



Serban Nichifor

Composer, Teacher

Roumania, Bucarest

About the artist

http://www.voxnovus.com/composer/Serban_Nichifor.htm

Born: August 25, 1954, in Bucharest, Romania

Married to Liana Alexandra, composer: http://www.free-scores.com/partitions_gratuites_lianaalexandra.htm#

Studies

National University of Music, Bucharest, Doctor in Musicology

Theology Faculty, University of Bucharest

International courses of composition at Darmstadt, Weimar, Breukelen and Munchen

USIA Stipendium (USA)

Present Position

Professor at the National University of Music, Bucharest (Chamber Music Department);

Member of UCMR (Romania), SABAM (Belgium), ECPMN (Holland)

Vice-president of the ROMANIA-BELGIUM Association

Cellist of the Duo INTERMEDIA and co-director of the NUOVA MUSICA CONSONANTE-LIVING MUSIC FOUNDATION INC.(U.S.A) Festival, with Liana ALEXANDRA

Selected Works

OPERA, SYMPHONIC, VOCAL-SYMPHONIC AND CONCERTANTE MUSIC:

Constellations for Orchestra (1977)

Symphony I Shadows (1980)

Cantata Sources (1977)

Cantata Gloria Heroum Holocausti (1978)

Opera Miss Christina (libretto by Mircea ELIADE, 1981... (more online)

Qualification: PROFESSOR DOCTOR IN COMPOSITION AND MUSICOLOGY

Personal web: <http://romania-on-line.net/whoswho/NichiforSerban.htm>

Associate: SABAM - IPI code of the artist : I-000391194-0

About the piece



Title: "PIANISTIC HYPOSTASIS IN THE NEW-CONSONANT CHAMBER MUSIC" by Alexandra Cont - scientific coordination Serban Nichifor

Composer: Nichifor, Serban

Licence: Copyright (c) Serban Nichifor

Publisher: Nichifor, Serban

Instrumentation: Music theory

Style: Contemporary

Comment: Musicology

Serban Nichifor on [free-scores.com](http://www.free-scores.com)

- Contact the artist
- Write feedback comments
- Share your MP3 recording
- Web page and online audio access with QR Code :



Universitatea Națională de Muzică din București
Facultatea de Interpretare Muzicală

LUCRARE DE DISERTAȚIE

Masterand:
ALEXANDRA CONȚ

Coordonarea științifică:
Conf. Univ. Dr. ȘERBAN NICHIFOR

2010

REFERAT

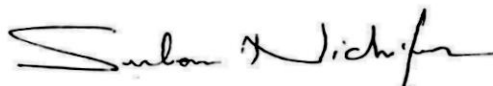
Dedicata proiectiilor de factura neoconsonanta in literatura camerala cu pian, lucrarea de disertatie elaborata de Domnisoara Alexandra Cont ilustreaza in mod elocvent calitatile exceptionale ale acestei tinere si deosebit de dotate muziciene.

Astfel, atat de complexul subiect abordat este tratat sistematic, reliefandu-se atat unele elemente conceptuale de sorgine *new-age* (precum cunoasterea holistica, ce a determinat o autentica schimbare paradigmatica) specifice acestei directii providentiale in evolutia actuala a artei sunetelor, cat si modalitatile variate – conforme adagiului “*e pluribus unum*” - de materializare sonora prin creatii antologice ce definesc acest atat de important fenomen *in progress*.

Consider ca, prin elaborarea acestei lucrari originale si in contextul muzicologiei romanesti, autoarea a demonstrat un remarcabil spirit analitic (de pilda, in relevarea unor subtile aspecte micro-structurale ce caracterizeaza opusurile studiate) si totodata o exemplara capacitate de sinteza ce i-a permis sa evidentieze particularitatile fenomenului neoconsonant (in planurile organologic, intonational, metro-ritmic si formal) intr-o perspectiva diacronica evidentiind si impactul acestora in perspectiva globala a postmodernismului.

Este important de subliniat si faptul ca toate lucrarile analizate au fost admirabil interpretate de autoare in concertele sustinute la Universitatea Nationala de Muzica din Bucuresti.

Pentru aceste motive propun acordarea notei 10 (zece) masterandei Alexandra Cont.



Conf. univ. Dr, Serban Nichifor

Bucuresti, 1 Ianuarie 2010

APRECIERI INTERNATIONALE
REFERITOARE LA LUCRAREA DE DISERTATIE
“IPOSTAZE PIANISTICE IN LITERATURA CAMERALA NEO-CONSONANTA
ROMANEASCA SI BELGIANA”
REALIZATA DE MASTERANDA ALEXANDRA CONT,
SUB COORDONAREA STIINTIFICA A CONF.UNIV.DR. SERBAN NICHIFOR

JACQUES LEDUC,
COMPOZITOR BELGIAN, PRESEDINTELE UNIUNII COMPOZITORILOR
BELGIENI SI RECTOR AL CAPELEI “REINE ELISABETH”

From: Jacques Leduc <jacques.leduc@skynet.be>
Date: Jan 6, 2010 10:03 AM
Subject: RE : Hypostases pianistiques dans la musique de chambre neo-consonante
To: Serban Nichifor <serbannichifor@gmail.com>

Merci de tout coeur, cher Monsieur, pour votre considérable travail que vous avez eu l'amabilité de m'envoyer. J'ai pu prendre connaissance (partiellement en raison de ma méconnaissance du roumain) de ce que vous avez écrit au sujet de mes "Aquarelles". Je tiens à vous en remercier très vivement.

Je vous félicite pour l'étude très fouillée que vous avez consacrée à tant de compositeurs d'aujourd'hui et à l'analyse de leurs oeuvres. Un tout grand bravo !

Mes très cordiales pensées vous rejoignent, ainsi que Madame Alexandra.

Jacques Leduc

FREDERIC ROSSILLE,
COMPOZITOR

From: Frederic Rossille <frederic.rossille@wanadoo.fr>
Date: Jan 8, 2010 1:42 PM
Subject: une these d'excellence
To: Serban Nichifor <serbannichifor@gmail.com>

Très Cher Maître et Ami,

>Je suis tres honore que vous avez si bien apprecie cette these pour le
>Master dediee aux "Hypostases pianistique dans la musique de chambre
>neo-consonante"

Oui, c'est une thèse d'excellence !

Même si je ne comprends pas très bien le roumain, je suis très admiratif de la qualité de ce travail, de la rigueur avec laquelle ont été sélectionnées et analysées les pages de musique les plus caractéristiques de l'écriture de chaque compositeur. Encore bravo pour avoir dirigé cette thèse qui fera date, j'en suis certain !

Je vous prie d'agréer, très cher Maître, l'expression de mon profond respect
et mon amitié,

Frederic

P.S. j'ai également mis la thèse complète en lien sur ma page de nouveauté,
en espérant que vous en serez d'accord

frederic-rossille.net/whatsnew.html
believe.fr/artists/23112,frederic-rossille.html

PIOTR LACHERT,

COMPOZITOR,

PRESEDINTELE FUNDATIEI "CAMERTON"

From: Lachert Foundation Piotr <Piotr@lachertfoundation.eu>

Date: Jan 5, 2010 8:23 PM

Subject: Re: Hypostases pianistiques dans la musique de chambre neo-consonante

To: Serban Nichifor <serbannichifor@gmail.com>

Un beau travail, je trouve.

Je pense que ce texte devrait se trouver dans des archives de la CeBeDeM
(Centre Belge de Documentation Musicale)

amities

pdpl

Universitatea Națională de Muzică din București

Facultatea de Interpretare Muzicală

**IPOSTAZE PIANISTICE ÎN LITERATURA
CAMERALĂ NEO-CONSONANTĂ ROMÂNEASCĂ ȘI
BELGIANĂ**

Masterand:

ALEXANDRA CONȚ

Coordonarea științifică:

Conf. Univ. Dr. ȘERBAN NICHIFOR

2010

Cuprins

I. Introducere.....	5
I.1 Postmodernismul.....	6
I.2 Postmodernismul musical.....	16
I.3 Neoconsonantismul.....	21
II. Boudewijn Buckinx.....	36
II.1 Viata si opera.....	36
II.2 1001 de Sonate, pentru vioara si pian.....	38
III. Piotr Lachert.....	43
III.1 Viata si opera.....	43
III.2 Sonata 17, pentru vioară și pian.....	44
IV. Frédéric Rossille.....	51
IV.1 Viața și opera.....	51
IV.2 Message de l'Archipel, pentru vioară și pian.....	53
V. Nicolae Coman.....	57
V.1 Viața și opera.....	57
V.2 Sonata a II-a pentru pian.....	58
VI. Jacques Leduc.....	61
VI.1 Viața și opera.....	61
VI.2 Aquarelles – șase melodii pentru mezzo-soprană și pian, op.17.....	62
VII. Șerban Nichifor.....	64
VII.1 Viața și opera.....	64
VII.2 La Centaine (Tant d'Années...), pentru soprano și pian.....	66
VII.3 Le Tombeau de Debussy, pentru pian.....	69

VIII. Concluzii.....	71
Bibliografie.....	73
Anexe.....	76

I.INTRODUCERE

Alegerea acestei teme a fost profund influențată de dorința personală de a cunoaște și studia aspecte ale noilor curente muzicale contemporane.

Interesul pentru aceste curente muzicale cunoaște o tot mai mare creștere astăzi, mai ales pe scenele internaționale. În România, concertele prezentând creații contemporane sunt din ce în ce mai dese însă există încă piedici pentru popularizarea pe scara largă a acestora: de ordin financiar – drepturile de autor – dar și din motive de înțelegere a mesajului, această muzică necesitând un grad ridicat de cunoștințe intelectuale din domenii variate, atât ale artei cât și din domenii aparținând științelor exacte.

În această lucrare voi încerca să fac cunoscute mesajele câtorva din cele mai cunoscute creații ale compozitorilor români și belgieni semnificativi pentru curentul neo-consonant. Prin analiza școlilor de unde provin, a stilurilor profund personale utilizate în paralel cu analiza formală și pianistică a lucrărilor acestor iluștri reprezentanți va rezulta imaginea de ansamblu a acestui stil care reprezintă, de fapt, lumea contemporană transpusă în muzică.

I.1.Postmodernismul

Postmodernismul este termenul de referință aplicat unei vaste game de evoluții în domeniile de teorie critică, filozofie, arhitectură, artă, literatură și cultură. Diversele expresii ale postmodernismului provin, depășesc sau sunt o reacție a modernismului.

Un termen înrudit este postmodernitatea, care se referă la toate fenomenele care au succedat modernității. Postmodernitatea include un accent pe condiția sociologică, tehnologică sau celelalte condiții care disting Epoca Modernă de tot ce a urmat după ea. Postmodernismul, pe de altă parte reprezintă un set de răspunsuri, de ordin intelectual, cultural, artistic, academic, sau filosofic la condiția postmodernității.

Un alt termen conex este adjectivul postmodern (deseori folosit incorect sub forma „postmodernist”), utilizat pentru a descrie condiția sau răspunsul la postmodernitate. De exemplu, se poate face referință la arhitectură postmodernă, literatură postmodernă, cultură postmodernă, filosofie postmodernă.

Deși termenul de „postmodernism” a fost folosit de unii scriitori în anii 1950 și 1960, despre conceptul de postmodernism nu se poate afirma că s-a cristalizat înaintea mijlocului anilor 1970, moment în care o serie de sfere culturale și discipline teoretice din domeniul filozofiei, arhitecturii, studiului filmului și literaturii au revendicat, tot mai insistent, recunoașterea existenței acestui fenomen social și cultural atât de divers.

Dacă modernismul se consideră pe sine o culminare a căutării unei estetici a iluminismului, o etică, postmodernismul se ocupă de modul în care autoritatea unor entități ideale (numite metanarațiuni) este slăbită prin procesul de fragmentare, consumerism, și deconstrucție. O dată cu apariția, în 1979, a lucrării lui Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, n-a mai existat nici o îndoială că postmodernismul și postmodernitatea s-au instalat definitiv. Jean-François Lyotard a descris acest curent drept o „mefiență în metanarațiuni”¹. În viziunea lui Jean-François Lyotard, postmodernismul atacă ideea unor universalii monolitice și în schimb încurajează perspectivele fracturate, fluide și pe cele multiple.

După definirea conceptului au început să apară și controversele. Cele mai importante întrebări erau: „Există într-adevăr postmodernism?”, „Există ceva nou sau valoros în noul

¹ Lyotard, Jean-François – *Condiția postmodernă*, trad. Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Idea Design, 2003.

curent?”. Cu alte cuvinte: „Există cultura postmodernă și este ea un lucru bun sau rău?” Tocmai aceste controverse și analizele teoretice care s-au născut din ele au ajuns să definească curentul postmodern. Nu poți să abordezi problema postmodernismului din afara curentului, nici chiar prin analiza obiectivă sau critică ostilă, fără ca aceasta să presupună că devii o parte integrantă a sa. De aici rezultă ideea unui discurs care se autovalidează.

De remarcat că termenul „post-modern” tinde să fie folosit de critici, iar „postmodern” de către susținători. Cauza ar putea fi faptul că adjectivul postmodern este considerat un simbol și înțelesul său(așa cum ar fi acesta obținut prin simpla analiză lingvistică) ar putea fi ignorat. Postmodernismul a fost identificat drept o disciplină teoretică la începutul anilor 1980, dar ca o mișcare culturală a apărut cu ani buni înainte. Momentul de cotitură dintre modernism și postmodernism este dificil de stabilit, dacă nu chiar imposibil.

Este foarte greu, dacă nu chiar imposibil, de separat postmodernismul de contextul academic, social, politic, cultural etc. în care s-a dezvoltat. Pentru a defini curentul trebuie stabilit mediul din care provine cunoașterea – instituțiile de critică și cele academice – în funcție de interesele de putere și de relațiile care le susțin. Michel Foucault susține perspectiva care se bazează pe decizia de a analiza cunoașterea în funcție de toate relațiile materiale în cadrul cărora există.²

Curentul postmodernism aduce, în esența sa, o împăcare a vechilor valori cu cele contemporane. Pe fundalul restrângerii și specializării științelor umaniste – cunoscute la începutul anilor 1980 – apare și o consolidare a prestigiului și valorii acestora. Aceasta s-a datorat extinderii experienței culturale spre un număr mai mare de consumatori. Ca o consecință a acestei extinderi sensul culturii a început să se lărgască și chiar să fie denaturat. Linia dintre cultura elevată, apanajul universităților, și cultura de masă a ajuns să fie foarte subțire. Formele populare de cultură, cum ar fi televiziunile, filmul și muzica rock, au început să emită pretenții la o anumită seriozitate proprie formelor culturii elevate care, la rândul ei, a răspuns printr-o adoptare corespunzătoare a formelor și caracteristicilor culturii populare. Reacția față de această explozie culturală a fost inițial un dispreț suveran, dar, treptat, a luat forma unei apropieri, deoarece, o dată cu progresul studiilor mijloacelor de informare, de comunicare, al studiilor feministe, universitățile au început să recunoască că acestea pot fi

² “Theories et institutions penales”, *Annuaire du College de France, 1971-2*, citat din Alan Sheridan – Michel Foucault: *The will to Truth*, London and New York, Tavistock, 1980, p.131.

studiate cu tot atâtea avantaje și eficiență ca și formele elevate de cultură care, odinioară, constituiau garanția existenței științelor umaniste.

Această extindere a domeniului culturii este considerată o caracteristică a lumii contemporane a capitalismului de consum. „Cultura” s-a extins nu în urma vreunei creșteri reale a posibilităților și diversității experienței culturale, ci datorită unei dezvoltări și diversificări a formelor în care experiența culturală este mediată.

O altă problemă abordată în dezbaterile postmodernismului este relația paradoxală dintre diversitate și uniformitate. Dezbaterile postmodernă poate fi interpretată ca un proces intelectual discursiv care, simultan, multiplică opțiunile critice și le reunește.

O altă caracteristică a teoriei postmoderne este dorința de a proiecta și de a crea ceea ce nu poate fi fixat sau controlat prin reprezentare sau gândire conceptuală. Voința și capitularea, autoritatea și renunțarea sunt reunite. O astfel de teorie se bazează pe forme flexibile fără a avea un centru exclusiv, fix.

Teoria postmodernă creează viziunea unei „heterotopii” culturale fără nici o limită, ierarhie sau centru care este, cu toate acestea, permanent încadrată de teoria prin voința căreia a apărut.³

Deoarece postmodernismul a fost subiectul unor dezbateri partizane, sunt tot atâtea definiții ale curentului câți teoreticieni există. Dificultatea de a-i putea stabili obiectul este întărită de un ethos al anti-etichetei. Chiar dacă cineva i-ar formula o definiție, un filosof postmodern ar dori să o deconstruiască și pe aceea. Cronologia postmodernismului începe în anul 1920 odată cu emergența mișcării dadaismului, care propunea colajului și accentua rama obiectelor sau a discursurilor drept fiind cea mai importantă, mai importantă decât opera însăși. Un alt curent ce a avut un impact fantastic asupra postmodernismului a fost existențialismul, care plasa centralitatea narațiunilor individuale drept sursă a moralei și a înțelegerii. Cu toate acestea abia la sfârșitul Celui de-al doilea Război Mondial, atitudinile postmoderne au început să apară.

Ideea centrală a postmodernismului este că problema cunoașterii se bazează pe tot ce este exterior individului. Postmodernismul, chiar dacă este diversificat și polimorfic, începe invariabil din chestiunea cunoașterii, care este deopotrivă larg diseminată în forma sa, dar nu este limitată în interpretare. Postmodernismul care și-a dezvoltat rapid un vocabular cu o retorică anti-iluministă, a argumentat că raționalitatea nu a fost niciodată atât de sigură pe cât

³ Steven Connor – *Cultura Postmodernă*, trad. Mihaela Oniga, Ed. Meridiane, București, 1999.

susțineau raționaliștii și că însăși cunoașterea era legată de loc, timp, poziție socială sau alți factori cu ajutorul cărora un individ își construiește punctele de vedere necesare cunoașterii.

Jacques Derrida argumenta că singura apărare în fața inevitabilei deconstrucții a cunoașterii, sistemelor de putere, ce se numește hegemonie ar trebui să se bazeze pe postulatul unei emisii originale, logosul. Privilegierea acestei fraze originale se numește “logocentrism”. În loc să-ți bazezi cunoașterea pe cazuri sau texte particulare, baza cunoașterii a fost privită ca fiind generată de jocul liber al discursului, o idee cu rădăcini în teoria jocurilor de limbaj ale lui Wittgenstein. Această subliniere a permisivității jocului liber în contextul mai larg al conversației și discursului duce postmodernismul spre adoptarea ironiei, paradoxului, a manipulării textuale, referințelor sau tropilor.⁴

Înarmați cu acest proces al chestionării bazelor sociale ale acestei aserțiuni, filosofi postmoderni au început să atace unitatea modernismului și a acelei unități cu rădăcini în Iluminism. Deoarece Modernismul a făcut din Iluminism o sursă centrală a superiorității sale asupra Victorianismului sau Romantismului, acest atac a fost dirijat în mod indirect asupra Modernismului însuși.

