

ID

Publicație Digitală

Florentin Boroghină

**CONSIDERAȚII
DESPRE
ANSAMBLUL
ORCHESTRAL
ÎN CADRUL
LICEELOR
VOCAȚIONALE**

BUZĂU, 2024

Editura
MINI
PRINT



Florentin Boroghină

**CONSIDERAȚII
DESPRE
ANSAMBLUL
ORCHESTRAL
ÎN CADRUL
LICEELOR
VOCAȚIONALE**

*Colegilor profesori
și elevilor,
membri ai
Orchestrai
„Cantabile”
a Liceului de Arte
„Margareta Sterian”
Buzău*

ISBN: 978-630-6637-26-3

I. APARIȚIA ȘI DEZVOLTAREA ORCHESTREI SIMFONICE

I.1.Etimologie

În greaca veche termenul *orkhêstra* (*orkhêisthai* = a dansa) desemna spațiul semi-circular situat între scenă și spectatori, în care evolua corul¹. Mai târziu, în Imperiul Roman, acest spațiu era rezervat spectatorilor de marcă, în cele din urmă acest spațiu va reveni grupului de instrumentiști, multă vreme aflat în spatele decorului (sec. XVII). Din această epocă datează sensul modern al cuvântului orchestră (ansamblu de instrumente din diverse familii)².

I.2.Evoluția orchestrei simfonice

Orchestra simfonică ia ființă la Veneția în jurul anului 1600. Formații mai mici existau și mai înainte³, fără să cunoască însă polifonismul instrumental, cuprinzând instrumente cu coarde și arcuș (familia viorii) și un

¹Eschil, *Perșii Cei șapte contra Tebei, Tragedii*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1960, pag.III.

²<https://ro.wikipedia.org/wiki/Orchestr%C4%83> (23.03.2019).

³Andre Hodeir, *Formele Muzicii*, Editura Grafoart, București, 2007, pag. 97.

instrument de *basso continuo* (de obicei un clavecin).

Ansamblul orchestral organizat se leagă de numele lui Giovanni Gabrielli⁴, unul dintre cei mai renumiți maeștri ai secolului XVI-lea, care pe lângă conducerea vocilor, a luat în considerare și timbrul instrumentelor, precum și al grupurilor instrumentale. Primele ansambluri profesionale, finanțate de domnitori, nobili sau orașe erau formate din muzicieni reuniți în bresle, care cântau la instrumentele cerute de gustul epocii respective. În timpul lui Orlando di Lasso, componența Capelei bavareze era următoarea: *spineta, viole gambe, lăute, cornet, trombon și fagot*⁵. În aceeași perioadă, Capela breslei muzicienilor din Munchen utiliza următoarele instrumente: *clavecin, viole, lăute, violine, lire, teorbe, flaute diferite, cornete și tromboane*. În opera sa *Orfeu*⁶, Claudio Monteverdi indică următoarea formație orchestrală: *două clavecine, doi contrabași da viole, zece viola da braccio, una arpa doppia, două violini*

⁴„În culegerea sa *Sonate a cinque per stromenti*, 1586, Giovanni Gabrieli stabilește o factură instrumentală care va fi pilduitoare pentru mulți dintre numeroșii săi elevi” Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică baroc-clasică*, București, Ed. Muzicală, 1967, pag. 13.

⁵Wilhelm Demian, *Teoria Instrumentelor*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1968, pag. 8.

⁶http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP310353-PMLP21363-monteverdi_orfeo2.pdf (17.07.2019).

piccolo, douăzeci și două de chitarroni, două organi di legno, un regal, trei bași da gamba, un flautino, un clarino, doi cornetti, și patru tromboni. În această orchestră, ca și în celelalte de acest gen al epocii, instrumentele ciupite și de suflat erau în preponderență față de cele cu arcuș⁷.

În epoca lui Johann Sebastian Bach este deja formată orchestra de coarde, pivotul ansamblului fiind alcătuit din instrumente cu arcuș grupate în jurul clavecinului sau al orgii. Au dispărut instrumentele ciupite și în general cele ce nu au fost potrivite pentru emiterea sunetelor mai nuanțate, mai expresive, cerute de gustul barocului⁸. Pe lângă instrumentele cu arcuș au fost introduse, după necesitate, *flautele* - fiind folosite aici *flautele drepte*, acest tip fiind construit atunci în 21 de mărimi și folosit de J. S. Bach în *Concertele Brandenburgice*, în special în cel de-al patrulea concert⁹, unde sunt folosite diferite tipuri de *oboaie* – ce aveau ca principal rol secundarea la unison a viorii. În acea epocă acordajul oboiului era în *re*, iar întinderea între *re*¹ și *re*³, foarte rar se utiliza și oboiul acordat în *sib* (J.S. Bach,

⁷ Wilhelm Demian, *Teoria Instrumentelor*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1968, pag. 8.

⁸ *Idem*, pag. 9.

⁹ *Idem*, pag. 64.

Cantata Nr. 13)¹⁰, *fagotul* (fiind cunoscut în epocă și o variantă, numită *fagot în terță*, care transpunea cu o terță mai jos, folosit de J. S. Bach în *Cantata* Nr. 150), *trompetele* – folosindu-se cele naturale, sunetele fiind construite de către instrumentiști prin aplicarea unor ambușuri speciale, spre exemplu fiind *Concertul Brandenburgic* Nr. 2, unde J. S. Bach folosește o trompetă în registrul înalt acordată în *fa*, *cornii* – folosiți pentru prima oară în Franța de J. B. Lully în baletul *Prințesa din Elida* în 1664 și în Germania de către Joseph Fux. *Timpanele* – introduse în orchestră de J. B. Lully în opera *Theseus* 1675, iar Johann Mattheson amintește că Opera din Hamburg utiliza o pereche de timpane acordate în cvarte perfecte, acest instrument jucând un rol important în orchestra barocului înca de la introducerea sa. Instrumentele de suflat au de cântat de obicei solo, în gen concertant, sau dublează pe cele cu arcuș. Utilizarea grupurilor de instrumente a fost, în acea perioadă subordonată stilului de orgă.

O orchestră din Dresda avea în 1731: 8 *viori I*, 7 *viori II*, 4 *viole*, 3 *violoncele*, 2 *flaute*, 5 *oboae*, 5 *fagoți*, 2 *corni*, *trompete* (în număr variabil) și 2 *clavecine* (din care

¹⁰*Idem*, pag. 84.

unul pentru basul continuu). O orchestră din perioada barocului muzical număra circa 20–25 de instrumentiști, iar în ansamblul lui J. B. Lully erau 40 de instrumentiști. Se poate observa faptul că în majoritatea compozițiilor din această perioadă, corpul instrumental nu era fixat, neexistând astfel o singură modalitate de reprezentare, ci vocile componente puteau fi intonate de diferite instrumente, acestea putând fi dublate, iar mixajul sonor evidenția cele mai diferite alcătuiți și profiluri. De asemenea, un număr de voci auxiliare putea lipsi; intervenind aici clavecinul ce poate cumula, dubla sau înlocui voci. În esență, compoziția putea fi adaptată spontan, în funcție de posibilitățile date. Această concepție specifică practicii muzicale se menține pe aproximativ toată epoca barocului, dovadă că Jean Philippe Rameau în *Pieces de clavecin en concerts* (1741) prevede ansambluri diferite, iar J.S. Bach, nu indică de loc instrumentul sau formația avută în vedere pentru interpretarea monumentalei capodopere *Arta fugii*¹¹. Esențialul era muzica, elaborată în virtutea unei gândiri severe, concretizarea tot mai artistică, mai profundă și măiestrită a facturii muzicale în ansamblul factorilor

¹¹Wilhelm Georg Berger, *op. cit.*, pag. 14.

compoziționali. Modul de reprezentare era lăsat adesea la latitudinea interpreților, la a căror fantezie compozitorii făceau apel. Datorită unor particularizări ale principiilor de travaliu și formă muzicală, o dată cu profilarea unui concept stilistic de cameră, a unui stil orchestral și concertant, se dezvoltă în baroc un gen numit *Concerto grosso*, bazat pe opunerea unui mic grup de instrumente solistice -*concertino* - față de marele ansamblu instrumental - *grosso, tutti* - evidențiat în creația lui Arcangelo Corelli prin cele 12 *Concerti grossi* op. 6 publicate în 1714 la Amsterdam¹².

