

Anda Petrovici

Cristalizarea orchestrei simfonice (III)

Orchestra în Clasicism (continuare)

(din jurul anului 1740 până spre 1815)

Ultimul deceniu al secolului al 18-lea este fără tăgadă dominat de concurența dintre *Professional Concert* și **Salomon's concerts**, ca o continuare a rivalității dintre **leader**-ii celor două orchestre și ca efect al încercării lor de înrolare sub drapelul celui mai faimos compozitor al timpului, **Joseph Haydn**.

Pe de o parte, orchestra de la *Professional Concert* era recunoscută drept cea mai bună orchestră din Londra. **Wilhelm Cramer**, pe lângă faptul că i-a fost **leader** respectat pe toată perioada existenței ei (1785-93, cu o încercare de revenire în 1799), a avut și o mare contribuție la organizarea ei. *Professional Concert* funcționa ca o cooperativă a muzicienilor, în care aceștia își împărțeau profitul la sfârșitul stagiunii și dispuneau de soarta lor în raport cu direcțiunea administrativă a teatrului. În acest context, prin intermediul jurnalului lui **Cramer** și al însemnărilor lui **Susan Burney**¹, astăzi pot fi cunoscute în amănunt încurcatele ițe ale unui

¹ **Susan Elisabeth Burney** (1755-1800): a treia fiică a lui **Charles Burney** (1726-1814), binecunoscutul istoric muzical. În salonul tatălui său, a avut șansa să cunoască pe cei mai faimoși muzicieni ai timpului. Scrisorile adresate surorii sale mai mari, Frances Burney, ea însăși celebră scriitoare, furnizează o privire remarcabilă în interiorul vieții muzicale londoneze a secolului al XVIII-lea. Având privilegiul de a participa la evenimente mai puțin accesibile publicului, așa cum erau repetițiile și adunările fără formalitate,

conflict dintre orchestra de la *King's Theatre* și direcțiune, în care **Cramer** a jucat un rol diplomatic, de mediator. Se știe că el moștenise de la **Felice Giardini** o putere foarte mare, pe care și-o exercita prin controlul atât muzical, cât și administrativ asupra orchestrei, dar că îi lipsea, ca și în capelele germane, dreptul de a angaja sau concedia. Situația neplăcută, de neconceput pentru Germania, s-a produs în decembrie 1779, când **Anthony Le Texier**¹, directorul nemuzician al Operei, a amenințat că va concedia toată orchestra. **Cramer** a fost de acord că suflătorii (cu excepția oboistului **Philip Eiffert**) erau „insuportabili” și că ar merita o tăiere de salariu, dar că, implicit, nu era vorba de toată orchestra. A fost convocată o adunare generală și, într-un zgomot „cum niciodată nu era mai mare în Camera Comunelor”, muzicanții l-au dat jos pe **Le Texier** cu strigăte de *out*.² Privit retrospectiv, ansamblul orchestral al acestei societăți de concerte este socotit a fi fost **prima orchestră independentă**, condusă după principiul auto-conducerii.³ În același timp, *Professional Concert* a încercat să-și mențină statutul elitist interzicându-le membrilor săi să cânte și în alte *subscription series*, mai ales că efectivul orchestrei coincidea deja semnificativ cu al celei de la *King's Theatre*, **Cramer** însuși fiind **leader** al ambelor orchestre.

notele lui Susan ajută la cunoașterea legăturilor dintre artiști și patronii lor, cât și dintre muzicienii amatori și cei profesioniști.

† **Anthony Le Texier** (1737-1814): actor de monolog (citea piese de teatru interpretând toate personajele, soluție adoptată pentru că starea lui socială bună nu-i permitea să fie actor profesionist) și director de teatru de origine franceză, stabilit în Anglia. Între 1778-9 și 1795-6 a fost directorul trupei de operă de la *King's Theatre*. www.oxforddnb.com

² CURTIS PRICE et al., *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London* (Oxford University Press, 1995), pag. 185-6.

³ Interesant de semnalat este faptul că astăzi, la peste două sute de ani distanță, orchestra londoneză socotită a fi cea mai bună, *London Symphony Orchestra* (LSO), este organizată de o manieră asemănătoare.

Pe de altă parte, **Johann Salomon**, violonist de certă valoare, extrem de ambițios, desprins de sub tutela lui **Cramer**, a încercat și reușit să devină independent organizând diferite alte serii de concerte.¹ Spre mijlocul anilor 1780, notorietatea lui începuse însă să scadă. Analizând această perioadă a carierei lui, muzicologul **Ian Woodfield** încearcă acum, la început de secol XXI, să schimbe părerea îndelung consacrată, conform căreia succesul lui **Salomon** în viața muzicală londoneză ar fi determinat acceptul lui **Haydn** de a veni în cele din urmă la Londra, și să acrediteze ideea că, dimpotrivă, venirea celebrului compozitor austriac i-ar fi salvat violonistului cariera în declin, întărind-o și consacrand-o.

Ideea ca **Joseph Haydn** să fie invitat la Londra dată de la începutul lui 1783, an în care lordul Abingdon încercase să-l atragă pe compozitor pentru seria sa de concerte de la *Hanover Square Rooms*. Deși a dat greș, publicitatea făcută acestui demers i-a făcut pe alții să se gândească la o nouă formulă de invitație. „[**Charles**] **Burney**, care căuta constant căi de a îmbogăți Opera italiană de la Londra, i-a sugerat lui **Gallini** posibilitatea de a-l recruta pe **Haydn** drept compozitor al casei.”² **Gallini** a îmbrățișat ideea, astfel încât toate ofertele ulterioare făcute marelui compozitor comportau atât reprezentarea unei opere, cât și organizarea unei serii de concerte; de altfel, în mai 1791, la prima sa vizită la Londra, **Haydn** avea să termine opera *L'anima del Filosofo (Orfeo ed Euridice)*, care însă nu avea să fie reprezentată din cauza mașinațiunilor de culise de la *King's*

¹ Cariera lui **J. P. Salomon** și împrejurările venirii lui **J. Haydn** la Londra constituie tema unor cercetări recente făcute de **Ian Woodfield** și publicate în monografia **Salomon and the Burneys: Private Patronage and a Public Career** (Ashgate Publishing, Ltd., 2003).

² **WOODFIELD**, **Salomon and the Burneys**, pag. 11.

Theatre.¹ Legătura dintre operă și seriile de concert devenise foarte strânsă odată cu înțelegerea dintre **Gallini** și **Cramer** de a le oferi sau, mai bine zis, de a le impune cântăreților niște contracte prin care erau obligați să cânte și în *Hanover Square*. „Acest aranjament reciproc avantajos avea unele caracteristici ale unui cartel, cu **Cramer** deținând o poziție comună de **leader** al orchestrei de operă și de impresar și **leader** al *subscription series*, și **Gallini** exercitând un influent dublu rol de impresar de operă și de proprietar al sălii de concert.”² Astfel stând lucrurile, începând cu anul 1786, tandemul **Cramer-Gallini** a întreprins numeroase diligențe pe lângă **Haydn**, dovadă stând scrisoarea din 8 aprilie 1787, în care **Haydn** îi scria editorului său londonez, **William Forster**, că speră să-l vadă personal la sfârșitul anului („*Ich verhoffe Sie zu Ende dieses Jahres selbst zu sehen.*”), plângându-i-se în același timp că nu auzise încă nimic din partea lui **Cramer** și că intenționa să accepte în loc un angajament la Neapole.³

Totuși, cum a reușit **Salomon** acolo unde cei mai importanți jucători de pe scena muzicală a Londrei au eșuat? Concluzia lui **Ian Woodfield** este puțin dezarmantă: aducerea lui **Haydn** pe scenele londoneze se datorează în egală măsură norocului, cât și unei planificări (a se citi „tras de sfori”) făcute cu pricepere. Norocul a fost că, în toamna lui 1790, **Salomon** era în Italia în căutare de cântăreți, exact atunci când moartea prințului Nikolaus Esterházy, survenită pe 28 septembrie 1790, îl elibera pe **Haydn** de ultimele

¹ KARL și IRENE GEIRINGER, *Haydn: A Creative Life in Music*, 3rd ed. (University of California Press, 1982), pag. 342-3. Premiera operei *L'anima del Filosofo*, ultima operă compusă de **Joseph Haydn**, a avut loc abia în 1951 [sic], la festivalul *Maggio Fiorentino*, cu **Maria Callas** în rolul lui Euridice.

² WOODFIELD, *Salomon and the Burneys*, pag. 16.

