



Universitatea  
Transilvania  
din Braşov

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ  
Facultatea de MUZICĂ

Doctorand:  
Cristian – Ioan BUCIUMAŞ

TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN LUCRĂRI DIN REPERTORIUL PENTRU FAGOT  
AL COMPOZITORILOR ROMANTICI DIN CULTURA MUZICALĂ NORD-  
EUROPEANĂ

TRADITION AND INNOVATION IN WORKS FROM THE BASSON  
REPERTORY OF ROMANTIC COMPOSERS FROM NORTHERN  
EUROPEAN MUSICAL CULTURE

REZUMAT

Conducător științific  
Prof. dr. Petruța - Maria COROIU

BRAȘOV, 2024



## CUPRINS

Cuprins

Abstract

Argument

I. Introducere în Romantismul muzical

I.1. Romantismul – Definiere, contradicții

I. 2. Particularități ale muzicii romantice

II. Édouard Dupuy – O privire analitică din punct de vedere stilistic și interpretativ

II.1.1. Prezentare, date biografice

II.1.2. Creația

II.2. Cvintet pentru fagot, două violi, violă și violoncel

II.2.1. Analiză de formă și stil

II.2.2. Partea I

II.2.3. Partea a II-a

II.2.4. Partea a III-a

II.2.5. Analiză tehnico-interpretativă

II.3. Concertul pentru fagot și orchestră în *do minor*

II.3.1. Analiză de formă și stil

II.3.2. Partea I

II.3.3. Partea a II-a

II.3.4. Partea a III-a

II.3.5. Analiză tehnico-interpretativă

III. Bernhard Crusell – Între clasic și romantic

III.1.1. Prezentare, biografie și creație

III.1.2. Lista cronologică a lucrărilor Bernhard Crusell

IV.2. Concertino pentru fagot și orchestră

IV.2.1. Analiză de formă și stil

IV.2.2. Analiză tehnico-interpretativă

III.3. Concertante pentru clarinet, fagot, corn și orchestră, op.3

III.3.1. Analiză de formă și stil

III.3.2. Partea I

III.3.3. Partea a II-a

III.3.4. Partea a III-a

III.3.5. Analiză tehnico-interpretativă

IV. Franz Berwald – Repere romantice în creația pentru fagot

IV.1.1. Prezentare, biografie

IV.1.2. Creația lui Franz Berwald

IV.2. Konzertstück pentru fagot și orchestră în Fa major

IV.2.1. Analiză de formă și stil

IV.2.2. Analiză tehnico-interpretativă

IV.3. Septet pentru clarinet, fagot, corn, vioară, violă, violoncel și contrabas

IV.3.1. Analiză de formă și stil

IV.3.2. Partea I

IV.3.3. Partea a II-a

IV.3.4. Partea a III-a

IV.3.5. Analiză tehnico-interpretativă

V. Interpretări comparate

V.1. Franz Berwald – Konzertstück

V.2. Bernhard Crusell – Concertino

Concluzii

Bibliografie

Cărți, publicații

Webografie

Partituri

Anexe

Anexa 1 – Material audio/video utilizat pentru interpretările comparate

Anexa 2 – Material audio/video atașat tezei

Anexa 3 – Afișe concerte și recitaluri

CONTENTS

## Argument

În cei peste 17 ani de activitate orchestrală, am avut ocazia să cânt alături de mari soliști și dirijori de talie internațională. Pe lângă activitatea de artist profesionist în cadrul Filarmonicii „George Enescu” din București și anterior în Filarmonica „Paul Constantinescu” din Ploiești, un rol important în formarea mea l-au avut și prestațiile solistice cu Filarmonica „Mihail Jora” din Bacău, Filarmonica „Paul Constantinescu” din Ploiești și Orchestra de Cameră Radio. De asemenea, am avut numeroase colaborări în diverse ansambluri camerale - trio, cvartet, cvintet, octet, dixtuor - unele având, în anumite perioade, un caracter cvasi-permanent.

Repertoriul interpretat în recitalurile și concertele mele solistice a fost variat, de la muzica barocă până la cea contemporană, cu o preocupare constantă de a aduce în fața publicului o muzică rafinată. Antonio Vivaldi, Karl Stamitz, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Nepomuk Hummel, Johann Baptist Vanhal, Heitor Villa-Lobos, Jiří Pauer, Francis Poulenc și George Enescu sunt doar câțiva dintre compozitorii ale căror lucrări le-am inclus în repertoriul meu până acum.

Poziția mea de membru al uneia dintre cele mai reprezentative orchestre simfonice ale țării mi-a amplificat dorința de a-mi diversifica repertoriul și modalitățile de exprimare artistică. Astfel, am ajuns să descopăr muzica unor compozitori din cultura muzicală nord-europeană, mai puțin cunoscuți și cântați în România. În creațiile lor concertante se regăsesc adesea lucrări deosebit de rafinate și ofertante pentru instrumentele de suflat. Compozițiile lor, scrise la începutul secolului al XIX-lea, coincid cu apariția elementelor romantice în muzică.

În prezenta cercetare ne-am concentrat asupra compozitorilor nord-europeni **Édouard Dupuy**, **Bernhard Crusell** și **Franz Berwald**, reprezentanți ai romantismului timpuriu de la începutul secolului al XIX-lea, perioadă ce coincide cu ultima etapă a clasicismului muzical. Creațiile lor prezintă elemente evidente ale începutului romantismului, cum ar fi modulațiile către tonalități foarte îndepărtate, utilizarea unor noi genuri concertante – *Konzertstück* (F. Berwald), *Concertino* (B. Crusell), utilizarea formelor populare – *Polacca* (B. Crusell) și utilizarea elementelor specifice belcanto-ului - vocalizarea discursului muzical. Cei trei compozitori menționați mai sus au o istorie comună: È. Dupuy a fost unul dintre profesorii de vioară ai lui F. Berwald și, de asemenea, primul său profesor de compoziție, influență care și-a pus amprenta asupra gustului muzical al discipolului său. Mai târziu, cei doi au fost colegi în orchestră, colectiv din care a făcut parte și Bernhard Crusell. Maniera lor componistică are o anumită înclinație spre muzica de operă, È. Dupuy fiind și solist vocal, caracteristică specifică perioadei de creație romantice, în care opera a cunoscut cea mai mare dezvoltare.

Cercetarea urmărește să evidențieze noutatea pe care o aduc compozitorii nordici prin intermediul lucrărilor supuse analizei, particularitățile lor stilistice și aspectele interpretative care

servesc la îmbogățirea mijloacelor tehnice și de expresie ale fagotului (constatând pe parcursul cercetării că în spațiul autohton nu există niciun studiu pe acest subiect).

Teza este structurată în 5 capitole ce urmăresc obiectivele propuse astfel:

Capitolul I este o introducere în epoca Romantismului, cu referire la apariție, caracteristici specifice, reprezentați etc.;

Următoarele trei capitole prezintă rezultatele studiului a șase lucrări reprezentative, câte două din creația fiecărui compozitor ales, acoperind genuri concertante și camerale:

Capitolul II. *Cvintet pentru fagot, două viori, violă și violoncel și Concert pentru fagot și orchestră în do minor* de Édouard Dupuy;

Capitolul III. *Concertino* pentru fagot și orchestră și *Concertante, op. 3* de Bernhard Crusell;

Capitolul IV. *Konzertstück* și *Septett* de Franz Berwald;

Capitolul V reprezintă o analiză comparativă din punct de vedere interpretativ asupra a două dintre lucrările cercetate, unde se urmăresc diferențe de concepție și interpretare.

## I. Introducere în Romantismul muzical

### I.1. Romantismul - definire, contradicții

Romantismul reprezintă un fenomen artistic complex, cu implicații istorice, sociale, culturale și filosofice, declanșat în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și continuat până spre sfârșitul secolului al XIX-lea. Diversitatea modurilor în care se manifestă în diferitele domenii culturale, variind de la o formă artistică la alta și de la o cultură națională la alta, face dificilă definirea și explicarea acestui fenomen.

Schimbările majore ce s-au produs în urma Revoluției Franceze de la 1789, au influențat răspândirea noilor tendințe artistice, literare și filozofice pe întregul continent european, marcând sfârșitul perioadei rigide a Clasicismului și deschizând calea către o nouă eră în evoluția artei burgheze, cunoscută sub numele de Romantism.

Atitudinea și ideile muzicianului romantic își au rădăcinile în literatura și poezia acelei epoci. Conform lui Victor Hugo, Romantismul înseamnă libertate, o stare de spirit curajoasă în care creatorul își exprimă trăirile proprii. Înclinația spre individualism și concepții mistice variate, demonstrează dispoziția artistului romantic de a pătrundere în adâncurile sufletului omenesc, și o continuă rafinare a

mijloacelor destinate să redea aspecte sau evenimente concrete din viața reală. Este o lume a egoului propriu, o evadare într-un univers fără constrângeri, bariere și reguli impuse de raționalismul iluminist.