Poate cel mai izbitor exemplu al acestui scepticism se găsește în operele teoreticianului cultural francez, Jean Baudrillard. În eseuul său, *Simulations and Simulacra*, Jean Baudrillard a recunoscut că realitatea socială nu există în sens convențional, dar că a fost înlocuită de un proces fără sfârșit de producere de simulacre.⁵ Mass-media și celelalte forme ale producției culturale de masă generează constant procese de re-apropriere și re-contextualizare ale unor simboluri culturale sau imagini în mod fundamental deplasând experiența noastră de la “realitate” la o “hyperealitate”.

Postmodernismul este reticent în fața pretențiilor unora că sunt deținătorii secretelor adevărului, eticii, sau frumosului care au rădăcini în orice altceva decât percepția individuală sau construcția de grup. Idealurile utopice ale adevărilor universal aplicabile sau estetice lasă loc unor petit recits locale, descentrate sau provisionale, care în loc să se refere la adevăruri universale sau la alte idei sau artefacte culturale, ele însele fiind subiecte ale interpretării sau reinterpretării. Adevărul poate fi înțeles dacă toate conexiunile sunt perpetuu amânate niciodată neputând să atingă un punct al cunoașterii care ar putea fi numite adevăr.

⁴ Jacques Derrida – *De la grammatologie*, Editions de Minuit, Paris, 1979.

⁵ *Simulacra and Simulations* – Jean Baudrillard, ed. Mark Poster, Stanford; Stanford University Press, 1988.

Această subliniere asupra construcției și a consensului este adesea folosită pentru a ataca știința.

Postmodernismul este folosit și în sens foarte larg desemnând cam toate curentele de gândire de la sfârșitul secolului XX, dar și realitățile sociale și filosofice ale perioadei. Criticii marxiști consideră în mod polemic faptul că postmodernismul este un simptom al “capitalismului târziu” și al declinului instituțiilor și apoi a statului națiune. Alți gânditori afirmă că postmodernitatea e reacția naturală la transmisii mediatice și societate. Abilitatea cunoașterii de a fi copiată la nesfârșit oprește încercările de a constrânge interpretarea sau de a-i institui originalitatea prin mijloace simple, cum ar fi producția unei opere. Din această perspectivă școlile de gândire etichetate drept “postmoderne” nu se împacă deloc cu timpul lor din moment ce polemici sau certuri apar trimițând spre schimbarea bazelor cunoașterii științifice către un consens al oamenilor de știință cum a fost demonstrat de Thomas Kuhn. Post-modernismul e privit tocmai ca o conștientizare a naturii perioadei de discontinuitate dintre perioada modernă și cea post-modernă.

Postmodernismul are manifestări în multe discipline academice sau ne-academice cum ar fi câmpul filosofiei, teologiei, dar și în artă, arhitectură, film, televiziune, muzică, teatru, sociologie, modă, tehnologie, literatură, și comunicații sunt puternic influențate de ideile și tendințele postmoderne.

Postmodernismul în arhitectură

Arhitectura constituie o zonă de practică culturală în care curentele și dominantele stilistice sunt mult mai vizibile și mai puțin contestabile decât în orice altă parte.

Faptul că postmodernismul capătă în arhitectură o definiție incontestabilă se bazează pe faptul că experiența secolului al XX-lea a fost dominată vizibil de modernismul arhitectural. Modernismul arhitectural a devenit o manifestare dominantă a „noului”.

Charles Jencks, unicul adept influent al postmodernismului arhitectural, consideră că arhitectura postmodernă este caracterizată de diferitele moduri în care refuză principiul univalenței – principiu dominant în modernism. Primul și cel mai evident dintre aceste moduri este o revenire la sensul funcției semnificative și referențiale a arhitecturii. Tot Jencks apreciază că postmodernismul apare dintr-o sensibilitate reînnoită față de formele de comunicare arhitecturală.⁶

⁶ *The language of Post-Modern Architecture* – ediția a IV-a, London, Academy editions, 1984.

Cele mai importante caracteristici ale arhitecturii postmoderne decurg din poziția de rezistență față de modernism: principiul abstractizării este contracarat de redeșteptarea interesului față de limbajul conotativ și referențial al arhitecturii; concentrarea introvertită și contemplativă asupra construcției văzute ca „text” în fața conștientizării diferitelor genuri de contexte relaționale ale arhitecturii; atemporalitatea se retrage în fața unei angajări critice în istorie; univalența și identitatea sunt înlocuite de principiile multivalenței sau pluralității; toate acestea antrenează o deplasare corespunzătoare de la individualitatea exacerbată la paternitatea colectivă asupra operei.

În arhitectură separația dintre modern și postmodern s-a produs complet.

Un exemplu de arhitectură postmodernă este sediul companiei AT&T din New York, care, ca și orice zgârie-nori, este construit pe o structură metalică, având foarte multe ferestre, dar care, spre deosebire de construcțiile de birouri moderniste, împrumută și elemente din diverse stiluri clasice (coloane, fronton etc.). Un prim exemplu de artă postmodernă exprimată cu ajutorul arhitecturii se întinde de-a lungul porțiunii celebre pentru jocurile de noroc din Las Vegas, Nevada, așa numita Las Vegas Strip. Clădirile de-a lungul acestui bulevard reflectă numeroase perioade ale artei sau referințe culturale într-un colaj interesant, generat deopotrivă de timpul construcției, clădirile înconjurătoare și interesele comerciale (momentane sau cu bătaie lungă) ale proprietarilor.

Clădirea Bauhaus din Dessau, clădire și oraș care sunt îndeobște asociate cu stilul și mișcarea artistică Bauhaus, chiar dacă originea sa este în Weimar. Arhitectura postmodernă a fost descrisă ca fiind “neo-eclectică”, astfel încât referința și ornamentul s-au întors pe fațade, înlocuind stilurile fără ornamente și agresive ale modernismului, cum este spre exemplu într-o clădire din Boston, Massachusetts. Acest eclectism este combinat cu utilizarea unghiurilor non-ortogonale și a suprafețelor de forme cele mai variate și ciudate; aici putându-se menționa ca printre cele mai faimoase, Stuttgart State Gallery și Guggenheim Museum Bilbao.

Arhitecții moderniști consideră clădirile postmoderne drept vulgare și clare forme de kitsch. Arhitecții postmoderni privesc spațiile moderniste proiectate de aceștia ca fiind lipsite de suflet și de delicatețe. Diferențele estetice de bază privesc nivelul tehnicității arhitecturii, cu accentul pus pe dorința modernismului de a reduce deopotrivă cantitatea de material și costurile unei structuri, respectiv de a-i standardiza construcția. Postmodernismul nu are asemenea imperative și caută exuberanța în orice, în tehnicile de construcție, în modificarea unghiurilor tuturor suprafețelor, în folosirea diferitelor tipuri de ornamente, semănând la

nivelul elaborării și al rafinamentului execuției, mai mult decât cu orice, cu arhitectura Art Deco. Lista arhitecților postmoderni îi include pe foarte cunoscuții Philip Johnson, John Burgee, Robert Venturi, Ricardo Boffil, James Stirling, Santiago Calatrava și Frank Gehry.

Postmodernismul în pictură

La fel ca și în domeniul arhitecturii, modernismul este foarte vizibil și în pictură. Cele două domenii se întrepătrund atât în privința creațiilor și a creatorilor cât și a desfășurărilor instituționale specifice.

Cele mai multe expuneri privind apariția postmodernismului în artă se învârt în jurul sentimentului instabilității fundamentale a esteticului. Teoriile postmodernismului în artă subliniază conexiunea profundă dintre ceea ce acesta recunoaște că îi aparține și ceea ce exclude. În cadrul acestor teorii se manifestă două trăsături principale: „pluralist-conservatoare”, exemplificată de opera lui Charles Jencks. Aceasta cuprinde circumstanțele generoase ale posibilității aparent cedate de modernismul care se stinge. Cea de-a doua, „pluralist-critică”, prezentă la Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Hal Foster ș.a., încearcă să treacă dincolo de modernism dezvăluind instabilitatea din interiorul său.

Forma picturii postmoderne poate cuprinde forme de renaștere simplă, dar și amestecul de stiluri incompatibile, rățăcește nerăbdătoare prin istorie cât și dincolo de granițele naționale. În locul internaționalismului universalizant al modernismului, postmodernismul oferă sensibilitatea satului-lume, a cosmopolitismului ironic.

Postmodernismul în arta fotografică

Ca artă modernă prin excelență, arta fotografică a fost unul dintre cei mai amenințători adversari ai integralității picturii în secolul al XX-lea.

Arta fotografică constituie o exemplificare extrem de revelatoare a conflictului dintre o sferă modernistă limitată, care pune accentul pe individualitate, puritate și esență, și spațiul vast al postmodernismului care adoptă condițiile contingente aflate în slujba fotografiei ca practică socială.

O caracteristică a tuturor formelor de teorie postmodernă este neîncrederea în poziția de outsider, convingerea că unicul spațiu de acțiune se situează paralel cu și în interiorul instituțiilor proprii artei.

Arta postmodernă este caracterizată prin expunerile critice pe care le produce despre sine sau formele de apropiere pe care le poate stabili cu teoria progresistă a artei.

Postmodernismul și literatura

Instituțiile literare exercită o influență directă mult mai mică asupra scrierilor contemporane, pur și simplu pentru că agenții economici nu au un statut similar pentru a decide cine sunt cei care nu corespund, iar canalele de comunicare dintre catedrele de literatură și edituri sunt inexistente.

Comparativ cu alte domenii contururile paradigmei postmoderne sunt mult mai puțin clare în cazul studiilor literare. Ideea de modernism nu a pus niciodată atât de mult stăpânire pe domeniul studiilor literare. În anumite privințe, se poate spune că literatura postmodernă nu se raportează la cea modernă, pe măsură ce își dezvoltă sau rafinează stilul și devine conștientă de sine și ironică.

Ideea de postmodern s-a înrădăcinat foarte puternic în sfera studiilor literare. Se pare chiar că imboldul de a identifica și celebra categoria de postmodern a fost atât de puternic încât a produs o acceptare colectivă a definiției modernismului în scopul de a avea ceva împotriva căruia să se reacționeze.

Împreună, literatura modernă și postmodernă reprezintă o ruptură de realismul de secol XIX, unde narațiunea descrie un fir epic tratat dintr-un punct de vedere obiectiv sau omniscient. Sub raportul personajului, cele două literaturi explorează subiectivismul, renunță la realitatea exterioară, pentru a examina stări interioare de conștiință (exemplu modernist fiind „fluxul conștiinței” în maniera Virginiei Woolf sau a lui James Joyce). În plus, și literatura modernă și cea postmodernă explorează fragmentarismul în narare și construcția (exemplele moderniste, sunt Virginia Woolf, operele dramaturgului suedez August Strindberg sau ale autorului italian Luigi Pirandello).

Spre deosebire de literatura postmodernă, creația modernă a considerat fragmentarea și extrema subiectivitate drept expresii ale unei crize existențiale, ale unui conflict interior. În schimb, literatura postmodernă evită această criză. Personajele torturate și izolate, anti-eroii lui Knut Hamsun sau Samuel Beckett, lumea de coșmar al lui T.S. Eliot din Țara pierdută fac loc în scrierile postmoderne unor narațiuni deconstruite și auto-reflexive din romanele scrise de John Fowles, John Barth, sau Julian Barnes. Între timp, operele unor autori cum ar fi David Foster Wallace, Don De Lillo, Paul Auster sau Thomas Pynchon în Gravity's Rainbow, satirizează societatea paranoidă a modernismului, născută din iluminism.

Teatrul postmodern

Teatrul sau forma teatrală acoperă multe dintre temele deja întâlnite în cadrul dezbaterii postmoderne, printre care: refuzul noțiunilor de formă esențială, al dispersării identității operei de artă și al înglobării ei în contexte sociale și politice.

Începuturile teatrului postmodern sunt fixate în timp în perioada anilor 1960, o dată cu dezvoltarea artei interpretative.

Noile forme de teatru reduc autoritatea regizorului, punând accentul pe improvizație și atribuind calitatea de autor întregului colectiv care participa la realizarea spectacolului. Spectacolul emancipat permite aducerea în prim-plan a unor lucruri pe care, de obicei, teatrul le ignoră sau interzice.

Studii asupra teatrului postmodern reproduc un model unic, simplu al dramaticului, model care proiectează o scindare absolută între fixitate, pe de o parte, identificată cu paternitatea operei, dictatura regizorului și, pe de altă parte, procesul, cu întreaga variabilitate și contingența așa-zis liberă a spectacolului.

Postmodernismul în filozofie

Unele personalități ale filosofiei XX sunt privite drept postmoderne, pentru pretenția că matematica și științele naturii nu ar fi obiective. Între aceștia se numără și doi filosofi ai științei, Thomas Samuel Kuhn și David Bohm. Ultima expresie a amestecului dintre filosofie și matematică este matematica cognitivă, care dorește să demonstreze că exact ca orice știință umană, matematica este totuși subiectivă. Wittgenstein, prin discursul său autoritar, paradoxal, dezordonat, contradictoriu este un pionier al posmodernismului filosofic.

La metanivelul analizei general-filosofice a concepției postmoderniste, principiile de bază pot fi elucidate și conștientizate, în mod constructiv-critic, ca atitudini de depășire a dogmatismului, totalitarismului și standardizării, a tendințelor moștenite de la epoca raționalității rigide și a determinismului univoc. În postmodernism, e important faptul că el evită toate formele de monism și universalism, se implică critic nu numai față de reprezentările pozitivistice logistice, dar și față de idealurile și normele științei clasice, ale științei epocii moderne, în genere. În loc de aceasta, ei proclamă multiplicitatea și diversitatea, varietatea și concurența paradigmelor, coexistența elementelor heterogene, recunoașterea și stimularea unei varietăți de proiecte contemporane de viață, interacțiuni sociale, învățături filosofice și concepții științifice. Aceasta presupune reevaluarea fundamentalismului, recunoașterea aspectului multidimensional al realității și a unei mulțimi de tipuri de relații de

Ca o consecință importantă a ideilor postmoderniste, se consideră necesară zdruncinarea gândirii binare de tipul „sau / sau” și înlocuirea ei prin atitudini ale gândirii termale, când sunt echivalente nu două, ci trei începuturi. În loc de opoziție, ei propun sistemicitate, armonizare, complementaritate, simultaneitate etc.

Ca predecesori ai postmodernismului pot fi considerați F. Nietzsche, Z. Freud, M. Heidegger, cât și neopozitiviști.

În dezvoltarea postmodernismului, deosebim două etape: prima – legată de analiza distrugerii, de distrugerea raționalismului științific, a „Eu-lui” uman conștient, de descentralizarea conștiinței, iar cea de a doua – de analiza gramatologiei.

Postmodernismul în creațiile TV, video și cinematografice

Similar filmului, televiziunea și producțiile video, reprezintă mijloace de cultură de masă care utilizează tehnici de reproducere tehnologică.

Concepțiile privind producțiile TV și video postmoderne îmbracă două forme care se identifică corespunzător cu ipoteza de încălcare a regulilor și cu cea de încorporare. Prima formă își propune să identifice trăsăturile postmoderne din interiorul televiziunii sau să identifice și să promoveze modalitățile novatoare oferite de video-textele moderne. În contrast cu aceasta este forma postmodernă de televiziune care recunoaște de bună voie jocul semnificantului vizual, neemițând nici o pretenție în sensul transmiterii realului.

Videoclipurile rock sunt o formă de analiză preferată a teoreticienilor postmodernismului. Cele mai cuprinzătoare considerații privind pretențiile radicale emise de producțiile video postmoderne îi aparțin lui Frederick Jameson. Pentru Jameson, producțiile TV și video reprezintă contestări nu numai ale hegemoniei modelelor estetice moderniste, dar și ale dominației contemporane a limbajului și a instrumentelor conceptuale asociate cu lingvistica și științele semiotice.⁷

⁷ “Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text”, în *The Linguistics of Writing*, ed. Derek Attridge, Alan Durant, Manchester, Manchester University Press, 1987.

Cinematografia postmodernă

Cinematografia postmodernă se distinge prin diferite forme de pastişă sau multiplicitate stilistică. La fel ca și în cazul televiziunii postmoderne, multiplicitatea stilistică constituie, în egală măsură, și o trăsătură caracteristică pentru întreg domeniul culturii cinematografice contemporane, o dată cu accesul crescând la filme vechi, înregistrate pe casete video, și cu permanenta prezență a acestora pe ecranele televizoarelor. Intr-adevăr, similar teoriilor privind televiziunea postmodernă, de multe ori, avem senzația că postmodernismul în film ridică nu atât problema unui nou stil dominant, cât problema erodării ideii unei astfel de dominante.

Daca teoria postmodernă este, într-un anumit sens, custodele filmului postmodern, atunci ea va trebui să-și recunoască complicitatea în proiectarea și vehicularea normelor stilistice din interiorul criticii și al filmului însuși.

I.2. Postmodernismul muzical

Muzica postmodernă este atât un stil muzical cât și o perioadă în istoria muzicii. Ca stil muzical, muzica postmodernă conține caracteristici ale artei postmoderne – adică arta după modernism. Modernismul a debutat cu dizolvarea conformismului muzical, cu spulberarea limbajelor sale moștenite, caracteristice, printr-o deschidere față de sunetele vieții moderne și muzica acesteia, în special muzica sincopată și jazz-ul, dar s-a încheiat prin tentativa imposibilă de a subordona din nou acest limbaj, heteroglot-zgomotos, propriilor sale scopuri tehnice și estetice. În muzica postmodernă, subminarea autorității și a creației au condus, după anii 1970, la un amestec eterogen al substanței muzicii clasice cu forme populare ale muzicii de diferite genuri, precum și cu muzica aparținând altor tradiții culturale. Aceste tendințe de hibridizare și asociere, care au ajuns să fie cunoscute ca „muzică universală”, își au originile în modernism.

La fel ca și în alte arte, în muzică, transformarea postmodernă a condus la mai mult decât simpla diversificare a stilului. Ea a avut drept consecință atât spargerea formelor închise de muzică, cât și depunerea unui efort susținut pentru interpretarea semnificațiilor și efectelor sociale ale acestei inițiative. Ceea ce definește teoriile postmoderne despre muzică nu este

Astfel stilul muzical postmodern tinde să fie auto-referențial și ironic, estompând granițele dintre arta „clasică” și kitsch.

Ca și perioadă în istoria muzicii, muzica postmodernă este pur și simplu starea de muzică în postmodernitate, muzica după modernitate. În acest sens, muzica postmodernă nu are nici un stil special sau caracteristică. Muzica modernă a fost privită în primul rând ca un mijloc de exprimare, în timp ce muzica din postmodernitate este evaluată mai mult ca un spectacol, un bun pentru consumul de masă, precum și un indicator de identitate de grup. De exemplu, un rol important al muzicii în societatea postmodernă este de a acționa ca o insignă prin care oamenii pot semna identitatea lor ca membru al unei subculturi.

