

# Interacțiunea dintre coincidență și intenție în partea a treia a Cvartetului cu pian nr. 1 în sol minor, op. 25 de Johannes Brahms

Sharon Hui Shan How

**REZUMAT** – După cum au observat numeroși cercetători, Johannes Brahms a arătat în tinerețe un interes crescut pentru crearea de conexiuni între piesele care alcătuiesc o colecție mai mare. Legată de această preocupare este și sintagma ironică, „jocul arbitrar al coincidențelor”, care derivă dintr-o operă literară pe care Brahms o cunoștea bine – romanul lui E. T. A. Hoffmann apărut în 1819, *Părerile despre viața ale motanului Murr*. Această frază sugerează nu doar că evenimentele din viața pisicii nu sunt simple răsturnări aleatorii sau întâmplătoare ale acțiunii, ci mai degrabă faptul că sunt semnificative. Așa cum a susținut muzicologul William Kinderman, expresia se aplică și colecției lui Brahms, în care „la o privire mai atentă, [evenimentele muzicale] se dezvăluie adesea a fi orice altceva, dar nu întâmplătoare”.

Studiul de față analizează a treia parte a Cvartetului cu pian nr. 1 în sol minor, op. 25, concentrându-se pe modul în care Brahms creează o rețea de conexiuni tematice, armonice și de formă atât în cadrul părții, cât și în întregul cvartet. În loc să fie simple „coincidențe întâmplătoare”, acest studiu susține că procedeele compoziționale folosite de Brahms sunt, de fapt, alegeri intenționate care contribuie la coerența profundă și subiacentă a întregii lucrări. Poziționată neobișnuit după a doua parte de tip scherzo, a treia parte adoptă o formă ternară neconvențională care seamănă cu o structură trio-scherzo-trio, făcând astfel referire la forma de scherzo. Printr-o examinare a dezvoltării motivice din a treia parte, se arată că materialul tematic, în special tema introductivă, este împletit complex, dezvăluind o unitate motivică profundă. Mai mult, integrarea de către Brahms a gesturilor armonice, a relațiilor tonale și a aluziilor subtile la *style hongrois* conectează a treia parte cu restul cvartetului. Acest studiu concluzionează că alegerile compoziționale neconvenționale ale celei de-a treia părți nu

---

Sharon Hui Shan How  
University of Houston  
Houston, Statele Unite ale Americii  
email: sharonhs.how@gmail.com

sunt arbitrare, ci intenționate, prin urmare promovând conexiuni semnificative în interiorul și între părți și contribuind astfel la unitatea organică a cvartetului.

**Cuvinte-cheie:** Brahms, Cvartetul cu pian op. 25, legătură motivică, unitate.

## 1. Introducere

După cum au observat numeroși muzicologi, Johannes Brahms a manifestat în anii de tinerețe un interes deosebit pentru crearea de conexiuni între piesele care alcătuiesc o colecție mai mare. Legată de acest interes este și sintagma ironică „jocul arbitrar al coincidențelor”, care derivă dintr-o operă literară pe care Brahms o cunoștea foarte bine – romanul lui E. T. A. Hoffmann din 1819, *Părerile despre viața ale motanului Murr*. Această frază sugerează nu doar că evenimentele din viața pisicii nu sunt doar răsturnări aleatorii sau întâmplătoare ale acțiunii, ci și, mai degrabă, că ele sunt semnificative. După cum a susținut muzicologul William Kinderman, expresia se aplică și colecției lui Brahms, în care evenimentele muzicale „la o privire mai atentă, de multe ori se dezvăluie a fi orice altceva, dar nu întâmplătoare.”<sup>1</sup>

Ilustrarea jocului dintre coincidență și intenție se regăsește în Cvartetul cu pian nr. 1 în sol minor, op. 25, care a fost conceput în 1859, în timp ce Brahms era angajat la curtea de la Detmold, și finalizat la Hamburg în 1861. Tabelul 1 enumeră toate părțile lente din compozițiile lui Brahms – evidențiate cu gri sunt toate părțile lente de formă tristrofică; în roz, cele în formă de sonată/tristrofică hibride; și, în cele din urmă, cele două în verde sunt oarecum ambigue – unii muzicologi le numesc formă tristrofică extinsă, în timp ce alții le numesc rondo. A treia parte a acestei lucrări cunoscute este, fără îndoială, una dintre cele mai neobișnuite părți *Andante* compuse de Brahms. Cu o lungime de 235 de măsuri, aceasta este cea mai lungă parte dintre părțile lente de formă tristrofică ale lui Brahms sau a doua cea mai lungă parte tristrofică,<sup>2</sup> în funcție de cum alegem să numim prima parte a Trioului cu corn, rondo sau formă tristrofică extinsă. Majoritatea, unsprezece din șaisprezece dintre acestea, au o lungime cuprinsă între 93 și 134 de măsuri.

---

<sup>1</sup> Kinderman, „«Capricious Play»: Veiled Cyclic Relations in Brahms’s Ballades op. 10 and Fantasies op. 116”, 115.

