Serban Nichifor

Compositeur, Professeur

Roumanie, Bucarest

A propos de l'artiste

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

Qualification:	PROFESSEUR DOCTEUR EN COMPOSITION ET MUSICOLOGIE
Site Internet:	http://romania-on-line.net/whoswho/NichiforSerban.htm
Sociétaire :	SABAM - Code IPI artiste : I-000391194-0

A propos de la pièce

Titre:	"HYPOSTASES PIANISTIQUES DANS LA MUSIQUE DE CHAMBRE NEO-CONSONANTE" par Alexandra Cont - coordination scientifique Serban Nichifor
Compositeur:	Nichifor, Serban
Licence:	Copyright (c) Serban Nichifor
Editeur:	Nichifor, Serban
Instrumentation:	Théorie de la musique
Style:	Contemporain
Commentaire:	Musicologie

Serban Nichifor sur free-scores.com

http://www.free-scores.com/partitions_gratuites_serbannichifor.htm

- Contacter l'artiste
- Commenter cette partition
- Ajouter votre interprétation MP3
- Accès partition et écoute audio avec ce QR Code :

Universitatea Națională de Muzică din Bucureşti
Facultatea de Interpretare Muzicală

LUCRARE DE DISERTAȚIE

Masterand:
ALEXANDRA CONȚ

Coordonarea ştiințifică:
Conf. Univ. Dr. ŞERBAN NICHIFOR

2010

free-scores.com

REFERAT

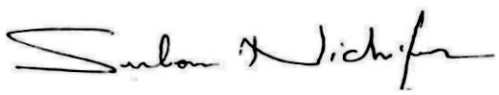
Dedicata proiectiilor de factura neoconsonanta in literatura camerala cu pian, lucrarea de disertatie elaborata de Domnisoara Alexandra Cont ilustreaza in mod elocvent calitatile exceptionale ale acestei tinere si deosebit de dotate muziciene.

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

free-scores.com

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 méconnaisance 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>

free-scores.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

free-scores.com

Universitatea Națională de Muzică din Bucureşti
Facultatea de Interpretare Muzicală

IPOSTAZE PIANISTICE ÎN LITERATURA CAMERALĂ NEO-CONSONANTĂ ROMÂNEASCĂ ŞI BELGIANĂ

Masterand:
ALEXANDRA CONȚ

Coordonarea ştiințifică:
Conf. Univ. Dr. ŞERBAN NICHIFOR

2010

free-scores.com

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 şi pian……..44

IV. Frédéric Rossille……...51

IV.1 Viața şi opera……...51

IV.2 Message de l'Archipel, pentru vioară şi pian……..53

V. Nicolae Coman……57

V.1 Viața şi opera……57

V.2 Sonata a II-a pentru pian……58

VI. Jacques Leduc……....61

VI.1 Viața şi opera……61

VI.2 Aquarelles – şase melodii pentru mezzo-soprană şi pian, op.17……..62

VII. Şerban Nichifor……64

VII.1 Viața şi opera……...64

VII.2 La Centaine (Tant d'Années…), pentru soprano şi pian……66

VII.3 Le Tombeau de Debussy, pentru pian……69

free-scores.com

VIII. Concluzii……71

Bibliografie……73

Anexe…….. 76

free-scores.com

I.INTRODUCERE

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

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

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

free-scores.com

I.1.Postmodernismul

Postmodernismul este termenul de referință aplicat unei vaste game de evoluții în domeniile de teorie critică, filozofie, arhitectură, artă, literatură şi cultură. Diversele expresii ale postmodernismului provin, depăşesc 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.

Deşi termenul de „postmodernism" a fost folosit de unii scriitori in anii 1950 şi 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 şi discipline teoretice din domeniul filozofiei, arhitecturii, studiului filmului şi literaturii au revendicat, tot mai insistent, recunoaşterea existenței acestui fenomen social şi 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, şi 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 şi 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 şi în schimb încurajează perspectivele fracturate, fluide şi pe cele multiple.

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

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

free-scores.com

curent?". Cu alte cuvinte: „Există cultura postmodernă şi este ea un lucru bun sau rău?" Tocmai aceste controverse şi 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 şi înțelesul său(aşa 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 mişcare culturală a apărut cu ani buni înainte. Momentul de cotitură dintre modernism şi 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 cunoaşterea – instituțiile de critică şi cele academice – în funcție de interesele de putere şi de relațiile care le susțin. Michel Foucault susține perspectiva care se bazează pe decizia de a analiza cunoaşterea 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 şi specializării ştiințelor umaniste – cunoscute la începutul anilor 1980 – apare şi o consolidare a prestigiului şi 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 lărgească şi chiar să fie denaturat. Linia dintre cultura elevată, apanajul universităților, şi cultura de masă a ajuns să fie foarte subțire. Formele populare de cultură, cum ar fi televiziunile, filmul şi 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 şi 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.

free-scores.com

studiate cu tot atâtea avantaje şi eficienţă ca şi formele elevate de cultură care, odinioară, constituiau garanţia existentei ştiinţelor 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 creşteri reale a posibilităţilor şi diversităţii experienţei culturale, ci datorită unei dezvoltări şi diversificări a formelor în care experienţa culturală este mediată.

O altă problemă abordată în dezbaterea postmodernismului este relaţia paradoxală dintre diversitate şi uniformitate. Dezbaterea postmodernă poate fi interpretată ca un proces intelectual discursiv care, simultan, multiplică opţiunile critice şi le reuneşte.

O altă caracteristică a teoriei postmoderne este dorinţa de a proiecta şi de a crea ceea ce nu poate fi fixat sau controlat prin reprezentare sau gândire conceptuală. Voinţa şi capitularea, autoritatea şi renunţarea 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 voinţa căreia a apărut.[3]

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

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

[3] Steven Connor – *Cultura Postmodernă*, trad. Mihaela Oniga, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1999.

free-scores.com

susțineau raționaliștii şi că însăşi cunoaşterea era legată de loc, timp, poziție socială sau alți factori cu ajutorul cărora un individ îşi construieşte punctele de vedere necesare cunoaşterii.

Jacques Derrida argumenta că singura apărare în fața inevitabilei deconstrucții a cunoaşterii, sistemelor de putere, ce se numeşte hegemonie ar trebui să se bazeze pe postulatul unei emisii originale, logosul. Privilegierea acestei fraze originale se numeşte "logocentrism". În loc să-ți bazezi cunoaşterea pe cazuri sau texte particulare, baza cunoaşterii 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 şi 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, filosofii postmoderni au început să atace unitatea modernismului şi 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 însuşi.

Poate cel mai izbitor exemplu al acestui scepticism se găseşte în operele teoreticianului cultural francez, Jean Baudrillard. În eseul 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 sfârşit de producere de simulacre.[5] Mass-media şi celelalte forme ale producției culturale de masă generează constant procese de re-apropriere şi 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 adevărurilor 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 artifacte 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 cunoaşterii 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.

free-scores.com

Această subliniere asupra construcției şi a consensului este adesea folosită pentru a ataca ştiința.

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

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

Postmodernismul în arhitectură

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

Faptul că postmodernismul capătă în arhitectură o definire 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 univalentei – principiu dominant în modernism. Primul şi cel mai evident dintre aceste moduri este o revenire la sensul funcției semnificative şi 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.

free-scores.com

Cele mai importante caracteristici ale arhitecturii postmoderne decurg din poziția de rezistență față de modernism: principiul abstractizării este contracarat de redeşteptarea interesului față de limbajul conotativ şi referențial al arhitecturii; concentrarea introvertită şi contemplativă asupra construcției văzute ca „text" în fața conştientizării diferitelor genuri de contexte relaționale ale arhitecturii; atemporalitatea se retrage în fața unei angajări critice în istorie; univalența şi 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 şi postmodern s-a produs complet.

Un exemplu de arhitectură postmodernă este sediul companiei AT&T din New York, care, ca şi orice zgârie-nori, este construit pe o structură metalică, având foarte multe ferestre, dar care, spre deosebire de construcțiile de birouri moderniste, împrumută şi elemente din diverse stiluri clasice (coloane, fronton etc.). Un prim exemplu de artă postmodernă exprimată cu ajutorul arhitecturii se întinde de-a lungul porțiuni celebre pentru jocurile de noroc din Las Vegas, Nevada, aşa 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 şi interesele comerciale (momentane sau cu bătaie lungă) ale proprietarilor.

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

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

free-scores.com

nivelul elaborării şi 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 şi Frank Gehry.

Postmodernismul în pictură

La fel ca şi în domeniul arhitecturii, modernismul este foarte vizibil şi în pictură. Cele două domenii se întrepătrund atât în privința creațiilor şi a creatorilor cât şi a desfăşurărilor 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 recunoaşte că îi aparține şi 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 ş.a., încearcă să treacă dincolo de modernism dezvăluind instabilitatea din interiorul său.

Forma picturii postmoderne poate cuprinde forme de renaştere simplă, dar şi amestecul de stiluri incompatibile, rătăceşte nerăbdătoare prin istorie cât şi 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 şi esență, şi 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 şi 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.

free-scores.com

Postmodernismul şi literatura

Instituțiile literare exercită o influență directă mult mai mică asupra scrierilor contemporane, pur şi 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 ți 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 îşi dezvoltă sau rafinează stilul şi devine conştientă de sine şi ironică.

Ideea de postmodern s-a înrădăcinat foarte puternic în sfera studiilor literare. Se pare chiar că imboldul de a identifica şi 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 şi 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 conştiință (exemplu modernist fiind „fluxul conştiinței" în maniera Virginiei Woolf sau a lui James Joyce). În plus, şi literatura modernă şi cea postmodernă explorează fragmentarismul în narare şi 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 şi extrema subiectivitate drept expresii ale unei crize existențiale, ale unui conflict interior. În schimb, literatura postmodernă evită această criză. Personajele torturate şi izolate, anti-eroii lui Knut Hamsun sau Samuel Beckett, lumea de coşmar al lui T.S. Eliot din Țara pierdută fac loc în scrierile postmoderne unor narațiuni deconstruite şi 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.

free-scores.com

Teatrul postmodern

Teatrul sau forma teatrală acoperă multe dintre temele deja întâlnite în cadrul dezbaterii postmoderne, printre care: refuzul noțiunilor de formă esențiala, al dispersării identității operei de artă şi al înglobării ei în contexte sociale şi 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 şi 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 şi, pe de altă parte, procesul, cu întreaga variabilitate şi contingența aşa-zis liberă a spectacolului.

Postmodernismul în filozofie

Unele personalități ale filosofiei XX sunt privite drept postmoderne, pentru pretenția că matematica şi ştiințele naturii nu ar fi obiective. Între aceştia se numără şi doi filosofi ai ştiinței, Thomas Samuel Kuhn şi David Bohm. Ultima expresie a amestecului dintre filosofie şi matematică este matematica cognitivă, care doreşte să demonstreze că exact ca orice ştiință umană, matematica este totuşi 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 şi conştientizate, în mod constructiv-critic, ca atitudini de depăşire a dogmatismului, totalitarismului şi standardizării, a tendințelor moştenite de la epoca raționalității rigide şi a determinismului univoc. În postmodernism, e important faptul că el evită toate formele de monism şi universalism, se implică critic nu numai față de reprezentările pozitiviste logistice, dar şi față de idealurile şi normele ştiinței clasice, ale ştiinței epocii moderne, în genere. În loc de aceasta, ei proclamă multiplicitatea şi diversitatea, varietatea şi concurența paradigmelor, coexistenta elementelor heterogene, recunoaşterea şi stimularea unei varietăți de proiecte contemporane de viață, interacțiuni sociale, învățături filosofice şi concepții ştiințifice. Aceasta presupune reevaluarea fundamentalismului, recunoaşterea aspectului multidimensional al realității şi a unei mulțimi de tipuri de relații de

free-scores.com

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

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

În dezvoltarea postmodernismului, deosebim două etape: prima – legată de analiza distrugerii, de distrugerea raționalismului ştiințific, a „Eu-lui" uman conştient, de descentralizarea conştiinței, iar cea de a doua – de analiza gramatologiei.

