



Serban Nichifor

Composer, Teacher

Roumania, Bucarest

About the artist

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

Born: August 25, 1954, in Bucharest, Romania

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

Studies

National University of Music, Bucharest, Doctor in Musicology

Theology Faculty, University of Bucharest

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

USIA Stipendium (USA)

Present Position

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

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

Vice-president of the ROMANIA-BELGIUM Association

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

Selected Works

OPERA, SYMPHONIC, VOCAL-SYMPHONIC AND CONCERTANTE MUSIC:

Constellations for Orchestra (1977)

Symphony I Shadows (1980)

Cantata Sources (1977)

Cantata Gloria Heroum Holocausti (1978)

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

Qualification: PROFESSOR DOCTOR IN COMPOSITION AND MUSICOLOGY

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

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

About the piece



Title: "THE CREATION OF BOUDEWIJN BUCKINX IN THE CONTEXT OF THE BELGIUM CONTEMPORARY CHAMBER MUSIC" by Florina Petrescu - scientific soordination Serban Nichifor

Composer: Nichifor, Serban

Licence: Copyright (c) Serban Nichifor

Publisher: Nichifor, Serban

Instrumentation: Music theory

Style: Contemporary

Comment: Musicology

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



Universitatea Națională de Muzică din București
Facultatea de Interpretare Muzicală

LUCRARE DE DISERTAȚIE

Masterand:
Petrescu Florina Georgia

Coordonarea științifică:
Conf. Univ. Dr. Șerban Nichifor

2010

Universitatea Națională de Muzică din București
Facultatea de Interpretare Muzicală

Creatia lui Boudewijn Buckinx în contextul literaturii camerale belgiene contemporane

Masterand:
Petrescu Florina Georgia

Coordonarea științifică:
Conf. Univ. Dr. Șerban Nichifor

2010

Cuprins

Prefață.....	5
I. Introducere.....	6
I.1 Postmodernismul.....	7
I.2 Postmodernismul muzical.....	10
1.2.1 Tehnicile postmoderne și aplicarea lor.....	12
1.2.2 Apariția stilurilor postmoderne.....	13
1.2.3 Minimalismul.....	13
1.2.4 Postserialismul.....	14
1.2.5 Muzica spectrală.....	15
I.3 Neoconsonantismul.....	16
II. Arta belgiană.....	18
II.1 Muzica belgiană.....	18
II.1.1 Blues and jazz.....	19
II.1.2 Folk și muzica tradițională.....	19
II.1.3 Chansonul.....	20
II.1.4 Pop și rock.....	20
II.1.5 Indie rock.....	20
II.1.6 Punk.....	21
II.1.7 Trip – Hop.....	21
II.1.8 Muzica electronică.....	21
II.2 Frederic Devreese.....	22
II.2.1 Viața și opera.....	22
II.2.2 Frederic Devreese - Benvenuta pentru vioara și pian.....	28
II.3 Jacques Leduc.....	33
II.3.1 Viața și opera.....	33
II.3.2 Jacques Leduc – Pieces en trio.....	36

III. Boudewijn Buckinx.....	42
III.1 Viața și opera.....	42
III.1.1 Creația timpurie.....	42
III.1.2 Creația postmodernă timpurie.....	43
III.1.3 Creația postmodernă.....	43
III.1.4 Lucrări din 1994 până în prezent.....	44
III.2 Creația pentru vioara solo.....	45
III.2.1 Boudewijn Buckinx –Sherlock Holmes	45
III.2.2 Boudewijn Buckinx – Codex Iacobinus.....	47
III.2.3 Concluzii.....	49
III.3 Creația camerală.....	50
III.3.1 Boudewijn Buckinx - 1001 sonate pentru vioară și pian.....	52
III.3.2 Boudewijn Buckinx – Nefer pentru două viori și pian.....	55
III.4 Articol despre „Poezia muzicii” de Boudewijn Buckinx.....	58
 IV. Concluzii.....	 65
 Bibliografie.....	 67
 Anexe.....	 69

PREFAȚĂ

“O singură lucrare artistică este un proces complex fără a fixa începutul și sfârșitul. Începe odata cu experiența și cunoștințele artistului despre tradiția sa și se încheie cu multe posibile interpretări și cu receptarea de către indivizi diferiți care interpretează semnificația sa pentru ei înșiși. Totuși și mai complexă este opera de artă privind-o ca un întreg. La această complexitate trebuie să fie adăugate poveștile simultane ale altor artiști și filozofi contemporani. De fapt, pare să fie un miracol că cineva poate discerne un fel de unitate, personalitate sau stil individual în acest proces complex.

Florina Petrescu și-a luat dificila sarcină de a descoperi că atât diversitatea cât și coeziunea sunt diferite și fac parte dintr-un mediu mult mai mare. Este opera mea o excepție sau o exponentă tipică? Merită admirația noastră faptul că această tânără și talentată muziciană a avut curajul să cânte lucrări din muzica pe care o analizează mai ales ca nu sunt lucrări ușor abordabile. Deci, experiența ei în subiectul pe care îl tratează se desfășoară pe două planuri și voi citi cu atenție descoperirile ei și cunoștințele dobândite.”

Boudewijn Buckinx, May 24th 2010

I. Introducere

Alegerea acestei teme este influențată de atracția pe care am cunoscut-o față de curentele muzicii contemporane. Interesul pentru aceste curente muzicale cunoaște o tot mai mare creștere astăzi, mai ales pe scenele internaționale. Trebuie să recunoaștem că muzica este într-o continuă schimbare și că muzica contemporană ne invadează viețile și spiritul. Trebuie doar să îndrăznim să o ascultăm, să o interpretăm și să descoperim toate valențele pozitive care o înconjoară pentru că există încă piedici în popularizarea ei din motive de înțelegere a mesajului, această muzică necesitând un grad ridicat de cunoștințe intelectuale din domenii variate, atât ale artei cât și din domenii aparținând științelor exacte.

În aceasta lucrare voi încerca să fac cunoscute aspecte ale muzicii contemporane belgiene și mesajele câtorva dintre cele mai cunoscute creații ale unor compozitori belgieni reprezentativi.

Totuși unul dintre ei are pentru mine semnificații mult mai bogate. Este vorba despre Boudewijn Buckinx a cărui creație m-a impresionat foarte mult. Cântând lucrările lui atât solo cât și în ansamblul de muzică de cameră am reușit să vad dincolo de partitura în sine, dincolo de compozitor, dincolo de note și de tehnică.. am putut să învăț ce este libertatea interpretativă în momentul în care o lucrare bine scrisă te inspiră de așa natură încât simți că este scrisă numai pentru tine și o poți cânta cu tot sufletul. Așa că îi mulțumesc pe această cale compozitorului Boudewijn Buckinx și sper că și alții vor ajunge să cunoască lucrările lui și vor simți la fel ca mine. Compozițiile sale au cea mai frumoasă aromă a postmodernismului și reprezintă lumea contemporană transpusă în muzică.

I.1. Postmodernismul

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

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

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

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

Dacă modernismul se consideră pe sine o culminare a căutării unei estetici a iluminismului, o etică, postmodernismul se ocupă de modul în care autoritatea unor entități ideale (numite metanarațiuni) este slăbită prin procesul de fragmentare, consumerism și deconstrucție.

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?”. 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 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.¹

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

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

¹ “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.

O altă problemă abordată în dezbaterea postmodernismului este relația paradoxală dintre diversitate și uniformitate. Dezbaterea 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.

Deoarece postmodernismul a fost subiectul unor debateri 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 desființa-o și pe aceea. Cronologia postmodernismului începe în anul 1920 odată cu emergența mișcării dadaismului, care propunea colajului și accentua rama obiectelor sau a discursurilor drept fiind cea mai importantă, mai importantă decât opera însăși. Un alt curent ce a avut un impact fantastic asupra postmodernismului a fost existențialismul, care plasa centralitatea narațiunilor individuale drept sursă a moralei și a înțelegerii. Cu toate acestea abia la sfârșitul Celui de-al doilea Război Mondial, atitudinile postmoderne au început să apară.

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

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. Adevărul poate fi înțeles dacă toate conexiunile sunt perpetuu amânate niciodată neputând să atingă un punct al cunoașterii care ar putea fi numite adevăr. Această subliniere asupra construcției și a consensului este adesea folosită pentru a ataca știința.

Postmodernismul este folosit și în sens foarte larg desemnând cam toate curentele de gândire de la sfârșitul secolului XX, dar și realitățile sociale și filosofice ale perioadei. Criticii

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

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

I.2.Postmodernismul muzical

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

La fel ca și în alte arte, în muzică, transformarea postmodernă a condus la mai mult decât simpla diversificare a stilului. Ea a avut drept consecință atât spargerea formelor închise

de muzică, cât și depunerea unui efort susținut pentru interpretarea semnificațiilor și efectelor sociale ale acestei inițiative. Ceea ce definește teoriile postmoderne despre muzică nu este neapărat nemulțumirea față de formă, fixitate sau identitate, ci, mai degrabă, suspiciunea că acestea reprezintă mijloacele folosite pentru a prinde în capcană și a exploata opera de artă ca pe o marfă destinată pieței.

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

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

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

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

- 10) consideră tehnologia nu doar ca o modalitate de a păstra și de a transmite muzică, dar și ca profund implicată în producția și esența muzicii;
- 11) îmbrățișează contradicțiile;
- 12) nesocotește opozițiile binare;
- 13) include fragmentări și discontinuități;
- 14) cuprinde pluralismului și eclecticismul;
- 15) prezintă multiple semnificații și temporalități;
- 16) găsește sensuri chiar și structuri în ascultători, mai mult decât în partituri, interpretare sau compozitori.

I.2.1. 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 incorporarea muzicii preînregistrate și încearcă să realizeze efecte prin sunetul instrumentelor tradiționale. Citatele și referințele din creațiile anterioare nu era un procedeu nou, compozitori precum Richard Strauss și Charles Ives fiind celebri pentru utilizarea sa în poeme și simfonii cu aproape un secol înainte, și reprezintă, în esență, baza pentru genurile de organum și *parody mass*.

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

contopirea granițelor dintre compozitor și ascultător, dintre muzician și mediu, de asemenea caracteristică postmodernismului.

I.2.2Apariția stilurilor postmoderne

La sfârșitul anilor 1950 și 1960 au apărut atât o serie de noi stiluri, influențate de condițiile post-moderne, precum și o incorporare 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. Incorporarea 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 sample-uri.

I.2.3Minimalismul

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

În muzica ultimilor 40 de ani, cuvântul minimalism este uneori folosit pentru muzica care are unele dintre (sau chiar toate) caracteristicile următoare: repetare îndelungată (deseori a unor fraze muzicale scurte, cu variații minime), ostinato-uri sau stasis-uri (deseori sub forma unor sunete joase și/sau lungi); accentuarea armoniei consonante; un puls constant; efect hipnotic; uneori sunt folosite schimbări de fază, în care undele sonore ies din 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, de exemplu ale lui Sol LeWitt. Mai mulți compozitori asociați cu muzica minimalistă au criticat termenul, un exemplu notabil fiind Philip Glass.

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

I.2.4. Postserialismul

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

sunetului. Piesa de bază este *Le Marteau sans maitre* (1954, revizuită în 1957), care conține cântece pentru contralto dar și mișcări instrumentale, scrisă într-un stil mai relaxat de Boulez.

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

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

I.2.5. Muzica spectrală

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

I.3 Neoconsonantismul

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

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

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

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

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

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

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

Neoconsonantismul se opune muzicii comerciale, compusă pentru mase, dezavuată. Stilul este unul deschis, fără constrângeri de stil și tipar de compoziție. O astfel de muzică se

află într-o continuă relație cu ascultătorii prin intermediul concertelor și a contactelor formale și informale dintre compozitor-interpret-ascultător. În acest fel inovația este o oportunitate și nu un scop în sine.

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

II. Arta belgiana

În perioada medievală contribuțiile în domeniul picturii și arhitecturii au fost foarte importante. Pictura olandeză timpurie, pictura flamandă și barocă precum și numeroase exemple de arhitectură romanică, gotică, renașcentistă și barocă au reprezentat momente importante din istoria artei. De asemenea tapiseriile flamande au fost foarte apreciate și căutate de întreaga nobilime europeană până în secolul al XVIII-lea. Numeroși artiști celebri au trăit pe teritoriul actualei Belgii: Jan van Eyck, Pieter Bruegel cel Bătrân, Peter Paul Rubens sau Antoon van Dyck.

În secolul XIX și XX au apărut o serie de pictori belgieni importanți romantici, expresioniști sau suprarealiști ca Egide Wappers, Constant Permeke sau René Magritte. În arhitectură Victor Horta și Henry van de Velde au fost printre principalii promotori ai stilului Art Nouveau.

Printre cei mai cunoscuți scriitori belgieni pot fi amintiți poetul Emile Verhaeren și romancierii Hendrik Conscience, Georges Simenon, Suzanne Lilar și Amélie Nothomb. În 1911, poetului și dramaturgului Maurice Maeterlinck i s-a decernat Premiul Nobel pentru literatură. Benzile desenate Aventurile lui Tintin de Hergé sunt cele mai cunoscute benzi desenate belgiene, dar mulți alți autori, Peyo, André Franquin, Edgar P. Jacobs, Marc Sleen sau Willy Vandersteen au făcut ca industria belgiană de benzi desenate să poată fi considerată la fel de importantă precum cele din Statele Unite sau Japonia.

II.1 Muzica belgiană

De-a lungul secolelor, Belgia a produs nume notabile în domeniul muzicii clasice. În secolul al XV-lea și al XVI-lea compozitori ca Guillaume Dufay, Orlando di Lasso, Josquin des Prez și-au câștigat faima europeană. André Ernest Modeste Grétry a fost cel mai faimos compozitor - născut în țara care acum se numește Belgia - al secolului al XVIII-lea. În secolul al XIX-lea îi avem pe Henri Vieuxtemps, César Franck, Guillaume Lekeu and Eugène Ysaÿe. La sfârșitul secolului XX cel mai notabil compozitor belgian a fost Wim Mertens.

În domeniul operei, baritonii Jules Bastin și José van Dam au devenit cei mai faimoși și cei mai de succes cântăreți de opera belgieni pe plan mondial.

Muzica contemporană în Belgia este de asemenea respectată și celebră.

II.1.1 Blues and jazz

Unul dintre cele mai faimoase instrumente de jazz, saxofonul, a fost inventat de un belgian: Adolphe Sax.

Dintre artiștii de blues cunoscuți amintim: Elmore D , the Flemish Roland van Campenhout (cunoscut de asemenea ca Roland) și trupa Tomahawk Blues Band (Bruxelles).

