



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: "LA MUSIQUE DE CHAMBRE AVEC PIANO DE L'ILLUSTRE COMPOSITEUR BELGE JACQUES LEDUC" par Prof. Amelia Olivia Iliescu - coordination scientifique: Prof.Dr. Serban Nichifor

Compositeur: Nichifor, Serban

Licence: Copyright © Serban Nichifor

Editeur: Nichifor, Serban

Instrumentation: Théorie de la musique

Style: Contemporain

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



**Ministerul Educației Cercetării Tineretului și Sportului
Universitatea Națională de Muzică din
BUCUREȘTI**

LUCRARE DE DISERTAȚIE

**Îndrumător:
Conf. Univ. Dr. Șerban Nichifor**

**Masterand:
Amelia Olivia Iliescu**

2011

**Ministerul Educației Cercetării Tineretului și Sportului
Universitatea Națională de Muzică din
BUCUREȘTI**

**CREAȚIA CAMERALĂ CU PIAN A ILUSTRULUI
COMPOZITOR BELGIAN JACQUES LEDUC**

**Îndrumător:
Conf. Univ. Dr. Șerban Nichifor**

**Masterand:
Amelia Olivia Iliescu**

2011

REFERAT

Dedicată proiecțiilor de factură neoconsonantă în creația camerală cu pian a marelui compozitor belgian JACQUES LEDUC, lucrarea de disertație elaborată de *Doamna Masterand Amelia Olivia Iliescu* ilustrează în mod elocvent calitățile excepționale ale acestei tinere și deosebit de dotate muziciene.

Intitulată “*Creația camerală cu pian a ilustrului compozitor belgian Jacques Leduc*”, lucrarea este structurată în 6 mari capitole (Postmodernismul; Postmodernismul Muzical; Nuova Musica Consonante; Jacques Leduc, ilustru compozitor belgian; Boudewijn Buckinx; Frederic Devreese) precedate de o Introducere (Argument) și finalizate print-o elocventă Bibliografie Generală Selectivă. Consider că, prin elaborarea acestei lucrări originale și în contextul muzicologiei românești, autoarea a demonstrat un remarcabil spirit analitic și totodată o exemplară capacitate de sinteză ce i-au permis să evidențieze particularitățile fenomenului neoconsonant (în planurile intonațional, metro-ritmic, formal și organologic) într-o viziune diacronică evidențiind și impactul acestora în perspectiva globală a postmodernismului. Astfel, atât de complexul subiect abordat este tratat sistematic, reliefându-se elementele conceptuale specifice acestei direcții providențiale în evoluția actuală a artei sunetelor, precum și modalitățile variate (conforme adagiului “*e pluribus unum*”) de materializare sonoră, prin creațiile antologice semnate de Jacques Leduc (unanim recunoscut ca șef al școlii componistice belgiene de azi), dar și de alți extrem de apreciați maestri belgieni contemporani – Boudewijn Buckinx și Frederic Devreese -, creații ce definesc acest atât de fertil fenomen artistic *in progress*.

Este important de subliniat și faptul că toate lucrările analizate au fost admirabil interpretate de autoare în concertele susținute cu succes la Universitatea Națională de Muzică din București – inclusiv cu prilejul **PORTRETULUI COMPONISTIC JACQUES LEDUC** organizat sub coordonarea artistică a ilustrei compozitoare Liana Alexandra. Această manifestare de amplă rezonanță internațională a reprezentat un eveniment cu adevărat memorabil în istoria UNMB, bucurându-se și de magistralele versiuni interpretative realizate de exponenți de frunte ai culturii românești, de eminenții muzicieni Șerban Soreanu, Octavian Rațiu, Corina Bololoi, Viniciu Moroianu și Vasile Ganțolea.

Pentru aceste motive propun acordarea notei 10 (zece) Doamnei Masterand Amelia Olivia Botezatu.

Coordonator Științific,

Conf. univ. Dr. Șerban Nichifor



București, 5 Iunie 2011

Cuprins

Argument	3
I. Postmodernismul	4
I.1. Postmodernismul în arhitectură	8
I.2. Postmodernismul în pictură	9
I.3. Postmodernismul în arta fotografică	10
I.4. Postmodernismul și literatura	10
I.5. Teatrul postmodern	11
I.6. Postmodernismul în filozofie.....	12
I.7. Postmodernismul în creațiile TV, video și cinematografice	13
I.7.1 Cinematografia postmodernă	13
II. Postmodernismul muzical.....	14
II.1. Tehnicile postmoderne și aplicarea lor.....	16
II.2. Apariția stilurilor postmoderne	17
II.3. Postserialismul.....	18
II.4. Muzica spectrală.....	19
III. Nuova Musica Consonante.....	20
III.1. Școala americană	21
III.2. Școala belgiană.....	26
III.3. Școala română	30
IV. Jacques Leduc, ilustru compozitor belgian	33
IV.1. Viața și opera.....	33
IV.2. Creația camerală cu pian a lui Jacques Leduc.....	36
IV.3. <i>Pièces en trio, opus 68, pentru două viori și pian</i>	39
IV.4. <i>Sonate pour flûte et piano, opus 21</i>	60
V. Boudewijn Buckinx	67
V.1. Viața și opera	67
V.2. Nefer I&II pentru două viori și pian (Nefer 1 – BBWV 1998.11, Nefer 2 –BBWV 2010.04)	69
VI. Frédéric Devreese.....	73
VI.1. Viața și opera.....	73
VI.2. <i>Benvenuta, Suită pentru vioară și pian</i>	73

Bibliografie generală selectivă..... 78

Appendix

Argument

Opțiunea pentru această tematică a lucrării mele de disertație, *Creația camerală cu pian a ilustrului compozitor belgian Jacques Leduc*, a venit ca urmare a câtorva întâlniri pe care le-am avut cu maestrul Jacques Leduc, cu ocazia portretului componistic care a fost organizat sub coordonarea artistică a ilustrei compozitoare Liana Alexandra cu participarea reprezentanților ambasadei belgiene în România la Universitatea Națională de Muzică din București și cu ocazia concertului organizat la Ateneul Român de ziua națională a Belgiei. Am avut atunci onoarea de a cânta alături de mari interpreți români și de a-l cunoaște îndeaproape pe Jacques Leduc. Maestrul a apreciat foarte mult modul în care am interpretat lucrarea sa „*Pieces en trio*” și ne-a invitat atunci să participăm la mai multe proiecte legate de lucrările sale. A fost o întâlnire marcantă în care am aflat amănunte despre viața și opera marelui compozitor, despre viziunea lui interpretativă asupra muzicii sale, asupra muzicii moderne de factură neoconsonantă și neoclasică și a viziunii interpretative asupra lucrărilor moderne în interpretarea formațiilor camerale.

Muzica modernă m-a fascinat și mi-a trezit interesul încă de la primele lucrări de acest gen pe care le-am interpretat. Am găsit noi sensuri și exprimări, un limbaj nou cu mesaje polivalente, un suflu diferit și o lume diversă. Acest stil muzical aduce cu sine o mare provocare: aceea de a reuși să-i descifrezi toate sensurile, toate înțelesurile și mai mult decât atât, să le faci cunoscute și să le transmiți publicului într-un mod nealterat, cât mai clar, cu multă pasiune și ardoare, cu rafinament și subtilitate, cu sinceritate și devotament. În momentul în care interpretul reușește să surprindă toate aceste detalii, comuniunea cu ascultătorul este desăvârșită și satisfacția, împlinirea pe care o simți într-un astfel de moment este deplină.

Găsesc o mare plăcere în a studia și a interpreta acest stil muzical pe care îl prețuiesc în același mod în care prețuiesc toate celelalte stiluri muzicale și am convingerea că voi reuși să deslușesc și să cunosc toate secretele, detaliile muzicii moderne astfel încât să pot oferi o interpretare cât mai complexă și convingătoare.

I. Postmodernismul¹

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

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

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

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

Dacă modernismul se consideră pe sine o culminare a căutării unei estetici a iluminismului, o etică, postmodernismul se ocupă de modul în care autoritatea unor entități ideale (numite metanarațiuni) este slăbită prin procesul de fragmentare, consumerism, și deconstrucție. O dată cu apariția, în 1979, a lucrării lui Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, n-a mai existat nici o îndoială că postmodernismul și postmodernitatea s-au instalat definitiv. Jean-François Lyotard a descris acest curent drept o „mefiență în metanarațiuni”². În viziunea lui Jean-François Lyotard, postmodernismul atacă ideea unor universalii monolitice și în schimb încurajează perspectivele fracturate, fluide și pe cele multiple.

După definirea conceptului au început să apară și controversele. Cele mai importante întrebări erau: „Există într-adevăr postmodernism?”, „Există ceva nou sau valoros în noul curent?”. Cu alte cuvinte: „Există cultura postmodernă și este ea un lucru bun sau rău?”

¹ *Postmodernismul*, la <http://www.ro.wikipedia.org/> (accesat pe 9 mai 2011).

² Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă*, trad. Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Idea Design, 2003.

Tocmai aceste controverse și analizele teoretice care s-au născut din ele au ajuns să definească curentul postmodern. Nu poți să abordezi problema postmodernismului din afara curentului, nici chiar prin analiza obiectivă sau critică ostilă, fără ca aceasta să presupună că devii o parte integrantă a sa. De aici rezultă ideea unui discurs care se autovalidează.

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

Este foarte greu, dacă nu chiar imposibil, de separat postmodernismul de contextul academic, social, politic, cultural etc. în care s-a dezvoltat. Pentru a defini curentul trebuie stabilit mediul din care provine cunoașterea – instituțiile de critică și cele academice – în funcție de interesele de putere și de relațiile care le susțin. Michel Foucault susține perspectiva care se bazează pe decizia de a analiza cunoașterea în funcție de toate relațiile materiale în cadrul cărora există.³

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

Această extindere a domeniului culturii este considerată o caracteristică a lumii contemporane a capitalismului de consum. „Cultura” s-a extins nu în urma vreunei creșteri

³ „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.

reale a posibilităților și diversității experienței culturale, ci datorită unei dezvoltări și diversificări a formelor în care experiența culturală este mediată.

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

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

Teoria postmodernă creează viziunea unei „heterotopii” culturale fără nici o limită, ierarhie sau centru care este, cu toate acestea, permanent încadrată de teoria prin voința căreia a apărut.⁴

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

Idea centrală a postmodernismului este că problema cunoașterii se bazează pe tot ce este exterior individului. Postmodernismul, chiar dacă este diversificat și polimorfic, începe invariabil din chestiunea cunoașterii, care este deopotrivă larg diseminată în forma sa, dar nu este limitată în interpretare. Postmodernismul care și-a dezvoltat rapid un vocabular cu o retorică anti-iluministă, a argumentat că raționalitatea nu a fost niciodată atât de sigură pe cât susțineau raționaliștii și că însăși cunoașterea era legată de loc, timp, poziție socială sau alți factori cu ajutorul cărora un individ își construiește punctele de vedere necesare cunoașterii.

Jacques Derrida argumenta că singura apărare în fața inevitabilei deconstrucții a cunoașterii, sistemelor de putere, ce se numește hegemonie ar trebui să se bazeze pe postulatul unei emisii originale, logosul. Privilegierea acestei fraze originale se numește „logocentrism”.

⁴ Steven Connor, *Cultura Postmodernă*, trad. Mihaela Oniga, Ed. Meridiane, București, 1999.

În loc să-ți bazezi cunoașterea pe cazuri sau texte particulare, baza cunoașterii a fost privită ca fiind generată de jocul liber al discursului, o idee cu rădăcini în teoria jocurilor de limbaj ale lui Wittgenstein. Această subliniere a permisivității jocului liber în contextul mai larg al conversației și discursului duce postmodernismul spre adoptarea ironiei, paradoxului, a manipulării textuale, referințelor sau tropilor.⁵

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

Poate cel mai izbitor exemplu al acestui scepticism se găsește în operele teoreticianului cultural francez, Jean Baudrillard. În eseu său, *Simulations and Simulacra*, Jean Baudrillard a recunoscut că realitatea socială nu există în sens convențional, dar că a fost înlocuită de un proces fără sfârșit de producere de simulacre.⁶ Mass-media și celelalte forme ale producției culturale de masă generează constant procese de reapropriere și recontextualizare ale unor simboluri culturale sau imagini în mod fundamental deplasând experiența noastră de la „realitate” la o „hiper-realitate”.

Postmodernismul este reticent în fața pretențiilor unora că sunt deținătorii secretelor adevărului, eticii, sau frumosului care au rădăcini în orice altceva decât percepția individuală sau construcția de grup. Idealurile utopice ale adevărilor universale aplicabile sau estetice lasă loc unor „petit recits” locale, descentrate sau „provisionale”, care în loc să se refere la adevăruri universale sau la alte idei sau artefacte culturale, ele însele fiind subiecte ale interpretării sau reinterpretării. Această subliniere a construcției și a consensului este adesea folosită pentru a ataca știința.

Postmodernismul este folosit și în sens foarte larg desemnând cam toate curente de gândire de la sfârșitul secolului XX, dar și realitățile sociale și filosofice ale perioadei. Criticii marxiști consideră în mod polemic faptul că postmodernismul este un simptom al „capitalismului târziu” și al declinului instituțiilor și apoi a statului națiune. Alți gânditori afirmă că postmodernitatea e reacția naturală la transmisii mediatice și societate. Abilitatea cunoașterii de a fi copiată la nesfârșit oprește încercările de a constrânge interpretarea sau de a-i institui originalitatea prin mijloace simple, cum ar fi producția unei opere. Din această perspectivă școlile de gândire etichetate drept „postmoderne” nu se împacă deloc cu timpul

⁵ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Editions de Minuit, Paris, 1979.

⁶ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, ed. Mark Poster, Stanford; Stanford University Press, 1988.

lor din moment ce polemici sau certuri apar trimițând spre schimbarea bazelor cunoașterii științifice către un consens al oamenilor de știință cum a fost demonstrat de Thomas Kuhn. Postmodernismul e privit tocmai ca o conștientizare a naturii perioadei de discontinuitate dintre perioada modernă și cea postmodernă.