Postmodernismul în creațiile TV, video şi cinematografice

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

Concepțiile privind producțiile TV şi video postmoderne îmbracă două forme care se identifică corespunzător cu ipoteza de încălcare a regulilor şi cu cea de încorporare. Prima formă îşi propune să identifice trăsăturile postmoderne din interiorul televiziunii sau să identifice şi să promoveze modalitățile novatoare oferite de video-textele moderne. În contrast cu aceasta este forma postmodernă de televiziune care recunoaşte 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, productiile TV şi video reprezintă contestări nu numai ale hegemoniei modelelor estetice moderniste, dar şi ale dominației contemporane a limbajului şi a instrumentelor conceptuale asociate cu lingvistica şi ştiințele semiotice.[7]

[7] "Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text", în *The Linguistics of Writing*, ed. Deerek Attridge, Alan Durant, Manchester, Manchester University Press, 1987.

free-scores.com

Cinematografia postmodernă

Cinematografia postmodernă se distinge prin diferite forme de pastişă sau multiplicitate stilistică. La fel ca şi în cazul televiziunii postmoderne, multiplicitatea stilistică constituie, în egală măsură, şi o trăsătură caracteristică pentru întreg domeniul culturii cinematografice contemporane, o dată cu accesul crescând la filme vechi, înregistrate pe casete video, şi 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-şi recunoască complicitatea în proiectarea şi vehicularea normelor stilistice din interiorul criticii şi al filmului însuşi.

I.2.Postmodernismul muzical

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

La fel ca şi 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 şi depunerea unui efort susținut pentru interpretarea semnificațiilor şi efectelor sociale ale acestei inițiative. Ceea ce defineşte teoriile postmoderne despre muzică nu este

free-scores.com

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

Ca şi perioadă în istoria muzicii, muzica postmodernă este pur şi 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 şi un indicator de identitate de grup. De exemplu, un rol important al muzicii în societatea postmodernă este de a acționa ca o insigna prin care oamenii pot semnala identitatea lor ca membru al unei subculturi.

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

1) nu este pur şi simplu o repudiere a modernismului sau continuarea acesteia, dar are trăsături atât ale unei pauza cât şi a unei extensii;

2) este, la un anumit nivel şi într-un fel, ironică;

3) nu respectă granițele între sonoritățile şi procedurile din trecut şi din prezent;

4) îndoaie barierele între stilul „înalt” şi 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 şi 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 şi fiind relevantă în contextul cultural, social si politic;

9) introduce citate sau referiri din muzica multor tradiții şi culturi;

10) consideră tehnologia nu doar ca o modalitate de a păstra şi de a transmite muzică, dar şi ca profund implicată în producția şi esența muzicii;

11) îmbrățişează contradicțiile;

free-scores.com

12) nesocoteşte opoziţiile binare;

13) include fragmentări şi discontinuităţi;

14) cuprinde pluralismului şi eclectismul;

15) prezintă multiple semnificaţii şi temporalităţi;

16) găseşte sensuri chiar şi structuri în ascultători, mai mult decât în partituri, interpretare sau compozitori.

Tehnicile postmoderne şi aplicarea lor

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

Un alt aspect al postmodernismului muzical este reducerea rolului compozitorului în procesul de creaţie, nu numai prin folosirea colajelor şi citatelor din alte opere, ci şi prin folosirea procedurilor aleatorii în compoziţie şi interpretare. Acest lucru a început ca o reacţie 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 modernişti târzii ca Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, ş.a. Muzica aleatorie a dus la contopirea graniţelor dintre compozitor şi ascultător, dintre muzician şi mediu, de asemenea caracteristică postmodernismului.

Apariţia stilurilor postmoderne

La sfârşitul anilor 1950 şi 1960 au apărut atât o serie de noi stiluri, influenţate de condiţiile post-moderne, precum şi o încorporare a elementelor postmoderne în stilurile existente.

free-scores.com

Muzica populară, jazz, rhythm and blues, şi rock-and-roll timpuriu încep sa fie modelate nu numai de noile tehnologii precum şi 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 şi a secțiunilor mai estompate de ritm.

În acelaşi timp, muzica dance îşi creează propriul drum în muzica postmodernă. Abordarea sa a fost să redea înregistrările pe pick-up şi apoi să manipuleze manual viteza, folosind masa de mixaj ca şi instrument şi adăugând efecte sonore. Această mişcare s-a numit „**turntablism**" şi s-a materializat în anii 1990 în hip-hop şi 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 şi sterilitatea muzicii moderniste clasice a compozitorilor care urmau linia lui Arnold Schoenberg, Pierre Boulez, începuturile lui John Cage şi alții aflați în avangardă. Printre cei mai timpurii compozitori minimaliști este inclus La Monte Young, care a studiat cu Schoenberg şi a încorporat elemente ale serialismului în lucrările sale minimaliste timpurii. Un alt nume demn de aminti este cel al lui Terry Riley care a fost în mare măsură influențat în creația sa de către repetitivitatea muzicii indiene şi 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 şi/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 şi 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; totuşi, nu numai că muzica de acest fel are aceeaşi simplicitate şi aversiune pentru ornamentări excesive pe care o are şi sculptura minimalistă, dar unele dintre primele concerte de muzică minimalistă au avut loc tocmai cu ocazia unor expoziții de arte vizuale minimaliste, de

free-scores.com

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 acelaşi puls de tobă bas de 4/4.

Postserialismul

Serialismul se desparte în două tabere: serialiştii tradiţionalişti – îi include şi pe cei convertiţi din neoclasicism: Stravinsky, Copland şi Sessions – cei care folosesc sistemul lui Schoenberg, şi pan-serialiştii – care urmează exemplul lui Werbern şi măresc conceptul nonperiodicităţii pentru a include toate aspectele compoziţiei. Experimentul lui Messiaen privind ritmul a condus treptat la *Mode de valeurs et d'intensitées* (1949), pentru pian, care stabileşte regulile de acordaj, intensitate, duratele şi modul de atac dar nu se încadrează în scara celor 12 tonuri. A urmat o sporire a interesului pentru controlul total asupra compoziţiei, mai ales o dată cu *Structures I* (1951), pentru două piane, a lui Pierre Boulez şi cu *Kreuzspiel* (1951), pentru oboi, clarinet bass, pian şi percuţie şi *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 maitre* (1954, revizuită în 1957), care conţine cântece pentru contralto dar şi mişcări instrumentale, scrisă într-un stil mai relaxat de Boulez.

La mijlocul anilor 1950 compozitorii se detaşează de controlul absolut al pan-serialismului pentru a da interpreţilor o anumită libertate controlată dar se îndepărtează şi de preocuparea pentru non-periodicitate pentru a se apleca asupra culorii şi densităţii discursului sonor. *Klavierstücke XI* (1956) al lui Stockhausen dă posibilitatea pianiştilor 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 piane, în orice ordine, iar *Pli selon pli* (1960), de Boulez, pentru soprană şi orchestră, include mici opţiuni de scară. Utilizarea notaţiei grafice în *December* (1952) de Brown, *Fontana Mix* (1958) de Cage şi *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 şi înţelegerea textului. Noile culori includ şoptitul coral, bâlbâiala şi vorbitul, precum şi aplauzele, loviturile şi sunetele de paşi.

free-scores.com

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 şi transformarea lor. Acest mod analitic de compoziție îşi are originile în Franța anilor 1970 unde tehnicile au fost experimentate şi dezvoltate la *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, de către compozitori ca Gerard Grisey şi Tristan Murail. Murail descrie muzica spectrală ca fiind mai degrabă o atitudine față de compoziție şi nu un set de tehnici. Recent, *Istanbul Spectral Music Conference*, defineşte muzica spectrală ca fiind aceea care include orice muzică care consideră timbrul un element important al structurii sau limbajului muzical.

I.3.Neoconsonantismul

In cadrul istoriei muzicii se pot găsi uşor mişcări 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 Şcoala de la Manheim prin creațiile lor care se doreau mai simple, clare şi 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 şi 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 şi umanitate.

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

free-scores.com

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 – şi, 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 sufleteşti, 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 sa distingă. Tocmai în acest lucru apare provocarea: faptul că ascultătorul ar putea să devină saturat şi să-şi piardă interesul pentru o artă care este prea accesibilă şi 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 îşi propune ca fiecare compozitor să realizeze ceva personal, plin de rezonanță şi şarm, nețiând cont de forma şi limbajul în care se materializează creația.

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

În complementaritate cu celelalte direcții postmoderne primordiale – minimalism/postminimalism, polistilism/eclectism, 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 şi 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 şi cele ale civilizației Statelor Unite ale Americii – sintetizate şi în binecunoscutul adagio "E Pluribus Unum".

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

free-scores.com

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

S-a născut în Califax, California şi 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 şi 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 şi în Europa de unde a adunat experiență şi influențe muzicale şi s-a întreținut cântând la pian în baruri până când, în 1971, a devenit profesor la Facultatea *Mills College*, unde preda muzică indiană clasică. Tot în timpul anilor 1960 Riley a cântat în cadrul *All-night-concerts* – care durau toată noaptea – muzică improvizatorică.

Riley şi-a început colaborarea cu binecunoscutul cvartet Kronos. De-a lungul carierei sale a compus 13 cvartete de coarde pentru acest ansamblu şi 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, aşa cum apar în *In C* şi în *Keyboard Studies. In C* este probabil cea mai cunoscută creație a sa şi cea care a condus mişcarea minimalistă spre culmile sale. Forma sa este una inovatoare: piesa constă în 53 de module separate, de mărimea unei măsuri fiecare, conținând un motiv muzical unic, dar toate în Do, aşa cum reiese şi din titlu.

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

Un alt compozitor american reprezentant al mişcării este **Philip Glass** – 1937. El este considerat unul dintre cei mai influenți compozitor ai sfârşitului de secol XX şi este larg

free-scores.com

[8] (avându-i ca precursori pe Richard Strauss, Kurt Weill, Leonard Bernstein).

Deşi muzica sa este adesea înscrisă ca fiind minimalistă, compozitorul se distanţează 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 şi „clasicist", subliniind faptul că a studiat armonia şi contrapunctul şi ca i-a studiat pe Franz Schubert, Johann Sebastian Bach şi 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 şi opere, teatru muzical, opt simfonii, opt concerte, lucrări solo, cvartete de coarde şi 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 şi filosofia. La universitatea din Chicago a descoperit serialismul lui Webern şi 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 mişcarea europeană postmodernă. Studiază la *Juilliard School of Music* unde pianul este instrumentul său principal. Profesorii săi de compoziţie au fost Vincent Persichetti şi William Bergsma. În 1964 Glass primeşte bursa Fulbright şi pleacă la Paris unde studiază compoziţia cu Nadia Boulanger. Aici compozitorul este impresionat de noile tendinţe şi de libertatea de exprimare din cinematografia franceză. Lucrează ca şi director muzical şi compozitor alături de Ravi Shankar şi Alla Rakha. Această colaborare adăugând o nouă influenţă în stilul lui Glass şi 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, îşi simplifică stilul şi se întoarce către un vocabular radical consonant.

---

[8] *Art Music* – termen folosit ca umbrelă pentru tradiţia muzicală care implică consideraţii teoretice şi structurale avansate şi o tradiţie muzicală scrisă. Aceasta poate include tipuri sofisticate de jazz, muzică rock dar şi de muzică clasică.

