

PORTRETE

Loredana BALTAZAR

Dialog cu Nicolae Brînduș

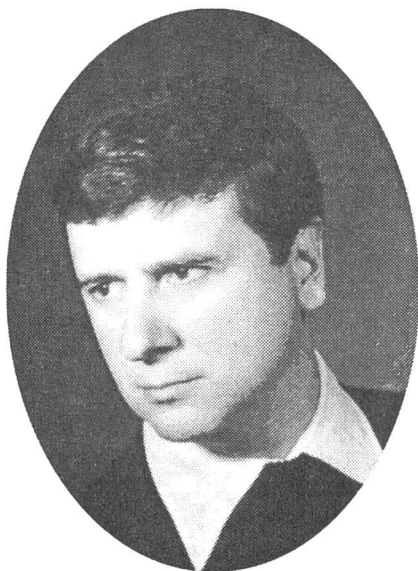
Născut în 1935 la București, compozitorul Nicolae Brînduș a studiat pianul și compoziția la Universitatea de muzică din orașul natal. A urmat Cursurile de vară de la Darmstadt (1969-1980) și Aix-en-Provence (1979). A activat ca solist concertist în România și în străinătate. Este doctor în muzicologie și, din 1992, profesor universitar la catedra de muzică de cameră a Universității de Muzică din București; membru al Comitetului Executiv al Societății Internațională de Muzică Contemporană (1991-1993) și, din 1994, președintele Secțiunii Naționale Române a SIMC. A fost distins cu Ordinul "Meritul Cultural" (1969), Mențiune de onoare la Concursul internațional "Prince Pierre de Monaco" (1973), Premiul UCMR (1974), Premiul Radioteleviziunii Române pentru operă și muzică vocal-simfonică (1975, 1977), Premiul Academiei Române (1977).

Creația sa cuprinde operele *Logodna* (1964-1966) și *La țigănci* (1978-

1985), cantatele *Domnișoara Hus* și *Inscripție*, lucrările simfonice *Phtora I - Durate*, *Antifonia*, *Match*, *SINeuPHONIA I*, *Parodie Europeană*, două *Concerte pentru pian și orchestră*, madrigale pentru cor a cappella, muzică de cameră (*Sonata pentru două pian*e, *Șapte psalmi* pentru voce și pian pe versuri de Tudor Arghezi, *Melopedie și fugă*, *Vagues* (pentru ansamblu), teatru instrumental (*Kitsch-N*, *Prolegomene I, II, III*, *Dănilă Prepeleac*, *Trei strigături de alean*, *Ouvédenrode*, *Infrarealism*), muzică electronică (*Ekstasis 256/n*), un *Oratoriu* pe texte din Evanghelia după Toma (pentru soliști, cor și surse electronice), *Apocalypse 12'* (pentru bandă și orchestră de suflători).

Lucrările sale au fost interpretate în cele mai importante orașe din România și în străinătate (Polonia, Ungaria, Iugoslavia,

Suedia, Germania, SUA, Franța, Belgia, Olanda, Marea Britanie, Grecia, Bulgaria, Austria, Danemarca, Italia, Japonia etc.). A scris articole, studii, eseuri muzicale în



diferite reviste de cultură; a susținut, ca "visiting composer", prelegeri despre muzica nouă în SUA, Germania, Israel, Grecia, Hong-Kong, Taipei etc.

- **Maestre Nicolae Brînduș, cum a apărut ideea de a vă implica în demersul creator? Și-a păstrat această idee valoarea cu care ați investit-o acum patru decenii, sau nu?**

