Cuprins

Introducere.....5

Sonata – Scurt istoric.....7

Sonatele lui Victor Bruns – Cosiderații generale.....16

Compozitori de sonate pentru fagot.....18

CAPITOLUL 1. Sonata op. 45, Nr. 2 pentru fagot și pian.....19

1.1. Analiza de formă.....21

1.1.1. Partea I.....21

1.1.2. Partea a II-a.....29

1.1.3. Partea a III-a.....34

1.2. Analiza tehnico-interpretativă.....38

CAPITOLUL 2. Sonata op. 20, Nr. 1 pentru fagot și pian.....51

2.1. Analiza de formă.....54

2.1.1. Partea I.....54

2.1.2. Partea a II-a.....59

2.1.3. Partea a III-a.....66

2.2. Analiza tehnico-interpretativă.....70

CAPITOLUL 3. Sonata op. 86, Nr. 3 pentru fagot și pian.....79

3.1. Analiza de formă.....81

3.1.1. Partea I.....81

3.1.2. Partea a II-a.....87

3.1.3. Partea a III-a.....92

3.2. Analiza tehnico-interpretativă.....96

Concluzii.....108

Bibliografie.....109

Webografie, Discografie, Partituri, Legendă.....112

Anexe.....113

Victor Bruns

(1904 - 1996)

„*Dacă toți politicienii ar fi fagotiști sau compozitori, sau ambele, cât de bine compusă și cât de bine ar suna lumea noastră!*"

Hans Lemke[1]

[1] **Hans Lemke –** fagotist la RSO (Orchestra Simfonică Radio) Berlin. Din prezentarea făcută cu ocazia aniversării lui Victor Bruns la împlinirea a 85 de ani.

Introducere.

Motivele principale care stau la baza studiului de față sunt pe de o parte lipsa de informații referitoare la sonatele lui Victor Bruns și lipsa de curaj a unor interpreți care nu au suficiente date despre stilul și tehnica de scriitură a compozitorului, absolut necesare în abordarea unui repertoriu de acest fel.

Nu de puține ori am constatat că atunci când am recomandat o lucrare compusă de Bruns, prima reacție a interpretului a fost de neînțelegere și chiar respingere. Această muzică nu se destăinuie în mod intuitiv, predictibil, printr-o melodicitate ce te cucerește de la prima citire și cu atât mai mult dacă nu este studiată în ansamblul ei. Mulți studenți fac greșeala de a studia de exemplu doar partea solo a unei sonate sau partitura separată a unei lucrări camerale, așa cum greșit se obișnuiește de cele mai multe ori, fără a se ajunge la etapa de ansamblare a întregului, renunțând înainte de a descoperi valențele expresive ale textului muzical. Așa se explică de ce lucrările lui Bruns erau atât de apreciate la vremea sa, atunci când compozitorul lucra direct cu interpretul și oferea astfel suficiente informații despre intențiile și tehnicile sale componistice. Chiar și atunci când prezența sa alături de interpret nu era posibilă, el oferea prin corespondență numeroase explicații sau comentarii la înregistrările pe care le primea cu muzica sa. Există o corespondență foarte bogată la Biblioteca Landului Saxon din Dresda care atestă legăturile compozitorului cu interpreți și profesori de conservatoare din toată lumea. Tot acolo găsim și analize sumare scrise de compozitor la majoritatea lucrărilor sale. Astfel de analize se vor regăsi și în lucrarea de față.

Pentru o bună înțelegere a textului muzical este necesară o delimitare clară a structurilor de formă, de la cele generale, mari, până la nivelul straturilor de profunzime – celule motivice, pentru determinarea raportului dintre intenția dramaturgică și alcătuirea morfologică.

Analiza lucrărilor lui Bruns la nivelul cel mai de suprafață, a secțiunilor mari sau adesea la nivelul grupurilor tematice principale este destul de ușor de realizat întrucât acestea sunt marcate de compozitor printr-o schimbare de tempo sau prin termeni de expresie care aduc o stare afectivă diferită.

Problemele de analiză a formei în lucrările lui Bruns apar atunci când pătrundem în detaliile de structurare a frazelor muzicale. Principiul haydian sau beethovenian al preluării și tratării motivice este foarte prezent în muzica lui Bruns. Se remarcă cu ușurință preferința

compozitorului de a construi și dezvolta materialul tematic al lucrărilor sale pornind de la nuclee mici – motive sau celule motivice, care cuceresc prin simplitatea și frumusețea lor. Printr-o caracteristică pregnantă ce ține de ritm sau de melodicitate, acestea se constituie în importante elemente de construcție, cu mare potențial dezvoltător, prin modurile extrem de variate de ansamblare. Prezența uneori obsesivă a acestor formule melodice sau ritmice, constituie adevărate puncte de reper, prin care compozitorul vrea să facă posibilă recunoașterea cu ușurință a ideilor principale exprimate și să mențină atenția și interesul interpretului (de ce nu și a auditoriului), pe toată desfășurarea unei mișcări sau chiar lucrări. Se poate spune așadar, că repetarea cu predilecție a unor motive, sub diverse forme, reprezintă cheia înțelegerii și stabilirii corelației dintre conținut și formă în muzica lui Bruns. Simpla reluare motivică sau repetarea acesteia într-o formă transpusă, inversată, augmentată, diminuată, variată etc. sunt principalele mijloace care îmbogățesc limbajul muzical al sonatelor lui Victor Bruns. De aceea, analizele structurale prezentate în capitolele următoare vizează adesea acele elemente constitutive ce țin de detaliu.

O importanță majoră se va acorda deasemeni și analizei tehnico-interpretative, căutând să indic modalitatea de abordare stilistică sau metodele de rezolvare ale unor dificultăți ce pot fi întâlnite în lucrările analizate. Modul de pregătire și execuție al pasajelor de virtuozitate care pun probleme deosebite, prin alegerea unor digitații și poziții alternative, care să ușureze realizarea lor; metode de încălzire, sau alegerea unei ancii potrivite fiecărei lucrări în parte, în vederea unei interpretări mai precise din punct de vedere intonațional, sau obținerea unei sonorități adecvate; probleme generale legate de articulație, dinamică, cursivitate, expresivitate, claritate etc., sunt tot atâtea preocupări avute în vedere în acest demers analitic.

Analiza acestor componente pot contribui la deslușirea sensului muzical, a dramaturgiei fiecărei lucrări abordate, necesare unei interpretări de profunzime a textului muzical.[2]

Astfel, subiectul tratat în această lucrare își propune să vină în ajutorul instrumentiștilor, mai ales al studenților, care își doresc să studieze sonatele lui Victor Bruns, oferind detalii care pot contribui la pregătirea și asimilarea acestor lucrări.

[2] Trebuie menționat că atât analizele de formă cât mai ales cele interpretative, reprezintă opinia personală a autorului, fiind mai mult sau mai puțin subiective. Deasemeni, indicațiile privind pozițiile alternative pentru pasajele de virtuozitate sau de precizie intonațională sunt cele care se potrivesc cu precădere pe un fagot Yamaha – model 812, de generație 2014 (dar nu este exclus ca acestea să fie potrivite și pe alte mărci de fagoturi).

Sonata – Scurt istoric

O abordare directă a sonatelor lui Victor Bruns ar fi nepotrivită și lipsită de înțelegere, fără a se face o incursiune în timp, pentru o clarificare a termenul de Sonată, în ambele accepțiuni pe care le comportă: *genul* și *forma* de *Sonată*. Această întoarcere în timp este necesară pentru a vedea care sunt principalele elemente care au contribuit la evoluția sonatei și devenirea ei în perioada modernă, o istorie îndelungată care a suferit numeroase transformări.

Termenul de *sonată* este unul dintre cei mai vechi termeni muzicali, ce a avut în timp sensuri și înțelesuri diferite, uneori contradictorii, mai ales atunci când era folosit la începuturi. „Dacă am încerca o ierarhizare din punct de vedere al complexității și importanței, a formelor (și genurilor) muzicale cunoscute din cele mai vechi timpuri până în zilele noastre, fără îndoială că în frunte ar trebui să situăm *Sonata*"[3].

Începuturile sonatei trebuie să le căutăm la granițele secolelor XV-XVI, atunci când rolul instrumentelor muzicale era din ce în ce mai vizibil, iar muzica instrumentală înlocuia treptat polifonia vocală a renașterii și astfel supremația vocii. Primele atestări în care o piesă muzicală era denumită în acest fel, le întâlnim la mijlocul secolului al XV-lea în *„Intabolatura di liuto"*[4] a muzicianului Jacomo Gorzanis[5] și culegerea *„El Maestro"* (1535) a lutistului spaniol Luis Milan.[6]

Diferențierea genurilor muzicale cântate cu vocea – *cantare*, de cele cântate cu instrumentele – *sonare*, sau cele cântate de instrumentele cu claviatură – *toccare*, se impunea tot mai pregnant, contribuind tot mai mult la conturarea unor specii muzicale precum: *cantata, sonata, toccata.*

Încercări de transformare a unor piese de mici dimensiuni specifice muzicii laice medievale, precum *canzona* în Italia, sau *chanson*-ul francez, practicat de trubaduri și transcrierea lor pentru instrumente – *canzoni alla francese* sau *canzoni da sonar* - au fost frecvente și au condus în timp la crearea unor lucrări pur instrumentale, diferite de modelele

[3] Dumitru Bughici - *„Suita și sonata"*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. 1965. (pag. 73)

[4] *„Intabolatura di liuto"* - *Tabulaturi pentru lăută* - apărută la Venezia în 1561.

[5] Jacomo Gorzanis – 1520-1579 ?, compozitor și lutist italian.

[6] W.S. Newman – *„The Sonata in the Baroque Era"*, New York, 1959 (pag. 18).

vocale. Tot așa apare și *Sonata a sonar*, compusă în maniera gravă, somptuoasă a vechiului *motet*, preluând tehnica imitativă a polifoniei renașterii.

Începând cu anul 1614 când apare lucrarea *Syntagma Musicum* a lui Michael Praetorius[7], au existat numeroase tentative de definire a termenului de *Sonată* dar toate acestea sunt departe de ceea ce reprezintă termenul, în înțelesul pe care îl are în zilele noastre. Asemenea încercări erau greu de realizat atâta timp cât termenul de sonată se întrebuința în cazul unor lucrări care se deosebeau considerabil în ceea ce privește factura, conținutul, caracterul, numărul de instrumente etc. Această incertitudine a durat aproape un secol, iar în cele mai multe cazuri aproape orice lucrare destinată instrumentelor: *ricercarul, canzona, fantezia* sau chiar și *simfonia*, erau denumite generic *Sonate.*

„Termenul *Sonată*, înainte de constituirea formei sonată, nu desemna o formă fixă și nu era singurul întrebuințat pentru denumirea unor specii muzicale asemănătoare; dar sub oblăduirea acestui termen s-au plămădit cu începere din a doua jumătate a secolului al XVI – lea și până în prima parte a secolului al XVIII – lea principiile de organizare a celui mai important aspect al genului instrumental”[8].

Poate că nici nu este atât de important să căutăm o definiție clară a sonatei în perioada barocului muzical, pe cât de necesară ar fi o constatare a acelor elemente și principii care au contribuit la evoluția ulterioară a formelor și genurilor muzicale.

Fără îndoială, cea mai cunoscută formă de manifestare a sonatei în baroc, dovedită și de existența unei literaturi extrem de bogate o constituie *Trio-Sonata (*sau *Sonata a tre).* Destinate pentru a fi cântate de trei instrumente, trio - sonatele – cel mai adesea pentru două viori (flaut – oboi sau alte instrumente de suflat) și un bas continuu (violoncel, fagot sau harspichord, clavecin, orgă etc.) – erau de două feluri: *Sonata da chiesa* (sonata care se cânta în biserică) și *Sonata da camera* (cântată în saloanele epocii). La început, diferențele dintre cele două tipuri de sonată erau considerabile. *Sonata da chiesa* prelua moștenirea și realizările tehnice ale muzicii vocale din manifestările ecleziastice, dominate de sistemul modal și polifonia greoaie, supusă unor reguli contrapunctice stricte. *Sonata da camera* aducea în schimb un limbaj muzical nou, cu un conținut de idei diferit și posibilități de exprimare uneori inaccesibile vocii umane. Spiritul inovator al celei din urmă era deasemeni

[7] Michael Pretorius 1571-1621 – compozitor, organist și teoretician german

[8] Mircea Nicolescu 1911-1962 – violonist, muzicolog; *Sonata – Natura, originea și evoluția ei.* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1962; (pag. 87)

o continuare a unui lung proces de laicizare a muzicii, menit să contribuie la o nouă identitate și un stil instrumental în plin avânt.

Treptat, diferențele dintre cele două tipuri de sonată s-au diminuat, după ce caracteristici importante s-au întrepătruns într-un proces evolutiv din care muzica nu a avut decât de câștigat. Din sonata *da chiesa* a rămas caracterul sobru, numărul redus de părți etc., iar din sonata de cameră - care putea să fie alcătuită dintr-un număr variabil și numeros de mișcări, de cele mai multe ori dansuri cu tempo-uri și caractere diferite, îmbinate după legile contrastului – un conținut tematic bogat, variat și odată cu acesta „un limbaj nou creat în întregime de instinctul artistic al omului...”[9] De o importanță mai mare însă, era modul de organizare sonoră într-un sistem ordonat – sistemul tonal. „Polifonia, (care nu va dispărea total) se supune sistemului armonic bazat pe tonalitate care va reprezenta trăsătura caracteristică primordială a muzicii inaugurate de Baroc.”[10] Iată așadar că baza sistemului tonal temperat a lui Zarlino[11] își găsește aplicarea abia în muzica compozitorilor preclasici, într-o epocă în care construcția și perfecționarea instrumentelor muzicale au avut o evoluție spectaculoasă, dând naștere unor posibilități tehnice și de expresie din ce în ce mai mari.

Noul stil instrumental a cărei unitate era asigurată de tonalitate, a condus și impus chiar necesitatea unei noi ordini și la nivel structural, atât în ceea ce privește structura întregii sonate, cât și la nivelul părților componente. Organizarea într-o structură inteligibilă în care forma să prezinte unitate, simetrie și o bună relație între cele trei componente ale discursului muzical: melodie, armonie și ritm, era deasemeni o preocupare importantă a compozitorilor preclasici, chiar dacă toate aceste deziderate și-au găsit împlinirea deplină în următoarea epocă istorică – Clasicismul.

Sonata se definitivează ca gen în clasicism, odată cu apariția noțiunii de *formă de sonată*. Am văzut până atunci că Sonata era o lucrare instrumentală, înfățișată în moduri diferite, cu caracteristici schimbătoare. Mijlocul secolului al XVIII-lea reprezintă cel mai radical moment din evoluția sonatei, când se consolidează într-o lucrare solidă, organică, cu un ciclu al mișcărilor logic subordonate întregului. Spre deosebire de *genul de sonată, forma de sonată* a devenit dealungul timpului o caracteristică constantă a tuturor lucrărilor

[9] M. Niculescu - *„Sonata – Natura, originea și evoluția ei”*, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1962; (pag. 16)
[10] idem (pag. 21)
[11] Gioseffo Zarlino – 1517-1590, compozitor italian renascentist, unul dintre cei mai mari teoreticieni ai muzicii.

instrumentale, de la cele destinate unui singur instrument, la cele concertante, camerale sau simfonice.

Forma de sonată reprezintă un nou mod de organizare a materialului sonor în trei secțiuni mari principale: *expoziție, dezvoltare și reexpoziție*, și alte subsecțiuni: introducere (expoziția orchestrală), puntea de legătură între temele principale și o coda finală. Ceea ce deosebește radical forma sonatei clasice de forma sonatelor anterioare se regăsește în planurile tematice și cele tonale; existența a două teme principale cu caractere opuse, contrastante în tonalități diferite. Tema întâi se caracterizează de obicei prin: fermitate, energie, dinamism, optimism, exuberanță etc.; iar tema a doua – expusă într-o tonalitate diferită (la dominantă) – are o expresie lirică, caldă, feminină, adesea chiar melancolică. Această formă o întâlnim în creațiile tuturor compozitorilor, începând din clasicism până în zilele noastre într-o multitudine de variante.

Abandonarea stilului imitativ, fugato și înlocuirea acestuia cu scriitura de tip omofon, la care au contribuit hotărâtor reprezentanții *Școlii de la Mannheim* și inovațiile în domeniul formei muzicale ale lui Domenico Scarlatti și mai ales ale lui Carl Ph. E. Bach - primii compozitori care au făcut trecerea de la sonata monotematică la cea bitematică - sunt trăsături ce vor atinge strălucirea în creațiile lui Haydn și Mozart.

Despre contribuția lui Haydn și Mozart la cristalizarea genurilor instrumentale – simfonie, cvartet, concert, sonată etc. – s-a scris mult și este de prisos să insistăm. O privire generală asupra sonatelor celor doi clasici ne arată asemănări mari în privința părților componente ale ciclului de sonată:

- ✓ partea I – aproape întotdeauna este formă de sonată;
- ✓ partea a II-a – lied tripartit, sonată (cu sau fără dezvoltare), temă cu variațiuni și mai rar menuet;
- ✓ partea a III-a – rondo, sonată (rondo-sonată), temă cu variațiuni, menuet-foarte rar etc.

Se observă, că pe lângă celelalte forme existente în clasicism, forma de sonată a constituit principala arhitectură muzicală. Aceeași constatare o putem face și în genul

simfonic sau cameral. În multe dintre simfoniile celor doi mari muzicieni, trei dintre cele patru părți ale ciclului sunt scrise în forma de sonată.[12]

Continuator al tradițiilor clasice, Beethoven a dat amploare și profunzime trăirilor exprimate prin muzica sa, deschizând noi și bogate perspective, ce au influențat generații întregi de compozitori. Beethoven a căutat o libertate mai mare de tratare a sonatei, prin lărgirea conținutului tematic și a formelor de expresie, fără a distruge echilibrul ce caracterizează estetica clasică. Elaborarea și tratarea tematică beethoveniană, duce la dilatarea secțiunilor, și nu doar a celor principale, ci și a dezvoltărilor, codelor și chiar a punților de legătură. De la întărirea contrastelor dintre cele două teme principale – atât în ceea ce privește caracterul lor, cât și a elementelor de ritm, armonie, dinamică – la utilizarea elementelor ciclice și până la inovații de formă precum: *sonata-fantezie, rondo-sonata,* sonatele cu titlu programatic (*Appasionata, Kreutzer, Clar de lună, a Primăverii, Patetica* și multe altele), muzica lui Beethoven atinge poate cele mai înalte cote de măiestrie componistică, din care își va trage seva toată muzica ce a urmat.

„De la moartea lui Beethoven și până astăzi s-au scris sute de sonate, au apărut nenumărate curente și tendințe noi în muzică. Dar principiile generale, concretizate în perioada clasică, își mențin deplina valabilitate până în zilele noastre și vor continua să influențeze creația muzicală încă multă vreme. Orice inovație în arta muzicală nu poate face abstracție de tradiția clasică, de marea ei forță artistică, estetică, pusă în slujba umanității„[13].

Compozitorii romantici vor căuta să valorifice latura afectelor, în care sentimentul domină în fața rațiunii, apelând la fapte reale din viață, trecutul istoric, legende populare, idei filozofice sau din sfera fantasticului etc. *Programatismul* manifestat în muzica romantică, prin trimiterea la opera literară sau descriptivismul lumii înconjurătoare, determină o tendință de îndepărtare de la rigorile formelor, așa cum au fost preluate de la marii clasici. Însuși Beethoven a deschis calea către stilul și esteticile epocii romantice.

Nevoia de accentuare a intensității de expresie printr-o lărgire a stărilor sufletești puse în valoare prin forme specifice romantismului, precum *poemul (simfonic),* vor duce la diminuarea interesului compozitorilor romantici de a compune sonate (sau în forma de sonată), dar aceasta nu a însemnat și dispariția ei.

[12] Simfoniile: 40, *Haffner, Jupiter, Linz* etc.

[13] D. Bughici - „*Suita și sonata*”, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. 1965. (pag. 141)

Schubert, înclinat mai mult spre tematica lirică și genul miniatural (*lied*), în care se simte influența cântecului popular, poate fi considerat un continuator al tradiției clasice în cele aproape 30 de sonate. Chiar dacă păstrează un anumit echilibru între mișcările sonatei, anumite imperfecțiuni care țin de lungimile prea mari ale unor teme (tratări tematice), aduc transformări semnificative în arhitectura sonatei (*sonata lirică*) și a formei de sonată.

Pe același tip de melodicitate, dar cu un mai pronunțat sens poetic, alteori dramatic, se înscriu și cele patru sonate ale lui Chopin, compozitor care nu a găsit în forma de sonată cel mai potrivit mod de exprimare. Nici Schumann nu s-a dorit un fidel continuator al tradiției. Susținător al ideii că orice gând se naște cu o formă a sa, Schumann a luptat împotriva conservatorismului. Sonatele lui lasă impresia unor indecizii sub aspectul proporțiilor interioare sau generale, „exagerări în prezentarea și amplificarea temelor”[14], schimbând uneori și ordinea firească a mișcărilor unei sonate: de exemplu partea I, poate avea o formă de *lied* în locul formei de *sonată* (Sonatele pentru tineret, op. 118), partea a II-a – *temă cu variațiuni* în loc de *lied* s.a., sau îmbinând principiile genului de sonată cu cele ale concertului (Concertul fără orchestră pentru pian solo op. 11, care este de fapt o sonată). Cu toate acestea, oricât de mult și-a dorit să se îndepărteze de structurile tradiționale, poetica muzicală a lucrărilor sale, (ca și în cazul lui Chopin) urmează caracterul dramatic al creației beethoveniene, folosindu-se în linii mari de aceleași structuri ca ale înaintașului său.

Mult mai radical în această privință se situează Liszt, care în unica sonată pe care a scris-o reușește să concentreze cele trei părți ale ciclului de sonată într-o singură lucrare. Considerată ca o *sonată poem*, lucrarea poate fi ușor împărțită în trei secțiuni distincte, cu o desfășurare *repede-lent-repede*, contopite într-o unitate organică atât tematic cât și structural. Alte inovații ale sonatei lui Liszt sunt: prezența cadenței solistice (mai mult cu aspect de recitativ) și a fugii (în repriză). Tendința de unificare a părților unei lucrări, o întâlnim și la alți compozitori romantici.

Tot o singură sonată, la fel de apreciată în literatura genului ca și cea a lui Lisz, este *Sonata pentru vioară și pian*[15] a lui Cesar Franck. Mai apropiată de tradiție, lucrarea trădează înclinațiile de organist ale compozitorului prin stilul polifonic, îmbogățit cu multe elemente improvizatorice. Tematica aici este derivată dintr-un singur nucleu tematic în prima parte -

[14] Dumitru Bughici - *„Suita și sonata”*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. 1965. (p. 153)

[15] Se cânta și la violoncel.

care este o formă de sonată fără dezvoltare, partea a treia este o formă liberă – denumită *recitativ – fantezie,* iar ultima parte este o formă de *rondo* cu refren în canon.

Dintre toți compozitorii romantici, cei care au reușit să îmbine cel mai armonios tradiția clasică cu stilul romantic sunt Felix Mendelssohn Bartholdy și Johannes Brahms. Primul se distinge prin reînvierea sonatei pentru orgă, tratată într-o manieră laicizată față de vechea formă. Mai însemnată este contribuția lui Brahms în genul sonatei și a celorlalte genuri abordate.

Considerat ultimul clasic german al perioadei romantice, Brahms acceptă principiile de stil ale romantismului, arătând o evidentă tendință spre programatism, dar refuză să participe la deformarea formelor muzicale. Continuator consecvent al clasicilor în această privință, el a fost deseori acuzat pe nedrept de conservatorism. În muzica sa observăm o îmbinare perfectă a procedeelor omofonice cu cele polifonice și numeroase caracteristici precum: elemente ciclice, caracterul eroic-dramatic, imagini epice etc., ceea ce ne face să considerăm cele 10 sonate ale sale o etapă de vârf a expresiei romantismului.

Pe o direcție asemănătoare cu Brahms în privința întoarcerii la arhitectura îngrijită a înaintașilor, se înscrie mai târziu și Max Reger, compozitor postromantic, cu deosebirea că în sonatele sale amestecul de polifonie cu armonia supraîncărcată dau naștere unor sonorități prea complexe.

Sfârșitul romantismului produce o mare incertitudine în muzică prin dizolvarea sistemului tonal, ceea ce a determinat crearea de noi modalități de organizare sonoră. Încă din perioada romantică încep să se afirme *școlile naționale*, care aduc un suflu nou în evoluția formelor și genurilor muzicale.

„Întreaga creație muzicală a secolului al XX - lea va putea fi considerată ca emanând direct sau indirect din romantism, fie ca o continuare evolutivă a virtualităților lui, fie ca o reacție împotriva anumitor tendințe; pe când, de exemplu, atonalismul [...] apare ca o exagerare inițiată de experimentarea abuzivă a cromatismelor de către ultimii romantici, o anumită atitudine clasicizantă condensată în lozinca *Indarat la Bach*, sau apelul la folclor

pentru regenerarea creației muzicale contemporane, pot fi privite tot ca reacțiuni împotriva dezorientării produse de exagerările romantismului tardiv”[16].

Realizările muzicale ale începutului de secol XX sunt axate pe caracteristicile diferențiate ale individualităților, iar evoluția muzicii postromantice se dezvoltă după specificul *Școlilor naționale.*

Compozitorii secolului XX au urmat în cea mai mare parte principiile clasice sau romantice de construcție ale sonatei, cu mijloace multiple de transformare a expresivității, caracteristice diferitelor popoare. Folclorul va constitui un important izvor de inspirație pentru numeroși compozitori care vor prelucra cu o mare forță creatoare, în maniere extrem de personale.

Dintre toate școlile naționale, cea franceză, rusă și cea maghiară au cunoscut poate cel mai mare avânt, fiind reprezentate de personalități cu o mare forță creatoare.

În Franța, un suflu puternic este adus de Claude Debussy, Maurice Ravel, Camile Saint-Saens, Gabriel Faure, Vincent d’Indy, Albert Roussel, Charles Koechlin, Gabriel Pierne și mulți alți compozitori care au continuat să scrie sonate, unii influențați de modul de tratare ciclică a lui C. Franck, alții într-o manieră foarte personală cu multe elemente de originalitate.

Claude Debussy reușește să îmbine în cele trei sonate ale sale structuri clasico-romantice cu elemente ciclice ale școlii franckiste, corespondente între muzică și poezie și mai ales între muzică și imaginea plastică. Limbajul său muzical cuprinde o gamă largă de sonorități, o paletă plină de culori, un stil melodico-armonic nemaiauzit, îmbogățit de numeroase și diverse elemente modale. Aceleași imagini vii, plastice le găsim și la Maurice Ravel care apelează în sonatele sale și la structuri noi de genul: blues, perpetum mobile etc.

Deosebit de atractivă și diferită este muzica inspirată de melosul popular maghiar. Zoltan Kodaly și mai ales Bela Bartok, au cules și organizat științific un imens tezaur folcloric, pe care l-au prelucrat prin mijloace muzicale inedite. Preocupările lui Bartok de împrospătare a genului sonatei (în cea de-a doua perioadă de creație) printr-un sistem original de game și un limbaj armonic nou, au dat rezultate ce îl plasează pe compozitor printre cei mai inovatori creatori. Sistemul său de axe ce înlocuiesc scheletul tonal și subtilitățile de

[16] Mircea Niculescu – *„Sonata – Natura, originea și evoluția ei”,* Edidura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1962; (pag. 254)

structurare ce ajung până la proporțiile *secțiunii de aur* aplicate atât la nivelul unor secțiuni cât și cel al părților sonatei, sunt doar câteva dintre inovațiile bartokiene ce nu pot fi trecute cu vederea.

Muzica rusă nu a avut până în epoca modernă o tradiție foarte bogată în genul sonatei, unii compozitori abordând doar sporadic acest gen. Până la Alexandr Nikolaevici Skriabin producția de sonate era destul de slabă, inclusiv la Mihail Glinka și *Grupul celor cinci* (Mili Balakirev, Alexandr Borodin, Tsezar Antonovich Kiui, Modest Petrovici Musorgski, Nikolai Rimski-Korsakov). Abia după *Marea Revoluție din Octombrie*, când se simte o revigorare a genurilor muzicale, sonata începe să preocupe tot mai mult pe compozitorii ruși.

Printre aceștia, cel mai reprezentativ în domeniul sonatei a fost fără îndoială Serghei Prokofiev, compozitor care a influențat stilul componistic al unei noi generații din care făcea parte și Victor Bruns. ,,Prokofiev considera forma de sonată ca cea mai suplă și mai mobilă dintre forme,,[17]. Cu excepția tematicii provenite din cântecul popular rus și a ciclului sonatei de 4 părți, aproape tot ceea ce definește stilul componistic al lui Victor Bruns poartă amprenta personalității lui Prokofiev. Nu a fost singurul său model dar a fost cu siguranță cel mai marcant, dintr-o pleiadă de mari compozitori pe care i-a îndrăgit, precum: Igor Stravinski, Dimitri Sostakovic, Bela Bartok, Paul Hindemith etc.

Iată câteva dintre trăsăturile stilistice cele mai pregnante din sonatele lui Prokofiev, pe care le întâlnim adesea și în muzica lui Victor Bruns:

- conținut emoțional foarte variat, în care se împletesc armonios melodicitatea lirică cu ritmuri de dans (în special marșuri), scene umoristice, grotești sau pline de sarcasm etc.;

- revenirea unor teme pe parcursul altor părți ale sonatei;

- întrepătrunderea frecventă dintre diatonism, cromatism, modalism;

- modulații permanente, uneori la fiecare măsură, sau schimbarea centrului sonor;

- libertate metrică prin dese schimbări de măsură și asimetria accentelor metrice;

- utilizarea frecventă a principiilor polifonice de scriitură și a tehnicilor tratării imitative;

- utilizarea registrelor extreme și altele.

[17] Dumitru Bughici - *,, Suita și sonata ''*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. 1965.(pag. 212)

Sonatele lui Victor Bruns – Consideraţii generale.

Victor Bruns a scris în total 11 sonate şi o sonatină, atât pentru instrumente de coarde – 2 pentru vioară şi pian, câte una pentru violă şi pian, violoncel şi pian – cât şi pentru instrumente de suflat: 3 sonate pentru fagot şi pian, o sonatină pentru fagot tenor şi pian, câte o sonată pentru flaut şi pian, oboi şi pian, clarinet şi pian, şi o singură sonată pentru pian.

Sonatele pentru fagot ale lui Victor Bruns reprezintă un segment important în literatura muzicală a genului şi nu pot lipsi din repertoriul curent al conservatoarelor sau al fagotiştilor profesionişti, nu doar datorită calităţilor, originalităţii şi diversităţii muzicale, recunoscute de o bună parte a fagotiştilor, ci şi datorită importanţei acestora în dezvoltarea tehnicii fagotului.

La o privire generală, principiul construcţiei în sonatele lui Victor Bruns diferă considerabil de la o lucrare la alta, chiar dacă toate trei (sonatele) sunt compuse în perioada germană, când autorul se bucură de îndrumarea lui Boris Blacher[18]. De la construcţii cu fraze ample, largi aşa cum întâlnim în prima sonată, la altele în care spaţiile de desfăşurare melodică sunt restrânse şi simplificate precum în cea de-a doua sonată, sau prin îmbinarea armonioasă a celor două tehnici în sonata a treia, scriitura lui Bruns relevă o lume muzicală complexă, variată, aparent disproporţionată, cu un conţinut tematic foarte diferit de la o lucrare la alta. Toate acestea, precum şi alte diferenţieri majore care ţin de: lungimea părţilor, dimensiunile structurilor şi secţiunilor componente, sisteme intonaţionale, predominanţa unor formule ritmice pe parcursul unor părţi întregi etc., îşi pot găsi explicaţia şi justificarea în distanţa de aproximativ douăzeci de ani dintre cele trei sonate: Sonata I-a – 1949, Sonata a II-a – 1969 şi Sonata a III-a – 1988. Cu toate acestea, la o analiză detaliată a celor trei lucrări (în capitolele următoare), vom observa că fiecare sonată luată separat prezintă omogenitate şi echilibru în raportul dintre formă şi conţinut.

Există deasemeni şi numeroase asemănări importante între sonatele pentru fagot şi pian ale lui Bruns:

- păstrarea ciclului general de trei părţi şi a alternanţei *repede – lent – repede*, după

[18] Boris Blacher (1903-1975), compozitor, profesor şi libretist german. După 1945 a fost Preşedinte al Academiei de Arte din Berlin.

principiul contrastului dintre mișcări a uverturii de tip italian.

- apropierea de genul concertant prin prezența cadențelor, atât în prima parte cât și în partea a treia.
- toate temele principale ale formei de sonată încep printr-un motiv anacruzic.
- nici o mișcare (parte) nu începe direct ci cu o introducere sau o extensie anterioară de o măsură pentru redarea unei atmosferei generale.
- expoatarea întregului ambitus al fagotului.
- prezența cromatismului nu doar cu rol de expresiv, de tensionare a discursului muzical ci ca o posibilitate de depășire a granițelor tonalității și de pătrundere în universul modal.
- prezența elementelor ciclice. etc.

Deși sonata ca gen a fost o lucrare camerală prin excelența încă de la origini, am văzut în paginile anterioare că în clasicism, prin impunerea stilului omofon, o bună parte a sonatelor clasice, scrise pentru două instrumente, erau gândite în maniera monodiei acompaniate, adică pentru un instrument solist cu acompaniament. În cazul sonatelor pentru fagot și pian ale lui Bruns, constatăm apropierea totală față de genul cameral. Travaliul tematic între cele două instrumente este unul foarte echilibrat, fără a lăsa să se evidențieze în mod special fagotul ca instrument solist, iar pianul să joace un simplu rol de acompaniator. Aceasta demonstrează atașamentul și dragostea compozitorului pentru genul cameral, precum reiese din însemnările sale - *„Crezul meu despre muzica de cameră.*

*Muzica de cameră este una dintre cele mai importante ramuri ale muzicii. Aproape jumătate din lucrările mele sunt scrise pentru muzica de cameră, fiindcă din această formă de a face muzică reies vaste și generoase posibilitati de dezvoltare plurilaterală atât pentru compozitor cât și pentru interpret, indiferent de timbrul instrumentului.**

Vă doresc mult succes în activitatea dumneavoastră prodigioasă.

Calde salutări.”

**„De aceea scriu cu mare plăcere muzica de cameră pentru că eu însumi am cântat la un instrument.”*[19] (Anexa 1, pag. 113)

[19] Scrisoare adresată de V. Bruns către doamna Liedke ..... (nume indescifrabil; a se vedea în anexa 1) *Însemnări*, Biblioteca Landului Saxon, Dresda – Germania .

COMPOZITORI DE SONATE PENTRU FAGOT

ALESSANDRO, Raffale d'
AMON, Johann Andreas
ANDRIESSEN, J.
ASPELMAYR, Franz
BACH, C. P. E.
BAZANT, J.
BERAULT, ? (6)
BERTOLI, Giovanni Antonio (9)
BESOZZI, Alessandro
BESOZZI, Jeronimo
BÖDDECKER, Phillipp Friedrich
BODIN de BOISMORTIER
BONNARD, G.
CAROLO
CASCARINO, Romeo
CANFIELD, David
COENEN, Johannes Meinardus
COOKE, Arnold
CORELLI, Arcangelo
CORRETTE, Michel
COULTHATD, Jean
DALLIER, Henri
DARCY, Robert
DAVIS, William
DEMUTH, Norman
DEVIENNE, François (6)
DIETTER, Chr. Ludwig
DUBOIS, Pierre
ECCLES, Henry
ETLER, Alvin
FASCH, Johann Friedrich
FERENC, Farkas
GALLIARD, Johann Ernst
GEDDA, G. C.
GRIMM, Johann Friedrich Karl
GOULD, Glen
HALSEY, L.
HANDEL, Georg, Friedrich
HANUS, Jan
HEILMANN, H.
HEINICHEN, Johann David
HESS, Willy
HINDEMITH, Paul
HLOUSCHECK, Th.
HURLSTONE, William Yeates
JETTEL, Rodolf
JANCOURT, Louis Marie Eugene
KAPORALE, Andrej
KOECHLIN, Charles
KÖHLER, Ernst
KREMLEV, U.
KRUFFT, Freiherr Nicolaus von
LAQAI, Reinhold
LORENZ, Friedrich August
LORENZINI, Raimondo
LUCIUK, Juliusz
MÁCHA, Otmar
MARCELLO, Benedetto (4)
MARTELLI, Henri
MERCI, (Louis) Lewis Mercy (3)
MORAWETS, O.
MIHALOVICI, Marcel
MULDER, Herman
NAESSEN, Ray
ORBAN, Marcel
OZI, Etienne (6)
PETROW, J. A.
PODGAITS, Y.
PODKOWIROV, P.
RAPHAEL, Günter
REICHA, Antonin
REUTER, Hermann
REZNICEK, Petr
RIDOUT, Alan
RIEL, Johann Friedrich Heinrich
SAINT-SAËNS, Camille
SCHECK, Gustav
SCHOECK, Othmar
SCHRECK, Gustav
SKALKOTTAS, N.
SORCSEK, Jerome
SPINDLER, Fritz
STEIN, Leon
STEINMETZ, J.
TÁKACS, Jenö
TAMPLINI, Giuseppe
TANSMAN, Alexandr
TELEMANN, Georg Philipp (3)
TODA, Kunio
VERROUST, A. Charles J.
VINCZE, Imre
VIVALDI, Antonio
WEINBERGER, Jaromir
WEINER, Stanley
WIEFEL, Johann Wilhelm
WILDER, Alec
WILLENT-BORDOGNI, J. B. J. (2)

CAPITOLUL 1.

Sonata nr. 2, op. 45, pentru fagot și pian.

Sonata nr. 2 op. 45 este fără îndoială cea mai concisă și echilibrată din punct de vedere al conținutului tematic, structurilor și tehnicilor componistice utilizate de Victor Bruns în cele trei sonate pentru fagot și pian. Nimic surprinzător dacă ne gândim că aceasta provine din acea perioadă de maximă maturitate, perioada cea mai rodnică din îndelungata viață creatoare a compozitorului. Curios este că din însemnările compozitorului nu reiese că Sonata op. 45 s-ar fi cântat prea des în primii ani de la apariția ei (vezi anexa 2, pag114), comparativ cu prima sonată op. 20 sau alte lucrări compuse în aceeași perioadă cu Sonata a II-a (anexa 5, pag. 117). Dacă prima sonată (op. 20) a devenit în timp mai puțin cântată, fiind astăzi aproape uitată, în contrast total, cea de-a doua a câștigat multe aprecieri de-a lungul timpului, bucurându-se tot mai mult de atenția interpreților, fie ei studenți sau fagotiști profesioniști.

În România, Sonata op. 45 nr. 2, exista în repertoriul conservatoarelor încă din anii 80. Până atunci mai era cunoscut și cântat în conservatoarele din România doar Concertul nr. 2 op. 15, care a avut o primă audiție națională - aprilie 1977 - în interpretarea fagotistului Vasile Macovei și a Orchestrei Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Existența unui repertoriu cu lucrări de Bruns, ce-i drept sărac dar notabil și de perspectivă, se datorează profesorului din acele vremuri al conservatorului bucureștean, Gheorghe Cuciureanu. Profesorul Cuciureanu a fost singurul om de fagot din România care a avut relații amicale și de respect reciproc cu Victor Bruns[20].

Sonata a II-a op. 45, compusă în anul 1969, a fost dedicată profesorului de fagot de la Hochschule für Music din Berlin – Otto Pischkitl. Tot Pischkitl a fost cel care a cântat-o în primă audiție absolută și a înregistrat-o la Bayrischer Rundfunk Berlin în 1971, acompaniat la pian de Herbert Kaliga (anexa).

Dintre cele trei sonate pentru fagot, Sonata a doua este cea mai apropiată de formele și structurile clasice, cu unele deosebiri evidente în planurile tonale și cel armonic, ce conduc la crearea unor spații sonore atipice. O altă particularitate remarcabilă a acestei sonate, întâlnită

[20] Cei doi muzicieni s-au întâlnit adesea la Conferințele Internaționale ale I.D.R.S. (Asociația Internațională a Anciilor Duble), iar relația de cordialitate dintre ei este dovedită de corespondența pe care au purtat-o până la moartea lui Bruns; o parte dintre scrisori le găsim și azi în Biblioteca Landului Saxon din Dresda - Germania.

în aproape toate sonatele lui Victor Bruns, este includerea cadențelor solistice în părțile întâi și a treia.

Înainte de a trece la analiza detaliată a celei de-a doua sonate, să vedem cum a gândit autorul lucrarea în linii mari:

„Prima parte, scrisă în formă de sonată, debutează cu o temă cantabilă, dinamică, care, după o mică dezvoltare, ajunge la cea de-a doua temă, melodioasă și care are mai mult rolul de contrast pentru prima temă.

Dezvoltarea începe în mod emfatic (espressivo) și abordează în speță elementele dinamice din prima temă. În acest moment, apare prima temă tot în oglindă, iar după acorduri intense ajunge la cadența fagotului, apoi la repaus. În continuare, apare, ca repriză, a doua temă care nu a avut o dezvoltare și cedează iarăși prim-planul. Prima parte a sonatei se încheie ușor.

A doua parte începe cu o temă foarte cantabilă și prezintă superba înălțime a instrumentului. Apoi vine o a doua temă, nouă, ceva mai rapidă, însă de asemenea cu elemente dinamice, melodioase care duc la o intensificare. A doua parte scade ușor cu prima temă, cu o octavă mai jos.

A treia parte în 5/8 începe cu o temă însuflețită, căreia îi urmează încă o temă briliantă, care se desfășoară într-un mod ludic. A treia temă apare ca un mic intermezzo, grațioasă și ceva mai domoală în 7/8, moment în care se nasc dialoguri joviale între fagot și pian. Apoi urmează, din nou, prima temă, redusă ca durată, ajungând la o scurtă cadență, care încheie sonata în mod grandios"[21]. (Anexa 3, pag. 115)

[21] V. Bruns – Analiza Sonatei a II-a (nedatat) – Însemnări, Biblioteca Landului Saxon, Dresda – Germania .

2.1. Analiza de formă.

Partea I - *Allegro non troppo* - este compusă în **formă de sonată**, având următoarea desfășurare generală: ***Expoziție*** (măsurile 1-44), ***Dezvoltare*** (45-70), ***Reexpoziție*** + cadența solo (70-119) și ***Coda*** (120-135).

Această parte constituie poate cea mai bună dovadă de revalorificare a vechilor tradiții, prin simplitatea, claritatea și echilibrul arhitecturilor sonore, prin tehnicile de scriitură ce îmbină stilul omofon cu cel polifonic, într-o manieră personalizată ce poartă amprenta originalității lui Victor Bruns.

Tabelul de mai jos prezintă o analiză detaliată a formei de sonată, necesară pentru înțelegerea structurilor ce compun morfologic și sintactic textul muzical.

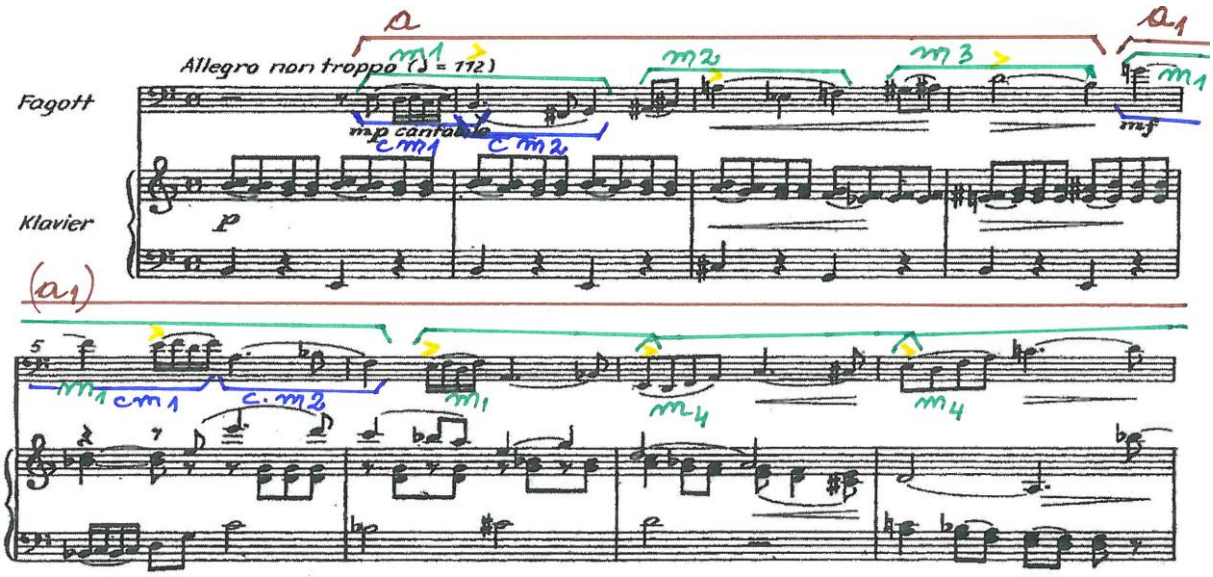
Măsura	Secțiuni mari	Teme	Perioade-Strofe	Fraze	Motive - Celule motivice	Tonalitate (str. mod.)
	EXPOZIȚIA	**T1 (A)(**26)	P1(8)	**a** (4) **a**1 (4)	1+3 (1+1+1) 2(1+1)+2(1+1)	mi
9			P2(11)	**a**v (4) **a**v1(7)	2+2 4(2+2)+3(2+1)	
20			Concl.T1	**a** (7)	4(1+1+1+1)+3(1+1+1)	
27		**T2(B)(**18)	P1(10)	**b** (4)	2(1+1)+2(1+1)	Re
				b1 (8)	2(1+1)+3(1+1+1)+ 3(1+1+1)	
			Concl. T2	**b** (6)	2+2+2	
45	**DEZVOLTAREA**		S1(7)		(a)	
			S2(7)		(a inversat)	
			S3(12)			
71	**REEXPOZIȚIA**	**T1 (A)(**24)	P1(7)	**a** (3) **a**1 (4)	3 (1+1+1) 2(1+1)+2(1+1)	mi
			P2(11)	**a**v (4) **a**v1 (7)	2+2 4(2+2)+3(2+1)	
89		Punte(6)				
95	**CADENȚA(18)**					
113		Punte(2)				
115		**T2(B)**(5)		**bv** (5)	2+3(2+1)	mi
120	**CODA** (16)		S1(8)			
			S2(8)			Mi

Expoziția debutează cu Tema întâi (T1) care este alcătuită din două perioade conjuncte (P1 - 8 măsuri și P2 - 11 măsuri); prima având rol de prezentare a materialului tematic principal, iar cea de-a doua cu o construcție secvențială, asimetrică și amplificată ce are un evident caracter dezvoltător.

Privită în ansamblul ei, tema I este pregnantă, deschisă, compusă într-o manieră degajată, în care momentele de cantabilitate sunt armonios îmbinate cu cele de virtuozitate.

Cele două fraze ale primei perioade, delimitate prin respirație melodică, au o structură asimetrică cu un mare grad de înrudire tematică.

Ex.1. Partea I, măsurile 1-8.



Prima frază **a** este alcătuită din trei motive disjuncte, toate trei anacruzice, dintre care primul (m1) va constitui nucleul de bază al construcției întregii părți. Acest motiv este format dintr-o celulă motivică (cm1) anacruzică, care prin pregnanța ritmică a valorilor mici de note exprimă fermitate și o celulă motivică cruzică (cm2), care înclină spre melodicitate. Fraza este completată de următoarele două motive (m2, m3); m2 urmează caracterul celei de-a doua celule, sporind totodată starea de incertitudine tonală prin desele note alterate cromatic, pentru a fi rezolvate prin ultimile două sunete ale celui de-al treilea motiv.

Următoarea frază **a1** (măsura 5), se deosebește de prima frază prin:

- simetria celor patru motive, care de fapt sunt doar două motive, fiecare dintre ele repetat secvențial;

- primul motiv (m1) este același de la începutul frazei precedente cu deosebirea că aici cruza cade pe grupul de șaisprezecimi, fiind pregătită celula motivică de două pătrimi. Acest motiv este repetat secvențial pe o mișcare melodică descendentă la octava inferioară.

- a doua celulă motivică din fraza precedentă (cm2) este adusă aici într-o formă recurentă și inversată (în oglindă).

- motivul următor (notat m4 în exemplul nr. 1) prezintă un meterial tematic diferit față de prima frază și este deasemeni reluat ca și cel precedent, dar pe o mișcare melodică ascendentă, la octava superioară;

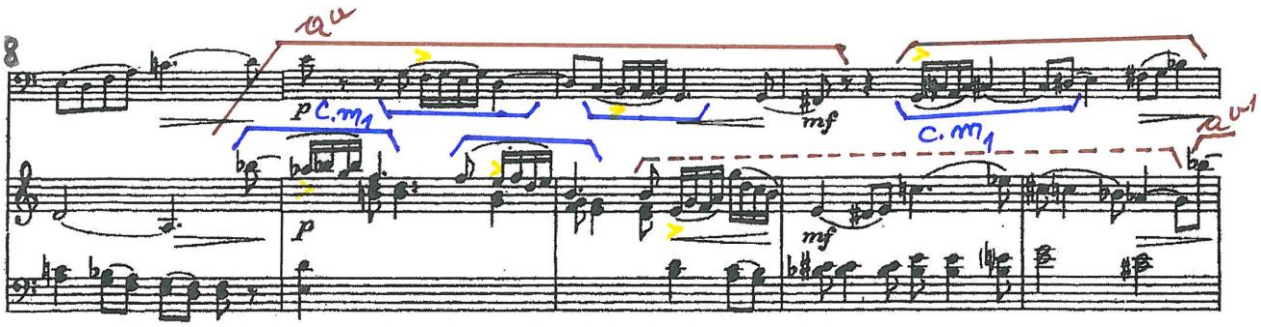
- jocul dintre cruză – anacruză și decalajele dintre timpii tari ai măsurii și momentele cruzice;

- modul de îmbinare motivică, uneori disjunctă – în primele două motive, alteori conjunctă – următoarele două motive, precum și între ele (măsurile 6-7).

Din punct de vedere armonic, fraza **a2** prezintă o zonă modulatorie către *re minor* în prima jumătate, urmată în cea de-a doua jumătate de revenirea la *mi minor*, cu cadența făcută doar la nivelul liniei melodice, întrucât ultimii doi timpi ai frazei se suprapun pe următoarea expunere tematică.