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

I.1. Postmodernismul în arhitectură

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

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

Charles Jencks, unicul adept influent al postmodernismului arhitectural, consideră că arhitectura postmodernă este caracterizată de diferitele moduri în care refuză principiul univalenței – principiu dominant în modernism. Primul și cel mai evident dintre aceste moduri este o revenire la sensul funcției semnificative și referențiale a arhitecturii. Tot Jencks apreciază că postmodernismul apare dintr-o sensibilitate reînnoită față de formele de comunicare arhitecturală.⁷

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

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

⁷ *The language of Post-Modern Architecture*, ediția a IV-a, London, Academy editions, 1984.

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

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

Arhitecții moderniști consideră clădirile postmoderne drept vulgare și clare forme de kitsch. Arhitecții postmoderni privesc spațiile moderniste proiectate de aceștia ca fiind lipsite de suflet și de delicatețe. Diferențele estetice de bază privesc nivelul tehnicității arhitecturii, cu accentul pus pe dorința modernismului de a reduce deopotrivă cantitatea de material și costurile unei structuri, respectiv de a-i standardiza construcția. Postmodernismul nu are asemenea imperative și caută exuberanța în orice, în tehnicile de construcție, în modificarea unghiurilor tuturor suprafețelor, în folosirea diferitelor tipuri de ornamente, semănând la nivelul elaborării și al rafinamentului execuției, mai mult decât cu orice, cu arhitectura Art Deco. Lista arhitecților postmoderni îi include pe foarte cunoscuții Philip Johnson, John Burgee, Robert Venturi, Ricardo Boffil, James Stirling, Santiago Calatrava și Frank Gehry.

I.2. Postmodernismul în pictură

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

Cele mai multe expuneri privind apariția postmodernismului în artă se învârt în jurul sentimentului instabilității fundamentale a esteticului. Teoriile postmodernismului în artă

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

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

I.3. Postmodernismul în arta fotografică

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

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

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

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

I.4. Postmodernismul și literatura

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

Comparativ cu alte domenii contururile paradigmei postmoderne sunt mult mai puțin clare în cazul studiilor literare. Ideea de modernism nu a pus niciodată atât de mult stăpânire pe domeniul studiilor literare. În anumite privințe, se poate spune că literatura postmodernă nu

se raportează la cea modernă, pe măsură ce își dezvoltă sau rafinează stilul și devine conștientă de sine și ironică.

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

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

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

I.5. Teatrul postmodern

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

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

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

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

I.6. Postmodernismul în filozofie

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

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

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

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

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

I.7. Postmodernismul în creațiile TV, video și cinematografice

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

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

Videoclipurile rock sunt o formă de analiză preferată a teoreticienilor postmodernismului. Cele mai cuprinzătoare considerații privind pretențiile radicale emise de producțiile video postmoderne îi aparțin lui Frederick Jameson. Pentru Jameson, producțiile TV și video reprezintă contestări nu numai ale hegemoniei modelelor estetice moderniste, dar și ale dominației contemporane a limbajului și a instrumentelor conceptuale asociate cu lingvistica și științele semiotice.⁸

I.7.1 Cinematografia postmodernă

Cinematografia postmodernă se distinge prin diferite forme de pastişă sau multiplicitate stilistică. La fel ca și în cazul televiziunii postmoderne, multiplicitatea stilistică constituie, în egală măsură, și o trăsătură caracteristică pentru întreg domeniul culturii cinematografice contemporane, o dată cu accesul crescând la filme vechi, înregistrate pe casete video, și cu permanenta prezență a acestora pe ecranele televizoarelor. Într-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.

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

⁸ „Reading Without Interpretation: Postmodernism and the VideoText”, în *The Linguistics of Writing*, ed. Deerek Attridge, Alan Durant, Manchester, Manchester University Press, 1987.

II. Postmodernismul muzical

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

La fel ca și în alte arte, în muzică, transformarea postmodernă a condus la mai mult decât simpla diversificare a stilului. Ea a avut drept consecință atât spargerea formelor închise de muzică, cât și depunerea unui efort susținut pentru interpretarea semnificațiilor și efectelor sociale ale acestei inițiative. Astfel stilul muzical postmodern tinde să fie autoreferențial și ironic, estompând granițele dintre arta „clasică” și kitsch.

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

Compozitorii văd în mod diferit postmodernismul, unii dintre ei neputând afirma că aparțin acestui curent. Este cazul lui Jacques Leduc, care spune:

Plusieurs compositeurs d'aujourd'hui se réclament d'une école „postmoderniste”. Que faut-il entendre par là? Il m'est difficile d'y répondre car je n'ai jamais eu le sentiment d'appartenir à une quelconque „chapelle”. Néanmoins, ayant fréquenté beaucoup de milieux artistiques différents et ayant écouté avec intérêt les œuvres de plusieurs confrères „postmodernistes”, j'ai pu constater que, depuis quelques décennies, une importante tendance s'est

manifestée de se libérer des contraintes du sérialisme tel qu’il était pratiqué aux lendemains de la seconde guerre mondiale. Plusieurs voies nouvelles se sont ouvertes et ont permis à de jeunes créateurs de s’y engager résolument. Parmi eux, il y a ceux qui, renonçant à ce qu’ils considèrent comme des expériences hardies, ont retrouvé le goût d’une certaine tradition dont ils se sont inspirés pour confectionner un langage qui leur est propre et qui, par ailleurs, assimile de nombreux éléments de la modernité.⁹

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

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

⁹ „Mai mulți compozitori din prezent se recomandă ca făcând parte dintr-o școală postmodernă. Ce înseamnă aceasta? Îmi este dificil să vă răspund pentru că niciodată n-am avut sentimentul de apartenență la nici o „capelă”. Cu toate acestea, am văzut că în ultimele decenii, după ce am frecventat medii artistice diferite și am ascultat cu interes activitatea mai multor colegi „postmoderni”, am putut constata faptul că mulți muzicieni manifestă o tendință – în creștere semnificativă – de a se elibera de constrângerile serialismului așa cum a fost practicat în perioada de după al doilea război mondial. S-au născut mai multe direcții noi ce au permis tinerilor creatori să li se dedice. Printre aceia, sunt cei ce renunță la ceea ce ei consideră ca fiind un experiment îndrăzneț și care au descoperit gustul unei anumite tradiții ce i-a inspirat să-și creeze un limbaj propriu, care, în plus, asimilează multe elemente ale modernității.” – Jacques Leduc, *Interviu, Réponse aux questions de Amelia Olivia ILIESCU*.

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

II.1. Tehnicile postmoderne și aplicarea lor

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

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

II.2. Apariția stilurilor postmoderne

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

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

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

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

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

Cuvântul „minimalism”, făcut cunoscut, independent unul de altul, de către compozitorii Michael Nyman și Tom Johnson, este controversat, dar este des folosit încă de la mijlocul anilor 1970. Aplicarea unui termen din artele vizuale la muzică a fost contestat;

totuși, nu numai că muzica de acest fel are aceeași simplitate și aversiune pentru ornamentări excesive pe care o are și sculptura minimalistă, dar unele dintre primele concerte de muzică minimalistă au avut loc tocmai cu ocazia unor expoziții de arte vizuale minimaliste.

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 pulsația de sfert de notă. În alte exemple, structuri ritmice de bază sunt puse unele peste altele creând astfel un acompaniament poliritmic pentru aceeași pulsație de tobă bas de 4/4.

II.3. Postserialismul

Serialismul se desparte în două tabere: serialiștii tradiționaliști – îi include și pe cei convertiți din neoclasicism¹⁰: Stravinsky, Copland și Sessions – cei care folosesc sistemul lui Schönberg, și panserialiștii – care urmează exemplul lui Webern și măresc conceptul nonperiodicității pentru a include toate aspectele compoziției. Experimentul lui Messiaen privind ritmul a condus treptat la *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), pentru pian, care stabilește regulile de acordaj, intensitate, duratele și modul de atac dar nu se încadrează în scara celor 12 tonuri. A urmat o sporire a interesului pentru controlul total asupra compoziției, mai ales o dată cu *Structures I* (1951), pentru două pian, a lui Pierre Boulez și cu *Kreuzspiel* (1951), pentru oboi, clarinet bas, pian și percuție și *Punkte* (1952), pentru orchestră, de Karlheinz Stockhausen. Efectul panserialismului este acela al unor puncte discontinue ale sunetului. Piesa de bază este *Le Marteau sans maître* (1954, revizuită în 1957), care conține cântece pentru contralto dar și mișcări instrumentale, scrisă într-un stil mai relaxat de Boulez.

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

¹⁰ Neoclasicism, orientare cu caracter istoricizant afirmată în componistica primei jumătăți a secolului XX, cu precădere în deceniile doi-patru dar cu notabile ramificații și dincolo de acest interval.

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

II.4. Muzica spectrală

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

III. Nuova Musica Consonante

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

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

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

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

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

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

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

Neoconsonantismul se opune muzicii comerciale, compusă pentru mase, dezavuată. Stilul este unul deschis, fără constrângeri de stil și tipar de compoziție. O astfel de muzică se află într-o continuă relație cu ascultătorii prin intermediul concertelor și a contactelor formale

și informale dintre compozitor-interpret-ascultător. În acest fel inovația este o oportunitate și nu un scop în sine.

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

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

III.1. Școala americană

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

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

S-a născut în Califax, California și a studiat la *Shasta College, San Francisco State University*, apoi la *San Francisco Conservatory*, obținând masterul în arte, secția compoziție, în cadrul *University of California, Berkeley*, unde a studiat cu Seymour Shifrin și Robert Erickson. Profesorul care l-a influențat cel mai mult a fost Pandit Pran Nath, maestru al artei vocale clasice indiene. Riley a întreprins numeroase vizite în India în timpul studiilor sale. În timpul anilor 1960 compozitorul a călătorit și în Europa de unde a adunat experiență și influențe muzicale și s-a întreținut cântând la pian în baruri până când, în 1971, a devenit profesor la Facultatea *Mills College*, unde preda muzică indiană clasică. Tot în timpul anilor 1960 Riley a cântat în cadrul *All-night-concerts* – care durau toată noaptea – muzică improvizatorică.

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

Stilul său de compoziție timpuriu a fost influențat de Stockhausen ca, după întâlnirea cu La Monte Young, să se maturizeze. *The String Quartet* (1960) a fost prima compoziție în

noul stil; a urmat, la scurt timp, un trio pentru coarde, în care a introdus pentru prima oară scurtele fraze repetitive pentru care este cunoscut astăzi minimalismul.

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

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

Un alt compozitor american reprezentant al mișcării este Philip Glass – 1937. El este considerat unul dintre cei mai influenți compozitori ai sfârșitului de secol XX (avându-i ca precursori pe Richard Strauss, Kurt Weill, Leonard Bernstein).

Deși muzica sa este adesea înscrisă ca fiind minimalistă, compozitorul se distanțează de această etichetare, descriindu-se ca pe un compozitor de structuri repetitive. Muzica sa timpurie este minimalistă evoluând stilistic spre maturitate. În prezent compozitorul se descrie ca și „clasicist”, subliniind faptul că a studiat armonia și contrapunctul și că i-a studiat pe Franz Schubert, Johann Sebastian Bach și Wolfgang Amadeus Mozart cu Nadia Boulanger.¹¹

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

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

¹¹ Nadia Boulanger – influentă compozitoare, dirigoare și profesoară franceză. A predat celor mai importanți compozitori și dirijori ai secolului XX.

influență în stilul lui Glass și începe să scrie piese bazate pe structuri muzicale indiene repetitive.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

După ce și-a terminat studiile la Juilliard, Williams s-a întors în Los Angeles unde a început să lucreze ca orchestrator în studiourile de film. Printre alții, a lucrat cu Franz

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

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

George Crumb – 1929, compozitor american de muzică modernă și de avangardă. Este cunoscut ca un explorator al timbrurilor neobișnuite și a tehnicilor extinse¹². Exemplele includ flautul vorbit (interpretul vorbește în timp ce suflă în instrument) și aruncarea bilelor de sticlă în pian.

Crumb s-a născut în Charleston, Virginia de Vest, și a început să compună de la o vârstă fragedă. A studiat muzica pentru prima oară la *Mason College of Music*, pe care l-a absolvit în 1950. A obținut masterul la *University of Illinois at Urbana-Champaign* urmând, pentru scurt timp, studii la Berlin, întorcându-se în Statele Unite ale Americii unde obține doctoratul la *University of Michigan* în 1959.

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

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

¹² Tehnici extinse – extended technique – este denumirea sub care sunt cunoscute tehnicile muzicale neconvenționale, neortodoxe sau „nepotrivite” în interpretarea vocală sau instrumentală.

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

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

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

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

Adesea muzica lui Crumb juxtapune stiluri muzicale opuse. Referințele variază de la muzica clasică de influență vest-europeană, imnuri și muzică populară, până la muzica non-vestică. Multe din lucrările lui Crumb includ elemente programatice, simbolice, mistice și teatrale, lucru adesea reflectat în notarea muzicală.

III.2. Școala belgiană

Compozitorul belgian Jacques Leduc, compozitor central al lucrării, va fi detaliat mai târziu în lucrare, alături de analiza formală și interpretativă a lucrărilor vizate.

Școala belgiană de muzică neoconsonantă își are rădăcinile în tradiția europeană a muzicii clasice. Jacques Leduc descrie postmodernismul muzical belgian ca fiind un curent greu de definit pentru că în interiorul lui, compozitorii afișează, fiecare, un caracter personal.

