

ANATOL
VIERU

ELEGIA I
MYRIAM MARBÉ IN MEMORIAM

(1998)

VIERU, ANATOL

ELEGIA I - *Myriam Marbé in memoriam*

Editura Universității Naționale de Muzică București, 2024

ISMN 979-0-707661-86-4

FONDUL DE DEZVOLTARE INSTITUȚIONALĂ: CNFIS-FDI-2024-F-0160

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

Domeniul vizat: 3. Asigurarea funcționării în bune condiții a grădinilor botanice universitare, a stațiunilor didactice, a bazelor de practică și a altor infrastructuri de susținere a activităților didactice, similare bazelor de practică, din cadrul universităților, folosite pentru instruirea studenților

TITLU PROIECT: *Arhiva română a muzicii camerale instrumentale pentru ansambluri de trio și cvartet (Romanian Archive of Instrumental Chamber Music)*

Perioada de desfășurare a proiectului: aprilie - decembrie 2024

Expert tehnoredactare partituri, publicare și paleografie: Paula Aslam

Expert tehnoredactare, DTP, design copertă: Mirel Mihălăchescu

© 2024 Editura UNMB

Str. Știrbei Vodă nr. 33, 010102 București, România

Email: edituraunmb@unmb.ro

www.unmb.ro | www.edituraunmb.ro



ANATOL
VIERU

ELEGIA I

MYRIAM MARBÉ IN MEMORIAM

(1998)

Anieou

Anatol VIERU - ELEGIA I (*Myriam Marbé in memoriam*) pentru saxofon alto (sau flaut), orgă și percuție

Un comentariu de Dan Dediu

Miniatură camerală stranie și reținută ca expresie, deși clocotitoare și dramatică în străfunduri, *Elegia I* a fost scrisă de Anatol Vieru după moartea șocantă a lui Myriam Marbé, în ziua de Crăciun a anului 1997. Formula instrumentală aleasă – saxofon alto în mi bemol, orgă și percuție – este una neobișnuită, dar e foarte eficientă din două motive: 1. are avantajul ambitusului enorm al orgii, acoperind toate sunetele din extremul grav până în extremul acut, căruia i se adaugă incandescentul saxofon alto, instrument melodic de o mare intensitate timbrală, precum și câteva efecte de percuție alese cu parcimonie (3 gonguri, vibrafon, bici, 5 bongosuri, 5 wood-blocks, crotale); 2. se adresează unui ansamblu deja existent și experimentat, consacratul Trio Contraste de la Timișoara, compus pe atunci din remarcabilii muzicieni Emil Șein (saxofon alto), Sorin Petrescu (orgă), Doru Roman (percuție), care, de altfel, au și interpretat opusul în cadrul Festivalului „George Enescu”, în 11 septembrie 1998, chiar cu câteva săptămâni înainte de moartea lui Vieru.

Am fost prezent la acea primă audiție care a avut loc în Aula Palatului Cantacuzino, de pe Calea Victoriei 144, unde era sediul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Țin minte că am fost deosebit de impresionat de această lucrare și că, întâlnindu-mă cu maestrul Vieru la Uniune câteva zile mai târziu, l-am felicitat pentru melodia saxofonului, care mi-a plăcut peste măsură. I-am spus că și eu am început să scriu melodii în piesele mele. La care maestrul Vieru mi-a replicat hâtru: „Ai grijă că încă nu s-a dat drumul la melodie...”. Orice ar fi vrut să zică (deși cam bănuiesc ce...), mi se pare că formularea sa a fost genial găsită și că reflectă starea de spirit în care eram cu toții în 1998, anul când Vieru ne-a părăsit intempestiv pentru totdeauna.

Într-un mic text de prezentare a ambelor *Elegii* (cea de-a doua fiind pentru violoncel, contrabas și orchestră de cameră), compozitorul reliefează „contrastul dintre saxofon și orgă” ce „duce spre tensiunea dramatică”¹. Prin recul, o frază ne atrage atenția în comentariul despre *Elegia a II-a*: „Aici este mai puțină *așarnare*, ci mai degrabă înțelegere și împăcare cu inevitabilul”². Deci în *Elegia I* e mai multă *așarnare*, adică *îndârjire*, după părerea lui Vieru. E interesant și bine de știut.

