

Ministerul Educației Naționale
Universitatea Națională de Muzică din București

REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT

*Creația camerală românească pentru fagot din a doua
jumătate a secolului al XX-lea*

Conducător științific:

Prof. Univ. Dr. Ionuț Bogdan Ștefănescu

Doctorand:

Ionuț Emil Mardare

2023

Cuprins

Argument.....	5
Introducere	6
I. Emanciparea fagotului în cultura muzicală românească	7
I.1. Vasile Jianu – <i>Sonatina pentru fagot și pian</i>	7
I.2. Paul Jelescu – <i>Rapsodia dobrogeană</i>	7
II. Lucrări camerale emblematic pentru ansamblul de fagoturi.....	8
II.1. Elena Apostol – <i>Piesă pentru patru fagoturi și un melc</i> , op. 19.....	8
II.2. Dan Dediu – <i>Scorbura</i> , op. 100, pentru 4 fagoturi și 2 contrafagoturi	9
III. Elementele de tehnică extinsă izvorâte din conlucrarea dintre interpreți și compozitori	10
III.1. Tehnica extinsă – paradigme	10
III.2. Violeta Dinescu – <i>Satya II</i> pentru fagot solo.....	11
III.3. Nicolae Brînduș – <i>Melopedie și Fugă</i> pentru fagot solo	12
III.4. Liviu Comes – <i>Măguri 3</i> pentru fagot solo	12
III.5. Ștefan Niculescu – „ <i>Monophonie</i> ”, <i>sonată pentru fagot solo</i>	13
III.6. Viorel Munteanu – <i>Ballata</i> pentru fagot solo.....	13
IV. Concluzii	15
Bibliografie teză	16
Cărți.....	16
Articole.....	18
Dicționare	19
Webografie.....	20
Partituri.....	20
Audiții.....	21
Anexe teză	22

Argument

În teza de doctorat cu titlul *Creația camerală românească pentru fagot din a doua jumătate a secolului al XX-lea* mi-am propus să realizez o cercetare analitică a unor lucrări pe care le-am interpretat, de-a lungul timpului, în diverse concerte și recitaluri, lucrări care s-au impus în repertoriul instrumentului, prin valoarea și autenticitatea expresiei muzicale. Nu este o cercetare exhaustivă a domeniului, întrucât numărul de creații este considerabil, astfel încât alegerea celor nouă lucrări propuse spre analiză conține un procent de subiectivitate. Am căutat, însă, un echilibru și diversitate, fiecare lucrare abordând instrumentul dintr-o perspectivă diferită.

Argumentul personal al alegerii acestei teme se racordează la canalizarea energiei și structurarea acesteia în vederea dobândirii de noi cunoștințe, dar și de organizare proprie a elementelor deja cunoscute, într-un flux informațional menit să mă ajute la desăvârșirea contextualizării și a spațializării întregului ansamblu de unelte necesar pregătirii optime a programelor artistice la care iau sau voi lua parte în continuare, atât în proiectele solistice, cât și în prepararea materialului de orchestră.

Consider, prin urmare, că tema aleasă are relevanță atât în context personal, prin desăvârșirea mea ca muzician, cât și în spațiul universal, prin generalizarea unor principii de configurare a modului de gândire a instrumentistului fagotist în raport cu partitura pe care o are acesta de pregătit. Totodată, este viabilă și în contextul general, al explorării unui univers sonor deosebit, cum este cel al timbralității fagotului, precum și a structurării și ordonării informației oferite, întru înțelegerea optimă a rolului instrumentului în spațiul sonor-muzical general.

Sucesiunea capitolelor se realizează unei abordări de la general la particular. De asemenea, în fiecare dintre cele capitole ale tezei, am căutat să ofer o perspectivă unitară, alegând lucrări compuse în aceeași perioadă, pentru a oferi câte o imagine a epocii, dar exploatănd viziunile diferite ale compozitorilor.

Introducere

Capitolul introductiv prezintă un istoric al instrumentului, din punct de vedere al construcției și dezvoltării acestuia, precum și din perspectiva integrării fagotului în orchestră. Am considerat important să mă concentrez pe evoluția muzicii de orchestră, întrucât despre creațiile solistice există suficient material și, nu în ultimul rând, sunt instrumentist de orchestră, prin urmare orice informație legată de integrarea fagotului în ansamblul orchestral reprezintă un potențial câștig pentru mine.

În acest capitol am realizat o descriere cu caracter cronologic al instrumentului, de la precursorul acestuia, dulcianul, până la fagotul secolului al XX-lea, oferind o imagine asupra dezvoltării, atât din perspectiva transformărilor mecanice, cât și a integrării acestuia în creațiile compozitorilor diverselor epoci, cu focalizare către integrarea în muzica simfonică și de operă.

Astfel, parcurg un traseu cronologic, de la apariția fagotului, în atelierul lui Jaques-Martin Hottetterre, trecând prin descrierea sistemelor german (secolul al XIX-lea, Carl Almenröder, Gottfried Weber și Johann Adam Heckel) și francez (începutul secolului al XIX-lea, Denis Buffet-Auger) și realizând comparații între aceste două tipare de construcție.

