

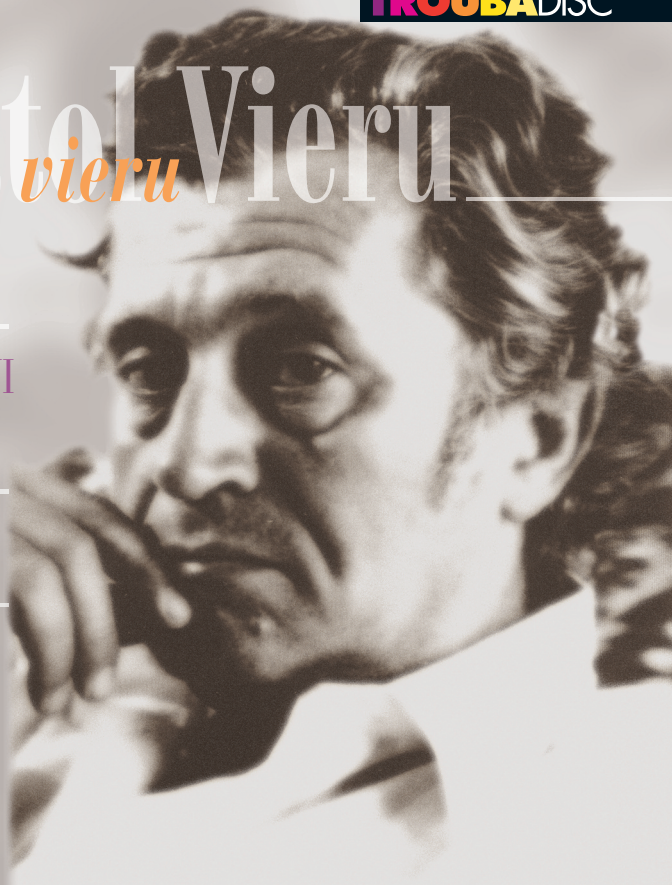
**TROUBA**DISC

# Anatol Vieru

*anatol vieru*

Symphony VI  
Exodus

Memorial



222

I  
Fl. II  
III  
Ob.  
II  
Eng. Hrn.  
Cl. I  
II  
Cl. bass

I  
II  
III  
IV  
Tpt. I  
II  
Trb. I

Perc. I  
II  
III  
IV

VI. I  
VI. II  
Va.  
Vlc.  
Cb.

*Ad lib.*  
Conga (over)  
Vibraphone  
Conga (over)  
Marimba  
Conga (over)  
Tangalo

125

Detailed description: This is a page of a musical score for a large ensemble. The score is divided into several systems. The first system includes woodwind parts for Flute I, Flute II, Flute III, Oboe, English Horn, Clarinet I, Clarinet II, and Clarinet Bass. The second system includes brass parts for Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Trumpet IV, Trombone I, and Trombone II. The third system includes percussion parts for four different percussionists, with specific instruments listed: Conga (over), Vibraphone, Conga (over), Marimba, Conga (over), and Tangalo. The fourth system includes string parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes dynamic markings such as *Ad lib.* and *ff*. A rehearsal mark '125' is present in the string section. The page is numbered '222' at the top left and '125' in the string section.

# Anatol Vieru

SYMPHONY VI op. 112 (1988/89)  
to Gennady Rozhdestvensky

= EXODUS =

- |   |                                 |       |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | I - Tangochaccona               | 09:03 |
| 2 | II - Exodus                     | 20:07 |
| 3 | III - San Antonio de la Florida | 14:57 |
| 4 | IV - Pale Sun                   | 14:45 |

Romanian Radio Symphony Orchestra  
Conductor: Horia Andreescu

- |   |                         |       |
|---|-------------------------|-------|
| 5 | MEMORIAL op. 118 (1990) | 17:09 |
|---|-------------------------|-------|

Romanian Radio Chamber Orchestra  
Conductor: Ludovic Bács

# Anatol Vieru

## Symphony VI

### ORCHESTRA

3 Flutes (3 muta Piccolo)	Accordion
2 Oboes	
English Horn	16 Violin I
2 Clarinets in Bb	14 Violin II
Clarinet bass in Bb	12 Viola
2 Bassons	10 Violoncello
Contrabasson	8 Contrabass

4 Horns in F  
 3 Trumpets in C  
 3 Trombones  
 Tuba

Percussion I  
 Tambourine Cymbal Snare Drum Bass Drum 3 Blocks Chinois Bells

(Tamb. militare)

Percussion II  
 Tambourine Cymbal Maracas Simantra rebord de tomtom 1 Vibrafon

1 2 3

Percussion III  
 Cymbal Gong Tamtam Wood Marimba Timpani Tubular bells

Percussion IV  
 Triangolo Guiro 4 Bongos Anvil Simantra Windmachine Rattle Birds

Anatol Vieru's sixth symphony, *Exodus*, arose in a period of downfall and decline, just before the collapse of the régime associated with the name of the dictator Nicolae Ceaușescu:

*It was composed between 1988 and 1989 and is influenced by the atmosphere of that era. The more I worried, the more obvious it seemed to me that an exodus was taking place around me, a mental exodus for some, a real, physical exodus for others. I transferred this impression of departure to the world I absorbed every day through the river of words emitted by the various radio broadcasters. To me, the image of exodus seems to be the emblem of this turbulent century.<sup>1</sup>*

While the title *Exodus* fits the subject of this urgent music, it does not characterize Vieru's actual life. Exactly the opposite is the case. This Rumanian composer, who died in 1998, was concerned throughout his life with finding a place in the society of his native country and exercising an influence from there through his music. His early international successes helped him to realize this dream. In 1962 he became the first Rumanian after the Second World War to receive an international composition prize: the *Prix International Reine Marie-José*, awarded in Geneva for his First Cello Concerto. Since then his music has crossed borders. The same applies to the era of the 'Iron Curtain', when his music was heard all the way from the Soviet Union to the United States – a considerable achievement.