³ H. C. ROBBINS LONDON; DÉNES BARTHA, *Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel, 1965), pag. 163.

obligații față de familia acestuia. Cu un deosebit simț al afacerilor, **Salomon** s-a dus de îndată la Viena, s-a prezentat la ușa lui **Haydn** spunându-i simplu: „Numele meu este **Salomon**, am venit de la Londra ca să vă aduc [acolo]; vom fixa prețul mâine”¹, i-a oferit un contract uluitor și pe 15 decembrie au purces amândoi spre Londra, unde au descins în seara zilei de 31 decembrie 1790. În ceea ce privește „planificarea făcută cu pricepere”, **Ian Woodfield** o explică indirect, aruncând lumină asupra relației dintre calitățile sociale și profesionale necesare muzicienilor pentru a avea succes în Anglia secolului al XVIII-lea. „Implicația pentru muzicieni, în special pentru cei din vârful profesiei lor, era clară: *le savoir-faire* social – abilitatea de a se comporta după codul bunelor maniere în cercurile aristocratice – era cel puțin la fel de important ca priceperea tehnică sau muzicalitatea în construirea unei cariere.”² Ori, se pare că **Salomon** era o persoană extrem de plăcută, foarte bine văzută la curtea britanică. Jurnalul **Charlottei Papendiek**³, doamnă de companie a reginei Charlotte (1744-1818), redă o plăcută, deși fără îndoială idealizată, imagine a unui muzician manierat și cu mare succes în societate. „Fiind în societate, după toate relatările, ‘un interpret’ șlefuit, **Salomon** și-a atins repede ținta printre persoanele importante din clasa superioară engleză.”⁴ În ceea ce privește latura muzicală, „în cercurile lui

¹ JAMES CUTHBERT HADDEN, **Haydn** (London, 1902), e-book, Gutenberg Project, www.gutenberg.org/etext

² McVEIGH, *The Violinist in London*, pag. 1.

³ CHARLOTTE PAPENDIEK, *Court and private life in the time of Queen Charlotte; being the journals of Mrs. Papendiek, assistant keeper of the wardrobe and reader to Her Majesty*, publicate de nepoata sa, Mrs. Vernon Delves Broughton (London, 1887), vol. 2, pag. 207, 330. Alături de excelențele jurnale ale lui **Fanny Burney**, jurnalul lui **Charlotte Papendiek** (1765-1839) constituie o inestimabilă sursă de informație despre viața intimă de familie și cea artistică de la curtea engleză.

⁴ HADDEN, **Haydn**, pag. 4.

Burney, Salomon primea de obicei laude călduroase pentru muzicalitatea lui liniștită, chiar peste cântatul strălucitor și dinamic al lui **Cramer**. Când și-a făcut aprecierea definitivă asupra celor doi oameni în paginile de încheiere ale lucrării sale *General History of Music*, **Burney** a optat diplomatic pentru un ton neutru, punând în contrast ‘focul, tonul și siguranța unui **Cramer**’ cu ‘gustul, rafinamentul și entuziasmul unui **Salomon**’. Dar, în spatele tonului general pozitiv al acestor aprecieri, se întinde umbra unei critici persistente că interpretarea lui nu era suficient de dinamică în contextul conducerii orchestrei pentru a o egala pe cea a lui **Cramer**¹. Nu trebuie uitată și „semnificația alianței dintre negustorul de note muzicale **John Bland** și **Salomon** în perioada de dinaintea recrutării cu succes a lui **Haydn**”². **Bland** avea legături cu **Haydn** încă din 1782³, deținând, alături de **William Forster** și de **Longman & Broderip**, una dintre cele trei importante edituri muzicale londoneze, care se întreceau în a publica muzica lui **Haydn** și **Mozart**.

Cert și important este faptul că în timpul celor două șederi ale lui **Joseph Haydn** la Londra (1791-2 și 1794-5), omenirea s-a îmbogățit

¹ Idem. pag. 16.

² Idem. pag. 5.

³ Se pare că lui **John Bland** i se datorează titlul de *Rasirmesser Quartett* (Cvartetul *Briciul*), cu care este supranumit Cvartetul de coarde op. 55, nr. 2. O celebră anecdotă furnizează explicația: „În 1789, editorul londonez **John Bland** a călătorit la Viena în căutare de lucrări noi pentru publicare. Făcându-i o scurtă vizită lui **Haydn**, l-a găsit pe compozitor încercând să se bărbiească. ‘Mi-aș da cel mai bun cvartet pentru un brici bun!’ a exclamat el. **Bland** a alergat prompt înapoi acasă și s-a întors cu propriul brici din oțel fin englezesc. **Haydn** și-a ținut promisiunea și i-a predat ultimul cvartet de coarde (op. 55, nr. 2), care este îndeobște cunoscut ca *Rasirmesser Quartett* (Cvartetul *Briciul*).” www.anecdottage.com

cu *Simfoniile londoneze*, cunoscute și sub numele de *Simfoniile Salomon*, capodopere ale genului, care de mai bine de două sute de ani încântă, în egală măsură, publicul și interpreții:

Simfonia nr. 93 în Re major (1791)

Simfonia nr. 94 în Sol major *Surpriza* (1791)

Simfonia nr. 95 în Do minor (1791)

Simfonia nr. 96 în Do major *Miracolul* (1791)

Simfonia nr. 97 în Do major (1792)

Simfonia nr. 98 în Si \square major (1792)

Simfonia nr. 99 în Mi \square major (1793)

Simfonia nr. 100 în Sol major *Militara* (1793/1794)

Simfonia nr. 101 în Re major *Ceasul* (1793/1794)

Simfonia nr. 102 în Si \square major (1794)

Simfonia nr. 103 în Mi \square major *Lovitura de timpan (Die Paukenwirbell)*, (1795)

Simfonia nr. 104 în Re major *London* sau **Salomon** (!), (1795)

Încercările de descifrare a încrengăturii de fapte ce au dus la venirea lui **Haydn** la Londra sunt absolut necesare pentru demonstrarea rolului esențial al **concertmaestrului** în perioada clasică, acela de animator multilateral al vieții muzicale, de la interpret și compozitor, la **leader** de orchestră, impresar și educator al publicului prin promovarea celor mai noi compoziții. Din înfruntarea celor două personalități, **Wilhelm Cramer** și **Johann Peter Salomon**, cultura muzicală nu a avut decât de câștigat. Viața muzicală londoneză, suplinind eclipsa temporară a vieții muzicale franceze, a fost în acei ani locul cel mai efervescent din Europa, locul în care multe capodopere au fost auzite pentru prima oară. Ca răspuns la succesul de care **Salomon's concerts** s-au bucurat de îndată,

Professional Concert l-a invitat în 1792 pe **Ignaz Pleyel**¹, un foarte talentat compozitor, elev al lui **Haydn** (!). Deși urmărită cu mult interes de public și alimentată copios de presă, rivalitatea orchestrelor din *Hanover Square* nu a stricat relațiile dintre maestru și discipol, ci, dimpotrivă, le-a prilejuit amândurora câștiguri bănești, la care nici nu visaseră! În primăvara lui 1793, *Pofessional Concert* s-a declarat învins, iar **Salomon** și-a continuat seria până în 1794 și din nou în 1796, preluând ziua de luni (ziua de concert a foștilor rivali). Totuși, *the professors* au continuat să cânte în noua serie de concerte *Opera Concerts*, lansată în 1795 în proaspăt construita sală de concert de la *King's Theatre*; prima ei stagiiune a fost însă condusă tot de **Salomon** și, de fapt, simfoniile 102-4 au fost compuse de **Haydn** pentru această orchestră. **Salomon**, cu o reputație devenită astfel de neclintit, a fost unul dintre membrii fondatori ai *Philharmonic Society*, conducând orchestra acesteia la primul concert din 8 martie 1813. Ca și **Händel**, s-a bucurat de recunoștința englezilor, amândoi odihnindu-se veșnic în *Westminster Abbey*, sanctuarul personalităților britanice.

Competiția dintre seriile de concerte a dus la o largire semnificativă a pieței de orchestre și muzică orchestrală. „*A Musical Directory for the Year 1794*, publicat de **Joseph Doane**, înscrie pe

¹ **Ignaz Pleyel** (1757-1831): compozitor austriac, elev al lui **Johann Baptist Vanhal** și **Joseph Haydn**. Compozitor de mare succes, ale cărui lucrări uneori au fost atribuite lui **Haydn**, **Pleyel** a avut și un dezvoltat simț al afacerilor: în 1797 a înființat la Paris editura muzicală *Maison Pleyel*, care timp de patruzeci de ani a tipărit peste patru mii de lucrări și a introdus partiturile de buzunar; în 1807 a pus bazele firmei de construit pianе *Pleyel et Cie*, care funcționează și astăzi sub numele de *Les Pianos Pleyel* (*Manufacture Française des Pianos*). Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, *Pleyel et Cie* a produs prima harpă cromatică, iar la începutul secolului al XX-lea, la cererea **Wandei Landowska** a contribuit la reînvierea clavecinului. Tot lui **Pleyel** îi datorează Parisul celebra sală de concert, *la Salle Pleyel*, reconstruită în 1927 și modernizată în 2006.

listă 1333 de ‘compozitori și profesori de muzică’, marea lor majoritate trăind la Londra. Nu toți dintre ei cântau neapărat în orchestre, dar ei formau un fond comun de instrumentiști profesioniști, din care ar fi putut să fie constituite un mare număr de orchestre.”¹ Existau orchestre stabile pentru teatrele de operă, pentru concertele în abonament sau pentru *pleasure gardens* (grădini de distracții), dar și orchestre organizate *ad-hoc* pentru diferite ocazii. „Un instrumentist bun putea să-și câștige traiul cântând în mai multe orchestre, în plus dând și lecții, și, probabil, vânzând partituri sau instrumente muzicale. Lumea orchestrelor din Londra nu era un singur ansamblu de cercuri concentrice, ca în Roma lui **Corelli** cu un secol mai devreme, ci o rețea complexă cu noduri multiple și interconexiuni complicate.”² Surprinzător sau nu, instrumentiștii britanici de astăzi continuă să alerge de la o orchestră la alta, de la un colegiu la altul, de la o repetiție sau concert cameral la altul, și fac acest lucru nu atât pentru a confirma tradiționalismul britanic, ci pentru a-și asigura un nivel de viață cât mai bun, în condițiile în care salariile lor sunt mai mici comparativ cu cele ale colegilor lor din alte țări europene cu tradiție, iar pozițiile lor în orchestre, mai puțin sigure. Muzicienii britanici sunt într-o permanentă concurență, care explică randamentul lor excepțional, rezultat din raportul dintre nivelul profesional foarte ridicat și rapiditatea de însușire a unui program nou, rapiditate aproape de neconceput în ținuturile balcanice. Munca lor le-a adus recunoașterea unanimă în lumea muzicală, orchestrele insulei fiind socotite a avea *per ansamblu* standardul cel mai înalt din lume.

