

Anatol Vieru

SONATA

Pentru PIAN (1994)

Opus 140

Ediție îngrijită de Lena Vieru Conta



ANATOL VIERU

„În partiturile lui Vieru, formularea gândurilor muzicale atinge perfecțiunea.”
Aurel Stroe (în *Schițe pentru un portret* de Ștefan Niculescu)

Anatol Vieru este unul din compozitorii importanți ai celei de-a doua jumătăți a secolului 20, născuți printr-o stranie coincidență aproape în același timp: Stockhausen, Xenakis, Vieru, Ligeti, Niculescu, Boulez, Olah, Kurtág, Marbe, Stroe...

Vieru, „marele maestru al generației imediat următoare lui Enescu” cum l-a numit recent revista *Neue Zeitschrift für Musik*, este printre altele autorul *Cărții modurilor*, un tratat de compoziție universal dacă nu în totalitatea aspectelor tehnice, atunci cel puțin în compatibilitatea principiilor sale cu *orice* opțiune stilistică.

Forța expresivă a muzicii lui Vieru te face să uiți de aspectele ei structurale. Când asculți muzica lui Vieru nu ești obligat să-ți aduci aminte de corespondența lui cu Solomon Marcus și Dan Vuza — așa cum atunci când asculți muzica lui Rameau poți să nu ai neapărat în minte schimbul acestuia de scrisori cu Leonhard Euler.

Creația lui Anatol Vieru este puternic ancorată în cultura românească, europeană, iudeo-creștină.

Muzica sa se inspiră din Eminescu, Bacovia, Labiș, Nina Cassian, Caragiale, Vintilă Horia, Marin Sorescu, Paul Celan, Mihail Sorbul sau Urmuz, dar și din texte populare, din folclor (balada Mioriței de exemplu), din Biblie, din Heidegger, Pușkin, Bulgakov, Ionesco sau Tzara, fără a-i uita pe Goya sau Escher.

Muzica lui Vieru, spre deosebire de cea a lui Enescu, tributară tradiției franceze, se înscrie vrând-nevrând într-o tradiție „algoritmă” de tip mai degrabă german, așa cum poate fi aceasta înțeleasă de la, să spunem, Bach și fiii săi până la Schönberg și descendenții acestuia — Berg, Webern ori Stockhausen.

Printre preocupările filozofice care transpar în opera neobișnuit de evolutivă a lui Vieru se pot aminti cele legate de legile universale ale percepției precum și cele legate de trecerea timpului muzical, psihologic, fizic, istoric și ontologic.

Andrei Vieru

* * *

« Chez Vieru, l'expression des idées musicales touche à la perfection. » Aurel Stroe (in Ștefan Niculescu, *Esquisses pour un portrait*)

Anatol Vieru est l'un des compositeurs importants de la seconde moitié du XXe siècle, tous nés — coïncidence étrange — presque en même temps : Stockhausen, Xenakis, Vieru, Ligeti, Niculescu, Boulez, Olah, Kurtág, Marbé, Stroe...

Vieru, « le grand maître de la génération ayant succédé à Enesco » (selon les termes de la revue allemande *Neue Zeitschrift für Musik*), est entre autres l'auteur du traité de composition musicale *The Book of Modes*, universel sinon par la totalité de ses aspects techniques, du moins par la compatibilité de ses principes avec n'importe quel choix stylistique. La force de la musique de Vieru peut faire oublier ses fondements structurels. Lorsqu'on l'écoute, on n'est pas obligé de garder à l'esprit sa correspondance avec les mathématiciens Solomon Marcus et Dan Vuza, tout comme, lorsqu'on écoute la musique de Rameau, on a le droit de ne pas se souvenir de ses échanges épistolaires avec Euler.

L'œuvre d'Anatole Vieru est fortement ancrée dans la culture roumaine, européenne, judéo-chrétienne.

Sa musique s'inspire de poèmes d'Eminescu, de Bacovia, de Nina Cassian, de I. L. Caragiale, de Vintilă Horia, de Paul Celan ou encore d'Urmuz, mais aussi de textes folkloriques, de la Bible, de Heidegger, Pouchkine, Boulgakov, Ionesco et Tzara, sans oublier Goya et Escher.