Vieru was not only subjected to the general harassment that befell figures of world stature. Like all his colleagues, he was able to work only as a member of the semi-governmental Rumanian Association of Composers. Like them, he had to endure censorship, travel restrictions, ideological strictures and surveillance. But in his case the fate of Rumania's Jewish population was deeply engrained in his life – and indirectly in his music.

Yet we should take care not to draw hasty conclusions. Throughout his life Vieru fought against political misappropriation – and against attempts to pin a Jewish

identity on him because of his family background. He felt that the world, and music, must remain open to change. That is why he also turned his back on the fashions brought about by the mass media: the reduction of his creativity to a recognisable trademark, the limited subjectivity typical of many Western composers, for whom personal feelings and perceptions become the measure of all things.

This basic stance had direct repercussions on the nature of his music. Vieru was opposed to the isolation of sound, which, he felt, merely forms the surface of music, the veneer on a well-conceived structure of objective quality. Paradoxically, it was precisely this attitude that allowed him to create such unique sounds in his symphonic output.

Vieru's sixth symphony, *Exodus*, is a work of enormous dimensions. Its four movements, each representing a self-contained symphonic work in its own right, last a full hour in performance. His creative energy is especially apparent in his ability to relate seemingly disparate and contradictory things into a plausible musical context, thereby overcoming cultural and historical limitations. We already sense this in the opening movement, *Tangochaccona*, where he unites Baroque variation form with dance music created from the yearning of European emigrants on the opposite shore of the Atlantic. The second movement, *Exodus*, which lent its name to the entire work, is conceived as a symphonic poem in which distinct layers of sounds and gestures contrast and clash, allowing the music to develop centrifugal forces. The third movement, *San Antonio de la Florida*, relates to the frescos with which the Spanish painter Francisco de Goya decorated a church dedicated to this saint in Madrid. Vieru had seen the paintings while visiting the Spanish capital one year before embarking on his sixth symphony, and had imagined within them an intrinsic conflict between an individual and an uncontrollable crowd. This same conflict is mirrored in the music, where a psalmic melody is juxtaposed against a march rhythm. Yet both these basic elements are distorted

so greatly that a stabilising synthesis seems hardly possible. The finale, *Pale Sun*, rather than bringing about 'a catharsis' between the tense movements that precede it, 'at least offers relief, a wisp of hope' – as Vieru put it in an article on his symphony.

In his music, Vieru abandons the familiar stance of symphonic writing, in which a multiplicity of instrumental parts are combined into a unified gesture, in favour of a simultaneity of contradictions. Though the musicians still act together, they no longer articulate a uniform idea presented in common. This kindles doubt as to whether any ideological foundation is capable of empowering human beings to act in solidarity as a community. In view of the history of the 20th century, these doubts seem fully justified.

Anatol Vieru was born in the provincial capital of Iași in 1926. At the age of 15 he survived the Iași pogrom, one of the cruellest chapters of Rumania's contribution to the Holocaust. In late June 1941, after attempts to incite the population to a pogrom fell short of the desired effect, all male Jews were ordered to appear in the courtyard of the police headquarters. Several thousand were shot dead on the spot. The survivors were transported in so-called death trains, which, though officially en route to various destinations, were in reality made to stop at tiny stations along the way and were kept locked and motionless for days on end until the men inside perished of heat, starvation and thirst. In this way more than 13,000 men were murdered within the space of a few days.

To the end of his life Vieru said nothing about his Jewish ancestry, nor about the massacre. But his decision to remain silent was not just personally motivated; it was also related to the country's political situation.

On 3 December 1947 the communist People's Republic of Rumania was proclaimed. Like East Germany, it viewed itself as an anti-fascist state. In compensation for the horrifying events, Rumanian Jews were given preferential treatment in

many ways during the early days of the foundation of the new social order. But Rumania's involvement in the Holocaust ran counter to the official history and was consistently ignored in the decades that followed. To the present day there has been no objective debate in Rumania on the country's involvement in the Holocaust and the role that Rumania's Jews played in the early years of the republic. What has taken root is the firm preconception that the Jews were to blame for establishing the communist régime. Indeed, many Rumanian Jews were engaged in the founding of a new society in the early years of the republic. One of them was Anatol Vieru: he wrote music reviews, conducted workers' choruses and enthusiastically composed fiery mass songs intended to convey the spirit of the new society to the population.

