

## CREAȚIA BEETHOVENIANĂ. SINTEZĂ ȘI PREFIGURARE STILISTICĂ

### Muzica între baroc, clasic și romantic

Elasticitatea semantică a termenilor stilistici nu mai reprezintă o noutate, nici accepțiunile multiple ale termenilor de clasic, clasicism, clasicitate<sup>4</sup>. Cu riscul pedanteriei odată asumat, nu vom omite totuși o succintă prezentare a acestor concepte de stil, așa cum muzica le-a preluat din istoria artei. **Noțiunea de clasic** bunăoară, provenind terminologic de la latinescul „classicus” (adjectiv din substantivul „classis”, desemnând cetățenii clasei sociale superioare, așadar descriind ceva ce aparține rangului celui mai înalt), conține fie semnificația *conformității față de cele mai înalte exigențe* ale gustului unui anume public (aristocratic), fie ideea de *vechime* (în opoziția dintre clasic și modern), fie pe aceea de *model, autoritate, caracter, exemplar* (putem afirma despre Mozart că este un clasic al secolului XVIII, dar și despre Arnold Schönberg că este „clasicul” secolului XX). Istoric vorbind, clasicul devine curent literar încă din secolul XVII (*Querelle des anciens et des modernes*) în spațiul francez (este suficient să-i amintim pe marii tragedieni Racine și Corneille), revigorând anumite idealuri ale clasicismului antic grec, extinzându-se apoi la enciclopediștii și iluminiștii francezi Voltaire, Diderot, Rousseau. Cultivând *ordinea, claritatea, precizia arhitecturală, aspectele stabile, senine, apolinice, armonia și unitatea, spiritul moderat, rațiunea, echilibrul*, această orientare clasică franceză este numai o ipostaziere istorică a clasicului văzut ca o *constantă* ce revine periodic în istoria culturii umane, în acest caz particular, *concomitent cu barocul german*. Această *coexistență a două stiluri opuse, clasic și baroc*, a dat naștere la discuții

<sup>4</sup> Vezi George Călinescu, Matei Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vianu, *Clasicism, Baroc, Romantism*, Ed. Dacia, Cluj, 1971.

contradictorii și fertile în istoria artelor și a literaturii, iar cum muzica a reflectat (ca întotdeauna) mai târziu tendința stilistică predominantă în domeniile conexe, preluând anumite idealuri estetice din ele, confuzia terminologică se mărește aici. De pildă, istoriografia muzicală încă nu și-a depășit total prejudecățile, numind global creația dintre (aproximativ) 1600 și 1750 drept barocă, deși suficiente argumente vin în sprijinul clasicismului unui Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) sau Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764), ori pentru definirea unor trăsături clasice la compozitori precum Corelli, Vivaldi sau Händel, toți aceștia fiind altfel înglobați în „Barocul muzical”.

Pătrunderea termenului de clasic în principalele limbi europene se definitivează în secolele XVI – XVII, consacându-se în dicționare și înmulțindu-și permanent sensurile, nuanțele semantice. Poeții francezi ai secolului XVII nu s-au considerat însă clasici, deși accepțiunea istorică modernă a noțiunii consideră direcția literară din Franța acelei epoci drept clasică. Din *clasic* (adjectiv) va deriva *clasicismul* (substantiv) care, la începutul veacului XIX, desemnează adeziunea la o doctrină estetică precizată și devenită conservatoare, cu o nuanță peiorativă în viziunea romantică (ce contrazice multe din aspectele clasicismului), îndeosebi germană – a lui Herder sau a fraților Schlegel. De altminteri, încă spre sfârșitul secolului XVIII (așadar concomitent cu Mozart și Haydn în muzică), curentul romantic se face simțit prin acea mișcare *Sturm und Drang* – Furtună și Avânt –, prin transformarea de optică asupra *sentimentului naturii*, asupra *goticului* (criticat de clasici), prin deplasarea accentului spre *tumulul sentimentului*, spre *subiectivitate*. Iar Goethe, acoperind cu vasta sa creație tendințe clasice și romantice, oferă o definiție teoretică a clasicului și romanticului, desprinzând conceptele din sfera implicațiilor istorice, temporale și privindu-le ca pe categorii tipologice (constante stilistice), atemporale.