• **Viena** muzicală a celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea este un exemplu de sistem în tranziție, de la *Kapellen* la piața liberă. Cercetările privitoare la activitatea orchestrală din Viena

¹ SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 288.

² SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 288.

oferă câteva surprize. Prima surpriză reflectă o mișcare contrarie și complementară: declinul *Hofkapelle*-i imperiale versus înflorirea capelelor întreținute de înalta aristocrație a imperiului. La urcarea ei pe tron în 1741, împărăteasa Maria Tereza a pornit o campanie de micșorare a cheltuielilor curții și a redus numărul instrumentiștilor capelei de la cincizeci și doi în 1740, la opt în 1765 (*sic*).¹ (Iată cât de veche este practica, prin care și astăzi primele restrângeri de ordin pecuniar se aplică în domeniul cultural!) În același timp, ea a scos orchestra de operă din cadrul capelei imperiale și a dat cu chirie cele două teatre ale curții, *Burgtheater* și *Kärntnertheater*, degrevând curtea de complicații financiare și facilitând începutul unei frumoase afaceri pentru impresarii de operă.² (Și această manevră este cât se poate de actuală azi, sub numele de externalizare!) Pe de altă parte, reacția nobililor melomani a dus la apariția unei multitudini de ansambluri instrumentale, a căror „mărime și componență [...] difereau foarte mult, de la un minimal grup cameral la o orchestră mare [...] Acest grup de patroni erau aceia care dădeau vieții muzicale vieneze tonul său special”³. Numele prinților Grassalkowics, Hildburghausen,

¹ ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, “The Viennese Court Orchestra in the Time of Antonio Caldara”, în *Antonio Caldara: Essays on his Life and Times*, ed. Brian W. Pritchard (Aldershot Scholar Press, 1987), pag. 125. În timpul *Kapellmeister*-ului **Johann Joseph Fux** (1660-1741) și al *Vicekapellmeister*-ului **Antonio Caldara** (cca. 1670-1736), *die Hofkapelle* a avut în 1721 un vârf de optzeci și patru de instrumentiști, dintre care treizeci de violoniști (!).

² Se consideră că Opera de la Viena s-a născut ca instituție în 1810, odată cu separarea repertoriilor între *Hof-Burgtheater*, destinat teatrului vorbit, și *k.k. Hof-Operntheater* (Teatrul de operă al curții imperiale și regale), destinat operei și dansului. Actuala clădire a Operei din Viena a fost construită între 1861-9, când numele era tot *k.k. Hof-Operntheater*. Din 1920, când Austria a devenit republică, teatrul s-a numit *Staatsoper*, iar din 5 noiembrie 1955 a devenit *Wiener Staatsoper*, unul dintre cele mai cunoscute teatre de operă din lume.

³ BROYLES, “Ensemble Music Moves Out of the Private House”, pag. 111.

Esterházy, Kinsky, Lichnowski, Lobkowitz, Liechtenstein, Schwarzenberg, al contesei Thun sau al baronului **van Swieten** au rămas în analele istoriei muzicii legat nu numai de cel al lui **Haydn**, **Mozart** sau **Beethoven**, ci de al tuturor muzicienilor, a căror carieră au făcut-o posibilă.

A doua surpriză constă în lipsa de referințe despre membrii orchestrelor, spre deosebire de abundența informațiilor despre confrății lor de la Paris sau Londra datorate presei pariziene și celei londoneze; chiar și din scrierile lui **Burney**, **Dittersdorf**¹ sau **Mozart**,

¹ **Karl Ditters von Dittersdorf** (1739-99): violonist-compozitor clasic austriac, unul dintre rarele exemple de **prim-violonist** de orchestră de notorietate. Memoriile sale, dictate unuia dintre fiii săi pe patul de suferință până cu trei zile înaintea morții, sunt o importantă sursă de cunoaștere a vieții muzicale din marele imperiu austriac (*Lebenbeschreibung*, Leipzig, 1801; trad. de A. D. Coleridge, *The Autobiography of Karl von Dittersdorf*, London: Richard Bentley and son, 1896; e-book, www.archive.org). Încă din 1751, de la vârsta de unsprezece ani, **Ditters** intrase în orchestra prințului von Sachsen-Hildburghausen, prima orchestră înființată de un aristocrat la Viena, iar la douăzeci de ani era **prim-violonist** la *Burgtheater*, fiind foarte apreciat și la curte ca virtuoz și compozitor. A părăsit Viena, întâi pentru Oradea [*sic*], ca urmaș al lui **Michael Haydn** la curtea lui Adam Patačić, episcop de Grosswardein, și apoi la curtea contelui Philipp Gotthard von Schaffgotsch, prinț-episcop de Breslau. La Oradea, unde a lucrat între anii 1764-9, îndatoririle lui includeau pregătirea concertelor, a muzicii religioase și, de asemenea, a operelor și pieselor de teatru, în micul teatru construit la recomandarea sa. La ambele curți bisericești, pe lângă conducerea orchestrei, **Ditters** a compus enorm, fiind recunoscut drept unul dintre cei mai importanți compozitori austrieci ai timpului. Răsplătit și cointeresat de o înfloritoare situație materială (care, vai!, în ultimii ani de viață avea să-l părăsească), dublată de numirea în funcții administrative importante (*Forstmeister* [germ.: pădurar] al principatului Neisse și *Amtshauptmann* [germ.: administrator] al regiunii Freiwaldau), de acordarea titlului de „Cavaler al Pintenului de aur” (**Gluck** și **Mozart** îl dețineau de asemenea) și al unui rang nobiliar (**von Dittersdorf**), toate obținute la insistențele contelui von Schaffgotsch, **Dittersdorf** a petrecut la curtea acestuia un sfert de veac (1770-95); se pare chiar că ar fi refuzat să revină la Viena în 1774, deoarece postul

care deseori descriu viața muzicală vieneză, răzbat prea puține informații despre orchestre. Să fie de vină sistemul autocratic absolutist austriac, fie el imperial, aristocratic sau religios, prin care muzicienii, parte din gospodăria stăpânului locului, erau ținuiți prin lanțurile invizibile ale contractelor, precum iobagii erau lipiți de glie? Și atunci, în-afara virtuozilor, nimic nu merita prea multă atenție? Sau, în cazul celor douăzeci și opt de ani petrecuți de **Haydn** la curtea de Esterházy - ani în care **Haydn** a fost *Kapellmeister* cu atribuții de **Konzertmeister**, clavecinist și compozitor - faima lui de compozitor s-o fi eclipsat pe cea dintâi într-atât, încât munca lui asiduă de interpret să nu mai fi contat? În încercarea de a da un răspuns acestor întrebări, cercetările de arhivă au scos la iveală registrele contabile, în care orchestrații celor două teatre imperiale sunt înregistrați ca oricare alți slujbași; astfel, din tabelele pe trei coloane se poate afla, de exemplu, că **Herr Trani, der Konzertmeister** de la *Burgtheater*, câștigă 650 de guldeni și cântă *sehr gut*, spre deosebire de **Herr Wenzel Pichl, der Konzertmeister** de la *Kärntnertortheater*, care câștigă 400 de guldeni și cântă doar *brauchbar* (germ.: suficient).¹ Evident că fiecare dintre ei câștiga mai mult decât oricare alt membru al orchestrei, fiind urmați de ocupanții primului loc din fiecare grup de instrumente (actualii șefi de partide) și de cei doi corniști; restul muzicienilor erau plătiți cu sume mult mai mici și toți aveau un calificativ de apreciere uimitor de asemănător cu cele practicate astăzi.² De asemenea, diferențele de plată dintre membrii celor două teatre rezultau din faptul că la *Burgtheater* fuseseră în acel

de *Hofkapellmeister*, rămas vacant la moartea lui **Florian Leopold Gassmann** (1729-74), nu era suficient de bine plătit.

