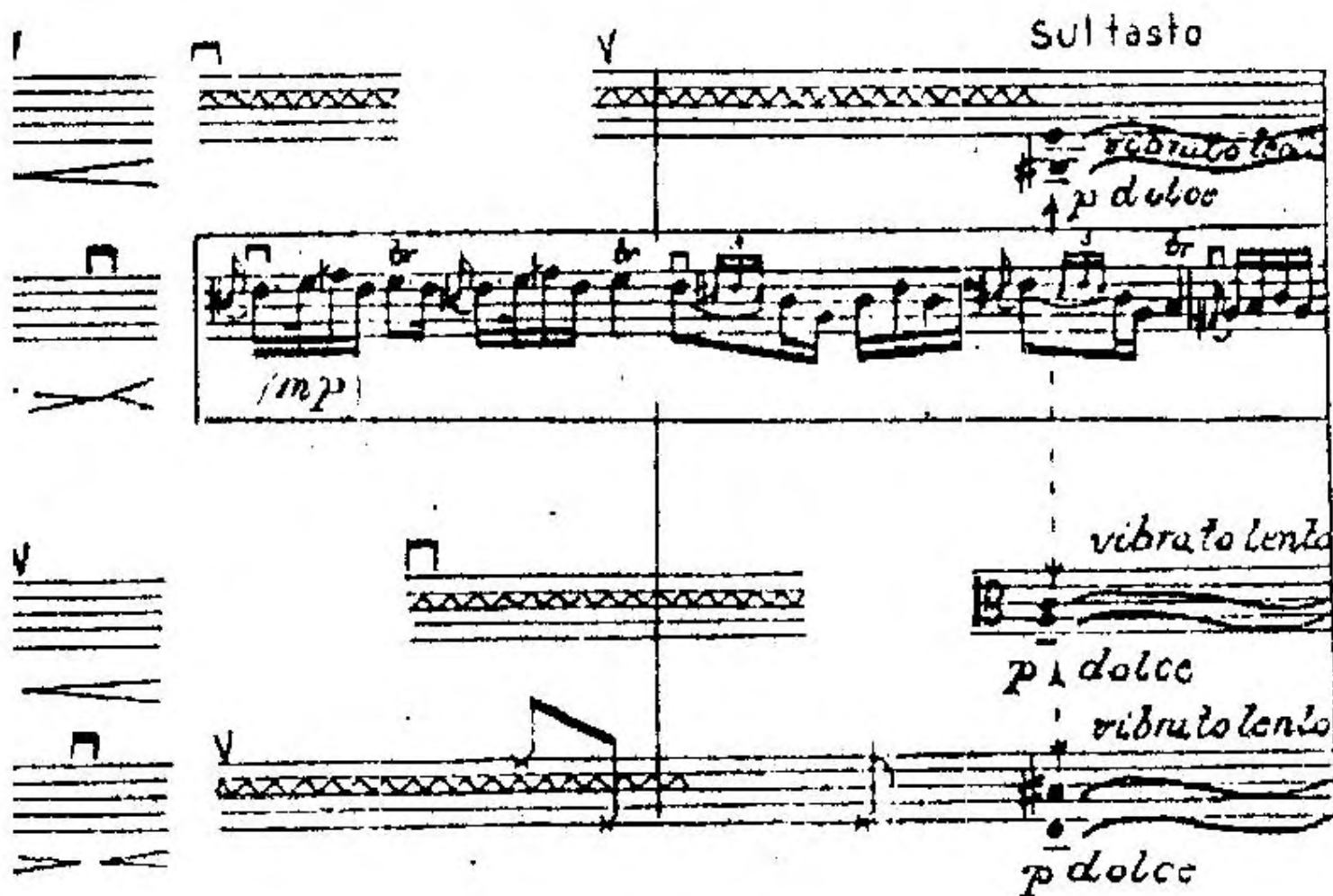




Serban NICHIFOR

**INTRODUCERE IN
FENOMENOLOGIA CVARTETULUI DE COARDE**

Copyright (c) by Serban NICHIFOR (SABAM)

ISMN 000.46.37.65.67

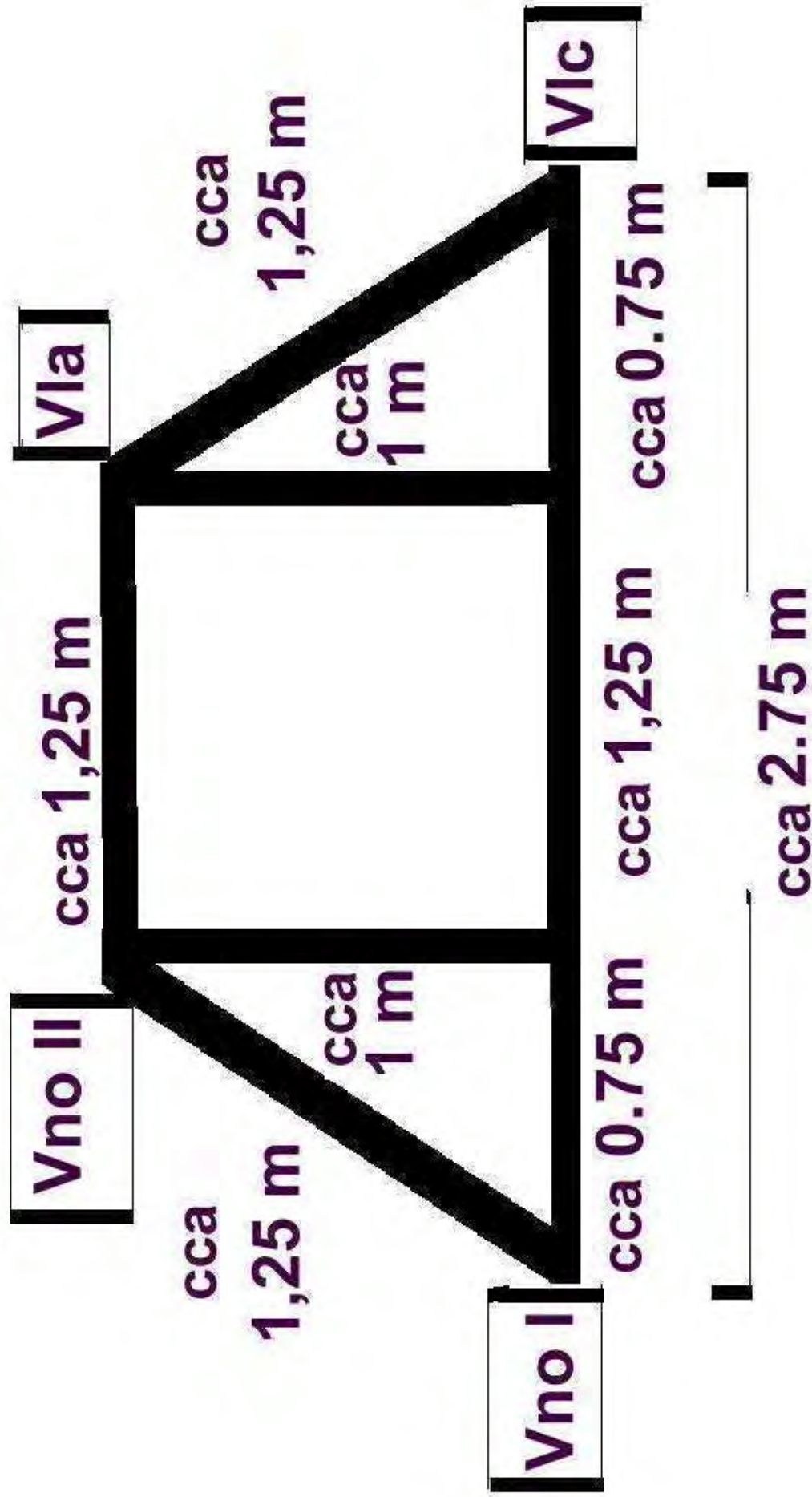
Conf. Univ. Dr. Serban NICHIFOR
Universitatea Nationala de Muzica Bucuresti

Introducere in fenomenologia cvartetului de coarde

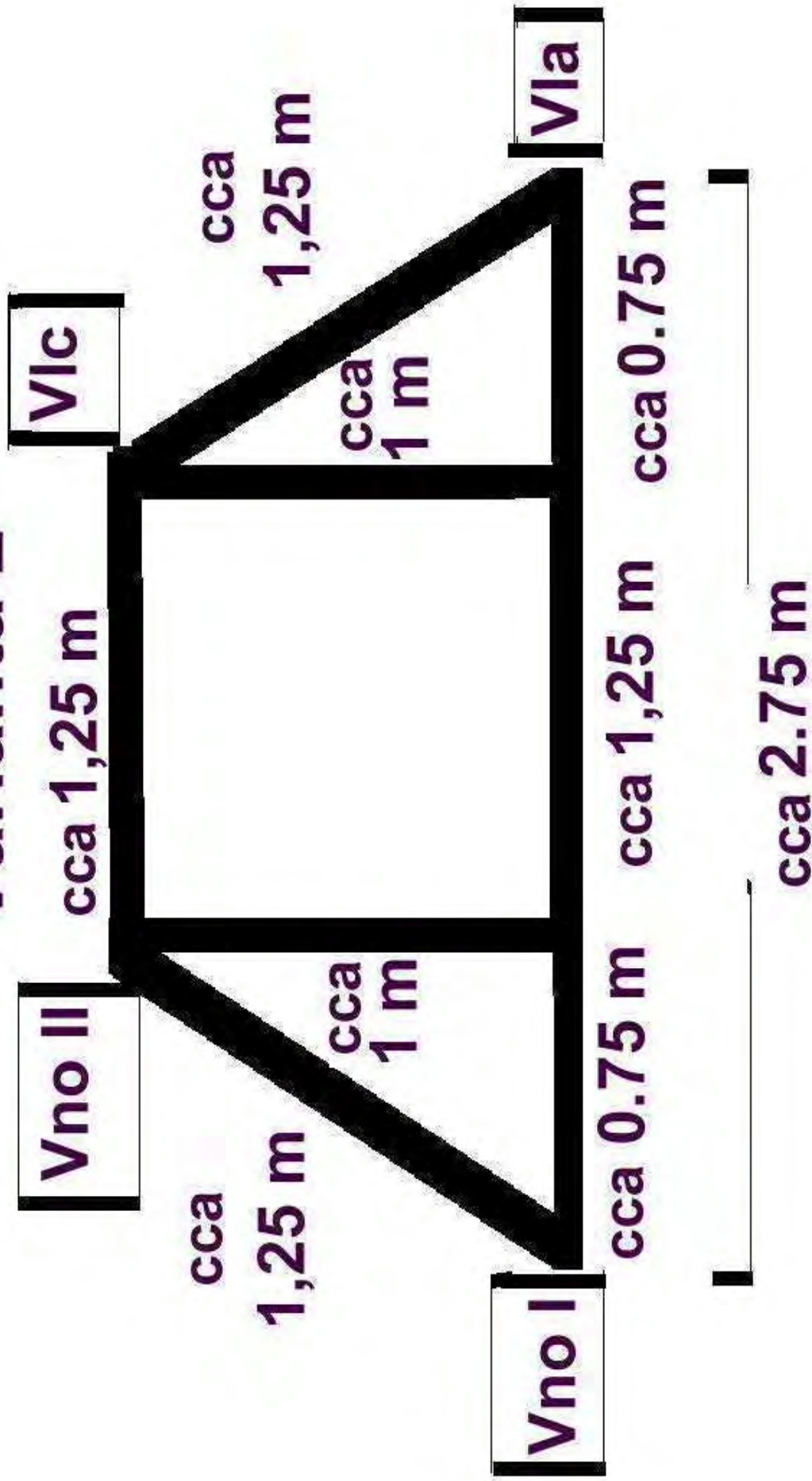
- 01.) *Amplasamentul cvartetului de coarde* – pag.1
- 02.) *Acordajul cvartetului de coarde* – pag. 7
- 03.) *Verificarea individuala a acordajului* – pag. 9
- 04.) *Exercitiu acordaj 1* – pag. 11
- 05.) *Exercitiu acordaj 2* – pag. 13
- 06.) *Exercitiu intonatie: J.S. BACH, "Choral BWV 146"* – pag. 15
- 07.) *Aspecte ritmice* – pag. 19
- 08.) *Continuum – studiu de sincronizare* – pag. 46
- 09.) *Balans / Dinamica sonora* – pag. 56
- 10.) *Perspectiva fenomenologica a muzicii – in lumina tezelor lui Sergiu CELIBIDACHE* - pag. 59
- 11.) *Teoria anamorfozei sonore: Definitie* – pag. 67; *Anamorfozele timpului muzical* – pag. 71
- 12.) *Bibliografie generala selectiva* – pag. 75
- 12.) *Serban NICHIFOR: Cvartetul de coarde nr. 1, "Anamorphose"* – pag. 76
- 13.) *Serban NICHIFOR: Cvartetul de coarde nr. 2, "Vaile uitarii"* – pag. 102
- 14.) *Serban NICHIFOR: Cvartetul de coarde nr. 3, "3 Short Stories"* – pag. 122
- 15.) *Serban NICHIFOR: Cvartetul de coarde nr. 4, "Victimae Paschali Laudes"* – pag. 156
- 16.) *Serban NICHIFOR: Cvartetul de coarde nr. 5, "Transylvanian Bluegrass"* – pag. 161

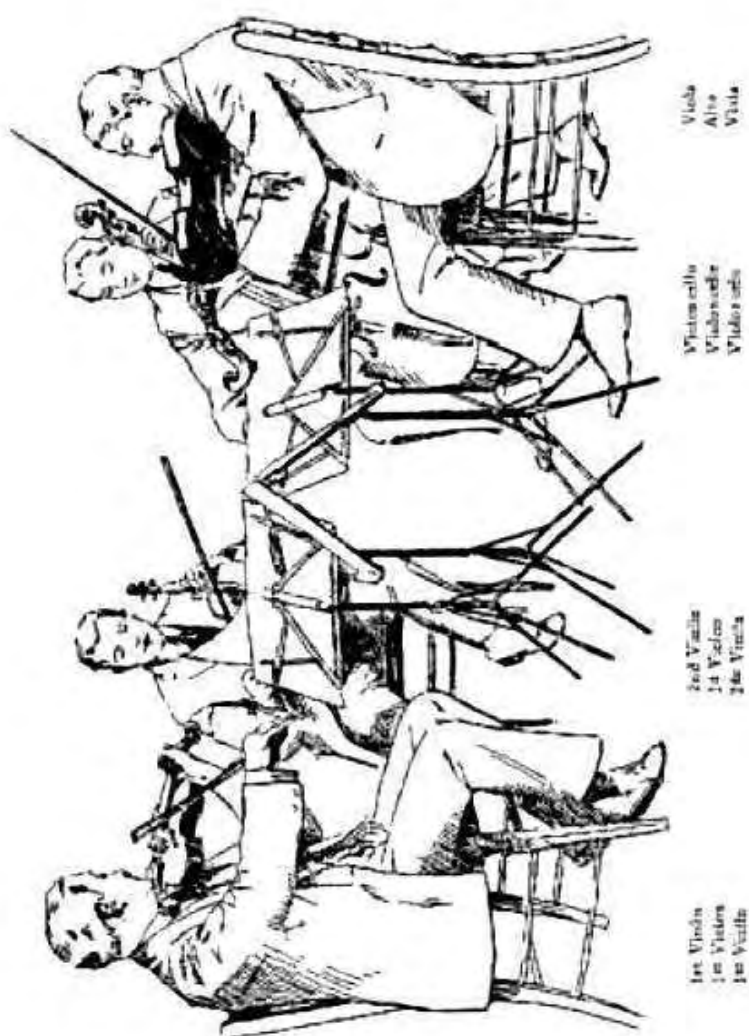
AMPLASAMENTUL CVARTETULUI DE COARDE

Varianta 1



Varianta 2





apud Alfred POCHON:
 "String-Quartet Playing"
 G. Schirmer, Inc., New York





ACORDAJUL CVARTETULUI DE COARDE

Acordajul cvartetului de coarde

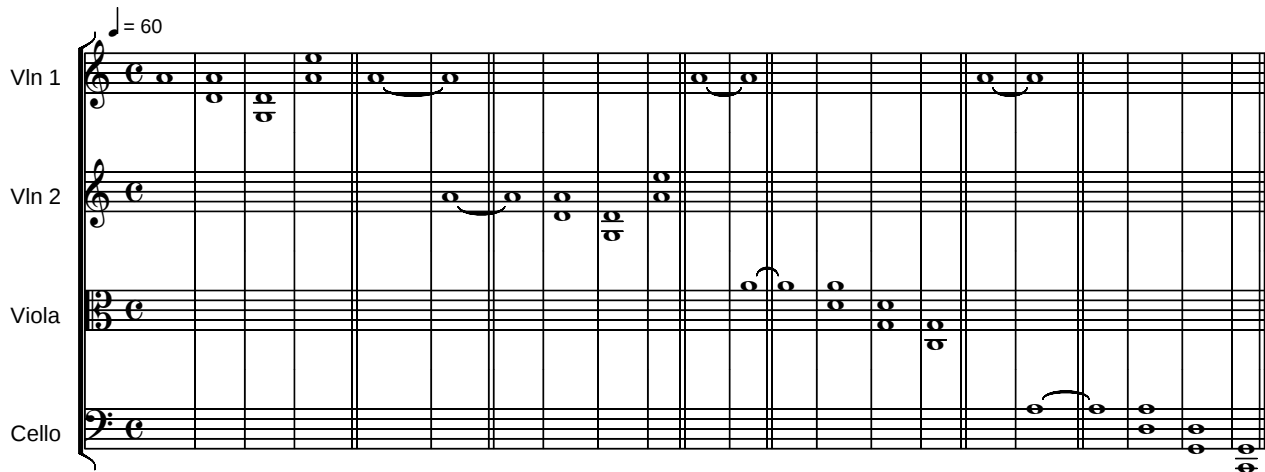
♩ = 60

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

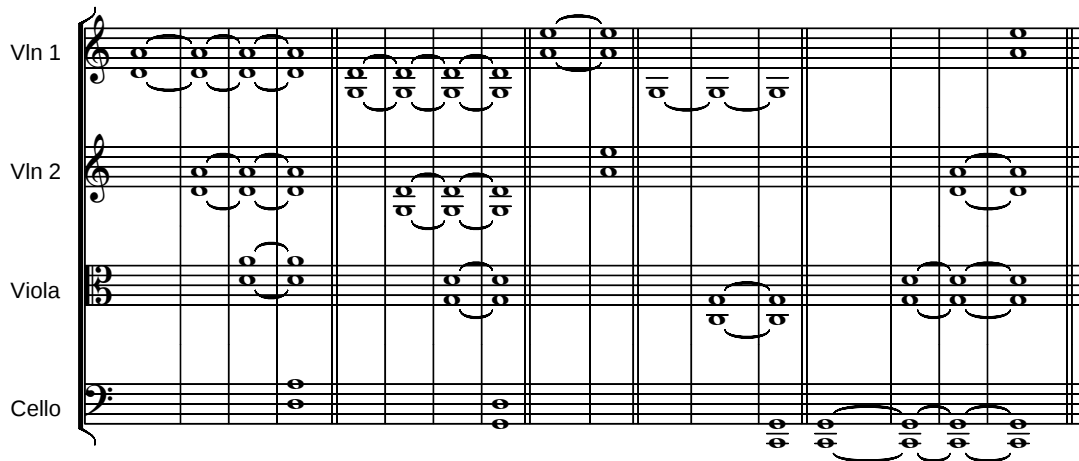


Vln 1

Vln 2

Viola

Cello



VERIFICAREA INDIVIDUALA A ACORDAJULUI

Verificarea acordajului individual

♩ = 60

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

EXERCITIU ACORDAJ 1

Traditional
arr.S.Nichifor

Dolcissimo

Amazing Grace

$\text{♩} = 60$ V

The first system of the musical score for 'Amazing Grace' features four staves: Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola, and Cello. The tempo is marked 'Dolcissimo' and the time signature is 3/4. A tempo indicator shows a quarter note equals 60 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The music is written in a homophonic style with sustained chords and simple melodic lines. The first staff (Vln 1) begins with a 'V' marking. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score continues the piece for Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola, and Cello. It maintains the same 3/4 time signature and key signature. The musical notation consists of sustained chords and simple melodic fragments. The system concludes with a double bar line.

EXERCITIU ACORDAJ 2

Amazing Grace Echo

Traditional
arr. Serban Nichifor

Dolcissimo

Violin 2

mp in rilievo

Violin 1

p

Viola

p

Cello

p

Violin 2

rall.

Violin 1

Viola

Cello

**EXERCITIUM
INTONATIE
J.S.BACH:
Choral BWV 146
“Werde munter,
mein Gemüte”**

Choral BWV 146
Werde munter, mein Gemüte
Arr. for String Quartet

J. S. Bach

♩ = 96 V

p *pp* *arco simile*

8 *mp* *p*

15 *mf*

21 *mp* *mf* *f*

28

mp

33

f *mp*

40

mf *f* *ff*

46

p

52

pp mf

59

$\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 70$ $\text{♩} = 60$
rall.

f ff

ASPECTE RITMICE

Noțiuni fundamentale de prosodie și metrică latină,
în perspectiva dimensiunii "ritmopoetice" a muzicii

Principiile de alternare a accentelor, precum și organizarea acestora în diferite unități metrice au avut un caracter determinant și în procesul cristalizării coordonatei ritmice specifice culturii muzicale greco-romane. Vom expune de aceea câteva noțiuni fundamentale de prosodie și metrică latină, de sorginte poetică, dar cu aplicație directă în domeniul muzicii.

Fonetica limbii latine implica utilizarea silabelor scurte și lungi, acestea din urmă având o durată dublă în raport cu primele în funcție de pozițiile vocalelor:

- silaba a cărei vocală este așezată înaintea altei vocale este scurtă - "vocalis ante vocalem brevis est" (de pildă, în cuvântul "patria");
- silaba cuprinzând o vocală este urmată de două consoane (repartizate în respectivă silabă și în cea care urmează), sau de consoană dublă, este lungă (de exemplu, în cuvintele "unde" = de unde, "nullus" = nici unul)*);
- de asemenea, silaba ce conține un diftong e lungă ("caelum" = cerul).

Ținând seama de aceste elemente de fonetică, principiile generale ale prosodiei latine se referă la trei situații bine determinate:

- cuvintele mono-silabice sînt accentuate ("nón" = nu);
- cuvintele bi-silabice au accentul pe penultima silabă ("páter" = tată);
- cuvintele tri- sau poli-silabice au accentul pe penultima silabă, dacă este lungă ("virtútes" = virtute); în caz contrar, accentul se mută pe antepenultima silabă ("hómīnes" = oamenii).

Silabele accentuate și neaccentuate stau la baza construcției poetice (și implicit muzicale); astfel, metrul ("μέτρον" — "metron" în limba elenă) este alcătuit din mai multe silabe, iar versul (ca element poetic primordial, formînd la rîndul său strofele) este alcătuit din mai mulți metri.

*) - un caz particular îl constituie și grupul numit "muta cum liquida", format din 2 consoane - cea de a doua fiind l sau r; acest grup trece integral la silaba următoare, ce devine accentuată ("pá-tris", "cá-pra")

Spre deosebire de versificația clasică a popoarelor moderne (bazată pe măsuri cu număr fix de silabe, ce au aceeași durată dar intensități diferite), poetica greco-romană lua în considerație durata diferită a silabelor, ce compuneau astfel o mare varietate de picioare (sau podii)* ca unități ritmice imediat superioare ce reuneau silabe "longae" și "brevis") și metrii (unități ritmice mai complexe, alcătuite din podii, în configurații acatalectice sau catalectice). În legătură cu fenomenul deosebit de interesant al transplantării ritmurilor poetice antice (bazate pe procedul "scandării") în ritmuri muzicale, Prof. univ. Dr. Victor Ciuleanu a adus - în tratatul său "Melodica Bizantină" - o esențială precizare, arătând că tot "ceea ce în ritmica antică era clădit după cantitatea celor două silabe - longa și brevis - în muzica bizantină se transformă în silabe «tone» (accentuate) și «atone» (neaccentuate) ale fiecărui cuvânt. Această reformă în ritmica imnurilor bizantine este atribuită concret lui Efrem Sirianul (306-373), care înlocuiește principiul alungirii și scurtării silabelor - în vigoare la grecii antici - cu acela de accentuare și nonaccentuare a silabelor".

Revenind la ritmica poetică greco-romană, menționăm că durata unității minime, fundamentale "mora" (ce diferențiază silaba "brevis" = 1 "mora", de cea "longa" = 2 "more") nu poate fi absolutizată (scriptic și valoric) - exemplele de mai jos utilizând - în mod convențional - codul: U = 1 "mora" =  ; — = 2 "more" =  (ce nu exclude alte coduri, ca de pildă u = , v = , u = , etc.).

Metri bisilabici - simpli

- | | | | | | |
|-----------------------|--|--|---------------|--|--|
| 1) - Piricul | UU =  | (sau  , etc.) | 3) - Iambul | U - =  | (sau  , etc.) |
| 2) - Troheul (Horeul) | -U =  | (sau  , etc.) | 4) - Spondeul | - - =  | (sau  , etc.) |

Metri trisilabici - simpli

- | | | | |
|-----------------|---|------------------|--|
| 1) - Tribrahul | UUU =  | 5) - Creticul | -U - =  |
| 2) - Dactilul | -UU =  | 6) - Bahicul | U - - =  |
| 3) - Anapestul | UU - =  | 7) - Antibahicul | - - U =  |
| 4) - Amfibrahul | U - U =  | 8) - Molosul | - - - =  |

Metri tetrasilabici - compuși

- | | | | |
|-----------------------|--|--------------------|--|
| 1) - Proceleusmaticul | UUUU =  | 7) - Ionicul minor | UU - - =  |
| 2) - Peonianul I | -UUU =  | 8) - Horiiambul | -UU - =  |
| 3) - Peonianul II | U - UU =  | 9) - Antispastul | U - - U =  |
| 4) - Peonianul III | UU - U =  | 10) - Biiambul | U - U - =  |
| 5) - Peonianul IV | UUU - =  | 11) - Bitroheul | -U - U =  |
| 6) - Ionicul major | - - UU =  | 12) - Epitritul I | U - - - =  |

∕

*)- "πους" - "pus" = picior în limba greacă

- (3) Epitritul II $\text{---}\text{U}\text{---} = \text{J} \text{ J} \text{ J}$ (5) Epitritul IV $\text{---}\text{U} = \text{J} \text{ J} \text{ J}$
 (4) Epitritul III $\text{---}\text{U}\text{---} = \text{J} \text{ J} \text{ J}$ (6) Dispondeul $\text{---}\text{---}\text{---} = \text{J} \text{ J} \text{ J}$

Ca și în muzică, metrul (picioarele) poetici simpli (bi- și tri-silabici) au un accent, iar cei compusi (tetra- și penta-silabici) au două accente, dintre care unul principal și celălalt secundar - ritmul fiind în general stabilit prin succesiunea regulată a accentelor. De menționat este și faptul că unele măsuri permit substituția unei silabe lungi prin două silabe scurte - desigur, cu condiția ca durata de pronunțare (respectiv, durata musicală) să fie aceeași la nivelul întregii măsuri.