Ideile literare romantice s-au răspândit datorită unor cercuri și școli unde exponenții principali își făceau simțită influența și ideile progresiste. Dintre acestea amintim: *Școala de la Jena*, *Cercul de la Berlin*, *Cercul de la Heidelberg*, *Cercul de la München*. Reprezentanții de seamă au fost: J. W. von Goethe – personalitate polivalentă considerat cel mai important reprezentant al mișcării romantice, Jean-Jacque Rousseau, William Blake, Francois-Rene de Chateaubriand, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, John Keats, Victor Hugo, Friedrich Schiller ș.a.

În pictură, caracteristicile romantice apar pentru prima dată în creațiile lui C. Joseph Vernet (1714 – 1789), care își îndreaptă atenția spre natură, peisagistică, grădini și naufragii. Folclorul și tradițiile sunt zugrăvite în imagini ce ilustrează caracterul și identitatea națională. Printre reprezentanții de seama ai picturii romantice amintim pe: Eugène Delacroix, Théodore Géricault, Francisco de Goya, Pierre-Paul Prud'hon.

În muzică, delimitarea primei etape a Romantismului este dificil de stabilit cu exactitate. Unii muzicologi plasează începutul acestei perioade în jurul anului 1800. Trecerea către noua epocă nu a fost bruscă, ci treptată, elementele premergătoare fiind prezente și în creațiile compozitorilor clasici. Începuturile Romantismului muzical sunt asociate cu apariția programatismului și a simfoniilor cu titlu, cum ar fi *Simfonia a III-a* a lui Ludwig van Beethoven, denumită *Eroica* (1805). La Beethoven evocarea unor puternice stări emoționale, meditația filozofică, metafora sonoră, poetizarea expresiei și a imaginii sonore și multe alte semne novatoare se fac pe deplin simțite încă de la sfârșitul primei perioade de creație (primii ani ai secolului al XIX-lea).

Manifestările specifice epocii romantice variază de la un compozitor la altul, influențând rigoarea tiparelor și oferind o libertate mare în formă, reacționând împotriva canonicului, rațiunii, echilibrului și tiparelor rigide.

## I.2. Particularități ale muzicii romantice

Caracteristica dominantă a romantismului este intensitatea trăirii sentimentelor, cu un accent puternic pe lirism, melancolie și fantastic, toate zugrăvite cu pasiune și o mare libertate de expresie. Datorită acestei înclinații spre sentimental, trăsăturile romantice pot apărea în muzica oricărei epoci din istoria muzicii.

Deși tonalitatea își păstrează supremația ca mod de organizarea sonoră a desfășurărilor muzicale romantice, aceasta este extinsă semnificativ prin lărgirea cadrului tonal și relaționarea cu tonalități îndepărtate, modulații enarmonice, cromatizare intensivă, note adăugate, disonanțe nepregătite și/sau nerezolvate, acorduri de nonă, undecimă și terțiadecimă, precum și prin tonalități

colorate cu nuanțe modale. F. Chopin, F. Liszt și Richard Wagner creează sisteme armonice distincte care vor influența urmașii lor spre un nou tip de armonie.

Cadențele solistice, care anterior erau lăsate la discreția interpretului ca desfășurări libere improvizatorice, încep să capete proporții și sunt compuse de însuși autorul lucrării, în concordanță cu dramaturgia textului muzical (de ex. L. van Beethoven - *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major*).

Reprezentanții romantismului din țările nordice, educați în general în Europa de Vest, manifestă un interes deosebit pentru propriul folclor. Astfel, muzicienii din Suedia, Danemarca, Finlanda și Norvegia pun bazele școlilor muzicale din aceste țări, evocând peisajele și legendele nordice. Compozitorii renumiți din aceste regiuni încep să apară însă abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În capitolele următoare, vom observa cum compozitori mai puțin cunoscuți, reprezentanți ai începutului Romantismului, au făcut pași importanți în această direcție încă de la începutul secolului al XIX-lea.

## II. Édouard Dupuy – O privire analitică din punct de vedere stilistic și interpretativ

### II.1.1. Prezentare, date biografice

Jean Baptiste Édouard Louis Camille Dupuy (1770 – 1822) a fost violinist, compozitor, cântăreț și regizor de operă de origine elvețiană. Deși s-a născut în Elveția, cea mai mare parte a activității sale artistice și-a desfășurat-o la Copenhaga și Stockholm din 1793 până la moartea sa în 1822.

Édouard Dupuy s-a născut în Corcelles-Cormondrèche, Cantonul Neuchâtel, Elveția, în anul 1770. De la vârsta de patru ani a fost crescut de unchiul său, un muzician din Geneva, al cărui nume de familie a fost luat ulterior și de Édouard. Văzând că nepotul său are talent, unchiul s-a asigurat ca acesta să devină un muzician cu o educație aleasă. Astfel, în 1782, È. Dupuy a fost trimis la Paris, unde a luat lecții de pian cu Jan Ladislav Dussek și de vioară cu François Chabran.

În 1789, a fost numit concertmaestru la curtea lui Heinrich al Prusiei din Rheinsberg, în locul lui Johann Abraham Peter Schulz<sup>1</sup>, care a fost chemat în Danemarca ca director de cor la Orchestra Regală Daneză (Det Kongelige Kapel). Aici a lucrat timp de patru ani, perioadă în care a studiat armonia sub

---

<sup>1</sup> Johann Abraham Peter Schulz (1747 – 1800) – compozitor, capelmaestru, pianist. A fost un muzician german cu o activitate intensă artistică, care a ocupat în cariera sa mai multe funcții importante: profesor și acompaniator a prințesei poloneze Sapięha Woiwodin von Smolensk (1768-1771), dirijor al Teatrului Francez din Berlin (1776-1780), capelmaestru al Prințului Henry de Reinsberg (1780-1787), capelmaestru al Curții din Copenhaga (1787-1795).

îndrumarea lui Carl Friedrich Christian Fasch. Din 1800 devine concertmestru al Capelei Regale din Stockholm, iar din 1802 își începe activitatea solistică vocală interpretând roluri de operă.

È. Dupuy a murit la vârsta de 52 de ani, la 3 aprilie 1822, în timp ce se afla în Suedia. A fost înmormântat în cimitirul Johannes din Stockholm, unde Academia Regală Suedeză de Muzică a ridicat un monument în onoarea sa în anul 1866. La înmormântarea sa a fost interpretat *Requiem*-ul lui W. A. Mozart, fiind cântat pentru prima dată în Suedia.

### II.1.2. Creația

Dintre compozițiile lui È. Dupuy amintim: 2 opere (opera sa din 1806, *Ungdom og Galskab - Tinerete și nebunie* - care a avut un succes uriaș și a fost cea mai populară lucrare a genului din Danemarca de până atunci), 4 baletе, numeroase lucrări de teatru, concerte instrumentale (pentru vioară, flaut, clarinet, corn și fagot), cantate, muzică de cameră, romanțe, șansonete, muzică militară și piese pentru pian.

## II.2. Cvintetul pentru fagot, două viori, violă și violoncel

### II.2.1. Analiză de formă și stil

Data compoziției cvintetului pentru fagot și cvartet de coarde, în tonalitatea *la minor*, este necunoscută. Primele două părți au fost compuse de compozitor, pe când ultima parte a fost completată ulterior de un oboist din Stockholm pe nume Karl Braun (denumită generic *Rondo*). Întrucât nici data compoziției ultimei părți nu este cunoscută este posibil ca această parte finală să servească drept omagiu postum adus lui È. Dupuy. Afirmatia este susținută de fragmente ale temei principale din părții I, care se regăsesc cu pregnanță în compartimentul instrumentelor cu coarde din partea a III-a, asigurând astfel lucrării un caracter ciclic unitar.

Partitura de fagot solo pune în valoare timbralitatea catifelată și amplitudinea sonoră a instrumentului, astfel încât frazarea bine conturată și lejeritatea cu care se derulează melodia acestei lucrări par să evoce vocea de tenor a compozitorului.

Părțile cvintetului se succed asemenea concertului instrumental, ordinea mișcărilor fiind de repede - lent - repede. Arhitectura lucrării are câteva particularități care sunt legate de lungimea și simetria frazelor, tonalități, modul de structurare a temelor muzicale, etc.

### II.2.2. Partea I

*Allegro moderato*, apare în tonalitatea de bază (*la minor*) și este o **formă de sonată** fără dezvoltare, cu repriza temei principale adusă în altă tonalitate (*fa minor*).