<sup>2</sup> Sisman, „Brahms’s Slow Movements: Reinventing the Closed Forms”, 85.

| Nr. de opus               | Gen                 | Nr. părții/<br>Indicația de tempo                                | Formă                                                   | Nr. de măsuri |
|---------------------------|---------------------|------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|---------------|
| op. 1                     | Sonata pentru pian  | II. Andante                                                      | Temă cu variațiuni                                      | 85 măsuri     |
| op. 2                     | Sonata pentru pian  | II. Andante con espressione                                      | Temă cu variațiuni                                      | 85 măsuri     |
| op. 5                     | Sonata pentru pian  | II. Andante espressivo – Poco più lento – Andante molto – Adagio | Formă tristrofică cu coda                               | 191 măsuri    |
|                           |                     | IV. Intermezzo. Andante molto                                    | Formă de lied                                           | 53 măsuri     |
| op. 8<br>(prima versiune) | Trio cu pian        | III. Adagio non troppo                                           | Formă tristrofică modificată cu secțiune finală extinsă | 157 măsuri    |
| op. 11                    | Serenadă            | III. Adagio non troppo                                           | Formă de sonată                                         | 250 măsuri    |
| op. 15                    | Concert pentru pian | II. Adagio                                                       | Formă tristrofică cu coda                               | 103 măsuri    |
| op. 16                    | Serenadă            | III. Adagio non troppo                                           | Sonată/Formă tristrofică hibridă                        | 93 măsuri     |
| op. 18                    | Sextet de coarde    | II. Andante, ma moderato                                         | Temă cu variațiuni                                      | 159 măsuri    |
| op. 25                    | Cvartet cu pian     | III. Andante con moto                                            | Formă tristrofică cu coda                               | 235 măsuri    |
| op. 26                    | Cvartet cu pian     | II. Poco Adagio                                                  | Formă tristrofică extinsă (ABA'B'A')                    | 155 măsuri    |
| op. 34                    | Cvintet cu pian     | II. Andante, un poco Adagio                                      | Formă tristrofică                                       | 126 măsuri    |
| op. 36                    | Sextet de coarde    | III. Poco Adagio                                                 | Temă cu variațiuni                                      | 87 măsuri     |
| op. 40                    | Trio cu corn        | I. Andante                                                       | ABA'B'A''                                               | 266 măsuri    |
|                           |                     | III. Adagio mesto                                                | ABA'B'A''                                               | 86 măsuri     |
| op. 51<br>nr. 1           | Cvarte de coarde    | II. Romanze – Poco Adagio                                        | Formă tristrofică cu coda                               | 96 măsuri     |
| op. 51<br>nr. 2           | Cvartet de coarde   | II. Andante moderato                                             | Formă tristrofică modificată AB(c)A'(c')                | 124 măsuri    |

| <b>Nr. de opus</b> | <b>Gen</b>              | <b>Nr. părții/<br/>Indicația de tempo</b>                                    | <b>Formă</b>                                                                                         | <b>Nr. de măsuri</b> |
|--------------------|-------------------------|------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
| op. 60             | Cvartet cu pian         | III. Andante                                                                 | Sonată/Formă tristrofică hibridă                                                                     | 122 măsuri           |
| op. 67             | Cvartet de coarde       | II. Andante                                                                  | Formă tristrofică                                                                                    | 95 măsuri            |
| op. 68             | Simfonie                | II. Andante sostenuto                                                        | Formă tristrofică cu coda                                                                            | 128 măsuri           |
| op. 73             | Simfonie                | II. Adagio non troppo                                                        | Sonată/Formă tristrofică hibridă                                                                     | 104 măsuri           |
| op. 77             | Concert pentru vioară   | II. Adagio                                                                   | Formă tristrofică                                                                                    | 116 măsuri           |
| op. 78             | Sonata pentru vioară    | II. Adagio – Più andante – Adagio come prima                                 | Formă tristrofică cu coda                                                                            | 122 măsuri           |
| op. 83             | Concert pentru pian     | III. Andante                                                                 | Formă tristrofică                                                                                    | 99 măsuri            |
| op. 87             | Trio cu pian            | II. Andante con moto                                                         | Temă cu variațiuni                                                                                   | 170 măsuri           |
| op. 88             | Cvintet de coarde       | II. Grave ed appassionato – Allegretto vivace – Presto                       | ABA'B'A'', cu alternare de secțiuni lente și rapide                                                  | 208 măsuri           |
| op. 90             | Simfonie                | II. Andante                                                                  | Sonată/Formă tristrofică hibridă                                                                     | 134 măsuri           |
| op. 98             | Simfonie                | II. Andante moderato                                                         | Formă de sonată variată fără dezvoltare                                                              | 118 măsuri           |
| op. 99             | Sonata pentru violoncel | II. Adagio affettuoso                                                        | Formă tristrofică cu repriză variată                                                                 | 71 măsuri            |
| op. 100            | Sonata pentru vioară    | II. Andante tranquillo – Vivace – Andante – Vivace di più – Andante – Vivace | Formă ABA'B'A'', cu alternarea secțiunilor lente și rapide, asemănătoare cu o formă de „dublu rondo” | 168 măsuri           |
| op. 101            | Trio cu pian            | III. Andante grazioso                                                        | Formă tristrofică                                                                                    | 109 măsuri           |
| op. 102            | Dublu Concert           | II. Andante                                                                  | Formă tristrofică cu coda                                                                            | 118 măsuri           |

| Nr. de opus | Gen                  | Nr. părții/<br>Indicația de tempo | Formă                                                  | Nr. de măsuri |
|-------------|----------------------|-----------------------------------|--------------------------------------------------------|---------------|
| op. 108     | Sonata pentru vioară | II. Adagio                        | Formă bistrofică, cu argument și contraargument extins | 75 măsuri     |
| op. 111     | Cvintet de coarde    | II. Adagio                        | Sonată/Formă tristrofică hibridă                       | 80 măsuri     |