A doua jumătate a secolului al XVIII-lea și primii ani ai următorului secol reprezintă perioada *orchestrei clasice*, perioadă de consolidare a orchestrei din punct de vedere al instrumentelor ce o alcătuiesc, al organizării ei interne, al rolului jucat în societate și al practicilor de interpretare valabile până astăzi¹³. Această organizare corespundea noului concept componistic melodico-armonic, ce se impunea ca înlocuitor al celui polifonic, specific perioadei baroce. Apărea un nou tip de limbaj muzical, mai limpede, mai direct, corespunzând pe plan ideatic și istoric

¹² *Idem*, pag. 27.

¹³ Anda Petrovici, *Cristalizarea orchestrei simfonice*, Revista Muzica, nr. 1/2011.

cu epoca Iluminismului¹⁴. Ideile muzicale se decantau, prindeau contur și independență, în timp ce melodia se impunea mai mult ca oricând, devenind purtătorul principal de mesaj, iar armonia primea valențe noi ce depășeau conceptul unui simplu acompaniament, transformându-se în partener egal cu melodia. Structura armonică pe patru voci ducea la consfințirea alcătuirii *Streich*-ului în tot atâtea partide și la dublarea acestuia de grupul împărțit la fel al suflătorilor. În istoriografia muzicală, denumirea de *orchestră clasică* i-a fost dată nu numai prin asociere cu perioada clasicismului, legată indisolubil de creația marilor clasici, J. Haydn, W. A. Mozart și L. van Beethoven, dar și pentru că a reprezentat prima configurație orchestrală stabilă și guvernată de norme clare. Elementele de stabilitate sunt considerate a fi fost¹⁵:

I.3. Instrumentele - Orchestra clasică includea viori, viole, violoncele, contrabași, flaute, oboaie, corni și fagoturi, toate pre-existente în orchestra barocă târzie; trompetele și

¹⁴Jean-Jacques Rousseau, *Confesiuni*, partea I, Ed.pentru Literatură, București, 1969, pag. 195.

¹⁵Gordon Jacob, *Orchestral Technique*, London, Oxford University Press, pag.13.

timpanii erau opționali. Un singur instrument nou, *clarinetul*¹⁶, invenția lui Christoph Denner, utilizat pe alocuri de W. A. Mozart și J. Haydn, intră definitiv în componența orchestrelor începând cu L.van Beethoven. Se adaugă diferite instrumente de percuție - *trianglul*, instrument idiofon din metal, utilizat pentru prima oară în orchestră de Christoph Willibald Gluck în opera *Ifigenia în Taurida*¹⁷.

I.4. Organizarea internă - Regula era de distribuție pe patru voci: două partide de viori (vioara I și vioara a II-a), una de viole, plus un grup bas format din violoncele, contrabași, fagoturi și clavecin. Suflătorii erau adăugați ca perechi de instrumente, de obicei câte unul pentru o voce, deși în orchestrele mai mari puteau fi dublați.

I.5. Echilibru sonor și proporționări - Mărimea orchestrei clasice varia foarte mult de la un loc la altul. Totuși, balanța între instrumente varia mult mai puțin. Indiferent dacă orchestra era mare sau mică, viorile reprezentau de regulă

¹⁶ Wilhelm Demian, *op. cit.*, pag. 110.

¹⁷ *Idem*, pag. 26.

50 până la 70% din totalul *Streich*-ului, violele între 10 și 15%, violoncelele și contrabașii între 20 și 30%. Proporția suflătorilor în orchestră varia considerabil: între 20% în orchestre mari și peste 50% în orchestre mai mici¹⁸. Istoriografia muzicală consemnează, ca prototip al orchestrei clasice, *Orchestra de la Mannheim*, care este atât veriga cea mai bine definită și concisă din lanțul evoluției de la orchestra barocă la cea clasică, cât și structura în care cea din urmă s-a consolidat și desăvârșit. Școala de la Mannheim a acționat ca o oglindă colectoare, ca un focar ce a absorbit restructurările stilistice ale muzicii, ivite în țări și tradiții diferite, aducându-și sporul ei, de calitate, determinantă. Trecându-le însă prin filtrul unei concepții unitare și clarificate, această școală a redat lumii, în forme potențate, esența noului constituit pe planul gândirii simfonice. Poziția centrală a acestui oraș german în peisajul muzical al vremii, continuitatea și creșterea calitativă și cantitativă a creației, răspândirea ei susținută a făcut ca ecoul acestor fenomene să se facă pretutindeni simțit¹⁹.

¹⁸Gordon Jacob, *op.cit.*, pag.15.

¹⁹Wilhelm Georg Berger, *op. cit.*, pag. 81.

În dezvoltarea orchestrei se adăugă și alte instrumente, cum ar fi: *toba mare*²⁰, utilizată de W.A. Mozart pentru prima oară în opera *Răpirea din Serai*. La alămuri se adaugă *trombonul*, L. van Beethoven îl folosește în *Simfoniile 5, 6, 9*, precum și *trompeta* cu sistemul tuburilor de schimb, cu care se cobora după plac acordajul de bază al instrumentului. Dezvoltarea se produce și în cadrul instrumentelor de lemn, apărând instrumente noi: *cornul englez*, dezvoltat în Germania la începutul sec. XVIII, *contrafagotul*, folosit de L.van Beethoven în *Simfonia IX*.

În secolul XIX, o dată cu inventarea mecanismului cu ventile, instrumentele de alamă cromatizate revoluționează stilul de orchestrație. În căutarea de timbruri noi, maeștrii romantismului, în colaborare cu constructorii de instrumente muzicale, determină apariția de noi instrumente muzicale. Așa se nasc *saxofoanele* și *saxhornurile* lui Adolphe Sax, precum și așa-numitele *tube wagneriene*, folosite de Richard Wagner, *flautul piccolo*, *sarusofonul*. În acest timp orchestra simfonică ajunge la dimensiuni gigantice, în locul perechilor de instrumente de

²⁰Wilhelm Demian, *op. cit.*, pag. 48.

suflat apar grupuri de câte trei și chiar patru instrumente de aceeași categorie. Exemplul lui Hector Berlioz este grăitor: în *Requiem* el folosește 16 tromboane și 18 contrabași; în general orchestra lui Berlioz numără în jur de 150 de instrumentiști, sau chiar mai mulți. Compartimentul percuției se lărgeste și el: timpanele acordabile devin reazemul important al orchestrei, precum și diferite instrumente idiofone acordabile, cu înălțime nedeterminată.

II. CREAȚII UNIVERSALE CARE AU MARCAT EVOLUȚIA ANSAMBLULUI ORCHESTRAL

Cele 12 *Concerti grossi* op. 6 de Arcangelo Corelli sunt opera unui compozitor matur, ultimul ciclu de încercări febrile, de statornicire a unor legități înnoite pe făgașul muzicii instrumentale. Astfel, cu ani înainte, în op. 5, *Sonate pentru vioară solo și bas continuu*, ciclu în care se găsește și celebra *La folia*, compozitorul dovedise o gândire profundă, o măiestrie de a construi forme și desfășurări sonore fără egal la vremea respectivă²¹. Aceste însușiri se adâncesc încă în ciclul de *Concerti grossi* op. 6, în special în nr. 8, denumit *Concerto grosso fatto per la Notte di Natale*²². Acest concert este construit din două mișcări contrastante, *Vivave* și *Grave*. Întreg ansamblul - două viori soliste și violoncelul solo, ca și ansamblul de coarde - *tutti* - și clavecinul însoțitor - intonează cu forțe unite primele

²¹ E.T.A. Hoffman, *Cavalerul Gluck și alte scrieri fantastice*, Ed. Muzicală, București, 1972, pag.120, „Corelli...a trasat mai întâi drumul”.

²² Wilhelm Georg Berger, *op. cit.*, pag.27.

măsurii. În această lucrare, Corelli dă dovadă de o admirabilă siguranță în conducerea vocilor, cât și în varietatea procedeelelor imitative, precum și frumusețea basului cifrat, înzestrat cu funcțiuni armonice contrastante și cromatice.

A. Corelli a fost deasemenea un maestru al registrației instrumentale, oferind un exemplu prin integrarea grupului *concertino* în discursul întregului ansamblu, construit în special numai cu instrumente din familia corzilor. Paleta coloristică este astfel foarte bogată, dinamica în trepte - alternanțe de *forte* și *piano*, fără diminuări și creșteri intermediare – favorizează sugerarea unor ecouri.

Dirijorul trebuie să fie sensibil la diferitele repetări de fraze și motive, în nuanțe diferite, în registre diferite, să poată observa diferitele linii melodice ce apar pe tot parcursul piesei, să diferențieze instrumentele soliste de ansamblu, conturându-se astfel un întreg ce reprezintă un organism sonor complex, apt de a sugera idei și expresii prin claritatea și varietatea discursului muzical:

The image shows a musical score for six instruments: Solo Violin I, Solo Violin II, Solo Cello, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Solo Violin I and Solo Violin II parts play a simple melody of quarter notes. The Solo Cello part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and Violin II parts are mostly silent. The Viola and Cello parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

Ex.1 Corelli, *Concerto grosso fatto per la Notte di Natale* ,
 partea I măs. 21-23.

