.

Partea a II-a este un *Adagio* în formă de sonată și se desfășoară în tonalitatea subdominantei, mi bemol major. Remarcăm indicația *con sordino* la patru dintre cele cinci voci (violoncelul are indicația *sempre piano*). Ca în partea I, și aici sunt frecvente pasajele de triolete și unisonul celor cinci instrumente, pe care Mozart îl utilizează sub formă de motto: apare la începutul părții, ca introducere, în dezvoltare și în coda.

Tema I (m. 3–6) începe cu o linie melodică a viorii I, într-o factură de cvartet, în care vioara a II-a și viola I repetă motivul muzical al unisonului de început.

Ca formă de sonată, această parte lentă este atipică, datorită complexității tranziției spre tema a II-a (m. 6–16), ea compunându-se din trei segmente distincte, fiecare cu un profil tematic particular și o funcție bine determinată. Primul segment (B<sub>1</sub>) se desfășoară încă în tonalitatea de bază, al doilea (B<sub>2</sub>) este fragmentul modulatoriu, care scoate în evidență vioara a II-a ca voce principală, iar acompaniamentul violei a II-a și al violoncelului ne reamintește motivul melodic, puțin modificat, al unisonului de început. Al treilea segment (B<sub>3</sub>) consolidează noua tonalitate, si bemol major, prin procedul canonului dintre vioara I și viola I (viola intră în *stretto*). Acest segment este un exemplu eclatant pentru ceea ce s-ar putea numi „temă de tranziție”.

Tema a II-a începe cu linia melodică a violei I (m. 16), în factura de trio. Vioara I va repeta, cu o octavă mai sus, linia melodică a violei I, acompaniată de vioara a II-a și viola a II-a. Cele cinci instrumente se unesc timp de o măsură (m. 18), după care linia melodică continuă cu duo-ul celor două viori (conduse în terțe paralele), căruia i se alătură și viola I (vioara I și viola I sunt conduse în octave paralele). Tema a II-a se încheie cu dialogul dintre viola I și vioara I (m. 20–23), cu cadențare pe tonica tonalității dominante, și bemol major.

Dezvoltarea cuprinde doar cinci măsuri (m. 24–28) și începe cu motto-ul în unisonul celor cinci instrumente (m. 24), care din punct de vedere armonic reprezintă un acord de septimă de dominantă în tonalitatea de bază, mi bemol major. Faptul că dezvoltarea nu are nici o legătură motivică cu cele două teme, deci este mai mult un episod decât o dezvoltare în sensul strict al cuvântului, se întâlnește adesea în creația lui Mozart.

Repriza aduce tema I identică cu cea din expoziție, iar tranziția spre tema a II-a are aceeași substanță tematică precum cea din expoziție.

Începând cu măsura 44, ascultăm tema a II-a a reprizei în tonalitatea de bază și în aceeași factură ca și în expoziție.

Partea lentă se termină cu o codă de patru măsuri, de această dată notată grafic de compozitor, care începe tot cu unisonul celor cinci instrumente (m. 52–53).

Iată și schema *Adagio*-ului:<sup>10</sup>

<u>Introducere</u>		<u>Expozitie</u>					
~	tema I	tranziție			tema II		
1-2	A	B <sub>1</sub>	B <sub>2</sub>	B <sub>3</sub>	C	:	:
Mib	3-6	6/3-7/3	7/3-11/3	11/3-16	16-23		
	Mib-----		Mib→Sib	Sib-----			
<u>Dezvoltare</u>		retranziție					
~							
24-28			29-30				
Sib→do→Lab→Sib			Sib→Mib				
<u>Repriză</u>							<u>Coda</u>
tema I	tranziție				tema II		
A	B <sub>1</sub>	B <sub>2</sub>	B <sub>3</sub>	C	:	~	
31-34	34/3-35/3	35/3-39/3	39/3-44	44-51		52-55	
Mib-----							

Partea a III-a este un tristrofic mare, care cuprinde *Menuetto* (*ma allegro*) și un Trio.

*Menuetto*-ul, scris în tonalitatea de bază, si bemol major, este o formă tristrofică mică, care cuprinde 29 de măsuri. Rolul primordial revine viorii I și violei I pe tot parcursul discursului muzical. Vioara a II-a și viola a II-a au un desen ritmic aproape identic, iar violoncelul punctează basul. Factura variază între cvartet (m. 9-20) și cvintet.

Primul fragment din *Menuetto* (A) este format dintr-o perioadă de opt măsuri, în care vioara I prezintă linia melodică, iar în fraza a doua alăturându-i-se și viola I (voci conduse în octave paralele).

Secțiunea a doua (B) conține 13 măsuri (m. 9-21), în care dialogul dintre vioara I și viola I se desfășoară într-o factură de cvartet. În măsura 20 discursul muzical se suspendă pe dominantă lui

<sup>10</sup> În fracțiile acestei scheme numărătorul indică măsura, iar numitorul 3 semnalează faptul că respectivul segment al formei se termină sau începe pe timpul 3 al măsurii indicate.

și bemol major, dominantă care se rezolvă pe treapta I a tonalității de bază printr-un pasaj cromatic ascendent al viorii I.

*Menuetto*-ul se termină cu un A', adică cu cele opt măsuri de la debut, în aceeași factură de cvintet, cu o mică modificare în acompaniamentul frazei de încheiere.

Trioul este scris în fa major, tonalitatea dominantei, și se desfășoară într-o factură de trio, vioara I și viola I deținând în cea mai mare parte rolul solistic. Este mai amplu construit decât *Menuetto*: cuprinde 50 de măsuri.

Urmând îndemnul lui Charles Rosen, care a introdus în analiza muzicală termenul „*Minuet Sonata Form*” (ROSEN 1988, 112 și urm.), precum și al Dorei Cojocarului care, în monografia ei dedicată Cvartetelor „haydnie” ale lui Mozart a introdus în terminologia muzicologică românească conceptul „formă de sonată în menuet” (COJOCARU 2000, 59–61), considerăm că acest Trio poate fi interpretat și drept o formă de sonată de dimensiuni minime, în care secțiunea mediană nu este o dezvoltare propriu-zisă, ci un succint episod, o perioadă nouă, modulatorie.

Tema I (m. 1–8) este un duo al viorii I cu viola I și este construită din două fraze de câte patru măsuri. La rândul lor, cele două fraze pot fi împărțite în 3 + 1 măsuri: duo-ului format din vioara I și viola I (trei măsuri) îi răspunde duo-ul viorii a II-a cu viola a II-a (o măsură).

Tema a II-a (m. 9–16) are tot opt măsuri și este intonată în tonalitatea dominantei (do major), prin canonul celor două viori. Expoziția mai include un fragment concluziv de cinci măsuri (m. 16–20).

Dezvoltarea numără opt măsuri și prelucrează pasajul de optimi al fragmentului concluziv din expoziție, în unisonul viorii I, al violei I și al violoncelului, pasaj care amintește de unisonul celor cinci voci din Trioul *Cvintetului în sol major, MH 189* de Michael Haydn.

**Ex. nr. 34** *Cvintetul de coarde în si bemol major, KV 174*, Trio, măsurile 21–28

**Ex. nr. 35** *Cvintetul de coarde în sol major, MH 189*, Trio, măsurile 73–78

Măsurile 28–30, retransiția spre repriză (unde remarcăm mersul contrar între vioara I și viola I), constituie un caz aparte în creația lui Mozart. Între sfârșitul, pe dominantă, al dezvoltării și

revenirea temeii I din repriză se intercalează un fragment de numai trei măsuri, care se termină pe subdominantă, între cele două elemente ale formei, retranziția și repriza, apărând astfel relația funcțională subdominantă-tonică.

Din măsura 31 (repriză) ascultăm din nou tema I identică cu cea din expoziție, tema a II-a intonată în tonalitatea de bază, fa major și în aceeași factură ca și în expoziție, după care fragmentul concluziv de cinci măsuri va încheia Trioul.

Iată și schema finală:

Expoziție			Dezvoltare	Retranziție	Repriză		
tema I	tema II	tema cad.			tema I	tema II	tema cad.
A	B <sub>1</sub>	B <sub>2</sub> :	C	~	A	B <sub>1</sub>	B <sub>2</sub> :
1-8	9-16	16-20	21-28	28-30	31-38	39-46	46-50
Fa <sub>D</sub>	Do-----		Do-Fa <sub>D</sub>	Fa <sub>D</sub> -Fa <sub>S</sub>	Fa <sub>D</sub>	Fa-----	

Specificul acestui Trio este contrastul dinamic accentuat dintre instrumente: cele două voci principale, vioara I și viola I, au indicația de *f sempre*, vioara a II-a și viola a II-a le răspund întotdeauna în *pp sempre*, iar violoncelul își schimbă dinamica în funcție de vocile pe care le acompaniază.

**Ex. nr. 36** *Cvintetul de coarde în si bemol major, KV 174*, Trio, măsurile: 1–13 etc.

The musical score is for a Trio in B-flat major, measures 1-13. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *f sempre* and *pp sempre*. Trills (tr) are indicated above several notes in the upper staves. The Cello/Double Bass part shows dynamic changes: *f*, *pp*, *f*, *pp*, *f*, *pp*.

Finalul are indicația de tempo *Allegro* și este construit în formă de sonată.

Tema I (m. 1–11) este o perioadă alcătuită din două fraze asimetrice: 4 + 7 măsuri. Factura este de trio, în care vioara I deține rolul principal, iar vioara a II-a și violoncelul o acompaniază.

Urmează un fragment de zece măsuri în care cele cinci voci formează un canon: pornind de la o singură voce (viola I), fiecare intrare a următoarei voci aduce cu ea o lărgire a facturii (duo, trio, cvartet, cvintet). Cele cinci voci se unesc în măsura 19, dar pentru puțin timp, deoarece tranziția continuă printr-un dialog între duo-ul viorilor și cel al violelor (m. 27–36) din nou în factură de trio (remarcăm mersul contrar al celor două duo-uri).

În măsura 37 factura se lărgeste, violele vor schimba mersul descendent într-unul ascendent și va intra violoncelul cu motivul dialogului precedent (m. 39–41). Următoarele opt măsuri ne vor conduce la tonalitatea dominantei, fa major (m. 49), în care apare tema a II-a (m. 49–77), care este o temă amplă prezentată printr-un continuu dialog între viola I și vioara I, iar factura variază între trio, cvartet și cvintet. Remarcăm alternarea frecventă între *forte* și *piano* în măsurile 57–62.

În fragmentul concluziv al expoziției (m. 77–94), cele două viole (conduse în terțe paralele) se remarcă printr-un pasaj de șaisprezecimi în tonalitatea dominantei, fa major. Ultimele opt măsuri ne conduc înapoi în tonalitatea de bază, si bemol major, în care va începe dezvoltarea, care se bazează pe motivul canonului de

la începutul părții (m. 11–12). Prin acest motiv vom ajunge la un șir de inflexiuni modulatorii: do minor (relativa subdominantei, m. 107), re minor (relativa dominantei, m. 111), sol minor (relativa tonalității de bază, m. 113), fa major (dominanta tonalității de bază, m. 117). Măsura 125 este din nou în si bemol major, cu aspect de falsă repriză: Mozart readuce un fragment din tema I doar pentru a modula din nou în do minor (m. 135), tonalitate în care apare același fragment din tema I (m. 135–139). Din măsura 145, începe o succesiune de acorduri cu septimă micșorată (m. 145–154), în care, pe plan orizontal vocile coboară prin semitonuri cromatice. Dramatismul acestui pasaj este accentuat și prin succesiunea de *fp*-uri.

**Ex. nr. 37** *Cvintetul de coarde în si bemol major, KV 174, Final (Allegro)*, măsurile: 144–154

Musical score for measures 144–154 of the String Quintet in B-flat major, KV 174, Final by Mozart. The score is in 3/4 time and features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has two flats (B-flat major). The music shows a sequence of diminished seventh chords with dynamic markings of fortissimo piano (*fp*) and piano (*p*).

Musical score for measures 153–154 of the String Quintet in B-flat major, KV 174, Final by Mozart. The score is in 3/4 time and features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature has two flats (B-flat major). The music shows a sequence of diminished seventh chords with dynamic markings of piano (*p*) and fortissimo piano (*fp*).

În fragmentul precedent, dorim să atragem atenția și asupra „acordului de nonă micșorată” situat în măsura 149. Este vorba de un acord de septimă micșorată cu fundamentală do diez, la care, în afară de componentele convenționale ale acordului (mi-sol-si bemol), se mai adaugă și „nona micșorată”, adică octava fundamentalei într-o notare enarmonică.

Retranziția spre repriză (m. 155–162) aduce o atmosferă senină prin motivul ritmic și trilurile repetate ale viorii I și ale violelor.

Repriza prezintă tema I identică cu cea din expoziție, la fel și canonul cu lărgirea treptată a facturii (m. 173–182). Urmează dialogul între cele două viori și viole, fragment care va introduce tema a II-a (m. 217–245), de data aceasta în tonalitatea de bază, si bemol major.

La început, factura temei a II-a este identică cu cea din expoziție: un trio în care viola I începe, iar vioara I continuă tema, încheierea însă o va face viola a II-a, respectiv vioara a II-a (m. 233–245).

Fragmentul concluziv al reprizei (m. 245–278) este mai amplu decât cel al expoziției, datorită unei lărgiri exterioare cuprinsă între măsurile 263–278. După duo-ul celor două viole bazat pe gama tonalității si bemol major (viola a II-a, m. 245–250), urmează solo-ul violei a II-a, evocând desenul ritmic din debutul temei I (m. 255–258), respectiv duo-ul celor două viole, conduse în terțe paralele (m. 259–263), prin care se realizează o inflexiune modulatorie spre mi

bemol major, subdominanta tonalității de bază. Ultimele 12 măsuri ale fragmentului concluziv se desfășoară în tonalitatea fa major, dominanta tonalității de bază, fragment în care Mozart utilizează din nou pasajul „haydnian” de triolete (m. 267–278), care include și patru măsuri de unison al celor cinci voci (m. 273–276).

Finalul se termină cu o codă de 37 de măsuri, notată grafic de compozitor. Coda începe cu dialogul dintre motivul canonului de la începutul părții, intonat în *forte* și la unison de cele două viole și violoncel, și primele patru măsuri din tema I, intonate de duo-ul celor două viori (conduse în sexte paralele). Începând cu măsura 291, asistăm la o imitație a celor cinci voci, cu următoarele inflexiuni modulatorii: do minor (relativa subdominantei, m. 295) și fa major (tonalitatea dominantei, m. 297). Duo-ul celor două viori (conduse în terțe paralele) din măsurile 301–307 va conduce spre tonalitatea de bază, si bemol major.

Ultimele opt măsuri din finalul *Cvintetului* se bazează pe dialogul dintre cele două viori (vioara a II-a repetă cu o octavă mai jos linia melodică a viorii I) și pe pasajul de șaisprezecimi ale celor două viole conduse în terțe paralele.

## Concluzii

În încercarea noastră de a elucida gradul în care Mozart a fost influențat de Michael Haydn în decizia de a scrie primul Cvintet de coarde, ne-am bazat atât pe părerea unor muzicologi de seamă (Theodore de Wyzewa, G. de Saint-Foix, Marius Flothuis, Wolf-Dieter Seiffert, H. C. Robbins Landon), cât și pe propriile noastre analize.

Factura cvintetului de coarde cu viola dublată o găsim deja în orchestrația unor lucrări timpurii ale lui Mozart:

- în *Sinfonia* și în acompaniamentul mai multor părți vocale din oratoriul „*Die Schuldigkeit des ersten Gebots*“, KV 35
- în *Sinfonia în fa major*, KV 43
- în *Missa solemnis în do minor*, KV 47a (139)
- în *Divertimento în re major*, KV 131 (1772)
- în *Sinfonia în mi bemol major*, KV 161a (184)
- în *Sinfonia în sol major*, KV 161b (199)
- în *Sinfonia în do major*, KV 162
- în *Sinfonia în re major*, KV 162b (181)

Suntem de acord că impulsul decisiv pentru Mozart de a scrie o lucrare camerală pentru cinci instrumente cu arcuș îl reprezintă cele două *Cvintete*, în do major și în sol major, ale lui Michael Haydn, dar această specie camerală nu a reprezentat o noutate pentru Mozart; între anii 1767–1768 au fost deja editate *Cvintetele de coarde* ale lui Mysliveček.

Amprentele lăsate de *Cvintetul în do major* de Michael Haydn asupra *Cvintetului* de Mozart se referă mai puțin la numărul părților sau la indicațiile de tempo asemănătoare, ci mai degrabă la unele maniere componistice similare folosite de cei doi compozitori.

Procedeele componistice agreate de Mozart și preluate de la Michael Haydn sunt conturate prin utilizarea violei I ca instrument solistic și imitația, modalitate pe care se bazează întreaga parte lentă a *Cvintetului în do major* de Haydn și pe care Mozart a aplicat-o atât de frecvent în *Cvartetetele „vieneze”* și în primul său *Cvintet*.

Factura *Cvartetelor „vieneze”* aduce o individualizare a vocilor pe care Mozart o va dezvolta mai departe în cvintetele sale de coarde. Sub aspectul formei și al metodelor componistice la patru voci, putem afirma că Mozart își dobândise deja drumul său propriu de trecere de la divertimento la cvartet.

Faptul că structura componistică utilizată de Mozart în primul său Cvintet de coarde este mult mai diversificată decât cea utilizată de Haydn, se datorează procesului de cizelare a facturii parcurs deja în *Cvartetetele „vieneze”*. Diversele procedee utilizate de Mozart în cadrul facturii la cinci voci, și anume, contrastele sonore obținute prin intercalarea formațiilor mai mici în factura de cvintet, dialogul dintre grupurile de instrumente etc., dovedesc o măiestrie pe care Michael Haydn nu a atins-o în cele două *Cvintete* ale sale. Din aceste motive credem că acest *Cvintet de coarde în si bemol major, KV 174* nu poate fi încadrat în genul divertimento, ci mai degrabă în specia cvintetului.

Opinia noastră urmează s-o argumentăm și prin prisma *Cvintetului de coarde în sol minor, KV 516*, datorită faptului că mijloacele componistice practicate în acesta și în primul *Cvintet de coarde, în si bemol major, KV 174*, sunt similare.

### ***Perioada clasică: cvintetul de coarde vienez***

Perioada clasică a cvintetului austriac începe după 1786 la Viena, centrul dezvoltării muzicii instrumentale.

În *Cvartetele op. 33* (Hob. III: 37–42) ale lui Joseph Haydn scrise între anii 1778–1781, elementele stilistice ale *divertimento*-ului se îmbină cu o tehnică specială de distribuție a vocilor. Aceste Cvartete se răspândesc rapid datorită modalităților de elaborare tematic-motivică a discursului muzical și ale elementelor de muzică populară, care se regăsesc în substanța melodică.

În istoria cvintetelor de coarde perioada aceasta este una clasică, deoarece dezvoltarea stilului compozițional haydnian, în lucrările care apar pe parcurs, conferă acestei specii maturitate și continuitate.

Principiul de contrast, caracteristică principală a stilului clasic, nu se afirmă doar în dualitatea temelor sau în caracterele diferite ale părților componente, în procesele dinamice sau modulatorii, ci, în mare parte, și în posibilitățile pe care le oferă factura cvintetelor: din contrastarea și alternarea grupurilor de voci, din îmbinarea sau despărțirea vocilor rezultă o sonoritate mult mai colorată.

Aceste procedee sunt utilizate cu succes de doi compozitori vienezi: Ignaz Pleyel și Franz Anton Hoffmeister. Ei au fost primii care au scris cvintete de coarde în acest stil.

**Ignaz Pleyel** a scris 13 Cvintete de coarde pentru două viori, două viole și violoncel, cu câte trei și patru părți. Acestea sunt: *Cvintetele în mi bemol major și în sol minor* (editate în 1785), *în do major și în la minor* (editate în 1786), *Cvintetul în fa minor* (cântat în public în 1786), *Cvintetele în re major și în si bemol major* (editate în 1787), *în fa major și în re major* (editate în 1788), *în si bemol major, sol major și în fa major* (editate în 1789) și *Cvintetul în sol minor* (BENTON 2001, 918–922). Atât configurarea melodică, cât și tratarea vocilor din acestea demonstrează o apropiere de stilul lui Joseph Haydn. Din această cauză, în comparație cu Mozart sau Hoffmeister, Pleyel conferă o importanță mai mare viorii I în prezentarea temelor sau în episoadele concertante. Chiar și în părțile lente, discursul melodic îi aparține viorii I (SIEBER 1983, 58).

Inventivitatea melodică specifică pentru Cvartetele lui Pleyel își găsește locul și în Cvintetele lui: în zona dominantei din expoziție găsim mai multe teme. În tratare putem observa atât fragmente pur melodice, cât și prelucrări motivic-tematice, ceea ce duce la o dimensiune mai mare a acestui segment al formei de sonată. Prelucrarea motivică este în mare parte alcătuită din secvențarea motivelor, care sunt conduse prin diferitele voci.

Expozițiile prezintă de cele mai multe ori teme de câte opt sau 16 măsuri. În prelucrarea tematică, viola participă doar ocazional, iar violoncelul niciodată (SIEBER 1983, 58).

**Franz Anton Hoffmeister** a scris 15 Cvintete de coarde pentru două viori, două viole și violoncel (WEINMANN 2001, 598–600), dintre care majoritatea sunt concepute în trei părți, câteodată cu o parte lentă la început. Cvintetele sale se deosebesc, din anumite puncte de vedere, de Cvartetele sale și de Cvintetele lui Pleyel.

În cvintetele cu patru părți, menuetul ocupă locul al doilea, iar acele puține cvintete care sunt construite în două mișcări, prezintă o mișcare lentă urmată de una rapidă sau două mișcări rapide.

Din punctul de vedere al edificării formei mari, observăm câteva trăsături distincte, printre care putem aminti apariția frecventă a formei cu variațiuni, combinarea formei de sonată cu un fragment construit în formă de rondo sau finaluri (op. 62) care sunt concepute ca o parte de concert cu codă sau în două fragmente cu tempo sau metru diferit.

Cvintetele lui Hoffmeister ies în evidență prin vitalitatea tuturor vocilor, care contribuie în egală măsură la elaborarea motivic-tematică a discursului muzical. Stilul lui compozițional este asemănător cu cel al lui Mozart: în expoziție găsim deja materialul tematic prelucrat, iar în tratare, o elaborare motivic-tematică accentuată. Din punctul de vedere al facturii alternarea fragmentelor

diferite din aceeași mișcare, conferă întregii părți o expresivitate aparte.

Față de alți compozitori ai cvintetelor de coarde clasice, Hoffmeister utilizează în lucrările sale modulații în tonalități îndepărtate: diferențele de până la cinci alterații între tonalități sunt frecvente (SIEBER 1983, 58–59).

Contemporan cu Mozart, **Václav Pichl** (1741–1805) este și el, un reprezentant al perioadei clasice a cvintetului de coarde. Compozitor ceh, violonist și scriitor, în 1762 a fost denumit prim violonist la biserica Tÿn din Praga, apoi începând cu anul 1765, angajat de către Dittersdorf în orchestra privată a episcopului Adam Patachich din Oradea, în funcția de violonist și director asistent. Din anul 1770, a fost numit prim-violonist la teatrul imperial din Viena, iar mai târziu a devenit directorul muzical și valetul guvernatorului austriac al Lombardiei în Milano, arhiducele Ferdinando d'Este. Între anii 1777–1796 a trăit în Italia, apoi s-a întors la Viena, unde a rămas în serviciul arhiducelui până la sfârșitul vieții sale.

Pichl a scris cca. 20 de divertimenti, nu numai pentru cinci instrumente cu arcuș, ci și cu distribuție mixtă: dintre cele șase Cvintete op. 5 (Berlin, 1781) patru au o componentă mixtă, iar două sunt scrise pentru cinci instrumente cu arcuș (SIEBER 1983, 61). Un alt ciclu de șase divertimenti pentru cinci instrumente apare ca op. 3 (Paris, 1778?), iar op. 30 (Offenbach, 1797) cuprinde trei lucrări de acest gen (POŠTOLKA 2001, 717–718).

## **W. A. Mozart: *Cvintetul de coarde în do major, KV 515***

*Cvintetul de coarde în do major, KV 515* este datat în registrul propriu al lui Mozart pe 19 aprilie 1787. Timp de un deceniu după terminarea primului său Cvintet de coarde, Mozart nu a mai scris nici cvartete, iar al doilea Cvintet al său a apărut după 14 ani. Se pare că publicarea *Cvartetelor op. 33* (Hob. III: 37–42) ale lui Joseph Haydn a trezit din nou interesul lui Mozart pentru muzica de cameră. Între anii 1782–1785, a apărut ciclul celor șase Cvartete dedicate lui Joseph Haydn, și anume KV 387, 421 (417b), 428 (421b), 458, 464 și 465, iar un an mai târziu (19 august 1786) Mozart a scris *Cvartetul de coarde în re major, KV 499 „Hoffmeister”* (ROSEN 1977, 376).

*Cvintetul de coarde în do major, KV 515* este cel mai amplu dintre cele șase lucrări scrise pentru acest ansamblu.

Partea I, *Allegro*, are 368 de măsuri și este construită în formă de sonată. Tema I (57 de măsuri) poate fi împărțită în trei fraze asimetrice, despărțite între ele de o pauză retorică (m. 20), respectiv de o cadență evitată (m. 46). Factura primei fraze (m. 1–19) prezintă dialogul dintre cele două voci extreme: vioara I și violoncelul, acompaniate de optimile vocilor mediane. Contrastul dintre cele două voci principale, în afară de diferența de registru, este dat și de caracterul diferit al motivelor tematice pe care le dețin: acordurile arpegiate ale violoncelului din măsurile 1–3, 6–8 și 11–13 au caracter pregnant datorită valorilor scurte de optimi și pauzelor dintre ele. Răspunsul vioarei I este unul cantabil, cu indicația dată de compozitor: *dolce*. Începând cu măsura 15, acompaniamentul devine

cantabil, dar nu pentru mult timp: ultimele trei măsuri ale acestei fraze dobândesc un caracter ferm datorită notelor scurtate prin *icuri*<sup>11</sup> (m. 17–19). Tot aici găsim pentru prima dată accentul de expresie *mf*, în măsura 17 (în primul *Cvintet în si bemol major, KV 174*, această indicație dinamică lipsește). Prima frază rămâne deschisă printr-o semicadență (m. 19), loc în care este introdusă și pauza retorică: măsura 20. Fraza a doua este mai lungă decât prima, are 26 de măsuri și pornește în tonalitatea do minor, omonima tonalității de bază. Vocile soliste rămân tot cele două voci extreme, dar își schimbă rolurile între ele: vioara I aduce motivul pregnant al acordurilor arpegiate, iar violoncelul îi răspunde prin motivul cantabil. Acompaniamentul vocilor mediane constă și aici, din optimi egale până la măsura 38. Dialogul contrastant dintre vocile extreme se întrerupe în măsura 34: motivul pregnant dispare, iar violoncelul și vioara I sunt angrenate într-o imitație (vioara intră în *stretto*) bazată pe motivul cantabil (m. 34–37). Urmează două cadențe plagale (m. 38–41) și un motiv tematic nou, prezentat de vioara I (m. 42), motiv care va sta la baza celei de a treia fraze a temei I. Fraza a doua rămâne și ea deschisă, prin cadența evitată din măsura 46. Vioara a II-a începe fraza a treia cu motivul tematic nou, în tonalitatea fa major. Urmează o modulație bruscă la tonalitatea re bemol major, prin același motiv interpretat de cele două viole, care sunt conduse în octave paralele (m. 47–48). Acordul de septimă

---

<sup>11</sup> Întrucât în limba română nu există un termen echivalent cu virgula de staccato („*keil*” în limba germană, „*ék*” în limba maghiară) utilizată de Mozart, la sugestia muzicologului Francisc László am recurs la termenul „*ic*”.

micșorată din măsurile 53–54, construit pe treapta a patra alterată ascendent a tonalității de bază, do major, ne conduce înapoi spre tonalitatea de bază, în care se încheie tema I din expoziție.

