



**ANATOL VIERU**

---

***NOUĂ PIESE PENTRU PIAN***

---

***NINE PIECES FOR PIANO***

**Îngrijitor ediție:** Lena Vieru Conta  
**Grafică note muzicale:** Andreea Mitu, Paula Aslam  
**Tehnoredactare:** Andreea Mitu  
**Redactor text:** Benedicta Pavel  
**Traducător:** Maria Monica Bojin  
ISMN 979-0-707661-40-6

Editura UNMB, 2022  
Str. Știrbei Vodă nr. 33, 010102 București,  
România  
Tel.: +40 21 314 26 10 / int. 201  
Email: [edituraunmb@unmb.ro](mailto:edituraunmb@unmb.ro)  
[www.unmb.ro](http://www.unmb.ro) | [www.edituraunmb.ro](http://www.edituraunmb.ro)

© Editura UNMB, 2022

Toate drepturile rezervate pentru prezenta ediție într-un tiraj de 100 de exemplare, cu acordul deținătorilor acestora.  
All rights reserved for this edition in a print run of 100 copies, with the consent of the owners.

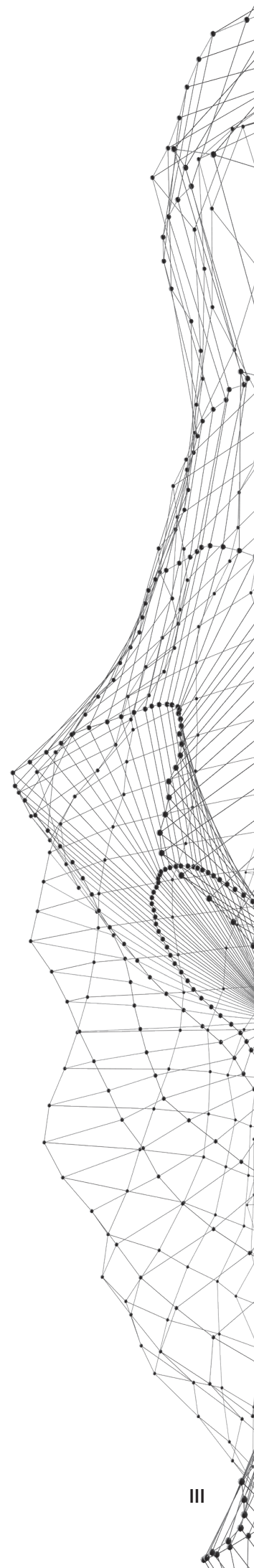
# ANATOL VIERU

## NOUĂ PIESE PENTRU PIAN

Anatol Vieru (8 iunie 1926 – 8 octombrie 1998) este unul din cei mai importanți compozitori români ai „generației de aur”, alături de Myriam Marbé, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah și Aurel Stroe. Recent, în urma publicării pe CD a unei părți din creația sa simfonică, muzicologul Volker Tarnow afirma că Vieru este, alături de Mahler, Scriabin, Șostakovici și Sibelius, unul dintre cei cinci sau șase mari simfoniști ai secolului XX.

Studiază, între anii 1946-1949, la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din București (actuala Universitate Națională de Muzică București) cu Leon Klepper (compoziție), Theodor Rogalski și Constantin Silvestri (dirijat) ș.a. Ca student eminent, e trimis să studieze la Conservatorul de Stat din Moscova, unde îl are profesor de compoziție pe Aram Hacıaturian. Printre colegii săi se numără compozitorii Edison Denisov, Roman Ledenev, Sofia Gubaidulina și Alfred Schnittke, acesta din urmă mărturisind, într-o carte de dialoguri cu muzicologul Dmitri Choulguine, influența pe care Anatol Vieru a exercitat-o asupra sa. La Conservatorul din Moscova o întâlnește pe studenta la muzicologie Nina Șutikova, ce avea să-i devină soție. Trimis la Moscova pentru a-și însuși cât mai temeinic învățăturile marxist-leniniste, Anatol Vieru se întoarce de acolo pe deplin lămurit cu privire la adevărata față a stalinismului și a realității sovietice, lecuit de ideile comuniste îmbrățișate încă de la vârsta primei adolescențe. Despărțirea de ideile utopice ale comunismului se produce rapid, în mare parte și grație Ninei Vieru, a cărei familie numără victime dispărute în Gulag. Influența lui Hacıaturian nu se rezumă doar la muzică: Hacıaturian îl sfătuiește pe Vieru să nu accepte vreodată funcții de conducere, tocmai pentru ca creația lui să nu se lase „contaminată” de curente de gândire cu iz oficial.

Anatol Vieru debutează ca dirijor pe scena Teatrului Național din București în 1947, la 21 de ani. Întors de la studii, predă compoziție la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din București. Susține numeroase prelegeri în universități europene și americane (1968 și 1992 la New York, Bronxville, Chicago, Seattle, Regina – Canada, în 1984 la Ierusalim, în 1984 la Darmstadt ș.a.). În 1992-1993, este *composer-in-residence* la New York University.



Este premiat de nenumărate ori de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România; primește întâia distincție importantă în 1946, la 20 de ani, înmănată chiar de George Enescu. În 1962, la Geneva, Concertul pentru violoncel și orchestră nr. 1 primește Premiul Reine Marie-José; în 1968 călătorește la Washington, unde primește Premiul Koussevitzky Foundation (pentru *Treptele tăcerii*, care i se cântă cu aceeași ocazie la Library of Congress), iar în 1986 este recompensat cu Premiul Herder la Viena. Anatol Vieru este unul din cei doi români care au primit vreodată o comandă din partea prestigiosului festival de la Donaueschingen (*Clepsidra I*).