Cele 6 *Concerte brandenburgice* au fost scrise de J. S. Bach în perioada de la Köthen, fiind denumite astfel după scrisoarea de dedicație din 24.V.1721 către Christian Ludwig von Brandenburg²³.

În aceste lucrări, J. S. Bach înnobilează structura contrapunctică, obținând o plenitudine sonoră de nebănuită

²³Wilhelm Georg Berger, *op. cit.*, pag. 58.

forță, variază planurile sonore și urmărește în general o dinamizare a muzicii, o anumită densitate a facturii muzicale. În plan orchestral, în perioada de la Köthen are loc un proces de diversificare maximă a planului orchestral. Astfel, procesul de restrângere a formației, redusă la cvartetul de coarde, iar în anumite momente, compozitorul atrage în discurs cu funcții solistice instrumente de suflat.

De asemenea, clavicinul primește aici o importanță crescândă, maximă în *Concertul* nr. 5, unde devine instrumentul predominant²⁴. J. S. Bach realizează în acest ciclu de lucrări, terminat în primăvara anului 1721 o sinteză, vastă prin numărul elementelor cuprinse. Aici se întrepătrund și se amalgamează principii venite din *concerto grosso*, din *concertul solistic* ca și din *suita* pentru orchestră. Forma bachiană vedește aici un echilibru perfect, iar muzica, în ansamblul factorilor constitutivi, reflectă o unitate stilistică întru totul remarcabilă. Spiritul și lumea barocului respiră din fiecare pagină a lucrărilor, încântă auzul și impune respectul cuvenit acestor mari creații umane:

²⁴*Idem*, pag. 66.

Ex.2.J.S. Bach *Concert Brandenburgic nr. 5*, măs 1-2.

În ceea ce privește orchestrația, J. S. Bach utilizează ansamblul corzilor ca element primordial de dezvoltare a discursului muzical, precum și folosirea instrumentului solist din zona suflătorilor, iar clavecinul dublează pe alocuri liniile corzilor, alteori având un discurs solistic. Pe tot parcursul piesei apar îmbinări noi, ca și dezvoltări de lungă respirație. Îmbinarea timbrelor este evidentă prin linia flautului solist, ce se îmbină cu grupul corzilor, dirijorul având grijă ca instrumentele soliste, flautul și vioara să poată desfășura liber diferitele linii melodice.

Ultimile simfonii ale lui Joseph Haydn, *londonezele*, sunt pietre de hotar în istoria genurilor muzicale, piramide în evoluția arhitectonicii muzicale clasice, aștri pe firmamentul gândirii muzicale. Aceste modele de perfecțiune clasică, exprimă cu maximă claritate

siguranța savantului experimentator, dublat de o sensibilitate și de o imaginație de prim ordin.

Ciclul celebrelor *simfonii londoneze* a fost scris în două reprize, la cererea violonistului și impresarului londonez J. P. Salomon și executate la Londra, sub conducerea lui Joseph Haydn, cu prilejul unor concerte organizate de Salomon, totodată concertmaistrul orchestrei. La sfârșitul anului 1790, J. Haydn face prima sa mare călătorie spre Londra, trecând prin Munchen, Bonn și Bruxelles, ajungând la destinație o dată cu noul an care va marca începutul atâtor succese răsunătoare, iar pe tărâmul compoziției vor lua ființă capodopere.

Pe planul orchestrației J. Haydn dezvoltă constant cvartetul de coarde, ajuns la un prag de o extraordinară frumusețe în Simfonia nr. 99 în *Mib major*. Tot aici, compozitorul face încă un pas înainte, cu siguranța maestrului, fără teama de greș: introduce două clarinete, ale căror calități expresive le valorifică din plin, iar în cea de a doua expunere a temei, J. Haydn folosește instrumentele de suflat, tehnica preluată de la W. A. Mozart, prin alternanța și divizarea motivică dintre grupul de coarde și instrumentele de suflat.

Simfonia nr. 104, *Cimpoiul*, în *Re major* reprezintă pentru orice cercetător o școală de compoziție și de orchestrație:

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves. Violin I has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Violin II has a more rhythmic line with quarter notes and rests. Viola and Cello have lower, more sustained lines with some rests.

Ex.3. J. Haydn, *Simfonia nr. 104, Cimpoiul*, în *Re major*, partea I, măs. 7-10.

Fantezia lui Haydn se dovedește inepuizabilă, dezvoltând în manieră inedită de fiecare dată noi posibilități combinatorice. În finalul piesei, ajuns la momentul de răscruce, între cele două secțiuni tematice, apare și marea surpriză: în timp ce instrumentele de coarde reexpun tema secundă, în spiritul ei inițial, flautul urcă treaptă cu treaptă suișul unei linii complementare ce pare a semnifica un rămas bun urmat de un *trio*. Acesta este format din flautul prim și două oboae, dezlănțuindu-se un iureș puternic, cu

mişcări mărunte în unison, apoi din ce în ce mai mari, cu salturi prelungite de decimă. Acest torent de energie se oprește doar înaintea acordurilor de încheiere, strălucitoare și solide, ca niște adevărate coloane la templul muzicii clasice.

Creația lui W. A. Mozart este prin ea însăși o lume sonoră. Universul creației mozartiene include cele mai variate aspecte determinante prin cauze și conexiuni infinit nuanțate, prezintă o devenire treptată de la nebuloasele formării până la unicitatea constelațiilor logic constituite, cu luminile lor sclipitoare, peste spațiu și timp²⁵.

Cea mai complexă lucrare orchestrală scrisă de W. A. Mozart este, fără îndoială *Simfonia în Do major*, fiind supranumită și *simfonia cu fugă finală*. Aici compozitorul realizează o sinteză atât la nivel de formă, obținută prin întrepătrunderea formelor de fugă și sonată, prin juxtapunerea formei de fugă în cadrul sonatei, cât și la nivelul instrumentației, instrumentele de suflat fiind tratate de la egal la egal cu instrumentele din cvartetul de coarde. Simfonia a fost scrisă pentru cvartet de coarde, suflători de lemn, flaut, două oboaie, doi fagoți, suflători de alamă

²⁵Wilhelm Georg Berger, *op. cit.*, pag. 126.

trompete în *do*, doi corni și timpani. În acest exemplu tema apare la vioara I, unde datorită acestei caracteristici a temei, de maximă generalitate²⁶, a putut fi supusă unui travaliu contrapunctic foarte complex, situându-se la limita posibilului:



Ex.4. W. A. Mozart, *Simfonia nr. 41*, partea IV, măș. 1-4.

Stăpânind cu o siguranță înalt artistică arta contrapunctului, W. A. Mozart declanșează toate forțele expresive ale orchestrei, frământă timbrele²⁷ și culorile ei, scade și intensifică sonoritatea după impulsurile lăuntrice ale simțirii sale care nu abdică în nici o clipă în fața calculului sever cerut de construcția unei fugi. Pe deasupra tuturor observațiilor, se impune aceea că W. A. Mozart a închis în forme contrapunctice, fără a o strivi, viața însăși în generalizările ei cele mai nobile și mai înalte: avânt eroic,

²⁶*Idem*, pag. 184.

²⁷W. A. Mozart, *La 200 de ani de la nașterea compozitorului* de V. Cristian, Caiet program, Filarmonica de Stat George Enescu, pag 165.

bucuria faptei creatoare, puritatea inimii, urcușul înnaripat către lumină și știință. În ceea ce privește geneza acestui final, Mozart a studiat în adâncime creația lui Bach și Haendel, dirijând în casa prietenului său Swieten, pentru prima oară la Viena oratoriul *Messias* și *Oda Sfintei Cecilia*, reorchestrată chiar de compozitor.

În stilistica beethoveniană, după anul 1815 se vădiseră semnele unor mari și hotărâtoare prefaceri²⁸. În paralel cu ultimele sonate pentru pian, două mari lucrări au solicitat forțele compozitorului: *Missa solemnă* și *Simfonia a-IX-a*. Hotărârea de a încheia *Simfonia* în *re minor* cu voci soliste și cu un cor final, de a recurge la o soluție vocal-simfonică, folosind în acest sens *Oda bucuriei*, de Friedrich Schiller, pare a fi fost luată în mod definitiv în anul 1822, cum atestă caietul de schițe în care figurează tema finalului²⁹.

