



ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Laurenţiu Marius DARIE

**Ipostaze ale fagotului în concerte instrumentale
din Barocul italian, francez și german**
*Hypostases of the bassoon in instrumental
concertos from the Italian, French and German
Baroque*

REZUMAT / ABSTRACT

Conducător științific

Prof.dr.habil. Petruța-Maria COROIU

BRAȘOV, 2021

D-lui (D-nei)

COMPONENȚA

Comisiei de doctorat

Numită prin ordinul Rectorului Universității Transilvania din Braşov
Nr. din

- PREȘEDINTE: - prof. univ. dr. habil. IGNAC Filip
Universitatea Transilvania din Braşov
- CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC: - prof. univ. dr. habil. COROIU Petruța Maria
Universitatea Transilvania din Braşov
- REFERENȚI:
- conf. univ. dr. ORBAN Gödri
Universitatea Națională de Muzică, București
 - conf. univ. dr. HARITON George
Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași
 - prof. univ. dr. IBĂNESCU Corina Daniela
Universitatea Transilvania din Braşov

Data, ora și locul susținerii publice a tezei de doctorat:, ora, sala

Eventualele aprecieri sau observații asupra conținutului lucrării vor fi transmise electronic, în timp util, pe adresa: laurentiu.darie@unitbv.ro

Totodată, vă invităm să luați parte la ședința publică de susținere a tezei de doctorat.

Vă mulțumim.

CUPRINS (lb. română)

	Pg. teza	Pg. Rezumat
Argument	6	13
I. Introducere în Barocul muzical	10	14
I.1. Barocul – definire	10	14
I.2. Barocul muzical – caracteristici generale	13	15
I.3. Geografia Barocului	15	16
I.3.1. Italia	15	16
I.3.2. Franţa	17	16
I.3.3. Germania	18	16
I.4. Elemente specifice de stil care asigură unitatea în diversitate a muzicii baroce	20	17
II. Barocul muzical italian	25	17
II.1. Considerente generale	25	17
II.2. Antonio Vivaldi – promotor al concertului instrumental	27	18
II.3. <i>Concert în la minor pentru fagot, orchestră de coarde și basso continuo,</i> RV 497	30	19
II.3.1. Analiza structurală	30	-
II.3.2. Repere stilistice și de interpretare	42	-
II.4. <i>Concert în Si bemol major pentru fagot, orchestră de coarde și basso</i> <i>continuo „La Notte”, RV 501</i>	44	19
II.4.1. Analiza structurală	44	-
II.4.2. Repere stilistice și de interpretare	57	-
II.5. <i>Concert în Do major pentru flaut, oboi, vioară, fagot și clavecin, RV 88</i>	60	20
II.5.1. Analiza structurală	60	-

II.5.2. Repere stilistice și de interpretare	87	-
II.6. <i>Concert în Sol major pentru oboi, fagot, orchestră de coarde și basso continuo</i> , RV 545; PV 129	68	20
II.6.1. Analiza structurală	68	-
II.6.2. Repere stilistice și de interpretare	81	-
III. Barocul muzical francez	83	21
III.1. Considerente generale	83	21
III.2. Joseph Bodin de Boismortier – <i>Concert în Re major pentru fagot sau violoncel sau viola da gamba, coarde și continuo</i> , Op. 26, Nr. 6	87	21
III.2.1. Încadrare în epocă, considerații generale de estetică și stil	87	-
III.2.2. Analiza structurală	89	-
III.2.3. Repere stilistice și de interpretare	98	-
III.3. François Couperin – <i>Concert în Sol major pentru două fagoturi sau două violoncele sau fagot și violoncel</i> , Nr. 13 în „Les Goût réunis”	101	22
III.3.1. Încadrare în epocă, considerații generale de estetică și stil	101	-
III.3.2. Analiza structurală	102	-
III.3.3. Repere stilistice și de interpretare	111	-
III.4. Michel Corrette – <i>Concert în Re major pentru patru fagoturi sau violoncele și basso continuo „Le Phénix”</i>	113	22
III.4.1. Încadrare în epocă, considerații generale de estetică și stil	113	-
III.4.2. Analiza structurală	113	-
III.4.3. Repere stilistice și de interpretare	123	-
IV. Barocul muzical german	125	23
IV.1. Considerente generale	125	23
IV.2. Johann Christoph Graupner – <i>Concert în do minor pentru fagot, orchestră</i>		

<i>de coarde și basso continuo, GWV 307</i>	127	23
IV.2.1. Încadrare în epocă, considerații generale de estetică și stil	127	-
IV.2.2. Analiza structurală	131	-
IV.2.3. Repere stilistice și de interpretare	145	-
IV.3. Johann Friedrich Fasch – <i>Concert în Do major pentru fagot, orchestră de coarde și basso continuo, FaWV L:C2</i>	148	24
IV.3.1. Încadrare în epocă, considerații generale de estetică și stil	148	-
IV.3.2. Analiza structurală	150	-
IV.3.3. Repere stilistice și de interpretare	161	-
IV.4. Georg Philipp Telemann – <i>Concert în Fa major pentru blockflöte alto, fagot, orchestră de coarde și basso continuo, TWV 52:F1</i>	162	24
IV.4.1. Încadrare în epocă, considerații generale de estetică și stil	162	-
IV.4.2. Analiza structurală	164	-
IV.4.3. Repere stilistice și de interpretare	175	-
IV.5. Johann Gottfried Mützel – <i>Concert în Mi bemol major pentru două fagoturi, orchestră de coarde și basso continuo, IJM1</i>	179	25
IV.5.1. Încadrare în epocă, considerații generale de estetică și stil	179	-
IV.5.2. Analiza structurală	180	-
IV.5.3. Repere stilistice și de interpretare	194	-
V. Repere de interpretare conforme tiparului analitic schenkerian	197	25
V.1. Noțiuni introductive	197	26
V.2. Metode de analiză muzicală – privire generală și comparativă	199	26
V.2.1. Metode tradiționale de analiză muzicală	199	26
V.2.2. Metode moderne de analiză muzicală	206	26
V.3. Aspecte ale analizei schenkeriene în lucrări dedicate fagotului în Barocul		



italian, francez și german	210	28
V.3.1. Barocul italian: Antonio Vivaldi – <i>Concert în Sol major pentru oboi, fagot, orchestră de coarde și basso continuo</i> , RV 545; PV 129	211	28
V.3.2. Barocul francez: Joseph Bodin de Boismortier – <i>Concert în Re major pentru fagot sau violoncel sau viola da gamba, orchestră de coarde și basso continuo</i> , Op. 26, Nr. 2	215	28
V.3.3. Barocul german: Georg Philipp Telemann – <i>Concert în Fa major pentru blockflöte alto, fagot, orchestră de coarde și basso continuo</i> , TWV 52:F1	217	28
V.4. Concluzii	221	29
VI. Interpretări comparate	223	29
VI.1. Considerente generale	223	29
VI.2. Barocul italian: Antonio Vivaldi – <i>Concert în Si bemol major pentru fagot, orchestră de coarde și basso continuo „La Nocte”</i> , RV 501; F.VIII.1	227	29
VI.3. Barocul francez: Michel Corrette – <i>Concert în Re major pentru patru fagoturi sau violoncele și basso continuo „Le Phénix”</i>	239	30
VI.4. Barocul german: Georg Philipp Telemann – <i>Concert în Fa major pentru blockflöte alto, fagot, orchestră de coarde și basso continuo</i> , TWV 52:F1	249	30
VII. Concluzii	261	30
VII.1. Sintetizare a elementelor particulare de stil în Barocul italian, francez și german – concluzii finale	261	30
VII.2. Contribuții originale	271	31
VIII. Bibliografie	275	32
VIII.1. Bibliografie generală	275	32
VIII.2. Referințe	276	33
VIII.2.1. Cărți	276	33



VIII.2.2. Articole	278	36
VIII.2.3. Dicționare	279	37
VIII.2.4. Webografie	279	37
VIII.2.5. Partituri	280	38
VIII.2.6. Material audio	281	39
Anexe	283	-
Anexa 1: Tabele sinoptice cu formele lucrărilor muzicale analizate	283	-
Anexa 2: Tabele cu <i>secțiunile de aur</i> ale fiecărei mișcări în concertele analizate ..	300	-
Anexa 3: Listă concerte pentru fagot	305	-
Anexa 4: Material audio/video adiacent tezei fixat pe suport media	309	-
Anexa 5: Afișe concerte și recitaluri	312	-
Anexa 6: Rezumat/Summary	314	40

CONTENT

	Pg. teza	Pg. Rezumat
Argument	6	13
I. Introduction to Musical Baroque	10	14
I.1. Baroque – definition	10	14
I.2. Musical Baroque – general characteristics	13	15
I.3. Geography of the Baroque	15	16
I.3.1. Italy	15	16
I.3.2. France	17	16
I.3.3. Germany	18	16
I.4. Specific elements of style that ensure the unity in diversity of baroque music	20	17
II. Italian Musical Baroque	25	17
II.1. General considerations	25	17
II.2. Antonio Vivaldi – promoter of the instrumental concerto	27	18
II.3. <i>Concerto in A minor for Bassoon, Strings and Continuo, RV 497</i>	30	19
II.3.1. Structural analysis	30	-
II.3.2. Stylistic and performing highlights	42	-
II.4. <i>Concerto in B flat Major for Bassoon, Strings and Continuo „La Nocte”, RV 501</i>	44	19
II.4.1. Structural analysis	44	-
II.4.2. Stylistic and performing highlights	57	-
II.5. <i>Concerto in C Major for Flute, Oboe, Violin, Bassoon and Harpsichord, RV</i>		

88	60	20
II.5.1. Structural analysis	60	-
II.5.2. Stylistic and performing highlights	67	-
II.6. <i>Concerto in G Major for Oboe, Bassoon, Strings and Continuo, RV 545; PV</i>		
129	68	20
II.6.1. Structural analysis	68	-
II.6.2. Stylistic and performing highlights	81	-
III. French Musical Baroque	83	21
III.1. General considerations	83	21
III.2. Joseph Bodin de Boismortier – <i>Concerto in D Major for Bassoon or</i>		
<i>Violoncello or Viola da gamba, Strings and Continuo, Op. 26, No. 6</i>	87	21
III.2.1. Framing the composer in the period, general considerations of		
aesthetics and style	87	-
III.2.2. Structural analysis	89	-
III.2.3. Stylistic and performing highlights	98	-
III.3. François Couperin – <i>Concerto in G Major for Two Bassoons or Two</i>		
<i>Violoncellos or Violoncello and Bassoon, No. 13 in „Les Goût réunis“</i>	101	22
III.3.1. Framing the composer in the period, general considerations of		
aesthetics and style	101	-
III.3.2. Structural analysis	102	-
III.3.3. Stylistic and performing highlights	111	-
III.4. Michel Corrette – <i>Concerto in D Major for Four Bassoons or Violoncellos</i>		
<i>and Continuo „Le Phénix“</i>	113	22
III.4.1. Framing the composer in the period, general considerations of		
aesthetics and style	113	-