În același capitol realizez o parcurgere sumară, orinativă, a repertoriului de orchestră din Baroc până în secolul al XX-lea, cu exemple muzicale în care este evidențiată participarea instrumentului, aflat într-o continuă dezvoltare.

I. Emanciparea fagotului în cultura muzicală românească

Acest capitol are ca obiect de analiză lucrări dedicate fagotului, cu acompaniament de pian, dintr-o primă perioadă de creație a unei literaturi românești dedicate instrumentului.

I.1. Vasile Jianu – *Sonatina pentru fagot și pian*

Lucrarea are o alcătuire tetrapartită, iar mișcărilor se succed în forma sonatei baroce: lent - repede - lent - repede. De altfel, predilecția pentru muzica veche, pentru genurile camerale baroce, reprezintă o constantă în creația compozitorului, care abordează structuri precum *Siciliana*, *Preludiu*, *Rigaudon*. În cele patru mișcări ale lucrării, Jianu realizează o translație fină de la stilul neo-baroc la cel modern, din prima jumătate a secolului al XX-lea, ancorat în tipologia franceză de expresie artistică, în care modalismul și tonalitatea se împletesc armonios. În această lucrare planul armonic este tonal, însă scriitura are un fin parfum modal.

I.2. Paul Jelescu – *Rapsodia dobrogeană*

Lucrarea este compusă în anul 1953. În cadrul acestei piese, compozitorul abordează un spațiu afectiv complex, fiind o frescă sonoră bucolică, în același timp, ironică și elegiacă, expresivă și debordantă. Particularitățile acustice ale fagotului sunt relevate în profunzime, piesa fiind dispusă într-un ambitus larg, ce cuprinde toate registrele instrumentului.

Regăsim, pe parcursul lucrării, momente picturale de o neasemuită frumusețe, figurarea unui joc dobrogean, cu ritmica sa specifică, un plan tensional moderat ca amplitudine, și o expresie sonoră plastică. Rapsodia reprezintă un moment muzical înghețat în timp – o zi petrecută în Dobrogea, cu diverse evenimente care concură la încheierea unui tablou instrumental extrem de figurativ. Sugestiile programatice, deși nu sunt notate efectiv în partitură, sunt redade de sonoritate, prin elemente de tehnică componistică specifice: ritmica eterogenă, în forma *aksak*, prezența treptei a doua coborâte, dialogul instrumental permanent (similar scriiturii din tarafurile populare).

II. Lucrări camerale emblematice pentru ansamblul de fagoturi

Capitolul are ca scop prezentarea a două opusuri contemporane pentru ansamblu de fagoturi, ambele create în secolul XXI. Noutatea și prospețimea muzicii, racordul la realitatea actuală au fost pentru mine, argumente decisive în abordarea analitică a acestora.

Acustica instrumentului, ambitusul generos, manevrabilitatea sa în orice registru, gama largă de stări afective alocate sonorității sale bine timbrate, precum și maleabilitatea sunt caracteristici care conferă fagotului posibilitatea de a se alătura oricărui instrument, iar formula camerală în care conlucrează cu instrumente din familia sa reprezintă chintesenta valorificării acestor elemente de particularizare.

II.1. Elena Apostol – *Piesă pentru patru fagoturi și un melc, op. 19*

Lucrarea este compusă în anul 2002, iar compozitoarea abordează ansamblul cameral monotimbral cu ironie și meșteșug. Opusul prezintă ansamblul de fagoturi într-o ipostază cameral-solistică, fiecare instrument având un traiect sonor propriu, care trebuie inserat în contextul general ca participant activ la discursul polifonic. Piesa evoluează pe paliere sonore suprapuse, polifonia fiind pigmentată cu elemente armonice, omofone. Lucrarea se prezintă sub forma unor dialoguri instrumentale, creând senzația întâlnirii a patru persoane, care poartă o convorbire cotidiană, în care unele idei prezentate sunt convergente, altele reprezintă contraziceri. Într-un moment de climax, apariția „melcului” produce efectul de oprire a discuției, cele patru personaje privindu-i trecerea lentă. Discuția reîncepe, suprapusă peste mișcarea melcului, lucrarea încheindu-se cu aceste două idei, aflate în complementaritate. Tema melcului este preluată din folclorul copiilor – cântecul-bitonie *Melc, melc, codobelc*.

Lucrarea este alcătuită evolutiv, muzica dezvoltându-se treptat, dintr-un impuls inițial, realizat sub forma unei broderii efectuate pe intervalul minimal de secundă mică, în plaja de nuanță *p*. Din acest punct de pornire sunetele încep să se contopească unul în celălalt, iar instrumentele devin oarecum nedefinibile timbral individual, ci ca un întreg acustic, pe parcurs existând mici izbucniri solistice la fiecare dintre cele patru fagoturi.