Jonathan Kramer postulează ideea (urmând ideile lui Umberto Eco și Jean-François Lyotard), cum că postmodernismul (inclusiv postmodernismul muzical) este mai puțin un stil de suprafață sau perioadă istorică și mai mult o atitudine. Kramer enumeră 16 caracteristici ale muzicii postmoderne:

- 1) nu este pur și simplu o repudiare a modernismului sau continuarea acesteia, dar are trăsături atât ale unei pauze cât și a unei extensii;
- 2) este, la un anumit nivel și într-un fel, ironică;
- 3) nu respectă granițele între sonoritățile și procedurile din trecut și din prezent;
- 4) îndoiește barierele între stilul „înalt” și cel „jos”;
- 5) arată disprețul față de valoarea, de multe ori de necontestat, al unității structurale;
- 6) pune la îndoială exclusivitatea reciprocă a valorilor elitiste și populiste;
- 7) evită totalizarea formei – de exemplu nu vrea părți întregi să fie tonale sau seriale sau să toarne forma după un singur tipar;
- 8) contestă autonomia muzicii ci o vede ca făcând parte și fiind relevantă în contextul cultural, social și politic;
- 9) introduce citate sau referiri din muzica multor tradiții și culturi;
- 10) consideră tehnologia nu doar ca o modalitate de a păstra și de a transmite muzică, dar și ca profund implicată în producția și esența muzicii;
- 11) îmbrățișează contradicțiile;

- 12) nesocotește opozițiile binare;
- 13) include fragmentări și discontinuități;
- 14) cuprinde pluralismului și eclecticismul;
- 15) prezintă multiple semnificații și temporalități;
- 16) găsește sensuri chiar și structuri în ascultători, mai mult decât în partituri, interpretare sau compozitori.

Tehnicile postmoderne și aplicarea lor

Capacitatea de a înregistra, mixa și, mai târziu, de a „sampla” sunt doar câteva dintre tehnicile folosite de postmoderniști. Li se adaugă „sunetele găsite”, fragmente din alte înregistrări, voci vorbite, zgomote. Printre pionierii postmodernismului muzical îl regăsim pe Edgar Varèse care experimentează noile abilități ale instrumentelor electronice, folosind sintetizatoarele și buclele de bandă. John Cage utilizează casetele, aparatele radio și reportofonele pentru a reproduce sunete preînregistrate într-o mare varietate de moduri în lucrări, cum ar fi seria *Imaginary Landscape* și *Europaea*. Exemplele timpurii din muzică populară includ *Abbey Road* și *Meddley* a lui Pink Floyd. Compozitorii devin interesați de încorporarea muzicii preînregistrate și încearcă să realizeze efecte prin sunetul instrumentelor tradiționale. Citatele și referințele din creațiile anterioare nu era un procedeu nou, compozitori precum Richard Strauss și Charles Ives fiind celebri pentru utilizarea sa în poeme și simfonii cu aproape un secol înainte, și reprezintă, în esență, baza pentru genurile de organum și *parody mass*.

Un alt aspect al postmodernismului muzical este reducerea rolului compozitorului în procesul de creație, nu numai prin folosirea colajelor și citatelor din alte opere, ci și prin folosirea procedurilor aleatorii în compoziție și interpretare. Acest lucru a început ca o reacție la elementele modernismului târziu, în special la proiectul atonalismului lui Arnold Schoenberg, care a fost dus la concluzia sa logică, serialismul total, de către compozitorii moderniști târzii ca Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, ș.a. Muzica aleatorie a dus la contopirea granițelor dintre compozitor și ascultător, dintre muzician și mediu, de asemenea caracteristică postmodernismului.

Apariția stilurilor postmoderne

La sfârșitul anilor 1950 și 1960 au apărut atât o serie de noi stiluri, influențate de condițiile post-moderne, precum și o încorporare a elementelor postmoderne în stilurile existente.

Muzica populară, jazz, rhythm and blues, și rock-and-roll timpuriu încep să fie modelate nu numai de noile tehnologii precum și de o manieră fundamental diferită de a realiza înregistrările. În loc să încerce imitarea experienței live, înregistrările aduc, din ce în ce mai des, vocea în prim-plan, făcând din restul sunetelor un singur fundal. Încorporarea totală a tehnicilor de mixare din studio a condus la fundamentarea muzicii rock. Muzica pop, ca un sub-gen specific, va evita sunetul chitarei electrice, asociate rock-ului, în favoarea folosirii sintetizatoarelor, instrumentelor acustice și a secțiunilor mai estompate de ritm.

În același timp, muzica dance își creează propriul drum în muzica postmodernă. Abordarea sa a fost să redea înregistrările pe pick-up și apoi să manipuleze manual viteza, folosind masa de mixaj ca și instrument și adăugând efecte sonore. Această mișcare s-a numit „**turntablism**” și s-a materializat în anii 1990 în hip-hop și muzica făcută aproape în totalitate din sampler-uri.

În muzica clasică, minimalismul este privit ca fiind primul stil postmodern. **Minimalismul** a fost în parte o reacție la inaccesibilitatea percepută și sterilitatea muzicii moderniste clasice a compozitorilor care urmau linia lui Arnold Schoenberg, Pierre Boulez, începuturile lui John Cage și alții aflați în avangardă. Printre cei mai timpurii compozitori minimaliști este inclus La Monte Young, care a studiat cu Schoenberg și a încorporat elemente ale serialismului în lucrările sale minimaliste timpurii. Un alt nume demn de amintit este cel al lui Terry Riley care a fost în mare măsură influențat în creația sa de către repetitivitatea muzicii indiene și a muzicii rock.

În muzica ultimilor 40 de ani, cuvântul minimalism este uneori folosit pentru muzica care are unele dintre (sau chiar toate) caracteristicile următoare: repetare îndelungată (deseori a unor fraze muzicale scurte, cu variații minime), ostinato-uri sau stasis-uri (deseori sub forma unor sunete joase și/sau lungi); accentuarea armoniei consonante; un puls constant; efect hipnotic; uneori sunt folosite schimbări de fază, în care undele sonore ies din sincronicitate una cu alta puțin câte puțin.

Cuvântul “minimalism”, făcut cunoscut, independent unul de altul, de către compozitorii Michael Nyman și Tom Johnson, este controversat, dar este des folosit încă de la mijlocul anilor 1970. Aplicarea unui termen din artele vizuale la muzică a fost contestat; totuși, nu numai că muzica de acest fel are aceeași simplitate și aversiune pentru ornamentări excesive pe care o are și sculptura minimalistă, dar unele dintre primele concerte de muzică minimalistă au avut loc tocmai cu ocazia unor expoziții de arte vizuale minimaliste, de

În formele ei cele mai simple, această muzică constă doar dintr-un singur motiv ostinato (deseori numit "loop muzical") cântat cu toba bas bătând pe pulsul de sfert de notă. În alte exemple, structuri ritmice de bază sunt puse unele peste altele creând astfel un acompaniament poliritmic pentru același puls de toba bas de 4/4.

Postserialismul

Serialismul se desparte în două tabere: serialiștii tradiționaliști – îi include și pe cei convertiți din neoclasicism: Stravinsky, Copland și Sessions – cei care folosesc sistemul lui Schoenberg, și pan-serialiștii – care urmează exemplul lui Webern și măresc conceptul nonperiodicității pentru a include toate aspectele compoziției. Experimentul lui Messiaen privind ritmul a condus treptat la *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), pentru pian, care stabilește regulile de acordaj, intensitate, duratele și modul de atac dar nu se încadrează în scara celor 12 tonuri. A urmat o sporire a interesului pentru controlul total asupra compoziției, mai ales o dată cu *Structures I* (1951), pentru două pian, a lui Pierre Boulez și cu *Kreuzspiel* (1951), pentru oboi, clarinet bass, pian și percuție și *Punkte* (1952), pentru orchestră, de Karlheinz Stockhausen. Efectul pan-serialismului este acela al unor puncte discontinue ale sunetului. Piesa de bază este *Le Marteau sans maître* (1954, revizuită în 1957), care conține cântece pentru contralto dar și mișcări instrumentale, scrisă într-un stil mai relaxat de Boulez.

La mijlocul anilor 1950 compozitorii se detașează de controlul absolut al pan-serialismului pentru a da interpreților o anumită libertate controlată dar se îndepărtează și de preocuparea pentru non-periodicitate pentru a se apleca asupra culorii și densității discursului sonor. *Klavierstücke XI* (1956) al lui Stockhausen dă posibilitatea pianiștilor de a interpreta în orice ordine doresc piesele. Piesa lui Earle Brown, *Twenty-Five Pages* (1953), poate fi cântată cu 1 până la 25 de pian, în orice ordine, iar *Pli selon pli* (1960), de Boulez, pentru soprană și orchestră, include mici opțiuni de scară. Utilizarea notației grafice în *December* (1952) de Brown, *Fontana Mix* (1958) de Cage și *Zyklus* (1959) de Stockhausen lasă redarea finală a acestora la voia interpretului.

Stockhausen a serializat nedeterminarea cu o scară de control variind de la controlul total până la variabilitatea extremă în *Momente* (1958) unde, de asemenea, a serializat și înțelegerea textului. Noile culori includ șoptitul coral, bâlbâiala și vorbitul, precum și aplauzele, loviturile și sunetele de pași.

Muzica spectrală

Este un procedeu de compoziție în care deciziile compoziționale sunt luate după o analiză matematică a spectrului sunetului. Analiza spectrală realizată de computer folosind FFT (Fast Fourier Transform) este una dintre cele mai comune metode de a genera informație descriptivă. Folosind analiza FFT pot fi vizualizate aspecte particulare ale spectrului sonor folosind o spectogramă. Compozițiile spectrale se concentrează pe scoaterea în evidență a acestor aspecte, legarea și transformarea lor. Acest mod analitic de compoziție își are originile în Franța anilor 1970 unde tehnicile au fost experimentate și dezvoltate la *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, de către compozitori ca Gerard Grisey și Tristan Murail. Murail descrie muzica spectrală ca fiind mai degrabă o atitudine față de compoziție și nu un set de tehnici. Recent, *Istanbul Spectral Music Conference*, definește muzica spectrală ca fiind aceea care include orice muzică care consideră timbrul un element important al structurii sau limbajului muzical.

I.3.Neoconsonantismul

În cadrul istoriei muzicii se pot găsi ușor mișcări sau curente estetice care pot fi numite *Noua Muzică Consonantă*. De exemplu, *Ars Nova* de la finalul Evului Mediu sau Contra Reforma reprezentată de Palestrina. În mod general se poate argumenta că Johann Sebastian Bach sau Școala de la Manheim prin creațiile lor care se doreau mai simple, clare și mai plăcute decât cele ale contemporanilor lor, pot aparține unei noi muzici consonante.

În contextul *Noii Muzici Consonante*, contemporane, cuvântul „nou” nu semnifică o revoluție subită care neaga stilurile deja existente și care poate produce un nou tip de muzică. De asemenea, „consonant”, nu înseamnă că din această muzică sunt eliminate disonanțele. Neoconsonantismul sau *Nuova Musica Consonante* reprezintă mai mult o atitudine de serenitate și umanitate.

Istoria muzicii poate fi minimalizată într-o lungă luptă între două tendințe: pe de o parte dorința de a încorpora ceea ce este considerat frumos într-o structură formală, iar pe de alta, impulsul de necontrolat de a ieși din tipare, de a afirma libertatea de expresie.

Câteva compoziții au dus la extreme una sau alta dintre aceste tendințe. Poate cel mai edificator exemplu este piesa 4'48" de John Cage – o tăcere completă în perioada de timp estimată de compozitor – și, de cealaltă parte, unele lucrări post-seriale care duc la limită simetria pe hârtie dar care se dovedesc de neînțeles pentru ascultători.

De-a lungul secolelor muzica a fost îmbogățită cu sunete care i-au permis să exprime cele mai adânci trăiri sufletești, chiar dacă nu în termeni universali dar cu siguranță relevanți în contextul contemporan.

Explozia spectaculoasă a tehnologiei ne permite astăzi să dispunem de toată gama de sunete de care este capabilă urechea umană să distingă. Tocmai în acest lucru apare provocarea: faptul că ascultătorul ar putea să devină saturat și să-și piardă interesul pentru o artă care este prea accesibilă și nu mai are nimic nou de oferit. Apare ideea că tot ceea ce a fost de spus deja s-a spus. Tocmai acestei atitudini se opune Neoconsonantismul.

Nuova Musica Consonante își propune ca fiecare compozitor să realizeze ceva personal, plin de rezonanță și șarm, neținând cont de forma și limbajul în care se materializează creația.

Neoconsonantismul se opune muzicii comerciale, compusă pentru mase, dezavuată. Stilul este unul deschis, fără constrângeri de stil și tipar de compoziție. O astfel de muzică se află într-o continuă relație cu ascultătorii prin intermediul concertelor și a contactelor formale și informale dintre compozitor-interpret-ascultător. În acest fel inovația este o oportunitate și nu un scop în sine.

În complementaritate cu celelalte direcții postmoderne primordiale – minimalism/postminimalism, polistilism/electism, tonalism post-clasic, “new simplicity”, “new complexity”, “world music”, “art rock”, istoricism, neoromantism, “Electronica”, “Americana”, muzica spectrală, muzica improvizatorică, conceptualism –, *Nuova Musica Consonante* reprezintă un summum al postmodernismului, atât în sensul conceptual, cât și în cel propriu-zis sonor.

Cultura nord-americană poate fi considerată o matcă a postmodernismului, deoarece există o semnificativă identitate între principiile acestei esențiale orientări artistice/spirituale și cele ale civilizației Statelor Unite ale Americii – sintetizate și în binecunoscutul adagio “E Pluribus Unum”.

Începuturile noului curent se află în așa-numita **școală americană**. Cei mai mulți dintre compozitorii americani asociați neoconsonantismului pot fi, de asemenea, încadrați și altor curente postmoderne.

Terry Riley – 1935, compozitor american, este asociat școlii minimaliste a muzicii clasice vestice.

S-a născut în Califax, California și a studiat la *Shasta College*, *San Francisco State University*, apoi la *San Francisco Conservatory*, obținând masterul în arte, secția compoziție, în cadrul *University of California, Berkeley*, unde a studiat cu Seymour Shifrin și Robert Erickson. Profesorul care l-a influențat cel mai mult a fost Pandit Pran Nath, maestru al artei vocale clasice



indiene. Riley a întreprins numeroase vizite în India în timpul studiilor sale. În timpul anilor 1960 compozitorul a călătorit și în Europa de unde a adunat experiență și influențe muzicale și s-a întreținut cântând la pian în baruri până când, în 1971, a devenit profesor la Facultatea *Mills College*, unde predă muzică indiană clasică. Tot în timpul anilor 1960 Riley a cântat în cadrul *All-night-concerts* – care durau toată noaptea – muzică improvizatorică.

Riley și-a început colaborarea cu binecunoscutul cvartet Kronos. De-a lungul carierei sale a compus 13 cvartete de coarde pentru acest ansamblu și alte lucrări.

Stilul său de compoziție timpuriu a fost influențat de Stockhausen ca, după întâlnirea cu La Monte Young, să se maturizeze. *The String Quartet* (1960) a fost prima compoziție în noul stil; a urmat, la scurt timp, un trio pentru coarde, în care a introdus pentru prima oară scurtele fraze repetitive pentru care este cunoscut astăzi minimalismul.

Muzica sa este bazată pe improvizație pe o serie de figuri modale de mărimi variate, așa cum apar în *In C* și în *Keyboard Studies*. *In C* este probabil cea mai cunoscută creație a sa și cea care a condus mișcarea minimalistă spre culmile sale. Forma sa este una inovatoare: piesa constă în 53 de module separate, de mărimea unei măsurii fiecare, conținând un motiv muzical unic, dar toate în Do, așa cum reiese și din titlu.

În anii 1950 deja lucra cu buclele de bandă, o tehnologie aflată la început și a continuat să experimenteze manipularea bandei, atât în studio cât și în interpretările live. Are atât creații tonale cât și microtonale.

Un alt compozitor american reprezentant al mișcării este **Philip Glass** – 1937. El este considerat unul dintre cei mai influenți compozitori ai sfârșitului de secol XX și este larg

⁸ (avându-i ca precursori pe

Richard Strauss, Kurt Weill, Leonard Bernstein).

Deși muzica sa este adesea înscrisă ca fiind minimalistă, compozitorul se distanțează de această etichetare, descriindu-se ca pe un compozitor de structuri repetitive. Muzica sa timpurie este minimalistă evoluând stilistic spre maturitate. În prezent compozitorul se descrie ca și „clasicist”, subliniind faptul că a studiat armonia și contrapunctul și ca i-a studiat pe Franz Schubert, Johann Sebastian Bach și Wolfgang Aamadeus Mozart cu Nadia Boulanger.⁹

Glass este un compozitor prolific. A scris lucrări pentru propriul său grup muzical, *Philip Glass Ensemble*, pentru care încă mai cântă la pian, dar și opere, teatru muzical, opt simfonii, opt concerte, lucrări solo, cvartete de coarde și muzică de film.

Glass s-a născut la Baltimore, Maryland. A studiat flautul când era copil iar la 15 ani a intrat într-un program avansat la colegiu, unde a studiat matematica și filosofia. La universitatea din Chicago a descoperit serialismul lui Webern și a compus un trio pentru coarde în cele 12 tonuri. În 1954 a întreprins prima sa călătorie la Paris unde a avut primele contacte cu mișcarea europeană postmodernă. Studiază la *Juilliard School of Music* unde pianul este instrumentul său principal. Profesorii săi de compoziție au fost Vincent Persichetti și William Bergsma. În 1964 Glass primește bursa Fulbright și pleacă la Paris unde studiază compoziția cu Nadia Boulanger. Aici compozitorul este impresionat de noile tendințe și de libertatea de exprimare din cinematografia franceză. Lucrează ca și director muzical și compozitor alături de Ravi Shankar și Alla Rakha. Această colaborare adăugând o nouă influență în stilul lui Glass și începe să scrie piese bazate pe structuri muzicale indiene repetitive.

La scurt timp după ce ajunge în New York, în martie 1967, Glass audiază *piesa Piano Phase* a lui Steve Reich, care îi face o impresie puternică. Astfel, își simplifică stilul și se întoarce către un vocabular radical consonant.

⁸ *Art Music* – termen folosit ca umbrelă pentru tradiția muzicală care implică considerații teoretice și structurale avansate și o tradiție muzicală scrisă. Aceasta poate include tipuri sofisticate de jazz, muzică rock dar și de muzică clasică.

⁹ Nadia Boulanger – compozitoare, dirijoare și profesoara franceză influentă. A predat celor mai importanți compozitori și dirijori ai secolului XX.

Perioada culminează în 1974 cu *Music in 12 parts*, urmată de opera *Einstein on the Beach* (1976), care durează 5 ore și este privită azi ca piatra de temelie a teatrului muzical contemporan.

Steve Reich – 1936. Este considerat pionierul minimalismului muzical. Inovațiile lui includ buclele de bandă pentru a crea modele fazale – exemplele edificatoare sunt primele sale compoziții: *It's Gonna Rain* și *Come Out*.