Tranziția către tonalitatea dominantei (m. 57–93) evocă cele două motive contrastante din primele două fraze ale temei I, cu acompaniamentul în optimi al vocilor mediane: în măsurile 69–75 vioara I dialoghează cu violoncelul (vioara intră în *stretto*). Imitația la cinci voci, care începe în măsura 76 și se bazează pe motivul cantabil al temei I, va introduce cadența de patru măsuri a viorii I (m. 82–85), cadență care ne va conduce către tonalitatea dominantei: sol major. În următoarele opt măsuri, vioara își continuă linia melodică începută în cadență, dar cu acompaniamentul celorlalte instrumente.

Tema a II-a (m. 94–131) este de fapt, un grup tematic format din două substanțe diferite. În primul segment al temei a II-a, în afară de cele cinci măsuri pregnante ale celor două viori (conduse în octave paralele), mai apare un fragment tematic important: acompaniamentul celor două viole conduse în terțe paralele se inspiră din linia melodică a viorii I din și după cadență (m. 84–87). Aceeași linie melodică este angrenată și în dialogul dintre duo-ul viorilor (conduse în terțe paralele) și cel al violelor (conduse, de asemenea, în terțe paralele), din măsurile 99–105. Ultimele opt măsuri din primul segment al temei a II-a prezintă linia melodică a celor două viori, care sunt conduse în continuare în terțe paralele. De remarcat este mersul contrar (ascendent) al violei I față de cromatismul descendent al celor două viori din măsurile 108 și 110,

respectiv contrastul dintre motivul descendent al viorilor din măsura 111 și repetarea aceluiași motiv în direcția ascendentă de către viola I (m. 112) și duo-ul violei a II-a cu violoncelul (m. 113). Al doilea segment al temei a II-a are 17 măsuri și prezintă un material tematic nou, în care vioara I deține rolul primordial, iar restul instrumentelor o acompaniază (m. 115–131). Sincopele viorii I sunt subliniate prin același accent de expresie *mfp*, pe care l-am observat și în tema I. Elementul de virtuozitate apare în măsurile 125–129 prin pasajul de șaisprezecimi descendente al viorii I.

Fragmentul concludiv al expoziției formei de sonată (m. 132–151) prezintă o temă care își are originea în primele două măsuri ale cadenței viorii I din măsurile 82–85. Ostinato-ul de 11 măsuri al violoncelului pe treapta I a tonalității dominantei, sol major, fixează această tonalitate. Substanța tematică este prezentată la început de vioara I (m. 132–135), apoi este dezvoltată de cele două viori, care sunt conduse în octave paralele (m. 136–151). Din măsura 143, rolul solistic este preluat de către viola I și violoncel, voci conduse în terțe paralele până la măsura 150.

Dezvoltarea prelucrează cele două motive contrastante de la începutul temei I (m. 152–170), tema concludivă de la sfârșitul expoziției formei de sonată (m. 171–190) și tema a II-a (m. 198–201). Din punct de vedere armonic, acordul de dominantă de la sfârșitul expoziției, care, prin repetiția indicată conduce discursul muzical înapoi în tonalitatea de bază, do major, aici, la începutul dezvoltării, intră surprinzător într-un acord de septimă micșorată pe

nota do diez a violoncelului (m. 152). Nu peste mult timp, mai apare un acord al violoncelului, de data aceasta de nonă mică cu fundamentală re, printr-o dispunere succesivă a notelor componente (m. 161). Acest acord se rezolvă pe nota sol din acordul de treapta I a tonalității de bază, do major (m. 164). Fragmentul median al dezvoltării prelucrează, după cum am menționat mai sus, tema concluzivă de la sfârșitul expoziției. Procedul utilizat de Mozart este imitația. Vocile intră în direcție ascendentă: primul este violoncelul (m. 171–173), urmează viola a II-a (m. 174–176), viola I (m. 177–179), vioara a II-a (m. 180–182), ultima fiind vioara I (m. 183–185). Motivul viorii I este, de fapt, începutul unei noi imitații între vioara I și violoncel (violoncelul intră în *stretto*), imitație ce se desfășoară între măsurile 183–190. Ultimul fragment al dezvoltării, care prelucrează tema a II-a, are rolul de retransiție către tonalitatea de bază, do major (m. 191–204). În acest fragment vocile care dialoghează sunt vioara I (m. 193–197) și cele două viole (m. 197–201), conduse în terțe paralele. Ostinato-ul violoncelului pe nota sol timp de opt măsuri pregătește dominantă pentru tonalitatea reprizei, do major.

Tema I din repriză este mai scurtă decât cea din expoziție: are 38 de măsuri, care pot fi împărțite în două fraze asimetrice. Ca în expoziție, și aici regăsim dialogul celor două voci extreme: violoncelul și vioara I. Motivul pregnant și cel cantabil al temei I se perindă de la violoncel la vioara I, imitația bazată pe motivul cantabil al temei este prezentă și în repriză (m. 218–221), cele două cadențe

plagale din măsurile 222–225 pregătesc noul motiv tematic al viorii I (m. 226), motiv care va sta la baza celei de a doua fraze a temei I din repriză. Ca și în expoziție, cele două fraze ale temei sunt despărțite de o cadență evitată (m. 230).

Fraza a doua a temei I este mai lungă cu o măsură, decât cea din expoziție. Din punct de vedere tonal, re bemol majorul de la începutul frazei din expoziție este înlocuit enarmonic în repriză prin do diez major (m. 232–234).

Tranziția către tema a II-a prelucrează și în repriză cele două motive contrastante ale temei I, prin dialogul vocilor extreme: vioara I și violoncelul (m. 255–261). Regăsim imitația la cinci voci bazată pe motivul cantabil al temei I (m. 262–267) și cadența viorii I, de data aceasta acompaniată de viola a II-a și violoncel (voci conduse în octave paralele). Această cadență ne conduce spre tonalitatea de bază, do major, iar următoarele opt măsuri ale viorii I acompaniate de cvartetul celorlalte instrumente anticipează substanța tematică a temei a II-a.

Tema a II-a din repriză (m. 281–323) este formată din cele două fragmente tematice diferite, pe care le-am auzit și în expoziție, cu aceeași distribuție a vocilor: cele două viole, conduse în terțe paralele, dialoghează cu cele două viori, conduse, de asemenea, în terțe paralele (m. 281–292). Al doilea segment al temei aduce din nou accentul de expresie *mf* pe sincopile viorii I (m. 305–313), iar în măsurile 315–320, același instrument se remarcă prin pasajul virtuos de șaisprezecimi descendente. Încheierea temei a II-a se realizează

prin intermediul unei pauze retorice, care este introdusă între acordul de septimă micșorată construită pe treapta a patra alterată ascendent a tonalității de bază, do major și rezolvarea acestuia (m. 320–322).

Fragmentul concluziv de la sfârșitul reprizei (m. 323–368) este mai amplu decât cel din expoziție datorită unei lărgiri interioare, care evocă linia melodică puțin modificată a temei a II-a (m. 341–352). Imitația este prezentă și aici (vocile intră în *stretto*), la începutul temei cadențiale (m. 323–332), între vioara a II-a, viola a II-a, vioara I și duo-ul violei a II-a cu violoncelul (voci conduse în octave paralele). Ultimele 16 măsuri din această parte se bazează pe ostinato-ul violoncelului de pe treapta I a tonalității do major (m. 353–368), pe lângă care apare încă o dată tema cadențială. La început rolul principal revine viorii I (m. 354–357), careia mai târziu i se alătură și vioara a II-a (m. 358–368), intonând linia melodică a viorii I cu o octavă mai jos.

Partea a II-a, *Andante*, se desfășoară în tonalitatea subdominantei, fa major și este construită în formă de sonată fără dezvoltare. Tema I (m. 1–12) cuprinde trei fraze simetrice de câte patru măsuri, iar rolul solistic se împarte între cele două viori și viola I, după cum urmează: prima frază (m. 1–4) este a celor două viori, care sunt conduse la început în sexte paralele, apoi în terțe paralele și sunt acompaniate de celelalte trei voci; primele două măsuri din fraza a doua (m. 5–6) prezintă dialogul dintre vioara I și viola I, după care urmează linia melodică a celor două viori, comentată la sfârșit de saisprezecimile violei I (m. 8). Fraza a doua rămâne suspendată pe o

cadență evitată (m. 8); rolul solistic din fraza concluzivă (m. 9–12) revine viorii I și violei I. În dialogul lor, sunt remarcabile cele două pasaje cromatice ale violei (m. 9–10).

Tranziția către tema a II-a este amplă (m. 13–32) și prezintă un material tematic nou printr-un dialog al viorii I cu viola I. Tema tranziției este intonată de vioara I (m. 13–20) cu comentariile scurte ale violei I, după care rolurile se inversează: viola repetă primele patru măsuri ale temei, de data aceasta cu tălmăcirile scurte ale viorii I (acest procedeu al diversificării sonorității prin contrastul de registru dintre vioară și violă l-am întâlnit în partea lentă a *Cvintetului de coarde în do major* al lui Michael Haydn). Dialogul format din motivele scurte ale celor două instrumente din măsurile 24–28 va fi întrerupt de tutti-ul în *forte* al celor cinci instrumente din măsura 29. Nuanța de *piano* revine brusc în măsura 30, pregătind intrarea temei a II-a.

Tema a II-a este mai amplă decât tema I: are 24 de măsuri, în care asistăm din nou la împărțirea rolului solistic între vioara I și viola I. În primele opt măsuri, linia melodică a viorii I este acompaniată de cvartetul celorlalte instrumente; în perioada următoare (m. 41–48) viola repetă aceeași linie melodică cu o octavă mai jos, iar acompaniamentul diferă de cel din prima perioadă: șaisprezecimile constante ale violoncelului, cu o articulație variată, și intervențiile scurte (bazate în mare parte, tot pe șaisprezecimi) ale celorlalte voci îi conferă acestei fraze un caracter dinamic. Măsura 48 este o surpriză din punct de vedere armonic: linia melodică a

violei I rămâne deschisă prin acordul major (terța mare obținută prin alterarea ascendentă a treptei a patra a tonalității dominantei) de septimă, construit pe treapta a II-a a tonalității dominantei, prilej cu care rolul solistic este preluat iarăși de vioara I (m. 48–51). Pasajul bogat ornamentat și plin de treizecidoimi al vioarei I rămâne din nou deschis din punct de vedere armonic datorită aceluiași acord major de septimă de pe treapta a II-a a tonalității dominantei (m. 51). Viola I repetă pasajul vioarei I (m. 51–53), iar următoarele două măsuri pregătesc mult așteptata cadență pe treapta I a tonalității do major. Cadența vioarei I (m. 60–62), care va introduce repriza printr-un pasaj cromatic, este precedată de patru măsuri de tutti, în care remarcăm dialogul dintre viola I și duo-ul celor două vioari.

Tema I din repriză este identică cu cea din expoziție, la fel și primele 11 măsuri ale tranziției către tema a II-a. Modificarea din punct de vedere armonic apare în măsura 86, dar factura rămâne aceeași ca și în expoziție până la intrarea temei a II-a în tonalitatea de bază, fa major.

Tema a II-a din repriză are 29 de măsuri (este mai amplă decât cea din expoziție) și este identică cu tema a II-a din expoziție până la măsura 22. Lărgirea interioară de două măsuri înaintea acordului de dominantă din măsura 117 și cadența evitată din măsura următoare prelungește tema a II-a din repriză cu cinci măsuri. Dialogul dintre vioara I și viola I continuă și în ultimele opt măsuri ale acestei părți, dialog pe care se bazează de altfel întreaga parte lentă.

*Menuetto*-ul cu indicația de tempo *Allegretto* este o formă tristrofică mică, se desfășoară în tonalitatea de bază, do major și este deosebit de unitară din punct de vedere tematic. Prima perioadă de zece măsuri, pe care se bazează întreg materialul tematic al acestui Menuet, constă din duo-ul celor două viori (conduse în terțe paralele), acompaniat, la sfârșitul frazelor, de celelalte instrumente. Tranziția spre tonalitatea dominantei se bazează pe aceeași substanță melodică, dar rolul solistic revine violei a II-a și violoncelului (m. 11–14) respectiv celor două viole (m. 15–16), voci care sunt conduse, de asemenea, în terțe paralele. În măsura 22 suntem în tonalitatea sol major, tonalitate în care ideea muzicală a *Menuetto*-ului este reluată în *forte* de către cele două viole (conduse în terțe paralele). Duo-ul viololelor este contrapunctată de o temă secundară a celor două viori (conduse în terțe paralele) și acompaniată de basul violoncelului. Observăm în acest fragment mersul contrar al celor două linii melodice ale viorilor și viololelor. Prin acest fragment se și revine la tonalitatea inițială, în care revine materialul tematic de la începutul părții, dar într-o factură diferită: duo-ul violoncelului și al violei a II-a (m. 31–34) începe expunerea temeii în *piano*, iar continuarea îi aparține cvartetului format din cele două viori și viole (atât viorile, cât și violele sunt conduse în terțe paralele), care se desfășoară în nuanța de *forte* (m. 35–40) și este acompaniat în ultimele patru măsuri de violoncel. Fragmentul concludiv al *Menuetto*-ului variază din nou materialul tematic de la începutul părții: duo-ul celor două viori este acompaniat deja la început de cele

două viole, viola a II-a având un pasaj cromatic în mers contrar cu linia melodică a celor două viori.

În măsura 43, duo-ul format din viola I și violoncel (voci care se desfășoară în mers contrar) răspunde celor două viori, concluzia finală aparținând viorii I, cu acompaniamentul celorlalte voci.

Iată și schema *Menuetto*-ului:

A	:  :	A var1	A var2	A	A var3	:
1-10		11-22	23-30	31-40	41-48	
Do		Sol	Do <sub>D</sub>	Do	-----	

Trioul, scris în tonalitatea subdominantei, fa major, ne amintește, prin structura lui, de Trioul primului *Cvintet* al lui Mozart. Am putea spune că și acest Trio este conceput în formă de sonată, având o temă I (un acord de septimă de dominantă) de doar patru măsuri, o tranziție amplă spre tonalitatea dominantei și o temă a II-a bine conturată (LÁSZLÓ 2008, 17–18). Față de *Menuetto*, care are 48 de măsuri, Trioul este construit mai amplu: conține 66 de măsuri.

Factura temei I prezintă solo-ul viorii I, căruia îi răspunde cvartetul celorlalte instrumente (m. 1–4). Tranziția spre dominantă (m. 5–16) începe cu o polimetrie între vioara I, care cântă în măsura de 2/4 deasupra unui acompaniament în 3/4 al aceluiași cvartet menționat mai sus. Măsurile 9–14 ale tranziției conturează o factură redusă de trio: timp de șase măsuri, atât cele două viori, cât și cele două viole sunt conduse în octave paralele cu un acompaniament în caracter de vals al violoncelului.

Tema a II-a are opt măsuri (m. 17–24), în care se continuă factura utilizată în tranziție: cele două viori, conduse în octave

paralele, sunt acompaniate de duo-ul celor două viole și de pătrimile violoncelului, care marchează timpul tare al fiecărei măsuri.

Dezvoltarea (m. 25–42) începe cu o succesiune de modulații din cvintă în cvintă (Sol→Do→Fa→Sib), utilizând un motiv care derivă din cel al temei I, inversând rolurile dintre instrumente: violoncelul preia solo-ul viorii I de la început, iar lui îi răspunde cvartetul format din restul instrumentelor. Violoncelul preia și hemiolele viorii I de la începutul tranziției (m. 5–7), în *forte* și motivul cromatic al viorilor din măsurile 9–12, respectiv 51–54. În ultimele patru măsuri ale dezvoltării (m. 39–42) observăm o dominantă a fa majorului, cu trei trepte alterate: la bemol, ca sextă coborâtă, si becar și re bemol, ca sensibilă inferioară, respectiv superioară a do-ului, dominantă fa majorului.

Repriza prezintă tema I identică cu cea din expoziție, o tranziție amplă către tema a II-a, care de data aceasta este intonată în tonalitatea de bază, fa major (m. 59–66).

Iată și schema Trioului:

<u>Expoziție</u>			<u>Dezvoltare</u>						
tema I	tranziție	tema II	:	~					
A	B	C							
1-4	5-16	17-24		25-26	26/3-28	28/3-30	30/3-32	32/3-35	35/2-42
Fa <sub>D</sub>	Fa→Do	Do-----		Sol <sub>D</sub> -Sol	Do <sub>D</sub> -Do	Fa <sub>D</sub> -Fa	Sib <sub>D</sub> -Sib	Sib→Fa	Fa→Fa <sub>D</sub>

<u>Repriză</u>		
tema I	tranziție	tema II
A	B	C
43-46	47-58	59-66
Fa <sub>D</sub>	Fa→Sib→Fa	Fa

Partea a IV-a, *Allegro* cuprinde 539 de măsuri și este construită în formă de rondo-sonată. Tema de rondo este amplă, are

57 de măsuri și poate fi împărțită în trei perioade asimetrice: 16 + 12 + 29 măsuri. Din punct de vedere tonal, perioada a doua conduce discursul melodic în tonalitatea dominantei, sol major, iar solo-ul viorii I din măsurile 36–41, finalizat printr-un pasaj cromatic de patru măsuri, realizează retransiția către tonalitatea de bază, do major. Pe tot parcursul temei, rolul solistic aparține viorii I, care este acompaniată de cvartetul celorlalte instrumente, chiar printr-un motiv tematic (m. 29–33).

Primul episod (m. 58–103) constituie, de fapt, tranziția către tonalitatea dominantei, respectiv către tema a II-a. Factura este mai diversificată: în primele opt măsuri cele două viori (conduse în terțe paralele) dețin rolul solistic, pentru ca în măsurile 66–69 să li se alăture și cele două viole (vioara I și viola I, respectiv vioara a II-a și viola a II-a sunt conduse în octave paralele). Începând cu măsura 74, vioara I devine din nou vocea principală, excelând printr-un pasaj virtuos de șaisprezecimi până la măsura 90. Aici se remarcă și violele prin pasajele lor de șaisprezecimi, conduse în sexte paralele (m. 90–93). Din măsura 86 se instalează tonalitatea re major, care va reprezenta funcția de dominantă pentru introducerea temei a II-a în sol major. Tema a II-a este precedată de polifonia latentă a viorii I soliste (m. 99–102), fragment care rămâne suspendat pe septima de dominantă a tonalității sol major.

Tema a II-a (m. 104–136) are 33 de măsuri, iar din punct de vedere tonal prezintă o modulație depărtată până la mi bemol major, în măsura 121. Factura este și ea mai complexă: după primele șapte

măsurile ale viorii I ca voce principală, cele două viole preiau linia melodică, ele fiind acompaniate de pasajul de șaisprezecimi al viorii I și de trilurile viorii a II-a. Imitația dintre vioara I și violoncel (m. 117–120) și canonul dintre vioara I și viola I (m. 121–130) se bazează pe ritmul punctat din măsura 107 a temei a II-a.

Episodul al doilea, în sol major (m. 136–210) este unul amplu și constituie, de fapt, dezvoltarea formei de rondo-sonată, pe parcursul căreia sunt prelucrate primele măsuri din tema de rondo, un motiv cromatic, atât în direcție descendentă (m. 136–138), cât și în direcție ascendentă (m. 142–143) și o frază cu o ritmică simplă și cu un caracter vioi (m. 185–192). Imitația, frecvent utilizată în acest episod, se bazează pe motivul cromatic de la debutul episodului și pe motivul din prima măsură a frazei sus menționate. Dezvoltarea se termină cu o pauză retorică, precedată de un acord de septimă de dominantă (m. 209–210).

În repriză este adusă din nou tema de rondo și primele 16 măsuri (identice cu cele din expoziție) din tranziția spre tema a II-a. Tranziția, care constituie de fapt episodul al treilea al formei de rondo-sonată (m. 269–358), este aproape dublă ca dimensiune față de cea din expoziție (90 de măsuri), datorită unei lărgiri interioare (m. 297–332), care prelucrează motivul de debut al temei de rondo atât în starea lui inițială, cât și în oglindă, utilizând procedeul imitației.

Fragmentul care introduce tema a II-a a reprizei este unul cunoscut din punctul de vedere al substanței tematice, dar demersul tonal este altul: tonalitatea sol major, instalată din măsura 341, este

dominanta tonalității de bază, do major, în care apare tema a II-a a reprizei (m. 359–393), mai lungă cu două măsuri decât cea din expoziție. Modulația depărtată până la la bemol major și procedeul imitației (m. 372–375), respectiv al canonului (m. 376–387) sunt prezente și în repriză.

Episodul nr. 4 (m. 393–493), care se desfășoară în tonalitatea de bază, do major, utilizează motivele prelucrate în episodul dezvoltării și procedeul imitației.

Fragmentul concluziv al acestei părți aduce o idee muzicală nouă, revigorantă (m. 493–507), prezentată de cele două viori (conduse în octave paralele), acompaniate printr-un motiv ritmic (preluat din tema de rondo) de celelalte instrumente. Materialul tematic nou se repetă încă o dată, cu o modificare armonică remarcabilă în fragmentul de cadențare: un acord de septimă dublu alterat (m. 518), cu fundamentală fa diez. Nota la bemol a violoncelului, care formează o sextă mărită cu fundamentală, este sensibilă superioară a notei de dominantă, pe care se rezolvă acordul.

Finalul se încheie cu un ultim canon între vioara I și violoncel (m. 521–531, violoncelul intră în *stretto*) și un tutti final al celor cinci instrumente, care sunt grupate într-un duo (cele două viori, conduse în octave paralele) și un trio (cele două viole și violoncelul, viola I fiind la distanță de terță ascendentă față de viola a II-a și violoncel).

### **W. A. Mozart: *Cvintetul de coarde în sol minor, KV 516***

Din cele șase Cvintete de coarde ale lui Mozart, *Cvintetul în sol minor* (datat în registrul propriu al compozitorului pe 16 mai 1787) apare, fără îndoială, cel mai des pe scena muzicii de cameră. Tonalitatea specială pentru Mozart și multitudinea de sentimente pe care le exprimă (tandrețe, melancolie, nemulțumire, descurajare, depresie, pesimism) (SCHUBART 1983, 323) îi asigură un loc aparte în literatura camerală.

H. C. Robbins Landon în cartea sa *The Mozart Essays* afirmă : „The G minor Quintett is a mirror of Mozart’s personal tragedy: music’s greatest genius was misunderstood...” (*Cvintetul în sol minor* este oglinda tragediei personale a lui Mozart: geniul cel mai mare al muzicii a fost neînțeles...) (ROBBINS LANDON 1995, 150).

Tragedia personală despre care vorbește muzicologul englez constă, de fapt, în evenimentele care au avut loc în viața compozitorului între anii 1787–1788. Succesul operei *Nunta lui Figaro* la Viena (cu premiera pe 1 mai 1786) s-a dovedit a fi trecător: în decursul anului 1787 a mai figurat în program doar de opt ori.

Cu toate că împăratul Joseph al II-lea l-a angajat pe Mozart în funcția de compozitor de muzică de cameră în locul lui Christoph Willibald Gluck (1714–1787), el prefera muzica lui Giuseppe Sarti (1729?–1802), Giovanni Paisiello (1740–1816), Domenico Cimarosa (1749–1801) și Gaßmann (ROBBINS LANDON 1995, 150–151).

Nici viața personală a lui Mozart nu i-a adus multe bucurii: dintre cei patru copii (născuți între anii 1783–1787) doar unul a rămas în viață. Starea sa de sănătate s-a înrăutățit, iar în 28 mai 1787 a survenit decesul tatălui său.

În aceste condiții a scris Mozart – pe libretul lui da Ponte – opera *Don Giovanni* (a cărei premieră a avut loc la Praga, pe 29 octombrie 1787), trei simfonii mari (KV 543, 550 și 551), două sonate pentru pian și vioară (KV 526 și 547), trei triouri cu pian (KV 542, 548 și 564), „*Musikalischer Spass*“ KV 522, „*Eine kleine Nachtmusik*” KV 525 și nu în ultimul rând, două Cvintete de coarde: KV 515 și 516 (TÓTH - SZABOLCSI 1941, 112–114).

În *Cvintetul de coarde în sol minor, KV 516* succesiunea părților este:

Partea I: *Allegro* (formă de sonată)

Partea a II-a: *Menuetto (Allegretto)* - Trio (formă tristrofică mare)

Partea a III-a: *Adagio ma non troppo* (formă de sonată fără dezvoltare)

Partea a IV-a: *Adagio. Allegro* (Rondo-sonată)

Partea I, *Allegro*

Factura în care este prezentată tema I este cea de trio: vioara I este vocea primordială, acompaniată de vioara a II-a și viola I (menționăm că, din cele șase Cvintete de coarde ale lui Mozart, doar cel în *do minor, KV 406 [516b]* pornește de la început cu factura completă a celor cinci voci).

Tema I se desfășoară în nuanța de *piano*, iar sentimentul de tristețe pe care îl transmite linia melodică se datorează atât motivului cromatic descendent al viorii I din măsura a doua, cât și optimilor legate câte două din măsura următoare, imprimându-se, astfel, o tentă de suspin. Acompaniamentul bazat pe un mers constant de optimi conferă temei un caracter neliniștit.

În prezentarea temei I, recunoaștem procedeul utilizat de Mozart în primul său Cvintet de coarde (KV 174), și anume: fraza întâi prezentată de vioara I, care este acompaniată de vioara a II-a și de viola I, este repetată aproape identic de viola I, acompaniată de duo-ul violei a II-a și al violoncelului.

Și aici se reliefează structura complexă a temelor mozartiene: tema I este formată din trei fragmente asimetrice: primele opt măsuri ale viorii I soliste, o frază formată din 11 măsuri, în care trio-ul vocilor grave este urmat de tutti-ul celor cinci instrumente (m. 9–19) și fraza concluzivă de zece măsuri, în care remarcăm un canon în *stretto* între violoncel și vioara I (m. 26–28), bazat pe motivul primei măsuri a temei I.

Începând din măsura 30, tranziția către tema a II-a anticipează motivica acesteia (a se vedea procedura asemănătoare în partea I din *Cvintetul în do minor, KV 516b*). Accentul de expresie *mfp*, întâlnit deja în partea I a *Cvintetului în do major, KV 515*, este prezent și în acest fragment, având rolul de a sublinia momentele tensionate armonice: acordul de nonă (fără septimă) din măsura 32, acordul de septimă de pe timpul doi al măsurii 36, acordul de septimă micșorată

din măsura 37 și acordul de nonă din măsura 43, reprezentând punctul culminant al tranziției spre tema a II-a.

Pentru cvartetul de coarde clasic, pe cât de firească este utilizarea acordurilor cu fundamentala dublată sau a acordurilor de septimă, tot atât de natural ne apare disponibilitatea idiomatică a cvintetului de a „se mândri” cu acordurile de nonă, compuse din cinci sunete. Mozart exploatează din plin acest avantaj al facturii la cinci voci, utilizând acordul de nonă și în celelalte Cvintete ale sale: de exemplu în dezvoltarea formei de sonată a părții I din *Cvintetul în do major, KV 515* (m. 161–162), unde componentele acordului de nonă se derulează succesiv sau în tranziția spre tema a II-a (atât în expoziție, cât și în repriză) a *Adagio*-ului din *Cvintetul în re major, KV 593*.

Tema a II-a (m. 49–64), datorită tonalității majore și bemol (relativa tonalității de bază), are un caracter mai vioi și este formată din două fraze asimetrice: 7 + 8 măsuri. Tema este prezentată de vioara I, iar în fraza a doua (m. 56–64) i se alătură viola I.