Expoziția aduce Tema I în tonalitatea *la minor*, iar Tema a II-a în *Do major*. Reexpoziția modulează Tema I de această dată în tonalitatea *fa minor*, iar cea de a II-a temă în *La major*.

### II.2.3. Partea a II-a

*Andante sostenuto*, se desfășoară în tonalitatea *Fa major*, este expresivă și are un caracter liric, suav și meditativ. Din punct de vedere arhitectonic, această mișcare mediană a cvintetului are o structură de *lied-sonată (ABA)* unde **B**-ul reprezintă dezvoltarea, iar secțiunile **A** conțin cele două teme contrastante ale formei de sonată.

### II.2.4. Partea a III-a

*Allegro*, se desfășoară în tonalitatea de bază (*la minor*) și are o formă de **sonată** fără dezvoltare. Din punct de vedere armonic prezintă modulații îndrăznețe la tonalități îndepărtate (*Mi b*, *La*, *fa#*). Din punct de vedere agogic permite libertăți și influențe ale muzicii de operă din sfera recitativelor, expresivitatea căpătând astfel profunzime.

### II.2.5. Analiză tehnico-interpretativă

Cvintetul pentru fagot și instrumente cu coarde este o compoziție camerală, interpretată și în varianta adaptată pentru orchestră de coarde. Structura sa de cvartet de coarde și fagot pare a fi o reducere, menită să faciliteze interpretarea în diverse ocazii, cum ar fi seratele muzicale, fiind mai puțin pretențioasă decât o orchestră completă.

În această componentă, fagotul este singurul instrument de suflat, lucru care ne duce cu gândul la faptul că este posibil ca lucrarea să fi fost gândită ca un concert instrumental pentru fagot și orchestră de coarde, dat fiind și faptul că acesta conduce majoritatea părților solistice ale cvintetului.

Pasiunea compozitorului pentru arta vocală se evidențiază încă din primele măsuri ale lucrării, unde sonoritatea potrivită este amplă și impostată. Asemănarea cu muzica de operă este evidentă prin utilizarea salturilor mari, a unei melodici bogate în pasaje de agilitate și a unei varietăți de legături și articulații.

În partea a II-a a cvintetului metrica ternară a acompaniamentului se suprapune cu scriitura binară a vocii solistice, ce atrage un oarecare risc de decalaj ritmic, expresivitatea subordonându-se rigorii *tempo*-ului. Apogiaturile multiple din măsurile 7, 11, 15 se încadrează pe a doua jumătate a timpului, având ca prioritate încadrarea lor în cadrul valorii notei pe care sunt scrise. Neîncadrarea corespunzătoare duce la nesincronizarea pe verticală între planurile melodic și cel armonic

Partea a III-a păstrează caracterul expresiv și sonoritatea amplă. Elementele melodice specifice muzicii de operă sunt prezente și aici, încă din introducerea instrumentelor cu coarde, care are un

caracter declamativ. Prima apariție a fagotului este luminoasă, cu valori de șaisprezecimi, punând problema tehnică a apogiaturilor multiple (măs. 20, 28, 32) care, prin scriitură, sunt legate de primul timp al măsurii. Pentru a evidenția corect caracterul jucăuș și sincopările ce urmează, se recomandă executarea lor înainte de timp.

Includerea elementelor *belcanto*-ului în muzica instrumentală și abordarea acestei lucrări din perspectiva solistului cântăreț duce la o completare a unui tablou cu elemente tehnice noi și o diversificare a mijloacelor de expresivitate. Cvintetul este ofertant din punct de vedere instrumental – fagotic. Provocările întâlnite pe parcursul studiului necesită o abordare riguroasă și o gestionare eficientă a resurselor fizice. Acesta merită să fie integrat în repertoriile obișnuite ale claselor de fagot sau de muzică de cameră.

## II.3. Concert pentru fagot și orchestră în *do minor*

### II.3.1. Analiză de formă și stil

Concertul în *do minor* pentru fagot și orchestră se încadrează în genul concertant romantic cu structură generală tripartită. Discursul sonor este luminos, echilibrat și clar din punct de vedere stilistic. Este o lucrare de foarte mare virtuozitate, interpretată pentru prima dată pe 12 ianuarie 1805 de către cel mai titrat fagotist suedez al timpului, Franz Preumayr.

Concertul s-a bucurat de un mare succes și a avut parte de o promovare deosebită la începutul secolului al XIX-lea. Renumitul fagotist suedez a avut chiar un turneu de concerte prin Europa cu acesta. Totuși, timpul și-a pus amprenta și vreme de peste un secol concertul nu a mai fost cântat în fața publicului, fiind redescoperit din întâmplare abia în anul 2009 de către fagotistul olandez Bram van Sambeek. El ceruse Bibliotecii Naționale a Suediei o copie după manuscris a Cvintetului pentru fagot, două viori, violă și violoncel și a fost surprins să primească partitura unui concert. Bucuros, el a apelat la compozitorul și aranjorul Marijn van Prooijen pentru a-l edita.

Prima parte are un caracter dramatic și conține multe idei originale. Aceasta surprinde prin jocul contrastant al tonalităților major-minor, cu modulații ale temelor la relativă și omonimă. O particularitate o reprezintă faptul că începe în tonalitatea *do minor* și se termină în tonalitatea omonimă *Do major*. Cea de-a doua parte are o scriitură apropiată de muzica de operă, cu ornamente scrise foarte elaborat, în mod cert pentru un instrumentist virtuoz. Partea a III-a este un Rondo popular ce prezintă un refren ritmat, și cuplete captivante a căror melodică este construită pe figurații melodice de treizecișidoimi și se desfășoară într-un mod extrem de acrobatic.

În perioada romantică exista o colaborare foarte bună între compozitori și interpreți. Compozitorii obișnuiau să compună lucrări dedicate anumitor soliști și deseori se consultau cu ei spre a se pune de acord asupra textului deja compus sau ce urma a fi scris.

### II.3.2. Partea I

Prima parte a concertului pentru fagot și orchestră a lui È. Dupuy este compusă în *formă de Sonată* cu elemente de Rondo.

Din punct de vedere armonic remarcăm utilizarea modulațiilor la tonalitățile: *Do, Mi b, La b, fa, sol, mi b* care prezintă grade de rudenie îndepărtate față de tonalitatea de bază.

**Repriza** formei de sonată apare atipic în tonalitatea *mi b minor* (omonima relativei). Posibila explicație pentru această modificare a planului tonal clasic este faptul că, pe de o parte, contrastul tonal între teme este minor – major (este respectat și în repriză!), iar pe de altă parte raportul tonal între tonalitățile din expoziția solistului este de terță mică ascendentă (*do minor – Mi b major*). În concluzie, raportul tonal din repriză este *mi b minor* (tema principală) – *Do major* (tema a doua). O altă „abatere” de la tradiția formei de sonată este și faptul că între cele două idei muzicale ale temei principale compozitorul prezintă o amplă punte (o veritabilă dezvoltare tematică și tonală).

### II.3.3. Partea a II-a

*Adagio*, se desfășoară în tonalitatea *Mi b major* și are un caracter liric, intim și meditativ. Din punct de vedere structural această mișcare secundă a concertului are o *formă de Lied* tripartit cu repriză – *ABA*.

### II.3.4. Partea a III-a

*Allegretto*, apare în tonalitatea *do minor* și este scrisă într-o formă de **Rondo** tradițional (**ABACA**). Caracterul dansant, hotărât și demn al acestei mișcări finale de concert este relevat prin pregnanța ritmului punctat ce aduce o notă unguerească discursului muzical, tonalității minore și utilizării întregului aparat orchestral (cu precădere instrumentele de suflat din alamă – trompetele, trombonul și timpanul).

Remarcăm o asemănare foarte mare între acest *Rondo* și piesa concertantă *Andante e Rondo ungarese* a compozitorului Carl Maria von Weber (op. 35), scrisă tot pentru fagot și orchestră și având aceeași tonalitate ca și concertul pe care-l analizăm (*do minor*).

### II.3.5. Analiză tehnico-interpretativă

Concertul pentru fagot și orchestră de Èdouard Dupuy este extrem de ofertant pentru interpretul solist, datorită nivelului ridicat al provocărilor tehnice specifice fagotului. Cu o agilitate remarcabilă pentru epoca sa, concertul poate fi considerat una dintre cele mai solicitante lucrări de la începutul secolului al XIX-lea. Acesta a fost descoperit într-o arhivă (în 2009) de către Bram van Sambeek, un virtuoz fagotist, în timp ce căuta manuscrisul unei alte piese compuse de È. Dupuy. Astfel, concertul a fost scos la lumină, reeditat și adus în atenția publicului.