Reich s-a născut la New York. Ia lecții de pian în copilărie iar la 14 ani începe studiul muzicii. Studiază tobele cu Roland Kohloff din dorința de a cânta jazz. În 1957, Reich obține diploma de bacalaureat cu specializarea filozofie. Timp de un an studiază în particular compoziția cu Hall Overton urmând să se înscrie la cursurile Juilliard unde îi are ca profesori pe William Bergsma și Vincent Persichetti. Ulterior a urmat Mills College din Oakland, California, unde a studiat cu Luciano Berio și Darius Milhaud (1961-1963) și a obținut o diplomă de master în compoziție. La Mills, Reich a compus *Clavietă* pentru clavieta și bandă, care a apărut în 1986 pe LP-ul *Music from Mills*.



Reich a lucrat la *California Tape Music Center* împreună cu Pauline Oliveros, Ramon Sender, Morton Subotnick, și Terry Riley. A fost implicat în premiera piesei *In C* a lui Riley și a sugerat folosirea pulsului pe nota a opta, care, în prezent, este standardul în interpretarea acestei piese.

În anii 1980 creația lui Reich a căpătat o nuanță mai întunecată odată cu introducerea temelor istorice alături de cele provenite din moștenirea evreiască a compozitorului. *Tehilim* (1981), „psalmi” în limba ebraică, este prima lucrare în care se observă, în mod explicit, fundalul său evreiesc.

Muzica lui Reich dezvăluie o repetiție a unor sunete de bază și dă formă unui concept muzical nou – muzica este un proces gradual.

Reich a experimentat, încă de la începutul carierei sale, o serie de loop-uri, iar în anul 1965 a descoperit ceea ce avea să devină un adevărat curent în muzica electronică: stilul minimal. A lucrat cu fragmente de sunete, pe care le-a transformat gradual.

Un exemplu al minimal-ului pe casetă audio, este *Come Out*. Succesul acestui experiment l-a făcut pe Reich să aplice această teorie și pe instrumente muzicale. Așa au apărut *Violin Phase* și *Piano Phase*.

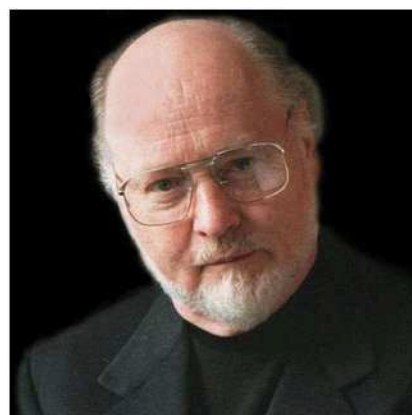
Reich a aprofundat această tehnică cu *Pendulum Music* (1968), în care s-a folosit de patru microfoane. Efectul a fost unul incredibil, pereții studioului au intrat în rezonanță cu sunetele compoziției.

În anul 1976, Reich își duce munca la un alt nivel, odată cu apariția unei compoziții misterioase *Music for Eighteen Musicians*.

Notabile sunt și compozițiile lansate și după: *Different Trains* (1988 - operă realizată pentru un cvartet) și ambițiosul proiect *The Cave* (1993), scris în colaborare cu soția sa, Beryl Korot.

Reich a avut o influență copleșitoare asupra unei întregi generații de muzicieni și producători, datorita compozițiilor sale.

John Williams – 1932, compozitor, dirijor și pianist american. Este considerat atât de publicul larg cât și de critică drept cel mai mare și mai influent compozitor de muzică de film din istorie. Într-o carieră impresionantă de șase decenii, Williams a compus unele din cele mai celebre coloane sonore din istorie, inclusiv *Jaws*, *Star Wars*, *Superman*, *E.T. the Extra-Terrestrial*, *Raiders of the Lost Ark*, *Schindler's List*, *Jurassic Park* și *Harry Potter*. Pe lângă acestea, a compus tema pentru patru jocuri olimpice, numeroase piese pentru televiziune și concerte. A servit ca dirijor șef al orchestrei Boston Pops din Los Angeles între 1980 și 1993 și acum este dirijorul laureat al acestei orchestre.



Williams a câștigat cinci premii Oscar, iar cele 45 de nominalizări îl fac al doilea în topul persoanelor cu cele mai multe nominalizări după Walt Disney.

John Williams s-a născut în Floral Park, New York. În 1948, s-a mutat cu familia sa în Los Angeles, unde a studiat la liceul North Hollywood. Mai târziu a studiat la Universitatea din California și Colegiul din Los Angeles, iar în particular a studiat cu compozitorul Mario Castelnuovo-Tedesco. În 1952, Williams a fost înrolat în Forțele Aeriene ale Statelor Unite, unde a dirijat muzica pentru trupa forțelor.

După ce a terminat serviciul militar, în 1954, Williams s-a întors New York și a intrat la școala Juilliard, unde a studiat pianul cu Rosina Lhévinne. În această perioadă el a lucrat ca pianist de jazz în multe studiouri și cluburi din New York. A cântat alături de compozitorul Henry Mancini și a fost interpret la înregistrarea temei din Peter Gunn.

După ce și-a terminat studiile la Juilliard, Williams s-a întors în Los Angeles unde a început să lucreze ca orchestrator în studiourile de film. Printre alții, a lucrat cu Franz Waxman, Bernard Herrmann și Alfred Newman. A fost de asemenea pianist de studio, interpretând lucrările unor compozitori precum Jerry Goldsmith sau Elmer Bernstein. Williams a început să compună muzică pentru seriale la sfârșitul anilor 1950, inclusiv pentru *Lost in Space* și *The Time Tunnel*. Prima mare compoziție pentru film a lui John Williams a fost pentru filmul *Daddy-O* în 1958. În curând a captat atenția Hollywood-ului pentru aptitudinile sale de a compune muzică pentru jazz, pian și orchestră. A primit prima sa nominalizare la Oscar pentru muzica sa pentru filmul din 1967, *Valley of the Dolls*, și a fost nominalizat încă o dată în 1969 pentru *Goodbye, Mr. Chips*. A câștigat primul său Oscar în 1971, pentru filmul *Fiddler on the Roof*. La începutul anilor 1970, Williams a compus muzica pentru filme celebre precum *The Poseidon Adventure*, *Earthquake* și *The Towering Inferno*. În 1974, Williams a fost chemat de Steven Spielberg pentru muzica din filmul care a marcat debutul său regizoral, *The Sugarland Express*. În aceeași perioadă, Spielberg l-a recomandat pe John prietenului său, regizorul George Lucas, care avea nevoie de un compozitor pentru filmul său, *Star Wars* (Războiul stelelor). Tema sa este una din cele mai cunoscute teme din istoria filmului.

Pe lângă filmografia sa masivă, John Williams a compus și alte lucrări, inclusiv piese de televiziune, concerte și teme de sărbătoare.

George Crumb – 1929, compozitor american de muzică modernă și de avangardă. Este cunoscut ca un explorator al timbrurilor neobișnuite și a tehnicilor extinse¹⁰. Exemplele includ flautul vorbit (interpretul vorbește în timp ce suflă în instrument) și aruncarea bilelor de sticlă în pianul deschis.

Crumb s-a născut în Charleston, Virginia de Vest, și a început să compună de la o vârstă fragedă. A studiat muzica



¹⁰ Tehnici extinse – extended technique – este denumirea sub care sunt cunoscute tehnicile muzicale neconvenționale, neortodoxe sau “nepotrivite” în interpretarea vocală sau instrumentală.

pentru prima oară la *Mason College of Music*, pe care l-a absolvit în 1950. A obținut masterul la *University of Illinois at Urbana-Champaign* urmând, pentru scurt timp, studii la Berlin, întorcându-se în Statele Unite ale Americii unde obține doctoratul la *University of Michigan* în 1959.

Prima sa slujbă a fost ca profesor de compoziție și pian la un colegiu din Virginia iar apoi la Universitatea din Colorado.

Influențele timpurii din stilul său de compoziție îi aparțin lui Anton Webern pentru ca apoi Crumb să devină interesat de explorarea timbrurilor neobișnuite. Adesea cere interpreților să cânte la instrumente în moduri ciudate iar câteva dintre piesele sale sunt scrise pentru instrumente amplificate electric.

Creațiile lui Crumb încorporează, deseori, teatrul ca element de interpretare. În câteva din lucrări el cere interpreților să intre și să părăsească scena în timpul piesei. De asemenea, folosește tipare neobișnuite pentru scrierea partiturilor: notele muzicale sunt aranjate, simbolic, în formă circulară sau de spirală.

Piesa *Black Angels* (1970) este unul dintre cele mai grăitoare exemple în ceea ce privește experimentarea timbrurilor muzicale. Este scrisă pentru cvartet de instrumente electrice – Crumb notează că sunt acceptate și instrumentele acustice amplificate dar sunt de preferat cele electrice – iar interpreții trebuie să cânte și la diverse instrumente de percuție. Este una dintre cele mai cunoscute creații ale lui Crumb și a fost înregistrată de Cvartetul Kronos.

O alta creație binecunoscută a lui Crumb sunt cele patru cărți ale *Makrokosmos*-ului. Primele două cărți (1972, 1973), pentru pian solo, utilizează excesiv tehnicile acordurilor de pian; a treia, cunoscută ca și *Music for a Summer Evening* (1974), este scrisă pentru două pianе și percuție; cea de-a patra, *Celestial Mechanics* (1979), este pentru pian la patru mâini. Titlul duce cu gândul la piesa *Mikrokosmos* a lui Béla Bartók; asemenea acesteia din urmă, *Makrokosmos* este o serie de piese scurte.

Un alt compozitor care l-a influențat pe Crumb este Claude Debussy. Pianul este atât amplificat dar are și sunetul modificat prin amplasarea unor obiecte pe și între coarde. De câteva ori pianistul este rugat să vorbească sau să strige anumite cuvinte în timp ce cântă.

Adesea muzica lui Crumb juxtapune stiluri muzicale opuse. Referințele variază de la muzica clasică de influență vest-europeană, imnuri și muzică populară, până la muzica non-

vestică. Multe din lucrările lui Crumb includ elemente programatice, simbolice, mistice și teatrale, lucru adesea reflectat în notarea muzicală.

Școala belgiană

Câțiva dintre cei mai importanți compozitori belgieni vor fi detaliați mai târziu în lucrare, alături de analiza formală și interpretativă a lucrărilor vizate. Aceștia sunt: Boudewijn Buckinx, Piotr Lachert, Jacques Leduc.

Școala belgiană a muzicii neoconsonante își are rădăcinile în tradiția europeană a muzicii clasice.

Raoul De Smet – 1936, compozitor și muzician belgian. A studiat filologia limbilor romanice și istoria muzicii la Universitatea Catolică din Leuven. După studii a urmat un stagiul de perfecționare, timp de un an, în Madrid și Salamanca. A dobândit cunoștințele muzicale de bază (solfegiu, armonie, pian) la Academia de Muzică din Deurne. În afara acestor studii de bază s-a dezvoltat ca și autodidact până în 1966 când urmează cursurile Institutului pentru Psychoacustică și Muzică Electronică din Ghent la clasa profesorilor Lucien Goethals și Louis De Meester.



În 1972, De Smet, a participat la *Ferienkurse für Neue Musik* din Darmstadt, în cadrul căruia două lucrări ale sale au fost interpretate. Între 1974 și 1994 compozitorul a organizat *Orphische Avonden*, serii de concerte de muzică de cameră contemporană, în special belgiană, ținute în Antwerp. În 1987 a creat Premiul Orpheus, competiție internațională, bienală de interpretare a muzicii de cameră contemporană.

Creația sa a primit influențe diverse, din lucrările lui Schönberg, Krenek, Koechlin, Messiaen și mulți alții dezvoltând un limbaj muzical profund personal. Încă din 1972 compozițiile sale sunt cunoscute și interpretate pe plan mondial. Opera sa include peste 120 de lucrări: lucrări pentru instrumente solo, pentru ansambluri de coarde, orchestră simfonică, voce și cor, muzică și operă de cameră.

Michel Lysight – 1958, dirijor și compozitor belgo-canadian. A studiat muzica la *Schaerbeek Academy*, iar în 1981 a câștigat Medalia Guvernului pentru pian.

După ce doi ani a studiat istoria artelor la *Université Libre de Bruxelles* se înscrie la cursurile Conservatorului Regal de Muzică din Bruxelles unde termină, cu primul premiu în istoria muzicii, solfegiu, psihologie muzicală, armonie, contrapunct, fugă și fagot. A studiat dirijatul cu René Defossez.



Descoperirea compozitorilor ca Steve Reich, John Adams, Arvo Pärt sau Henrik Mikolaj Gorecki marchează punctul de cotitură în dezvoltarea sa muzicală și îl transformă în una din personalitățile marcante ale Noii Muzici Consonante în Belgia.

În 1991 fondează ansamblul „Nouvelles Consonances”, un grup a căror număr de membri variază și care se ocupă cu popularizarea și înregistrarea muzicii compozitorului.

Michel Lysight este membru al Sabam, Uniunea Compozitorilor Belgieni și al Centrului Belgian pentru Documentare Muzicală. Catalogul lucrărilor sale numără aproape 50 de creații. Majoritatea înregistrate pe CD-uri, dintre care amintim: *Labyrinthes* și *Ritual*.

Lucien Posman – 1952, compozitor belgian. A urmat cursurile Conservatorului Regal din Ghent și a *Koninklijk Vlaams Konservatorium* din Antwerp, pe care le-a absolvit, cu premiul întâi în compoziție, armonie, contrapunct, fugă, istoria muzicii și teorie muzicală. De asemenea a studiat compoziția și teoria muzicii la *Hogeschool Gent*.



Creația sa include un număr considerabil de lucrări în special de muzică de cameră, corală și vocală dar și o operă de cameră în 3 acte și o simfonie – pentru fluiet și orchestră. Multe dintre creațiile corale și vocale sunt pe versurile poemelor lui William Blake. Dintre acestea pot fi menționate o cantată de Craciun: *Welcome Stranger to this Place* (1999), pentru soliști, cor, șase instrumente de suflat și pian; *Wheel within Wheel* (1987), pentru sopran, trombon și orchestră mică; *Hang your serious Song* (2002), pentru bariton, cor, contrabas și pian.

Caracteristicile generale ale creației lui Posman sunt simplitatea și sinceritatea. Aceste trăsături generale evită orice fel de polifonie complexă înlocuită de sonoritățile acordurilor care se răspândesc și cuprind registre extreme. Ele nu sunt deloc ușor de interpretat, deși evită, în mod evident, orice încercare de scriitură vocală modernă.

Creația lui Posman este de o mare frumusețe și recurs liric și este mult de savurat în această simplă dar superb scrisă muzică, mai ales de către corurile dispuse să exploreze un repertoriu neobișnuit, provocator dar, în cele din urmă, satisfăcător.

Elias Gistelinck – 1935. La vârsta de 15 ani se înscrie la Conservatorul Regal din Bruxelles unde studiază trompeta, muzica de cameră, armonia și contrapunctul. Mai târziu își continuă studiile la Conservatorul din Paris. La vârsta de 17 ani Gistelinck cânta la trompetă în Orchestra Națională a Belgiei. Deși era un virtuoz al muzicii clasice el renunță la aceasta în favoarea jazz-ului. Mai târziu va renunța la cariera sa de interpret pentru a se devota total compoziției.



Din 1961, Gistelinck lucrează la Radio-televiziunea belgiană, unde are ca scop promovarea muzicii belgiene.

În creația sa, Gistelinck depune eforturi pentru a îmbina muzica clasică contemporană cu jazz-ul. Importanța jazz-ului în viața sa poate fi observată încă timpuriu, când, ca și trompetist, a renunțat la muzica clasică în favoarea orchestrei de jazz. Mai târziu creează Festivalul de Jazz Middelheim. Gistelinck s-a opus atitudinii condescendente, răspândită în cariera sa din tinerețe, a Conservatoarelor față de genuri ca jazz-ul sau muzica ușoară. El a pledat pentru tratarea ca egali a muzicii clasice, jazz-ului și pop-ului – după exemplul existent în Statele Unite ale Americii.

În compozițiile sale, referințele la jazz sunt evidente – în partitură sunt notate diferit orchestră clasică și soliștii de jazz – în special acordurile și progresia lor, titlurile pieselor și caracterul semi-improvizatoric al melodiilor (care, de altfel, sunt scrise în totalitate de compozitor).

Compozițiile lui Gistelinck sunt adesea rezultatul unui eveniment public sau personal. De exemplu, el a compus *Elegy for Jan* (1976), pentru orchestră simfonică, în memoria unui elev care a murit și *Funeral Music for Ptah IV* (1974), trio pentru vioară, violoncel și pian, după moartea președintelui chilean Salvador Allende. Totuși, faptul că Gistelinck alege astfel de motive în compozițiile sale nu înseamnă că muzica sa poate fi numită programatică.

Întreaga opera a lui Gistelinck emană o adâncă emoție. Compoziție este pentru el expresia emoției interioare, controlată, care tinde să reflecte natura sa melancolică. Acest lucru conduce la un stil romantic cu melodie largă și cu o construcție celulară progresivă. În termenii armoniei acest lucru duce la tonalitate într-un sens extins. Muzica sa este, de obicei, concepută tonal sau, cel puțin, construită în jurul unui centru tonal. Mai ales de la mijlocul anilor 1970, compozițiile lui Gistelinck arată o tendință certă față de concepțiile tonale în structură, precum și în melodie și armonie. Această tendință este deosebit de clară în *Lullaby pentru Nathalie* pentru vioară și pian (1985), o lucrare cu o linie melodică aproape naivă, însoțită de acorduri simple.

Gistelinck însuși a spus că el a simțit mereu nevoia de a compune intuitiv, în scopul de a se exprima pe sine în melodia muzicii sale. Din acest motiv, el nu s-a simțit ca acasă, în serialismul acelor „intelectuali compozitori-ingineri” cum ar fi Boulez și Pousseur. Stilul său este în contradicție cu orice fel de intelectualism muzical.

Ideea lui Gistelinck privind tonalitatea și atonalitatea continuă această linie. El vede tonalitatea legată în mod inerent de natura sunetului și de succesiunea subtonurilor. Cu cât sunt mai bine respectate seriile subtonurilor, cu atât devin mai cromatice, ducând, în final, la atonalitate. În opinia lui, nu există nici o ierarhie între diferitele frecvențe ale sunetului în muzica atonală și, astfel, nu mai este nici un sentiment de stabilitate. Acest compozitor necesită o bază în compozițiile sale, un punct de referință din care melodia poate fi construită.

Există și în creația românească o linie care urmează curentul Nuova Musica Consonante. Astfel, înființat în anul 1982 și coordonat de compozitorii Liana Alexandra și Șerban Nichifor, ansamblul Intermedia – Nuova Musica Consonante a devenit membru al prestigioasei Living Music Foundation (U.S.A.) în anul 1999 și membru al European Conference of Promoters of New Music (ECPNM) în anul 2000 – impunându-se atât prin numeroasele cicluri de concerte susținute în România, U.S.A. și Belgia, cât și prin relevantul site <http://www.nuovamusicaconsonante.info/>

Din anul 2003 compozitorii Liana Alexandra și Șerban Nichifor au fost promovați în staff-ul Living Music Foundation (U.S.A.), iar ansamblul – redenumit Nuova Musica Consonante – Living Music Foundation (U.S.A.) – și-a integrat activitățile muzicale în programele americane specifice.