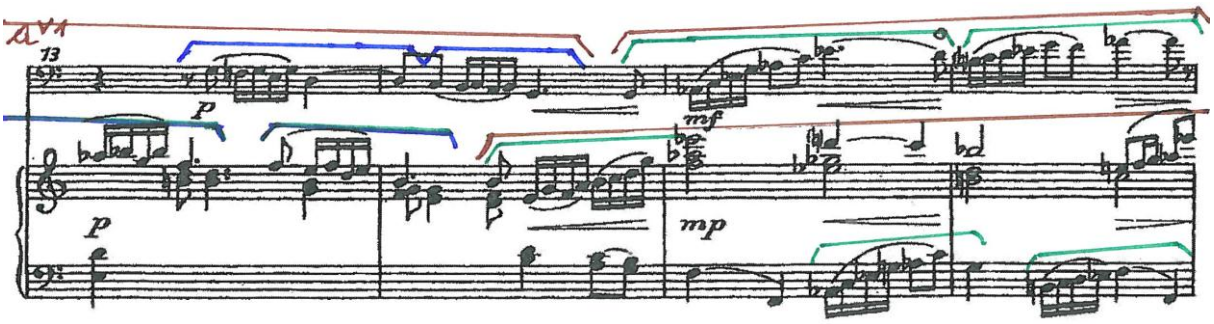
Următoarele două fraze ce compun cea de-a II-a perioadă (P2) preiau din materialul tematic anterior, pe care îl dezvoltă și îl completează cu noi elemente tematice. Astfel prima frază (măsurile 9-12) este obținută din înlănțuirea repetată a celulei motivice inițiale (cm1), tratată în stil polifonic imitativ. Se observă și forma recurentă a motivului în măsura 11.

Ex. 2. Partea I, măsurile 8-12.



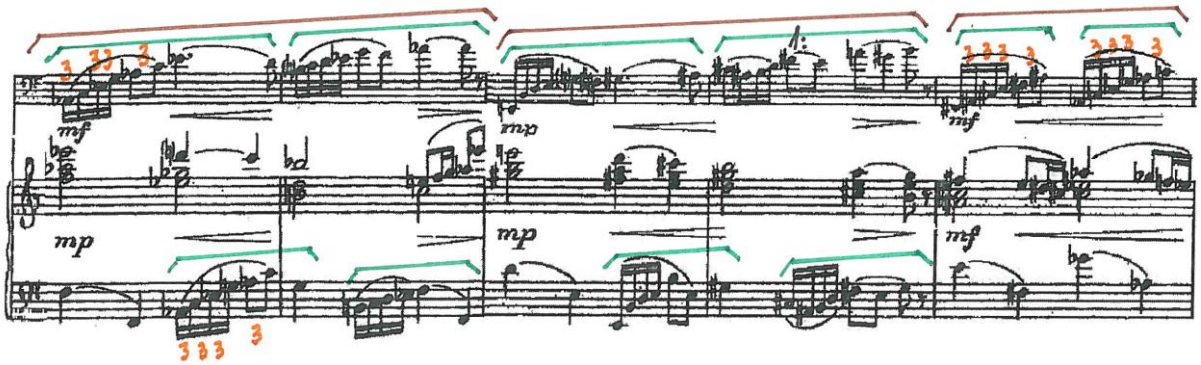
Aceeași tratare imitativă prin suprapunerea liniilor melodice ale fagotului și pianului o întâlnim și în următoarea frază (av1).

Ex. 3. Partea I, măsurile 13-16.



Elementul de noutate în această frază îl constituie apariția în măsurile 15-16 a unui fragment tematic nemaiîntâlnit până acum. Acest fragment prezintă o caracteristică des întâlnită în muzica lui Victor Bruns: succesiunea sau suprapunerea de terțe, ce dau naștere unor arpegii sau acorduri de septimă, nonă etc. Fragmentul este supus aceloraşi tehnici de scriitură, fiind tratat în măsurile următoare (17-18) prin modificarea structurilor intervalice păstrând aceleași formule ritmice.

Ex. 4. Partea I, măsurile 15-19.



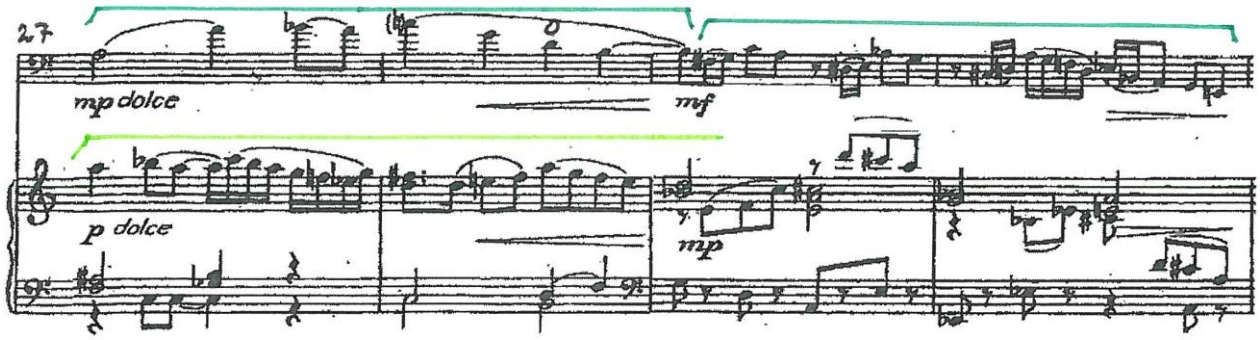
Tema întâi este încheiată de prima frază de la începutul părții (a), reluată în trei octave de către fagot și pian. Având rol concluziv, fraza nu schimbă nimic din punct de vedere melodic și ritmic față de expunerea inițială. Singurele schimbări intervin în plan dinamic, armonic și structural. Dinamic, aici este atinsă maxima de intensitate din toată secțiunea (*f*), iar armonic se simte mai multă stabilitate a tonalității *mi minor*, cu atât mai mult la sfârșitul frazei, în extensia de trei măsuri.

Contrar obișnuinței de a urma o punte de legătură între cele două arii tematice ale formei de sonată, Victor Bruns înlocuiește puntea cu o pauză generală de o măsură.

Tema a doua (T2), în contrast față de prima prin caracterul liric expus în primele măsuri, are o structură alcătuită din trei fraze: prima cu rol de prezentare a noului conținut tematic; a doua cu rol dezvoltător, iar a treia - concluzivă. Structural este compusă după tiparul temei I, dar la o scară mai redusă ca întindere.

Prima frază (b) de patru măsuri îmbină caracterul liric, feminin, specific unei teme secundare (primele două măsuri – 27-28), cu elemente tematice ce țin mai mult de caracterul temei I (următoarele două măsuri 29-30).

Ex. 5. Partea I, măsurile 27-30.

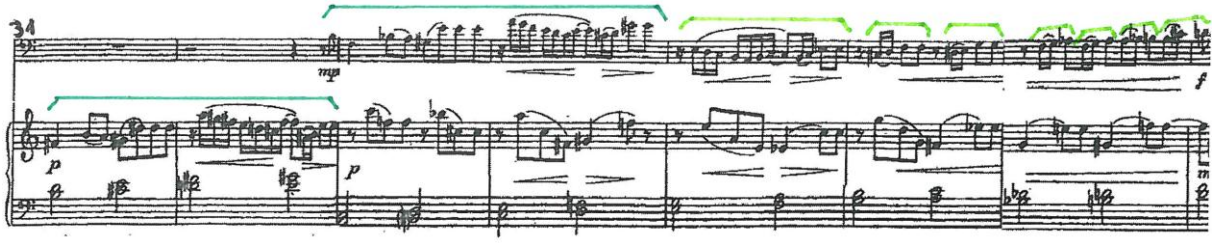


Este o frază heterogenă, cu un conținut tematic neuniform.

Cele două grupuri de motive simple (semifraze) expuse de fagot – primele pe valori mari în legato, iar celelalte pe un ritm divizat, predominant de șaisprezecimi articulate – se suprapun peste o contramelodie a pianului, independentă și cu un caracter improvizatoric. Aceasta complică analiza din punct de vedere armonic. După primul acord al frazei, am fi tentați să încadrăm această primă expunere în tonalitatea lui *Re major*, însă frecvența unor sunete (si bemol, mi bemol, do natural, fa diez etc.) ne determină la o încadrare diferită: modul Ionian (pe Re) cu treptele II, VI, VII coborâte.

Cea de-a doua frază – b1 (măsurile 31-38) cu caracter dezvoltător, are la bază materialul tematic din contramelodia pianului (măsura 27). Expus la început tot de pian, acesta este reluat de fagot, pentru ca pe parcurs să fie redus treptat la o simplă celulă repetată. Este o modalitate de tratare caracteristică stilului brunsian – dezvoltare prin eliminare.

Ex. 6. Partea I, măsurile 31-38.

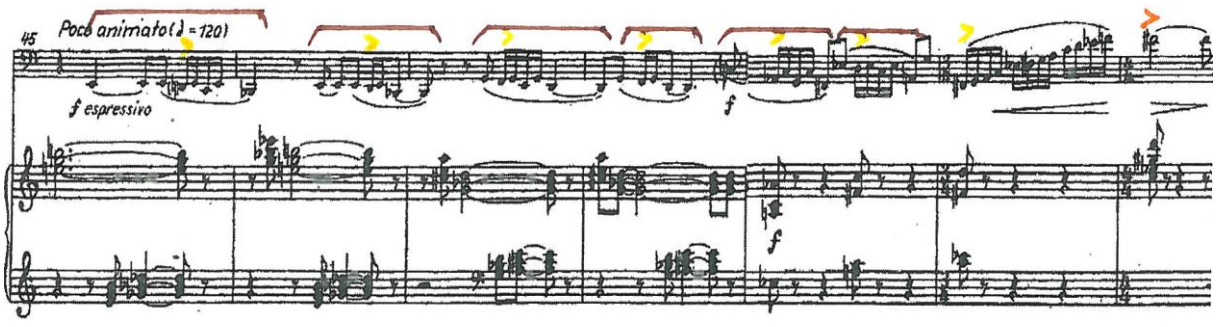


Tema a II-a se încheie cu reluarea primei fraze (b), completată de două măsuri în care domină surprinzător un acord de *Mi bemol major*.

Dezvoltarea (de 26 de măsuri) tratează doar materialul tematic al temei întâi, având în prim plan motivul anacruzic inițial. Cele 26 de măsuri se împart în trei faze, fiecare cu propriile tehnici de tratare, într-o mișcare ritmo-melodică și dinamică progresivă, către o culminație.

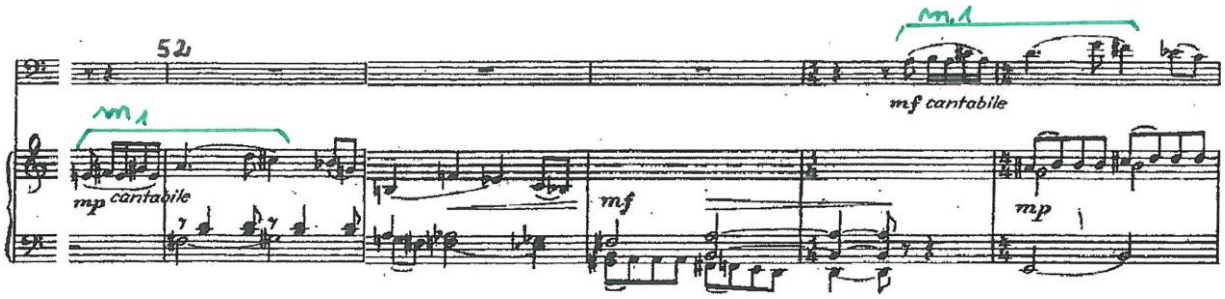
Prima fază S1 (de 7 măsuri) începe cu motivul devenit model, pe care îl expune în formule ritmice variate, pe trepte și timpi diferiți, într-o mișcare mai mare decât expoziția – *Poco animato*. Treptat mișcarea ritmică crește odată cu divizarea timpilor și înmulțirea accentelor (opusul dezvoltării prin eliminare). Pe un acompaniament format din acorduri paralele de trei sunete, care nu ocolesc cele mai disonante sonorități, discursul muzical se amplifică continuu către o primă culminație.

Ex. 7. Partea I, măsurile 45-51.



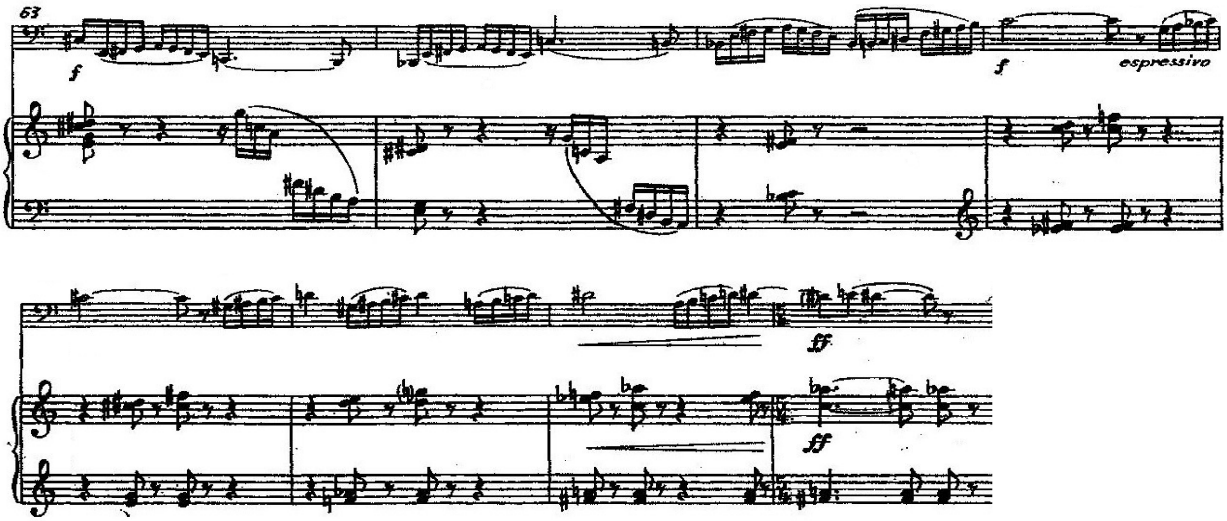
Faza a doua a dezvoltării (S2) are aspectul unei fraze de 7 măsuri, în care prima frază a expoziției este adusă într-o formă inversată (în oglindă) mai întâi la pian și apoi la fagot, în tonalități diferite.

Ex. 8. Partea I, măsurile 51-56.



Ultima secțiune (S3) este cea mai dinamică și extinsă (12 măsuri). Pe un mers constant de șaisprezecimi, în care cele două instrumente se completează și se susțin reciproc, discursul muzical crește până la o maximă dinamică *ff* în măsura 70, ce reprezintă culminația întregii părți.

Ex. 9. Partea I, măsurile 63-70.



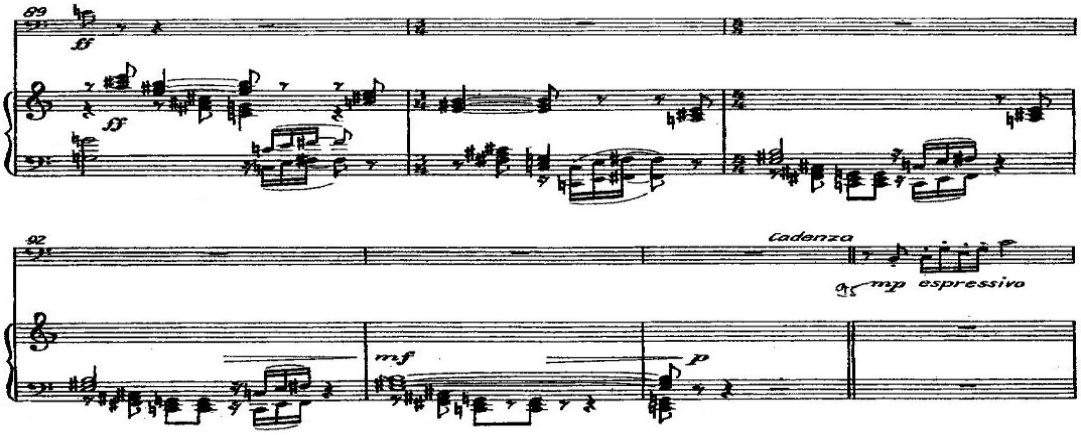
Reexpoziția readuce parțial materialul tematic din expoziție, într-o formă concentrată și include cadența solo a fagotului între tema principală și cea secundară.

Cele două perioade ale temei întâi sunt repetate identic, cu deosebirea că prima frază (a) este adusă doar de pian. În reexpoziție lipsește și concluzia temei întâi, aceasta fiind înlocuită de cadența fagotului de 18 măsuri.

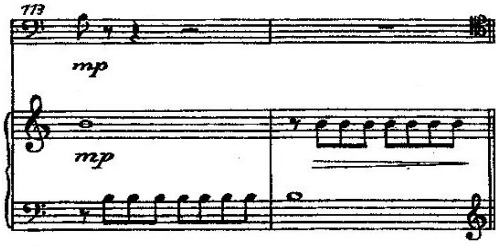
Cadența este încadrată de două punți tranzitorii. În prima, de șase măsuri (Ex. 10), întâlnim doar suprapuneri (paralelisme) de trisonuri majore în stare directă, aparținând unor tonalități diferite, intercalate cu paralelisme de octave (mâna stângă la pian). Cea de-a doua

punte (Ex.11), este o simplă pedală de două măsuri pe sunetul *si*, ca dominanta pentru *mi minor* – tonalitatea în care va fi prezentată tema a doua.

Ex. 10. Partea I, măsurile 89-95 (Puntea către cadență).



Ex. 11. Partea I, măsurile 113-114 (Puntea de după cadență).

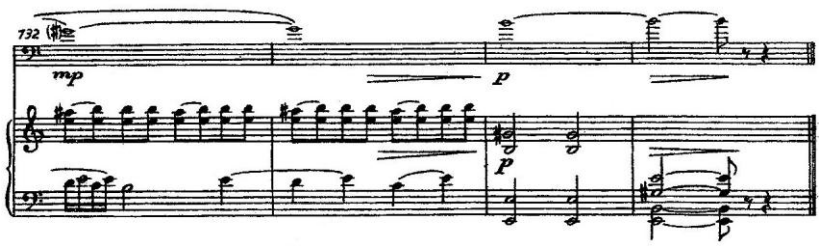


Cadența fagotului vizează aspecte de virtuozitate și tehnică instrumentală ce vor fi dezbătute în subcapitolul următor, dedicat analizei tehnico-interpretative.

Tema a doua este readusă succint (măsurile 115-119), așa cum apare în ultima expunere din expoziție.

Partea I a Sonatei nr. 2, op. 45 se încheie cu o **Coda** de 16 măsuri, în care sunt rememorate tema principală, sau frânturi ale acesteia, într-o dinamică din ce în ce mai diminuată. În ciuda unei limpeziri tonale și armonice prin stabilitatea pe care o câștigă aici *mi minor*, compozitorul apelează la un ultim artificiu sonor, finalizând în ultimile două măsuri cu o cadența picardiană pe omonima *Mi major*.

Ex. 12. Partea I, măsurile 132-135.



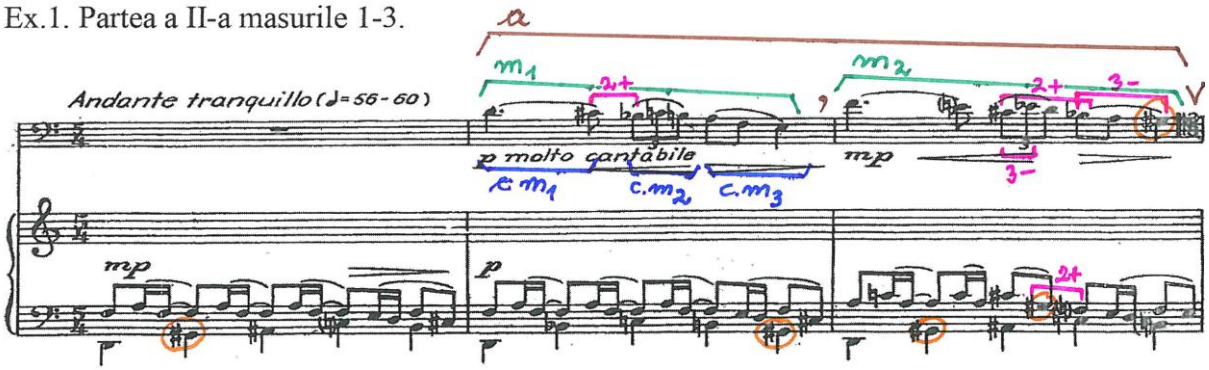
Partea II-a – *Andante tranquillo* – este un *lied* tripartit cu repriză: **ABA**

Măsura	Secțiuni mari Strofe	Fraze	Motive-Celule motivice	Tonalitate (str.mod.)
	A	**a** (3)	1+2(1+1)	re
		a1 (6)	2(1+1)+4(1+2+1)	
10	Punte(6)			
16	**B**	**b** (5)	1+2(1+1)+2(1+1)	mi
		bv (8)	2(1+1)+2(1+1)+1 +3(2+1)	fa
		b1 (8)	3(1+1+1)+2(1+1)+3(2+1)	
37	Punte(7)			
44	**A**	**a** (3)	1+2(1+1)	re
		a1 (8)	2(1+1)+6(1+2+3)	

După o măsură introductivă în care pianul ne conduce către o atmosfera liniștită, de vis (*Andante tranquillo*), pe o formulă melodică în *ostinato*, ce se menține pe întreaga desfășurare a primei secțiuni **A**, prima arie tematică este prezentată într-un dialog în care ambele instrumente își împletesc sunetele într-o comuniune desăvârșită, în registrele cele mai potrivite pentru a obține o atmosferă calmă, care parcă nu poate fi în nici un fel tulburată. Nu este nimic dramatic sau pasional, nu este exteriorizant sau expansiv ci interiorizant, este liniștea unei copilării fericite, împlinite așa cum au fost primii ani ai vieții lui Victor Bruns.

Secțiunea **A**, în *re minor*, este alcătuită din două fraze asimetrice (3 si 6 măsuri) - **a** și **a1** - în măsura de 5/4. Prima expunere tematică este o frază alcătuită din două motive aproape identice pe trepte diferite – *re* și *fa*.

Ex.1. Partea a II-a masurile 1-3.



Este important să analizăm cât mai atent această primă frază, întrucât aici găsim cheia deslușirii întregii părți, fiind vizate în special aspectele de ordin structural și intonațional. Din punct de vedere structural, dincolo de asemănarea dintre cele două motive secvențiale, observăm că motivul inițial (m1) este alcătuit din trei celule motivice (cm1, cm2, cm3), în care nici o formulă ritmică nu se repetă. Motivul al doilea reia aceeași ordine a celulelor

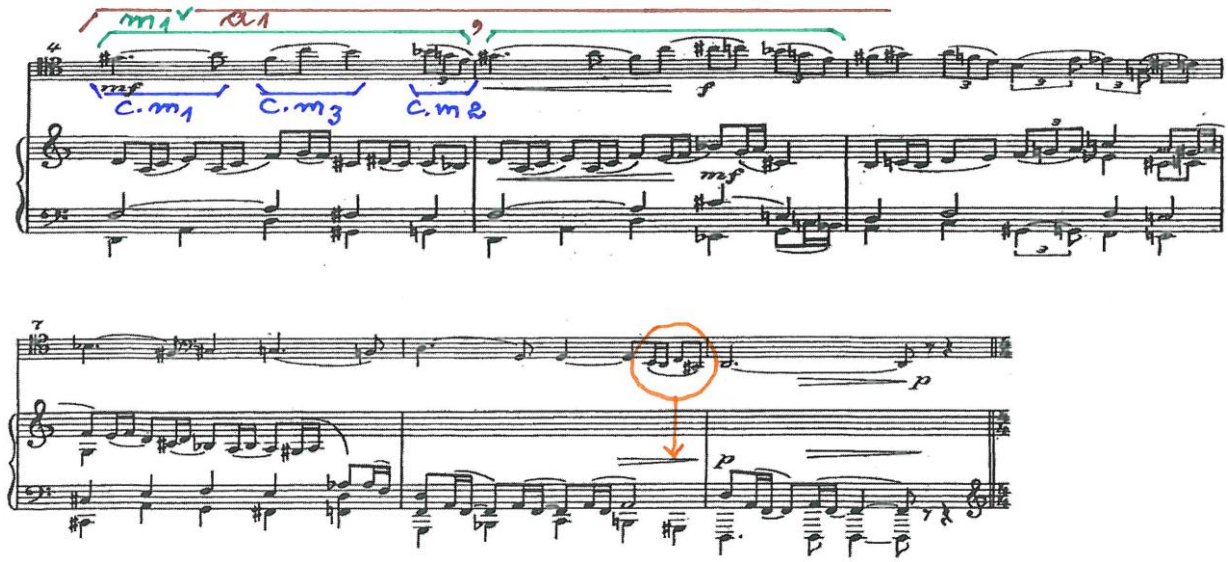
motivice și a ritmului cu diferențe în plan melodic, prin înmulțirea elementelor cromatice. Secunda mărită (do diez - si bemol) din primul motiv o regăsim ca interval cadru (tot la fagot) și în motivul al doilea între timpii 3-4, dar și la pian (sol diez - fa) în aceiași zonă. În plus, cel de-al doilea motiv aduce și un alt interval caracteristic ce sporește melodicitatea frazei – terța micșorată: do diez-mi bemol (timpul 3) și si bemol-sol diez (tot la fagot, timpii 4-5 ca interval cadru).

Din punct de vedere al sistemului de intonație am fi tentați să considerăm că această primă frază se află în zona lui *re minor*, cu predilecție către varianta armonică (de unde și prezența secundei mărite din primul motiv); însă un alt element se impune la început discret, iar spre sfîrșitul frazei cu ostentație – treapta a IV-a, *sol diez* (în loc de *sol* natural). Faptul că treapta a IV-a apare întotdeauna alterată suitor ne determină să o considerăm nu doar o alterație accidentală, ci una cu rol constitutiv care ne semnalează prezența unui mod cromatic: *eolianul* cu treptele a IV-a și a VII-a urcate.

Cea de-a doua frază **a1** a primei secțiuni **A**, aduce schimbări majore atât în plan melodic, intonațional cât și structural, păstrând totodată un mare grad de înrudire cu fraza precedentă.

Tensiunea, expresivitatea este aici întărită de mersul ascendent al primelor două motive într-o creștere dinamică de la *mf* la *f*, explorând registrul supraacut al fagotului, pentru a coborî apoi treptat, printr-o melodicitate mult îmbogățită de sunete cromatice, până aproape de limita registrului grav.

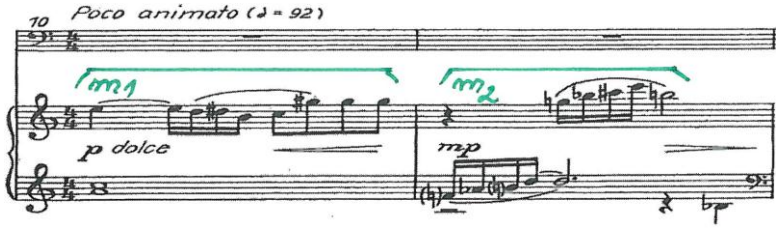
Ex. 2. Partea a II-a masurile 4-9.



Structural și această frază este alcătuită tot din două motive, în care cel de-al doilea (măsura 5) reia într-o formă ușor variată materialul tematic al primului motiv (măsura 4), fiind urmat de o lărgire tematică, ca o tratare a elementelor întâlnite în cele două fraze. Deși are un contur melodic diferit față de **a**, în această frază se recunosc cu ușurință la nivel ritmic cele trei celule motivice, dar într-o ordine diferită: cm1, cm3, cm2. Lărgirea tematică de la măsurile 6-9, preia ultimii doi timpi din motivul al doilea, simplifică apoi formula ternară (a cm2 inițiale), pentru a se rezuma spre final doar la prima celulă motivică, așa cum apare aceasta la începutul primei fraze. Este acea modalitate de dezvoltare prin eliminare, des întâlnită la Victor Bruns, prin care tensiunile acumulate se reduc prin simplificarea discursului muzical, odată cu dinamica, până la atmosfera liniștită de la începutul secțiunii. De remarcat este și modul în care compozitorul renunță la ambiguitatea dintre tonal și modal, eliminând treptat sunetele cromatice, pentru a se stabiliza clar în *re minor*. Discret și de mare efect este făcută încheierea frazei (măsurile 8-9), în care fagotul realizează cadența la *re minor* printr-o formulă ornamentală preluată din acompaniamentul ostinato al pianului.

Următoarele șase măsuri (10-15) – în *poco animato* și măsura de 4/4 – reprezintă o tranziție către secțiunea mediană. Tranziția are la bază două motive: primul cu sens interogativ (antecedent), parcă desprins din cea de-a doua frază a temei secundare din partea întâi, iar cel de-al doilea – afirmativ și expansiv. Dintre cele două motive pe care le întâlnim aici, cel de-al doilea se impune mai pregnant prin repetarea lui secvențială în ultimile trei măsuri, contribuind substanțial la legătura dintre cele două secțiuni **A** și **B**.

Ex. 3. Partea a II-a, măsurile 10-11.

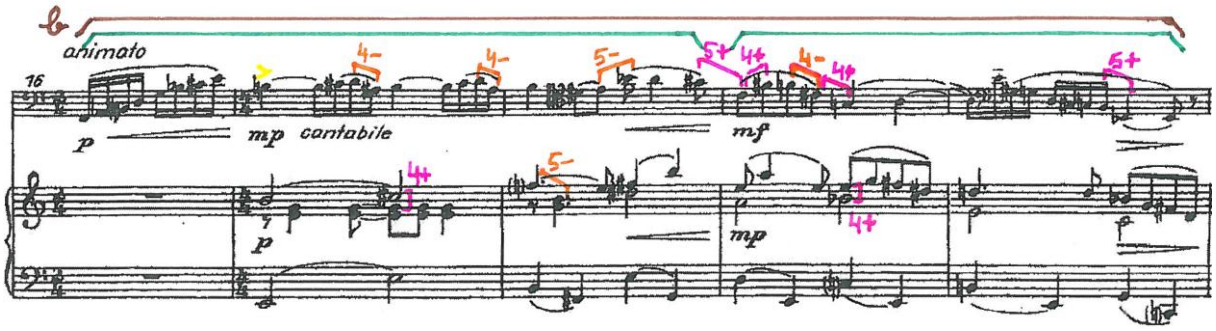


Următoarea secțiune **B,** ce se desfășoară într-o mișcare mai vioaie – *animato* – în măsura de 4/4, este alcătuită din trei fraze lărgite ca întindere – **b**, **bv**, **b1 –** primele două având același material tematic. Această secțiune se diferențiază mult față de cea precedentă prin contraste ce țin nu numai de mișcare, ci și de caracter. Dacă prima secțiune era contemplativă, interiorizantă, cea de-a doua are un caracter activ, deschis, exteriorizant, poate

chiar de revoltă, anunțată încă din motivul al doilea al tranziției, prin expansivitatea lui; motiv ce devine anacruză pentru prima frază din secțiunea mediană.

Așadar, secțiunea B începe cu o primă frază de 5 măsuri în care latura conflictuală și gradul de tensionare melodică sunt mult amplificate de încărcătura cromatică, dar mai ales de abundența intervalelor mărite și micșorate de cvarte și cvinte din partitura fagotului care îndeplinește rolul solistic exclusiv în întreaga secțiune.

Ex. 4. Partea a II-a masurile 16-20.

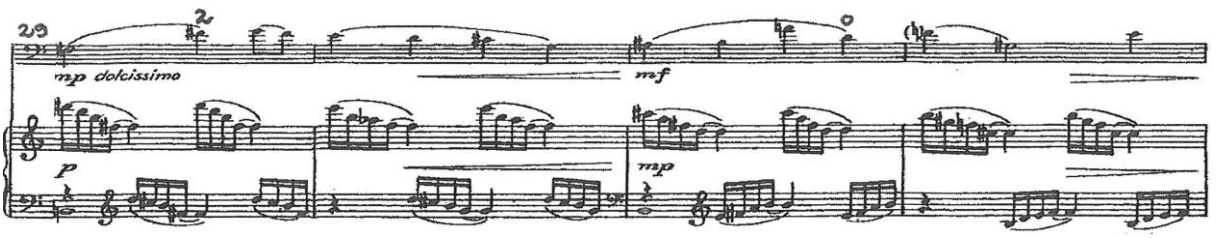


De remarcat în această frază este convergența parametrilor melodic, dinamic și armonic. Odată cu sensul ascendent al melodiei și cu o amplificare dinamică către mijlocul frazei (măsura a treia din exemplul anterior), crește și gradul de incertitudine tonală. După un început în care părea să se impună cu hotărâre *mi minor*, apar și se înmulțesc intervalele cromatice ca principal instrument de gradare a tensiunilor, prin disonanțele create și mai ales prin nerezolvarea lor. Mai observăm că autorul preferă intervalele micșorate pe sensul ascendent al melodiei iar în coborâre predomină cele mărite.

Următoarea frază **bv** este o reluare aproape identică a primei fraze, transpusă cu un semiton mai sus (*fa minor*), într-o formă ușor variată cu o lărgire tematică (exterioară) de trei măsuri.

Mai surprinzătoare este fraza a treia **b1** - total diferită tematic față de primele două fraze - care nu este altceva decât o amintire a temei a II-a din forma de sonată a primei părți.

Ex. 5. Partea a II-a, măsurile 29-32.

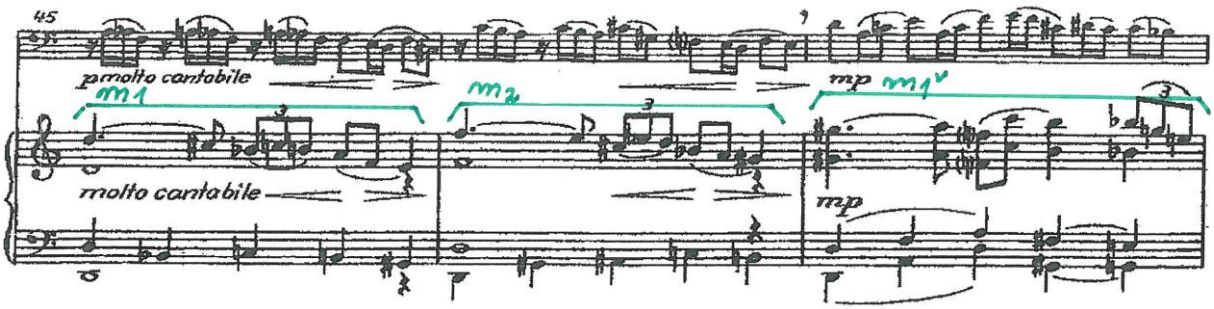


Deosebirea este că de această dată nu mai este adus și motivul al doilea din fraza inițială (din partea întâi), continuarea fiind făcută pe mersul de pătrimi și doimi, tocmai pentru detensionarea discursului muzical.

O retranziție de 7 măsuri în care se pot recunoaște cele două motive din tranziția precedentă (dintre secțiunile **A** și **B**) dar cu funcții inversate – m2-interogator și m1-afirmativ – are rolul de a stinge orice conflict și de a readuce atmosfera de la începutul părții a II-a.

Ultima secțiune **A** nu aduce nimic diferit din punct de vedere structural, în afară de complementul cadențial din ultimile trei măsuri.

Ex. 6. Partea a II-a, măsurile 45-47.



Structura melodică a frazelor este identică, numai că de această dată rolul solistic îi revine pianului, care în cea de-a doua frază lărgește spațiul sonor prin intonarea temei în octave. Este o modalitate de a echilibra rolurile celor două instrumente (personaje), dacă ținem cont că toată secțiunea mediană doar fagotul a asigurat partea solistică. Fagotului aici îi revine sarcina de a asigura figurația melodică în *ostinato*, dar pe o formulă melodică diferită față de cea a pianului, de la începutul părții.

În contrast mare față de partea precedentă, **Partea a III-a –** se desfășoară într-o mișcare alertă – *Allegro vivo*, având constant ca unitate de timp optimea, dar în măsuri variate de 5/8, 4/8, 6/8, 7/8 și 9/8. Toată partea este concepută ca o suită de dansuri cu caracter ludic, grupate într-o formă tripartită cu repriză – **A B A –** cu Cadență solo și o Coda foarte scurtă**,** după următoarea schemă:

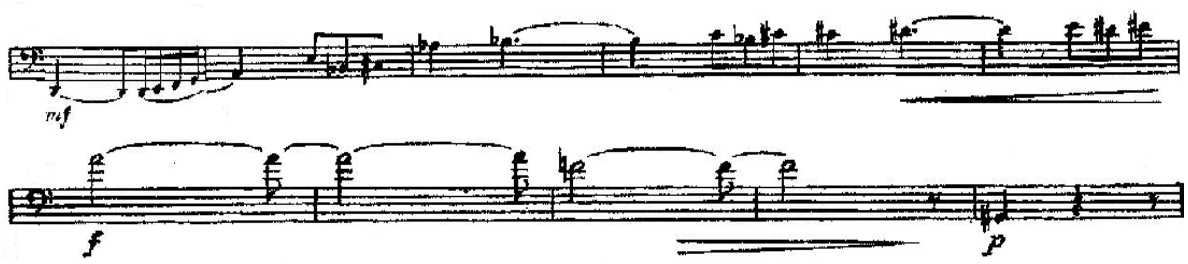
Măsura	Secțiuni mari	Teme	Fraze	Motive-Celule motivice	Tonalitate (str.mod.)
	Intro (4)				
5	**A** (107)	**GT1**	**a** (10)	6+4	re
			a1 (8)	2+2+2+2	
			a2 (9)	4(2+2)+5(2+2+1)	la
			a3 (10)	3(2+1)+7(2+2+2+1)(canon)	
			a (11)	6+4+1	re
53		**GT2**	**a4** (9)		la
			a4 (9)		
			a4v (28)	10+11+7 Trat.	la
			a4 (13)		la
112	Intro (2)				
116	**B** (22)		**b** (4)	2(1+1)+2	
			bv (4)	2(1+1)+2	
			bv trat.	12	
134	**Intro** (4)				
138	**A** (107)	**GT1**	**a** (10)	6+4	re
			a1 (8)	2+2+2+2	
			a2 (9)	4(2+2)+5(2+2+1)	la
			a3 (10)	3(2+1)+7(2+2+2+1)(canon)	
175		**GT2**	**a4** (9)		
			a4 (9)		
			a4v (35)	10+11+14 Trat.	
228	**CADENȚA (26)**	S1 (13)			
		S2 (13)			
254	**Codeta** (11)				la

Secțiunea **A** este alcătuită din două grupuri tematice (GT1-GT2) clar delimitate de o pauză generală (la măsura 52) cu tempouri, măsuri și trasee tonale diferite.

Primul grup tematic prezintă patru expuneri scurte (a, a1, a2, a3) în măsura de 5/8 (o singură dată apare 4/8), cu alternanță a accentelor metrice aproape constantă de 2+3 în tonalitatea *re minor*.

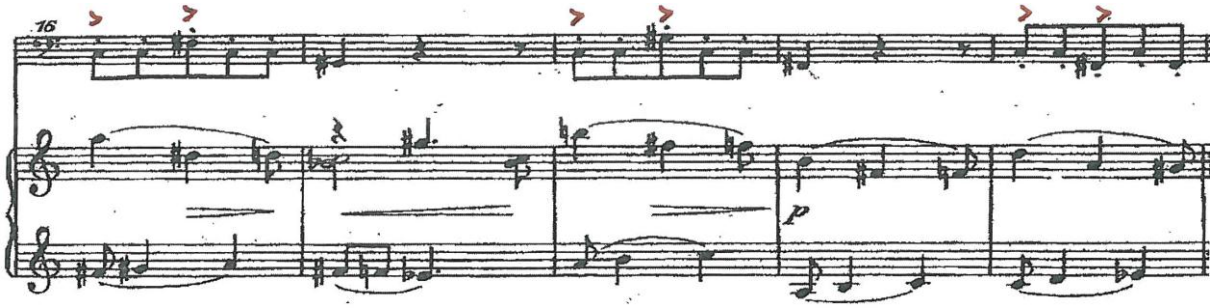
După o introducere de patru măsuri ale pianului, în care este redată mișcarea și caracterul dansant, fagotul intonează prima temă (a):

Ex. 1. Partea a III-a, măsurile 5-15.



Următoarea temă a1, lipsită de contur melodic, vizează doar aspecte de ordin metric și ritmic:

Ex. 2. Partea a III-a, măsurile 16-20.

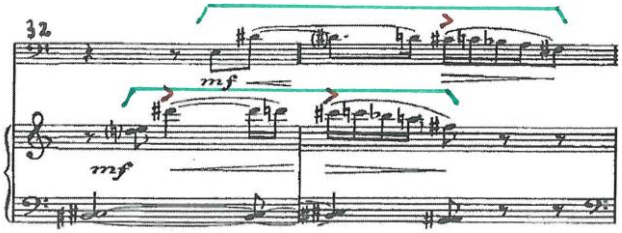


A treia frază a2 revine la exuberanța primei teme, având în prim plan fagotul cu o temă nouă în *la minor*:

Ex. 3. Partea a III-a, măsurile 23-28

Cea de-a patra frază, incertă din punct de vedere tonal, are la bază un motiv tratat în stil imitativ (canon) la fagot și pian, reluat în trei secvențe.

Ex. 4. Partea a III-a, măsurile 32-33.



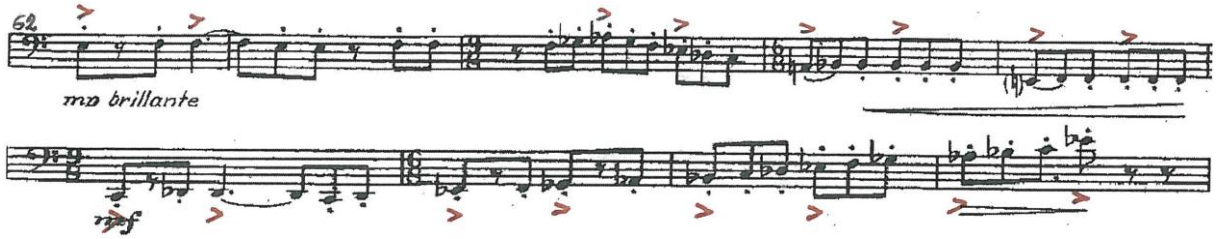
Primul grup tematic se încheie cu revenirea temei întâi (a) neschimbată, concluzivă, fiind restabilită astfel și tonalitatea inițială – *re minor*.

După o pauză generală de o măsură, este adus cel de-al doilea grup tematic (GT2), într-o mișcare mai mare – *Poco animato* (*brillante*), în tonalitatea *la minor*. Caracteristice acestei arii tematice sunt:

- alternanța măsurilor compuse eterogen de 6/8 și 9/8 cu păstrarea constantă a accentelor metrice din trei în trei optimi;
- utilizarea unei singure teme care este devoltată;
- caracterul strălucitor.

Tema (a4) de 9 măsuri, este expusă prima dată de pian și reluată apoi de fagot pe o treaptă superioară.

Ex. 5. Partea a III-a, măsurile 62-70.



Următoarea expunere (a4v), este o tratare a temei de mai sus, într-un dialog pian-fagot în registre și tonalități diferite.

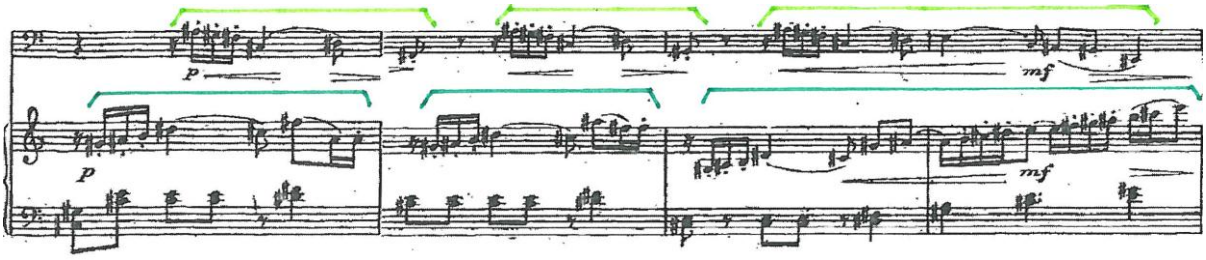
Ca și în primul grup tematic (GT1), și aici este reluată tema (a4), cu rol concluziv și o lărgire exterioară de patru măsuri.

Secțiunea mediană **B**, contrastantă față de secțiunea **A** în primul rând prin tempoul lent – *Poco tranquillo* și măsura de 7/8, este tot ca un dans grațios. După o introducere de două măsuri ale pianului, fagotul expune o temă (b) de patru măsuri, care are la bază un motiv reluat secvențial, cu lărgiri intervalice.

Ex. 6. Partea a III-a, măsurile 114-117.

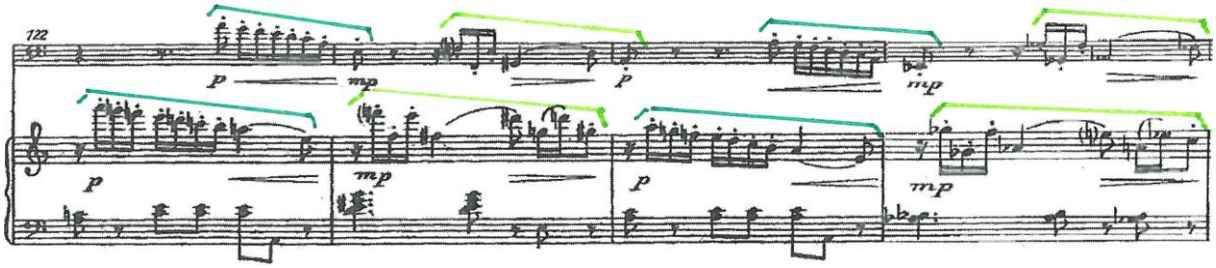
Aceeași frază este tratată imitativ în canon de cele două instrumente și în următoarea frază (bv) tot de patru măsuri. În timp ce pianul intonează tema neschimbată, fagotul o imită într-o formă inversată.

Ex. 7. Partea a III-a, măsurile 118-121.



Dialogul jovial dintre fagot și pian continuă și în fraza următoare (bv1), care supune tema unor transformări mai pronunțate.

Ex. 8. Partea a III-a, măsurile 122-125.



Următoarea secțiune A, reia identic întregul material tematic al primei secțiuni din această parte, cu excepția frazelor concluzive a celor două grupuri tematice.

După o cadență a fagotului ce va fi comentată în următorul subcapitol, dedicat analizei tehnico-interpretative, sonata este încheiată printr-o *codă* scurtă de 11 măsuri într-un tempo foarte animat.

1.2 Analiza tehnico-interpretativă. Sonata op. 45, nr. 2

1. **Alegerea anciei**. Criterii de selectare:

- durata lucrării.

- Sonata op. 45 nr. 2 are o durată de aproximativ 13 minute. Fiind cea mai scurtă dintre sonatele pentru fagot, nu necesită un efort interpretativ deosebit şi astfel nu se impune o ancie specială. O ancie medie spre tare cu o sonoritate amplă, bogată în armonice este cea mai potrivită pentru această sonată. Dar acesta nu este singurul criteriu. Următoarele constatări vor contura câteva particularităţi de construcţie şi temperaj necesare unei ancii potrivite.

- gradul de solicitare în funcţie de lungimea frazelor:

- din acest punct de vedere, singura parte care ridică probleme de rezistenţă a ambuşurii este partea a II-a. Frazarea pe porţiuni lungi care necesită o susţinere continuă a coloanei de aer, fără pauze de respiraţie întâlnim chiar în începutul părţii – toată secţiunea A. Cu atât mai dificilă este problema rezistenţei cu cât lipsa pauzelor este asociată cu cântatul în registrele acut şi supraacut care solicită mai mult aparatul respirator şi muşchii buzelor. De aceea este important ca alegerea anciei după gradul de tărie să se facă în funcţie de acest criteriu.
- probleme asemănătoare cu cele expuse mai sus întâlnim şi în secţiunea următoare B a părţii a II-a.

- după tipul de articulaţie (atac) şi expresivitate impuse de textul muzical.

- pentru realizarea unei atmosfere de calm care să sugereze liniştea unui vis, în secţiunile de început şi sfârşit a părţii a II-a, se impune o ancie cu o sonoritate rotundă şi un atac extrem de moale.
- sunt deasemeni importante stabilitatea sunetelor, în condiţiile unei expresivităţi lipsite de ajutorul vibrato-ului, aşa cum se impune în secţiunile mai sus menţionate şi mai ales uşurinţa de a lega sunetele între ele, astfel încât graniţa dintre sunete să fie aproape imperceptibilă. Personal recomand în aceste locuri ca sunetele dezlegate să fie articulate cu silabe moi (de genul *du, lu, mu* etc.) iar conducerea sunetului să fie foarte bine susţinută, cu o presiune a aerului constantă şi fără o eliberare a unui volum mare de aer.
- grupul tematic secundar din partea a III-a a sonatei, impune alegerea unei ancii care să răspundă cu uşurinţă la articulaţii de stacatto. Înainte de a se studia această parte este recomandabil studiul gamelor *re minor, la minor* şi *si bemol minor* în stacatto, pe valori trioleţi (eventual şi în combinaţii de legato cu stacatto).

- după gradul de solicitare în registrele extreme.

- este cunoscut faptul că în alegerea unei ancii, lungimea acesteia se face în funcție de minima și maxima melodică. Respectiv cu cât lucrarea studiată atinge sunete mai acute, cu atât ancia trebuie să fie mai scurtă – și invers. Deși ambitusul sonatei de față cuprinde aproape toată întinderea fagotului – de la si bemol (subcontraoctavă) la re (octava a doua) sunetele extreme nu sunt prea des întâlnite. În privința registrului grav nu există o problemă de interpretare, întrucât atunci când este solicitat nu se impune și realizarea de nuanțe foarte mici (se știe că nuanțele foarte mici în registrul grav sunt greu de obținut la fagot). Ceva mai problematic este registrul supraacut, pentru care ancia este bine să fie ceva mai scurtă. De exemplu, dacă în mod obișnuit folosim o ancie de lungimea 58 de mm, atunci pentru această sonată ar fi indicată o ancie cu lungimea de 57 – 57,5 mm (în funcție și de temperaj).