¹ Registrele orchestrelor de la *Burgtheater* și *Kärntnertortheater* din 1773 se află la Arhivele naționale ungare de la Budapesta; fragmentele au fost publicate în SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 423.

² Calificativele acordate astăzi membrilor Filarmonicii **George Enescu** din București sunt: foarte bine, bine, satisfăcător, nesatisfăcător.

an șase spectacole pe săptămână, față de doar patru la *Kärntnertheater*. Nimic nu scăpa birocrăției imperiale!

În-afara datelor contabile de mai sus, demnă de luat în seamă este mărturia lui **Johann Kaspar Riesbeck**¹, care, în ciuda conciziei relatării, reușește să dea o imagine foarte clară a tabloului vieții muzicale vieneze:

„Evenimentele muzicale sunt singurul lucru în care nobilimea își dovedește bunul gust. Multe case [nobiliare] au o orchestră de muzicanți pentru ele și toate evenimentele muzicale publice fac dovada că această parte a artei se bucură aici de o atenție specială. Pot fi alăturate aici patru până la cinci orchestre mari, ce toate sunt incomparabile. Numărul de virtuozii propriu-ziși este restrâns; dar, în ceea ce privește muzicienii de orchestră, cu greu s-ar putea auzi ceva mai frumos pe pământ. Am auzit deja în jur

¹ **Johann Kaspar Riesbeck** (1754-86): jurist, scriitor, actor de comedie și filozof iluminist german; adversar al clericilor (*Briefe über das Mönchswesen* - 1780) și atent observator al societății germane, **Riesbeck** este autorul celebrei lucrări *Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder zu Paris, übersetzt von K. R.* (1783). Sub forma unor preținse scrisori (71 de scrisori) adresate de un baron francez, călător în Germania, fratelui său de la Paris, **Riesbeck** a arătat pentru prima dată distanța care despărțea în ajunul Revoluției franceze **Iluminismul** francez de întârziata gândire germană; criticând dur cutumele sociale și religioase ale țării sale, cât și administrația ei politică, el i-a subliniat în egală măsură și punctele forte, în special în materie științifică, literară și filozofică, arătându-se convins de capacitatea națiunii germane de a se regenera. În esență, concluzia lui îl situează pe **Riesbeck** în rândul precursorilor naționalismului german: „Neamțul este omul destinat lumii. El se poate așeza sub oricare cer și poate înfrânge toate obstacolele naturale. Vrednicia lui este de neîntrecut. Polonia, Ungaria, Rusia, coloniile engleze și olandeze trebuie să le mulțumească mult nemților. De asemenea, principalele state europene datorează nemților o parte a **Iluminismului** lor.” Citat din HAGEN SCHULZE; SARAH HANBURY-TENISON, *The Course of German Nationalism* (Cambridge University Press, 1991), pag. 108.

de treizeci până la patruzeci de instrumente cântând împreună și toate emit un anume sunet atât de corect, curat și precis, încât ai putea crede că auzi un singur instrument supranatural. O singură trăsătură de arcuș animă toate viorile și o singură respirație toate instrumentele de suflat. Unui englez, lângă care întâmplarea a făcut să șed, i se păru o minune ca într-o întreagă operă să nu audă nu numai nicio disonanță, dar nimic din ceea ce în mod curent se petrece: vreun atac grăbit, un arcuș prea lung sau un acord prea dur sau o respirație, lucru ce se întâlnește în mod curent și în orchestrele bune. A fost entuziasmat de curățenia și corectitudinea armoniei și tocmai venea din Italia.”¹

Revenind la muzica orchestrală vieneză, o altă surpriză, ce apare în cercetarea ultimelor decade ale secolului al XVIII-lea, constă în lipsa aproape totală a concertelor publice. Prima încercare, făcută în 1771 de **Florian Leopold Gassman**, a fost înființarea *Societății artiștilor muzicieni* (*das Tonkünstlersozietät*), o societate mai degrabă caritabilă, decât o societate de concerte destinată delectării publicului; membrii orchestrei cântau gratuit, iar cele patru concerte pe an (două de Crăciun și două de Paști) erau o modalitate de strângere de fonduri pentru ajutorarea văduvelor și orfanilor muzicienilor decedați. Pentru concertul de inaugurare a societății, **Gassman** a compus oratoriul *La Betulia liberata* și se pare că oratoriul italian a fost genul cântat cu predilecție în concertele societății până spre anul 1790; printre ultimele oratorii italiene cântate la Viena și scrise pentru *Tonkünstlersozietät* se numără oratoriul *Il ritorno di Tobia* compus de **Haydn** în 1784, oratoriul mozartian *Davide*

¹ JOHANN KASPAR RIESBECK, *Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder zu Paris, übersetzt von K. R.* (1783), cap. Viena; e-book: Projekt Gutenberg – DE. <http://gutenberg.spiegel.de>

penitente (1785), *Giobbe* de **Dittersdorf** (scris în 1780, dar cântat în primă audiție abia în aprilie 1786) și *Moise în Egipt* scris în 1787 de **Leopold Anton Kozeluch** (1747-1818). Și nu întâmplător se cântau oratorii: în primul rând pentru că erau prilejuite de marile sărbători religioase și apoi pentru că ofereau posibilitatea cât mai multor muzicieni, instrumentiști și cântăreți, să participe la ele, familiile tuturor putând fi potențialii beneficiari ai fondurilor strânse. Din nou, relatarea lui **Riesbeck** este de ajutor:

„Aici se află în jur de patru sute de muzicieni ce se grupează în diverse societăți și care lucrează adeseori mulți ani împreună. Sunt obișnuiți unii cu alții și au îndeobște o conducere (direcțiune) severă. Reușesc aceasta prin exercițiul neîncetat și apoi prin hărnicia și sângele rece propriu germanilor. Într-o anume zi din an, acești patru sute de artiști dau împreună un concert în beneficiul văduvelor de muzicanți. Am fost încredințat că și atunci cele patru sute de instrumente cântă la fel de corect, limpede și curat, cum se aude și de la douăzeci sau treizeci. Cu certitudine, acest concert este unic pe pământ.”¹

Această „relatare [este] pusă la îndoială de **Eduard Hanslick**², dat fiind că lista membrilor conține doar aproximativ o sută optzeci. **Mozart**

¹ RIESBECK, *Briefe eines reisenden Franzosen*.

² **Eduard Hanslick** (1824-1904): autor german de lucrări despre muzică și viața de concert, socotit a fi fost poate cel mai influent critic muzical din secolul al XIX-lea, scriind la *Wiener Musik-Zeitung* și apoi la *Neue freie Presse*. Gustul lui **Hanslick** era conservator; în memoriile sale scria că pentru el istoria muzicii începe cu adevărat cu **Mozart** și culminează cu **Beethoven**, **Schumann** și **Brahms**. Astăzi este cunoscut în special pentru susținerea hotărâtoare a muzicii lui **Brahms** și respingerea muzicii lui **Wagner**, un episod din istoria muzicii secolului al XIX-lea supranumit „Războiul romanticilor”. De cealaltă parte se situa criticul **Richard Pohl** de la *Neue Zeitschrift für Musik*, care îi sprijinea pe compozitorii progresiști ai „Muzicii viitorului”, printre care era inclus și **Liszt**. Cadrul teoretic al criticismului lui **Hanslick** este explicat în

furnizează un rezumat mai precis și mai detaliat pentru unul din concertele din 1781. El spune că erau o sută optzeci de membri ai orchestrei, care fără îndoială includeau și cântăreții, și apoi, mai explicit, că erau patruzeci de viori, zece viole, zece contrabasuri, opt violoncele, șase fagoturi și instrumente de suflat dublate – o orchestră de cel puțin optzeci de instrumentiști (scrisorile din 24 martie și 11 aprilie 1781). Concertele aveau loc la *Kärntnertortheater*¹. Aceste mărturii întăresc și completează constatarea că, deși la Viena nu se găseau mulți virtuozii, orașul adăpostea o mare masă anonimă de muzicieni de calitate. Printre cei care au păstorit *das Tonkünstlersozietät* a fost la un moment dat și **Antonio Salieri** (1750-1825), care i-a fost președinte între 1788-95, vicepreședinte după 1795 și însărcinat cu organizarea concertelor până în 1818.

Sfârșitul **Clasicismului** muzical, teoretic situat în jurul anului 1815, reprezintă - în planul execuției muzicale - definitivarea procesului de instituționalizare a orchestrei simfonice, așa cum este ea astăzi cunoscută: un mare ansamblu instrumental, care dă concerte într-o sală special amenajată, pe o scenă încăpătoare, pentru un public numeros, plătit și socialmente divers, dornic a se deda în liniște receptării estetice a muzicii. Procesul, petrecut în diversele țări ale Europei apusene în momente istorice diferite, s-a încheiat odată cu ieșirea definitivă a practicii muzicale din casele aristocrației spre folosul noii clase dominante, burghezia. Ultimul bastion, Viena, avea să facă pasul în primele două decenii ale secolului al XIX-lea și, din codașă, avea să ajungă treptat centrul simfonismului creator și interpretativ pentru tot timpul următor. În decursul unui sfert de veac, orchestra pentru care fuseseră scrise simfoniile beethoveniene a evoluat de la

cartea sa apărută în 1854, *Vom Musikalisch-Schönen* (*Despre frumosul muzical*), care, deși începe ca un atac împotriva esteticii wagneriene, se statornicește ca un text cu greutate în domeniul criticii și esteticii muzicale.