Piesa debordează de ironie, deși aparent sonoritatea poate crea senzația de apăsare, de încărcare tensională, sentiment datorat amalgamării sonore și difuziei timbrale. Scriitura este și omofonă, și polifonică, pe alocuri compozitoarea folosind și elemente de eterofonie.

Sistemul intonațional este modal, situându-se în jurul oligocordiilor și al oligotoniilor, care se dezvoltă treptat în figuri melodice mai ample.

II.2. Dan Dediu – *Scorbura*, op. 100, pentru 4 fagoturi și 2 contrafagoturi

Compusă în anul 2003, lucrarea abordează un spațiu sonor intens, în care posibilitățile de expresie ale ansamblului sunt exploatate la maximum. Valențele acustice ale fagotului și contrafagotului sunt fin utilizate pentru a dezvălui universuri afective diverse, paleta de sonorități de care aceste instrumente sunt capabile oferindu-i compozitorului posibilitatea de a-și eșalona discursul muzical într-o formă bazată pe adăugarea de tensiune și pe construirea treptată a culminațiilor. Privită în ansamblul său, lucrarea abordează o scriitură compozită, în care baza o reprezintă notația tradițională, pe care compozitorul o impregnează, din când în când cu unele efecte care aparțin tehnicii extinse. De asemenea, poate fi observat modelul de orchestrație, în care fagotul prim evoluează preponderent în registrul acut, cu sprijin pe partea superioară a registrului mediu și cu amplasare timbrală, care merge până în grav, în cadența finală, cu caracter solistic. Apetența compozitorului pentru elementul „surpriză” se regăsește, în această piesă, în modul de organizare tematică. Piesa poate fi studiată pe ambele axe (orizontală și verticală), fiind concludentă la nivel tematic atât în melodia fiecărui instrument (privire diacronă), cât și la nivelul evoluției armonice (privire sincronă).

Ansamblul timbral utilizat este flexibil, contrafagotul prim fiind folosit complementar cu fagotul 5, fapt ce prezintă beneficii la nivel de maleabilitate și operativitate, prin tehnica de construcție. Lungimea tubului și mărimea anciei diferă, între fagot și contrafagot, acest aspect având repercusiuni nu doar la nivel timbral, ci și al manevrabilității de către instrumentist. Utilizarea ambelor instrumente de către un singur fagotist, asigură flexibilitate de registru și de tehnică instrumentală și necesită, de asemenea, un plus de concentrare în momentul schimbului, pentru a se racorda la capacitățile tehnice și de emisie ale fiecăruia.

III. Elementele de tehnică extinsă izvorâte din conlucrarea dintre interpreți și compozitori

În acest capitol am realizat o prezentare a tehnicii extinse folosite în repertoriul fagotului solo, pe care am argumentat-o cu lucrări dedicate instrumentului de către compozitori români, create în strânsă conlucrare între aceștia și interpreți. Spre deosebire de tehnica tradițională, tehnica extinsă este un tărâm care trebuie explorat individual, de fiecare instrumentist în parte. Există anumite soluții generale, care pot fi aplicate la categorii extinse de instrumente, însă realizarea celei mai mari părți a efectelor ține de cazurile particulare ale instrumentiștilor: sistem de construcție al instrumentului (german/francez), ancie (moale/tare), calități personale și nivelul de stăpânire a tehnicii tradiționale. Tehnica extinsă nu poate fi definită prin ea însăși, ci doar prin raport la tehnica tradițională. Astfel, anumite categorii de efecte care aparțin tehnicii extinse ar putea, pe viitor, să fie asimilate tehnicii tradiționale.

După prezentarea elementelor de tehnică extinsă am realizat analiza unor lucrări din repertoriul cameral solistic al fagotului, în muzica românească din a doua jumătate a secolului al XX-lea, care arată strânsa conlucrare a compozitorilor cu interpreții cărora le-au fost dedicate, în construcția întregului edificiu sonor. Unele dintre aceste lucrări abordează tehnica extinsă mai mult decât altele, însă fiecare opus este reprezentativ, în felul său, pentru literatura românească dedicată fagotului solo. Compozitorii români din secolul al XX-lea, cu precădere cei care au activat în a doua jumătate a acestuia, au dezvoltat un simț al timbralității individuale care debordează de sinceritate și patos creativ.

III.1. Tehnica extinsă – paradigme

Muzica secolului al XX-lea se caracterizează prin inovație, în toate aspectele sale. Melodica, armonia, ritmica, orchestrația, formele, toate aceste elemente de concept creator își redefinesc valențele expresive, pentru a se racorda unei estetici diferite de cea a secolelor trecute. În secolul al XX-lea, fiecare compozitor își definește particularitățile în funcție de natura intrinsecă a eului său interior. Instrumentele muzicale, ajunse la stabilitate intonațională și precizie mecanică, încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, își dezvoltă capacitatea de redare sonoră prin definirea unor noi posibilități de exprimare. Apar, astfel, într-un context socio-cultural dominat de incertitudine (în prima jumătate a secolului al

XX-lea) și de viteză a transformărilor și a cuceririlor în știință și tehnologie (în cea de-a doua jumătate), noi modalități expresive, prin utilizarea unor tehnici de emisie diferite de cele ale tehnicii instrumentale clasice, adesea fiind complementare acesteia.