A compus șase simfonii, operele *Iona*, după piesa lui Marin Sorescu, *Praznicul calicilor*, după piesa lui Mihail Sorbul, *Ultimele zile, ultimele ore*, după Pușkin și Bulgakov, și operele „de buzunar” *Temă și variațiuni*, *Telegrame* și *Un pedagog de școală nouă*, pe textele lui I.L. Caragiale. Sub regimul lui Ceaușescu, opera *Praznicul calicilor* nu a putut fi cântată cu afiș sub titlul original; a fost jucată cu succes la Berlin, după 1989. A compus un concert pentru vioară și orchestră, dedicat Ninei Vieru, două concerte și o simfonie concertantă pentru violoncel, două concerte pentru pian și orchestră (*Jocuri și Caleidoscop*), un dublu concert pentru vioară și violoncel, interpretat în primă audiție mondială de violonistul Oleg Kagan și violoncelista Natalia Gutman, un concert pentru chitară și orchestră, diverse piese concertante pentru violă și orchestră (*Malinconia furiosa*), pentru orgă și orchestră (*Narration*), pentru doi soliști, orchestră de coarde și percuție (*Taragot*), lucrări corale, multă muzică de cameră în combinații inedite de instrumente, opt cvartete de coarde, muzică de film.

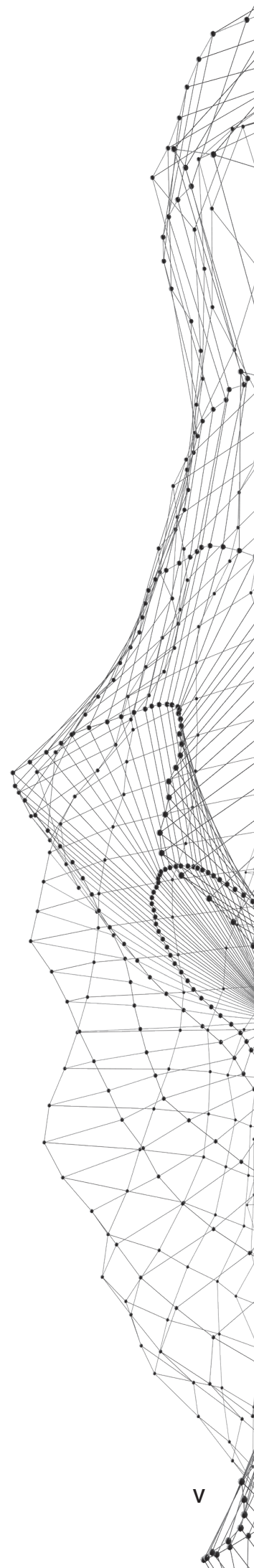
A colaborat cu personalități importante din lumea muzicii: Zubin Mehta, Bruno Maderna, Ghennadi Rojdestvenski, Kurt Masur, Vladimir Jurowski, Constantin Silvestri, Mendi Rodan, Sergiu Comissiona, Iosif Conta, Ludovic Bács i-au dirijat lucrările, printre mulți alți dirijori din țară și de peste hotare; i-au interpretat muzica admirabili muzicieni ca Natalia Gutman, Ivan Monighetti, Alexandr Rudin, Marin Cazacu,

Radu Aldulescu, Alexandru Hrisanide, Liana Șerbescu, Vladimir Orloff, Vladimir Mendelssohn, Mirel Iancovici, Martha Kessler, Pompei Hărășteanu, Vladimir Popescu-Deveselu, Diana Moș, Cosmin Bănică, Alexandru Matei, Grigore Pop, Gheorghe Zamfir, precum și ansamblurile *Musica Nova* și *Profil*, cvartetul *Gaudeamus* și mulți alții. A colaborat cu dansatoarea legendară Miriam Răducanu în numeroase concerte și spectacole. Coregrafi din țară și străinătate au folosit ca suport muzica sa: în București, Alexa Mezincescu a făcut coregrafie pe *Jocurile* pentru pian și orchestră; în Statele Unite ale Americii, celebra coregrafă Anna Sokolow a creat dans pe cvartetul *Steps of Silence*. În Franța, Gigi Căciuleanu a realizat o coregrafie pe lucrarea pentru cor a capella *Scene nocturne*, interpretată de Corul *Madrigal*. În anii 1970 a înființat și a dirijat seria de concerte *Muzici paralele*, la Sala Mică a Palatului, unde a programat muzică veche, adesea în orchestrații inedite – J.S. Bach, Orlandus Lassus ș.a. în paralel cu prime audiții românești ale unor lucrări de Charles Ives, Edgar Varèse și alte lucrări noi pentru publicul bucureștean.

Cunoștințele sale matematice s-au concretizat în cercetări despre moduri, care au dus la elaborarea teoriei modurilor, în teza de doctorat intitulată *De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice*, susținută în 1978 la Cluj, avându-i pe compozitorul Sigismund Toduță și matematicianul Solomon Marcus în comisie, printre alții. A colaborat cu matematicianul Dan Vuza în scrierea mai multor articole de specialitate și a făcut schimburi de experiență cu matematicieni din universitățile americane la care a fost invitat să susțină prelegeri.

Cele *Nouă piese pentru pian* au fost scrise în 1998; lucra încă la ele chiar în ultimele sale zile. Din păcate, două dintre piese au rămas neterminate.