¹ BROYLES, "Ensemble Music Moves Out", pag. 111.

prototipul orchestrei clasice la orchestra mult mai extinsă, de tip romantic, în foarte strânsă legătură cu evoluția stilului muzical. **Beethoven** nu a fost numai unul dintre cei trei mari clasici, dar și inițiatorul noii epoci a **Romantismului**. Orchestra pe care o pretindea muzica sa a fost întotdeauna mai mare, mai complexă, având resurse expresive și de culoare sporite față de ceea ce se găsea de obicei pe piața vieneză. Concertele publice în beneficiul său au fost susținute, cu excepția celor în care s-au cântat în primă audiție simfoniile a III-a și a IV-a, de orchestrele diferitelor teatre de operă, cărora li s-au adăugat numeroase întăriri cantitative, dar mai ales calitative. Legat de acest fapt, un alt aspect al organizării acestor concerte decurgea din existența lor aleatorie, în funcție de serile în care teatrul nu avea spectacole. Necesitatea organizării unei vieți muzicale ritmice și, implicit, a apariției unei orchestre simfonice stabile, capabile să dea viață noilor creații romantice complexe, a determinat înființarea la Viena, în 1812, a *Gesellschaft der Musikfreunde* (*Societatea prietenilor muzicii*)¹, al cărei impact uriaș asupra vieții muzicale vieneze, dar și universale, se manifestă până în ziua de astăzi. Activitatea societății, stabilită printr-o cartă elaborată în 1814, era îndreptată în promovarea muzicii sub toate aspectele ei: organizarea de concerte, înființarea unei orchestre - la

¹ *Gesellschaft der Musikfreunde* a fost înființată ca o asociație de melomani din rândul nobilimii și al clasei de mijloc. Printre inițiatorii cei mai importanți s-au numărat baroneasa filantroapă Fanny von Arnstein (1758-1818), frații **Ignaz** (1770-1831) și **Joseph von Sonnleithner** (1776-1835), acesta din urmă secretar general al *Hof-Burgtheater* între 1804-14 și libretist al operei *Fidelio* de **Beethoven**, compozitorul **Ignaz Franz von Mosel** (1772-1844), socotit a fi fost primul care a dirijat cu baghetă la Viena în 1812 (în afară de prințul Ludwig von Hessen în 1801), prințul Joseph Franz Lobkowitz (1722-1816). Patron al noii societăți a devenit arhiducele Rudolf (1788-1831), cel mai tânăr fiu al împăratului Leopold I, dar și prinț al bisericii, compozitor, elev (1803-4) și remarcabil patron al lui **Beethoven**, căruia acesta i-a dedicat numeroase lucrări ((op. 58, 73, 81a, 96, 97, 106, 111, 133, 134) și *Missa solemnis*, op. 123 (cu ocazia întronării lui Rudolf ca episcop de Olmütz).

început formate în mare parte din amatori, dar din 1842 o orchestră profesionistă sub numele de *Wiener Philharmoniker* -, înființarea Conservatorului din Viena (1819), constituirea corului *Wiener Singverein* (1858), construirea celebrei săli de concert *Grosser Musikvereinsaal* (1870) și strângerea, arhivarea și publicarea documentelor și compozițiilor valoroase (astăzi, *Gesellschaft der Musikfreunde* deține una dintre cele mai bogate arhive muzicale și este editorul cel mai calificat al creațiilor marilor compozitori, care au activat la Viena).

Orchestra în Romanticism și Postromantism (1815 -1900)

Un clișeu deseori folosit de istorici pentru delimitarea didactică a celor două mari curente în muzică - **Clasicismul și Romanticismul** - sună astfel: **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) a fost ultimul mare clasic și primul romantic, iar **Franz Schubert** (1797-1828) a fost primul mare romantic. Geniul lui **Beethoven** a prefigurat toată muzica viitorului și lucrările sale de după 1820 sunt lucrări vizionare, care nu numai că se înscriu perfect în noul curent, dar îl și depășesc. În ciuda datei dispariției lor foarte apropiate, diferența de o generație dintre ei a făcut ca **Schubert** să fie exponent exclusiv al noii muzici romantice caracterizate prin linii melodice mai pasionate, prin armonii cromatice mult mai bogate și chiar disonante, prin contraste dramatice de dinamică și ambitus, printr-o mare libertate a formelor și, legat de acestea, prin folosirea *leitmotiv*-ului și a temelor recurente în ciclul simfonic. Lumea sunetelor a făcut un salt uriaș în ceea ce privește expresivitatea mesajului. Una din consecințe a fost apariția școlilor naționale, ca reacție la covârșitoarea influență germană, iar o alta a fost marele pas făcut de la muzica absolută la muzica programatică, prin verigi nou create între muzică, pictură și literatură. În niciun moment nu s-a pus problema ca cea dintâi să fi fost părăsită. Nu toți

compozitorii au fost adepții muzicii cu program, dar muzica simfonică s-a îmbogățit cu trei noi genuri importante:

1. **Simfonia cu program.** Prima socotită de acest fel¹, Simfonia a VI-a *Pastorală* de **Beethoven**, este un imn închinat frumuseților naturii și hărniciei omului, construit pe două planuri: unul de descriere sonoră apropiată vizualului și un al doilea de evocare a stărilor sufletești trezite prin contemplarea naturii. Un alt exemplu, *Simfonia fantastică* de **Berlioz**, are ca program povestea unui tânăr îndrăgostit, a cărui iubită devine în visele sale o melodie (*l'idée fixe*), ce revine obsedant sub forma temei recurente în toată simfonia. Programul simfoniilor *Faust* și *Dante* de **Liszt** este indicat chiar de titlul lor.

2. **Uvertura de concert.** Spre deosebire de uvertura ce precede un spectacol de operă, uvertura de concert este o lucrare de sine stătătoare, într-o singură parte, scrisă special pentru a fi cântată în concert (**Mendelssohn-Bartholdy**: *Visul unei nopți de vară*, *Peștera lui Fingal* [*Hebridele*]; **Ceaikovski**: Uvertura op. 49 *Anul 1812*, Uvertura-fantezie *Romeo și Julieta*, Uvertura op. 76 la *Furtuna* lui Ostrovski sau Uvertura-fantezie op. 67a *Hamlet*; **Schumann**: *Ouverture*, *Scherzo und*

¹ În simfoniile lui Haydn, *Le Midi*, *Le Matin*, *Le Soir* (încheiată cu o furtună cu tunete), *Filozoful*, *Distratul*, *Simfonia Despărțirii* (sau *Simfonia Lumânării*), *Dascălul*, *Focul*, *Vânătoarea*, *Ursul*, *Simfonia Copiilor* și multe altele, tendința descriptivă nu poate fi totuși luată în serios; aluziile la un anumit subiect sunt minimale și pot fi considerate ca o concesie trecătoare la moda timpului (a se compara cu titlurile compozițiilor pentru clavecin de François Couperin – *Les Idées heureuses*, *La Diligente*, *La tendre Fanchon*, *Les Ondes*, *Les Amusements*, etc.; J. -Ph. Rameau – Suita în Re major: 1. *Les Tendres Plaintes*; 2. *Les Niais de Sologne*; 3. *Les Soupirs*; 4. *La Joyeuse*; 5. *La Follette*; 6. *L'Entretien des Muses*; 7. *Les Tourbillons*; 8. *Les Cyclopes*; 9. *Le Lardon*; 10. *La Boiteuse*; Johann Kuhnau - *Biblische Historien nebst Auslegung in sechs Sonaten*).

Finale în Mi major op. 52, *Mireasa din Messina* op. 100, *Iuliu Cezar* op. 128, *Hermann und Dorothea* op. 136).

3. **Poemul simfonic (die sinfonische Dichtung sau die Tondichtung).** **Franz Liszt** este considerat creatorul poemului simfonic, pe care l-a practicat odată cu retragerea din viața de concert. Stabilindu-se în 1848, la Weimar, în funcția de *Kapellmeister* al curții și ducând un trai liniștit în acest neobișnuit sat german, **Liszt** a intrat într-o perioadă fastă de creație simfonică deschizând prin poemul simfonic un făgaș nou de construcție a expresiei muzicale, care a dizlocat pereții ordonați ai restricțiilor clasice. Poemul este o lucrare într-o singură parte, compusă prin procedeul numit de **Liszt** transformare tematică (tema de bază este într-o continuă schimbare de expresie și caracter). **Liszt** a experimentat noua formă printr-un număr mare de poeme simfonice, primul fiind intitulat chiar simfonie: 1. *Simfonia Berg*, 2. *Tasso*, 3. *Preludiile*, 4. *Orpheus*, 5. *Prometheus*, 6. *Mazeppa*, 7. *Festklänge*, 8. *Héroïde funèbre*, 9. *Hungaria*, 10. *Hamlet*, 11. *Bătălia hunilor*, 12. *Die Ideale*; cel de-al treisprezecelea poem simfonic, *Din leagăn în mormânt*, a fost scris mult mai târziu, în 1881. Poemul simfonic a fost genul abordat cu predilecție de compozitorii romantici, dintre numeroasele exemple detașându-se *Danse macabre* de **Saint-Saëns**, *Vltava* de **Smetana**, *O noapte pe muntele pleșuv* de **Musorgski**, *Ucenicul vrăjitor* de **Paul Dukas**, *Macbeth*, *Don Juan*, *Moarte și Transfigurație*, *Till Eulenspiegel*, *Așa grăit-a Zarathustra*, *Don Quixote* și *O viață de erou* de **Richard Strauss**.

