

## INTERVIURI

### De vorbă cu Nicolae Brânduș

#### Andra Apostu

*Compozitorul Nicolae Brânduș, pianist cu experiență, ne vorbește despre muzica sa, despre ce înseamnă să faci parte din avangarda muzicală dar și despre cercetările sale muzicologice care privesc muzica din perspectivă transdisciplinară.*



*Vom face așadar, o călătorie în lumea compozitorului Nicolae Brânduș, fără ocolișuri, pentru a descoperi cum își vede domnia sa propria creație și, în același timp, pentru a-l prezenta ca observator atent și comentator activ al contextului muzical în care a viețuit și compus.*

**A.A.:** Ați început cariera muzicală cu studierea pianului și ați performat ca solist în țară și în străinătate o lungă perioadă de timp. Ați obținut premii și distincții naționale și internaționale și ați fost timp de 10 ani solist al Filarmonicii din Ploiești. Cât de important este studiul unui instrument pentru un compozitor?

**N.B.:** Fac muzică de la 5 ani, asta înseamnă aproape 80 de ani. Am început ca pianist, instrumentul pe care ulterior l-am aplicat și dezvoltat în compoziție și spre cercetările mele muzicologice. Cred că este o cale normală; un muzician nu poate să-și merite titlul dacă nu deține o practică instrumentală împreună cu tot ceea ce constituie cultura generală a domeniului. Spre a deveni muzicolog trebuie să treci prin toate aceste etape de practică a muzicii. Oricine poate vorbi despre orice dar pentru orice tip de abordare teoretică a muzicii îți trebuie o bază concretă, directă și personală de contact cu materia vie a muzicii, pianistică în special, pentru că pianul este o chintesență de muzică pe care o poți stăpâni cu propriile degete... Mare parte din compozitorii de secol XIX și XX au fost pianiști celebri. Nu e suficient să ascuți muzică ori să citești și să enunți diverse teorii despre artă sau orice altceva: o beletristică de idei, în cel mai bun caz. Ceea ce lipsește este tocmai concretețea unui mesaj, spre a se putea include într-o relație științifică cu opera de cunoaștere.

**A.A.:** Cum a apărut impulsul pentru creație?

**N.B.:** Pentru compoziție am avut întotdeauna o înclinare. Am avut permanent dorința de a crea. Am câteva schițe pe care le făceam în perioada 10-14 ani pe care le țin dar la un moment dat o să le ard... Sunt încercări de compoziție în care „se vedea” ceva dar nu ceva deosebit. Pueril, desigur, fiindcă nu aveam vreo pregătire chiar minim necesară. Am fost destul de recent la un concurs pentru copii, de pian și compoziție. Am descoperit la câte unii lucruri foarte interesante, unele înlănțuiri armonice care nu puteau să-i apară cuiva format într-o anumite cultură muzicală standard. Însă erau foarte interesante și savuroase. Se știe, de altfel, că la cea mai fragedă vârstă copiii sunt geniali! Într-un fel a fost și destinul

meu: cântam fără nicio dificultate la toate instrumentele muzicale pe care le primeam în dar, inclusiv la armonica cu bumbi, pianul de jucărie, și vocal (fără schimbare de intonație!) care au cam încetat când, forțat de familie, am început să studiez pianul după 5 ani, metodic, cu intrări și ieșiri din pian (etc.) și toate “ororile” de resort ale vremii. Am revenit la frumusețea muzicii abia în adolescență și poate la dotația muzicală a primilor ani de viață.

**A.A.:** Cum v-a ajutat experiența de interpret în a descoperi tainele compoziției?

**N.B.:** Treaba cu compoziția m-a bântuit dintotdeauna. Inițial mi-am dorit, totuși, să fiu pianist și am muncit mult pentru asta. Văzând că am o reală deschidere – i-aș zice chiar temperamentală – față de muzica contemporană, m-am afirmat într-o perioadă în care am început să răzbat în lumea muzicală, printr-o serie de interpretări din muzica clasicii secolului XX – Prokofiev, Bartók, Enescu, Ravel, ș.a.m.d. I-am cântat într-o perioadă în care nu erau prea prezenți în viața noastră muzicală (sfârșitul anilor '40 și anii '50) când muzica contemporană nu era așa des întâlnită în sălile de concert. Pot afirma că primii mei profesori de compoziție au fost acești mari clasici ai secolului XX. Le-am studiat partiturile și pot spune că *îi cunosc*. Nu cunoști o muzică până nu o practici, până nu îți trece prin mână, prin sensibilitate, prin toată ființa ta. În această perioadă mi-am descoperit *profesorii* și mi-am dezvoltat gustul pentru această profesie, să îi zic, pentru acest tip de creativitate.

**A.A.:** Ați studiat pianul cu una dintre cele mai cunoscute figuri ale pedagogiei pianistice, Florica Musicescu și, mai apoi cu Muza Ciomac. Cum au fost experiențele cu aceste mari Doamne ale pianului?

