

CREAȚII

Constante și deschideri în cvartetetele de coarde ale lui Wilhelm Georg Berger (II)

Monica CENGHER

Între cvartetetele nr. 5 (1960) și nr. 6 (1964) op. 25 există o mare prăpastie emoțională care nu a fost neapărat aleasă doar din considerente estetice. În 1962 moare fiica lui cea mare, Christina (n. 1954). Pierderea ei neașteptată, într-un context în care nimic nu prevestea o astfel de tragedie, îl lovește crunt. Durerea, revolta în fața destinului izbucnesc cu tărie în tema ce deschide interogativ partitura **Cvartetului de coarde nr. 6**. Această muzică cuprinde între paginile sale cele mai mari tensiuni sonore mărturisite vreodată de W. G. Berger, frământările acute și resemnarea reprezentând două polarități între care sunt antrenate emoții vibrante, arcuite într-o fascinantă și subtil gradată paletă expresivă, ca nici într-un alt cvartet de până acum, atingând un prag maxim de subiectivitate, țintind către o muzică de factură romantică prin conținut, dar atent și riguros articulată la nivelul formelor. Tot arsenalul componistic dobândit până la ivirea acestei partituri slujește punerea în context, comentariile și evoluțiile temei principale, care domină fiecare pagină. Iată emblematica idee muzicală ce-și începe evoluția într-o puternică, răzvrătitoare nuanță de *ff*, intonată de vioara întâi solo:

Ex. 1

Allegro drammatico, rubato, fluente e molto espressivo $\text{♩} = 116-120$

4 a_1 corda II a_2 b_1 3 a_2

Violino I sf sf f_2 mf

Violino II

Viola

Violoncello mp

Desenul melodic exemplificat mai sus, are o forță cu totul ieșită din comun, rămâne fără asemănare în sfera cvartetistică a autorului. Individualitatea remarcabilă a acestui monolog de început, concentrând dense energii potențiale, de esență tragică, îi acaparează întru-totul atenția în

discursul imaginat, astfel că, fără îndoială, o putem numi temă cardinală, calitate ce se justifică ulterior și din punct de vedere arhitectural. Cele 4 motive (reunite în fraze complementare de antecedent – f_1 și consecvent – f_2) sunt despărțite de pauze, fapt ce-i accentuează reliefurile și o propulsează în epic – întărind, dacă mai era nevoie, denumirea părții întâi *Balatta*. Pauzele sunt distribuite simetric: între cele două fraze există o pauză de două pătrimi, iar în interiorul frazelor durata pauzei e de o pătrime. În conturul dramatic al temei un rol important îl joacă iregularitatea ritmică a antecedentului, cu contratimpi și durate punctate asimetric. Această formulare iese din tiparele cu care ne-am obișnuit până acum. În consecvent osatura ritmică se clasicizează, accentele din ultimele două motive coincid cu accentele metrice. De asemenea, duratele consecventului imprimă discursului și un rol cadențial: b_2 aduce în valori duble începutul lui b_1 (optimea cu punct urmată de șaisprezecime devine pătrime cu punct urmată de optime). Toate acestea converg și susțin tragismul din dinamica intonațională. Ceea ce se petrece între primul sunet – *mi*, tonică și ultimul – *si*, dominantă, este de-a dreptul fascinant. Nici când inspirația compozitorului nu a atins o asemenea forță de persuasiune, de aceea alchimia ei ne atrage în chip inevitabil. Primul motiv se naște din aproape în aproape: secundă mare, terță mică și cvartă micșorată doar că sensurile contrare (când ascendent, când descendent) conturează un desen în spirală, sinuos și expansiv asemenea unui semn de întrebare. În prima frază tensiunile sunt marcate de cvartele micșorate: în finalul lui a_1 , la începutul și la finalul lui a_2 . Interesant că ele nu se percep ca terțe mari, cu care de altfel sunt enarmonice, pentru că sunt anticipate sau continuate de secunde mici. Fraza a doua, diatonică, redistribuie sunetele în b_1 altfel decât în a_1 , aducând un salt de sextă descendentă, găsibil în a_2 . Mai clar, din nucleul primelor patru sunete ce pot fi privite și ca intersecția a două secunde mici (*mi-re diez, sol-fa diez*), amintind de gestică în “cruce” a celebrului motiv BACH, se dezvoltă întreaga idee tematică:

Ex. 2

The image shows a musical staff with four phrases labeled a_1 , a_2 , b_1 , and b_2 .
- a_1 consists of four notes: mi , re , sol , fa . Annotations include 2 m (second major) between mi and re , 2 m between re and sol , and 4- (quarter note with a dash) under fa .
- a_2 consists of four notes: sol , fa , re , mi . Annotations include 2 m between sol and fa , 2 m between fa and re , and 4- under mi .
- b_1 consists of four notes: mi , re , sol , fa . Annotations include 6 m (sixth major) between mi and re , and 6 m between re and sol .
- b_2 consists of four notes: sol , fa , re , mi . Annotations include 6 m between sol and fa , and 6 m between fa and re .
Arrows indicate relationships: from a_1 to a_2 , from a_2 to b_1 , and from b_1 to b_2 .

Prin migrarea unor intervale dintr-un motiv într-altul se poate observa cât de sudată este această temă, cât de echilibrată este construcția ei și cât de important este primul motiv. Din punctul de vedere al materialului modal, George Draga, analizând lucrarea și probabil mergând direct la sursă, indică o scară neoctaviană în care sunetele sunt distribuite simetric față de *mi*:¹

Ex. 3



Se observă că acest mod este alcătuit din “rostogolirea” unor tricordii (ton–semiton sau semiton–ton, fapt ce amintește de modurile lui O. Messiaen, în care primele două tronsoane au trepte mobile. Astfel se explică existența unor sunete enarmonice: *la diez* (din partea inferioară) cu *si bemol* (din partea superioară). Oricum, scara exemplificată mai sus se pliază pe modurile cu triplă polaritate, ulterior teoretizate în „Dimensiuni modale”². În capitolul al treilea „Structuri sonore și aspectele lor armonice”, autorul construiește tipologii progresive de alcătuire ale agregatelor verticale, în temeiul șirului fibonaccian. Aici propune structuri bazate pe **dublă polaritate** (paragraful 2) pe **dublă polaritate simetrică** (paragraful 3) [...] și **triplă polaritate** (paragraful 6), acesta din urmă fiind, după cum se vede, aplicat în cvartetul din 1964. Teoretic lucrurile se înfățișează astfel:

Ex. 4

Tripla polaritate
(două polarități auxiliare față de un punct de referință)
Mai întâi se cere amintit criteriul de construire a unor moduri plecând de la proporțiile seriei 2 : 3 : 5... n raportate la un punct de referință : Do central...