La musique de Vieru, au rebours de celle d'Enesco – tributaire, elle, de la tradition française – s'inscrit qu'on le veuille ou non, dans une certaine tradition « algorithmique », de facture plutôt allemande, telle qu'on peut la concevoir depuis Bach et ses fils jusqu'à Schönberg et jusqu'aux descendants de celui-ci – Berg, Webern et Stockhausen en premier lieu.

Parmi les préoccupations d'ordre philosophique transparaissant dans l'œuvre de Vieru on peut citer celles liées aux lois universelles de la perception ainsi qu'au Temps musical, psychologique, physique, historique ou ontologique.

Andreï Vieru

* * *

“In Vieru's scores, the fine-tuning of musical thoughts reaches perfection“ – Aurel Stroe (in *Sketches for A Portrait* by Ștefan Niculescu)

Anatol Vieru is one of the major composers of the late 20th century, all born, by a strange coincidence, almost at the same time: Stockhausen, Xenakis, Vieru, Ligeti, Niculescu, Boulez, Olah, Kurtag, Marbe, Stroe...

Vieru, “the great master of the post-Enescu generation“ as *Neue Zeitschrift für Musik* recently described him, is, among other things, author of the *Book of Modes*, a composition treatise that can be deemed as universal, if not for all its technical aspects, at least for the compatibility of the author's principles with any stylistic option.

The expressive force of Vieru's music makes you forget its structural aspects. When you listen to it, you do not have to remember his letter exchanges with Solomon Marcus and Dan Vuza — just as, when you listen to Rameau, you don't necessarily bear in mind his correspondence with Leonhard Euler.

Anatol Vieru's creation is deeply rooted in Romanian, European and Judeo-Christian culture.

His music took inspiration from poets and writers like Eminescu, Bacovia, Labiș, Nina Cassian, Caragiale, Vintilă Horia, Marin Sorescu, Paul Celan, Mihail Sorbul or Urmuz, but also from texts pertaining to folklore, from the Bible, from Heidegger, Pushkin, Bulgakov, Ionesco or Tzara, Goya and Escher.

Unlike Enescu's music, partially indebted to the French tradition, Vieru's compositions are subscribed to a more “algorithmic“, German tradition, as this heritage can be understood starting with Bach and his sons and following with Schönberg and his descendants - Berg, Webern and Stockhausen.

Among the philosophical interests discernible in Vieru's unusually fast-evolving work one can quote those connected to the universal laws of perception and to the passage of musical, psychological, physical, historical and ontological time.

Andrei Vieru

SONATA PENTRU PIAN (1994)

Cele trei părți ale Sonatei pentru pian (1994) se succed fără pauze.

Tema principală a primei părți conține în germen toată problematica acestei lucrări. Această temă se întinde pe nouă măsuri și conține trei motive. Primul motiv este generat de un sunet unic — de un același sunet repetat, ce-i drept. I se opune un al doilea motiv, sinuos și eminent cromatic, care pare a fi o emanație a primului motiv căci, din punct de vedere modal, îl înconjoară și îl completează. Când acest motiv își ia avânt spre registrul acut, i se opune un al treilea motiv, în cvinte descendente către registrul grav.

Formate din acorduri ce cad aproape de fiecare dată pe alt timp, ultimele două măsuri ale acestei teme au un caracter de concluzie și în același timp de întrebare: cine va învinge, principiul cromatic sau cel diatonic? Sunt ele reductibile unul la celălalt? Au ele o origine comună, și anume sunetul unic al primului motiv?

Opoziției dintre melodie și armonie (dintre orizontal și vertical), omniprezente în muzică, i se adaugă conflictul dintre simetrie și disimetrie, dintre univoc și ambiguu, dintre periodic și aperiodic, dintre axele stabile și cele care, instabile fiind, se decalează (în grade diferite) față de primele.

Spre deosebire de sonatele clasice, începe oare această lucrare cu o sinteză? Rândurile precedente par să dea un răspuns afirmativ. În realitate, nu tocmai. Cele nouă măsuri ale temei principale pot fi văzute ca o formă de sonată în miniatură. Repriza acestei sonate-miniatură — dinamizată și inversată (cvintele devin cvarte) — are în cazul de față o sonoritate ușor jazz-rock. Să observăm în treacăt că această „reexpoziție” în miniatură seamănă prin tipul de scriitură cu partea a doua a sonatei, văzută în ansamblu.

Suita de acorduri ce constituie coda „sonatei-miniatură” te trimite cu gândul la partea a treia, care este un coral. Un caz tipic de auto-similaritate. „Sonata-miniatură” este compusă din patru secțiuni — tot atâtea câte note repetate conține motivul inaugural, cel alcătuit dintr-un sunet unic.

