

## Cristalizarea orchestrei simfonice (I)

**Anda PETROVICI**

Nașterea, evoluția și standardizarea **orchestrei simfonice** sunt procese ce se întind de-a lungul a mai bine de două sute de ani, procese începute spre mijlocul secolului al XVII-lea și desăvârșite spre sfârșitul celui de al XIX-lea. De remarcat că **orchestra** este o organizare muzicală complexă, proprie culturii vest-europene, deși astăzi există și încercări simpliste de generalizare, după cum se observă cu ironie că „*Harvard Dictionary of Music*” folosește în diferite articole [termenul] **orchestră** ca desemnarea a treizeci de *gamelan gong kebyar* balineze și un *kuencheu*, sau a ‘orchestrei’ de operă chinezească, și vorbește despre caracterul ‘orchestral’ al muzicii africane”<sup>1</sup>!

Accepțiunea consacrată a noțiunii de **orchestră** presupune un grup de instrumentiști, care cântă organizat împreună, al cărui nucleu inițial și esențial cântă la instrumente de coarde, ceilalți cântând la diferite instrumente de suflat și de percuție. Denumirea și fondul noțiunii nu au coincis de la bun început. Cuvântul **orchestră** are un traseu istoric foarte lung; el derivă din grecescul *ΧΩΡΟΣ* (*Choros*), care desemna în **Grecia antică** spațiul circular, unde stătea corul, situat între suprafața principală de desfășurare a piesei de teatru, *ΠΛΑΤΕΙΑ* (*Plateia*), și gradenuri. În **Roma antică**, același termen denumea locurile rezervate pentru patricienii și senatorii bogați, iar în **Evul Mediu** însemna chiar scena. În 1713, în tratatul său *Das neu-eröffnete Orchestre*, **Johann Mattheson**<sup>2</sup> folosea termenul drept „spațiul din fața scenei unde stăteau <die Herren Symphonisten>”<sup>3</sup>. Deja, înțelesul combinat includea, pe lângă loc, și grupul de muzicieni. Apărută înaintea lucrării lui **Mattheson**, prima mărturie scrisă a cuvântului **orchestră** desemnând un grup de instrumente, implicat de instrumentiști, și

---

<sup>1</sup> Robert L. Weaver, “The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra, 1470-1768”, în *The Orchestra, A Collection of 23 Essays on Its Origins and Transformations*, ed. de Joan Peyser (Hal Leonard Corporation, 2006), pag. 9.

<sup>2</sup> Johann Mattheson (1681-1764): compozitor și teoretician al muzicii german.

<sup>3</sup> Weaver, “The Consolidation”, pag. 7.

nu un loc, s-a păstrat în cartea abatelui **François Raguene**<sup>1</sup>, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique et les Opéra* (1702), în care acesta face un „comentariu deloc măgulitor [...] asupra blegelii <de l'orchestre de notre Opéra>”<sup>2</sup>. Termenul cu acest înțeles, de grup de interpreți, a prins rădăcini în Franța, de unde a fost exportat în toată Europa și a fost consacrat definitiv tot de un francez, de iluministul **Jean-Jacques Rousseau**<sup>3</sup>, în *Dictionnaire de musique* (1768).

Orchestra modernă este alcătuită din aproximativ o sută de instrumentiști organizați în grupe, așa-numitele *partide*, în funcție de factura instrumentului. **Streich**-ul (germ. *Streichen* = a freca, a unge, etc.) denumește totalitatea instrumentelor de coarde cu arcuș din familia viorii și cuprinde cinci partide: cea a viorii I, viorii a II-a, violei, violoncelului și contrabasului; **Streich**-ul reprezintă cel mai mare corp al orchestrei. Apoi sunt instrumentele de suflat: **Lennele** (flaut, oboi, clarinet, fagot) și **Alămurile** (trompetă, corn, trombon, tubă). **Percuția** reunește, după cum îi este și denumirea, instrumentele de percuție (timpan, tobă mare, tobă mică, xilofon, marimbă, cinel și o multitudine de alte instrumente de culoare sonoră). Lor li se adaugă pianul, celesta și harpa, care, deși sunt instrumente cu coarde, alcătuiesc o grupă distinctă, caracterizată de modul diferit de producere a sunetului, prin lovire sau ciupire.

Complexitatea funcționării aparatului orchestral modern este pe măsura dimensiunii și alcătuirii sale. Anumite partituri necesită un aparat orchestral uriaș: pentru *Simfonia Alpilor* de **Richard Strauss** este nevoie de o sută de muzicieni, iar pentru *Simfonia a VIII-a „a celor o mie”* de **Gustav Mahler**, pentru *Gurrelieder* de **Arnold Schönberg**, *Sacre du Printemps* de **Igor Stravinski** sau *Ceipe* de **George Enescu** pe scenă trebuie să fie chiar mai mulți. O ierarhie strictă, de sistem piramidal, în interiorul fiecărei

---

<sup>1</sup> L'Abbé François Raguene (1660-1722): preot scolastic francez, autor de tratate teologice, dar și de lucrări din alte domenii; a scris o istorie a lui Cromwell, o carte despre monumentele Romei, cât și disputata disertație *Parallèle des Italiens et des Français*. Această carte este un document important despre politica muzicală și estetica secolului al XVIII-lea, care a generat numeroase controverse, fiind un fel de preambul la „Cearta bufonilor”, ce avea să izbucnească în Franța cincizeci de ani mai târziu; ea a suscitat un mare interes în cercurile muzicale europene fiind tradusă în engleză (versiunea lui J.E.Galliard, 1709) și în germană (o versiune în *Critica Musica* lui Johann Mattheson, 1722, și o alta în *Historisch-Kritische Beyträge* a lui Friedrich Wilhelm Marpurge, 1759 și 1760).

<sup>2</sup> Weaver, “The Consolidation”, pag. 7.

<sup>3</sup> Jean-Jacques Rousseau (1712-1778): filozof, literat și compozitor, reprezentant de seamă al **Iluminismului** francez.

partide și la scara întregii orchestre, face posibilă unificarea discursului muzical. Ar fi oarecum simplu dacă piramida (cu dirijorul în vârf, apoi concertmaestrul, șefii de partidă și *tutti*-știi) ar funcționa de la începutul până la sfârșitul unei creații muzicale în același raport de subordonare. Dar această ierarhie nu este statică, ea are o mare marjă de mobilitate atât pe orizontală, cât și pe verticală, în funcție de partitura interpretată. În interiorul acestui *Klangkorpus* (germ. *Klang* = sunet, *Klangkorpus* = corp sonor) se întinde o rețea de valențe în toate direcțiile, prin care numai anumite și specifice calități fac posibilă navigarea. Singurul care își păstrează importanța și locul este dirijorul, instrumentiștii fiind obligați să se plieze după rolul pe care li-l conferă compozitorul, rol supus unei permanente și schimbătoare raportări la întreg.

Revenind la fondul definiției **orchestrei**, mai precis la nucleul inițial și esențial, *Streich*-ul, cercetările au stabilit că data primei relatări despre existența organizată a unui număr mare de instrumente de coarde, deci a **primei orchestre**, este anul **1470** (!), când „la un festival public la Breslau, organizat în cinstea căsătoriei regelui Ungariei, Matei Corvin, s-a auzit sunetul multor trompete și (nu este clar dacă simultan sau pe rând) <al tot felul de instrumente cu coarde>”<sup>1</sup>. Din acest punct, istoria orchestrei și a orchestrației se identifică timp de aproape două secole cu istoria dezvoltării instrumentelor, în primul rând a instrumentelor din familia viorii, istorie care poate constitui obiectul unei alte cercetări. „Orchestra a fost destinată, de fapt, să răsară dintr-o rădăcină mai mică și să înflorească pe o tulpină mai zveltă; și această tulpină a fost un grup de instrumente cu coarde și arcuș – viori, viole, violoncele și contrabași –, care spre sfârșitul secolului al XVII-lea și-a consolidat poziția ca baza fundamentală a orchestrei atât de ferm, încât statutul ei a rămas până astăzi nepus în discuție și alcătuirea ei neschimbată”<sup>2</sup>.

Studiul de față încearcă să identifice câteva repere din dezvoltarea orchestrei de-a lungul perioadelor consacrate în istoria artelor (**Renaștere, Baroc, Clasicism, Romantism**), pe teritoriile cele mai importante ale răspândirii acesteia (Franța, Italia, statele germane, Anglia) și, în același timp, să răspundă, într-o oarecare măsură, la întrebarea „*cum* funcționează un asemenea organism sonor?” Misterul acestei conviețuiri muzicale se lasă cu greu descifrat, mai ales că sunt numeroase detalii, cu evoluții extrem de variate, care îl încrîpțesc și mai mult.

---

<sup>1</sup> Weaver, *The Consolidation*, pag. 8.

<sup>2</sup> Adam Carse, *The Orchestra*, (Max Parrish & Co. Limited, London, 1949), pag. 14.

## Ansamblurile pre-orchestrale în Renaștere (secolul XVI – a doua jumătate a secolului XVII)

• În Italia, încă de la începutul secolului al XVI-lea, apăruseră ansambluri denumite *concerti* și *consorti* (rom. consorții), cu număr variabil de instrumente de diferite mărimi aparținând aceleiași familii de instrumente (consorții de viole și mai târziu de viori, consorții de *blockflötte*, oboae cu ancie dublă sau *bombardone*); în Anglia și Franța, grupurile asemănătoare de muzicanți, apărute ceva mai târziu, se numeau *the band* (ex. *The Royal Band*) sau *la bande* (ex. *La Grande Bande*). Aceste *consorti* erau guvernate de principiul distribuției egale a vocilor, în *consorțiile* de mici dimensiuni câte un singur instrument cânta o voce, iar în *consorțiile* mai mari, numărul instrumentelor era multiplicat egal pentru toate vocile.