III.4.2. Structural analysis	113	-
III.4.3. Stylistic and performing highlights	123	-
IV. German Musical Baroque	125	23
IV.1. General considerations	125	23
IV.2. Johann Christoph Graupner – <i>Concerto in C minor for Bassoon, Strings and Continuo</i> , GWV 307	127	23
IV.2.1. Framing the composer in the period, general considerations of aesthetics and style	127	-
IV.2.2. Structural analysis	131	-
IV.2.3. Stylistic and performing highlights	145	-
IV.3. Johann Friedrich Fasch – <i>Concerto in C Major for Bassoon, Strings and Continuo</i> , FaWV L:C2	148	24
IV.3.1. Framing the composer in the period, general considerations of aesthetics and style	148	-
IV.3.2. Structural analysis	150	-
IV.3.3. Stylistic and performing highlights	161	-
IV.4. Georg Philipp Telemann – <i>Concerto in F Major for Alto Recorder, Bassoon, Strings and Continuo</i> , TWV 52:F1	162	24
IV.4.1. Framing the composer in the period, general considerations of aesthetics and style	162	-
IV.4.2. Structural analysis	164	-
IV.4.3. Stylistic and performing highlights	175	-
IV.5. Johann Gottfried M \ddot{u} thel – <i>Concerto in E flat Major for Two Bassoons, Strings and Continuo</i> , IJM1	179	25
IV.5.1. Framing the composer in the period, general considerations of		

aesthetics and style	179	-
IV.5.2. Structural analysis	180	-
IV.5.3. Stylistic and performing highlights	194	-
V. Performing highlights according to the Schenkerian analytical pattern	197	25
V.1. Introductory notions	197	26
V.2. Methods of music analysis – overview and comparison	199	26
V.2.1. Traditional methods of music analysis	199	26
V.2.2. Modern methods of music analysis	206	26
V.3. Aspects of the Schenkerian analysis revealed in works dedicated to the bassoon in the Italian, French and German Baroque	210	28
V.3.1. Italian Baroque: Antonio Vivaldi – <i>Concerto in G Major for Oboe, Bassoon, Strings and Continuo</i> , RV 545; PV 129	211	28
V.3.2. French Baroque: Joseph Bodin de Boismortier – <i>Concerto in D Major for Bassoon or Violoncello or Viola da gamba, Strings and Continuo</i> , Op. 26, Nr. 6 ...	215	28
V.3.3. German Baroque: Georg Philipp Telemann – <i>Concerto in F Major for Alto Recorder, Bassoon, Strings and Continuo</i> , TWV 52:F1	217	28
V.4. Conclusions	221	29
VI. Musical performances in comparison	223	29
VI.1. General considerations	223	29
VI.2. Italian Baroque: Antonio Vivaldi – <i>Concerto in B flat Major for Bassoon, Strings and Continuo „La Notte”</i> , RV 501; F.VIII.1	227	29
VI.3. French Baroque: Michel Corrette – <i>Concerto in D Major for Four Bassoons or Violoncellos and Continuo „Le Phénix”</i>	239	30
VI.4. German Baroque: Georg Philipp Telemann – <i>Concerto in F Major for Alto</i>		

<i>Recorder, Bassoon, Strings and Continuo</i> , TWV 52:F1	249	30
VII. Conclusions	261	30
VII.1. Synthesizing the particular elements of style in the Italian, French and German Baroque – final conclusions	261	30
VII.2. Original contributions	271	31
VIII. Bibliography	275	32
VIII.1. General Bibliography	275	32
VIII.2. References	276	33
VIII.2.1. Books	276	33
VIII.2.2. Articles	278	36
VIII.2.3. Dictionaries	279	37
VIII.2.4. Webography	279	37
VIII.2.5. Scores	280	38
VIII.2.6. Audio material	281	39
Appendices	283	-
Appendix 1: Synoptic tables containing the musical structures of the analyzed works	283	
Appendix 2: Tables containing the <i>golden ratio</i> in every movement of the analyzed concertos	300	-
Appendix 3: List of bassoon concertos	305	-
Appendix 4: A/V material adjacent to the thesis fixed on media support	309	-
Appendix 5: Posters with concerts and recitals	312	-
Appendix 6: Summary (Romanian/English)	314	40

Argument

Primul meu contact cu nivelul muzical din instituțiile europene s-a produs în anul 2000 (repetat și în anul următor), când, interesat să cunosc perspectiva occidentală asupra muzicii (în general; asupra muzicii baroce, în special), am ajuns la Hochschule für Musik „Franz Liszt” din Weimar pentru a studia cu profesorul Klaus Thunemann, în cadrul cursurilor de vară. Abilitatea pedagogică a maestrului, care nu impunea niciodată nimic, ci încuraja, dădea sugestii și-l susținea pe student să-și construiască propria viziune, a reprezentat un punct-cheie în devenirea mea ca artist. În cadrul aceluiași cursuri de vară am asistat și la o parte din lecțiile susținute de Karl Heinz Steffens (prim clarinetist la Berliner Philharmoniker) și Stefan Schilli (prim oboist la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks din München).

În perioada studiilor aprofundate, desfășurate la Richard-Strauss-Konservatorium din München, timp de doi ani (2001-2003), la clasa maestrului Marco Postinghel, prim fagotist la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks din München, am descoperit gustul pentru subtilitățile muzicii baroce, care ulterior s-au transformat în pasiune, căutări și numeroase satisfacții. Marco Postinghel, un virtuoz al fagotului și mai ales un maestru care reușea să cuprindă mai multe domenii de cultură în abordarea muzicală, mi-a explicat și exemplificat toate aspectele – tehnice și expresive – care țin de interpretarea unei lucrări muzicale din perioada barocă, pornind de la culoarea și densitatea sunetului, care trebuie diferențiate față de Clasicism, Romantism sau Modernism, trecând prin articulația inegală, specifică muzicii și instrumentelor din epocă, prin frazarea care are ca reper consonanțele și disonanțele ce se stabilesc în raport cu *basso continuo*, nuanțele și rolul ornamentelor, și insistând asupra aspectului expresiv. Am participat activ la cursurile de orchestră susținute de Reinhard Goebel, fondatorul ansamblului Musica Antiqua Köln, programul studiat cuprinzând opere din creația compozitorilor J.S. Bach, A. Vivaldi, W.A. Mozart și A. Salieri. Printre alți invitați care au susținut masterclassuri s-au numărat profesorii Maurice Bourgue (oboi) și Zakhar Bron (vioară).

Întors în România, am încercat să pun în practică experiența și cunoștințele dobândite în Germania prin colaborări solistice cu ansambluri de muzică veche de la noi: Collegio Stravagante și Consonus, cu care am cântat în cadrul Festivalului „George Enescu”, la Filarmonica din Pitești, la Iași, Făgăraș. Am participat la cursuri de măiestrie organizate de Académie de Sablé la București (2008), unde am lucrat și cântat împreună cu violoncelistul Bruno Cocset, colaboratorul permanent al lui Jordi Savall în orchestra Le Concert des Nations.

În anul 2012, am conceput un proiect muzical, „Vivaldi and friends”, pe scena mare a Ateneului Roman, în care am inclus lucrări ale lui A. Vivaldi și ale contemporanilor săi. De-a

lungul anilor, din creația lui A. Vivaldi am interpretat 10 din cele 39 de concerte pentru fagot (inclusiv *La notte*), dar și concertul lui G.Ph. Telemann pentru blockflöte și fagot.

Parcursul personal pe care l-am prezentat mai sus încearcă să evidențieze aspectul practic pe care l-am dobândit până acum în interpretarea muzicii baroce, iar prin cercetarea doctorală, pe care am finalizat-o prin această teză, am dorit să cuprind și aspectul teoretic, de analiză pe care un muzician adevărat ar trebui să-l stăpânească, să și-l însușească pentru a-l „topi” în actul interpretativ. Acest proiect doctoral reprezintă pentru mine un nou început în aprofundarea științifică și muzicologică a muzicii în general și a muzicii baroce în special.

I. Introducere în Barocul muzical

Primul capitol este un preambul al tezei. În cadrul acestei secțiuni am realizat o proiecție a elementelor definitorii ale perioadei, într-un context general. Astfel, definind termenii în care a apărut, s-a cristalizat și dezvoltat Barocul am făcut o incursiune în cronologia evenimentelor care au generat această epocă și i-am punctat caracteristicile, insistând pe cele trei regiuni geografice care reprezintă puncte de interes din care am ales lucrările muzicale de analizat și interpretat, în cadrul ciclului doctoral.

Cronologia secolului al XVII-lea este dominată de un larg proces de modificare a statusului, prefacerile istorice ale sfârșitului de Ev Mediu, cu un veac înainte (secolul al XVI-lea), lăsându-și amprenta asupra dezvoltării tuturor paradigmei societății. Ieșirea din „perioada întunecată” (Evul Mediu), înflorirea artei și a culturii, (re)construcția Europei și dezvoltarea procesului de industrializare sunt elementele istorico-sociale care marchează perioada Renașterii. Barocul a preluat „din mers” aceste forme de exprimare a Umanității, tranziția între cele două epoci fiind relativ lină, veacul al XVII-lea constituindu-se într-o formă coezivă, unitară, de împlinire a dezideratelor sociale, artistice și culturale ale societății secolului al XVI-lea.

Capitolul este structurat în patru subcapitole. În fiecare dintre acestea m-am axat pe problematică specifică, realizând un summum informațional care să mă ajute, ulterior, în înțelegerea și explicarea elementelor particulare, punctuale, despre care am vorbit în analizele muzicale.

I.1. Barocul – definire

Subcapitol cu funcție de prolegomene, este un ansamblu de noțiuni care definesc termenii istorici, de expresie și stilistici care au concurat la transformarea artei renascentiste în ceea ce azi numim Baroc. Definițiile sunt preluate din mai multe surse și acoperă o arie mai largă, în funcție de domeniul de interes dicționarelor sau scrierilor respective (*Dicționarul*

enciclopedic român, Merriam-Webster, Le Dictionnaire de l'Académie française, recenzie satirică anonimă a premierei operei Hippolyte et Aricie de Jean-Philippe Rameau, tipărită în Mercure de France, Renaissance und Barock de Heinrich Wölfflin, Seconda Parte dell'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica de Giovanni Artusi, Il quinto libro de madrigali, colecție de cântece compuse de Claudio Monteverdi).

Perioada barocă, la nivel istoric general, are ca punct de pornire adoptarea, în stilul arhitectonic, a doctrinelor adoptate în cadrul *Conciliului de la Trento* (1545-1563). În cadrul acestor adunări ale Bisericii Catolice au fost adoptate hotărâri ce aveau să antagonizeze *Reforma* luterană, *Conciliul de la Trento* devenind promotorul febril al Contrareformei. Astfel, s-a hotărât că arta trebuie să se adreseze sensibilității omului, să fie oarecum disociată de academismul pur, steril, pentru ca doctrina creștină să poată fi asimilată mai profund de către credincioși. *Teoria afectelor* începe să confere motivație unor tehnici dintre cele mai diverse de producere a reacției, în opera de artă, acordate ideii de exploatare a *sentimentului*, mai mult decât a *raționalului*.

Barocul se definește ca o perioadă complexă, a cărei abordare istorică se produce diferențiat, în funcție de spațiul geografic și de inerția la nou a popoarelor (primordial a Bisericii), dar care s-a dezvoltat, fără excepție, în toate statele Europei. Principiile generale definitorii ale epocii baroce se regăsesc în toate operele culturale din secolele XVI-XVII, diversitatea creatoare constând în abordarea unor caracteristici proprii, filtrate prin prisma necesităților intelectuale și spirituale care definesc „enclavele” social-geografice.