Fragmentul concluziv al expoziției este amplu (m. 64–94) și prelucrează motivul inițial al temei I prin imitația dintre violoncel și vioara a II-a (m. 64–68), respectiv vioara a II-a și viola I (m. 72–76). Inventivitatea lui Mozart se evidențiază în ambele fragmente prin suprapunerea în discursul melodic a mai multor motive contrastante:

în primul fragment, găsim ritmul lombard<sup>12</sup> împrumutat din măsurile precedente temei a II-a, iar în al doilea fragment este prezent atât ritmul lombard, cât și un pasaj virtuos de șaisprezecimi al viorii I.

Pasajul cromatic de triolette al viorii I (m. 79–81), căreia îi răspund cele două viole (conduse în terțe paralele), apoi vioara a II-a și la urmă violoncelul, aduce un suflu nou în discursul muzical. Acest procedeu „haydnian” (ROBBINS LANDON 1995, 145) l-am întâlnit și în partea I a *Cvintetului de coarde în si bemol major, KV 174*. Ultimele zece măsuri ale expoziției readuc motivul inițial al temei I la vioara I, apoi la viola I în dialog cu vioara I, iar spre sfârșit îl găsim și la vioara a II-a. Expoziția se încheie cu un acord de septimă de dominantă a tonalității de bază, sol minor, al cărui *suspans* este subliniat și de coroana plasată deasupra pauzei de optime.

Trecerea spre dezvoltare se realizează prin adăugarea la semicadența de la finalul expoziției a unui alt acord de septimă (m. 96), acord care rămâne nerezolvat.

Dezvoltarea începe cu o substituire tonală: motivul inițial al temei I apare în tonalitatea la bemol major, apoi trece în fa minor și re bemol major (m. 101–104), fragment care se bazează la început pe canonul dintre violoncel și vioara I, apoi pe un canon între vioara a II-a, viola I și vioara I (vocile intră în *stretto*).

---

<sup>12</sup> Conform *Dicționarului de termeni muzicali*, ritmul lombard (în limba germană *lombardischer Geschmack* [gust lombard], în limba franceză *manière lombarde* [manieră lombardă]) este un ritm punctat, în care accentul cade pe valoarea scurtă (DTM 1984, 271).

Tema de tranziție spre repriză, cu accentele de expresie *mf* este și ea prelucrată prin procedeul imitației: vioara I aduce tema în mi bemol minor (m. 107–110) cu o imitație scurtă a viorii a II-a (m. 110–111), violoncelul repetă tema în fa minor (m. 111–114) cu o imitație scurtă a violei a II-a (m. 114–115), ultima fiind tema violei I în sol minor (m. 115–118) cu imitația scurtă a viorii a II-a (m. 118–119). Această imitație continuă între cele două viori până la măsura 122, moment în care cele cinci voci se unesc printr-o imitație concluzivă (vocile intră în *stretto*), în nuanța de *forte* (m. 122–125). Fragmentul următor, care debutează cu un *subito piano* și pregătește repriza, se remarcă prin mersul contrar al celor două duo-uri formate din partidele viorilor și ale violelor (m. 125–133).

Repriza (m. 133) prezintă tema I modificată printr-o lărgire interioară (m. 144–155), în care găsim din nou procedeul imitației bazat pe două motive ale temei I: motivul de început se perindă în cele trei voci grave, iar cel al „suspînului” la cele două viori (m. 149–155). Tranziția (cu accentul de expresie *mf*) anticipează și aici motivica temei a II-a, dar cu o modulație spre tonalitatea de bază, sol minor. Tema a II-a din repriză este mai lungă cu o măsură decât cea din expoziție, dar factura este aceeași: rolul solistic se împarte între vioara I și viola I.

Fragmentul concluziv al reprizei (m. 201–231) se bazează pe același material tematic ca și cel de la sfârșitul expoziției și rămâne suspendat tot pe un acord de septimă de dominantă, de data aceasta a tonalității do minor. *Suspansul* creat de acest acord împreună cu

coroana plasată deasupra pauzei de optime este intensificat cu încă două acorduri: unul în fa major și unul de septimă de dominantă a tonalității de bază, sol minor (în ambele situații, pauza de optime este amplificată cu o coroană).

Această parte se încheie cu o codă nenotată grafic de compozitor (m. 235–254), procedeu întâlnit deja în primele două Cvintete: în partea I, a II-a și în finalul *Cvintetului în si bemol major, KV 174* și în partea a II-a a *Cvintetului în do major, KV 515*. Motivul inițial al temei I apare din nou într-o imitație la patru voci (m. 235–236), motivul cromatic este prelucrat prin procedeul augmentării (la vioara a II-a și viola I, m. 237–239) și cel al canonului (între vioara I și duo-ul violei a II-a cu violoncelul, m. 236–239), apoi apare pentru o ultimă dată motivul inițial al temei de tranziție (m. 243–252).

Partea a II-a a Cvintetului este un tristrofic mare, care cuprinde *Menuetto*-ul (*Allegretto*) și Trioul.

*Menuetto*-ul este o formă tristrofică mică și se desfășoară în tonalitatea de bază, sol minor. Materialul tematic poate fi împărțit în trei perioade asimetrice: 13 + 12 + 18 măsuri. În prima perioadă alternează cu abundență cele două indicații dinamice contrastante: *forte* și *piano*. Diferența de intensitate este subliniată și prin schimbarea facturii: nuanța de *piano* aduce cu sine o factură redusă la patru sau trei voci. Din punct de vedere tonal, discursul muzical modulează în tonalitatea dominantei (m. 13). În perioada a doua (m. 14–25), rolul solistic revine viorii I, având o linie melodică lirică între măsurile 18–25. Ultima perioadă se desfășoară în tonalitatea de

bază, sol minor, și regăsim schimbările de intensitate prin alternarea dintre *forte* și *piano*.

Trioul se desfășoară în tonalitatea omonimă, sol major și, la fel ca în triourile primelor două Cvintete, remarcăm și aici întrepătrunderea formei strofice cu cea de sonată. Tema I (m. 43–49) are un caracter cantabil, tema a II-a un caracter vioi (m. 50–56), iar rolul solistic revine, de fiecare dată, vioii I. Dezvoltarea prelucrează tema I prin imitația dintre vioara I și violoncel (m. 62–74). Repriza aduce tema I mai scurtă decât cea din expoziție (m. 74–77) și tema a II-a în tonalitatea de bază, sol major. În fragmentele concluzive ale expoziției (m. 56–62) și ale reprizei (m. 84–90), rolul solistic este atribuit celor două viole (conduse în terțe paralele).

Iată și schema Trioului:

<u>Expoziție</u>			<u>Dezvoltare</u>	<u>Repriză</u>		
tema I	tema II	tema cad.		tema I	tema II	tema cad.
A	B <sub>1</sub>	B <sub>2</sub>	∴ C	A	B <sub>1</sub>	B <sub>2</sub> ∴
43-49	50-56/1	56/2-62/1	62/2-74/1	74/2-77	78-84/1	84/2-90
Sol→Re	Re-----		Re ---Sol <sub>D</sub>	Sol-----		

Partea lentă *Adagio ma non troppo* se desfășoară în tonalitatea mi bemol major (subdominantă relativei majore) și este construită în formă de sonată fără dezvoltare. Mozart introduce surdina la toate instrumentele (procedeu utilizat la patru voci și în partea lentă a *Cvintetului în si bemol major, KV 174*).

Tema I de 13 măsuri poate fi împărțită în trei fraze asimetrice: 4 + 6 + 3 măsuri. După prima frază, care rămâne suspendată pe un acord de septimă de dominantă, fraza a doua începe cu un canon între vioara I și violoncel (m. 5–8) și modulează spre subdominantă

tonalității de bază, la bemol major. Menționăm existența unei cadențe evitate în măsura 9. Fraza a treia (m. 11–13) începe tot cu canonul dintre vioara I și violoncel și readuce tonalitatea de bază, mi bemol major.

Primele cinci măsuri din tranziție (m. 14–18) pregătesc o modulație către omonima minoră a tonalității dominantei: si bemol minor. Acest fragment este împânzit cu *sf*-uri și *sfp*-uri, iar în tema tranziției (m. 18–27), linia melodică a viorii I este contrapunctată de motivul resemnat al violei a II-a din măsurile 19 și 21, însoțit de accentul de expresie întâlnit deja în primele două Cvintete: *mfp*. Din nou, în măsura 24, este scrisă o cadență evitată.

Tema a II-a (m. 27–35) se desfășoară în tonalitatea dominantei, si bemol major, și are caracter dansant, datorită, în primul rând, acompaniamentului în contratimp al vocilor mediane. Rolul solistic revine viorii I, căruia i se alătură viola I din măsura 30. Atât sincopel viorii I, cât și cele ale violei I sunt subliniate prin accentele de expresie *mfp*.

După cum am menționat mai sus, această formă de sonată nu are dezvoltare, doar o retransiție scurtă (m. 35–37) către repriză.

Tema I din repriză este identică cu cea din expoziție (cadența evitată o găsim în m. 46), iar tema tranziției către tema a II-a a reprizei (m. 55–66) se desfășoară în omonima tonalității de bază: mi bemol minor (cadența evitată se află în m. 61).

Tema a II-a din repriză (m. 66–74) se desfășoară în tonalitatea de bază, mi bemol major, iar din punctul de vedere al facturii și al materialului tematic, este identică cu cea din expoziție.

Fragmentul concluziv al reprizei prezintă o imitație între viola I și violoncel (m. 76–78) în timp ce vioara I își intonează linia melodică cu participarea ocazională a viorii a II-a.

Finalul pornește cu un *Adagio* de 38 de măsuri, în tonalitatea de bază, sol minor. Introducerea lentă înaintea finalului unei lucrări este frecvent utilizată de Joseph Haydn, dar la Mozart este o raritate (ROBBINS LANDON 1995, 152). Acest fragment în sol minor face legătura între partea lentă și *Allegro*-ul final, care se desfășoară în sol major și are un caracter surprinzător de vioi. Vioara I deține rolul primordial în această introducere lentă și este acompaniată printr-un mers egal de optimi de către vocile mediane și de *pizzicato*-ul violoncelului. *Pizzicato*-ul este întrerupt ocazional de indicația *coll'arco*, atunci când violoncelul imită motivul inițial al viorii I (m. 4 și 9), sau în ultimele trei măsuri. Din punct de vedere tonal, discursul muzical modulează la omonima tonalității dominantei, re major (m. 17), iar trecerea la *Allegro* se realizează prin suspendarea *Adagio*-ului pe un acord de septimă de dominantă a tonalității sol major, tonalitate în care se va desfășura *Allegro*-ul final.

Tema de rondo cu începutul anacruhic este un tristrofic mic, care pornește în sol major, modulează la tonalitatea dominantei, re major și revine la tonalitatea de bază. Rolul solistic aparține viorii I,

care are ocazia să-și demonstreze virtuozitatea în pasajele de saispzeciimi din fragmentul median (m. 46–53).

Episodul de tranziție (m. 59–103), care aduce un ușor contrast prin caracterul său liric, se poate împărți în două segmente tematice: primul se desfășoară în tonalitatea de bază sol major, cu o factură în care rolul solistic se împarte între vioara I (m. 59–66) și duo-ul celor două viole (m. 67–70, respectiv 78–84). Fragmentul al doilea (m. 89–103) se desfășoară în tonalitatea dominantei, re major și prezintă o factură mult mai diversificată: în primele opt măsuri asistăm la un dialog între vioara I și duo-ul viorii a II-a cu viola a II-a (în terțe paralele). Începând cu măsura 97, replica viorii I din dialogul precedent este preluată de viola I, apoi de violoncel, concluzia finală aparținând viorii I (m. 99–103).

Tema a II-a (m. 103–125) este la fel de vioaie ca și tema I, rolul solistic fiind împărțit între vioara I și duo-ul viorii a II-a cu viola I (m. 111–117). Cromatismul primește un rol important în acest fragment: remarcăm motivul cromatic ascendent al viorii I (m. 112, 114, 116) și optimile cromatice (conduse în terțe paralele) ale duo-ului format din vioara a II-a și viola I, din măsurile 122–123.

Trecerea spre repriză se realizează în următoarele 21 de măsuri, în care viorii I i se atribuie rolul solistic, vioara a II-a deținând doar replici scurte (m. 134–137). Discursul muzical este suspendat în măsura 142, printr-un acord de septimă de dominantă a tonalității de bază, sol major, iar solo-ul viorii I din măsurile 143–145 realizează trecerea propriu-zisă la repriză.

Repriza aduce tema I modificată față de cea din expoziție: prin alterarea descendentă a sensibilei tonalității sol major din fraza finală a temei I (m. 167) se modulează spre tonalitatea subdominantei, do major, în care se va desfășura episodul următor. Din nou remarcăm acordul de septimă de dominantă al noii tonalități, do major (m. 172), și solo-ul viorii I, care realizează legătura între tema I și episodul următor.

Acest episod în do major (m. 176–191) este construit din două perioade simetrice de câte opt măsuri și precede tranziția către tema a II-a a reprizei. Factura este simplă: vioara I are rol solistic, fiind acompaniată de cvartetul celorlalte instrumente.

Episodul de tranziție (m. 192–230) către tema a II-a din repriză repetă materialul tematic al tranziției din expoziție, dar cu o factură mult mai diversificată. Primul fragment se bazează pe procedeul canonului (între vioara I și violoncel în m. 192–199) și al imitației (între cele cinci voci, care intră în *stretto*, în ordine ascendentă: m. 197–203; între partida violelor și cea a viorilor: m. 204–211). Fragmentul al doilea al tranziției (m. 216–230) se desfășoară în tonalitatea de bază, sol major. Aici regăsim atât dialogul dintre vioara I și duo-ul viorii a II-a cu viola a II-a, cât și replica viorii I repetată de vioara a II-a și de violoncel (m. 224–225).

Tema a II-a a reprizei (m. 230–252) este identică cu cea din expoziție, exceptând, desigur, tonalitatea în care se desfășoară. Episodul următor (m. 252–279) este înrudit cu episodul de retransiție către repriză, dar este mai amplu decât acesta, datorită unei lărgiri

interioare, prin care se modulează din tonalitatea sol major către tonalitatea dominantei, re major (m. 260–271). Rolul solistic este împărțit între cele două viori, dar în canonul din măsurile 267–271 sunt angrenate și viola I cu violoncelul. Acordul de septimă de dominantă a tonalității de bază, sol major pregătește o codă (nenotată grafic de compozitor), care va fi introdusă de solo-ul viorii I (m. 277–279).

Coda de 57 de măsuri vine să ne reamintească unele dintre ideile muzicale ale acestei părți. Primele 11 măsuri evocă debutul temei de rondo (remarcăm prezența unei cadențe evitate în m. 285). Fragmentul următor (m. 289–304) cuprinde pasajele de virtuozitate ale viorii I și o imitație (vocile intră în *stretto*) între vioara I, viola I și violoncel (m. 295–299). Începând cu măsura 304 apare din nou materialul tematic al primului fragment din episodul de tranziție către tema a II-a din repriză, cu aceleași procedee componistice: canonul dintre vioara I și violoncel (m. 305–313), și imitația celor cinci voci din măsurile 310–316 (în *stretto*). Această imitație revine pentru ultima dată în fragmentul final al codei (m. 324–335), între viola I și duo-ul celor două viori.

### **Concluzii:**

Din analizele primelor trei Cvintete ale lui Mozart se evidențiază unele asemănări între acestea, dar mai ales între primul *Cvintet de coarde în si bemol major, KV 174* și *Cvintetul de coarde în sol minor, KV 516* (înrudirea dintre tonalități este doar un aspect).

Din punctul de vedere al edificării construcției formale a părților componente dorim să atragem atenția asupra triourilor celor două Cvintete: ambele întrunesc semnalmentele specifice ale formei de sonată.

Tot în această ordine de idei dorim să amintim existența codei de la sfârșitul părților I și sfârșitul părților terminale din ambele Cvintete (menționăm că, partea lentă din *Cvintetul în si bemol major, KV 174* se finalizează tot cu o codă).

Factura prezintă și ea unele elemente asemănătoare: împărțirea rolului solistic între instrumente (în special între vioara I și viola I) este ilustrată convingător în expozițiile formelor de sonată ale părților I din cele două Cvintete, mai precis în expunerea temelor I: vioara I prezintă tema, iar viola I o repetă. Prin acest procedeu, Mozart conferă violei I rol solistic egal cu vioara I.

Cu toate că muzicologul Tilman Sieber (SIEBER 1983) încadrează primul *Cvintet de coarde* al lui Mozart în perioada de trecere de la divertimento la cvintetul de coarde, noi îl considerăm o reală lucrare de muzică de cameră, și nu un divertimento, cum susțin cei mai mulți dintre muzicologi. Opinia noastră se bazează pe faptul că procedeele utilizate de Mozart în primul său *Cvintet de coarde* le-am regăsit și în *Cvintetul de coarde în sol minor, KV 516*, în pofida distanței mari din punct de vedere cronologic (14 ani) dintre cele două lucrări.

## **W. A. Mozart: Cvintetul de coarde în do minor, KV 406 (516b)**

### **Prelucrarea Serenadei pentru suflători KV 388 (384a)**

În anunțul apărut în ziarul *Wiener Zeitung* pe 2, 5 și 9 aprilie și în ziarul *Journal des Luxus und der Moden* din Weimar din iunie 1788, Mozart a oferit spre vânzare trei Cvintete de coarde: cel în *do major*, KV 515 (datat pe 19 aprilie 1787, după registrul propriu al lui Mozart), cel în *sol minor*, KV 516 (datat pe 16 mai 1787) și cel în *do minor*, KV 516b, prelucrarea *Serenadei pentru suflători KV 388 (384a)*.

Din anunțul publicat în cele două ziare, putem deduce că Mozart a finalizat această din urmă prelucrare în primăvara anului 1787, iar nevoia urgentă de bani și presiunea timpului au constituit, probabil, motivul pentru care el nu a scris o lucrare nouă, ci s-a întors la una concepută cu cinci ani mai devreme. Este vorba de *Serenada pentru suflători KV 388 (384a)*, datată în iulie 1782.

*Serenada în do minor* a fost scrisă cu puțin timp după terminarea operei *Răpirea din serai*. Despre originea ei nu se știe nimic în afara datei din manuscris: 1782. Cu toate că Mozart o numește „*Nacht Musik*” (muzică de noapte), denumire ce trimite fără echivoc la genul serenadă, lucrarea depășește net tiparul serenadei convenționale, atât din punct de vedere al formei, cât și din cel al substanței tematice. Semnalăm faptul că aceasta este singura serenadă mozartiană scrisă într-o tonalitate minoră.

Din punctul de vedere al formei, *Cvintetul de coarde* reproduce fidel structura *Serenadei*, și anume: partea I (*Allegro*) și

partea a II-a (*Andante*) sunt scrise în formă de sonată, partea a III-a este un tristrofic mare format dintr-un Menuet în canon și un Trio în canon în oglindă, iar finalul (*Allegro*) este o temă cu variațiuni.

Partea I (*Allegro*) este construită în formă de sonată și conține 231 de măsuri. După cum am menționat deja pe parcursul analizei efectuate asupra *Cvintetului de coarde* precedent, *Cvintetul în do minor* este singurul, care începe cu factura completă a celor cinci voci.

Tema I se desfășoară între măsurile 1–22 și cuprinde cinci fraze asimetrice: 4 + 5 + 3 + 4 + 6 măsuri. Unisonul în *forte* al celor cinci instrumente îi conferă primei fraze un caracter ferm. Fraza a doua (m. 5–9) are un caracter liniștit, melancolic, exprimat prin sincopelul viorii I, *legato*-urile lungi ale celorlalte instrumente și nuanța generală de *piano*. Această liniște va fi brusc întreruptă de cele trei măsuri în *forte* din fraza a treia. Caracterul agitat al acesteia se datorează ritmului lombard al viorii I și sincopelor din vocile mediane. Fraza a patra (m. 13–16) exprimă o ușoară resemnare prin succesiunea descendentă a septimelor micșorate ale violei I, dar fraza de încheiere a temei I aduce o concluzie senină (m. 17–22).

Tranziția amplă (m. 22–41) către tema a II-a începe cu prima frază a temei I, dar într-o manieră modificată: violoncelul intonează arpegiul ascendent, iar restul vocilor îl acompaniază printr-o mișcare de optimi cu articulație variată, rezultată din combinația *staccato*-ului cu *legato*-ul. Măsurile 28–33 anticipează ritmica temei a II-a, iar unisonul următor (m. 34–39) pregătește dominantă noii tonalități (mi

bemol major), pe care se suspendă întreaga tranziție. Trecerea spre tema a II-a se realizează prin solo-ul de două măsuri al viorii I (m. 40–41).

Față de tema I, care cuprinde mai multe fraze cu caracter diferit, tema a II-a (m. 42–66) este în totalitate cantabilă. Dintre cele patru fraze simetrice compuse din câte șase măsuri, fraza a doua este repetarea primeia, iar a patra este repetarea celei de a treia.

Vioara I este cea care prezintă tema a II-a, acompaniată în prima frază de numai trei instrumente: vioara a II-a, viola I și violoncelul. Începând cu fraza a doua, factura este mai densă, violei I i se atribuie rolul solistic (vioara I și viola I sunt conduse în octave paralele), iar viola a II-a se alătură vocilor acompaniatoare. Fraza a treia nu aduce modificări de factură, cu atât mai mult însă ultima frază, în care partida viorilor și cea a violelor deține rolul solistic (vioara I și viola I, respectiv vioara a II-a și viola a II-a sunt conduse în octave paralele), iar violoncelul le acompaniază.

Fragmentul concluziv al expoziției (m. 66–94) cuprinde 29 de măsuri și aduce un material tematic nou. Motivul pregnant de două măsuri, pe care se bazează primele două fraze ale acestui fragment este intonat întâi de cele două viori (conduse în octave paralele) și de violoncel (m. 67–72), apoi de cele două viole (m. 75–78). Remarcăm cromatismul descendent al viorii I și al violei I din măsurile 84 și 88.

Fragmentul concluziv se încheie cu o frază de cinci măsuri, în care mișcarea egală de optimi a viorii I, a violei I și a violoncelului,

respectiv *sforzandi* de pe doimile viorii a II-a și ale violei a II-a îi conferă acesteia un caracter ferm.

Dezvoltarea (m. 95–128) aduce o idee muzicală nouă (m. 95–106), prezentată de viola I solistă, acompaniată de viola a II-a și de violoncel, totodată evocă fraza a treia a temei I și prelucrează fraza a patra, utilizând procedeul mersului contrar dintre voci (septimele micșorate ale celor două viori din m. 111 și 113) și imitația dintre cele două voci extreme: vioara I și violoncelul, care intră în *stretto* (m. 115-121).

Retranziția către repriză (m. 122–128) prezintă dialogul dintre duo-ul viorilor și trio-ul format din cele două viole și violoncel. Nuanța de *forte* și *icurile* plasate deasupra optimilor îi conferă acestui fragment un caracter ferm. *Subito piano*-ul în care apare acordul de septimă construit pe sensibila tonalității de bază, do minor (m. 128), și pauza generală, care urmează, asigură momentul de *suspans* înaintea reprizei.

Tema I din repriză (m. 130–151) este identică cu cea din expoziție. Tranziția către tema a II-a conține 26 de măsuri (este mai lungă decât cea din expoziție), prelucrează prima frază a temei I în vocea din bas (m. 151–158) și anticipează ritmica frazei a treia din tema a II-a. Unisonul din măsurile 165–170 pregătește dominantă tonalității de bază, do minor, iar cromatismul celor două viori (acompaniate de restul instrumentelor) conduce spre tema a II-a.

Cu toate că tema a II-a din repriză (m. 177–201) este modificată atât melodic, cât și din punct de vedere al facturii, ea

păstrează numărul de măsuri și structurarea frazelor din tema a II-a a expoziției.

Factura utilizată aici scoate în evidență duo-ul viorilor (conduse în octave paralele), ca voci solistice și duo-ul violelor (conduse în terțe paralele), ca voci de acompaniament, împreună cu violoncelul. În ultima frază a temei a II-a gruparea vocilor se modifică: melodia este intonată de duo-ul format din vioara I și viola I (conduse în octave paralele), împreună cu duo-ul viorii a II-a și al violei a II-a (conduse în octave paralele), singura voce de acompaniament fiind violoncelul.

Fragmentul concluziv al reprizei aduce aceeași substanță tematică ca și cel din expoziție, dar cu factura modificată. Remarcăm și aici cromatismul descendent al viorii a II-a și al violei a II-a din măsurile 219–220, respectiv 224–225. Caracterul ferm al frazei finale (m. 227–231) se datorează mișcării egale de optimi din vocile extreme și efectelor *sforzandi* din vocile mediane.

Partea a II-a, *Andante*, are formă de sonată și se desfășoară în tonalitatea relativei majore, mi bemol major.

Tema I, formată dintr-o perioadă de 16 măsuri, cuprinde două fraze simetrice: prima (m. 1–8) este prezentată de vioara I, condusă, parțial, în terțe paralele cu vioara a II-a (m. 3–7), și rămâne suspendată pe o semicadență. În fraza a doua (m. 9–16) viola I va repeta materialul tematic prezentat de vioara I în fraza precedentă, condusă, parțial, în terțe paralele cu viola a II-a (m. 11–13). Vioara I rămâne vocea principală, prin pasajul cu caracter ornamental din

ultimele patru măsuri. Tema I are un caracter cantabil și se desfășoară în nuanța generală de *piano*, cu alternări de *sf* – *p* de-a lungul a patru, respectiv trei măsuri din cele două fraze (m. 3–6 și 11–13).

Tranziția către tonalitatea dominantei (m. 16–23) se bazează pe dialogul dintre două grupuri de instrumente: trio-ul format din viole și violoncel (m. 16–18, respectiv 20–22) și cvartetul format din viori și viole (m. 18–20), respectiv vioara a II-a, violele și violoncelul (m. 22–23).

Tema a II-a (m. 24–39) este intonată inițial de vioara I, ea fiind acompaniată de restul instrumentelor. După un pasaj cromatic ascendent al viorii I solo din măsura 31, se reia linia melodică a temei a II-a în nuanța de *forte*, vioara I fiind susținută de vioara a II-a (voci conduse în terțe paralele). Acompaniamentul este format din duo-ul celor două viole, căruia i se alătură violoncelul cu un motiv pregnant (datorat *icurilor* plasate deasupra șaisprezecimilor). Fragmentul concludiv (m. 39–46) încheie expoziția formei de sonată în tonalitatea dominantei, și bemol major.

Dezvoltarea este scurtă (m. 47–59) și prelucrează tema I, modulând pentru scurt timp în tonalitatea fa minor.

Repriza, din punct de vedere tonal, este una atipică: prima frază a temei I (m. 60–68) pornește în tonalitatea subdominantei, la bemol major, și este mai lungă decât cea din expoziție. Abia fraza a doua va readuce tonalitatea de bază, mi bemol major. Cele două fraze se desfășoară, deci, în tonalități diferite și sunt asimetrice.

Mozart utilizează acest tip de repriză și în *Sonata pentru pian în do major, KV 545*, partea I, *Allegro*.

**Ex. nr. 38** *Cvintetul în do minor, KV 406 (516b), Andante*, măsurile: 60–76

Musical score for Example 38, measures 56–76. The score is in 3/4 time and D minor. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The music is marked *sf p* and *cresc.*

**Ex. nr. 39** *Sonata pentru pian în do major, KV 545, Allegro*, măsurile: 42–63

Musical score for Example 39, measures 42–63. The score is in 4/4 time and D major. It features two staves: Treble and Bass. The music is marked *sf p*.

Tranziția către tema a II-a din repriză modulează tot către tonalitatea dominantei, si bemol major (m. 76–83), iar tema a II-a începe în această tonalitate (m. 84–91) și se încheie în tonalitatea de bază, mi bemol major (m. 92–99).

Fragmentul concluziv al reprizei prezintă același material tematic ca și cel din expoziție, dar va încheia partea lentă în tonalitatea de bază, mi bemol major.

