

CREAȚII**Monica CENGHER****Constante și deschideri în cvartetele de coarde ale lui Wilhelm Georg Berger (I)**

Interesul lui W.G.Berger pentru genurile instrumentale verificate de proba îndelungată a istoriei, primordiale fiind cvartetul de coarde și simfonia alături de concertul instrumental și sonată, s-a concretizat într-o vastă operă de autor, elaborată în spiritul unui virtual dar ingenios dialog cu valorile supreme ale culturii. Sintagma goetheană “dacă vrei să pășești în infinit, parcurge finitul din toate direcțiile” este emblematică demersului său artistic.

Vocația renașcentistă de a iscodi concretețea artei muzicale din mai multe ipostaze (istorice, estetice, matematice, componistice și nu în ultimul rând interpretative), a fost dublată de însușirile unei personalități profunde, înzestrată cu o fină inteligență, generozitate și fire contemplativă cu nuanțe de blândețe. “Fenomenul W. Berger – căci a fost un fenomen cu totul neobișnuit – nu s-a produs în locuri obscure sau ascunse, ci în plină lumină”¹- releva pe un ton admirativ Pascal Bentoiu. Această forță iradiantă însoțită de bucuria revelației pe care i-a oferit-o cunoașterea, l-au călăuzit întreaga viață, conturându-i opera de autor pe dimensiuni monumentale, masive și de o anvergură nemaîntâlnită la noi. Abundența cu care dădea la iveală creațiile muzicale și lucrările muzicologice reprezintă amplitudinea aspirațiilor sale de largă cuprindere, în care erudiția naște imaginație și detaliul se generalizează în concepte abstracte.

Există o cadență în evoluția lui W.G.Berger. Pe de o parte urmărește împlinirea unor țeluri pe planul gândirii despre muzică, pornind de la analiza resorturilor intime ale fenomenului muzical, conturând liniile de forță ale curentelor și mentalităților artistice; pe de altă parte, se definește printr-o consistentă gândire componistică cu deschideri atât către tradiții cât și spre înnoiri. Teoria și practica – categorii îmbrățișate simultan – l-au condus spre sinteze din ce în ce mai personale, determinându-i un profil de o rară complexitate.

O anume gândire inductivă este proprie investigațiilor teoretice, imaginate în sfere concentrice din ce în ce mai largi, ordonate de la miezul lucrurilor către zonele gândirii generalizatoare. Pornește de la **Ghiduri**, de la sondarea materiei sonore prin prisma tehnicilor specifice muzicii, descrise

¹ Pascal Benteoiu – *In memoriam W.Berger*, revista Muzica nr. 2/2004 , p. 139

evocator se împlinește în **Estetici**, atingând tărâmul interferențelor culturale; în final ajunge până la formularea unor **Teorii** despre estetica sonatei și despre compoziția clasică. În acest sens vom puncta câteva repere pentru că ele sunt simptomatice și foarte vizibile pentru parcursul său creator. Luând ca reper anul publicării, aceste demersuri configurează o ascensiune către niveluri superioare, tot mai sintetice:

Primul inel descrie și evaluează particularități din genuri instrumentale distincte, structurate pe etape evolutive, impunând o amănunțită cunoaștere a realității istorice concrete:

1965 - *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*²

1967 – *Muzica simfonică* - volumul 1 (*Barocă-Clasică*)

1970 – *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*

1972 - *Muzica simfonică* - volumul 2 (*Romantică, 1830 – 1890*)

1974 - *Muzica simfonică* - volumul 3 (*Romantică – Modernă, 1890 - 1930*)

1976 - *Muzica simfonică* - volumul 4 (*Modernă – Contemporană, 1930 – 1950*)

1977 - *Muzica simfonică* - volumul 5 (*Contemporană, 1950 – 1970*)

1979 – *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*

Al doilea inel se desfășoară pe o perioadă restrânsă, de doar 4 ani (!) și așează mentalitățile componistice analizate în primul inel, în fluxul gândirii filozofico-estetice:

1981 - *Estetica sonatei clasice*

1983 - *Estetica sonatei romantice*

1984 - *Estetica sonatei moderne*

1985 - *Estetica sonatei contemporane*

1985 - *Estetica sonatei baroce*

Al treilea inel înfățișează tipologia sonatei ca dezbatere de principii, valabilă oricărui curent muzical, urmată de concluzii firești privind o anume tipologie de gândire:

1986 - *Teoria generală a sonatei*

1992 - *Teoria generală a compoziției clasice*³

Un grad mai ridicat de generalizare nu se putea întreprinde fără o detașare completă față de specificul artei muzicale, W.G. Berger atingând și forțând deja barierele posibile. Astfel, după scurtă vreme revine într-un fel la primul nivel dând la iveală cărțile *Clasicismul de la Bach la Beethoven* (1990) și *Mozart – cultură și stil* (1991)⁴ aceasta din urmă clar ocazionată de bicentenarul marelui geniu.

² Toate volumele sunt publicate la Editura Muzicală

³ studiul publicat în revista Muzica 2/1992 p .45 – 57

Ne permitem să remarcăm însă că din miile de pagini scrise – care au acoperit un mare gol al literaturii românești de specialitate, fapt ce-i întărește un merit remarcabil, lipsește totuși ceva: o carte consacrată în exclusivitate lui Johann Sebastian Bach. Față de cantorul de la Leipzig, autorul român nu numai că avea o înclinație deosebită, cunoscându-i din memorie multe partituri, dar amândoi împărtășeau aceeași credință religioasă, lutheranismul. Este o componentă definitorie dacă ar fi să amintim semnificația coralurilor din muzicile lor atât de distanțate în timp. Bach – Berger, o comparație asupra căreia ne vom opri mai târziu, desigur fără a-i epuiza toate secretele. Despre combustia mistică a creației lui J. S. Bach, evident că nu se putea publica nimic la noi înainte de 1990 iar, în martie 1993, W.G.Berger se stinge fulgerător. Rămâne în suspans, pentru că nu avem dovezi palpabile, care ar fi fost adevărata exegeză despre J.S.Bach pe care ar fi putut-o realiza W.G.Berger. Totuși, el analizează pe larg particularitățile artei bachiene, pe care o compară cu o “gigantică piramidă care orânduiește și înglobează la baza ei variate cuceriri ale tehnicii instrumentale, ivite în filoanele tradițiilor germane, italiene și franceze. Laturile care duc treptat către vârful piramidei ce se pierde parcă în înaltul văzduhului sunt martorele unui proces de neconținută perfecționare și particularizare a tipologiei bachiene, a unui concept muzical de absolută unicitate.”⁵ Se ferește să atingă acele zone ale metafizicii aflate în dezacord cu sistemul comunist - care trebuia să-i acorde acceptul spre publicare . “Neconținută perfecționare” și particularizarea unei tipologii specifice sunt caracteristici ce se potrivesc de minune și ultimelor creații ale lui W.G.Berger.

Din punctul de vedere al aplicabilității componistice, cea mai importantă incursiune teoretică rămâne *Dimensiuni modale* (1979)⁶, a cărei semnificație este argumentată de Pascal Bentoiu: “Este o carte extrem de densă, aș spune o cercetare fundamentală, structurată în 5 capitole : *Moduri și proporții*, reluând și amplificând un studiu din 1963; *Observații asupra caracterelor sonanței*, reactivând preocupări din 1964; *Structuri sonore și aspectele lor armonice* (studiul inițial cu acest titlu este din 1969); *Teoria coralurilor integral cromatice*, bazat pe un vast studiu din 1977; în fine, încoronarea întregului prin capitolul numit *Sistemul modurilor integral cromatice*. Volumul acesta poate fi considerat opera unei vieți pentru că sistematizează și sintetizează preocupări teoretice ale autorului întinse pe două decenii de reflexie și experimentare. Căci, asemenea legăturii pe care aveam să o constatăm un an mai târziu la Anatol Vieru , între *Cartea modurilor* și creația sa muzicală , asemenea conexiunii între teorie și practică la unii iluștri predecesori precum P.Himdemith sau O.Messiaen, tot astfel teoretizarea lui Willy Berger nu este una seacă, abstractă și desprinsă de concretul creației, ci reprezintă însumarea unor puncte de vedere cu întinsă și constantă aplicare practică în activitatea compozițională a autorului.