[9] Nadia Boulanger – compozitoare, dirijoare şi profesoara franceză influentă. A predat celor mai importanţi compozitori şi dirijori ai secolului XX.

free-scores.com

Perioada culminează în 1974 cu *Music in 12 parts*, urmată de opera *Einstein on the Beach* (1976), care durează 5 ore şi 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* şi *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 şi Vincent Persichetti. Ulterior a urmat Mills College din Oakland, California, unde a studiat cu Luciano Berio şi Darius Milhaud (1961-1963) şi a obținut o diplomă de master în compoziție. La Mills, Reich a compus *Clavietă* pentru clavietă şi 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, şi Terry Riley. A fost implicat în premiera piesei *In C* a lui Riley şi 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 moştenirea 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 şi 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.

free-scores.com

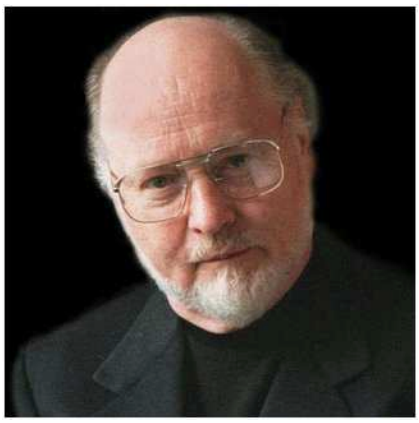
Un exemplu al minimal-ului pe casetă audio, este *Come Out*. Succesul acestui experiment l-a făcut pe Reich să aplice această teorie şi pe instrumente muzicale. Aşa au apărut *Violin Phase* şi *Piano Phase*.

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 îşi duce munca la un alt nivel, odată cu apariția unei compoziții misterioase *Music for Eighteen Musicians*.

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

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



John Williams – 1932, compozitor, dirijor şi pianist american. Este considerat atât de publicul larg cât şi de critică drept cel mai mare şi mai influent compozitor de muzică de film din istorie. Într-o carieră impresionantă de şase 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 şi Harry Potter.* Pe lângă acestea, a compus tema pentru patru jocuri olimpice, numeroase piese pentru televiziune şi concerte. A servit ca dirijor şef al orchestrei Boston Pops din Los Angeles între 1980 şi 1993 şi acum este dirijorul laureat al acestei orchestre.

Williams a câştigat cinci premii Oscar, iar cele 45 de nominalizari 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 şi 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.

free-scores.com

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

După ce şi-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 şi 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 sfârşitul aniilor 1950, inclusiv pentru *Lost in Space* şi *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 şi orchestră. A primit prima sa nominalizare la Oscar pentru muzica sa pentru filmul din 1967, *Valley of the Dolls*, şi a fost nominalizat încă o dată în 1969 pentru *Goodbye, Mr. Chips*. A câştigat primul său Oscar în 1971, pentru filmul *Fiddler on the Roof*. La începutul aniilor 1970, Williams a compus muzica pentru filme celebre precum *The Poseidon Adventure, Earthquake* şi *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 aceeaşi 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 şi alte lucrări, inclusiv piese de televiziune, concerte şi teme de sărbătoare.

George Crumb – 1929, compozitor american de muzică modernă şi de avangardă. Este cunoscut ca un explorator al timbrurilor neobişnuite şi a tehnicilor extinse[10]. Exemplele includ flautul vorbit (interpretul vorbeşte în timp ce suflă în instrument) şi aruncarea bilelor de sticlă în pianul deschis.

Crumb s-a născut în Charleston, Virginia de Vest, şi 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.

free-scores.com

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 şi 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 neobişnuite. 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 şi să părăsească scena în timpul piesei. De asemenea, foloseşte tipare neobişnuite 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 priveşte experimentarea timbrurilor muzicale. Este scrisă pentru cvartet de instrumente electrice – Crumb notează că sunt acceptate şi instrumentele acustice amplificate dar sunt de preferat cele electrice – iar interpreții trebuie să cânte şi la diverse instrumente de percuție. Este una dintre cele mai cunoscute creații ale lui Crumb şi 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 şi *Music for a Summer Evening* (1974), este scrisă pentru două piane şi 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 şi sunetul modificat prin amplasarea unor obiecte pe şi 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 influenta vest-europeană, imnuri şi muzică populară, până la muzica non-

free-scores.com

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

Şcoala belgiană

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

Şcoala belgiană a muzicii neoconsonante îşi are rădăcinile în tradiția europeană a muzicii clasice.

Raoul De Smet – 1936, compozitor şi muzician belgian. A studiat filologia limbilor romanice şi istoria muzicii la Universitatea Catolica din Leuven. După studii a urmat un stagiu de perfecționare, timp de un an, în Madrid şi Salamanca. A dobândit cunoştințele muzicale de bază (solfegiu, armonie, pian) la Academia de Muzică din Deurne. În afara acestor studii de bază s-a dezvoltat ca şi autodidact până în 1966 când urmează cursurile Institutului pentru Psychoacustică şi Muzică Electronică din Ghent la clasa profesorilor Lucien Goethals şi 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 şi 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 şi mulți alții dezvoltând un limbaj muzical profund personal. Încă din 1972 compozițiile sale sunt cunoscute şi interpretate pe plan mondial. Opera sa include peste 120 de lucrări: lucrări pentru instrumente solo, pentru ansambluri de coarde, orchestră simfonică, voce şi cor, muzică şi operă de cameră.

free-scores.com

Michel Lysight – 1958, dirijor şi compozitor belgo-canadian. A studiat muzica la *Schaerbeek Academy*, iar în 1981 a câştigat 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 şi 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 şi 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 şi care se ocupă cu popularizarea şi înregistrarea muzicii compozitorului.

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

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

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

free-scores.com

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

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

Elias Gistelinck – 1935. La vârsta de 15 ani se înscrie la Conservatorul Regal din Bruxelles unde studiază trompeta, muzica de cameră, armonia şi contrapunctul. Mai târziu îşi continuă studiile la Conservatorul din Paris. La vârsta de 17 ani Gistelinck cânta la trompetă în Orchestra Națională a Belgiei. Deşi 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 şi trompetist, a renunțat la muzica clasică în favoarea orchestrei de jazz. Mai târziu creează Festivalul de Jazz Middelheim. Gistelink s-a opus atitudinii condescendente, răspândită în cariera sa din tinerețe, a Conservatoarelor față de genuri ca jazz-ul sau muzica uşoară. El a pledat pentru tratarea ca egali a muzicii clasice, jazz-ului şi 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 şi soliştii de jazz – în special acordurile şi progresia lor, titlurile pieselor şi 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 şi *Funeral Music for Ptah IV* (1974), trio pentru vioară, violoncel şi pian, după moartea preşedintelui chilean Salvador Allende. Totuşi, faptul că Gistelinck alege astfel de motive în compozițiile sale nu înseamnă că muzica sa poate fi numită programatică.

free-scores.com

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 şi 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 şi în melodie şi armonie. Această tendință este deosebit de clară în *Lullaby pentru Nathalie* pentru vioară şi pian (1985), o lucrare cu o linie melodică aproape naivă, însoțită de acorduri simple.

Gistelinck însuşi 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 şi Pousseur. Stilul său este în contradicție cu orice fel de intelectualism muzical.

Ideea lui Gistelinck privind tonalitatea şi atonalitatea continuă această linie. El vede tonalitatea legată în mod inerent de natura sunetului şi 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 şi, 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 şi în creația românească o linie care urmează curentul Nuova Musica Consonante. Astfel, înființat în anul 1982 şi coordonat de compozitorii Liana Alexandra şi Şerban Nichifor, ansamblul Intermedia – Nuova Musica Consonante a devenit membru al prestigioasei Living Music Foundation (U.S.A.) în anul 1999 şi 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. şi Belgia, cât şi prin relevantul site http://www.nuovamusicaconsonante.info/

Din anul 2003 compozitorii Liana Alexandra şi Şerban 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.) – şi-a integrat activitățile muzicale în programele americane specifice.

free-scores.com

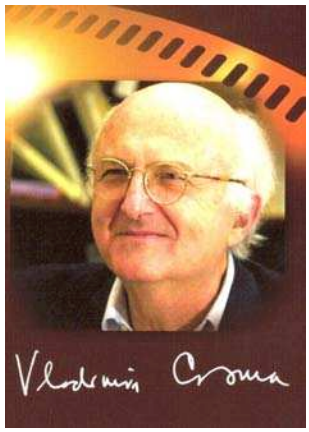
Liana Alexandra – 1947

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

free-scores.com

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

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



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

Din 1964 întreprinde mai multe turnee internaționale ca şi violonist concertant şi 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 şi orchestră, muzică de teatru şi 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 şi seriale tv. Muzica de film i-a permis compozitorului să se apropie şi să abordeze genuri muzicale variate: jazz, muzică uşoară, compoziții originale pe teme folclorice, muzică clasică.

Compozitorul se implică activ în dirijarea propriilor compoziții şi 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 ....*

free-scores.com

Dintre filmele de televiziune franceze şi 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 in multiple genuri, de la muzica de film la cea cameralã, concertantã, simfonicã şi de operã (*Marius et Fanny*) – a fost încununatã cu numeroase premii de înalt prestigiu: douã distincții Césars pentru cea mai bunã muzicã de film, Golden Seven pentru cea mai bunã muzicã de film şi de televiziune, Grand Prix du Disque (pentru întreaga sa operã), Grand Prix Sacem pentru creații audiovizuale şi pentru muzica de film, The Philip Award Prize pentru cea mai bunã muzicã de film creatã în Europa.

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

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

free-scores.com

II. Boudewijn Buckinx

II.1 Viața şi opera

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

A urmat cursurile Conservatorului din Antwerp, iar din 1964 a studiat compoziția şi muzica serială cu Lucien Goethals în Ghent, unde, de asemenea, a studiat şi 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 şi 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 şi Topică*, inclusiv compoziții de Christian Wolff, Cornelius Cardew şi John Cage.

Ca şi compozitor el este un exponent tipic al Postmodernismului.

Festivaluri speciale dedicate lui Buckinx au fost ținute în Ghent, Bruxelles şi Kiel, iar muzica sa a fost interpretată la festivaluri ca *Contemporary Music Week* în Ghent, Belgia, *Ferienkurse* în Darmstadt, Germania, *Tampere Biennale*, Finlanda şi *North American New Music Festival* în Buffalo, USA, Bucureşti şi 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 şi până în prezent.

Creația timpurie poate fi împărțită în două categorii: cele experimentale, culminând în multe lucrări de muzică concretă, cum este *Phlub* şi 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 şi bandă magnetică, unde arcuşul violoncelistului este înlocuit cu o lamă electrică. În lucrările mai ample muzica experimentală se transformă în postmodernism, cum este lucrarea *Ra I.*

free-scores.com

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

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

Buckinx s-a afirmat ca şi compozitor postmodern cu un stil personal definitoriu, 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, şi 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 pozitiviste. În *Per C*, piesă pentru pian, Buckinx doreşte să realizeze o înțelegere mai completă a valorilor postmodernismului. *Per C* explorează înțelesurile şi imposibilitatea percepută de comunicare, şi se ocupă de ideea legată de conotație.

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

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

free-scores.com

II.2 *1001 de Sonate*, pentru vioară şi pian

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

În aceste Sonate, unele pentru duo, altele pentru soliști, Buckinx duce simultan, genul miniaturilor dar şi pe cel epic la extremă. Individual, o sonată poate avea caracter rapid dar într-un grup de sonate asemănătoare poate părea liniştită şi aşezată, oferind secvenței un sentiment paradoxal de lărgime 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 şi, deodată atmosfera se schimbă: ajungem în alt loc, dar totul rămâne la fel.