La nivelul imediat superior de organizare - cel al versului -, remarcăm următoarele forme specifice: hexametru, pentametru, distihul elegiac și versurile logaedice.

Format din șase măsuri, hexametru are la bază dactilul, în acest sens fixându-se anumite norme de utilizare a măsurilor de 4 more (decî de $\frac{4}{8}$): în primele 4 picioare dactilul poate fi înlocuit cu spondeu; piciorul al cincilea - caracteristic versului - este în mod obligatoriu dactil; piciorul al șaselea are numai 2 silabe, fiind compus dintr-un troheu sau dintr-un spondeu.

În general, schema formală a hexametruului dactilic are configurația următoare:

$\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}$
 "Tila vo | lat, simul | arva fu | ga, simul | aequora | verens"
 $\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}$
 $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$

Prin utilizarea spondeului în locul dactilului și în piciorul al cincilea, hexametru devine spondaic:

$\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}\text{U}\text{---}$
 "apta | riques | su | is pi | mum iubet | arma | mentis"
 $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$

Spre deosebire de ethosul dactilic (mai viu), caracterul spondaic este emanent grav, profund - aceste elemente traducîndu-se și în textul musical. Proiecții anamorfotice ale acestor formule au fost

deseori dezvoltate atât în muzica barocă (Fig. 10 - ritm derivat din hexametrul dactilic, în "Gavotte I" din Suita a II-a engleză în sol minor de J. S. Bach), cât și în cea clasică (Fig. 11 - ritm derivat din hexametrul spondaic, în celebra parte a doua - "Allegretto" - din Simfonia a VII-a de Ludwig van Beethoven).

Fig. 10 - ritmuri derivate din hexametrul dactilic, în "Gavotte I"
din "Suita a II-a engleză în sol minor de J. S. Bach."
 (ritmurile sînt marcate prin —)

Molto allegro. (♩ = 100.)

GAVOTTE I.
(alternativement.)

The musical score for "Gavotte I" is presented in seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Molto allegro" with a metronome indication of 100. The piece is labeled "GAVOTTE I. (alternativement.)". The notation includes various dynamics: *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (decrescendo). Horizontal lines above the notes in several measures indicate the dactylic hexameter rhythm. The piece concludes with a final measure marked *dim.*

7.

Fig. 11 - ritmuri derivate din hexametrul dactilo-spondaic,
 in partea a II-a - "Allegretto" - din
 Simfonia a VII-a de Ludwig van Beethoven.
 (ritmurile sînt marcate prin [])

53

Allegretto $\text{♩} = 78$

2 Flauti
 2 Oboi
 2 Clarinetti (A)
 2 Fagotti
 2 Corni (E)
 2 Trombe (D)
 Timpani (A E)

Allegretto $\text{♩} = 78$

Violini I
 Violini II
 Viole
 Violoncelli I
 Violoncelli II
 Contrabasi

Cezură"pentimimera"

Conventional
[NB-|| = 1 mora = 7
(in diagrama poetica)]

Cezuri "triimimera" si "eftimimera"(asociate)

Cezură "efțimimera"

Cesură "bucolică" asociată cu cesură "pentimimera"

Page 25

"Solstitiū || p̄co- || rī de- || fendite; || iam venit aestas."

Derivat din hexametrul - prin înlocuirea celei de a doua jumătăți (cea neaccentuată) din picioarele III și VII cu cezură - pentametrul are următoarea formă simetrică:

"Portū nāe mēmō rem || tē dēcēt eāsē mē ac
Multaque cantantēs || umbrā tē gebāt a / ves."

4.

- în special în elegii - a unor rime interioare, la nivelul emistihurilor (jumătăților de vers):

"Omine non fau sto || femina virque me o
Exo rant mag nos || carmina saepe de os
Fiat ab ingenio || mollior ira me o
Purum discous sis || aera reddit a quis
Arma, neo hosti les || esse se cutus o pes."

Ritmuri eterogene de sorginte pentametrică sint deseori folosite și în folclorul românesc, ca de pildă în acest ^{refrenul} colind sub formă de strigătură, cules în Olteșu-Viștea de jos (Bragov) și prezentat în culegerea "Obiceiuri de iarnă - folclor muzical din repertoriul copiilor" (București, Editura Muzicală - 1981, pag. 45-46):

[Cuplet]

||: ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪: ||

Bu-nă zi-na lu' Cră-cium
Că-i mai bun a' lu' A-jun!
Că-i cu mui și cu pur-cei
Cu co-pri-i du-pă iei

[Refren]-emistih pentametric (2 dactili + 1 silabă lungă)

||: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪: ||

Hai le-le cu co-lă-ce-lu'!

Versul "Hai lele cu colăcelu' !" are o evidentă structură de emistih pentametric (prin repetare obținându-se pentametrul întreg), cesura din piciorul III fiind înlocuită prin ultima silabă (neaccentuată) a cuvântului "colăcelu'":

"Hai lele | cu colă | celu' ! | Hai lele | cu colă | celu' !"

∕.

Asociat cu hexametrul, pentametrul formează o structură metro-ritmică superioară - distihul elegiac -, în care poziția impară este ocupată de hexametrul, iar cea pară de pentametrul, ca în exemplele de mai jos:

M. "Donc e ris sôs pês, || mûl tôs nûmê rabis a micôs
P. Tempora si fûe rînt || nubîla, soles e ris" - etc.

H. "Denique «Quid prope ro? || Soythi (a) est, quo mittimur, inquam,
P. Roma re lînquen d(a) est. || Utraque iusta mór(a) est»" - etc.

Un astfel de tip de succesiune metro-ritmică, avînd o anumită periodicitate (mai mult sau mai puțin regulată) ce derivă din alternarea unor metri binari și ternari, simpli și compuși, omogeni și eterogeni, în și în texturile specifice ritmodiilor dezvoltate de singurul instrument (alături de olăpote) admis în Liturgia ortodoxă: toaca. Avînd o funcție eclesiologică bine definită din punct de vedere dogmatic (marcarea începutului slujbelor, îndepărtarea duhurilor rele, chemarea la rugăciune, vestirea învierii din morți și a înfricoșătoarei judecăți de apoi), toaca enunță un material sonor eminamente repetitiv, ce evoluează de la o celulă ritmică simplă la poliritmii relativ complexe (pe cele 2-3 voci disponibile), în cadrul unui mare accelerando ce parcurge întreaga scară metronomică, structurînd astfel un discurs musical impresionant, cu valențele expresive ale unui adevărat "Praeludiu".

Exemplul ilustrat în Fig. 12 (representînd transcrierea ritmodiei executate la toacă înaintea unei Sfinte Liturghii săvîrșite la Catedrala Patriarhală din București) evidențiază tocmai dezvoltarea unor ritmuri de tip trocheic, tribrachic, pînic, proceleusmatic, anapestic și spondaic într-o textură a cărei periodicitate în plan macro-structural

./.

și asimetrie în plan micro-structural amintesc de factura distihului elegiac.

Fig. 12 - Prologul sonor al unei Sfinte Liturghii Ortodoxe.

Lento (♩. ~ 40) *poco a poco accelerando* → *Moderato* (♩. ~ 80)

Troccola (Toaca) *pp poco a poco crescendo*

Tr. *Allegro* (♩. ~ 120) *p*

Tr. *Vivace* (♩. ~ 240) *mp*

Tr. *f* *Prestissimo* (♩. ~ 160 - giusto) (non accel.)

Tr. *sfz subito*

Troccola (Toaca) *f*

Handwritten annotations include: (♩. ~ 192), (♩. ~ 130), (3.), (2.), (x2), (x3), and *sfz*.

∕.

Tr. *sft* *x2*

Tr. *ff* *x2*

Tr. *p subito* *mf subito* *1.* *2.*

Tr. *f*

Troccola (Toaca) *ff*

Sonagli sospesi (Zurgălăi) *ff* *Sol. da 120* *simile*

Campane (da chiesa) *ff*

Troccola

Sonagli *mf* *mp*

Camp. *mp*

Camp. *mf* *mp*

Camp. *p*

Versurile logaedice (specifice odelor și epodelor lui Maratius) sînt în general compuse din următorii metri (picioare):

- dactylus $\text{— } \text{U } \text{U} =$
- spondaeus $\text{— } \text{—} =$
- trochaeus $\text{— } \text{U} =$
- iambus $\text{U } \text{—} =$
- tribrachys $\text{U } \text{U } \text{U} =$
- anapaestus $\text{U } \text{U } \text{—} =$

Măsura tetra-silabică "choriambus" ($\text{— } \text{U } \text{U } \text{—}$, formată din trochaeus + iambus) a fost ulterior înlocuită - în cadrul versurilor logaedice - printr-un dactil plus o silabă lungă ($\text{— } \text{U } \text{U } \text{—}$).

2.

Formulele ritmice logaedice uzuale - rezultate din combinarea dactilului (♩) cu troheul (♩) - sînt următoarele:

- 1.) "Adonius" (dactil + troheu)
 "Caēsāris|ūltōr" = ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 2.) "Aristophanius" ("Adonius" + troheu)
 "Lydiā,|dīo pēr|ōmēs" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 3.) "Pherecrateus" (troheu + "Adonius")
 "Intēr|fusa nī|tētēs" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 4.) "Glyconeus" (troheu/spondeu + "Aristophanius" catalectic)
 "Miles|tē dūō|gēsē|rit" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 5.) "Saphicus minor" (dipodie trohaică - cu spondeu în al doilea picior - + "Aristophanius")
 "Mōtā|quas se|dēs fūē|rāt oō|lūmbīs" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 6.) "Alcaicus hendecasyllabus" (anacrusă + "Saphicus minor" catalectic)
 "Vī|dēs ūt|ālā|stēt nīvē|cāndī|dūm" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 7.) "Alcaicus decasyllabus" (dactil + "Aristophanius")
 "Nēc vētē|rēs āgī|tāntūr|ōrñī" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 8.) "Asclepiadeus minor" ("Glyconeus" străpuns de un coriamb format din dactil + silabă lungă)
 "Vēnā|tōr tēnē|rāē|| cōniūgīs|imē|mōr" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 9.) "Asclepiadeus maior" ("Glyconeus" străpuns - între baza trohaică și dactilul final - de 2 coriambi)
 "Seū plū|rēs hīē|mēs|| seū tribū|īt||lūppīter||ūltī|man" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 10.) "Saphicus maior" ("Saphicus minor", avînd implantat între dipodia trohaică de bază și dactil un coriamb format din dactil + silabă lungă)
 "Cūr tī|mēt flā|vum Tibe|rīm|| tāngērēt|Cūr ō|līvum" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

./.

11.) "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" (hexametrū dactylicū catalecticū)

12.) "Tetrameter dactylicus catalecticus in disyllabum" (format din
ultimele 4 picioare ale hexametrului dactilic catalectic)

13.) "Trimeter dactylicus catalecticus in syllabam" sau "Archilochius minor" (format din 3 dactili - ultimul avind suprimate cele 2 silabe scurte)

14.) "Archilochius maior" (format din primele 4 picioare ale hexametrului dactilic, urmate de o tripodie trohaică)

15.) "Alcaicus enneasyllabus" (anacrușă + tetrapodie trohaică)

16.) "Trimetrimeter trochaicus catalecticus" (tetrapodie trochaică fără

17.) "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus" (6 iambi)

NB - Iambul poate fi inlocuit - exceptind piciorul 6 - cu dactilul

%

18.) "Iambucis senarius catalecticus" sau "Trimeter iambicus catalecticus" (6 iambi, fără o silabă finală accentuată)
"Et uxor et vir sordidos que natos" = $\cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle$ =
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \parallel$

19.) "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus" (4 iambi)
"Et prisca gens mortalium"

NE - În picioarele 1 și 3, iambii pot fi înlocuiți prin spondei.

20.) "Elegiambicus" (compus din "Trimeter dactylicus catalecticus" + "Dimeter iambicus")
"Desinēt impārti bus || cērtare sum mōtus pudor" =
 = $\angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle \parallel \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle$ =
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \parallel$

NE - Iambul poate fi înlocuit prin spondeu în picioarele 1 și 3 ale tetrapodiei iambice.

21.) "Iambelegiacus" (compus din aceleași elemente în sens recurent)
"Tu vinā for quātō mōve || cōsūle prēssā mē o" =
 = $\cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle \parallel \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle$ =
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \parallel$

NE - Iambul poate fi înlocuit prin spondeu în picioarele 1 și 3; de asemenea, se mai pot include și următoarele formule ritmico-poetice utilizate de alți autori: "Tetrameter ionic minor", "Trimeter ionic minor" și "Dimeter ionic minor" (ritmuri analizate mai jos, la numerele 33, 34 și 35).

Următoarele versuri logedice au fost cultivate de alți mari poeți latini

22.) "Tetrameter iambicus catalecticus" sau "Iambicus septenarius"
 (specific poezilor comici, ritmul admite la orice picior substituțiile prin tribrah, anapest, spondeu sau dactil)
"Euidēm pōl vėl falsō tāmēn || laudārī mūl tō mālō" =
 = $\cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle \parallel \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle$ =
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \parallel$

23.) "Tetrameter iambicus acatalecticus" sau "Iambicus octonarius"
 (de asemenea, specific poezilor comici, cu posibilități de substituție similare ritmului precedent)
"Sarcīrē pōs(e) aedēs mēas, || quīn tōtās pēr petuās rūant" =
 = $\cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle \parallel \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle$ =
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \parallel$

∕.

24.) "Tetrameter trochaicus catalecticus" sau "Trochaicus

septenarius" (foarte utilizat în creația dramatică, admite substituția troheului prin tribrah, spondeu, dactil sau anapest)

"Néque tū vēr̄bīs | sōlvēs ūnquā || quōd mīhī rē mālē fēcērīs" =
 = ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ ∪ || ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ ∪ =
 = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||

25.) "Tetrameter trochaicus acatalecticus" sau "Trochaicus octonarius"

(de asemenea, folosit în dramaturgie și cu aceleași substituiri ca și precedentul)

"Nōv(i) ēgō vōstr(a) hāec | : Nōllēm fāctūm >> . || ius iurāndū |
 dābitūr t(e) ēssē" = ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ ∪ || ∠ ∪ ∪ | ∠ ∪ ∪ =
 = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||

26.) "Tetrameter anapesticus acatalecticus" sau "Anapesticus

octonarius" (admite, la Plautus, înlocuirea anapestului prin dactil, spondeu sau proceleusmatic)

"Pērī(1), intērī(1), ōc | cīdī. Quō cūrrām ? || Quō nōn cūrrām ? ||
 Tēnē, tēnē. Quēm? Quīs?" = ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ || ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ =
 = ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ||

27.) "Tetrameter anapesticus catalecticus" sau "Anapesticus

septenarius" (utilizat în dramaturgie, admite înlocuirea anapestului prin dactil, spondeu sau proceleusmatic)

∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ || ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ =
 = ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ||

28.) "Dimeter anapesticus" sau "Anapesticus quaternarius" (folosit

de Seneca, ce nu admite dactilul în picioarele pare)

"Mālā paup̄ertās | vitīōquē pōtēs" = ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ =
 = ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ||

29.) "Tetrameter creticus" (utilizat de poeții dramatici, el poate fi

înlocuit prin moloss, ionic mic, ionic mare, piric + dactil,

sau prin substituția unei silabe lungi cu 2 scurte)

"Nōn tacēs ? | prōsp̄erē | vōbīs cūn | ct(a) ūsqu(e) adhūc" =
 = ∠ ∪ - | ∠ ∪ - | ∠ ∪ - | ∠ ∪ - =
 = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

∕.

NE - Plautus sintetizează un ritm nou, combinând 2 măsuri

oretice și o tripodie catalectică trohaică:

"Nec quod u(m)aescā me iuvērit māgis" =

= - u - | - u - | - u | - u | u =

= ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ | ♩. | ♩ ||

30.) "Tetrameter bacchicus" (utilizat, de asemenea, de poeții dramatici, acest ritm admite substituirii prin moloss, ionic mare, ionic mic, coriamb, amfibrah - în ultimul picior, prin dactil + piric, peon IV, peon II, rezultate prin înlocuirea silabelor lungi cu silabe scurte și invers)

"Rēcōrdā tū mult(um) ēt diū cō gītāvī" = u - | u - | u - | u - =

= ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩. | ♩. ||

31.) "Tetrameter ionicus maior acatalecticus" (cu posibile substituirii prin dactil + piric, piric + amfibrah, ca și prin înlocuirea silabelor lungi cu scurte și invers)

"- u u | - u u || - u u | - u u | - u u =

= ♩ ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩. ||

32.) "Tetrameter ionicus maior catalecticus in disyllabum" sau

"Sotadicus" sau "Sotadeus" (utilizat de Martialis, ritmul admite substituirea ionicului mare din piciorul 3 printr-o dipodie trohaică)

"Hās cū gēmī nā cōmpēdē || dedicāt cā tēnās" =

= - u u | - u u || - u u | - =

= ♩ ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

33.) "Tetrameter ionicus minor" (folosit de poeții dramatici și de

Horatius, admite substituirea prin moloss și prin piric + anapest)

"Misērār(um) ēst nequ(e) amorī || dārē lūdū nequē dulcī" =

= u u - | u u - || u u - | u u - =

= ♩ ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||

(Hor., Carm. III, 12)

34.) "Trimeter ionicus minor" (idem)

"Lātītāntēm frūticētō ex cīpēre aprūm" =

(Hor., Carm. III, 12)

= u u - | u u - | u u - =

= ♩ ♩ ♩ | ♩. | ♩. ||

35.) "Dimeter ionicus minor" (idem)

"Nequē sēgnī pēdē victus" =

(Hor., Carm. III, 12)

= u u - | u u - =

= ♩ ♩ ♩ | ♩. ||

∕.

36.) "Phalaecius hendecasyllabus" (utilizat de Catullus și Statius, ritmul este alcătuit dintr-un dactil, precedat de o bază și urmat de o tripodie trohaică; la Catullus, baza poate fi troheu, spondeu sau iamb)

"Diser|tissime|Romū|lī nē|pōtūm" = $\angle \cup | \angle \cup \cup | \angle \cup | \angle \cup | \angle \cup =$
 $= \text{♪ ♩} | \text{♪ ♩} | \text{♪ ♩} | \text{♪ ♩} | \text{♪ ♩} ||$

37.) "Saturnius" (unul dintre cele mai vechi ritmuri poetice latine, a fost folosit de Livius Andronicus și de Naevius; ritmul are 2 forme, diferențiate prin poziția cesurii)

Forma I

"Dabunt mālum Mētelli|Naevio pōetae" = $\cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup | \angle \cup \cup \angle \cup =$
 $= \text{♪} | \text{♪ ♩} | \text{♩} | \text{♩} | \text{♩} | \text{♪ ♩} ||$

NE - iambul poate fi înlocuit prin tribrah, spondeu, anapest sau dactil (în partea a doua, după cesură)

Forma II

$\cup \angle \cup \angle \cup \angle | \cup \angle \cup \angle \cup \angle =$
 $= \text{♪ ♩} | \text{♩} | \text{♩} | \text{♩} | \text{♪ ♩} ||$

Marcind și în acest domeniu continuitatea filonului latin în cultura românească, Constantin Brăileanu propune (în studiul "Le vers populaire roumain chanté") următoare clasificare a combinațiilor metrice pentru toate refrenele melodiilor noastre populare:

- bisilabic (regulat): $\angle \cup$ (2)
- trisilabic (neregulat): $\angle \cup \cup$ (3)
- tetrasilabic (regulat): $\angle \cup | \angle \cup$ (2+2)
- pentasilabici (neregulați): $\angle \cup \cup | \angle \cup$ (3+2)
- hexasilabici { -regulați: $\angle \cup | \angle \cup | \angle \cup$ (2+2+2)
- neregulați: $\angle \cup \cup | \angle \cup \cup$ (3+3)
- heptasilabici (neregulați): { $\angle \cup \cup | \angle \cup | \angle \cup$ (3+2+2)
- $\angle \cup | \angle \cup \cup | \angle \cup$ (2+3+2)
- $\angle \cup | \angle \cup | \angle \cup \cup$ (2+2+3)
- octosilabici { -regulați: $\angle \cup | \angle \cup | \angle \cup | \angle \cup$ (2+2+2+2)
- neregulați: { $\angle \cup \cup | \angle \cup | \angle \cup$ (3+3+2)
- $\angle \cup \cup | \angle \cup | \angle \cup \cup$ (3+2+3)
- $\angle \cup | \angle \cup \cup | \angle \cup \cup$ (2+3+3)

∕.

- 22
- heptasilab tip 3 + 2 + 2 (= tribrah + proceleusmatic)
 "Cet^uin^uă cet^uioară", "Mirel^uui mirel bun(u)" =
 - heptasilab tip 2 + 2 + 3 (= proceleusmatic + tribrah)
 "Ioi Domne ioi Domiⁿă" =
 - heptasilab tip 2 + 3 + 2 (= piric + tribrah + piric)
 "J^une j^unelui bun(u)" =
 - octosilab tip 3 + 3 + 2 (= dublu tribrah + piric)
 "Domnului Domnului Doamne" =
 - nonasilab tip 3 + 3 + 3 (= triplu tribrah)
 "Fătăleo, fătăleo, dalbăleo" =
 - nonasilab tip 2 + 2 + 3 + 2 (= proceleusmatic+tribrah+piric)
 "Ler feti^șă d'ochiⁱ și-s negri" =
 - nonasilab tip 3 + 2 + 2 + 2 (= tribrah + piric + proceleusmatic)
 "Hai lino, lino, lerui lin(u)" =
 - decasilab regulat (2 x 5 = penta - piric)
 "Dai colinde miru și botezu" =
 - decasilab tip 3 + 2 + 3 + 2 (=tribrah + piric x 2)
 "Lină melină, lerui melină" =
 - decasilab tip 3 + 3 + 2 + 2 (=dublu-tribrah + dublu-piric)
 "Domnului Domnului Dumnezeu" =
 - decasilab tip 2 + 2 + 3 + 3 (=dublu-piric + dublu-tribrah)
 "Oi leroi și lerului Domnului" =
 - endecasilab -grup catalectic intern (=peon IV + tribrah+iamb)
 "Junelui bun/junelui mirel" =
 - dodecasilab regulat (4 x 3 = proceleusmatic x 2 + anapest)
 "Citioară, citinele, dragă l^{er}" =
 (u) (u) (u) (u) (u) (u) (u) (u) (u) (u) (u) (u)

Revenind la metrica antică în general și la creația exemplară a lui Horatius în special, vom analiza pe scurt modalitățile de dezvoltare ale versurilor expuse mai sus în plan macro-structural - deci la nivelul unei ode (specie a poeziei lirice, formată din strofe cu aceeași formă și cu aceeași configurație metrică, avînd un caracter eroic și o expresie de factură literar-muzicală, fiind cîntată sau recitată cu acompaniament de liră), sau al unei epode (specie lirică compusă din distihuri, adică din grupuri de două versuri cu structură metrică de obicei deosebită, alcătuiind strofe unitare sub aspect semasiologic; în teatrul antic, epoda era - după strofă și antistrofă - ultima parte a unui cînt coral).

∕.

- a.) Versuri folosite în mod unitar, pentru întreaga odă:

1.) "Asclepiadeus minor"

*Exē | gī mōnū | mēm || t(um)āērē pē | tēmū | ūs" = (Hor., Carm. III, 30)
 = 
 =  (Da Capo)

2.) "Asclepiadeus maior"

"Nullām, | Văre să | cră || vite pri | us || seve ris | arbo | rem"₂ (Mor., Caru. I, *8)
= ♭ - | ♭ UU | ♭ || ♭ UU | ♭ || ♭ UU | ♭ U | ♭ =
= ♭ ♯ | ♭ ♯ | ♭ ♯ | ♭ ♯ | ♭ ♯ | ♭ ♯ | ♭ || (Da Capo)

- b.) Strophae:

1.) "Stropha Asclepiadea prima" (un vers "Glyconeus" + un vers "Asclepiadeus minor")

[illegible]

2.) "Stropha Asclepiadea secunda (3 versuri "Asclepiadeus minor + un
vers "Glyconeus")

[illegible]

3.) "Stropha Asclepiadea tertia" (2 versuri "Asclepiadeus minor + un vers "Pherecrateus" + un vers "Glyconeus")

"Ō fōns|Bāndūsī|āē,||splēndidī|ōr vī|trō,
Dūlcī|dīgnē mē|rō||nōn sīnē|flōrī|būs.

