

Academia Națională de Muzică „Gh. Dima” Cluj-Napoca
Școala Doctorală „Sigismund Toduță”

TEZĂ DE DOCTORAT

***CREAȚIA MUZICALĂ FRANCEZĂ PENTRU CVARTETUL DE
SAXOFOANE ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA
REPERE ALE DEZVOLTĂRII REPERTORIULUI PENTRU SAXOFON***

Conducător științific: prof.univ.dr. Nelida NEDELCUȚ

Doctorand: Zoltán RÉMAN

2021

CUPRINS:

INTRODUCERE	1
1.SAXOFONUL: REPERE ISTORICE ALE CONSTRUCȚIEI ȘI ALE DEZVOLTĂRII UNUI NOU INSTRUMENT	4
1.1. Repere organologice	13
1.1.1. Originile saxofonului	14
1.1.2. Adolphe Sax. Aspecte biografice în contextul construcției saxofonului.	17
1.1.2.1. Primele apariții în public ale saxofonului; primele aprecieri.....	22
1.1.2.2. Familia saxofoanelor	24
1.1.2.3. Brevetarea saxofonului. Repere ale construcției.	28
1.1.2.3.1. Corpul saxofonului. Introducere.	33
1.1.2.3.2. Forma parabolic-conică a corpului saxofonului.....	34
1.1.2.3.3. Muștiucul saxofonului	37
1.1.2.3.4. Ancă de saxofon	39
1.1.2.3.5. Mecanismul de clape și evoluția sa.....	40
1.1.2.3.6. Contribuții la îmbunătățirea mecanicii și ergonomiei claviaturii saxofonului	41
Concluzii.....	44
2. REPERE ALE DEZVOLTĂRII REPERTORIULUI PENTRU SAXOFON ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA	47
2.1. Integrarea saxofonului în muzica secolului al XIX-lea	47
2.1.1. Saxofonul în cadrul orchestrei de operă franceze.....	49
2.1.2. Saxofonul ca parte din orchestra simfonică franceză	55
2.1.3. Saxofonul în orchestrele din afara granițelor Franței	55
2.2. Dezvoltarea repertoriului solistic al saxofonului.....	57
2.2.1. Compozitori din cercul lui Adolphe Sax	57
2.2.2. Soliști importanți din secolul al XIX-lea.....	61
2.2.2.1. Concertele de promenadă	61
2.2.2.2. Henri Wuille (1822-1871)	63
2.2.2.3. Charles Jean-Baptiste Soualle (alias Ali Ben Sou Alle) (1824-1899)	65
2.2.2.4. Louis Mayeur (1837-1894).....	69
2.2.3. Saxofonul pe continentul american la sfârșitul secolului al XIX-lea	73
2.2.3.1. E. A. Lefebre (1835-1911), „The Saxophone King”	75
2.2.4. Circ, vaudeville și <i>Saxophone Craze</i> în Statele Unite ale Americii la începutul secolului al XX- lea	79
2.2.5. Impactul muzicii de dans și a jazzului asupra percepției saxofonului	81
2.3. Dezvoltarea repertoriului saxofonului clasic în prima jumătate a secolului al XX-lea	84
2.3.1. Repertoriul simfonic și de operă în primele decenii ale secolului al XX-lea	84
2.3.2. Repertoriul solistic pentru saxofon și protagoniștii acestuia în primele decenii ale secolului al XX-lea	91
2.3.2.1. Elise Boyer Hall (1853-1924) și Rapsodie Mauresque a lui Debussy.....	93
2.3.2.2. Marcel Mule (1901-2001)	97
2.3.2.3. Sigurd Raschèr (1907-2001).....	103

Concluzii.....	107
3. DEZVOLTAREA CVARTETULUI DE SAXOFOANE CA GEN CAMERAL	111
3.1. Introducere – repere istorice privind formarea grupurilor camerale timpurii de saxofoane	111
3.2. Formarea repertoriului timpuriu al cvartetului de saxofoane.....	114
3.2.1. Compozitori din cercul lui Adolphe Sax, a căror cvartete de saxofoane sunt parte a repertoriului actual	115
3.2.1.1. Jean-Baptiste Singelée (1812-1875).....	115
3.2.1.2. Jérôme Savari (1819-1870)	116
3.2.1.3. Émile Jonas (1827-1905).....	116
3.2.2. Cvartetul de saxofoane în Statele Unite ale Americii	117
3.2.2.1. Patrick S. Gilmore (1829-1892) și The 22.-nd Regiment Band of New York	117
3.2.2.2. Edward Abraham Lefebre (1834-1911) și The New York Saxophone Quartette Club ..	118
3.2.2.3. Caryl Florio (1843-1920)	120
3.2.2.4. Cvartetul de saxofoane-un gen popular în Statele Unite ale Americii în secolele al XIX-lea și al XX-lea	122
3.2.2.5. Gustav Bumcke (1876-1963) și cvartetul de saxofoane în Germania	125
3.2.2.6. Contribuția lui Marcel Mule (1901-2001) la cristalizarea cvartetului de saxofoane modern	127
Concluzii.....	132
4. REPERE ANALITICE A TREI LUCRĂRI REPREZENTATIVE DIN CREAȚIA MUZICALĂ FRANCEZĂ PENTRU CVARTET DE SAXOFOANE DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA.....	134
4.1. Jean Françaix: <i>Petit Quatuor</i>	134
4.2. Gabriel Pierné: <i>Introduction et variations sur une ronde populaire</i>	154
4.3. Jean Rivier: <i>Grave de Presto</i>	169
4.3.1. Repere biografice și istorice	169
4.3.2 Aspecte structurale și interpretative	170
CONCLUZII.....	189
NOTE.....	195
BIBLIOGRAFIE	199
Anexa nr. 1 – Fragment din <i>Brevetul de invenție</i> nr.3226 din 21 martie 1846.....	205
Anexa nr. 2 – Lista lucrărilor orchestrale cu saxofon (1844-1930) întocmită de F. Hemke.....	206
Anexa nr. 3 – M.Ravel: <i>Boléro</i> – fragment din știrea de saxofon	211
Anexa 4 – Lista înregistrărilor audio și video a Transylvanian Saxophone Quartet	212
Anexa 5 – Lista înregistrărilor audio și video cu Reman Zoltan în ipostază solistică	214
Anexa 6 – Rezumat.....	215

Introducere

Scopul prezentei cercetări, care are ca rezultat elaborarea tezei de doctorat cu titlul *Creația muzicală franceză pentru cvartetul de saxofoane în prima jumătate a secolului al XX-lea - repere ale dezvoltării repertoriului pentru saxofon*, a fost acela de a-mi aprofunda cunoștințele legate de repertoriul pentru cvartetul de saxofoane în general, și cel din perioada primei jumătăți a secolului trecut în special, acesta constituind nucleul în jurul căruia s-a dezvoltat creația muzicală pentru acest ansamblu, în vederea abordării cât mai corecte și autentice a acesteia, în calitate de artist interpret pe de o parte și de dascăl pe de altă parte. Mi-am îndreptat atenția în primul rând spre cvartetul de saxofoane ca gen cameral de sine stătător, urmărind atât procesul formării acestui ansamblu ca atare, cât și dezvoltarea repertoriului original creat pentru el, considerând că cele două aspecte nu pot fi separate în contextul istoric al temei.

Creația muzicală pentru cvartetul de saxofoane s-a dezvoltat concomitent cu cea a saxofonului solistic și orchestral, în consecință cercetarea mea se concentrează pe aspectele istorice ale genezei și dezvoltării repertoriului clasic pentru saxofon, căutând să identific reperele ce au un rol hotărâtor în acest proces.

În istoria muzicii saxofonul este unul dintre cele mai noi instrumente, el căutându-și încă locul în marea familie a orchestrei simfonice, iar cvartetul de saxofoane constituie la rândul lui un ansamblu muzical inedit, dar din ce în ce mai apreciat. Asta se datorează în primul rând sonorității sale originale, ce dispune de o paletă timbrală și dinamică extrem de largă, dar și ridicării standardelor interpretative tehnice și de expresivitate la un nivel ce corespunde celor mai înalte exigențe ale artei camerale.

Ilustrul saxofonist și pedagog francez Marcel Mule (1901-2001) a avut o contribuție hotărâtoare în definitivarea formulei actuale a cvartetului de saxofoane, în instrumentația ce s-a dovedit a fi cea mai echilibrată, și anume cea de sopran-alto-tenor-bariton (SATB), dar și în generarea creației muzicale originale pentru acest ansamblu cameral. Perioada cea mai fertilă a activității sale se situează în prima jumătate a secolului al XX-lea și coincide cu cea în care au luat naștere primele dintre cele mai importante creații atât pentru saxofonul în ipostază solistică (voi include aici și lucrările pentru saxofon și pian, chiar dacă acestea ar putea fi considerate piese cu caracter cameral), cât și pentru cvartetul de saxofoane, majoritatea acestor compoziții fiindu-i dedicate sau scrise la cererea sa. Stabilirea de către Mule a unor standarde interpretative cu adevărat înalte a fost atuul care a stârnit

respectul compozitorilor și interesul acestora în crearea unui repertoriu nou și original pentru saxofon și cvartet de saxofoane.

Pe tot parcursul activității mele ca artist instrumentist profesionist, începută cu mai bine de trei decenii în urmă, am avut o predispoziție specială către genurile camerale, făcând parte pe parcursul anilor din mai multe formații de acest gen, dar cea mai importantă realizare în această latură interpretativă consider a fi formarea în anul 2011 a cvartetului de saxofoane *Transylvanian Saxophone Quartet*, al cărui conducător muzical și saxofonist sopran sunt și în prezent. Prin intermediul acestei formații am intrat în contact direct cu repertoriul francez pentru cvartet de saxofoane din prima jumătate a secolului al XX-lea, acesta constituind un nucleu fundamental în jurul căruia este construit repertoriul modern al ansamblului condus de mine, și al cvartetului de saxofoane în general.

Dorința de a cunoaște reperele istorice legate de nașterea acestui repertoriu, în ideea de a mă putea apropia de o abordare cât mai autentică a muzicii primei jumătăți a secolului trecut pentru cvartet de saxofoane a constituit motivația alegerii subiectului acestei cercetări, împreună cu dezideratul de a face mai cunoscut acest gen cameral, dar și saxofonul clasic în sine în lumea muzicală românească, în speranța că lucrarea va putea oferi informații importante pentru cei interesați în domeniu, fie ei elevi, studenți sau profesori. Pe parcursul cercetării am constatat că literatura de specialitate legată de tema prelucrată este destul de limitată în ce o privește pe cea în limba română, în timp ce lucrările de cercetare în limbile engleză sau franceză privind aceeași tematică acoperă un spectru mai larg. Această stare de fapte consider că se datorează unei tradiții mai vechi a saxofonului clasic în cultura muzicală occidentală decât în cea din țara noastră. Să nu uităm că în Belgia, de exemplu, prima clasă de saxofon a Conservatorului din Bruxelles a fost înființată în 1867, în timp ce în România educația saxofonului clasic se află încă în plin proces de construcție.

Lucrarea de față este structurată în patru capitole. Cel dintâi capitol, intitulat *Saxofonul: Repere istorice ale construcției și ale dezvoltării unui nou instrument* expune evoluția constructivă a instrumentului, de la geneză până la perfecționarea sa, discutând aspecte organologice dar și modul în care acest nou instrument a fost primit în societatea muzicală. Capitolul al doilea – *Repere ale dezvoltării repertoriului pentru saxofon în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea* tratează dezvoltarea repertoriului timpuriu al saxofonului, atât în ipostază solistică cât și în postura de membru al orchestrei simfonice sau de operă. Se concentrează pe contribuția unor personalități importante în acest domeniu, deopotrivă compozitori care au creat muzică pentru saxofon și virtuozii ai instrumentului care au inspirat această creație, arătând totodată impactul pe care

popularitatea saxofonului, materializată în răspîndirea lui în lumea muzicii de divertisment a avut-o asupra percepției sale. Al treilea capitol, *Dezvoltarea cvartetului de saxofoane ca gen cameral* prezintă momentele de referință ale formării și dezvoltării cvartetului de saxofoane, și conține repere biografice ale personalităților a căror activitate a influențat în mod hotărâtor acest proces. Tratează amănunțit contribuția lui Marcel Mule la generarea unui repertoriu francez original al cvartetului de saxofoane și la cristalizarea instrumentației standard SATB al acestuia. Ultimul capitol, *Repere analitice a trei lucrări reprezentative din creația muzicală franceză pentru cvartet de saxofoane*, propune pentru analiză structurală și interpretativă următoarele lucrări: *Petit Quatuor* de Jean Françaix, *Introduction et variations sur une ronde populaire* de Gabriel Pierné și *Grave et Presto* de Jean Rivier. Capitolul oferă o perspectivă interpretativă și de abordare tehnică și practică a lucrărilor, bazată pe experiența de interpret a autorului, toate cele trei fiind parte constantă a repertoriului *Transylvanian Saxophone Quartet*.

Cvartetul de saxofoane este un gen cameral aflat în plin proces de afirmare. Atât numărul cvartetelor propriu-zise cât și repertoriul original compus pentru acest ansamblu sunt în permanentă creștere, nu doar în ceea ce privește volumul și complexitatea acestui repertoriu, ci și în privința valorii artistice a acestuia. Posibilitățile sonore și tehnice ale saxofonului, alăturate unui nivel într-adevăr ridicat al interpretării la saxofon inspiră compozitorii pentru a crea muzică de calitate pentru saxofon clasic și diferite ansambluri ce includ saxofonul.

Cântatul într-o formație camerală este cea mai exigentă și complexă modalitate de formare muzicală pentru tinerii muzicieni, iar pentru saxofoniști, având în vedere numărul relativ redus de compoziții camerale originale pentru saxofon și alte instrumente, cvartetul de saxofoane reprezintă oportunitatea ideală pentru însușirea calităților interpretative ce definesc un muzician desăvârșit.

1.Saxofonul: Repere istorice ale construcției și ale dezvoltării unui nou instrument

Saxofon este denumirea generică dată unei familii de instrumente care sunt construite pe baza acelorași principii tehnice și acustice, având însă mărimi și forme diferite. Descoperirea îi aparține lui Adolphe Sax, constructor și inventator de instrumente muzicale originar din Belgia, a cărei activitate s-a desfășurat în ultimele trei sferturi ale secolului al XX-lea și a adus contribuții uriașe întregii industrii de instrumente muzicale, atât din punct de vedere al tehnologiei, cât și a proprietăților acustice.

Inițial, Adolphe Sax a inclus în familia saxofonului paisprezece astfel de instrumente de mărimi diferite, dintre care astăzi cele mai cunoscute sunt: saxofonul sopran, alto, tenor și bariton. Acestea formează cvartetul standard de saxofoane, pe lângă care se utilizează mai rar și saxofoanele sopranino și bas. Ocazional, mai putem întâlni modelele contrabas și subcontrabas.¹



Fig.1. Saxofoanele sopranino, sopran, alto, tenor, bariton și bas. (sursa foto: selmer.fr)

¹ Stephen Cottrell, *The Saxophone*, Yale University Press, New Haven and London, 2012, p. 1.



Fig.2. Adolphe (Antoine Joseph) Sax

Unele saxofoane, cum sunt de pildă cele sopran sau alto, pot fi întâlnite atât în formă curbată, amintind de litera S, cât și în formă dreaptă, asemenea clarinetului sau oboiului. De asemenea, producătorii de saxofoane oferă o gamă largă de finisaje, lacuri de culori diferite, ceea ce face ca acestea să fie diverse din punct de vedere al aspectului estetic.²

Ceea ce este însă comun la toate modelele și toate mărimile, este sistemul de digitație (claviatura). Un saxofonist, chiar dacă este nevoit să ajusteze ambușura la diferitele mărimi de muștiuc³, este capabil să utilizeze relativ ușor aceeași tehnică a digitației la oricare membru al familie saxofoanelor, indiferent de mărime.

Saxofoanele sunt instrumente transpozitorii. În grupul modern al saxofoanelor, găsim următoarele acordaje: sopranul în *Sib*, alto-ul în *Mib*, tenorul în *Sib*, baritonul în *Mib*.

Conform acestui logaritm, extremele familiei au aceleași acordaje. Astfel, în registrul acut, saxofonul sopranino este în *Mib*, iar în cel grav, basul este în *Sib*, contrabasul în *Mib*, iar sub-contrabasul din nou în *Sib*. Trebuie să adăugăm că acesta din urmă, împreună cu perechea sa de la antipol, așa-numitul *soprillo* în *Sib*, sunt, cu toate că se pot produce sunete muzicale la ele, mai degrabă forme de demonstrație a ingeniozității unor constructori de instrumente, decât instrumente muzicale propriu-zise.

² *Ibid.*

³ Mărimea muștiucului este direct proporțională cu mărimea instrumentului la care este atașat. Astfel, un muștiuc de saxofon bariton este considerabil mai mare decât unul de saxofon sopran.

Notația muzicală este identică pentru toate saxofoanele. Se scrie în cheia *sol*, transpoziția fiind făcută de instrumentul în cauză. Astfel, un *do*¹ scris pentru un saxofon sopran în *Sib* va suna *sib*¹, în timp ce același *do*¹ scris pentru un saxofon alto în *Mib* va suna *mib* mic.

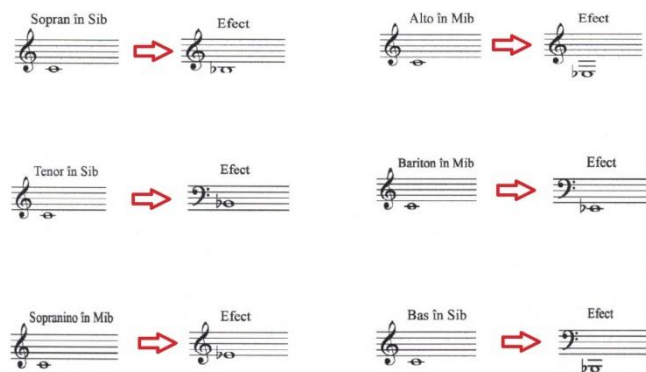


Fig.3. Tabel cu transpozițiile saxofoanelor

Ambitusul saxofonului se întinde de la *sib*¹ la *fa*[#], cu unele excepții: unele modele de saxofon bariton sunt dotate cu un orificiu adițional, împreună cu clapa adițională pentru acoperirea lui, ceea ce permite coborârea până la sunetul *la*¹, iar unele modele de saxofon sopran sunt dotate cu orificiu și clapă pentru *sol*³.

Raportând ambitusul scris *sib* – *fa*[#] la diferitele transpoziții, aflăm întinderea efectivă a diferitelor mărimi de saxofoane⁴:

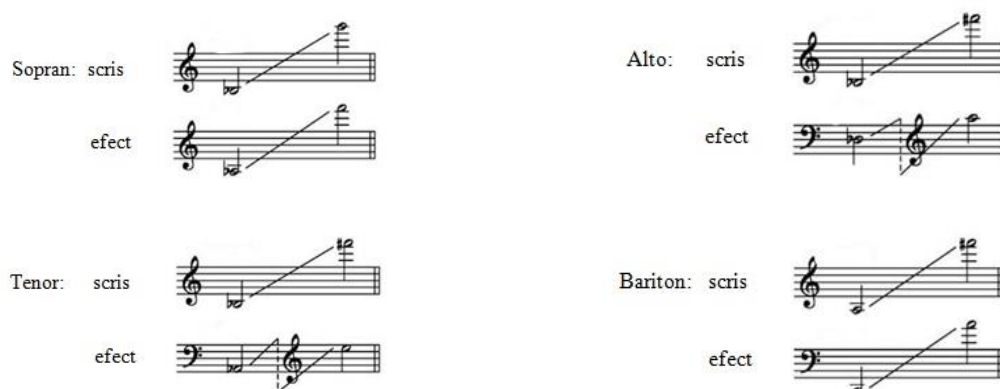


Fig.4. Ambitusul saxofoanelor în funcție de mărime

⁴ În cadrul exemplificării de mai jos, termenul de *efect* are definiția de înălțime efectivă (absolută) a sunetului

Dacă suprapunem ambitusurile celor mai uzuale tipuri de saxofon, de la bas la sopranino, rezultă un ambitus comun de aproximativ cinci octave, de la sunetul *lab efect* până la sunetul *la efect*.

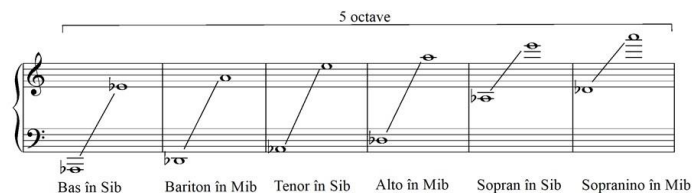


Fig.5. Ambitusul total

Folosind atât tehnici de suflat cât și digitații speciale, uneori destul de complicate, saxofoniștii bine pregătiți sunt capabili să depășească limita superioară a ambitusului, cu încă o octavă sau chiar mai mult. Aceste tehnici se bazează pe obținerea, prin modificarea poziției buzelor, a limbii în raport cu podul cavității bucale, și a gâtului, mai precis a beregatei, în paralel cu ajustarea volumului și presiunii aerului, a armonicilor superioare ale sunetelor fundamentale. Se cunoaște faptul că Adolphe Sax era conștient de aceste posibilități,⁵ dar cel care a elaborat printre primii o metodologie a obținerii acestor sunete „supra-acute”⁶, a fost germanul Sigurd Raschèr, unul dintre cei mai influenți virtuozii ai saxofonului, în volumul său *Top Tones of The Saxophone*.⁷ Un exemplu elocvent al folosirii acestor supra-acute îl găsim în *Concertino da Camera* de Jacques Ibert, piesă compusă la cererea lui Raschèr, căruia i-a și fost dedicată, tocmai pentru a putea demonstra aceste posibilități.



Ex.1. Fragment din *Concertino da Camera pour saxophone et onze instruments* de Jacques Ibert, partea a II-a.

⁵ Fred L. Hemke, *The Early History of the Saxophone*, Diss., University of Wisconsin, 1975, pp. 55-56.

⁶ *Supra-acute* = Fr: *sur-aigu*, It.: *altissimo*.

⁷ Sigurd M. Raschèr, *Top Tones for the Saxophone*, Carl Fischer, New York, 1941.

Totuși, sunetele din acest registru nu se pot folosi cu aceeași virtuozitate ca cele din ambitusul standard, dată fiind dificultatea obținerii lor.

Ca aspect, saxofonul ni se înfățișează ca o construcție tehnologică foarte complexă. Corpul propriu-zis al instrumentului este de fapt un tub conic cu o rată de expansiune de aproximativ 7 %, considerabil mai mare față de rata de expansiune a altor instrumente de suflat din lemn cu corp conic, cum sunt oboiul sau fagotul, a căror rată de expansiune se situează între 1 și 2 %.⁸ În concepția lui Adolphe Sax, acest tub conic conținea și elemente de formă parabolică, dar pe parcursul procesului de modernizare a instrumentului, liniile parabolice au dispărut din forma tubului. Saxofonul este construit din mai multe segmente ce sunt unite prin sudare sau prin înfiletare, după caz.

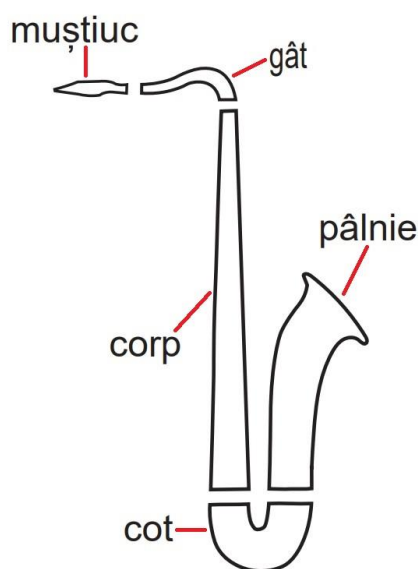


Fig.6. Părțile saxofonului

Începând de la saxofonul alto spre saxofoanele mai mari, dar și la unele modele de sopran, instrumentului i se adaugă un segment ce poartă denumirea de *gât*, care face legătura dintre muștiuc și corpul instrumentului. Acesta este curbat în mod asemănător gâtului unei lebede la saxofonul tenor, dar mai puțin accentuat la saxofonul alto, iar la saxofonul bariton și bas, curbura este dublă.

⁸ Robert S.Howe, *The Invention and Early Development of the Saxophone, 1840–55*, Journal of the American Musical Instrument Society 29: 97–180., 2003, pp. 101-102.



Fig.7. Gât de saxofon alto



Fig.8. Gât de saxofon bariton

Rolul gâtului este acela de a facilita o poziționare comodă a instrumentului față de corpul executantului. Dacă ne-am imagina de exemplu un saxofon bariton fără diferitele curburi, am observa un instrument drept cu o lungime de peste doi metri, imposibil de mânuit.

Majoritatea saxofoanelor sopran drepte⁹ se fabrică dintr-o bucată, fără gât detașabil, ceea ce e de înțeles, având în vedere forma și dimensiunile acestora, foarte asemănătoare clarinetului, și care nu necesită o ajustare specială a prizei instrumentului. La capătul mai îngust al gâtului detașabil, se găsește un guler de plută (vezi **fig.7**), care are ca scop atașarea ermetică a muștiucului la capătul gâtului. Instrumentele mici, fără gât detașabil, cum sunt sopranul și sopranino-ul, au acest guler de plută aplicat direct pe capătul mai îngust al corpului.



Fig.9. Guler de plută pe gâtul nedetașabil al unui saxofon sopran

Pe corpul saxofonului sunt dispuse orificiile sonore, de dimensiuni relativ mari, care, prin acoperirea lor progresivă, prelungesc sau prescurtează, după caz, coloana de aer dinăuntrul tubului. Această coloană de aer, preluând și amplificând vibrația anciei atașate de muștiuc, împreună cu vibrația corpului instrumentului, produce sunetul specific al saxofonului. Dispozitivul sau mecanismul de clape care asigură acoperirea perfectă a

⁹ Unele firme fabrică saxofoane sopran „curbate” (engl. *curved*), cu forma asemănătoare saxofonului alto, cu gât detașabil.

orificiilor, este construit după principiile elaborate de constructorul Theobald Boehm (1794-1881), care a revoluționat construcția flautului, brevetând în 1832 un nou sistem de clape, bazat pe un tip de pârghii și inele ce permiteau dobândirea controlului asupra deschiderii și închiderii orificiilor, iar în același timp, prin intermediul unei tije atașate la inel, să activeze un alt sunet îndepărtat.

Acest sistem a fost ulterior pus în practică generală la instrumentele de suflat din lemn. Principiul de emisie și alterare a sunetului prin acoperirea respectiv descoperirea orificiilor de pe corpul instrumentului, comun la toate instrumentele de suflat din lemn, face ca saxofonul, construit aproape în întregime din metal, să facă parte totuși din marea familie a instrumentelor de suflat din lemn.

Ca și în cazul celorlalte instrumente de suflat din lemn, mâna stângă a saxofonistului acționează clapele din zona superioară a instrumentului, partea dinspre muștiuc, care produc sunetele mai înalte, iar mâna dreaptă se poziționează mai jos pe corpul instrumentului, punând în mișcare clapele corespunzătoare registrului grav și mediu. Cele mai grave sunete: *Sib*, *Si*, *Do*, *Do#*, respectiv *Re*¹⁰ se obțin cu ajutorul unor clape tip „*spatulă*”, poziționate în raza de acțiune a degetelor mici de la cele două mâini.

Greutatea instrumentului este susținută de degetul mare al mâinii drepte, agățat într-un cârlig poziționat pe latura de jos a corpului instrumentului, împreună cu o agățătoare specială numită *gâtar* sau *ham* cu ajutorul căreia greutatea se așază pe gâtul instrumentistului, celălalt capăt fiind agățat într-un inel sudat pe corpul instrumentului, deasupra cârligului de susținere pentru degetul mare.



Fig.10. Punctul de agățare al *gâtarului* sau *hamului*

¹⁰ Sunete notate.

Un element cu un impact semnificativ asupra caracteristicilor de sunet ale saxofonului este muștiucul, împreună cu ancia simplă atașată de acesta. De la conceptul inițial al muștiucului creat de Adolphe Sax, până la diversitatea muștiucurilor de saxofon de azi, acesta a suferit de-a lungul dezvoltării sale numeroase modificări, atât în ceea ce privește forma sa interioară și exterioară, cât și materialul din care este confecționat. Cel mai determinant aspect în privința calității timbrului este cel al formei cavității interioare a muștiucului. Saxofonul este unul dintre cel mai versatile instrumente muzicale, adaptabil cu relativă ușurință oricărui stil sau gen muzical. Este capabil să producă cele mai diverse timbruri, de la unul moale, întunecat, ușor de încorporat în țesătura sonoră a orchestrei simfonice, până la sunetul tăios, penetrant, capabil să concureze cu instrumentele electronice dintr-o formație de muzică rock.

Rolul cel mai important în obținerea acestei diversități îl au diferitele tipuri de muștiuc. Pentru un timbru catifelat, întunecat se recomandă folosirea unui muștiuc de ebonită¹¹ cu deschizătura mică până la medie și cu cameră interioară largă, iar pentru un timbru deschis, tăios, care poate aminti de cel al unei chitare electrice, se preferă unul de metal, cu deschizătura mare, dar cu camera interioară îngustă. Saxofoniștii formațiilor de muzică de petrecere din România folosesc adesea un muștiuc inițial conceput pentru muzica clasică, amintit mai sus, dar cu camera parțial umplută cu un material plastic, astfel îngustată pentru obținerea unei emisii ușoare, cu un ton deschis și penetrant. Acesta le ușurează munca, adesea fiind necesar cântatul la volum maxim, timp de mai multe ore, o activitate extrem de solicitantă fizic. Există muștiucuri cu camera interioară modificabilă cu ajutorul unui sistem mecanic.

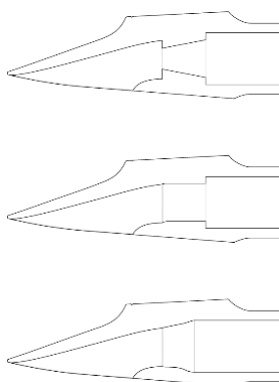


Fig.11. Diferite tipuri ale interiorului muștiucului de saxofon

¹¹ Ebonita este un material solid obținut prin vulcanizarea cauciucului cu sulf. [Var. *ebonit* s.n. / < fr. *ébonite*]. Sursa: Dex-online.

Muștiucurile de saxofon din prezent sunt confecționate din cele mai diverse materiale, de la cristal, prin diferite tipuri de materiale plastice (ebonită, bachelită, etc.), până la metale cu diferite compoziții.

Elementul care produce vibrația din care rezultă sunetul este ancia, atașată de muștiuc cu ajutorul unei brățări, care la rândul ei poate fi de mai multe feluri, din mai multe tipuri de materiale: metal, plastic, piele, lemn. Ancia de saxofon se aseamănă cu cea de clarinet. Este o ancie simplă, confecționată în mod tradițional¹² din lemnul unei specii de trestie semi-tropicală numită *arundo donax* sau *arundo sativa*¹³, cultivată special pentru fabricarea anciilor în regiunea Var din sudul Franței.¹⁴ Altfel, specia este indigenă în Europa, în special în regiunile din jurul Mării Mediterane, dar și în alte părți ale lumii.¹⁵ Pentru confecționarea anciilor, trestia este tăiată într-un stadiu timpuriu (înainte de maturitate), lăsată apoi să se usuce în aer liber. Mărimea anciilor de saxofon diferă conform mărimii muștiucului căruia îi este atașată. O ancie de saxofon sopran este considerabil mai scurtă și mai îngustă decât o ancie de saxofon bariton, de exemplu.



Fig.12. Ancia de saxofon



Fig.13. Muștiuc de saxofon atașat de gâtul instrumentului, împreună cu ancie și brățară

Anciile sunt fabricate în serie și cu diferite grosimi. Cu cât este mai subțire ancia, cu atât mai ușor intră în vibrație, dar aceasta este condiționată și de deschizătura și forma camerei muștiucului la care este atașată. Direct proporțională cu grosimea anciei este tăria acesteia, indicată mai mult sau mai puțin exact de fabricanții de ancii, cu numere sau litere.¹⁶ Unii

¹² În ultimele decenii, anciile sunt confecționate inclusiv din materiale plastice, dar calitatea acestora rareori ajunge să o echivaleze pe cea a anciilor din lemn.

¹³ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ <http://eol.org> Encyclopedia of Life. Accesat la 7 decembrie 2020.

¹⁶ Exemplu: 1, 1.1/4, 1.1/2, 1.3/4, 2, sau M (*Medium*), H (*Hard*), L (*Light*).

instrumentiști ajustează apoi anciile după preferințele personale, în funcție de muștiucul pe care îl folosesc și de conformația fiziologică a ambușurii proprii, în încercarea de a atinge timbrul sonor ideal.

Ambușura¹⁷ saxofoniștilor poate fi foarte diversă, în funcție de tipul de sunet și de conformația fiziologică individuală a buzelor și a feței. Cel mai comun tip de ambușură folosit de saxofoniști de azi este cel la care buza inferioară, cea care intră în contact direct cu ancia, este trasă spre înăuntru acoperind dinții și formând astfel un tampon moale dar elastic între ancie și dinți, permițând o oscilație controlată a anciei, iar buza superioară rămâne în fața dinților, aceștia din urmă așezându-se pe partea superioară a muștiucului, asigurând o priză fermă a acestuia.

Formarea individuală a cavității bucale, împreună cu ambușura și sistemul sonor alcătuit din muștiuc-ancie-brățară, au un rol esențial atât în crearea unui timbru individual calitativ, cât și în obținerea unei intonații corecte la saxofon.

1.1. Repere organologice

În 22 iunie 1846, constructorul și inventatorul parizian de origine belgiană Adolphe Sax obține brevetul nr. 3226, pentru cincisprezece ani, privind drepturile de producție ale noului instrument inventat și perfecționat de el, Saxofonul.(Fr. *Saxophone*; Ger. *Saxophon*; It. *Sassofono*; Engl. *Saxophone*)

În mod evident, numele noului instrument derivă din numele de familie al inventatorului, Sax. În acea perioadă de efervescentă căutare a noului în materie de instrumente muzicale de suflat (între anii 1838 și 1842, Charles Joseph Sax și fiul acestuia, Adolphe Sax, au obținut nu mai puțin de nouă brevete la Bruxelles, pentru îmbunătățiri aduse diferitelor tipuri de instrumente de suflat¹⁸) Acest lucru nu era ceva neobișnuit: *Sarrus-sarrusophone*, *Bimboni-binbonclaro* (un clarinet bas), *Scholl-schollbass* (un clarinet bas), etc.¹⁹

Perioada invenției instrumentului numit ulterior *saxofon*, se situează în jurul anului 1840, conform Dicționarului Grove. John Henry van der Meer, în lucrarea sa *Musikinstrumente* (München,1983), precizează că Sax a finalizat construcția variantei bas a

¹⁷ Din cuvântul francez *embouchure*.

¹⁸ Claus Raumberger, Karl Ventzke, *Saxophone*, în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Third Edition, Stanley Sadie and John Tyrell, 2001.

¹⁹ Mihai Toader, *Clarinetul bas - avatarurile unui instrument în căutarea identității*, teză de doctorat, 2017.

saxofonului în 1841, la care a început să lucreze în jurul anului 1838, an în care a obținut brevetul pentru noul său clarinet bas.²⁰

Bessaraboff indică anul 1841 ca cel în care instrumentul a fost construit²¹. Sax personal nu a furnizat nicio dată exactă a invenției saxofonului, așa că trebuie să ne bazăm pe surse secundare în acest subiect. Într-o serie de amintiri manuscrise, Maurice Hamel indică anul 1838 ca fiind cel al invenției, bazându-se pe relatări ale tatălui său, Henry Hamel, prieten al lui Adolphe Sax.²²

Ideea care stă la baza construcției saxofonului este aplicarea unui muștiuc cu ancie simplă, asemănător celui de clarinet, pe un corp conic din metal, cu orificii. Astfel, s-a încercat eliminarea discrepantei sonore dintre instrumentele de suflat din alamă, mult mai puternice în ceea ce privește intensitatea sunetului, și cele de suflat din lemn, cu o prezență prea firavă în echilibrul - sau dezechilibrul - sonor al ansamblurilor de suflători.

1.1.1. Originile saxofonului

„Pe parcursul istoriei muzicii, au apărut multe exemple ale unor instrumente cu tub conic combinate cu muștiuc cu ancie simplă, dar, în civilizația occidentală, acest principiu nu a fost pus în practica muzicală într-un mod semnificativ, până la apariția saxofonului lui Adolphe Sax.”²³

Nicholas Bessaraboff menționează un instrument argentinian din secolul al XIX-lea., tubular-conic, cu ancie simplă. Este descris ca un corn (goarnă) de semnalizare, care de fapt era un corn de vacă, prelucrat în așa fel, încât capătul subțire al acestuia căpăta oarecum forma unui muștiuc de clarinet, fiindu-i atașată o ancie simplă, lucrată tot din os subțire, legată cu o ață de mătase.²⁴

La rândul său, acest instrument a evoluat dintr-un instrument similar, mai vechi.²⁵ Așadar, exemple primitive ale combinării anciei simple cu tubul conic au existat, putând astfel sugera existența unui prototip timpuriu al saxofonului.

²⁰ John Henry van der Meer, *Musikinstrumente*, Prestel-Verlag München, 1983.

²¹ Nicholas Bessaraboff, *Ancient European Musical Instruments: An Organological Study of the Musical Instruments in the Leslie Lindsey Mason Collection at the Museum of Fine Arts, Boston*, Harvard University Press, 1941.

²² Maurice Hamel, *apud*. Fred L. Hemke, *op. cit.*, 1975, p. 10.

²³ Fred L. Hemke, *op. cit.* p. 1 (traducere proprie din engleză).

²⁴ Nicholas Bessaraboff, *op. cit.*, p. 80.

²⁵ *Ibid.*, p. 104.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, este menționat un clarinetist al orchestrei Curții din Braunschweig, Johann Wilhelm Hesse, care a înlocuit ancia dublă a fagotului cu un muștiuc de clarinet.²⁶ Martori ai evenimentului spun că „instrumentul lui Hesse a arătat mai frumos decât vechiul fagot”, iar în sonoritate „a surclasat toate celelalte instrumente de suflat din lemn, datorită muștiucului”.²⁷ V. Ch. Mahillon, în *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*, menționează mai multe oboaie alto echipate cu un foarte mic muștiuc, având la rândul său atașată o ancie simplă. Presupunând că aceste muștiucuri nu le-au fost atașate la muzeu din greșeală, este probabil ca inovația lui Hesse să fi avut o influență asupra acestor oboaie timpurii.²⁸ Acestea pot chiar fi identificate ca predecesoare ale fagotului alto, pe care Mahillon îl numește - în mod eronat - *tenoroon*.

Alt instrument considerat predecesor al saxofonului este *caledonica*, construit de William Meikle din Strathaven, Scoția, în jurul anului 1820. Este vorba de un instrument cu forma asemănătoare fagotului, cu muștiuc și ancie simplă.²⁹ Același instrument este numit *tenoroon* de către faimosul clarinetist englez al vremii, Henry Lazarus. E drept, acest instrument se poate considera predecesor al saxofonului cel mult pe baza simplului fapt că a fost construit înaintea invenției lui Adolphe Sax.³⁰

Un adversar al lui Sax, Constant Pierre, menționează printre primii un instrument cu corp conic, folosind o ancie simplă, construit în 1807 de către ceasornicarul Desfontenelles din Liseux, un instrument asemănător saxofonului. „...ironie, asemănarea nu e doar exterioară, tubul interior este de asemenea conic!”, comentează Pierre.³¹ Ulterior, în 1893 același Pierre a fost nevoit să admită că instrumentul lui Desfontenelles nu ventilează la octavă, ci la duodecimă, ceea ce este o caracteristică a instrumentelor cu corp tubular pe dinăuntru, cum este clarinetul, și nu a celor cu interior conic.³²

Un alt instrument descris periodic ca fiind predecesor al saxofonului este taragotul, un instrument ale cărui origini datează din secolul al XIII-lea. În secolul al XVIII-lea, taragotul (în maghiară *Tárogató*) este asociat cu revoluția anti-Habsburgică condusă de principele

²⁶ Ernst Ludwig Gerber, *apud*. Fred. L. Hemke, p. 2.

²⁷ *Ibid.* (Traducere proprie din engleză).

²⁸ Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles*, Annoot-Braeckman, Gand, 1880.

²⁹ Sibyl Marcuse, *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*, Doubleday & Co., Garden City, N.Y., 1964.

³⁰ Alfred J. Hipkins, *Musical Instruments – Historic, Rare and Unique*, A&C Black, London, 1921, p. 92.

³¹ Constant Pierre, *La facture instrumentale*, Librairie de L'Art Indépendant, Paris, 1890, p. 49.

³² *Ibid.*

Rákóczy al II-lea. Taragotul, considerat un instrument național maghiar³³, avea un corp conic, dar dispunea de ancie dublă, asta până în 1900, deci mult după invenția lui Adolphe Sax, când W. Schunda, un constructor de instrumente din Budapesta i-a aplicat un muștiuc cu ancie simplă, mult asemănător celui de clarinet, și l-a dotat cu un sistem de 14 clape, făcând astfel posibilă folosirea lui în orchestre.³⁴ În concluzie, aceste îmbunătățiri au fost aduse taragotului după data invenției lui Sax, astfel că acesta nu poate fi considerat în nici un fel un prototip al saxofonului.

Așadar, Adolphe Sax nu a fost primul care a combinat ancia simplă cu tubul conic al unui instrument. El a fost în schimb primul inventator „care a construit un corp conic din metal cu un muștiuc de clarinet și cu toate orificiile acoperite cu clape de mari dimensiuni”.³⁵

Există mai multe teorii atât despre motivul și modul în care Sax a inventat saxofonul, cât și despre datarea exactă a procesului. Opiniile se împart între cei care cred că Sax a dorit pur și simplu să construiască un clarinet care să schimbe registrul la octavă în loc de duodecimă, cei care susțin că Sax a înlocuit muștiucul tip *cupă* sau *pahar* al oficleidului cu unul asemănător celui de clarinet, cu ancie simplă, și cei care cred că Sax a aplicat muștiucul cu ancie simplă unui fagot. Iată câteva exemple:

H. Lavoix³⁶ și C. Pierre³⁷ susțin că Sax a încercat să construiască clarinetul care să schimbe registrul la octavă, F. Galpin³⁸ spune că originea saxofonului se găsește la Sax, căutând alterarea armonicelor clarinetului, dar adaugă că „folosirea unui mic muștiuc de clarinet pe un fagot simplu, în scopul studiului, i-ar fi ușurat eforturile.”³⁹ A. Frankenstein susține în *Syncopating Saxophones* că saxofonul este rezultatul accidental al încercărilor de îmbunătățire a clarinetului bas.⁴⁰ A. Clappé crede că Sax a început construcția saxofonului luând ca model oficleidul.⁴¹ H.W. Schwartz⁴², A.Baines⁴³ sunt ambii convinși că Sax experimenta pur și simplu, ce s-ar întâmpla dacă ar încerca muștiucul de clarinet pe un oficleid.

³³ Sibyl Marcuse, *op. cit.*, p. 513.

³⁴ Francis W. Galpin, *A Textbook of European Musical Instruments*, Williams & Norgate, London, 1946, p. 193.

³⁵ Jacob Adam Kappey, *Military Music: A History of Wind Instrumental Bands*, Boosey & Co., London, 1894, p. 42.

³⁶ Henri-Marie-François Lavoix, *Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, Librairie de Firmin-Didot et Cie., Paris, 1878, p. 127.

³⁷ Constant Pierre, *op. cit.*, p. 51.

³⁸ Francis W. Galpin, *op. cit.*, p. 193.

³⁹ *Ibid.*, citat de F. Hemke în *op. cit.*, p. 9, traducere proprie din limba engleză.

⁴⁰ Alfred Frankenstein, *Syncopating Saxophones*, R. O. Ballou, Chicago, 1925, p. 55.

⁴¹ Arthur A. Clappé, *The Wind-Band and its Instruments*, Henry Holt & Co., New York, 1911, p. 69.

⁴² Harry Wayne Schwartz, *The Story of Musical Instruments*, Conn Band Instruments Division, Elkhart, Indiana, 1938, p. 144.

⁴³ Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History*, Faber and Faber, London, 1967, p. 142.

Poate că cel mai bun mod de a înțelege gândurile care l-au mânat pe Adolphe Sax spre inventarea saxofonului, ar fi să căutăm în cuvintele puse pe hârtie de către prietenii și susținătorii lui din acea vreme, mai ales știind că celebrul inventator, cu o foarte puternică personalitate și o imensă încredere de sine, avea mulți adversari, oponenți și concurenți invidioși care se foloseau de orice unealtă pentru a-l discredita. Astfel, îl cităm pe Georges Kastner (1810-1867), compozitor francez, primul care a introdus saxofonul într-o orchestră simfonică, cu ocazia premierei din 1 decembrie 1844 a operei biblice *Le dernier roi de Juda*. Acesta a scris, între anii 1844 și 1845, în prefața *Méthode complète et raisonnée de saxophone*:

„Dl Sax a conceput pentru prima dată ideea saxofonului după studiul instrumentației orchestrelor și comparând diversele tipuri de timbru; fapt este că în orchestrele noastre militare suflătorii de lemn nu au puterea de a concura cu corul nostru de alamă; în orchestrele noastre simfonice, corzile sunt incapabile să se facă auzite în concurența cu suflătorii. A fost deci necesar a concepe un fel de intermediar, care să conlucreze cu celelalte instrumente, în așa fel, încât să nu-i acopere pe cei mai slabi, și să nu fie acoperit la rândul-i de cei mai puternici.”⁴⁴

Un alt susținător puternic al lui Sax, François Fétis⁴⁵, afirma următoarele cuvinte:

„Cu greu ar fi putut Sax realiza reforma lui acustică cu clarinetul, altfel decât printr-o sclipire interioară a geniului său, care i-a luminat posibilitatea de a aplica cunoștințele modului de vibrație a acestui tip de instrument, un nou fel de instrument din alamă, căruia i-a adaptat un tub conic-parabolic. Acesta este acel instrument, una dintre cele mai frumoase invenții ale sale, și fără îndoială cea mai originală, căreia i-a dat numele de Saxofon.”⁴⁶

1.1.2. Adolphe Sax. Aspecte biografice în contextul construcției saxofonului.

„Cuvântul *saxofon* înseamnă *sunetul lui Sax*, în mod specific, cel al lui Adolphe Sax.”⁴⁷ Cuvântul grecesc *foní*⁴⁸ (sunet, voce), se referă în principal la sunetul vocal, deci nu

⁴⁴ Hermann Ludwig *apud*. L. Hemke, *op. cit.*, p. 11, traducere proprie din engleză.

⁴⁵ François Fétis (1784 - 1871) muzicolog, compozitor și pedagog belgian, a fost unul din cei mai influenți critici muzicali ai secolului al XIX-lea.

⁴⁶ François J. Fétis *apud*. L. Hemke, *op. cit.*, p. 11, traducere proprie din engleză.

⁴⁷ Thomas Liley, *Invention and Development*, 1998, In: Richard Ingham, Ed. *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 1.

⁴⁸ *Foní* (φωνή) grec.= sunet, voce.

trebuie să ne surprindă faptul că saxofonul este deseori descris ca fiind un instrument care „cântă”.⁴⁹

Adolphe Sax, inventatorul saxofonului, s-a născut la Dinant, în Belgia, la data de 6 noiembrie 1814. Botezat cu numele Antoine Joseph, a fost primul copil al lui Charles și Maria Sax. Tatăl său, Charles Sax, a fost constructor de instrumente muzicale, *Facteur du Roi a Bruxelles*.⁵⁰

Ca urmare, tânărul Sax s-a familiarizat devreme cu forma și structura tuturor instrumentelor de suflat, atât din alamă cât și din lemn. La vârsta de numai șase ani, era deja capabil să foreze corpul unui clarinet sau să dea forma unei pâlnii de corn, folosind ciocanul.⁵¹ Tatăl său fabrica instrumente pentru vânzare, și era preocupat de această latură a afacerii, astfel că, după o vreme, partea de experimentări și inovații i-a fost încredințată tânărului Adolphe.⁵² În acest fel, s-a deschis cale liberă în fața imensului talent creator al viitorului inventator. Pe lângă cunoștințele dobândite în atelier, Adolphe a beneficiat de studii muzicale la Conservatorul din Bruxelles, unde a studiat canto, flaut și clarinet. Deși putea să-și construiască o carieră ca muzician, Sax a decis să rămână în sfera construcției de instrumente. Mai târziu însă, avea să profite din plin de avantajul studiilor sale muzicale, deseori provocându-și rivalii fabricanți de instrumente la dueluri muzicale având ca scop dovedirea superiorității propriilor instrumente.⁵³

În 1830, la vârsta de șaisprezece ani, s-a prezentat la Expoziția Industrială de la Bruxelles, cu un clarinet și două flaute fabricate din fildeș, acestea fiind considerate de juriu „niște exemplare deosebite”.⁵⁴ A început de asemenea să aprofundeze munca asupra clarinetului bas, îmbunătățindu-l și brevetând aceste îmbunătățiri în 1838, la vârsta de doar 24 de ani. Acesta este clarinetul bas, care, cu doar mici modificări, este folosit și în zilele noastre.⁵⁵ Cu ocazia Expoziției de la Paris, la care a participat în 1839, prezentându-și clarinetul bas, i-a arătat acest instrument lui Isaac Dacosta, solo-clarinetistul Académie Royale de Musique⁵⁶, căruia i-a cântat solo-ul de clarinet bas din opera *Les Huguenots* de

⁴⁹ În limba engleză, pentru „a cânta (*la un instrument*)”, se folosește termenul „*to play (an instrument)*”, iar pentru „a cânta (*cu vocea*)” se folosește „*to sing*”.

⁵⁰ „*The Missing Saxophone: Why the Saxophone Is Not a Permanent Member of the Orchestra*”, Teză de Masterat, Youngstown State University, 2012, p. 2.

⁵¹ Léon Kochnitzky, *apud*. Mathew C. Ferraro, *op. cit.* p. 2.

⁵² Wally Hoewood, *Adolphe Sax, 1814-1894: His Life and Legacy*, Egon Publishers Ltd., Herts, UK, 1983, p.20.

⁵³ Mathew C. Ferraro, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁴ Michael Segell, *The Devil's Horn: The Story of the Saxophone, From Noisy Novelty to King of Cool*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2005, p. 12.

⁵⁵ William McBride, *The Early Saxophone in Patents 1838-1850 Compared*, The Galpin Society Journal, Nr. 35. (Martie, 1982).

⁵⁶ Frederick L. Hemke, *op. cit.*, p. 14.

Meyerbeer, convingându-l de superioritatea instrumentului său față de cel folosit de acesta.⁵⁷ Acesta este primul exemplu notat de acest fel, în care Sax demonstrează prin comparație practică.

În timpul șederii la Paris cu ocazia expoziției mai sus amintite, Sax a avut posibilitatea de a întâlni mulți compozitori cunoscuți ai vremii, printre care H. Berlioz, F. Halévy, G. Kastner și G. Meyerbeer, aceștia având mai târziu un rol foarte important în modelarea carierei lui Adolphe Sax, atunci când, în 1842, acesta din urmă și-a mutat atelierul la Paris. Factorii care l-au împins către această decizie au fost de natură diversă. Unul dintre aceștia a fost legat de lipsa recunoașterii suficiente a activității sale creatoare de către Juriul Central al Expoziției de la Bruxelles din 1841. Sax s-a prezentat la acea expoziție cu mai multe clarinete și cu un saxofon, acesta din urmă fiind cu acea ocazie la prima prezentare publică. Istoria povestește că instrumentul a fost lovit intenționat cu piciorul de către un necunoscut, într-un moment în care Sax nu a fost de față.⁵⁸ Comisia de examinare a expoziției l-a recomandat pe tânărul constructor de instrumente pentru cea mai mare distincție a expoziției, Medalia de Aur, dar Juriul Central a respins această recomandare, motivând: „Dacă Sax ar primi Premiul 1 în acest an, la această vârstă, nu ar mai rămâne nimic ce să-i fie acordat în anul următor”⁵⁹. Răspunsul lui Sax a fost unul tipic caracterului său: „Dacă sunt prea tânăr pentru medalia de aur, atunci sunt prea bătrân pentru cea de argint.”⁶⁰

La scurt timp după acest incident, Sax a fost vizitat de către generalul de Rumigny, un adjutant al regelui Louis-Philippe al Franței, care i-a prezentat planurile privind revitalizarea fanfarelor militare franceze, văzând în lucrările lui Sax mijloacele necesare ducerii la bun sfârșit a acestei idei. Încurajat și de o scrisoare primită de la compozitorul francez Jaques Halévy, pe care-l întâlnise în 1838 la Paris, Sax decide să lase Bruxellesul în urmă și să își mute atelierul, creațiile, ideile și speranțele la Paris, în primăvara lui 1842.

În ediția din 12 iunie 1842 a revistei *Journal des débats*, Hector Berlioz îl prezintă cu cuvinte de laudă pe tânărul inventator publicului francez, printr-un articol intitulat *Instrumentele muzicale ale lui Adolphe Sax*.⁶¹

Dl. Adolphe Sax, din Bruxelles, a cărui lucrare tocmai am examinat-o, va contribui fără îndoială cu greutate la revoluția care se pregătește. Este un bărbat cu un spirit penetrant, lucid, încăpățânat, de o perseverență probată... în același timp

⁵⁷ Thomas Liley, *Invention and Development*, în *The Cambridge Companion to the Saxophone* (ed. Ingham, Richard) Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 2-3.

⁵⁸ Georges Kastner, *apud*. L. Hemke, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁹ Wally Horwood, *op. cit.*, p. 24, traducere proprie din limba engleză.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Pentru consultarea fragmentului citat, a se vedea Nota nr. 1 din finalul tezei

calculator, acustician, și la nevoie topitor, turnător și șlefuitor. El știe să gândească și să acționeze. Inventează și făurește.⁶²

În acest articol apare, printre altele, și una din primele descrieri amănunțite ale saxofonului. Berlioz încheie articolul subliniind că mulți compozitori îi vor fi îndatorați lui Sax atunci când instrumentele sale vor intra în uzul general⁶³, și că va beneficia de suportul prietenilor artei. Ca un prim rezultat al acestei prezentări, în aceeași lună iunie a anului 1842, a fost organizat de către Berlioz la *Conservatoire*-ul din Paris, un eveniment în care Sax a avut ocazia să interpreteze la instrumentele sale și să și vorbească despre ele, ocazie cu care s-a întâlnit și s-a împrietenit cu distinși muzicieni precum Aubert, Habeneck, Spontini sau Donizetti. Concertul a fost și o ocazie de strângere de fonduri, care au ajutat la deschiderea sediului *Fabricii de Instrumente Muzicale Adolphe Sax* din Rue Saint Georges nr.10, Paris.⁶⁴

Rivalitatea alimentată de invidie a celorlalți constructori de instrumente din Paris nu a întârziat să apară, urmând să se mențină în continuare pe tot parcursul vieții lui Sax. Una dintre tacticile de descurajare folosite de către fabricanții rivali, a fost opoziția organizată față de acceptarea noilor instrumente în cadrul orchestrelor. Mulți instrumentiști recunoscuți serveau drept consultanți ai diverselor fabrici și ateliere de instrumente, și erau încurajați să refuze folosirea instrumentelor fabricate de firmele rivale. Astfel, în 1843, când Gaetano Donizetti scria noua sa operă *Dom Sébastien*, a pregătit o știmă pentru clarinetul bas perfecționat de Adolphe Sax. Prim clarinetistul orchestrei Operei a amenințat că dacă se va folosi acel instrument, orchestra va refuza să cânte, ba mai mult, va ieși din fosă!⁶⁵ Cu tot respectul și recunoașterea sa față de Sax, Donizetti a fost nevoit să răspundă pozitiv cererii muzicianului.

Animozitatea rivalității dintre Sax și oponenții săi s-a intensificat atunci când guvernul francez a anunțat reformarea fanfarelor militare franceze, aflate într-o stare care compromitea atât prestigiul lor, cât și patriotismul francez. Pe 25 februarie 1845, sub conducerea Generalului Conte de Rumigny, s-a întrunit o Comisie constituită din reprezentanții muzicali ai Armatei, comisie care a cerut tuturor fabricanților de instrumente să prezinte instrumentele lor în vederea evaluării. Doar Sax a dat în întregime curs acestei invitații.⁶⁶

⁶² Hector Berlioz, *Instruments de musique. M. AD. SAX*, articol în *Journal des débats*, Paris, 12 iunie 1842, traducere proprie din limba franceză.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Thomas Liley, *op. cit.*, p.4.

⁶⁵ *Ibid.*, p.5.

⁶⁶ *Ibid.*

Cel mai spectaculos eveniment organizat de Comisia mai sus amintită, a fost organizarea, pe 22 aprilie 1845, pe Champ de Mars, în fața unei audiențe estimate la 20 000 de oameni, a unei adevărate „bătălii” a fanfarelor: una, condusă de Michele Carafa, directorul *Gymnase de musique militaire*, membru al Comisiei, care reprezenta o reorganizare conservativă a formației existente, tradiționale, iar o alta, dirijată de M. Fessy, având în compoziție o serie de instrumente perfecționate sau realizate de Adolphe Sax, printre care și saxofonul, și, în mod special, saxhornul.

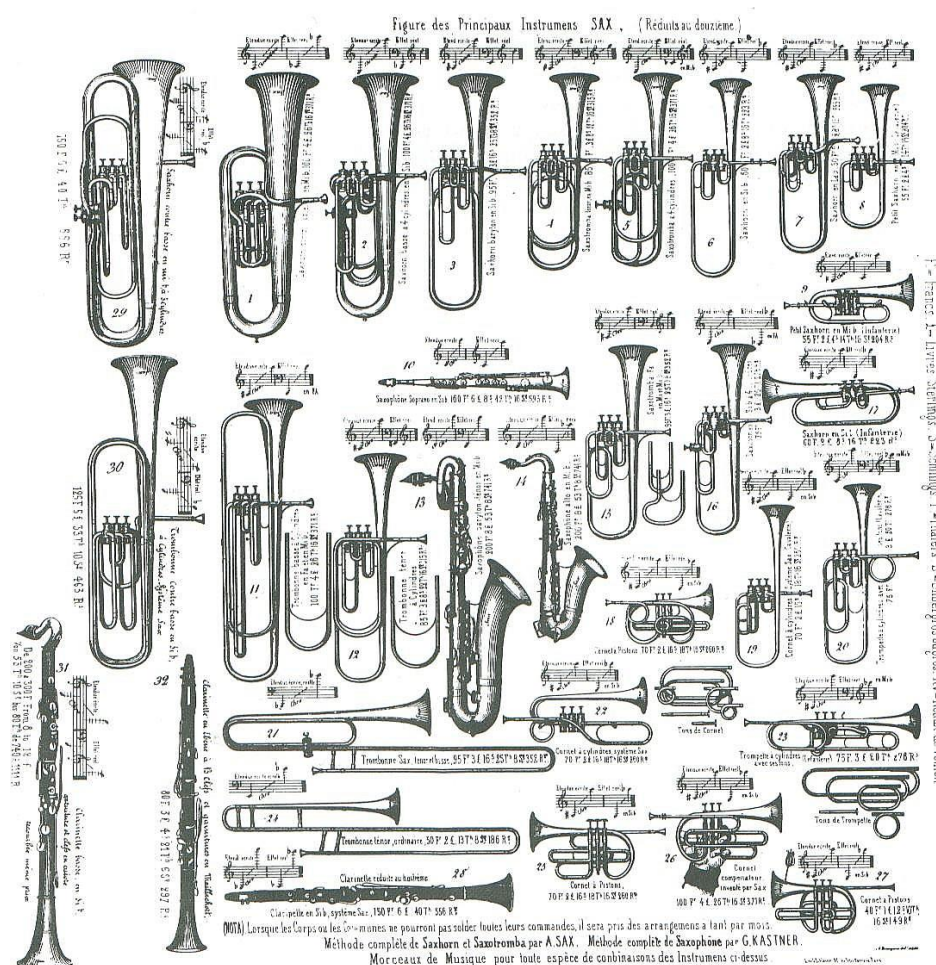


Fig.14. Catalog al principalelor instrumente fabricate de Adolphe Sax.⁶⁷

⁶⁷ Sursa: <http://gariksaxlessons.ru/wp-content/uploads/2015/08/katalog-instrumentov-Saksa.jpg>.

Ambele formații erau compuse din câte 45 de instrumentiști și au interpretat aranjamente din muzica lui Adolphe Adam, precum și câte o piesă selectată de dirijorul propriu. Atât reacția publicului, cât și raportul final al comisiei, înaintat Ministrului de Război la 9 august 1845, a indicat o victorie clară a belgianului, guvernul oferindu-i un monopol aproape complet în privința furnizării instrumentelor.⁶⁸ Răspunsul constructorilor rivali a fost constituirea *Association générale des ouvriers en instruments de musique*, pentru a le proteja interesele. Una din primele acțiuni ale acestei asociații a fost atacarea în instanță a cererii de brevetare a saxofonului, sub diferite motive: instrumentul nu există; dacă există, este o invenție complet ne-muzicală; nu este original, pentru că există deja sub altă formă - și aici sunt aduse ca argument instrumente ca tenoroonul englez, clarinetul bas din metal al lui Desfontenelles, bathyphonul lui Wieprecht.⁶⁹ Totuși, până la urmă, la data de 22 iunie 1846, lui Adolphe Sax i-a fost acordat un brevet pentru familia de saxofoane. Această dată este deseori amintită drept data oficială a nașterii saxofonului.⁷⁰ Solicitarea de brevet din 21 martie 1846 conținea următoarele specificații:

- un corp metalic în forma unui con parabolic;
- un muștiuc cu ancie simplă și interior mult lărgit;
- o serie de instrumente în opt mărimi diferite;
- un sistem de clape asemănător celui de la flaut și clarinet, cu două clape de octavă.⁷¹

Sax și-a depus aplicația pe 21 martie 1846 „*pentru un nou sistem de instrumente de suflat, numit Saxophone*”.⁷²

1.1.2.1. Primele apariții în public ale saxofonului; primele aprecieri

Instrumentul a fost descris inițial de către Sax ca *noul oficleid*, sau *ophicleide à bec*, adică oficleid cu muștiuc. Consta dintr-un corp de metal asemănător cu cel al oficleidului, cu o claviatură mecanică extinsă, combinat cu un muștiuc modificat, ca cel al clarinetului bas.⁷³

⁶⁸ Thomas Liley, *op. cit.*, p.5.

⁶⁹ *Ibid.*, p.6.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Claus Raumberger, Karl Ventzke, *Saxophone*, în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Third Edition, ed. Stanley Sadie and John Tyrell, 2001.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*



Fig.15. Oficleid fabricat de Adolphe Sax (Metropolitan Museum, NewYork)

Primul prototip prezentat oficial publicului, cu ocazia Expoziției Industriale de la Bruxelles din august 1841, a fost al unui saxofon bas, instrument care însă nu purta încă acel nume la acea oră. Termenul *Saxofon (Saxophone)* este în uzul general abia din iunie 1842, când, într-o descriere, Berlioz a folosit acest nume.⁷⁴



Fig.16. Saxofon bas construit de Adolphe Sax. National Music Museum, The University of South Dakota

⁷⁴ *Ibid.*

Prima apariție muzicală a saxofonului în public a avut loc cu ocazia concertului mai sus amintit, organizat de către H. Berlioz la Conservatorul din Paris, în care Sax a interpretat partea de saxofon bas a lucrării lui Berlioz, *Chant Sacré*, în 3 februarie 1844, iar prima apariție într-o orchestră simfonică a avut loc cu ocazia premierei operei cu tematică biblică a lui G. Kastner, *Le dernier roi de Juda*, pe 1 decembrie 1844. La fel ca în cazul *Chant Sacré*, și cu această ocazie, Adolphe Sax în persoană a fost cel care a interpretat partea de saxofon bas în cadrul orchestrei, instrument ale cărui calități sonore au fost elogiuate de Kastner în *Manuel général de musique militaire*.⁷⁵

Hector Berlioz a subliniat sunetul grandios, solemn al registrului grav, și a afirmat că saxofonul „...este cea mai bună voce pe care o avem...”, pentru lucrări de natură solemnă.⁷⁶

1.1.2.2. Familia saxofoanelor

Adolphe Sax a conceput, pornind de la saxofonul bas, o întreagă familie de instrumente. În concepția sa, un saxofonist trebuia să beneficieze de multe opțiuni, în ideea de a lărgi ambitusul și spectrul sonor al instrumentului. Acest fapt devine ușor de înțeles când observăm că a menținut o extraordinară uniformitate a claviaturii pe toate cele paisprezece mărimi ale membrilor familiei saxofoanelor, astfel că se putea scrie pentru oricare dintre aceștia în cheia *Sol*. În acest fel, saxofoniștii deveneau un fel de „tehnicieni ai saxofonului”, care puteau trece în orice moment la oricare dintre saxofoane, datorită ingeniozității construcției.⁷⁷

Până în 1846, anul brevetării saxofonului, Sax a finalizat familia completă a saxofonului, de paisprezece membri, după cum urmează:

Sopranino în *Fa*, Sopranino în *Mib*,

Sopran în *Do*, Sopran în *Sib*

Alto în *Fa*, Alto în *Mib*

Tenor în *Do*, Tenor în *Sib*

Bariton în *Fa*, Bariton în *Mib*

Bas în *Do*, Bas în *Sib*

Contrabas în *Fa*, Contrabas în *Mib*

⁷⁵ În *Manuel général de musique militaire*, Kastner descrie calitățile timbrale ale noului instrument, fragment ce poate fi consultat la finalul tezei, Nota 2

⁷⁶ Claus Raumberger, Karl Ventzke, *op. cit.*

⁷⁷ Nick Turner, *The saxophone family: playing characteristics and doubling*, în: *The Cambridge Companion to the Saxophone*, ed. Richard Ingham, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 94.