**N.B.:** Am „studiat” cu Florica Musicescu când aveam vreo 7 ani – ea era o emblemă a pianisticii românești – dar, din păcate, nu am fost prea apropiat de acest mod de abordare a studiului pianistic. Eu nu aveam o cultură muzicală deosebită, familia mea nu era una de muzicieni, tatal meu era militar cu

funcții importante în Armata Română, mama se îngrijea de toate cele din familie, amândoi erau iubitori de muzică dar atât. Am devenit elev la Conservatorul Regal de Muzică și Artă Dramatică de la 11 ani unde aveam colegi și cu 10 ani mai mari decât mine și citeam solfegii foarte bine, aveam o abilitate muzicală bună. Mai apoi (după 1947) când am trecut în Școala Medie de Muzică Nr.1, am luat contact cu o lume muzicală mai apropiată de vârsta mea, o lume mai diversă și mai formată. Îmi făceam cursurile de cultură generală la Liceul Dimitrie Cantemir – unde toată familia mea, câteva generații, a mers de asemeni – și muzicale dincolo. Acolo l-am întâlnit și pe colegul și prietenul meu de o viață, Dinu Ciocan, pentru prima dată, și pe mulți alții care mi-au rămas în suflet de-a lungul tuturor anilor ce au urmat.

Abia de la 14 ani încolo mi s-a deschis cu adevărat lumea muzicii și am început să cânt sonate de Mozart, de Beethoven. Am fost repartizat la profesoara Gina Solomon, care încet-încet și cu înțelepciune mi-a format gustul pentru muzică. Cred că acolo am început să fac muzică cu adevărat, și mi-am dat seama întrucât școala Musicescu nu mi se potrivea. Mă luptam mult cu dificultățile de ordin tehnic pianistic, nu eram un pianist de circ prin dotație naturală (ca mulți dintre colegii mei) capabil să rezolve tot felul de chestii de agilitate, octave, pasagii incomode, etc. fără nicio dificultate, simplu și la îndemână. Îi port un mare respect Ginei Solomon pentru că mi-a deschis porțile muzicii și pentru faptul că prin ea am ajuns la marea artistă, pianistă și profesoară Muza Ciomac – soția lui Emanoil Ciomac – care a lucrat cu mine ani de zile absolut gratuit. La fel și celelalte profesoare cu care am lucrat. Târziu am aflat că lecțiile de pian se și plătesc!! – eu, mai ales că părinții mei s-au prăpădit înainte de anii '50 – nici nu aș fi avut cu ce plăti! După ce am intrat în Conservator (1952) am obținut toate bursele posibile: Bursa George Enescu, Bursa Republicană, Bursa Socială... din ele am trăit și m-am întreținut. Ani de zile am lucrat cu Muza Ciomac și îi port o amintire extraordinară, era o persoană de o cultură și o finețe deosebite.

**A.A.:** Ați trăit într-o perioadă în care George Enescu era încă în țară, l-ați cunoscut?

**N.B.:** Pe Enescu nu l-am cunoscut în perioada în care mai era în țară însă am în minte o imagine vie de la ultimul concert pe care l-a susținut aici în București, la sala Aro. M-am strecurat în sală – nu mi-aș fi permis să cumpăr bilet – prin mijlocirea unui unchi care locuia în clădire și care l-a rugat pe mecanicul blocului să mă introducă și pe mine în sală. Am stat pe culoarul dintre două rânduri de scaune până când o doamnă miloasă m-a tras lângă ea și am putut sta jos cât a durat concertul. Mi-l amintesc pe Enescu atât de clar, atât de vie îmi e imaginea, de parcă ar fi aici... avea o gestică dirijorală caracteristică... era gârbovit și dirija cu mâinile înainte...

**A.A.:** Cum era atunci învățământul superior muzical și cum a evoluat până astăzi? Mai cu seamă că sunteți încă în contact direct, din perspectiva de profesor, cu Conservatorul bucureștean.

**N.B.:** În Conservator au început lucrurile foarte bine, metodic, organizat, învățământul era de o foarte bună calitate, profesori de elită, în schimb calitatea studenților era în general medie. Nu era o selecție foarte bună, trebuia doar să ai un oarecare talent pentru muzică și puteai intra acolo. Și erau oameni foarte talentați, Slavă Domnului, țara asta a avut și are destulă rezervă de talent. Doar că din punct de vedere intelectual, cei intrați prin conservatoare mai lăsau de dorit. Erau buni instrumentiști, unii, dar fără baze culturale suficiente. Totuși, cu ajutorul școlii reușeau să răzbată cât de cât în lume și în viață. Vârfurile, și atunci și acum, nu sunt mai multe într-o generație. Sunt la fel de puține. În schimb, între timp, nivelul mediu al școlii s-a ridicat foarte mult și s-a ajuns ca până prin anii '80 să nu aibă acces în Conservator decât cei foarte buni. Cum este azi e cu totul altfel. Îmi vine uneori greu să-mi mai urmăresc perspectiva...

După ce am terminat conservatorul ca pianist, cu toate onorurile, voiau să mă trimită la Moscova să continui studiile de pian dar eu mi-am dat seama că nu asta îmi doream, nu mai vedeam o perspectivă majoră în zona asta. Aveam mari

probleme de cultură pianistică. Am descoperit, însă, o profesoară de la care am reușit să învăț câteva chestiuni esențiale de tehnică elementară, Dusi Mura. Am lucrat cu ea vreo doi ani de zile, în ultimii doi ani de studiu, care m-au deșțelenit într-un fel, dar era o muncă ce trebuia să se fi făcut într-o etapă mult mai crudă a formării mele. Lucram cu ea elemente de tehnică pianistică pură, mișcările complexe ale mâinii, lucruri care țineau de mușchi și automatizare. E o cultură pianistică de bază ce trebuia făcută la timpul potrivit. Dusi Mura își făcuse studiile muzicale la Budapesta unde activau mari profesori ca Bartók, Dohnányi și câți alții. După o perioadă de câțiva ani de predare la Conservatorul din București a fost determinată să plece deoarece era greu să-și adapteze stilul cu cel al coconetului de resort din instituția respectivă. După absolvirea secției de pian a Conservatorului, deci, am devenit solist la Filarmonica din Ploiești și am funcționat acolo 10 ani. Era exact ce îmi trebuia ca să pot să îmi fac studiile de compoziție.

