



Serban Nichifor

Composer, Teacher

Roumania, Bucarest

About the artist

http://www.voxnovus.com/composer/Serban_Nichifor.htm

Born: August 25, 1954, in Bucharest, Romania

Married to Liana Alexandra, composer: http://www.free-scores.com/partitions_gratuites_lianaalexandra.htm#

Studies

National University of Music, Bucharest, Doctor in Musicology

Theology Faculty, University of Bucharest

International courses of composition at Darmstadt, Weimar, Breukelen and Munchen

USIA Stipendium (USA)

Present Position

Professor at the National University of Music, Bucharest (Chamber Music Department);

Member of UCMR (Romania), SABAM (Belgium), ECPMN (Holland)

Vice-president of the ROMANIA-BELGIUM Association

Cellist of the Duo INTERMEDIA and co-director of the NUOVA MUSICA CONSONANTE-LIVING MUSIC FOUNDATION INC.(U.S.A) Festival, with Liana ALEXANDRA

Selected Works

OPERA, SYMPHONIC, VOCAL-SYMPHONIC AND CONCERTANTE MUSIC:

Constellations for Orchestra (1977)

Symphony I Shadows (1980)

Cantata Sources (1977)

Cantata Gloria Heroum Holocausti (1978)

Opera Miss Christina (libretto by Mircea ELIADE, 1981... (more online)

Qualification: PROFESSOR DOCTOR IN COMPOSITION AND MUSICOLOGY

Personal web: <http://romania-on-line.net/whoswho/NichiforSerban.htm>

Associate: SABAM - IPI code of the artist : I-000391194-0

About the piece



Title: INTRODUCTION TO THE STRING QUARTET
PHENOMENOLOGY

Composer: Nichifor, Serban

Licence: Copyright © Serban Nichifor

Publisher: Nichifor, Serban

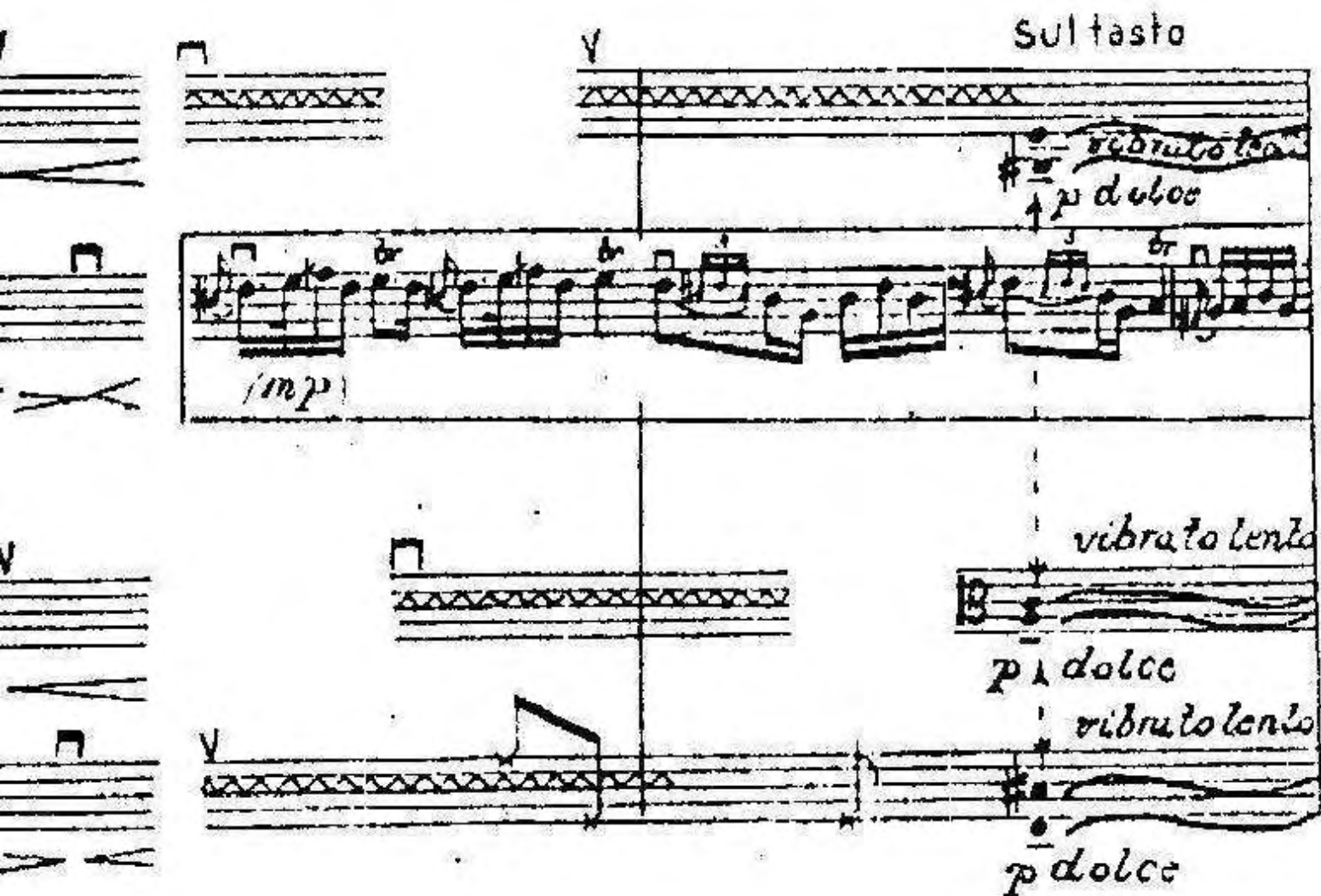
Instrumentation: Music theory

Style: Contemporary

Serban Nichifor on [free-scores.com](http://www.free-scores.com)

- Contact the artist
- Write feedback comments
- Share your MP3 recording
- Web page and online audio access with QR Code :





Serban NICHIFOR

INTRODUCERE IN FENOMENOLOGIA CVARTETULUI DE COARDE

INTRODUCTION TO STRING QUARTET PHENOMENOLOGY

Copyright (c) 2007 by Serban NICHIFOR (SABAM)
ISMN 000.46.37.65.67

Prof.Dr. Serban NICHIFOR
National University of Music Bucharest

**THE IMPORTANCE OF THE CHAMBER MUSIC GENRE
IN THE PERSPECTIVE OF THE CULTURAL DEVELOPMENT
OF EUROPE**
(speech)

- SYLLOGISM -

- **Major Premise:** *the complexity of the genre;*
- **Premise - min.1:** *the prestigious baroque, classic, romantic, modern, and postmodern repertory;*
- **Premise - min.2:** *the accessibility of the genre – a.) in the public perspective; b.) in the economical perspective (relating to the production, distribution, and consumption of goods and services);*
- **Premise - min.3:** *the open configuration of the genre – a.) relating to the ensemble structure; b.) relating to the interactive live-electronic music / live-computer music / Internet chamber music experiments (for example, the “SoundWIRE” research project - <http://ccrma.stanford.edu/groups/soundwire/>);*
- **Premise - min.4:** *the application in the curriculum of the new analysis systems : the Schenkerian Analysis, the Phenomenology-based Analysis, and the Computer Analysis software projects - for example, “MaMuTh” (<http://flp.cs.tu-berlin.de/MaMuTh/>) , and “Wavesurfer” (<http://www.speech.kth.se/wavesurfer/>)*
– see APPENDIX;
- **Premise - min.5:** *the interferences with complementary musical genres (opera, symphonic, choral, vocal, jazz, pop, folk, rock, new age), with video productions (example: chamber music with real time visualizations – like fractal structures from the Mandelbrot Set), and with some experimental applications (therapy, genetic music , etc.).*

CONCLUSIONS (“E Pluribus Unum”)