Mulți autori susțin că Sax a intenționat să producă instrumentele acordate în *Do* respectiv *Fa* pentru orchestrele simfonice, având în vedere acordajul majoritar în *Do* a instrumentelor din orchestră, iar cele acordate în *Sib* respectiv *Mib*, pentru uzul în ansamblurile militare de suflători, dat fiind acordajul preponderent în *Sib* și *Mib* al instrumentelor din acele formații. Primul autor care a afirmat acest lucru a fost englezul Cecil Forsyth, în *Orchestration*, care a scris: „Întreaga serie de șapte instrumente militare, alternând în *Sib* și *Mib*, este reduplicată de saxofoane orchestrale alternând în *Fa* și *Do*.”⁷⁸ Mai târziu, Adam Carse scria: „Întreaga familie a saxofonului a fost finalizată în jur de 1846 și a fost organizată în două grupuri: unul în care instrumentele alternau între *Fa* și *Do*, și care era în mod evident conceput pentru uzul orchestral, și celălalt, alternând între *Mib* și *Sib*, proiectat pentru uzul în fanfare militare...Grupul orchestral în *Fa* și *Do* nu a avut o viață lungă.”⁷⁹

Totuși, nu ne putem baza în totalitate pe aceste prezumții, deoarece niciunul dintre autorii contemporani lui Adolphe Sax, inclusiv Sax însuși, nu menționează această idee de separare a celor două grupuri de saxofoane. Ne referim în primul rând la Berlioz, Kastner și Fétiș. Mai degrabă, putem atribui această varietate de acordaje faptului că nici Sax, la începuturile proiectării și fabricării saxofoanelor, nu avea de unde să știe care dintre ele va fi cea mai acceptată. Cu trecerea vremii, saxofonul alto și bariton în *Mib*, iar mai apoi soprana și tenorul în *Sib* au devenit un standard în fanfare, iar instrumentele acordate în *Fa* și *Do* nu au ajuns la o popularitate în rândul orchestrei simfonice, astfel, acestea din urmă au dispărut pur și simplu de pe linia de asamblare a fabricii.

Cererea pentru brevet a lui Sax din 1846 descria saxofoane în șase acordaje diferite, adică jumătate din cele douăsprezece posibile: *Do*, *Mib*, *Fa*, *Sol*, *Lab* și *Sib*:

Description et nomenclature de diverses individus de la famille des saxophones.

No.1. Saxophone en Mib ténor tout fermé: si en Mib fait ré en ut.

*No.2. Saxophone en ut, descendant au Sib dans son ton. Le même instrument se fait aussi en Sib et descente par consequent en Lab qui fait Sib dans le même ton. Etc...*⁸⁰

De notat prezența saxofonului în *Lab* și a saxofonului *Bourdon*. Știind că în acest brevet sunt numite trei mărimi diferite (*Tenor*, *Bourdon*, *Contrabas*), și ceea ce e mai important, doar două sunt desenate cu sistem de clape⁸¹, putem deduce că Sax era încă în plin proces de definitivare a familiei saxofoanelor.

⁷⁸ Cecil Forsyth, *Orchestration*, Macmillan & Co. Ltd, London, 1914, p.167.

⁷⁹ Adam Carse, *Musical Wind Instruments*, Macmillan & Co. Ltd. London, 1939, p.178.

⁸⁰ William McBride, *The Early Saxophone in Patents 1838–1850 Compared*, Galpin Society Journal 35, 1982, p. 116. (JSTOR).

⁸¹ *Ibid.*

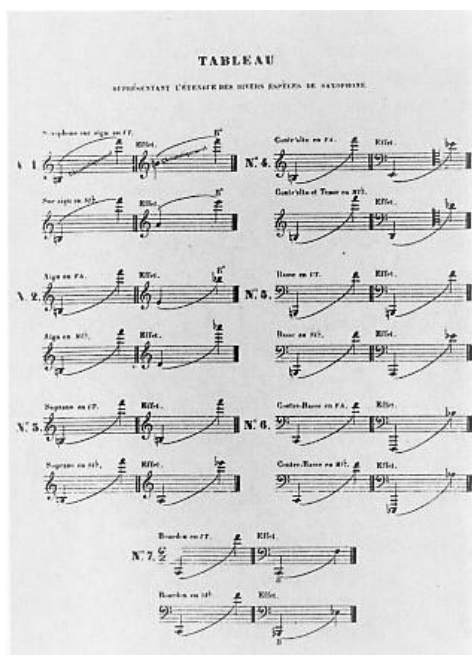


Fig.17. Întinderea saxofoanelor în *Méthode complète de saxophone* de **F.Cokken** (Paris, 1846) Fiecare instrument în *Do* sau *Fa* Are un corespondent în *Sib*, respectiv *Mib*

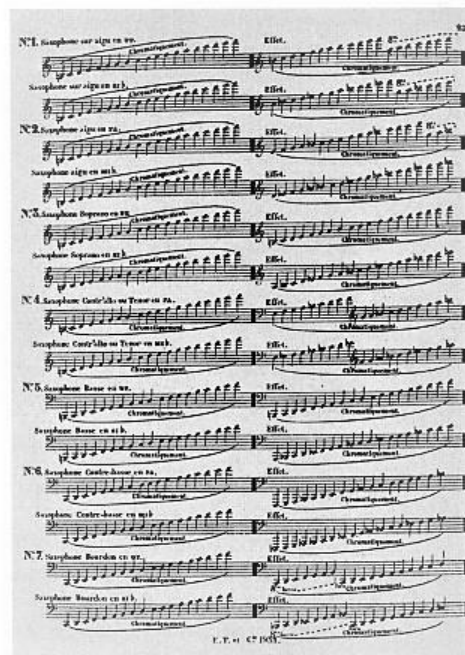


Fig.18. Întinderea saxofoanelor în *Méthode complète et raisonnée de saxophone* de **G.Kastner**(Paris, 1846). În ediția din 1850 al acestei *Méthode*, vor fi eliminate toate instrumentele în *Do* și *Fa*, dar va fi menționat că fiecare specimen în *Do* poate fi făcut în *Sib*, iar cele în *Fa*, în *Mib*.

Revenind la ideea despărțirii celor două grupuri ale familiei, și anume cele în *Fa/Do* și cele în *Mib/Sib*, subliniem din nou că teoria conform căreia cele în *Fa/Do* erau destinate uzului orchestral iar cele în *Mib/Sib* serveau fanfarele militare, s-a perpetuat de către autori din secolul al XX-lea. Nici Sax, nici contemporanii săi, nu menționează nicăieri acest lucru.⁸² Totuși, nu putem să trecem cu vederea următorul exemplu: Georges Kastner, unul dintre cei mai apropiați aliați ai lui Sax, autor al *Méthode complète et raisonnée de saxophone* (Paris, 1846)⁸³, compozitor care a distribuit pentru prima dată saxofonului un rol în orchestră⁸⁴, a folosit saxofonul în următoarele piese: *Les voix de Paris* (1857) și *Le rêve d'Oswald ou Les sirènes* (1858), ambele fiind lucrări orchestral-corale de mare anvergură, într-un mod care pare să indice prin orchestrație predispoziția diferitelor acordaje pentru genul muzical corespunzător teoriei mai sus amintite. Dacă comparăm tonalitățile diferitelor părți ale acestor

⁸² *Ibid.*

⁸³ Georges Kastner, *Méthode complète et raisonnée de saxophone*, Troupenas, Paris, 1846.

⁸⁴ *Le dernier roi de Juda*, operă biblică în două acte și opt tablouri de Georges Kastner, pe un libret de Maurice Bourges, premieră la Paris, 1 decembrie 1844. Partea de saxofon a fost interpretată de Adolphe Sax.

lucrări (părți în care saxofonul este prezent), observăm că sunt folosite saxofoane în acordajele care sunt cele mai comode pentru pasajele respective:

Les voix de Paris (1857)⁸⁵

Pagină	Mișcare	Tonalitate	Saxofoane folosite
23	<i>Andante sostenuto</i>	<i>Lab</i>	1 Alto <i>Mib</i>
64	<i>Musique d'infanterie</i>	<i>Mib</i>	1 Sopran <i>Sib</i> , 2 Alto <i>Mib</i> , 2 Tenor <i>Sib</i> , 2 Bariton <i>Mib</i>
150	<i>Polka Carnavalesque</i>	<i>La</i>	2 Sopran <i>Do</i> , 2 Alto <i>Fa</i>

Partea a 3-a a piesei, *Andante sostenuto*, începe cu un amplu solo de saxofon alto *Mib*. Tonalitatea *Lab*, pentru un instrument în *Mib* devine *Fa*, aceasta fiind foarte comodă pentru saxofonist, și prin prisma tonalității. În *Musique d'infanterie*, caracterul „fanfaresc” aduce cu sine tonalitatea comodă pentru instrumentele de suflat ale unei astfel de formații, și anume *Mib*. *Polka carnavalesque*, în *La*, conține voci pentru saxofoane în *Do*, deci ne-transpozitorii, respectiv saxofoane în *Fa*, pentru care *La* devine *Mi*.

Les sirènes (1858)⁸⁶

Pagină	Mișcare	Tonalitate	Saxofoane folosite
148	<i>Chant du cygne</i>	<i>Reb</i>	1 Alto <i>Mib</i> (solo)
173	<i>Marche triomphale</i>	<i>Mib</i>	1 Sopran <i>Sib</i> , 2 Alto <i>Mib</i>
204	<i>Choeur final</i>	<i>Mi</i>	1 Sopran <i>Do</i>

Saxofoanele, după cum observăm, sunt folosite după aceleași criterii aplicate și în *Les voix de Paris*.

Cunoscând legătura strânsă dintre Georges Kastner și Adolphe Sax, putem deduce faptul că primul putea avea acces ușor atât la instrumentele propriu-zise ale lui Sax, cât și la gândurile, eventual sfaturile acestuia din urmă, referitor la modul de folosire al acestora. Același Kastner, în *Méthode complète et raisonnée de saxophone* (1846), publică ambitusurile

⁸⁵ Robert Howe, *Adolphe Sax: myths noted and debunked. Sax's brass instrument markings. The „orchestral” saxophones. Ophicleide-shaped saxophones*, Revue Belge De Musicologie, 2016, p.13.

⁸⁶ *Ibid.*

fiecărui saxofon în *Mib/Sib*, respectiv *Fa/Do*, ca mai apoi, în ediția din 1850 a aceleiași Metode, să elimine din tabel toate instrumentele în *Fa/Do*, dar să specifice că aceleași ambitusuri sunt valabile atât în *Mib* cât și în *Fa*, respectiv atât în *Sib* cât și în *Do*.

Un motiv plauzibil pentru dispariția saxofoanelor *Fa/Do*, poate fi unul pur material: costul unui saxofon în jurul anului 1850 la Paris era aproximativ 200 de franci, saxofonul fiind cel mai scump dintre instrumentele de suflat vândute de Sax.⁸⁷ Pentru un muzician al vremii, era probabil mai la îndemână să transpună textul muzical cu un ton mai sus, decât să achiziționeze o pereche de instrumente la acel preț, echivalentul căruia putând fi estimat azi la 5-6000 EURO/buc.

1.1.2.3. Brevetarea saxofonului. Repere ale construcției.

Descrierea legală a saxofonului, parte a cererii pentru brevetare, a fost semnată de către Adolphe Sax pe 20 martie 1846.⁸⁸ Solicitarea a fost înregistrată cu numărul 3226, o zi mai târziu, pe 21 martie 1846, și a fost aprobată, eliberându-i-se un brevet pe 15 ani, începând cu data de 22 iunie 1846, pentru un sistem de instrumente de suflat numite Saxofoane.⁸⁹ Cu toate că instrumentul fusese inventat cu câțiva ani în urmă, Sax a fost precaut în legătură cu brevetarea lui. În 1845, el și-a anunțat public intenția de a aștepta un an cu brevetarea saxofonului, pentru a acorda celorlalte companii constructoare de instrumente posibilitatea de a construi instrumentul, dacă vor reuși. Motivul a fost faptul că invenția sa a fost larg contestată de către competitorii aflați în dificultate, cauzată de numeroasele invenții și îmbunătățiri aduse de genialul belgian recent mutat la Paris. Era deja implicat într-un proces legal privind un brevet mai vechi pentru *saxhorn*, din iunie 1843.⁹⁰

Cererea de brevetare a saxofonului consta într-un raport scris de mână, semnat de Adolphe Sax, însoțit de desene la scară redusă a saxofoanelor descrise în raport, și un desen la scară reală a unui muștiuc de saxofon bas. Sunt desenate opt instrumente, dar numai două dintre ele sunt prezentate cu mecanism de clape (claviatură). Aceste două desene corespund saxofoanelor bariton și bas din zilele noastre.^{91,92}

⁸⁷ Robert Howe. *Op. cit.*, p.14.

⁸⁸ Adolphe Sax, *Brevet d'invention: No.3226*, 21 martie 1846, Ministère de l'agriculture et du commerce, Paris, p.4.

⁸⁹ Cunin-Gridaine, *Catalogue des brevets d'invention*, Imprimerie et Librairie de Mme Vve Bouchard-Huzard, Paris, 1847, p.200, *apud.* Fred L.Hemke, *op. cit.*, p.46.

⁹⁰ Oscar Comettant, *apud.* Fred L. Hemke, *op. cit.*, p.46.

⁹¹ Fred L. Hemke, *op. cit.*, p.47.

⁹² Anexa nr. 1 conține spre consultare textul brevetului

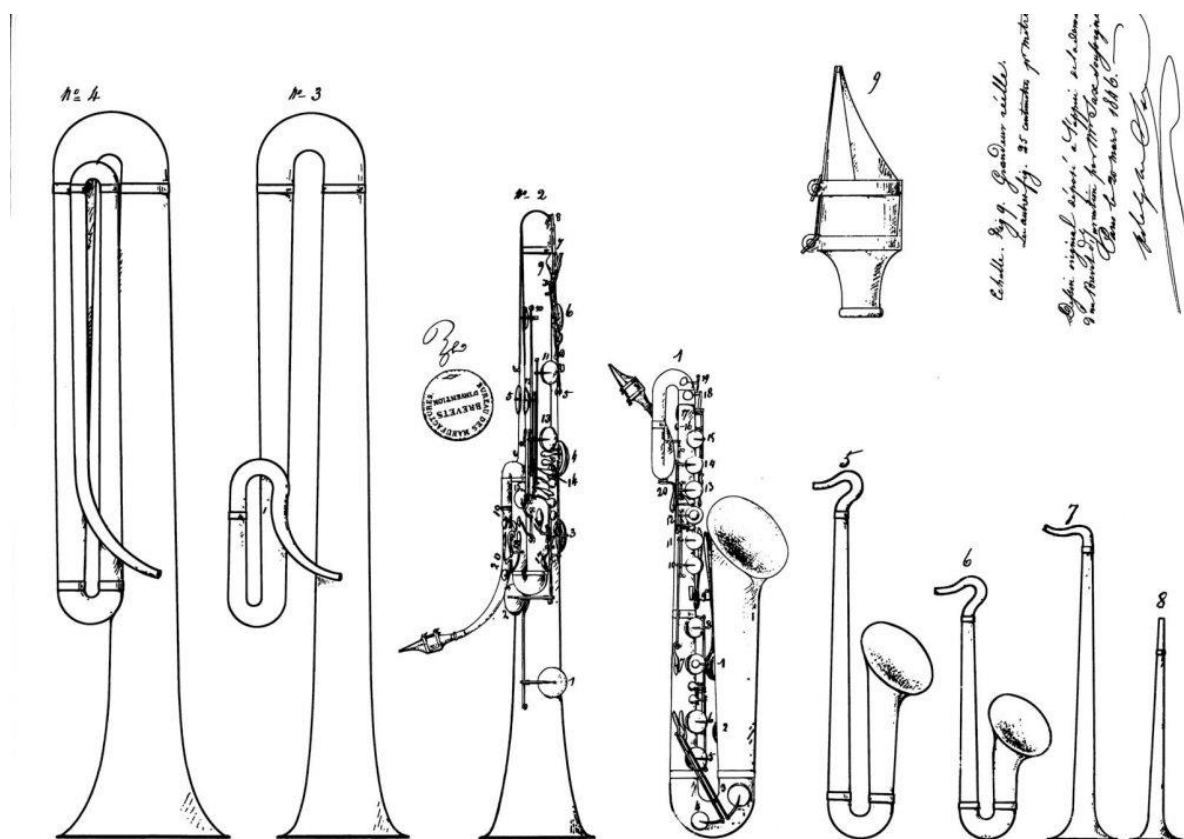


Fig.19. Pagina cu schițe din Brevetul nr.3226 din 21 martie 1846.

Tot în brevet este introdusă descrierea și nominalizarea diferiților membri ai familiei saxofoanelor, pe care am prezentat-o anterior în cercetare. Sax a furnizat un sistem de numerotare care corespunde cu numerele care apar pe orificiile sonore ale celor două modele de saxofoane desenate în anexa documentului. Aceste numere se referă la denumirile treptelor din gamă, astfel clapa nr. 1 este cea corespunzătoare notei *do*. Sistemul de clape începe de la baza unui tub închis, care, cu fiecare orificiu eliberat de la bază spre vârf, urcă o treaptă în înălțime. *Do*-ului de la bază amintit mai sus, i se adaugă un *si* inferior, al cărui orificiu corespunzător se acoperă cu ajutorul unei clape acționate cu degetul mic al mâinii stângi. Astfel, primul model descris în brevet, saxofonul nr.1 *tenor în Mib*, care de fapt corespunde baritonului *Mib* din zilele noastre, avea o întindere acoperită de claviatură de la *si* mic notat până la *fa*³ notat, și beneficia de un număr de 20 de clape, printre care două clape de octavă.⁹³

⁹³ Fred L. Hemke, *op. cit*, p.49.

Saxofonul nr.2 producea un sunet fundamental *sib*. Mărimea sa este comparabilă cu saxofonul bas în *Sib* din prezent. Descrierea sistemului de clape pare identică cu cea a nr.1, dar întinderea este de la *sib* mic notat până la *re*⁹³ notat. Avea trei clape de octavă, dintre care prima opera în prima cvintă cromatică a instrumentului, adică ventila la octavă sunetele din prima cvintă, a doua clapă de octavă producea octave pentru „o parte din sunetele rămase”,⁹⁴ iar a treia ventila la octavă „restul notelor rămase, cu alte cuvinte, cele mai înalte sunete ale instrumentului.”⁹⁵ Modelele nr.1 și 2 au fost singurele care apăreau desenate cu claviatură, dar este logic să presupunem că acest sistem de digitație era aplicabil pentru fiecare dintre modele. Partea scrisă a cererii de brevetare se încheie cu o descriere sumară a muștiucului de saxofon: „No.9.Muștiuc de saxofon bas. Celelalte muștiucuri au aceleași proporții. Ele pot fi oricând făcute un pic mai mici sau mai mari, dacă se dorește. Făcut la Paris, 20 martie 1846.....Semnat Adolphe Sax”⁹⁶

Este foarte interesant să observăm că forma și mărimea saxofonului nr. 2 este mai apropiată de cea a unui oficleid decât a unui saxofon, așa cum îl cunoaștem azi. Acest lucru confirmă ideea dezvoltării saxofonului pornind de la oficleid. Chiar prima denumire, dată de Sax însuși, înainte de a-i da propriul nume, a fost *Ophicleide á bec*⁹⁷, adică oficleid cu muștiuc.⁹⁸

La fel, instrumentele cu nr. 3 și 4, doar că acestea sunt prezentate fără claviatură. În comparație, aplicația de brevet din 1850, conține desenul a patru saxofoane, toate cu claviatură, care deja seamănă foarte mult cu saxofoanele zilelor noastre, după cum urmează :

- Nr.1 - sopran drept ;
- Nr.2 - tenor ;
- Nr.3 - bariton ;
- Nr.4 – bas.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Revue et Gazette musicale*, 13.03.1842, Paris, 1842, p.99.

⁹⁸ În limba franceză, *bec* se referă la muștiucul de tip clarinet, iar pentru muștiucurile de tip *cupă* sau *pahar* ale instrumentelor de alamă, se folosește termenul *embouchure*.

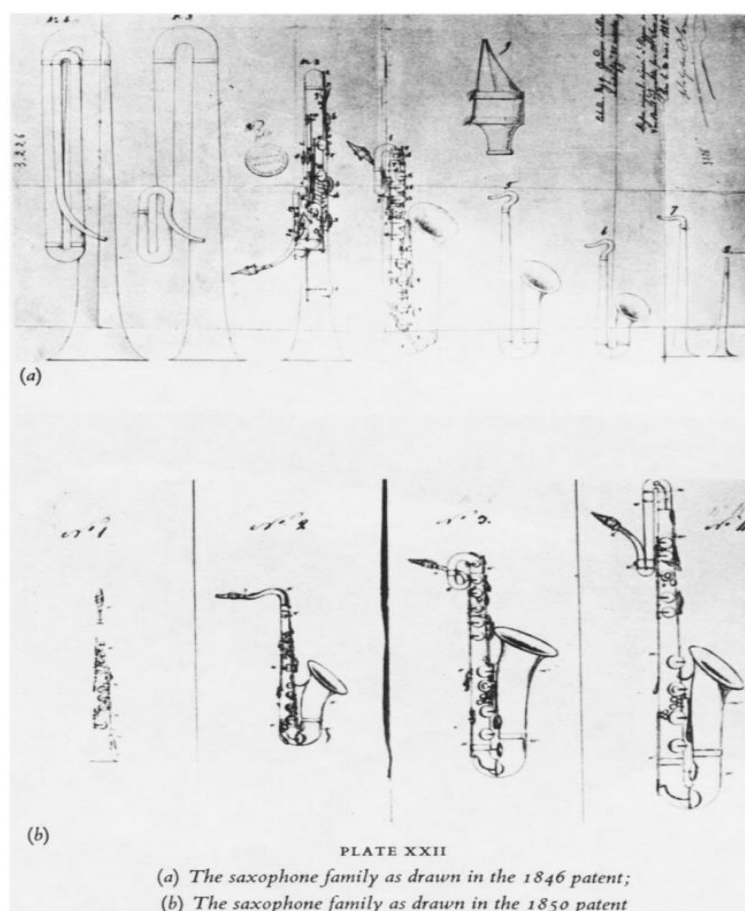


Fig.20. Schițele celor două brevete de saxofon. 1846, respectiv 1850.

Revenind la brevetul din 1846, putem face câteva comparații, știind că, în afara muștiucului de saxofon bas, desenat la scara 1/1, celelalte desene au fost realizate la scara de 25/100 cm. Astfel putem deduce, comparând mărimile, că instrumentul nr. 5 putea fi un alto în *Mib* sau *Fa*, cu o diferență vizibilă față de instrumentele moderne, în zona gâtului, care, într-o formă amintind de cea a gâtului unei lebede, ar corespunde mai degrabă gâtului unui saxofon tenor de astăzi. Modelul nr. 6 a fost probabil un sopran în *Sib* curbat, păstrând la proporții forma instrumentului descris în prealabil. Instrumentul nr. 7 a fost probabil un sopran în *Do* (comparând lungimea corpului, observăm că este mai scurt decât nr. 6), proiectat într-o formă care nu mai este întâlnită în zilele noastre, iar instrumentul desenat cu nr. 8, un saxofon drept, nu putea fi decât un sopranino în *Fa* sau *Mib*.

În 1845, Georges Kastner a publicat la editura Troupenas *Méthode complète et raisonnée de saxophone*. A lucrat la această metodă între 1844 și 1845, înaintea solicitării de brevet a lui Adolphe Sax, dar fără îndoială, au colaborat la realizarea volumului. Kastner a

reprodus desenele care aveau să apară mai târziu în brevet, și a editat o listă saxofoanelor, începând cu un instrument *trés aigu piccolo*⁹⁹, un instrument a cărui înălțime nu corespunde cu nici un saxofon contemporan. Lista cuprindea următoarele:

1. Saxofon *acut* în *Do* sau *Sib* (Kastner indică faptul că sună cu o octavă mai sus decât este scris)
2. Saxofon *acut* în *Fa* sau *Mib* (corespunde sopranino-ului de astăzi)
3. Saxofon *sopran* în *Do* sau *Sib* (corespunde celui modern)
4. Saxofon *contralto* sau *tenor* în *Fa* sau *Mib* (corespunde alto-ului de azi)
5. Saxofon *bas* în *Do* sau *Sib* (corespunde saxofonului bas din prezent, dar e notat în cheia *Fa*)
6. Saxofon *contrabas* în *Fa* sau *Mib* (corespunde saxofonului contrabas din prezent, notat în cheia *Fa*)
7. Saxofon *Bourdon*¹⁰⁰ (corespunzător saxofonului sub-contrabas de azi)¹⁰¹



Fig.21. Saxofon sub-contrabas construit de Eppelsheim

La un an după acordarea brevetului lui Sax, Kastner a reformulat descrierea familiei de saxofoane. Saxofonul *foarte acut piccolo* și *bourdon*-ul au fost eliminate.¹⁰² În 10

⁹⁹ Fred L. Hemke, *op. cit.*, p.53.

¹⁰⁰ *Bourdon*(fr)=bondar/trântor/cărăbuș.

¹⁰¹ Fred L. Hemke, *op. cit.*, p.54.

¹⁰² *Idem.*

decembrie 1847, Kastner a terminat întocmirea *Manuel générale de musique militaire*.¹⁰³

Describe familia de saxofoane în felul următor:

- Saxofon foarte acut¹⁰⁴ în *Fa/Mib*
- Saxofon sopran în *Do/Sib*
- Saxofon alto în *Mib*
- Saxofon alto-tenor în *Sib*
- Saxofon tenor-bariton în *Mib*
- Saxofon bas în *Do/Sib*
- Saxofon contrabas în *Fa/Mib*

Această listă corespunde exact familiei moderne a saxofoanelor, așa cum o cunoaștem azi.¹⁰⁵

Cercetarea noastră se continuă cu o descriere tehnică mai detaliată a instrumentului, împărțind aceasta în trei părți, și anume: Corpul, Muștiucul și Claviatura (sistemul mecanic de clape). Ne vom baza în primul rând pe principiile de bază ale construcției, pornind de la saxofonul lui Adolphe Sax, trecând prin procesul de modernizare al acestuia, ajungând la saxofonul modern din zilele noastre.

1.1.2.3.1. Corpul saxofonului. Introducere.

O descriere detaliată a tuturor membrilor familiei saxofoanelor ar presupune o muncă extrem de anevoioasă și de minuțioasă, ce însă nu constituie scopul lucrării noastre de cercetare. Această temă a fost dezbătută în amănunte de mulți oameni de știință. Frederick Hemke, în disertația sa de peste 500 de pagini, *The Early History of the Saxophone* (1975), lucrare de referință în istoria saxofonului, și Jaap Kool, în *Das Saxophon* (1931), fiind, printre alții, două surse de maximă importanță în această temă. Vom lua ca referință, cu toate că în zilele noastre nu este cel mai cunoscut membru al familiei, saxofonul bas al lui Adolphe Sax, acesta fiind, conform multiplelor surse, primul saxofon inventat de către el. *Tratatul de orchestrație* al lui Hector Berlioz, din 1843¹⁰⁶ descrie un singur instrument, saxofonul bas în *Sib*, cu nota fundamentală (cea mai gravă) *contra sib* notat.

¹⁰³ Georges Kastner, *op. cit.*

¹⁰⁴ *Saxophone très aigu* (fr).

¹⁰⁵ Fred L. Hemke, *op. cit.*, p.54.

¹⁰⁶ Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, A.M.Schlesinger, Berlin, 1843, p.162.

Hector Berlioz cunoștea foarte bine acest instrument. Este saxofonul pe care l-a inclus în aranjamentul unei lucrări corale proprii, intitulată *Chant Sacré*, aranjament făcut cu scopul precis de a populariza, de a face cunoscute instrumentele fabricate și inventate de Adolphe Sax. Este vorba de șase instrumente de suflat, printre care și saxofonul bas. Piesa a fost cântată pe 3 februarie 1844, dirijată de către Berlioz, iar partea de saxofon a fost interpretată de către Adolphe Sax.¹⁰⁷

Aceasta este prima apariție în public documentată a saxofonului. Prima participare a saxofonului într-o orchestră simfonică va avea loc la sfârșitul aceluiași an, cu ocazia premierei operei biblice a lui Georges Kastner, *Le dernier roi de Juda*.¹⁰⁸¹⁰⁹

Neukomm relatează că primele încercări ale lui Sax de a folosi un tub sonor conic-parabolic au eșuat¹¹⁰, dar apoi a realizat un succes, obținând sunetul fundamental al instrumentului, un *sol* de la contrabas, cu un timbru pe care nu l-a putut obține la clarinetul bas.¹¹¹ *Sol*-ul contrabasului, dacă luăm în considerare transpoziția în *Sib* a saxofonului bas, este obținut executând un *la*, deci, putem presupune că prototipul lui Sax, față de modelul care va fi mai târziu brevetat, avea încă un orificiu care putea fi acoperit cu ajutorul unei clape corespunzătoare, astfel prelungind coloana de aer care, prin vibrația amplificată de corpul metalic al instrumentului, emitea sunetul.

1.1.2.3.2. Forma parabolic-conică a corpului saxofonului.

Într-un text făcând parte din aplicația pentru brevetarea saxofonului, Adolphe Sax descrie procesul de gândire care l-a călăuzit în construcția instrumentului, căutând multiple soluții acustice aplicate instrumentelor deja cunoscute:

Am căutat mijloace de a remedia aceste situații, creând un instrument care, prin caracterul sunetului său, să se împace cu instrumentele cu corzi, dar care să aibă forță și intensitate mai mare decât acestea. Acest instrument este saxofonul. Saxofonul este capabil să schimbe volumul sunetului său mai bine decât orice alt instrument. L-am făcut din alamă și într-o formă de con parabolic pentru a produce calitățile mai sus menționate și pentru a menține o egalitate perfectă pe toată întinderea sa. Ambușura

¹⁰⁷ David Cairns, *Berlioz: Servitude and Greatness, 1832–1869*, London, Penguin, 2000.

¹⁰⁸ *Le dernier roi de Juda*, operă biblică în două acte și opt tablouri de Georges Kastner, pe un libret de Maurice Bourges, premieră la Paris, 1 decembrie 1844. Partea de saxofon a fost interpretată de Adolphe Sax.

¹⁰⁹ Există o descriere mai timpurie (prima tipărită) a saxofonului, apărută în *Journal des débats*, din 12 iunie 1842, în care H. Berlioz descrie cu cuvinte de laudă saxofonul bas al lui Adolphe Sax. Am introdus-o spre consultare la Nota 3.

¹¹⁰ Edmond Neukomm, *apud*. Fred L. Hemke, op. cit.

¹¹¹ *Ibid.*

saxofonului folosește un muștiuc cu ancie simplă, al cărui interior este foarte larg; și care se îngustează în partea care se îmbină cu corpul instrumentului.¹¹²

Pe lângă faptul că acest citat subliniază încă o dată lipsa accidentalului din procesul de construcție a saxofonului, găsim aici o dovadă că ideea de bază care a ajuns să definească sunetul caracteristic al saxofonului construit de Adolphe Sax, și anume acel sunet închis, ușor de manevrat în diferite nuanțe, incomparabil cu al altor instrumente de suflat ale epocii, laudat de personalitățile muzicale ale vremii, este forma interioară de con parabolic. Diametrul tubului nu crește uniform, ca la unele dintre celelalte instrumente de suflat din lemn, ci într-un mod guvernat de legile geometrice ale unei parabole.

Deși prezenta lucrare nu are ca scop adâncirea în studiul fizico-acustic a construcției saxofonului, există unele elemente pe care trebuie să le cunoaștem pentru a înțelege funcționarea parametrilor acustici care rezultă din forma parabolică a corpului instrumentului.¹¹³

„L-am făcut din alamă, în forma unui con parabolic.” Această afirmație este făcută de Adolphe Sax, în descrierea saxofonului din solicitarea pentru brevet din 1846.¹¹⁴ Afirmația necesită explicații, deoarece Sax nu specifică în ce constă exact forma parabolică a tubului. François-Joseph Fétis, directorul Conservatorului din Bruxelles între anii 1832-1871, un recunoscut specialist al instrumentelor de suflat, a fost un admirator al lui Sax și al instrumentelor sale, în special saxofonul. El a fost cel sub a cărui direcțiune s-a înființat la Conservatorul din Bruxelles, prima clasă de saxofon, condusă între 1867-1900 de Nazaire Beeckman¹¹⁵. În lucrarea sa *Biographie universelle des musiciens et bibliographie général de la musique*, Fétis îl citează pe Sax: „timbrul sunetului este determinat de proporțiile unei coloane de aer, în corpul unui instrument”.¹¹⁶ Această propoziție, conform lui Fétis, este legea acustică fundamentală care a dirijat întreaga operă a lui Sax. „Proporțiile sunt legile care guvernează și constituie caracterul instrumentelor; în fapt, nu forma este cea care le conferă tonul, calitatea timbrului; sunt doar proporțiile.”¹¹⁷ În tratatul său din 1844, în care descrie saxofonul bas, Berlioz nu menționează nimic despre conul parabolic, totuși, termenul apare în ediția revizuită din 1855, precum și în traducerile care au urmat. Georges Kastner, în a sa

¹¹² Fred L. Hemke, *op. cit.*, p. 48, traducere proprie din limba engleză.

¹¹³ Am introdus spre consultare, ca Nota 4, un scurt fragment în care Jaap Kool, în cartea sa din 1931, *Das Saxophon*, oferă explicații în acest sens.

¹¹⁴ Adolphe Sax, *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁵ <http://www.conservatoire.be/le-conservatoire/histoire/>.

¹¹⁶ François J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie général de la musique*, Firmin Didot Frères, Paris, 1868, p. 416.

¹¹⁷ Fétis citează o notă de-a lui Sax, adresată juriștilor de la Tribunalul din Rouen. *Apud.* Fred L. Hemke, *op. cit.*, p. 60.

Méthode complète et raisonnée de saxophone, face o comparație între tubul cilindric concav pe toată lungimea a instrumentelor ca oficleidul, trompeta, trombonul și tubul parabolic al saxofonului: „...în saxofon, vibrațiile ondulează între pereții tubului, în timp ce la celelalte, undulațiile vibrează de-a lungul întregului tub.”¹¹⁸

Cea mai exactă și astfel cea mai comprehensivă descriere explicativă a acestei forme o dă Jaap Kool, în *Das Saxophon* în anul 1931. Examinând un saxofon construit de Adolphe Sax, a observat următoarele fenomene:

- peretele tubului care cuprinde orificiile sonore, și peretele direct opus acestuia, nu reprezintă linii drepte, ci se dezvoltă într-o curbă spre exterior:
- ceilalți doi pereți ai corpului saxofonului urmează o linie dreaptă:

Cu alte cuvinte, două laturi ale saxofonului se distanțează conic în linie dreaptă, iar celelalte două laturi se distanțează urmând o curbă parabolică. Rezultatul este următorul: dacă secționăm capătul dinspre muștiuc al instrumentului, adică cel mai îngust, vom obține un cerc perfect, iar secțiunea celuiilalt capăt va avea o formă ovală.

Jaap Kool observă de asemenea că, la rândul lor, nici orificiile nu cresc proporțional pe lungimea instrumentului. Orificiile *do* mijlociu, *la* și *mi* sunt considerabil mai mari decât ar trebui să fie conform augmentării proporționale. Mai mult, pereții opuși acestor orificii prezintă uşoare protuberanțe, conferind astfel noi forme parabolice. Sax a aplicat parabola, parabola eliptică, parabola hiperbolică, împreună cu forma general-conică, aceste linii împreună conferind acel sunet moale, întunecat, venit parcă din adâncuri, care caracteriza saxofoanele fabricate de Adolphe Sax.¹¹⁹

Este important de știut că aplicarea formei parabolice în procesul acustic nu îl preocupa pe A. Sax doar în privința construcției instrumentelor muzicale. Cu ocazia Expoziției Mondiale de la Paris din 1867, acesta a introdus conceptul unei săli de spectacole în formă parabolică.¹²⁰ Conform altor specialiști însă, cum sunt P. Cohen sau H. Pinksterboer, acest sunet tipic închis nu se datorează în primul rând mult discutatei forme parabolice, ci mai degrabă dimensiunilor interioare ale tubului, sau formei și construcției interioare ale muștiucului.¹²¹

Într-adevăr, până la începutul secolului al XX-lea, parabola a dispărut încet din linia corpului saxofonului, rămânând prezentă doar în zona pâlniei, aproape de capătul tubului.

¹¹⁸ Georges Kastner, *apud*. Fred L. Hemke, *op. cit.*, p. 60.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Adolphe Sax, *Salle de théâtre-Sax : son but et ses avantages*, V.Fillion et Cie, Paris 1837.

¹²¹ A se vedea Nota 5

Până la acest nivel, corpul saxofonului a rămas într-o formă conică cu laturi drepte. Începând cu anul 1866, când brevetul inițial de 15 ani, plus prelungirea acestuia de 5 ani, acordată în mod excepțional de către autoritățile franceze¹²² a expirat, alte firme și ateliere constructoare de instrumente muzicale au început fabricarea saxofonului. Unele dintre aceste firme au fost: Millereau & Co., Gautrot & Co., Pierre Louis & Co., Pierre Goumas & Co., L'Association générale des ouvriers en instruments de musique, Evette & Schaeffer Soc., Couesnon, Dolnet, Lefèvre, Pigis, A. Lecomte & Co., ș.a.m.d.¹²³

În secolul al XIX-lea și uneori în secolul al XX-lea, tubul a fost deseori parabolic în formă, dar aproape toate saxofoanele de azi sunt fabricate cu un con drept.¹²⁴

1.1.2.3.3. Muștiucul saxofonului

Brevetul din 1846 pentru saxofoane al lui Adolphe Sax conținea doar un desen destul de simplist al muștiucului saxofonului bas, la scară naturală, și o propoziție succintă referitoare la posibilitatea fabricării lui în diferite dimensiuni: „No.9. Muștiuc de saxofon bas. Celelalte muștiucuri au aceleași proporții. Ele pot fi oricând făcute un pic mai mici sau mai mari, dacă se dorește.”¹²⁵



Fig.22. Fragment din *Brevetul pentru saxofoane* din 1846, conținând un desen și o descriere a muștiucului de saxofon

¹²² Victor Lacaine, *Biographies et nécrologies des hommes marquants du XIXe siècle*, À La Direction, Paris, 1862, p. 129.

¹²³ Fred L. Hemke, *The Early History of the Saxophone*, Diss., University of Wisconsin, 1975, pp. 85-86.

¹²⁴ Claus Raumberger, Karl Ventzke, *Saxophone*, în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Third Edition, editori Stanley Sadie and John Tyrell, 2001.

¹²⁵ Adolphe Sax, *Brevet d'invention: No.3226*, 21 martie 1846, Ministère de l'agriculture et du commerce, Paris, 1846, traducere proprie din limba franceză.

Singurele surse de încredere existente sunt doar descrieri verbale, neexistând dovezi concrete ale criteriilor precise de construcție a muștiucurilor de saxofon ale lui A.Sax.¹²⁶ Ceea ce știm este că Sax a ținut foarte mult ca întreg procesul de construcție a instrumentelor sale, de la proiectare, prin fabricarea tuturor componentelor, până la finisaj, să se realizeze în atelierul lui, sub supraveghere personală.

În 1841, Fétis scria că Sax acorda multă atenție formării camerei interioare și plăcii muștiucului. El echipa clarinetele sale cu muștiucuri „metalice cu aur”.¹²⁷ Berlioz descria muștiucul de saxofon ca unul de tipul clarinetului bas.¹²⁸ Descrierea lui Kastner este puțin mai amănunțită: „Muștiucul de saxofon este foarte larg pe dinăuntru; ancia și vârful muștiucului sunt apropiate celui de clarinet bas.”¹²⁹

Henri Radiguer, în *La vie et l'oeuvre d'Adolphe Sax-Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* explică o legătură între forma muștiucului și adaptarea unei ancii simple la un tub conic. El spune că la saxofon ancia nu vibrează ca la clarinet, pentru că la saxofon, interiorul muștiucului este foarte larg și se îngustează spre partea care se unește cu corpul instrumentului.¹³⁰

Așadar, pereții interiori și camera muștiucului lui Adolphe Sax erau rotunjiți spre o cameră centrală foarte largă. Această cameră centrală se îngusta treptat până la dimensiunea gâtului instrumentului, acolo unde muștiucul se monta pe instrument¹³¹.

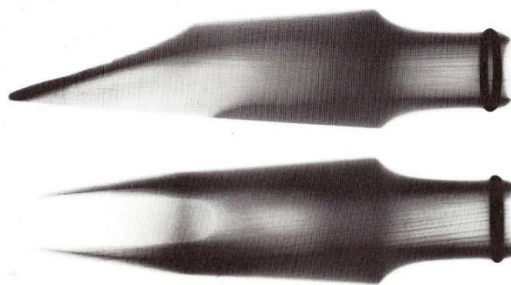


Fig.23. Radiografia interiorului unui muștiuc de saxofon bariton aparținând unui instrument Adolphe Sax din 1865

¹²⁶ Fred L. Hemke, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁷ *Revue et gazette musicale*, 10 ian.1844, p. 20.

¹²⁸ Hector Berlioz, *Feulletons, Journal des débats*, 12 iun 1842, p. 3.

¹²⁹ Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire*, F. Didot, Paris, 1848, p. 39.

¹³⁰ Henri Radiguer, *apud*. Fred L. Hemke, *op. cit.*, p. 90.

¹³¹ Sursa imaginii din figura 20: <http://sax.mpostma.nl/>.

Multe muștiucuri moderne sunt caracterizate printr-o cameră interioară largă, niciuna însă nu se îngustează în această manieră.¹³² Muștiucurile timpurii de saxofon erau confecționate din mai multe tipuri de materiale. Pornind de la descrierea mai sus amintită a lui Fétis despre muștiucurile de clarinet din metal ale lui Sax, presupunem că și-a dotat saxofoanele cu același tip de muștiuc, în ceea ce privește materialul din care era confecționat. Tratatul de instrumentație din 1873 al lui Clodomir menționează muștiucuri de saxofon confecționate din lemn sau cristal.¹³³ Metoda de saxofon a lui H. Klosé furniza dimensiuni ale deschizăturii la vârf a muștiucurilor de saxofon din lemn.¹³⁴ Brevetul din 1881 pentru saxofoane al lui Sax conținea un desen al unui muștiuc din lemn învelit în alamă, iar apoi placat cu aur, argint sau nichel: („...*bec de saxophone qui est en bois et que je galvanise en cuivre et ensuite à l'or, à l'argent ou nickel.*”)¹³⁵

Sax folosea această metodă pentru a preveni reacțiile lemnului la schimbările de umiditate ale mediului. Din același motiv, el placa inclusiv interiorul instrumentelor sale de suflat din lemn.¹³⁶

În jurul anului 1908, saxofoniștii francezi aveau la dispoziție muștiucuri de saxofon din trei materiale diferite: lemn de abanos, ebonită (plastic) și cristal (sticlă). Prețurile erau diferite și ele în mod corespunzător: un muștiuc de saxofon alto era disponibil la următoarele prețuri:

- abanos – 1,16 Fr (cca)
- ebonită – 2,50 Fr
- cristal – 5,00 Fr¹³⁷

1.1.2.3.4. Anicia de saxofon

Anicia era prinsă de muștiuc cu ajutorul unei brățări metalice cu șurub, la fel ca în zilele noastre. În timpul vieții lui Sax, anciile nu erau fabricate în masă, ci erau finisate în

¹³² Fred L. Hemke, *op.cit.*, p. 92.

¹³³ Pierre Francois Clodomir, *Traité théorique et pratique de l'organisation des sociétés musicales, harmonies et fanfares; suivi d'une instruction détaillée sur les concours de musique, avec les divers documents qui s'y rattachent*, A. Leduc, Paris, 1873., p. 23.

¹³⁴ Hyacinthe Klosé, *Méthodes élémentaires pour tous les saxophones*, A.Leduc, Paris, 1886. p. 7.

¹³⁵ Adolphe Sax, *apud*. Fred L. Hemke, *op. cit.*, p. 93.

¹³⁶ Fred L. Hemke, *ibid.*, p. 93.

¹³⁷ *Ibid.*

funcție de tipul individual al muștiucului. Sax era foarte critic la adresa celor care, fără consimțământul lui, fabricau ancii pentru muștiucurile sale unice de saxofon.¹³⁸

În 1867(9), Oscar Comettant scria în *La musique, les musiciens et les instruments de musique* faptul că, din cauza consumului neprevăzut de mare de ancii, calitatea lor a scăzut, „cu toate că sunt mai bine făcute cu ajutorul unor noi procedee mecanice.”¹³⁹ Motivul era faptul că producătorii de trestie pentru ancii (de oboi, fagot, clarinet, saxofon, etc.) din cele patru colțuri ale lumii¹⁴⁰ erau nevoiți, din cauza creșterii neprevăzut de mari a consumului, să recolteze trestia înainte ca aceasta să ajungă la maturitate. Din aceeași sursă aflăm că fabricarea anciilor a devenit o industrie relativ importantă, numărându-se la Paris mai multe firme unde ele erau confecționate fie manual, fie mecanic. Cele din urmă erau mai ieftine decât cele confecționate în întregime manual, în schimb acestea erau cele preferate de artiști. În anii 1860, la Paris, Kroll fabrica ancii la mașină, în timp ce Massabo le confecționa manual.¹⁴¹ În oricare dintre cazuri, artiștii făceau ultimele finisaje ale anciilor, în funcție de tipul și deschizătura la vârf a muștiucului, și în egală măsură, în funcție de conformarea fiziologică a ambușurii.¹⁴²

1.1.2.3.5. Mecanismul de clape și evoluția sa.

Saxofonul brevetat de Adolphe Sax în 1846 era echipat cu 20 de orificii relativ mari, toate putând fi acoperite cu clape acționate de un mecanism complex. Niciunul dintre orificii nu este acoperit doar cu degetul executantului. Șase dintre aceste orificii puteau fi acoperite cu clape care se poziționau exact sub degetele muzicianului, restul orificiilor fiind acoperite cu clape acționate indirect cu ajutorul mecanismului, fie cu degetul mic de la mâna stângă sau dreaptă, fie cu degetul arătător de la mâna dreaptă, sau cu degetul arătător de la mâna stângă, sau palma mâinii stângi. Adolphe Sax a pus în practică studii amănunțite privind proporțiile, și a așezat orificiile tonale în mod foarte bine calculat pe tubul instrumentului. Acest calcul privea atât dimensiunile tubului, cât și dimensiunile orificiilor și locul lor exact pe tub. Toate

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Oscar Comettant, *La Musique, les musiciens et les instruments de musique*, Michel Levy, Paris, 1867, p. 717.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² A se vedea Figurile 12 și 13

acestea au fost o continuare a muncii lui Boehm și a lui Mahillon, doi inovatori foarte importanți în istoria construcției instrumentelor de suflat.¹⁴³

Din punct de vedere al ergonomiei, saxofonul timpuriu era încă într-un stadiu destul de prematur. Ambitusul se întindea de la *si* mare la *fa*³, erau două clape de octavă, și nu existau role de trecere între clapele *do* și *mib* de la degetul mic al mâinii drepte, și între clapele *sol#*, *do#* și *si* de la degetul mic al mâinii stângi. De asemenea, nu exista clapa laterală de *do* la mâna dreaptă, și nici clapa frontală de *fa* acut (*fa*³). Clapele existente erau și ele de dimensiuni mici, poziționate destul de incomod din punct de vedere ergonomic. Un mare avantaj însă, era faptul că acest sistem de clape era aplicat la toate mărimile saxofonului lui Adolphe Sax, de la sopranino la contrabas.¹⁴⁴



Fig.24. Saxofon alto Adolphe Sax, cca 1860

1.1.2.3.6. Contribuții la îmbunătățirea mecanicii și ergonomiei claviaturii saxofonului

După ce, în 1866, brevetul de cincisprezece ani, împreună cu prelungirea acestuia de cinci ani, au expirat, ceilalți producători de instrumente au început să-și aducă contribuția la

¹⁴³ Abraham Albertus de Villiers, *op.cit.*, p. 21.

¹⁴⁴ Nick Turner, *The saxophone family: playing characteristics and doubling*, în: *The Cambridge Companion to the Saxophone*, ed. Richard Ingham, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 94.

perfecționarea saxofonului, în primul rând în ce privește mecanismul de clape. Toate aceste îmbunătățiri priveau nu doar ergonomia, adică așezarea cât mai comodă pentru mâini a clapelor instrumentului, ci și calitatea sonoră, echilibrul sonor, intonația și dexteritatea cu care se putea cânta, și bineînțeles, un aspect la fel de important era și fiabilitatea mecanismului.

Astfel, în 1866, compania Millereau a introdus și a brevetat clapa laterală de *fa#* la mâna dreaptă, degetul 3. Gautrot & Pierre Louis a îmbunătățit sistemul de perinițe al saxofoanelor în 1868. Între 1875 și 1880, Pierre Goumas & Co. a cerut mai multe brevete de îmbunătățire a mecanismului saxofonului, concentrându-se în special pe perfecționarea digitației notei *do#*², aplicând un sistem inspirat din sistemul de digitație a mâinii stângi al lui Boehm.¹⁴⁵ Aceste idei însă nu au rămas aplicate pe termen lung.

În 26 noiembrie 1880, Adolphe Sax a înregistrat o nouă cerere de brevet pentru îmbunătățirea propriului instrument. Brevetul i-a fost eliberat pe 16 ianuarie 1881, pentru îmbunătățiri ale saxofonului, dar care puteau fi aplicate și la clarinet sau la fagot.¹⁴⁶ „(...) am lungit tubul în așa fel încât am câștigat două semitonuri, *sib* și *la*, care reprezintă transpozițiile lui *reb* și *do*.”¹⁴⁷ Aici Sax s-a referit evident la saxofonul alto în *Mib*. Din continuarea citatului aflăm că Sax, dându-și seama că în registrul acut există o situație asemănătoare, a adăugat clape pentru a se putea cânta *fa#* acut și *sol*, astfel încât *fa#* să poată fi executat cu mâna dreaptă, iar *sol* cu cea stângă. Pentru a facilita producerea notelor acute, Sax a adăugat o a patra clapă de octavă care, contrar practicii uzuale, nu era acționată cu degetul mare, ci opera printr-un mecanism legat chiar de clapele registrului acut.¹⁴⁸

Pe 9 august 1886, *L'Association générale des ouvriers en instruments de musique* a obținut un brevet care conținea o mulțime de schimbări în mecanismul de clape a saxofonului. Două dintre acestea aveau să ușureze considerabil cântatul la saxofon, și anume:

1. Un sistem care permitea ca, acționând o nouă clapă așezată în spatele clapei *la* de la degetul 2 al mâinii stângi, să se poată obține *sib* cu degetul 1 al mâinii stângi, sau cu degetele 1 și 2 ale mâinii stângi, sau cu oricare dintre degetele 1-2-3 ale mâinii drepte, cu ajutorul unei pârghii.

2. Clapa laterală *do*, care ușurează mult tril-ul *si-do* în ambele octave, și este acționată cu degetul arătător al mâinii drepte.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Fred L. Hemke, *op.cit.*, p.75.

¹⁴⁶ Adolphe Sax, *Brévet d'invention No.139884*, Ministère d'agriculture et du commerce, Paris, 16 ian. 1881, traducere proprie din limba franceză.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Fred L. Hemke, *op. cit.*, p. 82.

Un brevet de mare importanță în evoluția saxofonului este cel acordat pentru Société Evette & Schaeffer, în 1887. Acesta conține numeroase modificări care au rămas în uz până în prezent. Printre acestea se numără mecanismul care permite închiderea orificiului *sol#* de la mâna stângă pe parcursul acționării oricărei clape de la mâna dreaptă. Același mecanism permite execuția trilului *fa# - sol#* sau *fa - sol#*, fără ridicarea clapei *sol#* de la degetul mic al mâinii stângi, ci doar cu mișcarea degetului 1 sau 2 de la mâna dreaptă. O altă îmbunătățire majoră este clapa laterală *sib*, acționabilă cu degetul arătător al mâinii drepte. Au adus îmbunătățiri design-ului clapei *bis*, iar clapa de tril *fa#* de la mâna dreaptă a fost repositionată într-un loc foarte apropiat celui de la instrumentele moderne din ziua de azi, făcând posibilă poziția *tip furcă* pentru *fa#*, foarte folositoare în gama cromatică.¹⁵⁰

Companiile Guichard, Gautrot și Triebert s-au unit în 1887, formând o singură firmă, Cuesnon. Aceasta, împreună cu Société Dolnet, Lefèvre & Pigis, au aplicat pentru un brevet de saxofoane în 1888, care cuprindea mai multe îmbunătățiri ale mecanismului, printre care o rearanjare a clapelor care permitea ca spatula *sol#* de la degetul mic al mâinii stângi să rămână apăsată în timp ce era acționată clapa *fa* sau *fa#* de la mâna dreaptă, făcând astfel posibil un tril *fa - sol#* sau *fa# - sol#* foarte comod.¹⁵¹

În 25 octombrie 1888, firma Lecomte a solicitat, la rândul-i, un brevet pentru saxofoane, care oferea aplicarea sistemului Boehm pentru toate saxofoanele, și crearea unui nou saxofon sopran numit **clarinophone** care are noi proporții și o digitație simplificată sau în sistem Boehm.¹⁵²

Acest brevet conține două dintre cele mai importante îmbunătățiri:

- Unirea celor două clape de octavă independente, într-un mecanism automatic acționat cu o singură clapă
- Introducerea rolor de trecere între clapele *mib* și *do* de la degetul mic al mâinii drepte, pentru ușurarea alunecării directe a degetului mic pe plan orizontal între cele două clape.¹⁵³ Acest sistem de role urma să fie aplicat și la clapele degetului mic de la mâna stângă.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵² A. Lecomte et Cie., *apud* Fred L. Hemke, *op.cit.*, p. 85.

¹⁵³ Fred L. Hemke, *ibid.* p. 86.

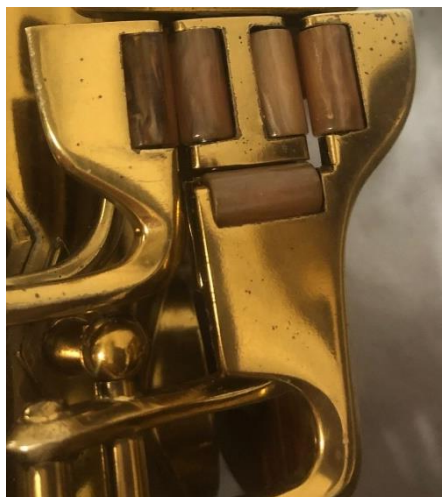


Fig.25. Sistem de role între clapele degetului mic al mâinii stângi.

Cu timpul, liniile parabolice din forma corpului saxofonului au dispărut, saxofoanele din zilele noastre ajungând la o formă bine stabilită atât din punctul de vedere al construcției mecanicii, cât și din cel al ergonomiei așezării clapelor, dar și a dimensiunilor și a proporțiilor acestora.

Sub aceste aspecte, saxofoanele diferitelor firme constructoare nu prezintă diferențe esențiale, acestea găsindu-se îndeosebi în componența materialelor de fabricație, element cheie atât în ce privește calitatea timbrului instrumentelor, cât și durabilitatea lor, toate acestea reflectându-se în prețul final al acestora.

Concluzii

În 1846, când Adolphe (Antoine-Joseph) Sax, inventatorul și constructorul de instrumente de origine belgiană a brevetat familia saxofoanelor, ideea de a denumi instrumentul după propriul nume nu era ceva ieșit din comun. Astăzi însă, putem spune că saxofonul este singurul instrument purtător al numelui inventatorului său care a dobândit o popularitate notabilă și constituie o prezență permanentă în viața muzicală a secolului al XXI-lea, atât în genurile muzicii „culte”, cât și în genurile de divertisment.

Pentru Adolphe Sax, obiectivul primordial a fost crearea unui instrument de suflat care să elimine prin sonoritatea sa discrepanțele timbrale și de intensitate sonoră dintre grupul de instrumente de suflat din lemn și cel al instrumentelor de alamă pe de o parte, și pe de altă parte, să înlesnească legătura dintre grupul de instrumente cu coarde și cel al suflătorilor. El

s-a gândit în primul rând la un instrument din registrul grav, considerând că oficleidul, un instrument folosit în acea perioadă pentru a întări vocile grave ale orchestrei, nu dispunea de flexibilitatea necesară pentru acest scop. Primul prototip prezentat de către Sax unui cerc restrâns de compozitori, critici muzicali și instrumentiști a fost un saxofon bas care purta încă numele de *ophicleide à bec*, adică oficleid cu muștiuc, și a fost primit cu entuziasm de către majoritatea personalităților importante ale vieții muzicale pariziene, fiind chiar elogiat de Hector Berlioz, Georges Kastner sau François-Joseph Fétis.

Soluția tehnică a lui Sax pentru atingerea obiectivului său a fost aplicarea unui muștiuc cu ancie simplă, asemănător celui de clarinet, pe un tub de metal în forma unui con parabolic. În istoria muzicii au mai existat exemple ale unor instrumente cu tub conic și muștiuc cu ancie simplă, dar principiul nu a fost pus în practică într-un mod semnificativ în cultura muzicală occidentală, înainte de saxofonul lui Adolphe Sax.

Acesta a conceput ideea noului instrument după un studiu îndelungat al instrumentației orchestrelor militare de suflători și al orchestrelor simfonice, comparând și experimentând cu diversele tipuri de timbru. Pe tubul conic fabricat din alamă a așezat orificii tonale de dimensiuni relativ mari, care erau acoperite în întregime de un sistem de clape construit după principiile elaborate de Theobald Boehm (1794-1881), bazat pe un tip de pârgă care permitea controlul asupra închiderii și deschiderii orificiilor, iar în același timp, prin intermediul unei tije, să activeze un alt sunet îndepărtat. Muștiucul conceput de Sax avea o cameră interioară rotundă, de dimensiuni mari, care se îngusta doar la punctul întâlnirii cu corpul instrumentului.

Experimentările lui Adolphe Sax cu diferitele mărimi și acordaje ale noului său concept au dus la nașterea unei întregi familii de saxofoane, de la sopranino la contrabas. Aceasta avea să fie construită în două perechi de acordaje, și anume *Do/Fa*, destinat orchestrelor simfonice și de operă, respectiv *Sib/Mib*, pentru orchestrele militare de suflători. Doar cele din urmă au rămas în uz, și dintre ele, cele mai folosite în zilele noastre sunt instrumentele care formează cvartetul modern de saxofoane, și anume saxofonul sopran în *Sib*, saxofonul alto în *Mib*, saxofonul tenor în *Sib* și cel bariton în *Mib*.

După 1866, când brevetul acordat lui Adolphe Sax de către autoritățile franceze pentru drepturile de producție ale saxofonului a expirat, o serie de alte firme și ateliere constructoare de instrumente muzicale au început fabricarea saxofonului. Acestea au avut o contribuție semnificativă în îmbunătățirea și perfecționarea instrumentului, atât în ceea ce privește construcția tehnică, cât și în privința calității sonore.

Rezultatul este un instrument modern, complex și extrem de elaborat din punct de vedere tehnic, cu un sunet echilibrat în toate registrele, de o versatilitate rar întâlnită printre instrumentele de suflat, ceea ce îi permite o arie largă de întrebuințare ce se întinde de la muzica cultă de cea mai înaltă exigență până la diferitele genuri experimentale și de divertisment.

2. Repere ale dezvoltării repertoriului pentru saxofon în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea

2.1. Integrarea saxofonului în muzica secolului al XIX-lea

La mijlocul secolului al XIX-lea, în arta orchestrației, atenția compozitorilor către timbrul instrumental s-a accentuat, aceștia aspirând tot mai mult la o exploatare mai intensă a coloristicii timbrale a orchestrei. Această „emancipare a timbrului”, inițiată de Berlioz, a eliberat culoarea sonoră din funcția sa secundară, aceea de a aservi melodia, ritmul, armonia sau contrapunctul unei piese muzicale, și i-a oferit un rol estetic de sine stătător.¹⁵⁴ Această explorare a texturii timbrale orchestrale s-a accentuat în deceniile 4-5 ale secolului al XIX-lea, perioadă care coincide cu cea în care saxofonul și-a făcut apariția pe paleta instrumentală a vremii. Tot în această perioadă apar primele publicații dedicate în întregime acestui subiect, și anume al orchestrației.¹⁵⁵ Cu câțiva ani înainte de apariția bine-cunoscutului *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration* a lui Berlioz, din 1843, apăruse deja *Traité general d'instrumentation* (1837) a lui Georges Kastner, prieten apropiat al lui Sax, căruia i-a urmat apoi un volum și mai substanțial, intitulat *Cours d'instrumentations*, în 1839, reeditat într-o variantă lărgită în 1844.

„Niciodată în istoria muzicii nu s-au spus atât de multe despre instrumentație ca în prezent”¹⁵⁶, spune Berlioz în deschiderea *Tratatului* său, exprimând astfel importanța pe care o dă el acestui subiect. Concomitent, în Franța avea loc o adevărată explozie în inventarea, construirea și brevetarea noilor instrumente, dar și în perfecționarea acestora, fapt dovedit de uriașul număr de brevete acordate de autoritățile franceze în acest sens. Cele două fenomene, și anume boom-ul invențiilor de noi instrumente, și goana compozitorilor după noi sonorități sunt așadar strâns legate între ele.

Adolphe Sax, împreună cu alți inventatori, ca de exemplu Theobald Boehm, au contribuit la aceste aspirații prin modernizarea și îmbunătățirea instrumentelor de suflat existente deja, atât din lemn cât și din alamă, oferindu-le posibilitatea de a fi folosite cu mai mult succes în diferite contexte orchestrale, în special în pasaje solistice. Noul său instrument, saxofonul, a entuziasmat atât compozitorii cât și criticii muzicali ai vremii, aceștia văzând în el pe de o parte soluții pentru numeroase probleme de instrumentație în orchestra simfonică,

¹⁵⁴ Carl Dahlhaus, apud. Wally Horwood, *Adolphe Sax, 1814-1894: His Life and Legacy*, Egon Publishers Ltd., Herts, UK, 1983, p.123.

¹⁵⁵ Stephen Cottrell, *The Saxophone*, Yale University Press, New Haven and London, 2012, p.101.

¹⁵⁶ *Ibid.*

dar și în ansamblurile militare de suflători, iar pe de altă parte, o voce complet nouă și exotică între instrumentele deja devenite tradiționale. Neobișnuita sonoritate a noului instrument a lăsat o impresie puternică asupra acelor care l-au auzit.

În ediția din 3 decembrie 1843 a *Revue et Gazette Musicale de Paris*, Henri Blanchard elogiază noul instrument: „De la sunetul său grav, solemn și izbitor ca al unei orgi, până la intonația unei voci umane, (...) combină tot felul de sonorități.”¹⁵⁷

Impresiile lui Berlioz în legătură cu sonoritățile saxofonului le cunoaștem deja din capitolul anterior. În *Histoire d'un inventeur au XIXe siècle* din 1860, Oscar Comettant amintește că Rossini a descris saxofonul ca având „cel mai frumos sunet pe care îl cunosc”¹⁵⁸ Meyerbeer, la rândul său, a fost impresionat de sunetul noului instrument.¹⁵⁹

Interesul față de sunetul nou și neobișnuit al saxofonului trebuie văzut în contextul interesului general accentuat față de orice era nou și inovator, care caracteriza spiritul vest-european al mijlocului secolului al XIX-lea, perioadă care coincide cu schimbările radicale socio-culturale din jurul anului 1848. În acest context, saxofonul poate fi perceput ca un instrument al vremii sale, un fenomen emblematic al unei atitudini generale specifice centrelor urbane ale Europei occidentale, în care noul și neobișnuitul erau apreciate într-un mod nemaîntâlnit până la acea vreme. Spiritul întreprinzător și inovator a cuprins în egală măsură și breasla constructorilor de instrumente muzicale, care dădeau o importanță majoră chiar și unor serii de îmbunătățiri minore aduse instrumentelor deja cunoscute, așteptând potențiala recunoaștere a firmei sau a numelui lor, iar prin aceasta, evident, o creștere a profitului financiar.¹⁶⁰ Criticul Eduard Hanslick ironiza acest fenomen într-o revistă a Expoziției Internaționale de la Londra, din anul 1863.¹⁶¹

Pe lângă tendința generală de adoptare a neologismelor, putem să observăm că Sax, prin încercarea atragerii atenției asupra invențiilor sale pe de o parte, și asupra numelui său pe de altă parte, nu reprezenta o practică neobișnuită pentru acea vreme, și nu era o excepție față de alți întreprinzători.