- A fost o evoluție pe care o consider firească. După o experiență pianistică de la vârsta de 5 ani și o activitate concertistică încă din anul 1953, în care am abordat - de obicei, în vremea aceea, în primă audiere - lucrări importante din literatura clasicilor secolului XX (Bartok, Enescu, Prokofiev, Stravinski, Rahmaninov, Ravel ș.a.), interesul meu pentru muzica nouă s-a adâncit și s-a diversificat. Am avut șansa de a fi (în anii '50) în mijlocul unui tânăr grup de compozitori în formare, care mai apoi au devenit principalii exponenți ai muzicii românești de după cel de-al doilea război mondial: Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu, Myriam Marbe; împreună, parcă, ne-am format îmbrățișând aceeași mentalitate și aceleași credințe estetice - fiecare în domeniul său -, până când mi-am dat seama că, de fapt, drumul meu se îndreaptă către altceva și m-am reînscris la Conservator, la clasa de compoziție a maestrului Marțian Negrea. Eram binecunoscut tuturor prin activitatea mea solistică, notorie la acea vreme. Am beneficiat de îndrumarea unui dascăl excepțional, care mi-a jalonat, prin experiența sa absolut impresionantă, formarea componistică, având acea înțelepciune (pe care alți profesori nu o aveau) de a-mi oferi întreaga libertate a "materialului" pe care îl turnam în forme date, clare, conform rigorilor componistice tradiționale. Asta urmărea Marțian Negrea să obțină de la studenții săi: claritate și capacitate de a **construi**, de a forma un discurs muzical coerent și firesc. Nu i-am uitat învățătura și, poate, și azi - în cele mai neconvenționale direcții pe care le-am parcurs pe drumul meu - rigorile unei structurări maxime a limbajului muzical m-au urmărit și mi-au oferit suportul ideatic necesar și suficient oricărei alcătuirii sonore. În această perioadă, în școală am dat peste o nouă serie de colegi, care, la rândul lor (al **nostru**, de fapt), urmau să imprime componisticii românești direcții absolut singulare în raport cu cei dinainte: Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Octavian, Nemescu, Sorin Vulcu, Lucian Meșianu, Costin Miereanu, Gheorghe Costinescu, Corneliu Cezar, Irina Odăgescu și alții din Cluj și din Iași, care au extins în mod decisiv aria de cuprindere a capacității creatoare românești în direct contact cu mutațiile ce se petreceau în anii aceia în cultura și experiența muzicală a lumii. M-am simțit bine printre ei, cu toate că am apucat-o fiecare pe drumuri foarte diferite, uneori contrare. E bine, e rău? Am renunțat la activitatea solistică prin anii '70, conștient fiind că în viață - și mai ales astăzi -, pentru a face un lucru bun și a-i descoperi toate fațetele, trebuie să-l practici direct și fără dedublări în alte "munci". Poate că celebrul dicton al lui Enescu "a te odihni de o muncă prin altă muncă" nu mai funcționa chiar la fel prin anii '60, când însăși compoziția, în afară de talent, presupunea și o bogată și intensă informație într-o serie de discipline conexe, cu rigori și aplicații în muzică extrem de relevante. M-am adâncit în această lume, abandonând - spre regretul

multora - pianul, acel instrument fantastic care mi-a deschis drumul către cunoaștere.

Sonata pentru 2 piano

Tempo I (♩ = 120 - 144)

fff poco maestoso

fff

m. d.

p sub.

- Aruncând o privire asupra întregii dvs. creații, după ce criterii și cum ați putea-o sistematiza teoretic? De ce o considerați o structură inelară evolutivă?

- Inele sau cicluri, cum vrei să le zici. S-ar putea distinge în muzica mea câteva **direcții**, mai degrabă, care au căpătat formă în timp. Am urmărit un filon **folcloric**, m-a preocupat într-o primă perioadă **serialismul dodecafonic**, mi-am imaginat apoi un set de structuri **modale complementare cu intervale caracteristice**. Am studiat **improvizația colectivă**, **muzica stocastică** și **teatrul instrumental**, imaginând sisteme pe care le-am teoretizat și aplicat într-o serie întreagă de lucrări. Toate aceste direcții au rămas și rămân deschise. În ultimii ani mi-am imaginat - tot în contextul unor cercetări sistematice privind fenomenul sonor, abordat în toate componentele sale în teza mea de doctorat (1981) - o infrastructură sonoră temperată, definită prin relația frecvență-pulsație, pe care am aplicat-o zonal în *primul meu Concert pentru pian DIALO(VA)G(OS)*, apoi în opera *La Țigănci* (după Mircea Eliade), în *SINEuPHONIA I* și, integral, în ultimele mele lucrări: *Oratoriul* pe texte din Evanghelia lui Toma și ciclul *Apocalypse* (încă în lucru). Inevitabil, structurarea atât de fină și complexă a acestui domeniu sonor m-a determinat a folosi tehnica electronică, lucrând în anii 1985, la IRCAM, o primă versiune a acestui "spațiu" sonor și apoi, între 1996-1999, cea mai recentă versiune a acestei muzici în Studioul de muzică electronică al UCMR și la Centrul de muzică electro-acustică de la Bourges (Franța). Cam aici mă aflu în momentul de față.