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

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

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

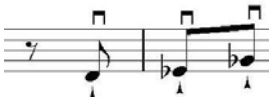
Sonata nr. 52

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 şi armura lipsesc. În schimb sunt notate, amănunțit, toate accentele, la pian, iar la vioară sunt indicate anumite specialități de arcuş 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:

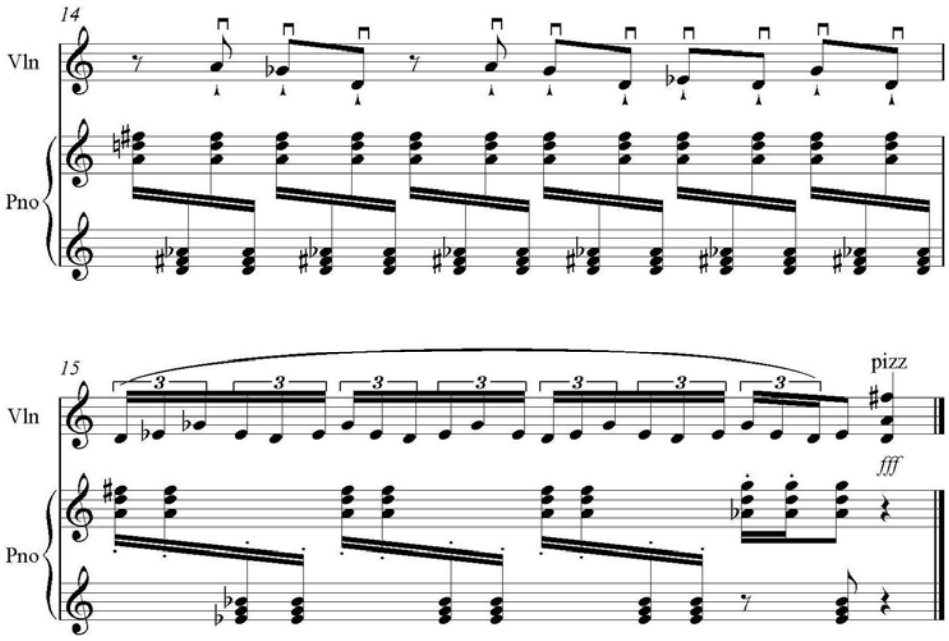


free-scores.com

A-ul, măsurile 1-5, lasă tema să se desfăşoare la vioară suprapusă clusterelor pianului. Secunda mărită, existentă între mib şi fa#, cum e notată la pian sau mib şi 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 şi din notarea tuturor arcuşelor în jos şi *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 şi o secundă mică.

B-ul debutează în măsura 6 şi are trei subsecțiuni: *b* (măsurile 6-7), *b'* (măsurile 8-10) şi *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:



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

free-scores.com

Sonata nr. 239

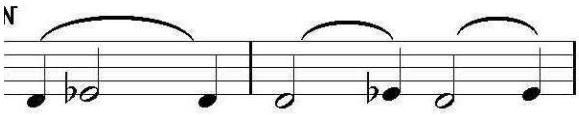
Este de dimensiuni foarte mici. Ca şi celelalte sonate, nu are indicate măsura şi nici o armură anume. Tonalitatea pare să penduleze în jurul lui sol minor dar se încheie pe un acord de Sib major.

Piesa este turnata într-o formă de lied bipartit compus: Introducerea (măsurile 1-7), este un solo de vioară, doar *pizzicato*, şi cu efecte de glissando dar tot pe notele *pizzicato*. Această tehnică dă şi 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 desfăşoară 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 totuşi realizată atmosfera de linişte şi simplitate. Aceleaşi 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 şi 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 şi treapta a II-a, care în final este alterată coborâtor pentru a sluji drept o sensibilă superioară.

free-scores.com

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 masuri cele două instrumente cântă împreuna, 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). Deşi, din punct de vedere tonal, piesa orbitează în jurul sunetului si acordul de final ne plasează în tonalitatea La major.

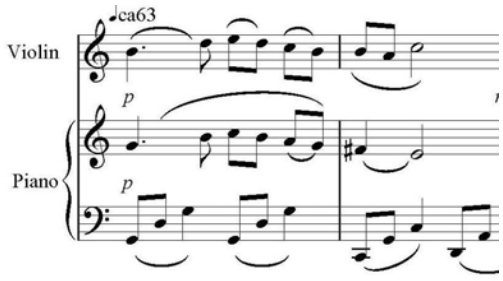
Sonata nr. 673

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 desfăşoară doar în poziția I, mai mult într-un sens simbolic decât într-un scop didactic. Totuşi, 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* şi *mf* şi întăreşte caracterul voios-copilăresc.

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

Exemplul 4, tema la vioară:



free-scores.com

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

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

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

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

free-scores.com

III. Piotr Lachert

III.1 Viața şi opera

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

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

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

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

Compozitorul are o carieră înfloritoare şi în domeniul pedagogiei. La început a predat la liceul de muzică din Varşovia ca, din 1971, să ajungă director al şcolii de pian din Bruxelles. Prezent în numeroase jurii ale concursurilor internaționale de pian. În prezent profesor asociat în cadrul workshop-urilor şi master class în Belgia, Germania, Austria, Polonia şi 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 şi care a exercitat o influență majoră asupra compozițiilor sale. Acestea includ, prin urmare, teatru muzical, dar şi muzică de cameră, lucrări simfonice, concerte pentru pian şi vioară, o operă (*Aroma Tre*), precum şi mai multe volume de pedagogie pianistică – peste 300 de studii pentru pian.

Între 1982 şi 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 şi Chiola Music Press. Creația sa este interpretată de muzicieni din întreaga Europă dar şi Japonia.

free-scores.com

III.2 Sonata 17, pentru vioară şi pian

Sonata 17 a fost scrisă în anul 1998 şi este înregistrată pe albumul Penderecki / Lachert, sub interpretarea lui Hanna Lachert – vioară şi 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:

Expoziție		Dezvoltare		Repriză		Coda
a	a'	b	b'	a	a'	

Tempo-ul primei părți este *comodo ma deciso*. Pianul începe în nuanța de *ff* şi anunță deschiderea întregii lucrări într-un mod triumfal. Compozitorul foloseşte un tipar ritmic: formula de triolet urmată de doime, asemenea sunetului unei trompete. Scriitura este formată din şaisprezecimi, încadrate în diferite formule ritmice. De exemplu, în măsura a treia, celor patru şaisprezecimi ale pianului este suprapus, la vioară, un cvintolet tot de şaisprezecimi. 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 şi doar interpretarea justa 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 şaisprezecimi şi optime, iar pătrimile de la început sunt diminuate în optimi. Centrul tonal se păstrează pe sunetul re.

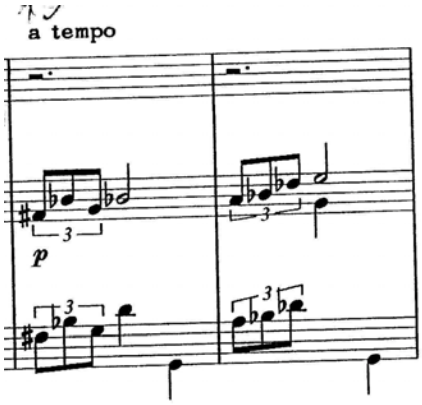
Toate acestea trebuie interpretate în nuanța cea mai mică dar păstrând caracterul *deciso* şi claritatea acordurilor asemenea unor clustere. Jocul ritmic continuă, aceleaşi elemente apărând când la mâna stângă când la cea dreaptă. Pe tot acest fundal vioara interpretează tema, de factură pronunțat ritmică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

free-scores.com

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 şaisprezecimi şi invers.

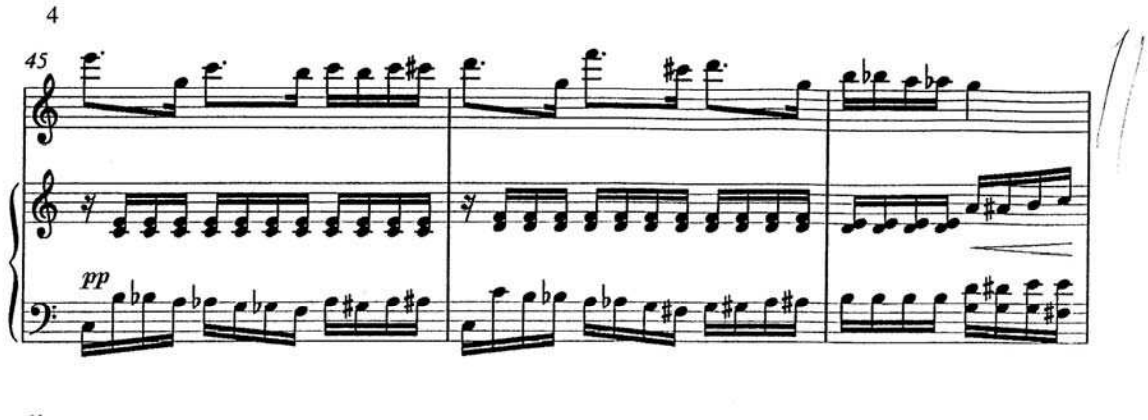
Către dezvoltare apare o punte în măsura 35. Dezvoltarea debutează cu elemente din prima secțiune a *A*-ului dar prelucrate melodic.

Exemplul 1, măsurile 36-37:



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

Exemplul 2, măsurile 45-47:

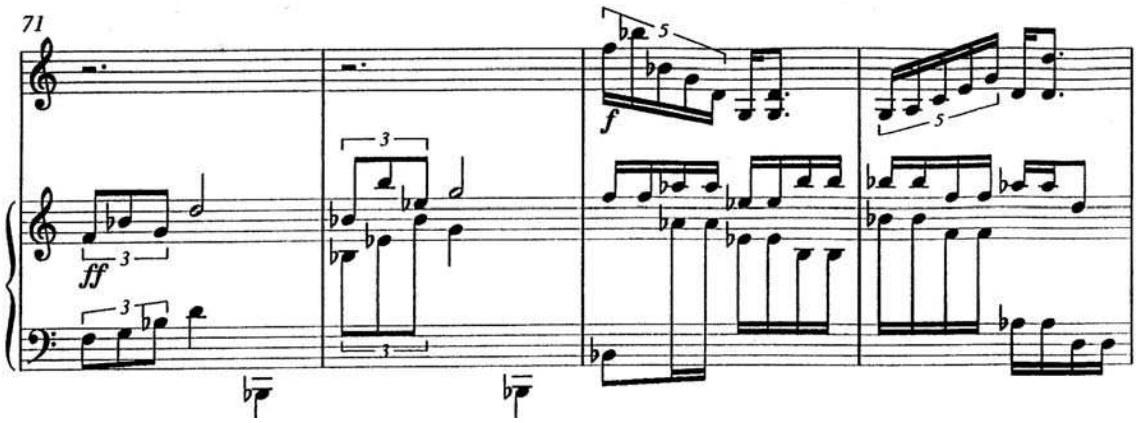


Din măsura 48 apar suprapuse teme din Expoziție cu tema Dezvoltării, păstrându-şi structura ritmică, vioara şi pianul împletindu-şi şi completându-şi temele. Spre finalul Dezvoltării (măsurile 66-70) se pot observa mici reveniri ale acompaniamentului mâinii stângi din tema principală, precum şi formula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

