

**MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI**

**Fagotul în orchestră
în câteva dintre lucrările lui
Igor Stravinski, Béla Bartók,
Maurice Ravel**

Rezumatul tezei de doctorat

**Doctorand:
ORBAN GÖDRI**

**Conducător științific:
prof.univ.dr. LIVIU DĂNCEANU**

2016

Cuprins

Prolegomene.....	7
I. Apariția și dezvoltarea fagotului.....	12
I.1. Construcție și sonoritate specifică.....	19
I.2. Particularități timbrale ale fagotului.....	22
I.3. Acustica instrumentului.....	26
I.3.1. Ancia.....	26
I.4. Culoarea sunetului fagotului, timbrul.....	31
II. Rolul fagotului în orchestra simfonică.....	34
II.1. Compozitorul Igor Stravinski și trei baletе ale sale, capodopere ale muzicii universale.....	36
II.1.1. <i>L'Oiseau de feu</i> (Suite symphonique No. 2, 1919).....	38
II.1.2. <i>Petrouchka</i> (Suite symphonique, 1911, 1947).....	69
II.1.3. <i>Le Sacre du printemps</i> (1913).....	129
II.2. Béla Bartók și îndrăzneala rigorii.....	184
II.2.1. <i>A csodálatos mandarin</i> Op. 19 (<i>Mandarinul miraculos</i> , 1926).....	186
II.2.2. <i>A Concerto zenekarra</i> (<i>Concertul pentru orchestră</i> , 1943).....	227
II.3. Maurice Ravel. Fagotul pus în valoare de genialul orchestrator.....	280
II.3.1. <i>Alborada del gracioso</i> (orchestrată în 1918).....	281
II.3.2. <i>Rapsodie espagnole</i> (1907).....	283
II.3.3. <i>Boléro</i> (balet, 1928).....	289
II.3.4. <i>La Valse</i> (poem coregrafic pentru orchestră, 1919-1920).....	294
III. Încheiere.....	297
Anexe.....	311
Rezumatul tezei de doctorat.....	314
Bibliografie.....	324

PROLEGOMENE

Literatura de specialitate nu abundă în cărți scrise de mari interpreți, soliști și dirijori care, prin experiența lor excepțională, să lase referiri și îndrumări clare în legătură cu actul interpretării. Odată atinsă măiestria în domeniu, te înscrii într-un ciclu de concerte neconținut și nu-ți rămâne timp pentru reflexii și teoretizări.

Cercetarea de față izvorăște dintr-un dublu praxis – cel întins pe trei decenii, de instrumentist solist în orchestră, și cel mai recent, de profesor de fagot la U.N.M.B., ambele ipostaze – de interpret și pedagog – au făcut, de-a lungul anilor, să parcurg un imens evantai de partituri, de stiluri muzicale, idei și moduri concrete de fenomenologie sonoră. De aceea mă preocupă intens chestiunea interpretării muzicii. Nu vorbim despre execuția tehnică propriu-zisă, pe care o poate realiza oricine a ajuns la posibilitățile pe care nivelul tehnic al lucrării îl solicită. Un nivel tehnic înalt în zilele noastre se înțelege de la sine. Vorbim de interpretarea care presupune o imagine a calităților sonore cerute de frază pentru a reda trăiri sufletești anume, senzații, sentimente, un fond ideatic care să reproducă cât mai exact gândul compozitorului și să transmită aceeași stare interioară și publicului. Reliefăm ceea ce face diferența și constă în acele capacități psihice și intelectuale care generează forța de cutremurare, emoția cumulată cu o anumită stare de transă. În acest sens, Mihai Eminescu a cuprins căutarea disperată a esenței într-un vers memorabil din poezia intitulată *Criticilor mei*: „Unde vei găsi cuvântul/ Ce exprimă adevărul?”

Sunt, cred, motivele necesare și suficiente pentru ca, după experiența acumulată să doresc a contura un număr de considerații teoretice – cât mai coerent structurate – asupra confruntărilor personale cu provocările acestor partituri. Lucrarea a urmărit să ofere punctul de vedere al unui fagotist care a fost implicat direct în interpretarea acestor capodopere ale muzicii simfonice europene și un mod de gândire analitică, menit să înlesnească pătrunderea în labirintul unor creații de certă valoare, foarte ample și în același timp, de mare dificultate pentru oricare instrumentist, fie student, absolvent al facultății sau membru încadrat într-o orchestră simfonică. Așa cum am afirmat încă de la început, indicații sau îndrumări asupra acestor lucrări se găsesc rareori și nu reflectă drumul parcurs de interpretul instrumentist spre înțelegerea modului de gândire al compozitorului și mai ales nu rezolvă cum trebuie interpretată acea creație, pentru că de obicei, instrumentistul nu își notează reflecțiile asupra etapelor străbătute, soluțiile aplicate.

De aceea, pe parcursul expunerii am căutat să elucidez dimensiunile tehnico-stilistice ale fiecărei lucrări. În cazurile în care lucrările sunt programatice, am pornit de la studiul

detaliat al libretului. Cunoașterea detaliilor cu valoare de simbol pentru compozitor și a direcțiilor de acțiune din desfășurarea subiectului literar sunt extrem de importante și în munca instrumentistului, pentru a da respectivului moment același înțeles cu cel gândit inițial și înfățișat de autor.

Sunt perfect conștient, în același timp, de paradoxul în care mă situez, ca membru al unei orchestre: asupra strategiilor decizionale pe care aș îndrăzni să le numesc ale mele, planează tot dublat, imperativul ce mânduiește din afară aceste strategii, dirijorul și colegii din orchestră. Viziunea compozitorului, ipostaziată în atotputernica partitură, depinde și de opțiunea interpretativă a dirijorului. Celui aflat la pupitrul din orchestră îi rămâne o marjă precis delimitată de manevră. Dar el generează emoția în ascultător, grație unui nesfârșit șir de coduri, convențional fabricate și însuflețite în miraculoasa comuniune numită concert. Concentrând notațiile de până acum, aș spune că meseria se învață, dar arta se împărtășește.

Se poate concluziona că munca artistului interpret nu este simplă. Este o muncă permanentă, de o viață, de perfecționare și de întreținere a performanței individuale. Nu se poate neglija interesul pentru menținerea instrumentului la cotele cele mai înalte de funcționare și necesitatea de a confecționa ancii performante.

În prezenta lucrare vor fi abordate trei puncte:

a. Probleme pe care le suscită oricărui muzician istoricul apariției și dezvoltării instrumentului numit *fagot* ca și aspectele legate de particularitățile sonorității lui.

b. Problematizarea acusticii și electroacusticii moderne ce au îngăduit o investigație mult mai fină, mai minuțioasă și mai pertinentă a procesualităților ce au loc când se produc sunetele la un anumit instrument. Există deja o consistentă bibliografie referitoare la această problematică. Am prezentat lucrurile într-o formă concentrată, dar indispensabilă lucrării.

c. Prin cercetarea pe care o înfățișez în această lucrare mă voi axa în primele capitole pe nouă capodopere muzicale din prima jumătate a secolului XX: *Pasărea de foc*, *Petrușka* și *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski; *Mandarinul miraculos* și *Concertul pentru orchestră* de Béla Bartók; *Alborada del gracioso*, *Rapsodia spaniolă*, *Vals* și *Bolero* de Maurice Ravel. Ele constituie momente de referință în creația orchestrală și în același timp reprezintă direcții înnoitoare în gândirea europeană, deoarece au oferit modalități de tratare componistică necunoscute. Am semnalat direcțiile înnoitoare în gândirea europeană, ce au deschis poarta spre muzica modală, spre cunoașterea intimă a folclorului și au demonstrat posibilitatea de a-l întrebuința într-o manieră personală. Am conturat dimensiunile tehnico-stilistice ale acestor lucrări care au revoluționat limbajul muzical al secolului XX. Am relevat necesitățile practice suscitade de cântarea lor.

Faptul că toate lucrările menționate fac parte din repertoriul curent al tuturor dirijorilor și orchestrelor de pe glob arată că interesul științific pentru studiul acestora este perfect legitim. Popularitatea acestor partituri nu impietează cu nimic asupra valorii lor prospective și inovatoare pentru muzica modernă și contemporană. Acesta a fost un motiv important în aplecarea mea către cercetarea lor. Ca membru al orchestrei am avut ocazia să particip la interpretarea unui foarte mare număr de lucrări muzicale. Atenția afectivă mi-a fost captată în mod special de lucrările amintite.

Capitolul I Apariția și dezvoltarea fagotului

Afranio degli Albonesi prezenta la Ferrara în 1536 instrumentul numit „phagotus”, unind printr-un burduf două instrumente de suflat mai vechi, numite bombarde. Acest „phagotus” cu mari dimensiuni, greu de transportat și manevrat, avea ambitus foarte redus. În 1619, în capitolul *De organographia*, Michael Praetorius prezenta familia fagoturilor cunoscute în epocă, cu desene, explicații și progresele datorate îmbunătățirilor instrumentului. În 1692, luthierul Jacques Hotteterre realiza instrumentul cu șase orificii și șase clape, pe care se putea intona un ambitus mai larg. Abia în 1827, la Paris, Frédéric Guillaume Adler și Carl Almenröder prezentau un fagot perfecționat, cu ambitus de aproape trei octave, ce permitea un parcurs cromatic, iar în 1831, Carl Almenröder și Johann Adam Heckel puneau bazele firmei Heckel, care a reușit să realizeze cea mai prestigioasă marcă de fagot, perfecționând calitățile sunetului și acordajul.