Am descris, în acet subcapitol, efecte precum monofonicele și multifonicele, respirația continuă, frullato, efecte rezultate din acțiunea limbii asupra anciei (*slap-tongue, water-tongue, flap-tongue, harmonic-tonguing, staccatura dublă*) sau efecte obținute prin acțiunea asupra mecanicii instrumentului, fără producerea sunetului (*staccato fără sunet în poziții fixe, glissando de clape, percuția de clape, trecerea fluxului de aer prin instrument, fără producerea sunetului*). Toate aceste descrieri beneficiază de exemple de digitație (unde este cazul) și de exemplificare muzicală.

III.2. Violeta Dinescu – *Satya II* pentru fagot solo

Lucrarea face parte dintr-un ciclu de cinci opusuri scrise în anul 1981, pentru diverse instrumente soliste, *Satya I* – vioară; *Satya II* – fagot; *Satya III* – contrabas; *Satya IV* – clarinet și *Satya V* pentru un ansamblu cameral care reunește toate cele patru instrumente. „Satya” este un cuvânt de origine sanscrită care se traduce prin „adevăr, esență”. „Satya” este una dintre virtuțile fundamentale ale religiei indiene, referindu-se la a fi sincer în gândire, vorbe și fapte. *Satya II* pentru fagot solo este o „incantație” în care sunt explorate atât posibilitățile de redare expresivă și convingătoare ale instrumentului, cât și capacitatea acestuia de a surmonta dificultăți tehnice de natura celor survenite în uzul tehnicii extinse. Lucrarea îi este dedicată fagotistului Miltiade Nenoiu, iar universul estetic pe care îl abordează se raportează la un traiect efectiv de natură filosofică: căutarea „adevărului”, deopotrivă în tonul instrumentului și în sinceritatea exprimării artistice.

Privită global, lucrarea se desfășoară într-un spațiu atemporal, în care valorile de note sunt orientative, generate de lungimi de sunet approximate în funcție de necesarul de aer care este lăsat la latitudinea interpretului; formulele ritmice sunt, de asemenea, libere de convenția tradițională, fiind interpretate în funcție de alegerea estetică și de pulsul fagotistului, gruparea acestora constituindu-se doar în sugestii de echilibru. Partitura nu are notată nici o indicație agogică, tempoul fiind dedus din configurația scriiturii, în care instrumentul trebuie „lăsat să sune”. Astfel, tempoul are o marjă generoasă de interpretare tehnică, între Andante și Moderato, nerămânând stabil pe toată evoluția piesei, ci mulându-se pe configurația scriiturii.

III.3. Nicolae Brînduș – *Melopedie și Fugă* pentru fagot solo

Lucrarea abordează un spațiu estetic-afectiv generos, în care compozitorul creionează o paletă expresivă largă, demonstrând atât valențele lirice, cât și suplețea instrumentului. Alcătuirea macro-structurală propune două mișcări distincte, în fiecare dintre acestea baza tematică principală constând în abordarea unor citate din literatura universală, această tehnică fiind folosită cu succes în muzica românească a ultimelor decenii ale secolului al XX-lea.

Cele două lucrări de referință la care a apelat Nicolae Brînduș pentru configurarea piesei *Melopedie și Fugă* sunt *Sacre du Printemps* de Igor Stravinski (soloul de fagot cu care se deschide baletul, în prima mișcare a lucrării) și poemul simfonic *L'Apprenti sorcier (Ucenicul vrăjitor)* de Paul Dukas, a cărui temă principală a *Allegro*-ului este utilizată ca subiect în cea de-a doua mișcare. Ambele teme citate sunt transformate melodic, pentru a se potrivi cu stilistica extrapolată a sfârșitului de secol XX, ieșind din sfera tonalului. Brînduș păstrează, însă, caracterul fiecăreia dintre acestea, precum și configurațiile ritmice, metrice și agogice. De asemenea, unitatea generală de ansamblu a celor două mișcări este dată de inserțiile tematice din cea de-a doua parte (*Fuga*), pe profilul temei din prima parte (*Melopedie*). Lucrarea este prezentată într-o scriitură tradițională, convențională, fără ca aportul efectelor din secolul al XX-lea să fie covârșitor, ca în cazul altor lucrări ale maestrului din aceeași perioadă. Brînduș folosește, ca efect propriu-zis, doar *frullato*, și chiar și acesta este utilizat într-o proporție minoritară în raport cu scriitura convențională.