Il est très difficile de définir le courant postmoderniste en Belgique car il est composé d'individualités très différentes révélant chacune un caractère très personnel. Beaucoup de compositeurs actuels ne s'affirment d'ailleurs pas

appartenir à l'une ou l'autre école. Parmi les auteurs postmodernistes flamands, on pourrait citer entre autres Boudewijn Buckinckx et Raoul De Smet qui furent fréquemment joués en Roumanie, grâce au professeur Șerban Nichifor et à son épouse, la très regrettée Liana Alexandra. Parmi les francophones, citons Piotr Lachert et Michel Lysight.¹³

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

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

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

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

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

¹³ „Este foarte dificil să se definească curentul postmodernist în Belgia, pentru că este compus din personalități foarte diferite, fiecare dezvăluind un caracter foarte personal. Mulți dintre compozitorii de azi nu se afiliază unei școli anume. Printre compozitorii flamanzi postmoderni am putea cita pe Boudewijn Buckinckx și Raoul De Smet, care au fost frecvent cântați în România, datorită profesorului Șerban Nichifor și a mult regretatei sale soții, Liana Alexandra. Printre francofoni îi putem include pe Piotr Lachert și pe Michel Lysight.” – Jaques Leduc, *Interviu, Réponse aux questions de Amelia Olivia ILIESCU*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Idea lui Gistelink privind tonalitatea și atonalitatea continuă această linie. El vede tonalitatea legată în mod inerent de natura sunetului și de succesiunea subtonurilor. Cu cât sunt mai bine respectate seriile subtonurilor, cu atât devin mai cromatice, ducând, în final, la atonalitate. În opinia lui, nu există nici o ierarhie între diferitele frecvențe ale sunetului în

muzica atonală și, astfel, nu mai este nici un sentiment de stabilitate. Acest compozitor necesită o bază în compozițiile sale, un punct de referință din care melodia poate fi construită.

III.3. Școala română

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

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

Liana Alexandra – (1947 – 2011) s-a născut la București și a absolvit *Conservatorul de Muzică Ciprian Porumbescu*, la secția compoziție, cu profesorii Tudor Ciortea și Tiberiu Olah. În timpul studiilor a avut bursa de merit „George Enescu“. Și-a perfecționat arta componistică la Darmstadt și a fost bursieră U.S.I.A (S.U.A.). A fost Profesor Universitar Doctor la *Universitatea Națională de Muzică din București*, unde a predat orchestrație, forme și analize muzicale și compoziție. A fost membră a Uniunii Compozitorilor din România, membră GEMA, „Frau und Musik“, „European Conference of Promoters of New Music“, prim-vicepreședinte ACPRI (Asociația Culturală de Prietenie România-Israel), membră a *Living Music Foundation* (SUA), referent la *American Biographical Institute* și *International Biographical Institute* (Anglia). A compus numeroase lucrări, genurile sale consacrate fiind cel simfonic, vocal-sinfonic și concertant. La acestea se adaugă lucrări camerale și muzică pentru computer. Multe din lucrările sale au fost distinse cu premii naționale și internaționale, din care pot fi menționate: premiul UCMR, al Academiei Române, Ordinul „Meritul Cultural“ clasa a II-a, precum și la concursuri internaționale: la Mannheim, Dortmund (Unna), Dresda, Bilthoven, Magadino, Beer-Sheva, Tel-Aviv, Bourges, New York, Geneva, Londra, Bruxelles, Mexico. De asemenea ele au fost interpretate și înregistrate în România, precum și în prestigioase centre muzicale ale lumii din Belgia, Olanda, Germania, Franța, Italia, Austria, Cehia, Ungaria, Suedia, SUA, Israel, Australia. În paralel a desfășurat și o activitate

muzicologică, concretizată în studii și articole, în cărți, precum *Tehnici de orchestrație*, *Sintaxe omofone tonale*, *Componistica muzicală – un inefabil demers între fantezie și rigoare*, *Analize polifone tonale*. În 1990 a fondat Duo Intermedia (violoncel și pian) împreună cu compozitorul și violoncelistul Șerban Nichifor, al cărui repertoriu este axat preponderent pe muzica contemporană circumscrisă stilului neo-consonant și neo-romantic. Ulterior, activitatea Duo-ului a fost lărgită prin inițierea serialului de concerte și conferințe, desfășurate sub genericul *Nuova Musica Consonante – Living Music Foundation* (SUA). În diferite cronici și prezentări de concerte adresate muzicii sale, se arată printre altele: „ ... muzica Lianeii Alexandra, înalt inspirată, întruchipează reflexul sensibil al unei adânci și bogate meditații asupra realității, asupra sensurilor cele mai generale ale vieții, ale existenței. Este o muzică ce se arcuiește ferm în arhitecturi ce tind cu eleganță spre desăvârșire, o muzică ce captivează prin formele sale sonore, prin expresivitatea melodiei și forța ritmică și care are menirea și marea calitate a persistenței, ca ecou sublimat, așezând trainice adevăruri și frumuseți în memoria noastră afectivă ... opera ei cultivă înalte valori morale și umane, profunde sentimente de demnitate națională și iubire a gliei strămoșești.“

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

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

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

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

Compozitorul se implică activ în dirijarea propriilor compoziții și în adaptarea muzicii sale de film pentru concerte simfonice. Cele mai importante producții cinematografice din Franța au beneficiat de minunata muzică a lui Vladimir Cosma, ca de pildă: *Le Grand Blond avec une chaussure noire*, *Diva*, *Les Aventures de Rabbi Jacob*, *La Boum*, *le Bal*, *l'As des As*,

la Chèvre, Les Fugitifs, Les Zozos, Pleure pas la Bouche pleine, Dupont Lajoie, Un Eléphant ça trompe énormément, La Dérobade, Le Père Noël est une ordure, L'Etudiante, La Vouivre, La Gloire de mon père, Le Château de ma mère, Le Souper, Cuisine et dépendances, Le Jaguar, le Plus beau métier du monde, les Palmes de Monsieur Schutz, Le Dîner de cons, Le Placard etc.

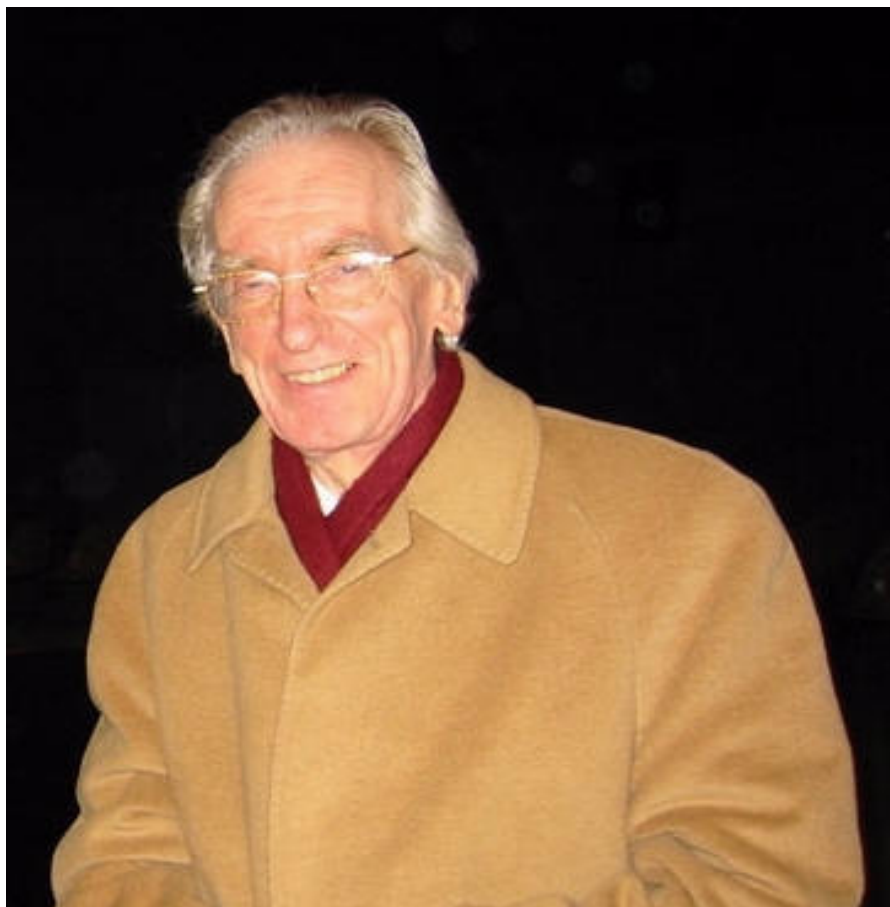
Dintre filmele de televiziune franceze și americane la care Vladimir Cosma a semnat muzica menționăm peliculele: *Michel Strogoff, Les Aventures de David Balfour (Kidnapped), L'Amour en héritage (Mistral's Daughter), Châteauevallon, Les Grandes Familles, Les Mystères de Paris, Les années Infernales (Nightmare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

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

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

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

IV. Jacques Leduc, ilustru compozitor belgian



IV.1. Viața și opera

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

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

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

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

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

Jacques Leduc a exprimat în esență o anumită frondă „revivalistă” a unei părți a compozitorilor începutului de secol. Împotrivirea acestora atât față de excesele literaturizante și hipertrofia formală proprii romantismului târziu cât și față de psihologismul exacerbant al expresionismului a născut, prin contrast, năzuința revenirii la un spirit de echilibru și reținere și a restabilirii valorilor „pur muzicale” ale discursului – între altele, pregnanța și claritatea tematicii și a formei – trăsături regăsite în muzica epocilor mai vechi.

Atitudinea neoclasică a compozitorului este prin definiție duală: ea este, pe de o parte, explicit referențială – fiindcă presupune raportarea deliberată a creatorilor de modele (de formă, scriitură, stil) ale trecutului muzical preromantic, în speță clasic dar mai ales anteclassic – iar pe de altă parte, esențialmente modernă, în sensul libertății pe care compozitorul o manifestă în „interpretarea” modelelor în cauză, a largii disponibilități (estetice, stilistice, tehnice) cu care sunt abordate și tratate „obiectele” muzicale tradiționale.

Dimensiunea modernă a pieselor analizate este determinată atât de recurgerea la cuceririle de limbaj ale secolului XX – ca de exemplu libera folosire a totalului cromatic, sau reformele din domeniul modalului – cât și, adesea, de ironia sau spiritul parodic al evocării, de diferitele grade de distorsiune aplicate datelor moștenite, dovezi evidente ale distanțării creatorului față de trecutul pe care doar aparent îl „citează”.

În virtutea acestei fidelități ambigue sau înșelătoare față de modelele istorice, demersul neoclasic al lui Jacques Leduc este mai curând unul pseudo-restitutiv. Apariția, începând cu anii 1970, a sensibilităților postmoderne a făcut posibilă considerarea neoclasicismului nu drept regresiv sau nostalgic, ci drept o expresie a gândirii pluriforme tipic contemporane, contrar unor contestatari din occident ai muzicilor cu adresă istorică din cel de-al optulea

deceniu al secolului XX, care continuau să se exprime, de pe poziții ideologice de stânga, în termeni similari, denunțând în creațiile de acest tip „ideologia retrospectivistă” și înlocuirea „invenției autentice” cu „un formidabil „edificiu al Amintirii” (Deliège) – o atitudine deja neconcordanță cu spiritul nediscriminator al noii epoci.

Piese alese pentru analiză ale lui Leduc ilustrează exemplar observația de mai sus, prin disponibilitatea referențială enormă a compozitorului față de orice preexistent muzical (Leduc „citește” în felul său textele oferite de istorie), disponibilitate ce o anticipă pe aceea caracteristică psihismului postmodern. Caracterul pseudo-restitutiv al compozițiilor lui Leduc rezidă în faptul că aici și-au găsit aplicarea o sumă de principii și tehnici prin care compozitorul a revoluționat muzica belgiană. Printre acestea, o extrem de personalizată artă a mixajelor de identități muzicale eterogene: tematice, armonice, polifonice (originale sau à la manière), citate de varii proveniențe și comentarii ale acestora etc., articulate în veritabile scenarii intertextuale.

Punctele de referință ale limbajului lui Leduc sunt în principal cele furnizate de muzica secolelor 17-18, în mai mică măsură de clasicismul vienez, și foarte frecvent de epoca barocă – neobarocul constituindu-se într-un segment central al istorismului muzical neoclasic. Distinctive pentru direcția neobarocă sunt revenirile la forme, genuri, gramatici muzicale proprii componisticii preclasice (baroce): de la formele și limbajele polifonice de tip contrapunctiv-imitativ sau de tipul variației polifonice, la cele omofone, înglobând eventual și polifonia. În planul limbajului, liniarismul polifonic a reprezentat replica cea mai importantă a neobarocului la polifonia „istorică” barocă și totodată modalitatea cea mai radicală de a o transgresa. Exacerbările motorice ale structurilor ostinato apar și ele, uneori, drept un pandant modern al construcțiilor polifonice cu bas ostinato ale settecento-ului și în general al „cinetismului” baroc.

Pe cât de vastă, pe atât de diferențiată, în funcție nu numai de tehnicile ci și de viziunile (inclusiv asupra trecutului), mai divizate ca oricând până atunci, ale creatorilor care au produs-o, opera lui Leduc este clasificabilă tipologic după criterii diverse, nici unul dintre ele neavând însă o relevanță absolută. Câteva linii de forță ale acestei creații pot fi totuși stabilite după criteriile relativ obiective ale: cronologiei manifestărilor, consistenței și persistenței în timp ale anumitor „filoane” neoclasicice și forței de materializare a conceptului neoclasic în anumite creații individuale.

Uniunea compozitorilor belgieni este o organizație profesională compusă din diferiți compozitori. Este strâns legată de societatea belgiană Sabam și Centrul belgian pentru documentație muzicală Cebedem. Scopul său este acela de a promova și apăra compozitorii

belgieni și lucrările lor atât local cât și în străinătate. Uniunea compozitorilor belgieni este condusă de un consiliu format din 12 compozitori. Președintele acestui consiliu este Jacques Leduc. Dintre membrii care vorbesc germana îi menționăm pe Raoul De Smet, Marcel de Jonghe, André Laporte, Luc van Hove, Carl Verbraeken și Wilfried Westerlinck. Dintre membrii care vorbesc franceza îi menționăm pe Jean-Pierre Deleuze, Jacques Leduc (președinte), Jean-Marie Simonis, Robert Janssens, André-Jean Smit și Felix Snyers.