2. **Mod de frazare**:

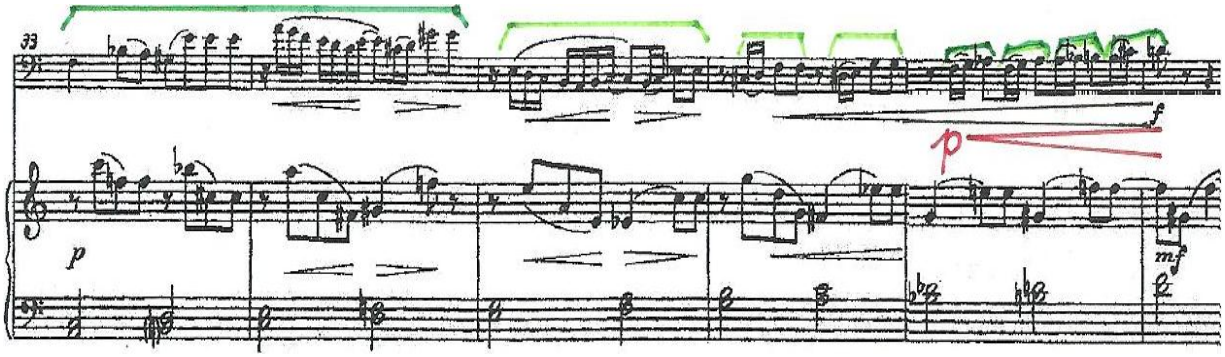
- în funcție de dinamică:

- în partea întâi, T1, dinamica trebuie gradată controlat de la *p-mp* la *f* spre concluzia T1 (măsurile 20-26). Toate celelate creșteri și descreșteri dinamice se raportează acesteia.
- maxima dinamică și culminația părții I trebuie să fie concentrată spre secțiunea a III-a (S3) a dezvoltării.
- un alt moment de culminație dar care nu trebuie să depășească culminația din dezvoltare este finalul T1 din reexpoziție – măsura 89, *ff*.
- finalul părții I, începând cu tema a II-a din reexpoziție trebuie să aibă un traseu dinamic descrescător, de relaxare, exact opus temei întâi din expoziție.
- în partea a doua momentul de intensitate dinamică cu atribut de culminație este măsura 38, în tranziția de revenire la secțiunea A (repriza). Alte momente de tensiune din această parte sunt realizate de compozitor prin intermediul parametrilor armonici (disonanțe melodice și armonice).
- un moment dificil din punct de vedere dinamic îl constituie finalul părții a doua – în complementul cadențial din ultimele trei măsuri – care trebuie să se realizeze printr-o descreștere de nuanță până la limita percepției sonore (*morendo*).
- partea a treia nu presupune dificultăți de ordin dinamic. Aici culminația maximă dinamică se află în finalul cadenței fagotului și scurta coda care încheie sonata.

- în funcție de structura interioară a frazei.

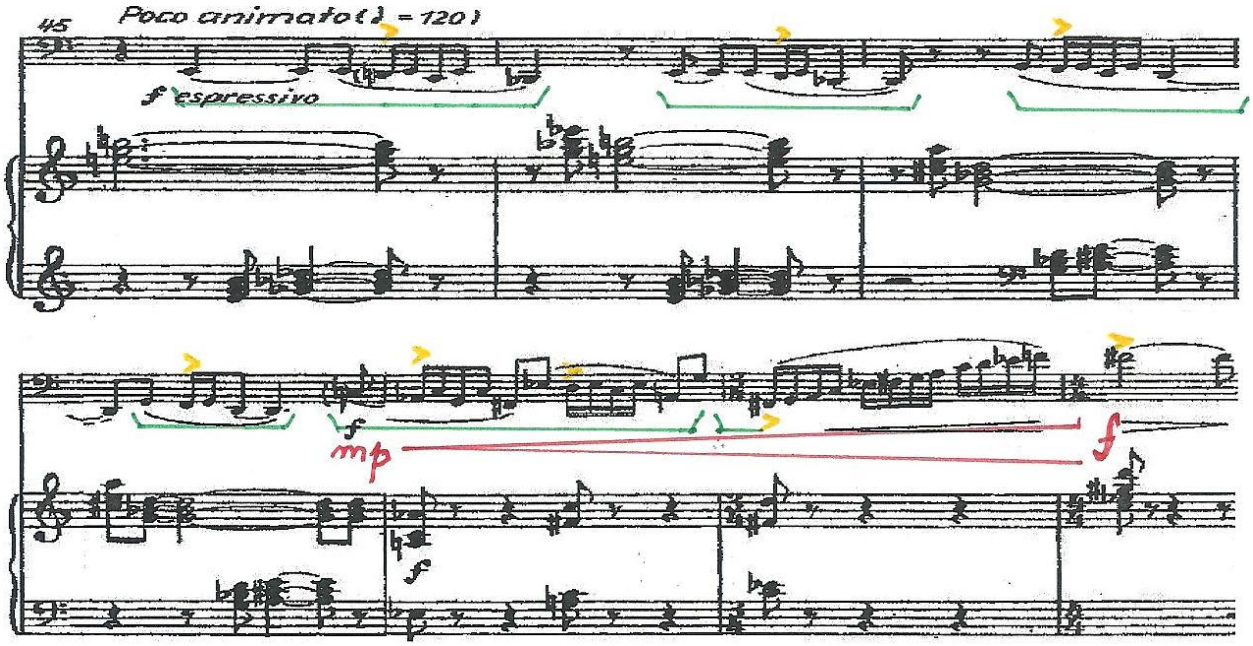
- pasajul de la măsurile 35-38 este un bun exemplu de dezvoltare prin eliminare. Din motivul de la măsura 35 este preluată secvențial doar ultimul timp și jumătate în măsura 36, pentru ca următoarea măsură (37) să reducă cu încă jumătate de timp celula motivică precedentă, finalizând pe o singură optime. Acest pasaj ar avea un efect sporit dacă ar fi cântat într-o dinamică care să respecte structura frazei (așa cum este indicată în exmplul următor, dedesubtul indicațiilor dinamice originale).

Ex. 1. Partea I, măsurile 33-38.



- în pasajul următor, care reprezintă prima secțiune de dezvoltare (S1) din partea I, se observă două tipuri de tratare: prima în care motivul este supus unor variații ritmice (măsurile 45-51) și a doua în care motivul comprimat și înlănțuit caută un punct de culminație prin mersul melodic ascendent.

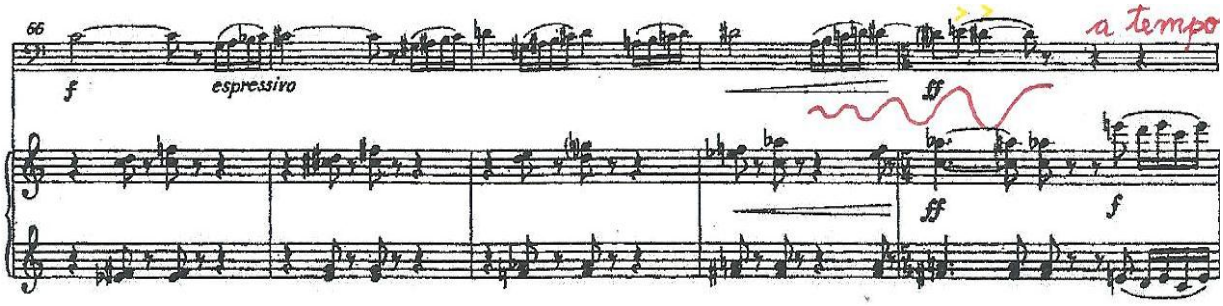
Ex. 2. Partea I, măsurile 45-51.



Chiar dacă dinamica generală indicată de autor este în *f expresivo*, cu un crescedo și decrescendo pe ultimele două măsuri, mult mai mare ar fi efectul sonor dacă cele două tipuri de tratare sunt diferențiate printr-o nuanță de *subito mp* la măsura 49 (cu auftakt), ceea ce va permite o creștere dinamică mai logică la măsura 50.

- măsura 70 – *ff*, reprezintă punctul maxim de intensitate sonoră și climaxul părții I. Deși nu este scris în partitură, acest moment va fi mai bine susținut printr-o indicație agogică – *allargando*, cu o ușoară lărgire a tempoului de pe timpii 3 - 4 ai măsurii 69. În acest mod vom evidenția pe de o parte culminația și vom diferenția totodată trecerea la următoarea secțiune – reexpoziția, prin revenirea la tempo-ul inițial - *tempo I.*

Ex. 3. Partea I, măsurile 66 - 70.



- secțiunea A din partea a II-a, trimite la o stare de interiorizare și contemplativitate asemănătoare unor momente din muzica lui Jean Sibelius[22]. Deloc surprinzător dacă ținem cont că Victor Bruns s-a născut și a copilărit (scurte perioade) în primii ani la Olilla – Finlanda, unde familia sa avea o casă de vacanță. Nu știm dacă Bruns a avut mari influențe dinspre Sibelius dar cu siguranță a fost marcat de natura și peisajul unic finlandez.

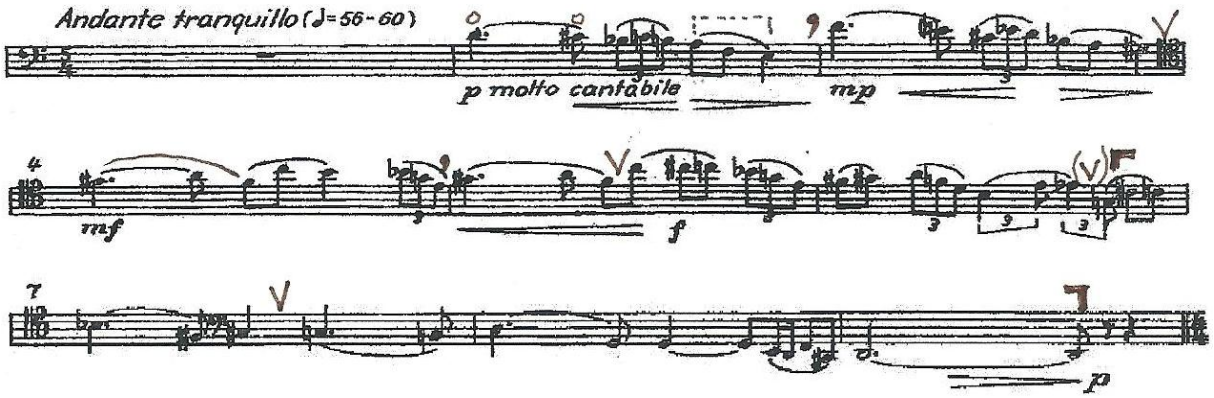
Anumite imagini și emoții pe care le trăim își pot avea originea în cele mai îndepărtate întâmplări ale vieții, cu atât mai mult în primii ani ai copilăriei, când se formează emoțiile.

Pasajul din exemplul următor poate fi dificil în redarea unei atmosfere visătoare, implicând atât o frazare bine construită, cât și tehnici instrumentale variate (de articulație, respirație, vibrato, nuanțe etc.).

[22] Johan Julius Christian Sibelius – 1865-1957, compozitor finlandez din perioada romantismului târziu.

În exemplu următor sunt notate: cezuri, respirații, poziții alternative, blocarea clapei de piano etc.

Ex. 4 Partea a II-a, măsurile 1-9.



Personal aș vedea următorul mod de frazare: primul motiv (măsura 2) poate sa înceapă într-o nuanță chiar mai mică decât *p*, cu o articulație pe silaba *du*, expresiv-interiorizant fără vibrato și o ușoară creștere și descreștere de nuanță. O mică cezură desparte motivul 1 de motivul 2 (măsura 3), care nu aduce decât un plus de nuanță, susținere și tensiune, dar deasemeni fără vibrato. După o respirație amplă, începe fraza a doua într-o nuanță mai mare *mf*, care se intensifică în dinamică și tensiune. Aici putem adăuga treptat și vibrato cu intensitate mare spre culminația frazei din măsura 5, timpii 4-5. Fraza urmează traseul expresiv invers, păstrând proporțiile tuturor parametrilor. Este important ca ultimii doi timpi din măsura a opta să urmărească continuitatea basului ostinat de la pian.

Din punct de vedere al tehnicilor instrumentale utilizate, voi avea în vedere următoarele aspecte:

- fiind un tempo rar, îmi fixez bine pulsația, folosindu-mă de subdiviziune (optimea) ca unitate de timp și mișcare;

- îmi fixez (și intonez) mental înălțimea primului sunet (re);

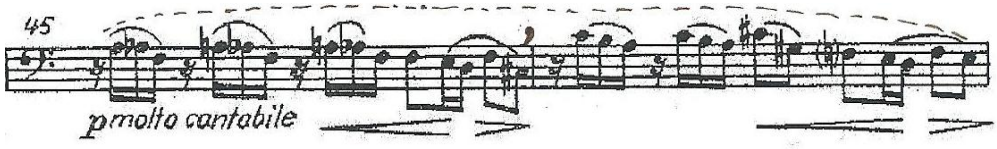
- îmi induc o stare de contemplare prin autosugestie, ajutat de acompaniamentul *ostinato* al pianului;

- inspir calm - dar nu o cantitate mare de aer[23] - și îmi activez diafragma cu aproximativ doi timpi înainte de a ataca primul sunet.

- atac moale cu o silabă care să nu conțină o articulație dură, și îmi imaginez că sunetul există înainte chiar de a fi perceput.

Aceleași aspecte le voi avea în vedere și în repriza de la măsura 44. Diferența aici este că fagotul devine acompaniator și se folosește tot de o formulă ritmico-melodică de *ostinato* dar diferită față de cea din expoziție.

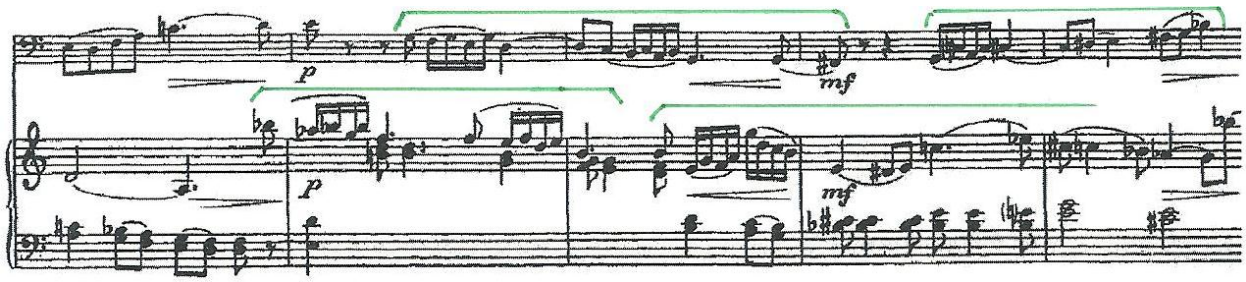
Ex. 5. Partea II-a, măsurile 45-46.



Este important ca pauzele de șaisprezecimi din pasajul de mai sus să fie „cântate" fără întreruperi mari, ca un *legato* permanenet.

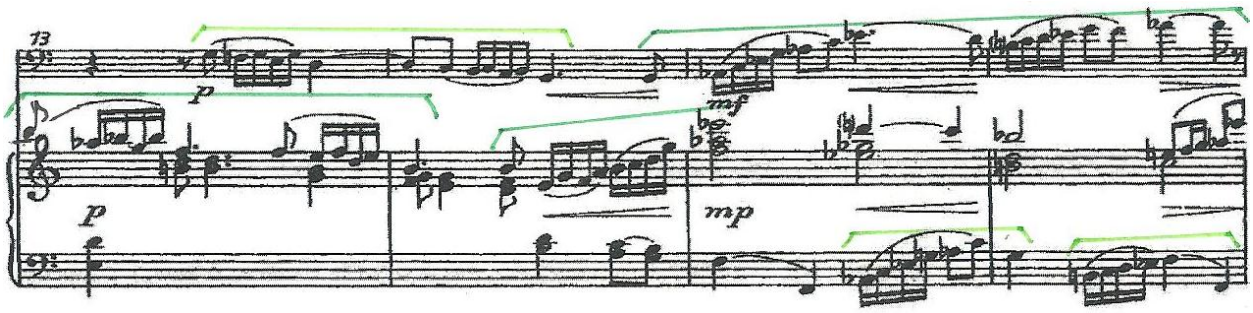
- există numeroase pasaje, în care scriitura de tip imitativ implică o bună colaborare între fagot și pian, pentru a stabili un dialog echilibrat între cele două instrumente. Este important de a menține aceeași nuanță, de a căuta în permanență o apropiere timbrală între cele două instrumente:

Ex 6. a. Partea I-a, măsurile 8-12.

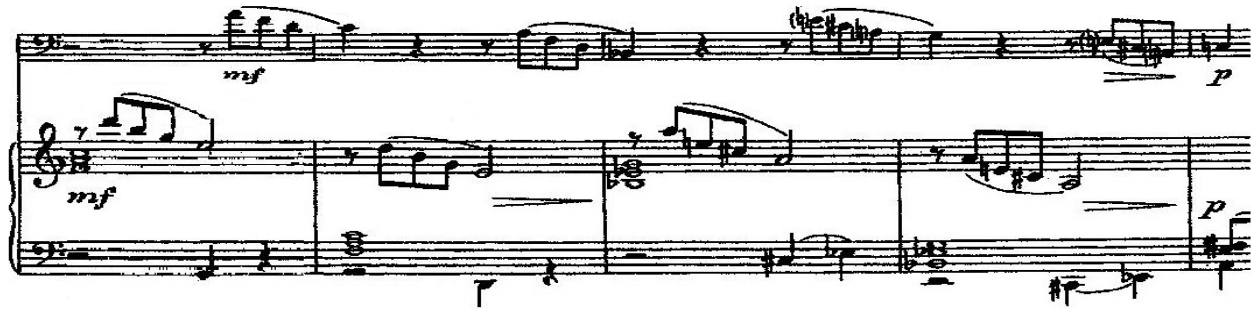


[23] Chiar dacă avem de cântat o frază amplă, nu este indicat să inspiram o cantitate de aer prea mare. Aceasta poate să ducă la sufocare, iar în cazul frazelor în nuanțe foarte mici riscurile unui atac extrem de moale sunt mari.

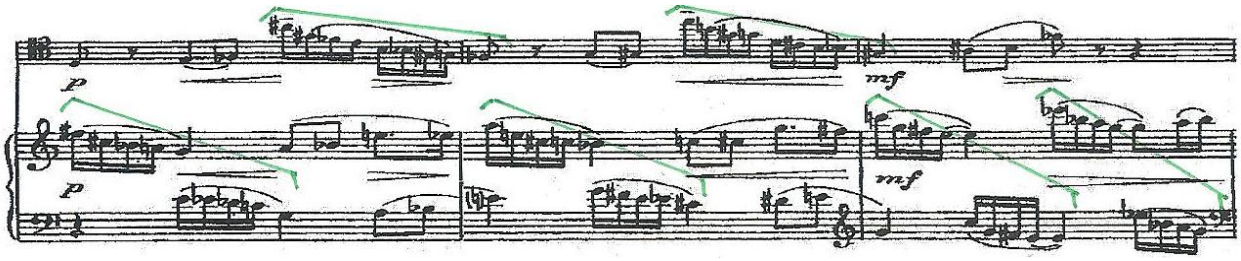
Ex 6. b. Partea I-a, măsurile 13-16.



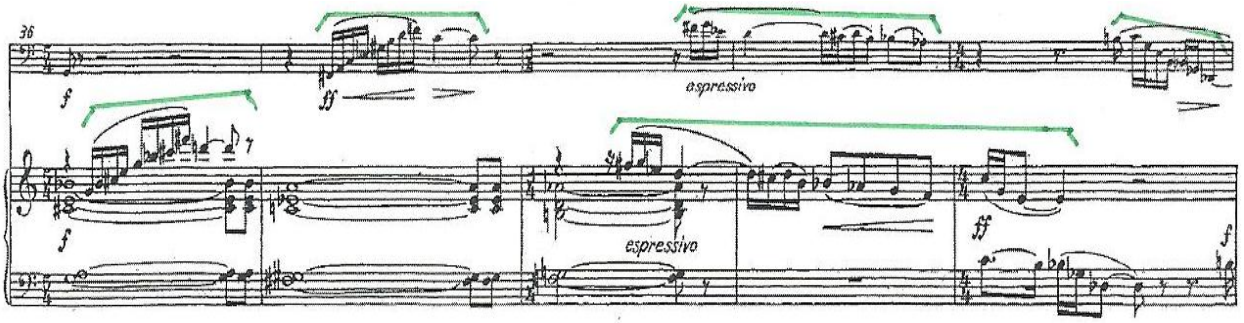
Ex. 6. c. Partea I-a, măsurile 124-127.



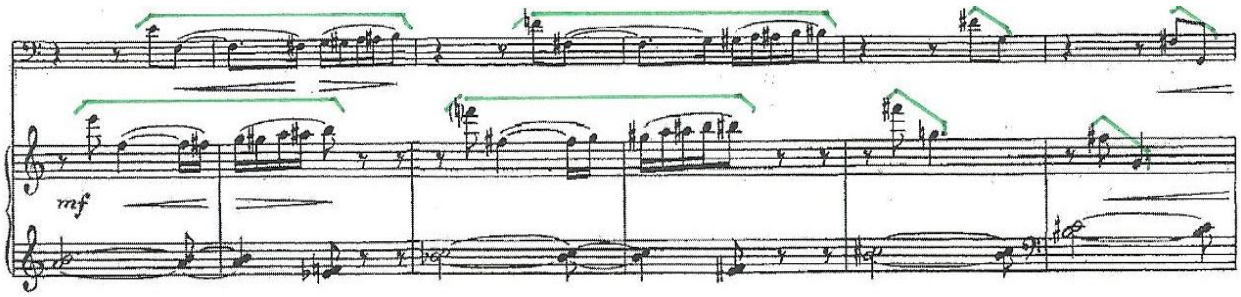
Ex. 6. d. Partea II-a, măsurile 26-28.



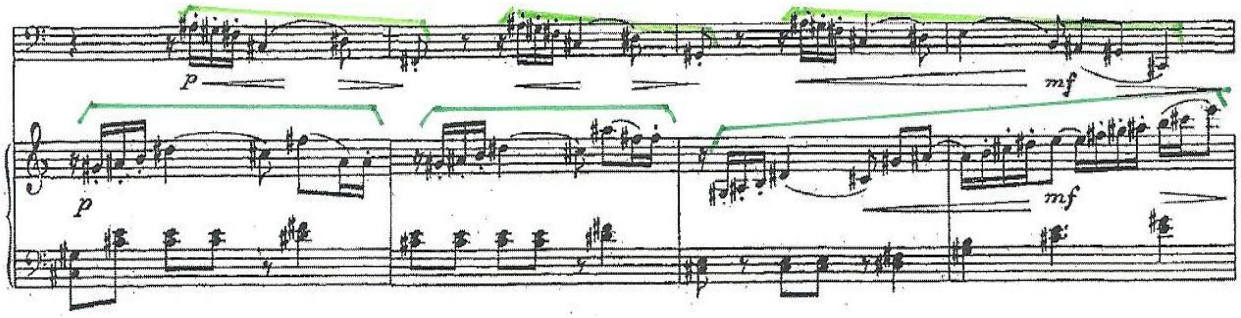
Ex. 6. e. Partea a II-a, măsurile 37-41.



Ex. 6. f. Partea a III-a, măsurile 35-40.



Ex. 6. g. Partea a III-a, toată secțiunea B (începând cu măsura 118).



- În exemplul următor, care reprezintă cea de-a doua frază (a1) din secțiunea A a părții a II-a, prima măsură trebuie considerată ca o anacruză pentru măsura următoare, iar tempo-ul animato poate să înceapă la măsura 17.

Ex.7. Partea a II-a, măsurile 16-17

- În partea a III-a este indicat să se accentueze clar timpii tari ai măsurii, pentru a diferenția alternanța dintre măsurile compuse eterogen de cele omogene.

- Respirații melodice (de frazare) și respirații fizice.

- Problema respirației este extrem de importantă în cântatul instrumental sau vocal și cu atât mai mult la un instrument de suflat. O respirație bună în cântat ne asigură acel flux de aer și energie absolut necesar unei interpretări corecte. Ca o respirație să fie eficientă este absolut obligatoriu să îndeplinim următoarele condiții:

- Momentul de inspirație să fie amplu, astfel încât să ne permită inhalarea unui volum mare de aer într-un timp cât mai scurt și direcționarea acestuia într-o zonă cât mai de jos a plămânilor, la limita mușchilui diafragmal. Cum realizăm asta ? Pentru a inhala un volum mare de aer, mai întâi intonăm cu vocea cel mai grav sunet pe care îl putem obține, încercând să îi dăm o încărcătură armonică și un volum sonor cât mai bogat. Din această poziție se poate realiza o inspirație amplă și rapidă. Pentru a direcționa aerul în zona diafragmei este suficient să ne ajutăm de un exercițiu foarte simplu, pe care îl recomand întotdeauna înaintea studiului cu instrumentul, asociat cu exercițiul de mai sus. Din poziția normală de cântat, cu coloana vertebrală dreaptă, unim bine coatele și le lipim de piept (stern). În această poziție inspirăm amplu, rapid, puțin chiar forțat, ajutându-ne de autosugestie (imaginând că trimitem aerul cât mai jos) și de o presiune totodată a mușchilor intercostali.

- Momentul de expirație trebuie să se desfășoare lent și cât mai natural. În cântat, expirația sau conducerea aerului trebuie să se realizaze bine controlat, cu o presiune constantă a mușchiului diafragmal și dozare a aerului în funcție de necesitățile de frazare, stilistice etc.

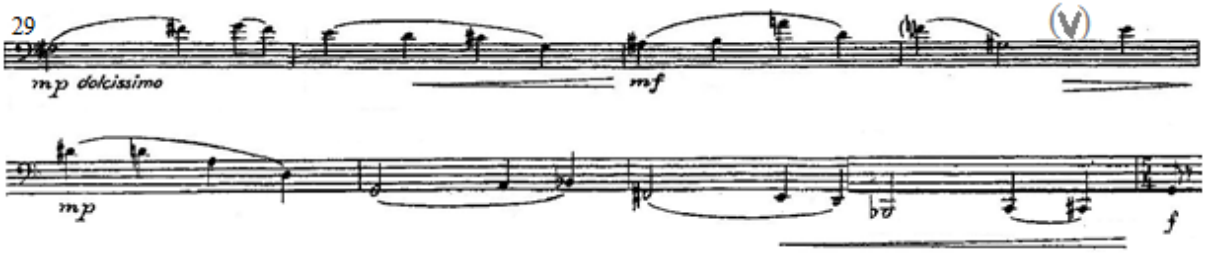
Aici intervin și respirațiile melodice, cele care delimitează și articulează elementele morfologice și de sintaxă muzicală. De aceea s-a insistat pe o analiză de formă destul de amănunțită, pentru că aceasta ne ordonează modul de a fraza și a respira corect.

Sonata op. 45 nr. 2, nu este o lucrare care să solicite în mod deosebit aparatul respirator. Mai solicitante sunt din acest punct de vedere celelalte două sonate: op. 20 și op. 86. Singura parte care necesită o bună susținere și dozare a aerului, rămâne partea a doua.

Pentru secțiunea A din partea a II-a, respirațiile și cezurile sunt notate în exemplul nr.4 de la pag. 42.

Un alt exemplu de dificultate respiratorie din partea a II-a, secțiunea B, este fraza de la măsurile 29-37, care ar trebui să fie cântată dintr-o singură respirație datorită conjuncțiilor dintre motive.

Ex. 8. Partea a II-a, măsurile 29-37.



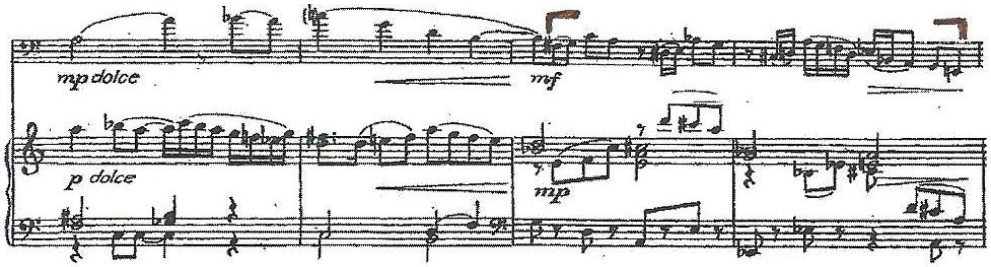
Ideal ar fi ca această frază să fie cântată dintr-o respirație. Dacă nu este posibil, se poate face o respirație în măsura 32. Este bine de știut că plămânii, înmagazinează (mai ales în partea superioară) o cantitate de aer care rămâne nefolosit în cântat. O redirecționare a surplusului de aer către zona inferioară **în timpul cântatului (a expirației),** ne-ar prelungi considerabil timpul de cântat și posibilitatea de a susține astfel fraze ca cea din exemplul de mai sus. Este suficient să ne folosim de autosugestie și mușchii intercostali, ca în exercițiul de inspirație descris în pagina precedentă.

În exemplele date pe parcursul lucrării, au fost notate și respirații melodice (cezuri) sau fizice, notate prin semne care se găsesc în legenda de la pag. 112.

3. **Utilizarea clapei de piano**[24].
4. Există două tipuri de situații în care este de preferat să blocăm clapa de piano pe poziția închis:

a) atunci când suntem în registrul mediu spre grav, într-o nuanță de *p-pp*;

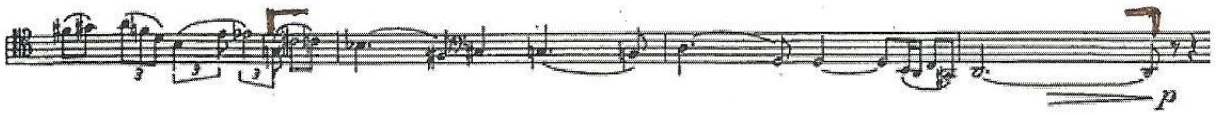
Ex. 9. a Partea I, măsurile 27-30.



În ultimele două măsuri ale pasajului de mai sus este preferabil să blocăm clapa de piano, pentru a nu risca întreruperea sunetului pe ultimii trei timpi care se află în decrescendo. Legăturile pe intervale descendente sunt de obicei mai riscante[25].

Alte situații asemănătoare:

Ex. 9. b. Partea a II-a, măsurile 6-9.



[24] În general muzica lui Bruns nu poate fi cântată cu clapa de piano închisă în poziția blocată, datorită pasajelor care fac treceri rapide între registre. Dacă registrele grav și mediu permit sau chiar impun uneori blocarea clapei de piano în poziția închis (în nuanțele foarte mici), în registrele superioare aceasta trebuie să rămână în permanență deschisă. Altfel, riscul de a rata anumite atacuri sau de a obține sonorități nedorite este foarte mare.

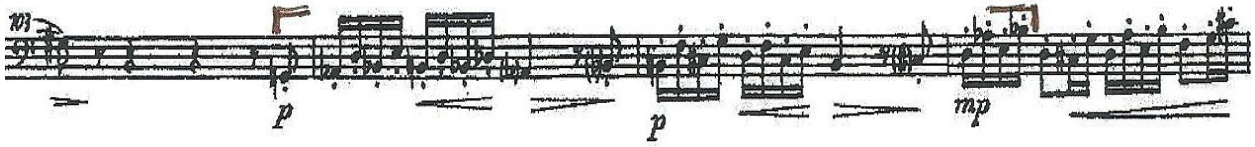
[25] Semnele de blocare și deblocare a clapei sunt prezentate în legenda de la anexa 112.

Ex. 9. c. Partea a I, măsura 20

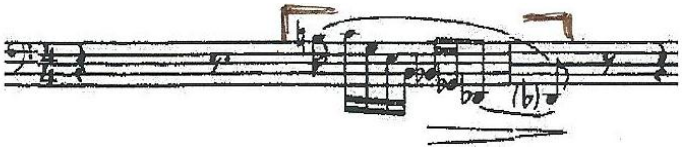
Ex. 9. d. Partea a II-a, măsurile 50-54.

b) tot în registrul mediu pe o nuanță mică, când există prea multe note alterate, pentru a menține concentrarea pe acest aspect și a nu avea grija întreruperii sunetului:

Ex. 10 a. Partea I, măsurile 103-106 (cadența fagotului)



Ex. 10 b. Partea a II-a, măsura 41.



5. Soluții de utilizare a pozițiilor alternative pentru: acordaj, sonoritate, pasaje de agilitate etc.

Pozițiile alternative sunt folosite la fagot, ca și la alte instrumente din următoarele motive:

- simplificarea digitației în pasajele de virtuozitate;
- ușurința de a realiza unele legături dintre sunetele problematice;
- corectarea intonației; în cântatul funcțional unele sunete pot fi ușor modificate;
- schimbări de timbralitate etc.

Un grafic cu poziții alternative se află la anexa[26] 9 (pag. 121), iar indicațiile (cifrajul) privind utilizarea acestora se regăsesc în toate exemplele din capitolul de față (acolo unde este cazul).

[26] Grafica pozițiilor alternative îi apartine profesorului Gheorghe Cuciureanu, fost cadru didactic al conservatorului bucureștean intre 1947 si 1982.

6. Analiză și mod de abordare a cadențelor solistice.

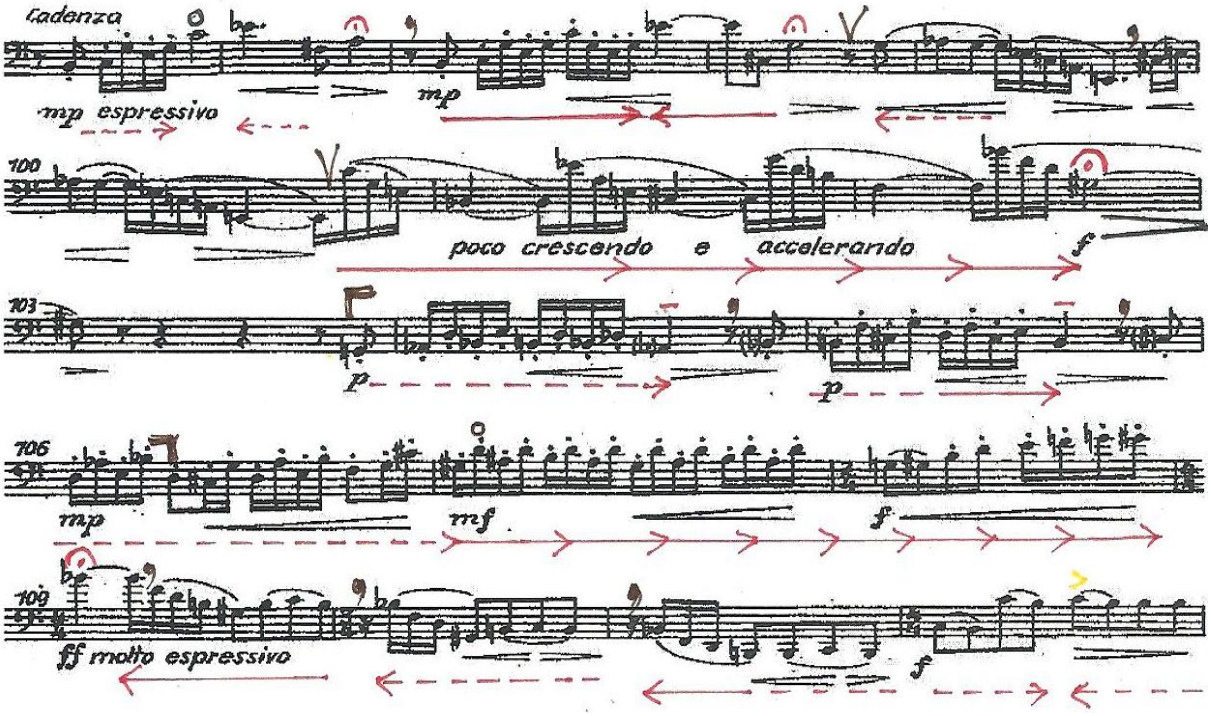
Cadența - partea I.

Această cadență este adusă cu totul nefiresc pentru o sonată, chiar dacă am văzut că încă din romantism a existat o tendința de apropiere între genurile de Sonată și Concert la unii compozitori (Liszt, Brahms). Ceea ce surprinde la Victor Bruns este poziționarea cadenței între cele două teme în reexpoziție, și nu la sfârșitul părții, așa cum eram obisnuiți în concertul instrumental. Astfel, ne punem întrebarea firească, de ce o cadență? și de ce în acest loc ? După locul pe care îl ocupă, am putea să o considerăm o punte, ceea ce nu ar fi deloc greșit. Dar nu trebuie să uităm că scopul principal al unei cadențe solistice este acela de a pune în valoare virtuozitatea instrumentistului, ceea ce este valabil și aici. De regulă, în forma de sonată, întâlnim adesea pasaje de virtuozitate în cadrul dezvoltării. În sonata de față însă, nu putem spune că tehnica fagotistului este prea mult încercată în dezvoltarea propriu-zisă. De aceea cadența fagotului poate fi considerată totodată și ca o secțiune a dezvoltării, un alt mod de tratare a temei întâi.

Ca structură, cadența se împarte în două segmente de câte 9 și 10 măsuri. Fiecare segment presupune un mod diferit de virtuozitate, pe sucscesiuni de secvențe legate sau stacate, cel de-al doilea aducând și un moment de culminație.

În continuare prezentăm un model de interpretare care vizează mai mult aspecte de frazare în funcție de agogică (vezi legenda de la anexa 112):

Ex. 11. Cadența - partea I, măsurile 95-112.



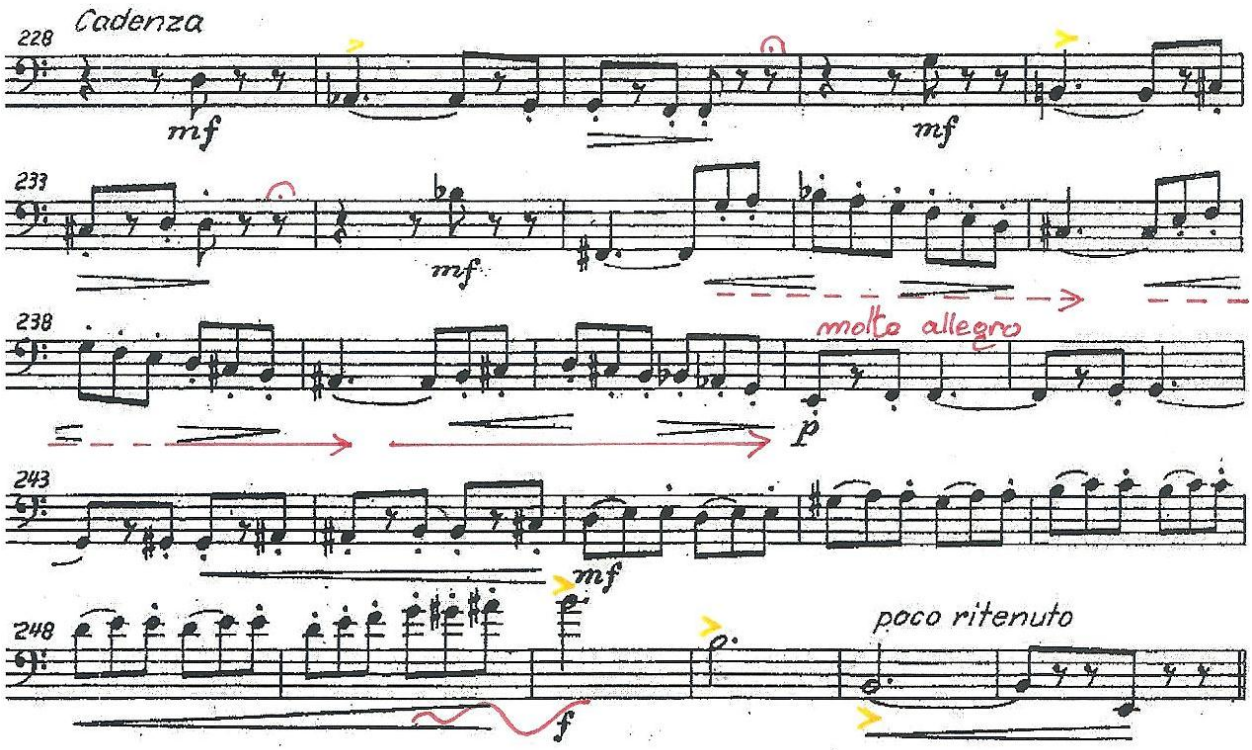
Cadența – Partea a III-a.

Mai simplă decât cea din partea I, această cadență este mai mult o subsecțiune cu rol concluziv și de culminație a întregii părți, fără a excela în pasaje de mare virtuozitate.

Structural, avem două segmente egale de câte 13 măsuri, în care predomină formula de triolet în stacatto, cu oprire în culminație pe trei octave de contradominantă (*si*), pentru a se rezolva în sfârșit prin dominanta de pe ultimul timp al cadenței la un foarte stabil *la minor*, în scurta codă de 11 măsuri care încheie sonata.

În continuare prezentăm un model de gradare a tempo-ului și tensiunilor din această cadență:

Ex. 12. Cadența - Partea a III-a, măsurile 228-253.



CAPITOLUL 2.

Sonata nr. 1, op. 20, pentru fagot și pian.

Sonata nr.1, op.20 este poate cea mai atipică dintre toate cele 11 sonate compuse de Victor Bruns, atât în privința structurilor de formă cât și a tehnicilor componistice utilizate. A doua dintre sonate dar prima dintre cele care s-au păstrat[27], Sonata op. 20 este o lucrare de pionerat în genul sonatei, deși compozitorul era de aproape trei ani sub îndrumarea lui Boris Blacher[28].

Compusă în anul 1949 pentru fagotistul german Johannes Zuther[29], sonata a fost cântată pentru prima dată chiar de autor, pe 25 octombrie 1949 la Städtische Musikbücherei[30] din Charllotenburg – Berlin[31]. Nu se cunosc motivele pentru care Johannes Zuther nu a interpretat lucrarea așa cum se obișnuia, dar știm din însemnările autorului (anexa 5, pag. 117) că fagotiști germani renumiți precum Herbert Heilmann, Otto Pischkitl sau Karl Steinbrecher au cântat-o și înregistrat-o la scurt timp după ce a fost compusă.

Încă de la o analiză generală a Sonatei op. 20 pentru fagot și pian, constatăm că lucrarea stă sub semnul experimentului, a încercărilor de deprindere și conturare a unui stil componistic propriu, așa cum se observă pe deplin în următoarele lucrări, sau în următoarea sonată pentru fagot, op. 45, dacă este să ne raportam doar la creația pentru fagot. Nu este deloc surprinzător dacă ne gândim că „tipologia sonatei (moderne) și-a cucerit o autonomie din ce în ce mai accentuată”[32], într-o epocă – prima din istoria muzicii – în care restricțiile de formă și limbaj erau aproape inexistente. Pe de altă parte erau și sfaturile lui Boris Blacher, care de cele mai multe ori critica destul de aspru (chiar în acea perioadă, a opus-urilor 16-21), orice libertate nejustificată a compozitorului. Un exemplu grăitor îl găsim într-un interviu de mai târziu, în care vorbește despre îndemnurile lui Blacher: „Domnule Bruns, mai degajat, totul trebuie să fie mai lejer, nu îngroșați așa, încercați dezvoltarea. Vedeți, aceasta este o mică triolă, încercați să lucrați la acest mic element.”[33]

[27] Prima dintre cele 11 sonate, Sonata op. 9 pentru vioara și pian s-a pierdut.

[28] Boris Blacher (19 ian. 1903 – 30 ian. 1975) compozitor, profesor şi libretist german. După 1945 a fost Preşedinte al Academiei de Arte din Berlin.

[29] Fagotist în Orchestra Simfonică Sudwestfunk.

[30] Biblioteca urbană de muzică.

[31] Charllotenburg – localitate-cartier al Berlinului.

[32] W.G. Berger – *Estetica sonatei moderne.* Editura Muzicala - Bucuresti, 1984, pag. 299

[33] „Conversație cu Victor Bruns” – interviu realizat de Reiner Kontressowitz cu Victor Bruns - *Breitkopf & Härtel*, Leipzig

Se vede astfel în Sonata op. 20, o mare preocupare din partea lui V. Bruns în direcția unor continui tratări și dezvoltări tematice, prin tehnici variațional-dezvoltatoare, care duc la disproporții între secțiuni, afectând forma în ansamblul ei, organicitatea acesteia. Dezvoltările prea extinse din părțile I și a III-a, în care acentul este pus pe tratările temelor secundare, determină restrângerea sau chiar eludarea reprizei (partea a III-a). Este știut că repriza poate varia mult în repetarea elementelor expoziției, dar aceasta trebuie să rămână o secțiune de sinteză a întregii lucrări, de echilibrare a tensiunilor din celelalte secțiuni, cu precădere a celor din dezvoltare.

Dacă ar fi să facem o comparație între această sonată și următoarele două scrise pentru fagot, cu siguranță că principala deosebire dintre ele stă în proporțiile dezvoltărilor, în raportul dintre secțiuni la orice nivel structural, sau raportul secțiunilor față de întreg, care în sonatele op. 45 și op. 86 este mult mai echilibrat.

Alte particularități ale sonatei op. 20 care arată disponibilități novatoare ale autorului:

- Trasee melodice contorsionate cu salturi intervalice mari și pe un ambitus mult lărgit.
- Există numeroase contraste care nu țin neaparat de caracterul temelor cât mai ales de modul de articulare și împletire a materialului tematic.
- Lipsa cadențelor de la sfârșitul frazelor și uneori a perioadelor (strofelor) muzicale.
- Suprapunerile de sisteme intonaționale diferite.
- Nerezolvarea unor intervale melodice sau blocuri acordice cu un mare grad de disonanță.
- Tipul de construcție și articulare muzicală variat combinatorie cu numeroase tehnici de tratare liberă în plan melodic și armonic în special.

Toate acestea duc la alcătuiri structurale complicate, (structuri polimorfe) care pot fi încadrate în interpretări analitice diferite de la interpret la interpret. Astfel, fagotistul și profesorul american Eric Stomberg, în lucrarea sa „The Bassoon Sonatas of Victor Bruns: An analitical and performance perspective”[34], consideră că prima parte a sonatei are o formă de „**quasi-rondo**” alcătuită după următoarea structură: **A B A′ B′ C A**, spre deosebire de analiza prezentată în lucrarea de față (în capitolul următor) care încadrează partea I într-o **formă de sonată**, cu un episod tematic nou (C) în dezvoltare și o repriză incompletă (simplificată).

[34] *Sonatele lui Victor Bruns: O perspectivă analitică și interpretativă*. Lucrare de Doctorat – Universitatea din Cincinnati. S.U.A. – 28 Mai 2004. Singura lucrare cunoscută care analizează sonatele lui V. Bruns.

O diferență mare de viziune există și la partea finală, a III-a, pe care E. Stomberg o împarte în două secțiuni: **Secțiunea I (A, B, A)** și **Secțiunea II (C, C′, Cadenza, Codetta)**, spre deosebire de analiza subsemnatului care vede în această parte o formă compusă bipartită cu cadență și codetta.

Fără nici o intenție critică la analiza prezentată de Eric Stomberg, de la care ne parvine singura înregistrare prefesională cu adevărat valoroasă a sonatelor op. 45, op. 86 și a suitelor 1 si 2 pentru trei fagoturi și contrafagot, lăsăm la latitudinea oricărui interpret să aleagă dintre cele două analize.

Câteva detalii de analiză ale primei sonate ni le oferă însuși compozitorul. Deși sunt puține informații, acestea au stat la baza analizei prezentate în capitolul următor. Textul original se află la anexa 6-7, de la pag. 118-119[35].

Partea I

Prima temă a sonatei începe cu o cantilenă lină la fagot, acompaniată ușor de pian. Atunci intervine cea de-a doua temă. Aceasta este impetuoasă, foarte dinamică, susținută de acorduri în ritm de marș. În dezvoltare (tematică) reapare prima temă melodică, însă dinamica rămâne, a doua temă marcând întreaga dezvoltare, iar acordurile puternice la pian conduc la punctul culminant. Treptat totul se liniștește și reapare prima temă cu o ușoară mișcare la pian, totul ajungând apoi la repaus.

Partea a II-a

A doua parte începe cu o temă de mare anvergură și domoală la fagot, care parcurge toate registrele fagotului. A doua temă este ceva mai dinamică, dar la fel de melodioasă intrând în armonie cu pianul. Ea devine variată și se ridică la un punct culminant expresiv, însoțită, din nou, de acorduri puternice la pian. În acest punct, intră din nou prima temă, lină – cu o octavă mai jos – acompaniată de pian într-un mod puțin diferit, apoi totul se liniștește.

Partea a III-a

Partea a III-a este veselă și începe cu o temă dansantă, exprimată apoi când la fagot, când la pian. Apare ușor și a doua temă – de asemenea veselă – ca un vals. Toate acestea conduc spre o cadență (la fagot) și un final destins.

[35] V. Bruns – Analiza Sonatei I (nedatat) – Însemnări, Biblioteca Landului Saxon, Dresda – Germania.

2.1. Analiza de formă.

2.1.1. Partea I - *Allegro non troppo* - este compusă în **formă de sonată**[36], având următoarea desfășurare generală: ***Expoziție*** (măsurile 1-63), ***Dezvoltare*** (64-174), ***Reexpoziție*** (175-204).

Măsura	Secțiuni mari	Teme	Perioade, Secțiuni	Fraze	Motive - Celule motivice	Centru ton. mod.
			Intro.(4)			
5	**EXPOZIȚIE**	**T1(A)**(22)	P(18)	**a1** (4)	2(1+1)+2(1+1)	
				a2 (6)	2(1+1)+4(3+1)	
				a3 (8)	2(1+1)+2+2+2	sol
23			Punte(6)		2 ½ +3 ½	
29		**T2(B)**(34)	P(26)	**b1** (5)	2+3	fa
				b2 (6)	1+2+3	si
				b3 (8)	5(1+2+2)+3(1+2)	Mi
				b4 (7)	2+5(2+3)	Si b
55			Punte(9)		4+5	
64	**DEZVOLTAREA**		S1(31)	A(25)	(a inversat-13)5(1+2+2)+8(3+2+3)	
					a4 (derivat. din a)13(4+5+4)	fa
			Punte(5)			
94			S2(32)	B(21)	5+6+5+5	
			Punte(11)		4+3+4	
126			S3(49)	C(41)	Episod tematic nou22(6+16)+19	
167			Punte(8)			
175	**REEXPOZIȚIA**	**T1(A)**(24)	P1(30)	**a1** (4)	identic	
				a2(12)	largit cu 6 m	
				a3 (14)	largit cu 6 m	sol

Expoziția

- Introducere 4 măsuri.