În anul 1930, chitaristul belgian Django Reinhardt devine unul dintre cei mai importanți muzicieni de jazz care s-au născut în Europa și unul dintre cei mai importanți muzicieni de jazz ai tuturor timpurilor. În 1949 Toots Thielemans s-a alăturat unui jam session în Paris cu Sidney Bechet, Charlie Parker, Miles Davis, Max Roach și alții. S-a mutat apoi în US în 1952 unde a devenit membru al Charlie Parker's All-Stars. Toots Thielemans este deseori lăudat de către criticii de jazz ca fiind cel mai bun interpret de jazz la muzicuța al secolului. Muzica lui a fost folosită în filme precum Midnight Cowboy și Turkish Delight, și în seriale de televiziune Sesame Street și Baantjer. Alți binecunoscuți artiști belgieni sunt Aka Moon, Bobby Jaspar, Bert Joris, Philip Catherine, Steve Houben, Octurn and René Thomas

II.1.2. Folk și muzica tradițională

Bobbejaan Schoepen a fost în Belgia un deschizător de drumuri în genurile opereta și muzica pop încă din anii 1940. Nu numai că a fost primul cântăreț belgian care a realizat o schimbare, un progres internațional dar a fost și primul care a utilizat echipamente moderne, un autobuz personal pentru turnee și un sistem de sponsorizare a artiștilor. El a introdus primele înregistrări ale națiunii lui și cele occidentale în țările de jos și Germania. În anii '50 Bobbejaan Schoepen a înregistrat chiar muzica sa, o muzica folk incredibilă adesea cântată într-un dialect autohton.

De-a lungul anilor '50 și în decadele ce au urmat, cântărețul cel mai popular, comercial și de succes a fost Will Tura al cărui binecunoscut hit era în Flandra, "I'm so lonely without you" (1963)

Cei mai populari și mai trainici artiști în Flandra care au cântat și în dialectul flamand și în germana sunt: Eddy Wally, Raymond van het Groenewoud, Willem Vermandere, De Kreuners, Clouseau, Gorki (band), Noordkaap and de Fixkes.

II.1.3. Chansonul

Cel mai mare cântăreț belgian a fost Jacques Brel, ale cărui piese au fost preluate de câțiva artiști internaționali precum: David Bowie, Frank Sinatra, Scott Walker and Terry Jacks. Alții ca Salvatore Adamo, Pierre Rapsat, Arno, Maurane, Axelle Red și Lara Fabian s-au bucurat și ei de succes.

II.1.4. Pop și rock

Când genurile folk și cultura hippie s-au dezvoltat în jurul lumii, grupurile The Pebbles ("Seven Horses în the Sky", "I Get Around") și The Wallace Collection ("Daydream") au avut un succes considerabil și în alte țări. Lipsiți însă de niște impresari pe măsură și de management profesionist, aceste câteva grupuri pop nu au reușit să-și construiască o carieră internațională durabilă, un trend care a continuat și în anii 70 când cei mai de succes artiști cântau în limba lor autohtonă. Singurul care a avut un succes real pe plan internațional a fost artistul Plastic Bertrand. (vezi "Punk").

Un succes internațional remarcabil pentru acțiunile Belgiei a început în anul 1980 cu trupa rock TC Matic. Ei erau destul de populari în restul Europei cu "Oh la la la" și "Putain Putain". Vocalul trupei, Arno, și-a început mai târziu o carieră solo de excepție. Mulți alți artiști și grupuri au avut un succes considerabil și în alte țări dar de obicei acestea nu au ajuns mai departe de Europa de vest. Excepții notabile au fost: Maurane, Jo Lemaire, Soulsister ("The Way To Your Heart", 1987) și Vaya Con Dios ("Puerto Rico", 1988).

II.1.5. Indie Rock

În anii 90 multe trupe de rock alternativ au început în sfârșit să atingă succesul și faima internațională. **dEUS** este o trupa rock formată în Antwerp. Singurii membri care au rămas și în prezent sunt Tom Barman (voce, chitară) și Klaas Janszoons (clape, vioară). dEUS este adesea considerată una dintre cele mai de succes trupe rock din Belgia alături de Zita Swoon, Evil Superstars, Kiss My Jazz, Dead Man Ray, K's Choice ("I'm not an addict") și Die Anarchistische Abendunterhaltung, Kate Ryan, Gabriel Ríos and Ghinzu.

II.1.6. Punk

Cele mai cunoscute trupe belgiene de punk sunt Chainsaw, The Kids (Belgian band) ("Fascist Cops", "There will be no Next Time"), Janez Detd, Funeral Dress and Plastic Bertrand.

II.1.7. Trip-Hop

Hooverphonic este o faimoasa trupa belgiana de trip-hop care a avut numeroase hituri precum "Mad About You" and "Vinegar and Salt".

II.1.8. Muzica electronică

La sfârșitul anilor `80 Belgia a început să aibă un rol foarte important în dezvoltarea muzicii house. Un gen nou, un nou beat a fost creat și a marcat hituri internaționale cu grupurile The Confettis ("The Sound of C." - 1988), Front 242. Grupul Technotronic a avut un masiv succes internațional cu hitul Pump Up The Jam.

În anul 2000 s-a răspândit și muzica electronică experimentală. Acțiuni ca ale celor de la Köhn, Ovil Bianca & Tuk au reușit să aibă o faima internațională și să fie deschizătoare de drumuri în domeniul muzicii electronice experimentale în Belgia. Jan Robbe, Kaebin Yield și Sedarka sunt inovatori în domeniul „clapelor” și al sunetului "flashcore" și alții incluzând Sickboy din colectivul Breakcore Gives Me Wood au fost cruciali în dezvoltarea stilului breakcore.

Câțiva dintre cei mai importanți compozitori belgieni ai postmodernismului, făcând parte și din mișcarea estetică „Noua muzica consonantă” vor fi detaliați mai departe în lucrare, alături de analiza formală și interpretativă a lucrărilor vizate. Aceștia sunt: Frederic Devreese, Jacques Leduc și Boudewijn Buckinx . Un capitol separat îi va fi dedicat compozitorului Boudewijn Buckinx.

II.2. Frédéric Devreese

II.2.1 Viata și opera

Frédéric Devreese (2 iunie 1929, Amsterdam). Compozitor belgian, a scris lucrări pentru orchestra, muzica de camera, pian care au fost cantate în toata lumea. Totuși, este mai cunoscut pentru memorabilele sale partituri de film și pentru dirijat.

Frederic Devreese a primit educație muzicală de la tatăl său, Godfried Devreese (1893-1972), 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*. Ani mai târziu *Concertul sau pentru pian nr. 4* era o lucrare impusa 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 TV - „*Willem van Saeftinghe*”, premiul Georges Delerue și premiul muzical Plateau pentru muzica sa de film. (de doua ori).

Este și un renumit compozitor de muzica 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 Hancher - *La Partie d'Echecs*, pentru Hugo Claus - *Het Sacrament*; *Pauline and Paulette* pentru Lieven De Brauwier și *Mein Name ist Bach* pentru Dominique de Rivaz.

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.

Lucrări selectate

Scena

- *Willem van Saefthingen*, opera TV (1962-63), libret de Jean Francis
- *Le Cavalier bizarre*, opera (1976), libret de Michel de Ghelderode

Orchestrale

- *Concert Nr. 1, pian, orchestra* (1949)
- *Concert, vioara, orchestra* (1951)
- *Concert Nr. 2, pian, orchestra* (1952)
- *Simfonie* (1952)
- *Concert Nr. 3, pian, orchestra* (1955)
- *Mascarade Suite* (1956)
- *Deux Mouvements, orchestra de coarde* (1953-63)
- *Evocation Suite* (1966)
- *Divertimenti, orchestra de coarde* (1970)
- *Overture, orchestra mare* (1976)
- *Concert Nr. 4, pian, orchestra* (1983)
- *Pré* (1983)
- *Benvenuta Suite* (1984)
- *Gemini Suite, 2 orchestre* (1986), versiune de lucru pentru 2 pian
- *L'Oeuvre au noir Suite* (1988)
- *Masque, formație de alămuri* (1989)
- *Valse Sacrée* (1989)
- *Thème et Danse* (1989)
- *Belle Suite, orchestra de coarde* (1991)
- *Variatiuni și Tema, orchestra de coarde* (1992)
- *Valse Sacrée, orchestra de coarde* (1994)
- *La partie d'échecs Suite, orchestra de coarde* (1995)
- *Ostinati (concertino), saxofon alto, acordeon, orchestra de coarde* (1998)
- *Concertino, violoncel, concertina, orchestra de coarde* (1998)
- *Concert, violoncel , orchestra* (1999)

Muzica de camera

- *Complainte, oboi, pian (1953)*
- *Divertimenti a due, vioară, violoncel (1968)*
- *Divertimenti, cvartet de coarde (1970)*
- *Suita Nr. 1, Corn francez, 2 trompete, trombon, tuba (1970)*
- *4 Valsuri scurte, 4 magnetofoane (1979)*
- *Suita Nr. 2, Corn francez, 2 trompete, trombon, tuba (1981)*
- *5 Divertimenti, 4 saxofoane (1985)*
- *Benvenuta, vioara, pian (1987)*
- *Vals Sa, ansamblu (1987)*
- *Sax Blues, saxofon alto , pian (1989)*
- *Benvenuta, vioara, violoncel, pian (1990)*
- *Berceuse et Finale, vioara, pian (1991)*
- *Trei Dansuri, 10 instrumente de suflat (1991)*
- *Passage, muzicuță, ansamblu de jazz (1994)*
- *Divertimenti a due, chitara, vioara (1996)*
- *Suita, saxofon alto, pian (1998)*
- *Récitativo et Allegro, trompeta, pian (2000)*
- *Blues, trompeta, pian (2001)*
- *Canti, violoncel , pian (2001)*
- *Quartet, vioara, viola, violoncel, pian (2001)*
- *3 Piese, flaut/saxofon alto, pian (2002)*
- *James Ensor Quartet (cvartet nr. 2), 4 saxofoane (2002)*
- *Passage à 5, chitara (+ chitara electrica), vioara, bas dublu, pian, acordeon (2002)*

Muzica corala

- *Patru cântece flamande vechi, cor mixt (1966)*
- *Balada pentru Damien, cor de copii, muzicuță, orchestra de coarde (1988)*

Pian

- *Mascarade* (1953)
- *Prélude* (1972)
- *Gemini Suite, 2 piane* (1980), + versiune pentru 2 orchestre
- *Black and White* (9 piese ușoare) (1984)
- *Cântec de leagăn pentru Jesse* (1992)
- *Valsuri scurte* (1997)
- *Mobile I, pian la 4 mâini* (2000)
- *Soundtrack 1-3* (30 piese) (1972-2001)
- *9 Valsuri* (2001)

Partituri pentru film

- *Het Sacrament* (Hugo Claus)
- *Pauline en Paulette* (Lieven Debrauwer)
- *Le filet américain* (Robbe De Hert, Chris Verbiest)
- *The man who had his hair cut short*
- *Un soir, un train; Rendez-vous à Bray; Belle; Benvenuta; L'Oeuvre au noir* (André Delvaux)
- *Du bout des lèvres* (Jean-Marie Degèsves)
- *Les noces barbares; Il maestro* (Marion Hänsel)
- *La partie d'échecs* (Yves Hanchar)
- *De Grafbewaker* (Harry Kümel)
- *Mein Name ist Bach* (Dominique de Rivaz)
- *De Overkant* (Herman Wuyts)

Discografie

In calitate de compozitor

- Concertele Nr. 2-4. Daniel Blumenthal, pian; Frédéric Devreese/Orchestra Filarmonicii BRT (Marco Polo: 8.223505, 1993)
- Soundtrack 1-3. André De Groote, pian (Marco Polo: 8.223651, 1994)
- Benvenuta; Un soir, un train; l'Oeuvre au noir; Belle (suite). Frédéric Devreese/orchestra filarmonicii BRT (Marco Polo: 8.223681, 1994)
- Overture; Concert nr. 1; Gemini Suite (ambele versiuni); Valse Sacrée; Cântec de leagăn pentru Jesse; Black and White (9 Piese Ușoare); Mascarade. Daniel Blumenthal, Robert Grosloot, pian; Walter Gillessen, Georges-Élie Octors, Fernand Terby, Frédéric Devreese/orchestra (Cyprès: 1619, 1999)
- Three Dances. I Solisti del Vento (Galaxy Studios/I Solisti del Vento: 99-01, 1999)
- Passage à 5. Soledad (Virgin Classics: VC 45625, 2003)
- L'Oeuvre au noir. Frédéric Devreese/Orchestra nationala din Belgia (Barclay: 835 901)
- Het Sacrament. Frédéric Devreese/Orchestra Filarmonicii BRT (Indisc: 3654)
- La partie d'échecs. (Virgin: 8040029)
- Variatiuni și Tema; Concert (vioara). Henry Raudales, violin; Frédéric Devreese/orchestra; Dirk Brossé/Orchestra Simfonica din Vlaanderen (RG Productions: 87080)
- Masque. James Watson/Trupa Desford Colliery Caterpillar (De Haske: DHM 3.002.3)
- Suita Nr. 1. Beaux-Arts Brass Cvintet (De Haske: DHR 5.005-3)

In calitate de dirijor (excluzând muzica lui)

- Tombelène; Concerto Nr. 1 (vioara); Concert (violoncel) (Godfried Devreese). Guido de Neve, vioară; Viviane Spanoghe, violoncel; Orchestra Filarmonicii BRT (Marco Polo: 8.223680, 1994)
- Simfonia Nr. 1 în A minor, 'The Gothic'; Poème Héroïque; În memoriam (Godfried Devreese). Orchestra Simfonica din Moscova (Marco Polo: 8.223739, 1995)

- Simfonie în G; Concert (vioara); Dahomeyan Rhapsody (August De Boeck). Guido de Neve, vioara; Frédéric Devreese, Gerard Oskamp/ Royal Orchestra din van Vlaanderen (Marco Polo: 8.223740, 1995)
- Simfonia Nr. 6; Pygmalion Suite; Symphonic Allegro; Vrolijke Ouverture (Marcel Poot). Orchestra simfonica din Moscova (Marco Polo: 8.223775, 1996)
- Plinius' Fontein; Simfoniile Nr. 2-3; Meinacht (Arthur Meulemans). Orchestra Simfonica din Moscova (Marco Polo: 8.223776, 1996)
- Moto Perpetuo; Simfoniile Nr. 3, 5, 7 (Marcel Poot). Orchestra Simfonica din Moscova (Marco Polo: 8.223805, 1996)
- La Mer; Mélodies Écossaises; Alvar; Uvertura simfonica No. 3 (Paul Gilson). Orchestra simfonica din Moscova Moscow (Marco Polo: 8.223809, 1996)
- Concertele Nr. 1-2 (pian) (Arthur De Greef). André De Groote, pian; Orchestra Simfonica din Moscova (Marco Polo: 8.223810, 1996)
- Simfonia Nr. 1; Mater Dolorosa Suite; Rossiniata (Daniël Sternefeld). Orchestra Simfonică din Moscova (Marco Polo: 8.223813, 1996)
- Concert (flaut); Le roi des aulnes; Concert (pian) (Peter Benoit). Gaby Pas-Van Riet, flaut; Luc Devos, pian; Royal Orchestra din Vlaanderen (Marco Polo: 8.223827, 1996)

II.2.2. Frederic Devreese - Benvenuta – Suita pentru vioara și pian



Alcatuita din 4 părți, (I – Dream, II – Habanera, III – Vals și IV – Tango) a fost compusă pentru filmul Benvenuta (1983) regizat de Andre Delvaux (o coproducție belgiano – italiano – franceza).

