

# ***MODIFICAREA DE TEMPO A MENUETULUI O CURIOZITATE A CVARTETELOR HAYDNIENE DE W.A. MOZART***

**DORA COJOCARU**

Compozitoare, Montreal, Canada



**Dora COJOCARU** - Originară din Baia-Mare, dintr-o familie mixtă maghiaro-română, Dora Cojocaru (n. 1963) a studiat compoziția cu Cornel Țăranu, la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca. După absolvire, și-a continuat studiile cu Johannes Fritsch, la Academia de Muzică din Köln, Germania. Reîntoarsă în România, a obținut titlul de Doctor în Muzicologie, cu o teză despre György Ligeti, publicată în 1999 la editura *MediaMusica*, Cluj-Napoca. Pe lângă acest volum, Dora Cojocaru a scris o carte intitulată *W. A. Mozart - Cvartetele haydniene* (Editura Muzicală, București, 2000) și a publicat numeroase articole în diferite reviste muzicale. Activitatea sa a fost recompensată cu numeroase premii (Societatea Română Mozart/1997, Uniunea Compozitorilor din

România/1989, 1999 etc.) și burse de studii (Paul Sacher, Socrates, Gaudeamus, D.A.A.D., Comunitatea Europeană, Heinrich Böll, Consiliul pentru Arte al Canadei, Consiliul de arte și literatură din Québec etc.). Compozițiile sale au fost publicate la editura Müller&Schade AG din Berna/Elveția și sunt interpretate în întreaga lume. În calitate de conferențiar universitar la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, Dora Cojocaru a predat compoziția, istoria muzicii și teoria muzicii și a fost invitată să susțină cursuri, ateliere și conferințe în numeroase țări europene. De asemenea, a participat în calitate de membru al juriului la diferite concursuri artistice și a colaborat cu „Westdeutscher Rundfunk” din Germania. Din anul 2002, trăiește în Montreal și susține prelegeri la diferite universități și centre culturale.

Din dorința de păstra cât mai fidel textul manuscrisului mozartian, aflat la British Museum din Londra, edițiile tipărite ale renumitelor *Cvartete haydniene* de W.A. Mozart (inclusiv *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*<sup>13</sup>) prezintă unele diferențe față de prima ediție, publicată, în 1875, la editura Artaria din Viena.

În studiile lor asupra manuscriselor acestor cvartete, Marius Flothuis, Allan Tyson, Ludwig Finsher și Wolf-Dieter Seiffert clarifică o cronologie a scrierii lor: decembrie 1782 – iulie 1783 (*Cvartetele KV 387, 421 și 458*) și noiembrie 1784 – ianuarie 1785 (*Cvartetele KV 428, 464 și 465*). De asemenea, autorii dau detalii despre corecturile făcute de Mozart în scriitură, acestea justificând efortul laborios al creației, la care probabil se referea compozitorul în dedicația sa către Haydn, datată 1 septembrie 1875: “Essi sono, e vero il

<sup>13</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII. Kammermusik. Werkgruppe 20: Streichquartette und Quartette mit einem Blasinstrument. Abteilung 1: Streichquartette*. Band 2, Vorgelegt von Ludwig Finscher, Bärenreiter Kassel etc., 1962.

frutto di una lunga, e laboriosa fatica...”<sup>14</sup>. Un aspect interesant rămâne însă nediscutat: modificarea tempoului unora dintre menuete, care au în manuscrise titlaturi diferite față de ediția *princeps*.

Dintre cele șase *Cvartete haydnie*, în manuscrise, doar *Cvartetul în si bemol major, KV 458* are Menuetul în tempo „Moderato”, celelalte fie purtând indicația „Allegro” (*Cvartetele în sol major, KV 387, mi bemol major, KV 428 și do major, KV 465*), fie apărând fără tempo (*Cvartetele re minor, KV 421 și în la major, KV 464*). La prima ediție, tempourile rapide au fost înlocuite cu *Allegretto*, iar Menuetul *Cvartetului în re minor KV 421* a dobândit, și el, același tempo. Acest lucru este, fără îndoială, o mare curiozitate, în special fiindcă asemenea modificări nu se întâmplă și la nivelul altor menuete din cvartetele de coarde de Mozart. Astfel, în lucrările similare anterioare nu apar indicații precise de tempo (decât, eventual, sub forma *Minuetto* ori *Tempo di Minuetto*),<sup>15</sup> iar în cele elaborate ulterior se constată utilizarea permanentă a indicației *Allegretto* sau *Moderato*. Cu siguranță că, schimbările de tempo din prima ediție a *Cvartetelor haydnie* (apărută în timpul vieții lui Mozart), s-au făcut cu acordul compozitorului, însă motivul pentru care ele s-au înfăptuit pare, la prima vedere, obscur. Dar, o investigație asupra caracterului specific al menuetului, cât și asupra aspectelor de morfologie pe care el le poate prezenta, ar putea explica deciziile autorului.