Andrei Vieru

SONATE POUR PIANO (1994)

Les trois mouvements de la *Sonate pour piano* (1994) s'enchaînent sans pause.

Le thème principal du premier mouvement contient en germe toutes les problématiques de cette œuvre.

Ce thème s'étend sur neuf mesures. Il comporte trois motifs. Le premier de ces motifs est engendré par un *son unique* — un même son répété, il est vrai. À ce motif s'oppose un deuxième, qui est sinueux et, de toute évidence, chromatique. Celui-ci semble être une sorte d'émanation du premier car, d'un point de vue modal, il l'entoure et le complète. À ce motif s'opposera, lorsqu'il prendra son essor vers le registre aigu, un troisième motif, une suite de quintes descendantes vers le registre grave. Faites d'accords tombant presque à chaque fois sur des temps différents, les deux dernières mesures de ce thème revêtent à la fois un caractère de conclusion et d'interrogation : qui est censé l'emporter, le principe chromatique ou le principe diatonique ? ces deux principes sont-ils réductibles l'un à l'autre ? ont-ils une origine commune, à savoir le *son unique* du premier motif ? À l'opposition, omniprésente en musique, entre mélodie et harmonie (entre l'*horizontal* et le *vertical* s'entend) s'ajoute ainsi la conflictualité entre symétrie et dissymétrie, entre ce qui est univoque et ce qui est ambigu, entre ce qui est périodique et ce qui ne l'est pas, entre ce qui est parfaitement calé et ce qui, à des degrés divers, se décale.

Au rebours des sonates classiques, celle-ci *commence-t-elle* par une synthèse ? Les lignes précédentes semblent déjà apporter une réponse affirmative. En réalité, pas tout à fait. Les neuf mesures du thème principal peuvent être regardées comme une forme-sonate en miniature. La réexposition de cette sonate-miniature — dynamisée et inversée (les quintes se muent en quartes) — a, pour le coup, une sonorité de jazz-rock.

Notons au passage que cette « réexposition » en miniature ressemble par son type d'écriture au deuxième mouvement de la sonate prise dans son ensemble. La suite d'accords représentant la coda de la « sonate-miniature » fait penser, elle, au troisième mouvement, qui est un choral. Un cas typique d'auto-similarité. La « sonate-miniature » comporte quatre sections — autant que de notes répétées dans le motif inaugural, celui à *son unique*.

Andreï Vieru

ANALIZA FORMEI SONATEI

Cele trei părți ale **Sonatei pentru pian (1994)** se succed attacca.

Partea I, în formă de sonată, este dinamică și neliniștită; tempoul aparent lent permite desfășurarea energică a sextoletelor în șaisprezecimi; acestea sunt uneori notate ca triolete cu bare oblice, situație în care trebuie cântate ușor asincron și rubato. Tensiunii dintre metru și ritm i se adaugă cea dintre zonele cu tempo riguros și cele cu libertăți de tempo. Contrastele dinamice sunt puternice; predomină disonanțele iar relația dintre orizontal și vertical (succesiv și simultan) este adesea înăspriată de contrastul diatonic-cromatic.

Tema I (măsurile 1-9) este construită din trei motive: primul tranșant, în note repetate **(a)**, al doilea, în mers cromatic **(a1)**, trece din bas în discant și este reluat de câteva ori, iar ultimul **(a2)**, în cvinte descendente și crescendo apare în bas în măsurile 4-6. Structura *modală* Fa-Sol-Sol#-La-Sib-Si (Dob)-Do-Re (5 semitonuri între 2 tonuri) este astfel prezentată într-o formă dialogică. În măsura 7 are loc o culminație a temei I: motivele **(a1)** și **(a2)** sunt suprapuse în fortissimo. Măsurile 8-9 au caracter concluziv; ele expun încă o dată materialul modal în acorduri de 3 sunete în poziție largă, într-o organizare ritmică ce evită simetria sau repetiția: acordurile cad aproape de fiecare dată pe alt timp.

Puntea (măsurile 10-18) anunță apariția temei II, adăugând fragmente din ea materialului tematic al temei I **(a1)** din bas (pianissimo misterios).

