

Anatol Vieru – portret în oglinzi paralele¹

Silvia Lebu



Silvia Lebu: Stimate doamnă Lena Vieru-Conta, stimate domnule Andrei Vieru, este un privilegiu să purtăm această discuție, în trei, despre unul dintre cei mai marcanți compozitori români din secolul XX. Montajul de oglinzi și jocul lor vizual mozaicat, va face să se răsfrângă din conversația noastră imagini inedite și ne va permite să îi inspectăm îndeaproape atelierul de creație. De aceea, am să încep abrupt, cu o întrebare care țintește esența gândirii sale.

***Anatol Vieru împreună cu fiica, Lena și fiul, Andrei.
Fotografie din arhiva familiei.***

Este cunoscut interesul compozitorilor atât străini, cât și români din secolul trecut pentru crearea unor noi limbaje muzicale, apelând în acest sens chiar la domenii exterioare muzicii, unul fiind matematica. Alegând să reconstituim portretul artistului pornind de la oglinda cifrelor, ce ne puteți destăinui cu privire la orientarea compozitorului Anatol Vieru spre această știință?

¹ Interviu realizat cu Lena Vieru Conta și Andrei Vieru, la data de 2 iunie 2020.

Andrei Vieru: Matematica nu e de fapt un domeniu total exterior muzicii. Toți muzicienii operează cu numere, fie că e vorba de timpul muzical, fie că e vorba de înălțimile sunetelor. Notația muzicală însăși e carteziană — cu timpul pe orizontală și înălțimile pe verticală. Sistemul occidental de 12 sunete (respectiv 12 intervale) formează o structură algebrică de grup comutativ. Nici algoritmizarea activității compozitorului nu e un fenomen nou în istoria muzicii. Desigur, el a luat amploare în secolul XX, dar exista și înainte. De exemplu, Mozart imaginase un algoritm pentru compus menuete. Regulile de înlănțuire a acordurilor în armonia clasică (și nu numai) constituie un alt exemplu de evoluție a gândirii muzicale în direcția algoritmizării. Anatol Vieru a fost unul dintre cei care și-au conștientizat până la un anumit punct tehnicile de compoziție, fără însă a le absolutiza. Fără însă a absolutiza nici ideea acestei conștientizări. Crezul său estetic — acela care își afirma atașamentul față de ideea de a obține rezultate complexe cu mijloace simple — a fost exprimat în cartea sa *Cuvinte despre sunete*. În capitolul intitulat "Muzica algoritmică", Anatol Vieru scria: "Dacă aș fi întrebat ce mi se pare mai actual în gândirea muzicală, aș spune: algoritmizarea ei. Evident, actualitate nu însemnează neapărat valoare și nici un compozitor nealgoritmic nu va scădea cîtuși de puțin în ochii mei. Înțelegem prin algoritmizare, a compune aplicând proceduri clare și simple asupra unui material muzical la rîndul său clar și simplu; rezultatul este la rîndul ei clară, dar deloc simplă."¹

Lena Vieru-Conta: Cred că procedeele sale componistice, lucrul cu modurile l-au făcut să observe, să le studieze și apoi să teoretizeze ancorarea acestora în matematică.

S.L.: Este legitim atunci să ne punem întrebarea dacă gândirea modală a lui Anatol Vieru a fost determinată de legile matematice sau dacă este ea rezultatul unei intuiții muzicale?

¹ Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, București, Editura Cartea Românească, 1994, p. 69.

L.V.: Cred că Anatol Vieru a pornit dinspre muzică spre matematică, nu invers. Gândirea sa era deopotrivă analitică și sintetică. Desigur, intuiția și gândirea asociativă au fost foarte importante.

A.V.: Vieru a fost preocupat nu atât de legile matematice, cât de legile generale ale percepției, în particular ale percepției timpului și spațiului muzical. În viziunea sa, e vorba de o preocupare în cadrul căreia matematica poate figura printre mijloacele de mare ajutor, dar în niciun caz nu poate fi considerată un scop în sine. În orice caz, el însuși se ferea să le considere ca atare.

