

Ministerul Educației și Cercetării
Universitatea Națională de Muzică din București

TEZĂ DE DOCTORAT
ECUAȚIE ȘI INTONAȚIE ÎN CVARTETUL DE COARDE

Doctorand: Andrei Alexandru Nițescu

Coordonator științific: Prof. univ. dr. dr.h.c. Teodor Țuțuianu

2025

Cuprins

I. Argument.....	6
II. Relaționare și interacționare în cvartetul de coarde.....	9
II.1 Istoric și terminologie.....	9
II.2 Premisele formării unui cvartet de coarde.....	14
II.3 Specificități determinate.....	20
II.3.1 Cvartetnitătea.....	23
II.3.2 Omogenitatea.....	29
II.3.3 Durabilitate și potențialitate expresivă.....	35
II.4 Actorii unui cvartet de coarde – compozitor, interpret, public.....	38
II.4.1 Actorii față în față cu necesitatea cvartetului.....	39
II.4.1.1 Compozitorul sub presiunea genului.....	40
II.4.1.2 Intercondiționarea dintre cvatuor și cvartet – de la gen la ansamblu.....	44
II.4.1.3 Tranziționalitatea publicului - ”a auzi” în raport cu ”a asculta”.....	47
II.4.2 Actorii în dialog cu ei înșiși.....	49

II.4.2.1 Compozitorul în raport cu deosebirea dintre temeritate și har.....	50
II.4.2.2 Interpretabilitatea – teză, antiteză și sinteză.....	51
II.4.2.3 Catharsis muzical – constrângere sau benevolență.....	54
II.4.3 Interșanjabilitate atributivă.....	56
III. Pluritate intonațională și tipologii intervalice fundamentale în cvartetul de coarde...	59
III.1 Arta intonației în cvartetul de coarde.....	59
III.2 Sistemul de intonație Pitagoreic.....	66
III.3 Sisteme intonaționale temperate.....	71
III.4 Sistemul intonației armonice – ”Just intonation”.....	78
III.5 Coordonate și ipostaze tranzitive.....	89
III.5.1 Emisia sonoră.....	89
III.5.2 Dozajul vocilor și acompaniamentul.....	92
III.5.3 Tempo.....	97
III.5.4 Frazare.....	98
III.5.5 Direcții de arcușe și digitații.....	101
IV. Aplicabilitate și practicabilitate.....	105
IV.1 Repetiția – particularități și strategii.....	105
IV.2 Cartografie și cartogramă.....	112
IV.3 Aspecte ale performanței.....	119

IV.4 Al cincilea membru.....	121
V. Analiză și exemplu cartografic al Cvartetului op. 96 nr. 12 în Fa major ”American” (Partea I) de Antonín Dvořák	123
VI. Sinteză concluzivă.....	143
VII. Rezumat în limba română	147
VIII. Rezumat în limba engleză.....	161
IX. Bibliografie.....	175
X. Webografie.....	178
XI. Anexă – Convorbiri profesionale de specialitate	180

I. Argument

Întotdeauna m-am întrebat: ce se află în spatele unei decizii? Poate un instinct sau o nevoie aflată într-o stare latentă, încă netrezită, poate o insuficiență de un anumit tip sau poate chiar o saturație? Conceptul de opționalitate a fost, în orice caz, hotărâtor. Practicarea lui mi-a servit drept busolă în această continuă navigare prin apele incertitudinii. Consider că oricare ar fi acest motiv, decizia comportă în sine fermitate și are nevoie de un element declanșator pentru a se înfăptui. Astfel, în anul 2012 am pus bazele a ceea ce s-a numit Cvartetul Solartis și am pornit, de atunci, într-o fascinantă călătorie pe tărâmul cvartetului de coarde. Pe parcurs am înțeles faptul că cvartetul este un univers, o familie, el nu există pur și simplu ci are nevoie de timp pentru a se ”naște” și pentru a fi educat. S-au scurs treisprezece ani de la constituirea acestui ansamblu iar în toată perioada, atât eu cât și colegii mei, am fost puși la o ”grea încercare”, de detectare a potențialului de suprafață și de profunzime, cu nuanțe și subtilități de anvergură a corpusului de referință, chiar de lăstarul crescut din tulpina congruenței individualităților noastre: o asiduă trudă de cunoaștere, recunoaștere, de explorări în universul ofertei și al opțiunii fonice specifice instrumentelor, operei de artă și a interpretului. Aspectele tehnice și interpretative care ne-au testat tuturor atât viciile cât și virtuțile au fost nenumărate, însă unul dintre ele mi-a captat în mod deosebit atenția încă de la început: intonația cvartetului de coarde. Am petrecut mult timp discutând despre această problemă cu colegii mei, confruntându-ne cu numeroase întrebări. Informațiile existau în mare parte dar organizarea eficientă a acestora era anevoioasă și necesita timp, deoarece într-un astfel de ansamblu este folosită o gamă largă de tipologii intonaționale iar când finalmente reușeam să ne însușim aceste informații din punct de vedere teoretic, interveneau acele variabile cauzate (involuntar) de aplicabilitatea unei cunoștințe, intonația cvartetului de coarde devenind astfel o constantă relativă aflată într-o continuă metamorfoză.

În această teză de doctorat îmi propun să cercetez probleme de tehnică și interpretare ce vizează spectrul intonațional în mod direct, folosind, însă, o abordare holistică și incluzivă care comportă și subiecte adiacente intonației, dar interconectate cu aceasta, toate fiind chestiuni asupra

căroră am reflectat îndelung pe parcursul anilor de activitate camerală. Observațiile și concluziile acestui demers doctoral ar putea fi utile, mai ales pentru tinerii interpreți atrași de muzica de cameră.

Înfăptuirea cvartetului presupune o muncă asiduă și consecventă, credință într-un ideal (sonor) comun, o atitudine dezinteresată a individului cu privire la interesul propriu (muzical sau interpretativ), preocuparea continuă în ceea ce privește aspectele colective ale existenței ansamblului, spirit de echipă și, foarte important, prezența unanimă a sentimentului de sprijin și susținere față de colegi. Transformarea gusturilor estetice posibile în actul muzical presupune urmarea unui protocol bogat în detalii extrem de subtile, întrucât spiritul muzicii depinde, într-o mare măsură, de interpretării ei. Așa cum compozitorul își prezintă voința creatoare prin operele scrise, tot astfel, se poate identifica și o implicare a interpretului în a tălmăci, a "recrea" după personalizarea-i formatoare, opera muzicală. Vicisitudinile ce privesc manifestarea liberă a interpretilor într-un cvartet de coarde sunt greu de evitat, întrucât problematica aducerii la un numitor comun a variatelor temperamente și a potențialului artistic individual presupune un plan de lucru precis, detaliat și nuanțat. Numai o astfel de abordare poate profila deplina omogenitate a unei performanțe. Fiind vorba, însă, și de tălmăcirea artistică – acest proces intelectual-afectiv în care comunicarea conștientă și subconștientă colaborează în vederea realizării unei interpretări capabile să împrumute operei scrise o viață sonoră –, obținerea desăvârșirii râvnite devine mult mai dificilă.

În tot timpul în care am practicat activ muzica de cameră, aflându-mă mereu în căutarea căilor veritabile ale unei bune pregătiri a formației de cvartet și străduindu-mă să ofer atenția cuvenită tuturor detaliilor, am constatat faptul că neglijarea, fie și a unor elemente în aparență secundare, are repercusiuni imediate și uneori severe asupra rezultatului scontat. Am înțeles ulterior că trecerea spre cristalizarea, într-un sens înalt, a unei fuziuni estetice de neștirbit și integrată organic în expresia dominantă proprie cvartetului de coarde se poate realiza numai după ce aspectele pur tehnice ale unei compoziții au fost rezolvate și după ce însuși fondul lucrării a fost cizelat cu toată grija și priceperea. Câtă atenție și migăloasă muncă pot presupune, de exemplu, noțiuni precum construirea arhitectonică a unei fraze muzicale, dozajul sonor, reliefarea planurilor

armonice și a vocilor contrapunctice sau obținerea unui sunet de calitate. Toate acestea sunt chestiuni ale căror grad de realizare poate pune în lumină sau, din contră, poate întuneca sensurile profunde ale unei compoziții. Destinul interpretului (în sensul cel mai profund al termenului) este acela de a fi chemat spre a dăruia glas și însuflețire lucrării muzicale.

O altă problemă deosebită, care pretinde cvartetului competențe profesionale specifice și la care mă voi referi pe parcursul acestei cercetări, este aceea a tehnicii de mână dreaptă în general și a trăsăturilor de arcuș în particular. Acestea reflectă concepția estetică inseparabilă care împreună cu solidaritatea și sincronismul psihologic al formației reprezintă, dacă nu neapărat un scop în sine, măcar un mijloc prin care vocea sonoră a ansamblului devine unitară.

Astfel de aspecte, analizate în perioada mea de activitate camerală concertistică și studiate de-a lungul acestei cercetări, reflectă, în ultimă instanță, maturitatea artistică către care aspiră orice cvartet de coarde profesionist. Abia după toate acestea începe munca adevărată (acel finisaj îndelungat) la capătul căruia muzica poate să fie împărtășită ascultătorului – acea muzică siderală ce sălășluiește în spațiul dintre notele muzicale ale portativului întrupat cu insuflul fonic al sufletelor coagulate într-un univers al dăruirii: partitura muzicală închinată creației, a prinosului în conviețuire.

Înțelegând cât este de prețios timpul unui cvartet de coarde în anii săi de maturizare, îmi propun, bazându-mă pe experiența acumulată în anii de studiu al cvartetului, în cadrul activităților scenice și ajutat de rezultatele cercetării pe care o voi efectua la nivelul studiilor de doctorat, să ofer un ansamblu eficient și productiv de analize și recomandări, care privesc problemele de intonație în particular și ale cvartetului în general, cercetate și explicate din multiple perspective tehnico-interpretative, ce vor avea ca scop final, deopotrivă, maximizarea potențialului artistic al viitoarelor cvartete cât și perfecționarea mea din punct de vedere profesional și intelectual.

II. Relaționare și interacționare în cvartetul de coarde

Reprezentând un ansamblu plurivalent de rațiuni și procese, manifestarea cvartetului într-o bună armonie cu sine și cu mediul în care coexistă necesită o minuțioasă curtoazie. Atât ”relaționare” cât și ”interacționare” sunt termeni ce își extind influența pe mai multe planuri: raportul artistului cu arta, dualitatea dintre om și interpret sau interdependența dintre cvartetul de coarde și publicul său. Comportând acest rafinat corpus de specificități, arta cvartetului de coarde (pentru a putea fi desăvârșită) face obiectul unui studiu perseverent ce are ca scop explorarea spiritului artistic.

II.1 Istoric și terminologie

Apariția cvartetului de coarde ca gen și ansamblu este strâns legată de structura sonatei trio din perioada barocă – lucrare muzicală a cărei tipologii implica doi soliști ce interpretau diverse structuri melodice, acompaniați de un basso continuo (fie acesta violoncel ori claviatură). Muzica de cameră din perioada barocului este un exemplu strălucit de rafinament artistic și de colaborare între compozitor și interpret. Un model, încă necristalizat și insuficient maturizat, al genului de cvartet de coarde este considerată sonata în patru părți pentru ansamblu de coarde compusă de Gregorio Allegri.¹ Compozitorii primelor decenii ale secolului al XVIII-lea, dorindu-și să îmbunătățească genul sonatei trio, au început să adauge încă un solist vocilor melodice și să atribuie exclusiv violoncelului linia acompaniamentului de basso continuo. Urmărind evoluția naturală a tradiției existente, prima lucrare muzicală scrisă pentru un ansamblu format din două viori, o violă

¹ https://ro.wikipedia.org/wiki/Cvartet_de_coarde

și un violoncel în care vocile melodico-armonice erau împărțite egal a fost *"Sonata à Quattro per due Violini, Violetta, e Violoncello senza Cembalo"* compusă de Alessandro Scarlatti și publicată în anul 1725.² Acest opus este considerat a fi scânteia ce a conturat drumul cvartetului spre momentul începerii procesului de cristalizare al genului, anume, seria de cvartete op.1 compuse de Joseph Haydn între anii 1755-1757. Varietatea primelor forme, în repertoriul cvartetului de coarde, oscila de la fugă la forma de sonată sau mișcări ale genului de divertisment. Fiind motivați de inspirația dovedită de Joseph Haydn în cele șase cvartete din seria op.1, alți doi compozitori au hotărât să experimenteze zona cvartetului de coarde, anume, Franz Xavier Richter prin cele *"Șapte cvartete de coarde op.5"* (compuse în anul 1757 și publicate zece ani mai târziu)³ și Luigi Boccherini cu seria de *"Șase cvartete de coarde G. 159-164"* compuse în anul 1761.⁴ Astfel, compozitorii din acea epocă au lăsat, prin intermediul lucrărilor camerale, o moștenire inestimabilă, ilustrându-ne nouă, astăzi, puterea muzicii de a transcende timpul și de a comunica direct cu sufletul.

Încă de la apariția oficială a sa, cvartetul de coarde a părut a fi o cale potrivită pentru formarea tezaurului unei muzici deosebit de complexe. De la originile sale de atunci (relativ modeste și nepretențioase în comparație cu cerințele genului cvartetistic din ziua de astăzi), și până la rolul central pe care îl ocupă, astăzi, în muzica de cameră, cvartetul a servit drept un teren de experimentare pentru mulți compozitori de renume.

Evoluția cvartetului de coarde a cunoscut mai multe faze de la apariția sa în perioada clasică până la transformările moderne, adaptându-se stilurilor și inovațiilor fiecărei epoci. Începând cu Joseph Haydn și până în contemporaneitate, genul cvartetului a fost propulsat de marile capodopere ale repertoriului într-o fascinantă călătorie pe parcursul căreia a evoluat de la o formă clasică elegantă, la cel mai proeminent și polivalent laborator componistic. Aspecte precum explorarea tonalităților, a diversității ritmice, a timbralităților și a variatelor tehnici de emisie sonoră, au

² https://ro.wikipedia.org/wiki/Cvartet_de_coarde

³ https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Xaver_Richter#Chamber_music

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Luigi_Boccherini#String_quartets

menținut mocnit focul creației, reflectând, în același timp, bogăția muzicală și forța inovatoare a acesteia.

Asemănându-se, din punct de vedere al parametrilor ce îi caracterizează popularitatea, cu o ”vega” a muzicii culte, cvartetul de coarde reprezintă un indicator de lumină celestă în care ecuația proporției și a echilibrului este omniprezentă. Întotdeauna, omenirea a tins spre ideologii desăvârșite. Fiind un simbol idolatrizat în muzica de cameră datorită capacității sale de a se adapta și evolua în timp și posedând o combinație unică de attribute, atât din perspectivă muzicală cât și de ordin socio-cultural, cvartetul de coarde a surclasat deseori, în preferințele compozitorilor, alte genuri muzicale.

Însă, proiectarea profunzimilor expresive și a sonorității inconfundabile a cvartetului de coarde nu a fost doar rodul imaginației creatoare a compozitorilor. Având ca sursă de inspirație complexitatea armonică a cântului vocal de grup, împreună cu maiestruozitatea sonoră a orgii, pare că cvartetul (în forma sa maturizată) este o îmbinare ideologică a celor două. În ceea ce privește orga – ”regina instrumentelor”, numai ea putea să se compare cu forța penetrantă și copleșitoare a corului vocilor umane. Caracterizată printr-o structură monumentală și o versatilitate sonoră impresionantă, orga are un caracter predilect în rândul instrumentelor și relaționează strâns cu cvartetul de coarde din perspectivă timbrală, pe de o parte, și ca ideal al dozajului sonor, pe de altă parte. Creionarea unui univers cameral nelimitat și inepuizabil, prin această combinație timbrală, devenea, acum, posibil. Consecința directă – ultimă, dar nu pe deplin mulțumitoare – a procesului de infuzie inventivă a fost aparatul orchestrei simfonice moderne. Spre deosebire de cvartet, acesta se dovedea a fi neomogen din cauza alăturarea unor grupuri și familii individualizate de instrumente, greu fuzionabile și, mai ales, dozabile. Orchestra prevalează, astfel, un caracter distinct și o capacitate deosebită de a interpreta diverse repertorii, însă, varietatea timbrurilor care o compun face ca aparatul orchestral să fie un corpus sonor neînchegat. Nu este mai puțin adevărat faptul că acest aspect îi augmentează potența expresivă, însă, într-un mod ce se depărtează vizibil de sensul cvartetului de coarde. Deși genul orchestral a avut (și are în continuare) succes, atât în rândul publicului iubitor de muzică cât și în rândul specialiștilor, sentimentul de monoliză timbrală (în sensul unei sonorități pure) nu poate fi atins. De altfel, acest aspect este valabil și pentru

majoritatea ansamblurilor camerale. Diversitatea timbrală s-a dovedit a fi cauza pentru care un singur organism a izbutit să se ridice la rangul de perfecțiune, în care gradul de complexitate este direct proporțional cu cel de stabilitate și echilibru: cvartetul de coarde.

Anulând orice reper care ține de timp, naționalitate sau modernizare a stilului, cvartetul de coarde a format ”coloana vertebrală” a muzicii de cameră, în toată multilateralitatea ei. Jonglând, cu o abilitate acrobatică, între intimitate expresivă și cele mai brilante forme de virtuozitate, genul cvartetului se prezintă drept un mecanism flexibil, provocând atât marii compozitori cât și pe cei mai abili muzicieni ai timpurilor spre a explora una dintre marile moșteniri muzicale din istorie. În ceea ce privește confruntarea compozitorilor cu provocările timbrale, echilibrul dintre tradiție și inovație, combinat cu libertatea expresivă pe care cântatul ”a quattro” îl comportă, rămân dificultăți de scriitură ce pretind o mare maiestrie. Această rezumare la patru voci instrumentale omogene dar profund diferențiabile a dat roade imprevizibile (probabil) în momentul autentificării actului de naștere a cvartetului de coarde ca gen și structură instrumentală. Deși acest fapt este temporalizat prin cele șase cvartete op. 20 de Joseph Haydn, în anul de glorie 1772, autorul pornise, însă, ascensiunea în 1755 iar impulsuri componistice răslețe existau, deja, de decenii (cu obârșii în sonata a quattro, simfonia da camera sau în înfloritorul gen de divertimento). Cvartetul de coarde transcede ideea de sumă a celor patru instrumente, fiind un ansamblu ce reclamă, din partea tuturor membrilor, un nivel înalt de coordonare al sensibilității artistice și înțelegere muzicală. Cel care a profilat linia de continuitate (și în fond de viațuire a genului) și în fața căruia s-au înclinat compozitori precum Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert etc. a fost ”Papa Haydn” – primul creator de cvartet în deplinul înțeles al termenului. Acesta a identificat potențialul pe care structura prototipului de cvartet de atunci (un fel de adunare spontană a patru instrumentiști amatori) o avea și, deși nu a fost el cel care a inventat ideea de cvartet, a transformat-o într-o configurație ce se popularizează rapid în rândul muzicienilor, prin creația sa.

Joseph Haydn a cunoscut în viața sa și perioade dificile din punct de vedere financiar, având chiar momente când nu avea unde să locuiască. Din acest motiv, a fost forțat să își dezvolte o latură antreprenorială pe care a pus-o în aplicare în avântul pe care îl lua, din ce în ce mai mult, cvartetul de coarde. Soluția pe care creatorul a găsit-o pentru a-și îmbunătăți situația materială a fost să

prezintă nobilimii (spațiu propice pentru a-și putea promova lucrările) noul gen al cvartetului. Lucrările situate între op.1 și op.20 nu au reușit, la acel moment, să spargă barierele geografice, mulțumindu-se să rămână apreciate doar pe plan local. Este ca și cum compozitorul încerca să spună: *Uitați, așa trebuie să arate un cvartet! Este extrem de personal (deși poate fi compus după structura unei multitudini de forme muzicale), este interesant, oferă oportunități de afirmare tuturor celor patru instrumentiști, poate fi și muzică de atmosferă, este avangardist și revoluționar.* Joseph Haydn reușește să demonstreze faptul că genul cvartetului are aceeași potență artistică precum o simfonie sau un oratoriu, putând fi supranumit chiar genul simfonic al muzicii de cameră. Dacă în primele opus-uri validarea venea parțial, începând cu cvartetele op.20 Joseph Haydn se instalase deja în postura de mare creator de cvartete. Zvonul unei noi forme sublime de artă călătorește repede în Europa, promovând partiturile lui Joseph Haydn. Odată cu lucrările op.76, compozitorul cristalizează și stabilizează genul sub forma cunoscută și astăzi. Dacă până la acest moment aspectele tehnice își propuneau să creeze retinerea în rândul muzicienilor (mare parte din ei fiind amatori), pentru a-i putea convinge despre valoarea ideilor sale, începând cu op.76, compozitorul nu mai avea nimic de pierdut. Astfel, se produce o explozie de virtuozitate la toate cele patru instrumente. Folosindu-se de poziția privilegiată pe care o avea, în calitate de deschizător de drumuri, Joseph Haydn forțează mâna promotorilor de concerte și a numelor importante ale nobilimii, începând să contureze ideea tranziției cvartetului de coarde spre o formă artistică destinată exclusiv sălilor de concert. ”Cvartetul de coarde reprezintă, așadar, în contextul muzicii din ultimele două secole, o disciplină artistică de prim rang”⁵. Este un gen care necesită profunzime în gândirea muzicală și o comunicare empatică între membrii ansamblului. Această complexitate face din cvartetul de coarde nu doar o provocare pentru compozitori și interpreți, ci, și o formă de artă ce comportă un potențial expresiv de neegalat. Este o formă de expresie care, departe de a se epuiza, continuă să fie un teren fertil pentru noi explorări artistice.

O idee deosebit de interesantă, pe care am găsit-o menționată și în una din cărțile maestrului Wilhelm Georg Berger, tratează importanța și corpolența ideologică a genului de cvartet de coarde: ”Prin raportarea la acest gen muzical riguros, se face referire la o coordonată de bază a muzicii

⁵ W.G. Berger, Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy, 1970, p. 6

culte însăși, un veritabil ”focar viu”, puternic și inepuizabil”⁶. Analizând caracteristicile acestui gen muzical sever și imperturbabil se poate constata faptul că cvartetul de coarde reprezintă un centru cameral de congruență ce deține abilitatea de a converge spre un ferm punct terminus: adevărul muzical.

Contextualizarea este un proces caracteristic bunei înțelegeri și conștientizării a oricărui subiect. De multe ori, disciplina cvartetului de coarde este abordată de muzicieni dintr-un unghi nefiresc, aproape oblic. Astfel, fiind considerată o formă artistică recreativă ori din cauza faptului că uneori este asociată cu manifestări culturale care sunt cel puțin îndoielnice, mulți interpreți tratează experiența cvartetistică sumar și superficial. Reiese de aici faptul că doar o adâncă imersiune în istoria și modul de evoluție a acestui gen poate plămădi premisele profunde fascinații și adorații de care cvartetul de coarde este vrednic.

II.2 Premisele formării unui cvartet de coarde

Unitatea este condiția de bază ce devoalează, în timp, convingerile unei conștiințe estetice comune. Acest organism multifuncțional denumit cvartet își propune o dezvoltare artistică diversificată, care centrează sub lupă ideea ambiției comune și a dezvoltării capabilității expresive. Alcătuirea unei astfel de formații reprezintă, deci, un calcul concis din partea muzicienilor – realizarea demersului însemnând o atentă echilibrare între calitățile artistice și înzestrările socio-comportamentale ale viitorilor membri. Astfel, construcția cvartetului trebuie schițată încă dinainte de a cânta prima notă împreună.

Procesul de selecție al membrilor unui cvartet comportă caracteristicile unei ecuații (de data aceasta cu multe necunoscute) și este de două tipuri: selecția inițială și selecția de substituie. Aceste două etape diferă în ceea ce privește mecanismele de funcționare și cerințele ce trebuiesc

⁶ W.G. Berger, Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy, 1970, p. 6.

îndeplinite de noii membri. Raportat la selecția inițială, aceasta pretinde (pentru a limita cât mai mult divergențele de opinie și dificultățile în evoluția artistică) o atenție sporită asupra aspectelor de tip social și inter-relațional: sunt considerate avantaje aspectele precum prietenia anterior formării cvartetului între viitorii membri, vârste cât mai apropiate ale acestora, o restrânsă localizare geografică a domiciliilor, echivalența etapelor de școlarizare în care se află cei patru muzicieni, dorința profundă de a practica cvartet, dragostea pentru muzică de cameră, disponibilitatea de a învăța un domeniu profesional nou, deschiderea către schimbări de ordin tehnico-interpretativ, posibilitatea de a investi timp și resurse financiare în dezvoltarea ansamblului, cât mai puține angajamente în viața personală etc. Atunci când este vorba, însă, de selecția de substituie (moment pe care orice ansamblu încearcă să îl evite), la toate cerințele de mai sus se adaugă chestiuni precum: experiența anterioară într-o formație de muzică de cameră (de preferat cvartet de coarde), capacitatea de a se integra într-un grup deja funcțional, statutul profesional al muzicianului în piața muzicii de cameră, totalitatea conexiunilor de ordin managerial aduse ca supliment de promovare și consolidare a numelui formației etc. Elementele de substituie, pe care noul membru este indicat a le furniza, se referă, deopotrivă, la știința acestuia în ceea ce privește perspectiva camerală, harul (în sensul unei proude aplecări spre idealizarea particularităților cvartetistice), cât și sfera culturii.

Cvartetul de coarde reprezintă cea mai intimă, complexă și expresivă formă de muzică de cameră iar succesul acestuia depinde în mare măsură de compatibilitatea și calitatea membrilor componenți. Fiecare muzician trebuie să îndeplinească profilul instrumentistului de cvartet împreună cu configurația funcției pe care o va ocupa în ansamblu. Este cu neputință de obținut acel echilibru ideal fără ca fiecare din membri să aducă o contribuție egală și să creadă într-o înțelegere superioară la nivel afectiv. Investigarea activității camerale, din perspectiva însușirilor particulare ale muzicienilor, impune, pe lângă nivelul cât mai ridicat al artiștilor, și o atentă grijă la condițiile psiho-fizice ale membrilor unui ansamblu de coarde, în procesul de selecție. Această abordare, ce comportă o aplicare de tip pedagogic, urmărește rezolvarea problemelor de grup. În egală măsură, rezistența la studiu intens și susținut, capacitățile de menținere a atenției, împreună cu lipsa

discrepanțelor temperamentale completează lista calităților care trebuie avute în vedere în procesul de selecție al membrilor.

În muzica de cameră fiecare membru al cvartetului are o responsabilitate egală pentru întreaga interpretare iar dezinteresul, fie și față de chestiuni aparent superficiale, va duce la dezechilibre sonore și interpretative. De asemenea, abilitatea instrumentiștilor de a-și comunica clar ideile muzicale și sugestiile de interpretare este esențială pentru succesul procesului de evoluție al ansamblului. În ceea ce privește rezistența fizică, aceasta se dovedește a fi deosebit de importantă pentru un parcurs artistic consecvent. Capacitatea musculară și utilizarea graduală a acesteia sau raționalizarea consumului de energie (cu precădere în procesul studiului individual) sunt chestiuni ce ajută la conturarea unei evoluții sănătoase. Prin comparație, parcursul artistic al unui muzician se aseamănă cu cel al unui sportiv de performanță, deoarece, până și elementele medicale sau de nutriție sunt importante – prin impactul pe care îl pot avea asupra stării generale de bine a muzicianului (greutatea corporală, alimentația sau mișcarea în aer liber).

Rezolvarea conflictelor este o abilitate adesea subestimată, însă, extrem de importantă în contextul unui cvartet de coarde. În timpul procesului de repetiție vor apărea, inevitabil, diferențe de opinie și interpretare. Capacitatea de a gestiona aceste divergențe într-un mod constructiv contribuie la menținerea unui mediu de lucru pozitiv și la dezvoltarea unei performanțe artistice de înaltă calitate. Singurele congruențe pe care cei patru indivizi le aduc, anterior primei repetiții, la *masa cvartetului* sunt bagajul intelectual-artistic și dorința de a cânta împreună. Restul aspectelor vor fi clădite, cu multă migală și în timp, împreună. Individualitățile interpreților vor pune la grea încercare unitatea conlucrării, însă, concomitența ideologică trebuie obținută cu orice preț, întrucât ea reprezintă atomul ce duce la adevărata fuziune de grup.

Cu privire la aspectele tehnico-interpretative, fiecare instrumentist trebuie să aibă o intonație precisă și o capacitate avansată de sincronizare audio-motrică. Aceasta nu implică doar o tehnică instrumentală solidă, ci și capacitatea de a asculta și a se ajusta constant în timpul interpretării. Acest proces complex reclamă înțelegerea muzicii dincolo de notele scrise pe partitură, aducând, astfel, la viață intențiile compozitorului. Adaptabilitatea (în sensul flexibilității

în gândire) este o altă calitate importantă. Muzicienii trebuie să fie capabili să se adapteze rapid la stilurile și interpretările partenerilor lor, menținându-și, în același timp, identitatea muzicală. Este, deci, necesară o deschidere către un tip de conexiune inversă și o dorință de a învăța și de a crește în mod constant ca ansamblu.

Cvartetele de succes se formează pe parcursul mai multor ani de colaborare constantă. Profilând această idee, un angajament pe termen lung este esențial. Legătura cu cvartetul, ca ansamblu, este importantă, însă esențial este legământul muzicianului cu cvartetul în sensul de ideal și mod de viață. Abia atunci când dragostea pentru cvartet a pus stăpânire pe simțurile interpretului se poate preconiza tălmăcirea temeinică, aproape intimă, a fenomenului cvartetistic. Urmărind, în cadrul repetițiilor, execuția precisă a textului muzical se vor observa, la început, diferite niveluri de realizare tehnico-interpretativă a instrumentiștilor: la unii fiind mai accentuată concentrarea, la alții atenția distributivă etc. Aducerea celor patru interpreți pe un plan artistic cât mai nivelat – admitând bineînțeles, existența unei vigilențe artistice ideale – reclamă un exercițiu răbdător și îndelungat. Deopotrivă, orientarea gândirii și propria valorizare sunt aspecte ce pot varia între artiști în momentul interpretării de grup. Diferitele nuanțe ale gândirii și percepției vor trebui manifestate iar apoi propuse într-o deplină (chiar dacă nu unanim acceptată) concordanță. Scopul acestor calibrări fiind progresul artistic – acesta regăsindu-se într-o relație de interdependență cu voința. Fiind esențială în procesul creației artistice și ridicând ființa omului deasupra haosului și hazardului cotidian, voința fiecărui individ va fi influențată de anumiți factori externi (activitate zilnică, stilul de viață, ambiența socială etc). Finalitatea procesului de evoluție conceptuală a membrilor unui cvartet este instaurarea unei voințe comune, indiferent de direcția pe care aceasta o propune.

Compatibilitatea dintre membrii, pe plan personal, este o altă ecuație ce trebuie bine gestionată. Este necesară, deci, o chimie fertilă între muzicieni, întrucât, aceștia vor petrece mult timp împreună în repetiții, concerte și turnee. De asemenea, viziunea muzicală a interpreților este importantă. Aceasta reprezintă existența unei înțelegeri clare asupra stilului, a abordărilor interpretative și a direcției artistice generale. Divergențele semnificative în aceste privințe pot duce la tensiuni și la lipsă de coeziune ideologică, aspecte ce vor afecta calitatea interpretării colective.

Întrucât o gândire sinonimică a membrilor unui cvartet nu este posibilă (și nici indicată), buna gestionare a diferențelor de opinie va contribui la evoluția sau involuția profesională a ansamblului.

Munca la *masa cvartetului* este una intensă și poate aduce muzicianul în pragul unei limite pe care (de obicei) specificul oricărui alt tip de repetiție nu îi permite să o depășească. Însă, fiind vorba de conviețuirea pe termen lung alături de alți trei artiști, contondențele sistemului de lucru cvartetistic pot lăsa urme care, în timp, dor și îl pot purta pe instrumentist până în punctul în care singura soluție pentru vindecare rămâne eliberarea sistemului nervos. Un alt aspect care contribuie, din umbră, la aceste acumulări de tensiune este și expunerea constantă la medii în care emoția este sentimentul predominant pentru artist. Această stare psihică este într-adevăr necesară procesului de creație, însă, pentru a convinge trebuie supusă unui filtru de auto-control.

Tot cu privire la spectrul afectiv, interpreții năzuiesc continuu spre atingerea acelei stări de grație (cunoscută și sub denumirea de "stare de flux") aproape liminală, ce le oferă un soi de condiție de permeabilitate la stimulii cratori ce sălășluiesc în adâncul spiritului artistic. În această stare artistul se simte unificat cu muzica iar interpretarea acesteia devine o experiență naturală, spontană și creativă. Starea de flux, care definește momentul în care muzicianul se găsește complet absorbit de actul interpretativ, uitând de sine, de timp și de spațiu, se schimbă continuu. Astfel, artistul experimentează sentimentul de conștientă sporită – acea impresie de libertate și de împlinire artistică în care fiecare notă și frază muzicală curge, aparent, fără efort. Înțelegerea acestor aspecte, cu precădere în cazul performanței artistice de grup cum este cea în cvartetul de coarde, este esențială pentru a aprecia pe deplin arta interpretării muzicale și pentru a gestiona provocările specifice pe care le implică aceasta.

În consecință, deși în stadiul preliminar primei repetiții a unui cvartet de coarde aceste specificități afective nu pot fi prevăzute ori testate, o evaluare obiectivă a rezistenței emoționale și de autocontrol a membrilor, în condiții de scenă, este indicată. Prin acest mod se pot contura anumite tipare comportamentale și pot fi stabilite strategiile de gestionare a acestora în mod individual, pe de-o parte, și colectiv, pe de altă parte. Anxietatea, spre exemplu, este printre cele mai comune forme de manifestare a emoțiilor de anticipare a actului artistic iar aceasta poate apărea

din teama de eșec ori de judecată din partea publicului sau chiar din dorința de a oferi o performanță perfectă. Deși aceste manifestări pot părea copleșitoare, ele sunt naturale și comune printre muzicieni, atâta timp cât pot fi controlate. Emoția instrumentistului pe scenă este o călătorie continuă și o experiență unică de fiecare dată. Fără această încărcătură, autenticitatea interpretărilor ar scădea iar impactul acestora asupra publicului s-ar diminua. Interpretul nu se mulțumește a se bucura singur de frumusețea muzicii, dar o reproduce prin dragoste, căci adevăratele muze ale artistului sunt altruismul, generozitatea și dăruirea. Ele dau viață muzicii făcând-o reală, accesibilă și (cel mai important) irepetabilă.

Având în vedere spiritul bunei măsurii și al umanității ce străbate muzica, drumul cel mai sigur spre desăvârșirea acesteia este reprezentat de înțelegerea însemnătății și a locului ei în viața omului. Nu trebuie omis nici faptul că un echilibru psihic sănătos al membrilor unui cvartet se creează printr-o muncă dificilă și de lungă durată, revenind în egală măsură bunei practici a componentilor, dar, și a aportului adus de mentorul ansamblului. Acesta, de obicei un muzician cameral experimentat sau un pedagog cu o vastă cunoaștere a domeniului, devine îndrumătorul cvartetului în primii ani de formare servind drept un ghid care le oferă sprijin, orientare și perspective noi asupra artei interpretative. Mentorul nu doar transmite cunoștințe! Acesta inspiră și motivează membrii cvartetului, ajutându-i să-și dezvolte propria voce artistică. Un astfel de îndrumător servește drept model pentru tinerii ucenici în tainele cvartetului. Trebuie să dăruiască răbdare și încredere, întrucât ascensiunea unei formații aflate la începutul carierei este una anevoioasă. Mentorul se arată elevilor săi, adesea, ca un mediator și facilitator al comunicării interne dintre membrii cvartetului. Prin experiența sa, acest profesor cu atribute de "sfetnic" poate să propună soluții constructive și să încurajeze o atitudine de cooperare și respect reciproc. Dacă se aduce din nou în discuție importanța prieteniei, acest lucru se întâmplă doar cu convingerea că legătura afectivă pe care aceasta o plăsmuiește este ambianța cea mai potrivită pentru munca într-un colectiv. Ea îi face pe muzicieni să experimenteze într-un mod creator operele pe care le interpretează împreună, astfel, raportul dintre membrii cvartetului transformându-se într-un dialog activ care se comunică și în auditoriul.

De asemenea, pentru cvartetul aflat în formare este utilă și ideea mentoratului de carieră (drept ghidaj). Un astfel de mentor poate oferi sfaturi practice despre managementul carierei camerale, precum și aspecte legate de promovarea ansamblului. Instructorul de carieră va oferi suport în navigarea industriei muzicale, inclusiv în obținerea de contacte și oportunități profesionale. Dacă această figură model este absentă (iar acest lucru se poate întâmpla de multe ori din motive ce nu țin de voința ansamblului), instrumentiștii trebuie să caute îndrumare la distanță, fapt ce le va încetini progresul și le va pune la încercare, încă și mai aprig, virtuțile.

Formarea unui cvartet de coarde validabil necesită, deci, o combinație de compatibilitate artistică și personală între muzicieni, dedicare pe termen lung, comunicare eficientă, selectarea unui repertoriu adecvat și o relație solidă cu publicul. Succesul, însă, nu este garantat! Acesta se evaluează, cu aproximație, după primii zece ani de activitate neîntreruptă și depinde de angajamentul membrilor săi de a progresa continuu, de a explora noi orizonturi muzicale și de a menține un standard înalt de excelență artistică, conturând, astfel, o călătorie unică pentru fiecare cvartet în parte.

II.3 Specificități determinante

Cvartetul de coarde, privit alternativ dinspre interior spre exterior și invers, este într-o constantă evoluție. De la ideologia unei formații în care unul din membrii gestiona o proporție covârșitoare de material tematic iar ceilalți trei aveau roluri interpretative secundare, cvartetul a evoluat (sprijinit de noie tendințe ale stilului componistic) spre un ansamblu echilateral dezvoltat care reclamă o implicare și un devotament divizat în mod egal între membrii.

”De fapt, singura invariabilă a cvartetului, de-a lungul istoriei sale, se reduce la această simplă definiție, față de care nu a încetat niciodată a se supune: cvartetul este un gen instrumental

format din două viori, o violă și un violoncel”.⁷ Deși în istoria genului multiple configurații au fost experimentate, într-o încercare haotică de a dezvolta excesiv ceva ce era, deja, deplin și finit, particularitățile constitutive ale cvartetului de coarde s-au impus în fața acestor tentative în forma structurală cunoscută și astăzi. Indiferent de gradul de omogenitate sau eterogenitate ale prototipurilor de ansambluri de tip cvartet ce au fost încercate, echilibrul dovedit de varianta celor două viori, o violă și un violoncel a fost imperturbabil. Paleta expresivă de care acesta este capabil, cu ale sale îndepărtate extremități posibile din punctul de vedere al texturii sau a imaginilor acustice, îl face să se identifice ca un deosebit instrument al sonorităților care sălășluiesc, mai ales, în pauzele dintre note – locul unde stă ascunsă adevărata muzică.

Fiecare instrument din componența cvartetului, în particular, și ansamblul în toată plenitudinea sa, în general, comportă o identitate sonoră unică a cărei ecuații este definită de registrele specifice, timbrul și versatilitatea coloritului armonic: vioara cu al său sunet strălucitor și agil, viola ce înfățișează profunzime și căldură sonoră iar violoncelul recunoscut pentru sunetul său profund, grav și nobil. Individualitatea instrumentelor contribuie la bogăția ansamblului iar acestea, coordonate cu precizie împreună, creează inconfundabila textură sonoră a cvartetului.

Deși fiecare instrumentist pare a fi relativ limitat la o singură linie melodică (acordurile în scriitură fiind posibile, însă utilizate cu o oarecare precauție de către compozitori), cele patru știme vor contura o armonie abundentă formând, astfel, o entitate sonoră perfect coagulată care se poate abate, la dorința compozitorului, și spre complexe zone contrapunctice, ornamentate cu diverse texturi sonore. Fiecare linie melodică este expusă în permanență unui transparent sistem al conversațiilor povestite, în combinații timbrale de două, trei sau patru instrumente. Aducând mereu în ecuație termeni precum dialog, contrast, structură, susținere, versatilitate etc., cvartetul de coarde posedă caracteristicile unui instrument cu șaisprezece corzi. Mai puțin vizibilă în ochii ascultătorului, însă având o importanță crucială din punct de vedere funcțional, este și abilitatea ritmică remarcabilă pe care un cvartet de coarde o posedă. Fără a avea o structură ritmică externă, ritmicitatea este incorporată din scriitură în sonoritatea cvartetului.

⁷ Bernard Fournier, *L'esthétique du Quatuor à cordes* (Franța: Editura Fayard, 1999, pag.25)

Interpretarea muzicală în cvartet, asemenea celei individuale, se raportează la esența lucrării din perspectiva convingerii asupra adevărului relevat de aceasta. Astfel fascinația uneia dintre cele mai profunde întrebări, pe care apartenența la această lume artistică le-o adresează interpreților, provoacă nenumărate incertitudini identitare: care este ponderea prin care și opera muzicală îl interpretează pe muzician? Creionarea unei astfel de viziuni reprezintă o înlănțuire de decizii cu privire la diverși factori. De fiecare dată când un membru al cvartetului pune arcușul pe coardă, acesta face alegeri (câteodata chiar inconștient sau instinctiv) cu privire la viteza arcușului (ce variază constant), poziția pe coardă și unghiul arcușului (căutând mereu punctul optim de emisie sonoră împreună cu cantitatea de păr folosită), presiunea aplicată de acesta etc. Acești parametri afectează spectrul dinamic și calitatea sunetului, împreună cu frazarea liniei melodice pe măsură ce aceasta se dezvoltă. Simultan, sunt efectuate o multitudine de alte alegeri (ce privesc tehnica mâinii stângi) cu privire la viteza și amplitudinea vibrato-ului, alegerea digitațiilor potrivite, plasamentul corect și inspirat al efectelor sonore ori ale corzilor libere etc. Toate acestea nu sunt nici configurații tehnice, nici aspecte pur interpretative, regăsindu-se, de fapt, la congruența dintre cele două (punctul de integrare unde o intenție muzicală devine realizabilă fizic). Tipologia relației dezvoltate, aici, între muzician și opera scrisă este una de reciprocitate. În vreme ce muzicianul interpretează lucrarea, aceasta din urmă modelează instrumentistul prin internalizarea diferitelor transformări conceptuale și printr-o impunere permanentă a unei asidue activități de căutare a temeiului și a rațiunii expresive, sintetizând, într-o primă etapă, concluzia că relația dintre cele două personaje este bidirecțională. De asemenea, sensul muzical joacă un rol important iar toate deciziile luate de muzicieni trebuie să se producă în acest temei. Instinctul muzical al unui instrumentist, chiar dacă intens, nu este suficient pentru a-i sugera răspunsuri utile la problemele interpretative, cu atât mai mult cu cât într-un cvartet această circumstanță este la puterea a patra.

Analiza atentă și minuțioasă împreună cu simțul estetic al muzicienilor sunt atributele care vor conduce actul interpretării spre a deveni o autoritate a autenticității, care, încadrându-se mai departe în limitele stilistice va permite o largă varietate de abordări stilistice. Cu privire la subtilitățile sensului muzical, acestea reprezintă acele elemente fine, adesea invizibile la o primă audiție, care conferă muzicii profunzime și bogăție expresivă. Acest unviers abstract oferă fiecărui

ascultător ocazia de a experimenta o călătorie unică prin semnificații și emoții muzicale, rezonând, undeva în depărtarea accepțiunii intelectuale, cu noțiunea de universalitate. Doar aceasta îi conferă muzicii potența de a transcede timpul, locul și limbajul. Minuțiozitatea sensului muzical reflectă o abordare metaforică asupra vieții și a marilor teme universale. Experiența introspectivă și transformatoare pe care melomanul o are în cadrul unui concert, nu doar că va fi diferită de la un ascultător la altul, dar, va fi percepută altfel de la o audiție la alta.

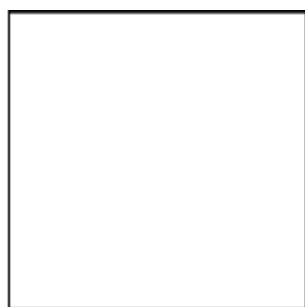
Astfel, diversitatea specificităților unui cvartet de coarde explorează, în acest tumult al prefacerilor continue ce au ca scop perfecționarea ansamblului, teme precum forma de organizare, gradul de omogenitate sau eterogenitate, autenticitatea ansamblului, instinctele interpretative și raportarea indivizilor la complexitatea unei abordări holistice, creionând, astfel, o sferă de interes ce necesită cea mai mare dedicare pentru a putea fi asimilată.

II.3.1 Cvartetnitare

Un cvartet de coarde este ghidat, în cadrul existenței sale, pe diverse traiectorii de unde își va trage seva creatoare atât de necesară unei armonioase dezvoltări artistice. Pe parcursul tuturor acestor explorări ansamblul este acompaniat de sentimentul prieteniei, curajului, al țelului comun și al sacrificiilor. Cvartetul ocupă un loc în totalitatea formelor și din perspectiva geometrică a subiectului. Acest aspect nu se limitează doar la configurația fizică a așezării muzicienilor pe scenă sau al sunetelor produse de ei, ci, se extinde la modul în care pronunția fonică se combină și interacționează în spațiul muzical. Dacă o formație de muzică de cameră compusă din patru muzicieni poate fi asociată cu ușurință ideii de patrulater sonor, în ceea ce privește cvartetul, trimiterea se va face, în mod natural, către forma de pătrat (aici evidențiându-se nevoia unei egalități de statut și a unui perfect echilibru al contributivității fiecărui instrumentist). Concepția pătratică face referință și la procesul imitației, des utilizat în cvartet pe parcursul interpretării – acest model geometric al sunetelor care, prin copiere sonoră, crează marea simetrie a ideilor. Buna

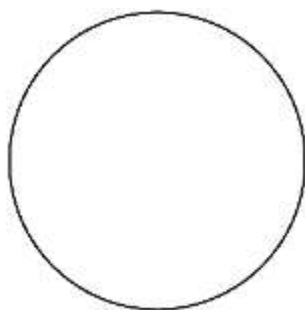
Închegare a specificităților camerale trebuie să transforme cvartetnitatea pătratului în sfericitatea unui cerc, această vizualizare grafică reprezentând foarte detaliat procesul de desăvârșire al unui cvartet (din perspectiva omogenității și a monolizei sonore). Astfel, pentru o mai bună înțelegere a ipostazei ideologice a cvartetului și bruioanele constitutive ale acestuia, se propune termenul de cvartetnitate.

În profunzimea sa conceptuală și raportată fundamental la ideea de omogenitate sau unificare, cvartetnitatea este relevată foarte descriptiv de vechea și celebra problemă de geometrie a cvadraturii cercului. Problema pretindea construirea unui pătrat ce trebuia să aibă aceeași arie cu a unui cerc cu raza dată, utilizând numai rigla și compasul. Deși în anul 1882 Ferdinand von Linemann a demonstrat că rezolvarea problemei este imposibil de făcut doar cu rigla și compasul, în ceea ce privește trimiterea la cvartetul de coarde principiile constitutive ale problematicii sunt, dacă nu aplicabile, cel puțin interesante. Se identifică astfel următoarele asocieri:



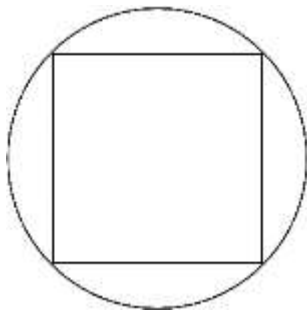
- Pătratul este cvartetul ca gen sub aspectul celor patru instrumente/instrumentiști ce îl compun, sugerate prin cele patru laturi: Vioara I, Vioara II, Viola și Violoncelul

Fig. 1



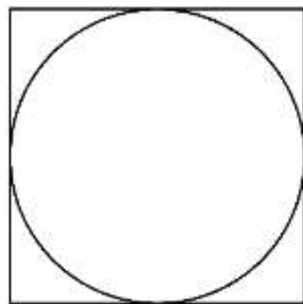
- Cercul reprezintă idealul desăvârșirii sonore a cvartetului prin contopirea celor patru instanțe instrumentale distincte

Fig. 2



- Această variantă a cvartetului (cerc) reprezintă includerea în compoziția densității ansamblului a întregii dimensiuni ale fiecărui instrumentist (om și interpret)

Fig. 3



- Aici incluziunea se efectuează prin șlefuirea fiecărui membru, integrând astfel numai personalitatea interpretului. Omul există, însă rămâne extern cvartetului

Fig. 4

În figura 1 se prezintă cvartetul ca gen sub forma sa primordială – un ansamblu format din patru instrumente: două viori, o violă și un violoncel. Fiecare latură simbolizează, astfel, câte un instrument și, implicit, un interpret. Reiese din această reprezentare grafică atât egalitatea importanței dintre cele patru entități componente cât și echilibrul pe care acestea îl imprimă genului, toate raportate la conceptul de singularitate. Nimic nu prevalează iar nici un element nu depășește conturul, întrucât elementele constitutive sunt conturul însuși. Stabilitatea reprezintă termenul de bază. La figura 2 este reprezentat idealul conceptual al cvartetului: o formă sferică, fără proeminențe sau colțuri, echilibrată și deplină. Ea semnifică ansamblul ca instrument pluralizat, pe de-o parte, și unitaritatea stării de interpretare colectivă, pe de altă parte. În acest proces de topire și coagulare a intermitențelor în continuitate, centrul cercului (care coincide ca poziție cu centrul pătratului) reprezintă portalul metafizic de transcendență în care esența genului se intersectează cu cea a manifestării artistice. Raza acestui cerc expune distanța pe care interpretul

trebuie să o parcurgă de la "sine" până la atingerea idealului propus, prin fuzionarea instrumentistului/rațiune cu interpretul/duh.

Ultimele două figuri relevă principalele tipuri de finalități cvartetistice ce pot fi realizate, din perspectiva integrării funcționale a interpreților în deplinătatea personalității unui ansamblu de cvartet. Figura 4 prezintă încorporarea completă a celor patru individualități artistice, comportând în procesul de funcționare și manifestare scenică atât dimensiunea de om cât și cea de interpret. Această tipologie de cvartet de coarde este una dinamică, intensă și personală, care denotă carismă pe scenă și trezește sentimente de fascinație în rândul publicului. Ea arată capacitatea de supraîncălzire a laturilor, prin procesul complex al cvartetizării celor patru instrumentiști, până la atingerea unei stări de dilatație ce permite acestor segmente să se transforme în niște veritabile arcuri de cerc. Absorbția deplină, ce caracterizează acest fenomen, reprezintă incapacitatea de a disloca interpretul de dimensiunea de om, în cadrul manifestării artistice. Acest lucru implică un efort suplimentar în vederea gestionării atributelor necrotice pe care spectrul terestru și muritor al omului le comportă. În completare, acest gen de realitate camerală determinată se dovedește a fi deseori (atât în cadrul repetițiilor, cât și pe scenă) gâlcevitoare și greu de stăpânit, sfârșind, de multe ori, în umbra unui iminent abandon. Figura 5, pe de altă parte, denotă o tipologie de incluziune empirică a membrilor. Aceștia înțeleg subtilitățile unui ansamblu de anvergură și, în consecință, reușesc să se antreneze suficient încât să poată efectua (voit și conștient) naturala desprindere a interpretului de omul din spatele acestuia. În acest mod, toate aspectele realității obiective ce țin de tipologiile palpabilului trupesc sunt lăsate la ușa de intrare spre lumea cvartetului. Instrumentiștii reușesc, prin formarea acestor triunghiuri cu o latură rotinjită și unghi ferm de 90°, să creeze un mediu fertil progresului și al învățării, devenind, astfel, un organism al cărei putere creatoare este nestăvilită. Dimensiunea omului nu dispare. Aceasta își păstrează prezența care, deși limitrofă, rămâne externă vieții de cvartet.

Starea de grație, pe care cei mai importanți compozitori ai genului au atins-o și ale cărei reflexii se oglindesc în calitatea monumentalului repertoriu universal, relevă faptul că cvartetul apare, prin excelență, drept genul cel mai popular și apreciat al muzicii de cameră pentru coarde.

În timp ce structura omogenică face posibilă simularea eterogenității, configurația naturală a cvartetului permite jocuri și asocieri pare și/sau impare (1+3, 1+2+1, 1+1+1+1, 2+2 etc).

Există, și din punct de vedere religios, anumite congruențe ideologice cu privire la conceptul cartetnității. În ceea ce privește iudaismul, exista reprezentarea celor patru litere care formează numele lui Dumnezeu, Tetragrama, compus din patru litere ebraice (Yod, He, Vav, He), considerat a fi de o sacralitate extremă și strâns legat de ideea de existență eternă prin reprezentarea celor patru matriarhate (Sara, Rebeca, Rahela și Leia) și cele patru pahare de vin, care se beau la Sederul de Paște, ca simbol al celor patru exprimări ale eliberării din robia Egiptului menționate în cartea Exodului (6:6-7): „...Voi scoate,... voi salva,... voi răscumpăra... și voi lua...”⁸. În budism există cele patru adevăruri nobile: adevărul despre suferință (Dukkha), adevărul despre cauza suferinței (Samudaya), adevărul despre sfârșitul suferinței (Nirodha) și adevărul despre calea care duce la sfârșitul suferinței (Magga)⁹, iar în hinduism se găsesc cele patru Vede și cele patru Yugas. Dacă în tradiția islamică cifra patru este simbolică pentru cei patru califi drepecți (Rashidun) sau cele patru școli de jurisprudență, în cultura chineză cuvântul patru este aducător de ghinion (scierea și pronunția acestui cuvânt fiind similară cu cea a cuvântului *moarte*).

De asemenea, diferitele tipologii ale vocilor umane sunt distribuite, în mod natural, de la bas la sopran prin cele patru registre aferente. Astfel, o plajă mare de registre este acoperită. Deja din secolul al XII-lea, Pérotin impusese scrierea pe patru voci ca standard componistic vocal care se va aplica până la sfârșitul secolului al XV-lea, odată cu Josquin des Prés. Giovanni Gabrieli, odată cu a sa sonată ”Pian e forte” concepută pentru două ansambluri instrumentale, dă startul primelor lucrări instrumentale de cameră devenite celebre. În secolul al XVI-lea se preconizează apariția unor consorte de viole cuprinzând, precum viitorul cvartet de coarde, patru instrumente diferite dar complementare. Evoluția viorii, a violei și a violoncelului spre fuziunea într-o entitate superioară a trecut prin multe genuri instrumentale până când aspirațiile ierarhice au cedat în favoarea egalității vocilor. Dacă la mijlocul secolului al XVIII-lea diferiți factori s-au combinat pentru a favoriza ansamblurile instrumentale de coarde, întreaga istorie a muzicii, de-a lungul

⁸ <https://www.bible.com/ro/bible/126/EXO.6.NTR>

⁹ [https://ro.wikipedia.org/wiki/Patru_adev%C4%83ruri_nobile_\(budism\)](https://ro.wikipedia.org/wiki/Patru_adev%C4%83ruri_nobile_(budism))

secolelor, a determinat compozitorii să adopte o formă în patru părți. Cvartetul de coarde este, în profunzimea sa, o formațiune intimă dar complexă. Deși au aceleași attribute de omogenitate ca și cvartetul, trio-ul de coarde, pe de o parte, și cvintetul de coarde, pe de altă parte, au rămas genuri destul de confidențiale. Actul artistic al celor trei tipuri de ansambluri camerale menționate, prin caracterul privat pe care îl reclamă, adaugă o dimensiune vizuală auditoriului, acesta putând (asemenea unei piese de teatru jucată într-o sală de dimensiuni mici) să perceapă în detaliu puritatea sunetului și interacțiunile dintre muzicieni. Calitatea deosebită a echilibrului obținută cu patru instrumente nu găsește, de fapt, un echivalent în nicio altă asociere: trio-ul suferă de o slăbiciune în registrul mediu (uneori compensată prin utilizarea de coarde duble) și cvintetul de o pondere augmentată (riscantă din punct de vedere compozițional, atunci când nu este mânuită cu dibăcie) fie în registrul mediu (cvintet cu două viole) fie în cel grav (cvintet cu două violoncelle). Cu toate acestea, simplele considerații tehnice sunt suficiente pentru a explica alegerea cvartetului de coarde ca gen privilegiat în arta muzicii clasice și pentru a înțelege predominanța acestuia, de mai bine de două secole, asupra tuturor celorlalte grupuri instrumentale. Procesele psihice – gând, simțire, intuiție, senzație – compun, de asemenea, o formă de cvartetitate, încondeind artei un model al propriei împliniri ce urmărește însumarea fizionomiilor morale ale interpreților ca rezultat a cropusului de incongruențe.