Capitolul I.1. Construcție și sonoritate specifică

În cazul fagotului, sursa de producere și susținere a sunetului este ancia ținută între buzele interpretului și pusă în vibrație cu ajutorul aerului expirat de acesta. Vibrațiile comunică cu tubul de rezonanță prin coloana de aer. Producerea și rezonarea sunetului constituie un cuplu dinamic. Tuburile fagotului permit trecerea și îmbunătățesc coloana de aer. Scara cromatică a înălțimilor este produsă cu ajutorul orificiilor oblice laterale, cu dimensiuni variabile, artificiale. Spre deosebire de orgă, unde fiecare sunet este emis de câte un tub diferit o dată cu trecerea aerului, fagotul emite 42 de sunete dintr-un tub de lemn dotat cu clape, folosind cele zece degete ale instrumentistului. În perioada modernă, datorită timbrului și sonorității sale, dulci și foarte maleabile, fagotul este exploatat la justa valoare, ocupând un loc important alături de celelalte instrumente de suflat din orchestră.

Capitolul I.2. Particularități timbrale ale fagotului

Din cele mai vechi timpuri ale omenirii a existat un imens interes pentru timbralitate, temeinic fundamentat. Căutările intense de surse sonore au condus la confecționarea de noi

instrumente, progresiv mai performante. Oamenii au confecționat instrumente aerofone, cordofone, membranofone, ajungând în secolul XX să făurească instrumente electrice și electronice computerizate. Astfel s-a dezvoltat fantastic aspectul timbralității.

Compozitorul și interpretul contemporan se pot informa și pot compara realizarea tehnică și artistică a unei piese muzicale la nivel mondial. Tehnologia hardware și software din secolul XX oferă muzicienilor multiple posibilități de înregistrare a sunetului, care permit interpretului să pătrundă în esența acestuia pentru cercetare și perfecționare. Se pot observa și compara detaliile oricărei interpretări, analizând timbralitatea particulară a execuției muzicale.

Ambitusul general al fagotului se întinde între sunetele $Si\ b_2 - 58\text{ Hz}$ și $fa^1 - 692\text{ Hz}$. Formantul principal este situat la 500 Hz, culoare vocalică. Evaluând sonoritatea registrelor, timbrura fagotului poate crea imagini dramatice în registrul acut și supraacut, dar devine grav și melancolic în registrul mediu, alteori glumeț, comic. Analizând sonoritatea fagotului trebuie să avem în vedere totdeauna trei factori, egali ca importanță, care se condiționează reciproc: omul (cu calitățile sale fizice, psihice și abilitățile lui), fagotul (ca instrument în stare perfectă de funcționare) și ancia (sursă de vibrație și emiteră a sunetului, punându-și amprenta în mod hotărâtor asupra calității sonore obținute).

Capitolul I.3. Acustica instrumentului.

Capitolul I.3.1. Ancia

Atributele calitative ale anciei, precum sonoritatea limpede și completă, intonația pură, emisia sonoră comodă în toate registrele, dar și ușurința executării tuturor tipurilor de articulații, sunt dezideratele pe care fagotiștii le urmăresc pentru o cât mai frumoasă sonoritate și interpretare deosebită. Ancia ocupă un rol important în viața fagotistului. De aceea este necesar să deprindem de timpuriu tehnicile de confecționare, să distingem detaliile materialului lemnos și să modelăm propriu-zis lemnul anciei, apoi să învățăm arta temperajului. Putem afirma cu fermitate că nu există mod standard și nici model standard de confecționare a anciei performante. Un lucru este cert, cu cât instrumentistul va construi mai multe ancii, cu atât mai repede se va perfecționa, câștigând o prețioasă experiență.

Capitolul I.4. Culoarea sunetului fagotului, timbrul

Cercetări recente au evidențiat și demonstrat faptul că proprietățile spectrului sonor precum numărul de armonice, natura frecvențelor și intensitatea sunt factori ce determină timbrul. Între sunetul fundamental și armonicele sale se stabilesc anumite raporturi specifice de intensitate. Aceste raporturi sunt percepute de ascultător sub formă de impresii de asprime, delicatețe, luminozitate, amplexare etc. În general, sunetul la fagot este luminos când posedă

un număr mare de armonice. În sunetul amplu predomină fundamentală și primele opt armonice ale sale. Am arătat că anumite proprietăți ale sunetului determinate de parametrii instrumentului, de calitatea materialului și modul de confecționare a aneiilor, pot fi controlate la fagot. Prin combinarea timbrurilor familiilor de instrumente se obține o fuziune sonoră, având anumite calități artistice, importante pentru expresia dată.

Capitolul II. Rolul fagotului în orchestra simfonică

În această secțiune am urmărit succint traseul fagotului în contextul muzicii europene. Istoria sa a început în perioada barocului, odată cu formulele de susținere a discursului sonor (*il basso continuo*), conform cu posibilitățile sale tehnice „profunde”, dar îl găsim și în ipostazele solistice evidențiate, de exemplu, de cele 39 de concerte pentru fagot și orchestră de A. Vivaldi și în *Suita în do major* pentru două oboaie, fagot și orchestră de coarde de J. S. Bach. Fagotul își află apoi profilul diversificat în orchestra clasicilor vienezi, J. Haydn, W. A. Mozart și L. van Beethoven, unde pasajele solistice încredințate îi evidențiază caracteristicile. Perioada romantică și mai ales post romantică lărgesc posibilitățile de manifestare complexă ale fagotului. Compozitorii P. I. Ceaikovski, N. Rimski-Korsakov, J. Brahms, G. Mahler, D. Șostakovici, M. Ravel sau Richard Strauss i-au încredințat melodii (teme) care au devenit celebre în istoria muzicii.

Capitolul II.1. Compozitorul Igor Stravinski și trei balet ale sale, capodopere ale muzicii universale

Poate că Igor Stravinski și al său balet *Le Sacre du printemps* reprezintă unul dintre motivele (germenele) care au inițiat această cercetare. Stravinski, pentru că la el fagotul „creează”, nu doar cântă, și „Sacre” pentru că, pe lângă controversalele iscate, a pus și pune la încercare fagotiștii, oferind acestui instrument unul dintre cele mai frumoase, celebre și grele solo-uri întâlnite până acum în literatura muzicală.

Stravinski realizează construcții gigantice, cu orchestre simfonice supradimensionate, în stilul lui Richard Strauss, chiar dacă în suitele simfonice, el a mai renunțat la unele dintre instrumente (în loc de patru sunt trei instrumente în unele partide). Dar orchestrația acestor lucrări oferă un joc abil între aglomerare și rarefiere sonoră.

Scrise în prima perioadă de creație (perioada rusă), cele trei balet alese – *Pasărea de foc* (1910), *Petrușka* (1911) și *Le Sacre du printemps* (1913) – comandate de impresarul Serghei Diaghilev pentru trupa *Ballets Russes*, cuprind personaje legendare (*Pasărea de foc*, *Kastchei*, *Petrușka* etc), inspirate din poveștile rusești.

Am demonstrat stilul modal al melodiilor, provenite din folclorul rusesc, gândite de compozitorul aflat în Franța, sub influența muzicii occidentale și a impresionismului.

O preocupare importantă a fost cea legată de analiza structurii formale din lucrări și a modului de configurare a conglomeratelor formale și timbrale în blocuri, pentru a înțelege rolul pe care compozitorul l-a dat acestor importante coordonate compoziționale și stilistice.

Am reliefat evoluția limbajului muzical de la *Pasărea de foc* la *Le Sacre du printemps*, în sensul radicalizării formulărilor sonore, a înnoirii vocabularului și sintaxei muzicale.

Am reliefat amănunțit în ce constă travaliul componistic al melodiilor sau motivelor tematice. Am demonstrat complexitatea procedeele pline de ingeniozitate și inventivitate, ce îl plasează între cei mai mari compozitori ai epocii sale, înfățișând modalitățile de cuplare a diverselor mijloace componistice, cu o fantezie remarcabilă, rezultatele sonore fiind impresionante, fascinante.

În funcție de programele libretelor am indicat caleidoscopul de expresii semantice exprimate de blocurile formale și timbrale, arătând evoluția deseori antagonică a rolurilor îndeplinite în aceste suite simfonice de către fagoturi.

Aceste date sperăm să ajute pe fagotiștii din orchestre în descoperirea semnificațiilor bogate pe care urmează să le exprime muzical.

Capitolul II.1.1. Pasărea de foc, Suita simfonică No. 2 (1919)

Extrasă în 1919 din balet, suitea simfonică cu caracter programatic cuprinde o introducere și cinci secțiuni, folosind orchestra standard, față de cea supradimensionată originală. Originalitatea concepției din suitea simfonică *Pasărea de foc* i-a adus celebritate instantanee lui Stravinski. Am subliniat acțiunea scenică unitară, construită din blocuri formale și timbrale unice, ample, antagonice și de cele mai multe ori nerepetabile, ce urmăresc îndeaproape firul poveștii fantastice expusă de libret. Am constatat inventarea și delimitarea clar conturată a acestor blocuri de dimensiuni și consistențe diferite, dezvoltate interior prin prelucrările obișnuite, dar mai ales prin jocuri timbrale.

