

CREAȚII

Psalm 1993 de Anatol Vieru

Adina Sibianu

Născut la Iași, **Anatol Vieru** (1926 – 1998) a studiat la conservatorul din București cu Leon Keppler, Paul Constantinescu și Constantin Silvestri între anii 1946 și 1949. De asemenea, între 1951 și 1954 a studiat la Conservatorul din Moscova cu Aram Hacıaturian, unde a fost coleg cu Alfred Schnittke, Sofia Gubaidouline, Tiberiu Olah, Edison Denisov ș.a.

Lucrarea care îi marchează debutul în public este *Suita în stil vechi* (1946), urmată de oratoriul *Miorița*, Cvartetetele de coarde 1 și 2 și Concertul pentru flaut.

În 1962 câștigă prestigiosul premiu "Reine Marie José" pentru Concertul său pentru violoncel. Un alt pas important în cariera compozitorului a fost comanda fundației "Koussevitzky" – *Steps of Silence* pentru cvartet de coarde și un percuționist (1968).

Cu un an mai târziu participă la cursurile centrului de avangardă muzicală europeană de la Darmstadt și scrie special pentru Festivalul de la Donaueschingen piesa *Sonnenuhr (Clepsydre I)*. În același an compune *Sita lui Eratostene*, considerată a fi un reper important în creația sa.

"Se cristalizează deja principiile de tehnică și estetică muzicală ce vor governa limbajul compozitorului: pornind de la sistemul modal (neomodal), el asimilează sugestiile de la Bartók, Enescu, Webern, Messiaen, Șostakoviți."¹

Fiind preocupat de găsirea unor noi soluții și tehnici de a lucra cu modurile, pentru a depăși granițele impuse de sistemele modale teoretizate de compozitorii dinaintea lui, Vieru apelează la principii matematice pe care le aplică sunetelor muzicale. Aceste "obiecte sonore", cum le numește compozitorul în *Cartea Modurilor* sunt

¹ Valentina Sandu-Dediu: Profil componistic: Anatol Vieru (România), SIMN Ediția a XIV-a, București, 23-30 mai 2004, adresă web accesată la data de 27.03.2012

grupate în mulțimi (modurile) și pot fi supuse unor operații matematice precum reuniunea, incluziunea, complementaritatea, intersecția etc. Mulțimea de referință este considerată totalul cromatic, iar diferitele moduri sunt întotdeauna raportate la acesta. Intervalele muzicale sunt considerate "distanțe, structuri" ce intră în relație pe baza principiului simetriei.

"El nu preia serialismul în stilul anilor '60, ci fixează moduri, încrustându-le în marile blocuri sonore cu care experimentează asupra timpului muzical. De aceea, forme muzicale precum *clepsidre*, *site*, *ecran*, *psalmi* revin în diverse ipostaze în creațiile sale, fără ca aceste prototipuri să devină o "manieră": compozitorul detestă să compună *à la Vieru*, era binecunoscut pentru nonconformismul său și se declara în primul rând pentru o artă vie, bazată pe motivații interioare."¹

În 1973 Anatol Vieru beneficiază de o bursă oferită de "Deutscher Akademischer Austauschdienst" și va locui în Berlinul occidental, unde va compune *Simfonia a II-a*.

Reîntors la București, urmează o altă serie de lucrări importante, cum ar fi: *Iona* în 1976 (după tragedia lui Marin Sorescu și gravurile lui Escher), *Praznicul calicilor* în 1978-80 (după o piesă de Mihail Sorbul, *Simfonia a III-a*, *La un cutremur* (1979).

În 1978 își susține în Berlinul de Vest Teza de doctorat în muzicologie, cu lucrarea intitulată *From Modes Towards a Model of the Intervalic Musical Thought*. Pornind de la această teză de doctorat, în 1980 îi apare la Editura Muzicală *Cartea Modurilor*, completată cu o a doua parte și tipărită integral în limba engleză în 1993.