Acest tip de relație pluridirecțională pe care membrii unui cvartet de coarde o experimentează face parte din spectrul celor rar întâlnite și deosebit de prețioase. Echilibrul dat de paritatea membrilor unui cvartet face ca orice tip de dezbatere sau de dialog argumentat (comunicarea în munca de cvartet bazându-se exclusiv pe justificarea argumentelor) să rezulte, la final, într-un plan orizontal și neted în care indiferent de împărțirea fracționară a concluziilor (2:2, 3:1, 4:0 etc) proporția și vitalitatea cursului ansamblului rămân nealterate. Acest tip de vorbire în patru, echilibrat și echivalent, oferă unicitate cvartetului prin concilierea lizibilității, diversității și intimității.

Fiind consecința unei conversații confidente a patru personaje abstracte, cvartetul poartă în sine potențialitățile unei discuții interne, manifestată între diferitele instanțe ale personalității – un neobișnuit dialog al vocilor aceluiași suflet ce trasează tărâmul neverbalizabilului, acel ”irațional”

ce face ca opera de artă să prindă viață. Convorbirea provoacă și internalizează aspecte onirice și suprarealiste, explorând obscurul și invitând lumea iraționalului să se detașeze complet de logică. Opera de artă veritabilă poate conține idei și elemente contradictorii sau chiar paradoxale, ce nu pot fi reconciliate prin gândirea rațională. Aceste situații, determinate de profunzimile artei, în general, și a muzicii, în particular, fără o aparentă soluție exprimă dilemele și absurditățile condiției umane.

II.3.2 Omogenitate

În ceea ce privește structura, cvartetul este acătuit din instrumente similare, atât prin natura sunetului (bogat în armonice și cu o rezonanță omni-cuprinzătoare), cât și prin posibilitățile expresive. Încălcarea regulilor este des întâlnită în procesul de compoziție al unui cvartet (asemenea inventivității unui scriitor care, din dorința de a exprima cât mai precis o stare sau un sentiment, de multe ori aproape ca inventează cuvinte noi sau încleiază două cuvinte deja existente). Deseori, spre exemplu, asocierea dintre un instrument și registrul său caracteristic este nesocotită, rezultând mixturi timbrale unice și conturând una din fațetele fermentului ce duce la strălucirea acestui gen. De aceea, în permanenta căutare a celei mai mari omogenități, muzicienii acestui maiestros instrument cu șaisprezece corzi încearcă, pe de-o parte, să se estompeze din perspectivă ideologică, contopindu-se în ansamblu printr-un interesant fenomen de absorbție inversă în care scopul estetic comun își propune să șteargă asperitățile ce l-ar putea devoala pe interpret ca entitate palpabilă iar, pe de altă parte, să creeze un mediu propice pentru ca membrii cvartetului să se reinventeze sub forma unei siluete originale, însă fără ”contur”. O muncă asiduă de căutare a celei mai bune densități expresive, care se manifestă îndurând lungi perioade de descompuneri și reclădiri interne și ce are ca scop ultim înfăptuirea metamorfozei cvartetistice depline: *primus inter pares*.

Într-o formație camerală precum un cvartet de coarde, una dintre marile năzuințe este aceea de a putea unifica cele patru energii creatoare ale fiecărui membru într-o formă de existență comună, deplină și desăvârșită. Cvartetul trebuie să fie un organism atotcuprinzător ce reflectă și reprezintă, din punct de vedere muzical, o sumă a exponenților de ordin artistic pe care cei patru membrii o propagă atunci când își interpretează știtele. Acest proces de coagulare, ”plenitudinea lui unu”, poate fi realizat numai dacă cele trei etape componente sunt explorate și experimentate în mod organic de membrii formației camerale. Aceștia pornesc de la conceptul de ”unu singularizat” (sau ”picătura de ploaie”, dacă ar fi să conturăm o paralelă imaginativă), în care fiecare membru al cvartetului este tratat ca o existență de sine stătătoare, un ins neintegrat în vreun context, ce evoluează ulterior spre conceptul de ”unu pluralizat” (în exercițiul imaginar propus, acesta reprezentând ”ploaia”) unde insul este contextualizat și integrat într-o microcomunitate formată din el și încă alți trei, transcendând finalmente spre etapa de desăvârșire cvartetistică reprezentată de ”unu monolizat” (”apa”), adică această absorbție fuzională a energiilor creatoare profilându-se, în acest fel, omogenizarea ansamblului.

Interpretul de cvartet – cel cu adevărat practicant – se aseamănă unui ascet. Cvartetul de coarde este, prin excelență, singurul gen muzical care necesită un grad al coeziunii ideologice extrem de incandescent pentru a viețui. Astfel, trebuie înțeles de la început faptul că acest ansamblu comportă în sine condiția de ”lungă durată”. Trecerea timpului sedimentează și căleşte, recomandarea pedagogică unanim acceptată fiind că primul concert al unui nou înființat cvartet nu este indicat să survină prea repede – Cvartetul Amadeus, spre exemplu, a susținut primul lor concert abia la un an după înființare. Aspectele ce reies din această strategie sunt de ordinul încrederii în sine și în forța colectivă a ansamblului, calități ce se câștigă prin muncă asiduă și care se pot năruți într-o noapte.

Urmărind conceptualizarea interpretării, abandonarea temporară a propriei personalități este o însușire ce oferă valoare adăugată întregului ansamblu, cu condiția ca acest lucru să nu fie manifestat doar din dorința de a înăbuși conflicte sau a oferi beneficii altor parteneri de scenă. Tipul de omogenitate în căutarea căruia cvartetul se află reunește ”sui generis” calitățile unui mediu precum cel al instrumentelor cu claviatură. Desigur, omogenitatea este un termen ce are rădăcini și

în funcționalitatea uman-relațională a membrilor unui cvartet de coarde. Buna relaționare și interconectare (ca parcurs al eul-ui în relație directă cu non-eul) a membrilor dintr-un cvartet de coarde este, fără dar și poate, cea mai grea misiune pe care aceștia trebuie să o îndeplinească pentru ca ansamblul să supraviețuiască (urmărind și analizând constant traseul individ-personalitate-interpretativitate raportat la potrivire-parțialitate-neutralitate-respingere). Deși, la o primă vedere, acest lucru nu pare dificil de făcut este important de specificat faptul că lucrurile nu stau deloc așa. Viețuirea într-un cvartet de coarde este similară cu cea într-o căsătorie. Există reguli, iubire, gelozie, adevăr, minciună, compromis ș.a.m.d. Sunt multe modalități de a încerca să calculăm echilibrul de putere și influență a membrilor dintr-un cvartet de coarde. Ca toate organizațiile și formațiile camerale încearcă să-și mențină consistența în diferite moduri. Unii stabilesc sisteme de vot democratice pentru a crea un fel de echitate de influență iar alții folosesc vechimea ca intermediar de putere – cu cât supraviețuiești mai mult, cu atât contribuția ta la luarea deciziilor este mai semnificativă.

Personalitatea cvartetului (ca întreg) și critica individuală sunt alte două aspecte ce se află într-o apropiată colaborare. Dacă acum câteva generații predominau cvartetele cu figuri autocratice, acum, este preferată abordarea democratică. Deși lucrul într-un mediu în care vocea fiecăruia va fi auzită poate crea confuzie, epuizare și furie, multitudinea punctelor de vedere aduce cu sine stimulare și iluminare. Acest fapt este determinat de ideea că fiecare viziune interpretativă este derivată din perspectiva propriului rol în cvartet. Un bun muzician de cvartet trebuie să fie capabil să se integreze într-un grup de dimensiune mică. Se impune ca acesta să fie asertiv și flexibil în gândire și să-și exprime clar opiniile, păstrându-și capacitatea de a îi asculta cu atenție pe ceilalți colegi. Dacă instrumentistul nu este suficient de receptiv față de colegii lui, lipsa de conștientizare îl va face neperformant în regim de concert și superficial la repetiții. În opoziție, o atenție obsesivă asupra detaliilor ce privesc actul artistic al celorlalți, lipsită de echilibru, va transforma muzicianul într-un reper rigid și lipsit de reacție pe scenă, ce își va priva colegii în repetiții de opinii relevante. Calibrarea eficientă a acestor calități va contura, în timp și prin experiența dobândită, un interpret ce va fi capabil să cânte cu maxim devotement și implicare, rămânând totodată extrem de conștient de subtilitățile relaționării cu restul membrilor din cvartet.

Un alt element vital pentru buna desfășurare a vieții de cvartet este abilitatea instrumentiștilor de a oferi și a primi critici într-un mod productiv și elegant. Această pricepere necesită încredere în sine și implică disponibilitatea muzicianului de a se autoevalua într-un mod onest, cu toleranță sau (câteodată) chiar cu umor. Necesitatea acestor condiții rezidă în faptul că repetițiile de cvartet nu se limitează (din nefericire) doar la sugestii colective sau discuții cu privire la interpretare, ci, vor include deseori reclamații individuale și remarci. Limita după care criticile devin distructive și acide este una foarte fină iar depășirea acesteia distruge energia productivă a laboratorului cameral. Astfel, tonul și nuanțele folosite în verbalizare sunt instrumente de lucru prețioase. Tipologiile instrumentiștilor diferă, deci, și tipul de construcție al unei sugestii trebuie luat în considerare. Unora le plac sfaturile directe, scurte și precise, în timp ce altor muzicieni li se potrivește mai bine asocierea cu o imagine, metaforă, un gest ori o expresie facială. Recomandarea ar fi ca, indiferent de tipul de artist cu care este realizată interacțiunea, abordarea oblică să fie de preferat celei veritabile și abrupte.

Cvartetisti experimentați au dedicat ani sau chiar decenii perfecționării individuale în formație și studiază intens repertoriul genului, dezvoltând o relație de apropiere profundă cu opusurile și având mereu reprezentată, mental, sonoritatea ideală a fiecărei lucrări. Desigur, munca muzicianului de cameră adună frustrări și tensiuni iar, câteodată, fenomenul de ”supapă” (modalitate de refulare emoțională prin care tensiunile acumulate de unul dintre membrii cvartetului sunt comunicate și procesul de reglaj ori reintegrare empatică este demarat) se recomandă sau chiar este încurajat să aibă loc, iar atunci când se întâmplă trebuie lăsat să își urmeze cursul. Este vorba aici de conștientizarea momentului în care unul din membrii cvartetului a acumulat prea multe informații și emoții neproductive (atât pe plan profesional cât și personal) și gestionarea calmă și conștientă din partea celorlalți trei muzicieni a procesului de construcție al unui cadru familial în care eliberarea presiunii să se desfășoare în bune condiții. În limbajul intern și neoficial al cvartetului din care eu am făcut parte, acest proces se numea ”demolare controlată”.

După aproximativ zece ani, cvartetele evocă un fel de ”al cincilea membru”, o personificare a acelei părți a unui ansamblu mai mare decât suma părților sale. Această identitate netrăitoare reprezintă anii dedicați creării unui limbaj muzical emoțional comun, prin exersarea nesfârșită și

repetitivă a gesturilor expresive: patru "corpuri muzicale" conștiente care caută să aducă la viață cvartetul. De asemenea, trebuie să fie un indiciu despre modul în care interpretarea unui cvartet poate rămâne consecventă în ciuda unei schimbări de personal. Astfel, înlocuirea unui membru reprezintă o reală cumpănă în existența unui cvartet de coarde, și, la fel ca în orice aspect decizional din această "micro-democrație muzicală", definirea și descoperirea noului partener cameral este un amestec extraordinar de rațional și bizar, în care indicii comportamentali declarați sunt adesea în totală contradicție cu realitatea. Poate că acest lucru este inevitabil: finalmente relația, în profunzimea adevărului, are mai mult calitatea unei căsătorii decât a unui parteneriat. În timpul căutării noului muzician retorica celorlalți poate fi plină de sentimente admirabile. Deseori se afirmă: *Ei bine, avem nevoie de cineva cu experiență, talentat, receptiv, angajat, maleabil etc.* Dar când această situație survine, chiar și cel mai admirabil candidat poate fi neglijat în favoarea cuiva care este, pur și simplu, potrivit.

Tot cu privire la integrarea în simultaneitatea contrastelor de caracter și personalitate există anumiți indici de conexiune precum compatibilitatea, corelația și reglabilitatea. Fie că este vorba de relația socială a membrilor unei formații aflați în afara zonei profesionale, ori în timpul petrecut la *masa cvartetului*, legătura dintre muzicieni trebuie să se bazeze pe încredere necondiționată pentru a putea rezista eroziunilor pe care timpul, în mod inevitabil, le creează. Vechea zicală "contrastul se atrage" a fost de asemenea îndelung probată de mari gânditori ai istoriei, oamenii fiind înnădiți, în general, cu opusul lor (extrovertiți cu introvertiți, judecătoria cu perceptivi ș.a.m.d). Suntem atrași, în mod natural, de indivizi diferiți de noi iar acest lucru este o dovadă a provocării și a numeroaselor motive pentru care viața este interesantă. Ne simțim atrași de cei care au punctele forte pe care noi nu le avem, creând, astfel, o lege naturală a compensației. Într-un grup ideal, indivizii se completează reciproc formând un "tot" unitar de gândire și acțiune. Există și o teorie conform căreia atracția pentru contrast este o funcție inconștientă care ne ajută la adaptare și la compensarea slăbiciunilor personale prin ajutorul pe care îl primim de la ceilalți. Este la fel de interesant și faptul că, confruntându-ne cu persoane diferite de noi și care se află la polul opus al personalității noastre, ajungem să înfruntăm bariere necunoscute, stiluri de comunicare și gândire diferite de cele personale, toate acestea împingându-ne la dezvoltare de sine, progres și ajustare.

Devenim, astfel, indivizi compleți și împliniți prin confruntarea cu aspectele vieții ce ne sunt cele mai dificile.

Dacă compatibilitatea este o condiție importantă pentru buna funcționare a orăru tip de raport, corelația este modalitatea prin care persoanele compatibile pot fuziona din punct de vedere intelectual sau empatic, în cel mai propice mediu. Una din caracteristicile principale ale acestora este că survine sub forma unui factor oscilant. Armonia socială este un cadru energetic, propus și întreținut de către indivizii implicați în fenomenul interacționării.

În cazul unui cvartet de coarde, gradul de corelare este volatil, schimbându-se de la o zi la alta. La fiecare repetiție, greutatea *balanței comportamentale* va fi măsurată pe toate cele patru talere componente, urmând ca, inevitabil, unele dintre ele să cântărească mai mult decât altele, ajustând continuu gradul de corelare și având ca scop suprem aducerea acestora în echilibru.

Corelația se reflectă în calitatea repetițiilor pe care formația le desfășoară iar uneori chiar a concertelor. Dacă repetițiile se desfășoară cu calmitate și înțelepciune, progresul va fi constant. Membrii formației trebuie să învețe să evalueze constant energia conversațiilor pe care le poartă și să își cunoască colegii din punct de vedere emoțional, pentru a-și putea aduce contribuția la păstrarea unei depline armonii. Uneori, muzica poate fi privită din perspectiva unui patolog: despre ce este vorba în această muzică? ce ne spune? De asemenea, membrii unui cvartet trebuie să fie posede auz diseminat, deoarece, o regulă nescrisă spune că trebuie să fi 25% conștient de ceea ce cântă și 75% conștient de ceea ce cântă ceilalți.

În continuare, acționând sub forma unei unități de neutralizare contextuală, reglabilitatea este atributul social din cadrul unui cvartet de coarde care este strâns legat de noțiunea de compromis. Fiind definit drept un acord bazat pe cedări reciproce, compromisul reprezintă, în procesul interacționării dintre membrii unui cvartet, o condiție esențială a procesului decizional. Un cvartet se va regăsi în mod constant în situații cu caracter analitic în care membrii dezbate probleme legate de interpretare, stil sau viziune muzicală ori chiar și chestiuni de ordin organizatoric sau managerial. Astfel, compromisul și reglabilitatea opiniilor trebuie să fie temeinic însușite și aplicate de aceștia.

Tot referitor la conceptul de reglabilitate, un rol extrem de important îl ocupă capacitatea membrilor de a se adapta. O astfel de persoană reușește să își schimbe metoda de abordare, atunci când este nevoie, pentru a îndeplini un anumit obiectiv. Deținând aceste abilități se va adapta cu ușurință schimbărilor din mediul în care lucrează, își va modifica poziția sau opiniile dacă i se aduc argumente ori dovezi contrare, va recunoaște meritele abordărilor de lucru diverse și le va folosi pentru a-și îndeplini activitățile propuse, va gândi rapid, va analiza eficient alternativele, acționând în consecință, va accepta noi provocări, va reacționa bine la schimbări de priorități și își va modifica propriul comportament pentru a se adapta situațiilor sau pentru a îndeplini așteptările celor din jur. Noțiunile de flexibilitate și adaptabilitate implică cinci caracteristici pe care persoana trebuie să și le asume: încredere de sine, toleranță pentru părerile celor din jur, empatie față de sentimentele altor persoane, optimism și respect reciproc.

II.3.3 Durabilitate și potențialitate expresivă

Orice construcție, pentru a fi traincă și a putea dăinui, își va așeza piatra de temelie la intersecția laturii de miazănoapte cu cea de miazăzi. În ceea ce privește un edificiu precum cvartetul de coarde, ca și în legenda Meșterului Manole, acesta nu se clădește peste noapte. Are nevoie de perseverență, viziune și multă încredere în faptul că nimic nu este imposibil de realizat, atâta timp cât beneficiază de un crez sincer. Doar urmând aceste principii și fiind ghidat de o mare pasiune creatoare, Joseph Haydn a putut imagina și cristaliza, într-un interval de timp scurt, acest gen viguros și corpolent, ce nu se lasă intimidat de avântul modernității, pledând cu semeție pentru însă-i principiile fondatoare.

Tipicitatea compunerii unui cvartet de coarde se situează într-o apropiată legătură cu capcana automatismelor unui creator. Genul denotă pretenții subtile de scriitură și nu se lasă manipulat de apariția unor reflexe de pianist, spre exemplu. Dacă uneori în viață ”scopul scuză mijloacele”, cu siguranță ștима de cvartet este ultimul loc unde o astfel de abordare ar putea

funcționa. Scriitura muzicală trebuie să fie realizabilă din punct de vedere tehnic dar și suficient de provocatoare și interesantă pentru a stimula interpreții și a le permite să își exprime creativitatea. Orice muzician aflat în procesul pregătirii unei lucrări trebuie să înfrunte provocarea de a furniza acel tip de interpretare care să dezvăluie sufletul operei cu convingere și prospețime. O asemenea necesitate este și mai exigentă pentru un cvartet de coarde, deoarece interpretarea trebuie să împlinească niște cerințe colective. În realitate există o infinitate de abordări interpretative posibile doar ale unei singure fraze muzicale, ne mai vorbind de o lucrare integrală. Tot în același mod în care scenariul se prezintă actorului de teatru drept un îndrumar de limbaj, tot astfel, partitura expune muzicianului numai un ghid cartografic sonor. În primele stadii ale dezvoltării acestui gen compozitorii nu au notat în partitură indicații despre profunzimea detaliată a modului de interpretare, cum nici menționarea amănunțită (se va constata odată cu apariția unor compozitori precum Edward Elgar sau Anton Webern) nu avea să aducă vreun beneficiu real actului artistic, întrucât acesta putea deveni agitat ori exagerat. Aderența interpretului la instrucțiunile compozitorului trebuie să rămână una destinsă și bazată pe încrederea în textul muzical. Gestionarea acestor cerințe stilistice ridicate păstrând în același timp claritatea și accesibilitatea muzicii este o provocare majoră. Și totuși, nu există nici un criteriu absolut care garantează succesul comuniunii compozitorului cu cvartetul. Există mulți creatori care nu s-au putut apropia de rezultate capabile să le confere notorietate și validare în arealul cameral cvartetistic (Edward Grieg, Serghei Prokofiev, Richard Strauss ș.a.m.d). De aici reiese faptul că faima absolută nu recomandă drept maestru al specificităților de cvartet nici un compozitor, până când acesta nu a trecut probele definitorii pentru făurirea unei lucrări de gen. Există, în egală măsură, compozitori mai puțin faimoși care, însă, s-au remarcat drept mari creatori de cvartet (Alexander Borodin, Max Reger, Alexander von Zemlinsky etc.). Profunda înțelegere a naturii intime a mediului de cvartet este o condiție primordială pentru reușita componistică camerală. În contextul existenței unei multitudini de capodopere camerale, compozitorii de cvartet de coarde încearcă constant să își găsească propria voce stilistică. Ei trebuie să inoveze într-un gen bine definit, să aducă o perspectivă proaspătă și originală, care să fie, totodată, recunoscută ca parte a tradiției. Aceasta poate include explorarea de noi tehnici instrumentale, utilizarea unor forme muzicale neconvenționale sau experimentarea cu noi limbaje armonice ori ritmice. Este importantă și evidențierea faptului că structura interpretării

se bazează pe un tip de interacțiune ce funcționează în dublu sens: privirea de ansamblu asupra lucrării este formată din detalii studiate în profunzime iar amănuntele derivă în mod obligatriu din conceptualizarea generală a operei. Compozitorii se confruntă adesea și cu presiunea de a inova continuu, păstrând contactul cu relevanța ideilor pe care le propun. Toate aceste aspecte oferă actului artistic autoritate și convingere. ”Deși realmente a impus un stil, genul cvartetului nu s-a lăsat niciodată blocat sau imobil într-un fel sau altul de limbaj...”¹⁰

În ciuda faptului că în secolele al XIX-lea și al XX-lea unele genuri se confruntă cu declinul (opera, cantata și chiar sonata), cvartetul de coarde se remarcă ca fiind singura dintre marile forme clasice, care, în pofida asalturilor avangardelor, continuă să se dezvolte supunându-se tuturor tendințelor inovatoare. Secolul al XX-lea a fost martor la o diversificare stilistică în care cvartetul de coarde, fiind în continuare un mediu propice pentru experimentare, și-a continuat dezvoltarea. Compozitori precum Béla Bartók, Arnold Schoenberg sau Dmitri Șostakovici au utilizat genul pentru a cerceta noi modalități de expresie muzicală inclusiv dodecafonia, atonalitatea, serialismul și alte tehnici moderne. În opoziție cu genul simfonic ce a cunoscut defavorizarea și un oarecare ”abandon virtual” din partea unor compozitori care îl considerau muribund, cvartetul s-a dezvoltat neîntrerupt.

Organizarea unui concert simfonic presupunea cheltuieli semnificative care nu erau întotdeauna ușor de suportat, mai ales în perioadele de criză economică sau de schimbări sociale rapide. Cum simfoniile ultimilor două secole atingeau apogeul tradiției orchestrale clasice și romantice, mulți creatori au fost determinați să exploreze și alte genuri. De asemenea, în secolele al XIX-lea și al XX-lea, societatea a trecut prin schimbări majore precum industrializarea, urbanizarea, războaiele mondiale, schimbările politice și mișcările de avangardă artistică. Genul clasic și tradițional a devenit din ce în ce mai puțin relevant pentru noile sensibilități și pentru un public aflat în schimbare.

Autoritatea posibilităților unui cvartet, comparată cu impresionantul instrumentar orchestral contemporan, nu s-a identificat ca fiind un dezavantaj în viziunea compozitorilor din

¹⁰ Bernard Fournier, *L'esthétique du Quatuor à cordes* (Franța: Editura Fayard, 1999, pag.17)

finalul secolului al-XX-lea. Aceștia, regăsindu-se într-o puternică avalanșă de exotism cultural și tehnologic dar pasionați neconținut de sonorități noi și inedite, au simțit în mod regulat nevoia de a recidiva înapoi către cvartet, nădăjduind a-și găsi o stimulare ce provenea dintr-o altă sferă de conștiință – modestia relativă și aparentă a mijloacelor sonore ale cvartetului trebuia compensată printr-o elaborare extrem de rafinată a scriiturii.

Procesul de compoziție reclamă punerea sub semnul întrebării a propriei concepții estetice. Din parcursul istoric reiese faptul că cei care au întreprins astfel de reflecții au abordat, la un moment dat al carierei lor, genul cvartetului de coarde. Acest fapt i-a condus spre o viziune prospectivă. Contextul psihologic și emoțional al compozitorului (depresia, anxietatea sau crizele existențiale) joacă un rol însemnat în modul prin care acesta își percepe propria concepție estetică și îl pot îndepărta de la percepția justei valori.

Genul a evoluat și datorită integrării stilistice ale compozitorilor care l-au abordat, fie și numai ocazional, prin intermediul mutațiilor de limbaj ce au avut loc și prin prisma aglutinării spiritului timpului fiecărui element creator constituent. Întrebările ce stau în centrul evoluției formelor și a limbajului de peste două secole se intersectează inevitabil cu reflecțiile muzicologice asupra cvartetului de coarde. Procesul de scriere, prin natura sa reflexivă și concentrată, îngăduie creatorului să execute forme ale expresivității de o mare finețe. Depășind spectrul imaterial, genul instituie o relație cu zona spirituală a interpretului relevând, cel mai autentic, genialitatea gândirii occidentale.

II.4 Actorii unui cvartet de coarde – compozitor, interpret, public

Există (și sunt necesare), ca elemente constitutive a oricărei opere muzicale, trei componente distincte ce joacă câte un rol specific în procesul comunicării artistice: compozitorul-creator, interpretul-mediator și audienta-receptor. În cazul cvartetului, aceste roluri variate apar puternic condiționate de prestigiul unui gen care a fost identificat ca forma ideală de muzică de

cameră. Triada, deși comportă de sute de ani un caracter normativ, este extrem de versatilă din perspectivă semantică, fiind. în egală măsură, și extrem de fecundă – fiecare dintre cele trei înfățișări făcând trimitere, prin extensie, la diferite alte spectre dintre care se menționează:

- Mental – sincronizare, anticipare și adaptabilitate
- Emoțional – empatie și autocontrol
- Intelectual – comprehensivitate și abordare interdisciplinară
- Filozofic – aducerea la viață a adevărului muzical
- Reflexiv – autocritică și maturizare artistică

Deși la o primă vedere teoriile ce derivă din acest concept pot fi acuzate de filozofism, muzicianul autentic va constata faptul că acestea se compun din niște profunzimi cu caracter inițiativ, aproape abstracte. Direcțiile pe care trebuie să le urmeze un astfel de ansamblu de roluri sunt diverse și necesită elasticitate conceptuală. Reprezentarea mentală a acestora prin niște linii sau segmente drepte urmate de un punct nu va releva decât rigiditate și amorțeală ideologică, deoarece, punctul înseamnă ”altceva”. Ori, în acest context al celor mai subtile diferențieri, abordarea filozofică reclamă trasee sinusoidale împodobite de virgule, întrucât acestea, spre deosebire de punct, semnifică noțiunea de ”altfel”. În continuare se propune abordarea acestor noțiuni din perspectiva multitudinii rapoartelor de interconectare pe care le întrețin.

II.4.1 Actorii față în față cu necesitatea cvartetului

Atunci când un fapt sau o acțiune trebuie să se întâmple cu necesitate, aceasta denotă caracterul fenomenului imperios, obligatoriu și inevitabil. În ceea ce privește necesitatea cvartetului, din perspectiva celor trei entități din această ecuație intelectuală – compozitor, interpret și public, aceasta a izvorât dintr-un context al oportunității și al utilității. Ideile și materialul sonor existau în imaginația creatoare, scrierea ansamblurilor formate dintr-un număr restrâns de instrumente începea să prevaleze, astfel că se cerea, într-un mod realmente presant, un ”panaceu”

al transcendenței camerale. Iar acesta și-a găsit, în mod natural, forma de existență prin cvartetul de coarde.

II.4.1.1 Compozitorul sub presiunea genului

Compozitorul, acest complex și fascinant personaj din lumea muzicii, în calitatea sa de instanță muzicală, își asumă rolul de arhitect al sunetelor, modelând materialul sonor în forme noi și inovatoare. Deplinătatea unui creator înseamnă, de fapt, a atinge nemurirea ideologică prin opera sa, trudind cu asiduitate pentru împlinirea acestui țel măreț. Dualitatea compozitorului, atât în postura sa de creator, cât și ca vizionar, îl face de neînlocuit. În multe privințe, el este un interpret al lumii, al experienței umane și al emoțiilor profunde, transformând pasiuni personale sau colective în expresii artistice universale, dând, astfel, glas frământărilor și speranțelor omenirii, asemenea unui cronicar al timpului său. În ceea ce privește dezvoltarea și maturizarea genului până la stadiul cunoscut în ziua de astăzi, cvartetul a trebuit să parcurgă drumul transformării dintr-o formă de divertisment, aproape superficială și fără pretenții, menită doar să ”umple” fonic saloanele aristocrației, într-una plină de demnitate și sens. Înrudită cu simfonia, cvartetul devine astfel corespondentul acesteia în muzica de cameră, învrednicit pentru acest fapt fiind creatorul.

Scrierea unui cvartet de coarde este o destinație de neocolit pentru compozitori. Această provocare artistică a început, chiar și în cazul marelui Wolfgang Amadeus Mozart, ca o testare a propriilor aptitudini creatoare, la fel cum s-a întâmplat și pentru marea majoritate a celorlalți creatori care, fiind în proximitatea acestui fenomen, l-au experimentat la un moment dat în carieră. Numărul creatorilor care au abordat genul este mare, însă, istoria muzicii abundă și de marii ”absenți”, care, dintr-un motiv sau altul, s-au ținut departe de acesta. Există compozitori care au abordat genul la începutul carierei lor, alții în plină forță inventivă ori cazuri în care intersecția s-a produs spre sfârșitul vieții. Unii creatori au avut întâlniri periodice cu cvartetul, acestea constând în abordări recurente și constante reveniri asupra opus-urilor nefinalizate, în timp ce alții au

întreprins asocieri neîntrerupte cu genul, pe tot parcursul vieții. Fiind un proces ce pune la grea încercare creativitatea, compunerea unui cvartet pledează drept proba adevărului – poziționarea creatorului față în față cu propriile slăbiciuni. Indiferent de aportul valoric adus de contactul (mai mult sau mai puțin relevant) fiecărui compozitor cu genul, cvartetul de coarde a fost tratat mereu ca un sistem de validare. Dificultățile acestui gen comportă la bază o enormă focalizare mentală ce împinge constant limitele creatoare, forțând mereu sentimentul de ”mai departe”. Capacitățile materialului sonor sunt valorificate până la epuizare, căutând mereu manifestarea acelei stări (aproape liminale) de căutare a spiritualității și ajutând, astfel, cvartetul să supraviețuiască uzurii timpului. Sentimentul de transcendență în cvartetul de coarde provine din capacitatea sa de a depăși barierele convenționale ale muzicii, creionând o veritabilă narațiune fără cuvinte ce oferă sens și direcție conceptuală.

Natura legământului dintre cvartet și compozitor relevă profunzimea vocilor interioare și servește, în timp, drept ghidaj pe calea desăvârșirii sinelui. Genul este exigent și scrupulos, intolerant față de spectacolul gratuit. Nu îngăduie superficialitatea (nici în interpretare dar mai ales în procesul creator) și nu aprobă ”prea mult-ul” sau ”prea puțin-ul”, impunând un simț al măsurii ponderat și intim. Căutarea propriului stil, mai ales în ceea ce privește muzica de cameră, este un proces de tatonare ce are ca scop final conturarea unei identități (artistice) autentice. Într-o lume muzicală aflată în continuă schimbare, itinerariul acestui traseu comportă adaptare constantă și capacitatea de a răspunde prompt la noile provocări estetice. Compozitorii urmăresc obținerea validării artistice atât din partea publicului, cât și a interpreților, fără a-și pierde relevanța muzicală. Explorarea laboratorului componistic al cvartetului trebuie efectuată numai din perspectiva contribuției pe care dialogarea compozitorilor unul cu altul prin intermediul opus-urilor compuse a avut-o la sedimentarea însușirilor specifice ale genului și la dimensionarea actuală a corpus-ului de lucrări.

Trebuie menționată și supoziția conform căreia, ca orice altă idee grandioasă, conceptul de cvartet nu are realmente un început, ci, a existat întotdeauna în spiritul gândirii artistice (ca și jocul cu mărgelile de sticlă din romanul lui Hermann Hesse). Este o bornă obligatorie, prin a cărei atingeri va rezulta recunoașterea exhaustivă a compozitorului asupra propriei vocații și

înțelepciuni. Reputația compozitorilor și faima pe care aceștia au avut-o nu este influențată de practicarea acestei direcții componistice, mărturie fiind multitudinea de nume ce răsună astăzi în memoria colectivă a melomanilor, fără ca vreunul dintre acești creatori să fi avut conturată mai mult decât o fină și inconstantă congruență cu genul. Însă, compozitorii au încercat cu perseverență să stăpânească acestu stil de compoziție, mai ales în perioada de stabilizare a genului, întrucât, cvartetul se identifica atunci cu o profundă cerință socio-culturală. În mod neintenționat, compozitorii determină prin rapoartele inter-relaționale pe care le generează, o formă de atracție reciprocă. Această zonă de căutare reflexivă valorifică, deseori, idei prezentate (câteodată foarte succint) în operele predecesorilor, pe care, trecându-le prin ”malaxorul” propriei judecăți le pot desăvârși. Pe de altă parte, echilibrul dintre complexitatea intelectuală și accesibilitatea emoțională este un alt aspect important.

Joseph Haydn, un vizionar al genului și primul care a prevăzut infinitele posibilități ale cvartetului, a creat referințe impresionante chiar și pentru cei mai sânguincioși compozitori. Întrucât în anii 1830, literatura de cvartet adăpostea, deja, în jur de o sută de capodopere iar succesorii lui Joseph Haydn au putut aproxima o estimare a riscurilor pe care trebuiau să și le asume în procesul de compoziție – cvartetul cerea o abordare extrem de precaută și cunoștințe muzicale detaliate, toate acestea obligând unii creatori să scrie cvartet destul de târziu în viață. Două astfel de exemple sunt Cesar Franck și Gabriel Fauré, care au compus cvartet abia la sfârșitul vieții lor, ne mai vorbind de atâția alții (o parte din ei fiind dintre cei mai faimoși) care nu au îndrăznit să abordeze genul deloc. Este posibil ca așteptarea prelungită și preocupările estetice să fi fost motive de descurajare sau poate au decedat înainte de a se simți pe deplin competenți. De asemenea, alții avuseseră deja încercări neconcludente și nepublicate iar acest lucru i-a demoralizat profund. Oricare ar fi adevărul, o concluzie este aceea că teama de eșec (raportată la impresionantul inventar al cvartetelor Haydnienne și, desigur, a urmașilor săi), a influențat breasla compozitorilor. Au existat și cazuri de creatori care și-au focalizat puterea componistică într-o singură lucrare, absolută (Maurice Ravel și Claude Debussy, de exemplu). De exemplu, compus în 1893, Cvartetul în sol minor op.10 al lui Claude Debussy reprezintă o abatere semnificativă de la tradiția clasică și romantică, aducând în prim-plan noile tehnici armonice și moduri de expresie ale impresionismului muzical.

Compozitorul a fost preocupat de crearea unei atmosfere specifice prin muzica sa iar lucrarea reflectă această grijă prin utilizarea unor sonorități delicate și a unei dinamici subtile. De asemenea, Maurice Ravel, un alt exponent important al impresionismului muzical, și-a compus singurul cvartet (în FA major M.35) în 1903 iar acesta este considerat o capodoperă a repertoriului de muzică de cameră, fiind remarcabil prin claritatea sa formală, sensibilitatea timbrală și echilibrul bine gestionat dintre tradiție și inovație. Având o abordare cu totul nonconformistă, aceste două cvartete sunt creația unor compozitori de numai treizeci de ani. Fiind capodopere ale geniului, ele pledează drept mărturii ale adevăratei lor maturități artistice. Relevanța istorică joacă aici un rol foarte important. Înainte de a se așeza la masa creației, compozitorul ce își propune abordarea genului de cvartet are obligația (aproape sacră) de a parcurge marile lucrări ale repertoriului, deoarece, ”zalele” acestui lanț al experienței, ce comportă un caracter transgenerațional, trebuie să dăinuie într-o perfectă stare de conservare. Legătura va fi puternică și de neclintit numai atâta timp cât muzica scrisă va îndeplini în continuare singura condiție care o ține în viață: să exprime adevărul.

Datorită solemnității și măreției (ce comportă ocazional chiar un caracter ceremonial) de care debordează genul de cvartet se poate concluziona faptul că interferența dintre acesta și compozitor ar trebui să se întâmple, dacă nu dintr-o sinceră iubire și fascinație, măcar pentru a prevala o conduită componistică morală și etică. În privința muzicii de cameră, în particular, dar și a muzicii universale, în general, cvartetul de coarde este un sacerdot pentru a cărui ”binecuvântare” trudește orice compozitor.

II.4.1.2 Intercondiționarea dintre cvatuor și cvartet – de la gen la ansamblu

Este binecunoscută în muzica de cameră uzanța folosirii expresiilor de tipul ”cvartetul X interpretează cvartetul X” sau ”i-am ascultat pe cei din trio-ul Y cu o excelentă variantă interpretativă a trio-ului Y” etc. Deși, din punct de vedere semantic, tradiția a delimitat clar cele două entități, confuzia terminologică și fonetică încă există. Cvartetul ca gen (de asemenea denumit și cvatuor) și cvartetul ca ansamblu muzical reprezintă două idei distincte. Însă, în ceea ce privește interpretarea, se prefigurează întrebarea: cine pe cine interpretează? Este ansamblul, în plenitudinea sa de grup alcătuit din patru personalități distincte, cel care reprezintă factorul decizional suprem în materie de alegeri stilistice și de caracter? Sau există o sumă de constrângeri interpretative impuse de cvartetul – operă muzicală care nu pot fi omise sau, mai grav, bagatelizate de instrumentiști? Se propune, astfel, analizarea joncțiunii dintre cele două ipostaze, cercetând gradul de relevanță pe care una îl are față de cealaltă și încercând, în același timp, creionarea delimitabilității valorilor de adevăr reflectate reciproc.

Cvatuorul poate fi descris ca o realitate determinată – operă muzicală. În primul rând, este cameleon, întrucât va căpăta diferite forme în funcție de interpretul cu care ia contact. În al doilea rând, este un fenomen condiționabil, deoarece nu poate exista nici fără compozitor și nici fără interpret, iar, pe de altă parte, este dependent de celelalte două entități – cvatuorul (lucrare neinterpretată) sălășluind într-o formă de ”vid artistic”. Așa cum scriitorul Emil Cioran menționa într-unul dintre caietele sale: ”Dumnezeu este spațiul dintre două băți de inimă...”¹¹, tot în direcția aceleiași ideologii, rezultatul creației muzicale relevă distanța dintre reveria compozitorului și fantezia interpretului, reprezentând, de fapt, puntea temporală dintre sufletele celor doi.

¹¹ <https://www.voceanationala.ro/doua-batai-ale-inimii-citat-de-emil-cioran/>

În orice clipă a existenței sale muzicianul este supus unui permanent fenomen de convertibilitate ce se desfășoară pendulând între însăși dimensiunile componente ale noțiunii. În cazul muzicii, artistul călătorește neobosit între dimensiunea de om și cea de interpret. Așa cum arta cerească nu se poate manifesta fără Divinitate, tot astfel, condiția fără de care arta pământească nu poate exista este însuși omul. În ceea ce privește noțiunea de interpret, aceasta îndeplinește, în spectrul muzical, o varietate de atribuții. În primul rând, interpretul este considerat a fi intermediarul cu rol traductiv dintre partitură și public, în al doilea rând, acesta este catalogat drept persoana ce exprimă, prin intermediul discursului muzical executat, aspirațiile ideologice ale unei colectivități (cea a compozitorilor, cea a aristocraților, cea a oamenilor simpli etc.) și, în ultimul rând, reprezintă individul care face cunoscute scopurile, aspirațiile și convingerile afective ale compozitorului, devenind, astfel, exponentul primordial al acestuia pe scena muzicală.

Profunzimea relației dintre om și interpret clădește o punte de neocolit între vocația de muzician și cea de actor. Momentul final al oricărui act artistic muzical, anume, revenirea instrumentistului pe scenă pentru a-și primi aplauzele expune, într-un mod foarte subtil, această legătură ideologică. Scena poate fi privită și în următoarea cheie: *Sperând că imaginarea fonică pe care tocmai v-am prezentat-o v-a încântat, dați-ne voie să ne arătăm înaintea dumneavoastră (publicul) și sub forma noastră reală – oamenii din spatele interpreților*. Această însoțire dintre cele două entități nu înseamnă faptul că prin atribuirea noțiunii de "act" artistic va comporta vreun tip de trimitere către zona ireal-ului ori a iluziei. Procesul de transhumanță dintre cele două dimensiuni este cât se poate de veritabil, însă, tocmai din motivul acesta implică o intensă dedicare spirituală care obosește interpretul și, de care, la finalul reprezentației, acesta este nevoit să se "disloce" pentru a-și conserva forța creatoare (la fel cum se întâmplă și în cazul actorului de teatru).

La momentul întâlnirii dintre interpret și partitură există o perioadă de timp în care fiecare instanță manifestă prudență în abordarea celeilalte. Pe de o parte, instrumentistul (asemenea unui explorator care ajunge pentru prima dată pe un teritoriu necunoscut) avansează în călătoria cunoașterii tehnico-interpretative cu pași mici și calculați, încercând să nu deranjeze ordinea naturală a lucrurilor și ambianța mediului înconjurător. Pe de altă parte, aspectele comportamentale

ale operei muzicale se aseamăna cu cele ale unei ființe ce a fost ținută departe de realitatea existenței faptice o lungă perioadă de timp și, care, odată corporalizată pe meleagurile palpabilului sonor, se va devoala interpretului în straturi și, mai ales, treptat. Astfel, se creează o formă de relaționare în care există înțelegeri tacite și se dezbate abordări. Fiind cert faptul că din lucrarea muzicală se revarsă viață, răspunsul la întrebarea ”cine pe cine interpretează?” are trei variante posibile: fie partitura, prin forma scriiturii sau estetica limbajului, reclamă o asemenea rigiditate încât oricâte abordări tehnico-interpretative ar încerca instrumentistul, aceasta nu ”se lasă” redată decât după propriile reguli, fie lucrarea are un caracter abordabil (sugerând conturul unui joc de puzzle ce nu impută, ca reguli de joc, nici numărul de piese necesar pentru finalizarea imaginii și nici mărimile acestora) și oferă interpretului o mare libertate în conceptualizarea interpretării, ori noțiunea de compromis devine cuvântul de ordine folosind, astfel, o mixtură de idei, fără ca vreuna din părți să-și piardă personalitatea.

În ceea ce privește muzicianul-interpret și aria sa de manifestare, acesta are rolul de a înțelege și interioriza intențiile autorului pentru ca mai apoi să îmbrățișeze, tranzitoriu, rolul de ”dător de viață” al operei muzicale. Desigur, acest fapt nu se întâmplă pentru a completa o insuficiență componistică ci pentru a-și prezenta propria atitudine în raport cu lucrarea. Muzica trăiește numai prin voința artistului, partitura servind drept un ghid ce se cere descifrat. Se prefigurează astfel un ”cum?” al parcurgerii știmei în plan fonic. În procesul de construcție și redare a unui opus muzical spectrul decizional este omniprezent. Misiunea ce revine artistului este una complexă, întrucât, el explorează contextul creației din punct de vedere istoric (cercetare și documentare), cultural (evoluția stilistică și abordarea filozofică a compozitorului) și emoțional (condițiile și mediul în care a fost compusă lucrarea). Interpretul își folosește, astfel, propria empatie și sensibilitate artistică pentru a crea o conexiune emoțională între muzică și ascultători.

II.4.1.3 Tranziționalitatea publicului – ”a auzi” vs ”a asculta”

Cvartetul de coarde a fost inițial interpretat în saloanele aristocratice, unde oamenii de cultură și intelectualii vremii se întâlneau pentru a discuta despre artă, știință și politică. Temele abordate erau, de obicei, relația dintre interpreți și repertoriu, pe de o parte, și societatea, pe de altă parte. În opoziție, intimitatea genului de cvartet, sub forma unei epitome a idealului muzicii de cameră, a răspuns problemelor și provocărilor pe care factorii externi le-au adus. Acest context a favorizat explorarea unor concepte abstracte precum echilibrul, proporția și armonia, toate elemente fundamentale ale esteticii clasice, muzica de cameră devenind, astfel, un adevărat vehicul pentru dialogul intelectual. În ceea ce privește aristocrația și patronajul muzical, acestea au jucat un rol însemnat în dezvoltarea genului de-a lungul istoriei. Mulți dintre compozitorii de cvartete de coarde au avut patroni aristocrați care le susțineau activitatea. Astfel, lucrările erau adesea compuse pentru a fi interpretate în cercuri selecte, la curți princiare sau în saloanele nobiliare. Aceste spații private au permis cvartetului să se dezvolte ca o formă de muzică de cameră intimă și sofisticată. De asemenea, intelectualii vremii erau atrași de cvartetul deoarece acesta permitea o discuție subtilă între instrumente, similară unei conversații intelectuale sau unei dezbateri filosofice. Profunzimea și rafinamentul de care deborda, invitau publicul, deci, la reflecție și analiză. De asemenea, cvartetul de coarde a jucat un rol important și în democratizarea accesului la muzică și cultură. Aceasta a fost, în paralel, considerată și muzica prietenilor, un dialog intim construit între egali, subtil și meticulos, provocator din punct de vedere interpretativ și care trimitea la cel mai serios și profesionist entuziasm. Astfel, muzica de calitate a devenit disponibilă nu doar pentru elitele culturale, ci și pentru un public mai larg, în diverse contexte sociale. În secolul al XIX-lea, pe măsură ce burghezia a câștigat putere economică și socială, cererea pentru muzică de cameră, inclusiv pentru cvartete de coarde, a crescut. Cvartetul de coarde putea fi interpretat atât în săli de concert mici, cât și în locuințele private, permițând astfel o mai mare apropiere între interpreți și public.

Problema cea mai mare, pe care tipul acesta de manifestării o implică, era aceea a faptului că actul artistic cameral nu a fost considerat de la început drept motivul central al unei astfel de interacțiuni umane. Auditoriul participa la acest gen de concerte dintr-o curiozitate și o fascinație pentru potențialul genului și pentru interesul creșcând al audienței pentru cvartet. A fost o perioadă în care rezultatul fonic servea mai mult drept o bună ambianță, ce oferea un cadru propice dezbaterilor academice. Deși la o primă vedere asupra istoriei s-ar putea afirma faptul că genul cvartetului s-a lăsat "domesticit" de marea masă a audienței, procesul a fost, de fapt, viceversa. Publicul a reușit la un moment dat să perceapă amploarea și esențialitatea cunoștințelor estetice pe care trebuie să le posede, pentru a deține filtrul necesar înțelegerii mesajului transmis prin muzica de cvartet. O prefacere subtilă a chintesenței acestei idei începea să se contureze. Publicul descoperea, din ce în ce mai mult, cât de mare era diferența între "a auzi" cvartetul și "a îl asculta". Această experiență a ascultării necesită o formă de participare activă, în care melomanul nu doar sesizează sunetele, ci le asimilează, le interpretează și le trăiește. De asemenea, reflecția asupra condiției umane este o altă direcție de orientare propusă de muzica de cvartet. Teme filozofice precum timpul, mortalitatea, iubirea, natura sau spiritualitatea, devin veritabile meditații sonore.

Substraturi străvezii începeau să graviteze în jurul operei muzicale iar cristalizarea genului se pregătea a fi completă. Din această perspectivă, fecundarea și mai apoi existența unui cvartet este structurată în trei etape distincte. În primul rând, imaginarea configurațiilor fizice și a trăsăturilor estetice, de către compozitor. Acesta creionează constituția corpusului informațional al lucrării și îi conferă diverse sugestii de trăsături morale și emoționale. În al doilea rând, interpretul primește această "făptură neființată" încă, sub forma unui prototip, și se angajează ca prin credință față de munca depusă de predecesorii săi, să-și folosească toată priceperea artistică pentru a o aduce la viață și a îi da glas propriu. Iar în final, publicul se angajează, cu onoare și devotament, să îi dea ascultare. În final, condiția ultimă și impenetrabilă prin care opera muzicală trăiește aieva este prezumția de a se exprima și de a fi ascultată. Mesajul unei lucrări propagat într-o sală goală sau, și mai grav, spre un public absent din punct de vedere emoțional, ruinează caracterul creaționist pe care muzica îl are. Absența seducției "*a priori*", cauzată de rigiditatea cvartetului (la o primă evaluare) cere, astfel, întreprinderea de acțiuni educaționale în favoarea sa de încă la vârste fragede

(atât pentru muzicieni cât și pentru melomani). Tinerii interpreți trebuie incluși în acest vortex al universului cameral, unde vor descoperi, în timp, acea putere de atracție incontestabilă ce se manifestă asupra celor care caută să-i înțeleagă natura și funcționarea.

Astfel, sentimentul de comuniune, acea unde pe care publicul o transmite către cvartet, începea să capete profunzimi nebănuite. Dezvoltarea genului în perioadele de după clasicism s-a produs atât de activ și datorită faptului că publicul oferea din ce în ce mai des și mai pătrunzător cadrul de manifestare ideal.

II.4.2 Actorii în dialog cu ei înșiși

În tot acest context al permutărilor și al transferului de responsabilitate de la o entitate la alta, actorii unui cvartet au obligația de a se raporta în permanență la propria obârșie ideologică. Această recurență gravitațională ce îi poartă, tur-retur, pe drumul de la origine la scop și de la opinie la certitudine, deși extrem de utilă întrucât funcționează pe post de ancoră a realității existențiale, are tendința de a obosi și a confuziona. Astfel, pentru a evita căderile abrupte, de la înălțimi mari, se recomandă o atentă și migăloasă preocupare a compozitorilor, a interpreților și chiar a publicului, față de relevanța gândirii, de vigoarea criticilor și gradul de iuțeală și temeinicie cu care aceștia își conturează convingerile artistice.

II.4.2.1 Compozitorul în raport cu deosebirea dintre temeritate și har

Există, în catagrafia lucrărilor camerale, o cantitate semnificativă de opus-uri foarte bine scrise. Acestea îndeplinesc cerințele de formă sau structură impuse de gen, cu discursuri muzicale plăcute, chiar interesante de multe ori și prezintă o aparentă trupeșie și densitate. Cu toate acestea și în ciuda totalității de bife pe care compozițiile le prezintă, ele nu fascinează. Nu provoacă și, mai ales, nu seduc. Temeritatea reprezintă aici curajul de a explora noi teritorii, de a inova și de a sparge tiparele convenționale, în timp ce harul (simbol al talentului natural), oferă premisele relevării sublimul moral, estetic și intelectual în desăvârșirea artistică. Punctul acesta reprezintă hotarul dintre operă și capodoperă, ce poate fi trecut numai cu ajutorul harului.

Genul cvartetului se arată publicului ca un fenomen ce posedă o profunzime siderală a sentimentului de confidență. Pare că se manifestă cel mai natural într-un cadru intim sau familial, iar compozitorul este direcționat constant în profunzimile tenebrelor sale interioare, în speranța că va reuși să-și jertfească sinele întru consacrarea și împlinirea profeției cvartetistice (dacă aceasta i-a fost desigur, hărăzită). Inspirația artificială sau gândirea inconsecventă nu permit crearea iluzei de reușită componistică. Nu toate cvartetele au izbăvit producerea deplină, ca opere muzicale, întrucât nemiloasa luciditate a geniilor ce au conturat renumele cvartetului a evidențiat (fără să își propună) abundența de lucrări mediocre ce nu au putut atinge cerințele firești ale genului. Pretinzând compozitorului a avea cu adevărat ceva de spus, cvartetul necesită inspirație, motivație și curaj. Harul, această putere sacramentală de a oficia actul artistic, este un concept care, pe una dintre fațetele componente, se intersectează cu genialitatea. O bună relevanță a acestei idei rezonază în sintagma goetheană ”dacă vrei să pășești în infinit, parcurge finitul din toate direcțiile”¹². Fenomenul genialității, în procesul fotosintezei unei lucrări de cvartet, nu se produce

¹² <https://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-1-2010-1.pdf>

în locuri obscure, ci în deplinătatea și strălucirea luminii. Specificul muzicii camerale este, de asemenea, unul lipsit (de cele mai multe ori) de un subiect. Unicul centru gravitațional disponibil este forța spiritualității personale și expresivitatea propriei muze, fiind ostenitor și pretențios să construiești ceva viu pe o bază eminentemente abstractă. Pilonul de bază al construcției discursului muzical cameral este, fără îndoială, dialogul, iar acesta, pornind de la forma incipientă ce rezultă din căutările spirituale ale compozitorului, transcede spre forma dialogului interpretat, purtat de membrii ansamblului. Acesta depinde de preocupările antropologice și filozofice ce îi stau la bază, izbutind să creioneze o conversație a ideilor și vocilor (câteodată diferite sau chiar divergente). Acest dialog omogen ce poate accede până la conversația abstractă dintre sine și "sine", depășind, conceptual, orice conflict intern ori extern este una dintre marile probleme ce țin de ideologia construcției unui cvartet de succes. O caracteristică specifică a delimitării dintre temeritate și har este puterea trecerii de la planul gândirii despre muzică, la cel al unei gândiri eminentemente muzicale. În plenitudinea sa, genul cvartetului comportă o revenire recurentă asupra diverselor constante structurale, ce trebuie efectuate cu scopul permanent al căutării de sensuri și înțelesuri noi, printr-un proces artistic regenerativ.

Cu siguranță, deși este un gen dificil de abordat, satisfacția unei reușite componistice este direct proporțională cu adversitatea pe care cvartetul o prevalează la prima vedere. Analizând cu atenție corpusul de lucrări ce aparțin literaturii de cvartet se poate deduce (din numărul impresionant al acestora) implicarea uriașă pe care compozitorii au avut-o în cristalizarea acestui gen, proces ce a lucrat sub forma unei inerențe a bucuriei și a sentimentului de mândrie pe care genul le oferea marilor creatori.

II.4.2.2 Interpretabilitate – teză, antiteză și sinteză

Conceptul de interpretabilitate este unul complex și suportă multiple etape de dezvoltare. Pentru fiecare punct de vedere se propune o abordare conceptuală bazată pe principiile celor trei

momente ale dialecticii Hegeliene: teză, antiteză și sinteză. Primul aspect al interpretabilității poate fi privit din perspectiva gradului de toleranță pe care o lucrare îl prezintă muzicianului, în ceea ce îi privește interpretarea. Modul de scriitură și concepția imaginativă, melodico-armonică, vor impune (involuntar și nu pentru fiecare caz în parte) anumite limitări. Consecința naturală este, însă, aceea că, inițial, instrumentistul propune, deseori, un tip de interpretare impozantă și autocratică. Efectul inevitabil al acestei abordări va fi o totală contradicție cu sensurile muzicii (încă nedevoalate) urmată de resentimente de ambele părți. Astfel, conform teoriei lui Hegel, soluția acestei situații intelectuale este sinteza. Această abordare este eficientă în interpretare, întrucât, pe lângă faptul că este reprezentarea cea mai pură a legilor cugetării și a naturii lucrurilor, tratează însăși problematica contradicțiilor gândirii, a căror unitate și osmoză reprezintă existența în totalitate.