Iată și schema acestei părți:

<u>Expoziție</u>				<u>Dezvoltare</u>
tema I	tranziție	tema II	tema cad.	
A	B	C	D	A <sub>var</sub>
1-16	16-23	24-39	39-46	47-59
Mib	Mib→Sib	Sib-----		Sib→fa→Lab <sub>D</sub>

<u>Repriză</u>			
tema I	tranziție	tema II	tema cad.
A	B	C	D
60-76	76-83	84-99	99-106
Lab→Mib	Mib→Sib	Sib→Mib	Mib-----

*Menuetto in canone* este un tristrofic mic și are la bază procedeul canonului, după cum reiese și din titlu. Prima perioadă formată din 16 măsuri prezintă canonul dintre vocile extreme: vioara I începe tema, iar violoncelul intră cu un decalaj de o măsură. Următorul fragment (m. 17–28) se desfășoară în tonalitatea relativei majore, mi bemol major, și se bazează pe imitația dintre cele două viori. Fragmentul final al *Menuetto*-ului este cel mai amplu (m. 28–48) și prezintă același canon dintre vioara I și violoncel ca și primul fragment, dar cu factura modificată: canonul începe de fapt cu duo-ul celor două viole, care se opresc după două măsuri, cedând rolul solistic vocilor extreme. Începând cu măsura 35, violoncelul este susținut de viola a II-a (voci conduse în octave paralele).

Trioul *in canone al roverscio* este de asemenea un tristrofic mic și se desfășoară în tonalitatea omonimă majoră, do major; este conceput în totalitate într-o factură la patru voci (lipsește viola a II-a) și se bazează pe canonul în oglindă dintre cele două viori, respectiv viola I și violoncel.

Finalul, *Allegro* este temă cu variațiuni, în care tema este construită din două strofe de câte opt măsuri, ambele având la sfârșit semn de repetiție. Vioara I este vocea care prezintă tema, fiind acompaniată de cvartetul celorlalte instrumente.

În prima variațiune (m. 17–32), vocile principale sunt: duo-ul celor două viori (voci conduse în octave paralele) și violoncelul. Variațiunea evocă stilul baroc prin ornamentarea liniei melodice a celor două viori și prin ritmul dactil al violoncelului. Remarcăm ritmica și relația intervalică dintre cele două viole, care amintesc de timbrul cornilor din *Serenada pentru suflători, KV 388*, a cărei prelucrare este acest Cvintet.

Variațiunea a II-a (m. 33–48) contrastează cu prima atât prin indicația dinamică de *piano* (față de *forte*le primei variațiuni), cât și prin ritmica viorii I, care intonează tema în triolete. Vocea principală este acompaniată de cvartetul celorlalte instrumente.

Variațiunea a III-a (m. 49–64) utilizează procedeul contrastului în interiorul facturii: vocile principale sunt vioara a II-a și viola a II-a, care se desfășoară într-un lanț de sincope, iar vioara I, viola I și violoncelul acompaniază tema printr-un mers contrastant de optimi scurtate prin *icuri*.

Următorul fragment prezintă o variațiune dublă (m. 65–96): repetiția ambelor strofe este variată. Îmbinarea variațiunii a IV-a cu a V-a se realizează în felul următor: prima strofă din variațiunea a IV-a (m. 65–72) este urmată de prima strofă din variațiunea a V-a (m. 73–

80), iar după a doua strofă din variațiunea a IV-a (m. 81–88) urmează a doua strofă din variațiunea a V-a (m. 89–96).

În variațiunea a IV-a, cele cinci voci sunt grupate în două ansambluri: din punct de vedere ritmic, cele două viori și viola I formează un trio, iar viola a II-a și violoncelul formează un duo. *Icurile* plasate deasupra optimilor și nuanța de *forte* conferă acestei variațiuni un caracter decis.

Variațiunea a V-a prezintă vioara I și violoncelul ca voci solistice, iar restul instrumentelor ca voci de acompaniament. Linia melodică a viorii I păstrează caracterul ferm prin *icurile* plasate deasupra optimilor, iar violoncelul execută un pasaj de virtuositate în șaisprezecimi. Vocile mediane acompaniază prin valori lungi de doimi și pătrimi sincopate ocazional.

Fragmentul cuprins între măsurile 97–136 este un episod, care se desfășoară în tonalitatea relativei majore, mi bemol major și este mai amplu decât variațiunile precedente. Este un tristrofic mic: A B A'. Prima perioadă de 16 măsuri începe în mi bemol major și modulează în tonalitatea dominantei, si bemol major. Urmează o frază de opt măsuri în această tonalitate, după care revine perioada inițială A, în tonalitatea mi bemol major, ușor modificată la sfârșit. Din punct de vedere tematic, acest episod se bazează pe fraza inițială de patru măsuri prezentată de partida violelor (m. 97–100). Ca și în prima variațiune, și aici cele două viole evocă timbrul cornilor din *Serenada pentru opt suflători*, iar în măsurile 106 și 108 reîntâlnim accentul de expresie *mfp* la toate instrumentele. Fragmentul B (m.

113–120), care se desfășoară în tonalitatea dominantei, și bemol major, aduce o factură mai diversificată: rolul solistic îi aparține duo-ului format din vioara I și viola I (conduse în octave paralele), respectiv duo-ului violii a II-a și al violei a II-a (conduse în octave paralele), violoncelul fiind vocea de acompaniament. A' se bazează pe aceeași substanță tematică, ca și A-ul, dar factura este modificată.

Trecerea spre următoarea variațiune dublă (VI-VII) se realizează prin repetarea frazei inițiale a episodului precedent, întâi prin duo-ul violii I și al violei I în tonalitatea relativei majore, mi bemol major (m. 137–140), apoi prin duo-ul violii a II-a și al violei a II-a în tonalitatea de bază, do minor (m. 141–144).

Variațiunea a VI-a și a VII-a diferă una de cealaltă din punctul de vedere al facturii utilizate: variațiunea a VI-a (m. 144–151, respectiv 160–167) se desfășoară într-o factură redusă la trei voci, în care vioara I intonează tema, viola I o acompaniază printr-un pasaj capricios de șaisprezecimi, iar violoncelul asigură vocea de bas. În variațiunea a VII-a (m. 152–159, respectiv 168–175), factura este completă: tema este preluată de vioara a II-a, violoncelul excelează printr-un pasaj de șaisprezecimi, iar restul vocilor acompaniază.

Variațiunea a VIII-a (m. 176–214) este o variațiune de caracter: din punct de vedere ritmic nu păstrează nimic din configurarea temei (prin introducerea valorilor lungi de doimi și pătrimi, discursului muzical i se imprimă o tentă de acalmie), dar construcția armonică este aceeași. Nuanța generală este *pianissimo* și regăsim din nou accentul de expresie *mf* în măsurile 178–179, 186–

187, 191–194 și 199–202. În ultimele șapte măsuri ale acestei variațiuni, discursul muzical devine din ce în ce mai aerisit, datorită configurării ritmice similare la toate vocile: valorile de pătrimi alternează cu pauze de pătrimi, iar în mijlocul fragmentului este intercalat o pauză de o măsură. Atât semicadența de pe dominantă tonalității de bază, do minor, cât și pauza amplificată prin coroană creează *suspansul* necesar pentru evocarea finală a temei, de data aceasta în tonalitatea omonimă majoră, do major (m. 215–251). Caracterul senin al acestui fragment se datorează nu numai tonalității majore, dar și dinamicii generale de *forte* (cu excepția m. 241–245), *icurilor* plasate pe optimi și pătrimi, respectiv ritmicii revigorante a ultimelor șase măsuri ale acestei părți.

### **W. A. Mozart: Cvintetul de coarde în re major, KV 593**

Data la care a apărut acest Cvintet în catalogul propriu al lui Mozart este decembrie 1790, adică la un an și jumătate după ce terminase *Cvintetul în do minor, KV 516b* (primăvara anului 1788). În acest timp au luat naștere *Divertimento pentru trio de coarde, KV 563* și cele trei *Cvartete „prusiene”* (KV 575, 589 și 590), ultimele din creația compozitorului.

Artaria a editat acest Cvintet în 1793, menționând: *composto per un amatore ongarese*. În același an, la 18 mai, editura a reziliat această mențiune în *Wiener Zeitung*, de această dată referindu-se la ambele Cvintete de coarde, cel în re major și cel în mi bemol major, spunând: „auf eine sehr thätige Aneiferung eines Musikfreundes“ (la îndemnul foarte activ al unui amator de muzică). Nu se știe precis

cine este această persoană, doar se presupune că ar fi fost Johann Tost, un bun violonist și un bun prieten al lui Mozart (cărui de altfel însuși Haydn i-a dedicat douăsprezece Cvartete, Hob. III: 57–62, 63–68, 1788, 1790).

În cuvântul de introducere din NMA, Ernst Hess relevă două aspecte legate de textul muzical, și anume:

1. În a doua jumătate a Trioului (m. 15–16 și 19–20) Mozart inițial a încredințat violoncelului un arpeggiu, al cărui sfârșit ajunge într-un registru neobișnuit de înalt pentru acest instrument. Ulterior, din motive tehnice sau pur muzicale, el a plasat acest arpeggiu cu o sextă mai jos.

2. Motivul cromatic descendent cu care începe finalul Cvintetului și care ocupă o zecime din extinderea părții, a constituit de-a lungul anilor un subiect incitant de dezbatere pentru mulți muzicologi: este vorba despre modificarea (de către o persoană necunoscută [NMA 1991, 787]) în manuscris a acestui motiv

**Ex. nr. 40**



cu un altul în „zig-zag”

**Ex. nr. 41**



Lucrarea lui Thomas Irvine apărută în *Mozart-Jahrbuch* 2003/04, cu titlul „Das launigste thema”. *On the Politics of Editing and Performing the Finale of KV 593*, este un studiu cuprinzător în care ne sunt prezentate atât diferitele ediții apărute între anii 1793–1800 (cu motivul cromatic original, motivul schimbat parțial sau în totalitate cu unul în „zig-zag”), cât și cercetările făcute de muzicologi

în încercarea de a răspunde la întrebările: cine, când și de ce a modificat acest motiv cromatic în manuscrisul lui Mozart? Presupunerea sunt multe, noi dorim să amintim dificultățile tehnice în executarea acestui motiv cromatic, creând legătura între aceasta și apariția unei prelucrări pentru cvintet cu flaut, editat înainte de 1799.

Thomas Irvine îl citează pe Quantz atunci când afirmă că, pentru violoniști, executarea unor pasaje cromatice nu prezintă o dificultate aparte (opinie pe care o împărtășim și noi), dar pe un flaut din secolul 18, pasajele cromatice extinse erau greu de realizat. Poate această prelucrare a dus la apariția motivului în „zig-zag”?

Dintre argumentele aduse de Ernst Hess în favoarea motivului cromatic aș aminti aici doar două:

1. În cazul motivului cromatic, accentul muzical rezultat din construcția frazei cade pe măsura a doua, adică motivul cromatic constituie o anacruză pentru măsura următoare. În cazul motivului în „zig-zag” anacruza este de o optime, iar accentul cade pe prima măsură.

2. Al doilea argument este legat de traviul tematic din dezvoltarea formei de rondo-sonată a finalului Cvintetului. Hess observă legătura dintre motivul cromatic descendent de la începutul părții și inversarea acestuia în dezvoltare în direcția ascendentă. Introducând motivul în „zig-zag”, această dezvoltare tematică nu și-ar mai avea rostul.

În legătură cu acest motiv cromatic pe care se bazează întregul final al Cvintetului dorim să reamintim titlul lucrării lui Thomas Irvine: „*Das launigste thema*” (Tema cea mai capricioasă).

Autorul a preluat această expresie de la Maximilian Stadler, cel care a cântat acest Cvintet, la viola a II-a, împreună cu Mozart și Haydn. Cuvântul înseamnă umor, capriciu, surpriză și putem afirma fără exagerare că întreg Cvintetul este o lucrare capricioasă, scopul compozițional fiind, parcă, surprinderea ascultătorului.

În cele ce urmează prezentăm analiza noastră asupra *Cvintetului de coarde în re major, KV 593*:

Partea I: *Larghetto – Allegro – Larghetto – Primo tempo*

După cum reiese și din indicațiile de tempo de mai sus, partea I a Cvintetului cuprinde un *Allegro* în formă de sonată, care este încadrat între două fragmente *Larghetto*, partea încheindu-se cu *Primo tempo*, un fragment scurt de opt măsuri, în care se evocă tema I din *Allegro*.

Introducerea lentă *Larghetto*, care se desfășoară în nuanța generală de *piano*, cu indicația de *dolce* la vioara I, cuprinde două perioade asimetrice: 8 + 13 măsuri. Prima perioadă (m. 1–8) are două fraze de câte patru măsuri, prima cu o semicadență pe dominantă tonalității de bază, re major, iar a doua cu o cadență pe treapta I a aceleiași tonalități. Factura prezintă violoncelul în dialog cu cvartetul celorlalte instrumente, în care vioara I deține rolul solistic. Primele șapte măsuri din a doua perioadă (m. 9–15) se bazează pe același dialog dintre violoncel și vioara I, cu acompaniamentul vocilor

mediane. Cromatismele viorii I prevestesc motivul cromatic cu care începe finalul Cvintetului. Ultimele șase măsuri din *Larghetto* se desfășoară în tonalitatea dominantei, la major, fragmentul încheindu-se cu un acord de septimă de dominantă a tonalității de bază, re major. Rezolvarea acestui acord se realizează, după o pauză amplificată printr-o coroană, prin intonarea temeii I a *Allegro*-ului.

Tema I (m. 22–33) este construită din trei fraze simetrice de câte patru măsuri, în care rolul solistic se împarte între vioara I și viola I: în prima frază cele două instrumente sunt conduse în terțe paralele, fraza a doua este a viorii I, iar fraza a treia se bazează pe dialogul dintre vioară și violă.

Tranziția către tonalitatea dominantei evocă tema I, cu modulație spre la major în ultimele două măsuri ale frazei a doua (m. 40–41). Următorul fragment amplu, care pregătește tema a II-a, este remarcabil din punctul de vedere al facturii. Mozart utilizează simultan trei motive diferite: două sunt preluate din ultima frază a temeii I (cuprinzând un ritm punctat obținut din inversarea ritmului lombard), iar al treilea este o combinație a acestora. Primul motiv este prezentat de vioara a II-a (m. 42–43) și prelucrat apoi printr-un dialog între vioara a II-a și viola I; al doilea motiv apare întâi la vioara I (m. 43–46), dar va fi dezvoltat de violoncel; al treilea motiv este prezentat și repetat de mai multe ori de vioara I (m. 46–52).

Începând cu măsura 54, al treilea motiv dispare și asistăm la dialogul (bazat pe primele două motive) dintre vioara I și viola I (m.

54–62). Jocul motivelor se încheie cu un unison în *forte* al celor cinci instrumente (m. 62–63).

**Ex. nr. 42** *Cvintetul de coarde în re major, KV 593, Allegro*, măsurile: 42–63

Musical score for measures 36–42. The score is in 4/4 time and features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. Measures 36–42 show a rhythmic pattern of eighth notes in the upper strings, with dynamic markings of piano (p) and forte (f).

Musical score for measures 43–49. The score continues with five staves. Measures 43–49 show a more complex rhythmic pattern with some trills (tr) and dynamic markings of piano (p) and forte (f).

Musical score for measures 50–56. The score continues with five staves. Measures 50–56 show a complex rhythmic pattern with many trills (tr) and dynamic markings of piano (p) and forte (f).

Segmentul care precede tema a II-a (m. 64–74) evocă primele două măsuri ale temei I în tonalitatea dominantei, la major, utilizând un canon între două duo-uri (vioara I și viola I, respectiv vioara a II-a și viola a II-a, care intră în *stretto*), la sfârșit alăturându-se și violoncelul (m. 70–71).

Grupul tematic din care este constituit tema a II-a (m. 75–89) cuprinde două perioade asimetrice: una formată din șase măsuri, cealaltă din opt. Factura primei perioade (m. 75–80) constă din cvartetul viorilor și violelor (vocile având o configurație ritmică identică), care se desfășoară deasupra figurației melodice a violoncelului. Perioada a doua (m. 81–89) utilizează aceeași factură, dar în „oglină”: cvartetul este format din vioara a II-a, viole și violoncel, iar figurația melodică îi aparține viorii I.

Fragmentul concluziv al expoziției prezintă dialogul celor două viori (m. 89–97) acompaniat de trio-ul violelor și al violoncelului, încheind expoziția cu un acord de septimă de dominantă (m. 97–100).

Dezvoltarea începe cu desenul ritmic al ultimelor măsuri din expoziție, realizând o modulație spre fa major, tonalitate în care duo-ul viorii I și al violei I va intona prima frază a temei I (m. 106–109). Dezvoltarea prelucrează și a doua frază a aceleași teme, utilizând procedeul imitației (vocalele intră în *stretto*), la care participă toate instrumentele (m. 123–137). Acest fragment rămâne suspendat pe acordul sensibilei tonalității de bază, re major, după care apare tema I a reprizei (m. 145–156), identică cu cea din expoziție. Urmează o tranziție (m. 157–164) către tonalitatea dominantei, la major, fragment care prelucrează primele două măsuri ale temei I.

Tema a II-a și în repriză este precedată de acel fragment amplu, întâlnit deja în expoziție și care este construit prin suprapunerea a trei motive diferite (m. 164–188). Unisonul care încheie acest fragment rămâne suspendat pe dominanta tonalității de bază, re major, urmează un canon (întâlnit și în expoziție) între duo-ul viorii I și al violei I, respectiv duo-ul viorii a II-a și al violei a II-a (m. 189–192), iar la sfârșit li se alătură și violoncelul (m. 195–196).

Tema a II-a a reprizei (m. 200–216) se desfășoară în tonalitatea de bază, re major, cu factura ușor modificată față de cea din expoziție: în prima perioadă (m. 200–205), vioara I deține figurația melodică, pe care a avut-o violoncelul în expoziție, iar în

perioada a doua (m. 206–216) violoncelul va intona figurația melodică pe care a avut-o vioara I în expoziție.

Fragmentul concluziv al reprizei prezintă dialogul celor două viori, acompaniat de trio-ul violelor și al violoncelului (m. 216–220), un alt dialog între cele două viole (m. 220–224) și din nou un dialog între viori (m. 224–228). Acordul de septimă de dominantă de la sfârșitul acestui fragment (m. 231) și coroana deasupra pauzei de pătrime conferă discursului muzical un moment de *suspans* înaintea *Larghetto*-ului concluziv.

Acest *Larghetto* nu este identic cu cel de la începutul părții: din punct de vedere armonic, remarcăm cadența evitată din măsura 240, iar din punctul de vedere al facturii, constatăm participarea violei I, ca instrument solist, alături de vioara I (viola repetă linia melodică prezentată de vioară).

După acordul de septimă de dominantă de la sfârșitul *Larghetto*-ului urmează *Primo tempo*, fragment, care evocă pentru ultima dată tema I (fără fraza de încheiere) a *Allegro*-ului.

Partea a II-a, *Adagio* este concepută în formă de sonată.

Tema I constă dintr-o perioadă de opt măsuri, cu două fraze simetrice: în prima frază vioara I deține rolul solistic, iar în a doua i se alătură și vioara a II-a, cele două voci fiind conduse în terțe paralele.

Tranziția către tema a II-a este deosebit de extinsă (m. 9–25) și bogată în „evenimente”. Ea debutează cu o variantă a măsurilor 7–8 ale temei I (celula crucică devine anacruică), în măsurile 12–14

remarcăm pasajele cromatice din dialogul viorii I și al violei I, atât în direcție ascendentă, cât și descendentă, iar începând cu măsura 16, asistăm la un dialog liber al viorii I cu violoncelul: prima atrage atenția asupra sa printr-o cantilenă expresivă, de largă respirație, neperiodizantă, pe care cel de al doilea o acompaniază cu un motiv stereotip, țesut dintr-o celulă melodico-ritmică puternic contrastantă. Această temă a tranziției (m. 16–25) ne oferă o surpriză din punct de vedere tonal: precedată de un acord de pe dominantă de sol major, prima frază a temei va fi intonată în tonalitatea re minor. Tema are un caracter dramatic datorită tonalității minore și accentelor date de nuanța de *forte* de pe timpul întâi al măsurilor (la început din două în două măsuri, apoi în fiecare măsură). Dramatismul este accentuat și prin prezența unui lanț de acorduri de nonă de dominantă, nerezolvate, din măsurile 22–25.

Factura pune față în față cele două voci extreme solistice, acompaniamentul vocilor mediane constând dintr-un mers egal de șaisprezecimi în triolete.

Tema a II-a (m. 26–33) are o factură mai aerisită. Vioara I deține rolul solistic în primele trei măsuri, fiind acompaniată de duo-ul viorii a II-a și al violei a II-a, apoi viola I continuă tema printr-o cadență evitată (m. 29), fiind acompaniată de duo-ul violei a II-a și al violoncelului. Remarcăm pasajul cromatic de două măsuri al violoncelului.

În măsurile 33–35 ale dezvoltării, Mozart reia o idee din tranziție (m. 17) și cu ajutorul său modulează în si bemol major. În

măsurile 36–43 se reia în această tonalitate tema I, iar în continuare este prelucrată celula melodică întâlnită la începutul tranziției (m. 9), întâi printr-un dialog între trio-ul violilor și al violei I, respectiv trio-ul violinelor și al violoncelului (m. 44–49), apoi printr-o imitație a celor cinci voci, care intră în *stretto*, în direcție descendentă (m. 50–51). În ultimele patru măsuri ale tranziției către repriză (m. 53–56), Mozart ne surprinde din nou cu suprapunerea a trei motive contrastante: motivul întâlnit deja în imitația precedentă (la vioara a II-a), un motiv cantabil al vioarei I și un motiv sacadat (în *pizzicato*) al violoncelului.

**Ex. nr. 43** *Cvintetul de coarde în re major, KV 593, Adagio*, măsurile: 53–56

Tema I a reprizei (m. 57–64) este ușor modificată, atât din punct de vedere al substanței melodice, cât și din punctul de vedere al facturii. Tranziția amplă prezintă și aici o idee muzicală proprie, introdusă printr-un fragment de șapte măsuri (m. 65–71), în care vocile solistice (vioara I și viola I) se remarcă prin motivul cromatic ascendent și descendent, întâlnit deja în expoziție.

Tema tranziției (m. 72–81), identică din punctul de vedere al esenței melodice și al facturii cu cea din expoziție, începe în

omonima tonalității de bază, sol minor, dramatismul ei fiind subliniat și aici de înlanțuirea de acorduri de nonă de dominantă din măsurile 78–81.

Tema a II-a a reprizei suferă o spectaculoasă lărgire interioară (m. 88–92) care modulează într-o tonalitate îndepărtată (mi bemol major) și revine la tonalitatea de bază, fragment în care remarcăm pasajele cromatice ale violei I și ale viorii I, și cele două acorduri de septimă din măsurile 89, respectiv 91, acesta din urmă având în componență o terță și o septimă micșorată.

Coda (m. 94–104), nenotată grafic de compozitor, se alimentează în principal din motivul expus de violoncel în măsura 17 și aduce o diversificare a sonorității prin dialogul viorii I și al violei I: linia melodică a viorii I este repetată identic de viola I.

Iată și schema acestei părți:

#### Expoziție

tema I	tranziție		tema II
A			B
1-8	9-25		26-33
Sol	Sol→re→si→mi→la→re→Sol <sub>D</sub>		Re-----

#### Dezvoltare

~	A <sub>var1</sub>	retranziție
33-35	36-43	44-56
Re→Sib	Sib----	Sib→Sol <sub>D</sub>

#### Repriză

tema I	tranziție		tema II	codă
A <sub>var2</sub>			B <sub>var</sub>	
57-64	65-81		82-94	94-104
Sol----	Sol→sol→mi→la→re→sol→Do <sub>D</sub>		Sol→Mib→Sol	Sol-----

*Menuetto*, cu indicația de tempo *Allegretto*, este un tristrofic mic. Prima perioadă de opt măsuri, în care vioara I, acompaniată de restul instrumentelor, prezintă materialul tematic al acestei părți, modulează în tonalitatea dominantei. Remarcăm alternarea *forte-piano* din măsurile 4–6, procedeu care va fi folosit și mai frecvent în măsurile 12–18. Următorul fragment (m. 9–23) prelucrează materialul tematic de la debutul *Menuetto*-ului, întâi la violoncel (m. 9–15), apoi la vioara I (m. 16–21).

Fragmentul concluziv, cuprins între măsurile 24–47, este amplu, fiind conceput din două perioade: prima (m. 24–39) rămâne suspendată pe un acord de septimă de dominantă, a doua (m. 40–47) readuce tonalitatea de bază, re major. Specificul acestui fragment concluziv este utilizarea canonului, în care vocile intră în *stretto*: în prima perioadă canonul apare între vioara I și viola I, în a doua perioadă între duo-ul viorilor (voci conduse în octave paralele) și trio-ul violelor și al violoncelului (voci conduse în octave paralele).

Trioul este și el un tristrofic mic și se desfășoară în tonalitatea de bază, re major. Materialul tematic constă din două motive contrastante: un arpeggiu ascendent, care pentru prima dată este prezentat de vioara I (m. 1–2), apoi de violoncel (m. 15–16), iar mai târziu va fi preluat și de duo-ul violelor (m. 25–26), și un motiv cantabil, intonat întâi de vioara a II-a (m. 2–4), apoi preluat și de vioara I (m. 8–12). Trioul este construit pe dialogul dintre aceste două motive contrastante, care la început apare între cele două viori, apoi între violoncel și vioara I (m. 15–22), iar la sfârșit între viola I și

violoncel (m. 45–52). Procedul canonului, în care vocile intră în *stretto* este prezent și în Trio, în măsurile 23–27. Motivul utilizat în canon este cel al arpegiului ascendent, expus întâi de vioara I, urmată de vioara a II-a, apoi de duo-ul violelor, conduse în terțe paralele (m. 25–27) și de violoncel. Mozart utilizează și în această parte pasaje cromatice: la vioara I, în măsura 47, respectiv la vioara a II-a, la violoncel și la viola I în măsurile 42–43.

Finalul, cu indicația de tempo *Allegro* este construit în formă de rondo-sonată. Tema de rondo cuprinde 36 de măsuri, în care rolul solistic revine în exclusivitate viorii I. Acompaniamentul cvartetului format din restul vocilor se concretizează prin mersul în optimi egale al viorii a II-a și suportul armonic oferit de notele lungi ale violelor și ale violoncelului.

Tema este construită din trei fraze (a b a'): prima frază cuprinde zece măsuri, cu suspendare pe semicadență. Fraza a doua are 16 măsuri, în care se modulează, prin pasajul cromatic al viorii I, către tonalitatea mi minor, și care rămâne suspendată pe septima de dominantă a tonalității sol major (m. 18). După *suspansul* oferit de pauza generală din măsura 19, vioara I va realiza retranziția către tonalitatea de bază, re major, tot printr-un pasaj cromatic ascendent (m. 22–26), cu semicadență pe dominantă a lui re major. Fraza concluzivă a temei este repetiția celei dintâi, cu cadențare pe tonică.

Tranziția către tema a II-a (m. 37–54) începe cu anacruza cromatică a temei, cântată la unison de cele cinci voci și se

termină tot cu unisonul instrumentelor, pe dominantă noii tonalități, la major.

Tema a II-a cuprinde 37 de măsuri și pornește cu un fugato al celor cinci voci (m. 54–69). Motivul cromatic apare și în această temă, în măsurile 74–76, dar augmentat.

Fragmentul concludiv al expoziției aduce la vioara I (m. 95–96) pentru prima dată motivul cromatic în direcția ascendentă.