¹⁵⁷ Henri Blanchard, *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 3.12.1843.

¹⁵⁸ Oscar Comettant, *apud*. Cottrell, op. cit., p.102.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ A se vedea Nota 6

2.1.1. Saxofonul în cadrul orchestrei de operă franceze

În viața muzical-concertistică pariziană, clădită pe tradiții de orchestrație austro-germană, bine stabilite de către Mozart, Beethoven și contemporanii și urmașii lor, saxofonul nu a reușit încă să dobândească un rol semnificativ, așa cum au reușit noile instrumente de percuție, sau clarinetul bas perfecționat de Adolphe Sax. În ceea ce privește latura scenică a vieții muzicale a Parisului, lucrurile stau altfel. Spectacolele de operă ocupau o poziție centrală în spectrul muzical parizian al mijlocului secolului al XIX-lea. Aveau o absorbție mai mare a publicului și a presei, atrăgeau mai multă atenție și mai multe investiții decât concertele simfonice. Totodată, datorită popularității, poate chiar pe alocuri a populismului mediului operistic, acest gen era mai deschis față de noi sonorități, noi culori timbrale, efecte, și în mod direct, față de introducerea noilor instrumente. Semnificativ este și faptul că însuși Adolphe Sax a deținut postul de dirijor al *bandei*, adică al fanfarei de scenă la Opera din Paris, timp de nu mai puțin de 45 de ani, între 1847 și 1892. În ciuda acestei oportunități, Sax a continuat să aibă dificultăți în a-și face acceptate propriile instrumente în cadrul formației, datorită în primul rând reticenței instrumentiștilor, iar atunci când unele dintre ele au fost totuși folosite, cum ar fi saxhornul sau saxotromba, saxofonul nu făcea parte din acest grup.¹⁶²

În ansamblurile militare franceze saxofonul și-a găsit locul relativ ușor, datorită în primul rând reformei căreia aceste formațiuni au fost supuse de către generalul de Rumigny, *aide-de-camp*-ul regelui Louis Philippe, ambii puternici susținători ai lui Sax, și în urma celebrei „bătălii a fanfarelor” de pe Camp de Mars din aprilie 1845, unde instrumentele lui Sax, printre care, pe lângă saxhornuri și saxotrombe era prezent saxofonul, au dobândit o victorie clară asupra formației rivale alcătuite din instrumentele de fanfară folosite până la acea dată. Astfel, în propunerea Comisiei pentru reorganizarea orchestrelor militare franceze, conduse de generalul Rumigny, din 1845, găsim o fanfară compusă din 54 de instrumente:

1 piccolo în <i>Do</i>	1 saxhorn mic în <i>Mib</i>
2 oboaie	2 saxhornuri în <i>Sib</i>
1 clarinet în <i>Mib</i>	2 saxhornuri alto în <i>Mib</i>
14 clarinete în <i>Sib</i> (I și II)	3 saxhornuri bas în <i>Sib</i> cu 3 sau 4 valve
2 clarinete bas în <i>Sib</i> (sistem Sax)	4 saxhornuri contrabas în <i>Mib</i>

¹⁶² *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 28.09.1845, p.316, *apud*. Stephen Cottrell op. cit., p.103.

2 fagoturi	1 trombon cu valve (sistem Sax)
2 saxofoane (nespecificat)	2 tromboane cu culisă
2 corneturi cu 3 valve	2 oficleide
2 trompete cu 3 valve (sistem Sax)	5 percuții
4 corni cu 3 valve ¹⁶³	

Semnificativ este faptul că saxofonul a fost acceptat în formațiunile muzicale militare franceze încă înaintea brevetării, aceasta având loc abia în iunie 1846. Tot înaintea brevetării, în 1845, apărea prima metodă de saxofon a lui Georges Kastner (1810-1867), ceea ce dovedește că exista deja o cerere în acest sens. Același Kastner a fost primul compozitor care a inclus saxofonul în orchestră, în opera *Le dernier roi de Juda*, în 1844. Kastner era în general mai bine cunoscut ca teoretician decât ca și compozitor. Operele sale nu au ajuns să fie puse în scenă la Opera din Paris. *Le dernier roi de Juda* a fost prezentată într-o versiune de concert, cu o singură ocazie, în sala de concerte a Conservatorului parizian, la data de 1 decembrie 1844. Kastner a utilizat un saxofon bas în Do, cu toate că în *Grand traité d'orchestration et d'orchestration modernes*, Berlioz amintește în contextul acestei premiere un saxofon în Sib.¹⁶⁴ Rolul saxofonului în orchestrația lui Kastner se limitează la a fi mai degrabă o voce adițională de bas, decât parte a grupului de suflători de lemn. Acest rol coincide cu concepția originală a lui Sax și Kastner privind saxofonul ca un potențial înlocuitor al oficleidului bas.

Este surprinzător faptul că Hector Berlioz, cu toate că a fost poate cel mai puternic promotor al creației inovatoare a lui Sax, nu a inclus saxofonul în niciuna dintre lucrările sale. În cadrul unui concert demonstrativ organizat în sala atelierului Sax din Rue St. Georges nr.10, pe 3 februarie 1844, cu scopul de a demonstra calitățile noilor instrumente ale lui Adolphe Sax, Berlioz a prezentat totuși un aranjament al unei mici lucrări corale proprii, *Chant Sacré*, pentru șase instrumente inventate de Sax, printre care și saxofonul, interpretat cu acea ocazie chiar de Sax însuși. Acesta avea să interpreteze de altfel și partea de saxofon din opera lui Kastner, zece luni mai târziu.

¹⁶³ Marie-Athanase Soyer, *apud.* Fred L. Hemke,, *The Early History of the Saxophone*, Diss., University of Wisconsin, 1975, p. 203.

¹⁶⁴ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p.104.

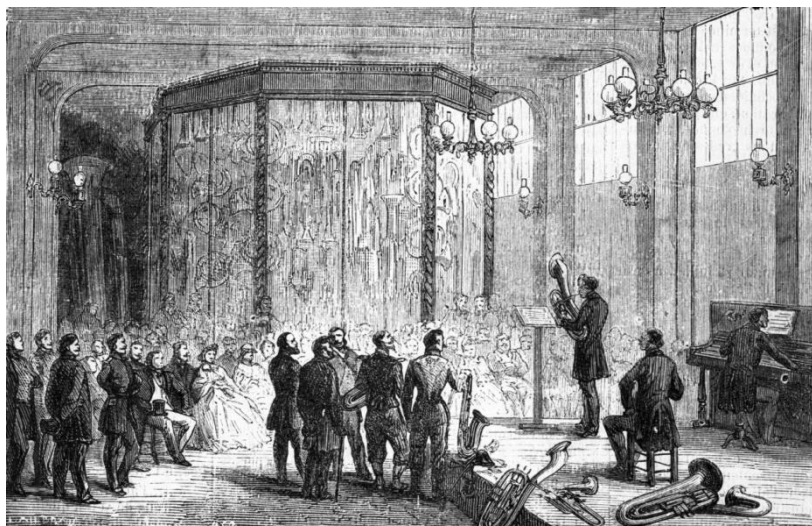


Fig.26. Concert de prezentare a instrumentelor lui Sax în sala de concerte Sax (L`illustration, 16 iulie 1864)

Berlioz a intenționat să includă saxofonul în *La damnation de Faust* (1845-1846), dar se pare că s-a răzgândit. În partitura autograf a *Epilogului* (*Dans le ciel*) la *Damnation*, Berlioz a distribuit două voci de saxofon, una de „Saxophone ténor en Es/Mib” și una de „Saxophone basse en Bb”. Aceste două instrumente pot fi clar identificate în brevetul lui Sax din 1846. Cele două voci de saxofon au fost scrise cu creionul, dar ulterior au fost tăiate.¹⁶⁵



Fig.27. Cele două voci de saxofon din *La damnation de Faust*, tăiate cu creionul

¹⁶⁵ *Idem.*, p.47.

După momentul *Le dernier roi de Juda*, (1844) de G. Kastner, au urmat șapte ani fără ca saxofonul să apară în vreo partitură orchestrală.

În 1851, Armand Limnander van Nieuwenhove¹⁶⁶, un compozitor belgian stabilit la Paris din 1845, a distribuit un saxofon alto în Mib în partitura operei sale *Le chateau de la Barbe-Bleue*. Premiera operei a avut loc pe 1 decembrie 1851, la Opera-Comique, în seara loviturii de stat a lui Louis Napoleon Bonaparte. De această dată, saxofonului i-au fost încredințate mai multe solouri lirice, dintre care cel mai semnificativ este cel din *entre-act*-ul Actului al II-lea, nr. 8.¹⁶⁷ Satisfăcut probabil de rezultat, Limnander a distribuit același instrument în următoarea sa operă, *Le maitre chanteur*, din 1852, acordându-i rol solistic.

În același an 1852, J.-F. Fromental Halévy¹⁶⁸, un alt admirator al lui Sax, a inclus un întreg cvartet de saxofoane (sopran în Sib, 2 alto în Mib și bas în Do), în partitura Actului al IV-lea al operei *Le juif errant*, a cărei premieră a avut loc la Opera din Paris, pe 23 aprilie 1852. În acest caz, în contrast cu rolul solistic din operele lui Limnander van Nieuwenhove, saxofoanele, ca și celelalte instrumente inventate de Adolphe Sax, saxhornurile, lucrează în grup și formează ansambluri instrumentale, și fac parte din orchestra de scenă (banda).¹⁶⁹ Sunt folosite în tradiția bine stabilită a orchestrei militare, adăugate orchestrei de operă în anumite secțiuni ale piesei, și pentru aceasta sunt angajați instrumentiști din fanfarele militare ale garnizoanelor din apropiere.¹⁷⁰ În cazul *Le juif errant*, conform *Revue et Gazette Musicale de Paris*, saxofonul sopran a fost interpretat de Auroux, cele două alto-uri de către Printz și Lecerf, iar basul în Do a fost cântat de însuși Sax.¹⁷¹

Între anii 1838-1843, Giacomo Meyerbeer (1791-1864) a lucrat la opera *L'Africaine*, dar lucrarea a rămas neterminată datorită permanentei înclinații a compozitorului spre revizuire, corectare și reorchestrare, până în 1865, la un an după moartea sa, an în care opera a fost prezentată în versiunea sa finală de către François Fétis¹⁷², căruia i se atribuie rolul de a înlocui în această operă soloul clarinetului bas cu saxofonul bariton. Meyerbeer intenționa să îi facă pe plac prietenului său, Sax. „Am scris un solo frumos pentru clarinet bas în *Les*

¹⁶⁶ Armand Limnander van Nieuwenhove (1814-1892), compozitor belgian, fondator a Société Symphonique și Réunion Lyrique în Belgia, stabilit la Paris din 1847. Principalele opere: *Les Monténégrins* (1848), *Le chateau de Barbe-Bleue* (1851), *Yvonne* (1859).

¹⁶⁷ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 105.

¹⁶⁸ Jacques-François-Fromental-Élie Halévy (1799-1862), compozitor francez, elev al lui Cherubini. A câștigat Prix de Rome în 1819. Cea mai cunoscută operă a sa este *La Juive* (1835).

¹⁶⁹ Damien Colas, *Halévy and His Contribution to the Evolution of the Orchestra in the Mid-Nineteenth Century*, 2007, p. 160.

¹⁷⁰ Constant Pierre, *apud*. Colas, p. 160.

¹⁷¹ *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 16 mai 1852, p.154.

¹⁷² François-Joseph Fétis (1784-1871), muzicolog, compozitor belgian, director al Conservatorului din Bruxelles, unul dintre cei mai importanți critici muzicali ai secolului al XIX-lea. Lucrarea sa *Biographie universelle des musiciens* este și astăzi o sursă importantă de informații.

Huguenots, dar trebuie să-l schimb cu saxofonul bariton” – îi mărturisea criticului Johannes Weber.¹⁷³ Această dorință i-a fost îndeplinită așadar, cu ajutorul lui Fétis, în *L'Africaine*. Același Meyerbeer pare să fi dorit să înlocuiască soloul de violoncel din *Adagio*-ul trioului din Actul al V-lea al unei alte opere, *Le prophète* (1848) cu saxofonul, dar reticența muzicienilor Operei a împiedicat această tentativă.¹⁷⁴

În 1868, Ambroise Thomas (1811-1896)¹⁷⁵ distribuie două saxofoane în partitura operei *Hamlet*, și anume un alto și un bariton. Alto-ului i se va încredința o cadență solistică, fapt care, împreună cu exemplul Limnander van Nieuwenhove, atestă o nouă concepție a compozitorilor, aceea de a oferi saxofonului un rol solistic distinctiv, în contrast cu rolul său de voce gravă, de înlocuire a oficleidului bas, care i-a fost atribuit la începuturi. Mai târziu, în 1882, Thomas include un saxofon bariton în opera *Francoise de Rimini*.

Jules Massenet (1842-1912)¹⁷⁶ întrebuințează saxofonul în mai multe lucrări între 1871 și 1899, cea mai importantă prezență fiind cea din opera *Werther* din 1892, a cărei premieră a avut loc la Viena. De notat este registrul soloului din actul al III-lea, nr. 167, distribuit saxofonului alto în *Mib*, dar într-un registru atât de grav încât nici măcar linia melodică nu poate fi dusă până la capăt, dată fiind lipsa efectivă a notelor respective pe acest instrument, linia fiind pur și simplu întreruptă pe alocuri, preluată de alte instrumente. Însăși producerea sunetului în acel registru grav este dificilă, mai ales în dinamica dată, aceea de piano. Totul era mai ușor de realizat dacă Massenet utiliza un saxofon mai grav, cum ar fi tenorul în *Sib* sau baritonul în *Mib*, care puteau să ducă până la capăt întreaga linie melodică, fără întreruperi, în dinamica dorită. Cu toate acestea, soloul în cauză a rămas unul din cele mai cunoscute din repertoriul de operă pentru saxofon.

¹⁷³ Fred L. Hemke, *op. cit.*, p. 297.

¹⁷⁴ Ignace De Keyser, *apud*. Stephen Cottrell, *op. cit.*, p.106.

¹⁷⁵ Ambroise Thomas (1811-1896), compozitor de operă francez, cele mai cunoscute opere ale sale fiind *Mignon* (1866) și *Hamlet* (1868).

¹⁷⁶ Jules Émile Frédéric Massenet (1842-1912), compozitor francez, ale cărui cele mai cunoscute opere sunt *Manon* (1884) și *Werther* (1892). A studiat la Conservatorul din Paris cu Amroise Thomas și a câștigat Prix de Rome în 1863.

The image shows a musical score for J. Massenet's *Werther*, Act III, Solo for Saxophone, measure 167. The score is for Clarinet (Cl.), Saxophone (Saxoph.), and Bassoon (Bass.). The Saxophone part is marked 'Solo' and 'Lent'. The score includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte), and performance instructions like 'expressif et bien chanté' and 'très soutenu'.

Ex.2: J. Massenet, *Werther*, Solo de sax, nr. 167, actul III

În 1883, Camille Saint-Saëns (1835-1921) include un întreg cvintet de saxofoane în ansamblul de scenă al operei *Henry VIII*, format dintr-un sopran, două alto, un tenor și un bariton.

În acei ani, saxofonul era în mare măsură deja încadrat în structura orchestrei de operă, făcând parte chiar din lista oficială de instrumentație a orchestrei rezidente a Operei din Paris, din care făcea parte și bas-clarinetistul Louis Mayeur (1837-1894), care se autopromova ca solist saxofonist al Operei, de numele lui legându-se mai multe piese solistice pentru saxofon, inclusiv o metodă de saxofon.¹⁷⁷ Asta poate să explice într-o oarecare măsură și existența unui solo de saxofon alto în *Barcarola* din baletul *Sylvia* de Leo Delibes, ce a avut premiera la Opera din Paris în 1876.¹⁷⁸ În ciuda reticenței inițiale față de instrumentele lui Sax, manifestată de muzicienii orchestrei Operei pariziene, este clar că spre sfârșitul secolului al XIX-lea majoritatea compozitorilor din cercul apropiat al lui Sax erau deja familiarizați cu saxofonul, dar erau semne că renumele instrumentului va depăși granițele Franței. Franz Liszt (1811-1886) cunoștea încă din anii 1850 instrumentele lui Sax, ele fiindu-i prezentate acestuia în 1853, cu ocazia unei vizite la Paris, pe vremea când era dirijor la Weimar. Într-o scrisoare adresată virtuozului violonist și prieten Joachim, la scurt timp după această vizită, Liszt relatează că a avut ocazia să audă marea familie a saxofoanelor lui Sax, precum și saxhornurile, saxtubele, etc. „(...) multe dintre acestea (în special saxofoanele alto și tenor) vor fi extrem de folositoare, chiar și în orchestrele noastre obișnuite, iar ansamblul are un

¹⁷⁷ Louis Mayeur, *Grande Méthode complète de saxophones*, Leon Escudier, Paris, 1867.

¹⁷⁸ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 108.

efect într-adevăr magnific!”¹⁷⁹ Liszt a comandat câteva saxofoane pentru a fi trimise la Weimar, dar, chiar dacă acestea au fost într-adevăr expediate, Liszt, ca și Berlioz, nu le-a întrebuințat niciodată.

2.1.2. Saxofonul ca parte din orchestra simfonică franceză

Prima reprezentație a piesei *L'Arlésienne* de Georges Bizet (1838-1875) a avut loc la Paris, pe data de 1 octombrie 1872. Prietenul lui Bizet, directorul Theatre du Vaudeville, Léon Carvalho (1825-1897), i-a cerut acestuia să compună muzică pentru drama cu același titlu a lui Daudet. Premiera a avut loc la Theatre du Vaudeville, dar „o orchestră incredibil de slabă” a eliminat orice șansă de succes.¹⁸⁰ Bizet a rearanjat partitura pentru a deveni ceea ce azi cunoaștem sub titlul de *L'Arlésienne Suite No.1*. La patru ani după moartea lui Bizet, în 1879, Ernest Giraud a orchestrat *L'Arlésienne Suite No.2*. Cu ocazia Expoziției Internaționale din iunie 1878, sub bagheta maestrului Colonne, a avut loc premiera primei *Suite*, cu Louis Mayeur la saxofon alto. Soloul din *Minuet*, în interpretarea lui Mayeur, a primit inclusiv un bis.¹⁸¹ În 1881, prima suită a fost interpretată în Statele Unite ale Americii, de Boston Philharmonic Orchestra.¹⁸² Ambele suite au fost cântate la Paris Odéon, sub bagheta aceluiași Colonne, în 13 mai 1885, și de atunci aceste lucrări fac parte din repertoriul standard al orchestrelor simfonice din întreaga lume.

Compozitorul francez Vincent D'Indy (1851-1931) a distribuit un saxofon sopran, un alto și un tenor în partitura dramei lirice *Fervaal* din 1897, și în întreaga lui carieră componistică, orchestrațiile sale reflectă o admirație și o loialitate față de saxofon, atestând utilitatea sonorității acestuia în coloristica orchestrei simfonice.¹⁸³

2.1.3. Saxofonul în orchestrele din afara granițelor Franței

Gustav Bumcke (1876-1963) poate fi numit cel care, la începutul secolului al XX-lea a introdus saxofonul în lumea muzicală din Germania. După ce a studiat saxofonul cu Antoine

¹⁷⁹ Nora Bickley, *apud.* Fred L. Hemke *op. cit.*, p. 296.

¹⁸⁰ Fred L. Hemke, *idem.*, p. 300.

¹⁸¹ *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 23 iunie 1878, p.198.

¹⁸² *Dwight's Journal*, *apud.* Fred L. Hemke *op. cit.*, p. 300.

¹⁸³ Fred L. Hemke, *idem.*, p. 303.

Sax, fiul inventatorului Adolphe Sax, în 1901, la Paris, s-a întors în Germania cu opt saxofoane și a deschis o clasă de saxofon la Berlin. A utilizat saxofonul în unele dintre compozițiile sale, inclusiv în una dintre simfoniile sale, ce a fost prezentată publicului în 1902. A întâmpinat dificultăți în a găsi instrumentiști capabili în Germania, dar asta nu l-a împiedicat nici pe el, nici pe Richard Strauss (1864-1949) să compună pentru saxofon. Acesta din urmă a compus *Simfonia Domestica* în 1903, incluzând un saxofon sopran în *Do*, un alto în *Fa*, un bariton în *Fa* și un bas în *Do*, dar lipsa de interpreți l-a obligat să noteze părțile de saxofon *ad libitum*.¹⁸⁴

Până în anii '20 ai secolului al XX-lea, nu găsim opere majore în literatura muzicală germană care să includă saxofonul. Gustav Bumcke se plânge de „o totală lipsă de apreciere a ideii, atât din partea publicului, cât și din partea presei”, în pofida tuturor eforturilor sale de a schimba această atitudine, compunând peste 20 de piese pentru saxofon, precum și o metodă modernă de saxofon, viabilă și în zilele noastre.¹⁸⁵

Un moment crucial în acceptarea saxofonului în muzica cultă din Germania îl reprezintă ediția din 1926 a festivalului de muzică contemporană Donaueschingen Musiktage, festival care se organizează anual începând din 1921 și până în prezent, fiind astfel cel mai vechi și mai longeviv festival de acest gen din întreaga lume. De-a lungul timpului, acest festival a promovat nume ca: Ernst Krenek, Paul Hindemith, Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, György Ligeti, și mulți alții. La ediția din 1926 a Festivalului, o ediție ce și-a propus promovarea instrumentelor neglijate, a fost auzită *Suita pentru trompetă, saxofon și trombon* compusă în același an de Ernst Pepping. Într-o critică intitulată „Step-Children of Music”, se scrie despre această suită că e „amuzantă, dar mult prea lungă pentru o glumă”, dar în același timp, aduce „noi onoruri bătrânului saxofon”.¹⁸⁷ În contrast cu această prezență firavă a saxofonului, la ediția 1927, acesta s-a făcut auzit într-o manieră mult mai onorabilă, în mai multe lucrări de importanță majoră din programul acelui an. Printre acestea se numără opera de cameră a lui Paul Hindemith (1895-1963), *Hin und Zurück* (1927) și *Kleine Mahagony* (1927) a lui Kurt Weill (1900-1950).¹⁸⁸

În Anglia, compozitorul Joseph Holbrooke (1878-1958) a fost cel care și-a manifestat interesul față de saxofon, utilizându-l la începutul secolului al XX-lea în numeroase forme. Monumentala sa *Simfonie a 2.-a, Op. 51, Apollo and the Seaman* din 1907 solicita, pe lângă

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 302.

¹⁸⁵ Daniel Michaels Bell, *The Saxophone in Germany, 1924–1935*, Diss, University of Arizona, 2004, p.22.

¹⁸⁷ Erwin Felber, *apud*. D. M. Bell, *op. cit.*, p. 25.

¹⁸⁸ *Ibid.*

un imens cor bărbătesc de 150-200 de membri, o orchestră de 80-100 de instrumentiști, printre care un saxofon sopran și unul tenor.¹⁸⁹ Mai târziu, Holbrooke avea să compună o *Sonată pentru saxofon și pian* (Op. 99) și o *Serenadă pentru 12 instrumente*, care avea în componență o întreagă familie de saxofoane, de cinci membri (sopran, alto, tenor, bariton și bas)¹⁹⁰, un *Concert pentru saxofon* (Op. 88), o *Suită pentru orchestră de saxofoane* (Op. 93b), și alte lucrări pentru saxofon.

Pentru a avea o privire generală asupra istoriei saxofonului în orchestra simfonică și de operă, o listă cuprinzătoare (dar probabil incompletă) ne poate fi de folos. Există posibilitatea ca această listă, întocmită de cercetătorul, pedagogul și renumitul saxofonist american Frederick Hemke¹⁹¹, să nu cuprindă lucrări nedescoperite încă, sau ale unor compozitori necunoscuți. Lista urmează istoria saxofonului orchestral de la creația sa și până în 1930.¹⁹²

2.2. Dezvoltarea repertoriului solistic al saxofonului

2.2.1. Compozitori din cercul lui Adolphe Sax

În primii ani ai existenței saxofonului, toată activitatea concertistică și de promovare a noului instrument este legată de numele inventatorului său, Adolphe Sax. Absolvent al Conservatorului din Bruxelles, unde a studiat canto, flaut și clarinet, acesta era un muzician și instrumentist bine pregătit, care ar fi putut avea o carieră de clarinetist profesionist, dar activitatea sa a rămas concentrată pe construcția, perfecționarea și inventarea instrumentelor muzicale, fapt pentru care nu putem decât să-i fim recunoscători.

Conștient de faptul că noile sale instrumente, care într-un fel sau altul îi purtau numele, cum sunt saxhornul, saxotromba, sax-tuba și bineînțeles saxofonul, aveau nevoie să fie făcute cunoscute atât mediului muzical profesionist cât și publicului larg, în 1847, la un an după obținerea brevetului francez pentru saxofoane, Sax a decis să-și lărgască atelierul din Rue St.Georges nr.10, și să înființeze acolo o sală de concerte.¹⁹³ Sala, cu o capacitate de

¹⁸⁹ George Lowe, *apud*. Fred L. Hemke, op. cit., p.302.

¹⁹⁰ Joseph Holbrooke, *Serenade for 12 Instruments*, Op. 61b, Goodwin & Tabb, London, 1924.

¹⁹¹ Frederick Leroy Hemke, saxofonist și pedagog american, student al lui Marcel Mule la conservatorul din Paris, între 1955 și 1956, câștigător al Premiului I. Între 1962 și 2012 a fost profesor al *Bienen School of Music* din cadrul Northwestern University. În cartea *The Devil's Horn* din 2005, autorul Michael Segell îl numește pe Hemke „The Dean of Saxophone Education in America”.

¹⁹² Lista poate fi consultată în Anexa nr. 2.

¹⁹³ Frederick L. Hemke, op. cit., p. 327.

aproximativ 400 de locuri pe scaune, era cam cât jumătate din renumita sală Herz.¹⁹⁴ Aceasta din urmă este locul în care a avut loc prima apariție în concert a saxofonului, în 3 februarie 1844, când Adolphe Sax a interpretat partea de saxofon bas în *Hymne*, prelucrarea pentru instrumente construite de Sax a lucrării corale *Chant Sacré* de Hector Berlioz. Sala „Sax” nu avea o scenă suficient de mare pentru o orchestră mare, dar oferea condiții excelente pentru recitaluri solo sau camerale. Berlioz o descria ca fiind o sală cu un sunet foarte bun, frumos decorată și situată în cea mai frumoasă parte a Parisului.¹⁹⁵ Sax organiza aici câte un concert în fiecare seară de miercuri, având ca protagonist cel puțin un instrument construit sau inventat de el. Aceste instrumente își aveau locul bine stabilit în ansamblurile militare franceze în anii `40-50 ai secolului al XIX-lea, dar încă nu exista un sistem educațional al predării acestora.

Primii saxofoniști erau așadar muzicieni cu specializare la alte instrumente de suflat, în consecință nu erau capabili să exploateze în întregime posibilitățile tehnice și sonore ale saxofonului. Asta se datorează în primul rând faptului că saxofonul era considerat de către aceștia o opțiune secundară, pe lângă instrumentul „principal” studiat anterior, de cele mai multe ori acesta fiind clarinetul, dar și flautul, oboiul sau fagotul. Nici chiar Sax nu putea ajunge la un nivel de performanță, date fiind preocupările sale primordiale de întreprinzător, inventator și fabricant de instrumente. Cei interesați de tehnica cântatului la saxofon puteau însă să apeleze la experiența și cunoștințele lui Sax, deci putem să îl considerăm primul pedagog al acestui instrument. La insistențele sale, sprijinite de Berlioz, în 1846 s-au înființat totuși clase pentru instrumentele lui Sax, printre care și cursuri de saxofon la *Gymnase Musical Militaire*, o școală muzicală pentru fanfarele militare, fondată de regele Louis Philippe în 1835.¹⁹⁷ În 30 octombrie 1846 au avut loc concursurile pentru ocuparea posturilor de profesori ale noilor instrumente făurite de Sax. Comisia condusă de Auber a nominalizat următorii câștigători: Arban, profesor de saxhorn alto; Lecomte, profesor de saxhorn bas; Dautonet, profesor de saxhorn contrabas; Baneau, profesor de saxotromba și Cokken, profesor de saxofon.¹⁹⁸ *Gymnase Musical Militaire*, împreună cu clasa de saxofon, au fost desființate în 1856 și pregătirea muzicienilor militari i-a fost încredințată Conservatorului din Paris, unde, în iunie 1857 au fost înființate o serie de clase speciale pentru studenți militari, la specializările saxofon, saxhorn și trombon cu valve.

¹⁹⁴ Salle des Concerts Herz, o fostă sală de concerte din Paris, Rue de la Victoire 48, construită în 1838 de compozitorul și pianistul Henri Herz. Aici au avut loc importante concerte și premiere muzicale, până în 1874, când sala a fost demolată.

¹⁹⁵ Figura 26

¹⁹⁷ Frederick L. Hemke, *op. cit.*, p. 245.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 247.

Adolphe Sax a fost numit profesor de saxofon, funcție pe care a deținut-o până în 1870, an în care în urma înfrângerii Franței în războiul franco-prusac, toate clasele militare din cadrul Conservatorului au fost desființate.¹⁹⁹ Sax s-a oferit să continue munca de profesor chiar gratuit, dar a fost refuzat în repetate rânduri. În 1883, Sax încă cerea reînființarea clasei de saxofon, în scrisori adresate directorului Conservatorului (la acea vreme era Ambroise Thomas, unul dintre primii săi susținători), cereri justificate prin ipostaza în care se găseau de multe ori compozitorii, aceea de a transfera din partiturile lor părțile dedicate saxofonului altor instrumente, datorită lipsei instrumentiștilor pregătiți corespunzător.²⁰⁰ O nouă clasă de saxofon avea să se înființeze la Conservatorul din Paris abia în 1942, sub conducerea lui Marcel Mule.²⁰¹ Frustrarea lui Sax în relația cu Conservatorul poate fi înțeleasă mai ales în contextul în care saxofonul era predat la Conservatorul din Bruxelles de Nazaire Beeckman încă din 1867, acesta rămânând profesor de saxofon până la moartea sa, în 1900.

Activitatea pedagogică a lui Sax și Cokken la Conservatorul, respectiv Gimnaziul Muzical Militar de la Paris a condus la formarea unui grup de instrumentiști, dar aceștia nu puteau fi considerați saxofoniști soliști. Ei și-au găsit locul în formațiile militare de suflători, ca apoi să fie uitați odată cu trecerea timpului. Cu toate acestea, au apărut noi compoziții pentru saxofon. Câțiva compozitori au fost inspirați de posibilitățile sonore ale noului instrument și au compus lucrări pentru a testa aceste inedite sonorități.

Adolphe Adam (1803-1856), într-o scrisoare adresată lui Sax în 1845, descrie încercările sale de a include saxofonul într-un cvintet de suflători, neștiind ce efect va avea saxofonul asupra sonorității ansamblului, din cauza lipsei sale de experiență cu acest instrument nou.²⁰²

Când Adam scria aceste rânduri, nu exista încă nici măcar o metodă de studii pentru saxofon, iar cei care cântau la acest instrument în afară de Adolphe Sax, erau cel mai probabil instruiți de acesta din urmă. Între 1845-1846, Georges Kastner a întocmit o metodă de saxofon, intitulată *Méthode complète et raisonnée de saxophone*, apărută la editura Troupenas din Paris în 1846. Volumul conținea, pe lângă obișnuitele tabulaturi, game, exerciții de ritm, intervale, etc., un număr de duete compoziții proprii și transcripții din literatura simfonică și de operă, la modă în acea vreme. În completarea volumului, găsim două compoziții originale și interesante: *Variations faciles et brillantes pour saxophone alto et piano*, și un *Sextuor*

¹⁹⁹ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 109.

²⁰⁰ Malou Haine, *apud.* S. Cottrell, *op. cit.*, p. 109.

²⁰¹ A se vedea subcapitolul 2.3.2.2.

²⁰² A se vedea Nota 7

pentru două saxofoane sopran, un saxofon alt, două saxofoane bas și un saxofon contrabas, ambele dedicate lui Adolphe Sax.²⁰³ *Variațiunile* s-au publicat și separat în 1851.²⁰⁴

Sax era conștient de faptul că jurnalistica culturală în general și cea muzicală în mod special, care, pe lângă o creștere semnificativă a publicisticii muzicale (edituri de note, partituri), beneficiau de o atenție nemaiîntâlnită la mijlocul secolului al XIX-lea, îi puteau oferi lui și mai ales instrumentelor sale o vizibilitate exponențială. Ne gândim aici la apariții editoriale ca *Revue et Gazette Musicale de Paris* sau *La France Musicale*.²⁰⁵ Această vizibilitate avea bineînțeles și conotații financiare. Ingenios, în ideea promovării instrumentelor sale și implicit a creșterii de vânzări, Sax a deschis propria editură muzicală în 1858, care a funcționat până în 1878, sub numele de Chez Adolphe Sax. Aici au fost publicate în jur de două sute de compoziții originale pentru instrumentele lui Adolphe Sax, printre care cel puțin 35 de lucrări pentru diferite saxofoane cu acompaniament de pian.²⁰⁶ Numeroși compozitori au contribuit prin această editură la realizarea unui repertoriu solistic pentru saxofon. Dintre aceștia îi subliniem pe următorii: cornetistul Joseph Arban, clarinetistul Hyacinthe Klosé, flautistul Jules Demersseman, violonistul Jean-Baptiste Singelée, Léon Chic, Jérôme Savari sau Jules Cressonnois. Titlurile lucrărilor acestora – cum ar fi *Fantaisie brillante*, *Caprice*, *Solo sur la Tyrolienne*, *Fantaisie Freischütz*, etc. – trădează intențiile compozitorilor de a oferi posibilitatea demonstrării capabilităților instrumentelor și a instrumentiștilor, printr-o muzică relativ lejeră, subordonată virtuozității tehnice și a expresivității fără a avea neapărat o profunzime intelectual-muzicală. Piesele erau destinate examenelor de final de an de la Conservatorul din Paris, având rolul unor „solo-uri de concurs”. O mică parte din aceste lucrări face parte din repertoriului actual al saxofoniștilor, cum ar fi *Fantaisie sur une thème original* de J. Demersseman sau *Caprice et variations* de J. Arban. O listă a principalelor lucrări pentru saxofon apărute la editura Chez Adolphe Sax poate fi edificatoare:

- Jean-Baptiste Arban: *Caprice et variations* (1861)
- Léon Chic: *Solo sur la Tyrolienne*
- Jules Demersseman: *Fantaisie sur une thème original*

Premier solo-Andante et Boléro

²⁰³ Frederick L. Hemke, *op. cit.*, p. 258.

²⁰⁴ Georges Kastner, *Variations faciles et brillantes sur une thème original pour saxophone alto en Mib avec accompagnement de piano*, Brandus et Cie, Paris, 1851.

²⁰⁵ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 99.

²⁰⁶ Mathew C. Ferraro, *The Missing Saxophone: Why the Saxophone Is Not a Permanent Member of the Orchestra*, Teză Masterat, Youngstown State University, 2012, p. 27.

Deuxième Solo

- Paul-Agricole Genin: *Solo de concours du Conservatoire*, Op.13
Variations sur une thème espagnol, Op.15
- Hyacinthe Klosé: *Daniel (Fantaisie dramatique d'après E. Depas)*
- Jérôme Savari: *Fantaisie sur des motifs du Freischütz*
- Jean-Baptiste Singelée: *Concerto*, Op.57
Solo de concert, Op.77
Caprice Op.80
Fantaisie Op.89 (1863)

La editura muzicală a lui Sax au apărut și primele compoziții pentru cvartet de saxofoane, cum ar fi *Premier Quatuor* de J.-B. Singelée (1858) sau *Pifferari* de J. Cressonnois (1861). J. Savari, la rândul său, a compus mai multe lucrări care includeau saxofoane, printre care un *Octet* din 1861 pentru două saxofoane sopran, două saxofoane alto, două saxofoane tenor și două saxofoane bariton.

2.2.2. Soliști importanți din secolul al XIX-lea

Din anii 1850, cunoaștem deja instrumentiști de excepție, care au dobândit suficientă cunoaștere și experiență pentru a putea deveni soliști saxofoniști recunoscuți pe plan internațional. Doi dintre aceștia, Charles-Jean-Baptiste Soualle și Henri Wuille pot fi amintiți ca cei care au avut o contribuție semnificativă în dezvoltarea și răspândirea artei interpretative saxofonistice. Ambii concertau în ipostază de solist, fiind figuri importante în evoluția saxofonului concertant în Franța, Belgia, Anglia, Statele Unite ale Americii, Italia, Spania, și în cazul lui Soualle, chiar mult mai departe, în țări ca Africa de Sud, Australia sau India. Activitatea celor doi este strâns legată de cea a renumitului *showman* muzical al vremii, Louis Jullien, și faimoasele sale serii de concerte de promenadă.

2.2.2.1 Concertele de promenadă

Concertele de promenadă, un mediu muzical în vogă la mijlocul secolului al XIX-lea în Europa occidentală, s-au dovedit a fi printre cele mai importante contexte în care saxofonul

timpuriu a fost auzit și văzut, în primul rând datorită numărului foarte mare de ascultători pe care îl atrăgea.²⁰⁷ Destinate în primul rând claselor sociale inferioare și de mijloc, aceste manifestații muzicale atrăgeau, începând cu anii 1830-1840, un public de la 1500 la 5000 de ascultători, cu o medie de aproximativ 2500, oameni ce nu-și permiteau sau nu erau interesați de concertele de muzică clasică mai sofisticate care erau organizate în sălile elegante ale Parisului, dar puteau să plătească prețurile considerabil mai mici ale unui asemenea concert de promenadă, organizat în parcuri sau piețe publice.

Caracteristicile definitorii ale acestor concerte erau informalul și divertismentul, iar solo-urile executate de interpreți-vedetă erau momente de mare atracție. Programul era amestecat, de la selecțiuni din opere celebre, cu părțile solistice vocale interpretate la diverse instrumente, adesea cu variațiuni de virtuoziitate adăugate, până la dansurile la modă în sălile de bal ale vremii, cum ar fi valsul, galopul, polca sau cadrilul. Criteriul primordial pentru publicul acestor evenimente era spectaculozitatea, asigurată nu numai de noutatea unor instrumente recent inventate, cum era de pildă saxofonul sau oficleidul încă considerat nou, ci și de unele – chiar șocante – noi efecte și virtuoziități extreme pe care unii soliști le produceau. Aceste adevărate demonstrații „pirotehnice”²⁰⁸ aveau mai multe beneficii financiare: creșteau reputația soliștilor sau formațiilor, ducând la o creștere a audienței plătitoare; prezentarea unor piese muzicale specifice unui public larg, ducând la editarea, re-editarea, reproducerea și vânzarea acestora către amatorii care doreau să le interpreteze acasă sau în saloane; demonstau potențialul sau eficacitatea instrumentelor recent inventate, permițând manufacturilor să-și crească veniturile prin vânzarea crescută.

În timp ce o serie de instrumentiști, printre care chiar Adolphe Sax, erau suficient de bine pregătiți pentru a răspunde cerințelor fanfarelor militare sau ocazional orchestrelor de operă, primii exponenți cu adevărat notabili erau acei soliști cu suficientă abilitate pentru a atrage atenția într-un mediu orientat spre spectaculozitate, cum erau aceste concerte de promenadă.²⁰⁹ La Paris, aceste evenimente au fost instituite de Philippe Musard (1792-1859), un adevărat showman și un dirijor excentric, care a creat o serie de precedente caracteristice, cum ar fi angajarea unui mare număr de soliști instrumentiști, prezentarea „ultimelor mode” în ce privește instrumentele de suflat ca *cornet à pistons* sau oficleid, sau folosirea unor efecte

²⁰⁷ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 109.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 110.

²⁰⁹ *Ibid.*

extreme de genul împușcăturilor reale la finalul cadrilurilor sau sunetul scaunelor rupte pe scenă.²¹⁰

Succesul său a scăzut în anii '40, și s-a retras în obscuritate în 1852. Locul lui a fost preluat de cel care avea să-i depășească faima, Louis Jullien (1812-1860), un deja faimos dirijor, care de la mijlocul anilor '30 era dirijorul permanent al balurilor Operei din Paris.

Acesta a „exportat” genul concertelor de promenadă la Londra, începând cu anul 1840. La cârma unei orchestre de mari dimensiuni, care acompania soliști cunoscuți, Jullien a întreprins mari turnee în teritoriu și în străinătate, pe lângă o stagiune anuală de 4-6 săptămâni la Londra, pe perioada iernii. Aceste turnee i-au adus o recunoaștere internațională, cu un merit deosebit în răspândirea și popularizarea saxofonului. De la sfârșitul anilor '40 a efectuat o serie de turnee în Anglia și SUA, până la moartea sa într-un azil de nebuni în Franța, în 1860. Concertele susținute în cadrul acestor turnee promovau saxofonul în ipostază solistică, deseori acestea fiind ocazii de primă audiție a instrumentului, în centre culturale internaționale ca Londra sau New York. Astfel, poate chiar în afara voinței lui, i-a oferit saxofonului o identitate ce avea să persiste în jumătatea de veac care urma, și anume aceea de instrument care se preta la muzica de popularitate, de gen clasic ușor, sau cu ocazionale interferențe cu muzica clasică „serioasă”, ca parte a formațiilor militare de suflători. Iar saxofoniștii vedetă ai lui Louis Jullien erau Henri Wuille și Charles-Jean-Baptiste Soualle.

2.2.2.2. Henri Wuille (1822-1871)

Belgianul Henri Wuille s-a născut în 1822 la Anvers²¹¹ și a dobândit o recunoaștere în primul rând ca clarinetist, dar și ca strălucit virtuoz al saxofonului. A studiat clarinetul la Conservatorul din Bruxelles între 1848 și 1853 în clasa lui Blaes. S-a format în paralel și ca saxofonist și a devenit unul din primii virtuozii recunoscuți ai acestui instrument. Într-o perioadă a vieții sale, a predat clarinet și saxofon la Conservatorul din Strasbourg,²¹² unde va fi primul care prezintă saxofonul în concert. Jules Demersseman i-a dedicat în 1860 piesa intitulată *Fantaisie sur une thème original*, pentru saxofon și pian. Ca saxofonist, este menționat pentru prima dată în 1851, în *Revue et Gazette Musicale de Paris*, în legătură cu un

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ O altă sursă indică prenumele de François, asociat cu anul nașterii 1831. (Olivia Wahnou de Oliveira, *De l'intérêt de Fétis pour les instruments Sax à la création de la classe de saxophone (1867) au Conservatoire royal de Bruxelles*, în *Revue belge de musicologie*, JSTOR, accesat la 16.02.2021.

²¹² Édouard G. J. Gregoir, *apud*. Fred. L. Hemke, p. 331.

concert din Bruxelles, în care a apărut în ipostaza de solist acompaniat de orchestra „Régiment des Guides” din Bruxelles. François-Joseph Fétis, directorul Conservatorului din Bruxelles și renumit critic muzical, îl elogiază pe Wuille în *Revue et Gazette Musicale de Paris*.²¹³

Wuille i s-a alăturat lui Jullien în 1852. În programele de concert el apare în orchestră alături de renumitul clarinetist Henry Lazarus, ba mai mult, Jullien îl promova pe Wuille drept „The Belgian Lazarus”, în turneul său american din 1853.²¹⁴ Wuille și-a continuat activitatea concertistică alături de Jullien până în 1856, după care s-a întors în Franța. În 1858, Kastner îl menționează în *Revue et Gazette Musicale de Paris* în legătură cu un concert din Baden-Baden, în care Wuille a interpretat la saxofon o *Fantezie pe teme din opera Martha* a lui Friedrich von Flotow, comisionată special de la François Schwab. Kastner precizează că a alăturat unei „minunate abilități un bun gust perfect, și o execuție strălucitoare unei calități solide de bun muzician. Dl Wuille se bucură de o reputație universală pe drept dobândită.”²¹⁵ La acest concert a participat și „inimitabilul Arban”.²¹⁶ În continuare, Kastner scrie: „Dl. Wuille scoate din saxofon niște efecte minunate și posedă adevăratul sunet al acestui instrument, un avantaj deseori refuzat clarinetiștilor.”²¹⁷

În legătură cu acest aspect, este foarte interesant de notat că și acum, după mai bine de 150 de ani, mulți clarinetiști care învață până la un anumit nivel să cânte și la saxofon, se confruntă cu aceeași problemă, și anume de a nu reuși să se debaraseze de sunetul mai penetrant, mai strălucitor al clarinetului, atunci când cântă la saxofon. Este vorba de niște reflexe musculare ale ambușurii care sunt prea adânc întipărite în memoria musculară.

Autorul acestei lucrări poate atesta acest fenomen, luptând timp de mulți ani cu acest complex. Pe scurt, pentru a atinge acel ideal de sunet catifelat, lăuntric și moale al saxofonului imaginat de Adolphe Sax, dar și pentru a putea poseda o intonație corectă la saxofon, e nevoie de o priză mult mai flexibilă a ambușurii, decât în cazul clarinetului. Invers, dacă am cânta la clarinet cu ambușura specifică saxofonului, timbrul și intonația clarinetului ar avea mult de suferit.

În același articol, G.Kastner notează că Wuille este primul care a făcut auzit saxofonul în Belgia și în Anglia, nu înainte de a reaminti publicului cititor că el (Kastner) a fost primul

²¹³ A se vedea Nota 8

²¹⁴ Adam Carse, *apud*. Cottrell, op. cit., p. 114.

²¹⁵ *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 11 iul.1858, p. 232. Google E-books, accesat 16.02.2021. traducere proprie din franceză.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

care a utilizat în orchestră saxofonul, „que nous tenons à honneur d’avoir employé, le premier, dans notre grand opéra biblique, le Dernier Roi de Juda.”²¹⁸

2.2.2.3. Charles Jean-Baptiste Soualle (alias Ali Ben Sou Alle) (1824-1899)

Charles Jean-Baptiste Soualle este una dintre cele mai interesante și enigmatice figuri din istoria muzicală a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, și cu siguranță cea mai exotică din istoria concertistică a saxofonului. Născut la Arras, în nordul Franței, la 16 iulie 1824, a urmat conservatorul local, ca apoi să-și continue studiile muzicale la clasa de clarinet a lui Hyacinthe Klosé, la Conservatorul din Paris. Aici a obținut Premiul II în 1842, iar la absolvire, în 1844, a fost laureat cu Premiul I.²¹⁹ A fost numit director muzical al unei fanfare militare a Marinei din Senegal, la acea vreme o colonie a Franței, experiență care probabil i-a deschis apetitul către un mod de viață deschis călătoriilor, turneelor concertistice în mai multe colțuri ale lumii. În anii 1840 îl regăsim totuși la Paris, unde a deținut postul de prim-clarinetist la Opéra Comique.²²⁰

După revoluția din februarie 1848 care a dus la răsturnarea regimului monarhic al lui Louis Philippe și a instaurat cea de a doua Republică²²¹, Soualle s-a mutat la Londra, devenind prim-clarinetist la Queen’s Theatre. Aici îl întâlnește pe dirijorul-impresar Louis Jullien, care îl convinge să participe la câteva dintre „extravaganțele muzicale” ale acestuia, popularele concerte de promenadă.²²² Astfel, Soualle apare în 1850 printre cei 207(!) instrumentiști ai unui cvadril de-al lui Jullien, cântând la un instrument numit *corno musa*, acompaniat de harpă.²²³ Într-o relatare din 1852 din Manchester Guardian, ca și într-un articol al New York Times din 1853, regăsim încă acest neologism, folosit de Jullien pentru a denumi saxofonul.²²⁴ Concertele din 1850 pot fi considerate printre primele apariții ale saxofonului în Anglia, iar faptul că Soualle a fost angajat de Jullien pentru aceste evenimente a fost considerat suficient de important pentru a fi menționat în *Revue et Gazette Musicale de*

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Théodore de Lassabathie, *apud*. Cottrell, Journal of American Saxophone Society, p.180.

²²⁰ Albert R. Rice, *Making and Improving the Nineteenth-Century Saxophone*, în Journal of the American Instrument Society 35: 81–122., 2009, p. 91.

²²¹ Charlene Vince, *Révolution de 1848 : résumé, causes, conséquences de la révolte*, www.linternaute.fr, acc. în 17. 02. 2021.

²²² Stephen Cottrell, *Charles Jean-Baptiste Soualle and the Saxophone*, în Journal of the American Musical Instrument Society, XLIV, 2018, p. 180.

²²³ „corno musa” - joc de cuvinte după *cornamusa* (engl. cornemuse), nume atribuit unui tip de cimpoi răspândit în Franța rurală. Jullien a folosit această denumire pentru saxofon pe afișele turneelor sale din Europa și SUA.

²²⁴ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p.180.

Paris, la rubrica de „noutăți”. Numele său, ca și al lui Wuille, de asemenea menționat în articol, apare scris greșit.²²⁵

În 1851, Soualle revine la Paris cu ocazia unui concert de la Union Musicale, despre care, în ediția din 13 aprilie a revistei *Journal des Débats*, Berlioz relatează elogiind calitățile expresive incomparabile ale saxofonului, în mâinile lui Soualle.²²⁶

La sfârșitul anului 1851, Soualle se întoarce la Londra, pentru a participa la concertele sezonului toamnă-iarnă ale lui Jullien și rămâne acolo până în toamna anului 1853, în acest răstimp participând ca solist saxofonist alături de Wuille la numeroase concerte de pe insula britanică. În turneul din SUA din 1853, Jullien l-a avut ca saxofonist doar pe Wuille.

În același an avea să înceapă o perioadă de lungi călătorii exotice pentru Soualle. Urmând goana după aurul Australiei, Soualle a debarcat pe acest continent la mijlocul lui iunie 1853, și a început o serie de concerte în Australia, Noua Zeelandă și Tasmania, ce a durat până în 1855. Ultima referință din presă privind activitatea sa datează din iunie 1855. Programele susținute de Soualle cuprindeau potpuriuri la modă în acea vreme, incluzând uverturi din operele lui Aubert și Mozart, arii din operele lui Bellini, Rossini și Donizetti, precum multe compoziții proprii, care purtau titluri cel puțin „elocvente”: *Goulburn Waltz*, *Diggers Polka*, *Sultana Ugaldia Polka*, *L'Australienne*, *Turkish Polka*, etc. La 14 aprilie 1855 de exemplu, cu ocazia unui concert din Wellington, Noua Zeelandă, un public de 300 de persoane „a auzit-o pe ghinionista domnișoară acompaniatoare luptându-se să poată ține pasul cu el.”²²⁷

Soualle, având experiența acumulată alături de *showmanul* Jullien, era conștient de avantajele ideii de „nou”, ale exoticii, ale neologismelor și exagerărilor menite să crească interesul publicului ascultător. Odată cu începutul perioadei sale australiene, Soualle a adoptat o nouă imagine proprie, atât în costumația de scenă, cât și în ce privește propriul nume. Pretinzând în mod public origini turcești, chiar convingând presa în acest sens, el își susținea concertele sub pseudonimul Ali Ben Soualle, îmbrăcat în costume orientale de inspirație turcească.²²⁸ Mai târziu, pentru a accentua această notă exotică, a modificat acest nume în Ali Ben Sou Alle, pseudonim care l-a acompaniat în următorii ani, chiar și după întoarcerea în Europa. A rămas credincios acestei noi personalități, călătorind adesea sub acest nume, și chiar folosindu-l pentru a înregistra brevete sau afaceri proprii în anii care au urmat.²²⁹

²²⁵ A se vedea Nota 9

²²⁶ A se vedea Nota 10

²²⁷ John Mansfield Thomson, *apud*. Cottrell, op. cit., p.187.

²²⁸ *The Argus*, 10 iunie 1853, *apud*. Cottrell op. cit., p.184.

²²⁹ Stephen Cottrell, op. cit., p. 184.



Fig.28. Ali Ben Sou Alle în costum oriental, cu *turcophone*-ul.

Pe lângă această schimbare radicală a apariției sale scenice, Soualle a modificat inclusiv forma și numele saxofonului, numindu-l *Turcophone* pe cel alto, *Turcophono* pe cel tenor, iar sopranului dându-i numele de *Turcophonini*.²³⁰ Rădăcinile acestor schimbări de nume ale instrumentelor pot fi căutate în modificările pe care Soualle le-a adus saxofonului în sine, și anume o singură clapă de octavă și un sistem de clape ale degetului mic de la ambele mâini, bazat pe claviatura în sistem Boehm a clarinetelor Buffet. Pe lângă aceste modificări tehnice, Soualle a eliminat curbura caracteristică în formă de U a saxofonului, păstrând doar o îndoitură mai puțin accentuată.²³¹

Noiembrie 1855 îl găsește pe Soualle alias Ali Ben Sou Alle în Singapore, dar a concertat inclusiv în Jakarta și Filipine, titlurile a două compoziții proprii făcând aluzie la aceste călătorii: *Souvenir de Java* și *Souvenir de Manila*. Înainte de a ajunge la Shanghai, China în 1856, a mai susținut trei concerte la Hong Kong, în luna august a aceluiași an. Concertul lui din 19 septembrie din Shanghai a fost descris de către *North China Herald* ca fiind „primul concert public dat vreodată în Shanghai”.²³² Între 1857-1863, Soualle a concertat în India, Africa de Sud, Madagascar și Mauritius. În martie 1859, ziarul local *Le Mauricien* relatează despre generozitatea cu care Ali Ben a donat veniturile unui concert caritabil organizat pentru ajutorarea insulei vecine Réunion, unde a erupt o epidemie de holeră.²³³

²³⁰ Stephen Cottrell, *The Saxophone*, Yale University Press, New Haven and London, 2012, p. 113.

²³¹ Albert R. Rice, *op. cit.*, p.91.

²³² J. H. Haan, *apud*. Cottrell, *Charles Jean-Baptiste Soualle and the Saxophone*, în *Journal of the American Musical Instrument Society*, XLIV, 2018, p. 187.

²³³ *Le Mauricien*, 9 mai 1859, <https://www.potomitan.info/galerie/roussin/index.php>, accesat 17.02.2021.

Soualle a ajuns la finalul călătoriilor sale exotice în 1864, înconjurat de o faimă atât de mare încât în 1865 el a ajuns să concerteze în fața familiei imperiale a lui Napoleon al III-lea în grădinile Tuilleries din Paris, dar și la Londra în fața Prințului de Wales, căruia i-a făcut cadou o colecție a lucrărilor sale publicate, printre care o serie de piese atât pentru saxofon, cât și pentru *Turcophone*, depinzând de perioada în care acestea au fost compuse, dar și lucrări pentru clarinet sau pian solo, demonstrând încă o dată talentul uriaș cu care acest exotic și misterios artist a fost înzestrat.

Ultima menționare a vreunui concert susținut de Charles-Jean-Baptiste Soualle datează din ianuarie 1866, cu ocazia unei serii de concerte din sudul Franței²³⁴, după care, până la moartea sa din 21 sept.1899, la vârsta de 75 de ani, activitatea sa concertistică a dispărut din agendele vieții muzicale.

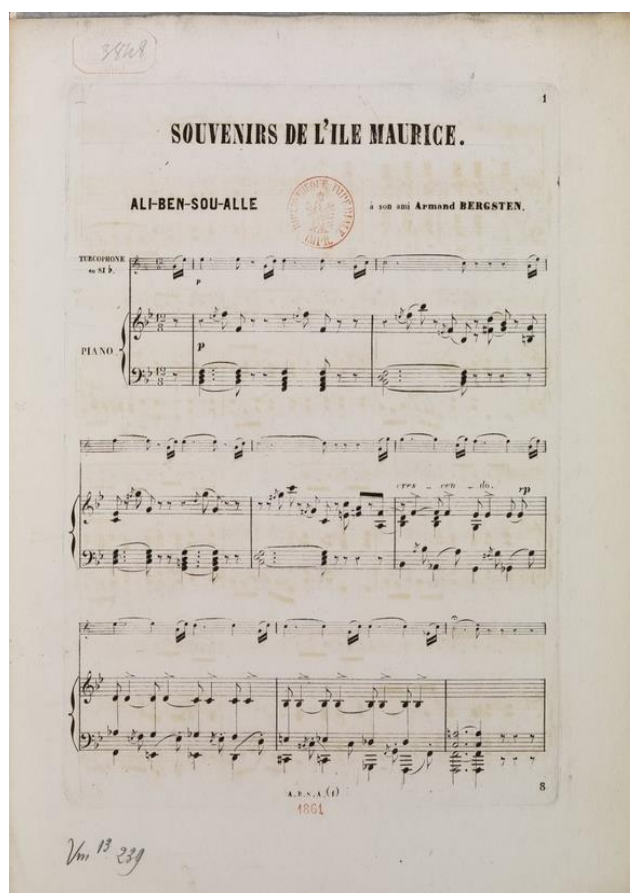


Fig.29. Souvenir de l'île Maurice de Ali-Ben-Sou-Alle

²³⁴ <https://www.institutdugrenat.com/2015/10/passage-du-musicien-ali-ben-sou-alle-a-perpignan-en-1866/>, acc.17.02.2021.

2.2.2.4. Louis Mayeur (1837-1894)

Unul dintre cei mai de seamă continuatori ai artei interpretative saxofonistice ai celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, a fost Louis Mayeur, despre care eminentul saxofonist și istoric al saxofonului, francezul Jean-Marie Londeix (1932) scrie: „Cred că el a fost unul dintre primii saxofoniști care au considerat saxofonul ca fiind un instrument demn de cea mai elevată expresie muzicală.”²³⁵ *Revue et Gazette Musicale de Paris* îl numește „un virtuoz și un compozitor cu un talent fără limite”.²³⁶

S-a născut la 25 martie 1837 în Menen (Menin), Belgia, ca fiu al profesorului de muzică Adolphe Firmin Joseph Mayeur și a Apoloniei Van Swieten.²³⁷ La 19 ani, în 1855 s-a înrolat în armata franceză, în cadrul căreia și-a început cariera de muzician profesionist, în fanfara Regimentului 2 al Gardei Imperiale, sub conducerea muzicală a lui Jules Cressonnois, cântând la clarinet.²³⁸ În timpul serviciului militar, a studiat clarinet la Conservatorul din Paris cu Hyacinthe Klosé și a absolvit cu Premiul I, în 1860. Cu același profesor a studiat și saxofonul.²³⁹ După absolvire, a devenit elevul lui Adolphe Sax, cu care și-a aprofundat cunoștințele la saxofon. A devenit un virtuoz al acestui instrument, pe lângă clarinet și clarinet bas, și a participat la mai multe serii de concerte organizate de Sax cu scopul promovării instrumentelor sale. J-M. Londeix notează că Mayeur a fost menționat în presă cu privire la un concert care urma să aibă loc în iunie 1860: „Programul a fost ales cu stil, și vom avea ocazia să aplaudăm frecvent soliști cu adevărat talentați ca Dl. Mayeur, saxofon, laureat al Conservatorului, care s-a distins în mod justificat cântând uvertura la Diana Vernon de Charles Maury.”²⁴⁰ În 1861, încă înrolat în armata franceză, Mayeur începe o perioadă de zece ani de colaborare cu Opera din Bruxelles („La Monnaie”), ca saxofonist al orchestrei. În 1864, într-un articol intitulat „Concert al instrumentelor recent inventate de Adolphe Sax”, apărut în *L'Illustration* la 16 iulie 1864, autorul numit Elwart trece în revistă un program al Sălii Adolphe Sax, în care, printre alte mici formații ce includeau instrumente inventate de Sax, un grup de saxofoniști a interpretat Cvartetul pentru saxofoane al lui J.-B. Singelée.²⁴¹ Hemke

²³⁵ Jean-Marie Londeix, apud. Nancy Lynne Greenwood, *Louis Mayeur, His Life and Works for Saxophone Based on Opera Themes*, The University of British Columbia, 2005, p. 1.

²³⁶ *Revue et Gazette Musicale de Paris* nr 36, 23 mai 1869, p. 175, traducere proprie din franceză.

²³⁷ Nancy Lynne Greenwood, *op. cit.*, p. 4.

²³⁸ R. Harry. Gee, apud. Greenwood, *op. cit.*, p. 11.

²³⁹ Francis Pieters, *Heritage Encyclopedia of Band Music*, vol. 3, p. 524, citat de Greenwood 2005, p. 11.

²⁴⁰ Harry R. Gee, apud. Greenwood, *op. cit.*, p. 21.

²⁴¹ *L'Illustration*, apud. Fred. L. Hemke, p. 351.

notează că este foarte probabil ca unul dintre saxofoniștii din cvartet să fi fost Mayeur, deoarece el făcea parte din grupul care, conform acelui articol, urma să întreprindă un turneu prin Franța, Belgia și Olanda, ca la întoarcere să participe la un festival organizat special pentru ei de către directorul de la Casino de Fécamp.²⁴² Turneul l-a costat pe Sax nu mai puțin de 12000 de franci, artiștii fiind plătiți cu câte 60 de franci pe lună, pe durata unui turneu de 18 luni. Printre acești artiști s-a numărat și Louis Mayeur. Într-un articol semnat de Maxime Vauvert pentru revista *Bruxelles-Concert* din august 1864, care omagia concertul grupului dat la Bruxelles, citim că „printre ei era Dl. Mayeur, student eminent al Dlui Sax, care a cântat la saxofoane și *Fantaisie pour saxophone-alto sur les motifs de la Somnambule* a lui Singelée, și care a primit o porție bună de aplauze.”²⁴³

Până în 1871, an în care s-a încheiat războiul franco-prusac cu înfrângerea Franței, când Parisul a fost devastat în urma asediului, îl regăsim pe Louis Mayeur într-o serie de apariții solistice relatate în presa franceză, ca de exemplu articolul din *Revue et Gazette Musicale de Paris* din mai 1869, în care Mayeur este lăudat după un concert dat cu ocazia unui festival al Gărzii Imperiale ce a avut loc la Pré Catalan, în Bois de Boulogne, articol care îl numește „un virtuoz și un compozitor cu un talent fără limite.”²⁴⁴

Opera din Paris (Théâtre National de l'Opera) a fost închisă între 1870 și toamna anului 1871 datorită reducerilor bugetare drastice din urma războiului pierdut. De asemenea, toate structurile militare au avut de suferit, incluzând aici formațiunile muzicale din cadrul lor. Clasa de saxofon de la Conservatorul din Paris, condusă de Adolphe Sax, a fost și ea desființată. Faptul că în aceste condiții de austeritate financiară și culturală Louis Mayeur a fost numit dirijor asistent al nou-înființatei fanfare a Gărzii Republicane (Orchestre de la Garde Républicaine), denotă statutul său în comunitatea muzicală militară din Franța.²⁴⁵

În decembrie 1871, Mayeur își începe lunga perioadă de colaborare cu orchestra Operei din Paris, la început ca bas-clarinetist colaborator pentru o serie de reprezentații ale operei *Les Huguenots* de Meyerbeer, apoi, în februarie, ca saxofonist, în patru spectacole cu *Hamlet* de Ambroise Thomas. De notat este că în acea perioadă, la Opera din Paris, persoana însărcinată cu angajarea personalului extern era Adolphe Sax, dirijorul orchestrei de scenă

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Maxime Vauvert, *Bruxelles Concert*, august, 1864.

²⁴⁴ *Revue et Gazette Musicale de Paris* nr 36 din 23 mai 1869, rubrica Nouvelles Diverses.

²⁴⁵ Nancy Lynne Greenwood, *op. cit.*, pp. 26-27.

(banda).²⁴⁶ Soloul de clarinet bas din *Les Huguenots* a fost transcris pentru saxofon bariton, și a fost interpretat de Louis Mayeur.