Cealaltă abordare a noțiunii de interpretabilitate este totalitatea și valoarea calitativă a ideilor interpretative pe care un muzician le expune. Reprezintă cuantificarea capacității unui instrumentist de a fi creativ și inovator. Astfel, principiul rămâne același iar dezbaterea este acum despre ce mutații suferă viziunile interpretative în drumul lor de la idee la adevăr. Acest parcurs relevă, de fapt, principiul cunoașterii, în general, și al cunoașterii de sine, în particular – două noțiuni care guvernează existența lumii.

Un alt aspect însemnat este reprezentat de aura interpretului ce face posibilă manifestarea conceptului de interpretabilitate. Individualitatea interpreților se manifestă, de asemenea, în profunzimea cu care aceștia înțeleg ceea ce se află dincolo de partitură. Această originalitate a sa rezidă mai mult în unicitatea relației artistului cu opera scrisă, decât în tratarea acesteia din perspectiva cuiva care o va utiliza numai ca platformă prin care să își etaleze frumusețea sunetului, virtuozitatea sau abilitatea de a uimi publicul. O astfel de abordare, personală și oarecum egoistă, devine neinteresantă pentru un public cunoscător. Din punctul de vedere al artistului, studiul aprofundat al unei lucrări muzicale trebuie efectuat atât cu „microscopul” cât și cu „telescopul”, pentru a fi capabil ca, ulterior, să plonjeze în esența semanticii și să permită muzicii să se desfășoare natural prin actul său interpretativ. Pierderea voluntară a sinelui în actul muzical este un fenomen ce apare ca urmare a analizei temeinice și însușirea partiturii, însă, pentru ca acesta să fie credibil

trebuie stăpânit zdravăn de către instrumentist. Nu o dată marii muzicieni au arătat că toleranța față de imperfecțiuni (fie acestea de orice natură) în interpretările lor este un act voluntar ce denotă încredere și validitate a convingerilor artistice. În opoziție, o interpretare perfectă a unui cvartet, spre exemplu, lipsită însă de personalitate, culori sau elemente de structură, nu posedă nici un substrat veridic și este, deci, o stihie a banalului, deoarece perfecțiunea în artă, în accepțiunea intrinsecă a termenului, reprezintă ceva ce este (din punct de vedere filozofic) deja mort și față de care actul liberator al muzicii nu mai are nici o forță. Dacă compozitorul este important pentru cvartet, în sensul perpetuării corpus-ului de lucrări, același lucru poate fi spus și vice versa. De-a lungul istoriei muzicii, cvartete renumite (Cvartetul Schuppanzigh pentru Ludwig van Beethoven, Cvartetul Kolisch pentru Arnold Schoenberg, Cvartetul Waldbauer-Kerpely pentru Bela Bartók sau Cvartetul Beethoven pentru Dimitri Shostakovich) au jucat un rol important în dezvoltarea comprehensiunii compozitorului asupra tehnicii instrumentale ori au intervenit decisiv în aspecte de scriitură.

Interpretarea colectivă, folosită aproape exclusiv în cvartet, este construită pe baza conceptului "unitate în diversitate". Procesul decizional de grup este de cele mai multe ori mai dificil de realizat decât decizia în sine. Desigur, există probabil tot atâtea metode de a gestiona luarea deciziilor interpretative într-un cvartet, câte cvartete există în lume. Însă istoria dovedește faptul că în multe situații (iar aici există exemple ale unora dintre cele mai de succes cvartete), strategia de tipul "personalitatea cea mai puternică conduce ansamblul", este cel mai ușor de implementat și oferă rezultate rapide și cel puțin satisfăcătoare. Fie că este vorba de prim-violonist sau de alt membru al cvartetului, acest lider desemnat trebuie să controleze constant toate aspectele performanței de grup. Un pianist ce interpretează o sonată pentru pian de Ludwig van Beethoven, spre exemplu, experimentează dominația și autoritatea (concomitent cu singurătatea ca omolog al acestora), de a interpreta toate vocile și rolurile structurale ce co-există în muzică. Prin comparație, un lider de cvartet va încerca să fie responsabil de întreaga interpretare, compensând pentru celelalte șase mâini, ca și cum acestea ar fi o extensie a celor pe care le posedă deja. Această imagine, nonconformistă în concepție, tratează o problematică fundamentală cu privire la profilul cvartetului de coarde în particular și la muzica de cameră în general. Oare scopul primordial al

acestei muzici este împărtășirea, sau ar trebui tratată ca un ”accident” al limitărilor instrumentale? Cu alte cuvinte, dacă o persoană ar putea (într-un mod miraculos), să cânte simultan la toate cele patru instrumente ale cvartetului, ar elimina această acțiune vreun aspect vital din interpretarea unui cvartet de Ludwig van Beethoven? Și atunci, ar fi de preferat ca o sonată pentru pian să fie interpretată de patru pianiști, fiecare cântând câte o voce, asemenea unui cvartet de pianiști? Deși este un exercițiu de imaginație abstract, acesta oferă dacă nu răspunsuri, măcar perspective despre abordarea corectă (din punct de vedere filozofic) a unei astfel de spețe. Se poate atunci ca de fiecare dată când compozitorii au scris muzică de cameră, aceștia să fi proiectat opera spre a servi ca o interacțiune a mai multor indivizi distincți iar, în opoziție (spre exemplu atunci când vine vorba de sonoritatea pianistică), să se limiteze la o muzică ce implică interpretul în forma sa solitară și deplină. Cum se prezintă situația, însă, în cazul aranjamentului pe care chiar Ludwig van Beethoven l-a făcut pentru cvartet de coarde, propriei Sonate pentru Pian op.14 nr.1 în Mi major? Răspunsul cel mai natural la toate aceste întrebări ar fi acela unitatea în diversitate și diversitatea în unitate sunt exigențe indispensabile pentru un muzician de cameră.

În concluzie, calitatea cea mai de preț a unei bune interpretări este decența simțului estetic. Acest punct de echilibru dintre ”prea mult” și ”prea puțin” ce reprezintă echivalența unei secțiuni de aur, din perspectivă interpretativă.

II.4.2.3 Catharsis muzical – constrângere sau benevolență

Reprezentarea actului artistic pe scenă este finalitatea procesului de creație. În momentul desăvârșirii actului muzical, transcendența pe care aceasta o provoacă poate fi privită ca o poartă către niște dimesiuni metafizice, în care emoțiile și gândurile sunt explorate și rafinate dincolo de spectrul vizibil sau tangibil. Acest portal apare în eter ca o consecință a unor vibrații aflate în profundă armonie și comuniune cu universul, fiind accesibil pentru a oferi inițiere celor ”permeabili”. Descoperirea și înțelegerea propriilor emoții, provocate de mecanismele artei,

permite ascultătorului să efectueze o imersiune în sine. Tematica subiectului propune următoarea întrebare: este ascultătorul de cvartet îndus în această stare de catharsis fără voia lui, sau este necesară posesia unui set de cunoștințe și sensibilități, împreună cu aspirația către senzația de ”trecere” spre o lume imaterială?

Publicul este înzestrat cu o rară putere de a observa și de a intui calitatea umană a artiștilor pe care îi audiază, judecând cu obiectivitate energia și conduita lor. Auditoriul este unul dintre motoarele cele mai prețioase ale unui ansamblu cameral de cvartet, întrucât reprezintă pe de-o parte o instituție reglatoare (fiind compus din persoane care dacă nu personifică un nivel de expertiză muzicală ridicat, cu siguranță întruchipează cel puțin modelul melomanului pasionat și informat), iar pe de altă parte un tip de finalitate al procesului de lucru. Relația dintre un cvartet de coarde și publicul său este una profundă și dinamică, caracterizată de o interacțiune subtilă și bidirecțională, ce este bazată pe empatie, comunicare non-verbală, schimb de energie și (cel mai important) o înțelegere comună a muzicii și a conceptului de cvartet de coarde, publicul devenind astfel un participant care dirijează și modelează interpretarea în timp real.

În consecință, puterea de influență a publicului asupra interpreților este direct proporțională cu energia transmisă dinspre scenă spre sală. O aulă plină de oameni captivați, care aplaudă, aprobă și validează alegerile stilistico-interpretative ale cvartetului, poate întări încrederea muzicienilor în propriile forțe. În schimb, un public apatic sau dezinteresat va crește nivelul de anxietate și poate provoca chiar frustrare.

Cvartetul explorează căile subiectului și vocile sufletului. Deși nu poate oferi grandoarea genului simfonic sau intensitatea dialogului cu ”celălalt”, regăsită în sonata instrumentală, genul cvartetului înfățișează particularitățile unui moment de tipul ”aici și acum”. Diversitatea comunității instrumentale simfonice rămâne externă problematicii unui subiect pe care va tinde să o plaseze mai degrabă într-o perspectivă dacă nu socială, cel puțin comunitară. Forma de expresie artistică pe care o propagă, această nevoie acută de cvartet este la fel de puternică astăzi ca și în trecut, deoarece împlinește o gamă largă de nevoi umane și sociale. Muzica de cameră, prin natura sa intimă și profund colaborativă creează o legătură aparte între cei care o cântă și cei care o ascultă,

oferind o experiență de sinergie în care individualitățile se împletesc armonios într-un tot unitar. Această tipologie compozițională reprezintă o muzică care se cere a fi interpretată în egală măsură de dragul său și pentru plăcerea instrumentiștilor, cât și dintr-un angajament al datoriei față de împărtășirea cu publicul. Vocile cvartetului aparțin aceluiași suflet, ele reflectă diversitatea unui „eu” de aceeași factură, de aceeași interioritate, aceea a compozitorului care prin crearea operei, vorbește despre el și despre condiția sa umană în acest moment în istorie, dar și despre ea pentru toată lumea și pentru toate timpurile. Unii promotori ai sălilor de concerte din perioada dezvoltării genului, văzând potențialul tot mai crescut al cvartetului, au făcut ajustări sălilor de concerte, oferind o acustică mai bună pentru ansamblurile de mici dimensiuni. Trecerea dinspre saloanele aristocratice către sala de concert se contura încet dar sigur, muzicienii profitând de avantajele unei acustici corespunzătoare. Multe concerte se desășurau acum cu cvartetul poziționat în mijlocul scenei și cu publicul așezat de jur împrejurul lor, auditoriul fiind acum martorul de aproape a procesului de manifestare al actului artistic. Muzicienii își păstrează unicitatea și identitatea, dar în același timp contribuie la o experiență artistică comună care transcede suma părților.

Astfel, publicul dedicat cvartetului are însușită o predispoziție pentru cunoaștere și este suficient de informat pentru a putea asimila subtilitățile unui astfel de gen. Funcționând ca un club de elită, acesta poate (și chiar încurajează) primi constant membrii noi care, ghidați pe calea justei aprecieri, vor dezvolta gust estetic și simț pragmatic muzical. Toate acestea nu anulează însă probabilitatea ca la un moment dat în performanța artistică genul cvartetului să surprindă (fără să prevină), printr-un moment de genialitate nejustificat, nu doar auditoriul cât și interpreții.

II.4.3 Interșanjabilitate atributivă

Ultimul aspect al acestui subiect este reprezentat de puterea cameleonică pe care genul cvartetului o exercită asupra triadei de actori. Această interesantă inversiune de sarcini, realizată prin mutarea responsabilităților artistice de pe un taler pe altul, conturează un proces de

interșanjabilitate care nu poate (și nici nu trebuie) fi oprit. Deși în mod tradițional, compozitorul, interpretul și publicul sunt văzuți ca entități distincte, în practică, relația dintre aceștia este una circulară.

În ceea ce privește instanța compozitorului, acesta cu siguranță poate deveni atât interpret cât și public, deoarece, din punct de vedere abstract se produce o diviziune internă a entității creatoare, atunci când o lucrare este compusă. Astfel, cel care imaginează lucrarea nu va fi același cu cel care o va evalua, mental sau chiar în urma unei reprezentări sonore, iar cel de-al treilea segment al divizării va intra, probabil, în forma celui mai critic public. Prin intermediul feedback-ului se crează, de asemenea, o formă de compozitor-interpret (multe compoziții sunt revizuite și rafinate pe măsură ce compozitorul colaborează cu interpreții, această interacțiune creând o interșanjabilitate ce afectează forma finală a compoziției).

Interpretul este capabil de a manifesta, deopotrivă, velleități de compozitor cât și de public. Acesta este, până a deveni compozitor, un veritabil coautor. Fiind responsabil de materializarea sonoră a lucrării, el este părtaș în a asigura veritabila transmitere a ideologiei compozitorului. Însă, deoarece muzicianul propune o viziune proprie a opusului, indiferent dacă aceasta va suferi sau nu modificări în urma tatonărilor cu spiritul partiturii, varianta interpretativă finală, pe lângă faptul că este unică și irepetabilă, este, de asemenea, diferită de cea imaginată de compozitor. Astfel, transformarea reciprocă dintre compozitor și interpret devine inerentă. Prin deciziile pe care le ia în legătură cu tempo-ul, frazarea, dinamicile sau expresivitatea, interpretul contribuie la modul în care muzica este percepută și trăită, devenind, astfel, compozitorul unei experiențe muzicale unice pentru public. În egală măsură, interpretul poate deveni la rândul său public, deoarece în orice moment al expunerii artistice el este primul (probabil cel mai fidel și, cu siguranță, cel mai exigent) ascultător al propriei interpretări.

Publicul, pe de altă parte, nu este implicat activ în procesul creației. El face parte din concept însă reprezintă o instanță cu rol apreciativ. Reacțiile sale – fie ele auditive (aplauze, tuse, chicote), vizuale sau pur și simplu energia colectivă – influențează atât interpretul, cât și atmosfera evenimentului muzical. Congruența cu compozitorul este, de aceasta dată, una fină și se poate

contura doar sub aspectul unui fenomen de tip ”domino”. Astfel, publicul împreună cu energia și personalitatea sa, creează în sala de concert un spațiu sacru, propice unei bune interpretări muzicale. În funcție de profunzimea relației pe care acesta o construiește cu interpreții și de modul de propagare a ei, publicul va influența forma interpretării pe care muzicienii o vor imagina în cadrul acelui concert. Contribuind astfel la procesul de construcție al interpretării, publicul este desemenă coautor și (într-un anumit sens) compozitor. În privința sintaxei public-interpret, aceasta este o prezumție valabilă. Întotdeauna auditoriul unui concert va pleca acasă cu diverse impresii, păreri sau chiar certitudini, conturate pe parcursul experienței muzicale de spectator. În urma acestor procese mentale, concertul respectiv se va sedimenta în memoria afectivă a melomanului sub o anumită formă. În timp, acea amintire a concertului va fi singura dovadă vie rămasă în urma concertului (nu este vorba aici despre încapsularea tehnologică a produsului sonor, ci de conservarea emoției stârnite în sufletul ascultătorului). Prin rememorarea acesteia sau prin expunerea ei într-o formă narativă, melomanul va trunchia conținutul și va altera realitățile concrete ale acelui concert, întrucât sunt privite și reflectate prin spectrul emoției ca fenomen subiectiv. Astfel, procesul de reimaginare a momentului muzical ia forma unei interpretări, iar ascultătorul devine, indubitabil, interpret al acelui concert. Pe lângă rolul de receptor activ, publicul devine și un co-creator al experienței artistice. Fiecare meloman interpretează muzica într-un mod personal, bazat pe propria experiență, cunoștințe și sensibilitate. În acest sens, publicul este cel care „traduce” interpretarea în emoții și înțelesuri proprii.

În privința interșanjabilității în contextul acestui gen, cvartetul reprezintă un veritabil microcosmos al muzicii. Fiecare membru al cvartetului devine și compozitor (prin interpretarea personală a partiturii), și public (prin ascultarea atentă a celorlalți membri), și interpret (prin contribuția proprie la întreg). Fiecare dintre acești „actori” joacă un rol esențial în crearea și trăirea muzicii, iar granițele dintre aceste roluri sunt fluide și interdependente. Astfel, muzica devine o formă de artă vie, co-creată în mod continuu de compozitor, interpret și public, într-un ciclu nesfârșit de schimb și transformare.

III. Pluritate intonațională și tipologii intervalice fundamentale în cvartetul de coarde

Așa cum a fost prezentat și în argument, elementul în jurul căruia a gravitat această cercetare a fost intonația în cvartetul de coarde. Pe lângă faptul că este extrem de vast și deosebit de complex, subiectul se află permanent într-o strânsă relație de interconectare cu alte noțiuni. Întrucât scopul lucrării este acela de a încerca să releve claritatea și aplicabilitatea cvartetistică a acestor numeroase probleme, câteva din totalitatea sistemelor intonaționale existente (cele care sunt folosite zi de zi în practicarea cvartetului de coarde), împreună cu cele mai importante arii conexe ale acestora au fost selectate pentru aprofundare.

III.1 Arta intonației în cvartetul de coarde

Fiind un meșteșug integrat în procesul de lucru și de manifestare muzicală al oricărui muzician (cu precădere atunci când este vorba de o activitate de grup), precizia intonațională este o bornă de neocolit. În ceea ce privește muzica de cameră, justetea și profunda înțelegere a intonației se află într-o strânsă relație cu spectrul estetic. Astfel, o lucrare interpretată cu acuratețe intonațională este deja un act artistic plăcut. În cvartetul de coarde, corpolența bunei intonații comportă o anume puritate fonică, ce este reliefată de relațiile modulatorii lăuntrice.

Conceptualizarea complexității acestui fenomen, împreună cu implementarea lui reprezintă unele dintre cele mai mari provocări pentru muzicienii unui cvartet. Condiția de bază, premergătoare unei bune intonații în cvartet, este ca fiecare muzician să stăpânească *"a priori"* o

foarte bună intonație individuală. Orice tentativă de ocolire a acestor cerințe va fi, la un moment dat, scoasă la iveală, întrucât, carențele tehnice individuale nu pot fi mascate la nesfârșit. Însă, contextul prezentat nu va fi suficient pentru a atinge performanțe notabile în domeniul intonației de cvartet. Înțelegerea rolului fiecărui interpret în cadrul structurilor armonice de grup ale unei lucrări muzicale, pe de o parte, și a modului în care lucrează intervalele (din punct de vedere acordic), pe de altă parte, trebuie temeinic însușite de instrumentiști. Deopotrivă, expresivitatea intonației netemperate comportă și consecințe: diverse niveluri de ”îngustări” sau lățiri” ale sunetelor sunt posibile. În parteneriat cu aceste aspecte vor fi stabilite abordările tehnico-interpretative ce vor fi utilizate pentru fiecare caz în parte. O bună conștientizare a proiectării armonice poate influența deciziile legate de frazarea muzicală și. În completarea intonației armonice (verticală), care nu permite multe concesii stilistice, se regăsește intonația expresivă (liniară). Evaluarea permanentă a gradului de libertate pe care muzicienii și-l permit în fiecare moment al interpretării este o sarcină dificilă și impune o continuă sondare fonică. De cele mai multe ori, interpreții instrumentelor cu coarde și arcuș învață proiectarea intonației corectă prin utilizarea unei gândiri muzicale liniare. Astfel, aceștia percep și își modifică intonația evaluând numai intervalele din propria linie melodică interpretată. Această tipologie intonațională este o resursă extrem de valoroasă și trebuie cultivată permanent. Apartenența la un cvartet de coarde, însă, reclamă și cunoașterea intonației verticale. În cadrul acesteia, valoarea herziană a notelor se află într-o relație de inter-dependență cu acordul format în acel moment. De asemenea, înțelegerea detaliilor de finețe ce recomandă o intonație de bună calitate este un proces derivat din simțul măsurii și preferințele estetice ale muzicianului. Acestea necesită un grad ridicat de aprofundare și însușire, dublate de o riguroasă pregătire tehnico-instrumentală. Astfel de condiții îi permit interpretului să performeze atât diferențieri evidente ale înălțimii unui sunet, cât și cele mai fine reglaje ale culorilor sonore. Calitățile auditive native ale muzicienilor sunt un mare avantaj, însă, la repetiții și pe scenă atenția rămâne aliatul cel mai de preț al cvartetului. Există adesea situații în care limita dintre o grijă sporită pentru intonație și o obsesie aproape distructivă, cu privire la perfectabilitatea acesteia, să fie depășită de unele cvartete. Fenomenul se întâmplă sporadic și insesizabil pentru majoritatea ansamblurilor, întrucât, implicarea muzicienilor ce se află în desfășurarea complexului proces de studiu poate amorți senzorii firescului. Pericolul apare, însă,

atunci când un cvartet rămâne captiv perioade îndelungate în această stare de permanentă neîmplinire intonațională, pierzându-și capacitatea de a găsi soluții "benigne" la problemele întâmpinate. Când astfel de situații apar, rezolvarea va fi exersarea unor game la unison, interpretate lent și precaut, utilizând un sunet clar și lipsit de vibrato. Astfel, intonația va putea să se fundamenteze în sonoritatea cvartetului, fiind direcționată, insesizabil și prin rotație, de fiecare membru al ansamblului. Această metodă de studiu poate fi practică și pentru pasaje mai dificile din repertoriul abordat. Parcurgerea cursivă și repetată, urmărind linia principiilor mai sus menționate, este mai avantajoasă decât o fragmentare urmată de aducerea sub microscop a fiecărei note (excepții fiind situațiile când această acțiune este imperios necesară). Astfel, progresul va fi gradual iar mediul sonor al intonației corecte, ce se va instaura treptat, va germina viitoarele reflexe intonaționale ale interpreților. Unul dintre substraturile acestei metode este faptul că interpretarea nu trebuie să fie lipsită de implicarea muzicienilor din punct de vedere artistic. Acest tip de studiu lent impune practicarea unei variante de interpretare "cu încetinitorul", creionând fiecare flexare a dinamicii ce va aparține versiunii interpretative finale. Un studiu lent al intonației, practicat mecanic și neimplicat, nu va avea, însă, rezultatul scontat, deoarece atunci când se va încerca parcurgerea respectivului pasaj la viteza reală, factori precum vibrato, tempo, dozajul vocilor sau culorile sunetelor vor interfera cu reperele deprinse de interpreți iar, astfel, dignoza problemelor devine dificil de efectuat. De aici rezultă faptul că abilitatea de a convinge (din perspectivă intonațională) publicul nu privește doar locul unde degetele apasă coarda, ci tratează o sumă de factori externi ce potențează valoarea artistică pe care intonația adevărată o conferă actului artistic.

Cea mai importantă condiție prealabilă, pentru studenții ce doresc să studieze cvartetul de coarde și implicit intonația acestuia, este aceea ca fiecare membru al grupului să aibă o atitudine modestă, flexibilă și pro-activă cu privire la subiect. Este deosebit de important ca aceștia să nu uite faptul că intonația este provocatoare și nimeni nu este perfect.

Figura mentorului are, de asemenea, o pondere semnificativă, deoarece capitolul intonațional este indicat să fie predat sub forma unei lecții (sau sesiune de lecții) distincte. Nu puține sunt situațiile în care, fără o pregătire corespunzătoare, cvartetele tinere experimentează intonația direct în repertoriul cameral. Acest lucru nu crează doar sentimentul de insucces, dar, este

și fermentul unor viitoare practici defectoase cu privire la rezolvarea a problemelor de intonație în cvartet. Sentimentele de frustrare și tensiunile acumulate sunt cei mai mari inamici ai tehnicii instrumentale și vor afecta, negreșit, intonația. În acest sens, o bună comunicare este necesară din partea membrilor cvartetului. Astfel, va fi posibilă crearea unui mediu confortabil dar ”steril” din punct de vedere emoțional, în care perfecționarea nou înființatului cvartet să va desfășura în condiții cât mai favorabile.

Prin propria-i natură, intonația este fluidă iar un cvartet de coarde poate fi nevoit să petreacă ore întregi lucrând la perfecționarea intonațională a unei singure fraze muzicale. Acest fapt nu numai că este dovedit și poate fi confirmat de un număr impresionant de cvartete de talie internațională, dar, trebuie enunțat și acceptat unanim *ab initio*, de viitorii muzicieni de cvartet.

Procesul premergător repetiției sau concertului ce are o imensă pondere în acuratețea intonației este acordajul. Acesta este o condiție indispensabilă și reprezintă premisa unei solide baze de construcție armonică. De obicei, instrumentul care trebuie să se acordeze cel mai temeinic și, mai apoi, să furnizeze celorlalți colegi LA-ul de referință este violoncelul. Este indicată această metodă în favoarea celei prin care fiecare muzician se acordează individual cu ajutorul aparatului de acrodaj, întrucât, deși valoarea herziană poate fi aceeași între aparat și coarda instrumentistului, culoarea sunetului diferă între ele (cea emisă de aparat fiind electronică și lipsită de armonice), apărând astfel mici diferențe de înălțime la final. Un alt motiv pentru care această tradiție a rămas un soi de modă în lumea cvartetului este acela că, în trecut, doar corzile de violoncel (fiind mai lungi și mai groase) aveau miezul construit dintr-un material sintetic și dur, spre deosebire de celelalte instrumente ale căror corzi aveau miez din maț. Astfel, corzile violoncelului rezistau mai bine la influențele de temperatură și umiditate, probleme cu care cvartetele s-au confruntat dintotdeauna. În perioada contemporană și odată cu progresele tehnologice, majoritatea corzilor au început să fie construite cu miez din material dur, așa că nu este neobișnuit ca în cvartetele ultimelor decenii să întâlnim practici de acordaj ce prezintă vioara sau chiar viola (uneori) drept etalon herzian. Există și ansambluri care preferă ca sunet de referință în acordajul instrumentelor, coarda RE. Metoda are o logică credibilă, întrucât, registrele și timbralitatea corzilor RE ale celor trei instrumente (coardă centrală ca poziționare și echilibrată în ceea ce privește forțele de tensiune

aplicate) deși, totuși, comportă diferențe fine de sonoritate prin situarea în diferite octave, crează o unitate fonică ce relevă un tip de sincretism herzian.

Pe lângă acordajul individual, o altă metodă ce s-a dovedit a fi extrem de utilă este acrodajul combinat. Această tehnică presupune ca (în mod ideal) fiecare coardă a instrumentelor din cvartet să fie perfect acordată cu corzile corespundente ale celorlalte instrumente și cu cvintele acestora. Metoda, deși amănunțită și la limita maniei, are o forță de potențare a rezonanței extraordinară și aduce valoare adăugată concepției de ”instrument cu șaisprezece corzi”. În ceea ce privește numărul de herzi la care se face acordajul, deși orchestrele moderne folosesc valori între 442 și 443 (uneori chiar și mai mult de atât), recomandarea, din punct de vedere cvartetistic, este aceea de a se utiliza frecvențe de maxim 442 herzi. Există unele formații care folosesc ca etalon valoarea de 440 de herzi iar motivul ține exclusiv de vibrațiile instrumentului. Cu cât instrumentele cu corzi și arcuș sunt mai puțin tensionate, cu atât sonoritatea este mai bogată în armonice și rezonanța dintre acestea este mai clară.

De asemenea, violoncelul și viola vor avea tendința de a își acorda instrumentele puțin mai sus decât norma stabilită, în timp ce viorile vor prezenta înclinația de a face opusul. Aceste procese se manifestă din cauza faptului că muzicienii secțiunii de corzi grave aspiră spre sonorități mai brilante și strălucitoare, pe când violoniștii vor căuta mereu timbruri moi ce abundă în armonice. Ele trebuie conduse, prin discuții și dezbateri, către un echilibrat centru gravitațional sonor. Pentru a micșora spațiul fizic dintre armonicele sunetelor, recomandarea este ca violoncelul și viola să își acordeze cvinta DO - SOL cât mai strans (unele cvartete aplică acest principiu și cvintei dintre corzile SOL și RE), iar violoniștii să încerce să coboare înălțimea sunetului MI (coardă liberă), năzuind apropierea de o terță mare corectă cu corzile DO ale violei și violoncelului, din perspectiva intonației juste, până la limita care ar compromite relația de cvintă perfectă descendentă cu propria coardă LA.

Acordajul este un moment extrem de important și din perspectiva faptului că intonația de cvartet promovează utilizarea frecventă a corzilor libere. Acestea reprezintă componente de mare însemnătate în intonația armonică și conferă interpretării o forță dinamică aparte. Se cuvine a fi

utilizate, însă, în cunoștință de cauză. Nu oricărui moment de armonie verticală i se pot insera corzi libere, acest procedeu depinzând în totalitate de funcțiile acordice ale notelor vizate. Astfel, totul se raportează la conceptul de tonalitate. Dacă tonalitatea în care este scris cvartetul conține note ce ocupă funcții armonice precum tonică, cvartă, cvintă sau octavă și care reprezintă corzi libere ale instrumentelor din cvartet, atunci marea majoritate a muzicienilor de cvartet vor alege să cânte acele sunete drept corzi libere – cu amendamentul că uneori se poate plasa degetul unu pe prăguș ca măsură de siguranță suplimentară, acesta fiind pregătit oricând să intervină pentru a ajusta acuratețea intonațională. Pentru celelalte funcții armonice, notele apăsată cu deget sunt mult mai potrivite. În egală măsură, corzile libere pot deveni o problemă atunci când este abordată intonația expresivă.

Acordajul în timpul concertului este, deopotrivă, foarte important și trebuie bine stăpânit de către instrumentiști. Explorarea opțiunilor disponibile este un proces minuțios iar pragmatismul trebuie să fie cuvântul decisiv în alegerea metodei potrivite pentru fiecare ansamblu (anume dacă acestea preferă un acordaj discret și simultan ori acordajul alternativ). Dacă stăpânirea profundă și aclimatizarea membrilor în procesul intonației de cvartet este deosebit de importantă, abilitatea de a performa la aceleași standarde intonaționale și atunci când instrumentele sunt dezacordate – situație inevitabilă pentru orice cvartet –, este esențială. În această perspectivă, există tot atâtea metode de exercițiu, câte cvartete sunt în lume. Fie că instrumentiștii își dezacordează intenționat instrumentele la începerea repetiției, ori detensionează, gradual, fiecare coardă pe rând pentru a provoca o destabilizare a tensiunii corzilor pe căluș sau chiar abordează măsuri extreme precum simularea unui mediu mai umed (o baie spațioasă unde a fost dat drumul apei calde pentru câteva minute, creând aburi) sau mai uscat (o cameră unde a funcționat un aer condiționat), toate aceste metode servesc cvartetului drept un antrenament intens ce îi va pregăti pentru evenimente scenice neprevăzute și, mai ales, imposibil de controlat.

Fiind un domeniu exact, însă, volatil și inconstant din perspectiva aplicabilității, intonația în cvartetul de coarde nu va acosta niciodată în portul rigorii și al rigurozității. Deși extrem de precisă, aceasta doar va ancora în fluviul muzicii precum o barcă de pescuit – din pricina curențului, ea va aluneca mereu în aval câte puțin sau, uneori, mai mult, însă, pentru cei de pe punte acest

fenomen va fi insesizabil, percepția fiind că stau pe loc. Tot astfel și intonația unui acord, spre exemplu, va suferi fluctuații imperceptibile pentru auzul unui ascultător din public. Dacă acest ipotetic acord are o configurație corectă din punct de vedere intonațional în momentul reproducerii sonore (raportat la el însuși), iar, într-un alt moment al lucrării el apare din nou, îndeplinind aceleași condiții ca și prima dată însă având alte valori herziene, auditoriul va considera identice cele două reprezentări deși realitatea nu este așa. Aceste modificări există și apar frecvent în experiența de scenă a unui cvartet, diferențele, deși minore, fiind sesizabile pentru o ureche antrenată.

Se recomandă, deci, practicarea cu mare chibzuință a artei intonației în cvartet, explorându-o cu pași mici și siguri, fără excese. Lumea acestor potriviri sonore este una a variabilelor, în care toate elementele se metamorfozează. Chiar și filosoful grec presocratic Heraclit din Efes afirma că ”totul se află într-un flux, nimic nu rămâne neschimbat” (*Ta panta rhei*)¹³. A păși pe schelele ce servesc construcției unui astfel de templu al purității, cum este intonația de cvartet, comportă prudență și mai ales smerenie. Tânărul muzician nu trebuie să uite că drumul pe șindrilele acestui șantier este temeinic bătătorit de generațiile anterioare, iar o astfel de călătorie, a investigației marelui secret al intonației adevărate, se recomandă a fi parcursă doar în umbra unui maestru (mentor). Acesta, prin modelul său de moralitate și erudiție, a reușit să stăpânească lumea fragilă a cunoașterii și nuanțele lăuntrice ale ramificațiilor umane. Asta, deoarece, și în eventualitatea intersectării interpretului cu mult râvnită senzație a decorporalizării, pe care numai intonația pură o poate provoca, înțelegerea de natură inițiatică a fenomenului necesită tălmăcirea unui *ludi magister*.

¹³ <https://stiintasi tehnica.com/legile-hazardului-prima-si-ultima-frontiera/>

III.2 Sistemul de intonație Pitagoreic

Sistemul Pitagoreic este unul dintre cele mai vechi din istorie, însă, profunzimea și utilitatea lui i-a conferit durabilitate și mai ales credibilitate în rândul specialiștilor. Analizându-l se poate afirma faptul că Pitagora a imaginat mai mult un mod de gândire și un model de acordaj, decât un sistem temperat *per se*. Însă, din cauza utilizării masive de către muzicieni, chiar și astăzi, el a rămas cunoscut drept un sistem intonațional complex. Ideea reiese din faptul că în sistemul temperării Pitagoreice, de fapt, nici un interval nu este temperat. Acesta se pare că a fost folosit cu precădere în muzică până în perioada medievală.

În muzică, cvinta este unul dintre cele mai puternice și pure intervale (alături de octavă) iar acest sistem de intonație, în care determinarea înălțimii notelor se bazează pe înșiruirea secvențelor de cvinte perfecte ascendente și descendente ce redau proporția de $\frac{3}{2}$, este utilizat masiv datorită capacității expresive deosebite pe care o posedă. Sistemul este construit dintr-o secvență de cvinte pure ale cărei capete nu se întâlnesc niciodată nefiind, deci, o structură sferică și, în nici un caz, una limitată la doar douăsprezece sunete (din simplul motiv că instrumentele vechi aveau mai puțin de douăsprezece sunete într-o octavă). Cvinta a fost aleasă ca interval reper, întrucât este al treilea sunet din șirul armonicelor superioare iar împreună cu prima și octava fac parte din grupul intervalelor ușor de acordat. Această succesiune naturală a sunetelor în muzică reprezintă un sistem intonațional ce este prezent în viața muzicală a artistului de la o vârstă fragedă și încă de la primele lecții de instrument. Atunci când copiii învață un instrument cu coarde se gândesc predominant la propria linie melodică orizontală și folosesc, fie involuntar (pentru cei talentați), fie predat de profesor, acest tip de intonație melodică.

Cu timpul, atunci când octava și-a sedimentat structura la douăsprezece sunete, cele două capete ale acestui sistem erau poziționate pe notele SOL# și Mi b , două note care, în acea perioadă, nu erau menite a fi cântate în același timp. În abordări ulterioare acest interval, extrem de impur și excesiv de mare, a fost supranumit *lupul*. Pe lângă faptul că nu suna deloc plăcut, el era asemănat

cu un un spațiu întunecat ce trebuia ascuns din calea muzicii. Restul cvintelor rămân pure, însă, acest lucru nu oferă întreaga imagine de ansamblu; terțele mari rezultate din acest mod de gândire sunt mult mai mari decât cele pure sau chiar egal temperate. De fapt, fiind atât de mari, în loc să fie numite terțe mari Pitagoreice purtau denumirea de *diton* (adică două tonuri). Din aceleași considerente apar erori involuntare ce aparțin procesului de funcționare al sistemului; nici semitonurile nu vor fi egale, rezultând, deci, semitonuri mici și semitonuri mari. Prin comparație cu sistemul egal temperat, diezii sunt poziționați mai sus iar bemolii mai jos.

Acordajul poate fi privit din perspectiva convențiilor sub incidența cărora diferitele tipuri de muzică au fost compuse. Spre exemplu, începuturile și sfârșiturile diferitelor lucrări ce aparțin perioadei premergătoare barocului muzical foloseau, de regulă, numai octave și cvinte (intervale ce sunt pure în gândirea Pitagoreică) în structura lor. Pe parcursul cadențelor, însă, erau utilizate intervale impure precum terța ori sexta. Este posibil ca folosirea acestor intervale în cadențe să fi fost o alegere ce dorea să mărească tensiunea respectivelor momente și care, prin direcționarea spre acordul final format exclusiv din intervale pure, să contureze eliberarea energetică ce vine odată cu rezolvarea unei armonii. Unii muzicieni, pentru a crea tensiune suplimentară în anumite momente și a oferi, astfel, permisele unei intensificări expresive, urcau suplimentar înălțimile intervalelor impure. Se deduce, astfel, că acordajul și gândirea intonațională, cu precădere în perioadele dinaintea barocului, erau foarte complexe, iar accentul general asupra instrumentelor cu claviatură și sunete fixe reprezintă doar o mică parte din imaginea de ansamblu.

Începând de la nota DO (sau orice altă notă) în direcție ascendentă se pot forma douăsprezece cvinte naturale ale căror raporturi de înălțime sunt următoarele:

- $\frac{1}{1} \frac{3}{2} \frac{9}{8} \frac{27}{16} \frac{81}{128} \frac{234}{512} \frac{729}{2048} \frac{2187}{4096} \frac{6561}{16384} \frac{19683}{32768} \frac{59049}{131072} \frac{177147}{524288}$
- DO / SOL / RE / LA / MI / SI / FA# / DO# / SOL# / RE# / LA# / MI# / SI#

Raportându-ne la același sunet, însă, construind lanțul de cvinte în sens descendent se vor alcătui următoarele proporții:

- $\frac{1}{1} \frac{4}{3} \frac{16}{9} \frac{32}{27} \frac{128}{81} \frac{256}{243} \frac{1024}{729} \frac{4096}{2187} \frac{8192}{6561} \frac{33768}{19683} \frac{65536}{59049} \frac{262144}{177147} \frac{1048576}{531441}$

- DO / FA / SI $\flat$ / MI $\flat$ / LA $\flat$ / RE $\flat$ / SOL $\flat$ / DO $\flat$ / FA $\flat$ / SI dublu $\flat$ / MI dublu $\flat$ / LA dublu $\flat$ / RE dublu $\flat$ ¹⁴

Materialul sonor rezultat va fi aranjat ascendent în cadrul unei octave obținând, astfel, gama netemperată Pitagoreică ce este formată din sunetele acestui lanț de cvinte naturale. Ajustarea ordonată a sunetelor se face prin ”jonglarea” cu cvinte și octave până când notele se așează în ordine naturală.

În sistemul egal temperat, spre exemplu, octava este împărțită în douăsprezece semitonuri egale. Însă în gândirea Pitagoreică două note alăturate vor avea proporții diferite rezultând, astfel, coma Pitagoreică (cel mai mic interval din acest sistem de intonație). Proporția este următoarea: $(1.5)^{\frac{12}{27}} = \frac{531441}{524288} = 1.01364$ (aproximat în microintervale această valoare înseamnă 23.46 cenți sau aproape un sfert de semiton). Acest interval poate fi determinat atât prin diferența dintre un semiton diatonic (lymma) și unul cromatic (apotom) cât și prin marja dintre douăsprezece cvinte perfecte și șapte octave. În ceea ce privește dimensiunile, ”lymma este cel mai mic semiton diatonic, iar apotom este cel mai mare semiton cromatic din acestea (din toate sistemele de intonație)”.¹⁵ O reprezentare grafică a diferenței dintre semitonuri este aceasta:

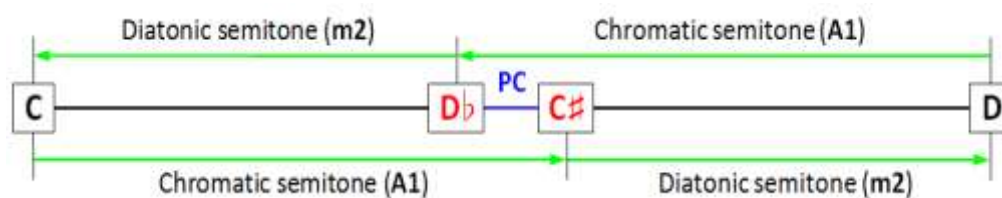


Fig.5 ¹⁶

¹⁴ https://ro.wikipedia.org/wiki/Sisteme_de_intona%C8%9Bie

¹⁵ https://ro.wikipedia.org/wiki/Sisteme_de_intona%C8%9Bie

¹⁶ [https://en.wikipedia.org/wiki/Pythagorean_comma#/media/File:Pythagorean_comma_\(difference_A1-m2\).PNG](https://en.wikipedia.org/wiki/Pythagorean_comma#/media/File:Pythagorean_comma_(difference_A1-m2).PNG)

Din păcate, însă, realizarea unei omogenități armonice și intonaționale (împlinirea acelei rezonanțe vibrante posibilă doar prin puritatea intonației de cvartet) nu este posibilă folosind șirul armonicelor superioare ca reper sonor. Diferențele de vibrații ale corzilor, acele bine cunoscute *bătăi ale sunetului*, care vor fi detaliate în această cercetare, nu îngăduie notelor să formeze acea încheiere fonică care vindecă tensiunea sufletului omenesc, acea acuitate a desăvârșirii senzoriale. Există, deci, diferențieri între sistemul Pitagoreic și cel egal temperat, acest lucru putând fi analizat în graficul de mai jos (cu culoarea neagră fiind evidențiată intonația egal temperată iar cu verde cea Pitagoreică), cât și din tabelul următor:

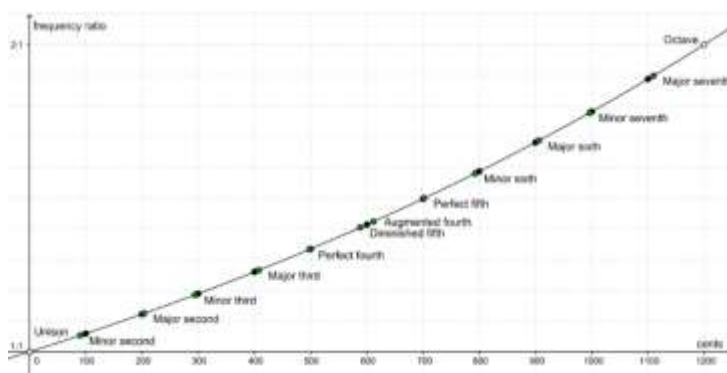


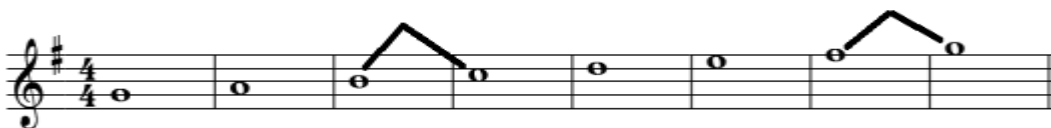
Fig. 6 ¹⁷

¹⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Pythagorean_tuning

Note	Interval from D	Formula	$\times$	$\div$	Frequency ratio	Size (cents)	12-TET diff (cents)
D	unison	$\frac{1}{1}$	$3^0 \times 2^0$	$\frac{3^0}{2^0}$	$\frac{1}{1}$	0.00	0.00
E $\flat$	minor second	$\left(\frac{2}{3}\right)^4 \times 2^0$	$3^{-4} \times 2^0$	$\frac{2^4}{3^4}$	$\frac{256}{243}$	90.22	-9.78
E	major second	$\left(\frac{3}{2}\right)^2 \times \frac{1}{2}$	$3^2 \times 2^{-1}$	$\frac{3^2}{2^1}$	$\frac{9}{8}$	203.91	3.91
F	minor third	$\left(\frac{2}{3}\right)^4 \times 2^0$	$3^{-4} \times 2^0$	$\frac{2^4}{3^4}$	$\frac{32}{27}$	294.13	-5.87
F $\sharp$	major third	$\left(\frac{3}{2}\right)^4 \times \left(\frac{1}{2}\right)^2$	$3^4 \times 2^{-2}$	$\frac{3^4}{2^2}$	$\frac{81}{64}$	407.82	7.82
G	perfect fourth	$\frac{3}{2} \times 2$	$3^{-1} \times 2^1$	$\frac{3^1}{2^1}$	$\frac{4}{3}$	498.04	-1.96
A $\flat$	diminished fifth	$\left(\frac{2}{3}\right)^8 \times 2^0$	$3^{-8} \times 2^0$	$\frac{2^{10}}{3^8}$	$\frac{1024}{729}$	588.27	-11.73
A $\sharp$	augmented fourth	$\left(\frac{3}{2}\right)^8 \times \left(\frac{1}{2}\right)^2$	$3^6 \times 2^{-2}$	$\frac{3^6}{2^2}$	$\frac{729}{64}$	611.73	11.73
A	perfect fifth	$\frac{3}{2}$	$3^1 \times 2^{-1}$	$\frac{3^1}{2^1}$	$\frac{3}{2}$	701.96	1.96
B $\flat$	minor sixth	$\left(\frac{2}{3}\right)^4 \times 2^0$	$3^{-4} \times 2^0$	$\frac{2^7}{3^4}$	$\frac{128}{81}$	792.18	-7.82
B	major sixth	$\left(\frac{3}{2}\right)^2 \times \frac{1}{2}$	$3^2 \times 2^{-1}$	$\frac{3^2}{2^1}$	$\frac{27}{16}$	905.87	5.87
C	minor seventh	$\left(\frac{2}{3}\right)^4 \times 2^0$	$3^{-4} \times 2^0$	$\frac{2^4}{3^4}$	$\frac{16}{27}$	896.09	-3.91
C $\sharp$	major seventh	$\left(\frac{3}{2}\right)^8 \times \left(\frac{1}{2}\right)^2$	$3^6 \times 2^{-2}$	$\frac{3^6}{2^2}$	$\frac{343}{128}$	1109.78	9.78

Fig.7 18

Pitagora a imaginat sistemul ca fiind bazat pe principiul prin care intervalele perfecte să fie executate cu intonație naturală. Ca urmare a reglării intonaționale a cvintelor perfecte în gamă și în concordanță cu seria armonicelor superioare, tonurile unei game vor fi mai mari iar semitonurile diatonice (prin acestea înțelegând orice semiton care este format între note cu denumiri diferite) vor fi puțin mai mici. Spre exemplu, instrumentistul cordar va avea tendința de a urca puțin intonația notelor conducătoare (acestea fiind de obicei cele care se rezolvă într-o altă tonalitate sau care au rol direcțional spre această viitoare nouă tonalitate) și va exagera cu precădere diferențele între major și minor. Pentru a fi mai precis, un semiton diatonic în sistemul de intonație pitagoreic reprezintă $\frac{4}{9}$ dintr-un ton iar un semiton cromatic (cum ar fi de exemplu MI $\flat$ -MI $\flat$) este $\frac{5}{9}$ dintr-un ton. Folosind intonația Pitagoreică în gama SOL major, așa cum reiese din exemplul următor, semitonurile aflate între notele SI și DO, respectiv FA $\sharp$ și SOL, vor fi puțin mai mici decât în sistemul egal temperat sau decât un semiton cromatic.



Ex. 1

¹⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Pythagorean_tuning

În sistemul Pitagoreic intervalele care suferă cel mai mult sunt cele consonante. Tonurile mai mari și semitonurile diatonice mai mici ce sunt implicate în intonația melodică fac ca terțele și sextele mari să fie prea mari iar terțele și sextele mici să fie prea mici, lucru valabil și pentru septime. Aceste intervale vor deveni, deci, false prin comparație cu seria armonicelor superioare. Desigur, problemele intervalelor consonante trec neobservate atunci când fraza muzicală este rectilinie. Însă atunci când situația este privită din perspectivă armonică, ea devine problematică. Intervalele consonante care suferă din pricina intonației juste sunt unul din motivele pentru care misiunea de a cânta ”curat” în cvartetul de coarde este ingrată.

Intonația pitagoreică poate fi aplicată în contextul cvartetului de coarde dar numai în condiții specifice (tip de discurs muzical liniar) care favorizează intervalele melodice pure (cvinte, cvarte) și care nu pun accent pe armoniile complexe construite pe intervale consonante (terțe, sexte etc). Dovedindu-și eficacitatea și productivitatea în materie de inventivitate expresivă și fiind sistemul intonațional în cadrul căruia majoritatea covârșitoare a muzicienilor (atât înainte de experiența cvartetistică cât și după) sunt bine aclimatizați datorită popularității pe care acesta o are în istoria muzicii, sistemul Pitagoreic rămâne o constantă solidă în formarea și desăvârșirea oricărui cvartet de coarde. Pentru a obține o intonație adecvată în cvartet muzicienii trebuie să fie capabili să ajusteze constant și să penduleze între diferite sisteme de intonație, în funcție de contextul muzical și de stilul abordat.

III.3 Sistemele intonaționale temperate

Nu este un secret faptul că muzica a evoluat constant încă de la începuturile ei. Însă, în general nici un sistem de temperare nu a supraviețuit cu adevărat din perioada medievală sau renescentistă. Se pot afla informații despre aceste sisteme doar din vechile scrieri. Din păcate astăzi nu mai există prea multe astfel de documente iar cele care au supraviețuit sunt destul de greu de

accesat. Astfel, legătura dintre aceste texte și practica sistemelor descrise nu poate fi decât presupusă.

Dar ce înseamnă noțiunea de temperare? Un sistem de temperare este acela care dictează relațiile dintre înălțimile sunetelor, definind, în același timp, dimensiunile și rapoartele exacte ale tuturor intervalelor din acel sistem. Cel mai longeviv sistem temperat, utilizat și astăzi pe scară largă în lume, este temperarea egală. În acest sistem, octava se divide în 12 semitonuri de mărime constantă, valoarea acustică a unui semiton fiind de 100 cenți sau 25,08 savarți. Semitonul de această dimensiune poartă în teorie numele de semiton temperat. În mod tradițional, temperările sunt determinate de calitatea cvintelor din acel sistem, anume, în ce proporție fiecare cvintă este ajustată de la varianta ei pură, devenind astfel temperată. În mod normal sistemele temperate sunt reprezentate sub forma unor diagrame circulare în care calitatea fiecărei cvinte este reprezentată grafic. Prin procesul de temperare aceste cvinte devin puțin mai mici (în sistemul temperat egal acestea micșorându-se cu $\frac{1}{12}$ din valoarea lor pură). Motivul este acela că dacă s-ar construi un sistem format numai din cvinte naturale, netemperate, după o serie completă de douăsprezece cvinte, punctul terminus nu va fi același cu cel inițial (astfel cercul neputându-se închide). Dacă acesta ar porni de pe nota DO, după douăsprezece cvinte punctul final ar fi reprezentat de nota SI♯, care, din păcate, nu este aceeași cu nota DO de la care a început ascensiunea. Diferența constatată este de o comă Pitagoreică ascendentă. Modul prin care temperarea egală a rezolvat problema comei Pitagoreice a fost divizarea acesteia și atribuirea unei modificări minore fiecărui sunet din seria celor douăsprezece cvinte, rezultând, astfel, micșorarea acestora cu $\frac{1}{12}$ din varianta inițială.

Cvinta sistemului temperat egal este construită din șapte semitonuri și este mai sus cu 2 cenți decât o cvintă pură, în timp ce o terță mare conține patru semitonuri și este cu 14 cenți mai sus. După cum se poate observa, pentru diferențierea clară a valorilor și specificității fiecărui interval sunt folosiți termenii pur și impur. Asta nu înseamnă că un interval pur este mai nobil sau mai bun decât unul impur. Dovadă stă toată literatura muzicală universală care a fost scrisă, într-o proporție foarte mare, cu ajutorul intervalelor impure. De aici rezultă faptul că temperarea egală constă într-o înlanțuire de cvinte impure și un tip de terțe care sunt încă și mai impure decât cvintele.

Și nu este nimic în neregulă cu acest lucru! Este important de menționat faptul că temperarea egală nu este o invenție modernă. De-a lungul istoriei acordajului și a dezvoltării sistemelor temperate, temperarea egală nu era numai cunoscută, ci și utilizată. Deși istoria promovează idea că Johann Sebastian Bach a fost cel care a pus bazele acestui sistem temperat egal (după ce cu câteva zeci de ani înainte fusese imaginat de Andreas Werkmeister) prin compunerea celor *Clavecinului bine temperat*, se pare, însă, că acest sistem exista încă din renaștere. Inovația pe care Johann Sebastian Bach o aduce este aceea că dovedește, prin scrierea acestei capodopere, nepărtinirea tonală și puțința exprimării artistice nediferențiate, indiferent de treapta scării muzicale pe care se plasează tonalitatea. Cu toate acestea, deși de-a lungul istoriei a co-existat cu alte sisteme de temperare mai obișnuite pentru perioadele respective, consacrarea lui a venit abia în secolul al XX-lea.

Prin intermediul acestei noi gândiri s-a dorit renunțarea la puritatea intervalelor de dinainte, care punea reale probleme de cânt interpreților vocali, propunând o mediere față de toate sistemele intonaționale existente și creând, astfel, un spațiu steril, unanim acceptat și ușor de utilizat, însă profund imperfect. Prin stabilizarea la varianta celor douăsprezece sunete și prin atribuirea unei părți egale din coma pitagoreică fiecărui sunet al scării muzicale, octava se divide acum în părți egale, anume, semitonurile temperate. Astfel, se propune un nou sistem de gândire ce promovează existența unui semiton diatonic egal (ca dimensiune) cu cel cromatic. Toate sunetele unei octave ale acestui sistem devin profund false, rezultând un raport de enarmonie absolută între sunete. Cu alte cuvinte, punctul final al înlănțuirii dintre douăsprezece cvinte perfecte va coincide (ca valoare herziană) cu sunetul obținut prin înlănțuirea a șapte octave perfecte, dacă se pornește din același punct.

Prescurtarea acestui sistem de intonație este *12 TET*, asta însemnând *12 Tones Equal Temperament*. Orice sistem intonațional, înainte de a fi unanim acceptat ori, și mai important, utilizat, de către muzicieni, trebuie să răspundă unor simple întrebări: cum și cât de bine aclimatizează sistemul intervalele de terță și cvintă? Problematika denotă o logică decentă, întrucât, bazele armonice ale oricărui tip de gândire intonațională se construiesc pe triada acordurilor acelei structuri. Astfel rezultă ecuația $1 : \frac{5}{4} : \frac{3}{2}$. Prin raportarea pentru acest moment doar la cvintă, a cărei

proporții este de $\frac{3}{2}$, se va constata faptul că în cazul sistemului 12 TET raportul este destul de aproape de adevăr: $2^{7/12} \approx 1.49830707688$. Însă, care ar fi valoarea de adevăr a proporției unei astfel de scări dacă nu ar fi compuse din douăsprezece sunete? Iată aici o simulare a acestor raporturi pentru diferite alte structuri:

1-TET	$2^{1/1}$	$\approx$	2.00000	33.3333%
2-TET	$2^{1/2}$	$\approx$	1.41421	-5.7191%
	$2^{2/3}$	$\approx$	1.58740	+5.8267%
	$2^{2/4}$	$\approx$	1.41421	-5.7191%
5-TET	$2^{1/5}$	$\approx$	1.51572	+1.1048%
	$2^{4/6}$	$\approx$	1.58740	+5.8267%
7-TET	$2^{1/7}$	$\approx$	1.48599	-0.9337%
	$2^{5/8}$	$\approx$	1.54221	+2.8141%
	$2^{5/9}$	$\approx$	1.46973	-2.0177%
	$2^{6/10}$	$\approx$	1.51572	+1.1048%
	$2^{6/11}$	$\approx$	1.45948	-2.7013%
12-TET	$2^{7/12}$	$\approx$	1.49831	-0.1129%
29-TET	$2^{17/29}$	$\approx$	1.50129	+0.08629%
41-TET	$2^{24/41}$	$\approx$	1.50042	+0.02796%
53-TET	$2^{31/53}$	$\approx$	1.49994	+0.00394%

Fig. 8 ¹⁹

Sistemul 12 TET a fost preferat de marea masă întrucât clapele claviaturii, într-o singură octavă, oferă divizarea sub forma 5+7=12 (cinci clape negre și șapte clape albe). În cadrul unui interval de octavă nota superioară vibrează de două ori mai repede decât baza, pe când la cvintă viteza este mai mare de încă 1.5 ori. Pe claviatura unui pian se află șapte note DO. Începând de la cea mai gravă dintre acestea și multiplicând ori doi, de șapte ori, cel mai acut DO al pianului va avea 4.224 vibrații pe secundă. În același spațiu de șapte octave se află douăsprezece cvinte perfecte. Înmulțind cel mai grav DO de douăsprezece ori cu valoarea de 1.5, va rezulta un sunet ce are 4.281 vibrații pe secundă. Diferența de cincizecișisapte de vibrații dintre cele două este una semnificativă. În cazul acordajului temperat, pe care îl folosește pianul, aceste note vor fi identice întrucât acordeorii vor potrivi valorile herțiene ale fiecărei note de o așa manieră încât toate tonalitățile vor fi aproximative, din punct de vedere intonațional. Pentru înlăturarea dificultăților provocate de respectarea în execuție a microintervalelor intonației naturale s-a convenit ca acestea să fie anihilate prin utilizarea sunetelor temperate (nenaturale).