⁴ publicate la Editura Muzicală.

⁵ W.G.Berger - *Estetica sonatei clasice* , Editura Muzicală, 1981 pag 42 – 62. Textul este reluat în revistele Muzica 2,3/1985 sub titlul *Bach aujourd'hui*.

⁶ publicat la Editura Muzicală, 1979.

Și, precum în cazurile și exemplele mai înainte amintite, îngemănarea teoriei extreme de evoluate cercetări cu concretul creației a devenit inextricabilă. Cele două aspecte constituie cele două fețe ale unei realități spirituale unice.”⁷

*Moduri și proporții*⁸ de W.G.Berger este primul studiu românesc din domeniul modalismului modern. Importanța acestuia este, fără exagerare, colosală. A sesizat-o și Aurel Stroe care îi aplică imediat principiile în piesa *Arcade* (1963) - dedicată celui care a inventat moduri pe baza șirului lui Fibonacci – o reprezentare a Proporției Divine. De altfel, tânăra generație de atunci era puternic atrasă de virtuțile “noului modalism”, aprofundând scrierile lui Olivier Messiaen. Aurel Stroe și Adrian Rațiu studiau modurile complementare cu structură inversă.⁹ Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Myriam Marbé, Dan Constantinescu, Cornel Țăranu se preocupau, deasemeni, de moduri. Dar dizertația lui W.G.Berger reprezintă prima incursiune teoretică pe tărâmul modurilor sintetice din istoria muzicii românești. Deschide o cale și suscită interesul pentru alte formulări, distincte, ce nu s-au lăsat mult așteptate. Anatol Vieru elaborează în 1968 *Elemente ale unei teorii generale ale modurilor*¹⁰ și Aurel Stroe începe în 1970 o amplă incursiune matematico-modală în *Compoziții și clase de compoziții*¹¹.

În creionarea portretului său nu se poate trece peste activitatea depusă la Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România. Este nominalizat membru al Biroului subsecției de fanfară în 1964 iar un an mai târziu, devine membru al Biroului Secției de muzică simfonică și de cameră, al cărui șef este numit în 1975. “Spirit organizat, meticulos, bun cunoscător al treburilor, s-a dovedit foarte eficient.”¹² A crezut în ideea de “breaslă muzicală” (după cum îi plăcea să spună), în slujba căreia și-a consacrat multe energii și mult timp deținând funcția de secretar al UCMR vreme de 21 de ani. În comisia de specialitate a adoptat o atitudine echilibrată: “Obiectivitatea sa și strădania de a înțelege pe fiecare autor pe limba sa erau pilduitoare.”¹³

Prin această scurtă trecere în revistă se pot surprinde anumite caracteristici **ce trec din planul gândirii despre muzică în cel al gândirii muzicale**. În primul rând se desprinde o riguroasă metodică în abordarea problemelor, observațiile și raționamentele tinzând către exhaustiv. În paranteză fie menționat, în scrieri aceasta transpare și prin frazele lungi, cu enumerarea multor atribute foarte apropiate ca sens, fapt ce atrage o lecturare anevoioasă.

⁷ Pascal Benteoiu – *eseul citat*, pag.140.

⁸ publicat întâia oară în revista *Muzica* 1/1963, p.13 – 20.

⁹ Aurel Stroe și Adrian Rațiu – *Modurile împropătează melodia* în *Revista Muzica* 6/1959.

¹⁰ în revista *Muzica* 8/1968

¹¹ în revista *Muzica* 4,6,11/1970 și 6/1971.

¹² Octavian Lazăr Cosma – *Universul muzicii românești*, Editura Muzicală, 1995, p.432

¹³ Pascal Benteoiu – *eseul citat*, p..142

Pe plan componistic, voința de a ordona materialul este sămânța roditoare a amplerelor cicluri. Reuniunea mai multor lucrări (fie cvartete, fie simfonii, chiar concerte) în baza unor predilecții și criterii clar urmărite, consfințește ideea de ciclu ca o arcuire de largă respirație, focalizarea interesului pe o problematică imposibil de epuizat într-o singură partitură.

În al doilea rând se remarcă impresionanta capacitate de formulare a unor legități privind evoluția fenomenelor muzicale, pe care le compară dar se ferește de ierarhizări; cu unele dintre ele autorul intră în rezonanță, le însușește (sau se regăsește în ele) și le propulsează ca propriu crez. Spre exemplu, detectarea așa-numitelor “intrări în echilibru” sau “ruperi de echilibru” (“naiv sau sentimental” după cum ar spune Goethe, citat adeseori de W.G. Berger) l-au determinat să păstreze în muzicile sale, o bună măsură în toate. Cu alte cuvinte, există o judicioasă proporție între cât inovează și cât apelează la tradiție, sondând posibilitățile lor de completare într-un tot armonios și, pe cât se poate, original. Chiar și șirul fibonaccian care stă la baza matricelor modale – din ultimele perioade - argumentează o dată în plus nevoia de echilibru.

Nu în ultimul rând, se poate observa drumul sinusoidal al evoluției de ansamblu, pe care a gândit-o meticulos și care îmbracă aspectul unei spirale în propensiune: cu cauzalități asumate lucid, cu temeuri filtrate prin propria sensibilitate, cu preferințe pentru unele repere culturale și muzicale, înveșmântate în ambianțe sonore înnoitoare. Este vorba de o împlinire firească, bazată pe o dezvoltare logică și continuă, fără schimbări bruște de direcție sau mari variații de gândire și de stil.

La W.G Berger revenirea asupra unor constante are puteri regeneratoare și capătă sensuri mereu noi. De aceea opera sa de autor, privită în întregul ei, este extrem de unitară și solid edificată. Predilecția pentru cvartetul de coarde rămâne una fără precedent în cultura românească, nu mai puțin de 21 de astfel de lucrări sunt răspândite pe parcursul întregii sale creații. Atașamentul își are rădăcina în tinerețe, pe vremea când își câștiga existența ca violist în orchestra Filarmonicii “George Enescu”, între anii 1948 – 1958. Dar și mai înainte ! W.G.Berger evocă ambianța formării sale de la Rupea (locul de naștere) pătrunsă de buna tradiție a sașilor de a-și găsi relaxarea interpretând creații camerale. Pe lângă mânuirea orgii, adolescentul de atunci cânta la vioară: “Tinerețea mea a stat sub simbolul cvartetului de coarde și bineînțeles al parcurgerii marii literaturi de Haydn, Mozart, Beethoven, într-o mentalitate în care a citi această muzică însemna delectare, în care necesitatea de a studia, de a perfecționa o interpretare era mai puțin dată. Era o societate în care se lectura foarte multă muzică, în care curiozitatea de a descoperi era imensă. (...) Am răsfoit în felul acesta întreaga literatură până la Brahms și până la Reger, într-o lume în care nu existau niciun fel de idei preconcepute în materie de separație stilistică. (...) Datorez enorm acestei mentalități a iubitorului de muzică: spontaneitatea de a vibra la muzică, dorința de a o practica.”¹⁴

¹⁴ Laura Manolache – *Șase Portrete de compozitori români – W.G.Berger*, Editura Muzicală, București 2002, p. 16.

De regulă la baza instrucției oricărui compozitor stă studierea unui instrument, de cele mai multe ori, pianul sau vioara. La W.G.Berger, putem afirma fără exagerare, că a fost cvartetul de coarde. Această pasiune dublată de studii la Conservatorul bucureștean cu Alexandru Rădulescu la violă și în particular cu Cecilia Nitzulescu-Lupu și Anton Adrian Sarvaș la vioară, a fost asiduu perpetuată și în Capitală. În 1948 a fost primit într-un cvartet de coarde cu care evolua aproape lunar ("pe viu") la Radio și susținea recitaluri la Sala Dalles. În 1953 se numără printre fondatorii Cvartetului de coarde a Uniunii Compozitorilor cu care timp de 5 ani a susținut o intensă activitate. Împreună cu Lucian Savin (vioara I), Mendi Rodan (vioara a II-a) și Alfons Capitanovici (violoncel), violistul W.G.Berger tâlmăcește numeroase prime audiții românești - după propria declarație ar fi fost 49.¹⁵ Cu această formație semnează prima imprimare muzicală din istoria Radiodifuziunii Române, și-anume, *Suita pentru cvartet de coarde "Pe Argeș în sus"* de Theodor Grigoriu . Este doar una dintre performanțele notabile ce atestă calitatea celor patru interpreți, pentru care mulți compozitori și-au încercat măiestria și talentul.

