

L'OPÉRA *JONAS* D'ANATOL VIERU 2. ANALYSE – LE BLOC SONORE¹

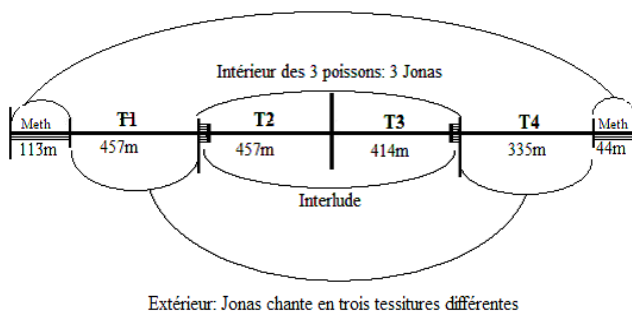
LUANA STAN²

SUMMARY. The aim of this text is to analyse the opera *Jonas* (1976) of the Romanian composer Anatol Vieru. The first part was concentrated on the interpretations of the literary and musical symbols of this opera in the communist political context. This second part of the study is analysing the specific structures and the symmetries.

Keywords: Anatol Vieru, *Jonas* (Iona), Sorescu, metamorphosis, symbols, communism, absurd, surrealism, identity, Romanian music, musical analysis, contemporary music, music after 1945, musicology

La grande forme de l'opéra *Jonas* de Vieru est une immense structure « bilatérale symétrique » - si l'on peut utiliser le terme. Nous présenterons plus bas les parties qui sont symétriques et qui se complètent les uns les autres comme s'il s'agissait d'une structure vivante.

Ex. 1



Les symétries de cette forme sont évidentes:

- La *Métamorphose* du début de l'opéra est reprise à la fin. Mais, sur son déroulement normal, est superposée - enregistrée sur bande - son propre déroulement à l'envers.

¹ Ceci est la deuxième partie de l'analyse de l'Opéra *Jonas*. La première partie était publiée dans le numéro 1/2010 de la revue *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Musica*.

² Département de Musique de l'Université de Québec à Montréal, Canada, Chargée de Cours, E-mail: luanastan@hotmail.com

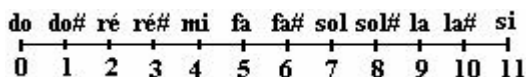
- Dans les tableaux « extérieurs » (premier et quatrième tableaux), Jonas se trouve dehors, à l'extérieur des poissons, dans la lumière. Son rôle est chanté par un seul chanteur : baryton. Dans les tableaux du milieu de l'opéra (deuxième et troisième tableaux), le personnage Jonas se trouve à l'intérieur, dans les ventres successifs des poissons. Il est interprété par 3 chanteurs différents : ténor, baryton et basse.
- Entre le premier et le deuxième tableau il y a un *Interlude*. L'autre *Interlude*, qui se trouve entre le troisième et le quatrième tableau, en est son « symétrique ».

Le Bloc sonore et ses hypostases

Dans la section qui suit, nous résumons brièvement quelques-uns des théories modales d'Anatol Vieru³, en les illustrant avec les spécificités modales que nous avons trouvées dans l'opéra *Jonas*.

Tout d'abord, nous devons préciser que Vieru compose - et théorise son système - avec des sons et des intervalles du système tempéré. Les sons de l'octave sont associés aux nombres entiers: 0 = Do, 1 = Do #, 2 = Ré, 3 = Ré #, etc. :

Ex. 2



Ainsi, la musique se crée dans le groupe des classes de résidus modulo 12 (Z12= l'ensemble des nombres entiers).

Vieru appelle *mode* (M) « tout ensemble de classes de résidus »⁴. Ainsi, le total chromatique (ensemble de référence) inclut toutes les classes de restes (les modes ayant moins d'éléments que 12).