- Partea I - **“Dream”**: Introducere (1-2) – A (3-27) [a (3-17), a’ (18-27)] – B (28-45) [b (28-35), a” (36-45)] = lied bipartit cu mica repriza; Sectio Aurea în secțiunea B-b.

- Partea a II-a – **“Habanera”**: Introducere (1-2) – A (3-42) [a1 (3-10), a2 (11-18), a3 (19-26), a4 (27-34), a5 (35-42)] – B (43-70) [b1 (43-56) x 2, b2 (57-70)] – punte (71-72) – A’ (73-112) [a5 (73-80), a4 (81-88), a3 (89-96), a2 (97-104), a1 (105-112)] – Coda (113-119) = lied tripartit compus într-o configurație inedită, în care A’ (format din a5, a4, a3, a2, a1) este recurenta A (format din a1, a2, a3, a4, a5); Sectio Aurea în secțiunea A1-a5.

- Partea a III-a – **“Waltz”**: A (1-25) [a(1-13), a’ (14-25)] – B (26-41) – A’ (42-66) [a (42-53), a’ (54-66)] = lied tripartite compus; Sectio Aurea în secțiunea A’-a.

- Partea a IV-a – **“Tango”**: Introducere (1-6) – A (7-22) – B (23-46) – punte (47-49) – A’ (50-65) – B’ (66-90) – punte (91-93) – A” (94-109) = lied tripentapartit simplu; Sectio Aurea în secțiunea B’.

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.

Muzica de film face tranziția între simfonism și viața trepidantă în care ne mișcăm.

Pornind prin ciudata și fascinantă lume a muzicii de film, descoperim că fără ea, ce se întâmplă pe ecran nu ar avea nici o valoare.

Cele 4 părți ale suitei **„Benvenuta”** prezintă emoțiile și trăirile personajelor frumoasei pelicule, despre dragoste și pasiune, memorii vechi, credința în adevăr, emoții și trăiri din cele mai diverse.

Sistemele intonaționale sunt cele deschise, specifice sub aspect stilistic direcției postmoderne neconsonante. Combina liber diferite configurații tonal - modale aparent fără nici un element comun, dar reductibile 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).

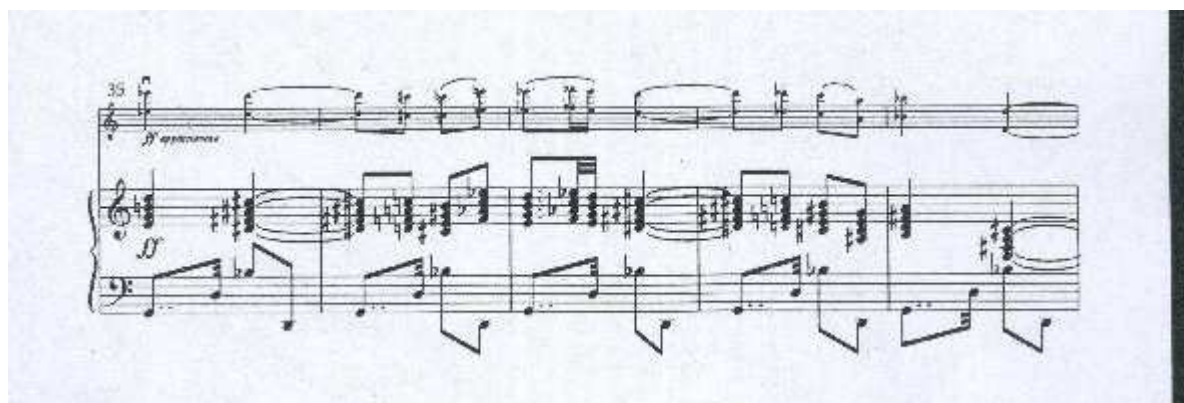
Prima parte, „**Dream**” este o adevărată fresca muzicală. Imaginația interpretului, chiar în absența vizionării filmului (acest lucru poate fi mai interesant din perspectiva că ne putem imagina desfășurarea propriului film, propriilor vise) poate pluti pe culmi nebănuite, atât de frumos este descris acest „vis”. Nuanțele acestei părți nu trec mai departe de un *mf* la punctul culminant.. Pianul și vioara merg în paralel, lin și calm se îmbină, evidențiind expresivitatea debordantă a acestei bijuterii muzicale. Mare atenție însă la formula ritmică prezentă de-a lungul întregii părți: optimea cu dublu punct urmată de o treizecișidoime, formula care ne atenționează asupra stării de încordare, pe care „visul” o generează.

Cromatisme sunt nelipsite, dar totul izvorăște atât de frumos încât nu avem niciodată senzația că pianul și vioara sunt 2 instrumente diferite. Ele se contopesc, curg amândouă deodată și se sting la fel.

A doua parte este denumită de compozitor **Habanera**. Habanera este un cântec de dor cubanez. La începutul secolului al XIX-lea a cunoscut o largă răspândire, mai întâi în țara de origine, după care a trecut în Spania, iar de la sfârșitul secolului XX a devenit foarte cunoscută în întreaga Europă, stârnind interesul mai multor compozitori ca Georges Bizet, Maurice Ravel, Claude Debussy, Eduard Lalo.

Din punct de vedere interpretativ, dacă A-ul pretinde violonistului conducerea liniei melodice cu suplețe și cantabilitate specifică, revenirea A-ului (A`) este mai dificilă din punct de vedere tehnic, trebuie rezolvată prin redarea sunetelor duble și cu un anumit rubato interior care să evite schematismul formulelor. Dialogul tumultuos dintre pian și vioară este foarte bine redat. În timp ce vioara pretinde tema, pianul răspunde prin formule exagerate derivate

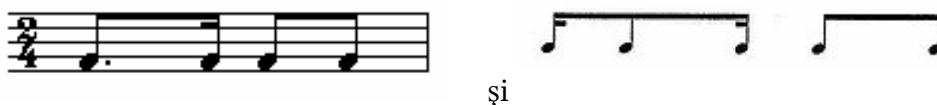
din formula standard a habanerei și anume  pe care o repeta în mod obsesiv.



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

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

Aceasta parte deși nu necesită o tehnică deosebită, prezintă totuși o anumită subtilitate sonoră, mai ales din punct de vedere dinamic, redată în special de mâna dreaptă, mâna stângă, prin vibrato, putând sublinia, din punct de vedere expresiv, fluența discursului sonor. Prezent este ritmul Habanerei



care este valorificat de compozitor la maxim, ba mai mult, transformat exagerat, uneori dublând valorile, alteori scurtându-le..

Valsul și **Tango-ul**, 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 ne invita să vibram sau să dansăm inconștient pe ritmurile și tonalitățile ciudate. Tumultoase și exagerate uneori, aceste două ultime părți preiau ritmurile predominante din „Dream” și „Habanera”.





Aici se acumulează toate energiile, într-un dans „malefic” și puțin „grotesc” totul explodând într-un roi de sunete.

Permanent în contact, în dialoguri contrastante sau nu, cele doua instrumente, pianul și vioara se completează atât de bine unul pe celălalt încât avem senzația unor entități care dansează încheștate pentru totdeauna.

II.3. Jacques Leduc

II.3.1 Viața și opera

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

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

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

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

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

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 sau este acela de a promova și apăra compozitorii belgieni și lucrările lor atât local cât și în străinătate

Uniunea compozitorilor belgieni este condusa de un consiliu format din 12 compozitori. Președintele acestui consiliu este Jacques Leduc

Membri care vorbesc germana : Raoul De Smet, Marcel de Jonghe, André Laporte, Luc van Hove, Carl Verbraeken and Wilfried Westerlinck.

Membri care vorbesc franceza : Jean-Pierre Deleuze, Jacques Leduc (presedinte), Jean-Marie Simonis, Robert Janssens, André-Jean Smit și Felix Snyers.

Lucrări de camera

- ***Accompagnement pour l'étude n°12 de Théo Coutelier*** 1962
3 timpane și pian
- ***Allegro ritmico***, 1960
trompeta și pian
- ***Arioso et danse***, 1960
trombon și
- ***Aubade***, 1974
trompeta, corn și trombon
- ***Avignon***, 1992
clarinet și pian
- ***Badinerie***, 1999
2 oboi, 2 clarineti în B b, 2 corni în F, 2 fagoți, 1 contrafagot
- ***Ballade***, 1967
clarinet și pian
- ***Capriccio***, 1969
flaut, oboi, clarinet și fagot
- ***Capriccio***, 1974
cvartet de clarineti
- ***Comptines***, 1974
trompeta și pian
- ***Dialogue***, 1972
clarinet și pian
- ***Elégie***, 1987
violoncel și pian
- ***Fantaisie***, 1961
clarinet și pian
- ***Impressions***, 1975
2 pian
- ***Intrada et dancerie***, 1994
2 viori, violă, violoncel
- ***Madrigalismes en duo***, 1973
flaut și chitară

- **Nous attendons Sémiramis**, 1972
Sopran, Bass, cvartet de suflători și cvartet de coarde
- **Nous attendons Sémiramis**, 1972
sopran, bas și pian
- **Pieces en trio**, 1984
2 viori și pian
- **Quatreétudes**, 1966
- orchestra de camera
- **Quintette pour instruments à vent**, 1960
flaut, oboi, clarinet, corn și fagot
- **Rhapsodie**, 1978
saxofon alto și pian
- **Rhapsodie**, 1970
vioara și pian
- **Sérénade**, 1977
flaut, oboi, clarinet, corn și fagot
- **Sonate**, 1966
flaut și pian
- **Sonate**, 1967
vioara și pian
- **Sonnerie gauloise**, 2008
trompeta, corn și trombon
- **Suite en quatuor**, 1964
4 saxofoane
- **Tango**, 2007
cvartet de chitare
- **Trio per archi**, 1963
vioară, violă, violoncel
- **Trois caractères**, 1975
violă și pian
- **Trois mouvements**, 1970
2 viori, violă și violoncel
- **Trois petites pièces en quatuor**, 1962
4 clarineți
- **Trois petites pièces en quatuor**, 1962
cvartet de clarineti
- **Trois pièces**, 1980
2 trompete, corn, tenor și trombon bas

II.3.2 Jacques Leduc “Pieces en trio” op.68 (1984) pentru doua viori și pian

Este formată din 3 părți: I – Mesto, II – Leggiero III - Burlesco

Partea I – forma de Sonata; caracter liric, apolinic (Teza)
- Expoziție (1-31): Tema I (1-18) – motiv liric “a” de sorginte gregoriană, tratat prin procedee imitative; Punte (19-22); Tema II (23-31) – motiv “b” sintetizat prin diminuarea motivului “a”

- Dezvoltare (32-54): Faza I (32-42) – suprapunerea motivelor (“a” la viori, “b” la pian); Faza II (43-48) – dinamizarea discursului sonor; Faza III (49-52) – augmentarea unor elemente din Tema I;

- Repriza concentrată (55-91): Tema I (55-67) – motivul “a” suprapus polimodal; Concluzia Reprizei (68-78 – “Sectio Aurea”) – elemente din Tema I augmentate la viori și dinamizate la pian; Coda (79-91) – elemente din Faza I a Dezvoltării expuse prin augmentare.

Partea a II-a – forma de Rondo (ABACADAEA); caracter dansant, dionisiac (Antiteza)

- A1 (1-13) – motiv dansant “c” în măsura eterogenă de 5 (3 + 2);

- B (14-23) - motiv dansant “d” în configurație ternară (quasi vals);

- A2 (24-27) – măsura eterogenă de 5 cu accente aksak;

- C (28-33) – îmbinarea motivului ternar “d” cu inserturi binare;

- A3 (34-42) – motivul “c” în ipostaza polimodală;

- D (43-83) – dezvoltarea motivului “d” în perspective polimodală;

- A4 (84-96) – “Sectio Aurea”) – dezvoltarea motivului “c”;

- E (97-106) – continuarea dezvoltării motivului “d”;

- A5 (107-116) – motivul “c” în extincție.

Partea a III-a – forma de Sonata; îmbină caracterele liric și dansant (Sinteza)

- Expoziție ((1-25): Tema I (1-11) bazată pe structuri melodice eterogene generate de o linie de bas în configurații de tip gregorian (“cantus firmus” și “organum” pe cvinte paralele), dezvoltând elemente din motivul “a” (partea I); Tema II (12-19) are un caracter dansant, dezvoltând elemente din motivul “d” (partea a II-a); Concluzia Expoziției (20-25);
- Dezvoltare (26-81): Faza I (26-57) – elemente din Tema I; Faza II (58-68) – elemente din Tema II; Faza III (69-81) – dinamizare;
- Repriza (82-137): Tema I (82-92); Tema II (93-128 – “Sectio Aurea”); Coda (129-137) – dezvoltare codală.

Concluzie: Elaborat conform principiului Teză-Antiteză-Sinteză, acest triptic are - în perspectiva 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.

Fiecare instrument în parte și toate trei împreună au ocazia de a explora în căutarea de noi sonorități și timbruri în contextul extrem de variat pe care îl propune autorul.

Schimbările de stări și de imagine și realizarea lor în scopul transmiterii către receptor a unei idei deja conturate în interpretarea celor trei, se reliefează prin diferențele mari dintre nuanțele contrastante și prin căutarea unei palete cât mai largi de culori timbrale.

Viorile, de pildă, vor valorifica vibrato-ul de la ipostaza de sunet alb, non-vibrato, până la extrema lui și anume foarte des și amplu. Sigur că și rolul pianului în contextul dat va determina rezultatul sonor dorit de comun acord (și acesta experimentând nuanțe și culori cât mai diverse).

Leduc indică traseul în care cei trei interpreți nu trebuie decât să exploreze, prin diversitatea dinamicii și combinațiile de nuanțe între cele trei instrumente (interpretează concomitent nuanțe diferite, chiar total opuse, asemănătoare sau una și aceeași) și prin diferențele de registre la fel de duse la extreme.

De la bun început, parcurgând muzica acestei sonate, prima și cea mai dificilă problemă ce apare este intonația. Leduc întinde melodiile sale la cele doua viori pe toate registrele, în cantilene și pasaje de viteză, în cromatisme și armonii complicate.

The image displays a musical score for three staves: Violin 1 (v1), Violin 2 (v2), and Piano (pf). The score covers measures 112 to 115. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The Violin parts feature rapid chromatic runs and glissandos. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. Specific markings include 'gliss.' (glissando), 'saltato' (saltato), 'pizz.' (pizzicato), and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte).