**A.A.:** Orice student instrumentist visează la o carieră solistică. Dvs., în perioada studenției ați început ușor ușor să vă îndreptați către compoziție. Cum s-a întâmplat? Ați început să compuneți încă din perioada în care erăți student la pian?

**N.B.:** Asta se întâmpla între 1952-'57, când studiam la Conservator la secția pian. Compoziția o „făceam” mergând deseori acasă la colegii mei de la compoziție și ascultând comentarii și muzică. Există un grup, într-un fel patronat de Mihail Andricu, grup în care se asculta muzică contemporană, jazz etc., și erau câțiva care se duceau la el acasă – primea discuri de la prieteni din străinătate. Se duceau și Aurel Stroe, Niculescu, Olah, Vieru și alții. Grupul acesta era un fel de contrapartidă a școlii lui Mihail Jora, un profesor mult mai tradiționalist și cu care nu am reușit să mă înțeleg niciodată. Acest grup provenit de la Andricu era compus cam de studenți de la compoziție din aceeași serie cu mine. Și prin contactul cu ei am intrat consecvent în lumea muzicii contemporane. În 1955 am fost trimis la un concurs de interpretare pianistică la Geneva. Nu a fost deloc ușor, dacă erai trimis la un concurs

Însemna că ai trecut printr-o întreagă serie de filtre în primul rând artistice și, mai apoi, de altă natură. Pentru mine, orfan fiind, nu au fost niciodată dificultăți politice și ceea ce se lua în considerare era doar valoarea mea muzicală. Eram mai mulți în acest grup trimis la Geneva, Dan Iordăchescu, Teodora Lucaciu, Magda Ianculescu, Mihaela Botez, eram eu la pian, încă un oboist și un cornist. Eu am ajuns până în etapa a II-a. Atunci am stat de vorbă cu un membru al comisiei, i-am cerut păreri despre interpretarea mea. El m-a pus să-i cânt din nou și m-a făcut să îmi dau bine seama că nu respectam întocmai partitura și că nu cântam corect ci instinctiv. Mi-a confirmat că am talent dar și că nu am o cultură muzicală adecvată și m-a invitat să merg la el în Polonia să studiez. Nu am făcut asta pentru că pe atunci începuse deja să mă intereseze compoziția mai mult decât pianul. În România nu găseai pe atunci muzică sau partituri de muzică contemporană iar eu, când am sosit din Elveția, din banii de diurnă mi-am cumpărat un geamantan de cărți, de discuri și de partituri. A doua zi m-am și întâlnit cu grupul de compozitori care s-au năpustit ca ulii pe ceea ce adusesem. Venisem și cu două discuri cu *Wozzeck* de Alban Berg. În fiecare săptămână ascultam la Stroe acasă *Wozzeck* și discutam, și discutam... cu Doru Popovici, Myriam Marbe, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu... Acest contact permanent pe care l-am avut cu ei, în acei aproape doi ani de zile, m-a făcut să realizez că pot scrie și eu muzică. Poate chiar mai bună decât ce ascultam. Pot să îl consider pe Aurel Stroe ca fiind un șef de școală, dacă vreți.

**A.A.:** Ați participat mulți ani la cursurile de la Darmstadt, într-o perioadă înfloritoare și efervescentă a acestora. Spuneți-ne mai multe.

**N.B.:** „Vedea-v-aș la Darmstadt...!”, ne „ura” Mihail Jora. Și a avut dreptate, ne-a blestemat bine, că după aceea au fost ani de zile în care compozitori români din toate generațiile mergeau la cursurile de la Darmstadt. Nemții ne invitau, ofereau anual burse. Eu am fost la vreo 7-8 ediții și a fost un contact important pentru mine. Când am ajuns eu era, de fapt, cam sfârșitul perioadei bune... au fost anii '70 când deja cam venea

oricine și își prezenta orice. Însă am avut contact cu profesori mari, Stockhausen, Halffter, Berio, Maderna, Kagel, Xenakis, Lachenmann, Ligeti – cu niște cursuri - o încântare, și într-o limbă germană pe care o puteai chiar înțelege! Dacă nu, era bine că știai românește, deoarece Ligeti vorbea cam 12 limbi... Acolo te întâlneai cu muzicieni de primă mână, nu numai compozitori dar și interpreți, frații Kontarsky, de pildă, trombonistul Vinko Globokar și câți alții... În acea perioadă am scris primul meu concert de pian, (*DIALOVA GOS*) lucrare pe care i-am arătat-o lui Aloys Kontarsky care, deși era un cititor fantastic la prima vedere mi-a zis că i-ar lua cam un sfert de an să scoată partitura la liman.