¹ George Draga – *Cvartetul nr. 6 de Wilhelm Berger*, *Revista Muzica* 10 / 1965, p.29.

² W.G. Berger - *Dimensiuni modale*, Editura Muzicală București 1979, p.88.

În **Cvartetul de coarde nr. 6**, doar din analiza scării ce stă la baza temei principale se impune una dintre fațetele sintezei realizate de compozitor, în interiorul căreia își fac remarcată prezența importante aspecte inovatoare, originale, specifice stilului său de maturitate. Aliajul dintre vechi și nou poate fi ușor perceptibil dacă desfacem această ecuație în elementele ce o compun: în primul rând, se evidențiază o atracție tonală, începutul aparținând tonicii și finalul dominantei; în al doilea rând, autorul apelează la aproape toate sunetele totalului cromatic (mai precis 11, lipsind sunetul do); în al treilea rând se reliefează o concepție modală proprie, bazată pe raportări proporționate și intercondiționări ale sunetelor, în cazul de față simetria jucând un rol determinant, astfel că pe lângă atracțiile tonale dintr-un traseu ce antrenează dodecafonia (cu o excepție), înmugurește o concepție modală proprie, definitorie pentru deschiderile operate în muzica sa.

Tema de față, atât de inspirată și care iese la rampă sub forma unui monolog de mare efect, modelează arhitecturi în acord cu specificul ei dramatic; în acest sens autorul oferă soluții proprii, prin extinderea unor repere specifice, preluate din tradiție. Despre logica în care sunt înlănțuite cele două mișcări ca și despre imboldurile care au stat la baza acestui poem pentru patru instrumente de coarde, următoarele referiri sunt făcute concis și cu simplitatea celui ce nu se îndoiește de valoarea partiturii: "**Cvartetul de coarde nr. 6** este o lucrare epico-dramatică concepută în genul unei teze – prima parte *Ballata* – și a unei antiteze – partea a doua *Fantasia*, ambele conducând spre o sinteză finală *Epilog*, mărturisește W. G. Berger. Dacă raționamentul logic se prezintă astfel, apoi pe plan expresiv, unei prime mișcări ample și foarte dinamice îi urmează o a doua mișcare caracteristică prin meditație și introspecție. De fapt în planul formelor abaterea de la conceptele tradiționale mi-a fost dictată de conținutul emoțional. Prima parte, similară unei forme de sonată, include în dezvoltarea ei un Scherzo și o Fugă, astfel încât însumează funcțiunile a trei mișcări distincte, de aici amploarea ei. Partea a doua are și ea aspectul unei sonate construită însă pe principiul variațiunilor libere și de schimb. Unificarea aspectelor ca și rezolvarea conflictului se înfăptuiește în epilogul lucrării."¹

Revenind la prima parte - *Ballata* - se poate observa, din exemplul 1, că la finalul temei, mai precis în măsura a cincea, pe pedala violoncelului își face apariția un scurt desen melodic ce ne atrage atenția datorită funcțiunilor cu care este investit: pe deoparte are un rol concludiv, fiind alcătuit în marea majoritate din sunetele motivelor b_1 și b_2 ; pe de altă parte,

¹ În interviul radiofonic realizat de Vladimir Popescu Deveselu, 22 dec. 1965.

anticipă - prin izoritmie - elemente ale momentului imediat următor. Este una dintre modalitățile prin care compozitorul creează legături între imagini sau secvențe contrastante, aceste subtilități de scriitură susținând fluența discursului variat ca expresivitate.

Trebuie subliniat faptul că autorul nu ezită să exploateze resursele temei principale încă de la început, astfel că expoziția formei de sonată are un caracter dezvoltător, iar mijloacele utilizate denotă o bogată fantezie, antrenând și o salbă de idei melodice colaterale, mai mult sau mai puțin înrudite cu idea de bază, dar, la fel de importante în economia dramaturgiei sonore. După cum aminteam în prezentarea primei teme, foarte repede își face apariția un element static: vocile se adună într-un pachet acordic, prin intrări succesive ce amintesc - ca gestică - de începutul motivului a_1 , dar expresiv impunând un contrast izbitor față de dinamica de până acum. Primul val al discursului, are la bază confruntarea dintre intensitatea mocnită a vocilor compacte (A^2)¹ și tema dezarticulată în frânturi. Punctul culminant al acestei suprafețe este atins în măsurile 12 și 13, unde sunt alăturate prima celulă a lui A^2 cu b_2 din A^1 . O altă simbioză se petrece în măsura 14 (în 3/2) unde tot prin intrări succesive se insinuează treptat elemente din tema de bază. Ea reapare mai explicit în măsura a 16-a la violoncel, într-o nuanță stinsă, resemnată și purtând un dialog subtil cu viola ce coboară și ea în registrul grav.

Ex. 5

The image displays a musical score for Example 5, consisting of two systems of music. The first system is in 4/4 time and features a complex texture with multiple voices and instruments, including dynamics like *p*, *pp*, and *f*. The second system is in 3/2 time and includes markings for "Lento sul tasto" and "pizz.". The score is annotated with various musical notations, including dynamics, articulation marks, and structural labels like A^2 and A^1 .

¹ Denumire preluată G. Draga – *studiul cit.*

După această primă expunere amplă (de 18 măsuri) cu creșteri involburate printr-un travaliu dezvoltător – recitativul violinei fiind întrerupt de acordurile amintite - urmează un al doilea val (de 20 de măsuri) ce ține tot de galaxia temei principale, însă vizând o stare lirică. Mai întâi o secțiune (de la litera A) cu un aer misterios și o expresivitate parcă voit adusă în zona neutrului. Interesul pentru fraza de față îl constituie intervalica din unisonul vocilor grave: considerând semitonul drept cifra 1, tonul =2 , terța mică = 3, și așa mai departe, raporturile dintre sunete coincid cu numerele șirului fibonaccian, în acest caz 8, 13, 8, 5, 3; chiar mai mult, aceleași raporturi pot fi regăsite cumulând mai multe sunete, ca în exemplul următor :

Ex. 6

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features several performance markings: *pp lontano* (pianissimo, distant) for the violins, *arco* (arco) for the viola, and *pizz.* (pizzicato) for the cello. There are also *vibrato* markings for the violin II and cello. The cello part includes the instruction *pp vibrato, sempre un poco marcato*. The score is divided into measures, with some measures containing multi-measure rests (e.g., 8, 13, 5, 3). The bottom of the page shows a sequence of numbers: 8, 13, 8, 5, 3, which are Fibonacci numbers.