Menuetul este un dans de origine franceză, semnalat pentru întâia oară la curtea lui Ludovic al XIV-lea (pe la 1660) ca o lucrare în tempo moderat și în mișcare ternară, cu un caracter elegant și grațios. El pătrunde în creația barocului ca dans stilizat, fie în suitele instrumentale, fie ca piesă de sine stătătoare, și se cristalizează sub două aspecte: în muzica franceză păstrează tempoul moderat și caracterul nobil, iar în cea italiană (de pildă, la Alessandro Scarlatti) devine ceva mai rapid, viteza mărită conferindu-i și o expresie mai rustică. (De obicei, acest tip este notat în 3/8 sau 6/8)<sup>16</sup>. Compozitorii germani (Haendel, Bach) preiau în lucrările lor ambele tipuri.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Corecturile apar în momentele de armonie cromatică și de mare complexitate polifonică, care, aparent, iau creat autorului dificultăți. Se pare că, procesul compoziției a continuat și în timpul notării partiturii, lucru rar în cazul lui Mozart, care obișnuia să își pună lucrările pe hârtie doar după ce le încheia în minte.

<sup>15</sup> Asemenea indicații (notate cu *Tempo di Minuetto* de către Mozart și cu *Tempo di Menuetto* de către tatăl său, Leopold) sunt absolut natural legate de *Allegretto*, ca o viteză uzuală pentru menuetul austriac. Gleich sugerează că după ce compozitorul s-a mutat la Viena, în 1781, a început să dea mai multe detalii referitoare la tempoul menuetului din cauza apariției diferitelor experiențe legate de acesta pe tărâmul vitezei de execuție, în special prin *Cvartetele op. 33* (1778-1781) de Haydn. Astfel, a devenit necesar să se specifice *Allegretto*-ul obișnuit, sau orice altă categorie de tempo excepțională.

<sup>16</sup> Michel L’Affilard exemplifică în lucrarea sa *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique* (1694) două tipuri de menuete: unul în trei pătrimi, cu mișcare moderată, și unul în trei optimi, cu mișcare mai rapidă

Clasicii introduc mișcarea respectivă atât în muzica de cameră, cât și în cea simfonică, așezând-o, cel mai adesea, ca parte a treia într-un ciclu, dar și ca parte secundă. În plus, tempoul caracteristic menuetului este folosit uneori spre a indica expresia specială pe care melodia trebuie să o aibă chiar în forme cum ar fi sonata (Thomas Arne: *Simfonia nr. 3 în mi bemol major*, Haydn: *Sonata pentru pian, în mi bemol major, Hob. XVI/25*) sau rondoul (Mozart: *Concertul pentru vioară și orchestră în la major, KV 219*<sup>18</sup>; *Concertul pentru pian și orchestră în mi bemol major, KV 271*<sup>19</sup>).

În ceea ce privește structura menuetului, documentele vremii aduc o serie de mărturii importante. Astfel, teoreticienii ca Brossard (1703), J. J. Rousseau (1768) sau H. Compan (1787) descriu dansul respectiv drept o cvadratură fără „accidente structurale”. J. P. Kirnberger ajunge chiar să standardizeze genul, în 1757, ca exercițiu de compoziție-model: o formă strofică de 16 sau 32 de măsuri, echilibrată din punctul de vedere al construcției. Desigur că, aceste teoretizări își au sorginea în practica muzicală a vremii, în care, de pildă, Domenico Scarlatti crea „sinfonii”<sup>20</sup> cu menuete ce prezentau această configurație structurală, model preluat de compozitori ca J. Schmitz, C. F. Abel, M. G. Monn sau chiar J. Haydn, în sonatele sale timpurii, pentru pian. Mai târziu, structura pătrată a menuetului va fi deranjată prin apariția asimetriilor (datorate, adesea, și travaliului contrapunctic), caracterul simplu și elegant de dans fiind oarecum abandonat și înlocuit cu unul mai dramatic.

În menuetul haydnian, se resimte, în general, o mai puternică apropiere de folclor (și nu numai de cel austriac, ci și de cel maghiar, slovac ori croat), în special datorită prezenței aspectelor rustice de *Ländler*. Nu întâmplător, în *Cvartetetele op. 33*, menuetul este înlocuit cu *scherzo*-ul, fapt ce a făcut ca aceste opusuri să fie numite *gli Scherzi*. În schimb, la Mozart – compozitor citadin prin excelență – menuetul este departe, din punct de vedere stilistic, de cel haydnian, atât prin caracter, cât și prin construcția de obicei mult mai elaborată, care pune suficient de multe probleme de interpretare. Deși *Cvartetetele op. 33*, care atinseseră deja o „maturitate clasică”,<sup>21</sup> constituiseră un model pentru Mozart, se observă o îndepărtare a acestuia de predecesorul său tocmai prin menuet, ce abordează, adesea, tehnici de compoziție de tip dezvoltător. Dar, ceea ce îi apropie pe cei doi, este modul similar de stilizare a dansului francez, care „uită” modelul baroc, cu țesătura sa muzicală ce sugerează curgerea uniformă.