III.4. Liviu Comes – *Măguri 3* pentru fagot solo

Lucrarea face parte dintr-o serie de trei piese pentru instrumente solistice de suflat, compuse de-a lungul a cinci ani, în paralel cu alte creații: *Măguri (1)* pentru flaut solo (1977); *Măguri 2* pentru clarinet solo (1980); *Măguri 3* pentru fagot solo (1982). Compozitorul exploatează valențele expresive ale instrumentelor de suflat, prin raportarea la doina românească, interpretată liber și aerat. Nu lipsesc elementele de virtuozitate, însă acestea sunt integrate suflului general, improvizatoric și bucolic. Pauzele de respirație din piesa pentru fagot reprezintă momente de cezură expresivă similare celor din cântul popular, oarecum brute, nerafinate, sincere și autentice. Aceste pauze au durate multiple, pentru a creiona un ambient expresiv, liric, necenzurat, fără constrângeri temporale, fiind o pledoarie pentru bogăția semantică a folclorului românesc.

Scriitura este tradițională, dar evoluția tematică și contextul ambiental imaginat se înscriu în siajul muzicii contemporane, candoarea expresiei lirice a discursului muzical având o natură duală: de rapel la folclorul autohton, dar și de eflorescență stilistică specifică creatorilor din ultimele decenii ale secolului al XX-lea. Preluarea, decantarea și stilizarea folclorului – izvor nesecat de inspirație și savoare –, îi particularizează, în general, pe compozitorii români în cadrul esteticii contemporane moderne și universale.

III.5. Ștefan Niculescu – „*Monophonie*”, sonată pentru fagot solo

Lucrarea este compusă în anul 1988, iar prima audiție a fost realizată de fagotistul Vasile Macovei, în cadrul Festivalului „Orfeul Moldav”, de la Tescani. Pasiunea pentru eterofonie, care se regăsește într-o parte importantă a creațiilor compozitorului român, își dezvăluie o nuanță aparte în *Sonata pentru fagot solo*, în care, în trei momente ale piesei, vocea umană susține sunetele-pilon ale discursului muzical, în timp ce fagotul brodează micro-intervalic în jurul centrului sonor respectiv. Este un tip aparte de eterofonie, întrucât este creată de dualitatea unui interpret, care se completează pe el însuși, folosind o coloană de aer unică atât pentru emisia vocală, cât și pentru cea instrumentală, utilizând, în același timp, ambușura pentru emisia sunetelor și cutia craniană ca spațiu rezonator.

Sinteza extremă la care ajunge Ștefan Niculescu în *Monophonie* reprezintă rezultatul unui lung șir de experimente, produs de creațiile anterioare, atât de cele simfonice, cât și de cele camerale, vocale sau instrumentale. Viabilitatea discursului muzical este demonstrată de fluxul sonor, care izvorăște permanent ca ceva nou, dar care lasă, de asemenea, impresia a ceva cunoscut, expus anterior. Tiparul variațional constă în folosirea judicioasă a mijloacelor expresive avute la îndemână: repetiția, minimalismul, varierea propriu-zisă, eterofonia, tehnica extinsă. Toate aceste elemente de scriitură, care fac parte integrantă din laboratorul de creație al compozitorului, sunt măiestrit împletite într-un fir sonor consecvent, asumat și convingător. Intervențiile „pedaliere” ale vocii nu fac decât să îmbogățească expresia sonoră și să contribuie la relevarea unei imagini artistice de mare impact, pentru care maestrul Ștefan Niculescu poate fi recunoscut cu ușurință.

III.6. Viorel Munteanu – *Ballata* pentru fagot solo

Lucrarea a fost compusă pentru cea de-a doua ediție a „Concursului Național de Fagot”, organizat la „Universitatea de Arte din Iași”, în anul 2005, unde a fost introdusă în repertoriu

ca piesă impusă. Participarea mea în cadrul acelei ediții a concursului s-a soldat cu câștigarea premiului pentru cea mai bună interpretare a lucrării. Este o piesă spectaculoasă, prin universul sonor bogat pe care îl abordează, dar și prin caracteristicile de ordin tehnic pe care fagotistul trebuie să le desăvârșească. Notația este tradițională, însă sunt inserate elemente de tehnică extinsă, care conferă lucrării un colorit aparte. Caracteristica estetică principală este reprezentată de maniera aproape teatrală de cântat, în acest sens titlul fiind sugestiv (și un prim element de luat în calcul în momentul conceperii strategiei interpretative): *Ballata* trebuie mai degrabă „povestită” decât cântată, din acest motiv implicarea fagotistului în creionarea unui act cvasi teatral, în care limbajul corporal este aproape la fel de important ca redarea sonoră, este foarte importantă. Întregul complex de stări afective este redat plastic printr-o scriitură tradițională cu valențe contemporane, în care notele reprezintă doar suport pentru reliefarea unui întreg univers de expresii și jocuri acustice.