Mâna stângă este foarte solicitată mai ales în multe pasaje în registrul acut al viorii. Un procedeu extrem de important este vibrato-ul, prin folosirea lui variată putând obține timbruri, culori și intensități extrem de interesante.

Pasajele de viteză în șaisprezecimi, cele cu *spiccato* și *staccato*, cer o atenție deosebită atât pentru mâna dreaptă cât și pentru cea stângă. Vom căuta un punct de atac adecvat pentru claritate, vom varia înclinațiile baghetei arcușului, articulația fiind rapidă și precisă, totul pentru a reda aceste pasaje cu maximum de claritate și transparență.

Pasajele în *spiccato* sau cu accente vor fi incisive, pasajele cu detache vor necesita o trăsătură rapidă dar amplă de arcuș, iar pasajele cu salturi constau într-o delimitare extrem de atentă, cu aportul esențial al mâinii drepte.

Trebuie respectate schimbările de tempo dar și cele de agogică, acestea având un rol foarte important în redarea mesajului. Foarte mare atenție la măsurile alternative:

The image displays a musical score for three staves: Violin 1 (v1), Violin 2 (v2), and Piano (pf). The score begins at measure 111. The Violin parts feature intricate melodic lines with frequent beaming of sixteenth and thirty-second notes. The Piano part provides a harmonic and rhythmic foundation, with the instruction *sempre stacc. e piano* written above the staff. Measure 114 is marked with a *pp* (pianissimo) dynamic. The score continues with further complex rhythmic patterns and dynamic markings.

În redarea cât mai coerentă a fiecărei linii melodice în parte e absolut necesară acuratețea intonației și a sunetului fiecărui instrument;

În ceea ce privește mâna dreaptă a violoniștilor, ea trebuie să fie aptă de a schimba brusc caracterul și nuanțele, promptă în redarea ritmului cât mai precis, calmă și lină în legato, fermă în maniera pe care o propune (de la legături foarte lungi în arcuș, detache de optimi și șaisprezecimi, ritmuri punctate, spiccato, sul tasto, pizzicato, bariolaje până la accentele metrice inerente și de expresie).

34

v1 arco *p* *gl.* *gl.* *gl.* pizz. *mf*

v2 *p* *gl.* *gl.* *gl.* pizz. *mf*

pf *mf* *staccato*

38

v1 arco *f* pizz. *mf* arco *sul pont.* *mf*

v2 arco *f* pizz. *mf* arco *sul pont.* *mf*

pf *f* *mf*

41

v1 *ord.* *f* pizz. *mf*

v2 *ord.* *f* pizz. *mf*

pf

De preferat ar fi ca sonoritatea celor trei instrumente să exprime limpede ideile pe care și le-au propus în urma studierii atente a textului cu fiecare amănunt, fără de care intențiile compozitorului ar putea fi periclitate.

Leduc a experimentat în ideea căutării unui limbaj original și a descoperirii de noi mijloace de expresie cu scopul de a traduce într-o altă formă ceea ce recepționa și urma să transmită artistul prin filtrul personalității sale creatoare.

Cele trei părți sunt concepute într-un sistem intonațional complex, cu o configurație variabilă, îmbinând liber scări gregoriene cu structuri modale (pre-)pentatonice și (pre-)hexatonale, cu structuri tonale, dar și cu tronsoane intens cromatizate. Toate aceste elemente sunt finalmente reductibile fenomenologic la aspectul expresivității implicite a intervalelor (ascendente și descendente) ce sunt juxtapuse sau suprapuse în texturi prioritar polifonice, ce nu exclud însă și semnificative inserturi de natură omofonă și eterofonă. Se poate stabili astfel o conexiune intimă între tipul de textură dezvoltat de autor și configurația structurii intonaționale corespondente respectivei texturi.

De asemenea se remarcă și permanenta transformare a texturilor, ce determină multiple metamorfoze și în planul intonațional eminent dinamic, "în progres". Toate aceste trăsături - specifice, de altfel, întregii creații a lui Jacques Leduc - definesc și stilul acestui mare compozitor belgian ce continuă atât experiența postimpresionistă, cât și cea postexpresionistă, într-un demers tipic postmodern de factură neo-consonantă.

III. Boudewijn Buckinx

III.1 Viața și opera

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

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

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

Ca și compozitor el este un exponent tipic al Postmodernismului.

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

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

III.1.1 Creația timpurie

Creația timpurie poate fi împărțită în două categorii: cele experimentale, culminând în multe lucrări de muzică concretă, cum este *Phlub* și cele clasice, adesea asemănătoare cu piesele de mai târziu în tonalități libere. Când **Trio BBWV 1963.01**, care a fost scris în timpul în care era student la Conservator, a fost cântat în premieră în 1997, data compoziției nu a fost menționată și auditoriul a mărturisit ca nu a auzit nici o diferență între “**Trio**” și lucrările

postmoderne târzii. În orice caz, aceasta este o asemănare aparentă pentru că în sine, sunt multe diferențe importante între cele două lucrări.

Cele două categorii se contopesc în lucrările compuse în maniera academică avangardistă, ca de exemplu *The Violence(l) of Duke Bluebeard*, pentru violoncel și bandă magnetică, unde arcușul violoncelistului este înlocuit cu o lamă electrică..

În lucrările mai ample ca **Ra 1 BWV 1975.01**, experimentalul transcede spre postmodernism.

III.1.2 Creația postmodernă timpurie

Direcțiile muzicale în care se duceau piese ca **Ra 1**, Care combină experimentalul cu postmodernul, pot fi găsite și în piese datând din 1973

Ca și compozitor, spiritul artistic al lui Buckinx a fost format în timpul curentului de Avangarda și ca rezultat, a fost preocupat de noile direcții în lucrările sale. Căutând dedesubturile compozițiilor sale, exista o tendință de a incorpora importante idei ale modernismului.. “Lupta” se poate vedea clar în câteva piese bazate pe niște schițe de călătorie ale lui Matsuo basho, poetul japonez de haiku clasic.

III.1.3 Creația postmodernă

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

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

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

Aceste caracteristici au culminat în cele **1001 Sonatas BWV 1988.09**, o lucrare ce este în același timp impunătoare (durează 24 de ore) și modestă (fiecare sonata 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.

Lucrarea *The Nine Unfinished Symphonies* anunța o schimbare a ideilor spre valori mai pozitiviste. A fost data multa atenție celor “Noua Simfonii Neterminate” comparate cu “1001 Sonatas” dar cu un puternic accent pe ideea care stă în spatele muzicii. Simfoniile neterminate sfârșesc cu Simfonia nr. 9 pentru orchestră simfonică, cor și solist pe textul “Declarației universale a drepturilor omului

III.1.4 Lucrări din 1994 până în prezent

Cele „Noua simfonii neterminate” anunțau deja o schimbare a ideilor ca relativismul și ironia (care erau evidente în lucrările postmoderne timpurii) în valori mult mai pozitive. În **Per C** BWV 1994.10, o piesă de pian care a fost scrisă pentru un pianist și compozitor belgian **Claude Coppens**, Buckinx aspira la o înțelegere mai complexă a valorilor postmoderne. **Per C** explorează ideea “semnificației” și percepe imposibilitatea comunicației și are de-a face totodată cu ideea de conotație... Cu multă măiestrie și tehnicitate sunt transformate conceptele de “moto” și originalitate în concepte de metaforă și non-ego

În opera **Karoena**, legătura dintre text și conținut este evidentă, prin urmare, este mult mai clară. Aceasta 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 direct sens. Ca operele de camera **Sokrates** and **Le Valchirie**.

Pentru a transmite mai profund aceste idei muzicalo-filozofice Buckinx a adunat câteva din comentariile și articolele ce îi însoțesc creația și le-a incorporat într-un roman: **Aria van de Diepe Noot** (Aria of the Deep Note).

III.2 Creatia pentru vioara solo

Codex Iacobinus BBWV 2003.01bis

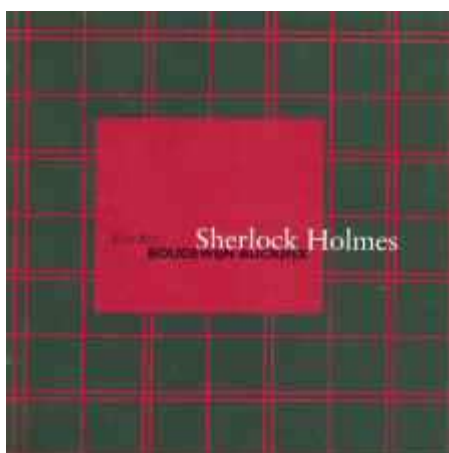
Promenade în Peccadi BBWV 1997.16

Sherlock Holmes Etudes BBWV 1995.08

Kahk deelah? BBWV 1994.03

Sonate VI BBWV 1958.01

III.2.1 Boudewijn Buckinx: “Sherlock Holmes” (BBWV 1995.08)



- 1.) A (1-12) – B (13-20) lied bipartit simplu
- 2.) A (1-18) – B (19-29) lied bipartit simplu
- 3.) A (1-8) – B (9-18) lied bipartit simplu
- 4.) A (1-12) – B (13-24) lied bipartit simplu
- 5.) A (1-12) [a (1-3) – b (4-6) – a' (7-9) b' (10-12)] – B (13-23) lied tripartit compus
- 6.) A (1-10) – B (11-19) lied bipartit simplu
- 7.) A (1-21) – B (22-28) - A' (29-35) lied tripartit simplu

- 8.) A (1-9) [a (1-2)-b(3-4)-a'(5-6)-b'(7-9)] – B (10-19) lied bipartit compus
- 9.) A (1-9) – B (10-15) lied bipartit simplu
- 10.) A (1-9) – B (10-19) lied bipartit simplu
- 11.) A (1-12) – B (13-22) lied bipartit simplu
- 12.) A (1-24) – B (25-41) lied bipartit simplu
- 13.) A (1-5) – B (6-9) – A' (10-13) lied tripartit simplu
- 14.) A (1-8) – B (9-17) – A' (18-26) lied tripartit simplu
- 15.) A (1-7) – B (8-15) lied bipartit simplu
- 16.) A (1-12) – B (13-22) lied bipartit simplu
- 17.) A (1-7) – B (8-15) lied bipartit simplu
- 18.) A (1-5) – B (6-11) – A' (12-17) lied tripartit simplu
- 19.) A (1-10) – B (11-14) lied bipartit simplu
- 20.) A (1-9) – B (10-22) lied bipartit simplu
- 21.) A (1-8) – B (9-20) lied bipartit simplu
- 22.) A (1-8) – B (9-11) – A' (12-16) lied tripartit simplu
- 23.) A (1-10) – B (11-17) – A' (18-26) lied tripartit simplu
- 24.) A (1-9) – B (10-15) lied bipartit simplu

III.2.2 Boudewijn Buckinx: “Codex Iacobinus” Suita pentru vioara solo (BBWV 2003.01a)

- 01.) A (1-3) B (4) A' (5-9) C (10) A'' (11-20) Coda (21-26) = Rondo (miniatural);
- 02.) A (1-5) B (6-16) A (17-22) Coda (23) = Lied tripartit simplu;
- 03.) A (1-15) B (16-22) A' (23-33) = Lied tripartit simplu;
- 04.) A (1-19) B (20-29) = Lied bipartit simplu;
- 05.) A [a (1-12) a' (13-28)] B [a (29-40) b (41-50)] = Lied bipartit compus;
- 06.) A [a (1-10) a' (11-14)] B [b (15-21) a'' (22-24) b' (25-30)] A' [a'' (31-36) a' (37-40)] Coda (41-50) = Lied tripartit compus;
- 07.) A (1-26) B (27-45) = Lied tripartit simplu;
- 08.) A (1-16) B (17-29) Coda (30-36) = Lied bipartit simplu;
- 09.) A [a (1-11) a' (12-16)] B [b (17-25) a'' (26-36)] Coda (37-44) = Lied bipartit compus;
- 10.) Introducere (1-9) A (10-27) Coda (28-35) = Lied monopartit simplu;
- 11.) A (1-15) B (16-40) A' (41-54) = Lied tripartit simplu;
- 12.) A (1-29) = Lied monopartit simplu;
- 13.) A [a (1-13) a' (14-24)] B [b (25-43) a'' (44-48)] = Lied bipartit compus;
- 14.) A [a (1-11) a' (12-26)] B [b (27-33) b' (34-41)] = Lied bipartit compus;
- 15.) A [a (1-10) a' (11-18)] B [b (19-28)] Coda (29-30) = Lied bipartit compus;
- 16.) A (1-17) B (18-29) A' (30-37) = Lied tripartit simplu;
- 17.) A [a (1-13) a' (14-30)] B [b (31-44)] A' [a (45-55) a'' (56-65)] = Lied tripartit compus;
- 18.) A (1-12) B (13-27) A' (28-39) = Lied tripartit simplu;

- 19.) A [a (1-7) a' (8-10)] B [b (11-16) b' (17-28)] Coda (29-32) = Lied bipartit compus;
- 20.) A (1-23) B (24-40) = Lied bipartit simplu;
- 21.) A [a (1-37) a' (38-61)] B [b (62-81) b' (82-99)] = Lied bipartit compus;
- 22.) A (1-21) B (22-30) A' (31-42) = Lied tripartit simplu;
- 23.) A (1-12) B (13-24) A' (25-39) = Lied tripartit simplu;
- 24.) A [a (1-28) a' (29-54)] B [b (55-67) b' (68-96)] = Lied bipartit compus.

III.2.3 Concluzii

În aceste 2 suite, vioara, ca instrument solist, îmbracă cele mai diverse forme. Fiind o epoca a “noului” Buckinx caută acele “efecte”, acele noi procedee, astfel încât muzica să capete alte valențe decât cele de până atunci. Se extinde spectrul tehnic, instrumentul folosindu-se în totalitatea lui (vibrato valorificat în diferite ipostaze, triluri, armonice, glissando, pizzicato, spiccato, staccato, sul tasto, martellato, tremolo, bariolaje, cu surdina) incluzând arco “con legno”, pizzicato tremolo, pizzicato quasi guitar, pizzicato glissando și “percuții” pe corzi și pe corpul instrumentului.

Se experimentează în ideea căutării unui limbaj original și a descoperirii de noi mijloace de expresie cu scopul de a traduce într-o altă formă ceea ce recepționează și urma să transmită artistul prin filtrul personalității sale creatoare.

Totul este compus în așa manieră încât să nu prescrie o rețetă. Muzica este cea dictată de emoție, o muzică ce vibrează în fiecare exprimând viață, libertate și iubire.. Compozitorul are telul de a răspândi în aer ceva care să aibă rezonanță și șarm, care să aibă un sens pentru el, ceva adevărat, indiferent de formă și limbajul pe care-l abordează. Nu este binevenită acea “barbaritate” doar din dorința de nou. Cum să fie o muzică atractivă dacă nu este misterioasă, delicată și plină de inventivitate? În acest sens.. inovația este o oportunitate și nu își are finalul în ea. Într-adevăr este inovația atât de esențială având în vedere că operele sunt la fel de diferite ca și cei care le creează..?