Crās dō|nābērīs|hāedō

Cūī frōns|tūrgīdā|cōrnī|būs." (Hor., Carm. III, 13)

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—}$

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—}$

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} \times 2$

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} || \text{ (Da Capo)}$

4.) "Stropha Saphica" (3 versuri "Saphicus minor" + un vers "Adonius")

"Ō Vē|nūs rē|gīnā Cnī|dī Pā|phīquē

Spērne|dīlēo|tām Cýprōn|ēt vō|cāntīs

Tūrē|tē mūl|tō Glycē|rāe dē|cōrām

Trānsfēr īn|aedēm." =

(Hor., Carm. I, 30)

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—}$

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—}$

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—}$

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} =$

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \times 3$

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} || \text{ (Da Capo)}$

5.) "Stropha Saphica maior" (un vers "Aristophanius + un vers
"Saphicus maior")

"Lydia, dic, per omnes,
Te deos oro, Sybairim cur prope res a mando." = (Hor., Carm. I, 8)

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} || \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} =$
 $= \text{♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | } (Da Capo)$

6.) "Stropha Alcaica" (2 versuri "Alcaicus hendecasyllabus + un vers
"Alcaicus enneasyllabus" + un vers "Alcaicus decasyllabus")

"Dis solve frigus ligna super foveam
Lar ge reponens atque benigne us
De prome quadri murae bina
O Thalys archem murae diota." = (Hor., Carm. I, 9)

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} =$
 $= \text{♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | } (x2)$
 $\text{♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | } (Da Capo)$

7.) "Stropha Alcmanica" (un "Hecameter dactylicus catalectic in
disyllabum" + un "Tetrameter dactylicus catalectic in disyllabum")

"Quo nos cumque feret melior for tuna parente,
Ibimus socii comitesque !" = (Hor., Carm. I, 7)

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} =$
 $= \text{♪ ♪ | } \text{♩} \text{ | } \text{♩} \text{ | } \text{♩} \text{ | } \text{♩} \text{ | } \text{♪ ♪ | } \text{♩} \text{ | } \text{♩} \text{ | } \text{♪ ♪ | } (Da Capo)$

- 8.) "Stropha Archilochia prima" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Trimeter dactylicus catalecticus in syllabum" - numit și "Archilochius minor")

"Diffū|gēre nī|vēs,||rēde|unt itām|grāmīnā|cāmpis
 Arbōrī|būsqūe cō|māe." = (Hor., Carm. IV, 7)

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$

(Da Capo)

NB - Măsura a treia poate avea configurația: $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$

- 9.) "Stropha Archilochia quarta" (un "Archilochius maior" + un "Trimeter iambicus catalecticus" sau "Iambicus senarius catalecticus")

"Solvitūr|ācrīs hī|ēms grā|tā vīce|vērīs|ēt Fā|vōnī
 Trahūntquē sīc|cās māchīnāe|cārīnās" = (Hor., Carm. I, 4)

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} ||$ (Da Capo)

- 10.) "Stropha trochaica" (un "Dimeter trochaicus catalecticus" + un "Trimeter iambicus catalecticus" sau "Iambicus senarius catalecticus")

"Nōn ēbur nē|qu(e) aurēum
 Mēa renī|dēt īn domō|lācūnar." = (Hor., Carm. II, 18)

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ (Da Capo)

NB - Această strofă este deosebit de interesantă, evidențiind o dată în plus rafinamentul metricienilor antici: astfel, structura ternară a celor 27 de impulsuri primare implică proiectarea - în "obstinato", deci aparent într-un flux ritmic omogen - a unei celule trochaice ($\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$) ce se repetă de 9 ori, fiind însă repartizată în mod neomogen în cinci măsuri diferite (6 + 5 + 6 + 6 + 4 = 27 impulsuri). Astfel, pentru un ascultător avizat - demn de marea civilizație greco-romană - cele 9 celule trochaice nu se constituie într-un banal "obstinato", ci într-o foarte complexă structură metro-ritmică sterogenă.

./.

- 11.) "Stropha iambica" (un "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus" + un "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus")

Beātus il|lē qui prēcū|nēgōtiis
 Ūt prīscā gēns|mōrtaliū." = (Hor., Ep., 2)
 = $\underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} | \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} | \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u}$
 $\underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} | \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} =$
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} ||$ (Da Capo)

- 12.) "Stropha Ionica" (un "Tetrameter Ionicus" + doi "Trimeter Ionicus minor")

Miserarū ēst|nēque amorī|dare lūdum|nēque dulci
 Mālā vīnō|lavēre aut ex|ānimā ī
 Metuentis|patrūae vēr|berā linguāe." = (Hor., Carm. III, 12)
 = $\underline{uu} \underline{u} - | \underline{uu} \underline{u} - | \underline{uu} \underline{u} - | \underline{uu} \underline{u} -$
 $\underline{uu} \underline{u} - | \underline{uu} \underline{u} - | \underline{uu} \underline{u} -$
 $\underline{uu} \underline{u} - | \underline{uu} \underline{u} - | \underline{uu} \underline{u} - =$
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} ||$ (Da Capo)

NB - în anumite ediții, această strofă apare compusă din 2 "Dimeter Ionicus minor", un "Tetrameter Ionicus minor" și un "Dimeter Ionicus minor" (sau 2 "Tetrameter Ionicus minor" și un "Dimeter Ionicus minor").

- 13.) "Stropha elegiambica" sau "Stropha Archilochia tertia"
 (un "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus" + un "Elegiambicus")

Petti, nīhil|mē sicut an|tēa iuvāt
 Scribere|versicu|los, || amorē per|cussū grāvi" = (Hor., Ep. 11)
 = $\underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} | \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} | \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u}$
 $\underline{u} \underline{u} | \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} || \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} | \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} =$
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} ||$ (Da Capo)

- 14.) "Stropha iambelegiaca" sau "Stropha Archilochia secunda"
 (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambelegiacus")

Hōrridā|tēmpēs|tās cāe|lūm cōn|trāxit et|imbrēs
 Nivēsque dē|ducunt lōvēm,|nūnc mārē,|nūnc silū|ae." =
 (Hor., Ep., 13)
 = $\underline{uu} \underline{uu} | \underline{uu} \underline{uu} | \underline{uu} \underline{uu} | \underline{uu} \underline{uu} | \underline{uu} \underline{uu} | \underline{uu}$
 $\underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} | \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} | \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} | \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} | \underline{u} \underline{u} \underline{u} \underline{u} =$
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} ||$ (Da Capo)

- 15.) "Stropha Pythiambica prima" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus")

"Nōx ērāt|ēt cāe|lō||fūl|gēbat|lūnā se|rēnō
 Intēr mīnō|rā sīdērā." = (Hor., Ep., 15)
 = $\begin{array}{ccccccc} \angle & \cup\cup & | & \angle & \cup\cup & | & \angle & \cup\cup \\ \cup & \angle & \cup & \angle & \cup & \angle & \cup & \angle \end{array}$
 = $\begin{array}{ccccccc} \text{♩} & \text{♩} & | & \text{♩} & \text{♩} & | & \text{♩} & \text{♩} \end{array}$ (Da Capo)

NE - Cel de-al treilea metru poate avea configurația: $\begin{array}{c} \text{♩} \\ \text{♩} \end{array}$

- 16.) "Stropha Pythiambica secunda" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus")

"Altērā|iam tērī|tūr||bēl|līs cī|vilībūs|aētās
 Suis et ip|sā Rōmā vī|ribūs ruit." = (Hor., Ep., 16)
 = $\begin{array}{ccccccc} \angle & \cup\cup & | & \angle & \cup\cup & | & \angle & \cup\cup \\ \cup & \angle & \cup & \angle & \cup & \angle & \cup & \angle \end{array}$
 = $\begin{array}{ccccccc} \text{♩} & \text{♩} & | & \text{♩} & \text{♩} & | & \text{♩} & \text{♩} \end{array}$ (Da Capo)

NE - Intr-una dintre epodele sale, Horatius utilizează un singur fel de vers iambic - "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus"

"Iam (1/am) effīcā|cī dō mānūs|scīentīāe" (Hor., Ep., 17)
 = $\begin{array}{ccccccc} \cup & \angle & \cup & \angle & | & \cup & \angle & \cup & \angle \\ & & & & & & & & \end{array}$
 = $\begin{array}{ccccccc} \text{♩} & \text{♩} & | & \text{♩} & \text{♩} & | & \text{♩} & \text{♩} \end{array}$ (Da Capo)

∕.

"Dīa | nāē sūmūs | īn fī | dē
Pūēl | l(ae) ēt pūē | r(i) īntē | grī;
Dīa | nām pūē | r(i) īntē | grī
Pūēl | lāēquē cā | nāmūs." =

$$= \begin{array}{c} \frac{\sqrt{v}}{\sqrt{v}} \\ \frac{\sqrt{v}}{\sqrt{v}} \\ \frac{\sqrt{v}}{\sqrt{v}} \\ \frac{\sqrt{v}}{\sqrt{v}} \end{array} \left| \begin{array}{c} \frac{\sqrt{v}}{\sqrt{v}} \\ \frac{\sqrt{v}}{\sqrt{v}} \\ \frac{\sqrt{v}}{\sqrt{v}} \\ \frac{\sqrt{v}}{\sqrt{v}} \end{array} \right| \frac{\sqrt{v}}{\sqrt{v}} =$$

= [[:] |] x 3
|] || (Da Capo)

În concluzie, remarcăm faptul că toate aceste atît de interesante translații ritmice - din domeniul metricii poetice (conform datelor preluate din "Gramatica limbii latine" de I.I.Bujor și Fr.Chiriac - Editura Științifică, București, 1971, pag. 362-380) în spațiul specific al metricii muzicale - au evoluat de-a lungul timpului în structuri formale din ce în ce mai complexe, cristalizîndu-se astfel atît în binecunoscutele "forme de lied" (de natură monopartită, bipartită - simplă, cu mică repriză, dublă, compusă -, tripartită - simplă, simplă concentrată, compusă - și tripentapartită - simplă și compusă), cît și în unitățile superioare ale muzicii simfonice (suita, simfonia), vecal-simfonice (cantata, oratoriul) și ale genului liric (opera). Producerea acestui amplu fenomen, atît de fertil pentru creația muzicală în general, se datorează în primul rînd tradiției creștine, ce a preluat - și a reformulat, într-un autentic proces anamorfetic - elementele pozitive ale culturii antice grece-romane, prin eforturile cu adevărat efente ale marilor personalități ecleziastice ce au activat în epoca patristică (sec. II-VIII după Hristos).

CONTINUUM

- studiu de sincronizare -

Prestissimo leggiero
(sempre a punta d'arco)

S. Nichifor

$\text{♩} = 180$ NB - Tempoul poate fi intre 120-180 MM.

The first system of the musical score consists of four staves: Violin I (Vln), Violin II (Vln), Viola (Viol), and Cello (Cell). The Violin I and II staves are in treble clef, and the Viola and Cello staves are in bass clef. The music is written in 4/4 time. The Violin I and II parts begin with a rest, followed by a half note G4 (G) on the second staff and a half note F#4 (F#) on the first staff. The Viola part begins with a half note G3 (G) on the second staff and a half note F#3 (F#) on the first staff. The Cello part begins with a half note G2 (G) on the second staff and a half note F#2 (F#) on the first staff. The music is marked with a piano (p) dynamic. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

6

The second system of the musical score consists of four staves: Violin I (Vln), Violin II (Vln), Viola (Viol), and Cello (Cell). The Violin I and II staves are in treble clef, and the Viola and Cello staves are in bass clef. The music is written in 4/4 time. The Violin I and II parts begin with a rest, followed by a half note G4 (G) on the second staff and a half note F#4 (F#) on the first staff. The Viola part begins with a half note G3 (G) on the second staff and a half note F#3 (F#) on the first staff. The Cello part begins with a half note G2 (G) on the second staff and a half note F#2 (F#) on the first staff. The music is marked with a piano (p) dynamic. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

11

Vln

Vln

Viol

Cell

This system contains measures 11 through 15. The Violin I and Violin II staves have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola staff has a similar melodic line. The Cello and Double Bass staves have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

16

Vln

Vln

Viol

Cell

This system contains measures 16 through 20. The Violin I and Violin II staves have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola staff has a similar melodic line. The Cello and Double Bass staves have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

21

Vln

Vln

Viol

Cell

This system contains measures 21 through 25. The Violin I and Violin II staves have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola staff has a similar melodic line. The Cello and Double Bass staves have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system is divided into four measures by vertical bar lines.

26,

Vln

Vln

Viol

Cello

This system contains measures 26 through 30. The Violin I and Violin II parts have a melodic line with eighth and quarter notes. The Viola part has a similar melodic line. The Cello part has a steady eighth-note accompaniment. The system is divided into four measures by vertical bar lines, with repeat signs at the beginning and end of the first and third measures.

31,

Vln

Vln

Viol

Cello

This system contains measures 31 through 35. The Violin I and Violin II parts continue their melodic lines. The Viola part continues with eighth-note accompaniment. The Cello part has a steady eighth-note accompaniment. The system is divided into four measures by vertical bar lines, with repeat signs at the beginning and end of the first and third measures.

36,

Vln

Vln

Viol

Cello

This system contains measures 36 through 40. The Violin I and Violin II parts continue their melodic lines. The Viola part continues with eighth-note accompaniment. The Cello part has a steady eighth-note accompaniment. The system is divided into four measures by vertical bar lines, with repeat signs at the beginning and end of the first and third measures.

41

Violin I (Vln) and Violin II (Vln) parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Viola part provides a steady eighth-note accompaniment. The Cello part plays a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

46

This system continues the musical themes from the previous system. The Violin parts maintain their melodic flow, while the Viola and Cello parts provide consistent rhythmic support. The system concludes with a key signature change to two flats.

51

System 51 shows further development of the musical material. The Violin I part has a more active role with frequent sixteenth-note passages. The Viola and Cello parts continue their respective rhythmic patterns, with the Cello part showing some variation in its eighth-note accompaniment.

56

Violin I (Vln): Measures 56-59. Measure 56: whole rest. Measure 57: quarter note G4, quarter rest. Measure 58: whole rest. Measure 59: quarter note G4, quarter rest.

Violin II (Vln): Measures 56-59. Measure 56: whole rest. Measure 57: quarter note A4, quarter rest. Measure 58: whole rest. Measure 59: quarter note A4, quarter rest.

Viola (Viol): Measures 56-59. Measure 56: quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Measure 57: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 58: quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4. Measure 59: quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4.

Cello (Cell): Measures 56-59. Measure 56: whole rest. Measure 57: quarter note G2, quarter rest. Measure 58: whole rest. Measure 59: quarter note G2, quarter rest.

60

Violin I (Vln): Measures 60-64. Measure 60: whole rest. Measure 61: quarter note G4, quarter rest. Measure 62: whole rest. Measure 63: quarter note G4, quarter rest. Measure 64: whole rest.

Violin II (Vln): Measures 60-64. Measure 60: quarter note A4, quarter rest. Measure 61: quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4. Measure 62: quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4. Measure 63: quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3. Measure 64: quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3.

Viola (Viol): Measures 60-64. Measure 60: quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Measure 61: quarter note D4, quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4. Measure 62: quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4. Measure 63: quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4. Measure 64: quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3.

Cello (Cell): Measures 60-64. Measure 60: quarter note G2, quarter rest. Measure 61: quarter note G2, quarter rest. Measure 62: quarter note G2, quarter rest. Measure 63: quarter note G2, quarter rest. Measure 64: quarter note G2, quarter rest.

65

Violin I (Vln): Measures 65-69. Measure 65: quarter note G4, quarter rest. Measure 66: whole rest. Measure 67: quarter note G4, quarter rest. Measure 68: whole rest. Measure 69: quarter note G4, quarter rest.

Violin II (Vln): Measures 65-69. Measure 65: quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4. Measure 66: quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4. Measure 67: quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3. Measure 68: quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3. Measure 69: quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2.

Viola (Viol): Measures 65-69. Measure 65: quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Measure 66: whole rest. Measure 67: quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Measure 68: whole rest. Measure 69: quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4.

Cello (Cell): Measures 65-69. Measure 65: quarter note G2, quarter rest. Measure 66: whole rest. Measure 67: quarter note G2, quarter rest. Measure 68: whole rest. Measure 69: quarter note G2, quarter rest.

70,

Vln

Vln

Viol

Cel

74,

Vln

Vln

Viol

Cel

78,

Vln

Vln

Viol

Cel

82

Violin I (Vln) and Violin II (Vln) parts are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Viola (Viol) and Cello (Cell) parts are in bass clef with the same key signature. The system consists of five measures. Measures 1-4 are marked with repeat signs. In measure 1, Vln I has a whole rest, Vln II has a quarter note G#4, Viol has a quarter note G#3, and Cell has a quarter note G#2. In measure 2, Vln I has a whole rest, Vln II has a quarter note A#4, Viol has a quarter note A#3, and Cell has a quarter note A#2. In measure 3, Vln I has a whole rest, Vln II has a quarter note B5, Viol has a quarter note B3, and Cell has a quarter note B2. In measure 4, Vln I has a whole rest, Vln II has a quarter note C#5, Viol has a quarter note C#4, and Cell has a quarter note C#3. In measure 5, Vln I has a whole rest, Vln II has a quarter note D#5, Viol has a quarter note D#4, and Cell has a quarter note D#3.

87

Violin I (Vln) and Violin II (Vln) parts are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Viola (Viol) and Cello (Cell) parts are in bass clef with the same key signature. The system consists of five measures. Measures 1-4 are marked with repeat signs. In measure 1, Vln I has a whole rest, Vln II has a quarter note G#4, Viol has a quarter note G#3, and Cell has a quarter note G#2. In measure 2, Vln I has a whole rest, Vln II has a quarter note A#4, Viol has a quarter note A#3, and Cell has a quarter note A#2. In measure 3, Vln I has a whole rest, Vln II has a quarter note B5, Viol has a quarter note B3, and Cell has a quarter note B2. In measure 4, Vln I has a whole rest, Vln II has a quarter note C#5, Viol has a quarter note C#4, and Cell has a quarter note C#3. In measure 5, the key signature changes to two sharps (F#, C#). Vln I has a whole rest, Vln II has a quarter note D#5, Viol has a quarter note D#4, and Cell has a quarter note D#3.

92

Violin I (Vln) and Violin II (Vln) parts are in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The Viola (Viol) and Cello (Cell) parts are in bass clef with the same key signature. The system consists of five measures. Measures 1-4 are marked with repeat signs. In measure 1, Vln I has a quarter note G#4, Vln II has a quarter note G#4, Viol has a quarter note G#3, and Cell has a quarter note G#2. In measure 2, Vln I has a quarter note A#4, Vln II has a quarter note A#4, Viol has a quarter note A#3, and Cell has a quarter note A#2. In measure 3, Vln I has a quarter note B5, Vln II has a quarter note B5, Viol has a quarter note B3, and Cell has a quarter note B2. In measure 4, Vln I has a quarter note C#5, Vln II has a quarter note C#5, Viol has a quarter note C#4, and Cell has a quarter note C#3. In measure 5, Vln I has a quarter note D#5, Vln II has a quarter note D#5, Viol has a quarter note D#4, and Cell has a quarter note D#3.

97

Violin I (Vln) and Violin II (Vln) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello (Cello) part plays a similar pattern. The Viola part is mostly silent. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score is divided into five measures by vertical bar lines. The first measure starts with a repeat sign. The second measure has a repeat sign. The third measure has a repeat sign. The fourth measure has a repeat sign. The fifth measure has a repeat sign.

102

Violin I (Vln) and Violin II (Vln) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello (Cello) part plays a similar pattern. The Viola part is mostly silent. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score is divided into five measures by vertical bar lines. The first measure starts with a repeat sign. The second measure has a repeat sign. The third measure has a repeat sign. The fourth measure has a repeat sign. The fifth measure has a repeat sign.

107

Violin I (Vln) and Violin II (Vln) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello (Cello) part plays a similar pattern. The Viola part is mostly silent. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score is divided into five measures by vertical bar lines. The first measure starts with a repeat sign. The second measure has a repeat sign. The third measure has a repeat sign. The fourth measure has a repeat sign. The fifth measure has a repeat sign.

112

Vln

Vln

Viol

Cel

117

Vln

Vln

Viol

Cel

mf

122

Vln

Vln

Viol

Cel

mf

mf

127

Vln

Vln

Viol

Cell

132

Vln

Vln

Viol

Cell

Pizz

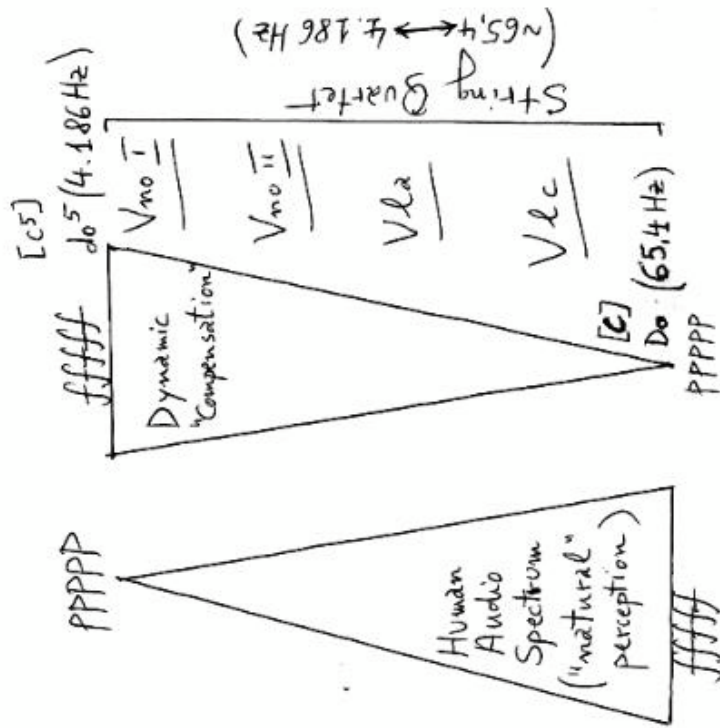
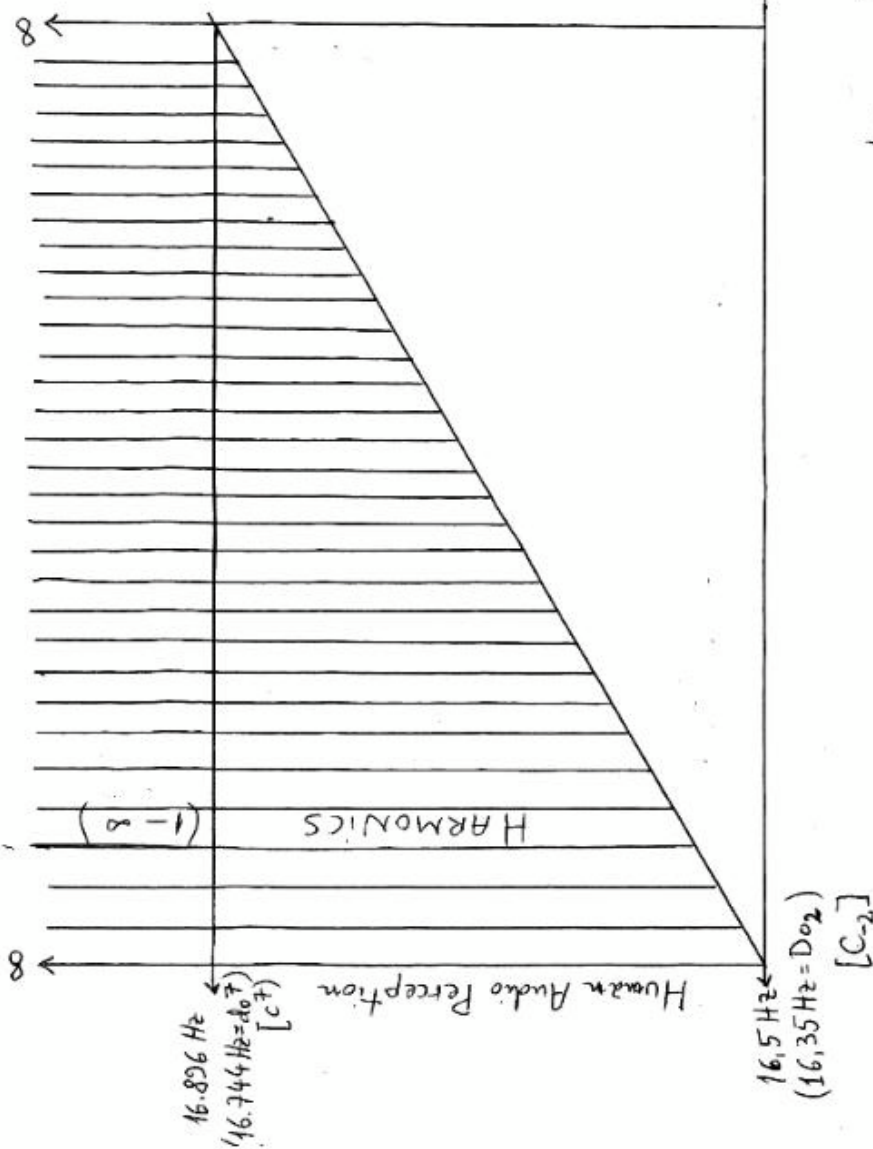
f

p

21-I-2007

BALANS / DINAMICA SONORA

- **Configuratia cosmogonica a
sunetului**
- **Dinamica sonora aplicata datelor
fiziologice umane
(*apud* SERGIU CELIBIDACHE)**



BALANCE / DYNAMICS
(apud Sergiu CELIBIDACHE)

Nicholson
20.1.2007

**PERSPECTIVA
FENOMENOLOGICA A
MUZICII -
IN LUMINA TEORIEI
LUI
SERGIU CELIBIDACHE**

(cf. Cursurilor de la Munchen, 1981)

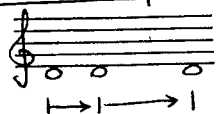
Problema spatio-temporalității în lumina

fenomenologiei muzicii

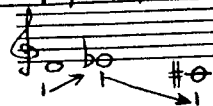
(după Sergiu Celibidache - Cursurile de la München, 1981)

Toate fenomenele muzicale au o desfășurare spatio-temporală de natură tridimensională:

Miscare exclusiv temporală



Miscare spatio-temporală



Fiecare sunet reprezintă - prin structura sa armonică - bazată pe gravitație - un sistem solar, în relații mai apropiate sau mai depărtate cu alte sunete/sisteme solare.

Octava este un interval uman, dar și cosmic (prin acest interval tensiunea este rezolvată) și reprezintă cel mai important sistem de referință (deoarece orice mișcare în spațiu este finalmente reducibilă la octavă).

Cvinta este elementul cel mai opus, iar ciclu cvintelor constituie un alt sistem referențial (la fel de important pentru că este opus), având caracter generator.

În perspectiva hermeneuticii sonore (implicând "aducerea celui care crează în starea celui care a creat", în conformitate cu principiile teologiei protestante sentimentalistă, expuse de scriitorul mistic german Friedrich Schleiermacher în "Reden über die Religion"), se pot stabili următoarele asociații diastematice-filosofice:

- Cvinta ascendentă (extrovertită) mă proiectează în viitor;
- Cvinta ascendentă (extrovertită) îmi regăsește, în viitor, trecutul;
- Cvinta descendentă (introvertită) produce întoarcerea în mine;
- Cvinta descendentă (introvertită) are ca efect întoarcerea în viitor, de aceea induce sentimentul de "speranță".