"Autorul va constata similitudinea ideilor sale (de aplicare matematică în compoziție) cu cele din muzicologia americană, va publica studii și va ține conferințe la Darmstadt, Jerusalem, la universități din S.U.A. și Canada, despre propriile lucrări și principii de scriitură, despre postmodernismul muzical - pe care nu-l consideră un curent sau o școală, ci mai degrabă o situație istorică în care coexistă muzici modale, tonale și seriale, o tehnică muzicală nonexclusivistă dar integratoare, care astăzi a devenit necesară."²

În 1986 Anatol Vieru este distins cu premiul "Herder" pentru întreaga activitate componistică, muzicologică și teoretică. Acest prestigios premiu internațional cultural, oferit unor personalități

¹ Valentina Sandu-Dediu, *Profil componistic: Anatol Vieru*

² Valentina Sandu-Dediu, *Profil componistic: Anatol Vieru*

marcante ale culturilor central și sud-este europene, i-a fost oferit lui Vieru pentru "calitățile excepționale, inovațiile și fantezia muzicală".

Publicate la *Salabert, Schott și Editura Muzicală*, cele șase simfonii, concertele, lucrările pentru orchestră, pentru cor sau camerele, i-au fost interpretate de dirijori, soliști, orchestre și ansambluri corale de prestigiu, dintre care amintim pe Zubin Mehta, Ghenadi Rojdestvenski, Andrzej Markowski, Natalia Gutman, Vladimir Orloff, Constantin Silvestri, corul *Madrigal, Musica Nova, Berliner Kammeroper, Regina Symphony Orchestra*, orchestrele *Suisse Romande, Südwestfunk* ș.a., precum și de valoroși interpreți români.

Potrivit teoriei expuse de către Anatol Vieru în *Cartea Modulilor*, atât sunetele, cât și intervalele sistemului temperat pot fi scrise ca reprezentanți ai *claselor de resturi modulo 12*.

Sunetele cuprinse în intervalul de octavă sunt asociate numerelor întregi, după cum urmează:

Do	do#	re	re#	mi	fa	fa#	sol	sol#	la	la#	si
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Printr-o mulțime a căror elemente sunt numere întregi cuprinse între 0 și 11 pot fi reprezentate sunetele care aparțin unui anumit mod. Totodată, cu ajutorul aceluiași numere întregi pot fi reprezentate și intervalele simple, după cum urmează: 0 – unisonul, 1 – semitonul (secunda mică), 2 – tonul (secunda mare), 3 – terța mică, 4 – terța mare, 5 – cvarta perfectă, 6 – cvarta mărită, 7 – cvinta perfectă, 8 – sexta mică, 9 – sexta mare, 10 – septima mică și 11 – septima mare. Intervalele de referință în sistemul expus de Vieru în cartea sa sunt semitonul – celula de bază, indivizibilă – și octava, primul interval care poate fi redus prin împărțirea la 12 la o clasă de resturi (modulo 12): 12 împărțit la 12 egal 0, rest 0, de unde rezultă că octava face parte din aceeași clasă de resturi ca și unisonul.

Anatol Vieru face folosește parantezele {} pentru a delimita mulțimile de sunete și parantezele () pentru a închide șirurile de intervale.

Conform teoriei lui Vieru, asocierea unui mod cu o structură modală se poate reprezenta în felul următor:

{0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10} implică (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2)

{0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10} => (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2)

Alte aspecte ale teoriei despre moduri, structuri modale și proprietățile acestora sunt cele legate de procedeele de generare a

modurilor plasate în jurul unor axe sau de cele legate de blocurile sonore cu structuri simetrice.

Pornind de la aceleași grup de intervale *semiton-ton* sau de la inversul său, *ton-semiton*, se pot construi structuri palindromice. În aceste cazuri simetria "devine evidentă prin înscrierea în șirul periodic infinit"¹.

Axa de simetrie este intervalul de semiton (reprezentat prin cifra 1), în cazul în care modul este generat de perechea de intervale semiton-ton: ...(1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1)..., sau intervalul de ton (reprezentat prin cifra 2), în cazul în care se pornește de la perechea de intervale ton-semiton: ...(2, 1, 2, 1, 2, 1, 2)...

Astfel, în cazul construirii unei structuri modale palindromice, simetria apare la un interval mai mic decât octava: $1+2+1+2+1=7$ (se încadrează într-un interval de cvintă perfectă), $2+1+2+1+2=8$ (se încadrează într-o sextă mică) sau la un interval mai mare decât octava (12): $1+2+1+2+1+2+1+2+1=13$ (nonă mică) sau $2+1+2+1+2+1+2+1+2=14$ (nonă mare). Rezultă că pornind de la perechile de intervale *semiton-ton* sau *ton-semiton* se pot construi structuri modale palindromice (din care rezultă moduri care au axe de simetrie intervale: $2m$ sau $2M$) *infraoctaviante* sau *supraoctaviante*.