Liana Alexandra – 1947

Liana Alexandra s-a născut la București și a absolvit *Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu”*, la secția compoziție, cu profesorii Tudor Ciortea și Tiberiu Olah. În timpul studiilor a avut bursa de merit „George Enescu”. Și-a perfecționat arta componistică la Darmstadt și a fost bursieră U.S.I.A (S.U.A.). În prezent este Profesor Universitar Doctor la *Universitatea Națională de Muzică din București*, unde predă orchestrație, forme și analize muzicale și compoziție. Este membră a Uniunii Compozitorilor din România, membră GEMA, „Frau und Musik“, „European Conference of Promoters of New Music“, prim-vicepreședinte ACPRI (Asociația Culturală de Prietenie România-Israel), membră a *Living Music Foundation* (SUA), referent la *American Biographical Institute* și *International Biographical Institute* (Anglia). A compus numeroase lucrări, genurile sale consacrate fiind cel simfonic, vocal-simfonic și concertant. La acestea se adaugă lucrări camerale și muzică pentru computer. Multe din lucrările sale au fost distinse cu premii naționale și internaționale, din care pot fi menționate: premiul UCMR, al Academiei Române, Ordinul „Meritul Cultural” clasa a II-a, precum și la concursuri internaționale la Mannheim, Dortmund (Unna), Dresda, Bilthoven, Magadino, Beer-Sheva, Tel-Aviv, Bourges, New York, Geneva, Londra, Bruxelles, Mexico. De asemenea ele au fost interpretate și înregistrate în România, precum și în prestigioase centre muzicale ale lumii din Belgia, Olanda, Germania, Franța, Italia, Austria, Cehia, Ungaria, Suedia, SUA, Israel, Australia. În paralel desfășoară și activitate muzicologică, concretizată în studii și articole, în cărți, precum *Tehnici de orchestrație*, *Sintaxe omofone tonale*, *Componistica muzicală – un inefabil demers între fantezie și rigoare*, *Analize polifone tonale*. În 1990 a fondat Duo Intermedia (violoncel și pian) împreună cu compozitorul și violoncelistul Șerban Nichifor, al cărui repertoriu este axat preponderent pe muzica contemporană circumscrisă stilului neo-consonant și neo-romantic. Ulterior, activitatea Duo-ului a fost lărgită prin inițierea serialului de concerte și conferințe, desfășurate sub genericul *Nuova Musica Consonante – Living Music Foundation* (SUA). În diferite cronică și prezentări de concerte adresate muzicii sale, se arată printre altele: „...muzica Liane Alexandra, înalt inspirată, întruchipează reflexul sensibil al unei adânci și bogate meditații asupra realității, asupra sensurilor cele mai generale ale vieții, ale existenței. Este o muzică ce se arcuiește ferm în arhitecturi ce tind cu eleganță spre



desăvârșire, o muzică ce captivează prin formele sale sonore, prin expresivitatea melodiei și forță ritmică și care are menirea și marea calitate a persistenței, ca ecou sublimat, așezând trainice adevăruri și frumuseți în memoria noastră afectivă... opera ei cultivă înalte valori morale și umane, profunde sentimente de demnitate națională și iubire a gliei strămoșești.“

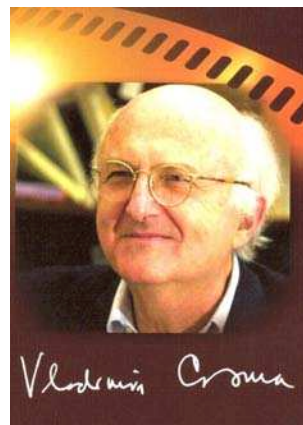
Vladimir Cosma – S-a născut în 1940 într-o familie de muzicieni – tatăl său fiind pianistul și dirijorul Teodor Cosma, mama sa fiind scriitoare și compozitoare, iar unchiul său Edgar Cosma fiind de asemenea un important compozitor și dirijor.

După absolvirea Conservatorului din București cu primul premiu pentru vioară și compoziție își continuă studiile la Paris, cu profesoara Nadia Boulanger. Încă de la o vârstă fragedă își descoperă pasiunea atât pentru muzica clasică cât și pentru jazz, muzică de film și muzica populară în toate formele sale.

Din 1964 întreprinde mai multe turnee internaționale ca și violonist concertant și începe să se dedice, din ce în ce mai mult, compoziției. A scris mai multe lucrări, printre care: *Trois mouvements d'été*, pentru orchestră simfonică, *Oblique*, pentru violoncel și orchestră, muzică de teatru și balet.

În 1968, Yves Robert îi încredințează muzica pentru primul său film, *Alexandre le Bienheureux*. De atunci, Vladimir Cosma, a scris peste 200 de partituri de muzică pentru film și seriale tv. Muzica de film i-a permis compozitorului să se apropie și să abordeze genuri muzicale variate: jazz, muzică ușoară, compoziții originale pe teme folclorice, muzică clasică.

Compozitorul se implică activ în dirijarea propriilor compoziții și în adaptarea muzicii sale de film pentru concerte simfonice. Cele mai importante producții cinematografice din Franța au beneficiat de minunata muzică a lui Vladimir Cosma, ca de pildă: *Le Grand Blond avec une chaussure noire*, *Diva*, *Les Aventures de Rabbi Jacob*, *La Boum*, *le Bal*, *l'As des As*, *la Chèvre*, *Les Fugitifs*, *Les Zozos*, *Pleure pas la Bouche pleine*, *Dupont Lajoie*, *Un Eléphant ça trompe énormément*, *La Dérobade*, *Le Père Noël est une ordure*, *L'Etudiante*, *La Vouivre*, *La Gloire de mon père*, *Le Château de ma mère*, *Le Souper*, *Cuisine et dépendances*, *Le Jaguar*, *le Plus beau métier du monde*, *les Palmes de Monsieur Schutz*, *Le Dîner de cons*, *Le Placard*



Dintre filmele de televiziune franceze și americane la care Vladimir Cosma a semnat muzica menționăm peliculele: *Michel Strogoff*, *Les Aventures de David Balfour (Kidnapped)*, *L'Amour en héritage (Mistral's Daughter)*, *Châteauvallon*, *Les Grandes Familles*, *Les Mystères de Paris*, *Les années Infernales (Nightmare Years)*, *Les Cœurs Brûlés*, *les Yeux d'Hélène*, *la Trilogie marseillaise (Marius, César, Fanny)*....

Extraordinara sa activitate componistica – manifestata în multiple genuri, de la muzica de film la cea camerală, concertantă, simfonică și de operă (*Marius et Fanny*) – a fost încununată cu numeroase premii de înalt prestigiu: două distincții Césars pentru cea mai bună muzică de film, Golden Seven pentru cea mai bună muzică de film și de televiziune, Grand Prix du Disque (pentru întreaga sa operă), Grand Prix Sacem pentru creații audiovizuale și pentru muzica de film, The Philip Award Prize pentru cea mai bună muzică de film creată în Europa.

A fost distins și cu numeroase discuri de platină și de aur în Franța, Germania, Japonia, Anglia, Elveția, Belgia, Italia, Olanda, în țările scandinave etc.

Vladimir Cosma a primit de asemenea și înalte distincții: «Chevalier dans l'Ordre National de la Légion d'Honneur», «Grand Officier du Mérite Culturel Roumain» și «Commandeur des Arts et des Lettres ».

II. Boudewijn Buckinx

II.1 Viața și opera

S-a născut în anul 1945, în Lommel, Belgia și s-a devotat muzicii încă de timpuriu.

A urmat cursurile Conservatorului din Antwerp, iar din 1964 a studiat compoziția și muzica serială cu Lucien Goethals în Ghent, unde, de asemenea, a studiat și muzica electronică la IPeM (*Institute of Psychoacoustics and Electronic Music*). În 1968 a participat la studioul de compoziție a lui Stockhausen din Darmstadt - *Musik für ein Haus*. Cu toate acestea, influențele sale principale sunt Mauricio Kagel și John Cage. De asemenea, a studiat muzicologie la Universitatea Catolică din Leuven, pe care a absolvit-o în 1972 cu o teză referitoare la *Variațiunile* lui Cage.

Încă din 1963 el introduce multă muzică nouă în Flandra alături de grupul său WHAM – acronimul în limba germană pentru *Grupul de Muncă pentru Muzica Contemporană și Topică*, inclusiv compoziții de Christian Wolff, Cornelius Cardew și John Cage.

Ca și compozitor el este un exponent tipic al Postmodernismului.

Festivaluri speciale dedicate lui Buckinx au fost ținute în Ghent, Bruxelles și Kiel, iar muzica sa a fost interpretată la festivaluri ca *Contemporary Music Week* în Ghent, Belgia, *Ferienkurse* în Darmstadt, Germania, *Tampere Biennale*, Finlanda și *North American New Music Festival* în Buffalo, USA, București și Arad, România. În 1993, un festival de nouă zile, dedicat lui Buckinx, a fost ținut în De Rode Pomp în Ghent.

Cele peste 800 de lucrări, ale căror partituri încă există, au fost compuse din 1958 și până în prezent.

Creația timpurie poate fi împărțită în două categorii: cele experimentale, culminând în multe lucrări de muzică concretă, cum este *Phlub* și cele clasice, adesea asemănătoare cu piesele de mai târziu în tonalități libere. Cele două categorii se unesc în lucrările compuse în maniera academică avangardistă, ca de exemplu *The Violence(l) of Duke Bluebeard*, pentru violoncel și bandă magnetică, unde arcușul violoncelistului este înlocuit cu o lamă electrică. În lucrările mai ample muzica experimentală se transformă în postmodernism, cum este lucrarea *Ra I*.

Conștiința artistică a lui Buckinx, ca și compozitor, s-a format în timpul avangardei, și ca rezultat, el a fost tulburat de noua direcție în care a luat-o muzica sa.

Lupta între tendințele moderne și postmoderne s-a încheiat definitiv în anul 1984 în piese ca *P.C.Bloem* și *Short Lived*.

Buckinx s-a afirmat ca și compozitor postmodern cu un stil personal definitiv, îmbinând ideea de ironie a postmodernismului cu sentimentul nostalgic, tipic pentru muzica anilor 1980. Compozițiile sale trădează o tensiune între accentuare noțiunilor de conținut, pe de o parte, și frumusețea sunetului, pe de alta.

Din punct de vedere tehnic, creația sa s-a dezvoltat pe calea tonalității libere.

Lucrarea *The Nine Unfinished Symphonies* anunța o schimbare a ideilor spre valori mai pozitive. În *Per C*, piesă pentru pian, Buckinx dorește să realizeze o înțelegere mai completă a valorilor postmodernismului. *Per C* explorează înțelesurile și imposibilitatea percepută de comunicare, și se ocupă de ideea legată de conotație.

În opera *Karoena*, legătura dintre text și conținut este evidentă, devenind astfel și mai clară.

Pentru a pătrunde mai în profunzimea acestor noțiuni muzico-filosofice, Boudewijn Buckinx și-a strâns câteva dintre comentariile și articolele ce îi însoțesc creația și le-a încorporat într-un roman, *Aria van de Diepe Noot (Aria Notelor Profunde)*.

II.2 1001 de Sonate, pentru vioară și pian

Caracteristicile postmoderniste culminează în lucrarea *1001 de Sonate*, o lucrare care este în același timp, impunătoare (durează 24 de ore) și modestă (fiecare Sonată este o scurtă declarație de un minut). Conceptul de Sonată poate fi văzut ca punct central al esteticii lui Buckinx. În același timp, afirmă deschis libertatea artistică și independența artistului.

În aceste Sonate, unele pentru duo, altele pentru soliști, Buckinx duce simultan, genul miniaturilor dar și pe cel epic la extremă. Individual, o sonată poate avea caracter rapid dar într-un grup de sonate asemănătoare poate părea liniștită și așezată, oferind secvenței un sentiment paradoxal de largime temporală. Nu există nici un sistem detaliat sau planificat în Sonate; piesele au tendința de a se grupa, regrupa, amintesc, anticipează într-o abordare care este tactică, urmând intuiția, sau o logică internă care a fost testată în exterior, aruncată, consumată și, deodată atmosfera se schimbă: ajungem în alt loc, dar totul rămâne la fel.

Poate, și mai remarcabil decât faptul că Buckinx a compus 1001 de sonate, este că acestea au fost cântate, de mai multe ori, în întregime, și există ascultători care au auzit lucrarea.

Seria celor 1001 de Sonate pentru vioară și pian, în totalitate, a fost interpretată în Darmstadt, Germania (1988), Bruxelles (1989), Ghent (1994) și Kiel, Germania (1998).

Din cele 1001 de sonate am ales spre analiză cinci, pe care le-am și interpretat de altfel: Sonata nr. 52, Sonata nr. 239, Sonata nr. 268, Sonata nr. 398, Sonata nr. 673.

Sonata nr. 52

Despre această sonată, compozitorul notează: „Una dintre sonatele care este cântată des. Virtuozitatea viorii este doar o aparență.”

Această sonată are forma unui lied tripartit compus. Indicația de tempo este *presto* iar măsura și armura lipsesc. În schimb sunt notate, amănunțit, toate accentele, la pian, iar la vioară sunt indicate anumite specialități de arcuș care trebuie folosite pentru interpretarea corectă a lucrării. Singura indicație a nuanței apare pe nota din final, *ff*.

Motivul cu care începe tema, la vioară, apare de mai multe ori de-a lungul piesei:

Exemplul 1:



A-ul, măsurile 1-5, lasă tema să se desfășoare la vioară suprapusă clusterelor pianului. Secunda mărită, existentă între mib și fa#, cum e notată la pian sau mib și solb, cum este notată la vioară, dă senzația unei muzici de factură orientală. Această atmosferă e întărită de ornamentațiile asemenea unor melisme care apar la vioară. Caracterul puternic al temei reiese și din notarea tuturor arcușelor în jos și *staccato* la vioară. La mijlocul măsurii a 5-a, acolo unde vioara pare că a terminat de expus tema, se schimbă acompaniamentul pianului, acum acordul conținând și o secundă mică.

B-ul debutează în măsura 6 și are trei subsecțiuni: *b* (măsurile 6-7), *b'* (măsurile 8-10) și *b''* (măsurile 11-13, *Sectio Aurea*). La *b'* se schimbă din nou armonia acordurilor pianului, fiind de fapt o urcare de o cvartă a acordului din *b*. Punctul culminant al piesei îl regăsim în *b''*. După acesta urmează Coda, în care, prin procedeul repetiției, compozitorul creează senzația unei stingeri.

Exemplul 2, măsurile 14-15:

The image displays a musical score for measures 14 and 15. Measure 14 features a Violin (Vln) part with eighth notes and a Piano (Pno) part with chords. Measure 15 shows the Violin part with triplets and a pizzicato (pizz) instruction, and the Piano part with chords and a fortissimo (fff) instruction.

Motivul central revine în final. Vioara încheind lucrarea printr-un acord de Re Major, *pizzicato*, în *ff*.

Sonata nr. 239

Este de dimensiuni foarte mici. Ca și celelalte sonate, nu are indicate măsura și nici o armură anume. Tonalitatea pare să penduleze în jurul lui sol minor dar se încheie pe un acord de Sib major.

Piesa este turnată într-o formă de lied bipartit compus: Introducerea (măsurile 1-7), este un solo de vioară, doar *pizzicato*, și cu efecte de glissando dar tot pe notele *pizzicato*. Această tehnică dă și nuanța secțiunii: *p*.

La *A* (măsurile 8-11), intră pianul, în nuanța de *p* iar vioara trece la *arco*, fiind notat, de către compozitor, caracterul general de *legato*. *A*-ul se desfășoară în tonalitatea Sib major.

B – b (măsurile 12-15 = *Sectio Aurea*). În această secțiune tema apare la mâna dreaptă a pianului. Vioara repetă celula de bază a piesei formată din două note:

Exemplul 3, măsurile 12-13:



b' (măsurile 16-19) reprezintă încheierea piesei, tema este prelucrată melodic la vioară în timp ce pianul susține acorduri pe doimi. Întreaga secțiune este într-un crescendo continuu până în final unde nuanța înscrisă este *ff*.

Sonata nr. 268

Este o piesă miniaturală plină de melodicitate. Scrisă într-un tempo destul de alert – pătrimea = 104 – trebuie totuși realizată atmosfera de liniște și simplitate. Aceleași caracteristici antagonice care definesc întreaga serie a celor *1001 de Sonate*.

Forma Sonatei nr. 268 este lied tripartit simplu: *A* (măsurile 1-5); *B* (măsurile 6-9 – *Sectio Aurea* la măsura 8); *A'* (măsurile 10-12).

În *A* tema este cântată de vioară în timp ce pianul completează, prin ritmuri caracteristice, atmosfera câmpenească. Din măsura 6, *B*, tema este preluată și redată de mâna dreaptă a pianului, prelucrată melodic, la o secundă mai sus.

În măsura 8 – Secțiunea de Aur, compozitorul adaugă indicația *leggiero*; vioara are duble în terțe, centrul tonal gravitând în jurul tonalității Do major. La pian apare acordul de Do major, adăugându-se și treapta a II-a, care în final este alterată coborâtor pentru a sluji drept o sensibilă superioară.

Măsura 10 aduce tema în coborâre, la pian asemenea unui răspuns, care este preluat, din mers, de către vioară ducând la finalul piesei pe un acord de Do major cu septimă.

Sonata nr. 398

Caracterul acestei sonate este unul expansiv, după spusele compozitorului: „În această sonată explodează o Afirmație”.

Tempo-ul indicat este *allegro*. Iar nuanța generală se menține în *f*, exceptând finalul unde apare un subito *p*.

Este un dialog permanent între cele două instrumente: începe vioara solo, intră pianul, timp de două măsuri cele două instrumente cântă împreună, apoi urmează, asemenea unor răspunsuri, intervenții solistice.

Forma piesei este: lied tripartit compus: *A – a* (măsurile 1-3), *a'* (măsurile 3-7); *B – b* (măsurile 8-10), *b'* (măsurile 11-13 = *Sectio Aurea*); *A'* (măsurile 14-16). Deși, din punct de vedere tonal, piesa orbitează în jurul sunetului si acordul de final ne plasează în tonalitatea La major.

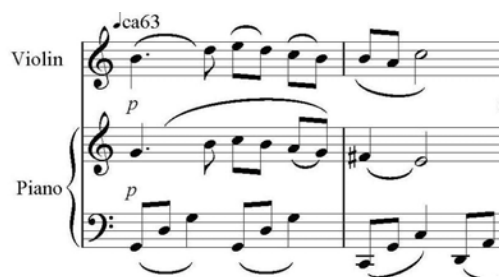
Sonata nr. 673

Compozitorul scrie despre această sonată: „Un număr de sonate au fost scrise pentru copii, gândindu-mă la fiica mea, Barbara. Ele pot fi recunoscute după salturile de octavă. Altele se desfășoară doar în poziția I, mai mult într-un sens simbolic decât într-un scop didactic. Totuși, mulți copii interpretează aceste sonate în cadrul concertelor Buckinx ținute în Espace Delvaux, Bruxelles. Muncesc mult pentru a reda mesajul dorit.”