Scriitura frazei exemplificate parțial duce gândul la sonorități de lăută, care în economia întregului deține rolul unei introduceri, menită să prevestească apariția cantilenei. Ceea ce se și întâmplă în următoarele măsuri!

Violoncelul intonează (B) o linie melodică deosebit de frumoasă datorită construcției de-a dreptul vocale, care, dacă nu ar porni din tonalitatea de bază, am putea să o considerăm temă secundară. Aici, eposul baladesc este grăitor, se manifestă în plinătatea forțelor sale, din punct de vedere al scriiturii autorul preferând monodia acompaniată de acorduri în pizzicato. Cvarta ascendentă din începutul cantilenei poate fi percepută ca replică la cvarta descendentă a lui A², creându-se legături cu discursul de până acum. Același lucru se poate afirma și despre fraza concluzivă: de la măsura 35 (în 6/4) se recunosc elemente ale motivului a₁ (de această dată răsturnat și modificat ritmic), expus mai întâi la violă după care este preluat în canon, de vioara a doua și apoi cu unele licențe, de vioara întâi.

Acumularea polifonică și dinamică, din momentul mai jos exemplificat, se derulează pe valorile largi ale violoncelului – în mers treptat de la tonică la dominantă. Totul se rezolvă într-un luminos acord de Sol major (în răsturnarea I), adică pe relativa majoră a tonalității de bază.

Ex. 7

Musical score for Example 7, showing a complex polyphonic and dynamic texture. The score is in 4/4 time and features multiple staves with various dynamics and articulations. The first system includes markings for 'pizz.', 'mp marc.', 'mf secco', and 'arco'. The second system includes 'mp marc.', 'mf secco', and 'arco'. The third system includes 'arco' and 'ff'. The fourth system includes 'arco' and 'ff'.

Cel de-al treilea val din expoziția temei principale (de la litera C) reunește vocile la unison, într-o afirmație ce amintește, cel puțin pentru început, de cântul gregorian: intervale mici în cadrul motivelor, de asemenea canavava ritmică de pătrimi și doimi. De la măsura 43 amplificarea intervalelor coincide cu lărgirea și mai mare a duratelor. Lesne de observat în traseul acestui unison este asemănarea cu tema de bază; chiar mai mult, putem afirma că dramatismul de la începutul cvartetului apare convertit aici într-o religiozitate senină :

Ex.8

Musical score for Example 8, showing a unison texture. The score is in 4/4 time and features multiple staves with various dynamics and articulations. The first system includes markings for 'arco' and 'pp'. The second system includes 'arco' and 'pp'. The third system includes 'arco' and 'pp'. The fourth system includes 'arco' and 'pp'.

Afirmația este urmată de răspunsuri concludive, vocile adunându-se în pachete acordice întretăiate de frânturi melodice cu un afișat caracter volitiv și totodată cadențial. Această zonă nu tinde către o intensitate apoteotică, din contră, discursul se destramă, pregătind terenul pentru apariția punții, la rândul ei ei propulsând o temă pregnanță.

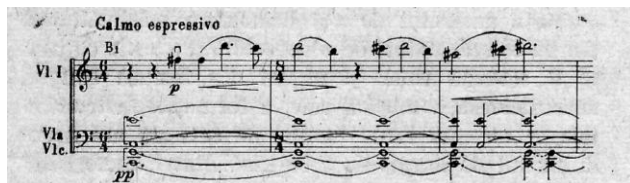
Până aici se impun câteva aspecte caracteristice, atipice pentru o expoziție tradițională. În primul rând, compozitorul alocă temei de bază un spațiu foarte generos (64 de măsuri, cu numeroase schimbări metrice), ce se evidențiază printr-o serie de procedee dezvoltătoare. De aceea am și numit cele trei secțiuni componente drept “valuri”, cu fluxuri și refluxuri impresionante ca tehnică și expresivitate. De altfel, din motivul de bază (a_1) compozitorul deduce aspecte în permanență înnoitoare, întreținând o pulsație interioară de un freamăt și un dinamism cu totul deosebit. Reîncercând tema principală cu virtuți înnoitoare, imprimă muzicii un profil distinct.

Tratarea solistică și corică, dialogantă și în unison reprezintă doar câteva componente ale scriiturii din această dramaturgie, pe care o putem califica de ordin superior. Nu există fisuri sau momente fără însemnătate, totul poartă pecetea unei elaborări savant stilizată și logică. Sunt însușiri ce se desprind din analiza, cât de cât minuțioasă, a doar câtorva pagini, dar care devin emblematice pentru întreaga capodoperă. În al doilea rând, se observă că în articularea discursului dezvoltător apar complementarități extrem de bine cântărite: recitativul alături de pachetele acordice, monodia acompaniată alături de episodul în canon, unisonul urmat de o scriitură ce avantajează individualizarea vocilor. În al treilea rând, iese în evidență rolul remarcabil al melodiei. Motivele cu relief și cu funcții tematice captează atenția la fiecare pas. Excepție nu face nici puntea (de la litera D), unde, pe pedala violoncelului celelalte trei instrumente intonează în unison, o melodie pregnantă, care nu este altceva decât o variantă a temei inversată.

Tema secundă este de un lirism pronunțat: un acord pedală pe do susține cantilena primei viori construită pe un mod de Re. Este un exemplu

tipic de expresivitate, realizată cu minimum de mijloace, prezent și în alte lucrări ale lui W.G. Berger¹.

Ex.9



Tot din arealul temeii secundare face parte și melopeea violei (F) căreia îi răspunde violina I cu un desen mai puțin individualizat. De aceea revenirea temeii secundare cu cantilena ei duioasă, aduce o reală stare de visare cu atât mai mult cu cât finalul urcă tot mai mult în registrul acut al violei I. Față de interesul acordat temeii întâi, grupul tematic secundar este tratat episodic, chiar și faptul că se derulează pe doar 23 de măsuri demonstrează acest rol. Concluzia expoziției (G) compară elemente tematice, atrăgându-ne atenția indicația “doloroso” în momentul prelucrării lui A³ (melodia forjată pe șirul fibonaccian). Ea intră în dialog cu primul motiv al temeii secundare. În finalul expoziției, principala idee melodică revine în forță, într-o scriitură masivă, prin acorduri de 10 sunete.

Dezvoltarea începe cu un scherzo – *Vivo e leggiero*, unde predomină trioletele, ce prelucrează unele celule intonaționale caracteristice temeii principale.