Intervalele reflectă astfel o complexitate semantică inaccessibilă cuvintelor — fapt ce explică de ce muzica nu poate fi legată de cuvinte. Practic, intervalul muzical este singurul fenomen unde există un sistem referențial autentic.

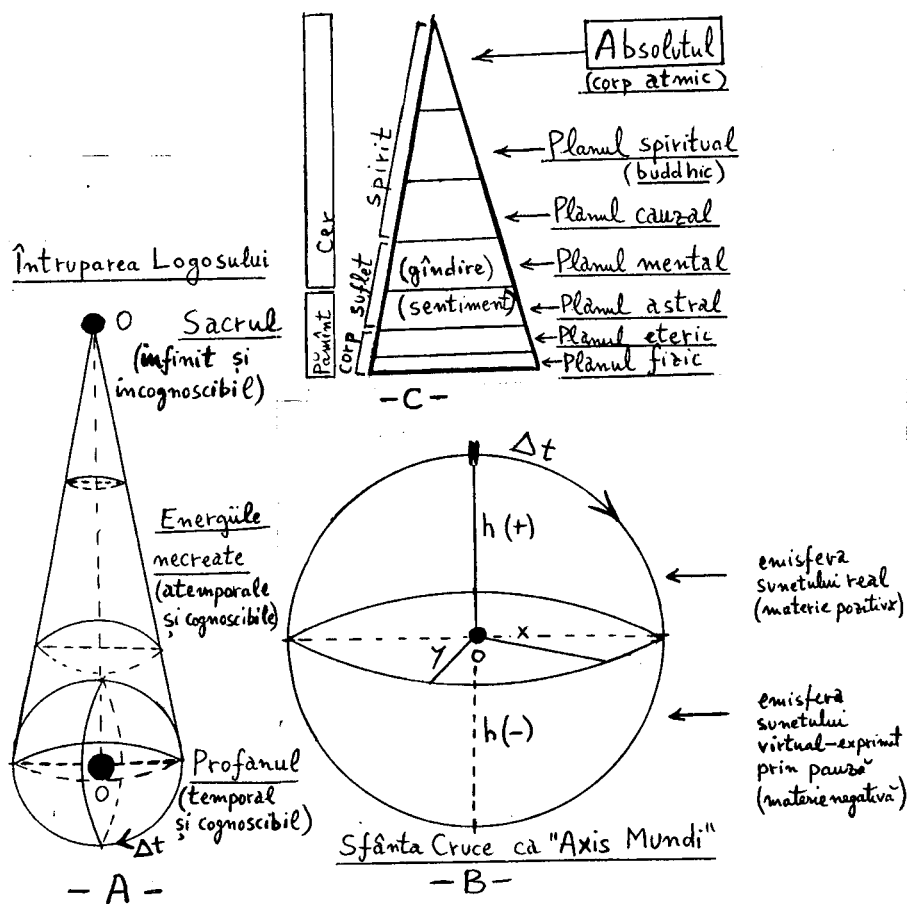
Între două sisteme referențiale se pot stabili relații de identitate și, respectiv, de diferențiere, ce se echilibrează la nivelul entropiilor progresive (marcând tendința naturală spre dispariție a universului Sonor) și negative (ce susțin universul — sensul termenului fiind similar apofatismului, adică cunoașterii teologice negative, specifice Ortodoxiei și bazate pe teza cognoscibilității energiilor ncreate și incognoscibilității Ființei divine). Universul este finit, găurile negre ("black holes") fiind zone în care timpul este parcurs invers. Orice linie în univers este curbă — inclusiv sunetul, pe care omul "l-a furat" din cosmos și a început să-l diferențiere ritmic. Capacitatea creatoare a muzicianului presupune existența posibilității de măsurare a evoluției procesului de expansiune sau de contracție sonoră. Acest "instrument de măsură" este nativ, el nu poate fi "însușit". Creând 2 sunete, omul poate câștiga dreptul de a trăi în timp — contrastul dintre cele 2 elemente oferindu-i posibilitatea de a se orienta după un sistem referențial inconsistent, ce reflectă un proces de

/.

măsurare intelectuală raportată la un "punct de origine". Orice sistem referențial are - și poate deveni, la rândul său - un "punct de origine". În cadrul fenomenului de percepție a muzicii, complicatele operații de calculare a relațiilor sonore spatio-temporale sunt reduse logaritmice în realitatea psiho-fizică (teza emisă și de Ernst Ansermet în lucrarea "Les fondements de la musique dans la conscience humaine", Neuchâtel, 1962).

Muzica este o transcendere a gândirii (muzica nu este "frumusețe", ea este "adevărată" - și acest lucru ne leagă), o transcendere a valorilor mici în valori cât mai mari - deci ea nu e existentă, ci devenire, implicând finalmente unirea obiectului și subiectului sonor.

Prima tentativă în sistemul de însușire este plasarea ritmică, urmată de identificarea melodică și de dublă apartenență a fenomenelor sonore în plan uman și în plan cosmic (sistemul referențial comun fiind octava). Intervalul de cvintă constituie oposita cea mai solidă la echilibrul octaviant, deoarece el apare în raportul $2/3$, format din singulare numere irreductibile. Astfel, esențial este faptul că, înainte de a ajunge la tritona (interval generat după 6 pași egali în ciclul cvintelor), apare cvarta - care este primul element generator. Contrastele majore se născ, o dată cu apariția cvintei, aceasta contribuind și la schimbarea sistemului referențial prin modulație (fenomen condiționat de neutralizarea primului centru tonal). Și acest proces se încadrează în legea generală a raportului dintre presiunea verticală (spatială) și cea orizontală (temporală) în faza nașterii a muzicii.



XVII Crearea "macrocosmosului" sferei sonore [A]

generate de "microcosmosul" punctului original (morfema notată cu 0) prin cele 4 dimensiuni constitutive: trei dimensiuni spațiale — cuprinzînd coordonatele rectilinii (x = abscisa frecvențelor; y = ordonata spectrelor armonice ce determină structurile timbrale) și înălțimea (h = volumul, intensitatea sonoră) — ce se proiectează în cea de a patra dimensiune — timpul (notat cu Δt) [B].

- Ritmul este o formă de energie structurată, o condiție dinamico-energetică a Universului.

- Energia mecanică este forma de energie înăuntrul căreia nu se poate interveni (ea se proiectează în afara conștiinței omului). Omul nu poate interveni decât dacă face o articulație în această energie, marcând deci existența unui început. Totdeauna, omul tinde să reducă (să selecteze) ritmurile mai lente, deoarece cu cât complexitatea valorilor este mai mare, cu atât îi trebuie mai mult timp de percepere - procesul de "intrare în vibrație" nefiind instantaneu cu fenomenul sonor.

Explicația fenomenului este dată de Legea lui Planck:
 << orice masă pusă în mișcare dintr-un motiv care nu este masa însăși, are tendința de a-și regăsi repausul inițial împărțindu-se în subdiviziuni numite "quante" (ce au valoarea $h\nu$ - unde h este constanta universală $= 6,624 \times 10^{-27}$ C.G.S., iar ν este frecvența radiației) >>.

Tensiunea sonoră este forța intrinsecă a fenomenului, iar intensitatea - forța din afară, cu care punem în valoare tensiunea. Se poate evidenția astfel următorul sistem referențial static:

Intensitate	Tensiune
mici	mici
mare	mici
mici	mare
mare	mare

/%

- Metru este cea mai mică articulație independentă în care toate forțele contrare conviețuiesc; el se repetă ca un clișeu. Dacă constința noastră măsoară mereu distanțe, ureche caută puncte de identitate, acestea formând un sistem referențial ("Referenz System").

- ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ - mișcare mecanică, fără sistem referențial
- 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | - aparitia primului sistem referențial (prin structurare)
- 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | - perceperea celui de-al doilea sistem referențial în funcție de primul (marcând tendința spiritului nostru de a reduce al doilea sistem la primul)
- 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | - al treilea sistem referențial

(aparitia pentru a doua oară a formulei de 7 nu mai surprinde așa de tare, deoarece ea este recunoscută imediat de spirit)

- 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 7/8 ♩ ♩ ♩ ♩ | 5/8 ♩ ♩ ♩ ♩ | - al patrulea sistem referențial, ce impune cântării pulsului comun (♩ ♩ ♩ | 5/8 ♩ ♩ ♩ ♩ | etc.)

- Pulsul este unitatea de forță ce caracterizează mișcarea.

Andante (♩ ≈ 60-80)

metru	♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	etc.
puls	↑	↑ ↑ ↑ ↑	↑	↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑	↑	↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑	

- Observații:
- 1.) cu cât este mai complexă structura poliritmică cu atât trebuie să fie mai aproape principal identității;
 - 2.) orice nouă schimbare de puls se realizează cu o unitate de timp înaintea schimbării efective;
 - 3.) și "rubato"-ul trebuie structurat (el vine de undeva și pleacă undeva).

- Noesis-ul este stirea primită prin sunet și neînșurubată.
- Noema este transcenderea noesis-ului prin apropiere (înșurubare).
- Tempoul este catalizatorul ce înleagă toate reacțiile în muzică. El nu este o realitate în sine și diferă în funcție de sală, instrument și registru, deoarece punerea în vibrație e un factor de timp.
- Muzica se creează prin transformarea în timp a noesis-urilor în noeme. Cantitatea de timp necesară acestei transformări reprezintă presiunea verticală (ansamblul elementelor ce lucrează asupra conștiinței în același timp). Trecerea de valori diferite în timp marchează presiunea orizontală (ansamblul elementelor ce exercită o presiune asupra conștiinței în succesiune temporală). Muzica este deci cantitatea de fluid orizontal pe care presiunea verticală o lasă să treacă (sau "raportul dintre presiunea verticală și cea orizontală în faza noemică").
- Directionalitatea timpului (ce evoluează de la un început spre un punct orientat în viitor sau în trecut) reprezintă vectorul schimbării de orientare a masei "Tonsatz"-ului (adică a structurii armonico-ritmico-melodice) și se identifică cu relația dintre începutul muzicii și punctul ei culminant ("sectio aurea").
- Pulsul și viteza sunt două direcții diferite, ce pot merge împreună în mod direct proporțional cu mișcarea (ex. - mișcarea se accelerează o dată cu pulsul) sau în mod invers proporțional (mișcarea accelerează, iar pulsul decelerează).

CERCETARE MUZICALĂ

I.

ANAMORFOZA SONORĂ

- prolegomene -

Muzicienii studiază sunetele și cîntecele, cu toate acestea ei nu aud disonanțele din spiritele lor...
Cornelius AGRIPPA (1486—1534)

ȘERBAN NICHIFOR

Etimologia greacă a termenului (*ana* = remontînd, reconstituind și *morphē* = forma) exprimă poate în mod cel mai explicit esența noțiunii: o subtilă relație (de transformare) stabilită între două sau mai multe structuri aparent disjuncte și bazată pe reorganizarea elementelor constitutive comune. Consacrată ca fenomen vizual, această relație a fost frecvent aplicată în artele plastice încă din antichitate. În acest sens, PLATON distingea — în „Sofistul” — două arte de imitație: arta copierii (reproducînd fidel formele) și cea a evocării (care transpune formele în domeniul aparențelor). Pentru a se remedia erorile percepției vizuale demonstrate științific în geometria euclidiană, artiștii și arhitecții romani își realizau operele respectînd cu rigurozitate principiile perspectivei accelerate sau încetinite. Și totuși, evul mediu a marcat adevărata emancipare a anamorfozei ca formă artistică de sine stătătoare, atît prin studiile unor cercetători al perspectivei (Salomon DE CAUS, René DESCARTES, Athanasius KIRCHER, Gaspar SCHOTT, Emmanuel MAIGNAN și Jean-François NICERON, autorul studiului „La Perspective curieuse ou la Magie artificielle des effets merveilleux de l'optique par la vision directe”, scris în anul 1638), cît mai ales prin capodoperele maeștrilor epocii, artiști ce au oferit valențe cu adevărat estetice unor procedee tehnice ce nu ar fi depășit altminteri nivelul cabinetelor „magice” sau al amuzamentelor de salon, profitînd din plin de posibilitățile fantastice — prefigurînd suprarealismul — ale anamorfozelor optice, anoptice, catoptice, cilindrice, conice sau cu oglindă. Astfel, tablourile secrete („Vexierbild”) ale lui Albrecht DÜRER, Erhard SCHÖN, Lucas BRUNN, Hans HOLBEIN, Hans BALDUNG, Manuel DEUTSCH sau Hans BURCKMAIR utilizează tehnica anamorfozei într-o hermeneutică vizuală specifică, expresie a ideilor poetice și filozofice ale lui Sébastien BRANT („La Nef des Fols du Monde”, Paris, 1494), ERASMUS din Rotterdam („De la Déclamation des louenges de folie”, Paris, 1520) sau Cornelius AGRIPPA („De incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellencia verbi Dei declamatio”, Anvers 1530). Așa cum evidențiază și Jurgis BALTRUSAITIS („Anamorphoses”, Paris Ed. Olivier Perrin, 1969), „întreaga atmosferă a universurilor speculative, care au gravitat în jurul formelor de perspective în cursul evoluției lor, se găsește încă de la început asociată acestora și același tablou al unor vaste sinteze reapare

la Hans HOLBEIN, numai că de data aceasta nu mai este vorba de o glorificare a cunoștințelor omului, ci o imagine a Vanității — craniul anamorfotic în cazul picturii „Ambasadorii” (1533), motiv specific epocii, ca și cel al „vrăjitoarei”, al „elefantului” sau cel de factură erotică — ultimele 2 caracteristice artei chineze.

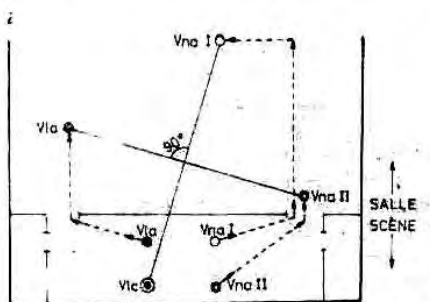
„Monstrul” reprezintă o altă temă predilectă a anamorfozei baroce, dezvoltată în special în domeniul arhitecturii. Un exemplu bine cunoscut îl oferă fantasticul parc Sacro Bosco de la Bomarzo (Italia) realizat în spiritul tratatului figurativ al lui Francesco COLONNA („Hypnerotomachia Polyphili”) și constituind o adevărată „Wunderkammer” în aer liber ce generează în mijlocul pădurii „aparitiile miraculoase”: divinitățile izvorului, exoticele elefant, statua tricefală, imensa gură deschisă a balaurului... Un alt parc fantastic din Italia este cel de la Pratolino, utilizînd, ca și jocurile de apă de la Hellbrunn (lingă Salzburg), automatele hidraulice. Prefigurînd sculptura cinetică a secolului XX, aceste dispozitive „animă” păpuși antropoide sau zoomorfe, dar și orchestre mecanice, ca acele instrumente fabuloase imaginete de KIRCHER (în „Musurgia”). Astfel, muzica Renașterii este strîns legată de „magia” apei, dar și de cea a aerului ce se modelează după imaginea timbrului dat în formele instrumentelor de suflă (forme inspirîndu-se de la monștrii și reptile). În acest sens, Eugenio EATTISTI („L'antirinasimento”, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1962) descrie instrumentele „calamî (din familia oboaielor), viscoase și onduate ca țiparii, sau bombardele, asemenea balaurilor, cu suflare sinistă. La aceeași formă de elaborare biomorfă a instrumentului de sunet, participă și proiectul puțin distractiv, desigur paradoxal, al lui MICHELANGELO, de a construi lângă senina bazilică brunelleschiană San Lorenzo o campanilă de forma unui urlaș, care ar emite din gura lui bătăile clopotului mai puternic și mai impresionant.”

Dacă din punct de vedere strict organologic anamorfozele au avut o largă aplicabilitate în muzică,

*) — Sub titlul „Applications sonores de l'idée d'anamorphose”, cea mai mare parte a datelor cuprinse în acest eseu au făcut obiectul unei comunicări în cadrul forumului de compoziție coordonat de Gérard GRISY la ediția din 1980 a Cursurilor Internaționale de Muzică Nouă de la Darmstadt (Republica Federală a Germaniei). De asemenea, am prezentat această problemă și în cadrul unei conferințe susținute la MICHIGAN UNIVERSITY din Ann Arbor (S.U.A.) în septembrie 1982.

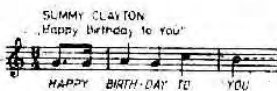
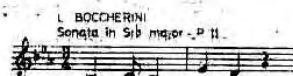
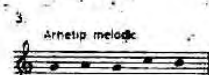
din cel al combinațiilor sonore în sine aceste tehnici (eminamente vizuale, cum am arătat) nu fuseseră încă utilizate în procesul componistic. Desigur, forma variațională poate reprezenta o punte foarte fragilă către domeniul anamorfozei, în condiții în care diferența de amplitudine între cele două genuri muzicale este totuși incomparabilă, implicând în primul rînd o separare esențială de *mesaj* — așa cum vom demonstra în continuare.

Am avut ideea realizării unei aplicații sonore a anamorfozei elaborînd în iarna anului 1975, sub puternica impresie a studiului lui BALTRUSAITIS, cvartetul de coarde „Anamorphose”, în care suprași juxtapuneam unei structuri muzicale abstracte bazate pe un mod popular românesc, chiar melodia originală ce îmi sugerase utilizarea modului respectiv (Fig. 1). În același timp, finalul lucrării reprezintă o anamorfoză multi-media ce se desfășoară în paralel cu cea a structurii muzicale propriu-zise: membrii „mobili” ai ansamblului (cele două viori și viola) se dispersează în sală, schimbînd perspectiva stereofonică a audierii într-una cvadrofonică (Fig. 2).² Generalizînd, putem deduce că două (sau mai multe) structuri muzicale aparent disjuncte pot coexista funcțional, fără a constitui un „colaj”, dacă răspund condiției de a avea cel puțin un element constitutiv comun. Astfel exprimat, între mulțimile sonore A, A' și B, avînd proprietățile: $A \cap B = \emptyset$ și $A \cap A' = \emptyset$, se poate exprima relația de „colaj”: $A \rightarrow B$ și cea de „anamorfoză”: $A \leftrightarrow A'$



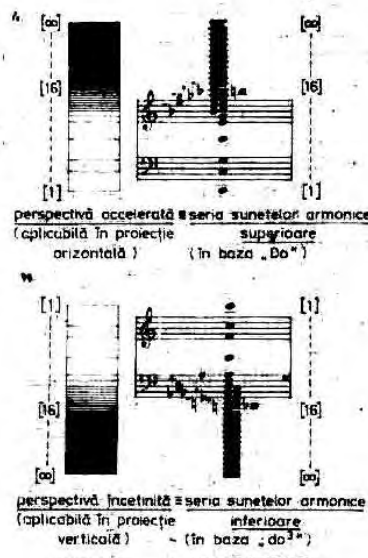
Un exemplu de relație anamorfotică a unor structuri muzicale aparent fără legătură poate fi urmărit în Fig. 3, ilustrînd gradul intim de înrîndire a unor motive întîlnite în lucrări de BOCCHERINI, DONI-

²) — Cvartetul de coarde „Anamorphose” a fost distins cu Premiul I la Concursul Internațional de Compoziție Gaudemus din Olanda (1977) și cu Premiul Presii Internaționale la Festivalul de la Evian, Franța (1978). O analiză detaliată a lucrării a fost publicată în revista „Muzica” Nr. 7/1978, sub semnătura muzicologului Luminița VARTOLOMEI.



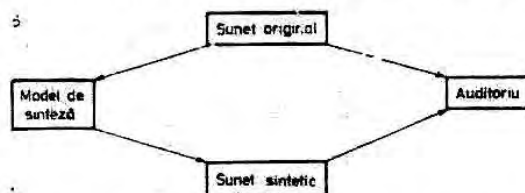
ZETTI, MOZART, RACHMANINOV, Summy CLAYTON și STRAVINSKI.

Se pot imagina și anamorfoze eliptice, în care un termen al relației (absent parțial sau total din



expunerea muzicală) poate fi sugerat de cel de-al doilea termen și continuat astfel în conștiința auditoriului (caz pe care l-am experimentat într-o piesă pentru pian, „Schiză pentru o Barcarolă”, în care o „melodie pierdută”, ce nu apărea decât parțial în discursul sonor, era mereu invocată de anamorfozele ei proiectate în cele mai diferite spații — de la arhetipuri baroce la muzica structuralistă).

Ar fi de evidențiat și o interesantă analogie între dispunerea seriei sunetelor armonice superioare și distanțarea elementelor vizuale într-o perspectivă accelerată, ca și raportul invers, dintre ipotezele armonice inferioare și perspectiva încetinită (fig. 4). Mulțimea sunetelor armonice aparținând unei fundamentale date pot fi considerate astfel anamorfoze ale fundamentalei respective (idee dezvoltată în lucrarea „Colinde” pentru trombon și percuție). Cele două forme ale perspectivei pot fi sugerate și prin aglomerarea sau rarefierea evenimentelor sonore sau a densității texturii. Proiectarea unei unice structuri muzicale la diferite scări metronomice reprezintă, astfel, un evident proces anamorfotic, ca și filtrarea diferențiată a unui material sonor bine determinat generând anamorfoze timbrale (ca de pildă în piesa simfonică „Constelații”). Desigur, cel puțin din punct de vedere strict prospectiv, mijloacele electronice de elaborare sonoră pot amplifica într-un mod considerabil aria posibilităților de concretizare a ideilor expuse mai sus. În acest sens, Fig. 5 ilustrează schema procedurii anamorfice de



analiză/sinteză digitală determinând „oglinzirea” unui sunet original într-un model pre-memorat în computer și proiectarea simultană a ambelor sunete (original + „oglinzit”).

Forța sintetică a anamorfozei în crearea unor noi metafore dar mai ales în găsirea unor „diagonale” între lumi aparent incompatibile face ca acest procedeu larg întrebuințat în arta plastică a secolului XVI să devină specific unei civilizații multi-media precum cea a anilor 2000. În acest sens este extrem de interesantă „Teoria oglinzilor” elaborată recent de Nicolas SCHÖFFER și prezentată într-un eseu publicat în 1982 la Paris (Ed. Belfond). „Imaginea-oglinză poate fi independentă de oglinda ce nu e decât un captator-revelator al cărui capacitate este mai mult sau mai puțin limitată. Lumea negativă poate fi mai complexă decât cea pozitivă... Putem chiar să presupunem că negativul precede pozitivul și că universul negativ este acela care — prin revelații noastre perceptive — face să apară unele din aspectele sale pozitive... Până la urmă, adevăratul univers-oglinză este un univers negativ dublu inversat... Când aveți în fața dumneavoastră o oglindă foarte plană, vă dă o imagine invers simplă; dacă oglinda nu este plană, prelungirea este anamorfozată. Când aveți în fața dumneavoastră mai multe oglinzi, imaginea se de-

multiplică și se complexifică... Aceste oglinzi sînt revelatorii, hipercomplexe și anamorfozante. În același timp, ele înregistrează, diversifică, prelungesc, repercutează tot, constituind un univers de reflexe, care poate nu s-a decît noi și universul nostru ce nu este decît reflexul limitat al acestuia... O prismă gigant, formată dintr-un triunghi echilateral înzestrat cu excrescențe poliedrice variate îngăduie — de pe acum — în spațiul său interior, revelarea unei veritabile explozii diversificate de fenomene vizuale, pentru observatorul situat în centrul său.

Să spunem, din comoditate, că timpul negativ a precedat timpul pozitiv. Acest timp negativ în cursa lui înapoi, plecînd de la viitorul său extrem, mergînd spre trecutul său, s-a lovit de un puternic revelator, o „oglinză”, ce a declanșat plecarea timpului pozitiv. Timpul pozitiv declanșat a provocat o mișcare pozitivă, ce — la rîndul ei — a dat naștere materiei. Pe cînd timpul negativ, continuîndu-și cursa, duce cu sine masele de franje negative, memorizate, reper-torizate în conștiințele negative, infinit demultiplificate și amplifică în acestea reflexele tot mai mari ale timpului pozitiv, imaginea sa oglinză, dublu inversată, trimite în același timp în moile memorii născînd, propriile sale memorizări negative, dublînd sau chiar demultiplîcînd fantastice repertorii combinate de la care a plecat, printre altele, o combina-re specifică — ceea ce sîntem noi, oamenii, înzestrați cu captori din ce în ce mai dezvoltăți și posedînd un super-captor-oglinză neuronal. Acest super-captor leagă ca un cordon ombilical aventura hominînd a timpului pînă la epuizarea sa, ce nu va fi „poate” decît o altă basculă spre un alt timp negativ generat de primul negativ original.”

Acest punct de vedere, avînd unele sincronizări cu „logica dinamică a contradictoriului” relevată Stéphane LUPASCO (raportul „timp pozitiv/timp negativ” fiind analog celor două valori logice contradictorii „A/non-A”) sau cu „teoria catastrofelor” elaborată de René THOM (în sensul dezvoltării ideii forme- „de bifurcație” a timpului), poate găsi un larg domeniu de aplicație în structurarea forme muzicale. Astfel, în „Simfonia I” am imaginat un traseu în timp negativ, străbătut de un mod melodic aparținînd unei lumi sonore anacronice. Plîmbat prin „grădinile amăgiri” (asemănătoare parcului de la Bo-marzo), acest mod atinge la un moment dat (în „secțiunea de aur”) punctul „H” marcînd originea timpului negativ, dar și confluența cu cel pozitiv, în care modului se va încadra sub forma unor efem-ride pulsînd într-un spațiu plasmatic.³⁾ Traiectul so-nor urmează direcția unei „întoarceri la origine”, în sensul pe care Mircea ELIADE îl pune în evidență („Aspects du Mythe”, Paris, Ed. Gallimard, 1983): „cunoașterea a ceea ce a avut loc la origine, a cos-mogoniei, conferă știința a ceea ce se va întîmpla în viitor. „Mobilitatea” originii lumii exprimă speranța omului că lumea lui va exista întotdeauna...” Astfel, într-o viziune superioară, eliberată de prejudecăți, așa-zisa „fugă înapoi” (etichetă aplicată uneori mu-zicilor în timp negativ) poate părea fără sens, confundîndu-se cu „fuga înainte” — și viceversa...