---

(apud Jean-Pierre Marty, *The Tempo Indications of Mozart*, Yale University Press, New Haven & London, 1988, p. 193).

<sup>17</sup> Indiferent de tempo, Bach folosește numai metrul de 3/4.

<sup>18</sup> Finalul poartă titulatura *Rondeau. Tempo di Menuetto*.

<sup>19</sup> Rondoul final are un episod de menuet, în **la bemol** major.

<sup>20</sup> Apărute la Londra în 1720.

<sup>21</sup> Blume, op cit., p. 546.

Desigur, acest lucru este o consecință a stilului clasic, ce preferă sentimentului dramatic, acțiunea dramatică, exprimată muzical prin evenimente foarte bine articulate și adesea surprinzătoare. Nu întâmplător, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, în cvartetul de coarde, stilul concertant și cel de operă se amestecă, iar forma de sonată, potrivită ca o mănășă esteticii clasicismului, se răsfrânge asupra altor tipuri formale, incluzând menuetul.

Astfel, și în *Cvartetetele haydniene*, se observă predominanța formei de sonată, alături de o anumită preferință în ordonarea tiparelor în cadrul genului. În mod tradițional, părțile întâi abordează forma de sonată, care reapare, cu particularități speciale, și în părțile lente, în menuete sau în mișcarea finală. Deși personalitatea lui Haydn și-a pus evident amprenta asupra lui Mozart, se remarcă acum la cel din urmă o importantă notă de originalitate și maturitate în scriitură și în modul de abordare a formelor.

	<b>KV 387 sol major</b>	<b>KV 421 re minor</b>	<b>KV 458 sib major</b>	<b>KV 428 mib major</b>	<b>KV 464 la major</b>	<b>KV 465 do major</b>
<b>I</b>	<b>Sonata</b> <i>Allegro vivace assai</i>	<b>Sonata</b> <i>Allegro moderato</i>	<b>Sonata</b> <i>Allegro vivace assai</i>	<b>Sonata</b> <i>Allegro non troppo</i>	<b>Sonata</b> <i>Allegro</i>	<b>Sonata</b> <i>Adagio. Allegro</i>
<b>II</b>	<b>Tristropic Mare</b> <i>Menuetto* (Allegretto). Trio</i>	<b>Tristropic mare</b> <i>Andante</i>	<b>Tristropic Mare</b> <i>Menuetto (Moderato). Trio</i>	<b>Sonata</b> <i>Andante con moto</i>	<b>Tristropic mare</b> <i>Menuetto. Trio</i>	<b>Sonata</b> (no development) <i>Andante Cantabile</i>
<b>III</b>	<b>Sonata</b> (no development) <i>Andante cantabile</i>	<b>Tristropic</b> <i>Menuetto (Allegretto). Trio</i>	<b>Sonata</b> (no development) <i>Adagio</i>	<b>Tristropic Mare</b> <i>Menuetto* Allegretto +Trio</i>	<b>Variations</b> <i>Andante</i>	<b>Tristropic Mare</b> <i>Menuetto (Allegretto). Trio</i>
<b>IV</b>	<b>Sonata</b> <i>Molto Allegro</i>	<b>Variations</b> <i>Allegretto ma non troppo</i>	<b>Sonata</b> <i>Allegro assai</i>	<b>Rondo</b> <i>Allegro vivace</i>	<b>Sonata</b> <i>Allegro non troppo</i>	<b>Sonata</b> <i>Allegro Molto</i>

(\* Menuetele marcate cu asterix sunt în formă de sonată.)

Izvoarele menuetului mozartian se cer căutate nu numai în creația lui Haydn, ci și în stilul rococo (Johann Christian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach) sau în barocul târziu (Wilhelm Friedemann Bach). Desigur că, menuetele din *Cvartetetele haydniene* nu mai sunt dansuri stilizate, în adevăratul sens al cuvântului. Totuși, ele prezintă puternice trăsături ce le

apropie de genul dansant, deși caracterul lor se deosebește sensibil, iar ritmica utilizată (chiar și în cadrul invariabilului 3/4) este foarte diferită, pornind de la aspectul cruzic / anacruzic și continuând prin multiple nuanțări: gratios, nobil, maiestuos ori strălucitor.

Deși formulele ritmice generatoare ale fiecărui menuet în parte sunt diferite, dansul în sine este întotdeauna unanim recunoscut. În schimb, prin variația la nivelul morfologic (deși, în general, Mozart urmărește doar modelul ternar), fiecare piesă devine o lume aparte, creând o anume distanțare sau apropiere de dans. Analiza morfologică și structurală relevă faptul că toate menuetele *Cvartetelor haydniene* prezintă o formă ternară, dar chiar și cel mai simplu dintre ele (din *Cvartetul în si bemol major, KV 458*) abordează anomalii structurale care îl îndepărtează de modelul lui Kirnberger. Se remarcă aici asimetria strofei întâi (3+5) și continua modificare a planurilor texturii muzicale.