**A.A.:** Cum ați relaționat cu Marțian Negrea, profesorul dvs. de compoziție?

**N.B.:** Am dorit să merg la profesorul Marțian Negrea care mă cunoștea din activitatea mea pianistică. La clasa sa se afirmase o deschidere autentică față de muzica contemporană, lucru în totală antiteză cu tradiția școlii Jora care predomina în Vechiul Regat (așa-i ziceau ardelenii...) Cred că Maestrul ținea la mine și la clasa sa aveam întotdeauna ce spune și afla. A fost unul dintre figurile cele mai luminoase pe care le-am întâlnit în cariera mea muzicală. După un timp, după o perioadă în care am tot scris diferite piese de dimensiuni mai mici, Negrea mi-a zis cam așa (as vrea să-l citez cât mai corect în graiul său ardelenesc în care, parcă, mă regăseam, gândindu-mă la antecedentele mele de familie): „D’apoi, dragă, dacă îmi aduci o formă de lied, să fie o formă de Lied; dacă este un rondou, apoi să fie o formă de Rondou; dacă este o sonată, să fie o formă de Sonată. Ce pui dumneata acolo te privește!”. La vremea aceea era ceva extraordinar ca apariție în mentalitatea învățământului muzical academic! Pe profesor îl interesa forma, coerența limbajului dar îți respecta libertatea opțiunii stilistice! În felul acesta, în cei 4 ani de lucru cu profesorul Marțian Negrea mi-am însușit un limbaj propriu pe care l-am dezvoltat în etape, care nu sunt puține. În perioada aceea am scris și un ciclu de 7 *Psalmi* pe versuri de T. Arghezi, la care o să revin...



**A.A.:** Vă considerați un compozitor de avangardă?

**N.B.:** Da.

**A.A.:** Aș dori să ne spuneți ce condiții trebuie să îndeplinească un compozitor de avangardă?

**N.B.:** Avangarda e mai degrabă un impuls, o ruptură. Avangarda aduce în dezvoltarea generală a culturii o nouă orientare, o idee fundamentală nouă, o negație existențială a trecutului. Nu întotdeauna producții de avangardă sunt opere (muzicale, în speță) care să reziste istoriei. Avangarda produce exponate dintre care unele rămân în memoria culturală, altele nu dar toate la un loc vizează o revoluționare a gândirii, a simțirii și a spiritului muzical. Un compozitor poate fi considerat de avangardă doar dacă se naște ca atare: un spirit deschis, capabil de a supune totul întrebării și îndoielii, capabil de a genera negații fundamentale. O dotație ce nu poate fi mimată, ca și inteligența, umorul și talentul. Sau te naști cu ele sau te afli în treabă degeaba. Eu am experimentat foarte mult și am făcut-o pornind de la idei fundamentale de structură, lectură, de practică muzicală. Am studiat și am pus în lucru elemente de bază privind improvizația colectivă, semiografia muzicală, raportul dintre interpreți și mediul electronic, teatrul instrumental. Am scris și un studiu extins privind improvizația colectivă publicat în revista Muzica. Improvizația liberă, de pildă, ceea ce făcea Globokar la Darmstadt cu o grupă de instrumentiști geniali, apărea ca un fenomen singular, ireproductibil, care se întâmpla o dată și atât. O gesticulație spectaculară unicat, rezumată la sine și inapă a se constitui într-un fenomen cultural care implică o structură profundă corect definită și aplicată în indefinite ipostaze. O operă muzicală este repetabilă, reperabilă și reproductibilă.

**A.A.:** Pentru lucrările dvs. ați avut opțiuni literare dintre cele mai diverse, de la Ion Creangă la Ion Barbu...

**N.B.:** Ion Creangă este unic! Prin tot ceea ce reprezintă el. În ceea ce privește poetica, am ales numai versuri de înaltă valoare literară: Arghezi, Barbu în special și Eminescu. În ultima vreme, Eminescu mă atrage din ce în ce mai mult. În curând va

apărea în festivalul Meridian o *Microperă* pentru pian și voce în care am ales mai multe texte de Eminescu și în care aduc și muzici de epocă desuete, romante și altele, restilizate... Din toate am făcut o „operă de buzunar”(!). Lucrarea are și un aspect uneori comic, oarecum trivial pe ici pe colo... Ar putea apărea și ca un teatru instrumental și ca o piesă camerală pentru voce și pian, cu mișcare scenică.

**A.A.:** Ce înseamnă pentru un compozitor lucrul la o operă? Ați compus *Logodna*, *La Țigănci*, lucrări care v-au solicitat foarte mult și din punct de vedere al timpului dar și ca experiență muzicală.

**N.B.:** *Logodna* pentru mine a însemnat o experiență a tot ce se putea face în muzica nouă în momentul respectiv. Iar unul dintre reperele existente erau *Gruppen fur drei Orchester* de Stockhausen. Trebuia să-ți constitui un primat structural de largă cuprindere, capabil să genereze o muzica implicând un ansamblu instrumental-coral gigantic, soliști și surse electronice, coordonate toate de textul eminescian al poeziei *Strigoii*. Acesta reprezenta, de fapt, partitura acestei trame muzicale. Am folosit o serie dodecafonică cu transpoziții limitate. Lucrarea am scris-o între anii 1968 – 70 și am avut prilejul să i-o arat lui Pierre Boulez la Bayreuth care mi-a cerut să i-o trimit prin poștă (era o partitură imensă și grea!); a citit-o și mi-a trimis o scrisoare cu aprecieri întru totul pozitive pe care o păstrez și pe care poate o voi publica cândva...