Dezvoltarea (m. 101–170) pornește, ca și tranziția precedentă, cu motivul cromatic descendent, în unisonul celor cinci instrumente. Demersul tonal ne surprinde deja de la început: după primele două măsuri, care se suspendă pe dominantă tonalității mi major și o măsură de pauză generală, discursul muzical continuă în mod surprinzător în tonalitatea do major, cu motivul cromatic inversat, în direcție ascendentă, la vioara I (m. 105). Urmează o modulație spre re minor, tonalitate în care viola I va repeta linia melodică precedentă a viorii I (m. 117–124), și un dialog între cele două instrumente, prin care se modulează spre tonalitatea sol major (m. 124–132).

Dezvoltarea aduce un material tematic nou prin procedeul imitației, în care vocile intră în direcție ascendentă (m. 133–142). Începând cu măsura 142, imitația este reluată doar la patru voci (lipsește viola a II-a), care intră în *stretto*. Procedeul imitației îl regăsim și în continuare între cele două viole (m. 153–157), respectiv între vioara I și viola I (m. 161–167).

Inventivitatea lui Mozart ne uimește din nou în tema de rondo a reprizei: la nivelul frazei concluzive (m. 197–202), alături de tema de rondo apare atât începutul temei a II-a (viola I), cât și motivul imitației din dezvoltare (viola a II-a).

Tranziția către tema a II-a din repriză se bazează în continuare pe suprapunerea celor trei teme (tema de rondo, tema a II-a și tema dezvoltării) în tonalitatea dominantei, la major (m. 203–208), discursul melodic oprindu-se pe septima de dominantă a tonalității de bază, re major.

Tema a II-a a reprizei (m. 209–237) este însoțită atât de tema de rondo (m. 209–214, violoncel), cât și de motivul imitației din dezvoltare (m. 210–214, vioara I). Motivul cromatic augmentat îl regăsim în măsurile 219–221.

Și această temă ne oferă o surpriză din punct de vedere tonal: în loc de cadențare pe tonică, intrăm brusc în tonalitatea si bemol major, în care vioara I aduce din nou (ca și în dezvoltare) motivul cromatic inversat, în sens ascendent (m. 238). Urmează un dialog între viola I și vioara I (m. 245–252), urmat de un fragment de retransiție către tonalitatea de bază, re major, în care cele două variante ale motivului cromatic (descendent și ascendent) apar simultan (m. 256–260).

În fragmentul concluziv al reprizei (m. 267–279) asistăm la „dilema” viorii I, care încearcă să se decidă între motivul cromatic descendent și ascendent (m. 268–271), cuvântul decisiv aparținând totuși vocilor grave: finalul se încheie cu motivul

cromatic descendent în unisonul celor două viole și al violoncelului.

### **W. A. Mozart: *Cvintetul de coarde în mi bemol major, KV 614***

În catalogul propriu al lui Mozart acest Cvintet este datat pe 12 aprilie 1791, fiind ultima lucrare camerală scrisă de compozitor (ROSEN 1977, 394). *Cvintetul în mi bemol major, KV 614*, așa cum susține Charles Rosen, este un tribut adus lui Haydn. Unele înrudiri tematice le găsim în finalurile *Cvintetului* și ale *Cvartetului op. 64 nr. 6*,

#### **Ex. nr. 44**

The image displays two musical staves for violin. The upper staff is marked 'Presto' and 'Haydn', featuring a melodic line in 2/4 time with a piano (p) dynamic marking. The lower staff is marked 'Allegro' and 'Mozart', showing a similar melodic line in 2/4 time, also starting with a piano (p) dynamic and concluding with a fortissimo (ff) dynamic marking.

sau în mișcările lente ale *Cvintetului* și ale *Simfoniei nr. 85, în si bemol major „La Reine”*, dar asemănările privesc mai degrabă procedeele componistice (ROSEN 1977, 394).

**Ex. nr. 45** *Cvintetul în mi bemol major, KV 614, Andante,*  
măsurile: 1–8, respectiv 88–97

Andante

7

88

90

~ ~ ~

Ex. nr. 46 J. Haydn: *Simfonia nr. 85, Romanze (Allegretto)*,  
măsurile: 1–8, respectiv 80–85

Romanze  
Allegretto

Flauto

Oboi

Fagotti

Corni in  $\left[ \begin{smallmatrix} ES \\ Mio \end{smallmatrix} \right]$  atto

Allegretto

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello e  
Contrabasso

VI. I

VI. II

Via.

Vic.  
e Cb.

10

Fl.

VI. I

VI. II

85

Ca și în *Cvartetul în si bemol major, KV 458* intitulat „*Jagd Quartett*”, și aici, partea I este un *Allegro* în 6/8 (*Allegro di molto*), în care tema I a expoziției formei de sonată începe cu un motiv al celor două viole, motiv care ne amintește de timbrul cornilor.

**Ex. nr. 47** *Cvintetul de coarde în mi bemol major, KV 614, Allegro di molto*, măsurile 1–2

*Allegro di molto*

The musical score consists of five staves. The top two staves are for Violino I and Violino II, both in treble clef. The middle two staves are for Viola I and Viola II, both in alto clef. The bottom staff is for Violoncello in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The first measure shows rests for the violins and cello, while the violas play a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure shows the violins entering with a melodic phrase marked 'p' (piano), while the violas continue their pattern with trills marked 'tr' and 'f' (forte).

După cele 19 măsuri ale temei I, în care Mozart ne delectează și cu o cadență evitată (m. 15), urmează tranziția spre tema a II-a, cu un dialog între cele două viole, iar mai târziu între viola I și partida viorilor.

Tema a II-a în si bemol major, introdusă de un pasaj cromatic ascendent al viorii I, este un grup tematic compus din B<sub>1</sub> și B<sub>2</sub>, iar scopul compozitorului este diversificarea sonorității. În primul segment al temei a II-a (B<sub>1</sub>, m. 39–54), cele opt măsuri tematice ale viorii I sunt repetate de violoncel, asigurând astfel contrastul între cele două registre: acut și grav. În segmentul B<sub>2</sub> (m. 54–78), cele opt

măsurile ale viorii I vor fi repetate de vioara a II-a, diversificarea sonorității rezultând din schimbarea acompaniamentului, adică a facturii. Tot în acest segment B<sub>2</sub> remarcăm un pasaj neobișnuit de acut al viorii I (m. 74–75).

Fragmentul concludiv al expoziției (m. 78–86) rămâne suspendat pe septima de dominantă a tonalității de bază, mi bemol major, iar trecerea spre dezvoltare este realizată de compozitor cu mare măiestrie armonică: acordul de septimă de dominantă din măsura 89 ar trebui să ne conducă în do minor (relativa tonalității de bază, mi bemol major), dar discursul muzical va continua brusc în la bemol major, subdominanta tonalității de bază, mi bemol major.

Dezvoltarea prelucrează motive ale temei I și ne poartă în tonalitățile subdominantei (la bemol major) și relativei dominantei (sol minor). Tranziția către repriză constă dintr-o „ceartă” permanentă dintre cele două viori (m. 106–122) și un dialog între viole și violoncel (m. 110–119).

Tema I din repriză este identică cu cea din expoziție, iar cele două segmente ale temei a II-a, B<sub>1</sub> și B<sub>2</sub> (m. 165–180, respectiv 180–204) poartă aceeași amprentă a diversificării sonorității pe care am întâlnit-o deja în expoziție: atât primele opt măsuri din B<sub>1</sub>, prezentate de viola I, cât și primele opt măsuri din B<sub>2</sub>, prezentate tot de viola I, vor fi repetate de vioara I, diversificarea sonorității rezultând și din schimbarea facturii prin utilizarea diferită a vocilor de acompaniament.

Fragmentul concluziv al reprizei (m. 204–214) rămâne suspendat pe septima de dominantă a tonalității de bază, mi bemol major, acord care ne va conduce spre o codă notată grafic de compozitor.

Coda (m. 215–232) începe cu motivul celor două viole de la debutul părții, deasupra căruia cele două violi, conduse în octave paralele (m. 216–221), intonează o linie melodică plină de optimism. Fragmentul care precede acordurile finale în nuanța de *forte* prezintă un dialog bazat pe motivul de debut al temei I, în *piano* (m. 224–230).

Partea a II-a (*Andante*), în formă de rondo, se desfășoară în tonalitatea dominantei, si bemol major și are la bază un refren format din 16 măsuri, neluând în considerare repetițiile existente doar la începutul părții. Măsurile 17–25 reprezintă tranziția către tonalitatea dominantei, fa major, în care vom auzi primele opt măsuri ale refrenului, în interpretarea violii a II-a. Următoarele patru măsuri (m. 33–36) restabilesc tonalitatea de bază, si bemol major, iar refrenul este introdus de pasajul cromatic al violii I (m. 36), procedeu utilizat de Mozart și în prima parte a acestui Cvintet (a se vedea m. 38 și 164 din *Allegro di molto*).

Inventivitatea lui Mozart se manifestă în această parte prin repetarea refrenului de fiecare dată altfel ornamentat: în măsurile 36–52 vioara a II-a este cea care ornamentează tema violii I printr-o celulă melodică formată din două șaisprezecimi, adusă de cele mai multe ori în contratimp.

Segmentul median al acestei părți îl reprezintă un episod în mi bemol major (m. 52–78), subdominanta tonalității de bază a acestei părți și tonalitatea de bază a întregii lucrări. Acest episod prelucrează motivul de debut al refrenului, intonat la început de cvartetul celor două viori și două viole (vioara I și viola I, respectiv vioara a II-a și viola a II-a sunt conduse în octave paralele), basul fiind asigurat de violoncel. Contrastul de registru dintre vioară și violă este exploatat și în acest episod, deși ideea muzicală prezentată mai întâi de vioara I (m. 56–58) nu va fi repetată imediat de viola I, ci doar după 12 măsuri (m. 71–73).

Măsurile 78–88 asigură retransiția către tonalitatea de bază, si bemol major, în care va fi intonat pentru ultima dată refrenul (m. 88–104), introdus și aici de pasajul cromatic al viorii I (m. 88) și acompaniat de un motiv cantabil al violei I, ornamentat printr-un grupet. Acest motiv va fi preluat din când în când și de celelalte instrumente. Partea lentă se încheie cu o codă nenotată grafic de compozitor, în care recunoaștem motive din episodul median în mi bemol major, și motivul utilizat ca ornament în ultimul refren (m. 110–113).

*Menuetto*-ul, cu indicația de tempo *Allegretto*, este un tristrofic mic și se desfășoară în tonalitatea mi bemol major. Procedul compozițional pe care îl utilizează Mozart în această parte (mai târziu și în finalul Cvintetului) este cel al inversării motivelor sau chiar ale unor fraze. Este vorba despre fraza de început, intonată de cele două viori conduse în terțe paralele descendente (m. 1–4), frază

care în măsurile 27–29, respectiv 44–49 va apărea în direcție ascendentă, întâi la violoncel, apoi la cele două viole. Pasajele cromatice sunt prezente și în această parte: măsurile 20, 25–26 la vioara I, sau măsurile 27–28 la viola I.

Trioul are la bază aceeași tonalitate ca și *Menuetto*-ul și este tot un tristrofic mic. Rolul solistic revine viorii I, care este acompaniată de vioara a II-a și de viole printr-un ritm caracteristic valsului vienez, iar timpul întâi, care lipsește din vocile mediane, va fi asigurat de ostinato-ul de mi bemol al violoncelului. Din măsura 8 viola I se alătură viorii I (voci conduse în octave paralele), iar spre final vioara a II-a va întregi trio-ul solistic al acestei părți (m. 40–48).

Finalul (*Allegro*) este construit în formă de rondo-sonată.

Tema I are 24 de măsuri (neluând în considerare repetițiile existente doar la începutul părții) în care rolul solistic se împarte între vioara I (m. 1–16), vioara a II-a și viola I (m. 17–24).

Episodul următor (m. 25–72) își trage seva din motivul de debut al temeii de rondo (remarcăm și aici procedeul inversării motivelor), și modulează către tonalitatea dominantei, și bemol major. Dacă în prima parte, vioara I s-a remarcat prin pasaje neobișnuit de acute, aici i se atribuie un pasaj rapid de șaisprezecimi, care are la bază acorduri arpegiate. Măsurile 53–72 evocă debutul temeii de rondo în tonalitatea dominantei, utilizând canonul între vioara I și viola I (viola intră în *stretto*). Acest episod rămâne suspendat pe septima de dominantă a tonalității și bemol major, tonalitate în care apare tema a II-a (m. 73–81).

După cele nouă măsuri ale temeii a II-a, urmează un pasaj de tranziție, care, oprindu-se pe septima de dominantă a tonalității de bază, mi bemol major, va introduce o dezvoltare amplă (m. 87–181).

În dezvoltare, Mozart prelucrează motivul de debut al temeii de rondo prin canonul dintre cele două viori (m. 87–102), după care construiește un fugato din două canoane suprapuse: unul provine din motivul de debut al temeii de rondo (m. 112–116), iar celălalt din măsurile 4–8 ale aceleiași teme (m. 112–119).

Fugato-ul rămâne suspendat pe septima de dominantă a tonalității mi bemol major (m. 150), moment prielnic pentru o nouă surpriză tonală: primele patru măsuri ale temeii de rondo apar în mi bemol minor (m. 152–155), după care urmează inflexiuni modulatorii în do bemol major (m. 156–160), în re bemol minor (m. 163–165), din nou în mi bemol minor (m. 167–169), un acord de septimă micșorată, cu terța alterată descendent (m. 174–177) și un acord de septimă de dominantă a tonalității de bază, mi bemol major (m. 178–181), care va introduce repriza.

Tema de rondo a reprizei este identică cu cea din expoziție, iar episodul de tranziție către tema a II-a scoate din nou în evidență virtuozitatea viorii I (m. 214–234).

După cele nouă măsuri ale temeii a II-a (m. 256–264) și pasajul de tranziție suspendat pe septima de dominantă a tonalității la bemol major, Mozart recurge din nou la procedeul imitației, utilizând iarăși două motive suprapuse. Imitația începe în tonalitatea fa minor, cu linia melodică a viorii I, bazată pe motivul de debut al temeii de

rondo (m. 270–273), celelalte voci construind o altă imitație (vocile intră în *stretto*), care își trage seva din măsurile 4–5 ale aceleiași teme. În fragmentul următor, rolurile se inversează: apare linia melodică a violoncelului, bazată pe motivul de debut al temei de rondo (m. 274–277), iar concomitent, celelalte voci construiesc imitația (vocile intră în *stretto*). Acest episod rămâne suspendat pe septima de dominantă a tonalității de bază, mi bemol major, acord care va introduce o codă nenotată grafic de compozitor.

Coda (m. 287–327) evocă primele opt măsuri ale temei de rondo de două ori succesiv, în două facturi diferite. Primele opt măsuri se desfășoară în *piano*, iar linia melodică a viorii I este acompaniată de duo-ul cantabil format din vioara a II-a și viola I. În următoarele opt măsuri, factura este completă: linia melodică a viorii I și a violei I (voci conduse în octave paralele) este acompaniată de trio-ul format din vioara a II-a, viola a II-a și violoncel. Nuanța generală este *forte*, iar caracterul pregnant al acestui fragment este subliniat și de pasajul rapid de șaisprezecimi ale violoncelului. Acest prim segment al codei rămâne suspendat pe o cadență evitată și pe septima de dominantă a tonalității de bază, mi bemol major (m. 302).

În segmentul concluziv al codei (m. 304–327) câștigă din nou teren procedeul inversării, pe care l-am întâlnit și în *Menuetto*: linia melodică a violei I din măsurile 304–311 va fi repetată în oglindă de vioara I (m. 312–319), evocând în acest fel începutul finalului din *Cvartetul op. 64 nr. 6* al lui Joseph Haydn (a se vedea exemplul nr. 44).

Perioadei clasice a cvintetelor de coarde vieneze, reprezentată prin compozitorii Ignaz Pleyel, Franz Anton Hoffmeister, Václav Pichl și Wolfgang Amadeus Mozart îi urmează o perioadă de tranziție spre secolul 19. Datorită faptului că această perioadă nu constituie subiectul cărții noastre, vom aminti doar reprezentanții săi: Johann Friedrich Peter (1746–1813), Paul Wranitzky (1756–1808), Anton Wranitzky (1761–1819), Johann Brandl (1760–1837), Emmanuel Aloys Förster (1748–1823), Ludwig van Beethoven și Franz Krommer (1759–1831).

## **Cvintetele lui Mozart. Privire analitică și sintetică**

---

### ***Edificarea formei mari***

Din analiza efectuată asupra Cvintetelor de coarde ale lui Mozart, am remarcat că ele sunt structurate în patru mișcări. Succesiunea lor repede-lent-Menuet-repede este succesiunea tipică simfoniilor din clasicismul vienez stabilită de Joseph Haydn.

### **Cazuri deosebite**

#### **Inversarea mișcărilor mediane**

Dintre Cvintetele lui Mozart, cinci respectă structura ciclului simfonic, în schimb în *Cvintetul în sol minor, KV 516* mișcărilor mediane sunt inversate: *Menuetto*-ul precede mișcarea lentă (*Adagio ma non troppo*).

Deși în *Neue Mozart Ausgabe* succesiunea mișcărilor din *Cvintetul de coarde în do major, KV 515* este cea clasică, în cuvântul introductiv aflăm că în prima ediție apărută la Artaria, *Menuetto*-ul preceda *Andante*-ul. Inversarea celor două mișcări mediane aparține lui Ernst Fritz Schmid, care în 1956 a scos o ediție premergătoare a volumului de cvintete din NMA, editată în partitură mică cu știmele aferente, bazându-se pe numerotarea paginilor din manuscris: prima parte este numerotată de Mozart de la 1 la 10, *Andante*-ul probabil este numerotat de Maximilian Stadler de la 11 la 14. Ultimele două

părți nu sunt numerotate. E. F. Schmid presupune că numerotarea părții lente s-a făcut conform voinței compozitorului. În interpretarea noastră, noi am respectat ordinea mișcărilor propusă de Schmid, chiar dacă muzicologul Ernst Hess consideră la fel de valabilă ordinea prezentată de Artaria, evocând succesiunea repede-Menuet-lent-repede din *Cvintetul* următor, *KV 516* (NMA 1991, vol. 17, 785–786).

În creația lui Mozart, plasarea Menuetului imediat după partea I o găsim deja în unele dintre *Sonatele pentru pian* scrise în trei mișcări (de ex.: *Sonata în mi bemol major, KV 282 [189g]*; *Sonata în la major, KV 331 [300i]*), iar în creația lui Haydn, Cvartetele din primele două opusuri (op. 1 [Hob. III: 1–6] și op. 2 [Hob. III: 7–12]) sunt scrise în cinci părți, cu două menuete plasate pe locul II și IV, exceptând *Cvartetul op. 1 nr. 5*, care este scris în trei părți, fără menuet (HOBOKEN 1957, vol. I, 359–375).

### **Introduceri lente**

Cazuri deosebite, care își au originea în *Simfoniile* lui Haydn, sunt cele două introduceri lente: în finalul *Cvintetului de coarde în sol minor, KV 516* și la începutul și sfârșitul părții I din *Cvintetul de coarde în re major, KV 593*.

În cazul finalului din *Cvintetul în sol minor*, introducerea lentă (*Adagio*) are rolul de a asigura trecerea dintre partea a III-a, *Adagio ma non troppo*, care se desfășoară în tonalitatea mi bemol major (subdominantă relativei majore) și finalul lucrării (*Allegro*), care se desfășoară în tonalitatea sol major (omonima majoră) și are un

caracter vioi, puternic contrastant cu caracterul melancolic al mișcărilor precedente.

În *Cvintetul în re major, KV 593* introducerea lentă (*Larghetto*) este un bistrofic, care la începutul părții I pregătește acordul de septimă de dominantă, urmată de tema I a expoziției formei de sonată (*Allegro*), iar la sfârșitul părții pregătește concluzia finală: evocarea primelor opt măsuri ale aceleiași teme.

### ***Edificarea părților constitutive***

Factura cvintetului de coarde, cu o voce în plus față de cvartet, permite alcătuirea mai multor formații mici în cadrul ansamblului. Această diversificare a facturii duce la creșterea dimensiunii întregii lucrări, respectiv la o construcție mai complexă a părților constitutive.

### **Forme strofice**

Complexitatea formelor strofice din cadrul Cvintetelor de coarde ale lui Mozart se manifestă la nivelul triourilor din primele trei Cvintete: *KV 174 (si bemol major)*, *KV 515 (do major)* și *KV 516 (sol minor)*. Aceste triouri întrunesc caracteristicile principale ale formei de sonată, ceea ce nu este o noutate în creația camerală a lui Mozart: Menuetele din *Cvartetetele de coarde KV 156 și 158* sunt tot atâtea cazuri de întrepătrundere a formei strofice cu cea de sonată (aspect amintit anterior).

## Rondouri

Față de *Cvartetetele „italiene”* (scrise în trei mișcări), în care forma de rondo apare în ultima parte, iar în *Cvartetetele „vienzeze”* (scrise în patru mișcări) în cea lentă (KV 173) sau în finalul Cvartetelor KV 169 și KV 170, în *Cvintetele de coarde*, Mozart utilizează o singură dată forma simplă de rondo, și anume în partea lentă a *Cvintetului de coarde în mi bemol major, KV 614*.

În schimb, forma complexă de rondo-sonată o găsim în finalul mai multor Cvintete: *KV 515 (do major)*, *KV 516 (sol minor)*, *KV 593 (re major)* și *KV 614 (mi bemol major)*.

## Forme de sonată

În Cvintetele de coarde ale lui Mozart, forma de sonată apare în primele părți, în cele lente și în finaluri cu următoarea frecvență:

partea I: toate cele șase Cvintete

partea a II-a: *KV 174 (si bemol major)*, *KV 516b (do minor)*,  
*KV 593 (re major)*

final: *KV 174 (si bemol major)*

Forma de sonată fără dezvoltare se observă în părțile lente ale *Cvintetelor KV 515 (do major)* și *KV 516 (sol minor)*.

## Teme cu variațiuni

La fel ca în ciclul *Cvartetelor „vienzeze”*, unde Mozart utilizează tema cu variațiuni o singură dată (în partea I a *Cvartetului KV 170*), și în *Cvintetele de coarde* găsim o singură temă cu

variațiuni, și anume în finalul *Cvintetului de coarde în do minor, KV 406 (516b)*.

## ***Factura cvintetelor***

### **Prefigurarea facturii de cvintet cu două viole în lucrări orchestrale și vocal-simfonice**

Utilizarea a două viole în cvintetul de coarde nu este o premieră în creația lui Mozart. După cum am amintit, viola dublată o găsim deja în orchestrația unor lucrări timpurii ale compozitorului.

Specificul facturii utilizate în cvintetele de coarde este repartizarea materialului tematic la nivelul celor cinci voci și gruparea acestora în formații mai mici.

### **Monodia acompaniată**

Acest procedeu componistic este prezent în Cvintetele lui Mozart în trei variante:

- monodia acompaniată de două voci: de ex. tema I din expoziția formei de sonată a părții I din *Cvintetul în sol minor, KV 516*. Exemplul ales este cu atât mai relevant, cu cât vocea solistică acompaniată nu este doar vioara I din primele opt măsuri, ci și viola I în următoarele nouă măsuri.

**Ex. nr. 48** *Cvintetul de coarde în sol minor, KV 516, Allegro,*  
măsurile: 1–17

Datiert Wien, 16. Mai 1787

**Allegro**

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violoncello

6

12

- monodia acompaniată de trei voci: de ex. primele șapte măsuri din tema I a expoziției formei de sonată din partea I a *Cvintetului în si bemol major, KV 174*, în care

linia melodică a viozii I este acompaniată de trio-ul format din vioara a II-a, viola a II-a și violoncel. Mai târziu, aceeași linie melodică va fi preluată de viola I, acompaniată de același trio (m. 12–18).

**Ex. nr. 49** *Cvintetul de coarde în si bemol major, KV 174, Allegro moderato, măsurile: 1–18*

Datiert Salzburg, Dezember 1773 \*)

Allegro moderato

The musical score consists of five staves:

- Violino I:** Starts with a melodic line in measure 1, marked *f*. It features a trill in measure 7 and a triplet in measure 12.
- Violino II:** Provides a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *fp*.
- Viola I:** Remains silent until measure 12, where it takes over the melodic line from Violino I, marked *f*.
- Viola II:** Provides a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *fp*.
- Basso (Violoncello):** Provides a bass line with quarter notes, marked *f*.

Measures 1-18 are shown in three systems. The first system covers measures 1-6. The second system covers measures 7-11. The third system covers measures 12-18. Dynamics include *f*, *fp*, *p*, and *ff*. Performance markings include trills (*tr*), triplets (*\*\*\**), and a fermata in measure 18.

- monodia acompaniată de patru voci: de ex. tema de rondo din finalul *Cvintetului în do major, KV 515*, în care vioara I este acompaniată de cvartetul celorlalte instrumente.

**Ex. nr. 50** *Cvintetul de coarde în do major, KV 515, Final (Allegro)*, măsurile: 1–57

The image displays the first system of a musical score for the string quintet finale from Mozart's KV 515. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked *Allegro* and the dynamics are *p* (piano). The music begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The first system contains measures 1 through 11. The second system contains measures 12 through 21. The third system contains measures 22 through 31. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The instrumentation is clearly indicated by the clefs and the 'p' dynamic marking on each staff.

## Monodia absolută: tutti-urile la unison

Mozart utilizează tutti-urile la unison deja în *Cvartetele „italiene”* și în *Cvartetele „vieceze”*, menționate anterior.

Știm că dintre cele șase *Cvintete de coarde* ale lui Mozart doar cel în *do minor*, KV 406 (516b) începe cu factura completă a celor cinci voci: cu un tutti la unison. Mozart nu utilizează acest procedeu componistic în *Cvintetul în sol minor*, KV 516 și nici în cel în *mi bemol major*, KV 614.

În cadrul Cvintetelor, monodia absolută apare în general:

- la începutul părților: primele două măsuri din partea lentă (*Adagio*) a *Cvintetului în si bemol major, KV 174*; primele cinci măsuri din partea I (*Allegro*) a *Cvintetului în do minor, KV 406 (516b)*;

**Ex. nr. 51** *Cvintetul în do minor, KV 406 (516b), Allegro*, măsurile: 1–5

- la începutul dezvoltărilor: măsurile 87–89 din partea I (*Allegro moderato*) a *Cvintetului în si bemol major, KV 174*; măsura 24 din partea lentă (*Adagio*) a *Cvintetului în si bemol major, KV 174*;

**Ex. nr. 52** *Cvintetul în si bemol major, KV 174, Allegro moderato*, măsurile 87–89

- la sfârșitul părților: coda din partea lentă (*Adagio*) a *Cvintetului în si bemol major, KV 174*;

**Ex. nr. 53** *Cvintetul în si bemol major, KV 174, Adagio*,  
măsurile: 52–54

- în interiorul părților: măsurile 34–39, respectiv 165–170 din partea I (*Allegro*) a *Cvintetului în do minor, KV 406 (516b)*; măsurile 37–38, respectiv 101–102 din finalul *Cvintetului în re major, KV 593*;

**Ex. nr. 54** *Cvintetul în do minor, KV 406 (516b), Allegro*,  
măsurile: 34–39, 165–170

~ ~ ~

### „Cvintetul-cvintet”: fragmentele la cinci voci egale ca importanță

Mozart utilizează imitația și canonul (modalități componistice, în care vocile sunt egale ca importanță) deja în *Cvartetetele „italiene”* și „vienze”.

În cinci din cele șase Cvintete găsim fragmente cu cele două procedee amintite mai sus. *Cvintetul în do minor, KV 406 (516b)*, prelucrarea *Serenadei pentru opt instrumente de suflat, KV 388 (384a)* nu prezintă fragmente cu cinci voci egale ca importanță.

Exemple de imitații și canoane:

- canonul din măsurile 11–20 din finalul *Cvintetului în si bemol major, KV 174*;

**Ex. nr. 55** *Cvintetul de coarde în si bemol major, KV 174*, Final (*Allegro*), măsurile: 11–20

- imitația din măsurile 171–185 din partea I (*Allegro*) a Cvintetului în do major, KV 515; măsurile 112–136 din finalul Cvintetului în mi bemol major, KV 614.