• În jurul anului 1555, pentru Caterina de Medici (regină a Franței între 1547-60), mare amatoare de dans, *le maréchal* de Brissac aducea la curtea Franței un ansamblu de violoniști din Piemont, condus de **Baldassare da Belgiojoso**, cunoscut mai târziu sub franțuzescul **Balthasar de Beaujoyeux** (cca.1535-cca.1587), despre a cărui existență apar referiri în documentele curții. Cea mai importantă consemnare despre **Beaujoyeux** (descriș și ca *maître de ballet*) datează din 1581, când *la bande de violons* participase la o nuntă din familia regală și interpretase baletul *Circe ou le ballet comique de la reine* compus de **Lambert de Beaulieu** (?-1590) și **Jacques Salmon** (?). Din hrisoavele regale se află că:

„zece violoniști au intrat în sală prin cele două laturi, cinci într-o parte și tot atâtea în cealaltă, îmbrăcați în satin împodobit cu beteală aurie, împăunați și dotați cu pene de egretă; și în această ținută decorativă ei au început să cânte prima *entrée* a baletului”<sup>1</sup>.

Dar lucrul cel mai important datorat nunții regale nu este faptul că se află peste secole că zece viori organizate în cinci părți egale cântau stereofonic în două consorții, ci faptul că, pentru a perpetua memoria strălucitei producții, textul și muzica baletului (cu titlul original *Balet comique de la Royne*) au fost tipărite în 1582<sup>2</sup>, bucurându-se astăzi de un

---

<sup>1</sup> David D. Boyden, *The History of the Violin Playing from its Origins to 1761* (Oxford University Press, 2002), pag. 56.

<sup>2</sup> Boyden, *The History of the Violin Playing*, pag. 56. Conform lui David D. Boyden, o copie a primei ediții (Paris: Adrian le Roy, Robert Ballard & Mamert Patisson,

întreit titlu de întâietate: **primul balet, prima partitură tipărită păstrată integral** și, incluse în ea, două seturi de dansuri instrumentale, special destinate viorilor, socotite a fi „**cea mai timpuriu tipărită partitură cunoscută pentru vioară**”<sup>1</sup>.

- Între 1560-74, orchestra de coarde prindea contur, dovadă fiind cele treizeci și opt de viori, în număr diferit în funcție de registrul în care cântau – douăsprezece viori mari și douăsprezece viori mici, șase viole și opt violoncele –, comandate de Carol al IX-lea lui **Andrea Amati**.

- Între 1554-87, **Orlando di Lasso** (cca.1532-94) conducea *die Bayerische Hofkapelle* (*Capela curții bavareze*) și, deși în Germania secolului al XVI-lea, muzica instrumentală în general și cea pentru vioară în particular erau încă subordonate muzicii vocale, influența muzicii italiene începea să se simtă la festivitățile speciale ale curții<sup>2</sup>. Perioada este importantă pentru subiectul de față datorită însemnărilor detaliate, tipice spiritului și organizării nemțești, prin care astăzi sunt cunoscute plățile făcute violoniștilor curții de la München. Dar nu plata în sine interesează (există numeroase asemenea înregistrări făcute la diferite curți ale Europei), ci faptul că prin ele se demonstrează existența conducătorului viorilor, concertmaestrul viitorului, cu rol evident în funcționarea ansamblului. „Numărul violoniștilor varia, dar nu depășea nouă (în 1569). <Anthonj Geiger> (= Antonio Morari), un italian ca mulți alții, apare devreme în aceste liste (cel puțin din 1568) și trebuie să fi avansat rapid, devenind conducătorul viorilor (în textul tradus: *the leader of the violins*). În 1572

---

1582) se află la *British Museum*, iar partitura a fost republi-cată în colecția *Chefs-d'oeuvres classiques de l'opéra français*, prefățată de J.-B. Weckerlin (Paris, nedată [1882?]).

<sup>1</sup> Idem. pag. 56.

<sup>2</sup> Pe 22 februarie 1568 a avut loc căsătoria dintre Wilhelm al V-lea, duce de Bavaria și Renée de Lorraine; festivitățile, începute cu o zi mai devreme, au durat până pe 9 martie și au fost amănunțit descrise de Massimo Troiano (un cântăreț italian de la Curtea din München), a cărui relatare este prezentată pe larg de Charles van den Borren în “Orlande de Lassus et la musique instrumentale”, *Revue musicale*, mai 1922, pag.111-26, citat de David D. Boyden în *The History of Violin Playing*, pag.62: „Atunci (odată cu servitul celui de-al doilea fel), <Antonio Morari și tovarășii săi, cu viorile lor, câteodată și cu viole și cu diferite alte instrumente, cântă cântece franțuzești, motete cu stil rafinat și unele madrigale desăvârșite... și asta până la ultimul fel>”. Descrierea banchetului nupțial și a muzicii special compuse de Orlando di Lasso, Alessandro Striggio și Cipriano da Rore pentru fiecare fel de mâncare îndreaptă gândul, peste secole, spre *Dineul*, ultima parte din Suita pentru orchestră *Burghezul gentilom* de Richard Strauss.

salariul său era de 270 de florini, pe când ceilalți primeau 150 până la 180. În 1581 el primea 450<sup>1</sup>.”

• În 1626, Ludovic al XIII-lea înființa orchestra de coarde a curții Franței, *Les Vingt-quatre Violons du Roi* (Roy în ortografia franceză veche) sau *La Grande Bande*, devenită o bornă în istoria orchestrei. **Marin Marsenne** nota în *Traité sur l'harmonie universelle* (cartea a IV-a, pag. 177) că:

„orchestra, ca cel mai perfect dintre instrumentele la care se cântă muzică de dans și ca cea mai înaltă culme de frumusețe încântătoare și putere, a furnizat un sistem de referință mai sigur despre o nouă sonoritate, cu adevărat orchestrală; [...] orchestra era compusă din șase viori (*dessus*), șase violoncele (*basses*), patru viole cântând în registrul viorii a II-a (*haute-contres*), patru viole cântând în registrul alto (*tailles*) și patru viole cântând în registrul tenor (*quintes*). Toate cele trei instrumente amintite la sfârșit erau acordate la unison, dar cântau în registre diferite. Întărirea celor mai acute instrumente și a celor mai grave și relativa supunere a părților interne erau pași către organizarea orchestrei.”<sup>2</sup>

De asemenea, **Marin Marsenne** evidențiază un violonist, **Louis Constantin** (cca.1585-1657), membru al *Vingt-quatre Violons du Roi*, pe care îl considera unul dintre cei mai mari virtuozii ai timpului. **Constantin** era violonist în *La Chambre du Roi* încă din 1618, iar în 1624 era numit *Roy des joueurs d'instruments*; acest titlu burlesc acoperea însă un post cât se poate de serios, care-i permitea titularului să perceapă taxe pe tot teritoriul Franței de la oricine vroia să intre în această profesiune, dar care, în schimb, îl obliga să sprijine statutul breslei și să-i pedepsească pe cei ce l-ar fi încălcat<sup>3</sup>. *Les Vingt-quatre* au devenit un model de organizare și practică instrumentală și au existat la curtea Bourbonilor până în 1761.

---

<sup>1</sup> Boyden, *The History of the Violin Playing*, pag. 62. Boyden face trimitere la documentele din vol. 3 al lucrării lui Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* (Leipzig, 1895).

<sup>2</sup> Weaver, “The Consolidation”, pag. 13.

<sup>3</sup> Margaret Campbell, *The Great Violinists* (Robson Books, London, 2004), pag. 1.

## Orchestra în Baroc (de la mijlocul secolului al XVI-lea până aproximativ în anul 1740)

Istoriografia muzicală consideră **Barocul** drept perioada nașterii orchestrei simfonice ca urmare a cristalizării structurii orchestrei de coarde, proces relativ rapid la scara istoriei și caracterizat prin câteva etape de referință. De la mijlocul secolului al XVI-lea, permanenta pendulare a violoniștilor între Italia și Franța a fost motorul evoluției orchestrei sau, mai exact spus, „italienii au dezvoltat instrumentul și elementele tehnicii de cântat, dar francezii au conceput primii sonoritatea orchestrală<sup>1</sup>.” Schema acestei mișcări oglindește un exod al violoniștilor italieni spre Franța (mai târziu și spre alte capitale europene) în mai multe valuri, cu reveniri și adoptări ale practicilor muzicale perfecționate în creuzetul artistic parizian, dar și exportul noilor practici către toată Europa, atât prin violoniștii italieni, cât și prin cei francezi.

Un prim val, datorat intrării familiei Medici în casa de Valois a Franței, poate avea drept prototip importul ansamblului de violoniști italieni conduși de **Balthasar de Beaujoyeux**, citat în rândurile de mai sus. Cele zece viori amintite, de diferite mărimi, organizate în cinci părți egale alcătuiau două *consortii* așezate în capetele opuse ale sălii; nu era vorba de o orchestră, dar dublarea vocilor era un prim pas spre aceasta. Noua practică instrumentală s-a întors în Italia în muzica pentru *intermedii*<sup>2</sup>, în cea de operă (în *L'Orfeo* montat la Mantua în 1607, **Claudio Monteverdi**<sup>3</sup>, folosea „zece viori [„Dieci viole da braccio”], [...] împărțite în cea mai mare parte a operei în două ansambluri: cinci vizibile publicului, celelalte cinci ascunse în spatele scenei,” reunite însă în *grand finale* și cântând câte două pentru o voce<sup>4</sup>) și în muzica festivă sau de dans ocazională (o notă manuscris de la

---

<sup>1</sup> Weaver, “The Consolidation”, pag. 10.

<sup>2</sup> *Intermedii*: momente de legătură; practica teatrală florentină din sec. al XVI-lea prevedea ca înainte, după și între actele unei piese, să existe niște momente de legătură cu cântece, muzică instrumentală, decoruri spectaculoase, costume și efecte teatrale.

<sup>3</sup> Claudio Monteverdi (1567-1643): compozitor, instrumentist de *viola da gamba* și cântăreț italian. Compozițiile lui, deseori considerate revoluționare, au făcut trecerea de la muzica **Renășterii** la cea a **Barocului**. Opera *Orfeo*, una dintre primele opere scrise vreodată, se cântă regulat și astăzi.