Tehnicile modale ale lui Anatol Vieru, procedeele extrem de riguroase, adesea bazate pe legi matematice în folosirea modurilor și periodicităților ritmice nu au vreun efect restrictiv în planul expresiei; dimpotrivă, felul în care Anatol Vieru ridică expresia, imaginea, ideea la un nivel de forță maximă prin procedee matematice îl plasează într-o continuitate pitagoreică a



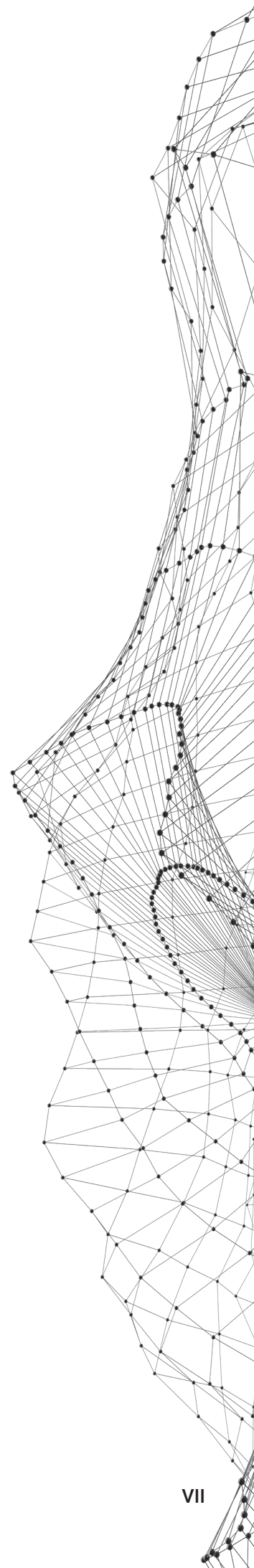
secolului XX. Forma fuzionează cu conținutul ideatic, într-o variantă ideală. „A spune mult prin mijloace cât mai simple”, unul din principiile sale fundamentale, dă naștere, în aceste piese, unor partituri de virtuozi, în care pianistul va descoperi empiric puterea propriului său auz modal: o scriitură vizual încărcată va „intra în degete” rapid tocmai datorită logicii intrinsece a conglomeratelor sonore, a universalității organizărilor modale. Auzul va respinge automat sunetele care nu aparțin modului, degetele vor găsi pozițiile acordurilor și arpeggiilor după necesitatea auditivă și tactilă dictate de structură. Fiecare configurație sonoră sugerează o stare complexă, inefabilă; permutările din cadrul modurilor, răsturnările acordurilor-mod, selecția suneților din totalul cromatic confirmă puternica legătură dintre mod și emoție, așa cum a fost intuită de pitagoricieni, dar cu infinit mai multe nuanțe. Pianistul care a cântat Debussy, Ravel, Scriabin, Messiaen va fi probabil avantajat, dar, studiind aceste piese, orice pianist va descoperi calități nebănuite ale propriului său auz, își va dezvolta simțul ritmic și își va așeza gândirea pe noi coordonate.

*Discours* e construit pe trei mari secțiuni: 13 măsuri, 12 măsuri, 13 măsuri, cu același tip de scriitură pianistică, intercalate și încheiate cu secțiuni mai scurte, de trei măsuri și jumătate, respectiv cinci măsuri și jumătate și patru măsuri în care tonul și factura se schimbă. Discursul rapid, lejer al mâinii drepte, cu accente ce nu coincid mereu cu timpii tari e susținut de acorduri de trei sunete la mâna stângă, extrase din modul fiecărei secțiuni. Fragmentele intercalate aduc un plus de bogăție ritmică (scurtări și prelungiri progresive ale duratelor, inversări ale acestor succesiuni cu efecte sincopate expresive), impun alternanță acordică între mâini și trei atitudini diferite: primul sună imparțial, obiectiv, al doilea sumbru, cel final se termină prin lărgirea ambitusului într-un avânt ce sugerează părăsirea „scenei” într-un elan subit. Există o ambiguitate major-minor în acest discurs rapid, în care fiecare schimbare a calității aceluiași interval aduce și o fulgerătoare schimbare de expresie, aidoma unei sprâncene ridicate sau a unei mișcări nervoase

a buzei. (Prima audiție: Lena Vieru Conta, ianuarie 2004, Universitatea Națională de Muzică București. Piesa a mai fost cântată ulterior de Dan Dediu și Andrei Vieru.)

*Fluier* e o piesă construită pe moduri ale căror sunete sunt desfăcute în arpegii aproape exclusiv din terțe, extinse până la terțiadecima. Trisonuri compacte sau împărțite în terțele constitutive se alătură înșiruirilor suave de arpegii. În plin modalism, aluzia major-minor dă impresia de politonalism. Măsurile alternative, intervențiile incisive ale acordurilor marcate sau în staccato, schimbările bruște de nuanțe și simultaneitățile nuanțelor diferite dau un aer capricios acestei muzici aparent pastorale, ce oscilează între mat și strălucitor, pașnic și amenințător. Momentul de tensiune maximă se petrece pe la secțiunea de aur, înaintea măsurii 155, unde trilurile în fortissimo, un fel de frullato amplificat, sunt urmate de acorduri-clustere aproape simetrice, pe un mare diminuendo, apoi în crescendo. După o culminație a codei dense, în care mâna dreaptă evoluează pe trisonuri majore iar mâna stângă pe acorduri minore, în paralel sau în oglindă, piesa se încheie într-o liniștire bruscă, *senza rallentando*. (Prima audiție: Dan Dediu.)