S.L.: Fără îndoială, această concepție a făcut ca rezultatul sonor să nu fie unul asimilat experimentului steril în creație. Dar să orientăm oglinzile spre trecut, efectul retrovizor ne va ajuta să refacem traseul carierei compozitorului, încercând să identificăm posibile influențe. În 1951, Anatol Vieru pleca la Moscova pentru aprofundarea studiilor muzicale, la clasa lui Aram Haciaturian. V-a relatat maestrul Anatol Vieru care erau temele predilecte de inspirație asupra cărora Haciaturian s-a aplecat în creația sa și dacă a insuflat ideile sale propriilor discipoli?

A.V.: Haciaturian se "amuza" categorisindu-și studenții în "formaliști" și "realiști". (Mai exact, aplecați spre formalism sau, respectiv, spre realism. Spun că se amuza fiindcă, după cum bine se știe, el însuși a fost acuzat de "formalism", ceea ce constituia în acele vremuri o acuzație estetică și politică gravă.) Pe "formaliști" Haciaturian încerca să-i aducă pe căi mai apropiate de "realism", iar pe "realiști" îi îndruma mai degrabă spre "formalism". Tatăl meu vedea în această strategie un semn de înțelepciune estetică și, mai ales, pedagogică.

L.V.: Ce știi sigur e faptul că Haciaturian l-a sfătuit odată să nu accepte funcții oficiale, pentru că l-ar împiedica să

se concentreze pe compoziție. Sau că i-a spus: „nu încerca niciodată sa fii original, nu ai nevoie: ești deja!”

S.L.: Un îndemn înțelept de care Anatol Vieru a ținut cu siguranță cont pe parcursul întregii sale cariere. La Moscova, oraș devenit epicentrul gândirii cu pronunțat iz ideologic, în cadrul Conservatorului se audia și analiza muzică din vestul Europei sau se puneau accentul pe muzica rusească? Profesorul Aram Haciaturian își familiariza discipolii cu tehnicile componistice de avangardă ale vremii?

L.V.: Știu de la mama mea, muzicologul Nina Vieru, că se asculta muzică contemporană din vest. Cu tatăl meu nu am prea discutat despre asta. Dar țin minte că în anii 1970-1980 tata și colegii săi de generație Nikolai Sidelnikov, Roman Ledenev și cu mai tânărul Alfred Schnittke își arătau reciproc lucrările și făceau schimb de idei.

A.V.: I-aș adăuga pe Gubaidulina, pe Volkonski, pe Eșpai și pe Denisov cu care părinții mei erau de asemenea prieteni. Întrebarea dvs. se referă la Conservatorul din Moscova. Acolo sigur că presiunea ideologică se făcea simțită destul de aprig. Schönberg, Berg și Webern erau considerați decadenți. Așadar accesul la ei nu avea loc în cadrul Conservatorului. Existau însă și căi paralele de contact cu muzica din Vestul Europei. Culmea e că mulți compozitori sau studenți au avut acces la o parte din muzica din Occident prin intermediul a doi români (întâmplător, amândoi originari din Iași): mă refer la Anatol Vieru și la Philip Herschkowitz.

S.L.: Este îmbucurător să aflăm acest amănunt, putem considera atunci că la acel moment, poarta avangardei vest-europene a fost deschisă pentru tinerii compozitori ruși dinspre România. Philip Herschkowitz a fost și discipol al lui Alban Berg și Anton Webern la Viena, așa încât conexiunea cu

sursa cea mai autorizată în materie de muzică dodecafonică era asigurată.

Și ca să întărim cele afirmate de către dumneavoastră, vom aduce dovezi suplimentare. Portretul lui Vieru ar fi incomplet dacă nu am apela și la oglinzi exterioare. În cartea sa, *Such Freedom, if only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw*¹, Peter J. Schmelz dezvăluie influența pe care Anatol Vieru a avut-o asupra lui Alfred Schnittke, mai ales în *Simfonia I*, unde utilizarea sitei lui Eratostene se datorează întâlnirii compozitorului rus cu Anatol Vieru: "the third movement (like much of the Symphony) was controlled by the Eratosthenes Row, the sequence of prime numbers (1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19 and so on) that Schnittke had been introduced to by the Romanian composer and former Khachaturian pupil Anatol Vieru (1926-98), who had written a chamber piece called 'The Riddle of Eratosthenes' (1969; *Sita lui Eratostene*, published in French as *Crible d'Eratosthene I...I*)".