Like many Rumanians of Jewish ancestry, Vieru had already joined the Communist Party before the founding of the People's Republic when membership was still illegal. Its ideals promised to form an objective basis for a different and better society that would at last offer social equality to Rumania's Jews. His decision must be seen in a larger historical context: although the Constitution of 1866, in its original form, envisaged the emancipation of the Jews, only some 800 individuals were singled out for Rumanian citizenship. Only in the aftermath of the First World War (and in response to international pressure) was a new constitution drafted in 1923 that enabled Rumanian Jews to obtain citizenship. But by 1938 anti-Semitic legislation had been passed that again posed restrictions on their participation in society. Vieru seized the opportunities presented by the People's Republic of Rumania. After completing his degree at Bucharest Conservatory he travelled to Moscow in 1951 for advanced studies with Aram Khatchaturian. It was in these years that he started to doubt the viability of the communist ideals. There began a long process of estrangement that entered the fabric of his music. His first symphony, written in 1967, paid absolutely no heed to the ideological strictures imposed on composers. Entitled *Ode to Silence*, it freezes the whole of the music he had written to date into a



solid block of 61 pitches. The resultant aggressive sound-mass is then manipulated with ever-longer pauses until all that remains is an eloquent silence.

Today, when we read about the activities of the Rumanian Association of Composers in the files of the Securitate, it becomes obvious that anti-Semitic resentment continued to thrive. Yet the situation of Rumania's Jews in the communist era was ambivalent. Jewish life was not only permitted but officially supported: the synagogues were opened, there were Jewish publishing houses and newspapers. To the present day Rumania and Israel are the only countries on earth that maintain a Jewish State Theatre. But immigration was promoted from the very outset, and Rumania's involvement in the Holocaust remained a social taboo until well beyond the fall of the Iron Curtain.

Only once did Vieru address this topic. His work *Memorial*, premièred in Israel in 1991, is dedicated to the victims of the Holocaust. Compared to the sixth symphony, *Exodus*, it is not only shorter but conceived on a smaller scale. The music depicts the antitheses of commonality vs. individuality, belonging vs. deviation, manifested above all in the work's pitch organisation. This basic compositional device congeals into a seemingly impassive overriding system: the set theory of the musical modes. Composing in modes is typical of Eastern European composers, particularly the Rumanians, who derived this technique in general from their traditional folk music. Vieru's concern, however, was not the origins of this compositional method, but its operative potential for depicting processes of deviation, divergence and intersection. In *Memorial* this can be perceived in the very opening bars, where the solo winds and the string sections spread out in the tonal space in contrasting but inter-related ways. Ultimately the diatonic, chromatic and microtonal elements merge to create a symbol for the co-existence of different forms of being: a utopia in sound.

Thomas Beigel, 2014 *Translation: J. B. Robinson*



**A**natol Vieru sechste Sinfonie Exodus entstand in einer Endzeit: unmittelbar vor dem Zusammenbruch des Regimes, das mit dem Namen des Diktators Nicolae Ceaușescu verbunden wird:

*Sie wurde zwischen 1988 und 89 komponiert und ist durch die Atmosphäre jener Epoche beeinflusst. Je mehr ich mich sorgte, desto offenkundiger erschien mir, dass um mich herum ein Exodus stattfindet, ein mentaler Exodus für die einen, ein realer, physischer Exodus für die anderen. Ich habe diesen Eindruck des Auszugs auf die Welt übertragen, die ich täglich durch den Wortstrom, der von den verschiedenen Radiosendern ausgestrahlt wurde, aufgesaugt habe. Das Bild des Exodus scheint mir das Emblem dieses bewegten Jahrhunderts zu sein.<sup>1</sup>*

Der Titel Exodus passt zur Thematik der eindringlichen Musik. Zur Charakterisierung von Anatol Vieru realem Leben eignet sich der Begriff allerdings nicht. Vielmehr ist genau das Gegenteil der Fall. Dem 1998 gestorbenen rumänischen Komponisten war es zeitlebens daran gelegen, einen Platz in der Gesellschaft seines Heimatlandes zu finden und von dort aus durch seine Musik zu wirken. Frühe internationale Erfolge haben geholfen, diesen Lebensraum zu verwirklichen. 1962 wurde ihm – als erstem Rumänen nach dem zweiten Weltkrieg – ein internationaler Kompositionspreis zugesprochen: In Genf gewann er für sein erstes Cellokonzert den *Prix International Reine Marie-José*. Seither hat seine Musik Grenzen überwunden. Das gilt auch für die Zeit des „Eisernen Vorhangs“, als sie von der UdSSR bis hin zu den Vereinigten Staaten von Amerika gespielt wurde. Und das ist beachtlich.

Anatol Vieru war nicht nur den allgemeinen Widrigkeiten ausgesetzt, die einer internationalen Präsenz entgegenstanden. Zensur, Reisebeschränkungen, ideologische Vorgaben und Überwachung betrafen schließlich alle seine Kollegen, die – wie er auch – nur als Mitglieder des halbstaatlichen Rumänischen Komponistenverbandes arbeiten konnten. Im Fall von Anatol Vieru hat sich auch das Schicksal

der jüdischen Bevölkerung Rumäniens tief in sein Leben – und mittelbar auch in seine Musik – eingeschrieben.

Aber Vorsicht ist geboten mit vorschnellen Zuschreibungen. Sein ganzes Leben lang hat sich Vieru gegen Vereinnahmungen verwehrt. Auch gegen die Versuche, ihm aufgrund seiner familiären Herkunft eine jüdische Identität zuzuschreiben. Für ihn sollte die Welt – und die Musik – offen bleiben für Veränderungen. Deswegen hat er sich auch den durch die Massenmedien beschleunigten Modeerscheinungen verweigert: der Reduktion der kompositorischen Tätigkeit auf ein wiedererkennbares Markenzeichen, wie auch der für viele westliche Komponisten typischen entgrenzten Subjektivität, bei der die persönlichen Empfindungen und Wahrnehmungen zum Maß aller Dinge werden.

