

MINISTERUL EDUCAȚIEI, CERCETĂRII, TINERETULUI ȘI SPORTULUI

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI

**CORNUL ÎN CREAȚIA CAMERALĂ A
CLASICISMULUI**

DOCTORAND: CRISTIAN MARIN BORCAN

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

PROF.UNIV.DR. DAN BUCIU

2017

Rezumat în limba română

Capitolul I. Istoria și evoluția cornului până în perioada clasicismului și prezintă cadrul istoric și cultural în care s-au dezvoltat cele două modele de instrumente ce reprezintă începuturile istoriei cornului: cornul de vânătoare și urmașul său în muzica cultă – cornul natural.

I.1. În primul subcapitol intitulat **Prolegomene** sunt expuse premisele care au conturat decizia de a începe studiul în cadrul programului doctoral și experiențele dobândite pe parcursul acestuia; de la concertele susținute în stagiunile Orchestrei Naționale Radio, la proiectele avute în Europa cu diverse orchestre, până la activitatea pedagogică desfășurată la clasa de corn a Universității Naționale de Muzică București.

I.2. Cornul până în perioada clasicismului. De-a lungul istoriei găsim o serie de modele de instrumente de suflat, confecționate din metal, lemn sau corn de animal, ce pot fi asociate ca parte a istoriei cornului; aceste sunt: *Lur* – instrument de proveniență scandinavă; *Buccina* – instrument folosit pe teritoriul Imperiului Roman; *Sofar* – instrument construit de evrei pentru slujbe religioase; *Olifantul* – instrument din colți de elefant; *Cornul alpin* – acesta este făcut din lemn și are o formă liniară; *Bucium și Tulnic* – instrumente de suflat de pe teritoriul României confecționate din lemn.

Unele dintre primele descrieri istorice și grafice ale cornului de vânătoare sunt găsite în secolul al XV-lea în cartea *Livre de chasse* a lui Gaston Fébus. Mai târziu, în secolul al XVI-lea, Michael Praetorius descrie în *Syntagma musicum, vol.2*, cornii ca fiind ”*unele trompete construite sub forma unor corni de poștă, ce arată ca un serpent, dar nu redau același timbru ca o trompetă*”. Apoi Marin Mersenne publică în anul 1636, în Franța, o carte intitulată *Harmonie universelle* în care sunt prezentate două modele de instrumente ce au o strânsă legătură cu istoria și dezvoltarea conceptului de corn de vânătoare: *trompa* – un corn de vânătoare ce are forma cornului de poștă, dar într-o formă augmentată, și *cor à plusieurs tours* – un corn cu multiple spirale.

Cornul își face debutul în muzica cultă în lucrarea lui Tielman Susato intitulată *Bătălii, vânători și cântece ale păsărilor* compusă în anul 1545. În Franța apare în anul 1664 piesa comedie-balet compusă de Jean-Baptiste Lully *La princesse d'Elide* iar o secțiune este intitulată ”*Air de valets, des chiens et des chasseurs avec Cors de chasse*”. În contextul în care se construiește un nou instrument ce imitase pentru început și forma de trompetă, dar care

avea un tub mai lung și o pâlnie cu o circumferință mai mare, a fost constituită titulatura de *cor de chasse*.

La început cornul nu a fost chiar bine primit în orchestrele muzicii culte astfel că la început a fost denumit *bestia orchestrei*. Lucru acesta nu este chiar de mirare având în vedere caracteristicile atât de diferite de ordin timbral ale instrumentelor de coarde și instrumentelor de suflat din lemn în comparație cu sunetul direct, nazal și brutal al unui corn de vânătoare aflat încă la începuturile dezvoltării sale.

Un rol important în dezvoltarea cornului pe teritoriul Bohemiei îl are Conte Anton von Sporck în anul 1680. Acesta a observat într-o vizită la Versailles rolul pe care cornul îl avea în cadrul vânătorii și fiind impresionat de sonoritatea instrumentului a lăsat doi oameni din alaiul său să învețe tehnica de cântat. Plecând de la aceste informații de bază se dezvoltă o nouă școală de corn, pe care noi o cunoaștem azi sub denumirea de școala germană de corn, și un nou model de corn de vânătoare denumit – *parforce*.

În secolul al XVII-lea apare și cornul natural din perioada barocului care se deosebea de cornul de vânătoare prin circumferința pâlniei și modificarea unghiului dintre tubul de muștiuc față de pâlnie și prin mărirea circumferinței pâlniei.