<sup>4</sup> John Spitzer; Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra, History of an Institution, 1650-1815* (Oxford University Press, 2005),, pag. 43.

începutul *Serenatei* de **Antonio Cesti**<sup>1</sup>, scrisă la Florența în 1662 cu ocazia nașterii unui nou duce de Medici, specifică: „*Sinfonia* ar trebui să fie cântată dublând în felul ansamblurilor din Franța [*raddopiate all'uso de concerti di Francia*], după cum urmează: șase viori, patru viole alto, patru viole tenor, patru viori bas, o violă contrabas, o spinetă mică, o spinetă mare, o teorbă și o lăută.”<sup>2</sup> Franța, la rândul ei, începea să exporte violoniști. Exemplul celor *Vingts-quatre Violons du Roi* era urmat la multe curți europene. La curtea engleză sub Charles I (1625-49), influența franceză era puternic exercitată de o întreagă pleiadă de violoniști (**Adam Vallet**, **Sebastian La Pierre**, **Jacques Bochan**, **Étienne [Stephen] Nau**<sup>3</sup> și **Nicholas Picart**)<sup>4</sup>. După Restaurare (1660), această influență avea să fie total eliminată și niciun muzicant străin nu va mai avea voie să ocupe vreo funcție publică<sup>5</sup>; nici chiar **Georg Friedrich Händel**, cu tot succesul său, nu a deținut poziții oficiale la curtea lui William al III-lea<sup>6</sup>. În 1638, *King's Violins* erau în număr de cincisprezece, funcționau ca un ansamblu independent și stabil, cu mai mulți instrumentiști pentru fiecare voce. La curtea de Brunswick-Wolfenbüttel, **Pierre-Françisque Caroubel**<sup>7</sup> și alți violoniști francezi aduseseră cu ei un mare repertoriu de dansuri publicate de **Michael Praetorius** în 1612 sub titlul de *Terpsichore Musarum*. Între 1647-54, regina Christine a Suediei avea la curte un ansamblu de violoniști francezi, nu mai mare însă de opt violoniști<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Antonio Cesti (1623-69): compozitor, cântăreț și organist italian; a fost muzician la curtea ducală de la Innsbruck (1652), *maestro di cappella* la Florența și la curtea papală (1660), apoi *Vice-Kapellmeister* la Viena (1666).

<sup>2</sup> Spitzer; Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, pag. 68.

<sup>3</sup> Étienne [Stephen] Nau (1600-47): violonist-compozitor francez, *leader* al *King's Violins*.

<sup>4</sup> Peter Holman, *Four and Twenty Fiddlers, The Violin at the English Court 1540-1690* (Clarendon Press, Oxford, 2002), pag. 228-30.

<sup>5</sup> *Encyclopaedia Britannica* (Cambridge University Press, 1911), 11<sup>th</sup> edition, cap. XXIV, pag. 706. **The Settlement Act** din 1701, în-afară de stabilirea succesiunii la tron a Casei de Hanovra, mai stipula că „no person born out of the kingdoms of England, Scotland, or Ireland...shall enjoy any office...either civil or military.”

<sup>6</sup> Donald Burrows, *Handel* (Oxford University Press, 1994), pag. 117-8, 122-4. Händel a ocupat pozițiile de *Music Master* pentru prințesele regale și de *Composer to the Chapel Royal*, care din punct de vedere administrativ nu erau considerate funcții guvernamentale.

<sup>7</sup> Pierre-Françisque Caroubel (?-1611): violonist-compozitor francez, cunoscut pentru muzica sa de dans, *bransles* și *galliardes*, parte publicate în antologia *Secret des muses* (Amsterdam, 1615), parte în culegerea lui Michael Praetorius *Terpsichore Musarum* (1612).

<sup>8</sup> Spitzer; Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, pag. 68.



La mijlocul secolului al XVII-lea, exponentul celui de al doilea val a fost **Jean-Baptiste Lully** (1632-87), un alt italian ajuns faimos la curtea regală a Franței, unde a condus destinele muzicii franceze în general, dar, în special, a creat la Paris *l'Orchestre de l'Opéra*, în care, pentru prima dată, se întâlneau pe aceeași listă de plată instrumente de facturi diferite (corzi, clavecin, teorbe și instrumente de suflat). Instrumentiștii nu dețineau titluri, ci mai degrabă slujbe, pe care le câștigau prin audieri sau desemnări, mai degrabă decât prin cumpărare ca la *Grande Bande*. În funcție de rolul îndeplinit, *les cordes* erau împărțite în *le petit choeur* pentru acompaniamentul cântăreților în *écits* și *airs* (îndeplinind dubla funcție de *continuo* și *concertino* cu textura muzicală pe trei voci) și *le grand choeur* pentru acompaniamentul părților corale și interpretarea muzicii scrise numai pentru orchestră (*ouvertures, ritournelles, symphonies*). *Le grand choeur*, ca orchestră de coarde cu o relativ egală distribuție de instrumente pe cinci voci (păstrată de **Lully** din tradiția **Renașterii**), dar cu o ușoară accentuare pe vocile extreme, avea să fie modelul urmat de primele orchestre baroce germane. Asemănarea cu viitorul *concerto grosso* italian era doar aparentă, divizarea nefiind rodul unui principiu de dialectică muzicală, ci al adaptării sonorității orchestrale la muzica vocală sau la cea de dans. *L'Orchestre de l'Opéra* a fost **prima mare orchestră**,<sup>1</sup> integrată, fixă, sub o singură administrație și o singură conducere (violinist-compozitor-dirijor).

Pasul următor, de răspuns, a fost perioada **Arcangelo Corelli** (1653-1713). **Corelli** a generat un adevărat fenomen; el nu a fost doar violonistul virtuoz și compozitorul de mare faimă cunoscut în toată Europa, ci și factorul activității orchestrale: recruta instrumentiștii, organiza transportul lor, le plătea salariile, făcea repetițiile și conducea concertele. „**Orchestra lui Corelli**” era bazată în proporție copleșitoare pe corzi și nu includea instrumente cu claviatură. Rareori și pentru efecte speciale erau invitați tromboni sau trompete, iar flauții și oboiele au fost folosite numai spre sfârșitul perioadei **Corelli** (1704-9). Nu era vorba despre o orchestră fixă, ci de una variabilă în funcție de muzica ce trebuia interpretată. Numărul muzicienilor putea fi de numai zece cordari<sup>2</sup> sau putea ajunge până

<sup>1</sup> Între 1680-1704 a fost cea mai mare orchestră fixă din Europa cu patruzeci și doi de instrumentiști și un *battueur de mesure*.

<sup>2</sup> În 1686, un *Te Deum* la biserica San Luigi dei Francesi a fost cântat de șase viori, patru violoni și o orgă. (Jean Lionnet, “La Musique à Saint-Louis des Français de Rome au XVII<sup>ème</sup> siècle”, în *Note d'archivio per la storia musicale*, 1985-6, pag.151, citat de Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 124).

până la șaizeci și nouă.<sup>1</sup> Indiferent de mărimea ansamblului, balanța rămânea consecventă în proporții și arăta o clară îndepărtare de idealul renascentist al distribuției egale a părților: viorile erau aproape jumătate din numărul total de instrumente, iar numărul basilor (violoncele, violoni și contrabași) oscila între o pătrime și o treime; doar proporția violelor varia semnificativ de la o pătrime din total în ansamblurile mici la o optime, a noua parte sau mai puțin în ansamblurile mari. În spatele acestei fluctuații, se întindea însă un sistem stabil și eficient de organizare, asemănător cu practicile de astăzi. În urma unei cercetări efectuate asupra efectivului orchestrei, care cântase șaisprezece reprezentații între februarie 1702-august 1705, s-a ajuns la concluzia că în jurul lui **Corelli** însuși era un „miez” permanent de unsprezece instrumentiști, căruia i se adăugau progresiv, în funcție de evenimentele la care participau, un prim grup de nouăsprezece „colaboratori permanenți”, apoi un altul de șaptesprezece „colaboratori ocazionali” și la sfârșit încă unul de zece muzicieni, care nu avuseseră decât o singură participare.<sup>2</sup> Această organizare corespundea perfect cu stilul de *concerto grosso* practicat în orchestra lui **Corelli** și era, într-un fel, imaginea în oglindă a muzicii cântate. „Miezul” orchestrei cânta partea de *concertino (solo)*, format din două viori și un violoncel,<sup>3</sup> iar restul orchestrei mari cânta *concerto grosso (ripieno)*. Grupul *concertino* cânta deseori pe un podium, restul orchestrei fiind aranjat în jurul lui pe câteva rânduri în semicerc. Soliștii din *concertino*, cât și instrumentiștii din fruntea *ripieni*-lor erau aleși dintre cei mai experimentați muzicieni și, în consecință, erau plătiți mai bine decât restul orchestraților. „La *Accademia Campidoglio*”<sup>4</sup> din 1702, de exemplu, cei mai mulți muzicieni au fost plătiți cu 1,5 scuzi. **Giuseppe Valentini** și **Paolomaria Ceva**, totuși, au primit câte 2 scuzi fiecare, **Matteo Fornari** a primit 3 scuzi; **Filippo Amadei**, violoncelistul, a fost plătit cu 9 scuzi, iar **Corelli** însuși a fost plătit cu 15 scuzi.”<sup>5</sup> Și nu întâmplător era așa, deoarece responsabilitatea maximă cădea pe umerii

---

<sup>1</sup> În 1694, o *cantata* comandată de cardinalul Ottoboni a fost cântată în grădinile palatului Ruspoli de treizeci și opt de viori, cinci viole, douăzeci și cinci de *violoni* și contrabași, o lăută. (HANS JOACHIM MARX, “Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli”, în *Analecta musicologica* 5, 1968, pag. 143; citat de SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 124).

<sup>2</sup> SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 126-30.

<sup>3</sup> Corelli cânta de regulă în *concertino* împreună cu Mateo Fornari, elevul și prietenul său, și cu Filippo Amadei, unul dintre cei mai buni violonceliști din Roma.