**Interferența stilurilor** este evidentă în această perioadă (ca în mai toată istoria muzicii), iar conștientizarea „impurității” stilistice a unui moment dat va obliga la mai multă suplețe în descrierea unui compozitor. Se vorbește adesea de „criza romantică” a lui Haydn sau Mozart, nimic altceva decât o subiectivizare a

expresiei care nu s-ar înscrie în canoanele clasice. Dar poetica muzicală tocmai astfel își dovedește valoarea, dând naștere ambiguităților în interpretare, dat fiind că nu poate fi prinsă în tipare fixe, prestabilite.

Așadar, nu se pot trasa limite cu strictețe între baroc, clasic și romantic, nici ca atitudini estetice, nici în perioadele istorice de tranziție dintre aceste stiluri, de unde și confuzia terminologică a „preclasicismului”. Unii îi numesc „preclasici”, de-a valma, pe toți compozitorii baroci, ceea ce provoacă o enormă confuzie, minimalizând bunăoară pe un Bach sau Händel. Alții îi numesc, mai just, „preclasici” pe acei creatori din jurul mijlocului de secol XVIII, în a căror muzică se simte pregnant amestecul de stiluri propriu unei perioade instabile, de trecere – cum ar fi reprezentanții școlii de la Mannheim (Johann Stamitz, Franz Xaver Richter, Christian Cannabich, Karl Joseph Toeschi, Ignaz Holzbauer, Anton Fils și, mai târziu, Carl Stamitz, fiul lui Johann), Giovanni Battista Sammartini, fiii lui Bach sau tatăl lui Mozart, Leopold.

Pe de altă parte, schimbarea de la gramatica muzicală a barocului la aceea a clasicismului vienez este mult mai spectaculoasă comparativ cu aceea de la clasicism la romantism: sistemul tonal rămâne unificator, însă noua sintaxă preferată de clasici, **omofonia**, înlocuiește în preferințe **polifonia**, predominantă până atunci. Desigur că lucrurile trebuie înțelese din nou nuanțat: așa cum între 1600 și 1750 melodia acompaniată și suprapunerile complicat-polifonice coexistaseră, la fel se întâmplă și după 1750, însă cu o inversare a raportului, balanța înclinând acum spre omofonie. Este adevărat că simplificarea maximă propusă de „stilul sensibil”, ecou al rococoului din plastică, va conduce spre mari diferențe de expresie între ultimele creații bachiene (*Arta Fugii*, de o complexitate polifonică inegalabilă) și, contemporane cu acestea, primele lucrări haydniene, afirmând zona divertismentului pentru care doar melodia acompaniată, accesibilă și fredonabilă este potrivită. Dar treptat, fiecare dintre clasicii vienezi va integra în discursul muzical, cu o frecvență din ce în ce mai sporită, pasaje și forme polifonice – știut fiind faptul că și Haydn, și Mozart, și Beethoven studiaseră contrapunctul din partituri de Bach și Händel. După 1770, sinteza clasică între

omofonie și polifonie conduce spre realizări artistice excepționale – dintre care amintim doar unele secțiuni de fugato, fugile din cvartetele de coarde haydniene, din finalul *Simfoniei Jupiter* (fuga-sonată) sau din *Recviemul* de Mozart.

Polifonia ce culminase în prima jumătate a secolului XVIII este revigorată în tiparele clasice, cu noi aspecte, și va constitui o latură esențială a stilului beethovenian (mai ales a celui târziu), dovadă rămânând formidabilele structuri de fugi din sonatele pentru pian (vezi *Hammerklavier*), din cvartetele de coarde (vezi *Marea Fugă op. 133*) sau din *Missa Solemnis*.

În strânsă legătură cu predominanța omofoniei, **noi genuri și forme muzicale** vor traversa muzica clasică, de la sonata pentru pian sau două instrumente (pian și vioară, pian și violoncel), trioul (cu pian, vioară, violoncel cel mai adesea, dar și în alte componente), cvartetul de coarde (mostră de formație în „miniatură” a compartimentului orchestral de coarde – vioara 1, vioara a 2-a, violă, violoncel) și până la lucrări camerale mai ample sau la concertul instrumental (pentru pian și orchestră, vioară și orchestră, dar destinat și altor soliști – clarinet, flaut-harpă, fagot); de la simfonia (inclusiv cea de tip concertant, cu soliști, reminiscență a *concerto*-ului *grosso* baroc) atât de definitorie pentru cei trei clasici la celălalt gen de amploare (de data aceasta însă scenică) – opera –, parcurgând un drum specific în evoluția dinspre modelele italiene, *seria* și *buffa*, spre *singspiel*-ul din spațiul german, în sinteza ce va conduce în finalul clasicismului spre opera națională germană (*Flautul fermecat*, *Fidelio*). Poate că alte numeroase genuri nu ating o pondere în aceeași măsură hotărâtoare în preocupările lui Haydn, Mozart și Beethoven, însă miniaturile instrumentale (teme cu variațiuni, rondouri, bagatele și alte piese pentru pian) sau cele vocale (liedurile), uverturile care vor fi extrase din muzica de operă, de scenă, de balet spre o funcționalitate de sine-stătătoare, de „concert”, își au un loc bine precizat în contextul creației clasice și reprezintă prefigurări ale unor tendințe afirmate din plin de către compozitorii romantici.