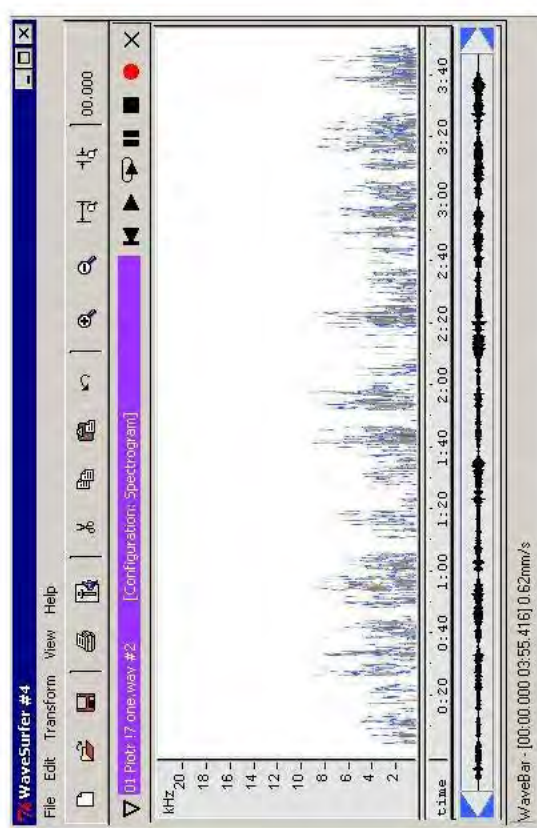
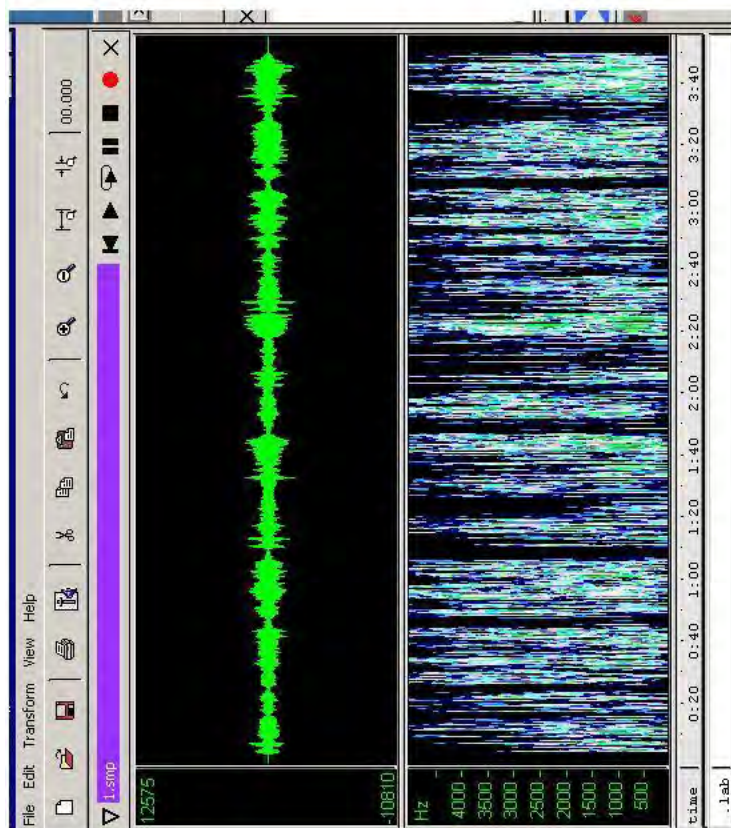
- C.1 - The application of a synchronized european curriculum in the field of the chamber music course, leading to graduation and to the integration of the students in the so abundant musical activities – in connection with the intra- and extra-european experiences.
- C.2 – The importance of the contemporary musical styles (in postmodernism – process, minimal, spectral, ambient, new consonant, new age, visual, fractal, genetic, psybient music, etc.) in the chamber music repertory of the students (ca 33%) – in connection with the traditional repertory (ca 66%), in a feedback process.
- C. 3 – The autonomy of the chamber music professor (his right of self-government, in connection with the Bologna documents) - particularly interested in developing an outstanding curriculum (that integrates musical instruction/ chamber coaching with creative presentation/ selected chamber performances) in order to produce distinguished and - in fact ! - innovative musicians for the future. The educational chamber music program integrates also master classes of some important artists.
- C.4 – In the evaluation of the musical performance the purpose is “to examine the effects of rating scale instruction on self-evaluation accuracy among student musicians” (apud Nathan B. Kruse, “The Effect of Instruction on Sixth Grade Band Students’ Abilities to Self-Rate Etude Performance”, Michigan State University, School of Music, http://www.rider.edu/~vrme/v8n1/vision/VRME_Submission.Kruse.pdf). “Results indicated that rating scale instruction was more effective than no rating scale instruction in helping students improve self-rating accuracy (...) Rating scale instruction may not only benefit students’ self-evaluation accuracy, but may also be a practice strategy toward improving students’ independent musicianship.”

REFERENCES

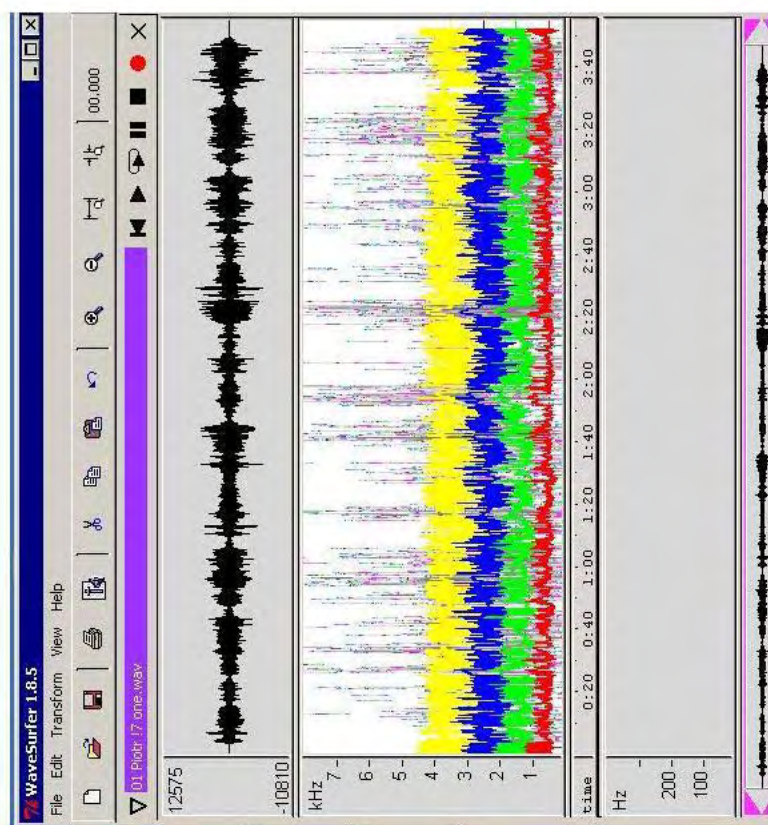
- Bergee, M. J. & Roberts, L.C. (2002). Effects of small-group peer interaction on self- evaluation music performance. *Journal of Research in Music Education*, 50(3), 256-268.
- Bundy, O. R. (1987). Instrumentalists’ perception of their performance as measured by detection of pitch and rhythm errors under live and recorded conditions. (Doctoral dissertation, Pennsylvania State University). *Dissertation Abstracts International*, 48-10A, 2567.

- Colwell, C. M. (1995). Effects of teaching setting and self-evaluation on teacher intensity behaviors. *Journal of Research in Music Education*, 43(1), 6-21.
- Davidson, L., & Scripp, L. (1992). Surveying the coordinates of cognitive skills in music. In R. Colwell (Ed.), *Handbook of research on music teaching and learning* (pp. 392-413). New York: Schirmer.
- Elliott, D. J. (1995). *Music matters: A new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press.
- Ericsson, K. A. (1997). Deliberate practice and the acquisition of expert performance: An overview. In H. Jorgensen & A. C. Lehman (Eds.), *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice* (pp. 9-52). Oslo, Norway: Norges musikkholshole.
- Fiske, H. E. (1978). The effect of training procedure in musical performance evaluation on judge reliability. *Ontario Education Research Council Report*.
- Gordon, E. (2002). *Rating scales and their uses for measuring and evaluating achievement in music performance*. Chicago: GIA.
- Hewitt, M. P. (2001). The effects of self-evaluation, self-listening, and modeling on junior high instrumentalists' music performance and practice attitude. *Journal of Research in Music Education*, 49(4), 307-322.
- Hewitt, M. P. (2002). Self-evaluation tendencies of junior high instrumentalists. *Journal of Research in Music Education*, 50(3), 215-226.
- Jorgensen, H. (1995). Teaching and learning strategies in instrumental practice: A report on research in progress. In J. A. Taylor (Ed.), *Transatlantic roads of music education: World Views*, 47-51. Tallahassee, FL: Center for Music Research.
- Linn, R., & Miller, M. D. (2005) *Measurement and assessment in teaching (9th Edition)*. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall.
- McPherson, G. E., & Zimmerman, B. J. (2002). Self-regulation of musical learning: A social cognitive perspective. In R. Colwell & C. Richardson (Eds.), *The new handbook of research on music teaching and learning*, 327-347. New York: Oxford University Press.
- Nicholls, J. G. (1984). Achievement motivation: Conceptions of ability, subjective experience, task choice and performance. *Psychological Review*, 91, 328-346.
- Rosenthal, R. K. (1985). Improving teacher effectiveness through self-assessment: A case study. *Update: The Applications of Research in Music Education*, 3(2), 17-21.
- Saunders, T. C., & Holohan, J. M. (1997). Criteria-specific rating scales in the evaluation of high school instrumental performance. *Journal of Research in Music Education*, 45, 259-272.
- Zimmerman, B. J. (1998). Developing self-fulfilling cycles of academic regulation: An analysis of exemplary instructional models. In D. H. Schunk & B. J. Zimmerman (Eds.), *Self-regulated learning: From teaching to self-reflective practice*. New York: Guilford.
- Zimmerman, B. J. (2000). Attaining self-regulation: A social cognitive perspective. In M. Boekaerts, P. Pintrich, & M. Zeidner (Eds.), *Handbook of self-regulation*, 13-39. San Diego, CA: Academic Press.