IV.2. Creația camerală cu pian a lui Jacques Leduc

Pianul ocupă un loc foarte important în întreaga creație a lui Jacques Leduc, nu numai în creația camerală, lucru datorat în mare parte debutului studiilor muzicale cu acest instrument, căruia compozitorul i-a dedicat numeroși ani de studiu, așa cum mărturisește într-un interviu acordat autoarei acestui studiu:

Mes études musicales ont débuté par l'apprentissage du piano auquel j'ai consacré de nombreuses années de travail et ensuite, tout au long de ma carrière, de nombreuses compositions dont la plupart sont aujourd'hui enregistrées. Le piano reste mon instrument de prédilection car les possibilités techniques et expressives qu'il offre sont innombrables.¹⁴

De altfel, autorul, în cursurile pe care le susține la *Académie royale de Belgique* în cadrul *Classe des Arts*, subliniază diversitatea extremă a literaturii pentru pian a secolului XX. De la Debussy la Stockhausen s-au folosit o infinitate de expresii instrumentale ale căror originalitate a născut capodopere.

În ceea ce privește limbajul compozițional al lui Leduc, acesta păstrează anumite constante ale unei scriituri în mod cert moderne în interiorul căreia pulsația ritmică pregnantă, asprimea disonanțelor, caracterul percutant al pianului sunt evidențiate fără ca moșternirile lăsate de clasici și romantici să fie abandonate:

En ce qui concerne ma propre démarche, tout en préservant certains acquis du passé (que les compositeurs classiques et romantiques nous ont légués), j'ai tenté d'exprimer quelques constantes d'une écriture résolument moderne au sein de

¹⁴ „Studiile mele muzicale au început cu lecții de pian cărora le-am dedicat mulți ani de muncă și apoi, pe tot parcursul carierei mele, multe compoziții, dintre care majoritatea sunt acum înregistrate. Pianul rămâne instrumentul meu predilect datorită posibilităților tehnice și expresive pe care le oferă și care sunt infinite.” – Jaques Leduc, *Interviu, Réponse aux questions de Amelia Olivia ILIESCU*.

laquelle la pulsion rythmique, l'âpreté des dissonances, le caractère percutant de l'instrument sont mis en évidence.¹⁵

În lucrările sale se regăsesc diferite forme de exprimare, pentru a cita câteva exemple, *Hommage à Debussy, opus 46, Instantanés, opus 35, Exercices en forme de sonates pour célébrer Scarlatti, opus 69* unde se reliefează intenții specifice, determină varietatea mijloacelor componistice. Fără îndoială, în conceperea scriiturii există o unitate cu tradiția, dar, cu toate acestea, se distinge de aceasta prin ambiția de reînnoire a mijloacelor folosite pentru a crea caracterul fiecărei piese.

Totuși, acestea nu-l conving pe compozitor că aparține postmodernismului sau altui curent:

Comme il est dit plus haut, je n'ai pas conscience d'appartenir à une école bien définie. Mais il est vrai que mon goût pour les formes classiques (sonates, symphonies, musique de chambre) et mon mode d'écriture peuvent apparaître comme une tentative de conciliation entre un certain passé et les avancées contemporaines. Est-ce suffisant pour me qualifier de postmoderniste? Je ne le sais.¹⁶

Componența formațiilor de muzică de cameră, cândva limitate la ansambluri bine definite (duo-uri, trio-uri, cvartete de coarde sau trio-uri de corzi cu pian, cvintete, etc.) s-a diversificat considerabil, în ultimele decenii, spre zone neexplorate până în prezent. Totodată, limbajul folosit în compozițiile moderne de muzică de cameră s-a îmbogățit și apelează, în unele lucrări, la sunetele instrumentelor electronice, la improvizație sau la participarea activă a artiștilor interpreți sau executanți implicați în desfășurarea lucrărilor așa-zis „deschise”. În alte lucrări, el încă mai respectă „vechile” practici, dar este „la modă”, prin noutatea și îndrăzneala expresivității sale muzicale și a cerințelor de realizare.

Jacques Leduc se încadrează și el acestui „nou” domeniu cu lucrări pentru muzică de cameră scrise pentru diferite ansambluri: sonate pentru pian (pentru vioară sau flaut), un trio și un cvartet de coarde, piese cu chitară, mai multe lucrări pentru instrumente de suflat (lemne sau alamă), lucrări vocale al căror acompaniament este compus din diverse elemente instrumentale.

¹⁵ În ceea ce privește propria mea abordare, păstrând în același timp unele realizări din trecut (pe care compozitorii clasici și romantici ni le-au lăsat), am încercat să exprim anumite constante ale unei scriituri moderne în care pulsația ritmică, asprimea disonanțelor, caracterul percutant al instrumentului, sunt evidențiate. Jaques Leduc, *Interviu*.

¹⁶ După cum am mai menționat, eu nu mă etichetez ca aparținând unei zone stilistice bine definite. Dar este adevărat că gustul meu pentru formele clasice (sonate, simfonii, muzică de cameră) și scriitura mea pot fi văzute ca o încercare de a reconcilia unele evoluții din trecut și din prezent. Este suficient pentru a mă considera postmodernist? Nu știu. – Jaques Leduc, *Interviu, Réponse aux questions de Amelia Olivia ILIESCU*.

Dintre acestea, menționez *Sortilèges africains* secvență în 5 părți pentru voce, saxofon alto, percuție și pian, compusă pe texte scrise de autori din Africa Neagră, *Sonata pentru flaut și pian op. 21*, *Sonata pentru vioară și pian*, *Rhapsodie pentru vioară și pian*, *Ballade pentru clarinet și pian*, *Comptines pentru trompetă și pian*, *Impressions pentru două piane*, *Trois Caractères pentru violă și pian*, *Rhapsodie pentru saxofon, violă și pian*, *Les Fêtes galantes* – două dialoguri pentru soprană, bariton și pian pe versuri de Paul Verlaine –, *Pièces en trio* pentru două viori și pian, *Elegie pentru violoncel și pian*, *Avignon*, humorescă pentru clarinet și pian, *Burlesque et autres Bizareries* pentru pian la patru mâini.

În afară de lucrările amintite de compozitor, nu trebuie uitate (în ordine cronologică): *Allegro ritmico*, scrisă în anul 1960, pentru trompetă și pian, *Arioso et danse*, scrisă în anul 1960, pentru trombon, *Quintette pour instruments à vent*, scrisă în anul 1960, pentru flaut, oboi, clarinet, corn și fagot, *Fantaisie*, scrisă în anul 1961, pentru clarinet și pian, *Accompagnement pour l'étude n°12 de Théo Coutelier*, scrisă în anul 1962, pentru trei timpane și pian, *Trois petites pièces en quatuor*, scrisă în anul 1962, pentru cvartet de clarinete, *Trio per archi*, scrisă în anul 1963, pentru vioară, violă și violoncel, *Suite en quatuor*, scrisă în anul 1964, pentru patru saxofoane, *Quatre études*, scrisă în anul 1966, pentru orchestră de cameră, *Sonate*, scrisă în anul 1966, pentru flaut și pian, *Ballade*, scrisă în anul 1967, pentru clarinet și pian, *Sonate*, scrisă în anul 1967, pentru vioară și pian, *Capriccio*, scrisă în anul 1969, pentru flaut, oboi, clarinet și fagot, *Rhapsodie*, scrisă în anul 1970, pentru vioară și pian, *Trois mouvements*, scrisă în anul 1970, pentru două viori, violă și violoncel, *Dialogue*, scrisă în anul 1972, pentru clarinet și pian, *Nous attendons Sémiramis*, scrisă în anul 1972, pentru sopran, bas și pian, *Nous attendons Sémiramis*, scrisă în anul 1972, pentru sopran, bas, cvartet de suflători și cvartet de coarde, *Madrigalismes en duo*, scrisă în anul 1973, pentru flaut și chitară, *Aubade*, scrisă în anul 1974, pentru trompetă, corn și trombon, *Capriccio*, scrisă în anul 1974, pentru cvartet de clarinete, *Comptines*, scrisă în anul 1974, pentru trompetă și pian, *Impressions*, scrisă în anul 1975, pentru două piane, *Trois caractères*, scrisă în anul 1975, pentru violă și pian, *Sérénade*, scrisă în anul 1977, pentru flaut, oboi, clarinet, corn și fagot, *Rhapsodie*, scrisă în anul 1978, pentru saxofon alto și pian, *Trois pièces*, scrisă în anul 1980, pentru două trompete, corn, tenor și trombon bas, *Pièces en trio*, scrisă în anul 1984, pentru două viori și pian, *Elégie*, scrisă în anul 1987, pentru violoncel și pian, *Avignon*, scrisă în anul 1992, pentru clarinet și pian, *Intrada et dancerie*, scrisă în anul 1994, pentru două viori, violă, violoncel, *Badinerie*, scrisă în anul 1999, pentru două oboaie, două clarinete în si bemol, două cornuri în fa, două fagoturi și un contrafagot,

Tango, scrisă în anul 2007, pentru cvartet de chitare, *Sonnerie gauloise*, scrisă în anul 2008, pentru trompetă, corn și trombon.

IV.3. *Pièces en trio, opus 68, pentru două vioari și pian*

Lucrarea se bazează pe principiul Teză-Antiteză-Sinteză. *Partea I, Mesto* scrisă în formă de sonată, are un caracter liric, apolinic și constituie **Teza** acestei lucrări. Expoziția, se desfășoară în cuprinsul a 31 de măsuri, din care temei I i se atribuie ponderea cea mai mare – 18 măsuri. Tema se bazează pe un motiv liric „a” de sorginte gregoriană, tratat prin procedee imitative. Motivul este expus prima dată, în *pianissimo*, de vioara a II-a, apoi reluat, cu măsurile trei-patru ușor variate, de vioara I – ambele vioari expun motivul „a” fără acompaniamentul pianului – acesta apare abia în măsura 17, cu două măsuri înainte de începutul punții:

Musical score for Violino 1 and Violino 2. Violino 2 plays "Motivul a" (marked *pp*) in measures 1-4. Violino 1 plays a variation of the motif (marked *pp*) in measures 3-6. Both parts include triplet markings.

Puntea de doar trei măsuri (19-22), conține motivul „a” figurat la vioara I:

Musical score for Violino 1, Violino 2, and Piano. Violino 1 plays a figured motif (marked *p espress.*) in measures 19-22. Violino 2 and Piano provide accompaniment.

Tema a II-a, măsurile 23-31, aduce un motiv „b” sintetizat prin diminuarea motivului „a”. În dezvoltare, măsurile 32-54, regăsim trei faze: faza I, măsurile 32-42, în care motivele inițiale se suprapun, „a” la viori și „b” la pian; faza a II-a, măsurile 43-48, unde discursul sonor se dinamizează; faza a III-a, măsurile 49-52, unde se augmentează unele elemente din Tema I. Compozitorul optează în această primă parte pentru o repriză concentrată, măsurile 55-91. Un caracter personalizat îl imprimă acestei reprize felul în care se suprapune motivul „a” al temeii I, și anume în măsurile 55-67, el este expus suprapus, polimodal de către viorile neacompaniate de pian. Concluzia reprizei, măsurile 68-78, reprezintă „Sectio Aurea” a acestei părți, unde elemente din tema I sunt augmentate la viori și dinamizate la pian. Coda, măsurile 79-91, aduce elemente din faza I a dezvoltării, expuse prin augmentare.

Din punct de vedere pianistic-interpretativ, această parte are un caracter melancolic, trist sugerat încă de la început de termenul *Mesto*. Indicația de metronom, $\text{♩} = 56$, este adecvată semnificației textului muzical și trebuie respectată întocmai pentru a sublinia și a pune în evidență atmosfera care se creează. Dinamica acestei părți se desfășoară în nuanțe mici: *piano*, *mezzopiano*, *pianissimo*, foarte rar apărând nuanțe ca *mezzoforte* sau *forte*. Acest lucru presupune o foarte mare suplețe a brațului și necesită stăpânirea unei palete coloristice de nuanțe foarte diversă și rafinată pentru a grada și tensiona discursul muzical în mod corespunzător:

17 *sul pont.*
sfpp *sfpp*

v1

v2

pf *p* *espressivo*

20

v1

v2

pf

32 *ord.*
mf mesto *cresc.*

v1

v2 *ord.*
mf mesto *cresc.*

pf *non legato* *mp*

5 2 4 5 4 2 3 1
 3 2 1 5 4 5 4 2 1 4

37

v1

v2

pf

64

v1

v2

pf

68

v1

v2

pf

8va

pp

mf

mf

mf

mf secco

(pizz.)

(pizz.)

(pizz.)

Ritmul este extrem de diversificat. Apar frecvent suprapuneri de ritm binar cu ritm ternar, sincopă, contratimpuri rezultând un ritm antinomic celui izocron:

20

v1 *ord.* *mf* *sf* *f* *mf* *sf* *(pizz.)* *(arco)*

v2 *ord.* *mf* *sf* *f* *mf* *sf* *(pizz.)* *(arco)*

pf *mf*

23

v1 *(pizz.)*

v2 *ff* *(pizz.)*

pf *f non legato*

32

v1 *ord.* *mf mesto* *cresc.*

v2 *ord.* *mf mesto* *cresc.*

pf *non legato* *mp*

5 1 2 3 4 5 4 3 2 1 4 5 2 1 4

37

v1 *f*

v2 *f*

pf *mf*

De asemenea, alternează frecvent măsuri de două pătrimi cu măsuri de trei pătrimi:

Pentru o execuție mai precisă este nevoie de o citire riguroasă a textului muzical. Pianistul va lucra mai întâi având optimea la bătaie și abia după ce parametrul ritmic este corect rezolvat și aprofundat se va trece la numărătoarea în pătrimi. Stilul clasic își pune amprenta și pe acest element păstrându-se aceeași pulsație pe tot parcursul primei părți. Abia către final apare indicația *poco a poco ritenuto*, foarte bine justificată, în deplină armonie cu *pianissimo* și cu indicațiile *secco* și *perdendosi*:

Din punct de vedere melodic conturul tematic este foarte expresiv, fapt subliniat de către compozitor prin indicația *espressivo*:

Musical score snippet showing measures 19-20. It features two violin parts (v1, v2) and a piano part (pf). The piano part includes the instruction *(P) espressivo* and a triplet of eighth notes. The violin parts also feature a triplet of eighth notes.