În această ultimă concluzie în domeniul simfoniei beethoveniene, autorul efectuează o ultimă și cuprinzătoare sinteză, încercând o uimitoare extindere a mijloacelor de exprimare, vizând genul monumental în ipostaza sa maximă.

²⁸Wilhelm Georg Berger, *op. cit.*, pag. 260.

²⁹*Idem*, pag. 261.

Simfonia a-IX-a, prin conținutul ei profund uman, concret expus prin *Oda bucuriei* – imn apoteotic cântat înfrățirii dintre oameni și bucuriei terestre – este rezultatul unei evoluții și fapta necesară, efectul unei cauze supreme, exprimând năzuințele cele mai înalte ale compozitorului, la modul universal. Organicitatea *Simfoniei a-IX-a* a fost contestată de mulți, înainte de toate de unii muzicieni romantici, care, prea aproape de ea, nu-i puteau desluși cu exactitate proporțiile și semnificațiile. În ceea ce privește instrumentația, scrisul lui Beethoven pentru corni și trompete în întreaga simfonie (cea mai mare parte pentru al doilea corn și a doua trompetă) este uneori modificat de artiști, interpreți sau executanți pentru a evita salturile mari (12 salturi sau mai multe), salturile de acest fel sunt foarte dificil de efectuat pe instrumente de alamă și pot fi executate în mod constant și fără cusur numai de muzicieni extrem de competenți. Indicația lui Beethoven ca al doilea fagot ar trebui să dubleze bazele măsurilor 115-164 de la final nu a fost inclusă în părțile Breitkopf.

Diferiți compozitori au încercat să adapteze această simfonie la nevoile orchestrelor din acel moment denaturând sensul original. Richard Wagner, de exemplu, a dublat

numărul de instrumente de suflat și a revizuit orchestrația *Simfoniei a-IX-a* pentru a o face să sune ca o orchestră romantică.

III. ORCHESTRA SIMFONICĂ ȘI MUZICA NAȚIONALĂ SIMFONICĂ PE TERITORIUL ACTUALEI ROMÂNII

Începând cu sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX, prin pacea de la Kuciuk-Kainargi (1774) și cea de la Adrianopole (1829)³⁰, stăpânirea turcească începe să se clatine, deschizând astfel porțile dezvoltării capitaliste în Țara Românească și Moldova. Dezvoltarea relațiilor capitaliste determină înviiorarea vieții economice și sociale, principatele române intrând în legături comerciale cu țările apusene, ceea ce duce la stimularea producției de mărfuri, dezvoltându-se orașele, comerțul și căile de comunicație.

În înjgheizarea vieții muzicale, un rol de seamă revine trupelor italiene, germane și franceze de operă³¹ care încep să apară în principatele românești și în Transilvania, prezentând *vodeviluri*, *operete* și în special *spectacole de operă*. Totodată, prezența ofițerilor ruși pe teritoriul

³⁰Octavian L. Cosma, *Opera românească*, București, Ed. Muzicală, 1962, pag 11.

³¹*Idem*, pag 13.

Moldovei constituie un alt factor favorabil venirii trupelor străine de operă la noi. Fiind obișnuiți cu ariile auzite la Petersburg, aceștia încurajează aducerea la Iași a unor trupe de operă. Apoi, în 1818 domnița Ralu Caragea aduce la București trupa lui J. Gerger din Viena, care prezintă, în sala de la *Cișmeaua roșie*, spectacole în limba italiană.

Arta muzicală națională și-a croit drum cu mari eforturi din cauza condițiilor vitrege existente. Cercurile aristocratice desconsiderau pe acei care se dedicau artei sunetelor și a declamației, iar breasla artiștilor era disprețuită. Aceste cercuri nu puteau concepe ca unul care face parte din clasa boierească să se înjosească într-atât încât să apară pe scenă. Cu toate acestea mișcarea muzicală ce se înfiripează în țările românești, nu putea fi zăgăzuită. În diferitele piese de teatru apar primele încercări muzicale dramatice, aparținând lui J. Herfner³². Se întâmpla ca și la prezentarea comediilor să se cânte în pauze sau după

³²Josef Herfner (n. 26 decembrie 1795, Pressburg – actualmente Bratislava - d. 29 ianuarie 1865, Iași) a fost un muzician, compozitor și [dirijor](#) din Moldova. S-a născut în Imperiul Habsburgic, în familia nobiliară Esterházy, a studiat muzica la Viena, a venit de tânăr în Moldova, unde a rămas pentru restul vieții. În perioada 1820-1826 a lucrat ca organist la biserica catolică din Cernăuți. https://ro.wikipedia.org/wiki/Josef_Herfner (accesat 10.03. 2019).

stingerea luminilor înainte de ridicarea cortinei, muzică cu caracter dramatic și eroic. Spre exemplu, la comedia *Soția tulburătoare*, interpretată de o trupă franceză la Iași, orchestra execută *Uvertura națională* de J. Herfner³³.

Istoricul austriac Fr. G. Sultzer amintește de o comedie pastorală cu cântece, reprezentată în limba română, la Brașov în anul 1732, iar la Blaj, în 1826 este jucată *Veselia păstorească* de Timotei Cipariu³⁴.

Avântul mișcării de eliberare națională, dezvoltarea literaturii și primele spectacole românești au fost dorințe exprimate de oameni de cultură ai acelor vremuri, însă înfăptuirea acestui nobil țel era însă condiționată de o serie de factori a căror lipsă, în acel moment, împiedicau realizarea sa: lipsa formării cântăreților și a instrumentiștilor. Pentru realizarea acestor năzuințe se creează societățile și instituțiile politice și culturale: *Societatea literară a lui D. Golescu și I. Eliade* (1821), *Societatea filarmonică* la București, *Conservatorul filodramatic* la Iași (1836).

³³ T.T. Burada – *Istoria teatrului în Moldova*, vol I, pag. 172.

³⁴ Octavian Lazăr. Cosma, *op.cit.*, pag 19.

Societățile create în acești ani constituie punctul de plecare al formării școlilor muzicale și mai târziu, a Conservatoarelor din București și Iași. Elevii claselor de muzică din Societatea filarmonică reprezintă în limba română primul vodevil românesc – *Triumful amorului* de Ioan Wachmann (1835) și interpretează pentru prima dată în limba română opera *Semiramida* de Rossini³⁵.

Către jumătatea secolului, exista o singură orchestră permanentă, la București, fondată în anul 1868, denumită *Societatea Filarmonică Română*, sub conducerea lui Eduard Wachmann. Aceasta nu era alcătuită decât în parte de români, deci componenții ei nu vibrau, ca și componenții corurilor, la sentimente naționale. Pentru mulți dintre ei uverturile cu motive naționale nu le spuneau mare lucru³⁶. Însuși Eduard Wachmann era prea puțin sensibil la o asemenea orientare. Schimbarea mult râvnită se produce în anul 1898, sub impresia succesului obținut de prima audiție a *Poemei Române* de George Enescu.

Muzica românească se infiltrează ceva mai ferm în programe după 1910, prin mai mulți autori. La acestea au

³⁵*Idem*, pag. 23.

³⁶Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Muzicii Românești*, Ed.Muzicală, București, 1986, pag. 28.

contribuit unele opinii din presă, care criticau neglijarea valorilor componistice, deplângeau absența unei atitudini încurajatoare. În 1914 când Ed. Caudella împlinise 74 de ani, după o jumătate de veac de muncă pasională, depusă pe altarul creației, a putut fi interpretată de prima și singura orchestră, lucrarea *Uvertura Moldova*, știind că cele 20 de *Fantezii simfonice*, cu răsunătoare titluri programatice, inspirate din frumusețile peisajului românesc sau din eroismul poporului român, prima datând din 1868, rămân necunoscute publicului³⁷.

Orchestra filarmonicii bucureștene era singura orchestră permanentă din țară, însă, din când în când se petrecea câte un miracol, o orchestră înjghebată ad-hoc, ca cea care a cântat la *Congresul Agrarilor*, la începutul anului 1905, scotea la lumină câte o partitură, dând prilej să se reverse o cascadă de regrete că avem compozitori, dar nu știm să-i prețuim. În asemenea concerte răzlețe, ca cele conduse de Celestin Piaggio, în 1918, la București, s-au putut asculta prime audiții, cum ar fi schița *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu³⁸.

³⁷*Idem*, pag. 32.

³⁸*Idem*, pag. 33.