³⁾ — În capitolul „Anamorfoza în muzică” din volumul „Meta-poetica” (Editura Eminescu, 1984), poeta și eselista Grete TARTLER realizează o subtilă analiză a „Simfoniei I” și, în general, a sistemului nostru compozițional.

O altă temă a scrierilor lui Mircea ELIADE care m-a pasionat, a fost aceea a „universurilor paralele”. Desigur, abordarea acestui complex domeniu implică depășirea planului muzical propriu-zis, într-o perspectivă multi-media. În același timp, hierofania, aceea punte între cele două universuri, reprezintă chiar elementul anamorfotic determinând schimbarea de stare. Opera „Domnișoara Cristina” (1980—81), după romanul omonim al lui Mircea ELIADE, nu a fost prima lucrare în care utilizasem o tehnică anamorfotică multi-media. După ce în finalul cvartetului „Anamorphose” sugerasem o spațializare de tip anamorfotic a surselor sonore (Fig. 2), într-o altă lucrare camerală, „Retro-quintet” (1976), combinasem anamorfotele sonore (rezultate din proiectarea pe diferite viteze a unui Rag-time) și vizuale (create printr-un sistem de oglinzi și proiectoare stroboscopice), având ca element comun tema dilatării temporale. De asemenea, în „Oratoriul de Crăciun” (1979), traducind ideea de „colind” atât în planul sonor cât și în cel spațial (ca transhumanță), obtinusem o imagine anamorfotică audio-vizuală. Multipla interferență a planului real cu cel oniric în opera „Domnișoara Cristina” a impus utilizarea, într-o adevărată dialectică a hierofaniei (Fig. 8), a unui complex aparat multi-media, combinând scena și orchestra simfonică (elemente proprii operei tradiționale) cu filmul și muzica

electronică (caracteristice video-operei⁴). De menționat că raportul dintre imagine și sunet în acest ultim plan implică (într-o variantă ideală) utilizarea unui sistem vizual holografic (Fig. 7) cu fasciculul laser coordonat de modulația de frecvență a muzicii electronice (producând o modulație corespunzătoare a culorii fasciculului).

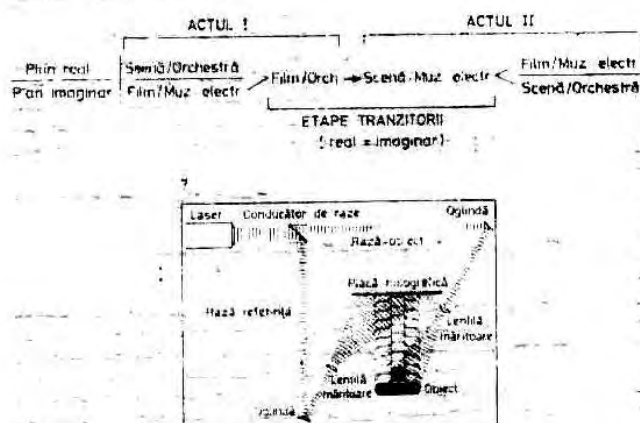
De la „fermecatele” oglinzi (concave și convexe) animate de luminări până la ultra-sofisticatele sisteme analog-digitale dinamizate de raze laser, tehnica anamorfotei a cunoscut o evoluție cu adevărat fantastică, păstrând însă nealterat acel ideal „secret” enunțat într-un aforism al lui Jean COCTEAU („Eseu de critică indirectă”): „Oglinzile ar face bine să reflecteze ceva mai mult înalte de a trimite înapoi imaginile.”

Ca ilustrare a unei supreme anamorfote, relația MUZICII (ca microcosmos) cu UNIVERSUL (ca macrocosmos) a fost demonstrată în mod științific de matematicieni (PITAGORA, I. K. TITIUS), astronomi (Johannes KEPLER, Johann Elert BODE) și fenomenologi ai artei sunetelor (Hans KAYSER, Sergiu CELIBIDACHE și, mai recent, Corneliu GEZAR, autorul unei lucrări de referință — „Introducere în sonologie”, Editura Muzicală, 1984).

Având în vedere și pericolul unei exacerbații necontrolate estetic dar total subordonate dimensiunii tehnologice („...nu există nimic mai primejdios decât ca, prin rațiune, să frizezi nebunia” — Cornelius AGRIPPA, op. cit.), tehnica anamorfotei sonore poate reflecta esența cosmică a muzicii, adevărata armonie a consonanțelor ca model de bază „cu parametri în număr cvasi-infinit și combinatoria nepuizabilă”. (Nicolas SCHÖFFER, op. cit.)

Relevând această nouă perspectivă în analiza și sinteza fenomenului muzical — perspectivă capabilă să ofere soluții fascinante în imaginarea lumilor sonore —, am aplicat ideea de anamorfote în cea mai mare parte a lucrărilor mele. Astfel, rîndurile de mai sus reprezintă doar platforma unui program; „restul” e... muzică!

⁴ — Această nouă formă de teatru liric utilizând cele mai moderne mijloace electronice audio-vizuale a apărut în avangarda muzicală americană, fiind cultivată de compozitori ca Marton SUBOTNICK, Eric SALZMAN și Robert ASHLEY.



ANAMORFOZELE TIMPULUI MUZICAL

DE LA RITMURILE POETICE LA STRUCTURI HETEROMETRICE —

ȘERBAN NICHIFOR

Dimensiunea metro-ritmică este esențială în definirea domeniului eminamente temporal al artei sunetelor. În acest context, desigur, relațiile de tip anamorfotic pot avea un rol determinant în realizarea unui proces sonor complex — de la nivelul micro-, până la cel macro-structural.

Ilustrăm astfel în cele ce urmează tocmai prefigurarea unui asemenea proces anamorfotic, generat — prin proliferare progresivă — de o celulă primară, reprezentată printr-o formulă ritmică sub-motivică, pe care o considerăm — cel puțin teoretic — drept indivizibilă. Urmind o anumită experiență istorică multi-milenară, vom deduce în primul rând această celulă sonoră dintr-un domeniu paralel muzicii: poezia.

«Vezi, rîndunele se duc,
Se scutur frunzele de nuc,
S-așează bruma peste vîi —
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?»

(Mihai EMINESCU — «De ce nu-mi vii»)

Avînd funcția unui leit-motiv, interogația eminesciană, se poate cu ușurință transla ritmic în planul muzicii, printr-o formulă derivată din ultimul vers, avînd un ritm poetic compus de tipul «peon IV» (pîrtic + lamb):

De ce nu-mi vii : u u u - : p p p p

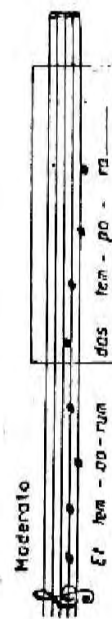
Această formulă ritmică a fost, de-a lungul timpului, frecvent utilizată și în muzică, în acest sens rezumîndu-ne la a oferi cîteva exemple edificatoare.

RITM BIZANTIN (Panihida — Trăpar)



(din Nicolae Lungu, Ene Braniște, Grigore Costea: Studii teologice nr. 1—2/1954, pag. 5)

RITM AMBROZIAN (Aeterna Rerum Conditor)



(din Victor Guleanu: Principii fundamentale în Teoria muzicii, pag. 202)

RITM GREGORIAN (Dies Irae)



(din x x Liber usu-llis)

RITMURI POPULARE ROMÂNEȘTI



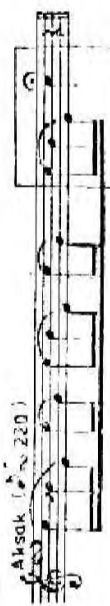
(din Traian Mirza: Folclor muzical din 3 hor, pag. 279)

GIUSTO SILABIC (Hora morcului)



(din Traian Mirza: Folclor muzical din 3 hor, pag. 212)

AKSAK (Chemarea lăncului)



(din Corneliu Don Georgescu: Repertoriul păstoresc Semnele de buclum, pag. 219)

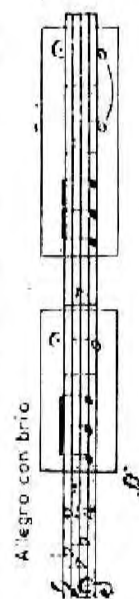
RITMURI DIN MUZICĂ CULTĂ

W. A. MOZART — Simfonia în Re major KV 504 (Finale)



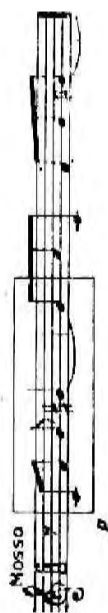
(Edition Peters pag. 52)

L. v. BEETHOVEN — Simfonia a V-a (partea I., «motivul destinului»)



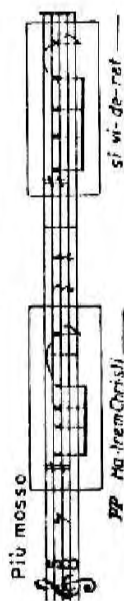
(Edition Peters, pag. 3)

R. STRAUSS — Poemul simfonic « Till Eulenspiegel » (motivul lui Till)



(Edition Peters, pag. 3)

K. PENDERECKI — Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam



(Edition FWM, pag. 96)

Putem considera astfel toate aceste cazuri drept proiecții anamorfotice ale a-telui tipului sonor dedus din acel ritm poetic binecunoscut încă din antichitate. Proliferarea muzicală a arhetipului poate urma mai multe căi specifice ritmicii, prin soluții modulate sau / și repetitive.

În grupa factorilor modulanți includem atât mutațiile ritmice (recurențele, diminuările, augmentările — inclusiv cele « cu valori adăugate » inițiate de MESSIAEN), cit și alte procedee tipice travaliului anamorfotic (inclusiuni, intersecții, reuniuni, diferențe, diferențe simetrice, complementarități, dispersări și defazări progresive).

În acest domeniu al factorilor modulanți, timpul (viteza de derulare a discursului sonor) reprezintă un parametru esențial al anamorfizei ritmice. Astfel, dacă într-o evoluție liniară fluctuațiile de tempo pot produce mutații semantice majore aceluiaș text muzical, aplicarea politenției structurale (descrie în « teoria timpului polimodular », emisă de Mihai BREDECEANU) poate multiplica mutațiile de tip agogic într-un număr nedeterminat de dimensiuni (în special în cazul structurilor heterometrice).

Recurența



NB — Ecc excepție formulele non-retrogradabile: belândom simtic

Diminuarea

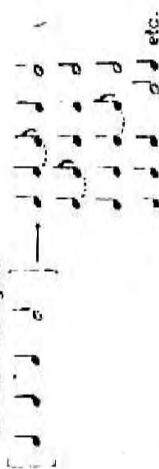
Formula A Rata Formula B



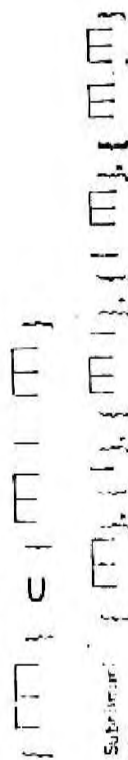
Augmentarea



Cu valori adăugate



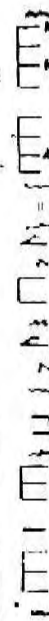
Inclusiunea ritmică



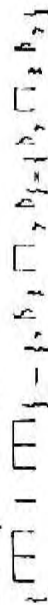
Intersecția a 2 ritmuri



Reuniunea a 2 ritmuri



Diferența a 2 ritmuri



Diferența simetrică a 2 ritmuri



Complementaritatea ritmurilor



Dispersări ritmice în sistem binar



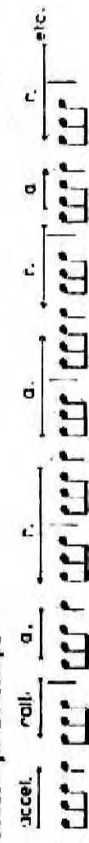
Dispersări ritmice în sistem ternar



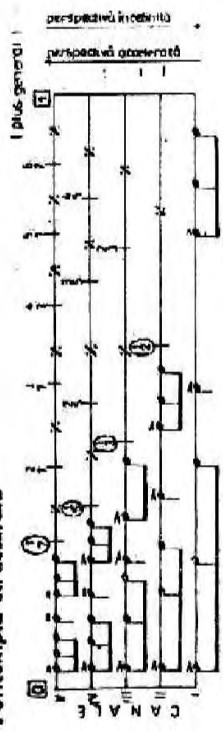
Defazări ritmice progresive



Fluctuații de tempo

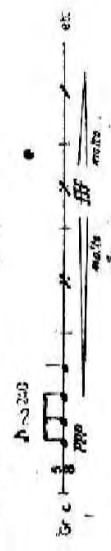


Poli-temporală structurală

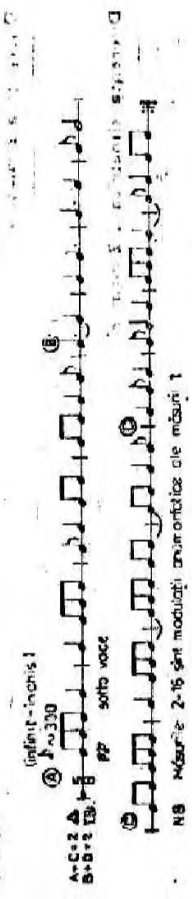


În categoria factorilor repetitivi menționăm procedeele liniare (de tip asinată) și cele imitative — eminate polifonice (canonul, invențiunea și chiar fuga ritmică).

OSTINATO



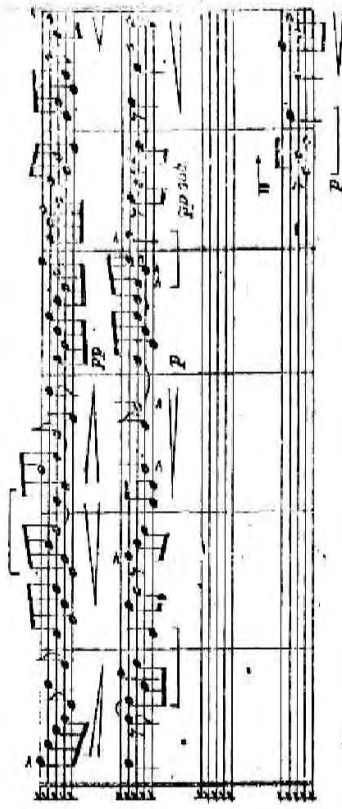
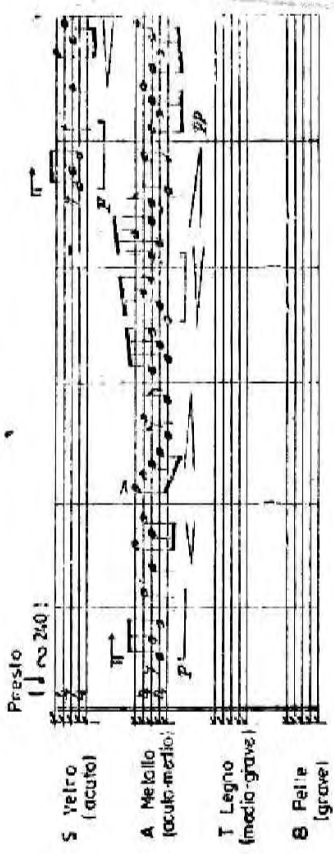
CANON



INVENȚIUNE



FUGĂ (Expoziție)



Legenda: II = Subiect / Răspuns
I = Arhetipul ritmic

Toate aceste procedee pot multiplica cellula constitutivă (arhetipul ritmic) într-o arie deosebit de diversă, în texturi ample, pînă la nivelul macro-structural propus. O invențiune sau o fugă ritmică (dezvoltînd deci, implicit, poliritmii) poate evolua și în spații formal mai evaluate, de natură polimetrică și chiar heterometrică.

POLIMETRIE

- I = Cowbells < acut
 II = Drums
 III = Δ / Piatto acut
 IV = Piatto medio / Piatto grande / Tam-tam

NB — [] = arhetipul ritmic { } parțial sau integral (cu sau fără mutații)

Aceste exemple relevă toată identitatea în micro-structură a unor procese sonore aparent disjuncte din punct de vedere macro-structural, definind și în domeniul ritmicii specificitatea relațiilor sonore anamorfice.

HETEROMETRIE

Legenda:



= Forme ritmice încadrate se repetă liber și cât mai rapid pînă la epuizarea liniilor ondulatorii.

= Cu înduțurile metalice (Con le spazzole)

ABSTRACT

The metric-rhythmic dimension is essential for defining the eminently temporal field of the art of sounds. Within this context, the relationships of the anamorphic type may undoubtedly play a decisive part in order to achieve a complex sonorous process — from the micro- up to the macro-structural level.

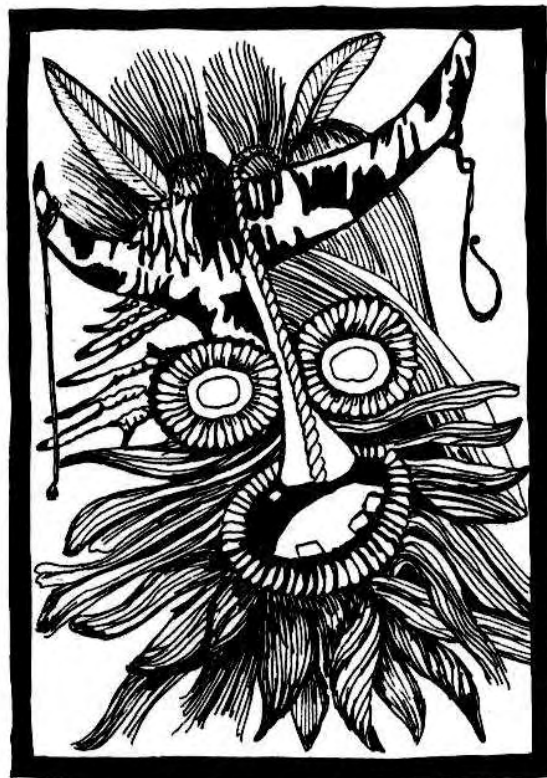
We shall now illustrate precisely the prefiguration of such an anamorphic process, generated — by means of progressive proliferation — by a primary cell, represented through the agency of a rhythmic sub-metric formula, which we consider — at least theoretically — to be indivisible. In keeping with a certain multi-millenary historic experience, we shall at first deduce this sonorous cell out of a domain parallel to music: poetry.

BIBLIOGRAFIE GENERALA SELECTIVA

- **BLANCHE, Linda Susan** – „*Selected Etudes for the Development of String Quartet Technique: an annotated compilation*“ (*Introduction, Dynamics, Intonation, Timing in Music, Tone Color Ensemble, Articulation, Conclusions; Quartet training – as undergraduate/graduate institutions*), USA, Columbia University Teachers College, 1996, NMI Number: 9713868;
- **BLUM, David** – „*The Art of Quartet Playing*“, USA, 1986;
- **BORCIANI, Paolo** – „*Il Quartetto*“, Italia, 1973;
- **FINK, Irving - MERRIEL, Cynthia** – „*String Quartet Playing*“, USA, 1985;
- **LENER, Jenő** – „*The Technique of String Quartet Playing Score*“, Chester LTD., 1935;
- **LOFT, Abram** – „*Ensemble !*“, USA, 1992;
- **NORTON, M.D. Herter** – „*The Art of String Quartet Playing: Practice, Technique and Interpretation*“, USA, 1962;
- **POCHON, Alfred** – „*A Progressive Method of String-Quartet Playing*“ (*Part I: Elementary – Foreword; Introduction; Seating the Players; Tuning; Starting and Ending; Reading at Sight; Working – Ensemble, Nuances/Balance, Rhythm, Intonation; Interpretation, Conclusion*) , USA, G. Schirmer, Inc., New York, 1924.

.-----.

ȘERBAN NICHIFOR
ANAMORPHOSE



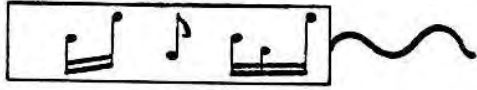
N o t a B e n e

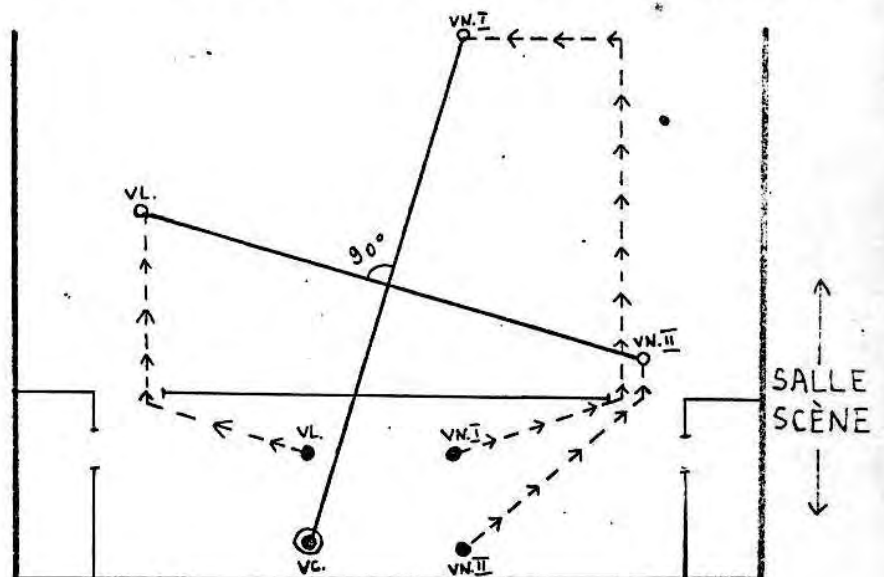
L'écriture est proportionnelle (les durées sont déterminées par les distances graphiques) . L'omission du portatif signifie TACET. A l'éventualité des certains effets (staccato, pizzicato, col legno battuto) la pause qui suit naturellement l'attaque est sous-entendue comme appartenant à la note sois-même et n'est pas marquée avec l'omission du portatif.

Les accidents n'altèrent que les sons qu'ils précèdent.

- BURZUCAN	folklore roumain	- LUMINA LINA	hymnes orthodoxes
- HORA CAPRII	de Transylvanie +	- AXION	roumaines
- CINTEC DIN BIHOR		- SLAVA	
- CIND SI-A PIERDUT		- LAUDE	
CIOBANUL OILE		(ison = pédale)	