III.3 Creatia camerală

Vioară și pian

Begegnung în Wien BWV 2003.02

180 BWV 2001.24.

Violoncel și pian

În de Buurt van Neptunus BWV 1987.15

Ex Cello de Coelo BWV 1995.10

Piano trio (vioară - violoncel - pian)

Trio #1 BWV 1989.21

Trio #2 BWV 1990.03

Trio #3 BWV 1999.09

Trio #4 BWV 1999.15

Piano Cvartet

Piano Quartet #2, BWV 2001.29

2 viori și violă

The Chinese Year of the Rabbitt BWV 1999.03

Violă și pian

Altvioolsonate BWV 1989.08

Cvartet de coarde

String Quartet #4 BWV 1987.11

Clarinet și pian

Bucolica I BWV 2002.16

Flaut și pian

Korte Liedjes duren niet lang (Short Songs do not Last long) BBWV 1987.14

(Song of departure - on holidays) BBWV 1984.21

Tuba și celesta

Ozewiezewoze BBWV 2004.01

2 trompete

Oevertuurtje en slot BBWV 1961.14

Instrumente mixte

Bucolica I BBWV 2002.16 Clarinet și pian

Bucolica II BBWV 2002.17 Clarinet și viola

Bucolica IV BBWV 2002.21 Oboi, vioară și violă

Bucolica XIV BBWV 2003.32 Flaut și clariet.

Variations 2 on Nothing BBWV 1992.22 Flaut, violoncel și pian

Trifoon BBWV 2002.06 Clarinet, violoncel și pian

Nazomer BBWV 1988.14 Flaut, Oboi, Double bas, Pian

III.3.1 1001 de Sonate, pentru vioară și pian

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

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

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

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

Sonata nr. 52

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

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

Secunda mărită, existentă între mi b și fa #, cum e notată la pian sau mi b și sol b, cum este notată la vioară, dă senzația unei muzici de factură orientală. Această atmosferă e întărită de ornamentațiile asemenea unor melisme care apar la vioară. Caracterul puternic al temei reiese și din notarea tuturor arcușelor în jos și *staccato* la vioară.

Sonata nr. 239

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

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

Sonata nr. 268

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

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

În A tema este cântată de vioară în timp ce pianul completează, prin ritmuri caracteristice, atmosfera câmpenească.

Sonata nr. 398

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

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

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

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

Sonata nr. 673

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

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

III.3.2 Boudewijn Buckinx: Nefer I & II pentru 2 viori și pian (BBWV 1998. 11 – Nefer 1 / BBWV 2010. 04 – Nefer 2)

"Nefer" este un cuvânt din limba 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 incorporat în multe nume feminine din Egiptul Antic. Exemplele includ numele: Nefertiti, Nefererini, și Nefertari.

Expuse succesiv, Nefer I și Nefer II alcătuiesc o mare structură în forma de lied bipartit compus (AB), în care Nefer I = A și Nefer II = B.

Nefer I – lied tripartit compus (A-B-A') la nivelul macrostructural al celor trei mari secțiuni componente

- A = Secțiunea I Moderato (1-77): A (1-29) [a (1-12), a' (13-29)] – B (30-61) [b (30-45), b' (46-54), punte (55-61)] – A' (62-77) [a'' (62-69), coda (70-77)] = lied tripartit compus;
- B - Secțiunea a II-a Allegro (78-118): A (78-91) x 2 – B (92-102) x 2 – A' (103-109) x 2 – C (110-114) x 2 – A'' (115-117) x 2 – punte (118) x 2 = rondo;
- A' Secțiunea a III-a Adagio (119-157): A (119-133) – punte (134-143) – B (144-157) = lied tripartit simplu.

Sectio Aurea in momentul A'.

Nefer II - Rondo

A (1-19) – B (20-35) – A' (36-44) – C (45-62) – A'' (63-81) – coda (82-90) = rondo

Sectio Aurea în momentul A''.

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-l pe celalalt, 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.

Înălțimea și durata sunt doi parametri ce trebuie acordați 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). Aceste elemente constituie o piatră de încercare pentru mâna dreaptă (interpretul trebuie să stăpânească o foarte bună tehnică de arcuș).

The image displays two systems of musical notation for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Piano (Pno.). The top system covers measures 134 to 136. Measure 134 features a glissando (gliss.) and sforzando (sff) marking. Measure 135 includes a triplet (3) and a repeat sign (//). Measure 136 also contains a triplet (3). The bottom system covers measures 137 to 139. Measure 137 has a repeat sign (//). Measure 138 includes a triplet (3). Measure 139 features a half note (h) and a repeat sign (//). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

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 tono-modale aparent disjuncte, dar reductibile fenomenologic la *potențialul expresiv al intervalelor* (ce marchează unitatea în micro-structura) 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

Vln. I

Vln. II

Pno.

III.4 Articol despre “Poezia muzicii” de Boudewijn Buckinx

“Textual și contextual

Când cineva ascultă “Oda bucuriei” imediat încearcă să o identifice. Înseamnă ceva pentru el, imnul european, ori a nouă simfonie a lui Beethoven sau o piesă de muzică clasică. Exista o frumoasă descriere a lui Pierre Schaeffer despre sunetele care-ti suna în ureche și ale căror sursă nu poate fi identificată. Este ca și când cineva ar sta întins în pat și aude niște zgomote. Este nerăbdător să afle de unde vin, ce sunt și neputându-le identifica, devine speriat iar imaginația sa încearcă să identifice oricum, chiar dacă nu sunt suficiente informații pentru a putea face asta. Poate fi un hot cu un cuțit sau un pistol sau poate sunt doi, unul așteaptă pe scări jos? Iar când realizează ca e tatăl său pe scări abia atunci se liniștește și adoarme.

Felul nostru de a percepe lumea nu numai în aspectul sau acustic este **textual**. Un zgomot devine o trompetă sau un tango. Așa este ok, o singură notă, chiar și doar dinamica ei este identificată ca o variație a temei principale sau o modulație în altă tonalitate. Cealaltă parte a muzicologiei este contextuală. Textul bine definit este acum legat de multe alte texte - celelalte simfonii ale lui Beethoven , celelalte imnuri, sau simfoniile altor compozitori sau muzica pop etc.. Este legat de alte poeme ale lui Schiller, de alte scrieri ale compozitorilor de muzică vocală, de alți compozitori trăind în același timp ori de alte fraze muzicale comparate cu el, de concepte ale teoriei muzicale precum simetria ori sincopile sau de alte frumuseți ca: Monteverdi sau muzica vocală a lui Ba-Benzéle. Cu cât ajunge mai departe această contextualitate cu atât mai puternică devine înțelegerea noastră asupra muzicii. Dar de fapt nu este adevărat. Ce considerăm noi a fi mai profund se duce pe un drum aiurea. Cu fiecare pas noi pierdem contactul cu muzica în sine tot mai mult până când noi o conceptualizăm – textualizăm și o contextualizăm până la sâmbure și ne simțim siguri, stăpâni pe situație.

Pentru ce se lupta lumea muzicii nu este altceva decât o lupta pentru tipare și măsuri ceea ce este o prostie pentru că tiparele nu sunt fixe nici absolute iar textele nu sunt definitive și totul plutește la nesfârșit, în toate direcțiile , în toate combinațiile. Aceasta este de fapt un fel de logica pluralistică chiar diferită de logica lui Aristotel care a marcat școala Evului Mediu și care a influențat raționalitatea iluminismului care este legătura dintre dictatura fundamentalismului din sec XX și estetica normativă a aceluiași secol. Estetica normativă este construită pe principiul că trebuie să existe o lege universală, un standard fix și absolut. În

orice caz lupta despre acest lucru și teme asemănătoare este o luptă între filozofii, opinii, moduri de gândire, școli și nu are nimic de-a face cu muzica.

Multe teorii, inteligibile sau nu, aparțin acestui mod de exprimare. Ele pot avea sensuri sociologice, psihologice. Practice, anecdotice, academice dar sunt sociologie, psihologie, manual, un cititor sau o carte școlară cu tema muzicală. Desigur toate acestea pot fi de ajutor pentru a înțelege muzica dar cel mai bun lucru ce se poate face pentru muzica este să atragă atenția asupra ei. S-a remarcat adesea ca teoriile mai slabe au fost corelate cu muzica interesantă și reversul când din teoriile așa zise “bune” sa genereze o muzica proastă.

Experiență

Nu este ușor de spus în cuvinte ceea ce ne transmite muzica cu acele cuvinte aparținând fabricii de standarde menționate mai sus. Aceasta a fost încercat de mai multe ori în diferite moduri, Beethoven, Liszt și alți compozitori din secolul XIX-lea au preferat sa vorbească despre muzică în termeni religioși. Există într-adevăr multe în comun între artă și religie dar principala lor preocupare era sa pară o artă elitista într-o societate comercială și tehnică. În secolul XX trebuie să luăm în considerare amândouă tendințele mistice atât tendințele mistice: Scriabin, Hauer or Stockhausen cat și conceptele dadaiste anti-arta (Satie or Fluxus) ca o exprimare în cuvinte despre ce înseamnă arta muzicală. “Nu o numi arta” spuneau ei pentru a evita înglobarea în “fabrica de standarde”. Este evident același concept ca vechiul “Zen Word” (Nu îl numi Buddha). Cea mai buna modalitate de a face clar ceea ce înseamnă ea este desigur neexplicarea prin cuvinte ci prin muzica în sine. Exemplele sunt așa de multe încât vom aminti câteva.

Mozart a dat soluții încurcate la adagio-ul clasic simetric. El începea o frază melodică cu un final deschis și în loc sa repete fraza și să o închidă perfect el scria o frază melodică cu totul diferită. Nu era fără sens. și legile din spatele așa-numitei simetrii complementare au fost descrise de muzicologi. Însa nu acest lucru era important ci faptul ca ascultătorul simțea ceva diferit decât s-ar fi așteptat, altceva decât ce ar fi fost “logic” în simetria normală. Dacă ar fi trebuit sa punem acest lucru într-un mod realist ar fi trebuit să învățăm să nu urmăm înțelegerea intelectuală ci să lăsăm muzica sa ne ducă mai departe. Aceasta experiență în sine nu este în afara melodiei, și nu este nici o farsă, ba din contră, este o recompensă.

Mai târziu, Beethoven a fost considerat puțin bizar. Dar tranziția primei și celei de-a doua mișcări a Cvartetului de Coarde op. 131, un unison do diez în tonalitatea do diez minor este urmat de un unison re în tonalitatea re major ce de fapt face să nu aibă sens. A șaptea mișcare a acestui cvartet este așa lipsit de balans atât ca lungime cât și ca conținut încât l-ar fi nedumerit și pe cel mai bun prieten. De ce? Pentru că numai atunci ar trebui să cauți un motiv bun pentru explicație și interpretare. Conținutul muzicii lui este un mare semn de întrebare, dar muzica în sine nu este deloc sub semnul întrebării, este chiar încrezătoare. Cu alte cuvinte, te obliga să experimentezi muzica, nu să o înveți sau să o măsoară.

Schubert a lăsat multe lucrări neterminate și era evident că nu intenționa să facă o lucrare perfectă. El doar avea nevoie de inspirația compunerii. De îndată ce această inspirație s-a stins poate chiar în timpul piesei la care lucra, el s-a oprit și a început alta. Aceasta ne amintește de Darius Milhaud. Când a fost întrebat de ce scrie atât de multe piese el a răspuns că îi place să compună. De fapt nu mulți compozitori au fost atât de clari în a subaprecia rezultatul final în favoarea creării muzicii în sine. Piesele lui timpurii “*Opéras-minute*” o simfonie mica ce durează vreo 5 minute sau ciclul de cântece “*Machines agricoles*” ridiculizau marile idei isterice expresioniste, nu doar că un fel de vandalism intelectual ci să atragă atenția asupra experienței reale muzicale care este în sunet și nu în idei.

Când am auzit prima dată “Transición II” de Mauricio Kagel în care doi muzicieni cântă la același pian, unul înăuntru ca un percuționist și altul pe clape, fiecare cu procedurile sale aleatorice am realizat că nu aș putea fi în situația să înțeleg. Am fost implicat în proces dar nu am avut nici o șansă decât să mă dedic total procesului de experiență. De fapt am avut și altă alternativă: să mă agăț de problemele mele zilnice și să nu mai dau nici o atenție piesei. Încă un exemplu mai prietenos este dat de Morton Feldman. Frumoasele lui sunete izolate te invită să asculți atent și blochează frumos calea către orice interpretare textuală.

Nu toți compozitorii sunt prietenoși. O lucrare ca “De Profundis” de Frederic Rzewski deschide calea spre experiența reală prin text vorbit chiar de pianist. Este mai puțin dificilă decât piesa *Coming Together / Attica* în care amândouă textul și sunetele au un fel de putere hipnotică.

Poate crezi că fiecare melodie are strategia să atragă atenția către ea. Poate fi esențial pentru orice formă de artă dar nu este așa. Este multă muzică ce merge în alt mod. Multe piese, și în secolul XX mai mult decât înainte exceptând era baroc, împrumută un fel de

înțeles, o legitimitate din exterior. Este doar contextual. Valoarea lui “Andante Favori” de Beethoven este doar datorată faptului că Beethoven ar fi plăcut-o sau cineva ne-a făcut să credem asta.

Multe piese sunt considerate valoroase doar pentru că autorități importante din arta au spus asta. În sec XX multe piese au împrumutat valoarea lor doar din motive istorice fiind prima în care o mașinărie a fost folosită, fiind prima cu o tehnică sau un instrument neconvențional.

Am lăsat pe cititor să aibă opinia sa după ce a răspuns la întrebarea: chiar este fundamental corect că această istorie e importantă?

Pe lângă această accentuare a contextualului singura alternativă pentru arta muzicală a secolului XX pare să fie textual, fiind construcție, formă, tehnică și virtuozitate în oricare sens. Aceasta este evident extrem de săracă și superficială, în consecință atenția textuală este lărgită care un înțeles contextual. De ex: virtuozitatea muzicii violoncelului lui Lachenmann’s este comparată cu virtuozitatea din Sciarrino’s and Xenakis’. Diferența dintre aceste 2 feluri de virtuozități și la prima vedere asemănător felului în care vedem de ex. Etudes Boreales ale lui John Cage este edificator. La o foarte simplă comparație devine clar că este exact aceeași diferență între un concert de vioară de Paganini și de Brahms. La primul, muzica punctează spre gesturile spectaculoase și realizările tehnice iar în cea de-a doua punctează spre experiență.

Nu există o conexiune conceptuală, cauzală, logică și materială între piesele muzicale și experiență. Probabil că aceasta este ce vroia Schubert să spună că toată muzica ar trebui să fie tristă. Evident că nu este adevărat. Dar experiența trece dincolo de tristețe și bucurie iar defensivă intelectuală a majorității oamenilor este slăbită de forțe ale tristeții. Aceasta tranziție dintre auzul fizic al unei realități acustice în experiență, datorate acestei realități dar nelegată de ea, înseamnă **poezia muzicii**. Reiese o calitate care naște și începe un întreg nou proces.