Deși descoperit târziu, concertul are potențialul de a deveni o lucrare de referință în literatura pentru fagot, similar cu Concertul pentru fagot și orchestră de Gioachino Rossini, redescoperit de celebrul fagotist Sergio Azzolini.

Specific compozitorului È. Dupuy, concertul abundă în pasaje de virtuozitate, desprinse parcă din operele vremii și combinate cu agilitatea viorii. Dezvoltarea continuă a instrumentelor, dar și șansa de a avea un mediu format din foarte buni interpreți l-au stimulat să compună pagini memorabile.

Discursul fagotului din **partea I** este presărat cu pasaje de agilitate dintre cele mai diverse, șaisprezecimi și sextolete transpuse în figurații melodice desprinse parcă din celebre arii de operă. Pentru realizarea tehnică a acestora va fi nevoie de un timp de studiu, mai ales pentru a se așeza corespunzător, ele tinzând să fie executate cu mare agitație din cauza gradului mare de dificultate. Caracterul partiturii de fagot din prima parte este jovial și deschis, cu o sonoritate generoasă și uneori expansivă. Expresivitatea extremă, *vibrato*-ul, exagerarea dinamicii și a frazării îi conferă energie și caracterul cel mai potrivit.

**Partea a II-a**, fiind lentă, ridică problema broderiilor melodice. Datorită numărului mare de note cântate pe un singur timp, există riscul pierderii caracterului liric. Fiecare grup de note scris astfel va avea propria sa organizare interioară, cu note importante care trebuie evidențiate pentru a menține echilibrul melodic și agogic.

**Partea a III-a** are o formă de *Rondo*. Este o mișcare de mare virtuozitate în care refrenul (A) este mereu jucăuș, cu formule ritmice punctate de șaisprezecimi cu punct urmate de treizecișidoimi. Aceasta presupune o atenție sporită în realizarea cu lejeritate a formulelor ritmico-melodice, precum și diferențierea clară a acestora în condițiile apariției unor ornamente suplimentare.

Cupletele sunt veritabile demonstrații de abilitate, cu pasaje de agilitate în treizecișidoimi *legato*, figurații melodice ale căror curgere trebuie să fie lină, cu un efort minim. Această fluiditate se va realiza cu o foarte bună ordonare a materialului melodic și utilizarea unor grifuri simplificate pentru anumite note de pasaj, acolo unde este cazul (de exemplu nota *mi b* din octava mică va fi cântată folosind doar degetele de la mâna stângă).

Concertul pentru fagot și orchestră compus de È. Dupuy reprezintă un moment semnificativ în dezvoltarea genului concertant, aducând în prim plan virtuozitatea impresionantă a fagotului, evidențiată pe deplin și în Cvintetul pentru fagot, două viori, violă și violoncel, alături de alte lucrări instrumentale ale acestui compozitor. Influențele din operă și utilizarea intensivă a ornamentației melodice plasează fagotistul într-o poziție în care trebuie să își construiască discursul conform conceptelor specifice muzicii vocale, din sfera operei. Această abordare nouă completează paleta de emoții și perspectiva asupra complexității actului artistic. Considerăm că studierea și înțelegerea acestor tehnici specifice aduc o dimensiune expresivă semnificativă în interpretarea muzicii romantice, alături de asimilarea

unor libertăți caracteristice curentului. Ornamentele melodice îmbogățesc întregul peisaj sonor și îndeamnă interpretul să își depășească anumite limite fizice legate de rapiditatea execuției.

### III. Bernhard Crusell – Între clasic și romantic

#### III.1.1. Prezentare, biografie și creație

Născut în Finlanda și educat în Germania și Franța, Berndt (Bernhard) Henrik Crusell a fost clarinetistul principal al Orchestrei Curții Regale din Stockholm în perioada 1793-1833, unde a cântat adesea ca solist și în ansambluri camerale. A început studiul clarinetului la vârsta de 8 ani cu clarinetistul regimentului din Nyland. La vârsta de 12 ani devine muzician voluntar al Regimentului Regal. Studiază limba franceză cu tutorele său, maiorul Olof Wallenstjerna. La vârsta de 18 ani se alătură Orchestrei curții regale (*Kungliga Hovkapellet*) din Stockholm. Primele lecții de compoziție le face cu Georg Joseph Vogler, pe atunci director al Orchestrei. Începând cu anul 1795 susține numeroase concerte solistice și camerale alături de colegii săi, interpretând cele mai reprezentative lucrări solistice ale vremii sale.

În 1798 a aprofundat studiul clarinetului la Berlin cu clarinetistul Franz Tausch unde și-a mărit repertoriul de solist cu concerte ale compozitorilor: Peter von Winter, Ludwig August Lebrun, Franz Krommer și W. A. Mozart.

În anul 1803, B. Crusell a petrecut șase luni la Paris la invitația lui Jean-François de Bourgoing, un diplomat francez pe care îl întâlnește la Stockholm. Aici a studiat compoziția cu Henri Montan Berton, François Gossec și a făcut cunoștință cu compozitorii Luigi Cherubini, Étienne-Nicolas Méhul, Pierre Baillot, François Auber. Tot în acea perioadă s-a împrietenit cu solo-clarinetistul de la Opéra din Paris, Jean-Xavier Lefèvre și concertmaestrul Rodolphe Kreutzer.

Din dorința de a contribui la dezvoltarea clarinetului el colaborează cu constructorii Heinrich Grenser și Gustaf Wiesner la Dresda. B. Crusell începuse studiul clarinetului cu un instrument ce avea doar 2 clape, iar H. Grenser ajunsese să dezvolte un model nou cu 11 clape.

B. Crusell a compus concerte pentru clarinet și alte instrumente de suflat, muzică de cameră, o operă comică, muzică vocală, muzică pentru orchestre militare și a tradus zece opere în suedeză. În 1838, a primit marele premiu (medalia de aur) al *Svenska Akademien* (Academiei Suedeze) „pentru excelența ingeniozitate cu care a redat în versuri suedeze nenumărate lucrări străine pentru scena lirică, și pentru tratarea muzicală superbă a multor poezii celebre ale propriilor noștri barzi nativi”. [trad.n.] Pentru adaptările și traducerile sale de operă a fost distins cu titlul de Cavaler al Ordinului Vasa.

Bernhard Crusell a murit la Stockholm la 28 iulie 1838. La înmormântarea sa din Biserica St. James, cântăreții de operă și membrii ai Hovkapellet au interpretat în memoria lui mișcări din *Requiem-*

ul lui W. A. Mozart. El a fost înmormântat în cimitirul Solna. Unii dintre prietenii săi sunt îngropați în apropiere: Bernhard von Beskow<sup>2</sup>, Jöns Jacob Berzelius<sup>3</sup> și membri ai familiei Brandel.

## III.2. Concertino pentru fagot și orchestră

### III.2.1. Analiză de formă și stil

*Concertino* pentru fagot și orchestră, în *Si b major*, este o lucrare concertantă compusă de Bernhard Henrik Crussel în anul 1829 și dedicat ginerelui său – fagotistul Franz Preumayr (cel care s-a îngrijit și de partea solistică a lucrării). Lucrarea are influențe din cantabilitatea operei franceze din prima jumătate a secolului al XIX-lea (partea mediană poartă titlul de *Allegro moderato di Boieldieu*<sup>4</sup>), iar ultima mișcare este intitulată *Polacca* – aluzie la ritmicitatea dansului popular polonez. Forma muzicală a acestei lucrări concertante este tripartită liberă (ABC), iar orchestrația păstrează tradiția sonoră de tip clasic mozartian: un flaut, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoturi, 2 corni, 2 trompete, timpani și cvintetul coardelor.

**Partea I, *Allegro brillante***, are un caracter luminos, optimist, strălucitor și se desfășoară pe o formă tripartită compusă cu elemente de sonată (*Allegro – Poco adagio – Allegro, Tempo 1*).

**Partea a II-a, *Allegro Moderato***, are la bază cantabilitatea vocală a unei cavatine din opera *La dame blanche* a compozitorului francez François-Adrien Boieldieu și se desfășoară în tonalitatea dominantei (*Fa major*). Din punct de vedere structural întreaga mișcare este o temă cu 2 variațiuni ornamentale.

**Partea a III-a, *Polacca***<sup>5</sup>, apare în tonalitatea *Si b major*, are un caracter dansant, elegant și grațios dat de elementele caracteristice ale dansului polonez – în special ritmica specifică:



Din punct de vedere structural această poloneză are o formă de rondo-sonată (**ABACABA + Coda**).

### III.2.2. Analiză tehnico-interpretativă

<sup>2</sup> Bernhard von Beskow (1796–1868), poet, dramaturg, secretar permanent al Academiei Suedeze.

