

**METODICA PREDĂRII  
ȘI A STUDIULUI  
INSTRUMENTELOR  
CU COARDE**

GRAFOART



<b>Prefață .....</b>	<b>9</b>
<b>Introducere.....</b>	<b>14</b>
<b>Partea I Istoric.....</b>	<b>19</b>
<b>Capitolul I Evoluția Instrumentelor cu coarde.....</b>	<b>19</b>
Formarea violei.....	34
Formarea viorii.....	40
Predecesorii viorii .....	43
Evoluția arcușului .....	59
<b>Capitolul II Lutieria .....</b>	<b>63</b>
Istoria lutieriei.....	63
Antonio Stradivari .....	66
Secretul lui Stradivari .....	70
Câteva date asupra construcției instrumentelor cu coarde.....	72
Câteva particularități ale instrumentelor italiene .....	78
Lemnul .....	78
Acordarea plăcilor .....	79
Grundul și lacul .....	80
Etichetele .....	83
<b>Capitolul III Evoluția metodicii. Principalele lucrări de metodică aplicată. Școli naționale .....</b>	<b>85</b>
<b>Partea a II-a Educație .....</b>	<b>115</b>
<b>Capitolul IV Elevul .....</b>	<b>115</b>
<b>Capitolul V Pedagogul .....</b>	<b>125</b>
<b>Capitolul VI Talent muzical .....</b>	<b>134</b>
Caracteristicile aptitudinilor muzicale .....	138
Tehnica probelor .....	144
<b>Capitolul VII Interpretarea și pedagogia instrumentală în lumina învățaturii lui I. Pavlov .....</b>	<b>150</b>
Probleme tehnice și de interpretare.....	157
Problemele execuției publice.....	160
Probleme de pedagogie instrumentală .....	165
<b>Partea a III-a Mecanică.....</b>	<b>171</b>
<b>Capitolul VIII Considerații generale .....</b>	<b>171</b>
<b>Capitolul IX Mâna dreaptă .....</b>	<b>174</b>
Realizarea sunetului.....	174

Apucarea arcușului.....	176
Analiza apucării arcușului (vioară, violă, violoncel) .....	176
Încercarea unei analize fiziologice a conducerii arcușului .....	178
Problema atacului. Acomodarea intuitivă – calitatea emisiei ..	181
Prima experiență .....	183
Experiența a doua.....	184
Experiența a treia .....	185
Punctul mort.....	187
Punctul mort la vârf .....	190
<b>Capitolul X Mâna stângă.....</b>	<b>193</b>
Pozare .....	193
Configurația naturală .....	196
Poziii .....	197
Schimb de poziție .....	199
Schimb cu nota auxiliară .....	204
<b>Capitolul XI Modurile de arcuș.....</b>	<b>207</b>
Modurile elementare .....	207
Moduri derivate .....	209
Moduri mixte .....	213
<b>Capitolul XII Aplicatura .....</b>	<b>219</b>
<b>Capitolul XIII Vibrato. Tril.....</b>	<b>227</b>
Fiziologia vibratoului .....	232
Metodica studiului și a predării vibratoului.....	234
Eliminarea defectelor de vibrato la începători.....	237
Eliminarea defectelor de vibrato la avansați.....	238
Crearea diversității în vibrato .....	240
Estetica vibratoului .....	242
Trilul. Mecanica.....	246
Estetica.....	248
<b>Partea a IV-a Estetica.....</b>	<b>253</b>
<b>Capitolul XIV Intonație .....</b>	<b>253</b>
<b>Capitolul XV Dinamică .....</b>	<b>268</b>
Crescendo.....	270
Schimbări subite de nuanță .....	273
Particularitățile execuției nuanțelor la instrumentele cu coarde .....	275
Forte și piano .....	279
Accente .....	282
<b>Capitolul XVI Interpretare .....</b>	<b>287</b>