¹⁹ <https://johncarlosbaez.wordpress.com/2023/10/13/perfect-fifths-in-equal-tempered-scales/>

Deși sistemul nu are legătură directă sau aplicabilitate concretă în domeniul cvartetului de coarde, parcurgerea sa teoretică este esențială pentru înțelegerea diferențelor și a avantajelor pe care gândirea intonațională folosită la repetiții le conferă actului artistic cameral.

Orientând cercetarea spre mijlocul secolului al XVI-lea, la apogeul perioadei renascentiste, descoperim că atât muzica cât și sistemele intonaționale au suferit mari schimbări. Sistemele de temperare ce par a fi cele mai cunoscute sunt denumite temperări mezotonice. Acestea permit interpreților să se apropie cumva de ideea utopică ce propune totalizarea intervalelor consonante pure într-un teaurizat cadru polifonic. Deși acest fapt este, dsigur, imposibil, el poate fi totuși aproximat prin compromiterea purității cvintelor, acțiune ce duce, colateral, spre niște terțe mai pure. În forma sa extremă (temperarea mezotonică de un sfert de comă), acest sfert de comă aduce terțele la o valoare pură iar cvintele la o proporție de puritate aproximativă (micșorând-o cu un sfert de comă sintonică). În alte variante de temperări mezotonice, cum ar fi cea de o șesime de comă, terțele devin puțin mai mari decât valoarea pură iar cvintele sunt mai puțin temperate, însă, conceptul favorizării terțelor se păstrează. Aceste terțe sunt acum mai dulci, din punct de vedere al sonorității, și nu mai crează tensiune atunci când sunt folosite. În consecință și spre deosebire de compozițiile perioadei medievale, opus-urile pot acum debuta cu o terță în structura armonică, iar în finaluri terța mare este acum obligatorie, indiferent dacă lucrarea a fost compusă într-un mod minor sau major. În completare, nici în cadrul temperărilor mezotonice semitonurile nu sunt egale. Prin comparație cu temperarea egală, diezii sunt acum mult mai jos, iar bemolii sunt semnificativ mai sus. Temperările mezotonice includ astfel mai mult de douăsprezece sunete într-o octavă. Atunci când acest tip de intonație este folosit pe un instrument ce oferă douăsprezece taste în cadrul unei singure octave, doar un subset al întregului arsenal de sunete va fi utilizat. Și, la fel ca la sistemul Pitagoreic, ”lupul” va fi poziționat acolo unde poate produce cele mai puține neplăceri. Spre deosebire de sistemul temperat egal, care folosește aceleași înălțimi pentru note diferite (sunetele enarmonice), în mezotonic fiecare sunet are propria sa frecvență. Spre exemplu, un MI $\flat$ nu va suna lafel ca un RE $\sharp$. Este adevărat că muzica nu folosește de regulă mai mult de douăsprezece sunete, chiar uneori sunt folosite semnificativ mai puține, astfel că numărul doisprezece nu este chiar atât de relevant. Cu toate acestea multitudinea de sunete ce aparțin

sistemului mezotonic a existat dintotdeauna, iar mulți compozitori din diferitele culturi ale lumii au compus (de obicei pentru instrumente fără claviatură sau freturi) muzică conținând un număr impresionant din acele note.

În realitate, indiferent de sistemul de intonație analizat, cuvântul de ordine pare să fie ”compromis” și, cu siguranță, o bună parte a muzicii vremurilor apuse suferea de o interpretare (într-o mai mică sau mai mare măsură) dezacordată. Interesanta tranziție de la intonația Pitagoreică la temperarea mezotonică nu a avut loc peste noapte, ci s-a desfășurat cu aproximație pe parcursul secolului al XV-lea. Muzicologii și muzicienii nu sunt încă siguri cum s-a întâmplat această transformare, iar pentru multe repertorii nu este deloc clar care ar fi cel mai potrivit sistem de acordare și intonație.

În continuare, undeva în mijlocul secolului al XVII-lea, o altă mare schimbare a paradigmei intonațională a avut loc. Aceasta a creionat trecerea de la temperarea mezotonică la temperarea neregulată (sau sistemul bunei temperări). Aici, regula de bază este una simplă: orice diez poate servi drept bemolul unei alte note. Acest lucru, pe lângă faptul că analiza lucrărilor acelei perioade relevă o scriitură ce împodobește partitura cu un complex instrumentar de accidenți care o încărcă atât vizual cât și conceptual, sugerează faptul că ideologia mezotonică nu a mai putut fi utilizată. Se pare că o cerință masivă a unei tipologii de temperare conținând numai douăsprezece note se impunea iar tolerarea utilizării unei singure înălțimi pentru două note distincte era de asemenea necesară. Această tipologie se regăsea, deopotrivă, în sistemul temperării egale cât și în cel al temperării bine temperate. Diferența dintre cele două (și probabil motivul popularității crescute a celei din urmă) era aceea că în temperarea neregulată unele intervale (și prin extensie unele) tonalități vor suna mai armonios având intervale mai pure, în timp ce alte intervale și tonalități nu vor beneficia de această optimizare. Spre exemplu în sistemul de temperare al lui Francesco Valotti, care este cel mai des utilizat în ziua de astăzi pentru interpretarea muzicii baroce, clapele albe ale instrumentelor cu claviatură de la FA la SI sunt acordate în sistemul temperat mezotonic de o șesime de comă, în timp ce restul cvintelor sunt acordate în sistemul Pitagoreic. În continuare sunt prezentate două tabele ce conțin date referitoare la valorile sistemului Valotti.

Terțe mari	FA-LA, DO-MI, SOL-SI	RE-FA#, Sib-RE	LA-DO#, Mib-SOL	MI-SOL#, SOL#-DO	SI-Mi $\flat$, FA#-SI $\flat$, DO#-FA
Diferența față de intonația justă (în cenți)	+ 5.9	+9.8	+ 13.7	+ 17.6	+ 21.5

Tab. 1 ²⁰

Nota	MI $\flat$	Si $\flat$	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI	FA#	DO#	SOL#
Diferența față de temperarea egală (în cenți)	+ 3.9	+ 5.9	+ 7.8	+ 5.9	+ 3.9	+ 2.0	0	- 2.0	- 3.9	- 2.0	0	+ 2.0

Tab. 2 ²¹

Toate acestea înseamnă faptul că, de exemplu, trisonul de bază al acordului DO major sună tot lafel de natural cum se regăsește în sistemul mezotonic de o șesime de comă, în timp ce aceeași structură acordică însă a tonalității SI major va suna extrem de tensionat, precum se întâmplă în acordajul Pitagoreic. În ceea ce privește temperarea egală, acest lucru nu poate fi posibil, astfel profilându-se o unitate sonoră deplină între tonalități. Constatând că nu se poate distinge cu exactitate tipul de temperament folosit și imaginat de fiecare compozitor în parte, nu mai rămâne altceva de făcut înafară de a sesiza faptul că nu există sistemul de temperare perfect, care să ofere acea limpezime ideală tuturor intervalelor. Supoziția ce derivă din aceste detalii este că în trecut interpreții se acordau și gândeau, din punct de vedere intonațional, într-o mare proporție conform gustului personal și al intuiției și, probabil, nu încercau cu ardoare să recreeze vreun temperament specific despre care citiseră sau auziseră. Cu siguranță, în acest joc al alegerilor și al nuanțelor, tonalitatea în care era scrisă lucrarea ce urma a fi interpretată juca un rol decisiv în alegerea tipului de acordaj și de intonație ce urmau să fie folosite. Dacă, spre exemplu, o sonată în SI major trebuia reprezentată pe scenă, este foarte posibil ca hapsicordistul (clavecinistul) să nu își fi acordat

²⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Vallotti_temperament

²¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Vallotti_temperament

instrumentul după principiile lui Valotti, ci să încerce folosirea sau inventarea unui sistem mai îngăduitor pentru tonalitatea în cauză. În același timp, această imposibilitate de a putea echilibra toate intervalele într-o profundă concordie, însuflețește în mod neintenționat evocarea expresivității ca motiv al folosirii rapoartelor impure. Dovadă stă abundența lucrărilor de o uriașă inspirație, ce au fost compuse ori pendulau pe parcursul defășurării, între tonalități îndepărtate, ce se regăseau pe ”partea întunecată” a sistemelor de temperare, aspre ca textură și cu un miez irespirabil. Deși neplăcute la contactul cu realitatea devenirii, aceste iregularități sonore au fost exploatate masiv și folosite artistic de către compozitori.

Din fericire însă, cu precădere pentru muzicienii de cameră, temperarea sistemelor intonaționale (mai ales cea egală), vizau, în principiu, instrumentele cu claviatură. Astfel, cântăreții sau muzicienii instrumentelor cu coarde, nu au avut această limitare, putând explora multitudinea concepțiilor intonaționale și având ulterior libertatea de a manifesta în cântul lor, până și cele mai vapoase ori subtile nuanțe fonice, potențând puterea de exprimare și cursul aproape aristocrat al marilor genuri, printre care și cvartetul de coarde.

III.4 Sistemul intonației armonice – ”Just intonation”

În orice sistem intonațional va opera muzicianul, acesta se va confrunta, inevitabil, cu temperări generale sau forme izolate de temperare subsidiară, ce vor scoate la iveală latura imperfectă a acestei teme complexe. Chiar și gândirea unei ideologii intonaționale ce nu lucrează cu concesii precum cele întâlnite în sistemele temperate consacrate, va întâlni, pasager, impuritățile intervalului impure. În orice caz, temperarea este utilă atunci când se operează cu valori herziene fixe. Germinarea acestui sistem este plasată la începutul Renașterii, chiar dacă premisele acestui sistem încep mult mai devreme în istoria muzicii. În ceea ce privește traducerea termenului, deși el se referă în mod direct la intonația armonică, termenul ”just” folosit în limba engleză este unul

potrivit, deoarece mărește valențele veritabilului și a fundamentabilului pe deplin îndreptățit, relevante de efectele acestea.

Intonația justă păstrează câteva din proporțiile sistemului Pitagoreic, însă aduce alte rapoarte intervalice pentru terță, sextă și septimă, diferența fiind de 1.25% (în defavoarea sistemului intonației juste). Se pot observa în tabelul de mai jos valorile modificate (cu culoarea verde).

	PRIMĂ	SECUNDĂ	TERȚĂ	CVARTĂ	CVINTĂ	SEXTĂ	SEPTIMĂ	OCTAVĂ
Intonație justă	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
Sistemul Pitagoreic	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{243}{128}$	2

Tab. 3

În ceea ce privește cântatul a capella sau interpretarea în grup a unor instrumente libere din punct de vedere al restricțiilor tehnice ce privesc flexibilitatea înălțimilor fonice este (referindu-ne strict teoretic) posibilă interpretarea pură folosind exclusiv intervale naturale, eliberându-se astfel de strânsorile temperării intonaționale. O astfel de tipologie intonațională este intonația justă.

Ideea folosirii și prezentării actului artistic sub forma unei entități libere, utilizând numai intervalele naturale ale muzicii, a existat dintotdeauna în conștiința colectivă a interpreților. A fost privită încă din renaștere ca o modalitatea firească prin care muzica se manifestă. Începând chiar de atunci însă, specialiștii au realizat faptul că folosirea exclusivă a intervalurilor pure în polifonie duce inevitabil la modificarea înălțimii sunetelor pe parcursul interpretării. Până astăzi există păreri pro și contra în legătură cu acest fenomen, însă dorința de integra foloasele acestei gândiri a dus la implementarea sistemului în cântul netemperat, cu toate imperfecțiunile sale de la acel moment. De îndată ce muzicienii au început experimentarea acestui sistem în practica artistică, aceștia au conștientizat faptul că se aflau în fața unei multitudini de întrebări și dificultăți.

În vederea analizării detaliilor ce stau la baza înțelegerii modului de funcționare al acestui sistem intonațional, se propune examinarea construcției unui trison ascendent pornind de pe nota DO. După adăugarea unei cvinte perfecte (SOL) deasupra tonicii, urmând principiul Pitagoreic al

seriilor de cvinte ascendente, este necesară atribuirea unei valori herziene și terței acestui trison (MI). Dacă s-ar utiliza aceeași metodă a sistemului Pitagoreic, nota MI s-ar afla la patru cvinte distanță de tonică. Întrebuințarea acelei note ca terță a trisonului ar duce la un acord fals deoarece nota din mijlocul acordului ar fi o terță Pitagoreică și deci va suna mult prea sus. Reperarea acestei circumstanțe se datorează fenomenului de "bătaie" pe care un astfel de acord, departe de a fi natural, îl provoacă. Aceste "bătăi", de care am amintit și în apitolul anterior, sunt diferențe de vibrație ale corzilor. Terța pe care trisonul o pretinde, în intonația justă, este cu o comă sintonică mai jos decât varianta Pitagoreică. Această tip de comă este un mic interval (aproximativ 21.51 cenți și având o proporție de $\frac{81}{80} = 1.0125$) ce evidențiază diferența dintre două note chiar și pentru o ureche neantrenată. Deși se referă la două valori herziene distincte, acest tip de comă este mai probabil să fie percepută ca o notă cântată fals decât ca o altă notă față de cea inițială. Astfel se ajunge la înălțimea unei terțe majore naturale iar acordul intră brusc într-o stare de rezonanță intensă. Ce este interesant, însă, în acest proces este faptul că în spectrul lăuntric al trisonului mai există un interval, inaudibil în exemplul de față. Acest interval este terța mică dintre MI și SOL. Prin procesul de ajustare pe care tocmai l-a suferit nota MI, terța mică a câștigat o comă sintonică în plus (cea pierdută de terța mare din baza acordului) transformându-se și ea, involuntar, într-un interval pur. Aceeași conjunctură se găsește și în eventualitatea construirii, de pe aceeași bază DO, unui acord minor de trei sunete. În acest caz, nota MI $\flat$ ar trebui să câștige o comă sintonică ce va fi sustrasă din intervalul major de terță corespondent (MI $\flat$ -SOL). Astfel ambele terțe ce formează trisonul, împreună cu acordul în sine, devin pure. Principii similare se aplică și în cazul altor intervale consonante (secunde, sexte sau septime), iar ele trebuie cercetate și însușite temeinic de muzicieni. Chiar și așa, drumul de la teorie la practică este lung și plin de obstacole.

Numele intervalului	Valoarea exactă în 12 TET	Valoare zecimală în 12 TET	Cenți în 12 TET	Proporția intervalului în intonația justă	Cenți în intonația justă	Erori intonaționale în 12 TET
Unison (DO)	$2^{0/12}=1$	1	0	1/1=1	0	0
Secundă mică (DO ♭)	$2^{1/12}=\sqrt[12]{2}$	1.059463	100	16/15=1.06666...	111.73	-11.73
Secundă mare (RE)	$2^{2/12}=\sqrt[6]{2}$	1.122462	200	9/8=1.125	203.91	-3.91
Terță mică (MI ♭)	$2^{3/12}=\sqrt[4]{2}$	1.189207	300	6/5=1.2	315.64	-15.64
Terță mare (MI)	$2^{4/12}=\sqrt[3]{2}$	1.259921	400	5/4=1.25	386.31	+13.69
Cvartă perfectă (FA)	$2^{5/12}=\sqrt[12]{32}$	1.33484	500	4/3=1.33333...	498.04	+1.96
Cvartă mărită (SOL ♭)	$2^{6/12}=\sqrt[2]{2}$	1.414214	600	64/45=1.42222...	609.78	-9.78
Cvintă perfectă (SOL)	$2^{7/12}=\sqrt[12]{128}$	1.498307	700	3/2=1.5	701.96	-1.96
Sextă mică (LA ♭)	$2^{8/12}=\sqrt[3]{4}$	1.587401	800	8/5=1.6	813.69	-13.69
Sextă mare (LA)	$2^{9/12}=\sqrt[4]{8}$	1.681793	900	5/3=1.66666...	884.36	+15.64
Septimă mică (SI ♭)	$2^{10/12}=\sqrt[6]{32}$	1.781797	1000	16/9=1.77777...	996.09	+3.91
Septimă mare (SI)	$2^{11/12}=\sqrt[12]{2048}$	1.887749	1100	15/8=1.875	1088.270	+11.73
Octavă (DO)	$2^{12/12}=2$	2	1200	2/1=2	1200.00	0

Tab. 4²²

²² https://en.wikipedia.org/wiki/Equal_temperament

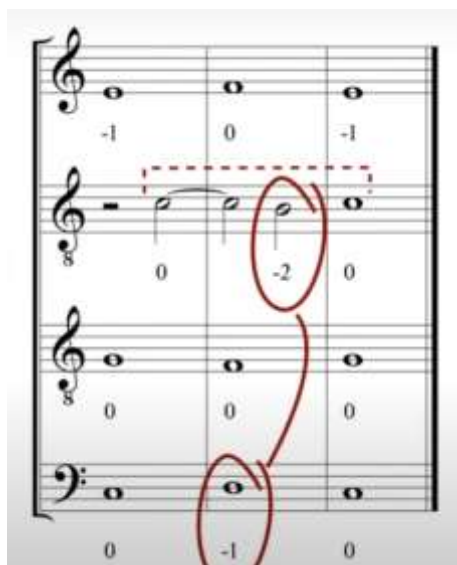
Prima problemă, pe care am amintit-o puțin mai sus, este aceea a faptului că utilizarea exclusivă a intervalelor pure modifică înălțimile sunetelor în timpul actului artistic. Pentru demonstrația acestui fenomen se va folosi drept ghidaj progresia din imaginea următoare. Aceasta începe cu un acord al tonalității RE minor. Notele RE, LA și RE sunt, din punctul de vedere al intonației pure, pe nivel zero (înțelegând aici că se află în șirul natural al notelor și nu suferă nici o alterare cu ajutorul comei sintonice). Nota FA, pe de altă parte, este terța minoră a acordului și trebuie, după cum am explicat deja, urcată cu o comă. Astfel, ea se regăsește pe nivelul +1. Următorul acord, având ca bază nota FA, se va construi prin raportare la nota FA din acordul precedent. De aici rezultă că notele FA împreună cu cvinta DO vor rămâne la nivelul +1 (plus o comă) iar nota LA, aici terță mare, va necesita scăderea unei come sintonice, plasând-o, astfel, înapoi la nivelul 0. Utilizând același principiu se vor rezolva, pe rând, toate acordurile progresiei (acesta fiind un bun exemplu de metodă de studiu a unui cvartet, ce poate fi aplicată într-o multitudine de situații întâlnite în repertoriul universal), observând faptul ca terța minoră a penultimului acord, nota Si $\flat$, se află deja la nivelul +2. Urmând ca în încheiere să se revină la acordul inițial, cel al tonalității RE minor, muzicienii se regăsesc acum în ingrata poziție de a accepta faptul că acordul nu mai are aceleași valori herziene ca la început. Se află cu toții cu o comă sintonică mai sus decât la debutul progresiei. Diferența este notabilă din punct de vedere herzian, însă, schimbă paradigma fonică și prin modificarea coloritului sonor.

Measure	Staff 1	Staff 2	Staff 3	Staff 4
1	+1	0	0	0
2	+1	+1	0	+1
3	0	+1	+1	+1
4	+1	+2	+1	+1
5	+1	+1	+2	+1
6	+2	+1	+1	+1

Ex. 2

Utilizarea exclusivă a intonației juste și implicit prezența migrației înălțimilor poate crea probleme superficiale care, de obicei, sunt gestionabile și irecognoscibile pentru public. Există, însă, și cazuri în care această tipologie intonațională își devoalează defectele chiar și pentru cei mai neantrenați ascultători. Dacă este vorba, spre exemplu, de o lucrare vocală cu caracter strofic, ori de o lucrare instrumentală scrisă în forma unei teme cu variațiuni, ambele implicând revenirea recurentă la tonalitatea sau acordul de bază, situația este cu siguranță una delicată pentru interpreți.

A doua problemă pe care acest sistem o impune este compromiterea intervalelor melodice. Întrucât scopul suprem este acela de a avea intervalele verticale pure și fără oscilații ale vibrațiilor sunetelor, consecința marginalizării intervalelor orizontale (melodice) apare inevitabil și le face să pară dacă nu neintegrate complet, măcar neobișnuite. În exemplul progresiei cadențiale de mai jos se poate observa cum nota SI ar putea primi în cazul de față, dacă ar fi tratată individual și extrasă din contextul armonic, o corecție de maximum -1 comă sintonică. Aceasta ar fi mărimea obișnuită a unui semiton diatonic. Însă, întrucât trebuie luate în considerare și celelalte intervale prezente în acest exemplu, iar scopul analizei este tratarea exclusiv din punctul de vedere al intonației juste, acestui seminton îi este sustrasă forțat încă o comă, ajungând la nivelul -2. În acest caz particular, dar des întâlnit în inventarul lucrărilor de cvartet datorită caracterului cadențial folosit de majoritatea compozitorilor în creațiile lor, singura porțiță pe care muzicienii o pot accesa dacă își doresc cu ardoare folosirea integrală a sistemului just, este aceea de a motiva sonoritatea cel puțin ciudată prin dorința folosirii unei culori de sunet extrem de speciale. Însă mai justă decât justetea sistemului de intonație este realitatea care afirmă faptul că nota este falsă.



Ex. 3

Ultima și poate cea mai dificilă problemă este aceea a evoluției de la teorie la practică. Aducând la *masa cvartetului* aceste aspecte și idei teoretice ce conțin erori de structură este o sarcină împovărătoare pentru muzician. În momentul parcurgerii acestei *via dolorosa* ce poartă arta din zona teoretică la cea a aplicării practice, intervine, inevitabil, componenta cea mai imprevizibilă din toată această ecuație a cvartetului de coarde: factorul uman. Pregătirea instrumentistului comportă o grijă obsesivă asupra propriei micro-intonării și a conceptelor teoretice pe care trebuie să le urmeze în cadrul interpretării solo sau de grup, însă imperfecțiunile și omisiunile caracteristice speciei umane ne poartă de multe ori, fără ca noi să realizăm, departe de scopurile pe care ni le propunem. Deși ambiția de a folosi exclusiv intonația justă poate fi mare, factori externi precum acustica sălii, rezonanța, emoțiile sau numărul de muzicieni alături de care se interpretează, pot conduce mâinile spre atingerea unor frecvențe ce depășesc cadrul formal al acestei concepții. În ceea ce privește perspectiva istorică, problemele continuă să curgă. Lipsa existenței unei terminologii unanim acceptate sau al unui sistem de notație, în ceea ce privește varietatea de intervale melodice potrivite în intonația justă, este una din ele. Nu este cunoscută nici o metodă împămânenită, studiată și predată generațiilor viitoare, în ceea ce privește transmiterea principiilor ce stau la baza acestui sistem intonațional. Dacă acesta a existat vreodată, cu siguranță nu a lasat

nici o urmă în istoria muzicii cu ajutorul căreia să o putem repera. Pe de altă parte, o analiză minuțioasă a partiturii este necesară în vederea unei bune interpretări a intonației juste. Acest lucru este practicat astăzi de toate cvartetele profesioniste, care (după cum putem aproxima prin comparație cu micile exemple oferite mai sus) repetă după niște partituri ce abundă de indicații și borne fonice. În ceea ce privește secolele trecute, este cunoscut faptul că partitura nu era un obiect de studiu prea popular, mijloacele pentru procurarea în masă a unui asemenea accesoriu fiind mult mai limitate decât în ziua de astăzi.

Ca metodă de studiu al ajustărilor prin coma sintonică, pot fi exersate multiple game în terțe. De fiecare dată, trebuie observat faptul că terțele mari vor fi coborâte iar terțele mici vor fi urcate. Totuși, o excepție de la această regulă se aplică, atunci când terța unui acord corespunde unei corzi libere ale unui alt instrument. Mai precis, acest lucru se întâmplă atunci când terța unui acord este reprezentată de notele DO, SOL, RE, LA sau MI. În aceste situații, regula este ca baza intervalului să se modifice (tot cu o comă sintonică), pentru a crea relația intonațională corectă de terță. Acest lucru trebuie realizat chiar și când terța este cântată cu deget, într-o poziție alternativă, în loc de coardă liberă. Motivul pentru care trebuie făcut acest proces este acela că instrumentele de coarde sună mai bine atunci când sunetele vibrează în armonie cu corzile libere. Ajustarea intonației în funcție și de corzile libere ne arată cât de îndeaproape sunt înrudite conceptele de intonație corectă și emisie sonoră. Corelația dintre emisia sonoră și intonație poate fi demonstrată atât vizual cât și energetic prin emiterea sunetului RE pe coarda SOL, având în vedere ca sunetul RE emis să fie identic cu coarda liberă RE. Dacă nota RE apasată vibrează în corelație cu coarda liberă RE, vom putea observa un fenomen deosebit de interesant, și anume, coarda liberă RE va vibra și o vom putea vedea cum oscilează stânga-dreapta, deși nu este acționată de nici un factor extern. Mai important de atât, acest fenomen poate fi simțit (empiric) și chiar auzit de către membrii cvartetului, întrucât atunci când cele două RE-uri sunt ajustate în perfectă armonie, acestea vor genera flux energetic în textura sunetului emis de către instrument. În continuare există și ceea ce muzicienii de cvartet numesc ”efectul de colț”. Acest experiment este deosebit de interesant și se produce după cum urmează. Minim doi membrii ai cvartetului trebuie să cânte concomitent, iar aceștia trebuie să întoneze cu instrumentele un acord format din tonică, cvintă și octavă. Odată ce

acestea sunt redade perfect (din punct de vedere intonațional), terța majoră a respectivului acord își va face apariția ”pe nevăzute” în spațiul fizic unde se află muzicienii. Aceasta pare că apare în colțurile camerei, acolo unde perfecțiunea și vibrația completă a acestui acord se comprimă și generează armonicul terței.

Modurile prin care muzicienii au încercat mereu să ajusteze posibilitățile sistemului de intonație justă în cântul grupurilor au fost variate și oscilante în ceea ce privește gradul de succes pe care l-au avut. De departe cea mai comună cale prin care muzicienii, precum și cei de cvartet, reușeau să aplice sistemul intonației juste oarecum combinat cu alte improvizații conceptuale, era aceea de a modifica înălțimea unei note în timpul interpretării ei. Acest mod de a ocoli regulile intonației juste, oferă un tip de scamatorie ce induce în eroare urechea ascultătorului suficient de mult pentru ca notele sau acordurile să treacă (în aparență) testul purității. Deși oarecum utilă, metoda contrazice înăși principiile intonației juste și reprezintă doar o scurtătură ce se află la îndemâna muzicianului. În secolul al XVI-lea, un muzician pe nume Nicola Vicentino a inventat un instrument cu claviatură ce conținea treizecișisase de clape într-o octavă. Fiecare clapă reprezenta un microinterval și cu ajutorul lui, intonația justă putea pătrunde și pe tărâmul pianistic. Scopul nu a fost acela de a putea scrie lucrări netemperate pentru pian, ci de a furniza un instrument ce putea antrena (prin acompanierea zilnică) interpreții vocali în vederea formării unei gândiri intonaționale pure. Poate fi observată, în imaginea următoare, dispunerea acestor clape pe claviatură și modul cum acest instrument a fost gândit, pe două nivele mecanice.



Fig. 9 ²³

²³ <https://www.rerenaisance.ch/en/events/29-01-23/singing-with-vicentinos-organ/>



Fig. 10 ²⁴

Dorința de a poziționa membrii unui cvartet într-o uniune ideală, împreună cu bucuria pe care acest fenomen o propagă, reprezintă râvnirea cea mai intensă a unei astfel de formații camerale. Fără a se rușina când vine vorba de a cere sfaturi măștrilor genului și prin criticarea constantă dar productivă și cu cea mai mare bunăvoință a defectelor pe care natura umană le împinge prin fisurile personalității cvartetului, se poate crea premisa unei interpretări la potențialul maxim al membrilor, ce va produce într-un final o armonie aproape celestă. Realizarea performanței de cvartet la nivelul ce descrie posibilitățile maxime de exprimare ale muzicienilor va fi întotdeauna acel ”aproape perfect” ce reprezintă vârful ascensiunii camerale la care aceștia pot spera. Intonația, sub toate formele ei, este dificilă în practică, însă nu se lipsește de provocări nici în teorie. Atingerea desăvârșirii intonaționale în cvartet, chiar și dacă numai o dată și doar cu ”vârful degetelor”, reprezintă o reală performanță.

În continuare vor fi prezentate o selecție de exemple audio, reprezentând conceptele intonaționale abordate până la acest moment. Rolul acestor modele este acela de a furniza contur sonor ideilor pe care se bazează teoretizările cercetate:



1. Gama DO major interpretată în sistemul Pitagoreic

²⁴ <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Vicentino2.jpg>

2.  Gama DO major interpretată în sistemul egal temperat
3.  Gama DO major interpretată în sistemul intonației juste
4.  Reprezentarea unei come pitagoreice
5.  Acord de DO major cu septimă mică în sistemul intonației juste
6.  Acord major în sistemul Pitagoreic
7.  Acord major în sistemul egal temperat



8. Acord major în sistemul intonației juste

III.5 Coordonate și ipostaze tranzitive

Deși complexă și pluristratificată, intonația este un concept care îmbracă foarte elegant veșmântul teoretic. Este amorfă și minerală dacă rămâne în cărțile de specialitate. Odată adusă la viață, însă, ea deschide porțile unui univers etern dotat cu simțiri și viu grai. Respiră, este viguroasă și, mai ales, exprimă sens. Pentru ca această corporalizare să aibă loc este nevoie de coordonarea unui întreg ansamblu de specificități sonore și tehnico-interpretative. Acestea – împreună, în combinații sau individual –, reprezintă elementele propulsatoare pentru desăvârșirea artei intonaționale.

III.5.1 Emisia sonoră

În drumul lor spre cea mai autentică performanță artistică, marii muzicieni folosesc o vastă paletă de tehnici instrumentale. La fel se întâmplă și cu marile cvartete. Pentru a-și putea îmbunătăți performanțele, membrii unor asemenea ansambluri își șlefuiesc neconștient aptitudinile și abilitățile tehnico-interpretative pentru a putea face față zilnic ostenitoarelor provocări pe care munca unui cvartet o implică. În ceea ce privește recognoscibilitatea acestora, cea mai delicată și, în același timp, cea care se prezintă drept o adevărată ”carte de vizită” a cvartetului este emisia sonoră (în

limbaj colocvial cunoscută drept *sunetul cvartetului*). Pe lângă predispoziția acestuia spre omogenizare și disponibilitatea cameleonică de a se preface, la nevoie, în diferite texturi, o însușire bine cunoscută a sunetului unui cvartet este abilitatea de a-și modifica culoarea (muzicală). Grija constantă a instrumentistului de cvartet trebuie să fie calitatea sunetului – a sa individual și a cvartetului ca întreg. În această direcție, tipologiile sonore pot fi împărțite în câteva categorii:

- **Sunetul solistic (autentic)** - Acesta poate fi reperat atunci când unul dintre cele patru instrumente își proclamă în mod evident proeminența materialului tematic, sub forma cea mai pură. Decretarea unui moment tematic trebuie executat, deci, cu cea mai mare prudență (suprimând orice formă de avânt al tipologiei solistului Brahmsian). Tipul de sunet ales pentru un astfel de moment poate să descrie fenomenul reflectării unei raze de lumină din netezimea unui giuvaier: constant, dens, solar și organic. Trebuie să umple fără să dea pe dinafară, să lumineze fără să orbească și să convingă fără argumente. Atunci când un astfel de tipar sonor se întâmplă, dezbateră nu mai are spațiu de desfășurare. Pur și simplu: așa este!
- **Sunetul de "contra-solo"** - De multe ori, discursul unui rol de solist (vioara întâi spre exemplu) are momente de suspensie pe o notă lungă în care compozitorul, aflat în mijlocul tempestii creatoare, a imaginat un caracter dialogat în care un alt muzician trebuie să participe la o conversație de tip nobil, destinată "elitelor". Aceste răspunsuri fonice vor îndeplini în totalitate particularitățile ideii de solo, însă, reflectorul cade, în mod inevitabil, pe termenul "calitate". Este important de menționat următorul aspect: calitate nu înseamnă volum! Sentimentul de echivalență este prezent în această ecuație a ego-urilor, sunetul fiind substratul raționalului ce prevalează. Din punct de vedere tehnic, un vibrato mai amplu și o viteză mai mare a arcușului pe coardă decât ale primului exponent tematic vor contribui la o monolizare sonoră mai rapidă.
- **Sunetul contra-melodic** - Valența cea mai importantă a acestui tip de sunet este capacitatea de imitare a sonorității față de care aduce completarea melodică. Ipostaza în care un contra-melodist nu trebuie să se regăsească sub nici o formă este cea a unei figuri statice și neimplicate. Copierea, până la cele mai mici detalii, a modului de expunere a frazei pe care

o propune primașul (tip de vibrato, cantitate de arcuș folosită, punct de atac pe coardă ș.a.m.d) denotă tiparul colectiv pe care un astfel de rol, precum cel al contra-melodistului, îl poartă.

- **Sunetul acompaniatorului** – Această tipologie sonoră are un caracter permutant, fiind des utilizată de toate cele patru instrumente ale cvartetului, în mod alternativ. Deși o ipostază mai puțin ofertantă (din punct de vedere al ”notorietății”) rolul de acompaniator este deosebit de important. Pentru ca o frază să strălucească în mâinile artistului ce deține atribuțiile solistice, ea trebuie să fie purtată de către linia acompaniamentului asemeni unui ou. Cea mai mare grijă și prudență trebuie desfășurată pentru ca sensul frazei să nu fie pulverizat în eter.

Deși la o primă evaluare subiectul emisiei sonore nu pare să depășească granițele estetice ale frazării, tradiția (împreună cu experiența împărtășită de marile cvartete) evocă modul prin care o emisie sonoră de calitate și pe deplin asumată poate aduce contribuții semnificative la rezolvarea unor probleme ale tehnicii cvartetistice. Stilul interpretării rezidă, de asemenea, în realizarea corespunzătoare a sunetului (emisie, durată și timbru).

Astfel, există două valențe ale sunetului de cvartet. Pe de-o parte, există sunetul ”kern”: acea emisie fonică absolută care coboară în adâncurile tehnicității căutând miezul și esența sunetului ce comportă vibrabilitatea absolută. Acesta se realizează respectând, neocolit, punctul ideal de emisie sonoră (acel loc de pe coardă prin care arcușul trece perfect paralel cu pământul, fără derapaje sau alunecări verticale). Pe de altă parte, există sunetul-expresie: adică relevanța semantică a vocii acelei lucrări. Acest tip de verbalizare sonoră trebuie delimitată atât între compozitori, cât și între epoci (în cadrul unui cvartet de Ludwig van Beethoven op.18 nu se va folosi același tip de sunet precum la unul din op.59, spre exemplu). Nu intră în discuție uriașele deosebiri de atac și densitate sonoră dintre compozitori diferiți.

Una dintre cele mai însemnate noțiuni și cea în care ponderea sunetului contează semnificativ este intonația. Au fost detaliate anterior diversele procese ale diagnozei unei neconcordanțe intonaționale. Este important a se menționa și faptul că, de multe ori, rezolvarea nu

se găsește în simpla schimbare a locului în care degetul apasă coarda, nici a presiunii cu care acest lucru se întâmplă. În acele momente de căutări aparent zadarnice, cheia de boltă se află la capitolul omogenității sonore. O emisie sonoră precară, incoerentă sau superficială va cauza modificări ale intonației, fără vreun alt motiv. Simpla executare deficitară a tehnicii de mână dreaptă va avea capacitatea de a pune drastic la îndoială toate regulile sistemelor intonaționale. Pentru a evita, deci, un atare caz, o apreciabilă calitate a emisiei sonore este de dorit.

III.5.2 Dozajul vocilor și acompaniamentul

Deși intonația este un domeniu vast și complex, acesta nu este și atotcuprinzător. Cu alte cuvinte, chiar dacă prezintă teoretizări precise și se arată drept un fenomen inflexibil, aproape dogmatic, sistemele intonaționale (sau combinarea acestora) nu îndeplinesc condiția suficienței și, astfel, nu permit o utilizare solitară. O multitudine de alți factori (secundari la prima vedere însă de o importanță extraordinară) trebuie conștientizați și ajustați de membrii unui cvartet de coarde, pentru ca randamentul intonațional să fie relevant și relevant. Una dintre aceste condiții este dozajul intern al grupului. Acesta urmărește deopotrivă ierarhizarea vocilor în funcție de importanța și particularitățile acestora, cât și raportat la funcțiile armonice ori atribuțiile dinamice de care se fac răspunzători interpreții în actul artistic. În canonul unanim acceptat al marilor capodopere cvartetistice imaginate până la mijlocul secolului al XX-lea, rolurile din cadrul acestei ierarhii bine stabilite suferă permutări și o consecventă redistribuire între instrumentiști. Vocea principală este de obicei cea care conduce din punct de vedere melodic discursul muzical, însă există și momente în care cvartetul poate decide (unanim) să forțeze legile contrapunctice prin transferul (temporar) al caracterului fruntaș către o voce de o importanță mai mică din punct de vedere componistic. Această abordare nu doar că stimulează curiozitatea ascultătorilor oferindu-le o scurtă evadare din cutumele interpretării tradiționale dar conferă un caracter progresist și actual fenomenului artistic.

O voce subsidiară nu trebuie, însă, să domine niciodată textura sau să depășească circumferința sonoră a cvartetului. Această voce trebuie formulată convingător și deseori diferit de cea principală. Există teorii pedagogice de cvartet ce susțin că vocea viorii a doua, spre exemplu, care îndeplinește cel mai des rolul de dublaj melodic sau armonic se impune a avea același timbru, culoare sonoră, densitate și chiar personalitate ca ale viorii întâi. Pe lângă faptul că acest lucru este greu de făcut, el nu aduce, de fapt, nici un beneficiu real grupului. Acesta ar putea profita mai mult de pe urma unui parteneriat sincer și asumat al celor doi violoniști din cvartet. Ba chiar este cunoscut faptul că dacă vreodată în istorie un meloman a rămas fermecat de densitatea și corpolența sonorității unui cvartet de coarde, acest fapt se datorează cu precădere unicității personalității celui de-al doilea violonist.

În strânsă colaborare cu dozajul intern al unui cvartet de coarde se află noțiunea de acompaniament. Acest tip de ”însoțire” este o artă în sine. Fiind o abilitate ce necesită pe lângă control sau cerebralitate și o temeinică însușire a aplicării tehnico-instrumentale, acompanierea servește liniei melodice drept o mantie sonoră impermeabilă. Dacă de multe ori acompaniatorul trebuie să rămână stabil și nemișcat la emoțiile din jur, există și contexte în care linia ce întovărășește la drum tema sau ideea muzicală principală are cea mai mare contribuție la starea de spirit și energia momentului artistic. Gabaritul forței creatoare de moment ce permite această interșanjabilitate a rolurilor comportă proprietăți aproape cameleonice pentru membri cvartetului. Permutarea poziției din rolul de voce principală, ce propagă toată libertatea și energia pe care o astfel de poziție o reclamă, în cea de însoțitor melodic mai mult sau mai puțin discret trebuie efectuată cu cea mai mare suplețe. Muzicienii au obligația de a se asigura că tangajul ce se va produce prin transferul de masă dintr-o stare în alta nu va afecta colegii de cvartet sau publicul din sală.

În ceea ce privește modalitățile de dozaj sonor, a putea imagina timbralități individuale sau de grup, împreună cu paleta cromatică a culorilor sonore, este o abilitate care se dezvoltă în timp. Nu puține sunt situațiile în care, pe drumul maturizării acestui tip de ascultare, se recomandă ca membrii cvartetului să asculte, pe rând, sonoritatea generală a ansamblului de la o distanță considerabilă (acest lucru întâmplându-se cu precădere în sala de concert). Optimizarea echilibrului

și al omogenității vocilor dintr-un cvartet nu se referă nicidecum la a cânta mai tare sau mai încet (aceste descrieri fiind considerate deja, în domeniul artistic profesionist, ca fiind lacunare). O astfel de abordare terminologică, împreună cu întreaga gamă de exprimări ce pot aduce dezechilibre sociale și de comunicare, poate duce la experiențe camerale nesatisfăcătoare și la repetiții interminabile de tip ”pendul”. Genul acesta de repetiție oscilează din pricina penuriei de soluții eficiente cu privire la problemele întâlnite, experimentând metode și mijloace de rezolvare improvizate, epuizând interpreții și profilând o stare generală de tensiune aridă și neproductivă. Vocea principală va fi mai bine reliefată dacă este exprimată și caracterizată adecvat. În vederea realizării acestei premise se poate ca celelalte voci să fie nevoite să-și susțină mai puțin notele lungi, să vibreze mai puțin sau să elibereze sunetul mai repede de sub presiunea arcușului pe coardă. Nici una dintre aceste variante neînsemnând, însă, a cânta mai încet. Evidențierea liniei melodice nu se va face niciodată prin reducerea celorlalte trei la stadiul de unitate inaudibilă. Claritatea și strălucirea pe care linia liderului le implică vor fi posibile numai dacă suma fonică pe care se va ”așeza” aceasta este limpede și comprehensibilă.

O altă problematică de dozaj și echilibru al vocilor în cvartet a fost cauzată de editori și copişti. Nu o dată, aceştia au dovedit erori, mai mult sau mai puțin grave, în procesul transferului de material muzical din partitura generală în ştime. De aceea se recomandă ca mereu, pe podea, în mijlocul cvartetului de coarde, să se găsească un exemplar de partitură generală a lucrării interpretate (de preferat ediție Urtext). Acesta se dovedeşte un alt motiv pentru care auzul interpreţilor trebuie să fie acutizat la potenţial maxim, astfel, devenind capabili să îşi ajusteze în mod conştient şi onest propriul dozaj sonor eliberându-se de constrângerile partituri.

Conceptul de contopire sonoră întâlnit în predarea diferitelor instrumente atunci când elevii încep să ia contact cu forma artistică de interpretare acompaniată se referă aici la puternica tendinţă de a scufunda individualitatea fonică a fiecărui membru al cvartetului într-o sonoritate colectivă. Dacă pentru pianişti cultivarea diversităţii sonore este esenţială pentru a răspunde prompt cerinţelor muzicii, muzicienii de cvartet trebuie să aspire spre viziunea de unitate. Important de reţinut este faptul că această călătorie imersivă în căutarea omogenităţii absolute trebuie să se desfăşoare fără ca interpreţii să îşi piardă specificităţile personalităţii proprii. Sigur, există conjuncturi în care

personajele unui cvartet de coarde sunt puternic particularizate (din motive ce țin de structura constituantă a indivizilor ori poate dintr-o cauză externă și spontană la un anumit moment în timp). În astfel de situații, modalitățile cele mai eficiente de a crea premisele unei omogenități sunt cele care prefigurează un tip de combinare dispartă, similară cu amestecul și echilibrul culorilor în pictură – nu din orice combinație va rezulta un efect armonios. Asta și pentru că funcționalitatea omogenității din cvartetul de coarde depinde de împletirea consonantă a culorilor sonore (câteodată muzica trebuie expusă într-o singură culoare iar în alte ocazii presupune contrast).

În procesul complex al acestei ”asortări fonice”, rolul fiecărui membru este important. Orice încercare de suplinire a rolului altcuiva este de prost gust și comportă neplăceri. Dacă rolul unuia dintre membri la un moment anumit dintr-o lucrare camerală ține de spectrul ritmic și implică o abordare inexpressivă (câteodată aproape minerală), acesta nu va compensa senzația unei expresivități insuficiente din discursul muzical al vreunui coleg prin supra-expresivizarea propriei voci. Pe lângă faptul că o astfel de atitudine este neprofesională, ea poartă asupra-i și un caracter jignitor.

În fine, dozajul intern al unui cvartet se referă, desigur, și la momentele acordice în care o corectă aplicabilitate tehnico-interpretativă a verticalizării gândirii intonațională va aduce rezultate notabile și satisfăcătoare. Regulile de bază atunci când este vorba despre tipul sonorității utilizate și raportul dintre presiunea pe coardă și viteza arcușului sunt destul de clare.

- Acordul se construiește, din punctul de vedere al importanței treptelor componente, de la bază spre vârf.
- Ordinea așezării treptelor succesiv într-un acord este următoarea: tonică, octavă, cvintă, terță și septimă.
- Intensitatea treptelor unui astfel de acord va fi diferită, însă, va respecta (de cele mai multe ori) pentru o cât mai satisfăcătoare reușită intonațională, următoarea ierarhizare :

- Tonică = 10

- Octava = 5

- Cvinta = 8

- Terța = 4

- Septima = 3

**Acesta este un sistem de evaluare a intensității sonore folosind o scară imaginară de la 1 la 10, în care 1 reprezintă cea mai diafană propagare sonoră iar 10 cea mai prezentă.*

- Tipul de sunet utilizat pentru fiecare treaptă în parte se aseamănă cu descrierea aromelor unui vin de calitate. Acesta va fi diferit pentru fiecare specie sonoră însă va încerca să redea cât mai corect nu atât tehnicitatea aplicării, cât senzația imaginată, după cum urmează:
 - Tonica = clar, definit, vibrant și rezonant
 - Octava = clar dar vaporos, cu o viteză de arcuș sporită, rezonant
 - Cvinta = clar, focusat, vibrant și rezonant
 - Terța = cu o viteză de arcuș sporită, degajat, corpolent dar afânat
 - Septima = caracteristici de ecou, cu viteză de arcuș sporită, blând, tihnit, nobil
- Alte aspecte ce țin de tehnica cântului la instrumentele cvartetului implică vigilență. Printre acestea se numără punctul de contact al arcușului pe coardă, prezența vibrato-ului împreună cu caracteristicile acestuia (viteză și amplitudine) sau digitațiile folosite.

Pentru a ilustra deficiențele unei repetiții de tip ”pendul”, în care diagnosticarea problemelor este lentă și anevoioasă, dozajul sonor în vederea reușitei intonaționale constrânge interpretii unui cvartet de coarde să fie capabili de a oferi prezumții de flexibilitate conceptuală și asertivitate în rezolvarea dificultăților, însă, păstrându-și confidența și stabilitatea judecății. Astfel, genul de proces prin care particularitățile mai sus menționate sunt modificate constant și haotic, fără a fi dezbătute într-un mod organizat și fără a li se oferi un cadru sistematic în care să poată fi coordonate eficient, este lafel de inefficient ca și lipsa totală de reacție și pasivitatea.

III.5.3 Tempo

Un aspect deosebit de important pentru cunoașterea relației dintre spirit și materie îl reprezintă acceptarea ideii că muzica este o artă ce se desfășoară în timp și spațiu. Deși nestatornică și imposibil de ”îmbuteliat” sub o formă fizică, muzica implică, totuși, parametrii unei existențe eternizabile. În tot acest proces de manifestare a propriei condiții, tempo-ul reprezintă liantul dintre fraza muzicală, ritm și armonie, în parcrusul lor spre deplinătate. Noțiunea de tempo reprezintă pulsul fonic exteriorizat într-un anumit interval de timp și stăpânește viețuirea unei lucrări muzicale. Fiind unul dintre principalele elemente interpretative, întrucât denotă caracterul muzicii, stabilirea tempo-ului nu ar trebui să se întâmple arbitrar. Ceea ce se poate afirma cu siguranță este faptul că diferențele de viteză ale tempo-ului influențează în mod direct și definitiv personalitatea unei lucrări.

Tradiția arată cum compozitorii oferă interpreților în partitură (probabil după îndelungi dezbateri și frământări interioare) indicații precise despre valorile tempo-ului propus. Acest fapt, desi statuar prin natura valorii pe care o posedă, este dificil de respectat ”*ad litteram*” de către muzicieni. În concepția sedimentată de istoria muzicii universale, indicația de tempo a compozitorilor reprezintă mai mult o sugestie, ce are rolul de a devoala interpretului convingerile care i-au propulsat compozitorului avântul creației. Acele valori reprezintă epicentrul unui teritoriu al vitezei artistice, restrâns delimitate și a cărei depășire nu este recomandată.

Există, însă, o multitudine de mari muzicieni care au ignorat cu eleganță această recomandare, abordând lucrări de notorietate sub incidența unor valori metronomice mult diferite decât recomandările din partitură. Și deși acest lucru a germinat interpretări diverse și variate, acestea nu sunt lipsite de sevă creatoare, ba din contră, în anumite situații, au relevat (poate) reprezentări artistice care până atunci nu puteau fi considerate decât ”vedenii” fără substrat. În orice caz, trebuie luată în considerare și paradigma interpretului drept coautor. Diferitele moduri prin care se încearcă descompunerea dihotomiei tempo-ului între ”mai lent” sau ”mai rapid”,

evidențiază cu promptitudine două aspecte. Pe de o parte, pulsul unui fragment muzical nu depinde în exclusivitate de viteza metronomului – aceasta fiind mai mult o consecință a tuturor factorilor (textura discursului muzical, detaliile motivice, caracterul dialogat etc) ce trebuie luate în considerare și temeinic examinate atunci când schimbarea vitezei nu ajută fluxul interpretativ –, și, poate cel mai important, tempo-ul potrivit nu reprezintă, din punct de vedere spectralizat, un punct de plecare în sine, ci mai mult o destinație.

Acustica spațiului este un alt element definitoriu în stabilirea unui tempo adecvat întrucât tipul și timpul de rezonanță, provocate de diversele tipologii arhitectonice ori diversele combinații de materiale ce îmbracă sala, vor fi diferite pentru fiecare repetiție sau concert. Prin profilul pe care îl transmite, tempo-ul este o realitate ce poate fi comprimată sau dilată (utilizând simțul măsurii, desigur). Condiția iminentă care derivă de aici este ca ceea ce se alterează, din perspectivă agogică, într-un anumit moment în cadrul interpretării artistice, să fie redistribuit pe parcurs, păstrând, astfel, nealterată coeziunea timp-spațiu.

Tempo-ul este, deci, un factor unificator și determinant pentru redarea justetei creatoare a compozitorului, oferind un ansamblu de parametrii care, bine coordonați, plămădesc sensul cel mai pur al operei muzicale.

III.5.4 Frazare

Există în procesul inspirațional al oricărui artist atât perioade fertile, care stârnesc cele mai imprevizibile idei, cât și intervale de reflexie. Finalitatea nu va fi mereu cea preconizată iar atunci când o astfel de perioadă neproductivă apare, așteptarea devine cel mai de seamă aliat. O golire interioară și o desprindere de sine, care poartă sufletul muzicianului spre străfundurile pământului în căutarea muzei pierdute, este refugiul cel mai ferit. Până și cei mai mari artiști au trăit perioade de vitregire a inspirației muzicale, însă astfel de momente trebuie întotdeauna gestionate din perspectivă intelectuală. Pășirea înspre pragul psihozei nu trebuie cuprinsă nici măcar cu gândul.

Interpretului ce se găsește captiv într-o astfel de criză (fie ea și scurtă, de câteva zeci de secunde), i se cere a permite muzicii să îl elibereze și să îl biruie în același timp. Puterea de a deveni absent față de stimulii externi, păstrând cu stoicism o conștiință absolută, așterne calea spre o formă terapeutică a vacuității care, prin însăși pârlolirea acelui teren al ideilor, lasă astfel ca din cenușa prinsă în pământ să se elibereze lăstarul celei mai pure inspirații.

Nevoia frazării muzicale devine astfel o condiție primordială a esteticii muzicale. Un solist poate propaga, chiar și spontan, orice corpuscul de idee muzicală în timpul performării, fără să suporte vreo consecință directă, întrucât acesta participă la un joc al cărui reguli îl desemnează încă de la început drept suveran al propriei concepții ideologico-artistice. Însă nu același lucru este valabil și pentru muzicienii de cvartet. Deși inspirația rămâne o pupilă ce poate suferi strafulgerări de lumină ad-hoc (acest abordare de tipul ”mentor de moment” fiind chiar recomandată ocazional), un plan colectiv și detaliat al direcțiilor dinamice propuse este imperios necesar. Cele patru voci se obligă să parcurgă un repertoriu mult mai complex din perspectiva intersecțiilor armonice și al posibilităților cartografice, păstrând aceeași claritate și vizibilitate a discursului muzical precum cea a interpretării solistice. Astfel o fundație a procesului de frazare individuală și de grup, bine sedimentată în stabilimentul cvartetistic, este esențială.

Un alt aspect semnificativ al frazării de cvartet îl reprezintă profilarea spațiilor dintre note și mai ales dintre frazele muzicale. Procedul este de mare efect și constă în eliberarea rezonanței unei fraze, lăsând-o să se stingă natural în efemeritatea momentului, urmând ca numai după ce aceasta s-a evaporat complet din vigilența ascultătorului, să înceapă creionarea unei alte idei fonice. Tot cu privire la claritatea expunerii unei fraze muzicale, este de reținut și faptul că o voce principală fermă și neșovăielnică, aduce un plus valoare direcției stilistice pe care o propune. Această desfășurare melodică, curge spre punctele culminante ale lucrării care de multe ori nu au nici o legătură structurală cu barele de măsură sau cu tehnicile de încadrare și paginație, muzicianul trebuind să caute îndelung în profunzimea acestui chivot al sunetelor, pentru a repera și reliefa punctele de interes agogic ale partituri.

Fiind o arie vastă din existența unui cvartet de coarde, zona frazării și a dinamicii rămâne o falie plină de seisme emoționale, ce se lasă greu temperată de rigorile cântului cameral și care pretinde o profundă dedicare și amănunțită sondare lăuntrică, pentru a putea înfățișa cât mai veridic corpolența torentului creator ce mocnește în fiecare interpret.