<sup>3</sup> Jöns Jakob Berzelius (1779-1848) - chimist suedez, inventator al notației chimice moderne, membru fondator al chimiei moderne, alături de John Dalton și Antoine Lavoisier.

<sup>4</sup> Indicația agogică o găsim doar în ediția critică *Levande Musikart*, apărută la editura Academiei regale de muzică din Stockholm. Crussel însuși a cântat la clarinet, în orchestra Operei regale din Stockholm – în 1820, opera *La dame blanche* („Doamna în alb”) de François-Adrien Boieldieu.

<sup>5</sup> Dans polonez în măsură de 3/4, pe un ritm de dactil, urmat de 4 optimi.

Lucrarea *Concertino* pentru fagot și orchestră face parte din perioada de maturitate a compozitorului și se încadrează stilistic ca gen și formă în caracteristicile romantismului timpuriu. Părțile sale se succed fără pauză, tranzițiile făcându-se cu ajutorul unor semicadențe (unele editate, altele la latitudinea interpretului).

Dezvoltarea continuă a fagotului și implicarea constructorilor în îmbunătățirea permanentă a posibilităților tehnice și sonore, l-au făcut tot mai ofertant pentru compozitorii romantici. Ca un fin cunoscător al posibilităților acestui instrument (având ca ginere un fagotist virtuoz), Bernhard Crusell valorifică la adevăratul său potențial fagotul, oferindu-i lirism și agilitate.

Materialul melodic al fagotului solist debutează cu totul surprinzător printr-o cadență de dimensiuni reduse ce încheie expoziția orchestrală, asigurând totodată legătura și cadrul tonal (*sol minor*) pentru secțiunea mediană. Încă de aici sunt testate limitele extreme ale ambitusului instrumentului solist, ceea ce presupune ca ancia să fie construită în așa fel încât să vibreze în egală măsură de la cel mai grav sunet până la cel mai acut (cerință ce va fi probată frecvent pe parcursul lucrării).

Secțiunea lentă a părții I – *Poco adagio* – este lirică și expresivă cu o dinamică predominantă de *piano dolce*. Întreaga secțiune va utiliza o articulație moale (folosind silaba *Du*), o susținere foarte bună a coloanei de aer, iar efectele de *sforzando* și accentele se vor realiza de asemenea cu ajutorul predominant al coloanei de aer.

În secțiunea *Allegro – Tempo I*, fagotul este pus în valoare din perspectiva agilității, cu pasaje ce utilizează din nou toată întinderea fagotului (începând cu *si b* din contraoctavă până la *mi b* din octava a II-a). În pasajele de șaisprezecimi în *staccato*, pentru o sonoritate cât mai relaxată, este de evitat o articulație foarte scurtă, fagotul solist păstrându-și astfel un volum sonor suficient pentru a nu fi confundat cu fagotul din orchestră.

Cadența ce leagă primele două părți este lăsată la discreția interpretului, oferindu-i libertatea de a improviza sau compune. Personal, folosesc în acest loc o cadență proprie, foarte asemănătoare cu cea din debutul solistic al lucrării.

**Partea a II-a – *Allegro Moderato*** – este o temă cu două variațiuni. *Tempo*-ul este o recomandare valabilă pentru întreaga mișcare, cele două variațiuni neavând specificate alte indicații legate de viteza de execuție.

Tema are un caracter *dolce*, iar optimele sunt valorile de note predominante. Se recomandă utilizarea unei articulații moi, o frazare cât mai expresivă, vocalizarea intervalelor ascendente și descendente în *legato*.

Prima variațiune este o comprimare ritmică a temei, valorile predominante fiind de șaisprezecimii. Aici întâlnim modalități variate de frazare care sunt influențate de construcția melodică și legăturile utilizate

Variațiunea a II-a este mult mai comprimată din punct de vedere ritmic, fiind construită pe valori de sextolete cu foarte puține *legato*-uri. Articulația este una dintre principalele dificultăți în realizarea acesteia.

**Partea a III-a – Polacca** – este un dans de origine poloneză. Din punct de vedere agogic *tempo*-ul este mai mișcat (*Piu mosso*) decât partea precedentă, astfel rezultând un *Allegro* comod.

O caracteristică deosebit de importantă a acestui dans (mișcări) o reprezintă ritmul punctat. Formula se repetă pe tot parcursul mișcării și vine însoțită de o apogiatură scurtă în *legato*. În ciuda ritmului punctat, caracterul *dolce* al întregii părți trebuie să aibă o curgere ușoară. Astfel, pasajele dificile întâlnite vor fi tratate cu mult calm și lejeritate, obținute doar printr-o stăpânire foarte bună din punct de vedere tehnic prin însușirea temeinică a textului muzical.

*Concertino* pentru fagot și orchestră compus de Bernhard Crusell este o lucrare ce pune în valoare calitățile fagotului și aduce interpretul la noi standarde de expresivitate. Solicitării la care este supus solistul dezvoltă creativitatea și autocontrolul, contribuind la perfecționarea abilităților psihomotorii. Această lucrare este reprezentativă pentru fagot și face parte din repertoriul unor concursuri internaționale și a celor mai apreciați fagotiști ai ultimelor decenii: Klaus Thunemann, Dag Jensen, Laszlo Hara, Theo Plath etc.

### III.3. Concertante pentru clarinet, fagot, corn și orchestră, op.3

#### III.3.1. Analiză de formă și stil

*Concertante*, op. 3, este o lucrare concertantă pentru trio-ul solistic format din clarinet, fagot și corn, acompaniați de o orchestră de tip clasic: un flaut, două oboaie, două fagoturi, doi corni, două trompete, timpani și grupul coardelor. Scriitura solistică a celor trei instrumente protagoniste este deosebit de elaborată și evidențiază capacitatea compozitorului în stăpânirea unor tehnici instrumentale desăvârșite. La aceasta se adaugă și aptitudinile sale de conducător muzical al unor ansambluri muzicale, fapt ce pune în valoare atât balansul dinamic optim soliști - orchestră, cât și claritatea și transparența timbrală a orchestrației. Lucrarea este tripartită, compusă în genul concertant clasic (de tip Haydn – Mozart), dar cu elemente de limbaj muzical romantic.

#### III.3.2. Partea I

*Allegro*, se desfășoară în tonalitatea de bază – *Si b major* și se structurează pe o formă de *sonată* cu dublă expoziție.



### III.3.3. Partea a II-a

*Andante sostenuto*, apare în tonalitatea *Mi b major* (tonalitatea subdominantei) și are un caracter muzical luminos, liric, introvertit și expresiv. Forma acestei mișcări este de *lied* tripartit compus (ABA), structură muzicală specifică părților lente, mediane, din lucrărilor concertante clasice sau romantice.

### III.3.4. Partea a III-a

*Allegro ma non tanto*, se desfășoară pe o formă de *sonată* cu elemente de *rondo* (caracterul dansant și jovial al temei principale) și temă cu variațiuni (secțiunea centrală a formei – ce ține locul dezvoltării formei de sonată – este construită pe tiparul formal variațional).

### III.3.5. Analiză tehnico-interpretativă

*Concertante*, op. 3 este o simfonie concertantă pentru clarinet, fagot, corn și orchestră compusă la începutul secolului al XIX-lea. Este un gen muzical apărut în clasicism. Compozitori precum Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, François Devienne, Fr Danzi, ș.a. au scris pagini memorabile în diverse combinații timbrale pentru grupuri de instrumente soliste. Aliniindu-se tendințelor vremii, Bernhard Crusell și-a îndreptat atenția, de asemenea, către acest gen muzical. El combină ingenios timbrele de clarinet, fagot și corn reușind să obțină culori noi fără a pierde individualitatea specifică fiecărui instrument.

Clarinetist virtuoz, compozitorul își pune amprenta asupra soliștilor, unde discursul muzical are pasaje scrise în maniera clarinetistică, ușor incomode pentru gradul de dezvoltare la care ajunseseră cornul sau fagotul în acea perioadă. El reușește astfel să împingă limitele soliștilor, tratându-i egal în lucrarea sa. Tratatul egal al vocilor este cu atât mai evident în cea de a III-a parte unde îi dedică fiecărui instrument solist câte o variațiune.

Trio-ul solistic împarte cea mai echilibrată relație timbrală dintre instrumentele de suflat, sunetele lor reușind să cuprindă în sfera de armonice naturale un număr mare de armonice compatibile. Nu este întâmplătoare alegerea lor de către L. van Beethoven pentru a face parte din Septetul op. 20.

Cele trei instrumente soliste prezintă particularități individuale de proiecție sonoră. La capitolul proiecție și penetranță cel mai dezavantajat este fagotul care, deși împarte cu cornul același ambitus, suferă din cauza cutiei de rezonanță (din lemn). Suplinirea deficiențelor este posibilă prin utilizarea unei ancii cu o sonoritate amplă și o bună susținere a coloanei de aer.