APPENDIX: Example of Computer Analysis in the Chamber Music Course



Piotr Lachert - Sonata 17 - part 1
Wavesurfer Software Analysis a&b



Piotr Lachert - Sonata 17 - part 1
Wavesurfer Software Analysis c

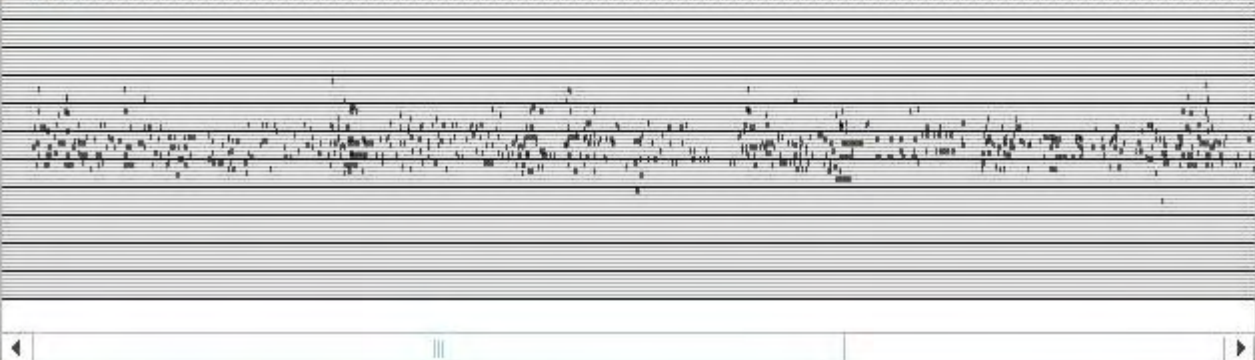
Morph

jMorph - jMorph - 01 Piotr !7 one.mid

File Edit Help

Play Pause Stop ☒ playSlices unify

Play	Show		Track name	Select
☒	☒	1		☒



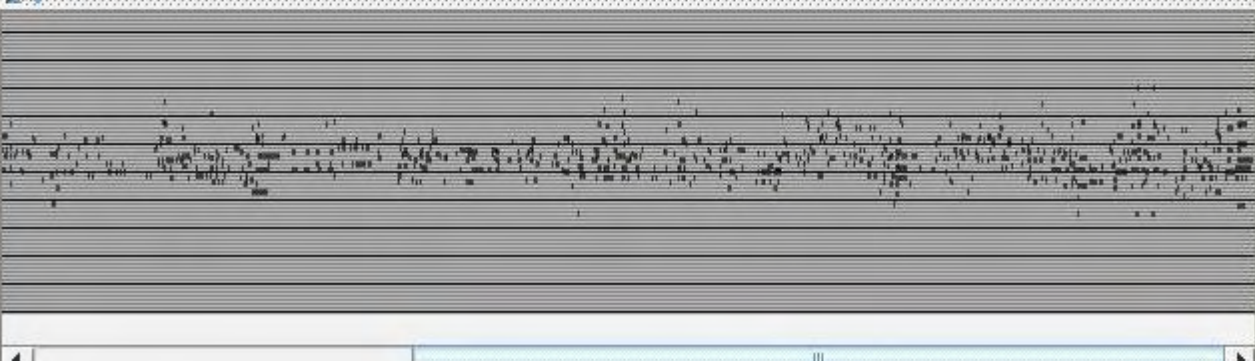
beat:

jMorph - jMorph - 01 Piotr !7 one.mid

File Edit Help

Play Pause Stop ☒ playSlices unify

Play	Show		Track name	Select
☒	☒	1		☒



beat:

Piotr Lachert - Sonata 17 - part 1

jMorph Software Analysis

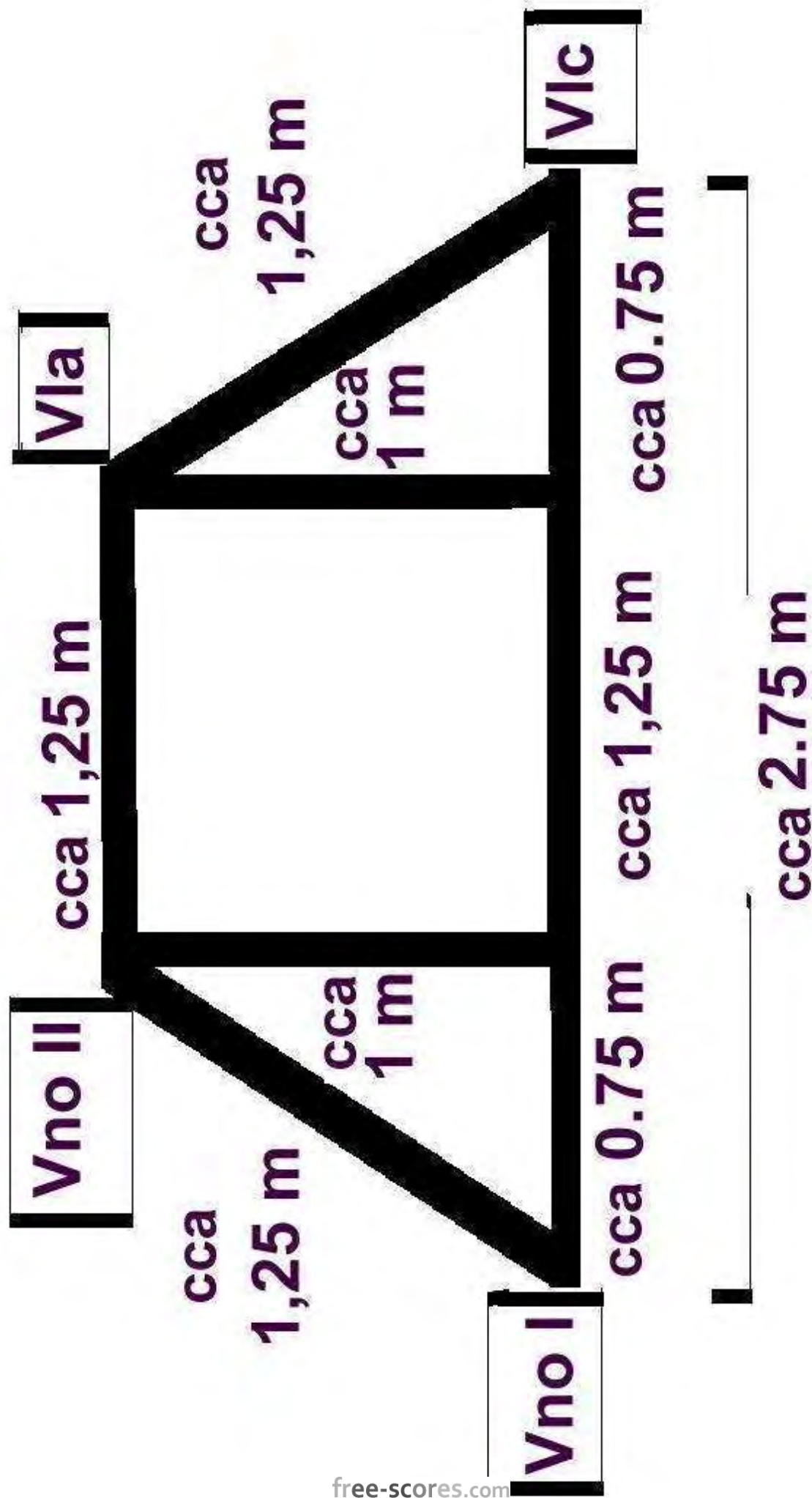
Serban NICHIFOR
„Introducere in fenomenologia cvartetului de coarde“