+) les 4 mélodies doivent être exécutées MOLTO SUL PONTICELLO pour reproduire le timbre des violons à pavillon de Transylvanie.

- ~~~~~ - effet spécial (son blanc) obtenu en tirant l'arche sur le chevalet
-  - percussions réalisées par l'articulation des doigts de la main gauche sur les cordes (seulement deux sons différents)
-  - pizzicato Bartók (corde percutée contre la tatière)
-  - module (fragment mélodique qui se répète jusqu'à l'épuisement du temps indiqué par la ligne ondulatoire)
-  - quitter la scène et s'en aller, si c'est possible, dans la salle vers un amplassement quatrephonique:



PREMIER PRIX „GAUDEAMUS“ 1977

En hommage à mes parents

ANAMORPHOSE

POUR
QUATUOR À CORDES

SERBAN NICHIFOR

FUGA

Musical score for FUGA, featuring Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score includes staves for each instrument and a system of measures. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings (p). The score is divided into measures by vertical bar lines. The instruments are labeled on the left: VIOLINO I, VIOLINO II, VIOLA, and VIOLONCELLO. The score includes a system of measures with various musical symbols and dynamic markings. The instruments are labeled on the left: VIOLINO I, VIOLINO II, VIOLA, and VIOLONCELLO. The score includes a system of measures with various musical symbols and dynamic markings. The instruments are labeled on the left: VIOLINO I, VIOLINO II, VIOLA, and VIOLONCELLO.

cc8.3" cc8.6" cc8.9" *

VIOLINO I
VIOLINO II
VIOLA
VIOLONCELLO

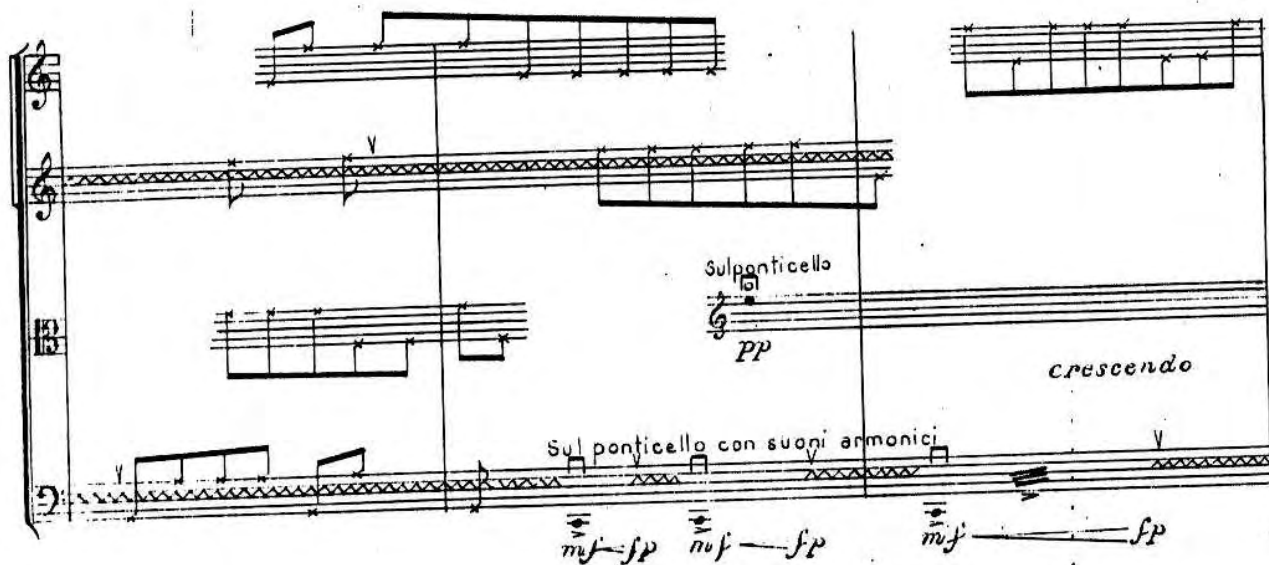
p

*) $\pm 3"$ ($\Rightarrow \sim 6-12"$)

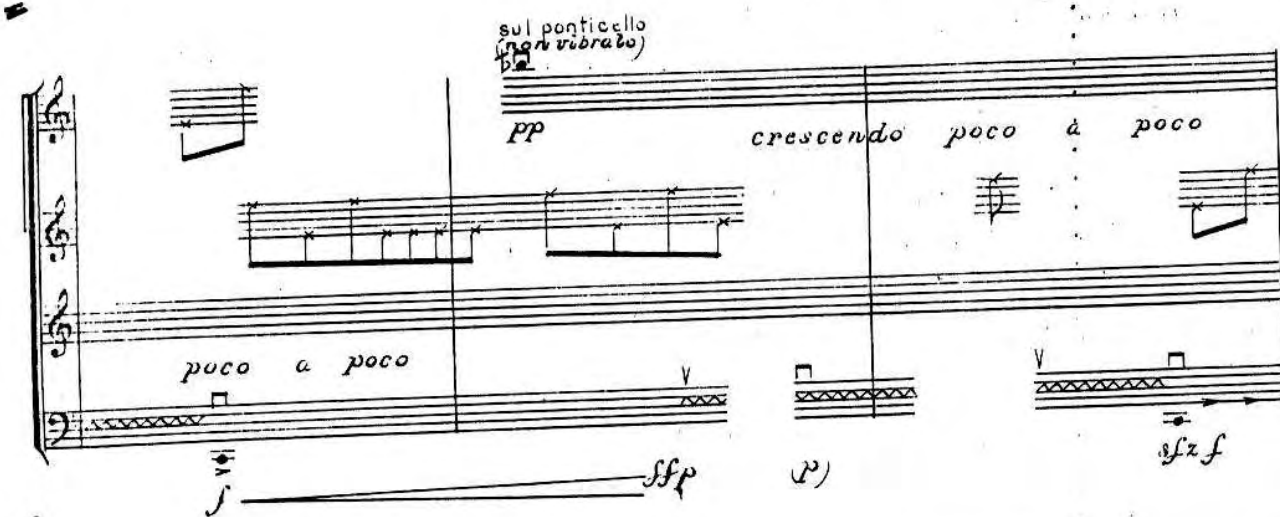
[illegible]

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on four staves. The first staff is a treble clef, the second is a treble clef, the third is a bass clef, and the fourth is a bass clef. The music is in 2/4 time. The first staff contains the melody, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff contains a vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves contain a piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The second measure contains a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The third measure contains a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The fourth measure contains a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style, with a range of one octave. The piano accompaniment is written in a simple, folk-like style, with a range of one octave. The score is written in ink on a piece of paper that is slightly aged and has some faint smudges.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal melody, with the first staff starting on a treble clef and the second on an alto clef. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with the third staff on a treble clef and the fourth on a bass clef. The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The melody is simple and catchy, with a repeating chorus. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation with chords and single notes.



First system of musical notation. It features a grand staff with five staves. The top staff has a melodic line. The second staff has a tremolo pattern. The third staff has a melodic line. The fourth staff is labeled "Sul ponticello" and "pp". The fifth staff is labeled "Sul ponticello con suoni armonici" and "crescendo". Below the staves, there are dynamic markings: *mf-fp*, *mf-fp*, and *mf-fp*.



Second system of musical notation. It features a grand staff with five staves. The top staff has a melodic line. The second staff has a tremolo pattern. The third staff has a melodic line. The fourth staff is labeled "sul ponticello (non vibrato)" and "pp". The fifth staff is labeled "crescendo poco a poco". Below the staves, there are dynamic markings: *f*, *sfz*, and *sfz f*.



Third system of musical notation. It features a grand staff with five staves. The top staff has a melodic line. The second staff has a tremolo pattern. The third staff has a melodic line. The fourth staff is labeled "sul ponticello" and "pp". The fifth staff is labeled "crescendo poco a poco". Below the staves, there are dynamic markings: *pp*, *molto*, and *fp*.

BURZUCAN $\text{♩} = 160 (\sim 120)^*$
Sul pont. *mp giocoso, pochissimo arco (a punta)*

sfz *glissando* *sempre f*

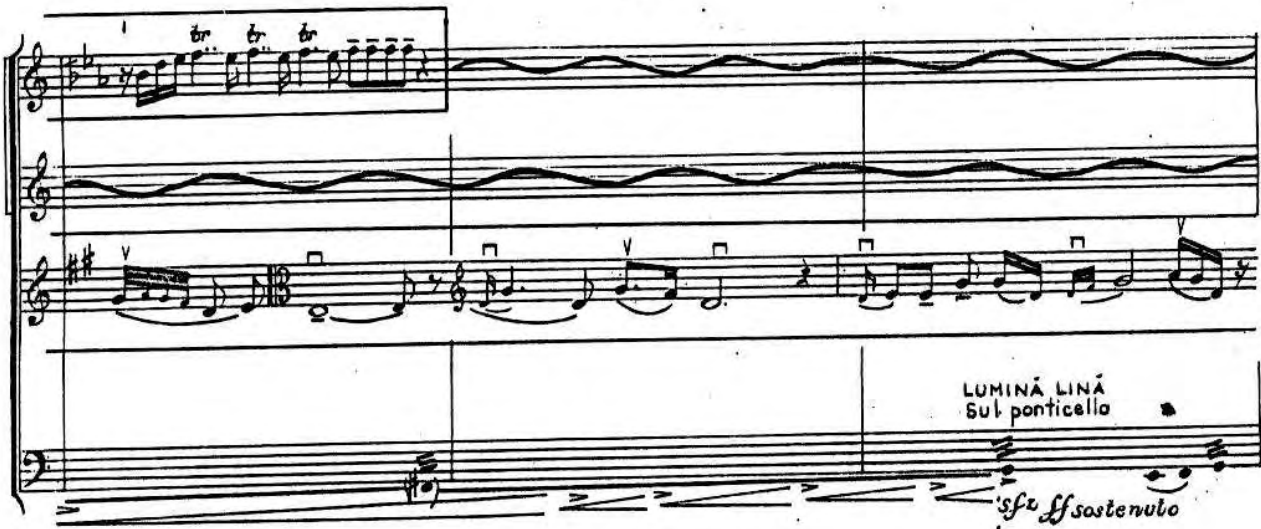
mf *sfz*

HORA CAPRII *sul ponticello*
Rubato *deciso, poco marcato*

sfz

CINTEC DIN BIHOR
Parlando rubato
mf maestoso, molto vibrato

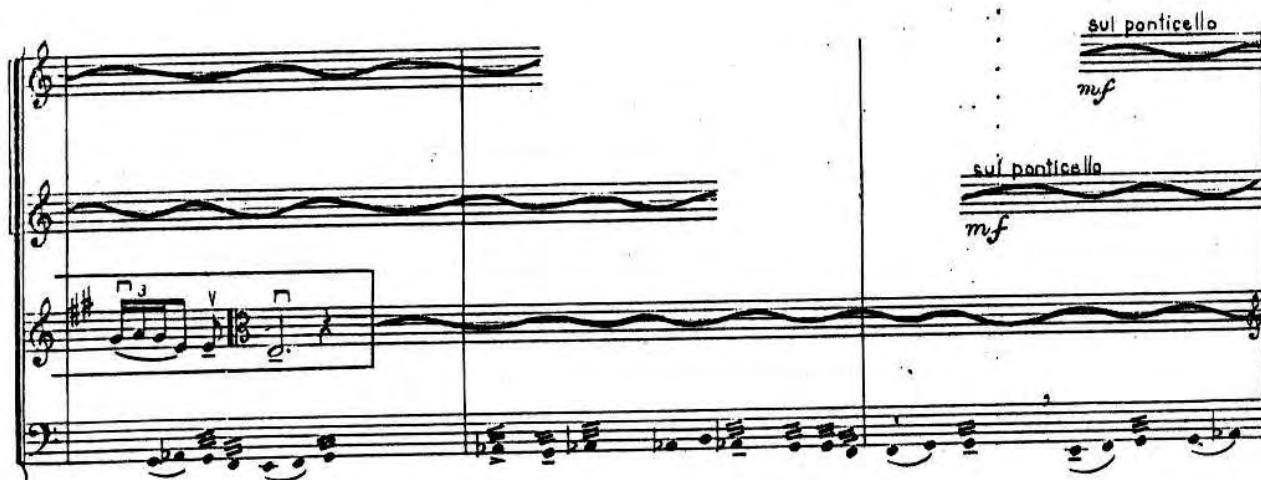
*) - facilitazione: ossia legato



First system of a musical score. It features four staves. The top staff has a melodic line with trills (tr) and a wavy line. The second staff is empty. The third staff has a melodic line with a wavy line. The bottom staff has a bass line with a wavy line. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The system ends with the instruction "LUMINĂ LINĂ" and "sul ponticello" above the bottom staff, and "sforzando sostenuto" below it.

LUMINĂ LINĂ
sul ponticello

sforzando sostenuto



Second system of the musical score. It features four staves. The top two staves are empty. The third staff has a melodic line with a wavy line. The bottom staff has a bass line with a wavy line. The system ends with the instruction "sul ponticello" and "mf" above the third staff, and "sul ponticello" and "mf" above the bottom staff.

sul ponticello
mf

sul ponticello
mf



Third system of the musical score. It features four staves. The top two staves are empty. The third staff has a melodic line with a wavy line. The bottom staff has a bass line with a wavy line. The system ends with the instruction "AXION" and "sul ponticello" above the third staff, and "sul ponticello" and "mf" above the bottom staff.

AXION
sul ponticello

sul ponticello
mf

Sul ponticello

col legno battuto (*salbando*)

SLAVĀ
normale

ff *sostenuto*

Sul ponticello

LAUDE
pizzicato

First system of the musical score. It features a grand staff with five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with various ornaments and a 'V' marking. The second staff has a treble clef and contains a series of chords. The third staff has a bass clef and contains a melodic line. The fourth staff has a bass clef and contains a series of chords. The fifth staff has a bass clef and contains a series of chords. The word 'sostenuto' is written below the fourth staff. The word 'normale' is written above the second staff.

Second system of the musical score. It features a grand staff with five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with various ornaments and a 'V' marking. The second staff has a treble clef and contains a series of chords. The third staff has a bass clef and contains a melodic line. The fourth staff has a bass clef and contains a series of chords. The fifth staff has a bass clef and contains a series of chords. The word 'cres' is written above the second staff. The word 'cendo' is written above the second staff. The word 'arco sul' is written above the fourth staff. The word 'Sul ponticello' is written above the fifth staff. The word 'cres' is written above the fifth staff. The word 'cen' is written above the fifth staff.

Third system of the musical score. It features a grand staff with five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with various ornaments and a 'V' marking. The second staff has a treble clef and contains a series of chords. The third staff has a bass clef and contains a melodic line. The fourth staff has a bass clef and contains a series of chords. The fifth staff has a bass clef and contains a series of chords. The word 'do' is written above the second staff. The word 'ponticello' is written above the second staff. The word 'cendo' is written above the third staff. The word 'f' is written above the third staff. The word 'Sul ponticello' is written above the fourth staff. The word 'decrecendo poco a' is written above the fourth staff. The word 'stacc. molto.' is written above the fourth staff. The word 'decrecendo' is written above the fourth staff. The word 'do' is written above the fifth staff. The word 'f' is written above the fifth staff. The word 'decrecendo poco a poco' is written above the fifth staff.

decrecendo poco a poco

poco

pizz.

poco a poco

This system contains five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with many sixteenth notes, marked with a 'v' (accendo) and a 'y' (pizzicato). The second staff has a treble clef and contains a series of chords marked with 'w' (woodblock). The third staff has an alto clef and contains a melodic line. The fourth staff has a bass clef and contains a melodic line. The fifth staff has a bass clef and contains a melodic line. The tempo/mood is indicated as 'decrecendo poco a poco'.

col legno battuto (saltando)

mf

ISON
Sul tasto (non vibrato)

p inespessivo

This system contains five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with many sixteenth notes, marked with a 'v' (accendo) and a 'y' (pizzicato). The second staff has a treble clef and contains a series of chords marked with 'w' (woodblock). The third staff has an alto clef and contains a melodic line. The fourth staff has a bass clef and contains a melodic line. The fifth staff has a bass clef and contains a melodic line. The tempo/mood is indicated as 'col legno battuto (saltando)'. The dynamic is marked as 'mf'.

ISON
Arco Sul tasto (non vibrato)

p

This system contains five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with many sixteenth notes, marked with a 'v' (accendo) and a 'y' (pizzicato). The second staff has a treble clef and contains a series of chords marked with 'w' (woodblock). The third staff has an alto clef and contains a melodic line. The fourth staff has a bass clef and contains a melodic line. The fifth staff has a bass clef and contains a melodic line. The tempo/mood is indicated as 'ISON Arco Sul tasto (non vibrato)'. The dynamic is marked as 'p'.

ISON
sul tasto (non vibrato)
p inespessivo

ISON
sul tasto (non vibrato)
p inespessivo

(p)

BURZUCAN $\text{♩} = 160 (\sim 120) *$
Sul pont.
mp

V

V

V

normale
f

V

V

V

V

Sul tasto
vibrato lento
p dolce

(mp)

vibrato lento
p dolce
p dolce

*)-facilitazione: ossia legato

cc89"

sfz. ff molto marcato e drammatico

sfz ff molto marcato e drammatico

First system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a *sforzando* (*sfz*) marking. The second staff also has a *sforzando* (*sfz*) marking. The third staff has a *simile* marking. The fourth staff has a *sforzando* (*sfz*) marking and the instruction *ff molto marcato e drammatico*. The fifth staff has a *sforzando* (*sfz*) marking.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a *sforzando* (*sfz*) marking. The second staff has a *sforzando* (*sfz*) marking. The third staff has a *poco* marking. The fourth staff has a *poco* marking and the instruction *a poco diminuendo*. The fifth staff has a *sforzando* (*sfz*) marking.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a *sforzando* (*sfz*) marking. The second staff has a *sforzando* (*sfz*) marking. The third staff has a *simile* marking. The fourth staff has a *sforzando* (*sfz*) marking. The fifth staff has a *sforzando* (*sfz*) marking.

Handwritten musical score for the Romanian folk song "Cînd si-a pierdut Ciobanul oile". The score is written on five staves. The first system (staves 1-3) contains the first part of the music, and the second system (staves 4-5) contains the second part. The tempo is marked "J = 66-104". The key signature has one sharp (F#). The first part of the music is marked "mp quasi parlando" and "sul ponticello, sul G*". The second part is marked "pizz." and "mf". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

First System (Staves 1-3):

- Staff 1 (Treble Clef):** Contains the melody. It starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. There are also some grace notes and slurs.
- Staff 2 (Treble Clef):** Contains a harmonic line. It starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4.
- Staff 3 (Bass Clef):** Contains a bass line. It starts with a quarter note D3, followed by a quarter note E3, a quarter note F#3, and a quarter note G3.

Second System (Staves 4-5):

- Staff 4 (Treble Clef):** Contains the melody. It starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. There are also some grace notes and slurs.
- Staff 5 (Bass Clef):** Contains a bass line. It starts with a quarter note D3, followed by a quarter note E3, a quarter note F#3, and a quarter note G3.

[illegible]

Page 89



First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a pizzicato section. The tempo is marked as 66-104.

CÎND ȘI-A PIERDU CIOBANUL OILE $\text{♩} = 66-104$
 sul ponticello, sul A

mp, quasi parlando

pizz.
mf

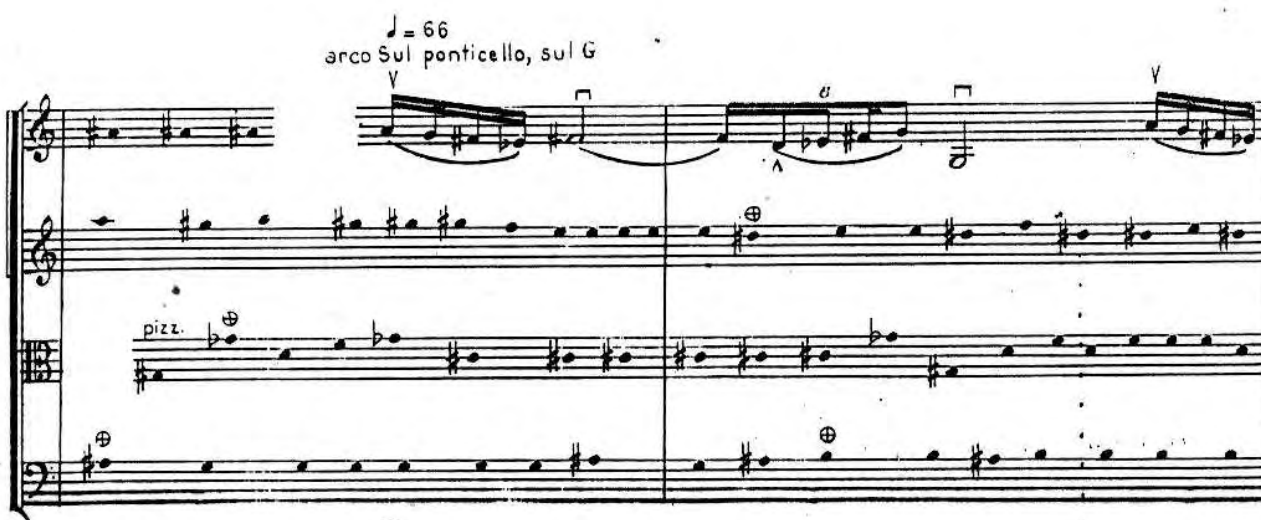


Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The piano part includes a pizzicato section and an arco section.

$\text{♩} = 66$
 sul ponticello, sul G

pizz.
mf

$\text{♩} = 66$
 arco sul ponticello
 sul G



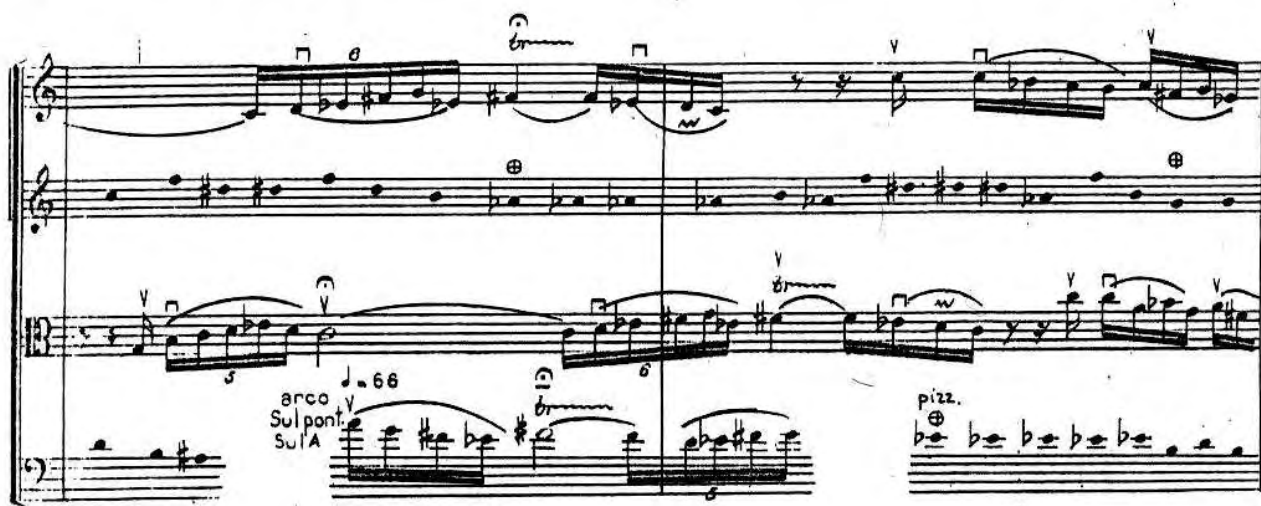
Third system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The piano part includes a pizzicato section and an arco section.

$\text{♩} = 66$
 arco sul ponticello, sul G

pizz.



First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a harmonic line. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a melodic line with slurs and ornaments. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a harmonic line. The tempo is marked as $\text{♩} = 66$. The text "arco Sul ponticello, sul G" is written above the third staff.



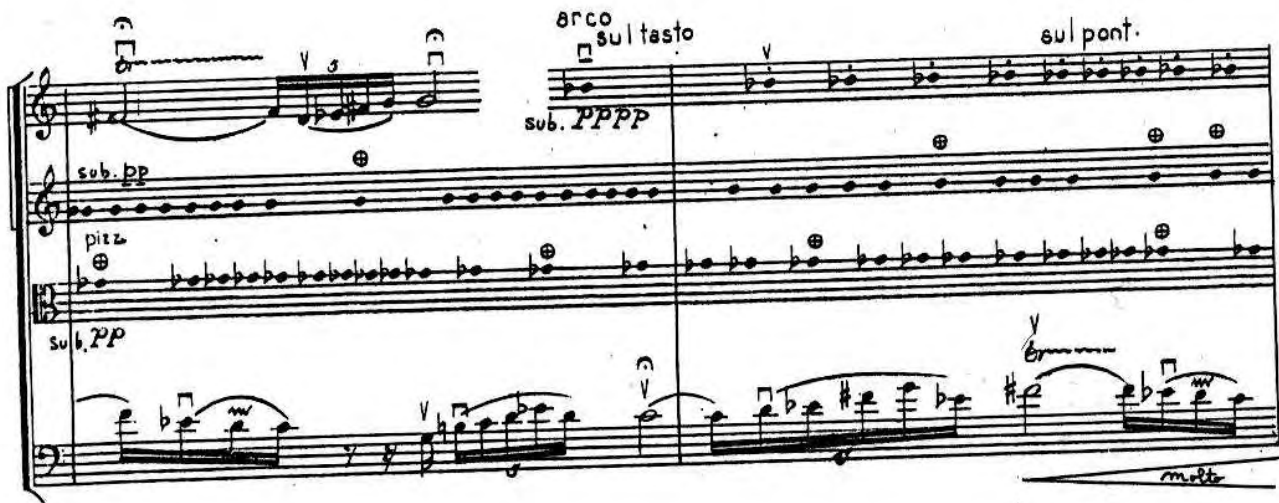
Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a harmonic line. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a melodic line with slurs and ornaments. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a harmonic line. The tempo is marked as $\text{♩} = 66$. The text "arco Sul pont. sul A" is written above the third staff. The text "pizz." is written above the fourth staff.



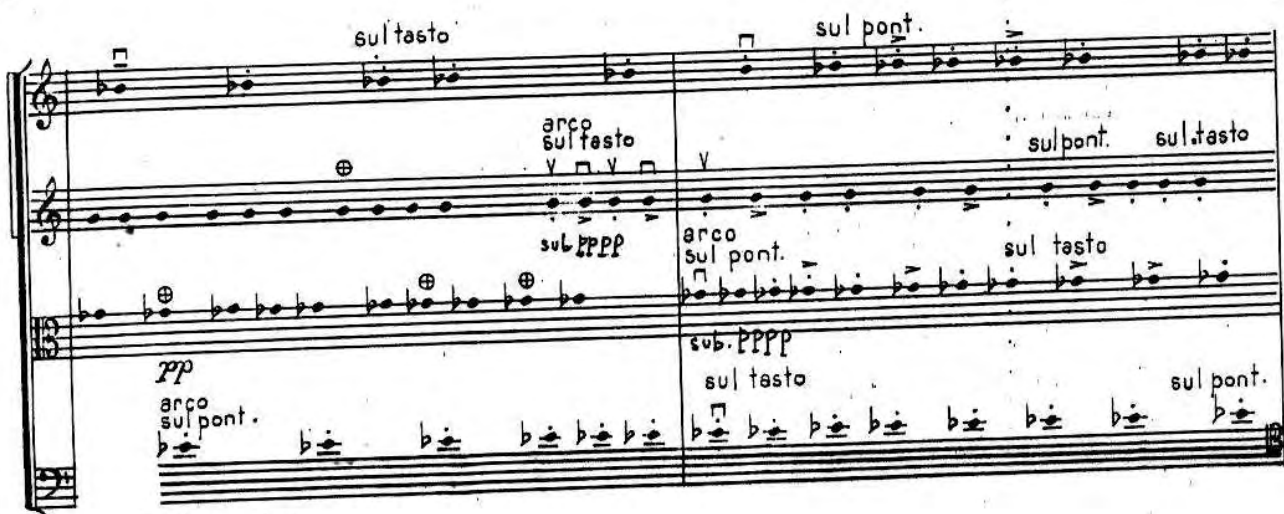
Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a harmonic line. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a melodic line with slurs and ornaments. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), containing a harmonic line. The tempo is marked as $\text{♩} = 66$. The text "arco Sul ponticello, sul G" is written above the third staff. The text "pizz." is written above the fourth staff.



First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef. The third staff has a bass clef. The bottom staff has a bass clef and contains the text "arco 86" and "s. pont. quasi sul A". The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.



Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef. The third staff has a bass clef. The bottom staff has a bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The text "arco sul tasto" and "sul pont." is written above the top staff. The text "sub. pppp" is written below the second staff. The text "pizz" is written below the third staff. The text "sub. pp" is written below the bottom staff. The text "molto" is written below the bottom staff.



Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef. The third staff has a bass clef. The bottom staff has a bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The text "sul tasto" and "sul pont." is written above the top staff. The text "arco sul tasto" and "sul pont." is written above the second staff. The text "sub. pppp" is written below the second staff. The text "arco sul pont." and "sul tasto" is written above the third staff. The text "sub. pppp" and "sul tasto" is written below the third staff. The text "sul pont." is written above the bottom staff. The text "pp" is written below the bottom staff.

PPPP subito

sempre PPPP possibile

- 16 -

The first system consists of four staves of musical notation. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Above the staves, there are markings: "st." above the first staff, "s.p." above the second, "st." above the third, and "s.p." above the fourth. There are also "V" markings and "sp." markings. The music is written in a complex, possibly chromatic, style with many accidentals.

The second system consists of four staves of musical notation. Above the first staff, there is a marking "PPPP" and a line with "molto" and "f sordo". Above the second staff, there is a marking "st." and "s.p.". Above the third staff, there is a marking "st." and "s.p.". Above the fourth staff, there is a marking "st." and "s.p.". There are also "V" markings and "sp." markings. The music is written in a complex, possibly chromatic, style with many accidentals.

The third system consists of four staves of musical notation. Above the first staff, there is a marking "st." and "s.p.". Above the second staff, there is a marking "st." and "s.p.". Above the third staff, there is a marking "st." and "s.p.". Above the fourth staff, there is a marking "st." and "s.p.". There are also "V" markings and "sp." markings. The music is written in a complex, possibly chromatic, style with many accidentals. On the right side of the system, there is a section of music with a tempo marking "J = 66" and a performance instruction "Sul ponticello sul G".

decrecendo poco a poco

The first system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes with accents. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 'pizz.' marking. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a 'pizz.' marking. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a '6' marking.

The second system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 'J = 66' marking. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 'pizz' marking. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a 'J = 66' marking. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a 'J = 66' marking.

The third system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 'J = 66' marking. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 'pizz.' marking. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a 'J = 66' marking. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a 'J = 66' marking.



arco $\text{♩} = 66$
s. pont. sul G

pizz.

pizz.