După Ed. Wachmann, la pupitrul orchestrei bucureștene urmează Dimitrie Dinicu, având o atitudine diferită. În primul rând a cedat bagheta și altor dirijori români. Alături de el au figurat pe afișe A. Castaldi, C. Dimitrescu, D. G. Kiriac, G. Enescu, I. N. Otescu, M. Andreescu-Iassy, Ed. Caudella. Ca regulă, aceștia și-au prezentat creațiile, excepție G. Enescu care dirija mai mult, unii apărând numai pentru propria lucrare. Cert este că apelurile, îndemnurile la sprijinirea compozitorilor și a muzicii simfonice autohtone devin tot mai vehemente. Un asemenea îndemn este oferit de ziarul *Universul* (XXI, 6998, 26 februarie 1909, pag. 1)³⁹, semnalându-se că la Paris compozitorii români se bucură de interes, că sunt cântați. Astfel, prin G. Enescu, și nu numai, se propagă nu numai titluri disparate, dar se organizează chiar și concerte integrale de muzică românească, în acest sens, în 1908, I. Mureșianu și-a ascultat la Budapesta poemul vocal simfonic *Constantin Brâncoveanu*.

³⁹*Idem*, pag. 34.

IV. FUNCȚIILE ACTIVITĂȚILOR ANSAMBLULUI ORCHESTRAL

În peisajul activităților instructiv-educative, cele ale ansamblului orchestral vin ca o necesitate în sfera valențelor formative ale personalității și caracterului tinerii generații. La aceste activități, participă un număr mare de elevi, de vârste diferite, cu nevoi și înclinații diverse. Punerea în practică a unui număr mare de activități din această categorie și cu tematică diversă reliefează faptul că, pentru fiecare elev, impactul, utilitatea resimțită sub forma unor acumulări sau remedierea unor comportamente se manifestă diferit și gradual. Abordând din acest punct de vedere necesitatea prezenței în viața elevilor a acestor activități, se desprind diverse funcții pe care le expunem în continuare:

IV.1. Funcția social-integrativă

Prezența elevilor la o anumită activitate relevă faptul că, într-o anumită măsură, tema și conținutul i-a adus la un

loc⁴⁰. De aici, pleacă o mai bună comunicare și împărtășire de idei, susținere reciprocă, sentimentul apartenenței la un grup, se dezvoltă spiritul de echipă, în a obține un rezultat cât mai bun.

IV.2. Funcția formativă

Conturarea personalității elevilor poate fi foarte bine întregită prin organizarea unor activități - spre exemplu serbarea de Crăciun a *Liceului de Arte „Margareta Sterian” Buzău*, unde ansamblul trebuie să prezinte un program artistic - care să se constituie într-o completare elaborată a lecțiilor de la clasă, în care cunoașterea intuitivă este înlocuită cu cea palpabilă, și care poate dezvolta relații indestructibile între om și natură, între om și artă, contribuind la formarea morală și spirituală, la cultura estetică⁴¹.

⁴⁰D.D. Botez *Tratat de cânt și dirijat coral*, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, București, pag. 410.

⁴¹*Idem*, pag. 383.

IV.3. Funcția vocațională

Procesul didactic dezvoltă și aptitudini ale elevilor altfel neluate în seamă. Ea le oferă copiilor prilejul de exprimare liberă, conform înclinațiilor lor făcând să se dezvolte, uneori, vocații nebănuite. Aceasta este o valență creativă a activităților didactice”⁴². În cadrul disciplinei *Ansamblu instrumental/orchestral* elevii își descoperă și alte veleități care pot contura un viitor drum. Spre exemplu, un elev ce cântă la vioară descoperă că i-ar plăcea să cânte la trompetă, altuia îi trezește dorința de a deveni dirijor sau aranjor ori chiar compozitor, creator de muzică. Un alt elev poate descoperi că are veleități de manager, profesorul dându-i anumite îndatoriri în acest sens.

IV.4. Funcția recuperatorie

Vorbind despre activitățile muzicale, această funcție se exprimă, în primul rând, prin acțiunea psihoterapeutică a muzicii. Raportându-ne spre exemplu la învățământul de masă, se constată că elevii cu anumite deficiențe de pronunție, cu un grad mai accentuat de timiditate în relație

⁴²Ștefan Mircea, *Educația extracurriculară*, Editura PRO HUMANITATE, București, 2001, pag.24.

cu colegii, elevii cu probleme de integrare în colectiv, participând o perioadă mai lungă de timp la aceste activități muzicale extrașcolare, reușesc să depășească în mare parte carențele enumerate.

Nu trebuie uitat faptul că, pe parcursul unor astfel de activități, profesorul reușește să cunoască îndeaproape fiecare elev, în condițiile în care acesta se manifestă fără a ține seama de o mare parte a regulilor de comportament din cadrul lecțiilor la clasă.

Oprindu-ne tot la sfera activităților muzicale, se poate menționa și o funcție care vizează școala în ansamblul ei și anume, faptul că aceste manifestări puse în practică în afara școlii poziționează instituția de învățământ în atenția comunității, ducând la creșterea prestigiului în rândul celorlalte școli din cartier sau din municipiu. În acest sens este de menționat participarea ansamblului orchestral *Cantabile* al Liceului de Arte „Margareta Sterian” în programul *Keeping the exhibition alive* în colaborare cu Muzeul Județean Buzău, ansamblul liceului fiind nevoit să susțină un recital timp de 2 luni o dată la două săptămâni.

Trebuie menționat că activitățile muzicale de amploare, prilejuite de anumite evenimente și organizate la

nivelul întregii școli, reușesc să realizeze acea emulație de comunicare și trăire în frumos, între elevi, părinți, cadre didactice. Aceste momente constituie, pentru sufletele celor implicați, sărbători adevărate ale prieteniei și bucuriei, împărtășite cu oameni dragi.

IV.5. Funcția estetică

Opera de artă are un înțeles estetic real, al cărei conținut și atmosferă ne sunt redată într-o formă articulată. Expresia generează un proces muzical distinct: o interogație muzicală a sentimentului uman, reprezentând o cerință emoțională ce poate fi rezolvată printr-un argument muzical. O prezentare muzicală poate proiecta și relații dinamice care sunt caracterizate de un sens al devenirii și tensionării atribuite prezentului, trecutului și viitorului, pentru că muzica este un fenomen care are loc în timp. Timpul, ca simplă devenire, apare central în discurs activând astfel pulsul muzical. Elevii participând în actul interpretării dobândesc calitatea privilegiată de a lua parte la a traduce în sunete frumosul. Ei devin sensibili la diferitele tipuri de lucrări, construindu-și în timp și prin studiu o imagine proprie a frumosului muzical.

IV.5.1. Gustul muzical

Gustul muzical este constituit din sinteza a trei momente⁴³, în care, cel mai adesea precumpănește unul dintre ele.

Primul moment este cel al plăcerii fizice, unde muzica contează doar la un nivel fizic, C.Saint-Saens⁴⁴ afirmând: dacă în muzică sacrifici unui alt punct de vedere plăcerea fizică pe care ea trebuie să ne-o producă înainte de toate, ceea ce ascuți nu mai este muzică.

Al doilea moment este constituit de plăcerea formală, fiind descrisă de către criticul Ed. Hanslick, contând mai presus de orice frumusețea specific muzicală, independentă de conținut, care constă în sunete și în raporturile dintre ele. Factorul esențial în aprehensiunea operei muzicale este, după Hanslick, plăcerea de a urmări și de a devansa intențiile muzicianului, obținându-se un simplu tehnician ce se complace într-un joc pe de-a-ntregul intelectual de figuri sonore.

Al treilea moment constă în predominanța elementului afectiv. Plăcerea fizică a audiției muzicale este

⁴³ Henri Delacroix, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983, pag. 297.

⁴⁴ *Idem*, pag. 298.

punctul de pornire senzorial care declanșează imaginația, sensibilitatea exaltată dirijează jocul imaginilor care se răsfrâng asupra ei, însuflețind-o. Muzica reprezintă o plăcere pentru ureche și bucurie a sentimentului⁴⁵. În această eliberare sentimentul apare sub două forme. Primul este reprezentat de sentimentele înflăcărâte ale vieții cotidiene, iar pe de altă parte de un anumit fond de sensibilitate pură, inefabilă, care este în definitiv muzicalitatea însăși. În privința lui A. Schopenhauer, care considera expresia pură a voinței drept arta supremă, muzica, aspirație, goană pasionantă fără sfârșit, este gustul muzical redus la chintesența lui, bucuria, durerea în general. Fr. Nietzsche va merge mai departe până la a vorbi despre emoția pură și nedeterminată, despre forța emoțională a sufletului, despre exaltarea capacității înseși de a simți. După cum afirmă Fr.Nietzsche⁴⁶ ar fi un nonsens să ascultăm o operă muzicală ca pe expresia bucuriei, a durerii, aceste sentimente nefiind decât o traducere alegorică a muzicii.