*Mirabilis* („uimitor”, în limba latină) începe misterios, cu expunerea armonică în pianissimo a modului do-re-mi-fa#-sol# (gama hexatonală, dar fără la#); în a treia măsură apar sunetele sol-la-do#, care întregesc modul do-do#-re-mi-fa#-sol-sol#-la. Melodia care începe în măsura șase la mâna dreaptă, alcătuită din anumite elemente ale modului, se suprapune polifonic peste continuarea omofoniei inițiale. Urechea percepe la început o anumită opoziție dintre elemente din gama hexatonală incompletă și sunetele străine acesteia. Coborârile cromatice care încep la măsura 22, mai întâi ca niște suspine și continuă în cascade solemne de acorduri, eludează sunetele fa (cu excepția măsurii 23) și si, care apar, compensatoriu, în secțiunea finală a piesei (de la măsura 41). Acolo modul este transpus pe fa. Dificultățile tehnice ale piesei nu stau atât în succesiunile descendente de acorduri, cât în evidențierea notelor lungi din pasajele rapide în șaisprezecimi dintre





acordurile din ultima secțiune (măsurile 46-49). Acestea nu sunt sincrone, dar trebuie subliniate *fără accente*. (Prima audiție: Lena Vieru Conta, ianuarie 2004, Universitatea Națională de Muzică București.)

*Țestoase* este construită pe modul do-do#-re-mib-mi-fa#-sol-la-sib-si (patru semitonuri consecutive, ton, semiton, ton, două semitonuri) – lipsește nota fa. Ea va apărea, completând totalul cromatic, în pasajul final – ultimele două măsuri, în care modul do#-re-fa-sol#-la schimbă brusc atmosfera stranie și așezată, ca mișcările unor țestoase, cu adierea unei mari singurătăți. Tempoul liniștit al piesei, pauzele, liniile melodice bine articulate, sugerând avansări curmate de reculuri, acumulările omofone suprapuse polifoniei inițiale aidoma plăcilor carapacelor par a face referință la prudența și soliditatea țestoaselor longevive, simboluri ale înțelepciunii.

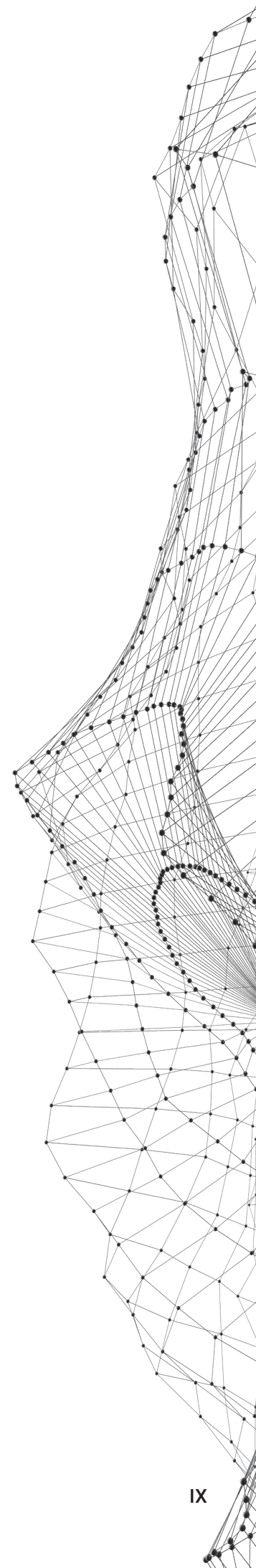
*Débordement* începe ca un studiu în none (există un precedent la Skriabin), expunând structura mib-fa-sol-la-si-do#-re care este gama hexatonală cu un semiton adăugat. Acest mod e imediat completat de un altul, do-do#-re-mi-fa-fa#-sol, anunțat deja de grupurile de câte două treizecimoimi în fluxul șaisprezecimilor. Întreaga piesă, din păcate neterminată, e construită pe tratarea în zigzag (none frânte) a primei structuri, decalată cu ea însăși, creând astfel succesiuni rapide de secunde și septime, decalate între mâini. Secțiunea ce începe cu măsura 43 amintește, ca procedeu componistic, de *Mirabilis*, dar se dezvoltă într-o țesătură unde polifonia și eterofonia coexistă (măsurile 62-69). La măsura 82 începe o repriză, în care factura pianistică se schimbă. Piesa ar putea fi considerată o tocată.

*Ricercare* satisface ambele sensuri inițiale atribuite acestui termen: cel care presupunea „căutarea” („recherche”) modului (bisericesc), și cel care includea dezvoltarea motivelor într-o structură polifonică imitativă. Piesa unește ideea de cercetare – „recherche” –, căutare, cu cea de exercițiu al procedeeilor. Ca ricercar pentru claviatură, are la bază o temă lentă, cu varietate ritmică redusă, dar tocmai de aceea aptă

prelucrării polifonice. De asemenea, în spiritul genului instrumental specific epocilor renașterii și a barocului, apar pasaje cu caracter improvizatoric (măsurile 71-82). Astfel, *Ricercarul* lui Anatol Vieru îmbină caracteristicile scriiturii omofone, cu pasaje de virtuozitate, din secolul XV – început de secol XVI, formă care a evoluat spre tocată, cu *ricercarul* din a doua jumătate a secolului XVI, în care fiecare secțiune începe imitativ, ca o variațiune. Toate acestea sunt făcute cu mijloacele specifice compozitorului, aplicând procedeele „clasice” polifonice unei combinatorici modale proprii. Spiritul lui Bach traversează această muzică elevată, meditativă, cu accente cromatice dureroase. *Ricercare* poate fi considerat și preludiu pentru următoarea piesă.

*Pentru degete moi.* Titlul se referă, probabil, la tușeul legato, dar și la caracterul ei visător. În întregul ciclu ea se percepe ca o piesă cu suflu romantic, nu numai prin factura pianistică, scriitura chopiniană (tipul de polifonie, pe care, de altfel, îl întâlnim și la Skriabin), ci și prin referința directă la barcarolă (măsurile 48-67, în zona secțiunii de aur). Anatol Vieru suprapune modul la-la#-si-do-re-mi-fa-fa#-sol – două tonuri încadrate de câte trei semitonuri consecutive – cu arpegiile re-fa#-la-do#-mi și sol-sib-si-re, cu efect de major-minor, părți ale întregului mod de mai sus, adăugându-le pasaje cromatice cu semitonuri lipsă. Astfel, mai multe structuri modale sunt puse în acțiune, secțiunea în fortissimo de la măsurile 69-84 fiind un fel de concentrat al procedeeului.