Diese Grundhaltung hatte auch direkte Auswirkungen auf die Gestaltung seiner Musik. Anatol Vieru war gegen eine Verselbständigung des Klangs, der für ihn nur die Oberfläche der Musik bildete, das Make-up für eine gut gedachte Struktur von objektiver Qualität. Paradoxerweise ist es ihm genau deswegen gelungen, in seinem symphonischen Œuvre einzigartige Klangbilder zu erzeugen.

Seine sechste Sinfonie *Exodus* ist ein Werk von enormer Dimension: die vier Sätze, von denen jeder für sich ein in sich geschlossenes symphonisches Werk darstellt, dauern insgesamt eine Stunde. Anatol Vierus kreative Energie zeigt sich insbesondere in dem Aspekt, zunächst Disparates oder Widersprüchliches in einen plausiblen musikalischen Zusammenhang zu stellen und so kulturelle und historische Grenzen zu überwinden.

Das wird schon im ersten Satz *Tangochaccona* erfahrbar, in dem er eine Tanzmusik, die auf der anderen Seite des Atlantiks aus der Sehnsucht europäischer Emigranten geboren wurde, mit einer barocken Variationsform zusammenführt. Den zweiten, titelgebenden Satz *Exodus* begreift Vieru als symphonisches Poem, in dem deutlich getrennte Klangschichten und Gesten kontrastreich aufeinander

treffen, sich überlagern, hart gegeneinander gestellt werden, bis die Musik auseinander strebende Kräfte entwickelt. Der dritte Satz *San Antonio de la Florida* bezieht sich auf die Fresken des spanischen Malers Francisco de Goya, die in Madrid eine diesem Heiligen gewidmete Kirche schmücken. In den Bildern, die Anatol Vieru ein Jahr vor der Arbeit an der sechsten Sinfonie bei einem Besuch in der spanischen Hauptstadt gesehen hatte, erahnte er einen immanenten Konflikt zwischen Individuum und einer nicht kontrollierbaren Menge. Ein Konflikt, der sich auch in der Musik abbildet: Eine psalmodierende Melodie wird nicht nur gegen einen marschartigen Rhythmus gesetzt. Die beiden musikalischen Grundelemente werden so stark verformt, dass eine ausgleichende Synthese kaum noch möglich erscheint. Der letzte Satz *Pale Sun* (Bleiche Sonne) bringt nach den vorangegangenen spannungsreichen Sätzen „keine Katharsis, aber doch wenigstens eine Erleichterung, einen Schatten der Hoffnung“, wie es Anatol Vieru in einem Text über dieses Werk formulierte.

In seiner Musik gibt Anatol Vieru die vertraute Haltung symphonischer Musik, in der eine Menge instrumentaler Stimmen zu einer einheitlichen Geste zusammengeführt werden, zugunsten einer widersprüchlichen Gleichzeitigkeit auf: Die Musiker agieren noch zusammen, artikulieren aber nicht mehr eine uniforme, gemeinsam vorgetragene Idee. Dadurch manifestiert sich ein Zweifel daran, ob es überhaupt ein ideologisches Fundament geben kann, das die Menschen dazu befähigt, als solidarische Gemeinschaft zu handeln. In Anbetracht der Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts erscheint dieser Zweifel berechtigt.

Anatol Vieru wurde 1926 in der Provinzhauptstadt Iași geboren. Mit fünfzehn Jahren überlebte er das dortige Massaker, eines der grausamsten Kapitel der rumänischen Beteiligung am Holocaust. Nachdem der Versuch, die Bevölkerung zu einem Pogrom aufzuhetzen, nicht das gewünschte Ergebnis gezeigt hatte, wurden Ende Juni 1941 alle männlichen Juden im Hof der Polizeipräfectur einbestellt. Ei-

nige Tausend wurden direkt dort erschossen. Die Überlebenden verfrachtete man in die so genannten Todeszüge, die zwar offiziell zu verschiedenen Zielen unterwegs waren, aber in Wirklichkeit auf den Strecken oder in winzigen Bahnhöfen angehalten wurden und dort tagelang abgeschlossen stehen blieben, bis die darin eingesperrten Menschen an den Folgen von Hitze, Hunger und Durst gestorben waren. Um die 13.000 Menschen wurden so innerhalb weniger Tage ermordet.

Zeitlebens hat sich Anatol Vieru weder zu seiner jüdischen Herkunft, noch zum Massaker geäußert. Die Entscheidung, darüber zu schweigen, war aber nicht nur persönlich motiviert, sondern hatte auch mit der politischen Situation zu tun.