<b>Partea a V-a Probleme didactice speciale.....</b>	<b>299</b>
<b>Capitolul XVII Memorizare.....</b>	<b>299</b>
<b>Capitolul XVIII Problemele execuției publice .....</b>	<b>309</b>
<b>Capitolul XIX Organizarea și igiena studiului individual</b>	<b>323</b>
<b>Capitolul XX Literatura didactică.....</b>	<b>334</b>
<b>Capitolul XXI Lecția .....</b>	<b>342</b>
Planul de muncă individual.....	343
Planul de lecție .....	345
Organizarea lecției.....	345
Comportamentul pedagogului.....	347
Dialectica învățământului instrumental.....	350
<b>Încheiere.....</b>	<b>353</b>
<b>Bibliografie .....</b>	<b>354</b>
<b>Indice de persoane .....</b>	<b>357</b>

**Capitolul I**  
**Evoluția Instrumentelor cu coarde**

Abordând studiul apariției și evoluției instrumentelor cu coarde, ne lovim de la bun început de o seamă de contradicții, confuzii și neclarități nu numai în ce privește detaliile, dar chiar în chestiuni de principiu și în probleme centrale.

Cercetătorul dispune de material variat, deși insuficient, care constă, pe lângă tratate și descrieri ale contemporanilor, în primul rând din examinarea operelor de artă plastică din epoca respectivă. Acest material iconografic conține și numeroase reprezentări ale instrumentelor muzicale. Neputându-ne bizui întotdeauna pe exactitatea perfectă a redării instrumentului de către pictor, putem să ne dăm uneori seama de inexacități, studiind paralel scrierile contemporane. Mai există și o altă sursă de informare: înseși instrumente vechi, puține la număr, păstrate în unele muzee, în special în muzeele din Bruxelles, Londra, Leipzig și altele.

Confuziile despre care am amintit mai sus provin din marea diversitate de denumiri, care variază după țară și după epocă. Adeseori instrumente diferite sunt denumite cu același termen de diferiți autori; alteori unul și același instrument poartă diferite nume. Ca exemplu se poate da denumirea de „liră”, care în Grecia antică, Egipt sau Asia Mică desemna un instrument ale cărui corzi erau ciupite, pe câtă vreme în Evul Mediu sub această denumire se înțelegea un instrument asemănător cu vioara, la care se cânta cu arcuș. Numele de basse de viole, basso di brazza (la Monteverdi), viola da braccio (la Legrenzi, în 1663) se pare că se aplică violoncelului, dar este posibil ca în unele cazuri să fie vorba de viola da gamba. Mersenne (1636) numește violoncelul „la basse”, Praetorius îl numește - „Bass-Geig de braccio” etc.

Majoritatea cercetătorilor trecutului se limitează la relatarea

modificărilor care au avut loc în cursul dezvoltării evolutive a instrumentului, lăsând în afara atenției procesele social-istorice ale dezvoltării culturii muzicale, procese care, în ultimă instanță, condiționează și determină însuși procesul evolutiv al instrumentului respectiv. Credem că istoria unui instrument sau a unei familii de instrumente nu poate fi înțeleasă just fără legătura ei de interdependență firească cu realitatea socială și culturală a epocii respective. De asemenea, nu considerăm justă studierea dezvoltării instrumentului în condițiile desconsiderării legăturilor existente între dezvoltarea lui și practica compozițională a epocii respective. Resursele tehnice și estetice ale instrumentului trebuie în mod natural să corespundă cerințelor epocii sale, gustului și tipicului propriu acestei epoci. Un instrument care, dintr-un motiv sau altul, nu mai poate satisface toate aceste cerințe, nu mai poate urma evoluția culturii muzicale însăși, este scos din uz și dispere.

În procesul dezvoltării lor, diferitele tipuri de instrumente cu arcuș s-au influențat reciproc, deși aparțineau diferitelor clase sociale, având fiecare o muzică specifică, o practică muzicală interpretativă aparte. În ciuda separării și a delimitării, uneori foarte stricte, a sferelor de aplicabilitate, aceste instrumente și-au împrumutat reciproc unele particularități. Pentru acest motiv nu ne putem limita să arătăm doar drumul parcurs în dezvoltarea lor de către viole sau viori, ci ne vom strădui să arătăm măcar în trecut și influența lor reciprocă.