*Cortegiu.* Aflând de moartea lui Iosif Sava, în august 1998, Anatol Vieru, care se afla la Cumpătu, în Sinaia, a dedicat aceasta piesă amintirii muzicologului. Cortegiul funerar, solemn, avansând cu greu, se îndepărtează în final, într-o lamentație, un fel de aulodie descendentă, cu consistența unui fuior de abur. Pauzele care întrerup discursul plasează imaginea în zona discontinuităților amintirii, dar creează și un fel de alternanță a prim-planurilor cu depărtări ale unei imaginare camere de filmat. Structurile modale folosite se așează cu mare ușurință în degete, fiind adesea simetrice. (Prima audiție: Lena Vieru Conta, ianuarie 2004.)



*Fulgere*. Scriitura acestei piese, ca și problemele pianistice pe care le pune, seamănă cu preludiul *Feux d'artifice* de Claude Debussy; procedee specifice lui Anatol Vieru, ca notele repetate în *accelerando* și *crescendo* sau durate ce permit o metrică liberă, permutările sunetelor modurilor folosite îi sporesc dificultatea. Piesa a rămas neterminată și trebuie interpretată ca atare, fără vreun adaos final improvizat de pianist.

*Lena Vieru Conta*

# ANATOL VIERU

---

## *NINE PIECES FOR PIANO*

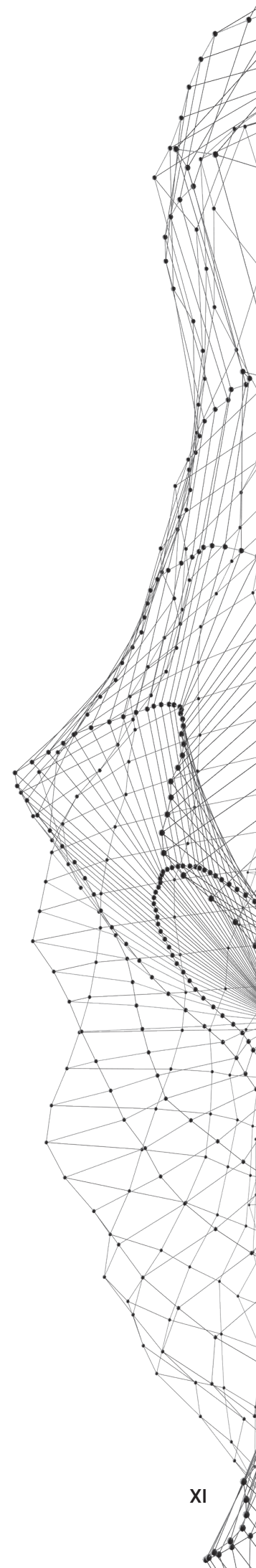
Anatol Vieru (June 8, 1926 – October 8, 1998) was described by musicologist Volker Tarnow as one of the greatest orchestral music composers of the 20th century, next to Mahler, Scriabin, Shostakovich and Sibelius. He is also one of the most important composers of the “golden generation” alongside his peers Myriam Marbé, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah and Aurel Stroe.

Anatol Vieru studied at the Ciprian Porumbescu Conservatory in Bucharest (1946-1949) with Leon Klepper (composition), Theodor Rogalski and Constantin Silvestri (conducting), among others. As an eminent student, he was granted a scholarship at the Moscow Conservatory, where he studied composition with Aram Khachaturian. There, he befriended his colleagues Edison Denisov, Roman Ledenev, Sofia Gubaidulina and Alfred Schnittke (who would later acknowledge Vieru’s influence on him), and it was there that he met his future wife, Nina.

The studies in Moscow also involved reading Marxist-Leninist ideology. Faced with the harsh realities of Soviet life and having learned from Nina about relatives of hers killed in the Gulag, Anatol Vieru quickly saw Stalinism for what it really was and returned to Romania cured of the communist ideas that he had embraced as a teenager (Khachaturian himself had advised him to never accept any high-ranking positions, precisely to remain free from any ideological “contamination”).

Back in Romania, Anatol Vieru made his conducting debut at the National Theatre of Bucharest in 1947, at the age of 21. Appointed composition teacher at the Ciprian Porumbescu Conservatory, he was also guest lecturer at various European and American Universities (New York, Bronxville, Chicago, Seattle, Regina – Canada, 1968 and 1992; Jerusalem and Darmstadt, 1984 etc.) as well as composer-in-residence at New York University (1992-1993).

Anatol Vieru was awarded numerous prizes by the Union of Romanian Composers and Musicologists. In 1946, when he was only 20 years old, he received his first important prize, handed over to him by George Enescu himself. Many other awards followed: the Prix Reine Marie-José (1962, Geneva, for



his Concerto No. 1 for Cello and Orchestra), the Koussevitzky Prize (1968, Washington, for *Treptele tăcerii* [Steps of Silence] for string quartet and percussion, which was played at the Library of Congress on that occasion), the Herder Prize (1986, Vienna). He is also one of the two Romanian composers to have ever been commissioned a work by the prestigious Donaueschingen Festival (*Clepsidra I* [Hourglass I]).