**Tablelul 1.** Lista părților lente din compozițiile lui Brahms.

## 2. Partea a treia, *Andante*

Pentru a demonstra că anumite trăsături ale acestei părți nu reprezintă „jocul arbitrar al coincidențelor”, articolul meu va aborda patru puncte de analiză: în primul rând, voi discuta pe scurt despre poziția acestei părți în cadrul întregului cvartet; în al doilea, voi aminti câteva caracteristici atipice ale acestei părți; în al treilea rând, voi expune legăturile motivice în cadrul părții; în sfârșit, voi demonstra conexiunile care stau la baza celei de-a treia părți cu alte părți ale Cvartetului. Aceste patru puncte, laolaltă, vor arăta că rețeaua de conexiuni din a treia parte și relațiile acesteia cu alte părți sunt în mod plauzibil intenționate și nu un simplu joc de coincidențe arbitrare.

### 2.1. Poziția acestei părți în cadrul întregului Cvartet

Poziția acestei părți lente în cadrul întregului cvartet este neobișnuită: vine în continuarea celei de-a doua părți, de tip scherzo, și nu o precede. Înainte de acest Cvartet cu pian, Brahms a folosit aceeași ordine în Trioul cu pian nr. 1 op. 8 și în Serenadele sale op. 11 și 16, și de asemenea în Sextetul de coarde nr. 2 op. 36, Trioul cu corn op. 40, Cvartetul cu pian nr. 3 op. 60, Concertul pentru pian nr. 2 op. 83, Trioul cu pian nr. 3 op. 101, precum și în Sonata pentru clarinet op. 120 nr. 2. Comentând modul în care Brahms a dispus părțile într-un număr mare de lucrări, Basil Smallman notează că „ordinea părților lente în raport cu cele de tip scherzo nu este o chestiune aleatorie, ci una de o importanță evidentă pentru schema expresivă a fiecărei lucrări în ansamblu.”<sup>3</sup> În cazul primului său Cvartet cu pian, a doua parte a fost desemnată ca *Intermezzo* și ia aceeași formă ternară ca o parte tipică de scherzo. Smallman consideră că melancolicul *Intermezzo* servește

<sup>3</sup> Smallman, *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*, 88.

drept fundal potrivit pentru maniera atrăgătoare și cuprinzătoare a celei de-a treia părți, *Andante*, care îi urmează.<sup>4</sup> Având în vedere acest lucru, am putea spune că poziționarea acestei părți lente pe a treia poziție în locul celei de-a doua, cum era practica obișnuită, este primul exemplu al unei coincidențe purtătoare de semnificație.

## **2.2. Caracteristici atipice în cadrul părții**

În cadrul părții lente însăși, juxtapunerea gesturilor muzicale discordante, respectiv o piesă corală omofonă și un marș ritmic, poate inițial să nedumerească ascultătorii. Cu tema sa introductivă lirică, această parte se proiectează ca o mișcare lentă tipică într-o compoziție în gen de sonată, până când schimbările aduse la suprafață încep să submineze discursul muzical liric al părții: acestea includ ritmurile punctate și materialul melodic fragmentat (mai degrabă decât încheșat) introdus în măsurile 59-74, care pregătesc ascultătorul pentru următoarea secțiune mediană, *Animato*, la măsura 75.

Secțiunea B în sine este un joc de toposuri incongruente. Pe de o parte, apare un topos de marș: 1) accente metrice puternice; ritmuri punctate; 2) poate fi dirijat în binar, deși inevitabil se schimbă în ternar; 3) un desen format din simbolurile apogiaturilor care conduc spre timpii accentuați, imitând ritmurile tobelor. Totuși, pe de altă parte, violoncelul indică timpii accentuați, stabilind o metrică de 3/4, neobișnuită pentru un topos de marș. Dar și mai puțin caracteristice pentru acest topos sunt nivelurile dinamice *pianissimo* și *piano*; această dinamică conferă secțiunii B lejeritate și un caracter scherzando.

Dar aceste juxtapuneri neobișnuite nu apar izolat în cadrul Cvartetului în ansamblu și, în consecință, nu par a fi întâmplătoare. În schimb, alternanța secțiunilor *Andante* și *Animato* în această parte lentă își găsește paralela în partea precedentă, cea de tip scherzo, în care secțiunea A are calitatea unui cântec coral urmat de o secțiune B care prezintă caracteristici de dans.