Cuvintele lui Alfred Schnittke sunt, de asemenea, extrem de grăitoare și arată prețuirea pe care acesta i-o purta lui Anatol Vieru. Concepută sub formă de interviu, cartea lui D.I. Șulghin surprinde tocmai acest aspect, și alegem să reproducem un scurt pasaj:

"D.I. Șulghin: *Cine învăța împreună cu dumneavoastră în acei ani?*

A. Schnittke: Învăța împreună cu noi și Anatol Vieru, care încă de pe atunci era extraordinar de interesant și rămâne tot astfel și astăzi. El era un compozitor completamente

¹ Peter J. Schmelz: *Such Freedom, if only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw*¹, Oxford University Press, 2009, p. 309.

format, cu propria tehnică, propriile opinii și cu idei intonaționale surprinzător de incitante. Un om foarte plăcut în comunicare. De atunci, fiecare nouă întâlnire cu el a reprezentat pentru mine o plăcere și o amintire despre o foarte puternică influență exercitată de el asupra mea și asupra întregului nostru mediu atât în plan personal, cât și în plan creativ.”¹

După acest *Intermezzo* revin să subliniez că întrebarea anterioară căuta de fapt să identifice cauza profundeii prefaceri a limbajului muzical promovat de către Anatol Vieru după revenirea sa de la Moscova. Faptul că din 1954, Anatol Vieru începe să se impună cu autoritate în lumea avangardei muzicale (o cale atât de primejdioasă în contextul politic și cultural al vremii), se datorează tocmai studiilor urmate la clasa lui Aram Hacıaturian?

A.V.: Aș menționa două lucruri. Tatălui meu îi dispăcea termenul de avangardă, după cum îi dispăceau, în general, etichetele, oricare ar fi ele. (După cum poate știți, Eugène Ionesco spune undeva că "avangardă" este un termen militar și că nu prea are ce căuta în literatură sau în celelalte arte). Iată cuvintele lui Anatol Vieru în acest sens:

”În cazul meu a fost vorba de o altă logică a înlănțuirii consonanțelor. E adevărat că avangarda de azi respinge ideea înlănțuirii acordurilor consonante; obsesia ei este anti-neoclasicismul. Acordul consonant a fost cooptat ca parte a rezonanței naturale a sunetului (...); dar ți se recomandă să rămâi în interiorul aceluiași sunet, să te plasezi pe aceeași

¹ D. I. Șulghin, *Anii de anonimat ai lui Alfred Schnittke. Convorbiri cu compozitorul (Годы неизвестности Алфьреда Шнитке. Беседы с композитором)*, Moscova: Delovaia Liga, 1993, p. 14 (traducere din limba rusă de Oleg Garaz).

fundamentală sau eventual să o schimbi, dar, cu cât mai rar, cu atât mai bine. Înălțuirea de acorduri nu este agreată. Eu însă mi-am permis a fi, în această privință, în urma sau poate înaintea avangardei; o oarecare anistoricitate a convenit întotdeauna spiritului meu.”¹.

Al doilea lucru care s-ar putea să vi se pară relevant este faptul că Anatol Vieru și György Kurtág s-au întâlnit în România anilor 1940. Era în 1945. Aveau cam 18 ani amândoi, au discutat despre Bartók și Schönberg, mai precis despre *Cvintetul de suflători* și despre *Allegro barbaro*. Întâlnirea asta e consemnată muzical într-o piesă pentru pian de Vieru (*Schön-tók*) și într-o piesă de Kurtág pentru voce (*Всмерча/Întâlnirea*). Ce vreau să spun e că atunci când își scria *Suita în stil vechi*, Vieru îi ascultase și îi studiasse pe Bartók și pe Schönberg.

S.L.: Iată câteva amănunte biografice mai puțin cunoscute, această intersectare de drumuri dintre Vieru și Kurtág în anii adolescenței, care s-a concretizat pe portativ în două lucrări inedite.