Mai mult mi-au luat ca timp de concepție și realizare celelalte două opere. *La Țigănci* – despre care s-a scris, s-a vorbit, a fost editată pe disc și prezentată ca atare în țară, la Paris, în Germania... Peste tot numai superlative dar nicio intenție din partea vreunei instituții de operă, din țară, mai ales, de a o include în stagiune de spectacol. Am scris-o între anii 1977 – 85. Prima uvertură mi-a luat doi ani. Fiecare element scenic a fost prevăzut și caracterizat muzical în germen în această uvertură, în nucleu, și, ca atare, a fost prefigurat în starea cea mai densă, concentrată, sub toate aspectele. După ce am terminat această uvertură toată opera a devenit o proiecție a celor expuse *in nuce*. Procesul de creație, după cum

se observă, s-a desfășurat oarecum invers față de modul de elaborare a unei astfel de lucrări de gen care se termină, de fapt, cu uvertura... Despre funcția bivalentă a acestui spectacol este vorba despre o estetică specială pe care am comentat-o cu alte ocazii și asupra căreia nu mă mai opresc.

La fel a fost și cu *Tarr & Feather* – după povestirea *Metoda Doctorului Catran și a Profesorului Pană* pe o povestire fantastică de E.A. Poe, care din punct de vedere al desfășurării este și mai complexă. Am lucrat la ea încă vreo 7 ani și nu am mai scris nimic altceva în perioada respectivă (2003-2010).

**A.A.:** Cum vă inspirați? Cum vă vin ideile?

**N.B.:** Păi dacă tot am vorbit de *Tass & Feather*, în primul rând subiectul operei lui Edgar Allan Poe este fantastic și reprezintă, de fapt, lumea noastră de nebuni, un ospiciu total care se termină cu sunetul fugii lui Ceaușescu din Comitetul Central al Partidului Comunist Român de la Revoluție. Sunt foarte multe cercuri concentrice și influxuri care îți vin și pe care le urmărești. Le urmărești simultan și pe fiecare în parte. Fiecare în parte depinde concomitent de celelalte, asta fiind de fapt și teoria transdisciplinarității a lui Basarab Nicolescu; un fel de hologramă.

**A.A.:** În ultima vreme observ aplecarea preocupărilor dvs. către metoda transdisciplinară aplicată în gândirea muzicală.

**N.B.:** Da, pentru că este o metodă epistemologică aplicabilă în oricare domeniu de cunoaștere. Iar muzica este o chintesență a Realității întru totul aptă a fi investigată ca atare. Muzica în sine este un cosmos. În muzică poți descoperi tot ce găsești în Cosmos, sau mai degrabă, în Cosmos descoperi tot ce afli în muzică. Consider că muzica nu este un obiect al muzicologiei, ci muzicologia este un obiect al muzicii, așa ar trebui să fie. Prin tradiție, muzicologia privește muzica ca pe un obiect de studiu. Orice poate fi un obiect de studiu dar muzica necesită o privire mai atentă pentru ca muzicologia să nu devină și ea o beletristică de idei... Transdisciplinaritatea privește muzica și orice alt domeniu ca pe o relație permanentă

între ceea ce obiectul realității este în fapt – șurubăria, funcționarea – și elementul spiritual, psihic al acestei realități. Obiectul este și subiect, cele două contrarii se completează, realitatea este contradictorie în sine. E teoria lui Lupașcu dar am mai scris despre asta și va apărea o broșură la Editura U.N.M.B. cu cele șase conferințe pe care le-am susținut în cadrul Școlii Doctorale, pe tema *Muzica, obiect transdisciplinar*. Muzica e o practică vie, o entitate care trăiește, se dezvoltă, se amplifică și se nuanțează imprezvizibil (cuantic, așa zice). Toate se pot descoperi... și se poate încheia o teorie, care niciodată nu se poate încheia, asta e interesant! Acest *tertium corpus*, **și-și**, care se poate și nu se poate, în același timp. Asta mă preocupă în afară de ceea ce mai compun.

**A.A.:** În zona de creație, ce elemente predomină în muzica dvs.?

**N.B.:** Am folosit pianul în multe lucrări dar în zona solistică am doar două concerte. Iar pentru vioară am o singură lucrare, *Bowstring*, în care am dezvoltat o serie de idei din *Logodna*. În ultima vreme am mai scris pentru vioară și pian și mă interesează în mod special zona ezoterică, buddhistă. Din *Studiile transcendente*, o lucrare simfonică, am extras o *Glosă* și le-am transformat pentru vioară și pian. Ambele lucrări au fost dedicate și prezentate în primă audiție de către violonista Diana Moș, singura care s-a încumetat a le aborda și a le realiza la cel mai înalt nivel artistic. (Aș vrea să văd câți tineri violoniști s-ar mai prezenta la Concursul Internațional George Enescu dacă *Bowstring* ar fi piesă impusă!)

**A.A.:** Ați scris și muzică electronică pentru care ați dezvoltat un adevărat sistem pornit de la o idee anume, vorbiți-ne despre această idee.

**N.B.:** Muzica electronică nu prea se scrie, ci se face. În ceea ce privește această muzică am dezvoltat o idee, anume un sistem de generare a unei infrastructuri sonore în care să fie corelate integral pulsația și frecvența sunetului măsurată în hertzi. Pornind de la punctul 0, de 16 bătăi pe minut, se urcă într-o parte înălțimile și scad ritmurile. E o teorie întregă