<sup>4</sup> **Accademia del Disegno**, ținută în fiecare primăvară pe Campidoglio, era festivitatea prin care se decernau premiile pentru arhitectură și desen, la care Corelli a cântat cu orchestra sa între 1702-9.

<sup>5</sup> Spitzer; Zaslau, *The Birth of the Orchestra*, pag. 127.

soliștilor și în special pe ai primului violonist, a cărei importanță devenise mult mai mare de când **Arcangelo Corelli** introdusese în tehnica de compoziție a vremii divizarea viorilor în două părți (vioara I și vioara a II-a), valabilă și în *concertino*. El era cel care impunea stilul interpretării și veghea la repetiții ca să fie respectat. **Charles Burney**<sup>1</sup> a consemnat mărturia directă a lui **Francesco Geminiani**,<sup>2</sup> elev al lui **Corelli** și viitor *capo d'orchestra* la Teatrul San Carlo din Neapole (1711), care spunea că fusese:

„ [...] extrem de impresionat de conducerea frumoasă [de către **Corelli**] a orchestrei sale, a cărei interpretare, de o acuratețe neobișnuită, dădea concertelor un efect uimitor atât pentru ochi, cât și pentru ureche.”

Apoi, citându-l tot pe **Geminiani**, **Burney** a dat și explicația acestei performanțe interpretative:

„**Corelli** considera esențial pentru întreaga orchestră ca arcușele lor să meargă toate exact împreună, toate sus, toate jos; astfel că la toate repetițiile sale, care precedau mereu fiecare reprezentație publică a concertelor sale, el oprea imediat orchestra dacă descoperea vreun arcuș pe dos.”<sup>3</sup>

**Corelli** a impus și consacrat rolul important al primului violonist, care devenea astfel vedeta *concerto*-ului *grosso* și, în perspectivă, deschidea drumul concertmaestrului orchestrei clasice, romantice și postromantice. Deși nu el a inventat *concerto grosso* [**Alessandro Stradella** (1639-82) și **Giuseppe Torelli** sunt creditați cu inventarea acestui gen de concert pentru orchestră de coarde, gen bazat pe principiul dialogului între două grupe instrumentale de mărimi diferite], **Corelli** i-a dovedit posibilitățile, l-a

---

<sup>1</sup> Charles Burney (1726-1814): important istoric muzical englez. Pentru a strânge date, el a făcut două călătorii: prima în 1770, ale cărei observații au apărut în *The Present State of Music in France and Italy* (1771), iar a doua în 1772, urmată de publicarea *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* (1773). Cele două lucrări sunt o sursă foarte importantă pentru istoriografia muzicală.

<sup>2</sup> Francesco Geminiani (1687-1762): violonist de renume, compozitor și teoretician al muzicii italian; a introdus viola în *concertino* alături de viori și violoncel, creând premiza apariției cvartetului de coarde. Din 1714, a trăit în Anglia, sub protecția specială a lui William Capel, al treilea Earl de Essex.

<sup>3</sup> Charles Burney, *A General History of Music* (1776, 1778-9), ed. Frank Mercer (New York: Harcourt Brace, 1935), pag. 443.

popularizat, a scris primele lucrări importante ale genului<sup>1</sup> [fără de care **Antonio Vivaldi** (1665-1720), **Georg Friedrich Händel** (1685-1759) sau **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) n-ar fi putut crea celebrele lor *concerti grossi*] și l-a impus în muzica **Barocului** drept genul emblemă, așa cum avea să fie *simfonia* pentru **Clasicism**. Greu de spus care dintre inovații a deținut întâietatea și a avut înrăurirea determinantă: organizarea orchestrei asupra tehnicii componistice sau aceasta din urmă asupra structurii mobile a orchestrei? Mai degrabă, ca și în cazul perfecționării violii (relația lutier-violonist), compozitorii și interpreții s-au influențat reciproc, iar când erau întruchipați într-una și aceeași persoană, ca în cazul lui **Arcangelo Corelli**, realizarea era cu atât mai importantă, mai organică.

„Ca și **Lully**, el și-a organizat și condus propria orchestră și a compus muzică pentru a fi cântată de acea orchestră. [...] Orchestra lui **Corelli**, ca și cea a lui **Lully**, era bazată pe o tradiție pre-existentă de ansambluri de coarde și stilul său muzical era bazat pe procedeele predecesorilor lui (**Lully** inclusiv). El a sintetizat aceste procedee într-un stil de compoziție de succes pentru ansambluri orchestrale, care, ca și stilul **Lully**, a servit ca model pentru multe generații viitoare<sup>2</sup>.” În același timp, în teatrele de operă din nordul Italiei, orchestra de coarde devenea din ce în ce mai importantă, efectivele ei diversificate se dublau<sup>3</sup>, stilul de interpretare era mai compact, compozitorii italieni, printre care și **Vivaldi**, își etichetau propriile piese compuse cu dublu punctaj, tirade și diverse ornamentații scrise cu note reale, ca fiind *alla francese*. „Schimbările stilului muzical care au avut loc între 1690 și 1730 au mărit în mare măsură rolul instrumentelor cu coarde și arcuș în opera italiană<sup>4</sup>.” Evoluția muzicii de operă din deceniile următoare va urma aceeași tendință și va confirma concluzia că „dacă baletul a fost cel care a pus sămânța orchestrei de coarde în Franța, opera și oratoriul au fost în Italia<sup>5</sup>.”

---

<sup>1</sup> Deși în toate concertele se cântau compozițiile lui, singurele lucrări existente astăzi, scrise de **Corelli** pentru orchestră, sunt celebrele op. 6: *12 concerti grossi* (8 *concerti da chiesa* și 4 *concerti da camera* pentru *concertino* de două violi și cello, *ripieno* de coarde și *continuo*), tipărite la Amsterdam în 1714, după moartea compozitorului.

<sup>2</sup> Spitzer; Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, pag. 115.

<sup>3</sup> Idem. pag. 142. În 1707, corzile de la *Teatro Ducale* din Milano erau dublate, ajungând la optsprezece violi, opt viole, trei *violoni* și trei contrabași. Numărul violilor a continuat să crească până la douăzeci și două în 1747 și treizeci în 1778.

<sup>4</sup> Idem. pag. 148.

<sup>5</sup> Weaver, “The Consolidation”, pag. 13.

Supremația celor două culturi violonistice și orchestrale avea să se manifeste în toată Europa. În Germania, apariția unui întreg curent al **Lulliștilor** a fost determinată de impresia extrem de puternică, pe care curtea de la Versailles a lăsat-o asupra prinților germani. La curțile de pe tot cuprinsul Germaniei luau ființă orchestre de *Französische Geiger* și se compunea *nach ietziger französischer Manier*<sup>1</sup>, iar muzicienii germani erau trimiși să studieze la Paris interpretarea în stil francez. O mărturie aproape anecdotică, păstrată în arhivele de la Ansbach, ilustrează cum disciplina modei franceze intrase în coliziune cu tehnica violoniștilor tradiționaliști germani, cărora pare să le fi dat dureri de cap, dar mai ales de mână dreaptă. Se spune că **Johann Sigismund Kusser** (1660-1727), un foarte tânăr *Kapell-meister*, proaspăt întors de la Paris, fusese reclamat pentru că ... repeta în stil francez în fiecare zi (!). Iată cum violonistul locului, **Johann Mayer**, se plângea în scrisoarea adresată margrafului:

„[...] tânărul **Kusser** de la Stuttgart a propus acum ca **repetițiile în stil francez să aibă loc în fiecare zi**. [...] Puțina știință pe care o am în cântatul la vioară am învățat-o la curtea vieneză de la unul dintre cei mai de seamă maeștri din lume și la un preț destul mare. Până acum Serena Dumneavoastră Înălțime a fost mulțumită de neînsemnata mea persoană, [...] dar **dacă adopt trăsătura scurtă (franceză) de arcuș**, eu va trebui să renunț la a mai cânta orice fel de solo decent – într-adevăr eu nu voi mai putea să acompaniez în biserică sau alte piese vocale<sup>2</sup>.”

Disciplina orchestrală și stilul interpretativ *à la manière de Jean-Baptiste* au fost general acceptate, iar „suite din muzica lui **Lully** și suite de dansuri franceze introduse de o uvertură în maniera sa au devenit **primul repertoriu internațional de muzică pentru orchestră**<sup>3</sup>”.

În perioada cuprinsă între anii 1685-1715, *die Hofkapellen* germane au trecut treptat de la organizarea ansamblurilor tip **Renștere** la cea de orchestră. Exemplul curții de la Versailles a determinat o adevărată

---

<sup>1</sup> De exemplu, Georg Bleyer (1647-?după 1694), muzician la curțile din Rudolstadt, Saxa-Lauenburg și Schlackenwerth (Ostrov), a scris *Lust-Music nach ietziger französischer Manier gesetzt, bestehend von unterschiedlichen Airn, Gavotten, Gagliarden, Giquen, Chansons, Allemanden, Sarabanden, Couranden ...* (Leipzig, 1670). Bleyer vizitase Parisul și intrase în contact cu muzica lui Lully.

<sup>2</sup> Curt Sachs, “Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich (1672-1686)”, *Sammelbände der IMG*, 9 (1909-10), pag. 131, citat în Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 220-1.

<sup>3</sup> Spitzer; Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, pag. 103.

întrecere între curțile princiare din Germania, nu numai în domeniul strict muzical, dar și în copierea fastului atins de curtea lui Ludovic al XIV-lea în montarea spectacolelor de balet și operă, în teatrul vorbit, în arhitectură. În general, toate transformările au urmat același tipar. Spre mijlocul secolului, cele mai importante orchestre erau cele ale curților de la Dresda, Mannheim, Berlin și Stuttgart.