**Ex. nr. 56** Cvintetul în mi bemol major KV 614, Final (*Allegro*), măsurile: 112–136

- imitația, în care vocile intră în *stretto*: măsurile 122–124 din partea I (*Allegro*) a *Cvintetului în sol minor, KV 516*, respectiv măsurile 310–316 din finalul aceluiași Cvintet; canonul din măsurile 50–51 din partea lentă (*Adagio*) a *Cvintetului în re major, KV 593*, respectiv măsurile 133–142 din finalul aceluiași Cvintet

**Ex. nr. 57** Cvintet de coarde în sol minor, KV 516, Final (*Allegro*), măsurile: 310–316

## Formații mai mici în cvintet

Diversitatea facturii utilizată de Mozart în Cvintetele sale constă din alternarea fragmentelor în care sunt implicate toate vocile cu cele în care participă doar două, trei sau patru voci.

**Duo-uri în cvintet:** duo-ul viozii a II-a și al violei I, respectiv al celor două viori din măsurile 68–72 din partea I (*Allegro moderato*) a *Cvintetului în si bemol major, KV 174*; duo-ul celor două viori din măsurile 281–285, respectiv 287–291 din finalul aceluiași Cvintet.

**Ex. nr. 58** *Cvintetul de coarde în si bemol major, KV 174, Allegro moderato*, măsurile: 68–72

The image displays two systems of musical notation for a string quintet. The first system, starting at measure 63, shows the second violin (II-a) and first viola (I) parts. The second violin plays a melodic line with eighth-note patterns, while the first viola provides harmonic support. The second system, starting at measure 70, shows the first viola playing a similar melodic line, with the second violin providing harmonic support. Dynamics include piano (p) and fortissimo (fp).

**Trio-uri în cvintet:** trio-ul celor două viori cu viola I în primele opt măsuri din partea I (*Allegro*) a *Cvintetului în sol minor, KV 516* (ex. nr. 48); măsurile 192–195 din finalul aceluiași Cvintet; trio-ul celor două viole cu violoncelul în măsurile 95–103 din partea I (*Allegro*) a *Cvintetului în do minor, KV 406 (516b)*;

**Cvartete în cvintet:** primele 14 măsuri din partea I (*Allegro*) a *Cvintetului în do major, KV 515*; *Trio in canone al roverscio* din *Cvintetul în do minor, KV 406 (516b)*, în care lipsește viola a II-a; dialogul dintre violoncel și cvartetul celorlalte instrumente în primele 14 măsuri din introducerea *Larghetto* a *Cvintetului în re major, KV 593*

**Ex. nr. 59** *Cvintetul de coarde în re major, KV 593, Larghetto*, măsurile: 1–14

Datiert Wien, Dezember 1790

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, and Violoncello. The second system continues the Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, and Violoncello parts. The score is marked 'Larghetto' and includes dynamic markings such as 'p dolce', 'p', and 'sf p'.

### Reducerea numărului real de voci prin unisonuri (octave paralele)

Exemplele cele mai relevante de reducere a numărului de voci prin unisonuri apar în *Cvintetul de coarde în do minor, KV 406 (516b)*.

Diversificarea facturii pe parcursul celor 25 de măsuri ale temei a II-a din expoziția și repriza formei de sonată a părții I (m. 42–65, respectiv 177–200) aduce cu sine și diversificarea sonorității: primele șase măsuri ale temei (m. 42–47) sunt prezentate de un cvartet format din vioara I, acompaniată de vioara a II-a, viola I și violoncel. În următoarele șase măsuri (m. 48–53), acestui cvartet i se alătură și viola I, dar fiind condusă în octave paralele cu vioara I, numărul real de voci rămâne tot patru. În fragmentul concludiv al temei (m. 60–65), asistăm la o dublă reducere a numărului real de voci: vioara I și viola I, respectiv vioara a II-a și viola a II-a sunt conduse în octave paralele. Deci, în mod real rămân trei voci.

**Ex. nr. 60** *Cvintetul de coarde în do minor, KV 406 (516b)*, *Allegro*, măsurile 42–65

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The first system begins at measure 48, the second at measure 54, and the third at measure 60. The notation includes various rhythmic figures, slurs, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'simile' (simile). The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Expunerea temei a II-a prin reducerea numărului real de voci o găsim și în primele două Cvintete: în *Cvintetul în si bemol major, KV 174*, în partea I (m. 35–49) și în *Cvintetul în do major, KV 515*, în partea I (m. 94–98).

Astfel de exemple există și în variațiunile finalului (*Allegro*) din *Cvintetul în do minor, KV 406 (516b)*.

În variațiunea I, cele două viori sunt conduse în octave paralele, formând împreună cu trio-ul celor două viole și al violoncelului un cvartet (ex. nr. 61).

În variațiunea a III-a, vioara a II-a și viola a II-a sunt conduse în octave paralele, numărul real de voci alternând între două (m. 49–51, respectiv 57–59) și patru (m. 52–56, respectiv 60–64).

**Ex. nr. 61** *Cvintetul de coarde în do minor, KV 406 (516b), Final (Allegro), măsurile 17–32*

Următoarea variațiune dublă prezintă și ea, o reducere a numărului real de voci de la cinci la patru, și anume la nivelul variațiunii a IV-a: în măsurile 65–72 viola a II-a și violoncelul sunt la unison, în măsurile 81–87 cele două voci sunt conduse în octave paralele.

Ex. nr. 62 *Cvintetul de coarde în do minor, KV 406 (516b),*  
 Final (*Allegro*), măsurile 65–72; 81–87

57

68

76

82

Un alt exemplu remarcabil de reducere a numărului real de voci îl găsim în *Cvintetul de coarde în re major, KV 593*. În canonul final al *Menuetto*-ului (m. 40–47), cu toate că în discursul muzical sunt implicate toate instrumentele, numărul real de voci este redus la două: cele două viori sunt conduse în octave paralele, alcătuind prima voce din canon, iar vocea a doua este formată din cele două viole și violoncel, conduse la rândul lor în octave paralele.

**Ex. nr. 63** *Cvintetul de coarde în re major, KV 593, Menuetto* (*Allegretto*), măsurile: 40–47

The image displays a musical score for the final canon of the String Quintet in D major, KV 593, measures 40–47. The score is in 3/4 time and D major. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. Measures 38–44 show the beginning of the canon with dynamics *p*, *sf*, and *f*. Measure 45 is marked "Trio" and features a change in dynamics to *p* and the instruction "pizzicato" for the strings.

## **Cvintetul de coarde cu două violoncele: „cea de a doua” ipostază clasică confirmată prin capodopere**

---

Propunându-ne la începutul volumului nostru să elucidăm motivul pentru care distribuția cu două viole este considerată cea clasică, trebuie să acordăm câteva cuvinte și cvintetului cu două viori, violă și două violoncele, cu atât mai mult cu cât literatura acestei specii cuprinde și cele 113 Cvintete de coarde cu două violoncele ale lui Boccherini. Printre compozitorii secolului 18, cu excepția lui Boccherini și Cambini, care, din anumite motive personale sau muzicale au preferat varianta cu două violoncele, mai putem enumera câțiva compozitori care au scris cvintete de coarde cu această distribuție: Gaetano Brunetti a scris șase Cvintete cu două violoncele, ca op. 1; Carl Ditters von Dittersdorf a scris șase Cvintete cu două violoncele în 1789; un caz aparte reprezintă cele șase Cvintete ale lui Anton Wranitzky, pentru vioară, două viole și două violoncele.

Distribuția cu două viori, violă și două violoncele este una a secolului 19, și acest lucru ne demonstrează capodoperele compozitorilor din această perioadă: Georges Onslow, Luigi Cherubini, Franz Schubert, Aleksandr Porfirievici Borodin, Serghei Ivanovici Taneev și Aleksandr Konstantinovici Glazunov.

Compozitor de origine engleză, **Georges Onslow**, fiul unui lord englez și al unei aristocrate franceze, a învățat la Londra și s-a stabilit în Franța, la Paris. A compus în special lucrări de muzică de cameră (de la duo-uri până la lucrări pentru nouă instrumente), dintre care cele mai importante sunt cele 36 de Cvartete și 34 de Cvintete de coarde.

Majoritatea Cvintetelor sunt cu două violoncelle și aceasta probabil pentru că Onslow a fost și el violoncelist. Interesant este că, tocmai în ultimele trei Cvintete (op. 78, 80 și 82) a schimbat distribuția, și a înlocuit violoncellele cu viole (BARTELS 1996, 61).

Op. 1, care cuprinde primele trei *Cvintete* (*mi minor*, *mi bemol major* și *re minor*), este rezultatul studiilor sale autodidactice: exemplele pe care le-a urmat au fost Haydn, Mozart, Beethoven și Boccherini. Factura acestor Cvintete este încă una simplă: vocile nu sunt toate de sine-stătătoare și nu există grupări ale acestora. Onslow utilizează mai degrabă factura cu o singură voce solistică (cu caracter virtuos), în care restul vocilor au rol de susținere armonică,

**Ex. nr. 64** Onslow: *Cvintetul op. 1 nr. 3*, Final (*Presto agitato*), măsurile: 109–116

The image shows a musical score for the final of the Quintet in G major, Op. 1 No. 3 by Georges Onslow, measures 109-116. The score is in 2/4 time and features a solo violin part with a dynamic marking of 'f' (forte) and a woodwind section (flute, oboe, bassoon, and double bass) providing harmonic support. The violin part is highly melodic and virtuosic, while the woodwinds play sustained chords and rhythmic patterns.

conducerea vocilor în octave paralele și la unison,

**Ex. nr. 65** Onslow: *Cvintetul op. 1 nr. 2, Andante con Variazione*, măsurile: 105–107

Var. 4  
105 Più mosso

sau o factură aerisită, în care lipsesc unele voci.

**Ex. nr. 66** Onslow: *Cvintetul op. 1 nr. 2, Allegro moderato*, măsurile: 40–42

40

Pasajele lungi solistice sunt interpretate întotdeauna de vioara I.

Noutățile pe care le aduce *Cvintetul op. 18* sunt mai ales la nivelul facturii: conducerea vocilor în octave paralele este din ce în ce mai rară, în schimb întâlnim voci conduse în terțe și sexte



10

sur la 2<sup>de</sup>

În *Cvintetul op. 37*, în *fa major*, nu numai factura, dar și structura melodică este mai complexă față de *Cvintetele* prezentate mai sus. Temele sunt construite printr-o elaborare motivică bine gândită, iar factura se diversifică prin utilizarea dialogului dintre voci.

**Ex. nr. 68** Onslow: *Cvintetul op. 37*, *Allegro moderato*, măsurile: 38–54

38

*p*

*p*

*dol.*

*f*

*dol.*

*p*

43 *tr*

44 *con espress.* *f*

45 *con espress.* *f*

46 *p con espress.*

47 *f*

48 *p*

49 *p*

Tendința apărută deja în *Cvintetul op. 18* de a expune vioara I și violoncelul I ca voci principale, este și mai evidentă aici, iar finalul aduce un dialog scurt între violoncelul II și vioara I cu acompaniamentul vocilor mediane, amintindu-ne de factura utilizată de Mozart la începutul *Cvintetului de coarde în do major, KV 515*.

**Ex. nr. 69** Onslow: *Cvintetul op. 37*, Final (*Allegretto*),  
măsurile: 204–212

The musical score consists of two systems of five staves each. The first system (measures 204-207) begins with a dynamic of *ff* in the bass and *ff* in the cello. The violin parts have a *dim.* marking. The woodwinds (viola and flute) have a *pp* marking. The second system (measures 208-212) features a *cresc.* marking across all parts, with dynamics ranging from *pp* to *ff*. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

*Cvintetul op. 38*, în *do minor* (în afară de partea I) este programatic: în *Menuet*, în *Andante* și în final compozitorul relatează despre un accident trăit cu ocazia unei vânători. Programatismul se relevă nu atât în factură, ci mai degrabă în tonalitate, construcție armonică, cromatism și efecte dinamice utilizate (BARTELS 1996, 67–68).

Mărirea opusului aduce cu sine și cizelarea facturii: discursul muzical este îmbogățit cu cantilenele celor două violoncele (ex. nr.

70), cu încrucișări și grupări ale vocilor, și nu în ultimul rând, cu utilizarea violei ca voce melodică, care, de pildă, în partea lentă a Cvintetului (*Andante*) prezintă tema I.

**Ex. nr. 70** Onslow: *Cvintetul op. 38, Allegro moderato ed espressivo*, măsurile: 36–44

The image displays a musical score for measures 36 to 44 of the Quintet in B-flat major, Op. 38 by George Onslow. The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabas. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The music is marked 'dim.' at the beginning of measure 36. The Viola part is marked 'dolce con espressione'. The Violoncello part is marked 'p legato' and 'sf' in measure 40. The Contrabas part is marked 'p' in measure 40. The score shows a complex interplay of melodic lines across the instruments.

O factură diversificată întâlnim pentru prima dată în *Cvintetul op. 39, în mi bemol major*: aici găsim fragmente camerale alternând cu cele orchestrale, pe care le-am întâlnit deja în Cvintetele timpurii.

**Ex. nr. 71** Onslow: *Cvintetul op. 39, Adagio grandioso*,  
măsurile: 16–22

The musical score consists of two systems of five staves each. The first system (measures 16-19) shows the beginning of the piece with various melodic lines. The second system (measures 20-22) features a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper staves and sustained chords in the lower staves. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*.

În *Cvintetul op. 61, în fa minor* Onslow ajunge la o maturitate în ceea ce privește stilul său componistic în acest domeniu. Prezentarea temei I din partea I este relevantă: violoncelul I nu numai că este vocea principală, dar și cea mai înaltă, prin încrucișare de voci .

Ex. nr. 72 Onslow: *Cvintetul op. 61, Allegro espressivo e moderato*, măsurile: 1–11

1 Allegro espressivo e moderato

6

Atât în tema a II-a a părții I, cât și în *Adagio cantabile* și în final, Onslow utilizează duo-ul violii I și al violoncelului I, cele două instrumente desfășurându-se într-o poziție strânsă.

Ex. nr. 73 Onslow: *Cvintetul op. 61, Final (Allegretto)*,  
măsurile: 185–193

185

189

*pp*

*cres* - - - *cen* - - - *do* *f* *dim.* *pp*

*cres* - - - *cen* - - - *do* *f* *dim.* *p*

*cres* - - - *cen* - - - *do* *f* *dim.* *p* *pizz*

*cres* - - - *cen* - - - *do* *f* *dim.* *p*

Din punctul de vedere al sonorității se observă preocuparea lui Onslow pentru multitudinea de timbruri oferită de ansamblul instrumentelor cu coarde: același motiv din coda părții I este executată atât prin *arco*, cât și prin *pizzicato*.

**Ex. nr. 74** Onslow: *Cvintetul op. 61, Allegro espressivo e moderato*, măsurile: 192–199

The image displays a musical score for a string quintet, specifically measures 192 through 199. The score is written in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello I, and Violoncello II. The first system (measures 192-194) begins with a *pp* dynamic and includes *pizz.* markings. The second system (measures 195-199) continues with a *p* dynamic and includes *arco* markings. The score is characterized by melodic lines in the violins and violas, and rhythmic patterns in the cellos.

*Cvintetul de coarde în mi minor* compus de **Luigi Cherubini** la vârsta de 77 de ani (1837) este ultima sa compoziție. Prin distribuția cu două violoncele, Cherubini urmează tradiția creată de Onslow, Boccherini și Cambini, chiar dacă din punctul de vedere al facturii utilizate se deosebește de aceștia.

O caracteristică a stilului său compozițional este construcția motivică: Cherubini utilizează o multitudine de modalități prin care motivele sunt prelucrate, combinate între ele, repetate modificat și trecute prin toate vocile.

**Ex. nr. 75** L. Cherubini: *Cvintetul de coarde în mi minor, Allegro comodo*, măsurile: 89–94

The image displays a musical score for a string quintet, consisting of five staves (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass). The score is in E minor and 3/4 time, marked 'Allegro comodo'. It covers measures 89 through 94. The music features a complex interplay of rhythmic patterns and melodic lines across all instruments, with frequent use of slurs and dynamic markings such as 'f' (forte). The texture is dense and characteristic of the late 18th-century string quintet style.

În ceea ce privește edificarea formei mari observăm următoarele: partea I, după cum arată indicațiile de tempo *Grave assai - Allegro comodo*, are o introducere lentă, care pregătește intrarea temei I și care amintește de părțile I din *Simfoniile* lui Haydn; tema a II-a este mai amplă decât tema I; dezvoltarea

prelucrează tema I și aduce un material tematic nou, care se repetă și în codă. Același procedeu îl întâlnim și în final: în dezvoltare este intercalat un *Larghetto*, care se reia și în codă. Importanța temei a II-a și prezența codei în structura formei de sonată ne amintește de forma de sonată întâlnită în *Cvintetele* lui Mozart.

Factura prezintă și ea câteva caracteristici: trei din cele patru părți ale Cvintetului încep cu unisonul celor cinci instrumente, iar acesta apare destul de frecvent și în interiorul părților; vocile sunt grupate destul de rar: ocazional cele două viori, cele două violoncele, respectiv vioara a II-a și viola, sau viola și violoncelul I sunt conduse în terțe și în octave paralele.

*Uvertura pentru două viori, două viole și violoncel în do minor* (1811) și *Cvintetul de coarde în do major D 956 (op. post. 163)* sunt cele două lucrări scrise de **Franz Schubert** pentru cinci cordari. Cvintetul de coarde este ultima sa lucrare camerală și ultima mare lucrare instrumentală.

La întrebarea de ce a ales Schubert factura cu două violoncele și nu cu două viole, Katrin Bartels găsește răspunsul în preferința lui Schubert pentru registrul de tenor: dacă ar fi dublat viola, registrul de tenor nu ar fi putut fi acoperit în întregime de a doua violă, iar dacă această sarcină ar fi preluat-o singurul violoncel, registrul basului ar fi rămas descoperit. Cu factura utilizată de Schubert registrul tenorului este reprezentat de două instrumente: viola și unul dintre violoncele (BARTELS 1996, 38).

Din punctul de vedere al componenței instrumentale putem spune că Schubert a urmat exemplul lui Boccherini, Cambini și Dittersdorf. Diversitatea facturii însă, credem noi, este rezultatul influenței *Cvintetelor* lui Mozart asupra compozitorului. Principiul grupării vocilor se evidențiază la Schubert prin utilizarea frecventă a două voci solistice cu acompaniamentul celorlalte voci, procedeu pe care îl putem numi caracteristica facturii schubertiene. Un exemplu concludent îl găsim în expoziția formei de sonată a părții I din *Cvintetul în do major D 956*: tranziția către tonalitatea dominantei începe cu duo-ul celor două violoncele (m. 33–49), întâi la unison, apoi prin dublare la octavă.

**Ex. nr. 76** Fr. Schubert: *Cvintetul de coarde în do major, D 956, Allegro ma non troppo*, măsurile: 33–49

The image displays a musical score for the string quintet of Schubert's Quintet in D major, D 956, measures 33-49. The score is arranged in two systems of five staves each. The first system shows measures 33-35, and the second system shows measures 36-38. The music features a transition from D major to A major. Dynamics include crescendos, fortissimo (ff), and piano (p). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Musical score for measures 40-44. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple staves. The top staff has a melodic line with many beamed notes. The lower staves provide harmonic support with various rhythmic patterns. Dynamics include *ff* and *f*.

Musical score for measures 45-49. This section continues the complex texture with dense rhythmic patterns and triplets. Dynamics include *f* and *sf*.

Musical score for measures 50-54. This section features a prominent crescendo and dynamic changes. Dynamics include *sf*, *p*, and *cresc.* The texture remains dense with many beamed notes.

Urmează o temă ascendentă la violă și primul violoncel (m. 49–58), voci, care sunt conduse în octave paralele,

## Ex. nr. 77 măsurile 49–58,

The musical score for Example No. 77, measures 49–58, is presented in three systems. Each system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first system (measures 49–54) shows a complex rhythmic texture with frequent triplets and sixteenth notes. Dynamics include *cresc.*, *ff*, *p*, and *fz*. The second system (measures 55–58) continues the rhythmic intensity, with *cresc.* markings and dynamic levels of *f* and *p*. The third system (measures 59–60) is marked with a section letter 'B' and features a change in dynamics to *pp* and *ppizz.* (pizzicato). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

duo-ul cantabil al celor două violoncelle (m. 58–79),



care va fi repetat într-un registru acut de cele două viori (m. 79–99).

**Ex. nr. 79** măsurile: 79–99

The musical score for Example No. 79, measures 79–99, is presented in four systems. Each system consists of five staves: two for violins (top two), one for viola (middle), and two for cello and bass (bottom two). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *f*, *ff*, *decresc.*, and *arco*. Measure numbers 75, 80, 85, 90, and 95 are marked at the bottom of the staves. The music features a complex texture with multiple voices, including a high-register melodic line for the violins and a rhythmic accompaniment for the other instruments.

Tema a II-a este împărțită între duo-ul violii I cu viola (m. 100–116),

## Ex. nr. 80 măsurile: 100–116

**C**

pp  
pp  
pp  
pp  
100

*stacc. sempre*

decresc.  
decresc.  
decresc.  
decresc.  
decresc.  
105

decresc.  
decresc.  
decresc.  
decresc.  
decresc.  
110

decresc.

Musical score for measures 115-118. The score consists of five staves. The first staff (Violin I) has a *cresc.* marking. The second staff (Violin II) has a *cresc.* marking. The third staff (Viola) has a *cresc.* marking. The fourth staff (Violoncello I) has a *cresc.* marking. The fifth staff (Violoncello II) has a *cresc.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A double bar line is present at the end of measure 118.

și duo-ul violii I cu violoncelul I (m. 127–138, voci conduse în octave paralele).

**Ex. nr. 81** măsurile: 127–138

Musical score for measures 125-128. The score consists of four staves. The first staff (Violin I) has a *decresc.* marking. The second staff (Violin II) has a *decresc.* marking. The third staff (Viola) has a *decresc.* marking. The fourth staff (Violoncello I) has a *decresc.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A double bar line is present at the end of measure 128.

Musical score for measures 130-135. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Violin I and Violoncello II). The tempo is marked *dolce*. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 135-140. This section continues the vocal and piano parts from the previous system. It features similar musical notations and dynamics, with a *tr* marking in the bass line of measure 135.

Musical score for measures 140-145. This section features dynamic markings of *fz* and *fp* across all staves. The piano accompaniment includes complex rhythmic patterns and slurs. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

În prezentarea temelor, angrenarea a două voci solistice este caracteristică și *Adagio*-ului: cele două voci extreme, vioara I (*pp espressivo*) și violoncelul II (*pp pizzicato*) sunt vocile solistice, iar în vocile mediane se derulează un coral la trei voci. În segmentul

median al *Adagio*-ului (fa minor) rolurile se schimbă, dar tot două voci vor intona tema cu caracter dramatic în *ff*: vioara I și violoncelul I, voci conduse în octave paralele (m. 29–57).

După cum am văzut în exemplele de mai sus, specificul facturii schubertiene este expunerea temelor prin două voci conduse în octave paralele. Schimbarea rolului solistic (și implicit, a registrului) între instrumente în momentul repetării unei teme este, credem noi, o influență mozartiană. Exemplul cel mai elocvent este duo-ul cantabil al celor două violoncele din măsurile 58–79 ale părții I, repetat imediat, într-un registru acut de cele două viori în măsurile 79–99 (ex. nr. 78 și 79). Ca un omagiu adus lui Mozart, găsim chiar și un citat din începutul *Cvintetului de coarde în do major, KV 515*: măsurile 267–272 și 277–282 din repriza formei de sonată a părții I.

**Ex. nr. 82** măsurile: 267–272, respectiv 277–282

*Cvintetul de coarde în fa minor* al lui **Aleksandr Porfirievici Borodin** este o lucrare timpurie a sa, scrisă între anii 1855–1860. Borodin făcea parte din cercul unor muzicieni din St. Petersburg, care obișnuiau să se întrunească pentru a interpreta lucrări de muzică de cameră. Componenta utilizată în *Cvintetul de coarde* al lui Borodin (cu două violoncele) se explică prin faptul că el cânta violoncelul II în acest ansamblu (BARTELS 1996, 98).

*Cvintetul* a fost scris într-o perioadă în care compozitorul experimenta posibilitățile pe care le oferă diferitele ansambluri instrumentale: un *Trio de coarde* (1855), un *Sextet de coarde* (1860), o *Sonată pentru violoncel* (18??) și un *Cvintet cu pian* (1862). Cele două *Cvartete de coarde* ale compozitorului au luat naștere mult mai târziu, între anii 1875–1880.

Importanța violoncelului este evidentă deja la începutul părții I (*Allegro con brio*): este voce melodică, prezentând tema I împreună cu vioara I. Factura utilizată este una tipică facturii la cinci voci: vioara I și violoncelul I sunt cele acute (conduse în octave paralele), care întonează primele măsuri ale temeii lirice, grupul de

acompaniament format din vioara a II-a și violă au o mișcare motorică, iar violoncelul II asigură basul.

**Ex. nr. 83** Borodin: *Cvintetul în fa minor, Allegro con brio*,

măsurile: 1–16

The image displays a musical score for the first 16 measures of the Quintet in F minor by Borodin, marked *Allegro con brio*. The score is arranged in three systems, each containing five staves. The key signature is F minor (three flats) and the time signature is 8/8. The first system (measures 1-5) features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 6-10) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 11-16) continues with the *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Borodin angrenează toate vocile în prezentarea temei: după duo-ul viorii I și al violoncelului I urmează cele două viori (conduse în octave paralele), cele două violoncele și la sfârșit viola solistică. Conducerea vocilor în octave paralele este un semn stilistic personal al lui Borodin. Din această cauză 63 de măsuri din cele 145 se derulează într-o factură la patru voci.

Violoncelul I are o mare pondere și în partea lentă (temă cu două variațiuni) a Cvintetului: *Andante ma non troppo*.

Prima variațiune este o figurație a temei, având aceeași bază armonică și construcție periodică, iar vocea solistică este violoncelul I, reprezentând elementul de virtuozitate specific formelor cu variațiuni.

**Ex. nr. 84** Borodin: *Cvintet în fa minor, Andante ma non troppo*, măsurile: 42–44

Contrastul dintre *Menuetto* și *Trio* este realizat de compozitor prin utilizarea a două facturi diferite: în primele 20 de măsuri ale *Menuetto*-ului există opt grupări diferite între instrumente, ceea ce conferă acestui segment o sonoritate colorată (BARTELS 1996,

102). În schimb, distribuția vocilor din Trio rămâne neschimbată: rolul solistic revine violei, instrumentele de acompaniament formând două grupuri distincte: trio-ul viorilor cu violoncelul II și violoncelul I.

**Ex. nr. 85** Borodin: *Cvintetul în fa minor*, Trio, măsurile: 1–4

Finalul este singura parte în care Borodin tratează vocile în mod orchestral. Utilizarea frecventă a dublelor în vocile mediane vine să sublinieze această tendință.

**Ex. nr. 86** Borodin: *Cvintetul în fa minor*, Final (*Prestissimo*), măsurile: 1–20

Finalul cuprinde și un fragment în *Adagio* cu o cadență a primului violoncel, plasată după dezvoltare, asigurând *suspansul* necesar înaintea prizei.

**Ex. nr. 87** Borodin: *Cvintetul în fa minor, Final (Prestissimo)*, măsurile: 362–367

**Serghei Ivanovici Taneev** a fost discipolul lui Nikolai Rubinstein (1835–1881) și al lui Piotr Ilici Ceaikovski (1840–1893). Între anii 1885–1889 a fost directorul Conservatorului din Moscova. A scris lieduri, lucrări pentru cor, simfonii, două cantate importante (*Johannes von Damaskus* și *După citirea de Psalmi*) și trilogia de operă *Oresteja*. Dintre lucrările sale camerale trebuie să amintim Cvartetele și cele două Cvintete de coarde: *op. 16, în sol major* (1903–1904) și *op. 14, în do major* (1901), acesta din urmă având componența de două viori, violă și două violoncele.