Deoarece am indicat cu precizie limitele și rolul lor în cadrul desfășurării acțiunii libretului, putem considera că acest model de studiu poate servi la orientarea în partitură a interpretului novice, înlăturând impresia de labirint, transmisă la prima abordare a suitei simfonice. Acest lucru este cu atât mai imperios necesar cu cât, de multe ori, rolul fagoturilor este solistic, așa cum am arătat cu claritate în concluzii.

Am înfățișat rolul sonorităților timbrale inedite în crearea atmosferei fantastice de basm.

Am analizat modalismul melodiilor rusești complexe, variate, evidențiind rolul ritmului care le dă individualitate și originalitate frapantă; aceste motive se combină cu teme europene. Numărul mare al motivelor și semnificațiile diversificate creează o impresie caleidoscopică. Totodată am acordat deosebită importanță analizei amănunțite a caracteristicilor relevate de desenele melodice, în majoritate de proveniență folclorică rusească, construite pe scări arhaice (pentatonice, hexatonice). Am surprins diversitatea extraordinară a motivelor foarte scurte. Uneori sunt o prezență monodică, altele autorul alege construcția armonică sau alcătuiește structuri arhaice amintind de ehurile bizantine rusești, conduse polifonic, chiar în canon. Folosirea construcțiilor heterofonice permite o diversificare a desenului, demonstrând capacitățile de variaționare ale elementului melodic și abilitatea compozitorului în prelucrare.

De multe ori am constatat surprinzătoare cuplări ale mai multor procedee în dezvoltarea unui motiv, evidențiind soluții fascinante, apte să transfigureze semnificația inițială în planul semantic și afectiv. Artă sa combinatorie, inventivitatea relevă o perspicacitate genială, rară.

Timbralitățile alese în motive și teme caracterizează anumite personaje. Distincția între ele se face și modal diatonic cu melodii din folclorul rusesc pentru personajele umane, iar pentru marionete folosind structuri bitonale, cromatice, moduri octatonice și o avalanșă de intervale foarte disonante evoluând în cadrul tritonului. Descrierea amănunțită a structurii motivelor (contrapunctic, timbral, semantic) din blocurile formal-timbrale și a rolurilor îndeplinite de fagoturi sperăm să ajute și pe alți interpreți să înțeleagă această lucrare. Transfigurate prin artă sa combinatorie și mijloace de natură melodico-ritmică, metrică, armonică, dinamică, tonală, contrapunctică și mai ales timbrală, rezultatele astfel obținute generează valuri de reacții semnificativ modificate în planurile semantice, spirituale și afective ale ascultătorilor. În cadrul motivului creat de Stravinski, pulsația ritmică dependentă de un anumit tempo devine un parametru pregnant și definitoriu. Prelucrarea figurilor ritmice prin modificări metrice a condus la obținerea unor diferențe clare de sens. Astfel, în melodiile cu tempo rar, unele motive reluate sunt dificil de recunoscut, deoarece semnificația s-a modificat; la schimbarea de tempo deseori se adaugă și intervențiile ce schimbă traseul, conturul sau intervalele constitutive, aducând semnificații și expresii înnoite.

Alteori am constatat predilecția pentru dialoguri timbrale în stil impresionist, a căror noutate oscilează între expresia fermecătoare și cea grotescă sau amenințătoare până la stres.

Paleta orchestrală este bogată în efecte instrumentale. În suprafețele poliritmice, polimodale, heterofonice, ca solist sau împreună cu alte instrumente, în acompaniamente ritmice sau armonice, fagotul se remarcă prin sonoritatea timbrală, ambitusul folosit și încadrarea în ansamblu. Considerăm că paleta de senzații este fin gradată, iar vocea fagotului

se detașează de la prima până la ultima expunere, prin spectacolul briliant, strălucitor și magic (*Dansul Păsării de foc*), plin de lirism și magică sensibilitate (*Cântecul de leagăn, Hora prințeselor*), cu ritmuri antrenante și neobișnuit de complexe, uneori copleșitoare și demonice (*Dansul infernal al regelui Kastchei*), alteori amintind de ritualurile bizantine și măreția polifoniei rusești (*Finalul, căsătoriile prinților și prințeselor*).

În cadrul suitei, Stravinski detașează vocea fagotului, întrebuițându-l astfel:

- ca solist în expunerea motivului m_3 (*Introducere*), a temei elegante ce zugrăvește prințesele vrăjite (*Hora prințeselor*), a celei fermecătoare ce întruchipează puterile magice ale Păsării de foc (în *Cântecul de leagăn*), în expunerea temei care înfățișează lupta prințului Ivan cu regele Kastchei (*Dansul infernal al regelui Kastchei*);

- pentru a amplifica o temă prin mai multe timbruri la unison, ajutând la conturarea unei culminații (*Hora prințeselor*), în obținerea unei sonorități timbrale noi (tema luptei din *Dansul infernal al regelui Kastchei*, expusă de fagoturi și corni) sau în contramelodii (*Final*);

- în organizarea unor dialoguri cu celelalte instrumente de suflat de lemn pe fundalul asigurat de instrumentele de coarde sau ca punct de pornire al unor largi arcuri sonore (*Dansul infernal al regelui Kastchei*);

- pentru a realiza suportul ritmic al temei principale (*Dansul infernal al regelui Kastchei*);

- în conglomerate sonore divers organizate, fie acordic, fie heterofonic (*Variațiunile păsării de foc, Hora prințeselor, Dansul infernal al regelui Kastchei, Final*);

- în realizarea unor pedale armonice (*Dansul infernal al regelui Kastchei, Final*).

Se poate ușor concluziona că fagotul îndeplinește roluri importante în suită. Compozitorul menționează deseori rolul solistic al fagotului I. Profilul melodiilor interpretate are sorginte populară rusă, dar colorarea lor se face cu ajutorul procedeelelor impresioniste vizibile în fina cromatizare și în suportul modal cu origine rusească. De la impresia de semnal sau din unele microstructuri sonore, cu evoluții proprii în cadrul unor conglomerate mai largi, și până la temele de largă respirație, care țin ascultătorii într-o stare de transă pe toată suprafața incantației, prin nivelul extrem de delicat, perfect cursiv sau prin exploziile sonore în *ffff*, în care interpretarea atinge limitele posibile ale instrumentului, fagotul îndeplinește în această suită roluri dificile, care necesită o pregătire artistică și instrumentală de excepție, un instrument performant și anci bine alese.

Cu siguranță că un bun dirijor aduce propriile sale intenții și își adecvează gestică pentru a le transmite orchestrei. Dar concretizarea sonoră efectivă, obținerea sonorității aparte, cea mai potrivită și mai expresivă, concretizarea parametrilor de text, fluidizarea lor, oscilația între expresiile solicitate de partitură, crearea și întreținerea atmosferei de miraculos și

zugrăvirea clară a mănunchiului de sentimente și trăiri din lumea basmului sunt roluri care aparțin exclusiv fiecărui instrumentist din orchestră. Putem aprecia că în această suită, fagotistului i s-a oferit un rol amplu. Conform largii experiențe acumulate, consider că fagotistului i se cere o deosebită atenție asupra intonației, a calității acesteia, în expresivizarea melodiei, încadrarea optimă în sonoritatea generală din fiecare moment al suitei. Partitura oscilează între coloraturi tonale (minore și majore) și modale arhaice (tetratonii, pentatonii, hexatonii sau construcții cromatice), în care intervalele mărite și micșorate sunt determinante pentru atmosfera de miracol sau de ritual.

De aceea, fagotistul trebuie să se pregătească temperamental și afectiv pentru înțelegerea și redarea textului. Sfătuiesc pe oricare fagotist să asculte cel puțin o înregistrare a Suitei *Pasărea de foc* și să vizualizeze baletul măcar pe internet, să citească povestea sau/și libretul baletului pentru a se familiariza cu această lucrare programatică, cu text bine stabilit. Rolurile sale solistice sunt vitale tocmai pentru crearea acestei atmosfere supranaturale prin excelență, fagotul slujind perfect muzicii lui Stravinski prin sonoritatea timbrală, ambitus, frazare, cât și prin încadrarea sa în întregul ansamblu sonor al orchestrei. La Stravinski, fagotul nu cântă, nu redă teme sau fragmente tematice ci *crează*.

Curajul lui Stravinski a fost mare în a aborda un subiect foarte asemănător cu cel conținut de o altă capodoperă a genului, baletul *Lacul lebedelor* de Piotr Ilici Ceaikovski, care avusese premiera în 1895. Dar baletul *Pasărea de foc* și Suita orchestrală cu același nume demonstrează că Stravinski a renunțat la influența profesorului său, Nikolai Rimski Korsakov, descoperindu-și propriul drum. Descoperim o lucrare cu impact profesional maxim asupra orchestrelor, dar și cu un impact puternic asupra publicului meloman.

Capitolul II.1.2. Petrușka (Suita simfonică, 1911, 1947)

Am relevat faptul că Stravinski s-a depărtat de suportul tonal și formele tradiționale.

El construiește blocuri formal-timbrale diversificate, cu contraste și efecte surprinzătoare, folosind un număr foarte mare de motive tematice de inspirație folclorică, de multe ori suprapuse, alteori în canon; am înfățișat în interior, elementele de tratare și tonica comună. Noul său limbaj oscilează între diatonic și bitonal, politonal, intens cromatizat.

Blocurile cu texturi ritmice particulare, uneori asimetrice, sunt derulate rapid.

În portretizarea personajelor, blocurile formale apar diferențiate, personalizate. Tonalitatea și acompaniamentul tremolat amintind acordeonul descriu mulțimea, marionetele sunt înfățișate prin scări bitonale, cromatice, octatonice, intervale disonante.