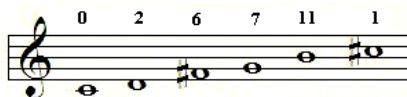
Le système modal de l'opéra *Jonas* est basé sur le mode MIO: « *La Mioritza* »: Do – Ré - Fa# - Sol – Si – Do#.⁵

Ex. 3

³ Pour la théorie des modes, voir les écrits d'Anatol Vieru: *Cartea modurilor*, Editura Muzicală, București, 1980; *Modalism – a Third World*, In: *Perspectives of New Music*, 1985, n° 24, p. 62-71; *La théorie moderne des modes et l'atonalisme*, In: *Muzica*, 1987, n° 3, p. 4-10; *Palindromes Musicaux*, In: *Muzica*, 1989, n° 3, p. 42-47; *Boucles de palindromes musicaux*, In: *Muzica*, 1990, n° 2, p. 39-48; *Un proces muzical de creștere fractală*, In: *Muzica*, 1992, n° 2, p. 58-72; *Une théorie musicale pour la période postmoderne*, In: *Muzica*, 1994, n° 2, p. 20-26, *The book of modes*, Editura Muzicală, București, 1995; *The Musical Signification of Multiplication by 7 - Diatonicity and Chromaticity*, In: *Muzica*, 1995, n° 1, p. 64-67; *Privire retrospectiva asupra teoriei modurilor*, In: *Muzica*, 1998, n° 3, p. 47-52.

⁴ Vieru, Anatol, *Cartea modurilor*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 192.

⁵ Initialement, Anatol Vieru avait conçu le mode nommé MIO = Mioritza pour sa pièce datant de 1956 : *l'Oratoire Mioritza*.



Ainsi, selon le Z12, le mode MIO sera écrit {0, 2, 6, 7, 11, 1}⁶.

Quant aux intervalles, Vieru prend le demi-ton comme l'unité de base. Ainsi, l'unisson est l'élément neutre (0), l'octave classique se réduit à l'unisson (0), la neuvième mineure (13) se réduit au demi-ton (1), etc. :

- 0 = l'unisson
- 1 = le demi-ton
- 2 = le ton
- 3 = la tierce mineure
- 4 = la tierce majeure
- 5 = la quarte juste
- 6 = la quarte augmenté
- 7 = la quinte juste
- 8 = la sixte mineure
- 9 = la sixte majeure
- 10 = la septième mineure
- 11 = la septième majeure

Pour pouvoir appliquer des fonctions mathématiques à ces intervalles, Vieru propose de les ordonner à l'intérieur du Z12. De la sorte, les intervalles des modes seront arrangés en valeurs croissantes. La forme « canonique » du M MIO sera {0, 1, 2, 6, 7, 11}, ce qui met en évidence l'échelle musicale⁷ :

Ex. 4



Les opérations mathématiques peuvent s'appliquer :

- aux intervalles (addition, soustraction, multiplication, etc.). Ainsi, chaque intervalle a son symétrique (= *renversement* dans la théorie élémentaire) et la somme de deux éléments symétriques est le zéro⁸ : $1+11 = 3+9 = 4+8 = 0$.
- aux modes : l'inclusion, l'intersection, la réunion, des différences symétriques, etc. Selon Vieru – et nous examinerons plus loin quelques exemples concrets tirés de l'opéra *Jonas* -

⁶ Vieru utilise des accolades {...} pour les séries de sons et des parenthèses (...) pour les séries d'intervalles.

⁷ En haut de la portée c'est les nombres entiers correspondant aux notes, pendant qu'en bas de la portée c'est les intervalles.

⁸ Vieru, Anatol, *Cartea modurilor*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 13.

une des plus importantes caractéristiques des modes est la *complémentarité* : « Les modes complémentaires sont deux modes dont l'intersection est l'ensemble vide et la réunion est le total chromatique ».⁹ Il y a des modes complémentaires de 1-11, 2-10, 3-9, 4-8, 5-7, 6-6 éléments. Bien-entendu, les modes riches en éléments ont des complémentaires avec peu d'éléments.

Appliquant ces théories aux modes de l'opéra Jonas, nous observons que le mode complémentaire du mode MIO sera le Ré# – Mi – Fa – Sol# – La – Sib :

Ex. 5



Et sa forme « canonique » : {3, 4, 5, 8, 9, 10}

Il est également convenable de concevoir les modes comme des périodes appartenant aux suites périodiques infinies¹⁰. Alors, pour le mode MIO nous aurons la suite :

... 0, 1, 2, 6, 7, 11, 0, 1, 2, 6, 7, 11, 0, 1, 2, 6, 7, 11...

Et pour son complémentaire :

...3, 4, 5, 8, 9, 10, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 3, 4, 5, 8, 9, 10...

De cette manière, les permutations circulaires - {2, 6, 7, 11, 0, 1}, {6, 7, 11, 0, 1, 2}, etc. - sont des « périodes » de la même suite et, conséquemment, « le mode n'est pas obligatoirement tenu entre le 0 et le 11 (entre Do et Si) »¹¹.