⁴⁵ *Idem*, pag. 299.

⁴⁶ Fr. Nietzsche, *Cazul Wagner*, Ed. Muzicală, București, 1983, pag. 82.

IV.5.2. Formarea gustului pentru cultura muzicală românească

În ceea ce privește formarea gustului pentru cultura muzicală românească, elevii instrumentiști, au dat dovadă adeseori de receptivitate la intonații apropiate înțelegerii lor, începând cu cântecul popular românesc în forma sa simplă ajungând până la diverse prezentări și prelucrări. Datorită naturii vocale a cântului popular, elevii sunt atrași la început de diverse piese corale, miniaturi, armonizări sau diferite prelucrări ale unor piese folclorice. În paralel elevii pot interpreta acele piese și la diverse instrumente, ajungând să se despartă de nevoia vocii, în dorința lor de a cunoaște și muzica instrumentală.

V. SPECIFICUL ACTIVITĂȚILOR ANSAMBLULUI INSTRUMENTAL/ORCHESTRAL

Prin activitatea ansamblului orchestral, se intenționează în primul rând optimizarea și eficientizarea sistemului de pregătire artistică de specialitate, care să permită evaluarea cu acuratețe a competențelor dobândite de către elevi. De asemenea, este posibilă conturarea traseelor individuale de evoluție profesională a absolvenților, prin adaptarea repertoriilor și a modalităților de abordare a acestora la particularitățile intelectuale și afective ale elevilor. Prin curriculumul specific se vizează optimizarea studiului cântului instrumental în ansamblu, ca abordare metodică și de conținut, a repertoriului și a manifestărilor specifice.

Pregătirea de specialitate a elevilor de la profilul artistic, specializarea muzică, presupune valorificarea achizițiilor învățării dobândite prin educația de bază (disciplinele din trunchiul comun), ca modalitate de

asigurare a egalității de șanse și de întregire a formării intelectuale, estetice și morale a elevilor. Fondul de cultură muzicală, modalitățile de lucru specifice, fac din disciplina *ansamblu orchestral/instrumental* o activitate prin care elevul (individul) își lărgeste orizontul cultural și conștientizează rolul său ca parte dintr-un grup. Totodată, activitatea de cânt în ansamblu sporește posibilitatea de a activa ulterior într-o zonă a socialului la care accesul este rezervat unei anumite categorii, și anume acelea de instrumentist într-o formație profesionistă.

Multitudinea activităților determină o serie de trăsături cu caracter general, dar și particularități specifice ale unui anumit segment al acestora. Trăsăturile specifice activităților ansamblului instrumental/orchestral sunt:

V.1. Caracterul accesibil în abordarea repertoriului

Participarea elevilor în abordarea repertoriului reprezintă măsura în care conținutul acestora reușește să ridice anumite probleme de interpretare sau pasiuni ale tinerilor de a pune în practică un anumit lucru, spre

exemplu coloana sonoră din filmul *Pirații din Caraibe*, sau *Dansul nr. 1* de J. Brahms. De asemenea, ele pot fi rezultatul propunerilor concrete venite chiar din partea elevilor. Nici într-un caz, nici în celălalt, rolul directiv al profesorului nu dispare. Mai departe, demersul depinde de disponibilitatea profesorului de a orienta în manieră agreabilă conținutul activității și către sfera educativă a elevilor.

Repertoriul oricărei formații artistice trebuie să fie amplu și variat. Dezideratul acesta nu poate fi adus la îndeplinire decât într-un timp îndelungat, căci un mare și variat repertoriu nu se însușește și nu se perfecționează în câteva luni, ci în mulți ani de activitate. În principal gândul trebuie să se îndrepte către ideea de a crea ansamblului un repertoriu care să servească și drept studiu, dar și pentru programele de concert⁴⁷, cum ar fi *Dansurile ungare* de J. Brahms, *Suite de balet* de J. Ph. Rameau precum și diferite prelucrări din diferite zone muzicale. De asemenea, nu este recomandabil să se facă o distincție netă între aceste două categorii,

⁴⁷ D.D. Botez, *op. cit.*, pag. 380.

considerându-le materiale pentru activități diferite, unele fiind piese de concert, altele de studiu.

Așadar, repertoriul va fi selecționat, încât cele două categorii de lucrări să coincidă în cea mai mare parte, așa că același material să servească și unui scop și celuilalt. Este adevărat faptul că repertoriul unui ansamblu orchestral școlar servește în primul rând prezentării lui în public, dar nu mai puțin și perfecționării ansamblului.

Profesorul va stabili obiectivele asupra cărora își va îndrepta cu precădere atenția (intonație, virtuozitate, exersarea individuală, în grup mic și în ansamblu, respectând tehnica de instrument cât și elementele de limbaj specifice), apoi pe baza unui plan judicios întocmit va hotărî ce anume probleme urmează a fi rezolvate și în ce ordine, astfel ca ele să fie eșalonate pe etape, iar studiul să aibă un mers progresiv, dar și plăcut în același timp. În acest sens profesorul trebuie să țină cont de *principiul accesibilității*, pentru a putea avea un repertoriu pe care se poate lucra. În urmărirea aceluiasi scop se va face ca un număr de lucrări lente să alterneze cu altele în tempo-uri repezi, în diferite nuanțe, pentru ca

tehnica și expresivitatea să se dezvolte armonios, din combinarea dinamicii cu agogica, un bun exemplu fiind celebrul *Csardas* de V. Monti.

A întocmi un repertoriu de aceeași factură compozițională, din piese cu aceeași tematică, numai valsuri, sau numai *tango*-uri - cu excepția unor concerte tematice - ar fi o greșeală ce nu va satisface nici ansamblul și nici publicul căruia i se adresează⁴⁸. În ansamblul lui, repertoriul trebuie să demonstreze pe de o parte gustul profesorului în alegerea celor mai valoroase, mai reprezentative lucrări, iar de cealaltă, priceperea în selecționarea lor cât mai variată ca tematică, stil, grad de dificultate ritmică etc. Lucrările alese inițial, în măsura în care vor fi tot mai bine studiate și realizate, li se vor adăuga mereu altele și astfel repertoriul se va îmbogăți treptat cu opere din toate genurile și stilurile, putându-se aborda diferite piese preclasice precum *Concertele grossi* de A. Corelli, diferite simfonii, sau părți de simfonii de J. Haydn, mergând până la diferite prelucrări ale unor lucrări celebre.

⁴⁸ *Idem*, pag. 382.

V.2. Varietatea de stiluri și genuri

Repertoriul de aceeași factură compozițională înseamnă introducerea în repetiții a unor lucrări ce prezintă o tratare componistică foarte asemănătoare – numai armonică sau polifonică – de tip miniatural, lucrări nedezvoltate, nemedulante, sau toate cu ample dezvoltări și modulații numeroase, lucrări de mare întindere, greu accesibile ansamblului în execuție și publicului în înțelegere. Un ansamblu școlar nu poate prezenta în public o simfonie de Anton Bruckner, elevii neavând o cultură muzicală suficientă pentru a-i face față și nici un public neavizat nu ar fi atras, ca și în cazul pieselor scurte. Un repertoriu ce cultivă muzicalitatea ansamblului într-o singură direcție, îl dezvoltă unilateral, punându-i în valoare numai unele însușiri, nerezolvând decât o mică parte din marele număr de probleme ce converg spre creșterea artistică a ansamblului⁴⁹. Lipsa de varietate tematică se constată atunci când apar prea multe piese tratând aceeași temă, sau teme asemănătoare. Așadar, primul lucru la care va trebui să se gândească este muzica marilor maeștri preclasici, după care se va aborda muzica

⁴⁹ D.D. Botez, *op. cit.*, pag. 380.

marilor clasici străini, aceasta fiind baza de plecare a educației muzicale a elevilor și totodată bucuria, plăcerea de a fi cântată și ascultată. În evoluția sa, ansamblul își va întemeia cultura și educația muzicală pornind de la operele acestor epoci, progresiv, de la ușor la greu, fără a neglija lucrările ce aparțin compozitorilor români⁵⁰, cum ar fi Mihail Jora, *Priveliști Moldovenești*, Th. Rogalski cele *Trei Dansuri Românești* ș.a.m.d.