CUPRINS

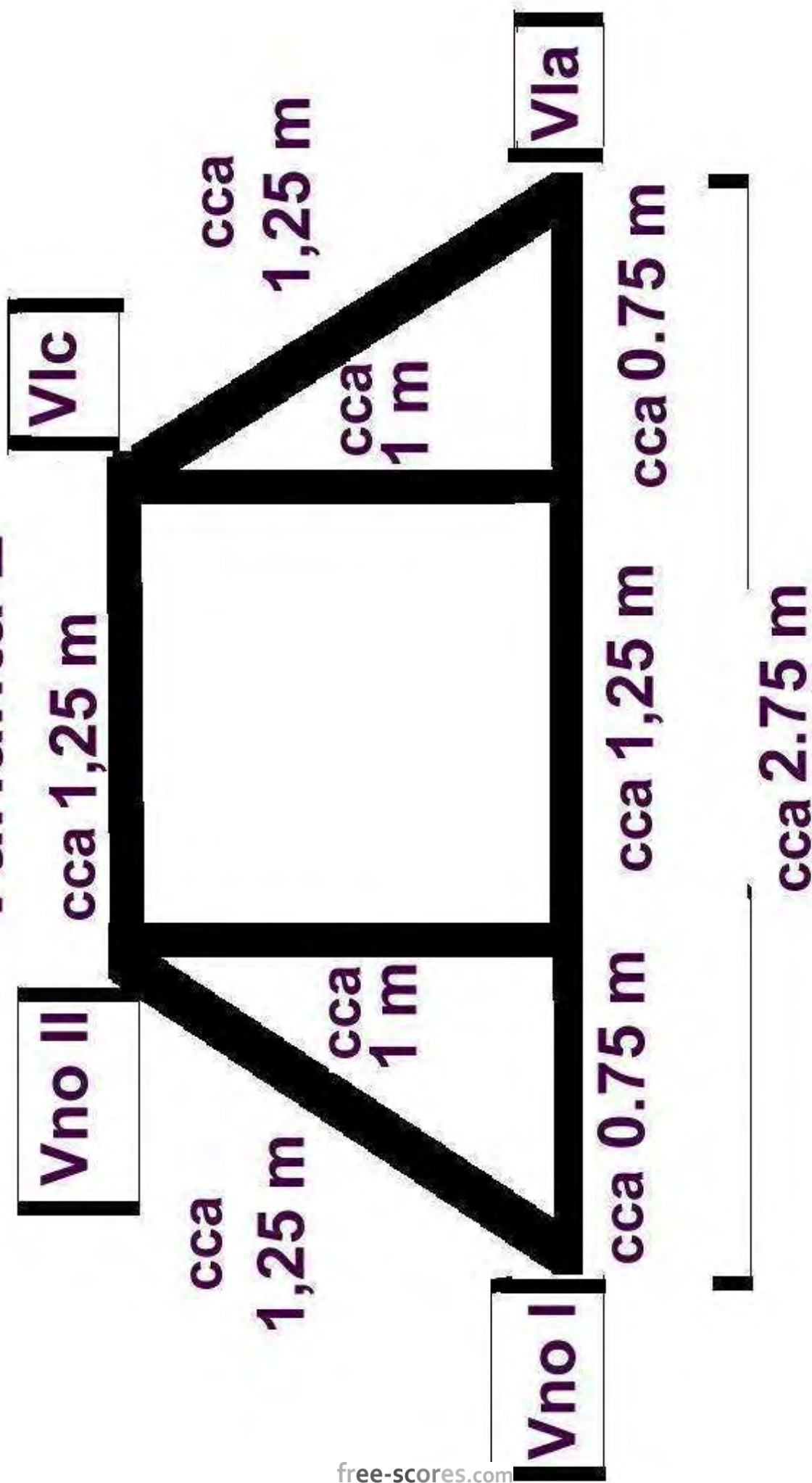
- 01.) Amplasamentul cvartetului de coarde – pag. 3**
- 02.) Elementele esentiale ale comunicarii – pag. 9**
- 03.) Acordajul cvartetului de coarde – pag. 10**
- 04.) Verificarea individuala a acordajului – pag. 12**
- 05.) Exercițiu acordaj 1 – pag. 14**
- 06.) Exercițiu acordaj 2 – pag. 16**
- 07.) Exercițiu intonație: J.S.BACH, „Choral BWV 146“ – pag. 18**
- 08.) Aspecte ritmice – pag. 22**
- 09.) Continuum - studiu de sincronizare – pag. 49**
- 10.) Balans / Dinamica sonora – pag. 59**
- 11.) Perspectiva fenomenologica a muzicii – in lumina teoriei lui
Sergiu CELIBIDACHE – pag.63**

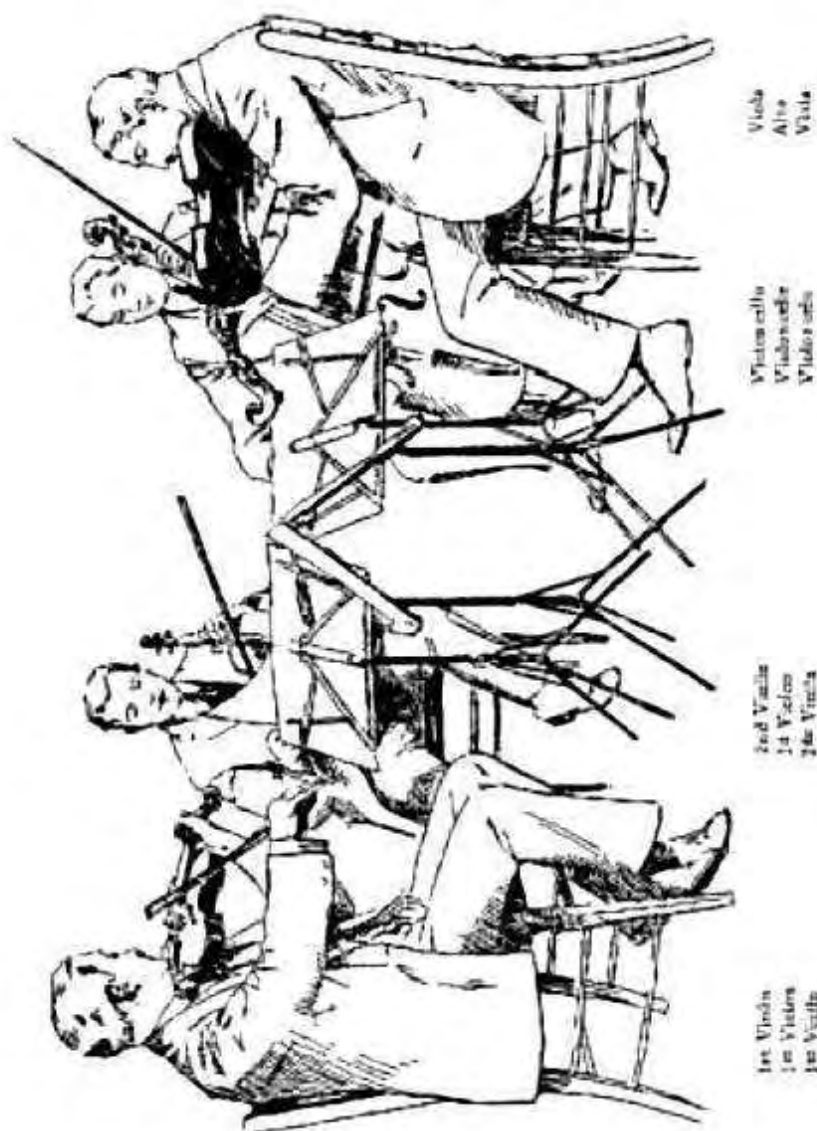
AMPLASAMENTUL CVARTETULUI DE COARDE

Variantă 1



Varianta 2





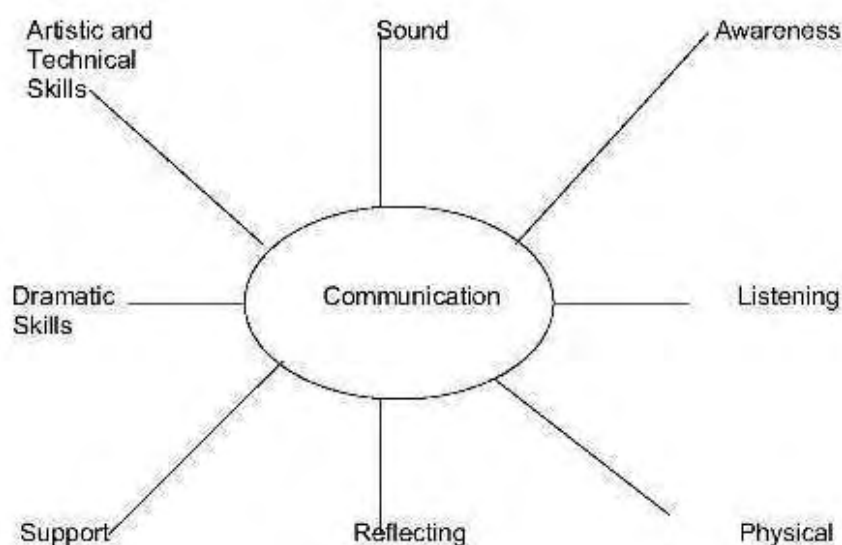
apud Alfred POCHON:
 "String-Quartet Playing"
 G. Schirmer, Inc., New York