Pour expliciter le concept de la dualité son/intervalle, Vieru élabore un outil technique: le concept de *structure modale*. Les *structures modales* (SM) ou *structures intervalliques* (SI)¹² sont des suites d'intervalles (de différences)

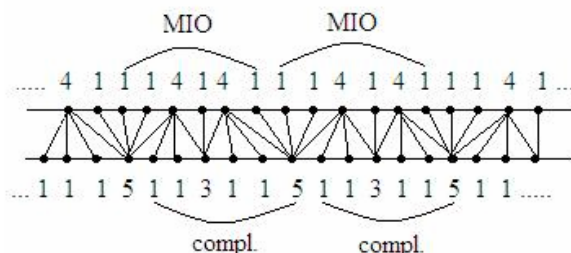
⁹ Traduction du roumain : « *Se numesc complementare două moduri a căror intersecție este vidă și a căror reuniune est totalul cromatic.* », Vieru, Anatol, idem, p. 44.

¹⁰ Idem, p. 35.

¹¹ Ibidem.

¹² Vieru utilise le terme de structures modales (SM), mais Moreno Andreatta considère que c'est un terme à éviter, vu l'autre acception du terme dans le domaine musical. Alors, au lieu de *structure modale* (SM), nous préférons utiliser le terme *structure intervallique* (SI), qui montre « la généralité des outils théoriques proposés par Vieru, et qui ne sont pas nécessairement liés à la musique modale telle que la musicologie l'entend traditionnellement » (site Internet <http://www.termisti.refer.org/data/settheory/28.html> consulté le 30 mai 2006).

Ex. 8



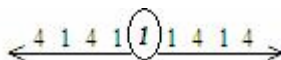
Élargissant la théorie, nous pouvons préciser que, tant aux modes qu'aux structures intervalliques, nous pouvons appliquer les propriétés mathématiques communes : l'inclusion, l'intersection, la réunion, la différence symétrique etc. Le terme 0 étant exclu du calcul, les SI ne seront pas commutatives et les permutations circulaires sont les seules admises.

Comme pour Vieru, la symétrie est la plus importante caractéristique du domaine des SI¹⁶ – et nous avons vu plus haut à quel niveau Vieru est préoccupé par ces symétries au niveau de la structure de la grande forme -, évidemment la SI MIO est aussi symétrique. Plus que cela, il s'agit même d'une « symétrie en miroir » généralement nommée « palindrome » : c'est une structure modale qui est en même temps son propre inverse.¹⁷

Même si, à première vue, la symétrie de cette SI ne saute pas aux yeux, elle apparaît immédiatement si nous l'organisons dans une période plus grande que 12. Dans ce cas, l'élément miroir peut être :

- soit un axe-intervalle de demi-ton :

Ex. 9



- ou un autre axe-intervalle de demi-ton :

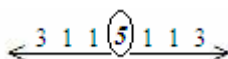
Ex. 10



Bien entendu, la structure complémentaire de MIO est un palindrome aussi. Son axe de symétrie sera soit :

- un axe-intervalle de quarte juste :

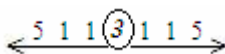
Ex. 11



¹⁶ Idem, p. 195.

¹⁷ Vieru, Anatol, *Iona*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 66.

- ou bien un axe-intervalle de tierce mineure:

Ex. 12

Il y a une grande correspondance entre l'ensemble des modes et celui des structures intervalliques. Selon Anatol Vieru, « les grandes caractéristiques du modal sont : la *complémentarité* (pour les sons, les modes), la *symétrie* (pour les intervalles, les structures modales [intervalliques]) et la *transposition* (pour la relation entre modes et structures modales [intervalliques]). »¹⁸

Une surface de musique maintenue dans un seul mode portera le nom de zone modale : « Une zone modale peut être peuplée par un simple accord, par une mélodie ou par une polyphonie : ce qui compte c'est la présence des représentants des mêmes classes de résidus que l'oreille perçoit, et qu'on peut canoniser dans un ensemble dit mode ». ¹⁹

Tenant compte de la terminologie spécifique utilisée par Vieru que nous avons brièvement exposée plus haut, après avoir appliqué ces termes aux « cellules », maintenant nous analysons les structures sonores à partir desquelles est construit cet opéra.