despre care am mai scris. Să zicem că am un sistem de 97 de sunete înșirate pe o scară din semiton în semiton temperat, și 97 de pulsații, fiecărui sunet corespunzându-i o frecvență proprie a pulsației sale în context, descrescătoare totodată cu sușul pe scara înălțimilor. Pulsațiile de sus sunt cele mai lente, pulsațiile de jos sunt cele mai rapide. Adică sunt 16 pulsații pe secundă pentru cel mai grav sunet, Do. Do-ul din octava următoare, are pulsație 8 ș.a.m.d., va crește înălțimea și va scădea pulsația. Este un sistem perfect definit și calculat matematic. Am lucrat sunete și structuri sonore cu și în acest sistem la IRCAM - Paris și, mai ales, în studioul electronic al Uniunii Compozitorilor cu inginerul Florin Cazan și doamna Erica Nemescu cu care m-am înțeles extrem de bine. Dacă ar fi să se enunțe întreaga structură muzicală, de la zero, și să se ajungă prin derulare la același enunț global cu toate aceste sunete e nevoie de 112 ani! Eu îmi imaginam asta ca pe un instrument muzical complex care să enunțe această structură muzicală și să o dezvolte în timp de 112 ani. Și, în derulare, să se poată interveni cu diferite sculpturi în sunetul general în care să fie „traduse” prin sistem muzică de Brahms, de Chopin, de oricine, restructurate conform acestei reconversii. Ar fi un fel de instalație care să funcționeze, să zicem, în vârful unui munte, ca un loc de pelerinaj: laic sau nu. Sigur că acest sistem pare o utopie dar e realizabil în timp. E o utopie în sens practic adică trebuie pus la punct și necesită un anumit angrenaj tehnic destul de sofisticat.

**A.A.:** Ce lucrare reprezentativă aveți care să ilustreze acest sistem?

**N.B.:** Poate cea mai cunoscută ar fi lucrarea simfonică *Sin-EUPHONIA*. Pentru că am și multe eșantioane de muzică electronică lucrate în studio și pe care le-am integrat în diverse lucrări. După cum sugerează și titlul, *SINeuPHONIA* este o simfonie cu orchestră mare, două orgi și mediu electronic preînregistrat. Orchestra preia și dezvoltă „pe viu” structurile sonore enunțate de către mediul electronic, structuri pe care le urmărește pe tot parcursul muzicii. Muzica se compune din 5 modele care se enunță pe durate de 5, 8, 13, 20 și 32 de

minute într-o hiper-polifonie de rezonanțe naturale centrate modal, urmărindu-se o epurare progresivă a straturilor polifonice și o centrare purificată în etape a întregului sonor până a se ajunge la o rezonanță naturala unică (DO). Printre elementele ideatice enunțate se remarcă și se impune progresiv o tema a *Prohodului* din Vinerea Patimilor, lucrarea fiind începută în această săptămână a anului 1986, exact în perioada dezastrului de la Cernobîl. Am aflat ulterior că termenul „cernobîl” înseamnă în limba rusă *pelin*, care în Apocalipsa Sf. Ioan este numele unei stele care va cădea din cer și va aduce Pământului o serie de nenorociri... După cum se vede, o serie de coincidențe tulburătoare. Întâmplătoare? Cine știe... O altă lucrare integral concepută în tehnica spectrală pe 12 rezonanțe naturale (aluzie, poate, la cele 12 Evanghelii din Joia Patimilor) este *Oratoriul* pe texte din Evanghelia lui Toma. Am ales fragmentele cântate datorită frumuseții versetelor textului și atât. Ansamblul se compune dintr-un cor bărbătesc, soprană și tenor solo și mediu electronic, la care se adaugă 2 orgi, de asemenea electronice.

**A.A.:** Cred că o etapizare a creației dvs. este potrivită, mai cu seamă că de-a lungul timpului ați parcurs etape dintre cele mai diverse, de la prima, legată mai mult sau mai puțin de folclor până la muzica spectrală.

**N.B.:** Există etape mai fecunde de creație și etape în care aparent stagnezi dar nici atunci nu vegețezi. Sunt procese mentale care își au mersul lor... Am urmărit în creația mea câteva direcții fundamentale, prima ar fi cea mai mult sau mai puțin legată de **folclor**, în care se încadrează și *Simfonia Baladă*, lucrare cu care am absolvit Conservatorul în anul 1964. Mai exact, cu prima parte a acestei simfonii, și anume *Balada lui Pinteza Viteazul*. I-am adăugat acesteia în decurs de câteva zeci de ani încă două balade, *Voinicul și calul* și *Gheorghilaș*, și am mai completat orchestrația primei părți. Acum este într-o nouă versiune în care aștept să fie cântată. Despre *Pinteza Viteazul* am o poveste întregă: în anul 1964 trebuia să-mi dau absolvența la secția de compoziție. S-a întâmplat ca tocmai în acea perioadă profesorul meu, Marțian Negrea, să fie internat