Toate aceste trăsături – forma tristrofică și caracterul de scherzo al secțiunii ce aduce a marș – arată că, în multe feluri, mișcarea în sine se aseamănă cu un scherzo. Însă acest caracter de scherzo se păstrează ascuns până la apariția marșului *Animato*. În spiritul glumelor lui Murr, secțiunile A și B sunt „inversate”. Cu alte cuvinte, secțiunea introductivă, cantabilă, este un trio liric, tipic pentru un scherzo, în timp ce secțiunea mediană este un scherzo mai convențional. Această inversare face ca partea să se asemene cu o structură ternară precum trio-scherzo-trio. Servind o funcție dublă, atât a unei părți lente, cât și a unui scherzo, *Andante* juxtapune secțiuni diferite, care sunt într-adevăr rezultate ale unei intenții componistice, și anume modul lui Brahms de a selecta forma. A se vedea tabelul 2 de mai jos pentru o analiză a formei tristrofice a celei de-a treia părți.

---

<sup>4</sup> Smallman, *The Piano Quartet and Quintet...*, 88.

**Secțiunea A (măsurile 1-74)**

|             |      |            |       |                                                                 |                      |           |                      |         |
|-------------|------|------------|-------|-----------------------------------------------------------------|----------------------|-----------|----------------------|---------|
| Nr. măsurii | 1-17 | 17-26      | 27-39 | 40-44                                                           | 44-48                | 48-52     | 52-59                | 59-74   |
| Plan tonal  | Mib  | sol: V – i | Mib   | Mib: I – V                                                      | Secțiune modulatorie | fa: i – V | Secțiune modulatorie | do: V   |
| Plan formal | A    | Punte 1    | A     | Punte<br>(alternarea temei A și a materialului din prima punte) |                      |           |                      | Punte 2 |

**Secțiunea B (măsurile 75-167)**

|             |        |          |                      |        |                              |                          |                    |                                                           |
|-------------|--------|----------|----------------------|--------|------------------------------|--------------------------|--------------------|-----------------------------------------------------------|
| Nr. măsurii | 75-100 | 101-07   | 107-18               | 119-33 | 133-44                       | 144-51                   | 152-62             | 163-67                                                    |
| Plan tonal  | Do     | Lab – Do | Do                   | Do     | do: V – vii <sup>o</sup> 7/V | do: vii <sup>o</sup> 7/V | Do: V (mod major!) | (Do: vii <sup>o</sup> 7/V) – (Mib: Ger <sup>6+</sup> – V) |
| Plan formal | B      | B        | Punte 3 <sup>1</sup> | B      | Punte 3 <sup>2</sup>         | Retranziție              |                    |                                                           |

**Secțiunea A și Coda (măsurile 168-235)**

|             |        |            |         |                                                                               |                     |
|-------------|--------|------------|---------|-------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| Nr. măsurii | 168-83 | 184-93     | 194-207 | 207-18                                                                        | 218-35              |
| Plan tonal  | Mib    | sol: V – i | Mib     | Mib                                                                           | Mib (pedală tonică) |
| Plan formal | A      | Punte 1    | A       | Punte 1 + tema A, ducând la o cadență autentică perfectă finală în măsura 218 | Coda                |

**Tabelul 2.** Analiza formală a Cvartetului cu pian nr. 1, op. 25 (partea a treia) de Brahms.**2.3. Legături motivice în cadrul părții**

Abordarea generală a lui Brahms asupra formei muzicale, conform lui Carl Dahlhaus, este un discurs, în care motivele provin din motive anterioare.<sup>5</sup> În compozițiile sale, modificarea elementelor de suprafață, păstrând în același timp componentele motivice subiacente, nu este un concept necunoscut – de fapt, predilecția sa pentru conexiunea motivică este un aspect intenționat al tehnicii sale creatoare, așa cum a dezvoltat adesea

<sup>5</sup> Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, 50.

analiza schițelor sale. Deși caracteristicile externe ale fiecărei părți pot părea diferite (în special comparând secțiunile *Andante* și *Animato*), conținutul motivic subiacent este în mod constant conectat, așa cum vom arăta în paragrafele următoare. Tema ce deschide cea de-a treia parte joacă un rol crucial în influențarea unității organice a acestei piese, deoarece întreaga parte este îmbinată prin legături tematice intrinseci care conduc și se regăsesc în tema introductivă (Exemplele 1a-1h):

- **Exemplul 1a (melodia introductivă):** A se observa cum Brahms derivă următoarele patru măsuri ale frazei pe baza semitonurilor și cum oferă încheieri similare atât în primele patru, cât și în următoarele patru măsuri.

Ex. 1a. Brahms, Cvartetul pentru pian op. 25/III, măs. 1-8 (tema introductivă).

- **Exemplele 1b și 1c:** Prima punte dintre secțiunea A și reluarea secțiunii A utilizează semitonuri derivate din a doua jumătate (măsurile 5-8) a frazei de introducere. Similar frazei de introducere, și acesta urcă în semitonuri.

variat, din măs. 5-6

Ex. 1b. Brahms, Cvartetul pentru pian op. 25/III, măs. 17-20 (prima punte, vioară).

variat, din măs. 5-6

variat, din măs. 4

Ex. 1c. Brahms, Cvartetul pentru pian op. 25/III, măs. 21-25 (prima punte, pian).