Suita conține momente importante dedicate fagotului solist, înfățișând o paletă foarte variată de semnificații: de la viclenia exprimată în portretul Magului, vraja asupra marionetei, durerea înlăcrimatului Petrușka în momentul morții, grotescul *Valsului* Balerinei cu Maurul, duritatea disputei dintre Maur și Petrușka, magia fină ce însuflețește păpușile din camera Maurului, exotismul ritualului dedicat zeităților de către Maur, sonoritatea înfundată și greoaie a pașilor ursului, suplețea incitantă din dansul țigăncilor, eleganța dansului bonelor. Fagotul participă la configurarea culminațiilor din Tabloul IV.

Magicianul este prezentat de fagot, atât în prima înfățișare cât și în vraja prin care încearcă să refacă pe Petrușka după decapitare. Pentru a sugera faptul că este un șarlatan, Stravinski îl portretizează prin desene cromatice, iar „vraja” este construită ca o cadență tonală. Petrușka este înfățișat prin structuri bitonale. Se urmărește surprinderea duplicității din personalitatea lui; atitudinile exterioare, de paiată veselă, extravagantă și îndrăzneată ca și revolta contra magicianului stăpân sunt înfățișate de clarinet, pian, trompetă.

Fagotul zugrăvește atitudinea interioară, lamentarea celui lipsit de apreciere, visele lui Petrușka (corn englez+fagot, flaut+fagot+pian), izbucnirile lui pătimașe evidențiate în grupul suflătorilor de lemn, dragostea neîmpărtășită pentru Balerină, dorința de a proteja ființa iubită chiar cu prețul vieții, lupta cu Maurul pentru a o salva, lacrimile lui Petrușka în momentul morții. Dar fantoma lui Petrușka este înfățișată de timbrura trompetei. Valsul Balerinei este însoțit de acompaniamentul fagotului. Dar Balerina este un personaj zugrăvit tonal, pentru a sublinia că are atitudini și vise „umane”.

Este necesar ca fagotiștii să cunoască îndeaproape momentele acțiunii baletului, pentru a interpreta just semnificațiile expresive, deseori antagonice, ale blocurilor formale și a se putea orienta.

Capitolul II.1.3. Ritualul primăverii (1913)

Lucrarea *Ritualul primăverii*, cu subtitlul *Imagini ale Rusiei păgâne*, reprezintă culmea creației lui Igor Stravinski, ce nu a mai fost atinsă de niciuna dintre celelalte lucrări. Muzica sa a răscolit concepțiile componistice și a determinat luări de atitudine vehemente și contrarii față de ineditul relevat de originalitatea realizării muzicale, a spectacolului dansant și a acțiunii scenice. Stravinski este incontestabil și într-un fel cu totul aparte, una dintre personalitățile cele mai ingenioase din peisajul componistic al secolului XX.

El a atras atenția asupra unor obiceiuri rusești străvechi, privitoare la misterul și puterea creatoare a primăverii, având caracter de ritual religios precreștin, necunoscut publicului parizian. Subiectul scurt și lipsit de intrigă desprins din Rusia secolului al IX-lea reliefează

dimensiunea profană, păgână, sugerată de vitalitatea jocurilor ritmice, de mișcarea tinerească plină de energie, spontană și rapidă a comunității; totodată, am identificat înțelesurile mitice și sacre ale voinței de sfințenie din ritualul de sacralizare a „fetei alese” pentru binecuvântarea pământului, ce reprezintă miezul sfânt al tabloului II; jertfa umană considerată o onoare crea spațiul sacru și dădea perenitate și eficiență activităților umane.

Folosind expresia puternic contrastantă dintre blocurile timbrale, autorul creează și perpetuează impresia de neîntreruptă acțiune în suita simfonică. Compozitorul reușește să transmită elemente profunde din viața arhaică, legăturile dintre sacru și profan existente în comunitățile rusești precreștine.

Suita este alcătuită din 14 piese (numere) grupate în două secțiuni (tablouri) derulate fără oprire. Existența titlurilor date fiecărui număr dau un caracter programatic acestei suite și într-o oarecare măsură, facilitează înțelegerea semnificațiilor. Am subliniat importanța cunoașterii încărcăturii emoționale a libretului, deoarece expunerea *parlando rubato* îngreunează mult execuția fagotului.

Aparatul orchestral este deosebit de amplu.

Merită să remarcăm multitudinea puțin obișnuită de motive tematice cu caracter folcloric rusesc, arhaic și autentic, modalitățile de tratare alese, folosirea bitonalității, a modului octatonic și a modului minor popular rusesc cu treapta VI[↑], construcțiile contrapunctice, care evidențiază un talent impresionant în privința metodelor de prelucrare alese și, mai ales, aducerea în prim plan a polifoniei populare rusești; de asemenea, am constatat deseori predilecția pentru cuplarea unor timbralități neașteptate, necunoscute sau rare în blocuri, realizarea de contraste melodice, ritmice, dinamice, agogice, de expresie, reușind astfel să pună în valoare un libret care nu se axează pe o acțiune clasic construită. Suita se remarcă prin modernismul avangardist, adesea șocant, relevat de armoniile construite arhaic, modal (minorul rusesc) în tablourile profane, alternativ cu cele bitonale, octatonice sau polimodale din tablourile sacre.

Ritmurile ostinate dau o extraordinară vitalitate discursului. Culorile timbrale spectaculoase sunt obținute prin corelarea ingenioasă a instrumentelor în texturi.

Partiturile fagoturilor sunt foarte bogate și permanent implicate în discurs, relevând grade de dificultate ridicate.

Suita debutează cu un pasaj ilustru, exemplu de avangardism îndrăzneț în folosirea fagotului în orchestră și pentru fagotiști o adevărată piatră de încercare. Ideea are un potențial generator, ce influențează dezvoltarea suitei, îmbinând verosimilul cu neverosimilul. Ea deschide capitolul experimentelor timbrale din întreg secolul XX.

De-a lungul suitei, fagotul apare ca o voce din străfundurile legendare, ce înfățișează renașterea naturii și sacra îndeplinire a ritualurilor păgâne, capătă semnificații de joc, de luptă, conturează masivitatea sau magia dansului ritualic.

Expresiile semantice sunt realizate prin texturi complexe, polifonice sau heterofonice, însoțite de un ritm incisiv, ostinat. În partitura fagotului, trecerile de la stilul ritualic, evidențiat de sonoritatea esoterică, fină și transparentă, la stilul profan, cu modificarea uneori dură a sonorității și intensități foarte puternice, crude, necesită rapiditate maximă de reacție instrumentală și un antrenament instrumental susținut.

Marea artă a fagotistului constă în crearea unei palete de senzații foarte atent diversificate. Dacă înțelesurile sunt corect și artistic detectate și adoptate, interpretarea lui măiastră va contribui semnificativ la realizarea ideilor compozitorului. De aceea, fagotistul trebuie să cunoască amănunțit conținutul semantic al fiecărui tablou și să găsească modalitatea de a exprima cât mai relevant stilul profan sau extatic, ritualic al fiecărui moment, evidențiind cu rapiditate trecerea de la o semnificație la alta, deoarece blocurile formale sunt unice și puternic contrastante.

Sonoritățile oscilează între masivitate wagneriană și efecte siderale, impresioniste.

Uneori fagotul apare angrenat în conglomerate sonore. În funcție de consistența texturii care deseori atinge maxima de intensitate, *fff*, este nevoie de o sonoritate puternică, incisivă, care solicită mult pe interpret. Dozarea intensității, adaptarea ei în funcție de nivelul fiecărui bloc formal este imperios necesară.

În cadrul blocurilor formale, fagotul I îndeplinește cele mai dificile funcții în partitură:

- momentele solistice care cer performanță sunt solo-ul inițial până la reper 3 și solo-urile de la reperele: 7 (+4) – 8, 12, 19–21, 49 (+4) – 50, 52, 95, 99 (+3), 125–127, 128, 135;
- expune tematica împreună cu diferite timbruri, la reper: 63 (+12), 181–185;
- prezintă o contramelodie, singur sau împreună cu alte timbruri la reper: 3 (+2), 14, 38, 40 (+7), 72 (+3) – 74, 76–78;
- susține pedale ritmice ce caracterizează un bloc formal la reper: 33–36, 43, 53, 57 (+3), 58, 60 (+5), 66–70, 106 (+2) până la 108, 112 (4), 114–117, 131–134, 149–153, 159–164, 167 (+2) până la 173, 186–188, 190–191, 195 (+2) până la 201;
- păstrează pedale armonice la reper: 71 (+2), 80–82, 138 (+2);
- dinamizează prin ornamente sau triluri la reper: 16, 17 (+1), 24 (+2)–28, 29 (+3), 61 (+4).

Și fagotul II îndeplinește funcții importante în discurs și anume:

- momente solistice, la reper: 3 (+2), 19–21, 125–127, 128, 135;
- expune tematica împreună cu diferite timbruri, la reper: 14, 63 (12), 182–185;

- prezintă o contramelodie, singur sau împreună cu alte timbruri la reper: 8, 38, 40 (+8), 72 (+3) – 74, 76 (+3) – 78;
- susține pedale ritmice într-un bloc formal la reper: 11, 33–36, 43, 47, 49–55, 57 (+3) – 58, 60, 66–70, 104–110, 112 (+4), 114–120, 131–134, 149, 151–153, 159–160, 162–164, 167–173, 181, 186–188, 190–191, 195–201;
- păstrează pedale armonice la reper: 71 (2), 80–81, 82, 138 (+2);
- dinamizează prin ornamente sau triluri la reper: 16–17, 22 (+2), 24–29.