<i>KV 458: Menuetto. Moderato</i>	A	A1	retranziție	A
	1	9	16	21-28
	<b>si</b> major	<b>sol</b> minor ~ <b>fa</b> major		<b>si</b> major

Dacă în cazul de față, tempoul a fost notat și păstrat ca atare (*Moderato*), în celelalte cvartete, situația vitezei de execuție nu este la fel de clară. Desigur, lipsa termenilor de mișcare nu ar putea fi considerată o mare problemă, de vreme ce tempoul ar putea fi dedus din caracterul ritmic și tipul măsurii. Dar, faptul că Mozart a ezitat în alegerea tempoului, notând inițial viteza necaracteristică *Allegro*, ar putea fi considerat un gest ce atrage atenția asupra unei crize structurale a menuetului, contaminat adesea cu elementele caracteristice formei de sonată.

În Menuetul *Cvartetului în re minor, KV 421*, indicația de tempo a lipsit inițial, fiind adăugată doar ulterior, la ediția *princeps: Allegretto*. Aici, Mozart reușește să uimească din nou în felul său inocent, prin care, cu o trăsătură de condei pe cât de complexă pe atât de firească, ne face să ne cutremurăm în fața geniului său. Silke Leopold consideră că acest menuet este ieșit din comun nu prin apropierea de alte tipuri de formă (ca, de pildă, sonata), ci printr-o manieră de „desfigurare a genului”, realizată prin mijloace caracteristice de construcție, care acționează în defavoarea funcției specifice a părții în cadrul întregii lucrări.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Silke Leopold, *Menuett über das Menuett*, „Musica” 1989/1, p. 42-43.

<i>KV 421: Menuetto. Allegretto</i>	A	A1	retranziție	A
	1	11	23	30-39
	<b>re minor</b>	<b>la minor ~ re minor</b>		<b>re minor</b>

Încă de la început, morfologia fiecărei voci este diferită, acestea devenind neomogene în desfășurarea lor temporală, astfel că cezura dintre frazele componente nu este simultană (vioara întâia: 6+4; vioara a doua și viola: 5+5 și violoncelul: 7+3). Desigur că, decalajul se datorează unei intenții de imitație, în care un rol important îi revine celulei ritmice inițiale, dar acest lucru nu scuză asimetria perioadei, alcătuită din 10 măsuri.

Desfigurarea genului continuă cu alte două exemple unde menuetul începe să se apropie de forma de sonată prin modulația la dominantă în strofa întâi, tendințele de elaborare din strofa secundă ori prin dinamizarea reprizei: *Cvartetetele în do major, KV 465* și *în la major, 464*.<sup>23</sup> Din această cauză, se constată și tendința de pierdere a caracterului specific de dans, care devine din ce în ce mai voalat și doar sugerat prin unele ritmuri sau gesturi melodice.

În menuetul *Cvartetului în do major, KV 465* (care purtase inițial indicația *Allegro*, urmând să devină *Allegretto* în ediția *princeps*), iregularitățile structurale continuă să se amplifice. Astfel, prima strofă, de 20 de măsuri, are o construcție ternară, justificată prin funcția tonală a frazelor (frază întâi: **do** major, fraza a doua: modulantă, fraza a treia: **sol** major). Repriza (**Av**) va relua această structură, dar păstrând unitatea tonală (**do** major) și dobândind o codă de patru măsuri. În plus, strofa mediană este asimetrică la rândul ei, datorită imitației ce apare la violoncel, în măsura 27, și din cauza instabilității tonale. Se remarcă ideea de elaborare prin continua modulație frazică, adesea întâlnită în creația lui Mozart, procedeu ce devine, la clasici, o excelentă modalitate prin care același gest melodic poate fi reinterpretat în alte variante și contexte.

<i>KV 465: Menuetto. Allegretto</i>	A	A1	retranziție	Av
	1	21	36	40-63
	<b>do major ~ sol major</b>	instabilitate tonală	~	<b>do major</b>

<sup>23</sup> Prezentate aici nu în ordine cronologică, ci în funcție de complexitatea lor.

Un pas în plus în aspectul elaborat al formei se face cu Menuetul *Cvartetului în la major, KV 464*, unde lărgirile frazelor estompează și mai mult caracterul dansant. În mod cert, aceste lărgiri sunt necesare datorită modulației și fixării noii tonalități și sunt marcate de către autor cu nuanța *piano* (m.13-20; 24-28), în timp ce celelalte motive apar în *forte*. Este interesant și contrastul dinamic dintre fraze, care, deși au conținut motivic identic, sunt puse în opoziție în planul intensităților. Nu putem trece cu vederea echilibrul de-a dreptul geometric al texturii, care pornește de la unison (scriitură pe care Mozart o folosește adesea, pentru a crea efecte dramatice) și se diversifică în mod gradat, într-atât încât, la un moment dat, fiecare voce devine solistă (imitațiile din măsurile 13-17), pentru ca în finalul strofei, tensiunea să se rezolve într-o izaritmie aproape perfectă. Contrapunctul este suveran aici și este realizat cu o finețe desăvârșită.