\*

Istoria muzicii cunoaște perioade de indiferență față de specificul timbral al instrumentelor; în aceste perioade, ceea ce primează este țesătura compoziției, jocul de înlănțuire al vocilor în polifonie. Compozitorul admitea ca una și aceeași compoziție să fie executată la diferite instrumente. Esențial era ca instrumentul ales de interpret să corespundă caracterului compoziției; o voce cantabilă să fie executată de vreun instrument melodic, iar partea scrisă în acorduri de către vreun instrument armonic.

Practica interpretativă instrumentală a barocului admitea ca vocea cantabilă dintr-o sonată, de exemplu, să fie executată de flaut sau oboi, vioară ori violă, iar acompaniamentul, care consta dintr-o înlănțuire de acorduri, să fie executat de clavecin sau clavicord,

orgă ori lăută. Înlocuirea unui instrument prin altul nu constituia cătuși de puțin o transcripție în sensul contemporan al cuvântului, pentru motivul că compozitorul, scriindu-și compoziția, nu avea totdeauna în vedere un anumit timbru instrumental. Epoca barocului este deci o epocă de independență pronunțată a compoziției față de timbrul specific al instrumentului.

O perioadă mult mai recentă, aproape contemporană, se situează pe o poziție asemănătoare față de particularitățile de timbru ale instrumentalului. Compozitorii adepți ai curentului *neoclasic* caută să se elibereze din captivitatea orchestrei moderne, îmbogățite și amplificate de romantici, orchestră care strălucește în mii de culori și efecte sonore, permițând combinații sonore de o varietate aproape nelimitată. Neoclasicismul apreciază mai mult „valoarea nominală a monedei muzicale decât aliajul din care e făcută această monedă”, ca să întrebuițăm expresia plastică a lui Wilhelm Heinitz<sup>2</sup>.

Este, totuși, puțin probabil ca omenirea să renunțe la farmecul sonor descoperit de epoca romantică. Specificul sonor al instrumentului, odată descoperit, cunoscut, nu poate fi părăsit așa de ușor nici chiar de reprezentanții unui curent în compoziție care etalează austeritatea cu orice preț. Oamenii au nevoie de surse tot mai variate și mereu înnoite de excitare estetică.

În industrie, o mașină veche este înlocuită, fără regrete sau pierdere, cu alta mai perfecționată, deoarece munca mașinii noi va da sau poate da oricând produse identice într-un timp mai scurt, așa încât rațiunea de existență a mașinii vechi încetează de fapt în momentul apariției unei mașini mai perfecționate. Ei bine, între mașini și uneltele de producție ale muzicianului există, în acest sens, o mare deosebire. Mașina învechită este scoasă din uz și înlocuită *fără regret* cu altă mașină mai perfecționată tocmai datorită faptului că poate da produse *identice*, însă în condiții tehnice mai bune, fiind deci superioară față de mașina veche *neconționat și sub toate aspectele*. Un instrument scos din uz însă face să dispară împreună cu el și ceva din farmecul sonor, propriu anume acestui instrument, ceva unic și inimitabil. Fiecare instrument nou aduce o culoare, o particularitate de timbru sau

---

<sup>2</sup> Vezi Wilhelm Heinitz, *Instrumentenkunde*, Athenaion-Verlag.

EPDS  
tehnică inedită, neputând, prin urmare, înlocui în mod perfect și *sub toate aspectele* instrumentul vechi, poate mai puțin perfect, cu posibilități mai limitate, dar posedând particularități de timbru, de expresie sau tehnice proprii numai lui.

Istoria muzicii cunoaște și epoci în care instrumentul, timbrul său, particularitățile și posibilitățile sale tehnice au influențat foarte puternic, uneori chiar decisiv, pe compozitori, jucând rolul determinant nu numai în ce privește forma compoziției sau alcătuirea ansamblului, dar și în alegerea tematicii și, mai ales, a figurației folosite în dezvoltări, ca și în factura variației.

„Supremația” timbrului instrumental în creație atinge apogeul în epoca romantică, fiindcă multiplele sentimente prezente în lucrările acestei epoci, bogăția și maxima diferențiere a nuanțării nu mai puteau fi redată valabil de oricare sursă sonoră. S-a ivit necesitatea de a alege cu grijă timbrul, intensitatea, gama de culori. Creând pentru un anumit instrument, compozitorul romantic nu mai putea neglija nici particularitățile lui tehnice specifice. Căutând să realizeze o anumită sonoritate specifică instrumentului respectiv, romanticul s-a văzut constrâns să studieze firea și posibilitățile instrumentului pentru a scrie „pe măsura lui”. Această adaptare a compoziției la particularitatea tehnică a instrumentului, pe de o parte, iar pe de altă parte căutarea de efecte nu puteau să nu influențeze compoziția până în părțile ei cele mai esențiale.