Tout d'abord, précisons que les deux *Métamorphoses* (les 113 mesures du début de l'opéra et les mesures 335-379 du quatrième tableau), ainsi que l'accompagnement orchestral du quatrième tableau sont intégralement des « zones modales MIO ». Pour réaliser ces grandes zones modales, Vieru a inventé un immense « bloc sonore » de 36 sons, statique de point de vue modal, mais qui est perçu comme « vivant » du point de vue rythmique, suggérant les « pulsations d'un immense poumon »²⁰. Le personnage Jonas est « enfermé » comme dans une cage dans ce bloc.

Pour réaliser ce bloc, Vieru utilise comme modèle générateur la « matrice » intervallique, palindrome du mode MIO (qui a comme axe intervalle de symétrie le demi-ton):

Ex. 13

Il la transpose ensuite sur certains sons particuliers, comme nous le montrerons par la suite. Considérant la forme de base du mode MIO :

$$(SI) \circ \{0\} = \{0, 2, 6, 7, 11, 1\},$$

¹⁸ Vieru, Anatol, *Cartea modurilor*, idem, p. 198.

¹⁹ Idem, p. 192.

²⁰ Vieru, Anatol, *Iona*, idem, p. 7.

le compositeur utilise dans ce bloc 6 de ses transpositions²¹. Il transpose la « matrice » sur les nombres impairs premiers 1, 3, 5, 7, 9 et 11.

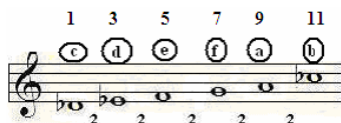
Nous les avons nommées **a**, **b**, **c**, **d**, **e**, **f** et **g** en fonction de l'ordre – de haut en bas – dans laquelle ces « matrices » sont arrangées verticalement dans le bloc (et nous montrerons plus loin qu'il y a une logique très stricte dans le choix de ces nombres) :

Ex. 14

- (SI) α {1}= {1, 3, 7, 8, 12, 2} → M MIO sur Ré b → **c**
 (SI) α {3}= {3, 5, 9, 10, 2, 4} → M MIO sur Mi b → **d**
 (SI) α {5}= {5, 7, 11, 0, 4, 6} → M MIO sur Fa → **e**
 (SI) α {7}= {7, 9, 1, 2, 6, 8} → M MIO sur Sol → **f**
 (SI) α {9}= {9, 11, 3, 4, 8, 10} → M MIO sur La → **a**
 (SI) α {11}= {11, 1, 5, 6, 10, 0} → M MIO sur Do b → **b**

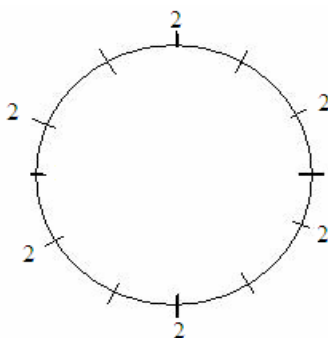
Ainsi, les notes initiales des modes utilisés pour ce bloc sonore forment « la gamme par tons » : 2-2-2-2-2-(2) :

Ex. 15



Graphiquement, ces notes initiales forment un « cercle fermé » - la gamme par tons :

Ex. 16



²¹ Les transpositions d'une SM sont « les compositions de la SM avec tous les éléments du total chromatique » (Vieru, Anatol, *Cartea modurilor*, idem, p. 197.)

Dans la forme définitive sous laquelle le bloc apparaît dans l'opéra, Vieru dispose ces 6 transpositions à intervalle de 7^e mineure les unes des autres.

De haut en bas, les transpositions (a), (b), (c), (d), (e), (f) et (g) deviendront des « matrices » des MIO sur *La - Do b - Ré b - Mi b - Fa - Sol*. Voilà intégralement le bloc sonore MIO :

Ex. 17

The image displays six musical staves, labeled (a) through (g), representing transpositions of a musical block. Each staff contains a sequence of notes and a final chord. The first staff (a) is in treble clef, and the others alternate between treble and bass clefs. Each staff contains a sequence of notes and a final chord, with fingerings (2, 4, 1, 4, 2) indicated below the notes. A dashed line at the top and bottom indicates the overall structure.

Parallèlement, Vieru construit un bloc complémentaire au bloc MIO (aucune note du bloc initial n'existe dans le bloc complémentaire). Bien entendu, les modèles sont aussi placés à la distance de 7m les uns des autres. Nous les avons nommées 1, 2, 3, 4, 5 et 6.