I.2. Barocul muzical – caracteristici generale

Barocul muzical s-a dezvoltat în paralel cu restul artelor, dar, prin prisma unei tranziții mai line cu epoca Renașterii, apare, în forma sa cea mai complexă, cu întârziere. Acest aspect se datorează, în primul rând, co-existenței celor două epoci (Renaștere și Baroc), precum și transferului relativ lent de polaritate, realizat între forma sonoră de expresie artistică și orientarea către ethos și descriptivism. În cadrul acestui subcapitol am realizat o delimitare cronologică a fazelor Barocului, încadrând fiecare epocă în parametrii de timp, coroborați cu aspecte generale de ordin istoric. Astfel, am descris pe scurt *faza de început*, *faza de mijloc* și *ultima fază* ale Barocului, o modalitate de fixare cronologică a acestora fiind amintirea unora dintre creatorii reprezentativi ai fiecărei epoci. De asemenea, am amintit principalele elemente de definire artistică a transformărilor produse în fiecare dintre faze:

- *faza de început* (de la finele veacului al XVI-lea până în jurul anului 1640): înlocuirea treptată a muzicii corale polifonice cu omofonia cântului solistic; compozitori reprezentativi: Claudio Monteverdi, Pietro Marc'Antonio Cesti, Francesco Cavalli, Giovanni Gabrielli;

- *faza de mijloc* (1640 – 1710): înflorirea muzicii de operă, baletului de curte, operei-balet, precum și a muzicii instrumentale; compozitori reprezentativi: Marc-Antoine Charpentier, Robert Cambert, François Couperin, Jean-Baptiste Lully, Henri Purcell, Johann

Pachelbel, Heinrich Schütz, Johann Kuhnau, Antonio Vivaldi, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti;

- *ultima fază* (1710 – 1750): se produce sinteza creatoare care cristalizează principiile de funcționare și operare ale tonalității; compozitori reprezentativi: Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach, Jean-Philippe Rameau.

I.3. Geografia Barocului

Fără a se dori expresia unei „monografii” a Barocului, cu caracter exhaustiv de înțelegere a fenomenului artistic, în acest subcapitol am reliefat elementele principale de consistență stilistică, dezvoltate în trei spații geografice (Italia, Franța și Germania), așa cum au fost acestea utilizate îndeosebi în creația instrumentală. Cele trei spații geografice beneficiază, în cadrul subcapitolului, de câte un sub-subcapitol, în care am oferit o perspectivă generală a elementelor particulare ce definesc creația compozitorilor apartenenți.

I.3.1. Italia

- spirit meridional;
- pasiune;
- compozitori melodiști prin excelență;
- virtuozitate;
- abordarea cu precădere a genurilor instrumentale cu caracter solistic;
- definirea genului concertant, în creația lui Antonio Vivaldi, atât prin cantitatea lucrărilor, cât și prin calitatea și consecvența scriiturii;
- incisivitate;
- nerv;
- agerime;
- sarcasm (într-o oarecare măsură).

I.3.2. Franța

- eleganță;
- rafinament;
- grandoare;
- noblețe;
- grație;
- introducerea conceptului de *note inegale*.

I.3.3. Germania

- robustețe;
- claritate în exprimare;
- dinamism;
- maiestruozitate;

- retorică avansată;
- structuri solide, compacte;
- articulație precisă;
- sinteze subtile ale muzicilor europene (italiană, franceză, poloneză etc.).

I.4. Elemente specifice de stil care asigură unitatea în diversitate a muzicii baroce

Ornamentația barocă își are rădăcinile în principiile de construcție a discursului muzical încă de la începuturile epocii. Tranziția de la paradigma renescentistă, reprezentată de muzica vocală, la cea barocă, în care muzica instrumentală își definește parametri existențiali specifici, se realizează, într-o primă fază, prin dublarea vocilor de către instrumente (transcrierea liniilor vocale la instrumente). În acest context nu este de mirare că Pier Francesco Tosi recomandă ca vocea umană să fie luată ca model și imitată de instrumente, atât în linearitatea melodiei, cât și în elaborarea ornamentală. Partitura unei lucrări muzicale baroce este un schelet pe care muzicienii-interpreți îl decorează cu improvizații și ornamente. Regulile pentru aplicarea acestora diferă de la un stadiu al Barocului la altul, de la o zonă geografică la alta, de la un compozitor (interpret) la altul. În acest sens merită apreciate bogăția și diversitatea coloristică a muzicii baroce, care, deși evoluează în eșantioane naționale cu limite clar determinate, produce o luxuriantă creație, cu specificități individuale.

II. Barocul muzical italian

Capitol dedicat creației vivaldiene, întrucât acesta este primul (și cel mai important) compozitor peninsular care a dedicat lucrări solistice fagotului. Articulația capitolului constă în elaborarea a șase subcapitole. Subcapitolele de analiză oferă elemente de amănunt care conturează principiile de funcționare ale logicii organizatorice a discursului muzical vivaldian. Am tratat problematica specifică lucrărilor reprezentative alese din repertoriul concertistic al fagotului în amănunt, cu atenție la detalii.

II.1. Considerente generale

Subcapitol dedicat elementelor care configurează tipologia scriiturii în Barocul italian, pe parcursul întregii sale desfășurări cronologice, cu orientare către apariția și dezvoltarea concertului instrumental, cu precădere a celui vivaldian. Am realizat o scurtă cronologie a *concertului*, de la primele încercări de evoluție solistică vocală până la stabilizarea și cristalizarea acestei forme de expresie în arealul instrumental.

Am realizat o succintă prezentare a formulelor timbrale regăsite în creația concertantă vivaldiană. Astfel, am amintit subgenurile afiliate acestei idei: *concertul pentru orchestră de coarde, concertul cameral, concertul instrumental propriu-zis, concerto grosso*. De asemenea, am făcut o proiecție a dezvoltării ulterioare a concertului instrumental, derivat din categoria apartenență a creației vivaldiene: diseminarea concertului în mai multe spații de exprimare timbrală, în Clasicism și Romantism (concertul instrumental, dedicat unui singur instrument cu acompaniament de orchestră; dublul/triplul concert, dedicat unui grup de două/trei instrumente soliste cu acompaniament de orchestră; simfonia concertantă, gen muzical simbiotic, derivat din *concerto grosso*, în care un grup de mai multe instrumente au rol solistic, fiind acompaniate de orchestră).

II.2. Antonio Vivaldi – promotor al concertului instrumental

În cadrul acestui subcapitol am arătat prolificitatea lui Antonio Vivaldi în domeniul concertului instrumental, prin delimitarea în funcție de cantitatea de lucrări și de instrumentația dedicată (timbralitate), ținând cont de catalogarea realizată de Peter Ryom (atribuirea numerelor de opus sub forma RV). Am realizat această listare pentru a arăta cât de mult a îmbogățit A. Vivaldi repertoriul solistic al majorității instrumentelor epocii. Simpla parcurgere a listei arată amploarea creației concertante a lui Antonio Vivaldi, dar și extrem de diversa bogăție și inspirație a compozitorului, în raport cu folosirea la maximum a resurselor timbrale aflate la dispoziție. A. Vivaldi este, indiscutabil, unul dintre cei mai febrili promotori ai concertului instrumental (propriu-zis sau *concerto grosso*), structura generală a opusurilor sale devenind formulă arhetipală a concertului clasic.

De asemenea, caracteristicile pe care A. Vivaldi le-a imprimat concertului instrumental, prin coeziunea formală și desăvârșirea genului, asociat stilisticii baroce, se raportează atât la cristalizarea formei, cât și la delimitarea raportului solist – orchestră. Astfel, specificitățile concertului vivaldian, așa cum sunt acestea desprinse din majoritatea opusurilor de gen, excepțiile fiind puține și având caracter de eveniment sonor special, se raportează la dramaturgia discursului muzical și la ponderea pe care solistul o are în raport cu ansamblul acompaniator. Atât prin *cantitatea*, cât și prin *calitatea* lucrărilor de gen A. Vivaldi a creat bazele ce au desăvârșit arhitectura generală tripartită a concertului clasic. Succesiunea contrastantă a mișcărilor (*rapidă-lentă-rapidă*), atribuirea rolului concluziv ultimei părți, din punct de vedere estetic-afectiv, realizarea climaxului general în aceeași mișcare finală, sunt elemente de lucru general aplicate de către compozitorii contemporani lui, dar și de către succesori.

Precizare de amănunt:

Structura subcapitolelor dedicate analizelor muzicale este unitară, fiecare lucrare abordată în teză fiind prezentată din două unghiuri, care beneficiază de câte un sub-subcapitol dedicat. Aceste sub-subcapitole au aceeași structură unitară în cele 11

subcapitole dedicate analizelor, astfel încât voi prezenta obiectivele pe care le-am avut în vedere o singură dată, întrucât repetarea acestora ar fi redundantă. Sub-subcapitolele vor fi doar amintite, pentru a completa enumerarea din Cuprins, la cele 11 lucrări muzicale analizate.

Analiza structurală

Prezentarea pe scurt a caracteristicilor generale ale lucrării, evidențierea anumitor elemente de particularizare, destructurarea articular-formală a mișcărilor componente pe secțiuni, segmente, teme, perioade și fraze muzicale (unde este cazul). Prezentarea caracteristicilor tehnice și de expresie, a esteticii, planului afectiv și a celui tensional, detalierea conținutului metric (al numerelor de măsuri componente). Fiecare temă, segment sau secțiune beneficiază de exemplificare muzicală. Reliefarea unor particularități de scriitură în ceea ce privește utilizarea fagotului (privire comparativă a instrumentului istoric cu cel modern).

Repere stilistice și de interpretare

Oferirea unor soluții de ornamentare și frazare, reliefarea unor segmente muzicale particulare, sugestii de articulație (legato, détaché, staccato), atât în conformitate cu stilistica perioadei, cât și în simbioză cu versiunile adaptate instrumentului modern.

II.3. Concert în la minor pentru fagot, orchestră de coarde și basso continuo, RV 497; F.VIII.7

Din punct de vedere interpretativ lucrarea oferă posibilitatea unei exprimări solistice de anvergură, în sensul constructului unui discurs muzical de virtuozitate. Argumentele constau în tiparul ritmic, divers și variat, necesarul de mobilitate din partea fagotistului, precum și în racordul timbral care trebuie realizat cu ansamblul acompaniator. Gamele trebuie cântate fluent, dar intenția de interpretare poate sugera *portamento*-uri, mai ales în condițiile în care valorile ritmice se situează în zona treizecișidoimilor (în special în partea I). Diferențierea planurilor melodice în cadrul segmentelor de polifonie latentă se realizează prin definirea clară a acestora, în contextul detașării sunetelor prime, prin atac de limbă.

II.4. Concert în Si bemol major pentru fagot, orchestră de coarde și basso continuo „La Notte”, RV 501; F.VIII.1

Concertul reprezintă o excepție prin prisma configurării articulare generale: are în alcătuire patru părți, două dintre acestea (prima și a doua) conținând și o disoluție internă în câte două, respectiv trei mișcări componente – una cu caracter introductiv, iar cealaltă conținând agogica propriu-zisă a mișcării, cea de-a treia mișcare a părții a doua reluând agogica inițială, ce generează caracterul furibund. Ca timp de desfășurare, această lucrare concertantă nu este extinsă, mișcărilor componente fiind mai scurte, ca durată, decât cele ale unui concert în trei părți. Prin urmare, și articulările formale sunt divergente în raport cu

standardul perioadei. Totodată, concertul desfășoară intenție programatică, notată de către compozitor în doar trei dintre cele patru mișcări componente (a doua, a treia și a patra). Dialectica lucrării, privită în ansamblul acesteia, propune o disjunctie voită între mișcările componente cu caracter programatic și cele muzicale propriu-zis, însă, la rândul lor, acestea din urmă se coroborează estetic într-un tot unitar cu cele caracterizate imaginativ, oferind un cadru general nocturnal.