Revenind însă la definirea muzicii lui Vieru și încercând să evităm etichetele, deloc agreate de către maestru, știm că mai mulți muzicieni români au fost totuși preocupați să identifice și să scoată în evidență trăsăturile stilistice ale muzicii sale, printre care și compozitorul Octavian Nemescu. Într-un articol al său, Nemescu menționează patru etape în creația lui Anatol Vieru: cea a realismului socialist, a neoclasicismului modernizat, etapa avangardistă și cea postmodernistă². În a doua

¹ Anatol Vieru: *Cuvinte despre sunete*, București, Editura Cartea Românească, 1994, pp. 98-99.

² Octavian Nemescu: „Postmodernismul și influențele lui asupra creației artistice a lui T. Olah”, în *Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului*, ediție îngrijită de Olguța Lupu, București, Editura Muzicală, 2008, p. 70.

etapă se înscrie, ca o culminație, Oratoriul *Miorița* (*Agnus Hominis*), ce se înfiripă prin contopirea citatului folcloric cu un folclor imaginar, un limbaj de mare plasticitate, încheșat în forme baroce. Pe lângă elementul folcloric, detectabil și în *Concertul pentru orchestră*, lucrare compusă pentru examenul de absolvire a studiilor de la Moscova, și apelul la forme consacrate ale epocilor anterioare, ce alte trăsături definesc muzica lui Anatol Vieru din această perioadă?

A.V.: Tocmai atracția pentru modalism, în care vedea o sursă mult mai bogată de inspirație și posibilități creatoare decât în serialismul la modă. Ciclul de lieduri *Migdale amare* din 1955, pe versuri de Topârceanu sau ciclul pentru pian *Din lumea copiilor* din 1958 sunt edificatoare în acest sens.

S.L.: Este posibil ca Oratoriul *Miorița - Agnus Hominis* să fi reprezentat un punct nodal în cristalizarea ulterioară a teoriei modurilor și în modelarea timpului muzical?

L.V.: Nu l-am auzit niciodată pe tatăl meu să folosească titlul *Agnus Hominis*, deși e în subtitlul piesei. Nu cred că lucrarea reprezintă un punct nodal în cristalizarea teoriei modurilor, dar este cert că începe să alcătuiască și să introducă în creație anumite scări.

A.V.: Teoria modurilor, ca teorie, s-a cristalizat ulterior, așa cum spuneți. A fost însă precedată de o practică componistică. (Mi se pare important de subliniat că teoria a avut la origine o practică și nu invers!) *Miorița*, *Din Lumea copiilor*, *Lupta cu inerția*, *Concertul de violoncel nr. 1*, *Sonata pentru violoncel solo*, *Odă tăcerii*, *Simfonia de cameră* au fost, cred, momente importante.

S.L.: Evident, validitatea unei teorii este asigurată de o practică prealabilă iar titlurile enumerate au marcat trepte esențiale în încheierea sistemului modal imaginat de către Anatol Vieru. Vorbim de practica muzicală întâi de toate, însă aș împinge discuția și către universul literaturii și filosofiei, iar un autor transilvănean se cere evocat. Credeți că teoria complexă a lui Anatol Vieru își poate avea originea în tipul de psihologie populară românească referitor la timp și spațiu, pe care o dezbate și Lucian Blaga în *Spațiul mioritic*, text care are la bază tocmai balada *Miorița*?

L.V.: Nu cred. Cunoștea, desigur, textele lui Blaga, dar cred că era departe de psihologia populară de orice tip.

S.L.: Atunci credeți că Oratoriul *Miorița (Agnus Hominis)* este compus ca o reflecție muzicală asupra acestui text filosofic al lui Blaga?

L.V.: Nu cred, deși conexiunea este tentantă și oarecum naturală.