În 1872, la insistențele lui Meyerbeer, Mayeur a devenit angajat permanent al orchestrei Operei.²⁴⁷ A deținut postul de al treilea clarinetist, alături de Cyrille Rose (cl. I.) și Charles Turban (cl. II), îndatorirea sa principală fiind cea de a interpreta părțile de clarinet bas. Această formulă a rămas neschimbată timp de 22 de ani²⁴⁸, și în această perioadă, Mayeur a fost responsabil pentru părțile de saxofon din repertoriu, fapt care l-a determinat probabil ca pe paginile de titlu ale compozițiilor sale să se autointituleze „*Saxophone Solo de L'Opéra*”.²⁴⁹

Între 1871 și 1893, operele reprezentate la *Opéra* care includeau saxofon, au fost următoarele:

1. <i>Le Juif Errant</i>	S, A, Bs	J.F. Halévy
2. <i>L'Africaine</i>	A	Meyerbeer/Fétis ²⁵⁰
3. <i>Les Huguenots</i>	B	Meyerbeer/Fétis
4. <i>Hamlet</i>	A, B	A. Thomas
5. <i>Le Roi de Lahore</i>	A, T, T	J.Massenet
6. <i>Françoise de Rimini</i>	B, A	A. Thomas
7. <i>Henry VIII</i>	S, A, A, T, B	C. Saint-Saëns
8. <i>Patrie</i>	T, B	E. Paladilhe ²⁵¹

În afară de operele enumerate mai sus, Mayeur a mai interpretat soloul de saxofon din *Barcarola* baletului *Sylvie* de Léo Delibes, a cărei premieră a avut loc în 1876.²⁵²

Mayeur a fost cel care în iunie 1878, cu ocazia unui concert din Marea Sală de Bal Trocadéro, a interpretat soloul de saxofon alto din prima suită *L'Arlésienne* de Georges Bizet, în fața a 3000 de ascultători. *Revue et Gazette Musicale de Paris* notează că *Minuetto*, cu soloul de saxofon a fost cerut ca bis, și că Dl Mayeur a fost aplaudat de toată audiența.²⁵³

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Musical Times*, vol. XXXV, 1. oct. 1894, p.696, *apud.* Greenwood, *op. cit.*, p. 29.

²⁴⁸ *Registre d'Emargement, Service de l'orchestre, Theatre de l'Opéra*, p.187, *apud.* Greenwood, *op. cit.*, p. 29.

²⁴⁹ Nancy Lynne Greenwood, *op. cit.*, p. 29.

²⁵⁰ Fétis a reorchestrat opera, incluzând saxofonul alto, iar în cazul *Les Huguenots* a transcris soloul de clarinet bas pentru saxofon bariton.

²⁵¹ Fred L.Hemke, *op. cit.*, pp. 306-307.

²⁵² *Répertoire de l'Opéra, Théâtre de l'Opéra, Journal XI-1871-90 R 91427*, microfilm, Archives, Bibliothèque de l'Opéra, *apud.* Greenwood, *op. cit.*, p. 30.

²⁵³ *Revue et Gazette Musicale de Paris* nr 25, 23 iun. 1878, pp. 197-198.

Louis Mayeur a adus o contribuție substanțială literaturii pentru saxofon. Cea mai cunoscută lucrare a sa este *Grande Méthode de Saxophone*, publicată în 1868 de Editura Escudier, reeditată în 1878, 1896, 1907 și 1963. Pe lângă această metodă, care este încă folosită în zilele noastre, Mayeur a compus un impresionant număr de lucrări diverse pentru pian, voce, instrumente de suflat, ansambluri de cameră, fanfară și orchestră, însumând peste 350 de titluri. Din păcate majoritatea acestora nu se mai tipăresc și sunt păstrate în Departamentul de Muzică a Bibliotecii Naționale a Franței, fără a putea fi împrumutate din cauza fragilității pieselor.²⁵⁴ Dintr-un extras al unui catalog al Bibliothèque Nationale de France, realizat de Nancy Lynne Greenwood în teza sa de doctorat din 2005, am extras, dintre numeroasele lucrări pentru diverse instrumente, cele care au saxofonul ca protagonist:

- 1 duet pentru clarinet și saxofon bariton
- 49 piese solo pentru saxofon
- 57 transcripții pentru saxofon
- 27 duete pentru saxofoane
- 3 triouri pentru saxofoane
- 5 cvartete pentru saxofoane
- 1 cvintet pentru saxofoane,

însumând un total de 143 de lucrări pe lângă cele enumerate în continuare, care cu caracter didactic:

- *Grande Méthode Complète de Saxophone*
- *Grand Recueil de Gammes, Traits, Arpeggios et Exercices pour Saxophone*
- *50 Exercices from low B to F above the staff*
- *21 Études*
- *2 Tablatures des saxophones*²⁵⁶

Louis Mayeur a contribuit și la perfecționarea saxofonului ulterior expirării brevetului lui Sax în 1866, prin colaborarea sa cu firma Millereau, care a brevetat în 1876 Sistemul Millereau-Mayeur pentru saxofoane, ce cuprindea pe lângă clapa *fa#* „tip furcă”, și o pâlnie mărită, care permitea adăugarea *sib*-ului grav la ambitusul saxofonului, care până atunci putea

²⁵⁴Nancy Lynne Greenwood, *op. cit.*, p. 36.

²⁵⁶Listă preluată parțial din Greenwood, *op. cit.*, pp. 37-38.

să coboare doar până la si. Noul *sib* grav se putea acționa fie cu degetul mic al mâinii stângi, fie cu o clapă acționată de degetul mare al mâinii drepte.²⁵⁷

Louis Mayeur a murit din motive necunoscute la Cannes, la 16 septembrie 1894.

2.2.3. Saxofonul pe continentul american la sfârșitul secolului al XIX-lea

Louis Jullien, faimosul dirijor-impresar european, a întreprins o serie de turnee de concert de mare popularitate în Europa alături de orchestra și soliștii săi, iar în vara anului 1853, a susținut un turneu de lungă durată în Statele Unite ale Americii. Jullien era prezentat „cu o baghetă placată cu aur, împodobită cu diamante, evaluată la o valoare de 250 de lire sterline”²⁵⁸, ce avea să devină un punct de atracție muzicală pentru mii de americani în anii 1853-1854. El a sosit în New York City pe 9 august 1853, pentru a începe o serie de concerte extraordinar de populare „care avea să continue până în 15 iunie 1854, turneul cuprinzând concerte în orașe ca Newark, New Jersey, Boston, Philadelphia, Baltimore, Cincinnati, New Orleans și alte mari orașe din SUA”.²⁶⁰ Într-un nucleu de 27 de muzicieni de orchestră, care urma să fie completat cu instrumentiști americani, în special cordari, până la atingerea impresionantului număr de 100 de instrumentiști, îl găsim și pe Henri Wuille, un colaborator mai vechi al lui Jullien, în poziția de prim clarinetist. Este o orchestră de proporții gigantice pentru ochii și urechile Americii secolului al XIX-lea.²⁶¹

Programul era alcătuit, conform publicității primului concert din New York, dintr-un repertoriu de 1200 (!) de compoziții, și promitea două solo-uri instrumentale pentru fiecare concert.²⁶² Cu toate că programele de concert se schimbau în mod regulat, interesul publicului pentru concertele lui Jullien a început să scadă, astfel că în decembrie 1853 acesta a decis să înlocuiască American Quadrille, o atracție a programelor sale de până atunci, cu o altă compoziție proprie, Great Exhibition Quadrille, care avusese mare succes în 1851 la Londra. La fel ca la Londra, o parte a cadrilului, intitulată Amora Serenade, a atras atenția în mod special, avându-l protagonist pe Henri Wuille la „corno musa”, același pseudonim curios atașat saxofonului de către Jullien. În acest fel, saxofonul și-a făcut debutul în SUA, în 19

²⁵⁷ Fred L.Hemke, *op. cit.*, pp. 84-85.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 381.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 382.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 383.

²⁶² Stephen Cottrell, *The Saxophone*, Yale University Press, New Haven and London, 2012, p. 116.

decembrie 1853, dovadă fiind un articol în *New York Daily Times*, apărut cu două zile mai târziu, care înlătură orice îndoială în legătură cu natura instrumentului.²⁶⁴

Se pare că evenimentul a avut o însemnătate suficient de mare pentru a fi notat și la Paris, unde *Revue et Gazette Musicale de Paris* relatează cu entuziasm despre performanța newyorkeză a lui Henry Wuille, înlocuind fără ezitare pseudonimul „corno musa” cu adevăratul nume al saxofonului.²⁶⁵

La doar cinci zile după această primă audiție a saxofonului în SUA, instrumentul a fost protagonist într-o primă compoziție americană, și anume *Santa Claus: Christmas Symphony*, compusă de William Henry Fry, un însemnat critic muzical din New York. Piesa a fost scrisă special pentru orchestra lui Jullien și a fost prezentată în seara de Crăciun a anului 1853, primită cu mare entuziasm.²⁶⁶ În anul următor, Fry a distribuit saxofonul în alte două lucrări: *Hagar in the Wilderness* (S,B) și *The Dying Soldier* (T).²⁶⁷ Aparițiile lui Wuille alături de Jullien și folosirea saxofoanelor în muzica lui Fry marchează așadar începutul unui interes față de saxofon în Statele Unite ale Americii, ce urma să crească în mod constant. Acest interes, într-o țară mai puțin constrânsă de ierarhiile sociale și muzicale caracteristice unor centre ca Londra sau Parisul este oarecum în contrast cu tendința de declin care a afectat statutul saxofonului în Europa anilor de după 1865.

În continuare, aparițiile timpurii ale saxofonului pe continentul american erau legate de migrația muzicienilor europeni, o excepție fiind Thomas Ryan, fondatorul „Boston Mendelssohn Quintet Club”, în care acesta cânta atât la violă cât și la clarinet. El a fost notat interpretând mai multe solo-uri la saxofon în cadrul concertelor susținute de grupul său mai sus amintit.²⁶⁸ În 27 decembrie 1862, cu ocazia ultimului concert dintr-o serie de trei în care a apărut în postura de saxofonist, Ryan a interpretat selecțiuni din ultima scenă a operei *Lucia di Lammermoore* de Donizetti.²⁶⁹

Activitatea lui Ryan evidențiază nevoia dezvoltării unei tradiții concertistice proprii în SUA, o dezvoltare legată de entuziasmul și ambiția unor individualități gata de a genera noi oportunități în ceea ce privește atât creația, cât și interpretarea saxofonistică. Poate cel mai de seamă reprezentant al acestui val de personalități, în majoritate imigranți europeni, este

²⁶⁴ A se vedea Nota 11

²⁶⁵ *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 22 ian. 1854, p32, *apud.* Cottrell, *op. cit.*, p. 117.

²⁶⁶ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 117.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Fred L.Hemke, *op. cit.*, pp. 392-394.

²⁶⁹ *Dwight's Journal of Music*, 27.12.1862, p. 311, *apud.* Hemke, *op. cit.*, p. 394.

Edward Abraham Lefebvre, care avea să devină cunoscut ca „The Saxophone King” în SUA la sfârșitul secolului al XIX-lea.²⁷⁰

2.2.3.1. E. A. Lefebvre (1835-1911), „The Saxophone King”



Fig.29. Edward Lefebvre

Edward Abraham Lefebvre s-a născut în Leeuwarden, Olanda, la 16 septembrie 1835. Despre primii ani ai vieții sale sunt cunoscute puține date. Se presupune că a trăit și a lucrat la Paris în anii 1850.²⁷¹ În 1859 a emigrat în Africa de Sud, la Cape Town, unde printre altele a deschis un magazin de muzică, ca o extensie a afacerii din Den Haag a tatălui său, Louis Lefebvre, numită Weygand & Company.²⁷² La Cape Town, Lefebvre a fost numit director muzical al unei societăți muzicale germane, Liedertafel Germania. În timpul șederii în Africa de Sud, Lefebvre a prezentat saxofonul ca instrument solistic publicului sudafrican, compus majoritar din demnitari cu origini europene. Se poate presupune că programul acestor concerte includea atât *Fantaisie sur une thème suisse* de J.-B. Singelée cât și *Fantaisie sur des*

²⁷⁰ Deși născut din părinți de origine franceză în Olanda, cu numele în ortografia Lefebvre, acesta a trăit și activat în cea mai mare parte a vieții în SUA, modificând ortografia numelui său în Lefebvre, ortografie ce o vom păstra pe parcursul acestei lucrări.

²⁷¹ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 117.

²⁷² James Russell Noyes, *Edward A. Lefebvre (1835*-1911): Preeminent Saxophonist of the Nineteenth Century*, DMA diss., The Manhattan School of Music, 2000, p. 16.

motifs du Freischutz de J.-N. Savari, pentru că ambele compoziții, publicate de Adolphe Sax, se puteau achiziționa înainte de 1859²⁷³, și ambele au fost în mod regulat interpretate de Lefebvre de-a lungul întregii sale cariere saxofonistice.²⁷⁴

S-a întors în Olanda în 1863, ca apoi, în 1869 să se mute la Londra, unde a ocupat un post de saxofonist în orchestra Royal Alhambra Palace. La fel ca Wuille și Soualle, Lefebvre a participat la numeroase concerte de promenadă ce au avut loc la Londra în acea perioadă. Cu ocazia unui astfel de eveniment ce a avut loc la Royal Opera House, Covent Garden, a fost lăudat de Charles Gounod care, bătându-l prietenește pe umăr după concert, ar fi exclamat: „Bravo, saxophone!”²⁷⁵ A urmat un turneu american alături de „Parepa Rosa English Opera Company”, în cadrul căruia a evoluat ca clarinetist. După acest turneu, Lefebvre nu s-a mai întors în Europa, mutându-și definitiv domiciliul și cariera în SUA, începând cu anul 1872.²⁷⁶

În următorii treizeci de ani, Lefebvre devine cel mai renumit saxofonist din SUA. Concertează în ipostază de solist mai ales în regiunile de est, „Midwest” și de sud ale Statelor Unite.²⁷⁷ În vara anului 1872 Lefebvre este angajat în marea orchestră de festival a „World Peace Jubilee and International Music Festival”, organizat la Boston de renumitul bandleader²⁷⁸ Patrick Gilmore. Acesta era faimos în SUA pentru concerte – uneori de proporții uriașe – organizate de el. World Peace Jubilee and International Music Festival din 1872 a avut o durată de trei săptămâni și a angajat peste 20 000(!) de interpreți din America și Europa,²⁷⁹ printre care și una din cele mai bune orchestre de suflători din Europa, *Orchestre de la Garde Républicaine de la France*, care avea în componență o secție de saxofoane de opt membri. Participarea acestei orchestre la festivalul din Boston era parte a primului său turneu american.²⁸⁰

Colaborarea lui E.A. Lefebvre cu Patrick Gilmore avea să dureze până la moartea din 24 septembrie 1892 a acestuia din urmă, și a servit drept platformă a activității sale concertistice, atât ca și conducător al partidei de saxofoane, cât și ca solist saxofonist. De exemplu, în 1 martie 1875, într-un concert din Boston al Gilmore Band, Lefebvre a interpretat o *Fantezie* pe teme din opera *Norma* de Bellini, fiind lăudat de autorul unei critici apărute în

²⁷³ Bruce Ronkin, *apud.* Noyes, *op. cit.*, p. 18.

²⁷⁴ James Russell Noyes, *op. cit.*, p. 18.

²⁷⁵ *Death of E.A. Lefebvre, The Metronome*, apr.1911, p. 6, *apud.* Cottrell, *op. cit.*, p. 118.

²⁷⁶ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 118.

²⁷⁷ James Russell Noyes, *op. cit.*, p. 24.

²⁷⁸ Bandleader = dirijor de orchestră de suflători.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ James Russell Noyes, *op. cit.*, p. 25.

Benham's Musical Review, „atât pentru excelența cu care muzica a fost redată, cât și pentru faptul că instrumentul ne-a fost necunoscut înainte.”²⁸¹

După moartea lui Gilmore, cel mai de seamă dirijor de orchestră de suflători din SUA a fost John Philip Sousa, supranumit „The March King”. Născut în 6 noiembrie 1854, din părinți imigranți de origine portugheză și germană, Sousa și-a construit o prestigioasă carieră de dirijor și compozitor, de numele lui fiind legate nu mai puțin de 136 marșuri militare, printre care arhicunoscutele *Semper Fidelis* (1888), devenit marșul oficial al Marinei SUA, și *The Stars and Stripes Forever* (1897).²⁸² În 1892 Sousa și-a înființat propria orchestră de suflători numită „The Sousa Band”, un ansamblu de mare virtuozitate atât în muzica militară, cât și în cea simfonică. La cârma acestei orchestre a întreprins turnee de mare prestigiu în SUA și Europa între anii 1900-1905, precum și un turneu în jurul lumii în 1910-11.²⁸³ De numele lui se leagă și susafonul (sousaphone), o variație a heliconului, instrument bas de alamă caracteristic fanfarelor.

E.A. Lefebre, împreună cu alți foști membri ai orchestrei lui Gilmore, au fost angajați în orchestra lui Sousa. Distribuția saxofoanelor pentru „Grand Colombian Tour” al orchestrei din 1893 arăta astfel:

- Edward A. Lefebre – saxofon alto
- Samuel Scaich – saxofon tenor
- Rudolphe Becker – saxofon bariton.²⁸⁴

O broșură a Expoziției „Colombian Exposition at the Chicago World's Fair”, sub egida căreia a avut loc o serie de concerte a turneului mai sus amintit, includea o fotografie a lui Lefebre, ca solist care reprezenta saxofoanele Conn.²⁸⁵ C.G. Conn Company este prima firmă constructoare de saxofoane în SUA, a cărei prim model a fost fabricat pentru și sub îndrumările lui Lefebre. Acesta a fost în 1895 chiar angajat de firma Conn pentru a superviza fabricarea saxofoanelor sale.²⁸⁶

Conștient de nevoia generării unui nou repertoriu pentru saxofon, Lefebre a colaborat cu Caryl Florio (1843-1920)²⁸⁷, un compozitor destul de puțin cunoscut în acea perioadă, care

²⁸¹ *Benham's Musical Review*, vol.10, martie 1875, *apud.* Noyes, *op. cit.*, p. 34.

²⁸² *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/John-Philip-Sousa>, acc.24.02.2021.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ James Russell Noyes, *op. cit.*, p. 98.

²⁸⁵ Fred L.Hemke, *op. cit.*, p. 417.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Caryl Florio – pseudonim al lui William James Robjohn.

a compus o serie de lucrări pentru saxofon, printre care și cvartetul pentru saxofoane intitulat *Menuet et Scherzo*(1885), și *Introduction, Theme and Variation* pentru saxofon alto și orchestră.²⁸⁸

Lefebre a fost prolific și în crearea oportunităților pentru apariția saxofonului în context cameral. Încă în perioada activității sale în rândurile orchestrei Gilmore, împreună cu colegii săi saxofoniști, a înființat cvartetul New York Saxophone Quartette Club, un moment cu conotații speciale în contextul acestei lucrări. Cvartetul a avut prima reprezentare cu ocazia unui concert al Gilmore Band din 15 ianuarie 1874, când, printre altele, a putut fi auzită compoziția lui J.-B. Singelée, *Allegro de Concert*.²⁸⁹ The New York Saxophone Quartette Club, format din E.A. Lefebre la saxofon alto, Franz Wallrabe la saxofon sopran, Henry Steckelberg la saxofon tenor și F. William Schulze la saxofon bariton²⁹⁰, nu a fost totuși primul cvartet de saxofoane în SUA. A fost precedat de The First Saxophone Quartette din Philadelphia, format de saxofonistul Eustach Strasser în 1869.²⁹¹ Un alt cvartet american de saxofoane a fost The St. Louis Saxophone Quartet, format în anii 1870, care a fost auzit în mod regulat în cadrul concertelor band-ului The Knights of Pythias Band la Schneider's Garden din St. Louis, în anii 1870, până la dizolvarea lui din 1880.²⁹² La mijlocul anilor 1890, ca rezultat al colaborării cu firma de saxofoane Conn, Lefebre înființează The Conn Wonder Quartette. După rezilierea contractului său de consultant al firmei, în 1901 Lefebre redenumeste cvartetul în Lefebre Quartette. Sub acest nume, cvartetul întreprinde turnee de concert în SUA și Canada între anii 1901 și 1903. Membrii cvartetului au fost:

- E. A. Lefebre-saxofon alto I
- Will R. Yeagle-saxofon alto II
- Clarence Bartlett-saxofon tenor
- J. F. Boyer-saxofon bariton.

Un ansamblu cameral foarte interesant - sau mai degrabă neobișnuit - pentru acea perioadă, a fost Lyceum Concert Club, fondat în 1880 de E.A. Lefebre. Grupul îl avea protagonist pe Lefebre ca saxofonist solist, dar mai avea în componență un flaut solo, un

²⁸⁸ Stephen Cottrell, *The Saxophone*, Yale University Press, New Haven and London, 2012, p.119.

²⁸⁹ Saxophone Journal, vol. 23/5 (mai/iunie 1999) p. 8, *apud*. Cottrell, *op. cit.*, p. 119.

²⁹⁰ James Russell Noyes, *op. cit.*, p. 31.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² Musical Courier (New York), 13 aug. 1880, p. 406.

cvartet de saxofoane complet (SATB), un flügelhorn și un contrafagot.²⁹³ Formația susținea concerte ca parte a mișcării „Lyceum”, o mișcare de culturalizare a maselor inițiată în 1826 ca o formă de educație pentru adulți, desfășurată pe plan local.²⁹⁴

După ce, în urma unei dispute salariale, a părăsit Sousa Band în 1894, Lefebre a început o carieră independentă. A activat ca consultant al firmei Conn, modelul „Wonder” fiind intens promovat de către el. Sub acest auspiciu a creat The Wonder Saxophone Quartette, dar a dus și o activitate pedagogică însemnată, predând saxofon în cadrul Conservatorului de Muzică Conn, începând cu anul 1896, influențând astfel formarea unor generații de saxofoniști ce urmau a fi recunoscuți ulterior ca protagoniști ai răspândirii renumelui instrumentului pe continent.

În ciuda unei afecțiuni care i-a atacat auzul, Lefebre și-a continuat activitatea concertistică până la vârsta de peste 70 de ani, probabil și cu motivații financiare pe lângă cele artistice. A murit la 22 februarie 1911, recunoscut ca cel mai eminent saxofonist american, care a jucat un rol semnificativ în popularizarea instrumentului său, un proces care urma să se accentueze rapid în deceniile care au urmat în Statele Unite ale Americii.²⁹⁵

2.2.4. Circ, vaudeville și Saxophone Craze în Statele Unite ale Americii la începutul secolului al XX-lea

În Europa, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, popularitatea saxofonului a cunoscut un regres, și nu a reușit să se integreze în conștiința muzicală, mai ales în ceea ce privește locul său în orchestra simfonică sau în muzica de cameră, singura platformă pe care și-a găsit un loc stabil rămânând ansamblurile militare de suflători. În SUA în schimb, în aceeași perioadă, saxofonul a devenit din ce în ce mai popular, înainte de apariția jazz-ului, în forme de divertisment ca vodevilul sau circul. Ceea ce l-a făcut extrem de atractiv în aceste medii, a fost în primul rând noutatea sa, conferită de sunetul și aspectul său, necunoscut până atunci marelui public. La cumpăna dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, până la Marea Criză de la sfârșitul anilor '20, varietelul, vodevilul și circul erau principalele forme de divertisment ale publicului american, dintotdeauna avid consumator al senzaționalului, al noului în general. Nesfârșita căutare a tot ce înseamnă nemaivăzut, a determinat trupele itinerante de varieteu și vodevil să încorporeze numere de saxofon sau

²⁹³ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 119.

²⁹⁴ James Russell Noyes, *op. cit.*, p. 55.

²⁹⁵ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 122.

ansambluri de saxofoane în spectacolele lor.²⁹⁶ Saxofoniștii acestor spectacole exploatau în primul rând abilitățile comice ale instrumentului, pe lângă timbrul și aspectul exotic al acestuia. Această latură comică cu mare potențial de atracție, era cea care atrăgea muzicienii către adoptarea saxofonului, mai mult decât orice altceva.²⁹⁷ Lipsa de exigență în ceea ce privește performanțele saxofoniștilor de vodevil a condus la o scădere drastică a standardelor artistice, acestea rezumându-se la o exploatare a imaginii instrumentului mai accentuată decât a potențialului său muzical. M. Hester, după un interviu cu reputatul saxofonist și pedagog Larry Teal despre abuzurile amatorilor asupra saxofonului în cultura de vodevil, scrie:

... era posibil ca un saxofonist tipic să-și cumpere joia un instrument, iar în sâmbăta aceleiași săptămâni să câștige 35 de cenți pe o scenă de vodevil. Cerințele care asigurau un loc de muncă ca saxofonist erau minime, deoarece aproape că nu existau exemple a ceea ce instrumentul era capabil.²⁹⁸

Cel mai cunoscut grup care a apărut în acest mediu, și care a acumulat o popularitate imensă în primele două decenii ale secolului al XX-lea, a fost „The Six Brown Brothers”. Aceștia erau departe de a fi un grup serios de muzicieni, și „în ciuda faimei și notorietății pe care au adus-o saxofonului, mai degrabă au degradat percepția saxofonului ca instrument clasic serios, mai mult decât orice alt grup în istorie.”²⁹⁹ Îmbrăcați în costume de clown, cei șase cântau hiturile vremii, mășăluind și dansând pe scenă cu instrumentele lor lucioase, producând efecte sonore hilare, imitând cu ajutorul saxofoanelor „conversații comice”.³⁰⁰ Această abilitate a lor de a genera sunete non-muzicale cu saxofoanele, este relatată într-un articol din 1924: „Spectacolul fraților Brown sugerează că dacă omul primitiv ar fi avut saxofon, vorbirea nu s-ar mai fi dezvoltat, pentru că nu era nevoie.”³⁰¹ Un articol apărut în Billboard în 1921 afirmă că „acest sextet are meritul de a fi făcut popular saxofonul.”³⁰²

Desigur, The Six Brown Brothers nu a fost singura formație de acest gen. Alte grupuri care și-au făcut un nume în industria americană a divertismentului au fost: The Musical Spillers, The Elliot Savonas, Majestic Musical Four, The Byron Brothers, The Six Nosses, The Kosair Temple Saxophone Sextette și mulți alții.³⁰⁴

²⁹⁶ P. Lindemeyer, *apud*. Mathew C. Ferraro, *op. cit.*, p. 45.

²⁹⁷ Bruce Vermazen, *That Moaning Saxophone: The Six Brown Brothers and the Dawning of a Musical Craze* Oxford University Press Inc., New York, 2004, p. 16.

²⁹⁸ Michael Hester, *apud*. Abraham DeVilliers, *The development of the saxophone 1850-1950: its influence on performance and the classical repertory*, Teză de Masterat, University of Pretoria, 2014, pp. 44-45.

²⁹⁹ Bruce Vermazen, *op. cit.*, p. 11.

³⁰⁰ Mathew C. Ferraro, *op. cit.*, p. 46.

³⁰¹ Glorified Vaudeville with at least three Top-Notchers and Julian Added-Berchel, ziar neidentificat, (Des Moines, Iowa) Februarie-Martie 1924, *apud*. Vermazen, *op. cit.*, p. 237.

³⁰² E. Haffel, B.F. Keith's Palace New York, Billboard, 2 iulie 1921.

³⁰⁴ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 148.

Asocierea saxofonului cu ideea de comic, larg răspândită de formațiile amintite mai sus, alcătuite din muzicanți cu o pregătire profesională discutabilă, a așezat saxofonul în imaginația populară ca fiind un instrument eminamente distractiv, atât pentru cel ce îl ascultă, cât și pentru cel ce cântă la el. Această postură i-a adus o imensă popularitate, dar în același timp a însemnat un handicap în procesul de integrare în muzica cultă de calitate, urmând să treacă încă zeci de ani până când saxofonul avea să se descotorosească de această reputație.

2.2.5. Impactul muzicii de dans și a jazzului asupra percepției saxofonului

Larga răspândire a saxofonului pe continentul nord-american ce a avut loc în perioada anilor 1910-1915 în genuri muzicale ușoare ca vodevilul, varietelul și muzica de circ, a influențat, începând cu acest al doilea deceniu al secolului al XX-lea, muzica orchestrelor de dans, care au început să întrebuințeze pe larg acest instrument.

Deși în prima perioadă a jazzului, perioada „New Orleans” și a Ragtime-ului, formațiile standard de suflători erau alcătuite din trompetă, trombon și clarinet, rareori fotografiile vremii indicând existența saxofonului înainte de 1915³⁰⁵, instrumentul și-a câștigat, în anii imediat următori primului război mondial, o poziție permanentă în ansamblul de jazz, datorită gusturilor muzicale în schimbare și a nevoii creșterii volumului sonor al acestor orchestre. Trebuie să notăm că în primele decenii ale existenței, jazz-ul era în primul rând o muzică destinată dansului, neavând conotațiile intelectual-meditative care se asociază în zilele noastre acestui gen. Până în anii '20 ai secolului al XX-lea, stilul „hot jazz” devenea înrădăcinat în repertoriul orchestrelor de dans, creând o platformă de lansare unor soliști saxofoniști ca Sidney Bechet sau Coleman Hawkins, în urma contribuției acestora saxofonul devenind cel mai popular instrument al jazzului.³⁰⁶

Popularitatea saxofonului și a muzicii de dans, a jazzului care îi oferea un statut solistic inedit, coroborată cu o creștere a producției saxofoanelor americane, care a dus implicit la scăderea prețurilor acestora, ceea ce a permis achiziționarea de saxofoane unei largi pătri de consumatori, a dus la o adevărată „nebunie a saxofonului” în SUA, așa-numitul *Saxophone Craze*.³⁰⁷ În 1905, firma Conn din Elkhart, Indiana era cea mai mare companie de

³⁰⁵ Abraham A. de Villiers, *op. cit.*, p. 43.

³⁰⁶ Bruce Vermazen, *op. cit.*, p.14.

³⁰⁷ Stephen Cottrell, *op. cit.*, pp. 148 – 149.

instrumente muzicale din lume, iar în 1922 producea zilnic 150 de saxofoane, cu 75% din capacitatea de producție direcționată către producția de saxofoane.³⁰⁸ Alte firme care fabricau saxofoane în SUA ca Buescher, Holton sau H.&A. Selmer, se aflau și ele la apogeul vânzării de saxofoane, ajungând ca, față de cca 6000 de saxofoane noi vândute în SUA în 1914, în 1923-1924 această cifră să ajungă la 100 000 de saxofoane pe an.³⁰⁹

Un alt motiv al creșterii rapide a popularității saxofonului este percepția conform căreia instrumentul era ușor de învățat, mai ales pentru cei care posedă un anumit nivel de abilități muzicale. Reclamele acelor ani sugerau că la saxofon, cu aceeași investiție de efort, se puteau obține rezultate mai bune și un progres mai rapid față de alte instrumente.³¹⁰ Această concepție parțial adevărată poate fi văzută ca o reminiscență a uneia similare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar în mod egal putem spune că dăinuie și în prezent. E suficient să ne gândim la numărul permanent în creștere a saxofoniștilor din trupele românești de muzică de petrecere, instrumentiști care pe lângă studierea în cadru instituționalizat a altor instrumente de suflat, cum ar fi clarinetul, flautul sau oboiul, sau chiar începând de la zero, reușesc în timp relativ scurt să ajungă la un nivel care să le permită prestarea unor „servicii de divertisment” de un nivel artistic cel puțin discutabil, dar cu un real potențial financiar.³¹¹

Datorită caracterului primordial distractiv, de divertisment atribuit saxofonului în era *saxophone craze*, caracter ce era definit prin abundența efectelor „haioase” de genul imitației râsetului sau a sunetelor emise de animale, și a sunetului foarte vibrat, exagerat de dulce, sau, dimpotrivă, dur și necizelat folosit de unii saxofoniști ai formațiilor de muzică de dans, larg răspândite în America primelor decenii ale secolului al XX-lea, percepția saxofonului în rândurile compozitorilor de muzică cultă a avut mult de suferit.

În 1955, în tratatul său de orchestrație, muzicologul și compozitorul Walter Piston avea să scrie despre saxofon:

Evoluția modernă a cântatului la saxofon a schimbat complet natura și sunetul instrumentului de la ceea ce a fost atunci când Bizet și alți compozitori europeni îi încredințau melodii, înainte de 1920. De la un sunet pur, stabil, ce împărtășea calitățile atât ale instrumentelor din alamă cât și ale celor cu anchi, tonul său a devenit, în coincidență cu ascensiunea sa în muzica populară de dans, tremurat, prea-dulce, sentimental; și aproape invariabil, este cântat fals. Saxofonul, așa cum este cântat în ziua de azi, nu poate fi folosit cu

³⁰⁸ Paul Alan Bro, apud. Cottrell, *op. cit.*, p. 152.

³⁰⁹ P. Lindemeyer, apud. Cottrell, *op. cit.*, p. 152.

³¹⁰ Bruce Vermazen, *op. cit.*, p. 11.

³¹¹ O broșură promoțională a companiei *Buescher* din SUA, din anii '20, îi încuraja pe viitorii saxofoniști într-o manieră inedită. A se vedea Nota 12

succes în combinații instrumentale, și probabil din acest motiv nu a devenit un membru al orchestrei simfonice.³¹²

Pe lângă apariția unor soliști remarcabili, cum au fost H.Benne Henton(1867-1938), supranumit „Paganini al saxofonului”³¹³, Jascha Gurewich (1896-1938), care „cânta la saxofon cu dexteritatea și expresivitatea pe care o are Kreisler la vioară”³¹⁴, sau Rudy Wiedoeft (1893-1940), un adevărat virtuoz al saxofonului, dar care prin compozițiile sale cu titluri sugestive ca *Saxophobia* sau *Sax-O-Phun*, abundente în efecte exotice ca slap-tongue, glissando sau frullato a accentuat această latură comică a instrumentului, „nebulia saxofonului” se caracterizează și prin apariția numeroaselor ansambluri mari de saxofoane.

Astfel de orchestre erau, printre altele, Detroit Citigas Saxophone Band, având în 1916 douăzeci și patru de membri (4S/6A/8T/4B/2Bs), Duane Sawyers Saxophone Band, cu 110(!) membri, The Twenty Saxophone Girls, sau mai serioasa The Boston Saxophone Orchestra, (condusă de Abdon Laus, cel care asigura solourile de saxofon la Boston Symphony Orchestra), o formație care avea aspirații de a contracara linia populistă a celorlalte ansambluri de saxofoane.³¹⁵

Nu putem să nu amintim în acest context existența unor ansambluri ca Chicago Health Department Saxophone Band, înființat pentru sănătatea și bunăstarea angajaților, sau ansamblul alcătuit exclusiv din saxofoane a închisorii din Joliet, Illinois.³¹⁶

Acest uriaș val de popularitate de care s-a bucurat saxofonul în primele decenii ale secolului al XX-lea în SUA, avea să fie egalat doar în anii '60 de apariția ghitarei electrice, o revoluție ce avea să schimbe radical muzica de divertisment pe plan universal.³¹⁷

³¹² Walter Piston, *Orchestration*, W.W.Norton & Co., New York, 1955, p. 186.

³¹³ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 161.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 151.

³¹⁶ Michael Segell, *op. cit.*, p. 41.

³¹⁷ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 151.

2.3. Dezvoltarea repertoriului saxofonului clasic în prima jumătate a secolului al XX-lea

2.3.1. Repertoriul simfonic și de operă în primele decenii ale secolului al XX-lea

Așteptările inițiale ale lui Adolphe Sax privind locul și rolul saxofonului în orchestra simfonică, acela de a înlesni conexiunea dintre grupul de corzi și cel de suflători, și în mod special pe cea dintre grupul de suflători din alamă și cel al suflătorilor din lemn, sau rolul grupului de saxofoane de diferite mărimi și acordaje în țesătura armonică a sonorității simfonice, nu s-au îndeplinit întru totul. Majoritatea compozitorilor au perceput saxofonul ca pe o alternativă în cadrul paletelor simfonice, ceva ce trebuie folosit ocazional, cu cumpătare și cu un scop bine specificat, mai degrabă decât ca pe o culoare integrată total și în mod frecvent în tabloul general al orchestrei. În același timp, unii compozitori sau muzicologi vedeau în saxofon o voce care, cum spune Cecil Forsyth în a doua ediție a tratatului său de orchestrație din 1935, „este prea folositoare pentru ca să fie pur și simplu monopolizată de orchestra de muzică de dans.”³¹⁸

Același autor spune despre grupul de suflători în context armonic: „Timbrurile individuale ale instrumentelor sunt prea eterogene. Adaugă patru saxofoane și le vei amesteca într-o masă mult mai satisfăcătoare...”³¹⁹

Alții în schimb, ca Walter Piston, a cărui poziție vizavi de saxofon o cunoaștem deja, sau Kent Wheeler Kennan, nu vedeau saxofonul ca pe un instrument cu șanse reale de a se integra în orchestra simfonică.³²⁰ Pe de altă parte, dat fiind faptul că orchestrele nu aveau saxofonul în componență, compozitorii se confruntau cu dificultatea găsirii unui instrumentist competent, sau cu opoziția directorilor de orchestră privind căutarea și remunerarea acestora. Edward Elgar (1857-1934) ar fi vrut să includă un cvartet de saxofoane în cantata *Caractacus* din 1898, dar a fost descurajat de dificultatea de a găsi și de a plăti instrumentiști competenți.³²¹ Richard Strauss (1864-1949) a compus patru voci de saxofon în *Symphonia Domestica* (1903), solicitând în mod neobișnuit saxofoane în *Fa/Do*, mai exact sopran în *Do*, alto în *Fa*, bariton în *Fa* și bas în *Do*. Aceste instrumente făceau parte din familia de

³¹⁸ Cecil Forsyth, *apud. Cottrell, op. cit.*, p. 229.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ K.W. Kennan, *apud. Cottrell, op. cit.*, p. 229.

³²¹ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 229.

saxofoane brevetată în 1846 de Adolphe Sax, cu scopul bine definit de a face parte din orchestra simfonică, alternativa pentru formațiile militare de suflători fiind perechile lor acordate în *Mib/Sib*, dar până la urmă nu au ajuns să fie fabricate în număr considerabil. Astfel, pentru Richard Strauss devenea extrem de dificil găsirea nu numai a instrumentiștilor potriviți, dar și a instrumentelor în sine, ca urmare el fiind nevoit să adauge mențiunea *Ad libitum* la știmizele de saxofoane. El însuși, atunci când dirija această simfonie, obișnuia să abandoneze saxofoanele, vocile respective fiind oricum dublate de alte instrumente.³²²

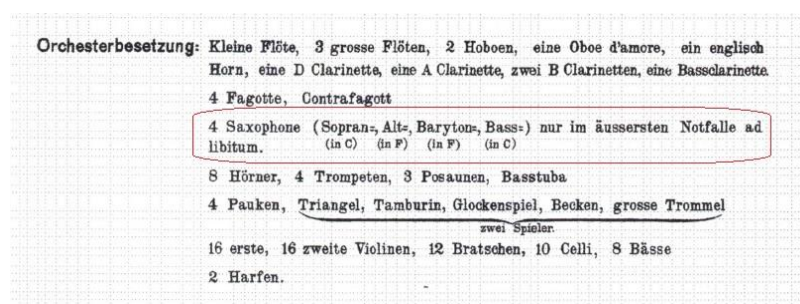


Fig.30. Richard Strauss, *Simfonia domestica*, prima pagină

Poate cel mai cunoscut solo orchestral pentru saxofon este cel din suita *L'Arlésienne* de Georges Bizet (1838-1875), compusă în 1872, extrasă din muzica de scenă pentru piesa cu același titlu de Daudet. Menționat ca fiind posibilă înlocuirea cu clarinetul, în piesa originală saxofonul are rolul de a reprezenta vocea „Inocentului”, un țăran care își redobândește facultățile mintale în urma șocului cauzat de sinuciderea propriului frate. Winton Dean observă că „timbrul saxofonului are o ciudată calitate bântuitoare, o calitate ce sugerează deodată mintea buimacă și serenitatea ascunsă a spiritului.”³²³

Deseori, compozitorii au identificat sunetul saxofonului cu ideea de alteritate muzicală, folosindu-l pentru a ilustra diverse stări de spirit sau manifestări neconvenționale. Acesta este și cazul englezului Ralph Vaughan Williams (1872-1958), care a scris pentru saxofon în mai multe lucrări, ca de exemplu un saxofon tenor în *Simfonia a VI-a*, două alto și un tenor în *Simfonia a IX-a*, dar în mod special, un saxofon alto în *Job: A Masque for Dancing*, din 1930. Piesa, concepută inițial ca un balet, dar auzită mai frecvent în sălile de concert, este un răspuns la o serie de ilustrații ale lui William Blake (1757-1827), inspirate din Cartea lui Iov din Vechiul Testament.

³²² S.Trier, *The Saxophone in the Orchestra*. The Cambridge Companion to the Saxophone, ed. R. Ingham, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, : 101–108, p. 103.

³²³ W. Dean, *apud*. Cottrell op. cit., p. 230.

Aici, cu ajutorul saxofonului, este ilustrat comportamentul șarlatanesc al lui Eliphaz, un sol al Satanei, care încearcă să zdruncine credința în Dumnezeu a lui Iov.

În 1917 are loc la Opera din Budapesta premiera baletului *A fából faragott királyfi*³²⁴ de Béla Bartók (1881-1945), pe un libret de Béla Balázs. Aparatul orchestral, de inspirație straussiană, includea, pe lângă corzi, percuție, celestă, două harpe, câte patru din fiecare instrument de suflat din lemn, patru trompete, șase corni, trei tromboane, tubă și două saxofoane, dintre care unul alto în *Mib* și unul tenor în *Sib*, acesta din urmă schimbând și la bariton în *Mib*.³²⁵ Saxofoanele nu sunt prezente permanent în textul muzical, dar atunci când se fac auzite, au un rol proeminent. Ele apar în Dansul al 3-lea, în Scena pârâului,³²⁶ intonând la unison o melodie de inspirație populară cu caracter melancolic, în timp ce restul orchestrei, în special rapidele pasaje pentatonice ale flautelor ilustrează mișcarea furibundă a apei. Unisonul celor două saxofoane diferite are ca rezultat un timbru aparte, ce nu poate fi înlocuit cu nici o altă combinație de instrumente.³²⁷ Melodia intonată aici de saxofoane are o linie descendentă pe parcursul a opt măsuri, într-o structură A-A-B-Bv.³²⁸

În *singspiel*-ul intitulat *Háry János*, compus în 1926 de Zoltán Kodály (1882-1967), găsim în componența orchestrei două instrumente care oferă un caracter specific sonorității acesteia: țambalul și saxofonul. În timp ce țambalul are menirea de a ne călăuzi în atmosfera rurală în care personajul principal, un „baron Münchhausen” al satului unguresc povestește incredibilele sale isprăvi din războiul cu Napoleon Bonaparte, saxofonul ilustrează într-un mod ironic înfrângerea rușinoasă a împăratului în fața eroului popular. În acest context, saxofonul este de fapt „vocea lui Napoleon”, cu puternic caracter franțuzesc. În Marșul funebru din numărul 14, saxofonul apare ca un instrument tipic francez, cu o melodie care face o aluzie denaturată dar clară la *Marseillaise*.³²⁹

³²⁴ „Prințul cioplit în lemn”

³²⁵ Selejő Erzsébet, *A saxofon helye a magyar zenében*, DLA doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2017, p. 8.

³²⁶ În scena pârâului, prințul încearcă să traverseze pârâul pentru a ajunge la prințesa iubită, dar valurile învolburate îl împiedică, el abandonând cu tristețe.

³²⁷ Selejő Erzsébet, *op. cit.*, p. 9.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Dalos Anna, *apud.* Selejő Erzsébet, *op. cit.*, p. 17.



Ex.3: Zoltán Kodály, *Háry János*, știma de saxofon

Fără îndoială cel mai cunoscut exemplu al saxofonului orchestral este *Boléro*-ul lui Maurice Ravel (1875-1937), din 1928. Conceput inițial ca un balet a cărui acțiune se petrece în Spania, lucrarea a fost comandată de actrița și dansatoarea rusă Ida Rubinstein, care a dansat cu ocazie premierei baletului rolul dansatoarei de flamenco, înconjurată de un grup de bărbați a căror admirație inițială se transformă într-un desfrâu senzual.³³⁰ Piesa este compusă din două melodii care se repetă într-un ostinato în permanentă creștere dinamică. Cea de a doua melodie este interpretată, printre alte instrumente, de un saxofon tenor în *Sib*, iar apoi de un sopran în *Sib*. În partitură, soloul de saxofon sopran este împărțit între saxofonul sopranino în *Fa* și cel sopran, dar s-a dovedit a fi mai simplu de executat doar la sopran, cele mai acute note din solo fiind relativ ușor de atins pe acest instrument.³³¹

Într-un interviu din 1995, realizat de Gilles Martin, marele saxofonist și pedagog, fondatorul școlii franceze de saxofon clasic, Marcel Mule spune că, deși Ravel era un mare orchestrator, nu era familiarizat cu saxofoanele, acesta fiind motivul pentru care a intenționat să folosească saxofonul sopranino în *Fa*, un instrument practic inexistent, care a putut fi ușor înlocuit cu sopranul în *Sib*, ceea ce Mule a și făcut cu ocazia premierei *Boléro*-ului de la Opera din Paris din 1928.³³²

În opera *Turandot* de Giacomo Puccini (1858-1924), din 1926, cu acțiunea petrecută în Peking (Beijing), saxofonul, cu o apariție în spatele scenei, are funcția de factor important în adâncirea impresiei de „exotism instrumental”, pe parcursul întregii opere.³³³

Ideea diferitului, a exotului, asociată saxofonului, a fost sursa de inspirație și pentru alți compozitori ai anilor '20-30 ai secolului al XX-lea. Dintre aceștia îl subliniem pe Alban Berg (1885-1935), a cărui operă cu titlul *Lulu*, din 1935, conține părți ample de saxofon, atât

³³⁰ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 233.

³³¹ Anexa nr. 2 include spre consultare exemplul muzical din știma de saxofon din cadrul *Boléro*-ului lui Ravel

³³² Intervi cu Marcel Mule, <https://www.youtube.com/watch?v=As-Vy7zdqGE>, min.6-8, accesat 24.04.2021.

³³³ Mosco Carner, *apud*. Cottrell, *op. cit.*, p. 234.

solistice cât și ca parte constantă a sonorității orchestrale, saxofonul asociindu-se adesea cu instinctele primare ale omului în relație cu puterea sexuală și brutalitatea psihică, identificându-se ca un alter ego muzical, pus în opoziție față de normativele convenționale ale orchestrației tradiționale.³³⁴ Berg a mai folosit saxofonul în alte lucrări din ultima perioadă componistică, cum sunt aria de concert *Der Wein* (1929) sau *Violinkonzert* (1935).

Muzica de dans a *big-bandurilor* americane a inspirat o serie de compozitori americani din primele decenii ale secolului al XX-lea, aceștia incluzând în partiturile lor grupuri întregi de saxofoane, care au menținut adesea *line-up-ul* caracteristic acestor formații. Acesta este cazul lui George Gershwin (1898-1937), care a folosit formula 2A/1T pentru *Rhapsody in Blue* (1924) și A/T/B în *An American in Paris* (1928) și în cea mai complexă creație a sa, opera *Porgy and Bess*, din 1935.

Alte exemple ale integrării sonorităților de jazz în orchestra simfonică cu ajutorul saxofonului sau grupului de saxofoane sunt: *A Jazz Symphony* (1925) de George Antheil (1900-1959), *Skyscrapers* (1926) de John Alden Carpenter (1876-1951), sau *Piano Concerto* (1926) și *First Symphony* (1928) de Aaron Copland (1900-1990).³³⁵

Pentru compozitorii europeni ai primei jumătăți a secolului al XX-lea, jazzul a continuat să fie o muzică pe cât de curioasă și excitantă, pe atât de misterioasă. Baletul *La création du monde*, Op. 81a din 1923 al lui Darius Milhaud (1892-1974) este poate cel mai cunoscut exemplu al curiozității provocate de această muzică, încă exotica pentru europeni. Milhaud a folosit saxofonul și alte lucrări orchestrale târzii: *Le carnaval de Londres* (1937) sau *Simfoniile nr. 2 și 4*, din 1944, respectiv 1947.³³⁶

În alte cazuri, ca așa-numitele *Zeitopern* ale compozitorilor germani ai Republicii de la Weimar³³⁷, folosirea saxofoanelor este rezultatul fascinației pentru cultura americană, ca un simbol al modernității și a libertății de exprimare. Acesta este și cazul operei *Jonny spielt auf* de Ernst Krenek (1900-1991), din 1927, sau a operei comice a lui Paul Hindemith (1895-1963), *Neues vom Tage*, din 1929. Arnold Schönberg (1874-1951) a inclus saxofonul în opera sa într-un act *Von Heute auf Morgen* (1929).³³⁸ Pe de altă parte, Kurt Weill (1900-1950) folosește saxofoanele tocmai pentru a argumenta împotriva decadenței societății moderne³³⁹,

³³⁴ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 232.

³³⁵ *Ibid.*, p. 236.

³³⁶ *Ibid.*, p. 237.

³³⁷ Denumire dată de către istorici republicii federative instaurate în 1919 în locul regimului monarhic german, în urma revoluției germane din 1918-1919. Denumirea oficială a statului a rămas Deutsches Reich. (Imperiul German).

³³⁸ Stephen Cottrell, *op. cit.*, pp. 237-8-9.

³³⁹ Kurt Weill, *Die Dreigroschenoper*, Universal Edition Wien-Leipzig, 1928.

denigrând cu ajutorul acestora, și a muzicii inspirate din stilurile de divertisment populare – cum este cabaretul - „vacuitatea societății care râvnea la acestea”.³⁴⁰

Compozitorii ruși ai acestor decenii au manifestat un real interes pentru saxofon, probabil datorită importanței pe care ei o acordau artei orchestrației și abilității cu care implementau și foloseau culorile orchestrale, acest interes fiind alimentat nu în ultimul rând de asocierea saxofonului cu jazzul și muzica de dans, toate cele trei elemente formând obiectul fascinației și mai târziu al dizgrației oficiale în Uniunea Sovietică. Pentru autoritățile sovietice, saxofonul, un element simbol al jazzului, se asocia cu decadența capitalismului și astfel era incompatibil cu propaganda culturală comunist-bolșevică. În aceste condiții, Serghei Prokofiev (1891-1953) a folosit saxofonul într-o serie de lucrări, locul instrumentului în muzica sa fiind, datorită acestor asocieri, oarecum emblematic pentru relația sa personală cu statul sovietic. El a părăsit Rusia în 1918 și a trăit în SUA și Paris până în 1932, dar și-a intensificat legăturile cu Uniunea Sovietică de la sfârșitul anilor 1920.

În baletul *Romeo și Julieta* (1935), muzica de film *Alexander Nevsky* (1938), ulterior transformată într-o *Cantata*, suita *Lieutenant Kijé* (1934) sau muzica de scenă pentru *Nopti Egiptene* (1934), toate compuse după întoarcerea în U.R.S.S., Prokofiev folosește saxofonul tenor în *Sib*, ceea ce sugerează că el a considerat acest membru al familiei saxofoanelor ca fiind emblematic pentru muzica de dans și jazz. Prokofiev acordă momente solistice saxofonului tenor, exploatând frecvent sonoritățile adesea scorțoase ale registrului grav al instrumentului.

Compatriotul său, Dimitri Șostakovici (1906-1975) folosește la rândul său două saxofoane (tenor și sopran) în baletul *Epoca de aur (Zolotoi vek)* din 1930, dar și în mult mai popularele *Suite nr. 1 și nr. 2* pentru orchestră de jazz. (1.-1934; 2.-1938), în care face uz de un grup întreg de saxofoane, și anume două saxofoane alto și două saxofoane tenor, dintre care unul schimbă ocazional la sopran.

Serghei Rahmaninov (1873-1943) a acordat saxofonului alto un solo de o frumusețe și o melancolie aparte, în *Dansuri Simfonice*, din 1940. Faptul că soloul respectiv este într-o tonalitate care în transpoziția saxofonului alto are șapte diezi (*la#* minor), denotă că Rahmaninov nu a fost foarte familiarizat cu instrumentul. De altfel, el a trebuit să-l întrebe pe prietenul său compozitor american Robert Russell Bennett despre cum se notează pentru saxofon.³⁴¹ Acest minunat solo este singura apariție a saxofonului în întreaga creație a lui Rahmaninov.

³⁴⁰ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 239.

³⁴¹ Sergei Bertensson, *Jay Leyda, apud. Cottrell, op. cit.*, p. 241.



Ex.4: S. Rachmaninov, *Dansuri simfonice*, saxofon alto

Compozitorul brazilian Heitor Villa-Lobos (1887-1959), recunoscut pentru reinterpretările cu totul aparte a muzicii braziliene cu ajutorul tehnicilor componistice europene, a studiat la Paris în anii '20 ai secolului trecut. Aici a avut ocazia să se familiarizeze cu saxofonul și arta interpretării la acest instrument, el însuși fiind un saxofonist entuziast.³⁴² Deja în anul 1917, a inclus saxofonul în compozițiile sale camerale, cel mai cunoscut exemplu fiind *Sexteto místico* pentru flaut, oboi, saxofon alto, harpă, chitară și celesta (1917). O altă lucrare camerală cu o distribuție inedită este *Quarteto simbólico* pentru flaut, saxofon alto, celestă și voci feminine (1921). În contextul simfonic al creației lui Villa-Lobos, saxofonul are un rol proeminent. În *Simfonia a 4-a* din 1919, el utilizează un întreg cvartet de saxofoane, dar mai cunoscute sunt *Bachianas Brasileiras* și *Choros*, care beneficiază de sonoritățile saxofonului în numerele 6, 8, 10, 11 și 12. În anii 1920, la Paris, Villa-Lobos îl întâlnește pe Marcel Mule, cel care avea să devină cel mai renumit saxofonist francez din toate timpurile, fondatorul școlii moderne de saxofon. Acestuia îi dedică *Fantasia pentru saxofon sopran și orchestră*, compusă în 1948 la New York, o componentă foarte populară a repertoriului solistic pentru saxofon.

³⁴² Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 241.

2.3.2. Repertoriul solistic pentru saxofon și protagoniștii acestuia în primele decenii ale secolului al XX-lea

Părintele saxofonului, Adolphe Sax era conștient că instrumentele sale recent inventate aveau nevoie de platforme de prezentare și popularizare, pentru a-și face loc în conștiința muzicală și în viața concertistică franceză a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. Dacă în formațiunile muzicale militare, aceste instrumente și-au dobândit locul relativ ușor, datorită în primul rând reformei structurale căreia aceste ansambluri i-au fost supuse în timpul regelui Louis Philippe și a aide de camp-ului său, contele de Rumigny, și a cărei moment de cotitură a fost celebra „bătălie a fanfarelor” de pe Camp de Mars din 22 aprilie 1845, nu același lucru se poate spune despre prezența acestor instrumente în sălile de concert sau de operă. În perioada în care Sax a activat ca profesor de saxofon al Conservatorului din Paris, între anii 1857-1870, acesta a încurajat compozitorii din anturajul său să compună lucrări cu scop didactic pentru clasa lui de saxofon. Multe dintre acestea erau piese de concurs pentru admitere, respectiv examenele finale ale clasei, printre autorii acestora numărându-se compozitori ca G. Kastner, J.-B. Singelée, J. Arban și alții.

În 1847, Sax a construit o sală de concerte adiacentă atelierului său din Rue St. Georges nr. 10, o sală ce avea scopul primordial de a oferi spațiu pentru promovarea instrumentelor create de el. În numărul 5 din 31 ianuarie 1847 a revistei *Revue et Gazette Muzicale de Paris*, apărea următorul anunț:

Noua sală de concerte pe care Dl Adolphe Sax o construiește pe str. Neuve-Saint-Georges nr. 10, este complet terminată. Pentru duminică, 7 februarie, orele 2 se anunță un matineu muzical dat de Dl Laurent Batta, în care îl vom auzi de asemenea pe fratele său, Alexander Batta, Domus, Léon Lecieux, L.Messemaeckers, Géraldy și madame Boulle.³⁴⁴

În această sală urma să aibă loc o serie de evenimente care aveau ca protagonist, printre alte instrumente construite de Sax, saxofonul, atât în ipostază solistică, cât și ca membru al unor grupuri camerale.

Pentru a încuraja crearea lucrărilor originale pentru toate instrumentele sale, inclusiv saxofonul, Adolphe Sax a înființat și o editură muzicală proprie, Chez Adolphe Sax, cu sediul în Rue St. Georges nr.50, la Paris. Aici, între 1858 și 1878, Adolphe sax a publicat nu mai puțin de 189 de lucrări muzicale, constând în solouri pentru saxofon cu acompaniament de pian, piese pentru diferite ansambluri de saxofoane, de la duo până la octet, dar și piese solo și de ansamblu pentru celelalte instrumente construite de el, ca saxhornul sau saxotromba,

³⁴⁴ RGMP nr 5/31 ian. 1847, p. 44. traducere proprie din franceză.

precum și piese pentru pian, sau muzică militară. În 1878, Sax și-a vândut Editura lui J. Kugelman, care a dat-o mai departe lui Margueritat. Editura Margueritat există și azi la Paris.³⁴⁵ Despre activitatea editurii Chez Adolphe Sax și repertoriul pentru saxofon publicat de către aceasta am discutat mai pe larg în raportul anterior.

Activitatea pedagogică a lui Sax, platforma de promovare reprezentată de Sala Sax din Rue St. Georges nr.10, editura Chez Adolphe Sax, precum și activitatea componistică a unor compozitori ca Singelée, Demersseman sau Arban, dar și soliști ca Soualle, Wuille, Mayeur sau Lefebvre, au contribuit la dezvoltarea unui repertoriu original pentru saxofon. În mare parte însă, acest repertoriu saxofonistic al sfârșitului de secol al XIX-lea era alcătuit din lucrări de factură ușoară clasică, compoziții la scară mică, având în general un caracter demonstrativ atât pentru posibilitățile sonore și tehnice ale instrumentului, cât și pentru virtuozitatea interpretului.

Odată cu trecerea în secolul al XX-lea, câteva individualități au început să extindă acest repertoriu concertistic, iar efortul acestora „merită recunoștința noastră pentru importanța muncii lor în a oferi o nouă identitate saxofonului, față de cea care prelua în contextul popular al vremii.”³⁴⁶ În mod surprinzător, totuși cele mai substanțiale contribuții în crearea noului și mult mai seriosului repertoriu concertistic al saxofonului din primele decenii ale secolului al XX-lea, nu au venit din partea unor saxofoniști profesioniști, a soliștilor care ar fi profitat cel mai mult în urma acestuia, ci din partea unei saxofoniste amatoare entuziaste, determinate și mai ales influente a cărori nume avea să se înscrie între cele mai importante nume legate de dezvoltarea repertoriului saxofonistic. Aceasta este Elise Boyer Hall (1853-1924), o americană născută la Paris, stabilită la Boston, SUA. În 1925, Carl Engel observă că „dacă un muzicolog al anului 2000 va da din cap mirându-se de remarcabilul fapt că fiecare compozitor francez al secolului al XX-lea – inclusiv Debussy și d'Indy - , ca și Martin Loeffler, a scris o compoziție pentru saxofon, va trebui să caute răspunsul la Boston și la Dna R. J. Hall.”³⁴⁷

³⁴⁵ Scott Douglas Plugge, *The History of the Saxophone Ensemble: A Study of the Development of the Saxophone Quartet Into a Concert Genre*, D.M. Diss., Northwestern University, 2003, p. 7.

³⁴⁶ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 242.

³⁴⁷ Carl Engel, *apud* Cottrell *op. cit.*, p. 243.

2.3.2.1. Elise Boyer Hall (1853-1924) și *Rapsodie Mauresque* a lui Debussy



Fig.3. Elise Boyer Hall (1853 - 1924)

Născută în 1853 la Paris într-o familie înstărită din Boston, Elisabeth Boyer Swett Coolidge a petrecut marea parte a copilăriei sale în Franța, și interesul ei față de limba și cultura franceză a dăinuit pe parcursul întregii sale vieți. S-a căsătorit la Boston în 1879 cu chirurgul Richard Hall, cu care a trăit majoritatea anilor '80 la New York, apoi până la moartea acestuia din 1897, la Santa Barbara, California, și care, în jurul anului 1895 i-a sugerat Elisei să studieze un instrument de suflat, în ideea de a înlesni recuperarea după febra tifoidă care i-a cauzat o deteriorare a auzului.³⁴⁸ Din acest moment, Elise Hall a dezvoltat o adevărată pasiune pentru saxofon, o pasiune ce avea să influențeze semnificativ dezvoltarea repertoriului solistic al saxofonului. După moartea soțului în 1897, văduva Hall s-a mutat în orașul familiei sale, Boston, unde, fiind o femeie influentă și cu posibilități financiare serioase, a fondat Boston Orchestral Club, împreună cu prietenul său Georges Longy (1868-1930), un oboist francez al orchestrei Boston Symphony, care îi oferea Elisei lecții de

³⁴⁸William H. Street, *apud*. Cottrell, *op. cit.*, p. 244.

saxofon, și dirija concertele orchestrei Clubului, înprospătându-i totodată simpatiile francofile. Francofilia acesteia a avut ca rezultat o serie de concerte publice ale Clubului Orchestral, majoritatea programelor acestora conținând piese noi sau aranjamente noi a unor lucrări existente astfel ca ele să includă saxofonul, cu o înclinație specială către compozitorii francezi. Admiratoare devotată a muzicii contemporane franceze, ea însăși a susținut mai multe concerte la Paris. Dispunând de un fundal financiar consistent, foarte probabil urmând sfaturile lui Longy³⁴⁹, dar în mod cert călăuzită de pasiunea față de saxofon, Elisa Boyer Hall a reușit să convingă un număr impresionant de compozitori francezi să creeze muzică pentru saxofon. În acest fel au luat naștere compoziții ca *Choral variée* de Vincent d'Indy, din 1903³⁵⁰, *Impression d'automne* (1905) și *Légende* (1903) de André Caplet, *Suite* (1915) de Gabriel Grovlez, *Andante* (1915) și *Konzertstück* (necunoscut) de Jean Huré, *Rapsodie, Divertissement espagnol* (1900), *Ballade carnavalesque* (1903) de Charles Martin Loeffler, sau *Légende* din 1918 a lui Florent Schmitt, dedicată Elisei Hall, piesă care face parte și astăzi din repertoriul standard al saxofonistului clasic. Alte lucrări pentru saxofon ale unor compozitori mai puțin cunoscuți, compuse la cererea Elisei Hall, sunt: *Poème élégiaque* (1912) de Philippe Gaubert, *Chant pour saxophone* (1910) de Paul Dupin, *Impression* (1903) de Georges Longy, *Sibéria-Poème symphonique* (1911) de Henri Woolett, sau *Pastorale* de Léon Moreau, *Rapsodie* de Jules Mouquet și *Légende* (1905) de Georges Sporck.³⁵¹

Cea mai însemnată achiziție a Elisei Hall rămâne însă *Rapsodie pour orchestre et saxophone* de Claude Debussy, fără îndoială cel mai important compozitor francez care a compus muzică pentru saxofon, la îndemnul lui Hall. Piesa a fost comandată de aceasta în 1901, cu indicația deliberată „*pour orchestre et saxophone obligé*”, dar în 1903, la următoarea întâlnire a compozitorului cu Elise Hall, Debussy încă nu se apucase de lucru. Într-o scrisoare din acel an către soția sa, Debussy folosește un limbaj care pentru cititorii de după 100 de ani poate părea ușor misogin:

Nu știu de ce, Doamna Saxofon îmi apare mie cum îi apare sărmanului Don Juan statuia commandatore-ului! Ea nu va bănuî niciodată cât de mult mă plictisește. Nu ți se pare indecent o femeie îndrăgostită de saxofon, a cărei buze sug muștiucul din lemn al acestui instrument ridicol?³⁵²

³⁴⁹ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 244.

³⁵⁰ Lucrarea a fost prezentată în primă audiție de Elisa Hall la Paris, în mai 1904, *ibid.* p. 244.

³⁵¹ Jean-Marie Londeix, *125 Ans De Musique Pour Saxophone*, Leduc, Paris, 1971.

³⁵² Claude Debussy, *Correspondance: 1872–1918*, ed. François Lesure și Denis Herlin, Gallimard, Paris, 2005, p. 740, *apud.* Cottrell, *op. cit.*, p. 244, traducere proprie din engleză .

Într-o perioadă în care era preocupat de *Pelléas et Melisande* și de *La Mer*, Debussy nu a fost deloc încântat de ideea unei compoziții pentru saxofon, un instrument căruia nu-i acorda o atenție deosebită.