Întreaga abordare romantică a condus la o enormă creștere a orchestrei, atât ca diversitate a instrumentelor, cât și ca număr de instrumentiști, până la dimensiunea maximă atinsă pentru interpretarea muzicii lui **Wagner**, **Berlioz**, **Mahler**, **Richard Strauss** sau **Arnold Schönberg**; de asemenea, a dus la o foarte mare varietate de genuri muzicale (de la simple cântece până la giganticele

drame muzicale wagneriene) și la o mare virtuozitate componistică și, implicit, instrumentală. Nu trebuie însă uitat că Simfonia a IX-a de **Beethoven** a fost prima lucrare simfonică ce a prefigurat evoluția către grandios, drum pe care începuse să meargă arta muzicală. Dimensiunile orchestrei de la sfârșitul secolului al XIX-lea nu aveau să mai fie depășite vreodată, iar astăzi marile orchestre simfonice de pe scenele de concert sunt exact de mărimea și structura prototipului **Romantismului** târziu. Din punctul de vedere al structurii sale, orchestra era deja instituționalizată la sfârșitul perioadei clasice, astfel că elementele de bază ale orchestrei romantice și postromantice rămân aceleași cu cele ale orchestrei clasice, noile particularități rezultând din conținutul mai complex al fiecăruia dintre elementele sale constitutive:

1. **Instrumentele.** Orchestra de coarde rămâne aceeași cu cea deja stabilită în prototipul orchestrei clasice (viori, viole, violoncele și contrabasuri), dar compozitorii secolului al XIX-lea „au vrut s-o lărgească ca ei să poată avea mijlocul prin care să proiecteze drumuri noi în a o folosi”¹. Grupul instrumentelor de suflat s-a îmbogățit însă foarte mult, măbind evantaiul sonorităților atât ca putere, cât și ca timbre. Lemnelor (flaute, oboaie, clarinete, fagoturi) li s-au adăugat instrumente din registre extreme: flautul *piccolo*, cornul englez, clarinetul *piccolo*, clarinetul bas și contrafagotul. Începând cu anul 1830, alăturat tuba, iar prin inventarea culisei, a clapelor și a *quart-ventilului*, instrumentele de alamă au devenit cromatice în totalitate, dobândind o mai mare flexibilitate tehnică, în sensul capacității de a cânta melodii în registrul lor grav și mediu, și de a cânta în tonalități diferite în succesiune rapidă. Deși în prima

¹ ADAM CARSE, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz: A History of the Orchestra in the First Half of the 19th Century, and of the Development of Orchestral Baton-conduction* (W. Heffer & Sons Ltd, Cambridge, 1948), pag. 23.

jumătate a secolului al XIX-lea instrumentele naturale și cele cromatice cântau cot la cot¹, de la mijlocul secolului alama a devenit un compartiment unitar de instrumente modernizate, capabile să cânte fie împreună ca un cor de alămuri, fie individual ca soliști melodici. Compartimentul percuției s-a diversificat spectaculos, timpanului adăugându-i-se o mulțime de alte instrumente (cinel, toba mare, triangu, clopote, iar apoi instrumente exotice cum ar fi *glockenspiel*, *bongos*, etc.).

2. Organizarea internă. Orchestra romantică și cea postromantică se definesc acum printr-un *Streich* structurat pe cinci voci: vioara I, vioara a II-a, viola, violoncelul și contrabasul. La această structură s-a ajuns prin emanciparea violoncelului din instrument predominant armonic în instrument melodic. Contrabasul a rămas singurul reprezentant al grupului de *basso*, pe el sprijinându-se întregul eșafodaj armonic, nu numai al orchestrei de coarde, ci al întregii orchestre simfonice, fapt ce nu a împiedicat ca în **Romantismul** târziu partida de contrabas să capete și importante intervenții solistice. Instrumentele de suflat se subîmpart în două compartimente foarte bine individualizate: lemnele (flaute, oboaie, clarinete, fagoturi, flaut *piccolo*, clarinet *piccolo*, corn englez, contrafagot) și alama (trompete, corni, tromboni, tubă). Percuția a devenit un compartiment important pentru obținerea unor sonorități foarte diverse. O partidă specială avea să apară mai târziu prin adăugarea harpelor și a pianului.

3. Balanțe și proporții. Ca o consecință a amplificării compartimentelor instrumentelor de suflat și percuție, dar și în urma construirii unor săli de concert mai spațioase, *Streich*-ul a fost lărgit

¹ După o lungă perioadă, în care, datorită noilor facilități tehnice, instrumentele cromatice au fost folosite exclusiv, practica interpretativă de astăzi a readus instrumentele naturale în abordarea repertoriului preclasic și clasic. De pildă, cei mai folosiți sunt cornii naturali, al căror sunet este mai clar, mai luminos, mai mic ca volum și, în consecință, mai ușor de balansat cu lemnele. În acest fel, orchestra și-a recăpătat echilibrul dinamic și strălucirea sonorității caracteristice acestui repertoriu.

substanțial și treptat pentru a se adapta unor sonorități din ce în ce mai mari. Pornind de la efectivul viorii I, fiecare partidă are cu doi instrumentiști mai puțin decât partida anterioară sau, altfel spus, cu cât instrumentele unei partide cântă într-un registru mai grav, cu atât partidele respective au un efectiv mai mic; proporția standard a orchestrei postromantice este de 16. 14. 10. 8. 6., dar în funcție de repertoriu distribuția poate fi micșorată sau mărită. Pe ansamblul orchestrei, procentul instrumentelor de coarde este de aproximativ 60-70% din total, al lemnurilor de 15-20%, al alăturilor de 8-20%, al percuției de 3-8%; și în privința procentelor totul depinde de factura lucrării interpretate.

Dimensiunile și complexitatea orchestrei romantice au impus consacrarea dirijorului ca personaj central al activității orchestrale. Apariția lui s-a produs firesc și treptat, el desprinzându-se din mijlocul orchestrei, prin evoluția naturală a celui mai important instrumentist al orchestrei, **concertmaestrul**, care va trece din poziția de conducător absolut în cea de subordonat direct al dirijorului, păstrându-și aproape toate atribuțiile de până atunci în stabilirea disciplinei interpretative, cu excepția celei de coordonare temporală a aparatului orchestral în permanentă creștere și a celei de impunere a unei viziuni interpretative de ansamblu. Toate tratatele despre dirijat, la capitolele introductive despre apariția meseriei de dirijor, îi desemnează la loc de cinstă pe violoniștii-**concertmaestri Louis (Ludwig) Spohr** (1784-1859) și **François-Antoine Habeneck** (1781-1849), primul ca exponent al școlii germane, cel de-al doilea ca produs al culturii muzicale franceze. Odată cu ei, tranziția dinspre éra atotputernicilor **concertmaestri** către cea a dirijorilor, la fel de atotputernici, avea să se încheie, iar orchestra romantică de la mijlocul secolului al XIX-lea și cea post-romantică aveau să fie clădite sub forma unei piramide rezultate din stricta ierarhizare a membrilor săi, în vârful ei aflându-se dirijorul, urmat de **concertmaestru**, instrumentiști soliști și *tutti*-ști. Dirijorul, ciudatul interpret de muzică ce nu produce el însuși niciun sunet, va deveni în

Romantism vedeta de necontestat a podiumului de concert. Orchestra secolului XX avea să păstreze aceleași caracteristici și, în pofida democrației vremurilor moderne, acest mecanism complex numit orchestră simfonică este și astăzi guvernat de aceleași legi induse de cea mai severă dictatură. Chiar și la ultimul pupitru al *Streich*-ului, unul dintre cei doi instrumentiști este șeful celuilalt! Multipla subordonare, atât pe orizontală, cât și pe verticală, face ca organizarea unei orchestre să poată fi asemuită cu un fagure, ale cărui albinuțe se spetesc muncind - cu trântorii și regina în frunte - pentru un singur scop, acela de a face miere; mierea orchestrei este muzica însăși.