- Care este atitudinea dvs. față de tradiția folclorică prin componentele sale structurale, pornind de la aspectul melodic, ritmic, timbral, ornamental, utilizarea unor surse instrumentale ori preluarea unei anumite "practici a cântării", până la nivelul esențializat al ipostazei eufonice?

- Ar fi multe de spus în ceea ce privește această sursă inepuizabilă de idei și sugestii prezente în muzica cultă de la începuturi și până azi. Depinde doar de imaginația și capacitatea **interpretativă** a compozitorului să le dezvăluie creator. De la simpla înveșmântare armonică și polifonică a unor teme date sau create în spiritul muzicii populare și până la re-crearea unui folclor imaginar, a unei deduse practici folclorice devenite domenii de **lectură** și **invenție**, de la o primă fază, să-i zic oarecum tradiționalistă în ceea ce privește tratarea materialului folcloric (*Piese pentru pian, Simfonia-baladă, Opt madrigale pentru cor a cappella* și foarte recenta *Parodie Europeană*), am folosit mai apoi citatul folcloric ca eșantion pentru o prelucrare electronică (muzică "tape") - este vorba despre perioada anilor '70 - în lucrarea *Match II pentru "Ars Nova"*, în care îmbinam o sursă "naturală" ancestrală imprimată pe bandă, rezultat al unui travaliu extins, și o muzică "live", anume o improvizație structurată, destinată ansamblului căruia i-a fost dedicată lucrarea. Sugestia folclorică - și anume **practica improvizatorică** prezintă în multe dintre formele ei, ca și cea provenită din tradiția bizantină - a căpătat în ciclul *Phthora*

(1968-1971) o serie de accepțiuni proprii. Mai pe larg am expus teoria mea despre muzica rezultată în cartea *Interferențe* (Editura Muzicală, 1984).

La Țigănci

Prologo II

♩ = 120 i. Allegro

clara
B-cl.
flaut
clarinet
Timp
con. bas
cel.
flaut
fagot
Bong
alt. sax. G.C.
pic.
Piano 1
Piano 2
Vn I
Vn II
Vcl.
C.
B.

Veloce

În acest ciclu am studiat și am definit - exhaustiv, cred - cinci domenii de practică improvizatorică, fiecare în parte legat de o anumită structură semiografică a **textului** muzical. Este vorba despre domenii **pure**; în literatura muzicală unde apar zone improvizatorice, de obicei există un amestec impur de astfel de structuri. Cele cinci lucrări care compun ciclul *Phtora* - și anume *Phtora I - Durate*, *Match*, *Cantus Firmus*, *Ideofonie* și *Soliloque* - definesc în mod coerent tipuri anume de practică muzicală improvizatorică, un anume nivel la care se aplică creativitatea interpretului în actul comunicării, altfel zis, **invenția** în procesul - mental și gestual - al **lecturii**. Până în prezent, *Match* și *Ideofonie* nu și-au găsit interpreții. (Este timp și în mileniul III.) Surse folclorice se disting și în lucrări precum cele două *Concerte pentru pian și orchestră*, opera *La jigănci*, *Sonata pentru două pian*, și anume sub forma unor aglomerări și suprapuneri de teme (câteva zeci în anumite secvențe ale lucrării *DIALO(VA)G(OS)*, în cadența celui de-al doilea *Concert pentru pian*, în finalul *Sonatei pentru două pian*, care este clădit pe un ritm de colind.