V.3. Caracterul mai puțin reglementat, apelându-se la intuiția organizatorică a elevilor

Orele de ansamblu orchestral oferă elevilor o arie mult mai largă și mai liberă în modul de a se manifesta. Proiectul unei activități întocmite de către profesor vizează obiectivele finale ale demersului, însă pașii concreți de atingere a acestora se vor constitui din inițiativele elevilor, care răspund unei intenționalități pedagogice și sunt orientate spre atingerea obiectivelor educaționale. Fiecare elev trebuie să fie conștient că este parte componentă din ansamblu, acest lucru datorându-se diverselor exerciții prin diferite metode realizate de

⁵⁰*Idem*, pag. 383.

profesor, față de care elevul are obligația de a contribui nu numai interpretând la instrument, ci și cu toată puterea sa de muncă, pentru a face ansamblul să devină, în limitele posibilității sale apt de a realiza concerte și recitaluri, în slujba propriei sale educări cât și a ascultătorilor. Elevul instrumentist nu este o cifră statistică ca număr în cadrul ansamblului școlar, nu este un executant anonim, fără răspundere, ci este un artist în devenire, care se încadrează voit și în totul în interpretarea realizată de ansamblu, fiind astfel nevoie de o concentrare și o atenție sporită, atât la repetiții cât și în concerte⁵¹.

Nu este de ajuns ca elevul să-și cunoască bine partea pe care o are de interpretat, chiar dacă o execută cu atenție și însuflețire, dacă acesta se produce în mod izolat, ca și când ar cânta de unul singur. El trebuie să-și dozeze interpretarea astfel că împreună cu al celorlalți să facă un tot unitar, să simtă mereu legătura de intonație și de interpretare cu celelalte partide. Numai așa se poate ajunge la o deplină unitate artistică a ansamblului

⁵¹D.D. Botez, *op. cit.*, pag. 384.

sesizată - printre alții - și de Johann Wolfgang Goethe⁵². Sunt unii elevi care vor să demonstreze că ei au o interpretare mai bună sau au un sunet mai puternic decât ceilalți, ceea ce îi face să cânte în așa fel încât instrumentul lor să se distingă mereu din partida respectivă. Aceștia trebuiesc educați să înțeleagă că acest fel de a cânta este dăunător ansamblului, stricându-i unitatea și echilibrul realizat până atunci.

V.4. Asigurarea unei învățări implicite, practice.

Elevii participanți într-o activitate învață punând în practică lucruri care le fac plăcere, îi interesează. Noțiunile și deprinderile însușite în această manieră vor rămâne pentru foarte mult timp în memoria elevilor și pot constitui adevărate lecții de viață. O astfel de activitate bine fundamentată va solicita elevilor cunoștințe dintr-o arie mai largă a disciplinelor studiate la clasă, ceea ce

⁵²Johann Wolfgang Goethe, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, Ed. Univers, București, 1988, pag.158 „, Cât de multe laude meritate primesc muzicienii, câtă satisfacție au ei înșiși, cât de preciși sînt ei cînd repetă în ansamblu!...Nici unul nu caută, în timpul solo-ului altuia, să iasă în evidență cu un acompaniament prea sonor. Fiecare urmărește să cânte în spiritul și intenția compozitorului și să-și execute bine partitura...”.

duce și la o sistematizare și aprofundare practică a acestor noțiuni.

O astfel de abordare în cadrul orelor de ansamblu orchestral se caracterizează prin:

a. oferă elevilor cadrul formal adecvat pentru organizarea cunoștințelor;

b. este adecvată pentru toate nivelurile de abilitate intelectuală ori stil de învățare;

c. este în totalitate participativă, centrată pe elev, bazată pe experiențe anterioare;

d. necesită utilizarea oricărui stil activ de predare;

e. prezintă un înalt grad de complexitate, atât în ce privește conținutul, cât și metodologia de abordare;

f. este permanent rafinată, actualizată, ca urmare a *feed-back-ului* utilizatorului de educație.

V.5. Caracterul unor activități de grup

Frumusețea orelor de ansamblu orchestral rezidă tocmai în faptul că adună laolaltă mai mulți elevi, uneori și de vârste diferite, dar care sunt interesați de același lucru, elevi care vor comunica, se vor sprijini reciproc, vor dezvolta un spirit de echipă constructiv. Acest tip de colaborare se axează pe relațiile implicite de sarcini, pe cooperarea pe procesul de realizare a sarcinii⁵³. Se poate spune că învățarea prin colaborare integrează învățarea prin cooperare. Învățarea în grup desemnează activitatea de studiu a unui grup de elevi, ce colaborează și cooperează între ei. Pentru a ilustra acest tip de învățare au apărut diferite denumiri:

- a. învățare prin cooperare;
- b. învățare colaborativă;
- c. învățare colectivă;
- d. învățare comunitară;
- e. învățare reciprocă;
- f. învățare în echipă;
- g. studiu de grup;

⁵³http://dppd.ubbcluj.ro/rojed/articol_2_4.pdf(accesat la data de 19.05. 2019).

h. studiu circular;

Cerința primordială a educației progresive este de a asigura o metodologie diversificată bazată pe îmbinarea activităților de învățare și de muncă independentă, cu activitățile de cooperare, de învățare în grup și de muncă independentă. Deși învățarea este o activitate proprie, ținând de efortul individual cât și de cel colectiv în cadrul ansamblului, se poate afirma că relațiile interpersonale, de grup, sunt un factor indispensabil apariției și construirii învățării. Învățarea în grup exersează capacitatea de decizie și de inițiativă, dă o notă personală muncii, dar și o complemetaritate aptitudinilor, ceea ce asigură o participare mai activă, mai vie, susținută de foarte multe elemente de cooperare, de stimulare reciprocă.

V.6. Desfășurarea la o temperatură emoțională mai înaltă

Prin caracterul lor⁵⁴, prin faptul că de cele mai multe ori se desfășoară în recitaluri în afara școlii și mai ales găsimu-și rostul în concertele publice, activitățile ansamblului orchestral determină o emulație și o exuberanță a trăirilor afective care depășesc granițele unui demers didactic specific învățământului formal.

V.7. Grad mai ridicat de autenticitate

Pe parcursul lecțiilor se acumulează informații, se pun în practică anumite experimente sau se trăiesc anumite experiențe, alături, doar imaginația face „palpabil” un anumit fenomen, expus poate prin cele mai moderne mijloace tehnice. Trăirea vie a unui sentiment, ca urmare a implicării efective în acțiune, împărtășirea directă a bucuriei de a fi un personaj activ în toată parcurgerea activității agreate, face din acesta un segment al activității didactice.

⁵⁴<http://86.122.29.153:8080/red/curriculum/arte/educatie-muzicala/activitatile-muzicaleextracurriculare.pdf/@@download/file/Activitatile%20muzicale%20extracurriculare.pdf>(accesat la data de 18. 05. 2019).

V.8. Activitățile muzicale extracurriculare – o completare elaborată a lecției de ansamblu orchestral

De cele mai multe ori, cele 50 de minute ale lecției sunt neîncăpătoare pentru dorința elevilor de a cânta. În acest sens, la nivelul școlii am organizat, cu o frecvență de două ori pe săptămâna, repetiții de ansamblu.

Pentru a realiza un program de un nivel calitativ ridicat, gradul de aprofundare și de extindere al celor patru competențe-cadru specifice disciplinei *ansamblu orchestral* a fost mult mai amplu la nivelul lecțiilor. Abordarea unui repertoriu românesc, repertoriu cu un grad de dificultate care depășește pe cel de la clasă, cu dezvoltarea capacităților interpretative și cu execuția partiturilor, plecându-se de la cultivarea sensibilității, a imaginației, fanteziei și a creativității muzicale, au fost repererele care au coordonat pregătirea muzicală a elevilor, în vederea manifestărilor muzicale adresate publicului.

Așadar, aceste activități reprezintă oportunitatea ca tot bagajul teoretic și practic, acumulat în cadrul lecțiilor de ansamblu orchestral, să fie utilizat la un nivel

superior de exprimare a muzicii, cu un rol important în educația estetică, în dezvoltarea simțului echilibrului, al armoniei și al frumosului, în viața elevilor dar și în cea a spectatorilor prestației lor artistice. Participarea elevilor la aceste activități reprezintă un demers constructiv, nu numai pentru ei înșiși, cât și pentru cei cu care relaționează astăzi sau vor comunica mai târziu. Acești iubitori de muzică devin „purtători” de frumos⁵⁵, de armonie, de pace, transferând și celor apropiați din acumulările lor muzical - estetice.