Cele patru secțiuni ale *Elegiei* sunt foarte clar delimitate: secțiunea A are 35 de măsuri, B-ul se arcuiește pe 22 de măsuri (între măsurile 36-57), secțiunea C subîntinde 60 de măsuri (*Furioso*, de la măsura 58 la măsura 117), iar ultima secțiune D constituie o sinteză între A și B, cu un număr de 46 de măsuri repartizate în două segmente și o codă.

¹ Anatol Vieru, în Nina Vieru (ed.), *Anatol Vieru despre muzica sa*, Editura UNMB, București, 2006, p. 63.

² Vieru, p. 63.

Secțiune	Măsura	Număr de măsuri	Segmentare
A	1	35	(4+4+5)+(8+5)+9
B	36	22	(5+5)+(4+5)+3
C	58	60	(8+9)+(8+8)+(9+8)+10
D (A/B)	118	46	(10+9+8)+(6,5+4,5)+8

Simpliții formale îi corespunde simplitatea melodică, intervalele cu care se lucrează fiind terța mică și secunda mică, cu varianta extinsă de terță mare (adică terță mică plus secundă mică) sau cea comprimată de secundă mare (terță mică minus secundă mică).

Prima secțiune propune inițial o frază de patru măsuri a saxofonului solist, cu o melodie descendentă, structurată la nivel de celulă melodică într-o formă de bar (*aab*) și un număr de sunete alocat de 3+3+4. Din străfunduri își face apariția orga, asemenea unui Leviathan îndepărtat, care începe să urce încet, dar amenințător, spre melodia saxofonului, plină de jale și tânguire, cadențată simbolic în măsurile 12-13 de melograma B.A.C.H., transpusă cu un semiton mai sus. Odată încheiată această etapă, saxofonul începe un fel de psalmodie liberă, semi-improvizatorică ritmic, cu intervalele-semnal deja menționate și cristalizate de compozitor în contururi foarte expresive și dramatice. Peste acest strat mai apare din înălțimi o linie coborătoare a discantului orgii, care se întâlnește în registrul mediu cu linia suitoare a basului. Ei continuă să se însoțească (în terțe, sexte și decime) asemenea unor mesageri (un demon și un înger, poate?), unul al nadirului, altul al zenitului, ce se confruntă pe pământ. E interesant faptul că momentul de convergență al acestora este marcat de apariția gongurilor, instrument ritual de sigilare a lumii. Să reținem că avem în acest început o jumătate a figurii gestuale *chiasmus* (crucea): o voce vine de jos, alta de sus și ajung într-un punct de intersecție de unde începe povestea.

Cea de-a doua secțiune schimbă perechea de intervale cu care se lucrează la nivel melodic la saxofon în secundă mică-cvartă perfectă și derivatele lor (prin adunarea sau scăderea secunde mici la/din cvarta perfectă), fără a renunța la intervalele deja utilizate. Peste acest *lamento* dureros și răscolitor al saxofonului, orga așterne trisonuri alese cu grijă, în care se remarcă secvența de cinci acorduri *re minor-fa major-si b minor-sol b major-si major*, prezentă atât la începutul secțiunii, cât și la finalul ei. Această secvență este variată modal la mijloc, luând forma *re major-fa # minor-si b major-mi b minor-si major*.

A treia secțiune pune orga să joace rolul unui personaj arțăgos, dar totodată și încrămenit în proiectul unor salturi punctualiste cu ciorchini de trei sunete ce se transformă în clustere la fel de stângace și ineficiente. E un fel de revoltă absurdă împotriva evidenței. În acest timp, saxofonul inițiază un traseu ascendent de câte două sunete aflate la secundă mică și fragmentate ca un fel de simulacru de întrebare repetată obsesiv: de ce, de ce? Această întrebare se transformă în motive de șaisprezecimi acute, care parcă înfățișează flash-uri ale memoriei, amintiri fulgurante de odinioară. În acest exercițiu este atrasă orga pentru un scurt episod, apoi saxofonul rămâne singur, desfășurând în registrul său acut o cadență tulburătoare, îndârjită

(*așarnată*, cum ar scrie Vieru). E o zbatere conștientă deasupra abisului existenței și ilustrarea constatării că fiecare moare singur. Acest solilocviu ce se micșorează cu fiecare apariție, ca un exercițiu de smerenie, va dispărea treptat și se va suprapune cu o suprafață armonică poli-acordică a orgii (suprapunând exact aceleași trisonuri din secțiunea B), care prefațează intrarea în secțiunea a patra. Timbralitatea și scriitura orgii devin agenți ai implacabilului, ai inumanului, stânci fără răspuns la întrebările sufletului.