<i>KV 464: Menuetto. Allegretto</i>	A	A1	retranziție	Av
	1	29	53	55-72
	<b>la major</b> ~ <b>mi major</b>	<b>mi major</b>	~ <b>la major</b>	<b>la major</b>

Strofa mediană este surprinzătoare atât prin procedeele de elaborare, cât și, mai ales, prin elementele cu caracter dramatic – o pauză generală și un motiv ritmic pe un acord de septimă – ce întrerup fluxul melodic și creează adevărate momente de *hoquetus*. Ele sunt interpolate în lanțul de cinci fraze egale ca număr de măsuri, în care linia melodică principală își schimbă mereu poziția între cele patru instrumente:

fr. I	interpolare	fr. a II-a	fr. a III-a	interpolare	fr. a IV-a	fr. a V-a	retranziție
29	33	34	38	42	45	49	53
	(pauză generală)			(sol-mi-do#-si)			
<b>mi major</b>		<b>fa# minor</b>	<b>re major</b>		<b>fa# minor</b>	<b>re major</b>	

Pendularea motivului de bază de la vioara întâi la violă ori la violoncel confirmă, încă o dată, modernitatea cvartetului de coarde mozartian, fără a da impresia, nici un moment, că una dintre cele patru voci ar avea cuvântul cel mai important. Însuși unisonul cu care această

piesă debutează poate fi considerat, în acest sens, un semn al „democrației” instaurate de către Mozart în cadrul genului.

Observațiile legate de iregularitățile structurale, modulații, elementele cu caracter dramatic (pauza generală, acorduri de septimă cu efect de *hoquetus*) și de tehnica interpolărilor melodice, sunt, cu siguranță, puternice argumente în favoarea îndepărtării substanței muzicale de genul dansant. Nu întâmplător, în manuscrisul mozartian lipsește indicația de tempo, care nici nu a mai fost adăugată, de altfel, în ediția *princeps*. Datorită alterărilor structurale, această pagină muzicală pare a fi altceva decât un simplu dans. Forma de sonată începe să își spună cuvântul din ce în ce mai distinct. Totuși, încă nu se poate vorbi în acest caz, la fel ca și în cel precedent (Menuetul din *Cvartetul de coarde în do major, KV 465*) de o formă de sonată desăvârșită, întrucât lipsesc contrastele tematice, care la Mozart (spre deosebire de Haydn) sunt importante. Este adevărat că neglijarea principiului tonal și punerea accentului doar pe ierarhizarea temelor a condus adesea până la abordarea, aproape în totalitate, a creațiilor muzicale sub spectrul formei de sonată.<sup>24</sup> În acest fel, remarcile lui Jens Peter Larsen, referitoare la importanța contrastului tonal, sunt întru totul justificate.<sup>25</sup> Dar, în cazul menuetelor din *Cvartetetele haydniene*, din cauza obișnuinței de a modula la dominantă în prima strofă (un element gramatical firesc al muzicii clasice), cea mai puternică apropiere de forma de sonată se face prin abordarea, în paralel, a contrastului tematic și tonal.

Acest lucru se petrece în două dintre menuetele *Cvartetelor haydniene*, unde Mozart dă curs din plin fenomenului de „contaminare formală”: *Cvartetul în mi bemol major, KV 428* și *Cvartetul în sol major, KV 387*.<sup>26</sup> Cele două exemple au în comun și faptul că tempourile lor au fost modificate de către Mozart din *Allegro* în *Allegretto*. În plus, unele caracteristici structurale sunt identice: incipitul temei întâi apare și în alte secțiuni ale formei, puntea preia materialul temei întâi și pornește ca o frază consecventă, realizând modulația și încheind prima strofă, tema a doua este mai restrânsă, strofa mediană nu este o tratare în adevăratul

---

<sup>24</sup> Adolf Bernhard Marx așeza la baza formei de sonată o premisă estetică ce sublinia necesitatea contrastului tematic și neglijă complet rolul modulației (*Lehre von der musikalischen Komposition* / 1837-1847). Astfel, se pierde din vedere complet tensiunea produsă în cadrul expoziției prin apariția temei a doua în altă tonalitate, fapt ce declanșează și drumul modulatoriu al tratării. Practica muzicală infirmă însă teoria lui Marx, în special prin creația lui Haydn, în sonatele căruiă tema a doua este, adesea, o transpoziție a temei întâi în noua tonalitate. Un alt exemplu ar fi reaparitia motivicii temei întâi nu neapărat la începutul temei a doua, ci într-o secțiune ulterioară sau în finalul ei, manieră pe care a practicat-o și Beethoven, în special în simfoniile sale.