- **Tema I** – *Allegro non troppo* în măsura de 4/4– este o perioadă alcătuită din 3 fraze asimetrice, delimitate prin respirații melodice nu și prin cadențe. Materialul tematic al celor 3 fraze este foarte înrudit, practic este ca o singură frază care aparține unui sistem integrat de 11 sunete cromatice cu centru sonor pe *sol.*

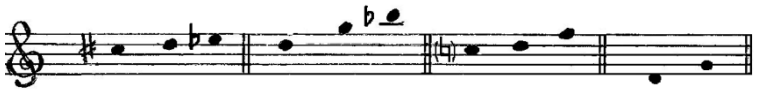
- Mersul melodic cromatic, la început pe trepte alăturate, pentru ca apoi distanța dintre sunete să se lărgească până la intervale de septimă.

[36] Opțiunea de a încadra această parte într-o *formă de sonată* și nu o variantă de *rondo* precum consideră E. Stomberg, pornește de la analiza sumară a lui Victor Bruns, prezentată anterior. Un *rondo* cu o desfășurare **A B A' B' C A** pare mai puțin verosimilă, raportată la formele cunoscute ale *rondo-ului*. Nici V. Bruns nu vorbește categoric de o *formă de sonată* dar vorbește despre existența a două teme, de o dezvoltare amplă și o revenire a primei teme în final.

- Ritmic – ușoară înclinație către formula de triolet.

- Acompaniamentul este o contramelodie pe salturi intervalice foarte mari (într-o mișcare pendulară) - în care predomină octava, nona și decima. Se disting patru structuri oligocordice care se schimbă independent de structura celor 3 fraze.

Ex. 1. Structuri oligocordice.



- O **punte** de 6 măsuri face trecerea către tema a II-a, anticipând o nouă mișcare – *Poco animato* și formula ritmică care va predomina în toată secțiunea următoare.

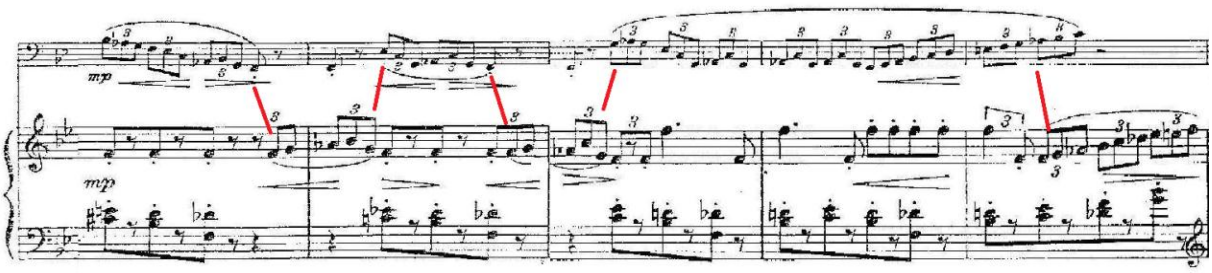
- **Tema a II-a** este o perioadă compusă dintr-un lanț de 4 fraze asimetrice conjuncte, deasemeni mult înrudite din punct de vedere tematic, fiecare cu propria scară sonoră și propriul mod de variație melodică.

- Caracter eterogen din punct de vedere ritmic prin constanța formulei ritmice de triolet.

- Fiecare frază are un sens modulator către următoarea frază.

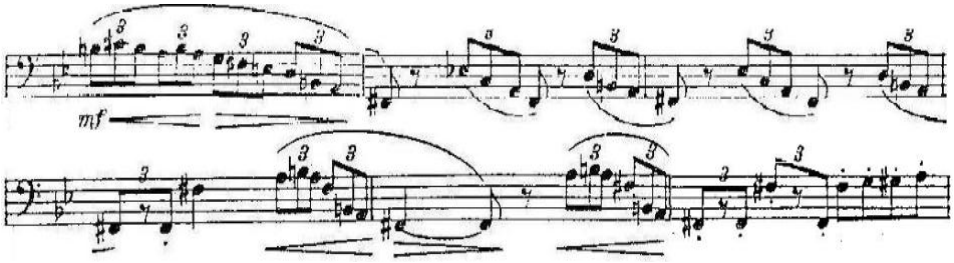
- Fraza 1(**b1**) – *fa minor melodic*, se distinge prin completările liniei melodice de la fagot la pian:

Ex. 2. Partea I-a, masurile 29-33.



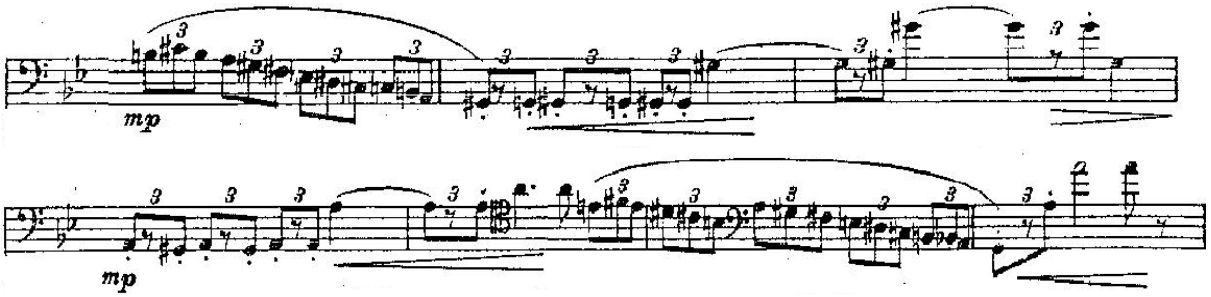
- Fraza 2 (**b2**) – *si minor* cu treptele 2, 4 mobile:

Ex. 3, Partea I-a, masurile 34-39.



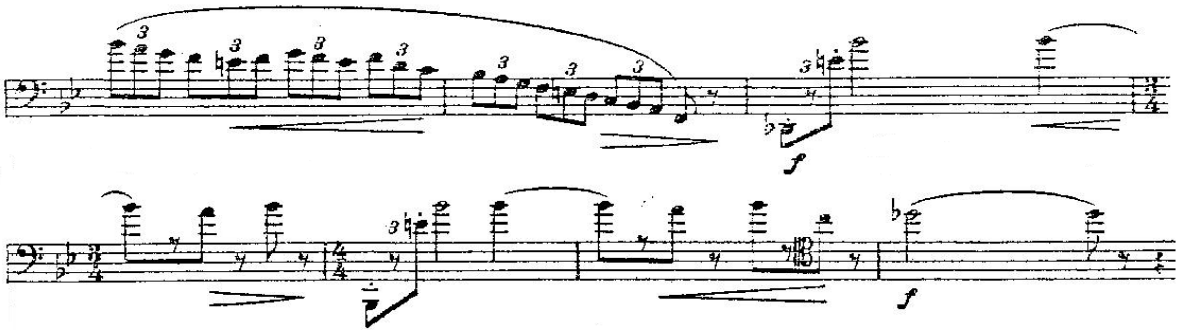
Fraza 3 (**b3**) – *Mi major*.

Ex. 4, Partea I-a, masurile 40-46.



Fraza 4 (**b4**) – *Lidian pe Si b.*

Ex. 5, Partea I-a, masurile 48-54.

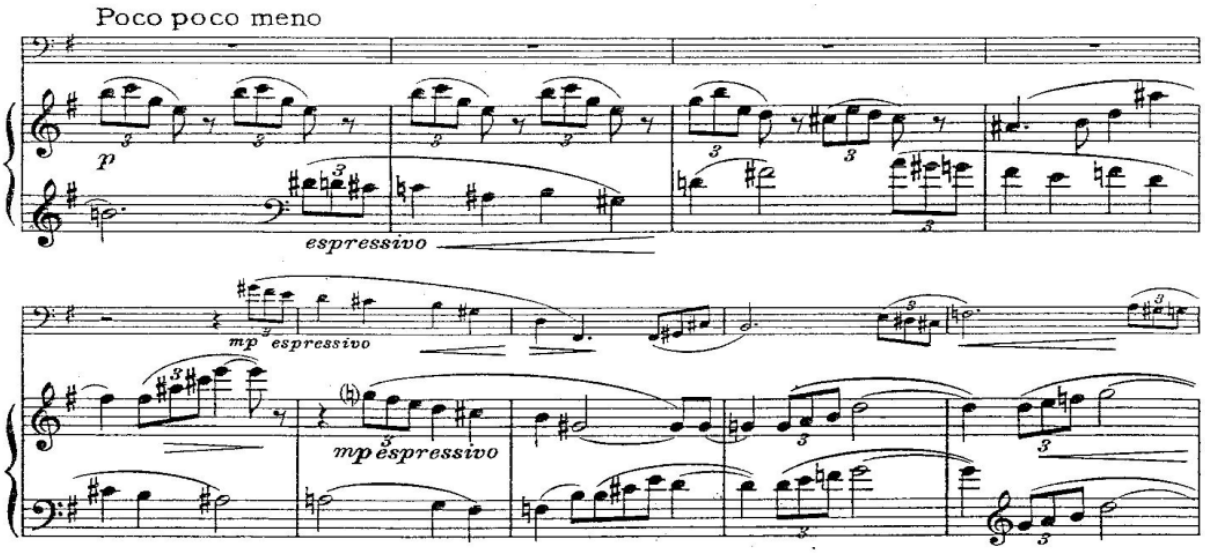


- O **punte** de 8 măsuri face trecerea către dezvoltare.

Dezvoltarea – *Poco poco meno* – este alcătuită din 3 secțiuni:

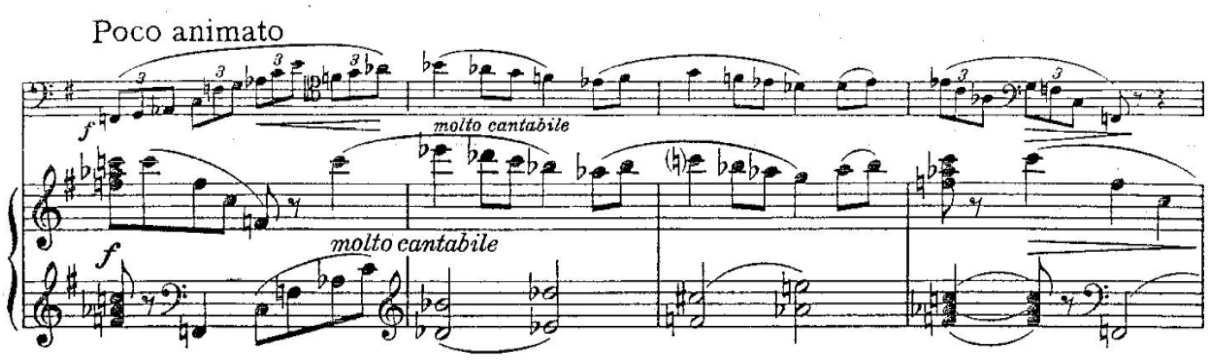
- **S1** (prima secțiune a dezvoltării). În primele 13 măsuri tratează elemente tematice din prima temă – **a1** inversat la pian și **a2** inversat la fagot:

Ex. 6, Partea I-a, masurile 63-71.



În următoarele 18 măsuri (76 - 93) – *Poco animato* – sunt tratate elemente care derivă din cele două teme ale expoziției. O primă frază de 4 măsuri cu un contur melodic distinct (în *fa minor*), prezentată ca un episod tematic nou, aduce un plus de prospețime discursului muzical.

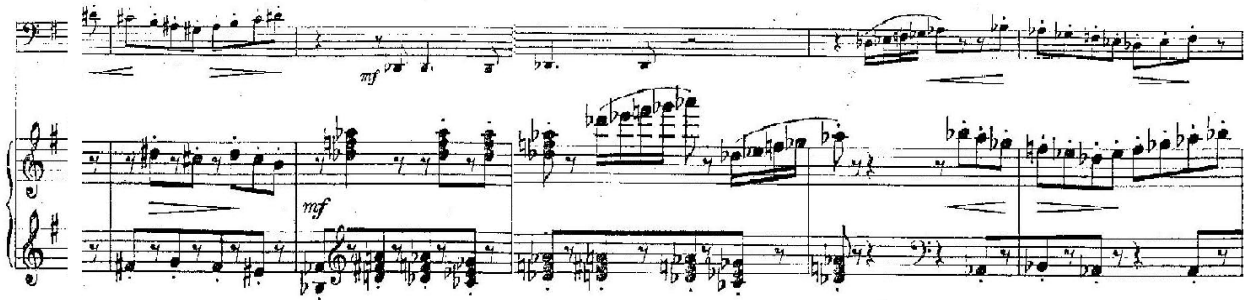
Ex. 7, Partea I-a, masurile 76-79.



Această frază este reluată și tratată prin variații ritmice și secvențare.

- **S2** – *a tempo* – (a doua secțiune a dezvoltării - 32 măsuri) tratează elemente din Tema a II-a (**B**), prin secvențe de câte 5-6 măsuri, în sisteme sonore diferite. Se disting ultimele 11 măsuri (115-125) care transformă ritmul preponderent ternar al temei a II-a într-unul exclusiv binar, anticipând caracterul nou al următoarei secțiuni din dezvoltare (S3).

Ex. 8, Partea I-a, masurile 115-119.



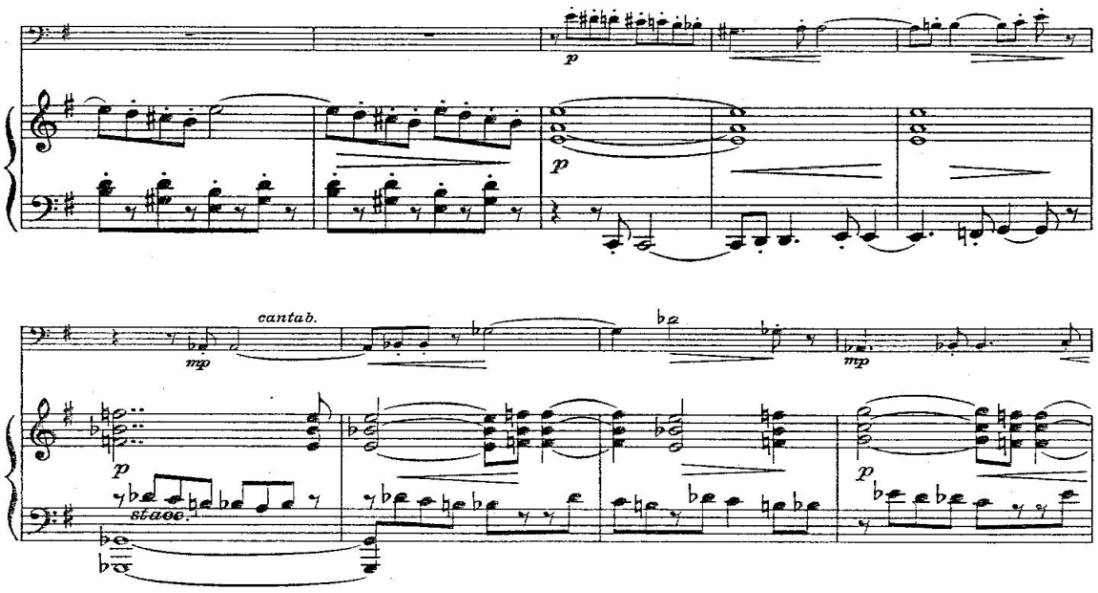
- **S3** – *Poco animato* – (ultima secțiune din dezvoltare) este un episod tematic nou de 49 de măsuri, împărțite în două segmente de câte 22 măsuri (6+16) și 19 măsuri (*Animato, Molto animato*).

- Întreaga secțiune are la bază un material tematic fără un contur melodic distinct;

- Mișcări scalare pe un mers predominant de optimi preluat din ultimul segment al secțiunii anterioare (care poate fi considerat ca o punte);

- Armonie în panglică (liniară) pe acorduri disonante fără funcționalitate tonală;

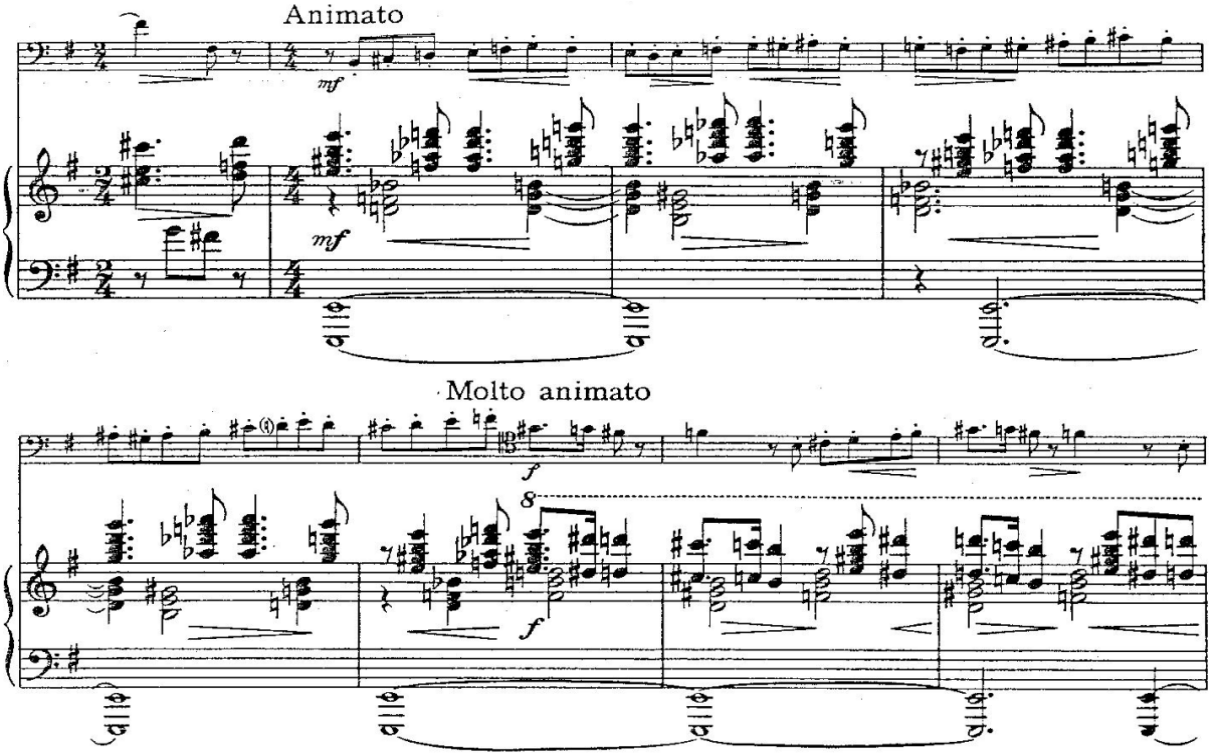
Ex. 9, Partea I-a, masurile 130-138.



- În segmentul al doilea din această secțiune (S3) gradul de tensionare armonică este mult amplificat prin apariția unor agregate multisonice obținute prin suprapunerea a peste 8 sunete.

- Existența a 3 planuri sonore suprapuse: 1) cel armonic, mai sus menționat; 2) în bas – o pedală constantă (în octavă) până la sfârșitul secțiunii; 3) linia melodică a fagotului pe același mers de optimi:

Ex. 10, Partea I-a, masurile 147-154.



- **Puntea** de 8 măsuri care urmează (măs. 167-174) restabilește treptat liniștea de la începutul părții.

Reexpoziția (măs. 175) – *Poco tranquillo* – este incompletă. Lipsește tema a II-a și coda.

- În **T1** revin toate cele 3 fraze din expoziție; prima identică, iar celelalte două cu lărgiri tematice de câte 6 măsuri fiecare.

2.1.2. Partea II-a – *Andante tranquillo* – măsura 3/4, este un ***lied*** tripartit cu repriză: **A B A**

Măsura	Secțiuni mari	Perioade-Strofe	Fraze	Motive - Celule motivice	Centru ton. mod.
	Intro. (3)				
4	**A (24)**	P1(24)	**a1** (4)	2(1+1)+2(1+1)	la
			a2 (6)	3(1+2)+3(2+1)	(la)
			a3 (4)	2(1+1)+2(1+1)	
			a4 (3)	1+2(1+1)	(la)
			a5 (7)	3(2+1)+4(1+3)	.....do #
28	Punte(7)		(b)		La - re
35	**B (39)**	P1(16)	**b1** (3)	1 ½.+1 ½.	re
			b2 (3)	1 ½.+1 ½.	
			b3 (4)	2+2	
			b4 (6)		mi
51		P2(22)	**bv** (6)	(mat. tem. din punte si b2)	do #
			b1v (4)	(tratat)	re
			b2v (12)	(tratat)	
72	Punte(2)				
44	**A (31)**		**a2** (5)		la
			a3 (4)		
			a4 (3)		
			a5v (19)		
105	Complement cad.		(4)		(La)-la

Introducerea – 3 (4) măsuri pentru fixarea tonalității – *la minor* – și a atmosferei calme pe o figura de bas-Aliberti care se va menține (cu mici excepții) pe parcursul întregii secțiuni A.

Secțiunea A – *Andante tranquillo* – este o perioadă complexă de 5 fraze asimetrice dar cu caracteristici comune, înlănțuite prin conjuncție.

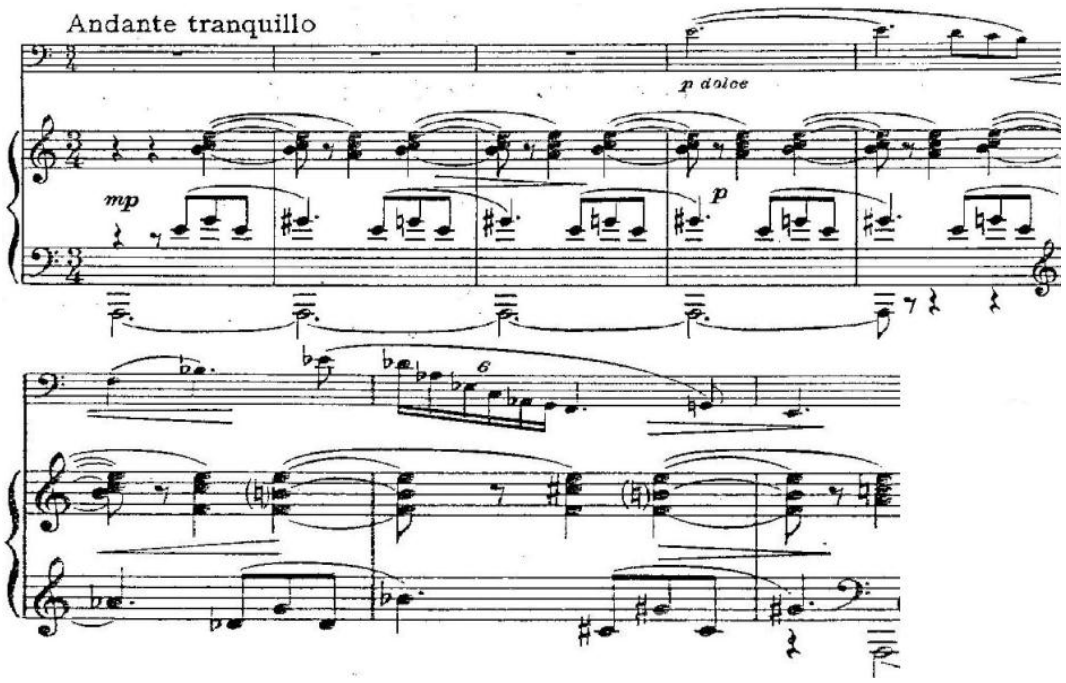
- Din punct de vedere tematic este o perioadă uniformă; fiecare frază derivă din același material tematic. Cu excepția celei de-a IV-a fraze, toate celelalte încep cu aceeași formulă melodică, pe aceeași treaptă sau pe trepte diferite, iar ultima (a5) începe cu motivul inversat.

- Frazele prezintă totodată particularități și caracteristici de variație diferite:

- **a1** – este o frază în care domină caracterul liric, într-o nuanță caldă de *p* – *dolce*.

- Armonic, măsurile 6-7 aduc o îndepărtare de la tonalitatea inițială; o încărcătură armonică marcată de disonanțe ce vor fi înlăturate pe timpul doi din măsura următoare (8), prin revenirea la tonalitatea inițială.

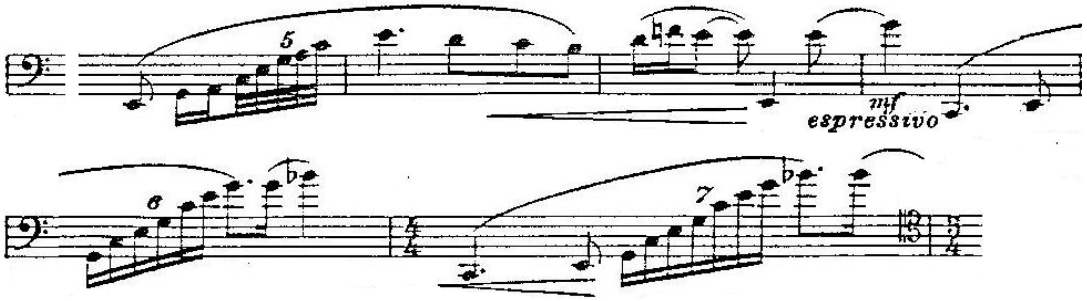
Ex. 1, Partea a II-a, măsurile 1-8



- a2 – este o frază anacruzică în care se menține caracterul liric din prima frază, la care adaugă un plus de expansivitate în partitura fagotului, prin: varierea ritmico-melodică a temei; adăugarea unor pasaje de virtuozitate pe formule de cvintolet, sextolet și septolet; lărgirea spațiului sonor de la două octave la peste trei octave.

- Armonic – ca și în fraza precedentă, în aceeași zonă (măsurile 10-11) crește gradul de instabilitate tonală care se amplifică către următoarea frază.

Ex. 2, Partea a II-a, masurile 8-11.

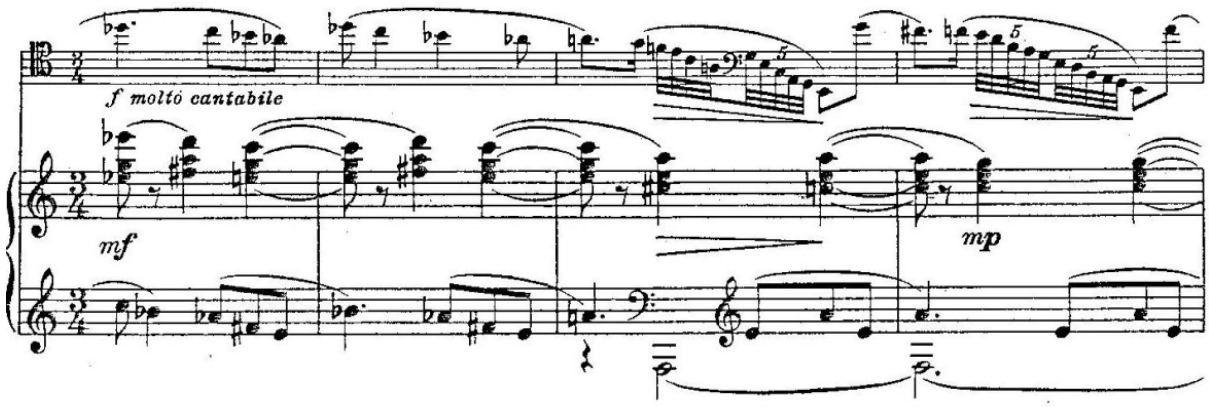


- a3 – în această frază de 4 măsuri (14-17) gradul de tensionare armonică este cel mai crescut; o determinare tonală în primele două măsuri ale frazei este aproape imposibil de făcut, întrucât se suprapun mai multe planuri. În măsura 15 - timpul doi – acompaniamentul pianului

revine la starea inițială, mai întâi printr-un surprinzător acord de *La major*, care este imediat modificat în *la minor*.

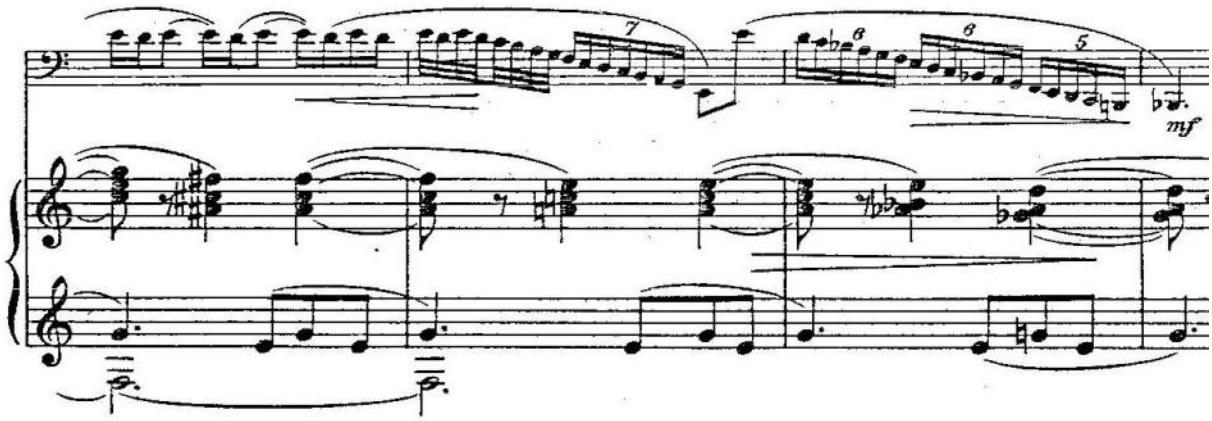
- Tot în această frază mai întâlnim: maxima de intensitate dinamică – *f molto cantabile*; maxima melodică (la fagot); formulele ritmice cele mai rapide – 10, 11 sunete pe un timp. Toate acestea ne indică o culminație secțiunii A.

Ex. 3, Partea a II-a, măsurile 14-17.



- Următoarea frază - **a4** – este singura care se deosebește tematic față de cele precedente. Cu excepția acompaniamentului în care se distinge calm formula ostinată a basului-aliberti, linia melodică a fagotului, deși predominantă în formule ritmice pe valori mici de note, diminuează mult din tensiunile frazei precedente. Chiar și densitatea numărului de note pe un timp scade treptat (8, 7, 6, 6, 5).

Ex. 4, Partea a II-a, măsurile 18-20.



- Ultima frază din secțiunea A – **a5** – (măsura 21) mai lungă ca întindere (7 măsuri) față de celelalte fraze, are un rol concluziv și cadențial.

- Surprinzător este că tonalitatea în care este făcută încheierea nu este *la minor* ci *do# minor*.

- Primul motiv din fraza de început (a1) este adus (singura dată) inversat la fagot iar continuarea frazei înlătură orice urmă de încordare, până la atmosfera lirică de la începutul părții.

- Sunt înlăturate totodată formulele ritmice complicate și salturile intervalice mari.

Ex. 5, Partea a II-a, măsurile 21-27.

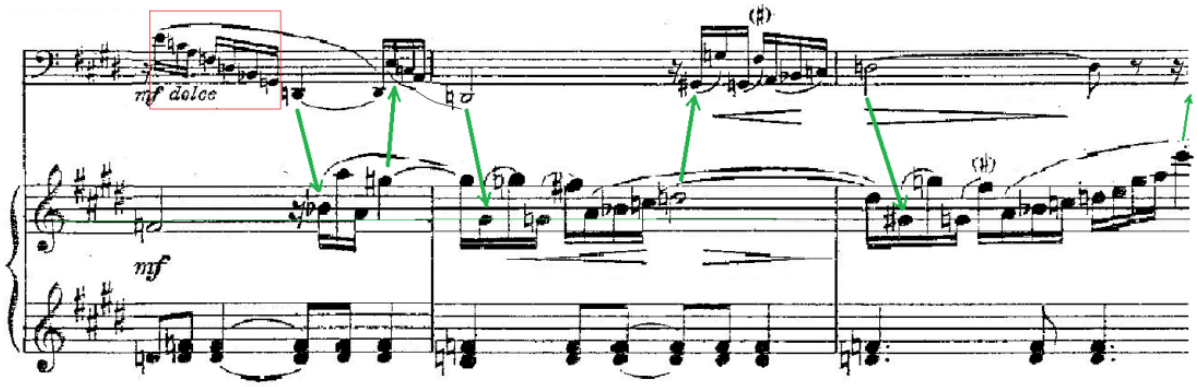
- **Puntea** de 7 măsuri, către Secțiunea B, aduce câteva modificări de caracter, agogică – *Poco piu mosso*, metrica - 4/4, tematica și tonalitatea – *re minor*.

Secțiunea B – contrastantă față de Secțiunea A, este alcătuită din două perioade P1 (16 măsuri) – lanț de 4 fraze cu tehnici particulare de variație și P2 – 3 fraze cu caracter dezvoltător în care sunt tratate elemente tematice din P1 și punte.

- **b1** – frază simplă de 3 măsuri (35-37) în *re minor*, cu un traseu melodic constant de șaisprezecimi ce se completează fragmentar de la un instrument la altul.

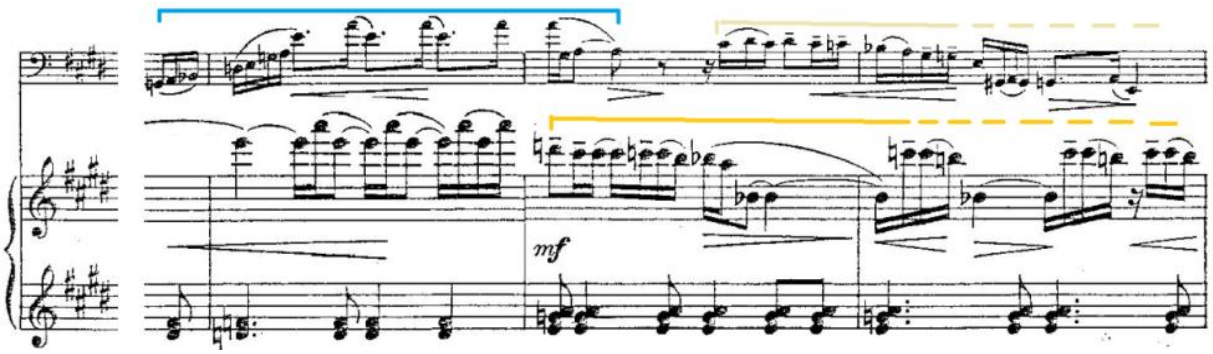
- de remarcat succesiunea de terțe din primul grup de șaisprezecimi ale fagotului – atât de mult preferată de Bruns – și salturile intervalice mari.

Ex. 6, Partea a II-a, măsurile 35-37.



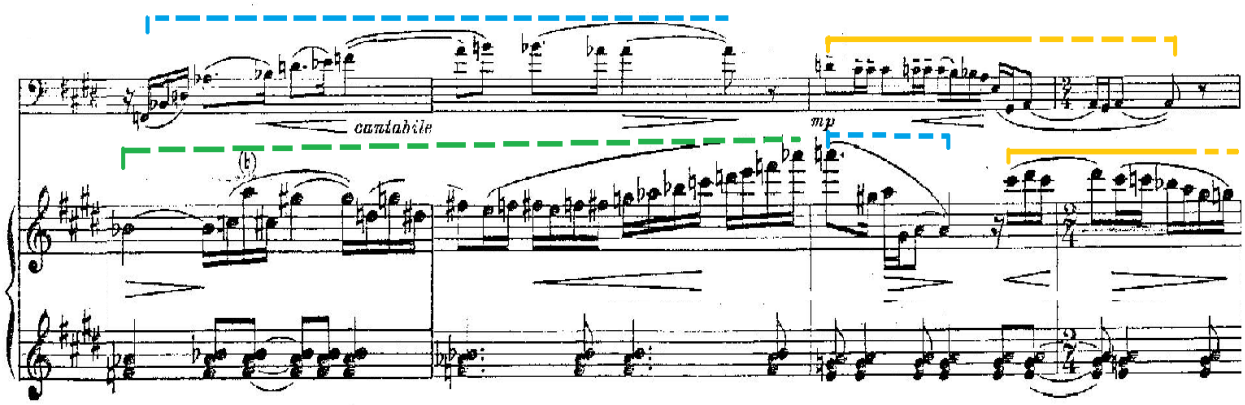
- **b2** – frază anacruzică de 3 măsuri alcătuită din două motive. Primul cântat de fagot iar celalalt de ambele instrumente – suprapus, decalat și variat.

Ex. 7, Partea a II-a, măsurile 38-40.



- **b3** – frază de 4 măsuri, alcătuită din motive mici provenite din frazele anterioare.

Ex. 8, Partea a II-a, măsurile 41-44.



- **b4** – frază de 6 măsuri în care sunt suprapuse 3 planuri distincte:

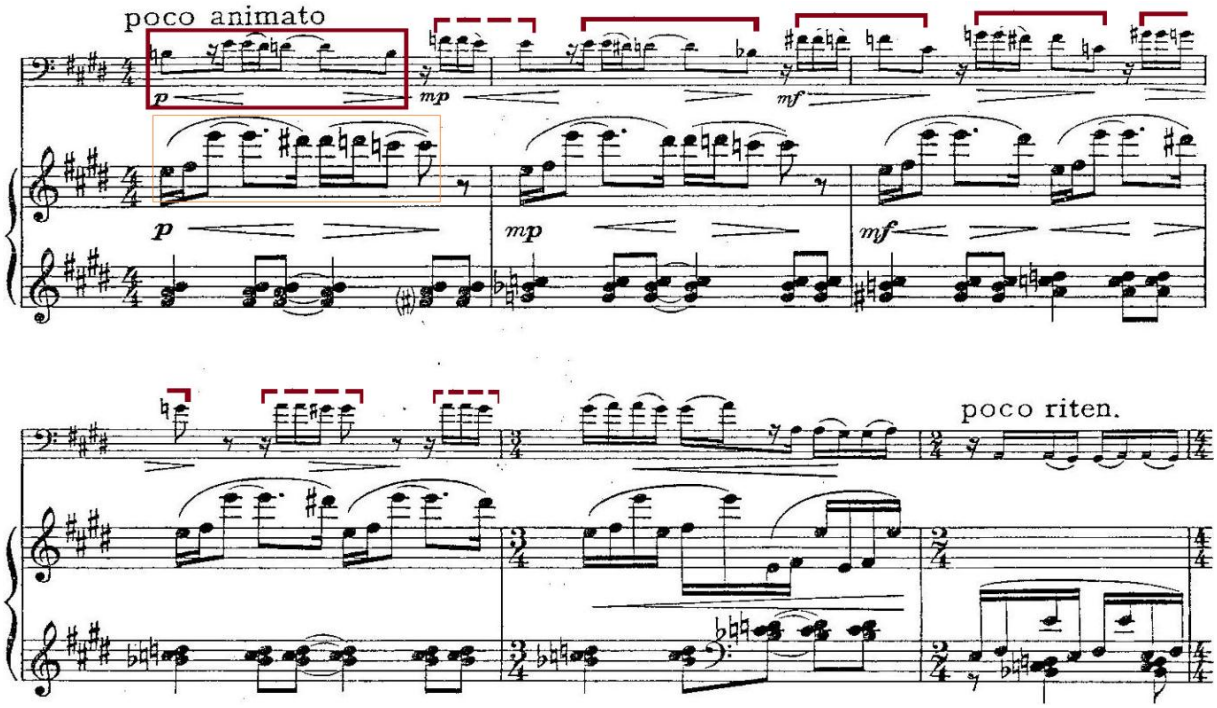
1) În linia principală a fagotului găsim un motiv din b2, supus unei dezvoltări prin eliminare;

2) La mâna dreapta a pianului un motiv inversat tot din b2 (39) este secventat (repetat) fără nici o schimbare;

3) Iar la mâna stângă – armonie în panglică.

- Proces modulatoriu continuu.

Ex. 9, Partea a II-a, măsurile 45-50.

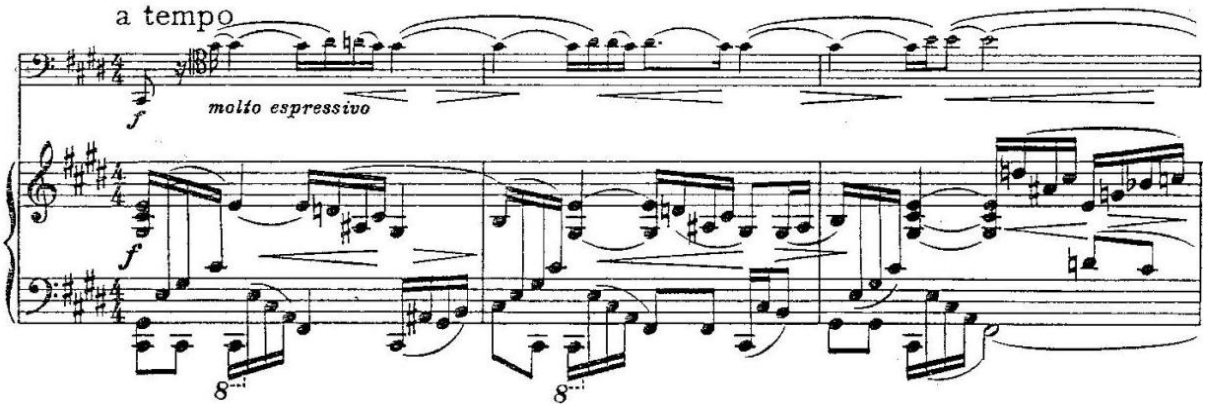


Perioada a II-a – *a tempo* – (măsura 51) revine la tempo-ul secțiunii. Din punct de vedere tematic nu aduce nimic nou, ci dezvoltă temele din Perioada I-a.

- Prima frază (de 6 măsuri) în *do #* minor - **bv** (b2v) – îmbină elemente din puntea care precede secțiunea B, cu o temă tânguitoare cântată de fagot, ce derivă din fraza b2.

- Totul se desfășoară pe traseu modulator care se va rezolva în următoarea frază, în *re minor.*

Ex. 10, Partea a II-a, măsurile 51-53



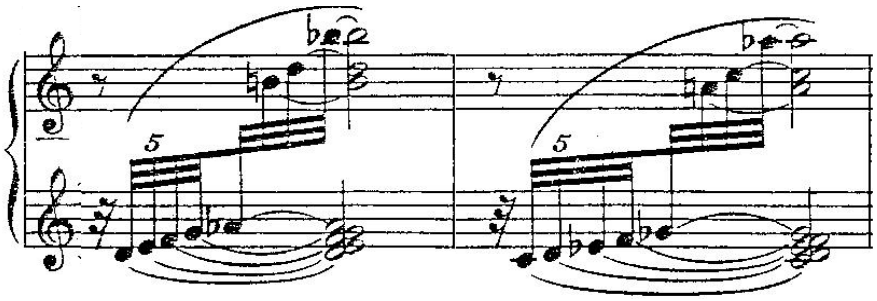
- **b1v** – (măsurile 57-60) se recunoaște în linia melodică a pianului cu ușoare modificări în structură intervalică.

- **b2v** – încheie toată secțiunea B printr-o tratare mai largă a lui b2 (12 măsuri) cu variații de ordin ritmic în special dar și la nivel melodic sau armonic.

- O scurtă **punte** de doar 2 măsuri (72-73) face revenirea la **Secțiunea A**.

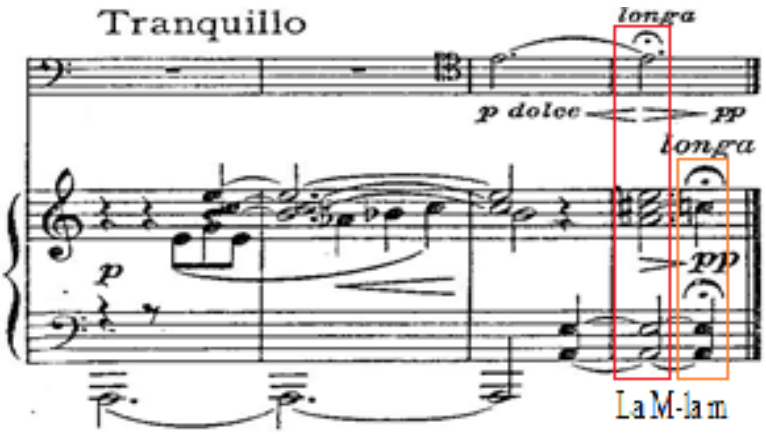
Cu excepția primei fraze **a1**, toate celelalte revin într-o formă variată, remarcându-se formulele ritmico-ornamentale mult îmbogățite, pasaje de mare virtuozitate în partitura fagotului. Nu sunt modificări mari în structura frazelor în afara ultimei – a5 – mult lărgite. În aceeași frază întâlnim și cele mai mari disonanțe din toată partea, prin blocuri armonice obținute din suprapunerea de câte 8 sunete, practic toate sunetele unei scări sonore complete.

Ex. 11, Partea a II-a, măsurile 97-98.



- Partea a II-a se încheie printr-un scurt complement cadențial de 4 măsuri în care autorul își lasă o ultimă amprentă a originalității sale: inversarea cadenței picardiene (*La major-la minor*).

Ex. 12, Partea a II-a, masurile 105-108.



2.1.3. Partea a III-a - formă bipartită – **A B –** cu **Cadență** solo și o **Codeta,** după următoarea schemă:

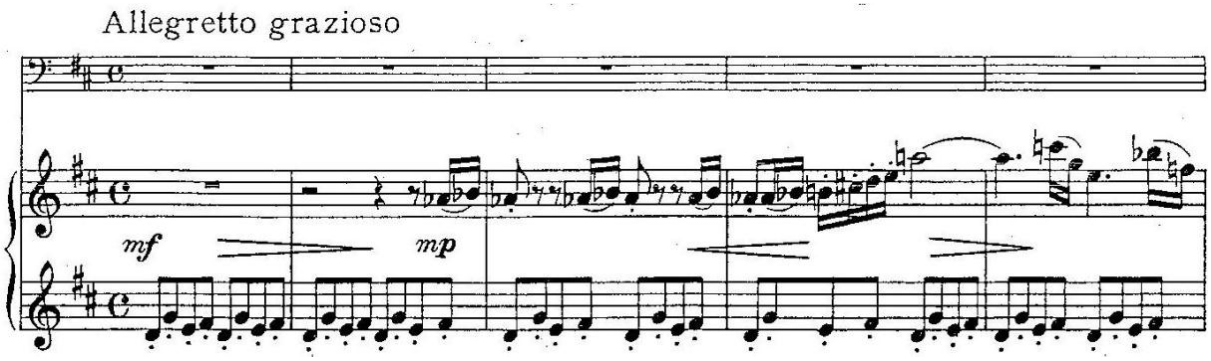
Măsura	Secțiuni mari	Perioade, Secțiuni	Fraze	Motive-Celule motivice	Tonalitate (str.mod.)
	Intro (2)				
3	**A - T1** (41)	P1 (14)	**a1** (8)		Re/(La b)
			a2 (4)		
15		P2 (8)	**a3** (4)		
			a3v (4)		
23		P3 (11)	**a4** (4)		
			a4v (7)		
34		ConcluziaT1	**a1v** (8)		
42	**B - T2** (153)	P1 (23)	**b1** (9)		
			b1v (15)		
65		P2 (26)	**b2** (10)		
			b2v (17)		
91	**(Dezv. T2)**	T2 tratare(64)		10,14,14,26	
		P2 (33)	**b2v** (11)		
			b2v (23)		
	Punte (7)				
228	**CADENȚA (36)**				
254	**Codeta** (21)				

Secțiunea A – *Allegretto grazioso* – 4/4, este alcătuită din 3 perioade, fiecare de câte două fraze.

- **P**erioada **1**. Precedată de o introducere de 2 măsuri în care tonalitatea lui *Re major* pare să se impună hotărât pe un bas aliberti ce rămâne pe toată desfășurarea frazei neschimbat, fraza **a1** de 8 măsuri expusă doar de pian, lasă impresia unui început în *La b major.*

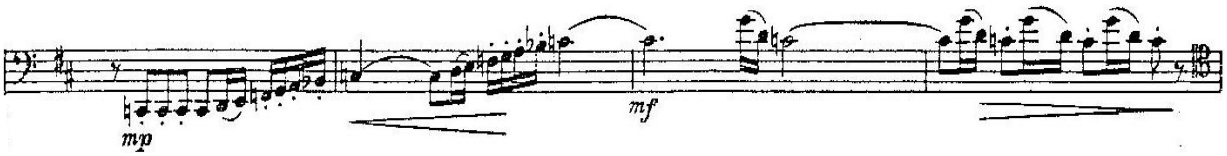
- Caracacter dansant; mișcare vioaie pe formule ritmice variate.

Ex. 1, Partea a III-a, măsurile 1-10.



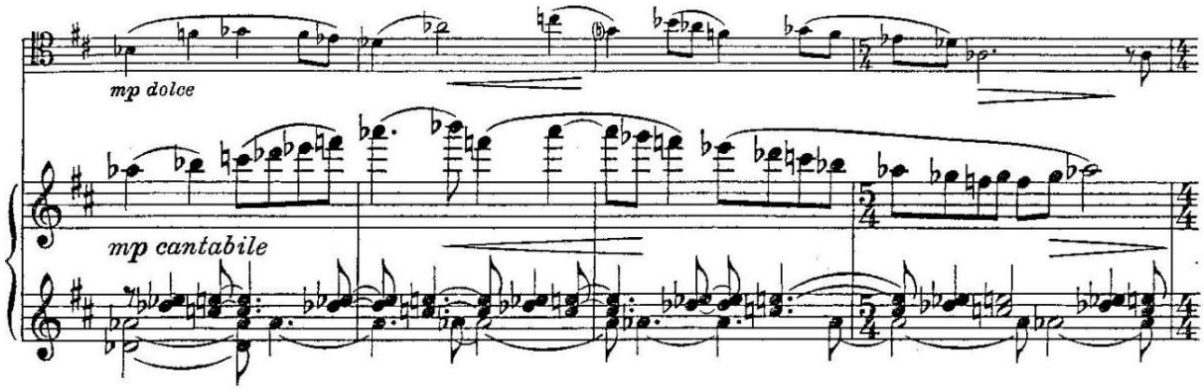
- **a2 –** același caracter, cu centru pe *do (mixolidian),* expus de fagot.

Ex. 2, Partea a III-a, măsurile 11-14.



- **P**erioada **2**. **a3, a3v** – contrastant, suprapune două teme cantabile în *Re b major*.

Ex. 3, Partea a III-a, măsurile 15-18.