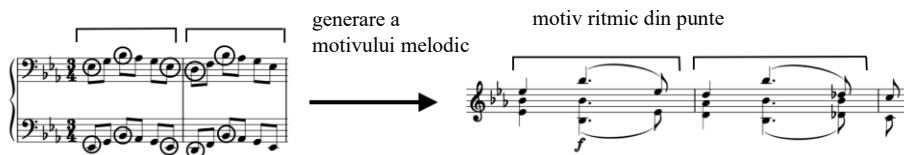
- **Exemplul 1d:** A se observa că, în fraza de introducere, sfârșitul măsurilor 4 și 8 prezintă un salt înainte de a se rezolva treptat descendent. Reluarea secțiunii A are loc cu fragmentări ale acestui sfârșit de frază în salturi, începând cu un salt de cvartă urmat de un mers descendent de trei note (ca în măsura 2), apoi un salt de octavă și o coborâre de două note, urmată de o cvintă ascendentă și o coborâre de o notă.

variat, din măs. 3



Ex. 1d. Brahms, Cvartetul pentru pian op. 25/III, măs. 31-34  
(repriza secțiunii A, frază consecventă, vioară și violoncel).

- **Exemplul 1e:** Contramelodia coardelor la măsurile 40-41 are o dublă proveniență. Din punct de vedere ritmic, derivă de la prima punte, deoarece are același ritm de pătrimi care conduce către pătrimea punctată. Din punct de vedere melodic, descinde din acompaniamentul pianului din tema introductivă. Observați că acompaniamentul pianistic are un profil melodic care începe pe *mi*<sup>b</sup> și urcă o cvintă prin arpegiul lui *Mi*<sup>b</sup> major, urmată de o coborâre care se întoarce la *mi*<sup>b</sup>. A doua măsură continuă să urmeze un profil melodic similar suitor, de la *Re* la *Si*<sup>b</sup>, prin arpegierea acordului de dominantă, urmată de un mers descendent. După cum putem observa, din notele încercuite, contramelodia coardelor derivă din acompaniamentul pianului.



Ex. 1e. Brahms, Cvartetul pentru pian op. 25/III, măs. 1-2 (melodia introductivă, pian);  
și măs. 40-41 (contramelodie, coarde).

- **Exemplul 1f:** Puntea 2 este scrisă într-un stil cvasi-fugato, folosind material preluat din măsurile 3-4. Puntea 2 începe pe un sunet care urcă un semiton și coboară o cvartă, urmată de o terță ascendentă care se rezolvă coborător.

motiv melodic variat din 3<sup>3</sup>.4<sup>2</sup>

A musical score for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.) from Brahms's Piano Quartet No. 1, Op. 25, III. The score shows measures 61-64. The key signature is one flat (F major/D minor). The Violin part has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 63. The Viola and Cello parts have accompaniment with triplets and a piano (*p*) dynamic marking.

Ex. 1f. Brahms, Cvartetul pentru pian op. 25/III, măs. 61-64 (Puntea 2, stretto, coarde).

- **Exemplul 1g:** Această secțiune B este extraordinară prin faptul că păstrează gesturile motivice ale secțiunii A, în ciuda temeii sale complet diferite, similară cu cea a marșului. *Mib-re-mib* din melodia inițială este transformat în *mi-re-mi*, în Do major. La fel, *la-b-sol-fa* în măsura 3 este modificat în *la-sol-fa*.

A musical score for Piano from Brahms's Piano Quartet No. 1, Op. 25, III. The score shows measures 75-78. The key signature is one flat. The tempo is marked *Animato* and the dynamic is *pp*. The score features a complex texture with many sixteenth notes. Above the piano part, there are two melodic transformations: *mib-re-mib* → *mi-re-mi* and *lab-sol-fa* → *la-sol-fa*, both marked as variations from measures 1 and 3.

Ex. 1g. Brahms, Cvartetul pentru pian op. 25/III, măs. 75-78 (tema principală a secțiunii B, pian).

- **Exemplul 1h:** Motivul Punctii 3 are la bază un interval de cvintă micșorată. La o examinare mai atentă, este o inversare a motivului melodic din măsura 33.

inversiune, măs. 33

A musical score for Piano from Brahms's Piano Quartet No. 1, Op. 25, III. The score shows measure 33. The key signature is one flat. The melodic line is a quarter note followed by a half note, with a slur over the half note.

Ex. 1h. Brahms, Cvartetul pentru pian op. 25/III, măs. 107-109 (puntea 3, vioară).

Discuția anterioară ne permite să percepem unitatea organică de-a lungul părții a treia, chiar dacă legăturile între teme nu sunt întotdeauna manifeste. Inițial, materialele din

Exemplele 1 par să prezinte puține relații evidente. Cu toate acestea, la o analiză mai atentă, observăm că sunt păstrate aceleași elemente motivice.