Saxofonul e un animal cu ancie, căruia nu-i cunosc obiceiurile. Îi place oare dulceața romantică a clarinetului sau ironia ușor grosolană a sarrusofonului (sau contrafagotului)? Până la urmă, l-am pus să murmure fraze melancolice deasupra tremoloului tamburului militar.³⁵³

Într-o altă scrisoare, din 8 iunie 1903, Debussy i se plânge lui André Messager:

Tenacitatea americanilor e proverbială.(...) Doamna Saxofon a aterizat la Paris, Rue Cardinet 58, cu opt sau zece zile în urmă, și e curioasă în legătură cu piesa ei. Bineînțeles, am asigurat-o că, în afară de Ramses al II-lea, e singurul subiect care mă preocupă.(...) Iată-mă așadar, căutând disperat cele mai inedite combinații, cele mai potrivite pentru a scoate la suprafață acest instrument acvatic.³⁵⁴

Titlul sub care Debussy a realizat o schiță completă din punct de vedere structural și al orchestrației în 1903, a fost *Rhapsodie Mauresque pour Orchestre et Saxophone Principal*. Manuscrisul a rămas la compozitor până la moartea sa din martie 1918, după care i-a fost încredințat lui Jean-Roger Ducasse³⁵⁵, pentru a finaliza partitura orchestrală. După premiera de la Paris, cu Yves Mayeur ca solist la saxofon,³⁵⁶ o schiță holograf i-a fost într-un final trimisă Elisei Hall la Boston.³⁵⁷

James Noyes, în eseu cu titlul *Poe, Debussy and their Rhapsodie*, arată că sursele de inspirație pentru Debussy în crearea Rapsodiei pentru saxofon au fost eseu *The Philosophy of Composition*, poemul *The Raven* și romanul *A Descent into the Maelström* ale lui Edgar Allan Poe, poetul a cărui operă a influențat întreaga carieră componistică a lui Claude Debussy.³⁵⁸ În viziunea lui Noyes, *Rapsodia* poate fi văzută ca o pledoarie pentru acceptarea saxofonului în orchestra simfonică:

„Debussy pare să spună o poveste sumbră, în care saxofonul imploră să fie primit în încăperea sacră a orchestrei, în timp ce cea din urmă pare a fi mulțumită să danseze fără acest văr îndepărtat.”³⁵⁹

³⁵³ Scrisoare către Pierre Louys, *Correspondance*, p. 758, traducere proprie din franceză.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 742, traducere proprie din franceză.

³⁵⁵ J.R.Ducasse, (1873 - 1954) prieten și discipol al lui Debussy.

³⁵⁶ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 245.

³⁵⁷ James R. Noyes, *Poe & Debussy and their Rapsodie*, North American Saxophone Alliance Biennial Conference, University of Iowa, 2006, p. 3.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 2.

³⁵⁹ *Ibid.*, traducere proprie din franceză.

RAPSODIE
pour Orchestre et Saxophone
SAXOPHONE ALTO MI $\flat$

CLAUDE DEBUSSY
(1903)

Très modéré 6 Piano

Sax. ad lib. 3

Un peu ralenti 1 a Tempo

Poco rit. 3

Ex.5: C. Debussy, *Rapsodie pour orchestre et Saxophone*

Pasiunea pentru saxofon, ambiția și posibilitățile financiare ale Elisei Boyer Hall, decedată în 27 noiembrie 1924, la patru ani după ultimul concert al Boston Orchestral Club, au contribuit în mare măsură la acceptarea saxofonului în sălile de concert, activitatea sa culturală ducând la creșterea semnificativă a literaturii acestui instrument, care până atunci ducea lipsa unui repertoriu specific.

Același spirit de pionierat i-a călăuzit pe virtuozii saxofoniști ai începutului de secol al XX-lea în a lărgi repertoriul instrumentului, cu contribuția unor compozitori de o importanță mai mică, aceștia rămânând totuși în umbră datorită succesului notoriu al unor genuri muzicale mai populare, în care saxofonul a cunoscut o mult mai puternică ascensiune. Trebuie menționați în acest sens interpreți ca Rudy Wiedoeft (1893-1940), sau Jascha Gurewitch (1896-1938), un remarcabil virtuoz și compozitor, care a creat la rândul său o serie de lucrări pentru saxofon, printre care o *Fantezie pentru saxofon și pian* (1924), un *Concert pentru saxofon și orchestră* (Op. 102, 1925) și *Sonata pentru saxofon și pian* (1928). *Concertul pentru saxofon și orchestră* face parte din repertoriul actual al saxofonului.³⁶¹ Aceștia, împreună cu E.A. Lefebvre sunt cei mai importanți virtuozii saxofoniști ai SUA începutului secolului al XX-lea, în timp ce în Franța Raymond Briard și François Combelle – ambii membri ai orchestrei de suflători ai Gărzii Republicane – sunt cei care, cu compoziții proprii și a unor compozitori francezi mai puțin cunoscuți, au contribuit la lărgirea repertoriului saxofonistic clasic, prin asigurarea unui flux mic dar continuu al pieselor solo noi pentru saxofon. Același lucru este valabil și pentru Gustav Bumcke (1876-1963), cel care este

³⁶¹ Stephen Cottrell, *op. cit.*, pp. 245-246.

considerat părintele saxofonului clasic în Germania, care a deschis prima clasă de saxofon la Conservatorul Stern din Berlin, și a contribuit la repertoriul de saxofon printr-o serie de lucrări camerale, dar și printr-o simfonie care include părți pentru saxofon.³⁶³

După 1930, dezvoltarea repertoriului saxofonului clasic este de asemenea legată de activitatea de pionierat a unui mic grup de interpreți, din care merită o atenție specială două nume ca aveau să se înscrie cu majuscule în istoria saxofonului clasic: Marcel Mule și Sigurd Raschèr.

2.3.2.2. Marcel Mule (1901-2001)

Este greu să găsim un alt instrument muzical al cărui evoluție să poată fi atât de concret legată de numele unor personalități, de la geneză la consacrare, în afară de saxofon. Dacă nașterea saxofonului i se atribuie în mod cert inventatorului Adolphe Sax, consacrarea saxofonului clasic, așa cum îl cunoaștem azi, nu poate fi separată de numele lui Marcel Mule (1901-2001), cunoscut ca părintele fondator al școlii moderne franceze de saxofon clasic, o tradiție interpretativă și pedagogică ce urma să influențeze întreaga dezvoltare a saxofonului clasic pe plan mondial. Așa cum spune Daniel Deffayet, unul din cei mai de seamă discipoli ai săi, „saxofoniștii clasici să nu uite niciodată că datorită lui Marcel Mule, ei sunt astăzi considerați muzicieni adevărați.”³⁶⁴

Pe lângă uriașul număr de lucrări dedicate lui sau transcrise de el pentru saxofon, care alcătuiesc astăzi un segment semnificativ al repertoriului standard al saxofonului, importanța lui Mule constă și în activitatea pedagogică desfășurată ca profesor de saxofon al Conservatorului din Paris, în urma căreia Parisul și în general școala franceză de saxofon sunt considerate „centrul mondial al saxofonului clasic.”³⁶⁵

„Poate mai mult ca oricine altcineva, Mule a deschis drumul dezvoltării saxofonului ca un medium clasic. (...) a văzut potențialul clasic al instrumentului, dar la acea vreme nu avea un mentor care să-l călăuzească. El a devenit cel care a arătat drumul pentru ceilalți.”³⁶⁶

Marcel Mule s-a născut în orașelul Aube din Normandia, la 24 iunie 1901. Tatăl său, de meserie contabil, era și saxofonist amator, dirijor al fanfarei orașelului Beaumont-le-Roger, unde familia Mule se mutase la cinci ani după nașterea lui Marcel. Acesta a început studii

³⁶³ Daniel Michaels Bell, *The Saxophone in Germany, 1924–1935*, Diss, University of Arizona, 2004, p. 22.

³⁶⁴ Eugene Rousseau, *Marcel Mule: His Life and the Saxophone*, Etoile Music, Shell Lake, WI, 1982.

³⁶⁵ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 246.

³⁶⁶ Eugene Rousseau, *Marcel Mule: His Life and the Saxophone*, în *Saxophone Journal* vol. X, nr. 3, 1985, paginile 8-17, p. 8.

saxofonului la vârsta de 7 ani, iar după câteva luni, s-a alăturat partidei de saxofon din ansamblul condus de tatăl său.³⁶⁷ De la 9 ani, a început să studieze vioara, mai apoi pianul, dar tatăl său, influențat de propriul eșec în cariera muzicală, nu i-a încurajat planurile de a deveni muzician profesionist. A devenit profesor de muzică în școala elementară din Beaumont-le-Roger, unde învățase și el, dar după doar un an, în aprilie 1921 s-a înrolat în armată și s-a mutat la Paris pentru a-și desfășura serviciul militar în Regimentul 5 Infanterie, cunoștințele sale muzicale ducându-l devreme în fanfara regimentului. Aici, dându-și seama că nivelul său muzical nu era deloc inferior față de cel al colegilor militari, a început un studiu intens la saxofon, și în scurt timp și-a câștigat o reputație bună în cercurile muzicale militare. În august 1923 s-a eliberat un post de saxofonist în Orchestra de suflători a Gărzii republicane, cel mai important ansamblu militar al Franței, unde François Combelle deținea postul de saxofonist solist. În urma concursului, Mule a fost ales dintre doisprezece candidați, iar după șase luni a devenit succesorul lui Combelle pe postul de solist saxofonist, un post pe care avea să-l dețină timp de 13 ani. În același timp, Mule și-a aprofundat cunoștințele muzicale cu violonistul Gabriel Willaume, un apreciat interpret, partener muzical al foarte exigentului Camille Saint-Saens. Willaume a lucrat cu Mule în special la îmbunătățirea frazării și a limbajului stilistic, dar l-a îndemnat pe tânărul muzician să-și dezvolte gusturile muzicale ascultând nenumărate concerte la Paris. Timp de șase ani a studiat literatura muzicală cu Georges Cassade, un remarcabil profesor al Conservatorului parizian, construindu-și astfel o fundație solidă pentru interpretarea muzicală, pe care s-a bazat pe parcursul întregii sale cariere solistice.³⁶⁸ Un factor de importanță majoră în dezvoltarea propriului limbaj muzical al lui Mule a fost deschiderea sa către noile forme de expresie muzicală, ca jazzul care în Parisul anilor '20 își făcea auzită prezența din ce în ce mai mult, prin activitatea muzicienilor americani de jazz în cluburile de noapte. Timbrul saxofonului, așa cum îl produceau acești jazz-mani era surprinzător de neobișnuit față de cel pe care îl cunoștea Mule. *Vibrato*-ul folosit la acea vreme era încă experimental și consta într-un tremurat pe care Mule îl considera oribil. Totuși, l-a inspirat în a-și dezvolta un vibrato propriu, unul „care avea să devină o trăsătură distinctivă și renumită a interpretării sale clasice.”³⁶⁹

Deschiderea sa către jazz a dus, pe lângă un venit în plus, la alte beneficii pentru mule, și anume faptul că a devenit conștient de versatilitatea saxofonului, și a putut să profite de noile elemente de limbaj muzical, folosindu-le în context clasic. În stagiunea 1928-1929 a

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Eugene Rousseau, *op. cit.*, p. 9.

³⁶⁹ *Ibid.*

teatrului Opéra Comique, a fost angajat pentru a cânta partea de saxofon alto din baletul *Evolution* de Edouard L'Enfant. Unul din solourile pentru saxofon era o melodie blues, iar compozitorul i-a cerut lui Mule să folosească vibratoul pe care îl folosea în formațiile de jazz. A avut succes, și a început apoi, la încurajările colegilor din Garde Républicaine să îl folosească și în muzica „serioasă”, realizând „un compromis între libertatea completă a jazzului și rigiditatea abordării anterioare.”³⁷⁰ Mule a dezvoltat „un timbru călduros, rotund, uniform pe toată întinderea instrumentului, și un legato excepțional de moale care căuta să minimalizeze inerentele diferențe timbrale date de construcția instrumentului.”³⁷¹ Acest sunet reprezintă și azi o referință pentru toți saxofoniștii de muzică clasică.

„Poate cel mai profund impact asupra dezvoltării interpretării la saxofon clasic în secolul al XX-lea, a fost instituirea unei estetici interpretative coerente, un stil interpretativ care era recunoscut ca al lui personal și pe care mulți alți interpreți căutau să îl imite.”³⁷²

Marcel Mule a desfășurat o importantă activitate solistică în cadrul Gărzii Republicane, cu care a susținut numeroase concerte în Franța și în Europa începând cu anul 1925, dar adevărata sa carieră solistică a început la mijlocul anilor '30, după ce a părăsit „Garda”, și a fost susținută până la retragerea din activitate din 1968. În 16 noiembrie 1935, Mule a prezentat în premieră *Concertul pentru saxofon alto și orchestră în Fa*, Op. 65 de Pierre Vellones, această premieră reprezentând una din cele mai timpurii apariții solist-concertante ale saxofonului în Europa, dacă nu luăm în calcul *Rapsodia* lui Debussy. Ceea ce urma însă să influențeze decisiv dezvoltarea repertoriului saxofonului clasic, a fost activitatea pedagogică a lui Marcel Mule. Deja în anii '20-30, acesta a susținut o clasă privată de saxofon, în care oferea lecții atât amatorilor începători, cât și profesioniștilor de jazz americani, angajați temporar în Paris, numărul elevilor săi ajungând uneori chiar la 70.³⁷³ Dar momentul crucial în pedagogia saxofonului a fost reînființarea clasei de saxofon la Conservatorul din Paris din 1942, aflat sub direcțiunea lui Claude Delvincourt.

Marcel Mule, la 41 de ani, a fost invitat să fie, după o pauză de 72 de ani, succesorul lui Adolphe Sax, inventatorul saxofonului, care a fost primul profesor de saxofon la Conservatorul din Paris, între 1857 și 1870. La momentul numirii sale în postul de profesor, reputația lui Mule ca solist era deja bine ancorată. Succesul său pedagogic avea să egaleze această recunoaștere. În timpul celor 26 de ani petrecuți la catedra de saxofon a

³⁷⁰ Marcel Mule citat de Eugene Rousseau în *Marcel Mule: His Life and the Saxophone*, în *Saxophone Journal* vol. X, nr. 3, 1985, paginile 8-17, p. 9.

³⁷¹ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 247.

³⁷² *Ibid.*, traducere proprie din engleză.

³⁷³ Sarah E. Miracle, *An Exploration of the French and American Schools of Classical Saxophone*, Senior Honors Project, University of Akron, 2015, p. 6.

Conservatorului, nu mai puțin de 87 de studenți au câștigat prestigiosul Premiu I, mulți dintre aceștia contribuind ulterior la construirea și dezvoltarea școlii moderne de saxofon clasic în Franța și în întreaga lume. Printre acești discipoli se numără francezii Daniel Deffayet (acesta îl va urma la clasa de saxofon a Conservatorului din Paris), Jean-Marie Londeix, Guy Lacour, Claude Delangle, succesorul lui Deffayet de după 1988, profesorul actual al clasei de saxofon, sau americanii Eugene Rousseau și Frederick Hemke. Datorită longevității lui Mule la Conservatorul parizian (1942-1968), și a relației strânse dar ierarhice între conservatoarele naționale și regionale din Franța, activitatea acestuia și-a pus amprenta pe dezvoltarea saxofonului clasic pe plan național. Iar pentru că tradiția saxofonului clasic francez a fost un reper mondial pentru multe decenii, așa cum este încă și azi, atrăgând un număr mare de aspiranți din întreaga lume, putem spune că Marcel Mule a exercitat o influență pedagogică globală.³⁷⁴

Cea mai importantă moștenire pe care a lăsat-o Marcel Mule este însă rezultatul efortului depus pentru realizarea unui repertoriu dedicat saxofonului clasic. Clasa de saxofon de la Conservatorul din Paris a comandat în fiecare an un *Solo de concours*, o lucrare scrisă special și impusă pentru a fi interpretată de studenți la absolvirea studiilor, așa cum se întâmplă și în zilele noastre.³⁷⁵ În timpul mandatului său, majoritatea acestor lucrări erau dedicate lui Mule, și multe dintre ele au devenit piese de referință ale repertoriului standard pentru saxofon clasic, cum ar fi *Sonatina* de Claude Pascal (1948), *Prélude, Cadence et Final* de Alfred Desenclos (1956), sau *Divertimento* de Roger Boutry (1964). Multe alte lucrări din repertoriul de azi al saxofonului clasic au fost compuse la cererea, sau dedicate lui Marcel Mule. Acesta este cazul următoarelor piese: *Caprice en forme de valse* de Paul Bonneau (1950), *Cinq dances exotiques* de Jean Françaix (1962), *Tableaux de Provence* de Paule Maurice (1948-`55) și o serie întreagă de compoziții de Eugène Bozza.³⁷⁶ Una dintre cele mai populare piese din repertoriul clasic al saxofonului, și anume *Fantasia pentru saxofon sopran și orchestră* de Heitor Villa-Lobos, compusă în 1948, a fost dedicată lui Marcel Mule, dar acesta nu a interpretat-o niciodată. O listă completă a lucrărilor pentru saxofon dedicate lui Marcel Mule o găsim în lucrarea *Saxophone Soloists and Their Music, 1844-1985* a lui Harry. R. Gee.³⁷⁷

³⁷⁴ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 249.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Harry R. Gee, *Saxophone Soloists and Their Music, 1844-1985*, an Annotated Bibliography, Indiana University Press, Bloomington, IN, 1986.

Sistemul pedagogic construit de Mule și răspândit în școlile muzicale europene s-a bazat primordial pe transcripții. El a găsit în muzica preclasică, clasică și romantică timpurie material pedagogic excelent pentru a preda stilistica interpretării. În această idee, el a aranjat și a transcris mai mult de 100 studii clasice din repertoriul altor instrumente, cum sunt cele de Berbiguier și Terschak pentru flaut, Rode pentru vioară sau Ferling pentru oboi, dar și un număr impresionant de transcripții ale unor sonate și lucrări solistice pentru alte instrumente. Multe dintre colecțiile sale de transcripții pentru saxofon pentru uz pedagogic, adunate sub titlul *Pièces célèbres*, care conțin lucrări de Lully, Gluck, Mendelssohn sau Mozart, precum și sonate întregi de Bach sau Händel, se găsesc și azi în bibliotecile claselor de saxofon de pretutindeni. Într-un interviu din seria de interviuri ce stau la baza volumului Marcel Mule: *His Life and the Saxophone de Eugene Rousseau*, Mule vorbește despre importanța transcripțiilor în formarea deprinderilor de bază a tinerilor saxofoniști.³⁷⁸

Un aspect extrem de important al activității repertorial-saxofonistice a lui Marcel Mule, cu o conotație specială pentru prezenta lucrare, este implicarea lui în dezvoltarea și standardizarea cvartetului de saxofoane ca o structură camerală stabilă, în formatul instrumental de Sopran-Alto-Tenor-Bariton. Împreună cu colegii saxofoniști din orchestra de suflători a Gărzii Republicane, Mule a format primul cvartet de saxofoane, în care au cântat împreună în mod informal pentru început, pentru ca în data de 2 decembrie 1928, la La Rochelle, să aibă loc primul concert oficial al Le quatuor de la musique de la Garde Républicaine. Membrii cvartetului au fost:

- Marcel Mule – saxofon sopran
- René Chaligne – saxofon alto
- Hippolyte Poimboeuf – saxofon tenor
- Georges Chauvet – saxofon bariton³⁷⁹

Cvartetul, al cărui repertoriu inițial consta în majoritate din transcripții ale unor lucrări pentru cvartet de coarde, ca de exemplu *Andante din Cvartetul nr. 1* de Ceaikovski, efectuate de Mule și Chauvet, a repurtat un succes notabil, în jurul anului 1932 ocupându-și locul între cele mai prestigioase formații camerale din Franța, răspunzând la numeroase invitații de concert și transmisii radio. În 1932, locul lui Chaligné la saxofon alto a fost preluat de Paul

³⁷⁸ A se vedea Nota 13

³⁷⁹ Eugene Rousseau, *Marcel Mule: His Life and the Saxophone*, în *Saxophone Journal* vol. X, nr. 3, 1985, paginile 8-17, p. 10.

Romby, iar al tenoristului Poimboeuf de către Fernand L'homme. În 1936, când Mule, Chauvet și Romby au părăsit Garda Republicană, cvartetul a luat numele de Le quatuor de saxophones de Paris, și a dobândit notorietate în urma numeroaselor concerte și turnee atât în Franța, cât și în alte țări europene, ca Italia, Elveția, Belgia și altele. În 1951, numele cvartetului a fost schimbat în Quatuor Marcel Mule, și a rămas cu acest nume până la desființarea din 1967, anul retragerii lui Mule din activitatea concertistică. Alte nume care au făcut parte pe parcurs din cvartet au fost: Georges Charron, Marcel Josse, André Bauchy, Georges Gourdet și Guy Lacour.³⁸⁰

Sonoritatea formației era bine echilibrată și de o omogenitate apropiată de cea a unui cvartet de coarde clasic, introducând vibrato-ul în limbajul sonor abia după patru ani de activitate, în urma experimentelor inițiate de Mule pe plan solistic.³⁸¹ Vibrato-ul a adus un plus calității timbrale deja expresive a cvartetului. Succesul formației a dus la lărgirea repertoriului cu o serie impresionantă de lucrări originale, inspirate de însăși sonoritatea excepțională a celor patru saxofoane. Prima lucrare scrisă special pentru acest cvartet a fost *Au jardin des bêtes sauvages*, din 1930, de Pierre Vellones, urmată de *Cache-Cache* de Robert Clérisse, în același an. Cele mai semnificative lucrări ce au urmat, sunt: *Cvartet Op. 109* (1932) de A. Glazunov, dedicat *Aux artistes des saxophones de la Garde Républicaine*, *Introduction et variations sur une ronde populaire* de G. Pierné (1936), *Andante et Scherzo* de E. Bozza, *Grave et Presto* de J. Rivier, ambele din 1938 sau *Quatuor Op.102* de Florent Schmitt, din 1941.³⁸²

Marcel Mule s-a retras din activitatea solistică în 1960, iar din cvartetul de saxofoane și din activitatea pedagogică în 1967. A murit la vârsta de 100 de ani, la 18 decembrie 2001, în Sanary-sur-Mer, un orașel din sudul Franței. A rămas în conștiința muzicală universală ca marele maestru al saxofonului clasic, „le Patron”, cum îl alintau discipolii și colegii, urmașul spiritual al lui Adolphe Sax, omul al cărui caracter călduros și al cărui entuziasm au câștigat respectul și dragostea colegilor și studenților săi, și care a contribuit într-o măsură inestimabilă în instaurarea saxofonului ca o voce viabilă a expresiei muzicale. Cuvintele sale din 1981 ne spun multe despre caracterul său umil: „Adevărul este că am reușit pentru că am fost la locul potrivit, la momentul potrivit. Putea fi altcineva, dar am fost eu. A fost noroc.”³⁸³

³⁸⁰ Richard Ingham, *The Saxophone Quartet în The Cambridge Companion to the Saxophone*, Ed. R. Ingham, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p.65.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ Eugene Rousseau, *Marcel Mule: His Life and the Saxophone*, Etoile Music, Shell Lake, WI, 1982, p.39, *apud.* Sarah E. Miracle, *An Exploration of the French and American Schools of Classical Saxophone*, Senior Honors Project, University of Akron, 2015, p. 7.

2.3.2.3. Sigurd Raschèr (1907-2001)



Fig.31. Sigurd Raschèr (1907-2001)

Lumea muzicală produce din când în când personalități ieșite din comun, a căror cunoștințe tehnico-interpretative, originalitate și determinare servesc pentru redefinirea standardelor în domeniu. Fără îndoială, unul dintre aceste persoane extraordinare a fost Sigurd Raschèr (1907-2001), artistul și pedagogul care a influențat în mod hotărâtor destinul saxofonului clasic la mijlocul secolului al XX-lea, începând cu anii `30 ai acestuia.

Sigurd Manfred Raschèr s-a născut la Elberfeld (azi parte a orașului Wuppertal), în Germania, la 15 mai 1907. Tatăl lui, Hans August Raschèr fiind medic militar, familia a fost deseori mutată în diferite colțuri ale Germaniei, dar și în Elveția. După ce și-a început studiile la prima școală Waldorf din Stuttgart, au urmat studiile muzicale în clasa de clarinet a lui Philipp Dreisbach, la Musikhochschule Stuttgart. S-a mutat apoi la Berlin, unde, la începutul anilor `30, pentru a-și rotunji veniturile din predarea orelor de muzică, s-a alăturat unor formații de muzică de dans. Aici a cântat la saxofon, un instrument la care a învățat singur să cânte.³⁸⁴ Entuziasmat de posibilitățile acestui instrument, a interpretat în fața publicului multe transcripții, iar modul în care le-a prezentat, a fost adesea îndrăgit de compozitorii care au avut ocazia să-l asculte.³⁸⁵

³⁸⁴ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 250.

³⁸⁵ Kathryn Diane Etheridge, *Classical Saxophone Transcriptions: Role and Reception*, Masters Thesis, Florida State University, 2008, p. 15.

O astfel de ocazie, când a interpretat o transcripție după Bach în 1931, a dus la invitarea lui de către orchestra Filarmonicii din Berlin, pentru a cânta partea de saxofon a unei lucrări compuse și dirijate de Edmund von Borck (1906-1944), ceea ce a condus în mod direct la crearea de către acesta din urmă a primului concert pentru saxofon dedicat lui Sigurd Raschèr, dintre multele ce aveau să-l urmeze.³⁸⁶ Premiera concertului a avut loc în octombrie 1932 la Hannover, apoi în 1933 a fost cântat și la Berlin, cu Orchestra Radio Berlin dirijată de Eugen Jochum, sub auspiciul I.S.C.M. (International Society of Contemporary Music), unde atât compoziția cât și solistul au reușit un succes considerabil. Un articol din *The Musical Times* relatează:

Concertul pentru saxofon și orchestră Op. 6 de Edmund von Borck omagiază moda zilei într-o manieră similară. Este scrisă totuși cu multă dexteritate și se folosește într-un mod priceput de posibilitățile saxofonului. Partea solo a fost cântată de Sigurd M. Raschèr, un virtuoz neîntrecut al instrumentului.³⁸⁷

Acest moment, crucial în cariera lui Raschèr, a fost urmat de o perioadă fertilă în care acesta a reușit să convingă o serie întreagă de compozitori importanți ai vremii să creeze lucrări pentru saxofon. Despre determinarea și metodele de convingere ale lui Raschèr ne spun multe cuvintele lui A. Glazunov dintr-o scrisoare adresată unui prieten în martie 1934, în care relatează că a început lucrul la *Concertul pentru saxofon*, „sub influența mai degrabă a atacurilor decât a rugămintelor saxofonistului danez (sic!) Sigurd Raschèr.”³⁸⁸

În această perioadă au fost compuse la cererea lui Raschèr și dedicate lui, *Concertino da Camera* (1934) de Jaques Ibert, *Konzertstück* (1933) pentru două saxofoane alto de Paul Hindemith, *Concerto pentru saxofon alto și orchestră* (1934) de Lars-Erik Larsson, *Concert în Mib* (1934) de Alexandr Glazunov, *Sax-o-Rhapsody* (1936) de Eric Coates, *Ballade* (1938) de Frank Martin, *Concerto* (1941) de Henry Brant, *Concert pentru saxofon alto și orchestră de suflători* (1949) de Ingolf Dahl, *Concert pentru saxofon alto și orchestră* (1959) de Erland von Korch, *Sonata pentru saxofon și pian* (1935) de Slavko Osterc, *Concertino pentru saxofon alto și orchestră de suflători* (1955) de Warren Benson, *Slawische Rhapsodie für Orchester und Saxophon* (1940) de Viktor Ullmann, și multe altele. O mare parte din cele peste 200 (!) de lucrări dedicate lui Sigurd Raschèr sunt repere importante ale literaturii pentru saxofon din secolul al XX-lea și reprezintă coloana vertebrală a repertoriului saxofonistului clasic de azi.

³⁸⁶ Edmund von Borck, *Konzert für Altsaxophon und Orchester* Op.6, Schott Music, 1932.

³⁸⁷ *Musical Notes from Abroad: Berlin, The Musical Times*, februarie 1933, p. 174.

³⁸⁸ André Sobchenko, *Letters for Glazunov: The Saxophone Concerto Years*, *Saxophone Journal* nr. 22, 1997, paginile 66-70,2, p. 68, traducere proprie din engleză.

În comparație cu Marcel Mule, care a influențat cu preponderență lucrări ale compozitorilor francezi, trebuie să remarcăm caracterul internațional al moștenirii repertoriale a lui Sigurd Raschèr.

În urma ajungerii la putere în Germania a Partidului Național Socialist al lui Hitler în 1933, Raschèr a părăsit această țară, în care autoritățile naziste priveau saxofonul ca pe un instrument degenerat, datorită asocierii sale cu muzica de jazz. Raschèr s-a mutat în Danemarca, la Copenhaga, unde a predat saxofon la Conservatorul Regal Danez. Probabil aceasta este cauza pentru care Glazunov l-a numit „saxofonistul danez”. După un an, a acceptat un post similar la Conservatorul din Malmö, Suedia, și a menținut ambele posturi simultan până în 1938, continuându-și activitatea solist-concertistică bazată pe o reputație și un repertoriu solistic în creștere, pe toată perioada anilor '30, în circuitul european al sălilor de concerte. Activitatea sa concertistică și pedagogică avea să se extindă și pe continentul american, unde a predat saxofon în instituții ca Michigan School of Music, Juilliard School, Manhattan School și Eastman School of Music, această activitate însumând nu mai puțin de 65 de ani. În acest timp, Raschèr a publicat un mare număr de transcripții cu scop pedagogic pentru saxofon. Un total de 84 de lucrări de J. S. Bach, H. Eccles, G. Gershwin, W. A. Mozart, R. Schumann, A. Vivaldi și alții, formează un valoros material didactic pentru tinerii saxofoniști, multe dintre aceste lucrări fiind sub tipar și în zilele noastre.³⁸⁹

Sigurd Raschèr și-a făcut debutul în SUA în 1939, ca solist al Boston Symphony Orchestra sub bagheta lui Serge Koussevitzky la 20 octombrie, iar la 11 noiembrie în același an a fost solistul Filarmonicii din New York, sub conducerea lui Sir John Barbirolli.³⁹⁰ Sub iminența celui de-al doilea război mondial, Raschèr a decis să rămână în SUA. Aici și-a petrecut restul vieții, cu excepția anilor de război, când a fost nevoit să trăiască în Cuba, din cauza dificultăților create de legile de imigrație, cauzate de originea sa germană.³⁹¹ După terminarea războiului și-a reluat activitățile concertistice și pedagogice. Probabil cea mai semnificativă moștenire din acest al doilea domeniu este volumul *Top Tones for the Saxophone*³⁹², un sistem elaborat pentru a lărgi ambitusul saxofonului cu cel puțin o octavă deasupra lui *fa*^{#3}, limita superioară teoretică dată de sistemul de clape a saxofonului. Încă de la începuturile carierei sale solistice, Raschèr era convins de posibilitatea folosirii acestui registru cu ajutorul unor digitații alternative, bazate pe așa-numitul *owerblowing* a

³⁸⁹ Kathryn Diane Etheridge, *op. cit.*, p. 16.

³⁹⁰ Sigurd M. Raschèr, *Top Tones for the Saxophone. Four-Octaves Range*, Carl Fischer Inc., New York, 1977, p. 3.

³⁹¹ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 252.

³⁹² Sigurd M. Raschèr, *Top Tones for the Saxophone*, Carl Fischer; New York, 1942.

armonicilor sunetelor fundamentale, cu o pre-imaginație exactă a sunetelor, un control exact al fluxului de aer și o ambușură bine dezvoltată.

Acest proces seamănă mult cu actul cântatului (vocal-n.a.); mentalul țintește un anumit sunet (înălțime, volum, calitate, culoare, caracter), și direcționează corzile vocale pentru a funcționa în colaborare cu un anumit flux de aer. (...) în aceeași manieră, mintea trebuie să dirijeze producerea sunetului la un instrument de suflat.³⁹³

Aceste aspirații ale lui Raschèr s-au reflectat în multe dintre lucrările dedicate lui, el încurajând compozitorii să scrie părți pentru registrul altissimo al saxofonului, iar volumul *Top Tones* a rămas esențial pentru dezvoltarea acestui registru.



Ex.6: L.E. Larsson, *Konsert för saxofon och strakorkester*, op.14, p.I, m. 111-128

Pe de altă parte, perspectiva lui Raschèr privind timbrul saxofonului a rămas cât se poate de conservatoare, rămânând fidel conceptului de sunet pe care considera că îl promova Adolphe Sax. În deceniile în care alți saxofoniști tindeau, cu ajutorul instrumentelor moderne și a muștiucurilor noi, cu camera interioară îngustată, spre un timbru al saxofonului mai deschis și mai penetrant, el a perseverat în a rămâne aproape idealului sonor „autentic”, imaginat de Adolphe Sax. În acest context, Raschèr a proiectat și a construit, în cooperare cu firma americană Buescher, muștiucurile Sigurd Raschèr, care erau la propriu niște copii ale muștiucurilor fabricate de Buescher și Conn până în anii '20, bazate pe concepția lui Sax.

³⁹³ Sigurd M. Raschèr, *Top Tones for the Saxophone. Four-Octaves Range*, Carl Fischer Inc., New York, 1977, prefața la ediția a II-a, p. 4.

Această practică s-a dovedit a fi totuși „mai degrabă idiosincronică decât revoluționară”³⁹⁴, având în vedere evoluția ulterioară a saxofonului.

În 1969, Sigurd Raschèr a înființat propriul cvartet de saxofoane, Raschèr Saxophone Quartet, împreună cu fiica sa, Carina, Linda Bangs și Bruce Weinberger. Cu acest cvartet au concertat în întreaga lume, și au fost numiți de Wiener Zeitung „regii neîncoronați ai saxofonului”. Raschèr s-a retras din cvartet după zece ani, dar formația ca instituție funcționează și azi sub conducerea Carinei Raschèr, și este cel mai vechi cvartet de saxofoane existent. Acestui cvartet i-au fost dedicate peste 300 (!) de lucrări originale, compuse de compozitori din 35 de țări.³⁹⁶

După o carieră concertistică ce a acoperit reprezentații în toată lumea, acompaniat de peste 250 de orchestre simfonice, Sigurd Raschèr s-a retras din activitatea solistică la vârsta de 70 de ani, după un concert cu Vermont Symphony, în care a interpretat pentru ultima dată *Concertul în Mib pentru saxofon și orchestră de coarde* Op. 109 de A. Glazunov. A murit la vârsta de 93 de ani, în 25 februarie 2001, în Shushan, statul New York, SUA. Arhiva The Sigurd Raschèr Special Collections se găsește în biblioteca State University of New York at Fredonia. Întrebat despre realizările sale colosale în materie de saxofon clasic, răspunsul său a fost întotdeauna același, scurt și direct:

„Cineva trebuia să o facă.”³⁹⁷

Concluzii

Aspirațiile compozitorilor mijlocului de secol al XIX-lea către o exploatare mai intensă a coloristicii timbrale a orchestrei și a eliberării culorii sonore din funcția sa de a aservi melodia, ritmul, armonia sau contrapunctul au oferit saxofonului, un nou venit în marea familie a instrumentelor muzicale, oportunitatea de a-și face auzită prezența în viața muzicală a Europei occidentale, în contextul interesului general față de orice era nou sau inovator care caracteriza spiritul acelei perioade, definit de schimbările socio-culturale din jurul anului 1848.

Opera era genul muzical cel mai popular al acelei perioade, și tocmai datorită acestei popularități, chiar populismului pe alocuri a aceluia *milieu*, acest gen era mai deschis față de

³⁹⁴ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 253.

³⁹⁶ The Sigurd Raschèr Collection, citat de https://en.wikipedia.org/wiki/Sigurd_Rasch%C3%A8r, accesat în 20.03.2021.

³⁹⁷ Douglas Martin, Sigurd Rascher, 94, *Who Showed the Sax Could be Classy*, The New York Times, 26 martie 2001, section B, p.6.

noi sonorități, noi culori timbrale, efecte, și în mod direct, față de introducerea noilor instrumente. Chiar prima apariție într-o orchestră a saxofonului a avut loc în cadrul unei opere, fiind distribuit în partitura orchestrală a operei *Le dernier roi de Juda* de Georges Kastner. Rolul saxofonului în acest caz a fost unul de întărire a vocilor de bas ale orchestrei, dar a evoluat la unul solistic în cazul operelor care au urmat, ale căror autori au fost compozitori ca Jules Massenet, Ambroise Thomas, sau Armand Limnander van Nieuwenhove. În unele cazuri, ca cel al operei *Henry VIII* de Camille Saint-Saens, este exploatată sonoritatea de ansamblu a unui grup de saxofoane, ceea ce coincide cu ideea lui Adolphe Sax de a fi folosită întreaga familie a saxofoanelor.

În orchestra simfonică a ultimei jumătăți a secolului al XIX-lea, cea mai semnificativă prezență a saxofonului este cea din cele două suite *L'Arlésienne* ale lui Georges Bizet, cu un rol similar cu cel al celorlalte instrumente de suflat din lemn din orchestră, atât solistic cât și ca parte a sonorității de ansamblu.

În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și perioada de debut a celui de-al XX-lea, întrebuintarea saxofonului în orchestrele simfonice și de operă a cunoscut un regres, ca apoi să revină în atenția compozitorilor din deceniile următoare. În viziunea componistică a unor autori ca Ralph Vaughan Williams, Béla Bartók, Maurice Ravel, Giacomo Puccini sau Alban Berg, sonoritatea saxofonului a fost exploatată aproape în toate cazurile cu conotații de exotism sau alteritate muzicală, folosind instrumentul pentru a ilustra diverse stări de spirit sau manifestări neconvenționale.

Compozitori ca George Gershwin, Aaron Copland, John Alden Carpenter sau Darius Milhaud au urmărit integrarea în orchestra simfonică a sonorităților *big band*-ului de jazz, incluzând grupul de saxofoane în lucrările lor, preluând adesea *line-up*-ul caracteristic acestor formații. În alte cazuri, ca așa-numitele *Zeitopern* ale compozitorilor germani ca Paul Hindemith, Ernst Krenek sau Arnold Schönberg, folosirea saxofoanelor a fost rezultatul fascinației pentru cultura americană, ca un simbol al modernității și a libertății de exprimare. Pe de altă parte, Kurt Weill folosește saxofoanele tocmai pentru a argumenta împotriva decadenței societății moderne. La rândul lor, compozitorii ruși ai acestor decenii, ca Serghei Prokofiev sau Dimitri Șostakovici au manifestat un real interes pentru saxofon, probabil datorită importanței pe care ei o acordau artei orchestrației și abilității cu care implementau și foloseau culorile orchestrale, acest interes fiind alimentat nu în ultimul rând de asocierea saxofonului cu jazzul și muzica de dans, toate cele trei elemente formând obiectul fascinației și mai târziu al dizgrației oficiale în Uniunea Sovietică.

În ceea ce privește dezvoltarea repertoriului solistic al saxofonului în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, concluzia ce poate fi trasă este că acesta poate fi asociat cu activitatea unor personalități care au marcat în mod definitoriu evoluția sa. Adolphe Sax, prin influența pe care a exercitat-o asupra compozitorilor din anturajul său, apoi soliști de mare notorietate ca Henry Wuille, Charles Soualle, Louis Mayeur, Edward Lefebre, iar mai târziu Marcel Mule sau Sigurd Raschèr, care, datorită virtuozității cu care exploatau posibilitățile tehnice și de expresie ale saxofonului au reușit să aducă instrumentul în atenția compozitorilor, au generat crearea unui nou repertoriu de concert pentru saxofon. De la un repertoriu inițial cu un caracter lejer, cu accentul pe virtuoziție și demonstrație a posibilităților unui nou instrument, s-a ajuns la creații cu adevărată profunzime artistică, a căror valoare dăinuie și în zilele noastre. O contribuție extrem de importantă o are în acest context activitatea Elizei Boyer Hall, o saxofonistă amatoare din Boston, care a reușit să determine compozitori importanți ai începutului de secol XX, să scrie muzică pentru saxofon. *Rapsodie Mauresque* pentru orchestră și saxofon a lui Claude Debussy este un exemplu elocvent în acest sens, ea făcând parte dintr-un șir impresionant de lucrări de înaltă ținută artistică pentru saxofon, comisionate de Eliza Hall.

Popularitatea saxofonului în Statele Unite ale Americii în primele decenii ale secolului al XX-lea a avut un impact dublu asupra evoluției repertoriului saxofonului. Pe de o parte, prin răspândirea rapidă a instrumentului în aproape toate păturile sociale, culminată cu o adevărată „nebulă a saxofonului” între anii 1910-1925, și integrarea sa fără echivoc în muzica de dans, muzica vodevilului și a cabaretului, calitatea interpretării la saxofon a scăzut la un nivel ce a dus la neglijarea, chiar evitarea instrumentului de către compozitorii de muzică cultă chiar și în Europa, dată fiind apariția și popularitatea crescândă a trupelor de muzică de dans în cluburile de pe continent. Pe de altă parte, aceeași popularitate, câștigată prin activitatea *band*-urilor (orchestrele profesionale de suflători), cum au fost cele conduse de Patrick Gilmore sau John Philip Sousa, a scos în evidență saxofoniști de valoare incontestabilă ca Edward Lefebre, care, asemenea soliștilor europeni, au generat nașterea unui repertoriu clasic pentru saxofon.

În contextul acestei lucrări, activitatea solistică a saxofoniștilor din bandurile americane și din formațiile militare de suflători din Europa și în special din Franța are o importanță aparte, pentru că în ambele cazuri, faptul că grupul de saxofoane, și în mod concret cvartetul de saxofoane, a beneficiat de momentul său propriu în cadrul programului general al formațiilor respective, reprezentând un punct de atracție al concertelor acestora, a

dus la formarea cvartetului de saxofoane ca gen cameral pe ambele continente, și implicit la nașterea unui prim repertoriu original pentru acest ansamblu.

3. Dezvoltarea cvartetului de saxofoane ca gen cameral

3.1. Introducere – repere istorice privind formarea grupurilor camerale timpurii de saxofoane

De la geneza ei, familia de saxofoane concepută de Adolphe Sax, prin diversitatea timbrală și a spectrului sonor înrudit al membrilor săi, de la sopranino la bas și contrabas, a oferit compozitorilor posibilitatea de a fi folosită ca un grup coerent de voci, cu o sonoritate compactă și o paletă timbrală nemaîntâlnită până atunci, dată fiind originalitatea instrumentului recent inventat. În 1844, Léon Escudier notează că „ar putea fi chiar un cvartet de saxofoane (...) este o lume nouă care se deschide artei instrumentale.”³⁹⁸

Odată cu inventarea saxofonului, Adolphe Sax a pornit o campanie ambițioasă pentru asigurarea repertoriului instrumentului, atrăgând atenția compozitorilor vremii, dintre care mulți făceau parte din cercul său de prieteni, convingându-i să scrie muzică pentru noul instrument. Includerea relativ rapidă, în 1845 a saxofoanelor în structura ansamblurilor militare franceze a oferit acestora un mediu permanent de evoluție, dar și o nevoie pentru formarea unor structuri educaționale, acestea concretizându-se în înființarea primei clase de saxofon în cadrul Gymnase Musical Militaire, în 1846, cu M. Cokken, fostul profesor de fagot pe postul de profesor de saxofon. Cu toate că în alte orașe ale Franței, ca Lille sau Strassbourg, conservatoarele locale au deschis clase de saxofon, alături de conservatoare din Belgia, Elveția, Spania sau Italia,³⁹⁹ până la deschiderea unei clase de saxofon la Conservatorul din Paris aveau să mai treacă unsprezece ani. În plus, pentru a-și promova instrumentele, în 1847 Sax a construit o sală de concerte de 400 de locuri, adiacentă manufacturii sale de instrumente din Rue St. Georges nr. 10. În 1857 s-a deschis prima clasă de saxofon la Conservatorul din Paris, cu Adolphe Sax numit primul profesor de saxofon. Nevoia urgentă de material didactic l-a obligat pe acesta să încurajeze compozitori ca J.B. Singelée, J. Arban și alții să compună muzică atât pentru saxofon solo, cât și pentru diferite formații camerale cu saxofon. În 1858, Adolphe Sax și-a deschis propria editură muzicală, „Chez Adolphe Sax”, cu sediul în Rue St. Georges nr. 50, asigurând astfel fluxul continuu al noilor apariții componistice pentru saxofon. În această perioadă apar primele documentări ale unor manifestații muzicale publice în care saxofonul apare în ipostaze camerale, mai precis în formații alcătuite exclusiv din membrii familiei saxofonului. De altfel aceasta a fost ideea de

³⁹⁸ France Musicale, 7 ianuarie 1844, p. 432, *apud.* Stephen Cottrell, *The Saxophone*, Yale University Press, New Haven and London, 2012, p. 257.

³⁹⁹ Fred L.Hemke, *The Early History of the Saxophone*, Diss., University of Wisconsin, 1975, p. 267.

bază pe care a urmat-o Sax creând familia saxofoanelor: să funcționeze în grup, în diferite formațiuni, ca un singur grup omogen de voci.

„Întreaga familie a saxofoanelor (sopran, tenor, alto și bas) a cântat, aducându-și la lumină diferitele lor calități în piese bine compuse de Singelée, renumitul dirijor de orchestră, care de asemenea a dirijat un dublu cvartet.”⁴⁰⁰

O altă relatare menționează succesul pedagogic al lui Adolphe Sax, elogiind rezultatele extraordinare ale studenților din clasa de saxofon a acestuia, care „au interpretat *Septetul* lui Beethoven aranjat pentru șapte saxofoane cu un aplomb remarcabil.”⁴⁰¹

Un moment interesant în istoria cvartetului de saxofoane îl reprezintă funeraliile lui Gioachino Rossini, care a murit la Paris în 13 noiembrie 1868. Ceremonia funerară s-a ținut la Église de la Sainte Trinité, la 21 noiembrie 1868. În timpul ceremoniei, un cvartet de saxofoane a interpretat o transcripție a unei piese clasice, un *Marș funebru* de Beethoven. Mai multe mărturii ale evenimentului ne stau la îndemână. *Revue et Gazette Musicale de Paris* relatează: „Înainte de absolvire, un cvartet de saxofoane a cântat Marșul Funebru al lui Beethoven, aranjat pentru această ocazie de Gevaert, care a adus un plus frumuseților melodice ale ceremoniei și a fiorului simțit de cei prezenți.”⁴⁰²

O altă relatare a fost tradusă și inclusă în cartea biografică a lui Herbert Weinstock, intitulată *Rossini: A Biography*, citată de Timothy Ruedeman în lucrarea *Lyric-Form Archetype And the Early Works for Saxophone Quartet, 1844-1928: An Analytical and Historical Context for Saxophone Quartet Performance*:

A mai rămas rugăciunea pentru iertarea păcatelor. În timp ce preotul o rostea lângă catafalc, instrumentele de suflat ale lui Sax au interpretat Marșul Funebru al lui Beethoven, aranjat special de către Gevaert. Puteai să crezi că auzi cele șapte izbituri ale Îngerilor Ultimei Judecăți.⁴⁰³

La sfârșitul anilor 1860, interesul pentru grupurile independente de saxofoane a cunoscut un declin în Europa. În schimb, în urma includerii și stabilizării grupului de saxofoane în structura formațiunilor muzicale militare în Franța și în alte țări europene, dintre

⁴⁰⁰ *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 8 aug 1858, Google E-Books, p. 263.

⁴⁰¹ *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 12.04. 1863, p.118, *apud.* Fred L. Hemke în *The Early History of the Saxophone*, Diss., University of Wisconsin, 1975, p. 349.

⁴⁰² R.G.M.P. 22 noiembrie 1868, *apud.* T. Ruedeman, în *Lyric-Form Archetype and the Early Works for Saxophone Quartet, 1844-1928: An Analytical and Historical Context for Saxophone Quartet Performance*, Ph.D. Diss., New York University, 2009, pp. 212-213.

⁴⁰³ Herbert Weinstock, *Rossini: A Biography*, A. Knopf, New York, 1968.

care unele au trecut Atlanticul,⁴⁰⁴ saxofonul și în consecință grupul de saxofoane și-a găsit locul în fanfarele americane. Aici, ca rezultat al activității unor personalități proeminente ca dirijorii P. Gilmore și J. Ph. Sousa și saxofoniștii E.A. Lefebvre, Franz Wallrabe, Henry Steckelberg și alții, saxofonul a cunoscut o imensă creștere a popularității, ceea ce a condus în mod direct la formarea unor grupuri de saxofoane cum a fost de pildă New York Saxophone Quartette Club.

Popularitatea saxofonului în Statele Unite ale Americii și-a atins apogeul în perioada care a început cu al doilea deceniu al secolului al XX-lea și a durat până la începutul anilor 1930, ca urmare a expunerii crescânde în medii ca vodevilul, cabaretul, circul sau circuitele de culturalizare în masă „Lyceum” și „Chautauqua”. Această perioadă este cunoscută sub numele de *Saxophone Craze* și a fost un teren fertil pentru înființarea unui impresionant număr de cvartete și alte formațiuni de saxofoane, despre care am relatat în rapoartele anterioare.

Cel mai semnificativ impuls pentru dezvoltarea și cristalizarea cvartetului de saxofoane ca gen cameral de muzică cultă a fost dat de ilustrul saxofonist și pedagog francez Marcel Mule, părintele fondator al școlii moderne de saxofon clasic. Marcel Mule a fondat împreună cu colegii săi saxofoniști din La Musique de la Garde Républicaine cvartetul de saxofoane Quatuor de la musique de la Garde Républicaine, a cărui prim concert oficial a avut loc la La Rochelle în 2 decembrie 1928. Acest moment poate fi considerat data nașterii cvartetului modern de saxofon clasic. Marcel Mule trebuie acreditat cu standardizarea instrumentației SATB⁴⁰⁵ a cvartetului de saxofoane, prin dezvoltarea unui corp repertorial original și prin ridicarea nivelului artistic al interpretării.⁴⁰⁶

Una dintre sursele primordiale ale cercetării noastre privind dezvoltarea cvartetului de saxofoane ca gen cameral de sine stătător este lucrarea *The History of the Saxophone Ensemble: A Study of the Development of the Saxophone Quartet into a Concert Genre* de Scott D. Plugge, care a stabilit trei criterii pentru a defini un gen cameral sau concertant de sine stătător (*concert genre*):

1. Pentru a fi considerat un gen, un ansamblu trebuie să aibă o instrumentație standard. (În cazul saxofoanelor, AATB sau SATB.)
2. Genul trebuie să atragă muzicieni de cel mai înalt nivel artistic și să câștige suficientă popularitate și succes pentru a atrage compozitori serioși să scrie pentru acest gen.

⁴⁰⁴ La Musique de la Garde Républicaine a întreprins un turneu american în 1872.

⁴⁰⁵ Sopran, Alto, Tenor, Bariton.

⁴⁰⁶ Scott Douglas Plugge, *The History of the Saxophone Ensemble: A Study of the Development of the Saxophone Quartet Into a Concert Genre*, D.M. Diss., Northwestern University, 2003, p. 178.

3. Ansamblul, ca gen, trebuie să atingă suficient succes sau popularitate pentru a putea susține un program întreg în condiții de concert cu repertoriul său original.⁴⁰⁷

3.2. Formarea repertoriului timpuriu al cvartetului de saxofoane

Cu toate că Marcel Mule este creditat cu instituționalizarea cvartetului de saxofoane ca gen muzical de sine stătător, prin atragerea compozitorilor de muzică cultă spre a compune cvartete de saxofoane, începând după momentul „La Rochelle-1928”, există evidența existenței unui repertoriu timpuriu pentru formații de patru sau mai multe saxofoane, compuse între 1844 și 1928. Totalul acestor lucrări se ridică la douăzeci și opt, din care nouăsprezece există în formă tipărită, iar alte nouă au fost pierdute, dar existența lor poate fi dedusă din prezența acestor titluri în cataloagele editurilor. În ceea ce privește repertoriul dinaintea lui Mule pentru cvartet de saxofoane, cercetătorul și profesorul Scott D. Plugge enumeră 14 cvartete originale, plus două lucrări pentru cvartet de saxofoane cu pian sau orchestră⁴⁰⁸, în timp ce Timothy Ruedeman, saxofonist, profesor și cercetător, în disertația sa din 2008, ridică numărul acestora la 18 cvartete de saxofoane, pe lângă alte trei cu acompaniament de pian sau orchestră.⁴⁰⁹

Majoritatea acestor compoziții au fost publicate de editura muzicală a lui Adolphe Sax, Chez Adolphe Sax, care a funcționat între 1858 și 1878. Un inventar din 1878 al editurii enumeră douăsprezece piese originale pentru cvartet de saxofoane.⁴¹⁰ Autorii acestora erau apropiați ai lui Sax, reprezentanți ai culturii muzicale franceze, și care se asociau cu Sax fie prin activitatea pedagogică a acestuia la Conservatorul din Paris, fie prin formațiile militare de suflători cărora Sax le furniza instrumente, fie prin legăturile cu Opera din Paris, unde Sax era activ ca dirijor al orchestrei de scenă, ca interpret instrumentist sau furnizor de instrumente.

Între anii 1857-1870, Adolphe Sax a fost profesor al clasei de saxofon a Conservatorului. Această perioadă a fost de asemenea deosebit de prolifică în dezvoltarea unui repertoriu de bază atât pentru saxofon solo sau cu acompaniament de pian, cât și pentru cvartet sau alte ansambluri de saxofoane. Compozitorii care au creat în această perioadă

⁴⁰⁷ *Ibid.*, prefață.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

⁴⁰⁹ Timothy J. Ruedeman, *Lyric-Form Archetype and the Early Works for Saxophone Quartet, 1844-1928: An Analytical and Historical Context for Saxophone Quartet Performance*, Ph. D. Diss., New York University, 2009.

⁴¹⁰ Malou Haine, *Adolphe Sax (1814-1894): sa vie, son œuvre et ses instruments de musique*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980, pp.182-6, *apud.* Ruedeman, *op. cit.*, p. 29.

muzică pentru saxofon, erau cu toții influențați puternic de genul operei, care era genul muzical dominant al vremii, și pentru cei mai mulți dintre ei, opera reprezenta punctul focal al aspirațiilor lor profesionale și componistice. De la Georges Kastner (1810-1867), primul compozitor care a inclus saxofonul în orchestra de operă, în *Le dernier roi de Juda* (1844), de asemenea autor al primei lucrări pentru ansamblu de saxofoane (*Grand sextuor* din 1844), prin J.-B. Singelée, poate cel mai prolific compozitor de muzică pentru saxofon din cercul lui Adolphe Sax, prim-violonist și apoi dirijor al unor orchestre de teatru, până la Oscar Comettant (1819-1898) sau Jules Cressonnois (1823-1883), toți erau într-un fel sau altul legați de genul operei.⁴¹¹

3.2.1. Compozitori din cercul lui Adolphe Sax, a căror cvartete de saxofoane sunt parte a repertoriului actual

3.2.1.1. Jean-Baptiste Singelée (1812-1875)

S-a născut la Bruxelles, Belgia, la 25 septembrie 1812, și a murit la Ostende, Belgia, la 29 septembrie 1875. Și-a început studiile muzicale la Școala Regală de Muzică din Bruxelles în 1828, studiind vioara și compoziția, profesor de vioară fiindu-i Nicolas Lambert Wery. După absolvire, Singelée s-a mutat la Paris, unde a cântat la vioară în mai multe orchestre de teatru, printre care și Orchestre de l'Opéra-comique. În 1839 s-a întors în Belgia, ocupând postul de violonist solo la Théâtre Royal, dar a continuat să alterneze activitățile sale muzicale între Paris și Belgia, deținând posturi de dirijor la orchestre de teatru, printre care și cel al orchestrei teatrului Grand Casino din Ghent.⁴¹² A publicat 144 de compoziții diverse, care includ două concerte, piese solo și fantezii pentru vioară. Printre lucrările sale publicate de Adolphe Sax, se găsesc 21 de compoziții pentru saxofon și pian și două cvartete de saxofon.⁴¹³

Première Quatuor Op. 53 din 1857 este considerată prima compoziție originală pentru cvartet de saxofoane. Este instrumentată pentru formula SATB și conține patru mișcări: *Andante et Allegro*, *Adagio sostenuto*, *Allegro vivace* și *Allegretto*. Este cea mai cunoscută lucrare timpurie pentru cvartet de saxofoane, și face parte din repertoriul standard al oricărui cvartet de saxofoane modern. Este de asemenea parte a repertoriului cvartetului de saxofoane Transylvanian Saxophone Quartet, fondat în 2011 sub conducerea muzicală a autorului

⁴¹¹ Timothy J. Ruedeman, *op. cit.*, p. 29-30.

⁴¹² Scott Douglas Plugge, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹³ Catalog Adolphe Sax din 1864, citat de Plugge p. 17.

acestei disertații. *Grand Quatuor Concertant* Op. 79, compusă în 1862 este o lucrare într-o mișcare pentru cvartet de saxofoane SATB. Ambele lucrări sunt clar influențate de muzica de operă, în mod particular de muzica compozitorilor din *primo ottocento* ca Rossini, Donizetti, Bellini sau Verdi, de la care Singelée a împrumutat melodii pentru fanteziile și variațiunile sale instrumentale.⁴¹⁴

3.2.1.2. Jérôme Savari (1819-1870)

Jérôme Savari (1819-1870), directorul muzical al Regimentului 34, este adesea confundat cu fagotistul și constructorul de fagoturi francez Jean Nicholas Savary (1786-1850), supranumit Stradivarius al fagotului. Confuzia se datorează în parte faptului că în publicațiile originale ale lui Sax, apare doar numele de familie.⁴¹⁵ Se pare că Jérôme Savari este autorul compozițiilor pentru saxofon apărute la editura Chez Adolphe Sax, între 1861 și 1862. Fagotistul Jean-Nicholas Savary a decedat în 1850, ceea ce ar însemna ca, în cazul în care el ar fi autorul lucrărilor amintite, toate acestea ar fi apărut postum, ceea ce e puțin probabil.⁴¹⁶

În total, Sax a publicat unsprezece piese pentru saxofon compuse de Savari: patru piese pentru saxofon și pian, un duo, un trio, un cvartet, un cvintet, un sextet, un septet și un octet de saxofoane. Stilul componistic al lui Savari este puternic influențat de operă, la fel ca al celorlalți compozitori de lucrări timpurii pentru saxofon. Cea mai cunoscută compoziție pentru saxofon și pian a lui Savari este o *Fantezie pe o temă din Freischütz* de C. M. von Weber. *Cvartetul* lui Savari se cântă și azi de către cvartetele moderne de saxofoane, și este republicat de editura Molenaar din Olanda.

3.2.1.3. Émile Jonas (1827-1905)

Compozitorul și dirijorul francez de operă Émile Jonas s-a născut la Paris în 5 martie 1827 și a murit la St.-Germain-en-Laye în 21 mai 1905. În 1841 și-a început studiile la Conservatorul din Paris, unde a studiat compoziție cu Michel Carafa.⁴¹⁷ El a fost cel care, în 1849, a câștigat cel de-al doilea „Prix de Rome” acordat vreodată.⁴¹⁸ Din 1847 a fost profesor de solfegiu la Conservator, post pe care l-a deținut până în 1866, iar din 1859 a fost profesor

⁴¹⁴ Timothy J. Ruedeman, *op. cit.*, p. 46.

⁴¹⁵ Malou Haine, *op. cit.*, p. 47.

⁴¹⁶ Timothy J. Ruedeman, *op. cit.*, p. 47.

⁴¹⁷ Scott Douglas Plugge, *op. cit.*, p. 24.

⁴¹⁸ Timothy J. Ruedeman, *op. cit.*, p. 49.

de armonie al secției pentru fanfarele militare. A fost director muzical al Sinagogii de rit portughez și a publicat o colecție de cântece ebraice în 1854.⁴¹⁹

Jonas a fost un compozitor prolific, iar genul primordial al creației sale a fost opereta în stilul lui Offenbach și Hervé. Operetele sale într-un act *Le duel de Benjamin* (1852), *Le roi boit* (1857) sau *Le canard à trois becs* (1869) i-au adus un succes notabil.⁴²⁰

Singura compoziție cunoscută pentru saxofon a lui Émile Jonas este *Prière* pentru cvartet de saxofoane SATB, care a fost publicată de Adolphe Sax în 1861, atât în forma de cvartet, cât și aranjată pentru sextet SAATTB.

Prière este o lucrare într-o singură mișcare și este în caracterul multor alte „rugăciuni” din genul operei, care adesea au fost compuse pentru grupul de suflători.⁴²¹ Publicată inițial de Adolphe Sax, *Prière* este republicată de editura Cerbere.⁴²²

3.2.2. Cvartetul de saxofoane în Statele Unite ale Americii

Un moment important în procesul dezvoltării cvartetului de saxofoane într-un gen cameral de sine stătător a fost introducerea acestuia în programul concertelor orchestrelor de suflători din Statele Unite ale Americii, ca număr separat, cu program și repertoriu propriu. Numele de care se leagă cel mai strâns acest proces sunt cele ale band-leaderului Patrick Gilmore și al saxofonistului Edward A. Lefebvre.

3.2.2.1. Patrick S. Gilmore (1829-1892) și The 22.-nd Regiment Band of New York

Patrick Sarsfield Gilmore s-a născut în satul Athlone, Galway County, Irlanda pe 25 decembrie 1829 și a murit la St. Louis, SUA pe 24 septembrie 1892.⁴²³ Înainte de emigrarea în SUA, din 1848, Gilmore a cântat la cornet în *Mib* în fanfara localității natale, iar după mutarea la Boston a devenit în scurt timp cunoscut ca un virtuoz al acestui instrument.⁴²⁴ După alți zece ani în care s-a remarcat dirijând diferite orchestre de suflători ca Suffolk Band

⁴¹⁹ Andrew Lamb, *Jonas, Émile* în Grove Music Online, Oxford Music Online, *apud.* Ruedeman, *op. cit.*, p. 50.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Alessandro Mastropietro, *The Genesis of the Saxophone Quartet*, broșura CD-ului *Hommage A Sax: XIX Century Original Works for Saxophones* al cvartetului Quartetto di Sassofoni Accademia, NUOVA ERA RECORDS, 1994, p. 20.

⁴²² Timothy J. Ruedeman, *op. cit.*, p. 51.

⁴²³ Leon Mead, *The Military Bands of the United States*, Harper's Weekly, 28 Septembrie 1889, p. 786, *apud.* Plugge, *op. cit.*, p. 56.

⁴²⁴ Scott Douglas Plugge, *op. cit.*, p. 56.

din Boston, Boston Brigade Band sau Salem Brass Band⁴²⁵, în 1858 formează propria orchestră, sub numele de Gilmore`s Band, consolidându-și reputația de figură-cheie a vieții muzicale americane, prin organizarea a două evenimente muzicale de mare anvergură: National Peace Jubilee în 1869 și World`s Peace Jubilee and International Music Festival din 1872, ambele având loc la Boston. Sub egida celui de-al doilea eveniment amintit mai sus, a putut fi auzită pentru prima oară în SUA, renumita orchestră de suflători a Gărzii Republicane Franceze, care avea în componență un grup de șase saxofoane.⁴²⁶ Impresionat de sonoritatea acestora, Gilmore a decis să introducă saxofoanele în The 22-nd Regiment Band, a cărei reorganizare i-a fost încredințată în 1873.⁴²⁷ Patrick Gilmore a condus această orchestră până la moartea sa din 1892, și în aceste două decenii, formația, devenită cunoscută simplu ca Gilmore`s Band, a devenit cea mai respectată orchestră de suflători în Statele Unite, fiind totodată una dintre cele mai importante furnizoare de muzică clasică către publicul larg în această țară.

3.2.2.2. Edward Abraham Lefebre (1834-1911) și The New York Saxophone Quartette Club

Unul din cei mai de seamă soliști din Gilmore`s Band a fost saxofonistul de origine olandeză Edward Lefebre, unul dintre primii saxofoniști care au dobândit un statut de solist internațional. Între anii 1873-1893, mediul primordial în care Lefebre își desfășura activitatea solistică a fost Gilmore`s Band și concertele susținute de acesta pe tot teritoriul Statelor Unite și în străinătate. Prin această activitate, Lefebre a jucat un rol important în dezvoltarea cvartetului de saxofoane ca gen. La doar două luni după prima apariție solistică în cadrul primului concert al orchestrei lui P. Gilmore din 18 noiembrie 1873⁴²⁸, are loc prima reprezentare a cvartetului de saxofoane format de Lefebre, împreună cu colegii săi din grupul de saxofoane a band-ului, Franz Wallrabe, Henry Steckelberg și William Schultz, pe data de 10 ianuarie 1874.⁴²⁹ Cvartetul a primit numele de New York Saxophone Quartette Club, iar concertul lor din 10 ianuarie 1874 reprezintă, după cum afirmă Plugge în disertația sa despre dezvoltarea cvartetului de saxofoane într-un gen muzical de sine stătător, prima reprezentare

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ Dwight`s Journal of Music, 27 iulie 1872, *apud.* Plugge, *op. cit.*, p. 61.

⁴²⁷ Timothy J. Ruedeman, *op. cit.*, p. 219.

⁴²⁸ New York Times, 18 noiembrie 1873, p. 7, *apud.* Plugge, *op. cit.*, p. 142.