I.2.Cornul în perioada clasicismului. Dezvoltarea cornului este continuată și în perioada clasicismului iar cea mai importantă inovație va consta în inventarea țugului - țugul reprezintă un tub de diverse dimensiuni care se introduce în partea dinspre muștiuc a instrumentului și care are scopul de a schimba fundamentală de pe care se desfășoară armonicile naturale. Un rol important în evoluția cornului natural l-a avut Anton Hampel, cornist la Orchestra Curții din Dresda. Acesta este creditat cu inventarea tehnicii de cântat prin care se pot emite sunete ce nu se regăsesc pe scara armonicilor naturale prin introducerea mâinii drepte în interiorul pâlniei cornului. Hampel a fost cel care a conceput, împreună cu manufacturierul de instrumente de alamă Johan Werner, un nou model de corn denumit *Inventionshorn* care are țugul poziționat în partea de mijloc a cornului. Tot Hampel a gândit pentru prima dată un model incipient de surdină sub forma unei bucăți de bumbac introduse în corn pentru a estompa proiecția sunetului.

Compozitorii din clasicism compun mult pentru corn care va fi prezent atât în orchestră, în formații camerale cât și în lucrările pentru solo. Compozitori precum Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart sau Ludwig van Beethoven compun pentru corn concerte, sonate sau introduc cornul în diverse ansambluri camerale. În clasicism apar și primii virtuozii ai cornului, corniști cărora într-o mare parte le datorăm repertoriul cornistic din perioada

clasicismului, pentru că multe lucrări au fost compuse pentru ei, Joseph Leutgeb – cornist austriac și Giovanni Punto – cornist de origine cehă.

Capitolul II. Cvintetul cu corn K.407 în Mi bemol major de Wolfgang Amadeus Mozart. Introducerea celui de-al doilea capitol prezintă contextul în care a fost scris *Cvintetul cu corn K.407* (1782) și povestea cornistului Joseph Leutgeb, căruia Mozart i-a scris lucrarea. Cei doi au avut o relație apropiată iar Mozart a compus pentru Leutgeb, pe lângă *Cvintetul cu corn K.407*, *Concertul nr. 1 pentru corn și orchestră în Re major, K.412* (1791), *Concertul pentru corn și orchestră nr. 2 în Mi bemol major, K.417* (1783) și *Concertul nr. 4 pentru corn și orchestră în Mi bemol major, K.495* (1786).

Cvintetul cu corn K.407 este compus pentru un corn, o vioară, două viole și violoncel, fiind practic un concert pentru un instrument solist cu acompaniamentul unei orchestre de coarde în miniatură. Este pentru prima dată când apare la una dintre lucrările celor trei mari compozitori clasici tonalitatea *Mi bemol major* pentru o lucrare în care cornul deține un rol important. Tonalitatea a fost aleasă pentru timbrul armonicelor naturale ale notei *mi bemol* dar și pentru posibilitatea exprimării în toate registrele, inclusiv în cel acut. Alegerea acestei tonalități va influența atât viitoarele compoziții ale lui Mozart dar va avea influență și asupra unor compozitori precum Beethoven (*Sextetul pentru doi corni și cvartet de coarde, op.81b în Mi bemol major*) sau Richard Strauss care compune ambele concerte pentru corn și orchestră în aceeași tonalitate.

II.1.Partea I prezintă aspecte legate de formă și de interpretare, aceasta este compusă în forma de sonată și se desfășoară în tonalitatea *Mi bemol major*. Pe parcursul analizei de formă sunt scoase în evidență aspecte legate de scriitura folosită de Mozart pentru corn dar și pentru cvartetul de coarde. Din primele pasaje scrise la corn ne putem face o idee despre nivelul lui Joseph Leutgeb, iar având în vedere că lucrarea abundă în pasaje dificile putem presupune că Leutgeb era un virtuoz al cornului. Analizând această parte o anumită particularitate a execuției unui anumit motiv (compus dintr-o gama melodică din începutul Dezvoltării, ce începe de la *mi bemol* în octava întâi și se termină la *mi bemol* din octava a doua) a ieșit în evidență ca model de scriere pentru lucrările camerale. În două lucrări compuse de Mozart cum ar fi *Cvintetul cu corn k.407* dar și în *Simfonia concertantă K.297b în Mi bemol major* (1778, pe care o putem considera datorită formulei de instrumente soliste: oboi, clarinet, fagot și corn, tot o lucrare camerală) această gamă este scrisă în legato, în timp ce în toate concertele pentru corn și orchestră compuse de Mozart în care această gamă apare, este scrisă fără legătură. Pe parcursul primei părți, mai precis în debutul III1, apar similitudini între pasaje din *Cvintetul cu corn k.407* și *Concertul pentru corn și orchestră*,

K.495 în Mi bemol major. În ambele lucrări apar motive similare scrise la corn în care uneori sunt identice atât notele cât și ritmul scris.