Frazarea (ca și concept) este într-o strânsă relație cu fidelitatea interpretului față de partitură și se raportează constant la spectrul dinamic al muzicii. A nu se confunda citirea literală a partiturii cu profunda înțelegere a creativității sale. Spre exemplu, nuanțele muzicale. Tematica opționalității, ca și în privința celorlalte teme abordate pe parcursul acestei cercetări, este deosebit de importantă. O bună așezare a frazării muzicale provine dintr-o abordare relaxată și volubilă a conceptului de dinamică a notelor. O nuanță tipărită în știmă, fie ca este *piano*, *forte* sau altceva, reprezintă o sferă largă de opțiuni fonice. Muzicianul care nu înțelege relativitatea și condiția contextualizării unei dinamici ori indicații de agogică, se confruntă cu un mare neajuns. Cu siguranță este indicat ca tinerii muzicieni să fie instruiți sau să se auto-corijeze astfel încât accepțiunea generală asupra dinamicilor să nu fie alta decât aceea că ele ajută interpretul să exprime sentimente sau stări, nicidecum nu reclamă vreun nivel decibelic. Atunci când instrumentistul întâlnește, spre exemplu, indicația *piano* în partitură, reflexul intelectual al acestuia trebuie să-i adreseze imediat întrebarea: oare ce a vrut compozitorul să exprime în acest anumit moment al lucrării? Poate este vorba despre un sentiment intim sau misterios, ori poate a dorit să fie enigmatic, tulbure sau îndoielnic. Nu mai vorbim de paritatea dintre dinamică și stil (a se consemna desigur că ceea ce reprezintă *forte* la Joseph Haydn nu trebuie confundat cu sensul unui *forte* din creația lui Johannes Brahms). În egală măsură, multe cvartete folosesc o tehnică a interconectării planurilor dinamice, ce constă în diverse procedee tehnice și implicit acustice, ce au ca scop profilarea celor mai mici diferențe între culorile dinamice utilizate. Spre exemplu, la trecerea de la o nuanță de *forte* către *fortissimo*, este indicat ca un mic *diminuendo* să aibă loc chiar înainte de tranziție, pentru a potența expansivitatea pe care noua nuanță o va aduce în discursul melodic. Răspunsurile nu conțin să apară atât timp cât există întrebări. Probabil că asta este una dintre cele mai adanci învățături pe care cvartetul de coarde le oferă muzicienilor...

Nu în ultimul rând, se cuvine a fi adusă în discuție și idea de susceptibilitate a frazei muzicale. Aceasta din urmă, având un anume tip de formă de viață latentă ce trebuie animată de către muzician, poate fi ”ofensată” cu rapiditate, poate suferi modificări și poate lua diferite forme fără ca interpretul să fie avizat, dacă mecanica producerii sunetului nu este cea adecvată. Astfel de efecte sonore nedorite trebuie evitate cu orice preț. Chestiuni ce țin de rezonanță, registre sau ușurința răspunsului sonor pe care instrumentul îl produce la stimuli externi, trebuie analizate în detaliu și propuse pentru filtrare ”entităților” de evaluare (profesor, mentor sau coleg).

Deși în aparență aceste chestiuni țin de domeniul detaliului și studiul lor înrăurește de multe ori o atmosferă de lucru dificilă și tensionată, este bine ca ele să fie tratate cu mare atenție și bidimensional (atât cu lupa cât și cu luneta).

III.5.5 Direcții de arcușe și digitații

A alege direcțiile de arcușe potrivite, astfel încât ele să avantajeze cursivitatea frazei muzicale, este cu adevărat o artă în sine. Nu se face referință aici numai la situația unui solist care trebuie să lucreze la această problemă în mod sistematic și bazându-se exclusiv pe propriul instinct în combinație cu o bună conceptualizare muzicală, ci mai cu seamă la experiența prin care este nevoit să treacă un cvartet de coarde, tânăr și fără experiență. Această conjunctură face parte din categoria celor care pun la grea încercare stabilimentul emoțional al primelor repetiții dintr-un astfel de ansamblu. Pentru a se reuși, în timp desigur, atribuirea unei identități sustenabile acestui proces al stabilirii (de comun acord) a direcțiilor potrivite de arcuș, se impun niște calități socio-intelectuale trainice. Natura structurală a cvartetului, în care trebuiesc aliniate unui numitor comun patru categorii de gusturi estetice și necesități tehnice, fac din acest colos impunător Metoda (cu majusculă) înțelegerii absolute a raționalității direcțiilor de arcuș în frazarea muzicală.

În ceea ce privește aspectul estetic al direcțiilor de arcuș folosite într-un grup, cu precădere în cvartet, realizarea unei unități vizuale este, în general, de dorit. Desigur, acest principiu nu

trebuie transformat într-o regulă de neîncălcăt, întrucât există deseori situații în care considerentele muzicale primează în fața unei pozări exemplare. Divergențele pot apărea atunci când la mijloc există dezbateri ce privesc volumul sonor, registre sau preferințe personale. De asemenea este posibil ca uneori, din pricina aplicabilității în moduri diferite a chestiunilor ce țin de gravitație sau forțe de acțiune mecanice (spre exemplu poziția diferită a instrumentelor), diferite direcții de arcuș să fie hotărâte în vederea obținerii acelorasi atacuri sau valențe sonore.

Un alt aspect important al alegerii direcțiilor potrivite de arcuș este percepția asupra rezultatului scontat. Dacă schimbarea direcției de arcuș indică accente ritmice deliberate sau alte scopuri muzicale liber-consimțite, trebuie ca interpretul să fie mereu conștient de faptul că distanța înseamnă exagerare. Această pondere trebuie atent verificată în fiecare contex acustic, pentru determinarea relației dintre distanța pe care un efect sonor trebuie să o parcurgă și gradul de augmentare al intențiilor motrice. De multe ori, ceea ce muzicianul percepe "la ureche" nu va coincide cu produsul sonor livrat către ascultător. De aceea, o opinie sustrasă din spectrul auditoriului este de bun augur și ajută la stabilirea profunzimii radius-ului pe care intenția muzicală trebuie să o aibă.

În privința digitațiilor, muzicianul de cvartet se găsește amplasat față în față cu noi dificultăți, pe care deși poate le intuiește la nivel teoretic, nu le-a întâlnit în practica instrumentală anterioară experienței camerale și, deci, este nesigur în alegerea abordării. Cel mai important subiect care se cere tratat în această chestiune este acela al consecințelor. Dacă în interpretarea solistică, profilul tipologiilor de degetații nu putea afecta nimic în jur (fiind exclusivă liniei melodice interpretate), de data asta fiecare acțiune motrică trebuie să se dezică de orice urmă de trasabilitate. Rafinamentul și subtilitatea sunt cuvintele de ordine, iar această ideologie va sta la baza alegerii oricărei degetații. A fi un brilliant virtuos al cvartetului nu are nici o legătură cu sclipirea tehnică pe care o reclamă cântatul solist. Interdependența vocilor și raporturile proporționale mereu interșanjabile, propun o abordare virtuoistică mult mai matură, de o manieră mai profundă și realizată cu alte mijloace decât instrumentisul fusese obișnuit până atunci. Se recomandă deci, alegerea unor digitații ce respectă, pe cât posibil, principiul "cât mai mult cu cât mai puțin". Astfel, câteva criterii trebuie avute în vedere:

- Dezvoltarea cât mai extinsă a flexibilității degetelor – a rămâne în aceeași poziție cu posibilitatea de a ”ajunge” la cât mai multe note, în toate direcțiile și pe toate corzile
- Evitarea (pe cât posibil) a schimburilor de poziție. Dacă acestea sunt inevitabile, atunci se indică cea mai mare rapiditate și cea mai delicată parcurgere a distanței
- Alegerea corectă a pozițiilor, din perspectiva relaționării cu celelalte instrumente. Deși evitată de către soliști din pricina aparentei lipse de expresivități și posibilități fonice, poziția întâi este cea mai recomandată pentru cântatul în cvartet, întrucât oferă premisele producerii celui mai clar și definit sunet, ce va produce în conexiunea cu celelalte voci, armonice bogate

În orice caz, factorii ce împing interpretul spre alegerea unei anumite digitații vor fi, de asemenea, de natură personală. În final, important este ca muzicienii să simtă confortabil cu deciziile luate, să poată păstra o atitudine creativă în timpul parcurgerii repertoriului și să poată face ca deciziile luate asupra unei lucrări să fie îndeajuns de bine aprofundate încât să ajungă la stadiul de reflex, întrucât ultimul lucru pe care un muzician de cvartet și-l dorește este să aibă dubii în legătura cu validitatea unei digitații. Ca fenomen, ea are capacitatea de a se afirma în cele mai nepotrivite momente, putând să surprindă și pe cel mai abil instrumentist. Cum un astfel de incident nu este de dorit, o profundă sedimentare a degetației în automatismele muzicianului de cvartet este esențială.

Oricât de multă migală presupune însușirea și mai ales desăvârșirea tuturor acestor subiecte, nu trebuie ignorată constatarea care relevă faptul că cvartetul, în forma sa deplină și ultimă, se trăiește. Problemele pot fi (și chiar este indicat) teoretizate și dezbătute, însă adevărata asimilare, corporalizarea absolută se va întâmpla numai în scaunul cvartetului. Singura axiomă de care interpretul se poate ancora, pentru ca munca teoretică să aducă și beneficii reale, nu doar conceptuale, este: *amintește-ți, amintește-ți și amintește-ți din nou*. Fără încrâncenare, fără placaje brutale și inutile, dar mai ales fără abordări simfonice. Dacă se reușește păstrarea unei gândiri cerebrale și prezente, interpretarea va fi ocolită (atât cât este fizic posibil) de situații neprevăzute. Cvartetul este un tip de discurs solistic purtat *a quattro* și, implicit, orice tip de asprime a

abordărilor (fie tehnio-interpretative sau sociale) este de prisos și deranjează. Spre deosebire de orchestră, unde cordarul este component al unei partide, aici el este partida.

Nu există jumătăți de măsură și nici scurtături. Proverbul (binecunoscut în folclorul muzical) *nu păcăli cvartetul când ești mic și nici el nu te va păcăli când vei fi mare* conține un sâmbure de adevăr. Este o viață artistică asumată ce trebuie practică cu serenitate și conștiință. Având un tip de organizare monahală și supunându-se unei forme aparte de ideocrație a întregului, deplin și dens, apartenența la breasla cvartetistilor este o binecuvântare. Fericiți sunt cei ce au putut adulmea măcar o dată această formă de lumină, denumită academic cvartet. Doar astfel, prin această proundă experiență, aceia au putut simți ceea ce și Biblia expune în Evanghelia după Ioan, capitolul I, versetul 5: "... Lumina luminează în întuneric și întunericul n-a biruit-o...".²⁵

²⁵ <https://www.bibliaortodoxa.ro/noul-testament/35/Ioan>

IV. Aplicabilitate și practicabilitate

Raportul extrem de concis dintre cunoștință și gradul de aplicabilitate al acesteia este un subiect de mare interes pentru bunul mers al lucrurilor în general, însă, implică, în ceea ce privește cvartetul de coarde, un caracter primordial. În parcursul lor de acumulare și dezvoltare artistică, interpreții sunt deseori descurajați de diferita comportare a unei informații în practica instrumentală, față de modul sub care aceasta este prezentată în tratate, titluri de specialitate sau lucrări de referință. Clarificarea acestor aspecte (pe care și l-a propus și prezenta teză de doctorat) are rolul de a descuraja tendința de abandon al condiției de aplicabilitate și practicabilitate a unei cunoștințe. Aceasta este, din păcate, des întâlnită printre instrumentiști, îngreunându-le, astfel, atingerea diferitelor finalități propuse.

IV.1 Repetiția – particularități și strategii

În ceea ce privește etapa de pregătire a unui concert, obiectul de lucru cel mai util și complex pe care muzicienii îl au la îndemână este repetiția – acest proces de introspecție verbalizată ce are ca scop final coeziunea motrică, intelectuală și emoțională.

Pentru ca o repetiție de cvartet să fie autentică, trebuie îndeplinite anumite condiții. Sunt des întâlnite situațiile în care diverși muzicieni se întâlnesc pentru a parcurge și a se delecta cu un opus de cvartet. Fără a presupune faptul că o astfel de acțiune nu ar fi benefică, din punct de vedere recreativ, pentru respectivii instrumentiști, trebuie, încă de la început, clarificat faptul că o astfel de adunare nu reprezintă o repetiție profesionistă. Interpreții care năzuiesc a se dedica, într-un mod serios, profesiei de muzician de cvartet vor învăța repede faptul că la repetiția de cvartet trebuie să

se prezintă înarmați cu un soi de smerenie și servitute muzicală, debordând de cel mai neobosit zel și, întotdeauna, cu cincisprezece minute înainte de ora stabilită.

Anterior primei întâlniri ale unui cvartet și, de asemenea, înainte de începerea aprofundării unui repertoriu nou, regulile nescrise ale funcționării cvartetului de coarde implică un cod al ”bunelor maniere” cvartetistice. Acestea sunt, de fapt, un set de reguli de bună practică care odată respectate de către toți membrii cvartetului impregnează un sentiment de sterilitate și limpezime repetiției.

Pe de-o parte, este vorba despre cunoașterea temeinică a știmii. Nu este de dorit ca timpul, deja destul de prețios – cu precădere în zilele noastre –, al unei repetiții să fie fragmentat și irosit în favoarea unuia sau a mai multor membrii, pentru ca aceștia să-și descifreze, ”la vedere”, partitura. Acest comportament, pe lângă faptul că denotă neprofesionalism și lipsă de interes este, de asemenea, profund jignitor față de ceilalți muzicieni. Conceptului de repetiție de cvartet nu trebuie să i se îngăduie vreodată a deveni spațiu de explorare tehnico-instrumentală individuală. Interpretul se cade a fi liber și descătușat de rigorile dificultăților tehnice atunci când se prezintă la *masa cvartetului*, deoarece scopul este aflarea și însușirea rolului interpretativ ca parte a unui întreg iar acest proces reclamă cea mai intensă concentrare. Dacă însă se întâmplă, însă, ca trei muzicieni ai cvartetului să fie nevoiți a-l aștepta, pentru începerea repetiției, pe cel de-al patrulea, un scurt moment de clarificare suplimentară sau sedimentare al pasajelor individuale poate avea loc, însă în cea mai mare taină și fără a-i deranja pe cei din jur. Prolifică energie creatoare ce plutește în aer înaintea începerii unei repetiții nu trebuie deranjată de o intensă cacofonie sonoră provocată de instrumentiști într-o încercare disperată de a se surclasa fonic unii pe ceilalți. Desigur, întrucât nici un cvartet nu este perfect, pentru fiecare caz particular se vor întâlni situații în care membrii ansamblului fie nu au timp să se pregătescă așa cum ar trebui pentru repetiție ori nu doresc să depună acest efort sau chiar vor avea impresia că o astfel de acțiune le este inferioară, considerându-se mereu deasupra nivelului celorlalți instrumentiști din punct de vedere tehnic sau artistic.

Din punct de vedere istoric a existat o modă în ultima parte a secolului trecut ce milita, tacit, împotriva cvartetelor dominate de lideri, acest comportament înfățișând rădăcini politice, mai

degrabă, decât muzicale. Conceptul instrumentistului fruntaș era foarte prezent în perioada lui Joseph Joachim, spre exemplu. Acesta, concertând în diferite zone ale lumii, cânta deseori în cvartet alături de alți trei muzicieni alăturați incidental, din structura locală. Abandonarea recentă a configurației autocratice în cvartet este fără îndoială rezultatul emancipării sociale, astăzi fiind aproape imposibil de imaginat ca trei muzicieni performanți și de înalt nivel artistic să tolereze puterea absolută a unui astfel de lider pe perioada îndelungată a viețuirii unui cvartet profesionist. Astfel, se conturează prezumția căutării neconținute a unui sistem decizional colectiv, complex și democratic.

În ceea ce privește analiza prealabilă a partiturii, aceasta va ușura semnificativ procesul acumulării de cunoștințe. Indiferent dacă partitura îi este familiară instrumentistului – din perspectivă auditivă – sau este vorba de o lucrare nouă (nemaivorbind de situațiile interpretării unei lucrări contemporane sau chiar a uneia în prima audiție), abordarea acesteia se recomandă a fi aceeași. Știrea ar trebui tratată de către muzician asemenea unei cărți ce urmează să fie lecturată. Există un limbaj cu care interpretul trebuie să fie aclimatizat, o structură ce trebuie urmărită și, desigur, un fir epic. A porni în această călătorie, desfășurată doar cu creionul în mână, cu o maximă deschidere ideologică și o mare sete de cunoaștere, se dovedește a fi cea mai productivă abordare.

Este cunoscut faptul că mulți compozitori au dovedit o mare chibzuință în tipărirea multitudinii de detalii agogice și de caracter în partiturile lor. Iar dacă la un moment dat în cursul istoriei s-a profilat și moda (adoptată de anumiți creatori) de a scrie excesiv de multe indicații de interpretare în partitură, acest fapt nu a adus neapărat vreun beneficiu real. Muzicianul și-a acceptat fără proteste titulatura tacită de coautor, astfel că nu a părut deranjat niciodată de ideea de a-și creiona tot ceea ce își propunea să urmărească în știmate. Aceste notații, cunoscute în lumea cvartetului drept cartografii, sunt extrem de utile în activitatea camerală mai ales din pricina dimensiunii mari pe care o lucrare de cvartet o are. Astfel, muzicianul se asigură că nici una dintre borne nu este ratată. Metodele de cartografiere a partiturii diferă de la cvartet la cvartet, însă scopul acestora rămâne același.

Un alt aspect în profunzimile căruia trebuie să plonjeze instrumentistul de cvartet este acela al reperelor și semnalelor non-vizuale. Aceste mișcări, ce pot varia de la cele mai fine ridicări ale sprâncenelor până la cuvinte rostite efectiv în timpul performanței, fac parte din tezaurul imaterial al celor mai de preț posesiuni din viața de cvartetist. Experimentarea unei bune și eficiente comunicări cu ajutorul acestui limbaj propriu oferă o satisfacție irepetabilă în alte contexte similare. Este sfânta limbă a cvartetului în care o simplă închidere a pleoapelor poate însemna crearea celei mai sincronizate fraze. Ea nu se poate preda, ci se învață. Este unică și, mai ales, irepetabilă. Asemenea intonației, este relativă și într-o continuă metamorfoză. Cantitatea și calitatea unor astfel de semnale este invers proporțională cu progresul cvartetului în cadrul unei lucrări – cu cât interpreții sunt mai siguri pe ceea ce au de făcut și partitura este asimilată mai temeinic, cu atât mai puține semnale sunt necesare.

Timpul unui cvartet le este interpreților cel mai bun aliat, fiind singurul care va cerne și sedimenta aceste aspecte, așezându-le, până la urmă, în ordinea lor naturală. Însă, este și cel mai mare inamic, întrucât disciplina cvartetului de coarde se începe, de obicei, relativ târziu în parcursul artistic al muzicienilor și, astfel, intervalul temporal în care o formație trebuie să se desăvârșească, fără a arde etape, lasă mereu senzația că se contractă în defavoarea lor. În egală măsură, frecvența repetițiilor este un factor de o importanță crucială în dezvoltarea armonioasă a ansamblului. Părerile specialiștilor sunt împărțite în ceea ce privește numărul ideal de repetiții pe parcursul unei săptămâni, însă, luând în calcul tensiunile inerente ce afectează buna dispoziție și epuizarea, atât mentală, cât și emoțională, pe care o presupune dedicarea profesională temeinică, patru repetiții pe săptămână reprezintă o cantitate gestionabilă.

De asemenea, după ce opus-urile care urmează să fie abordate au fost stabilite și scopurile repetițiilor au fost defalcate pe diverse criterii și finalități de atins, este foarte importantă abordarea pe care cvartetul o va avea în ceea ce privește contactul cu muzica. Deși conceptul se aplică și în cazul cântatului solo, în cazul cvartetului situația este mai complexă. Opera muzicală, prin perspectiva existenței conceptuale, se situează pe un plan fizic paralel cu lumea reală, cea în care trăiește interpretul, și, astfel, va reacționa cu reticență (în unele cazuri chiar "violent") la contactul cu entitatea care o anunță că dorește să o aducă la viață. Cu alte cuvinte, muzicienii nu trebuie să

vină niciodată la prima repetiție înarmați cu prea multe idei: *"Aici vom face așa; Fraza aceea o voi interpreta în acest exact mod ș.a.m.d."*. Muzica, lăsată să se manifeste natural, le va sugera interpreților ce este posibil (din punct de vedere interpretativ) și până unde se întind limitele permisivității estetice și artistice. Asta înseamnă, de fapt, că orice extensie dincolo de limitele bunului simț estetic sau orice "forțare" muzicală interpretativă trebuie să fie pe deplin asumată de artist.

Aspectul cel mai important este ca această conceptualizare comună, la care se lucrează intens în cadrul fiecărei repetiții, să reușească germinarea unei sonorități de cvartet depline și consistente, caracterizate de un sentiment profund de unificare. Nu se recomandă tolerarea cântatului spontan și după bunul plac, oricât de tentantă ar fi ideea, deoarece ordinea termenilor în definiția după care cvartetele se ghidează atunci când vine vorba de emisia sonoră este "unitate în diversitate" și nu invers.

Cu privire la intonație și interconectarea acesteia cu celelalte aspecte ale cântului în cvartet, în situația unui "ambuteiaj melodic" spre exemplu, acele momente când fie din lipsa experienței ori a studiului individual, pare că indiferent cât de mult încearcă cei patru muzicieni să clarifice o frază muzicală mai densă sau oricât de rar ar cânta-o, sensul acesteia și fluxul sonor nu se lasă scos la suprafață. Se va constata cu uimire câtă lumină poate aduce în textura unui astfel de moment dificil coordonarea și clarificarea intonațională; abia atunci raportul optic al viziunii cvartetului se va limpezi și toată încrângătura structurală a frazei se va clarifica.

Scopul tehnico-interpretativ superm în acest moment al dezvoltării ansamblului este acela de eliberare al emisiei sonore de sub presiunea arcușului, al gândirii interpretative de tip "macro", al comuniunii și comunicării eficiente și naturale dintre membrii, a capacității de atenție distributivă etc. Muzica se va prevala și va începe să-și contureze sensurile chiar sub privirile interpreților. Este o senzație de fotosinteză sonoră care se manifestă vizibil pe măsură ce cvartetul plonjează, fără teamă sau prejudecăți și din ce în ce mai adânc, în abisul creației.

O importanță deosebită o are, desigur, sedimentarea informațională. Mai precis, abilitatea muzicianului de a permite acestui fenomen să se întâmple. Repetiția de cvartet este tumultuoasă și

vine la pachet cu însemnate cantități informaționale pe care instrumentiști trebuie să le asimileze. Contrar așteptărilor, acest proces nu se întâmplă pe parcursul repetiției, ci în spațiul temporal dintre repetiții. Expresia ”noaptea este un sfetnic bun” este cunoscută în folclorul autohton, însă, în cazul muzicii se dovedește incontestabilă de-a dreptul. Asta pentru că structura informațiilor muzicale ce se expun în timpul unei repetiții de cvartet este de tip poros. Pentru a se cimenta, informațiile trebuie asimilate. Și, fiind depozitate între rosturile inspirației și ale inventivității, acestea devin, în timp, mici blocuri de granit a căror integritate nu mai poate fi distrusă niciodată.

În desfășurarea rutinei unui cvartet de coarde pot fi identificate și aprofundate mai multe tipuri de repetiții. Acestea au atât scopuri cât și modalități de desfășurare diferite. Înainte de a clasifica însă tipologiile de repetiții este indicată proiectarea unei lumini și asupra sferei studiului la instrument. Această rutină, pe care orice artist este obligat să o ofere artei drept ”jertfă” pentru a fi investit cu progres și evoluție profesională, este o activitate solitară ce oferă interpretului cadrul necesar experimentării și explorării. Ideile sunt aici în largul lor și este chiar recomandat ca nici una să nu fie știrbită de procesul probării, deoarece acesta este momentul în care totalitatea posibilităților expresive descoperite împreună cu colegii pe parcursul repetiției poate fi defalcată și atent analizată, în perspectiva celei mai bune alegeri. Exersarea individuală este modalitatea interpretului de a-și perfecționa abilitățile și deprinderile tehnico-interpretative asupra instrumentului pe care îl practică. Ea se transformă însă într-o datorie atunci când este vorba despre instrumentiștii ce fac parte dintr-un cvartet de coarde, întrucât are o legătură directă și instantanee cu noțiunea de atenție la consecințe (expusă pe parcursul acestor cercetări). Într-un astfel de caz, absența studiului individual și mai ales consecințele tehnico-interpretative ale acestuia se răsfrâng asupra întregului ansamblu. Metoda recomandată este bazată pe sesiuni de lucru, cu o frecvență zilnică, în care muzicianul își propune, prin metode și mijloace de exersare, să perfecționeze la cel mai înalt nivel toate aspectele ce fac subiectul lucrării muzicale abordate.

Tipurile de repetiții variază în funcție de scopul vizat:

- **Repetiția de elaborare** – este tipul de repetiție cel mai des utilizat deoarece vizează țelurile ce necesită un timp îndelungat pentru realizare: propunerea, explorarea și

stabilirea direcțiilor interpretative, împreună cu rezolvarea tuturor problemelor de tehnică cvartetistică. Aceste repetiții au un caracter argumentativ și necesită o serioasă muncă de cercetare din partea fiecărui membru, astfel încât rezultatul final să fie unul satisfăcător. Deși sunt niște repetiții ”de anduranță” și testează limitele etice sau sociale ale membrilor, dacă sunt temeinic îndeplinite, beneficiile pe care formația le câștigă vor fi însemnate.

- **Repetiția de perfecționare** – în cadrul acestor repetiții se presupune că formația are deja structura tehnico-interpretativă stabilită și însușită iar scopul vizat este finisarea acestor aspecte, pe de-o parte, iar pe de altă parte, construirea unei solide comunicări artistice între membrii la nivel empatic. Se creează repere vizuale, ”plase de siguranță” pentru momentele cele mai dificile, se decid (între membrii) sarcinile de conducere din punct de vedere tematic etc.
- **Repetiția pre-concert** – acest tip de repetiție se efectuează numai de câteva ori și doar în sala (sau spațiul) unde va avea loc concertul. Nu are o durată prea lungă, deoarece cvartetul are puse temeinic la punct toate detaliile execuției artistice, mult mai importantă fiind acum conservarea energiei interpreților, a capacității de concentrare și a bunei dispoziții a acestora. Scopurile vizate de acest tip de repetiție sunt în principal adaptarea intensității dinamicilor (atât a celor cu intensitate uniformă cât și a celor cu intensitate progresivă), reglarea tempo-urilor în funcție de acustica sălii de concert și acomodarea membrilor cu scena și spațiul de desfășurare al actului artistic.

Repetiția oferă cadrul potrivit pentru fragmentarea și reasamblarea (cu precizie microscopică uneori), a materialului sonor dintr-un opus, punând la dispoziție cvartetului un ansamblu de metode și mijloace de lucru care, bine corelate și meticulos utilizate, îl vor direcționa spre desăvârșirea artistică.

IV.2 Cartografie și cartogramă

În știmatele instrumentiștilor dintr-un cvartet de coarde sunt prezente numeroase notații extra-muzicale. Acestea nu sunt publicate de editură, ci sunt rodul inspirației artistului și dovada necesității unui detaliat ghidaj în călătoria muzicală de cameră. În acest sens și pentru a putea păstra un nivel minim de claritate al partiurii, instrumentiștii de cvartet au dezvoltat, de-a lungul timpului, diverse sisteme de cartografiere. Acestea pot fi complexe (în sensul că acoperă o gamă largă de ”memento-uri”) sau pot fi centrate pe o anumită direcție ideologică sau nevoie muzicală iar utilizarea lor este direct proporțională cu experiența și nivelul de pregătire al cvartetului. Dacă aflat la început de drum va avea nevoie de o cartografiere masivă a partiturii (astfel având mereu la îndemână, în mod vizibil, informații cu privire la intonație, funcție armonică, rol agogic etc), un ansamblu consacrat va naviga prin apele unei lucrări de cvartet cu sentimentul marinarului care a făcut deja ocolul pământului în voiajele sale, bazându-se într-o mare măsură pe reflexele de natură senzorială pe care membrii săi le-au dezvoltat. Pe de altă parte, este indicat (în măsura în care acest lucru este realizabil) ca în primii ani de existență al unui nou înființat cvartet instrumentiștii să aibă acces la exemple de cartografieri ce aparțin unor cvartete consacrate. Fără a neglija buna pregătire artistică individuală a unui tânăr cvartetist, acesta se va simți, pe parcursul perioadei sale de formare camerală, invariabil copleșit de natura și cantitatea informațiilor ce trebuie reliefate prin cartografiere.

În paralel cu acest proces de mapare a partiturii există (pentru cvartetele cu adevărat dedicate acestei profesii) și sistemul transformării unei partituri în cartogramă. Acest exercițiu deosebit de complex și inconfortabil într-o anumită măsură are ca scop final dezvoltarea unui tip de detașare a interpretului de știmă. Cartograma înseamnă reprezentarea grafică pe o hartă a unor vectori ce pot indica fie mărimea, fie gradul de intensitate (fie amândouă), a unor fenomene. Acest sistem folosește diverse metode de redactare (hașurări, colorizări, sinusoide etc). Practica acestei deprinderi se poate realiza în cvartet prin două modalități: fie se cartogramează sinusoida dinamică a discursului muzical și apoi aceasta se interpretează fără a reproduce notele din partitură, ci doar

organizând valuri de omogenitate bazate pe algoritmul ales; sau se învață o secțiune a repertoriului pe dinafară și se crează o multitudine de variante cartogramice, ce vor fi repetate de cvartet prin aplicarea pe aceeași secțiune a discursului melodic (practic se crează o mulțime finită de interpretări care sunt supuse în mod succesiv procesului de experimentare). În ceea ce privește a doua variantă, marele avantaj este acela că executarea sistematică, riguroasă și mai ales ”în buclă”, a variantelor interpretative este un proces ce profilează relevanța sau incapacitatea aplicabilității tuturor ideologiilor interpretative. Astfel, eficiența cvartetului crește semnificativ iar ansamblul câștigă timp prețios.

Astfel se conturează câteva variante ale acestui concept, ce pot fi abordate ca direcție individuală sau pot combina două ori mai multe variante în aceeași metodă. Cartografierile pot fi clasificate după cum urmează:

- **Cartografierea funcțiilor armonice** – acest tip de notație este folosită cu precădere în momentele corale ale unei lucrări sau în părțile lente. Ea ajută membrii cvartetului să conștientizeze, în fiecare moment al interpretării, ce funcție acordică îndeplinesc la interpretarea fiecărei note, astfel putând ajusta, deopotrivă, sfera intonației, cât și pe cea a emisiei sonore. Acest sistem va fi folosit până ce muzicienii își vor dezvolta senzațiile tactile pe care un acord, interpretat cu o intonație justă ireproșabilă, îl provoacă. Astfel vor putea ști, fără a mai avea nevoie de mapare, dacă într-un moment anumit îndeplinesc funcția de cvintă, terță, septimă mică etc, întrucât fiecare dintre acestea se simte diferit ”sub deget”. Acestei metode i se mai pot adăuga, după bunul plac al fiecărui instrumentist, și informații legate de numele notelor sau chiar, în prima perioadă a activității cvartetistice și indicații despre poziția notei pe tastieră (puțin mai jos ”-” sau puțin mai sus ”+”). Acest sistem, fiind destinat perioadei de formare, nu reprezintă schimbări intonaționale precise ci doar sugestii generale, care stimulează dezvoltarea acustico-senzorială a interpreților.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

I ii F#- iii IV V B- vi C#- vii° I

Fig. 11

- Cartografierea ce indică gradul și direcția de ajustare intonațională** – acest sistem se raportează la intonație ca punct central de interes. Folosit, deasemenea, în situații ce comportă un risc ridicat al intonației ”expuse”, acest tip de notație este foarte util. Întrucât parcurgerea vizuală a lucrării de către interpret se întâmplă cu rapiditate, metodele care au încercat notarea exactă a proporției de ajustare intonațională (așa cum sunt acestea prezentate în capitolul teoretizării conceptelor – spre exemplu +21.5 cenți) sunt imposibil de aplicat. Deși cercetarea și înțelegerea funcționalității unui sistem intonațional este recomandată cu fermitate interpretelor, în procesul de mapare va interveni condiția aplicabilității unui cunoștințe. În acest caz particular, modul de prezentare trebuie să fie diferit, pentru a se încadra în raportul spațialitate/timp de reacție. Deci se va utiliza un sistem de notații de tipul +/- 1 (pentru ajustări intonaționale fine), +/- 2 (pentru poziționarea mai accentuată a degetului în direcția sugerată) sau +/- 3 (pentru situații extreme – un acord al cărei terțe nu poate fi cântată decât sub forma unei corzi libere). Notația de acest tip, va ține cont și de rapoartele între note, pentru a păstra structura intonațională generală în proporția corectă.



Fig. 12

- Cartografierea liniilor roșii** – această metodă este una care se referă strict la spectrul expresivității și al importanței reliefării diferitelor structuri ritmico-melodice, care, în lipsa unei atenții microscopice ar putea fi trecute cu vederea de către muzician. Unul dintre marile cvartete faimoase pentru utilizarea constantă a acestui sistem și din arhiva căruia au și rămas, pentru a fi studiate, numeroase exemplare de partituri ce purtau acest tip de însemnări, a fost Cvartetul Guarneri. Aceștia militau pentru strategia unei creionări ”de rezervă” a importanței fiecărei note din discursul muzical deoarece, concertul surprinzându-i profund implicați în vâltoarea creației, chiar și cu totalitatea reflexelor pe care le aveau formate, existau momente în care anumite detalii stabilite la repetiții nu erau realizate. Alegere unor linii roșii a fost făcută din rațiuni de spațialitate, încercând să nu încarce partitura cu diverse semne sau expresii. Fiind cunoscute situațiile în care cvartetele, pentru a-și aminti caracterul colaborativ al cvartetului, notau în partitură diverse expresii mai mult sau mai puțin amuzante de tipul: ”Ochii la Sabin!”, ”Nu țipa!” sau ”Relaxează umărul”. Aceste însemnări, deși utile și extrem de pragmatice, ocupă mult spațiu pe partitură, încărcând-o inutil din perspectivă vizuală și pot deconcentra interpretul. În continuare poate fi analizată o astfel de variantă de mapare a părții întâi din Cvartetul op.59 nr.2 de Ludwig van Beethoven , ce aparține Cvartetului Guarneri.

DREI QUARTETTE
 für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell
L. VAN BEETHOVEN.
Das letzte Quartett ist gewidmet.
 Op. 58, 59 u. 60.

Beethoven Werke. Seite 4. 51. 44.

Quartett N^o 5.

Allegro.

Violon I.
 Violon II.
 Viols.
 Violoncello.

B. 44

(134)

B. 45

(137) 2

B. 46

(138)

B. 47

The image displays two systems of musical notation, each consisting of five staves. The notation is highly complex, featuring numerous multi-measure rests, accidentals, and red markings that likely indicate specific performance instructions or editorial changes. The first system is labeled 'N. 1041' and the second system is labeled 'N. 1042'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 13

În ceea ce privește cartogramele, se poate urmări în continuare o variantă a expoziției primei părți din Cvartetul op. 74 nr.1 de Joseph Haydn. Desenată cu linie albastră este sinusoidală dinamică ce reprezintă indicațiile regăsite în partitură, iar cu roșu este o variantă sintetizată a carografierii linilor roșii:



Fig. 14

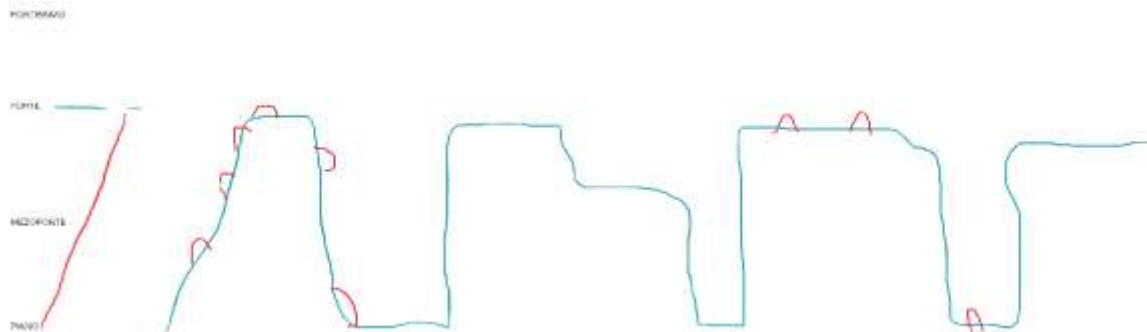


Fig. 15

IV.3 Aspecte ale performanței

După ce au fost parcurse toate etapele ce vizează pregătirea unei lucrări muzicale, cvartetului de coarde îi revine acum sarcina de a prezenta publicului rezultatul final. Conturul acestuia este format, până la acest moment, din idei, strategii tehnico-interpretative, parametrii dinamici și ritmici atent stabiliți în cadrul repetițiilor, sonorități și indicatori hertzieni în ceea ce privește volumul fonic și intonația etc. Un cvartet experimentat știe, însă, că toate aceste valori sunt adevărate numai în cadrul unui context ambiental steril, constant și nelaterat, anume, sala de repetiții. Scena, însă, este un "organism viu". Ea acționează și mai ales reacționează, aproape instantaneu, la stimuli externi. Experiența scenică acumulată de artist până la momentul integrării într-un cvartet de coarde, fixează (involuntar) niște repere în conștiința și spiritul acestuia. Însă parametrii se schimbă atunci când este vorba de manifestarea camerală, întrucât dacă fie și numai una din veriga înlănțuirii rapoartelor dintre instrumente, se slăbește, efectul nedorit de domino are toate premisele să se instaleze. În această direcție, câteva situații necesită atenție sporită:

- Fluctuațiile de temperatură cauzate de numărul crescut de persoane aflate în sală sau de diverse metode de aerisire a spațiului (uși sau geamuri deschise). Un număr mare de persoane în public va face ca temperatura aerului să crească iar totodată din cauza cantității de aer cald expirat de aceștia și umiditatea aerului din sală va crește. Aceste fenomene vor influența acordajul, vor detensiona părul arcușelor și vor crea condens pe tastiera instrumentelor, fără avertismente prealabile.
- Diferențele semnificative de acustică, reprezintă un alt subiect care trebuie luat în considerare. O sală de concert fără public va oferi o rezonanță bogată și o senzație confortabilă de control sonor, pe când plină cu spectatori își modifică parametrii acustici. Astfel, controlul vibrațiilor sonore va fi mai dificil de realizat, întrucât corpurile solide de care sunetul se lovește, și din care este proiectat ulterior spre public, sunt mai multe acum.

De asemenea, adrenalina de dinainte și din timpul concertului va genera mici modificări ale actului artistic. Deși muzicienii, prin antrenamentul susținut pe care îl efectuează zi de zi, își propun

să păstreze o asemnănare cât mai mare între condiția de ”laborator” pe care termenul *repetiție* o înglobează și contextul scenei, acest demers nu va fi întotdeauna posibil. Factorii externi care nu intră în sfera de dominație a cvartetului, micile accidente sau chiar afectarea stării generale de sănătate a unuia dintre membrii sunt parametri care necesită o bună capacitate de adaptabilitate a muzicienilor. Astfel, în atribuțiile strategice ale instrumentiștilor se încadrează și elaborarea unor planuri de urgență, împreună cu diverse ”plase de siguranță” de natură tehnico-interpretativă, pentru ca astfel de situații să fie gestionate cu cea mai mare perspicacitate.

Mulți interpreți vizualizează înainte de concert toate scenariile posibile, inclusiv situațiile neprevăzute care ar putea apărea. Această tehnică îi ajută pe instrumentiști să fie mai pregătiți emoțional și să se adapteze mai ușor la situații neprevăzute. Conduita ansamblului, atât la repetiții cât și pe scenă, joacă un rol important în jocul împărtășirii experienței artistice cu publicul. Formația care are o conduită demnă și disciplinată se va bucura de simpatia și aprecierea unanimă. Iată de ce este foarte importantă impresia apariției scenice a cvartetului, felul cum este salutat auditoriul și modul cum i se mulțumește la sfârșitul concertului (reverență) pentru aplauze – aceasta din urmă reprezentând cea mai profundă formă de respect și considerație a interpretului față de public. În multe cazuri, debutanții, lipsiți de experiență și autocontrol, apar în scenă cu pași mari, zgomotoși, inestetici, se instalează rapid pe scaune întorcând spatele sălii, urmând să atace primele note din partitură fără o profundă respirație, de care au nevoie nu numai ei, ci mai ales ascultătorii. Momentul precursor începerii actului artistic pretinde simetrie și sincron energetic, pentru a se putea naște și a penetra ”pânza” sufletului omenesc, iar de consacrarea acestui teren fertil se îngrijește exclusiv muzicianul, asigurând un spațiu de timp suficient între momentul intrării în scenă și atacul primului sunet. O conduită adecvată pe scenă reflectă profesionalism, respect pentru artă și audiență, precum și o înțelegere profundă a rolului fiecărui membru în cadrul ansamblului. Muzicienilor li se recomandă să adopte o postură rectilie și relaxată, care să permită o libertate maximă în mișcare și respirație, întrucât coerența vizuală este un aspect important al conduitei scenice. Unitatea ansamblului rezidă și în spectrul vizual, nu doar în cel sonor. Comunicarea non-verbală între interpreți este vitală și foarte apreciată de public. Aceasta facilitează expresivitatea

per-ansamblu și susține coerența motrică. Contactul vizual frecvent, gesturile și mișcările subtile, aproape imperceptibile, ajută la sincronizare și la ajustarea dinamicii.

De asemenea, conduita pe scenă a unui cvartet de coarde include și respectul față de colegi. Aici justa măsură joacă un rol foarte important. Respectarea spațiului sonor al celorlalți și evitarea suprasolicitării rolului propriu contribuie la menținerea echilibrului sonor și promovează acceptarea diversității interpretative și deschiderea față de sugestiile celorlalți.

Deoarece muzica este o artă care se desfășoară în timp și spațiu, grija excesivă față de reprezentația artistică este pe deplin justificată. Ne mai întâlnindu-se cu o ”a doua șansă” în cadrul aceluiași concert, cvartetului i se recomandă cultivarea celei mai utile abordări în ceea ce privește strategia de eliminare a riscurilor scenice, reușind, astfel, să propulseze actul creației spre împlinirea celei mai pure și veritabile forme de manifestare.

IV.4 Al cincilea membru

După ce fiecare interpret a reușit finisarea deplină a tuturor aspectelor și particularităților specifice poziției pe care o ocupă în cvartet, iar ansamblul, în plenitudinea lui, a devenit omogen, această unitate absolută își manifestă prezența și în sens spiritual. Reușind să respire perfect împreună și conectându-se în mod profund unul cu celălalt, membrii cvartetului reușesc să creeze o experiență de-a dreptul cosmică. Senzația este de transcendere a tot ce fusese până atunci, fenomenul căpătând valențe metafizice. De undeva, din adâncurile eterului fonic, se ridică spre viață însuși spiritul operei interpretate, care fiind decorporalizat, este în căutarea unei gazde. Iar ocupând-o, ia (finalmente) naștere un al cincilea membru. Cvartetul (cu majusculă) a prins viață! Această transformare mistică este un moment care se întâmplă rar, făcând astfel experiența de-a dreptul înălțătoare. Misiunea interpretului de a nu se pierde cu firea atunci când această resurrecție se manifestă este una importantă și dificil de gestionat. Experiența anilor de studiu zilnic va fi cea

care, în final, va permite muzicienilor să păstreze viu cât mai mult timp acest vlăstar, prin ale cărui vene ”curge sânge din sângele lor”, reușind, astfel, să acceseze, într-un mod aproape inițiat, portalul ce duce direct spre mintea și spiritul compozitorului.

De asemenea, un alt aspect ce trebuie luat în considerare atunci când cvartetul reușește atingerea unei asemenea stări de flux, ce denotă cea mai veritabilă versiune interpretativă, este acela al faptului că interpretarea nu va aparține niciodată pe deplin muzicianului. Ea este într-o mare măsură opera mentorilor și a modelelor către care instrumentistul aspiră. Această cristalizare filtrată nu face decât să reflecte (împreună cu și prin intermediul personalității instrumentistului) amprenta marilor muzicieni și mixtura de ingrediente stilistice ce au potențat propria-i viziune. În calea muzicii și a istoriei ei, interpretul nu este decât un mesager care a fost investit, prin puterea absolută a transferabilității artei, să poarte drapelul marilor capodopere până când îi va veni și lui rândul de a-l transmite mai departe noilor generații.

V. Analiză și exemplu cartografic al Cvartetului op. 96 nr. 12 în Fa major ”American” (Partea I) de Antonín Dvořák

Întrucât acreditările naționaliste ale lui Antonín Dvořák erau deja cunoscute și pe agenda doamnei Jeannette Thurber (fondatoarea Conservatorului Național de Muzică din New York) care dorea înființarea unei școli americane de compoziție în cadrul instituției, aceasta din urmă l-a invitat pe compozitor să devină directorul conservatorului. Antonín Dvořák refuzase în repetate rânduri invitația doamnei Thurber, astfel ea s-a văzut nevoită să propună și să-i ofere compozitorului diferite stimulente pentru a-l convinge să se mute în America (un salariu anual foarte generos plătit pe jumătate în avans, apariția în calitate de invitat la diverse conferințe și o multitudine de comisioane pentru lucrări noi). După o lungă perioadă de tatonări, soția lui Antonín Dvořák a fost cea care l-a convins pe acesta să accepte invitația devenind, astfel, directorul conservatorului în perioada Septembrie 1892 – Aprilie 1895. Având spirit folcloric și popular, stilul compozițional al lui Antonín Dvořák a fost asociat imediat cu lupta națională pentru eliberarea Bohemiei și a Moraviei de sub dominația culturală și politică a Imperiului Austro-Ungar, rol moștenit de la părintele muzicii Cehe, Bedřich Smetana. Impactul ”lumii noi” a fost imens asupra lui Antonín Dvořák, dovadă fiind popularitatea pe care au câștigat-o de-a lungul timpului lucrările compuse în perioada sa americană (cele mai importante fiind Simfonia a-IX-a ”Din lumea nouă”, Cvartetul de coarde op. 96 nr. 12 și Concertul pentru violoncel și orchestră op. 104).

În micul orașel Spillville din Iowa Antonín Dvořák a ajuns pentru o scurtă vacanță ce avea ca scop îmbunătățirea stării de sănătate și regăsirea inspirației componistice. În această perioadă compozitorul s-a bucurat de împrejurimile liniștite ce contrastau haosul din New York și a avut un program strict ce conținea multe plimbări pe malul râului Turkey și pe pajiștile nesfârșite din preerie sau participarea la slujbele de la biserica Sf. Wenceslas a părintelui Tomáš Bílý unde, în general, cânta la orgă. Compozitorul era extrem de sociabil și nu puține au fost ocaziile în care petrecea ore întregi ascultând poveștile locuitorilor din Spillville. De multe ori grupuri de indigeni

opreau pentru a face comerț cu medicamente pe bază de plante sau alte bunuri iar Antonín Dvořák, fiind fascinat de cultura lor, le ținea mereu companie rugându-i să îi cânte din muzica poporului lor. Așa se face că muzica compusă de Antonín Dvořák în perioada americană are profunde influențe ale folclorului Negro și Indian. De asemenea, întrucât cvartetul a fost scris cam în aceeași perioadă cu Simfonia a-IX-a "Din lumea nouă" există o multitudine de asemănări între cele două compoziții, precum: folosirea scărilor pentatonice, septima acordurilor în modurile minore sau ritmuri punctate și sincopate.

Cvartetul op. 96 nr. 12 în FA major "American" a fost compus în vara anului 1893 și denotă o stranie intimitate împreună cu o intensă satisfacție a bogăției armonice, impresii evocate de șarmul și atmosfera acestui oraș și a împrejurimilor sale. Lucrarea a fost schițată de compozitor în doar trei zile iar redactarea ei a durat unsprezece zile (prima parte: 12 - 15 iunie; partea a doua: 15 - 17 iunie; partea a treia: 17 - 20 iunie și partea a patra: 20 - 23 iunie). În semn de bucurie pentru profunzimea și iuțea inspirației acesta a notat la finalul manuscrisului: *"Terminat pe data de 10 iunie 1893. Mulțumiri Domnului! Mă simt îndeplinit. A fost o muncă rapidă."*²⁶ Prima audiție a acestui opus a avut loc pe 1 ianuarie 1894 la Boston iar interpreți au fost membrii Cvartetului Kneisel (Franz Kneisel, Otto Roth, Louis Svecenski și Alwin Schroeder). Fiind una dintre cele mai cunoscute și apreciate lucrări ale literaturii de cvartet, acest opus este interpretat pe toate meridianele și are, de fiecare dată, un succes impresionant.

Prima parte a cvartetului este cea mai lungă, comportă o formă de sonată și propune o atmosferă solară, proaspătă și aproape primăvărată. Având, deopotrivă, caracteristici Americane și Bohemiene, temele principale ale acestei părți sunt structurate pe game (scări) pentatonice pline de inventivitate melodică. În general, pe parcursul lucrării, nici o notă nu este lăsată la întâmplare. Fiecare element și micro-element melodic se regăsește într-un sistem de logică componistică care nu comportă fisuri. Prima temă este atribuită violei, instrument pe care compozitorul nu doar că îl îndrăgea deosebit de mult, însă se pare că îl stăpânea profund și din postura de interpret. Se poate ca această decizie să fie și un omagiu pentru marele compozitor ceh Bedřich Smetana și al său

²⁶ <https://users.sussex.ac.uk/~cjd/WebProgNotes/pdfs/DvorakAmericanOp96.pdf>

faimos Cvartet nr. 1 "Din viața mea". Caracteristicile și modul de desfășurare al celor două teme principale sunt inspirate din liniștea și nostalgia pe care ambientul și peisajele din micul orașel Spillville le ofereau compozitorului. Natura dialogului melodic dintre cele patru instrumente propus de Antonin Dvorak face ca fiecare interpret să aibă, pe rând, propriul moment de expunere solistică.

Pe parcursul părții a doua se prezintă și se dezvoltă un tip de melodicitate tematică intimă, melancolică, aproape spirituală. Construindu-se pe o ciclicitate ritmico-melodică ce se aseamănă cu ritmul unor vâsle care lovesc repetitiv luciul apei pentru a propulsa barca spre țărm, tema principala a părții pare nesfârșită și reflectă sentimentele de dor și singurătate pe care compozitorul le trăia în acea perioadă. Antonin Dvorak descrie aceste stări într-una din scrisorile sale: *„Este ciudat aici. Puțini oameni și multe spații goale. Un fermier s-ar putea despărți de vecinul său cu aproximativ patru mile, în special în prerie (eu îi spun Sahara), nimic altceva decât suprafețe uriașe de pământ și câmpuri - asta este tot ce poate vedea ochiul. Nu vei întâlni pe nimeni și te bucuri doar să vezi numărul infinit de vite din pajiști și păduri care pasc aici tot timpul anului, iarna sau vara. Și totul este atât de sălbatic aici, câteodată este extrem de sumbru, suficient pentru a face o persoană să dispere.”*²⁷.

A treia parte a cvartetului (Molto Vivace) are formă de Scerzo, ușor modificată (A-B-A-B-A). Comportând anumite reminiscențe ale folclorului Bohemian dar și elemente ale muzicii Americane și ale culturilor altor popoare, această mișcare propune o structură aerată cu ritmuri care posedă un caracter dansant. Secțiunea A este compusă în FA major iar secțiunea B este scrisă la omonimă. Se pare că Antonin Dvorak a folosit drept inspirație melodică pentru secțiunea A cântecul unei păsări (Tânărul Stacojiu) pe care l-a auzit în timpul unei plimbări făcute de-a lungul râului Turkey.

Ultima mișcare din acest minunat cvartet, un Vivace ma non troppo construit pe structură de Rondo (A-B-A-C-A-B-A), dezvoltă tipul de discurs tematic pentatonic prezentat pe parcursul primelor trei părți, augmentându-l din perspectivă dinamică și armonică și creând un parcurs

²⁷ <https://www.antonin-dvorak.cz/>

similar cu mersul unei locomotive, ce se îndreaptă spre un final energic și optimist. Vie și plină de exuberanță, ultima parte propune contraste între melodicitatea frazelor muzicale și a temelor, oscilând cu grație între structuri cu caracter de imn, idei melodice din folclorul rural American și muzica religioasă Bohemiană auzită de compozitor în bisericile Cehi din Spillville (la vremea aceea în micul orașel American exista o mare comunitate de Cehi). Acest lucru este amintit de biograful lui Antonín Dvořák, Otakar Šourek: *„O scurtă imitație corală se desfășoară în semitonuri pianissimo, de parcă cineva ar fi improvizat încet la orgă, iar secțiunea următoare ne amintește într-adevăr de cântarea bisericească. Poate că în mintea lui Dvořák i-au pâlpâit gânduri despre închinarea de dimineață în mica biserică Spillville.”*²⁸

Pentru segmentul analitic al acestei lucrări de cercetare a fost aleasă prima parte din acest cvartet, întrucât, pe lângă uriașa popularitate pe care o deține în memoria muzicală a ascultătorilor este una dintre cele mai complexe, profunde și bine structurate părți din corpus-ul literaturii pentru cvartet. Întruchipează, cu o eleganță aparte, structura unei forme de sonată.

Înainte de începerea analizei propriu zise se propune analizarea următoarei scheme ce relevă, de la general la particular, ariile de manifestare, principalele elemente de structură melodico-armonice, secțiunile și segmentele componente, împreună cu precisa definire a situației ”geografice” (prin numărul sau intervalul măsurilor unde respectivele componente se găsesc) din partitură.

²⁸ <https://www.antonin-dvorak.cz/>

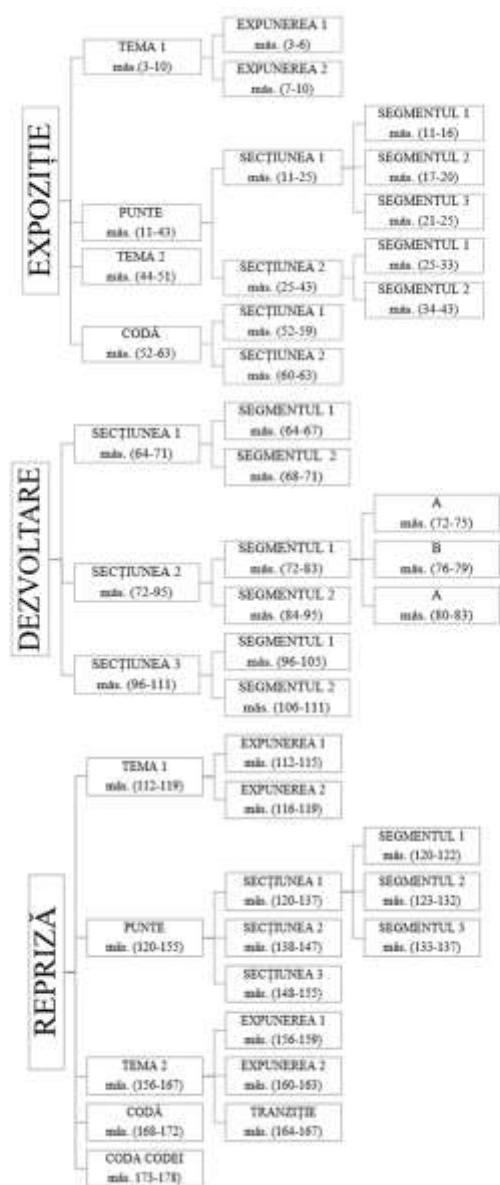


Fig.16

Partea debutează cu două măsuri antecedente primei enunțări a temei I, formate dintr-un acord de contextualizare al tonicii construit figurativ, treptat și prin acumulare. O succesiune de terțe alternate la vioara I pe notele FA și LA iar la vioara II prin suplinirea fonică datorată adărierii notelor LA și DO, împreună cu enunțarea anacruzică confidentă a tonicii la violoncel, conturează mediul propice pentru prezentarea temei I.

Tema I (structură evolutivă)

Frază

Fig.