Această imagine sonoră trebuie obținută printr-un legato desăvârșit. Linia sopranelor trebuie să fie timbrată în mod diferențiat și dozată ca nuanță în funcție de sensul mersului melodic.

Momentele de non-legato sau *secco* au rolul de a crea un contrast. Ele vor trebui subliniate foarte bine, cu atât mai mult cu cât uneori apar în nuanțe mai mari precum *mezzoforte* și *forte*:

Musical score snippet showing measures 23-26. It features two violin parts (v1, v2) and a piano part (pf). The piano part includes the instruction *(P) non legato*. The violin parts include markings for *(pizz.)*, *(arco)*, and *f*.

29

v1

v2

pf

non legato

p

poco a poco rit.

pp

mp secco

pp

poco a poco rit.

86

v1

v2

pf

secco

pp

(perdendosi)

Digitatia trebuie gandita si pusă în mod logic astfel încât să fie pe poziția mâinii (fără foarte multe schimburi sau întoarceri:

A musical score snippet for a string instrument. It consists of two staves. The first staff shows a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The second staff shows a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The dynamic marking is *mf*.

Musical score snippet starting at measure 32. It includes parts for violin 1 (v1), violin 2 (v2), and piano (pf). The key signature has two flats and the time signature is 2/4. The violin parts are marked *mf mesto* and *cresc.*. The piano part is marked *mp* and *non legato*. Fingerings are indicated throughout the piano part.

Fragmentul de la paginile șapte și opt impune o suplețe desăvârșită a brațului, cu o mică articulație a degetelor în legato și cu digitația folosită pentru gamele cromatice:

Musical score snippet starting at measure 68. It includes parts for violin 1 (v1), violin 2 (v2), and piano (pf). The key signature has two flats and the time signature is 2/4. The violin parts are marked *mp* and *mf*. The piano part is marked *pp*. The piano part includes a chromatic scale marked *pp* and a section marked *gra* (grace notes).

70

v1

v2 *(arco)*
p

pf

72

v1

v2

pf *(8va)*

74

v1

v2

pf *(8va)*
loco

Trebuie realizată o frazare cât mai clară, bine construită care să reliefeze cât mai clar concepția acestei părți. Pedalizarea nu trebuie să fie nicidecum excesivă. Trebuie realizată o pedalizare aerisită care să sublinieze tensiunile armonice și să susțină, să reliefeze discursul sonor al ansamblului cameral.

Partea a II-a, Leggiero scrisă în formă de rondo – ABACADAEA – are un caracter dansant, dionisiac și constituie **Antiteza** acestei lucrări.

- A₁, măsurile 1-13, ne expun un motiv dansant, „c” în măsura eterogenă de cinci timpi, grupați trei cu doi;
- B, măsurile 14-23, aduc tot un motiv dansant, „d” în configurație ternară (un quasi vals);
- A₂, măsurile 24-27, revine măsura eterogenă de cinci timpi, de această dată cu accente de aksak;
- C, măsurile 28-33, conține îmbinarea motivului ternar „d” cu inserturi binare;
- A₃, măsurile 34-42, în această revenire a A-ului, motivul „c” este adus în ipostază polimodală;
- D, măsurile 43-83, se dezvoltă motivul „d” din perspectivă polimodală;
- A₄, măsurile 84-96, „Sectio Aurea” a acestei părți, conține dezvoltarea motivului „c”;
- E, măsurile 97-106, continuă să dezvolte motivul „d”;
- A₅, măsurile 107-116, apare motivul „c” în extincție.

Din punct de vedere pianistic, indicații precum *leggiero* și *con eleganza* clarifică foarte mult viziunea interpretativă a acestei părți și oferă de la bun început sugestii de abordare tehnică pentru a obține rezultatul sonor adecvat. De această dată nu mai există o indicație de metronom, însă termenul *tempo comodo* sugerează opțiunea pentru un tempo moderat, potrivit, comod care să permită reliefaarea bogăției melodice și ritmice specifice acestei părți. Măsura de cinci optimi trebuie gândită ca o măsură compusă alcătuită din trei timpi plus doi timpi și mai departe, în varianta finală, muzica trebuie gândită în doi. În măsurile de trei optimi, muzica trebuie gândită în unu. *Staccato* trebuie executat scurt și energic, dar nu lovit sau foarte accentuat deoarece caracterul *leggiero* indicat nu permite acest lucru. În plus, o bună parte a acestei mișcări se desfășoară din nou la pian în nuanțe mici:

II Leggiero

Tempo comodo

p *spiccato*

violino 1

violino 2

Tempo comodo

leggiero

p

piano

3

v1

v2

pf

6

v1

v2

pf

8^{va}

pp

9

v1

v2

pf

8^{va}

loco

p

Detailed description: This is a musical score for three instruments: Violino 1, Violino 2, and Piano. The piece is titled "II Leggiero" and is in 8/8 time. The tempo is marked "Tempo comodo". The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-2) features Violino 1 with a *p* *spiccato* marking and Violino 2 with a *p* marking. The Piano part is marked *leggiero* and *p*. The second system (measures 3-5) shows Violino 1 and Violino 2 with *spiccato* markings. The Piano part has a *pp* marking. The third system (measures 6-9) shows Violino 1 and Violino 2 with *pp* markings. The Piano part has a *pp* marking. Measure 8 is marked with an 8^{va} (octave up) and measure 9 is marked with an 8^{va} and *loco* (loco). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

34

(arco)
spiccato

p

(arco)
spiccato

p

leggiero

p

(arco)

mf

(arco)

mp

mp

51

mp

mf

(8va)

mp

Toată secțiunea mediană *poco meno mosso* se desfășoară într-un tempo mai lent și în nuanța *pianissimo* întărită de compozitor în măsura 75:

Two systems of musical notation. The first system shows two staves with the tempo marking *Poco meno mosso* and dynamic marking *pp*. The second system shows two staves with the tempo marking *Poco meno mosso* and dynamic marking *pp*, with the instruction *in sord.* above the first staff.

Musical score for measures 66-70. It consists of three staves: v1 (Violin 1), v2 (Violin 2), and pf (Piano). The tempo is *Poco meno mosso* and the dynamic is *pp*.

Musical score for measures 71-75. It consists of three staves: v1 (Violin 1), v2 (Violin 2), and pf (Piano). The tempo is *Poco meno mosso* and the dynamic is *sempre pp*.

Musical score for measures 76-80. The score is arranged in three staves: v1 (Violin 1), v2 (Violin 2), and pf (Piano). The piano part features a complex texture with many accidentals and slurs. The violin parts have long, flowing lines with many accidentals.

Musical score for measures 81-83. The score is arranged in three staves: v1 (Violin 1), v2 (Violin 2), and pf (Piano). The piano part features a complex texture with many accidentals and slurs. The violin parts have long, flowing lines with many accidentals. Performance instructions "poco accel." and "senza sord." are present.

Accentele din măsurile cinci și nouă trebuie gândite sub forma unor sublinieri în *piano* și vor fi obținute printr-un atac ferm al degetelor cu ajutorul întregului braț, dar nu dur, forțat. Aceste „icniri” și fragmentări, accentuări ale discursului alternează cu momente de legato pline de expresivitate și de eleganță așa cum subliniază compozitorul:

24

v1
mf p

v2
mf p

pf
loco

27

v1
(pizz.) mp

v2
(pizz.) mp

pf
con eleganza
mf

31

v1

v2

pf
mf

Trecerea de la A la B se face prin *poco ritenuto*, fiind astfel treptată fără a întrerupe în vreun fel discursul sonor. În aceeași manieră se produce și revenirea către *Tempo I* prin *poco accelerando*:

The image displays a musical score for strings and piano. It is divided into three systems. The first system shows two string staves (v1, v2) and a piano (pf) part. The strings play a sustained note with a *poco rit.* marking and a *pp* dynamic. The piano part features a melodic line with a *stacc.* marking. The second system begins at measure 61, with the strings marked *con sord.* and *pp*, and the piano part marked *Poco meno mosso* and *pp*. The third system starts at measure 81, with the strings marked *poco accel.* and *senza sord.*, and the piano part marked *poco accel.* and *Tempo I (commodo) leggero*. The piano part also includes a *p* dynamic marking.

Și aici există schimbări de măsuri care se succed rapid, abordând de această dată trei tipuri de măsuri: trei optimi, patru optimi și cinci optimi. Pentru a oferi continuitate și cursivitate discursului melodic trebuie realizată o frazare foarte clară, perfect corelată cu

ideile muzicale și susținută printr-o pedalizare aerisită, scurtă menită să sprijine subtil mersul melodic, armonic și ritmic.

Partea a III-a, Burlesco, scrisă în formă de sonată, îmbină caracterele liric al primei părți și dansant al celei de-a doua, din acest motiv reprezentând **Sinteza** lucrării. Expoziția, măsurile 1-25, aduce tema I în măsurile 1-11, temă bazată pe structuri melodice eterogene generate de o linie a basului în configurații de tip gregorian („cantus firmus” și „organum” pe cvinte paralele), dezvoltând elemente din motivul „a” (motivul principal al părții I). Tema a II-a, măsurile 12-19, are un caracter dansant, dezvoltând elemente din motivul „d” (motivul principal al părții a II-a). Expoziția se încheie cu o concluzie, măsurile 20-25. Dezvoltarea, măsurile 26-81, cuprinde trei faze: faza I, măsurile 26-57, unde compozitorul operează cu elemente din tema I; faza a II-a, măsurile 58-68, cuprinde elemente din tema a II-a; faza a III-a, măsurile 69-81, reprezintă o dinamizare ritmică. Repriza, măsurile 82-137, este de această dată în concordanță cu principiile clasice față de repriza părții I și readuce tema I între măsurile 82-92, tema a II-a între măsurile 93-128 – aici regăsim și „Sectio Aurea” a acestei părți – și coda între măsurile 129-137, care cuprinde o dezvoltare codală.

Elaborat conform principiului **Teză-Antiteză-Sinteza**, acest triptic are – din perspectivă macro-structurală – un pregnant caracter ciclic evidențiat prin circulația motivelor în cele trei părți, ce au o structură unitară, marcată de o permanentă dezvoltare a materialului tematic în planurile modal, metro-ritmic, dinamic și agogic.

Ca aspect pianistic-interpretativ, această parte are indicația de metronom ♩ ≈ 60.

Așadar, va trebui gândită ca o mișcare în doi, în măsurile de cinci optimi și șase optimi:

The image displays a musical score for measures 31 through 34. It is arranged in three systems, each with three staves: Violin 1 (v1), Violin 2 (v2), and Piano (pf).
- **Measure 31:** Features a fermata over the first measure. The piano part has a complex rhythmic pattern with many beamed notes.
- **Measure 32:** The violin parts are marked 'arco' and 'p' (piano). The piano part continues with similar rhythmic patterns.
- **Measure 33:** The violin parts are marked 'pizz.' (pizzicato) and 'mf' (mezzo-forte).
- **Measure 34:** The violin parts are marked 'mf' and 'staccato'. The piano part has a 'staccato' marking under the first few notes.

și

Musical score for measures 61-69. It features three staves: v1 (Violin I), v2 (Violin II), and pf (Piano). The music is in 3/8 time and includes various rhythmic patterns and dynamics such as *f* and *mf*.

și în trei, în măsurile de opt optimi și nouă optimi:

Musical score for measures 70-79. It features three staves: v1, v2, and pf. The music is in 3/8 time and includes various rhythmic patterns and dynamics such as *f* and *mf*.

Musical score for measures 13-122. It features three staves: v1, v2, and pf. The music is in 3/8 time and includes various rhythmic patterns and dynamics such as *f* and *mf*.

și

Musical score for measures 133-142. It features three staves: v1, v2, and pf. The music is in 3/8 time and includes various rhythmic patterns and dynamics such as *f* and *mf*.

Astfel, partea a treia aduce cu sine alternarea a patru tipuri de măsuri.

Această parte începe cu o scurtă introducere de patru măsuri a pianului în nuanță foarte mică ce trebuie imaginată ca un personaj care vine de departe, și pe măsură ce se apropie, discursul muzical se tensionează, devine mai complex, cu mai multe elemente:

♩. = ca. 60

piano

3

pf

Accentele marchează ritmul binar sau ternar al măsurii, pianul fiind într-o primă fază un foarte bun suport ritmic al viorilor. Și această parte are un caracter *leggiero* prin alternarea momentelor de *staccato* cu cele de legato și non-legato:

58

v1

v2

arco

mf spicc.

staccato

mf

pf

61

v1

v2

f

64

v1

v2

mf

f

mf

67 *ffiss.*

non legato

mf

mf

Toate accentuările care apar pe parcurs trebuie imaginate ca niște așezări, sublinieri în cadrul mersului melodic.

Din punct de vedere ritmic apar din nou sincope și contratimpi.

Toate pasajele cu legato trebuie să fie foarte expresive și construite pe sensul lor melodic:

87

f

pesante

93

mf

mf

poco f

Esențial în această parte este sublinierea parametrului ritmic, evidențierea tematică și a sensului melodic precum și sublinierea caracterelor și a contrastelor de scriitură și nuanțe. Pedala se va folosi într-un mod economic, evidențierile fiind realizate în mod predominant prin tușeu diferențiat, timbralitatea sopranului, diversitatea de culori obținută printr-o multitudine de nuanțe și subtilități armonice.

Din punct de vedere tehnic trebuie obținută prin studiu o foarte bună precizie pe salturi, virtuozitate în fragmentele cu game, suplețe și o bună conducere a brațelor.

Este o lucrare amplă care necesită rezistență deoarece este scrisă într-un mod solicitant pentru pianist, o provocare la diversitate, coloristică, virtuozitate.

Lucrarea *Pièces en trio, opus 68, pentru două vioi și pian* de Jacques Leduc sună plin precum o orchestră de cameră datorită bogăției armonice și a repartizării măiestrit echilibrate a registrelor. Focalizările de frecvențe acute ale viorilor și ale pianului (la mâna dreaptă) conduc la imagini sticloase, străvezii. Motorismul unor fragmente apare ca urmare a accentelor viguroase, „strigate” de ambele vioi (glissando ascendent catapultat), cât și prin marcarea sunetelor în maniera staccato la pian. Tensionările în *fortissimo*, ce domină scriitura și tempo-ul alert, conferă acestei muzici o mare tonicitate. Interpretii trebuie să-și pună în joc toate capacitățile tehnico-expresive și spontaneitatea pentru a reuși să surprindă și să comunice elaborările pretențioase ale acestui text muzical.