<sup>25</sup> Arătând și observațiile critice ale lui Hans Mersmann, Kurt Westphal și Rudolf von Tobel față de concepția lui Marx, Larsen subliniază că semnificația temelor poate fi, ce-i drept, esențială, dar funcțiunea lor și evoluția tonală sunt, în primul rând, elementele ce constituie suportul construcției formei de sonată (Jens Peter Larsen, *Sonatenform-Probleme*, Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, edited by Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Bärenreiter, Kassel etc., 1963, p. 228-229).

<sup>26</sup> Enumerate, din nou, în funcție de complexitatea lor structurală.



sens al cuvântului (în Menuetul din *Cvartetul în mi bemol major, KV 428*, ea pare mai degrabă un episod), repriza prezintă dinamizări substanțiale la nivelul temeii întâi sau al punții, coda e inexistentă.

Desigur, putem vorbi și de anumite particularități speciale pentru fiecare dintre cele două menuete. În cel din *Cvartetul în mi bemol major, KV 428*, scriitura e mai simplă, lipsită de speculația contrapunctică. Un cap de temă pregnant este prezent în deschiderea celor două fraze ale temeii întâi (m.1-2 / m.7-8). Consecventa, modulând la dominantă, preia și funcția de punte. Tema a doua are două secțiuni: B1 (m.11) și B2 (m.17), iar capul temeii întâi (în transpoziție) este reluat în finalul episodului cu rol de tratare (m.35-36, vioara a doua), anticipând repriza. Aici, dinamizarea apare atât la nivelul temeii întâi (m.37), transformată substanțial prin lipsa modulației, cât și al temeii secunde.

<i>KV 428: Menuetto. Allegretto:</i>	Expoziție		Tratare	Repriza
	T1	T2B1 B2	(episod)	T1 T2B1 B2
	1	11 16	27	37 48 54-70
	<b>mi<b>b</b> major ~ si<b>b</b> major</b>			<b>mi<b>b</b> major</b>

Cel mai complex menuet din punctul de vedere al scriiturii componistice, în special prin dialogul contrapunctic din expoziție (dinamizat în repriză) și prin tendința de elaborare din tratare este cel din *Cvartetul în sol major, KV 387*. Tema întâi și puntea debutează cu motive similare (reluat variat și la începutul tratării) și au extensii identice (10 măsuri în loc de 8). Foarte interesantă este folosirea dinamicii în măsurile 3-6, în care vioara întâi, având o linie ascendentă cromatică provenită din partea întâi a *Cvartetului* (T1, m.2!), are de cântat alternativ în *piano* și *forte*, manieră reluată în oglindă de către violoncel (m.7-8), apoi, în *stretto*, de vioara a doua și violă (m.13-16). Astfel, apar accente de un efect dramatic fără precedent, exploatat la maximum de către compozitor și care sunt o expresie a esteticii clasice, ce tinde spre echilibru prin contrastul dintre tensiune și stabilitate. Scriiturii contrapunctice din tema întâi și punte i se opune cea omofonă din tema a doua, cu o configurație extinsă (B2 urmată de *codetta*).

Tratarea este scurtă, fiind bazată inițial pe capul primei teme, dar inserând, mai târziu, un motiv ritmic cu tril (m.55, 57), care anunță subtil, materialul Trioului. În drumul său tonal, această secțiune nu este lipsită de surprize. Într-un spațiu relativ redus, are loc o inflexiune în

**mi** minor, apoi în **sol** minor, pentru ca în cele din urmă, încheierea să se realizeze pe dominantă a lui **sol** major. În repriză, tema întâi și puntea apar comasate, având loc astfel o dinamizare față de expoziție. Deși la nivelul temei a doua nu apar dinamizări structurale, pe lângă drumul tonal modificat în mod obișnuit, se remarcă o instrumentație diferită.

<i>KV 387: Menuetto. Allegretto:</i> Expoziție				Tratare	retranzizie	Repriza	
T1	punte	T2	B1 B2			T1+ punte	T2B1B2
1	11	21	29	41	55	63	74 82-93
<b>sol</b> major ~				<b>re</b> major		<b>sol</b> major	

Iată deci, că majoritatea menuetelor din *Cvartetetele haydniene* sunt puternic contaminate de forma de sonată, fie prin reala abordare a schemei formale respective (cu respectarea principiului tonal și prin apariția a două teme distincte în expoziție), fie doar prin elemente de asimetrie structurală, tendințe de elaborare (cu momente intense de polifonie și de armonie cromatică), ori dinamizări. Acest tip de combinare a genului cu forma nici nu trebuie să surprindă, de vreme ce sonata (ca formă) se dezvoltase din tiparele dansante ale barocului târziu. Astfel, stilul muzicii de la sfârșitul secolului al XVIII-lea adoptă din ce în ce mai des forma de sonată, absorbită și de către mișcarea lentă, de rondoul final sau de menuet. În fond, se poate considera că, în această perioadă istorică, sonata nu este în mod strict o matrice fixă, ci un mod de a articula și transforma un set de forme moștenite din prima jumătate a secolului.<sup>27</sup>