Orice experiență nu este de folos când rămâne izolată. Poate fi chiar “momentul acela” dar trebuie să-și găsească locul ei în existența noastră. În stadiul procesului de audiție noi comparăm aceste experiențe cu unele anterioare sau cu unele despre care știm de la alții. Este momentul să folosim din plin capacitățile noastre intelectuale. Putem memora cheia către experiențe trecute identificând, descriind, textualizând și reușim să facem util vieții noastre de zi cu zi doar contextualizând. Dacă doar ne amintim de acest lucru înseamnă doar o cheie către experiență nu doar experiența în sine.

Mediul social

Este chiar uman ca cineva încearcă să împărtășească aceasta experiență altor oameni. De aceea muzicografii și muzicologii scriu cărți. Dar ei sunt condamnați să ne informeze despre sentimentele și opiniile lor mai degrabă decât să ne comunice experiența lor.

Ideea expresiei estetice în care un compozitor experimentează ceva pe care încearcă să-l transmită ascultătorului și ascultătorul care ar trebui să traducă mesajul sunetelor într-o experiență principală. Ceea ce este o greșală. Ce admirăm la Beethoven nu este așa numita suferință sau eroism ci doar dorința în sine de a comunica. –inevitabila imposibilitate de comunicare.

Orice sentiment sau idee ce se naște când ascultăm muzica sunt generate de ascultătorul în sine. Compozitorul poate îngusta posibilele interpretări ale muzicii sale. Asta este tot ce poate face dar nu este în control asupra posibilelor interpretări.

Expresie

Muzica nu exprimă nimic dar se înalță din ea multe sentimente, idei, gânduri.. Este ca un corp neînsufletit al unei persoane pe care o cunoșteai. Nu exprimă nimic dar pentru tine capătă semnificație. (această metaforă am folosit-o să explic Zen Requiem BWV 2000. 05) Sentimentele armonizează semnele și simbolurile mediului social, personalitatea și obiectul. Este evident, aceasta este o problemă de mediu cultural. În unele culturi dansezi, în altele plângi, meditezi sau cânti. Simbolurile exprimă manie, lăcomie, compasiune ori alte expresii ale experienței.

Nu este artă, nici corpul neînsufletit, nici obiectul. Oricum, ele își poartă propriile simboluri: textual – cât de împăcat zace sau cum arată și contextual: cât de apropiată a fost persoana, cum a murit, cum s-a întâmplat. Nu mai e cazul să spunem că toate acestea conțin niște înțelesuri pentru tine și mediul social din jurul tău. Simbolurile și expresiile din exteriorul oricărei muzici în desfășurare sunt de o importantă mărime chiar dacă ele nu au nimic de-a face cu experiența muzicală, chiar dacă sunt condiționate cultural chiar dacă artiștii nu se descurcă în a le controla.

Mulți muzicologi și compozitori autoritariști, stricți și raționali încearcă să spună ascultătorului ce ar trebui să audă sau nu. În special Modernismul era preocupat de interceptarea muzicii. Chiar și muzica din trecut încurcătă în propriile eforturi. Trebuie să asculți “Kaffee Kantate” a lui Bach ca și cum ar fi muzica ușoară ca “Sunetul muzicii” Acesta este în principal drumul greșit. Ne aduce în punctul în care am început: în loc să fie preocupați de experiența muzicală există o preocupare pentru textualitate și contextualitate. Și acest lucru nu are nimic de-a face cu muzica, ci cu opinii, îndochinări, putere de control. Este o atitudine la fel de ipocrită și nerealistă ca un preot care îți spune să nu fii necăjit înainte să-ți arate corpul neînsuflețit al unui prieten. Cu atât mai mult este rău înseamnă să-ți impui niște sentimente altei persoane care nu le împărtășește. Singura pregătire care ar putea face posibilă experiența muzicală veritabilă este un fel de eliberare a minții. Fabrica contextuală trebuie să fie făcută chiar de persoana în cauză, să spună după experiență. În aceste condiții aceste experiențe pot fi bogate, cu cât mai bogate cu atât mai bine. Expresia într-un obiect muzical ar trebui să fie uitată. Expresia izvorăște din experiența noastră dându-i un loc în existența noastră pe plan personal și social.

Muzica nu exprimă nimic. Noi exprimăm totul. Filozoful – muzician Yves Senden și cu mine am folosit separat aceeași metaforă ca să facem acest lucru înțeles. În “Zen Requiem” am spus că expresia în muzică este ca expresia într-un corp neînsuflețit. Nimeni nu va apăra ideea că un corp neînsuflețit este un obiect fără înțeles. Când ne confruntăm cu un deces avem cele mai puternice posibile sentimente într-adevăr dar nu din cauza corpului neînsuflețit care nu exprimă nimic. Este experiența noastră proprie și pentru fiecare este foarte personală.

Liniștea

Nimeni nu a auzit vreodată liniștea. Ea nu există, este doar o scornire mentală. Dar această idee este condiția absolut necesară pentru existența muzicii. Nu ne putem imagina muzica fără liniște. Ea este necesară pentru granițe: începutul, sfârșitul, fundamentele, etaloanele. Vidul nu există dar avem nevoie de ideea unui spațiu gol ca să punem lucruri în el. Când stăm într-o sală de concert ne imaginăm liniștea dinaintea începerii muzicii. Dar de fapt.. peste tot în jurul nostru sunt zgomote. Noi punem toate sunetele irelevante deoparte și considerăm că nu există.

Una din cele mai grave greșeli în editatul de muzică este tăiatul zgomotelor ambientale prea devreme. Liniștea ca bază pentru orice muzică construită face multe concluzii posibile. Tradiția raționalistă subliniază diferența dintre ce numim noi muzică sau nu: muzica ar trebui să fie ordine, zgomotele ambientale ar trebui numite haos. Altă concluzie posibilă o poate vedea ca o dovadă că muzica este un obiect. Dar mulți compozitori o privesc din alta direcție: Muzica este cel mai bun mod de a avea contact cu liniștea.”

IV. Concluzii

Muzica contemporană.

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

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

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

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

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

Poate de aceea m-am îndrăgostit de muzica contemporană, în special de „Noua muzica consonantă”. Pentru că aceasta poate fi ascultată fără explicații tehnice sau filosofice. Nu există o singură școală, stil sau estetică, doar convingerea că muzica este mai mult decât note, tehnică sau jocuri intelectuale. Muzica trebuie să vorbească pentru sine, fără filtre de

explicație sau clasificare care duc la prejudecați și în final la anumite tipuri de tiranie artistică care au ca rezultat excluderea anumitor forme de muzică contemporană din cadrul de comunicare rezonabilă.

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

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

Revenind la conceptul general al Noii Muzici Consonante: frumusețea, aceasta fiind o revoluție a spiritului.

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

“De fiecare data când mă întorc de la un concert al așa-numitei “muzici noi” mă simt ca o privighetoare singuratică. În fiecare dimineața când mă trezește cântecul mierlei mă simt ca o rămă.

Nu exista un produs final în arta ci doar un proces început și continuat, strălucind sau decăzând, brusc sau lin.

Fiecare sistem își creează legile lui proprii. Vorbești o altă limbă într-o reuniune oficială decât în sporovăielile dintr-un bar sau de-acasă.

Arta moderna e ca o camera și încă una mică...este ca un sistem și încă unul limitat.”

Boudewijn Buckinx

Bibliografie

- Alexandra, Liana: *Componistica muzicala, un inefabil demers intre fantezie si rigoare*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005.
- Alexandra, Liana: *Analize omofone tonale*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2006.
- Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulations*, ed. Mark Poster, Stanford; Stanford University Press, 1988.
- Boland, Pierre-André: *What is New Consonant Music*, Alain Van Kerckhoven Editeur, www.avk.org/ncm/index2.html
- Buckinx, Boudewijn: *De kleine Pomo*, Ed. Alamire, Belgium, 1994.
- Buckinx, Boudewijn: *Aria van de diepe Noot*, Ed. Alamire, Belgium, 1996.
- Buckinx, Boudewijn: *Artistieke creativiteit en onderwijs, în Prometheus zoekt Aquarius*, Ed. Alamire, Belgium.
- Buckinx, Boudewijn: *O pequeno Pomo*, Editoria Giordano, Sao Paulo, 1998.
- Brouwers, Fred: *Wij denken dat Beethoven muziek is!*, revista “Muziekkrant” (octombrie 1978)
- Connor, Steven: *Cultura Postmodernă*, tradus de Mihaela Oniga, Ed. Meridiane, București, 1999.
- De Haas, Fons: *Het gewone als buitengewoon*
- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*, Editions de Minuit, Paris, 1979.

- Huvenne, Martine: *Eenvoudig maar niet evident. Over de muziek van Boudewijn Buckinx*, în revista "Cultuur" (ianuarie 1988)

- Lawalrée, Dominique: *Boudewijn Buckinx, portrait d'un compositeur*, în revista "Arts et Culture" (februarie, 1988)

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

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

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

- Nichifor, Șerban: *Introducere în Computer Music*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2004.

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

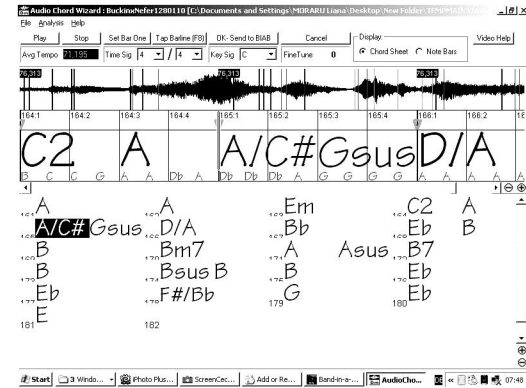
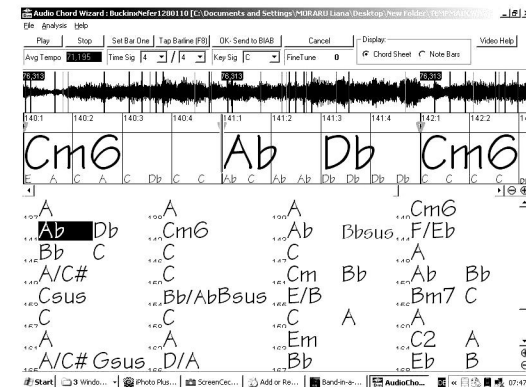
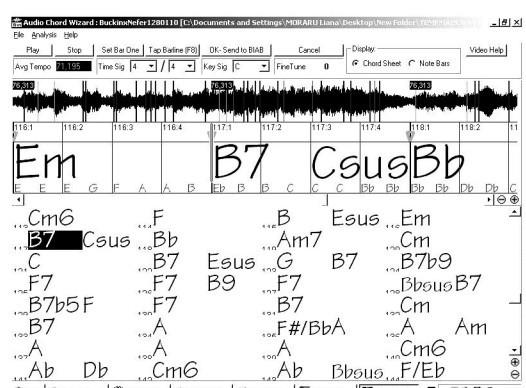
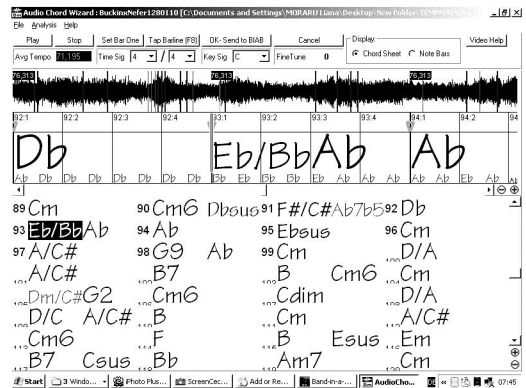
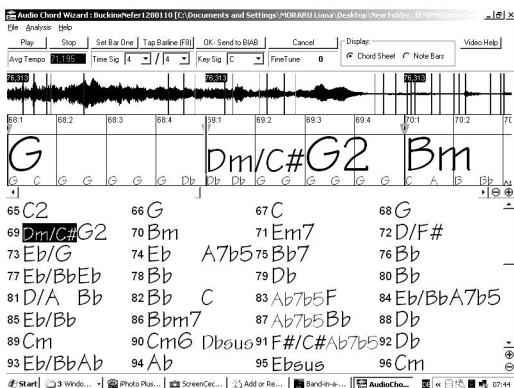
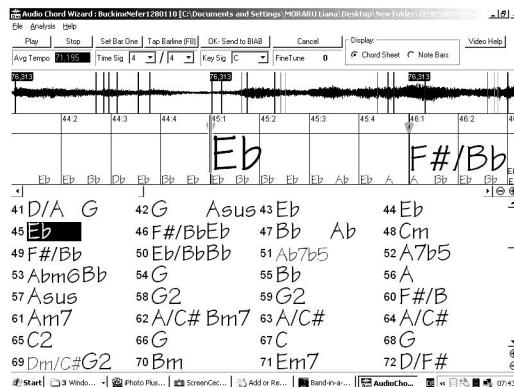
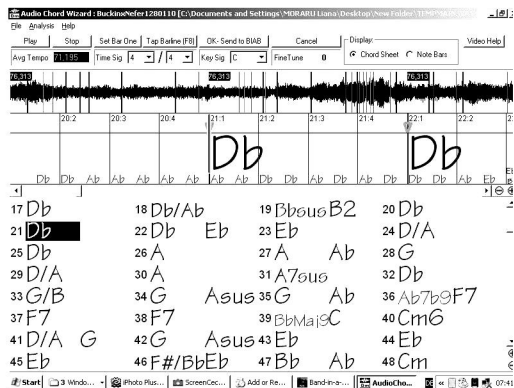
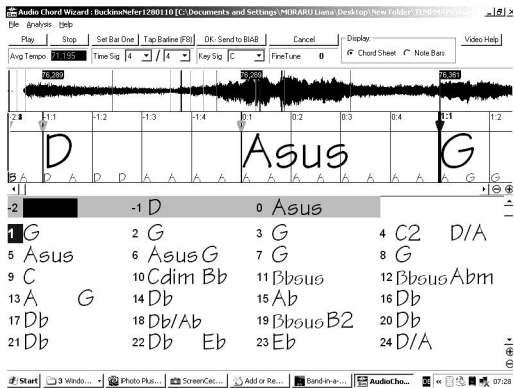
- Sheridan, Alan: *Michel Foucault: The will to Truth*, London and New York, Tavistock, 1980.

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

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

Articole și studii (în Alain Van Kerckhoven Editeur, www.avk.org/ncm/index2.html) :
Beauty is Revolution, L'audience planétaire (fr.), Lysight's analyses (fr.), On Gorecki (fr.), On New consonant music, Reasons for the Collapse of Modernism, Glass, Philip, Górecki, Henryk Mikolaj, Harrison, Lou, Nyman, Michael, Part, Arvo, Reich, Steve, Schnittke, Alfred.
Articolul „Poezia muzicii” transmis prin amabilitatea compozitorului Boudewijn Buckinx.