Vieru composed six symphonies, the operas *Iona* [Jonah] after Marin Sorescu's play, *Praznicul calicilor* [Beggars' Feast] after Mihai Sorbu's play (it was not performed under the original title during the Ceaușescu regime, but it was successfully staged in Berlin after the Revolution of 1989), *Ultimele zile, ultimele ore* [Last Days, Last Hours] after Pushkin and Bulgakov, the "pocket operas" *Temă și variațiuni* [Theme with Variations], *Telegrame* [Telegrams] and *Un pedagog de școală nouă* [A Modern Teacher] after I. L. Caragiale's texts. He composed a violin concerto dedicated to his wife, musicologist Nina Vieru, two concertos and a *symphonie concertante* for cello, two piano concertos (*Jocuri* [Games] and *Caleidoscop* [Kaleidoscope]), a concerto for violin and cello that was first performed by Oleg Kagan and Natalia Gutman, a guitar concerto, pieces for viola and orchestra (*Malinconia furiosa*), for organ and orchestra (*Narration*), for two soloists, string orchestra and percussion (*Taragot*), various choral and chamber music pieces for unusual combinations of instruments, eight string quartets, film music.

Vieru's works have been performed by great musicians, in Romania and abroad: by conductors such as Zubin Mehta, Bruno Maderna, Gennady Rozhdestvensky, Kurt Masur, Vladimir Jurowski, Constantin Silvestri, Mendi Rodan, Sergiu Comissiona, Iosif Conta, Ludovic Bács; by famous soloists such as Natalia Gutman, Ivan Monighetti, Alexandr Rudin, Marin Cazacu, Radu Aldulescu, Alexandru Hrisanide, Liana Șerbescu, Vladimir Orloff, Vladimir Mendelssohn, Mirel Iancovici, Martha Kessler, Pompei Hărășteanu, Vladimir Popescu-Deveselu, Diana Moș, Cosmin Bănică, Alexandru Matei, Grigore Pop, Gheorghe Zamfir; by ensembles such as *Musica Nova* and *Profil* or the *Gaudeamus* quartet. Many choreographers conceived and created performances on

music by Anatol Vieru: Alexa Mezincescu (*Jocuri*), Anna Sokolow (*Trepte ale tăcerii*), Gigi Căciuleanu (*Scene nocturne* [Night Scenes], performed by the Madrigal Choir), and he also worked with the legendary dancer Miriam Răducanu.

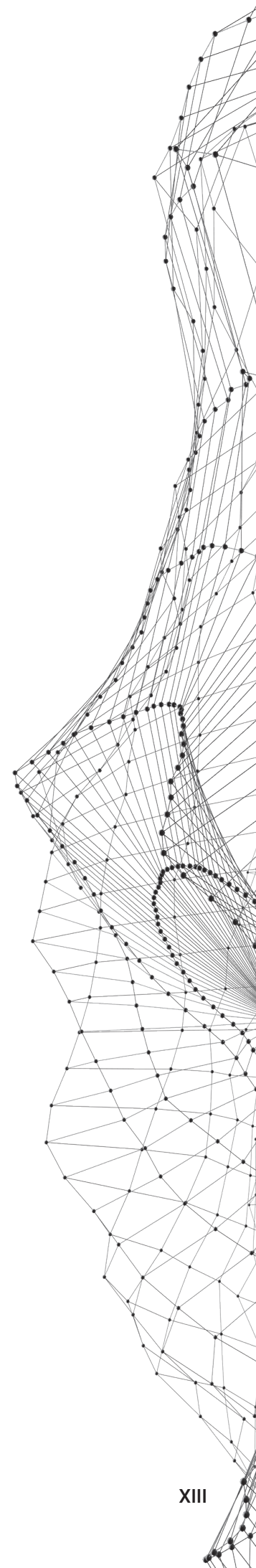
In the 1970s, Anatol Vieru founded the concert series *Muzici paralele* [Parallel Musics], where he conducted ancient music (Bach, di Lasso) often in unusual orchestration, in parallel with first Romanian performances of works by such composers as Charles Ives or Edgar Varèse.

Analysing musical modes from a mathematical point of view, Vieru authored his theory of modes in his PhD thesis *De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice* [From Modes to a Model of Intervallic Musical Thought] which he defended before a jury that included composer Sigismund Toduță and mathematician Solomon Marcus. He also partnered with mathematician Dan Vuza for several dedicated articles and he gained further insight from mathematicians in the American universities where he was invited as a lecturer.

The cycle *Nouă piese pentru pian* [Nine Pieces for Piano] was written in 1998; he was still working on it during his last days and, sadly, two of these compositions have remained unfinished.

Vieru's modal approach, his extremely rigorous techniques, often based on mathematical laws applied to the use of modes and rhythmic periodicities, do not make his music any less expressive; on the contrary, as a true 20th-century Pythagorean, he has elevated expression, image, idea to a maximum of eloquence by mathematical procedures. Form fuses with content in an ideal version. "Saying much with the simplest possible means", one of Vieru's guiding principles, generates virtuosic pieces wherein the pianist discovers, empirically, the strength of his/her own modal ear: a visually loaded page will rapidly get into the pianist's fingers, precisely because of the logic intrinsic to sonic conglomerates, and because of the universality of modal organisation.

The ear will automatically reject those sounds that are foreign to the mode, and it will help the fingers find the re-



spective chord and arpeggio positions as dictated by the work's structure. Each sonic configuration suggests a complex, ineffable mood; permutations within the modes, mode-chords inversions, the selection of certain tones from the chromatic total confirm the strong connection between mode and emotion as it was intuited by the Pythagoreans, but in an infinitely more nuanced manner. A pianist skilled in Debussy, Ravel, Scriabin or Messiaen will probably be at an advantage, but any performer will be able to discover unexpected abilities of his/her own musical ear, will develop his/her rhythmic dexterity, and will set his/her musical thought on new coordinates.