II.5. Concert în Do major pentru flaut, oboi, vioară, fagot și clavecin, RV 88; F.XII:24

Alcătuirea lucrării este tripartită, iar forma timbrală de expresie este camerală. Participarea celor cinci instrumente la discursul muzical se produce distinct, prin atribuirea unor roluri specifice fiecăruia dintre ele, acestea putând fi asimilate formulei orchestrei de coarde. Astfel, instrumentele soliste propriu-zise sunt flautul (solist principal) și fagotul (instrument obligat de *basso continuo*). Fagotul are rolul violoncelului obligat din orchestra barocă, însoțind instrumentul solist atât în părțile de *tutti*, când este integrat *de facto* în orchestră, cât și în părțile de *solo*, când punctează pilonii armonici sau creează ornamentare melodică (pasaje, broderii, arpegii) a funcțiilor armonice. Oboiul apare ca instrument complementar al melodicii flautului (funcție pe care o are vioara a II-a în raport cu vioara I), iar vioara apare în registrul violei și completează sonoritatea în mod similar (fie dublează *basso continuo* – fagot și clavecin –, fie este utilizată în complementaritate cu oboiul, în formule armonico-funcționale de arpeggiu).

II.6. Concert în Sol major pentru oboi, fagot, orchestră de coarde și basso continuo, RV 545; PV 129

Concertul este reprezentativ pentru diversitatea timbrală și de registru în lucrările solistice cu acompaniament de orchestră. Cele două entități timbrale (*sol* și *tutti*) evoluează într-un joc permanent de complementaritate de tip *proposta – risposta*, în prima și ultima parte, și într-o eflorescență expresivă a soliștilor în mișcarea mediană. Un aspect particular îl reprezintă faptul că în părțile extreme duetul solistic oboi-fagot expune teme în singularitate (fără acompaniament orchestral), iar în mișcarea secundă acompaniamentul rezidă numai în folosirea *basso continuo*, fără nici un moment de aport al viorilor.

III. Barocul muzical francez

În acest capitol am sintetizat elementele de expresie muzicală din creația a trei compozitori reprezentativi în contextul repertoriului dedicat fagotului: Joseph Bodin de Boismortier, François Couperin și Michel Corrette. Alcătuirea capitolului propune structurarea în patru subcapitole.

III.1. Considerente generale

Subcapitol dedicat elementelor caracteristice ale muzicii franceze, cu un plus de atenție acordat construcției și utilizării instrumentelor de suflat în ansamblurile baroce, prin prisma faptului că Franța are o bogată și veche tradiție în creația dedicată acestora. Am realizat o privire cu caracter istoric a apariției și introducerii fagotului în ansamblurile de profil.

Precizare de amănunt:

*Structura subcapitolelor dedicate analizelor muzicale este unitară, la fel ca în cazul Barocului italian. Fiecare lucrare abordată în teză este prezentată din două unghiuri, care beneficiază de câte un sub-subcapitol dedicat (**Analiza structurală, respectiv Repere stilistice și de interpretare**). În plus, față de Barocul italian, în capitolele Barocul francez și Barocul german, la fiecare lucrare (subcapitol) apare inserat un al treilea sub-subcapitol, prezentat anterior analizei, în care realizez o integrare a compozitorului în contextul perioadei (**Încadrare în epocă, considerații de creație și stil**). În cadrul concertelor vivaldiene aceasta încadrare nu era necesară la fiecare lucrare în parte, deoarece acestea aparțin aceluiași compozitor, prin urmare prezentarea generală a lui Antonio Vivaldi a beneficiat de un subcapitol separat.*

III.2. Joseph Bodin de Boismortier – Concert în Re major pentru violoncel sau viola da gamba sau fagot, orchestră de coarde și basso continuo, Op. 26, Nr. 6

Cele trei mișcări ale concertului se realizează conceptului de prospecție a unui univers afectiv (sonor) individualizat, coerent; prospecție realizată în trepte, prin curbura tensională ascendentă, a cărei culminație o regăsim în partea a III-a. Această tipologie a concertului instrumental s-a desăvârșit în timp, dar principiul constructiv de bază al tensiunii, la nivel meta-articular, a rămas același: prima parte este mediu-rapidă, fiind cadrul de prezentare a ansamblului instrumental (instrument solist și ansamblu acompaniator/orchestră) – elementele de virtuozitate se situează mai degrabă la un nivel mediu; ceea ce ține încheată această mișcare, conceptual, este coeziunea solist-orchestră, precum și disjunțiile dintre aceste două entități; partea secundă are rolul de a exploata expresivitatea, atât a

instrumentului solist, cât și a ansamblului acompaniator; ultima mișcare aparține cadrului de tehnică instrumentală și de virtuozitate.

III.3. François Couperin – *Concert în Sol major pentru două violoncele, sau două fagoturi, sau violoncel și fagot, Nr. 13 în Les Goûts réunis*

Structura lucrării propune o articulare în patru mișcări, concertul fiind o suită de trei piese diferite, ca scop și prezență artistică, precedate de o parte ce ține loc de preludiu. Aceste piese au o diversitate internă relevantă, succesiunea lor aducând o arie (partea a II-a), o sarabandă (dans, partea a III-a) și o ciaconă (articulare formală specifică muzicii instrumentale; partea a IV-a). Prima parte, deși în ediția originală nu este denumită decât prin agogică și caracter (Vivement) are caracter de preludiu. Succesiunea celor patru părți se produce oarecum liber, dar într-o manieră specific barocă, prin teatralizarea gestului muzical. Prima parte este incisivă, motrică, în permanentă acumulare tensională, partea a doua este lirică și expresivă, oferind posibilitatea ornamentării bogate, partea a treia este un dans, iar ultima parte reprezintă un summum de tensiune.

III.4. Michel Corrette – *Concert pentru patru fagoturi (sau violoncele) și basso continuo „Le Phénix”*

Scriitura instrumentală condensează un tipar aparent atipic, privită la nivelul întregului concert. Concertul are un instrument solist principal (fagotul I), un al doilea instrument solist secundar (fagotul II) și două instrumente „soliste” (fagotul III, respectiv fagotul IV) care, împreună cu clavecinul, formează ansamblul acompaniator. Cea mai importantă scriitură, cea care împletește elemente de virtuozitate cu discursuri expresive, utilizat ca solist în adevăratul sens al cuvântului, este cea a fagotului prim. Fagotul secund nu are momente solistice propriu-zise, fiind un însoțitor al discursului fagotului prim. Celelalte două instrumente sunt folosite doar în momentele de *tutti*, ca ranforsare timbrală în unitatea de ansamblu. Structura concertului este tripartită, pe modelul italian deja consacrat, succesiunea mișcărilor fiind *rapidă – lentă – rapidă*. Din punctul de vedere al structuralismului afectiv și al prelucrărilor tematic-tensionale interne, partea I reprezintă o alcătuire de structuri de prezentare instrumentală, într-o formă dramatică medie, cu inserții „italiene” de virtuozitate, partea a II-a este o arie instrumentală dominată de cantabilitate, ornamentată și expresivă, iar partea a III-a oferă un conduct tensional ascendent, cumulativ, în care scriitura de virtuozitate pare a se regăsi permanent, mișcarea fiind dominată de incisivitate și nerv. Cele două instrumente real soliste se completează, pe tot parcursul opusului, în evenimente sonore bazate pe o scriitură polifonică superpozițională, în care linia tematică principală și cea însoțitoare dau senzația că sunt interschimbabile, trecând de la un instrument la celălalt, în pasaje strălucitoare și pline de vervă.

IV. Barocul muzical german

Dedicat compozitorilor Christoph Graupner, Johann Friedrich Fasch, Georg Philipp Telemann și Johann Gottfried Mütthel, acest capitol sintetizează expresia artistică dominantă a spiritului german, fin relevant al retoricii și al întrepătrunderilor subtile cu muzica italiană și franceză. Structura capitolului urmează linia trasată în cele două capitole anterioare, fiecare compozitor beneficiind de o încadrare în epocă, iar fiecare lucrare de o analiză structurală și de o ofertă interpretativă asociată stilului. Capitolul are în componență cinci subcapitole.

IV.1. Considerente generale

Subcapitol în care am descris particularitățile de scriitură din muzica germană, în ceea ce privește melodia, armonia, formele și orchestrația. Am urmărit aceleași obiective ca la capitolele anterioare, dedicate Barocului francez și celui italian, printre altele realizând comparații cu cel german.

IV.2. Johann Christoph Graupner – *Concert în do minor pentru fagot, orchestră de coarde și basso continuo, GWV 307*

Alcătuirea macro-structurală propune evoluția tensională pe parcursul a patru mișcări, ordonate sub forma *sonatei da chiesa: lent-rapid-lent-rapid*. Acest aspect diferențiază lucrarea de restul concertelor dedicate fagotului, în creația lui Graupner, care au structură tripartită. Evoluția tematică este combinată, în sensul prezenței duale a instrumentului în conductul melodic. Astfel, fagotul are un traiect solistic propriu-zis, dar este prezent și ca inserție timbrală în cadrul ansamblului orchestral, însoțind teme de vioară. Elementul definitoriu pentru viziunea novatoare a scriiturii instrumentului solistic, în raport cu ansamblul acompaniator, ce va evolua, treptat, către o particularizare a funcției timbrale în ansamblu, în curentul *Empfindsamkeit*, se regăsește la Graupner sub forma detașării fagotului solist de partida de *basso continuo*, în expunerile orchestrale. Acesta realizează, în unele momente articulare, o melodică proprie, chiar dacă este doar adiacentă, însoțitoare a temei principale (expusă de către vioară). Această formă de „minimă ornamentare” a basului cifrat (partidă alcătuită din violoncel, violone, clavecin), prin scriitură propriu-zisă, este rezultatul activității de clavecinist a compozitorului, care, ca membru al partidei de *basso continuo*, trebuia să realizeze armonic (cu tușuri melodice) un cifraj funcțional acordic. Astfel, în crearea propriei scriituri melodice de susținere compozitorul înserează mici extravertiri de la acest tipar baroc propriu-zis, deschizând drumul către definirea timbrală cât mai exactă a instrumentului (instrumentelor) solist(e) în cadrul genului concertant (Fasch, Mütthel, ulterior Haydn, Mozart, Beethoven).