M-aș opri puțin asupra acestei lucrări, unul dintre primele mele opus-uri, datând încă din perioada studiilor de la Conservator (1963). Lucrarea rezumă, în fapt, cam tot ceea ce tradiția muzicală până spre anii '50 a scos la iveală: partea I a *Sonatei* reprezintă o **sinteză** dintre forma de **sonată** și cea de **fugă**. Este totodată o sinteză între gândirea dodecafonic-serială și cea modală (este vorba despre seturi de moduri complementare - care împreună dau complexul cromatic), o îmbinare între surse fie provenite din muzica folclorică, fie proprii. Am impresia că în această lucrare am cam pus punct unei culturi tradiționale (Bartok-Schönberg) în ceea ce privește compoziția, care, asociată unei alte lucrări simfonice (*Trei piese pentru orchestră*), explorează și, într-un fel, încheie și un model orchestral stravinskian.

Tradiția muzicii populare românești subzistă, subimplicată, mai degrabă contextual, și în lucrări precum *Antifonia* pentru orchestră de coarde și în teatrul instrumental *Dănilă Prepeleac* și *Trei strigături de alean*.

Dar să vedem în ce constă, în general, în creația mea, ceea ce am spus cândva că ar fi **atitudinea sistematică**. Dacă mă gândesc bine, am descoperit încă din primii ani ai deceniului V **compoziția** odată cu sistemul dodecafonic-serial. Restul, cam tot ceea ce ar fi **istorie** a muzicii, am **cântat**, și ca atare i-am descoperit legile și funcționalitatea. Compoziția a început să mă intereseze odată cu acest sistem **riguros** de organizare a materiei sonore, simplitatea și claritatea acestuia determinându-mă (cam în perioada în care primul dodecafonist român - dacă nu l-am socoti și pe Matei Socor din perioada interbelică -, și anume Doru Popovici, compunea cele *Trei cântece de supliciu*) să-l aplic în câteva schițe, repede distruse și abandonate. Cam asta făceam în cei câțiva ani dinaintea începerii studiilor mele de compoziție din Conservator, aprofundând tot ceea ce apărea nou în lumea largă. Noutatea și organizarea sistematică mi-au fost cam lege încă de pe atunci. Până și **întâmplării** i-am dat ulterior lege și ordine. Iar când m-am hotărât - evident, și la sugestia momentului, fascinat, ca și toți colegii mei, de *Gruppen* și *Carré* de Stockhausen - să scriu *Strigoii* pe versurile lui Eminescu (i s-a

dat mai apoi titlul *Logodna*) am fost în măsură să aplic toate cuceririle serialismului de la acea dată într-o formație mamut cu trei orchestre și coruri, soliști, benzi electronice, trei dirijori etc.

Antifonia

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Antifonia" by Logodna. The score is written on multiple staves, organized into three main sections labeled I, II, and III. Each section includes staves for vocal soloists (Voc.) and orchestral instruments (Vcl., Vln., Vla., Vlb.). The notation is complex, featuring various musical symbols, clefs, and dynamic markings. Key annotations include "inv. motiv." (inverted motif) and "inv. sempre harm." (inverted, always harmonic). The score is written in a clear, legible hand, with some parts of the notation appearing to be in a non-standard or experimental style, consistent with the serialist approach mentioned in the text.

Se pare că la un anume moment al evoluției creatoare - cam de început - un compozitor este tentat să arate **tot** ce știe în fiecare lucrare: este o tentație de care poate nici eu, ca și nici alții - mai tineri sau mult mai tineri -, nu am scăpat. M-am lecut de acest lucru totodată cu serialismul integral, pe care l-am abandonat complet la sfârșitul anilor '60. Trecând, evident, în extrema cealaltă: aleatorismul și muzica stocastică; de unde cam tot ce se leagă de **improvizație și teatru instrumental** în creația mea.

- **Ce fizionomie capătă atât de discutata relație-triunghi dintre compozitor, interpret și public în concepția dvs., în raport cu experiențele anterioare ale lui Cage sau Stockhausen? Cum privești conceptele de "operă deschisă" și de "muzică intuitivă" și în ce măsură își găsesc ele locul în propria dvs. creație? Este atât de importantă acea "practică a invenției" pe care o susțineți toeric în volumul *Interferențe*?**