• La **Dresda**, venirea la tron în 1694 a lui Friedrich August I (August der Starke)<sup>1</sup> a însemnat perioada de emulație culturală a Saxoniei<sup>2</sup>. În domeniul muzical, aplecarea suveranului către arta franceză a dus la transformarea relativ rapidă a vechii *Kapelle* într-o orchestră alcătuită după modelul francez, cu un *Streich* pe cinci voci (în total șaisprezece instrumente), cu flauți transversali, *blockflöte*, oboae și fagoți. Asimilarea stilului francez de interpretare s-a datorat angajării instrumentiștilor francezi în fruntea grupelor de viori, violoncele și suflători. Noua disciplină a determinat treptat muzicienii să părăsească practica de mânăuire a mai multor instrumente în favoarea strictei specializări pentru un singur instrument. În 1709, în fruntea orchestrei de la Dresda a fost numit **Jean Baptiste Volumier**<sup>3</sup>, care și-a petrecut acolo ultimii douăzeci de ani din viață în funcția de concertmaestru, perioadă în care l-a cunoscut și susținut pe **Johann Sebastian Bach**. Ca emisar al electorului și *Konzertmeister* al orchestrei acestuia, **Volumier** „a mers la Cremona în 1715, unde a așteptat trei luni pentru ca **Stradivari** să termine duzina de instrumente”<sup>4</sup> comandate

---

<sup>1</sup> Friedrich August I: Elector de Saxonia între 1694-1733 și Rege al Poloniei și Mare Duce al Lituaniei între 1697-1704 și din nou între 1709-33.

<sup>2</sup> Dresda augustană a avut o perioadă de maximă înflorire; era supranumită „Florența de pe Elba”. În 1708, descoperirea secretului fabricării porțelanului chinezesc a dus la apariția celebrelor manufacturi de la Meissen. În 1711 au început lucrările de construcție ale celui mai ambițios proiect arhitectural al Dresdei, *der Zwinger*, un spațiu în aer liber înconjurat de galerii și pavilioane fastuos decorate, de fântâni și arcade. Pe 3 septembrie 1719 a fost inaugurată noua operă (*der Oper am Zwinger*), cu două mii de locuri, cea mai mare sală de operă la nord de Alpi, extravagant decorată de venețianul Alessandro Mauro. Biserici celebre ca Hofkirche, Kreuzkirche și Frauenkirche au fost terminate sau ridicate de succesorul lui, până în 1751.

<sup>3</sup> Jean Baptiste Volumier [Woulmyer] (1670-1728): violonist flamand; a studiat la Paris, a fost *maître de ballet* și *Konzertmeister* la curtea de la Berlin, iar între 1709-28 *Konzertmeister* la Dresda.

<sup>4</sup> Anne Mischakoff Heiles, *Mischa Mischakoff, Journeys of a Concertmaster* (Harmonie Park Press, 2006), pag. 121.

de Friedrich August celebrului lutier<sup>1</sup>. Condușă de **Volumier**, orchestra din Dresda ajunsese la un nivel excepțional de precizie, fără îndoială ajutată de venirea în 1710 a contrabasistului **Jan Dismas Zelenka**<sup>2</sup> și, doi ani mai târziu, a violonistului **Johann Georg Pisendel**<sup>3</sup>, care avea să-i urmeze lui **Volumier** în funcția de concertmaestru. În autobiografia sa, **Johann Joachim Quantz**<sup>4</sup> a descris în cuvinte laudative, de fin observator, tabloul nivelului remarcabil atins de orchestra de la Dresda, cuvinte deseori citate de majoritatea istoricilor muzicali:

„ [...] în luna martie a anului 1716 am mers la Dresda. Aici am devenit în scurt timp conștient că simpla cântare a notelor așa cum sunt notate de compozitor era departe de a fi cel mai mare merit al unui muzician [...] *Die Hofkapelle* era deja la vremea aceea într-o condiție deosebit de prosperă. Ea se distingea deja de multe alte orchestre prin egalitatea stilului de execuție francez, introdus de concertmaestru din acel timp, **Volumier**; mai târziu, sub celălalt concertmaestru, **Herr Pisendel**, care a introdus un stil mixt, ea a dobândit o finețe a interpretării, pe care, în toate călătoriile mele de mai târziu, nu am auzit-o depășită [...] Am fost foarte uimit și zelul meu pentru continuarea studiilor muzicale s-a dublat. Vroiam să mă

---

<sup>1</sup> Idem. pag. 121. Printre aceste instrumente se afla și vioara cunoscută sub numele de vioara Adam, nume ce i se trage de la John Adam din Blackheath, care a intrat în posesia vioarei în 1715. Colecția lui Adam includea patru violi Stradivarius, toate construite în 1714; din păcate, în 1882, pierderile în afaceri l-au determinat pe Adam să se despartă de colecția sa.

<sup>2</sup> Jan Dismas Zelenka (1679-1745): compozitor baroc ceh; a fost de asemenea un virtuoz al celui mai mare membru al familiei violoncel, *il violone*, corespondentul contrabasului din familia violoncelurilor. Și-a petrecut întreaga viață artistică la curtea de la Dresda.

<sup>3</sup> Johann Georg Pisendel (1687-1755): cel mai important violonist german al timpului său, *Konzertmeister* al orchestrei din Dresda între 1728-55, pedagog al vioarei și compozitor. Vivaldi, Telemann și Albinoni i-au dedicat concerte. Influențat de muzica italiană, el însuși a compus șapte concerte și o sonată pentru vioară solo în la minor, presupusă a-l fi inspirat pe J. S. Bach în scrierea partiturilor și sonatelor sale pentru vioară solo.

<sup>4</sup> Johann Joachim Quantz (1697-1773): flautist, constructor de flaute și compozitor german; a adăugat flautului o a doua clapă și a inventat modalitatea de acordaj prin alunecare. Celebra lui metodă pentru flaut *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752) a fost în același timp un foarte cuprinzător tratat asupra muzicii timpului său.

pregătesc astfel încât și eu să pot deveni cu timpul un membru destul de bun al acestei companii excelente.”<sup>1</sup>

La dorința prințului moștenitor, viitorul Friedrich August II, mare iubitor de *opera seria* italiană, orchestra, formată din muzicieni de primă mână, începea să primească din ce în ce mai mulți instrumentiști italieni; printre ei s-a numărat și furtunosul violonist italian **Francesco Maria Veracini**.<sup>2</sup> Din păcate, șederea lui **Veracini** la Dresda (1716-22) s-a terminat brusc, căci ... „el s-a aruncat pe fereastră și și-a rupt piciorul, vătămare de care nu s-a vindecat niciodată. Se zice că aceasta s-a întâmplat din cauza umilirii lui provocate de o farsă pusă la cale de **Pisendel** pentru a-l înjosi [*sic*]<sup>3</sup>.” Una dintre politicile lui Friedrich August I a fost să-și trimită principalii muzicieni (*der Konzertmeister* **Volumier**, **Pisendel**, *der Kapellmeister* **Johann Christoph Schmidt** și **Zelenka**) în centrele muzicale importante cu scopul de a studia ultimele dezvoltări din tehnica muzicală și, în același timp, să arate nivelul ridicat al practicii muzicale de la curtea din Dresda. În acest sens, câteva călătorii au avut loc la Paris (1715), la Berlin și Veneția (1716), la Viena (1717). Vizita la Veneția avea să fie cea mai importantă pentru viitorul artistic al lui **Pisendel** și, implicit, al orchestrei pe care el avea să o conducă timp de peste un sfert de veac. În timpul acestei șederi, **Pisendel** a luat lecții de vioară cu **Antonio Vivaldi** și a devenit un fervent admirator al creației acestuia. Datorită legăturii lor, **Vivaldi** a dedicat numeroase concerte lui **Pisendel** și orchestrei sale; interpretarea lor la Dresda a dus la popularizarea muzicii „călugărului roșu” în spațiul german, muzică ce a exercitat o puternică influență asupra compozitorilor saxoni (**Pisendel** însuși printre ei), dintre care cel mai important a fost **J. S. Bach**. În practica orchestrală, se pare că **Pisendel** a fost primul concertmaestru care a pus arcușe, „regula arcușului în jos” nemaifiind suficientă în contextul depărtării muzicii pentru vioară de menirea ei originală de muzică de dans și, implicit, al diversificării metrilor folosiți în compoziție. Cei doi *Konzertmeister*, **Volumier** și **Pisendel**, au

---

<sup>1</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin, 1754-78; republicată de Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1970), pag. 206. Autobiografia VIAȚA LUI J. J. QUANTZ DESCRISĂ DE EL ÎNSUȘI A APĂRUT ÎN primul volum al acestei lucrări.

<sup>2</sup> Francesco Maria Veracini (1690-1768): violonist virtuos și compozitor italian; a dus o viață de peregrinări la Londra, Dresda, Düsseldorf, Veneția, cu reveniri în Florența natală. Este cunoscut pentru numeroasele sale sonate pentru vioară și *basso continuo*.

<sup>3</sup> Henry C. Lahee: *Famous Violinists of Today and Yesterday* (The Echo Library, 2006), pag. 13.



creat „cea mai bună orchestră din Europa de la începutul secolului al XVIII-lea”, după aprecierea lui **Quantz**<sup>1</sup>.

Ca un corolar a tot ceea ce s-a afirmat mai sus despre destinul muzical al Dresdei, este instructiv de amintit că prima formațiune orchestrală din acest oraș are data de naștere **22 septembrie 1548!** Înființată de electorul Moritz al Saxoniei, actuala *Sächsische Staatskapelle Dresden* „este nu numai una dintre cele mai vechi orchestre din lume și cu cea mai bogată tradiție, dar s-ar putea să fie singura care a cântat continuu timp de mai mult de patru secole și jumătate și care în același timp a fost întotdeauna una dintre orchestrele importante de-a lungul diferitelor epoci. **Heinrich Schütz** știa deja la mijlocul secolului al XVII-lea că ‘ea va putea să strălucească mai departe și să fie prețuită ca o lumină printre capelele protestante’. **Jean-Jacques Rousseau** caracteriza orchestra drept ‘[...] cea cu cele mai echilibrate forțe și cu cel mai perfect ansamblu’. În 1823, într-unul din carnetele de conversație ale lui **Beethoven** este afirmat: ‘Se spune în general că *Dresden Hofkapelle* este cea mai bună orchestră din Europa.’ Pentru **Richard Wagner** ea era o ‘harpă miraculoasă’, iar **Richard Strauss** o numea ‘cea mai bună orchestră de operă din lume’<sup>2</sup>.”