IV.4. *Sonate pour flûte et piano, opus 21*

Partea I, Maestoso este scrisă în formă de sonată ciclică, având alternări de măsuri pe parcurs. Măsura de doisprezece optimi va trebui gândită ca o măsură de patru timpi, cu atât mai mult cu cât indicațiile *Maestoso* și $\downarrow = 56$ conduc spre o pulsație lentă. Expoziția, măsurile 1-112, debutează cu tema I, măsurile 1-10, care are un caracter vioi, decis, energic și pregnant ritmic și este expusă de flautul acompaniat de pian. În aceste măsuri se suprapun ritmuri excepționale de duolet, la pian, cu septolet, la flaut:

Maestoso ($\pm 56 = \text{♩}$)

Flûte

Piano

Pno.

Urmează o punte, în măsurile 11-20, către tema a II-a, măsurile 21-58, a acestei părți, care se detașează prin expresivitate, scrisă într-un caracter *Giocos*, în măsura de două pătrimi. Concluzia temei a II-a este expusă în cadrul măsurilor 45-58.

Giocos ($\pm 132 = \text{♩}$)

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

Dezvoltarea, măsurile 58-158, prelucrează elemente ale temei I și ale concluziei temei a II-a. Trebuie ținut cont în execuție de diferența dintre apogiaturi și șaisprezecimi, întâlnite și în expoziție.

Repriza prezintă teme în ordine inversă (este repriză inversată) și se desfășoară între măsurile 158-214, aducând tema a II-a între măsurile 158-195 – aici se plasează și „Sectio Aurea” a acestei părți.

Măsurile 195-207 reprezintă o tranziție către tema I, care se încadrează între măsurile 208-214 și care încheie această parte ca un ciclu împlinit, acest lucru fiind subliniat prin indicația *poco a poco ritenuto* și prin *crescendo-ul* către *forte fortissimo*:

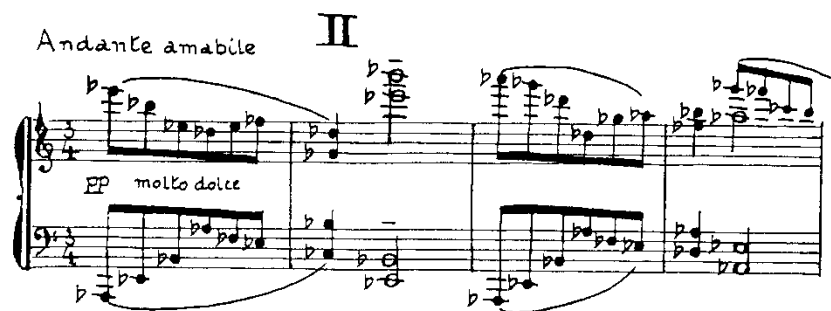
Dinamica acestei părți se derulează pe o paletă extrem de amplă de culori de la *pianissimo* la *forte fortissimo*. Indicații precum *leggiero*, *espressivo* și *con grazia* alternează cu momente *staccato*, *marcato* în nuanță mare creând un contrast puternic și expresiv. Pedalizarea poate fi mai generoasă față de cele folosite în alte lucrări ale lui Jacques Leduc, însă numai pe pasaje bogate în acorduri și ample ca sonorități.

Partea a II-a, Andante amabile, este un lied tripartit ABA. Secțiunea principală A, măsurile 1-37, cuprinde la rândul său două subsecțiuni: a, măsurile 1-20, și b, măsurile 20-37, această a doua subsecțiune dinamizând discursul muzical prin diminuție ritmică. Secțiunea mediană B, măsurile 38-66, din care măsurile 38-42 sunt conjuncte cu secțiunea A, este scrisă în măsura de cinci optimi, fapt inedit pentru muzica de această factură – nu că nu s-ar mai fi folosit, dar chiar și așa apariția ei într-o lucrare de origine occidentală dă o prospețime aparte respectivei compoziții. Compozitorul sugerează prin trasarea unei bare punctate de măsură concepția ritmică a acestui fragment în măsură de doi timpi, obținută prin alăturarea de trei timpi plus doi timpi:

The image displays a musical score for a piece titled "Andante amabile". The score is written for piano and voice. The tempo is marked "molto tranquillo". The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system shows measures 45 and 46. The second system shows measures 50 and 51. The third system shows measures 55 and 56. The piano part features a complex rhythmic pattern, with a dotted bar line indicating a 2-beat measure. The vocal part is written in a single line with a treble clef. Dynamic markings include "p" (piano) and "f" (forte). The score is annotated with measure numbers 45, 50, and 55 in boxes.

B-ul debutează cu o introducere de 5 măsuri pentru stabilizarea noii ordini metrice. La rândul său se subîmparte în două secțiuni: a, măsurile 38-51, și b, măsurile 52-66. Revenirea secțiunii principale A este semnalată de schimbarea măsurii în trei pătrimi, cadrul ritmic inițial al acestei piese. A-ul readuce secțiunile a, măsurile 67-80, și b, măsurile 81-97.

Din punct de vedere dinamic această parte se desfășoară în nuanțe mici, cea mai puternică nuanță fiind *mezzoforte* folosită de foarte puține ori în comparație cu frecvența apariției nuanțelor de *pianissimo* și *piano*. Lucrarea începe și se termină în *pianissimo* având la început două indicații care întăresc sugestia asupra caracterului ce trebuie creat: *Andante amabile* și *molto dolce*:



Este o scriitură dificilă pentru pianist din punct de vedere tehnic având foarte multe fragmente cu arpegii și acorduri în nuanță mică, deloc comode și care se pot construi cu ajutorul unei digitații adecvate, bine gândită pe poziția mâinii. Modul de pedalizare va respecta întocmai parametrii interpretativi, venind în sprijinul expresiei muzicale.

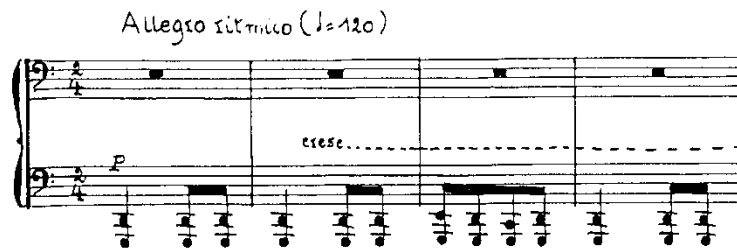
Partea a III-a, Allegro ritmico, scrisă în formă de sonată, sintetizează motivele principale ale primelor părți pentru a realiza un echilibru formal, specific lucrărilor lui Jacques Leduc. Expoziția, măsurile 1-85, aduce tema I în măsurile 1-34, scrisă în măsura de două pătrimi, precedată de o introducere de 10 măsuri la pian. Tema se bazează pe structuri melodice omogene generate de linia flautului. Grupul tematic secund prezintă o temă II₁, măsurile 34-51, o tranziție de zece măsuri și o temă II₂, măsurile 62-78. Expoziția se încheie cu o concluzie, în măsurile 78-85.

Dezvoltarea, măsurile 86-162, cuprinde trei faze: faza I, măsurile 86-102, unde compozitorul operează cu elemente din tema I; faza a II-a, măsurile 103-139, cuprinde elemente din tema a II-a, și cuprinde 2 subsecțiuni: prima cuprinsă între măsurile 103-115, a doua între măsurile 116-139; a treia fază cuprinsă între măsurile 139-163 reprezintă o dinamizare ritmică și agogică, lucru semnalat în indicația *poco a poco accelerando* de la măsura 155 la măsura 162.

Repriza, măsurile 163-249, este de această dată în concordanță cu principiile clasice față de repriza părții I și readuce tema I între măsurile 164-193, tema a II-a între măsurile 193-249 – aici regăsim și „Sectio Aurea” a acestei părți – și coda între măsurile 250-280, care cuprinde o dezvoltare codală.

Această parte are un caracter ritmic, conform indicației:

III



și energetic, pe alocuri jucăuș, conform notației *Giocoso*:

Aceste stări alternează cu pasaje notate cu indicația *pesante* și *molto marcato* ce creează un contrast de expresie și culoare:

The image displays two systems of musical notation. The upper system features a flute part on a single staff with a key signature of one flat and a 'pesante' marking. The lower system shows a piano accompaniment with a key signature of one flat, a 'molto marcato' marking, and a measure number '200' in a box. The piano part includes complex chordal textures and melodic lines in both hands.

Sonata pentru flaut și pian este o lucrare foarte amplă, dificilă din punct de vedere tehnic, o scriitură orchestrală redusă pentru un ansamblu de numai două instrumente.

V. Boudewijn Buckinx

V.1. Viața și opera

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

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

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

Ca și compozitor el este un exponent tipic al Postmodernismului.

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

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

Creația sa poate fi împărțită în trei categorii: cea timpurie, cea postmodernă timpurie și cea postmodernă. De asemenea, creația timpurie se poate împărți și ea în două categorii: perioada lucrărilor experimentale, culminând cu multe lucrări de muzică concretă, cum este *Phlub* și perioada lucrărilor clasice, adesea asemănătoare cu piesele de mai târziu în tonalități libere. De exemplu, când *Trio, BWV 1963.01*, care a fost scris în timpul studenției sale, a fost cântat în premieră în 1997 data compoziției nu a fost menționată și auditoriul a mărturisit că nu a auzit nici o diferență între *Trio* și lucrările postmoderne târzii. În orice caz, aceasta este o asemănare aparentă pentru că, totuși, sunt multe diferențe importante între cele două lucrări. Cele două categorii se contopesc în lucrările compuse în manieră academică

avangardistă, ca de exemplu *The Violence(l) of Duke Bluebeard*, pentru violoncel și bandă magnetică, unde arcușul violoncelistului este înlocuit cu o lamă electrică. În lucrările mai ample ca *Ra I BBWV 1975.01*, experimentalul transcende spre postmodernism.

În creația postmodernă timpurie, direcțiile muzicale care timiteau către piese ca *Ra I*, combinau experimentalul cu postmodernul și pot fi găsite și în piese datând din anul 1973. Spiritul artistic al lui Buckinx, ca și compozitor, a fost format în timpul curentului de avangardă și ca rezultat a fost preocupat de noile direcții în lucrările sale. Căutând în intimitatea compozițiilor sale se poate observa că există o tendință de a încorpora importante idei din modernism. Lupta dintre tendințele moderne și cele postmoderne se poate vedea clar în câteva piese bazate pe niște schițe de călătorie ale lui Matsuo Basho, poetul japonez de haiku clasic.

Stilul s-a definitivat în anul 1984 cu piese ca *P.C. Bloem* și *Short Lived*.

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

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

Lucrarea *The Nine Unfinished Symphonies* anunța o schimbare a ideilor spre valori mai pozitive. În *Per C, BBWV 1994.10*, o piesă pentru pian care a fost dedicată pianistului-compozitor belgian Claude Coppens, Buckinx aspiră la o înțelegere complexă a valorilor postmoderne. *Per C* explorează ideea „semnificației”, percepe imposibilitatea comunicației și are de-a face totodată cu ideea de conotație.

În opera *Karoena*, legătura dintre text și conținut este evidentă, prin urmare, este mult mai clară.

Pentru a transmite mai profund aceste idei muzical-filozofice, Buckinx a adunat câteva din comentariile și articolele ce îi însoțesc creația și le-a încorporat într-un roman: *Aria van de Diepe Noot (Aria notelor profunde)*.

S-a acordat o atenție deosebită celor *Nouă Simfonii Neterminate*, comparate cu *1001 Sonatas*, dar cu un puternic accent pe ideea care stă în spatele muzicii. Simfoniile neterminate sfârșesc cu *Simfonia numărul nouă* pentru orchestră simfonică, cor și solist pe textul *Declarației universale a drepturilor omului* – a se vedea similaritatea cu *Simfonia neterminata* a lui Schubert, prin titlu, și cu *Simfonia a IX-a* de L.v. Beethoven, prin componența ansamblului și prin tematica textului folosit. Cele *Nouă simfonii neterminate* anunțau, totodată, o schimbare a ideilor ca relativismul și ironia (care erau evidente în

lucrările postmoderne timpurii) cu valori mult mai pozitive. Cu multă măiestrie și tehnicitate sunt transformate conceptele de „moto” și originalitate în concepte de metaforă și non-ego.

Această calitate alegorică transmite multor lucrări ale lui Buckinx statusul de „act” în *Sherlock Holmes Etudes* sau *La Sonate de Vinteuil*. Anumite lucrări sunt acte în cel mai propriu sens. Ca operele de cameră *Sokrates* și *Le Valchirie*.

Aceste caracteristici au culminat în cele *1001 Sonatas, BWV 1988.09*, lucrare ce este în același timp impunătoare (durează 24 de ore) și modestă (fiecare sonată este o scurtă declarație care durează cam un minut). Ideea *Sonatelor* poate fi văzută în punctul central al esteticii lui Buckinx. În cel mai sincer mod, ele afirmă libertatea artistică și independența artistului.

V.2. Nefer I&II pentru două viori și pian (Nefer 1 – BWV 1998.11, Nefer 2 – BWV 2010.04)

„Nefer” este un cuvânt din limba de circulație a Egiptului Antic, care era folosit pentru a simboliza frumusețea și bunătatea. Traducerea exactă este „Frumos atât în interior cât și în exterior”.

Termenul Nefer a fost încorporat în multe nume feminine din Egiptul Antic. Exemplele includ numele: Nefertiti, Nefererini și Nefertari.

Expuse succesiv, *Nefer I* și *Nefer II* alcătuiesc o structură impozantă în formă de lied bipartit compus, AB, în care Nefer I joacă rolul A-ului, iar Nefer II pe cel al B-ului.