Fagotul III îndeplinește următoarele funcții în discurs:

- momente solistice, reper 3 (+2), 19–21, 125–127, 128;
- expune tematica împreună cu diferite timbruri, la reper: 63 (12), 181–185;
- prezintă o contramelodie, împreună cu alte timbruri la reper: 72 (+2), 73 (+8), 78;
- susține pedale ritmice la reper: 11, 32 (+2) – 33, 38 (+2), 40 (+7), 43, 47, 49–55, 57 (+3), 58, 60 (+5), 66–70, 73, 74, 104–110, 114–120, 134–135, 159–160, 186–188, 190–192, 195–201;
- păstrează pedale armonice la reper: 71 (+2), 80–82, 138;
- dinamizează prin ornamente sau triluri la reper: 25–27, 28–29, 34–36.

Fagotul IV devine deseori contrafagotul II, sprijinind contrafagotul I în:

- momente solistice la contrafagotul I, reper: 19–21, 125–127, 128;
- momente solistice la contrafagotul II, reper: 71 (+2), 125–127;
- prezintă o contramelodie la contrafagot II, împreună cu alte timbruri la reper 72 (+2) – 73, 78;
- dinamizare prin tremolo sau triluri la contrafagotul I, reper: 8, 24 (+5) – 29;
- dinamizare prin tremolo sau triluri la contrafagotul II, reper: 8 (+4), 24 (+5) – 29;
- pedale ritmice la contrafagotul I, reper: 10–11, 31 (+3) – 36, 47, 49–55, 57 (+3) – 58, 60 (+5), 62–63, 66–70, 71 (+2), 72–74, 104–105, 109 (+2) – 110, 112 (+4), 114–120, 134–135, 138, 149–153, 159–160, 162–164, 167–180, 181 (+2) – 201;
- pedale ritmice la contrafagotul II, reper: 10–11, 31 (+3) – 36; 43, 47, 49–58, 60 (+5), 62–63, 67–70, 72 (+3) – 74, 104–105, 108–110, 114–116, 118–120, 134–135, 150, 159–160, 174–188, 190–201;
- pedale armonice la contrafagotul I, reper: 80–82;
- pedale armonice la contrafagotul II, reper: 80–82, 138.

Muzica sa provine din tradițiile străvechi ale folclorului rus, iar salturile sale stilistice se explică și se justifică prin structura temperamental anti-romantică, având ca trăsături de esență

exaltarea ritmică, disponibilitatea armonică, efervescenta melodică, cu un sentiment acut al umorului și al grotescului, scânteierea orchestrației de factură caleidoscopică și spectaculoasă.

În cadrul întregii suite *Ritualul primăverii* compozitorul a ocolit repetarea blocurilor formale. El a oferit o extraordinară varietate de idei melodice și de mijloace pentru variaționarea lor, a ales cele mai neașteptate soluții de tratare ritmică, armonică, modală, timbrală și formală, construind un edificiu cizelat cu migală de bijutier.

Capitolul II.2. Béla Bartók și îndrăzneala rigorii

Din creația vastă a lui Béla Bartók, compozitor, pianist virtuoz, folclorist genial și pedagog, am ales spre analiză *Mandarinul miraculos* și *Concertul pentru orchestră*, lucrări simfonice de anvergură, pietre de încercare pentru instrumentiști.

Stilul componistic bartokian oferă un colorit particular limbajului sonor, varietate și inedit melodico-ritmic, un modalism frapant extras din fondul folcloric specific fiecărui popor și relevă inovațiile sale în tehnica tratării orchestrale.

Bartók a realizat sinteze privind tonalismul și modalismul, a aprofundat legătura dintre diatonic și cromatic, oferind o paletă diversificată de moduri. Fiecare compoziție demonstrează o nouă concepție asupra modurilor și introduce construcții modale originale, de exemplu modul lidian-mixolidian (sau modul acustic) în *Concertul pentru orchestră*. Uneori am surprins construcții modale realizate pe o axă (a se vedea în Anexe), alteori am indicat folosirea modului octatonic și a bitonalismului sub influența lui Stravinski.

Într-o sinteză originală, creația sa împletește influențele stilistice provenite din arta europeană occidentală cu cele desprinse din propria teoretizare a folclorului cules din diferite zone geografice. Bartók nu reproduce, ci compune în spiritul muzicii populare. Temele scurte, uneori din trei, patru sunete, au un suport acompaniator în stil popular.

El a adunat formule ritmice originale și a desprins semnificația și importanța libertății formale, oferind direcții noi compoziției muzicale în prima jumătate a secolului XX. Sursa construcțiilor ritmice foarte variate, în stil *parlando rubato* rămâne inepuizabilul folclor. Noile structuri generează impresiile de prospețime și originalitate.

Bartók a trăit și a creat într-o perioadă de schimbări majore pe plan politic, social și implicit, artistic. Compunând aproximativ jumătate de secol, el a introdus unele dintre cele mai inovatoare tehnici componistice din istoria muzicii.

Capitolul II.2.1. Mandarinul miraculos, Op. 19 (1926)

Suita simfonică *Mandarinul miraculos* a fost extrasă (parțial) din muzica baletului-pantomimă cu același titlu, lucrare programatică cu structură mozaică, conform libretului,

pentru o orchestră completă. Subiectul, după povestirea lui Melchior Lengyel, tratează o temă considerată tabú; în momentul istoric în care a fost compusă, în unele comunități era considerată interzisă în public, motiv pentru care lucrarea nu a văzut luminile scenei imediat. Din libret, compozitorul a notat pe partitura de orchestră, semnificațiile principalelor momente ale acțiunii, facilitând astfel înțelegerea semantică a discursului muzical. Am considerat necesar să citez aceste indicații în analizele respectivelor momente.

Suita are o formă expositivă largă, alcătuită dintr-o introducere urmată de fragmentele notate A-B-C-D-E (cu funcție de coda în suită). Secțiunea D este concepută ca o temă cu șapte variațiuni (ultima fiind coda suitei simfonice) pe o melodie de joc popular unguresc, cu acompaniament în stil popular „mereu”, pe care va dansa mandarinul. Încheierea din coda suitei are loc în momentul culminant al acțiunii scenice, înaintea încercărilor și uciderii propriu-zise a mandarinului. În baletul-pantomimă, acest dans rapid și tumultuos din secțiunea D conține figurații de o virtuozitate extremă. Deoarece partitura dedicată baletului-pantomimă este mai amplă, am continuat analiza până la încheierea propriu-zisă a lucrării.

Compozitorul urmărește să contureze pe parcurs momente cu acută senzație de stres, folosindu-se de construcții cromatice repetate insistent. Abundența de intervale mărite și de structuri incompatibile armonice, foarte disonante și treptat aglomerate, creează suprafețe unde armoniile de tip cluster se întâlnesc la tot pasul și conduc la percepția dramei pe care o trăiesc personajele. Impresia de stres sonor alternează pe parcurs cu alte blocuri formale uneori încărcate de poezie, în care sonoritatea discursului este diafană și suplă, cu o melodică melismatică, apropiată de cadența de coloratură vocală, surprinzător de bogată în formule ritmice și *tremolo*-uri, cu o energie avântată a arabescurilor și efecte impresioniste.

Derularea mișcării conține meandre agogice și de tempo, care lasă impresia de expunere *parlando rubato*. Acestea surprind trăirile sufletești ale fetei, stările ei interioare oscilând între optimism, nesiguranță, frică.

Uneori, desenele melodice sunt foarte scurte, incisive, bine ritmate; alteori iau forma arabescurilor în suprafețe poliritmice sau contururi exotice (portretul mandarinului).

Am semnalat structuri heterofonice savante, în care pe spații mici, fiecare instrumentist jonctionează cu un altul pentru construirea edificiului sonor.

Multitudinea de tempouri și de unități metrice creează gama de stări sufletești mimate de personaje, pe care am relevat-o în analiză. Paleta foarte bogată de senzații pornește de la starea acută de stres, indusă de acel perpetuum mobile inițial, apoi semnificațiile expresiei muzicale îmbracă un șir larg de trăiri, între frică, nervozitate, neliniște, zbucium, agresivitate, până la fantastic și fabulos.

Jocurile seducției amestecă farmecul scilpitor al formulelor melismatice, de înaltă virtuozitate, expuse liber, cu aspectul de arie de operetă. Ele creează impresii senzuale, euforice, fascinante, copleșitoare. Dificultatea acestui joc sonor constă în mișcarea agogică foarte fluctuantă. Menirea lui este să dea impresia de improvizație, în stil *rubato*. Aceasta îngreunează mult intrările cu precizie ale instrumentelor implicate.

Apar dansuri variate, de la vals la foxtrot și un impetuos și vesel dans popular unguresc, cu șapte variațiuni (ultima având rol de coda în suita simfonică).

Armonic am semnalat acordurile tip cluster, foarte disonante și acordurile specifice jazz-ului, alternativ cu construcții romantice și cu cele în stil popular unguresc din finalul suitei (secțiunile D, E). Semnificative sunt construcțiile modale. Existența unei palete foarte variate de moduri pe parcursul suitei implică o atentă studiere a profilurilor pe care ele le oferă temelor. Oscilațiile între scara modală ascendentă și cea descendentă se combină cu procedeul secvențării repetate, aducând construcții modale cu efecte psihologice subtile, conturând o stare de nesiguranță continuă.