• La **Stuttgart**, orchestra ducilor de Württemberg a fost un alt exemplu de înflorire a practicii muzicale la curțile princiere germane sub influența culturii franceze și sub imboldul spiritului de competiție culturală dintre conducătorii micilor state germane - frumoasă întrecere, curmată însă deseori de rivalitatea militară (!). Meritul a fost al lui Eberhard Ludwig (duce între 1693-1734)<sup>3</sup>, care a transformat micuțul ansamblu al curții într-unul dintre ansamblurile celebre ale Europei. Încă din 1683, la curte era angajată o orchestră de violoniști francezi, care acompania lecțiile de dans ale micuțului duce de șapte ani și ale celor două surori ale sale.<sup>4</sup> Treptat, influența străină s-a răspândit în *Hofkapelle* și a determinat divizarea clară între simplii *Hofmusiker*, care mânuiau mai multe instrumente, și mai selecții *Kammernusiker* specializați. După modelul altor curți, tinerii

<sup>1</sup> Marpurg, *Historisch-kritische Beiträge*, pag. 206.

<sup>2</sup> Prezentarea *Sächsische Staatskapelle Dresden* pe [www.bach-cantatas.com/Bio/SSKD](http://www.bach-cantatas.com/Bio/SSKD).

<sup>3</sup> Pe lângă arta muzicală, curtea de la Stuttgart i-a dat atenție și celei teatrale, angajând o trupă de actori, care să joace comedii franțuzești. De asemenea, pavilionul de vânătoare de la Ludwigsburg a fost transformat într-unul dintre cele mai mari castele din Europa, devenind reședința ducelui și a guvernului, după modelul lui Ludovic al XIV-lea și al curții sale de la Versailles.

<sup>4</sup> Samantha Kim Owens, “The Württemberg Hofkapelle, c. 1680-1721”, dizertație de doctorat la Victoria University of Wellington, 1995, pag. 15.

muzicieni talentați erau trimiși la Paris pentru a fi școliți în secretele stilului muzical francez.

Documente contemporane<sup>1</sup> arată că în 1714, *die Hofkapelle* avea o formație de bază de nouăsprezece membri: nouă viori și viole, un violoncel, o vioară bas, doi *violoni*, două oboaie, un flaut, doi corni, cărora li se adăugau la nevoie „câțiva cântăreți, un trompetist de curte și pictorul de portrete al curții” pe post de cordari<sup>2</sup>. În 1717, un alt registru completat de *Kapellmeister Theodor Schwartzkopff* (1659-1732) enumera o listă de douăzeci de instrumentiști, majoritatea cu multiplă manualitate, care corespundeau cu o structură a ansamblului de cinci viori, trei viole, un violoncel, o *viola da gamba*, o vioară bas, un *violone*, trei oboaie, doi corni, plus zece trompete, ai căror mănuiitori puteau de asemenea cânta la instrumente cu coarde<sup>3</sup>. Dar documentele din arhive nu furnizează numai asemenea date aride, ci și unele neobișnuite pentru Germania secolelor XVII-XVIII și pitorești, căci unul dintre trompetiști era... o trompetistă „din tată în fiică”, **Elisabeth Schmid**, despre care **Schwartzkopff** scria cu oarecare maliție că:

„știe cum să cânte foarte multe piese la trompetă, dar altfel nu înțelege aproape nimic despre muzică”<sup>4</sup>.

Tot în 1717, documentele rămase de la *der Oberkapellmeister Johann Georg Christian Störl* (1675-1719), violist specializat la Viena și la Roma cu **Corelli**, dezvăluie pentru prima dată că orchestra pentru *Taffelmusik* era organizată în patru viori I (!), trei viori secunde (!), două viole prime, două viole secunde, o vioară bas, o *viola da gamba*, un *violone*, plus două oboaie, doi corni și un fagot<sup>5</sup>. Cel puțin în privința viorilor se ajunsese la împărțirea standard încetățenită de **Corelli**. În ciuda sușurilor și coborâșurilor istorice, orchestra curții de Württemberg avea să existe și să se dezvolte de-a lungul întregului secol XVIII. „Muzica modernă cerea ansambluri din ce în ce mai mari și cum *Kapelle*-le vecinilor săi creșteau ca să satisfacă cererea, Eberhard Ludwig a simțit că nu avea altă alegere decât

---

<sup>1</sup> Arhivele bibliotecii Universității din Rostock (Universitätsbibliothek) sunt depozitarele documentelor de la curtea de Württemberg, care au stat la baza cercetării Samantha Kim Owens pentru teza ei de doctorat “The Württemberg Hofkapelle, c.1680-1721” (1995).

<sup>2</sup> Owens, “The Württemberg Hofkapelle”, pag. 443.

<sup>3</sup> Idem. pag. 462.

<sup>4</sup> Idem. pag. 467.

<sup>5</sup> Owens, “The Württemberg Hofkapelle”, pag. 296.

să-și mărească orchestra. În 1731, pe lista de plată erau peste treizeci de instrumentiști<sup>1</sup>.” O orchestră puțin ciudată ca alcătuire (zece viori, un violoncel, o *viola da gamba*, un *violone*, **cinci** oboae, un flaut, un fagot, doi corni, **sapte** trompete, o tobă),<sup>2</sup> dar cu siguranță impunătoare!

• La **Darmstadt**, Ernst Ludwig (*Landgraf* de Hesse-Darmstadt între 1688-1739)<sup>3</sup>, francofil și muzician (cânta la *viola da gamba* și compunea suite instrumentale), a modernizat *die Kapelle* adăugând violoniști și instrumente de suflat franțuzești. O pleiadă de violoniști francezi – **J. B. Tayault, P. F. Demoll, F. J. Étienne, F. Dubois** – erau angajați ca maeștri de balet, cântau în orchestra curții<sup>4</sup> și, după cutuma timpului, când dansurile erau incorporate în opere italiene, conduceau ansamblul și deseori compuneau muzica pentru balet. În 1709, când **Christoph Graupner**<sup>5</sup> devenea *Kapellmeister* pentru o jumătate de secol [*sic*], orchestra avea deja douăzeci și doi de muzicieni și efectivul ei avea să fluctueze între douăzeci și patruzeci de instrumentiști de-a lungul înregului secol XVIII, indiferent de crizele financiare pe care avea să le traverseze curtea de la Darmstadt. Cert este că și la Darmstadt, noile reguli de compoziție muzicală au determinat o reconfigurare a orchestrei cu numărul cordarilor crescut atât cât să fie câțiva instrumentiști pentru fiecare voce și cu viorile dublate mai mult decât celelalte corzi.

• **Londra** muzicală a fost și ea tributară „invaziei” muzicanților italieni și francezi. Dar ea se poate lăuda cu faptul de a fi fost martorul organizării primelor forme de practicare a muzicii pentru un public plătit și, implicit, a primelor „săli de concert”. „Concertul public” - afirmă **Peter Holman** - „a fost o invenție englezească”<sup>6</sup>, care se desfășura în decorul caselor particulare sau, deseori, în taverne. Prima apariție consemnată a unui asemenea eveniment a fost cel de la *the Mitre Tavern* din

<sup>1</sup> Spitzer; Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, pag. 251.

<sup>2</sup> Josef Sittard, *Zur Geschichte des Musik und des Theaters am württembergischen Hofe* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1891; republicată în 1970), pag. 123.

<sup>3</sup> La curtea de la Darmstadt a fost angajată o trupă de teatru franceză; arhitectul francez Louis Rémy de la Fosse a fost adus să construiască un pavilion de vânătoare, să facă planuri pentru un nou palat-reședință și să transforme școala de călărie într-o sală de operă.

<sup>4</sup> Joanna Cobb Biermann, *Christoph Graupner, Hofkapellmeister in Darmstadt 1709-1760* (Mainz: Schott, 1987), pag. 62.

<sup>5</sup> Christoph Graupner (1683-1760): clavecinist-compozitor baroc german; între 1709-60, *Kapellmeister* al *Darmstadt Kapelle*.

<sup>6</sup> Peter Holman, “The British Isles: Private and Public Music”, în *Companion to Baroque Music*, ed. Julie Ann Sadie (New York: Schirmer, 1990), pag. 266.

Londra, în 1664<sup>1</sup>. Primii care au perfecționat această „invenție” prin introducerea sistemului de concerte în abonament (*subscription series*) au fost **John Banister** (1624/5-1679) și **Thomas Britton** (1644-1714).

**John Banister** era din 1663 *leader* al *King's Band* „dar a căzut în dizgrație când s-a descoperit că a deturnat fonduri încredințate lui pentru plata salariilor muzicienilor.”<sup>2</sup> Cum în anii '60 cântase la *the Mitre Tavern*, iar încurcăturile financiare îl presau, **Banister** a devenit inventiv în câștigarea banilor: primele sale concerte au început la sfârșitul anului 1672 „în casa sa din *White Friars* (n.n. numită și *the Musick School*) de pe *Fleet Street*, pe locul unde se afla *the Guildhall School of Music and Drama*<sup>3</sup> până să fie mutată la *Barbican*<sup>4</sup>.” Într-unul din manuscrisele lui **Roger North**<sup>5</sup> există o descriere succintă, dar clarificatoare, a primelor concerte organizate de **John Banister**:

„El a făcut rost de o sală mare în Whitefriars [...] și a înălțat o lojă mare pentru muzicieni, a cărei simplitate sărăcăcioasă cerea să fie acoperită cu draperii. Camera era împrejmuțată cu scaune și măsuțe ca de cârciumă; prețul era de un șiling și cereai ce-ți plăcea. Muzica era foarte bună pentru că **Banister** a găsit mijloace să aducă cele mai

---

<sup>1</sup> Europa a exportat practica de concert public și în Lumea Nouă: primul concert cunoscut în America de Nord a avut loc la Boston, în 1731, fiind anunțat în „The Boston Weekly News Letters” din 16-23 decembrie 1731 și urmat foarte curând de concerte la Charleston și Philadelphia; conform lui Oscar George Theodore Sonneck, *Early Concert-Life in America (1731-1800)*, (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907), pag. 250; carte digitalizată de BiblioBazaar, LLC, 2008. [www.bibliobazaar.com](http://www.bibliobazaar.com)

<sup>2</sup> Campbell, *The Great Violinists*, pag. 2.