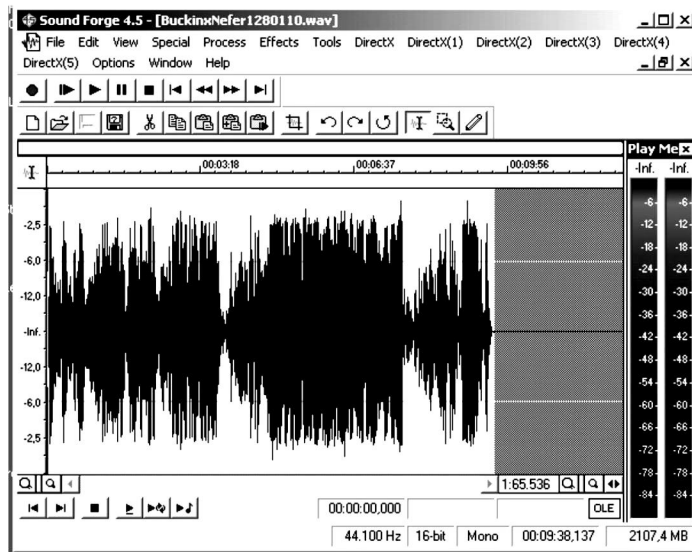
Buckinx: "Nefer I" Harmonic Analysis



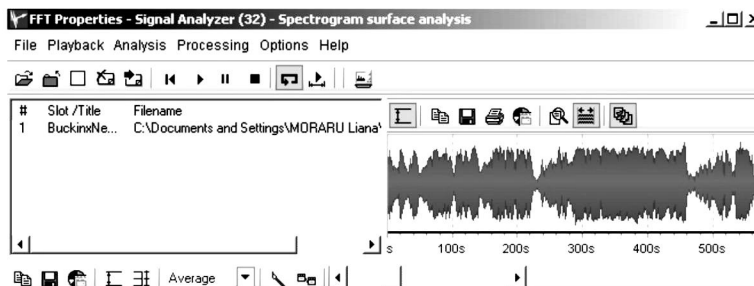
Band-in-a-Box Software

Buckinx: "Nefer I"

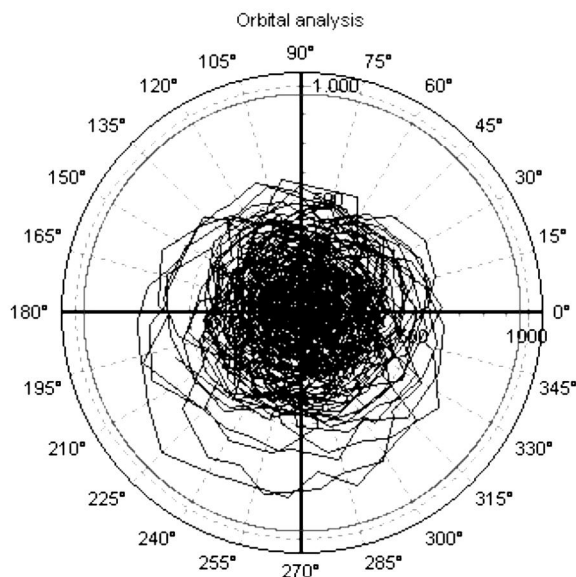
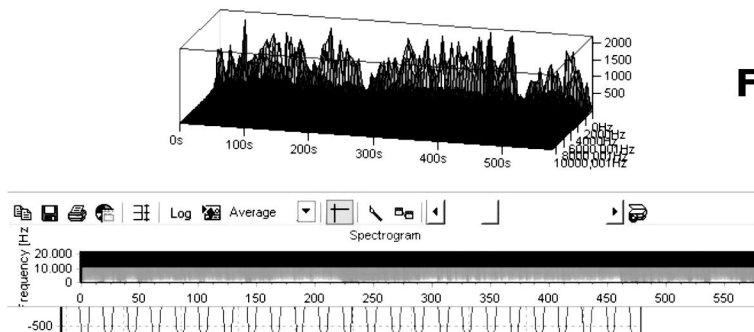
Spectral & FFT (Fast Fourier Transform) Analysis



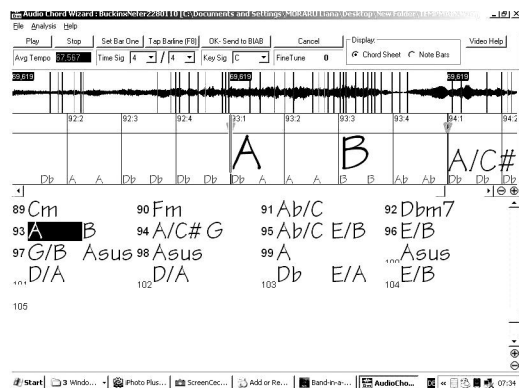
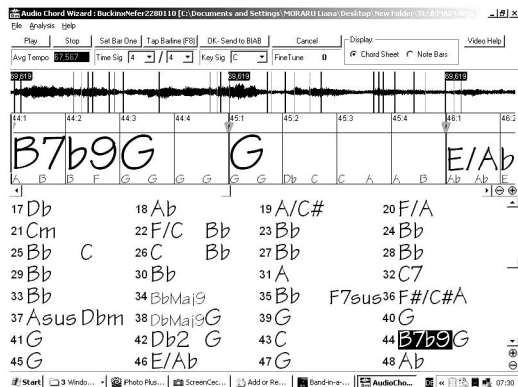
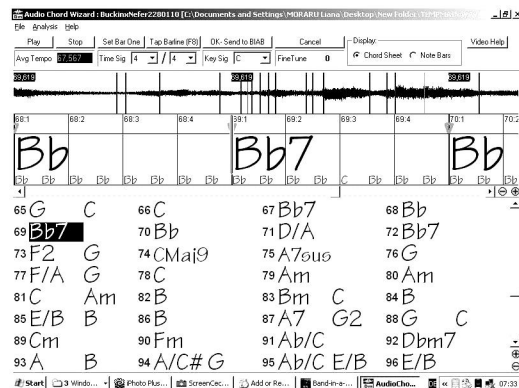
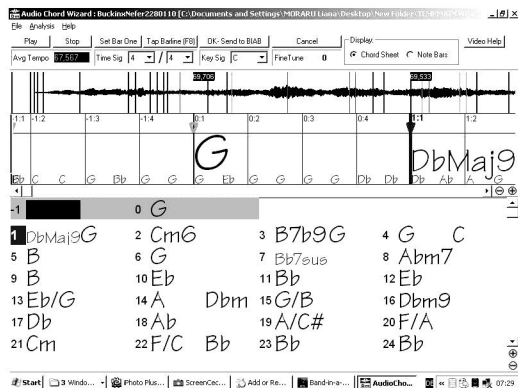
Sound Forge Software



FFT Properties Software



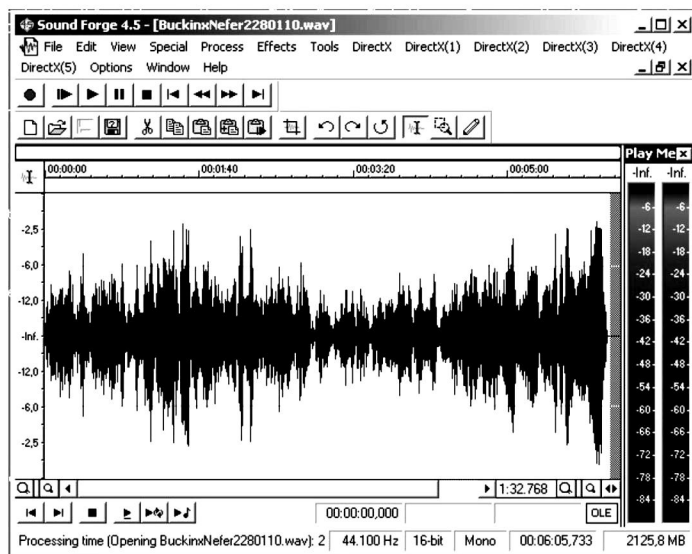
Buckinx: "Nefer II" Harmonic Analysis



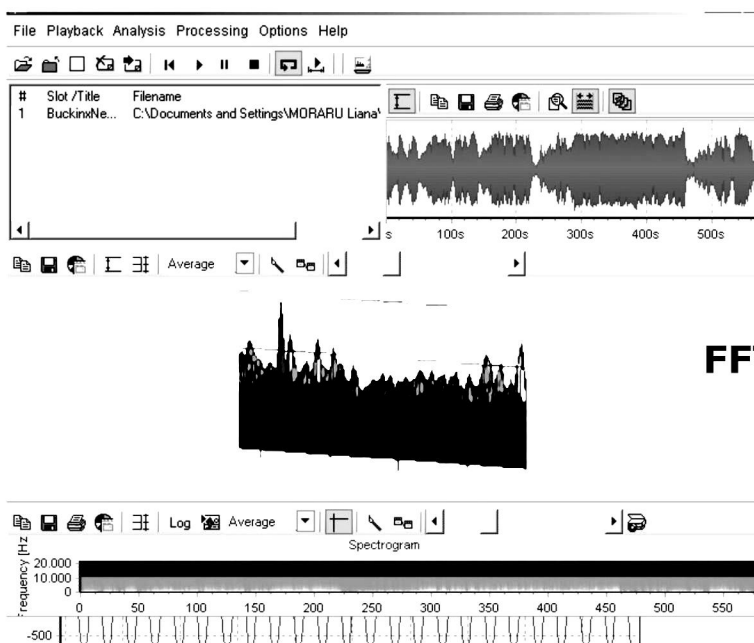
Band-in-a-Box Software

Buckinx: "Nefer II"

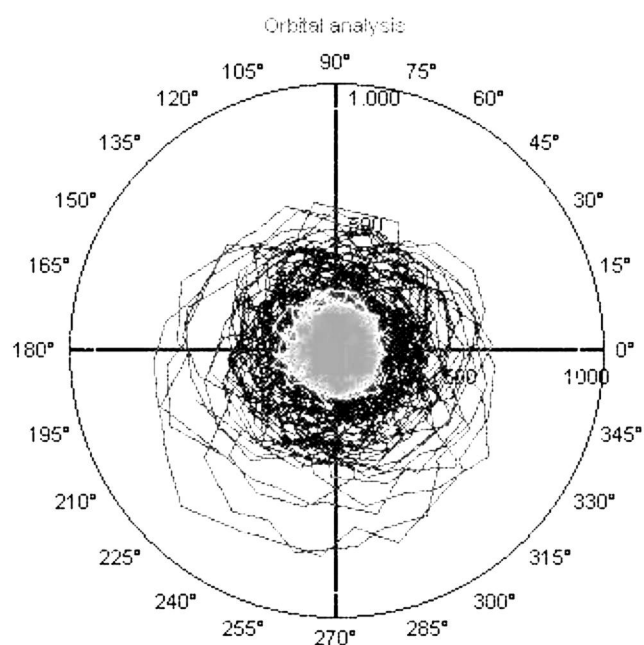
Spectral & FFT (Fast Fourier Transform) Analysis



Sound Forge Software



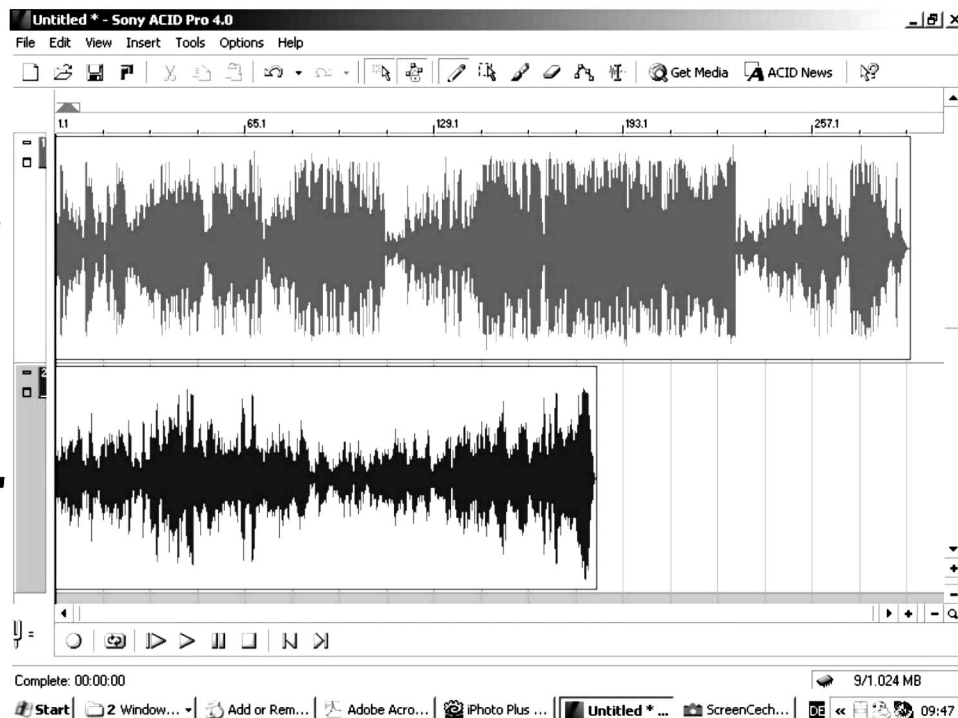
FFT Properties Software



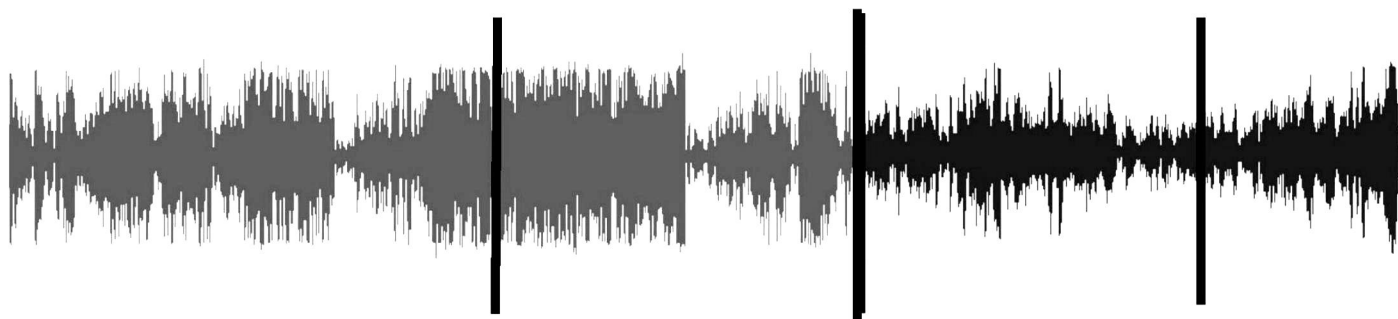
Macro-Structural Analysis

Buckinx: "Nefer I"

Buckinx: "Nefer II"