O altă circumstanță a sporit și mai mult influența instrumentului asupra compozitorului. Romantismul a coincis cu înflorirea fără precedent a virtuozității instrumentale. Virtuozul-concertist, preocupat mereu de succes la marele public, a început să compună el însuși muzica de care avea nevoie. Este evident că compozitorul-virtuoz pornea *de la efectul tehnic*, subordonându-i compoziția sa. Tehnica – inițial numai un mijloc subordonat pentru exprimarea ideilor compozitorului (deși ea ar trebui să fie astfel totdeauna) - ajunge să se substituie acestor idei, devenind factorul principal căruia ideea compozitorului trebuie să i se supună. Această „hipertrofie” a elementului secundar, a efectului tehnic-instrumental, este fără îndoială de esență formalistă.

Romantismul produce deci două categorii de compozitori: compozitorii „adevărați”, care scriu pentru a exterioriza ideile lor (Schubert, Schumann, Ceaikovski, Brahms și alții), pe de o parte, și

compozitorii-virtuozi, care nu caută în primul rând să exprime o idee, ci, pornind de la un efect tehnic sau sonor al instrumentului lor, mai des *al lor propriu*, construiesc pe acest efect și de *dragul lui* o compoziție care nu are de fapt altă rațiune de existență decât de a servi drept prilej pentru demonstrarea efectului respectiv.

Este evidentă pentru oricine deosebirea fundamentală de concepție dintre cele două categorii de compozitori și dintre operele lor.

Muzica de efect s-a încetățenit repede. Publicul, dornic de senzații, de distracții, aștepta de la virtuozii mereu noi și noi efecte, noi și noi demonstrații de echilibristică instrumentală.

De aceea virtuozul, pentru a-și menține și spori faima, trebuia, vrând-nevrând, să se conformeze, producând de cele mai multe ori o muzică de calitate discutabilă, dar care „sună” admirabil și care era plină de fel de fel de pasaje brilante, de efecte de nuanțe și de timbru, nu toate necesare din punctul de vedere al conținutului, dar toate calculate pe efect la marele public<sup>3</sup>.

Reprezentanți ai acestui gen de compoziție sunt numeroși. Este de ajuns să cităm pe Wieniawski, Vieuxtemps sau Kreutzer la vioară, Goltermann, Servais sau Romberg la violoncel, Simandl sau Dragonetti la contrabas, cu un remarcabil talent creator, pe lângă o adevărată și profundă muzicalitate<sup>4</sup>, virtuozii care au reușit să se ridice mult deasupra nivelului colegilor lor, îmbinând în mod fericit inspirația pornită din firea instrumentului (care de altfel rămâne și la ei pe primul plan) cu un conținut prețios, de înalt nivel estetic, datorită căruia operele lor au supraviețuit, rămânând mereu pline

---

<sup>3</sup> Iată ce spune despre acești compozitori Leopold Mozart: „Giebt es denn nicht Violonistei!, welche in die von ihnen selbst zusammengeschmierten Solo oder Concerte alle nur erdenkliche Gaucklereyen einflicken? Giebt es nicht andere, die mit unverständlichsten Passagen alle Tonleitern durchwandern; die unverhofft Esten, seltsamsten und wunderschonsten Bocksprünge anbringen; ja solche widrige Gänge unter einander mischen, die weder Ordnung, noch Zusammenhang haben?” (Oare nu există violoniști care peticesc soli sau concertele compuse de ei înșiși cu toate scamatoriile imaginabile? Oare nu există alții care parcurg toate gamele cu pasajele cele mai de neînțeles, care adaugă cele mai stranii și mai minunate capriole, ba chiar amestecă între ele pasaje respingătoare care nu au nici ordine, nici legătură între ele?).