- Mă întrebi despre "faimosul" triunghi compozitor-interpret-public. Pentru mine, nu există decât două "laturi": **opera și interpretarea ei**. Cea dintâi se presupune a fi (bine) **închisă** între cele două coperti (ale partiturii) și cea de-a doua, **deschisă**. Publicul este o noțiune atât de vagă, încât a o pune în ecuație înseamnă pierdere de timp. Mi s-au tot pus și în trecut, ca și azi, întrebări de soiul: pentru cine scrii, cui te adresezi? Și am avut uneori șansa să lucrez cu interpreți excepționali: dirijori, soliști, formații. Lor le-am dăruit muzica mea și le sunt îndatorat până peste poate. În ceea ce privește "opera deschisă", nu am nimic în plus de adăugat față de cele afirmate mai sus despre ciclul *Phthora* și comentariile din volumul *Interferențe*. Nu l-am urmat nici pe Stockhausen cu "muzica intuitivă" de pe la Darmstadt din anii '70 - am fost **total** dezamăgit, cunoscându-l pe autorul lucrărilor mai sus citate, de ceea ce a urmat acestora (până azi) -, și nici "aleatorismul" lui Cage nu mi s-a părut altceva decât o metaforă zen. Am încercat să **cunosc** resorturile interne, intime și comunicabile ale fenomenului **interpretativ**, mergând până în zilele de azi, prin instituirea în Universitatea de Muzică din București a unui doctorat (pe care îl conduc) în Teoria Interpretării Muzicale. Sper ca cei implicați în această activitate să meargă mult mai departe decât mine în elucidarea acestei probleme. În creația mea mi-am pus problema "practicării invenției" într-un sens mai degrabă corelat elementului improvizatoric și unor alte principii de **formare** a discursului muzical (vezi din nou *Interferențe*). Aș dori să cred - totuși - că nu vom mai aștepta cine știe ce mileniu până când acestea vor prinde viață.

- **Ce relevanță are, în contextul creației dvs., ideea utilizării perechii dihotomice sunet-tăcere? Dar materializarea sintagmelor muzică imaginară, muzică-memorie, imobilitate, gest (muzical)? Ce reprezintă în fapt, pentru dvs., această permanentă conlucrare între ideea de joc, cea de atitudine ori de comportament scenic, și parcursul muzical propriu-zis? Vedeți sincretismul artistic ca pe o posibilă soluție pentru ieșirea din criza postmodernă, atât de acuzată ca stare generală în ultimul timp?**

Kitsch N

FR. *f* *ff* *p* *innobility* *mf* *vibrato* (legato)

Spn. *f* *ff* *p* *innobility* *mf* *vibrato* (legato)

Mat. B. *f* *ff* *p* *innobility* *mf* *vibrato* (legato)

TB. *f* *ff* *p* *innobility* *mf* *vibrato* (legato)

Mat. D. *f* *ff* *p* *innobility* *mf* *vibrato* (legato)

FR. *f* *ff* *p* *innobility* *mf* *vibrato* (legato)

Spn. *f* *ff* *p* *innobility* *mf* *vibrato* (legato)

Mat. B. *f* *ff* *p* *innobility* *mf* *vibrato* (legato)

TB. *f* *ff* *p* *innobility* *mf* *vibrato* (legato)

Mat. D. *f* *ff* *p* *innobility* *mf* *vibrato* (legato)