⁴²⁹ *Ibid.*, 10 ianuarie 1874, p. 7, *apud.* Plugge, *op. cit.*, p. 142.

profesională a unui cvartet de saxofoane ca gen de concert. The New York Times anunța într-un articol din 10 ianuarie 1874:

„Programul pentru această seară de sâmbătă, 10 ian., va include solouri ale cornetistului fără rival Arbuckle și a marelui solist saxofonist Lefebre; de asemenea, pentru prima dată într-un Band american, un Cvartet pentru Saxofoane.”⁴³⁰

Un alt program al unui concert Gilmore din 15 ianuarie 1874 de la Brooklyn Academy of Music, conținea un „Cvartet pentru saxofoane, *Andante și Allegro* de Singelée, interpretat de d-nii Walrabe (sic!), Lefebre, Steckelberg și Schultz.”⁴³¹

Aceeași formație va interpreta un cvartet de saxofoane de Savari într-un concert Gilmore din 27 mai 1877.⁴³² Cvartetul apărea în programele Gilmore's Band sub numele de „Cvartet de saxofoane”, dar cu ocaziile în care acesta apărea în statut independent față de Gilmore, aceasta se întâmpla sub numele oficial The New York Saxophone Quartette Club.⁴³³

The New York Saxophone Quartette Club a fost un cvartet de saxofoane profesionist, care a întreprins timp de două decenii o serie de turnee și concerte prin SUA și a atras compozitori spre crearea unui nou repertoriu pentru cvartet de saxofoane. La sfârșitul anilor 1870, Lefebre și New York Saxophone Quartette Club au început o colaborare fructuoasă cu Caryl Florio (1843-1920), un compozitor, organist și dirijor de cor din New York, cu origine englezească, cu o reputație crescândă în lumea muzicală și interesat în găsirea muzicienilor dispuși să-i interpreteze lucrările.⁴³⁴ Un articol din 28 aprilie 1883 al American Art Journal, nota:

DL Lefebre a organizat și New York Saxophone Quartette Club. Numărul relativ mic al compozițiilor existente pentru un asemenea cvartet a fost un obstacol serios, dar norocul a adus clubul în atenția lui Caryl Florio, un muzician foarte talentat, bine cunoscut ca pianist și organist și un compozitor fermecător.⁴³⁵

Roadele asocierii lui Caryl Florio cu Edward Lefebre și New York Saxophone Quartette Club au fost patru compoziții pentru saxofon. În 1879, Florio a compus *Introduction, Theme, and Variations* pentru saxofon alto și orchestră mică, considerată a fi prima piesă pentru saxofon și orchestră compusă vreodată.⁴³⁶ Tot în 1879, Florio compune prima lui piesă pentru cvartet de saxofoane, cu titlul *Allegro de Concert*, considerată a fi prima lucrare originală pentru cvartet de saxofoane, scrisă de un compozitor american. A

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ Program Gilmore, 15 ian 1874, *apud.* Plugge, *op. cit.* p. 143.

⁴³² New York Times, 27 mai 1877, p. 11, *apud.* Plugge, *op. cit.*, p. 144.

⁴³³ Scott Douglas Plugge, *op. cit.*, p. 146.

⁴³⁴ Timothy J. Ruedeman, *op. cit.*, p. 223.

⁴³⁵ American Art Journal, 28 aprilie 1883, p. 3.

⁴³⁶ Paul Cohen, *Caryl Florio and the New York Saxophone Quartette Club*, Saxophone Journal 15/6, 1991, *apud.* Ruedeman, *op. cit.*, p. 223.

urmat în același an *Quintette Concertante* pentru cvartet de saxofoane și pian. Ultima lucrare pentru saxofon a lui Caryl Florio este un alt cvartet, *Menuet și Scherzo*, din 1885, care din păcate s-a pierdut.⁴³⁷

La data de 29 aprilie 1880, cu ocazia unui concert de autor Caryl Florio, The New York Saxophone Quartette Club a interpretat atât *Quintette Concertante* cât și *Cvartetul Allegro de Concert*.

The New York Saxophone Quartette Club a susținut concerte până în 1886, păstrându-și componența neschimbată :

- Franz Wallrabe-saxofon sopran
- Edward A. Lefebre-saxofon alto
- Henry Steckelberg-saxofon tenor
- William Schultz-saxofon bariton, cu excepția postului de saxofon tenor, Henry Steckelberg fiind înlocuit între 1883-1884 de Fred Ter Linden, iar acesta, din 1885 încolo, de E. Schaap.⁴³⁸

E. Lefebre a continuat – după desființarea New York Saxophone Quartette Club – să formeze noi cvartete de saxofoane, cum au fost Lefebre Saxophone Quartet, cunoscut și sub numele de Conn Wonder Saxophone Quartet, în 1901⁴³⁹, sau Los Angeles Saxophone Quartette, a cărui ultimă reprezentație a avut loc în 1909.⁴⁴⁰

Activitatea lui E. A. Lefebre a fost importantă în dezvoltarea cvartetului de saxofoane ca gen muzical de sine stătător nu doar în ipostaza de instrumentist și conducător de grup excepțional, dar și în ceea ce privește contribuția sa în lărgirea repertoriului pentru această formație, atât ca aranjor cât și ca compozitor. O publicație Carl Fisher din cca 1928, intitulată *Saxophone Trios and Quartets Arranged by E.A. Lefebre and Others* listează un total de 13 lucrări, din care 11 transcripții ale unor lucrări clasice, și două compoziții originale de E. A. Lefebre, și anume un trio și un cvartet pentru saxofoane.⁴⁴¹

3.2.2.3. Caryl Florio (1843-1920)

Numele adevărat al compozitorului a fost William James Robjohn. S-a născut la 2 noiembrie 1843 în Anglia, la Travistock, Devon. În jurul anului 1858, familia Robjohn s-a

⁴³⁷ James Russell Noyes, *Edward A. Lefebre (1835*-1911): Preeminent Saxophonist of the Nineteenth Century*, DMA diss., The Manhattan School of Music, 2000, p. 50.

⁴³⁸ James Russell Noyes, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁴¹ Carl Fischer Publications, NY, *apud*. Plugge, *op. cit.*, pp. 150-151.

mutat și s-a stabilit în Statele Unite ale Americii, la New York. Tatăl lui William, de profesie constructor de orgi, a fost cel care l-a inițiat în tainele muzicii. Copil fiind, William a devenit primul solist băiat al corului bisericii Trinity din New York City, o poziție pe care a deținut-o timp de aproximativ un an și jumătate, apoi a lucrat ca organist, maestru de cor, actor sau lucrător într-un magazin de muzică.⁴⁴² În 1870, când a început să compună muzică, și-a luat pseudonimul Caryl Florio, ca răspuns la opoziția familiei sale față de decizia de a-și construi o carieră muzicală. A devenit un compozitor prolific, opera sa incluzând imnuri bisericești, un trio cu pian (1866), patru cvartete de coarde (1872-1896), un concert de pian (1875-1886), două simfonii (1887), trei opere: *Mercury's Tricks* (1869), *Gilda* (1879) și *Uncle Tom's Cabin* (1882).⁴⁴³

A compus patru lucrări pentru saxofon: *Allegro de Concert* (1879) pentru cvartet de saxofoane SATB, *Introduction, Theme and Variations* (1879) pentru saxofon alto și orchestră, *Quintette Concertante* (1879) pentru cvartet de saxofoane SATB și pian, și *Menuet and Scherzo* (188?) pentru cvartet de saxofoane AATB, care însă s-a pierdut.⁴⁴⁴ În timpul vieții lui Florio, aceste lucrări nu au fost publicate. *Allegro de Concert* a fost publicat postum de editura C. F. Peters la New York, sub îngrijirea lui Richard Jackson, în 1988.⁴⁴⁵ Toate lucrările pentru saxofon ale lui Caryl Florio au fost compuse pentru, și interpretate de Edward Abraham Lefebre, supranumit „The Saxophone King” și *The New York Saxophone Quartette Club*.

Allegro de Concert este una din puținele cvartete pentru saxofoane din secolul al XIX-lea care face parte din repertoriul cvartetelor moderne de saxofoane. A fost înregistrat în repetate rânduri de cvartete profesionale ca Raschèr Saxophone Quartet, New Hudson Saxophone Quartet, Quartetto di Sassofoni Accademia, Israeli saxophone Quartet și alții.⁴⁴⁶

⁴⁴² Richard Jackson, *Quartette, Allegro de Concert*, Caryl Florio, C. F. Peters Corporation, New York, 1988, prefată, *apud*. Plugge, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁴³ Richard Jackson, *Democratic Souvenirs: An Historical Anthology of 19th Century American Music*, C.F. Peters, New York, 1988, citat de Ruedeman p. 62.

⁴⁴⁴ Timothy J. Ruedeman, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁴⁵ Richard Jackson, *Quartette, Allegro de Concert*, Caryl Florio, C. F. Peters Corporation, New York, 1988, prefată, *apud*. Plugge, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁴⁶ Timothy J. Ruedeman, *op. cit.*, p. 63.

3.2.2.4. Cvartetul de saxofoane-un gen popular în Statele Unite ale Americii în secolele al XIX-lea și al XX-lea

În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și până în primele două decenii ale secolului al XX-lea, orchestrele de suflători, așa-numitele *Band-uri*, care efectuau turnee de concert de mare anvergură pe tot teritoriul SUA, erau cel mai important mediu de promovare a muzicii culte pentru publicul larg de pe continentul nord-american. Când Patrick Gilmore și-a înființat propriul *band* în 1873, reorganizând The 22-nd Regiment Band, care ulterior a devenit cunoscut sub numele de Gilmore's Band, în Statele Unite ale Americii existau doar foarte puține orchestre simfonice permanente. New York Philharmonic Orchestra, sub conducerea lui Carl Bergman și Brooklyn Philharmonic Society, condusă de Theodore Thomas susțineau concerte în mod regulat la New York.⁴⁴⁷ La Boston a existat o orchestră condusă de Carl Zerrahn între 1855 și 1863, dar s-a desființat, și abia în 1881 a fost înființată Boston Symphony Orchestra de către Henry Lee Higginson, avându-l dirijor pe Georg Henschel. La Chicago, Philharmonic Society a funcționat cu întreruperi de la 1850, pentru a fi reînființată în 1891, după o perioadă de întrerupere mai lungă. La Cincinnati, Philharmonic Orchestra a fost înființată de Frederick L. Ritter în 1857, dar a funcționat doar patru ani, pentru ca în 1895 să fie reînființată sub bagheta lui Van der Stucken.⁴⁴⁸ În 1866, în orașe mari ca Philadelphia, St. Louis, Cleveland sau San Francisco existau doar niște forme incipiente ale unor orchestre simfonice, care aveau să devină instituții în toată regula doar în secolul al XX-lea.⁴⁴⁹

În acest context, având în vedere faptul că puținele orchestre simfonice ofereau muzică cultă unui segment mic al populației americane, *band-urile* profesioniste ale lui Gilmore, Sousa, Innes, Liberati, Brooks, Pryor, Sweet și alții care cutreierau SUA, au dobândit un grad imens de popularitate care a culminat în jurul anului 1910 și a decăzut doar la sfârșitul anilor 1920.⁴⁵⁰ Într-un articol citat de Ruedeman, Leon Mead scrie că în 1889 în Statele Unite ale Americii existau peste 10 000 de orchestre de suflători profesioniste și amatoare.⁴⁵¹ Muzicologul Rupert Hughes notează că până în 1899 acest număr s-a dublat, formațiile de acest gen ajungând la un număr între 18 000 și 20 000.⁴⁵² Apogeul acestui gen de concert a fost atins de J. Ph. Sousa, supranumit The March King, care la momentul retragerii dintr-o

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp. 249-250.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 250.

⁴⁴⁹ Harry Schwarz, *Bands of America*, Doubleday, Garden City, New York, 1957, apud. Ruedeman p. 250.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ Leon Mead, *The Military Bands of the United States*, Harper's Weekly, 28 Septembrie 1889.

⁴⁵² Timothy J. Ruedeman, *op. cit.*, p. 234.

activitate de patru decenii la conducerea reputei Sousa Band, în 1931, adunase milioane de dolari și sute de aranjamente muzicale și compoziții proprii, în peste 15 000 (!) de concerte.⁴⁵³

După ce în 1873, inspirat de sonoritatea fanfarei Gărzii Republicane Franceze, Patrick Gilmore a încorporat grupul de saxofoane în componența orchestrei de suflători, toate *band-urile* americane au continuat această tradiție. După modelul cvartetului de saxofoane format de E.A. Lefebre împreună cu colegii din Gilmore's Band, și care a devenit un punct de atracție al concertelor *band-ului*, ca un număr separat în programul acestora, saxofoniștii celorlalte orchestre au format propriile grupuri instrumentale, preponderentă fiind formația de cvartet, structurată pe schema SATB (sopran, alto, tenor, bariton). Aceste cvartete interpretau preponderent transcripții și aranjamente ale unor lucrări clasice celebre din repertoriul simfonic și de operă. Astfel au luat naștere cvartete ca: Innes Band Saxophone Quartet, American Saxophone Quartette, Vincent Ragone Saxophone Quartette, Lynn Shaw Saxophone Quartette, Washington Marine Band Saxophone Quartet, Chicago Band Saxophone Quartet, precum și cvartete de saxofoane cu program propriu ale orchestrelor Pullman Band of Chicago sau Ellery's Band.⁴⁵⁴ Majoritatea cvartetelor aveau configurația SATB, cu unele excepții în formația AATB. Programul acestor cvartete profesionale era o combinație din lucrări originale pentru cvartet de saxofoane, transcripții și aranjamente din repertoriul cameral clasic, fragmente din lucrări simfonice și selecțiuni din uverturi, arii și coruri de operă.⁴⁵⁵

Este așadar evidentă conexiunea dintre *band-urile* profesionale de suflători din SUA și dezvoltarea cvartetului de saxofoane ca gen cameral. Pe același model au fost construite și miile de formații de suflători amatori pe întreg teritoriul Statelor Unite. Între anii 1880 și 1930, aproape orice localitate urbană sau rurală din SUA avea o formație amatoare sau semi-profesionistă de suflători, aceasta fiind principala sursă locală de cultură muzicală. Multe din acestea își rezervau în cadrul programelor de concert un loc separat cvartetului de saxofoane din orchestră. Astfel au apărut St. Louis Saxophone Quartet, Corydon Saxophone Quartet, Saxophone Quartet of Omemee, North Dakota, Saxophone Quartette of Fuson's Band, E.A. Patten's Saxophone Quartet, Mayberry Saxophone Quartet, Cleveland Saxophone Quartet, The Saxophone Quartet of New Albany și multe altele.

Uriașa popularitate a saxofonului în SUA de la începutul secolului al XX-lea, a avut ca rezultat printre altele, integrarea cvartetului de saxofoane ca gen cameral de sine stătător în

⁴⁵³ Paul E. Bierley, *The Incredible Band of J.P. Sousa*, University of Illinois Press, 2006, p. 9, *apud.* Ruedeman, *op. cit.*, pp. 234-235.

⁴⁵⁴ Timothy J. Ruedeman, *op. cit.*, pp. 236-248.

⁴⁵⁵ *Ibid.* p. 248.

programele de concert ale circuitelor de culturalizare în masă „Lyceum” și „Chautauqua”, dar și în extrem de popularului gen al vodevilului ambulant. Din 1905 și până în anii 1930, Apollo Concert Company a fost una dintre cele mai proeminente grupări muzicale din SUA, care a întreprins numeroase turnee de concert pe întregul continent. Principalele lor locații au fost scenele ambulante ale circuitelor „Lyceum” și „Chautauqua”. Funcționând ca o companie ambulantă de concerte, grupul avea în componență diferite combinații instrumentale, printre care și un cvartet de saxofoane. Apollo Saxophone Quartet a fost unul din cele mai semnificative cvartete de saxofoane americane ale primelor decenii ale secolului al XX-lea. Fondat în jurul anului 1905 de trombonistul și saxofonistul Clay Smith și flautist-saxofonistul Guy Earl Holmes, cărora li s-au alăturat Arthur și Alta Wells, Apollo Saxophone Quartet a susținut numeroase concerte, având în program transcripții, aranjamente și lucrări originale pentru cvartet de saxofoane.

Între 1909 și 1929, G. E. Holmes, unul dintre membrii fondatori ai cvartetului, a publicat la editura C. L. Barnhouse Co. nu mai puțin de 42 de aranjamente pentru cvartet de saxofoane SATB, adăugând și o transpoziție a știmei de saxofon sopran pentru saxofon alto, pentru cvartetetele care nu beneficiau de saxofon sopran. Colecția a apărut sub titlul *Favorite Compositions Arranged as Quartettes for Saxophones by G. E. Holmes*. Printre aceste aranjamente după Schubert, Wagner, Donizetti, Verdi, Offenbach și alții, găsim și opt compoziții proprii ale lui Holmes:

- *The Master Builder March* (1911)
- *Little Tone Waltzer* (1911)
- *Primeroze Intermezzo* (1914)
- *Incense, Morceau Characteristic* (1914)
- *Alkahest March* (1914)
- *America`s Destiny March* (1917)
- *Banqueters` March* (1917)
- *Visions of Madrid-Spanish Serenade* (1917)⁴⁵⁶

După 12 ani, Holmes și Smith au părăsit cvartetul, dar acesta a continuat să funcționeze până la sfârșitul anilor 1920, sub conducerea lui Arthur și Alta Wells. Prin activitatea lor legată de Apollo Saxophone Quartet, C. Smith și G.E. Holmes au contribuit în

⁴⁵⁶ Scott Douglas Plugge, *op. cit.*, p. 311.

mod semnificativ la legitimarea saxofonului și a cvartetului de saxofoane în lumea muzicii culte. Eliminând intenționat noțiunea de „noutate” din textul tuturor afișelor și broșurilor de program al concertelor lor⁴⁵⁷, au pus accent pe latura cultă a muzicii în general, și a saxofonului în special, în contrast cu goana după aplauze ieftine ale grupurilor de saxofoane care au stârnit furori în cadrul circuitelor de tip vodevil și circ, accentuând latura comică, uneori grotescă a saxofonului, aproape întotdeauna prezentat ca o noutate senzațională în SUA sfârșitului de secol al XIX-lea și începutului secolului al XX-lea. Reprezentanți ai acestui așa numit *Saxophone Craze*, în ce privește cvartetul de saxofoane au fost: The Four Musical Cates, The Sax Four, The Four Tully Sisters, Connitientally, Milady SaxoFour, Saxolian Four, Carl Cameron's Saxoland Four, Darling Saxophone Four și mulți alții.⁴⁵⁸

3.2.2.5. Gustav Bumcke (1876-1963) și cvartetul de saxofoane în Germania

Gustav Bumcke este recunoscut ca fiind cel care a introdus saxofonul în viața muzicală a Germaniei. S-a născut în 18 iulie 1876 la Berlin și a murit în 4 iulie 1963 la Klein-Machnow, la acea vreme în RDG. A studiat compoziție la *Stern'sches Konservatorium* din Berlin, cu Max Bruch și Engelbert Humperdinck.⁴⁵⁹ Începând cu anul 1902, s-a devotat studiului saxofonului și a călătorit la Paris să studieze saxofon cu Victor Theils, saxofonist la Grand Opéra Paris și cu Adolphe-Eduard Sax, fiul inventatorului instrumentului.⁴⁶⁰ În prefața metodei sale de saxofon, intitulată *Saxophon Schule*, declară: „Nu cred că greșesc când afirm că am fost primul care a încurajat introducerea în Germania a acestui instrument atât de prețios pentru muzică, pentru că acum 25 de ani, mi-a fost trimis unul de la Paris.”⁴⁶¹

Alți autori, ca de exemplu Karl Ventzke, citat de T. Ruedeman, susțin că Bumcke s-a întors de la Paris după finalizarea studiilor, cu cinci saxofoane, de la sopran la bas⁴⁶², și a început să încurajeze studiul acestui nou instrument. Trebuie să notăm totuși, că același Karl

⁴⁵⁷ Michael Leonard Keepe, *The Hollywood Saxophone Quartet: Its History and Contributions to Saxophone Quartet Performance in the United States*, DMA Diss., University of Arizona, 2012, p. 17.

⁴⁵⁸ Scott Douglas Plugge, *op. cit.*, pp. 96-102.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁶⁰ Gustav Bumcke, *Saxophon Etüden, Heft 1*, Anton J. Benjamin, London, 1927, prefață, *apud*. Plugge, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁶¹ Gustav Bumcke, *Saxophon Schule*, Hans C. Sikorski, Leipzig, 1926, *apud*. Plugge, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁶² Karl Ventzke, *The Saxophone in German-speaking countries up until the 21 World War*, în broșura de program a celui de-al 7-lea Congres Mondial al Saxofonului, Nürnberg, 1982, *apud*. Ruedeman, *op. cit.*, p. 65.

Ventzke amintește că, la aniversarea de 500 de ani a Universității din Heidelberg, fanfara Regimentului 109 *Baden Grenadiers* a folosit saxofoane în componența sa în 1886,⁴⁶³ și că firma de instrumente Oscar Adler & Co. producea saxofoane în 1901, probabil pentru piața externă.⁴⁶⁴

O altă sursă, de această dată Wildy Lewis Zumwalt, afirmă că Bumcke s-a întors de la Paris cu opt instrumente și a inițiat o clasă de saxofon la Berlin.⁴⁶⁵ Cert este însă că Gustav Bumcke este unanim acreditat în ceea ce privește primele considerații serioase acordate saxofonului în Germania.

În 1902, Gustav Bumcke a introdus saxofonul în una din simfoniile sale, cea în *Mib major*, op.15, iar în anii care au urmat, a compus în total 45 de lucrări cu sau pentru saxofon.⁴⁶⁶ Între 1926 și 1931 a publicat o serie de metode și studii pentru saxofon, viabile și astăzi.

În 1931, Bumcke a înființat o orchestră de saxofoane din 17 instrumentiști, de la saxofon bas în Sib până la sopran în Sib, utilizând aproape întreaga familie a saxofoanelor.

„Ca instrument de orchestră, (saxofonul, n.a.) a fost folosit până acum mai ales ca un instrument solo; efectul complet al instrumentului poate fi totuși scos în evidență cântând împreună cu alții, i.e., ca cvartet sau cvintet.”⁴⁶⁷ Convinși de cele declarate mai sus, Bumcke a format propriul său cvartet de saxofoane în care a cântat la saxofon bariton, alături de Emil Manz și Ingrid Larssen la saxofoane alto și Karl Petzelt la saxofon tenor. Cvartetul a fost activ mai ales în anii 1930.⁴⁶⁸ Deși majoritatea lucrărilor pentru saxofon ale lui Gustav Bumcke au fost compuse după 1928, singura lui piesă pentru cvartet de saxofoane a luat naștere în 1908. *Zwei Quartette* Op.23 este compusă pentru cvartet SATB, și a fost publicată la editura Anton J. Benjamin Company din Londra.

⁴⁶³ *Ibid.*, citat de D. M. Bell, în *The Saxophone in Germany, 1924–1935*, DMA Diss., University of Arizona, 2004, pag. 20.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ Wildy Lewis Zumwalt, *Edmund von Borck: A Study of his Life and Music with an Emphasis on His Works for the Saxophone*, Diss., Florida State University, 2003, p. 10 *apud*. Bell, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶⁶ Scott Douglas Plugge, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁶⁷ Gustav Bumcke, *Saxophon Schule*, Hans Sikorski, Leipzig, 1926, p. 3, *apud*. Plugge, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁶⁸ Timothy J. Ruedeman, *op. cit.*, p. 66.

3.2.2.6. Contribuția lui Marcel Mule (1901-2001) la cristalizarea cvartetului de saxofoane modern

După inventarea saxofonului și introducerea acestuia în orchestrele militare de suflători de către Adolphe Sax la mijlocul secolului al XIX-lea, fără îndoială cea mai semnificativă contribuție individuală la dezvoltarea saxofonului și în determinarea rolului acestuia în universul muzical clasic, a fost adusă de Marcel Mule (1901-2001), interpret și pedagog de o importanță greu de egalat, fondatorul școlii moderne de saxofon clasic în Franța, și prin discipolii săi, pe plan mondial. Succesor al lui Adolphe Sax la catedra de saxofon a Conservatorului din Paris,⁴⁶⁹ Marcel Mule a influențat într-un mod determinant compozitorii contemporani pentru a realiza un repertoriu de bază modern al saxofonului, iar prin activitatea sa solistică a contribuit semnificativ la ridicarea nivelului artistic al interpretării la saxofon. Lui Marcel Mule i se atribuie crearea cvartetului de saxofoane modern, așa cum este cunoscut astăzi, prin standardizarea instrumentației SATB, prin dezvoltarea unui nucleu repertorial original, și prin ridicarea și standardizarea unui nivel artistic înalt al interpretării cvartetului de saxofoane.

În 1923, la îndemnul lui François Combelle, saxofonistul solist al Orchestre de la Garde Républicaine, Mule s-a alăturat acestei formațiuni și și-a câștigat într-un timp foarte scurt o reputație de instrumentist și muzician de excepție, urmându-l pe Combelle pe postul de solist. Prin devotamentul său pentru arta interpretării la saxofon, coroborat cu un nivel de exigență foarte ridicat și o energie debordantă, și-a creat un anturaj din membrii partidei de saxofon al „Gărzii”, care se dedica acelorași aspirații artistice. Toate acestea au dus la crearea primului cvartet de saxofoane a Gărzii Republicane. Din când în când, Mule și trei dintre colegii săi saxofoniști, au cântat în formație de cvartet, în cadrul unor ocazii informale. Până în anul 1928, ei au stabilit instrumentația SATB a cvartetului.⁴⁷⁰ „La sfârșitul anului 1928 am format un cvartet de saxofoane împreună cu trei colegi din La Musique de la Garde Républicaine. Acest cvartet a fost bine primit de către public, concertele noastre se adresau la început ascultătorilor Societăților Muzicale.”⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Clasa de saxofon a lui Adolphe Sax a fost desființată în 1870, ca urmare a deznodământului războiului franco-prusac, și a fost reînființată după o pauză de 72 de ani, în 1942, cu numirea lui Marcel Mule pe postul de profesor de saxofon.

⁴⁷⁰ SATB: Sopran, Alto, Tenor, Bariton.

⁴⁷¹ Scrisoare a lui Marcel Mule către Timothy E. Roberts, din august 1993, citată de Plugge (2003), p. 179, traducere proprie din engleză.

Cvartetul a susținut concertul de debut în La Rochelle, pe 2 decembrie 1928, sub numele de Le Quatuor de la musique de la Garde Républicaine, având în componență următorii membri:

- Marcel Mule – saxofon sopran
- René Chaligné – saxofon alto
- Hippolyte Poinboeuf – saxofon tenor
- Georges Chauvet – saxofon bariton⁴⁷²

În lipsa unui repertoriu original substanțial, cvartetul a interpretat o serie de transcripții. Baritonistul cvartetului, Georges Chauvet a contribuit substanțial la succesul cvartetului. Crezând ferm în succesul cvartetului de saxofoane ca mediu cameral, a petrecut nenumărate ore copiind știme pentru numeroasele transcripții care reprezentau repertoriul timpuriu al cvartetului.⁴⁷³ Conform unei liste alcătuite de Frederick Hemke, citate de Scott Plugge în lucrarea sa cu titlul *The History of the Saxophone Ensemble: A Study of the Development of the Saxophone Quartet Into a Concert Genre*, următoarele titluri făceau parte din acest prim repertoriu:

- I. Albéniz: *Trois pièces*
- L. Boccherini: *Minuetto*
- G. Bolzoni: *Minuetto*
- C. Debussy: *Le Petit Nègre*
- J. Haydn: *Scherzo*
- W. A. Mozart: *Ave Verum*
- Adagio*
- G. Pierné: *Chanson d'autrefois*
- Chanson de la Grande Maman*
- Marche des petits soldats de plomb*
- J. Raff: *Quatuor*
- N. Rimsky-Korsakov: *Le vol du bourdon*
- M. Roesgen-Champion: *Scherzo*
- D. Scarlatti: *Scherzo*

⁴⁷²Eugene Rousseau, *Marcel Mule: His Life and the Saxophone*, în *Saxophone Journal*, vol. X, nr. 3, 1985, pp. 8-17, p. 10.

⁴⁷³ Eugene Rousseau, *ibid.*, pp. 8-17, p. 10.

- R. Schumann: *Scherzo*⁴⁷⁴

Eugene Rousseau notează că printre transcripțiile interpretate de cvartet se afla și *Andante* din *Cvartetul nr. 1*. de Ceaikovski, transcris de Marcel Mule, un aranjament care este și astăzi popular printre cvartetetele de saxofoane.⁴⁷⁵

Cvartetul a devenit cunoscut, ocupându-și locul între cele mai bune formații camerale, răspunzând la cererea crescândă de concerte și transmisiuni radio. Structura cvartetului a rămas intactă până în 1932, când René Chaligné și Hippolyte Poinboeuf au părăsit formația, locul lor fiind ocupat de Paul Romby la saxofon alto și Fernand L'homme la saxofon tenor. În 1936, Mule, Chauvet și Romby au părăsit orchestra Gărzii Republicane și numele cvartetului a fost modificat în „*Le quatuor de saxophones de Paris*”. Locul tenoristului Fernand L'homme, care a rămas în „*La Garde*” a fost preluat de George Charron.⁴⁷⁶

Nomenclatura cvartetului a mai suferit modificări pe parcursul anilor ce au urmat: în 1945 locul lui Romby a fost preluat de Marcel Josse. În 1948, acesta a trecut la saxofon bariton, iar locul lui la saxofon alto a fost preluat de André Bauchy, după plecarea lui Chauvet. În 1951, odată cu decesul lui Georges Charron, locul de saxofon tenor a fost ocupat de Georges Gourdet, un fost student de-al lui Mule.⁴⁷⁷ La propunerea acestuia, numele cvartetului a fost schimbat în *Quatuor Marcel Mule*, în primul rând pentru a distinge grupul dintre celelalte cvartete pariziene care își făceau apariția. Gourdet s-a dovedit a fi un câștig pentru cvartet. Câștigător a trei Premii I la Conservatorul din Paris, unul la saxofon, altul la muzică de cameră, iar al treilea la muzicologie, era capabil să susțină prelegeri scurte și pline de conținut înaintea concertelor, mult gustate de public.⁴⁷⁸ Ultima modificare în personalul cvartetului a avut loc în 1960, când, după plecarea lui André Bauchy, scaunul de saxofon tenor a fost ocupat de Guy Lacour, un alt fost student al lui Mule, laureat al Premiului I al Conservatorului. În final, odată cu retragerea lui Marcel Mule din activitatea concertistică și pedagogică, Cvartetul de saxofoane Marcel mule s-a desființat în 1967.⁴⁷⁹

⁴⁷⁴ Frederick L. Hemke, *A Comprehensive Listing of Saxophone Literature* (Selmer Company, 1975), 111-117, *apud*. Plugge, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁷⁵ Eugene Rousseau, *ibid.*, pp. 8-17, p. 11.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷⁷ Scott Douglas Plugge, *op. cit.*, p. 182.

⁴⁷⁸ Eugene Rousseau, *ibid.*, p. 12.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 13.



Fig.30. Le Quatuor de la musique de la Garde Républicaine

La fel cum de numele lui Marcel Mule se leagă crearea unui repertoriu substanțial pentru saxofon solo, cvartetul de saxofoane condus de Mule a beneficiat de-a lungul existenței sale de atenția unor compozitori de seamă, preponderent francezi, care, impulsionați de sonoritatea grupului de saxofoane și de succesul acestuia, au compus lucrări originale pentru acest mediu, dând naștere unui repertoriu de bază care este viabil și astăzi, și care a servit ca punct de plecare pentru un repertoriu modern al cvartetului de saxofoane care însumează sute de titluri. Prima lucrare scrisă special pentru cvartetul Gărzii Republicane a fost *Au jardin des bêtes sauvages* de Pierre Vellones, compusă în 1930, urmată în același an de Robert Clérisse cu o compoziție intitulată *Cache-Cache*. Poate cea mai complexă compoziție dedicată cvartetului de saxofoane condusă de Marcel Mule este *Cvartetul pentru 4 saxofoane* Op. 109 de Alexandr Glazunov, cu dedicația „*Aux artistes du Quatuor des saxophones de la Garde Républicaine*”, compusă în 1932, o lucrare ce constituie și astăzi un reper constant în repertoriul oricărui cvartet de saxofoane care se respectă.

Printre compozitorii care au generat o serie de lucrări menite să exploateze particularitățile sonore excepționale ale unui cvartet de saxofoane se numără Eugène Bozza și Florent Schmitt. Iată o listă completă a lucrărilor pentru cvartet de saxofoane dedicate lui Marcel Mule și cvartetului său, întocmită de Harry R. Gee, în volumul său intitulat *Saxophone Soloists and Their Music, 1844-1985*, preluată de Scott Plugge în *The History of the Saxophone Ensemble: A Study of the Development of the Saxophone Quartet Into a Concert Genre*, așezând numele compozitorilor în ordine alfabetică:

- Jean Absil (1893-1976): *Première Quatuor*, Op.31, 1937
Trois pièces en quatuor, Op.35, 1954
- Eugène Bozza (1905-1991): *Andante et Scherzo*, 1938
Nuages, 1946
- Charles Brown (1898-?): *Quatuor*, 1959
- Roger Calmel (1920-1998): *Concerto Grosso* (SATB, corzi, perc.), 1956
Quatuor de saxophones, 1957
- Robert Clérisse (1899-1973): *Cache-Cache*, 1930
- Alfred Desenclos (1912-1971): *Quatuor*, 1964
- Jean Dupérier (1886-1976): *3 Airs pour une soir du Mai*, 1936
- Julien Falk (1902-1987): *Prélude et fugue*, 1949
- Jean Françaix (1912-1997): *Paris a nous deux*, opera buffa, 1954
- Alexandr Glazunov (1865-1936): *Quatuor*, Op.109, 1932
- Georges Migot (1891-1976): *Quatuor*, 1955
- Claude Pascal (1921-2017): *Quatuor*, 1961
- Gabriel Pierné (1853-1937): *Introduction et variations sur une ronde populaire*, 1937
- Robert Planel (1908-1994): *Burlesque*, 1942
- Jean Rivier (1896-1987): *Grave et Presto*, 1938
- Jeanine Rueff (1922-1999): *Concert en quatuor*, 1955
- Florent Schmitt (1870-1958): *Quatuor*, Op.102, 1941
- Jules Semler-Collery (1902-1988): *Arlequinade*, 1950⁴⁸⁰

Înregistrarea din 1937 a compoziției *Introduction et variations sur une ronde populaire* de Gabriel Pierné a adus cvartetului condus de Marcel Mule „Le grand prix du disque”.

Totuși, așa cum subliniază Stephen Cottrell în apreciatul său volum *The Saxophone*, moștenirea cea mai importantă lăsată de cvartetul lui Mule nu constă în repertoriul pe care l-a generat, ci mai degrabă în demonstrarea faptului că cvartetul de saxofoane poate fi un medium viabil, demn de luat în considerare ca ansamblu concertant. Prin atingerea unor noi culmi în arta interpretativă a ansamblului de saxofoane, Marcel Mule a reușit să transfere în domeniul ansamblului niște repere interpretative pe care le-a stabilit deja în activitatea sa solistică: „omogenitatea timbrală și precizia ritmică au devenit semne distinctive ale ansamblului,

⁴⁸⁰ R. Harry. Gee, *Saxophone Soloists and Their Music, 1844–1985, an Annotated Bibliography*, Indiana University Press, Bloomington, IN, 1986, p. 225, *apud*. Plugge, op. cit., pp. 181-182.

împreună cu o virtuozitate colectivă ce era neobișnuită între grupurile de saxofoane ale acelei perioade.”⁴⁸¹

Printr-un exemplu al excelenței în interpretarea camerală, Mule a inspirat și continuă să inspire saxofoniști din toată lumea, creând un precedent pentru numeroasele cvartete de saxofoane ce l-au urmat, și care continuă să genereze o reînnoire permanentă a repertoriului pe de o parte, și ridicarea continuă a standardelor interpretative pe de altă parte. În acest context putem aminti Cvartetul de saxofoane Daniel Deffayet, format în 1953 de fostul student al lui Marcel Mule și succesorul acestuia la clasa de saxofon a Conservatorului parizian, Daniel Deffayet, un cvartet de a cărui activitate – ce a continuat tradiția de excelență stabilită de Mule – se leagă o serie întreagă de compoziții dedicate ale unor compozitori de seamă ca Roger Calmel, Marcel Dautremer, Jindrich Feld sau Arkadi Trebinski.⁴⁸²

În 1969, saxofonistul de renume internațional Sigurd Raschèr formează propriul cvartet, specializat în promovarea muzicii originale pentru cvartet de saxofoane, un cvartet ce funcționează și astăzi sub conducerea fiicei sale, Carina Raschèr. În Belgia, François Daneels înființează în 1953 Le Quatuor belge de saxophones, urmat, printre alții, de The New York Saxophone Quartet în 1959, Chicago Saxophone Quartet în 1968, London Saxophone Quartet în 1969, Quatuor de saxophones Fourmeau, condus de Jean-Yves Fourmeau, înființat la Paris în 1979, Quatre Roseaux în Japonia în 1974, Harmo Saxophone Quartet, în 1982, tot în Japonia, Aurelia Saxophone Quartet în Olanda, în 1982, Stockholm Saxophone Quartet în Suedia în 1980, Kiev Saxophone Quartet în Ucraina în 1985, Wiener Saxophonquartett în Austria în 1987, Quartetto italiano di sassofoni în 1975, Melbourne Saxophone Quartet în Australia în 1977, ca să numim doar câteva dintre sutele de cvartete de saxofoane din toată lumea.⁴⁸³

Concluzii

Autorul prezentei lucrări, fondator în 2011 a cvartetului „Transylvanian Saxophone Quartet”, în calitate de saxofonist sopran și conducător muzical al grupului, recomandă experiența de a face parte dintr-un astfel de grup cameral fiecărui saxofonist, amator sau profesionist deopotrivă. A lua parte la actul muzical al unui grup suficient de mic pentru a asigura o anumită intimitate, dar totuși capabil de a împărtși idei și abordări diferite ale textului muzical, este o experiență aparte și extrem de satisfăcătoare. Cottrell spune că adesea

⁴⁸¹ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁸² Scott Douglas Plugge, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁸³ Richard Ingham, *op. cit.*, pp. 69-70.

compozitorii se bucură să scrie pentru cvartet de saxofoane pentru că nu sunt presați de teama de a fi influențați de o istorie semnificativă a genului, beneficiind totuși de toate provocările și avantajele scrierii pentru un cvartet de coarde.⁴⁸⁴ Omogenitatea timbrală a celor patru saxofoane constituie o paralelă până la un nivel considerabil cu omogenitatea unui cvartet de coarde, cu toate că trebuie să recunoaștem, un cvartet de saxofoane nu atinge aceleași adâncimi emoționale ca un cvartet de coarde.⁴⁸⁵

Instrumentația standard a cvartetului de saxofoane este SATB, cu câteva excepții AATB. Aceasta din urmă poate fi văzută ca un echivalent direct al unui cvartet de coarde, cu două viori, o violă și un violoncel. În schimb, prezența saxofonului sopran din formula SATB oferă o diversitate timbrală mai mare, dar și o lărgire semnificativă a ambitusului. În oricare dintre cele două formule, pasajele omofonice sunt scrise relativ ușor, fără dificultățile dezechilibrului instrumental rezultat din diferențele timbrale ale unui cvintet de lemne, de exemplu. În același timp, diferitele culori sonore ale saxofoanelor de mărimi diferite facilitează claritatea în pasajele contrapunctive.⁴⁸⁶

Dezvoltarea cvartetului de saxofoane ca gen muzical de sine stătător este un proces care continuă și azi. Cvartetele de saxofoane contemporane se bucură de succes la concursurile și festivalurile de muzică de cameră; dețin posturi de *artist-in-residence*; concertează în calitate de soliști în compania unor orchestre simfonice și urmează stagioni proprii de concerte, iar muzica pentru acest medium continuă să fie compusă în zilele noastre.

În România, conceptul cvartetului de saxofoane este relativ nou, la fel ca și conceptul saxofonului de muzică cultă în sine. Autorul, împreună cu Transylvanian Saxophone Quartet, speră ca prin activitatea concertistică a cvartetului, coroborată cu o atragere a atenției compozitorilor contemporani din România, să aducă în fața publicului românesc acest valoros mediu muzical și să impulsioneze viitorii saxofoniști de muzică cultă spre atingerea unor noi culmi în arta interpretării la saxofon.

⁴⁸⁴ Stephen Cottrell, *op. cit.*, p. 259.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 260.

4. Repere analitice a trei lucrări reprezentative din creația muzicală franceză pentru cvartet de saxofoane din prima jumătate a secolului al XX-lea

4.1. Jean Françaix: *Petit Quatuor*

Considerat a fi un geniu precoce datorită primelor sale compoziții ce datează de la vârsta de 10 ani, Jean Françaix a studiat compoziția cu Nadia Boulanger. Ca student, a câștigat premiul I. al Conservatorului din Paris unde a fost și pianist acompaniator încă din timpul studenției. Creația sa cuprinde pe lângă genurile tradiționale, simfonie, concert, sonata și operă, lucrări în combinații instrumentale inedite cum ar fi sonata pentru fluier și chitară, concertul pentru acordeon, o operă pentru trei cântăreți și cvartet de saxofoane, cărora li se alătură și cvartetele tradiționale de coarde sau cvintetele de suflători de lemn. Este considerat a fi un compozitor important pentru instrumentele de suflat. Stilul său este neoclasic, iar în creația sa se întâlnește șarmul, jovialitatea și voia bună, „umorul” așa cum el însuși își descrie arta componistică, o artă care are ca scop „evitarea monotoniei și plictiselii.”⁴⁸⁷

În 1928 când Marcel Mule a luat inițiativa de a înființa și a reînvia literatura muzicală pentru cvartetul de saxofoane alături de colegii săi cu care formau Le Quatuor de la Garde Republicaine, una dintre cele mai importante sarcini a fost aceea de a cere compozitorilor lucrări pentru această formație. În 1935, când Françaix a compus acest cvartet, deja răspunseră la apelul lui Mule doi dintre compozitorii din cercul său: Pierre Vellones (*Au jardin des bêtes sauvages*, 1930) și Alexander Glazunov (*Quartet*, Op. 109 în *Sib* major, 1934). În biografia lui Mule există o mărturie a faptului că, în căutarea unor compozitori tineri, apți pentru a crea lucrări valoroase pentru cvartetul său de saxofoane, acesta a consultat-o pe celebra Nadia Boulanger, care l-a desemnat pe tânărul Françaix⁴⁸⁸. Astfel s-a născut *Petit Quatuor*, o lucrare neoclasică, rod al studiilor de compoziție și a școlii neoclasece franceze reprezentate la acea data de importanți compozitori: Darius Milhaud, Jacques Ibert și Francis Poulenc.

Lucrarea este mai degrabă una conservatoare decât revoluționară. Françaix rămâne cantonat în mare parte în sistemul tonal funcțional dar în ceea ce s-a teoretizat în acea perioadă ca fiind tonalitatea lărgită cu dese cromatisme, inflexiuni și modulații pe suprafețe

⁴⁸⁷ Muriel Bellier, “*Françaix, Jean (René Désiré)*,” Grove Music Online, <http://www.grovemusic.com.proxy-remote.galib.uga.edu:2048>

⁴⁸⁸ Eugene Rousseau, *Marcel Mule: His Life and the Saxophone*, Shell Lake, Wisconsin, Ed Étoile, 1982, p. 92.

scurte de discurs muzical. Forma se prezintă de asemenea într-un cadru consacrat de tradiția clasic-romantică cu dezvoltări și fragmentări în spiritul muzicii moderne. Ceea ce aduce ca noutate în literatura muzicală acest stil, este umorul, ironia fină a spiritului francez așa cum se poate observa din denumirile celor trei părți ale cvartetului: *Gaguenardise*, *Cantilène*, *Sérénade Comique*.

Gaguenardise – este prima parte a cvartetului, compusă în formă de sonată. Titlul înseamnă bășcălie, tachinare, luare în râspăr și exprimă caracterul unui dans comic. Salturile tonale, alunecările de tip *scordatura*, „deformările” cromatice ale desenelor melodice, ritmul de dans vesel, accentele pe timpi slabi, articulațiile în *staccato*, *legato*, *marcato*, dese schimbări de nuanțe, sunt mijloace de expresie care subliniază caracterul ludic al părții.

Expoziția debutează cu un solo de saxofon bariton care se constituie într-o introducere tematică generatoare de material sonor, care începe în *Sib* major și se finalizează pe *fa#* sugerând o deviere tonală către *Re* major. (m. 1-4) Continua schimbare a centrului tonal aduce acele „surprize” care înșală așteptările ascultătorului creând senzația de luare în râspăr, pe care titlul o reclamă. Prima idee tematică intonată de saxofoanele sopran și alto este imitată de tenor, în nuanțe discrete de *p*. (m. 5-8) Cea de-a doua perioadă a sectorului tematic A, conține două fraze în care „surprizele” tonale și interpretative sunt realizate atât prin inducerea tonalității *Do* major cât și prin dese schimbări de atac și nuanțe de la *pp* la *mf*, *più f*, *sf*, accentele pe timpi slabi, salturile și imitația la saxofon bariton.

Procedeul tehnic cel mai des utilizat în această parte *Gaguenardise* este atacul foarte rapid al limbii în *staccato*, acompaniat de o mișcare rapidă a musculaturii din jurul plămânului, fluxul puternic de aer rezultat asigurând caracterul deschis, luminos al sunetului. Atunci când timpul dintre două note scurte ne permite, este recomandat să folosim un așa numit „staccato deschis”, asta însemnând că nu încheiem nota prin blocarea aerului cu ajutorul limbii apăsate pe ancie și muștiuc, ci oprim doar fluxul de aer, rezultând un sunet scurt, dar cu o dinamică (*decrescendo* rapid) naturală. Practic, responsabilitatea cea mai mare în efectuarea staccato-ului de calitate va fi a aerului, și nu a articulației limbii. Plămânii sunt foarte activi și în contextul realizării *crescendourilor* și *decrescendourilor* foarte rapide din această parte. Aceste schimbări de dinamică trebuie neapărat susținute de o ambușură solidă pentru a nu permite sunetului și intonației să se deterioreze. Interpreții trebuie să fie atenți de asemenea la faptul că nu toate optimele staccato au și indicațiile *marcato* sau *sforzando*. Unele, cum sunt cele din măsurile 5-6 la saxofonul bariton, vor fi executate mai simplu și mai discret, tocmai pentru a le scoate în evidență pe cele care urmează și au indicațiile de mai sus, care asigură caracterul comic al părții. Același lucru e valabil și în ceea ce privește indicațiile

de dinamică. Dinamica generală trebuie să fie *p*, *pp*, *mp*, în acest fel „ieșirile” în *f*, *più f*, *sf* vor fi mult mai surprinzătoare, în consecință mult mai eficiente.

Ex.7: J. Francaix, *Gaguenardise*, m.1-16

Tema întâia este veselă, alcătuită din două fraze pătrate 4+4 și se prezintă într-un joc tonal între *Fa* și *Sib* major, tonalitatea de bază. Preia ritmica introducerii și conturează un caracter *giocoso* prin articulările *staccato*, *marcato* în *legato*, *marcato-staccato*, accente.

Ex.8: J. Francaix, *Gaguenardise*, m. 17-24

Marcato sub *legato* din măsurile 19-20 se obține cu ajutorul mușchilor diafragmei și trebuie subliniat contrastul dintre aceste pătrimi și cele identice, dar fără *marcato* din măsurile 23-24.

Din măsura 25, puntea conține mai multe idei muzicale înrudite cu tema 1 A, care ating temporar tonalități diverse, *Re* major, *Mib* major, *La*, *Fa#* major, sunt fragmentate și

imitate, repartizate pe rând la de la saxofon sopran la saxofon alto și „completate” în dialog complementar de saxofonul tenor și bariton. Un acord ce subliniază tonalitatea *Sol* major, încheie în măsura 44 puntea a cărei evenimente muzicale sunt de asemenea marcate de nuanțe atacate *subito*, în special de la *pp* la *f*.

În acest segment, scurtele momente solistice din măsurile 31, 32, 36 și 40 trebuie să iasă în evidență, atunci când sunt acompaniate de alt instrument.

Ex.9: J. Francaix, *Gaguernadise*, m. 26- 44, Puntea

Tema a doua notată cu B este de asemenea alcătuită din două fraze pătrate, înrudite, caracterizate prin salturi la octavă și exprimând execuția unui dans comic. Compozitorul cere interpretarea acestei teme în nuanțe pline, ajungând până la *fff* la finalul primei fraze, în care două formule ritmico-melodice (dactil și anapest) oscilează în acorduri disonante pentru a sublinia caracterul unei *gaguernadise*. *Marcato* cu *staccato* și accentele apăsate îngroașă tușa satirică. Pornind de la acordul de pe treapta întâia cu nonă în *Sol* major, „deraierea” tonală este la *Do* major.

Indicațiile *ff* și *fff* din măsurile 45-48 trebuie executate cu grijă, pentru că o exagerare al acestora duce la pierderea calității sonore și a intonației corecte, și astfel caracterul satiric-comic poate deveni ușor unul ridicol, ceea ce nu e de dorit. Micile detalii fac diferența, și acestea trebuie subliniate. Acesta este cazul ultimelor note din măsurile 45-46 respectiv 49-50. În cazul primelor, vorbim de pătrimi *marcato* dar fără *staccato*, în contrast cu optimele *staccato* și *marcato* din măsurile 49-50.



Ex.10: J. Françaix, *Gaguénardise*, m. 45- 52

Din măsura 53, Dezvoltarea începe cu motivul temei secunde, la vocile de acompaniament, fragmentat, repartizat la trei voci în *ppp*, iar la saxofonul tenor în *pp*, întrucât acesta conduce o temă înrudită cu A dar și cu tema introducerii. Tonalitatea rămâne *Do* major. Finalul acestei perioade pătrată cu care se deschide Dezvoltarea este în *fff* pe un acord semnal de treapta a V-a în *Do* major.



Ex.11: J. Françaix, *Gaguénardise*, dezvoltarea

Cea de-a doua perioadă a dezvoltării, care se repetă la fel ca prima, focalizează melodia pe saxofoanele sopran și alto care conduc o melodie lirică în ce trece din *do* minor în *Sib* major și mixturi de sexte, acompaniate de tenor (contratimp, triolet) și bariton. Finalul este de asemenea de tip „semnal” pe un acord de *re* minor.



Ex.12: J. Françaix, *Gaguennardise*, dezvoltarea

Odată cu al treilea segment se stabilizează o melodică prelucrată dezvoltător în celelalte segmente până la sfârșitul dezvoltării. Linia melodică exprimată de saxofonul tenor este simplă, lirică în *ppp*, în cele 8 măsuri care rămân în aceeași sferă tonală a lui *Do* major.

Accentele (*rinforzando*) de la saxofonul sopran și saxofonul alto din acest segment trebuie să aibă mai degrabă un caracter de ușoară împingere, în nici un caz de lovire. Trebuie să se deosebească discret de mișcarea într-un plan a pătrimilor de la tenor și doimilor de la bariton. O articulație a limbii clară dar elegantă în cazul optimilor staccato din măsura 72 trebuie să contrasteze cu una moale, aproape inexistentă din restul segmentului. Chiar și în cazul pătrimilor *marcato* de la sopran și alto, se poate folosi un atac cu aer, fără întrebuițarea limbii.



Ex.13: J. Françaix, *Gaguennardise*, dezvoltarea, segmentul 3, m. 69-76

Din măsura 77 Dezvoltarea prezintă o instabilitate tonală marcată de dese schimbări de la *Fa#* (77-79) la *Fa* major (81-84), *solb- Reb* (85-100). Frazele largi, susținute în legato cu intrări solistice succesive, sopran-alto (fie în mixturi , fie în dialog complementar, sau imitativ) trebuie să fie susținute într-un *legato* expresiv. Un *rallentando molto* pregătește

intrarea reprizei, atacurile „surpriză” în *ff* sunt prezente pe tot parcursul acestor desfășurări dezvoltătoare.

În măsura 93, cele două optimi *ff*, *staccato*, *marcato* sunt urmate imediat de un atac moale în *ppp* la saxofonul sopran. Diferența de articulație și de dinamică este dificilă, dar interpretul trebuie să nu anticipeze în nici un fel *ppp*-ul, pentru a nu strica „surpriza”. Practic, a doua optime *ff* ar trebui să fie chiar mai intensă decât prima, mai ales ținând cont de faptul că e inferioară cu o octavă față de prima. Așadar, cântăm mai tare optimea a doua decât pe cea precedentă, dar efectul obținut vor fi două optimi de intensitate egală.



Ex.14: J. Françaix, *Gauguinardise*, dezvoltarea

Repriza poartă indicațiile *a tempo*, *giocos* și începe cu tema A (măs. 101-108) expusă în *mf* și apoi în *fff* (măs. 109-116) în tonalitatea de bază *Sib* major. Puntea este scurtă, (măs. 117-124) iar tema a doua, B (măs. 125-130) reapare în tonalitatea de bază, *Sib* major, conform tiparului de formă tradițional.

De la măsura 131 compozitorul construiește o *coda* cu un pronunțat caracter satiric datorat atât saltului tonal la *Fa#* major cât și dialogurilor „stridente” în pereche sopran-tenor, alto- bariton pe formula ritmică anapestică punctată (măs. 131-134). Aceeași instabilitate armonică-tonală se regăsește și în segmentul notat de compozitor cu indicația *ironico*, unde ciocnirile de secunde creează disonanțe în *ff* (135-142).

Finalul reconstituie fragmentar idea cantabilă din Dezvoltare, în nuanță *pp* și indicație *perdendosi*, ultimul gest componistic fiind pe acordul lui *Sib* major în *ff*, atacat *subito*, ca o ultimă „surpriză” comică. Surpriza nu constă doar în diferența uriașă de dinamică, ci și, în mod neobișnuit în diferențele ritmice ale ultimelor note de la cele patru instrumente. Saxofonul alto și baritonul au o șaisprezecime ce precedă ultimul timp, dar la sopran observăm doar o treizecișidoime, în timp ce tenorul are de cântat doar ultima șaisprezecime,

împreună cu celelalte instrumente. Dacă suprapunem aceste formule, observăm că compozitorul a dorit să obțină unui efect de anapest în crescendo (dat de adăugarea doar la ultima notă a tenorului) o încheiere a părții în care parcă auzim o intervenție a tamburului militar. Pentru a obține acest efect, e nevoie de o articulație extrem de clară a limbii, având grijă ca fff-ul să nu fie exagerat. Din nou, staccato-ul trebuie susținut cu un flux rapid al unei cantități mari de aer, cu un control riguros al ambușurii. În general, activitatea aerului la un suflător se poate asemăna cu cea a arcușului la instrumentele cu coarde. Volumul de aer corespunde lungimii de arcuș folosit, iar viteza cu care este introdus aerul în instrument are același efect asupra sunetului ca viteza arcușului, întrucât influențează atât dinamica, cât și caracterul sunetului.



Ex.15: J. Françaix, *Gaguernardise*, finalul m. 143-150

Forma acestei părți poate fi sintetizată în următorul tabel:

Expoziție	Dezvoltare	Repriză	Coda
Sect. tema 1A; punte; Tema 2, B	Șase etape	Tema 1A; punte; T2B;	
<i>Sib- Do-Sib; altele; Do</i>	<i>Sol-Do-Fa-Re-Fa#-Fa-Sib</i>	<i>Sib</i>	<i>Sib Fa#-Sib</i>
1-----24; 25----44; 45---52	53-----100	101-108; 109-116; 117-124	131-150

Partea a II-a ***Cantilène*** este compusă în spiritul unui cântec vechi, caracter conferit de culoarea modală a unui cadru de *Sib* eolian. Forma este tristrofică A-B-A. Culoarea nostalgică este redată și prin registrul grav al scriiturii fiind concepută doar pentru trei voci, saxofon alto, tenor și bariton. Primele opt măsuri reprezintă introducerea intonată doar de saxofonul bariton și tenor, simplitatea formulelor ritmico melodice, intrarea tenorului pe partea neaccentuată de timp, urmată de celula descendentă se tip suspin sunt considerate

reminiscente baroce, mai precis a Sarabandei din suita barocă⁴⁸⁹. Sonoritatea estompată în *p* *pp* se obține cu un atac moale al limbii și o susținere fără presiune pe coloană de aer.



Ex.16: J. Francaix, *Cantilène*, m. 1-8

Tema A expusă la saxofonul tenor este construită din două fraze pătrate care conțin de asemenea motive cu configurație de „celulă suspin”, prin repetarea motivului de început și nuanțele în crescendo-decrescendo constituindu-se un efect retoric de excepție. Armonia este de asemenea simplă iar mișcarea ritmică ostinato, monotonă și melodia interpretată de către saxofonul alto în nuanțe discrete, conferă discursului sonor un sentiment de tristețe și melancolie.



Ex.17: J. Francaix, *Cantilène*, m. 9-16

Cele trei perioade formează o structură tristrofică de tip A-Av1-Av2

În măsura 25 strofa a doua, B este constituită din două perioade inegale, de opt respectiv nouă măsuri și trei măsuri, ultimele reprezentând o extensie, o scurtă retransiție către repriză. Centrul tonal se mută pe *sib* dorian cu o mișcare de tonică – subdominantă la bas. Nu se știe exact de ce Francaix care a scris cvartetul la invitația lui Mule a exclus tocmai vocea acestuia în partea a doua. Se poate specula faptul că pentru a-i permite lui Mule să se odihnească înainte de partea a treia sau pur și simplu, de a fi original. O altă supoziție ar fi aceea a căutării unei culori sonore cât mai grave care să se potrivească cu tristețea

⁴⁸⁹ Douglas A, Owens, *A stylistic analysis and performance guide to Jean Francaix's Quator pour Flute, Hautbois, Ckarinette et bassoon and Petit Quator pour Saxophones*, teză de doctorat, Universitatea Georgia, Athens, 2009, p. 93.

acestei melodii simple dar extrem de frumoase. Cea de a doua supoziție pare mai plauzibilă, cele trei voci grave, fără culoarea mai deschisă a sopranului fiind mai potrivite pentru atmosfera melancolică din această parte.



Ex.18: J. Françaix, *Cantilène*, m. 25-32

Repriza este simplă, conține același material în Sib eolian din strofa A cu o scurtă repetiție a ultimelor patru măsuri în final, constituind o încheiere cadențială *cu ritenuto și perdendo* cu acordul de încheiere ținut lung până la dispariția naturală a sonorității.

Întreaga parte trebuie susținută într-un legato expresiv și o sonoritate caldă. Saxofonul alto poate întrebuința un vibrato mai pronunțat în această Cantilenă, și să-și asume astfel rolul de solist. Dificultatea pentru saxofonul bariton constă în obținerea într-un piano calitativ a notei do din registrul grav al instrumentului. Trebuie să evite orice accent nedorit, și pentru asta trebuie să își aleagă foarte bine ancia, dar să și posede un control perfect al ambușurii și dozajului aerului.



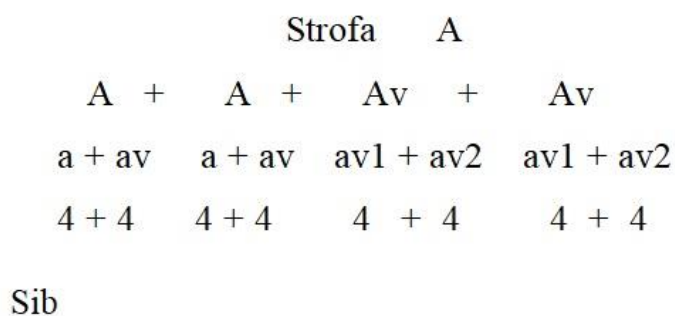
Ex.19: J. Françaix, *Cantilène*, m. 57-64

Schema formei cuprinde următoarele secțiuni:

A	B	Av
A + Av1+Av2	B + Bv 1	A+Av1+Av2
Sib eolian	Sib dorian	Sib eolian
1-----24	25-----44	45-----64

Sérénade comique este partea a treia a cvartetului, parte în care categoria comicului este pe deplin ilustrată d.p.d.v. muzical. Ritmurile sincopate, schimbările rapide de dinamică, ornamentele, distorsionarea melodică prin cromatisme, melodia cantabilă, în ritm ternar, toate sugerează ideea unei serenade comice. Repetiția neconvențională a primei teme care alternează cu segmente noi sau înrudite, conferă acestei ultime părți un caracter și o structură de rondo în *Sib* major, cu câteva aspecte atipice în reprizele dinamizate.

Strofa A (măs. 1-32) conține patru perioade formând o structură tetrastrofică. Primă temă este expusă în *ppp*, la saxofonul tenor, acompaniat de celelalte instrumente într-un ritm complementar cu accente pe timp slab, fapt care conferă un caracter comic, glumeț dar și dansant. Cele șaisprezece măsuri sunt repetate, de data aceasta tema fiind expusă de către saxofonul sopran în *ff*, cu un *crescendo molto* pe anacruza cromatică de triolete implicând agilitatea interpretului pe aceste pasaje de scară cromatică.



Chiar dacă nuanța este de *ff*, totuși caracterul liric *leggiero* trebuie să rămână iar accentele să puncteze ritmul sincopat dansant care este marcat atât de accentele pe timp slab cât și de duolette (măs. 21-22 la saxofonul tenor) sau apogiaturi cu efect comic.

Membrii cvartetului trebuie să își închipuie un *puzzle* muzical, în care fiecare notă contribuie la construirea împreună a unui tablou ce înfățișează un vals nebun. Notele trebuie să se potrivească perfect cu cele ale celorlalți instrumentiști, din punct de vedere al timbrului, caracterului, articulației, dar mai ales în ce privește ritmul. Pentru a evita întârzierea intrărilor, se recomandă a nu folosi pauzele de optimi cu scopul respirației, doar atunci când este nevoie într-adevăr de aer. Gândirea „în fraze” este de asemenea foarte folositoare în acest sens. Tot acest „mozaic” se desfășoară în *ppp*, doar pe alocuri ieșind în evidență câte o parte solistică, ceea ce ne permite să ne concentrăm și pe ceea ce au de cântat ceilalți membri ai formației.

Molto vivo (♩. = 116)

Soprano *ppp* *sempre, ppp*

Alto *ppp* *sempre, ppp*

Ténor *ppp* *sempre, ppp*

Bariton *ppp* *sempre, ppp*

ff *sub.*

leggero

Ex.20: J. Françaix, *Sérénade comique*, tema A, m. 1-27

Din măsura 33 apare cea de-a doua strofă a rondoului. Strofa B conține mai multe idei muzicale cu caractere diferite. Astfel structura acesteia este pentastrofică conținând cinci perioade pătrate a căror fraze prezintă o diversitate foarte mare de nuanțe comice redată sonor prin mijloace dintre cele mai ingenioase. Dacă la prima strofă am notat în analiză frazele cu **a** datorită repetițiilor, în strofa a doua structura se prezintă astfel:

Strofa B

B	Bv	C	Cv	D
b+c	bv+cv	d+e,	dv+ev	f+fv
4 4	4 4	4 4	4 4	4 4

Prima frază b, cu configurație de „întrebare”, este fragmentată de sincope și pauze, începe cu un *subito piano*, iar interpretarea poartă indicația de articulare cu *slap tongue*. Cea de-a doua frază c, „răspunsul” conține triluri pe un desen cromatic ascendent intonate de saxofonul sopran, ritmul hemiolic fiind susținut de pulsația ritmică asimetrică. Crescendoul are menirea de a susține tensiunea și intensitatea până la nuanța de *f* pentru a pregăti intrarea în *ff* a frazei bv, care reprezintă o variantă fragmentată, ornamentată cu apogiat-uri triple și cvadrupe, și eliptică a frazei b, iar în fraza c, ritmul hemiolic este prezent la toate vocile fără legato. Instabilitatea tonală este prezentă prin devierile, schimbările continue ale armoniilor.

În cazul *Sérénade comique*, *slap tongue* trebuie să fie unul discret, mai importantă fiind înălțimea notei decât efectul de plesnire având în vedere și indicația *p, pp*. Efectul ar trebui să fie al unui staccato extrem de scurt, executat cu o cantitate mică de aer și o mișcare extrem de rapidă a limbii. Trilurile de la saxofonul sopran trebuie să fie foarte rapide, având în vedere tempo-ul ridicat, și schimbările armonice trebuie subliniate cu *marcato*-urile de pe notele cu tril, toate astea într-un *crescendo* pronunțat. Apogiaturile care urmează sunt de preferință executate înainte de nota la care sunt atașate, adică nota principală este cea care trebuie să cadă exact pe timp, și nu apogiaturile. Dinamicile *ff* și *fff* trebuie să fie susținute cu o presiune suficientă și o cantitate mare de aer, astfel încât calitatea sunetului și intonația să nu aibă de suferit. Pasajul de hemiole care începe la cifra 23 (măsurile 45-48) este de mare efect atunci când indicațiile de *rinforzando* ale optimilor staccato într-un *crescendo* de la *pp* până la *ff* sunt respectate, dar mijloacele cu care se obține acest efect trebuie să fie bine alese. Astfel, accentul trebuie să cadă pe o folosire eficientă a resurselor de aer și nu pe o lovire excesivă cu limba.