<sup>4</sup> Să nu surprindă pe nimeni afirmația că au existat, există și astăzi virtuozii nemuzicali!

de interes și de farmec. Liszt, Szymanovski, Cassado sunt astfel de compozitori-virtuozi. O poziție aparte o ocupă Paganini, ale cărui compoziții se mențin încă pe programele concertelor publice, deși, în marea lor majoritate, sunt de un conținut destul de dubios din punct de vedere muzical. Vitalitatea muzicii lui Paganini se explică, pe de o parte, prin îngrămădirea cu adevărat uluitoare a celor mai spectaculoase efecte de virtuozi, iar pe de altă parte prin gustul marelui public pentru senzațional, pe care – o spun cu regret – mulți violoniști caută să-l satisfacă cu o generozitate demnă de o cauză mai bună. Mai este și o altă explicație a popularității muzicii lui Paganini. În jurul numelui și al persoanei sale există un nimb țesut din diferite legende, în care Paganini este înfățișat drept „un vrăjitor al viorii” drept virtuozi care „și-a vândut sufletul diavolului” etc. Toate acestea fac ca publicul neinițiat să caute și să găsească (!) în muzica destul de dulceagă și de o inventivitate „de salon” (în special în cantilene) a maestrului genovez elemente „demonice” sau „misterioase”.

Istoria cunoaște și cazuri destul de numeroase când un compozitor era influențat, mai ales în ce privește componența ansamblului sau în orchestrație, de condițiile momentane locale; de exemplu, de prezența sau de absența cutărui sau cutărui instrument. S-au întâmplat de asemenea cazuri, și nu puține, când un compozitor era determinat să scrie pentru un anumit ansamblu sau un anumit instrument datorită legăturilor de prietenie sau altor circumstanțe extramuzicale.

Ținând seama de cele expuse mai sus, putem înțelege de ce un curs de metodică instrumentală trebuie început prin scoaterea în evidență a legăturii existente între epocă și instrument cu incursiuni în istoria muzicii. Nu putem înțelege și urmări dezvoltarea instrumentelor, a tehnicii lor, prin urmare a metodicii, fără să ținem seama de starea de permanentă interdependență care a existat, există și va exista între instrument și compoziție, între dezvoltarea tehnicii și evoluția esteticii, inclusiv a metodicii instrumentale sub influența compoziției, care este, la rândul ei, o expresie și un ecou al vieții sociale.

Din timpuri imemorabile a existat o legătură strânsă între manifestările de suprastructură ale orânduirilor sociale și instrumente muzicale. Religia, apreciind la justa ei valoare influența muzicii asupra omului, a acaparat de la primele începuturi instrumentul muzical, declarându-l atribut inalienabil al

cultului, acordându-i un rol de seamă în desfășurarea serviciului divin. Pentru fundamentarea și permanentizarea „drepturilor” religiei asupra instrumentelor, s-au creat numeroase legende prin care preoțimea urmărea să pună „proveniența divină” a instrumentelor muzicale în afara oricărei discuții.

Indienii credeau că preoții ar fi adus instrumentele din ceruri. La chinezi, Ling-Lun ar fi fost acela care a transpus pe sunetele naiului murmurul apei Huang-Ho și cântecele păsărilor. Egiptenii și grecii antici credeau că Mercur ar fi găsit prima liră pe malul Nilului, în tendoanele uscate ale unei broaște țestoase. Germanii atribuiau lui Wotan invenția harpei etc...

Prerogativa preoțimii de a mânui cu exclusivitate instrumentele muzicale a fost păstrată și apărută de preoți cu cea mai mare grijă. Și astăzi încă se găsesc urme unor atare prerogative în Africa, la unele triburi mai înapoiate, a căror căpetenie este singurul îndreptățit de a mânui un anumit fel de tobă folosită exclusiv pentru cult.

Mai târziu, exclusivitatea mânăirii unor instrumente trece și asupra nobilimii. Citez ca exemplu cornul de vânătoare, rezervat castei cavalerilor. Anumite zeități aveau de asemenea instrumentele lor, drept atribut al puterii. Zeul indian Shiva era nedespărțit de o tobă, numită Damaru, folosită astăzi de îmblânzitorii de șerpi și dresorii de maimuțe.