S.L.: Să atingem atunci o altă dimensiune. Este cunoscută respingerea totală pe care regimul comunist o arăta față de religie, de spiritualitate în epocă; dat fiind faptul că întreg conținutul muzical al Oratoriului *Miorița (Agnus Hominis)* este turnat practic în forma unei piese de factură sacră, putem intui aici un mesaj religios codificat de către Anatol Vieru, mascat sub sursa de inspirație folclorică? Mai mult, o paralelă a sacrificiului Christic cu ciobanul sacrificat este îndreptățită (ne inspiră în acest sens chiar subtitlul lucrării — *Agnus Hominis*)?

L.V.: Nu cred că se poate vorbi nici de un mesaj religios codificat; poate de un sentiment religios nedefinit, de un mesaj universal.

S.L.: Poate că tocmai acest mesaj universal, al sacrificiului, l-a apropiat pe Anatol Vieru de balada populară românească și de aici s-a născut subtitlul *Agnus Hominis*. Ne întrebăm totodată de unde a pornit această atracție față de tema *Mioriței*, având în vedere că ea se regăsește și în altă lucrare a autorului, în *Clepsidra II*? Și o întrebare tehnică: oare faptul că inclusiv unul dintre modurile concepute de către Anatol Vieru primește tocmai denumirea "Miorița", se explică doar prin faptul că Oratoriul amintit a fost prima lucrare în care acest mod a fost utilizat de către compozitor?

L.V.: Într-un text din 1978 (îl găsiți în cartea „Anatol Vieru despre muzica sa”¹), el scrie:

„Părerea mea personală este că ‚Miorița’ e o mare temă; ca și tema clasică a pasiunilor, ea poate fi tratată în moduri cât se poate de diferite – toate valabile; important este să exprimi ceva din esența omului.

După atâția ani de la compunerea și executarea lucrării mă recunosc și azi în această lucrare de tinerețe. Tema *Mioriței* este una din temele vieții mele”.

S.L.: Este cert că balada populară a lăsat o amprentă puternică asupra întreagii creații a lui Anatol Vieru, iar paralela pe care însuși artistul o trasează cu Pasiunile, ne demonstrează că am

¹ Nina Vieru (ed.): *Anatol Vieru despre muzica sa*, București, Editura U.N.M.B., 2006, p. 38.

decodificat corect mesajul său, unul proiectat în spiritualitate, în valorile universale ale omenirii. Stau dovadă inclusiv aluziile pe care autorul le face în acest Oratoriu la creația lui Wagner (trimiteră la leitmotivul dorinței din opera *Tristan și Isolda*), Debussy (o surprinzătoare evocare a corului sirenelor din *Nocturnes* într-un pasaj ce evocă bocetul), Enescu și, implicit, Bach. Iată, spre exemplu, un scurt fragment din secțiunea *Aria*, în care evocarea Rapsodiei a 2-a de Enescu este evidentă, cu expunerea motivului în formă originală și, decalat, în oglindă:

Exemplul 1

A. Vieru: *Miorița - Agnus Hominis, Aria*, măs. 1-4

The musical score for Exemplul 1 shows measures 1-4. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth-note triplets, starting with a *mp* dynamic. The left hand (bass clef) provides a bass line with triplets and dynamics *p*, *pp*, and *pp*. There are accents and hairpins in the bass line. The piece ends at measure 4.

Exemplul 2

G. Enescu: *Rapsodia română nr. 2, op. 11*, măs. 1-4

The musical score for Exemplul 2 shows measures 1-4. The tempo is marked *Lent* ($\text{♩} = 40$). The right hand (treble clef) plays a melody of eighth-note groups, starting with a *f* dynamic. The left hand (bass clef) provides a bass line with eighth-note groups and dynamics *f* and *forte*. The piece ends at measure 4.

L.V.: Legat de întrebarea tehnică despre modul "Miorița", să adăugăm faptul că există în creația lui Anatol Vieru și modul „Bacovia” din *Lupta cu inerția* — (Muzică pentru Bacovia și Labiș) din 1959-1960.

S.L.: Rezultă că autorul își croia propriul material sonor, adaptat la fiecare piesă compusă. Credeți însă că există vreo asemănare între modurile populare românești și modul "Miorița" pe care Anatol Vieru l-a folosit ulterior în mai multe lucrări ale sale?

A.V.: Cu siguranță, da.