Ex. 10

Momentul se întrerupe odată cu revenirea episodică a temeii secundare, după care își face apariția fuga – momentul următor al dezvoltării. Subiectul acestor tratări contrapunctice a fost anticipat în puntea expoziției (D), doar că acum are un puternic imbold voluntiv.

¹ G. Draga – studiul citat, pag. 29.

Ex.11

The musical score for Ex.11 is a fugue in 3/2 and 4/4 time signatures. It is written for three staves: Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). Performance instructions include 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). A box labeled 'K Fuga' is present in the upper right of the first system.

Divertismentele dintre intrările imitative fac trimitere și la sonoritățile scherzoului, astfel că fiecare nouă secțiune sau subsecțiune din această mișcare, impune o serie de legături cu paginile anterioare, creând imaginea sonoră a unei monade leibniziene - o altă trăsătură definitorie pentru cvartetul nr. 6, ca și pentru lucrările care urmează.

Repriza continuă în aceeași notă dezvoltătoare, doar că e mai condensată. În schimb **Coda** se întinde pe o suprafață considerabilă, găzduind frânturi din toate elementele tematice de până acum. Caracteristice sunt pulsațiile de șaisprezecimi care antrenează treptat toate vocile, susținând o mare creștere tensională ce se rezolvă culminant odată cu apariția temeii în octave (de la litera W). Există o similitudine între coda întregii *Ballate* și secțiunea conclusivă a expoziției. La finalul mișcării, scriitura concertantă contribuie la acumulările tensionale, menite să culmineze prin reapariția Subiectului de fugă (din dezvoltare). Redăm un mic fragment:

Ex. 12

The image shows a musical score for three systems of staves. The first system consists of three staves with dynamics *a* and *poco*, and a marking *mf sempre cresc.*. The second system also has three staves, with dynamics *ben. f* and *sempre*, and a marking *mf sempre cresc.*. The third system consists of three staves with dynamics *cresc.* and *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

14

Finalul codei – *Meno mosso, largamente* – are o dinamică aparte. În doar 14 măsuri, compozitorul trece de la tensiunile culminative ale Subiectului de fugă (intonat în octave de viori) la sonorități calme. Pachetele de voci, însoțite de triluri, sunt dublate de ideea melodică “neutră”, altoită pe șirul fibonaccian.

Totul se petrece într-un mare diminuendo, până la menținerea unui acord de mi minor, abia perceptibil (în *pppp*). “Valul” încrâncenării se spărsese, pregătind ambianța mișcării următoare.

Fantasia, partea a doua, se situează la antipodul dramatismului frământat de până acum, aducând stări meditative, lirice, înfinit gradate și pline de inedit. Imaginile transparente sunt mișcări articulate, migrarea unor elemente dintr-o secțiune în alta asigurând fluiditatea discursului.

Cum ajunge la o asemenea profunzime emoțională, ne răspunde însuși compozitorul, referindu-se la libertățile manifestate în modelarea formei: “structura, în general o formă liberă de tip variațional, se încadrează într-o schemă foarte liberă de sonată”¹. Rațiunea principală a părții secunde este de a converti expresivitatea dramatică a ideilor exploatate în prima mișcare, în opusul lor. Justificarea componistică a “antitezei” de față se bazează pe o serie de argumente: ca o primă observație, cea mai la vedere, este predominanța metricii ternare. În prima parte măsurile alternează mult mai frecvent și diversificat, pe când în *Fantasia* sunt utilizate cu precădere măsuri de 3/4, 6/8, 3/8, 9/8.

Prima frază începe cu o melodie suavă, simplă, pe un acompaniament discret în *pianissimo* și “con sordino”; trimiterea către tema de bază este evidentă cu atât mai mult cu cât primele intervale chiar coincid cu cele din măsura 15 a expoziției primei părți. Acolo aveau un rol conclusiv, pe când aici au un rol introductiv – în exemplul expus mai jos – respectivul motiv a fost notat cu *a*.

Fraza care urmează, a doua (de la litera A), este creată sub forma unui dialog: propoziția (motivul *b*₁) ce amintește de motivul principal, iar riposta (motivul *b*₂) insinuează tema secundară, observându-se astfel alte legături cu substanța primei părți; revenirea *a*-ului creează o mică repriză în conexiunea celor două idei melodice.

În contrast cu atmosfera meditativă compozitorul aduce într-o nuanță puternică, o linie melodică tânguitoare, cromatică (B) ce determină apariția altor dialoguri: vioara întâi dublată de violă cu vioara a doua și violoncelul. Pachetul vocilor din măsura 24 anticipă coralul ce debutează de la litera C și care ține de o altă secțiune.

De la bun început *Fantasia* dezvăluie un filon liric de o impresionantă sinceritate, cu întrebări și răspunsuri de o introspecție gravă, această lume meditativă atingând praguri psihologice din ce în ce mai intense. (vezi ex. în pagina următoare)

Cea de-a doua secțiune a *Fantasierii* (C, Ex. 13) introduce ca element principal coralul. Înainte de a arăta câteva din modalitățile de construcție, trebuie să specificăm că între cele două secțiuni se naște o relație de enarmonie: *re diez* (predispus la o expansivitate retorică) în prima și *mi bemol* (interiorizat) în a doua.

¹ G. Draga - *studiul cit.*, p. 29.

Ex. 13

The musical score for Ex. 13 is divided into three distinct sections:

- Section 1 (Measures 1-14):** Marked "3 Grave e penseroso" with a tempo of 76-80. The time signature is 4/4. It includes a vocal line and piano accompaniment. Dynamics range from *pp* to *mp*. Performance instructions include "con sord." and "pizz.". A circled area labeled "A" highlights a specific piano accompaniment passage.
- Section 2 (Measures 15-21):** Marked "4 Piu animato" with a tempo of 8. The time signature is 4/8. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *pp sf*, *f ardente*, and *mf*. Performance instructions include "non cresc.", "arco", and "doloroso". A circled area labeled "B" highlights a piano accompaniment passage.
- Section 3 (Measures 22-28):** Marked "6 Larghetto" with a tempo of 6. The time signature is 6/8. It includes a vocal line and piano accompaniment. Dynamics range from *poco dim.* to *mp*. Performance instructions include "poco", "dim.", "al", and "serio". A circled area labeled "C" highlights a piano accompaniment passage.