Orchestra modernă (secolul XX)

În secolul XX, orchestra simfonică a continuat să se dezvolte pe două direcții principale separate. Prima a fost cea de continuitate, cea care prelua formula hiperbolizată a orchestrei wagneriene și postromantice ducând-o la extrem. Sunt emblematice pentru acest curent câteva lucrări ca *Simfonia Alpilor* de **Richard Strauss**, *Simfonia a VIII-a „a celor o mie”* de **Gustav Mahler**, *Gurrelieder* de **Arnold Schönberg** sau *Sacre du Printemps* de **Igor Stravinski**. Lucrurile s-au regăsit și în orchestrația gigantică a unor opere ca *Doktor Faust* de **Ferruccio Busoni**, *Moses und Aaron* de **Arnold Schönberg** sau *Œdipe* de **George Enescu**.

Desigur, pe lângă certele calități ale acestor ansambluri, cum ar fi posibilitatea lor nelimitată în crearea unor nesfârșite combinații de timbre, compuse și descompuse în sonorități irizate sau reunite în gesturi orchestrale de o forță cutremurătoare, cealaltă față a monedei pune în evidență un anume handicap al lor, definit printr-o lipsă de manevrabilitate și o supradimensionare a volumului, atât în spațiu cât și sonor, a căror consecință a fost o reducere substanțială a locațiilor (săli

de concert gigantice sau teatre de operă cu fose uriașe) capabile să găzduiască asemenea producții și, nu în ultimul rând, costurile foarte ridicate pe care realizarea acestora le comporta. Nu în puține cazuri, necesitățile practice ale susținerii unei vieți de concert sau de spectacol, devenite rapid extrem de intense în raport cu secolul XIX, au impus reducerea la minimum sau chiar excluderea din repertoriul curent a unor astfel de opere, ce cu timpul tindeau să devină mai mult material lexicografic decât hrană curentă a stagiunilor. În plus, aceste ansambluri gigant erau strâns legate de necesitățile unei estetici specifice secolului XIX, care, cu timpul, se dovedea epuizată. În literatură, romanul fluviu de tip balzacian a fost înlocuit treptat în secolul XX cu romanul scurt sau deschis sau cu nuvela. La fel în artele plastice, tablourile ce acopereau pereți întregi de palate au lăsat locul unor pânze plasate în spații mai intime, destinate unui public diferit, cel al clasei de mijloc, mult mai numeros. La fel și în muzică, a apărut treptat necesitatea reducerii, a sintetizării și a esențializării, omul modern bucurându-se de un timp mai restrâns, iar ritmurile vieții înscriindu-se într-o dinamică diversă.

Și iată cum, în paralel cu orchestrele gigant, rod al unor compoziții gigantești, își fac din nou apariția ansambluri de talie mijlocie sau mică, situate uneori ca tipologie la granița dintre orchestrele simfonice și cele de cameră. Deschizătorul acestei noi direcții a fost în mod definitiv **Stravinski**, odată cu apariția Suitei *Pulcinella* în 1921, moment socotit în istoria muzicii ca fiind de cotitură, marcând o nouă direcție estetică, cea a **Neoclasicismului**; creații prevestitoare ale noii orientări au fost Simfonia a IV-a de **Gustav Mahler** (1901) și *Ariadna din Naxos* de **Richard Strauss** (1912). Noua estetică aducea cu ea și o nouă orchestră (nu obligatoriu; vezi **Hindemith**, **Honegger**, **Șostakovici**, etc), în care nu doar dimensiunile și limbajul operei erau schimbate, ci odată cu ele și textura sunetului, timbrele mixte fiind înlocuite de cele pure,

elementul ritmic primind o valoare sporită în raport cu cel melodic sau armonic. O muzică mai directă, mai sintetică, aducea cu ea și o materializare sonoră adecvată ei, mai conturată, mai clară, mai desenată, uzând de ansambluri reduse uneori la extrem, altele compuse din elemente insolite, neconvenționale, în care anumite instrumente tradiționale erau exceptate în favoarea altora noi, apărute pe scena muzicii culte odată cu descoperirea de către compozitori a jazz-ului sau a muzicii exotice, mai ales în ceea ce privește instrumentele de suflat și cu precădere a celor de percuție. Exemple sunt nenumărate, compozitorii scriind practic de-a lungul întregului secol XX lucrări din ce în ce mai diverse ca stil, ca dimensiuni, ca genuri și ca ansambluri. În felul acesta a fost parțial rezolvată și problema materială a susținerii vieții muzicale, oferta în programare ajungând infinită.

Pentru o și mai mare diversitate și ca o descoperire adițională, au apărut - oarecum ca o completare, dar și ca o reacție la modernitatea excesivă și atotcuprinzătoare - ansambluri specializate pe muzica veche, ce cultivă stiluri componistice de mult părăsite, readucând la viață practici estetice interpretative uitate și folosindu-se de instrumente de epocă recondiționate sau reconstruite. În felul acesta, „piața” contemporană muzicală se arată a fi de o nesfârșită varietate și bogăție, în care **diversitatea** este elementul definitoriu absolut. Și rolul **concertmaestrului** în orchestra modernă, indiferent de mărimea ei, devine chiar mai important decât în cea romantică. Ca o întoarcere în timp la epoca barocă și la cea clasică, primul violonist trebuie să aibă solide cunoștințe despre stiluri pentru că repertoriul standard al unei orchestre simfonice moderne are astăzi un diapazon extrem larg, incluzând lucrări preclasice, clasice, romantice sau de ultimă generație, mergând până la muzica experimentală, fiecare caracterizate de anumite particularități stilistice; în modul în care **concertmaestrul** indică articulațiile, trăsătura

de arcuș, maniera *vibrato*-ului, digitațiile speciale, stă mare parte din reușita interpretării.

O premieră absolută a secolului XX este admiterea femeilor ca membri ai orchestrei. Femeile au cântat dintotdeauna pentru propria plăcere, în cadrul familial sau în saloanele mondene, dar să cânte pentru a-și câștiga existența nu era compatibil cu un bun renume în societate.¹ În România anilor '40 încă mai domnea această prejudecată.² Ultimul bastion european al acestei anomalii, *Wiener Philharmoniker*, a cedat doar acum câțiva ani [*sic*]. Mai mult decât atât, în ultimele decenii femeile au fost admise în cel mai important post al orchestrei, acela de **concertmaestru**. Astăzi este deja un lucru obișnuit ca orchestrele să fie conduse de femei. La această tendință generală s-a raliat cu mare greutate și Filarmonica „George Enescu” prin numirea în 1989 a **primei femei concertmaestru** din istoria de peste 120 de ani, la acea dată, a instituției.³

Apariția orchestrei simfonice în România

Racordarea culturii muzicale de pe teritoriul actual al României la cultura muzicală european-occidentală poate fi socotită ca realizată odată cu înființarea **Societății Filarmonice Române** din București,

¹ Nu poate fi adus contraargumentul orchestrei de fete conduse de **Antonio Vivaldi** la *Conservatorio dell'Ospedale della Pietà* pentru că era vorba de un mod în care Republica venețiană educa fetele rămase orfane sau a căror familie nu le putea întreține, cele talentate continuând să cânte în orchestră și după perioada de educație.

² Mărturia doamnei **Aniela Beldi** (1925-2007), profesoara **Andei Petrovici**. Dânsa povestea că familia ei (o familie foarte bine situată social) nu fusese de acord ca ea să studieze la Conservator și să-și facă meserie din cântatul la vioară.

³ Este vorba despre **Anda Petrovici**, autoarea acestui studiu.

prin semnarea actului constitutiv din 29 aprilie 1868. Acest act crucial de cultură s-a produs la inițiativa lui **Constantin Esarcu** (1836-98) - om de știință, animator al societății culturale *Atheneul Român* - și a lui **Eduard Wachmann** (1836-1908) - compozitor, profesor de armonie și dirijor -, care avea să conducă destinele **Filarmonicii** aproape patru decenii (1868-1906).

Ampla monografie ***Filarmonica „George Enescu” din București (1868-1968)***, scrisă de **Viorel Cosma** cu ocazia centenarului celei mai importante instituții muzicale din România, explică în cel mai mare detaliu procesul modernizării culturii muzicale în societatea românească, căci un mic citat rezumă enorma semnificație a creării **primei orchestre simfonice românești**: „Nu aveți orchestră bună?” îi va spune **Richard Wagner** lui **Grigore Ventura** în 1868. ‘Ei bine, Domnul meu, nu sunteți încă civilizați!’”¹

Într-adevăr, lungul drum spre „civilizație” începuse în Principatele Române mult prea târziu: cele două *Conservatoare de muzică și declamațiune* fuseseră înființate abia în 1860 la Iași și în 1864 la București. Prea puțini erau „ai noștri tineri” școliți în străinătate pentru a deveni muzicieni, dar și mai puțini dintre ei au fost ca **Wachmann**, dispuși să se întoarcă și să se înhame la a construi ceva acasă pe baza noilor idei aduse de la Paris. De aceea, începuturile primei orchestre simfonice din România sunt legate de numele unui număr însemnat de instrumentiști străini (în general era vorba de muzicieni născuți în Imperiul austro-ungar și școliți la Viena), care fie că trăiau deja la București și cântau în teatrele capitalei, fie că au venit special, încurajați de faptul că noul domnitor al Principatelor era un prinț german, viitorul rege Carol I; printre aceștia s-au numărat și primii

¹ VIOREL COSMA, *Filarmonica „George Enescu” din București (1868-1968)*, pag. 14.

concertmaestri ai orchestrei **Societății Filarmonice Române: Ludwig Anton Wiest** (1819-89) și **Eduard Hübsch** (1833-94).