*Cvintetul în do major* a fost dedicat lui Rimski-Korsakov și este o contribuție exemplară adusă acestei specii. Prima audiție absolută a celor două Cvintete a fost în 13 (26) noiembrie 1905, într-un concert dedicat pentru prima dată exclusiv lui Taneev.

Ambele Cvintete au fost transcrise de compozitor pentru pian la patru mâini (FLAMM, 1997, 807–816).

**Aleksandr Konstantinovici Glazunov** a scris un singur *Cvintet de coarde, op. 39, în la major*, în 1891/92, după cele șapte Cvartete de coarde cuprinse în trei opusuri: *op. 1, op. 10 și op. 26*. Ca și compatriotul său Borodin, a utilizat componența cu două violoncele (BARTELS 1996, 157).

*Cvintetul de coarde în la major* a fost conceput în patru părți: *Allegro, Scherzo, Andante sostenuto și Finale*. Fiecare mișcare are profilul său propriu din punctul de vedere al facturii.

Deja la începutul Cvintetului, compozitorul ne surprinde cu instrumentul ales pentru prezentarea teme I: viola. După patru măsuri în care ea evoluează singură, se alătură și vocile de acompaniament, dar rămânând cea mai acută voce din ansamblu, printr-un salt de cvartă ascendentă.

**Ex. nr. 88** Glazunov: *Cvintet op. 39, Allegro*, măsurile: 1–12

The musical score consists of two systems of five staves each. The first system (measures 1-5) shows the Viola part starting with a melodic line marked 'dolce' and 'p'. The other instruments (Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabas) are silent until measure 5. In measure 5, the Violin I and II parts enter with a melodic line marked 'pp' and 'mf'. The Violoncello and Contrabas parts enter with a harmonic accompaniment marked 'p' and 'mf'. The second system (measures 6-12) continues the development of these parts. The Viola part continues its melodic line, marked 'mf' and 'dim.'. The Violin I and II parts continue their melodic lines, marked 'pp cresc.' and 'p cresc.'. The Violoncello and Contrabas parts continue their harmonic accompaniment, marked 'mf dim.' and 'mf dim.'. The score ends in measure 12 with a final chord marked 'p'.

Expunerea teme a II-a este asemănătoare cu cea a teme I: este prezentată de primul violoncel, care este cea mai înaltă voce în ansamblu (plasată în cheia sol) și rămâne expusă datorită acompaniamentului acordic al celorlalte voci.

**Ex. nr. 89** Glazunov: *Cvintet op. 39, Poco più tranquillo*,  
măsurile: 41–48

41 Poco più tranquillo

*Scherzo*-ul, în afară de cele două sonorități diferite, *pizzicato* și *arco*, se bazează și pe contrastul dintre motive: materialul tematic are o ritmică combinată din triolete și duolete, motive, care pe parcursul părții se derulează fie succesiv, fie simultan (ex. nr. 90 și 91).

**Ex. nr. 90** Glazunov: *Cvintet op. 39, Scherzo*, măsurile: 1–10

Scherzo.  
Allegro moderato



(suprapunerea mai multor motive cu caracter diferit ne duce cu gândul la măsurile 54–56 din *Adagio-ul Cvintetului în re major, KV 593*, al lui Mozart).

**Ex. nr. 92** Glazunov: *Cvintet op. 39, Scherzo*, măsurile: 236–239

The musical score for Ex. nr. 92 shows measures 236 to 239. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music features overlapping motifs and various dynamic markings including *mf*, *p*, *saltando*, *mf dolce*, and *dim.* The notation includes triplets and slurs across the staves.

Partea lentă, *Andante sostenuto* cuprinde un prim segment A mai amplu, care se caracterizează prin emanciparea tuturor vocilor.

**Ex. nr. 93** Glazunov: *Cvintet op. 39, Andante sostenuto*, măsurile: 58–69

The musical score for Ex. nr. 93 shows measures 58 to 69. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is marked *animando poco* and includes dynamic markings such as *p* and *solo*. The notation includes slurs and accents across the staves.

Segmentul B este construit pe ritmul dansant al celor două viori (conduse în terțe paralele), la început viola doar acompaniază, apoi i se atribuie rolul solistic, alături de viori. Primul violoncel are un mers egal de optimi cromatice împreună cu punctul de orgă al violoncelului II.

**Ex. nr. 94** Glazunov: *Cvintet op. 39, Andante sostenuto*, măsurile: 87-94

93 poco rit.

Glazunov utilizează și în această parte efectele sonore obținute prin punct de orgă, *pizzicato*, *glissando* și *flageolet*. Ultimul îl regăsim chiar în coda părții lente.

**Ex. nr. 95** Glazunov: *Cvintet op. 39, Andante sostenuto*, măsurile: 194–201

194 poco rit.

tranquillo

Factura finalului este mai mult orchestrală: în afară de tema I, în care vocile sunt conduse în octave și în terțe paralele (viola și violoncelul I, respectiv cele două viori), compozitorul preferă

monodia acompaniată și cadențări cu o factură de până la 15 voci, realizate prin acorduri plasate la toate instrumentele.

**Ex. nr. 96** Glazunov: *Cvintet op. 39, Final (Allegro moderato)*, măsurile: 1–16

Finale.  
1. Allegro moderato

7

Tendința epocii romantice spre o sonoritate mai bogată, care se manifestă în primul rând prin lărgirea numerică a orchestrei, a avut o influență și asupra muzicii de cameră.

Utilizarea a două violoncele în ansamblul cvintetului de coarde avantajează în primul rând registrele de tenor și bas, conferindu-i acestui ansamblu o sonoritate mai plină.

După cum reiese din prezentarea lucrărilor enumerate, procedeele compoziționale (edificarea formei mari, elaborarea motivic-tematică, factura) utilizate de autorii secolului 19 în cadrul cvintetului de coarde sunt similare cu cele ale compozitorilor clasici. Preluările celor mozartiene nu sunt întâmplătoare. Configurarea și consolidarea unei facturi specifice cvintetului de coarde este meritul lui Mozart și al contemporanilor săi.

Faptul că Mozart a reușit să creeze sonoritatea orchestrală cu două viole în componența acestui ansamblu se datorează inventivității sale în domeniul facturii, iar din acest punct de vedere compozitorii secolului 19 nu au adus nimic nou. Din această cauză

credem noi că, în cadrul cvintetului de coarde, distribuția cu două viori, două viole și violoncel se impune drept cea clasică.

## **Cvintetele lui Mozart din punctul de vedere al interpretului**

---

### ***Interpretarea cvintetelor cu două viole în comparație cu interpretarea cvartetelor de coarde***

Elaborarea unor principii interpretative specifice Cvintetelor de coarde cu două viole ale lui Mozart este strâns legată în primul rând de factura utilizată de compozitor, factorul cel mai important din punctul de vedere al formei și sonorității.

### **Trei voci mediane în loc de două: consecințele practice ale acestei facturi de ansamblu**

După cum am menționat deja anterior, cvartetul de coarde clasic, compus din două viori, violă și violoncel este o formație omogenă și echilibrată, nu numai datorită unității timbrale dintre instrumente, ci și congruenței perfecte dintre disponibilul instrumental și legitățile fundamentale ale armonizării clasice, cele patru instrumente putând produce acordul de trei sunete (dintre care unul este dublat), sau cel de septimă. În cazul cvintetului de coarde, adăugarea unei voci mediane permite utilizarea unor combinații instrumentale mult mai variate decât cele oferite de cvartet, iar din punct de vedere armonic, acest ansamblu oferă posibilitatea de a utiliza acordul de nonă compus din cinci sunete, ceea ce asigură obținerea unei sonorități mai dense.

### **Avansarea violei I de la voce mediană la voce concertantă**

Avansarea violei I de la voce mediană la voce concertantă aduce în prim plan dialogul dintre vocile solistice, cu una în plus față de cvartetele de coarde. Procedeele componistice, care se bazează pe dialogul, respectiv pe gruparea vocilor (canonul, imitația, conducerea lor în terțe, sexte și octave paralele, unisonul celor cinci instrumente) ridică problema unității stilistice: motivul sau fragmentul tematic, care este angrenat în dialogul dintre instrumente necesită o articulație și o frazare unitară. Având în vedere specificul violei I în Cvintetele de coarde ale lui Mozart, ea fiind de cele mai multe ori vocea care repetă fragmentul tematic prezentat de vioara I, unitatea stilistică în acest caz este foarte importantă, precum și în cadrul întregului ansamblu.

Contrastul dintre cele două instrumente menționate mai sus este unul de registru, dar care duce la o diversificare a sonorității. Cât de importantă este această diversificare a sonorității pentru Mozart îl demonstrează, de exemplu, începutul *Cvintetului de coarde în sol minor, KV 516*: factura utilizată la tema viorii I este diferită de cea utilizată la tema violei I. Vioara I este acompaniată de vioara a II-a și viola I, iar acompaniamentul violei I este asigurat de vocile grave: viola a II-a și violoncelul (ex. nr. 48).

## Conștientizarea rolului de violă a II-a ca instrument intermediar între alto și bas

Un alt aspect care rezultă din factura cvintetului de coarde este numărul vocilor mediane, care, față de cvartetul de coarde, conține una în plus. Dorim să conștientizăm rolul violei a II-a de instrument intermediar între alto și bas. Este vorba despre o factură care acoperă toate registrele, asigurând astfel o sonoritate orchestrală, în special în fragmentele unde vocile mediane intonează note duble.

**Ex. nr. 97** *Cvintetul de coarde în re major, KV 593, Allegro*, măsurile: 26–27

**Ex. nr. 98** *Cvintetul de coarde în re major, KV 593, Adagio*, măsurile: 89–90

The image shows a musical score for a string quintet, consisting of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first staff has a tempo marking of '90'.

Rolul de tenor nu este singura sarcină a violei a II-a în cadrul cvintetului de coarde: nu sunt rare momentele în care ea dublează vocea de bas, amplificând sonoritatea registrului grav ( ex. nr. 62, m. 65–72, ex. nr. 37, m. 147–154, ex. nr. 52, m. 87–89, ex. nr. 53, m. 52–55).

### ***Practică interpretativă: accente de expresie și semne de scurtare a valorilor în textul mozartian***

#### **Accentele de expresie**

Pe lângă unitatea stilistică, principiu important în cadrul unei facturi atât de diversificate, cum este cea utilizată în Cvintetele de coarde ale lui Mozart, dinamica și articulația reprezintă factori la fel de importanți în redarea fidelă a textului mozartian.

Într-o scrisoare datată pe 4 noiembrie 1777, Mozart îi scria din Mannheim, tatălui său despre *Andante*-ul din *Sonata pentru pian, KV 309 (284b)*, compusă elevei sale, Rosa Cannabich: „...das ist voll expression, und muß accurat mit den gusto, forte und piano, wie es steht, gespielt werden” (...este plin de expresivitate, și trebuie cântat cu acuratețe și bun gust, *forte* și *piano*, așa cum este în partitură) (DANCKWARDT 1997, 293).

În *Cvintetele de coarde* ale lui Mozart accentele de expresie sunt substituite prin indicații dinamice. Realizarea diferențiată a *fp*-ului (*fortepiano*), *sfp*-ului (*sforzandopiano*) și *mfp*-ului (*mezzofortepiano*) este posibilă doar prin prisma facturii, a construcției ritmice și armonice, respectiv a caracterului materialului muzical de care acestea aparțin.

Dacă primele două indicații dinamice menționate mai sus sunt uzuale, nu se poate spune același lucru despre cea de a treia: *mfp*-ul. În creația camerală a lui Mozart acest accent de expresie apare destul de rar.

Dintre *Sonatele pentru pian și vioară*, îl găsim doar în *Sonata în si bemol major, KV 454*, în partea I, *Allegro*, atât în expoziție, cât și în repriză, în tranziția către tema a II-a, la ambele instrumente.

Dintre triourile pentru pian, vioară și violoncel este menționat doar în *Trioul în do major, KV 548*, în partea lentă, *Andante cantabile*, la toate instrumentele.

Accentul de expresie *mfp* mai apare și în unele cvartete de coarde: în *Cvartetul de coarde în re major, KV 575*, în final (*Allegretto*), la toate instrumentele; în *Cvartetul de coarde în si bemol major, KV 589*, în *Larghetto*, la toate instrumentele; în *Cvartetul de coarde în fa major, KV 590*, în *Allegro moderato*, la toate instrumentele.

Acest accent de expresie îl găsim și în *Divertimento pentru coarde în mi bemol major, KV 563*, în *Andante*, la vioară și violoncel, în Trio II la toate instrumentele și în final (*Allegro*) la

toate instrumentele, iar în cadrul Cvintetelor de coarde, doar în trei dintre ele: în *Cvintetul de coarde în do major, KV 515*, în *Cvintetul de coarde în sol minor, KV 516* și în *Cvintetul de coarde în do minor, KV 406 (516b)*. Executarea lui am asemănat-o cu un tenuto expresiv, asociat sincopelor din partea I a *Cvintetului în do major, KV 515* (ex. nr. 99), acordurilor de nonă, respectiv septimă sau septimă micșorată din partea I a *Cvintetului în sol minor, KV 516*, măsurile 32, 36, 37, 38 și 43 (ex. nr. 100) și acordurilor de septimă sau septimă micșorată din finalul *Cvintetului în do minor, KV 406 (516b)*, măsurile 106, 108, 178 și 179 (ex. nr. 101 și 102).

**Ex. nr. 99** *Cvintetul de coarde în do major, KV 515, Allegro*, măsurile: 115–123

Ex. nr. 100 *Cvintetul de coarde în sol minor, KV 516,*  
*Allegro, măsurile: 32, 36, 37, 38 și 43*

30

mf p mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 30 through 35. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II, Viola, and Violoncello parts play rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The Contrabass part is mostly silent, with a few notes at the end of the system. Dynamic markings include *mf* and *p*.

37

mf p mf p mf p

Detailed description: This system covers measures 37 through 42. The Violin I part continues with a melodic line. The Violin II, Viola, and Violoncello parts play rhythmic patterns. The Contrabass part has a few notes. Dynamic markings include *mf* and *p*.

43

mf mf mf mf

Detailed description: This system covers measures 43 through 48. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II, Viola, and Violoncello parts play rhythmic patterns. The Contrabass part has a few notes. Dynamic markings include *mf*.

**Ex. nr. 101** Cvintetul de coarde în do minor, KV 406 (516b),  
Final (*Allegro*), măsurile: 106 și 108

The image shows two systems of musical notation for a string quintet. The first system covers measures 97 and 108. The second system covers measures 108 and 109. The score is in D minor (three flats) and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), mezzo-fortissimo (mfp), and sforzando (sf). Measure 108 includes a double bar line and a key signature change to D major (two sharps) for the remainder of the system.

**Ex. nr. 102** Cvintetul de coarde în do minor, KV 406 (516b),  
Final (*Allegro*), măsurile 178–179

The image shows two systems of musical notation for a string quintet, covering measures 178 and 179. The score is in D minor (three flats) and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics include pianissimo (pp), mezzo-forte (mf), and mezzo-fortissimo (mfp). Measure 179 includes a trill (tr) in the Violin I part.

După cum observăm, toate lucrările menționate mai sus au un număr de Köchel mare, ceea ce demonstrează preocuparea lui Mozart de a găsi și a introduce noi modalități de expresie în compozițiile sale de maturitate.

## Semnele de scurtare a valorilor muzicale în textul mozartian

Problematica executării semnelor de scurtare a valorilor muzicale este cu atât mai importantă, cu cât realizarea lor depinde atât de lungimea notei de care aparțin, cât și de natura instrumentului, care le execută, și nu în ultimul rând de indicația de tempo.

Comparând semnele de scurtare existente în *Serenada pentru opt suflători KV 388 (384a)* cu cele din prelucrarea acesteia pentru cvintet de coarde (*Cvintetul de coarde în do minor, KV 406 [516b]*), observăm că Mozart nu utilizează aceleași semne de scurtare în unele fragmente similare din cele două lucrări. Din această cauză am considerat necesară o documentare amănunțită asupra modurilor de execuție a acestor semne de scurtare.

Muzicologul Jochen Reuter (REUTER 1995) diferențiază modul de executare al punctului față de cel al *icului*, bazându-se, printre altele, pe lucrarea lui Johann Joachim Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, respectiv al lui Leopold Mozart *Versuch einer gründlichen Violinschule*. În acest sens, aspectele practice ale interpretării Cvintetelor de coarde mozartiene privesc diferențierea cantitativă și calitativă al scurtimii valorilor muzicale între cele două semne grafice.

Atât Quantz, cât și L. Mozart explică *icul* ca fiind un semn de scurtare a notei, care se execută prin ridicarea arcușului de pe coardă. Contrar acestuia, punctul înseamnă tot o scurtare a valorii notei muzicale, dar cu arcușul oprit și lăsat pe coardă (echivalentul

*staccato*-ului în definiția actuală). Din punct de vedere acustic nota scurtată cu *ic*, realizată prin ridicarea arcușului de pe coardă, va avea o scurtă rezonanță, pe când cea scurtată cu punct, datorită opririi arcușului pe coardă, va suna sec, deci va fi mai scurtă (REUTER 1995, 60–61).

Realizarea practică a acestor recomandări teoretice depinde în primul rând de tempo-ul lucrării. La rândul lui, Quantz menționează că, în cazul *icului*, ridicarea arcușului de pe coardă se va face doar dacă timpul (adică tempo-ul) ne permite (REUTER 1995, 63).

Deosebirea dintre punct și *ic* este tratată și de Nikolaus Harnoncourt (HARNONCOURT 2002), care conferă *icului* mozartian două funcții:

- funcția de accent: apare de obicei pe sincope (ex. nr. 103 și 104), sau pentru a scoate în evidență unele note (ex. nr. 105).

**Ex. nr. 103** *Cvintetul de coarde în do major, KV 515, Final (Allegro)*, măsurile: 78–83

The image displays two systems of musical notation for a string quintet. The first system, labeled with measure 72, shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system, labeled with measure 81, continues the melodic line with more intricate rhythmic patterns. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

**Ex. nr. 104** Cvintetul de coarde în do minor, KV 406 (516b),  
*Menuetto in canone*, măsurile: 43–45

**Ex. nr. 105** Cvintetul de coarde în do minor, KV 406 (516b),  
*Allegro*, măsurile: 68–76

- funcția de scurtare accentuată a notelor care se află înainte sau după *legato* (ex. nr. 106) , la note despărțite prin pauze (ex. nr. 107), sau la un șir de note cu caracter animat (ex. nr. 108).

**Ex. nr. 106** Cvintetul de coarde în re major, KV 593, Final  
(*Allegro*), măsurile: 79–86

**Ex. nr. 107** Cvintetul de coarde în re major, KV 593, Final  
(*Allegro*), măsurile: 54–64

**Ex. nr. 108** Cvintetul de coarde în do minor, KV 406 (516b),  
Final (*Allegro*), măsurile: 215–240

The image displays a musical score for the final of the String Quintet in D minor, KV 406 (516b) by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is presented in three systems of staves, corresponding to measures 219, 222, and 231. The notation includes a violin I part, a violin II part, two viola parts, and a cello/bass part. The music features various articulations, including slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano). The score is in 3/4 time and is written in D minor.

În ceea ce privește punctul mozartian, Harnoncourt îi conferă mai multe semnificații diferite, dintre care cea mai importantă este anularea articulațiilor uzuale acelei perioade.

Articulația în lucrările instrumentale ale secolului 17 depindea în mare măsură de imaginația interpretului și de tradiția existentă în practica muzicală. Ca atare, interpretul deținea o libertate destul de mare în alegerea dinamicii și a articulațiilor. Compozitorul

intervenea doar atunci când dorea o interpretare diferită de cea obișnuită. În timpul lui Mozart nu era necesară scrierea unui *legato* deasupra unei disonanțe și a rezolvării acesteia: era evident, că cele două note vor fi executate în *legato* (HARNONCOURT 2002, 199). Explicația lui Harnoncourt, bazată pe exemple muzicale, este convingătoare: la Mozart punctele nu înseamnă întotdeauna note scurtate sau executate în *spiccato*, ci înseamnă anularea articulațiilor (*legato*-urilor) uzuale.

În textul mozartian, punctele sunt utilizate și la motive cantabile, unde compozitorul dorește executarea detașată a notelor, și nu în *legato* (ex. nr. 109), sau în figuri de acompaniament cu caracter cantabil (ex. nr. 110).

**Ex. nr. 109** *Cvintetul de coarde în do major, KV 515, Andante*, măsura: 1

The image shows the first measure of the string quintet in D major, KV 515 by Mozart. The score is in 3/4 time and marked 'Andante'. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The first measure shows a melodic line in the Violin I part with a dynamic of 'p' and a slur. The other parts provide harmonic support with various dynamics like 'mf' and 'sf'. The score includes articulation marks like 'tr' (trill) and 'p' (piano) throughout the measure.

**Ex. nr. 110** *Cvintetul de coarde în Mi bemol major, KV 614,*  
*Andante, măsurile: 64–69*

The image displays a musical score for a string quintet, specifically measures 60 through 69. The score is written for five instruments: two violins, two violas, and a cello. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 60 to 64, and the second system covers measures 65 to 69. The music features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). The score includes various articulation marks, slurs, and phrasing slurs. The bottom of the second system is marked with *sf p*.

Concluzia lui Harnoncourt este că în textul mozartian, semnele de articulație sunt o completare a expresiei muzicale și sunt strâns legate de semnificația motivului de care aparțin.

## Concluzii

---

Dezideratul nostru, în acest volum, a fost de a elucida statutul valoric al cvintetului de coarde din sfera muzicii de cameră, de a convinge argumentat că această specie este de sine stătătoare, iar distribuția cu două viole este varianta reprezentativă pentru această categorie. Nu avem intenția să aducem un elogiu violei, ca fiind un instrument cu arcuș mai presus decât violoncelul. Sonoritatea diferită a celor două distribuții (cu două viole, respectiv cu două violoncele) și varietatea posibilităților de a grupa instrumentele în cadrul ansamblului demonstrează tocmai flexibilitatea factorilor la cinci voci.

În acest context, este necesar să relevăm motivele pentru care cvintetul de coarde este incert ca specie autonomă: numărul mai redus al compozițiilor existente în comparație cu cel al cvartetelor, și distribuția variabilă a instrumentelor în cvintet față de cvartet, unde componența lor este fixă.

Dacă pentru un compozitor a scrie un cvartet era o piatră de încercare, o legitimare din punct de vedere profesional, cvintetele erau scrise doar la comandă, iar distribuția depindea de instrumentiștii disponibili. În afară de Cvintetele lui Boccherini, care au fost cunoscute și apreciate atât la Madrid cât și în Germania și Franța, Cvintetele lui Brunetti au rămas în cercul restrâns al curții regale spaniole, iar cele ale lui Cambini au rămas necunoscute pentru publicul din aceea vreme, datorită nepublicării lor.

Inferioritatea numerică a cvintetelor nu înseamnă neapărat și o inferioritate valorică: există compozitori care au compus cvintete înaintea cvartetelor (Brunetti și Cambini), sau în creația cărora numărul cvintetelor depășește cel al cvartetelor (Boccherini). Chiar dacă cvartetul boccherinian este considerat punctul de pornire din punct de vedere stilistic pentru cvintetul italian, aspectul diferit și numărul mai mare al cvintetelor în creația compozitorului demonstrează o dezvoltare independentă a cvintetului față de cvartet.

Așa cum consolidarea cvintetului de coarde se desfășoară pe două linii diferite (de la trisonată prin cvartet la cvintet în Italia, respectiv de la divertimento la cvintet în Imperiul habsburgic), la fel se întâmplă și în ceea ce privește configurarea lui ca specie autonomă. Caracteristicile specifice ale facturii, formei, elaborării tematice și ale sonorității cvintetului de coarde sunt strâns legate de numărul vocilor, respectiv de felul instrumentelor angrenate în ansamblu. Aceste caracteristici apar în anii '70 ai secolului 18, atât în cvintetul italian, cât și în cel austriac. Flexibilitatea facturii la cinci voci, cu tehnica variată de grupare a lor, conduce la o factură cu totul nouă, care se deosebește de cea a speciilor celorlalte.

Datorită legăturii sale cu divertimento-ul, de la care a preluat o anumită libertate în succesiunea mișcărilor, cvintetul de coarde austriac dobândește o diversitate din punctul de vedere al formei părților componente, ceea ce se deosebește de construcția ciclică a cvartetului de coarde. Cu toate acestea, factura camerală a cvintetului

demonstrează o înrudire cu cvartetul de coarde, totodată, prezentând trăsături similare și cu simfonia.

Datorită varietății existente în factura și în edificarea formei mari a divertimento-ului, în Imperiul habsburgic cvartetul și cvintetul s-au putut consolida împreună, în același timp, ca specii principale ale muzicii de cameră. Chiar dacă Cvartetele lui Joseph Haydn au reprezentat un model atât pentru stilul cvintetului, cât și pentru stilul instrumental clasic, cvintetele compozitorilor austrieci anticipează deja caracteristici ale noii specii în ceea ce privește ordinea mișcărilor și factura. Constituirea cvintetului ca specie se observă deja în *Cassatio* în sol major de Joseph Haydn sau în Cvintetele lui Michael Haydn.

Cei care au recunoscut din timp caracterul propriu al cvintetului și i-au conferit statutul de specie autonomă au fost Boccherini și Mozart. Cvintetul de coarde austriac a luat naștere și s-a consolidat timp de trei decenii la Viena (centrul dezvoltării muzicii instrumentale, cu numeroase influențe străine: italiene, franceze, cehe și maghiare), și în împrejurimile ei, fapt care a condus la o continuă „șlefuire” a facturii speciei, respectiv la individualizarea tuturor vocilor până la sfârșitul secolului 18. Alta este situația în muzica de cameră italiană: cvintetul italian a rămas în zone exterioare, relativ izolate (Madrid și Paris), unde nu au prea pătruns influențe din afară, sau exemple de înnoire stilistică demne de urmat. Distribuția cu două viole a cvintetului austriac s-a dovedit a fi mai constantă, decât cea cu două violoncele, respectiv cu două viole a

cvintetului italian. Diferența stilistică dintre ele se reflectă în angrenarea ambelor viole în elaborarea tematică a cvintetului austriac, ceea ce nu s-a întâmplat în cvintetul italian până în secolul 19 (SIEBER 1983, 103).

În clasicismul vienez, Mozart a fost cel care a reușit să exploateze factura cvartetului în favoarea unor noi posibilități de exprimare pentru cvintet. Importanța lui Mozart în specia cvintetului este similară cu cea a lui Haydn în domeniul cvartetului. Cvintetele micilor compozitori vienezi (cu excepția lui Pleyel) au apărut după cele ale lui Mozart, cizelând și conducând mai departe stilul propriu al speciei, până la începutul secolului 19.

Dacă cvartetul a rămas specia preferată a compozitorilor și în același timp a publicului, cvintetul reflectă, în creația unui compozitor, suma experiențelor dobândite, iar compozitorii secolului 19, cum sunt Schubert, Cherubini, Onslow, Mendelssohn, Bruckner și Brahms au dus mai departe, prin lucrările lor, tradiția acestei specii.