Tema II (măsurile 19-26): simplă, cantabilă, este expusă omofonic la bas în none și septime formate din Do#-Re#-Mi-Fa# în combinații diferite **(b)**; în discant intervin comentarii fremătătoare în septime și none frânte **(b1)**, în care poate fi recunoscut materialul motivului **(a1)** din **tema I**. De la măsura 27 la 43 – cu indicația „*un peu asynchron et avec libertés de tempo*” – are loc o mare ascensiune dinamică (dezvoltare în permutări a motivului **(b1)** în sextolete de șaisprezecimi), în eterofonie: un discurs agitat, la început fragmentat și acut, din ce în ce mai insistent, mai închegat și mai vehement, care scade rapid în intensitate în registrul de jos al pianului, întrerupându-se brusc.

De la măsura 27 la 43 – cu indicația „*un peu asynchron et avec libertés de tempo*” – are loc o mare ascensiune dinamică (dezvoltare în permutări a motivului **(b1)** în sextolete de șaisprezecimi), în eterofonie: un discurs agitat, la început fragmentat și acut, din ce în ce mai insistent, mai închegat și mai vehement, care scade rapid în intensitate în registrul de jos al pianului, întrerupându-se brusc.

Măsurile 44-50 au caracter **concluziv**. Modul inițial (5 semitonuri între 2 tonuri) transpus pe Reb este expus într-o suprapunere treptată, în arpeggiu, cu durate întâi descrescânde, apoi din ce în ce mai lungi. Ritmul formează pattern-ul de 9-7-5-3-5-7-9-11 șaisprezecimi pentru fiecare durată; axa de simetrie (3) cade pe Sol, iar cea de simetrie intervalică se află între Sol și Fab.

Măsurile 48-50 (în care predomină sentimentul de „uimire în contemplație”, urmat de o concentrare bruscă) prelucrează același material modal în structuri simetrice.

Dezvoltarea (măsurile 51-90) poate fi împărțită în 3 secțiuni: **prima** (măsurile 51-63) prelucrează și opune motivele **(a)** și **(a1)** ale temei I; motivul **(a)** triumfă în configurații simetrice din măsurile 60-63.

A doua secțiune (măsurile 64-75) conține un val de arpegii major-minore ascendente, alcătuite din materialul modului inițial transpus pe Reb (deja expus în tema concluzivă), culminația acestuia pe motivele **(a)**- și **(a1)** - în inversiune și doua „valuri” ascendente construite similar.

Primul „val” (măsurile 70-75) se sprijină pe o succesiune de terțe și sexte care urcă din registrul grav; ele se percep ca părți din acordurile major-minore Sol-Sib-Si-Re și Fa-Lab-La-Do, din care se obține prin cumulare modul inițial (ton -5 semitonuri în conjuncție- ton: Fa-Sol- Lab-La-Sib-Si-Do-Re). Li se suprapune un ostinato în sextolete de șaisprezecimi în registrul acut, din materialul motivului **(a1)**. Duratale terțelor și sextelor din bas formează șirul 9-7-5-3-5-7-9-11, cu axa de simetrie 3 (Sol-Sib în suprapunere - măsura 72).

Al doilea „val” (măsurile 76-90) este similar celui precedent, în transpoziție (La-Si-Do-Do#-Re-Re#-Mi-Fa#). Măsurile 86 (=85 în inversiune) - 90, în care un diminuendo și rarefierea duratelor melodiei de la mâna dreaptă induc o calmare a discursului, fac tranziția către priză.

Secțiunea de aur a părții I este la începutul **reprizei** (măsurile 90-91). Motivul în note repetate **(a)** este omis la începutul **temei I** (măsurile 91-94); motivele **(a1)** și **(a2)** sunt expuse în transpoziție, în forte.

Ele reapar pe înălțimile inițiale în măsurile 95–98. Ostinato-ul din măsurile 99-101 marchează **secțiunea de aur a întregii sonate, dinaintea axei de simetrie** și pregătește momentul paroxistic din măsurile 102-108, unde motivul **(a2)** în cvinte descendente la bas este repetat în durate din ce în ce mai lungi. Motivul **(a1)** în note duble în discant se adaugă într-un ostinato vehement, întrerupt de pauze cu periodicitate precisă.