Am 3. Dezember 1947 wurde die Kommunistische Volksrepublik Rumänien ausgerufen. Ähnlich wie die DDR war sie dem Selbstverständnis nach ein antifaschistischer Staat. Als Kompensation der schrecklichen Ereignisse durften jüdische Rumänen in der Gründungsphase vielfach in bevorzugter Weise an der Etablierung der neuen Gesellschaftsform mitwirken. Die rumänische Beteiligung am Holocaust passte aber nicht zur offiziellen Geschichtsschreibung – und wurde in den folgenden Jahrzehnten konsequent ausgeblendet. Bis heute lässt sich in Rumänien in der breiten Öffentlichkeit keine objektive Debatte über die rumänische Beteiligung am Holocaust und die Rolle der jüdischen Rumänen in den ersten Jahren der Volksrepublik führen. Hartnäckig hält sich das Vorurteil, die Juden hätten Schuld an der Etablierung des kommunistischen Regimes. Tatsächlich engagierten sich viele jüdische Rumänen in den ersten Jahren der Volksrepublik für den Aufbau einer neuen Gesellschaft. Auch Anatol Vieru beteiligte sich daran: Er schrieb Musikkritiken und dirigierte Werkschöre. Voller Enthusiasmus komponierte er zündende Massenslieder, mit denen der Bevölkerung der Geist der neuen Gesellschaft vermittelt werden sollte.

Wie viele Rumänen jüdischer Herkunft war Anatol Vieru schon vor der Gründung der Volksrepublik in die damals noch illegale Kommunistische Partei einge-

treten: denn deren Ideale versprachen eine objektive Grundlage für eine andere, bessere Gesellschaft, die den jüdischen Rumänen endlich eine gleichberechtigte Stellung gewähren sollte. Diese Entscheidung muss in einem größeren historischen Kontext gesehen werden: Obwohl die 1866 in Kraft getretene Verfassung in der ursprünglichen Fassung die Emanzipation der Juden vorsah, wurden doch nur ungefähr 800 ausgewählten Individuen die rumänische Staatsbürgerschaft zugestanden. Erst in Folge des ersten Weltkriegs (und aufgrund internationalen Drucks) wurde 1923 eine neue Verfassung ausgearbeitet, die es den jüdischen Rumänen nun ermöglichte, die Staatsbürgerschaft zu beantragen. Aber schon ab 1938 wurden antisemitische Gesetze erlassen, die die gesellschaftliche Teilhabe wieder einschränkten.

Anatol Vieru ergriff nicht nur die Chancen, die ihm die Volksrepublik Rumänien bot. Nach Abschluss seines Studiums am Bukarester Konservatorium ging er 1951 nach Moskau, um dort bei Aram Khachaturian weiter zu studieren. In dieser Zeit kamen ihm die ersten Zweifel an der Tragfähigkeit der kommunistischen Ideale. Ein langer Prozess der zunehmenden Entfremdung begann, der sich in die Struktur seiner Musik einschrieb. Seine 1967 geschriebene erste Symphonie hat mit den an die Komponisten herangetragenen ideologischen Vorgaben nichts mehr zu tun. In diesem Werk mit dem Titel *Ode an das Schweigen* wird seine gesamte, bis zu diesem Zeitpunkt geschriebene Musik in einem massiven Block von 61 Tönen eingefroren. Die daraus resultierende lärmende Klangmasse wird anschließend so lange mit größer werdenden Pausen bearbeitet, bis nur noch eine beredte Stille übrigbleibt.

Liest man heute die über die Aktivitäten des Rumänischen Komponistenverbandes angelegten Dossiers der Securitate, wird deutlich, dass die antisemitischen Ressentiments weiterhin existierten. Allerdings war die Situation jüdischer Rumänen in der Zeit des Kommunismus ambivalent. Jüdisches Leben war nicht

nur erlaubt, sondern wurde offiziell unterstützt: Die Synagogen waren geöffnet, es gab eigene Verlage und Zeitungen. Bis heute ist Rumänien – außer Israel – das einzige Land der Welt, das ein jüdisches Staatstheater unterhält. Aber von Beginn an wurde auch die Auswanderung gefördert. Und die rumänische Beteiligung am Holocaust blieb – bis über die Wende hinaus – ein gesellschaftliches Tabu.

Nur ein einziges Mal hat Anatol Vieru auf dieses Thema Bezug genommen: Das 1991 in Israel uraufgeführte Werk *Memorial* ist den Opfern des Holocausts gewidmet. Im Vergleich zur sechsten Sinfonie Exodus ist das Werk nicht nur kürzer, sondern auch kleiner dimensioniert.

Die Musik thematisiert die Gegensätze von Gemeinsamkeit und Individualität, von Zugehörigkeit und Abweichung, die sich vor allem in der Organisation der Tonhöhen manifestieren. Diese grundlegende kompositorische Technik fasste Vieru in einem scheinbar nüchternen, übergreifenden System zusammen: der Mengenlehre der Modi. Das modale Komponieren ist typisch für osteuropäische Komponisten, insbesondere für die Rumänen, die diese Technik im Allgemeinen aus der Tradition der Volksmusik ableiteten. Für Anatol Vieru ging es aber nicht um die Herkunft dieser kompositorischen Methode, sondern um die operativen Möglichkeiten dieser Technik, mit denen Prozesse der Abweichung, Divergenz und Überschneidung dargestellt werden können.

In *Memorial* wird das von den ersten Takten an erfahrbar, wenn sich die solistisch geführten Bläser und die einzelnen Streichergruppen auf unterschiedliche, aber doch aufeinander bezogene Weise im Tonraum ausbreiten, bis es schließlich zu Verschmelzungen von diatonischen, chromatischen und mikrotonalen Elementen kommt – als Sinnbild für die Koexistenz unterschiedlicher Seinsformen: eine mit Klängen gestaltete Utopie.