Bernhard Crusell a fost o figură proeminentă a romantismului muzical timpuriu din spațiul nordic. Datorită preocupării sale constante pentru extinderea valențelor interpretative ale instrumentelor de suflat, a reușit să diversifice genurile și repertoriul solistic. Ca interpret virtuoz, Crusell a transferat această trăsătură și altor instrumente soliste, impunând un grad de dificultate în partiturile pentru fagot și corn care necesită abilități tehnice de nivel superior. Scriitura sa pentru aceste instrumente este foarte apropiată de cea a clarinetului.

## IV. Franz Berwald – Repere romantice în creația pentru fagot

### IV.1.1. Prezentare, biografie

Franz Adolf Berwald a fost compozitor și violonist suedez de origine germană, născut la data de 23 iulie 1796. Familia lui s-a mutat în Suedia înainte de nașterea sa. Tatăl său a fost capelanul Christian Friedrich Georg Berwald, iar mama sa Agneta Brigitta Braunau. El a început studiul viorii la vârsta de 5 ani sub îndrumarea tatălui, iar apoi a continuat cu Édouard Dupuy, cel care avea să-i influențeze gustul muzical de mai târziu. Virtuozitatea era o trăsătură predominantă a cântatului său. È. Dupuy a fost captivat într-o asemenea măsură de talentatul său discipol, încât, ocupând funcția de director al orchestrei curții, în 1812, i-a oferit tânărului F. Berwald, în vârstă de doar șaisprezece ani, un post de violonist în capela curții. În aproape toată cariera dirijorului È. Dupuy, care a coincis cu una dintre cele mai glorioase etape de evoluție a orchestrei curții, F. Berwald s-a aflat sub influența personală a acestui ingenios artist, care l-a influențat fiind cucerit de eleganța gustului său francez. În ciuda descendenței și a idealurilor germane ale lui F. Berwald, aceste impresii tinerești au persistat în compozițiile sale nefiind șterse de influența puternică de mai târziu a romantismului german.

În perioadele 1 octombrie 1810 – 30 septembrie 1818 și din nou între 1 iulie 1820 – 30 septembrie 1828 a fost violinist în capela curții regale. Dintre compozițiile care au fost scrise înainte ca F. Berwald să părăsească Suedia în 1829, pot fi menționate: piesa orchestrală *Bătălia de la Leipzig*, *Septetul în si bemol major*, *Dublu concert pentru două viori*, *Cvartet cu pian în mi bemol major*, *Concert pentru vioară în do minor*, editat după prefața lui Oskar I, o *Serenadă*, *Konzertstück pentru fagot și orchestră* și primul act al operei *Gustav Vasa*. Se poate spune că ucenicia de compozitor a lui F. Berwald a fost finalizată până în 1828 cu interpretarea Septetului în *Si b major*, una dintre puținele lucrări non-simfonice care se bucură de apreciere și astăzi. Majoritatea lucrărilor au fost interpretate în concertele lui F. Berwald la Stockholm (1817, 1821, 1822, 1827, 1828 și 1829).

Din dorința de a aprofunda studiul compoziției și de a-și face relații noi în lumea muzicală se mută la Berlin în 1829.

F. Berwald este primul compozitor semnificativ din muzica instrumentală suedeză și, în același timp, cel mai important reprezentant suedez al muzicii simfonice și de cameră până în secolul al XIX-lea.

Într-o scrisoare din 1819, F. Berwald subliniază că s-a străduit întotdeauna să deschidă o nouă cale și s-a văzut deja răsplătit pentru aceasta. În creația sa apar devreme anumite trăsături caracteristice precum: libertatea formei pe baze clasice, claritatea și logica ei. Utilizează stilul polifonic organistic în diferite părți și dialogul spiritual al părților. Partitura, în general, este deosebit de atractivă, cu efecte ritmice, melodică deosebită, utilizând armonii și modulații adesea îndrăznețe, surprinzătoare, dar mai ales captivante.

Moare la vârsta de 71 de ani, pe data de 3 aprilie 1868, în Stockholm.

## IV.1.2. Creația lui Franz Berwald

Creația sa este diversă și cuprinde simfonii, concerte, lucrări vocal-simfonice, muzică de cameră, piese concertante și muzică vocală cu acompaniament de pian.

## IV.2. Konzertstück pentru fagot și orchestră în *Fa major*

### IV.2.1. Analiză de formă și stil

Genul muzical *konzertstück* (piesă de concert) a apărut la începutul secolului al XIX-lea ca o lucrare instrumentală de virtuositate, liberă ca formă, într-o singură parte, compusă pentru unul sau mai mulți soliști și acompaniament de pian sau orchestră. Genul poate să includă frecvent în structura sa și forme variaționale.

*Konzertstück* pentru fagot și orchestră a fost compus în anul 1827. Prima reprezentație a lucrării a avut loc în Biserica Ladugårdsland din Stockholm la 18 noiembrie 1828, sub conducerea verișorului său, Johan Fredrik Berwald și solist pe fagotistul Orchestrei Regale, Franz Preumayr (1782-1853), pentru care a și fost scris. Lucrarea urmează modelul stabilit de Louis Spohr pentru propriile concerte, interpretare fără pauză între mișcări. Și Carl Maria von Weber îmbrățișează acest tipar componistic. Tonalitatea în care se desfășoară este *Fa major* și este compusă în stilul instrumental-concertistic de virtuositate, cu o orchestrație alcătuită din: flaut, două oboaie, două fagoturi, doi corni, două trompete, timpani, cvintetul corzilor și fagotul solist. Structura muzicală generală este tripartită compusă ABA (*Allegro non troppo – Andante – Tempo I-Allegro non troppo*).

**Prima mișcare, *Allegro non troppo***, în tonalitatea de bază (*Fa major*), se articulează arhitectonic pe o formă de **sonată** atipică fără dezvoltare cu trei grupuri tematice și o repriză restrânsă (concentrată).

**Cea de-a doua mișcare a lucrării, B-ul – *Andante, 2/4***, apare în tonalitatea *Si b major* (subdominantă tonalității de bază) și contrastează atât tonal, melodic cât și în privința caracterului. Mișcarea se desfășoară pe o structură de **Temă cu 2 variațiuni**, urmate de o **Codă**.

**Repriza A-ului, Tempo I** (m. 223) readuce tonalitatea de bază a lucrării (*Fa major*) și, totodată, reia Expoziția din prima mișcare, într-o formă concentrată, variată, din care lipsește grupul tematic secundar (GT2).

### IV.2.2. Analiză tehnico-interpretativă

Franz Berwald - considerat drept primul simfonist suedez de notorietate și întemeietorul Romantismului muzical în patria sa natală - a compus această lucrare în anul 1827, lucrare ce a și fost interpretată la scurt timp în public pentru prima dată, la 18 noiembrie 1828, în Stockholm, de către cel

mai titrat fagotist suedez al timpului, Franz Preumayr și Orchestra Curții Regale, sub bagheta dirijorului Johan Fredrik Berwald (vărul compozitorului).

Evoluția continuă a fagotului a stârnit tot mai mult interesul compozitorilor romantici, care i-au dedicat pagini de o aleasă frumusețe. Odată cu această dezvoltare au apărut însă noi provocări tehnice și expresive, instrumentul lărgindu-și tot mai mult ambitusul, iar cu ajutorul noilor clape adăugate a căpătat mai multă ușurință și precizie în intonație.

Compoziția este o piesă de concert de virtuositate nouă ca gen în epocă, are un puternic caracter romantic și cuprinde șase mișcări: *Allegro non troppo*, *Andante*, *Variatione 1*, *Variatione 2*, *Adagio* și *Tempo primo*.

Dintre dificultățile întâlnite aici amintim: respirațiile lungi, salturile intervalice extreme și precizia intonației, pasaje de agilitate de se succed fără a da timp de respiro interpretului solist, expresivitatea, execuția trilurilor.

Un obiectiv important de urmărit este „vocalizarea” sunetului și proiecția acustică. Deoarece este o lucrare cu acompaniament orchestral amplu avem mare nevoie de un sunet potrivit pentru a pătrunde peste orchestră cu aplombul și volumul necesar, realizând diferențierea de culoare și intensitate sonoră față de celelalte instrumente din ansamblul acompaniator. Însăși dimensiunea orchestrației cu flaut, 2 oboaie, 2 fagoturi, 2 trompete, 2 corni, timpan, este mai mare decât a predecesorilor clasici, determinând solistul la o nouă abordare a conceptului de sunet. Calitatea lemnului din care este confecționată ancia este prioritară pentru a rezista la solicitările extreme întâlnite.