Tempo-ul piesei este unul accesibil din punct de vedere tehnic interpretativ, pătrimea = cca. 63. Forma o înscrie tot în genul miniatural: lied monopartit compus: *A – a* (măsurile 1-3), *a'* (măsurile 4-9 – *Sectio Aurea* la măsura 7); Coda (măsurile 10-13). Dinamica piesei variază între *pp* și *mf* și întărește caracterul voios-copilăresc.

Tema principală a *A*-ului o regăsim la ambele instrumente.

Exemplul 4, tema la vioară:



Este o temă puternic melodioasă dar bazată pe un schelet ritmic specific.

Centrul tonal al piesei este Sol major. Compozitorul folosește, din nou, tehnica sensibilei superioare pentru sublinierea tonicii.

Punctul culminant al lucrării este pregătit de *crescendo* și face cadența pe acord de Re major, care poate fi văzut și ca acord al treptei a V-a a lui Sol major.

În final, după ce trece printr-un șir de cromatizări, piesa se încheie în sol minor.

III. Piotr Lachert

III.1 Viața și opera

Piotr de Peslin Lachert este un compozitor belgian de origine poloneză. S-a născut la Varșovia în 1938 și deține cetățenia belgiană din 1977. În prezent trăiește în Pescara, Italia.

Formarea sa de bază este de pianist concertant, considerat ca unul dintre cei mai importanți compozitori postmoderni din Europa.

Între 1952 și 1957 urmează cursurile liceului de muzică din Varșovia apoi a Academiei de muzică din același oraș (1957-1961). Urmând apoi, între 1964 și 1968 mai multe cursuri de perfecționare la Paris, Lòdê și Hanovra. În 1968 se înscrie la cursurile Conservatorului Regal din Bruxelles unde îi are ca profesori pe Louis Poulet, muzică de cameră și René Defossez, dirijat.

Autodidact în domeniul compoziției, prima sa lucrare este scrisă în anul 1970.

Compozitorul are o carieră înfloritoare și în domeniul pedagogiei. La început a predat la liceul de muzică din Varșovia ca, din 1971, să ajungă director al școlii de pian din Bruxelles. Prezent în numeroase jurii ale concursurilor internaționale de pian. În prezent profesor asociat în cadrul workshop-urilor și master class în Belgia, Germania, Austria, Polonia și Italia. S-a implicat în popularizarea pianului fiind creatorul unui serial, format din 20 de episoade, intitulat *Lezioni di Pianoforte a casa* – lecții de pian acasă, transmis de canalele de televiziune italiene.

Este unul dintre fondatorii curentului Noii Muzici Consonante. În 1973 el a fondat la Bruxelles TEMV! – *Théâtre Européen de Musique Vivante!*, Teatrul European pentru Muzica Vie – pe care l-a condus timp de 20 de ani și care a exercitat o influență majoră asupra compozițiilor sale. Acestea includ, prin urmare, teatru muzical, dar și muzică de cameră, lucrări simfonice, concerte pentru pian și vioară, o operă (*Aroma Tre*), precum și mai multe volume de pedagogie pianistică – peste 300 de studii pentru pian.

Între 1982 și 1984, Lachert, creează un sistem de compoziție asistată de computer pe care îl intitulează *Letter Music* – muzica scrisorilor.

Muzica sa este publicată de Barrenreiter, Jobert, Alain Van Kerckhoven editor și Chiola Music Press. Creația sa este interpretată de muzicieni din întreaga Europă dar și Japonia.

III.2 Sonata 17, pentru vioară și pian

Sonata 17 a fost scrisă în anul 1998 și este înregistrată pe albumul Penderecki / Lachert, sub interpretarea lui Hanna Lachert – vioară și Helene Jeanney – pian.

Lucrarea este structurată în patru părți, intitulate de compozitor chiar: *One* – Unu, *Two* – Doi, *Three* – Trei, *Four* – Patru. Ultima parte fiind foarte scurtă ca durată, durează doar 20 de secunde.

Nici una dintre părțile lucrării nu are notate măsura sau armura. Indicația compozitorului fiind că „alterațiile sunt valabile doar pentru o notă sau grup de note”.

Partea I – *One*

Este structurată în formă de sonată:

<u>Expoziție</u>		<u>Dezvoltare</u>		<u>Repriză</u>		<u>Coda</u>
a	a'	b	b'	a	a'	

Tempo-ul primei părți este *comodo ma deciso*. Pianul începe în nuanța de *ff* și anunță deschiderea întregii lucrări într-un mod triumfal. Compozitorul folosește un tipar ritmic: formula de triolet urmată de doime, asemenea sunetului unei trompete. Scriitura este formată din șaisprezecimi, încadrate în diferite formule ritmice. De exemplu, în măsura a treia, celor patru șaisprezecimi ale pianului este suprapus, la vioară, un cvintolet tot de șaisprezecimi. În prima secțiune a Expoziției (*Aa*) centrul tonal tinde să se situeze în jurul sunetului re, căruia compozitorul îi atribuie durate de timp mai lungi. Este o muzică intens cromatizată și doar interpretarea justă a îi poate da un sens.

O punte duce către cea de a doua tema a expoziției (măsura 22).

În cea de-a doua secțiune a *A*-ului, *a'*, se schimbă nuanța, *f* devenind *p*. Pianul abordează octave la mâna dreaptă în timp ce mâna stângă păstrează motive melodice din temă, dar având ritmul variat: în loc de triolet apare anapestul, două șaisprezecimi și optime, iar pătrimile de la început sunt diminuate în optime. Centrul tonal se păstrează pe sunetul re.

Toate acestea trebuie interpretate în nuanța cea mai mică dar păstrând caracterul *deciso* și claritatea acordurilor asemenea unor clustere. Jocul ritmic continuă, aceleași elemente apărând când la mâna stângă când la cea dreaptă. Pe tot acest fundal vioara interpretează tema, de factură pronunțat ritmică și caracterizată de cromatisme.

Între cele două instrumente este un continuu dialog contradictoriu, rareori fiind momentele unde cele două ajung să se pună de acord. Pe valorile mai lungi ale pianului vioara are înscrise șaisprezecimi și invers.

Către dezvoltare apare o punte în măsura 35. Dezvoltarea debutează cu elemente din prima secțiune a *A*-ului dar prelucrate melodic.

Exemplul 1, măsurile 36-37:



În măsura 42 apare o temă proprie a dezvoltării, mai întâi adusă de pian și apoi (măsura 45) la vioară. Această temă gravitează în jurul sunetului sol. Formula ritmică caracteristică acestei teme este optimea cu punct și șaisprezecime.

Exemplul 2, măsurile 45-47:



Din măsura 48 apar suprapuse teme din Expoziție cu tema Dezvoltării, păstrându-și structura ritmică, vioara și pianul împletindu-și și completându-și temele. Spre finalul Dezvoltării (măsurile 66-70) se pot observa mici reveniri ale acompaniamentului mâinii stângi din tema principală, precum și formula de triolet de la început.

Repriza revine în măsura 71, *Aa* fiind readus identic, atât la vioară cât și la pian:

Exemplul 3, măsurile 71-74:

This musical score snippet covers measures 71 to 74. It is written for piano (left hand) and violin (right hand). Measure 71 begins with a piano part featuring a triplet of eighth notes marked *ff*. The violin part has a whole rest. In measure 72, both parts have triplets of eighth notes. Measure 73 shows the violin part with a triplet of eighth notes marked *f* and a slur over it, while the piano part continues with a triplet. Measure 74 continues the piano part's triplet. The key signature has one flat (B-flat).

Din măsura 81 apar mici diferențe față de Expoziție, tema suferind prelucrări melodice și ritmice dar păstrând scheletul principal al Expoziției. *a'* suferă de asemenea modificări cromatice, rămânând aproape identic din punct de vedere ritmic. Este interesant că trecerea spre Coda păstrează elementele din puntea spre dezvoltare dar prelucrate în alt registru.

Exemplul 4, măsurile 100-108:

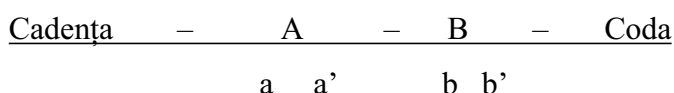
This musical score snippet covers measures 100 to 108. It is written for piano (left hand) and violin (right hand). Measures 100-103 show the piano part with triplets of eighth notes marked *pp*. The violin part has triplets of eighth notes. In measure 104, the piano part has a triplet marked *p* and a *rit.* marking. The violin part has a triplet marked *p*. In measure 105, the piano part has a triplet marked *p* and a *rit.* marking. The violin part has a triplet marked *p*. In measure 106, the piano part has a triplet marked *p* and a *rit.* marking. The violin part has a triplet marked *p*. In measure 107, the piano part has a triplet marked *p* and a *rit.* marking. The violin part has a triplet marked *p*. In measure 108, the piano part has a triplet marked *p* and a *rit.* marking. The violin part has a triplet marked *p*. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) in measure 104.

Coda (măsurile 109-116) păstrează caracterul intens cromatizat al întregii lucrări și readuce formulele ritmice caracteristice tuturor temelor: trioletele, optimea cu punct și șaisprezecime.

Partea se încheie în același *ff* în care a început pe un unison al notei sib.

Partea a II-a – Two

Este în formă de lied bipartit.



Începe cu o cadență instrumentală a viorii. Șirul de cromatisme din care este compusă cadența viorii își găsește încheierea în intrarea pianului cu sunetul do, în *pp*. Apoi, bucăți din cadența viorii sunt prelucrate la mâna dreaptă a pianului.

Caracterul întregii părți este notat de compozitor prin *calmo, tempo comodo*.

Spre deosebire de partea I, încărcată de cromatisme și de șaisprezecimi, partea a doua se prezintă mai simplă, mai jucăușă.

Măsurile cu ritm compus, 5/8, 9/8, 10/8, 11/8, se schimbă foarte des. Între măsurile 8 și 17 durata unei măsuri ajunge de la 8/8 până la 16/8.

Pianul cântă o înșiruire de intervale, de la terțe pana la dubleoctave, în timp ce vioara conduce melodia notată, în această parte, cu dese schimbări de nuanțe.

Aa' este mai legat față de prima secțiune a *A*-ului și începe în *f*, ca un punct culminant al acestei secțiuni.

Din măsura 17, unde începe *B*-ul, numărul timpilor din măsură începe să cunoască o descreștere, de la 16/8 la 3/8, în măsura 30, acolo unde începe Coda. În *B* se adaugă noi formule ritmice la vioară, trioletele pe șaisprezecimi și sextoletele. Compozitorul notează nuanțe variate și crescendo-uri și decrescendo în cadrul aceleiași masuri. Nuanța generală fiind *mp* crescând spre Coda la *ff*.

Coda debutează pe un cluster format din secunde. Vioara menține tremolo pe notele si și do din octava superioară până la finalul lucrării. Pianul cântă acorduri care se sting încet, ajungând în măsura 38 pe centrul tonal al părții: sunetul do.

Exemplul 5, măsurile 36-38:



Deasupra ultimelor 6 măsuri este notată, la vioară, indicația *parlare* iar pe portativ este indicat doar ritmul. La pian indicația este *cantare* iar pe portativ apar și înălțimile, sunetul do, alături de ritm. Aceste efecte fac parte din tehnicile de compoziție postmoderniste, așa-numitele *extended techniques*, despre care am discutat în introducere. Ultima măsură aparține viorii solo care cântă nota do, în *pp*, cu coroană.

Exemplul 6, măsurile 39-44:

lento
parlare

tren ta <i>pp</i>	tren ta	tren ta	tren ta	tren ta	tren ta <i>pp</i>
<i>cantare</i> tren ta	tren ta	tren ta	tren ta	tren ta	

pp

Este scrisă în formă de Rondo, având schema:

Tempo-ul în care este scrisă partea este *Vivace*, nuanța *f*, indicația *secco* la pian.

În măsura 7, același acompaniament al pianului pregătește intrarea viorii în secțiunea *B*, o prelucrare a *A*-ului dar la o cvintă inferioară, însă nu se păstrează toate intervalele doar ritmul rămânând același. Acompaniamentul sincopat al pianului se desfășoară în aceeași manieră ca și cel din *A*. *B*-ul se încheie cu o scurtă punte către *A* (măsurile 15-17).

C-ul este o secțiune melodioasă și are indicația legato. Tema viorii este curgătoare iar pianul duce rolul dinamizator. Secțiunea este construită și din punct de vedere dinamic, crescând spre un punct culminant în măsura 32 și descrescând spre revenirea A-ului, măsura 36.

D -ul păstrează ritmul din A , fiind apropiat, din punct de vedere al materialului sonor, de B , însă cu modificări cromatice și față de acesta.

E-ul este o secțiune mai amplă, care poate fi divizată în 3 subsecțiuni: *e*, *e'* și *e*. Se schimbă și ritmul pe care este realizat acompaniamentul la pian, acum fiind terțe în șaisprezecimi. Caracterul tonal este unul major, cu centrul în jurul lui re. Nuanța generală a secțiunii diferă, fiecare subsecțiune având, în parte, punctul său culminant. În *e*, tema este adusă de două ori, a doua oară este prelucrată atât ritmic cât și melodic. Apar pasaje de game cromatice (măsurile 79-80), la vioară, în timp ce pianul rămâne, invariabil, pe acompaniamentul de șaisprezecimi.

Exemplul 7, măsurile 79-80:



e' debutează cu o scurtă cadență, notată cu indicația *tempo libero*, a viorii și care dă caracterul acestei subsecțiuni: melodios, legat, valori largi. Subsecțiunea conține și o măsură cu bare de repetiție, numărul repetițiilor fiind lăsat la alegerea interpretului, în *accelerando*.

Exemplul 9, măsurile 88-89:



Reapare *e*-ul care conduce în final, printr-o punte, spre revenirea *A*-ului.

*A*⁴ este identic cu *A*-ul inițial. Este readus *B*-ul și apoi *A* din nou. Partea încheindu-se pe un acord de Sol, în *f*.

Partea a IV-a, *Four*

Este o formă monopartită, ca o Coda a tuturor părților. Până în ultimele două măsuri ambele instrumente sunt la unison, centrul tonal fiind Do major. Materialul sonor este compus din acorduri de Do sau răsturnări ale acestora, game. Dacă luăm numai prima șaisprezecime din grupurile din ultima măsură rezultă o gamă coborâtore către tonica do. Lucrarea se încheie la unison, în *sfz*.

IV. Frédéric Rossille

IV.1 Viața și opera

Frédéric Rossille este un compozitor și interpret francez născut în 1955. La vârsta de 11 ani, Rosille are prima mare revelație muzicală ascultând *Mica serenadă* de Wolfgang Amadeus Mozart. Mai târziu, un documentar dedicat lui Vangelis (*L'arbre de vie*, 1978) și un altul despre compozitorul japonez Ryuichi Sakamoto (*Tokyo Melody* 1984), îi vor confirma vocația deschizându-i un domeniu plin de noi posibilități. În mijlocul anilor 1970 interesul său muzical varia de la muzica pop până la cercetările din domeniul muzicii contemporane, scriind astfel, primele sale piese electroacustice pentru radio. Ulterior, participă la cercetări privind cogniția muzicală, își îmbunătățește tehnica pianistică și urmează cursurile de pregătire ale compozitorului Antoine Duhamel. Acesta din urmă va constitui o influență decisivă asupra sa. Alți profesori i-au mai fost și: Jean-Jacques Werner – dirijat, Olivier Dejours – analiză, Serguei Kouznetsov – interpretare, Diégo Sanchez – pian.

La începutul anilor 1980, Frédéric Rossille descoperă noi peisaje muzicale. Muzica asiatică devine rădăcina sa culturală adoptivă și își va găsi împlinirea în întâlniri fructuoase.

Un adept al noilor tehnologii, Rosille le va integra progresiv în interesul său în muzica universală pe lângă experimentele privind conceptul de orchestră virtuală. În același timp se perfecționează la institutele pariziene INA-GRM (*Institut National Audiovisuel, Groupe de Recherches Musicales*) și IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*).

Neobosita sa căutare a magiei, visului și neobișnuitului îl va conduce spre crearea unei muzici care stă între granițele diferitelor genuri muzicale. Albumul său din 1993, *On the Magic Hill*, este rezultatul unei veritabile transculturalități euroasiatice care are tocmai tendința de a împinge și dematerializa aceste granițe. Concepțiile și realizările sale muzicale l-au făcut, în mod natural, pe Frédéric Rossille să ia parte la mai multe emisiuni radio, în special în țările din Asia.

A compus muzică pentru: Radio Peking (1992), Campionatul Mondial de Patinaj Artistic de la Seoul (1992), Concertele Universității din Brazilia (1994), Festivalul ISMEAM

din Sarvar, Ungaria (2000), Tribut lui Marguerite Yourcenar în România (Cluj-Napoca, 2003) și în Japonia (Tokyo, 2004), un tribut adus lui Victor Vasarely în Franța (Marseille, 2006).

Din 1998 el dă concerte acustice, printre care un concert-conferință în cadrul Cité Internationale des Arts (Paris, 2000), un concert la Casa Franco-Japoneza din Tokyo (2004), o proiecție-concert la Cité de la Musique de Marseille (2006).

Sub eticheta lui, *Rêves Magiques*, creată în 1993, el publică albumele sale: *Sur la Colline Magique* (1993), *Trei piese pentru Trio* (1998), *Vila Adriana* (2000), *Geometrical Games* (2001), *D'un Monde Lointain* (single, 2001), *A Day in Tokyo* (2004), *Secret Garden* (2007), *Ocean Song* (2009).

De asemenea, el este autorul mai multor lucrări științifice și cărți (*Emotion et Musique*, EDK Publishing, 2001).

Creația sa include muzică de film (*Bebe vision*, *Banque de France*), muzică pentru pian, muzică de teatru (*Cantate d'Antinous*, *L'Akteon*), muzică pentru reclame.

IV.2 *Message de l'Archipel*, pentru vioară și pian

„Demnă de titulatura de muzică de film, conține un mesaj ce invită la călătorie, plin de romantism și culori exotice.” Spunea Vincent Massot, un profesionist al cinematografului, după audiția acestei piese.

Dedicat muzicianului japonez Ryuichi Sakamoto, acest trio pentru pian, vioară și violoncel este prelucrat, tot de către compozitor și în forma de duo: pentru pian și vioară, pian și violă sau pian și violoncel. *Message de l'Archipel*, precum și *Tibetan Rhapsody* și *Poesia* fac parte din al doilea album al lui Frédéric Rossille, *A day in Lhasa*, scris pentru trio acustic.

Mesaj din arhipelag – așa cum s-ar traduce, încearcă o apropiere de muzica japoneză transpusă însă prin prisma tradiției muzicii europene.