În spital și în comisia de absolvență să fie numai Mihail Jora, Alfred Mendelsohn și decanul facultății, profesorul Victor Giuleanu. Prezintam ca lucrare de absolvență un *Concert pentru pian, percuție și orchestră* în care dezvoltam o scriitură extrem de legată de ultimele lucrări concertante de gen pe care le descoperisem în momentul respectiv și, pe care, în parte le și abordasem, *Concertul Nr. 2* de Bartók de exemplu. Pianistica propusă depășea cu mult ca problematică și dificultate ceea ce efectiv cântasem și, oricum mă depășea ca prestație instrumentală. La pianul 2, reprezentând o reducere de orchestră, apelasem la doi colegi, Gheorghe Costinescu și Mihai Mitrea-Celarianu, ultimul într-o criză acută de oreion. Maestrul Negrea ascultase înainte de a se interna în spital prima parte a acestui concert și îmi amintesc și acum de cele câteva impresii pe care mi le-a comunicat. Avea o formidabilă capacitate de a desprinde adevărul artistic din orice și se arăta și i se „suna”... După ce am început să cântăm am auzit din comisie o forfotă destul de consistentă dar nu am putut vedea ce se întâmpla deoarece eram mult prea ocupați cu cântatul. Am terminat și ne-am retras într-o liniște mormântală. Când am părăsit sala, colegii care asistaseră prin geamul despărțitor dintre studio-ul de înregistrări și sala de muzică ne-au povestit că Mihail Jora voia tot timpul să se ridice și să plece din comisie, Alfred Mendelsohn îl tot trăgea înapoi, un spectacol pe cinste! Rezultatul a fost că profesorul Giuleanu m-a invitat la decanat și mi-a spus cu tot duhul blândeții că lucrarea mea nu putea fi considerată o lucrare de școală și m-a sfătuit ca până în toamnă să scriu altceva pentru absolvență. Zis și făcut, și așa a apărut *Balada lui Pinteza Viteazul*, absolvența mea cu calificative maxime și toate cele... Dar povestea nu se încheie aici. În stagiunea următoare Radio urma să-mi cânte Concertul cu Orchestra Simfonică Radio. Începuseră și repetițiile de orchestră până la un moment dat când Alfred Mendelsohn, proaspăt ieșit din spital a aflat de programarea acestei lucrări și a făcut un scandal monstru, din care cauză lucrarea a fost scoasă din program. A fost ultima aventură cu acest Concert, pe care (cred că din silă) l-am exclus complet din lista creațiilor mele. Zace și acum și nu se va cânta niciodată. Imediat după

absolvență am scris un ciclu de *Șapte Psalmi* pe versuri de Argezi pentru bariton și pian care, prezentându-l la Uniunea Compozitorilor (în anul 1965) a avut o primire excepțională. M-am întâlnit atunci cu Alfred Mendelsohn care, după ce m-a îmbrățișat mi-a spus ceva interesant: „Vei avea în generația ta soarta lui Silvestri din generația lui. Semănați foarte tare”. Acum, după multă trecere a anilor realizez câtă dreptate a avut acest compozitor căruia numai inteligența și intuiția nu-i lipseau...

Inflexiuni folclorice, chiar și indirecte, au mai apărut și într-o serie de alte lucrări de-ale mele. Relația cu folclorul a rămas mereu activă în interiorul meu și am apelat la resursele lui ori de câte ori am avut nevoie. Am scris lucrarea *Match - Monodie I și Polifonie II*, de exemplu, care a fost cântată de formația *Ars Nova* din Cluj, în care folosesc o bandă electronică pe care sunt înregistrate analogic surse folclorice combinate, savant prelucrate și integrate într-o gândire evolutivă bazată foarte mult pe improvizație. Ansamblul *Ars Nova* a cântat-o și la Festivalul de la Varșovia, cu ecouri foarte bune în presa internațională. Sursele folclorice sunt primatul intonațional și gestual pentru o activitate muzicală pe viu. E o relație dintre un background folcloric ancestral și o activitate muzicală concretă pornită de la aceste sugestii. O consider o lucrare importantă, un maxim în relația mea cu folclorul.

**A.A.:** Credeți că folclorul este încă o resursă pentru compozitori?

**N.B.:** Cu siguranță! Depinde ce faci cu ea.

**A.A.:** Ce altă direcție creatoare ați mai abordat?

**N.B.:** M-au preocupat mult problemele legate de **improvizație**. Am scris mult, am gândit mult și am făcut destule... așa fi încercat să fac și mai multe dar e destul de greu să scoți interpretul dintr-o anumită mentalitate în uz. Am stabilit o distincție între *improvizație* și *invenție*. Improvizația este bazată pe elemente preexistente legate de concret pe când invenția are alte principii și surse de formare a unui discurs muzical. Improvizație și invenție au sensuri diferite. În teatrul



instrumental foarte multe lucruri se bazează pe un anumit tip de improvizație. Însă eu propun un anume tip de teatru instrumental, pornind de la o structură muzicală iradiată în toate canalele de informație spectaculară. Mă gândesc la spectacolul *Bizarmonia*, care s-a făcut prin anii 2000, pe lucrări din lirica lui Ion Barbu, un spectacol regizat de Alexandru Tocilescu și cu patru actori-muzicieni din Cluj-Napoca. Aici este vorba de o estetică elaborată a unui spectacol complex cu muzică, cu mișcare, dans, expresie mentală și gestuală, o partitură reper... Este, în primul rând, vorba de a se aborda domeniul muzical în mod divers într-o lume complexă a Logicilor Posibile.

**A.A.:** În prezent vă aflați într-o perioadă modală dar care a răsărit mai demult în preocupările dvs.

**N.B.:** Este de fapt o continuitate în creația mea. Încă din anii 1960 mi-am imaginat un sistem de moduri complementare asemenea, cu interval caracteristic, pe care l-am aplicat în ciclul de 7 *Psalmi* pe versuri de Arghezi mai întâi, și apoi în alte lucrări precum *PHTORA I - Durate* (o lucrare simfonică în care intervineau și elemente de improvizație), *Domnișoara Hus* pe versuri de Ion Barbu și altele. De câteva decenii investighez domeniul muzicii spectrale iar în momentul actual cam toată muzica mea folosește spectrul armonic al rezonanței naturale centrat modal. Este vorba despre o muzică modal-cromatică dispusă pe întreg ambitusul sonor, conform spectrului armonicelor naturale corespunzător sunetului de referință. Prima dată când am folosit acest sistem a fost în primul concert pentru pian (*DIALOVA*GOS) scris în anii 1970, care este gândit ca o istorie à rebours a muzicii, evoluând de la zgomot spre sunetul armonic pur al registrului cel mai înalt al scării sonore. Întregul spectru sonor cadentează de la V la I după un excurs muzical în care distingem majoritatea tehnicilor componistice apărute în muzica occidentală. Prefața concertului conține toate datele și explicațiile privind această lucrare, care a fost realizată în premieră de pianistul Șerban Soreanu și Filarmonica Moldova din Iași condusă de Ion Baci. Într-un anume fel cam în toată muzica mea răzbate un suflu romantic și o aplecare spre monumentalitate. Dar asta e treaba criticilor s-o constate...