La măsura 118, după o pauză generală, orga începe secțiunea a patra, suprapunând trisonuri majore și minore din arsenalul celor deja expuse, cu adăugarea lui *do minor* și *sol minor*. Peste aceste sonorități pietrificate se așterne la saxofon melodia inițială inversată, ca o năzuință arzătoare și o transformare a *lamento*-ului într-un *anti-lamento*, folosind oglinda amintirii. Fuziunea poli-acordurilor continuă, acestea combinându-se în agregate armonice disonante ce susțin un fel de peregrinare halucinantă a saxofonului într-un fel de Purgatoriu emoțional, tărâm al instabilității și al nesiguranței. Vibrafonul apare salvator și preia delirul melodic al saxofonului, stingându-l în registrul său grav, asemenea unui submarin eșuat în adâncurile oceanului. În acest timp, saxofonul ne întreabă dezorientat, cu jumătate de voce, ce să facă? Să spere, să dispere?

Ca prin minune, orga – simbol al destinului – regăsește cele două fire melodice inițiale și le reînnoadă, pentru a duce la capăt tendința întreruptă a figurii *chiasmus*: firul ce a pornit de jos se va topi în înălțimi, în timp ce cel care a venit de sus se va stinge în tenebre. Semnul crucii s-a împlinit. Firicelul melodic ce urcă va supraviețui celui care coboară. Este semnul că speranța e încă acolo. Ea se înalță implacabil și parcă ne șoptește la ureche să continuăm. Zburăm deasupra genunilor. Nu mai e mult...

Anatol VIERU - *Elegy I (Myriam Marbé in memoriam)*

for alto saxophone (or flute), organ and percussion

A commentary by Dan Dediu

A chamber miniature, eerie and restrained in its expression, though seething and dramatic in its depths, *Elegy I* was written by Anatol Vieru after the shocking death of Myriam Marbé on Christmas Day 1997. The instrumental formula chosen – alto saxophone in E flat, organ and percussion – is an unusual one, but it's highly effective for two reasons: 1. it has the advantage of the enormous ambitus of the organ, covering all the sounds from the extreme low to the extreme high, to which is added the incandescent alto saxophone, a melodic instrument of great timbral intensity, as well as a few sparingly chosen percussion effects (3 gongs, vibraphone, whip, 5 bongos, 5 wood-blocks, crotale); 2. it is addressed to an already existing and experienced ensemble, the established Trio Contraste from Timișoara, composed at that time of the remarkable musicians Emil Șein (alto saxophone), Sorin Petrescu (organ), Doru Roman (percussion), who, by the way, also performed the opus at the "George Enescu" Festival, on 11 September 1998, just a few weeks before Vieru's death.

I was present at that first performance which took place in the Aula of the Cantacuzino Palace, on Calea Victoriei 144, where the Union of Romanian Composers and Musicologists was based. I remember that I was particularly impressed by this work and that, meeting Maestro Vieru at the Union a few days later, I congratulated him on the saxophone melody, which I liked a lot. I told him that I too had started to write melodies in my pieces. To which Maestro Vieru replied: "Be careful, the melody hasn't been released yet...". Whatever he meant to say (though I rather suspect what...), it seems to me that his formulation was brilliantly found and reflects the mood we were all in in 1998, the year when Vieru left us untimely forever.

In a short introductory text to both *Elegies* (the second is for cello, double bass and chamber orchestra), the composer emphasises the "contrast between saxophone and organ" which "leads to dramatic tension".¹ In the commentary on the *Second Elegy*, a phrase catches our attention: "Here there is less *relentlessness*, but rather understanding and reconciliation with the inevitable".² So in *Elegy I* there is more *relentlessness*, i.e., *stubbornness*, according to Vieru. Interesting and good to know.

The four sections of the *Elegy* are very clearly demarcated: section A has 35 bars, B is arched over 22 bars (between bars 36-57), section C covers 60 bars (*Furioso*, from bar 58 to 117), and the last section D is a synthesis between A and B, with a total of 46 bars spread over two segments and a coda.

¹ Anatol Vieru, in Nina Vieru (ed.), *Anatol Vieru about his music*, UNMB Publishing House, Bucharest, 2006, p. 63.

² Vieru, p. 63.