Începutul coralului – măsură întâi, *Larghetto*, de la litera C – respectă înrutoitul rigurile tradiționale, parcă ar fi desprins dintr-un coral protestant: mersul lin al vocilor și încadrarea tonală clară, în *mi bemol* minor. Măsura a doua este o secvențare la terță micșorată, pe sunetul comun al violei, ceea ce distorsionează La majorul de pe timpul întâi și duce la sonorități tot mai disonante. Evoluția spre un acord micșorat (măsura 28, din exemplul 13) creează deschiderea necesară pentru apariția recitativului de la violă. Mai e un aspect de scriitură foarte interesant în cele două măsuri

din *Larghetto*: optimele violei, scrise în grupuri de trei, cu accentele aferente, sunt singurele care susțin măsura de 6/8 în sensul termenului consacrat. Pătrimile celorlalte voci configurează mai degrabă măsura de 3/4, ceea ce ne duce cu gândul la o subtilă polimetrie, cu toate că ambele subscriu aceleași categorii ternare.

Secțiunea a doua a *Fantasiei* se caracterizează prin păienjenșul fin al planurilor sonore. Pe deoparte, coralul își continuă imperturbabil evoluția, găsindu-și momente de stabilitate tot la a treia măsură: pe re minor, pe un alt acord micșorat și în final, pe do diez major. Pe de altă parte, intervine recitativul violei, care din punct de vedere ritmic e mult mai individualizat când evoluează pe notele ținute – “hanguri”¹ - ale coralului și are un traseu monocrom atunci când se suprapune pe pătrimile planului acordic. Această interferență (12 măsuri) dintre coral și recitativ vizează finalități opuse: coralul tinde către stabilități tonale, în final atingând chiar majorul; în schimb recitativul își cromatizează tot mai mult evoluția. Întreaga sonoritate se stinge într-un diminuendo rapid, dintr-o răsuflare, pentru că narațiunea își schimbă registrul.

De la *Un poco rubato e più mosso* (D) compozitorul revine la atmosfera de început, supusă acum tehnicilor variaționale și nu numai. Bunăoară, unisonul cu care se deschidea mișcarea, aici nu apare compact, ci configurat prin dialogul vocilor; motivul *a* este inversat și îngroșat cu acorduri după modelul coralului ce tocmai și-a întrerupt evoluția. Pe pedala viorilor (cu tremolo) se derulează o expresivă melodie a violoncelului, foarte apropiată de configurația motivului de bază. Reluarea frazei aduce o oarecare precipitare, prin diminuarea ritmică și traseul sinuos al violoncelului. În aceste 7 măsuri sunt condensate și suprapuse cu măiestrie toate profilurile de până acum, ceea ce conferă atributele specifice dezvoltării (ex.14).

Cam scurtă, ce-i drept! Secțiunea are o densitate aparte tocmai pentru a trasa un contrast izbitor cu ceea ce urmează. În *Tempo giusto fluente* (de la litera E, tot ex. 14) violina principală intonează în registrul acut o temă de o rară frumusețe (*dolce, espressivo*). Aceasta se poate încadra în Mi major dacă ar fi să o analizăm desprinsă de context, însă acompaniamentul o ancorează în zona lui do diez minor (*doloroso*), după cum se poate observa:

¹ Termen preferat de autor.

Ex. 14

Un poco rubato e più mosso

Tempo giusto, fluente
senza sord.

Tempo giusto, fluente
senza sord.

Melodia lirică intonată de violina primă (E) este atât de frumoasă și convingătoare, încât oricare dintre temele secundare sau momentele visătoare de până acum pălesc în fața inspirației și a simplității ei remarcabile. Cu riscul de a exagera, această cantilenă este singura în măsură să ofere o contrapondere față de dramatismul temei cardinale, care, după cum am văzut, a monopolizat discursul. Chiar și autorul este cucerit de această melopee de excepție, o articulează până în zona pasionalului, oferindu-i un spațiu generos. Reluând-o la violoncel, imaginează în paralel la vioara I, un contrapunct fin, dedus tot din temă. Și acompaniamentul tinde să-și câștige o anume individualitate, ceea ce poate sugera o scriitură heterofonă. Distanța până la heterofonia lui Șt. Niculescu este considerabilă! Pasajele descendente tăioase în 9/8 și preluate în canon destramă vraja și în curând tema se pulverizează. Privită prin prisma întregului, linia melodică (E) nu numai că marchează un contrast de scriitură și expresivitate, dar conturează și o axă de simetrie a părții secunde, un arc de boltă asemeni unui cer înstelat, contemplat însă cu sentimentul neputinței. O altă secțiune, de la litera G – *Recitativo un poco agitato*, revine la atmosfera de început, motivul *a* evoluând pe durate

augumentate în unisonul violinei secunde cu violoncelul. În acest cadru își face apariția recitativul violei. Reluarea motivului *a*, diminuat ritmic în optimi și preluat imitativic din grav în acut, pregătește terenul secțiunii următoare. În economia formei generale acest moment poate fi considerat ca falsă repriză.

Dezvoltarea care urmează reia dialogul și juxtapunerea principalelor paradigme ale sintaxei sale, liniile recitativice și coralurile, amândouă sunt supuse unui travaliu frământat. Acumularea pregătește adevărata repriză, indicată clar în partitură - *ritorno in tempo iniziale, calmandosi*. Spre deosebire de expoziție, aici succesiunea motivelor se precipită, unele dintre ele fiind eliminate, altele preluate identic (*c* – intonată de vioara întâi), iar spațiul destinat coralului este mult mai restrâns. La finalul secțiunii compozitorul readuce frumoasa temă lirică din miezul *Fantasiei*. Condensările operate pe tărâmul substanței muzicale sunt compensate de calitatea scriiturii. Aceasta devine foarte rafinată, eficiență pentru susținerea narațiunii muzicale. Frumusețea cu care se mișcă fiecare voce în parte ca și integrarea lor în sonoritatea de ansamblu se compară cu măiestria enesciană:

Ex.15

The image displays a musical score for a section labeled 'Ex.15'. It consists of two systems of music, each with three staves (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). The first system begins with a 6/8 time signature and the tempo/dynamics marking 'ritornando in tempo iniziale, calmandosi'. It features a key signature of one sharp (F#) and includes markings such as 'diminuendo poco a poco al mp', 'poco a poco al mp', and 'simile'. The second system starts with a 9/8 time signature and includes markings like 'dim.', 'p', 'sf', and 'mp'. The score is written in a clear, professional hand with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

După Teză (*Ballata*), Antiteză (*Fantasia*) concluziile finale aparțin Sintezei. *Epilogo – Largo* nu este doar spațiul în care sunt recapitulate ideile enunțate până acum, ci și momentul în care tema cardinală este dimensionată în alte zone expresive decât cele de până acum. Ea suportă cea mai mare transformare: apare în ipostază lirică, fluentă ritmic, intonată de vioara întâi pe aceleași sunete ca la început dar însoțită de un acord major

pe *do*. Urmează un dialog ce antrenează toate vocile într-o scriitură aerisită, în care se recunosc unele crâmpee tematice ale cvartetului:

Ex. 16

The image shows a musical score for a piece titled "EPILOGO". It is in 3/8 time and marked "Largo". The score is for a string quartet, with parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes various dynamics such as *con sord.*, *p*, *p mezzo*, *sf*, *mp*, and *mf expr.*. There are slurs over the melodic lines and a "V" marking in the cello part. The piece ends with a final chord on a G major triad. The page number "20" is visible in the bottom left corner.