Puntea reprizei (măsurile 109-124) este analoagă punții din expoziție, dar în transpoziție și inversare recurentă (în oglindă). Măsurile 118-119 conțin materialul măsurilor 8-9 (fragment concluziv al temei I), în altă configurație ritmică. Măsurile 120-124 reiterează tema I - **(a1)** și **(a2)** - în fortissimo, cu ecouri de carillon. **Tema II** (măsurile 125-130) este transpusă cu o terță mare mai jos, iar **ascensiunea dinamică** din expoziție lipsește, fiind compensată de

marea culminație a temei I din repriza (măsurile 99-108). **Concluzia** (măsurile 132-138), analoagă celei din expoziție, în transpoziție, cu măsurile 132-135 în inversiune față de 44-47, este urmată de **coda** (139-147) care readuce motivele tranșante **(a)** și **(a1)** ale **temei I**.

Partea II se prezintă ca o secțiune unitară și omogenă, în tempo rapid, în triolette de șaisprezecimi (formula ritmică ce asigură continuitatea cu partea I), la octavă. Ca material modal, Vieru folosește totalul cromatic, din care se evidențiază, prin tratare diferită ritmică sau melodică, anumite scări: alternanță semiton-ton, ca în măsurile 11, 13, 15, 38, 39, 41, unde pulsația binară o înlocuiește pe cea ternară, atrăgând astfel atenția asupra acestor configurații modale și dând discursului un caracter abrupt. Configurația ton - 2 semitonuri în alternanță apare în măsurile 42-44 (pasajul descendent în diminuendo), cu variante în măsurile 16-17, 26-27, 56-58; ea caracterizează momentele de maximă tensiune dramatică ale părții II, aidoma unor strigăte de revoltă. De la măsura 55 scriitura monodică la octavă se schimbă, fiind înlocuită cu omofonie în inversare (măsurile 55-56 și 59-62).

Întreaga parte are ceva comun cu finalul sonatei în sib minor de Chopin: mișcare ternară la octavă, (la Chopin în măsura de 4/4, la Vieru în 9/16), început și sfârșit în registrul grav (la Chopin cu tonică și un ultim acord în fortissimo în complement cadențial). Dar dacă finalul lui Chopin este o imagine pustiitoare a neființei, fantomatică și stranie, partea II a Sonatei lui Vieru apare ca un discurs sumbru, enigmatic, întrerupt de scurte respirații și exclamații revoltate.

Partea III este construită pe principiul simetriei; primele 4 secțiuni - perioade, cu factură pianistică net diferită, sunt reluate în ordine inversă după secțiunea mediană.

Secțiunea **A** începe ca un coral misterios care se suprapune ultimelor sextolete mormăite în registrul grav, reminiscențe ale părții II. Acordurile majore și minore ale „coralului” sunt alcătuite din sunete ale modului expus în **temă I a primei părți** (ton, 5 semitonuri consecutive, ton: Fa- Sol-Lab-La- Sib-Si- Do-Re). În măsurile 8-9 se degajă o melodie suavă pe sunetele Fa și Re, care amintește de anumite momente de pierdere în contemplație din simfoniile lui Vieru. O simplă terță mică descendentă repetată pe un ritm capricios devine o chemare îndepărtată, nostalgică. Urmează secțiunea **B** (măsurile 10-15), fantomatică, pe 3 etaje, în care în planul median se aude o melodie la fel de nostalgică și tandră ca motivul în terță descendentă, basul este un ison pe Do#-Re, iar în discant se succed „ghirlande” descendente în secunde, asemănătoare unor șoapte și suspine stranii, bacoviene. Melodia centrală este alcătuită din La-Si-Do#-Re-Mi- Fa#- Sol-La (mixolidian) în timp ce „ghirlandele” de secunde acoperă totalul cromatic. Secțiunea **C**, un soi de vârtej în șoaptă, readuce modul inițial (ton-5 semitonuri-ton) în mișcări convergente și în transpoziție, în septolete care epuizează posibilitățile de accentuare a fiecărui sunet. La măsura 14 un cluster se suprapune „șoaptei” cromatice; repetarea lui în șirul de durate 6-5-4-3-2-3-4-5-6 amintește de efectul folosit de compozitor în ciclul pentru pian *Din lumea copiilor* din 1958 (piesa *Sfârleaza*).

Secțiunea **D** (măsurile 16-20) – moment contemplativ, sugerând un fel de vacuitate cosmică, ca și cum ai privi distanțele dintre stele, amestecă în registre diferite elemente din două moduri: cel de la mâna dreaptă prezintă alternanța ton-3 semitonuri, cel de la stânga: semiton -2 tonuri.