<sup>3</sup> Primul sediu al *Guildhall School of Music and Drama* a avut o existență de peste o sută de ani (1880-1982).

<sup>4</sup> Campbell, *The Great Violinists*, pag. 2.

<sup>5</sup> Roger North (1651-1734): avocat, politician și scriitor englez. În *Notes of me*, North scrie că cele două pasiuni ale sale sunt matematica și muzica. În privința celei din urmă, North o tratează în scrierile sale atât ca știință, cât și ca artă. El este considerat a fi fost inovator în încercările sale de a înțelege producerea sunetului la instrumentele de suflat, în elaborarea unei „fizici a frumuseții”, în dezvoltarea unei „teorii a armoniei despre acordurile individuale care funcționează în relație cu o rădăcină a acordului și în cadrul unei tonalități”, în teoria sa cu privire la originile și istoria muzicii. De asemenea, teoria muzicii lui North este importantă pentru că reflectă înțelegerea lui a operațiilor simțului percepției și a rolului memoriei în acestea. Eseurile sale despre mecanică, aer, senzații și despre procesele de predare și învățare fac parte din tentativele lui de a înțelege atât producerea sunetului, cât și receptarea lui. [www.oxforddnb.com](http://www.oxforddnb.com)

bune mâini din oraș și să vină cele mai bune voci să cânte acolo, și nu duceau lipsă de o diversitate a stărilor sufletești pentru că **Banister** însuși (inter alia) făcea minuni cântând de la *flageolet*<sup>1</sup> până la bas, iar cei câțiva maeștri interpreți își cântau *solo*-urile. Toate acestea au continuat o iarnă întreagă și nu-mi mai amintesc altceva<sup>2</sup>.”

**Thomas Britton**, negustor de mangal, colecționar de cărți și muzicant amator (cânta din voce, la *viola da gamba* și *blockflöte*), a inaugurat în 1678 *the Clerkenwell concerts*, numite astfel după locul în care erau ținute: casa lui din cartierul Clerkenwell.<sup>3</sup> „Concertele lui **Britton** aveau loc într-o încăpere lungă și îngustă de deasupra magaziei sale de cărbune, cu un tavan atât de scund încât ‘un om înalt abia ar fi putut să stea drept în ea’ (Hawkins, pag. 790), la care ajungeai pe o scară exterioară abruptă, și [concertele] atrăgeau oamenii bogați și celebri în aceste împrejurimi lipsite de farmec, la început prin noutatea lor, apoi probabil printr-un adevărat cult. Este mai mult decât evident că **Britton** dădea aceste concerte ‘pentru propria lui plăcere și pentru a nobilimii & co. gratis,’ mai degrabă decât să ceară plata unui abonament, astfel că ‘mulți străini distinși’ le-au frecventat din când în când, tocmai ‘pentru această extravagantă’ (idem.). Faimoasa frumusețe, ducesa de Queensberry, este o altă persoană cunoscută să fi urcat treptele ca o scară de cățarat de la casa lui **Britton** [...] nu mai înaltă decât pipa unui canar [...] cu fereastra sălii sale de ceremonii [...] cu foarte puțin mai mare decât cepul unui butoiaș.’ (Ward, pag. 299-306)”<sup>4</sup> Concertele săptămânale ale lui **Thomas Britton** au constituit cea mai lungă serie de concerte (1678-1714) dintre cele ce au animat Londra sfârșitului de veac XVII, dar și una din cele mai importante.

<sup>1</sup> *Flageolet*: instrument muzical de suflat, asemănător *blockflöte*-lui, făcut din lemn, cu patru găuri pe față și două pe spate, cu ambitus în registrul acut, la care se cântă suflând prin muștiuc; inventarea lui (1581) este atribuită lui *Sieur de Juvigny*, iar perfecționarea lui *William Bainbridge* (în jurul anului 1805), care i-a adăugat două găuri (*English flageolet*) și a realizat apoi *flageolet*-ul dublu și triplu. Au cântat la *flageolet* și au scris pentru el *Purcell*, *Bach* și *Händel*. În secolul al XIX-lea a fost înlocuit în orchestră cu flautul *piccolo*, iar acum este complet uitat.

<sup>2</sup> Citat din manuscrisele lui *Roger North* aflate în Biblioteca Catedralei din Hereford ((Hereford Cathedral Library, MS R II xlii)) [www.oxforddnb.com](http://www.oxforddnb.com)

<sup>3</sup> *Michael Carter*, *The Vauxhall Gardens Revisited*, [michael.carter@eku.edu](mailto:michael.carter@eku.edu)

<sup>4</sup> *Douglas A. Reid*, “*Thomas Britton*”, *Oxford Dictionary of National Biography*. Citatele sunt din: *J. Hawkins*, *A general history of the science and practice of music*, 2 (1776), republicată (1963); *E. Ward*, *A compleat and humorous account of all the remarkable clubs in the Cities of London and Westminster* (1745). [www.oxforddnb.com](http://www.oxforddnb.com)

Concertele lor presupuneau organizarea unor evenimente, în care câțiva instrumentiști se adunau *in concert* și cântau pentru un public, care plătea pentru plăcerea de a asculta; încă nu se putea vorbi de concertele unei orchestre constituite. Înainte de 1730 este consemnată apariția unei societăți mixte de amatori și profesioniști, *Castle Concerts*, ai cărei membri se adunau în fiecare miercuri seară și plăteau un abonament (două guinee pe an) pentru plăcerea de a cânta [*sic*].<sup>1</sup> De altfel, în timpul primei jumătăți a secolului al XVIII-lea, numeroase asemenea societăți muzicale dădeau concerte la „*the Swan Tavern, the Ship Tavern, the Union Coffee House, the King's Arms Tavern, the Devil Tavern* și în alte locuri publice, cele mai multe dintre ele procurându-le plăcere 'nobililor interpreți' ('*gentleman performers*')<sup>2</sup>.” Nu este greu de imaginat că în asemenea „locuri publice” plăcerea imaterială a muzicii era însoțită și de plăcerea mai pământească a unui păhărel! Cam în aceeași perioadă, se pare că au luat ființă primele *subscription series* susținute de o orchestră stabilă de profesioniști la *Hickford's Rooms*; mai târziu li s-au alăturat concertele de la *Great Rooms* din *Dean Street*, al căror *leader* era omnipezentul **Felice Giardini**<sup>3</sup>.

O privire de ansamblu asupra scenei muzicale baroce evidențiază faptul că, deși în ultimele decade ale secolului al XVII-lea stilul francez a dominat muzica de curte, odată trecut pragul secolului al XVIII-lea, popularitatea muzicii italiene, în special a celei de operă, a început să crească, iar teritoriul german a devenit treptat locul de sinteză al celor două

---

<sup>1</sup> Spitzer; Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, pag. 285.

<sup>2</sup> Reid, “Thomas Britton”, pag. 286. Astăzi par ușor ridicole locurile în care înaintașii celebrelor orchestre londoneze practicau muzica: Taverna lebedei, Taverna corăbiei, Cafeneaua Uniunii, Taverna armelor regelui, Taverna diavolului.

<sup>3</sup> Felice Giardini (1716-96): violonist-compozitor italian, elev la Milano al lui Giuseppe Paladini pentru cânt, compoziție și clavecin, apoi la Torino al lui G. B. Somis pentru vioară. În 1751, împreună cu oboistul Thomas Vincent, a inițiat primele sale *subscription series*, cele de la *Great Rooms*; în 1755 a devenit *leader* al orchestrei Operei italiene de la *King's Theatre*, introducând „o disciplină nouă și un nou stil de a cânta” (C. Burney), care s-a răspândit în toată țara. A participat la *Bach-Abel concerts*, iar între 1770-6 a condus în provincie orchestra Festivalului celor trei coruri (*The Three Choirs Festival*). Poate cel mai vechi festival din Anglia, înființat în jurul anului 1715, *The Three Choirs Festival* era organizat în și cu aportul corurilor din catedralele de la Hereford, Gloucester și Worcester, reședințele Celor Trei Comitate (*The Three Counties*); festivalul se desfășoară și astăzi, an de an, în luna august. Între 1774-9, Felice Giardini a fost deseori *leader* al orchestrei de la *Pantheon Concerts* din Oxford Street, iar în stagiunile 1776-7 și 1782-3 a revenit ca *leader* la *King's Theatre*. La Londra, Giardini a fost un profesor foarte apreciat; el organiza în casa sa concerte de dimineață (*morning concerts*) pentru elevii săi violoniști, cântăreți și claveciniști. [www.oxforddnb.com](http://www.oxforddnb.com)

culturi muzicale, sinteză materializată prin nașterea orchestrei între anii 1685-1715, în contextul culturii de curte germane. După această dată se poate vorbi de un al treilea val de „invazie” a Europei de către violoniștii italieni pe tot parcursul secolului al XVIII-lea, de data aceasta prin opera lui **Antonio Vivaldi** și prin generațiile de virtuozii educați întâi de **Corelli** și **Torelli**, iar mai târziu de **Giovanni Battista Somis**<sup>1</sup> și **Giuseppe Tartini**<sup>2</sup>, apoi de **Gaetano Pugnani**<sup>3</sup> și **Giovanni Battista Viotti**<sup>4</sup>. **Francesco Geminiani**, **Francesco Maria Veracini**, **Giuseppe Antonio Brescianello**, **Pietro Antonio Locatelli**, **Carlo Tassarini**,<sup>5</sup> **Pietro** și **Prospero**

---

<sup>1</sup> Giovanni Battista Somis (1686-1763): violonist, pedagog și compozitor baroc italian; elev al lui Corelli între 1703-6/7 (se pare că și al lui Vivaldi). În 1707 a devenit *capo di violino* și *maestro di capella* la curtea ducală de la Torino, posturi pe care le-a deținut până la sfârșitul vieții. Somis a format un stil de interpretare strălucitor și emoționant, determinând un pas înainte în arta cântului la vioară. A fost profesorul renumiților Jean-Marie Leclair *l'aîné*, L.-G. Guillemin, G. P. Ghignone, Felice Giardini, Carlo Francesco Chabran (Chiabrano) și Gaetano Pugnani, realizând o legătură între școlile clasice din Italia și Franța.