## Bibliografie

---

- ABERT 1923                      Hermann Abert: *W. A. Mozart. Bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. I-II.* Leipzig, Breitkopf & Härtel
- ACKERL - MÜLL 1990            Isabella Ackerl und Elfriede Müll: *Österreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* In: *W. A. Mozart. 5. Dezember 1991: 200. Todestag.* Wien, Bundeskanzleramt, Bundespressediens, p. 7–13
- ALLIHN 1998                      Ingeborg Allihn: *Kammermusikführer.* Stuttgart–Kassel, Metzler Bärenreiter
- ALLIHN 2001                      Ingeborg Allihn: *Barockmusikführer. Instrumentalmusik 1550–1770.* Stuttgart–Weimar–Kassel, Metzler–Bärenreiter
- BACHER                            Joseph Bacher: *Die viola da gamba.* Bärenreiter–Ausgabe 606 im Bärenreiter–Verlag zu Kassel
- BADURA–SKODA 1957          Eva und Paul Badura–Skoda: *Mozart-Interpretation.* Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik
- BANCIU 2006                      Gabriel Banciu: *Gen, opus, formă.* Cluj, Editura Media Musica
- BARTELS 1996                    Katrin Bartels: *Das Streichquintett im 19. Jahrhundert.* Göttingen,

Vandenhoeck und Ruprecht Verlag

BELGRAY - JENKINS  
2001

Alice B. Belgray, Newell Jenkins:  
*Gaetano Brunetti*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ediția a 2-a, vol. 4, p. 509–510. Editor: Stanley Sadie, editor executiv: John Tyrrell. Macmillan Publishers Limited

BENTON 2001

Rita Benton: *Ignaz Pleyel*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ediția a 2-a, vol. 19, p. 918–922. Editor: Stanley Sadie, editor executiv: John Tyrrell. Macmillan Publishers Limited

BERGER 1965

Wilhelm Georg Berger: *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*. București, Editura Muzicală

BERGER 1970

Wilhelm Georg Berger: *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*. București, Editura Muzicală

BERGER 1981

Wilhelm Georg Berger: *Estetica sonatei clasice*. București, Editura Muzicală

BERGER 1987

Wilhelm Georg Berger: *Teoria generală a sonatei*. București, Editura Muzicală

BERGER 1991

Wilhelm Georg Berger: *Mozart. Cultură și stil*. București, Editura Muzicală

BIBA 1983

Otto Biba: *Zum Kammerkonzert am Montag, dem 24. Jänner (KV. 581,*

- 516). In: *Programm der Mozartwoche 1983*, Salzburg, p. 75–80
- BOETTICHER 1943 Wolfgang Boetticher: *Neue Mozartiana. Skizzen und Entwürfe*. In: *Neues Mozart-Jahrbuch*, 3. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, p. 144–184
- BORN 1985 Gunthard Born: *Mozarts Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk*. München, Kindler Verlag
- BOSCHOT 1931 Adolphe Boschot: *Crayons mozartiens: I. Un concerto de piano. II. Mozart et la soubrette de Paisiello. III. Sur les quintettes a cordes, et sur celui en sol mineur. IV. Les messes de Mozart, on la prière à Trianon*. In: *La Musique et la vie*. Paris, Plon, p. 133–141
- BRAUNBEHRENS 1986 Volkmar Braunbehrens: *Mozart in Wien*. München–Zürich, R. Piper GmbH & Co. KG
- BUGHICI 1965 Dumitru Bughici: *Suita și sonata*. București, Editura Muzicală
- BUGHICI 1974 Dumitru Bughici: *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București, Editura Muzicală
- CHURGIN 2001 Bathia Churgin: *Giovanni Battista Sammartini*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ediția a 2-a, vol. 22, p. 209–215. Editor: Stanley Sadie, editor

- executiv: John Tyrrell. Macmillan Publishers Limited
- CILIBERTI 2001  
Galliano Ciliberti: *Francesco Zannetti*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ediția a 2-a, vol. 27, p. 745–746.  
Editor: Stanley Sadie, editor  
executiv: John Tyrrell. Macmillan Publishers Limited
- CLEARY 1973  
Nelson Theodore Cleary: *The Dmajor String Quintett (KV. 593) of W. A. Mozart: A Critical Study of Sources and Editions*. Phil. Diss. (masch.) Michigan State University
- COJOCARU 2000  
Dora Cojocaru: *...il frutto di una lunga, e laboriosa fatica W. A. Mozart – „Cvartetele haydniene“*. București, Editura Muzicală
- DANCKWARDT 1997  
Marianne Danckwardt: *„Muss accurat mit den Gusto, forte und piano, wie es steht, gespielt werden“*. *Funktionen der Dynamik bei Mozart*. In: *Mozart-Jahrbuch*, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Bärenreiter
- DAUBE s. a.  
Otto Daube: *W. A. Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit und sein Werk*. Dortmund und Breslau, W. Crüwell
- DELAIQUE 1990  
Olivier Delaique: *Mozart: Quintette à cordes K. 516*. In: *Analyse musicale* 21 (1990), No. 4, Paris,

- Novembre 1990, p. 11–21
- DTM 1984 Prof. univ. Zeno Vancea  
(coordonator științific) - Dr.  
Gheorghe Firca (redactor  
coordonator): *Dicționar de termeni  
muzicali*. București, Editura  
științifică și enciclopedică
- DTM 2008 Prof. univ. Dr. Gheorghe Firca  
(coordonator științific): *Dicționar de  
termeni muzicali*. Ediția a II-a  
revizuită și adăugită. București,  
Editura Enciclopedică
- DEUTSCH 1965 Otto Erich Deutsch: *Mozart. A  
Documentary Biography*. London,  
Adam & Charles Black Ltd.
- DEX 1996 Burnei și colab.: *Dicționarul  
explicativ al limbii române*.  
București, Editura Univers  
Enciclopedic
- EISEN 1994 Cliff Eisen - Wolf–Dieter Seiffert:  
*Mozarts Streichquintette*. Stuttgart,  
Franz Steiner Verlag
- ERPF 1967 Hermann Erpf: *Form und Struktur  
in der Musik*. Mainz, B. Schott' s  
Söhne
- EINSTEIN 1947 Alfred Einstein: *Mozart. Sein  
Charakter. Sein Werk*. Stockholm
- FINSCHER 1974 Ludwig Finscher: *Studien zur  
Geschichte des Streichquartetts I.  
Die Entstehung des klassischen  
Streichquartetts. Von den*

- Vorformen zur Grundlegung durch Josef Haydn. Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3. Kassel etc.*
- FLAMM 1997 Christoph Flamm: *Sergei Taneev. In: Harenberg Kammermusikführer. Dortmund, Harenberg Kommunikation Verlags - und Medien GmbH & Co. KG, p. 807–816*
- FLOTHUIS 1935 Marius Flothuis: *Mozart's Strijkquintetten in Orgaan der Nederlandsche Mozartgemeente 5 (1935), Nr. 11, 15. 1. 1935.*
- FLOTHUIS 1987–1988 Marius Flothuis: *Quintette für Streichinstrumente von Michael Haydn. In: Mozart-Jahrbuch 1987–1988, p. 49–57*
- FREEMAN 2001 Daniel E. Freeman : *Josef Mysliveček. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ediția a 2-a, vol. 17, p. 582–585. Editor: Stanley Sadie, editor executiv: John Tyrrell. Macmillan Publishers Limited*
- FRIEDLÄNDER 1954 Walther Friedländer: *Mozarts Streichquintett in g- moll (KV 516). Versuch einer Analyse. In: Musik im Unterricht 45 (1954), Heft 9, Sept. 1954, p. 260–262*
- GAGO 1991 Carlos Luis Gago: *Cuartetos y (Quintetos) para el fin de los tiempos. In: 4 Festival Mozart,*

- Madrid 1991, p. 132–140
- GERBER 1934–1936      Rudolf Gerber: *W. A. Mozart. Quintette: KV 406, 407, 515, 516, 525, 581, 614*. London, Ernst Eulenburg Ltd.
- GLEICH 1993            Clemens–Christoph von Gleich: *Mozart. Takt und Tempo*. München-Salzburg, Emil Katzbichler Musikverlag
- GROVE 2001            *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editor: Stanley Sadie, editor executiv: John Tyrrell. Macmillan Publishers Limited
- GRÜNZWEIG 1993      Werner Grünzweig: *Orchestrale Kammermusik. Faktur und Wirkung der Streichquintette Mozarts*. In: Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991 Baden - Wien. Bericht. Band II: Free Papers. Hrsg. von Ingrid Fuchs. Tutzing, Hans Schneider, p. 651–658
- HARNONCOURT 1988    Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. Budapest, Editio Musica
- HARNONCOURT 2002    Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd. Monteverdi, Bach, Mozart*. Budapest, Európa Könyvkiadó
- HAUSSWALD 1951      Günter Hausswald: *Mozarts Serenaden. Ein Beitrag zur Stilkritik*

- des 18. Jahrhunderts. Leipzig, Breitkopf & Härtel*
- HERMAN 1973 Vasile Herman: *Formele muzicale ale clasicilor vienezi*. Cluj-Napoca, Conservatorul „Gheorghe Dima”
- HERMAN 1982 Vasile Herman: *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*. București, Editura Muzicală
- HERMAN 1985 Vasile Herman: *Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale*. Cluj-Napoca, Conservatorul „Gheorghe Dima”
- HESS 1961 Ernst Hess: *Die “Varianten” im Finale des Streichquintettes KV 593*. In: *Mozart-Jahrbuch 1960/ 61*, Salzburg: Zentralinstitut für Mozartforschung der ISM, p. 68–77
- HESS 1991 Ernst Hess: *Vorwort*. In: NMA, vol. 17, p. 783–784. Kassel, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
- HILL 2001 George R. Hill (cu Joshua Kosman): *Leopold Florian Gaßmann*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ediția a 2-a, vol. 9, p. 564–566. Editor: Stanley Sadie, editor executiv: John Tyrrell. Macmillan Publishers Limited
- HOBOKEN 1957 Anthony van Hoboken: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*.

Mainz, B. Schott's Söhne

- HOLMAN 2001 Peter Holman, Robert Thompson: *Henry Purcell*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ediția a 2-a, vol. 20, p. 609. Editor: Stanley Sadie, editor executiv: John Tyrrell. Macmillan Publishers Limited
- HÖLSER 1959 Hilda Hölser: *Das Streichquintett g-moll KV 516 von W. A. Mozart*. In: *Musik im Unterricht*, Allgemeine Ausgabe, 50 (1959) Heft 2, Februar 1959, p. 43–46
- IRVINE 2005 Thomas Irvine: *Das launigste thema. On the politics of editing and performing the Finale of KV 593*. In: *Mozart-Jahrbuch 2003/04*, Kassel, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
- KELLER 1955 Hermann Keller: *Phrasierung und Artikulation*. Kassel und Basel, Bärenreiter Verlag
- KING 1945 Alexander Hyatt King: *Mozart's String Quintets*. In: *The Monthly Musical Record* 75 (1945), No. 867, June 1945, p. 100–105, No. 868, July/August 1945, p. 126–132
- KIRNBERGER 1774 J. Phil. Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin, G. J. Decker und G. L. Hartung
- KNEPLER 1956a Georg Knepler: *Mozart und die Gegenwart*. In: *Musik und*

- Gesellschaft* 6 (1956), Heft 4, April 1956, p. 134–139, Heft 5, Mai 1956, p. 169–173
- KNEPLER 1956b  
Georg Knepler: *Mozart – eine Gestalt der bürgerlichen Aufklärung*. In: *Bericht über die Prager Mozartkonferenz 1956*. Prag (1958), p. 98–105
- KÖCHEL <sup>6</sup>1969  
Ludwig Ritter von Köchel, Dr.: *Chronologisch–thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*. Leipzig, Breitkopf & Härtel
- KÖCHEL <sup>8</sup>1983  
Ludwig Ritter von Köchel, Dr.: *Chronologisch–thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel
- KRAUS 1990  
Joseph C. Kraus: *Mozart’s Chromatic Third Relations: Evidence from the Late Quartets and Quintets*. In: *The Journal of Musicological Research* 8 (1990), No. 4., Chicago 1990, p. 229–254
- KÜSTER 1996  
Konrad Küster: *Mozart. A Musical Biography*. Oxford, Clarendon Press
- KÜSTER 2001  
Konrad Küster: *W. A. Mozart und seine Zeit*. Laaber, Laaber Verlag
- LÁSZLÓ 1973  
Francisc László: *Contribuții la studiul formei de sonată la Mozart. II. Forma de sonată “în două mișcări” la Mozart*. In: *Studii de*

*muzicologie* vol. IX, București,  
Editura muzicală a Uniunii  
Compozitorilor

LÁSZLÓ 1975

László Ferenc: *Wolfgang Amadeus Mozart, mint "Zwölföner?"*. *Kromatika a KV 452 jelzetű kvintett második tételében*. In revista *Magyar Zene*, XVII, 3, Budapesta, ediția septembrie 1975, p. 248–254

LÁSZLÓ 1977

László Ferenc: *"Atonális sziget" Mozart g-moll szimfóniájában*. În revista *Magyar Zene*, XVIII, 4, Budapesta, ediția decembrie 1977, p. 402–405

LÁSZLÓ 1986

László Ferenc: *"Eszményi kisközösség modellje". A kamarazene és oktatása*. [„Modelul unei microcolectivități ideale”. Muzica de cameră și predarea ei.]. In: (red.) Benkő András: *Zenetudományi írások* [Scieri muzicologice] 1986, București, Kriterion, p. 36–45

LÁSZLÓ 2006

Francisc László: *Octetul de coarde. Opțiunea lui Enescu*. In: Simpozionul Internațional de Muzicologie *George Enescu din perspectivă contemporană*, București, 9–11. 09. 2005. Ediție coordonată de Laura Manolache și Liliana Birnat. București, Editura Muzicală

LÁSZLÓ 2008

Francisc László: *Formă de sonată în trio-ul unui menuet? (Mozart:*

- Cvintetul în do major, KV 515, partea a III-a*). In: *Intermezzo* (Revistă trimestrială de actualitate muzicală), anul I, nr. 2, Cluj-Napoca, Media Musica
- LEOPOLD 2005      Silke Leopold: *Mozart Handbuch*. Bärenreiter–Metzler, Kassel, Stuttgart und Weimar
- MARTY 1988      Jean-Pierre Marty: *The Tempo Indications of Mozart*. New Haven–London, Yale University Press
- MASSIN 1959      Jean et Brigitte Massin: *Wolfgang A. Mozart. Biographie. Histoire de l'oeuvre*. Paris, Club français du livre, 2. Auflage (Paris) Fayard (1970)
- MGG <sup>2</sup>1995      *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume*. Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel–Stuttgart, Bärenreiter–Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG - J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung - Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH
- MOENS–HAENEN 2006      Greta Moens–Haenen: *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert. cEin Handbuch zur Aufführungspraxis*. Graz / Austria, Akademische Druck u. Verlagsanstalt
- MOSER 1957      Hans Joachim Moser: *Dietrich Buxtehude. Der Mann und sein*

- Werk.* Berlin, Merseburger Verlag
- MOZART 1995  
Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule Faksimile-Reprint der 1. Auflage 1756.* Kassel; Basel; London; New York; Prag, Bärenreiter Verlag
- MOZART-JAHRBUCH 1997  
Wolf-Dieter Seiffert - Andrea Lindmayr -Brandl (red.): *Mozart-Jahrbuch des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg.* Kassel, Basel, London, New York, Prag, Bärenreiter.
- MOZART-JAHRBUCH 2003/04  
Henning Bey - Johanna Senigl (red.): *Mozart-Jahrbuch 2003/04,* Kassel, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG NMA 1991 *Wolfgang Amadeus Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke.* Kassel, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
- NEUMANN 1982  
Günther Neumann: *Satztechnische Besonderheiten in W. A. Mozarts Streichquintetten.* Erlangen, Phil. Dipl. Universität Erlangen-Nürnberg
- NEWMAN 1956a  
Sidney Thomas Mayon Newman: *Mozart's G minor Quintett (K. 516) and its Relationship to the G minor Symphony (K. 550). New Evidence Derived from a Study of the Autograph Sources.* In: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß,*

- Wien 1956–Graz 1958, p. 447
- NEWMAN 1956b Sidney Thomas Mayon Newman: *Mozart's G minor Quintett (K. 516) and its Relationship to the G minor Symphony (K 550)*. In: *The Music Review*, 17 (1956), No. 4., November 1956, p. 287
- OTT 1976 Alfons Ott: *Zu Mozarts Quintetten mit Streichern*. In: Günther Weiß (red.): *Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag*, p. 167–174
- OTTERSTEDT 1994 Anette Otterstedt: *Die Gambe. Kulturgeschichte und praktischer Ratgeber*. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Bärenreiter
- PERGER 1907 Lothar Herbert Perger: *Thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke von Michael Haydn*. In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich XIV*, Band 2, Wien
- POLS 1963 Andre M. Pols: *Kwintetten van W. A. Mozart. Strijkkwintet in g K. 516. Klarinetkwintet in a K.581*. Antwerpen, De nederlandse Bochhandel (Leren luisteren. 14.)
- POŠTOLKA 2001 Milan Poštołka: *Václav Pichl*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ediția a 2-a, vol. 19, p. 717–718. Editor: Stanley Sadie, editor executiv: John Tyrrell. Macmillan Publishers Limited

- QUANTZ 1992 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG
- RETINSKI - STÜBLER - WOLF 1997 Annette Retinski - Klaus Stübler - Christine Wolf (red.): *Harenberg Kammermusikführer.* Dortmund, Harenberg Kommunikation Verlags- und Medien GmbH Et Co. KG
- REUTER 1995 Jochen Reuter: *Die Zeichen Punkt und Strich unter besonderer berücksichtigung der Lehrwerke von Johann Joachim Quantz und Johann Friedrich Agricola.* In: *Mozart-Jahrbuch 1995*, Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum
- RICHTER 1991 Christoph Richter: *Mozart – ein Raumkünstler. Theatralisch-räumliche Vorstellungen in den Streichquintetten und ihre szenische Darstellung im Musikunterricht.* In: *Musik & Bildung 23* (1991), Heft 3, Mainz, Mai/Juni 1991, p. 5–16
- RIEMANN 1889 Hugo Riemann: *Das Adagio und Menuett von Mozart's g- moll Streichquintett. Analytische Studie.* In: *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig, 20 (1889), Nr. 7, p. 77–78, Nr. 8, p. 89–90, Nr. 9, p. 101–102, Nr. 10, p. 117–118
- ROBBINS LANDON 1995 H. C. Robbins Landon: *The Mozart*

- Essays*. London, Thames and Hudson
- ROBBINS LANDON 1991 H. C. Robbins Landon: *Mozart and Vienna*. London, Thames and Hudson
- ROBBINS LANDON 2001 H. C. Robbins Landon: *1791 Mozart utolsó éve*. Corvina
- ROSEN 1977 Charles Rosen: *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*. Zeneműkiadó Budapest
- ROSEN 1988 Charles Rosen: *Sonata Forms*. Revised Edition. New York–London, W. W. Norton & Company
- SAINT-FOIX 1946 G. de Saint-Foix: *Wolfgang Amedee Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre. V. Les dernieres annees 1789–1791*. Desclee, De Brouwer & Cie
- SCHMID 1967 Ernst Fritz Schmid - Ernst Hess: *Vorwort*. In: *W. A. Mozart: Streichquintette*. Kassel etc., Bärenreiter, p. VII–XII (Neue Mozart Ausgabe. Serie VIII/19/Abt. 1.)
- SCHMID 1992 Manfred Hermann Schmid: *Musikalische Syntax in Menuetten Mozarts. Anmerkungen zur Bläserserenade KV 361 und zum Streichquintett KV 614*. In: *Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts*. Hrsg. von

- Hubert Unverricht. Tutzing, p. 119–130 (*Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft*, 7.)
- SCHMID 1994                      Manfred Hermann Schmid:  
*Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*. Tutzing, Hans Schneider (Mozart Studien. 4.)
- SCHUBART 1983                    Christian Friedrich Daniel Schubart:  
*O istorie a muzicii universale. De la începuturi până în secolul al XVIII-lea*. București, Editura Muzicală
- SEIFFERT 1992                    Wolf–Dieter Seiffert: *Vom Streichquartett zum Streichquintett. Satztechnische Bezüge zwischen kammermusikalischem Früh- und Spätwerk bei Mozart*. In: *Bericht über den Internationaler Mozart-Kongreß Salzburg 1991 (= Mozart-Jahrbuch 1991)*. Hrsg. von Rudolph Angermüller și colab. Kassel etc., Bärenreiter p. 671–677
- SEIFFERT -  
LINDMAYR–BRANDL  
1997                                  Wolf–Dieter Seiffert - Andrea Lindmayr–Brandl (red.): *Mozart-Jahrbuch 1997 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*. Kassel etc., Bärenreiter
- SENN - KEAHEY 2001              Walter Senn / T. Herman Keahey:  
*Johann Michael Malzat*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ediția a 2-a, vol. 15, p. 716–717. Editor: Stanley Sadie, editor executiv: John Tyrrell.

Macmillan Publishers Limited

SHERMAN - DONLEY  
THOMAS 1993

Charles H. Sherman - T. Donley  
Thomas: *Johann Michael Haydn. A  
Chronological Thematic Catalogue  
of His Works*. Stuyvesant

SIEBER 1983

Tilman Sieber: *Das klassische  
Streichquintett*. Bern–München,  
Francke Verlag

SNYDER 2007

Kerala J. Snyder: *Dieterich  
Buxtehude. Leben, Werk,  
Aufführungspraxis*. Bärenreiter  
Verlag

SNYDER 2001

Kerala J. Snyder: *Dieterich  
Buxtehude*. In: *The New Grove  
Dictionary of Music and Musicians*,  
ediția a 2-a, vol. 4, p. 703–704.  
Editor: Stanley Sadie, editor  
executiv: John Tyrrell. Macmillan  
Publishers Limited

TIMARU 1997

Valentin Timaru: *Compendiu de  
forme și analize muzicale*. Brașov,  
Universitatea Transilvania,  
Facultatea de Muzică

TIMARU 1999

Valentin Timaru: *Ansamblul  
muzical și arta scriiturii pentru  
diversele sale ipostaze*. Oradea,  
Editura Institutului Biblic  
“Emanuel”

TIMARU 2002

Valentin Timaru: *Dicționar noțional  
și terminologic [Prolegomene ale  
unui curs de analiză muzicală]*.

Oradea, Editura Universității

- TMI7 1980                      Horst Leuchtmann (red. chéf):  
*Terminorum musicae index septem  
linguis redactus*. Budapest,  
Akadémiai kiadó. Kassel, Basel,  
Tours, London, Bärenreiter
- TORREFRANCA 1932            Fausto Torrefranca: *Mozart e il  
quartetto italiano*. In: *Bericht über  
die musikwissenschaftliche Tagung  
der Internationalen Stiftung  
Mozarteum in Salzburg (2.–5.  
august 1931)*. Hrsg. von Erich  
Schenk, Leipzig, p. 79–102
- TÓTH - SZABOLCSI  
1941                              Tóth Aladár és Szabolcsi Bence:  
*Mozart élete és művei*. Budapest,  
Győző Andor kiadása
- TÜRK 2002                      Hans Peter Türk: *Armonia tonal-  
funcțională. Armonia diatonică  
nemodulantă*. Oradea, Editura  
Universității Emanuel
- UNVERRICHT 1995              Hubert Unverricht: *Divertimento*. In:  
MGG, p. 1303–1304. Kassel–  
Stuttgart, Bärenreiter–Verlag Karl  
Vötterle GmbH & Co KG - J. B.  
Metzlersche Verlagsbuchhandlung -  
Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH
- VARGA 1988                      Ovidiu Varga: *Qvo vadis musica? V.  
Wolfgang Amadeus Mozart*.  
București, Editura Muzicală
- VARGA 1991                      Ovidiu Varga: *Qvo vadis musica?  
VI. În căutarea lui Mozart*.

București, Editura Muzicală

WEINMANN 2001

Alexander Weinmann: *Franz Anton Hoffmeister*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ediția a 2-a, vol. 11, p. 598–600.  
Editor: Stanley Sadie, editor executiv: John Tyrrell. Macmillan Publishers Limited

WERNER–JENSEN 1989

Arnold Werner–Jensen: *Reclams Musikführer Wolfgang Amadeus Mozart. Band 1: Instrumentalmusik*. Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH & Co.

WHITE - GRIBENSKI -  
PARCELL 2001

Chappell White, Jean Gribenski, Arnie D. Parcell: *Giuseppe Maria Cambini*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ediția a 2-a, vol. 4, p. 858–861.  
Editor: Stanley Sadie, editor executiv: John Tyrrell. Macmillan Publishers Limited

WOLFF 1992

Christoph Wolff: *Musikalische Gedanken und thematische Substanz. Analytische Aspekte der Mozart-Forschung*. In: *Bericht über den Internationaler Mozart–Kongreß Salzburg 1991 (= Mozart–Jahrbuch 1991)*. Hrsg. von Rudolph Angermüller și colab. Kassel, Bärenreiter, p. 922–929

WINKLER 1981

Meinhard Winkler: *Zum Kammerkonzert am Montag, dem 26. Jänner (KV 156, 546, 614)*. In: *Programm der Mozartwoche 1981*,

*Salzburg, 23.01.–1.02.1981*, p. 72–75

WYZEWA - SAINT-  
FOIX 1936

Theodore de Wyzewa et G. de Saint-Foix: *Wolfgang Amedee Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre. II. Le jeune maître 1773–1777*. Paris, Desclée de Brouwer et Cie

## Repertoriu

---

Luigi Boccherini: 6 Cvintete pentru două viori, violă și două violoncele (Padova, editura G. Zanibon, G. 5633 Z.)

Luigi Boccherini: 6 Cvintete pentru două viori, două viole și violoncel (Padova, editura G. Zanibon, G. 5635 Z.)

Aleksandr Porfirievici Borodin: Cvintetul de coarde în fa minor (Moscova, Editura Muzîca, 1960)

Gaetano Brunetti: Cvintetul de coarde op. 7 nr. 3, în si bemol major (Mainz, Schott Musik International, 2005)

Dietrich Buxtehude: Cantata: *Alles, was ihr tut mit Worten oder mit Werken*. (Stuttgarter Buxtehude–Ausgabe, CV 36001)

Luigi Cherubini: Cvintetul de coarde nr. 1, în mi minor (Padova, editura G. Zanibon, 1986)

John Dowland: *Lachrimae* (1–7) (Kassel, Nagels Verlag, 1953)

Leopold Florian Gaßmann: Cvintetul de coarde op. 2 nr. 6, în fa major (Mainz, Schott Musik International, 2005)

Aleksandr Konstantinovici Glazunov: Cvintetul de coarde op. 39 în la major (Moscova, Editura Muzîca, 1953)

Joseph Haydn: Simfonia nr. 15 (85) în si bemol major, “*La Reine*” (Wien, Wiener Philharmonischer Verlag A. G. )

Joseph Haydn: *Cassatio* în sol major, Hob. II: 2. (Wolfenbüttel, Karl Heinrich Mösel Verlag, 1958)

Michael Haydn: Cvintetul de coarde în do major (Lippstadt, Kistner & Siegel & Co.)

- Michael Haydn: Cvintetul de coarde în sol major (Lippstadt, Kistner & Siegel & Co.)
- Franz Anton Hoffmeister: Cvintetul de coarde în re major (Mainz, Schott Musik International, 2005)
- Josef Mysliveček: Cvintete de coarde (1–3) (Praga, Artia, H 2065)
- NMA 1991 *Wolfgang Amadeus Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Vol. 17 Kassel, Bärenreiter–Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
- NMA 1991 *Wolfgang Amadeus Mozart Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Vol. 18 Kassel, Bärenreiter–Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
- Václav Pichl: Cvintetul de coarde op. 5 nr. 6, în mi bemol major (Mainz, Schott Musik International, 2005)
- Ignaz Pleyel: Cvintetul de coarde în sol minor (Mainz, Schott Musik International, 2005)
- Henry Purcell: Fantezii pentru instrumente de coarde (1–7) (Hannover, Adolph Nagel Verlag, 1930)
- Henry Purcell: Fantezii pentru instrumente de coarde (8–15) (Kassel, Nagels Verlag)
- Franz Schubert: Cvintetul de coarde în do major op. post. 163 (Wiener Philharmonischer Verlag Nr. 354)
- Francesco Zanetti: Cvintetul de coarde în mi minor (Schott Musik International, Mainz, 2005)