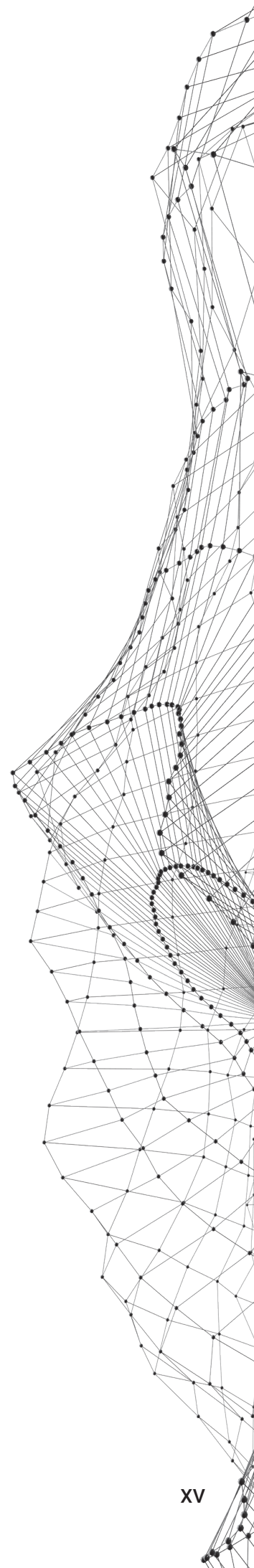
*Discours* [Discourse] is built on three large sections of, respectively, 13, 12 and 13 bars of a similar piano writing which are interspersed with and concluded by shorter sections of, respectively, 3 and a half, 5 and a half and 4 bars in which tone and display change. The rapid, light melody in the right hand, whose accented notes are not always on the first beat, is supported by the left hand's triads extracted from the mode of each section. The interspersed fragments add rhythmic richness – progressive diminution and prolongation of note duration, inversions thereof resulting in expressive syncopations – and determine a chordal alternance between the hands as well as three different attitudes: the first fragment sounds impartial, objective, the second one is sombre, the final one ends by expanding the range in an effusion suggestive of an exit in a sudden rush. There is a major-minor ambiguity in this fast-paced discourse, where each change in interval quality brings about an abrupt change in expression as well, like a raised eyebrow or a nervous lip twitch. (World premiere: Lena Vieru Conta, January 2004, National University of Music Bucharest. Reprise by Dan Dediu and Andrei Vieru.)

*Fluiere* [Ancient Flutes] is built on modes whose tones are broken into arpeggios that consist almost exclusively of thirds and which reach the thirteenth. Triads, either compact or divided into their constitutive thirds, join the suave series of arpeggios. In the chosen modal setting, the major-minor allusion conveys the impression of polytonalism. The alternative

time signatures, the incisive interventions of chords in marcato or in staccato, the unexpected dynamic shifts and the simultaneity of different dynamics lend a touch of whim to this seemingly pastoral music that hesitates between matte and bright, between peaceful and menacing. The maximum tension occurs in the vicinity of the golden section, before bar 155, where trills in fortissimo, like an amplified frullato, are followed by almost symmetrical cluster-chords in a great diminuendo succeeded by a crescendo. After a culmination of the dense coda, with the right hand on major triads and the left hand on minor chords in parallel or mirror motion, the work settles down suddenly, in a *senza rallentando* peaceful ending. (World premiere: Dan Dediu.)

*Mirabilis* (Latin for “amazing”) begins mysteriously, with a harmonic exposition in pianissimo of a mode composed of C – D – E – F# – G# (the hexatonic scale without the A#); in the third bar, the notes G – A – C# appear, to complete the mode C – C# – D – E – F# – G – G# – A. The melody that starts at bar 6 in the right hand, consisting of certain tones of the mode, is polyphonically superposed on the continuation of the initial homophony. The ear will at first perceive a certain opposition between the elements of the incomplete hexatonic scale and the tones foreign to it. The chromatic descents that start at bar 22 like sighs and turn into solemn chord cascades, avoid the sounds F (with the exception of bar 23) and B, which will appear, to compensate for their previous absence, in the final section (beginning at bar 41), where the mode is transposed on F. The piece is difficult not because of the series of descending chords, but rather because of the demand to highlight long durations in the fast, sixteenth-note passages between the chords in this last section (bars 46-49). They are not simultaneous, but they have to be highlighted without accents. (World premiere: Lena Vieru Conta, January 2004, National University of Music Bucharest.)

*Testoase* [Tortoises] is built on the mode C – C# – D – Eb – E – F# – G – A – Bb – B (four consecutive half steps, whole step, half step, whole step, two half steps). The missing sound F will appear, to complete the chromatic total, in the concluding passage – the last two bars. Here, the mode C# – D – F – G# – A





suddenly changes the strange, tranquil ambiance like the movements of a tortoise, with the breath of the wind of loneliness. The slow tempo, the rests, the well-articulated melodies hinting at an advance-and-retreat cycle, the homophone accumulations superposed on the initial polyphony, like tortoise shell scutes, seem to suggest the prudent, solid animals, symbols of longevity and wisdom.

*Débordement* starts off as a study in ninths (Scriabin had done the same), introducing the structure E $\flat$  – F – G – A – B – C $\sharp$  – D (the hexatonic scale with an added half step). This mode is completed, straight away, by another one, C – C $\sharp$  – D – E – F – F $\sharp$  – G, which is already heralded by the groups composed of two thirty-second notes present in the sixteenth notes flow. The entire piece, sadly unfinished, is built on a zigzagged (broken ninths) treatment of the first structure in canon with itself, thus creating rapid series of seconds and sevenths shifted between the two hands. The section that begins at bar 43 is compositionally reminiscent of *Mirabilis*, but it develops into a texture where polyphony and heterophony coexist (bars 62-69). There is a recapitulation at bar 82, with a different pianistic layout. The work could be considered a toccata.