free-scores.com

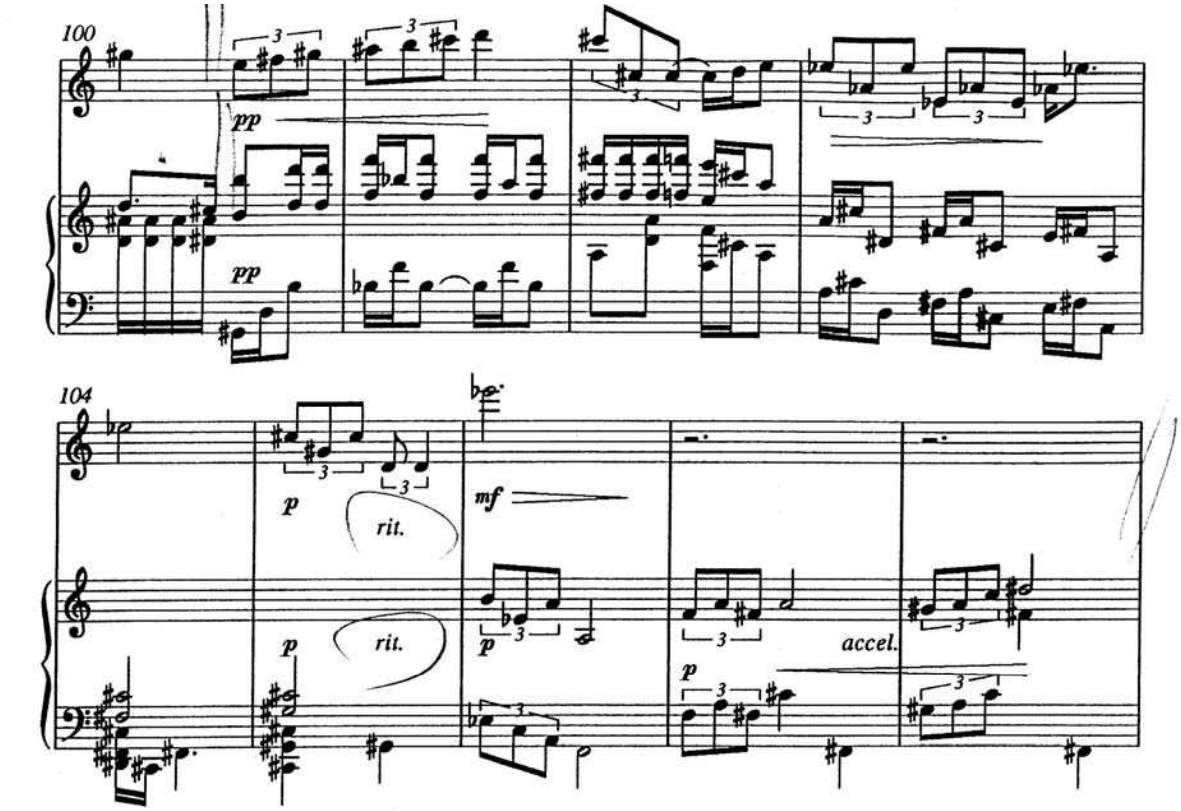
Repriza revine în măsura 71, *Aa* fiind readus identic, atât la vioară cât şi la pian:

Exemplul 3, măsurile 71-74:



Din măsura 81 apar mici diferențe față de Expoziție, tema suferind prelucrări melodice şi 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:



free-scores.com

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

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

Partea a II-a – *Two*

Este în formă de lied bipartit.

Cadența	–	A	–	B	–	Coda
		a a’		b b’		

Începe cu o cadență instrumentală a viorii. Şirul de cromatisme din care este compusă cadența viorii îşi găseşte 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 şi de şaisprezecimi, partea a doua se prezintă mai simplă, mai jucăuşă.

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

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

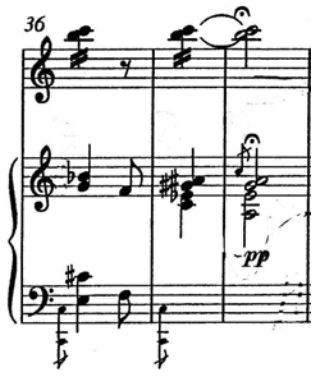
Aa’ este mai legat față de prima secțiune a *A*-ului şi începe în *f*, ca un punct culminant al acestei secțiuni.

Din măsura 17, unde începe *B*-ul, numărul timpilor din măsură începe să cunoască o descreştere, 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 şaisprezecimi şi sextoletele. Compozitorul notează nuanțe variate şi crescendo-uri şi decrescendo în cadrul aceleiaşi masuri. Nuanța generală fiind *mp* crescând spre Coda la *ff*.

Coda debutează pe un cluster format din secunde. Vioara menține tremolo pe notele si şi 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.

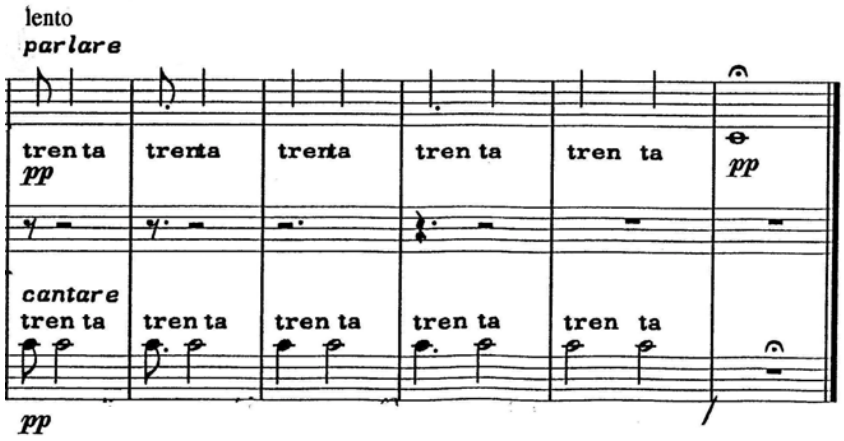
free-scores.com

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 şi înălțimile, sunetul do, alături de ritm. Aceste efecte fac parte din tehnicile de compoziție postmoderniste, aşa-numitele *extended tehniques,* despre care am discutat în introducere. Ultima măsura aparține viorii solo care cântă nota do, în *pp*, cu coroană.

Exemplul 6, măsurile 39-44:



free-scores.com

Partea a III-a, *Three*

Este scrisă în formă de Rondo, având schema:

A B A^1 C A^2 D A^3 E A^4 B A^5

e e' e

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

Începutul îi aparține pianului care pregăteşte intrarea viorii şi care va menține acelaşi acompaniament sincopat timp de 3 măsuri. Vioara aduce tema, rapidă şi cromatizată, asemănătoare caracterului părții I.

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

A^1 este identic cu *A* cu singura diferență că înainte de următoarea secțiune, *C*, este notată o respirație.

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

A^2 readuce *A*-ul inițial dar cu mici modificări cromatice. Aducând în prim-plan un alt sunet: re.

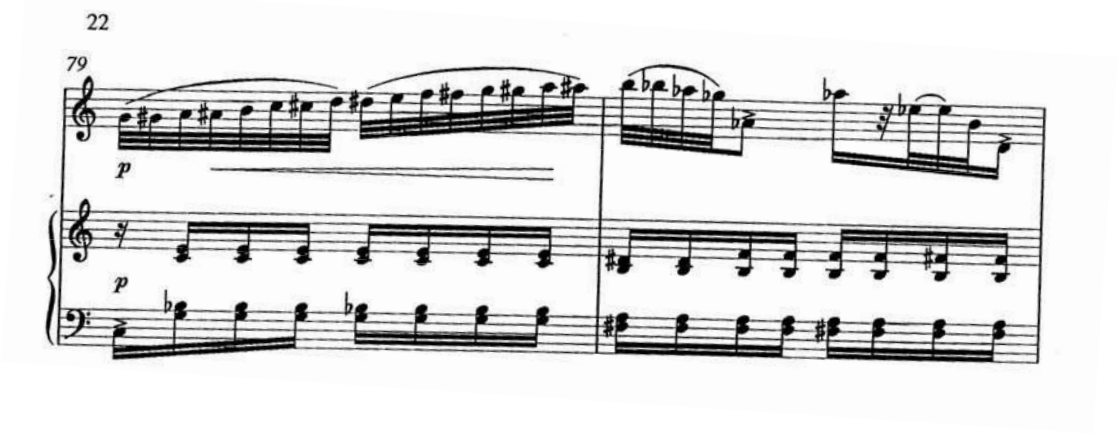
D-ul păstrează ritmul din *A*, fiind apropiat, din punct de vedere al materialului sonor, de *B*, însă cu modificări cromatice şi față de acesta.

A treia revenire a *A*-ului copiază secțiunea A^2 şi modificările pe care le-a adus aceasta la tema principală, *A*.

E-ul este o secțiune mai amplă, care poate fi divizată în 3 subsecțiuni: *e*, *e'* şi *e*. Se schimbă şi ritmul pe care este realizat acompaniamentul la pian, acum fiind terțe în şaisprezecimi. 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 oara este prelucrată atât ritmic cât şi melodic. Apar pasaje de game cromatice (măsurile 79-80), la vioară, în timp ce pianul rămâne, invariabil, pe acompaniamentul de şaisprezecimi.

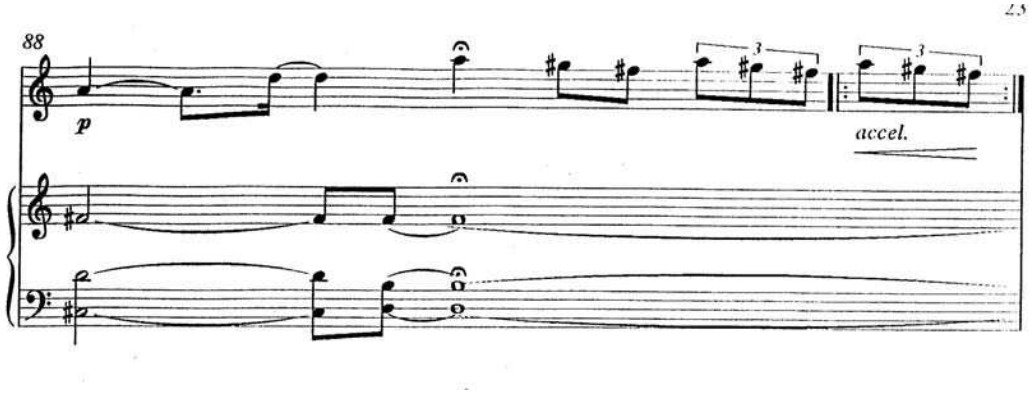
free-scores.com

Exemplul 7, măsurile 79-80:



e' debutează cu o scurtă cadență, notată cu indicația *tempo libero*, a viorii şi care dă caracterul acestei subsecțiuni: melodios, legat, valori largi. Subsecțiunea conține şi 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 şi 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 şaisprezecime din grupurile din ultima măsură rezultă o gamă coborâtoare către tonica do. Lucrarea se încheie la unison, în *sfz*.

free-scores.com

IV. Frédéric Rossille

IV.1 Viața şi opera

Frédéric Rossille este un compozitor şi 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) şi 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, îşi îmbunătățeşte tehnica pianistică şi urmează cursurile de pregătire ale compozitorului Antoine Duhamel. Acesta din urma va constitui o influență decisivă asupra sa. Alți profesori i-au mai fost şi: Jean-Jacques Werner – dirijat, Olivier Dejours – analiză, Sergueï Kouznetsov – interpretare, Diégo Sanchez – pian.

La începutul anilor 1980, Frédéric Rossille descoperă noi peisaje muzicale. Muzica asiatică devine rădăcina sa culturală adoptivă şi îşi 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 acelaşi timp se perfecționează la institutele pariziene INA-GRM (*Institut National Audiovisuel, Groupe de Recherches Musicales*) şi IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*).

Neobosita sa căutare a magiei, visului şi neobişnuitului 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 şi dematerializa aceste granițe. Concepțiile şi 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

free-scores.com

din Sarvar, Ungaria (2000), Tribut lui Marguerite Yourcenar în România (Cluj-Napoca, 2003) şi 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 ştiințifice şi 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.

free-scores.com

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

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

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

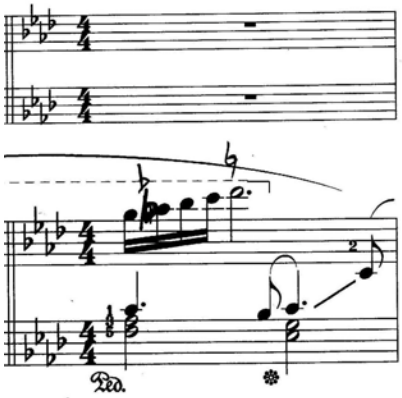
Mesaj din arhipelag – aşa cum s-ar traduce, încearcă o apropiere de muzica japoneză transpusă însă prin prisma tradiției muzicii europene.