Secțiunea **E** (măsurile 21- 23 - *un peu arythmique*) este un fel de cadență în două valuri descendente care acoperă totalul cromatic; ea coincide cu o aproximativă axă de simetrie a părții III, urmată de desfășurarea în oglindă a unor secțiuni analoage cu **A, B, C**, și **D**.

Secțiunea **D1**- măsurile 24- 27 prezintă analogie de structura și factura cu măsurile 16-20.

Secțiunea **C1**- (măsurile 28- 33) este analoagă lui **C** (măsurile 13-15), cu două măsuri în plus - o culminație în clustere. Măsura 30 marchează **secțiunea de aur a părții III**. În măsurile 32-33 reapar elemente din **tema II a părții I**. Măsurile 34-36 (**B1**) sunt analoage cu **B**, cu „ghirlandele” în secunde în transpoziție și tema de dedesubt în inversare (Do#-Re# Fa# - mers ascendent, în loc de Fa#-Mi-Do# -descendent). Măsurile 37-39 cu tema suavă în terță minoră descendentă, de data aceasta pe La-Fa#, dar în aceeași formulă ritmică, fac o tranziție către coralul de la începutul părții. Măsurile 41- 49 sunt o **repriză dinamizată și amplificată** a primei secțiuni **A**, cu un mare crescendo în mișcare contrară către un sfârșit imnic, apoteotic.

Analiza amănunțită scoate la iveală o logică de nezdruncinat a construcției, din care nu lipsește plăcerea jocului, o abordare în tradiție pitagoriciana a muzicii, care nu devine nici o clipă subordonată numărului, regulii, ci se desfășoară conform unor imperative ale afectului, ale imaginației capricioase și ale unei gestualități care aduce muzică într-o zonă a dramaticului, a marelui spectacol al naturii umane și naturii în general.

Ștefan Niculescu consemna în *Schițe pentru un portret (Contemporanul, 15.05. 1987)* relația dintre spontaneitate și calcul în muzică lui Vieru; el conchidea că „printr-un calcul intelectual, pe care îl domină suveran el (Vieru, n.n.) atinge spontaneitatea”. Admirabile sunt de asemenea relația dintre continuitate și discontinuitate, dintre contemplație și acțiune, așteptare și surpriză, dintre stare și gest.

Lena Vieru Conta

FORM ANALYSIS OF THE SONATA

The three movements of the **Sonata (1994)** are played *attacca*.

The first movement, in a sonata form, is dynamic and restless; the seemingly slow tempo allows for an energetic playing of the sixteenth notes sextuplets; these are often written as triplets with slanting beams, indicating a slightly desynchronized and rubato playing. The tension between meter and rhythm joins the opposition between rigorous and free tempo zones. The dynamic contrasts are strong; dissonance prevails and the relationship between horizontal and vertical is often hardened by the diatonic-chromatic contrast.

The first subject group (theme I – bars 1-9) is built up of three motifs: the first one, consisting of 4 repeated notes, is trenchant **(a)**, the second is chromatic and passes from the bass to the treble **(a1)**, while the last one, in a crescendo of descending fifths, is exposed in the bass in bars 4-6. The modal structure F- G- G#-A-Bb-B-(Cb)-C-D (5 semitones between 2 tones) is presented in a dialogic formula. A culmination of **theme I** occurs in bar 7: motifs **(a1)** and **(a2)** are superposed in *fortissimo*. Bars 8-9 have a conclusive meaning; the modal material is re-exposed in open position triads whose rhythm avoids symmetry and repetition: the chords are played almost each time on a different beat.

The transition theme (bars 10-18) announces **theme II** by adding fragments of it to the first subject group material **(a1)**, played in the bass (in a mysterious *pianissimo*).

Theme II – (bars 19-26), simple and smooth, is exposed homophonically in the bass in ninths and sevenths made of different combinations of C#-D#-E- F# **(b)**; fluttering commentaries occur in the treble part - sixteenth notes sextuplets in broken ninths and sevenths **(b1)**, in which material from motif **(a1)** of **theme I** can be discerned.

A new section starts at bar 27: motif **(b1)** is developed by permutation into a large heterophonic zone (*“un peu asynchron et avec libertés de tempo”*): an agitated discourse, fragmented and sharp at the beginning, becoming gradually more insistent, more coagulated and vehement, quickly decreasing in intensity in the bass register and suddenly interrupted.