II.2.Parte a II-a este compusă în tonalitatea *Si bemol major* și care are forma de *sonată cu elemente de lied*. Forma lucrării este mai puțin întâlnită iar denumirea se datorează apariției variate a temelor în Repriză, strategie specifică formei de lied și nu a sonatei. În acest subcapitol este analizat momentul solistic al cornului și de asemenea este făcută și o paralelă între acesta și linia melodică a cornului din partea secundă a *Cvintetului pentru pian și suflători, K.452 în Mi bemol major* de Mozart, cele două prezentând motive melodice asemănătoare.

II.3.Parte a III-a scoate în evidență încă de la început dificultățile în interpretare datorate tehnicii mâinii drepte, forma părții este de *rondo mare dezvoltat* și se desfășoară în tonalitatea *Mi bemol major*. Forma de *rondo mare dezvoltat* provine din numărul cupletelor, trei la număr, dar și din dimensiunea C-ului care are o formă tripartită (c1-c2-c1). Tema Refrenului este scrisă la corn și datorită mersului descendent există posibilitatea să se piardă din sonoritatea constantă necesară; indicat ar fi un *crescendo* minimal către timpul doi din a doua măsură pentru a păstra calitatea și claritatea notelor din registrul mediu. Analiza părții a III-a cuprinde și explicarea gradului de dificultate al pasajului din a doua perioadă muzicală ce compune *a2* și care, în ciuda numărului mare de șaisprezecimi, poate fi mai complicat de cântat pe corn dublu față de corn natural. În această parte cornul prezintă o multitudine de teme, cântate mai apoi variat de vioară, ambele instrumente fiind susținute în discursul muzical de cele două viole și de violoncel.

Cvintetul cu corn, K.407 este dintre primele lucrări camerale în care cornul are rolul este instrumentul principal, în jurul său fiind construit cvartetul de coarde. Nivelul tehnic propus de această lucrare solicită instrumentistul care are sarcina de a prezenta discursul muzical ca fiind unul cât mai natural și mai lejer, în cel mai pur stil mozartian. Rapiditatea desfășurării temelor în toate registrele cornului, grav-mediu-acut, pretinde instrumentistului un control foarte bun pentru a putea susține temele ce se succed de-a lungul paginilor lucrării. Lucrarea este determinantă pentru dezvoltarea scriiturii lui Mozart pentru corn, pentru că așa cum s-a putut observa din analiză, anumite pasaje sau tipare de scriitură se vor regăsi și în lucrările ulterioare ale marelui compozitor.

Capitolul III prezintă **Sextetul pentru doi corni și cvartet de coarde, op.81b în Mi bemol major de Ludwig van Beethoven** asemănările și diferențele acestuia cu *Cvintetul K.407* compus de Mozart. Lucrarea lui Beethoven este compusă în anul 1795, la treisprezece ani de la data compunerii *Cvintetul K.407* al lui Mozart și între cele două lucrări există multe

asemănări. Pornind de la instrumentul principal al lucrării, cornul, pentru care se compunea puțin iar la Beethoven este cu atât mai ciudat deoarece încă nu-l cunoscuse pe Giovanni Punto, prin urmare este foarte probabil ca inspirația să-i fi venit auzind lucrarea lui Mozart sau văzând partitura respectivă. Beethoven păstrează tonalitatea, *Mi bemol major*, dar schimbă instrumentația pe care o adaptează prezenței celor doi corni lângă care aduce o două viori, o violă, un violoncel iar în prima ediție lansată de editura Simrock anumite pasaje ale violoncelului sunt dublate de contrabas. Nivelul tehnic propus de lucrarea lui Beethoven este mult superior celui din *Cvintetul K.407* de Mozart; de altfel compozitorul din Bonn obișnuia să compună lucrări foarte grele pe care muzicienii vremii le considerau imposibil de interpretat.