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 şi din final conține un bemol ducând la sonoritatea minoră a scării pentatonice – de unde şi 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 şi imagine vizuală pianul creează valuri, mai ales prin acordurile scrise desfăşurat şi prin pedalele ținute pe aceleaşi acorduri. Totul se desfăşoară în nuanța de *piano*, crescând uşor în puntea care duce spre *A*. Aceeaşi introducere se va repeta şi în final, identic.

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

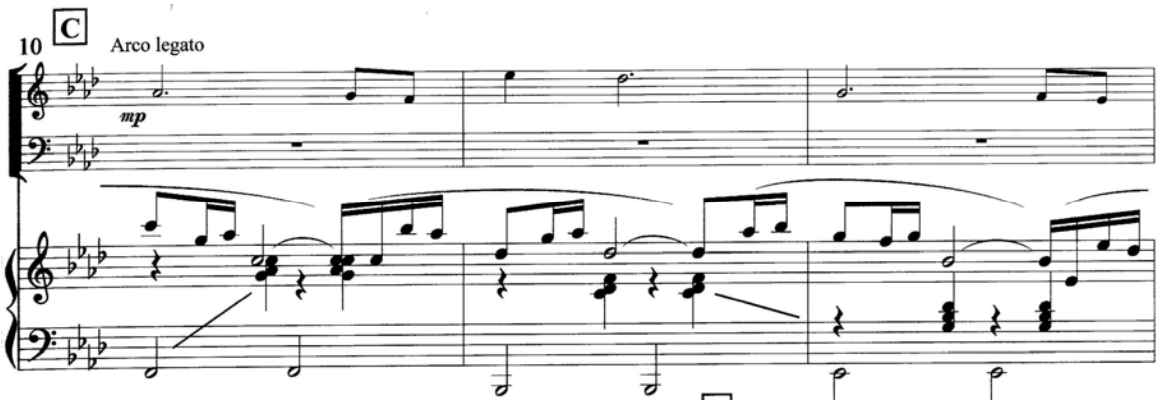
Exemplul 1, măsura 6:



free-scores.com

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

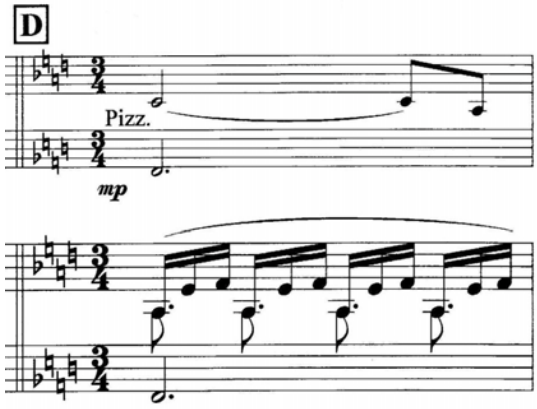
Exemplul 2, măsurile 10-12:



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 şaisprezecimi, pe care o păstrează şi atunci când vioara intră cu tema. Melodicitatea temei este realizată prin ritmul larg şi armonii tonale între cele două instrumente. Acest pasaj cere o sincronizare perfectă, atât ritmică cât şi 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 şi măsura, din 4/4 in ¾ (a2).

Exemplul 3, măsura 15:



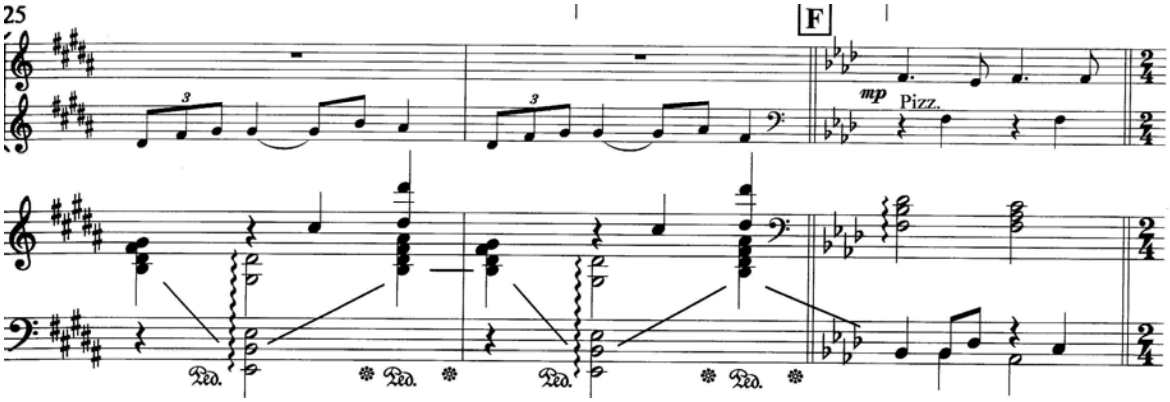
free-scores.com

Pe figurația de acorduri a pianului apare o nouă temă a viorii. Tot pasajul pare mai dinamic tocmai datorită efectului creat de trioletele în şaisprezecimi ale pianul în timp ce vioara desfăşoară acelaşi ritm cu valori foarte lungi. Nuanța se menține şi ea în *mp*. Compozitorul reuşeşte să creeze impresia schimbării de decor folosind doar transformarea ritmului. Şi 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) reapare armura cu 4 bemoli dar şi, timp de două masuri, o armură de 5 diezi. Schimbarea însă nu apare evidentă deoarece 4 dintre aceşti diezi îşi au echivalența în cei 4 bemoli ai armurii dinainte. Astfel, nota cu care se încheie armura de 4 bemoli, mib, este aceeaşi cu re# cu care începe pasajul sub noua armură.

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

Exemplul 4, măsurile 25-27:



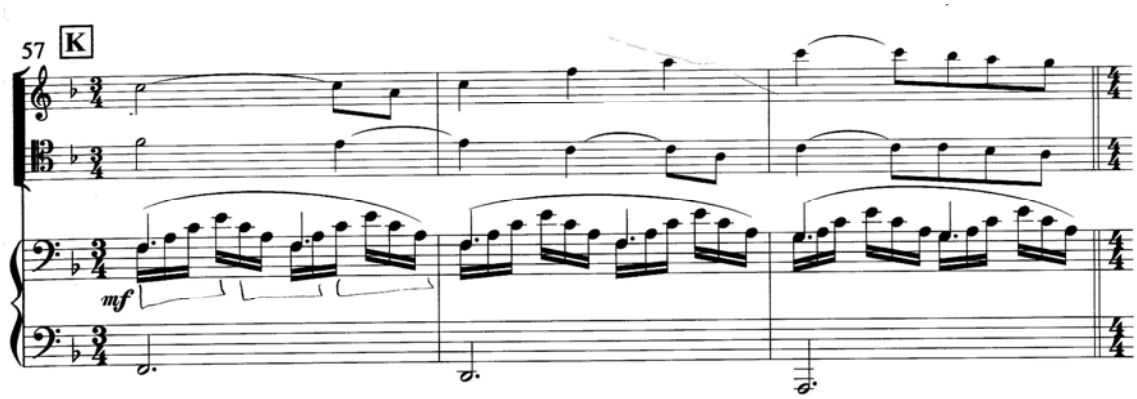
La măsura 31 reapare *a1* la pian, având aceeaşi figurație bazata pe optime şi doua şaisprezecimi. Nota din bas este subliniată prin pedală şi are efect de a stabili tonal pasajul, centrul tonal în care se învârte este fa, cu treceri atât prin minor cât şi prin major. La măsura 36 apare *a2*, în măsura de ¾ şi cu trioletele. Suprapus acesteia este scrisă, tot la pian, la mâna dreaptă, tema, prelucrată din punct de vedere ritmic. Se păstrează acelaşi centru tonal în jurul sunetului fa.

free-scores.com

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* şi *a2*, având tema de la vioară readusă identic cu singura modificare a registrului, fiind la octava superioară. *A1* reapare identic şi la pian modificările apărând în *a2*, tot în măsura de ¾, dar acordurile apar, de această dată, atât în sens ascendent cât şi descendent.

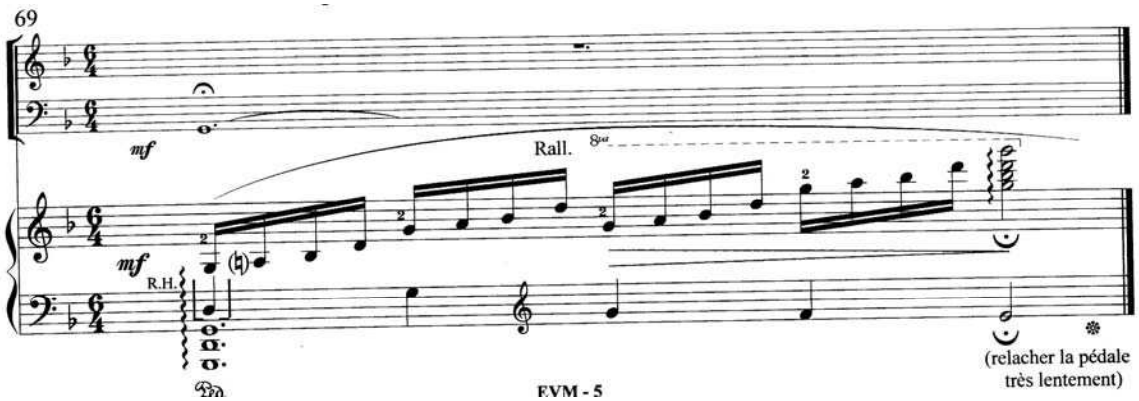
Exemplul 5, măsura 57:



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 sfârşindu-se pe un acord de sol minor, desfăşurat, cu cezură, compozitorul notând indicația: *relacher la pédale trés lentement*.

Exemplul 6, măsura 69:



free-scores.com

V. Nicolae Coman

V.1 Viața şi opera

Nicolae Coman s-a născut la Bucureşti la 23 februarie 1936, compozitor şi pedagog român.

Studiile muzicale le-a început în Bucureşti (1947) cu Mihail Jora (teorie şi armonie) şi Florica Musicescu (pian). Din 1953 se înscrie la Conservatorul din Bucureşti avându-i ca profesori pe Mihail Jora şi 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 ştiințific la Institutul de folclor, după care devine asistent, apoi lector, conferențiar şi din 1992 devine profesor la catedra de armonie şi compoziție a Conservatorului din Bucureşti.

Pe lângă talentul de compozitor, Nicolae Coman s-a manifestat şi în calitate de muzicolog publicând studii şi articole în reviste precum: „Muzica", „Revista de folclor", „România literară". Mai mult decât atât a scris versuri pentru lucrări vocale, corale şi vocal-simfonice. A tradus librete de operă, poeme şi 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 şi muzica uşoară ca spre exemplu: *Cântec de toamna*, *Cum totul trece*, *Armonii de dor* şi multe altele.

A scris cantata *Izvoarele Păcii*, Concertul pentru pian şi orchestra op.7, sonate pentru pian, pentru vioară şi 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.

free-scores.com

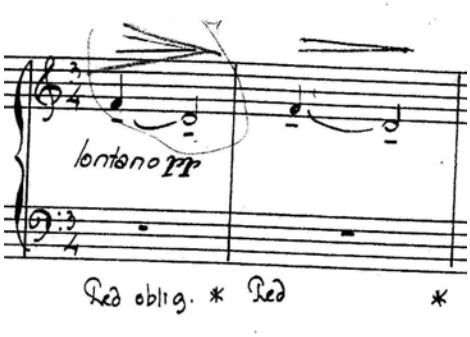
V.2 Sonata a II-a pentru pian

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 posibile*, nuanțele oscilând între *ppp* şi *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.