Thomas Beigel, 2014





## Considerations generales

On peut comprendre la Symphonie traditionnelle en s'appuyant sur deux modèles : le modèle archétypal et le modèle autonome.

D'une part, le modèle archétypal définit la Symphonie comme une manifestation immanente d'un prototype transcendant, d'un schéma préétabli. Les symphonies d'Anton Bruckner en constituent l'exemple le plus célèbre: elles comportent un schéma prédéterminé, «habité» ensuite par des contenus divers, la forme restant toujours la même. Ainsi, toutes ses symphonies sont des expressions différentes d'une même classe, au sens où le compositeur Aurel Stroe parlait de «Classes de compositions».

D'autre part, le modèle autonome nous permet de concevoir chaque Symphonie comme un monde en soi, régi par des règles, des exceptions et des lois qui lui sont propres. En ce sens, deux symphonies ne se ressemblent guère, puisque chacune se rattache à un «thème» ontologique différent, chacune procède d'une autre pensée, d'une autre sensibilité. Pour illustrer ce modèle, il n'est guère d'exemple plus typique que celui de Beethoven, dont les symphonies sont si différentes les unes des autres: 1' *Héroïque* et la *Pastorale* ne se ressemblent pas plus que la *Cinquième*, la *Sixième* ou la *Huitième*...

Les sept symphonies d'Anatol Vieru participent du deuxième modèle décrit ci-dessus, car elles représentent autant de mondes autonomes, autant de récits intérieurs, au demeurant fort dissemblables. Pourtant, elles n'en comportent pas moins des éléments relevant du premier modèle, car on y décèle quelquefois un substrat commun (la forme de *chaconne*, la technique du «crible», le *fugato*), agencé, à chaque fois, selon une dramaturgie et un sens musical particuliers.

Si, dans sa *Cinquième Symphonie*, les thématiques fondamentales tournent autour du Temps et du *sentiment* du temps tel que l'exprime la poésie d'Eminescu,

dans la *Sixième Symphonie* il s'agira de l'Exode et d'un certain esprit hispanique. On remarquera souvent, chez Vieru, la présence d'une thématique bipolaire comprenant un élément d'un ordre général (tel le Temps ou l'Exode) ainsi qu'un élément à coloration, parfois, particulière (tels Eminescu ou l'Espagne). De même, la forme globale de la *Sixième Symphonie* s'articule autour de quatre mouvements qui se complètent mutuellement et qui amplifient le sentiment d'une plénitude monumentale in *statu nascendi*.

La musique de cette Symphonie procède d'un développement continu, et sa radicalité au niveau temporel transparaît dans le fait même qu'elle en étreint au plus haut point la substance sonore, comme pour en tester la résistance. Des structures sonores puissantes sont lancées dans le jeu implacable du temps; ici, la confiance du compositeur en la force et en l'aptitude de la combinatoire à soutenir le discours musical définit, en quelque sorte, sa démarche, son attitude artistique même.

Parmi les sources d'inspiration de cette œuvre granitique, il conviendrait de citer, entre autres, l'Ancien et le Nouveau Testaments, des fresques de Goya, des textes de Vintila Horia. Cette œuvre illustre on ne peut mieux le style tardif d'Anatol Vieru. En voici quelques éléments caractéristiques de vocabulaire et de syntaxe:

1. la forme de chaconne
2. l'harmonie fondée sur des accords consonants (majeurs, mineurs, septième de dominante) dans différentes combinaisons poly-harmoniques
3. les éléments mélodiques simples, naïfs
4. les courtes citations de chansons bien connues (dans *Tangochaccona*)
5. le rythme néoclassique, alternant avec des passages de rubato, notés très précisément
6. les échelles modales
7. les palindromes mélodiques et rythmiques

8. la confiance dans la force de la combinatoire et de la pensée «à l'état naïf»
9. la conception de l'art en tant que processus
10. la technique du crible
11. le caractère hymnique, extatique (le psaume)

### Présentation du compositeur

Concernant la Sixième symphonie, nous possédons un témoignage direct de l'auteur. Il remonte à 1995, date de la création mondiale de cette œuvre. Nous le reproduisons ici, tant il nous paraît précieux aussi bien par les détails d'ordre technique que par la description du cadre expressif et du contexte psychologique dans lequel l'œuvre fut conçue :

*La Sixième Symphonie (1988-1989): 1. Tangochaccona 2. Exodus 3. Saint Antoine de Floride 4. Soleil pâle*

*«Composée entre 1988-1989, la symphonie s'inspire de l'atmosphère de l'époque. Plus je me tourmentais, plus évident m'apparaissait l'exode autour de moi – un exode mental pour les uns, un exode physique réel pour les autres; j'ai projeté cette impression d'exode sur le monde tel que je l'avalais, tous les jours, au travers de la tasse de paroles déversée quotidiennement par les postes de radio. L'image de l'exode m'est apparue alors comme l'emblème même de ce siècle mouvementé.*

*J'ai été alors marqué par quelques essais de Vintila Horia. L'un d'eux, sur le tango, mettait en évidence le frisson tragique dont est empreint ce genre à la fois planétaire et local. Le premier mouvement de la symphonie, Tangochaccona (33*