Axa de simetrie poate fi un sunet sau un interval. Deoarece intervalul de secundă mică este indivizibil în sistemul temperat, axa de simetrie a structurii modale $(1,2,1,2,1,2,1)$ este un interval. Structura palindrom $(2,1,2,1,2,1,2)$ are atât *axă-interval*, cât și *axă-sunet*, deoarece intervalul secunda mare poate fi divizat și are, la rândul său, axă de simetrie. În concluzie, "structurile modale cu axă pară – de tip $2n$ – au *axă-sunet*. Structurile cu axă impară – de tip $2n+1$ – au *axă interval*."²

Lucrarea **Psalm 1993** pentru orchestră a fost compusă de către Anatol Vieru la solicitarea Orchestrei Simfonice din Regina, Canada, care a interpretat piesa în primă audiție cu ocazia unei campanii de luptă împotriva SIDA (Classical Action: Against Aids). Compozitorul realizează în această lucrare un echilibru între simplu și complex, între rigurozitate și continuă variere.

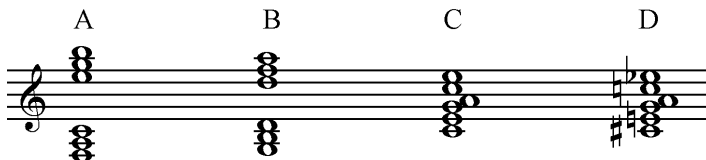
Materialul sonor care stă la baza piesei este format din patru acorduri diferite, trei consonante și unul disonant; ele reprezintă tema unei forme de ciacconă. "Cum fiecare acord are propria sa periodicitate în timp (I – 11 pătrimi, II – 13 pătrimi, III – 17 pătrimi, IV –

¹ Vieru, 67

² Vieru, *Cartea Modurilor*, 70

19 pătrimi), ne aflăm în prezența unei chaconne dezagregate, în care ordinea acordurilor este mereu alta.”¹

Cele patru acorduri (agregate armonice, după cum le denumește compozitorul) sunt următoarele:



În cartea *Anatol Vieru despre muzica sa* compozitorul afirmă că fiecare agregat sau *poliacord* este format din ”suprapunerea (reuniunea) a două trisonuri consonante – unul major și unul minor, că toate agregatele au aceeași axă de simetrie, iar agregatele A, B, C epuizează cele trei acorduri majore și cele trei acorduri minore în gama heptatonică perfect diatonică.”² Distanțele dintre acordurile majore și cele minore se micșorează treptat, până când, în cazul ultimului bloc sonor, cele două acorduri componente se intersectează.

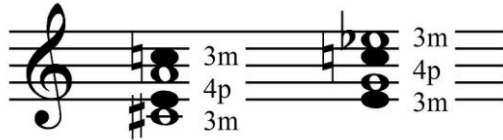
Sunetele care lipsesc pentru ca seria de acorduri să folosească totalul cromatic sunt *fa #*, *sol #* și *la #*, dintre care sunetul *sol #* {8} reprezintă axa de simetrie (*in absentia*) a celor patru blocuri sonore.

Raportarea la *axa-sunet sol #* evidențiază faptul că aceste patru agregate armonice sunt construite în mod recurent (palindromic). Structura intervalică a unui acord major în stare directă este echivalentă cu inversul structurii intervalice a unui acord minor în stare directă, precum în agregatele A, B și C: (4, 3) și (3, 4). De asemenea, structura intervalică a unui acord major în răsturnarea întâi este echivalentă cu inversul structurii intervalice a unui acord minor în răsturnarea a doua, precum în agregatul D: (3, 5) și (5, 3). Spre exemplu, în cazul agregatului C se poate realiza o structură intervalică palindromică, exprimată cu ajutorul numerelor întregi, reprezentanți ai claselor de resturi modulo 12: (4, 3, 2, 3, 4). *Axa-interval* a *poliacordului* este secunda mare.