Folosirea alăturilor cu efecte glissando la diferite instrumente și cuplarea lor în suprafețe pline de grandoare produce impresii copleșitoare, sugestive. Psihologic, momentul atinge paroxismul erotic și atât mandarinul cât și publicul vor privi fascinați dansul fetei.

Maestru al muzicii de cameră, Béla Bartók transferă unele tehnici subtile folosite în tratarea grupurilor instrumentale reduse, pe care le introduce în viziunea orchestrală. Totuși sunt puține momentele compacte sonore, în care autorul să urmărească construirea unui macrosunet global, acestea având de cele mai multe ori un caracter extrem de dramatic.

În *Mandarinul miraculos*, Bartók se dovedește un compozitor descriptiv, aproape cinematografic. Dar profilul vocabularului și sintaxei sonore elaborate de autor este eclectic.

În suită întâlnim patru structuri sonore suprapuse, creând impresia unei savante heterofonii: suflătorii de lemn (niciodată toți în același timp), suflătorii de alamă (la fel), pianul și percuția și în sfârșit coardele. Bartók a realizat un relief fără caracter globalizant, bazat pe dialoguri între cele patru entități sonore. Prin urmare, interpretării partiturii trebuie să gândească solistic fiecare voce a ansamblului. Plină de dramatism și senzualitate, lucrarea nu conține momente solistice inedite, evidente. Solistica instrumentală este diseminată în întreg corpul partiturii. Viziunea orchestrală a lui Bartók împletește modalitățile de distribuție camerală, în grupuri timbrale reduse, cu construcția blocurilor timbrale ample după exemplul lui Stravinski. În marele arc dinamic ascendent, grupurile de timbralități sunt mereu înprospătate și unite cu efecte înnoite, care susțin culminațiile, dar și rupturi brusce realizate.

În privința fagoturilor, putem afirma că rolul lor se extinde începând cu secțiunea D și până la încheierea întregului balet. Le găsim permanent în grupurile de timbralități care expun teme sau în contramelodii, în momente ce creează contraste sau în culminații. Datorită intensei utilizări și a modificărilor de semnificație, am cercetat atent evoluția lor zbuciumată și am explicat-o amănunțit. Cele trei fagoturi se bucură de roluri ample și solicitante atât prin virtuozitatea figurilor muzicale cât și prin evoluția semnificațiilor expresive. În analiză am oferit repere privind semnificațiile indicate de compozitor numai în partitura dirijorului. Uneori fagoturile apar împreună în expunere, dialogând sau completându-se, ca în tema de joc popular unguresc. Alteori aduc contramelodii sau sunt distribuite în conglomerate cu diferite aspecte și construcții timbrale.

Se desprinde de aici ideea că Bartók are o viziune proprie, antiromantică, perfect lucidă.

În concluzie, *Mandarinul miraculos* este o înaltă lecție de păstrare a individualității în context. Latini numeau aceasta a fi „primus inter pares”.

Capitolul II.2.2. Concertul pentru orchestră (1943)

Este cea mai cunoscută lucrare instrumentală a lui Bartók, creație de maturitate și chintesență a stilului său componistic, cu scriitură strălucitoare și limbaj clar. Comandat de Fundația dirijorului Serge Koussevitzky, Concertul s-a bucurat de mare succes. Această lucrare de mari proporții reprezintă ultima compoziție pentru orchestră scrisă de Béla Bartók, în timpul autoexilului său în Statele Unite, la New York, cauzat de cel de-al doilea Război Mondial. Cu puțină vreme înainte de deces, Bartók a revizuit lucrarea în februarie 1945, adăugând și un nou sfârșit, intitulat „încheiere alternativă”; ultima variantă a fost publicată un an mai târziu, în 1946.

Concertul pentru orchestră este compus pentru o formație orchestrală completă.

Lucrarea are o expresivitate elocventă, reliefând virtuozitatea instrumentiștilor soliști sau/și a grupurilor camerale. Expresia oscilează între vigoare bărbătească, visare și tragism. El adoptă efecte orchestrale din creațiile marilor săi contemporani, Stravinski, Debussy.

Bartók destructurează cadrul tonal, iar scările modale construite au uneori structuri arhaice sau artificial create (modul lidian-mixolidian), fiind deseori angrenate în suprafețe polimodale. Intervalul de cvartă apare deseori, alcătuind acorduri noi. Totuși se păstrează impresia de organizare tonală.

Există o largă varietate de termeni de mișcare și unități metrice, care dau o trăsătură *rubato* expunerilor.

Spre deosebire de Stravinski, care construia blocuri timbrale bogate, Bartók individualizează motivele în stil solistic concertant, oferindu-le unei anumite timbralități pe care o așează în prim plan și o acompaniază.

În arhitectura celor cinci părți am analizat forme de sonată (în părțile I și a V-a), forme tripartite de lied A-B-A (în părțile a II-a și a III-a), o formă specială de rondo, A-B-A-C-B-A (în partea a IV-a). În formele de sonată am relevat construcții autentice de fugi, realizate pe teme din expoziții.

Lucrarea poate fi considerată ciclică, deoarece compozitorul folosește motive și teme circulante. Totodată este o lucrare programatică, pentru că unele părți au titluri.

În partea a II-a, *Giucoco delle coppie*, în secțiunea A am remarcat grupurile de câte două instrumente din aceeași grupă (2 fagoturi, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 flaute, 2 trompete) care evoluează împreună la diferite intervale, expunând solistic și glumeț, melodii cu profil neoclasic, folcloric sau în stil jazz, de fiecare dată înnoite. În expunerea motivelor se remarcă o instabilitate permanentă, o dorință de a modifica desenele melodice, de a le schimba conturul. Abundența de variante face dificilă stabilirea scărilor modale, dar variabilitatea intonației aceluiași motiv se numără printre trăsăturile specifice folclorului autentic. Mișcarea armonică a temei nu se potrivește cu armonizarea oferită de partidele de coarde. Însă construcția este special alcătuită astfel, pentru a stârni impresia comică. Se remarcă solo-ul inițial al tobei mici imitând toaca. În secțiunea B apar ca soliste alăturile într-o structură armonică, pe cinci voci, masiv și foarte sobru, pe tema coralului luteran *Nun komm, der Heiden*. Cele patru fraze au construcții armonice asimetrice în primele trei fraze și structură polifonică, *fugato* în cea de a patra; motivul ritmic ce imită toaca însoțește toate momentele de stagnare din frazele coralului, dând autenticitate imaginilor create. Compozitorul îi acordă o mare importanță; semnificația profundă a coralului îl leagă de locurile natale și tradițiile strămoșești. La reluarea secțiunii A într-un contrapunct liber, înnoit, sunt prezentate grupuri de câte trei instrumente. Această parte se remarcă prin diversitatea de scări modale folosite.

Partea a III-a, *Elegie* are caracter funebru și filosofic, cu construcții interioare polifonice (*fugato*, canoane). Semnificațiile tragice ale materialului tematic cuprins în această mișcare le-am întâlnit parțial și în prima parte, dar aici ele sunt impresionant zugrăvite. Sunt sentimentele întregii lumi implicate în acel moment în marea conflagrație mondială, care a dezmembrat și dezrădăcinat familii, marcând dramatic viața a milioane de oameni. De aceea, caracterul profund și maiestuos al motivelor circulante (m_1 , m_3 , T_{12}), readuse din introducerea părții I și melodia revoltată a aceluia verbunkos lassú, cântec de cătănie maghiar, nu întâmplător revin și

capătă o amplă dezvoltare în partea mediană a Concertului. Autorul folosește deseori polifonia imitativă, pentru a oferi roluri solistice diferitelor instrumente.

Partea a IV-a, *Intermezzo interrotto*, folosește un cântec popular slovac, cu măsuri alternative, ce aduce o notă de veselie debordantă, și refrenul ariei din opereta *Logodnica din Hamburg* de Zsigmond Vincze, ca o expresie a dorului de patrie al lui Bartók.

Partea a V-a, *Finale*, construită în stil clasic, dar cu dimensiuni simfonice, are cel mai bogat fond melodic. Dintre teme am remarcat „hora nemțească” oferită compozitorului de Constantin Brăiloiu și idei melodice provenite din părțile anterioare, unele teme fiind cântate de fagoturi. În Dezvoltarea formei de sonată, apar două forme de fugă ca prelucrări ale temelor TI_1 și o temă nouă. Zonele expositive ale fugii sunt prilejuri de reliefare solistică a unor timbruri. În general, în contrastele tensionale se păstrează o relativă masivitate a sonorităților și apare mai multă disonanță în armoniile tip cluster, uneori cu structuri dodecafonice. Formulele melodico-ritmice apar încărcate de vigoarea folclorică, simplă, lirică. Coda surprinde prin reluarea unor motive circulante, dar introduce și o melodie nouă.

Aparent libere datorită alternanței metrice, majoritatea melodiilor sunt armonizate preluând tipuri de acompaniamente din temele de dansuri țărănești, maghiare, arabe, slovace sau românești. Autorul îmbină un fond folcloric autentic cu savante tehnici de compoziție.