Nefer I prezintă o structură de lied tripartit compus, ABA¹, la nivelul macrostructural al celor trei mari secțiuni componente, astfel:

A sau Secțiunea principală, Moderato, măsurile 1-77, cuprinde la rândul ei o subsecțiune A, măsurile 1-29, care se divide și ea în: a, măsurile 1-12, și a¹, măsurile 13-29; o subsecțiune B, măsurile 30-61, la fel subdivizată în: b, măsurile 30-45, și b¹, măsurile 46-54, la care se adaugă o punte între măsurile 55-61; și revenirea subsecțiunii A, de data aceasta puțin variată, măsurile 62-77: a², măsurile 62-69 încheiate cu coda, măsurile 70-77. Împreună cele trei subsecțiuni formează tot un lied tripartit compus, urmând modelul macrostructural.

B sau Secțiunea mediană, Allegro, măsurile 78-118 se constituie de această dată într-un rondo, în care: A-ul, cuprins între măsurile 78-91, se cântă de două ori; B-ul, măsurile 92-102, se repetă și el; revenirea refrenului, A¹, măsurile 103-109, respectă modelul și se repetă; C-ul, măsurile 110-114, se cuprinde și el între semnele de repetiție; a doua revenire a

refrenului, A², măsurile 115-117, de asemenea se cântă repetat; în cele din urmă apare o punte de o măsură, măsura 118, care se repetă și ea.

A² sau revenirea Secțiunii principale, Adagio, măsurile 119-157 este un lied bipartit simplu, alcătuit din: A, măsurile 119-133; o punte cuprinsă între măsurile 134-143; și B, măsurile 144-157.

Nefer II are o formă de rondo cu următoarea structură: A, măsurile 1-19; B, măsurile 20-35; A¹, măsurile 36-44; C, măsurile 45-62; A², măsurile 63-81 – aici regăsim și „Sectio Aurea”; și coda, măsurile 82-90.

În interpretarea acestei piese este foarte importantă cunoașterea temeinică a partiturii de ansamblu. Deși poate părea că cele trei instrumente sunt independente, legătura între ele este foarte strânsă, existând un dialog continuu, fiecare instrument completându-se cu celălalt și realizând teme de ansamblu.

Făcând o analiză tehnico-interpretativă piesei *Nefer*, se poate constata că există numeroase modulații și că fluctuațiile de tempo sunt de cele mai multe ori însoțite de termeni de expresie precum: *moderato*, *allegro*, *adagio*, *allegretto*. Toate aceste elemente duc la definirea unor stări realizate de natura fiecărei fraze muzicale.

Nefer este o lucrare care aduce noutate în latura interpretativă. Fiecare notație în partitură înseamnă mai mult decât o schimbare tehnică, înseamnă un nou sens, o nouă expresie, un nou sentiment. Totuși, notațiile în partitură nu sunt atât de bogate tocmai pentru a lăsa libertate interpreților în a înțelege muzica sa.

Elementele de tehnică muzicală, intonația, vibrato-ul, nu trebuie să altereze limpezimea scriiturii, iar în ceea ce privește sonoritatea, aceasta trebuie să fie modelată de la început până la final. Redarea ritmicii se realizează prin susținerea corectă a valorilor de note.

Din punct de vedere interpretativ dificultățile întâlnite se raportează la fiecare din parametrii sonori, tehnici, de construcție a discursului muzical. Aceste dificultăți se ridică la nivel intonațional, la nivelul expresiei muzicale, al tehnicii și al stăpânirii impulsurilor, pentru a nu scăpa de sub control în nici un moment al execuției, valențele expresive ce trebuie evidențiate.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Piano (Pno.). The score is for measures 134 to 143. The Violin I part starts with a glissando (gliss.) and a fortissimo (sff) dynamic. The Violin II part has a double bar line (//) at the beginning of measure 134. The Piano part has a double bar line (//) at the beginning of measure 134. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The measures are numbered 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, and 143. There is a section marker 'A' at the end of measure 143.

Înălțimea și durata sunt doi parametri ce trebuie acordati și raportați în permanență unul la celălalt. O mare atenție trebuie acordată formulelor ritmice excepționale și ritmului punctat, mai ales ritmului lombard (șaisprezecime urmată de o optime cu punct):

Un alt aspect important îl reprezintă dinamica cu toate determinațiile afective oferite de o plajă sonoră foarte întinsă (*pp-ff*). Urmare a acestor dinamici și mișcărilor lor, se nasc sonorități dintre cele mai complexe, de la cele ample la cele diafane.

Sistemele intonaționale sunt deschise, specifice sub aspect stilistic direcției postmoderne neconsonante – implicând, conform principiului holistic, combinarea liberă a unor diferite configurații tonomodale aparent disjuncte, dar reductibile fenomenologic la potențialul expresiv al intervalelor (ce marchează unitatea în micro-structură) și sincronizarea acestor entități intonaționale în planul foarte variat al texturilor (ca elemente constitutive ale discursului sonor la nivel macro-structural).

Nefer

Boudewijn Buckinx
BBW 1998.11

Moderato ♩ = 72

Violin I
Violin II
Piano

p
f
sfp
p
sf
Ped.

This system contains measures 1 through 3 of the score. It features three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). Measure 1 shows a piano fortissimo (*sf*) chord in the piano and a half note in Violin II. Measure 2 features a piano (*p*) melody in Violin I and a fortissimo (*f*) melody in Violin II. Measure 3 continues the Violin I melody with a piano (*p*) dynamic and includes a fortissimo piano (*sfp*) chord in the piano.

Vln. I
Vln. II
Pno.

f
sfp
p
sf
Ped.

This system contains measures 4 through 6. Measure 4 shows a fortissimo (*f*) melody in Violin II and a fortissimo piano (*sfp*) chord in the piano. Measure 5 features a fortissimo (*f*) melody in Violin II and a piano (*p*) chord in the piano. Measure 6 continues the fortissimo (*f*) melody in Violin II and includes a fortissimo piano (*sfp*) chord in the piano.

Vln. I
Vln. II
Pno.

sfn
mf

This system contains measures 7 through 9. Measure 7 features a fortissimo piano (*sfn*) chord in the piano and a fortissimo (*f*) melody in Violin II. Measure 8 continues the fortissimo (*f*) melody in Violin II and includes a fortissimo piano (*sfn*) chord in the piano. Measure 9 features a fortissimo piano (*sfn*) chord in the piano and a mezzo-forte (*mf*) melody in Violin II.

VI. Frédéric Devreese

VI.1. Viața și opera

Frédéric Devreese, născut la 2 iunie 1929 la Amsterdam. Este un compozitor belgian, care a scris lucrări pentru orchestră, muzică de cameră, pian, lucrări ce au fost cântate în toată lumea. Totuși, este mult mai cunoscut pentru memorabilele sale partituri de film și pentru dirijat.

Educația muzicală a primit-o de la tatăl său, Godfried Devreese (1893-1972), la rândul său compozitor și dirijor. A studiat prima oară în Bruxelles compoziția cu Marcel Poot și dirijatul cu René Defossez. Apoi a studiat compoziția cu Ildebrando Pizzetti la Academia Santa Cecilia din Roma și dirijatul cu Hans Swarowsky la Academia de Stat din Viena.

La vârsta de 9 ani a obținut „Premiul Orașului Ostend” pentru compoziția sa: *Concertul nr. 1 pentru pian*. Câțiva ani mai târziu *Concertul pentru pian nr. 4* era o lucrare impusă la „Queen Elisabeth International Music Competition” în 1983. De asemenea *Ostinati* pentru saxofon alto, acordeon și coarde a fost impus la Competiția internațională Adolphe Sax din Dinant în 1998. A primit câteva premii naționale și internaționale printre care premiul Prix Italia pentru opera sa *Willem van Saefdinghe*, scrisă pentru TV, premiul Georges Delerue și premiul muzical Plateau pentru muzica sa de film.

Devreese este și un renumit compozitor de muzică de film. A scris pentru André Delvaux: *The man who had his hair cut short*, *Un Soir, un Train...*, *Rendez-vous à Bray*, *Belle*, *Benvenuta* and *L'Oeuvre au Noir*. Pentru Marion Hansel: *Noces Barbares* și *Il Maestro*. Pentru Yves Hanchar: *La Partie d'Echecs*. Pentru Hugo Claus: *Het Sacrament*, *Pauline and Paulette*. Pentru Lieven De Brauwier *Mein Name ist Bach*.

Frédéric Devreese a fost dirijorul orchestrei Filarmonicii BRT și a avut turnee ca dirijor în toată lumea. A făcut diferite înregistrări pentru *Antologia de muzica flamanda* a lui Marco Polo pentru care a fost numit Ambasadorul cultural al Flandrei în 1996 - 1997.

VI.2. *Benvenuta, Suită pentru vioară și pian*

Este alcătuită din patru părți, *Partea I, Dream, partea a II-a, Habanera, Partea a III-a, Vals și Partea a IV-a, Tango*. Lucrarea a fost compusă pentru filmul *Benvenuta* (1983) regizat de Andre Delvaux, fiind o coproducție belgiano – italiano – franceză.

Prima parte a lucrării, *Dream*, este scrisă în formă de lied bipartit cu mică repriză, în care secțiunile sunt precedate de o scurtă introducere de două măsuri. A-ul acestei părți, măsurile 3-27, se subdivid și ele în: a, măsurile 3-17 și a^1 , măsurile 18-27; B-ul, măsurile 28-45, la fel ca și secțiunea precedentă conține două articulații: b, măsurile 28-35 și a^1 , măsurile 36-45, dealtfel, în această secțiune regăsim și „Sectio Aurea”.

Habanera, scrisă în formă de lied tripartit compus, într-o configurație inedită, unde A^1 , alcătuit din a^5 , a^4 , a^3 , a^2 , a^1 , este recurența A-ului inițial, format din a^1 , a^2 , a^3 , a^4 , a^5 ; „Sectio Aurea” se află în secțiunea A^1 , subsecțiunea a^5 . Structura acestei părți este următoarea: introducere, primele două măsuri; A-ul, măsurile 3-42, cuprinde cinci subsecțiuni: a^1 , măsurile 3-10; a^2 , măsurile 11-18; a^3 , măsurile 19-26; a^4 , măsurile 27-34; a^5 , măsurile 35-42. B-ul, măsurile 43-70, se împarte în: b^1 , măsurile 43-56, aflate între semne de repetiție; b^2 , măsurile 57-70; punte pentru revenirea la A, măsurile 71-72. Revenirea modificată a A-ului, materializată într-un A^1 , măsurile 73-112, care aduce subsecțiunile în recurență: a^5 , măsurile 73-80; a^4 , măsurile 81-88; a^3 , măsurile 89-96; a^2 , măsurile 97-104; a^1 , măsurile 105-112. Această parte se încheie cu o coda, măsurile 113-119.

A treia parte, *Waltz*, este un lied tripartit compus, cu „Sectio Aurea” plasat în revenirea secțiunii principale. Secțiunile sunt gândite astfel: A, măsurile 1-25, alcătuit la rândul său din: a, măsurile 1-13; a^1 , măsurile 14-25. B, măsurile 26-41. A^1 , măsurile 42-66, cu aceeași componență: a, măsurile 42-53; a^1 , măsurile 54-66.

A patra parte, *Tango*, este un lied tripartit simplu – „Sectio Aurea” în secțiunea B. Are în componența sa o introducere de șase măsuri, o secțiune principală, A cuprinsă între măsurile 7-22, o secțiune secundară B cuprinsă între măsurile 23-46, o punte tranzitorie între măsurile 47-49. Prima revenire a secțiunii principale, A^1 , se face la măsura 50 și se termină la măsura 65. Revenirea secțiunii secundare B^1 , se face între măsurile 66-90, continuată cu aceeași punte tranzitorie între măsurile 91-93. Această parte și întreaga lucrare se încheie cu A^2 , readus între măsurile 94-109.

Muzica de film reprezintă un gen muzical ce reunește creațiile destinate acompanierii unei producții filmice (pentru cinematograf sau televiziune). Ca gen, muzica de film aparține atât muzicii culte, cât și celei de consum; alături de alte genuri apărute în secolul XX (muzica electronică, muzica experimentală ș.a.), a contribuit la slăbirea delimitării dintre cult și non-cult în muzică.

Spre deosebire de majoritatea celorlalte genuri (indiferent de natura autorilor – culti sau nu), muzica de film nu dispune de particularități stilistice proprii, ci poate împrumuta

elemente din aproape orice alt gen (cult sau de consum). În schimb, specificul său este aplicarea unui limbaj propriu, parțial coincident cu cel al altor muzici însoțitoare.

Un compozitor specializat pe acest gen este numit uneori compozitor de film. Totalitatea pieselor muzicale ce figurează într-un film sau într-un serial de televiziune se numește coloană sonoră; adeseori, coloanele sonore sunt comercializate pe suporturi audio, izolate de film.

Sistemele intonaționale sunt specifice sub aspect stilistic direcției postmoderne neoconsonante. Ele combină liber diferite configurații tonomodale aparent fără nici un element comun, dar se reduc fenomenologic la potențialul expresiv al intervalelor și sincronizarea acestor entități intonaționale în planul foarte variat al texturilor (ca elemente constitutive ale discursului sonor la nivel macro-structural).