Caracteristica arhitecturală a opusului definește lucrarea ca aparținând unei forme volatile, libere, cu profund caracter improvizatoric. Structurile componente se succed „strofic”, fără ca piesa să fie integrată într-o formă tradițională. Expresia muzicală primează, în acest sens forma fiind un pretext de reflecție și introspecție, desăvârșindu-se permanent. Pe întregul parcurs tematic tehnica tradițională se contopește cu cea extinsă, prin inserțiile unor efecte sonore obținute atât din ambușură, cât și din digitație: *frullato* (*flutterzunghe*), sunete armonice, *glissando*, *suoni smorzati*, exploatarea microintervalică a comei, obținută prin digitații diferite, în sunete enarmonice. Acest spectru sonor este redat prin grefarea lui pe o bază tradițională, în care se regăsesc notele din sistemul temperat, metrica exactă (chiar dacă piesa este impregnată de asimetrii de măsuri), agogică clar definită și o ritmică „normală”, fără abundență de formule complicate, nepractice. De asemenea, există momente în care compozitorul notează cezuri pentru respirație, în care detașează anumite segmente muzicale, pauza rezultată oferind sunetului posibilitatea să vibreze în spectrul auditiv-senzorial al auditoriului.

IV. Concluzii

Capitolul concluziv reia ideile principale ale tezei, reflectând cunoștințele acumulate pe parcursul cercetării științifice și oferind perspectiva personală asupra subiectului. Repertoriul dedicat fagotului de către compozitorii români este bogat, divers și extrem de interesant. Fiecare lucrare, în parte, se asociază unei lumi sonore în care evenimentele acustice, fie că sunt exprimate prin intermediul unei scriituri în care este folosită tehnica tradițională, fie că se raportează direct la universul stilistic al secolului al XX-lea (prin extensie, la cel al secolului XXI), abordând o scriitură dominată de efecte sonore din categoria tehnicilor extinse, are o valoare proprie de netăgăduit.

La fel ca în cazul altor instrumente, asocierea a două-trei sau mai multe instrumente de același fel oferă, și în cazul fagotului, oportunități multiple de exprimare sonoră, prin raportarea la el însuși, aspect ce lipsește din lucrările camerale cu instrumente diferite. În cazul cvartetelor de fagoturi sau a ansamblurilor care implică folosirea fagoturilor și a contrafagoturilor, instrumentul este pus în situația de a oferi mai multe perspective de timbralitate, având, în același timp, roluri și funcții diferite. Acest aspect poate crea, pentru compozitor, unele dificultăți de abordare, însă în mâinile unui autor asumat, dificultățile se transformă în oportunități de explorare a unui univers extrem de vast de stări și afecte.

Generozitatea acustică a instrumentului poate fi observată, de asemenea, în lucrările pentru fagot solo, în care expresivitatea sonoră devine un model în ceea ce privește bogăția timbrală și multiplele posibilități de tratare muzicală. Caracteristica generală a lucrărilor analizate este modernitatea, abordată în mod particular de compozitorii în parte. Astfel, Violeta Dinescu și Ștefan Niculescu se situează într-un plan avansat al tehnicilor extinse, la limita avangardismului, Nicolae Brînduș și Liviu Comes abordează o scriitură tradițională, fiecare stilizând elemente ale acesteia în manieră proprie, iar Viorel Munteanu îmbină aceste viziuni într-o formă compactă, în care tehnica tradițională și cea extinsă fac parte dintr-un tot unitar, încheiat. În aceeași categorie se situează și creațiile pentru ansamblu de fagoturi, compozitorii Dan Dediu și Elena Apostol folosind tehnica extinsă ca palier de largire a expresivității tehnicilor tradiționale, nu ca un element de avangardism în sine.

Bibliografie teză

Cărți

BAINES, Anthony, *Musical Instruments Through the Age*, Penguin Books, London, 1961.

BARRETT, David, *Premières Leçons harmonica diatonique*, Mel Bay Publications, Inc. Missouri, 2019.

BARTOLOZZI, Bruno, *New Sounds for Woodwinds*, First Edition, Oxford University Press, London, 1967.

BARTOLOZZI, Bruno, *New Sounds for Woodwinds*, Second Edition, Oxford University Press, New York, 1982.

BENADE, Arthur H., *Woodwinds: The Evolutionary Path Since 1700*, The Galpin Society Journal, Vol. 47 (martie), Galpin Society, Oxford, 1994.

BENTOIU, Pascal, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973.

BRATIN, Jack, *Calendarul muzicii universale*, Editura Muzicală, București, 1966.

BUGHICI, Dumitru, *Suita și Sonata*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1965.

BUGHICI, Dumitru; GHECIU, Dumitru, *Formele și genurile muzicale*, Editura Muzicală, București, 1962.

CIOBANU, Maia, *Forme muzicale*, Editura Fundației România de Măine, București, 2006.

COSMA, Viorel, *Muzicieni români. Lexicon*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970.

DICK, Robert, *Circular Breathing for the Flutist*, Chernay Printing Inc., Coopersburg, 1987.

DRÎMBA, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, volumele I, II, III, IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.