### **IV.3. Septett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß**

#### **IV.3.1. Analiză de formă și stil**

Lucrarea denumită și *Grand Septet in B-flat Major*, este destinată ansamblului cameral format din clarinet, fagot, corn, vioară, violă, violoncel, contrabas și are o formă generală tripartită. Componenta ansamblului instrumental este aceeași ca și în faimosul *Septet* Op. 20 în *Mi b major* al lui L. van Beethoven, dar fără nicio intenție de-al imita în vreo privință. Septetul lui Berwald are propria sa „voce” și propria sa expresie muzicală. Ideile, tematica și arhitecturile create sunt pline de originalitate și inspirație, cucerind de la prima audiție orice meloman. Trebuie remarcat faptul că manevrarea instrumentelor de suflat, tratate atât ca grup cât mai ales individual, demonstrează o cunoaștere cel puțin surprinzătoare pentru un muzician ce a excelat în tehnica violonistică. Fiecare partitură în parte este concepută și adaptată ideal la specificul fiecărui instrument, cu tot ceea ce presupune din punct de vedere tehnic, expresiv, timbral etc. Septetul fost compus în anul 1828 și interpretat în premieră la

Stockholm. Se presupune că varianta cunoscută astăzi este o revizuire a unei lucrări anterioare (posibil mai puțin reușite).

Dedicate lui Ernst Leonard Schlegel , această lucrare și Serenada pentru tenor și ansamblu cameral (1825) sunt menționate de F. Berwald într-o scrisoare (din 1829) către surorile sale, în care îndeamnă să nu fie interpretată nicio compoziție de-a sa din cele rămase în Suedia, cu excepția celor două lucrări. Aprobarea compozitorului față de Septetul său a fost justificată, deoarece este o lucrare cu un farmec dozebit, clară în texturi și atrăgătoare din punct de vedere melodic.

Prima parte începe cu o introducere lentă – *Adagio*, urmată de un *Allegro molto* în care clarinetul pare să înlocuiască vioara a doua. Partea a II-a - *Poco adagio* în tonalitatea *La b major* sugerează o comparație cu septetele compozitorilor Louis Spohr<sup>6</sup> sau Johann Nepomuk Hummel<sup>7</sup>. Cursul său este întrerupt de un *Prestissimo*, asemănător unui *Scherzo* plin de viață în *Mi b major*, cu un episod *fugato* prin contrast. *Adagio*-ul revine la finalul părții. Ultima parte denumită și *Finale - Allegro con spirito*, este o *opera buffa*, cu momente de dramă care variază starea de spirit în general plină de veselie a mișcării.

#### IV.3.2. Partea I

*Introduzione, Adagio – Allegro molto*, apare în tonalitatea de bază și se structurează pe o formă de *sonată* cu introducere lentă.

#### IV.3.3. Partea a II-a

*Poco Adagio*, apare în tonalitatea *La b major* și aduce un element inovator în cadrul arhitecturii sonore: include în cadrul formei tripartite și o mișcare alertă – *Prestissimo* – un *Scherzo* situat, în mod tradițional, după partea lentă – partea a doua). Această mișcare lentă a lucrării reprezintă un *lied – sonată* (*Poco Adagio* - ABA), în care dezvoltarea formei, B-ul, este chiar *Scherzo*-ul (*Prestissimo*).

#### IV.3.4. Partea a III-a

*Finale - Allegro con spirito* se desfășoară în tonalitatea *Si b major*, are un caracter jovial și vesel, o îmbinare între simfonismul lui Felix Mendelssohn Bartholdy și strălucirea polcilor rapide ale lui Johann Strauss. Structura arhitectonică este de *sonată* clasică bitematică.

#### IV.3.5. Analiză tehnico-interpretativă

Septetul lui Franz Berwald a fost dedicat prietenului său Ernest Leonard Schlegel și a fost creat în timpul călătoriilor întreprinse de autor prin Scandinavia și Rusia. Este o lucrare construită pe culori timbrale, combinații de instrumente care generează sonorități noi, condiționate de registrul sonor și

---

<sup>6</sup> Louis Spohr (1784 – 1859) - a fost un compozitor, violonist și dirijor german ce a avut o influență importantă asupra manierei componistice a lui F. Berwald.

<sup>7</sup> Johann Nepomuk Hummel (1778 - 1837) a fost un compozitor și pianist virtuos austriac, reprezentant al Clasicismului muzical.

intensitatea vocilor asociate, și este structurată în trei părți: *Introduzione*, *Poco adagio* și *Finale: Allegro con spirito*.

Asocierile timbrale apelează la flexibilitatea mijloacelor de expresie ce influențează reliefaarea sonorităților specifice muzicii nordice și transpun ascultătorul într-un spațiu geografic îndepărtat, aproape mistic. Rolul solistic este atribuit în cea mai mare parte a lucrării vioarei și clarinetului, celelalte instrumente colorând discursul cu tușe de acompaniament sau părți *solli*. Din cauza numărului mare de instrumente dinamica trebuie să fie foarte bine echilibrată, dozată riguros pentru a permite soliștilor un cântat cât mai confortabil. Plasticitatea sunetului este ideea fundamentală de la care pornește construcția Septetului. Ușurința schimbărilor dinamice și registrale întâlnite pe parcursul Septetului sunt favorizate de controlul asupra coloanei de aer și ambușurii.

Pe parcursul celor două lucrări muzicale analizate remarcăm multiple influențe muzicale din simfonismul austro-german (L. van Beethoven, F. Schubert, F. Mendelssohn), muzica dansantă vieneză din prima jumătate a secolului al XIX-lea (Johann Strauss) și contrapunctul brahmsian (*fugatto*-ul din B-ul părții secunde a Septetului). Cu toate aceste „moșteniri muzicale” Berwald își creează propriul stil prin elaborarea liniilor melodice clare, expresive și cantabile, orchestrația elaborată și foarte judicios subliniată prin alegerile și dozajul timbral, contopirea structurilor arhitectonice muzicale clasice (inclusiv *Scherzo*-ului în partea lentă a Septetului) și prospețimea armonică dată de relațiile tonale de terță sau relații armonice extreme.

Merită menționată impresia profundă pe care compozițiile lui F. Berwald i-au lăsat-o lui Franz Liszt, care vorbea într-o scrisoare despre calitățile lui remarcabile: stil elegant și original din punct de vedere al armoniilor, inventivitate strălucitoare și un desăvârșit simț al dezvoltărilor.

## V. Interpretări comparate

Materia sonoră este modelată după gândirea și concepția compozitorului, mai mult sau mai puțin supusă unor reguli ce sunt determinate de mediul în care a trăit, condiții sociale, istorice, apartenența la un curent muzical etc. Fiecare compozitor are totodată propria lui orientare estetică, filozofică, un sistem propriu de gândire muzicală și mijloace particulare de a crea spații muzicale autentice.

Transpunerea textului muzical conceput de compozitor într-un limbaj viu, expresiv îi revine muzicianului interpret, fără de care creația muzicală rămâne lipsită de viață. Interpretul este cel care face legătura dintre creator și auditor, el decodifică conținutul și substanța operei muzicale, forma și sensurile, într-o încercare curajoasă de a se identifica cu personalitatea compozitorului, cu scopul relevării unei expresii artistice ideale.

Partitura ne oferă cele mai multe date despre intențiile compozitorului, dar o interpretare originală este aceea care surprinde acele stări emoționale, trăiri care se află dincolo de totalitatea semnelor reprezentate mai mult sau mai puțin într-o partitură. Este știut faptul că în epocile mai îndepărtate, intențiile compozitorului nu erau în totalitate redată prin grafica editurilor, care cu atât mai mult, odată cu trecerea timpului, au adăugat notații ce nu concordă cu varianta inițială, cea a manuscrisului. Notațiile adăugate de editori de-a lungul timpului pot fi subiective și neconforme cu încadrarea stilistică a autorului, cu atât mai mult în cazul unor autori care se află la confluența unor curente, stiluri, cum este cazul compozitorilor supuși analizei în lucrarea de față. Astfel, unele notații ce privesc modul de articulație, agogică, creșterile și descreșterile dinamice, modalitatea de articulare sintactică a frazelor, anumite accentuări ale formulelor melodic-ritmice și cu atât mai mult unele elemente ce țin de expresivitate, precum *vibrato*, gradarea unor tensiuni etc., pot să lipsească cu desăvârșire dintr-o partitură. Toate acestea vor face subiectul analizei din acest capitol.