17

Prima iterare a temei I aparține violei și are o întindere de patru măsuri, cu începere în măsura 3. Apoi este preluată de vioara I prin procesul imitației și este reiterată sub formă concluzivă sau de confirmare pentru încă patru măsuri. Structura acestei teme are o profunzime și o complexitate aproape inimaginabilă la prima vedere. Este pluristratificată, reflexivă și deplină, iar o bună înțelegere a ei nu se poate realiza decât prin analizarea tuturor fețelor componente, asemenea unui giuvaier. Pe de-o parte, tema are o structură clară, compusă din două segmente de frază (**A** și **B**) ce formează o măsură de tip "V" (ascendent și descendent). Prezentată sub formă de broderie, aceasta este simplă, simetrică, închisă tonal (cu întrebare și răspuns) și monofuncțională. Pornește de la un motiv generator (**G**) și este urmată de un expozeu generos format din încă trei motive (**a.1**, **b.1**, **a.2**). Comparația sau trimiterea către zona pasiunii pentru trenuri a lui Antonín Dvořák se arată

inevitabilă la acest moment, întrucât structura motivică descrisă mai sus relevă cu exactitate imaginarea unei locomotive cu rol propulsator (**G**), urmată, îndeaproape, de alte trei vagoane (**a.1**, **b.1**, **a.2**) fără putere de combustie proprie, generate și aflate sub incidența directă și neechivocă a lui **G**. Analizând următorul strat conceptual al acestei teme, se constată faptul că **G** este, la rândul său, compus din două celule (**α** și **β**), iar celelalte motive suportă și ele o divizare celulară binară, însă, prin variante modificate ale lui **α** și **β** , după cum urmează:

γ - **α** inversat și modificat ritmic

δ - **β** ornamentat (prin nota de pasaj SOL) și modificat ritmic

ε - **β** modificat ritmic

ζ - **α** modificat ritmic și amplificat

În ceea ce privește numărul de note al fiecărei celule, acesta variază între 3 și 4. Primele patru celule conțin fiecare câte 3 note, următoarele două celule conțin câte 4 note, iar penultima și ultima celulă din temă sunt compuse din 4, respectiv 3 note. Astfel, Antonín Dvořák conturează o excepțională imagine a triadei: teză (celule formate din 3 note) – antiteză (celule formate din 4 note) – sinteză (prima celulă de 4 note iar următoarea de 3 note). Această succesiune de cuplaje, complementare în sens ascendent și descendent, relevă genialitatea lui Antonín Dvořák și ne demonstrează, într-un mod foarte clar, concluziile acestei teze cu privire la cerințele de extraordinară finețe imaginativă pe care cvartetul ca gen le comportă, prin forțarea încadrării într-un spațiu sonor restrâns, având un număr limitat de mijloace sonore la dispoziție și obligând creatorul să găsească soluții nonconformiste pentru a putea realiza cât mai mult cu cât mai puțin, reclamând continuu desăvârșirea artistică.

Măsura 3 prezintă, din perspectivă armonică, un cuplaj între treapta I și treapta VI, surprinzând o versatilitate melodică împletitoare. Același lucru se întâmplă și pe parcursul măsurii 4, aducând treapta VI sub aspectul coloraturii și ornamentației, relevând aproape o formulă de broderie armonică pe traseul treptei I. Se poate remarca, în cadrul acelorași măsuri (3 și 4), o pedală intermitentă de treapta V prin acest ostinato pulsativ al notelor DO. Între măsura 4 și măsura 6 se

crează astfel o relație a formulelor de tip ”V” inversate între celulele γ , ζ și δ . În ceea ce privește măsura 5, aceasta are un rol ideatic propulsator, prin intermediul celei ϵ care compră un caracter insistent. Tot acest periplu de idei reprezintă un teren funcțional mișcător, iar toate aceste aspecte creează stări în interiorul ascultătorului și al interpretului. Pe tot parcursul temei I sunt predominante două structuri: pe de-o parte, formula ritmică de optime cu punct urmată de șaisprezecime (regăsită în β , γ și ϵ) iar, pe de altă parte, acest arpeggiu FA-LA-DO. Structurându-și întreaga desfășurare a părții pe aceste crâmpie tematice, repetate, dezvoltate, imitate, diminuate și augmentate, discursul muzical este unul izvorât din lăstarul conceptului de terță oscilantă la nivel melodic și de raport intervalic al funcțiilor armonice care se impun.



Ex.4

La măsura 7 vioara I preia această temă expunând-o din nou în aceeași tonalitate. Începând cu măsura 11 se conturează o punte modulatorie care durează până la măsura 43. Tot acest parcurs melodico-armonic de pregătire a înfloririi celei de-a doua teme este delimitat, prin scriitura imaginată de compozitor, în două secțiuni mari, care, la rândul lor sunt compuse din segmente melodice subsidiare (secțiunea 1 în 3 segmente iar secțiunea 2 în două segmente). Diferența majoră dintre cele două secțiuni principale ale acestei punți este aceea că în prima secțiune se prelucrează elemente ale temei I iar în cea de-a doua se poate întrezări un adevărat travaliu al componentelor pregătitoare pentru expunerea temei II.

Primul segment al secțiunii 1 debutează prin prelucrarea celulelor ζ și γ, în imitație. Aceasta este regăsită la vocile extreme și este dislocată armonic. Se poate identifica, de asemenea, o mică tentativă de imitație între linia violoncelului și mișcarea viorii II, completate de discursul violei pe ultimul timp al măsurii. Nici un timp nu este aici vitregit de pulsația șaisprezecimilor și deoarece structura imitativă a măsurilor 11 și 12 servește drept model pentru următoarele două măsuri, se poate vorbi, deci, despre o imitație în secvență. Măsurile 15 și 16 reiau doar ceea ce este reprezentativ din punct de vedere al densității de șaisprezecimi, procedeul predominant pentru această porțiune melodică fiind dezvoltarea prin eliminare.

Segmentul 2 se bazează pe celula ζ, urmată de aceeași secvență ritmică însă, inversată. Sunetul de pasaj, SOL, regăsit în celula δ, rămâne și este *martorul* unei alte dezvoltări prin eliminare. Ideea melodică propune, deci, o imitație strictă, la patru voci, la octava superioară și la o măsură, adică un fel de miniexpzitie de tip fugato ce conturează un alt decor sonor.

Pe parcursul segmentului 3 reapare motivul G, urmat de a.1 poziționat, prin extensie, la alte sunete și pregătind temeinic modulația către tonalitatea omonimă (FA minor) prin parcurgerea traseului armonic LA ♭ major (relativa omonimei) – DO major 7 – FA minor. Această modulație este cromatică, explicită (vioara II) și latentă (vioara I). Măsurile 24 și 25 forțează o tentativă de stabilizare pe FA minor prin elemente ale motivului b.1 (ε), nereușind finalizarea procesului și direcționându-se printr-un salt la omonimă de la FA minor la FA major, păstrând acel element de tril care conduce RE # -ul spre MI (treapta V a noii tonalități). Astfel, vectorii vocilor extreme se desprind, extinzându-se de la RE # la MI și de la FA la MI, profilând o tensionare printr-un fenomen de absorbție dinamică.



Ex.5

Mai departe, în măsura 25, este prezentată dialectica a două idei ce se confruntă pentru a afla adevărul. Pe parcursul părții, elementul și veșmântul terței este omniprezent iar insistența cu care compozitorul folosește această idee nu lipsește nici în această măsură (25). Fiind tensionată, comprimată și ricoșată de la o voce la alta până acum, terța se regăsește aici într-o postură ingrată, nereușind, parcă, să își mai găsească spațiu de manifestare. Creatorul reușește însă, prin tensionare melodico-armonică și o foarte abilă formă de cuplaj, să comprime terța într-un interval de terță micșorată, adusă în fraza muzicală sub aspectul unei echivalențe enarmonice de secundă mare.

În secțiunea 2 apar, treptat, idei ce încropesc și întrupează tema II, prevestind din punct de vedere melodic și tonal, lăcașul și configurația celei de-a doua teme. La debutul segmentului 1 apare (la vioara II), din culise și pe timpul 2 al primei măsuri, tonalitatea LA minor cu elemente din tema II, urmând ca la măsura 27 să apară structura celulei **ι** din tema secundă. Pe parcursul următoarei măsuri se prelucrează elemente din **η** împreună cu cele de la violoncel. Aceleași elemente ale celulei **η** apar, obsedant, la violoncel și la măsura 30. Compozitorul practic probează și experimentează elementele viitoare teme II, pentru a le testa validitatea. La măsura 31 re apare conținutul întâlnit în măsura 27, însă de data aceasta la vioara II și la octava inferioară, fiind vorba aici despre o dublă expunere cu voci răsturnate (26-27 și 30-31). Întrucât Antonín Dvořák are obiceiul de a comprima sau dilata idei, în măsura 32 se conturează un fel de model ce va fi urmat în secvență.

Segmentul 2 prevalează o pedală pe treapta V (MI) cu prelucrarea, prin imitație, a motivului de la vioara I prezent la măsura 26. Un deosebit moment preparator pentru tema II este construit de compozitor în măsurile 42 și 43. Acesta este temeinic pregătit încă din măsura 36 sub forma unei căutări ce își are rădăcinile, de fapt, în măsura 32 la vioara I (DO-RE-DO-RE etc.), totul exprimând intensă tensiune și așteptare printr-o mișcare treptată și cumulativă, prin imitații ce conduc la culminarea temei II. Această concentrare suprapopulată de idei din măsurile 32-40 se limpezește începând cu măsura 40, pregătind (prin eliberarea și descătușarea vocilor) trecerea către cea de-a doua temă. Ultimele două măsuri de dinaintea acestui moment, anume 42 și 43, prezintă o suprapunere între o cadență simplă și una compusă după cum urmează:

$$(\text{măsura 42}): 6 - \frac{7}{5} | \frac{6}{4} | \frac{5}{3} \text{ și } (\text{măsura 43}): \frac{6}{4} | \frac{7}{2} | \frac{4}{2} | \frac{5}{3}$$

The image shows a musical score for four staves, numbered 39 to 43. The staves are Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes various musical notations such as slurs, accidentals, and dynamic markings. The dynamics are marked as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *sfz* (sforzando), *dim.* (diminuendo), and *ppp* (pianissimissimo). There are also markings for *rit.* (ritardando) and *in tempo*. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various accidentals.

Ex.6

Tema II (poate cea mai frumoasă din tot cvartetul) este în deplin contrast față de tema I. Materialul tematic este construit aici segment cu segment, propunând o abordare cumulativă. Fiind un real partener al primei teme, tema a doua readuce în discuție diverse elemente de construcție din primele măsuri ale părții (în măsura 46 apar, spre exemplu, capetele temei I, anume, α și ζ). Măsura 44 aduce un pasaj urmat de o broderie inferioară pe tonică iar măsurile 45 și 46 readuc în discuție deja binecunoscutul concept al terței pe niște inflexiuni armonice de treapta VI. De asemenea, măsura 45 conține o celulă funcțională de tip apogiatură, iar măsura 47 propune o cadență plagală. Fiecare din cele două fraze ale acestei teme este pătrată, simplă, simetrică și

închisă tonal dar cu o stabilitate melodică relativă, generată prin ultimul sunet melodic – cvinta acordului. Orice perioadă muzicală este stabilă și își demonstrează statutul de întrebare-răspuns prin faptul că prima frază ar trebui să se termine pe treapta V, iar cea de-a doua frază ar trebui să se încheie pe treapta I. Din acest punct de vedere, perioada muzicală dedicată temei adoua este justă și perfectă. Aceasta este descisă tonal (generând deschidere spre FA # minor) și se termină cu o modulație diatonică reprezentată prin acest interval de echivalență RE-FA #, unde treapta IV preia atribuții de treapta VI. Fraza a doua diferă de prima printr-un singur aspect: ultima măsură nu mai comportă, de data aceasta, o cadență plagală, ci este una autentică, cu continuarea discursului muzical, în FA # minor.

Tema II (structură cumulativă)
Perioadă ...

... perioadă

Fig. 18



Ex. 7

Imediat după încheierea temei II, urmează o codă ce ține până la începerea dezvoltării din măsura 64. Această codă este împărțită în două secțiuni. Prima se desfășoară între măsurile 52 și 59, interval în care se prelucrează la viori celulele **η** și **ι**, reluate o măsură mai târziu între vioara II și violă, păstrând aceleași caracteristici și relevând o imitație dublă. Astfel de elemente sunt prelucrate continuu până în măsura 59 și modulând prin tonalități precum SI major, Do major, LA major sau MI major. În segmentul 2 apar elemente din tema I, extrem de apropiate de cele inițiale, așezate pe o pedală de LA minor.

În ceea ce privește dezvoltarea, aceasta este compusă din 3 secțiuni, fiecare, divizată în multiple segmente. Primul segment al primei secțiuni prelucrează elemente din tema I, în travaliu, anume, G și a.1, unde a.1 este puțin modificată. Astfel în măsurile 65, 66 și 67 regăsim un ostinato pe aceleași sunete. Este tipică această insistență într-un fel de ciclu secvențial și, din nou, ideea locomotivei urmată de trei vagoane este prezentă. Din punct de vedere armonic, desfășurarea structurii de modulare este similară cu ce s-a întâmplat la măsura 23. La segmentul 2, organizarea este similară, însă, în tonalitatea DO # minor. În măsura 68 există din nou o *locomotivă* sub forma lui G, urmată îndeaproape de elemente ale temei II în măsura 69, care se repetă în imitație la alte voci. Ideea *vagonului* rămâne, însă acum acesta *schimbă liniile*.

Primul segment al celei de-a doua secțiuni comportă o formă tripartită ABA. Regăsim un A ce comportă travaliul **ε** al lui b.1 din tema I, urmată de o dezvoltare prin eliminare la măsura 73. În continuare se poate observa prezența unui mic segment în formă de "X", ce prezintă timide elemente ale temei II în măsurile 74 și 75. Unitatea din mijloc, B, modulează spre DO # major și

prezintă o pedală figurată. Măsura 77 este extrem de importantă în această mișcare a cvartetului, întrucât propune un element care va sta, puțin mai târziu, la baza fugato-ului din segmentul 3 (A) și se va regăsi, ulterior, pe tot parcursul părții. Este vorba despre cele patru pătrimi de la vioara I, care reprezintă un fel de emisar pierdut într-o anume nebuloasă. Revenirea A-ului se întâmplă la măsura 80 (stabilă tonal în RE major încă din măsura 78), unde revine celula ε din tema I, executând cu mare măiestrie o imitație a conținutului măsurii 72, de data aceasta, la violă.

Al doilea segment din secțiunea 2 este un ciclu secvențial-imitativ desfășurat sub forma unei dezvoltări prin eliminare al motivului a.2 din tema I, având patru expuneri (84,85,86 și 87). Aceste cuplaje de câte două măsuri, prin imitație în secvență, se împletesc între voci, cuprinzând și motivul viorii II din măsura 69, aici augmentat la nivel de durate. Generatorul acestei imitații este viola, care dialoghează atât cu violoncelul cât și cu vioara I, într-o dublă imitație în care se suprapune propunerea violei și răspunsul violoncelului, cu propunerea viorii I și răspunsul viorii.

Ex. 8

În măsurile 88 și 89 urmează o dezvoltare prin eliminare și o dezvoltare prin diminuare, de la două măsuri, la doi timpi. La măsura 90 revin motivele b.1 și a.2 din tema I, aduse într-un soi de

”competiție” între instrumente, urmate de o imitație în streto, în tonalitatea DO major și pregătind (din punct de vedere tensional) tonalitatea fugato-ului, FA minor. Între măsurile 92-95 nu mai există nici un timp care să nu fie divizat în șaisprezecimi.

Cea de-a treia secțiune, fugato-ul, este la rândul ei divizată în două segmente. Primul reiterează mersul de pătrimi prezentat la măsura 77, împreună cu omniprezenta terță. Această temă este expusă printr-o cvadruplă imitație la octavă și la interval de două măsuri în această ordine: vioara II, vioara I, violă și violoncel. În măsura 98 la vioara II apare un *susur*, de durata a două măsuri, ce comportă caracteristicile unui tipar de broderie inferioară. Fugato-ul este compus dintr-o temă de două măsuri și încă două măsuri de contrapunct liber (șaisprezecimile). La măsura 104 violoncelul nu mai continuă contrapunctul liber, introducând un tril și creionând, deci, o dezvoltare prin eliminare.

Segmentul 2 prezintă o pedală și o mișcare treptată în triolet, care amintește de debutul temei II, sub formă ostinată. În aceste măsuri se prelucrează material tematic din tema II, mai ales pe pivotul modulatoriu din măsurile 110 și 111, unde sunt augmentați primii doi timpi din $\mathbf{1}$. Măsura 111 aduce aceeași idee direcțională ca în măsura 25, propunând din nou o terță micșorată între SI $\flat$ și RE $\flat$

Repriza îndeplinește toate caracteristicile tehnice pe care o formă de sonată le impune, păstrând o unitate densă cu parcursul și desfășurarea muzicală din expoziție. Tema I revine la violă în tonalitatea de bază, fiind preluată ulterior de vioara I. Urmează apoi o punte modulatorie unde compozitorul alternează și amintește, pentru ultimele dăți, de diverse elemente ale celor două teme, o interesantă surpriză fiind propunerea unui motiv ușor modificat al temei II (o parte din $\mathbf{\eta}$) la linia violoncelului în măsura 123, însă în tonalitatea LA $\flat$ major. Întrucât experimentele armonice sunt o specialitate a lui Antonín Dvořák, drumul spre tema II este unul ce comportă o reală ”detentă tonală”, intersectându-se cu tonalități precum RE $\flat$ minor, SOL $\flat$ minor, SI $\flat$ minor, RE $\flat$ major, MI major, RE $\flat$ major⁷, DO minor, FA minor și DO major. Tema II este pregătită cu un deosebit simț al esteticului de către compozitor, lafel cum s-a întâmplat și în expoziție, iar cele două măsuri ce preced acest moment, se desprind în același mod fascinant, propunând un moment

cadențial ce acționează ca un eliberator de tensiune. Tema II este reiterată de vioara I în FA major pentru patru măsuri (frază 1) și este preluată, ulterior, de violoncel pentru încă patru măsuri (frază 2). Diferența acum este că după primele două măsuri ale frazei a doua, compozitorul nu mai poate aștepta, și deja începe pregătirea codei (presiunea unuia dintre cele mai grandioase finaluri ale literaturii cvartetistice se pare că presa, deja, conștiința creatorului). Aceasta survine la măsura 168 și este urmată îndeaproape de coda codei, care debutează de la măsura 173.

Aceste două secțiuni prezintă o uriașă detensionare stabilizată pe spectrul tonal al lucrării (FA major), ce poate creea ascultătorului falsa impresie că partea se va termina într-o notă serenă și meditativă. Însă, coda codei apare brusc și ”sparge” orice barieră emoțională sau iluzie fonică, propunând, într-o notă festivă, obsedantul ε al temei I, supus de data aceasta unui proces de dezvoltare prin acumulare, percutant și ritmat, dublat (pe parcursul primelor două măsuri) de o succesiune de triluri electrizante la vioara I, la distanță de terță unul față de celălalt. Ultimele patru măsuri ale părții aduc concluzia finală prin afirmarea (ultimă și asumată) a binecunoscutului a.2, motiv final de tema I, care, enunțat de cele două viori și în parteneriat cu o susținere melodico-armonică a violei și violoncelului care conține, de asemenea, elemente din θ , κ și η ale temei II, încheie prima parte a unei lucrări de geniu, complexe și în care nici un detaliu nu este lăsat la voia întâmplării, totul fiind interconectat și inter-relaționat, de la prima până la ultima notă.

Atât lucrarea pe de-a întregul, însă, mai ales prima parte, sunt deseori alese de cvartetele tinere drept unul dintre opus-urile de început în ascensiunea lor cvartetistică. Motivul principal care stă (de obicei) la baza acestei alegeri este cel al popularității lucrării. Totuși, trebuie menționat (iar tot acest periplu analitic confirmă acest fapt) că lucrarea prezintă multiple provocări de natură camerală – o scriitură destul de aerisită, de sincronizare – multe dialoguri și fugato-uri, de intonație – este scris în FA major, o tonalitate destul de dificil de ”acordat” și mai ales interpretative. Astfel, compozitorul a reușit să ascundă sub aparenta simplitate a scriiturii un adevărat test al cvartetului de coarde, pe care nu mulți reușesc să îl ”treacă” cu adevărat.

Legendă:

The legend displays musical notation for various symbols, organized into rows:

- Row 1: mf - α (quarter note) and β (quarter note).
- Row 2: δ (quarter note) and ϵ (quarter note).
- Row 3: *in tempo* ppp - η (quarter note) and γ (quarter note).
- Row 4: $\kappa(s)$ (quarter note) and κ (quarter note).
- Row 5: fz - $\theta(o)$ (quarter note) and δ (quarter note).
- Row 6: δ (quarter note) and δ (quarter note).

În continuare este prezentată varianta știmei de violoncel a primei părți din acest cvartet, cartografiată în varianta utilizată în Cvartetul Solartis. Această variantă a fost utilizată în perioada 2014 - 2020 și conține notații, adiacente celor propuse de editură, cu privire la tehnică instrumentală, comunicare cu ceilalți membrii, modificare sau ajustare dinamicii propuse de editor, agogică, intonație, vibrato, culori sonore sau funcții armonice.

VIOLONCELLO

8

The image shows a handwritten musical score for Violoncello, consisting of ten staves. The score is heavily annotated with handwritten notes and markings. Key annotations include:

- Staff 1:** "dim." (diminuendo), "pizz." (pizzicato), "in tempo", "p", "pp".
- Staff 2:** "6", "Arco + Vibrato (LARG.)", "Cresc.", "mp", "Chim".
- Staff 3:** "7", "An", "ff", "fz", "mf", "p", "pp".
- Staff 4:** "8", "pizz.", "VIOLA", "pp".
- Staff 5:** "arco", "pp".
- Staff 6:** "85", "cresc.", "P".
- Staff 7:** "9", "ff", "fz", "fz", "fz", "100".
- Staff 8:** "10", "Vib", "5", "11", "ff", "fz", "dim.", "p", "pp", "12", "f", "pizz.", "2", "pp".

H 1594

Fig. 20

[illegible]

VI. Sinteză concluzivă

O comparație echilibrată între tipologiile de ansambluri muzicale ce există în lumea artelor este dificil de făcut, din pricina existenței multiplelor diferențieri structurale și funcționale. Dacă un astfel de proces ar fi, însă, privit dintr-un punct de vedere care oferă punți comune și relevante precum perspectiva comuniunii dintre artă și spirit, a unificării intelectuale până la gradul de emulație sau a credinței (pe care muzicienii trebuie să o dăruiască drept ofrandă muzicală operei scrise) până la refuz, cvartetul de coarde, în înțelepciunea sa, ar fi unanim acceptat în istoria muzicii drept cea mai deplină formă de comunicare. Marile genii (prin capodoperele pe care le-au făurit și le-au înscăunat drept veritabile puncte cardinale ale literaturii cvartetistice), dublați de performanțele ansamblurilor de cvartet de cel mai fin calibr, au reușit să lase în urmă, aproape ”scrisă în piatră”, dovada pură a diferenței dintre ceea ce cvartetul de coarde ca gen pare a fi și ceea ce este de fapt. Fiind practicat cu seriozitate în toate colțurile lumii, această formă de artă îi mai unifică o dată pe membrii săi – pe lângă contopirea spirituală pe care o provoacă în interiorul unei formații –, printr-un sentiment de profundă și veșnic crescândă dragoste față de frumusețea fenomenului. Aceasta depășește barierele confortului cotidian și devine, în ochii membrilor breslei, un veritabil mod de viață.

Structura fizionomică generală a corpolenței unui cvartet de coarde face trimitere la ideea de omogenitate și la diferitele specificități ale acestui meridian. Fiind una din premisele unei astfel de forme de raționament, unitatea sonoră a ansamblului este un ideal greu de atins. Cvartetul, din perspectiva sentimentului de perfectă armonie și comuniune rezultat din propriul echilibru, pe de-o parte și din punct de vedere geometric, pe de altă parte, se aseamănă cu un pătrat. Această stare de stabilitate conceptuală și lăuntrică arată gradul de coeziune al membrilor ansamblului, însă, cel mai interesant este faptul că, prin extensie, complexitatea inter-relațională a bruioanelor componente proiectează gradual cvartetul în ipostaza de pentagon, hexagon, octogon, reușind ca, într-un final, prin această intensă osmoză să devină un corp solid tridimensional ce are formă de cub. Prin intermediul acestor idei și procese ce țin de sfera cvartetnității, între actorii unui cvartet

de coarde se stabilesc diverse legături. Atât conjuncțiile cât și declinabilitățile dintre aceste elemente se raportează, microscopic, la influențele pe care și le aduc reciproc – triada marcantă creionându-se între compozitor, interpret/ansamblu și public. Această trinitate are un puternic caracter interșanjabil oscilând perpetuu între instanțe. Procesul desăvârșirii acestei congregații spirituale parcurge etape distincte poziționându-se alternativ și echidistant față în față cu genul cvartetului, în raport cu procesul personificării cvartetului ca ansamblu în contrast cu cvartetitatea opusului și în dialog cu propriul sine, conturând autoportrete componistice și de interpretare.

Motorul ce s-a aflat întotdeauna în spatele începerii călătoriei mele de cercetare a fost, desigur, intonația în cvartetul de coarde. Acest subiect fascinează, pe de-o parte, prin potențialitățile pe care le prevalează iar, pe de altă parte, inhibează prin imensitatea propriei conceptualizări și ramificări, reprezentând o grea piatră de încercare în parcursul oricărui cvartet. S-a ales, astfel, analizarea principiilor constitutive ale intonațiilor folosite în cvartet, împreună cu contextele în care condiția aplicabilității este valabilă (tot acest ansamblu reliefând doar câteva ”galaxii” intonaționale dintr-un complex și atotcuprinzător univers). Dacă un astfel de demers atinge pragul ultim al realizabilului este imoral de aproximat, întrucât ceea ce intonația transmite muzicianului cu cea mai fermă voce și pe deplin încrezătoare este faptul că izbândirea perfectă și permanentă a acestui concept nu este, de fapt, posibilă. Năzuințele interpreților se vor limita la crearea unor stări care să lase impresia desăvârșirii, la ocazionala congruență cu plenaritatea fenomenului și la obținerea (prin muncă asiduă și neîncetată) a unei frecvențe cât mai dese ale acestor intersecții.

Ce este important de reținut (și reiese, deopotrivă, din această cercetare) este faptul că intonația, la fel ca orice alt fenomen al naturii sau al vieții, necesită anumite condiții pentru a se înfăptui. Multe note au trebuit cântate până când cei care au dorit să guste din această minunată profesie au întrezărit gradul de corelație dintre intonație și celelalte (aproape toate) aspecte tehnico-interpretative. Pentru a putea continua în propriul parcurs artistic fiecare cvartet trebuie să accepte acest fapt ca fiind un fenomen impenetrabil. Sistemele au nevoie să fie parcurse atât separat cât și împreună de către membrii cvartetului iar, o dată înțelese, în modul lor de aplicare va prevala deopotrivă criteriul de selecție cât și cel al preferințelor personale. Trecând fiecare decizie prin filtrul estetic și de limbaj, interpretul sau cvartetul (interpretul pluralizat) va hotărî unde, cum și în

ce măsură va aplica un anume sistem de intonație. Conceptul este pe cât de ludic, pe atât de intransigent. Ține cu fermitate la reguli și se poate manifesta doar într-un singur mod – just! Denumirea nu este aleasă aleatoriu, chiar dacă este tradusă din limba engleză. Această ”justețe” a intonației pure de cvartet face trimitere nu atât la noțiunea de exactitate (sub forma ei matematică) ci mai degrabă la ideea de adevăr. Însă nu acel adevăr relativ ce denotă o reflectare a realității justă dar aproximativă și limitată, ci adevărul obiectiv -acel conținut neinterpretabil al reprezentărilor omului, care corespunde realității și lumii obiective. Este adevărul care tratează esența!

În ceea ce privește noțiunile de studiu și repetiție, acestea se încadrează într-un spectru profesional specific ce reprezintă un ansamblu de valori, forme și faze de dezvoltare care necesită personalizare din partea muzicienilor. Neputând să lipsească din viața artistică a cvartetului, acestea au rol formator iar de frecvența și calitatea lor va depinde, într-o mare măsură, succesul sau insuccesul ansamblului. Sunt abordate în continuare aspecte ce țin de zona intelectuală și imaterială a cvartetului. Se propun diverse metode de cartografiere a partiturii, inspirate din uzanțele altor ansambluri și se prezintă nivelul relevanței fiecăreia în funcție de specific. Ca exercițiu, se propune experimentarea și explorarea ideii de catragramă cu rolul de a aduce un aprot dezvoltării simțurilor colective și al coeziunii de grup. În egală măsură se analizează cele mai importante aspecte ale performanței, demers ce are ca scop conștientizarea unor consecințe ale situațiilor de concert în direct și a preconizarea unor anumite tipuri de așteptări ce necesită ajustare permanentă în timpul actului artistic. Este adusă în discuție și tema celui de-al cincilea membru al cvartetului, cel mai ”timid” dintre toți și care preferă să stea (în cea mai mare parte a timpului) în negura întunericii, ieșind la lumină numai atunci când vedenia perfecțiunii interpretative devine palpabilă ideologic și sonor.

În concluzie, ideile și temele abordate în această teză de doctorat împreună cu concluziile pe care acestea le-au determinat pot servi drept un ”mic îndrumar pentru cvartet de coarde”. Trimiterea către argumentul inițial al cercetării se arată inevitabilă la acest moment, deoarece un profund sentiment de colegialitate față de viitoarele cvartete ale scenelor românești sau internaționale a fost cel care m-a stimulat să efectuez această cercetare. Cufundarea înapoi în problematicile cvartetului mi-a făcut o deosebită plăcere iar, astfel, am putut limpezi orice urmă de

văzduh ideologic care mai purta, poate, mici aspecte opace. De asemenea, dacă mai existau urme de plăgi emoționale, cu siguranță această călătorie meditativă înapoi în timp mi-a permis să aduc o ultimă și deplină formă de tămăduire, plasând cu demnitate cicatricile rămase în paginile culegerii cu cele mai valoroase învățături. Experiența cvartetului ”oferă” tot atât cât și ”cere”. În orice caz este plăcut a constata faptul că mă regăsesc în postura muzicianului de astăzi atât datorită, cât și din cauza cvartetului iar acest aspect îmi aduce cea mai profundă bucurie și împlinire. Parcurgând importante volume de specialitate m-am putut delecta ulterior prin conversații deosebit de roditoare cu aproape toți mentorii pe care i-am avut în perioada noastră de formare. Toate acestea au reușit, pe lângă construcția acestor pagini (sper eu) folositoare pentru generațiile viitoare, să îmi ofere și mie o aprofundare suplimentară asupra noțiunilor pe care le aveam deja însușite din perspectivă practică. Astfel sunt plăcut surprins să constat că prima persoană asupra căreia această cercetare are un efect benefic și constructiv sunt chiar eu.

Universul intonațional al cvartetului de coarde fiind, însă, un spațiu de manifestare infinit, cu siguranță vor rămâne în continuare o multitudine de zone care merită explorate și aprofundate. Însă, sper că acest fapt va încuraja tinerii viitori cvartetisti să își găsească determinarea și curajul necesare pentru a porni în propria lor călătorie în sprijinul căreia o astfel de cercetare (împreună cu toate celelalte lucrări ce vizează tema abordată) să servească drept o bază orcotitoare și încurajatoare din punct de vedere profesional.

VII. Rezumat în limba Română

I. Argument

Detaliile ce se regăsesc în etapele procesului decizional au reprezentat întotdeauna o curiozitate și m-au preocupat îndelung. *Cum ia deciziile un muzician?* Atât cele care privesc spectrul organizării și planificării diferitelor etape din parcursul profesional, cât și cele ce țin de interpretare și expresie artistică. Motivațiile acestei pasiuni pot viza spectrul instinctelor sau pe cel al nevoilor ascunse, însă, esențial este faptul că orice decizie luată necesită o hotărâre și un stimul pentru a fi pusă în practică. Astfel, în anul 2012 am fondat Cvartetul Solartis, începând o aventură captivantă în lumea muzicii de cameră. Fiind pasionați în călătoria noastră camerală, am căutat mereu răspunsuri la întrebările care surveneau, câteodată, cu o frecvență aproape zilnică. Întrucât domeniul cameral cvartetistic este un spațiu extins și a cărui comprehensiune este aproape imposibil de relizat fără o îndrumare metodologică externă, am tins (încă din primul an de studiu) spre diverse ”ancore” informaționale. Acestea au fost reprezentate de mentorii pe care i-am avut și care ne-au ghidat în călătoria descoperirii secretelor camerale.

În cadrul acestei teze de doctorat mi-am propus să analizez tehnica și interpretarea intonației în cadrul cvartetului de coarde, urmând o abordare holistică care va include și teme ori problematice conexe subiectului intonațional.

În lumina experienței acumulate în anii de practică zilnică a cvartetului de coarde și al rezultatelor acestui proces de cercetare, doresc să ofer diverse analize, recomandări și metode de lucru ce vor servi abordării problemelor de intonație, în particular, și a cvartetului de coarde în general, urmărind atât maximizarea potențialului artistic al viitoarelor cvartete, cât și dezvoltarea mea profesională.

II. Relaționare și interacționare în cvartetul de coarde

Întrucât arta cvartetului de coarde se manifestă prin conexiunea pluridimensională a celor patru membrii ai formației, termenii ”relaționare” și ”interacționare” se situează la centrul problematicilor ce țin de ansamblul proceselor de bună funcționare camerală. Astfel, trăirea și experimentarea zilnică a cvartetului necesită o atenție deosebită, aproape absolută pentru calitatea raporturilor dintre instrumentiști, având în vedere și relațiile dintre artist și artă, om și interpret, precum și legătura acestora cu publicul.

În ceea ce privește apariția cvartetului de coarde ca gen **(II.1)**, acesta își are rădăcinile în epoca barocă, mai precis, în structura sonatei trio. Astfel, prin îmbunătățirea structurală a acestui tip de discurs muzical, anume, adăugarea unei voci suplimentare (a patra), compozitori precum Alessandro Scarlatti iar mai apoi Franz Xavier Richter, Luigi Boccherini sau Joseph Haydn au pus bazele a ceea ce astăzi este cunoscut ca genul de cvartet de coarde. Fiind supus unui proces constant de evoluție, acest gen cameral capătă o deosebită popularitate atât între muzicieni cât și în rândul iubitorilor de artă, devenind un reper de măiestrie creatoare – genul servind drept un adevărat laborator componistic izvorât din moștenirea Haydniană. Din perspectiva faptului că, de multe ori, genul cvartetului poate fi confundat cu o formă artistică recreativă, o profundă înțelegere și contextualizare a întregului proces istoric de metamorfozare și maturizare a cvartetului este necesară, pentru a demonstra aprecierea pe care acest gen o merită. Deși a fost inițial interpretat în cercurile aristocratice unde aveau loc diverse discuții culturale ori științifice, cvartetul a încurajat în rândul ascultătorilor săi convorbiri care se concentrau pe relația dintre interpreți și repertoriu, dar și pe influența pe care societatea de atunci o avea asupra muzicii. Din perspectivă terminologică, cvartetul de coarde își păstrează de-a lungul istoriei structura inițială (două viori, o violă și un violoncel), reliefând punctul în jurul căruia gravitează de mai bine de două sute de ani: adevărul muzical.

Cu privire la premisele formării unui cvartet de coarde **(II.2)**, sentimentul de unitate reprezintă elementul esențial în procesul de dezvoltare al ansamblului, deoarece membrii acestuia trebuie să aibă o viziune comună și să colaboreze eficient. Astfel, selecția muzicienilor dintr-un

cvartet, aceasta include două etape: cea inițială (care se concentrează pe aspecte sociale și interumane) și cea de substituie (ce implică experiența anterioară și capacitatea de integrare). Instrumentiștii trebuie să posede abilități tehnice bune, precizie intonațională și capacitatea de a se adapta, din punct de vedere tehnico-interpretativ, rapid și eficient. Comunicarea clară a ideilor muzicale este, de asemenea, importantă pentru succesul grupului.

Este tratat în continuare și subiectul ”mentorului” – acest tip de profesor-pedagog jucând un rol crucial în formarea cvartetelor prin oferirea de sprijin și orientare. Timpul unui cvartet în formare este extrem de prețios, astfel, orice formă de ghidaj este recomandată. Aceasta se poate materializa fie sub forma unui profesor de muzică de cameră dedicat, ce poate evalua cvartetul săptămânal, ori prin afilierea ansamblului la diferite programe de mentorat, cursuri de pregătire sau burse de studii prin care aceștia ar putea avea acces la sesiuni intense de lucru semestriale, urmate de perfecționare individuală. Oricare ar fi forma agreată de muzicieni, mentorul este foarte important și nu trebuie să lipsească din proximitatea cvartetului. El îi va inspira pe tinerii muzicieni și le va facilita comunicarea.

Tiparul componistic al cvartetului de coarde a evoluat de-a lungul timpului, trecând de la o structură în care un singur membru controla majoritatea materialului sonor (de obicei primul violonist), la un model de organizare al scriiturii în care toți muzicienii contribuie egal **(II.3)**. Această schimbare a fost influențată de evoluția stilului componistic cameral și de preferințele publicului. Amestecul timbral specific al acestor patru instrumente face ca cvartetul de coarde să dețină o textură sonoră unică. Din punct de vedere geometric, structura pătratică a ansamblului reflectă echilibrul și egalitatea în aportul adus de fiecare instrumentist, conturând ceea ce muzicienii de cvartet numesc ”sentimentul de cvartetnită” **(II.3.1)**. Astfel, prin imaginarea unui pătrat (reprezentare a celor patru instrumentiști ai cvartetului cu drepturi și obligații egale) și un cerc (simbol al idealului desăvârșirii sonore al cvartetului), sentimentul de cvartetnită pune problema tipului și gradului de contopire dintre cele două forme geometrice. Va include cvartetul (cerc) în compoziția densității ansamblului întreaga dimensiune a fiecărui instrumentist (latură a pătratului) înglobând, astfel, instrumentistul ambi-valent (om și interpret)? Sau cvartetul (pătrat – sumă a celor patru individualități ale muzicienilor) va integra numai personalitatea interpretului,

șlefuiind muzicienii și excluzând latura profană a artistului – omul existând în continuare, însă, rămânând extern cvartetului ca întreg.

Identificându-se drept un instrument cu șaisprezece corzi, cvartetul oferă posibilitatea celei mai profunde omogenități, permițându-le muzicienilor să experimenteze un fenomen deosebit de interesant: estomparea propriei ideologii într-un tot unitar și reinventându-se, individual, sub forma unor originalități ”fără contur” **(II.3.2)**. Acest proces este dificil și implică o căutare aprofundată a densității expresive, forțând muzicienii să treacă prin perioade interne de descompunere și reconstrucție artistică și ideologică. Astfel, fiecare membru trebuie să contribuie la o existență comună și egală. Această unificare se realizează prin trei etape: "unu singularizat" unde fiecare este individual, "unu pluralizat" care reflectă integrarea în grup și "unu monolizat" ce întruchipează simbioza finală.

În ceea ce privește compozitorii, cvartetul de coarde a reprezentat o adevărată provocare, întrucât acesta propune o abordare cu niște mijloace componistice (aparent) limitate **(II.3.3)**. Genul este unul riguros, nu tolerează superficialitatea sau impostura și îi solicită compozitorului un echilibru între complexitate intelectuală și emotivitate. Compozitorul (creator) își transformă propriile experiențe și idei în muzică, scrierea unui cvartet devenind, astfel, o testare a abilităților creative care implica, deseori, încălcarea regulilor – similar unui scriitor care inventează noi cuvinte pentru a-și exprima ideile cât mai precis.

Există trei componente importante în procesul de creație și interpretare artistică: compozitorul, interpretul și publicul **(II.4)**. Această triadă are o mare versatilitate semantică și se raportează la concepte precum sincronizarea mentală, empatia emoțională, comprehensivitatea intelectuală, adevărul filozofic sau autocritica reflexivă. În continuare **(II.4.1)** se propune cercetarea motivelor care au stat la baza metamorfozării cvartetului dintr-un gen recreativ într-un adevărat eveniment de neratat pentru istoria muzicală universală.

Compozitorul (creator) își transformă propriile experiențe și idei în muzică, scrierea unui cvartet devenind, astfel, o testare a abilităților creative. De-a lungul istoriei mulți maeștrii ai

compoziției au abordat acest gen, deși, prin exigența cerințelor componistice, procesul este o adevărată provocare **(II.4.1.1)**.

În muzica de cameră este des întâlnită expresia „cvartetul X interpretează cvartetul X” sau „trio-ul Y cu o excelentă variantă interpretativă a trio-ului Y”. Astfel, așa cum a fost prezentat și în lucrarea de cercetare **(II.4.1.2)**, deși cvartetul ca gen (cvatuor-lucrare neinterpretată) și cvartetul ca ansamblu sunt concepte diferite, există, deseori, această confuzie terminologică. Întrebarea esențială aici este, de fapt, cine pe cine interpretează? Astfel, se propune analiza relației dintre cele două entități și modul în care acestea se influențează reciproc.

Cvartetul a fost adus mai aproape de publicul larg în secolul al XIX-lea, pe măsură ce burghezia câștiga în influență. Deși publicul participa inițial la astfel de concerte din pură curiozitate, acesta a început să aprecieze profund muzica realizând curând imensa diferență între ”a auzi” și ”a asculta” **(II.4.1.3)**. Ascultarea activă invită la reflecție asupra temelor filozofice propuse sau imaginate de compozitori, precum iubirea, destinul etc . Un public informat și pasionat devine parte activă a performanței iar interpretarea se conturează, astfel, nu doar din perspectiva muzicianului, ci și prin contribuția celor care ascultă, relația dintre compozitor, interpret și public fiind una dinamică și circulară – între a ”asculta” și a ”auzi”... cu imagini mentale și stări, după măsura percepției personalizate dintru ”ascult” pentru înțelegere și ”aud” vocea internă, întru fuziune cu spectacolul artistic în portanță de elocvență ilustrativă.

În contextul transferului de responsabilitate și ideologie **(II.4.2)**, actorii unui cvartet de coarde trebuie să se raporteze constant la propria lor viziune artistică. Există o severă luciditate în evaluarea lucrărilor ce formează renumele genului, fapt ce face ca lucrările mediocre să fie rapid identificate și marginalizate **(II.4.2.1)**. Compozițiile de succes au nevoie de motivație, inspirație, har și, câteodată, mult curaj (toate acestea fiind necesare pentru a depăși granița dintre operă și capodoperă).

Cu privire la interpretarea și, mai ales, validitatea interpretării unei opere muzicale **(II.4.2.2)**, aceasta trebuie să exprime esența lucrării printr-o abordare ce relevă sinceritatea ideilor exprimate. Astfel, procesul analitic efectuat anterior redării muzicale trebuie să comporte un simț

estetic dezvoltat. Interpretul încearcă să exprime intențiile operei, însă, și interacționează cu ea printr-o serie de decizii (unele premeditate iar altele spontane), conturând, astfel, o legătură bidirecțională între muzician și opera muzicală. O interpretare care demonstrează toleranță față de mici imperfecțiuni tehnice va fi privită ca una veritabilă, în contrast cu o abordare tehnică perfectă, însă, lipsită de personalitate, care nu fascinează, în esență, cu nimic. Sunt tratate în continuare și principiile celor trei momente ale dialecticii Hegeliene: teză, antiteză și sinteză. Astfel, la întâlnirea interpretului cu partitura, intervine următorul scenariu: muzicianul propune o interpretare, lucrarea își impune propria concepție stilistică iar soluția acestei situații o reprezintă sinteza celor două convingeri estetice.

Comuniunea strânsă dintre cvartet și publicul său **(II.4.2.3)** a dus la dezvoltarea fulminantă a acestui gen, propulsându-l spre desăvârșire. O sală plină de oameni preocupați de profunzimile actului artistic va susține întotdeauna încrederea muzicienilor în propria abilitate de a crea. Genul cvartetului, deși nu poate rivaliza cu cel simfonic, oferă un moment de „aici și acum”, ca stare captivă într-o intimitate cu mare potențial, de o relevanță care, nu arareori, depășește hotarul unui ansamblu compus din patru instrumente cu coarde și arcuș.

Între actorii unui cvartet de coarde există și un fenomen de interșanjabilitate **(II.4.3)**. Compozitorul poate deveni deopotrivă interpret și public, având o diviziune internă atunci când își evaluează propria lucrare. Interpretul, pe de altă parte, va contribui la materializarea ideilor compozitorului prin viziunea sa, devenind co-creator al experienței muzicale, prin contribuirea cu detalii care afectează modul în care muzica este trăită de public. Publicul, la rândul său, devine un ascultător exigent al propriei muzici, ceea ce transformă fiecare reprezentare artistică într-o experiență unică. Granițele dintre aceste roluri sunt flexibile iar muzica devine o artă vie, creată de toți cei implicați în actul artistic.

III. Pluritate intonațională și tipologii intervalice fundamentale în cvartetul de coarde

Subiectul principal al acestei cercetări este intonația în cvartetul de coarde. Noțiuni precum precizia și înțelegerea profundă a fenomenului intonațional sunt strâns legate de aspectele estetice

ale muzicii **(III.1)**. Astfel, o interpretare corectă din punct de vedere intonațional este, deja, un act artistic plăcut, însă, o primă condiție pentru realizarea acestui aspect este ca muzicienii să aibă, înainte de a putea colabora eficient într-un grup, o bună intonație individuală. De asemenea, instrumentiștii trebuie să aprofundeze modul de funcționare al intervalelor și principiile armonice verticale prin care acestea se construiesc. Doar astfel, ansamblul va putea performa la standarde înalte din punct de vedere intonațional. Deopotrivă, expresivitatea intonației netemperate și mai ales a intonației juste (folosită predominant în cvartet) cu care muzicienii se delectează, comportă și consecințe: diverse niveluri de ”îngustări” sau lățiri” ale sunetelor sunt posibile. În parteneriat cu intonația armonică, care nu permite prea multe concesii stilistice, se regăsește intonația expresivă.

Se propune, de asemenea, abordarea diverselor metode de acordaj, fiecare având propriile avantaje și dezavantaje. Un acordaj corect trebuie să fie bine înțeles și temeinic efectuat iar muzicienii trebuie să fie capabili să-și gestioneze intonația chiar și când instrumentele își pierd stabilitatea proporțiilor dintre corzile libere. Practicarea intonației în cvartet trebuie să fie atentă și detașată de excese. În concluzie, intonația este fenomen ”fluid” și va suferi mici fluctuații sau modificări care sunt, însă, imperceptibile pentru ascultători.

Sistemul Pitagoreic **(III.2)** (imaginat inițial mai mult ca un mod de gândire decât un sistem temperat efectiv) este unul dintre cele mai vechi și influente sisteme de intonație din istoria muzicii. Acesta se bazează pe concepția cvintei drept unul dintre cele mai pure intervale muzicale. Fiind utilizat foarte mult în muzica medievală de dinainte de secolul al XV-lea, acest sistem folosește secvențe de cvinte perfecte. Cvinta a fost aleasă ca interval principal deoarece este de acordat. Având semitonurile inegale (diezii mai sus și bemolii mai jos), terțe mari considerate a fi prea mari (denumite în perioada Pitagoreică ”diton-uri”), două tipuri de semitonuri (diatonice și cromatice) etc., acest sistem este folosit cu precădere în intonația liniară (melodică). Situându-se în contrast cu principiile intonației armonice (juste), intonația pitagoreică este eficientă în contextul cvartetelor de coarde dar se aplică doar în condiții favorabile intervalelor melodice pure. Deși nu poate fi folosit exclusiv în cvartet, sistemul rămâne important pentru formarea muzicienilor, care trebuie să reușească să-și adapteze constant intonația în funcție de contextul sonor.

Un al sistem intonațional este cel temperat **(III.3)**. Temperarea (din punct de vedere terminologic) se referă la modul în care sunt relaționate sunetele între ele, noțiunea definind dimensiunile intervalelor. Cel mai folosit sistem astăzi este temperarea egală, care împarte octava în 12 semitonuri egale, fiecare având valoarea de 100 cenți (acest tip de semiton fiind considerat astăzi un „semiton temperat”). Sistemele temperate au reprezentări circulare care ilustrează calitatea cvintelor iar principiul temperării egale este acela că ajustează cvintele, reducându-le puțin față de variantele pure pentru a putea închide cercul tonal. Dacă, spre exemplu, s-ar folosi doar cvinte naturale, sunetul final al însiruirii nu ar coincide cu cel de început, astfel ciclul fiind imposibil de finalizat. Temperarea egală a fost folosită de-a lungul istoriei (Johann Sebastian Bach fiind asociat cu popularizarea acestui sistem prin magistrala sa operă „Clavicula bine temperat”), însă, sistemul exista deja din renaștere. Ce a reușit, de fapt, Johann Sebastian Bach să facă a fost faptul că a demonstrat un principiu de nepărtinire tonală, permițând expresivitatea artistică în toate tonalitățile. O altă temperare, sistemul 12 TET, este preferat în principal datorită claviaturii, care oferă 12 note într-o octavă.

De-a lungul timpului, instrumentiștii s-au confruntat cu diverse tipuri de temperare care afectau intonația, punând în evidență complexitatea acestei teme. Chiar dacă ne-am imagina o ideologie intonațională fără compromisuri, și aceasta va întâlni, la un moment dat, impurități ale intervalelor. Temperarea este importantă doar atunci când se utilizează frecvențe fixe, aceasta având rădăcini în Renaștere. Termenul "just" (provenit din exprimarea în limba engleză "just intonation"), pe de altă parte, se referă la intonația armonică pură **(III.4)**. Astfel, intonația justă păstrează unele proporții pitagoreice dar are variații ale anumitor intervale, cum ar fi terțele. Cântatul a capella permite folosirea intervalelor naturale, dar în polifonie, utilizarea strictă a acestora poate modifica înălțimea sunetelor. De-a lungul istoriei, această metodă a fost atât dorită, cât și contestată. Acest tip de intonație este cel mai des folosit în cvartet, întrucât tratează problematica armonică a scriiturii pe verticală (acorduri). Problema principală este că intervalele pure vor afecta spectrul herzian în timp, astfel că folosirea intonației juste trebuie efectuată cu grijă și ciclic. Există o tensiune între teoria și practica intonației juste iar aplicarea sa în timpul interpretării (dacă nu este temeinic controlată) poate duce la erori și destabilizări de înălțimi de

sunete. Examinarea construcției unui trison, spre exemplu, arată cum utilizarea unei frecvențe eronate pentru intervalul de terță poate provoca ”bătăi ale sunetului”, acestea fiind de fapt disonanțe cauzate de nealinierea frecvențelor pe axa verticală. Terța mare în intonația justă este puțin mai jos decât la sistemul pitagoreic iar astfel de diferențe sunt perceptibile chiar și pentru un ascultător neantrenat. Ajustarea acestor sunete este esențială pentru a obține acorduri pure. Problema o reprezintă intervalele melodice afectate care devin neobișnuite față de cele verticale. Din perspectivă istorică, nu există o terminologie clară sau metode bine definite pentru a transmite principiile acestui sistem. De obicei, secretele fiind transmise pe cale orală între generațiile de muzicieni. Scopul intonațional ultim al unui cvartet de coarde este de a atinge o intonație ideală, însă, perfecționarea acesteia rămâne o provocare, atât din punct de vedere teoretic, cât și practic. Astfel, soluția este cea a combinării tuturor acestor sisteme. Câteodată, și o singură reușită în a atinge intonația perfectă poate fi o realizare memorabilă pentru muzicienii unui cvartet. Intonația este un concept complex și teoretic dar devine vie și plină de sens atunci când este aplicată, facilitând interpreților accesul către un univers plin de emoții și comunicare. Pentru a aduce intonația la viață este esențial a fi coordonate diverse elemente sonore și tehnici de interpretare care contribuie la arta intonațională.

În continuare, se propune analizarea câtorva elemente tehnico-interpretative specifice cvartetului de coarde **(III.5)**, iar primul dintre acestea este sunetul general al cvartetului, anume, sonoritatea acestuia **(III.5.1)**. Regăsim aici mai multe tipologii sonore. Primul tip este sunetul solistic, în care unul dintre instrumente iese în evidență, având grijă să exprime materialul tematic cu finețe și să nu depășească normele de volum ale celorlalți. Al doilea tip, sunetul de "contra-solo", implică colaborarea dintre instrumente cu scopul de a crea un dialog nobil în cadrul muzicii. Aici, calitatea sunetului este mai importantă decât volumul. Al treilea tip, sunetul contra-melodic, se bazează pe procesul imitației și o constantă adaptare față de melodia principală, în timp ce sunetul de acompaniament este important în susținerea frazelor muzicale, chiar dacă nu are aceeași vizibilitate ca celelalte tipuri de sunet. Deși la prima vedere aceste tipologii sonore pot părea că vizează numai latura estetică, ele contribuie semnificativ la întreaga tehnică cvartetistă. În ceea ce privește caracteristicile sonorității ideale de cvartet există două componente care

prevalează: sunetul "kern" – care vizează esența tehnică a miezului sonor și emiterea corectă a sunetului și sunetul expresiv – ce reflectă relevanța semantică a lucrărilor muzicale. O bună calitate a emisiei sonore este, așadar, esențială pentru a asigura corectitudinea interpretării.

Un alt aspect important este dozajul intern al vocilor **(III.5.2)**, care include ierarhizarea acestora în funcție de rolul lor în scriitură. Muzicienii trebuie să se asigure că procesul de schimbare al rolurilor nu va deranja colegii sau publicul. De asemenea ei vor trebui să asculte atent sonoritatea grupului și să nu confunde niciodată intensitatea sunetului cu volumul acestuia. Efortul de a obține omogenitate și echilibru între voci nu trebuie să conducă la pierderea identității vreunui membru al ansamblului. Astfel, este esențial ca fiecare muzician să își îndeplinească propriul rol fără a încerca să-l suplinească pe al altuia.

Se dezbate, de asemenea, și aspecte ce țin de tehnica interpretativă și despre modul în care acordurile trebuie să fie construite, urmărind o ierarhizare clară. Atenția la detalii tehnice precum intensitatea sonoră sau timbrul muzical, ori contactul cu coarda și utilizarea vibrato-ului este foarte importantă pentru o performanță bună. Repetițiile trebuie să fie organizate iar problemele trebuie dezbătute sistematic pentru a evita confuzia și ineficiența.

Deși nu poate fi "imortalizată" fizic, muzica are parametri ce pot fi conservați. Tempo-ul este un astfel de element **(III.5.3)**. Acesta aglutinează fraza muzicală, ritmul și armonia, având un rol esențial în caracterul final al unei lucrări muzicale. Stabilirea tempo-ului nu se recomandă a fi privită ca o decizie arbitrară, deoarece o viteză incorect aleasă va afecta decisiv personalitatea operei muzicale. Compozitorii indică (de obicei) în partituri valorile tempo-ului dorit, însă, chiar și așa, aceste sugestii sunt uneori greu de respectat de interpreți. Este important ca muzicianul să fie considerat co-autor, însă, fără a se omite ideea conform căreia tempo-ul este mai mult o destinație decât un punct de plecare.

Absența stimulilor externi împreună cu conștiința frazării muzicale interne pot exprima, de multe ori, crâmpie de inspirație spontană lipsită de consecințe. Așa cum este detaliat și pe parcursul lucrării de cercetare **(III.5.4)**, în ceea ce privește muzicienii de cvartet, însă, aceștia trebuie să urmeze un plan detaliat și să coopereze îndeaproape pentru a interpreta veridic

complexitatea repertoriului cameral. Vorbim aici, desigur, despre un angajament colectiv care să mențină, în primul rând, claritate în discursul muzical. Citirea literală a partiturii nu trebuie confundată, deci, cu o înțelegere profundă a acesteia. În cadrul cvartetului întrebările sunt esențiale pentru a găsi răspunsuri și a învăța, fiind foarte important ca instrumentiștii să discute despre sensibilitatea unei frazei muzicale date, care poate fi afectată rapid de o execuție tehnică necorespunzătoare.