IV.3. Johann Friedrich Fasch – *Concert în Do major pentru fagot, orchestră de coarde și basso continuo, FaWV L:C2*

Lucrarea are o alcătuire tripartită, iar succesiunile tematice sunt prezentate în dialog, similar creațiilor omonime vivaldiene. Spre deosebire de acestea însă, este mai atent elaborată în ceea ce privește detaliile și dialogul fagotului cu orchestra. Concertul propune o continuitate permanentă a fluxului expresiv, secțiunile *solo* fiind angrenaje expozitiv-dezvoltătoare, spre deosebire de pasajele de *tutti* care sunt minimale în tratarea tematică, având doar caracter expozitiv. De asemenea virtuozitatea moderată face ca spiritul academic să se concretizeze într-o viziune generală mai elaborată la nivel de morfologie motivică. Această caracteristică, academică, este transpusă ideal în lucrarea concertantă a lui Fasch prin orientarea către conductul tematic și configurarea elementului melodic. Temele au o noblețe aparte, iar transformările acestora se produc asumat și având conștienta scopului afectiv general. Constructul final, în care bogata ornamentică barocă beneficia de locuri speciale în discursul tematic, în care interpreții își puteau manifesta inspirația, eludează astfel de principii componistice, fiind simplu și orientat către relevarea sensurilor melodice notate exact de către compozitor. Acest element, al implicării totale a compozitorului în actul creator, reprezintă, la Fasch, un argument puternic în favoarea *noutății* scriiturii lui, ce previzionează concertul clasic în esența sa. Arhitectura internă a mișcărilor concertului se reclamă însă din spiritul baroc al dialogului. Cu toate acestea, dezvoltările interne ale materialului tematic propun o linie novatoare, prin plusul de atenție pe care Fasch îl acordă detaliului și cursivității discursului muzical în prefacerile sale continue.

IV.4. Georg Philipp Telemann – *Concert în Fa major pentru blockflöte alto, fagot, orchestră de coarde și basso continuo, TWV 52: F1*

Lucrarea are în componență patru mișcări, prezentate în succesiunea *lentă-rapidă-lentă-rapidă*, fiind consistentă timbral și generoasă în dezvoltările tematice. Arhitectura piesei propune elaborarea unui profil dinamic aflat în ascensiune continuă. Tensionalitatea este configurată binar, iar traseele culminațiilor sunt prefigurate încă din debuturile de temă. Un prim astfel de traiect este dezvoltat în primele două mișcări și se constituie într-un arc ascendent. Cel de-al doilea traiect se desfășoară în mișcărilor III și IV, fiind reprezentat de un nou arc ascendent. Ca element de particularizare stilistică observăm grația fluxului melodic, chiar și în momentele de virtuozitate, ce asigură fluentă exprimării sonore. Acest aspect îl individualizează pe Telemann în contextul muzicii germane a perioadei. Stilul său contrapunctic, în acest concert, se aseamănă mai degrabă scriiturii lui Händel, din fugile sonatelor, dar se rezumă la segmentul expozitiv al acestora, continuarea fiind, pe tot parcursul lucrării, diluată către o polifonie imitativă grațioasă (stilul galant francez), configurată în forma invențiilor bachiene, cu un plus de strălucire și virtuozitate tipic

italiene. Acest amalgam de influențe și prefaceri sonore reprezintă chintesența esteticii compozitorului. Parcursul afectiv al întregii lucrări este variat și bogat. Traseele sonore împletesc lirismul, expresivitatea și căldura cu bucuria, expansivitatea și incisivitatea. Afectele generale ale mișcărilor concertului se reclamă din stilul galant, nobil, iar exprimarea reținută de articulații și ornamente reprezintă o medie agreabilă a stilului compozit italo-franco-german.

IV.5. Johann Gottfried Mützel – *Concert în Mi bemol major pentru două fagoturi, orchestră de coarde și basso continuo, IJM 1*

Lucrarea aparține perioadei de maturitate, fiind compusă în perioada în care compozitorul a locuit la Riga, dar nu există documente care să ateste o dată specifică a creației, nici date care să arate căror fagotiști le-a fost dedicată. Putem specula că instrumentiștii erau angajați ai orchestrei orașului și, de asemenea, că erau virtuozii. Arhitectonica tripartită a lucrării este clasică (prin maniera de tratare tematică), iar succesiunea mișcărilor este contrastantă (*rapidă-lentă-rapidă*). De asemenea, lungimea concertului are dimensiuni comparabile cu cele clasice. Scriitura însă rămâne tributară Barocului. Modelele de virtuositate sunt similare celor vivaldiene, iar cele două fagoturi soliste sunt tratate la pachet, ca un singur instrument. Melodica, deși grațioasă și fluentă, are încă reminiscențe baroce, prin ornamentarea utilizată, dar și prin prisma secvențelor standardizate, la cvintă descendentă. Participarea periodică a celor două instrumente soliste la discursul muzical orchestral (*tutti*) se realizează în expuneri de fraze principale. Rolul de colorit timbral este important în acest sens, deoarece tipologia emisiei sunetului la instrumentele de suflat este diferită de cea a coardelor, astfel încât combinarea celor două entități produce un compendiu sonor complex. Dublajul „de tip baroc”, al instrumentelor din partida coardelor grave, este, de asemenea, utilizat în diverse momente orchestrale, în care sonoritatea suflătorilor se împletește cu cea a coardelor în linii melodice respondente, complementare evoluției tematice principale a viorilor.

V. Repere de interpretare conforme tiparului analitic schenkerian

Capitol dedicat diverselor posibilități de analiză muzicală, ce conține descrierea practică a pașilor urmați în contextul metodei schenkeriene a analizei muzicale. Structura capitolului implică prezența a patru subcapitole.

V.1. Noțiuni introductive

Viziunea interpretativă a unui muzician practicant se consolidează în timp, prin câștigul pe care acesta îl produce în arealul experienței personale. Există mai mulți factori care influențează acest câștig, unii fiind de ordin practic (studiul tehnic, controlul asupra mecanismelor de producere a sunetului, exerciții de manevrabilitate a mecanismelor instrumentului etc.), alții fiind încapsulați în ceea ce numim „studiu teoretic” (deschiderea către cultură, posesia unor cunoștințe de melodie, ritm, armonie, forme, acumularea continuă de informație și capacitatea de a compara diferite interpretări prin prisma raportării la anumite standarde). Acest angrenaj de elemente este direcționat într-un flux informațional continuu, care este modelat, în timp, de factori externi precum avansarea în vârstă, rafinarea percepției, consolidarea părții analitice a creierului și, nu în ultimul rând, (auto)cunoașterea propriei personalități, fapt ce influențează semnificativ nivelul de expresivitate al interpretului. Suma acestor factori definește valoarea unei interpretări, fiecare element enunțat fiind coroborat cu un anumit procent de atenție asupra sa.

V.2. Metode de analiză muzicală – privire generală și comparativă

Subcapitol în care (îmi) clarific aspecte legate de diversele metode de analiză și evoluția acestora în timp.

V.2.1. Metode tradiționale de analiză muzicală

În cadrul acestei categorii regăsim diverse concepte pe baza cărora au fost fundamentate, în timp, asocieri sonore încheiate ce au dat naștere lucrărilor muzicale propriu-zise. Este de menționat faptul că, până în secolul al XIX-lea (perioadă marcată de modificări structurale la nivel societal, istoric, cultural, în care se sistematizează modele de evoluție care converg către lumea modernă), lucrările teoretice din arealul artistic muzical nu beneficiau de o sistematizare propriu-zisă, viziunea de cercetare fiind lipsită de rigorile științei (în sensul modern al conceptului). Am ales spre exemplificare *metoda clasică* (un sumar al tipurilor de concepte asupra muzicii întâlnite de-a lungul evoluției acestei arte, de la începuturile sale până în preajma secolului al XIX-lea) și *metoda sintactică riemanniană* (ce constă în delimitarea unei lucrări în perioade muzicale, constituite, la rândul lor, din fraze, grupe de motive și motive).

V.2.2. Metode moderne de analiză muzicală

Aflându-se în continuitatea metodelor tradiționale, conceptele moderne de privire analitică a structurii unei lucrări muzicale se concentrează pe aspecte ce țin de cadrul estetic al constructului propriu-zis și de implicațiile semnificative ale muzicii create. Aceste tipuri de analiză, specifice secolului al XX-lea, nu reprezintă respingeri ale teoriilor tradiționale, ci completări ale acestora, în spațiul simbolisticii actului creator. Metode precum *prolongația tonală* (Schenker), *fenomenologia muzicală* (Husserl, Celibidache) sau *analiza semiotică* (Ciocan) se concentrează pe ceea ce un interpret poate găsi *dincolo* de secționarea articulară

prezentă în analiza tradițională. Aceste metode caută substratul comun, de filon, al lucrărilor muzicii tonale, sau semnificații încifrate în tipare discursive raportate la fluența actului muzical propriu-zis. Modernismul se sprijină pe tipologia tradițională, explorând un univers aflat în plan superior acesteia. Pentru a folosi uneltele unei metode moderne de analiză un interpret trebuie, mai întâi, să folosească articularea lucrării pe principiile analizei tradiționale. Abia apoi poate observa fluiditatea discursului sonor în intimitatea semnificației sale, aplicând elemente de hermeneutică a textului muzical pe fiecare secțiune, configurând astfel, din alăturarea climaxurilor interne, o culminație sonoră generală. Acest aspect este relevant deoarece subliniază importanța cunoașterii analizei tradiționale. Fenomenologia unui discurs muzical este mai bine înțeleasă în contextul percepției desfășurării muzicii pe secțiuni, decât aplicată la nivel de întreg. Dintre metodele moderne de analiză muzicală am ales trei reprezentante.

Teoria semiotică, dezvoltată în România de către profesorul Dinu Ciocan, care se constituie pe baza a doi piloni analitici, aflați în complementaritate de sens și funcționalism, dovadă indiscutabilă a îngemănării analizei tradiționale cu cea modernă. Cei doi piloni fundamentali ai analizei arborilor sintactici sunt *gramatica muzicală* și *semiotica textului muzical*. Aceste două valențe ale unei lucrări muzicale se întrepătrund, colaborează și se susțin în vederea eșalonării (de către interpret) conținutului afectiv și al traiectului tensional de urmat.

Analiza retorică, mod de contextualizare a discursului muzical prin prisma *meta-elementelor* din care acesta este alcătuit. Arta retorică are trei funcții fundamentale: *docere, delectare, movere* (*a afirma – în context artistic –, a delecta, a mișca*). Retorica își are rădăcinile în Antichitate, reprezentând setul de unelte folosite de un *orator* pentru a-și susține cauza. René Descartes pune bazele *teoriei afectelor*, sub auspiciile cărora s-a desfășurat întreaga producție artistică a Barocului, identificând șase *pasiuni* principale: *admiration, amour, haine, désir, joie, tristesse* (*admirație, iubire, ură, dorință, bucurie, tristețe*). Dezvoltarea unui întreg univers estetic și stilistic bazat pe explorarea acestor pasiuni se constituie în motorul artistic al epocii baroce, care a rafinat și stilizat relațiile (și conținutul procentual, de asemenea) dintre componentele planului afectiv.