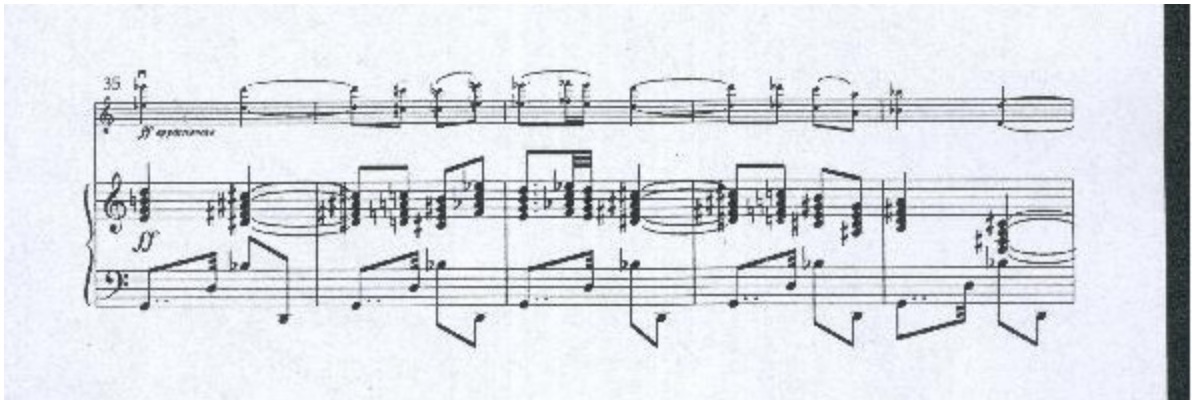


Prima parte, *Dream* este o adevărată frescă muzicală. Nuanțele acestei părți nu trec peste un *mf* la punctul culminant. Pianul și vioara cântă în paralel îmbinându-se și evidențiind expresivitatea debordantă a acestei bijuterii muzicale. O mare atenție trebuie însă acordată formulei ritmice prezente de-a lungul întregii părți: optimea cu dublu punct urmată de o treizecișidoime care poate fi executată incorect, fie scurtându-se, și în acest fel crescându-se tempo-ul, fie ajungând să fie cântată ca optime cu punct șaisprezecime.

A doua parte este denumită de compozitor *Habanera*. La începutul secolului al XIX-lea acest gen cubanez a cunoscut o largă răspândire, mai întâi în țara de origine, după

care a ajuns în Spania, iar de la sfârșitul secolului XX a devenit foarte cunoscut în întreaga Europă, stârnind interesul mai multor compozitori ca Georges Bizet, Maurice Ravel, Claude Debussy, Eduard Lalo.

Dialogul tumultuos dintre pian și vioară este foarte bine redat. În timp ce vioara expune tema, pianul răspunde prin formule derivate din formula standard a habanerei, pe care o repetă în mod obsesiv:



Interpreții diversifică această secțiune printr-o dinamică variată, prin conștientizarea relațiilor intervalice și prin semnul ascendent sau descendent al conturilor.

O atenție deosebită trebuie acordată creșterii către punctul culminant, printr-o acumulare interioară a tensiunilor expresive.

Valsul și Tangoul, ultimele două părți ale Suitei, dezvăluie un alt mod în care pot fi privite aceste două dansuri de societate. Abundând în cromatisme și schimbări foarte dese de tonalitate, ele sunt tumultoase și exagerate uneori, aceste ultime două părți, preluând ritmurile caracteristice din *Dream* și *Habanera*.

25

25

p

This block contains the first system of musical notation, measures 25 through 27. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music consists of a complex piano accompaniment with many chords and a melodic line in the right hand that includes some grace notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of the system.

28

28

This block contains the second system of musical notation, measures 28 through 30. It continues the grand staff notation from the previous system. The piano accompaniment remains dense with chords, and the right hand continues its melodic line with grace notes. The key signature and time signature are consistent with the previous system.

40

40

s

This block contains the third system of musical notation, measures 40 through 42. The grand staff notation continues. The piano accompaniment is consistent with the previous systems. The right hand features a melodic line with grace notes and some slurs. A dynamic marking of *s* (sforzando) is present in the first measure of the system.

Bibliografie generală selectivă

Alexandra, Liana: *Sintaxe Omofone Tonale*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005, pg.5-43.

Alexandra, Liana: *Componistica muzicală – un inefabil demers între fantezie și rigoare*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005, pg.5-45 și 137-149.

Alexandra, Liana și Nichifor, Șerban: *Introducere în Computer Music (Ed.a II-a)*, Editura Stephanus, București, 2009, pg.39-48.

Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulations*, ed. Mark Poster, Stanford; Stanford University Press, 1988, pg. 111.

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, pg. 26.

Brouwers, Fred: *Wij denken dat Beethoven muziek is!*, revista “Muziekkrant” (octombrie 1978), pg. 5.

Connor, Steven: *Cultura Postmodernă*, tradus de Mihaela Oniga, Ed. Meridiane, București, 1999, pg. 97.

Derrida, Jacques: *De la grammatologie*, Editions de Minuit, Paris, 1979, pg. 30.

Lawalrée, Dominique: *Boudewijn Buckinx, portrait d'un compositeur*, în revista “Arts et Culture” (februarie, 1988), pg. 5.

Liotard, Jean-François: *Condiția postmodernă*, tradus de Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Idea Design, 2003, pg. 50.

Nichifor, Șerban: *Anamorfoza Sonoră*, în revista ”Muzica” (România) Nr.6/Iunie 1985, p.18-21.

Nichifor, Șerban: *Musica Caelestis – anamorfoza Sacrului în arta sunetelor*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2000, pg. 10.

Nichifor, Șerban: *Introducere în Computer Music*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, pg. 17.

Salzman, Eric. 1988. *Twentieth-Century Music: An Introduction*, 4th edition. Prentice-Hall History of Music Series. Englewood Cliffs, pg. 21.

Sheridan, Alan: *Michel Foucault: The will to Truth*, London and New York, Tavistock, 1980, pg. 80.

Sutton, Gérard: *Nouvelle Musique Consonante*, L'Entrepôt, Paris 2006, pg. 131.

R. Smith Brindle: *The New Music* (London, 1975, 2/1987), pg. 167.

APPENDIX



**NUOVA MUSICA CONSONANTE
LIVING MUSIC FOUNDATION USA**



Délégation Wallonie-Bruxelles à Bucarest

**UNIVERSITATEA NATIONALA DE MUZICA BUCURESTI
Sala "GEORGE ENESCU" Sambata 9 Decembrie 2006, ora 18**

**Sub Inaltul Patronaj al Excelentei Sale
Domnului PHILIPPE ROLAND
Ambasadorul Regatului Belgiei**

Portret Componistic JACQUES LEDUC

Interpreteaza

**SERBAN SOREANU, OCTAVIAN RATIU,
CORINA BOLOLOI, VINICIU MOROLIANU,
MONICA REPANOVICI, IOANA DELIORAN,
BOGDAN DULU, FANEL CONSTANTIN,
FLORINA PETRESCU, RODICA MILEA, AMELIA ILIESCU,
ANSAMBLUL DIXTUOR - TEODORA DUCARIU,
ALEXANDRU OLARU, CONSTANTIN AMARANDEI,
ION ENACHE, CRISTIAN BORCAN**

Coordonarea Artistica

LIANA ALEXANDRA si SERBAN NICHIFOR

Jacques Leduc

JACQUES LEDUC s-a nascut la Bruxelles. In anul 1932. A terminat studiile muzicale la Conservatorul Regal din Brixelles,avandu-l ca profesor de compozitie pe Jean Absil. In anul 1961 a obtinut Marele Premiu al Romei.Compozitor de un inalt prestigiu international a creat peste 75 de lucrari in variate genuri (simfonic, concerte instrumentale,muzica de camera si piese solistice), iar Concertul pentru pian a fost impus ca lucrare obligatorie la Concursul international *Reine Élisabeth*,in anul 1972. Remarcabila sa activitate creatoare a fost incununata de prestigioase premii:Premiul Academiei Regale din Belgia, Premiul Agniez, Premiul Provinciei Brabant, Premiul Viotti la Vercelli (Italia),Premiul Fuerison,Premiul Koopal,Premiul SABAM, Premiul compozitie pentru cvartet de coarde de la Liège,Premiul Castelnuovo-Tedesco la Ancona(Italia). Printre activitatile profesionale si sociale,care au insotit permanent munca de creatie a lui Jacques Leduc, sunt demne de semnalat functiile de Director al Academiei de Muzica din Uccle(1962-1983),Profesor de Fuga la Conservatorul Regal din Bruxelles (din 1957 pana in prezent), Rector al Capelei *Reine Elisabeth*, Presedinte al Societatii belgiene al autorilor,compozitorilor si editorilor de muzica(SABAM),Presedinte al Uniunii Compozitorilor din Belgia,membru al Academei de Stiinte, Litere si Arte frumoase din Belgia – al carui Presedinte a fost in 1992. Acest succint curriculum vitae este elocvent pentru o personalitate de marca a culturii belgiene contemporane si a creatiei universale a secolelor XX-XXI. Maestrul Jacques Leduc vine in Romania pentru a treia data, prilejuri cu care i-au fost interpretate lucrari personale de catre cei mai prestigiosi solisti instrumentisti romani, profesori ai Universitatii Nationale de Muzica din Bucuresti.

Liana Alexandra

Bucuresti, 9 decembrie 2006

Sub Inaltul Patronaj al Excelentei Sale

Domnului PHILIPPE ROLAND

Ambasadorul Regatului Belgiei

PORTRET COMONISTIC

JACQUES LEDUC

- *"Rhapsodie" pentru vioara si pian*

Interpreteaza CORINA BOLOLOI si VINICIU MOROIANU

- *"Quelques Dances Anciennes" pentru pian*

(Gavotte; Menuet; Forlane; Sarabande; Bourée; Gigue)

Interpreteaza SERBAN SOREANU

- *"Fantaisie sur un thème de Mozart" pentru pian*

Interpreteaza BOGDAN DULU

- *"Pièces en trio" pentru doua viori si pian*

(Mesto; Leggiero; Burlesco)

**Interpreteaza FLORINA PETRESCU, RODICA MILEA
si AMELIA ILIESCU**

- *Sonata pentru vioara si pian*

(Moderato; Tempo Scherzando; Sostenuto)

Interpreteaza OCTAVIAN RATIU si IOANA DELIORAN

- *"Arioso et Danse" pentru trombon si pian*

Interpreteaza FANEL CONSTANTIN si MONICA REPANOVICI

- *"Sérénade" pentru cvintet de suflatori*

(Ouverture; Badinérie; Pastorale; Ronde)

Interpreteaza ansamblul "DIXTUOR":

TEODORA DUCARIU, ALEXANDRU OLARU,

CONSTANTIN AMARANDEI, ION ENACHE,

CRISTIAN BORCAN

Conducerea mfree-scores.com LE GANTOLEA



SERBAN SCREANU free-scores.com



**AMELIA OLIVIA BOTEZATU, FLORINA PETRESCU,
RODICA MILEA**

free-scores.com



Liana Alexandra si Jacques Leduc



**Amb.Philippe Roland,Octavian Ratiu,loana Delioran,
Bogdan Dulu,Jacques Leduc,Daniel Sotiaux**



**Amb.Philippe Roland,Jacques Leduc,
Liana Alexandra,Sotiaux**



Eveniment în muzica de azi

Președintele Uniunii Compozitorilor Belgieni, în România

Universitatea Națională de Muzică București este unitate de învățământ artistic și, deopotrivă, prezență plină de relief în peisajul nostru cultural. Un argument de dată recentă ne este oferit de organizarea unui concert dedicat compozitorului belgian Jacques Leduc, în întâmpinarea apropiatei aniversări a trei sferturi de veac (la 1 martie viitor).

Muzicianul bruxellez este autor al unor importante lucrări simfonice, concertante (Concertul pentru pian este piesă impusă la reputatul concurs Reine Elisabeth) și camerale, profesor de contrapunct la Conservatorul Regal, președintele Uniunii Compozitorilor Belgiani, a deținut funcții de prim rang, are numeroase distincții etc.

Recitalul instrumental recent, susținut în Sala George Enescu, în prezența maestrului Leduc, a prilejuit cunoașterea unor lucrări suficient de variate pentru a înțelege și aprecia stilul acestui creator: expresie sobră, discurs măiestrit elaborat, predicție pentru structuri intens polifonizate, limbaj de un modernism ponderat, fantezie bine strunită, diversitate de combinații timbrale, multitudine de forme - de la sonată la genuri „libere”. În talmăcirea acestor compoziții (Rapsodia pentru vioară și pian, Câteva dansuri vechi pentru pian, Fantezie pe o temă de Mozart pentru pian, Piesă în trio pentru două vioi și

pian, Sonata pentru vioară și pian, Arioso și dans pentru trombon și pian, Serenada pentru cvintet de suflători) s-au reunit cadre didactice și studenți: Corina Bololoi, Viniciu Moroiianu, Șerban Soreanu, Bogdan Dulu, Florina Petrescu, Rodica Milea, Amelia Iliescu, Octavian Rațiu, Ioana Delioran, Fanel Constantin, Monica Repanovici, Ansamblul „Dixtuor” (coordonat de Vasile Ganțoița). Remarcabil este faptul că la Catedra de muzică de cameră se abordează literatură contemporană, contribuind astfel la orientarea mai echilibrată a vieții muzicale, adesea excesiv cantonată în repertoriul clasic și romantic. Manifestarea, aflată sub înaltul patronaj al Excelenței Sale Philippe Roland, ambasadorul Regatului Belgiei, s-a datorat inițiativei compozitorilor și profesorilor Liana Alexandra și Șerban Nichifor, ale căror eforturi pentru o mai bună cunoaștere a muzicii de azi din alte părți ale lumii sunt demne de toată lauda.

Petre Codreanu

from Jacques Leduc jacques.leduc@skynet.be
to Serban Nichifor
<serbannichifor@gmail.com>
date Mon, Jun 13, 2011 at 10:16 AM hide details 10:16 AM
subject RE : La these finalisee (1 hour ago)
mailed-by skynet.be

Cher Monsieur,

Au retour d'un séjour à l'étranger, je trouve la thèse d'Amelia Olivia BOTEZATU dont je peux apprécier - en dépit de ma méconnaissance de la langue roumaine - toute l'importance et le sérieux. Puis-je vous demander de lui transmettre mes remerciements pour le travail considérable qu'elle a consacré à ma musique et pour les analyses approfondies de certaines de mes oeuvres ?

J'ai retrouvé avec émotion les beaux témoignages (articles et photos) de mes visites à Bucarest au cours desquelles votre tant regrettée épouse et vous-même m'aviez accueilli avec beaucoup de chaleur. Soyez-en encore très vivement remercié !

Avec tous mes voeux de grand succès pour votre étudiante, je vous adresse, cher Monsieur, l'assurance de ma très fidèle pensée et de mes sentiments les plus amicaux.

Jacques Leduc