Lucrarea este axată pe virtuozitate foarte înaltă. Desfășurările în tutti orchestral sunt întrerupte deseori de inițierea unor momente solistice. Muzica este volubilă și activă, fără să aibă vreun suport libretistic, contrastele sunt frapante, iar tematica de sorginte populară de cele mai multe ori se integrează perfect în construcțiile formale ce oscilează între stilul polifonic renescentist și cel modern, Bartók dovedind abilități componistice care au devenit în timp modele și pentru alți compozitori contemporani.

Partiturile celor trei fagoturi relevă caracteristicile subliniate mai sus. Fagoturile sunt deseori solicitate în expunerea tematică, în suportul ritmic foarte vioi, în crearea petelor de culoare timbrală, iar aparițiile se disting printr-o eferescență extrem de antrenantă în părțile I și a V-a, glumeață în partea a II-a, meditativă, tristă sau liturgică în partea a III-a, activă și plină de viață în partea a IV-a. Deoarece fiecare parte are altă structură, chiar și în cazul celor două părți în formă de sonată (părțile I și a V-a), rolurile fagoturilor sunt diversificate.

Fagotul I se bucură de cea mai bogată și relevantă partitură, deoarece îndeplinește:

- Numeroase roluri solistice:
- în partea I expune tema TI_1 , motivele m_4 și m_5 (m. 63-75, 91-93, 99-102/1, 123-125/1, 127-129/1, 233-235, 240-241, 245/3-247, 255-258, 340-342/1, 386-396/1, 498-510); prezintă tema TI_2 , motivele m_7 , m_8 (m. 269-271); prelucrează tema TII_1 , m_{11} (m.484-488/1);

- în partea a II-a prezintă tema fagoturilor din secțiunile A (m. 8/2.2-24, 164/2.2-180), contramelodia fagoturilor care însoțește flautele și clarinetele (m. 198-219/1.1);

- în partea a III-a prezintă tema verbunkos lassú (m. 73-83/2) și contramelodia care însoțește tema (m.49-51); motivul m_4 în stretto (m. 84/3-91);

- în partea a IV-a expune tema inversată a refrenului (m.12/4-20/3, 145/4-147/3);

- în partea a V-a aduce tema Ti_1 , m_1 (m. 551/2-554/1), TI_2 (m. 59/2-72/1, 119-121/1.1, 123-126/2.1, 409-410/1, 556-569, 573-587, 621-625/1.1), dialoghează pe segmente din TI_2 (m. 114/2-118), prezintă contramelodia temei TI_2 (m. 88-97/1.1), tema TI_3 devenită subiectul S_1 de fugă este intonată prima oară de fagoturi (fagot I: m. 151/2-154, 171-176/1, 177/2-179/1, 452-453, 458-460, 504-508/1, 517-518, 520, 604-614), contrasubiectul pentru S_1 (m. 155-157), contrapunct liber (m. 157/2.2-161/1); subiectul S_2 expunere (317-320/1, 358-363/1.1, 485-488), prelucrare S_2 (m. 234-244/1, 274/2, 283/2, 300/2, 308/2), tema TII_1 (m. 418-429/1, 621-625/1.1).

- Îndeplinește diverse roluri în acompaniament, susține pedalele izoritmice și cele armonice în toate cele cinci părți, suprafețele cele mai largi fiind în partea aV-a.

Fagotul II are de asemenea un rol bogat în partitură:

- roluri solistice:

- în partea I expune motivele m_4 și m_5 din tema TI_1 dublând de multe ori fagotul I (m. 63-75, 91-93, 99-102/1, 127-129/1, 233-235, 240-241, 245/3-248/1, 255-258, 271, 340-342/1, 386-389, 498-510); prezintă motivele m_7 , m_8 , din tema TI_2 (m. 270-272); prelucrează tema TII_1 , motivul m_{11} dublând fagotul I (m.484-488/1);

- în partea a II-a expune frazele fagoturilor I+II din secțiunile A (m. 8/2.2-24, 164/2.2-180) și contramelodia fagoturilor care însoțește flautele și clarinetele (m. 199/1.2-218/1.1);

- în partea a III-a, contramelodia temei (m.49-51), expune motivul m_4 (m. 84/3-91);

- în partea a V-a expune tema TI_2 (m. 59/2-72/1, 119-121/1.1, 123-126/2.1, 409/2-410/1, 556-569, 573-587, 621-625/1.1), participă la dialoguri pe segmente tematice din TI_2 (m. 88-97/1.1, 114/2-118), expune tema TI_3 , subiectul S_1 de fugă (m. 148-151/1, 171-176/1, 177/2-179/1, 452-453, 458-460, 504-508/1, 517-518, 520, 604-614), contrasubiectul pentru S_1 (m. 151/2-154), contrapunctul liber (m. 155-161/1); expune subiectul S_2 (356-364, 485-489) și prelucrează S_2 (m. 234-244/1), expune tema TII_1 (m. 418-429/2.1, 621-625/1.1);

- diverse roluri în acompaniament, în toate cele cinci părți, suprafețele cele mai largi fiind în partea aV-a.

Fagotul III (care uneori are rol de contrafagot) se implică în:

- rolu solistice: în partea I, în dublarea fagoturilor în expunerile temei TI_1 (m.233-234, 240-241, 245/3-248/1, 269-271, 340-341/1, 386-389, 506/2-509); în partea a II-a, contrapunctează tema fagoturilor din secțiunea A' unde susține pasaje de înaltă virtuozitate (m. 165-181/1.1); în partea a III-a dinamizează tema fagoturilor (m. 85-91); în partea a IV-a nu participă la discurs; în partea a V-a susține celelalte fagoturi în dialogurile pe segmente din TI_2 (m. 88-96/1.1, 123-126/2.1, 556-569, 573-587, 590-593), prelucrează tema TI_2 – subiectul S_1 al fugii (m. 604-614), prelucrează S_2 (m. 234-244/1), dublează tema III_1 (m. 418-428/1, 621-625/1.1).

- cele mai consistente contribuții sunt în acompaniamentul lucrării.

Lucrarea are o desfășurare pozitivă, strălucirea scriiturii făcând din *Concertul pentru orchestră* cea mai cunoscută și cântată lucrare a lui Béla Bartók.

Capitolul II.3. Maurice Ravel.

Fagotul pus în valoare de către genialul orchestrator

Critica de specialitate l-a asimilat ca aparținând curentului impresionist, în structurile formale fiind un neoclasic influențat de simbolismul lui Debussy. Ravel are un stil componistic obiectiv și precis, folosind cu succes tonalitatea și formele muzicale consacrate.

Orchestrator genial, Ravel plasează întotdeauna sunetul unde trebuie favorizând atât instrumentul cât și pe interpret. Nu se poate spune că Maurice Ravel ar aparține eșalonului de avangardiști din prima jumătate a secolului XX, însă un lucru este sigur în ceea ce privește creația sa; atât lucrările pentru pian cât și opusurile pentru orchestră sunt expresia unei virtuozități tehnice de excepție, și sunt intens solicitate pe toate scenele lumii.

Capitolul II.3.1. Alborada del gracioso (orchestrată în 1918)

Piesa a fost scrisă inițial pentru pian, însă virtuozitatea extraordinară de orchestrator al lui Ravel face ca această piesă să fie mai cunoscută în varianta orchestrală, de un pitoresc subtil, ingenios realizat timbral. Componistic, lucrarea este structurată în trei secțiuni și o codă (concluzie) spectaculoasă.

Orchestrația cuprinde toate instrumentele de suflat, nouă instrumente de percuție, două harpe și cvintetul de coarde.

Pentru literatura muzicală a fagotului în orchestra simfonică, *Alborada del gracioso* reprezintă un moment foarte important, ambele teme de bază fiind încredințate pentru expunere acestuia. Coardele asigură jocul ritmico-melodic al unui dans spaniol, iar peste acesta fagoturile și harpa intonează melodia principală printr-un procedeu folosit în muzica electronică și anume a „efectului de mască”. Bineînțeles că Ravel nu cunoștea muzica

electronică, dar genialitatea sa de orchestrator obligă interpreții de a rafina procedeul până la ultimele consecințe.

Melodia este începută de ambele fagoturi și harpă, o combinație timbrală rară, exotică, dar dusă până la capăt doar de unul; problema cheie a fagotistului este realizarea echilibrului dintre solo și cuplu. Deseori temele sunt încastrate în suprafețe heterofonice, iar alteori, fagotul este menajat sonor, dar compozitorul alătură apoi un moment exploziv pentru contrast. Ravel dorește, evident, ca instrumentistul să obțină o perfectă continuitate în condițiile discontinuității de fapt a discursului. Reperul 9 al partiturii (*Plus lent*) este încredințat fagotului care apare cu o cadență în patru timpi (episoade) între două momente spectaculoase ale orchestrei. Tema TII, articulată din patru fraze, oferă fagotului un solo plin de noblețe, care surprinde prin sonoritatea amplă comparabilă cu virilitatea unui adevărat „toreador îndrăgostit”. Acest solo va schimba destinul fagotului în cadrul orchestrei.

Capitolul II.3.2. Rapsodia spaniolă (1907)

Atrag atenția asupra componenței orchestrei, în care figurează toate instrumentele de suflat tradiționale, zece instrumente de percuție, două harpe și cvintetul de coarde. În finețea cu care manevrează aceste timbruri am putut aprecia cunoștințele instrumentale vaste și abilitatea de orchestrator a lui Ravel. Libertatea capătă trăsături improvizatorice și conduce la o derulare spectaculară. Uneori pare că trimite simultan la improvizația de jazz, o noutate în Europa primelor decenii ale secolului XX, sau la secvențele cinematografice, contrastante.