Cunoașterea cvartetului de coarde prin prisma practicianului, a interpretului pus să soluționeze tehnici instrumentale și de stil, de asemenea, volumul mare de lucrări parcurse pe podiumul de concert, completau interesul muzicologului și compozitorului pentru acest teritoriu pretențios și alunecos deopotrivă. În 1961 scrie cu dezinvoltură și discernământ un studiu despre *Tradiție și actualitate în cvartetul românesc* publicat în Revista Muzica numerele 2, 3. Aici și-a propus să puncteze drumul istoric, analizând particularități și accentuând valorile din domeniu. Muzicologul evidențiază rolul hotărâtor desemnat de George Enescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu , Zeno Vancea, dar și aportul colegilor lui, precum Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Radu Paladi, Anatol Vieru și alții. Era la zi cu tot ceea ce apărea la orizontul genului preferat, trăind chiar și experiența concertistică - prin anii 1950 - 51 - a *Suitei lirice* de Alban Berg, ale cvartetelor de Paul Hindemith și ale pieselor de Anton Webern.¹⁶ Sintezele operate pe planul gândirii muzicale puneau în balanță nu numai datele asimilate din uimitoarea stăpânire a domeniului, ci și detașări, eliminări deliberate. Creativitatea își spunea cuvântul. În oricare moment al vieții W.G.Berger nu a ezitat să-și exprime prețuirea necondiționată pentru cvartetul de coarde, ca gen de înaltă noblețe, reflectând o ultimă sferă de elevație a spiritului creator. În 1961 îl descria "drept una dintre cele mai dificile și complexe forme ale muzicii, cerând din partea compozitorilor măiestrie, capacitate de exprimare în fraze concise ca și claritate sau varietate în unitatea generală a lucrării."¹⁷ Aceiași admirație o aflăm exprimată entuziast și mai târziu, în 1970, când compară cvartetul de coarde cu o stea pe cerul muzicii: "un astru de maximă luminozitate și densitate, un gen organic cristalizat, în care atracția și gravitația către esențe acționează în mod legic. (...)

¹⁵ *idem*

¹⁶ L. Manolache – *op. cit.*, pag. 20

¹⁷ W.G. Berger - *Tradiție și actualitate în cvartetul românesc*, revista Muzica 3/1961, p..6

Cvartetul avea să devină cel mai complex și exigent laborator al muzicii instrumentale, un înalt și avansat câmp al cercetării;(...) gradul lui de complexitate este direct proporțional cu cel de stabilitate și echilibru (...); este o disciplină și o modalitate artistică de prim rang.”¹⁸ Concluziile ultimilor ani nu se dezic crezului său atât de puternic slujit: “Cvartetul este un gen, așa spune de esență al muzicii, este memoria vie a tuturor tehnicilor de vârf, cel puțin din Clasicism încoace și cred că toate culturile și toate stilurile muzicale se definesc undeva în raport cu evoluția parcursă în materie de cvartet de coarde.”¹⁹

La W.G. Berger proiecția cvartetelor pe cursul acumulărilor componistice se desfășoară într-o strânsă relație cu cea a simfoniilor. “Cvartetul ca laborator al simfoniilor” (frază afirmată în repetate rânduri de autor) nu înseamnă diluarea substanței muzicale, reducerea ei la stadiul unei schițe, ci se referă la esențializarea unor gesturi componistice - desigur restrânse la posibilitățile celor patru instrumente – dominate de o bogată efervescență a ideilor. Migrarea unora dintre ele în partiturile orchestrale confirmă odată în plus rezistența materialului și a gândirii arhitecturale. Corelația dintre cvartetetele și simfoniile lui W.G.Berger este una puternică, susținută de lianturi care țin de tehnică, de stil și de caracter, ceea ce le face genuri interdependente dar și de sine stătătoare. Sunt două culmi ale aceluiași lanț muntos.

Uneori cvartetetele anticipă problematici amplificate apoi în simfonii, altelei elaborarea lor se produce simultan. Lista cronologică arată focalizarea interesului asupra unui gen sau altuia, lăsând să se întrevadă o anume grupare pe cicluri:

Ex. 1

Anul	Cvartete	Simfonii
1954	nr. 1	
1955	nr. 2	
1957	nr. 3	
1958	nr.4	
1960	nr.5	nr.1 “Lirica”
1963		nr.2 “Epica”
1964	nr.6 (“Epos”)	nr.3 “Dramatica”
1965	nr.7	nr.4 “Tragica”
1966	nr.8	
	nr.9	
	nr.10	
1967	nr.11	
	nr.12	

¹⁸ W.G. Berger - *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Editura Muzicală, p. 3 – 6

¹⁹ L. Manolache - *op. cit.*, pag 19.

1968		nr. 5 "Muzica Solemnă"
1969		nr. 6 "Armonia"
1970		nr. 7 "Energia"
1971		nr. 8 "Luceafărul"
1974		nr. 9 "Fantasia"
1975		nr. 10 "Credo"
1976		nr. 11 "Sarmisegetusa"
1979	nr. 13	nr. 12 "La steaua"
1980	nr. 14	nr. 13 "Solemnis"
1983	nr. 15	
1985		nr. 14 "B.A.C.H."
1986	nr. 16	nr. 15 "Anul păcii"
1986	nr. 17 (7 Piese serioase)	
	nr. 18 (7 Piese dramatice)	
	nr. 19 (7 Piese aforistice)	
	nr. 20 (7 Piese alegorice)	
1988		nr.16 "De ce"
		nr. 17 "Și dacă"
		nr. 18 scrisă la Centenarul Ateneului Român
		nr. 19 "Simfonia Transilvană"
		nr. 20 "Cânturi infinite"
		nr. 21 "Către bucurie"
(1988)	nr. 21	

De la bun început se remarcă faptul că toate simfoniile sunt însoțite de subtitluri, propunând o orientare programatică cu valențe foarte generale, altele decât cele ce obișnuite muzicii romantice ancorate în literatură. În cvartete ca și în alte creații camerale, nu există nici măcar atât: indicația din dreptul Cvartetului nr. 6 *Epos* reprezintă motto-ul cu care partitura a fost trimisă la Concursul de la Liège iar în ceea ce privește Cvartetele nr. 17 – 20, spiritul sacru în care au fost compuse se poate crede că realizează o punte virtuală cu op. 51 (1787) de Joseph Haydn , adică cu acele Sonate intitulate *Ultimele șapte cuvinte ale Mântuitorului pe Cruce*. Consecvența de a situa discursul cvartetelor sale într-o zonă abstractă a ideilor pure, se evidențiază chiar și prin această simplă parcurgere comparată dintre simfonii și cvartete. Paradoxal, lipsa unei axe programatice declarate fie și la modul general este compensată în cazul lucrărilor pentru patru instrumente, de o persuasivă forță de expresie , grăitoare și eficientă.

Un alt aspect important, enunțat mai sus, este cel al reuniunii mai multor lucrări, de obicei șase, într-un singur opus. Din nou exemplul haydnian este grăitor, care la rândul lui perpetua o practică uzuală în Baroc; în domeniul cvartetistic această viziune se menține și în secolul XX, până și Enescu a ținut să

adune în op. 22 două lucrări mult distanțate în timp (Cvartetul nr. 1 a fost scris în 1916 iar Cvartetul nr. 2 a fost finalizat în 1951). La W.G.Berger, gruparea unor tehnici apropiate sau complementare, focalizarea interesului pe o anumă sferă estetică sau pe mai multe învecinate, soluționarea unor semne de întrebare ce țin de creativitate și de rigoarea unor sisteme de gândire, dar și o intenționaltate clar exprimată, toate susțin ideea de ciclu. În privința simfoniilor demarcarea în acest tip de arcuiri largi este discutabilă, cu excepția primului (nr. 1- 4) și a ultimului (nr. 16 – 21). Mult mai limpede ni se înfățișează situația cvartetelor de coarde. Aici se pot detecta patru astfel de cicluri, existența lor fiind întărită și prin numărul de opus indicat de compozitor:

Ex. 2

I	nr. 1 – 6	op.25
II	nr. 7 – 12	op. 32
III	nr. 13 – 16	op. 44
IV	nr. 17 – 20	op.73
	nr. 21	op.82

Chiar și această schemă poate sugera un lung proces de acumulare, de sintetizare, de extindere continuă a conceptelor pentru a cuprinde mereu mijloace eficiente, adecvate cerințelor de conținut emoțional. Concluziile unui inel al preocupărilor, care în fond vizualizează un ciclu de lucrări, devin premise pentru dezvoltarea celui care îi urmează, astfel încât devenirea stilistică are un caracter organic, perfect încheșat, asemeni unui arbore : cu cât se înalță cu atât i se configurează individualitatea și frumusețea capătă distincție.