The ensemble entity:
Artistic & technical skills
Communication & sound
Teamwork

Individual assessment:
Stage presence
Personal involvement
Interaction / Communication



CHAMBER MUSIC CURRICULUM PROFILE

Concept of an integrated Chamber Music Curriculum

Socrates Project 2001-2004

Co-ordinator

Prof. SAMPSA KONTTINEN

JYVASKYLA POLYTECHNIC / SCHOOL OF MUSIC

Email: sampsa.konttinen@jamk.fi

IV Educational aspects (page 21)

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

The musical score is written for four instruments: Vln 1, Vln 2, Viola, and Cello. The tempo is marked as ♩ = 60. The score consists of a series of chords and arpeggios across four staves. The first staff (Vln 1) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff (Vln 2) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff (Viola) has an alto clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff (Cello) has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four measures. The first measure contains a series of chords and arpeggios. The second measure contains a series of chords and arpeggios. The third measure contains a series of chords and arpeggios. The fourth measure contains a series of chords and arpeggios. Some notes are marked with 'x' and 'y'.

EXERCITIU ACORDAJ 1

Dolcissimo

Amazing Grace

Traditional
arr.S.Nichifor

♩ = 60

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

This block contains the first system of the musical score for 'Amazing Grace'. It features four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Dolcissimo' and the metronome is set to 60. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music is written in a homophonic style with sustained chords and simple melodic lines. The first system consists of 12 measures.

Vln 1

Vln 2

Viola

Cello

This block contains the second system of the musical score for 'Amazing Grace', continuing from the first system. It features the same four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello. The musical notation continues with sustained chords and simple melodic lines. The second system consists of 12 measures.

EXERCITIU ACORDAJ 2

Amazing Grace Echo

Traditional
arr. Serban Nichifor

Dolcissimo

Sheet music for Vln 2, Vln 1, Viola, and Cello. The tempo is marked $\text{♩} = 90$. The Vln 2 part includes the instruction *mp* and *in rilievo*. The Vln 1 part includes the instruction *p*. The Viola and Cello parts include the instruction *p*. The music is in 3/4 time and features a series of chords and melodic lines.

Sheet music for Vln 2, Vln 1, Viola, and Cello. The tempo is marked $\text{♩} = 80$ and $\text{♩} = 60$. The Vln 1 part includes the instruction *rall.*. The music is in 3/4 time and features a series of chords and melodic lines.

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

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

J. S. Bach

$\text{♩} = 96 \text{ } \nabla$

p *pp* *arco simile*

8 *mp* *p*

15 *mf*

21 *mp* *mf* *f*

28

mp

mp

mp

mp

33

f

f

f

mp

mp

mp

mp

40

mf

mf

mf

f

ff

ff

ff

46

p

p

p

p

52

pp mf

pp mf

pp mf

pp mf

59

f ff

f ff

f ff

f ff

J = 80 J = 70 J = 60

rall.

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, "nūllus" = nici unul).*)
- de asemenea, silaba ce conține un diftong e lungă ("cāelum" = 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 ("nōn" = nu);
- cuvintele bi-silabice au accentul pe penultima silabă ("pāter" = tată);
- cuvintele tri- sau poli-silabice au accentul pe penultima silabă, dacă este lungă ("virtūtes" = virtute); în caz contrar, accentul se mută pe antepenultima silabă ("hōmīnes" = oameni).

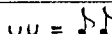
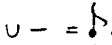
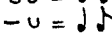
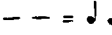
Silabele accentuate și neaccentuate stau la baza construcției poetice (și implicit muzicale); astfel, metrul ("μέτρον" — "metron" în limba elenă) este alcătuit din mai multe silabe, iar versul (ca element poetic primordial, formînd la rîndul său strofele) este alcătuit din mai mulți metri.

*) - 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 ("pa-tris", "cā-pra")

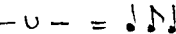
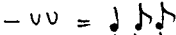
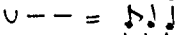
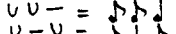
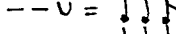
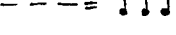
Spre deosebire de versificația clasică a popoarelor moderne (bazată pe măsuri cu număr fix de silabe, ce au aceeași durată dar intensități diferite), poetica greco-romană lua în considerație durata diferită a silabelor, ce compuneau astfel o mare varietate de picioare (sau podii*) ca unități ritmice 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 Giuleanu 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 = , U = , U = , etc.).

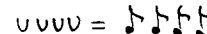
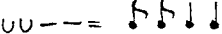
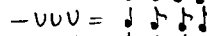
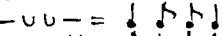
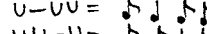
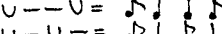
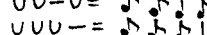
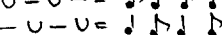
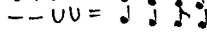
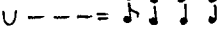
Metri bisilabici - simpli

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

Metri trisilabici - simpli

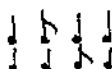
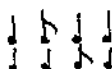
- | | | | |
|----------------|---|-----------------|---|
| 1)- Tribrahul | UUU =  | 5)- Creticul | -U - =  |
| 2)- Dactilul | -UU =  | 6)- Bahicul | U - - =  |
| 3)- Anapestul | UU - =  | 7)- Antibahicul | - - U =  |
| 4)- Amfibrahul | U - U =  | 8)- Molosul | - - - =  |

Metri tetrasilabici - compuși

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

✓

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

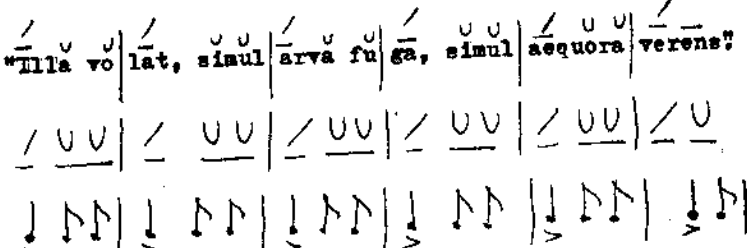
13) Epitritul II — U — — = 
 14) Epitritul III — — U — — = 
 15) Epitritul IV — — — U = 
 16) Dispondeul — — — — = 

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.

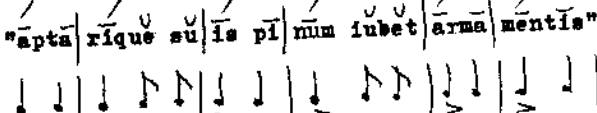
La nivelul imediat superior de organizare - cel al versului -, remarcăm următoarele forme specifice: hexametru, pentametru, distihul elegiac și versurile logaedice.

Format din șase măsuri, hexametru are la bază dactilul, în acest sens fixându-se anumite norme de utilizare a măsurilor de 4 more (deci 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 hexametru dactilic are configurația următoare:


 "Ille vo|lāt, simul|arva fu|ga, simul|aequora|verens?"

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


 "apta|rique su|is pi|num iubet|arma|mentis"

Spre deosebire de ethosul dactilic (mai viu), caracterul spondaic este emanent grav, profund - aceste elemente traducându-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.)



7.