Dacă forma de fugă reprezenta în epoca anterioară a Barocului chintesența gândirii structurale (și nu numai, ci totodată a gândirii

teologice, filosofice), acum forma prin excelență clasică devine aceea de sonată – în legătură cu care s-a făcut deseori analogia filosofică între modul de a trata tema I, tema a II-a și dezvoltarea lor cu teza-antiteza și sinteza. **Structura sonatei** este implicată aproape întotdeauna în prima parte, eventual și într-a doua (sonată fără dezvoltare) sau în ultima parte (uneori în ipostaza de rondo-sonată) a genului de sonată, a cvartetului, a concertului sau simfoniei. Ea constituie acel spațiu de dezbateră a ideilor clasice, punând în complementaritate (și nu atât în opoziție „masculină”/„feminină”, cum se afirmă îndeobște) două teme principale (sau două grupuri tematice), spre deosebire de principiul monotematic ce guvernase în baroc. Nu este aici locul unei teorii a formei de sonată, dar vom remarca doar faptul că secțiunile sale – expoziția (cu tema I, punte, grupul tematic secund), dezvoltarea (cu diverse faze de transformare și modificare a elementelor tematice prezentate în expoziție) și repriza (cu sau fără codă) – nu reprezintă doar simple scheme arhitectonice, ci ele trebuie înțelese în strictă conexiune cu **armonia clasică**, așadar cu sistemul de funcții ale tonalității, cu modulațiile ce conferă muzicii dramaturgia necesară a tensiunilor și relaxărilor în succesiunea disonanțelor și consonanțelor, fiecare dintre cei trei compozitori individualizându-se stilistic și din acest punct de vedere.

Alături de forma de sonată, provenind de altfel din experimentele și eforturile unor creatori predecesori clasicii vienezi, precum Domenico Scarlatti sau Carl Philipp Emmanuel Bach, și alte structuri, în continuitate sau în contrast cu epoca barocă, vor fi preferate în discursul clasic: cea variațională (dar nu polifonică, precum ciaccona sau passacaglia, ci omofonă, de tip ornamental sau de caracter), cea de lied (tripartit simplu sau compus, propriu părților lente, dar și menuetelor sau *Scherzourilor* din genul de sonată, cvartet sau simfonie), de rondo (cu caracteristica alternanță între refren și cuplete) ș.a.

Toate aceste forme și genuri rămân însă doar instrumentarul cu care Haydn, Mozart și Beethoven își vor exprima configurațiile creatoare, doar tiparele potrivite pentru a înfățișa conținutul

semantic al muzicii care, de altminteri, le va modifica în continuu, cizelându-le și oferind analiștilor ulteriori atâtea „excepții de la regulă” în micro- și macrostructura pieselor.

## Cei trei „clasici vienezi”: Haydn, Mozart, Beethoven

Ideea de clasicism vienez muzical, reprezentat de triada Haydn-Mozart-Beethoven, s-a încetățenit în scrierile germane ale secolului XIX prin analogie cu *Clasicismul de la Weimar*, creat de Goethe și, într-o mai mică măsură, de Schiller. Dar, de-a lungul vremii, păreri critice au diferit mult chiar în cadrul unui stil „stabil” precum cel clasic: bunăoară, Friedrich Blume extinde granițele clasicismului de la mijlocul secolului XVIII până în primele decenii ale secolului XIX, incluzând și creația lui Schubert, și arată (pe bună dreptate) diversitatea stilistică a muzicii de la moartea lui Bach și până la dispariția lui Beethoven (1750 – 1827)<sup>5</sup>. Pe de altă parte, Charles Rosen restrânge stilul clasic în principal la lucrările instrumentale de maturitate ale lui Haydn, Mozart, Beethoven<sup>6</sup>. Acestea ar marca aproximativ perioada cuprinsă între *Cvartetele op. 33* de Haydn și marea triadă de *Cvartete de coarde (op. 130-131-132)*, din finalul creației beethoveniene, când formele clasice sunt depășite spre deintegrarea lor.