Ex.21: J. Françaix: *Sérénade comique*, strofa B,
frazele b și c, bv și cv, m. 33-49

Perioadele C și C v conțin de asemenea patru fraze înrudite, astfel că ideile muzicale d și e apar, la fel ca și în cazul primei strofe A, dinamizate, și se prezintă ca niște mici variațiuni ale ideilor de bază.

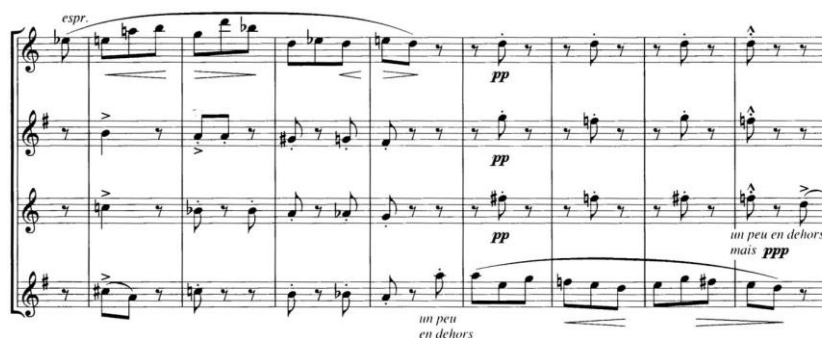
Astfel motivele oscilatorii din fraza **d** de la saxofoanele sopran și alto, primesc răspuns la saxofonul alto și tenor prin mixturi ale unui desen arpeggiat, iar în fraza **e**, saxofonul alto reluând răspunsul prin aceeași mișcare oscilatorie prezintă o configurație diferită a discursului muzical cu punctarea timpilor principali la celelalte voci. În fraza **fv** metamorfoza materialului muzical este prezentă printr-un desen muzical ce amintește de ultima frază av datorită ritmului hemiolic de la acompaniament și a melodiei atribuite saxofonului sopran.

În măsurile 55-56, legato-urile deasupra perechilor de șaisprezecimi trebuie să fie delimitate foarte clar. În acest sens, fiecare a doua șaisprezecime va trebui scurtată ușor, astfel pasajul va primi o notă de lejeritate. În cazul șaisprezecimilor *staccato* din măsura 63, în tempoul indicat se recomandă folosirea articulației duble, pentru a păstra caracterul lejer și jucăuș, indicat *leggiero* cu trei măsuri înainte, valabil pe tot parcursul părții.



Ex.22: J. Françaix, *Sérénade comique*, strofa B, frazele d, e, dv, ev, m. 50-64 primul timp

De la reperul 24, măsura 64, strofa D aduce două fraze f și fv, într-un dialog de tip întrebare-răspuns între saxofonul sopran și bariton. Caracterul dansant, grațios, cantabile se interpretează în legato, condus, și nuanțe de *pp*, indicația *en dehors* subliniind disiparea acestui material pentru a putea pregăti reintroducerea reprizei mediane Av, în continuarea desfășurării temporale a discursului muzical.



Ex.23: J. Françaix, *Sérénade comique*, strofa B frazele f și fv m. 64 cu anacruză -72

Reîntoarcerea strofei A, ca repriză mediană este variată prin intercalarea unei perioade muzicale care conține un material tematic nou, astfel extensia acesteia crește, o schemă a înlănțuirii articulației muzicale în refrenul variat fiind următoarea:

Repriza mediană Av

A	Av	E	Av
A + av1	a + av2	g + h	a + av1
8	8	8	11

Perioada nouă E este instabilă d.p.d.v. tonal însă aduce o melodie de vals, cu caracter cantabil, în mixturi de cvarte la saxofoanele sopran și alto preluate apoi de alto și tenor, basul punctând armonia cu V-I în tonalitatea de bază Sib major înainte de reintrarea ultimei perioade Av.



Ex.24: J. Françaix, *Sérénade comique*, perioada E
m. 89-96

Revenirea strofei mediane Bv, readuce materialul tematic al primei expunerii însă dezvoltat, transformat, prin variații, repetiții fragmentate aduse în diferite configurații tonale dintre care se reiterează: perioada B cu frazele b și c urmată de o secțiune dezvoltătoare liberă care tratează liber atât materialul tematic din b cât și din fraza c. Se menține ritmul de vals primind conotații satirice, comice, prin utilizarea tot mai „îngroșată” a tușei armonice și coloristice în nuanțe de *fff*, *con tutta forza*, *comme un trombone* la saxofoanele bariton și tenor. *Accelerando* și disiparea oricărei pulsații ritmice, precum și a oricărei centrări tonale în finalul strofei înainte de reintroducerea reprizei finale, conferă discursului muzical imaginea unui carusel al evenimentelor scăpate de sub control. Coordonarea ansamblului este extrem de dificilă întrucât „unisonul ritmic”, trebuie să fie foarte bine sincronizat și necesită mare atenție și finisaje îndelungate în munca de „reconstituire” a muzicii prin interpretare. O coroană oprește această cavalcadă sonoră pentru a pregăti intrarea reprizei.

În măsura 31 saxofonul alto și tenor interpretează un pasaj rapid de șaisprezecimi asemănător celui de la saxofonul sopran din măsura 23. Diferența este că cele două prime

saxofoane amintite împart pasajul între ele. Intervenția saxofonului alto trebuie să fie atât de moale și fără accent încât pasajul trebuie să sune ca interpretat de un singur instrument, iar acest lucru implică o atenție și o concentrare sporită, o gândire similară a abordării și o exersare îndelungată. Saxofonul alto nu preia doar linia melodică, ci și *crescendo*-ul început de către saxofonul tenor, ceea ce sporește gradul de dificultate a momentului. În general, cântatul într-o formație camerală presupune în primul rând o înțelegere comună a textului muzical și a procedeeelor tehnico-interpretative subordonate acestuia. Muzicianul cameral, fie el vioara întâia dintr-un cvartet de coarde, saxofonul sopran dintr-un cvartet de saxofoane sau oricare dintre celelalte voci ale ansamblului, trebuie să aspire la o sonoritate de grup omogenă la toate aspectele: timbru, dinamică, articulație, agogică, iar în ce privește ritmul, precizia și disciplina sunt cuvintele de ordine. Pentru atingerea acestor deziderate este nevoie de ore lungi de studiu și exercițiu în grup, care să se îndrepte către toate detaliile, fie ele cele mai neînsemnate aparent. Fiecare voce are momentele sale solistice în cadrul unei lucrări, acesta fiind locul în care muzicianul poate să aducă contribuția personală la aspectul expresiv al interpretării camerale.

Ex.25: J. Françaix, *Sérénade comique*, m. 117-146

Repriza (măs. 147-178 aduce din nou prima expunere a temei A, identică din toate punctele de vedere urmată de o Coda măs. (179-118) care amintește de tema a II-a însă, prezentând ideea unui dans comic, o serenadă dansantă care transformă spiritul unei Cantilene cu nostalgii ale altor vremuri într-un gag, poate „o luare în răspăr” a spiritului clasic utilizând mijloacele și formele acestuia, într-un limbaj modern.

Se remarcă folosirea tuturor mijloacelor de expresie tehnic-interpretative pentru redarea unui final ludic-satiric: folosirea articulărilor de staccato, *slap tongue*, trill atacat în *sf* și continuat în *ppp*. Utilizarea contrastelor extreme în dinamică, formulele hemiolice, pasaje de agilitate, „deviația tonală” către *Fa#* major, preluările de la un instrument la altul și finalul virtuos implică atacul coordonat al tuturor instrumentiștilor. Coda se prezintă ca o recapitulare a tuturor ideilor muzicale apărute pe parcursul părții, culminând după două intervenții ezitante ale saxofoanelor alto și tenor cu un pasaj comun de mare virtuozitate a tuturor celor patru, într-un crescendo rapid de la *pp* la *ff*, pentru a încheia cu un gest ușor, parcă „făcând cu ochiul” către ascultător. Aceste ultime patru măsuri ale lucrării necesită o disciplină comună, pentru că nu doar notele în sine, ci și *crescendo*-ul trebuie interpretat uniform, în caz contrar efectul căutat de compozitor pierzându-se în totalitate.

The image displays a musical score for four staves, likely saxophones, in a key with one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is written in a rhythmic, staccato style. Dynamic markings include *ppp* (pianissimo) and *ffppp* (fortissimissimo). Technical instructions include "Slap jusqu'à" (slap until) and "ffppp". The second system also consists of four staves, continuing the musical material. It includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *pp* (piano), and *ppp*. Technical instructions include "Slap jusqu'à" and "dolciss" (dolcissimo). The score is marked with a circled number 32, indicating a specific measure or section.

The musical score is for the Coda of J. Françaix's *Sérénade comique*, measures 179-218. It is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The key signature has one sharp (F#). The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including many slurs and slaps. Dynamic markings range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Measure 34 is marked 'en dehors le plus possible'. The final measure (218) ends with a double bar line and a repeat sign.

Ex.26: J. Françaix, *Sérénade comique*, Coda, m. 179- 218, final

O structură sintetizată a acestui rondo este următoarea:

A	B	Av	Bv	A	Coda
A+A+Av+Av	B+Bv+C+Cv+D	A+Av+E+Av	B +B dezvolt	A+A+Av+Av	
Sib	Reb—Solb--Fa	Sib	Reb altele	Sib	Sib-Fa#-Sib
1-----32	33-----72	73-----108	109 -----147	148-----178	179-----218

Petit Quatuor de Jean Françaix este o lucrare camerală complexă, de o dificultate medie din punct de vedere tehnic-instrumental. În ceea ce privește însă aspectul interpretativ, al înțelegerii textului muzical și al rigurozității ritmice, abordarea lucrării solicită o pregătire foarte bună a interpreților, precum și o deprindere de a putea împărți permanent atenția între sarcinile proprii, vocile partenerilor și dezideratele comune caracteristice unui bun ansamblu cameral.

În partea întâia intitulată *Gaguenardise*, nu întâlnim mari dificultăți din punct de vedere ritmic. Caracterul hazliu, ușor grotesc al părții poate fi scos în evidență cu o bună întrebuințare a diferitelor feluri de articulații, printre care *staccato*-ul însoțit de *sforzando* sau *marcato* este cel mai des solicitat. Atenția membrilor cvartetului trebuie să se îndrepte permanent către vocea care conduce linia melodică, aceasta mutându-se în permanență de la un instrument la altul.

Cea de-a doua parte, *Cantilène*, prin caracterul său melancolic, opus celui din prima parte, apelează la expresivitatea în interpretare a solistului, în acest caz al saxofonului alto, susținut de un acompaniament aparent simplu al celor două voci grave, tenorul și baritonul, dar care este foarte solicitant prin prisma susținerii într-o nuanță mică a textului muzical, ceea ce e posibil doar printr-un foarte bun control al respirației, o ambușură bine antrenată și o bună tehnică a articulației, pentru a evita atacurile dure sau accentuările nedorite.

Ultima parte, *Sérénade comique* este partea cea mai dificilă a lucrării. Textura asupra căreia este așezată melodia, în permanență împărțită și ea între cele patru instrumente, este construită din mici formule ritmice care se completează reciproc, cu o articulație pregnantă *staccato* aproape în permanență. Precizia și disciplina ritmică are o importanță majoră în această parte, tempoul fiind foarte rapid. Pasajele de virtuozitate scurte dar rapide care apar pe parcurs la saxofonul sopran, iar spre sfârșit la toate cele patru instrumente solicită agilitatea interpreților. Un alt factor de creștere a nivelului de dificultate a acestei părți este articulația *slap tongue* pe care o indică compozitorul în unele locuri și care necesită un nivel bun de pregătire a instrumentiștilor.

Întreaga lucrare se caracterizează prin șarm, umor și jovialitate, și acestea fac ca interpretarea ei să ofere bucurie atât ascultătorilor cât și interpreților. Nivelul său mediu de dificultate tehnică o face accesibilă pentru un cvartet de saxofoane din instituțiile de învățământ superior, iar problemele ritmico-interpretative pe care le prezintă pot constitui un excelent material didactic pentru cursurile de muzică de cameră.

4.2. Gabriel Pierné: *Introduction et variations sur une ronde populaire*

Gabriel Pierné (1863–1937) a studiat la Conservatorul din Paris unde a câștigat premii importante pentru compoziție și interpretare. În 1882 a fost recompensat pentru talentul său cu premiul Romei. Pierné a devenit în 1910 dirijor principal al concertelor Colonne, printre premierele dirijate numărându-se și *Pasărea de Foc* de Stravinski (25 iunie 1910).⁴⁹⁰ Stilul lui Pierné reprezintă spiritul luminos, elegant, cantabil și contemplativ al muzicii franceze. *Introduction et variations sur une ronde populaire* este o lucrare compusă în 1936 și dedicată cvartetului lui Marcel Mule care în 1937 a primit Marele Premiu pentru disc, cu înregistrarea lucrării⁴⁹¹.

Forma cvartetului este monopartită fiind constituită din două strofe iar materialul tematic circulă în ambele, conferind unitate ciclică lucrării. Introducerea este astfel „furnizoarea” unor idei muzicale din a căror desen melodic își trag „sevele” anumite episoade intercalate între variațiunile pe o temă popular. **Ronde** desemnează un dans popular având rădăcini comune cu rondoul din muzica cultă. Sunt variațiuni libere care pun în valoare nu numai frumusețea cântecului popular ci și virtuozitatea interpreților.

Introducerea aduce un mozaic de idei muzicale cu „fizionomii” diverse. Se „înlănțuie” astfel : A= a+av1 (4+4 măsuri), B= b+bv, (4+4 măsuri), C= c+d+bv= (4+6+6) A= av2+av3 (4+6 măsuri).

Scriitura polifonică densă pornește de la o pedală la saxofon alto contrapunctată cu o idee melodică ostinată, oscilatorie ca desen melodic, la saxofonul tenor, melodia fiind interpretată de saxofonul sopran acompaniat de linia baritonului. O melodie tristă, în tonalitatea *fa* minor, arcuită în două fraze cu salturi intervalice mari, va fi interpretată în *p*, *poco espr.* Constituind perioada A a cărei cadență la saxofonul bariton aduce un contrast cromatic *reb-do-sib* se intră astfel în „atmosfera” ideii muzicale B, cromatică, fără centrare tonală clară, secvențială.

O interpretare convingătoare a acestei introduceri necesită o articulație moale a limbii la fiecare intrare. În a patra măsură, de exemplu, intrarea saxofonului sopran trebuie să fie neobservată, pentru ca în măsurile imediat următoare, în care vocile celor două instrumente amintite se despart, să fie creată senzația unui evantai care se deschide. În registrul grav,

⁴⁹⁰ Claire Tomsett-Rowe, *French Saxophone Quartets Dubois • Pierné • Francaix • Desenclos • Bozza • Schmitt*, prefața albumului University of Maryland, 2008.

https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573549&catNum=573549&filetype=About%20this%20Recording&language=English

⁴⁹¹ Audrey Elisabeth Cupples, *Marcel Mule: his influence on saxophone literature*, rezumatul tezei de doctorat.

aceste intrări sunt dificile în maniera cerută, și necesită o bună tehnică a articulației, dar și o configurație potrivită a sistemului muștiuc-ancie.

Ex.27: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, perioadele A și B, m.1- 19

Cea de-a treia perioadă, C, conține trei fraze asimetrice **c**, **d** și **bv** în fraza **c**, intrările imitative pe un desen de scară descendentă în fa minor, aduc o sonoritate *dolce espressivo*, iar fraza **d** arcuiește în sopran o melodie lirică, cu apogiaturi imitând ornamentele populare, ce pornind pe o pedală de *lab* (*Lab major*) este condusă în *Reb major*. Fraza **bv** rememorează mișcările cromatice și secvențiale din fraza **b**. Caracterul liric, liber este exprimat prin indicațiile *rubato* și *poco animando* dar și prin sublinierea succesivă a liniilor polifonice care intră în dialogul celor patru saxofoane și care au de cele mai multe ori un desen melodic cu individualitate proprie. Astfel rolul solistic se mută alternativ de la o voce la alta, având un caracter de egalitate din punct de vedere al importanței reliefărilor tematice. În asemenea situații, interpreții trebuie să mențină o nuanță scăzută a dinamicii generale, pentru a permite întotdeauna ieșirea în evidență a vocii solistice a momentului. Când toate vocile par solistice, pericolul e ca dinamica generală să se „umfle” exagerat.



Ex.28: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, perioada C, frazele c, d și bv, m. 20- 35

Scriitura polifonică densă face ca fiecare partidă să își conducă fraza aproape individual (firește, ținând cont de partenerii de dialog) astfel că în măsura 36, când se instalează o cvasi-repriză prin readucerea perioadei Av, și indicația *Quasi tempo 1.*, se readuce „formula legănată” ostinato la saxofonul sopran, formulă care în introducere a fost interpretată de saxofonul tenor. O linie melodică cantabilă se desfășoară astfel la saxofonul tenor, pentru ca apoi introducerea, lentă, monotună, tăragănată și tristă a începutului în fa minor, să reapară. Este indicat ca reliefaarea unei idei muzicale să se facă mai degrabă printr-o intensificare a vibratoului decât prin dozarea excesivă a aerului.

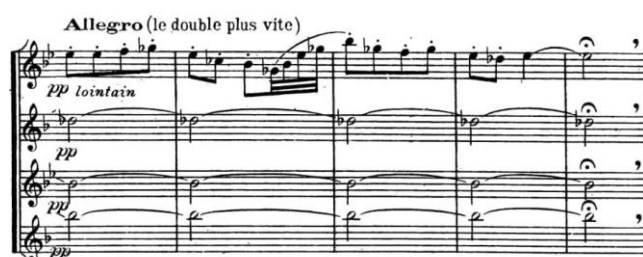


Ex.29: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, perioada Av, repriza, m. 35- 47

Un acord de *reb* minor, neașteptat, pregătește intrarea primei fraze a temei rondei, de asemenea în *reb* minor, dar pedala pe *reb*, precum și linia melodică, reclamă o vechime a materialului sonor identificată printr-un substrat pentatonic, *mib, solb, lab, sib, reb*.

Acest *Allegro* care inserează fraza întâia a rondei, constituie din punctul de vedere al dramaturgiei sonore, o anticipare a evenimentelor muzicale care urmează. Se interpretează ca și cum ar fi un zvon, un semnal „din depărtare” *lointain*, în *staccato* și *piano*, la saxofonul sopran.

Saxofonistul sopran trebuie să execute aceste staccato-uri cu o lovitură relativ moale a limbii, dar cu ajutorul aerului dirijat de musculatura abdomenului. Astfel optimile vor fi scurte, dar nu tăioase și vor putea crea senzația de „îndepărtare”.



Ex.30: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, fraza întâi a rondei, în *reb* minor, m. 49-53

Un nou episod readuce materialul din introducere combinând două fraze și conturând o nouă idee muzicală, D = e și ev și o nouă repriză Av alcătuită tot din două fraze, din bv și av. Un nou acord de data aceasta în *solb* minor și o pedală readuce aceeași frază anticipativă a rondei.



Ex.31: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, episodul *Andantino*, cu perioadele D și A și fraza 1 a rondei în *solb* minor, m. 54-74

Structura acestei introduceri se prezintă astfel:

A	B	C	Av	Ronda	D	Av	Ronda	tranz
a+av1	b+bv1	c+d+bv2	av2+av3	fraza1	e+ev	bv3+av4	fraza1	bv4
<i>fa</i>	cromatic	<i>Lab</i> +cr.	<i>fa</i>	<i>reb</i>	<i>La</i> <i>Reb</i>	Crom. <i>solb</i>	<i>solb</i>	<i>La....</i>
1---11	12---19	20---35	36---48	49---53	54---61	62---69	70---74	75---78

Partea a doua Tema cu variațiuni începe la reper 6 și poartă indicația *Le double, Mouvt définitif*, respectiv, mișcarea poate fi dublă ca tempo pe tot parcursul lucrării. *Double* este de asemenea termenul care indică variațiunea ornamentală a unui dans din suita barocă, aici fiind vorba despre mai multe variațiuni ornamentale, stricte și libere pe aceeași temă.

Tema Rondei este expusă de către saxofonul sopran fiind acompaniată de alto și tenor în pedale. Este o temă modală, în prima frază putând fi detectat substratul modal pentatonic *fa lab sib do mib*, iar și cea de-a doua frază, un pentacord doric *fa sol lab sib do*, cu subton (*mib*). Este de remarcat faptul că ce-a de-a doua frază este concepută în măsuri alternative: 2/4, 3/4, 2/4.

Le double (Mouv^t définitif)

Ex.32: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, tema Rondei, m. 79-90

Armonia realizată de pedală păstrează farmecul arhaic al melodiei prin înlănțuirea de funcțiuni de trepte secundare. În secțiunea *giocoso*, caracterul vesel și jucăuș poate fi evidențiat cu ajutorul unei diversități a articulației limbii, de la *staccato* scurt, prin *staccato-tenuto* până la *tenuto*, care potențează prospețimea și vioiciunea temei populare alese, acestea desfășurându-se la saxofonul sopran. Activitatea aerului este și în acest caz la fel de esențială ca cea a limbii.

Variațiunea întâia (m. 91-104) expune fraza 1a Rondei la saxofonul bariton, dar în fraza a doua, drumul tonal-modal deraiază către tonalitatea *Mi* major iar materialul tematic este fragmentat, intră în imitații, este completat de scări descendente desfășurate rapid, iar în final printr-o desfășurare enarmonică se revine la starea modală inițială. Discursul interpretativ trebuie să sublinieze fiecare dintre aceste intrări, unele fiind marcate prin accente iar *diminuendo*-ul în *staccato* trebuie realizat uniform ca sonoritate.

Pasajele scalare în coborâre, chiar dacă poartă accent doar pe prima notă, vor trebui susținute până la ultima notă, chiar cu o ușoară senzație de *crescendo*, pentru a contracara diferența dinamică dată de diferența de înălțime. Accentele, ca și apogiaturile vor fi scoase în evidență cu o articulație hotărâtă, cu o atenție sporită îndreptată către diferitele feluri de articulație cerute de compozitor.



Ex.33: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, var. 1, m. 91-104

În variațiunea a doua, (măsurile 105-123) cele două fraze primesc o nouă înveșmântare tonal-modală, poposind într-un *fa* dorian. O idee muzicală nouă inspirată din contrapunctul primei variațiuni este inclusă ca scurt episod de 8 măsuri, cu caracter de „comentariu” dar și de retransiție către variațiunea a treia ce începe pe centrul tonal *Do*.

În aceste măsuri, articulațiile moi *tenuto* și *staccato* - *legato* alternează cu răspunsul *staccato* ușor nervos în *crescendo*, iar atacurile arpeggiilor de șaisprezecimi a saxofonului bariton după pauze de șaisprezecimi, respectiv optime, trebuie să fie extrem de precise.



Ex.34: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, ideea episodică 1 cu caracter de retransiție, și începutul variațiunii 3, m. 116-125

Variațiunea a treia (măsurile 124-138) debutează cu un *stretto* având ca material tematic capul frazei 1 a rondei. Trei intrări succesive vor debuta pe *do*/saxofon sopran - *fa*/saxofon tenor - *lab*/saxofon alto pentru ca fraza a doua să fie intonată de saxofonul bariton în varianta originală.

Variațiunea a IV-a este strictă din punct de vedere al structurii întrucât respectă forma temei, și încadrarea tonală, de data aceasta fraza 1 fiind expusă la saxofonul bariton iar fraza a doua la sopran. Se remarcă pasajele de agilitate de la saxofonul bariton în figurații de patru șaisprezecimi care vor face legătura cu variațiunea a V-a printr-un pasaj de tranziție în *f* în aceeași scriitură care implică agilitatea, virtuozația solistică (bariton) și în duet (alto și tenor).



Ex.35: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, variațiunea a IV-a, finalul cu contrapunct figurativ la sax bariton și retransiție de virtuozație către variațiunea a V-a, m. 146-153

Variațiunea a V-a , tot strictă din punct de vedere structural, readuce tema pe centrul tonal *Fa*, este însoțită de figurațiile de virtuoziitate ale celor două saxofoane, iar la reluarea frazei a doua, salturi de octave în *f* și *stretti* dau un impuls expunerii celei de-a doua fraze a rondei. Aceste *stretti* în atacuri marcate de accente, staccato și tenuto-uri, trebuie coordonate și sincronizate perfect (de două ori) în atacuri sigure mai ales pe contratimp (la saxofonul bariton). Pasajele de virtuoziitate ale celor două voci mijlocii (saxofoanele alto și tenor) trebuie sincronizate perfect, iar indicația *f* trebuie respectată în așa fel încât partenerul să poată fi auzit în permanență. Este un pasaj des întâlnit pe parcursul variațiunilor, care apelează la o disciplină riguroasă în execuție.



Ex.36: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, variațiunea a V-a, m. 154-164

Variațiunea a V-a tot strictă structural, continuă valul de contrapunctare figurativă conducând discursul muzical către culminația unde saxofonul bariton poartă tema frazei a doua a rondei iar celelalte trei voci superioare realizează un contrapunct de virtuoziitate. Variațiunea a VI-a se finalizează cu un solo al saxofonului alto în *ff*, care parcă dorește să spună stop „cavalcadei” discursului muzical năvalnic.



Ex.37: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, variațiunea a VI-a punct culminant și final, solo de saxofon alto, m. 165-176

De la reper 15 un al doilea episod este inspirat din scriitura cromatizată și secvențată a strofei B a introducerii. Un discurs impregnat de disonanțe, cu desene în mers paralel la sopran și alto și acompaniament în pasaje cromatice și contratimpri asemănătoare celulelor de tip *sospiro* la saxofonul tenor, cu un bas de asemenea simplu constituind fundamentul armonic în pedale, toate reconstituie o atmosferă apăsătoare, tristă. Nuanța estompată de *p*, cu mici *crescendo*-uri și *decrescendo*-uri și cu un mic *ritenuto* la finalul ce reconstituie cadrul tonal pe *fa* și apoi *do*, sunt elemente ale interpretării importante pentru expresivitatea acestui episod.



Ex.38: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, episodul 2, de la reper 15, m. 177-185 (fragment)

Variațiunea a VII-a, măs. 201-225 este o amplă redesfășurare de resurse tematice având ca forță motrice tema rondei, care angrenează toate vocile în intrări imitative, fragmentate, transformate, într-o continuă contrapunctare figurativă, de mare efect. S-au reliefat în acest caz liniile melodice care poartă firul tematic, cu atenție la coordonarea preluărilor de la o voce la alta, fie a figurațiilor, fie a fragmentelor temei.

Episodul al treilea (măs. 226) este reprezentat printr-o amplă fugă dublă. Tema și contrasubiectul ei sunt cromatizate iar materialul muzical inspirat tot de introducere, este amplu. Tema are 8 măsuri și un desen ritmico-melodic cromatic, cu salturi intervalice, și formula ritmică de dactil. Contrasubiectul este reprezentat de o idee muzicală în formă de scară cromatică descendentă, salturi de octavă, sincopă și în final formule ritmice dactilice. Intrările tematice precum și scurtele episoade ale acestei fugi pot fi reprezentate grafic astfel: T=tema, Cs= contrasubiect, Cp=Contrapunct liber.

Episod 3 Fuga

Expoziție				Episod fugat în <i>stretto</i> , cu capul temei	
T	Cs	Cp	Cp	T	
			T	T	T
		T	Cs	T	Cs
T	Cs	Cp		T	

Măs:226-----264 265----- 271;



Ex.39: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, începutul fugii, m. 226-237

Variațiunea a VIII-a (m.272-282) este scurtă și conține fraza 1 cromatizată și contrapunctată cu contrasubiectul, precum și fraza a doua, în polifonie la cele patru voci.

Un nou episod, de data aceasta mai amplu, compus într-o mini-formă de rondo, pune în valoare o temă cantabilă cu un desen cromatic secvențat în prima frază și un profil figurativ arpeggiat în cea de-a doua frază. Forma rondoului este A = 8 măsuri A + repetat B = pasaje coborâtoare cromatice, cu profil ritmic punctat și contratimp, 8 măsuri A = 8 măsuri C = 12 măsuri scriitură polifonică complexă la 4 voci, B = 8 măsuri A = 8 măsuri + dezvoltare = 8 măsuri.

Crescendo-ul pasajelor de șaisprezecimi a saxofonului sopran va fi executat cu grijă, având în vedere schimbările rapide de registre, un control slab al dinamicii putând să ducă la sonorități dure și o deteriorare a intonației.



Ex.40: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, tema episodului 4 – rondo, m. 283-290



Ex.41: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, strofa B, m. 299-306

În porțiunea din măsurile 299-302, recomandarea pentru o execuție corectă a formulelor ritmice ce se completează reciproc de către perechile de instrumente sopran/alto și tenor/bariton este aceea de a urmări cu maximă strictețe propria voce, pentru că, în tempoul dat, așteptarea răspunsului de la vocile complementare este periculoasă. Un ajutor pentru tenor și bariton ar putea fi conceperea celor două șaisprezecimi în contratimp din a doua jumătate a măsurilor asemenea unei sincope cu pauză în loc de prima șaisprezecime. Disciplina și precizia articulației sunt de asemenea factori esențiali în acest segment.

O retransiție de 10 măsuri readuce fraza 1 din tema Rondei fragmentată, pentru a pregăti variațiunea a IX-a. Indicațiile *poco ritenuto*, *molto ritenuto*, precum și nuanța de *pp*, preluările motivului de debut al temei de la tenor la alto și sopran trebuie realizate firesc, prin atacuri identice în ceea ce privește sonoritatea.

Odată cu indicația *Même mouvt*, variațiunea a IX-a (362-373) își schimbă pulsația metrică în 6/8. Trei variațiuni metrice se înlanțuie în această secțiune finală. În variațiunea IX, tema Rondei apare ascunsă în polifonia latentă a mișcării continue de optimi la saxofonul alto iar fraza a doua primește răspunsul la saxofonul tenor continuând contrapunctarea doar la două voci.



Ex.42: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, var. IX, fragment, m. 362-367

Variațiunea a X-a (m. 374 -385) este marcată de ritmul iambic și de contratimp. Dificultatea sincronizării atacurilor în acest caz, nu trebuie subapreciată iar pulsația scurt-lung cu atac de pe *staccato* pe *tenuto*, nu trebuie să fragmenteze conducerea frazelor.

Intenția compozitorului în această variațiune a fost foarte probabil tocmai destabilizarea pulsației metrice, iar pentru a evidenția acest lucru, trebuie să evităm accentuarea timpilor tari, concentrându-ne doar pe caracterul articulațiilor *staccato* și *tenuto* indicate de autor.



Ex.43: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, var. X, fragment, m. 374-378

Variațiunea a XI-a aduce o dezvoltare care amintește de variațiunea a doua iar variațiunea a XII-a este precedată de tranziția care preceda și variațiunea a III-a, compozitorul readucând astfel în finalul variațiunilor ideea unei reprize.

Variațiunea a XII-a (m. 401-416) readuce metrul inițial precum și o repriză a materialului tematic, conducând discursul muzical către o culminație dinamică, de virtuositate „componistică” și interpretativă în Coda (măs. 417-435).

Cele patru planuri sonore își dispută în dialog sopran-tenor, alto-bariton pasajele de agilitate într-o emulație care va culmina cu finalul la unison pe arpegiul lui *fa* minor și pe o cadență modală VI-I de efect.

Cântatul la unison perfect a patru instrumente de suflat este o provocare, și în același timp poate constitui o unitate de măsură pentru calitatea unui ansamblu. Executarea unui pasaj unison la sfârșitul unei lucrări solicitante este cu atât mai dificilă. Indicația de *ff* a compozitorului trebuie respectată cu multă atenție, deoarece o dozare excesivă a aerului poate provoca deteriorarea intonației. Trebuie luat în considerație tocmai faptul că toate instrumentele cântă aceleași note, deci nu e nevoie de o forțare de nici un fel, efectul *ff* venind aproape de la sine.



Ex.44: Gabriel Pierné, *Introduction et variation sur une ronde populaire*, Coda, fragment final, m. 429-435

Structura acestor 12 variațiuni pe o temă populară este complexă, episoadele întreșesute între variațiuni având rol dezvoltător și ciclic prin preluarea anumitor fizionomii tematice din introducerea lentă. Tema variațiunilor va „brăzda ” ca un refren întreaga construcție muzicală, episodul 3, o fugă și episodul 4 un rondo fiind o dovadă a existenței mai multor principii de construcție cuprinse în aceeași lucrare.

Tema	Var. 1	Var.2	Epis.1	Var.3	Var.4	Tranz	Var.5	Var.6	Epis. 2
79-90	91-104	105-123	116-123	124-138	139-149	150-153	154-164	165-176	177-196
<i>fa-Lab</i>	<i>Lab-Mi</i>	<i>fa</i>	Tranz.	<i>do-fa-lab:</i> <i>stretto</i>	<i>fa</i> ;figurații		<i>Fa</i> ;stretto virtuoz.	Virtuoz.	cromatic

Var.7	Epis. 3	Var. 8	Epis.4		Var.9	Var 10	Var. 11	Var 12	Coda
	Fugă		Rondo	Retranz.	metrică	metrică	metrică	Virtuoz.	
201-225	226-271	272-282	283-350	351-361	362-373	374-385	386-400	401-416	417-435
Virtuoz.	Crom.	tranz	crom	<i>fa</i>	<i>fa</i>	<i>La</i>	<i>Fa</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>

Introduction et variations sur une ronde populaire de Gabriel Pierné este o lucrare dificilă dar accesibilă pentru cvartetul de saxofoane, a cărei interpretare necesită o bună pregătire tehnică, teoretică și interpretativă a instrumentiștilor. Gradul său de dificultate se situează undeva între celelalte două lucrări analizate în acest capitol, *Petit Quatuor* de Jean Françaix și *Grave et Presto* de Jean Rivier, cea din urmă fiind cea mai dificilă din toate punctele de vedere.

Introducerea lentă relativ lungă, întreruptă din când în când de scurte intervenții solistice ce conțin o parte din materialul sonor al temei, solicită aptitudini dobândite ale muzicienilor des întrebuințate în părțile lente ale lucrărilor camerale pentru orice instrument de suflat. Dozajul foarte bun al aerului, susținerea frazelor muzicale cu ajutorul unui flux de aer echilibrat, atenția împărțită în permanență între sarcinile proprii și cele ale colegilor pe de o parte și cele comune pe de altă parte, grija permanentă pentru o intonație cât mai aproape de perfect, folosirea cu bun gust a *vibrato*-ului și a altor mijloace de expresie muzicală, integrarea într-o sonoritate comună compactă și omogenă sunt dezideratele cele mai importante, valabile de altfel și în mișcările rapide ale oricărei lucrări camerale.

Gradul de dificultate crește odată cu parcurgerea variațiunilor, intensificându-se constant către finalul lucrării. Întâlnim pe acest parcurs dificultăți de natură diversă, de la cele ritmice, cum este cazul formulelor complementare cu articulație *staccato* în tempo rapid de la reperul 29 sau sincopile presărate cu pauze de la reperul 33, la cele de agilitate tehnică din pasajele rapide de șaisprezecimi în tempouri mișcate, la acestea adăugându-se șirul de arpegii în treizecișidoimi din finalul lucrării. Un alt segment dificil îl constituie Fuga de la reperul 19, unde fiecare voce, după ce prezintă pe rând tema de opt măsuri se retrage, făcând loc următorului instrument purtător de material tematic, continuându-și însă discursul prin pasaje rapide și salturi de intervale mari.

Lucrarea analizată aici, ca și celelalte două lucrări supuse analizei în prezentul capitol face parte din repertoriul cvartetelor de saxofoane de nivel profesional ridicat, și este recomandată spre studiu îndeosebi în ultimele semestre ale ciclului de învățământ muzical superior.

4.3. Jean Rivier: *Grave de Presto*

4.3.1. Repere biografice și istorice

Jean Rivier (1896- 1987), compozitor și profesor de compoziție la Conservatorul din Paris, a dedicat saxofonului, printre cele peste 200 cât conține creația sa muzicală, mai multe opusuri importante: un dublu concert pentru saxofon alto, trompetă și orchestră de coarde compus în 1955, un Concerto pentru două saxofoane, alto și tenor, două fagoate, trompetă și contrabas, un concertino pentru saxofon și orchestră, *Grave et Presto* lucrare camerală pentru patru saxofoane precum și o importantă transcripție pentru cvartet a concertino-ului pentru saxofon alto, realizată de Marcel Mule și interpretată adesea de către formația sa de cvartet în această variantă. Compusă în 1938, pentru cvartetul de saxofoane al lui Marcel Mule și dedicată acestuia, lucrarea *Grave et Presto* a beneficiat astfel de numeroase audiții în recitaluri și concerte, precum și de înregistrări cu această prestigioasă formație camerală, cum ar fi cele de la casa de discuri Erato, (STU 70.306⁴⁹²).

În ciuda prolificității și a calității unanim apreciate a muzicii sale, care se încadrează stilistic în neoclasicismul interbelic, creația sa a rămas într-un con de umbră fiind eclipsată de voga avangardei⁴⁹³ serial dodecafonice. În limbajul său muzical compozitorul se află la granița dintre sistemul tonal-funcțional, scriitura dodecafonică având și influențe impresioniste preluate din muzica contemporanilor. Stilul său adesea a fost caracterizat ca fiind marcat de claritate, politonalitate, umor, și economie de mijloace⁴⁹⁴. Cu toate că a utilizat tehnicile armoniei secolului al XX-lea el a ocolit sonoritățile aspre, disonanțele nerezolvate, și dezvoltările sau reprizele ample.⁴⁹⁵

Melodiile lirice, frazele pătrate, armoniile policordale, precum și cunoașterea scriiturii idiomatice a tuturor instrumentelor pentru care a compus concerte, lucrări camerale sau solistice vădesc o măiestrie a creării imaginilor muzicale, precum și talent, manifestat atât în compoziții cât și la cursurile de compoziție de la Conservatorul din Paris unde a fost coleg cu Darius Milhaud. Muzica sa se caracterizează printr-o construcție solidă și o expresie profundă și sinceră. Creația sa nu conține nimic superficial sau senzational, compozitorul utilizând atât formele consacrate cât și tehnicile de compoziție personale, reușește totuși să

⁴⁹² <http://www.musimem.com/rivier.htm>

⁴⁹³ Douglas Todd Lockard, *A stylistic and analytical discussion of Jean Rivier's Concerto for saxophone and trumpet and Concerto for trumpet*, teză de doctorat Universitatea din Texas Austin, 2001, p. 8.

⁴⁹⁴ Douglas Todd Lockard, rezumat.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

evite academismul, după cum afirmă autoarea articolului *J.Rivier* din *Grove's Dictionary*, Anne Girardot, remarcând de asemenea măreția structurilor în pofida lipsei unor dezvoltări elaborate și a concentrării pe idei tematice scurte.⁴⁹⁶

4.3.2 Aspecte structurale și interpretative

Lucrarea este un diptic alcătuit din mișcări și caractere contrastante. Dacă *Grave* prezintă o structură de rondo și un caracter meditativ cu accente de tristețe, melancolie, cea de-a doua parte *Presto* are o formă mozaică în care ideile muzicale se găsesc în zona expresivității ludice cu accente comice sau grotești. Limbajul muzical este modern, neomodal/neotonal, în care predomină armoniile de cvinte, cvarte, acordurile polifuncționale, paralelisme sau mixturi acordice, de scară, desene melodice cu dvasi romantice, simetrice, cromatizate, scriitură omofonă și polifonică măiestrită, structuri de formă libere în contextul unor tipare clasice sugerate.

Prima parte, **Grave** este o miniatură de 37 de măsuri legată prin *attacca* de Partea a II-a *Presto*. Ideile muzicale scurte, motivice, și înrudite din punct de vedere microstructural (celule, motive), amintesc de scriitura de tip baroc.

Prima idee muzicală în tempo *Molto lento* are 8 măsuri și prezintă o articulație muzicală foarte eterogenă din punctul de vedere al conținutului. Deschiderea se face prin formule melodico-ritmice descendente și în ritm punctat la saxofonul alto și sopran, în care se disting ciocnirile de secunde de pe valorile scurte ale formulelor, precum și o retorică expresivă a celulelor de tip suspin, *sospiro*. Această formulă de deschidere (o măsură) este urmată de o linie melodică cantabilă, expansivă, ascendentă ce constituie culminația dinamică, urmată de finalul descendent, cromatic în paralelisme de cvarte și secunde. Se remarcă de asemenea scriitura polifonică măiestrită, destinată doar celor trei saxofoane: sopran, alto, tenor.

⁴⁹⁶ Anne Girardot, *Rivier, Jean*, în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volumul 20, editor Stanley Sadie, Macmillan, London, 1980, XVI, p. 63.

Molto lento (♩ = 69-72)
molto espressivo

SOPRANO
ALTO
TENOR
BARYTON

rall. molto

Ex.45: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.1, m. 1-8

Multitudinea de indicații dinamice, agogice și de expresivitate reprezintă pentru interpret un ghid foarte eficient în reconstituirea intențiilor expresive ale compozitorului. Cu un *rallentando molto* se încheie prima secțiune a formei notată cu A= 8 măsuri.

Pentru o interpretare corectă și convingătoare este nevoie aici de o articulație moale a limbii, iar fraza lungă care începe cu *auf-takt*-ul la a treia măsură trebuie dusă până la capăt dintr-o singură respirație, suficient de adâncă pentru a putea efectua cerințele dinamice ale compozitorului.

Cea de-a doua secțiune a formei, notată în analiză cu B, este alcătuită din două idei muzicale, de asemenea înrudite, a căror profil melodic se aseamănă cu cel al unui cântec de leagăn. În tempo *poco meno lento*, nuanță de piano și *molto espressivo*, saxofonul sopran conduce o melodie, simplă pe un tetracord dorian, *sol la sib do*, acompaniat de formule melodice ostinate în optimi la intervale de secundă, la saxofoanele alto și tenor, iar la bariton mișcarea de pătrimi aduce de asemenea un desen melodic repetat ostinat, sugerând mișcarea de legănare. Legatoul susținut și sonoritatea moale, expresivă în *mp*, sunt ingredientele unei

interpretări adecvate. Crescendoul de pe ultima măsură pregătește atacul în *fortissimo* al celei de-a doua fraze.



Ex.46: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.1, m. 9-12

Cea de-a doua frază notată cu bv1, este de asemenea construită pe cele trei planuri sonore: melodia în sopran, acompaniamentul alcătuit din planul median figurativ, în optimi, și planul basului, constituind un discurs polifonic specific în întreaga secțiune B. Atacată în *ff*, cea de-a doua frază, bv, evoluează în doar două măsuri către *p*, decrescendoul fiind obligatoriu realizat uniform ca intensitate, de către toți cei patru instrumentiști.



Ex.47: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.1, m. 13-16, reper 2

Cea de-a treia frază, bv2 reprezintă o sinteză a primelor două fraze, are o extensie de 7 măsuri în care, pornind de la motivul „cîntecului de leagăn” în terțe, *sol-sib-sol-sib*, cvartetul trebuie să realizeze de asemenea o frazare gradat culminativă atât d.p.d.v. al nuanțelor care ajung la *ff* cât și al agogicii, mișcarea fiind accelerată *poco a poco* și apoi încetinită prin *rall molto*. Coordonarea și omogenizarea discursului interpretativ trebuie astfel să fie bine studiată și susținută din punctul de vedere al sonorității și atacurilor, respirațiilor și ieșirilor sincronizate.



Ex.48: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.1, reper 3, m. 17-23

Odată cu indicația *A tempo*, cea de-a treia secțiune a părții, este o scurtă repriză, în care motivul de debut al frazei a, în care se identifică celulele *sospiro*, reprezintă doar o scurtă rememorare dar și o repriză mediană sugerată în structura formei.



Ex.49: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.1, reper 3, m. 24-25

Strofa *Grave e misterioso* pe care am notat-o în analiză cu C, se desfășoară într-un *pp*, cu scurte momente de crescendo și decrescendo. Aduce un caracter grav și trist, care prin mișcările vocilor, fie în pereche sopran-tenor, alto-bas, fie prin mixturi la toate vocile și desene cromatice, în registrele mediu - grav, creează o atmosferă încărcată și tensionată. Este importantă sincronizarea vocilor de alto și bas care „completează” dialogul polifonic prin scurte crescendo-decrescendo-uri .

Ex.50: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.1, m. 26-30

O repriză statică readuce strofa A în maniera ritornelului baroc. Structura acestei părți se poate sintetiza astfel:

A	B	Av	C	A
<i>Molto lento</i>	<i>Poco meno lento</i>	<i>A tempo</i>	<i>Grave e misterioso</i>	<i>Tempo 1</i>
a	b—bv1—bv2	av	c	a
m. 1—8	9—23	24—25	26—30	31—37

Durata întregii părți este notată în partitură de compozitor la 3 minute și 40 de secunde iar indicația de atac imediat cuprinde cuvântul *enchainez*, traducerea însemnând a înlănțui imediat, a lega această parte de următoarea, *Presto*, sugerând nu numai o legătură la nivel interpretativ ci și de structurare.

Toată partea *Grave* a lucrării se desfășoară într-un tempo foarte rar, iar pentru a putea evita accelerarea tempoului este indicat să urmărim în permanență mișcarea optimilor. Pentru a putea susține linia melodică și a evita accentele nedorite, este nevoie de un control foarte bun al fluxului de aer și de menținerea în permanență a unei ambușuri ferme dar în același timp flexibile, ceea ce ajută la dobândirea unei omogenități a timbrului și a intonației cvartetului. O dificultate în plus este faptul că textul muzical coboară adesea în registrul grav al saxofonului, un registru al cărui stăpânire implică o flexibilitate sporită a ambușurii, mai

ales în nuanțele de *piano* și *pianissimo*. Pentru a obține un *legato* perfect în oricare dintre registre, articulația degetelor trebuie să fie fermă și rapidă, în contrast cu mișcarea lentă a liniei melodice.

Presto este cea de-a doua parte a dipticului fiind constituită din cinci strofe mari formând un tripentastrofic A-B-Av1-Bv-Av2, cu secțiuni de tip dezvoltător unite prin tranziții și retranziții.

Strofa mare A are un caracter ludic și comic în același timp, caracter realizat prin toate mijloacele de expresie ale discursului muzical: melodie de tip scară, sau cu salturi mari, ritm în diviziuni excepționale cu formule întrerupte prin pauze, acompaniament de pedală ostinată care conferă un caracter burlesc melodiei exprimate de saxofonul sopran. Articulațiile de staccato și marcato pe timpi tari și slabi în contratimp cu pulsația acompaniamentului, nuanța extremă de *fff*, repetițiile celulelor pe aceleași sunete, întreruperile dese de pauze conferă discursului muzical o retorică ce indică apariția unui personaj comic, un „Chaplin muzical ” „pus pe șotii”. Această strofă A este alcătuită din mai multe idei muzicale, eterogene ca desen ritmico-melodic:

- a- Formulă arpeggiată și scară coborâtoare cu pauze cu acompaniament în cvarte paralele măsura 1. Interpretarea ritmică a sextoletelor eliptice, întrerupte de pauze a saxofonului sopran este una dintre dificultățile de sincronizare în condițiile unui tempo extrem de rapid dar și a nuanței extreme de *ff*. Pedala ostinată de acompaniament, a saxofoanelor alto, tenor și bariton, reclamă de asemenea două tipuri de atac: în staccato cu *marcato* și *sforzando*, în nuanța *f*, cu excepția celei de-a doua optimi în *fff*, menită să sublinieze vârful arpegiului de la saxofonul sopran, într-un crescendo foarte rapid. Efectul dorit al acestor indicații se obține nu doar prin atacuri tari ale limbii, ci mai ales cu ajutorul unui flux extrem de rapid al aerului, dirijat de musculatura abdomenului. Dacă lăsăm *staccato*-ul și *sforzando*-ul doar pe seama articulației limbii, atât calitatea sunetului cât și intonația va avea de suferit.



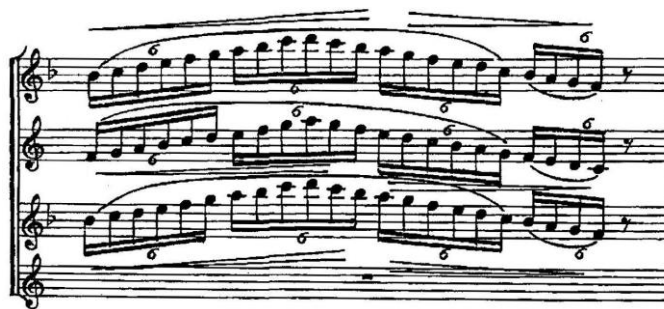
Ex.51: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.2, m.1

- b- Desen ritmico-melodic cu salturi de nonă, triolette și accente asimetrice pe timpi slabi și tari, necesită de asemenea o vigilență sporită la coordonarea sincronizată a atacurilor în special la acompaniament.



Ex.52: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.2, m. 2-3

- c- Unison în sextoleți și desen de scară ascendent-descendent măsura 4. Este importantă de asemenea agilitatea și egalizarea tuturor celor trei instrumente. Atenția interpreților în acest moment trebuie să se îndrepte către două aspecte foarte importante: sincronul perfect în execuția unisonului la o viteză foarte mare, dar ținută mereu sub control, și un *crescendo-decrescendo* uniform la toate cele trei instrumente, în așa fel încât o exagerare nedorită a crescendoului în același timp cu evoluția în urcare a melodiei să nu ducă la deteriorarea intonației. În acest scop, priza muștiucului trebuie să se intensifice în paralel cu crescendoul și cu apropierea de registrul acut.

Ex.53: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.2, m.4

- d- Joc cu salturi și pauze în cvinte paralele măsura 5. Extrem de eficiente d.p.d.v. al caracterului comic, aceste salturi de octavă cu desene oscilatorii pe triolete necesită un studiu intens în cvartet, contrastul dinamic, de la *ff* la *pp*, de asemenea. Acest contrast poate fi obținut nu doar prin diferențierea dinamică *ff-pp*, ci și prin jocul cu timbrul instrumentului, de la un sunet deschis, penetrant în *ff*, la unul moale și cald în *pp*. Un timbru mai închis și mai catifelat se poate obține printr-o ușoară îndepărtare a limbii de cerul gurii, asemănător pronunției unei vocale închise (a, ă, â, o, u), dar asigurând un flux continuu de aer.

Ex.54: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.2, m.5

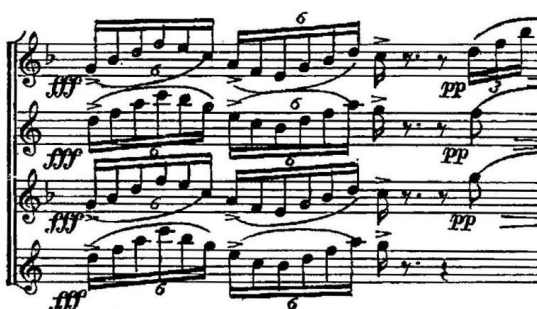
- e- Formule melodico-ritmice în inversare față de ideea a, în unison, măsura 6, sunt prezente într-un unison la saxofon sopran și alto, ce trebuie perfect realizat din punct de vedere ritmic.

Ex.55: J. Rivier, *Grave et Presto*, p.2, m.6

- f- Motive arpegiate prezentate în oglindă și recurență, care poartă indicația *Jocando*, măsurile 7,8, trebuie realizate cu multă ușurință, cu accente pe primul timp și decrescendo. Dialogul în perechi, sax. alto-bariton / sax. sopran-tenor, este foarte eficient construit pentru a reda o imagine contrastantă, cea de-a doua pereche fiind plasată în registrul acut transpus pe *Re* (major) și secvențat descendent.

Ex.56: J. Rivier, *Grave et Presto*, p.2, m. 7-8

- g- final în unison și cadență pe treapta a V-a a tonalității *Mib* major m.9. Se realizează de asemenea prin trecerea rapidă de la *ff* la *pp* cu un atac moale și sincronizat în cadență. Este din nou foarte importantă schimbarea timbrului, nu doar a dinamicii.

Ex.57: J. Rivier, *Grave et Presto*, p.2, m. 9

Cea de-a doua strofă mare, B este compusă într-o manieră cantabilă, cu „deformări” cromatice, într-o polifuncționalitate armonică: melodia- bitonală în mixturi la secundă mare pe *Fa* și *Sol*, acompaniamentul ostinat, figurativ în sextolete de șaisprezecimi, în *Mib*. Înrudirea cu strofa B (cântec de leagăn) din *Largo* este evidentă, melodica fiind alcătuită din aceeași repetare a intervalelor de cvartă, *fa-do-fa-do-fa*, introducere ce pregătește intrarea primei fraze interpretate de saxofonul sopran. Aceeași cantabilitate bazată pe formule melodico-ritmice în mixturi de terțe, dar în evoluție politonală caracterizează discursul muzical fluid în alternanță metri de 3/4 și 4/4.

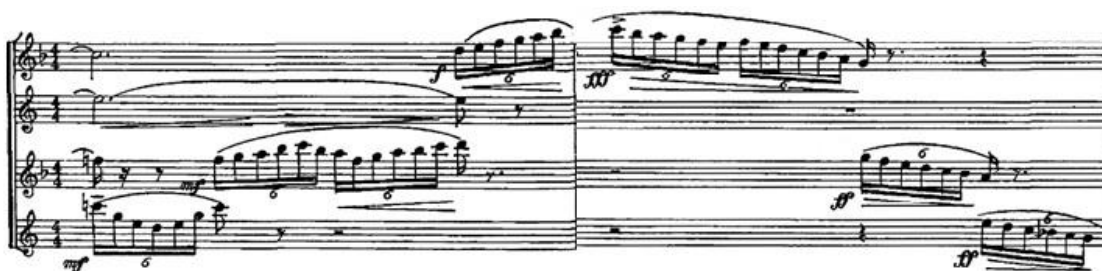
Fluiditatea este asigurată de mișcarea de șaisprezecimi de la saxofonul bariton, preluată apoi de tenor. Cu toate că indicațiile de dinamică sunt identice, acest șir de șaisprezecimi nu trebuie să depășească în intensitate vocile melodice de la instrumentele solistice, sopran, alto și pe alocuri tenorul. El trebuie să funcționeze ca un covor sub pașii melodiei.



Ex.58: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.2, m.11-15

Repetițiile variate ale motivelor ce constituie melodia acestei strofe sunt legate prin tranziții de tip scară, în care șirul sextoletelor este preluat de la o voce la alta într-o manieră continuă. Fluiditatea este asigurată de mișcarea de șaisprezecimi de la saxofonul bariton,

preluată apoi de tenor. Cu toate că indicațiile de dinamică sunt identice, acest șir de șaisprezecimi nu trebuie să depășească în intensitate vocile melodice de la instrumentele solistice, sopran, alto și pe alocuri tenorul. El trebuie să funcționeze ca un covor sub pașii melodiei. Preluarea de către fiecare instrument a scării melodice trebuie să fie realizată fără întreruperi, ca un singur instrument cu registre și ambitus foarte largi. Pentru asta sunt de mare ajutor *tenuto*-urile de pe primele note ale sextoletelor. Dacă este preluată intensitatea acestei prime note, cu un atac moale care să nu aibă ca rezultat nici un fel de accent, continuarea omogenă cu restul șaisprezecimior va fi mai la îndemână.



Ex.59: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.2, m.19-20

Din măsura 21 repetiția temei B va aduce și finalul acestui segment. Se remarcă utilizarea în acompaniament atât a scriiturii figurative arpeggiate cât și a desenelor de scară, ceea ce presupune de asemenea o preluare foarte atentă, firească a fluxului melodic de la un instrument la altul. Saxofonul sopran și alto, intonează astfel melodia temei B, în mixturi de terțe, acompaniamentul configurând scări care trec dintr-o stare tonală într-alta: *Mib* major, *Lab* major, *Reb* major. Trecherile rapide dintre stările tonale sunt subliniate de o dinamică diferită a celor două planuri: în timp ce *crescendo*-urile și *decrescendo*-urile lungi ale celor două voci superioare urmăresc dezvoltarea frazei, cele din vocile inferioare crează senzația unor valuri ce se vor liniști în secțiunea următoare. Până atunci însă, vocile din segmentul discutat trebuie să prezinte caractere diferite. Cele două voci superioare, saxofonul sopran și cel alto vor trebui să aibă un colorit deschis, solistic și pot să își permită atacuri mai hotărâte și niște accentuări subtile ale sincopelor din melodie, cu ajutorul influxului de aer, ceea ce duce la o senzație de lejeritate și degajare, în timp ce vocile grave, tenorul și baritonul, prin niște atacuri insesizabile și un timbru catifelat obținut cu mult aer și presiune redusă ne pot ajuta să ne imaginăm un lan de grâu ondulând sub mângâierea vântului de vară.



Ex.60: J.Rivier, *Grave et Presto*, p.2, m. 21-24

Un *rallentando* oprește fluxul celor două fraze ale strofei B, urmat de o idee muzicală înrudită, ce este cantonată în *Reb* major, schimbând astfel centrarea tonală din *Mib* major și *Lab* major. Odată cu indicația de Tempo, această ultimă expunere tematică este concepută în contraste dinamice de la *pp* la *ff* cu creșteri rapide de intensitate, contraste agogice, ce aduc *accelerando* și revenirea la tempo, finalul fiind estompat, în *p*.



Ex.61: J.Rivier, *Grave et Presto*, m. 34-37

Repriza mediană A variat debutează cu ideea muzicală d, cu atac direct în *fff*, urmată de ideea a, și indicația *poco più vivo*. Este o strofă cu dezvoltare în care ideile muzicale inițiale, apar variate, dinamizate, atât în acompaniament cât și în scriitura polifonică figurativă, păstrându-se contururile melodice ale ideilor tematice inițiale

Astfel ideea muzicală b din strofa A este metamorfozată și transformată prin utilizarea unui bas ostinat ce păstrează salturile intervalice de nonă, decimă, formula ritmică de triolet, accentele asimetrice, pauzele, toate contribuind la un discurs interpretativ extrem de complex realizat prin coordonarea articulațiilor de staccato, legato, marcato, în nuanțe de *mf*, *f*, *ff*, într-un tempo mare (pătrimea = 144). Se recunosc aici atât fragmentele de scară în unison din ideea muzicală c cât și arpegiul descendent din a inversat sau formula punctată cu triolet din ideea muzicală b, rezultând un mozaic eterogen din prelucrarea variațional-dezvoltătoare.

În tempoul indicat (pătrimea = 144), execuția șaisprezecimilor *staccato* cu *rinforzando* și *molto marcato* la unison de către saxofoanele sopran și alto din măsurile 45-46 este foarte dificilă și necesită o lejeritate a articulației limbii greu de pus în concordanță cu indicația *fff*. Este indicată reducerea intensității, astfel făcând posibilă o viteză adecvată a articulației, iar dacă interpreții celorlalte voci vor scădea la rândul lor din intensitate, efectul *fff* va fi totuși perceput de către ascultător, datorită unisonului.



Ex.62: J.Rivier, *Grave et Presto*, m. 46-53

Finalul strofei *espressivo* aduce atât mixturi de secunde și terțe /cvarte la toate vocile discursului interpretativ cât și o scurtă intervenție solistică a saxofonului bariton cu un desen melodic a cărui oscilație de cvintă cu apogiatură scurtă aduce un caracter burlesc-comic în finalul eterat, estompat în *pianissimo* pe un acord major (Do) în registrul acut care trebuie atacat și susținut într-o sonoritate omogenă. Este o anticipare a ideii muzicale secunde și în același timp un final al reprizei mediane Av.

Dificultatea acestui segment constă pentru saxofonistul bariton în realizarea unui *diminuendo* rapid într-un text compus din optimi *staccato* cu apogiaturi și *rinforzando* pe optimile care ar fi de altfel neaccentuate. Necesită un control foarte bun al aerului și al articulației, dar și un așa-numit *setup* (muștiuc, ancie, brățară) de bună calitate care să-i permită acest lucru. Acordul Do major din măsurile 71-72 intonat în *pp* cu *diminuendo* de către sopran, alto și tenor este unul din cele mai dificile momente din piesă. Intonația corectă în registrul înalt al saxofonului necesită un control perfect al ambușurii. La saxofon, acest registru este foarte flexibil, uneori chiar instabil din punctul de vedere al intonației, ceea ce poate fi contracarat doar cu un antrenament riguros al musculaturii ambușurii, prin exerciții zilnice de emisie și intonație. Aflându-se în acest moment aproape de finalul unei piese extrem de solicitante, execuția corectă a acestui acord aparent simplu este cu atât mai dificilă.



Ex.63: J. Rivier, *Grave et Presto*, m. 65-72

Cea de-a doua apariție a strofei B reprezintă de asemenea ideea unei strofe mediane cu dezvoltare. Purtând indicația *L'istesso tempo*, pătrimea = 138, temele cantabile ale strofei B sunt transpuse în Fa major, transformate prin fragmentare, secvențare, în mixturi de cvarte/cvinte, terțe, sexte. Agogic bogată cu *accelerando* și *rallentando*, conferă discursului un caracter ezitant sau avântat.

Ex.64: J.Rivier, *Grave et Presto*, m. 73- 80

Schimbările tonale enarmonice creează o „deviere” coloristică de mare efect. Desfășurarea mixturală pregătește finalul acestei strofe care amintește de ideea muzicală B din Grave, atât d.p.d.v. melodic (prin mișcarea cvintei) cât și d.p.d.v. tonal. Mișcarea paralelă sincopată a trei voci de saxofon din măsurile 79-80 respectiv 96-100 amintește de sonoritatea grupului de saxofoane din *big band*-ul de jazz, ceea ce nu ar fi o surpriză, știind că perioada de apogeu a acestui gen coincide cu cea a compoziției lui Rivier. Activitatea autorului prezentei lucrări într-o astfel de formație timp de mai mulți ani conferă un avantaj prețios în abordarea stilistică a acestui pasaj. Indicii în identificarea caracterului *jazzy* al pasajului mai sus amintit sunt *tenuto*-urile care subliniază optimele altminteri neaccentuate din măsurile 79-80. Pentru a scoate în evidență acest caracter se poate folosi un vibrato mai pronunțat, dar acesta trebuie să fie omogen la cele trei saxofoane. Ca să nu „sărim peste cal”, sunt de evitat *glissando*-urile sau atacurile neglijente care sunt adesea confundate de unii saxofoniști cu adevăratele caracteristici ale jazzului, iar intonația trebuie să rămână întotdeauna perfectă.

Ex.65: J.Rivier, *Grave et Presto*, m. 94-107

Repriza finală este cea a strofei A a cărei scriitură este de asemenea dinamizată prin pasaje melodico-ritmice de mare efect, virtuoazistice. Readucerea ideilor muzicale a,b,c,d, prezintă desene melodico-ritmice recognoscibile, transformările fiind minimale. Transformările la nivelul discursului muzical sunt în concordanță cu capacitatea cvartetului de saxofoane de a interpreta omogen și perfect sincronizat pasajele complexe create de compozitor:

- atacuri coordonate pe note în marcato și note cu trîl, mixturi cu articulări rapide în *staccato* și *marcato*

Ex.66: J. Rivier, *Grave et Presto*, m. 115-116

- Preluări în dialog de la saxofon sopran la saxofon alto și înapoi



Ex.67: J.Rivier, *Grave et Presto*, m. 118-120

- atacuri coordonate în stretto imitativ



Ex.68: J.Rivier, *Grave et Presto*, m. 124-125

- finalul în tempo foarte rapid cu accelerando, implicând agilitate și virtuozație egală d.p.d.v. al tehnicii instrumentale pe care interpreții o posedă.
- atacurile finale perfect sincronizate



Ex.69: J.Rivier, *Grave et Presto*, m. 130-135

Finalul lucrării apelează la toate ingredientele tehnico-interpretative care definesc un cvartet de saxofoane de înaltă ținută artistică. Precizia ritmică, echilibrul și omogenitatea timbrală, omogenitatea articulației, găsirea numitorului comun în ceea ce privește dinamica și agogica sunt câteva dintre acestea. Atenția trebuie să se concentreze asupra disciplinei în interpretarea camerală. Membrul unui cvartet de saxofoane, ca de altfel al oricărui ansamblu cameral sau muzical în general trebuie să asculte și să audă în permanență tot ceea ce cântă partenerii lui, iar pentru aceasta dinamica proprie nu trebuie să o depășească în intensitate pe cea comună, exceptând pasaje solistice sau momentele în care compozitorul indică în mod special acest lucru. Fără această disciplină, pasaje scalare preluate de la un instrument la altul din măsurile 124-125 și 130-131 ar fi imposibil de realizat, la fel ca și pasajul de șaisprezecimi în secunde din măsurile 132-133, care la tempo-ul indicat (pătrimea=176) este de fapt un tril comun în cvartet. Formulele ritmice cu pauze din măsura 118 se pot efectua corect doar cu un mod identic de a gândi, de a respira și de a articula. Nu se recomandă umplerea pauzelor cu respirații inutile. Acestea pot duce la întârzierea atacului următor, iar prin asta, la destabilizarea ritmică și metrică a interpretării.