Într-un context istoric mai larg, o mare parte din muzica lui Brahms este ferm înrădăcinată în convențiile clasice ale formelor, genurilor și combinațiilor intense de tehnici clasice și romantice. Cu toate acestea, este remarcabil modul în care Brahms distorsionează adesea aceste procedee din secolul al XVIII-lea, creând discontinuitate între respectarea unui procedeu convențional și aplicarea acestuia într-o anumită lucrare sau într-o anumită împrejurare, pentru a evidenția momentele expresive cheie.<sup>6</sup> În următoarele exemple, vom vedea cum Brahms manipulează stilurile istorice, folosind procedee baroce în context muzical romantic pentru a crea aceste discontinuități. Primul exemplu de acest fel îl găsim în tranziția dintre secțiunile A și B (măsurile 59-74), în care melodia lirică a pasajelor de tip fugato este plasată într-un nou context cu caracter ritmic constant, oferit de acompaniamentul ritmic punctat. Alte exemple se găsesc în cele două punți *fortissimo* din secțiunea B, primul (măsurile 107-18) trece înapoi într-un marș *fortissimo* cântat de coarde, iar cel de-al doilea (măsurile 133-43) trece în zona de retransiție (măsurile 138-43). Ca și în cazul precedent, ideea muzicală fugato în aceste două cazuri este opusă ritmului de triolet, creând de data aceasta o discontinuitate puternică față de subdiviziunea anterioară de șaisprezecimi. În aceste cazuri, Brahms a modelat aceste pasaje ca scurte expoziții fugato, care cedează rapid locul omofoniei. Aceste pasaje sunt exemple ale felului în care Brahms își expune stilul savant în slujba articulării structurii – pentru a obține coerența motivică și formală a mișcării.<sup>7</sup>

Un alt mod în care Brahms distorsionează convențiile clasice poate fi văzut în felul în care concepe repriza. Pentru a crea un moment extrem de expresiv, Brahms ascunde frecvent începutul reprizei prin reluarea materialului muzical într-un mod difuz. Acest lucru produce adesea efectul realizării întârziate a faptului că repriza a început deja. În a treia mișcare, de exemplu, revenirea secțiunii A este mascată – melodia este intens ornamentată cu sunete străine de armonie; notele sunt legate peste timpii accentuați; figurațiile din acompaniament se desfășoară în triolete; armonia se plasează în zona dominantei mai degrabă decât în cea a tonicii. Doar 4 măsuri mai târziu devine mai clar că secțiunea A a revenit, dar este încă ușor acoperită de tiparul de triolete din acompaniamentul pianistic. Revenirea secțiunii A apare doar treptat, până când, în final, toate elementele secțiunii A sunt confirmate în măsura 176, nouă măsuri după începutul „voalat” al reprizei. În esul său, „Brahms and Reminiscence”, William Mahrt, conferențiar la Universitatea Stanford, denumeste această procedură „reminiscență, a cărei calitate este o savurare a realizării întârziate a semnificației unui eveniment trecut.”<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Mahrt, „Brahms and Reminiscence: A Special Use of Classic Conventions”, 75-76.

<sup>7</sup> Alte exemple pot fi găsite în articolul Smith, „Brahms and Subject/Answer Rhetoric”.

<sup>8</sup> Mahrt, „Brahms and Reminiscence: a Special Use of Classic Conventions”, 80.

## 2.4. Legături subiacente cu alte părți ale Cvartetului

Pentru a arăta că a treia parte este foarte bine integrată în întreaga lucrare, în ciuda trăsăturilor sale neobișnuite din perspectiva toposurilor și a formei, voi demonstra conexiunile de bază ale mișcării lente cu alte părți ale Cvartetului.

### 2.4.1. Legătura cu prima parte

Referindu-ne la tabelul 2, prima secțiune a formei tristrofice constă din două secțiuni mici, care sunt legate între ele și conectate printr-o punte de opt măsuri. Cele opt măsuri (măsurile 17-26) joacă un rol crucial în acest proces integrator. Pasajul pare a fi o tranziție deoarece:

- 1) Este impregnat de cromatism;
- 2) Este alcătuit pe baza fragmentării tematice;
- 3) Urmează cercul cvintelor, cu pedale lungi pe *re* (dominanta lui sol minor) și *sol*.

Cu toate acestea, de un interes deosebit aici este faptul că puntea nu produce nicio modulație; în schimb, prin reluarea temei introductive, ea pur și simplu se întoarce în tonalitatea de bază, Mi<sup>b</sup> major. Se impune o întrebare importantă: are vreun sens ca Brahms să folosească o secțiune de punte redundantă, care stabilește un context tonal diferit de sol minor și una care nu are nicio legătură cu acea zonă a tonalității? Considerăm că da. Cea mai plauzibilă explicație este că scopul principal al lui Brahms în prima punte ar fi să facă o aluzie subtilă la sol minor, tonica generală și tonalitatea primei părți a Cvartetului, mai degrabă decât să realizeze o modulație.