Section	Measure	Number of measures	Segmentation
A	1	35	(4+4+5)+ (8+5)+9
B	36	22	(5+5)+(4+5)+3
C	58	60	(8+9)+(8+8)+(9+8)+10
D (A/B)	118	46	(10+9+8)+(6,5+4,5)+8

The formal simplicity is matched by melodic simplicity, the intervals being the minor third and the minor second, with the extended variant of the major third (i.e. minor third plus minor second) or the compressed variant of the major second (minor third minus minor second).

The first section initially proposes a four-measure solo saxophone phrase, with a descending melody, structured at the melodic cell level in a *Barform* (*aab*) and an assigned number of sounds of 3+3+4. Out of the depths emerges the organ, like a distant Leviathan, which slowly but ominously begins to ascend towards the mournful saxophone melody, symbolically cadenced in bars 12-13 by the B.A.C.H. melogram transposed one semitone higher. Once this stage is over, the saxophone begins a kind of free, rhythmically semi-improvisatory psalmody, with the already mentioned intervals and crystallised by the composer in very expressive and dramatic contours. Above this layer, a descending melodic line of the organ emerges from the heights, which meets in the middle register with the ascending line of the bass. They continue to accompany each other (in thirds, sixths and tenths) like messengers (a demon and an angel, perhaps?), one of the hell, the other of the heaven, facing each other on the earth. It is interesting that their moment of convergence is marked by the appearance of the gongs, a ritual instrument to seal the world. Note that we have in this beginning one half of the *chiasmus* (cross) gestural figure: one voice comes from below, another from above, and they reach a point of intersection in the middle, where the story begins.

The second section changes the pair of intervals used melodically on the saxophone to the minor second - perfect fourth and their derivatives (by adding or subtracting the minor second to/from the perfect fourth), without abandoning the intervals already used. Over this aching and wrenching saxophone *lament*, the organ lays carefully chosen triads, in which the five-chord sequence of *D minor-F major-B flat minor-G flat major-B major*, present both at the beginning and at the end of the section, stands out. This sequence is varied modally in the middle, taking the form *D major-F sharp minor-B flat major-E flat minor-B major*.

The third section puts the organ to play the role of a fiery character, but at the same time also stuck in the project of punctualistic leaps with three pitched chords that turn into clusters equally clumsy and inefficient. It's a kind of absurdist rebellion against the obvious. In the meantime, the saxophone initiates an ascending trail of two neighboring pitches, fragmented like a kind of simulacrum of an obsessively repeated question: why, why, why? This question is transformed into motifs of high-pitched sixteenths, which seem to depict flashes of memory. The organ is drawn into

this exercise for a brief episode, and then the saxophone is left alone, unfolding in its high register a disturbing, fierce cadenza (*as Vieru would write, stubborn*). It is a self-conscious struggle above the abyss of existence and an illustration of the ascertainment that everyone dies alone. This soliloquy, which shrinks its length with each appearance, as an exercise in humility, will gradually disappear and overlap with a poly-chordal harmonic surface of the organ (superimposing exactly the same triads from section B), which prefigures the entrance to the fourth section. The organ's timbrality and *écriture* become agents of the implacable, the inhuman, unanswerable rocks to the soul's questions.

At bar 118, after a general pause, the organ begins the fourth section, superimposing major and minor triads from the already exposed armoury, with the addition of *C minor* and *G minor*. On top of these petrified sonorities the initial inverted melody is laid on the saxophone, like a burning yearning and a transformation of *the lamento* into an *anti-lamento*, using the mirror of memory. The fusion of the poly-chords continues, combining in dissonant harmonic aggregates that support a kind of hallucinatory peregrination of the saxophone in a kind of emotional Purgatory, a realm of instability and uncertainty. The vibraphone appears as a saviour and takes over the melodic delirium of the saxophone, extinguishing it in its low register, like a stranded submarine in the depths of the ocean. All the while, the saxophone asks us bewildered, half-voiced, what to do? To hope, to despair?

As if by a miracle, the organ – symbol of destiny – finds the two initial melodic threads and renews them to complete the interrupted trend of the *chiasmus* figure: the thread that started from below will melt into the heights, while the one that came from above will fade into darkness. The sign of the cross is fulfilled. The melodic thread that ascends will survive the one that descends. It is the sign that hope is still there. It rises relentlessly and seems to whisper in our ears to keep going. We fly above the abyss. It won't be long now.....