This system contains three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a 'pizz.' marking. The middle staff has a similar melodic line with a slur and a 'pizz.' marking. The bottom staff has a rhythmic line with a slur and a 'pizz.' marking.



arco $\text{♩} = 66$
sul pont., sul G

arco $\text{♩} = 66$
s.p. sul G w

arco $\text{♩} = 66$
sul pont., sul G

col legno saltando

This system contains three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a 'col legno saltando' marking. The middle staff has a melodic line with a slur and a 'col legno saltando' marking. The bottom staff has a rhythmic line with a slur and a 'col legno saltando' marking.



decrescendo

col legno saltando

simile

arco $\text{♩} = 66$ sul pont., quasi sula

pizz.

This system contains three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a 'col legno saltando' marking. The middle staff has a melodic line with a slur and a 'col legno saltando' marking. The bottom staff has a rhythmic line with a slur and a 'col legno saltando' marking.

arco
s.p.
sul G

col legno saltando

simile

arco s.p. sul G

col legno saltando

simile

Arco Sul pont.

col legno saltando

simile

arco normale

glissando

p sostenuto

arco normale

glissando

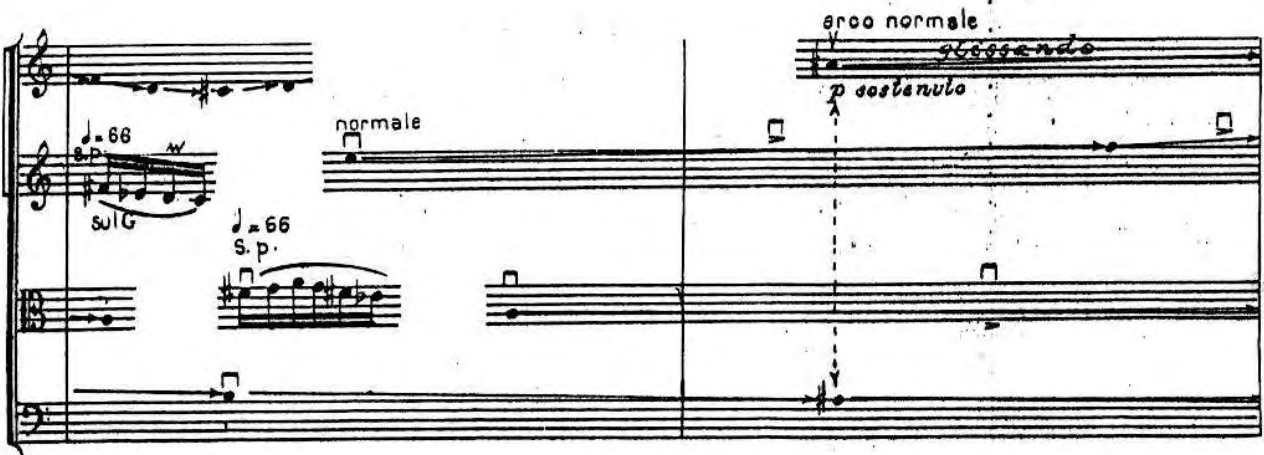
p sostenuto

arco Sul pont. sul A



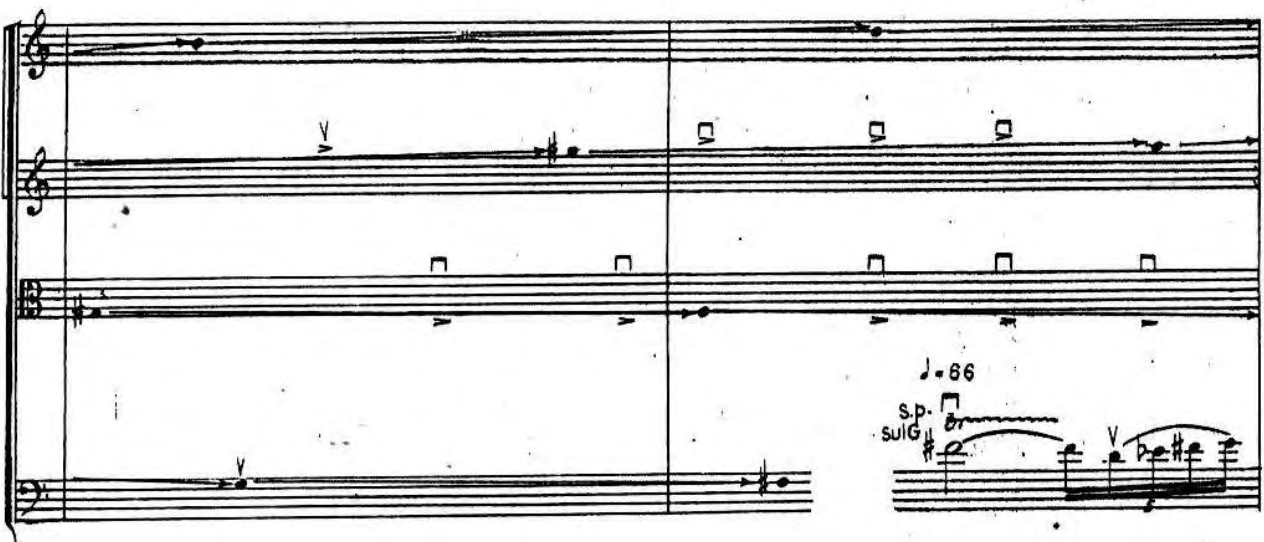
First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a melodic line with many small notes. The second staff has a few notes with a 'V' marking. The third staff has a few notes with a 'V' marking. The bottom staff has a few notes with a 'V' marking. Below the bottom staff, the text 'arco normale' is written, followed by 'glissando' and 'p sostenuto'.

arco normale
glissando
p sostenuto



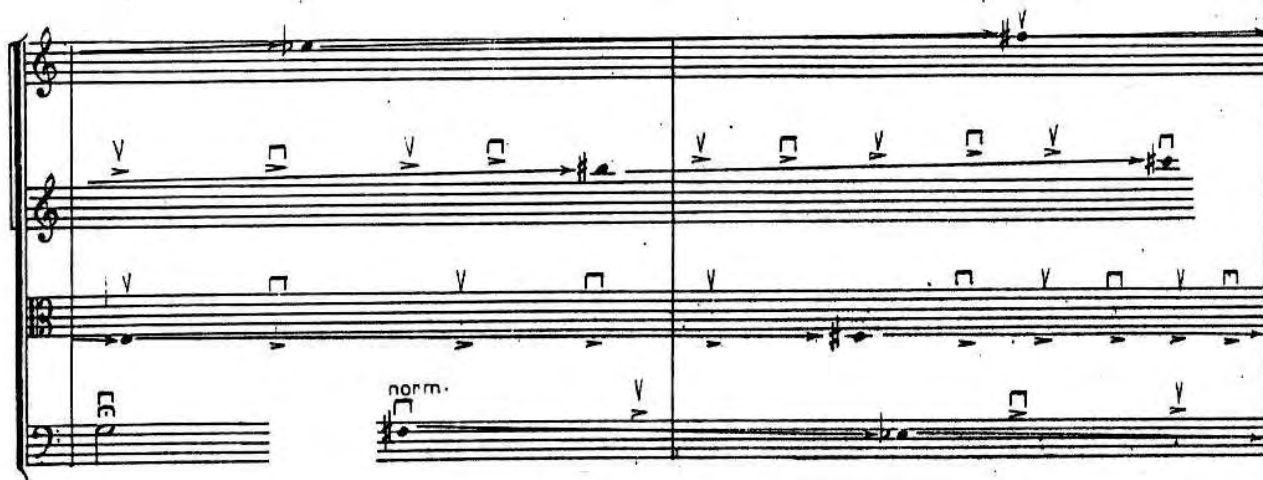
Second system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a melodic line with many small notes. The second staff has a few notes with a 'V' marking. The third staff has a few notes with a 'V' marking. The bottom staff has a few notes with a 'V' marking. Below the bottom staff, the text 'arco normale' is written, followed by 'glissando' and 'p sostenuto'. There are also markings 'normale', 'J = 66', 's.p.', and 'sul G'.

arco normale
glissando
p sostenuto
normale
J = 66
s.p.
sul G

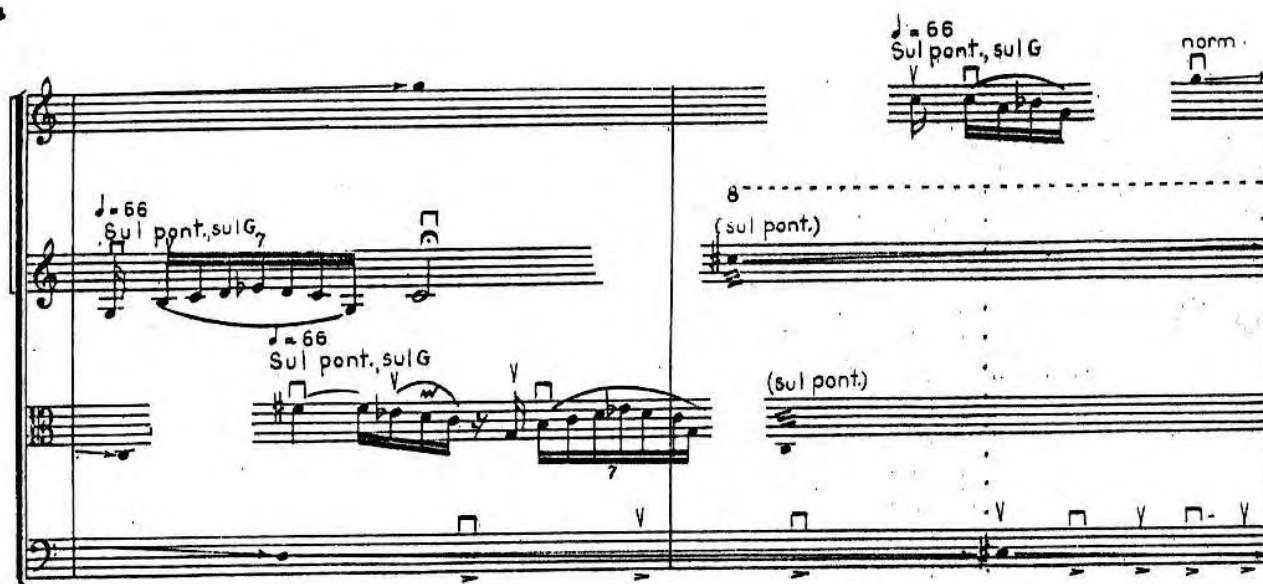


Third system of a musical score. It consists of four staves. The top staff has a melodic line with many small notes. The second staff has a few notes with a 'V' marking. The third staff has a few notes with a 'V' marking. The bottom staff has a few notes with a 'V' marking. Below the bottom staff, the text 'J = 66', 's.p.', and 'sul G' are written.

J = 66
s.p.
sul G

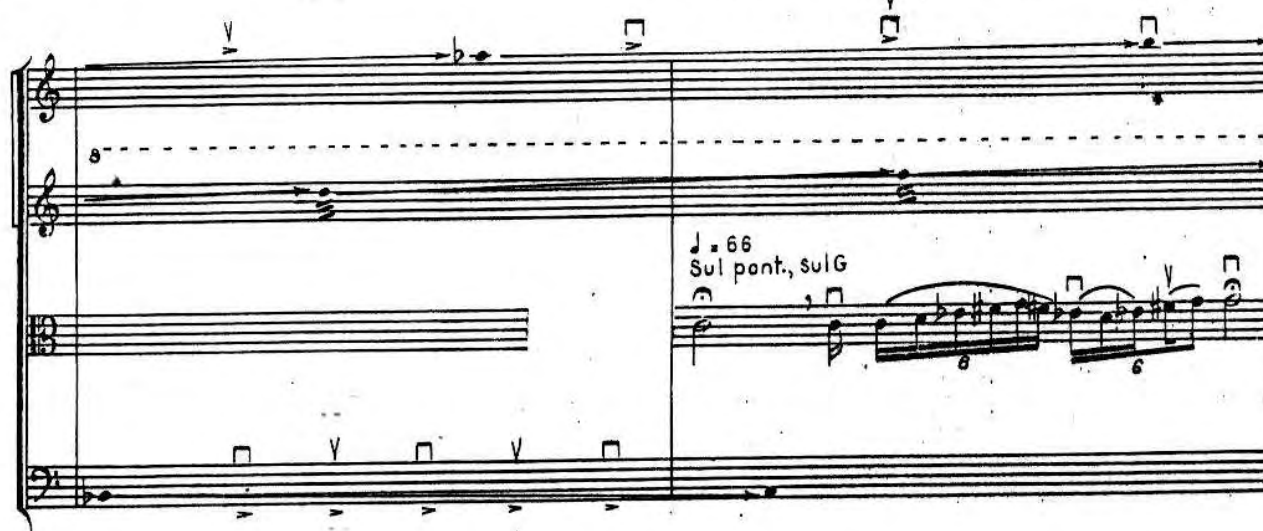


The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves (treble clef) contain a series of notes with accents (v) and slurs. The bottom three staves (bass clef) also contain notes with accents and slurs. A 'norm.' marking is present above the third staff from the bottom.



The second system of musical notation consists of five staves. The top two staves (treble clef) contain a series of notes with accents (v) and slurs. The bottom three staves (bass clef) also contain notes with accents and slurs. A 'norm.' marking is present above the third staff from the bottom. A 'J = 66 Sul pont., sul G' marking is present above the first staff from the top. A 'norm.' marking is present above the second staff from the top.

poco a poco de - cres - cen - do



The third system of musical notation consists of five staves. The top two staves (treble clef) contain a series of notes with accents (v) and slurs. The bottom three staves (bass clef) also contain notes with accents and slurs. A 'J = 66 Sul pont., sul G' marking is present above the first staff from the top.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are also some performance instructions like "Sul pont, sul A" and "Sul pont, sul G".

$\text{♩} = 66$
Sul pont, sul A

(sul pont.)

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are also some performance instructions like "Sul pont, sul G" and "Sul pont, sul A".

$\text{♩} = 66$
Sul pont, sul G

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are also some performance instructions like "Sul pont, sul G" and "Sul pont, sul A".

$\text{♩} = 66$
Sul pont, sul G

(sul pont.)

pp

The image displays a handwritten musical score for three systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Dynamics like *pp* (pianissimo) and *sfz* (sforzando) are present. Performance instructions include "S. pont. sul G", "S. p. sul A#", "con suoni armonici", and "come eco". The score is marked with a tempo of $\text{♩} = 66$. The first system includes a section marked "S. pont. sul G" with a tempo of $\text{♩} = 66$ and a dynamic of *pp*. The second system includes a section marked "S. p. sul A#" with a tempo of $\text{♩} = 66$ and a dynamic of *mf*. The third system includes a section marked "S. p. sul A#" with a tempo of $\text{♩} = 66$ and a dynamic of *sfz*. The score is written in a clear, legible hand.

First system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings, indicating a complex melodic and harmonic structure.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The notation is characterized by wavy lines, suggesting sustained or tremolo sounds. A box in the upper right corner is labeled "cca 60\"".

Third system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes specific performance instructions: "perdendosi" (three times), "sempre sul ponticello", and "facilitazione". The system concludes with a box labeled "cca 30\"".

București februarie 1976
iulie 1976

Pentru Liana

VĂILE UITĂRII

(CVARTET NR.2)

după sugestiile lui Matei Ion Caragiale

Motto:

"Iar când, sfârșea umbra, prin ceața rece-a serii
Purtându-ți trista tăino, de gînduri chinuit,
Tîrau la voi întotdeauna înfrînt și istovit,
Spre casa părăsită în vîile uitării..."
(Întoarcerea învinșului)

IMMATERIALE (J n 66), molto tranquillo, sempre dolcissimo e legatissimo

Violino I 5 1 2

Violino II

Viola

Violoncello

pppp liscio, poco vibrato 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131

* - Versurile din Motto pot fi recitate direct în concert (în secvența cuprinsă între semnele $\rightarrow$ și $\leftarrow$), amplificând electronic o voce (eventual pre-registrată) de femeie, pe un ton soprit, imaterial, esoteric, foarte rar.

Pour Liene

VALLONS DE L'OUBLI

(QUATVOR No.2)

selon les suggestions de Mathieu Jean Caragiale
(équivalences françaises de Romulus Vulpesco)

Motto:

"Lorsqu'un sour ombre émeu, à travers la brume,
Porteur d'un lourd secret - long tourment sans merci -
Tu seras de retour, cherchant vainem, transi,
Ta maison aux vallons de l'oubli qui chagrine..."

("Le retour du vaincu")

* * * - Les vers du Motte peuvent être récités directement ou
-) concert (dans la séquence délimitée par les lignes $\rightarrow$ et $\leftarrow$),
en complétant avec des moyens électroniques une voix (bruit-
banc, pré-enregistrée) de femme, sur un ton murmuré,
immatériel, esotérique, très lentement.

SONORO (d. n. 86)

41

mp *f* *Contabile, in v. ritmato* *mf* *Generoso*

SUB. IMMATERIALE (d. n. 52)

pppp *lontano e liscio*

51 *ppp* *pochissimo in rilievo, come ombra* *pppp* *liscio* *ppp* *come ombra*

(Pizz.) *ppp* *lontano, poco in rilievo* *ppp* *liscio* *pppp* *liscio* *ppp* *come ombra* *ppp* *perdendosi*

42

(-3-)

SUB. MOLTO AGITATO (1 ~ 148)

61

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on two systems of staves. The first system includes a vocal line (Soprano/Alto) and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line (Tenor/Bass) and a piano accompaniment. The score is marked with various dynamics and articulations, including "sfz", "sforzando", "poco", "molto", "sotto voce", "pizzicato", "arco", "sforzando", "poco", "molto", "sotto voce", "pizzicato", "arco". The tempo is marked "Allegro".

IMPETUOSO, (↓ ~ 180)

⑦

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi, measures 198-203. The score is for three parts: Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as "ff", "p", "molto", and "sempre precipitando". The key signature has one sharp (F#). The score is divided into systems, with measure numbers 198, 201, 202, and 203 clearly visible. The final measure (203) is marked with a double bar line and the instruction "attacco subito".

(-5-)

Handwritten musical score for a string quartet, featuring six systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

System 1: Features a melody in the first staff with notes marked with 'v' (vibrato). The second staff has a similar melody. The third staff has a bass line. The fourth staff has a bass line. The fifth staff has a bass line. The sixth staff has a bass line.

System 2: Features a melody in the first staff with notes marked with 'v' (vibrato). The second staff has a similar melody. The third staff has a bass line. The fourth staff has a bass line. The fifth staff has a bass line. The sixth staff has a bass line.

System 3: Features a melody in the first staff with notes marked with 'v' (vibrato). The second staff has a similar melody. The third staff has a bass line. The fourth staff has a bass line. The fifth staff has a bass line. The sixth staff has a bass line.

System 4: Features a melody in the first staff with notes marked with 'v' (vibrato). The second staff has a similar melody. The third staff has a bass line. The fourth staff has a bass line. The fifth staff has a bass line. The sixth staff has a bass line.

System 5: Features a melody in the first staff with notes marked with 'v' (vibrato). The second staff has a similar melody. The third staff has a bass line. The fourth staff has a bass line. The fifth staff has a bass line. The sixth staff has a bass line.

System 6: Features a melody in the first staff with notes marked with 'v' (vibrato). The second staff has a similar melody. The third staff has a bass line. The fourth staff has a bass line. The fifth staff has a bass line. The sixth staff has a bass line.

Performance Instructions:

- mp cantabile, in rilievo*
- molto*
- pp, marcato*
- pp vibrato*
- v, p, espressivo*
- sub. p, vibrato*
- mp, espressivo*
- p, molto vibrato*
- molto vibrato*
- poco a poco cresc.*
- molto*
- f*
- appassionato*
- molto*
- mf, delato*

(-6-)

sempre agitando ————— *poco a poco precipitando*

(sempre sul Do)

e crescendo *(d'atti) non valendo*

molto *passione* *con passione* *molto* *con passione*

ANIMATO (d. no 80)

molto *molto* *molto* *molto* *molto* *molto*

pp ritmico *misterioso* *pp misterioso* *pp misterioso*

(Arco) *pp misterioso* *pp ritmico* *molto* *molto*

sub. p *pp ritmico* *mf* *p* *sempre precipitando*

Arco *sub. p* *sub. p* *Arco* *sub. p* *Arco* *sub. p*

mp *pp* *poco* *poco a poco* *crescendo* *molto precipitando (d. no 36)*

mp *pp* *poco* *poco a poco* *crescendo* *molto precipitando (d. no 36)*

Arco *mp* *poco a poco crescendo* *possibile*

poco a poco crescendo *possibile*

(VI-1984)

Sub. pp per he rilievo.

(- 9 -)

(T₁)

== (TV) Pir CLB Pir CLB Pir CLB

→ SUB. GRAVE E CALMO

261

3.

[3] Scordatura II:

(arco ad lib.)
sempre p. lontano
(Normale)
poco a poco crescendo

[2]

molto precipitando
sempre p. lontano
(non crescendo)
sempre crescendo (Violento)
sempre crescendo (Violento)

LONTANO

sempre p. tranquillo
Scordatura III:
Col Legno Strisciato
Col Legno Strisciato
P misterioso
V (ossia metà arco - metà legno)
B V (ossia metà arco - metà legno)
P misterioso

poco a poco pendendosi

[2]

Seordatura II: (~12")
G.P.

[2]

G.P.

attacco subito

SUB. PRESTO (♩ = 180) "Melancholy"

Con Sordino
Con Sordina
Con Sordina
ff disperato
poss.

SUB. SCORREVOLE

a tempo (♩ N 180) (arco ad libitum)

sol ponticello

ppp leggerissimo, poco flautando

simile - improvvisando quasi glissando

mp leggero, semplice e cantabile

leggero

CADENZA
(Pag. 14)

sempre in rilievo

(→ 5")

(291)

(→ 10")

(→ 15")

(301)

Pizz
sub p

mp

(→ 20")

(→ 25")

sub mp cantabile
Normali

(Arco) Sol ponticello

ppp

sub p

simile - improvvisando quasi glissando

(arco ad libitum)

(311)

(→ 30")

Sul Ponticello
sub ppp poco flautando
 (→ 35")

(aria ad libitum)
simile - improvvisando, quasi glissando
 (324)
 (→ 40")

Sul Ponticello
sub ppp poco flautando
(aria ad libitum)
simile - improvvisando
quasi glissando
 (327)
 (→ 45")

(Tutti) possibile

***) CADENZA - Violoncello**
 (m. 283 → 327)

MINACCIOSO E RUBATO (♩ ≈ 52), SEMPRE PRECIPITANDO

v ben vibrato
PPP profondo
pp
ppp
mf ardente
f
ff
fff
molto f
p
piu
ff drammatico
fff
 (327) (452) (468)

NB. Această "Cadență" a Violoncelului va fi inserată de 3 ori în desfășurarea părții a IV-a a lucrării:

- 1) între măsurile 283-327, în timpurile indicate (Durată ≈ 45");
- 2) între măsurile 438-452, în timpurile indicate (Durată ≈ 45");
- 3) între măsurile 457-468, accelerând timpurile indicate (Durată ≈ 30").

NB. Cette "Cadenza" du Violoncelle sera insérée 3 fois dans le déroulement de la IV-ème partie de l'œuvre:

- 1) entre les mesures 283-327, dans les temps indiqués (Durée ≈ 45");
- 2) entre les mesures 438-452, dans les temps indiqués (Durée ≈ 45");
- 3) entre les mesures 457-468, en accélérant les temps indiqués (Durée ≈ 30").

(- 14 -)

2. SUB. PRESTO (♩ = 180)

Quasi Ragtime

Sub. f. gaio

Sub. f. ritmico

sfe secco

Sub. mf gaio

sfe secco

sfe secco

sfe secco

sfe secco

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

(-16-)

poco a poco precipitando

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves (treble and bass clefs). The score is written in a single system with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo and mood are indicated by the text 'poco a poco precipitando' at the top. The score includes several measures of music, with some measures marked with 'sforzando' (sforz) and 'poco a poco precipitando'. The score is divided into sections by double bar lines, and there are some markings like 'A Tempo' and 'molto vibrato'. The score is written in a single system with various musical notations including notes, rests, and performance markings. The score includes several measures of music, with some measures marked with 'sforzando' (sforz) and 'poco a poco precipitando'. The score is divided into sections by double bar lines, and there are some markings like 'A Tempo' and 'molto vibrato'. The score is written in a single system with various musical notations including notes, rests, and performance markings. The score includes several measures of music, with some measures marked with 'sforzando' (sforz) and 'poco a poco precipitando'. The score is divided into sections by double bar lines, and there are some markings like 'A Tempo' and 'molto vibrato'.

A Tempo (♩ = 180)

391

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

MOLTO APPASSIONATO (♩ ≈ 180)

(81)

ff sempre

crescendo

(81)

2. SARCASICO (♩ ≈ 90)

sempre affrettando

ff

secco

secco

sempre affrettando

(41)

sempre affrettando

sempre crescendo

(81)

sempre affrettando

sempre crescendo

(81)

sempre affrettando

sempre crescendo

$\text{♩} \sim 12.6$

possibile

(87) *fff disperato*

(421) *possibile*

PP esitando

PPP

G.P. G.P. G.P. *PPP* G.P. G.P. **41**

DOLCE MA INFLESSIBILE ($\text{♩} = 76$)

(87) *sempre mp quasi ed implacabile*

(431) *legatissimo*

sempre mp liscio *(arco ad libitum)*

(x4) *sempre mp liscio* *(arco ad libitum)*

(87) $\sim 25''$

(x2) (441) (25'')

(438)

CADENZA *pag. 14* (x2) *sempre in rilievo*

(x3) (451) (452) (25'')

$\sim 45''$

Ad lib. - vi-

(x4) (457) (Veni I + II e Viola: Non Accelerando!) (461) (~25")

CADENZA
d'a Capo
pag. 44

(x3) sempre in rilievo, più nervoso e precipitato

(x5) (468) (~25") -DE

(x6) (471) (~30")

sub fff isterico possibile fff Violento sfff

lv. ff più dolce lv.

(482) (~12,5")

interotto
interotto
interotto

f profondo e calmo poco a poco perdendosi (naturalmente)

Buenos Aires 16-I-1988

Silvan Nichefs

*) - Versante del Motto pot. si recitare
diret. in concert (in secunda cuprura l'aria
seconde I → m → I), amplificand. elettronica
o voce (eventual. pre-registrata) di femine,
per un ton. sottile, immateriale, esoterico,
facile. rar.

**) - Les vers du Motto peuvent être
récités directement en concert (dans la séquence
délimitée par les signes I → et I),
en amplifiant avec des moyens électroniques
une voix (éventuellement pré-enregistrée)
de femme, sur un ton sourdement
immatériel, esotérique, très lentement.

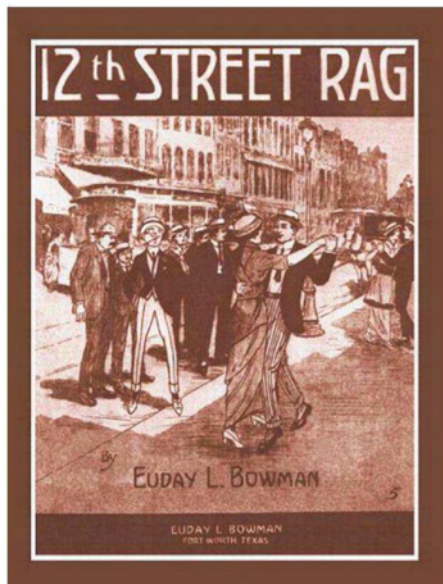
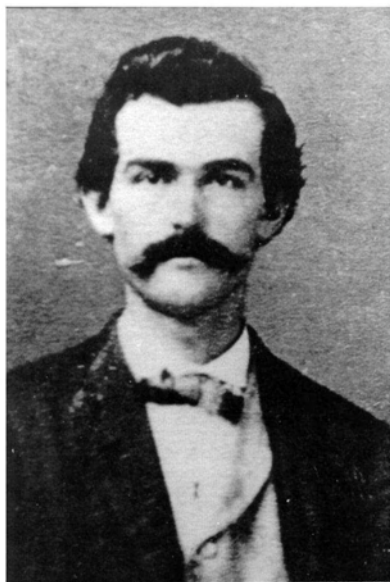
(- 20 -)

To my Very Dear Mother

Serban Nichifor

**THREE SHORT STORIES
for String Quartet**

SCORE & PARTS



Copyright (c) 2008 by Serban Nichifor (SABAM)

TO MY VERY DEAR MOTHER I.) THE DOC HOLLIDAY'S DANCE
VAMP - Molto Rubato for String Quartet

Serban Nichifor

$\text{♩} = 80$

pp gliss.armonico sul D

f

pp gliss.armonico sul D

gl.arm. sul G

12

gliss.armonico sul C

17

pp

22

gl.arm. sul D

ff

p

3

26

DANCE - Sub. Vivace

$\text{♩} = 210$

p

31

p

p

p

34

f

12

mf

mf

mf

38

38

f

43

43

48

48

53

53

58

Measures 58-62. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in the upper staves, and the accompaniment is in the lower staves. The accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords with accents.

63

Measures 63-67. The music continues in 4/4 time. Measures 63-66 are in the original key signature of two sharps. Measure 67 changes to a key signature of one flat (Bb and C#). The melody in measure 67 is marked with a forte (*f*) dynamic, and the accompaniment is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

68

68

73

73

77

Musical score for measures 77-81. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment consists of a dense, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a simpler bass line in the left hand.

82

Musical score for measures 82-86. The score continues from the previous system. The vocal line continues its melodic line. The piano accompaniment maintains the dense rhythmic pattern in the right hand and the simpler bass line in the left hand.

87

92

96

Musical score for measures 96-97. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat. It features four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 96 and 97 show a complex texture with rapid sixteenth-note runs in the upper staves and sustained chords in the lower staves.

98

$\text{♩} = 150$

$\text{♩} = 80$

ff *gl.*

ff *gl.*

ff *gl.*

ff