Rolul „miraculos” al instrumentelor muzicale poate fi demonstrat cu multe exemple din cele mai diferite epoci. Un rest semnificativ al folosirii cultice a instrumentelor muzicale îl găsim în bisericile catolice (după cum se știe cele mai conservative), unde și astăzi se folosește zbârnâitoarea și clopoțelul.

Folosirea instrumentelor, a muzicii sau numai a ritmului în medicina popoarelor primitive este un alt aspect al importanței imense pe care o aveau instrumentele muzicale în viața socială a oamenilor, constituind pentru preoțime încă un motiv de a tinde către exclusivitatea mânăirii instrumentelor muzicale, având în vedere că preotul era în același timp și cel mai de seamă medic-vrăjitor.

Legătura dintre mistica cifrelor în vechea Asie răsăriteană și forma instrumentelor, dintre cifrele mistice ale inițiaților egipteni și gamă este și ea revelatoare pentru justa apreciere a importanței muzicii și, implicit, a instrumentarului în viața socială.

Foarte de timpuriu se conturează o demarcație netă între muzica de cult (bisericească) și muzica laică, fiecare creându-și și păstrându-și instrumentele cele mai adecvate. Această separare era necesară în timpurile de supremație absolută a bisericii, care nu putea tolera „profanarea” instrumentelor „de proveniență divină” în afara bisericii și de către persoane din afara clerului, cu excepția nobilimii. Neputând utiliza instrumente bisericesti, poporul a știut să-și creeze instrumente proprii, conforme cu specificul etnic și cu împrejurările în care se foloseau aceste instrumente.

După cum vom vedea mai jos, instrumentul „plebei”, al „gloatei” își va găsi, cu timpul, nu numai confirmarea și în sferile ecleziastice (perfecționarea instrumentelor laice nefiind stingherită de severele canoane bisericesti), dar va repurta și numeroase victorii asupra învechitelor instrumente „sacre”.

\*

Conform teoriei lui Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), nu italienii au fost primii care s-au ocupat de muzica cultă, împărtășind apoi arta lor și altor popoare. Atât Kiesewetter, cât și dr Viktor Lederer, în 1906, sunt de părere că adevărata patrie a polifoniei, deci și a muzicii de un nivel mai înalt, este Wales, un ținut din Anglia locuit inițial de un popor nomad cu numele de celți.

Celții aveau o cultură muzicală dezvoltată. Purtători ai acestei culturi erau muzicanții și cântăreții celți numiți *barzi*.

Răspândirea muzicii celtice în Europa a fost posibilă datorită migrațiunilor poporului celt. Pornind din Galia și Britania, patria lor străveche, grupuri compacte de celți ajung prin toată Europa, până în Spania, unindu-se în cele din urmă cu populația băstinașă a acestei țări. După anul 600 î.e.n., celții ajung și în Italia.

Barzii erau precursori ai *trubadurilor* (numiți, după țară și *trouveres* sau *Minnesänger*), purtători și răspânditori ai culturii muzicale vocale și instrumentale în Evul Mediu. Deși importarea din Orient și răspândirea instrumentarului în general și a instrumentelor cu coarde în special, pe care o datorăm trubadurilor, aduce un neîntrerupt progres în arta mânăuirii instrumentelor, nu putem afirma că în Evul Mediu ar fi existat o adevărată muzică instrumentală în sensul contemporan al noțiunii.

Instrumentele aveau în practica interpretativă laică de atunci un rol cu totul subordonat, fiind destinate în special acompanierii cântăreților. Chiar dacă considerăm probabil obiceiul de a se executa introduceri, interludii și încheieri instrumentale, instrumentele nu puteau rivaliza în acea vreme, în ceea ce privește importanța, cu vocea umană. De aceea nici tehnica instrumentală nu se dezvoltă suficient de repede.

Cel mai vechi instrument cu coarde și *arcuș* pare a fi ravanastronul, numit după regele Ravana al Ceilonului (Fig. 1). Ravanastronul, în forma lui ceva mai perfecționată, era cunoscut în Persia și Arabia sub numele de rebab. În India, acest instrument este folosit și astăzi. Rebabul are o construcție destul de primitivă, fiind prevăzut cu 2-3 corzi. A pătruns în Europa sub numele de rebelle, rebec, rubeb, rubebe. (Fig. 2).