Le bloc sonore complémentaire :

Ex. 18

The image shows six staves of music, numbered 1 to 6. Staves 1, 2, and 3 are in treble clef, while staves 4, 5, and 6 are in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3. A dashed box at the top indicates an octave range. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Staff 2: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Staff 3: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Staff 4: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4; Staff 5: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4; Staff 6: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

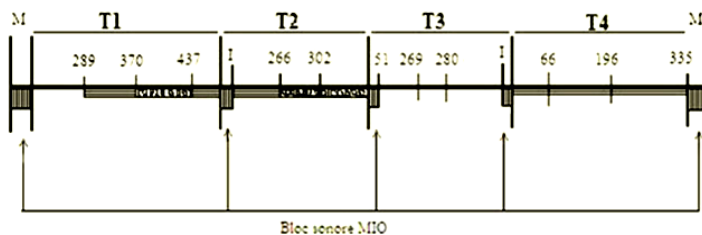
Bloc MIO \cap Bloc complémentaire = \emptyset :




Dans l'opéra *Jonas*, la matrice intervallique MIO 2 - 4 - 1 - 4 - 2 peut être apparue de deux manières : **verticalement** (comme bloc sonore) et **horizontalement** (comme mode).

Les hypostases **verticales** de la matrice intervallique du mode MIO sont représentées par le bloc proprement dit. Il apparaît presque tout le temps dans l'accompagnement orchestral.

La présence du mode MIO dans l'opéra *Jonas* :

Ex. 19



 = Bloc sonore MIO
 = mode, SI MIO
 = mode complémentaire

Nous détaillerons quelques-unes des apparitions de ce bloc dans la partition de l'opéra Jonas²² :

→ au début l'opéra, Mode MIO verticalement dans la *Métamorphose* (m.1-113), (p. 7) :

Ex. 20

²² Les numéros des pages qui suivent sont tirées de la partition d'Anatol Vieru, *Iona*, Editura Muzicală, București, 1980.

→ à la fin du Premier Tableau, (m. 446)²³, quand le poisson avale Jonas (p.69).

Ex. 21

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: Ob. 2, C. Ingl., Cl. (B), Fg. 1, 2, Cor. (F), 1, 2, Tr. (C), 1, 2, 3, 4, Trb. 1, 2, 3, Tuba, II T. - tom, JONA 2, Viol. I, Viol. II, Vla, Vcl., and Cb. The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. Several measures are highlighted with circled numbers: 1 (Viol. I), 2 (Viol. II), 3 (Vla), 4 (Vcl.), 5 (Cb.), and 6 (Viol. I). A measure number '450' is visible in the upper right area of the string section. The score is divided into two systems by a horizontal line.

²³ Pour les exemples suivants, nous avons précisé la mesure du début (de l'apparition) du bloc et non pas sa durée.

→ au début du deuxième tableau (m.1), quand Jonas est dans le ventre du poisson (p. 72).

Ex. 22

The image displays a musical score for the beginning of the second act of the opera 'Jonas' by Anatol Vieru. The score is in 2/4 time and features a complex orchestration. The woodwind section includes Flute (FL), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. (G)), Bassoon (Fg.), Cor (C.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trb.), and Tuba. The string section includes Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vie), Violoncello (Vic.), and Double Bass (Cb.). The score is marked with circled letters (a, b, c, d, e) and a circled number 2, indicating specific musical elements or structures. A vertical dashed line is present in the middle of the score.

→ au début du troisième tableau (m. 1) quand le second poisson avale Jonas (p. 122).

Ex. 23

The musical score is arranged in two systems. The upper system contains the woodwind and brass sections: Flutes (1, 2), Oboes (1, 2), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in Bb (Cl. (B)), Bassoon (C. basse (B)), Trumpets (1, 2), Trombones (1, 2, 3), and Tubas. The lower system contains the string section: Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vic.), and Cello (Cb.).

Key features of the score include:

- Motifs:** Circled letters 'a' through 'f' identify specific musical motifs. Motifs 'a', 'b', 'c', and 'd' are primarily in the woodwinds. Motifs 'e' and 'f' are in the brass and strings.
- Tempo/Time Signature:** A '2/4' time signature is indicated at the beginning of the string section.
- Vocal Soloist:** A vocal line for 'IONA III' is shown with the lyrics:

Cred că-l gin - dea de mult Par-că-l

Hat ihn wohl ab-ge-passt, sah ihn
- Rehearsal Markers:** A box with the number '5' is placed above the tuba staff.