Este binecunoscută poziția lui Haydn de „deschizător de drumuri”, experimentator și autor al idiomului muzical clasic. Prin 1770, în mare măsură și datorită influenței curentului preromantic *Sturm und Drang*, Haydn combină tonul stilului „galant”, preponderent armonic-omofon, cu profunzimea polifonică moștenită din epoca abia apusă (îndeosebi de la Bach). Evoluția sa continuă însă prin depășirea patosului de tip *Sturm und Drang* și asimilarea travaliului tematic, a calităților dezvoltătoare, parțial de la Carl Philipp

<sup>5</sup> Vezi Friedrich Blume, *Klassik*, în *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Kassel, Bärenreiter, 1974, pag. 233 – 306.

<sup>6</sup> Vezi Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber&Faber, London, 1990.

Emanuel Bach, cel mai celebru dintre copiii muzicieni ai lui Johann Sebastian Bach, care, în contemporaneitatea lui Haydn și Mozart, fundamenta forma prin excelență clasică, cea de sonată.

În deceniile 8 și 9 ale veacului al XVIII-lea, Mozart „însoțește” demersurile haydniene cu amprenta sa specifică asupra clasicismului muzical. Sunt incontestabile permanentele interferențe, interinfluențe între acești doi muzicieni aparținând practic unor generații diferite și unor tipuri categoriale diverse de creatori. Haydn (născut în 1732) și-a cizelat pe parcursul a circa jumătate de secol tehnica de compoziție, fără a poseda spectaculosul talent inefabil al lui Mozart (născut în 1756), consumat mult mai repede. Permanent însă, fiecare dintre cei doi muzicieni a privit la capodoperele celuilalt cu firească admirație; este suficient să rememorăm ciclul de șase *Cvartete* dedicate de Mozart lui Haydn.

În ambele cazuri, existența unei gramatici unificatoare, precum cea a tonalității și a formelor sau a genurilor aferente, a însemnat posibilitatea de perfecționare a unui meșteșug componistic. Astăzi sunt depășite teoriile unilaterale ale „revelației geniului” la Mozart, sau chiar la Haydn (în binecunoscutele și involuntar comicele sintagme de „părinte al simfoniei” sau „al cvartetului de coarde”). Geniul se adaugă doar cunoașterii acelor mecanisme subtile de limbaj (ce sunt acum, la începutul secolului XXI, în continuare explorate și demontate de cele mai diverse sisteme de analiză): la Haydn, mai mult în chip autodidact, iar la Mozart, grație educației temeinice primite de la Leopold Mozart încă din primii ani ai copilăriei. E adevărat, aptitudinile uluitoare ale copilului minune sunt incontestabile, dar nu trebuie minimalizat nici travaliul de grădinar al tatălui.

Universalitatea atinsă de muzica lui Haydn și de cea a lui Mozart, încă din timpul vieții, este suficient de elocventă atât pentru gustul public pentru creația contemporană lui, cât și în ceea ce privește prolixitatea celor doi. Ei răspund cerințelor unor contracte cu diverși aristocrați, dar și solicitărilor de consum muzical public (dovadă relațiile speciale stabilite de Haydn cu Londra sau de Mozart cu Praga, în consecință, scrierea unor comenzi devenite capodopere, precum *Simfoniile Londoneze* sau opera *Don Giovanni*). Limbajul clasic consacrat va fi astfel

acceptat prin calitățile sale esențiale: *omofonia accesibilă, importanța ritmului armonic în articularea arhitecturilor sonore, modulația în crearea arcurilor de tensiune/detentă expresivă; dinamica și culoarea orchestrală sau vocală, folosită în scopuri tematice, mixtura specifică spiritualității vieneze între trăsături comice și dramatice* (exemplul cel mai celebru fiind genul de *dramma giocoso*, experimentat de Haydn și împlinit de Mozart în opera *Don Giovanni*).