Sony Acid Software



**Sectio Aurea
Nefer I**

**Sectio Aurea
Nefer I & II**

**Sectio Aurea
Nefer II**



Boudewijn Buckinx:
"Nefer"
- Analiza Semiotica - Atboudle Sintactic -
(continuare in p. 2/2)

① Nefert (I + II)
[Zwei bipartite Komplex]

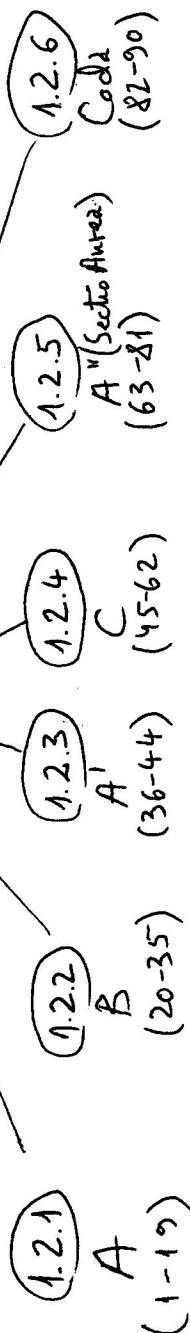


①
[Nefer(I+II)]

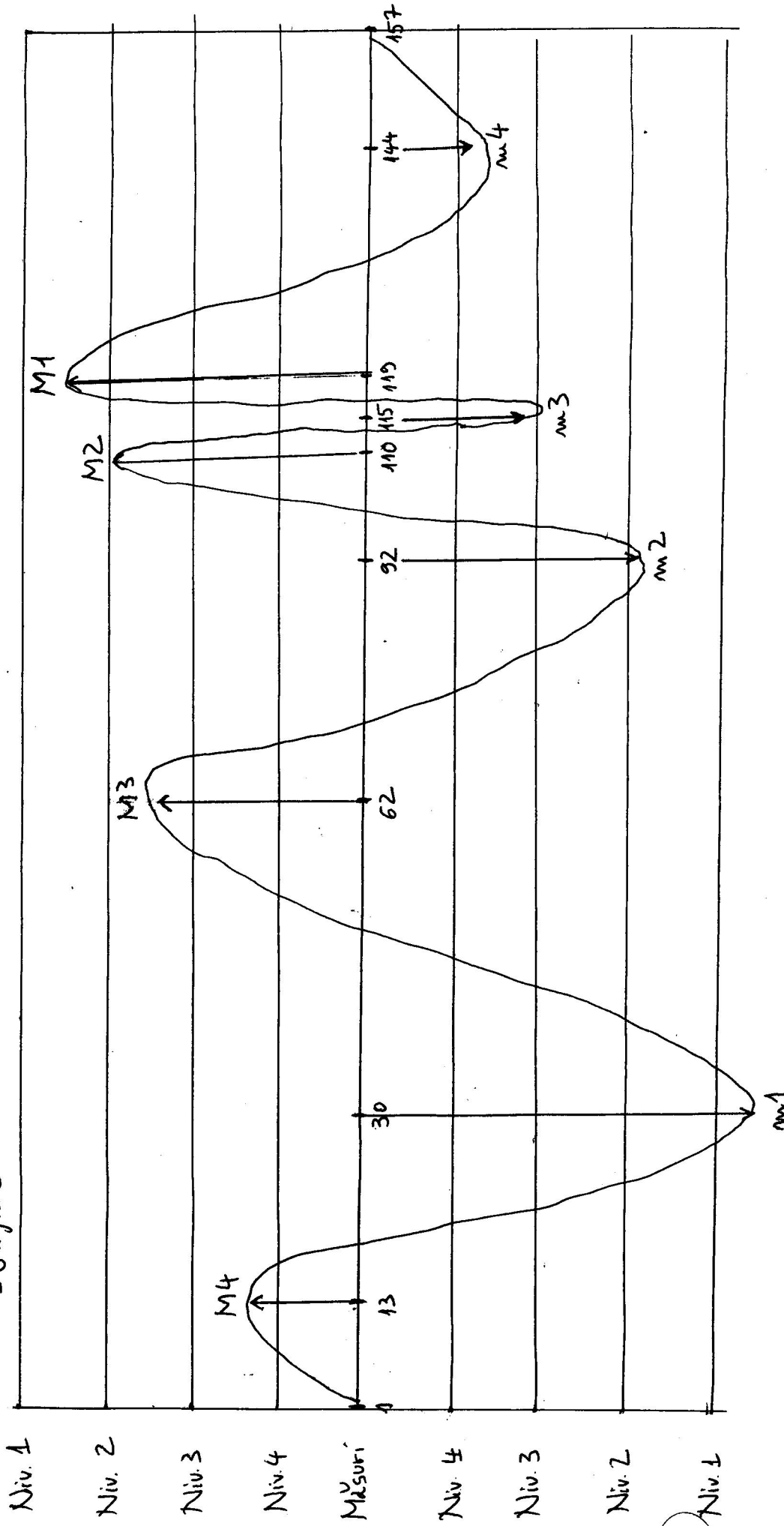
-2/2-

①.2
B (Sectio Aurea)
Nefer II
(1-90)

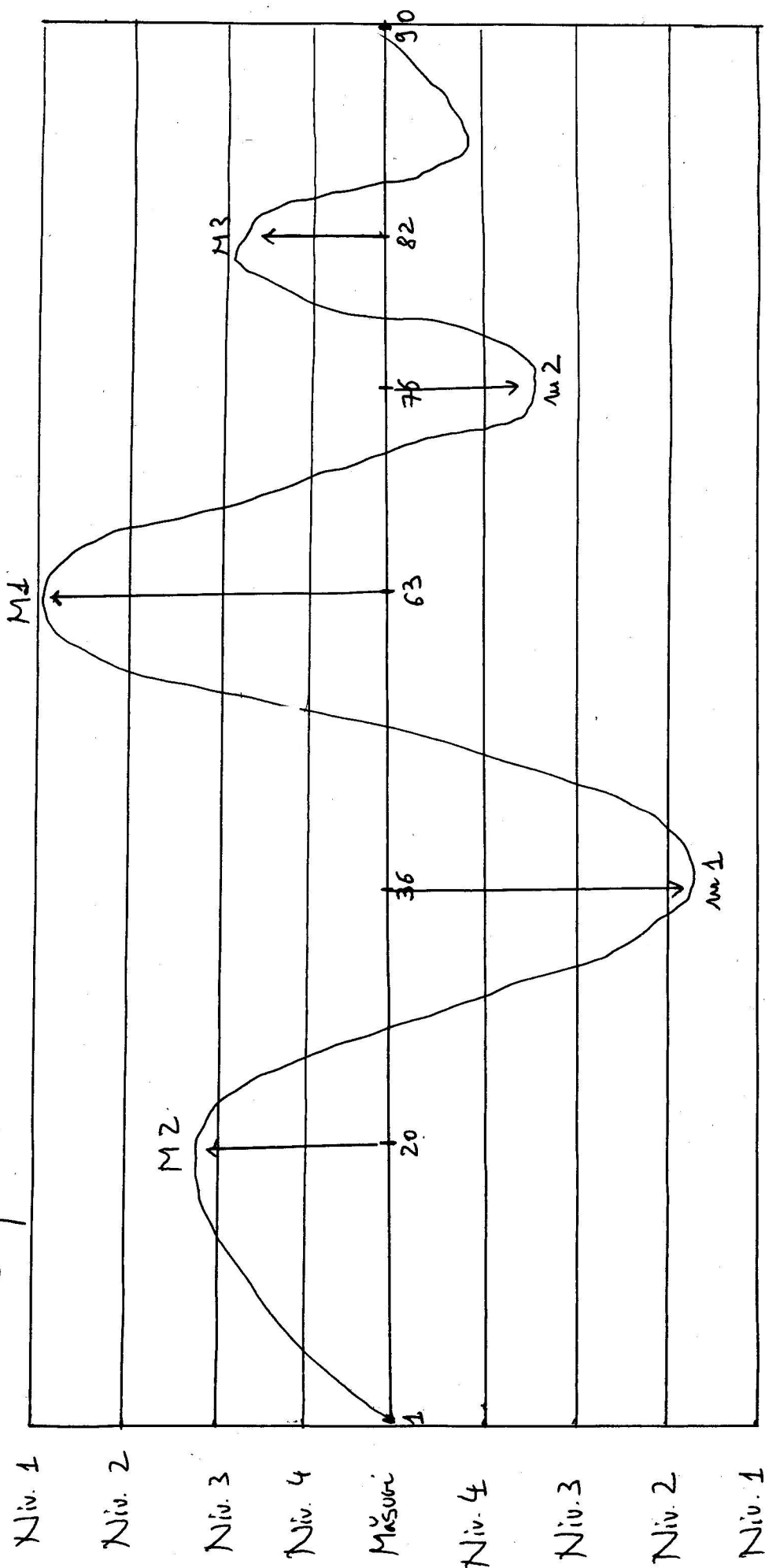
Boudewijn Buckinx:
"Nefer"
- Analiza Semiotica - Arborde Sintactice -
(Continuare din p. 1/2)



Boudewijn Buckinx: "Nefer I"
 - Grafical Tensimii sewantice -

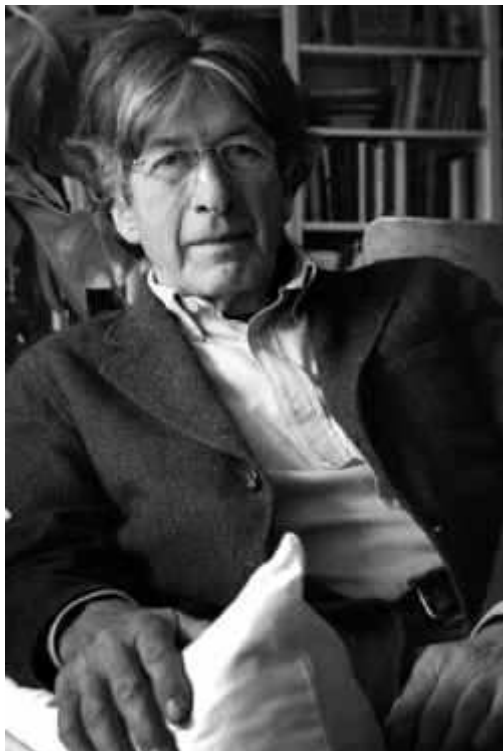


Boudewijn Buckinx : "Nefer II" Graficul tensiunii semantice

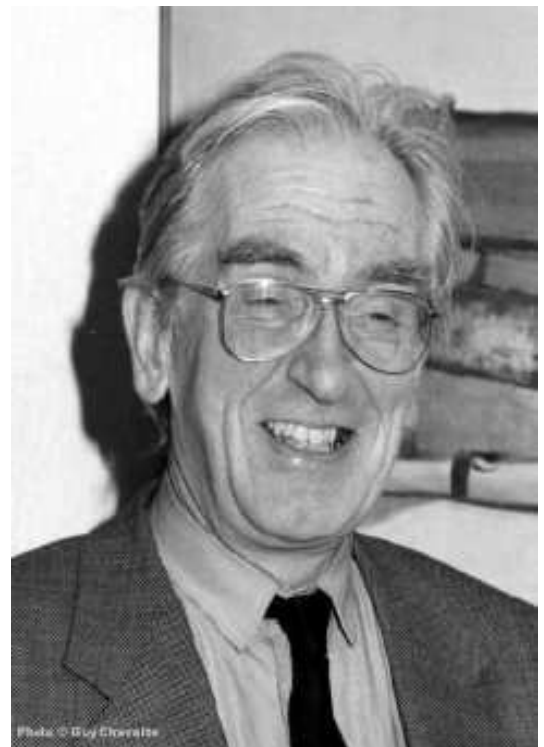




Boudewijn Buckinx



Frederic Devreese



Jacques Leduc

REFERAT

Dedicată proiecțiilor de factură neoconsonantă în creația camerală cu vioară a marelui compozitor belgian Boudewijn Buckinx, lucrarea de dizertație elaborată de Domnișoara Florina Petrescu ilustrează în mod elocvent calitățile excepționale ale acestei tinere și deosebit de dotate muziciene.

Teza are următoarea structură:

I. Introducere [I.1 Postmodernismul; I.2 Postmodernismul muzical (1.2.1 Tehnicile postmoderne și aplicarea lor; 1.2.2 Apariția stilurilor postmoderne; 1.2.3 Minimalismul; 1.2.4 Postserialismul; 1.2.5 Muzica spectrală); I.3 Neoconsonantismul]; II. Arta belgiana [II.1 Muzica belgiana (II.1.1 Blues and jazz; II.1.2 Folk și muzica tradițională; II. 1.3 Chansonul II. 1.4 Pop și rock; II. 1.5 Indie rock; II. 1.6 Punk; II. 1.7 Trip – Hop II. 1.8 Muzica electronică); II.2 Frederic Devreese (II.2.1 Viața și opera; II.2.2 Frederic Devreese - Benvenuta pentru vioară și pian); II.3 Jacques Leduc (II.3.1 Viața și opera II.3.2 Jacques Leduc – Pieces en trio)]; III. Boudewijn Buckinx [III.1 Viața și opera (III.1.1 Creația timpurie; III.1.2 Creația postmodernă timpurie; III.1.3 Creația postmodernă; III.1.4 Lucrări din 1994 până în prezent); III.2 Creația pentru vioară solo (III.2.1 Boudewijn Buckinx – Suita Sherlock Holmes; III.2.2 Boudewijn Buckinx – Codex Iacobinus; III.2.3 Concluzii); III.3 Creația camerală (III.3.1 Boudewijn Buckinx - 1001 sonate pentru vioară și pian; III.3.2 Boudewijn Buckinx – Nefer pentru două vioare și pian); III.4 Articol despre „Poezia muzicii” de Boudewijn Buckinx]; IV. Concluzii; V. Bibliografie; VI. Anexe.

Consider că, prin elaborarea acestei lucrări originale și în contextul muzicologiei românești, autoarea a demonstrat un remarcabil spirit analitic (atât la nivelul exegezei semantice, cât și în planul celei computerizate) și totodată o exemplară capacitate de sinteză ce i-a 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 unele elemente conceptuale de sorgine *new-age* (precum cunoașterea holistică, ce a determinat o autentică schimbare paradigmatică) 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 Boudewijn Buckinx și de alți foarte apreciați autori belgieni de azi – Jacques Leduc și Frederic Devreese -, creații ce definesc acest relevant fenomen *in progress*.

În sfârșit, dar nu și în cele din urmă, este important de subliniat și faptul că toate lucrările analizate au fost admirabil interpretate de autoare în concertele susținute cu succes atât la Universitatea Națională de Muzică, cât și la Filarmonica GEORGE ENESCU din București.

Pentru toate aceste motive, propun acordarea notei 10 (zece) Domnișoarei masterand Florina Petrescu.



Conf. univ. Dr. Șerban Nichifor

București, 25 Mai 2010