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

53

Allegretto J. 76

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

Allegretto J. 76

Violini I
 Violini II
 Viole
 Violoncelli I
 Violoncelli II
 Contrabasi

1

18001

Cezură"pentimimera"

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

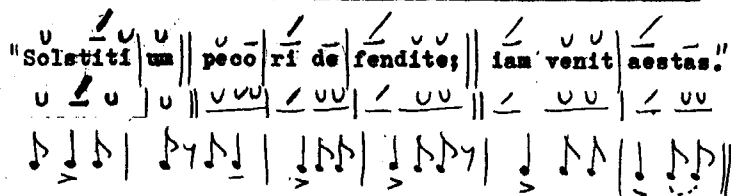
Cezuri "triimimera" si "eftimimera"(asociate)

Cezură "eftimimera"

Cezură "bucolică" asociată cu cezură "pentimimera"

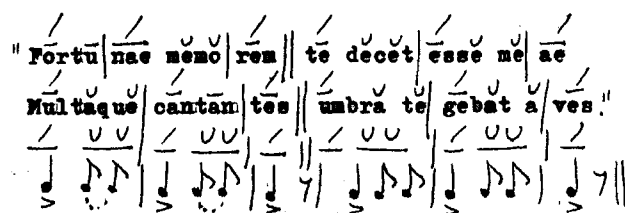
free-scores.com

Cezură "Bucolică" asociată cu cezură "trimimera"



În exemplele de mai sus am conferit tuturor cezurilor durata unei "mora" (silabă scurtă) - deci o optime (γ). Desigur, în funcție de sensul poetic, aceste cezuri pot primi valori augmentate la 2 more (ζ) sau chiar la 3 more (ζ^*), realizându-se astfel un foarte interesant contrapunct ritmic al pauzelor ce "taie" ("caedo") fluxul obstinat al măsurilor dactilice și spondaice ce compun hexametrul, generând noi ritmuri și măsuri compuse (asimetrice). Considerăm că, în prefigurarea tuturor acestor fermecătoare formațiuni metro-ritmice regulate și/sau eterogene, rolul determinant l-a avut muzica (probabil, inițial de factură dansantă), ce și-a impus ulterior configurația și în ritmica versurilor "potrivite" de poezi. Desigur, prin această ipoteză nu dorim să minimalizăm arta poetică în sine (ce a oferit - de pildă, prin versuri hexametrice - capodopere ale culturii universale, ca "Iliada" genialului poet epic grec Homer), ci doar să schițăm o posibilă evoluție internă în planul triunei "horeia", ce reunea musica, dansul și poesia încă din perioada arhaică (mimoică, sau cretană) a civilizației grecești (în cultura protoelenă a secolului XX înainte de Hristos).

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



Pentametrul este deci un hexametrul "tăiat" (prin cezură) în 2 jumătăți de câte 2 picioare și jumătate; astfel, dacă în prima jumătate dactilul poate fi înlocuit prin spondeu în primul și al doilea picior, jumătatea a doua conține numai dactili în picioarele întregi (IV și V). Structura simetrică a pentametrului (ce are o funcție complementară, el nefiind miciodată utilizat singur) a permis formarea

./.

- 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 ingeni o || mollior ira me o
 Purum discus sis || aera reddit a quis
 Arma, nec 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 Oltețu-Viștea de jos (Brașov) și prezentat în culegerea "Obiceiuri de iarnă - folclor muzical din repertoriul copiilor" (București, Editura Muzicală - 1981, pag. 45-46):

[Cuplet]

||: ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪: ||

Bu-nă zi-ne lu' Cră-cium
 Că-i mai bun a' lu' A-jun!
 Că-i cu miei 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), cezura din piciorul III fiind înlocuită prin ultima silabă (neaccentuată) a cuvântului "colăcelu'":

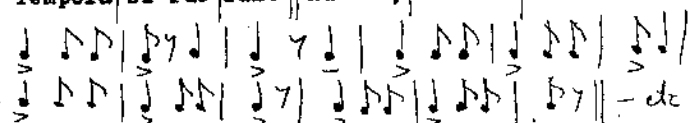
"Hai lele | cu colă | celu' ! | Hai lele | cu colă | celu' !"

∕.

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:

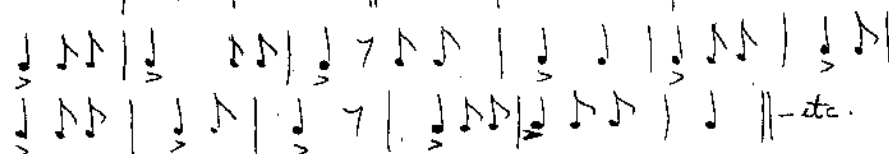
M. "Donc e ris sôs pes, || mûl tôs nume rabis a micôs

P. Tempora si fue rint || nubila, soles e ris" - etc.



H. "Denique Quid prope ro? Soythi (a) est, quo mittimur, inquam,

P. Roma re linquen d(a) est. || Utraque iusta mor(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, întîlnim 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 durerilor 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, pîric, 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* *Allegro* (♩. ~ 120) → *Vivace* (♩. ~ 240) →

Tr. *(♩. ~ 192)* → *p* *(♩. ~ 130)*

Tr. *mfp* *(♩. ~ 144)* → *(3.)* *x2*

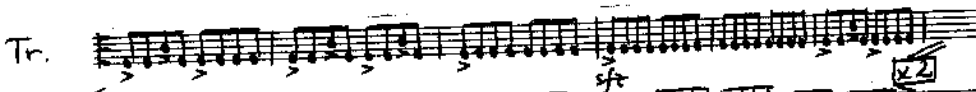
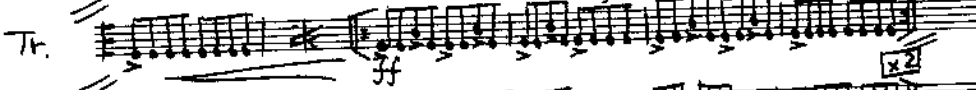
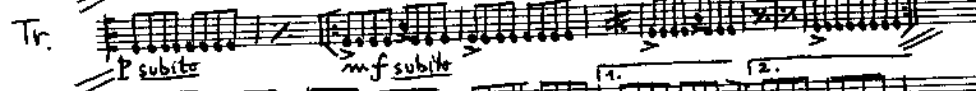
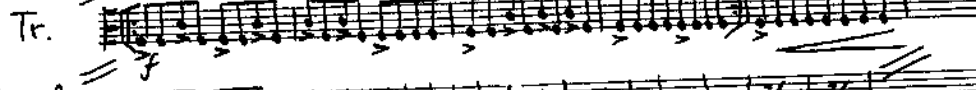
Tr. *f* *Prestissimo* (♩. ~ 160 - giusto) (non accel.) *(2.)* *x3*

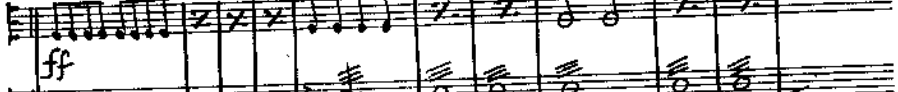
Tr. *ff* *sft* *sft* *x2* *sft subito* *x2*

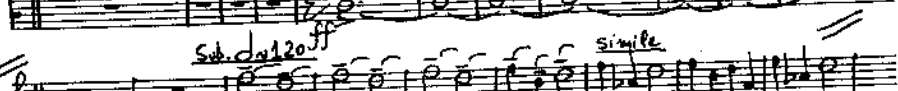
Tr. *mfp* *x2*

Tr. *mfp* *x2*

Troccola (Toaca) *f* *sft*

Tr.    

Troccola (Toaca) 

Sonagli sospesi (Zurgălăi) 

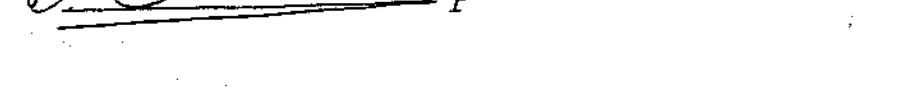
Cămpane (de chiesă) 

Troccola 

Sonagli 

Cămp. 

Cămp. 

Cămp. 

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 ($\text{— } \text{U } \text{U } \text{—}$).

7.

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

1.) "Adonius" (dactil + troheu)

"Caesaris|ultor" = ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

2.) "Aristophanius" ("Adonius" + troheu)

"Lydia,|dio per|omnes" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

3.) "Pherecrateus" (troheu + "Adonius")

"Inter|fusa|ni|tentēs" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

4.) "Glyconeus" (troheu/spondeu + "Aristophanius" catalectic)

"Miles|te ducē|gessē|rit" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

5.) "Saphicus minor" (dipodie trohaică - cu spondeu în al doilea picior - + "Aristophanius")

"Nota|quae se|des fue|rāt oō|lumbis" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

6.) "Alcaicus hendecasyllabus" (anacrusă + "Saphicus minor" catalectic)

"Vi|des ūt|alta|stet nive|candī|dum" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

7.) "Alcaicus decasyllabus" (dactil + "Aristophanius")

"Nec vētē|res āgī|tāntūr|ōrni" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

8.) "Asclepiadeus minor" ("Glyconeus" străpuns de un coriamb format din dactil + silabă lungă)

"Vena|tōr tēnē|rās|| cōniūgis|imē|mōr" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

9.) "Asclepiadeus maior" ("Glyconeus" străpuns - între baza trohaică și dactilul final - de 2 coriambi)

"Seu plū|res hie|mēs|| seu tribū|it||lūppitēr||ūlti|man" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

10.) "Saphicus maior" ("Saphicus minor", avînd implantat între dipodia trohaică de bază și dactil un coriamb format din dactil + silabă lungă)

"Cur ti|mēt flā|vum Tibe|rīm|| tāngērē?|Cūr ō|līvum" = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

./.