¹ Anatol Vieru, *Anatol Vieru despre muzica sa*, volum editat de Nina Vieru (București: Editura Universității Naționale de Muzică București, 2006), 60-61

² Vieru, 61-62

Agregatul D poate fi privit în dublă ipostază: atât ca suprapunerea acordurilor *la major* în răsturnarea întâi și *do minor* în răsturnarea a doua, cât și ca suprapunerea a două *acorduri alfa*¹, utilizate de compozitorul Béla Bartók în muzica sa:



Cele două *acorduri alfa* au în comun sunetele *mi* și *do*, reliefate în schema de mai sus. Potrivit teoriei lui Anatol Vieru, aceste două blocuri sonore sunt simetrice, axa lor de simetrie fiind cvarta perfectă, interval situat în centrul construcției acordice. *Acordul alfa* complet este format din suprapunerea a două acorduri micșorate cu septimă micșorată, precum în exemplul următor. Cele două sunete din paranteză sunt cele care lipsesc din agregatul sonor D al *Psalmului* 1993:



Acest acord prezentat mai sus face parte din așa-numita *scară octatonică* (formată din opt sunete) sau din *modul II cu transpoziție limitată* al lui Messiaen (semiton-ton), din care lipsesc sunetele *fa # / sol b* și *si b*:

0 1 3 4 6 7 9 10 (0)



¹ O partiție a *acordului alfa* este un acord simetric, format din următoarele intervale: terță mică, cvartă perfectă, terță mică, conform teoriei muzicologului Erno Lendvai, care a analizat aspecte ale simetriei, existența *secțiunii de aur* și a *șirului lui Fibonacci* în muzica lui Béla Bartók.

Diferitele denumiri ale scării se datorează diferitelor modalități de construcție ale sale.

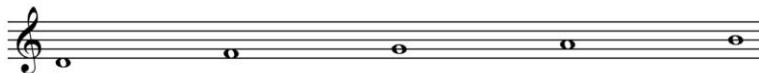
Dacă realizăm o pantă de tensiune la nivelul celor patru acorduri putem observa că are loc o descreștere în interiorul seriei – la nivelul lui B și C - și apoi o revenire. Tensiunile diferite apar datorită intervalelor folosite; cele mai disonante intervale sunt cele care sunt generate de semiton (prin intervalele secunda mică, septima mare, nona mică etc.). *Poliacordurile* A și D conțin câte două semitonuri fiecare, pe când B și C nu au niciun semiton.

Cele patru acorduri sau agregate armonice pe baza cărora este construit *Psalm 1993* pot fi ordonate în patru scări modale ce se încadrează într-o octavă, în ordine suitoare, astfel:

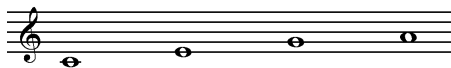
$$A = \{0, 4, 5, 7, 9, 11\} \Rightarrow (4, 1, 2, 2, 2, 1):$$



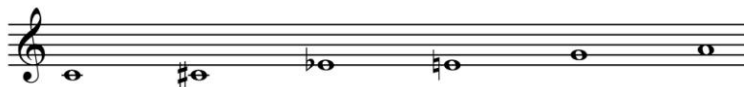
$B = \{2, 6, 7, 9, 11\} \Rightarrow (3, 2, 2, 2, 3)$. Obținută prin repetarea primului sunet la octavă, aceasta este o structură modală palindromică, cu *axă-interval* de simetrie (secunda mare) și cu *axă-sunet* de simetrie (sol #):



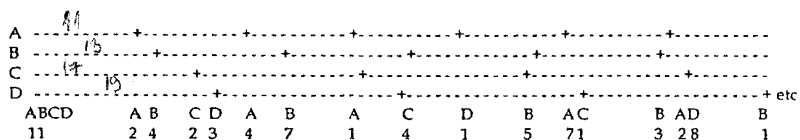
$$C = \{0, 4, 7, 9\} \Rightarrow (4, 3, 2, 3):$$



$$D = \{0, 1, 3, 4, 7, 9\} \Rightarrow (1, 2, 1, 3, 2, 3):$$



Rigurozitatea la nivel componistic constă în faptul că fiecare dintre cele patru acorduri revine la același interval de timp, fapt ce determină durate diferite ale acordurilor la fiecare nouă apariție. Totodată, se crează impresia aparentă de succesiune întâmplătoare a acordurilor:



Din punct de vedere formal, *Psalm 1993* nu poate fi segmentat ca o ciacconă. Ciaccona este o formă muzicală care implică varierea unei scurte progresii armonice. Momentele variaționale sunt ușor recunoscute ca fiind derivate din structura inițială sau înrudite cu aceasta. În cazul lucrării de față "dezintegrearea în timp a modelului"¹ – seria celor patru acorduri – nu mai permite segmentarea discursului muzical în variațiuni sau grupuri de variațiuni, așa cum ar fi fost normal în cazul unei forme de acest tip. Cele trei secțiuni ale piesei sunt: *I* – până la măsura 54, *II* – de la măsura 55 până la măsura 111 și *III* – de la măsura 112 până la sfârșitul lucrării (măsura 153). Punctul culminant se regăsește în cadrul secțiunii a doua (măs. 66-69), unde are loc o dinamizare atât la nivel ritmic cât și o extindere a ambitusului în registrul acut.

Introducerea lucrării – primele trei măsuri – este realizată cu ajutorul unui singur acord repetat, astfel: la instrumentele cu coarde apare acordul A, la grupa instrumentelor de alamă acordul D, iar la cele de suflat din lemn apar sunete folosite în acordurile B și C; astfel, apare expus încă din primul moment al piesei materialul sonor cu ajutorul căruia sunt construite cele patru acorduri ale temei de ciacconă (totalul cromatic fără sunetele *fa#*, *sol #* și *la#*), temă ce poate fi regăsită în continuare, în măsurile 4, 5 și 6 la instrumentele cu coarde.

În prima secțiune a lucrării instrumentele de suflat realizează scurte pasaje melodice, în imitații libere, în perechi: flautul cu fagotul (de la măs. 4 până la măs. 20), trompeta cu trombonul (de la măs. 20 până la măs. 26), oboiul cu fagotul (de la măs. 36 până la măs. 43) și oboiul cu trompeta (de la măs. 46 până la măs. 52).

¹ Vieru, 62

Motivele muzicale care apar la aceste instrumente sunt preponderent diatonice; sunetele *do #* și *mi b* sunt folosite mai rar, de obicei în momentul în care apare la coarde acordul D (care, de asemenea are o frecvență redusă în comparație cu celelalte trei acorduri A, B și C, construite pe moduri diatonice).

Modul cu ajutorul căruia compozitorul realizează aceste fragmente polifonice (pasajele meodice expuse imitativ) este reuniunea sunetelor celor patru acorduri ale temei de ciacconă:

{0, 4, 5, 7, 9, 11} U {2, 6, 7, 9, 11} U {0, 4, 7, 9} U {0, 1, 3, 4, 7, 9} = {0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11}



4 5 7 9 11 0 1 2 3

Vieru demonstrează faptul că același material sonor (în cazul de față sunetele modului de mai sus) poate fi organizat diferit, cu ajutorul mai multor sisteme sau sintaxe muzicale. Astfel, în prima secțiune a *Psalmului 1993* compozitorul suprapune două planuri, realizate astfel:

1. la instrumentele de suflat, limbaj modal, caracterizat printr-o ierarhie a sunetelor, aflate în relații de subordonare unele față de celelalte – datorită frecvenței apariției în cadrul discursului sonor. Sintaxa muzicală folosită aici preponderent este polifonia.

2. la instrumentele cu coarde, formațiuni acordice, aflate în relații de coordonare (în plan linear) datorită principiului periodicității în timp. Sintaxa muzicală folosită este cea omofonă.

Momentele acordice de la instrumentele de suflat sunt realizate în majoritatea cazurilor pe baza aceluiași patru acorduri inițiale. O variantă a acordului D, regăsită în măsura 53 la suflători este următoarea: suprapunerea celor două *acorduri alfa*, primul la tromboni și fagoturi (*do #, mi, la, do*), al doilea la clarinete și oboae (*mi, sol, do, mi b*):



A doua secțiune a lucrării începe la măsura 54, cu același acord D, la instrumentele de suflat. Ciaccona evoluează în continuare neschimbat, dar acordurile sunt preluate de la o grupă de instrumente la alta. Ambele grupe instrumentale (sufletori și coarde) utilizează aceste patru acorduri în complementaritate; când acestea se regăsesc la suflători, apar figurații melodice la coarde și viceversa.

Figurațiile melodice sunt realizate pornind de la același mod, rezultat din reuniunea sunetelor acordurilor; la viori apar melodii ce folosesc cu preponderență intervale mari (cvinta, sexta, septima), precum și pasaje de figurații (unde sunt folosite și valori ritmice precum diviziunile excepționale: triolete de optimi, cvintolete de șaisprezecimi).