Legătura cu prima parte a Cvartetului este confirmată în continuare de planul tonal din repriza acesteia, unde tema secundară nu se afirmă pe tonică, așa cum ar dicta practica clasică, ci mai degrabă pe medianta inferioară, Mi bemol major, prefigurând astfel tonalitatea secțiunii A a părții *Andante*. Tabelele 3a și 3b de mai jos arată modul în care blocul tematic secund al reprizei primei părți indică schemele tonale ale mișcării *Andante*.

|               |                 |                                |
|---------------|-----------------|--------------------------------|
| Nr. de măsură | 281-88          | 289-304                        |
| Plan tonal    | Mi <sup>b</sup> | Mi <sup>b</sup> — (sol: V – i) |
| Plan formal   | S <sup>1</sup>  | S <sup>2</sup>                 |

**Tabelul 3a.** Brahms, Cvartetul cu pian op. 25/I, bloc tematic secund

|               |      |            |       |                                                                 |                         |           |                         |         |
|---------------|------|------------|-------|-----------------------------------------------------------------|-------------------------|-----------|-------------------------|---------|
| Nr. de măsură | 1-17 | 17-26      | 27-39 | 40-44                                                           | 44-48                   | 48-52     | 52-59                   | 59-74   |
| Plan tonal    | Mib  | sol: V – i | Mib   | Mib: I – V                                                      | secțiune<br>modulatorie | fa: i – V | secțiune<br>modulatorie | do: V   |
| Plan formal   | A    | Punte 1    | A     | Punte<br>(alternarea temei A și a materialului din prima punte) |                         |           |                         | Punte 2 |

**Tabelul 3b.** Brahms, Cvartetul cu pian op. 25/III, secțiunea A

Odată ajunși în repriză, în tonalitatea tonică, înlănțuirea armonică în Mib major (bVI) este un gest tonal neașteptat. Din nou, gestul armonic neortodox al lui Brahms se dovedește a fi pe deplin intenționat dacă este privit prin prisma legăturii cu alte părți ale genului. Aceste manipulări ale centrelor tonale în cadrul părților și între ele derivă din practicile lui Franz Schubert, a cărui muzică l-a influențat foarte mult pe Brahms în așa-zisa „primă maturitate”, când a fost compus Cvartetul în sol minor.

## 2.4.2. Legătura cu partea a doua

La fel, ariile tonale ale secțiunii B, *Animato*, din partea a treia, Do – Lab – Do, au fost anticipate de mișcarea anterioară, *Intermezzo*, care, de asemenea, trece de la do minor la Lab major și înapoi la do minor (comparați tabelele 4a și 4b). În plus, atât în partea a doua, cât și în a treia a Cvartetului întâlnim o relație similară în schema lor generală ternară: Mib – Do – Mib (partea a treia) și do – Lab – do/Do (partea a doua), unde secțiunile mediane ale ambelor părți sunt plasate în modul major al mediantei inferioare (comparați tabelele 4a și 4c).

|               |                                        |                   |                                        |                   |
|---------------|----------------------------------------|-------------------|----------------------------------------|-------------------|
| Nr. de măsură | 1-116                                  | 117-192           | 193-308                                | 309-321           |
| Plan tonal    | do                                     | Lab               | do                                     | Do                |
| Plan formal   | Intermezzo<br>(Allegro, ma non troppo) | Trio<br>(Animato) | Intermezzo<br>(Allegro, ma non troppo) | Coda<br>(Animato) |

**Tabelul 4a.** Brahms, Cvartetul cu pian op. 25/II.

|             |        |          |                      |        |                      |                |                          |                                                 |
|-------------|--------|----------|----------------------|--------|----------------------|----------------|--------------------------|-------------------------------------------------|
| Nr. măs.    | 75-100 | 101-07   | 107-18               | 119-33 | 133-44               | 144-51         | 152-62                   | 163-67                                          |
| Plan tonal  | Do     | Lab – Do | Do                   | Do     | do: V –<br>vii°7/V   | do:<br>vii°7/V | Do: V<br>(mod<br>major!) | (Do: vii°7/V) –<br>(Mib: Ger <sup>6+</sup> – V) |
| Plan formal | B      | B        | Punte 3 <sup>1</sup> | B      | Punte 3 <sup>2</sup> |                | Retranziție              |                                                 |

**Tabelul 4b.** Brahms, Cvartetul pentru pian op. 25/III, secțiunea B.

|             |                          |                |                           |                        |
|-------------|--------------------------|----------------|---------------------------|------------------------|
| Nr. măs.    | 1-74                     | 75-167         | 168-218                   | 218-235                |
| Plan tonal  | Mib                      | Do             | Mib                       | Mib                    |
| Plan formal | A<br>(Andante, con moto) | B<br>(Animato) | A<br>(*Andante, con moto) | Coda<br>(Poco Animato) |

**Tabelul 4c.** Cvartetul cu pian op. 25/III, întreaga parte.

Desigur, relațiile de terță sunt omniprezente de-a lungul muzicii secolului al XIX-lea și sunt mai ales pronunțate în muzica lui Schubert, ale cărui practici armonice și forme de sonată l-au influențat foarte mult pe Brahms. Cu toate acestea, având în vedere faptul că Brahms era foarte interesat să creeze conexiuni între părțile din cadrul genului, relațiile tonale similare dintre mișcărilor interioare ale Cvartetului sugerează cel mai probabil o coincidență purtătoare de semnificație, nu doar o întâmplare accidentală.