Alte formule ritmico-poetiche logaedice:

- 11.) "Hexameter dactylic catalectic in disyllabum" (hexametrū dactylicū catalectic)

catalectic)

"Níl des | perán | dún || Téu | cro | dúc(e) | ét | aúsp | é | Téucró" =

=



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

"Crās in gēns itē rabimus aequor" =

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

scurte)
"Flumina praetereunt" =

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

dactylic, urmate de o tripodie cronarica)

"Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni" =

= $\frac{\text{ } \cup}{\text{ } \cdot}$ $\frac{\text{ } \cup \cup}{\text{ } \cdot}$ $\frac{\text{ } \cup \cup}{\text{ } \cdot}$ $\frac{\text{ } \cup \cup}{\text{ } \cdot}$ $\frac{\text{ } \cup}{\text{ } \cdot}$ $\frac{\text{ } \cup}{\text{ } \cdot}$ $\frac{\text{ } \cup}{\text{ } \cdot}$ =

= $\dot{\cdot}$ $\text{♪} \text{♪}$ $\%$ | $\%$ | $\%$ | $\dot{\cdot}$ $\text{♪} \text{♪}$ $\%$ | $\%$ ||

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

"De	prōme	quadrī	num Sā	bīna"
=	—	—	—	—
=	—	—	—	—
=	—	—	—	—

- 16.) "Trimetrorimeter trochaicus catalecticus" (tetrapodie trohaică fără

σ silabă))
 "Limi|tēs cli|ēnti|um" =
 = | | | | =
 = | | | | =

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

"Beatus ille qui procul negotiis" =
= ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ =
= ♩ ♪ ♩ ♪ | % | % ||

NE - Iambul poate fi înlocuit - exceptînd piciorul 6 - cu dactilul

($\text{—} \cup \cup = \text{—} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$), tribrahul ($\cup \cup \cup = \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$), proceleusmaticul ($\cup \cup \cup \cup = \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$), anapestul ($\cup \cup \text{—} = \text{♪} \text{♪} \text{—}$) sau spondeul ($\text{—} \text{—} = \text{—} \text{♪}$); senarul iambic, avînd piciorul 6 constituit dintr-un spondeu, poartă numele de "scazon" (formulă utilizată de Catullus).

- 18.) "Iambucis senarius catalecticus" sau "Trimeter iambicus catalecticus" (6 iambi, fără o silabă finală accentuată)

"M̄x̄or ē̄t|v̄ir s̄ordid̄os|quē n̄at̄os" = $\bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}$
 = $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$

- 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.) "Elegiacus" (compus din "Trimeter dactylicus catalecticus" + "Dimeter iambicus")

"Desinēt|imp̄artī|būs||cērtārē sum|mōtus p̄d̄or" =
 = $\bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}$
 = $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$

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

- 21.) "Iambelegiacus" (compus din aceleași elemente în sens recurent)

"Tū vīnā for|quātō mōvē||cōsulē|prēssā mē|ō" =
 = $\bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}$
 = $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$

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 ionicus minor", "Trimeter ionicus minor" și "Dimeter ionicus 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 substituirile prin tribrach, anapest, spondeu sau dactil)

"Euidēm p̄ol v̄el|falsō tāmēn||laudārī m̄ul|tō m̄ālō" =
 = $\bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}$
 = $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$

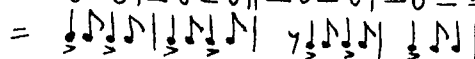
- 23.) "Tetrameter iambicus acatalecticus" sau "Iambicus octonarius"

(de asemenea, specific poezilor comici, cu posibilități de substituție similare ritmului precedent)

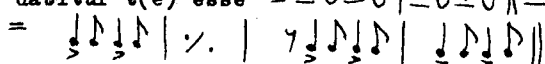
"Sarcīrē p̄ḡa(e)|aēdēs m̄eas,||quīn tōtāe p̄r|p̄tūae rūant" =
 = $\bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}$
 = $\underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}} \underline{\text{♩}}$

∕.

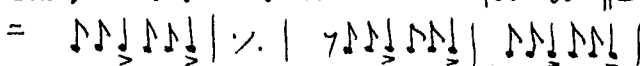
- 24.) "Tetrameter trochaicus catalecticus" sau "Trochaicus septenarius" (foarte utilizat în creația dramatică, admite substituirea troheului prin tribrah, spondeu, dactil sau anapest)

"Néque tū vēr̄bis | sōlvēs ūmquā || quōd mīhī rē mālē fēcērīs" =
 = $\angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup$
 = 

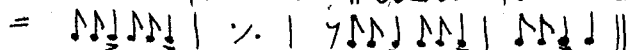
- 25.) "Tetrameter trochaicus acatalecticus" sau "Trochaicus octonarius" (de asemenea, folosit în dramaturgie și cu aceleași substituiri ca și precedentul)

"Nōv(i) ēgō vōstr(a) haec | : Nōllēm factūm >> . || iūs iūrāndū |
 dabitūr t(e) ēssē" = $\angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup \angle \cup$
 = 

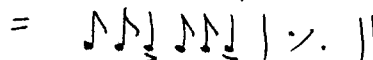
- 26.) "Tetrameter anapesticus acatalecticus" sau "Anapesticus octonarius" (admite, la Plautus, înlocuirea anapestului prin dactil, spondeu sau proceleusmatic)

"Pēr(i), intēri(i), ōc | cīdī. Quō cūrrām ? || Quō nōn cūrrām ? ||
 Tēnē, tēnē. Quēm? Quīs?" = $\cup \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle$
 = 

- 27.) "Tetrameter anapesticus catalecticus" sau "Anapesticus septenarius" (utilizat în dramaturgie, admite înlocuirea anapestului prin dactil, spondeu sau proceleusmatic)

$\cup \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle$
 = 

- 28.) "Dimeter anapesticus" sau "Anapesticus quaternarius" (folosit de Seneca, ce nu admite dactilul în picioarele pare)

"Mālā paup̄ertās | vitioque potēs" = $\cup \cup \angle \cup \cup \angle \cup \cup \angle$
 = 

- 29.) "Tetrameter creticus" (utilizat de poeții dramatici, el poate fi înlocuit prin moloss, ionic mic, ionic mare, piric + dactil, sau prin substituirea unei silabe lungi cu 2 scurte)

"Nōn tacēs ? | prōspērē | vōbīs cūn | ct(a) ūsqu(e) adhūc" =
 = $\angle \cup - \angle \cup - \angle \cup - \angle \cup -$
 = 

∕.

NE - Plautus sintetizează un ritm nou, combinând 2 măsuri

orelice și o tripodie catalectică trohaică:

"Nec quod u(n)aescā mē iuvērit māgis" =

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

= ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ | ♩. | ♩ ||

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

"Recorda tū mult(um) et diū cōgitavi" = u - | u - | u - | u - =

= ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩. | ♩. ||

- 31.) "Tetrameter ionicus maior acatalecticus" (cu posibile substituirii prin dactil + pirio, pirio + 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 gēmi nā compēdē || dēdicat oā tēnas" =

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

= ♩ ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

- 33.) "Tetrameter ionicus minor" (folosit de poezii dramatice și de

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

"Miserar(um) est nequ(e) amorī || dāre lūdū nequē dulcī" =

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

= ♩ ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

(Hor., Carm. III, 12)

- 34.) "Trimeter ionicus minor" (idem)

"Lātītāntēm frūtīcētō ex cōpēre aprūm" =

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

= ♩ ♩ ♩ | ♩. | ♩. ||

(Hor., Carm. III, 12)

- 35.) "Dimeter ionicus minor" (idem)

"Nequē segnī pedē victūs" =

= u u - | u u - =

= ♩ ♩ ♩ | ♩. ||

(Hor., Carm. III, 12)

∕.