Primul ciclu de cvartete a necesitat mulți ani de elaborare, din 1954 până în 1964, fiind așadar cel mai desfășurat în timp dintre toate. Limpezirile sedimentate pe o perioadă atât de lungă atrag evoluții vizibile și salturi calitative în definirea propriei personalități. Încununarea dezideratelor nu a întârziat să apară, **Cvartetul nr. 6** obținând Premiul I la *Concursul Internațional de Compoziție pentru Cvartet de coarde de la Liège* , ediția 1965. În acei ani W.G. Berger cunoaște confirmări de anvergură europeană tot prin lucrări destinate instrumentelor de coarde: în 1964 **Sonata pt. vioară solo** este distinsă cu Premiul *Prințul Rainer III de Monaco*, la Monte Carlo; în 1965 **Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră** este laureat la Bruxelles, cu Premiul I la *Concursul Internațional de Compoziție Regina Elisabeta*.

Între primele șase partituri se regăsesc lianturi stilistice ce conferă ciclului unitate dar și numeroase elemente distinctive, acestea din urmă putând fi observate mai ales în tipul de scriitură - este elementul prin care autorul asigură diversitate acestui arc de lucrări dar ilustrează și o seamă de încercări în domeniul limbajelor. Ne este greu să credem că în momentul în care compunea primul cvartet (1954) autorul avea deja trasate dimensiunile întregului ciclu. Mai degrabă opus 25 (după numerotarea Cvartetului nr. 6, ce a devenit emblema întregului prim ciclu) s-a dezvoltat din aproape în aproape fiind evidentă, pentru început, ideea lucrărilor perechi: nr.1 – nr.2 ; nr.3 – nr.4; în ceea ce privește nr.

5 și nr. 6 acestea sunt mult mai ample, cu un grad sporit de complexitate, asigurând unitatea întregului ciclu, ca și punctele lui culminante.

Cvartetele nr. 1 și nr. 2 sunt de mică întindere împrumutând parcă din alura divertismentelor compuse în paralel, între 1954 și 1956 (respectiv op. 2 nr. 1 și nr. 2). Mișcărilor sunt concise, cu secțiuni clar delimitate și cu o semnificație ce se relevă de abia la final – aspect întreținut de înrudirile dintre teme, demonstrând intenția vădită de a conferi unitate demersului componistic. Comparând primele două cvartete din punctul de vedere al succesiunii de mișcări, se poate observa raportul de complementaritate: în nr. 1, două părți lente încadrează una rapidă (Andante, Presto. Larghetto), pe când în nr. 2 avem de-a face cu o situație inversă (Allegretto, giocoso e serioso – partea întâi, Adagio malinconico - partea a doua, Allegro con brio – partea a treia). Partitura primului cvartet este de negăsit,²⁰ iar puținele referiri făcute de autor cu ocazia altor prezentări, sugerează că avem de-a face cu o muzică dramatică, ce atinge tensiunea maximă în mișcarea mediană. Această formulă duce gândul la arcuirea dramaturgiilor ulterioare, etalate între o introducere și un epilog. Este o viziune de ansamblu ce s-a dovedit a fi mult îndrăgită de W.G.Berger a cărui înclinație către caracterul narativ al discursului a fost de multe ori invocată în studiile de specialitate, epicul devine element definitoriu pentru arta acestui compozitor. În replică, următorul cvartet își găsește rezolvarea apoteotică în mișcarea finală.

Particularitățile **Cvartetului de coarde nr. 2** țin de calitatea detaliilor cizelate cu mîgală, de crearea unor sfere expresive bine individualizate și de traseul acestora pe parcursul unor arhitecturi clar delimitate. Accentul cade pe amănunt. Prima parte *Allegretto, giocoso e serioso* este scrisă în formă tripartită, partea a doua *Adagio malinconico* este o temă cu variațiuni iar compozitorul evocă cu emoție momentul primei audiții, din 1954: “ Cu Cvartetul Uniunii Compozitorilor, mi-a fost dat să inaugurez sala de la subsolul Ateneului, fostul cinematograf *Franklin*, în prezența lui George Georgescu. Marele director al Filarmonicii din București a venit să onoreze concertul în care tânărul violist își cânta primul opus. Îmi răsună și acum vocea lui strigând din sală: « Bravo mînzule!» Eu eram mînzul acela...” Ultima parte *Allegro con brio* are o structură bipartită. De fapt, toate cele trei mișcări alcătuiesc un discurs monolit ce se derulează aproape fără întrerupere.

Între prima și a doua parte autorul indică cu severitate o pauză de doar 7 secunde iar partea a doua este legată de următoarea prin “attacca subito”. Ideea de unitate este accentuată și prin vehicularea unor motive sau profiluri tematice mai mult sau mai puțin înrudite între ele. De la bun început se poate observa caracterul colocvial al acestei muzici: oscilația între jucăuș și meditativ, capricios și grav capătă contur încă de la apariția primei teme în care vioara întâi cu violoncelul “*Giocoso e serioso*” – stări desprinse din primele măsuri - reprezintă emblema expresivă a întregii partituri ,având la bază cele două motive expuse în registrul mediu (vioara I) și cel grav (violoncelul).

²⁰ L.Manolache – *op. cit.* p. 19

Acestea ne apar ca două personaje care , antrenându-se în conversație, se definesc din ce în ce mai cuprinzător. Iată prima frază a temei întâi (măsurile 1 – 7):

Ex.3

Caracterul volitiv domină secțiunea mediană (B) - puternic contrastantă față de prima. Modalitățile de realizare țin de principii dezvoltătoare dar în același timp și de punere în pagină. Tema este transformată într-un subiect de fugă, preluat cu strictețe de fiecare voce (la distanță de secundă mare descendentă). Subiectul este dedus din tema principală: jocul de secunde lărgit acum prin insistența pe un sunet, este spațializat până la nonă. În configurația acestui conduct alternarea măsurilor sprijină ideea de precipitare: cu cât numărul de optimi dintr-o măsură este mai mic cu atât traseul subiectului este mai sinuos , debarasat de repetarea unor sunete și câștigând în ambitus. Alternarea măsurilor ar putea fi exprimată și printr-o formulă : $x = n - 1$. În succesiunea dată se observă o diminuare aritmetică: $3/4$ (sau $6/8$) , $5/8$, $4/8$, $3/8$ și $2/8$.

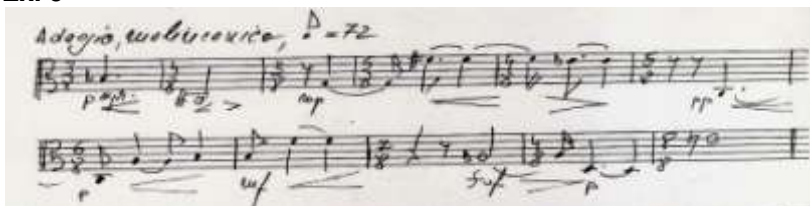
Iată subiectul fugii intonate mai întâi de violă și apoi preluat de vioara a II-a :

Ex. 4

După această suprafață (de 24 de măsuri, cu aspectul unei expoziții de fugă în cea mai riguroasă alcătuire) tehnicile contrapunctice sunt abandonate. În schimb sunt exploatate resursele motorice ale temei printr-un laborios proces de dezvoltare, în pachete armonice cu voci convergente (2 + 2). Se poate observa și rolul celulei a2 ce sparge derularea subiectului de fugă. Tensiunea este accentuată (în a2) prin utilizarea acordurilor de 12 sunete (în corzi triple) ce intervin în prelucrarea subiectului de fugă. Acumulările acestei dezvoltări conduc către apariția motivului principal, proiectat ca apogeu al demersului dezvoltător în *fff* și prin unisonul celor patru instrumente. Repriza (secțiunea A', în partitură de la litera L, *Tempo primo*) aduce subtile dar importante modificări ale motivelor principale : *a* preia ceva din subiectul fugii, iar *b* apare ca o replică resemnată. Acest moment de final, pe o întindere condensată față de celelalte, destramă treptat încleștările până la înlăturarea totală a lor. În pianissimo (cu indicația "sul ponticello" și în flajolete) se mai aude doar un acord dedus din sunetele motivului *a*.