Frânturile melodice alăturate aici, se vor contopi într-o singură linie de amplă respirație, afirmată pe un acord de mi major. Ultimele măsuri, din ce în ce mai stinse ca nuanță, sunt la fel de nostalgice. Pe un acord de si major (în *ppp*) violoncelul face o ultimă încercare de dialog (reluând *b₁* din partea a doua) dar rămâne fără răspuns. Epilogul transcede frământările prin lumina solară a acordurilor majore și a metamorfozărilor tematice, către tărâmurii îndepărtate. Este expresia muzicală a tragicului convertit în sublim.

Climatul muzicii romantice din **Cvartetul de coarde nr. 6** este întreținut printr-o continuă opoziție și compensație între celulele melodice și ritmice, între erupții dramatice și destăinuirii lirice, între planurile sonore ce se dinamizează reciproc spre ipostazieri mereu surprinzătoare. O artă a firescului se desprinde din dezinvoltura cu care mânuiește o paletă largă de mijloace, travaliul dezvoltător fiind prioritar, intervine chiar de la începutul secțiunilor expositive, în prima parte, iar în a doua, fuzionează cu tehnicile variaționale. Această calitate conferă distincție etosului narativ, atât de specific lui W. G. Berger. Trăsătura trebuie subliniată în mod deosebit pentru că etosul, tonul baladesc, narațiunea, deci, oricum am numi-o, nu e susținută de suprafețe expositive și forme rapsodice, ci e configurată printr-o dramaturgie dinamică.

Interesant că această muzică de un profund tragism, nu este stridentă. Cum de nu devine țipătoare când la tot pasul apar tensiuni puternice și clocote latente? Răspunsul la această întrebare este unul singur: prin noblețea melodică în a cărei supremație compozitorul a crezut cu o sinceră convingere. O remarcabilă măiestrie în mânuirea tehnicilor contrapunctice, individualizând traseul vocilor, provine tocmai din această viziune artistică. Un alt răspuns la întrebarea de mai sus, îl oferă o anume utilizare a disonanțelor. Ele sunt spațializate pe un registru larg, astfel că

sunt evitate, cu bună știință, duritățile și sonoritățile aspre. Referitor la acest aspect, W. G. Berger explorează și expune o teorie personală despre sonanțe¹, definitorie pentru stilul său de maturitate și de o maximă importanță pentru coralurile ce-i vor acapara tot mai mult interesul. Un alt argument ține de abordarea genului cvartetistic. În op. 25 compozitorul depășește arareori limitele cameralului, respectând o disciplină fără cusur a scriiturii specifice acestui gen. Chiar dacă afirma despre propriile cvartete că sunt “laboratoare de lucru pentru simfonii”, ele nu pot fi numite “simfonii pentru patru instrumente”. Legăturile dintre cele două genuri țin de alte criterii, menționate în paginile capitolului I. Permanent are în vedere proporții armonioase între cele patru voci, de asemenea o justificare expresivă și compensatorie în suprapunerea registrelor – ceea ce rămâne valabil și în cazul unor interferențe.

Pasajele concertante denotă și practica îndelungată ca instrumentist, deși solicitante, pline de virtuozitate, acestea au în vedere o anume naturalețe. Tot din sfera experienței sale instrumentale provine și atașamentul pentru timbrul violei, căreia îi distribuie numeroase funcții solistice. Așadar, densitatea acestor muzici camerale nu este susținută de sonorități simfonice, ci mai degrabă, este rezultatul unor cizelări migăloase a materialului tematic. Din acest punct de vedere ne detașăm de afirmațiile lui Horia Șurianu, care le atribuie calitatea de “simfonii în miniatură.”² Revenind la Cvartetul de coarde nr. 6 nu putem să trecem cu vederea peste justa proporție între secțiuni, între planuri și până la urmă, excepționalul echilibru al formei de ansamblu, arhitectura fiind întemeiată pe termenii dialecticii hegeliene: teză, antiteză, sinteză. O logică riguroasă determină și desfășurările sonore, gândite până în cele mai mici detalii, nu numai cele structurale ci și cele coloristice. Flajeoletele, pizzicatourile, sunetele tremolate, accente însoțite de marcato sau alteori de staccato, alături de multele indicații de dinamică, fac parte din frumusețea acestei partituri. Ele nu depășesc însă nivelul stabilit de Enescu.

Nici aici și nici în următoarele cvartete, W.G. Berger nu a avut înclinații către excese coloristice, duse până la disiparea limitelor dintre zgomot și sunet, considerând că efectele nu pot substitui substanța muzicală. Această atitudine l-a ținut departe de avalanșa curentelor avangardiste declanșată în anii '70 -'80, criticii și muzicologii plasându-l, desigur relevându-i și alte caracteristici, în zona neoclasicismului român. Irinel

¹ W.G.Berger – *Dimensiuni modale*, cap.II, *Observații asupra caracterelor sonanței*.

² Horia Șurianu - *W.G. Berger – Portrait (II)*, revista Muzica 5/1982, p.48.

Anghel invocă utilizarea tiparelor constructive tradiționale;¹ Valentina Sandu Dediu accentuează unitatea creației sale “dedusă din ideea predominantă a sintezelor (...), asimilarea fundamentelor muzicii baroce, clasice (a formelor muzicale omofone și polifone respective) conjugată cu actualitatea armoniei neomodale.”² Alte voci puternice ale muzicii noastre țintesc către aceiași portretizare. Ștefan Niculescu afirma concis: “În mișcarea de avangardă a ultimelor decenii W.G. Berger ocupă, cred, un loc privilegiat, îndeosebi în aripa ei ceva mai conservatoare (...), este unul dintre autorii care și-au constituit o limbă muzicală proprie (...) și a rămas străin de aleatorism, de minimalism, de noul diatonism, de microtonie, de șirul armonicelor naturale, de postmodernism (cu care, poate, are unele afinități *avant la lettre*)”³. În privința microtoniei, Ștefan Niculescu s-a înșelat fără să vrea, pentru că nu cunoștea **Cvartetul nr. 3** din op. 25, partitură niciodată interpretată în public și al cărei destin avea să poarte însemnele unei izolate insule într-un ocean⁴. Interesant este că toate aceste catalogări, de altfel pe deplin justificate, sunt formulate răspicat după 1993⁵.