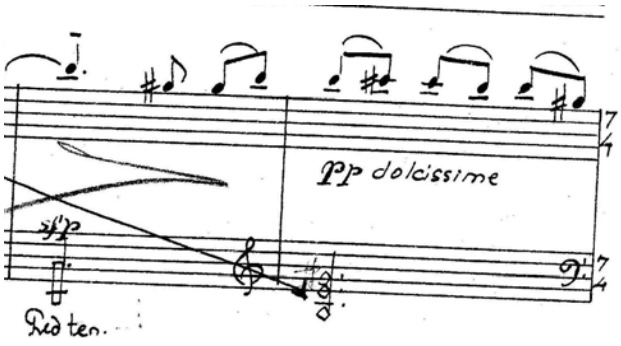
Exemplul 1:



Aceasta o regăsim atât la mâna dreaptă cât şi 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 postmodernişti.

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

Exemplul 2, măsurile 7-8:



free-scores.com

Această tema este prelucrată în diferite registre, din cel mai înalt până la cel grav. Acest procedeu uşurează şi trecerile nenumărate prin diferite tonalităţi.

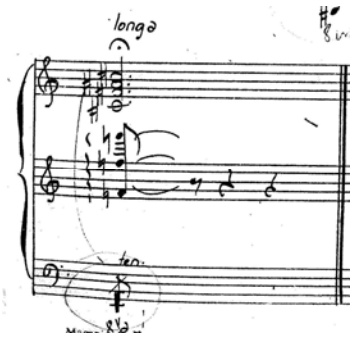
B-ul debutează în măsura 14, în *ppp*, *delicato posibile*, unde apar salturi intervalice mari. În această secţiune predomină sonorităţile acute ale mâinii stângi şi apare din nou celula ritmică caracteristica părţii I.

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 părţi.

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

Coda, măsurile 34-41, se desfăşoară 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:



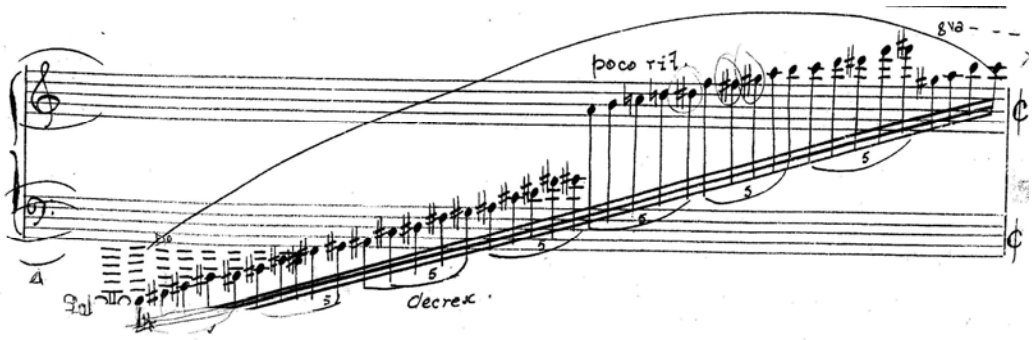
Partea a II-a este scrisă într-o formă liberă. Măsurile compuse fiind predominante. Asemenea părţii întâi există indicaţii agogice necesare pentru lămurirea sensului lucrării: *secco e tragico, lontano* dar şi notaţii pentru realizarea unor efecte tehnice: *staccato, quasi glissando, glissando black.*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

Nuanţele părţii a II-a variază între *pppp* şi *ffff*, amplificând astfel efectele înţelesurilor textului. Accentele fac şi ele parte din indicaţiile scrise, predominând *sff* pe jumătatea neaccentuată a timpilor alături de *sff* pe timpul tare.

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

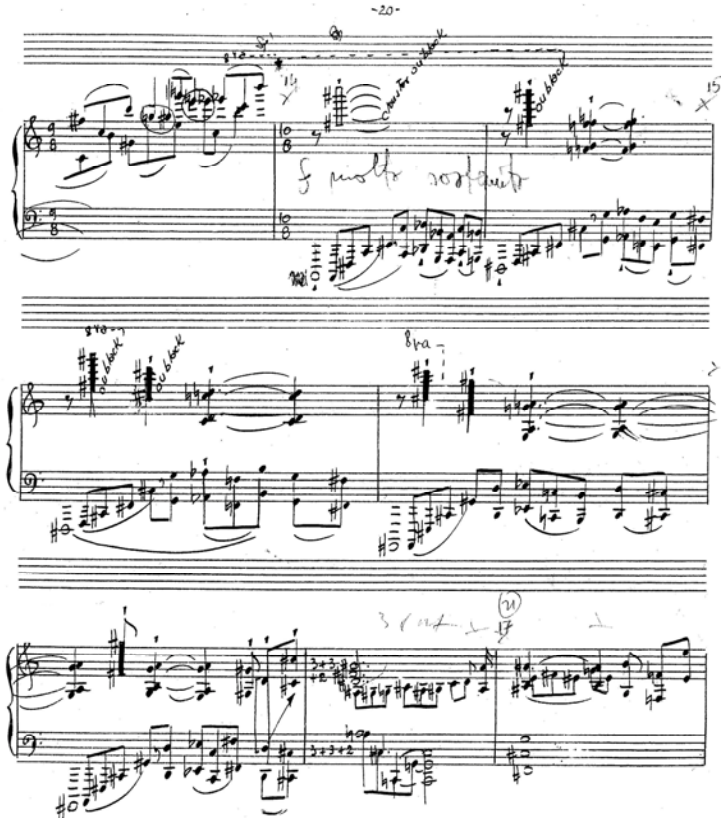
free-scores.com

Exemplul 4, măsura 154:



Din punct de vedere armonic, compozitorul foloseşte conglomerate specifice secolului al XX-lea: clustere cu adăugarea uneia sau mai multor secunde suprapuse, acorduri atonale ş.a. care creează imagini stranii. Melodia foloseşte 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 şi cunoştințe tehnice privind noile elemente introduse de compozitorii secolului al XX-lea.

free-scores.com

VI. Jacques Leduc

VI.1 Viața şi 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 şi fugă, precum şi 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 şi pentru solişti.

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

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

free-scores.com

VI.2 *Aquarelles* – şase melodii pentru mezzo-soprană şi pian, op.17

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

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

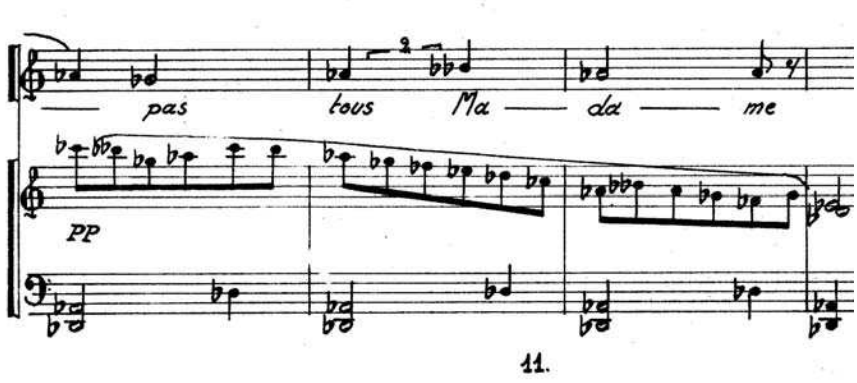
III. Joli Mai

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

Între măsurile 1 şi 5 apare introducerea la pian. Tema este melodioasă, legată şi 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 acelaşi acompaniament în optimi în timp ce vocea susține melodia în valori largi.

B-ul (măsura 43) cunoaşte 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, masurile 45-47:



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

free-scores.com

Piesa se încheie, ciclic, cu prima măsura din Introducerea pianului dar la octava superioară, în *pp*, *diminuendo*, ajungând în ultimele două măsuri, în *ritenuto molto,* să aibă un mers de secundă coborâtor şi 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 şi indicaţie a caracterului piesei este notat *agitato*. Măsura este de 2/4.

Introducerea îi aparţine, din nou, pianului, care stabileşte ritmul. Vocea intră pe al doilea timp al măsurii patru cu o melodie formată din optimi, realizată prin mersuri treptate de secunde. Pianul îşi continuă acompaniamentul, tot în optimi. Din punct de vedere armonic centrul este la minor. Nuanţa mică de la început se schimbă în măsura 20, unde se schimbă şi măsura, în ¾, pianul apărând în *ff* cu acorduri în optimi şi cu accente notate pe primul timp şi pe a doua jumătate a timpului doi. Toate aceste elemente creează o punte de trecere spre a doua subsecţiune a A-ului, a^1, în care se schimbă din nou ritmul, de această dată în 6/8. Compozitorul înscrie, ca şi indicaţie generală, *ben ritmico*. În cadrul *a’* apare o pendulare între măsurile de 6/8 şi 9/8.

Atmosfera B-ului, măsurile 47-69, este una uşor agitată, efect creat de şaisprezecimile înscrise la pian. Interpretul vocal trebuie să scoată în evidenţă, în această secţiune, neliniştea şi îngrijorarea. Apare indicaţia de *quasi parlando*, efect tehnic vocal. În momentele de pauză ale vocii pianul are rolul de a menţine această atmosferă încărcată, prin pasaje ce urcă şi coboară asemenea unor valuri. În măsura 90 apare *B’*, pianul având acelaşi acompaniament ca şi la începutul lui *B*, de această dată în *pp*.

Indicaţia *a tempo* readuce *A*-ul cu două intrări a^3 şi a^4 . În cadrul a^4 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 şi un *crescendo* până la *f*.

free-scores.com

VII. Şerban Nichifor

VII.1 Viaţa şi opera

Născut la Bucureşti în anul 1954, a absolvit ca şef de promoţie Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti (1977) şi Facultatea de Teologie a Universităţii din Bucureşti (1994). A urmat cursuri de specializare la Munchen (cu Sergiu Celibidache), Darmstadt, Weimar, Breukelen şi Amsterdam. A fost bursier USIA (1982), laureat al Premiilor Academiei Române (1982), UCMR (1980, 1982, 1989), precum şi al Concursurilor Internaţionale de Compoziţie 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 (19959, Karlsruhe (1996), Koln (1997), Newtown-Wales (1998), Birmingham-Alabama (1999). Este Comandor al Ordinului Naţional Pentru Merit (2000).

Doctor în Muzicologie (1994), este autor al tratatului *Musica Caelestis - anamorfoza Sacrului în arta sunetelor* (UNMB-2000) şi al cursului universitar Introducere *in Computer Music*. Este conferenţiar la Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti (Facultatea de Interpretare Muzicală, Catedra Muzică de Cameră), membru în juriile internaţionale ale Concursurilor de Compoziţie de la Trento (1985) şi Pescara (1998), fondator şi vicepreşedinte al Asociaţiei România-Belgia, membru titular al UCMR, al SABAM (Belgia) şi al Fundaţiei "Living Music" (SUA).

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

free-scores.com

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

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

free-scores.com

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

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

Întreaga lucrare este străbătuta de un fior melancolic, aceasta fiind şi 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, desfăşoară acorduri în triolete, începând din *p* crescând la *mf* şi 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 şirul 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.

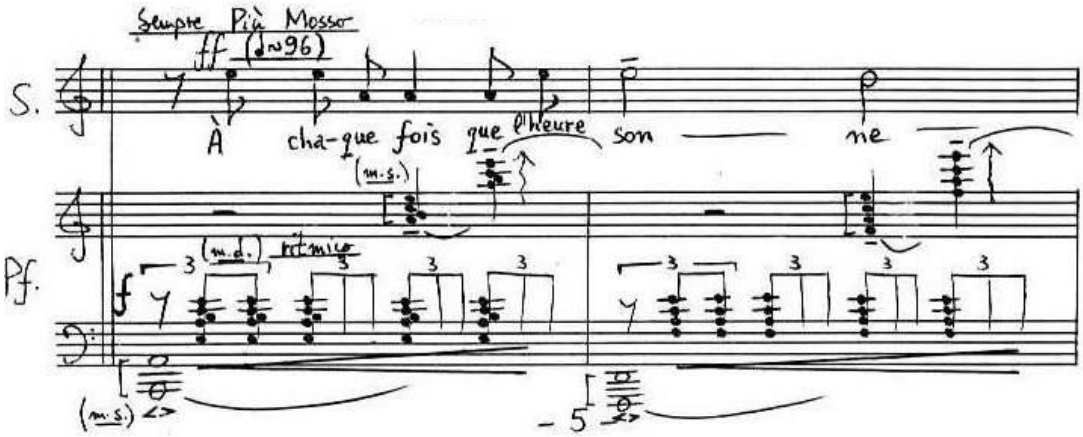
Compozitorul suprapune ritmul binar al vocii pe ritmul ternar al pianului, creând efectul unei întârzieri fără să fie nevoie să iasă din tempo.