DUNSBY, Jonathan, *Early Twentieth-Century Music. (Models of musical analysis)*, Basil Blackwell, Oxford, 1993.

GAVOTY, Bernard; Daniel-Lesur, *Pour ou contre la musique moderne?* Flammarion, Paris, 1957.

GARG, Ganga Ram, *Encyclopaedia of the Hindu World*, Volume 3, Concept Publishing Co., New Delhi, 1982.

GÂSCĂ, Nicolae, *Tratat de teoria instrumentelor: Acustica muzicală*, Editura Muzicală, București, 1998.

ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. I-V, Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1997.

ILIUȚ, Vasile, *O carte a stilurilor muzicale*, volumele I, II, III, Editura Muzicală, București, 2011.

JANSEN, Will, *The Bassoon: Its History, Construction, Makers, Players, and Music*, 5 volume, Uitgeverij F. Knuf, Amsterdam, 1978.

KOPP, James B., *The Bassoon*, Yale University Press, New Haven, 2012.

LANGWILL, Lyndesay G., *The Bassoon and Contrabassoon*, W. W. Norton & Co., New York, 1965.

MORIN, Alexander J.; SCHONBERG, Harold C., *Classical Music: The Listener's Companion*, Hal Leonard Corporation, San Francisco, 2002.

NENOIU, Miltiade, *Fagotul – istorie și revelație*, Editura UNMB, București, 2005.

RĂDULESCU, Antigona, *Perspective semiotice în muzică*, Editura UNMB, București, 2003.

RÂDUCANU, Dan Mircea, *Principii de didactică instrumentală*, Editura Moldova, Iași, 1994.

RUSSOLO, Luigi, *L'Arte dei rumori*, 1913, (The Art of Noises), traducerea în engleză realizată de Carline Tisdall, pentru Thames and Hudson, London, în 1973.

SANDU-DEDIU, Valentina, *În căutarea consonanțelor*, Editura Humanitas, București, 2017.

SANDU-DEDIU, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

STOIANOV, Carmen; STOIANOV, Petru, „Liviu Comes: pe culmi de Măguri”, în *Istoria muzicii românești*, Editura Fundației „România de Măine”, București, 2005.

SOREANU, Șerban-Dimitrie, *Rigoare și Inefabil*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005.

ȘTEFĂNESCU, Ioana, *O istorie a muzicii universale, vol. I-III*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995-1998.

ȘTEFĂNESCU, ION BOGDAN, *Joc de oglinzi – Tehnici și timbralități arhaice în creația modernă pentru flaut*, Editura Fundației Culturale Libra, București, 2004.

ȘTEFĂNESCU, ION BOGDAN, *Dialoguri în cheie muzicală*, Editura Muzicală, București, 2022.

TIWARI, Kedar Nath, *Classical Indian Ethical Thought*, Motilal Banarsidass Publications, New Delhi, 1998.

WEISBERG, Arthur, *The Art of Wind Playing*, McMillan Publishing Co., New York, 1975.

Articole

DINESCU, Violeta; HOUBEN, Eva-Maria, HEINEMANN, Michael (ed.), „Ștefan Niculescu”, in *Archiv für osteuropäische Musik. Quellen und Forschungen, Band 1*, Verlag des Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Oldenburg, 2013.

KENEDY, Michael (ed.), „Rhapsody”, in *The Oxford Dictionary of Music*, Second Edition, revised, Oxford University Press, Oxford and New York, 2006.

LASATER, Judith Hanson, „Begining the Journey”, in *Yoga Journal*, (Nov-Dec), Active Interest Media, Boulder/Colorado, 1998.

HOFFMAN, Alfred; RAȚIU, Adrian, „Succese ale simfonistului”, în *George Enescu: Monografie*, 2 volume, editor Mircea Voicana, Editura Academiei R.S.R., București, 1971.

HUMPHRIES, John, „Note”, în Booklet CD *Michael Thompson Wind Quintet. Reicha, Wind Quintets*, Naxos, Hong Kong, 2007.

ȘTEFĂNESCU, Ion Bogdan, „Mitologia în muzica lui Debussy pentru flaut”, *Revista Cultura* nr. 382 (12 iulie 2012), Fundația Culturală Augustin Buzura, București, 2012.

ȘTEFĂNESCU, Ion Bogdan, „Shakuhachi – simbol al muzicii tradiționale japoneze”, *Revista Cultura*, nr. 383 (19 iulie 2012), Fundația Culturală Augustin Buzura, București, 2012.

ȘTEFĂNESCU, Ion Bogdan, „Culturi extra-europene, arhetipuri, timbralități și tehnici arhaice în sec. XX”, *Revista Cultura*, nr. 387 (30 august 2012), Fundația Culturală Augustin Buzura, București, 2012.

ȘTEFĂNESCU, Ion Bogdan, „Despre muzica asiatică”, *Revista Cultura*, nr. 388 (6 septembrie 2012), Fundația Culturală Augustin Buzura, București, 2012.