Arta lui Haydn – ce și-a păstrat, de la divertismentele timpurii până la oratoriul *Anotimpurile*, nuanța vieneză – a avut și acea calitate a accesibilității aducătoare de popularitate, iar Mozart a fost mereu conștient de balanța între banal și rafinement, între elevație și accesibilitate. La rândul său, Beethoven pornește, în prima sa perioadă creatoare, pe un drum componistic în directă continuitate cu ceilalți doi clasici, poate și din dorința de a avea succes (îndeosebi cu lucrările pianistice). Curentul muzical de după Revoluția franceză i-a dat alte impulsuri, incluzând mesajele „extramuzicale” din *Simfonia Eroică* și din alte lucrări. Iar apoi, controversesele cu privire la „clasicismul” sau „romantismul” beethovenian din creațiile de maturitate și târzii nu fac altceva decât să sublinieze ambiguitatea definirii stilistice a unui creator plasat între două epoci, în stadiul de tranziție dintre acestea, care niciodată nu va putea fi cu precizie delimitat. De aceea, *Beethoven – ultimul clasic vienez* și *Beethoven – primul compozitor dintre romantici* sunt două afirmații în egală măsură adevărate și deloc excluzându-se una pe cealaltă.

Fără îndoială, distanța între atitudinile creatoare ale lui Haydn, Mozart și Beethoven este considerabilă: de la creațiile „în serie”, experimentând posibilitățile unui gen anume (simfonia, de pildă), se va tinde spre conștiința unicității fiecărei lucrări, spre modificarea tiparului exersat deja, extinderea și individualizarea sa. Așa ceva se observă comparând cele 104 simfonii de Haydn cu cele 41 mozartiene și, în fine, cu cele 9 de Beethoven: fie și numai diminuarea progresivă a „cantității” este elocventă. Expresia „moderată”, echilibrată, unitatea stilului clasic sunt abandonate treptat de Beethoven în favoarea unor trăsături de formă și conținut romantice. Nu este lipsit de semnificație nici simplul fapt

cronologic al contemporaneității lui Beethoven nu doar cu Haydn și Mozart, dar și cu prima generație de muzicieni romantici: în definitiv, Carl Maria von Weber se stinge din viață cu un an înainte de Beethoven (1826), iar Franz Schubert, cu un an după (1828).

Și, pentru a încheia această succintă privire asupra clasicismului vienez, trebuie subliniată, o dată în plus, *universalitatea* limbajului ce a traversat această perioadă. Derivată din sinteza unor trăsături ale muzicii europene – italiene, franceze și germane –, ce în Baroc erau cu mult mai diferențiate, universalitatea muzicii clasice, într-un grad neatins de atunci încoace în cadrul unui anume stil, este demonstrată de idiomul cosmopolit, practicat în toate marile centre culturale europene, difuzat prin tipărituri și copii în teritoriul Europei Occidentale și rămas până astăzi model de „clasicitate”.

## Repere stilistice beethoveniene

Sursele stilistice ale creației beethoveniene provin, desigur, în primul rând, de la Haydn și Mozart. Primul influențează prin ideile tematice bine conturate, prin modulațiile surprinzătoare. Al doilea reprezintă un ideal artistic mai cu seamă prin ultimele simfonii și concerte de pian, cvartetele din 1785, *Nunta lui Figaro*, *Don Giovanni* sau *Flautul fermecat*, prin definirea „personalității” unor tonalități ca *do minor* (pentru tragic) și *mi bemol major* (pentru „imperial”), ca *fa major* (pentru „pastoral”) și *mi major* (expresia lui Sarastro devine cea de serenitate a unor *adagio*-uri beethoveniene). Alte două axe stilistice – Gluck-Cherubini și Bach-Händel – mai pot fi detectate în stilul personal al ultimului vienez clasic: prima, prin tradiția nobilă și eroică a operei seria, vizibilă nu doar în *Fidelio*, dar și în unele pasaje dramatice instrumentale; cea de-a doua, prin tehnica polifonică, studiată în *Clavecinul bine temperat*, și monumentalitatea construcțiilor sonore.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> În 1801, pe Beethoven îl entuziasmează proiectul editorului Hoffmeister de a publica operele (cvasinecunoscute) ale lui Johann Sebastian Bach, iar în 1809 îi cere editorului Breitkopf să-i procure tot ceea ce se poate din lucrările lui J.S. Bach,