Într-un fel, această primă parte a cvartetului ne pune în fața unei situații paradoxale: o formă de sonată din care lipsește tema secundară! În schimb complementaritățile, antinomiile, și chiar contradicțiile expresive sunt țesute încă din primele clipe iar apoi extinse de la raportul dintre celule, dintre motive, la raportul dintre momente. Și atunci, cum era posibilă o dezvoltare ? Soluția unei expoziții de fugi urmată de toate ingredientele travaliului dezvoltator, în caracterul tocatei, nu numai că oferă cheia magică dar sprijină și dorința de sinteză între monada contrapunctică și principiile formei de sonată.

Partea a doua - *Adagio malinconico* – pune în valoare virtuțile lirice ale unei melodii de largă respirație, înrudite expresiv cu concluzia secțiunii A din prima parte. Tema e prezentată de viola solo, măsurile alternând în sensul unei acumulări treptate de la 3/8 până la 8/8. Dincolo de acest aspect, principala trăsătură a temei este înfățișarea sub forma unei serii de 12 sunete:

Ex. 5

Dacă în prima prezentare tema cuprinde 11 măsuri (cumulând 55 optimi, număr din șirul fibonaccian), fiecărei variațiuni îi este destinat un spațiu mai restrâns (între 2 și 6 măsuri):

Var. I – (de 3 măs. sau 23 optimi) intonată tot de violă dar cu mai mare coerență, pulsația de bază fiind optimea;

Var. II - (de 5 măs. sau 19 optimi) pe primele 6 sunete ale seriei (la vcl., cu glissări) sunt suprapuse 4 acorduri ce epuizează toată

seria:	1	4	7	10
	2	5	8	11
	3	6	9	12

Ex. 6

Aceste acorduri (pe triple corzi) sunt intonate de violă și repetate de vioara I. Suntem în fața unei matrici modale, model de referință pentru gândirea componistică a lui W.G.Berger.

Var. III – (de 2 măs. sau 10 optimi) seria dinamizată ritmic și prin treizecișidoimi;

Var. IV - (de 3 măs. sau 15 optimi) seria inversată;

Var. V - (de 6 măs. sau 28 optimi) ordinea din serie nu este strict respectată, având alura unei dezvoltări;

Var. VI – (de 6 măs. sau 30 de optimi) este cea mai statică variațiune, lipsind măsurile alternative;

- coral pe patru voci în care violoncelului îi este distribuită seria în formă directă iar viorii secunde inversată. Viola propune o altă ordine între 1 – 12 , pe care vioara principală o reproduce în sens invers. Intercondiționările dintre liniile melodice sudează unitatea coralului .Atât la început cât și la sfârșit sunt suprapuse nota inițială și finală a seriei :

Ex. 7

v-ra I	12	4	6	5	7	8	10	9	11	2	3	1
v-ra a II-a	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
v-la	1	3	2	11	9	10	8	7	5	6	4	12
vcl.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

lată cum arată Variațiunile III, IV, V, VI și VII într-o scriitură foarte diversificată, ce reliefează o bogată fantezie în înlănțuirea polifonică a vocilor sau convergența lor într-un coral (Var.a VI-a):

Ex. 8

Tempo primo



Var. VII – (5 măs. sau 15 optimi) – seria intonată de violă

Var. VIII – (14 măs. sau 98 optimi) – fiecare sunet al seriei este intonat de un instrument distinct, într-o scriere punctualistă.

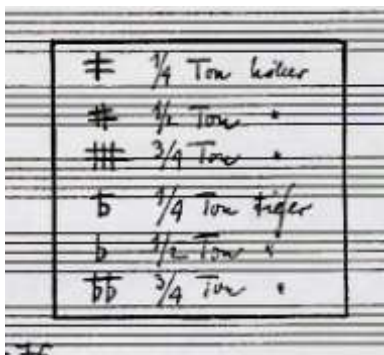
Este cea mai amplă variațiune, înzestrată cu rol de coda.

Ceea ce se distinge în această parte este coloristica minuțios notată, de la sul ponticello la pizzicatti, de la glisări la tremolo , precizări ce conferă o notă distinctă lirismului .

Finalul, *Allegro con brio, leggiero e capriccioso*, recapitulează aspectele importante de până acum, accentuând valențele multiple ale temei principale: în registrul ironicului, al furiei, al jovialului și burlescului .După secțiunea dedicată subiectului de fugă, motivul principal reapare în forță în ipostaza inițială ce subliniază primordialitatea seriosului asupra ludicului. Fluxul muzical este arcuit în virtutea unei unități riguros sudate la nivel de părți și chiar la cel de secțiuni, acestea din urmă legate prin sunete comune.

Dacă în cvartetul nr. 2 apărea pasager indicația de “intonație netemperată” în următoarea partitură a ciclului op. 25 acest tip de intonație reprezintă principalul instrument de ființare a sonorităților. Prin folosirea sferurilor

de ton și ale oscilațiilor pe înălțimi netemperate ,W.G. Berger experimentează o tehnică avangardistă la acea vreme, reconfirmând calitatea de "laborator" al cvartetului de coarde. "Legenda" pe care ține să o specifice din capul locului, ne demonstrează odată în plus cât de inedită era o asemenea abordare atunci, astăzi fiind foarte uzuală .

Ex.9

Cvartetul de coarde nr. 3, scris în 1957, testează posibilitățile oferite de sferturile de ton, mai întâi în coordonata melodică – Partea I *Andante, elevato e sfumato, sempre giocoso e senza rigore* - și apoi în cea armonică - Partea a doua *Presto, incisivo e precisamente*. Așadar sunt două mișcări contrastante ca scriitură, unite însă printr-o seamă de subtilități iar arhitectural rotunjite prin revenirea, la final, a atmosferei din prima parte.

Apelarea la intervale de sferturi de ton și chiar mai mici, coincide cu renunțarea la bara de măsură, iarăși o caracteristică inedită și definitivă înregulii cvartet. Tonul baladesc, "al zicerii" domină prima mișcare, unde fiecărui instrument îi sunt rezervate spații solistice generoase. Într-o ambianță sonoră stranie, creată de un acord oscilant în microintervale, prima expunere aparține viorii secunde:

Ex. 10

Acest tip de rostire muzicală, fără nicio afinitate cu muzica folclorică, tinde să se emancipeze, să-și găsească individualitatea melodică și ritmică în evoluțiile succesive ale violei, viorii prime și violoncelului. Echilibrul este atins de abia în finalul părții unde putem recunoaște gesturi ale celei a din cvartetul al doilea, de fapt, o turnură melodică la care revine adeseori și prin care se accentuează unitatea lucrărilor din op. 25 .De fapt întreaga mișcare are alura unei pânze imponderabile, cu luciri argintii, ce se lasă purtată de adieri abia perceptibile. După aceste sonorități interpretate cu surdină urmează partea a doua - *Presto, incisivo e precisamente*, voluminoasă și pe alocuri incisivă. De observat că la început (primul portativ) compozitorul renunță la intonațiile netemperate, acestea se insinuează treptat. Cu toate că indicația autorului este de a se interpreta totul "precis" și în următoarea mișcare eludează barele de măsură:

Ex. 11

Coeziunea cvartetului este rezolvată în final prin readucerea condensată a unor imagini din prima parte. Concluzia (*Largo, infinito e sensibile*) reunește în unison cele patru voci în nuanța piano pianissimo, pulverizată treptat până la limita perceptibilului: *rallentando*, flajolete, pppp.