Întreaga piesa este străbătută de fiorul muzicii japoneze mai ales prin folosirea unei scări pentatonice hemitonice pornind de pe sunetul sol. Este o construcție pentatonică inversată. Armura de la început și din final conține un bemol ducând la sonoritatea minoră a scării pentatonice – de unde și caracterul hemitonic.

Începutul lucrării aduce un model ritmic la pian care se repetă pe parcursul a patru măsuri. Vioara având sunete în flageolete asemănătoare bătăilor un gong îndepărtat. Ca și imagine vizuală pianul creează valuri, mai ales prin acordurile scrise desfășurat și prin pedalele ținute pe aceleași acorduri. Totul se desfășoară în nuanța de *piano*, crescând ușor în puncta care duce spre *A*. Aceeași introducere se va repeta și în final, identic.

În măsura 6 apare schimbarea armurii, aducând 4 bemoli. Între aceste două armuri va pendula întreaga lucrare.

Exemplul 1, măsura 6:



Între măsurile 7 și 10 pianul este solo pregătind intrarea viorii cu tema în măsura 10 (a1):

Exemplul 2, măsurile 10-12:



Întreaga curgere a melodiei se bazează pe structura ritmică care realizează o îmbinare perfectă între cele două instrumente. Pianul are o structura bazată pe optime cu două șaisprezecimi, pe care o păstrează și atunci când vioara intră cu tema. Melodicitatea temei este realizată prin ritmul larg și armonii tonale între cele două instrumente. Acest pasaj cere o sincronizare perfectă, atât ritmică cât și intonațională, între interpreți, altfel se pot rata armoniile din care reiese sensul muzicii.

În măsura 15 se schimbă din nou armura, revenind un singur bemol, dar și măsura, din 4/4 în 3/4 (a2).

Exemplul 3, măsura 15:



Pe figurația de acorduri a pianului apare o nouă temă a viorii. Tot pasajul pare mai dinamic tocmai datorită efectului creat de trioletele în șaisprezecimi ale pianul în timp ce vioara desfășoară același ritm cu valori foarte lungi. Nuanța se menține și ea în *mp*. Compozitorul reușește să creeze impresia schimbării de decor folosind doar transformarea ritmului. Și aici armoniile rezultate din reunirea celor două instrumente sunt revelatoare pentru mesajul textului, creând imagini surprinzătoare în mintea ascultătorului, trecând din major în minor, realizând efecte dinamice fără a schimba, cu adevărat, nuanțele, ci doar prin magia oferita de muzica tonalităților.

În măsura 22, compozitorul înscrie un *ritenuto* cu *decrescendo* care duce spre secțiunea *B* a lucrării. În *B* (măsurile 23-31) reappare armura cu 4 bemoli dar și, timp de două masuri, o armură de 5 diezi. Schimbarea însă nu apare evidentă deoarece 4 dintre acești diezi își au echivalența în cei 4 bemoli ai armurii dinainte. Astfel, nota cu care se încheie armura de 4 bemoli, mib, este aceeași cu re# cu care începe pasajul sub noua armură.

Si aici pianul utilizează acordurile largi, desfășurate, pe care se ține pedala, îmbinate cu acorduri care trebuie luate direct, pentru a îmbogăți sonoritatea viorii și a crea atmosfera armonică ceruta de autor.

Exemplul 4, măsurile 25-27:

The image shows a musical score for measures 25-27. The score is written for piano and violin. Measure 25 shows a piano accompaniment with wide intervals and a violin melody. Measure 26 continues the piano accompaniment with a 'Ped.' marking. Measure 27 shows a key change to F major, indicated by a box labeled 'F' and a 'Pizz.' marking for the piano.

La măsura 31 reappare *a1* la pian, având aceeași figurație bazata pe optime și doua șaisprezecimi. Nota din bas este subliniată prin pedală și are efect de a stabili tonal pasajul, centrul tonal în care se învâрте este fa, cu treceri atât prin minor cât și prin major. La măsura 36 apare *a2*, în măsura de $\frac{3}{4}$ și cu trioletele. Suprapus acesteia este scrisă, tot la pian, la mâna dreaptă, tema, prelucrată din punct de vedere ritmic. Se păstrează același centru tonal în jurul sunetului fa.

Până în măsura 43, unde reintră vioara cu o nouă temă, pianul este solist.

Secțiunea C readuce în prim-plan vioara care prezintă tema pe acompaniamentul, în acorduri, al pianului. Întreaga secțiune (măsurile 43-52) are înscris un *crescendo* pe care se va ajunge la punctul culminant al lucrării: o reluare a secțiunilor *a1* și *a2*, având tema de la vioară readusă identic cu singura modificare a registrului, fiind la octava superioară. *A1* reapare identic și la pian modificările apărând în *a2*, tot în măsura de $\frac{3}{4}$, dar acordurile apar, de această dată, atât în sens ascendent cât și descendent.

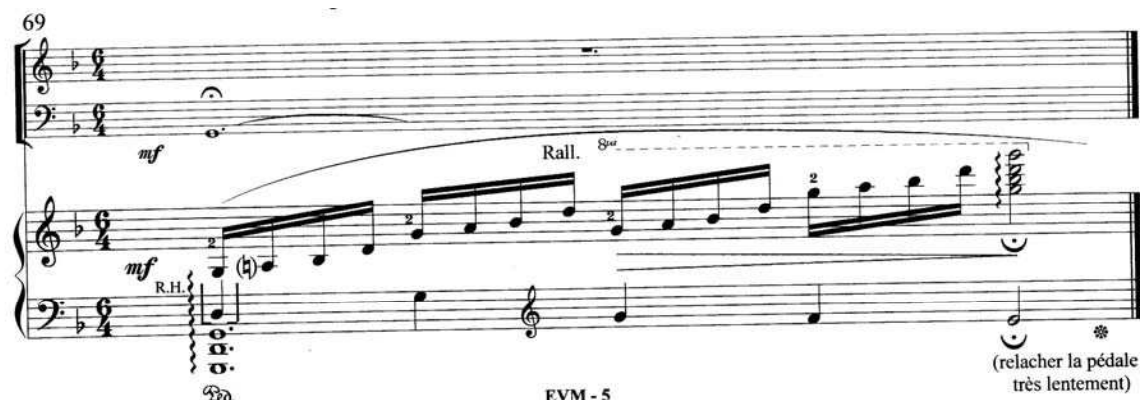
Exemplul 5, măsura 57:



Aceasta readucere a A-ului, cu cele 2 teme ale sale, marchează punctul culminant al întregii lucrări, nuanța generală fiind *f*.

În Coda, măsura 65, apare Introducerea, readusa identic, singura schimbare fiind în scara pentatonică hemitonică de la final a pianului, pe care este scris un *rallentando*. Totul sfârșindu-se pe un acord de sol minor, desfășurat, cu cezura, compozitorul notând indicația: *relacher la pédale très lentement*.

Exemplul 6, măsura 69:



V. Nicolae Coman

V.1 Viața și opera

Nicolae Coman s-a născut la București la 23 februarie 1936, compozitor și pedagog român.

Studiile muzicale le-a început în București (1947) cu Mihail Jora (teorie și armonie) și Florica Musicescu (pian). Din 1953 se înscrie la Conservatorul din București avându-i ca profesori pe Mihail Jora și Leon Klepper – compoziție, Paul Constantinescu – armonie, Alfred Mendelsohn – orchestrație, George Breazul – istoria muzicii etc., pe care îl absolvă în 1959. Din 1960 până în 1963 activează în calitate de cercetător științific la Institutul de folclor, după care devine asistent, apoi lector, conferențiar și din 1992 devine profesor la catedra de armonie și compoziție a Conservatorului din București.

Pe lângă talentul de compozitor, Nicolae Coman s-a manifestat și în calitate de muzicolog publicând studii și articole în reviste precum: „Muzica”, „Revista de folclor”, „România literară”. Mai mult decât atât a scris versuri pentru lucrări vocale, corale și vocal-simfonice. A tradus librete de operă, poeme și poezii din lirica universală, publicând mai multe volume de versuri. În 1969 a fost distins cu premiul Uniunii Compozitorilor din România. Iar în prezent studiază limba catalană. În domeniul compoziției Nicolae Coman a abordat nu numai genurile muzicii clasice, ci și muzica ușoară ca spre exemplu: *Cântec de toamnă*, *Cum totul trece*, *Armonii de dor* și multe altele.

A scris cantata *Izvoarele Păcii*, Concertul pentru pian și orchestra op.7, sonate pentru pian, pentru vioară și pian, pentru clarinet solo, numeroase miniaturi pentru diferite instrumente, lieduri pe versuri de Mariana Dumitrecu, Mihai Eminescu, Vasile Voiculescu, Shakespeare, Ronsard, Rimbaud, Baudelaire, Michelangelo, Petrarca, Dante.

V.2 Sonata a II-a pentru pian

Sonata a II-a pentru pian a fost scrisă în anul 1958.

Structurată în 2 părți contrastante din punct de vedere al caracterului. Prima parte este melodioasă, lentă, predomină indicațiile de *lontano*, *dolcissimo*, *espressivo*, *lasciate vibrare* sau chiar *delicato possibile*, nuanțele oscilând între *ppp* și *ff*. Durata măsurilor variază de-a lungul întregii lucrări, predominând măsurile compuse, tipice muzicii inspirate din folclor.

Prima parte este străbătută de o celulă ritmică, sincopată.

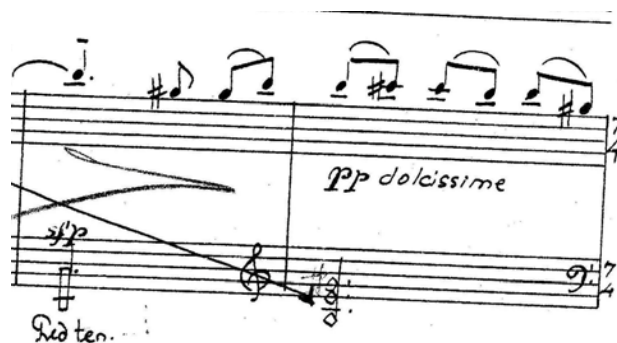
Exemplul 1:



Aceasta o regăsim atât la mâna dreaptă cât și la mâna stângă, creează efectul unei aduceri aminte. Cu această celulă debutează partea I, în primele trei măsuri fiind plasată la mâna dreaptă apoi, din măsura a patra apărând la mâna stângă, în registrul grav. Forma este liberă, caracteristică compozitorilor postmoderniști.

În măsura 7 apare o nouă temă, *Aa'*, tot cu caracter ritmic:

Exemplul 2, măsurile 7-8:



Această temă este prelucrată în diferite registre, din cel mai înalt până la cel grav. Acest procedeu ușurează și trecerile nenumărate prin diferite tonalități.

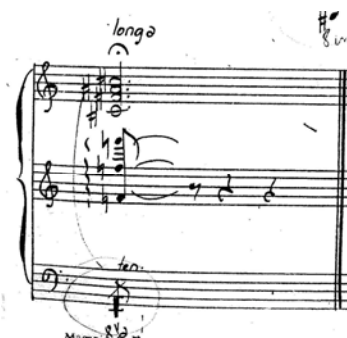
B-ul debutează în măsura 14, în *ppp*, *delicato possibile*, unde apar salturi intervalice mari. În această secțiune predomină sonoritățile acute ale mâinii stângi și apare din nou celula ritmică caracteristică părții I.

Punctul culminant este atins în măsura 25, în *ff*, unde mâna dreaptă cântă tema din *Aa'*, în octave, registrul acut, acompaniată la unison de mâna stângă dar în registrul grav. Acest joc continuu între registre dă farmecul acestei părți.

În măsura 27 revine *A*-ul cu celula ritmică, din nou în *pp*. Revine și *a'* care este rememorat până la final, ca un ecou.

Coda, măsurile 34-41, se desfășoară în atmosfera tonală a sunetului *fa*, partea încheindu-se pe un acord de *fa*, în secunde, compozitorul suprapunând *fa*-ul natural al mâinii stângi cu acordul de *fa#* la mâna dreaptă.

Exemplul 3, măsura 41:

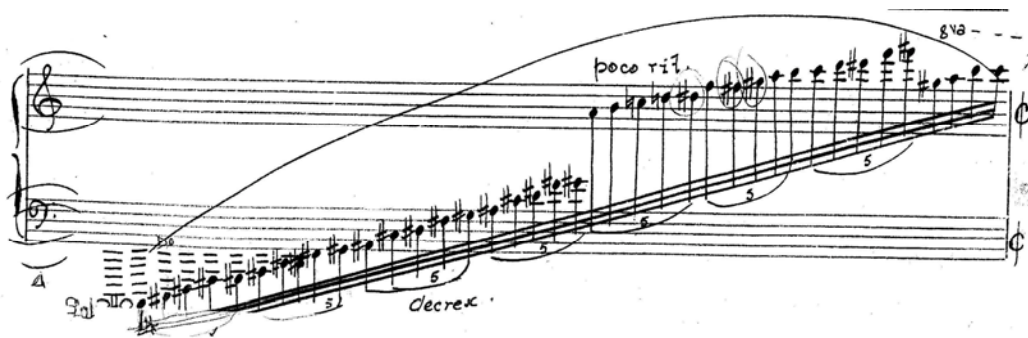


Partea a II-a este scrisă într-o formă liberă. Măsurile compuse fiind predominante. Asemenea părții întâi există indicații agogice necesare pentru lămurirea sensului lucrării: *secco e tragico*, *lontano* dar și notații pentru realizarea unor efecte tehnice: *staccato*, *quasi glissando*, *glissando black*. Multe dintre acestea sunt noutăți aduse de curentul postmodernist.

Nuanțele părții a II-a variază între *pppp* și *ffff*, amplificând astfel efectele înțelesurilor textului. Accentele fac și ele parte din indicațiile scrise, predominând *sff* pe jumătatea neaccentuată a timpilor alături de *sff* pe timpul tare.

În măsura 154 este înscrisă o urcare cromatică, întinsă pe 6 octave, dar nu în *glissando*.

Exemplul 4, măsura 154:



Din punct de vedere armonic, compozitorul folosește conglomerate specifice secolului al XX-lea: clustere cu adăugarea uneia sau mai multor secunde suprapuse, acorduri atonale ș.a. care creează imagini stranii. Melodia folosește moduri atonale, apropiate de sistemele dodecafonice. În măsurile 164-168 apar notate *clustere on black*:

Exemplul 5, măsurile 164-168:



Sonata a II-a pentru pian a lui Nicolae Coman este o lucrare complexă care necesită o înțelegere deosebită precum și cunoștințe tehnice privind noile elemente introduse de compozitorii secolului al XX-lea.

VI. Jacques Leduc

VI.1 Viața și opera

Jacques Leduc, compozitor belgian, s-a născut la Bruxelles, pe 1 martie 1932.

După absolvirea cursurilor Conservatorului Regal din Bruxelles, cu primul premiu în istoria muzicii, armonie, contrapunct, pian și fugă, precum și o diplomă de studii superioare în muzică de cameră, Jacques Leduc studiază compoziția sub îndrumarea profesorului Jean Absil. În 1961 obține Marele Premiu al Romei. De-a lungul carierei sale a obținut mai multe premii în concursurile de compoziție: în cadrul concursului anual de compoziție al Academiei Regale belgiene, premiul *Agniez*, premiul Provinciei Brabant, în cadrul concursului internațional *G.B. Viotti*, Italia etc.

Jacques Leduc este autorul a peste 80 de lucrări simfonice, concertante, muzică de cameră și pentru soliști.

În afara activității de compozitor, Leduc a fost directorul Academiei de Muzică din Uccle între anii 1962 și 1983, profesor de armonie, contrapunct și fugă la Conservatorul Regal din Bruxelles între anii 1957 și 1997, rector al Capelei Muzicale *Regina Elisabeta* între anii 1976 și 2004 și Președinte al Societății belgiene a autorilor, compozitorilor și editorilor de muzică (SABAM) între 1927 și 2007.

Dacă stilul lui Jacques Leduc de compoziție este bine înrădăcinat în contemporaneitate el se sprijină, totuși, pe un fundament eminamente clasic și nu se subordonează avangardei. Scriitura sa, de o excepțională măiestrie tehnică, se distinge printr-o tematică personală. Preocuparea sa pentru jocurile formale și limbajul viu și colorat este reflectată în toate operele sale. Stilul lui Leduc are un sens neobișnuit al formei și o mare bogăție a ritmului (cu o preferință specială pentru măsurile asimetrice și schimbările de tempo). Limbajul său, care păstrează baza tonală, poartă, totuși, amprenta politonalității.

VI.2 Aquarelles – șase melodii pentru mezzo-soprană și pian, op.17

Publicate în 1965, CeBeDeM (Bruxelles), cele șase melodii sunt scrise pe versurile lui Maurice Beerblock.

În continuare vom analiza cântecele nr. III și nr. VI.

III. Joli Mai

Scris în formă de lied bipartit. Se desfășoară în măsura de trei pătrimi iar cadrul tonal se învâрте în jurul tonalității re minor.

Între măsurile 1 și 5 apare introducerea la pian. Tema este melodioasă, legată și curgătoare. În măsura 9, *Aa*, tema apare la voce, o temă făcută să însoțească perfect textul poetic. Nuanța din introducerea pianului este *f decrescendo* la intrarea mezzo-sopranei, ajungând în *p*. Ritmul este larg, de susținere. Din măsura 20 începe un *crescendo* mare, de la *pp* la *f*, la pian, ducând către o punte spre a doua secțiune a *A*-ului, *a'*. Această a doua subsecțiune este asemănătoare caracterului primei, pianul păstrează același acompaniament în optimi în timp ce vocea susține melodia în valori largi.

B-ul (măsura 43) cunoaște o schimbare de ritm având notată indicația *Poco meno mosso*. Pianul are o scară cromatică în măsurile 45-47 în contrast cu mersul simplu a vocii.

Exemplul 1, măsurile 45-47:

41.

Mersul în secunde a pianului creează atmosfera cântecului, atât din puncte de vedere armonic cât și senzorial, perceptiv.

Piesa se încheie, ciclic, cu prima măsură din Introducerea pianului dar la octava superioară, în *pp*, *diminuendo*, ajungând în ultimele două măsuri, în *ritenuto molto*, să aibă un mers de secundă coborât și ascendent asemenea unor zvâcniri finale.

VI. Crepuscule en province

Forma acestei lucrări este de lied tripentapartit cu schema:

Introducere	A	B	A	B'	A
	a a ¹		a ²		a ³ a ⁴

Ca și indicație a caracterului piesei este notat *agitato*. Măsura este de 2/4.

Introducerea îi aparține, din nou, pianului, care stabilește ritmul. Vocea intră pe al doilea timp al măsurii patru cu o melodie formată din optimi, realizată prin mersuri treptate de secunde. Pianul își continuă acompaniamentul, tot în optimi. Din punct de vedere armonic centrul este la minor. Nuanța mică de la început se schimbă în măsura 20, unde se schimbă și măsura, în 3/4, pianul apărând în *ff* cu acorduri în optimi și cu accente notate pe primul timp și pe a doua jumătate a timpului doi. Toate aceste elemente creează o punte de trecere spre a doua subsecțiune a A-ului, a¹, în care se schimbă din nou ritmul, de această dată în 6/8. Compozitorul înscrie, ca și indicație generală, *ben ritmico*. În cadrul a' apare o pendulare între măsurile de 6/8 și 9/8.