III.1.Partea I este compusă în tonalitatea *Mi bemol major* în forma de sonată. Începutul este oarecum surprinzător, Expoziția debutează cu un acord în *forte* al cvartetului de coarde iar cornii răspund în *piano*. Este un început calm și temperat din partea celor doi corni care nu anunță complexitatea pasajelor ce vor urma pe parcursul primei părți. Dificultatea scriiturii cornistice m-a făcut să încep să realizez o paralelă permanentă în *Teza de doctorat* ale diferitelor fragmente în ipostaza în care ar fi cântate pe corn natural sau pe corn cromatic, pentru a depista problemele tehnice întâmpinate de fiecare tip de instrument. Partea I a *Sextetului op.81b* pune la grea încercare ambii corniști, dar în special știma de corn prim este de o complexitate ieșită din comun; un singur pasaj din știma primului corn are scrisă pe parcursul a doar patru măsuri, de șase ori, nota *mi bemol* din octava a doua și, ca o comparație, în *Concertul nr.4 pentru corn și orchestră, K.495 în Mi bemol major* de Mozart, unul dintre cele mai dificile concerte de corn, în toată prima parte acest sunet apare numai de patru ori.

III.2.Partea a II-a este scrisă în formă de *lied tripartit dezvoltat cu codă* în tonalitatea *La bemol major*. Temele scrise în partea a doua sunt de o simplitate fascinantă iar nivelul tehnic propus pentru partea secundă nu solicită instrumentiștii. Din punct de vedere armonic surprinde apariția *B*-ului în tonalitatea de bază și nu la *dominantă*, așa cum ar fi fost de așteptat.

III.3.Partea a III-a revine la tonalitatea de bază, *Mi bemol major*, și este scrisă în forma de *rondo sonată cu codă*. În a treia parte a *Sextetului op.81b* este realizat un dialog permanent între celor doi corni, sau al celor doi corni cu cvartetul de coarde. Încă de la început este scris dialogul de genul întrebare-răspuns în care cei doi corni prezintă stări diferite, linii melodice variate ca scriitură melodică. În paginile acestui subcapitol fac referire la un lucru important pentru un instrumentist profesionist, și anume frazarea. Frazarea trebuie

gândită din mai multe puncte de vedere: melodic, armonic și ritmic, abia atunci un instrumentist își poate forma o idee concretă despre sensul muzical al unei fraze.

Prezența mai multor momente de disonanțe, scrise de cele mai multe ori la cei doi corni, pe parcursul celor trei părți creează un fel de semnătură pentru *Sextetul op.81b*. De la început și până la sfârșit lucrarea impresionează atât prin omogenitatea pe care compozitorul a reușit să o creeze între cei doi corni și cvartetul de coarde dar și datorită dificultății pasajelor scrise în știtele celor doi corni.

Capitolul IV analizează două lucrări compuse pentru pian și suflători **Cvintetul pentru pian și suflători, K.452 în Mi bemol major de Wolfgang Amadeus Mozart și Cvintetul pentru pian și suflători, op.16 în Mi bemol major de Ludwig van Beethoven.**

IV.1.Cvintetul pentru pian și suflători, K.452 în Mi bemol major de Wolfgang Amadeus Mozart descrie situația în care se afla cariera compozitorului și motivele pentru care a fost compusă lucrarea, despre care însuși Mozart mărturisea: "*o consider cea mai bună lucrare pe care am compus-o până acum*", este concepută pentru oboi, clarinet, fagot, corn și pian.

IV.1.1.Partea I este compusă în forma de *sonată*, în tonalitatea *Mi bemol major*. Prima parte debutează cu o introducere lentă ce are forma de *lied tripartit*. Mozart împarte linii tematice deopotrivă pianului și suflătorilor reușind să creeze un ansamblu cameral în care membrii acestuia participă în mod aproximativ egal la redarea discursului muzical. Momentele cele mai importante ale cornului sunt plasate către finalul părții, unde Mozart se folosește de sunetul voluminos al cornului pentru a crea senzația de acumulare dinamică.

IV.1.2.Partea a II-a prezintă aspecte legate de formă și interpretare, aceasta fiind compusă în tonalitatea *Mi bemol major* în forma de *sonată*. În acest subcapitol este descrisă și analizată intervenția solistică scrisă la corn în această parte care preia motive din partea a doua a *Cvintetului cu corn K.407*.