Relativizarea din interiorul intervalelor temperate, dimensionarea rapsodică a segmentelor de formă, lipsa tematismului, alura improvizatorică a desenelor solistice, eliminarea barelor de măsură, sunt câteva elemente însușite de autor. Aici rupe multe dintre punțile de legătură cu tradiția și se avântă spre neant. Nicăieri altundeva nu s-a întâlnit o asemenea voință de libertate, ce va lăsa și urme...

În 1960 W.G.Berger avea să ofere spre tipar o interesantă analiză despre *Intonația temperată și netemperată*. Premisele istorice i-au fost de mare ajutor, invocând limbajele muzicale ale indienilor – în care octava era împărțită în 21 de trepte, compusă din 1/3 și 1/4 de ton – ca și cele ale arabilor – ce împărțeau octava în 17 trepte. Acestea sunt doar amintite pentru că întreaga lui atenție se

concentrează asupra modurilor grecilor antici, adică, asupra diatonismului bazat pe calculele școlii pitagoreice. "Școala pitagoreică a creat această tipologie modală, sau mai precis a legiferat structuri diatonice cu ajutorul calculelor matematice. În cadrul acestor moduri, totalitatea sunetelor componente se raportează la un sunet principal, iar înălțimea lor se stabilește prin compararea lungimilor de coardă, raporturi intervalice ce se exprimă prin fracții simple. În felul acesta, marea majoritate a intervalelor sunt perfecte, iar înălțimea unui sunet nu e o constantă fixă, ca de exemplu în aspectul temperat al gamei de mai târziu, ci variabilă în funcție de sunetul prim al fiecărui mod. Sunetul *la*, ca treaptă a VI-a în Do major reclamă 440 frecvențe, iar același sunet ca treapta a II-a în Sol major (gradul I de rudenie) reclamă 445 frecvențe."²¹

În fond, autorul accentuează calitățile intonației naturale, amintind și de marea artă interpretativă a lui George Enescu. "Ascultând înregistrarea poemului de Chausson în interpretarea lui, ne dăm seama că pe lângă alte trăsături specifice, George Enescu folosește o intervalică cu infinite microdimensiuni, ce converg toate spre tălmăcirea uluitor de realizată, particulară, a poemului."²² În urma acestui demers, se poate afirma că adevărata relație pe care o pune în discuție, se referă la **intonația temperată cu cea naturală**.

Într-un studiu publicat câțiva ani mai târziu ²³ își afirma răspicat credința că sistemul bazat pe microintervale este unul fără perspectivă și caduc, aducând următoarele argumente: "...în muzică au apărut concepte diferite care vizează o altă ordine a materialului sonor. Unul este microtonalitatea ca sistem, în care drept elemente de construcție se utilizează intonații mai mici decât semitonul, de pildă în lucrările lui F.Busoni (1/3 ton) sau A.Haba (1/4, 1/6 ton). Fenomenele au rămas izolate, desigur din cauza opoziției aparatului nostru de percepție și clasare a fenomenului sonor, care, conform studiilor moderne de psihologie sonoră, dispune de un sistem de interpretare zonală, zona fiind cu dimensiunea de un semiton. Fără a face prea multă teorie, constatăm faptul că încercările de reorganizare a câmpului sonor pe această cale, efectuate de aproape un secol încoace, nu s-au încetățenit deloc, practica neconfirmând valoarea și necesitatea lor". Dacă s-a dovedit a fi vizionar sau nu, rămâne de văzut!

Ceea ce interesează din acest studiu consistent și dens ține de mărturisirea propriilor concepții artistice de la care nu a abdicat niciodată : **funcționalismul modal și primordialitatea melodiei**. Acestea au relevanță, următoarele pasaje selectate tot din analiza amintită , atrăgând mai ales fundamentarea istorică pe care o elaborează, luând ca exemplu pentru început, relevanța acordurile de cvarte: "În practica muzicală , la sugestia lui Arnold Schönberg, au apărut structurile bazate pe suprapuneri de cvarte. Structurile acestea au apărut mai cu seamă sub forma unor coloane acordice izolate, incluse de regulă într-un concept clasic lărgit. Un funcționalism de cvarte nu s-a ivit.

²¹ W.G.Berger - *Intonația temperată și netemperată* revista Muzica 11/1960 ,p. 24

²² idem, p.25

²⁴ W.G.Berger - *Armonia – posibilități și limite*, Revista Muzica 7/1964 , p..27 – 34

De altfel, structurile acestea pot fi explicabile și ca derivații ale sistemului bazat pe terțe. Acesta este un exemplu care poate fi lărgit. De pildă, orice unitate de expunere inițială am lua pentru obținerea structurilor – secunde, cvarte, cvinte, sexte – ele toate cât și derivatele lor sunt incluse deja în circuitul structurilor acordice obținute prin răsturnarea acordurilor cu baza în terțe... Și pe această cale ajungem la concluzia că circuitul combinațiilor acordice este un sistem închis, limitat prin natura câmpului sonor, în care indiferent de punctul de plecare, fenomenele se repetă în mod logic. Această concluzie pare hotărâtoare atunci când ne referim la problemele armoniei contemporane, fiindcă subliniază necesitatea prezenței unui **funcționalism unic și complex**.”

Posibil ca sistemul armonic modal consolidat prin practica și teoriile următoarelor decenii să-i fi încolțit încă din perioada compunerii primului ciclu de cvartete; aplicarea șirului fibonaccian nu a făcut decât să confere individualitate, pregnanță și legitate “sistemului închis de combinații acordice” în care, până la urmă, “orice merge cu orice”. Cu siguranță vom reveni asupra acestei dimensiuni esențiale a artei lui W.G.Berger.

Un lucru rămâne clar: imponderabilitățile microtoniei aplicate în cvartetul nr. 3, foarte eficiente pentru alți creatori în zonele picturalului, senzorialului și nu numai, nu se potriveau cu structura cerebrală a compozitorului de față. Să nu uităm că niciodată nu a rezonat într-un fel cu aleatorismul, fie și pentru momente scurte din interiorul unei arhitecturi sonore. Ludicul, improvizația și nu în ultimul rând inspirația nu sunt străine de o logică sentimentală sau rațională ce-î structurau, până în ultima celulă, gândirea componistică.

Cvartetul nr. 3 rămâne insolit în peisajul creației lui W.G.Berger, un experiment irepetabil, care-l va determina să-și replieze forțele către alte direcții. Încotro se îndreaptă o demonstrează următoarea lucrare din ciclul op. 25. **Cvartetul de coarde nr. 4** a fost finalizat în 1958, oferind una dintre soluțiile de stil și de abordare arhitecturală îndrăgite. După libertățile afișate în cvartetul al treilea, autorul alege calea unui control riguros asupra tuturor parametrilor muzicali, de la macrostructură până la cele mai mici detalii.

Aspectul cel mai important constă în rolul atribuit “arcurii” melodice, amplu desfășurată în zona liricului și individualizată prin scriitura contrapunctică. Ca o primă observație generală se impune revenirea la una dintre formele barocului : centrul de greutate îl constituie o fugă lentă având o dimensiune mare, partea a doua – *Fuga serioso*. Aceasta este încadrată de blocuri sonore cu un rol dramaturgic bine determinat: partea întâi – *Prolog* iar partea a treia – *Epilog*. Contrar a ceea ce ne-am fi așteptat, mișcările extreme sunt scrise în *Allegro*, asigurându-se astfel contrastul între secțiunile mari, numai că evenimentele sonore sunt într-atât de spațializate încât efectul este tot de mișcare lentă.

Ex. 12

The image shows a page of handwritten musical notation for a quartet. At the top, the word 'QUARTET' is written in large, bold letters. Below it, the word 'PROLOG' is written. The score consists of five staves, each with a treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'rit.' (ritardando). There are also some handwritten annotations in smaller text, possibly indicating performance instructions or corrections.