Începând cu măsura 66 și până la măsura 70 – momentul punctului culminant – sunt suprapuse trei planuri sonore, astfel:

- la lemne (fl., ob., fg.), figurații pe modul {0, 1, 3, 4, 7, **8**, 9, 11} – aici apare **sol #**, care era sunetul axă de simetrie *in absentia* a celor 4 acorduri inițiale.
- la tromboni și percuție, semnale realizate pe baza celor două *acorduri alfa* suprapuse (sunetele acordului D în altă ordine):



Spre finalul secțiunii aceste semnale reapar la tromboni, iar coardele și lemnele realizează pasaje în *tremolo* pe sunetele acordului D.

În măsura 112 începe ultima secțiune a acestei lucrări, cu acordul B la coarde; viorile I se detașează de planul celor patru acorduri de ciacconă și realizează o melodie cantabilă, în valori lungi. Se pornește de la modul {0, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11} și treptat, prin esențializare, se ajunge la o pendulare între două sunete (*sol-la*). De remarcat este simetria absolută a acestei lucrări, până în cele mai mici detalii. Cele două sunete – *sol* și *la* – încadrează sunetul-axă de simetrie *in absentia* al celor patru acorduri. În final, cele două sunete apar în simultaneitate, caz în care devin axa de simetrie a celor patru acorduri cu structuri palindromice:

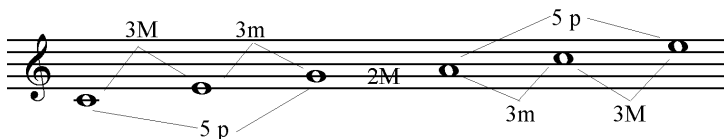
Simetria în cazul acordului A:



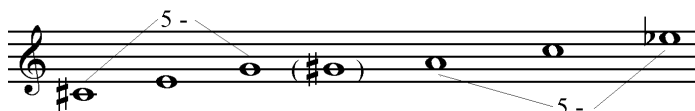
Simetria acordului B: 3M – 3m – 4p – st – st – 4p – 3m – 3M



Simetria acordului C:



Simetria în cazul acordului D:



În cadrul acestei ultime secțiuni, compozitorul suprapune, la anumite intervale de timp, câte două dintre cele patru acorduri inițiale, fără a afecta însă evoluția strictă a ciacconei (la instrumentele cu coarde). În măsura 115 la instrumentele de suflat este folosit acordul C, în timp ce, la instrumentele cu coarde apare acordul A. La măsura 126, apar suprapuse acordul A (la suflători) cu acordul D (la coarde), iar peste trei măsuri, acordul B cu acordul A. Până în acest moment, compozitorul a utilizat toate combinațiile posibile ale acordului A cu alt acord. Următoarele suprapuneri de acorduri sunt: în măsura 134, C cu B și în măsura 149, D cu A. Ultimul *poliacord* folosit rezultă din suprapunerea A cu B, cu numai două măsuri înainte de finalul piesei. După cum se poate observa, compozitorul nu-și propune să epuizeze toate variantele de suprapuneri ale celor patru acorduri luate două câte două, însă, pentru a explora cât se poate mai bine materialul de bază al piesei, sau pentru a demonstra că pornind numai de la patru acorduri se poate scrie o piesă întreagă, apelează și la această tehnică de compoziție alături de cele expuse anterior.

Psalm 1993 "este o muzică de meditație etică și religioasă; percepția ei este în bună măsură subliminală; frazele muzicale formate cu acest vocabular restrâns trimit la un labirint interior."¹

În 1986, cu ocazia decernării premiului "Gottfried von Herder", rectorul Universității din Viena a afirmat: "Ca reprezentant al modalismului, al unei tehnici modale noi, care profită din experiențele seriale, Vieru preferă să utilizeze în muzica sa subtile procedee matematice... Vieru este fără îndoială un revoluționar în muzică. Dar refuză să fie descris drept avangardist. Această etichetă poartă în sine pericolul anchilozării și tocmai acesta este evitat cu hotărâre de temperamentul lui Vieru. El nu vrea să privească înapoi, nu vrea să se repete, ci să se schimbe și să se înnoiască permanent..."

¹ Anatol Vieru, *Anatol Vieru despre muzica sa*, 61