ȘTEFĂNESCU, Ion Bogdan, „Elemente tradiționale în muzica japoneză”, Revista Cultura, nr. 389 (13 septembrie 2012), Fundația Culturală Augustin Buzura, București, 2012.

ȘTEFĂNESCU, Ion Bogdan, „Secolul XX și dorința de noutate”, Revista Cultura, nr. 390 (20 septembrie 2012), Fundația Culturală Augustin Buzura, București, 2012.

Dicționare

Van BOER, Bertil H., *Historical Dictionary of Music of the Classical Period*, Maryland Scarecrow Press, Lanham, 2012.

BUGHICI, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978.

MACDONELL, Arthur A., *Sanskrit English Dictionary*, Reprint, Asian Educational Services, New Delhi, 2004.

SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Maxmillan Publisher Limited, London 1980.

*** *Dictionnaire musicale* ([Nouvelle éd.]) / Larousse; sub direcția lui Marc Vignal.

*** Journal of the International Double Reed Society (1972–1999, in 2000 merged with The Double Reed), I.D.R.S. Publications.

*** *Larousse. Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

*** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ed. Friedrich Blume, Barenreiter, Kassel-Basel, 1994.

*** *Dicționar de termini muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.

*** *Dicționar explicativ al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.

*** *Mic dicționar enciclopedic*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.

*** *Dicționar de muzică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979.

Webografie

www.academia.edu

www.dictionary.com/browse/fagot

www.dexonline.ro/definitie/fascie

www.merriam-webster.com/dictionary/bassoon

<https://dulcians.org/>

www.italianfuturism.org/manifestos/the-art-of-noise

<http://www.composers21.com/compdocs/dinescuv.htm>

<http://www.ucmr.org.ro/listMembri.asp?CodP=175>.

https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.550432

<https://www.spanishdict.com/translate/bassoon>

https://www.wfg.woodwind.org/bassoon/basn_alt_3.html

http://woodwindshelp.weebly.com/uploads/2/3/7/9/23791000/reed_making.pdf

<https://www.idrs.org/>

<http://www.curtalbook.com/>

<https://revistacultura.ro/>

Partituri

APOSTOL, Elena, *Piesă pentru patru fagoturi și un melc*, partitura, needitată, fondul personal al compozitorului.

BRÎNDUȘ, Nicolae, *Melopedie și Fugă pentru fagot solo*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1998.

COMES, Liviu, *Măguri 3 pentru fagot solo*, partitură olografă, Biblioteca UNMB, inventar 140420.

DEDIU, Dan, *Scorbura*, partitura, needitată, fondul personal al compozitorului.

DINESCU, Violeta, *Satya II per fagotto*, Astoria Verlag, Berlin, 1984.

JIANU, Vasile, *Sonatina pentru fagot și pian*, partitura olografă, fondul UNMB.

JELESCU, Paul, *Rapsodia dobrogeană*, pentru fagot și pian, Editura muzicală, București, 1953.

MUNTEANU, Viorel, *Ballata pentru fagot solo*, Editura Artes, Iași, 2014.

NICULESCU, Ștefan, *Monophonie. Sonata pentru fagot solo*, partitura, Éditions Salabert, Paris, 1988.

Audiții

APOSTOL, Elena, *Piesă pentru patru fagoturi și un melc*, Ansamblul Acolade în concert, Societatea Română de Radiodifuziune, București, 2008; sursa: www.youtube.com.

DEDIU, Dan, *Scorbura (De Tenebrae)*, Ansamblul Acolade în concert, Societatea Română de Radiodifuziune, București, 2008.

DINESCU, Violeta, *Satya II*, Șerban Novac, în cadrul „Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi XXVI”, înregistrare live în Sala „George Enescu” a Universității Naționale de Muzică din București, 26 mai 2016; sursa: www.youtube.com.

JELESCU, Paul, *Rapsodia dobrogeană*, Benjamin Coelho (bassoon), Alan Huckleberry (piano), CD „Dreaming in Colours – New Music for Bassoon and Piano”, MSR Classics, Newtown, Connecticut, 2011.

Anexe teză

Anexa 1: DVD 1

Violeta Dinescu – *Satya II* pentru fagot solo

Interpretează: Ionuț Emil Mardare

Anexa 2: DVD 2

Viorel Munteanu – *Ballata* pentru fagot solo

Interpretează: Ionuț Emil Mardare

Anexa 3: DVD 3

Elena Apostol – *Piesă pentru patru fagoturi și un melc*, op. 19

Interpretează: Ansamblul „4Fun Bassoon Quartet”

(Ionuț Emil Mardare, Constantin Barcov, Alin Dănilă, Vlad Dănilă)

Anexa 4: DVD 4

Dan Dediu – *Scorbura*, op. 100, pentru patru fagoturi și două contrafagoturi

Interpretează: Ansamblul „4Fun Bassoon Quartet”

(Constantin Barcov, Ionuț Emil Mardare, Alexandra Neaga, Alexandru Duda, Alin Dănilă, Vlad Dănilă)