În economia primei părți densitățile acordice capătă valențe expresive deosebite prin indicațiile de nuanțe și diviziunile ritmice ale sunetelor care se repetă quasi recitativic. Dar mai mult decât atât, în prima secțiune a *Prologului* (până la G.P.) traseul melodic – întins pe 31 de măsuri – indică o serie de 12 sunete, în interiorul căreia sunt delimitate 4 tronsoane de câte trei sunete, al treilea fiind transpoziția celui de-al doilea. Seria este intonată coerent de violina primă începând de la măsura 32:

Ex. 13

The image shows a short excerpt of handwritten musical notation for a fugue. It consists of a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes rhythmic markings such as '1 2 3', '5 5', '7 5 9', and '11 5'. Below the staff, there is a handwritten instruction: 'pp sempre uguale e piano di più'.

Fuga seriosa este însoțită de o indicație în premieră pentru W.G.Berger : “NOTĂ : Această fugă se va cânta astfel, încât tempo-ul să cunoască o extrem de lentă dar continuă accelerare până în punctual Φ (cadența violinei prime) iar din acest loc, unde viteza de parcurgere a ajuns la valoarea dublă a vitezei inițiale (M.M.= pătrimea 112), să se producă o rărire extreme de lentă dar continuă, pentru a reatinge spre sfârșit viteza inițială (M.M.= pătrimea 56)”.

Faptul că a folosit litera grecească *phi* (Φ) pentru a marca momentul culminant de precipitare a tempoului, după care se produce o relaxare treptată până viteza inițială duce cu gândul la **proporțiile secțiunii de aur** ce ordonează într-o simetrie specifică forma de ansamblu. În matematică Φ , primul număr

irațional descoperit și definit în istorie, simbolizează tocmai acest raport între secțiuni. Deoarece sunt folosite măsurile alternative (de la 1/4 până la 7/4), am adunat (!) pătrimile din secțiunea mai mare (234) și cele din secțiunea mică - finală (194) iar raportul lor doar se apropie de legile proporției amintite. Poate că ar fi trebuit să luăm în considerare întregul cvartet, căci cele trei părți se succed fără întreruperi, făcând un corp comun, subliniat de autor prin indicația "attacca subito" după fiecare dublă bară. Dincolo de această analiză cantitativă cu caracter oarecum orientativ, dar care reliefează concepția riguroasă asupra întregului, credem că este mult mai relevantă apariția lui *phi* în interiorul cadenței viorii principale. Mesajul artistic țintește către o anumite categorie a frumosului de factură clasică.

Nimic din această partitură nu e lăsat la voia întâmplării: întregul, părțile, secțiunile, alcătuirea materialului sonor, menirea cadenței – într-o lucrare lipsită de caracter concertistic – dar peste toate, dorința de expresivitate se relevă plenar mai cu seamă în zona meditativului. Subiectul fugii este de un lirism intens, arcurit pe un spațiu amplu, asemenea unui monolog, cuprinzând măsuri alternative de 5/4 și 7/4. Predomină relieful cantabil, aproape vocal, astfel încât salturile capătă un sens evocator. În măsura a treia apare figurația unui acord minor - pe do diez – fapt ce conferă o oarecare stabilitate tonală derulării expresioniste. Prima dată subiectul e intonat de vioara a doua și apoi preluat de violă:

Ex. 14

Fără îndoială că aici – ca de altfel în întregul cvartet - dodecafonia reprezintă principalul mijloc de ordonare a materialului sonor. Nerepetarea sunetelor în interiorul unor fraze, pe care autorul a ținut să le delimiteze în partitură cu "steluță" (*), atrage atenția asupra acestui tip de concepție. Ar fi exagerat să se afirme că s-a folosit de rigorile serialismului sau că a experimentat un sistem modal cu reguli stricte. Analizele nu au demonstrat această calitate a partiturii, ci mai degrabă, este vorba despre exploatarea liberă a dodecafoniei.

În expoziția fugii și nu numai, interesul său cade pe tipul de scriitură contrapunctic într-o accepțiune de-a dreptul renescentistă, adică "notă contra notă".

Rigoarea cu care elaborează construcția fugii este oglindită și în concepția metrică, alternarea măsurilor respectând o ordine strictă. În exemplul următor se poate observa dinamica interioară către momentul Φ , corelarea elementelor specifice fugii cu o anume metrică, tot mai diminuată către punctul culminant.

Ex.15

Reperete Forma:
partituri:

Măsuri de pătrimi:

	Expoziție:	S (v-ra a II-a)	5	7	5	7	5	
(G)		S (v-lă)	5	7	5	7	5	
(H)		S (strettă vcl + v-ra I)	5	7	5	7	5	7 5
(I)	Divertisment 1 :	f_2 din S	7	5	7	5		
(J)		f_2 (în oglindă)	7	5	5			
(K)		f_1 din S	5	7	5	5		
(L)		S (în oglindă)	3	3	3	3	3	3
(M)	Divertisment 2 :	omofonie	2	2	2	2		
				$1_{G.P.}$	1	$1_{G.P.}$		
			2	$2_{G.P.}$	3			
						6	3	
						4	4	4
(N)	Cadența viorii I :		7	3	5	Φ	6	6 4
(O)	Repriză: S (passacaglie)		4	4	4	4	4	4
			4	4	4	4	4	4
(P)	Codă:(S în strettă pe pedală)		5	7	5	5		
			3	3	3	3		
(Q)			5	5	3	6		
			5	5	3			
(R)			6	6	6			
	Coda codei :		2	7	4	6	3	4
			5	5	5	$5_{G.P.}$		

Ultima mișcare *Epilogo* revine la materialul expus în prima parte și cu reluări ale subiectului de fugă, transformat în concluzie .

Față de lucrările anterioare, **Cvartetul de coarde nr. 5** se plasează

Într-o zonă preponderent luminoasă apropiată de lumea Simfoniei I *Lirica*, ivită tot în anul 1960. Trăsătura cea mai importantă a partiturii camerale este inventivitatea melodică ce se revarsă cu o abundență scăpărătoare. Găsim aici o emulație a ideilor muzicale care degajă un aer spontan cucerind prin multiplele fațete expresive. Dar dincolo de aparența unei oarecare libertăți izvorâte din impulsuri romantice, cvartetul ascunde o concepție riguros organizată la nivelul arhitecturii de ansamblu ca și în privința alcătuirii armonice. Se poate afirma că tehnicianul și artistul din W.G.Berger ajung la o formă maximă de plenitudine.

Este prima lucrare din interiorul ciclului alcătuită din patru mișcări, contrastante și cu o evidentă sursă de inspirație din barocul muzical: ***Fantasia - Moderato, meditativo*** – partea I, ***Fuga giocosa***, ***Allegro e agile*** – partea a doua, ***Ballata, Lento, epico e mesio*** – partea a treia și ***Passacaglia, Moderato*** – ultima. Organizarea pe temeiul formelor și tipurilor de scriitură contrapunctice indică bucuria demonstrației reușite, a lucrului savant articulat. Această satisfacție poate fi intuită încă din introducere, unde din unisonul celor 4 voci se desprinde o linie cromatică ascendentă și una în sens opus ca și când autorul ar dori să spună: "atenție, urmează ceva interesant"!

Ex. 16

Moderato, meditativo 2.42 WILHELM GEORG BERGER

VIOLINO I
VIOLINO II
VIOLA
BASSONCELLO

Fantasia - structurată pe forma unei sonate fără dezvoltare (după cum indică autorul în prefața partiturii), adică cu secțiuni delimitate de introducere, Tema 1, punte, Tema 2, reluarea Temei 1 și concluzie – are un caracter profund meditativ și stă sub semnul generozității melodice a Temei principale. Așa cum se poate observa din exemplul următor, prima frază cuprinde toate intervalele, de la secundă (M), septimă (m), terță (M), cvarte (perfecte), cvintă (perfectă) peste octavă, până la sexte (mici), toate derulate de doar 11 sunete. Într-un fel sau altul toată melodia din cvartet se raportează la acest desen amplu ca relief (de la litera A) și rotunjit prin secunda ce apare și la finalul frazei a doua :

Ex. 17

Moderato, meditativo

Cele două fraze ale temei exemplificate au o formă clasică de antecedent și consecvent într-o împărțire simetrică de 6 + 6 măsuri. Ele se derulează peste o pedală de cvintă (la – mi) impunând un centru sonor clar : sunetul *la* . Dacă prima temă, în propensiunea ei generos derulată pe un ambitus larg, antrenează mai cu seamă intervale diatonice, Tema a doua apare într-o ipostază complementară: scurtă, pe un spațiu restrâns și cu oscilații cromatice sau mai bine spus cu trepte mobile. Intonată de violă tema secundară se încadrează într-un fa diez, când major, când minor și este însoțită de o melodie în registrul acut al violoncelului, aproape la fel de importantă, iar din suprapunerea lor se nasc ciocniri de secunde deosebit de expresive.