Presto prezintă o structură care poate fi sintetizată astfel:

A	B	Av	Bv	Av
<i>Molto vivace/Jocando</i>		<i>Poco piu vivo</i>	<i>L'istesso tempo</i>	<i>Molto vivo/Piu vivo</i>
Mib	Mib-Lab-Reb	Fa—Mib	Fa—Mib	Fa—Mib
1—10	11—41	42—72	73—107	105—134

Dintre cele trei cvartete de saxofoane propuse pentru analiză în această lucrare, *Grave et Presto* de Jean Rivier are cel mai ridicat grad de dificultate. Prima parte a lucrării (*Grave*) este solicitantă din punct de vedere a susținerii frazelor lungi într-o mișcare foarte lentă, o minuțiozitate riguroasă și un grad ridicat de exigență în ceea ce privește simultaneitatea atacurilor și a mișcării optimilor și pătrimilor în vocile acompaniatoare. Schimbările lente dar ample, de la *pp* la *ff* ale dinamicii necesită un foarte bun control al fluxului de aer și al ambușurii, ceea ce se reflectă în calitatea intonației și omogenitatea sonorității grupului. Executarea simultană și în același ambitus dinamic al *crescendo*-urilor și *decrescendo*-urilor,

în același timp cu scoaterea în evidență a liniei melodice principale necesită o maturitate muzical-expresivă a interpreților.

Pasajele extrem de rapide din partea a doua (*Presto*) necesită agilitate dar egalitatea execuției și disciplina în ceea ce privește tempoul și schimbările acestuia, adaptarea volumului propriu la cel comun sunt caracteristici cel puțin la fel de esențiale în abordarea corectă a părții. Alternanța foarte rapidă a dinamicilor extreme (*fff* urmat imediat de *pp* și invers), în formule ritmice dificile executate simultan crește nivelul de dificultate a lucrării. Preluările pasajelor scalare de mare viteză de la un instrument la altul în așa fel încât să rămână neobservate, ca și cum ar fi cântate de un singur instrument necesită la rândul lor o pregătire de cel mai înalt nivel al instrumentiștilor.

Grave et Presto de Jean Rivier este o lucrare ce poate fi recomandată studiului în anii terminali ai conservatoarelor sau academiilor de muzică și poate constitui un punct de referință în programul de licență al saxofoniștilor absolvenți.

Concluzii

Creația muzicală franceză pentru cvartet de saxofoane din prima jumătate a secolului trecut este cea care constituie nucleul în jurul căruia s-a dezvoltat și se dezvoltă în continuare repertoriul modern al acestui ansamblu cameral, ce și-a dobândit locul printre genurile contemporane de interpretare muzicală, fiind o prezență din ce în ce mai familiară pe scenele muzicii culte din toată lumea.

Cercetarea de față se concentrează asupra dezvoltării acestui repertoriu, considerându-l unul dintre punctele culminante ale întregii creații muzicale pentru saxofon clasic și diferite ansambluri ce au în componență saxofonul, abordând subiectul din perspective multiple:

- cea a construcției și dezvoltării instrumentului în sine, cu o atenție specială dedicată întregii familii de saxofoane, a cărei membri de bază, și anume saxofoanele sopran, alto, tenor și bariton alcătuiesc cvartetul standard de saxofoane;

- cea a dezvoltării repertoriului clasic al saxofonului, atât în ipostază solistică, incluzând aici și saxofonul acompaniat de pian sau de orchestră, cât și ca membru al orchestrei simfonice și de operă sau a diferitelor ansambluri camerale, legată de activitatea unor individualități excepționale, fie ei compozitori, soliști virtuozii, pedagogi sau personalități generatoare de repertoriu nou pentru saxofon;

- cea a impactului mai degrabă negativ pe care uriașa popularitate a saxofonului în genurile muzicale de divertisment în primele decenii ale secolului al XX-lea, în special pe continentul american l-a avut asupra percepției saxofonului în rândurile compozitorilor de muzică cultă, aceasta reflectându-se în mod direct în creația muzicală pentru saxofon clasic.

În perioada imediat următoare inventării saxofonului și elaborării familiei de saxofoane de către Adolphe Sax, mai exact în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, repertoriul pentru saxofon poate fi caracterizat printr-o subordonare a discursului muzical față de nevoia de a demonstra și a populariza posibilitățile tehnice, sonore și de expresivitate ale noului instrument. Cu toate că saxofonul a beneficiat de o recepție pozitivă din partea unor personalități marcante ale vieții muzicale ale vremii ca Hector Berlioz, Gioachino Rossini sau Franz Liszt, simpatia acestora nu s-a materializat în creația muzicală pentru saxofon. Activitatea pedagogică a creatorului instrumentului, Adolphe Sax în cadrul Conservatorului din Paris, precum și înființarea de către acesta a propriei edituri („Chez Adolphe Sax”) au fost factorii care au generat majoritatea compozițiilor pentru saxofon, autori fiind în mare parte compozitori din cercul apropiaților lui Sax, cum ar fi Jean-Baptiste Singelée, Joseph

Arban, Léon Chic, Jules Demersseman, Hyacinthe Klosé, Jérôme Savari și alții. Dintre creațiile acestor compozitori, într-adevăr mai puțini cunoscuți în viața muzicală actuală, doar câteva lucrări au rămas parte a repertoriului pentru saxofon din zilele noastre, cum ar fi: *Fantaisie sur une thème original* de J. Demersseman sau *Caprice et variations* de J. Arban. Titlurile lucrărilor denotă caracterul lejer, demonstrativ și de virtuozitate a acestora.

Pe lângă orchestrele militare de suflători, în rândurile cărora saxofonul, împreună cu alte instrumente, inventate sau perfecționate de Adolphe Sax dar și de alți constructori de instrumente și-a dobândit un loc stabil relativ ușor, mediul cel mai primitiv pentru acest nou-venit s-a dovedit a fi orchestra de operă, un gen muzical care era în vârful popularității în acea perioadă și care a fost deschis spiritului inovator care a întrepătruns viața culturală în general și pe cea muzicală a Europei occidentale în special. Jules Massenet, Ambroise Thomas, Fromental Halévy sau Camille Saint-Saëns sunt câțiva dintre compozitorii de operă care i-au oferit un loc saxofonului în orchestra de operă, în timp ce orchestra simfonică s-a dovedit a fi mai reticentă în acest sens. Capodopera lui Georges Bizet, *L'Arlésienne* a rămas una dintre cele mai importante puncte de reper în ceea ce privește prezența saxofonului în orchestra simfonică în secolul al XIX-lea.

În ceea ce privește saxofonul în ansamblurile camerale, creația muzicală a primei perioade prelucrate în această cercetare, și anume cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se caracterizează prin evidențierea sonorității de grup a familiei de saxofoane. Creația lui Georges Kastner, apropiat și susținător al lui Adolphe Sax, compozitorul care a inclus pentru prima dată saxofonul în orchestra de operă, este un reper important al acestui aspect, el fiind autorul primelor compoziții pentru grupuri de saxofoane.

Adolphe Sax a urmărit crearea unei familii de instrumente menite să diminueze discrepanța sonoră dintre grupul instrumentelor de alamă și a suflătorilor din lemn ale orchestrelor militare de suflători pe de o parte, iar pe de altă parte să înlesnească coeziunea dintre grupul de suflători și instrumentele cu coarde din orchestra simfonică, cu ajutorul saxofonului funcționând în grup, ca un corp sonor compact, în care rolul principal îl au vocile grave. În contextul promovării sonorității de grup a saxofoanelor de diferite mărimi, cu un spectru timbral înrudit dar cu caractere totuși diferite de la saxofonul sopran la cel bas, ceea ce oferă o paletă coloristică largă pentru compozitori, a apărut și ideea cvartetului de saxofoane, devenit ulterior cea mai complexă și cea mai populară formă de exprimare din creația camerală pentru saxofon.

Activitatea unor virtuozii ai saxofonului din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, ca de exemplu Henri Wuille, Charles Jean-Baptiste Soualle, Louis Mayeur sau Edward

Abraham Lefebre a contribuit decisiv nu numai la popularizarea și răspândirea în consecință a saxofonului în Europa și pe celelalte continente, în special în America de Nord, dar și la nașterea unui nucleu repertorial al saxofonului în general și al cvartetului de saxofoane în special. În Statele Unite ale Americii, saxofonul și-a câștigat o popularitate ce nu putea fi anticipată și care a fost depășită în anvergură doar de apariția chitarei electrice din anii '50 ai secolului trecut, o popularitate care, pe lângă o latură pozitivă evidentă, a adus și prejudicii serioase imaginii saxofonului ca instrument „serios”, destinat muzicii de cel mai înalt nivel de exigență, prin deteriorarea rapidă a calității execuției în medii populare ca vodevilul, circul sau muzica de dans, și prin instaurarea percepției generale a saxofonului ca un instrument al expresiei ludicului, al comicului și al frivolului. Pe de altă parte, aceeași popularitate a instrumentului a dus la apariția unei multitudini de ansambluri cu saxofoane sau alcătuite exclusiv din saxofoane, printre care și un număr considerabil de cvartete, ceea ce a generat în mod natural o extindere a creației muzicale pentru acest ansamblu.

Așa cum s-a subliniat, pe tot parcursul evoluției saxofonului și al repertoriului acestuia, activitatea unor individualități constituie repere de importanță majoră în identificarea celor mai definitorii aspecte ale stabilirii locului saxofonului clasic în lumea muzicii culte. Marcel Mule în Franța, Sigurd Raschèr în Europa și SUA și Elise Boyer Hall în SUA și Franța sunt poate cele mai importante nume în acest context. Cea din urmă, o saxofonistă amatoare dar entuziastă din Boston, stă în spatele nașterii unui important segment al repertoriului solistic actual pentru saxofon, segment din care face parte printre multe alte compoziții de înalt nivel valoric *Rapsodie pour orchestre et saxophone* de Claude Debussy, alături de piese ale altor compozitori importanți francezi ca Florent Schmitt, André Caplet sau Vincent D'Indy. Activității Elisei Hall de promovare a instrumentului i s-a alăturat o putere de convingere de ordin material, comisionând piesele de repertoriu mai sus amintite.

Marcel Mule și Sigurd Raschèr sunt saxofoniștii și pedagogii cărora li se datorează stabilirea unor standarde cu adevărat înalte ale artei interpretării la saxofon, valabile și astăzi, ceea ce a determinat, începând cu cea de a treia decadă a secolului trecut, crearea unui repertoriu valoros nu doar pentru saxofonul solist, ci și pentru cvartetul de saxofoane, ceea ce constituie subiectul primordial al cercetării noastre.

Marcel Mule, împreună cu cvartetul înființat de el și colegii lui saxofoniști din La musique de la Garde Républicaine este cel căruia i se atribuie definitivarea formulei actuale sopran/alto/tenor/bariton (SATB) a cvartetului de saxofoane, și de numele lui se leagă marea parte a creației franceze pentru cvartet de saxofoane, printre care una dintre cele mai complexe și reprezentative compoziții scrise vreodată pentru acest ansamblu, *Cvartetul Op.*

109 (1932) de Alexander Glazunov. Activitatea lui Mule este totodată un exemplu elocvent a ceea ce înseamnă abordarea cu același devotament, același profesionalism și cu aceeași maximă exigență a repertoriului solistic și a celui cameral. Cariera solistică a lui Marcel Mule a început în jurul anului 1935 și a continuat până în 1967. În acești ani a el fost protagonistul unui număr impresionant de premiere ale unor lucrări solistice pentru saxofon compuse la cererea sa sau dedicate lui, începând cu *Concertul în Fa major pentru saxofon și orchestră* de Pierre Vellones, compus în 1934, în același timp activitatea din cadrul cvartetului de saxofoane conduse de el continuând fără întrerupere.

În urma unei cariere de artist instrumentist ce se întinde pe o perioadă de peste trei decenii ca membru în orchestra simfonică sau de operă, în paralel cu o bogată activitate solistică și camerală, atât în ipostaza de saxofonist sau clarinetist solist acompaniat de orchestră simfonică sau membru în diferite formații camerale mixte, cât și în cea de conducător muzical și saxofonist sopran al Transylvanian Saxophone Quartet, concluzia autorului acestei lucrări este următoarea: abordarea lucrărilor muzicale în calitate de solist pe de o parte și de membru al unui ansamblu cameral pe de altă parte prezintă atât similitudini cât și diferențe definitorii.

Caracteristicile comune ale celor două ipostaze sunt însușirea la perfecție a textului muzical, cunoașterea lucrării muzicale în cauză din punct de vedere armonic, al structurii și al contextului istoric și stilistic al creației, integrarea interpretării proprii în contextul muzical general, subordonând întotdeauna performanța proprie față de întregul discursului muzical imaginat de către autorul lucrării.

Diferența dintre cele două abordări constă în mai multe aspecte. Cu toate că textul muzical atribuit solistului acompaniat de orchestră constituie parte integrantă a partiturii generale, el rămâne expus în permanență, în contrast cu intimitatea oferită de performanța în grup al unui ansamblu mic cum este cvartetul de saxofoane. În general, un concert al unei formații camerale este precedat de o perioadă lungă de pregătire comună minuțioasă, față de doar câteva repetiții care premereg unei prestații solistice, orchestrele acompaniatoare fiind adesea diferite. Astfel, puterea de concentrare și prezența de spirit au un rol mai accentuat în cel de-al doilea caz.

Din punct de vedere tehnico-interpretativ, diferențele de abordare sunt semnificative. În cazul solistului, mijloacele de expresie muzicală sunt exploatate într-o mai mare măsură față de cel al membrului de cvartet. Articulația, diferențele dinamice, vibratoul, sunt întotdeauna mai accentuate în interpretarea solistică. Volumul de aer consumat este considerabil mai mare, datorită necesității de a rămâne deasupra sonorității orchestrei ca

intensitate, dar și datorită consumului ridicat de energie cauzat de concentrare și presiune psihică, oricât de vastă experiență ar sta în spatele artistului. În acest sens, ancia și chiar muștiucul solistului sunt alese în așa fel încât ele să permită un timbru plăcut dar pătrunzător și să fie în același timp ușor de manevrat. Sonoritatea de grup a unui cvartet de saxofoane necesită în schimb un timbru mai moale, mai ușor de integrat în omogenitatea sonoră a grupului. Momentele solistice care apar în cadrul repertoriului unui recital de cvartet sunt mai puține și mai scurte, iar acompaniamentul se realizează mai lesne, având în vedere flexibilitatea mai mare a unui grup mic de interpreți față de cea a unei orchestre. Astfel, configurația muștiuc-ancie este aleasă în vederea obținerii unei sonorități calde, catifelate, mai închise decât în cazul solistului, dezideratul primordial fiind întotdeauna integrarea în sonoritatea comună a grupului de saxofoane. Trebuie subliniat însă că aptitudinea de a alege și a întrebuința diferite feluri de timbru în contexte diferite se datorează doar într-o anumită măsură alegerii corecte a instrumentului, muștiucului sau anciei. Ea este în primul rând rezultatul unui proces lung de formare a paletii timbrale proprii într-o muncă asiduă ce se măsoară în ani și a cărei întreținere este o preocupare permanentă pentru orice artist interpret.

Caracteristicile unei bune interpretări a cvartetului de saxofoane, și anume omogenitatea timbrală, a articulației și a expresivității și o varietate a mijloacelor de expresie puse în slujba sonorității grupului sunt exemplificate în capitolul analitic al acestei lucrări, în cadrul analizei structurale și interpretative a trei lucrări reprezentative din creația franceză pentru cvartet de saxofoane din prima jumătate a secolului al XX-lea. Sunt supuse analizei următoarele lucrări: *Petit Quatuor* de Jean Françaix, *Introduction et variations sur une ronde populaire* de Gabriel Pierné și *Grave et Presto* de Jean Rivier.

În primul dintre cele trei opusuri, *Petit Quatuor*, structurat în trei părți, *Gaguenardise*, *Cantilène* și *Sérénade comique* caracterul general, cu excepția părții a doua, este unul de bună dispoziție, umor, comedie. Mijloacele potrivite pentru a evidenția acest caracter sunt timbrul deschis, articulația pregnantă, staccato-ul scurt și foarte clar, diferențele mari de dinamică, crescendo și decrescendo foarte amplu și rapid, agilitatea și tempourile alerte. Partea a doua, *Cantilène* este un solo melancolic al saxofonului alto acompaniat de tenor și bariton într-o atmosferă calmă, căreia i se potrivește un timbru cald, în nuanțe închise și un vibrato expresiv al saxofonului solist.

Cea de-a doua lucrare analizată, *Introduction et variations sur une ronde populaire* de Gabriel Pierné, oferă posibilitatea de a etala întreaga gamă de mijloace expresive a unui cvartet de saxofoane, având în vedere structura lucrării, în care o introducere lentă este urmată de o serie de variațiuni cu caractere diferite. O sonoritate caldă, în care mutarea permanentă a

rolului solistic de la un instrument la altul obligă la o adaptare atentă a intensității proprii, este cea care caracterizează introducerea, pentru ca în continuare, variațiunile să întrebuințeze o paletă largă de culori, articulații, nuanțe dinamice și formule ritmice surprinzătoare. Un fugato plin de inventivitate din episodul 3, reper 19 este cea mai dificilă dar și cea mai spectaculoasă secțiune a lucrării, în care compozitorul face apel la abilitatea instrumentiștilor în a urmări în permanență rolul vocii proprii în contextul actual al țesăturii muzicale.

Grave et Presto de Jean Rivier este o lucrare ce constituie un punct de referință importantă al repertoriului oricărui cvartet de saxofoane care se respectă. Este o compoziție complexă care apelează la o disciplină interpretativă comună în cadrul cvartetului, începând cu atacurile simultane în piano și frazele lungi, susținute în mișcări lente din prima parte, în care un foarte bun control al ambușurii și a dozajului aerului sunt imperative, și continuând cu pasajele arpegiate și scalare extrem de rapide în unison sau distribuite între cele patru instrumente, preluate de preferință într-o manieră care să creeze impresia unui singur instrument, necesită un nivel superior de pregătire al saxofoniștilor cvartetului.

Cvartetul de saxofoane constituie o formă de expresie muzicală la îndemâna oricărui saxofonist, fie el în proces de formare sau la deplină maturitate artistică și interpretativă. Consider însă că o abordare corectă a oricărei lucrări muzicale nu este posibilă fără o cunoaștere în prealabil a contextului istoric al creației, iar continuarea cercetării în această direcție este nu numai binevenită, dar și necesară, având în vedere atât noutatea relativă a genului cameral numit cvartet de saxofoane și a saxofonului ca instrument clasic în sine, cât și permanenta creștere a repertoriului și al exigențelor interpretative, ceea ce trebuie să ducă inevitabil la o cunoaștere mai adâncă și mai complexă a operei și implicit la o ridicare a nivelului actului artistic.

Note

1.,,Dl. Adolphe Sax, din Bruxelles, a cărui lucrare tocmai am examinat-o, va contribui fără îndoială cu greutate la revoluția care se pregătește. Este un bărbat cu un spirit penetrant, lucid, încăpățânat, de o perseverență probată... în același timp calculator, acustician, și la nevoie topitor, turnător și șlefuitor. El știe să gândească și să acționeze. Inventează și făurește.” (Hector Berlioz, *Instruments de musique*. M. AD. SAX, articol în *Journal des débats*, Paris, 12 iunie 1842, traducere proprie din limba franceză.)

2.,,...(A.S.)a creat un instrument cu un sunet în întregime nou – puternic, pătrunzător, expresiv și frumos. Cu a lui calitate sonoră unică, oferă cea mai bună legătură ce se poate imagina între vocile cele mai înalte ale orchestrei și cele mai slabe sau cele cu timbrul foarte inegal... Unind puterea cu farmecul, nu acoperă și nu poate fi acoperit de un altul - e un instrument perfect!” (Georges Kastner, *apud*. Claus Raumberger și Karl Ventzke, *op. cit.*, traducere proprie din limba engleză.)

3. „Saxofonul, numit astfel după numele inventatorului, este un instrument de alamă destul de asemănător oficleidului ca formă, dotat cu nouăsprezece clape. La el nu se cântă cu un muștiuc asemănător celorlalte instrumente de alamă, ci cu unul asemănător celui de clarinet bas. (...) Întinderea sa este de trei octave, pornind de la Si bemolul grav de sub portativ (în cheia Fa); (...) Ca sonoritate, e de așa natură, încât eu nu cunosc un alt instrument grav actualmente în folosință, care ar putea fi, sub acest aspect, comparat cu el. Este plin, moale, vibrant, de o forță enormă, care poate fi îndulcit. (...) Grație anciei cu care este prevăzut, Saxofonul poate umfla și diminua sunetul. (...) Compozitorii îi vor fi mult îndatorați d-lui Sax când noile sale instrumente vor deveni de uz general”. (Hector Berlioz, *Feulletons, Journal des débats*, 12 iun 1842, p.3, traducere proprie din franceză. Sursa web: www.hberlioz.com/feulletons/debats420612.htm, accesat la 19.07.2020.)

4. „Sax a ales intenționat această formă parabolică. Știm că undele sonore, exact ca și undele de lumină(de exemplu, într-o oglindă), se reflectă. Într-un ecou, de exemplu, știm că, în unele circumstanțe, sunetul emis se întoarce la punctul de pornire. Această reflecție este cea mai mare, cea mai completă atunci când sunetul este reflectat de la punctul focal al unui corp parabolic către punctul focal al altui corp parabolic. În practică, asta înseamnă că se poate direcționa calea undelor sonore în direcția dorită. Sax a aplicat aceste suprafețe parabolice și efectele lor în saxofon. În primul rând, pereții interiori parabolici funcționează ca o oglindă convexă, difuzând sunetul, și, în același timp, reflectându-l spre tubul interior. Astfel se produce acel timbru unic, sonor, moale și în același timp cumva cavernos, adânc al saxofonului, care, în cazul instrumentelor mai slab executate, se asociază ușor cu un sunet ventriloc. Încă nesatisfăcut, Sax adaugă încă trei mici suprafețe concave parabolice, sau ușoare curburi. Dacă înșirăm în succesiune diametrele orificiilor, observăm că aceste diametre nu cresc proporțional cu creșterea diametrului tubului. În trei cazuri, observăm că unei note mai grave îi corespunde un orificiu mai mic decât sunetului mai înalt precedent. În aceste trei locuri, Sax pune în aplicare mici umflături, protuberanțe în direcția opusă curburii întinse de-a lungul întregului

instrument. Aceste suprafețe parabolice întoarse spre interior funcționează ca lentila concavă care focalizează sunetul.” (Jaap Kool, *apud.* Abraham Albertus de Villiers, *The development of the saxophone 1850-1950: its influence on performance and the classical repertory*, Teză de Masterat, University of Pretoria, 2014, traducere proprie din limba engleză.)

5. „Orice efect teoretic asupra sunetului ar avea conul parabolic, pălește în comparație cu efectul uriaș asupra sunetului, intonației și răspunsului, conferit de mici diferențe în dimensiunile gâtului și părții de sus ale corpului. Încercând să găsim și să definim mitica parabolă, ne scapă alte, mult mai semnificative aspecte definitorii.” (Paul Cohen, *apud.* Abraham Albertus de Villiers, *The development of the saxophone 1850-1950: its influence on performance and the classical repertory*, Teză de Masterat, University of Pretoria, 2014, traducere proprie din limba engleză.)

6. „...am cutezat să scriu o mică piesă pentru clarinete în MIb, Sib, clarinet bas și saxofon. Nu știu ce efect va avea asupra cvintetului, neavând nici o experiență cu aceste instrumente noi. Mă gândesc totuși, că ați putea să binevoiți să-i acordați o șansă. Dacă nu e rea, voi mai scrie două sau trei în același stil, în vederea ca în una din întâlnirile Dvs, să le puteți intercala între celelalte piese pentru alămuri, mai strălucitoare. Această mică încercare pe care V-o trimit s-ar putea să Vi se pară un pic rigidă. Asta e din cauză că am compus-o pentru mine, neavând în minte o prezentare publică, dar dacă o veți găsi bine scrisă pentru instrument, le pot face pe celelalte mai pe gustul publicului.” (Henri Radiguer, *apud.* Fred. L. Hemke, *op. cit.*, p. 257, traducere proprie din limba engleză.)

7. „Fiecare mândru părinte al unui nou instrument de alamă este preocupat în mod special în a-i găsi un nou și șocant nume. Dacă există zece noi îmbunătățiri inventate pentru flugelhornul sau oficleidul obișnuit, ele sunt prezentate în lumea muzicală ca instrumente noi, adesea sub cele mai arbitrare și incomprehensibile denumiri. În catalogul instrumentelor de alamă expuse se găsesc, printre altele, următoarele: schwannenhorn, glyceide, euphonion, tritonikon, phonicon, trompettin, zvukoroh, baroxyton, sarrusophone, pelitticon, königshorn, helicon, și o jumătate de duzină de combinații ce includ numele de „Sax”, etc.,etc. Toate aceste fabuloase creaturi ar putea fi ușor aduse sub două sau trei denumiri mai familiare.” (E.Hanslick, *apud.* Cottrell, *op. cit.*, p.102, traducere proprie din engleză.)

8. „...ascultați saxofonul(...)instrument delicios, are un timbru sui generis, tandru, melancolic și suav, care contrastează cu caracterul strălucitor al clarinetului. Dl Waille (sic!), artist cu mult talent, alături de excelenta Musique des Guides, la Bruxelles, a cântat la el iarna trecută în mai multe concerte, și a executat la acel instrument cele mai dificile pasaje cu multă ușurință, în aplauzele unanime ale unui public cunoscător.” (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, 31 nov.1851, p. 387, Google Books E-books, accesat 16.02.2021., traducere proprie din franceză.)

9. „Citim în ziarele din Bruxelles că în primul concert al Asociației Artiștilor Muzicieni, ce a avut loc la Société de la Grande Harmonie-Royale, Dl.Wieil(sic!) a cântat pentru prima dată în Belgia la saxofon alto: o fantezie pe motive din *Pré aux clerics*, executată de acest excelent artist, a obținut un

mare succes. La Londra, Jullien îl angajează pe Dl. Suaul(sic!), Premiul I la clarinet la Conservatorul din Paris, care a abandonat acest instrument pentru a cânta la saxofon alto, ce îi aduce zilnic cele mai vii aplauze.” (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, 22 dec. 1850, p.422.)

10. „Dl. Soualle, întors recent de la Londra, a produs o mare senzație, făcând auzit pentru prima dată la Paris, cu toate avantajele sale, saxofonul, capodopera lui Sax. Acest instrument are calități expresive incomparabile;(…) plânge, suspină, visează; posedă crescendo-ul, își poate diminua gradual vocea până la ecoul ecoului ecoului, până la sunetul crepuscular.” (Hector Berlioz, *Journal des débats*, 13 apr.1851, p.2., traducere proprie din limba franceză.)

11. „Un nou instrument – cel puțin pentru publicul newyorkez – este folosit în introducerea numărului al treilea. Se numește corno musa și se spune că are origini antice. Pentru utilitatea sa din prezent îi suntem îndatorați Dlui Saxe (sic!), un domn care a făcut pentru instrumentele de suflat ceea ce Erard a făcut pentru harpă – le-a făcut perfecte. Corno musa e un instrument din alamă, dar spre deosebire față de cele cu care suntem obișnuiți, este cântat cu o ancie, muștiucul fiind, credem, similar cu cel al clarionetului(sic!). Sunetele scoase de Dl. Wuille din corno au fost de o sonoritate frumoasă, și moi. Sunt mai pline decât cele ale fagotului, dar similare în caracter. (...) Dl Wuille cântă la el cu aceeași măiestrie ca și la propriul instrument, clarionetul.” (New York Daily Times, 21 dec. 1853, p. 1, *apud.* Cottrell, *op.cit.*, p. 116 și Hemke, *op. cit.*, p. 386, traducere proprie din limba engleză.)

12. „Dacă poți fredona un refren, sau fluiera o melodie împreună cu band-ul, atunci poți să te apuci de saxofon cu succesul asigurat. Să înveți să cânti la saxofon e aproape la fel de simplu ca a fluiera un cântec. Practic oricine poate cânta la saxofon. Tineri care nu cunoșteau nici o notă, au învățat game ușoare într-o oră, au cântat melodii familiare și arii cunoscute într-o săptămână, au învățat câte o piesă nouă în fiecare săptămână, iar după doar trei luni au intrat în orchestre de amatori sau chiar în band-ul orașului!” (*The Story of the Saxophone*, broșură promoțională Buescher Band Instrument Co., Elkhart, Indiana, p. 18., *apud.* Cottrell, *op. cit.*, p. 155, traducere proprie din limba engleză.)

13. „Cât despre materiale de studiu sau metode, acestea pur și simplu nu existau (...) Așa că am folosit game, arpegii și transcripții ca material didactic pentru ca studenții mei să construiască fundația absolut esențială pentru a stăpâni instrumentul în performanța muzicală.(...) dacă studenții de la saxofon nu cântă transcripții după altă muzică, nu există altă cale de a-și dezvolta cultura muzicală ca interpreți. Muzica lui Bach și Händel, toată muzica secolului al XVIII-lea oferă exemple bogate de ornamentație, *staccato-legato*, diferite *tempo*-uri și formele acelor epoci...Fără aceste transcripții, saxofonistul nu își poate dezvolta cunoștințele de bază în stilurile muzicale. Așadar, folosirea transcripțiilor este corectă din punct de vedere muzical și indispensabilă din punct de vedere educațional.” (Eugene Rousseau, *Marcel Mule: His Life and the Saxophone*, Etoile Music, Shell Lake,WI,1982, pp. 89-91, *apud.* Kathryn Diane Etheridge în *Classical Saxophone Transcriptions:*

Role and Reception, Masters Thesis, Florida State University, 2008, p. 15, traducere proprie din limba engleză.)

Bibliografie

*** **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Third Edition, editori Stanley Sadie and John Tyrell, 2001

1. **Adler, Samuel**, *The Study of Orchestration*, W.W.Norton & Co., New York, 2002.
2. **Avesalon, Ion**, *Principii generale de studiu și interpretare la instrumentele de suflat moderne*, Academia de Muzică, București, 1993.
3. **Baines, Anthony**, *Woodwind Instruments and their History*, Faber and Faber, London, 1967. Bărbuceanu, Valeriu, *Dicționar de instrumente muzicale*, Editura Teora, București, 1999.
4. **Bell, Daniel Michaels**, *The Saxophone in Germany, 1924–1935*, DMA Diss., University of Arizona, 2004.
5. **Benkő, András**, *Zenei Kislexikon*, Editura Kriterion, București, 1986.
6. **Berger, Wilhelm-Georg**, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală, București, 1965.
7. **Berlioz, Hector**, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, A.M.Schlesinger, Berlin, 1843.
8. **Berlioz, Hector**, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Lemoine, Paris, 1860.
9. **Bernardini, Alfredo**, *Instrumente de suflat din lemn și istoria lor*, 1987.
10. **Blatter, Alfred**, *Instrumentation and Orchestration*, Longman, New York & London, 1980. Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978.
11. **Cairns, David**, *Berlioz: Servitude and Greatness, 1832–1869*, London, Penguin, 2000.
12. **Carse, Adam**, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, Scholarly Press, 1979.
13. **Carse, Adam**, *Musical Wind Instruments*, Macmillan & Co.Ltd. London, 1939.
14. **Carse, Adam**, *The Life of Jullien*, Heffer, Cambridge, 1951
15. **Casella, Alfredo, Mortari, Virgilio**, *A mai zenekar technikája*, Zeneműkiadó Budapest, 1978.
16. **Clodomir, Pierre Francois**, *Traité théorique et pratique de l'organisation des sociétés musicales, harmonies et fanfares; suivi d'une instruction détaillée sur les concours de musique, avec les divers documents qui s'y rattachent*, A.Leduc, Paris, 1873.
17. **Cohen, Paul**, *Vintage Saxophones Revisited*, The Saxophone Journal, Volumul 21, 1997.
18. **Colas, Damien**, *Halévy and his Contribution to the Evolution of the Orchestra in the MidNineteenth Century*, în Niels Martin Jensen, Franco Piperno, *The Impact of Composers and Works on the Orchestra: Case Studies*, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.
19. **Comettant, Oscar**, *Histoire d'un inventeur au XIXe siècle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*, Pagner, Paris, 1860.

20. **Comettant, Oscar**, *La Musique, les musiciens et les instruments de musique*, Michel Levy, Paris, 1867.
21. **Constantinescu, Grigore, Boga, Irina**, *O călătorie prin istoria muzicii*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2007.
22. **Cottrell, Stephen**, *The Saxophone*, Yale University Press, New Haven and London, 2012.
23. **Cunin-Gridaine**, ed., *Catalogue des brevets d'invention*, Imprimerie et Librairie de Mme Vve Bouchard-Huzard, Paris, 1847.
24. **Debussy, Claude**, *Correspondance: 1872–1918*, ed. François Lesure și Denis Herlin, Gallimard, Paris, 2005
25. **Demian, Wilhelm**, *Teoria instrumentelor*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968.
26. **De Keyser, Ignace**, *Adolphe Sax and the Paris Opéra. Brass Scholarship in Review: Proceedings of the Historic Brass Society Conference, Cité de la Musique, Paris 1999*, ed. S. Carter. Hillsdale, Pendragon Press, New York, 2006
27. **Etheridge, Kathryn Diane**, *Classical Saxophone Transcriptions: Role and Reception*, Masters Thesis, Florida State University, 2008
28. **Ferraro, Mathew C.**, *The Missing Saxophone: Why the Saxophone Is Not a Permanent Member of the Orchestra*, Teză Masterat, Youngstown State University, 2012.
29. **Fétis, François J.**, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie général de la musique*, Firmin Didot Frères, Paris, 1868.
30. **Forsyth, Cecil**, *Orchestration*, Macmillan & Co. Ltd, London, 1914.
31. **Frankenstein, Alfred**, *Syncopating Saxophones*, R. O. Ballou, Chicago, 1925.
32. **Gâscă, Nicolae**, *Tratat de teoria instrumentelor*, Editura Muzicală, București, 1998.
33. **Gee, Harry R.**, *Saxophone Soloists and Their Music, 1844–1985, an Annotated Bibliography*, Indiana University Press, Bloomington, IN, 1986
34. **Haine, Malou**, *Adolphe Sax (1814–1894): sa vie, son œuvre et ses instruments de musique*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980
35. **Hemke, Fred L.**, *The Early History of the Saxophone*, Diss., University of Wisconsin, 1975.
36. **Hipkins, Alfred J.**, *Musical Instruments – Historic, Rare and Unique*, A&C Black, London, 1921.
37. **Holbrooke, Joseph**, *Serenade for 12 Instruments*, Op. 61b, Goodwin & Tabb, London, 1924
38. **Horwood, Wally**, *Adolphe Sax, 1814-1894: His Life and Legacy*, Egon Publishers Ltd., Herts, UK, 1983.

39. **Howe, Robert S.**, *The Invention and Early Development of the Saxophone, 1840–55*, Journal of the American Musical Instrument Society 29: 97–180, New York, 2003.
40. **Howe, Robert.**, *Adolphe Sax: myths noted and debunked. Sax's brass instrument markings. The „orchestral" saxophones. Ophicleide-shaped saxophones*, Revue Belge De Musicologie, 2016.
41. **Ibert, Jacques**, *Concertino da Camera pour Saxophone Alto et Onze instruments*, Alphonse Leduc et Cie, Paris, 1935.
42. **Ingham, Richard**, *The Cambridge Companion to the Saxophone*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
43. **Kappey, Jacob Adam**, *Military Music: A History of Wind Instrumental Bands*, Boosey & Co., London, 1894.
44. **Kastner, Georges**, *Méthode complète et raisonnée de saxophone*, Troupenas. Paris, 1846.
45. **Kastner, Georges**, *Manuel général de musique militaire*, F. Didot, Paris, 1848.
46. **Keepe, Michael Leonard**, *The Hollywood Saxophone Quartet: Its History and Contributions to Saxophone Quartet Performance in the United States*, DMA Diss., University of Arizona, 2012
47. **Kientzy, Daniel**, *Les Sons multiples aux saxophones*, Salabert, Paris, 1982.
48. **Kientzy, Daniel**, *Saxologie*, Nova Musica, 1990.
49. **Klosé, Hyacinthe**, *Méthodes élémentaires pour tous les saxophones*, A.Leduc, Paris, 1886.
50. **Kochnitzky, Léon**, *Adolphe Sax and his Saxophone*, North American Saxophone Alliance, Chicago, 1985.
51. **Kool, Jaap**, *Das Saxophon (The Saxophone): An English Translation of Jaap Kool's Work*. Egon Publishers, Baldock, England, 1987.
52. **Lacaine, Victor**, *Biographies et nécrologies des hommes marquants du XIXe siècle*,
À La Direction, Paris, 1862.
53. **Lavoix, Henri-Marie-François**, *Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, Librairie de Firmin-Didot et Cie., Paris, 1878.
54. **Lecomte et Cie.**, *Brevet d'invention: No.193772*, Ministère de l'agriculture et du commerce, Paris, 4.nov.1888
55. **Liley, Thomas**, *Invention and Development*, in *The Cambridge Companion to the Saxophone* (ed. Ingham, Richard) Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
56. **Londeix, Jean-Marie**, *125 Ans De Musique Pour Saxophone*, Leduc, Paris, 1971.
57. **Ludwig, Hermann**, *Johann Georg Kastner: Sein Werden und Wirken*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1886
58. **Lindemeyer, P.**, *Celebrating the Saxophone*, William Morrow, New York, 1996
59. **Mahillon, Victor-Charles**, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royale de Bruxelles*, Annoot-Braeckman, Gand, 1880.

60. **Marcuse, Sibyl**, *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*, Doubleday & Co., Garden City, N.Y., 1964.
61. **Mastropietro, Alessandro**, *The Genesis of the Saxophone Quartet*, broșura CD-ului *Hommage A Sax: XIX Century Original Works for Saxophones* al cvartetului Quartetto di Sassofoni Accademia, NUOVA ERA RECORDS, 1994
62. **Macdonald, Hugh**, *Berlioz's Orchestration Treatise: A Translation and Commentary*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
63. **McBride, William**, *The Early Saxophone in Patents 1838–1850 Compared*, Galpin Society Journal 35, 1982.
64. **Mayeur, Louis**, *Grande Méthode complète de saxophones*, Leon Escudier, Paris, 1867.
65. **Meer, John Henry van der**, *Musikinstrumente*, Prestel-Verlag München, 1983.
66. **Neukomm, Edmond**, *Histoire de la musique militaire*, L.Baudoin et Cie, Paris, 1889.
67. **Noyes, James Russell**, *Edward A. Lefebre (1835*-1911): Preeminent Saxophonist of the Nineteenth Century*, DMA diss., The Manhattan School of Music, 2000
68. **Noyes, James R.**, *Poe & Debussy and their Rapsodie*, North American Saxophone Alliance Biennial Conference, University of Iowa, 2006
69. **Pierre, Constant**, *La facture instrumentale*, Librairie de L'Art Indépendant, Paris, 1890
70. **Pierre, Constant**, *Histoire de la composition de l'orchestre de l'Opéra de Paris, depuis Cambert jusqu'à nos jours* (manuscrits n'ayant pas été publiés, 1888)
71. **Piston, Walter**, *Orchestration*, W.W.Norton & Co., New York, 1955.
72. **Plugge, Scott Douglas**, *The History of the Saxophone Ensemble: A Study of the Development of the Saxophone Quartet Into a Concert Genre*, D.M. Diss., Northwestern University, 2003.
73. **Radiguer, Henri**, *La vie et l'oeuvre d'Adolphe Sax*, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire 6:3744
74. **Raschèr, Sigurd M.**, *Top Tones for the Saxophone. Four-Octaves Range*, Carl Fischer Inc., New York, 1977.
75. **Raumberger, Claus**, Ventzke, Karl, *Saxophone*. Grove Music Online. Revue et gazette musicale de Paris, 12/17 (27 April 1845)
76. **Rice, Albert R.**, *Making and Improving the Nineteenth-Century Saxophone*, Journal of the American Instrument Society 35: 81–122., 2009
77. **Ronkin, Bruce**, *The Music for Saxophone and Piano Published by Adolphe Sax*, D.M.A. diss., University of Maryland, 1987
78. **Rousseau, Eugene**, *Marcel Mule: His Life and the Saxophone*, Etoile Music, Shell Lake, WI, 1982
79. **Rousseau, Eugene**, *Marcel Mule: His Life and the Saxophone*, în *Saxophone Journal* vol. X, nr. 3, 1985, paginile 8-17

80. **Ruedeman, Timothy J.**, *Lyric-Form Archetype and the Early Works for Saxophone Quartet, 1844-1928: An Analytical and Historical Context for Saxophone Quartet Performance*, Ph.D. Diss., New York University, 2009
81. **Sachs, Curt**, *A History of Musical Instruments*, W.W. Norton & Co. Inc., New York, 1940.
82. **Sax, Adolphe**, *Brevet d'invention: No.3226*, Ministère de l'agriculture et du commerce, Paris, 21 martie 1846
83. **Sax, Adolphe**, *Brevet d'invention No.139884*, Ministère d'agriculture et du commerce, Paris, 16.ian.1881
84. **Sax, Adolphe**, *Salle de théâtre-Sax : son but et ses avantages*, V.Fillion et Cie, Paris 1837.
85. **Scavone, Gary Paul**, *An Acoustic Analysis of Single-Reed Woodwind Instruments with an Emphasis on Design and Performance Issues and Digital Waveguide Modeling Techniques*, Diss., Stanford University, 1997
86. **Schwartz, Harry Wayne**, *The Story of Musical Instruments*, Conn Band Instruments Division, Elkhart, Indiana, 1938
87. **Segell, Michael**, *The Devil's Horn: The Story of the Saxophone, from Noisy Novelty to King of Cool*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2005.
88. **Seleljo Erzsébet**, *A szaxofon helye a magyar zenében*, DLA doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2017
89. **Trier, Stephen**, *The Saxophone in the Orchestra. The Cambridge Companion to the Saxophone*, ed. R. Ingham. Cambridge, Cambridge University Press: 101–8., 1998.
90. **Ventzke, Karl**, Raumberger, Claus, *Saxophone*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Third Edition, editori Stanley Sadie and John Tyrell, 2001
91. **Vermazen, Bruce J.**, *That Moaning Saxophone: The Six Brown Brothers and the Dawning of a Musical Craze* Oxford University Press Inc., New York, 2004
92. **Villiers, Abraham Albertus de**, *The development of the saxophone 1850-1950: its influence on performance and the classical repertory*, Teză de Masterat, University of Pretoria, 2014.
93. **Wiedoeft, Rudy**, *Complete Modern Method for Saxophone*, Robbins, New York, 1927.

Articole JSTOR

1. **Howe, Robert**, *Adolphe Sax: Myths Noted and Debunked. Sax's Brass Instrument Markings. The "orchestral" Saxophones. Ophicleide-shaped Saxophones*. *Revue Belge De Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap* 70 (2016): 107-27. Accesat în 13 octombrie 2020. <http://www.jstor.org/stable/26623036>

2. **McBride, William**, *The Early Saxophone in Patents 1838-1850 Compared*. The Galpin Society Journal, vol. 35, 1982, p. 112–121. JSTOR,<http://www.jstor.org/stable/841237> , accesat în 13 octombrie 2020.

Surse web

1. <http://gariksaxlessons.ru>
2. <http://eol.org>
3. <http://sax.mpostma.nl>
4. www.hberlioz.com
5. <http://www.conservatoire.be>
6. <http://www.jstor.org>
7. <https://www.metmuseum.org>
8. <https://archive.org>
9. <https://www.institutdugrenat.com>
10. <https://www.britannica.com>
11. www.linternaute.fr
12. <http://openaccess.city.ac.uk>

Anexa nr. 1 – Fragment din *Brevetul de invenție* nr.3226 din 21 martie 1846.

Adolphe Sax, *Brevet d'invention: No.3226*, 21 martie 1846, Ministère de l'agriculture et du commerce, Paris:

„Raport descriptiv depus în susținerea cererii pentru un brevet de invenție pe 15 ani. Dl. Antoine-Joseph (numit Adolphe) Sax, constructor de instrumente muzicale cu reședința în Paris, Rue Neuve Saint Georges nr. 10, și-a prezentat aplicația la biroul Dlui Perpigna, avocat de brevet, Rue Neuve Saint Augustin, nr.10, pentru un nou sistem de instrumente numite Saxofoane. Explicație-argument: Știm că, în general, instrumentele de suflat sunt ori prea dure, ori prea slabe în sonoritate; una sau cealaltă dintre aceste slăbiciuni este perceptibilă mai ales la instrumentele grave. Oficleidul, de exemplu, care susține trombonii, produce un sunet atât de neplăcut încât trebuie scos din sălile cu rezonanță, din cauza inabilității sale de a putea cânta încet. Fagotul, dimpotrivă, are un sunet atât de slab, încât poate fi folosit doar în acompaniament și voci adiționale; în efecte cu specific forte în orchestrație, este absolut fără folos. De notat totuși, că este singurul instrument de acest tip care se omogenizează bine cu instrumentele cu coarde. Doar instrumentele de suflat din alamă produc un efect satisfăcător în condițiile de aer liber. Ansamblurile compuse din instrumentele de acest fel sunt singurele care se pot folosi în astfel de condiții. Toți știm că în condiții de aer liber, efectul instrumentelor cu coarde este nul. Din cauza slăbiciunii timbrului lor, întrebuințarea lor în astfel de condiții este aproape imposibilă. ...Am căutat un mod de a remedia aceste situații, creând un instrument care, prin caracterul vocii sale, se poate împăca cu instrumentele cu corzi, dar care posedă mai multă forță și intensitate decât corzile. Acest instrument este Saxofonul. Saxofonul este capabil să modifice volumul sunetului său mai bine decât oricare alt instrument. L-am făcut din alamă și în forma unui con parabolic pentru a produce calitățile menționate și pentru a menține o egalitate perfectă pe toată întinderea sa. Ambușura saxofonului folosește un muștiuc cu o ancă simplă, al cărui interior este foarte larg, și care se îngustează în parte care se conectează cu corpul instrumentului.”

Anexa nr. 2 – Lista lucrărilor orchestrale cu saxofon (1844-1930) întocmită de F. Hemke

1844	G. Kastner	<i>Le dernier roi de Juda</i>	Bs
1851	A. Limnander	<i>Le chateau de Barbe-Bleue</i>	A
1852	J. F. F. Halévy	<i>Le juif errant</i>	S, A, B
1854	W. Fry	<i>Symphony No.3</i>	S, Bs
1856	G. Kastner	<i>Les voix de Paris</i>	2 saxofoane
1857	A. Thomas	<i>Messe solennelle</i>	A
1858	G. Kastner	<i>Ouverture de festival 1</i>	Bs
1860	G. Kastner	<i>Ouverture de festival 2</i>	2 S, 2A
1865	Meyerbeer-Fétis	<i>L'Africaine</i>	A
1868	A. Thomas	<i>Hamlet</i>	A, B
1870	E. Lalo	<i>Divertissement</i>	B
1871	J. Massenet	<i>Scènes hongroises</i>	1 saxofon
1872	V. D'Indy	<i>Les Burgraves du Rhin (net.)</i>	2 saxofoane
1872	G. Bizet	<i>L'Arlésienne (Suite No. 1)</i>	A
1877	J. Massenet	<i>Le roi de Lahore</i>	A,T
1877	C. Saint-Saens	<i>Le jeunesse d'Hercule</i>	S
1879	G. Bizet-Guiraud	<i>L'Arlésienne (Suite No. 2)</i>	A
1879	J. Massenet	<i>Marche héroïque de Szabady</i>	2S, 2A, 2T, 2B, Cb
1879	J. Massenet	<i>Scènes de féerie</i>	A
1880	J. Massenet	<i>La vierge</i>	A,T
1881	J. Massenet	<i>Hérodiade</i>	A, T, Cb
1882	A. Thomas	<i>Françoise de Rimini</i>	B
1883	G. Pierné	<i>Première suite d'orchestra</i>	A
1886	É. Paladilhe	<i>Patrie</i>	T
1890	F. Cowen	<i>Thorgrim</i>	1 saxofon
1892	G. Charpentier	<i>Impressions d'Italie</i>	S, A
1892	J. Massenet	<i>Werther</i>	A
1892	G. Charpentier	<i>La vie du poète</i>	S,A

1895	E. German	<i>Suite în re minor</i>	1 saxofon
1897	V. D'Indy	<i>Fervaal</i>	S, A, T
1899	J. Massenet	<i>Brumaire</i>	Cb
1901	R. Hahn	<i>Le fête chez Thérèse</i>	1 saxofon
1901	Ch. Loeffler	<i>Divertissement espagnol</i>	A
1902	G. Bumcke	<i>Simfonia</i>	saxofoane
1903	R. Strauss	<i>Sinfonia Domestica</i>	S, A, B, Bs
1903	V. D'Indy	<i>Choral varié</i>	A
1903	G. Longy	<i>Impressions</i>	A
190	C. Erlanger	<i>Le fils de l'étoile</i>	S
1906	G. Sporck	<i>Légende</i>	A
1906	J. Holbrooke	<i>Les hommages – Symphony No. 1</i>	S, A, T, Bs
1906	A. Caplet	<i>Impressions d'automne</i>	A
1907	G. Marinuzzi	<i>Suite siciliana</i>	S, A, T, B
1907	J. Monquet	<i>Rapsodie Op. 26</i>	A
1907	J. Holbrooke	<i>Apollo and the Seaman</i>	S, T
1908	C. Debussy	<i>Rhapsodie pour orchestre et saxophone</i>	A
1908	Inghelbrecht	<i>Pour le jour de la premiere neige du vieux Japon</i>	S
1909	J. Holbrooke	<i>Pierrot end Pierret</i>	
1910	L. Moreau	<i>Pastorale</i>	A
1910	P. Dupin	<i>Chant pour saxophone, choir et orchestre</i>	A
1911	G. Chadwick	<i>Suite symphonique</i>	A
1911	H. Woollett	<i>Sibéria</i>	A
1911	R. Zandonai	<i>Quadri di Segantini</i>	A
1912	Ph. Gaubert	<i>Poème élégiaque</i>	A
1913	Chopin-Messenger-Vidal	<i>Suite de dances</i>	A
1915	J. Huré	<i>Andante</i>	A
1915	J. Huré	<i>Konzertstück</i>	A
1915	G. Grovlez	<i>Suite</i>	A

1916	Ch. Ives	<i>Symphony No. 4</i>	T
1917	Ch. Loeffler	<i>Beat, Beat, Drums</i>	3 saxofoane
1917	B. Bartók	<i>A fából faragott királyfi</i>	A,T
1918	P. Grainger	<i>Over the Hills and Far Away</i>	S,A,T,B,Bs
1918	P. Grainger	<i>Children's March</i>	S,A,T,B,Bs
1918	E. Kanitz	<i>Heitere Ouvertüre</i>	1 saxofon
1918	F. Schmitt	<i>Légende</i>	A
1919	H. Villa-Lobos	<i>Symphony No.4</i>	T,B
1919	Albeniz-Arbos	<i>El albaicín</i>	T
1920	V. D'Indy	<i>Légende de Saint-Christophe</i>	S,2A,T,B,Bs
1921	P. Grainger	<i>Green Bushes</i>	S, 2A, B
1921	V. D'Indy	<i>Le poème de rivages</i>	A, 2T, B
1922	M. Vermeillen	<i>Simonia No. 3</i>	S, A
1922	A. Honegger	<i>Skating Rink</i>	A
1922	C. Bainbridge	<i>Nautch Dance</i>	3 saxofoane
1922	Mussorgsky-Ravel	<i>Pictures at an Exhibition</i>	A
1922	W. Walton	<i>Facade</i>	A
1923	P. Grainger	<i>Hill Song No. 1</i>	S,A
1923	D. Milhaud	<i>Création du monde</i>	A
1923	G. Gershwin (Grofé)	<i>Rhapsody in Blue</i>	2A, T
1924	C. Bainbridge	<i>Nocturne</i>	3 saxofoane
1924	S. Gardner	<i>Broadway</i>	3A
1925	H. Villa-Lobos	<i>Choros No. 3</i>	A
1925	H. Villa-Lobos	<i>Choros No. 10</i>	A
1925	H. Beach	<i>Mardi Gras</i>	A/B
1925	D. Taylor	<i>Circus Day</i>	A,T, B
1925	F. Lazar	<i>Tziganes</i>	S,A,T
1926	P. Hindemith	<i>Cardillac</i>	T
1926	Zoltán Kodály	<i>Háry János Suite</i>	A
1926	E. Künneke	<i>Lady Hamilton Overture</i>	3 saxofoane

1926	J. A. Carpenter	<i>Skyscrapers</i>	2S, 2A, 2T, B
1926	H. Villa-Lobos	<i>Choros No. 6</i>	3 saxofoane
1926	R. Sanders	<i>Suite</i>	2A, T
1926	W. Pijper	<i>Simfonia No. 3</i>	T
1926	G. Puccini	<i>Turandot</i>	A
1926	B. Bartók	<i>Three Village Scenes</i>	1 saxofon
1927	H. Villa-Lobos	<i>Choros No. 8</i>	A
1927	W. Pijper	<i>Concerto for piano and orch.</i>	A
1927	R. Vaughan-Williams	<i>Job</i>	A
1927	E. Krenek	<i>Jonny spielt auf</i>	1 saxofon
1927	J. Schillinger	<i>Symphonic Rhapsody</i>	2A, T
1927	P. Hindemith	<i>Hin und Zurück</i>	1 saxofon
1927	Bruhns/Jungnickel	<i>American Rhapsody</i>	7 saxofoane
1927	L. Stringfield	<i>Mountain Song</i>	A, T
1927	L. Stringfield	<i>Cripple Creek</i>	A, T
1927	P. Sanjuán	<i>Gastilla</i>	3A
1927	A. Sheperd	<i>Symphony No. 1</i>	T
1927	A. sheperd	<i>Horizon</i>	T
1927	A. Copland	<i>Concerto for piano and orchestra</i>	S/A
1927	I. Galeano	<i>Pan American Union March</i>	A, T, B
1927	A. Honegger	<i>Antigone</i>	1 saxofon
1927	M. Ravel	<i>Boléro</i>	Sno, S, T
1927	R. Gliere	<i>Red Poppy</i>	T
1928	G. Gershwin	<i>An American in Paris</i>	A, T, B
1928	A. Copland	<i>First Symphony</i>	A
1928	Albeniz/Arbos	<i>Iberia</i>	T
1928	H. Villa-Lobos	<i>Choros No. 11</i>	A, S
1928	W. Walton	<i>Facade Suite (vers. orch)</i>	A, T
1928	R. Sanders	<i>Suite for Large Orchestra</i>	2A, T
1928	F. Schreker	<i>Kleine Suite</i>	A

1928	K. Weill	<i>Dreigroschenoper</i>	S, A, T
1929	O.L. Fernandez	<i>Imbapara</i>	A,T
1929	P. Hindemith	<i>Hin und Zurück Op. 43 A</i>	A
1929	P. Hindemith	<i>News of the Day</i>	A
1929	L. Beydts	<i>A travers Paris</i>	A
1929	W. Janssen	<i>New Year's Eve in New York</i>	S, A, T
1929	R.R. Bennett	<i>Sights and Sounds</i>	2A, T, B
1929	H. Villa-Lobos	<i>Choros No. 12</i>	2A
1929	H. Villa-Lobos	<i>Momé Précocé</i>	A
1929	J. Rivier	<i>Ouverture pour un Don Quichotte</i>	A
1929	M. Schoemaker	<i>Sinfonia da Camera</i>	4 saxofoane
1929	I. Markevitch	<i>Concerto Grosso</i>	S
1929	M. Poot	<i>Symphonie No. 1</i>	A
1929	A. Weiss	<i>American Life</i>	S,A,T
1930	D. Shostakovitch	<i>L'age d'or</i>	S
1931	W. Walton	<i>Belshazzar's Feast</i>	A
1930	E. Toch	<i>Der Facher</i>	A
1930	A. Saygun	<i>Divertimento</i>	1 saxofon
1930	A. Berg	<i>Der Wein</i>	A
1930	W. Vogel	<i>Wagadu</i>	5 saxofoane
1930	A. Bush	<i>Dance Overture Op. 12</i>	A, T
1930	P. Grainger	<i>Spoon River No. 2</i>	T
1930	H. Gal	<i>Der Zauberspiegel</i>	A, T
1930	Ch. Loeffler	<i>Evocation</i>	2 saxofoane
1930	H. Hadley	<i>The Enchanted Castle Op. 117</i>	A,T
1930	Bach/Honegger	<i>French Suites</i>	A
1930	B. Wagenaar	<i>Symphony No. 2</i>	T
1930	W. Vogel	<i>Wagadus Untergang durch die Eitelkeit</i>	5 saxofoane
1930	M. Poot	<i>Jazz-Music</i>	A

Anexa nr. 3 – M.Ravel: *Boléro* – fragment din ştima de saxofon

SAXOPHONES 3

SAXO. SOPRANINO
Solo
mp espressivo, vibrato

SAXO SOPRANO
mp espressivo, vibrato

17 **9** 18 **10** 2 Trb Solo 8 Trb.

SAXO. TÉNOR
f

11

12

Anexa 4 – Lista înregistrărilor audio și video a Transylvanian Saxophone Quartet

CD nr. 1: Înregistrări audio din concerte ale Transylvanian Saxophone Quartet

1. J. Françaix: *Petit Quatuor* (Cluj, 2012)
2. G. Pierné: *Introduction et variations sur une ronde populaire* (Cluj, 2017)
3. J. Rivier: *Grave et Presto* (Cluj, 2012)
4. J. Absil: *Suite sur des thèmes populaires roumains* p. I (Cluj, 2017)
5. J. Absil: *Suite sur des thèmes populaires roumains* p. II (Cluj, 2017)
6. J. Absil: *Suite sur des thèmes populaires roumains* p. III (Cluj, 2017)
7. J. Absil: *Suite sur des thèmes populaires roumains* p. IV (Cluj, 2017)
8. J. Absil: *Suite sur des thèmes populaires roumains* p. V (Cluj, 2017)
9. T. Escaich: *Tango virtuoso* (Cluj, 2012)
10. G. Händel: *Arrival of the Queen of Sheba* (Cluj, 2012)
11. I. Albéniz: *Sevilla* (Cluj, 2017)
12. J.-B. Singelée: *Premier quatuor* p. I (Cluj, 2012)
13. Gy. Ligeti: *6 Bagatelles* (Cluj, 2017)
14. P. Vellones: *Prélude et rondo français* (Cluj, 2017)
15. A. Romero: *Cuarteto Latinamericano* (Cluj, 2017)
16. L. Florenzo: *Sud-América* (Cluj, 2017)
17. Cs. Tűzkő: *Music from Szék* (Cluj, 2017)
18. A. Piazzolla: *Bordel 1900/Histoire du Tango* (Cluj, 2017)

DVD nr. 1: Înregistrări video din concerte Transylvanian Saxophone Quartet

1. J. Françaix: *Petit Quatuor* (București, Festivalul Enescu 2015)
2. Concert Transylvanian Saxophone Quartet în cadrul Fest. Klausenmusik, Cluj, 28. 07. 2020. Program: - J.S. Bach(W. Hildemann): *Vier Sinfonien*
- J.B. Singelée: *Premier quatuor* p.1 *Andante-Allegro*
- G. Rossini (G. Di Bacco): *Per quatttro...*
- G. Pierné: *Introduction et variations sur une ronde populaire*

- G. Gershwin: *Four Songs*
- E. Morricone: *Gabriel`s Oboe*
- Cs. Tűzkő: *Music from Szék*
- P. Iturralde: *Pequena Czarda*

Anexa 5 – Lista înregistrărilor audio și video cu Reman Zoltan în ipostază solistică

CD nr. 2: Înregistrări din repertoriul solistic Reman Zoltan

1. P. Maurice: *Tableaux de Provence* p. I (Cluj, ANMGD, 2017)
2. P. Maurice: *Tableaux de Provence* p. II (Cluj, 2017)
3. P. Maurice: *Tableaux de Provence* p. III (Cluj, 2017)
4. P. Maurice: *Tableaux de Provence* p. IV (Cluj, 2017)
5. P. Maurice: *Tableaux de Provence* p. V (Cluj, 2017)
6. C. Debussy: *Rapsodie pour orchestre et saxophone*, A. Glazunov: *Concert Mib*, J.S. Bach: *Sarabande/Partita a moll*, Fil. Oradea, dir. Vladimir Fanshil, 23. Ian. 2019
7. J. Demersseman: *Fantaisie sur une thème original* (Cluj, 2017)
8. D. Milhaud: *Scaramouche* p.I (Filarmonica Cluj, dir. I.I. Galați, 10.02. 2012)
9. D. Milhaud: *Scaramouche* p.II (Filarmonica Cluj, dir. I.I. Galați, 10.02. 2012)
10. D. Milhaud: *Scaramouche* p.III (Filarmonica Cluj, dir. I.I. Galați, 10.02. 2012)
11. P. Iturralde: *Pequena czarda* (Filarmonica Cluj, dir. I.I. Galați, 10.02. 2012)
12. A. Jolivet: *Fantaisie impromptu* (Cluj, 2017)
13. H. Villa-Lobos: *Fantasia* (Filarmonica Cluj, dir. M. Agafița, 05.04.2012)
14. H. Villa-Lobos: *Fantasia* (Filarmonica Cluj, dir. M. Agafița, 05.04.2012)

DVD Nr. 2: Înregistrări video din concerte, solist Reman Zoltan

1. A. Glazunov: *Concert pt. saxofon și orchestră de coarde în Mib*, orchestra Székelyföldi Filharmónia, dir. Gábor Werner (HU), 26. 01. 2019, Odorheiu Secuiesc
2. J. Demersseman: *Fantaisie sur une thème original*, orchestra Székelyföldi Filharmónia, dir. Gábor Werner (HU), 26. 01. 2019, Odorheiu Secuiesc
3. R. Molinelli: *Four Pictures from New York (Dreamy Dawn – saxofon sopran, Tango Club – saxofon alto, Sentimental Evening – saxofon tenor, Broadway Night – saxofon alto)*, orchestra Filarmonicii Transilvania Cluj, dir. Mihail Agafița, 17.05.2013

Anexa 6 – Rezumat

Teza de doctorat ce poartă titlul *Creația muzicală franceză pentru cvartetul de saxofoane în prima jumătate a secolului al XX-lea. Repere ale dezvoltării repertoriului pentru saxofon*, reprezintă rezultatul final al muncii de cercetare întreprinse pe parcursul studiilor doctorale. În forma finală, lucrarea însumează un număr de patru capitole ample, ce se ramifică substanțial în adâncime. Primul capitol, *Saxofonul: repere istorice ale construcției și ale dezvoltării unui nou instrument* include atât elemente care țin de primele momente ale apariției sale, cât și aspecte organologice, care ne facilitează bagajul informațional just pentru a putea să înțelegem modul de funcționare a acestui instrument inedit. Capitolul al II-lea, *Repere ale dezvoltării repertoriului pentru saxofon în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, este un capitol amplu, ce include subcapitolele: *Integrarea saxofonului în muzica secolului al XIX-lea*, *Dezvoltarea repertoriului solistic al saxofonului*, *Dezvoltarea repertoriului saxofonului clasic în prima jumătate a secolului al XX-lea*. Cel de-al treilea capitol este centrat pe *Dezvoltarea cvartetului de saxofoane ca gen cameral*. Ultimul capitol reprezintă segmentul analitic al cercetării, fiind intitulat *Repere analitice a trei lucrări reprezentative din creația muzicală franceză pentru cvartet de saxofoane din prima jumătate a secolului al XX-lea*. Concluziile din finalul cercetării concentrează ceea ce considerăm ca fiind cele mai importante puncte ale prezentei cercetări. Teza se încheie cu *Note, Bibliografie și Anexe*.

The doctoral thesis entitled *The french musical creation for the saxophone quartet ensemble in the first half of the twentieth century. Highlights of the development of the saxophone repertoire*, represents the final result of the research work undertaken during the doctoral studies. In its final form, the thesis totals a number of four large chapters, which branch substantially in depth. The first chapter, *The Saxophone: historical marks of the construction and development of a new instrument*, includes both details related to the emergence of the new instrument as well as organological aspects, which facilitate the foundation for better understanding of how this unique instrument works. The second chapter, *Highlights of the Development of the Saxophone Repertoire in the Second half of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, is an extensive chapter which includes the following subchapters: *The integration of the Saxophone into the Nineteenth-Century Music*, *The Development of the saxophone solo repertoire*, *Development of the classical saxophone repertoire in the first half of the twentieth century*. The third chapter is focused on *The*

development of the saxophone quartet as a chamber music genre. The last chapter represents the analytical segment of the research, being entitled *Analytical landmarks of three representative works from the French musical creation for saxophone quartet from the first half of the Twentieth Century.* The final *Conclusions* of the thesis focus on what we consider to be the most important aspects of our research. The thesis ends with *Notes, Bibliography* and *Annexes.*