*Ricercare* satisfies both of the initial meanings of this term: the one that implies “searching” (“la recherche”) for the (church) mode and the one that included the development of motifs in an imitative polyphonic structure. The work combines the idea of “looking for something” with that of technique exercise. As a keyboard ricercar, it is built on a slow theme of restricted rhythmic variety, which makes it fit for polyphonic treatment. The improvisatory passages (bars 71-82) are in keeping with the Renaissance and Baroque instrumental music genre. Anatol Vieru’s *Ricercare* thus combines homophonic writing featuring virtuosic passages – specific to the turn of the 16th century and which would evolve to the toccata – with the ricercar in the second half of the 16th century, in which each section began in imitation, like a variation. These compositional methods are filtered by the composer’s specific views, the “classical” polyphonic processes subjected to his own

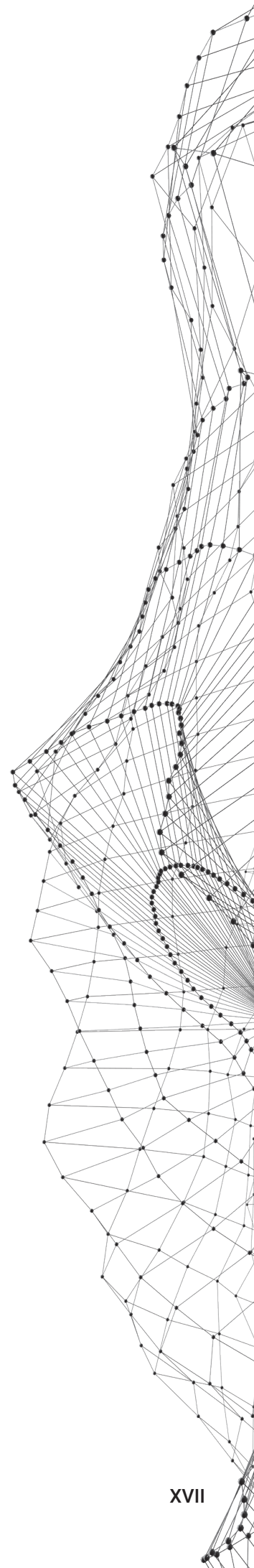
modal thought. Bach's spirit comes through in this elevated, meditative music scattered with sorrowful chromatic accents. *Ricercare* can be seen as a prelude to the next piece.

*Pentru degete moi* [For Soft Fingers], whose title probably refers to the legato manner of playing and its dreamy ambiance. In the context of the entire cycle, this work appears as a Romantic piece due not only to its Chopinian writing (a type of polyphony present in Scriabin as well) but also to the direct reference to the barcarolle (bars 48-67), in the golden section. Vieru superposes the mode A – A# – B – C – D – E – F – F# – G (two whole steps flanked by three consecutive half steps) with the arpeggios D – F# – A – C# – E and G – Bb – B – D, which have a major-minor effect, adding to these parts of the initial mode a series of chromatic passages with missing half steps. Several modal structures are thus operated, the section in fortissimo (bars 69-84) being a concentrate of this construction technique.

*Cortegiu* [Cortège]. Upon learning about Iosif Sava's death in August 1998, Vieru, then in Sinaia, at Cumpătu, dedicated this piece to the memory of the musicologist. The solemn procession, toiling forward, steps into the distance at the end, accompanied by a soft mist-like aulodic descending lament. The rests that interrupt the music suggest memory discontinuity while also inducing the feeling of an imaginary camera zooming in and out. The modal structures are quite finger-friendly and often symmetrical. (World premiere: Lena Vieru Conta, January 2004.)

*Fulgere* [Lightnings]. The writing as well as the pianistic difficulties are similar to the ones in Debussy's prelude *Feux d'artifice*. The difficulty is increased by Vieru's specific techniques and layout, such as repeated notes in accelerando and crescendo, durations that allow for free time direction, and permutations of the sounds of its constitutive modes. The work is unfinished and it must be performed as such, without the addition of a conclusion by the pianist.

*Lena Vieru Conta*  
English version by Maria Monica Bojin





# Discours

Anatol Vieru  
(1998)

♩ = 84

Piano

Musical notation for measures 1-2. The score is in 4/8 time. The right hand features a complex melodic line with many beamed eighth notes and sixteenth notes, including accents and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical notation for measures 3-4. The right hand continues with intricate rhythmic patterns. The left hand features sustained chords and moving bass lines.

Musical notation for measures 5-6. A dynamic marking of *sva* (sforzando) is indicated above measure 5. The right hand has a more active melodic line, while the left hand has sustained chords.

Musical notation for measures 7-8. The right hand has a more active melodic line, while the left hand has sustained chords.

Musical notation for measures 9-10. The right hand continues with intricate rhythmic patterns. The left hand features sustained chords and moving bass lines.

11

Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 11 features a complex rhythmic pattern in the treble with many beamed notes and accents, while the bass staff has long, sustained chords. Measure 12 continues the treble's activity with more beamed notes and accents, and the bass staff has a few more notes before a final sustained chord.

13

*8va* -----

Musical notation for measures 13, 14, and 15. Measure 13 has a treble staff with beamed notes and accents, and a bass staff with a few notes. Measure 14 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes. Measure 15 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes. A *8va* marking is present above measure 13.

16

Musical notation for measures 16, 17, and 18. Measure 16 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes. Measure 17 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes. Measure 18 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes.

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes. Measure 20 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes.

21

Musical notation for measures 21, 22, and 23. Measure 21 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes. Measure 22 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes. Measure 23 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes.

23

Musical notation for measures 23-24. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and slurs.

25

Musical notation for measures 25-26. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and slurs.

27

Musical notation for measures 27-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and slurs.

29

Musical notation for measures 29-30. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and slurs.

31

Musical notation for measures 31-32. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and slurs.