**A.A.:** Tocmai s-a încheiat Festivalul Internațional George Enescu care a avut o componentă bine încheiată dedicată muzicii secolului XXI. Care sunt părerile dvs. despre un asemenea tip de manifestare?

**N.B.:** Chiar voiam să vă vorbesc despre festivalul Enescu, pentru că eu cred că este un lucru deloc potrivit faptul că se scot la iveală tot felul de schițe abandonate de autor care îi fac o defavoare celui mai important compozitor român. Este o mare eroare că, din rațiuni stupid mercantile și cu aportul unor aranșori de serviciu, se pune în viața muzicală ceea ce Enescu nu a lăsat în formă finită și sub semnătură de autor. Nu se poate confunda creația majoră, olografă a lui Enescu cu arhiva Enescu, care este o treabă ce privește muzicologia și nu publicul unui festival internațional de răsunet mondial. Este o imensă eroare care, din păcate, se prelungește de la o ediție la alta și subminează valoarea și importanța apariției creației majore a unui geniu în muzica universală din rațiuni comerciale! Dacă Enescu nu a finisat și dus până la capăt anumite schițe, a avut motivele sale, care îl privesc strict personal, și orice intruziune neavenită în moștenirea sa culturală îmi pare condamnată. Pentru mine Enescu a fost o prezență unică în memoria mea culturală, l-am studiat, l-am cântat, m-am format în muzica lui și am trăit și lucrat cu mari maeștri care i-au fost contemporani și discipoli. E rău ce se face cu moștenirea sa...

**A.A.:** Dar despre generația tânără ce părere aveți? Mai surprind plăcut compozitorii tineri?

**N.B.:** Eu țin foarte mult la cei tineri care apar mereu... Pe mulți dintre ei tot aștept să îi văd cum ies – nu cum intră, că de intrat au intrat bine – din noile limbaje devenite standard. Cum ieși de aici e important, ce aduci original, creativitatea. Îmi place, de exemplu Mihai Măniceanu, căruia i-am descoperit cu bucurie talentul și inventivitatea. Și nu e singurul caz, are și alți colegi talentați și talente se găsesc berechet și în generațiile ce l-au precedat (am vorbit cu ceva timp în urmă despre matriarhatul ce se pregătește compoziției românești!). Sunt mulți talentați deși unii optează pentru „chei” mai facile. Nu îmi plac deșeurile, fragmentele muzicale stupide, mă deranjează

urâţenia voită devenită principiu estetic, muzica proastă, în orice formă creativ-originală ar fi promulgată; tendinţa spre derizoriu... Nici publicul, oricum ar fi el, nu mai înghite orice...

**A.A.:** Cum vedeţi dvs. muzica din punct de vedere estetic?

**N.B.:** După cum am spus, muzica mea este, mărturisit sau nu, de fapt, romantică şi trecută printr-o serie întreagă de filtre foarte dure. Însuşi aspectul experimental, investigator, neliniştit şi permanent atent, contestatar, al preocupărilor mele artistice au ceva buf, absurd, utopic. Luaţi-le cum vreţi.

**A.A.:** Ce aveţi în lucru acum, din punct de vedere creativ dar şi ştiinţific?

**N.B.:** În ultima vreme am scris diverse lucrări, rezultate din lecturi mai recente din mistică budistă. Mă interesează abordarea transdisciplinară a domeniului muzical conform epistemologiei elaborate de academicianul Basarab Nicolescu şi sunt în stadiul de început de elaborare a unei metode transdisciplinare de investigaţie a *Muzicii - Obiect Transdisciplinar*.

**A.A.:** Vă mulţumesc!

## SUMMARY

### **Andra Apostu – A Conversation with Nicolae Brânduş**

**Nicolae Brânduş:** The Avant-Garde is an impulse, a rupture. Within the general development of culture, the Avant-Garde brings a new orientation, a new fundamental idea, an existential negation of the past. Avant-Garde productions are not always works (musical works, in this case) that last throughout history. The Avant-Garde produces works among which some endure in cultural memory, others do not, but taken together they all aim to revolutionise musical thinking, sensibility and spirit. A

composer can be considered to belong to the Avant-Garde only if he/she is born thus: an open spirit, capable of subjecting everything to questions and doubt, capable of generating fundamental negations. These are gifts that cannot be faked, just like intelligence, humour and talent. Either you are born with them or it is all for nothing, try as you might. Personally, I have experimented a lot and I did it starting from fundamental ideas of musical structure, understanding, and practice. I have studied and used basic elements regarding collective improvisation, musical semiology, and the relation between interpreters and the electronic medium or instrumental theatre. Lately I have been writing various works resulted from my more recent readings from Buddhist mysticism. I am interested in the transdisciplinary approach to the musical field according to the epistemology devised by academician Basarab Nicolescu and I have just started to create a transdisciplinary method of investigating music as a transdisciplinary object.