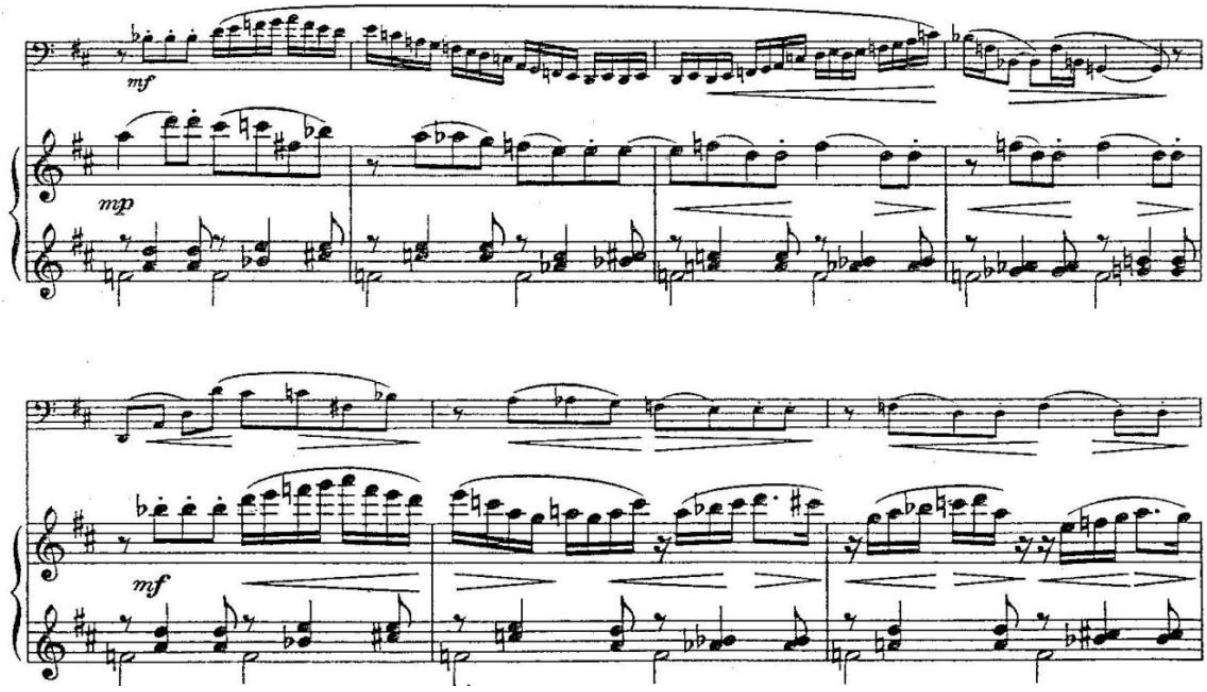


- Fraza fagotului este reluată variat în următoarele 4 măsuri, cu modulație către *re minor.*

- **P**erioada **3**. **a4, a4v** în *re minor*, suprapune deasemeni două teme diferite; la fagot o temă în caracterul primei perioade (a se vedea asemănarea cu a2 din P1) iar la pian, o temă în caracterul celei de-a doua perioade (P2). Cele două planuri sunt inversate în **a4v** (măsura 27), în sensul că ceea ce cântă fagotul va prelua pianul, și invers.

- Lărgire tematica interioară prin secvențare în a4v.

Ex. 4, Partea a III-a, măsurile 23-29.



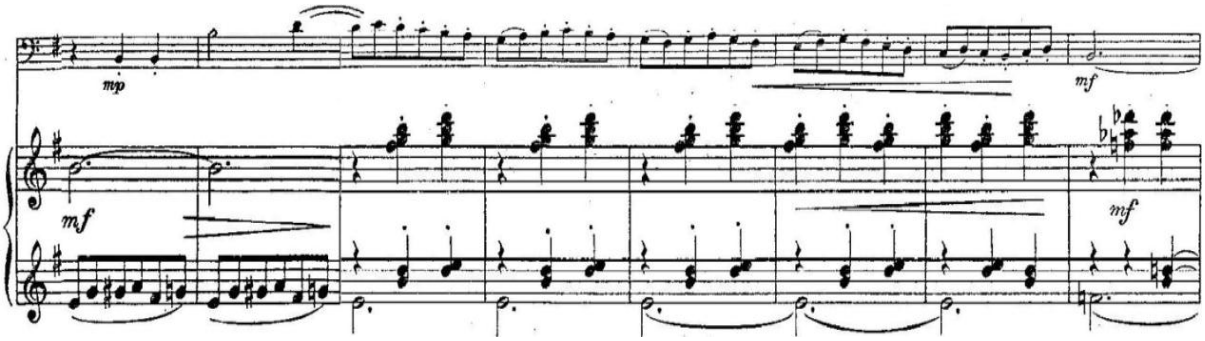
Secțiunea A se încheie cu o frază concluzivă (**a1v**) de 9 măsuri, în tonalitatea de început *Re M (La b).*

Așa cum ne-am obișnuit din celelalte două părți ale sonatei și în această parte autorul amplifică și dezvoltă mai mult materialul tematic secundar (B).

Secțiunea B – *Allegro giocoso* – 3/4, este alcătuită din 2 perioade și o dezvoltare cu două subsecțiuni (prima fiind un episod tematic nou).

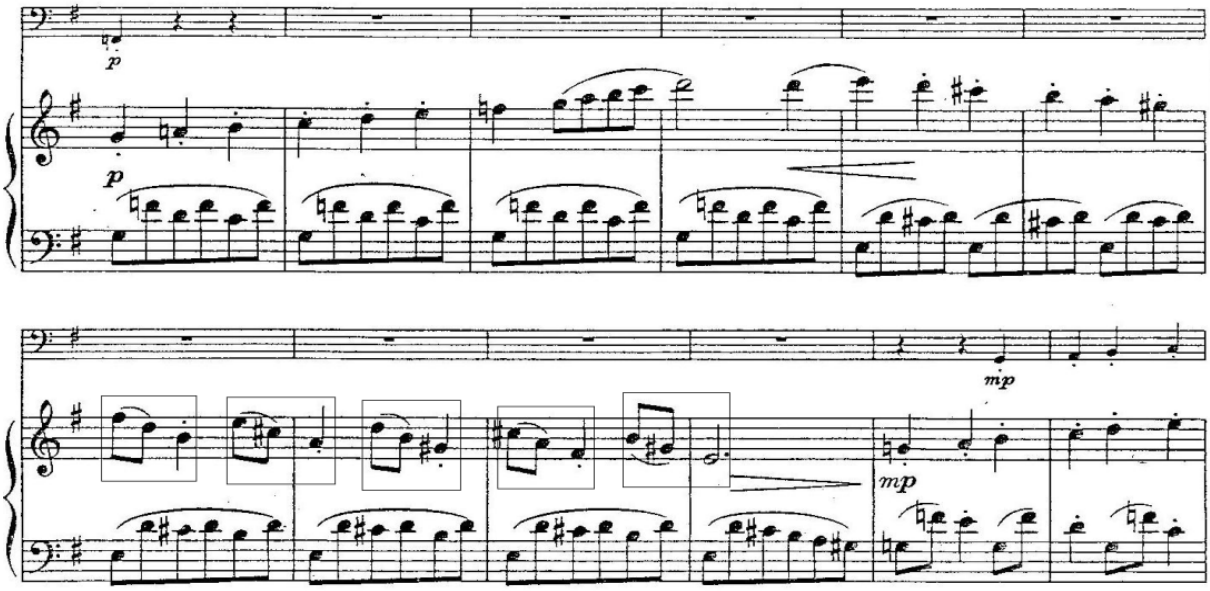
- Perioada 1 (măsura 42). O frază **b1** expusă de pian și reluată variat de fagot în metru ternar *„ca un vals”*[37] în *mi minor*.

Ex. 5, Partea a III-a, măsurile 50-57.



- Perioada 2 (măsura 65) aduce o temă nouă **b2**, expusă prima dată tot de pian și reluată apoi în canon de fagot și pian. Pe lângă formula obișnuită de acompaniament – bas aliberti, mai întâlnim aici o celulă motivică hemiolică (măsurile 71-73), care va constitui baza tematică a cadenței solo din finalul părții.

Ex. 6, Partea a III-a, măsurile 65-76.



[37] Nota compozitorului.

Ceea ce urmează este o zonă de dezvoltare cu două segmente. Primul de 64 măsuri (de la 91 la 154) care poate fi structurat precum apare în schema de la pagina 66. Fără un contur melodic distinct, această secțiune pierde din caracterul de vals al temei secundare (B) și este ca un episod nou, asemănător celui din dezvoltarea părții I. Sunt frecvente pasajele de optimi pe scări diferite.

- Cel de-al doilea segment (măsura 155) - *Grazioso e giocoso* - reprezintă o reluare variată (puțin lărgită), cu un plus de caracter a Perioadei 2 din Secțiunea B (b2, b2v).

O punte de 7 măsuri ne conduce către Cadența fagotului care va fi discutată în subcapitolul următor: Analiza tehnico-interpretativă.

Partea a III-a se încheie cu o codeta de 21 măsuri (*Tempo I*), ca o recapitulare succintă în plină vervă a aceleiași teme secundare (B), în *Re major*.

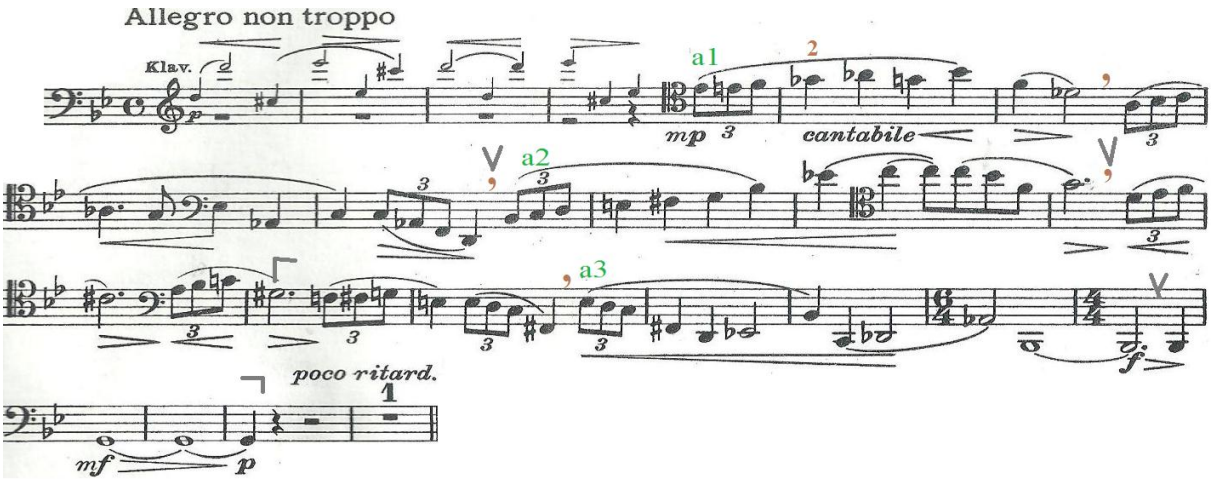
2.2 Analiza tehnico-interpretativă. Sonata op. 20, nr. 1

1. Alegerea anciei.

- Sonata op. 20 nr. 1 are o durată de aproximativ 17 minute și este cea mai lungă dintre sonatele pentru fagot și pian ale lui Victor Bruns. Dacă ar fi să ținem cont doar de acest aspect, deja ne putem întreba dacă nu vor fi întâmpinate probleme de rezistență a ambușurii. Diferența de 4 minute față de Sonata op. 45, reprezintă cât o parte de sonată în plus, și firește, un efort suplimentar. Nu este obligatoriu ca acest criteriu – al duratei – să fie definitoriu în privința gradului de solicitare al interpretului, dar vom vedea în rândurile următoare că atât lungimea cât și alte dificultăți întâlnite pe parcursul lucrării pot crea probleme în alegerea unei ancii potrivite.

- Spre deosebire de Sonata nr. 2 unde am văzut că preocuparea de alegere a unei ancii după criteriul de solicitare în funcție de lungimea frazelor, se impunea doar în partea a II-a, Sonata nr.1 este cu mult mai problematică în privința rezistentei interpretului, datorită unor secțiuni largi în care partitura fagotului cere un cântat continuu, fără pauze, atât în partea a doua cât și în partea I-a. În exemplele enumerate mai jos, se poate observa, precum s-a arătat și în analiza de formă, că există multe situații în care modul de construcție a frazelor este conjunct, fiind înlănțuite câte 3, 4 sau chiar 5 fraze. Dacă am face o ierarhizare a celor mai dificile aspecte ce țin de interpretarea lucrării de față, cu siguranță cel legat de rezistență, merită cea mai mare atenție. Iată câteva dintre cele mai importante pasaje în acest sens:

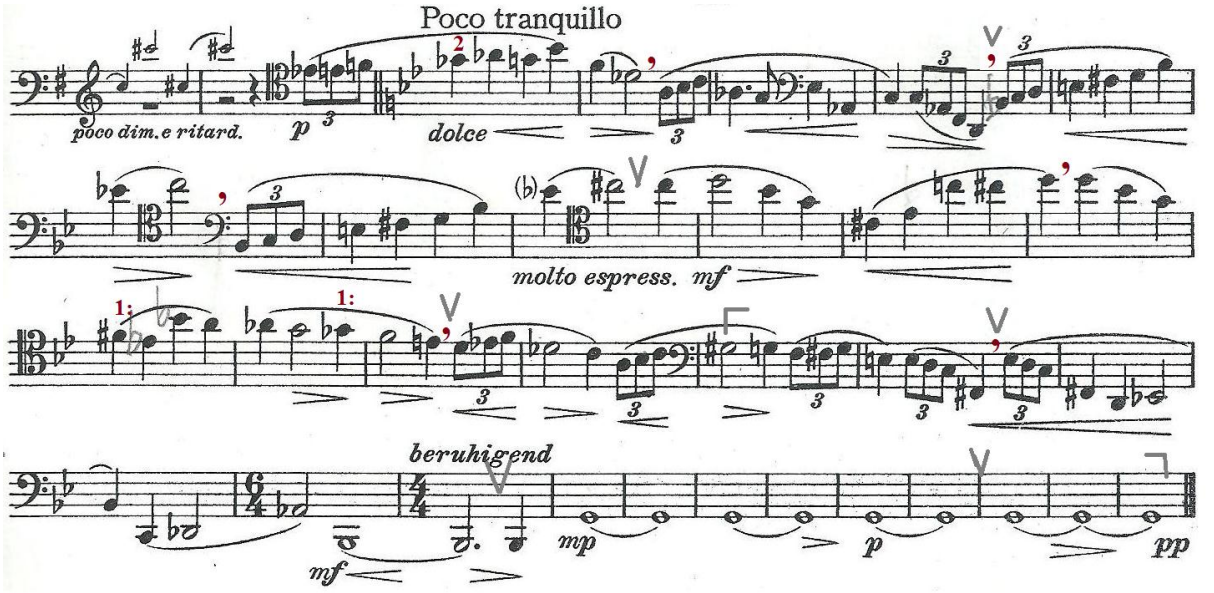
Ex. 1- a, Sonata nr. 1, op. 20. Partea I, măsurile 5-21. (Tema I din Expoziție)



Ex. 1- b, Sonata nr. 1, op. 20. Partea I, măsurile 63-79. (S1 din Dezvoltare)

Același pasaj din Ex. nr. 1-a îl întâlnim și în finalul părții I dar cu un grad sporit de dificultate, datorită lărgirilor tematice interioare, exterioare și a complementului cadențial de încheiere, lungind discursul muzical de la 18 măsuri (în expoziție) la 30 de măsuri. Chiar dacă există mari asemănări între cele două pasaje, este necesară exemplificarea următoare, în care sunt notate și alte indicații de tehnică instrumentală precum: respirații melodice (de frazare) sau fizice, poziții alternative etc.

Ex. 1- c, Sonata nr. 1, op. 20. Partea I, măsurile 175-204. (Reexpoziție)

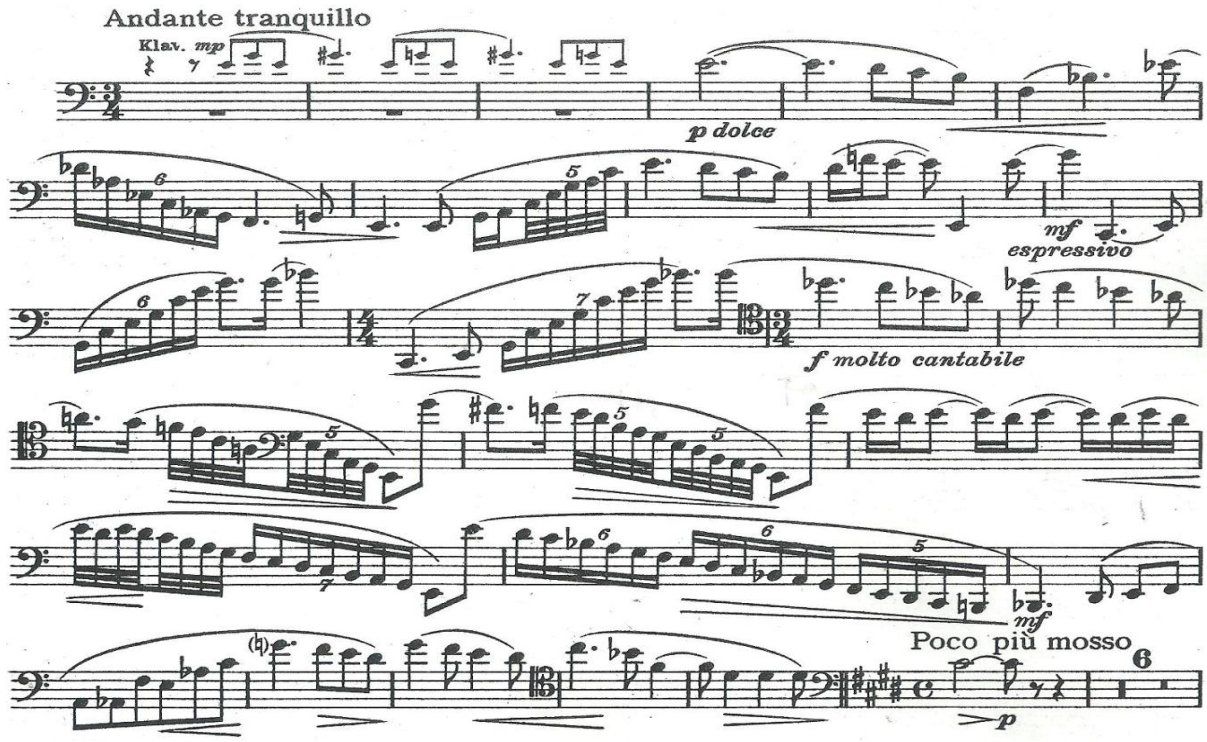


Dificultatea pasajului de mai sus este cu atât mai mare cu cât anumite lărgiri tematice, la care se făcea referire mai înainte, se produc în zona registrului cel mai acut al fagotului. Doar cu o bună dozare a efortului din punct de vedere al aparatului respirator, a unor respirații cu

adevărat eficiente și eliminarea oricăror tensiuni de orice fel, se pot crea condițiile pentru rezolvarea problemelor întâlnite în acest pasaj.

La fel de solicitante din punct de vedere fizic sunt și zonele tematice ale primei și ultimei secțiuni din partea a doua a sonatei. Alcătuite din câte 5 fraze legate între ele, fără nici măcar o pauză și într-un tempo rar (*Andante tranquillo*), această parte poate să constituie o probă de rezistență extrem de dificilă pentru oricare fagotist profesionist.

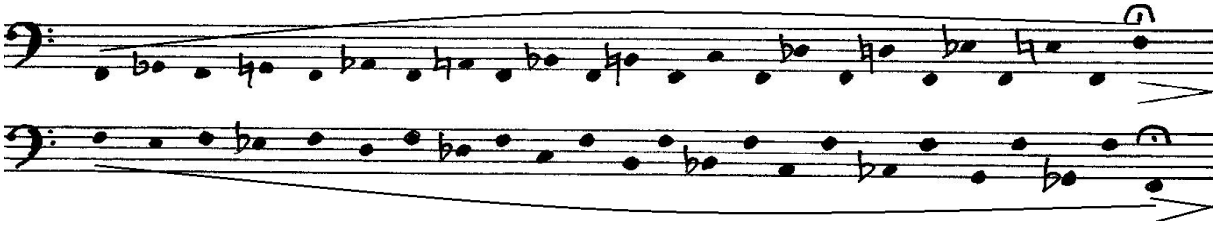
Ex. 1-d, Sonata nr. 1, op. 20. Partea a II-a, măsurile 4-27.



Din exemplul de mai sus (ca și în alte exemple din partea a II-a) se observă cu ușurință mai multe tipuri de dificultăți, dintre care se remarcă în special: ritmica complexă și permanenta alternanță a melodiei între registrele extreme ale fagotului. În privința ritmului, este recomandat să se cânte într-o pulsație care să aibă ca unitate metrică optimea, pentru o bună raportare a diferitelor formule ritmice. Deasemeni, recomand ca la începutul studiului unei astfel de părți, atunci când se descifreaza textul muzical, să se facă disocierea de latura semantică a muzicii, pentru o însușire justă a ritmului, urmând să se adauge ulterior și celelalte elemente de limbaj precum: dinamica, frazarea, agogica etc. Numai cine stăpânește bine ritmul se poate abate de la el.

Cât privește alternanța între registre, salturile mari de intervale și conturul melodic deseori contorsionat ce caracterizează muzica lui Bruns, este indicată o pregătire prealabilă

corespunzătoare. Pentru aceasta recomand următorul exercițiu care vizeaza totodată și o bună încălzire a coloanei de aer:

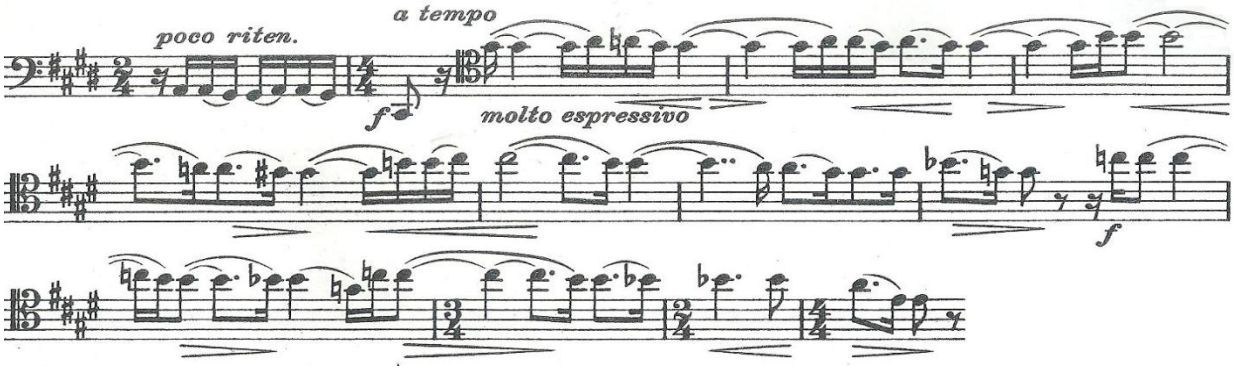


Exercițiul se va repeta pe fiecare treaptă cromatică suitoare, până la limita registrului supraacut, în pătrimi legate (pătrimea = 65 MM) și dintr-o singură respirație.

Ținând cont de cele expuse mai sus, alegerea unei ancii potrivite devine o prioritate. Ancia nu trebuie să depășească un temperaj mediu ca tărie. Pentru această lucrare, chiar și o ancie mai moale este preferabilă uneia tari, dar numai după ce ne asigurăm că îndeplinește un ultim criteriu de selectare: după gradul de solicitare în registrele extreme.

Am observat din exemplele anterioare ca majoritatea pasajelor prezentate ating aceleași limite melodice inferioare și superioare ca și în Sonata nr. 2: *si b* din subcontraoctava și *re* din octava a doua. Dacă pentru registrul grav nu se impune un temperaj special, întrucât nu există cerințe deosebite, registrele superioare sunt mai mult utilizate și necesită un plus de preocupare în confecționarea anciei. Dificultățile impuse de sunetele cele mai acute nu sunt legate prea mult de emisie, întrucât trecerea se face de cele mai multe ori prin mers melodic treptat. Solicitarea poate să fie însă mare atunci când fagotul nu părăsește zona dintre acut și supraacut pe o întindere mai mare. Un exmplu în acest sens îl întâlnim tot în partea a doua:

Ex. 3, Sonata nr. 1, op. 20. Partea a II-a, măsurile 51-61.



Pentru registrul acut ancia nu trebuie să depășească 57,5 mm., dar depinde și de fagot, de *Es* sau calitatea lemnului din care este făcută ancia etc. Întrucât am recomandat o ancie medie

spre moale ca tărie, este bine de știut, că o ancie cu este mai moale cu atât trebuie mai mult scurtată pentru a fi lejeră la emisie în supraacut.

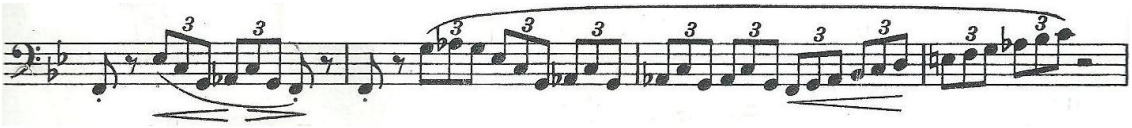
2. **Mod de frazare**.

Sonata op. 20 pentru fagot și pian nu implică dificultăți majore de interpretare, care să necesite metode și tehnici instrumentale speciale. Cu excepția problemelor prezentate în paginile anterioare, cele ce presupun o bună coordonare și dozare a coloanei de aer după structura textului muzical, a respirațiilor și cezurilor deja notate în exemplele date, lucrarea nu conține pasaje de mare agilitate, efecte dinamice spectaculoase sau alte cerințe importante. Cu toate acestea, câteva mențiuni ce pot contribui la întelegerea limbajului muzical și ușurarea actului interpretativ sunt binevenite:

- Respirațiile pe fraze lungi să fie cât mai scurte, pentru a nu afecta continuitatea discursului;
- tema secundară (B) din partea I este supusă unui proces modulatoriu continuu;

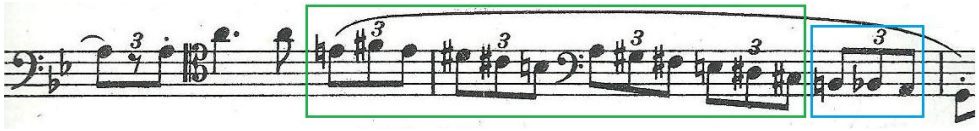
fiecare frază sau chiar motiv aduce un centru tonal sau modal diferit. Din această cauză partitura devine foarte încărcată în alterații care pot să deruteze în privința sistemului de intonație. Dacă în unele situații putem să deducem cu ușurință scara sonoră în care se desfășoară un pasaj, cum este în exemplul de mai jos (*fa minor*),

Ex. 4, Partea I-a, măsurile 31-33.



alteori, datorită unor faze modulatorii și a numeroaselor alterații, este mai greu de stabilit scară tonală sau modală.

Ex. 5, Partea I-a, măsurile 44-45.



În exemplul de mai sus este bine să gândim primele 4 grupuri de trioleți în *Mi major* iar ultimul grup cu rol modulator către o nouă tonalitate. Asemenea situații sunt frecvente în lucrarea de față.[38]

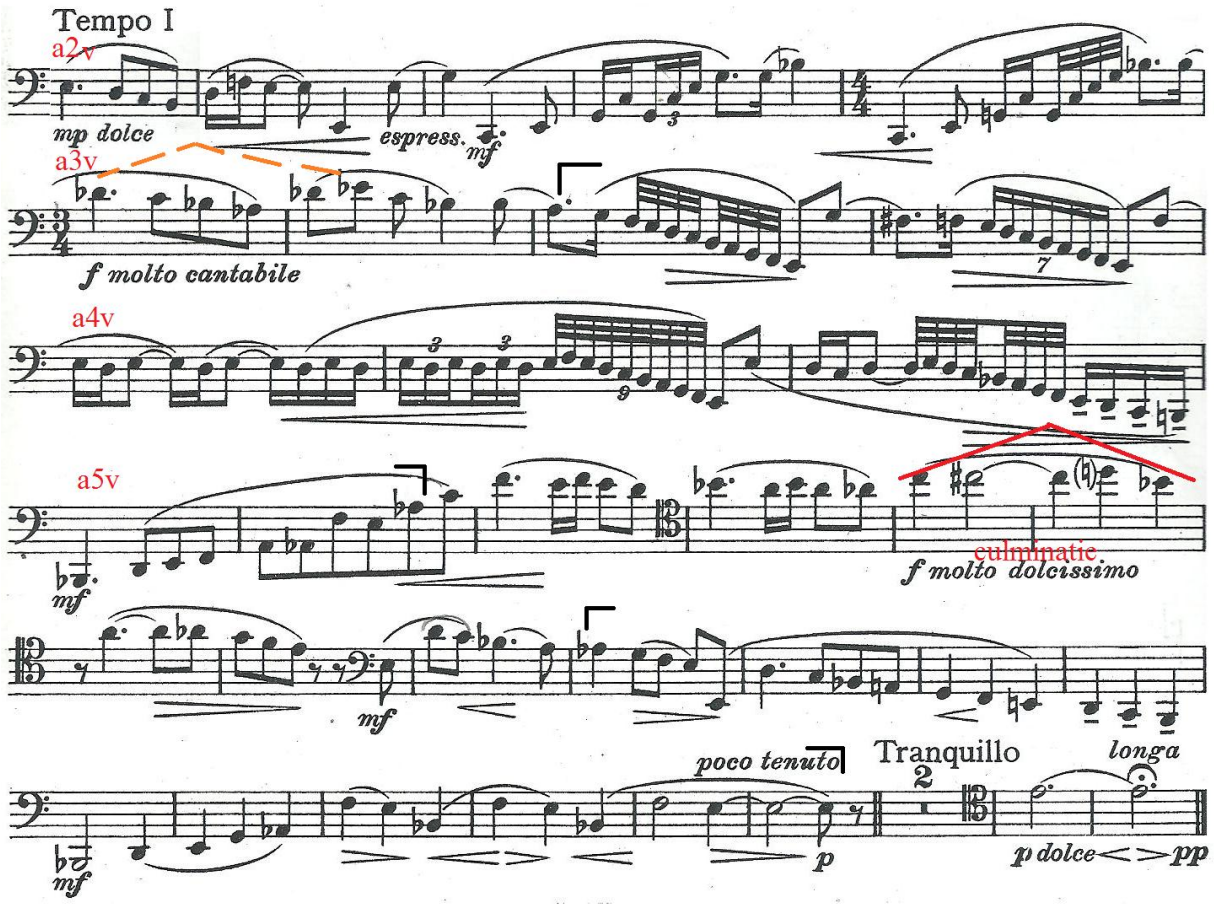
- o atenție sporită trebuie acordată părții a II-a din sonata – cea mai complexă ca scriitură si dramaturgie muzicală.

[38] Diagramele cu analizele de formă prezentate în capitolele anterioare indică în majoritatea cazurilor sistemul de intonație.

Scriitura omofonă din prima arie tematică (A), contrastează mult cu cea din secțiunea următoare (B), în care predomină stilul polifonic.

În secțiunea A, fagotul joacă rolul dominant în redarea unor imagini muzicale de o mare încărcătura semantică, fiind vocea principală în redarea liniei melodice. O bună construcție a discursului muzical presupune respectarea strictă, pe de o parte a indicațiilor din partitură, precum și a indicațiilor adăugate în exemplul 1-d (pag. 71) – respirații, cezuri etc. Fagotul trebuie să obțină un profil melodico-expresiv care să pornească de la *p dolce* din prima frază (a1), la un plus de dinamică și expresivitate în fraza a2, culminația din fraza a treia (a3 – măsura 14) și revenirea la starea inițială către finalul secțiunii. Atenție însă la revenirea A-ului de la sfârșitul părții, unde există diferențe importante față de prima secțiune: lipsa primei fraze (a1), variații ritmice datorate mutării melodiei la octava inferioară, lărgiri tematice ample în ultima frază – a5v, care vor aduce o altă culminație față de prima expunere (de la începutul părții). Toate acestea, la care vor fi adăugate respirațiile și cezurile – binevenite pentru frazare – pot fi observate în exemplul următor:

Ex. 6, Partea a II-a, măsurile 74-108.



Dacă în secțiunea A pianul joacă doar rolul de acompaniator, în următoarea secțiune B, travaliul tematic se intensifică, iar dialogul dintre cele două personaje – fagot-pian – este

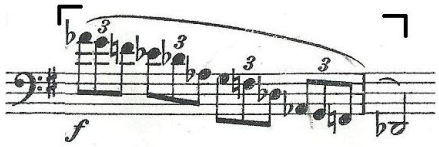
unul echilibrat. Fie că este vorba de un dialog în care cele două instrumente se completează reciproc, precum se observă în exemplul 6 (pag. 62), sau ambele instrumente prezintă o temă în canon (Ex. 7, pag. 63), participarea la dialog trebuie să îndeplinească condiția de complementaritate timbrală, dinamică etc. În alte situații fiecare instrument prezintă câte o tema distinctă în același timp (exemplele 8, pag. 63 si 9 pag. 64). Toate acestea impun o bună cunoaștere a textului muzical de către ambii interpreți, pentru un raport echilibrat în conturarea temelor și a diferențierilor de caracter.

3. Utilizarea clapei de piano.

Situații în care este indicată blocarea clapei de piano pe poziția închis, pentru a facilita legăturile din registrul mediu:

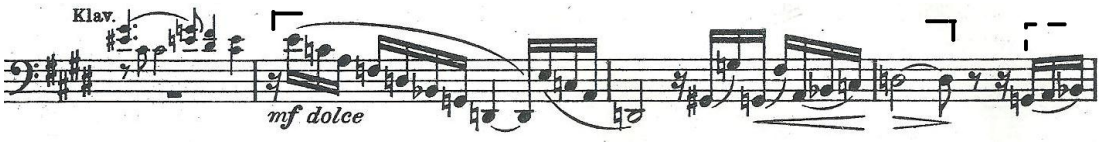
- În partea I, măsurile 13-21 (ex. 1-a, pag. 69), m. 34-41, m. 99-103, m. 190-204 (ex. 1-c, pag. 70), dar și pasaje precum cel din exemplul de mai jos în care, deși este într-o nuanță de *f* și pornește din registrul acut, unde de obicei nu se cântă cu clapa de piano, este mai ușor de realizat cu clapa închisă.

Ex. 6, Partea I, măsura 86.



- În partea a II-a, măsurile 35-37 (exemplul următor nr. 7), m. 74-87 și m. 95-104.

Ex. 7, Partea a II-a, măsurile 35-37



- În partea a III-a, măsurile 90-103 și m. 195- 205 (din Cadența fagotului).

4. Pozițiile alternative.

În general Sonata op. 20 nu implică utilizarea frecventă a pozițiilor ajutătoare, întrucât nu se întâlnesc situații care să pună în dificultate agilitatea, acuratețea, timbralitatea fagotului. Acolo unde este necesar, interpretul poate să se folosească de orice digitații și poziții care pot să aducă un plus de omogenitate și expresivitate, în funcție de instrumentul pe care cântă. Personal, consider că doar în câteva cazuri este foarte indicat să se folosească următoarele poziții: *sol b* 2 de la începutul temei I din prima parte, *Re* 0, *do diez* 0 în finalul temei întâi din partea a II-a. (vezi diagrama – anexa 9,pag. 121)

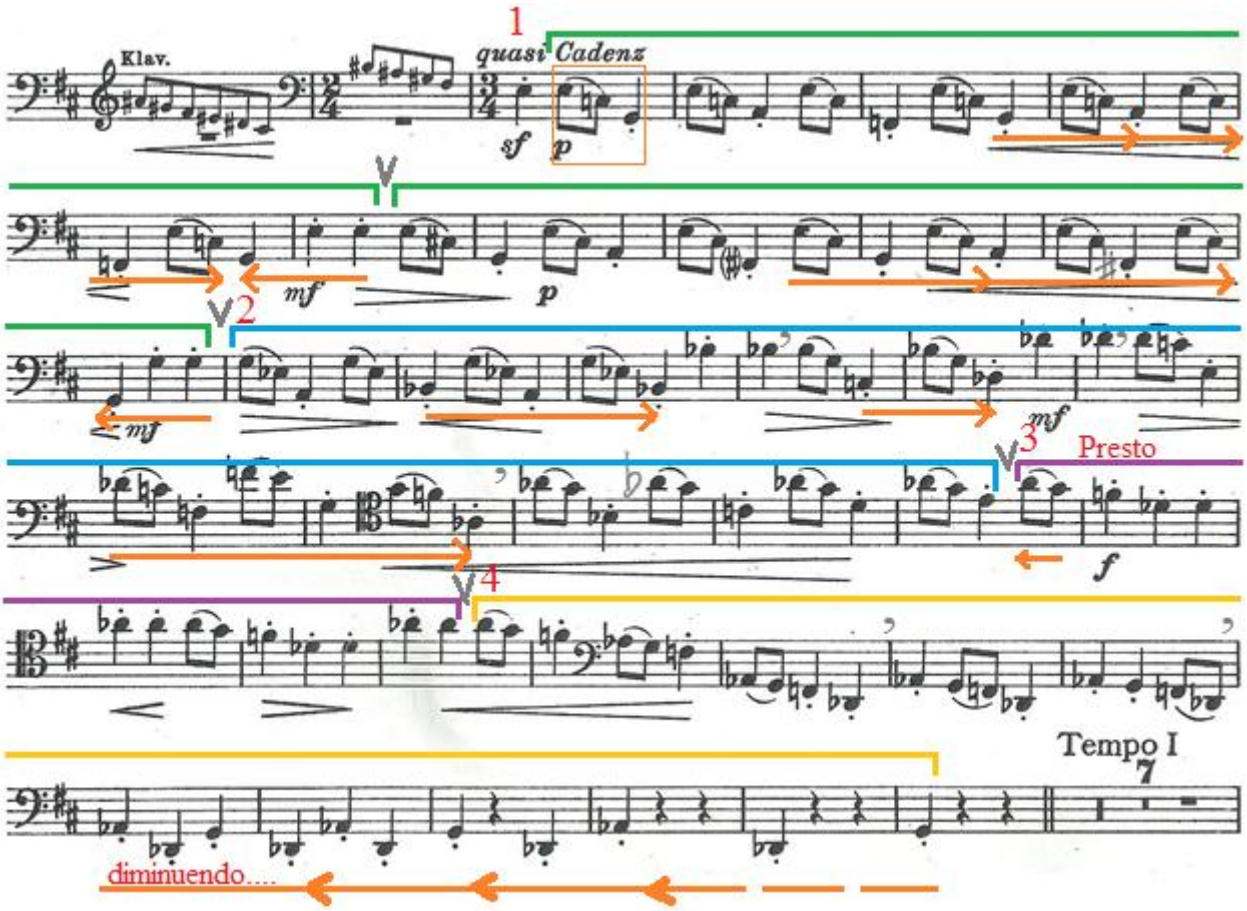
5. Analiză și mod de abordare a cadenței solo. (sus capăt de pag.)

Surprinzător este că deși temele secundare din această sonată sunt mai amplu dezvoltate în toate cele trei părți, compozitorul alege să dezvolte în cadența din partea a III-a tot un mic element tematic din tema a doua (B): celula motivică hemiolică, alcătuită din două optimi și o pătrime, pe care o întâlnim la măsurile 71-73.

Cadența (sau *quasi cadența* cum o denumește autorul) se împarte în 4 segmente, după cum urmează:

1. formula hemiolică repetată, ce capătă proporțiile unei fraze de 6 măsuri, care se reia în următoarele 5 măsuri cu schimbare de tonalitate;
2. zona modulatorie cu acumulări dinamice;
3. culminație;
4. detensionare și încheiere.

Toate indicațiile de dinamică și frazare: structuri, cezuri, respirații, tempo, agogică se regăsesc în exemplul următor:



CAPITOLUL 3.

Sonata nr. 3, op. 86 pentru fagot și pian.

Sonata nr. 3 op. 86 pentru fagot și pian, a fost compusă în 1988 cu dedicație pentru Fritz Finsch[39]. Ca și în cazul primei sonate op.20, lucrarea nu a fost cântată de cel căruia i-a fost dedicată, întrucât Fritz Finch s-a îmbolnăvit înainte de data când era programată. Astfel, așa cum reiese și din caietul de însemnări al compozitorului (vezi anexa 8, pag...), prima audiție absolută a sonatei a avut loc pe 5 iulie 1990 la Schauspielhaus, Kammermusik – Berlin, în interpretarea fagotistului Mathias Baier[40], fost student al lui F. Finch și a pianistului Michael Stöckigt.

Materialul sonor utilizat în această sonată se încadrează pe aceleași coordonate ca și sonatele precedente. Cu excepția acelor structuri prepentatonice întâlnite în prima sonată, modul de organizare sonoră din Sonata op. 86 vizează aceeași alternanță dintre scările diatonice, octatonice, cromatice, modale sau sisteme integrate tono-modale. Intersectările dintre moduri și tonalități diferite duc la sisteme complexe cu polivalentă funcțională, ceea ce face dificilă centrarea sunetelor pe o anumită ,,tonică".

În privința structurilor de formă, Bruns nu se îndepărtează de construcțiile tradiționale dar cu particularități diferite față de celelalte două sonate pentru fagot. De exemplu, partea I, scrisă tot în forma de sonată, prezintă o tendință de tratare a temelor principale în interiorul lor, nu doar în dezvoltarea propriu-zisă. Fagotistul american Eric Stomberg consideră, cu totul surprinzător, că în partea întâi ,,nu există nicio dezvoltare corespunzătoare"[41], încadrând această parte într-o *„formă de sonatină"* cu trei arii tematice contrastante: **A B C A + Coda.**

Chiar dacă nu avem parte de o analiză oricât de sumară din partea compozitorului, ca în cazul sonatelor nr. 1 și nr. 2, cele câteva date pe care le întâlnim în prezentarea programului de sală[42](de la data primei audiții) ne oferă o încadrare mai apropiată de analiza pe care o prezentăm în paginile care urmează. Programul de sală spune că *„în partea întâi compozitorul a ales forma tradițională de sonată în trei secțiuni, cu o dezvoltare tematică clară".*

[39] Fritz Finsch – fagotist principal al Orchestrei Simfonice Berlin; muzician cu o bogată activitate solistică și camerală; profesor la Hochschule für Music „Hanns Eisler" – Berlin.
[40] Mathias Baier – solo fagot la Deutsche Staatsoper Berlin.
[41] Eric Stomberg – *Sonatele lui Victor Bruns: O perspectivă analitică și interpretativă*. Lucrare de Doctorat – Universitatea din Cincinnati. S.U.A. – 28 Mai 2004. (pag.)
[42] Biblioteca Landului Saxon – Dresda. Din documentele necatalogate – Cutia nr. 4, Mapa 3.

O particularitate a formei de sonată în lucrarea de față, pe care o întâlnim și la alți compozitori moderni este inversarea caracterului celor două teme principale[43]. Tema întâi înclină spre cantabilitate, iar tema a doua exprimă hotărâre, ritmicitate, virtuozitate etc.

Alte particularități ale Sonatei op. 86 nr. 3 diferite față de celelalte sonate pentru fagot și pian:

- Modificări substanțiale în structura melodică a unor motive și fraze atunci când acestea migrează de la o voce la alta. Intervalele își schimbă calitatea și cantitatea, sau uneori sunt utilizate sunete enarmonice în timp ce planul armonic rămâne neschimbat.
- Caracterul ciclic al unor teme. Acest procedeu îl întâlnim și în Sonata nr. 2. op. 45 într-o maniera mult mai clară, pe când în Sonata nr. 3 op. 86 temele pot reveni pe parcursul lucrării dar cu deosebiri mari în plan melodic, ele fiind mai ușor de recunoscut după profilul ritmic.
- Lărgirea paletei de tehnicitate și virtuozitate în partitura fagotului.

Dincolo de cele expuse mai sus, tot din programul de sală (din 5 iulie 1990) se desprinde o idee importantă și clară, conform căreia: *„Principiul cel mai important pentru el* (Victor Bruns) *a fost posibilitatea de a fi cântată; scriitura urmăreşte ca fagotul să fie auzit cu toate posibilităţile, frumuseţile tonului şi sunetului”*[44].

[43] Un exemplu în acest sens îl găsim în partea I a Concertului nr. 1 pentru vioară și orchestră de Sergei Prokofiev, dar exemple asemănătoare sunt numeroase.

[44] Biblioteca Landului Saxon – Dresda. Din documentele necatalogate – Cutia nr. 4, Mapa 3.

3.1. Analiza de formă.

3.1.1. Partea I - *Allegro non troppo* - este compusă în **formă de sonată**, având următoarea desfășurare generală: ***Expoziție*** (măsurile 1-75), ***Dezvoltare*** (76-130), ***Reexpoziție*** (131-154) și **Coda** (160-168).

Măsura	Secțiuni mari	Teme	Perioade, Sectiuni	Fraze	Motive-Celule motivice	Centru ton. mod.
			Intro.(8)			
9	**EXPOZIȚIE**	**T1(A)**(28)		**a1** (7)	2+2+3	(re #)
				a2 (9)	6(3+3)+3 dezvoltător	(mi)
				a3 (7)	2+5	(si)
				a1v (5)	concluziv	re #
			Punte(2)			
39		**T2(B)**(37)		**b1** (7)	3(2+1)+4(2+2)	mi
			Punte(7)		4+3	
				b2 (12)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	(Mi b mixol)
93				**b2v** (11)	4(2+2)+ 2(1+1)+ 5(2+3)dezvolt	
76	**DEZVOLTARE**		S1(17)	(b1)	5(3+2)+6(3+3)+6(2+2+2)	
			S2(33)	s1(13)	7+6 Ep.t.nou	
				s2 (8)	4+4 Ep.t.nou	
				s3 (12)	7+5 Ep.t.nou	
			Punte(5)			
131	**REEXPOZIȚIE**	**T1 (A)**(24)		**a1** (7)	2+2+3	
				a2 (9)	6(3+3)+3 dezvoltător	(mi)
				a3 (8)	2+6	(si)
160	**CODA**			(15)	6+ 3+2+4	re #

Expoziția – *Allegro sostenuto* – în 4/4 (alternând cu 5/4, 3/4 și 2/4), cuprinde cele două teme principale într-o formă inversată, în sensul că Tema I (**A)** este dominată de un caracter liric, expresiv, în spiritul cântului vocal, iar Tema a II-a – animată, jovială, deschisă – *este asemănătoare unui dansator*.[45]

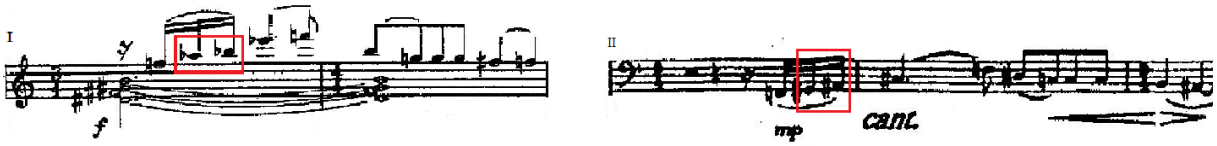
- O introducere de 8 măsuri anunță motivul principal al temei întâi, într-o incertitudine a sistemului de intonație. În timp ce la mâna stângă a pianului avem o pedală pe un acord minor cu septimă mică pe *sol #*, motivul de la mâna dreaptă lasă impresia unei sonorități centrată pe *Mi b*. Treptat incertitudinea este înlăturată; acordul de septimă pe *sol #* în răsturnarea a doua capătă funcție de acord de dominantă pentru un sistem sonor de 11 sunete (integrate), centrate pe *re #*.

- Tema I (**A)** este alcătuită din patru fraze asimetrice și eterogene ca mod de construcție, cea de-a patra fiind concluzivă.

[45] Biblioteca Landului Saxon – Dresda. Din documentele necatalogate – Cutia nr.4, Mapa 3; din Programul de sală de la prima audiție a sonatei.

În primul rând remarcăm diferențele mari ale motivului principal prezentat în introducere, față de prima frază **a1**. Este important de a atrage atenția asupra acestor aspecte întrucât astfel de schimbări întâlnim pe tot parcursul sonatei. Diferențele sunt atât de ordin melodic: în structura intervalelor sau sunete enarmonice, cât și în structura metro-ritmică: măsuri diferite, caracter cruzic sau anacruzic etc.

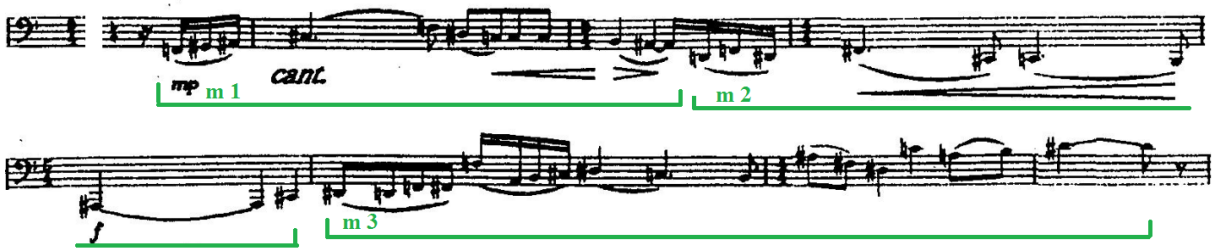
Ex. 1 Sonata nr. 3, op. 86. Partea I. I măsurile 1-2, II măsurile 8-10.



- Fraza 1 – **a1** – de dimensiunile unei perioade, este o frază lungă, formată din trei motive consistente din punct de vedere tematic.

Melodic, prim planul îi aparține aproape în totalitate fagotului, iar armonic este o frază închisă și bine delimitată de o pauză scurtă de o optime.

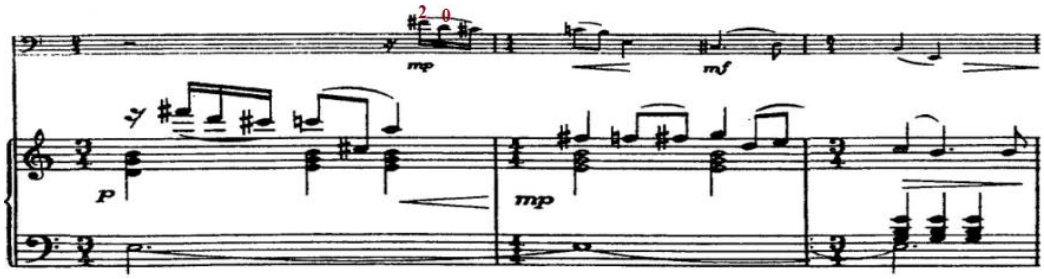
Ex. 2 Sonata nr. 3, op. 86. Partea I, măsurile 9-14. (de completat m1, m2, m3 pe exemplu)



- Următoarele două fraze **a2** (9 măsuri) și **a3** (7 măsuri) unite prin conjuncție, au caracteristici comune; datorită caracterului dezvoltător și a tehnicilor de variație asemănătoare.