<sup>2</sup> La *Scuola delle Nazioni*, înființată în 1728 la Padova, Tartini a adunat elevi din toată Europa și mulți dintre ei au ajuns printre cei mai faimoși interpreți ai secolului al XVIII-lea: Pasqualino, Carminati, Bini, Lombardini, Ferrari, Capuzzi, Girolamo Asconio Giustiniani, Graun, La Houssaye, Manfredi, Naumann și Holzbogen. Pietro Nardini i-a fost cel mai apropiat prieten și discipol.

<sup>3</sup> Gaetano Pugnani (1731-98): violonist virtuoz și compozitor italian; elev al lui Somis și Tartini. De la vârsta de zece ani a cântat neoficial la vioara a doua a orchestrei Teatrului Regio din Torino, iar în 1763 a fost numit violonist principal al acestei partide. În 1754 a cântat cu succes la Paris în *Concert spirituel* și ca *premier violon* la *Opéra*. În 1767-9 a fost *leader* al orchestrei de la *King's Theatre*, la invitația lui J. C. Bach. În 1770 a devenit *primo violino* al Capelei regale din Torino, iar în 1776 *maestro di capella*. Cântatul său puternic, cu presiune mai mare pe arcuș, l-a determinat să folosească un arcuș mai drept și mai lung și corzi mai groase. Între 1780-2 a făcut un lung turneu în Elveția, la Dresda, Varșovia și Sankt Petersburg alături de cel mai strălucit elev al său, Giovanni Battista Viotti.

<sup>4</sup> Prin elevii săi Pierre Rode, Pierre Baillot și Rodolphe Kreutzer, Viotti este considerat fondatorul școlii de vioară franceze a secolului al XIX-lea. De asemenea, i-a fost profesor lui August Duranowski, care la rândul său a exercitat o importantă influență asupra lui Paganini.

<sup>5</sup> Carlo Tassarini (cca.1690-1766): violonist virtuoz, compozitor de muzică pentru coarde; a debutat în 1720 la Veneția ca violonist la San Marco, apoi a servit la curtea cardinalului Wolfgang Schrattenbach de la Brno și Roma (1735-42). În 1743 a cântat în Franța, în 1747 în Țările de Jos și s-a stabilit la Amsterdam în 1761.

**Castrucci**<sup>1</sup>, **Carlo Zuccari**<sup>2</sup> sunt tot atâtea exemple de eminenți violoniști, care au avut o mare influență asupra violonisticii europene din secolul al XVIII-lea și, implicit, asupra creșterii gradului de virtuozitate la nivelul orchestrei. În strânsă legătură cu acest proces, se constată că o condiție de a accede la o funcție de *Kapellmeister* sau de *Konzertmeister* era aceea de a fi studiat fie în Franța, fie în Italia sau cu maeștri italieni oriunde aceștia s-ar fi aflat. Exemplele orchestrelor renumite de la curțile de la Dresda și Stuttgart, conduse de cordari pe perioade lungi de timp, demonstrează rolul educativ decisiv, pe care îl aveau *der Kapellmeister* și/sau *der Konzertmeister* asupra ansamblului prin exemplul personal și prin buna cunoaștere a particularităților *Streich*-ului. Spre mijlocul secolului, când **Barocul** își va fi epuizat forța, viața muzicală germană avea să preia conducerea în procesul de desăvârșire a muzicii instrumentale și de perfecționare a orchestrei, care, odată cu apariția simfonismului, va deveni vectorul determinant în dezvoltarea noilor forme și genuri muzicale specifice **Clasicismului**.

În ultima parte a **Barocului**, organizarea orchestrei de coarde se stabilizează la patru părți: vioara I, vioara a II-a, viola și violoncelul împreună cu contrabasul cântând linia basului în octave. De asemenea, *Streich*-ul era primul element al orchestrei, care devenea un grup de instrumente coerent și standardizat. Construcția instrumentelor din familia viorii (vioara, viola, violoncelul) atinsese perfecțiunea la cumpăna dintre secolele XVII-XVIII, oferind muzicanților stabilitate în acordaj, sonoritate puternică și noi posibilități expresive. Nu același lucru era valabil pentru instrumentele de suflat, ale căror uriașe probleme de acordaj aveau să dureze până la începutul secolului al XIX-lea. De aceea și în cele mai performante orchestre ale timpului, corzile și suflătorii cântau rareori împreună, mai mult alternativ. „Relatarea sărbătoririi din Piazza di Spagna pentru Ludovic al XIV-lea, unde trompetele erau plasate pe vârful acoperișurilor și cântau înaintea orchestrei mai degrabă decât cu ea, sugerează că trompetele, chiar și când erau prezente la un eveniment, nu cântau neapărat în *sinfonia*

---

<sup>1</sup> Pietro (1679-1752) și Prospero (?- 1760) Castrucci: violoniști-compozitori italieni, rezidenți la Londra. Pietro, elev al lui Corelli, a fost timp de mai bine de 22 de ani *leader* al orchestrei de operă a lui Händel.

<sup>2</sup> Carlo Zuccari (1704-92): violonist-compozitor italian, personalitate specială de muzician/om de știință pasionat de armonie și acustică. În 1723 a fost la Viena în suita contelui Pertusati, apoi a petrecut 4 ani la Olmütz. În 1736 a înființat la Milano o școală și din 1750, tot la Milano, timp de aproape 30 de ani, a fost *primo violino* al orchestrei lui Sammartini. Între 1760-5 a publicat la Londra mai multe lucrări, printre care 6 trio sonate în stil Corelli și *The True Method of Playing an Adagio* (culegere de 12 *Adagio*-uri, în două versiuni, prima fără ornamente, cealaltă cu ornamente).



orchestrală sau în concerte.”<sup>1</sup> Instrumentele de suflat erau folosite conform simbolisticii lor consacrate: trompetele și tobele cântau muzică militară în ocaziile festive din biserici, în oratorii și în marile celebrări în aer liber, cornii însoțeau scenele de vânătoare, oboaiile evocau scene pastorale, flautii erau asociați tablourilor rustice. Începând cu anul 1715, considerat a fi anul desăvârșirii procesului de formare a orchestrelor germane, acestea aveau de regulă în componența lor flautul, oboiul și o pereche de corni, cărora li se alătura sau nu fagotul. Trompetele, nelipsite și în număr disproporționat de mare, făceau de cele mai multe ori parte din ansamblurile pentru ceremoniile speciale ale curții, dar se alăturau uneori orchestrei, în funcție de muzica interpretată. Îmbunătățirea capacității instrumentelor de suflat de a se acorda la nivelul viorilor era un deziderat, a cărui împlinire avea să aibă ca efect evoluția spre orchestra clasică, în care suflători și cordari să-și îndeplinească vocile permanente.

Privind retrospectiv cei 100 de ani ai **Barocului**, spectacolul nașterii orchestrei s-a petrecut exclusiv pe marea scenă apusean-europeană a culturii de la curțile regale, nobiliare și bisericesti. Practicarea muzicii ca mijloc de distracție elevată, de divertisment, era un lux pe care numai cei foarte bogați și-l puteau permite. Condiția muzicianului era cea de slujbaş în angrenajul gospodăriei senioriale, purta livrea, avea îndatoriri multiple (uneori extra muzicale), clar stabilite prin contracte ce nu puteau fi încălcate și care, uneori, erau destul de greu de desfăcut. **Jean-Baptiste Lully** a fost legat toată viața de familia regală franceză: sosit în Franța la vârsta de 14 ani (!) ca profesor particular (!) al verișoarei lui Ludovic al XIV-lea, **Lully** a fost onorat în 1653 cu funcția de *Compositeur de la musique instrumentale* și în 1661 cu cea de *Surintendant de la musique* al curții. **Arcangelo Corelli**, după o perioadă scurtă de liber profesionist, a sfârșit prin a intra sub patronaj aristocratic: în 1679 a intrat în serviciul reginei Christine a Suediei<sup>2</sup>, anul 1688 îl găsește pe lista celor din *famiglia dalla casa* cardinalului Benedetto Pamphili, nepot al papei Innocent al X-lea și remarcabil mecena muzical al timpului, iar din 1690 până la moarte (1713) a fost membru al casei cardinalului Pietro Ottoboni. **Johann Sebastian Bach** a fost angajat al curților ducale de la Weimar și Cöthen, ajungând apoi

---

<sup>1</sup> Spitzer; Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, pag. 126.

<sup>2</sup> Regina Christine a Suediei (1629-89): a domnit între 1644-54, când a renunțat la tron pentru a se converti la catolicism. Din 1655 a trăit majoritatea timpului la Roma fiind un mecena generos și foarte cultivat. Corelli i-a dedicat Trio sonatele op. 1, publicate în 1681. Din 1659, regina Christine a locuit în *Palazzo Riario*, al cărui teatru l-a reconstruit în 1671; sub numele de *Teatro Tordinona*, acesta a devenit primul teatru de operă public din Roma.

*Kantor* la *Thomaskirche* din Leipzig sub oblăduirea bisericii. **Georg Friedrich Händel** și-a început cariera în 1704 ca tânăr violonist și clavecinist în orchestra operei din Hamburg, dar, după câțiva ani petrecuți sub protecția familiei de Medici în Italia (1706-9), șansa l-a proiectat în 1710 *Kapellmeister* la curtea electorului de Hanovra, viitorul rege George I al Marii Britanii și de aici, drumul Londrei, cu marile lui succese, i s-a deschis pentru toată viața. Exemplele pot fi nenumărate.