S.L.: Este posibil să fi fost Bartók un reper din perspectiva modală, dar poate și Toduță, sub aspectul formelor muzicale? Afirm aceasta deoarece Anatol Vieru și Sigismund Toduță au finalizat oratoriile pe tema comună a Mioriței în aceeași perioadă (anul 1957, respectiv 1958), în plus Anatol Vieru și-a susținut doctoratul la Cluj, avându-l în comisie la susținere chiar pe maestrul Toduță. Aveți cunoștință să fi existat un schimb de opinii între cei doi artiști, având în vedere că ambele lucrări sunt puternic ancorate în formele baroce, de altfel tema predilectă de cercetare a lui Toduță (a se vedea monumentală lucrare teoretică *Formele muzicale ale Barocului în creația lui J.S. Bach*¹)?

L.V.: Din câte știu, tatăl meu nu comunica cu maestrul Toduță în timp ce compunea oratoriul. Dar îl respecta foarte mult și într-adevăr l-a avut în comisia de doctorat.

¹ Sigismund Toduță: *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. 1-2-3, București, Editura Muzicală, 1969; 1973; 1978.

S.L.: Cert este că Barocul este prezent și în alte opusuri ale lui Anatol Vieru. Este cunoscut faptul că în multe lucrări ale sale de factură modernă se regăsesc secțiuni care poartă titluri de forme baroce, ca passacaglia, ciaccona, fuga, dar avem și exemple de lucrări de sine stătătoare, intitulate astfel, încadrate în perioada avangardistă și postmodernă mai ales. Credeți că acest unghi, al privirii retrospective spre elemente ale Barocului aduse în actualitate i-ar fi putut fi deschisă de către Toduță, un redutabil cunoscător și mare iubitor al acestei epoci muzicale?

L.V.: Nu, nu cred. Dar amândoi erau oameni cultivați.

A.V.: Nu cred nici eu că Sigismund Toduță a avut vreo influență stilistică directă sau de alt fel asupra creației tatălui meu.

S.L.: Dacă cei doi artiști nu au comunicat în perioada compunerii Oratoriilor, atunci putem spune că asemănarea dintre cele două lucrări, sub aspect stilistic, ar corespunde unui *Zeitgeist* sau am putea crede că însăși structura baladei, cu un narator, în varianta lui Alecsandri, a sugerat o astfel de abordare structurală, tributară Barocului. Rămâne însă o tentație pentru oricine dorește să analizeze cele două piese, găsirea unor puncte de convergență stilistică și a unor elemente divergente, care să pună în valoare originalitatea celor două Oratorii "Miorița".

Vă mulțumesc pentru că ați proiectat o lumină nouă asupra unor fațete mai puțin cunoscute ale personalității acestui muzician de excepție care a fost Anatol Vieru. Dezvăluirile și comentariile dumneavoastră au recreat, prin decupaje și *flash-back*-uri, adică printr-o retorică a imaginii fragmentate, un portret coerent al artistului. Fluxul memoriei și reflexia oglinzilor paralele pe care le-

ați întruchipat în conversația noastră deschid perspectiva unei cercetări aprofundate a creației acestui muzician de elită, o creație în care intuițiile matematice se îmbină armonios cu dimensiunea poetică, proiectând profilul compozitorului în Atemporal.

SUMMARY

Silvia Lebu

Anatol Vieru: a Parallel Mirrors Portrait

Composer Anatol Vieru's exceptional artistic personality requires a multi-faceted approach. His professional trajectory is mapped in parallel mirrors, by means of a discussion with his son and daughter, providing a basis for an understanding of his artistic evolution, in a kaleidoscopic way. Beginning by recalling his studies in Bucharest and later in Moscow under the guidance of Aram Khachaturian, our dialogue recollects important episodes, as flashbacks, such as Vieru's encounters with Alfred Schnittke and György Kurtág, providing an insight into his artistic methods, and into the originality of his creative thinking. The oratorio *Miorița* (*Agnus Hominis*) with its innovative modal language, is identified as the starting point in the configuration of a unique musical vocabulary that assures him a special place in the history of Romanian music.