Bars 44-50 are **conclusive**. The initial mode (5 semitones between 2 tones) transposed on Db is displayed in an arpeggio-like superposition, with decreasing, then growing time-values. The rhythm forms the pattern of 9-7-5-3-5-7-9-11 sixteenth notes for each time-value; the line of rhythm symmetry (3) coincides with G, whereas that of intervallic symmetry is between G and Fb.

Bars 48-50 (where a feeling of “marveled contemplation” prevails, succeeded by a brisk concentration) process the same modal material in symmetrical structures.

The development (bars 51-90) can be divided into three sections: **the first** (bars 51-63) processes and opposes motifs **(a)** and **(a1)** of **theme I**: motif **(a)** triumphs in symmetrical displays in bars 60-63.

The second section (bars 64-75) contains a wave of major-minor ascending arpeggios, made of the material of the initial mode transposed on Db, its culmination on motifs **(a)** and **(a1)** – the latter inverted, and two more “waves” with similar build. **The first “wave”** (bars 70-75) unfolds over a succession of thirds and sixths ascending from the bass; they are parts of major-minor chords G-Bb-B-D and F-Ab-A-C, which combine into the initial mode (tone- 5 semitones - tone: **F-G-Ab-A-Bb-B-C-D**). An ostinato in sixteenth notes triplets (motif **(a1)** material) is heard in the treble. The time-values of the thirds and sixths in the bass create the 9-7-5-3-5-7-9-11 pattern, where the line of symmetry is 3 (G and Bb played simultaneously- bar 72).

The second “wave” (bars 76-90) is similar to the first, but transposed (**A-B-C-C#-D-D#-E-F#**). Bars 86 (inversion of 85) - 90 make a transition to the recapitulation: a diminuendo and a gradual prolonging of the time-values of the melody played by the right hand calm down the discourse.

The golden section of the first movement is at the beginning of the **recapitulation** (bars 90-91), which lacks the repeated- notes motif **(a)**, whereas motifs **(a1)** and **(a2)**, transposed, are played *forte*.

These motifs are re-iterated on the initial pitches in bars 95-98; the ostinato in bars 99-101 marks the **golden section of the whole sonata**, calculated before the line of symmetry and prepares the climax, where motif **(a2)**- in descending fifths- is repeated in increasingly long time-values (bars 102-108). A vehement ostinato- (motif **(a1)** in tritones, sevenths and ninths, interrupted by periodic rests) tops the section.

The transition of the recapitulation (bars 109-124), analogous to the exposition one, is transposed, inverted and rearranged from right to the left.

Bars 118-119 contain material from bars 8-9 (conclusive fragment of theme I), in a different rhythm. Bars 120-124 display **theme I (a1)** and **(a2)** *fortissimo*, with glockenspiel-like echoes.

Theme II (bars 125-130) is transposed a major third lower; the dynamic section that follows it in the exposition is absent, compensated by the great culmination of theme I (bars 99-108).

The conclusive section (bars 132-138), analogous to the one in the exposition, transposed, with bars 132-135 similar to bars 44-47, but inverted, is followed by **the coda** (139-147), which brings up the incisive motifs **(a)** and **(a1)** of **theme I**.

The second movement is a unitary and homogenous section, played in fast triplets (sixteenth notes) an octave apart; this rhythm formula and the modal structures create continuity with the first movement.

Vieru uses the total chromatic as modal material; a different rhythmic or melodic treatment highlights certain modal structures, as the alternating pattern *semitone-tone*, in bars 11, 13, 15, 38, 39, 41, where the binary beat replaces the ternary one, making the discourse more abrupt. The configuration *tone-2 semitones* emerges in bars 42-44 (the descending passages in diminuendo), with its variants in bars 16-17, 26-27, 56-58; it is used in the most dramatic moments of the second movement, that evoke indignant exclamations. The parallel octaves array changes starting with bar 55, giving in to a homophonic inverted one (bars 55-56 and 59-62).

The whole movement has common traits with the finale of Chopin's Bb minor sonata: ternary beat in parallel octaves (4/4 time signature with Chopin, 9/16 with Vieru), beginning and ending in the bass register (plus a fortissimo chord in the Chopin sonata). While Chopin's finale is a devastating, ghostly image of non-existence, the second movement of Vieru's sonata is a grim, enigmatic discourse, punctuated by short stops to catch breath and by vehement utterances.

The third movement is built symmetrically: the succession of the first four sections (periods), each in a different pianistic display, is reversed after the median section.