- În teza mea de doctorat - *Baze ale unei analize formale a limbajului muzical* - explic foarte detaliat ce înțeleg prin **sunet**, **tăcere**, **muzică imaginară**, **muzică-memorie**, **imobilitate**, **gest (muzical nesonorizat)**, în majoritatea lor, elemente ce țin de aspectul **telepatic** al comunicării muzicale. Să repet în câteva cuvinte: înțeleg prin **muzică** un fenomen de comunicare (artistică) în care este direct și concret implicată persoana umană. Din acest motiv, consider tot ceea ce provine dintr-o sursă electronică o **artă a sunetului** și atât. Deci, pun în centrul comunicării muzicale persoana prezentă, direct implicată în acest act, unic și irepetabil. De asemenea, consider că în comunicarea muzicală intră în joc ponderabile și imponderabile, sunetul și tăcerea, ca elemente "materiale" (cu toți parametrii fizici) și - pe planul estetic - **trăirea**, cu toate implicațiile conținutiste, niciodată epuizate. Mi-am imaginat un domeniu muzical lărgit, în care, în afara sunetului și tăcerii, să intre în definiția acestuia **gestualitatea** (de tip teatral atitudinal - interiorizat, mental sau manifest, în mișcare), toate reieșite dintr-o structură muzicală. Este mai mult decât evidentă **teatralitatea** performanței muzicale: orice muzică, de oriunde și oricând, are și un aspect **spectacular**; este motivul principal pentru care mergem și la **teatru**, și la **concert**. Și nu numai atât: detaliând, o **tăcere** în muzică poate fi interpretată în multe feluri: acțiune (mentală) nesonorizată, întreruperea acțiunii muzicale (lapsus mental, gol, ieșire din jocul muzical), iar tăcerea **activă** poate primi sensul de "muzică imaginară", ce se afirmă și se comunică mental - telepatic, "muzică-memorie" - cu un sens oarecum asemănător, cu adresă directă la un fragment existent, dat, în memorie - toate **gestualizate** sau nu în spațiul de execuție. Ca atare, mi-am imaginat un **teatru instrumental** în care interpreții să-și desfășoare plurivalent capacitățile expresive. În lucrările *Kitsch-N*, *Infra-realism* și, în parte, *Vagues* și *DIALO(VA)G(OS)*, aceste elemente de gestualitate definesc un tip de interpret-muzician-actor- pantomim, dispus a-și înfăptui performanța altfel decât pe scaun și în fața portativelor cu cinci linii și patru spații. A se implica total în jocul performativ, ca persoană. Un anume aspect, i-aș zice pseudo-sincretic, s-ar putea evidenția și ca atare, deși punctul de pornire în acest spectacol nu este cel de coexistență a mai multor surse de informație eterogene, ci proveniența acestora dintr-o unică structură, muzicală, extinsă în alte zone ale sunetului și tăcerii, ale mișcării și imobilității (fizice și mentale).

Văd, însă, că te obsedează, ca și pe mulți alții, "criza actuală a post-modernismului". Postmodernism apărut ca reacție la "criza" modernității. Modernitate apărută, la vremea sa, ca reacție la "criza" neoclasicismului ș.a.m.d. Să lăsăm la o parte vorbele mari despre crize și soluții, referindu-ne în bloc la curente și tendințe mai mult sau mai puțin dominante o vreme sau alta în cultură. Ar fi mai corect să judecăm și să evaluăm **faptele**, operele individuale, și nu atât apartenența lor la ceva sau altceva. Atât Barocul, cât și Clasicismul, Romanticismul și curentele **neo** au produs și maculatură, și capodopere. Ce se petrece azi nu diferă cu nimic față de ceea ce s-a mai întâmplat ieri, sau mai ieri, sau altcândva.

Este fatalitatea divină ca **duhul** să se întrupeze (sau nu) în "luturi pieritoare" - ca să-l parafrazeze pe Ion Barbu, cu care am și am avut afinități esențiale.

Infrarealism

[illegible]

attacca:

Omul de știință se considera “un practician al matematicilor”. Eu, nimic altceva decât un **practician** al muzicii - în toate ipostazele ei. Iar absolutizarea unui stil sau a unei tendințe estetice și impunerea sa ca opțiune dominantă pentru azi sau mâine mi s-a părut din start ridicolă. Deci, să lăsăm afară “crizele” și să căutăm **impulsul** hotărâtor pentru afirmarea - cândva sau undeva - a unui nou mod de a privi și sensibiliza universul în care ne aflăm: aici și acum, cu ochiul larg deschis către lume.

- Câteva cuvinte, acum, despre sistemul original de organizare a materialului sonor, pe care l-ați conceput după principii provenite din legități fundamentale de ordin sonor-acustic, sistem pe care l-ați aplicat, parțial, începând cu *Concertul pentru pian și orchestră DIALO(VA)G(OS)* și opera *La țigănci*, și l-ați integrat în recentul *Oratoriu* și în *Apocalypse 12'*.