Din nou semnez o lucrare ce folosește spiritul folclorului spaniol în arabescurile melodiilor și vigoarea specială a ritmurilor. Ravel cuplează principiul improvizatoric cu o construcție mozaicată a macroformei. *Rapsodia spaniolă* împlinește o viziune a compozitorului asupra receptării europene a muzicii iberice.

Fagotul se combină cu celelalte instrumente de suflat din lemn, într-o iradiere melodică ce prelungește sugestia clarinetului, fiind solicitat să dozeze dinamic și intonațional.

Prélude à la nuit, prima mișcare, se desfășoară în nuanțe minime, pornind de la limita audibilului, în *ppp*. Textul imprimă senzația de tensiune mare pe nuanțe mici, presupunând calitate maximă din partea instrumentiștilor, a orchestrei întregi. Ravel aduce în prim plan cultul sunetului în sistemul tonal. Aici, fagotul se cuplează cu celelalte instrumente de suflat din lemn, având obligația de a se integra în contextul deja existent și de a intona foarte destins o melodie în registrul său acut, melodie ce a fost expusă în registrul comod de către flaut, oboi și corn englez. Aici este necesară o bună cunoaștere și practicare a muzicii de cameră.

Momentul cadențial următor solicită desigur fantezia instrumentiștilor. Cele două fagoturi își asumă în nume personal responsabilitatea cadenței, moment deosebit de dificil. Scriitura este de așa natură încât prin dialog, cei doi să realizeze strategia de cuplare a creșterii și descreșterii dinamice cu cea de accelerare și decelerare specifică stilului cadențial.

Malagueña aduce în prim plan colaborarea fagotului cu contrafagotul, instrument din aceeași familie, mai puțin exploatat solistic până la Ravel. Cele două instrumente inițiază un contur melodic expus în octave, după care contrafagotul rămâne singur, de fapt cu broderiile contrabasului. Înseamnă că instrumentistul de la contrafagot trebuie să stăpânească disponibilitatea dialogului atât cu un instrument din familia proprie cât și cu alte instrumente.

Progresiv, în părțile a treia și a patra, orchestra se dezvoltă până la nuanțe explozive. Este o scriitură densă care explorează o varietate de soluții tehnice și efecte sonore. Este suficient să privim ultimele două măsuri pentru a realiza ce înseamnă „efectul Ravel” pentru menținerea în formă a orchestrelor.

În concluzie, Maurice Ravel aduce ethos nou, sistem tonal, forme muzicale consacrate, virtuozitate instrumentală și orchestrală tinerească, dar solicită și un dirijor cu flexibilitate sportivă și muzicală.

Capitolul II.3.3. Boléro (1928)

Bolero și *Vals* au devenit adevărate șlagăre ale lui Ravel. Trebuie menționat însă faptul că extraordinara popularitate a lor poate să greveze asupra interpretării. Primul pericol vine din partea rutinei, iar al doilea vine din dorința evitării rutinei și aventurarea în zona experimentului gratuit, prin urmare interpretii trebuie să lucreze la finețea micro-detaliului.

Creată ca muzică de scenă pentru un dans coregrafic, *Bolero* a devenit piesă consacrată în concertele simfonice din toată lumea. Factura sa este cu totul neobișnuită, căci melodia inspirată din cântecul popular spaniol urma să se repete de mai multe ori, aproape fără nicio modificare, pe fond armonic și ritm neschimbat, singurul element de varietate aducându-l culoarea orchestrală. Pornind de la un număr mic de instrumente, orchestra trebuie să se amplifice mereu, într-o uriașă ascensiune sonoră, iar tensiunea creată de aceasta urma să asigure efectul întregii piese.

În debutul *Bolero*-ului, după două intonări identice ale temei principale la flaut și clarinet, la reper 2, fagotul este chemat să aducă „discret” imaginea unui alt univers sonor, complementar primului.

Celebritatea *Bolero*-ului se întemeiază nu numai pe măiestria excepțională a orchestrei raveliene, ci și pe frumusețea încântătoare a melodiei în care compozitorul a știut să

condenseze tot belșugul de sentimente pasionate și de poezie evocatoare din muzica populară spaniolă. Monotematic, *Bolero*-ul pune în evidență egalitatea instrumentelor din orchestra secolului XX. Tensiunea se acumulează progresiv prin adăugarea pe rând a instrumentelor și partidelor.

Consider că cei 19 interpreți ai temei trebuie să lucreze la finețea microdetaliului, nivel la care partitura și indicațiile dirijorului nu pot acoperi marele evantai de virtualități sonore. În acest început al *Bolero*-ului, unde se părea că se instalează veșnica repetare a temei principale în *do major*, fagotul este chemat să aducă, discret, imaginea unor alte universuri sonore, complementare, creatoare de imagini contorsionate, dramatice. Căci Ravel încredințează fagotului o misiune dificilă, aceea de a sugera un caracter mai ascuns, mai feminizat al profilului melodic. Acel prim sunet *si bemol* introduce o surpriză cu puternic impact emoțional, care sugerează intrarea temei în zona modală a lui *do mixolidian*. Urmează o inflexiune spre *fa minor natural*. De aici, ponderarea în atitudine pe care trebuie să o manifeste interpretul pentru a se abține de la exclamații sonore excesive, impresionabile (eventuale efecte de cabotinism muzical). Discursul muzical dă posibilitatea fagotului să se exprime la un potențial maxim, tehnic și expresiv.

Capitolul II.3.4. Valsul (poem coregrafic pentru orchestră, 1919-1920)

Valsul scris în 1920 este un subtil omagiu adus lui Johann Strauss. Din punct de vedere muzical este o reconstrucție a popularului și foarte vienezului dans din Prater.

În acest poem coregrafic, Ravel intervine peste bine cunoscutele frazări vieneze, cu rafinamentul scriiturii orchestrale franceze.

Compozitorul încredințează fagoturilor schița ezitantă a viitoarei melodii de vals, de fapt este vorba de un embrion ritmico-melodic al valsului. La nr. 10 al partiturii, tot împreună, cele două fagoturi propun o altă configurație din înzestrarea bogată a reflexelor melodice ale valsului vienez. Profilul „retro” al momentului este subliniat de intonația în terțe paralele a desenului. Cele două fagoturi alături de suflători se integrează în largă configurație simfonică.

Ravel aduce pe noi culmi acest gen muzical într-o bogată armură cromatică și orchestrală. De la valsul domestic al lui Johann Strauss el înalță specia până la valsul spiritual-apoteotic, plin de vrajă. În limbajul său componistic, mai puțin personalizat față de Debussy, se contopesc mai multe experiențe muzicale anterioare într-un mod fericit.

Capitolul III. Încheiere

Cercetarea de față este reflectarea căutărilor, întrebărilor și răspunsurilor personale pe parcursul a peste 30 de ani de muncă în calitate de instrumentist în orchestră. Am dorit ca experiența pe care am acumulat-o să o pot împărtăși tinerilor muzicieni fagotiști la început de carieră, pentru a sluji cu dragoste și devotament acest minunat și uneori „ingrat” instrument numit fagot. De-a lungul timpului, muzica a încifrat în sunete, complexitatea infinită a omului și a putut reda prin sonorități, schimbările invizibile ale sentimentelor umane. La sfârșitul secolului al XIX-lea, starea de spirit a epocii, subliniată de conceptele filosofice ale lui Lucian Blaga, definea timpul prezent drept orizonturi deschise unor trăiri îndreptate prin excelență spre viitor și ca substrat inconștient al tuturor ideilor progresiste. Înclinația mea spre creațiile secolului XX vine din interesul care m-a călăuzit mereu spre contemporaneitate.

Pentru instrumentist este absolut necesară cunoașterea unui mănunchi cât mai larg de informații privind textul ce urmează să-l cânte și să-l interpreteze. Idealul constă în ascultarea unui număr suficient de înregistrări, investigarea datelor despre compozitor, stabilirea perioadei în care a fost compusă piesa, a stilului limbajului evidențiat de aceasta, aflarea detaliilor macro- și microstructurale, stăpânirea tehnică perfectă a textului muzical, prezentarea în repetiții cu un instrument în perfectă stare de funcționare, dotat cu o ancie care să permită expunerea calitativă a muzicii. De aceea am pornit de la analiza limbajului poetico-muzical evidențiat de fiecare lucrare, considerând că concluziile instrumentistului care cunoaște deja teoretic și practic piesele poate crea ipostazele posibile ale expunerii artistice și de către alți instrumentiști, capacitându-i să transmită expresia și mesajul cuprins în fiecare lucrare.

Rolurile fagoturilor în aceste capodopere orchestrale sunt ample și solicitante. Asigurarea îndeplinirii cu succes a acestora nu reprezintă o sarcină deloc ușoară, solicitând pe lângă studiul temeinic individual al partiturii, un studiu la fel de conștiincios în partida de fagot cu scopul de a asigura nivelele optime sonore, apoi o integrare în grupul suflătorilor de lemn și în sfârșit, în masa orchestrală, în tutti.

Experiența reprezintă suma căutărilor, realizărilor și eșecurilor eventuale. De aceea aș dori ca experiența pe care am acumulat-o să fie o premisă de la care tinerii muzicieni să demareze către orizonturi artistice astăzi încă nebănuite.

Rezumatul tezei de doctorat în limba engleză cuprinde ideile generale ale tezei de doctorat.

Bibliografia cuprinde materialele parcurse pentru întocmirea acestei teze de doctorat.