*variations), réunit deux genres hispaniques. Le deuxième mouvement, lié peut-être davantage aux connotations bibliques de l'exode, est un poème symphonique. Un autre essai de Vintila Horia a influencé la troisième partie de la symphonie ; en commentant la fresque de Goya «Saint Antoine de Floride», Vintila Horia attirait l'attention sur la foule en tant que troupeau; le sermon du saint est conspué par la foule. J'avais vu l'église à Madrid un an auparavant et j'avais deviné dans son clair-obscur l'épouvantable acharnement. La tension des trois premiers mouvements trouve dans la partie ultime, «Soleil pâle», comme un apaisement – sinon une catharsis, du moins une détente, une ombre d'espoir.*

*Au total, les quatre parties de la symphonie durent une heure environ; ce sont là quatre symphonies qui se rejoignent en un point qui les transcende, et l'auditeur peut essayer de le chercher.»*

### Brève présentation analytique de la Sixième Symphonie

La première partie – *Tangochaccona* – part d'un thème de 8 mesures, construit à partir d'accords consonants et dissonants sur une basse tonale :



Au cours des 33 variations qui constituent le mouvement, cette basse prend, à force d'être transposée, le chemin de «l'exode» tonal, épuisant, en cours de route, les 12 sons de la gamme chromatique. Les transpositions de la basse suivent un plan bien défini, qui utilise les intervalles de tierce mineure et de quarte augmentée, lesquels constituent les deux axes du processus de modulation du thème. Voici,

dans l'ordre, les sons sur lesquels le thème sera transposé. (Les numéros des variations et des mesures permettront de les retrouver facilement dans la partition.)

**DO** : I-IV (mesures 1-32)

**MI BÉMOL** : V-VIII (mesures 33-64)

**FA DIÈSE** : IX-XII (mesures 65-106)

**LA** : XIII-XIV (mesures 107-137)

**DO DIÈSE** : XV-XVI (mesures 138-163)

**SOL** : XVII-XVIII (mesures 164-179)

**SI BÉMOL** : XIX-XX (mesures 180-192)

**MI** : XXI – épisode à caractère de développement – XXII (mesures 193-275)

**SOL DIÈSE** : XXIII (mesures 276-283)

**SI** : XXIV-XXV (mesures 284-307)

**RÉ** : XXVI (mesures 308-318)

**FA** : XXVII-XXIX (mesures 319-346)

**DO** : XXX-XXXIII (mesures 347-398)

On aura remarqué que les transpositions subies par le thème obéissent à un trajet symétrique, dont l'axe se situe dans l'intervalle *sol-si bémol*. De plus, la fin est marquée par le retour au son initial, *do*.



Sur ce canevas strict se superposent des motifs de *tango* soumis à des développements et à des stratifications de toutes sortes. L'origine des motifs est assez variée: on peut y entendre autant d'éléments de tango argentin que d'insertions, voire de réminiscences de sonorités balkaniques, réunis dans un enchevêtrement musical qui oscille entre le tragique et la parodie. D'où l'étrangeté et la fraîcheur de cette musique qui reprend et continue sur un autre plan le projet de Ravel et de Stravinski de styliser des danses et de les fondre dans des formes symphoniques monumentales.

La deuxième partie de la symphonie s'intitule Exodus. Le ton y est sombre, méditatif. Les cordes graves entonnent à l'unisson un *De profundis*, mélodie qui s'élève – on dirait contre vents et marées – durant 67 mesures, pour atteindre son apogée joyeux sur un *si*<sup>4</sup>, et pour retourner ensuite vers les ténèbres, à la faveur d'une hétérophonie entre le tuba et les contrebasses (mesures 60-67). Une deuxième fresque symphonique de ce mouvement assemble différents compartiments orchestraux dans d'étranges mixtures: les cordes et les cuivres, les bois et, dans l'aigu, la percussion à hauteur déterminée. Ainsi naît un mouvement sonore tourbillonnant, – tumulte semblable à celui d'un convoi, à un Bydlo moussorgskien réinterprété (mesures 68-134). Une variante de la mélodie initiale est présentée dans une disposition orchestrale nouvelle où les quarts de ton induisent une sonorité vacillante et une atmosphère onirique, voire cauchemardesque (mesures 135-238). A la mesure 195, les deux idées de ce mouvement se superposent: la mélodie *De profundis* (aux trombones) et la structure instable des cordes de la deuxième fresque.

La quatrième fresque (mesures 239-288) combine des groupes sonores différents du point de vue de l'intonation et de l'harmonie, disposés en compartiments instrumentaux bien distincts: des chorals complémentaires confiés aux bois, aux cuivres, aux métaux (dans des résonances *pianissimo*); des débris mélodiques disposés en *vacuum* aux cordes (nous entendons par là *le vide qui se crée* entre

deux sons disposés à une grande distance l'un de l'autre: l'un très haut, l'autre très bas). A la mesure 264, seul subsiste le *vacuum* des cordes, secondé, comme au bord du silence, par le chuchotement des trois flûtes et par la sonorité tremblante des gongs. C'est une image sonore d'une originalité forte, caractéristique de la musique d'Anatol Vieru. La coda de ce mouvement (mesures 289-311) est un cri menaçant, une interrogation rugissante, où les bois, les cuivres et les cordes se déchirent sur un fond de percussion violente.