IV.1.3.Partea a III-a expune analiza părții, care se desfășoară în tonalitatea *Mi bemol major* și are forma de *rondo sonată cu repriză inversată plus codă*. Asemănările dintre *Cvintetul pentru pian și suflători, K.452* și *Cvintetului cu corn K.407* continuă și în părțile finale ale lucrărilor unde, în ambele cazuri în Cupletul C, este prezentat un *auftakt* identic (re-si bemol-sol) pe o modulație în *do minor*. O particularitate a părții a III-a a *Cvintetului K.452* este adusă de prezența unei cadențe în tempo, în care instrumentiștii prezintă în *stretto* un motiv ce conduce către *coda* părții.

Subcapitolul IV.2 prezintă noțiuni generale despre **Cvintetul pentru pian și suflători op.16 în Mi bemol major** compus de Ludwig van Beethoven. Este a doua lucrare,

ce are în componență corn, în care Beethoven preia modelul de instrumentație de la Mozart. Cvintetul op.16 preia de la Cvintetul K.452 orchestrația, tonalitatea de bază și introducerea lentă a primei părți. Diferența majoră între cele două lucrări intervine la rolul pe care pianul îl deține în cadrul ansamblului. Dacă Mozart caută să distribuie în mod cât mai echidistant teme melodice către toate instrumentele cvintetului, Beethoven încredințează rolul de instrument principal pianului. *Cvintetul op.16* este compus într-o perioadă în care Beethoven își axa stilul componistic în mare parte pe genul cameral iar pianul era mijlocul principal de exprimare artistică.

IV.2.1.Partea I este compusă în tonalitatea *Mi bemol major* și are forma de *sonată*. Încă din *introducerea lentă* se poate observa cum Beethoven privește diferit de Mozart rolul cornului în cadrul formației. Deși Mozart a compus mult pentru corn solo și cunoștea foarte bine posibilitățile de exprimare ale instrumentului, când îl folosește în diferite ansambluri, fie ele camerale sau simfonice, îi încredințează cornului rolul de a susține fraze pe plan armonic, scriindu-i foarte puține intervenții solistice. La Beethoven scriitura cornistică este diferită iar cornul prezintă mai multe teme melodice și motive ce ies în evidență și impun o anumită schimbare a direcției discursului muzical. Beethoven începuse încă de la lucrările camerale, cum este și *Cvintetul pentru pian și suflători op.16* compus în anul 1796, să aplice principiul dezvoltării temelor și a motivelor descoperind valențe nebănuite acestuia. În unele cazuri, motivele prezente în cadrul *Cvintetului op.16* sunt prezentate la toate instrumentele, poate acesta fiind și motivul pentru care cornul are mai mult de cântat linii melodice cu caracter solistic, fiind bine cunoscut că lui Beethoven nu-i păsa dacă fragmentele scrise erau considerate prea dificile de către instrumentiști. Modelul motivului cornului din finalul primei părți a *Cvintetului K.452* este adus, variat, și în *Cvintetului op.16* numai că la un nivel augmentat din punct de vedere al dificultății.

IV.2.2.Partea a II-a prezintă analiza părții secunde a *Cvintetului op.16* care se desfășoară în tonalitatea *Si bemol major* și are forma de *lied tripartit cu codă*. La fel ca în prima parte pianul prezintă toate teme principale însă A-ul beneficiază de o dublă prezentare a temei iar a doua oară la interpretarea acesteia participă toate instrumentele formației. Pe parcursul părții secunde Beethoven scrie unul dintre cele mai frumoase fragmente solistice din creația camerală universală. Caracterul liniei melodice interpretate de corn, exprimat prin scriitura de monodie acompaniată de pian, ne duce cu gândul la un lied, un cânt vocal. Beethoven folosește timbrul închis al cornului pentru a reda starea nostalgică exprimată în debutul B-ului. Fragmentul cornului poate avea mai multe tipuri de frazare, acestea fiind expuse în subcapitolul IV.2.2.

IV.2.3. Partea a III-a se desfășoară în tonalitatea *Mi bemol major* și este compusă în forma de rondo-sonată *A-B-A-C-A-B-A*. Pianul prezintă tema rondo-ului în timp ce suflătorii au tacet, fiind evident rolul de cvasi-solist pe care compozitorul îl atribuie pianului. Beethoven a fost un mare pianist, delectând sălile, în special în tinerețe, cu concertele și improvizațiile pe care le susținea deseori în Viena. Putem presupune că aceste experiențe au influențat rolul conferit pianului, tratat ca un personaj principal ce expune cu naturalețe teme principale. Pe parcursul părții a treia este scrisă la pian o cadență de mici dimensiuni, cu care Beethoven a delectat audiența la premiera lucrării, iritându-i pe colegii săi de scenă datorită improvizației prelungite, așa cum declara Ferdinand Ries, studentul său. Cornul are scris un moment solistic în finalul părții, iar fragmentul face o trimitere evidentă către caracteristicile semnalelor de vânătoare; în cazul de față fiind un semnal ce indică începutul finalului părții a treia.