Analizele comparate vor evidenția observații asupra direcțiilor stilistice și estetice, precum și tehnicile folosite de unii dintre cei mai apreciați interpreți fagotiști ai zilelor noastre, filtrate prin prisma propriilor impresii artistice. De asemenea, vor fi observate diferențele resimțite în interpretările solistice, în ceea ce privește: particularitățile de construcție a materialului muzical, maniera de interpretare și elementele de tehnică instrumentală, mijloacelor de expresie utilizate, articulații și frazare, sonoritate, timbralitate, dinamică, indicații metronomice, durata lucrărilor și a părților componente, succinte descrieri ale interpretelor etc.

### V.1. Franz Berwald – *Konzertstück*

Pentru a evidenția diferențele dintre două variante de interpretare, am ales o înregistrare de pe CD-ul *Romantic Bassoon Rarities*, realizată pe 14.07.1994 (St. John's Smith Square, London), cu fagotistul **Klaus Thunemann**, acompaniat orchestra *Academy of Saint Martin in the Fields*, dirijor Sir Neville Marriner, și o altă înregistrare pe suport CD, cu solistul suedez **Christian Davidsson**, alături de *Malmö Symphony Orchestra* și dirijorul Sixten Ehrling (din 30.11.1996).

Ambele versiuni selectate pentru analiza comparată a lucrării lui F. Berwald se bucură de o participare admirabilă atât din perspectivă solistică, cât și din partea ansamblului acompaniator. *Academy of Saint Martin in the Fields*, alături de fondatorul său, Sir Neville Marriner, este recunoscută ca una dintre cele mai valoroase orchestre de cameră din lume. În ultimele decenii, *Malmö Symphony Orchestra* a devenit, de asemenea, foarte populară. Alegerea orchestrei din Malmö pentru analiza de față nu este deloc întâmplătoare. Pe de o parte am considerat că o orchestra suedeză ar fi potrivită pentru un compozitor autohton iar pe de altă parte, nu putem să trecem cu vederea aportul unui dirijor precum Sixten Ehrling (poate nu atât de cumoscut oricărui public meloman). Fin cunoscător al muzicii lui Berwald, fapt dovedit de înregistrările ce cuprind integrala simfoniilor și a lucrărilor (în special concertante) ale compozitorului suedez, Sixten Ehrling ne apropie poate cel mai mult de spiritul berwaldian. Controlul desăvârșit al desfășurărilor melodice, suprapunerilor armonice, polifonice etc. și în mod particular - în cazul *Konzertstück*-ului - maniera în care gestionează echilibrul dinamic și

frazarea generală, raportând în mod inspirat balanța dintre solist și orchestra, sunt câteva dintre „ingredientele” pe care ni le oferă dirijorul S. Ehrling, alături de fagotistul Christian Davidsson.

Lucrarea este tratată cu dezinvoltură de ambii interpreți. Ca observație generală se remarcă expresivitatea și diversitatea agogică. Diferențele (mici) în alegerea *tempo*-urilor sunt suplinite sau completate prin agogica interioară a frazelor și temelor, tratate de cele mai multe ori (mai ales în cele 6 semicadențe) în stil vocal-operistic. Nu este exclus ca aria ce constituie baza tematică a părții a doua să-i fi servit compozitorului drept suport tematic pentru întreaga lucrare. În acest caz este cu atât mai justificată interpretarea lui K. Thunemann. Cu toate acestea, personal aş opta pentru o medie interpretativă a celor două versiuni, cu ideea de virtuozitate instrumentală din ultima parte și fioritura propusă de fagotistul german în semicadențele solistice, dar și cu plasticitatea și claritatea frazării oferite de fagotistul suedez.

Audiția celor două interpretări evidențiază veleități de mare virtuozitate din partea ambilor soliști, fiind deosebit de atractivă pentru orice gen de auditor sau practicant.

## V.2. Bernhard Crusell – *Concertino*

Pentru a compara două interpretări ale acestei lucrări, am pus în balanță evoluțiile a doi dintre cei mai apreciați fagotiști ai zilelor noastre, care definesc prin manieră și stil direcția școlilor de fagot din ultimii 40 de ani: **Klaus Thunemann** (Germania), cu o înregistrarea de studio care datează din 1995, alături de orchestra *Academy of Saint Martin in the Fields* și dirijorul Sir Neville Marriner și **Dag Jensen**, de origine norvegiană, profesor și solist, discipol al lui Klaus Thunemann și cel care i-a continuat munca de profesor de la *Universitatea de Muzică și Teatru* din Hanovra, cu o înregistrare tot de studio din anul 2023, alături de *Kammerakademie* Potsdam, avându-l pe solist și în postura de dirijor.

Dincolo de interpretările excepționale ale celor doi protagoniști, pot exista mici diferențe în privința calității înregistrărilor, dată fiind evoluția tehnicilor de captare a sunetului în cei 28 de ani care le despart.

În general, interpretarea lui Klaus Thunemann respectă mai bine partitura și este îndreptată către o manieră interpretativă ce aparține stilului clasic, pe când cea a lui Dag Jensen, ce este mult îmbogățită cu elemente stilistice ale unei interpretări romantice, având un aport mare în jonglarea diferențiată a sonorităților și contrastelor de orice fel, poate să atragă aprecieri mai mari din partea publicului meloman.

Deși este cunoscut faptul ca Bernhard Crusell este considerat de unii muzicologi și interpreți un compozitor clasic (precum reiese și din varianta interpretativă a lui K. Thunemann), personal, optez pentru maniera stilistică interpretativă oferită de reputatul solist Dag Jensen, justificare întărită de multitudinea elementelor de limbaj caracteristice romantismului muzical.



Remarcabil este faptul că dincolo de diferențele stilistice majore propuse de cei doi mari protagoniști, fiecare dintre cele două înregistrări, ascultată individual, fără a o cunoaște pe cealaltă, ne lasă impresia unei interpretări etalon.

## Concluzii

Prin studierea în detaliu a lucrărilor din prezenta teză am descoperit că cei 3 compozitori au o viziune rafinată și complexă asupra actului artistic. Vitalitatea întâlnită aici deschide noi orizonturi în studierea muzicii romantice care, deși este în perioada de început, ne arată destul de clar direcția pe care o urmează prin toate elementele noi pe care le aduce legate de formă, armonie, ambitus, expresivitate și varietate melodică.

Compozitorii asupra cărora mi-am canalizat interesul: Édouard Dupuy, Bernhard Crusell și Franz Berwald au mai multe elemente în comun. Deși nici unul dintre ei nu este de origine suedeză, toți și-au desfășurat activitatea artistică preponderent pe teritoriul Suediei. Înainte de a se dedica compoziției au dus o intensă activitate artistică în calitate de interpreți instrumentiști sau vocali, fiecare dintre ei dând dovadă de calități interpretative deosebite. Au fost colegi în aceeași Orchestră a Curții Regale. Au avut acces la lecții de compoziție pentru perioade scurte de timp în Germania, lucru ce se reflectă vizibil în structura formală a compozițiilor lor.

Înclinația pentru muzica de operă, gen ce capătă o mare dezvoltare și popularitate în perioada romantică, este evidentă în maniera lor componistică. Deși nu au excelat în genul muzical operistic, cei 3 compozitori au avut parte de aprecieri în ceea ce privește compozițiile instrumentale, reușind să pună în valoare calitățile instrumentelor aflate în plină dezvoltare tehnică.

Din creația compozitorilor studiați merită menționate și numeroasele cicluri de *lied*-uri și muzică vocală, preocupare care se vedește în tendința de vocalizare a anumitor pasaje instrumentale. Amprentarea manierei vocale de emisie a sunetului asupra instrumentalului este binevenită, instrumentele de suflat având la bază principii de emisie și conducere a coloanei de aer extrem de apropiate tehnicilor vocale.

Un alt aspect deosebit este faptul că ei reușesc prin coloritul sonor și melodică să ne introducă într-un univers spațial nou, generând în mintea interpretului imagini și sentimente specifice arealului și muzicii nordice.

În demersul de aprofundare a lucrărilor cercetate am detaliat structura formală pentru o cât mai bună înțelegere a secțiunilor melodice. Analiza tehnico-interpretativă scoate în evidență dificultățile întâlnite pe parcursul studiului și oferă soluțiile recomandate pentru rezolvarea lor. Detalierea metodelor de abordare a diverselor elemente tehnice și interpretative vine în întâmpinarea tinerilor fagotiști, a celor doritori de a explora spații sonore noi și nu numai, oferind o versiune inedită a unei viziuni personale.

Cunoașterea și însușirea acestor compoziții reprezintă un câștig atât pentru repertoriul solistic al fagotului cât și pentru cel cameral, problematica întâlnită pe parcursul studierii lor necesitând găsirea unor soluții de rezolvare dintre cele mai variate, ce includ întreaga paletă de mijloace tehnice și cunoștințe: respirația, articulația, frazarea, ambitusul etc.