Ex. 18

The image shows a musical score for Example 18, titled "Poco più mosso". It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second staff is a bass clef. The third and fourth staves are also bass clefs. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mf*.

În *Fantasia*, se remarcă la tot pasul o amalgamare între diatonism și cromatismul ce alunecă în regiuni tonale îndepărtate, ca apoi să revină spontan la pozițiile de plecare. Chiar și finalul părții aduce confruntarea dintre centrul tonal *la* și acorduri clădite pe *si bemol*, pe *mi bemol*, pe *sol diez*, conturând în planul expresivității un suspans soluționat prin "atacarea" părții a doua.

Dintr-un alt punct de vedere însă, această alchimie armonică contribuie la definirea viitoarei noțiuni de sonanță, foarte importantă pentru sistemul compozițional elaborat de W.G.Berger, datorită deschiderilor dar și restricțiilor atrase.

Mai mult decât în oricare altă partitură analizată până acum, cvartetul nr. 5 este forjat pe polarități bine determinate. Subiectul fugii (partea a doua) se păstrează într-o primă frază în Fa major după care migrează către alte zone. Celelalte intrări aparțin dominantei, tonicii și lui... Fa diez major.

Ex. 19

Allegro e agile



The image shows a musical score for Example 19, titled "Allegro e agile". It consists of two staves, both in treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mf*.

Fuga are o alură concertantă și pe lângă virtuozitatea scriiturii contrapunctice o atenție deosebită este acordată travaliului tematic. Cea mai amplă zonă aparține divertismentului în care subiectul fugii se supune unui proces de transformare, astfel încât la un moment dat se conturează chiar profilul unei teme secundare. Întregul divertisment al fugii pare a răspunde mai degrabă cerințelor dezvoltătoare ale formei de sonată, într-o sinteză subtilă, făurită de un meșter iscusit. În coda vocile se adună într-un grup compact peste subiectul transformat în temă de passacaglia, finalul aparținând acordului Fa major.

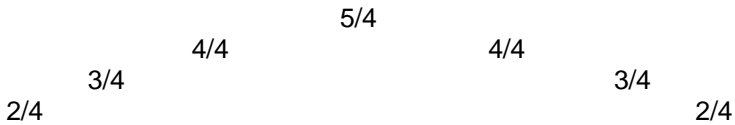
Tot în tonalitate majoră (*Re*) se încheie și următoarea mișcare *Ballata*. Cele 6 secțiuni din care este alcătuită (*Lento, epico e messo; Più vivo; Allegretto; Allegro agitato, Andantino și Lento*) desemnează un cerc perfect în jurul unui moment precipitat, altoit pe tema fugii. Nici melopeea cu care se deschide mișcarea nu este străina de vultele teme principale ale părții întâi, numai că de această dată înfloriturile ornamentale îi sporesc caracterul narativ. Scriitura, de tipul monodiei acompaniate, care la început e discretă (pizzicato și în pianissimo), susține primordialitatea recitativului (în forte). Melodia reprezintă un adevărat creuzet artistic. Așa cum se va observa din exemplul următor armonia lui re minor este îmbogățită cu treapta a II-a coborâtă (la violoncel) ceea ce creează o ambianță sonoră mai specială:

Ex. 20

The image displays two systems of musical notation for a piece titled "BALLATA". The first system is marked "Lento, epico e messo" and features a piano part with a complex, rhythmic accompaniment and a violin part with a melodic line. The second system is marked "Più vivo" and shows a more active piano accompaniment and a violin part with a more pronounced melodic line. The notation includes various dynamics such as *pp*, *f*, and *mf*, and includes performance instructions like "Pizzicato" and "Pianissimo".

Ultima mișcare este o passacaglia clădită pe o temă imnică, maiestuoasă și diatonică. Construcția ei ascultă de legități ale simetriei vizibile în succesiunea intervalelor până la un climax melodic ca și în evoluția metrică:

Ex. 21



Folosirea măsurilor alternative devine o practică uzuală în tehnica lui W.G.Berger. Tema este intonată de toate cele 4 instrumente la unison (primele 7 măsuri) iar de la litera B începe variațiunea întâi :

Ex. 22

IV
PASSACAGLIA

Moderato $J. = 60$

A

B

Variațiunile, în număr de 15, se grupează într-o logică menită să asigure corolarul întregului discurs muzical de până acum. Revenirea unor idei tematice din părțile anterioare arată mai curând ca o recapitulare decât ca o sinteză integratoare. Atenția autorului s-a îndreptat către asigurarea unei palete expresive cât mai vaste prin tehnici contrapunctice ca și prin mijloace variaționale care transformă caracterul inițial al melopeii. Din înaltul ei tema cade în lumesc cunoscând chiar și frivolitatea (tempo di vals), pentru ca apoi să se ridice triumfal și mai sus, ajungând în final pe un acord de Mi major. Marea majoritate a variațiunilor sunt aduse în perechi ce pot fi încadrate la rândul lor pe suprafețe mai mari. Asemenea Părții a doua, forma de ansamblu a Passacagliei suportă

comparația cu arhitectura sonatei (care, într-o formulare tradițională, lipsește din acest cvartet). Principiile sonatei ordonează evoluția părții a IV-a :

Ex. 23

Expoziție	= var. 1 - 6
Dezvoltare	= var. 7 - 9
Repriză	= var.10 – 13
Codă	= var. 14 - 15

Iată cum sunt conjugate variațiunile și care este numitorul lor comun:

Ex. 24

Tema (*Moderato*) cu **Var.₁** - T în canon

T + Subiectul Fugii (P II):

Var.₂ (*Allegretto*) cu **Var.₃** (*Animato*)

T variat ornamental :

Var.₄ (*Moderato*) cu **Var.₅** (*Moderato*)

T var. și spațializat + Recitativul (P III):

Var.₆ (*Larghetto*)

T în caracter de vals:

Var.₇ (*Allegretto*) cu **Var.₈** (*Piu mosso*)

T în caracter volitiv preluată imitativic:

Var.₉ (*Presto*)

T inversată:

Var.₁₀ (*Comodo*) cu **Var.₁₁** (*Moderato*)- T inv. în canon
cu **Var.₁₂** (*Animato*) - T inv. omofon

T transformată:

Var.₁₃ (*Allegro assai*)

T - Coda :

Var.₁₄ (*Moderato*) **cu** **Var. 15** (*Maestoso*)

Dintr-un anumit punct de vedere, prin folosirea modurilor cu trepte mobile (tema a doua din partea întâi), prin melodia recitativic (partea a treia) ce poate fi apropiată de "zicerea" baladei sau de rubato-ul din improvizațiile lăutărești, se poate afirma că există o tangență cu muzica populară românească. Acestea sunt aspecte episodice și nu caracterizează întregul cvartet, ce se înfățișează drept cea mai tonală partitură de până acum. Fără îndoială că tonalitatea apare mult

lărgită până la acaparea totalului cromatic, cu modulații îndepărtate și suprapuneri politonale după modelul neoclasicismului din veacul XX, creând o punte de legătură cu Reger, bunăoară. Frapante sunt finalurile majore – unice în cvartetele lui de coarde. Ele apar ca neostentative prin scriitură (durate scurte, staccate sau pizzicate) și nu poartă un rol apoteotic. Mai degrabă, încheierile mișcărilor subscriu unui spirit jucăuș și pot fi puse în strânsă relație cu scriitura zveltă, dezinvolt mânuită și în plasticizarea imaginilor ritmice. O mare varietate ritmică definește muzica de față, ca și diatonismul din reliefurile tematic. Toate accentuează asimilarea organică a tradiției neoclasice, înnoirile țin de modelarea arhitecturilor și de filiațiile dintre parte și întreg. O muzică frumoasă ca un răsărit de soare, accesibilă, un model necesar de cucerit și imperativ de depășit. Este primul din șirul cvartetelor lui ce cunoaște lumina tiparului: Editura Muzicală, București, 1964.