Atmosfera B-ului, măsurile 47-69, este una ușor agitată, efect creat de șaisprezecimile înscrise la pian. Interpretul vocal trebuie să scoată în evidență, în această secțiune, neliniștea și îngrijorarea. Apare indicația de *quasi parlando*, efect tehnic vocal. În momentele de pauză ale vocii pianul are rolul de a menține această atmosferă încărcată, prin pasaje ce urcă și coboară asemenea unor valuri. În măsura 90 apare B', pianul având același acompaniament ca și la începutul lui B, de această dată în *pp*.

Indicația *a tempo* readuce A-ul cu două intrări a³ și a⁴. În cadrul a⁴ este notat un *accelerando al fine*. De data aceasta rolul pianului este diminuat, încheierea este lăsată vocii, care, în timp ce accelerează, trebuie să realizeze și un *crescendo* până la *f*.

VII. Șerban Nichifor

VII.1 Viața și opera

Născut la București în anul 1954, a absolvit ca șef de promoție Universitatea Națională de Muzică din București (1977) și Facultatea de Teologie a Universității din București (1994). A urmat cursuri de specializare la Munchen (cu Sergiu Celibidache), Darmstadt, Weimar, Breukelen și Amsterdam. A fost bursier USIA (1982), laureat al Premiilor Academiei Române (1982), UCMR (1980, 1982, 1989), precum și al Concursurilor Internaționale de Compoziție de la Amsterdam (Premiul I Gaudeamus - 1977), Tours (1977), Evian (1978), Atena (ISCM-1979), Toledo (1980), Urbana-Illinois (1983), Trento (1984, 1994), Roma (1985), Bydgoszcz (1986), Hong Kong (ISCM-1988), Jihlava (1995), Karlsruhe (1996), Koln (1997), Newtown-Wales (1998), Birmingham-Alabama (1999). Este Comandor al Ordinului Național Pentru Merit (2000).

Doctor în Muzicologie (1994), este autor al tratatului *Musica Caelestis - anamorfoza Sacrului în arta sunetelor* (UNMB-2000) și al cursului universitar *Introducere în Computer Music*. Este conferențiar la Universitatea Națională de Muzică din București (Facultatea de Interpretare Muzicală, Catedra Muzică de Cameră), membru în juriile internaționale ale Concursurilor de Compoziție de la Trento (1985) și Pescara (1998), fondator și vicepreședinte al Asociației România-Belgia, membru titular al UCMR, al SABAM (Belgia) și al Fundației “Living Music” (SUA).

Creația sa componistică cuprinde trei opere - *Domnișoara Christina* (după Mircea Eliade), *Talaria* (după Etienne De Sadeleer) și *Le Martyre de Saint Claude Debussy* (pe un libret propriu, bazat pe corespondența marelui muzician francez), șapte simfonii (*Umbre, Via Lucis*, Simfoniile Americane Nr. III și IV, *Pro Patria, Arcuri în Timp, Cello Memorii*), piese simfonice (*Constelații, Turkish Bolero*, ș.a.), cantatele *Izvoare 2050, Gloria Heroum Holocausti* și *Remember* (după un poem de Victor Bârlădeanu – lucrare dedicată Martirilor Holocaustului, ce a fost prezentată în primă audiție absolută la Filarmonica din Craiova, sub bagheta Maestrului Modest Cichirdan), un *Requiem* dedicat Tinerilor Martiri ai Revoluției Anticomuniste din 1989, un Oratoriu de Crăciun, lucrări concertante (*Concerto GRIEGoriano*

pentru pian și orchestră), camerale, vocale, corale și electroacustice – parte din ele publicate la București, New York, Munchen, Tours, Metz, Koln, Roma și Pescara și Palermo.

Ca violoncelist, activează în duo-ul *Intermedia*, alături de compozitoarea și pianista Liana Alexandra, împreună cu care a organizat la București numeroase manifestări de muzică contemporană, sub genericul “NUOVA MUSICA CONSONANTE – LIVING MUSIC FOUNDATION (S.U.A.)”. În ultimii anii, cei doi artiști români au susținut mai multe concerte împreună cu flautista Susan McClellan din S.U.A., promovând lucrări inspirate din folclorul Pionierilor Americani.

VII.2 *La Centaine (Tant d'Années...)* pentru soprano și pian

Această lucrare, pentru soprano și pian, este compusă în anul 1994, pe versurile unui poem al doamnei Jeanne de Corte.

Întreaga lucrare este străbătută de un fior melancolic, aceasta fiind și indicația autorului: *Con Malincolia, quasi improvisando*. Înscriindu-se în linia contemporană, compozitorul, lasă un anumit grad de libertate interpreților, chiar dacă, partitura are notate indicații de interpretare, acestea nefiind unele care să constrângă.

Piesa se înscrie în curentul neoconsonant, trece prin mai multe tonalități dar întotdeauna proclamă un centru tonal.

Introducerea îi aparține pianului care, timp de patru masuri, desfășoară acorduri în triolete, începând din *p* crescând la *mf* și apoi *decrescendo*. Efectul creat este acela a unor ecouri de amintiri care revin permanent, melancolice.

În măsura 5, *Aa*, intră vocea, în *mp*, *molto espressivo*, aducând tema, construită pe textul poetic. Pianul continuă șirul trioletelor, acum în *pp*. Schimbările armonice ale vocii sunt susținute de acordurile pianului. În funcție de cerința textului, tonalitatea devine când majoră – optimistă, când minoră.

Compozitorul suprapune ritmul binar al vocii pe ritmul ternar al pianului, creând efectul unei întârzieri fără să fie nevoie să iasă din tempo.

La *a'* nuanța devine *mp* iar tema din *a* este prelucrată ritmic, valorile sunt diminuate și augmentate. Tonalitățile prin care trece sunt Sib major, re minor.

La măsura 29 apare *B*-ul, unde pianul rămâne solist, tema de la voce apare la mâna dreaptă a pianului, mâna stângă continuă „valorile” de acorduri în triolete. Această secțiune conduce spre punctul culminant al lucrării, măsura 37. Nuanța înscrisă aici este *ff* la voce și *f* la pian, sentimentul de agitație este întărit și de indicația *sempre piu mosso*.

Exemplul 1, măsurile 37-38:

Handwritten musical score for measures 37-38. The vocal part (S.) is in treble clef with lyrics "À cha-que fois que l'heure son ne". It starts with a forte (*ff*) dynamic and a tempo marking of quarter note = 96. The piano part (Pf.) is in grand staff with triplets and a "ritardando" marking. There are also markings for "Sempres Più Mossor" and "(m.s.)".

Urmează o nouă intrare a temei la voce, *decrescendo* până la măsura 45 unde totul redevine *pp*. Aici pianul are notat un *tremolo* pe o octava, în registrul acut, ca un *eco* – de asemenea indicația compozitorului. Vocea continuă prelucrarea temei, în *mp*, *sotto voce*.

Exemplul 2, măsurile 45-46:

Handwritten musical score for measures 45-46. The vocal part (S.) is in treble clef with lyrics "Que se-raient mes an-nées". It starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a "sotto voce" marking. The piano part (Pf.) is in grand staff with a "Polo Menor Mossor" tempo marking of quarter note = 90. There are also markings for "Sempres Più" and "Ped".

În măsura 53, *a''*, se schimbă tempo-ul, măsura devine de 6/4, indicația fiind *Lontano*. Pianul susține acorduri, în funcție de cerința armoniilor temei de la voce.

În final vocea are înscris un efect emoționant: ultimele cuvinte sunt șoptite, ajungând ca un ultim gând, o ultimă zvâcnire a amintirilor.

Exemplul 3, măsurile 63-66:

Handwritten musical score for measures 63-66, featuring vocal (S.) and piano (Pf.) parts. The score includes various dynamics and performance instructions:

- Vocal (S.):**
 - Measure 63: *PP* (pianissimo), *poco* (a little), *P* (piano).
 - Measure 64: *Tout* (all), *pas* (step), *se* (and).
 - Measure 65: *PPP* (pianississimo), *lontano* (distant), *G. P.* (Grand Piano).
 - Measure 66: *G. P.* (Grand Piano).
- Piano (Pf.):**
 - Measure 63: *pp* (pianissimo), *poco a poco* (little by little), *allargando* (rushing).
 - Measure 64: *pp* (pianissimo).
 - Measure 65: *PPP* (pianississimo), *lontano* (distant), *(d. v.)* (da vicino - from close).
 - Measure 66: *G. P.* (Grand Piano).
- Other markings:**
 - Measure 63: **) x = mormorando* (murmuring).
 - Measure 64: *- 8 -* (octave).
 - Measure 65: *150* (tempo marking).
 - Measure 66: *80* (tempo marking).

The score is signed "N. V. 30-IV-94" on the right side.

VII.3 Le Tombeau de Debussy, pentru pian

Această lucrare pentru pian are o formă deschisă. Compozitorul aplică tehnica anamorfozei sonore prin proiectarea celulei generatoare în diferite ipostaze, de aici rezultând dilatări sau contractări ale tempo-ului, fiind, evident o celulă cu caracter ritmic.

Exemplul 1, celula generatoare:



Lucrarea abundă în indicații de atmosferă: *Immaterialo, molto espressivo, grave, patetico, obscurité totale*.

Pentru că piesa este construită pe baza scrisorilor lui Debussy, unele indicații conțin citate din acestea, cum ar fi: „Ce rythme doit avoir la valeur sonor d’une fond de paysage triste el glacé”.

Primele două secțiuni, *A* și *A'*, sunt dominate de celula ritmică de bază, prelucrată la mâna dreaptă pe un acompaniament ce creează de fapt atmosfera armonică, tonală. Punctul culminant al secțiunii este în măsura 26, *fff, disperato*, pregătit în prealabil de *molto appassionato*.

B-ul schimbă celula de bază, diminuând valorile, mărunțind parcă sonoritatea funebră de dinainte.

Exemplul 2, măsurile 36-38:



Efectul care trebuie realizat este înscris de autor prin indicațiile: *immaterialo* sau *quasi reveria*.

De la măsura 60 și pana la începerea secțiunii A'' , măsura 72, apare un pasaj, în 6/4, în care valorile sunt lărgite foarte mult, impresia creată este de plutire într-o lume a plângerii și dezolării.

Și secțiunea A'' ca și B sunt puternic cromatizate.

Piesa se încheie într-o atmosferă de *obscurité totale*, cu note rarefiate, *tremolo* la mâna stângă, mâna dreaptă urcând în registrul înalt. Tonalitatea finală fiind Fa Major.

VIII. Concluzii

Muzica contemporană. Cu ceva timp în urmă, după o lungă perioadă de obscuritate, câțiva compozitori s-au decis să reia legătura cu vechiul concept de plăcere descris de Debussy: „Muzica ar trebuie să încerce, cu modestie, să dea plăcere... Complicația extremă este opusul artei. Frumusețea ar trebui să fie sensibilă; ar trebui să ne dea bucurie imediată, ar trebui să-și facă drum în mintea noastră fără a trebui să facem nici un efort pentru a o înțelege.”

Acest lucru nu a fost ușor: încă din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, compozitorii au fost atrași de procesele de compoziție intelectuale. Dodecafonismul și muzica serială au dorit, cu ardoare, să construiască sisteme bazate pe logică. Publicul n-a înțeles iar concertele de muzică contemporană au devenit asemenea unor ghetouri pentru o nomenclatură de compozitori „de comandă”. Muzica clasică este un limbaj și orice limbaj crește o dată cu evoluția și este ucis de o revoluție.

Pentru compozitorii aparținând noii muzici consonante problema genului de limbaj nu este o dificultate. Muzica lor poate fi tonală, atonală, microtonală. Ideea este ca muzica lor să fie înțeleasă atât de interpreți cât și de ascultători. Astfel, Noua Muzică Consonantă nu este nimic altceva decât reînvierea unei vechi și simple noțiuni: dacă ai ceva de spus, pur și simplu spune-o!

Compozitorii afiliați acestui curent i-am amintit și analizat în cadrul acestei lucrări: pionierii ca Steve Reich, Michael Nyman, John Adams sau Phil Glass și continuatorii ca Frédéric Devreese, Dominique Dupraz, Piotr Lachert, Michel Lysight.

Noua Muzică Consonantă este cântată zilnic de către interpreți și ansambluri faimoase. Sunt muzicieni extraordinari care au în comun o trăsătură prețioasă: curiozitatea. Le face plăcere descoperirea de lucrări și compozitori noi. Nu se abandonează pe sine numai în bine-cunoscutul repertoriu clasic ci încearcă să aducă noi lucrări la viață.

Noua Muzică Consonantă are o singură filozofie: că muzica trebuie să rămână peste toate, un limbaj, un mod de comunicare. Limbajul evoluează, la fel și așteptările de comunicare continuă între compozitor, interpret și public. Experiența trebuie să fie directă dar nu facilă sau superficială.

Astfel, Noua Muzică Consonantă poate fi ascultată fără explicații tehnice sau filosofice. Nu există o singură școală, stil sau estetică, doar convingerea că muzica este mai mult decât note, tehnică sau jocuri intelectuale. Muzica trebuie să vorbească pentru sine, fără filtre de explicație sau clasificare care duc la prejudecați și în final la anumite tipuri de tiranie artistică care au ca rezultat excluderea anumitor forme de muzică contemporană din cadrul de comunicare rezonabilă.

Deci, Noua Muzică Consonantă nu este un stil sau o estetică. Mulți compozitori diferiți scriu Muzică Nouă Consonantă. Forma poate fi minimală sau nu, repetitivă sau nu, tonală, modală sau atonală. Poate fi o piesă mică pentru acordeon sau o opera de dimensiuni mari. Astfel, forma nu are nici o legătură cu conceptul Noii Muzici Consonante.

Noua Muzică Consonantă poate fi definită ca o reacție la perioada modernistă, deși unii compozitori sunt reticenți în a admite aceasta. Neoconsantismul poate fi văzut ca un curent postmodern.

Noua Muzică Consonantă încearcă să refacă legătura dintre compozitor-interpret-public, prin respectul și evoluția naturală a limbajului muzical. Și, desigur, integrează și unele idei ale compozitorilor moderni.

Termenul de Noua Muzică Consonantă s-a născut în aprilie 1989 în biroul lui Boudewijn Buckinx. Boudewijn Buckinx, Piotr Lachert, Dominique Lawalree și Alain Van Kerckhoven (editor de muzică) căutau un nume pentru o partitură. Aceasta a fost una dintre propuneri.

Revenind la conceptul general al Noii Muzici Consonante: frumusețea. Aceasta este o revoluție a spiritului.

Bibliografie

- Alexandra, Liana: *Componistica Muzicală – un inefabil demers între fantezie și rigoare*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005.
- Alexandra, Liana: *Sintaxe Omofone Tonale*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005.
- Alexandra, Liana: *Tehnici de Orchestrație*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2000.
- Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulations*, ed. Mark Poster, Stanford; Stanford University Press, 1988.
- Boland, Pierre-André: *What is New Consonant Music*, Alain Van Kerckhoven Editeur, www.avk.org/nem/index2.html
- Buckinx, Boudewijn: *De kleine Pomo*, Ed. Alamire, Belgium, 1994.
- Buckinx, Boudewijn: *Aria van de diepe Noot*, Ed. Alamire, Belgium, 1996.
- Buckinx, Boudewijn: *Artistieke creativiteit en onderwijs, in Prometheus zoekt Aquarius*, Ed. Alamire, Belgium.
- Buckinx, Boudewijn: *O pequeno Pomo*, Editoria Giordano, Sao Paulo, 1998.
- Brouwers, Fred: *Wij denken dat Beethoven muziek is!*, revista “Muziekkrant” (octombrie 1978)

- Connor, Steven: *Cultura Postmodernă*, trad. Mihaela Oniga, Ed. Meridiane, București, 1999.
- Cosma, Viorel: *Lexiconul de muzicieni din România*, vol.VIII, Editura Muzicală, București, 2005.
- De Haas, Fons: *Het gewone als buitengewoon*
- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*, Editions de Minuit, Paris, 1979.
- Huvenne, Martine: *Eenvoudig maar niet evident. Over de muziek van Boudewijn Buckinx*, în revista "Cultuur" (ianuarie 1988)
- Knockaert, Yves: *Focus on the visually handicapped*, în revista "Flanders" nr. 32 (săptămânal, Decembrie, 1996, Antwerpen)
- Lawalrée, Dominique: *Boudewijn Buckinx, portrait d'un compositeur*, în revista "Arts et Culture" (februarie, 1988)
- Lachert, Piotr: *Noi, Pianisti*, Chiola Music Press, Spoltore (Italia), 2000.
- Lyotard, Jean-François: *Condiția postmodernă*, trad. Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Idea Design, 2003.
- Nichifor, Șerban: *Anamorfoza Sonoră*, în revista "Muzica" (România) Nr.6/Iunie 1985, p.18-21.
- Nichifor, Șerban: *Musica Caelestis – anamorfoza Sacrului în arta sunetelor*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2000.
- Nichifor, Șerban: *Introducere în Computer Music*, Editura Universității Naționale de Muzică, București.

- Sheridan, Alan: *Michel Foucault: The will to Truth*, London and New York, Tavistock, 1980.

- Sutton, Gérard: *Nouvelle Musique Consonante*, L'Entrepôt, Paris 2006.

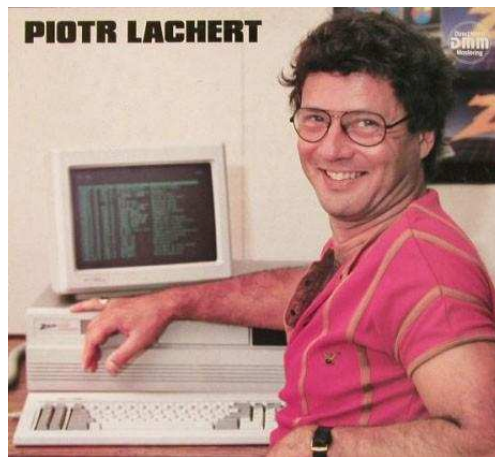
- Article și studii (in Alain Van Kerckhoven Editeur, www.avk.org/ncm/index2.html) :
Beauty is Revolution , L'audience planétaire (fr.) , Le piano dans l'oeuvre de Mendes (fr.) ,
Lysight's analyses (fr.) , On Gorecki (fr.) , On New consonant music , On Reich (fr.) , Pomo
Inc. (fr.) , Reasons for the Collapse of Modernism , Glass, Philip , Górecki, Henryk Mikolaj,
Harrison, Lou, Nyman, Michael, Part, Arvo, Reich, Steve , Schnittke, Alfred

Boudewijn Buckinx



1001 SONATEN FÜR VIOLINE UND KLAVIER · BOUDEWIJN BUCKINX

Piotr Lachert



Frédéric Rossille



Jacques Leduc



Șerban Nichifor