→ à la fin du troisième tableau (m. 414), après que Jonas ait peur de se faire manger par les petits poissons – fils du troisième poisson, qui ont grandi dans son ventre. Mode MIO verticalement (p. 170) :

Ex. 24

The musical score illustrates the vertical mode MIO at the end of Act III. The vocal line for JONAS is as follows:

FRANÇAIS: Tu gu-ri-le... aca-se din... rez-cé... Mă mă-nin... că!

ALLEMANDE: das Maul aus der... Schei-de ge... rät-ero... Sie fre-sen mich!

The woodwind and string parts play chords that correspond to the vertical mode MIO, with notes circled in the original image. The woodwinds include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl. basso), Cor Anglais (Cg.), and Trombone (Tr.). The strings include Violins (Vn.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).

→ l'Interlude entre les troisième et quatrième tableaux: les transpositions (a) et (c) dans *I* en fortissimo (p. 172) :

Ex. 25

The image shows a musical score for an orchestral interlude. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (b) (Clarinet in B-flat)
- Fg. (Bassoon)
- Cor (F) (Cor in F)
- Tr. (c) (Trumpet in C)
- Trb. (Trombone)
- Tuba
- I Ptti (Percussion I)
- II Ptti (Percussion II) / T. tom (Tom-tom)
- III Bgs (Percussion III) / Timp. (Timpani)

The score is marked *ff* (fortissimo) and *Affetto*. A circled *ff* is at the top left, and a circled *50°* is at the top right. A circled *a* is on the right side, bracketed to the woodwind and brass sections. A circled *c* is on the right side, bracketed to the trumpet and tuba sections.

→ l'*Interlude* entre les troisième et le quatrième tableaux : la transposition **(b)** dans *Il* en *pianissimo* (p. 173).

Ex. 26

The image shows a musical score for an orchestral interlude. It consists of seven staves: Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets in B-flat (Cl. (B)), Violins I (I Vbr.), Viola (II V.-lon), and Basses (III Bgs). The music is marked *pp* (pianissimo) throughout. A dashed box encloses the first part of the score, representing a 'cage' of sound. A circled 'b' is placed to the left of the first staff, indicating a specific transposition. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'frotté' and 'frotté aux doigts'. The piece concludes with the instruction 'Attacca'.

Tout l'accompagnement du quatrième tableau est représenté par le bloc sonore (les 6 transpositions). L'apparition du bloc suggère la symbolisation de « la cage » imaginaire dans laquelle restera enfermé Jonas, malgré le fait qu'il n'est plus « enfermé » dans le ventre du poisson. Pourtant, le bloc retient Jonas prisonnier pour toujours.

→ au début (p. 175), le bloc est successivement scindé en transpositions verticales : **(a)**, **(b)**, **(a)**, **(c)**, **(b)**, **(d)**, etc., dans l'accompagnement, il n'y a que le bloc jusqu'à la mesure 196 qui marque la fin du point culminant.

→ puis, quand Jonas ré-raconte son propre histoire (à partir de m. 201) jusqu'au moment où Jonas se rappelle son nom et retrouve son identité (m. 294-298), le bloc est toujours la seule et unique structure d'accompagnement, dans différents arrangements orchestraux. Voir le mode MIO verticalement et horizontalement (p. 213) :

The image shows a musical score for a vocal piece with instrumental accompaniment. The vocal line is for IONA I, with lyrics in French and German. The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Violin I (Vni I), Violoncelle (Vlc), and Contrabasse (Cb.).

Annotations include circled letters 'a', 'b', 'c', 'd', and 'e' highlighting specific musical structures. A box labeled '200' is placed over the Vlc part. The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, and *fz*.

Vocal lyrics:
 Cu glas stins, impersonal. Mit erlesener, unpersönlicher Stimme.
 Un pes-car să - răc, pe ma - lul
 Auf dem Stran-de stand ein ar - mer

→ à partir de la m. 302, dans l'accompagnement, les structures sous la forme de bloc se superposent avec des « blocs » brisées (m. 302-329) - l'on y retrouve toutes les notes des transpositions, mais horizontalement (p. 229).

→ à la fin, dans la *Métamorphose* (superposée avec la *Métamorphose* à l'envers).

Horizontalement, le bloc se présente sous la forme soit d'une des six transpositions faisant partie du bloc initial, soit d'une autre transposition (partielle ou intégrale) de la matrice intervallique 2-4-1-4-2. Les transpositions peuvent être soit jouées par différents instruments de l'orchestre, soit chantées par Jonas (dans ce cas précis, il s'intègre au bloc, pris « en cage » dans cette structure). Nous montrerons plus bas la manière dont Jonas passe de son chant dans les trois registres au mode MIO.