La *a'* nuanța devine *mp* iar tema din *a* este prelucrată ritmic, valorile sunt diminuate şi 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 „valurile" de acorduri în triolete. Această secțiune conduce spre punctul culminant al lucrării, măsura 37. Nuanța înscrisă aici este *ff* la voce şi *f* la pian, sentimentul de agitație este întărit şi de indicația *sempre piu mosso*.

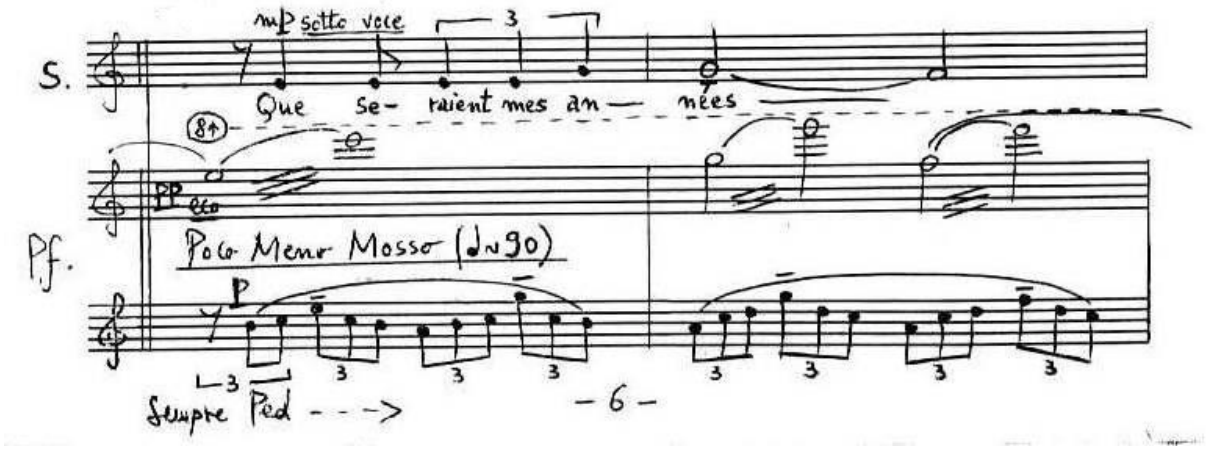
free-scores.com

Exemplul 1, măsurile 37-38:



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:

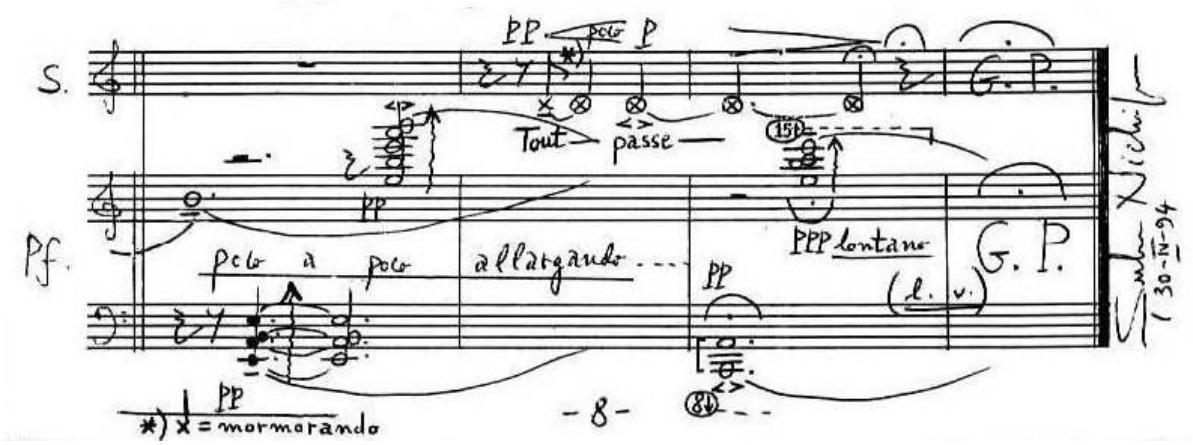


În măsura 53, *a''*, se schimbă tempo-ul, măsura devine de 6/4, indicația fiind *Lontano.* Pianul susține acorduri, în funcție de cerința armoniilor temei de la voce.

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

free-scores.com

Exemplul 3, măsurile 63-66:



free-scores.com

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:

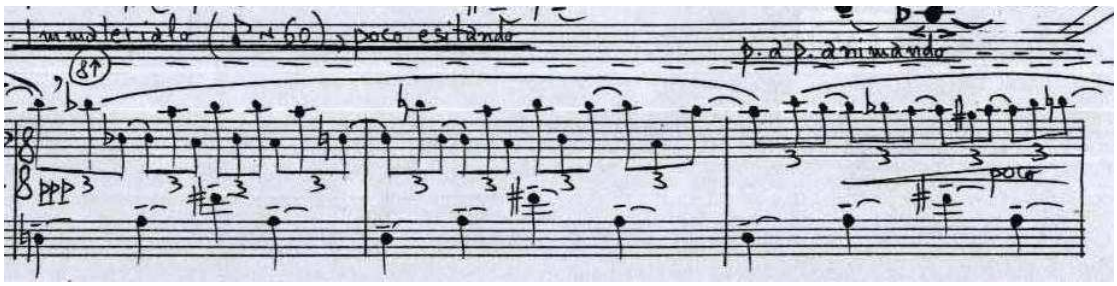
Lucrarea abundă în indicații de atmosferă: *Immaterialo, molto esspresivo, grave, patetico, obscurité totale.*

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* şi *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.*

free-scores.com

De la măsura 60 şi 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 şi dezolării.

Şi secțiunea *A''* ca şi *B* sunt puternic cromatizate.

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

free-scores.com

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-şi facă drum în mintea noastră fără a trebui să facem nici un efort pentru a o înțelege."

Acest lucru nu a fost uşor: încă din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, compozitorii au fost atraşi de procesele de compoziție intelectuale. Dodecafonismul şi 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 şi orice limbaj creşte o dată cu evoluția şi 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 şi de ascultători. Astfel, Noua Muzică Consonantă nu este nimic altceva decât reînvierea unei vechi şi simple noțiuni: daca ai ceva de spus, pur şi simplu spune-o!

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

Noua Muzică Consonantă este cântată zilnic de către interpreți şi ansambluri faimoase. Sunt muzicieni extraordinari care au în comun o trăsătura prețioasă: curiozitatea. Le face plăcere descoperirea de lucrări şi 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 şi aşteptările de comunicare continuă între compozitor, interpret şi public. Experiența trebuie să fie directă dar nu facilă sau superficială.

free-scores.com

Astfel, Noua Muzică Consonantă poate fi ascultată fără explicații tehnice sau filosofice. Nu există o singură şcoală, 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 şi 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, deşi 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 şi evoluția naturală a limbajului muzical. Şi, desigur, integrează şi 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 şi 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.

free-scores.com

Bibliografie

- Alexandra, Liana: *Componistica Muzicală – un inefabil demers între fantezie şi rigoare*, Editura Universității Naționale de Muzică, Bucureşti, 2005.

- Alexandra, Liana: *Sintaxe Omofone Tonale*, Editura Universității Naționale de Muzică, Bucureşti, 2005.

- Alexandra, Liana: *Tehnici de Orchestrație*, Editura Universității Naționale de Muzică, Bucureşti, 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/ncm/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)

free-scores.com

- Connor, Steven: *Cultura Postmodernă*, trad. Mihaela Oniga, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1999.

- Cosma, Viorel: *Lexiconul de muzicieni din România*, vol.VIII, Editura Muzicală, Bucureşti, 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, Şerban: *Anamorfoza Sonoră*, în revista "Muzica" (România) Nr.6/Iunie 1985, p.18-21.

- Nichifor, Şerban: *Musica Caelestis – anamorfoza Sacrului în arta sunetelor*, Editura Universității Naționale de Muzică, Bucureşti, 2000.

- Nichifor, Şerban: *Introducere în Computer Music*, Editura Universității Naționale de Muzică, Bucureşti.

free-scores.com

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

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

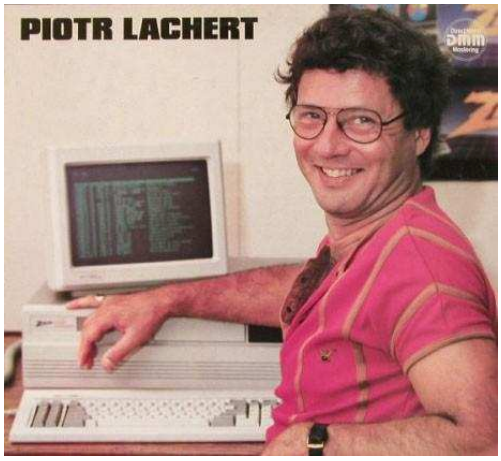
- Articole şi studii (in Alain Van Kerckhoven Editeur, www.avk.org/ncm/index2.html) : Beauty is Revolution , L'audience planétaire (fr.) , Le piano dans l'oeuvre de Mendes (fr.) , Lysight's analyses (fr) , On Gorecki (fr.) , On New consonant music , On Reich (fr.) , Pomo Inc. (fr.) , Reasons for the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

free-scores.com

Boudewijn Buckinx

free-scores.com

Piotr Lachert

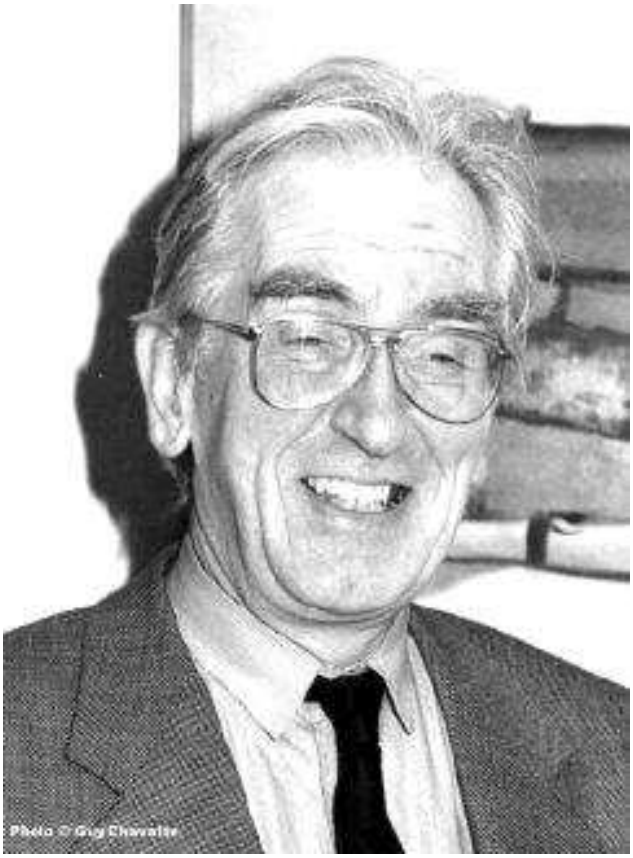


free-scores.com

Frédéric Rossille

free-scores.com

Jacques Leduc



free-scores.com

Şerban Nichifor

free-scores.com