IV.3. Cornul în cele două Cvintete pentru pian și suflători de Mozart și Beethoven sintetizează rolul cornului în cele două cvintete. La momentul compunerii celor două lucrări, cornul avea un rol bine stabilit în lumea muzicală a vremii, atât în ansambluri camerale cât și în orchestra simfonică. Cornul nu mai era doar instrumentul ce susținea planurile armonice prin note lungi ci putea interpreta și pasaje melodice solistice, iar cei doi compozitori au profitat de această nouă caracteristică dezvoltată.

Capitolul V intitulat Serenada nr.10, K.361 în Si bemol major de Wolfgang Amadeus Mozart descrie cadrul social, istoric și cultural în care a fost compusă lucrarea. Viața tânărului Mozart a avut parte de o schimbare majoră, acesta renunțând la postul pe care îl avea la Arhiepiscopia din Salzburg și luând decizia de a se muta la Viena. În perioada petrecută la Salzburg Mozart a compus opt divertismente pentru suflători, dezvoltând o pronunțată experiență în a scrie pentru acest gen de formație. Diferența dintre *Serenada nr.10* și celelalte divertismente pentru suflători compuse de Mozart constă în complexitatea evident mai pronunțată, atât la nivel de instrumentație cât și a dimensiunii. Instrumentația *Serenadei nr.10*, ce reprezintă o augmentare a unui gen de ansamblu de suflători cunoscut sub denumirea de *Harmoniemusik*, are în componență: doi oboi, două clarinete, doi corni di bassetto, două fagoturi, doi corni și un contrabas. Anul compunerii lucrării nu este cunoscut exact, dar se presupune a fi 1780 sau 1781, iar premiera lucrării a avut loc în anul 1784 într-un concert de binefacere susținut de Anton Stadler. Mozart folosește patru corni în orchestrația *Serenadei nr.10*, aceștia fiind împărțiți în două perechi cu transpoziții diferite, prima pereche având transpoziția în *fa* iar a doua în *si bemol basso*.

V.1.Partea I se desfășoară în tonalitatea *Si bemol major* și are formă de sonată cu introducere lentă și coda.

V.2.Partea a II-a prezintă forma în care este compusă partea, menuet cu două trio-uri și care se desfășoară în tonalitatea *Si bemol major*. De asemenea este analizată o intervenție a primei perechi de corni, cu transpoziție în *Fa*, care folosește ca principiu de exprimare cvinta de corn.

V.3.Partea a III-a expune aspecte de formă și interpretative ale părții, scrisă în tonalitatea *Mi bemol major* și cu formă tripartită **A-B-A**. Este analizată formula ritmului ostinat, intervenția din debut a oboiului și preluările realizate dintre clarinet întâi și primul corno di bassetto.

V.4.Partea a IV-a este scrisă în tonalitatea *Si bemol major*, fiind repetată structura de menuet cu două trio-uri a pății secunde.

V.5.Partea a V-a prezintă aspecte legate de forma părții, ce folosește structura lent-repede-lent (**A-B-A**) cu codă, și care se desfășoară în tonalitatea *Mi bemol major*.

V.6.Partea a VI-a. Temă cu variațiuni, Andante descrie atât *Tema* cât și cele șase tipuri de variațiuni ale acesteia, din punct de vedere al formei și al interpretării.

V.7.Partea a VII-a a *Serenadei nr.10* este scrisă în forma de rondo mic cu codă, în tonalitatea *Si bemol major*.

Capitolul VI. În Concluzii este sintetizat rolul pe care cornul îl are în lucrările analizate și expune probleme legate de tehnica instrumentală ale cornului natural și ale cornului cromatic.

Pe lângă **Concluzii**, **Capitolul VI** conține și **Rezumatul Tezei de doctorat în limba engleză**, o secțiune dedicată **Anexelor**, iar în final este trecută **Bibliografia** parcursă și **Webografia**.