→ dans le Premier Tableau, la voix de Jonas (barytone) passe graduellement du mode sur trois tessitures :

Ex. 28



Ces trois tessitures : „lo-na”, p. 36 (m. 24-35):

Ex. 29

IONA I

lo - na' Ni - mic, Pus - ti - e -
Jo - na'! Gar - nichts. Wäs - te und

IONA I

la - te, Er, der e - co - ul? lo - na'
Lee - re. He, und das E - cho? Jo - na'...

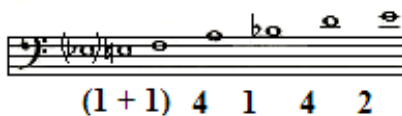
IONA I

fracindu - și mînile a pagubă.
Er reißt sich die Hände.
Ga - la și cu e - co - ul meu... S-a dus și așa.
Aus ihm, auch mit dem E - cho, aus, ist weg, ein schlech - tes

- = I = registre haut
- ◌ = II = registre du milieu
- ◻ = III = registre bas

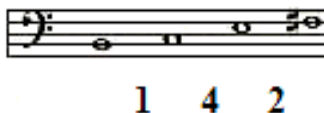
Cette transformation est réalisée d'abord par une transposition partielle de la matrice intervallique 2-4-1-4-2, comme **(d)** (m. 294-298) :

Ex. 30



puis comme un fragment de MIO, respectivement la moitié du **(e)** (m. 299-300):

Ex. 31



à une première transposition intégrale du mode MIO **(d)** dont on voit clairement la structure interne symétrique (m. 303-307) :

Ex. 32



→ Au final du Premier Tableau, Jonas chante la transposition intégrale du mode MIO **(e)** sur les paroles « Si seulement il y avait l'écho » (m. 451-453) :

Ex. 33



Après avoir été avalé par le poisson (bloc sonore m. 446), son chant est définitivement « contaminé » par la structure 2-4-1-4-2 (m. 451-453).

Nous présenterons ensuite quelques hypostases dans lesquelles le mode MIO est présenté horizontalement (sauf ses apparitions comme bloc sonore que nous avons déjà détaillé plus haut) :

Présence du mode MIO horizontalement

Tableau	Mesures	Transposition	Jonas/ instrument	précisions
1	294-298	d	Jonas	intégral (+ mi)
	299-300	e	Jonas	partiel (-fa, -sol)
	303-307	d	Jonas	intégral
	309-312	e	Jonas	partiel (-sol)
	318-319	d	Jonas	partiel 2131 (~m. compl. 13112)
	332-333	d	Jonas	partiel 6141
	356-358	d	Jonas	partiel (-fa)
	368-369	d	Jonas	partiel (-mi b, -fa)
452-453	e	Jonas	intégral (+Bloc)	
2	51-67	e	Jonas I	partiel (fa# en bas au lieu de fa)
	57-67	d	Jonas I	intégral
	68-77	e	Jonas I	partiel (fa# en bas au lieu de fa)
	84-85	d	Jonas I	partiel
	86-87	e	Jonas III	partiel (fa en haut au lieu de fa#)
	114-122	d	Jonas I	partiel (-mi b)
	142-145	d	Jonas I	intégral
	149-150	d	Jonas II	à l'octave supérieure, partiel (-mi)
	150-159	e	Jonas III	Intégral (+fa#)
	158-162	d	Jonas I	Partiel (mib en haut au lieu du mi)
	175-176	e	Jonas I	partiel (fa en haut au lieu de fa#)
	180-189	d	Jonas I	Intégral (+mi)
	191-196	e	Jonas I	Intégral
	206-207	d	Jonas I, II, Vlc., Cb.	intégral
	208-209	e	Cor 1,2, Jonas III, Vlc., Cb.	intégral
209-210	d	Tr., Jonas III	intégral	
210-216	b	Jonas I, II, III, Fl.1, Vibr., Fl. Picc.	partiel (-mi)Symétrique, ↑↓	
216-217	b	Vibr.	Intégral. Symétrique. ↓↑	

A partir de cette mesure, les apparitions du mode sont extrêmement fréquentes et parfois il n'y a que le mode tant horizontalement que verticalement.