Deschizând aici o paranteză pentru a detalia caracterul unei tonalități reflectat în anumite piese, o incursiune prin *do minorul* beethovenian pare a fi suficient de elocventă pentru importanța sa psihologică: *Trioul op. 1 nr. 3*, *Concertul nr. 3 pentru pian, a V-a Simfonie*, *Sonatele pentru pian „Patetica”* și *op. 111*, *Sonata pentru pian și vioară op. 30 nr. 2*, *Cvartetul op. 18 nr. 4 ș.a.*, toate, piese ce evocă spiritul tragic, sumbru și energic totodată, dar și un spirit al forței, al deciziei, al îndrăzneții. Nu este ne semnificativ faptul că Haydn aprecia *Triourile op. 1*, considerând totodată că publicul nu l-ar înțelege pe acela în *do minor* date fiind extremele de tempo, de dinamică, acțiunea cromatică locală, în consecință, emoționalitatea neconvențională a acestei muzici. Dar Beethoven a continuat până la sfârșitul vieții să exploreze patosul *do minorului*. De fapt, era unica tonalitate minoră folosită pentru piesele întregi până pe la *opus 30*, dat fiind că *re minorul* apărea doar în părți lente ale unor cicluri de sonată sau cvartet (în *op. 10 nr. 3*, *op. 18 nr. 1* sau *op. 31 nr. 2*).

În creația instrumentală a lui Beethoven culminează cea nouă direcție stilistică apărută la mijlocul secolului XVIII, ale cărei trăsături fundamentale sunt schimbarea rapidă a expresiei și amestecul de elemente ale stărilor afective.<sup>8</sup> Dat fiind că la vechii clasici (Corelli, Händel sau Bach) predomina un același afect într-o parte a unei lucrări, apare acum, ca o pregnantă noutate, contrastul de caracter dintre două teme (din forma de sonată, față de monotematismul anterior), chiar contrastul pe porțiuni mai mici, în cadrul temelor muzicale, ceea ce necesită o mare cantitate de indicații, în special dinamice, de asemenea nefolosite anterior. Mai mult încă decât contrastul, Beethoven definește muzical surpriza, șocul, ruptura, întorsături bruște ale discursului sonor, ale stării exprimate.

Acest fapt poate fi considerat ca o subiectivizare a muzicii, compozitorul nemaifiind obligat să păstreze o unitate a gândului

C.Ph.Em. Bach, Haydn și Mozart. Vezi Giorgio Pestelli, *La musique classique. L'époque de Mozart et de Beethoven*, Éd. J.C. Lattès, Paris, 1989.

<sup>8</sup> Vezi *Hugo Riemanns Musiklexikon*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1926, pag. 136.

## CUPRINS

<b>LUDWIG VAN BEETHOVEN. REPERE BIOGRAFICE</b> .....	7
Cronologie .....	9
<b>CREAȚIA BEETHOVENIANĂ. SINTEZĂ ȘI PREFIGURARE STILISTICĂ</b> .....	20
Muzica între baroc, clasic și romantic.....	20
Cei trei „clasici vienezi”: Haydn, Mozart, Beethoven .....	25
Repere stilistice beethoveniene .....	28
Periodizarea creației beethoveniene .....	36
Formarea stilistică în perioada de la Bonn.....	39
<b>GENURILE CREAȚIEI BEETHOVENIENE. LUCRĂRI REPREZENTATIVE</b> .....	40
Simfoniile .....	40
Opera „Fidelio” .....	51
Subiectul operei .....	51
Fazele de concepere a operei.....	53
Uverturile .....	54
Genul operei, modalități dramaturgice .....	54
Câteva aspecte analitice.....	56
Muzica de scenă și de balet: uverturile .....	59
Creația vocal-simfonică .....	62
Missa Solemnis .....	63
Fantezia pentru pian, cor și orchestră.....	65
Sonatele pentru pian.....	66
Variațiunile și bagatelele.....	75
Duourile, triourile cu pian, alte ansambluri camerale.....	78
Sonatele pentru pian și vioară .....	78
Sonatele pentru pian și violoncel .....	80
Liedurile .....	82
Triourile cu pian și alte ansambluri .....	84
Cvartetele de coarde.....	86
Concertele instrumentale .....	99
<b>CÂTEVA CONSIDERAȚII CONCLUZIVE</b> .....	105
<b>CATALOGUL SELECTIV AL OPUSURILOR BEETHOVENIENE</b> .....	108
<b>BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ</b> .....	113