În cazul lui Mozart, se constată că tocmai acele menuete care abordează forma de sonată sau încearcă să se apropie de ea erau scrise inițial în *Allegro* (*Cvartetetele în sol major, KV 387, în mi bemol major, KV 428* și, respectiv, *în do major, KV 465*) ori nu aveau indicații de tempo (*Cvartetul în re minor, KV 421*). Acest lucru sugerează că tempoul ar fi putut fi ales în virtutea tradiției de tip „*Allegro* de sonată”, fapt la care Mozart a renunțat ulterior, lucru confirmat și de menuetele din cvartetetele de coarde scrise mai târziu. Preferând menuetul de tip italian, în tempo mai rapid, compozitorul a considerat de cuviință interpretarea lucrărilor sale de acest gen în *Allegretto*, tempo ce devine un adevărat idiom pentru menuet. Cazul dansului din *Cvartetului în la major, KV 464* este unic prin neadăugarea unei indicații de tempo, probabil și din cauza caracterului extrem de dramatic al scriiturii.

<sup>27</sup> Charles Rosen, *Sonata Forms*, W.W. Norton & Company, New York & London, 1988, p.123.

Problema modificării termenilor de mișcare s-ar putea să fie însă și mai complexă, dat fiind că se știe cât de important este termenul de “tempo” pentru Mozart.<sup>28</sup> Corecturile sau adăugările pe care autorul le-a făcut în diverse manuscrise vin, în fond, în sprijinul ideii că el a urmărit să noteze cât mai exact viteza de execuție necesară. Dar, dincolo de sugestia dată de compozitor, trebuie ținut cont de faptul că fiecare tempo poate dobândi înțelesuri și valori diferite în funcție de metru și ritm. Mozart, format ca interpret de la o fragedă vârstă la școala părintelui său Leopold, a învățat de la acesta că numai atunci un muzician devine desăvârșit, când e capabil să descifreze cu precizie tipul mișcării din structura muzicală a compoziției.

În *Cvartetetele haydniene*, cele mai dramatice modificări de tempo se petrec la nivelul menuetelor, celelalte schimbări, mai puțin importante, privind mai degrabă termenii de expresie.<sup>29</sup> Ca posibile viteze de execuție a menuetelor, Mozart a abordat în final cu exactitate doar două: *Allegretto* și *Moderato*. O a treia mișcare, neprecizată însă, poate fi subînțeleasă prin observarea valorii pulsației și prin examinarea structurii ritmice în general (Menuetul din *Cvartetul în la major, KV 464*). De aici, reiese că acest menuet face parte din categoria mai rapidă – *Allegretto* (cu foarte puține excepții, toate menuetele fără indicație de tempo corespund acestei viteze).

*Moderato* apare în cazul menuetului din *Cvartetul în mi bemol major, KV 458*, acesta fiind singurul dans care abordează valori scurte și foarte scurte (imposibil de cântat repede), din care cauză caracterul piesei devine mai așezat.<sup>30</sup> Majoritatea menuetelor au fost însă publicate cu tempo *Allegretto*. Desigur, cele patru menuete purtând această indicație nu vor fi cântate niciodată la exact aceeași viteză, din cauza configurației lor ritmice cu totul diferite, ce face execuțiile să varieze discret. În fond, acestea nici nu sunt departe de acel *Allegro* obișnuit, cotelat la Mozart în cazul unei mișcări ternare de  $\frac{3}{4}$  cu 168 – o viteză care nu este extrem de rapidă!<sup>31</sup> De vreme ce modelul *Cvartetelor haydniene* l-a constituit *Op. 33* de Haydn, am putea presupune că tempoul rapid al scherzourilor incluse aici ar fi putut să îl inspire pe Mozart în alegerea unei viteze anormal de rapide pentru unele menuete ale sale.

---

<sup>28</sup> “Cel mai necesar...cel mai greu.... cel mai important lucru în muzică” (Mozart citat de Marty, ix).

<sup>29</sup> *Andante cantabile* înlocuit cu *Andante* în partea a treia din *KV464*, *Molto Allegro* înlocuit cu *Allegro molto* în finalul din *KV 387*, *Allegro moderato* înlocuit cu *Allegro* în partea întâi din *KV 421*, *Adagio* înlocuit cu *Andante cantabile* în partea a doua din *KV 465* etc.

<sup>30</sup> Mozart vorbește în asemenea cazuri de un “menuet teatral”, mai amplu ca dimensiuni și „cu multe note” (apud Rudolf, op. cit., p.217 și Gleich, op. cit., p. 91-92). În creația compozitorului, apar câteva astfel de exemple în *Sonata pentru vioară KV 31 (Tempo di Menuetto moderato)*, *Variațiunile pentru pian KV 180 (Menuetto andante)*, *Sextetul de suflători KV 270*, *Cvartetetele de coarde în si b major KV 458 și KV 589 (Moderato)* și, fără îndoială, în finalul actului întâi din *Don Giovanni*, unde, deși tempoul nu e precizat, el nu poate fi executat altfel decât într-o viteză mai lentă, datorită faptului că menuetul e suprapus unui contradans și unui dans german în  $\frac{3}{8}$ , care are „multe note”!