Analiza schenkeriană reprezintă o formă de destructurare a unui discurs muzical care are ca scop demonstrarea faptului că întreaga muzică tonală izvorăște dintr-un filon constitutiv unic, fiind, în totalitatea ei, solidificată pe un strat fundamental, comun tuturor pieselor. Astfel, secțiunile muzicale, articulațiile și chiar piesele în sine sunt supuse *prolongației* unor evenimente comune, arhetipale, cu traiecte elaborate diferit, dar care stau sub auspiciile unei baze imuabile, inalienabile, nemodificabile. Deși se dorește a fi (iar în lucrările de mici dimensiuni chiar este) o formă de decriptare analitică ce arată înrudirea structurală a tuturor lucrărilor aparținente muzicii tonale, analiza schenkeriană își dovedește utilitatea în prepararea traiectelor interpretative ale *structurilor*, mai degrabă decât ale unei

întregi lucrări. Astfel, analiza schenkeriană este viabilă, dar, pentru un interpret, trebuie realizată în relație cu metoda tradițională de segmentare a articulațiilor componente. Ulterior stabilirii secțiunilor, perioadelor, frazelor muzicale, viziunea de substrat a analizei schenkeriene aduce un enorm plus de valoare în deslușirea traseului arhetipal care guvernează acea articulație. Corelarea și interdependența mai multor astfel de straturi se concretizează, în final, într-o mai lucidă experimentare a întregului, în raport cu universul fundamental structural apartenent. În analiza schenkeriană este imperios ca interpretul să discearnă elementele aparținând planului fundamental de ornamentele cu care acesta este încărcat. Întrucât ideea de ornament este folosită într-un sens mai larg, un interpret trebuie să realizeze această analiză progresiv, înlăturând treptat note sau construcții melodico-armonice, până ajunge la esență. Nu este suficient să fie înlăturate ornamentele „propriu-zise” (broderii, pasaje etc.), ci, ulterior acestui prim proces de eliminare, linia melodică rezultată trebuie privită la un al doilea nivel de „ornamentare”, în care sunetele componente se raportează la poziția acestora în raport cu triada funcțională principală (acordul major și treptele armonice principale). Odată rarefiat și acest plan, se ajunge în punctul în care sunetele rămase sunt tratate în manieră similară (ca broderii sau note vecine complementare unei linii principale). O ultimă rarefiere conduce către planul melodic fundamental, care constă în 3, 5 sau 8 sunete principale ale unei scări descendente, acompaniate de o „arpeggiere” a basului, în minimul eficacității sale tonale (relația dintre tonică și dominantă). Acesta din urmă este stratul fundamental al lucrării muzicale, pe care compozitorul grefează toate celelalte elemente, ca procese ornamentale de travaliu creator. *Straturile de analiză* reprezintă fundamentul teoriei schenkeriene. O lucrare muzicală este trecută prin diferite filtre, în care cercetătorul renunță, treptat, la materialul „ornamental” (notele adăugate unui contrapunct extrem de simplu, primordial, arhetipal). În teoria schenkeriană există trei niveluri de analiză clar delimitate (privite invers, de la complex la simplu): *Vordergrund* (stratul de suprafață), *Mittelgrund* (stratul intermediar) și *Hintergrund* (stratul fundamental).

V.3. Aspecte ale analizei schenkeriene relevate în lucrări dedicate fagotului în Barocul italian, francez și german

Subcapitol practic, în care am deconstructurat, prin intermediul metodei de analiză schenkeriană, trei segmente muzicale aparținând unor lucrări abordate anterior în această teză, corespondente celor trei spații geografice care sunt punctele de interes ale cercetării științifice: Antonio Vivaldi – segment din *Concert în Sol major pentru oboi, fagot, orchestră de coarde și basso continuo*, RV 545, Joseph Bodin de Boismortier – segment din *Concert în Re major pentru fagot, coarde și basso continuo*, Op. 26, Nr. 6, Georg Philipp Telemann – segment din *Concert în Fa major pentru blockflöte alto, fagot, coarde și basso continuo*, TWV 52: F1.

V.4. Concluzii

Sumar de capitol, în care exprim considerații personale în legătură cu impactul diverselor metode de analiză abordate și a rezultatelor practice ale analizei schenkeriene.

VI. Interpretări comparate

Aspectele racordate la actul interpretativ au suferit diverse modificări de-a lungul timpului, prin prisma modificărilor ce țin de fabricarea instrumentelor, a acordajului și a viziunii estetice și stilistice din ce în ce mai comprehensive. Acest proces s-a desfășurat natural și este încă în plină desfășurare, întrucât fiecare epocă aduce cu sine un bagaj informațional vast, al epocii/epocilor trecute, pe care îl îmbogățește constant cu creații și viziuni ce aparțin contemporaneității. Am analizat, în acest capitol, trei lucrări muzicale baroce (italiană, franceză și germană) prin prisma dualității *interpretare autentică (cu instrumente istorice) – interpretare modernă*, făcând observații despre similitudinile și discrepanțele dintre cele două tipuri de abordare, peste care am suprapus elemente ce țin de viziunea personală. Capitolul are în componență patru subcapitole.

VI.1. Considerente generale

Subcapitol în care subliniez diferențele între interpretarea istorică informată (*HIP – historically informed performance*) și cea modernă, principalul element de diversitate constând în modalitatea de abordare a lucrării muzicale. Astfel, interpretarea *HIP* este axată pe acuratețea actului artistic în contextul epocii (relevarea afectelor și a celorlalte ustensile ale retoricii), în timp ce interpretările moderne țin mai mult de configurarea conductului tensional și explorarea posibilităților melodice și a virtuozității prin intermediul facilităților oferite de instrumentele actuale.

VI.2. Antonio Vivaldi – *Concert în Si bemol major „La Notte” pentru fagot, orchestră de coarde și basso continuo, RV 501*

Analiza a două interpretări (barocă și modernă), în care sunt observate diferențele de abordare a anumitor pasaje ale lucrării. Interpretarea cu instrumente istorice este realizată de *Sonatori de la Gioiosa Marca*, avându-l ca solist pe Sergio Azzolini (înregistrare din 2004), iar interpretarea modernă este realizată de *Academy of St. Martin in the Fields*, avându-l ca solist pe Gustavo Núñez (înregistrare din 2016). Am subliniat diferențele de durată (concert integral; părți), precum și pe cele de frazare și ornamentare. Expozeul analitic este susținut

de exemplificări audio, constituite din decupaje ale fragmentelor respective, la care am oferit și exemple muzicale, pentru o racordare vizuală la contextul sonor.

VI.3. Michel Corrette – *Concert pentru patru fagoturi (sau violoncele) și basso continuo „Le Phénix”*

Structura subcapitolului urmează același model ca cel anterior. Interpretarea cu instrumente istorice este realizată de fagotiștii Claude Wassmer, Jean-Louis Fiat, Marc Vallon, Laureant Vergeat, susținuți la clavecin de Françoise Oberli (înregistrare din 1984), iar interpretarea modernă este realizată de ansamblul *Musica Franca* (fagot: Nadina Mackie Jackson, Matthieu Lussier, Kathleen McLean; contrafagot: Fraser Jackson; clavecin: Paul Jenkins) (înregistrare din 2006).

VI.4. Georg Philipp Telemann – *Concert în Fa major pentru blockflöte alto, fagot, orchestră de coarde și basso continuo, TWV 52: F1*

Structura subcapitolului urmează același model ca cele anterioare. Interpretarea cu instrumente istorice este realizată de *Ensemble Cordevento* (blockflöte și conducerea muzicală: Erik Bosgraaf; fagot: Marije van der Ende) (înregistrare din 2016), iar interpretarea modernă este realizată de *Academy of St. Martin in the Fields* (conducerea muzicală: Iona Brown; blockflöte: Michala Petri; fagot: Klaus Thunemann) (înregistrare din 1982).

VII. Concluzii

Medie a informațiilor oferite în capitolul introductiv, la care se adaugă viziunea asupra lucrărilor analizate în capitolele următoare. De asemenea, capitolul conține și contribuțiile originale.

VII.1. Sintetizare a elementelor particulare de stil în Barocul italian, francez și german – concluzii finale

Recapitulare a ideilor pe baza cărora am articulat teza, concluziile capătă importanță în devenirea mea ca muzician. Reiau, în acest capitol, prezentarea caracteristicilor Barocului italian, francez și german, obiect de studiu pe parcursul ciclului doctoral. Relevanța aspectelor particulare ale epocii este de o însemnătate deosebită, întrucât m-au ajutat la o mai bună înțelegere a interpretărilor comparate, precum și la o mai clară identificare a structurilor și traiectelor afective în momentul realizării analizelor.

VII.2. Contribuții originale

Contribuțiile originale se situează în planul observării unor elemente particulare, atât în analizele structurale, cât și în cele interpretative, dar peste care am suprapus o ofertă interpretativă personală, marcată de observații și justificări ale alegerilor proprii. O cercetare de acest tip are nevoie de mai multă pricepere în domeniul promovării evenimentelor culturale pentru ca rezultatul ei să poată fi diseminat și să ajungă la un public cât mai larg, adică să-și atingă scopul. În primul rând, o astfel de cercetare ar putea fi utilă unui public specializat prin rezultatele analizei stilistice, de exemplu, dar și prin contextualizarea nuanțată a operei diversilor compozitori în curentul mai larg al Barocului. În al doilea rând, o cercetare de acest tip ar putea fi folosită în cadrul unor ateliere în care să fie implicați elevi de la liceele de muzică sau studenți. Aici ar putea fi discutate și mai ales cântate lucrările analizate de noi, iar tinerii muzicieni ar beneficia de numeroase detalii stilistice. În al treilea rând, pot fi organizate cicluri de concerte precedate de mici conferințe, pentru ca publicul, nu neapărat posesor de cunoștințe tehnice, să înțeleagă mai mult desenul din covor, țesătura ascunsă și puțin din gramatica muzicii baroce. Nu în ultimul rând, este extrem de important ca publicului de la noi, de cele mai multe ori plictisit de același repertoriu care se repetă fără variații în fiecare an, să i se propună și compozitori mult mai puțin cunoscuți, cum este, de exemplu, cazul lui Christoph Graupner, care merită, ca foarte mulți alții lipsiți de șansa celebrității, să fie redescoperit.

În planul analizei muzicale, contribuțiile personale se realizează în forma în care am concretizat acest tip de demers științific, combinând mai multe tipologii și viziuni de deconstructare a lucrărilor muzicale, apelând atât la metodele tradiționale, cât și la unele dintre cele moderne. Astfel, subcapitolele dedicate analizelor structurale și interpretative au o formă unitară de expresie academică, datorată obiectivelor pe care am dorit să le ating: structurarea pe secțiuni, teme, perioade și fraze muzicale, segment în care am căutat ca fiecare măsură sau grup de măsuri să aibă justificare articulară (conform modelului tradițional); emiterea unor judecăți de valoare în context estetic, în special în segmentele formale asociate temelor, în care am vorbit despre caracterul acestora și despre modul în care tehnicitatea scriiturii influențează percepția globală a sonorității, precum și articularea planurilor tensionale (conform modelelor analitice moderne); inserarea unor observații de retorică muzicală; elaborarea unor trasee interpretative având în vedere elementele tehnice de analiză enunțate anterior, peste care am suprapus interpretări personale ale acestora; elaborarea unor strategii de didactică instrumentală, în anumite cazuri, în care am vorbit despre soluționarea unor probleme de tehnică instrumentală. De asemenea, în subcapitolele dedicate analizelor structurale și interpretative am realizat prezentări biografice ale compozitorilor, în care m-am axat pe integrarea acestora în epocă, subliniind elementele care îi particularizează.