Inspirée par la peinture de Goya de la cathédrale madrilène *Saint-Antoine-de-Floride*, la troisième partie peut être définie comme une *méga*-invention mélodique et rythmique. La technique des palindromes, telle qu'elle fut inaugurée et développée par le compositeur depuis *Soroc* (œuvre qui remonte à 1983), prend ici une tout autre dimension. En utilisant deux sortes de palindromes – 1. palindromes mélodiques et rythmiques; 2. palindromes rythmiques à sons sans hauteur déterminée - Anatol Vieru réalise une double performance: d'une part, un exploit en matière de technique de composition ; d'autre part, un exploit en fait de stratégie d'utilisation des timbres. Car les instruments les plus caractéristiques de cette partie sont le tuba et le trombone, qui posent leur empreinte sur le registre affectif de cette musique. Le lien avec la peinture de Goya est établi par le truchement des cuivres – lesquels évoquent le sermon de saint Antoine – et de la percussion, dans le son de laquelle résonne «l'invective de la foule». Si l'esprit mélodique libre régnait dans la première partie de la symphonie, ici la fluidité mélodique aboutit à une sorte de cristallisation en homophonies toutes-puissantes, semblables à l'évolution d'un phénomène climatique. L'analogie pourrait même être concrétisée par une image: celle du processus, lent mais inexorablement orienté, de la formation d'un immense nuage ou d'une tornade.

Si, dans le troisième mouvement, le rôle principal revenait au tuba et au trombone, ce sera, dans le quatrième, le tour de la trompette de s'assurer la primauté.



Car «Soleil pâle» – la fin de la symphonie – est un poème mono-structurel pour trompette et orchestre. Semblable à une mouette survolant l’immensité de la mer, le son de la trompette flotte au-dessus de l’orchestre, engendrant une mélodie infinie, libre, qui semble vouloir s’en échapper, en prenant son essor.

Cette musique naît d’un sentiment extatique. Tout s’y déroule lentement: un soleil d’automne rayonne doucement, sa lumière nous enveloppe et nous hypnotise, le temps se dilate; et si le paysage change quelquefois, contemplé d’en haut, de là où plane la mélodie lente de la trompette, il s’agglutine en restant identique à lui-même, sans trop de contrastes.

«*Musique énigmatique*» pourrait être le terme approprié pour décrire cette partie finale, qui annule, au sens hégélien s’entend, le vernaculaire et l’humain de *Tangochaonna*, les ténèbres de l’Exode, le doré candide qui devient colonne de feu dans la partie de *Saint Antoine de Floride*. Le point transcendant dont parlait Anatol Vieru dans son commentaire se trouve au-delà de cette symphonie. Il apparaît au-delà de son dernier accord, car, comme le disait Rilke: «Je pense qu’on ne peut en effet jamais savoir si Dieu est présent dans une histoire avant qu’on l’ait menée à son terme. Car même s’il devait y manquer ne serait-ce que deux mots – j’irai plus loin: même s’il ne manquait que le silence qui doit suivre le dernier mot de la nouvelle –, Il pourrait encore venir.»<sup>2</sup>

Dan Dediu *Avec l’aimable autorisation de Dan Dediu*

Anatol Vieru, *Sinfonia VI*, © Editura Muzicală, București 2006

<sup>2</sup> Rilke: *Geschichte vom Lieben Gott* (trad. Nicolas Zourabichvili)

## Impressum

### Recordings:

Symphony VI »Exodus« op. 112 (1988/89), Memorial op. 118 (1990)

Societatea Română de Radiodifuziune / 1995, 1999

**Producer:** Renate Eggebrecht-Kupsa

**CD Mastering:** Christoph Stickel msm-studios Munich

**Booklet notes:** © Thomas Beimel, © Dan Dediu (Vieru Symphony VI, Editura Muzicală București 2006)

**Pages 5, 11,** annotation<sup>1</sup>: „*Anatol Vieru, Sinfonia VI,*“ in *Anatol Vieru despre muzica sa*, ed. Nina Vieru (Bucharest, 2006).

**Photos:** Cover, page 10, 28, Anatol Vieru

© Nina Vieru, București

**Pages 2, 4, Inlay:** Anatol Vieru, Symphony VI - Exodus -

© Editura Muzicală București 2006

**Page 17:** Francisco de Goya, fresco for *San Antonio de la Florida's church*, Madrid

© + © Troubadisc 2015

TRO-CD 01426

**Strassenmusik n. 16**

Duos for Violin and violoncello

**Anatol Vieru, Sonata (1985)\***

Zoltán Kodály, Elizabeth Maconchy\*, Dimitri Nicolau\*

*Renate Eggebrecht violin, Friedemann Kupsa violoncello***\*World Premiere Recording***„...admirable the concentration, virtuosity and explosive power of the musicians...“ Pizzicato 2003*

TRO-SACD 01431

**VIOLIN SOLO Vol. 3****Anatol Vieru, Capriccio (1997)\***

Paul Hindemith, the complete works\*

Vladimir Martynov\*

*Renate Eggebrecht violin***\*World Premiere Recording***...Eggebrecht's highly virtuosic, technically assured playing coaxes countless unexpected nuances from her instrument, so that the listener forgets that it's „just“ a violin. termate, 2008*

TRO-CD 01442

**Myriam Marbe**

Ritual für den Durst der Erde (1968)

Serenata (1974)

Trommelbass (1985)

Requiem (1990)

*„...highly recommended.“ NZ / Klassik heute 2012**All recordings can be ordered in our Internet shop from all over the world: <http://www.troubadisc.de>*

© 2015 TROUBADISC Music Production, Munich / Germany