<sup>31</sup> Apud Marty, op. cit.

Dar, numărul extrem de redus al acestor dansuri cu tempo *Allegro* din creația mozartiană în general arată că, în fond, compozitorul nu a fost interesat să experimenteze cu viteza menuetelor în genul simfonic ori cameral.<sup>32</sup> Aportul important al formei de sonată, cu al său specific *Allegro* ar fi deci o explicație mai plauzibilă în ceea ce privește viteza inițială a menuetelor din *Cvartetetele haydnie*. Dar, compozitorul a considerat, în final, că nu ar fi de dorit ca alterarea formei menuetului prin „sonatizare” să impună de la sine și împrumutul tempoului. În acest caz, s-ar pierde întru totul caracterul dansant, care și așa este estompat destul de mult prin elementele de construcție specifice sonatei.

Pentru posibilele tempouri ale menuetelor, cele două cărți de referință pentru vitezele de execuție la Mozart sunt în consens. Dar, J-P Marty indică cu precizie valorile pentru măsura de  $\frac{3}{4}$  prin raportul părtime/doime cu punct<sup>33</sup>, în timp ce C.-Ch. von Gleich sugerează o mai mare flexibilitate a mișcării<sup>34</sup>

#### **MARTY:**

<b>MENUETTO CANTABILE</b>	<b>72/24</b>
<b>TEMPO DI MINUETTO</b>	<b>80/27</b>
<b>GRAZIOSO</b>	
<b>TEMPO DI MINUETTO (lent)</b>	<b>96/32</b>
<b>MENUETTO MODERATO</b>	<b>108/36</b>
<b>MENUETTO GALANTE</b>	
<b>TEMPO DI MINUETTO (rapid)</b>	<b>126/42</b>
<b>MENUETTO ALLEGRETTO</b>	<b>144/48</b>

<sup>32</sup> Astfel de menuete apar în *Cvintetul de coarde KV 174* și în *Trioul de coarde KV 563*. În rest, dansurile ternare rapide constituie un gen aparte, purtând titulatura de „dansuri germane”.

<sup>33</sup> Marty, op. cit., p. 197.

<sup>34</sup> Gleich, op. cit., p. 99.



- FLOTHUIS, Marius:** *Mozarts Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, Beck Verlag, München, 1998.
- GLEICH, Clemens-Christoph von:** *Mozart, Takt und Tempo. Neue Anregungen zum Musizieren*. Musikverlag Emil Katz bichler, München-Salzburg, 1993
- IRVING, John:** *Mozart: The „Haydn” Quartets*, Cambridge University Press, 1998.
- KÖCHEL, Ludwig von:** *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts...*, Achte, unveränderte Auflage, bearbeitet von Franz Giegling etc., Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1983.
- KREYSZIG, Walter Kurt:** *Das Menuett Wolfgang Amadeus Mozarts unter dem Einfluß von Franz Joseph Haydns ’’ganz neue besondere art’’. Zur Phrasenstruktur in den Menuetten der ’’Haydn-Quartette’’*, Mozart-Jahrbuch 1991, Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress 1991, Teilband 2, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1992.
- LARSEN, Jens Peter:** *Sonatenform-Probleme*, Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, edited by Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Bärenreiter, Kassel etc., 1963, 221.
- LEOPOLD, Silke:** *Ein Menuett über das Menuett*, Musica 1989/1, 42.
- MARTY, Jean-Pierre:** *The Tempo Indications of Mozart*, Yale University Press, New Haven & London, 1988.
- MOZART, Wolfgang Amadeus:** *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII. Kammermusik. Werkgruppe 20: Streichquartette und Quartette mit einem Blasinstrument. Abteilung 1: Streichquartette. Band 2*, Vorgelegt von Ludwig Finscher, Bärenreiter Kassel etc., 1962.
- ROSEN, Charles:** *Sonata Forms*, W.W.Norton & Company, New York & London, 1988.
- ROSEN, Charles:** *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber and Faber Limited, London, 1971.
- RUDOLF, MAX:** *Ein Beitrag zur Geschichte der Temponahme bei Mozart*, International Musicological Society: Report of the 11th Congress, Copenhagen, 1972, 204.
- TYSON, Allan:** *Mozart’s ”Haydn” Quartets: The Contribution of Paper Studies*, The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts, Isham Library Papers III, edited by Christoph Wolff and Arobert Riggs, Harvard University Department of Music, Cambridge, Massachusetts, 1980, 179.
- TYSON, Alan:** *Mozart: Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Massachusetts, 1987.
- ZASLAW, NEAL:** *Mozart’s Tempo Conventions*, International Mozart Society Report, Cornell University, Ithaca, New York, 1972, 720.