Section A starts as a mysterious chorale, on top of the last murmured sextuplets in the bass- a reminiscence of the second movement. The major and minor chords of the chorale are built of initial mode material (*tone-5 semitones-tone*: F-G-Ab-A-Bb-B-C-D). A suave melody on F-D emerges in bars 8-9, reminiscent of certain moments in Vieru's symphonies, where one feels lost in contemplation. A simple descending minor third repeated in a capricious rhythm becomes a remote nostalgic call. **Section B** follows (bars 10-15), arranged on three levels, where the median zone is occupied by a melody as nostalgic and tender as the preceding one; the bass is a pedal point on C#-D, whereas the treble part displays descending "garlands" in seconds that sound like whispers and sighs. The central melody is made of A-S-C#-D-E-F#-G-A (major scale with lowered seventh degree), whereas the "garlands" in seconds cover the total chromatic. **Section C**, suggesting a whirlwind of whispers, brings in the transposed initial mode in convergent movements. In bar 14 a cluster overlaps the chromatic "whisper"; its repetition in the 6-5-4-3-2-3-4-5-6 time-value row reminds of the effect used by the composer in the 1958 piano cycle, *Children's World (The Spinning Top)*.

Section D (bars 16- 20) – a contemplative moment, suggesting a cosmic vacuity, as if one was gazing at the distances between stars, mixes in different registers elements from two modes: the one played by the right hand is based on the pattern *tone-3 semitones*, the one played by the left, on the *semitone-2 tones* arrangement.

Section E (bars 21- 23 - *un peu arhythmique*) is a cadenza in two descending waves that cover the total chromatic; it is an approximate zone of symmetry, followed by the mirrored unfolding of sections analogous to **A**, **B**, **C** and **D**.

Section D1- (bars 24 – 27) is similar in structure and display to bars 16-20.

Section C1- (bars 28- 33) is similar to **C** (bars 13-15), with two additional bars – a culmination in clusters; bar 30 marks **the golden section of the third movement**.

Bars 32-33 bring in elements from **theme I of the first movement**.

Bars 34-36 (**B1**) are analogous to **B**, with the "garlands" in seconds transposed and the theme underneath inverted (C-D#-F# instead of F#-E-C#).

Bars 37-39 are a transition to the initial chorale, with the suave theme on a descending minor third transposed on A-F#, but in the same rhythm.

Bars 41- 49 are an amplified recapitulation of section **A**, with a great *crescendo* towards a hymnic, exalted end.

A thorough analysis shows a rock-solid logic of construction, where playfulness is also present, and a Pythagorean approach to music which is never subordinated to the number or to the rule, but progresses according to emotional demands, complying with a capricious imagination and with a gestural mindset that brings the music in the dramatic zone: the great show of human nature and of nature in general.

In *Sketches for a portrait - Schițe pentru un portret* (Contemporanul, 15.05. 1987) composer Stefan Niculescu noted the relationship between spontaneity and calculation in Vieru's music. He concluded that "through a supremely mastered intellectual calculation, Vieru touches spontaneity".

The relationship between continuity and discontinuity, contemplation and action, waiting and surprise, state of mind and gesture in his music are also admirable.

Lena Vieru Conta

SONATA pentru pian nr. 2 (1994)

I

Anatol Vieru
Opus 140

♩ ≈ 48-50

The musical score is written for piano and consists of 10 measures. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as approximately 48-50 beats per minute. The score includes various musical notations such as triplets, sextuplets, and dynamic markings.

Measure 1: Bass clef, 4/4 time. First staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Second staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Measure 2: Bass clef, 4/4 time. First staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Second staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Measure 3: Bass clef, 4/4 time. First staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Second staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Measure 4: Bass clef, 4/4 time. First staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Second staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Measure 5: Bass clef, 4/4 time. First staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Second staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Measure 6: Bass clef, 4/4 time. First staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Second staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Measure 7: Bass clef, 4/4 time. First staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Second staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Measure 8: Bass clef, 4/4 time. First staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Second staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Measure 9: Bass clef, 4/4 time. First staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Second staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Measure 10: Bass clef, 4/4 time. First staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*. Second staff: triplet of eighth notes (B-flat, A, G) with dynamic *f*.

142

8^{va}

ff

fff

p

144

f

ATTACCA

II

$\text{♩} = 120$

pp

(pp)

3