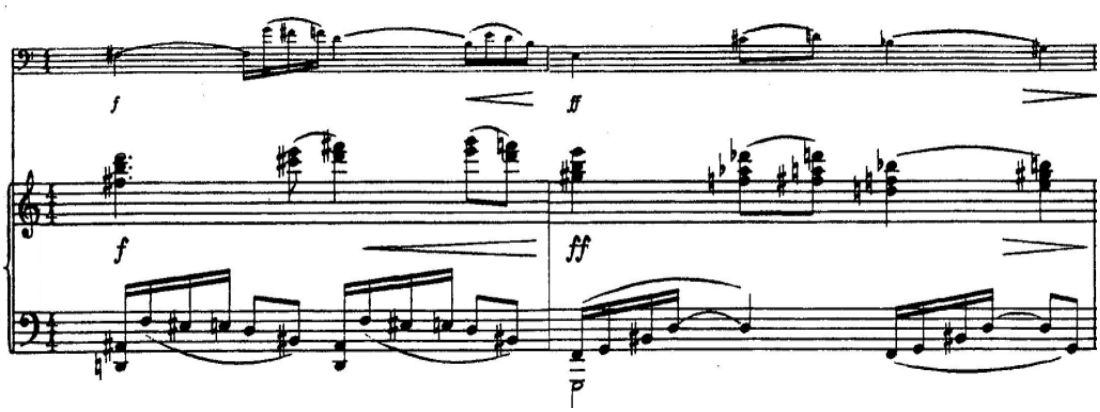
În **a2** se intensifică dialogul dintre fagot și pian prin imitații, secvențe, variații melodice etc.

Ex. 3, Sonata nr. 3, op. 86. Partea I, măsurile 16-18 (a2)



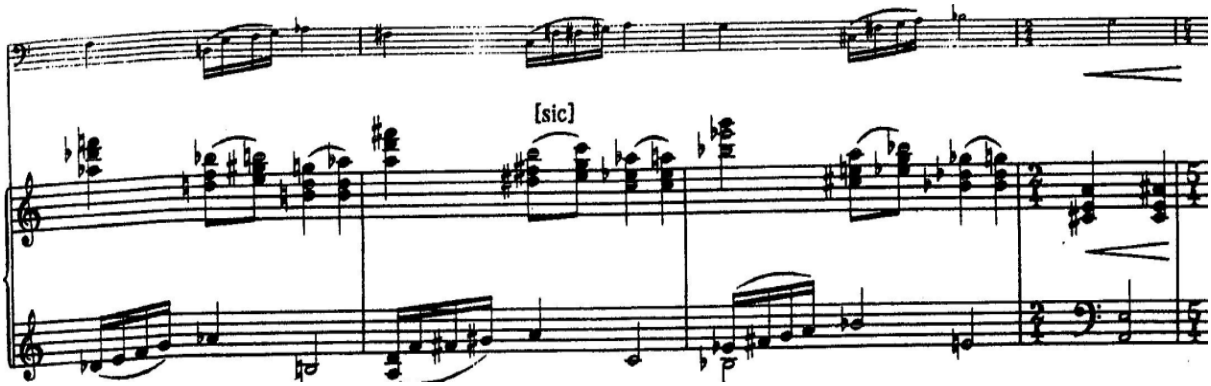
Motivul este repetat variat în următoarele 3 măsuri, după care este supus unei dezvoltări prin eliminare între măsurile 22-24, pregătind totodată și trecerea către următoarea fraza **a3,** cu schimbarea centrului tonal de pe *mi (minor)* pe *si (minor).*

Ex. 4, Sonata nr. 3, op. 86. Partea I, măsurile 25-26 (a3).



Motivul este supus aceloraşi procedee ca în fraza precedentă, iar în ultimile 4 măsuri discursul muzical este mult amplificat de frecvența secvențele imitative, într-o progresie melodică și dinamică continuă.

Ex. 5, Sonata nr. 3, op. 86. Partea I, măsurile 28-31.

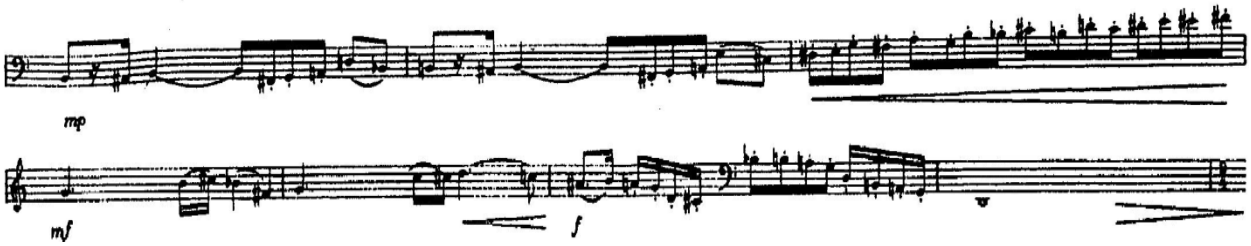


Tema I (**A)** se încheie cu prima fraza **a1** cu rol concluziv, diminuată de la 7 la 5 măsuri, într-o dinamică ce atinge culminația întregii secțiuni – *ff.*

- O **Punte** de 2 măsuri (37-38) ne introduce în atmosfera de dans a temei a II-a.

- Tema a II-a (**B)** debutează la măsura 39 cu o frază de 7 măsuri – **b1** – în *mi minor*, în total contrast de caracter față de prima temă. Și aici, la fel ca în prima expunere a temei întâi, rolul solistic îi revine doar fagotului.

Ex. 6, Sonata nr. 3, op. 86. Partea I, măsurile 39-45.

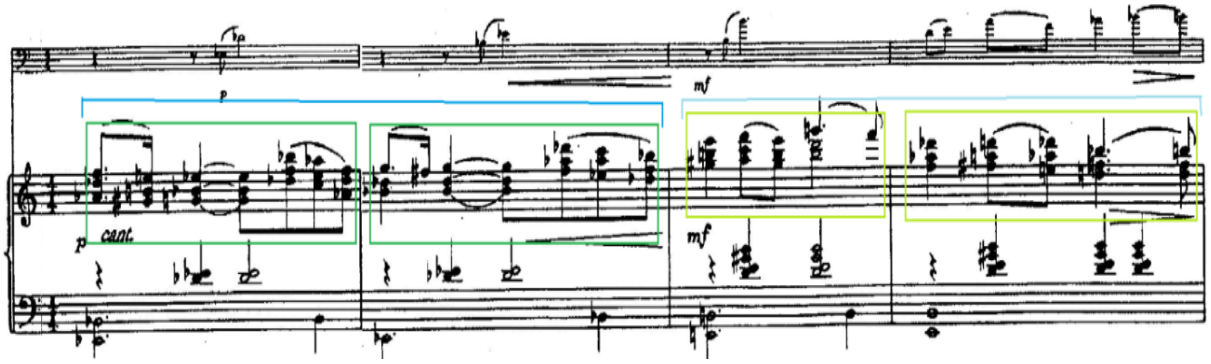


- Următoarele 7 măsuri păstrează din caracteristici frazei mai sus exemplificate, adăugând elemente tematice noi care vor fi întâlnite pe parcursul muzical ce completează zona tematică secundară. Întrucât aceste măsuri aduc și o schimbare de sistem sonor - de pe *mi (minor)* pe *Mi b (mixolidian)* – nu este greșit dacă le considerăm ca o **punte.**

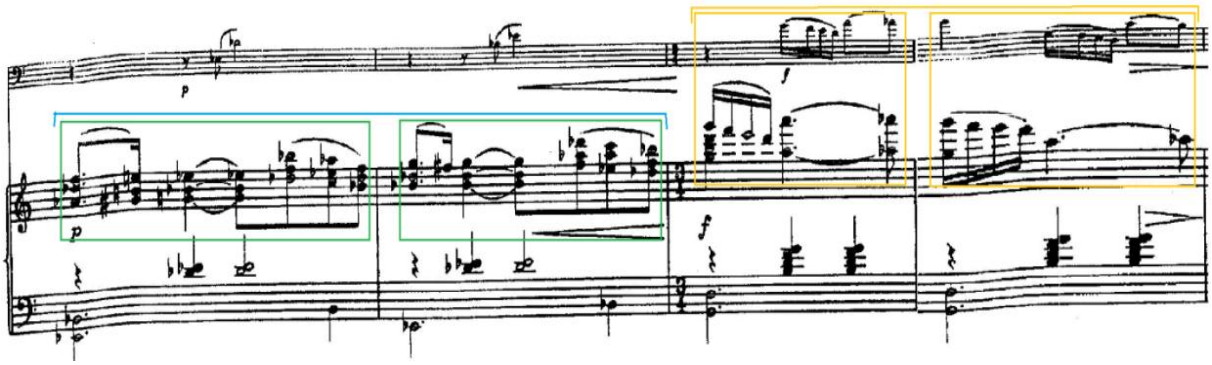
Ca și în cazul temei întâi, tema a II-a este completată de o zona tematică cu un pronunțat caracter dezvoltător, derivată din prima frază (b1).

- **b2** este o simplă frază de 4 măsuri care se repetă variat de 3 ori. Fiecare expunere a frazei respectă același principiu de construcție: primele două măsuri sunt întotdeauna neschimbate și au la bază un motiv repetat identic din punct de vedere ritmic dar diferit ca melodicitate și sistem de intonație; următoarele două măsuri sunt de fiecare dată diferite ca material tematic dar cu același tip de construcție (motiv repetat identic ritmic și diferit melodic). Astfel **b2** este ca o perioadă pătrată și simetrică de 12 măsuri.

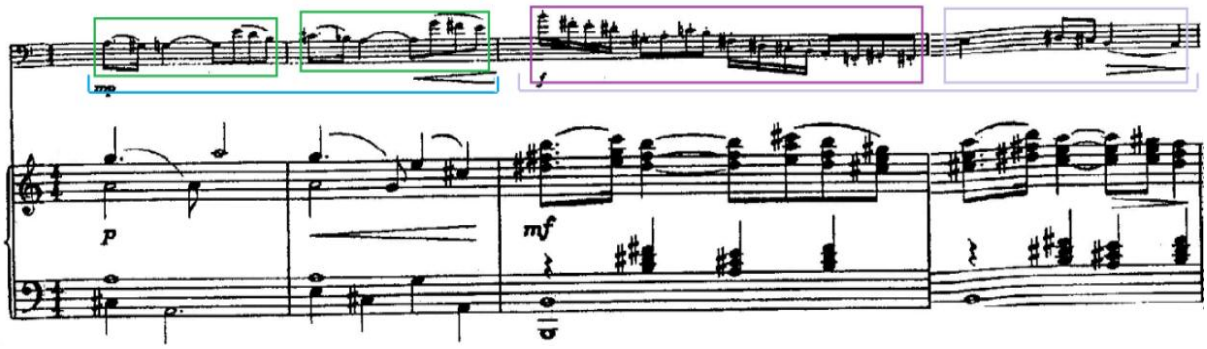
Ex. 7, Sonata nr. 3, op. 86. Partea I, măsurile 53-56. b2-(1)



Ex. 8, măsurile 57-60. b2-(2)



Ex. 9, măsurile 61-64. b2-(3)



- b2v - (măsurile 65-75) pare să urmeze același principiu variațional dezvoltător ca în **b1** mai ales în primele 4 măsuri. Continuarea însă ne arată o tratare diferită, asemănătoare finalului frazei **a3** din tema I – mers secvențial, în progresie melodică și dinamică. Se simte dorința compozitorului de a găsi o culminație si o încheiere totodată a întregii zone tematice secundare (B), ceea ce se produce pe primul timp al măsurii 76.

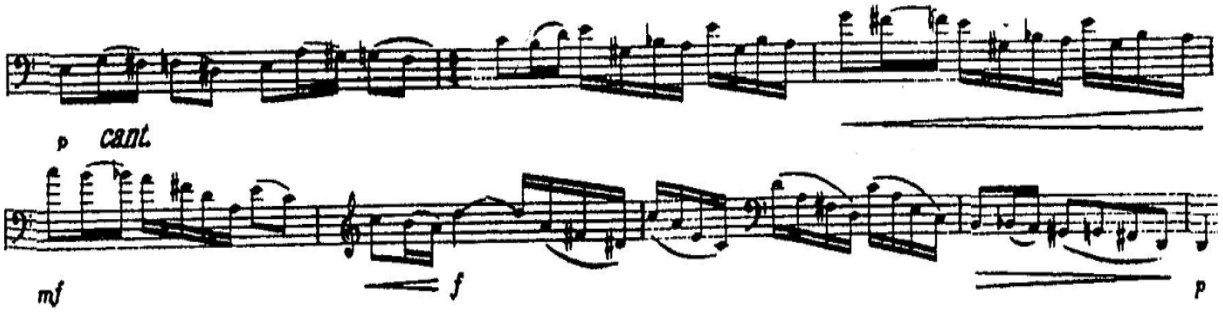
Ex. 10, Sonata nr. 3, op. 86. Partea I, măsurile 71-76.

Dezvoltarea (măsura 76) este alcătuită din două secțiuni:

- Prima secțiune **S1** de 17 măsuri tratează într-o formă lărgită tema a II-a (b1), doar la pian, în 3 etape (de câte 5+6+6 măsuri). Cea de-a treia (de la măsura 87) atinge culminația întregii părți.

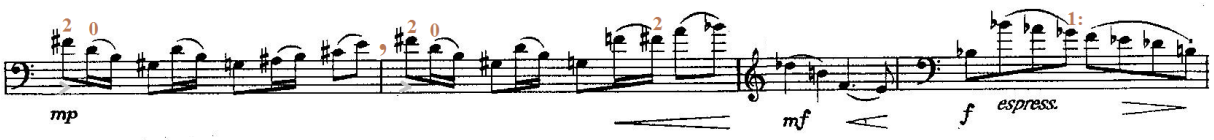
- **S2** este alcătuit din 3 episoade tematice noi în care se pot recunoaște uneori mici emlemente tematice din expoziție. Primul episod (măsurile 93-105) este expus de fagot și apoi de pian.

Ex. 11, Sonata nr. 3, op. 86. Partea I, măsurile 93-99.



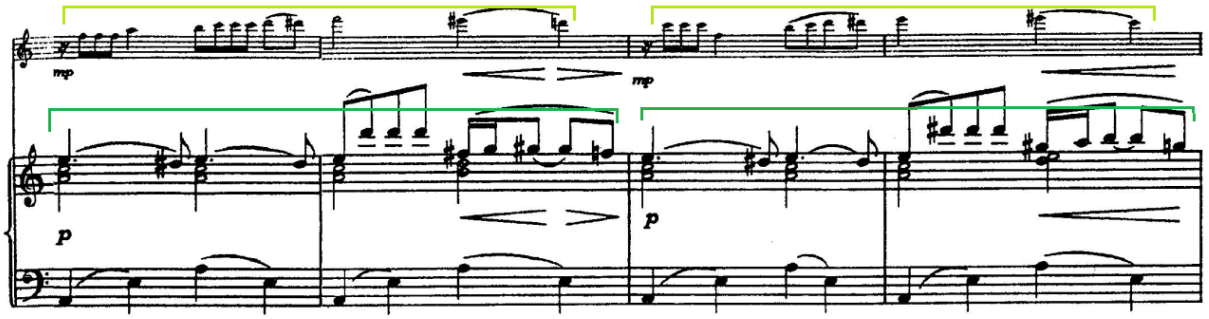
Al doilea episod (măsurile 106-113) păstrează același caracter dansant și este expus tot de fagot.

Ex. 12, Sonata nr. 3, op. 86. Partea I, măsurile 93-99.



Episodul al treilea (măsurile 114-125), contrastant față de cele două precedente, opune liniei melodice principale de la pian o contramelodie la fagot în primele măsuri, pentru ca apoi tema să fie cântată la unison de ambele instrumente. Cu acest episod, aparent străin de tot materialul muzical utilizat până acum, se încheie dezvoltarea.

Ex. 13, Sonata nr. 3, op. 86. Partea I, măsurile 114-117.



O **Punte** de 5 măsuri ne întoarce la atmosfera lirică a temei întâi.

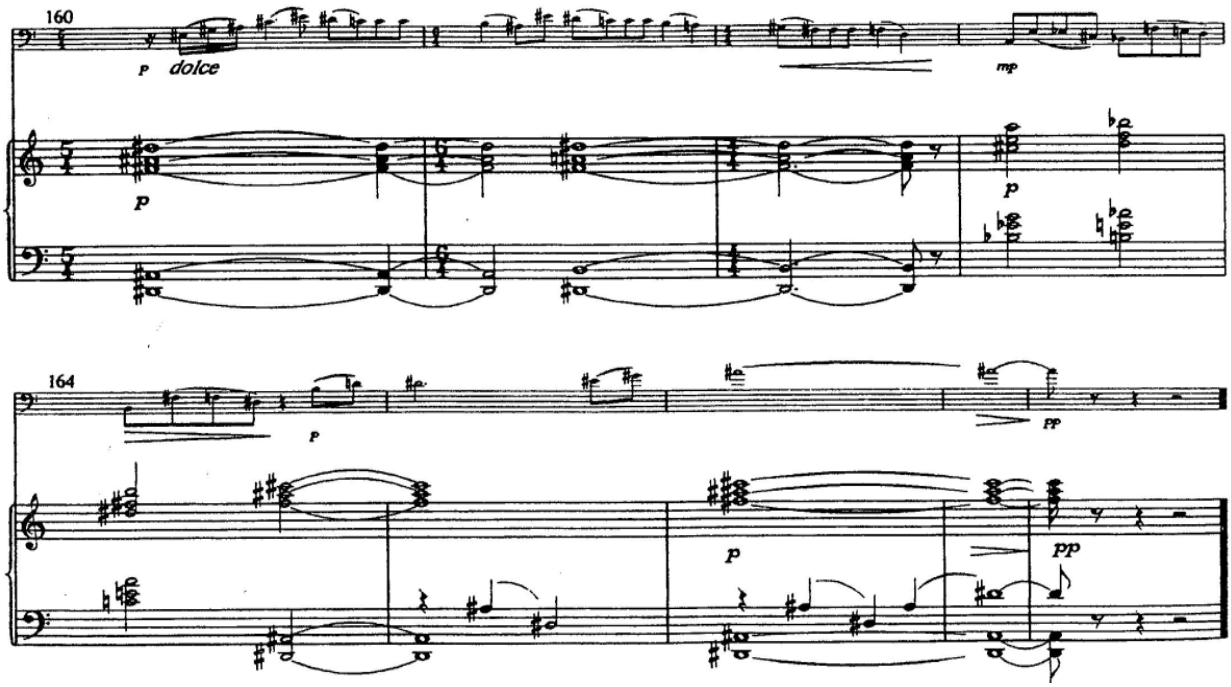
Reexpoziția (măsura 131) prezintă deja o caracteristică a formelor de sonată ale lui Victor Bruns – economie în expunerea materialului tematic din expoziție. Nici prezența Codei nu întregește ca lungime dimensiunile expoziției.

În reexpoziție este reconstituit într-un mod identic întregul material al temei întâi (a1, a2, a3), excepție face fraza concluzivă **a1v** care este înlocuită de Coda, tot cu reluare variată a temei principale. Nu apare nimic din tema a doua, poate și datorită faptului că aceasta beneficiază de o expunere și o tratare mai largă față de prima temă pe parcursul întregii părți.

O altă obișnuință pentru finalurile formei de sonată la Bruns este starea din ce în ce mai intimă și liniștitoare în care se încheie această parte. După ce au fost prezentate teme și episoade de o mare varietate și bogăție semantică, supuse unor procedee dezvoltătoare prin

numeroase tehnici compoziționale, autorul preferă o diminuare treptată a tuturor contrastelor, o simplificare a principalelor elementelor melodice, ritmice, armonice și mai ales dinamice.

Ex. 14, Sonata nr. 3, op. 86. Partea I, măsurile 160-168.



3.1.2. Partea II-a – *Andante tranquillo* – măsura 3/4, este un ***lied*** tristrofic cu repriză: **A B A**

Măsura	Secțiuni mari	Perioade-Strofe	Fraze	Motive-Celule motivice	Centru ton. mod.
	Intro. (2)				la
3	**A(14)**		**a1** (4)	2(1+1)+2(1+1)	
			a2 (6 ½.)	2(1+1)+2(1+1)+2 ½.	
			a1 (3 ½.)	concluziv	la
	Punte(6)				
23	**B (49)**		Introd.(2)		do#
			b1 (8)	4(2+2)+4(2+2)	
			b1v(8)	4(2+2)+4(2+2)	re-mi
41	B dezvoltare	S1	(b1)	8(4+4)+5(2+3)episod tem. nou	
		S2	(b1+ b2)	9(4+5?)	
		S3	(din punte)	9 (dezv prin elimin.) culminație	
	Punte(4)				
76	**A(19)** Intro.(2)				la
			a1 (4)	2(1+1)+2(1+1)	
			a2 (6 ½.)	2(1+1)+ 2(1+1)+2 ½.	
	Coda (8 ½.)				la

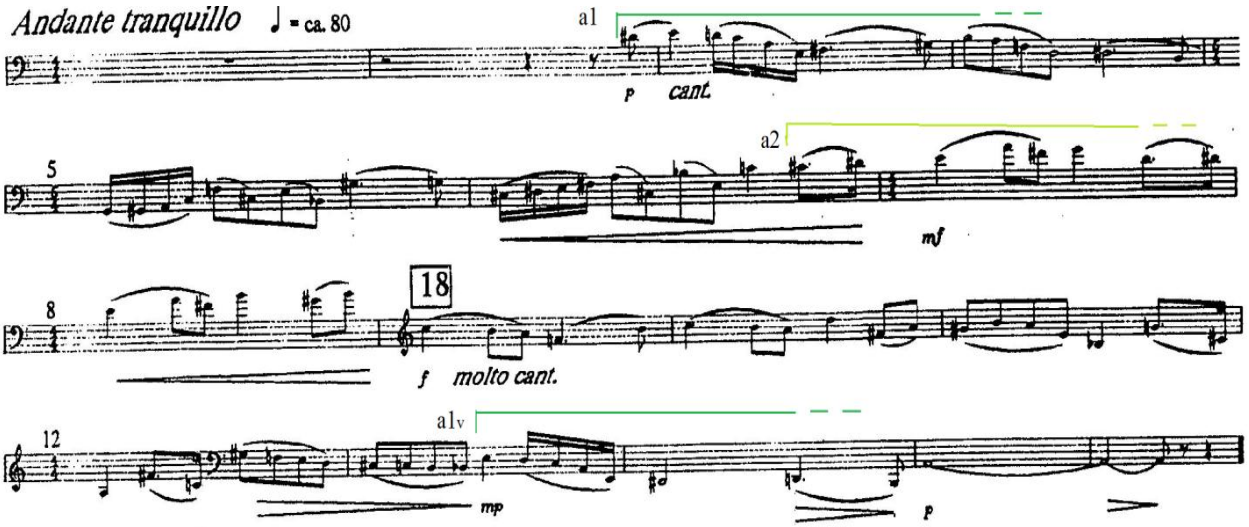
Partea a II-a a Sonatei op. 86 este o pagină muzicală de o mare cantilenă lirică, cu un conținut emoțional încărcat, expresia sinceră a unor trăiri pe care autorul se pare că le exprimă

cel mai relevant în părțile lente. De la nostalgia unor momente intime, idealizate din prima strofă muzicală A, la revolta marcată de accente puternice în strofa a doua B, totul este bine gradat, anticipat și echilibrat.

Pe un suport armonic liniștit de *la minor*, în care nici disonanța *do# - re* (la pian) nu poate să tulbure scurgerea molcomă a timpului, sugerând imaginea unui vechi orologiu, introducerea de două măsuri îndeamnă la meditație.

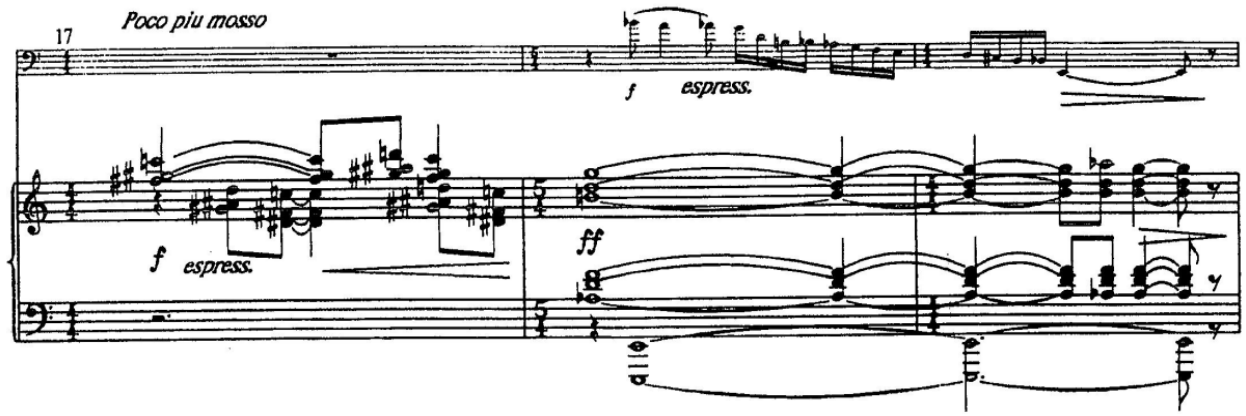
- Strofa întâi **A** este o perioadă amplă, alcatuită din trei fraze **a1**, **a2**, **a1** unite între ele prin conjuncție. Este ca o arie de tenor, în care ce-a de-a doua fraza (**a2**) atinge punctul culminant și momente de dramatism ce se sting treptat, revenind la starea de nostalgie și contemplare în fraza concluzivă **a1**, mai restrânsă ca proporții.

Ex. 15, Sonata nr. 3, op. 86. Partea II, măsurile 3-16.



Liniștea ariei de mai sus este întreruptă de un strigăt disperat la măsura 17, într-un tempo ceva mai mișcat – *Poco piu mosso*. Este un scurt episod cu rol de **punte**, ca un mesager tematic al strofei următoare **B.**

Ex. 15, Sonata nr. 3, op. 86. Partea II, măsurile 17-19.



- Strofa a doua **B** începe ca și prima **A** cu două măsuri introductive, pentru a tempera din tensiunea disonanțelor din episodul anterior și este compusă din două secțiuni: prima este alcătuită din două perioade, ambele simetrice și omogene, și a două secțiune care se constituie într-o dezvoltare a materialului tematic al primei secțiuni.

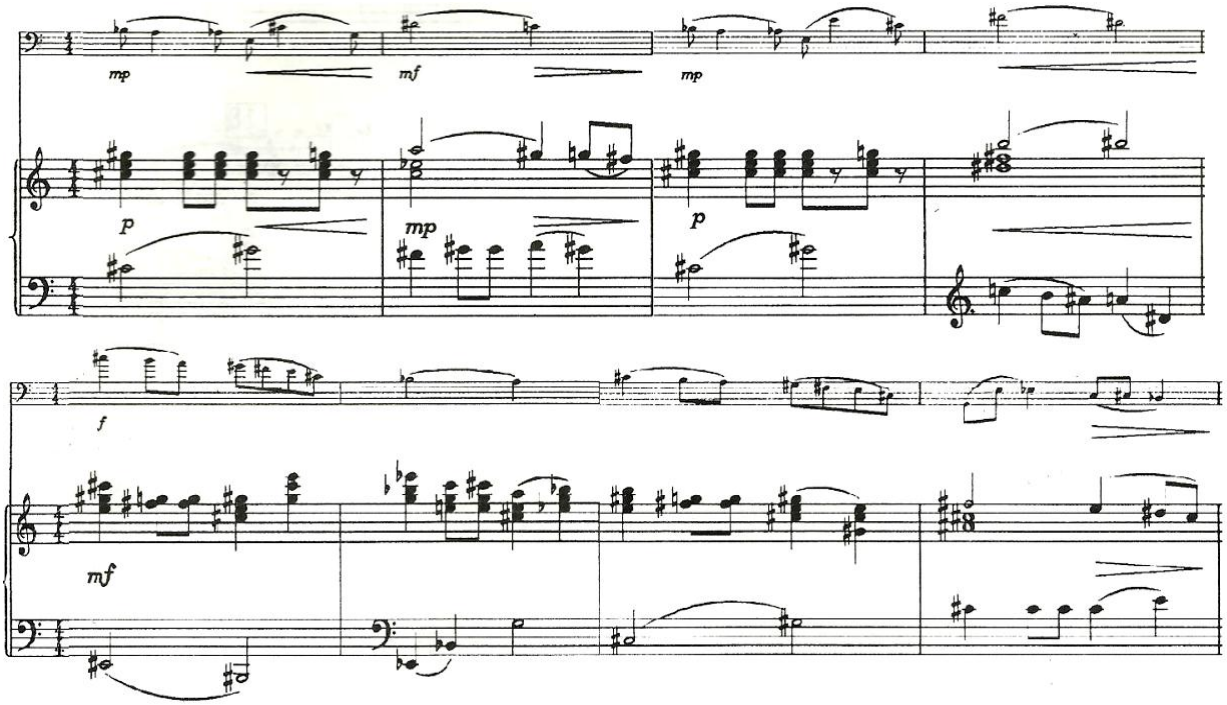
Foarte rar întâlnim în muzica lui Victor Bruns structuri înlănțuite de fraze pătrate și simetrice ca în perioada dublă **b1**, **b1v** din strofa a doua **B**. Deasemeni este tot o raritate și scriitura tonală ce caracterizează aproape toată partea a II-a. Cu toate acestea curios este că linia melodică a frazei **b1** este scrisă pe sunete enarmonice.

Acompaniamentul prezintă două caracteristici distincte:

1. formula ostinată păstrată pe toată desfășurarea perioadei, chiar dacă joacă un rol armonic, sau contribuie la completarea melodiei.
2. mișcarea pendulară la pian (mâna stângă) care nu este constantă dar contribuie mult la efectul temporal.

- **b1** în *do# minor* este o perioadă pătrată deschisă (modulantă) cu două fraze caracterizate prin simplitate, simetrie și omogenitate. Cele două fraze care o compun au la bază două motive repetate dar cu diferențe în plan melodic sau cu schimbare de registru.

Ex. 16, Sonata nr. 3, op. 86. Partea II-a, măsurile 25-32.



- **b1v** păstrează toate caracteristicile de structură, simetrie, diferențiindu-se prin următoarele:

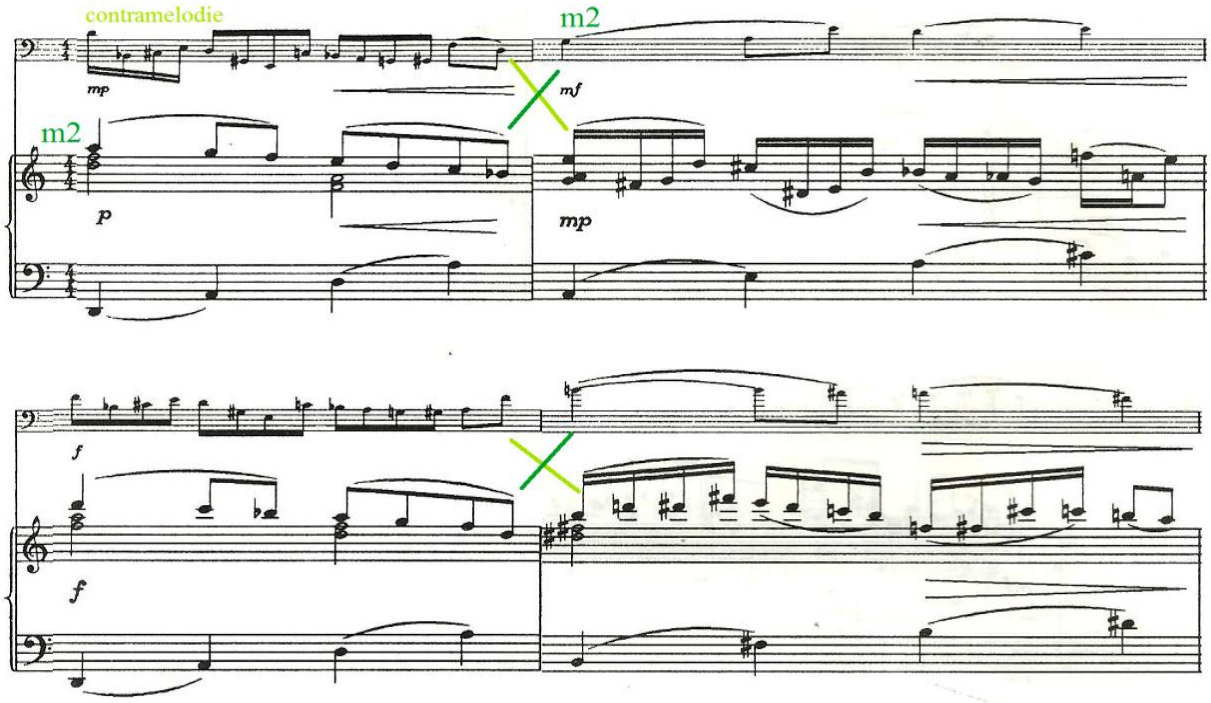
- tonalitatea *re minor* și *si minor* la reluare (m. 37)

- tematica – este păstrat doar motivul al doilea din **b1**, peste care este suprapusă o contramelodie pe mers constant de șaisprezecimi.

- interacțiune permanentă între instrumente.

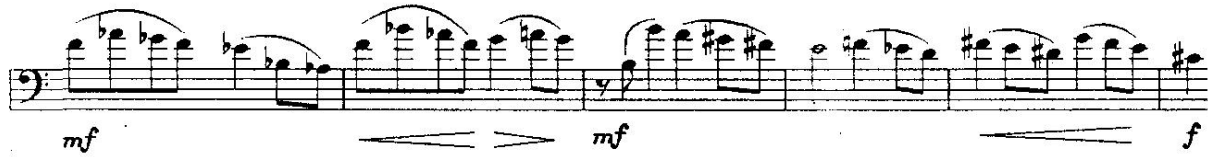
- același tip de acompaniament.

Ex. 17, Sonata nr. 3, op. 86. Partea II-a, măsurile 33-36.



- Urmează o dezvoltare a strofei **B** împărțită în trei secțiuni. În **S1** (m. 41-53) este tratat motivul 1 din b1, completat de un episod nou cu o melodicitate distinctă ce exprimă dorință, bucurie, optimism.

Ex. 18, Sonata nr. 3, op. 86. Partea II-a, măsurile 49-53.

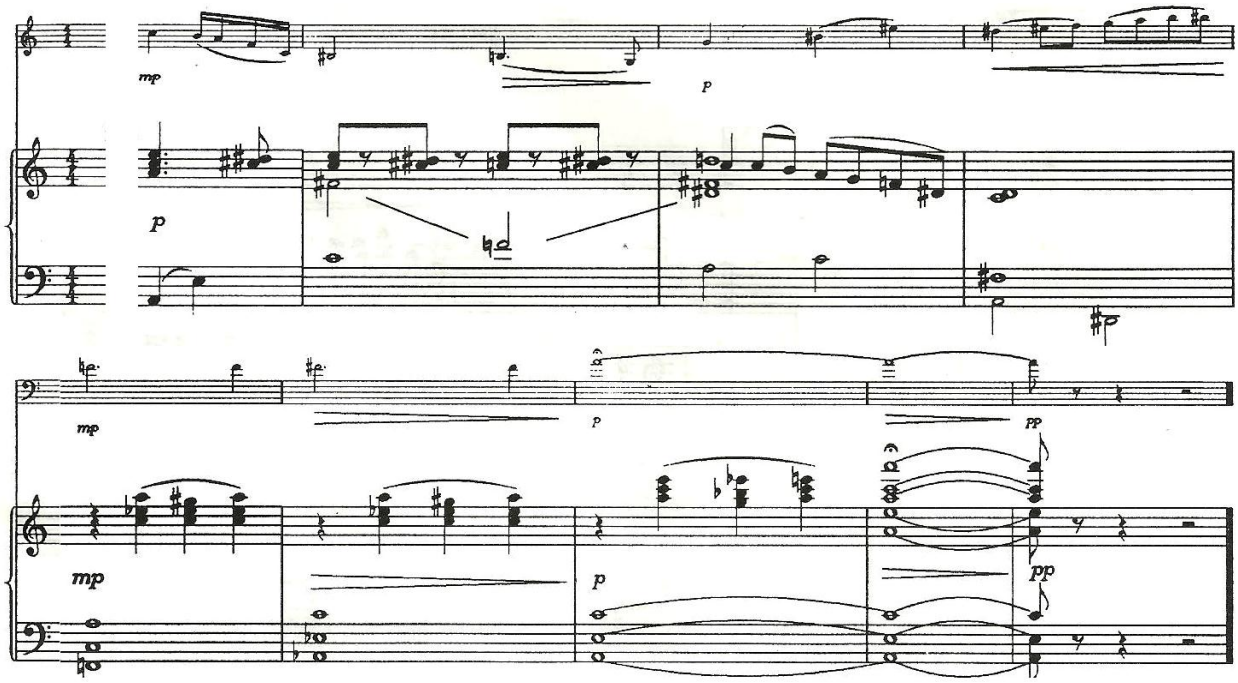


- În secțiunea următoare **S2** (m. 54-62), sunt tratate doar la pian ambele motive din b1, într-o manieră mult îmbogățită armonic, pregătind culminația părții a II-a, care este realizată prin momente de mare intensitate în secțiunea a treia a dezvoltării **S3** (m. 63-71).

- **Puntea** de 4 măsuri (m.71-75) readuce atmosfera calmă și tempo-ul – *a tempo I* - de la începutul părții.

- Prima strofa **A** este reluată identic (la măsura76) cu excepția frazei concluzive, înlocuită de o coda scurtă, într-o dinamică descrescătore până la *pp.*

Ex. 19, Sonata nr. 3, op. 86. Partea II-a, măsurile 88-96. Coda



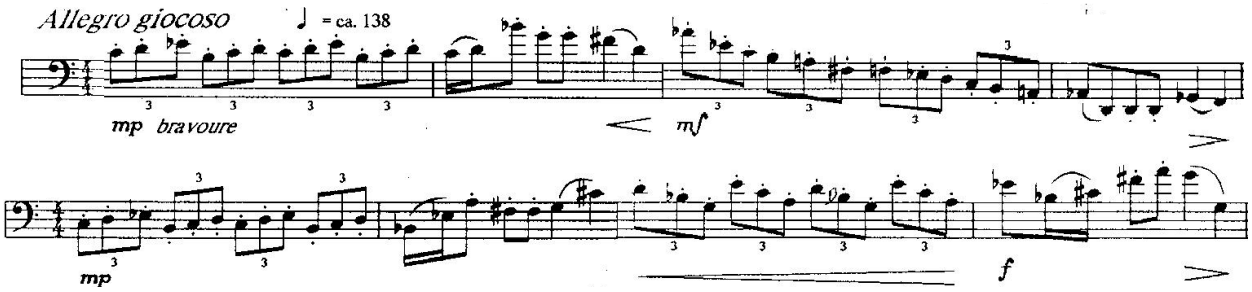
3.1.3 Partea a III-a – poate fi încadrată într-o formă tripartită cu repriză – **ABA –** cu **Cadență** solo și **Coda**, dar mai corect este să o considerăm un **Rondo** clasic cu următoarea desfășurare: **A-B-A C A-D-A + cadență și Coda**. Diagrama de mai jos înglobează ambele variante.

Măsura	Secțiuni mari	Refren, Cuplete	Fraze	Motive-Celule motivice	Tonalitate (str.mod.)
	Intro (2)				
3	**A** (34)	**A** (8)	**a** (4)		do
			av (4)		sol
11		**B** (18)	**b** (4)		la
			b1 (4)		
		Retranz.(10)	(10)	tratare a1-a2 (2+2+2+4)	
29		**A** (8)	**a** (4)		do
			av (4)		sol
37		Tranz. (4)		(din B Partea I-a)	
41	**B** (14)	**C** (14)	**c** (4)	2(canon) +2 (2 teme) enarm	(mi b)
			Cv (4)	2+2 (2 teme: b1+ nou)	mi
			c1 (6) nou	2+2+2- lărgire	fa#
55		Retranz (7)		(din B Partea I-a)	Re-do
62	**A** (34)	**A** (8)	**a** (4)		do
			av (4)		sol
70		**D** (26)	**d** (8) nou	4+4	la
			dv (6)	3+3	
			d trat.(12)	6+6	
96		Retranz.(16)		(tratare a1-a2 ca în exp.)	
111	**CADENȚA (24)**	A tartat			
135	**Coda** (14)			4+ 10	Re

Partea a III-a este un dans plin de temperament, grație și eleganță care trădează înclinațiile compozitorului pentru balet, în care dealtfel a excelat.

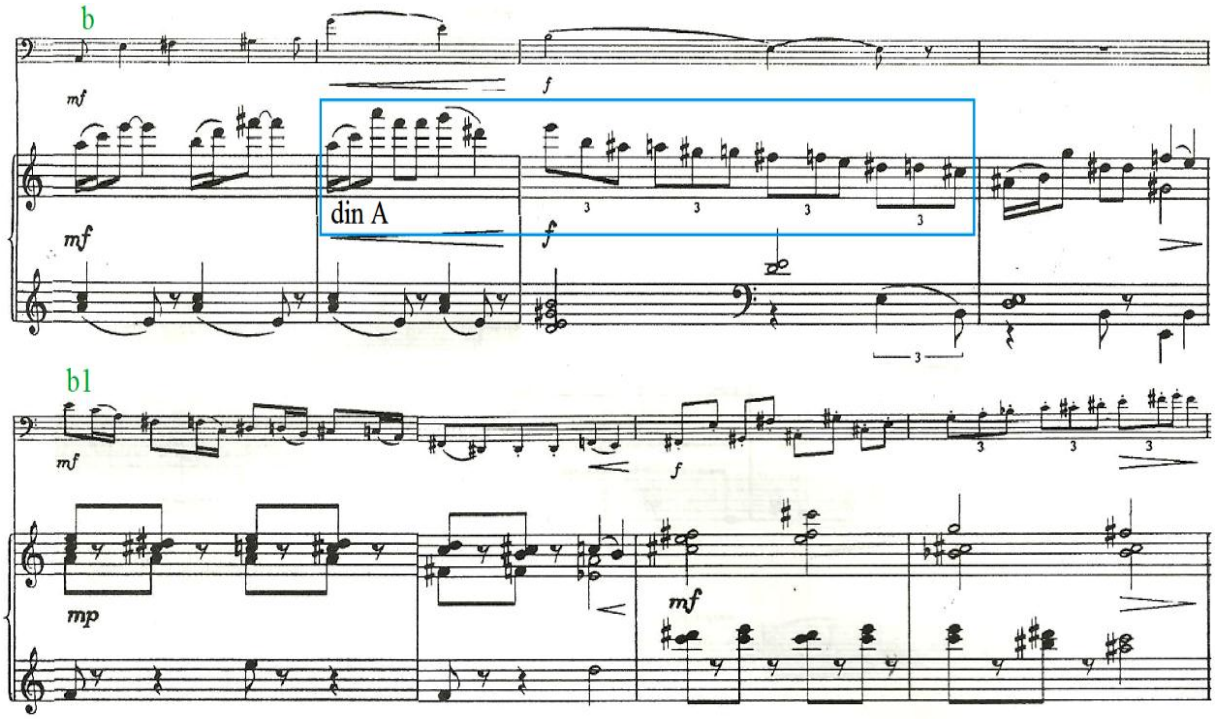
- Refrenul A, care începe după două măsuri introductive, este compus din două fraze simetrice - prima antecedent, a doua consecvent – alcătuind astfel o perioadă pătrată deschisă – *do minor-sol minor*. Fiecare revenire a refrenului este identică și are ca trăsătură des întâlnită în sonatele pentru fagot ritmica ternară.

Ex. 19, Sonata nr. 3, op. 86. Partea III-a, măsurile 3-10.



- Cupletul 1 – B (m. 11-18), păstrează simetria și structura refrenului chiar și unele elemente tematice, cum ar fi formula melodică din măsura 12 la pian, sau coborârea pe triole din măsura 13 (tot la pian), schimbând ritmica din ternar în ritm predominant binar, dinamica mai crescută și tonalitatea – *la minor*. Mai distinctă este cea de-a doua frază **b1** unde formule ritmice de optimi sau optimi urmate de șaisprezecimi sunt frecvente.

Ex. 19, Sonata nr. 3, op. 86. Partea III-a, măsurile 11-18.



Retranziția de zece măsuri este legată tematic de refren, iar refrenul nu aduce schimbări decât în plan dinamic prin nuanța de *f*.

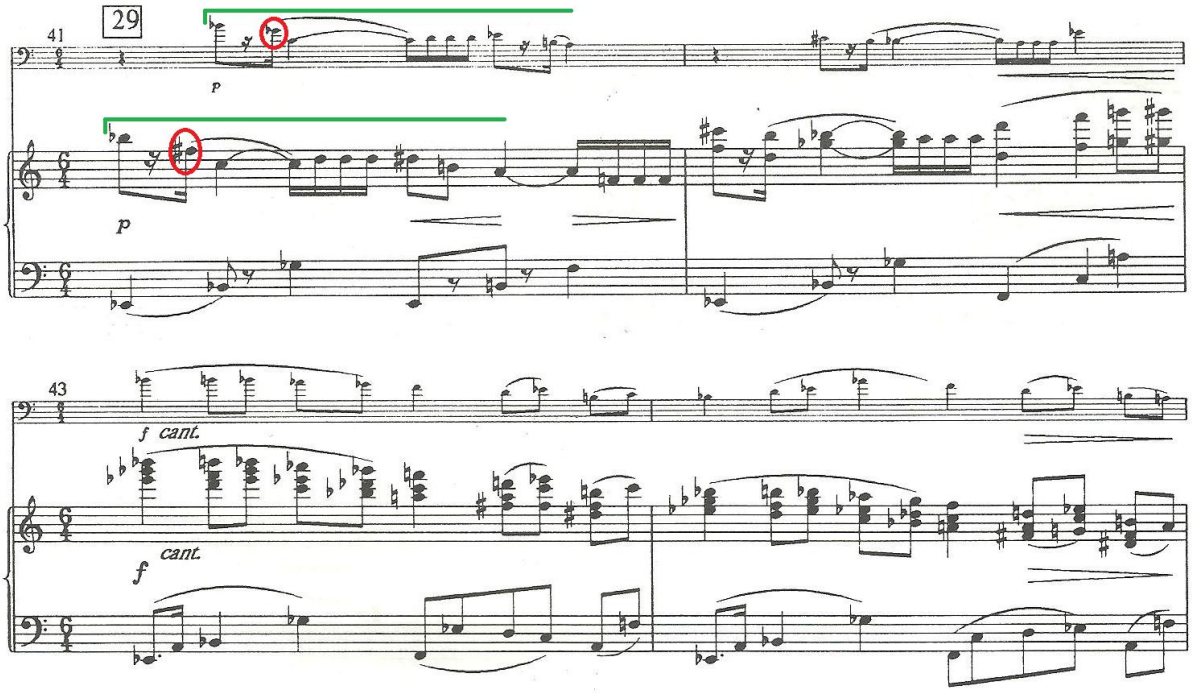
Tranziția către următorul cuplet (de la m. 37), anunță contraste majore la toate nivelurile discursului muzical: de caracter – *Poco meno e grazioso*, de metru – 6/4, melodicitate, ritm, structurare etc.

- Cupletul 2 – C este compus din trei fraze; primele două de câte 4 măsuri au același material tematic dar tehnici diferite de abordare, iar cea de-a treia, mai largă, realizează culminația cupletului. Numitorul comun al celor trei fraze este intensa colaborare dintre fagot și pian.

În prima parte a frazei **c** personajele dialoghează în canon, iar apoi la unison, o temă grațioasă care din punct de vedere ritmic este foarte asemănătoare cu tema a doua din

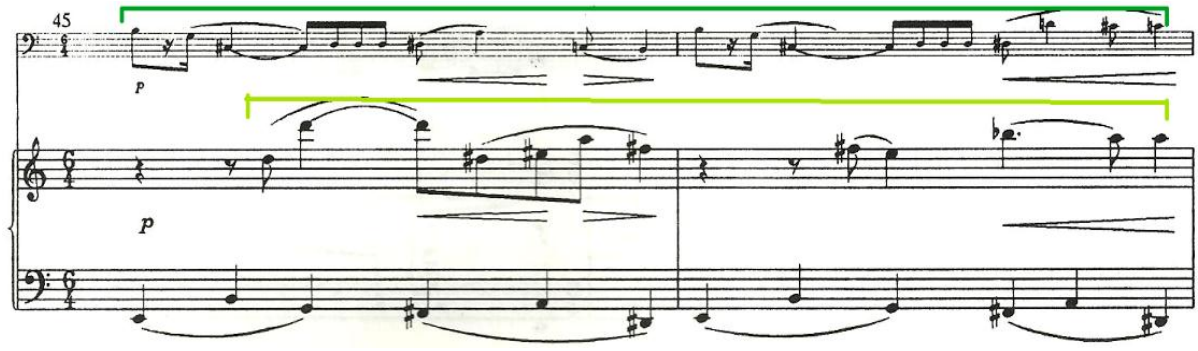
expoziția părții întâi. Un alt element care ține de planul tonal atrage atenția în debutul acestei teme. Sonoritatea lui *mi b minor* pare să fie evidentă dar numeroasele note enarmonice pot să stârnească confuzie.

Ex. 20, Sonata nr. 3, op. 86. Partea III-a, măsurile 41-44.



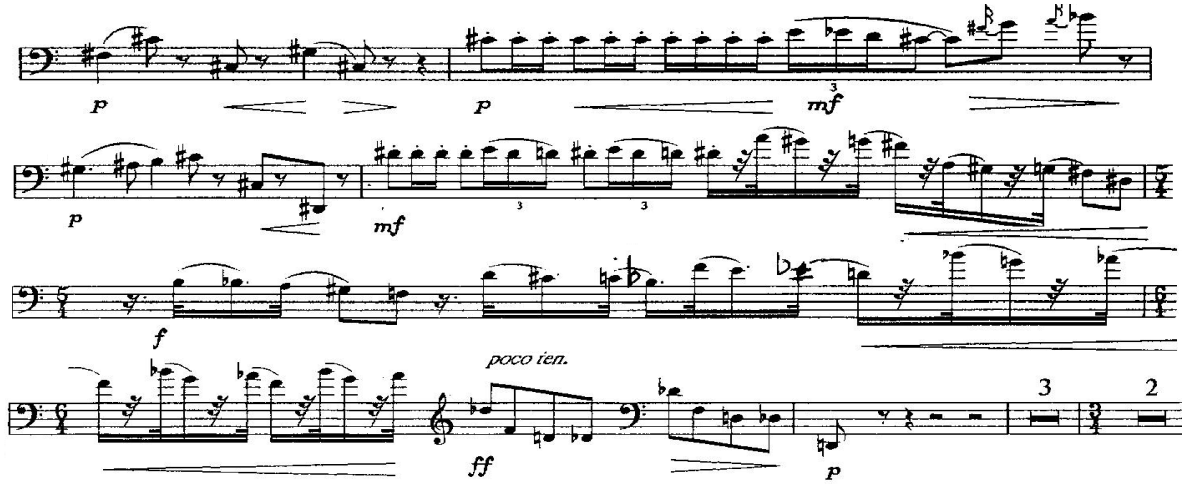
Următoarea frază **cv** (tot de 4 măsuri) în *mi minor*, suprapune peste tema anterioară cântată doar de fagot, o scurtă temă nouă la pian.