- Continuând cu “inelele”, ciclurile sau direcțiile urmate în muzica mea, am impresia că dominantă rămâne totuși concepția **modală**. A existat - cu toate deschiderile și, uneori, abandonul într-un sistem al absolutei libertăți - cam în toate lucrările mele. Într-un fel, se pare că lecția lui Messiaen am primit-o cu toții, într-un fel sau altul, în anii de învățătură. Atât *Psalmii* (pe versuri de Arghezi), cât și cantatele *Domnișoara Hus* (pe versurile lui Ion Barbu) sau *Inscripție* (poemuzică datorată lui Nicolae Coman) se înscriu într-o lume modală structurată intervalic (veche obsesie a totalului cromatic), care iradiază în ciclul *Phthora* și în cel denumit *Vagues*, în care aplicam tehnici de control al hazardului (altă lecție venită prin filiera franceză Xenakis). Ulterior - vezi *DIALO(VA)G(OS)*, opera *La țigănci*, cel deal doilea *Concert pentru pian și orchestră* -, modurile pe care le foloseam în structurarea limbajului muzical proveneau din infrastructuri constituite algoritmic: formule caracterizate prin anumite succesiuni de intervale desfășurate pe largi suprafețe. Acestea apar, cel mai evident, în cele două prologuri din opera *La țigănci* - la cele două plane - și în cea dintâi parte a *Concertului nr. 2 pentru pian și orchestră*, și anume sub forma unui “motor” generator de moduri ce urmează a fi aplicate în secvențele ulterioare ale lucrării. Există și o analiză publicată în revista “Muzica” în anii ‘80.

Conform sistemului despre care am pomenit mai sus, privind un spațiu sonor temperat de 97 de sunete definite printr-o relație strictă între frecvență și pulsație, sistem pe care l-am expus în repetate rânduri - printre altele, și cu ocazia unei conferințe organizate de Academia Româno-Americană în 1995 la Reno, Nevada - și l-am publicat și în revista “Muzica” din aceeași perioadă, realizând diferite “sculpturi” sonore în acest univers structurat am revenit - printre altele - și la un tip de **centrism**, adică la o construcție de genul “rezonanței naturale”. O pseudo-rezonanță naturală, de fapt, fiind vorba despre un sistem temperat și, de aici, posibilitatea unui polimodalism integrat în universul dat al fiecărei fundamentale, centrarea ca atare pe verticală a întregului complex cromatic. În această sferă tematică se înscriu, în afara lucrărilor pomenite mai sus, *SINeuPHONIA I*, *Extasis 256/n*, *Oratoriu* pe texte din Evanghelia lui Toma (încă în așteptarea primei audiții), ciclul (în devenire) *Apocalypse*. Ca și în alte etape din

trecut, am remarcat și acum că instalarea într-un univers bine studiat și bine definit logic îți poate conferi o bază certă transpunerii în **operă** a oricărei idei, intuiții, inspirații. Și câte și mai câte. Într-o operă de artă, nici **întâmplarea** nu poate fi la voia întâmplării...

DIALO(VA)G(OS)

A handwritten musical score for the piece "DIALO(VA)G(OS)". The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or voice part. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are arranged vertically, with the following labels from top to bottom: Timpani (Timp), Flute (Fl), Clarinet (Cl), Trumpet (Trb), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Cello (Cel), Bass (Bos), Contrabass (Cmb), Horn (Corna), Harp (H-fa), Trombone (Trb), Bassoon (Bor), Double Bass (Bor), Violoncello (Vcl), Double Bass (Bor), Trumpet (Trp), Clarinet (Cl), Piano (piano), Organ (org), Piccolo (picc), and Cello (cel). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are various musical notations and markings throughout, including slurs, ties, and dynamic markings like "p" and "f".

- Ce semnificație are pentru dvs. (amintindu-ne de tematica seminarului muzicologic organizat la Cluj cu prilejul festivalului “World Music Days” din 1999) conceptul de “identitate și interculturalitate” și cum se reflectă, în opinia lui Nicolae Brînduș, acest concept în muzica românească?

- După voia fiecăruia.

- Credeți în potențialul creator românesc?

- Da.

- Și considerați benefic faptul că v-ați născut aici?

- Nu știu.

- În final, unele considerații critice privind menirea și rolul omului de artă în condițiile atât de descurajante ale economiei de piață, generatoare a unei “economii de cultură” ce domină spațiul în care ne aflăm, spațiu bântuit de un haos valoric debusolant.

- Debusolant este doar când privești fenomenul cultural actual de la periferie și te uiți în jur. Când **creezi**, lupți cu **ideea** și **materialul**. Restul e “literatură”...