În continuarea capitolelor dedicate celor trei regiuni (Italia, Franța și Germania) am realizat un compendiu informațional în ceea ce privește structurile fundamentale ale muzicii tonale, prin prisma viziunii analitice schenkeriene. Am abordat trei lucrări (câte una pentru fiecare regiune geografică), din care am selectat câte un fragment pe care l-am disecat în amănunt, pentru a oferi un model de articulare a interpretării muzicale. Contribuția personală constă în alegerea traseelor analitice și a segmentării (și etajării) planurilor muzicale în funcție de cerințele metodei schenkeriene. Capitolul arată importanța tiparului de analiză al lui Heinrich Schenker, prin libertatea pe care acesta o acordă interpreților de a ajunge la un rezultat comun, demonstrând astfel bogăția de posibilități pe care o generează arta. Deși rezultatul (stratul fundamental / *Hintergrund*) este același, modalitățile prin care interpreți diferiți pot ajunge la el pot fi diverse.

În analizele interpretative comparate, contribuțiile personale se realizează metodei observației, care generează, prin filtrare, intuirea strategiei de lucru a interpreților. Am disecat trei lucrări aparținând celor trei spații geografice alese, alegând spre comparație câte o interpretare modernă și una asociată *HIP* (*historically informed performance*). Contribuțiile originale se regăsesc în viziunea personală a strategiei interpretative, pe care am suprapus-o viziunii interpretative a soliștilor. În unele cazuri am realizat o medie între aceștia, în altele am oferit o „a treia” variantă. Constructul sonor general este „personalizat” prin prezentarea lucrărilor în concerte și recitaluri, reprezentare practică a discursului teoretic pe care l-am realizat în articularea acestei teze de doctorat.

VIII. Bibliografie

VIII.1. Bibliografie generală

BEACH, David, *Aspects of Schenkerian Theory*, Yale University Press, New Heaven, 1983.

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

COUPERIN, François, *L'Art de toucher le clavecin*, Prima ediție, facsimil, Paris, 1716.

COUPERIN, François, *Concerts royaux*, Prima ediție, facsimil, Paris, 1722.

COUPERIN, François, *Concerts royaux*, ediție îngrijită de Pierre Gouin, Les Éditions Outremontaises, Montréal, 2005.

DANNREUTHER, Edward, *Musical Ornamentation*, Vol. I, II, Novello Ewer & Co., London, 1893, 1895.

HAYNES, Bruce; BURGESS, Geoffrey, *The Pathetick Musician. Moving an Audience in the Age of Eloquence*, Oxford University Press, New York, 2016.

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

NARMOUR, Eugene, *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*, The University of Chicago Press, Chicago, 1977.

NUTI, Giulia, *The Performance of Italian Basso Continuo: Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Ashgate Publishing, Aldershot/England, 2007.

PISTONE, Danièle, *L'Éducation musicale en France: Histoire et méthodes*, comunicare științifică susținută la „Institut de recherches sur les civilisations de l'occident moderne”, 13 martie 1982, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, Paris, 1983.

STAUFFER, George B., *The World of Baroque Music New Perspectives*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.

YESTON, Maury, *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, Yale University Press. New Heaven, 1977.

VEILHAN, Jean-Claude, *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th-18th Centuries), Common to All Instruments*, A. Leduc, Paris, 1979.

WAINEWRIGHT, Jonathan; HOLMAN, Peter, *From Renaissance to Baroque: Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century*, Ashgate Publishing, Aldershot/England, 2005.

VIII.2. Referințe

VIII.2.1. Cărți

AGAWU, Kofi, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, New York, 2009.

ARTUSI, Giovanni, *Seconda Parte dell'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*, Veneția, 1603.

BANCIU, Gabriel, *Forme muzicale (modul de studiu II, pentru studii universitare pentru învățământ la distanță)*, Curs, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca D.I.D., Cluj-Napoca.

BARTEL, Dietrich, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln/Nebraska, 1997.

BASSO, Alberto, *Storia della musica, vol. VI, L'età di Bach e di Haendel*, EDT, Torino, 1991.

BILL, Oswald; GROSSPIETSCH, Christoph (editori), *Christoph Graupner: Thematisches Verzeichnis der Musikalischen Werke (1683-1760)*, Carus Verlag, Stuttgart, 2005.

BRADSHOW, Murray, *The History of the Falsobordone from its Origins to 1750*, University of Chicago Press, Chicago, 1969.

BUGHICI, Dumitru, *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1978.

BUKOFZER, Manfred, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*, W.W. Norton & Company Inc., New York, 1947.

CARTER, Stewart (editor), *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, revised and expanded by Jeffery Kite-Powell, Indiana University Press, Bloomington/Indiana, 2012.

CHRISTENSEN, Thomas, *Thoroughbass as music theory*, în *Partimento and Continuo Playing. Collected Writings of the Orpheus Institute*, Leuven University Press, Leuven, 2010.

CIOCAN, Dinu, *O teorie semiotică a interpretării muzicale*, Editura UNMB, Bucureşti, 2006.

CONSTANT, Pierre, *Histoire du Concert Spirituel (1725–1790)*, Société Française de Musicologie, Paris, 2000.

COOK, Nicholas, *Music Imagination and Culture*, Oxford University Press, Oxford, 1990 (retipărit 2008).

COUPERIN, François, *L'Art de toucher le clavecin*, Ediţia a II-a, Chez L'Auteur, le Sieur Boivin, Paris, 1717.

CYR, Mary, *Performing Baroque Music*, Amadeus Press, Portland/Oregon, 1992.

DESCARTES, René, *Les Passions de l'âme*, Henry le Gras, Paris, 1649.

DONINGTON, Robert, *The Interpretation of Early Music*, ed. revizuită, Faber and Faber, London and Boston, 1989.

DORNEL, Louis-Antoine, *Livre de symphonies*, l'Auteur, Foucault, Paris, 1709.

FONTENELLE, Bernard Le Bauvier de, *Histoire de l'Academie Royale des Sciences*, Gerard Kuyper, Amsterdam, 1704.

FORMICETTI, Gianfranco, *Vita di Antonio Vivaldi*, Giunti Editore S.p.a./Bompiani, Firenze, 2006/2017.

GROVE, George, *Beethoven and His Nine Symphonies*, London, Novello, 1898.

HARNONCOURT, Nikolaus, *Baroque Music Today: Music As Speech. Ways to a New Understanding of Music*, English translation by Mary O'Neill, Amadeus Press, Portland/Oregon, 1988.

HARRIS-WARRICK, Rebecca, *Musical Theatre at the Court of Louis XIV: Le Mariage de La Grosse Cathos*, Cambridge University Press, New York, 1994.

HARRIS-WARRICK, Rebecca, *Dance and Drama in French Baroque Opera. A History*, Cambridge University Press, New York, 2016.

HAYNES, Bruce, *A History of Performing Pitch. The Story of „A”*, Scarecrow Press Inc., Lanham/Maryland, 2002.

HAYNES, Bruce, *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

- HELLER, Karl, *Antonio Vivaldi. The Red Priest of Venice*, translated by David Marinelli, Amadeus Press, Portland/Oregon, 1997.
- HELLER, Wendy, *Music in the Baroque*, W.W. Norton & Co., New York, 2014.
- HOTTETTERRE, Jacques [le Romain], *Principes de la Flûte traversière, de la Flûte à bec et du Haut-bois*, Estiene Roger, Amsterdam, 1701.
- KEEFE, Simon P. (editor), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, Cambridge University Press, New York, 2009.
- KELLY, Thomas F., *Early Music. A very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2011.
- KOLISCH, Rudolf; MENDEL, Arthur, *Tempo and Character in Beethoven's Music*, Oxford University Press, Oxford, 1943.
- KOPP, James B., *The Bassoon*, seria „Yale Musical Instruments”, Yale University Press, New Haven & London, 2012.
- KUIJKEN, Barthold, *The Notation is Not the Music. Reflections on Early Music Practice and Performance*, Indiana University Press, Bloomington&Indianapolis, 2013.
- LAWSON, Colin; STOWELL, Robin, *The Historical Performance of Music. An Introduction*, Cambridge, UP, 2004.
- MATTHESON, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Christian Herold, Hamburg, 1739.
- MIRKA, Danuta; AGAWU, Kofi (editori), *Communication in Eighteenth-Century Music*, Cambridge University Press, New York, 2008.
- MONELLE, Raymond, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton/New Jersey, 2000.
- MORI, Paul Alan, *Vivaldi's Bassoon Concerto Variants: A Schenkerian Approach*, D.M.A. thesis, 2 vols., John Hopkins University, Peabody Conservatory of Music, Baltimore, 1993.
- MORIN, Alexander J.; SCHONBERG, Harold C., *Classical Music: The Listener's Companion*, Third Ear, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo. Cum devii ceea ce ești*, traducere de Mircea Ivănescu, Humanitas, Bucureşti, 2012.
- OWENS, Samantha; REUL, Barbara M., „*Das gantze Corpus derer musicirendern Personen*”. *An Introduction to German Hofkapellen, în Music at German Courts, 1715 – 1760, Changing Artistic Priorities*, The Boydell Press, Suffolk, 2011.
- PANKHURST, Tom, SchenkerGUIDE, *A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*, Routledge, Taylor and Francis Group, New York and London, 2008.
- QUANTZ, Jean Joachim, *Essai d'une Méthode pour apprendre à jouer de la Flûte Traversière*, Chrétien Frédéric Voss, Berlin, 1752; Éditions Robert Martin, Charnay-lès-Mâcon/France.

SANDU-DEDIU, Valentina, *Alegeri, Atitudini, Afecte – Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2013.

SCHENKER, Heinrich, *Free Composition*, English translation by Ernst Oster, Longman, New York, 1979.

SCHULENBERG, David, *Music of the Baroque*, Oxford University Press, New York, 2001.

SHERMAN, Bernard D., *Inside Early Music. Conversations with Performers*, Oxford University Press, New York, 1997.

STENDHAL, *Life of Rossini*, translation by Richard N. Coe, Criterion Books, New York, 1957.

TARUSKIN, Richard, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford University Press, New York, 2010.

TIMARU, Valentin, *Compendiu de forme și analize muzicale*, Curs, Universitatea Transilvania din Braşov, Braşov, 1997.

TODUȚĂ, Sigismund; TÜRK, Hans Peter, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1969.

TOSI, Pier Francesco, *Observations on the Florid Song*, translated by Johann Ernst Galliard, Ed. J. Wilcox, London, 1743.

VIII.2.2. Articole

AZZOLINI, Sergio, *The Instrument*, în bookletul CD-ului *Antonio Vivaldi, Concerti per fagotto & oboe*, Naïve-Opus 111, Paris, 2004.

COOK, Elisabeth; WELLER, Philip, *Boismortier, Joseph Bodin de*, în *The New Grove Dictionary of Opera*, editor Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, London, 1992.

HUDSON VINCENT, Robert, *Baroco. The Logic of English Baroque Poetics*, seria *Modern Language Quarterly (A Journal of Literary History)*, Duke University Press, Vol. 80, Issue 3, University of Washington, 1 septembrie 2019.

HUYGHE, René, *La sève du baroque*, în „Baroque (revue internationale)”, Nr. 4/1969.

KRAMER, Ursula, *Graupnes's timbral preferences*, translated by Bradford Robinson, în bookletul CD-ului *Johann Christoph Graupner, Jesus ist und bleibt mein Leben*, epo/SWR2, Germania, 2018.

KÜNTZEL, Gottfried, *Johann Friedrich Fasch*, în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley Sadie și John Tyrell, Macmillan Publishers, Londra, 2001.

PALISCA, Claude V., *Baroque* în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. de Stanley Sadie și John Tyrell, Macmillan Publishers, Londra, 2001.