Au début de l'analyse formelle, nous avons observé la préférence de Vieru à utiliser les symétries au niveau « macroscopique ». En regardant en détails, au niveau de la « microscopique » nous observons que Vieru aime aussi employer les symétries au niveau « cellulaire »; la matrice du mode MIO – matrice symétrique en sa structure - peut apparaître sous une double hypostase : la descente des intervalles suivie tout de suite par la remontée et, vice-versa, la remontée suivie par la descente, ce qui donne les fameuses « palindromes » dont Vieru théorisa l'existence dans l'étude « Palindromes musicaux »²⁴. L'exemple éloquent de la présence de ces palindromes dans l'opéra Jonas se trouve à la page 93 de la partition (m. 211-223) :

²⁴ Vieru, Anatol, *Palindromes Musicaux*, In: *Muzica*, 1989, n° 3, p. 42-47.

Fl 1 *Fl. picc.* **(b)**

Cl 1 **(b)**

I Vibr. **(b)**

Pttlo 4 Trgl. **(b)**

KONA II **(b)**

KONA III **(b)**

Vlc. *mp*

Cb. *p*

215

Fl 1 *Fl. picc.* **(a)** **(b)**

Cl 1 **(b)**

I Vibr. **(b)**

Pttlo 4 Trgl. **(b)**

KONA I *graves (sotto)* **(d)**

Vlc.

Cb.

216

217

vo-tu-ă - ră-șu-ă ră-șu-ă - ră-șu-ă
 Je pleu-feu - je, des ser-mag-ist obus-avut!

Fl. picc. **(a)**

Fl 1 **(a)**

Cl. 1 (ob) **(a)**

I Vibr. **(b)**

Pttlo 4 Trgl. **(b)**

KONA III **(e)**

Vlc.

Cb.

218

219

In senă eade un peshor.
 Ein Fischler fällt herab.

Lu, a si ve -
 Wer, kam schon der

BIBLIOGRAPHIE

- Eliade, Mircea, *Eseuri (Essays)*, Editura Științifică, București, 1991.
- Ionesco, Eugène, *Ruptures de silence. Rencontres avec André Coutin*, Mercure de France, Paris, 1995.
- Mitrea-Celarianu, Mihai, *Autour de Seth – nocturne pour 7 instruments – Anamnèse –*, In: *Littérature en marche*, 2001, p. 10-12.
- Stan, Luana, *Discontinuidades y coherencias. La opera 'rajol de arena' Ultimos días, ultimas horas de Anatol Vieru/ Discontinuités et cohérences. L'opéra 'sablier' 'Derniers jours, dernières heures' d'Anatole Vieru*, In: *Doce notas*, Madrid, 2004-2005, n° 14, p. 139-152.
- Stan, Luana, *Linéarité rompue dans l'opéra 'sablier' 'Derniers jours, dernières heures' d'Anatol Vieru*, In: *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Série Musica*, Cluj-Napoca, 2009, n° 1, p. 231-242.
- Vieru, Anatol, *Iona (Jonas)*, Editura Muzicală, București, 1980.
- Vieru, Anatol, *Cartea modurilor*, Editura Muzicală, București, 1980.
- Vieru, Anatol, *Modalism – a Third World*, In : *Perspectives of New Music*, 1985, n° 24, p. 62-71.
- Vieru, Anatol, *La théorie moderne des modes et l'atonalisme*, In: *Muzica*, 1987, n° 3, p. 4-10.
- Vieru, Anatol, *Palindromes Musicaux*, In: *Muzica*, 1989, n° 3, p. 42-47.
- Vieru, Anatol, *Boucles de palindromes musicaux*, In: *Muzica*, 1990, n° 2, p. 39-48.
- Vieru, Anatol, *Un proces muzical de creștere fractală*, In: *Muzica*, 1992, n° 2, p. 58-72.
- Vieru, Anatol, *Une théorie musicale pour la période postmoderne*, In: *Muzica*, 1994, n° 2, p. 20-26.
- Vieru, Anatol, *The book of modes*, Editura Muzicală, București, 1995.
- Vieru, Anatol, *The Musical Signification of Multiplication by 7 - Diatonicity and Chromaticity*, In: *Muzica*, 1995, n° 1, p. 64-67.
- Vieru, Anatol, *Privire retrospectiva asupra teoriei modurilor*, In: *Muzica*, 1998, n° 3, p. 47-52.
- Vieru, Anatol, *Cartea modurilor*, Editura Muzicală, București, 1980.
- Vieru, Andrei, *Mon père*, In: *La Nouvelle Revue française*, Paris, 2001, janvier, p. 148-166.