Ex. 21, Sonata nr. 3, op. 86. Partea III-a, măsurile 45-46.



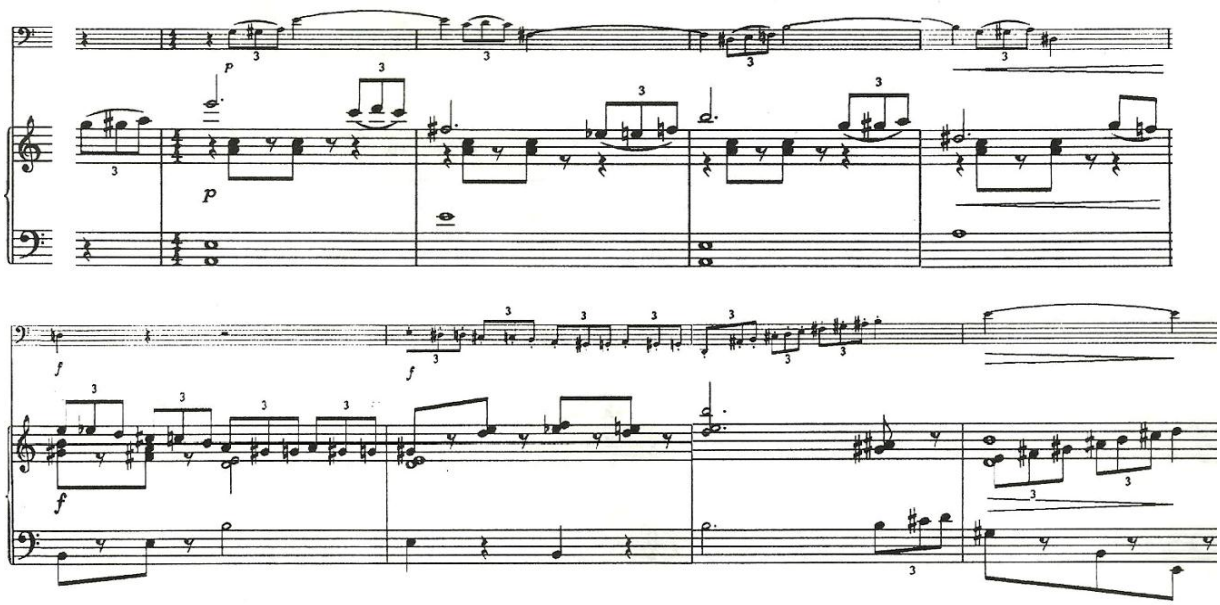
Ultima frază **c1** a cupletului, în fa # *minor*, este și cea mai variată ritmic, melodic și dinamic. Formulele ritmice nemaiîntâlnite până aici aduc un plus de diversitate muzicală, fără a ieși din contextul general al mișcării.

Ex. 21, Sonata nr. 3, op. 86. Partea III-a, măsurile 49-54.



După o retranziție de 7 măsuri (55-61) și revenirea refrenului în tempo-ul inițial – *a tempo I*, ultimul cuplet **D** în *la minor* cuprinde trei secțiuni; prima, de prezentare a noii teme (m. 70-77), a doua, mai restrânsă (m. 78-83) în care tema este variată și a treia în care este dezvoltată prin aceleași procedee deja cunoscute.

Ex. 22, Sonata nr. 3, op. 86. Partea III-a, măsurile 70-77. Cuplet D – tema.



Retranziția (m. 96-110) nu ne conduce cum era de așteptat către ultima expunere a refrenului, ci către nelipsita cadență a fagotului solo pe care o vom analiza în capitolul următor. *Sonata nr. 3 op. 86* se încheie cu o **coda** – *Animato* – în cel mai entuziast și optimist mod. Finalul strălucitor nu putea să nu surprindă din nou printr-o curiozitate în stilul lui Bruns. Pentru prima dată, o parte de sonată din cele pentru fagot, nu se încheie în aceeași tonalitate de început. Deși tema refrenului revine în tonalitatea inițială *do minor*, progresiile de la măsurile 141-142 modulează triumfal în *Re major*.

3.2 Analiza tehnico-interpretativă.

Sonata op. 86 nr. 3 este cu siguranță cea mai complexă dintre sonatele pentru fagot și pian, atât în plan structural cât și în cel interpretativ, deși cea mai mare parte a tehnicilor de scriitură se regăsesc și aici. Spre deosebire de celelalte două sonate, lucrarea de față aduce unele noutăți în partitura fagotului care cer interpretului o mare ușurință în executarea pasajelor de agilitate, stacato și articulație (emisie) mai ales în registrele extreme. Deși ambitusul general nu diferă cu nimic față de lucrările anterioare, trecerile de la grav la supraacut sunt mai frecvente, iar tipurile de emisie sonoră sunt mai diverse și pretențioase. Sunetele cele mai acute nu sunt pregătite printr-un mers treptat sau legături facile ca în prima sonată, iar desele incursiuni în registrul grav, cu legături uneori dificile cer o bună pregătire de „încălzire" a instrumentistului. Dar și cu o pregătire prealabilă care să îndeplinescă condițiile unei bune interpretări, nu putem trece peste un aspect esențial, diferit de starea de moment și nivelul interpretului: alegerea sau prepararea anciei care să răspundă cu ușurință pe toată întinderea fagotului. Aceasta reprezintă prima și cea mai delicată problemă ce se impune a fi rezolvată. Dacă în Sonatele op. 20 și op. 45 ancia nu necesită moduri complexe de confecționare (temperaj, lungime etc.) fiind vizate doar probleme particulare de emisie în supraacut, lejeritate și moliciune, sonoritate rotundă s.a., pentru Sonata op. 86 ancia trebuie să îndeplinească toate condițiile unei ancii ideale. Orice fagotist își doreste o ancie care să vibreze ușor dar nu haotic, permițând un spectru armonic cât mai larg care să dea stabilitate intonațională, omogenitate și calitate timbrală, posibilități coloristice variate, lejeritate în legato, parcurgerea cu ușurință a întregului ambitus, posibilități dinamice cât mai largi, emisie bună în toate registrele precum și în diverse articulații (detache, stacato etc.). Toate aceste calități sunt necesare unei ancii potrivite pentru interpretarea sonatei op. 86 nr. 3 pentru fagot și pian. Dar rezultatele bune nu se pot obține decât printr-o experiență îndelungată, numeroase încercări, manualitate, cunoștiințe despre lemnele din care se confecționează ancia, dorință și creativitate, timp de lucru, răbdare și un dram de noroc. Nici atunci când reușești să confecționezi o ancie după toate normele și sfaturile celor mai experimentați fabricanți nu poți fi pe deplin sigur de reușita unui rezultat ideal, deoarece trestia din care se fabrică diferă mult de la o zonă la alta, de condițiile climaterice în care s-a dezvoltat și multi alți factori care influențează calitatea lemnului. Chiar și atunci când lucrezi simultan și identic două lemne (bine alese de cei care știu sa aprecieze densitatea fibrei lemnoase) din același segment de trestie, rezultatele pot fi diferite. Presupunând totuși că ai încheiat tot procesul de confecționare a unei ancii (pregătirea lemnului – de finisare și eliminare a fibrelor în creștere,

fasonarea prin care stabilești proporțiile anciei, pretemperarea, legatul și modelarea tubului, tăiatul vârfului anciei și ultimul temperaj - finisare) iar prima proba a ei arată rezultate mulțumitoare în privința sonorității, trebuie avut în vedere că munca fagotistului nu este nici pe departe terminată. Urmează alte 2-3 zile de încercări și ajustări prin care sunetul se modelează după „gustul" fiecărui interpret și cerințele impuse de materialul studiat. Din experiența de 25 de ani de confecționat ancii, am învățat că o ancie, oricât de bună pare la început, nu trebuie solicitată prea mult și pe aceleași coordonate sonore. Studiul prea intens și îndelungat în stacato de exemplu sau în registrul supraacut, dăunează considerabil sonorității ulterioare a unei ancii abia terminate.

Ajustarea și formarea sonorității unei ancii noi (ca și în cazul instrumentelor noi) se face gradat, urmărind rând pe rând fiecare dintre calitățile enumerate mai sus, după cum urmează:

- Pentru Sonata op.86, nr. 3 aș alege în primul rând un lemn cu o densitate mai mare a fibrei, pentru o sonoritate amplă, ușurință în supraacut, dinamica mare și articulație promptă în grav etc.

- Prima ajustare a oricărei ancii noi pornește de la acordajul general. Fiecare fagot are anumite sunete deficitare. La orice marcă de fagot de exemplu, când ancia nu are o lungime potrivită cel mai probabil sunetele *mi* (uneori și *fa*), *do* # din registrul mediu coboară mult iar altele: *re* 1 (octava 1 – vezi diagrama de la anexa 9, pag. 121) este prea înfundat, cu atât mai mult atunci când mărim intensitatea sonoră. Există multe alte indicii de acest fel, mai mult sau mai puțin diferite de la un fagot la altul care ne determină să tăiem ancia, până ce acordajul se corectează și stabilizează. Această operație poate să dureze două sau chiar trei zile, în funcție de calitățile lemnului.

- Verificarea tăriei anciei – este următoarea etapă, în care vom constată dacă ancia este suficient de lejeră. Pentru aceasta vom lua un pasaj destul de variat ca elemente de limbaj, precum este cel de la măsurile 17-31 din expoziția părții I (frazele a2-a3) și vom verifica flexibilitatea anciei. Dacă ancia este oricât de puțin obositoare atunci va trebui să o răzuim cu un smirghel fin pe toată suprafața câmpului de vibrație până ajunge la tăria dorită. Apoi vom lua cel mai solicitant pasaj din întreaga lucrare, pentru a testa rezistența musculaturii ambușurii: măsurile 78-96 din partea a II-a. Abia după ce vom reuși să parcurgem fără probleme de rezistență acest pasaj – cel mai dificil din acest punct de vedere, putem fi siguri că ancia are o tărie corespunzătoare.

- Verificarea emisiei în registrele extreme. Pasajul menționat mai sus (m. 78-96 din partea a II-a) ne oferă totodată și posibilitatea să testăm emisia pe sunetele cele mai grave (m.89) și cele mai acute (m. 84-85) din sonată.

Ex. 1

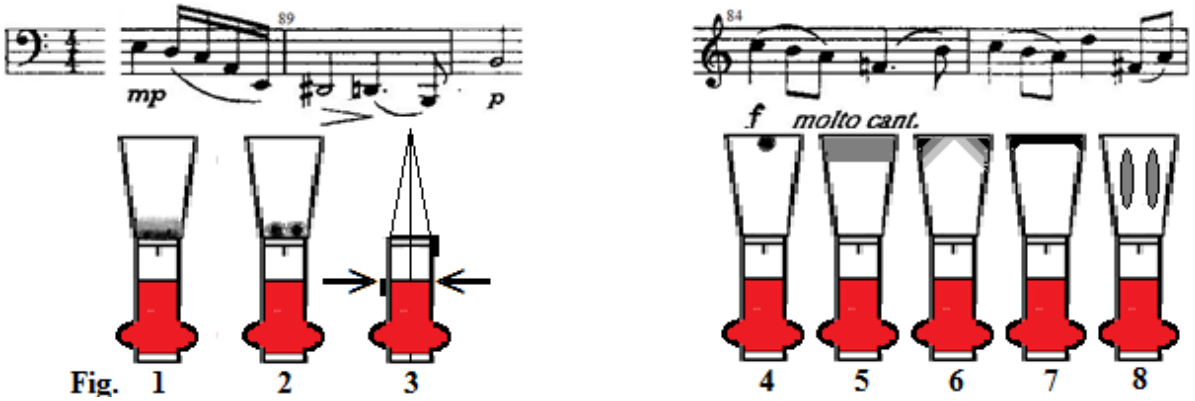


Fig.

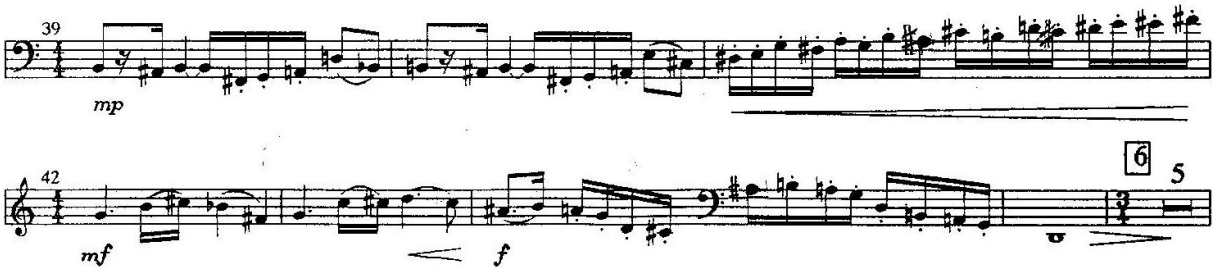
Pentru început vom regla emisia pe sunetele grave, răzuind ancia la baza temperajului, în zona care delimitează tubul anciei de temperaj, precum în exemplul de mai sus. Atenție ! La temperajul din figura 1 (ex. 1) ancia va căpăta o deschidere mai mare la vârful lamelelor. Dacă vrem să păstrăm deschiderea inițială, atunci răzuim (preferabil din cuțit) ca în figura 2. Doar în situația în care registrul grav este mulțumitor ca sonoritate și legato dar ancia nu primește destul aer pentru a obține o amplitudine sonoră mai mare, atunci o putem deschide din sârmă a doua (cea de la mijlocul tubului – figura 3) printr-o presare cu ajutorul unui patent pe axa centrală a anciei. Un pasaj care poate necesita o intervenție de acest fel, este cel de la măsurile 51-52 din partea I-a.

Una dintre cele mai mari dificultăți întâmpinate în Sonata nr. 3 o constituie registrul supraacut. Pentru sunetele acute/supraacute posibilitățile de ajustare sunt mai numeroase dar rezultatele pozitive sunt mai greu de obținut. Cea mai simplă modalitate de a ușura emisia în registrul supraacut este scurtarea câmpului de vibrație, micșorarea lungimii totale a anciei. Acest procedeu este cel mai sigur dar și cel mai riscant totodată. Cu cât vom tăia mai mult din vârful lamelelor, cu atât ancia își va pierde din calitățile sonore. Riscul major este cel legat de acordajul general care va urca, iar munca de refacere a câmpului de vibrație este anevoioasă. Personal, atunci când am o ancie nouă cu o sonoritate foarte bună dar nu este satisfăcătoare în registrul supraacut, prefer să o păstrez și să confecționez o altă ancie, eventual cu tubul mai scurt dacă folosesc exact același tip de lemn (27 mm. în loc de 29 mm. cât este în mod obișnuit). În situația în care ancia este foarte aproape de o bună emisie în supraacut, atunci

avem la îndemână următoarele variante de ajustare: 1) se strânge bine prima sârmă (cea din zona în care începe temperajul). Foarte posibil va urca puțin și acordajul. (prin inversarea procedeului – slăbirea primei sârme – va scadea acordajul și vom obține o sonoritate mai profundă); 2) Răzuim cu cuțitul sau cu o pilă foarte fină zona marcată în fig. 4 (ex. 1) pentru lejeritate; 3) Același procedeu ca în fig. 5 pentru lejeritate și strălucire (nu doar în acut ci pe toată întinderea fagotului); 4) fig. 6 este atât pentru lejeritate cât și pentru un colorit sonor mai variat (posibil și ușurință în legato); 5) Prin răzuirea cu mare atenție a unei porțiuni foarte înguste din vârful anciei (ca în fig. 7) beneficiem de atacuri foarte fine în cele mai mici nuanțe. Toate aceste tipuri de ajustări pot ajuta mult la facilitarea emisiei în registrele acut și supraacut dar pentru a atinge rezultatele dorite este nevoie de multiple încercări, puțin câte puțin din fiecare, cu pasiune, răbdare și studiu.[46] Principalele pasaje din lucrare care cer o atenție deosebită în acest sens le întâlnim la măsurile 96-97, 106-112 din partea I, m. 7-11, 82-86 din partea a II-a și m. 53-54, 128-134 din partea a III-a.

- Verificarea anciei pe pasaje de *stacato* și *detache.* Există numeroase pasaje de virtuozitate în Sonata nr. 3 care pun la încercare ușurința interpretului de a cânta în stacato și detache. Pentru a testa ancia în această privință vom lua ca exemplu următorul pasaj:

Ex. 2 Partea I-a, m. 39-45.



Dacă ancia nu este suficient de lejeră la stacato, vom răzui (cu cuțitul) ancia în zonele marcate din ex. 1, fig. 8 (pag. 98). Alte pasaje dificile de articulație în stacato: m. 51, m. 62, m. 94-96 din partea I; refrenurile, primul cuplet și cadența fagotului din partea a III-a. În privința articulației în *detache*, nu există dificultăți mari care să impună un anumit tip de ajustare a anciei. Întâlnim pasaje de acest fel, fără a fi marcate de autor prin liniuța de deasupra notelor (specifică articulației), în partea a II-a – secțiunea mediană (B).

[46] Pentru mai multe tipuri de ajustări există numeroase manuale speciale precum: James R. McKay – *The Bassoon Reed Manual* – Indiana University Press, Bloomington, U.S.A. (http://www.indiana.edu/); Christian Davidson – *Etude sur le grattage des Anches* etc.

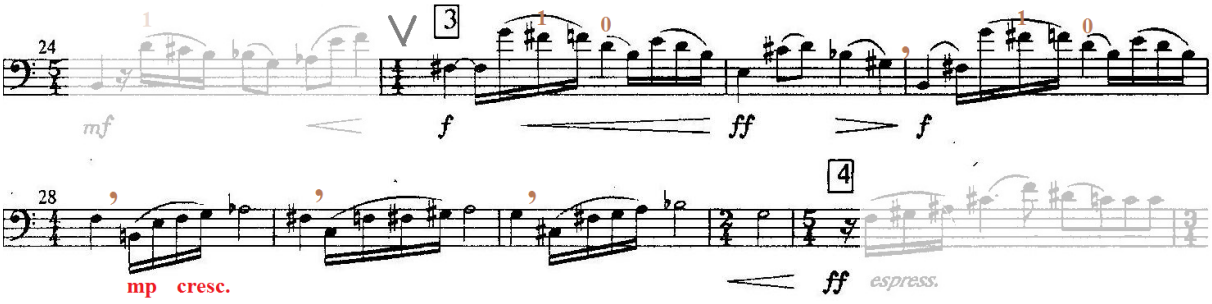
Analiza de formă din capitolul anterior ne oferă cadrul necesar următoarei etape analitice: de aprofundare a muzicii prin practica interpretativă. Această etapă, de trecere de la semnificat la semnificant, de la morfologie și sintaxă la semantică, este etapa cea mai importantă a demersului analitic, prin care pătrundem cel mai adânc în intimitatea compozitorului, în adevărata sa lume a muzicii. Viziunea interpretativă însă nu poate fi deplină fără înțelegerea și constientizarea textului muzical la nivel micro și macro-structural, urmând apoi să trecem la identificarea dificultăților de ordin tehnic-instrumental.

Soluții concrete la problemele interpretative din această lucrare, vor fi discutate într-o manieră diferită decât la sonatele analizate în capitolele precedente, datorită simultaneității cerințelor tehnice ce le ridică anumite pasaje. Astfel, vom analiza pe rând cele mai importante pasaje tehnice, indicând modalitățile de rezolvare a dificultăților întâmpinate, poziții alternative de digitații, respirații, cezuri etc.

Prima frază din expoziția părții I (a1), are o desfășurare amplă de 7 măsuri cu următoarele caracteristici: - registrul mediu-grav, - flux melodic continuu, - culminație în m. 11-12 pe sunetele cele mai joase ale fagotului, - caracter sobru. Ideal este să fie cântată cu o singură respirație la începutul măsurii 13 și clapa de piano blocată (c.p.b). Respirația (foarte scurtă) este binevenită după susținerea necesară sunetelor grave și creșterea dinamică a culminației. (vezi ex. 2, pag. 82). Și în următoarea frază (a2) este bine de menținut c.p.b. între m. 19-22, iar sunetele *fa #, re* să fie cântate cu pozițiile indicate în ex. 3, pag. 82.

- Următorul pasaj, reprezentând fraza a treia (a3, m. 25-31), va avea un efect dinamic sporit în pregătirea culminației întregului grup tematic principal (T1) – realizată prin reluarea primei fraze (a1, m.32) cu rol concluziv – dacă vom face un *subito mp* cu crescendo în trepte pe secvențele de la măsurile 28-30.

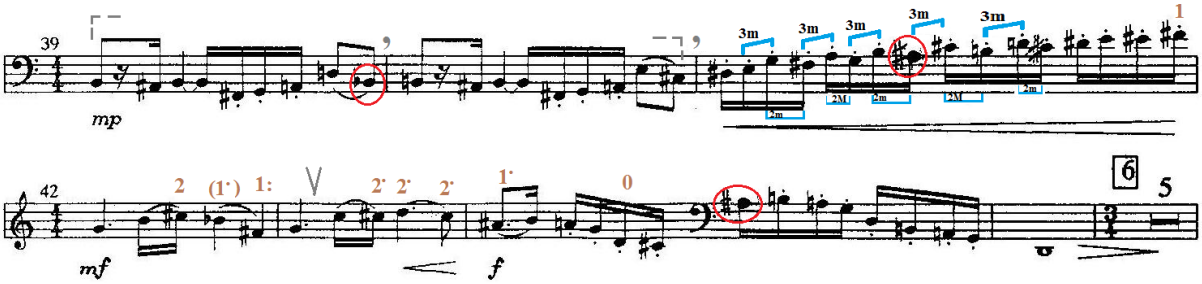
Ex. 3, Partea I-a, m. 25-31.



-Tema a II-a aduce schimbări importante în discursul muzical. Prima mare schimbare este de caracter. Dacă în celelalte două sonate tema a II-a contrastează prin lirism, așa cum se

obișnuia în sonata clasică sau romantică, în cazul Sonatei a treia, tema secundară este mai pregnantă și viguroasă. Din programul de sală de la data primei audiții a sonatei (5 iulie 1990) reiese că autorul și-a imaginat aici un dansator pe scenă, plin de vervă.

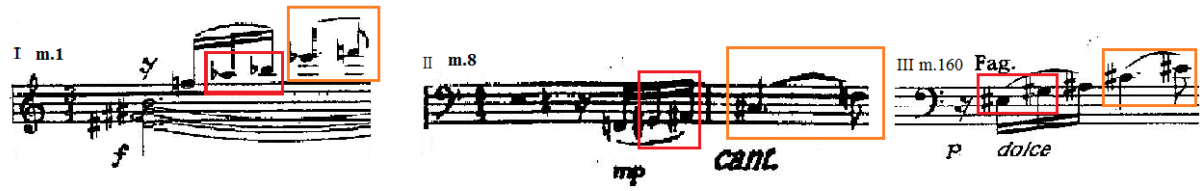
Ex. 4. Partea I-a, m. 39-46



Realizarea interpretativă a unui pasaj de acest fel nu este deloc ușoară. Grupuri de șaisprezecimi stacate brăzdează spațiul de trei octave, până la limita maximei melodice atinsă în toate cele trei sonate – *re* din octava a doua. Pentru a ușura munca interpretului am notat câteva poziții alternative pentru sunetele acute și am adus două modificări de sunete enarmonice: *la #* în loc de *si b* în măsurile 41 și 44. Pe de o parte *la #* este un sunet mai potrivit pentru tonalitatea temei a doua – *mi minor* – ca sensibilă a dominantei, și cu atât mai mult se încadrează în logica pasajului de la măsura 41, unde cu *la #* se păstrează succesiunea de terțe mici suitoare sau alternanța de secunde mici și mari coborâtoare. (Inclusiv *si b*-ul din măsura 39, ultimul timp, trebuie gândit *la #*).

Încă de la analiza de formă s-a atras atenția asupra enarmoniilor utilizate de autor, uneori deliberat, alteori posibil accidental sau din greșeala editorului. Cel mai elocvent exemplu îl constituie celula anacruzica a primei fraze din tema I (partea I) care apare în trei moduri diferite.

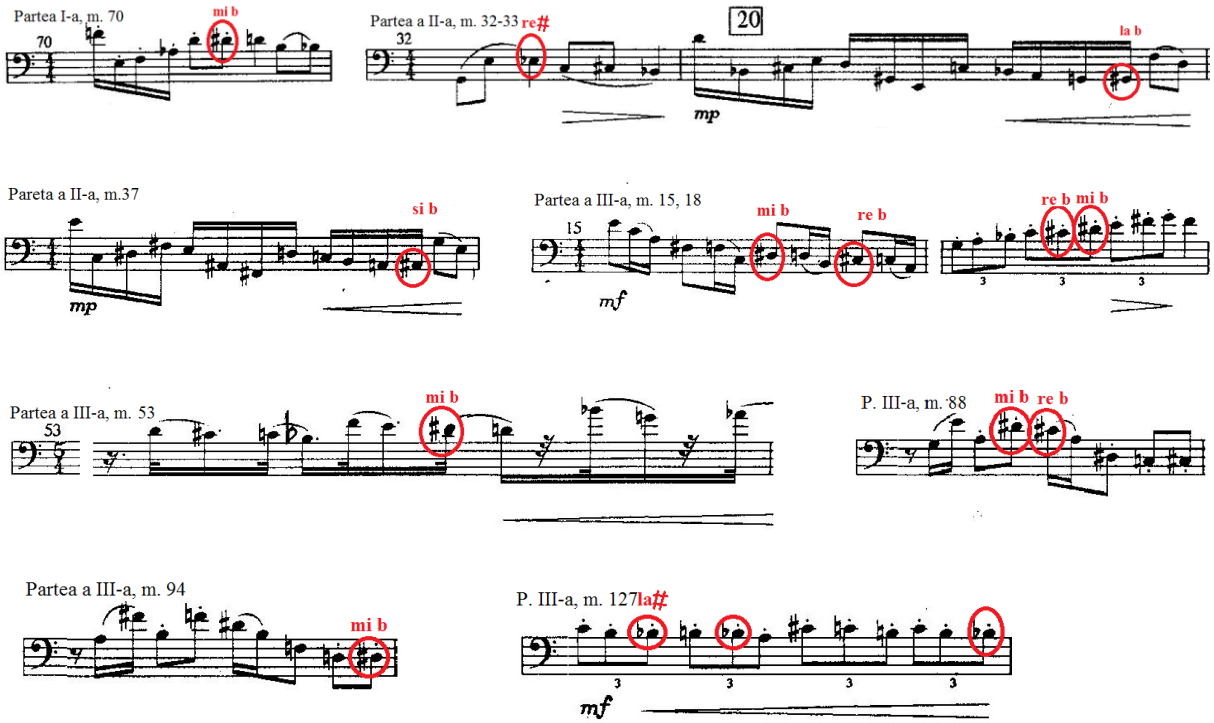
Ex. 5. Partea I-a, măsurile 1 (introducere), 8 (prima expunere-expoziție), 160 (coda).



Prezentăm în continuare și alte situații în care modificările de sunete enarmonice sunt binevenite interpretului în lecturarea și memorarea textului muzical.[47]

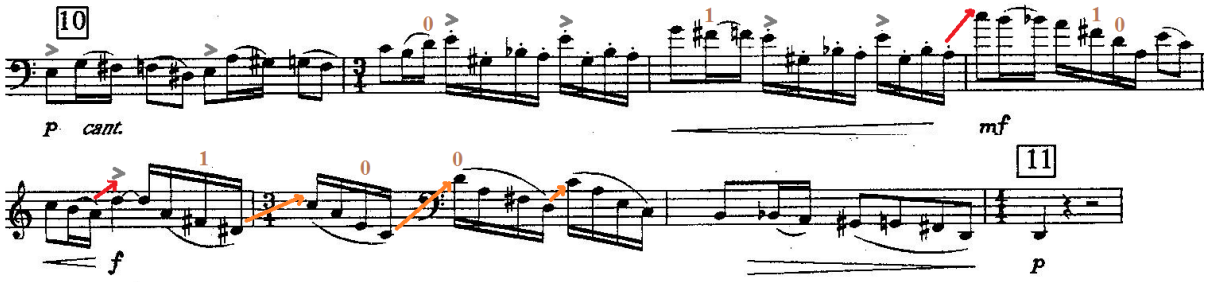
[47] Trebuie facută precizarea că modificările enarmonice sunt facultative și nu alterează sistemul de intonație, ci din contra, pot contribui la elucidarea planurilor tonale

Ex.6. Sunete enarmonice modificate.



Un pasaj cu dificultăți asemănătoare celui din exemplul 4 (pag. anterioară) îl găsim în prima expunere a dezvoltării (m. 93). Și aici trebuie păstrat caracterul dansant al temei a doua care asigură baza tratării în aproape toată dezvoltarea. O atenție sporită se cere pe salturile mari către sunetele foarte acute.

Ex. 7. Partea I-a, m. 93- 100



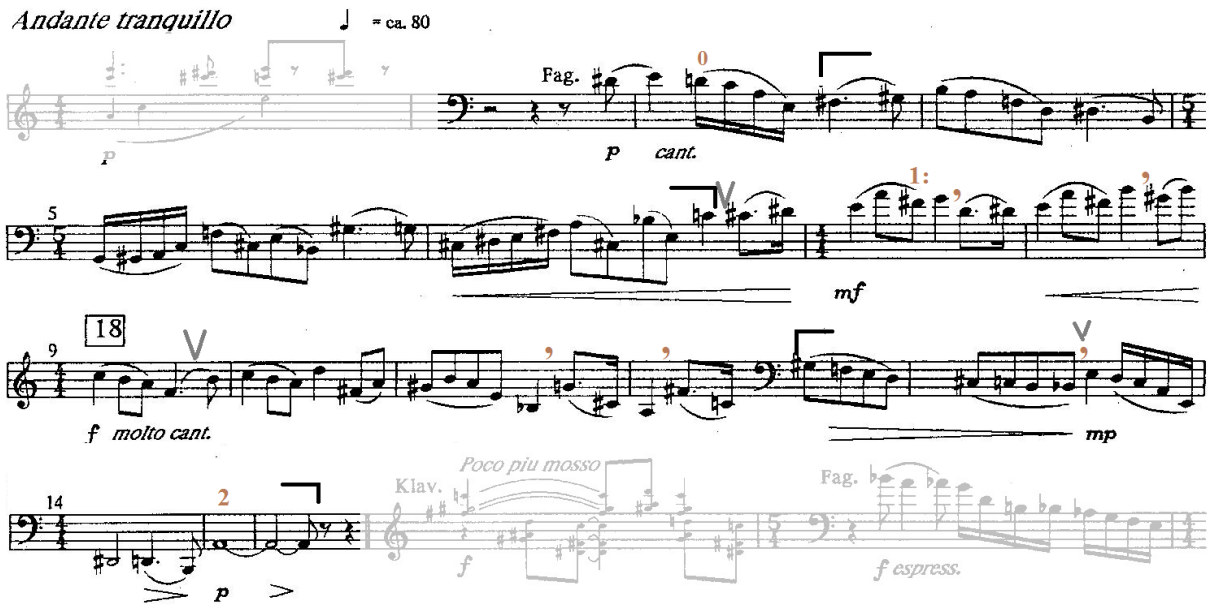
De remarcat în pasajul de mai sus, sunt accentele adăugate cu scopul de a susține caracterul dansant și utilizarea pozițiilor de același fel pentru sunetele *fa #* și *re* din octava a doua. Mai potrivit însă este *fa # 2* pentru următoarea expunere de la măsura 106. (vezi ex. 12, pag. 86). Ca regulă generală, cele trei poziții pentru sunetul *fa #* (octava a doua) din anexa 9 (pag. 121) sunt indicate în următoarele situații: *fa #* 1 pentru pasaje de agilitate; *fa #* 1: - cel

mai corect intonațional - pentru stabilitate și caracter deschis, expansiv; *fa #* 2 pentru atacuri moi, caracter liric și în orice situație când dorim să corectăm acordajul în jos.

Profunzimea trăirilor lui Victor Bruns este cel mai bine pusă în valoare în părțile lente. Partea a II-a a Sonatei op. 86 este încă un exemplu evocator al sensibilității sale, exprimată printr-un complex de sentimente, de la calm, melancolie și resemnare în prima stofă (A) la dramatism și strigăte de disperare în strofă (B).

Scriitura omofonă a primei strofe pune în valoare încă o dată posibilitățile expresive ale fagotului, purtător al liniei melodice bine individualizate ce impune interpretului exigențe mari de tehnică instrumentală – conducerea aerului, respirații, rezistență, frazare gradată, imitarea cântului vocal s.a. – pe o arie alcătuită din trei fraze conjuncte care formează un arc melodic în formă de bar. Traseul melodic urmează același mod de gradare a tensiunilor și dinamicii ca în sonatele precedente, culminând în partea mediană a strofei (m. 9-10) dar mai puțin expansiv. Fiind scrisă către sfârșitul vieții creatoare, această pagină muzicală trebuie gândită ca o retrospectivă a unor momente biografice demult apuse, privite cu detașare și resemnare. Din punct de vedere interpretativ este important ca pianul să sugereze scurgerea molcomă a timpului, asemenea unui orologiu „obosit" iar fagotul, ajutat de indicațiile suplimentare de respirații, cezuri, digitații să susțină continuu discursul, cu un vibrato discret doar către culminație. (Aceeași abordare se va repeta și la reluarea strofei de la sfârșitul părții (m. 78-96), cu menținerea clapei de piano până la sfârșitul măsurii 90).

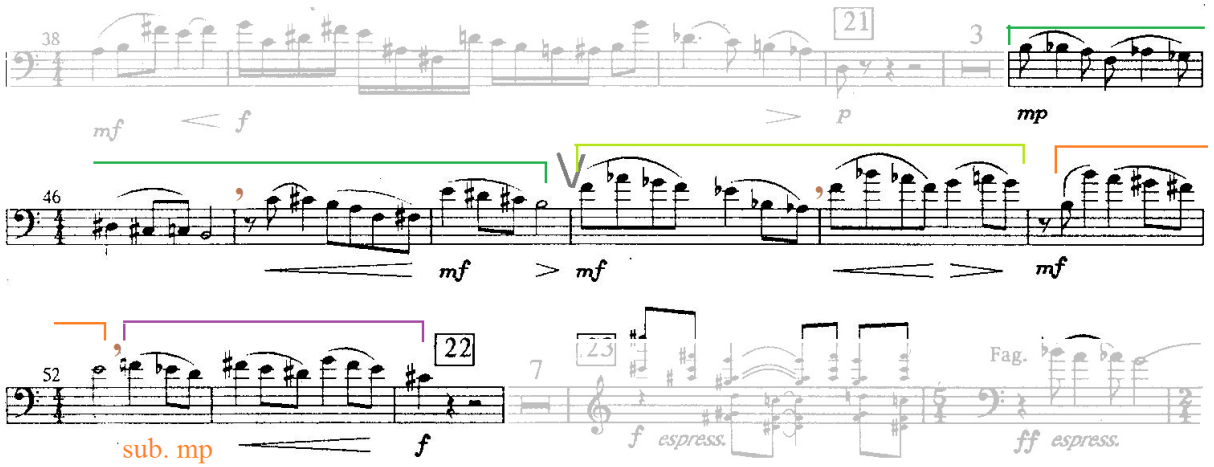
Ex. 8. Partea a II-a, 1-16



Un moment de mare efect sonor, o ruptură expresivă și dinamică a părții a doua este puntea dintre cele două strofe (m. 17-22). Sunt rare momentele în care autorul își eliberează atât de radical starea de revoltă interioară. Acest strigăt disperat va reveni cu mai multă intensitate în secțiunea dezvoltătoare a strofei a doua - B (m. 63-71) unde este atins punctul culminant al mișcării.

Strofa a doua (B) nu aduce un contrast evident față de prima strofă, ci doar un plus de expresie, uneori cu accente dramatice, iar interacțiunea dintre cele două instrumente este mai evidentă. Substanța sonoră este mult îmbogățită cu sensuri noi și variate. Și aici Bruns simte nevoia unei dezvoltări, în care îmbină fragmente muzicale deja cunoscute cu teme noi. Elocvent în acest sens este următorul fragment din prima secțiune a dezvoltării (m. 41-54). Într-o singură expunere se trece de la lirism (m. 45), la entuziasm (m.49), exaltare (m. 51), îndârjire (m. 52 – timpul 3, unde personal văd potrivită și o modificare de nuanță – *sub. mp*).

Ex. Partea a II-a, m. 45-54.



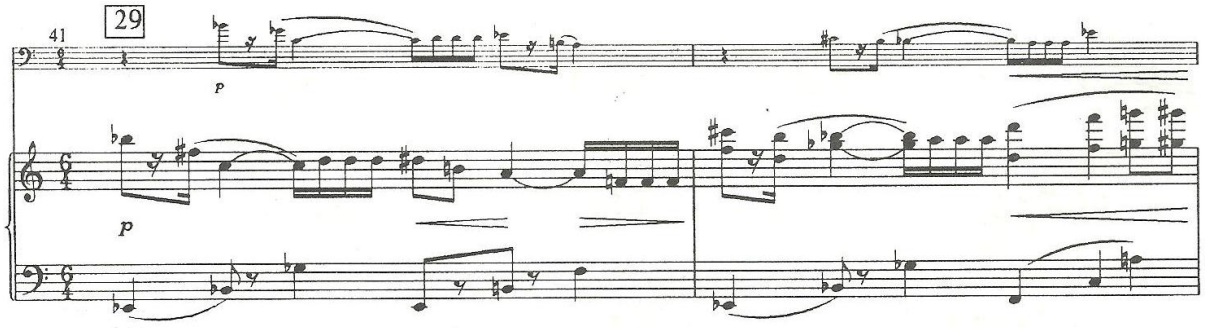
Interferența camerală fagot – pian nu a fost deloc o necunoscută pentru autor. Trebuie ținut cont că Bruns a pătruns în lumea muzicii studiind încă din primii ani ai copilăriei atât pianul cât și fagotul, ceea ce i-a permis o bună cunoaștere a potențialului expresiv al fiecărui instrument, a posibilităților de individualizare si mai ales de omogenizare timbrală. Cu toate acestea este important de a enumera principalele tipuri de dialog dintre cele două instrumente, necesare unei bune colaborări între interpreți si realizarea unei concepții interpretative comune:

1) Cele mai des întâlnite sunt dialogurile de tip omofon, în care un instrument este exponentul principal în prezentarea liniei melodice iar celălalt este acompaniator: Partea I. m.9-15, 22-24, 39-45, 53-58, 61-62, 65-66, 69-75, 76-92, 93-99, 100-105, 106-113, 131-137,

143-145, (154-159), 160-168; Partea a II-a. 3-6, 25-32, 41-44, 45-53, 54-62, 72-77, 78-96; Partea a III-a. 3-10, 15-22, 37-40, 54-61, 62-69, 96-99, 135-138.

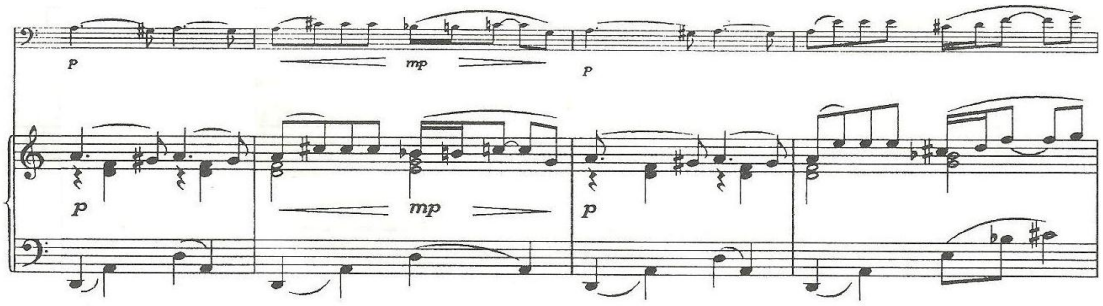
2) Dialoguri imitative în canon: I. 16-21, 138-143; III. 23-28, 41-42, 49-54, 70-77, 78-83, 100-106.

Ex. Partea a III-a, m. 41-42



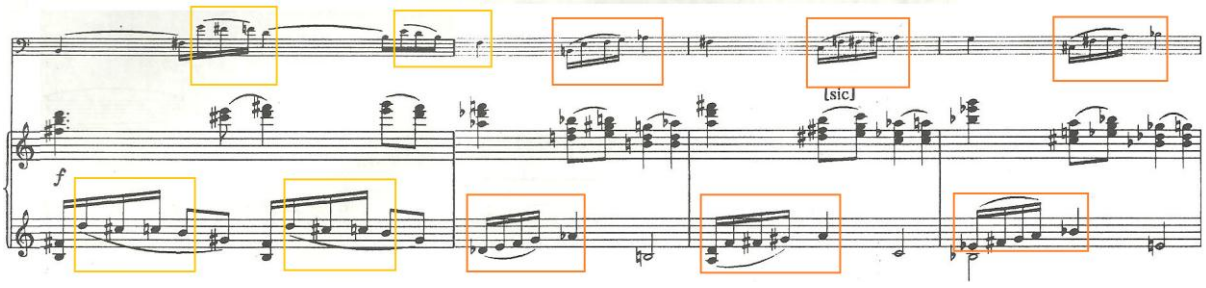
3) Dialoguri în care ambele instrumente dublează linia melodică (egalitate dinamică): I. 32-36, 121-125; II. 63-71; III. 29-36, 43-44, 139-148.

Ex. Partea I, m. 121-124.



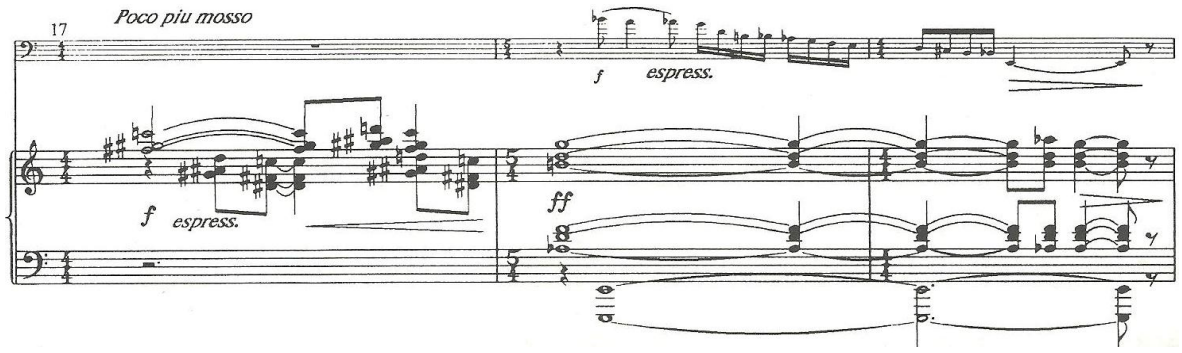
4) Dialoguri în care cele două instrumente se completează fragmentar: I. 25-31, 59-60, 67-68, 147-153.

Ex. Partea I, m. 27-30.



5) Dialoguri în care instrumentele expun alternativ idei muzicale diferite, în cadrul aceleiași fraze (secțiuni): I. 46-51, II. 17-22, 33-40; III. 84-89, 90-95.

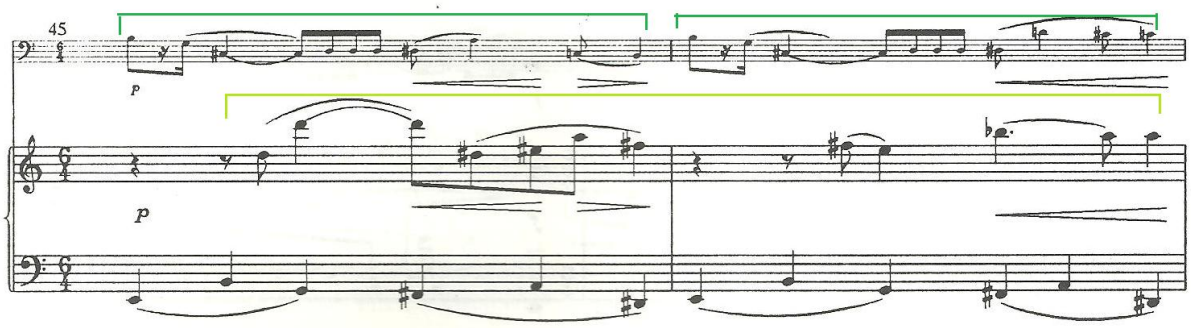
Ex. Partea a II-a, m. 17-19.



6) Dialoguri în care sunt suprapuse simultan două sau mai multe linii melodice diferite.

I. 63-64, 114-120; III. 11-14, 45-48.

Ex. Partea a III-a, m. 45-46.

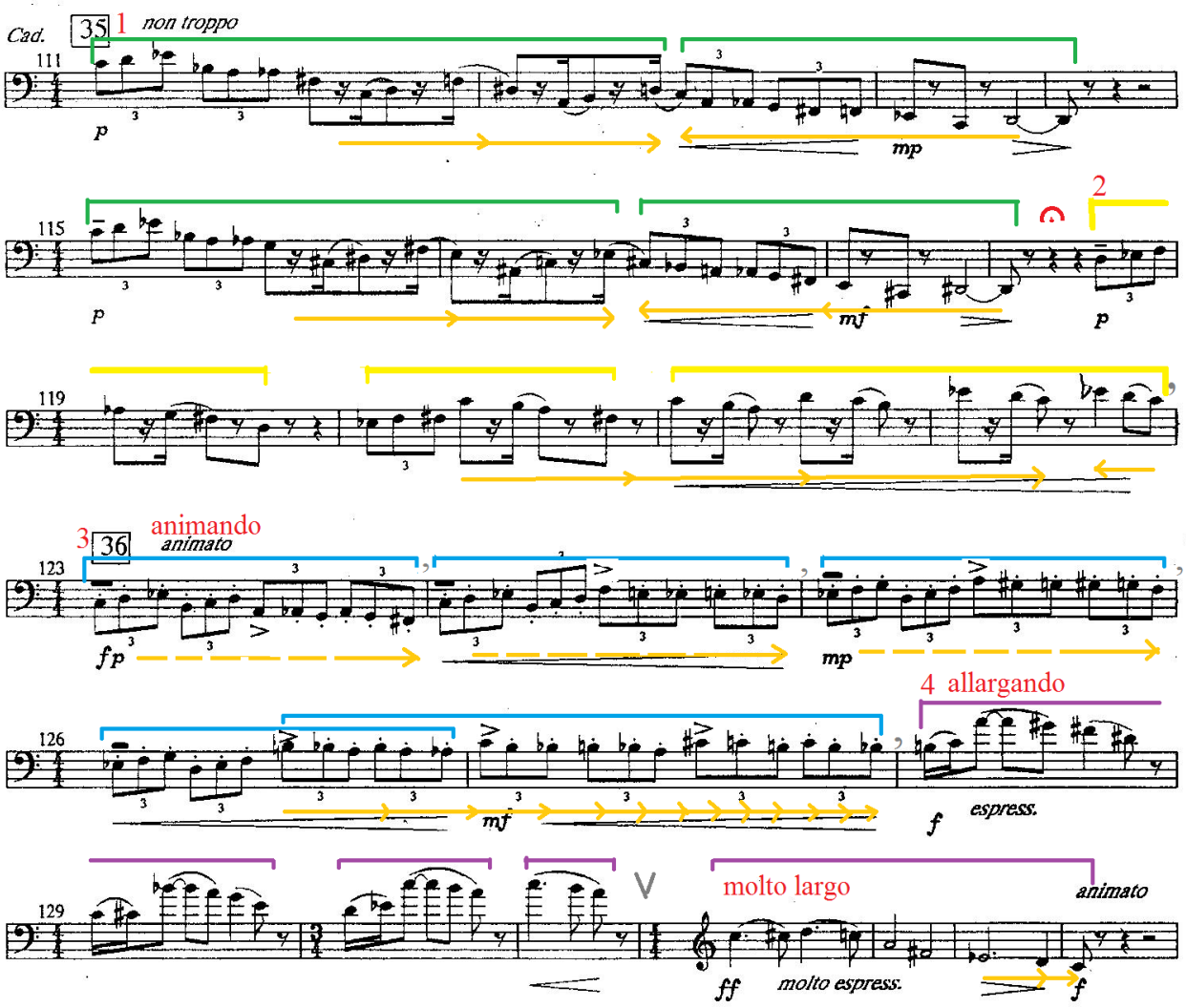


Partea a III-a înlătură orice stare conflictuală din părțile anterioare, fiind instaurate bucuria, voioșia, printr-un dans exuberant, pe formule ritmice predominant ternare în stacatto. Diferențierile de caracter între tema refrenului și cele ale cupletelor sunt evidențiate prin ritmica binară – cupletele B și C – care aduce în plus și o schimbare agogică, *poco meno grazioso*) sau unele legături ce dau o notă de eleganță.

II. **Analiză și mod de abordare a cadenței solo**.

În cadrul formei de Rondo, locul ultimului Refren este substituit de Cadența solistică ce prelucrează în principal elemente tematice ale refrenului, îmbinate discret cu elemente ritmice sau intonaționale provenite din alte zone tematice. La o privire în mare, grafica ritmului confirmă înclinația compozitorului către simplitate, claritate și ordine. Cu toate acestea, cadența oferă interpretului un ultim moment de virtuozitate. Imitația, secvențarea și alte procedee de variație a unor motive simple sunt tratate distinct în cele patru secțiuni marcate în exemplul de mai jos. Important este ca fiecare secțiune să contribuie la dinamizarea discursului către ultima secțiune – culminantă și la pregătirea codei care poartă toate atributele unui final triumfal. La starea de bucurie și optimism din coda poate să contribuie și un tempo mai mișcat decât cel inițial – *menno mosso*, pregătit încă din ultima măsura a cadenței.

Model de frazare cu indicații agogice:



Concluzii

Deși sunt din ce în ce mai rar prezentate publicului, sonatele pentru fagot și pian ale lui Victor Bruns – în special ultimele două – pot fi oricând pagini muzicale apreciate de melomani, alături de multe alte sonate deja cunoscute. Aceasta depinde de atitudinea profesorilor de fagot sau a interpreților experimentați și deschiderea lor către un repertoriu extrem de ofertant, cu un potențial expresiv rar întâlnit.