### 2.4.3. Legătura cu partea a patra

Un alt topos familiar din muzica lui Brahms, stilul maghiar, ilustrează aceeași idee. În discuțiile despre *style hongrois* din muzica lui Brahms, partea a patra a acestui Cvartet cu pian este adesea citată deoarece titlul său italian, *Rondo alla Zingarese*, este o referire explicită la practicanții săi prin excelență, romii maghiari sau țigani. Chiar și așa, este important să recunoaștem că Brahms, compozitor care a fost fascinat de stilul maghiar, a utilizat probabil toposul *style hongrois* și în alte lucrări ale sale, fără să menționeze acest lucru în titlu.

În cea mai mare parte a secțiunii A din partea lentă a opusului 25, mai precis în partitura violei, sunt ascunse gesturi maghiare ale ritmului sincopat neaccentuat *alla zoppa*. La prima vedere, acest ritm sincopat pare a fi plasat în „contextul greșit” al unei melodii cantabile în *Andante*, chiar dacă Brahms a vrut ca aceasta să fie pur și simplu una

dintre conexiunile motivice cu prima parte. Sincopa este greu de recunoscut fără să ne uităm la partitură, pentru că nu este primul lucru pe care, ca ascultători, l-am remarca. Totuși, acest ritm *alla zoppa* merită menționat, deoarece nu este prima dată când Brahms îl folosește într-o parte a Cvartetului în sol minor; fusese deja întrebuițat în prima parte. Prin acest joc arbitrar al coincidențelor și prin ascunderea ritmului *alla zoppa* la violă, Brahms ar putea confirma asocierea primei părți cu elementul maghiar, care va deveni în cele din urmă intens pronunțată în partea finală.

Secțiunea B a celei de-a treia părți, împărțind caracteristici similare cu deschiderea celei de-a doua părți a Simfoniei în Do major a lui Schubert, seamănă îndeaproape cu tipul „strâns, giusto” al genului *verbunkos*, pe care Csilla Pethő îl expune în articolul său despre această temă;<sup>9</sup> Pethő menționează că acest tip „nu apare direct, ci sublimat.”<sup>10</sup> Într-o manieră stilizată, secțiunea de marș *Animato* face aluzie la stilul maghiar cu ritmurile sale punctate, asemănările motivelor circulare și timpul patru accentuat (măsurile 76-77 și 86-87). Aluziile indirecte ale lui Brahms la toposul maghiar din această parte nu urmăresc poate coloritul exotic, ci sunt incluse pentru a lega organic toate părțile primului Cvartet cu pian printr-un proces motivic de desfășurare a toposului *style hongrois*, care culminează în cele din urmă în partea a patra. Legătura cu a patra parte poate fi stabilită și mai departe prin utilizarea similară a pasajelor fugato în măsurile 311-319 și 330-351.

## Concluzii

Mi-am început articolul cu o frază din romanul lui Hoffmann – „jocul arbitrar al coincidențelor”. Departe de a fi întâmplătoare, aceste construcții intenționate în cadrul procedurilor compoziționale ale lui Brahms se manifestă în a treia parte prin: poziția sa neobișnuită în cadrul cvartetului, apariția unor gesturi muzicale neortodoxe în anumite locuri, distorsiunea convențiilor clasice, planurile tonale neobișnuite din cadrul diverselor forme și referiri indirecte la stilul maghiar. Înțelegerea jocului de coincidențe și intențiile lui Brahms în această parte ne permit să prețuim conexiunile motivice, armonice și topice în lumina plasării lor de-a lungul întregului Cvartet cu pian.

---

<sup>9</sup> Influența maghiară în literatura lui Schubert este analizată în profunzime în p. 252-80 ale articolului. Pethő, „«Style Hongrois»...”.

<sup>10</sup> Pethő, „«Style Hongrois». Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert”, 268.

## **Bibliografie**

- Dahlhaus, Carl. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Traducere de Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Kinderman, William. „«Capricious Play»: Veiled Cyclic Relations in Brahms’s Ballades op. 10 and Fantasies op. 116”. În *Bach to Brahms: Essays on Musical Design and Structure*, editat de David Beach și Yosef Goldenberg, 115-31. New York: University of Rochester Press, 2015.
- Mahrt, William P. „Brahms and Reminiscence: a Special Use of Classic Conventions”. În *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, editat de Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy și William P. Mahrt, 75-112. New York: Pendragon Press, 1992.
- Pethő, Csilla. „«Style Hongrois». Hungarian Elements in the Works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 41, nr. 1-3 (2000): 199-284.
- Sisman, Elaine R. „Brahms’s Slow Movements: Reinventing the Closed Forms”. În *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*, editat de George S. Bozarth, 79-103. New York: Oxford University Press, 1990.
- Smallman, Basil. *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Smith, Peter H. „Brahms and Subject/Answer Rhetoric”. *Music Analysis* 20, nr. 2 (2001): 193-236.

*Traducere de Dora Felicia Barta*