Musical score for measures 98-101. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat. It features four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 98-101 show a complex texture with rapid sixteenth-note runs in the upper staves and sustained chords in the lower staves. The score includes dynamic markings (*ff*) and articulation (*gl.*) for the first three staves. The tempo changes from 150 to 80 beats per minute at measure 100.

102

Musical score for measures 102-106. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line consists of eighth and quarter notes, with a half note in measure 104. The piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns with accents.

107

Musical score for measures 107-111. The score continues in 4/4 time with the same key signature. The vocal line has a half note in measure 107, followed by quarter notes and a half note in measure 108, and then a half note in measure 109. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns with many accents.

111

fff

114

♩ = 60 Sub. Molto Rubato

mp

p

p

mp

3

Sub. Presto

ff deciso

ff deciso

ff deciso

ff deciso

Bucharest, 26-II-2008

II.) Three Balls in 12th Street - Homage to Euday Louis Bowman -

TO MY VERY DEAR MOTHER

Energico - Vamp

Serban Nichifor

Violin I (Vln I): $\text{♩} = 70$, *ff*, 7, 9

Violin II (Vln II): *ff*

Viola (Vio II): *ff*, 3

Cello (Cello): *ff*

Violin I (Vln I): $\text{♩} = 100$, *fff*, 3, *PIU MOSSO*, $\text{♩} = 70$, Sub. Lontano ed Esitando, *mp*, Pizz., 3/4

Violin II (Vln II): *fff*, *mp*, Pizz., 3/4

Viola (Vio II): *fff*, *mp*, Pizz., 3/4

Cello (Cello): *fff*, *mp*, Pizz., 3/4

17

Pizz. mf $\text{♩} = 76$ $\text{♩} = 82$

poco a poco accelerando

22 $\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 94$ $\text{♩} = 104$

The musical score is for a string quartet, specifically Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 17-21) begins with a measure rest in measure 17. In measure 18, Violin I enters with a pizzicato (Pizz.) melody consisting of eighth notes in triplets, marked mf . The tempo is indicated as $\text{♩} = 76$. In measure 20, the tempo changes to $\text{♩} = 82$. The second system (measures 22-26) continues the pizzicato melody. In measure 22, the tempo is $\text{♩} = 88$. In measure 24, it changes to $\text{♩} = 94$. In measure 26, it changes to $\text{♩} = 104$. The instruction "poco a poco accelerando" is written above the Viola part, indicating a gradual increase in tempo. The Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained notes and some movement in the lower register.

25 $\text{♩} = 110$ $\text{♩} = 114$ $\text{♩} = 120$

Vln I

Vln II

Viola

Cel

Violin I: Treble clef, key of D major. Tempo markings: $\text{♩} = 124_3$ and $\text{♩} = 130_3$. The part features a continuous eighth-note triplet pattern.

Violin II: Treble clef, key of D major. The part features a continuous eighth-note triplet pattern.

Viola: Alto clef, key of D major. The part features a continuous eighth-note triplet pattern.

Cello: Bass clef, key of D major. The part features a continuous eighth-note triplet pattern.

[illegible]

Violin I: *Arco*, $\text{♩} = 160$, $\text{♩} = 170$, $\text{♩} = 90$, $\text{♩} = 120$. Dynamics: *f*, *f*. Articulation: accents, triplets, slurs.

Violin II: *Arco*, *molto rall.*. Dynamics: *mf*, *ff*, *mf*. Articulation: slurs, accents.

Viola: *Arco*. Dynamics: *f*, *mf*. Articulation: triplets, accents.

Cello: *Arco*. Dynamics: *mf*, *ff*, *mf*. Articulation: triplets, accents.

38,

Vln

Vln

Vola

Cel

45,

Vln

Vln

Vola

Cel

ff

mf

mf

ff

mf

ff

51 $\text{♩} = 80$

Vln *ff*

Vln *f*

Vio *f*

Cel *f*

55 $\text{♩} = 84$ $\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 92$

Vln

Vln

Vio

Cel

59 $\text{♩} = 96$ $\text{♩} = 100$ $\text{♩} = 104$ $\text{♩} = 108$

Vln

Vln

Vio

Cel

63 $\text{♩} = 112$ $\text{♩} = 116$ $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 124$

Vln

Vln

Vio

Cel

67 128

Vln $\text{♩} = 132$ $\text{♩} = 134$ $\text{♩} = 136$ *fff*

Vln *fff*

Viol *ff*

Celb

ff

71 $\text{♩} = 140$ $\text{♩} = 140$

Vln *ff*

Vln *ff*

Viol *ff*

Celb *ff*

78,

Vln

Vln

Vio

Cel

84,

Vln

Vln

Vio

Cel

93

Vln

Vln

Vio

Cel

100

Vln

Vln

Vio

Cel

105

Vln

3

12

12

Vln

3

Vio

3

Cel

3

108

Vln

$\text{♩} = 110$

fff

Vln

fff

Vio

fff

Cel

fff

Bucharest, 9-II-2008

III.) Hot Dog Quartet - Homage to Buck Owens -

TO KRONOS QUARTET

Serban Nichifor

Vivace

$\text{♩} = 205$

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

f

ff

ff

6

11

16

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

21

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

26

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

31

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

36

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

41

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

45

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

50

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

54

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

57

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

60

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

63

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

fff

67

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

72

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

77

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

82

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

Measures 82-86. Vln 1 and Vln 2 play melodic lines. Viola and Cello play a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

87

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

Measures 87-91. Vln 1 and Vln 2 play melodic lines. Viola and Cello play a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

92

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

Measures 92-96. Vln 1 and Vln 2 play melodic lines. Viola and Cello play a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

97

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

fff

fff

gl.

6

6

Bucharest, 5-II-2008

101

VICTIMAE PASCHALI LAUDES

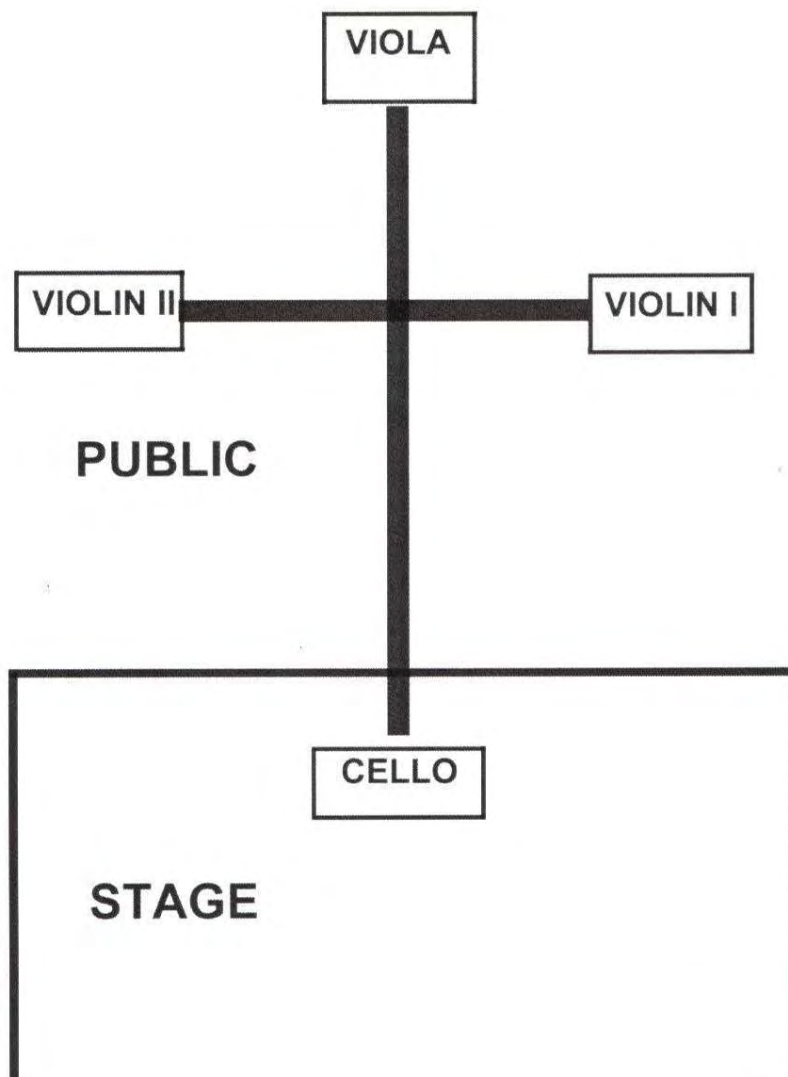
for String Quartet (amplified - ad lib.)

Duration: cca 12 ' (+/- 1')

NOTA BENE

- Score p. 1-3 = CONTINUUM
- Score p. 4 = PRAYERS (Modulos Vn.1,Vn.2,Vl.,Vc.)
- Score p. 5-8 = Parts

SEATING THE PLAYERS (optional variant)



VICTIMAE PASCHALI LAUDES for String Quartet

Serban NICHIFOR

cca 60" (±15")

Estatico - sempre dolce e rubato

Handwritten notes in blue ink:

- Vn. I: *pp* $\leftarrow p \rightarrow$ simile, sempre irregolare, ad libitum
- Vn. II: *pp* $\leftarrow p \rightarrow$ simile, sempre irregolare, ad libitum
- Ve.: *pp* $\leftarrow p \rightarrow$ simile, sempre irregolare, ad libitum
- Vc.: *pp* $\leftarrow p \rightarrow$ simile, sempre irregolare, ad libitum

Handwritten notes in blue ink above the staves:

- V (arco ad lib.)
- (arco ad lib.)
- V (arco ad lib.)
- V (arco ad lib.)

Handwritten notes in blue ink:

- MODULO [PRAYER I]
- SOLO
- mf* IN RILIEVO

Handwritten notes in blue ink:

- pp* $\leftarrow p \rightarrow$ simile, sempre irregolare, ad libitum

Handwritten notes in blue ink:

- MODULO [PRAYER II]
- SOLO
- mf* IN RILIEVO

pp < *p* > simile, sempre irregolare, ad libitum

MODULO [PRAYER III]
SOLO *mf* IN RILIEVO

pp < *p* > simile, sempre irregolare, ad lib.

MODULO
SOLO [PRAYER IV]

mf IN RILIEVO

pp *p* (TACET)

poco a poco allargando

(TACET)

(TACET)

(TACET)

(TACET)

PRAYERS

Quasi Improvisando

MODULO SOLO - VIOLINO I

mf molto cantabile, sempre in rilievo

Quasi Improvisando

MODULO SOLO - VIOLINO II

mf molto cantabile, sempre in rilievo

Quasi Improvisando

MODULO SOLO - VIOLA

mf molto cantabile, sempre in rilievo

Quasi Improvisando

MODULO SOLO - CELLO

mf molto cantabile, sempre in rilievo

SERBAN NICHIFOR

TRANSYLVANIAN BLUEGRASS

for

Violin and String Orchestra

Duration: ca 7'

Copyright © 2013 by Serban Nichifor (SABAM, ASCAP)

IPI Name No. 46376567

IPI Base No. I-000391194-0

Deciso

1.) Intrada

Serban NICHIFOR

Violino Solo

$\text{♩} = 60$

ff

7

3

12

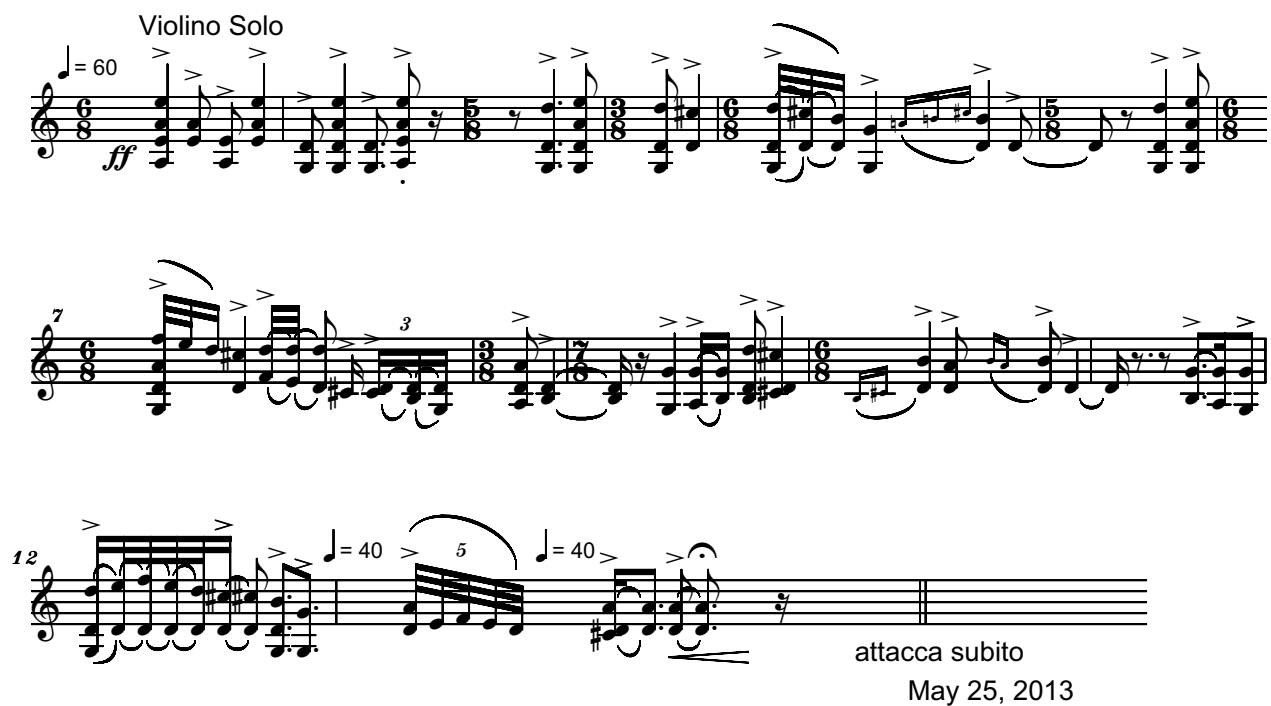
$\text{♩} = 40$

5

$\text{♩} = 40$

attacca subito

May 25, 2013



Allegro Vivo

2.) Hora

Serban NICHIFOR

Vn Solo $\text{♩} = 165$ *f* SOLO

Vni I-II *mf*

Vle *mf*

Vlc-Cb *mf*

The first system of the musical score for '2.) Hora' is in 4/4 time. The tempo is marked 'Allegro Vivo' with a quarter note equal to 165 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The Violin Solo part features a rapid, ascending and descending scale-like pattern with accents and slurs. The Violini I-II, Violoncello, and Contrabasso parts provide a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement.

Vn Solo 5_j

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

The second system continues the musical score. The Violin Solo part continues with the same rapid, scale-like pattern, now marked with a fingering of 5. The other instruments continue their accompaniment.

8

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Detailed description: This system contains measures 8, 9, and 10. The Vn Solo part features a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5, with slurs and accents. The Vni I-II and Vle parts play sustained chords, primarily G4-B4 and A4-C5. The Vlc-Cb part has a bass line with eighth notes, starting on G2 and moving up to B2.

11

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Detailed description: This system contains measures 11, 12, and 13. The Vn Solo part continues the melodic line with slurs and accents. The Vni I-II and Vle parts play sustained chords, primarily G4-B4 and A4-C5. The Vlc-Cb part continues the bass line with eighth notes, starting on G2 and moving up to B2.

14

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Detailed description: This system contains measures 14 through 17. The Vn Solo part features a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5, with a trill on C5 in measure 15. The Vni I-II and Vle parts provide harmonic support with block chords. The Vlc-Cb part has a steady eighth-note bass line.

18

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Detailed description: This system contains measures 18 through 21. The Vn Solo part continues the melodic line with slurs. The Vni I-II and Vle parts continue with block chords. The Vlc-Cb part continues with the eighth-note bass line.

21

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

24

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

ff

f

f

f

27

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

31

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

35

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Measures 35-38: Vn Solo plays a melodic line with slurs and accents. Vni I-II and Vle play chords. Vlc-Cb has a bass line.

39

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Measures 39-42: Vn Solo plays a melodic line with slurs and accents. Vni I-II and Vle play chords. Vlc-Cb has a bass line.

44

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

48

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

poco rall.

fz

fz

fz

fz

attacca subito

May 25, 2013

Allegro

3.) Batraneasca

Serban NICHIFOR

f SOLO *mf* *f* simile simile simile simile

4

8

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Measures 8-11 of the musical score. The Vn Solo part features a melodic line with eighth notes and triplets. The Vni I-II and Vle parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Vlc-Cb part has a bass line with quarter and eighth notes.

12

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Measures 12-15 of the musical score. The Vn Solo part continues the melodic line. The Vni I-II and Vle parts continue the rhythmic accompaniment. The Vlc-Cb part continues the bass line.

15

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Measures 15-18. Vn Solo: Melodic line with slurs and accents. Vni I-II: Chords and moving lines. Vle: Chords and moving lines. Vlc-Cb: Chords and moving lines.

19

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Measures 19-22. Vn Solo: Melodic line with slurs and accents. Vni I-II: Chords and moving lines. Vle: Chords and moving lines. Vlc-Cb: Chords and moving lines.

23

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

27

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Piu Mosso

31 $\text{♩} = 150$

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

f

simile

simile

simile

simile

34

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

38

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

42

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

simile

simile

simile

45

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

49

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

ff

ff

fff

53

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

57

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

rall.

$\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 70$

f *ff* *fff*

61 $\text{♩} = 180$ Presto Possibile

Vn Solo *mf* simile

Vni I-II *p* simile

Vle *p* simile

Vlc-Cb *mf* simile

64

Vn Solo *mf*

Vni I-II *mp*

Vle *mp*

Vlc-Cb *mf*

67

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

f

mp

mf

71

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

74

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

78

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

ff

mf

mf

ff

82

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

poco a poco rall.

86

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

fff

f

f

ff

90 $\text{♩} = 150$ $\text{♩} = 140$ $\text{♩} = 100$ $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 80$

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

93 $\text{♩} = 40$

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

May 25, 2013 attacca subito

Deciso

4.) Interludio

Serban NICHIFOR

ff Violino Solo

ff

5

10

13

fz

attacca subito

May 25, 2013

Presto possibile

5.) Perpetuum Mobile

Serban NICHIFOR

Vn Solo $\text{♩} = 180$ SOLO *ff*

Vni I-II *f*

Vle *f*

Vlc-Cb *ff*

The musical score is written for five staves. The top system consists of Vn Solo, Vni I-II, Vle, and Vlc-Cb. The bottom system consists of Vn Solo, Vni I-II, Vle, and Vlc-Cb. The Vn Solo parts are marked 'SOLO ff' and feature complex, rapid sixteenth-note patterns. The Vni I-II, Vle, and Vlc-Cb parts are marked 'f' and 'ff' respectively, and feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The score is divided into two systems, each with three measures per staff.

6

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

fz

mf

f

9

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

fz

f

f

12

Vn Solo *mf*

Vni I-II *mp*

Vle *mp*

Vlc-Cb *mf*

15

Vn Solo *f*

Vni I-II *f*

Vle *f*

Vlc-Cb *f*

18)

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

ff

mf

ff

mp

ff

mf

21)

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

24

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Measures 24-26: Vn Solo plays a melodic line with slurs and accents. Vni I-II plays a rhythmic pattern of eighth notes. Vle plays a pattern of eighth notes with slurs. Vlc-Cb plays a simple bass line with quarter notes.

27

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Measures 27-29: Vn Solo continues the melodic line. Vni I-II has a pattern of eighth notes with slurs. Vle has a pattern of eighth notes with slurs. Vlc-Cb has a simple bass line with quarter notes.

30

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

33

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

36

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

39

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

42

Vn Solo *fz* *f* *mp*

Vni I-II *mp*

Vle *mp*

Vlc-Cb *mp*

45

Vn Solo *mf* *f*

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

48

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

f

ff

Detailed description: This system contains measures 48 through 51. The Vn Solo part (Violin Solo) features a continuous, rapid sixteenth-note scale-like pattern across all four measures. The Vni I-II (Violini I and II) part plays dotted quarter notes, starting with a forte (*f*) dynamic and reaching fortissimo (*ff*) by measure 51. The Vle (Viola) part also plays dotted quarter notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The Vlc-Cb (Violoncello and Contrabasso) part plays half notes. The key signature has one sharp (F#).

52

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

Detailed description: This system contains measures 52 through 55. The Vn Solo part continues with a rapid sixteenth-note pattern. The Vni I-II part plays dotted quarter notes. The Vle part plays dotted quarter notes. The Vlc-Cb part plays half notes. The key signature has one sharp (F#).

54

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

mf

mf

mf

57

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

This musical score page contains two systems of staves for string instruments. The first system covers measures 54 to 56, and the second system covers measures 57 to 59. Each system includes staves for Violin Solo (Vn Solo), Violin I and II (Vni I-II), Viola (Vle), and Violoncello and Contrabass (Vlc-Cb). The Violin Solo part features rapid sixteenth-note passages in measures 54 and 57, and more complex rhythmic patterns in measures 55 and 58. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and occasional melodic lines. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) are present in measures 55, 56, 58, and 59. The score is written in standard musical notation with treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as beams, slurs, and accents.

60

Vn Solo *mf*

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

63

Vn Solo *f* *ff*

Vni I-II *f*

Vle *f*

Vlc-Cb *ff* *ff*

67

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

69

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

71

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

71

72

73

Vn Solo

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb

73

74

75

76

Vn Solo *f* *mf*

Vni I-II

Vle

Vlc-Cb *mf*

79

Vn Solo *f*

Vni I-II *f*

Vle *f*

Vlc-Cb

81

Vn Solo *fff*

Vni I-II *ff*

Vle *ff*

Vlc-Cb *ff*

6

6

6

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 30$

fz

fz

fz

May 25, 2013