Eduard Hübsch, rămas în istoria muzicii românești drept părintele muzicii militare românești și autorul Imnului regal al României¹, a fost și unul dintre intelectualii militanți în susținerea ideii de înființare a unei orchestre simfonice. Într-un amplu articol publicat în ziarul *Românul* din 3 decembrie 1866, el scria:

„Națiunea română a ieșit din starea provizorie atât în intru (înăuntru – n.n.), cât și în afară. Și pentru ca națiunea română să ajungă la rangul care-i este destinat și [pe] care-l merită pe lângă națiunile civilizate ale Europei, trebuie să se silească să le ajungă în toate și la această operă tot Românul trebuie să puie o mână energetică, lucrând cât va putea mai mult în cerul ocupațiunii sale. [...] În toate țările civilizate din Europa... există societăți filarmonice încă de mult, care au scopul să facă a intra simțul muzical în popor și a-l face să audă operele marilor compozitori. Aceste societăți filarmonice s-au întins și mai mult; văzând că poporul neavut nu poate să participe la aceste concerturi, neavând mijloace, au organizat concerturi poporare.”²

¹ La concursul organizat în anul 1862 pentru alegerea Imnului României, a fost reținută compoziția lui **Eduard Hübsch** intitulată *Marș triumfal și primirea steagului și a Măriei-Sale Prințul Domnitor*. În anul 1881, cu prilejul încoronării regelui Carol I, un text nou, scris de **Vasile Alecsandri**, a transformat *Marșul* lui **Hübsch** în *Trăiască Regele*, care devenea imnul de stat al României, fiind intonat pentru prima dată în 1884. Acordurile lui s-au auzit în România până în 1947. <http://ue.mae.ro>; accesat pe 19 aprilie 2009.

² V. COSMA, *Filarmonica „George Enescu”*, pag. 15.

Primul concert al nou înființatei orchestre simfonice a avut loc pe 15 decembrie 1868¹ „la 1 oră după amiaza” și a avut următorul program:

- Uvertura din *Coriolan* de **Beethoven**
- *Nocturna* din *Visul unei nopți de vară* de **Mendelssohn**
- Simfonia nr. 3 în Mi benol major de **Haydn**
- Uvertura din *Flautul magic* de **Mozart**
- *Andante con moto* de **Mendelssohn**
- Simfonia nr. 6 în Fa major (*Pastorala*) de **Beethoven**²

Ca o ciudățenie poate fi amintit faptul că în anii de pionierat ai Societății Filarmonice, singurii soliști au fost cei doi **concertmaestri**, probabil dintr-o lipsă de bani cronicizată și nevindecată până astăzi [sic]. Tot **Wiest** și **Hübsch** au dus pe umeri și bogata activitate camerală a societății, căci este instructiv de știut că, pe vremea aceea, programele concertelor simfonice erau împănate cu lucrări camerale (cvintet, septet, octet), ce se cântau alături de lucrările orchestrale.

Neobosita lor activitate de educare a muzicienilor, cât și a publicului românesc, a fost secondată și continuată de o serie de violoniști dăruți, muzicieni compleți, care aproape toți au îmbrățișat și cariera pedagogică, reducând decalajul față de cultura muzicală occidentală și

¹ Pe 15 decembrie 2008, „la ora 19” (pentru că era zi de luni, altfel s-ar fi respectat și „la 1 oră după amiaza”), orchestra Filarmonicii „George Enescu” din București, succesoarea primei orchestre simfonice din România, a sărbătorit o sută patruzeci de ani de la acest prim concert, cântând sub bagheta maestrului **Cristian Mandeal** următorul program: Uvertura *Coriolan* de **Beethoven**, *Poema Română* de **George Enescu** și Simfonia a IX-a de **Beethoven**.

² V. COSMA, *Filarmonica „George Enescu”*, pag. 22.

creând valoroasa școală de vioară românească. Arhivele au păstrat numele lor, ce trebuie citite cu evlavie: **Toma (Thomas) Micheru** (1858-92), **Rudolf Malcher** (1879-1967), **Gheorghe Enacovici** (1891-1965), **Socrate Ioan Barozzi** (1893-1973), **Bernard Metzner** și **Adolf Menaszkes**, **Alexandru Teodorescu** (1896-1988), **Gheorghe Niculescu**, **Anton Adrian Sarvaș** (1896-1973), **Ionel Geantă** (1913-1980).

O pleiadă de muzicieni entuziaști s-au perindat în fruntea primei orchestre simfonice permanente românești: **Eduard Wachmann** a condus-o din 1868 până în 1906; lui i-a succedat **Dimitrie Dinicu** (1868-1936), iar acestuia, din 1920, **George Georgescu** (1887-1964), dirijor remarcabil, elev al lui Arthur Nikisch și Richard Strauss.

În perioada lungului directorat al lui **George Georgescu**, repertoriul s-a modernizat, iar Filarmonica a intrat în circuitul muzical internațional, prin participarea la primele turnee peste hotare și invitarea unor mari personalități ale lumii muzicale interbelice, precum: Jacques Thibaud, Pablo Casals, Igor Stravinski, Enrico Mainardi, Alfred Cortot, Maurice Ravel, Richard Strauss, Yehudi Menuhin, Herbert von Karajan.¹

Exemplul Bucureștiului avea să fie urmat la mare distanță în timp. La Iași, al doilea oraș al Principatelor, după o tentativă nereușită (1868), abia în 1918 este fondată Filarmonica „George Enescu”, ca o scurtă reverberație a activității muzicale din timpul marii retrageri (1916-18) pricinuite de Primul război mondial. Filarmonica din Iași, ca instituție cu activitate permanentă, are însă concertul inaugural la 9 octombrie 1942, sub bagheta lui **George Enescu**.²

¹ www.fge.org.ro

² www.filarmonicaais.ro

La Cluj, tradiția activității simfonice datează de la începutul secolului al XIX-lea, fiind întreținută succesiv de asociații ca „Orchestra Teatrului Maghiar” înființată în 1792, „Societatea de Muzică”, „Cercul de Muzică”. În perioada interbelică a existat o adevărată emulație în organizarea de evenimente simfonice de către orchestrele Operei Române (înființată în 1919), a Teatrului Maghiar și de către o orchestră susținută de comunitatea evreiască a orașului, numită „Orchestra Goldmark”. Abia în 1947 a avut loc prima tentativă de înființare a unei instituții de concert, Filarmonica „Ardealul”, care, deși a avut o existență efemeră de doar două stagioni, a creat premisele reușitei de mai târziu. Actuala filarmonică a fost fondată în toamna anului 1955 sub denumirea de „Filarmonica de Stat Cluj”, ca o instituție artistică dedicată exclusiv concertelor; avea șaptezeci și cinci de muzicieni în orchestra simfonică și douăzeci de instrumentiști în ansamblul de muzică populară. Sub direcția inițială a dirijorului **Wilhelm Demian**, s-a realizat o selecție prin concurs a membrilor proaspetei instituții, comisiile fiind prezidate de către marele dirijor **Antonin Ciolan** (1883-1970), cu participarea celor mai reputeți specialiști clujeni ai epocii. **Ciolan** a fost numit dirijor principal al orchestrei simfonice, dirijând primul concert al acesteia pe data de 4 decembrie 1956. La începutul anului 1956, el preluase și funcția de director al Filarmonicii.¹

La Timișoara, înființarea Filarmonicii „Banatul”, în anul 1947, a fost rezultatul unei intense activități artistice a unor societăți și asociații muzicale, precum Societatea filarmonică timișoreană (1871), Asociația „Amicii muzicii” (1920); în timp a fost cunoscută și sub denumirile de Societatea filarmonică „George Enescu” (1945), Societatea

¹ www.filacluj.ro

filarmonică „Banatul” (1946) și Societatea filarmonică „Amicii muzicii” (1947).¹

Parafrazându-l pe **Richard Wagner**, „civilizarea” întregii Românii s-a realizat în cele din urmă, dar cu aproape un secol mai târziu. Astăzi, lucru lăudabil, România are cu două în plus față de cele șaisprezece orchestre simfonice permanente cu care a ieșit în fața lumii în 1989. Decalajul istoric față de Europa occidentală se mai simte însă în disciplina ansamblurilor orchestrale, cu repercusiuni majore asupra actului artistic și al randamentului muncii de orchestră; însușirea textului muzical doar la repetiții, fără un serios studiu prealabil acasă, și individualismul propriu plaiurilor balcanice se împacă greu cu rigoarea muzicii simfonice clasice și romantice, dominate de spiritul german al ordinii, al subordonării și al dialecticii muzicale. Totuși, există speranța că printr-o educare asiduă în acest sens, încă de pe băncile școlii, însușirea spiritului european de muncă perfecționistă va contribui la „arderea” deceniilor ce încă ne mai despart de cultura interpretativă simfonică occidentală.

¹ www.filarmonicabanatul.ro