Semnificativă pentru substanța muzicală a Cvartetului nr. 6 rămâne coerența discursului. Aceasta este asigurată atât prin unitatea tematică dar și prin legăturile subtile între secțiunile dramaturgiei. În primul caz, tema cardinală generează un arc de boltă cuprinzător, întreținut de revenirile și dezvoltările bazate pe același material intonațional. În ceea ce privește asigurarea fluenței între momentele cu expresii contrastante, autorul se folosește de tehnica anticipației ca și de punctele de orgă – note sau acorduri ținute, ”hanguri”, după propria expresie.

Dar poate că cel mai important element de scriitură, îl reprezintă dialogul - virtual - între unison și coral. Unisonurile, mult mai frecvente în prima parte, comportă un rol afirmativ fie că este adus în zona monologului înfrigorat, fie că își face prezența în pasaje de virtuoziitate. Față de

¹ Irinel Anghel - *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală 1997, p.20.

² Valentina Sandu Dediu – *Muzica nouă între modern și postmodern*, Editura Muzicală 2004, p. 164 -165.

³ Ștefan Niculescu – *In memoriam Wilhelm Georg Berger (1929 -1993)*, Studii și cercetări de istoria artei 40/1993, p.71.

⁴ Cvartetele 1- 4 op. 25 , scrise între 1954-1958 au fost prezentate la Biroul muzicii simfonice și de cameră al UCMR abia în 1970, potrivit procesului verbal întocmit la 25 februarie.

⁵ În prezența celor foarte apropiați W.G. Berger obișnuia să se autodefinească “un clasic în viață”. Fraza era însoțită întotdeauna de un zâmbet ironic, dar și plin de satisfacție.

diversitatea expresivă conferită unisonurilor, coralele întrețin o stare de meditație, de interiorizare, impunând un subiectivism intens în economia dramatică. Cu riscul de a exagera, binomul unison – coral poate fi comparat cu un altul, care pune în balanță profanul și sacrul. Delimitările nu sunt stricte în această etapă dar din semințele plantate în acei ani, ultima, și-anume sacrul, va cunoaște o dezvoltare înfloritoare, cel puțin în domeniul cvartetistic la care ne referim.

Ce funcție acordă coralului reiese din următoarele mărturisiri¹ în care subliniază că utilizarea acestuia coincide cu prospecții în organizarea câmpului sonor. Aceste intenții sunt detectabile în lucrări foarte timpurii. “Ciclul de lieduri *Lobgesange in der Nacht* pt. voce și orgă pe versuri de Maria Scherg (1951) reprezintă momentul decisiv pentru un foarte tânăr autor pentru că vin cu aceste cânturi protestante, cu substrat bizantin, cu încercări de armonie modală, pe fondul unui melos bizantin și al unui etos lutheran.” Dacă aici expunerea este forțată, pentru că nicidecum W.G. Berger nu a recurs la zestrea muzicii bizantine – poate doar la nivelul unor arhetipuri care migrează în diversele geografii sonore - în continuare, devine mult mai clar: “Pe urmă a fost și un omagiu făcut în 1952, printr-un ciclu, lui Johannes Honterus, cărturarul transilvan căruia noi îi datorăm *Odae cum harmoniis*, în care, de fapt, tipurile de versificație antică sunt transpuse în niște câmpuri, în melodii de coral armonizate la patru voci. Pentru mine reprezenta atunci acea modernitate prin care am dobândit convingerea că dacă în 1548 – când au apărut *Odae cum harmoniis* - aceste nu erau mai puțin moderne decât cele din Wittenberg², nici în 1952 – când am purces la organizarea unui sistem de gândire, a unui sistem de limbaj, nu eram mai puțin modern decât alți contemporani, și că de fapt aceasta este o falsă problemă.” Să nu uităm că aceste cuvinte au fost exprimate de compozitor în 1992, prin urmare sunt încercate de o privire retrospectivă asupra propriului demers artistic. Semnificativă rămâne legătura cu tradiția culturii protestante - și prin coral – fapt ce îi conferă o notă distinctivă în cultura românească. Câtă importanță a acordat noțiunii de modernitate, se poate remarca din ultimele rânduri ale citatului prezentat mai sus.

Fără îndoială, **Cvartetul de coarde nr. 6** al lui W.G. Berger are toate atuurile unei capodopere, reprezentând un punct culminant pentru întreaga muzică românească. Este și cel mai frecvent opus contemporan al acestui gen, înscris pe afișele noastre de concert, aflându-se “la concurență”

¹ L. Manolache – *op. cit.*, p. 24, 25

² În 1517 Martin Luther a afișat aici cele 95 de Teze – baza doctrinară a Reformei religioase.

cu Cvartetul nr. 2 “al consonanțelor” de Pascal Bentoiu. Amândouă se situează în zona reperelor clasice, trecute prin proba timpului, dar... și prin cea a uitării, dacă ar fi să evaluăm cât de puțină muzică românească se poate auzi astăzi! La capătul primului ciclu de cvartete, câteva observații ar fi relevante pentru constantele și deschiderile din arta lui W.G. Berger. Chiar dacă nu am avut la îndemână partitura primului său cvartet, constatăm marele interes manifestat pentru limbajele secolului al XX-lea. De la Alois Haba a asimilat sferturile de ton, pe baza cărora și-a conceput exhaustiv **Cvartetul nr. 3** (1957). Aici experimentul este dus la extrem, fiind însoțit de eludarea barelor de măsură. După explorarea acestor tehnici de compoziție, în Cvartetul nr. 4 (1958) se repliază către dodecafonism, fără însă a utiliza serialismul. Cvartetul nr. 5 (1960) este cel mai tonal din ciclul op.25 – și cel mai luminos, de altfel – incluzând în câteva segmente, puține, modalism de tangență populară. În **Cvartetul nr. 6** (1964) sunt promovate elemente ale modalismului propriu, elaborat pe criteriile matematice și filozofice ale secțiunii de aur. Doar din această succintă trecere în revistă, se poate observa tendința de nominalizare a fiecărei compoziții în parte, înțeleasă ca o individualitate. Polarizările către coordonate distincte, demonstrează o dată în plus, căutările sinuoase în găsirea propriului drum.