Un alt subiect important pentru dezvoltarea armonioasă a unui cvartet și construirea unei bune tehnici intonaționale este reprezentat de arcușe și digitații (**III.5.5**). Alegerea direcțiilor de arcuș potrivite este o abilitate esențială în arta cvartetului de coarde și necesită o colaborare strânsă între membrii ansamblului. Din punct de vedere estetic, este important ca instrumentiștii să aibă o unitate vizuală, însă, trebuie și să prioritizeze aspectele muzicale într-o manieră flexibilă. De asemenea, interpretul de cvartet se confruntă cu provocări legate și de digitații, la acest capitol fiind necesar un rafinament specific. Relația dintre vocea fiecărui instrument și alegerea digitațiilor potrivite trebuie să fie una complementară, punând accent pe fluiditate și rapiditate în schimbarea pozițiilor, mai ales dacă este nevoie să se alterneze tehnicile instrumentale utilizate. Digitațiile care permit mișcarea flexibilă a degetelor trebuie să primeze în alegerile instrumentiștilor iar aceștia trebuie, de asemenea, să aibă în vedere care sunt cele mai bune poziții de atacat în raport cu discursul muzical al celorlalte instrumente. Este important ca fiecare membru al ansamblului să se simtă confortabil cu alegerile făcute pentru a putea interpreta liber și creativ. Astfel, cvartetul trebuie înțeles ca un tip de discuție solistică purtată de patru voci, unde toți membrii contribuie la crearea unei lumi muzicale armonioase și inedite ce comportă o singură regulă: *primus inter pares*

IV. Aplicabilitate și practicabilitate

Pentru interpreți, relația dintre o cunoștință și aplicabilitatea ei este deosebit de importantă. Aceștia se pot simți adesea descurajați de discrepanțele dintre informația prezentată în cărțile de specialitate și modul cum aceasta acționează în practică. Unul din scopurile acestei lucrări de

doctorat este de a încuraja utilizarea informațiilor productiv și în cunoștință de cauză, ajutând instrumentiștii să fie conștienți de aplicabilitatea lor.

În pregătirea unui concert, repetiția este un proces esențial pentru muzicieni, aceasta necesitând o coeziune motrică, intelectuală și emoțională **(IV.1)**. O repetiție camerală autentică presupune înscrierea într-o serie de reguli nescrise care includ punctualitatea și cunoașterea în profunzime a partiturii, fără a irosi timpul cu întrebări de natură tehnică sau explorări instrumentale individuale de moment. Muzicienii ar trebui să evite ideile prestabilite, lăsând muzica să se manifeste de la sine în timpul repetiției.

Există, astfel, mai multe tipuri de repetiții, precum: repetiția de elaborare (pentru aprofundarea interpretării), repetiția de perfecționare (pentru finalizarea detaliilor) și repetiția pre-concert (în care se ajustează dinamica și tempo-ul pentru sala de concert). Repetiția nu este doar un moment de pregătire ci și un proces continuu de asimilare a informațiilor care trebuie să se întâmple între întâlnirile ansamblului. Aceasta permite muzicienilor să internalizeze informațiile în spațiul temporal dintre repetiții.

Instrumentiștii dintr-un cvartet de coarde își notează în știmate diverse notițe și semne muzicale ori non-muzicale, ce servesc drept ghidaj în procesul de interpretare al lucrărilor. Aceste adnotări, denumite în prezenta teză de doctorat ”cartografiere” **(IV.2)**, nu sunt publicate oficial, ci sunt rodul inspirației personale a muzicienilor. Există mai multe tipuri de cartografiere. Una dintre cele mai cunoscute metode fiind cartografierea funcțiilor armonice, care ajută membri cvartetului să înțeleagă rolul fiecărei note în timpul interpretării. Aceasta este folosită mai ales în pasaje lente sau corale și devine mai puțin necesară pe măsură ce muzicienii își dezvoltă abilitățile și reflexele motrico-auditive. Cartografierea pentru ajustarea intonației se referă la notarea precisă a modificărilor herziene necesare pentru a păstra o intonație corectă. Acest sistem utilizează simboluri sau cifre pentru a indica nivelurile fine de ajustare necesare. Pe de altă parte, cartografierea ”liniilor roșii” se concentrează pe evidențierea structurilor ritmico-melodice importante, asigurându-se că detaliile nu sunt ignorate în interpretare.

O altă metodă, des utilizată în lumea cvartetului profesionist, este transformarea partiturii în cartogramă, un exercițiu complex ce îi ajută pe interpreți să se detașeze de notele scrise. Cartograma reprezintă grafic felul în care diferite elemente muzicale se manifestă, folosind

tehnici precum hașurări și culori. Această practică se poate realiza prin interpretarea muzicii fără a reproduce notele cu exactitate, ci, organizând sunetele în funcție de alegerea stilului.

După ce un cvartet de coarde finalizează pregătirea unei lucrări muzicale, urmează momentul prezentării rezultatului în fața publicului **(IV.3)**. O dată ajunși pe scenă, muzicienii trebuie să facă față unui mediu diferit, care se schimbă rapid în funcție de stimuli externi. În acest caz, experiența anterioară a muzicienilor poate influența calitatea interpretării, dar factorii din jur, cum ar fi temperaturile variabile ale sălii sau acustica diferită, vor afecta performanța. Așadar, este esențial să existe planuri de urgență (stabilite în prealabil de către membrii ansamblului) și diverse soluții tehnico-interpretative de avarie, pentru a gestiona eventualele probleme, cultivarea unei abordări care militează pentru minimizarea riscurilor scenice fiind recomandată.

Timpu îndelungat petrecut în cvartet duce la formarea unui "al cincilea membru" **(IV.4)**, o identitate spirituală care transcede voința interpreților. Aceasta se dezvoltă prin practică continuă și împărtășirea unei viziuni muzicale comune iar apariția sa în viața cvartetului este necontrolată. În sine, reprezintă un proces energetic ce se manifestă în momentele de profundă conexiune dintre instrumentiști și trezește la viață "Cvartetul" cu majusculă.

V. Analiză și exemplu cartografic al Cvartetului op. 96 nr. 12 în Fa major "American" (Partea I) de Antonín Dvořák

În încheierea acestei teze de doctorat se propune un studiu de caz care conține, pe de-o parte, analiza primei părți din Cvartetul op. 96 nr. 12 de Antonín Dvořák, împreună cu cartografia acesteia utilizată în Cvartetul Solartis, iar pe de altă parte, o anexă **(XI.)** ce conține un chestionar cu 23 de întrebări, bazate pe concluziile tezei. Chestionarul a fost adresat unor mari muzicieni sau profesori din cvartete celebre iar răspunsurile acestora vor oferi perspective variate și informații importante pentru viitoarele tinere cvartete.

Cvartetul op. 96 nr. 12 în FA major "American" a fost compus în vara anului 1893 și este una dintre cele mai valoroase lucrări ale repertoriului de cvartet. Acesta este alcătuit din patru părți, după cum urmează: partea întâi – formă de sonată, partea a doua – neavând o formă clară, partea a treia – o formă de Scherzo ușor modificată (A-B-A-B-A) iar partea a patra – formă de Rondo. Lucrarea este extrem de bine structurată, cu detalii componistice dintre cele mai subtile, pe care

compozitorul reușește să le plaseze într-o relație ciclică de inter-conectare ce se manifestă, cu recurență, pe tot parcursul opusului. Întrucât a fost scris în perioada în care Antonín Dvořák locuia în America, cvartetul abundă de scări pentatonice, ritmuri punctate sau sincopate și alte influențe ale folclorului Negro și Indian.

VIII. Rezumat în limba engleză

I. Argument

The details found in the stages of the decision-making process have always been a curiosity and have long preoccupied me. How does a musician make decisions? Both those that concern the spectrum of organization and planning of the various stages of the professional course, as well as those that pertain to artistic interpretation and expression. The motivations of this passion can be on the spectrum of instincts or that of hidden needs, but the essential thing is that any decision taken requires determination and a stimulus to be put into practice. Thus, in 2012 I founded the Solartis Quartet, starting an exciting adventure in the world of chamber music. Being passionate in our camera journey, we were always looking for answers to the questions that arose, sometimes, with an almost daily frequency. Since the quartet chamber field is an extensive space and whose comprehension is almost impossible to resolve without an external methodological guidance, I have tended (since the first year of study) to various informational "anchors". These were represented by the mentors we had who guided us on the journey of discovering the secrets of the cameras.

In this doctoral thesis, I proposed to analyze the technique and interpretation of intonation in the string quartet, following a holistic approach that will also include themes or issues related to the intonation topic.

In the light of the experience accumulated during the years of daily practice of the string quartet and the results of this research process, I want to offer various analyses, recommendations and working methods that will serve to approach the problems of intonation, in particular, and of the string quartet in general, aiming at both maximizing the artistic potential of future quartets and my professional development.

II. Relating and interacting in the string quartet

Since the art of the string quartet is manifested through the multidimensional connection of the four members of the formation, the terms "relationship" and "interaction" are located at the center of the issues related to the overall processes of good chamber functioning. Thus, the daily living and experimentation of the quartet requires special, almost absolute attention to the quality of the relationships between the instrumentalists, considering also the relationships between artist and art, man and performer, as well as their connection with the audience.

As for the emergence of the string quartet as a genre **(II.1)**, it has its roots in the Baroque era, more precisely in the structure of the trio sonata. Thus, through the structural improvement of this type of musical discourse, namely, the addition of an additional (fourth) voice, composers such as Alessandro Scarlatti and later Franz Xavier Richter, Luigi Boccherini or Joseph Haydn laid the foundations of what is today known as the string quartet genre. Being subject to a constant process of evolution, this chamber genre is gaining particular popularity both among musicians and among art lovers, becoming a benchmark of creative mastery – the genre serving as a true compositional laboratory stemming from the Haydnian heritage. From the perspective of the fact that, many times, the quartet genre can be confused with a recreational artistic form, a deep understanding and contextualization of the entire historical process of metamorphosis and maturation of the quartet is necessary, in order to demonstrate the appreciation that this genre deserves. Although it was initially performed in aristocratic circles where various cultural or scientific discussions took place, the quartet encouraged among its listeners conversations that focused on the relationship between the performers and the repertoire, but also on the influence that the society of that time had on the music. From a terminological perspective, the string quartet has kept its original structure throughout history (two violins, a viola and a cello), highlighting the point around which it has been gravitating for more than two hundred years: musical truth.

Regarding the premises of the formation of a string quartet **(II.2)**, the feeling of unity is the essential element in the development process of the ensemble, because its members must have a common vision and collaborate effectively. Thus, the selection of musicians in a quartet includes

two stages: the initial stage (which focuses on social and interpersonal aspects) and the replacement stage (which involves previous experience and the ability to integrate). Instrumentalists must possess good technical skills, intonation precision and the ability to adapt, from a technical-interpretive point of view, quickly and efficiently. Clear communication of musical ideas is also important to the group's success.

The subject of the "mentor" is also dealt with - this type of teacher-pedagogue playing a crucial role in the formation of quartets by providing support and guidance. A budding quartet's time is extremely precious, so any form of guidance is recommended. This can materialize either in the form of a dedicated chamber music teacher, who can evaluate the quartet weekly, or by joining the ensemble to various mentoring programs, training courses or scholarships through which they could have access to intensive semester work sessions, followed by individual improvement. Whatever form the musicians agree on, the mentor is very important and must not be absent from the quartet's proximity. He will inspire young musicians and facilitate their communication.

The compositional pattern of the string quartet evolved over time, moving from a structure in which a single member controlled the majority of the sonic material (usually the first violinist), to a pattern of writing organization in which all musicians contributed equally (**II.3**). This change was influenced by the evolution of chamber compositional style and audience preferences. The specific timbral blend of these four instruments makes the string quartet possess a unique sound texture. From a geometric point of view, the quadratic structure of the ensemble reflects the balance and equality in the contribution brought by each instrumentalist, outlining what the quartet musicians call the "quartet feeling" (**II.3.1**). Thus, by imagining a square (representation of the four instrumentalists of the quartet with equal rights and obligations) and a circle (symbol of the quartet's ideal sonic perfection), the feeling of quartetness raises the question of the type and degree of fusion between the two geometric forms. Will the quartet (circle) include in the composition of the density of the ensemble the full dimension of each instrumentalist (side of the square) thus encompassing the ambivalent instrumentalist (man and performer)? Or the quartet (square – sum of the four individualities of the musicians) will integrate only the personality of the performer,

polishing the musicians and excluding the profane side of the artist – the man still existing, however, remaining external to the quartet as a whole.

Identifying itself as an instrument with sixteen strings, the quartet offers the possibility of the deepest homogeneity, allowing the musicians to experience a particularly interesting phenomenon: the blurring of their own ideology into a unitary whole and reinventing themselves, individually, in the form of originalities "without outline" **(II.3.2)**. This process is difficult and involves an in-depth search for expressive density, forcing musicians to go through internal periods of artistic and ideological decomposition and reconstruction. Thus, each member must contribute to a common and equal existence. This unification is achieved through three stages: "singularized one" where everyone is individual, "pluralized one" which reflects the integration in the group and "monolithic one" which embodies the final symbiosis.

As far as the composers are concerned, the string quartet represented a real challenge, as it proposes an approach with some (apparently) limited compositional means **(II.3.3)**. The genre is a rigorous one, it does not tolerate superficiality or imposture and demands from the composer a balance between intellectual complexity and emotionality. The composer (creator) transforms his own experiences and ideas into music, writing a quartet thus becoming a test of creative skills that often involved breaking the rules – similar to a writer inventing new words to express his ideas as precisely as possible.

There are three important components in the process of artistic creation and interpretation: the composer, the performer and the audience **(II.4)**. This triad has great semantic versatility and relates to concepts such as mental synchronization, emotional empathy, intellectual comprehensiveness, philosophical truth or reflective self-criticism. Next **(II.4.1)** it is proposed to research the reasons that were the basis of the metamorphosis of the quartet from a recreational genre into a true unmissable event for universal musical history.

The composer (creator) transforms his own experiences and ideas into music, the writing of a quartet thus becoming a test of creative abilities. Throughout history, many masters of

composition have tackled this genre, although due to the exigencies of the compositional requirements, the process is a real challenge **(II.4.1.1)**.

In chamber music, the expression "X quartet plays X quartet" or "Y trio with an excellent interpretive version of Y trio" is often encountered. Thus, as it was also presented in the research paper **(II.4.1.2)**, although the quartet as a genre (quartet-uninterpreted work) and the quartet as an ensemble are different concepts, there is often this terminological confusion. The essential question here is, in fact, who is playing whom? Thus, it is proposed to analyze the relationship between the two entities and how they influence each other.

The quartet was brought closer to the general public in the 19th century as the bourgeoisie gained in influence. Although the audience initially attended such concerts out of pure curiosity, they began to deeply appreciate the music, soon realizing the huge difference between "hearing" and "listening" **(II.4.1.3)**. Active listening invites reflection on the philosophical themes proposed or imagined by composers, such as love, destiny, etc. An informed and passionate audience becomes an active part of the performance and the interpretation takes shape, not only from the perspective of the musician, but also through the contribution of those who listen, the relationship between composer, performer and audience being a dynamic and circular one - between "listening" and "hearing"... with mental images and states, according to the measure of personalized perception from "listening" for understanding and "hearing" the inner voice, in fusion with the artistic performance in eloquence illustrative.

In the context of the transfer of responsibility and ideology **(II.4.2)**, the actors of a string quartet must constantly refer to their own artistic vision. There is a severe lucidity in the evaluation of the works that form the reputation of the genre, a fact that causes mediocre works to be quickly identified and marginalized **(II.4.2.1)**. Successful compositions require motivation, inspiration, grace, and sometimes a lot of courage (all of which are necessary to cross the line between opera and masterpiece).

Regarding the interpretation and, above all, the validity of the interpretation of a musical work **(II.4.2.2)**, it must express the essence of the work through an approach that reveals the

sincerity of the ideas expressed. Thus, the analytical process performed prior to the musical rendering must involve a developed aesthetic sense. The performer tries to express the intentions of the work, however, and interacts with it through a series of decisions (some premeditated and others spontaneous), thus outlining a two-way connection between the musician and the musical work. A performance that shows tolerance for small technical imperfections will be seen as genuine, in contrast to a technically perfect but impersonal approach that essentially does not fascinate at all. The principles of the three moments of the Hegelian dialectic are also dealt with: thesis, antithesis and synthesis. Thus, when the performer meets the score, the following scenario occurs: the musician proposes an interpretation, the work imposes its own stylistic conception, and the solution to this situation is the synthesis of the two aesthetic convictions.

The close communion between the quartet and its audience **(II.4.2.3)** led to the fulminant development of this genre, propelling it towards perfection. A room full of people concerned with the depths of the artistic act will always support the musicians' confidence in their own ability to create. The genre of the quartet, although it cannot compete with the symphonic one, offers a moment of "here and now", as a captive state in an intimacy with great potential, of a relevance that, not infrequently, exceeds the limit of an ensemble composed of four stringed and bowed instruments.

Among the actors of a string quartet there is also a phenomenon of interchangeability **(II.4.3)**. The composer can become both performer and audience, having an internal division when evaluating his own work. The performer, on the other hand, will contribute to the materialization of the composer's ideas through his vision, becoming a co-creator of the musical experience, by contributing details that affect the way the music is experienced by the audience. The audience, in turn, becomes a demanding listener of their own music, which turns each artistic performance into a unique experience. The boundaries between these roles are flexible and music becomes a living art, created by all those involved in the artistic act.

III. Intonational plurality and fundamental interval typologies in the string quartet

The main subject of this research is intonation in the string quartet. Notions such as precision and deep understanding of the intonational phenomenon are closely related to the aesthetic aspects of music **(III.1)**. Thus, a correct interpretation from the intonation point of view is already a pleasant artistic act, however, a first condition for achieving this aspect is that the musicians have, before being able to collaborate effectively in a group, a good individual intonation. Instrumentalists must also delve deeper into how intervals work and the vertical harmonic principles by which they are constructed. Only in this way, the ensemble will be able to perform to high standards from an intonation point of view. Likewise, the expressiveness of the untempered intonation and especially of the just intonation (predominantly used in the quartet) with which the musicians delight, also has consequences: various levels of "narrowing" or widening" of the sounds are possible. In partnership with harmonic intonation, which does not allow too many stylistic concessions, we find expressive intonation.

It is also proposed to address various tuning methods, each with its own advantages and disadvantages. Correct tuning must be well understood and thoroughly performed and musicians must be able to manage their intonation even when the instruments lose the stability of the proportions between the free strings. Practicing intonation in the quartet must be careful and detached from excesses. In conclusion, intonation is a "fluid" phenomenon and will undergo small fluctuations or changes that are, however, imperceptible to listeners.

The Pythagorean system **(III.2)** (originally envisioned more as an afterthought than an actual tonal system) is one of the oldest and most influential systems of intonation in the history of music. It is based on the conception of the fifth as one of the purest musical intervals. Widely used in medieval music from before the 15th century, this system uses sequences of perfect fifths. The fifth was chosen as the main interval because it is to be tuned. Having unequal semitones (sharps higher and flats lower), major thirds considered to be too major (called in the Pythagorean period "ditones"), two types of semitones (diatonic and chromatic), etc., this system is mainly used in linear (melodic) intonation. Contrasting with the principles of harmonic (just) intonation,

Pythagorean intonation is effective in the context of string quartets but only applies under conditions favorable to pure melodic intervals. Although it cannot be used exclusively in the quartet, the system remains important for the training of musicians, who must be able to constantly adapt their intonation according to the sound context.

Another intonation system is the tempered one **(III.3)**. Temperament (terminologically speaking) refers to how the sounds are related to each other, the notion defining the sizes of the intervals. The most widely used system today is equal tempering, which divides the octave into 12 equal semitones, each having a value of 100 cents (this type of semitone is today considered a "tempered semitone"). Tempered systems have circular representations that illustrate the quality of the fifths and the principle of equal tempering is that it adjusts the fifths, reducing them a little compared to the pure variants in order to be able to close the tonal circle. If, for example, only natural fifths were used, the final sound of the stringing would not coincide with the starting one, thus the cycle being impossible to complete. Equal tempering has been used throughout history (Johann Sebastian Bach being associated with the popularization of this system through his magisterial opera "The Well-Tempered Clavicle"), however, the system had already existed since the Renaissance. What Johann Sebastian Bach actually managed to do was demonstrate a principle of tonal impartiality, allowing artistic expressiveness in all keys. Another temperament, the 12 TET system, is preferred mainly because of the keyboard, which offers 12 notes in an octave.

Over time, instrumentalists have encountered various types of tempering that affect intonation, highlighting the complexity of this theme. Even if we were to imagine an uncompromising intonational ideology, this too will, at some point, encounter impurities of the intervals. Tempering is only important when using fixed frequencies, which has its roots in the Renaissance. The term "just" (derived from the English expression "just intonation"), on the other hand, refers to pure harmonic intonation **(III.4)**. Thus, just intonation retains some Pythagorean proportions but has variations of certain intervals, such as thirds. A cappella singing allows the use of natural intervals, but in polyphony, their strict use can alter the pitch of the sounds. Throughout history, this method has been both desired and contested. This type of intonation is most often used in the quartet, as it deals with the harmonic problem of vertical writing (chords). The main problem

is that pure intervals will affect the Herzian spectrum over time, so using the right intonation must be done carefully and cyclically. There is a tension between the theory and practice of correct intonation and its application during performance (if not thoroughly controlled) can lead to errors and destabilization of pitches. Examining the construction of a trisone, for example, shows how using the wrong frequency for the third interval can cause "sound beats", which are actually dissonances caused by misalignment of frequencies on the vertical axis. The major third in just intonation is slightly lower than in the Pythagorean system and such differences are perceptible even to an untrained listener. Adjusting these sounds is essential to achieving pure chords. The problem is the affected melodic intervals that become unusual compared to the vertical ones. Historically, there is no clear terminology or well-defined methods to convey the principles of this system. Usually, the secrets being passed down orally between generations of musicians. The ultimate intonation goal of a string quartet is to achieve ideal intonation, but perfecting it remains a challenge, both theoretically and practically. Thus, the solution is to combine all these systems. Sometimes even a single success in achieving perfect intonation can be a memorable achievement for the musicians of a quartet. Intonation is a complex and theoretical concept, but it becomes alive and full of meaning when it is applied, giving performers access to a universe full of emotions and communication. To bring intonation to life it is essential to coordinate various sound elements and performance techniques that contribute to intonation art.

Next, it is proposed to analyze some technical-interpretive elements specific to the string quartet **(III.5)**, and the first of these is the general sound of the quartet, namely, its sonority **(III.5.1)**. We find several sound types here. The first type is the solo sound, where one of the instruments stands out, taking care to express the thematic material with finesse and not exceed the volume norms of the others. The second type, the "contra-solo" sound, involves the collaboration between instruments in order to create a noble dialogue within the music. Here, sound quality is more important than volume. The third type, the counter-melodic sound, is based on the process of imitation and a constant adaptation to the main melody, while the accompaniment sound is important in supporting the musical phrases, even if it does not have the same visibility as the other types of sound. Although at first sight these sound typologies may seem to be aimed only at the

aesthetic side, they contribute significantly to the entire quartet technique. Regarding the characteristics of the ideal quartet sound, there are two components that prevail: the "kern" sound - which aims at the technical essence of the sound core and the correct emission of the sound, and the expressive sound - which reflects the semantic relevance of the musical works. A good quality of the sound emission is therefore essential to ensure the correctness of the interpretation.

Another important aspect is the internal dosage of voices **(III.5.2)**, which includes their ranking according to their role in the writing. Musicians must ensure that the process of changing roles will not disturb colleagues or the audience. They will also have to listen carefully to the loudness of the group and never confuse the intensity of the sound with its volume. The effort to achieve homogeneity and balance between the voices must not lead to the loss of the identity of any member of the ensemble. Thus, it is essential that each musician fulfills his own role without trying to replace another's.

Aspects related to the interpretive technique and how the chords should be constructed are also debated, aiming for a clear hierarchy. Attention to technical details such as sound intensity or musical timbre, or the contact with the string and the use of vibrato is very important for a good performance. Rehearsals must be organized and issues discussed systematically to avoid confusion and inefficiency.

Although it cannot be "immortalized" physically, music has parameters that can be preserved. Tempo is one such element **(III.5.3)**. It agglutinates the musical phrase, rhythm and harmony, having an essential role in the final character of a musical work. Setting the tempo is not recommended to be seen as an arbitrary decision, because an incorrectly chosen speed will decisively affect the personality of the musical work. Composers (usually) indicate the desired tempo values in scores, but even so, these suggestions are sometimes difficult for performers to follow. It is important that the musician is considered a co-author, however, without omitting the idea that tempo is more of a destination than a starting point.

The absence of external stimuli together with the awareness of internal musical phrasing can often express spontaneous bursts of inspiration without consequence. As detailed throughout

the research paper **(III.5.4)**, as far as the quartet musicians are concerned, however, they must follow a detailed plan and cooperate closely to faithfully interpret the complexity of the chamber repertoire. We are talking here, of course, about a collective commitment to maintain, first and foremost, clarity in the musical discourse. Literal reading of the score should not be confused, therefore, with a deep understanding of it. In the quartet, questions are essential for finding answers and learning, and it is very important for the instrumentalists to discuss the sensitivity of a given musical phrase, which can be quickly affected by poor technical execution.

Another important topic for the harmonious development of a quartet and the construction of a good intonation technique is represented by bows and fingerings **(III.5.5)**. Choosing the right bow directions is an essential skill in the art of the string quartet and requires close collaboration between the ensemble members. From an aesthetic point of view, it is important for instrumentalists to have a visual unity, but they must also prioritize the musical aspects in a flexible manner. Also, the quartet performer faces challenges related to fingerings, in this chapter a specific refinement is required. The relationship between the voice of each instrument and the choice of suitable fingerings must be complementary, emphasizing fluidity and rapidity in changing positions, especially if there is a need to alternate the instrumental techniques used. Fingerings that allow flexible movement of the fingers must take precedence in the choices of instrumentalists and they must also consider what are the best positions to attack in relation to the musical discourse of the other instruments. It is important that each member of the ensemble feels comfortable with the choices made in order to perform freely and creatively. Thus, the quartet must be understood as a type of solo discussion conducted by four voices, where all members contribute to the creation of a harmonious and unique musical world that has only one rule: *primus inter pares*

IV. Applicability and practicability

For interpreters, the relationship between a knowledge and its applicability is particularly important. They can often feel discouraged by the discrepancies between the information presented in specialist books and how it works in practice. One of the aims of this PhD thesis is to encourage

productive and informed use of information by helping instrumentalists to be aware of its applicability.

In the preparation of a concert, rehearsal is an essential process for musicians, requiring motor, intellectual and emotional cohesion **(IV.1)**. An authentic chamber rehearsal involves following a set of unwritten rules that include punctuality and in-depth knowledge of the score, without wasting time on technical questions or spur-of-the-moment individual instrumental explorations. Musicians should avoid preconceived ideas, letting the music manifest itself during rehearsal.

There are thus several types of rehearsals, such as: the elaboration rehearsal (to deepen the performance), the refinement rehearsal (to finalize the details) and the pre-concert rehearsal (in which the dynamics and tempo are adjusted for the concert hall). Rehearsal is not only a moment of preparation but also a continuous process of assimilation of information that must happen between ensemble meetings. This allows musicians to internalize information in the time space between rehearsals.

The instrumentalists of a string quartet write down various notes and musical or non-musical signs in their notes, which serve as a guide in the process of interpreting the works. These annotations, called in this doctoral thesis "maps" **(IV.2)**, are not officially published, but are the fruit of the musicians' personal inspiration. There are several types of mapping. One of the most well-known methods is harmonic function mapping, which helps quartet members understand the role of each note during performance. This is used mostly in slow or choral passages and becomes less necessary as musicians develop their auditory-motor skills and reflexes. Mapping for intonation adjustment refers to the precise notation of Herzian changes necessary to maintain correct intonation. This system uses symbols or numbers to indicate the fine levels of adjustment required. On the other hand, "red line" mapping focuses on highlighting important rhythmic-melodic structures, ensuring that details are not ignored in interpretation.

Another method, often used in the professional quartet world, is to turn the score into a cartogram, a complex exercise that helps performers detach themselves from the written notes. The

cartogram graphically represents how different musical elements manifest themselves, using techniques such as hatching and color. This practice can be achieved by performing music without reproducing the notes exactly, but by organizing the sounds according to the choice of style.

After a string quartet completes the preparation of a musical work, it is time to present the result to the public **(IV.3)**. Once on stage, musicians have to deal with a different environment that changes rapidly according to external stimuli. In this case, the musicians' previous experience may influence the quality of the performance, but surrounding factors, such as varying room temperatures or different acoustics, will affect the performance. Therefore, it is essential to have emergency plans (established in advance by the members of the ensemble) and various technical-interpretive emergency solutions, in order to manage possible problems, the cultivation of an approach that strives for the minimization of stage risks being recommended.

The long time spent in the quartet leads to the formation of a "fifth member" **(IV.4)**, a spiritual identity that transcends the will of the performers. It develops through continuous practice and the sharing of a common musical vision and its emergence in the life of the quartet is uncontrolled. In itself, it represents an energetic process that manifests itself in the moments of deep connection between the instrumentalists and brings to life the "Quartet" with a capital letter.

V. Analysis and cartographic example of Quartet op. 96 no. 12 in F major "American" (Part I) by Antonín Dvořák

At the end of this doctoral thesis, a case study is proposed which contains, on the one hand, the analysis of the first part of the Quartet op. 96 no. 12 by Antonín Dvořák, together with its cartography used in the Solartis Quartet, and on the other hand, an appendix **(XI.)** containing a questionnaire with 23 questions, based on the conclusions of the thesis. The questionnaire was addressed to great musicians or teachers from famous quartets and their answers will provide varied perspectives and important information for future young quartets.

Quartet op. 96 no. 12 in F major "American" was composed in the summer of 1893 and is one of the most valuable works of the quartet repertoire. It consists of four parts as follows: first part – sonata form, second part – not having a clear form, third part – a slightly modified Scherzo form (A-B-A-B-A) and fourth part – Rondo form. The work is extremely well structured, with some of the most subtle compositional details, which the composer manages to place in a cyclical relationship of inter-connection that manifests itself, with recurrence, throughout the opus. Since it was written while Antonín Dvořák was living in America, the quartet abounds in pentatonic scales, dotted or syncopated rhythms, and other influences of Negro and Indian folklore

IX. Bibliografie

1. Barbour, Murray J. *Tuning and Temperament: A Historical Survey*. East Lansing, Michigan: Michigan State College Press, 1951
2. Bentoiu, Pascal – Gândirea Muzicală, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1973
3. Bentoiu, Pascal – Imagine și sens, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1973
4. Benward, Bruce and Marilyn Saker. *Music in Theory and Practice*. New York: McGraw- Hill, 2008
5. Berger, Melvin. *Guide to Chamber Music*. New York: Dover Publications Inc., 2001
6. Berger, Wilhelm Georg – Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1970
7. Berger, Wilhelm Georg – Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu, Editura muzicală, București 1979
8. Berger, Wilhelm Georg – Ghid pentru muzica instrumentală de cameră, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1965
9. Blackwood, Easley. *The Structure of Recognizable Diatonic Tunings*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1985
10. Blanche, Linda Susanne. *Selected Etudes for the Development of String Quartet Technique: An Annotated Compilation*. Dissertation, Columbia University Teachers College, 1997
11. Blum, David. *The Art of Quartet Playing*. New York: Random House, 2013
12. Boyle, Lloyd and Hugh. *Intervals, Scales and Temperaments*. New York: St. Martin's Press, 1963
13. Christensen, James. *Chamber Music: Notes for Players*. United Kingdom: Distinctive Publishing, 1992.
14. Clendinning, Jane Piper. *The Musician's Guide to Theory and Analysis*. New York: W.W. Norton and Company, 2004
15. Cobbett, Walter Wilson. *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. London: Oxford University Press, 1963
16. Cophignon, Alain – George Enescu, Editura ICR, București 2009
17. Corredor, J.M – De vorbă cu Pablo Cassals, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1964
18. Cotter-Lockard, Dorianne. *Chamber Music Coaching Strategies and Rehearsal Techniques that Enable Collaboration*. Dissertation, Fielding Graduate University, 2012
19. Cozmei, Mihail – Voces sau triumful cvartetului, Editura Inspectoratul pentru cultură, Iași 1993
20. Danilevici, Luis – Șostacovici, Moscova 1955
21. Dediu, Dan – Radicalizare și guerrilla, Editura Muzicală, București 2004
22. Dicționar de mari muzicieni, București 2010
23. Dicționar de termeni muzicali, Editura Enciclopedică, București 2008

24. Dinicu, Dimitrie – Studiul Violoncelului, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1985
25. Donahue, Thomas. *A Guide to Musical Temperament*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2005
26. Doty, David B. *The Just Intonation Primer*. San Francisco: Other Music, 1993
27. Duffin, Ross W. *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*. New York: W.W. Norton & Company, 2007
28. Farnsworth, Paul – Social Psychology of music, Iowa State University Press, Iowa 1969
29. Fink, Irving, and Cynthia Merriell. *String Quartet Playing*. New Jersey: Paganiniana Publications, 1985
30. Fischer, Simon. *Basics*. London: Peters Edition Ltd., 1997
31. Fournier, Bernard - *L'esthétique du Quatuor à cordes*, Editura Fayard, Franța 1999
32. Gheciu, Radu – Mozart, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1970
33. Ghenea, Cristian – Mozart scrisori, Editura Humanitas, București 2007
34. Griffiths, Paul - *New Penguin Dictionary of Music*, SUA 2004
35. Hamza, George – Contribuții la interpretarea cvartetului de coarde, Editura Muzicală, București 1977
36. Jones, Evan. *Intimate Voices: The Twentieth Century String Quartet*. University of Rochester Press, 2009
37. Kimber, Michael. "Intonation: What Your Teacher Never Told You." *Michael Kimber's Viola Homepage*. Accessed March 22, 2016
38. Konen, Vladimir – Schubert, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1974
39. Kostka, Stefan and Dorothy Payne. *Tonal Harmony*. New York: McGraw-Hill, 2008
40. Loft, Abram. *How to Succeed in an Ensemble: Reflections on a Life in Chamber Music*. Montclair, New Jersey: Amadeus Press, 2003
41. Norton, Herter. *The Art of String Quartet Playing: Practice, Technique, and Interpretation*. New York: Simon and Schuster, 1962
42. Pape, Winfreid – *Das Violoncello*, Editura Schott, Germania 1996
43. Prelipcean, Dan – *Voces Destinul excelenței*, Editura Junimea, Iași 2022
44. Richter, Charles B. *The Musical Comma*. Iowa City, Iowa: The University of Iowa, 1972
45. Romain, Rolland – Beethoven – Ultimele cvartete, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1966
46. Romain, Rolland – *Oameni de seamă – Beethoven*, Editura Tineretului, București 1959
47. Scholes, Percy– *The Oxford companion to music – Ninth edition*, Oxford University Press, Londra 1955
48. Schonberg, Harold – *Viețile Marilor compozitori*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1973
49. Slătineanu, Stroe Constantin – *Obiectiv și subiectiv în muzică – Fundamentarea științifică – matematică a legilor muzicii*, Editura ARC 2000, București 2006

50. Snowman, Daniel – The Amadeus Quartet – The men and the music, Editura Robson Books, Marea Britanie 1981
51. Stravinski, Igor – Poetica muzicală, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucuresti 1967
52. Szanta, Gyorgy – Stradivari, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1970
53. Țuțuianu, Teodor – Heteroclite, Editura Vergiliu, București 2002
54. Țuțuianu, Teodor – Spectromorfii în partituri palestriniene și bachiene, Editura Vergiliu, București 2005
55. Varga, Ovidiu – Qvo vadis musica, Editura muzicală, București 1988
56. Waterman, David. “Playing Quartets: A View from the Inside.” In *The Cambridge Companion to the String Quartet*, edited by Robin Stowell, 97-126. Cambridge: Cambridge University Press, 2003
57. Weinberg, I. – Joseph Haydn, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1964
58. Weinberg, I. – Wolfgang Amadeus Mozart, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1964
59. Baron, John – Chamber music – a research and information guide, Editura Routledge, New York 2010
60. Berger, Melvin – A guide to chamber music, Editura Dover Publications, 2001
61. Keller, James – Chamber music – a listener’s guide, Editura Oxford University Press, Marea Britanie 2010
62. Radice, Mark – Chamber music – an essential history, Editura University of Michigan Press, SUA 2012
63. Rischin, Rebecca, For the end of time: The story of Messiaen Quartet, Editura Cornell University Press, SUA 2006
64. Winter, Robert și Martin, Robert – The Beethoven quartet companion, Editura University of California Press, SUA 1995
65. Hefling, Stephen - Nineteenth-Century Chamber Music (Routledge Studies in Musical Genres), Editura University of Michigan Press, SUA 2003
66. Woolstenhulme, Jeremy – Intonation basics, Editura Kjos Music Company, SUA 2022

X. Webografie

1. <https://www.thestrad.com/playing-hub/the-harmonious-string-quartet-a-balance-of-four-personality-types/5397.article>
2. <https://www.thestrad.com/education-hub/10-tips-for-achieving-long-term-success-with-your-quartet/20.article>
3. <https://www.thestrad.com/education-hub/10-tips-for-achieving-long-term-success-with-your-quartet/20.article>
4. <https://www.thestrad.com/playing-hub/8-pieces-of-advice-for-happy-string-quartets/178.article>
5. <https://www.thestrad.com/playing-hub/masterclass-violist-emilie-h%C3%B6rnlund-on-beethoven-string-quartet-op59-no1/11959.article>
6. <https://www.thestrad.com/for-subscribers/quartet-identity-alchemy-of-the-souls/14624.article>
7. <https://www.thestrad.com/featured-stories/how-to-replace-a-quartet-member-by-the-ebene-quartet/10217.article>
8. <https://www.thestrad.com/for-subscribers/making-a-full-quartet-of-instruments-matches-made-in-heaven/10174.article>
9. <https://www.thestrad.com/debate/should-todays-string-quartet-playing-be-more-liberated-and-instinctive/4965.article>
10. <https://www.thestrad.com/lutherie/matched-quartets-a-dream-commission/10321.article>
11. <https://www.thestrad.com/education-hub/staying-together-coaching-string-quartets/14621.article>
12. https://ro.wikipedia.org/wiki/Sisteme_de_intona%C8%9Bie
13. https://en.wikipedia.org/wiki/Pythagorean_tuning
14. <https://johncarlosbaez.wordpress.com/2023/10/07/pythagorean-tuning/>
15. <https://johncarlosbaez.wordpress.com/2023/10/13/perfect-fifths-in-equal-tempered-scales/>
16. <https://johncarlosbaez.wordpress.com/2023/10/30/just-intonation-part-1/>
17. <https://johncarlosbaez.wordpress.com/2023/11/06/just-intonation-part-2/>
18. <https://johncarlosbaez.wordpress.com/2023/11/09/just-intonation-part-3/>
19. <https://johncarlosbaez.wordpress.com/2023/11/15/just-intonation-part-4/>
20. <https://johncarlosbaez.wordpress.com/2023/11/17/just-intonation-part-5/>
21. <https://cavanistringquartet.com/art-collaboration-seminar/>
22. <https://violinlounge.com/article/playing-in-a-string-quartet-tips-for-finding-members-rehearsing-and-performing/>
23. https://www.researchgate.net/publication/305729746_Chamber_Music_Coaching_Strategies_and_Rehearsal_Techniques_That_Enable_Collaboration
24. <https://guarnerihall.org/what-happens-in-a-chamber-music-rehearsal/>

25. <https://soundpostonline.com/intonation-for-string-players/>
26. <https://www.lafolia.com/string-theory-24-quartets-in-different-intonation/>
27. <https://soundamerican.org/issues/just-intonation/ciaconna-just-intonation-practical-guide-violin-tuning-wilderness-journey>
28. <http://www.tokafi.com/15questions/15-questions-chiara-string-quartet/>
29. <https://soundpudding.com/life-in-a-string-quartet-interview-with-sean-neukom>
30. <https://eliasstringquartet.com/about-2/interview/>
31. <https://www.injazz.nl/interview-north-sea-string-quartet/>
32. <https://interlude.hk/quatuor-danel-a-quartet-of-archaeologists-interpret-weinbergs-ingenious-style/>
33. <https://blog.symphonic.com/2024/08/02/unfiltered-africa-full-interview-with-juliet-string-quartet-2/>
34. <https://www.15questions.net/interview/catalyst-quartet-about-interpretation/page-1/>
35. <https://www.vanclassicalmusic.com/an-interview-with-the-dover-quartet>
36. <https://bachtrack.com/interview-isidore-string-quartet-musical-awakenings-92ny-march-2024>
37. <https://www.britannica.com/art/just-intonation>
38. https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/handbook/Just_Tuning.html
39. <https://soundamerican.org/issues/just-intonation>
40. <https://www.youngcomposers.com/t40159/tips-for-composing-string-quartets/>
41. https://ro.wikipedia.org/wiki/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel
42. <https://www.espressofilosofic.ro/filosofie-politica/hegel-idealismul-german-si-influentele-sale/>
43. <https://www.svnews.ro/filozofia-religia-stiinta-politica-23-georg-wilhelm-friedrich-hegel/222969/>
44. <https://www.espressofilosofic.ro/filosofie-a-religiei/socrate-cel-care-stie-ca-nu-stie-nimic/>
45. <https://ro.wikipedia.org/wiki/Socrate>
46. <https://sensibilitati.wordpress.com/muzica-in-filosofie-si-filosofia-in-muzica/>
47. <https://hudsonreview.com/2018/07/string-quartets-concepts-and-concerts/>
48. <https://www.stringmusicians.com.au/history-of-the-string-quartet/>
49. <https://www.scribd.com/doc/295356596/UNMB-Estetica-muzicala-pdf>
50. <https://biblioteca-digitala.ro/reviste/revista-muzica/Revista-Muzica-1-2019-7-GBalint-Privirea-estetica-9.pdf>
51. <https://www.arteiasi.ro/wp-content/uploads/2014/09/CURS-DE-STILISTICA-INTERPRETARII-MASTER-I.docx-ED.-REVAZUTA-2021.pdf>
52. https://en.wikipedia.org/wiki/Chamber_music
53. <https://www.britannica.com/art/chamber-music>
54. <https://www.britannica.com/art/chamber-music#ref27460>
55. <https://www.masterclass.com/articles/chamber-music-guide>

XI. Anexă – Convorbiri profesionale de specialitate

”... Înțelegând cât este de prețios timpul unui cvartet de coarde în anii săi de maturizare, îmi propun, bazându-mă pe experiența acumulată până acum în anii de studiu al cvartetului și ajutat de rezultatele cercetării pe care o voi efectua în cadrul studiilor de doctorat, să ofer un ansamblu eficient și productiv de analize și recomandări, care privesc problemele de intonație în particular și ale cvartetului în general, cercetate și explicate din multiple perspective tehnico-interpretative, ce vor avea ca scop final deopotrivă maximizarea potențialului artistic al viitoarelor cvartete ...”²⁹

Întrucât termenul de bază al ”ideologiei” cvartetistice este ”echipă”, am considerat oportun a dezbate cu colegii mei de breaslă, și nu numai, ideile ce formează corpusul informațional și aplicativ al acestei teze de cercetare. Împărtășirea unui rezumat al tezei de doctorat, prezentat sub formă interogativă, a părut, de la început, un lucru natural și aproape obligatoriu de făcut: un mic îndrumar al cvartetului de coarde care nu poate fi prezentat dintr-o singură perspectivă, astfel că opiniile unor cvartete, anume, interpreții acestora, care au făcut performanțe remarcabile în acest domeniu, adevărate modele pentru orice ”tânăr ansamblu”, se dovedesc, în fapt, a fi indispensabile. Scopul acestui mic chestionar este orientat către unele perspective de eficiență aplicativă ce vor avea, ca rezultat, o înțelegere cu atribute ”praxiologice” a obiectivului abordat în acest demers doctoral. În cele ce urmează, se face trimitere la unele opinii de credință prezentate în chestionarul marcat prin 23 de cuplaje la nivel de ”idee – întrebare”, anume, ideea în travaliu doveditor supusă interogației.

Înainte de a prezenta concluziile acestor dialoguri se cuvine a-i introduce, pe scurt, pe muzicienii care au fost de acord să participe la acest chestionar. Aceștia sunt foști mentori cu care am avut oportunitatea de a lucra, prieteni care împărtășesc pasiunea pentru cvartet și colegii mei din Cvartetul Solartis. Scopul întrebărilor a fost atât descoperirea abordărilor altor cvartete cu privire la ideile detaliate în prezenta lucrare de cercetare, cât și analiza punctelor de vedere ale

²⁹ Ecuatie și intonație în cvartetul de coarde, pag. 7

celorlalți instrumentiști ai Cvartetului Solartis, care, deși au efectuat aceleași călătorii de formare ca și mine, pot oferi perspective diferite asupra căilor prin care ne-am conturat performanțele.

1. **Johannes Meissl** - membru din 1982 al Cvartetului Artis, Profesor al Universității de Muzică din Viena, Director artistic al ECMA (European Chamber Music Association) și ISA (International Summer Academy) și prorector al International Affairs & Arts.
2. **Evgenia Epshtein** - predă la Academia de Arte din Split și este co-fondatoare a Cvartetului Aviv, cu care a câștigat prestigioase concursuri precum: Concursul de cvartet de coarde de la Melbourne, Concursul de cvartet de coarde de la Bordeaux și Concursul de cvartet de coarde "Charles Hennen" din Olanda.
3. **Traian Boală** - este Profesor al Academiei de Arte "Gheorghe Dima" din Cluj Napoca, șef de partidă al Filarmonicii "Transilvania" din același oraș și membru al Cvartetului Arcadia, cu care a câștigat prestigioase concursuri precum: Concursul de cvartet de coarde de la Osaka, Concursul de cvartet de coarde de la Wigmore Hall, Concursul de cvartet de coarde de la Almere și Concursul de cvartet de coarde de la Hamburg.
4. **Filip Papa** - membru fondator al Cvartetului Ad Libitum (cvartet de stat al Filarmonicii din Iași), alături de care a câștigat Marele premiu pentru interpretare, Premiul presei și Premiul discului la faimosul Concurs de cvartet de coarde de la Evian. A studiat, alături de cvartetul său, cu ansambluri de prim rang precum Cvartetul Voces, Cvartetul Fine Arts, Cvartetul Julliard și Cvartetul Amadeus.
5. **Eduard Zecheru** - este violoncelist al Orchestrei Naționale Radio și membru al Cvartetului Renaissance, alături de care a câștigat Concursul de cvartete "Charles Hennen" din Olanda. A studiat cu membrii ai unor prestigioase ansambluri precum Cvartetul Amati, Cvartetul Alban Berg, Cvartetul Voces, Cvartetul Artemis și Cvartetul Amadeus.

1. Selectarea viitorilor membrii ai unui cvartet de coarde este un proces delicat, complex și deosebit de important:

- **Ce aspecte trebuie avute în vedere la procesul selecției inițiale a membrilor și la cel de substituire al unui instrumentist?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Pentru selecția inițială este crucial ca membrii cvartetului să fie la un nivel similar de dezvoltare artistică instrumentală și generală (intelectuală). Mai mult, trebuie să existe o înțelegere clară a scopurilor și orizonturilor pe care toți membrii cvartetului le ținesc. Această claritate vine uneori după o etapă inițială de test, un fel de „lună de miere”, dar, de îndată ce apare ideea de a face din cvartet un efort serios, trebuie stabilite finalități clare cu privire la acesta. În ceea ce privește a doua parte a întrebării, necesitatea de a se schimba membrii pe parcurs –iar acest lucru poate surveni din tot felul de motive -, prima regulă trebuie să fie a nu da afară (niciodată) pe nimeni din grup. Dacă cvartetul a atins deja un anumit statut este mai facilă găsirea unui nou membru cu adevărat potrivit. În cazul în care o schimbare este necesară în timpul fazei ”de construcție” a unui cvartet, trebuie stabilit un proces etapizat pentru înlocuirea unui membru, care să includă și consultarea externă.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Ecuația este destul de simplă, dar greu de implementat. Este necesară în primul rând aceeași dorință de a face muzică, fără aceasta nu se poate construi un cvartet. Apoi același (aproximativ) nivel de tehnică instrumentală, dacă este posibilă proveniența din aceleași scoli de predare a instrumentului, aceleași idealuri fonice și de sonoritate a cvartetului și ultimul, dar deosebit de important, trebuie să fie persoane agreabile. Membrii cvartetului vor petrece enorm de mult timp unii în compania celorlalți, deci, este important să aprecieze prezența colegilor din jur.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Cred că în primul rând dorința de a face muzică împreună. Apoi, deisgur, intervin aspecte de ordin geografic (localizarea instrumentiștilor), disponibilitate, rezistența la muncă, deschiderea către progres și schimbare, dar cel mai important, valoarea artistică individuală împreună cu școala din care provin muzicienii. Aici, echilibrul trebuie să fie cât mai apropiat. În ceea ce privește substituirea, depinde foarte mult de momentul în care se întâmplă asta. Dacă cvartetul este deja matur, atunci aspecte de ordin managerial, al conexiunilor din piața muzicală și al experienței anterior dobândite, sunt de asemenea importante.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Cel mai important aspect, în cazul selecției inițiale, este acela al nivelului de tehnică instrumentală, în paralel cu o bună compatibilitate intelectuală. Tradiția muzicală din familie poate, de asemenea, fi de ajutor. În cazul substituirii unui membru cred că experiența în cvartet este cel mai important aspect de luat în calcul.

- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Cred că pe lângă dorința nestăvilită de a face muzică împreună și de a ”clădi temple” indiferent de obstacole, deosebit de importantă este și disponibilitatea alocării timpului de repetiții necesar.

2. Trăinicia relațiilor sociale și profesionale dintre membrii cvartetului este dată de încrederea, respectul și credința într-un ideal comun, pe care aceștia le dovedesc reciproc:

- **În ce măsură este relevantă, pentru bunul mers al unui cvartet, triada compatibilitate, corelație și reglabilitate?**
- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Aceasta este o descriere foarte bună! Un cvartet este, în cel mai bun caz, o echipă determinată de individualități puternice autonome și independente. Prin urmare, empatia, respectul reciproc și deschiderea către soluții ce transcend capacitatea individuală de accepiune informațională, caracterizează munca ce are un scop mai complex decât suma contribuțiilor individuale.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Aici țelurile comune sunt cheia de boltă. Tânărului cvartet nu i se recomandă să accepte avalanșe de propuneri de concerte de sezon sau diverse activități ce produc foloase materiale pe loc, ci, trebuie să fie absorbit complet de obsesia lucrului în detaliu la *masa cvartetului*. Este o ”nebunie” pe care trebuie să o accepți și să ți-o asumi. Și bineînțeles, toate acestea, construite sub trainica umbrelă a respectului reciproc.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Această triadă este foarte bine structurată! Fără aceste aptitudini este greu să faci cvartet de coarde. Însă, eu aș mai adăuga un aspect important: acceptarea. Nu acceptarea prin concesie (aceea nu este deloc productivă), ci, acceptarea sinceră. A putea accepta plenitudinea omului, cu ale sale idei și reacții, este un atribut important în viața de cvartet.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Întrucât sunt deosebit de importante, elementele acestei triade trebuie să se afle într-un echilibru perfect.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Totul se poate negocia, atâta timp cât există acel respect reciproc care, datorită experiențelor comune și individuale, va crește în mod sincer și constant.

3. Pentru buna desfășurare a repetițiilor de cvartet, însușirea unui cod de ”bune maniere cvartetistice” este necesar:

- **Ce reguli ar trebui să conțină un astfel de cod și cât de important este studiul individual, anterior primei repetiții, cât și de la o întâlnire la alta?**
- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Există o serie de reguli pe care fiecare membru ar trebui să se angajeze a le respecta pe deplin. În primul rând, un angajament clar față de cvartet ca activitate ce primează în fața celorlalte proiecte și ocupații pe care toată lumea le are în viața personală. În al doilea rând, se cere cea mai mare motivație pozitivă posibilă și o profundă dragoste pentru proiectul comun al cvartetului (la care trebuie lucrat și individual), împreună cu autodisciplină și responsabilitate. Aici intră și studiul individual, cunoașterea pieselor lucrate înainte de repetiții (raportarea la partitură!) și menținerea interpretului în cea mai bună formă instrumentală.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - În opinia mea, acest contur individual este deosebit de important. Studiul la instrument trebuie făcut de așa natură încât să reliefeze aceste valențe personale, care dau ”aromă” cvartetului. A studia numai partitura ta este insuficient și poate deveni de la un punct o metodă ce distruge individualitatea interpretativă, pe când studiul asumat și conștient, în care reperul este mereu în partitura celuilalt, va crea muzicianul ancorat într-un bun și real sistem de referință. Cu privire la reguli, cred că înregistrarea audio este, cel puțin în zilele noastre, metoda cea mai rapidă și eficientă. Astfel, nu se pierde ore întregi dezbătând *care crescendo e mai vertiginos și care nu*, ci, pur și simplu se apasă pe butonul de înregistrare și se evaluează rezultatul. Iar în final, muzicianul de cvartet are obligația de a încerca toate variantele interpretative propuse. Nu până la epuizare, pentru că acest proces consumă spectrul emoțional, însă, suficient de mult încât să se poată trage concluzii.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Varianta de a nu studia nu există! Nu trebuie, deci, adusă în discuție. Nu aș vrea să trăiesc cu impresia că există muzicieni care cred că se poate face performanță în cvartetul de coarde fără studiu individual! Dacă eu, spre exemplu, fac o citire de partitură alături de colegii mei, imediat după aceea abia aștept să pot studia individual. Să explorez căile descoperite pe parcursul citirii! Doar așa vei ști ce anume trebuie să cauți în evoluția liniei tale melodice. Iar acest aspect face parte dintr-un ”cod al bunelor maniere cvartetistice”, împreună cu abilitățile de comunicare decentă, adresarea criticilor, dezbateră argumentată și multe altele.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Iată câteva reguli esențiale: punctualitate la repetiții, studiul individual temeinic, cunoașterea cât mai elaborată a partiturii și a știmei individuale înainte de prima repetiție și o eleganță exprimării verbale.

- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Cvartetul este un organism complex și în continuă transformare, în care studiul la instrument este imperios necesar. De aceea, un astfel de cod, care ar putea îngreuna manifestările personalităților individuale componente, deși util, nu garantează reușita!