TALBOT, Michael, *The Italian concerto in the Late seventeenth and Early eighteenth centuries*, în *The Cambridge Companion to the Concerto*, Cambridge University Press, 2005.

VERNIER, David, recenzia albumului *Graupner. Vocal & inst. Vol 1/Soly*, pagina web „Classics Today”, <https://www.classicstoday.com/review/review-8918>.

VIII.2.3. Dicționare

- Dicționar enciclopedic român*, vol. I, Editura Politică, București, 1962.
Oxford. Dicționar de filozofie, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999.
Dicționar de termeni muzicali, Editura științifică și enciclopedică, București, 1984.
Historical Dictionary of Baroque Music, ed. Joseph P. Swain, Scarecrow Press, Plymouth, UK, 2013.
Larousse. Dicționar de mari muzicieni, Univers enciclopedic, București, 2000.
Le Dictionnaire de l'Académie française, Quatrième Edition, Brunet, Paris, 1762.
The Guinness Book of World Records, Bantam Books, 1998.
The New Grove Dictionary of Music & Musicians, edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, London, 2001.

VIII.2.4. Webografie

- <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/navigate/8/3310/>
www.merriam-webster.com/dictionary/baroque
www.journals.openedition.org
www.dicionarioetimologico.com.br/barroco
www.cnrtl.fr, „Baroque. Étymologie et Histoire”
www.musicterms.artopium.com/index.htm, articol French Overture
www.imslp.org
www.christoph-graupner-gesellschaft.de/english
[https://imslp.org/wiki/Bassoon_Concerto_in_C_minor,_GWV_307_\(Graupner,_Christoph\)](https://imslp.org/wiki/Bassoon_Concerto_in_C_minor,_GWV_307_(Graupner,_Christoph))
<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-411-03>
<http://nbcn.de/geschichte/>
www.imslp.org/Fasch/Bassoon_Concerto
www.harpsichord-sd.com/clvichordmuethel.html
www.imslp.org/Hugo_Riemann
www.fhnw.ch/en/about-fhnw/schools/music/schola-cantorum-basiliensis/news/neuer-professor-carles-cristobal
www.discogs.com/artist/998339
www.discogs.com/artist/1273085-Jean-Louis-Fiat
www.magnatune.com/artists/musica_franca
www.nadinamackiejackson.com/about
www.msrd.com/catalog/cd/MS1171
www.pentaedre.com/en/musicians/mathieu-lussier
www.erikbosgraaf.com/bio

www.discogs.com/artist/3738909-Marije-van-der-Ende
www.michalapetri.com/biography
www.peoplepill.com/people/sergio-azzolini
www.pentatonemusic.com/artists/gustavo-nez-soloist
www.allmusic.com/artist/klaus-thunemann-mn0002206193/biography
www.coupsdevents.com
www.curtalbook.com
www.dulcians.org
www.jstore.org
www.idrs.org
www.musebaroque.fr
www.nicolas.meeus.free.fr/Ecrits.html

VIII.2.5. Partituri

BOISMORTIER, Joseph Bodin de, *Cinq sonates pour Violoncelle, Viole ou Basson, suivies d'un Concerto pour l'un ou l'autre de ces instruments*, Op. 26, ediție originală, îngrijită de către compozitor, facsimil, Paris, 1729.

BOISMORTIER, Joseph Bodin de, *Konzert D-Dur für Violoncello oder Viola da Gamba oder Fagott, Streicher und Basso continuo*, ediție îngrijită și revizuită de Hugo Ruf, Deutscher Ricordi Verlag, Lorrach/Baden, 1956.

COUPERIN, François, *Les Goûts réunis. Nouveau concerts a l'usage de tous les sortes d'instruments de musique augmenté d'une grande Sonade en Trio, intitulée „Le Parnasse” ou „l'Apothéose de Corelli”*, ediție originală, facsimil, publicată de François Couperin, Paris, 1724.

COUPERIN, François, *Concert à deux Violoncelles (ou à deux Bassons, ou à Violoncelle et Basson)*, ediție îngrijită și revizuită de Paul Bazelaire, Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris, 1923.

CORRETTE, Michel, *Concerto „Le Phénix” for 4 bassoons (violoncellos/viols) and basso continuo*, ediție îngrijită de R.P. Block, Nova Music, Londra, 1983.

FASCH, Johann Friedrich, *Concerto für Fagott, zwei Violinen, Viola und Basso continuo*, manuscris (ca 1740), aflat în Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt; www.imsip.org/Fasch/Bassoon_Concerto.

FASCH, Johann Friedrich, *Concerto für Fagott, zwei Violinen, Viola und Basso continuo*, FaWV L:C2, ediție îngrijită de Walter Hermann Sallagar, realizarea basului cifrat de Rennée La Roche din Viena, Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1959.

GRAUPNER, Christoph, *Concerto in C Minor for Bassoon, Strings & Continuo*, GWV 307, ornamentare și realizare basso continuo Dr. Richard Kram, Edition Richard Kram, 2012.

MÜTHEL, Johann Gottfried, *Concerto in Es Dur für 2 Fagotte, Streichorchester und Cembalo*, ediție îngrijită de Rainer Schottstädt, Musikverlag Rainer Schottstädt, Köln, 1995.

TELEMANN, Georg Philipp, *Konzert F-dur für Altblockflöte, Fagott, Streicher und Basso continuo*, seria „Corona Werkreihe für Kammerorchester“, ediție îngrijită de Adolf Hoffmann, Mösele Verlag Wolfenbüttel, Zürich, 1966, 2010.

TELEMANN, Georg Philipp, *Concerto à 6: Flaute à bec et Fagotto Concertato, 2 Violini, Viola, et Cembalo*, manuscris (ca 1750), aflat în Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt; www.imslp.org/Telemann/Concerto_for_Recorder_and_Bassoon.

VIVALDI, Antonio, *Concerto in Si bemolle maggiore per Fagotto, Archi e Cembalo „La Notte“*, F. VIII, no. 1, ediție îngrijită de Angelo Ephrikian, G. Ricordi & C. Editori, Milano, 1947.

VIVALDI, Antonio, *Concerto in Si bemolle maggiore per Fagotto, Archi e Cembalo „La Notte“*, facsimil după partitura olografă, aflată la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.

VIVALDI, Antonio, *Concerto in la minore per Fagotto, Archi e Cembalo*, F. VIII, No. 7, ediție îngrijită de Gian Francesco Malipiero, G. Ricordi & C. Editori, Milano, 1949.

VIVALDI, Antonio, *Concerto in Do maggiore per Flauto, Oboe, Violino, Fagotto e Basso continuo*, F. XII, no. 24, ediție îngrijită de Gian Francesco Malipiero, G. Ricordi & C. Editori, Milano, 1952.

VIVALDI, Antonio, *Concerto in Do maggiore per Flauto, Oboe, Violino, Fagotto e Basso continuo*, manuscris, www.imslp.org.

VIVALDI, Antonio, *Concerto per Oboe e Fagotto G dur-G major*, PV 129, ediție îngrijită de Felix Schroeder, Edition Eulenburg GmbH, Zürich, 1971.

VIII.2.6. Material audio

CD *Telemann, Suite A minor / a moll, 2 Double Concertos / 2 Doppelkonzerte*, Academy of St. Martin in the Fields, conducerea muzicală Iona Brown, blockflöte Michala Petri, fagot Klaus Thunemann, Universal International Music B.V., Hilversum, 1982.

Disc vinil *Claude Wassmer, Jean-Louis Fiat, L'art du basson baroque*, fagot Claude Wassmer, Jean-Louis Fiat, Marc Vallon, Laureant Vergeat, clavecin Françoise Oberli, Arion, Paris, 1984.

CD *Antonio Vivaldi, Concerti per fagotto e oboe*, Sonatori de la Gioiosa Marca, fagot Sergio Azzolini, Naïve-Opus 111, Paris, 2004.

CD *Michel Corrette, Le Phénix, Les Délices de la solitude, Concerto No. 1 in G Major for Organ, Op. 26*, Musica Franca, fagot Nadina Mackie Jackson, Matthieu Lussier, Kathleen McLean, contrafagot Fraser Jackson, clavecin Paul Jenkins, MSR Classics, Newtown/Connecticut, 2006.

CD *Vivaldi Bassoon Concertos*, Academy of St. Martin in the Fields, fagot Gustavo Núñez, PentaTone, Baarn, 2016.

CD *Erik Bosgraaf & Friends, Ensemble Cordevento, Telemann: The Double Concertos with Recorder*, Ensemble Cordevento, blockflöte (și conducerea muzicală) Erik Bosgraaf, fagot Marije van der Ende, Brilliant Classics, Leeuwarden, 2016.

Anexa 6: Rezumat/Summary

Teza de doctorat cu titlul *Ipostaze ale fagotului în concerte instrumentale din Barocul italian, francez și german* are ca scop circumstanțierea instrumentului în contextul ultimelor două faze ale perioadei (ultima jumătate a secolului al XVII-lea – prima jumătate a secolului al XVIII-lea), prin intermediul unui număr de lucrări solistice dedicate, privite atât obiectiv (viziune tehnică a fagotistului), cât și subiectiv (viziune artistic-interpretativă). În acest sens am realizat un compendiu de 11 opusuri reprezentative, diverse ca stil și timbralitate, în care am emis soluții personale de traiect interpretativ pentru lucrări cunoscute, dar și pentru concerte mai puțin (sau deloc) cântate în România. Structura tezei are în alcătuire opt capitole (incluzând Bibliografia consultată) și șase Anexe. Am realizat încadrarea în epocă a compozitorilor, analiza structurală a lucrărilor și am oferit strategii de interpretare și soluții tehnice. În capitolul dedicat viziunii schenkeriene am realizat o privire comparativă a unora dintre cele mai folosite metode de analiză, iar apoi am ales ca exemplificare a metodei de lucru câteva segmente articulare din trei lucrări (italiană, franceză și germană). În capitolul dedicat interpretărilor comparate am făcut un preambul a ceea ce definește viziunea interpretului (în general) și a fagotistului (în particular), iar apoi am definit elementele care diferențiază interpretarea modernă de cea istorică, de asemenea prin intermediul a trei lucrări. În Anexa 3 am inventariat concerte pentru fagot pentru a arăta bogăția creației dedicate instrumentului în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.

The doctoral thesis *Hypostases of the bassoon in instrumental concertos from the Italian, French and German Baroque* aims to circumscribe the instrument in the context of the last two phases of the period (last half of the 17th Century – first half of the 18th Century), by through a number of dedicated solo works, viewed both objectively (technical vision of the bassoonist) and subjectively (artistic-performing vision). In this regard I made a compendium of 11 representative works, diverse in style and timbre, in which I issued personal solutions for performing trajectories for well-known works, but also for concertos less (or not at all) played in Romania. The structure of the thesis consist of eight chapters (including the consulted Bibliography) and six Appendices. I framed the composers in their epoch, I made the structural analysis of the works and I offered performing strategies and technical solutions. In the chapter dedicated to Schenker's vision I made a comparative look at some of the most used methods of analysis, and then I choose as an example of the study method some segments from three compositions (Italian, French and German). In the chapter dedicated to performances in comparison I made a preamble of what defines the vision of the performer (in general) and the bassoonist (in particular) and then I defined the elements that differentiate the modern performing act from the historical one, also through three compositions. In Appendix 3 I made a list of bassoon concertos to show the richness of the creation dedicated to the instrument in the 17th and 18th Centuries.