Cert este că în fiecare dintre lucrările incluse în op. 25, urmărește elaborarea unor dramaturgii unitare, realizate atât la nivelul evoluției melodice, impunând adeseori un profil monotematic, cât și la nivelul macrostructural. Succesiunea mișcărilor vizează legi ale simetriei. Cu excepția Cvartetului nr. 3, se poate remarca echivalența părților extreme: două mișcări rapide încadrează una lentă – în Cvartetul nr. 2; în Cvartetul nr. 4, partea a doua *Fuga seriosa – Largo, penseroso e sempre cantabile* este situată între un *Prolog- Allegro, dinamico e duro* și un *Epilog- Allegro moderato inerte*; aceeași structură este insinuată și în **Cvartetul nr. 6**, unde rolul prologului aparține temei principale, intonată de violina solo, epilogul fiind explicit notat. Astfel își dezvoltă un anume prototip de ansamblu, cu arcuiri logice și coerente, cu proporții armonioase care slujesc și la nivel macrostructural ideea de frumos în accepțiunea clasică. Într-un anume fel, se poate afirma că pune în practică sintagma goetheană: “simțul proporțiilor în sine frumoase și participânde la eternitate, ale căror acorduri principale pot fi demonstrate, dar ale căror taine pot fi doar simțite...”¹

¹Johann Wolfgang von Goethe – *Despre arhitectura germană*, 1772 . “Eseu memoriu cu semnificație de manifest pentru unele teze clasice” analizate de W.G. Berger în *Estetica sonatei clasice*, p.24.

Interesant este că cel care avea să aprofundeze ca nimeni altul, estetica sonatei de la Baroc până în actualitate, nu i-a aplicat principiile în “stare pură”, adică, nu a preluat modelul clasic, în niciuna dintre lucrările opusului 25. Și din acest punct de vedere W.G. Berger a preferat calea sintezelor: legitățile sonatei (expoziția cu două sau mai multe teme, dezvoltarea, repriza și coda) fuzionează cu formele baroce, precum Fantasia, Balada, Fuga, Passacaglia, Variațiunea. Arhitecturile complexe astfel generate, au o contribuție deosebită în susținerea consistenței sonore.

Toate cele șase cvartete op. 25 formează o unitate complexă, cu o varietate largă de problematici, diversitatea soluțiile încercate de autor reprezentând trepte importante în procesul definitivării propriului drum în sfera cvartetului de coarde, dar nu numai. Ultimele două ating pragul desăvârșirii – un vârf de munte cucerit ce-i oferea altitudinea necesară pentru viitoarele opțiuni. Concluziile purtau deja semnele evidente ale înnoirii, iar direcția aleasă indica un teritoriu al cercetării cu prefaceri adânci, structurale.

Investigațiile teoretice ale lui W. G. Berger sunt focalizate de o anume sistematizare a câmpului sonor, pornind de la premisa că “istoria muzicii este – operând o esențializare în domeniul structurii sonore – istoria modalismului”.¹ Marea sa contribuție din acest domeniu, constă în elaborarea unui sistem propriu², bazat pe valorificarea sonoră a “secțiunii de aur”. Pentru că în concepția lui “**mod înseamnă structură**”, detașându-se net de percepția serialiștilor asupra totalului cromatic, el inventează un circuit de succesiuni intonaționale pe care le grupează în **specii, grupe și tipuri**. Este o construcție piramidală, logică și ingenioasă, pe care am amintit-o doar în linii mari pentru că “nici cea mai complexă mașină de calcul, nu ne va furniza produse artistice”, după propriile afirmații³.

Din acest punct de vedere W. G. Berger se deosebește, cel puțin la nivel declarativ, de Aurel Stroe. Acesta din urmă recunoaște că a recurs în repetate rânduri la programe de calculator, în lucrări precum Cantata *Numai prin timp, timpul poate fi regăsit*, *Canto I, Laude I, II*, ultima fiind bazată în întregime pe aplicarea programului PRAT (ce viza duratele și instrumentele care le cântă)⁴. Nimeni, în afară de A. Stroe nu a avut tăria de a face

¹ W.G. Berger - *Despre premisele modalismului contemporan*, revista. Muzica 12/1966.

² W.G. Berger - *Dimensiuni modale*, cap. *Moduri și proporții*, p.6 – 10.

³ W.G. Berger - *Dimensiuni modale*, cap. *Moduri și proporții*, p.6 – 10.

⁴ Ruxandra Arzoiu – *Timpul nemântuit – Paradigme culturale în muzica lui Aurel Stroe*, Editura Institutul Cultural Român, București 2007, p.10.

asemenea afirmații, probabil din mai multe motive. Ele țin de contextul istoric al anilor `50-`60, când sub pretextul “formalismului” mulți compozitori erau puși la zidul infamiei, ca și de lupta între generații sau de precauții ce vizau judecăți de natură estetică, până la urmă. Toate pluteau în comportamentul celor pe care astăzi îi încadrăm în “generația de aur a muzicii românești”. Oare mai trebuie să amintim că W.G. Berger și-a prezentat colegilor de breaslă, dodecafonicul cvartet (nr.4, scris în 1958) doar în 1970, când situația politică și cea socială era mai destinsă, mai deschisă !

Inevitabil, viziunea modală a lui W.G. Berger atrage comparații cu cea teoretizată de Anatol Vieru. Diferențele sunt clare, ținând de anvergura obiectivelor urmărite, ceea ce ne îndeamnă la următoarea metaforă: primul construiește o galaxie, pe când cel de-al doilea își revendică întreg universul!

Nu putem crede că W.G. Berger era străin de scrierile lui Matila Costiescu Ghyka, cum ar fi *Filozofia și mistica numărului* dar mai cu seamă *Estetica proporțiilor în natură și în arte*, în care apare în prim plan raportul specific secțiunii de aur ca principal mijloc de cunoaștere a vieții. W.G. Berger rezonează cu criteriile de ordine deduse din formula matematică, simplă doar la prima vedere. Această legitate l-a atras foarte mult, până când a pus stăpânire totală pe concepția sa componistică. Așa cum s-a putut observa, în **Cvartetul nr. 4** introduce raporturile secțiunii de aur și în arcuirea formei de ansamblu. Bartok a realizat același lucru în Sonata pentru două pianе și percuție (1937), dar exemplele coboară mult în istoria muzicii. Bunăoară, în Cvartetul în Si bemol major op. 130, Beethoven rupe iureșul scherzoului (partea a doua – *Presto*) cu un recitativ, exact în momentul *phi*; raportul dintre secțiunile astfel delimitate, se apropie de numărul irațional 0,618...

W.G. Berger extinde atributele Proporției Divine din zona scărilor modale, în cea a agregatelor armonice, ajungând până la supremația coralurilor integral cromatice, ca principalele entități în modelarea formelor și principale purtătoare ale mesajului artistic.