⁵⁵*Ibidem.*

VI. CONCLUZII

Prin acest studiu se răspunde dorinței de a integra și a forma elevii instrumentiști în cadrul ansamblului orchestral. Totodată, apartenența în cadrul acestui grup dă posibilitatea elevilor de a-și forma un gust muzical, facilitând astfel o cunoaștere aprofundată a fenomenului sonor prin formarea deprinderilor instrumentale, prin cunoașterea aparatului orchestral precum și aportul elevilor în cadrul ansamblului. Diferitele funcții ale ansamblului orchestral reprezintă de fapt o stare în care se îmbină armonios elemente de tehnică instrumentală cu elemente de comunicare verbală, non-verbală, dând astfel posibilitatea elevului să devină receptiv față de sonoritățile unei orchestre.

În încheiere, se poate afirma că receptivitatea și sensibilitatea, alături de gustul muzical al elevului alcătuiesc acel specific propriu al ansamblului orchestral.

VII. BIBLIOGRAFIE

1. Berger, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică baroc-clasică*, București. Ed. Muzicală, 1967.
2. Botez, D.D., *Tratat de cânt și dirijat coral*, București, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice.
3. Burada, T.T., *Istoria teatrului în Moldova*, vol I.
4. Cosma, Octavian L., *Hronicul Muzicii Românești*, București, Ed. Muzicală, 1986.
5. Cosma, Octavian L., *Opera românească*, București, Ed. Muzicală, 1962.
6. Cristian, V. W. A. *Caiet program, Mozart, La 200 de ani de la nașterea George Enescu..* Filarmonica de stat
7. Demian, Wilhelm, *Teoria Instrumentelor*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1968.

8. Hodeir, Andre, *Formele Muzicii*, București, Ed. Grafoart, 2007.
9. Jacob, Gordon, *Orchestral Technique*, London, Oxford University Press.
10. Petrovici, Anda, *Cristalizarea orchestrei simfonice*, Revista Muzica, nr. 1/2011.

Metodică:

1. Mircea, Ștefan, *Educația extracurriculară*, București, Ed. Pro Humanitate, 2001.

Generale:

1. Delacroix, Henri, *Psihologia artei*, București, Ed. Meridiane, 1983.
2. Eschil, *Perșii Cei șapte contra Tebei, Tragedii*, București, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.
3. Goethe, Johann Wolfgang, *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, București, Ed. Univers, 1988.
4. Hoffman, E.T.A., *Cavalerul Gluck și alte scrieri fantastice*, București, Ed. Muzicală,

5. Nietzsche, Friedrich, 1972.
Cazul Wagner,
București, Ed. Muzicală.
1983.
6. Rousseau, Jean-Jacques, *Confesiuni* partea I,
București, Ed.pentru
Literatură 1969.

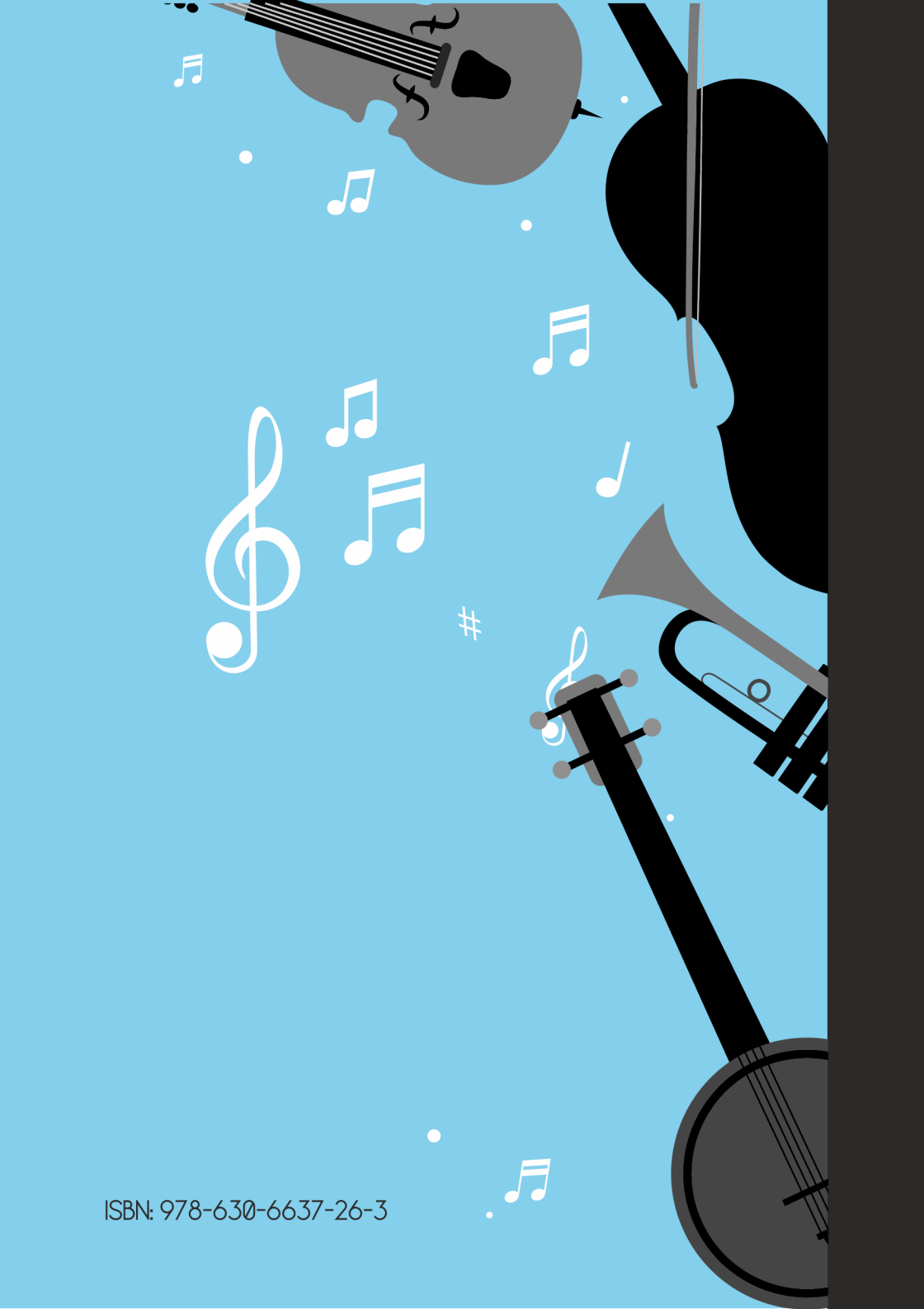
Webografie

1. <https://ro.wikipedia.org/wiki/Orchestr%C4%83>
(accesat la data de 23 februarie 2019).
2. http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP310353-PMLP21363-monteverdi_orfeo2.pdf (accesat la data de 23 februarie 2019).
3. https://ro.wikipedia.org/wiki/Josef_Herfner (accesat la data de 10.03. 2019).
4. http://dppd.ubbcluj.ro/rojed/articol_2_4.pdf (accesat la data de 19. 05. 2019).
5. <http://86.122.29.153:8080/red/curriculum/arte/educatie-muzicala/activitatile-muzicaleextracurriculare.pdf/@@download/file/Activitatile%20muzicale%20extracurriculare.pdf> (accesat la data de 19. 05. 2019).

Cuprins

I. Apariția și dezvoltarea orchestrei simfonice	1
I.1. Etimologie	1
I.2. Evoluția orchestrei simfonice	1
I.3. Instrumentele	7
I.4. Organizarea internă	8
I.5. Echilibru sonor și proporționări	8
II. Creații universale care au marcat evoluția ansamblului orchestral	12
III. Orchestra simfonică și muzica națională simfonică pe teritoriul actualei României	24
IV. Funcțiile activităților ansamblului orchestral	30
IV.1. Funcția social-integrativă	30
IV.2. Funcția formativă	31
IV.3. Funcția vocațională	32
IV.4. Funcția recuperatorie	32
IV.5. Funcția estetică	34
IV.5.1. Gustul muzical	35
IV.5.2. Formarea gustului pentru cultura muzicală românească	37
V. Specificul activităților Ansamblului instrumental/orchestral	38

V.1. Caracterul accesibil în abordarea repertoriului	39
V.2. Varietatea de stiluri și genuri	43
V.3. Caracterul mai puțin reglementat, apelându-se la intuiția organizatorică a elevilor	44
V.4. Asigurarea unei învățări implicite, practice.	46
V.5. Caracterul unor activități de grup	48
V.6. Desfășurarea la o temperatură emoțională mai înaltă	50
V.7. Grad mai ridicat de autenticitate	50
V.8. Activitățile muzicale extracurriculare – o completare elaborată a lecției de ansamblu orchestral	51
VI. Concluzii	53
VII. Bibliografie	54



ISBN: 978-630-6637-26-3