4. ” ... repetițiile de cvartet nu se limitează (din nefericire) doar la sugestii colective sau discuții cu privire la interpretare, ci vor include deseori reclamații individuale și remarci. Limita după care criticile devin distructive și acide, este una foarte fină iar depășirea acesteia distruge energia productivă a laboratorului cameral. ”³⁰

- **Este comunicarea în cvartet o formă de dialog argumentat și cât de important este ca membrii unui astfel de ansamblu să nu lase nici un aspect neverbalizat, precum și ce modalități de exprimare ar trebui abordate pentru adresarea unei critici sau a unei sugestii tehnico-interpretative?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - În primul rând, se cere conștientizarea faptului că lucrul la interpretare în cvartet nu poate fi niciodată complet delimitat de spectrul emoțional al instrumentiștilor. Ținând cont de acest lucru, fiecare ansamblu trebuie să găsească un ”ton” general de exprimare a dorințelor, criticilor, conținutului sau nemulțumirilor. Acest lucru nu poate fi, însă, cu adevărat generalizat. Unele cvartete se pot confrunta cu un stil de discuție ceva mai „brut”, destul de direct și, deseori, contondent, pe când altele au nevoie de diplomație pentru buna desfășurare a comunicării dintre instrumentiști. În general, acuzațiile ar trebui evitate și trebuie militat mereu pentru afirmarea situațiilor ce sunt percepute, de cel puțin un membru, ca fiind nesatisfăcătoare. Propunerea abordării ei într-o notă precum ”am putea să...” sau ”nu ar trebui să ...” este mai mereu câștigătoare. Cauzalitatea aspectului care nu funcționează corect este deosebit de importantă. Aceasta poate fi rezultatul unei concentrări dezechilibrate, neconștientizarea vreunui aspect sau, de asemenea, o deficiență tehnică individuală. De asemenea, trebuie mereu avute în vedere idiosincraziile individuale. De exemplu, dacă un membru al cvartetului, care este extrem de concentrat pe securitatea și puritatea intonației, este acuzat că nu cântă curat, reacția generală nu va fi cea dorită, rezultând, probabil, o discuție destul de neroditoare și plină de acuzații reciproce. Nu totul trebuie verbalizat iar această abordare depinde foarte mult de tipologiile individuale ale muzicienilor. Cu siguranță este necesară verbalizarea aspectelor generale precum cele despre afect, caracter, expresie și structură, pentru a nu lăsa lucrurile să se întâmple într-un mod aleatoriu. De asemenea este utilă aliniera conceptelor (atât cât este posibil) despre imagini și atmosfere, ce conduc grupul în aceeași zonă de idei. Nu este indicat, însă, a se avea un plan complet elaborat și verbalizat, care își propune să repare toate erorile. Acest lucru implică pericolul puternic de

³⁰ Ecuatie și intonație în cvartetul de coarde, pag. 29

a confunda performanța artistică cu un produs care trebuie „livrat” la cea mai înaltă calitate. Este important ca ansamblul să își asume riscul de a reinventa muzica împreună cu publicul prezent și chiar a face parte din ea prin atenția și reacția acestuia.

- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Critica, în sensul de fenomen, poate fi realmente crudă cu muzicianul, poate fi folositoare sau productivă, însă depinde exclusiv de modul de verbalizare. Există diferite praguri și limite pentru fiecare muzician, iar acestea se vor cunoaște în timp prin dezvoltarea relației de prietenie dintre membrii. Ce poate fi spus cu certitudine este că acel muzician care nu poate primi critici, nu are ce să caute într-un cvartet de coarde. Pur și simplu .. așa funcționează sistemul de existență al unui astfel de ansamblu.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Da, este! Și într-adevăr, și noi spunem și dezbatem tot, până ne epuizăm ideile. Din nefericire, repetiția este formată doar din adresarea de critici. Este un șir nesfârșit de ”nu”-uri... Secretul (cel puțin pentru cvartetul din care fac parte) este atribuirea unui număr egal de critici și laude. Echilibrul este deosebit de important. Un ”Bravo! Ai cântat splendid această temă”, poate face minuni!
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Comunicarea este cuvântul de ordine în cvartet!
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Sigur! Cred că este. Ca membru cu drepturi egale, muzicianul de cvartet va fi nevoit să se dezică de orgoliu în timpul repetițiilor, să facă observații și să primească sugestii din partea colegilor, pe care să le accepte și să încerce să și le însușască.

5. Expresia ”nu există fum fără foc” nu a ocolit nici lumea cvartetului!

• Cum gestionați conflictele apărute, în mod inerent, între membrii ansamblului?

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Dacă cvartetul comportă o ”cantitate” suficientă de empatie și respect reciproc stabilit, conflictele (inerente) pot fi preîntâmpinate. Nu sunt de părere că totul trebuie discutat imediat, dar, desigur, ignorarea acestor semne prea mult timp este contraproductivă. Fiecare ansamblu trebuie să-și găsească propriul sistem prin care să facă față acestor provocări. De multe ori, simpla întrebare: ”Este totul în regulă?” va putea scoate la iveală dacă iritarea este una de moment sau are proveniențe mai profunde.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Conflictul comportă caracteristici similare cu critica, anume, este deosebit de sensibil la stimuli externi și poate avea o multitudine de finalități, toate direct proporționale cu reacțiile membrilor. Apariția conflictelor este inevitabilă din simplul motiv că nu se poate ca toată lumea să fie în aceeași dispoziție mereu. Există zile și zile iar

viața ”profană” ne va afecta pe toți mai devreme sau mai târziu. Gradul de înțelegere dintre membrii este prevalent. Este important ca muzicienii să nu devină hiper-sensibili la stimuli externi, ceea ce este cu adevărat dificil atunci când devii parte activă din familia unui cvartet. Însă comunicarea, această soluție magică, va rezolva și aici, tot ceea ce poate fi rezolvat.

- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Într-adevăr, conflictele apar în toate cvartetele, mai devreme sau mai târziu. Nici noi nu am fost ”scuțiți” de aceste sentimente conflictuale și a trebuit să le rezolvăm, cu calm, de fiecare dată când ele au apărut. Cred că cel mai important aspect în această situație este a evita să cazi tu (ca persoană) în poziția celui nevinovat sau atotștiutor. Acesta este primul instinct, de a te deculpabiliza... Cred că mai important este să faci efortul de a îi vedea pe ceilalți colegi drept cei care au dreptate. Cel puțin ca exercițiu de verbalizare și ascultare. Eu ascult ce ai tu de spus iar apoi o faci tu, însă ne propunem amândoi să ne ascultăm cu adevărat, nu doar să ne auzim. Iar apoi medierea vine cumva natural.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - A obține unitate mentală și comportamentală, mereu și, mai ales, natural, este destul de greu. Latura democratică își spune cuvântul în astfel de situații. Balanța echilibrului trebuie nivelată – dacă trei muzicieni sunt de aceeași părere, compromisul se află la cel de-al patrulea, dacă părerile sunt împărțite doi la doi, se dezbate argumente până când una din ”echipe” mai câștigă un membru, iar în acel moment se aplică regula de mai sus.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Conflictele (atâta timp cât nu conțin aspecte neverbalizate din trecut) sunt de cele mai multe ori constructive și fără repercursiuni pe termen lung. Ele apar, inevitabil, iar dacă nu pot fi aplanate pe moment, soluția este una simplă: se amână rezolvarea pentru o dată ulterioară, însă nu îndepărtată în timp!

6. Lumea este într-o permanentă schimbare iar societățile și ideologiile acestora se află într-o continuă reconfigurare:

- **Ce abordare este mai productivă pentru un cvartet: autocratică ori democratică ... sau un bun echilibru între cele două reprezintă soluția potrivită?**
- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Răspunsul meu la această întrebare este utilizarea conceptului de „ierarhie funcțională”. Această formă de organizare propune o serie de înțelegeri democratice regulilor de cvartet sub forma unui sistem complex în care contribuitorii nu numai că trimit și primesc permanent semnale, ci sunt constant interșanjabili în acest proces. Nu există ideea unui ”șef pentru orice” iar în cadrul discursului muzical, rolurile principale trebuie să se schimbe în funcție de cerințele texturii și substanței muzicale. De asemenea, în abordarea problemelor organizaționale sau externe, rolurile principale pot fi definite și distribuite.

Personal, nu susțin conceptul (încă existent) al unui cvartet ce prezidează o ”vioara I” drept conducător autocrat, considerându-i pe ceilalți drept asistenți.

- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Abordarea democratică cred că este varianta optimă, cu condiția ca limita către anarhie să nu fie trecută niciodată. Cu toate acestea, prezența unui lider, chiar dacă temporar, este importantă. Un lider înțelept, care să conducă prin exemplu și nu prin intimidare, care să fie luminos și să denote încredere. Acesta poate lua forma fiecărui muzician din cvartet, la nevoie. Personal, prefer un lider cu deplină înțelegere decât o democrație la granița anarhiei.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Pentru noi a funcționat democrația, însă nu este o regulă. Sunt, de asemenea, cvartete faimoase care au făcut carieră urmând o figură autocrată. Am discutat cu Andrei Nițescu într-o convorbire telefonică despre cazul Cvartetului ”Alban Berg”, despre care se știe că a urmat modelul autocrat (lider fiind primașul Günter Pichler). Noi am avut posibilitatea de a îl întâlni atât pe el, cât și pe secundul violonist Gerhard Schulz. Toți cei patru membrii ai acestui faimos cvartet aveau enorm de spus în materie muzicală și interpretativă, au fost niște profunzi muzicieni. Pentru noi, însă, nu a intrat în discuție abordarea de tipul ”tartor”, ar fi fost lipsită de echilibru și încredere. Nu ar fi funcționat niciodată...
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Întotdeauna democratică!
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Personalitățile oamenilor sunt extrem de diferite. Unele sunt mai puternice decât altele și vice versa. Dacă o astfel de tipologie fermă se regăsește în cvartet, o soluție poate fi și conturarea ”impresiei” că îi poate conduce pe ceilalți, chiar dacă în realitate lucrurile nu se întâmplă așa.

7. Muzicianul (mai ales cel de cvartet) este supus constant fenomenului de tranziție între cele două dimensiuni componente: cea de om și cea de interpret:

- **În ce măsură această convertibilitate este utilă pentru delimitarea celor două stări ale instrumentistului?**
- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Nu cred că există o delimitare clară între cele două. Sunt de părere că o performanță artistică de înalt nivel recomandă o strânsă relaționare între ”a fi uman” și ”a fi o ființă fericită”.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Părerea mea este că aceste dimensiuni sunt strâns interrelaționate. Dacă nu ești om, nu poți fi interpret iar dacă nu ești interpret nu posezi atribute

umane. În ceea ce privește psihologia abordărilor, da, sunt momente în care poți alege să îți maschezi personalitatea și caracterul iar alte momente când decizi să le extrapolezi. Dar separat, nu vor funcționa niciodată.

- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Da, înțeleg ce vrei să spui. Cred că toți oamenii au hobby-uri și au specificitățile vieții lor din afara cvartetului. Și eu sunt pasionat de lumea marină (am în casă acvarii de mii de litri), de fizică cuantică și alte lucruri. Sunt o persoană curioasă și interesată. Lafel și colegii mei. Este adevărat și că în cvartet domină interpretul, însă nu aș spune că omul este cu totul extern. El este parte constituantă acolo iar dimensiunea personalității lui trebuie să fie prezentă în cvartet sub forma propriei individualități.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Personal, consider că o împletire armonioasă între cele două trebuie să se manifeste atât pe scenă, cât și în afara cvartetului.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Convertibilitatea poate fi folosită, la început, pentru negocierea statutului "ierarhic" dintre om și interpret, însă idealul este o contopire a celor două dimensiuni.

8. Pe parcursul acestei teze de doctorat s-a prezentat ideea unui itinerar cu privire la gradul de "interpretabilitate" al unui opus sub forma: "teză – antiteză – sinteză", anume, instrumentiștii vin la *masa cvartetului* cu idei de interpretare, partitura își impune propriile "concepții și reglementări" de stil, iar rezultatul final este o mediere între cele două dimensiuni:

- **Care este abordarea dumneavoastră asupra interpretării unei lucrări pentru cvartet?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Recunosc faptul că sunt un admirator al conceptului de "re-creare" și "co-creare", purtând în același timp cel mai mare respect pentru ceea ce un compozitor a conceput și a încercat să traducă în scenariul de notație muzicală cât mai clar posibil. Dar acest proces implică și cunoașterea modului de a descifra textul muzical în funcție de condițiile vremurilor în care a fost compus: cunoașterea așteptărilor și aspectelor nescrise care există în spatele notelor unei partituri, convențiile istorice și chiar mediul geografic etc. Cunoașterea conceptului de "cerc hermeneutic", cunoașterea principiului dialectic și a limbajelor estetice specifice fiecărui compozitor, vor ușura procesul de devenire al interpretării de cvartet! Cea mai importantă misiune a unui cvartet (în ceea ce privește interpretarea) este prepararea temeinică a unei reprezentări artistice care să fie capabilă să comunice publicului mesajul creatorului, într-un mod direct și intuitiv, fără a aștepta un nivel similar de cunoștințe și înțelegere intelectuală din partea ascultătorilor!

- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Insist aici pentru metoda parcurgerii tuturor ideilor propuse. Cvartetul lucrează și lucrează, iar când aspectele tehnice sunt bine puse la punct iar analiza partiturii și a inter-conectării celor patru știme este deplină, interpretarea capătă o oarecare forță proprie. Iar aici mă voi referi puțin la subiectul ultimei întrebări. Pe scenă, vor fi momente când cineva, schimbă brusc macazul interpretării și face ceva neașteptat. Câtă bucurie pentru un astfel de moment! El reprezintă o formă de desăvârșire interpretativă. Descătușarea de rigorile notelor muzicale... Iar toate acestea se pot întâmpla numai (și numai) sub incidența unui profund respect profesional. Este inacceptabil comportamentul de tipul ”vă voi arăta eu acum, a cui idee este mai bună”. Acesta denotă lipsă de fair-play și de bun simț profesional.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Trebuie să mărturisesc faptul că noi (poate după experiența câpătată împreună în cvartet) avem concepții interpretative destul de apropiate. Am trecut prin multe împreună, ne cunoaștem extrem de bine. Asta își pune, inevitabil, amprenta și peste interpretare. Ne prezentăm cu toții ideile și le argumentăm acolo unde este necesar, însă suntem mereu în căutarea sensului muzical. Eu personal nu cred în ideea de adevăr muzical, însă sensul nu trebuie ocolit în nici într-un caz.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Partitura (acest adevăr absolut pe care compozitorul ni-l pune la dispoziție) este punctul de plecare. Adaptarea acesteia la posibilitățile tehnico-interpretative individuale, este o muncă asiduă și plină de provocări, în care și temperamentul instrumentistului joacă un rol important.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Cum cuvântul de ordine în interiorul cvartetului este ”compromis”, acesta poate fi folosit și în relația dintre interpretare și publicul, ținând minte că orice lucru în care s-a investit timp, s-a folosit inspirație și simț estetic, poate fi de valoare.

9. *”Cvartetul ca gen (de asemenea denumit și cvatuor) și cvartetul ca ansamblu reprezintă două idei distincte, acest lucru este cert. Însă în ceea ce privește interpretarea, se prefigurează întrebarea: cine pe cine interpretează? Este ansamblul, în plenitudinea sa de grup alcătuit din patru personalități distincte, cel care reprezintă factorul decizional suprem în materie de alegeri stilistice și de caracter sau există o sumă de constrângeri interpretative impuse de cvartetul – operă muzicală, care nu pot fi omise sau bagatelizate de instrumentiști?”³¹*

- **Care credeți că este ponderea pe care o are fiecare ”entitate” – componenții ansamblului și opera muzicală – în această ecuație a interpretării?**

³¹ Ecuație și intonație în cvartetul de coarde, pag. 43

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Având în vedere că cei mai mari compozitori au transpus în genul cvartetului de coarde cele mai potente și roditoare idei muzicale (din motive foarte întemeiate), cvartetul ca ansamblu are, în mod firesc, o mare responsabilitate și, desigur, „trivializarea” devine un aspect periculos întrucât implică dorința demonstrării anumitor străluciri instrumentale și capacități virtuozistice. Dacă întrebarea se referă la cine este mai important – compozitorul, în rolul de creator original sau interpretul ca re- sau co-creator –, presupun că cele mai multe cvartete serioase sunt educate, inevitabil, prin simpla măreție a corpusului repertorial, cu lucrări ce reprezintă mari realizări ale umanității. Doar o persoană limitată și insensibilă nu ar fi capabilă să realizeze privilegiul (pe care cvartetul îl oferă instrumentistului) de a fi în conformitate cu această măreție și cu smerenia ce vine odată cu aceasta. Totuși, sunt convins că marea majoritate a mcapodoperelor au fost întotdeauna menite să se reinventeze în moduri diferite, atunci când sunt corporalizate în sunet, mai degrabă decât să fie păstrate în sanctuarul lipsit de compromisuri, protejat și steril al partiturii.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Cred că toate cele trei entități sunt egale. Este de fapt o singură linie care trebuie urmată în integralitate pentru a fi completă. Singurul aspect ce trebuie gestionat este acela că linia conține trei segmente.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Desigur, aici ne vom întoarce la elementele de bază ale interpretării precum stil, articulație, tempo etc. Opera muzicală aduce cu sine niște idei și limitări de care muzicianul trebuie să țină cont, asta este cert. Însă trebuie asigurată corpolența informațională a fiecărei note, acolo este esența interpretării, ea fiind un fel de identitate a cvartetului, în ultimă instanță. Noi am încercat mereu să fim noi înșine, nu ne-am schimbat nici abordarea, nici interpretarea, în funcție de diferite situații. Îmi aduc aminte că mereu aveam discuții, înainte de semifinalele sau finalele marilor concursuri, în care ne străduiam să ne amintim faptul că nu suntem acolo pentru a câștiga, ci doar pentru a fi noi înșine, atât de buni cât putem fi. Acesta este finalitatea posibilă a scopului. Și, de cele mai multe ori, a funcționat.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Interpretarea este, desigur, dictată de aceste constrângeri care iau forma unor ”libertăți controlate”. Ethosul lucrării, încadrarea în stil și personalitatea creatorului (care de cele mai multe ori este manifestarea unui geniu) transformă muzicienii într-un soi de rob al partiturii, câteodată existând situații în care aportul celor patru instrumentiști fiind foarte mic.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Atunci când un ansamblu tinde către cel mai înalt nivel artistic, acesta nu va ignora cercetarea temeinică a tuturor aspectelor operei studiate și va avea în vedere adoptarea ideilor compozitorului în cel mai fidel mod cu putință. Aceste idei nu au rafinat, de-a lungul timpului, numai gustul ascultătorilor, ci au stabilizat niște adevărate borne sonore! Marii compozitori au lăsat întotdeauna, în operele lor, suficient ”spațiu” interpreților pentru a-și putea pune amprenta și a participa la evoluție!

10. Perioada de timp alocată unui cvartet pentru maturizare și ”ocuparea unui loc” pe piața muzicală camerală este de aproximativ zece ani. Astfel, timpul este atât cel mai mare aliat, cât și cel mai aprig inamic al unui cvartet:

- **După părerea dumneavoastră, ce reprezintă acești zece ani și cum ar trebui perioada gestionată și fructificată, pentru a ajuta cât mai mult ansamblul?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Sunt de acord că este nevoie de timp pentru a deveni, cu adevărat, un cvartet. Cu toate acestea, există ansambluri care se dezvoltă mai repede decât altele și, în ciuda faptului că nu pot avea încă același portofoliu repertorial, nu trebuie subestimată capacitatea interpretativă a acestora. Din nou, generalizarea nu este posibilă! În experiența mea, o bună combinație de îndrumare este aceea dintre o figură de mentorat cu multe experiențe, contribuții și inspirații, împreună cu diverse inadvertențe avute cu alți profesori; aceasta este cea mai bună modalitate de a evolua. Și noi, la ECMA (Academia Europeană de Muzică de Cameră) și ISA (Academia Internațională de Studii de vară), avem diverse programe de îndrumare a tinerelor cvartete – tu, Andrei, știi foarte bine, întrucât acolo ne-am și cunoscut, cu cvartetul tău – și există mult mai multe disponibile și oferite de universități excelente din întreaga lume.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - 10 ani este un număr mare... Aș începe mai întâi cu borna de 5 ani, care este crucială. Aici se conturează sunetul de cvartet, manierele, articulația, stilul etc. În această perioadă, primul mentor este important, cel care dă ”startul” cvartetului. De asemenea trebuie clarificată și situația financiară, întrucât cvartetul mai întâi cere bani și mult mai târziu începe să și producă finanțe. Așadar, cursuri, concursuri, deplasări, hoteluri etc. sunt aspecte care trebuie avute în vedere de la început. Urmează, desigur, momentul în care membrii cvartetului își întemeiază familii și, involuntar aproape, se angajează pentru a avea un venit stabil. Aceste schimbări sunt majore și trebuie bine gestionate în cvartet (mai ales dacă suportul instituțiilor de specialitate nu este unul consistent). Mici concerte pot începe să apară pentru a susține activitatea cvartetului, însă este important de înțeles, încă de la început, faptul că de multe ori muzicienii de cvartet vor avea resurse financiare limitate. Reversul medaliei este acela că satisfacția artistică este infinit mai mare...
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Dacă după 10 ani cvartetul nu este performant, e clar că nu va fi niciodată. Concluzia este că trebuiau făcute niște schimbări majore, cauză a incompatibilității pe unul sau mai multe planuri, în toată această perioadă. Astfel, ne întoarcem involuntar la buna selecție a membrilor.

- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Cred că este foarte importantă asocierea față de această cifră (zece). Dacă cvartetul întrunește aspectele acestui chestionar, performanțe notabile sub forma unor premii la concursuri internaționale, calitate ridicată a ansamblului și diverse alte realizări pot fi îndeplinite și în numai câțiva ani. Dacă vorbim, pe de altă parte, de maturizarea cvartetului, atunci cifra potrivită este 25 de ani ...
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Ar fi important de menționat faptul că atunci când o formație camerală depășește 10 ani neîntreruși, cu aceiași membri, aceasta devine o entitate valoroasă însăși prin existența ei! Cvartetul de coarde (în mod deosebit) va putea crea un nivel de comunicare metafizică, care transcede capacitatea de înțelegere a conștiinței și care trezește în observatori simțuri inaccesibile în alte circumstanțe!

11. În această cercetare a fost prezentată ideea conform căreia, cvartetul nu trebuie să-și propună a deveni un ansamblu cu patru muzicieni ”trași la indigo”, ci, din contră, este esențială realizarea unei coeziuni depline prin reliefaarea celor patru individualități ale instrumentiștilor:

- **Cum vă poziționați față de conceptul ”unitate în diversitate și diversitate în unitate”, ca ideal al construirii personalității unui cvartet de coarde?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - După cum am mai menționat și la întrebările precedente, indirect, sunt întru totul de acord cu acest concept.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - În opinia mea, dacă muzicianul nu posedă o fascinantă individualitate, acesta nu va fi capabil să facă parte dintr-un cvartet. Cuvântul de ordine aici este ”contribuție”. Instrumentistul de cvartet trebuie să fie briliant și fascinant. El trebuie să își aducă aportul de individualitate la întreg. Astfel, individualitatea în interiorul grupului este esențială.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Conceptul relevă un lucru valabil! Eu, după cum am mai spus, cred deosebit de mult în cele patru individualități ale membrilor unui cvartet. Omogenitatea rămâne o piatră de hotar, însă această diversitate a instrumentiștilor dă farmec și unicitate cvartetului.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Într-un context ideal, instrumentiștii unui cvartet ar trebuie să fie cât se poate de asemănători ca intelect, cultură, tradiție și școală, diferențele de personalitate, având doar rolul de a ”condimenta” discursul muzical, prin momentele de expunere solo. Deci, unitate, unitate, unitate.

- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Sunt într-un tot de acord!

12. Omogenitatea este un aspect indispensabil ce definește identitatea sonoră a unui cvartet. Acest concept se poate aplica în toate subiectele pe care arta cvartetului le tratează. Pe parcursul subcapitolului II.3.1 este prezentată o succesiune de figuri care sugerează prefacerea unui pătrat într-un cerc (simbol al omogenizării cvartetului) iar apoi includerea pătratului în cerc și viceversa, anume, înglobarea ambelor dimensiuni ale instrumentistului – om și interpret –, sau doar a celei de interpret, omul rămânând extern:

- **În opinia dumneavoastră ce înseamnă omogenitatea unui cvartet de coarde?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Omogenitatea unui cvartet nu poate fi atinsă prin ștergerea individualității membrilor, ci, dimpotrivă, unitatea și omogenitatea pot fi privite ca binele superior care provine din colaborarea individualităților puternice. Cu privire la înțelegerea cvartetului ca sistem complex, niciunul dintre muzicieni nu poate rămâne „neschimbat” în această intensă interacțiune. Omogenitatea, de asemenea, nu înseamnă un sunet pe deplin unificat, ci el poate fi perceput, la un nivel mai profund de accepțiune, drept un melanj de îmbinare și contopire.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Omogenitatea este o valență a individualităților asumate și coagulate!
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Cred că țin foarte mult despre ideea contopirii într-un întreg unitar. Omogenitatea ține în primul rând de articulație și de imaginarea unui ideal sonor comun.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Omogenitatea reprezintă un soi de coagulare a unori aspecte tehnico-interpretative precum emisia sonoră, intonația, perfectă coordonare de grup, sincronicitatea diversificării în vibrato și compatibilitatea timbralității celor patru instrumente.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Din perspectiva mea, omogenitatea reprezintă unitatea în simțire și în execuție. Înțelegerea profundă a fenomenelor acustice care înconjoară cvartetul îi va ajuta muzicienii să își potențeze posibilitățile fizice și de expresie.

13. La subcapitolul II.4 se face referire la actorii unui cvartet de coarde: compozitorul, interpreții/ansamblul și publicul:

- **Care credeți că este rolul fiecăruia în raport cu opera muzicală și actul artistic și dacă atribuțiile acestora pot fi intersanjabile?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Mă voi referi mai mult la intersanjabilitatea dintre pozițiile cvartetului de coarde, întrucât o consider interesantă și comportând un caracter determinant. Deși, teoretic, viorile și viola și-ar putea schimba rolurile între ele (și de fapt, mai ales în ceea ce privește viorile, sunt multe cazuri în care se întâmplă așa), susțin identificarea instrumentistului cu poziția din cadrul cvartetului ca sistem complex, din multe motive întemeiate, dar, și din proprie experiență. Am lucrat cu multe ansambluri care au explorat și experimentat schimbând rolurile între membrii, și, treptat, aceștia au descoperit că era mai bine dacă fiecare își cultiva propriul segment cvartetistic, de la început. Pentru stabilitatea grupului este în mod normal, mai bine, deși, unele excepții dovedesc că și schimbarea poate funcționa uneori.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Cred că aceste roluri comportă un caracter foarte intim în relație unul față de celălalt și trebuie tratate cu mare grijă și sensibilitate.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Chiar vorbeam cu cineva, de curând, despre acest parcurs și mai ales despre public și rolul său. Fără el, munca noastră nu ar avea nici un sens. Este, deci, un traseu ce trebuie urmat, o ciclicitate care trebuie încheiată. Creator – interpret – public. Și da, ele pot fi cu siguranță intersanjabile. Desigur, rolul interpretului (deși este îngăduit de rigorile partiturii) este acela ce a-și aduce propria viziune asupra lucrării, să îi dea identitate proprie. Nu de mult, am ascultat o interpretare rară și greu de accesat: Serghei Rachmaninoff interpretându-și concertele pentru pian (există o astfel de înregistrare). Pentru mine, într-un atare caz, finalitatea este atinsă. Aceasta este cheia ciclului.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Aici sunt două direcții ideologice care pot fi străbătute. Pe de-o parte, opera muzicală nu există (faptic) până în momentul în care este interpretată, pe de altă parte, însă, fizica cuantică ne adresează următoarea ipoteză de gândire: dacă într-o pădure din Siberia cade un copac, însă nu este nimeni acolo care să audă acest lucru și să îi devină martor, căzătura produce zgomot sau nu...? Astfel, sunt de părere că fiecare actor are rolul său bine determinat și delimitat.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Odată ce opera muzicală este pregătită temeinic și gata de a fi prezentată publicului, rolul fiecărui muzician al cvartetului este bine stabilit. Astfel, numai momentul performării va crea climatul în care ”actorii” implicați să-și poată transmite simțiri, trăiri, experiențe fără bariere sau discomfort.

14. Genul cvartetului, prin comparația cu genuri mai "voluminoase" precum cel simfonic sau opera, oferă mult mai puține mijloace de exprimare componistice. *"Genul este exigent și scrupulos, intolerant față de spectacolul gratuit. Nu îngăduie superficialitatea (nici în interpretare dar mai ales în procesul creator) și nu aprobă "prea mult-ul" sau "prea puțin-ul", impunând un simț al măsurii ponderat și intim."*³²:

• **Ce înseamnă pentru dumneavoastră acest echilibru în interpretare?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Pentru mulți creatori de renume, exact aceasta a fost provocarea pe care au acceptat-o: scrierea unei lucrări fără "zgomote" superficiale și producerea celor mai dense și concentrate idei muzicale. Astfel noi, muzicienii de cvartet, trebuie să exploatăm acest dar minunat și să îl relevăm în interpretările noastre.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Nu aș spune neapărat că genul cvartetului nu poate oferi premisa expansiunii în afara limitelor de echilibru. Poate că, din contră, însăși forța de expresie a cvartetului se bazează pe astfel de momente, bine alese și temeinic interpretate. Emotivitatea ființei umane poate surprinde prin refulări și avem diverse exemple în literatura de specialitate care facilitează acest tip de "explozii afective": Haydn, Beethoven, Bartok, Shostakovich etc.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Nu consider că genul cvartetului oferă mai puține mijloace, însă cu siguranță prin limitarea la numai patru voci obligă o anume rigoare a scriiturii. Instrumentele cvartetului de coarde sunt totuși foarte ofertante din perspectiva posibilităților tehnico-interpretative. Am constatat astfel de diferențieri atunci când am interpretat trio-uri ale acelorași compozitori de cvartet. Diferența era uriașă! Într-un astfel de opus, temele abundă la toate instrumentele și în toate direcțiile, totul este foarte dinamic. Potențarea unei bune potriviri și aranjări a vocilor într-un cvartet necesită o mare măiestrie componistică.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Cred că toate elementele pe care le-am dezbătut până acum ajută enorm la conturarea unui echilibru interpretativ, însă aș mai adăuga tradițiile școlii de cvartet din care provine ansamblul, un spirit al bunei măsurii în general și, desigur, gustul muzical și estetic al instrumentiștilor.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Muzica de cameră creează un trinunghi inter-relațional între compozitor, interpret și public. Fără a se depăși acest spațiu, trăirile interioare ale muzicienilor pot fi exagerate și chiar lipsite de măsură și sens...

³² Ecuație și intonație în cvartetul de coarde, pag. 40

15. Scrierea unui cvartet se arată ca un eveniment ”de neratat” pentru compozitor. Cu toate acestea, există numeroase exemple de mari creatori care au avut doar o fină și inconcludentă intersecție cu genul, regăsind totodată mulți alți compozitori (poate mai puțin faimoși) care au compus veritabile capodopere pentru literatura cvartetistică:

- **În opinia dumneavoastră ce înseamnă succesul sau insuccesul unui opus de cvartet și ce face ca o lucrare să fie valabilă și de interes pentru un ansamblu de cvartet?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Majoritatea marilor compozitori din secolul al XX-lea au acceptat provocarea cvartetului și din acest motiv avem atât de multe moduri și exemple diferite despre cum un creator poate reuși cu adevărat în acest gen. Exact acest lucru face ca repertoriul să fie atât de vast, incluzând și capodopere minunate ale compozitorilor care (încă) nu fac parte din „canon”. Conturarea unor definiții nu își găsește, neapărat, locul aici și, de asemenea, mă îndoiesc că ar exista o modalitate legitimă de a încerca! ”Dovada gustului se află întotdeauna în mâncare”, spre exemplu a se analiza cvartetele lui Shostakovich și Weinberg, cu câteva decenii în urmă considerate necomparabile cu lucrările canonice germane... Iar exemplele pot continua. Timpul este un element definitoriu.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Este vorba, cred, despre un soi de stare de fapt sau procesul dreptului de a fi. O lucrare validă pentru cvartet de coarde trebuie să releve, din propria-i polifonie, dreptul fiecărei voci de a se afla și manifesta la locul și momentul respectiv. Exemplul primordial de evidențiere al acestui epicentru creator a fost, desigur, Haydn. Mulți alți compozitori completează lista, desigur. În ceea ce privește genialitatea componistică, pentru mine personal, acel loc are un singur ocupant iar numele lui este Wolfgang Amadeus Mozart.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Îmi este foarte greu să spun ce anume face un cvartet să nu fie valabil pentru un ansamblu. În ceea ce privește cvartetul meu, toate au fost valabile și minunate. Foarte rar am întâlnit compoziții despre care să pot spune: ”Da ... poate că nu este cel mai fabulos cvartet”, însă și acelea erau extrem de bine scrise. Poate inspirația să nu fi fost extrem de profundă, așa cum literatura genului ne-a obișnuit. Există, poate, unele cvartete care par a fi compuse pentru noi, instrumentiștii (Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Bartok etc.), iar altele sunt mai mult pentru public. Acelea sunt festive, spectaculoase, genul de cvartete care îți ”vorbesc” direct, fără menajamente. De obicei plac foarte mult auditoriului.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Valoarea componistică a unei lucrări poate fi privită, inițial, ca o sumă de ”bife” ale unor aspecte precum stereotipuri muzicale, repetitivitate melodică de tip folcloric sau nu, ritmica, tempo-urile sau vigoarea frazelor muzicale. Însă, în final, totul se rezumă la mesajul transmis prin viețuirea notelor muzicale, această poveste minunată pe care creatorul încearcă să o exprime.

- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Cred că există un test al timpului aici...

16. Efectuarea unui acordaj temeinic și extrem de precis este una dintre principalele premise ale unei bune intonații în cvartetul de coarde:

- **Cum vă poziționați în raport cu această afirmație (mit sau realitate)?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Acordajul reprezintă igiena sonoră a intonației unui cvartet. Pe lângă, probabil deja cunoscute, secretele acrodajului de cvartet (care implică cvinte mai strânse în octavele grave ale violoncelului și violei, împreună cu aducerea capetelor registrelor corzilor libere cât mai apropiate de o terță majoră naturală), foarte importante sunt efectuarea procesului de acordaj organizat și fără a crea haos.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Acordajul este foarte important. Da, există regula cvintelor mai strânse, da, există regula terței mari dintre coarda MI și coarda DO ș.a.m.d. Însă, nu trebuie omis un aspect important: pe scenă se poate întâmpla orice. Iar când acest "orice" se manifestă, putem uita de acordaj. Numai acuitatea auzului rămâne veritabilul "colac de salvare".
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - De la acordaj pornește totul. În Cvartetul Arcadia lucrurile se întâmplă astfel: Ana (vioara I) dă LA-ul iar noi, ceilalți, ne acordăm, pe rând, în raport cu acest sunet. Știu că în multe cvartete de pe lumea asta LA-ul este oferit de violoncel, însă noi considerăm că regitrul viorii este mai potrivit (pentru ca suntem 3 muzicieni din 4 care cântăm aproape în același registru). După ce unisoanele și octava cu violoncelul sunt perfecte, eu și Zsolt (violoncel) ne acordăm cvinta DO-SOL. Împingem acordajul ei cât de sus se poate, încercând să conturăm "aproape" o terță mare cu MI-ul coardă liberă al viorilor. Totuși, limita este în așa fel încât cvinta SOL-RE să fie în continuare perfectă, însă la limita de sus. Aceste concesii ne dau mai multe șanse de reușită atunci când tratăm tonalități ingrate, din punct de vedere intonațional, precum FA major.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Validitate absolută! Acordajul trebuie să fie perfect!
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Pentru ca intonația cvartetului să fie bună, acordajul este esențial. Mai mult decât atât, doar instrumentele perfect întreținute și reglate pot menține acest acordaj pe toată durata reprezentației, în așa fel încât actul artistic să fie la cel mai înalt nivel.

17. Intonația unui cvartet poate fi asemănată cu ”starea de sănătate” a acestuia. O bună intonație înseamnă o bună stare de sănătate și, asemenea viețuirii umane, aceasta stă la baza unei exteriorizări emoționale armonioase și prolifică. Astfel se preconizează mai multe întrebări, cu privire la acest subiect:

- **Cum și când folosiți intonația pitagoreică și cea justă (armonică)?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Ambele sisteme sunt folosite în cvartet și, indiferent dacă este vorba de abordarea lineară sau de cea verticală a intonației, urmăresc conceptul de puritate și satisfacție sonoră.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Este un proces complex ce nu poate fi, de fapt, explicat într-o singură propoziție. Astfel de alegeri țin foarte mult de cunoașterea reciprocă din perspectiva reacțională a membrilor la tensiunile fonice din cadrul sunetelor muzicale în context armonic.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Da, conceptul este foarte interesant și, într-adevăr, acestea sunt sistemele intonaționale folosite în cvartet, însă ne vom raporta din nou la tempo. Dacă un acord este mai lung și intră în percepția ascultătorului, cu siguranță îl lucrăm până iese foarte curat. Dacă întânim însă pasaje tranzitorii, concesiile pot fi mai mici. Totul ține, în ceea ce privește intonația, de senzație și, mai ales, percepție. Ne străduim să lăsăm impresia ca am cantat curat, chiar și atunci când, din punct de vedere tehnic, este foarte greu de făcut acest lucru. Muzica te obligă la tot felul de acrobații intonaționale, dar ne străduim să păstrăm pilonii intacti. Dacă avem acum un acord major iar peste 3 măsuri apare același acord, îl vom cânta identic (chiar și din punct de vedere herzian). Concesiile le strecurăm ”pe drum”.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - După cum bine știm, muzica se ascultă cu urechea. deci, da, intonația este cel mai important element tehnico-interpretativ al unui cvartet. Cvartetul Ad Libitum folosește o intonație quasi-temperată, care nu este predominant Pitagoreică. Ea trebuie alternată coerent cu intonația funcțională și cea melodică, împreună cu o bună aliniere verticală, deisgur.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Toate sistemele intonaționale teoretice trebuiesc bine stăpânite din perspectivă teoretică. Însă, în final, suma compromisurilor și posibilitățile expresive vor alcătui un sistem propriu fiecărui cvartet.

- **Intonația de cvartet trebuie învățată, sau bagajul informațional cu care vine un instrumentist la prima sa repetiție de cvartet este suficient pentru a putea performa o astfel de intonație?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Cred că aceasta se dezvoltă doar în condițiile simulării acestui mediu propice manifestării proprii – cvartetul. Sunt de acord, însă, cu faptul că succesul intonației de cvartet implică un foarte bun control herzian individual, acest lucru trebuind să facă parte din bagajul informațional.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Intonația de cvartet trebuie studiată teoretic, apoi înțeleasă, studiată individual și apoi aplicată în ansamblu. Este, deci, un proces etapizat.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Dacă instrumentistul ar avea bagajul informațional pe care îl am eu acum, da, se poate de la prima repetiție. Însă, din păcate, acest lucru e imposibil. Acest bagaj vine odată cu experiența. Este posibil, însă, dacă muzicianul a avut o minimă educație (făcută corect) asupra intonației individuale și de grup, ca rezultatele să fie acceptabile și la prima repetiție.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Intonația de cvartet se învață lent și în timp, este complexă și cere muzicianului un grad ridicat de permeabilitate intelectuală, pentru a o înțelege. Nu are nici un fel de legătură cu intonația unui solist.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - O serie de principii intonaționale bine însușite anterior experienței de cvartet ajută muzicianul la înțelegerea fenomenelor acustice care potențează expresivitatea. Acestea trebuie, însă, studiate îndelung pentru ca fiecare instrumentist să și le integreze în propriul stil.

- **Cum și cât studiați intonație de cvartet?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Cred că este un proces formator care, de fapt, nu se termină niciodată...
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Intonația se studiază mult, mult, foarte mult.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Atât cât este nevoie! Nu ne oprim până nu este curat.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Cvartetul Ad Libitum studiază intonație zilnic, timp de 30 de minute la începutul repetiției, extrem de lent și în nuanța de pianissimo.

- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Des, mult și în tempo rar! (cam la jumătatea valorii de viteză indicată în partitură)
- **Faceți vreodată compromisuri intonaționale, pentru a nu afecta diverse aspecte interpretative?**
- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - În mod normal, accepțiunea cerebrală a muzicienilor propune o unitate noțională ce se oprește la împățirea scărilor în semitonuri. Toate aspectele de detaliu și finețe, ce implică, deci, microintervale, sunt de fapt sfere ce țin de o anume identitate culturală, conturată în cazul nostru de cea a cvartetului. Aceasta fiind la bază un fel de iluzie întrucât perfecțiunea intonației de cvartet nu este, de fapt, posibilă, poate suferi ocazional diverse alterări ce survin din considerente interpretative.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - În ceea ce privește sensul muzical, mai ales privit din perspectivă vertical-armonică, misiunea cea mai dificilă se regăsește la vioara II și viola. Dacă acolo se cer ”chiuretaje” atunci, vom face ceea ce este nevoie pentru a ne păstra raportarea la însemnătatea melodico-armonică.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Dacă muzica o cere, da! Însă totul raportat la tempo și acustică.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Da, acestea pot surveni în interesul muzical al frazei, prin sublinierea anumitor particularități precum exagerarea intervalelor tensionate, anumite glisando-uri sau tipologii atipice de vibrato.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Dacă reliefarea frazei melodice cele mai importante o cere, da, sigur.

18. Pe parcursul tezei de cercetare a fost enunțat următorul concept: ”intonația în cvartetul de coarde este o constantă relativă aflată în continuă metamorfoză”:

- **Ce părere aveți despre această idee?**
- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Abordarea pe care eu o propun studenților mei este: ”Faceți elefantul să zboare!”. Desigur, asemenea perfecțiunii intonației de cvartet, acest lucru nu este, fizic, posibil. Însă, asta nu înseamnă că un elefant nu poate zbura, dacă o astfel de iluzie optică ar fi bine executată. Singura condiție pentru ca magia să se manifeste este să crezi în ea...

- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Este foarte interesant! Nu as spune neapărat "metamorfoză" ci, poate, mai mult un fel de lucru în curs. Însă eu aş sugera (şi) această variantă: intonaţia în cvartetul de coarde este o entitate cu caracter introvertit...
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Conceptul este foarte interesant, însă nu ştiu dacă aş spune neapărat "relativă". Este destul de exactă, comportă cumva aspectele unei legi la care ne raportăm periodic în funcţie de diferiţi factori muzicali.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Aşa este! Muzica, fiind o artă ce se desfăşoară în timp şi spaţiu, nu permite instrumentiştilor să posede "ancore" în eterul fizic. Spectacolul "live" presupune adaptare intonaţională prin străduinţa fiecărui interpret de a se apropia cât mai mult de idealul herzian propus la repetiţii.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Este cum nu se poate mai adevărat...!

19. În egală măsură, o bună intonaţie de cvartet nu se poate realiza decât într-o strânsă relaţionare cu alte aspecte tehnico-interpretative precum emisia sonoră, dozajul vocilor, tempo, frazare, arcuşe/digitaţii etc:

- **Care este opinia dumneavoastră cu privire la raportul intonaţiei cu aspectele menţionate?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Perfect de acord!
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Sunt perfect de acord!
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Nu intră în discuţie altcumva! Intonaţia nu este de sine stătătoare, deci este permanent raportată la toţi factorii mai sus menţionaţi.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Sunt profund de acord! Este un drum cu dublu sens. Pe de-o parte, intonaţia este influenţată de aceste considerente, iar, pe de altă parte, acestea trebuie mereu adaptate bunei intonaţii.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Aspectele menţionate sunt esenţiale, fiind părţi componente ale justetei intonaţionale!

20. *"Știmatele instrumentiștilor dint-un cvartet de coarde, sunt faimoase pentru capacitatea de a "adăposti" numeroase notații extra muzicale. Acestea nu sunt publicate de editură, ci sunt rodul inspirației artistului și dovada necesității unui detaliat ghidaj în călătoria muzicală de cameră. În acest sens și pentru a putea păstra un nivel minim de claritate al partiurii, instrumentiștii de cvartet au dezvoltat, de-a lungul timpului, diverse sisteme de cartografiere. Acestea pot fi complexe (în sensul că acoperă o gamă largă de "memento-uri") sau pot fi centrate pe o anumită direcție ideologică sau nevoie muzicală, iar utilizarea lor este direct proporțională cu experiența și nivelul de pregătire al cvartetului."*³³ La subcapitolul IV.2 este prezentat, sub forma unor imagini, complexul sistem de cartografiere al partiturii utilizat de faimosul Cvartet Guarnieri:

- **În cvartetul dumneavoastră este folosit vreun astfel de sistem de notații extra-muzicale și dacă da, îl puteți descrie?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Avem, în cvartetul nostru, diverse semne și coduri ce ne ajută să navigăm mai bine prin acest univers sonor. Însă recunosc că nu extrem de multe. Poate și din cauza faptului că interpretăm de mult timp împreună. Muzica de cvartet este, de cele mai multe ori, interpretată aproape pe dinafară datorită gradului de analiză și temeinicia repetițiilor. Astfel, partitura și ale sale notații intra sau extra muzicale sunt acolo mai mult pentru a oferi un confort psihologic muzicianului.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - În cvartetul nostru nu facem abuz de această tehnică. Notăm mici indicații dar nu aș putea spune că ele reprezintă cu adevărat o cartografiere, așa cum este descrisă mai sus.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Ah, da, este foarte adevărat! Astfel de sisteme există. Avem și noi unul, dezvoltat în timp. Constat cu bucurie faptul că validitatea lui nu se schimbă. De curând am reluat un cvartet de Haydn pe care nu l-am mai cântat de foarte mulți ani, în știma căruia am găsit cartografia făcută atunci. Am aplicat-o la prima repetiție și a ieșit perfect. Avem semne precum + și – pentru intensitatea sonoră a frazelor muzicale, avem săgeți sus/jos pentru intonație, folosim chiar desene pentru a imagina stări (soare, nori etc). Câteodată folosim și culori – roșu pentru pasional sau albastru pentru rece ori chiar ponticello. În orice caz sunt deosebit de folositoare aceste indicații extra-muzicale.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Sigur, există diverse sisteme de notație. Și noi avem, în mod particular, diverse astfel de metode, însă sunt individuale și personale. Nu aș putea afirma că, împreună, formează un stil general de exprimare scrisă a formației noastre.

³³ Ecuatie și intonație în cvartetul de coarde, pag. 112

- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Sigur că există! Fiecare ”cvartetist” își reprezintă ideile, imaginile sau orice îl poate inspira când interpretează, prin semne scrise pe știmă. Aceste adnotări sunt extrem de diverse: de la săgeți, plusuri, minusuri, mergând chiar până la adevărate picturi în miniatură. Ele au rolul de a aduce aminte diferite trăiri care odată observate în timpul execuției piesei, trezesc în mintea interpretului sentimente care sunt gata să fie transpuse în muzică.

21. *”Reușind să ”respire” perfect împreună și conectându-se în mod profund unul cu celălalt, membrii cvartetului reușesc să creeze o experiență de-a dreptul cosmică. Senzația este de transcendere a tot ce fusese până acolo, fenomenul căpătând valențe metafizice. De undeva, din adâncurile eterului fonetic, se ridică spre viață însuși spiritul operei interpretate, care fiind decorporalizat, este în căutarea unei gazde. Iar ocupând-o, ia (finalmente) naștere un al cincilea membru. Cvartetul (cu C mare) a prins viață! ... va permite muzicienilor să păstreze viu cât mai mult timp acest vlăstar, prin ale cărui venișoare curge sânge din sângele lor, reușind astfel să acceseze, într-un mod aproape inițiat, portalul ce duce direct spre mintea și spiritul compozitorului.”³⁴:*

- **Ați experimentat vreodată un asemenea sentiment și, dacă da, puteți descrie modul de manifestare și profunzimea acestuia?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Ceea ce descrii tu este „experiența fluxului”, și da, ne bucurăm că am putut avea această experiență cu cvartetul nostru, fie pentru un concert întreg, fie pentru o piesă sau doar pentru o mișcare sau o secțiune anumită. Această experiență nu poate fi forțată să apară, ci trebuie lăsată să se întâmple. Astfel, cu cât cvartetul este mai deschis spre această zonă, știind că se va întâmpla la un moment dat fără a își face din asta un scop, fluxul despre care vorbim va veni ”în vizită”. Desigur, nu este nevoie de atingerea acestei stări pentru ca o reprezentare scenică să satisfacă pe deplin publicul. Asta este ceva ce trebuie învățat. Chiar dacă cvartetul consideră că un anumit concert nu a fost extraordinar, este foarte posibil ca pentru public acela să fi fost un moment memorabil. Deci, un aspect nu îl exclude pe celălalt.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Da! Slavă cerului! Am ”pătit” asta de foarte multe ori. Este un sentiment absolut și indescriptibil. Se aseamănă cu un soi de ”putere cerească”, făcând o forțare de concepție. Este ceva ce pur și simplu iese la suprafață atunci când actul artistic se desăvârșește. Este, de fapt, în felul următor: dacă ceea ce faci (ca cvartet) este foarte bine, nici măcar nu mai ai nevoie de senzația de control.
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Da! Și suntem mândri de faptul că reușim să experimentăm asta destul de des, mai ales în ultimul timp. Eu reușesc să am acest sentiment

³⁴ Ecuatie și intonație în cvartetul de coarde, pag. 121

chiar și atunci când cânt în orchestră. Mi se întâmplă cel mai adesea când interpretez o lucrare de Mozart, nu știu de ce acest compozitor are un efect aparte asupra mea. Când știu că urmează să îl interpretez jubilez de-a dreptul.

- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Da, am experimentat (din fericire) acest sentiment. Este o dedublare (aproape decorporalizare) ce permite muzicianului să se analizeze dintr-un plan superior, deconectându-l de la realitatea momentului. În acele momente, reușeam, într-un mod foarte interesant, să cad chiar și eu pradă fascinației asupra rezultatului sonor pe care reușeam să îl ”povoc”. Însă ”magia” se întâmplă doar în urma unei pregătiri titanice a respectivului opus! Îmi aduc aminte că am experimentat o astfel de emulație chiar la primul concert pe care l-am susținut după câștigarea concursului de cvartete de la Evian (1997). Interpretam ultima parte a acestei (aproape) biblii a literaturii cvartetistice, anume, cvartetul ”Moartea și Fata” de Franz Schubert, și pe parcursul ultimei părți, am simțit cum mă desprind de mine însumi. A fost un sentiment greu de pus în cuvinte...
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - De foarte multe ori! Aceste momente sunt unice și irepetabile, reprezentând răsplata muncii noastre

22. Universul cameral al cvartetului de coarde este vast și plin de obstacole. Pentru ca o astfel de călătorie să fie cât mai lină și să nu aibă parte de turbulențe majore, o călăuză (sub forma unui profesor sau mentor) este necesară. Este vorba de acel *ludi magister* care trebuie, pe lângă suportul tehnico-interpretativ, să fie (câteodată) alături de cvartet și ca prieten sau coleg:

- **Care este importanța unui astfel de mentor și care sunt șansele ca un cvartet să poată reuși performanțe notabile fără a fi ghidat în acest mod?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Este deosebit de important. De asemenea, și eu mi-am asumat, acum mulți ani, acest rol și cred că mi-am ajutat destul de mult foștii studenți (cvartete). Însă nu susțin ideea unui mentor veșnic... cred cu tărie în strategia de a desface frâiele pedagogice și a te bucura văzându-i cum ”își iau zborul”!
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Este crucială! Și sunt foarte bucuroasă să mă regăsesc, ca și tipologie de mentor, în întrebarea ta!
- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Performanța nu este posibilă fără un mentor. Acesta trebuie să apară cât mai repede în viața unui cvartet, ideal este să fie de la început. Este bine să cunoști cât mai mulți profesori pe parcursul maturizării ansamblului, însă un ”punct gravitațional”, la care să te întorci mereu, este imperios necesar. Pentru noi o astfel de figură a fost Prof. Johannes Meissl.

- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Da, precis! Pot spune că sunt norocos, deoarece, în ultimii 36 de ani, atât eu cât și colegii mei de cvartet, l-am avut alături pe maestrul nostru, profesorul Bujor Prelipcean (Cvartetul Voces), care s-a dovedit a ne fi profesor, mentor, prieten și frate. Altfel, nu este posibil!
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Metodele prin care un cvartet poate ajunge la performanță diferă de la ansamblu la ansamblu și au ca termen central definitoriu un singur aspect: "timpul". Deși ar putea părea că mentorul nu este obligatoriu, o "călăuză" va putea ghida cvartetul pe drumul cel mai scurt spre performanță.

23. " ... *Un solist poate propaga, chiar și spontan, orice corpuscul de idee muzicală în timpul performării, fără să suporte vreo consecință directă, întrucât acesta participă la un joc al cărui reguli îl desemnează încă de la început drept suveran al propriei concepții ideologico-artistice. Însă nu același lucru este valabil și pentru muzicienii de cvartet. Deși inspirația rămâne o pupilă ce poate suferi strafulgerări de lumină ad-hoc (această abordare de tipul "mentor de moment" fiind chiar recomandată ocazional), un plan colectiv și detaliat al direcțiilor dinamice propuse este imperios necesar..*"³⁵ Astfel, de multe ori ansamblul se poate regăsi în situația în care, fără a anunța în prealabil sau a oferi cel mai mic indiciu despre intențiile pe care le are, unul din membrii cvartetului să împingă (propulsat de cel mai sincer și devotat simț al inspirației co-creatoare) "hartașamentul" cvartetului într-o direcție artistică nepredictibilă:

- **Utilizată cu parcimonie, considerați că această abordare de tipul "mentor de moment" poate aduce prosepțime și vitalitate unui act artistic sau răspunderea unei astfel de atitudini este prea mare pentru a fi asumată în regim de concert?**

- Johannes Meissl (ARTIS QUARTET) - Acesta este cu siguranță un aspect față de care cvartetul ar trebui să fie deschis – fără riscuri, fără distracție! Rămâne în responsabilitatea și, de asemenea, în gustul interpretului să estimeze care sunt limitele realizabilului. De cele mai multe ori este mult prea multă prudență, totuși! Unul dintre scopurile repetiției este pregătirea tehnică și psihologică a cvartetelor pentru obținerea libertății de a desfășura concerte într-o „stare de spirit de improvizație” – instrumentiștii cunosc piesa pe dinafară și încearcă ca în concert să o exploreze din nou, împreună! Acest lucru va atrage publicul și chiar a fost deja cercetat la Londra într-un co-proiect al Guildhall și Imperial College.
- Evgenia Epshtein (AVIV QUARTET) - Totul ține aici de încredere, acolo unde aceasta își găsește limitele. Pe acea muchie dintre cer și abis, totul ține doar de următorul pas pe care

³⁵ Ecuatie și intonație în cvartetul de coarde, pag. 99

colegii îl vor face alături de inițiatorul momentului spontan. Dacă încrederea este totală, atunci muzica va fi purtată spre cer. Dacă, însă, cea mai mică îndoială a reușit să se strecoare... lucrurile se complică mult.

- Traian Boală (ARCADIA QUARTET) - Cred că acesta este cel mai minunat moment. De fapt, pentru asta muncim, pentru a ne permite "luxul" acesta. E drept, necesită multă încredere și dezinvoltură. Ceilalți muzicieni trebuie să fie extrem de "flexibili" și, de preferat, în aceeași direcție simultan. Chiar de curând am experimentat ceva similar, cu Ana, prim violonista noastră. Cântam un cvartet de Haydn și, deodată, Ana a făcut ceva cu totul neașteptat. Am oprit și am spus: "Da! Așa să faci și în concert, ascultă-ți inspirația". Nu contează ce se va întâmpla, noi suntem aici și vom reacționa. Aceste momente de oprire a respirației emoționale, fără să ști în ce direcție o va lua muzica de acolo și fiind ferm convins că orice ar fi, va fi minunat, este năzuința supremă, din perspectivă interpretativă.
- Filip Papa (AD LIBITUM QUARTET) - Personal, nu sunt cel mai mare "fan" al surprizelor, astfel că prefer o abordare stabilă a interpretării pe scenă. Fie el, instrumentistul prins în travaliul inspirațional de moment, chiar și un "*Primus inter pares*", acesta trebuie să gestioneze cu o mare precizie spontaneitatea momentului, întrucât cel mai mic derapaj poate duce la o masivă prăbușire de structură. Astfel, sugerez păstrarea reperelor și a bornelor stabilite la repetiții.
- Eduard Zecheru (RENAISSANCE QUARTET) - Orice inițiativă, mai mult sau mai puțin inspirată, va îmbogăți cu siguranță suma experiențelor ce sunt atât de importante în maturizarea unui cvartet de coarde. Deci, da, poate fi de mare ajutor.