Dacă muzica prezentată în paginile lucrării de față s-ar fi păstrat în sfera tonalității și a monodiei acompaniate, probabil că aceste sonate ar fi trecut astăzi ca simple piese, ca majoritatea sonatelor din lista prezentată la pag. 17, iar Victor Bruns, un oarecare compozitor neoclasic. Nu știm dacă SONATA este genul în care a excelat, dar știm cu siguranță că aceasta reprezintă o parte însemnată a unei opere ample, ce înglobează toate genurile muzicale importante. Și dacă ar fi să ne raportăm doar la sonatele pentru fagot, fără să cunoaștem baletele sale, muzica concertantă, unele lucrări camerale s.a. care i-au adus o mare admirație și recunoaștere din partea contemporanilor săi, tot este suficient să apreciem diversitatea stilistică, varietatea tematică și modul original de realizare componistică.

Influențele stilistice de limbaj și construcție – de la simplitatea clasică, la încărcătura romantică până la contururi melodice atonale-seriale (cum este prima expunere din Sonata nr. 2) sau răbufniri expresioniste – toate sunt adaptate cu rafinament și subtilitate prin filtrul propriei simțiri. Bruns nu se servește de principiile muzicii vechi ca un suport sau punct de plecare pentru a-și descoperi un stil propriu, ci caută prin aceasta acele proporții fără de care nicio operă muzicală nu-și dovedește valoarea estetică în timp, un echilibru care să corespundă propriului mod de a simți. Chiar și acele devieri, dezechilibre de formă din prima sonată, luate ca o modalitate de experimentare, sau unele disproporții din sonata a treia, trebuie înțelese și acceptate ca libertăți puse în slujba creativității, fără a depăși limitele unor construcții viabile.

Supunerea față de normele clasice în structurarea discursului muzical pe lângă diversitatea tehnicilor de compoziție, înveșmântate într-un limbaj muzical caracteristic propriei viziuni dar și secolului în care a trăit, se contopesc unitar în creația lui Bruns, implicit în sonatele ce au făcut obiectul analizei din această lucrare.

Bibliografie

BĂLAN, George — ***Marile epoci ale muzicii***, București, Editura de Cultură muzicală, 1963

BĂLAN, George — ***Arta de a înțelege muzica,*** Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, București, 1970

BARTHOLOMAUS, Helge — Das ***Fagottensemble: Kleines Hundbuch zur Musikpraxis***. Introduction by William Waterhouse. Berlin: Feja, 1992

BAUMGARTNER, Alfred. — ***Musik des 20. Jahrhundrets*****.** Salzburg: Kiesel, 1985.

BERGER, Wilhelm Georg — ***Ghid pentru muzica instrumentală de cameră***, Editura muzicală, București, 1965

BERGER, Wilhelm Georg — ***Estetica sonatei moderne,*** Editura muzicală, București, 1984

BERGER, Wilhelm Georg — ***Estetica sonatei conpemporane,*** Editura muzicală, București, 1985

BUGHICI, Dumitru — ***Suita și sonata,*** Editura muzicală, București, 1965

BUGHICI, Dumitru — ***Dicționar de genuri și forme muzicale,*** Editura muzicală, București, 1978

DUȚICĂ, Gheorghe - VASILIU, Laura — ***Stuctură, Funcționalitate, Formă (Perspective comtemporane în analiza fenomenului muzical),*** Editura Artes a Universității de Arte „George Enescu”, 1999, Iași

ECO, Umberto — ***Cum se face o teză de licență,*** Editura Polirom, Iași, 2006

FIRCA, Clemansa Liliana — ***Modernitate și avangarda în muzica ante și interbelică a sec. XX (1900-1940),*** Editura Fundației Culturale Române, București, 2002

GBUR, Bruce — ***The Bassoon Concertos and Contrabassoon Concerto of Victor Bruns***. D.M.A. document, University of Georgia, 2001.

GHERMAN, Liliana — ***Dimensiuni ale creației și interpretării,*** Vol. I/II, Editura Arte Iași, 2003

GOLEA, Antoine — ***Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi,*** Editura muzicală, București, 1987

HEINRICH, Heribert — ***Boris Blacher****, 1903-1975****: Dokumente zu Leben und Werk***. Berlin: Henschel: Stiftung Archiv den Akademie den Künste, 1993.

HERMAN, Vasile — ***Originile și dezvoltarea formelor muzicale,*** Editura muzicală, București,1982

HODEIR, Andre — ***Formele muzicii,*** Editura Grafoart, 2007

ILIUȚ, Vasile — ***De la Wagner la contemporani,*** Vol. IV, Editura muzicală, București, 1998

ILIUȚ, Vasile — ***O carte a stilurilor muzicale,*** Editura Academiei de muzică, București, 1996

MENDELSOHN, Alfred — ***Agogica – trăsătură de unire între interpretarea și creația muzicală,*** revista Muzica, București, nr.1/1965

NICOLESCU, Mircea — ***Sonata,*** Editura muzicală, București, 1962

PASCU, George, BOȚOCAN Melania — ***Popasuri în istoria muzicii,*** Editura Spiru Haret, Iași, 1995

PASCU, George, BOȚOCAN Melania — ***Carte de istoria muzicii,*** vol. I-II, Editura Vasiliana, Iași 2003

SELTMAN, Werner, ANGERHOFER, Günter — ***Das Fagott. Schulwerk in sechs Bänden***. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1977

STANCIU, Constantin — ***Beethoven, primele cvartete - structură și configurație,*** Editura Petra Dia, Iași, 2006

ȘTEFĂNESCU, Ioana — ***O istorie a muzicii universale,*** Editura Fundației Culturale Române, București, 1996-2002

ȚĂRANU, Cornel — ***Elemente de stilistică muzicală,*** vol. I, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima", 1981

TERENYI, Ede — ***Armonia muzicii moderne (1900-1950),*** Editura Media Musica, Cluj, 2001

VASILIU, Laura — ***Formă, stil, personalitate. Studii de muzicologie,*** Iași, Editura Artes, 2007

VASILIU, Laura — ***Articularea și dramaturgia formei muzicale în perioada modernă (1900-1920)***, Editura Artes, Iași 2002

WATKINS, Glenn — ***Soundings: Music in the Twentieth Century***. Schirmer Books: New York, 1988

*** — ***Dicționar de termeni muzicali,*** coordonator științific Gheorghe FIRCA, București, Editura Enciclopedică, 2010

*** — ***The New Grove Dictionary of Music and Musicians,*** second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, Oxford University Press, 2001

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

Webografie

http://www.victorbruns.de/

https://www.youtube.com/watch?v=Y1VtGAGmmbE

https://www.youtube.com/watch?v=dCnkoMtCN00

https://www.youtube.com/watch?v=Mswoi57jyeA

https://www.youtube.com/watch?v=ztsYKlfzNl8

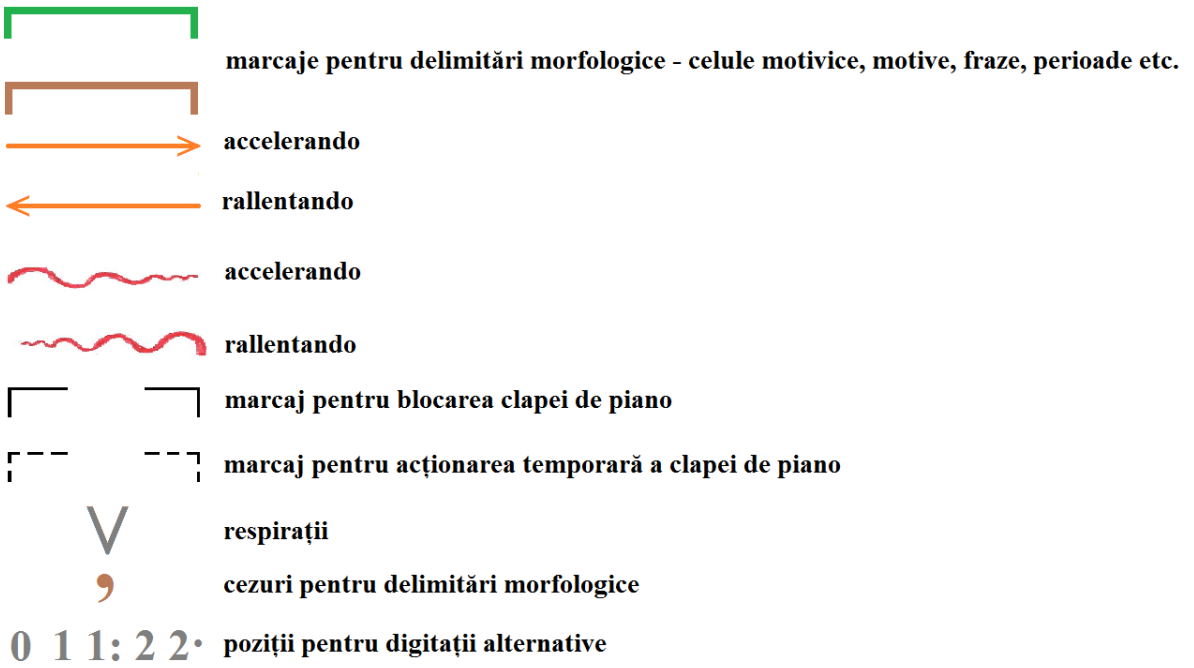
Discografie

- ✓ Victor Bruns – Music for bassoon, Eric Stomberg & friends, Azica Records, Inc.,1645 Eddy Road, Cleveland, OH 4412.

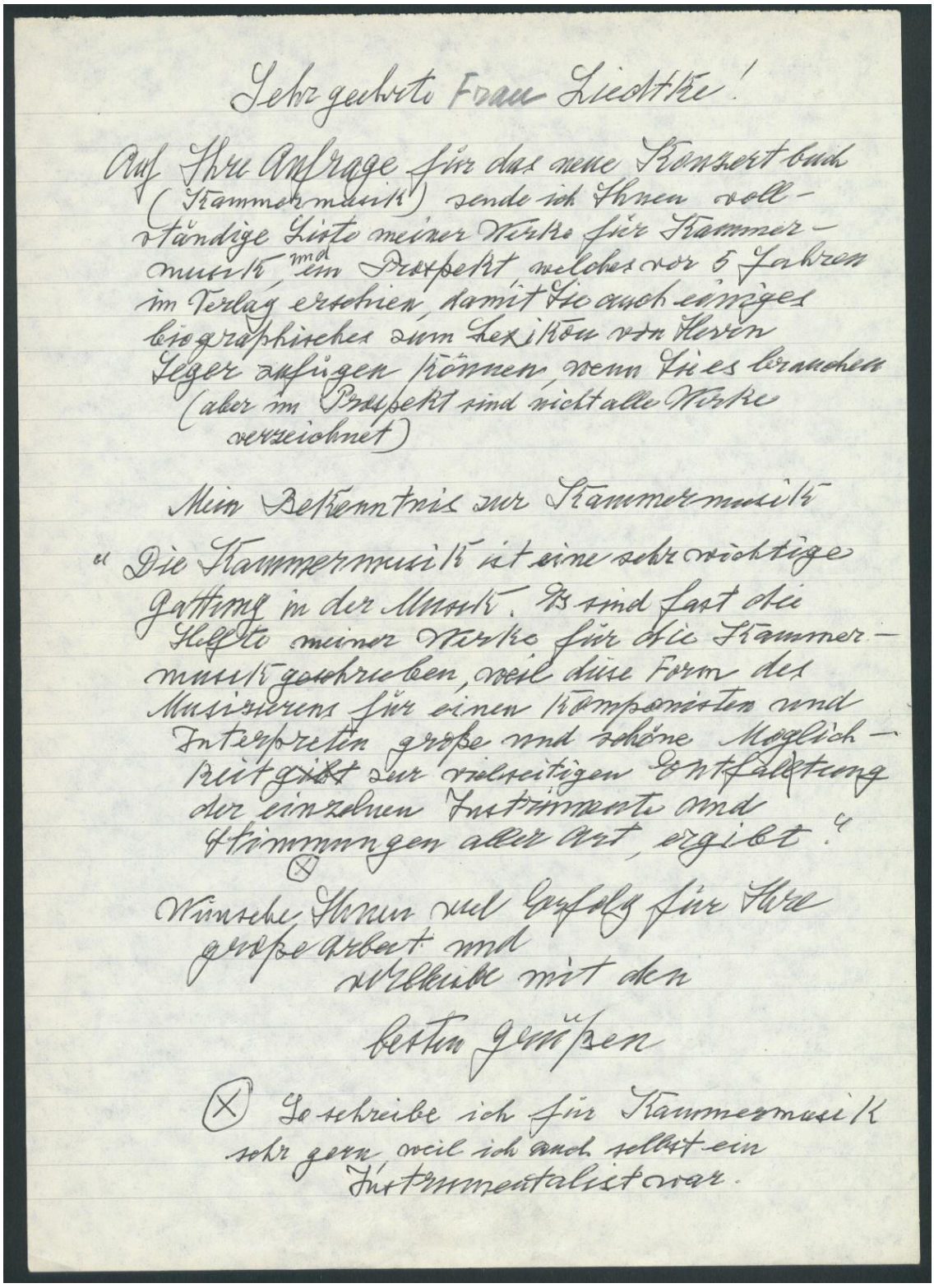
Partituri

- ✓ Victor Bruns – Sonate für Fagott und Klavier, op. 20, Pro musica Verlag, Leipzig - Berlin
- ✓ Victor Bruns – Zweite Sonate für Fagott und Klavier, op. 45, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig.
- ✓ Victor Bruns – Sonate No. 3 für Fagott und Klavier, op. 86, Musik und Buchverlag Varner Feja.

Legenda



Anexa 1



Sehr geehrte Frau Liebtke!

Auf Ihre Anfrage für das neue Konzertbuch (Kammermusik) sende ich Ihnen voll-ständige Liste meiner Werke für Kammer-musik und ein Prospekt welches vor 5 Jahren im Verlag erschien, damit Sie auch einiges biographisches zum Lexikon von Herrn Leger anfügen können, wenn Sie es brauchen (aber im Prospekt sind nicht alle Werke verzeichnet)

Mein Bekenntnis zur Kammermusik

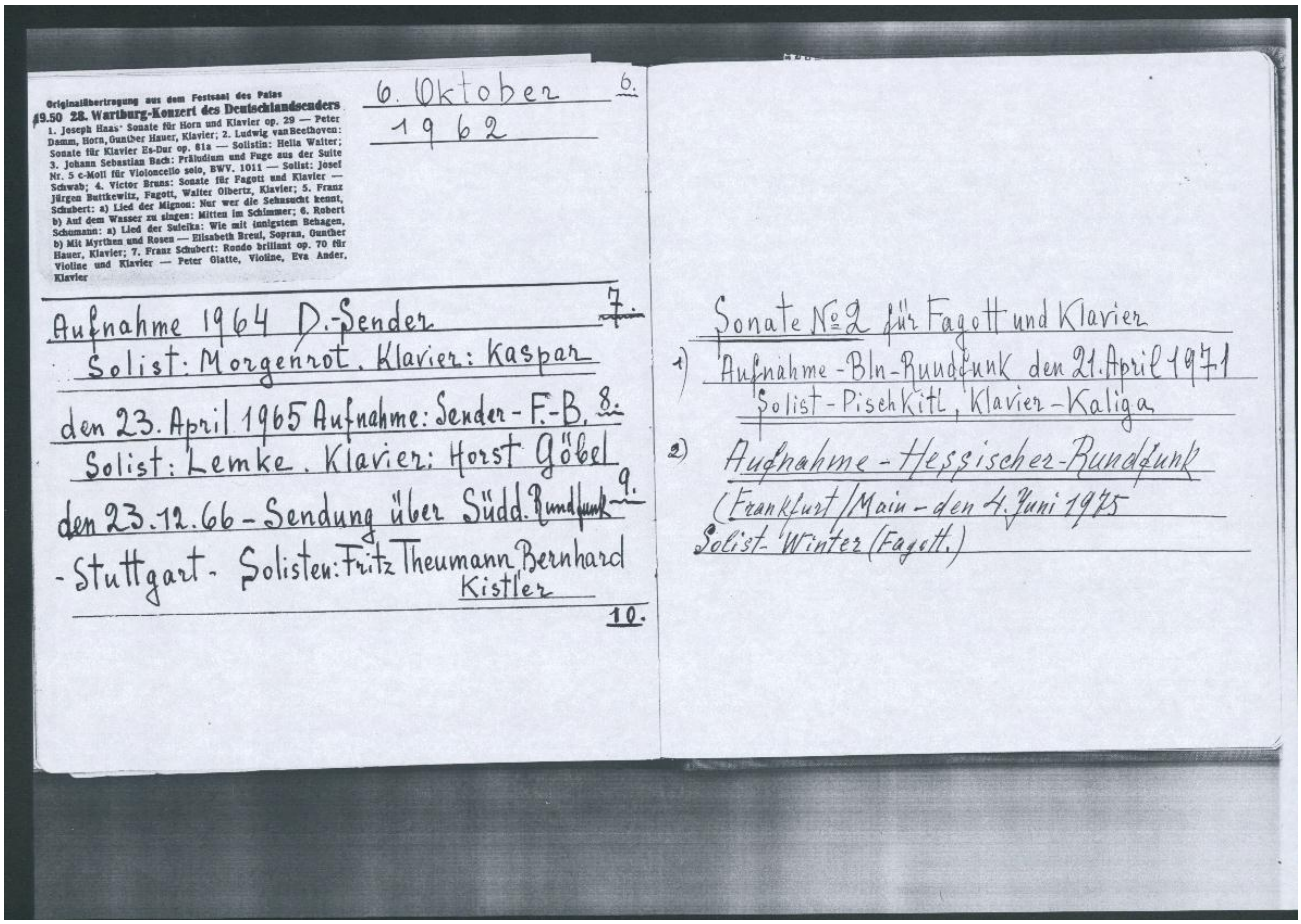
" Die Kammermusik ist eine sehr wichtige Gattung in der Musik. Es sind fast die Hälfte meiner Werke für die Kammer-musik geschrieben, weil diese Form des Musizierens für einen Komponisten und Interpreten große und schöne Möglich-keit gibt zur vielseitigen Entfaltung der einzelnen Instrumente und Stimmungen aller Art, ergibt. "

⊗

Wünsche Ihnen viel Erfolg für Ihre große Arbeit und verbleibe mit den besten Grüßen

⊗ So schreibe ich für Kammermusik sehr gern, weil ich auch selbst ein Instrumentalist war.

Anexa 2



Originalübertragung aus dem Festsaal des Palas

19.50 **28. Wartburg-Konzert des Deutschlandsenders**

1. Joseph Haas: Sonate für Horn und Klavier op. 29 — Peter Damm, Horn, Gunther Hauer, Klavier; 2. Ludwig van Beethoven: Sonate für Klavier Es-Dur op. 81a — Solistin: Hella Walter; 3. Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge aus der Suite Nr. 5 c-Moll für Violoncello solo, BWV. 1011 — Solist: Josef Schwab; 4. Victor Bruns: Sonate für Fagott und Klavier — Jürgen Buttkewitz, Fagott, Walter Olbertz, Klavier; 5. Franz Schubert: a) Lied der Mignon: Nur wer die Sehnsucht kennt, b) Auf dem Wasser zu singen: Mitten im Schimmer; 6. Robert Schumann: a) Lied der Suleika: Wie mit innigstem Behagen, b) Mit Myrthen und Rosen — Elisabeth Breul, Sopran, Gunther Hauer, Klavier; 7. Franz Schubert: Rondo brillant op. 70 für Violine und Klavier — Peter Glatte, Violine, Eva Ander, Klavier

6. Oktober 1962 6.

Aufnahme 1964 D.-Sender 7.
Solist: Morgenrot. Klavier: Kaspar

den 23. April 1965 Aufnahme: Sender - F.-B. 8.
Solist: Lemke. Klavier: Horst Göbel

den 23.12.66 - Sendung über Südd. Rundfunk 9.
- Stuttgart - Solisten: Fritz Theumann Bernhard Kistler

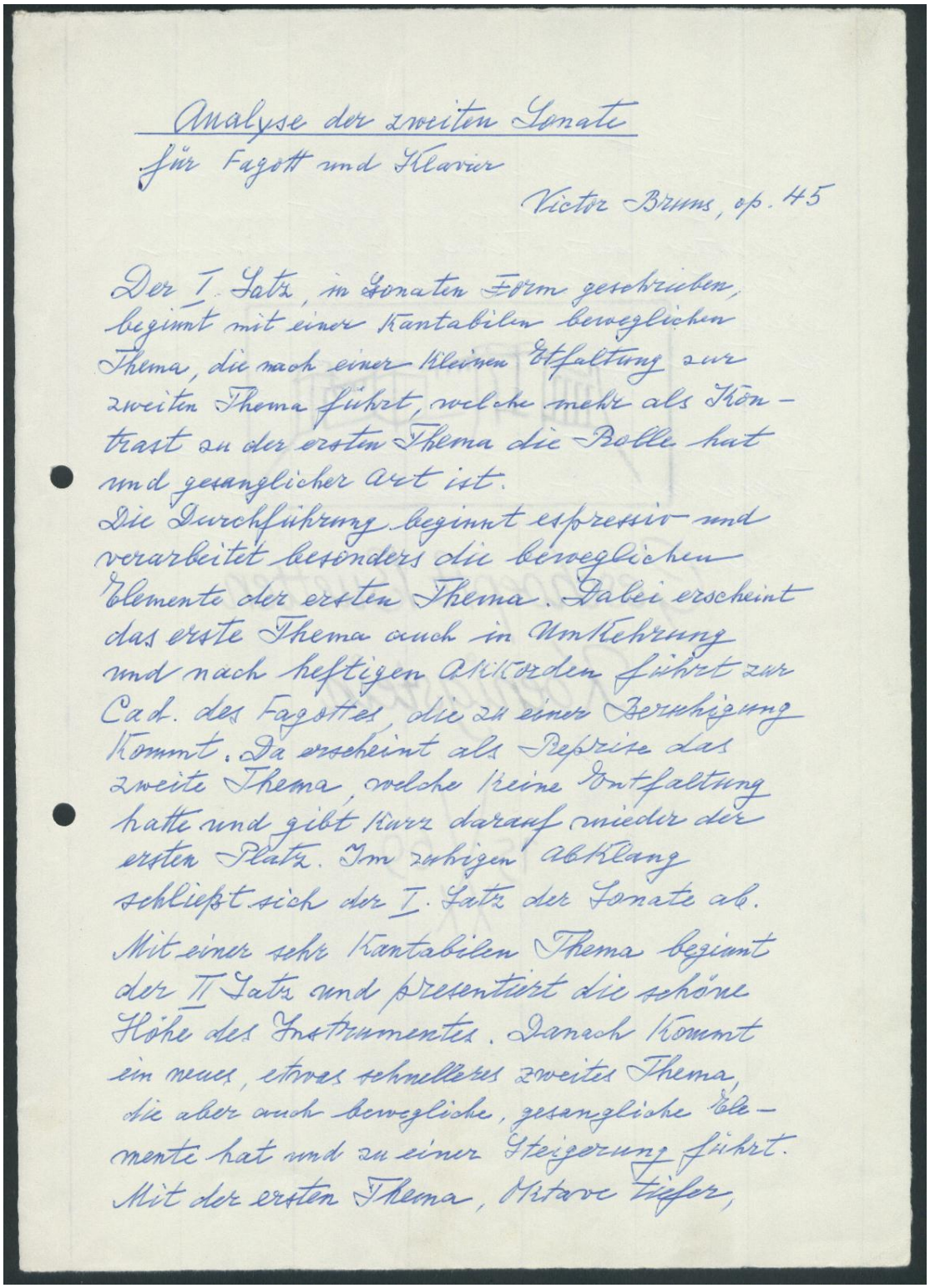
10.

Sonate №2 für Fagott und Klavier

1) Aufnahme - Bln - Rundfunk den 21. April 1971
Solist - Pisch Kitl, Klavier - Kaliga

2) Aufnahme - Hessischer - Rundfunk
(Frankfurt / Main - den 4. Juni 1975
Solist - Winter (Fagott)

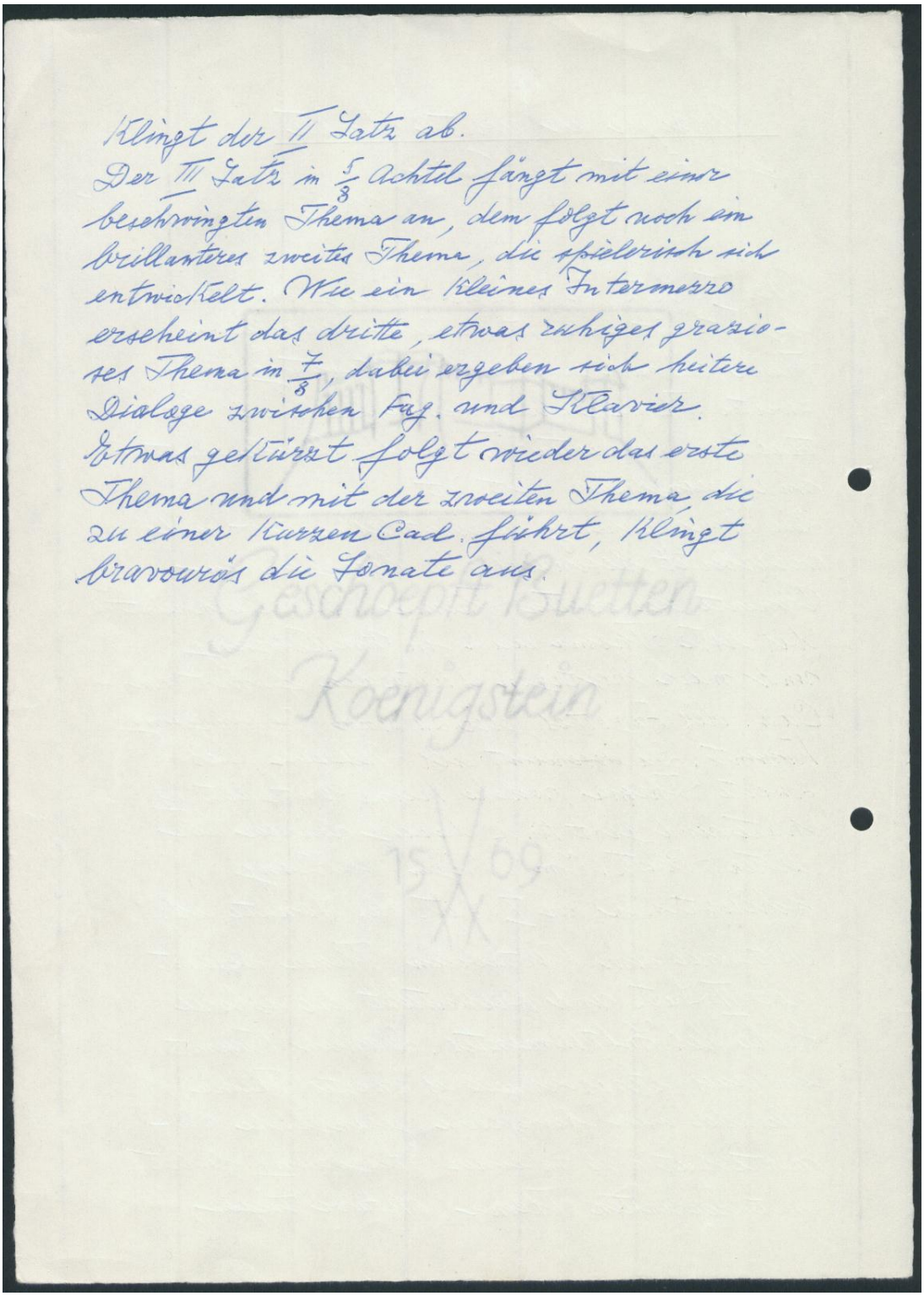
Anexa 3



Analyse der zweiten Sonate
für Fagott und Klavier
Victor Bruns, op. 45

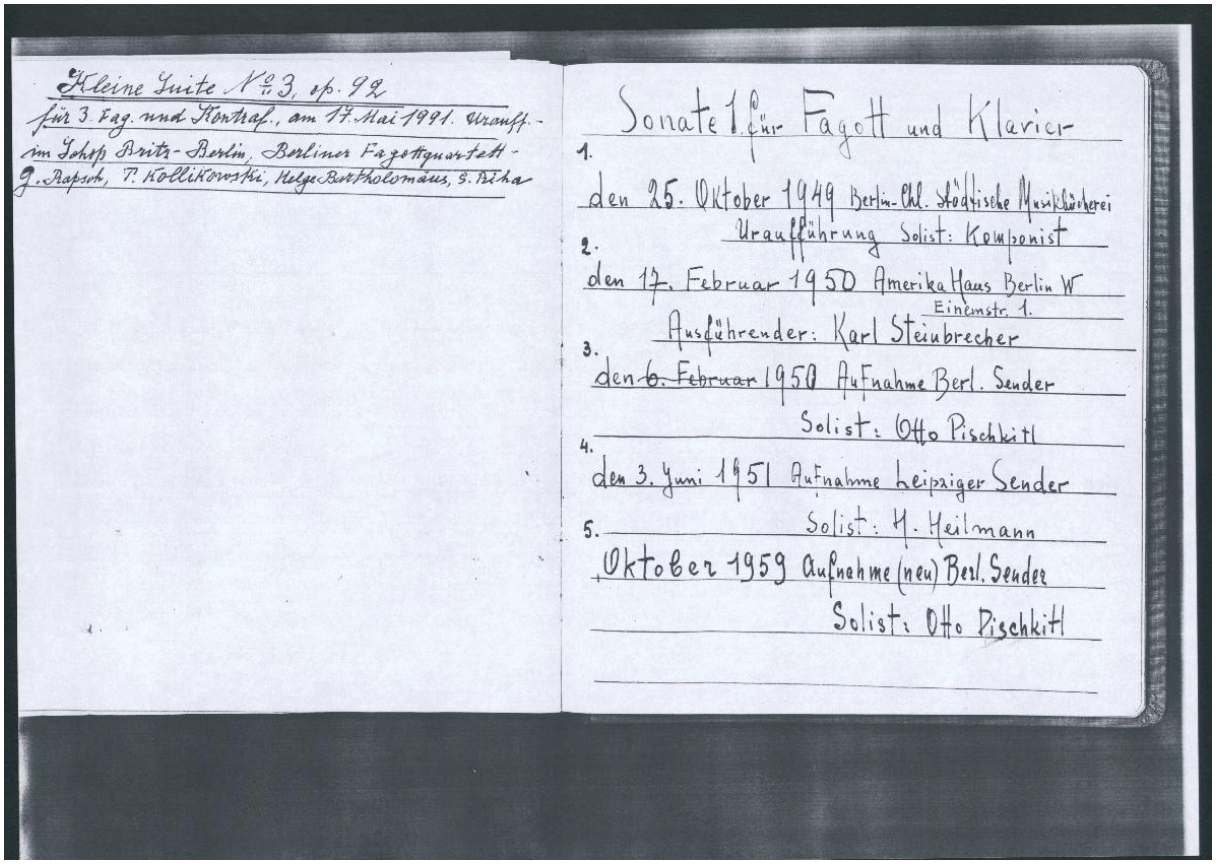
Der I. Satz, in Sonaten Form geschrieben, beginnt mit einer kantabilen beweglichen Thema, die nach einer kleinen Etfaltung zur zweiten Thema führt, welche mehr als Kontrast zu der ersten Thema die Rolle hat und gesanglicher Art ist.
Die Durchführung beginnt espressiv und verarbeitet besonders die beweglichen Elemente der ersten Thema. Dabei erscheint das erste Thema auch in Umkehrung und nach heftigen Akkorden führt zur Cad. des Fagottes, die zu einer Beruhigung kommt. Da erscheint als Reprise das zweite Thema, welche keine Entfaltung hatte und gibt Kurz darauf wieder der ersten Platz. Im zahigen abklang schliepst sich der I. Satz der Sonate ab.
Mit einer sehr kantabilen Thema beginnt der II Satz und presentiert die schöne Höhe des Instrumentes. Danach kommt ein neues, etwas schnelleres zweites Thema, die aber auch bewegliche, gesangliche Elemente hat und zu einer Steigerung führt. Mit der ersten Thema, Mitave tiefer,

Anexa 4



Klingt der II Satz ab.
Der III Satz in $\frac{5}{8}$ Achtel fängt mit einer
besiegten Thema an, dem folgt noch ein
brillanteres zweites Thema, die spielerisch sich
entwickelt. Wie ein kleines Intermezzo
erscheint das dritte, etwas ruhiges grazio-
ses Thema in $\frac{7}{8}$, dabei ergeben sich heitere
Dialoge zwischen Fag. und Klavier.
Etwas gekürzt folgt wieder das erste
Thema und mit der zweiten Thema, die
zu einer kurzen Cad. führt, klingt
bravourös die Sonate aus.

Anexa 5



Kleine Suite No 3, op. 92
für 3. Fag. und Kontraf., am 17. Mai 1991. Urauff. -
im Schoß Britz-Berlin, Berliner Fagottquartett -
G. Rapsch, T. Kollikowski, Helge Bartholomäus, S. Riha

Sonate 1 für Fagott und Klavier

1. den 25. Oktober 1949 Berlin-Chl. Städtische Musikbücherei
Uraufführung Solist: Komponist

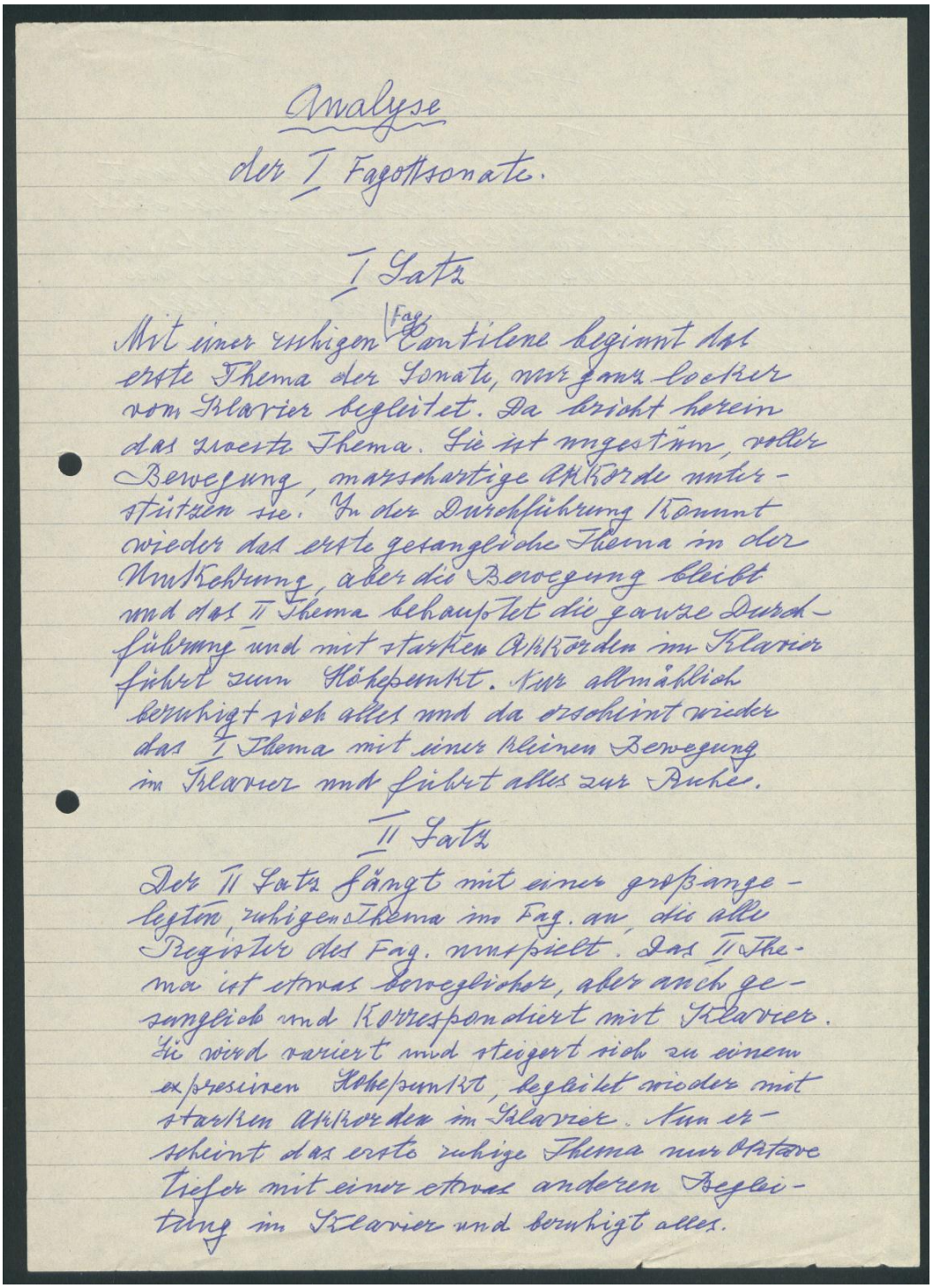
2. den 17. Februar 1950 Amerika Haus Berlin W
Einemstr. 1.
Ausführender: Karl Steinbrecher

3. den ~~6. Februar~~ 1950 Aufnahme Berl. Sender
Solist: Otto Pischkitl

4. den 3. Juni 1951 Aufnahme Leipziger Sender
Solist: H. Heilmann

5. Oktober 1959 Aufnahme (neu) Berl. Sender
Solist: Otto Pischkitl

Anexa 6



Analyse

der I Fagottsonate.

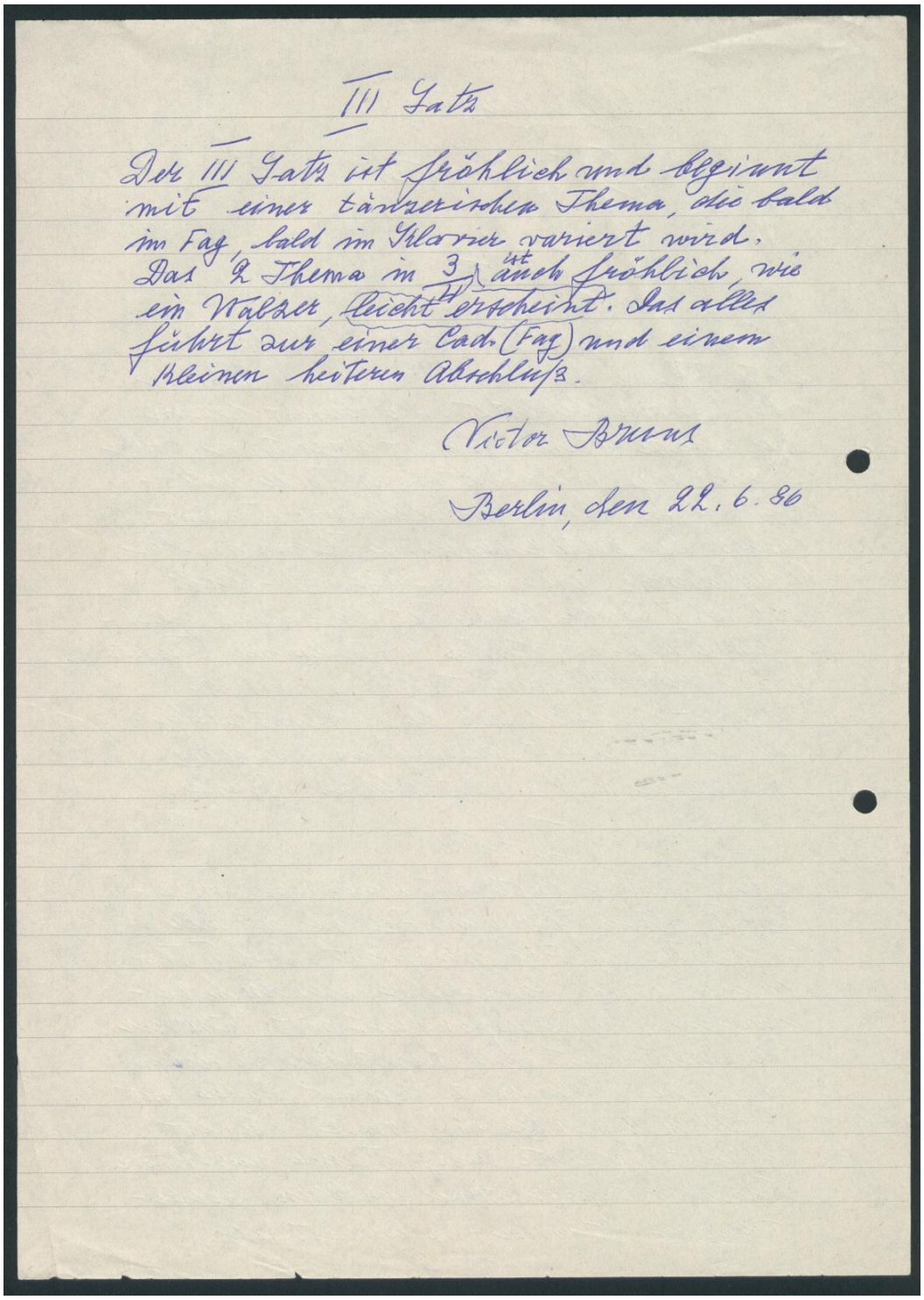
I Satz

Mit einer ruhigen Fag. Cantilene beginnt das erste Thema der Sonate, wird ganz leichter vom Klavier begleitet. Da bricht herein das zweite Thema. Sie ist ungestüm, voller Bewegung, marschartige Akkorde unterstützen sie. In der Durchführung kommt wieder das erste gesangliche Thema in der Umkehrung, aber die Bewegung bleibt und das II Thema behauptet die ganze Durchführung und mit starken Akkorden im Klavier führt zum Höhepunkt. Nur allmählich beruhigt sich alles und da erscheint wieder das I Thema mit einer kleinen Bewegung im Klavier und führt alles zur Ruhe.

II Satz

Der II Satz fängt mit einer großangelegten, ruhigen Thema im Fag. an, die alle Register des Fag. ausspielt. Das II Thema ist etwas beweglicher, aber auch gesanglich und korrespondiert mit Klavier. Sie wird variert und steigert sich zu einem expressiven Höhepunkt, begleitet wieder mit starken Akkorden im Klavier. Nun erscheint das erste ruhige Thema nur Oktave tiefer mit einer etwas anderen Begleitung im Klavier und beruhigt alles.

Anexa 7



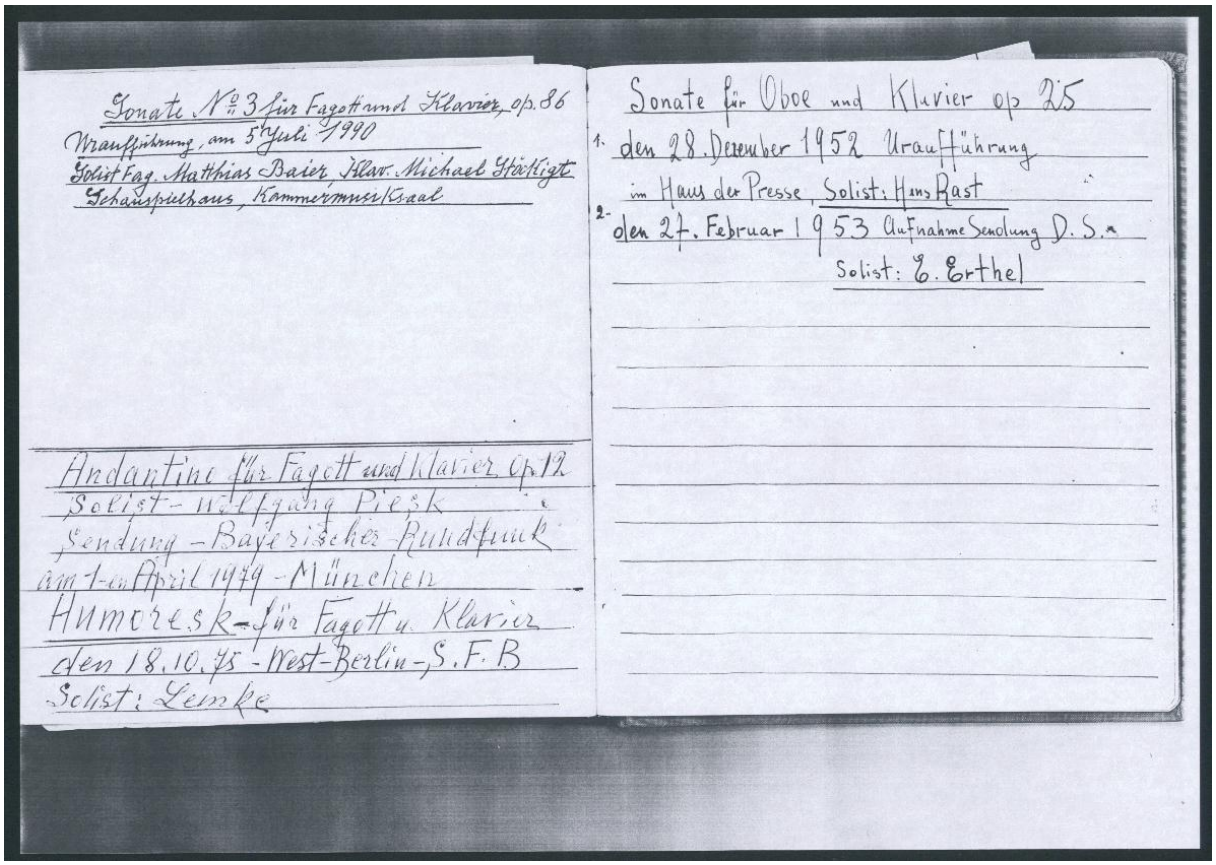
III Satz

Der III Satz ist fröhlich und beginnt mit einer tänzerischen Thema, die bald im Fag, bald im Klavier variert wird. Das 2 Thema in 3/4 ist auch fröhlich, wie ein Walzer, leicht erscheint. Das alles führt zur einer Cad. (Fag) und einem kleinen heiteren Abschluß.

Victor Bruns

Berlin, den 22.6.96

Anexa 8

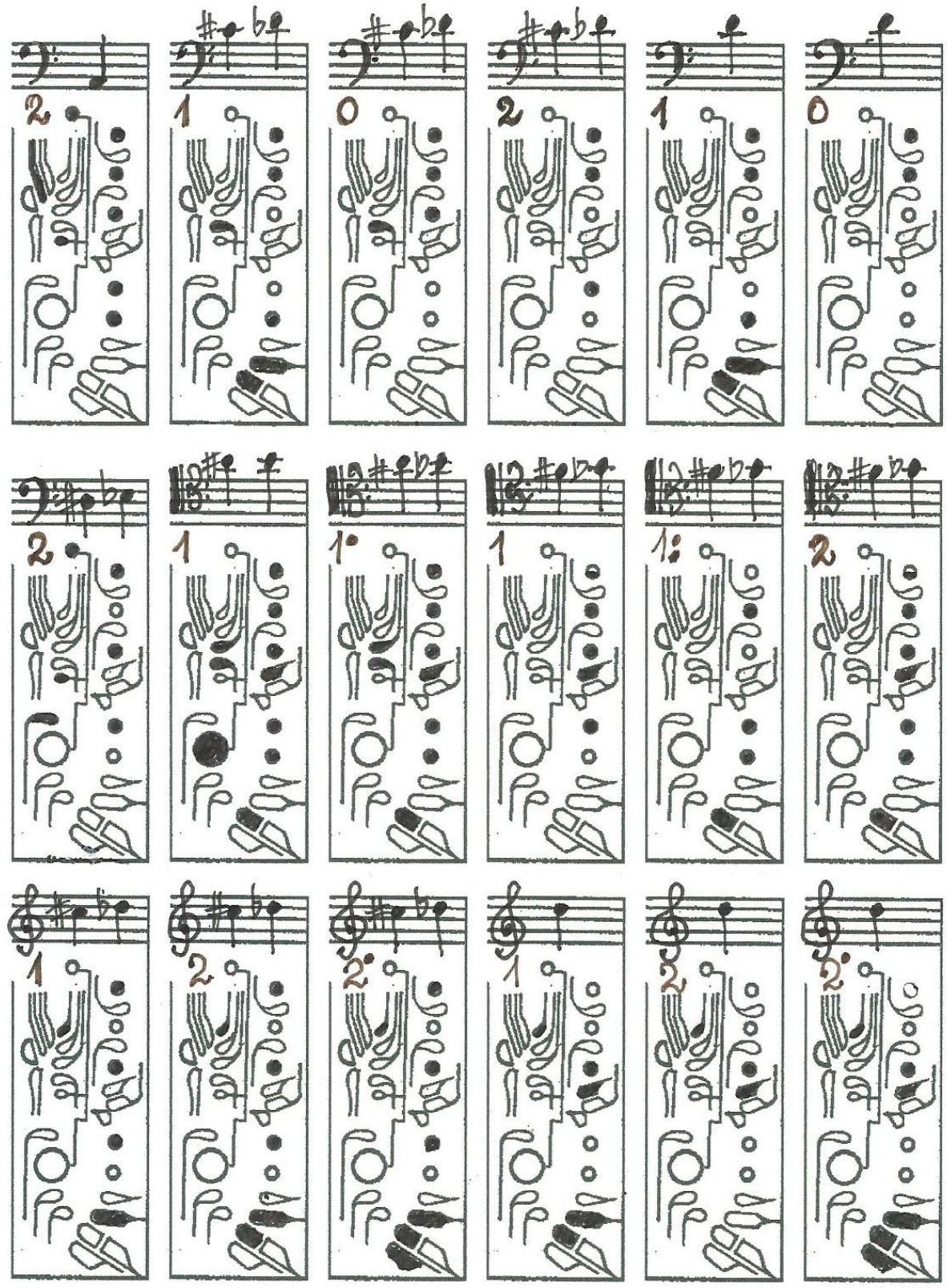


Sonate No 3 für Fagott und Klavier, op. 86
Uraufführung, am 5 Juli 1990
Solist Fag. Matthias Baier, Klav. Michael Stöckigt
Schauspielhaus, Kammermusiksaal

Andantino für Fagott und Klavier Op. 12
Solist - Wolfgang Piesk
Sendung - Bayerischer Rundfunk
am 1-en April 1979 - München
Humoresk - für Fagott u. Klavier
den 18.10.75 - West-Berlin - S.F.B
Solist: Lemke

Sonate für Oboe und Klavier op 25
1. den 28. Dezember 1952 Uraufführung
im Haus der Presse, Solist: Hans Rast
2. den 27. Februar 1953 Aufnahme Sendung D.S.
Solist: E. Erthel

Anexa 9



POZITII ALTERNATIVE