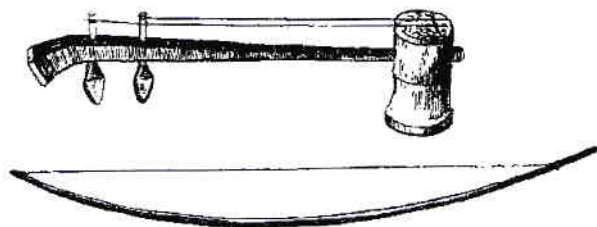


Fig. 1. Ravanastron. Strămoșul instrumentelor cu arcuș.

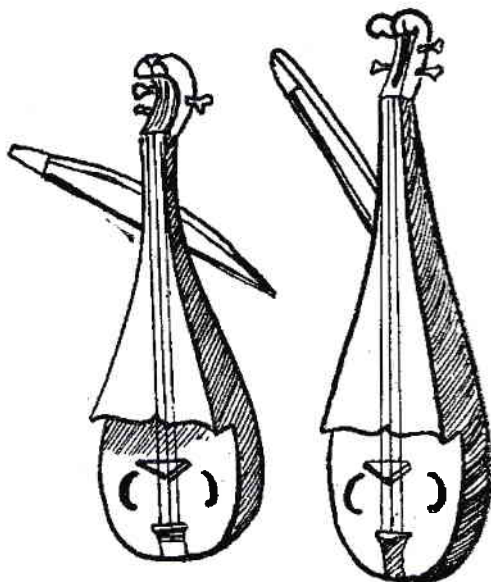


Fig. 2. Rebec. (Repr. după tratatul de M. Agricola (1529)).

În Evul Mediu se conturează două direcții principale în muzică, direcții care au influențat puternic instrumentarul, întrucât acesta trebuia să se adapteze necesităților ambelor curente. Pe de o parte, exista un puternic curent de *muzică religioasă*, creat și sprijinit de atotputernica biserică. Această muzică, făcând parte integrantă din serviciul divin, a fost, desigur, supusă regimului de un rigid conservatorism al canoanelor bisericești, ceea ce a oprit muzica bisericească în dezvoltarea ei naturală. Instrumentarul de Evului Mediu folosit în biserică se compunea din piese în mare parte importate din Bizanț și din Orientul mahomedan: Fiedel sau vielă, Trumscheit, lăută, mandolă, chitară și altele.

Ceva mai târziu decât muzica cultă bisericească începe să se dezvolte, paralel și în opoziție cu aceasta, *muzica laică-țărănească*, muzica „gloatei”, a „prostimii” de la orașe și sate. Rolul trubadurilor ca promotori și propagatori ai acestei muzici este de o covârșitoare importanță. Trubadurul colinda orașele și satele, oferind arta sa deopotrivă atât țaranului, târgovețului, cât și nobilului care se plictisea în castelul său. Repertoriul trubadurilor cuprindea legende și balade populare, cântate cu acompaniament instrumental, intercalându-se, probabil, din când în când și câte o piesă instrumentală mai modestă.

Un pas înainte în perfecționarea instrumentelor cu coarde s-a făcut prin construirea, lor în familii. Muzică polifonă instrumentală își are obârșia incontestabil în muzica polifonă *vocală*: multe piese vocale se executau și la instrumente, care ori acompaniau pe cântăreți (în biserică), ori executau piese scrise inițial pentru cor.

Pentru a se obține omogenitatea de timbru asemănătoare cu cea a corului, instrumentele de melodie se construiau în mai multe mărimi, ajungându-se astfel la familii, uneori destul de numeroase (6-7 membri), incluzând instrumente de dimensiuni și ambitusuri diferite, corespunzătoare cu vocile corului (sopran, alt, bariton, bas, subbas).

Instrumentele unei familii nu au avut toate aceeași soartă. Unele dintre ele nu au dat rezultate bune și au fost uitate, iar cele reușite au supraviețuit, unele fiind și astăzi în uz.

În cele ce urmează ne vom ocupa mai pe larg de instrumentele care au contribuit - fie direct, ca prototip, fie indirect, doar cu unele amănunte de construcție - la cristalizarea instrumentarului de corzi