- 36.) "Phalaecius hendecasyllabus" (utilizat de Catullus și Stătiuș, 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)

$$\text{"Diser tīssimē Rōmū lī nē pōtūm"} = \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} =$$

$$= \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} ||$$

- 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

$$\text{"Dābunt mālū Metellī Naevio pōstae"} = \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} =$$

$$= \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} ||$$

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

Forma II

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

$$= \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} ||$$

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

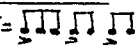
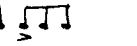
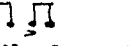
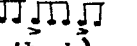
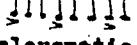
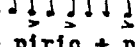
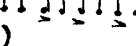
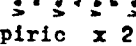
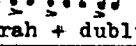
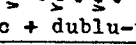
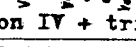
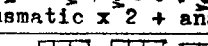
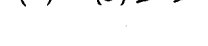
- bisilabic (regulat): — — (2)
- trisilabic (neregulat): — — — (3)
- tetrasilabic (regulat): — — | — — (2+2)
- pentasilabici (neregulați): { — — | — — (3+2)
- hexasilabici { -regulați: — — | — — | — — (2+2+2)
- neregulați: — — | — — | — — (3+3)
- heptasilabici (neregulați): { — — | — — | — — (3+2+2)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

∕.

- nonasilabici (neregulați):
- decasilabici { -regulați:
-neregulați:
- endecasilabici (neregulați):
- dodecasilabici { -regulați:
-neregulați:

Viabilitatea sistemului analitic propus de Brăiloiu este demonstrabilă atât în metrica antică greco-romană, cât și în folclorul românesc - ca de pildă în străvechile noastre colinde ce atestă dezvoltarea spiritualității creștine pe teritoriul patriei noastre încă din secolul I după Hristos, grație prodigioasei activități misionare a Sfântului Apostol ANDREI. Iată, în acest sens, câteva exemple de structuri ritmico-poetice extrase din zona refrenelor (deci a elementelor repetitive, cu o semnificație deosebită) specifice colindelor românești:

- bisilabă autonomă (= troheu)
 "Doamne" = 
- trisilabă (= dactil)
 "Doamnele", "Florile", "Lerului" = 
- tetrasilabă (= proceleusmatică)
 "Luminioară", "Domnilor(u)", "Lumea mea" = 
- pentasilabă tip 3 + 2 (= tribrah + piric)
 "Florile dalbe", "Junelui bun(u)" = 
- pentasilabă tip 2 + 3 (= piric + tribrah)
 "Lerul Domnului", "Lerul măruului" = 
- hexasilabă tip 3 + 3 (= dublu tribrah)
 "Lerului măruului" = 

- 2
- heptasilab tip 3 + 2 + 2 (= tribrah + proceleusmatic)
"Cetină cetioară", "Mirelui mirel bun(u)" = 
 - heptasilab tip 2 + 2 + 3 (= proceleusmatic + tribrah)
"Ioi Domne ioi Domine" = 
 - heptasilab tip 2 + 3 + 2 (= piric + tribrah + piric)
"June junelui 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 fetiță 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 lăr" = 

(v) - - - - -
(v) - - - - -
(v) - - - - -
(v) - - - - -

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, alcătuind 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"

"Exe | gī mōnū | mēm || t(um) aēre pē | tē mī | ūs" = (Hor., Carm. III, 30)
 = $\angle - | \angle \text{UU} | \angle || \angle \text{UU} | \angle \text{U} | \angle =$
 = $\underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} ||$ (Da Capo)

2.) "Asclepiadeus maior"

"Nullā, | Vāre sã | grã || vītē pri | ūs || severis | arbo | rēm" = (Hor., Carm. I, 18)
 = $\angle - | \angle \text{UU} | \angle || \angle \text{UU} | \angle || \angle \text{UU} | \angle \text{U} | \angle =$
 = $\underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} || \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} || \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} ||$ (Da Capo)

- b.) Strophae:

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

"Reddās | incōlū | mēm prē | cōr
 Et sēr | vēs ānī | mae | dīmīdī | ūm mē | aē" = (Hor., Carm. I, 3)
 = $\angle - | \angle \text{UU} | \angle \text{U} | \angle |$
 $\angle - | \angle \text{UU} | \angle || \angle \text{UU} | \angle \text{U} | \angle =$
 = $\underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} || \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} ||$ (Da Capo)

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

"Scribē | ris Vārī | ō || fortis ē | hostī | ūm
 Vīctor, | Maeōnī | ī || carminis | ali | tē
 Quā rēm | cūquē fē | rox || nāvibū | aut ē | quīs
 Mīlēs | tē dūcē | gēsse | rit." = (Hor., Carm. I, 6)
 = $\angle - | \angle \text{UU} | \angle || \angle \text{UU} | \angle \text{U} | \angle$
 $\angle - | \angle \text{UU} | \angle || \angle \text{UU} | \angle \text{U} | \angle$
 $\angle - | \angle \text{UU} | \angle || \angle \text{UU} | \angle \text{U} | \angle$
 $\angle - | \angle \text{UU} | \angle \text{U} | \angle =$
 = $\underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} || \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} || \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} ||$ $\times 3$
 $\underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} | \underline{\underline{\text{J}}} \underline{\underline{\text{J}}} ||$ (Da Capo)

"Ō fōns|Bāndusi|aē,||splēndīdī|ōr vī|trō,
 Dūlcī|dīgne mē|rō||nōn sīnē|flōrī|būs.
 Crās dō|nābēris|hāedō
 Cuī frōns|tūrgīdā|cōrnī būs." (Hor., Carm. III, 13)

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

%

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

"Lydia, dic, per omnes,
Te de os o ro, Syba rim || cur prope res a mandō." = (Hor., Carm. I, 8)

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} || \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} =$
 = $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} ||$ (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 re ponens atque benigne us
De prome quadri mura bina
O Thalys archem mura diota." = (Hor., Carm. I, 9)

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

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

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

= $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U}$
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} =$
 = $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} ||$
 ./.
 (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, || redē|unt itām|grāmīnā|cāmpīs
 Ārbōrī|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)

NE - Măsura a treia poate avea configurația: $\frac{5}{8} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$

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

"Solvitur|acris hī|ēms grā|tā vice|vēris|et fā|vōnī
 Trahūntque sic|cās machīnāe|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 in dōmō|lācunāx" = (Hor., Carm. II, 18)

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

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

NE - 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")

"Beātūs īl|lē qui prōcūl|nēgōtiis
 ūt prīscā gēns|mōrtālīum." = (Hor., Ep., 2)
 = $\underline{u} \underline{\text{ / }} \underline{u} \underline{\text{ / }} | \underline{u} \underline{\text{ / }} \underline{u} \underline{\text{ / }} | \underline{u} \underline{\text{ / }} \underline{u} \underline{\text{ / }}$
 $\underline{u} \underline{\text{ / }} \underline{u} \underline{\text{ / }} | \underline{u} \underline{\text{ / }} \underline{u} \underline{\text{ / }} =$
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} ||$ (Da Capo)

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

"Miserārum ēst|nēque amorī|dārē lūdum|nēquē dulcī
 Mālā vīnō|lāvērē aut ex|ānīmā ī
 Mētuentis|patrūae vēr|bērā linguāe." = (Hor., Carm. III, 12)
 = $\underline{uu} \underline{\text{ / }} - | \underline{uu} \underline{\text{ / }} - | \underline{uu} \underline{\text{ / }} - | \underline{uu} \underline{\text{ / }} -$
 $\underline{uu} \underline{\text{ / }} - | \underline{uu} \underline{\text{ / }} - | \underline{uu} \underline{\text{ / }} -$
 $\underline{uu} \underline{\text{ / }} - | \underline{uu} \underline{\text{ / }} - | \underline{uu} \underline{\text{ / }} - =$
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} ||$ (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")

"Pētti, nīhīl|mē sīcūt an|tēa iuvāt
 Scribērē|versīcū|lōs, || amorē pēr|cūssum grāvī" = (Hor., Ep. 11)
 = $\underline{u} \underline{\text{ / }} \underline{u} \underline{\text{ / }} | \underline{u} \underline{\text{ / }} \underline{u} \underline{\text{ / }} | \underline{u} \underline{\text{ / }} \underline{u} \underline{\text{ / }}$
 $\underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu}$
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} ||$ (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|īmbres
 Nivēsque dē|ducunt lōvēm,|nūnc mārē,|nūnc silū|ae." =
 (Hor., Ep., 13)
 = $\underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu}$
 $\underline{u} \underline{\text{ / }} \underline{u} \underline{\text{ / }} | \underline{u} \underline{\text{ / }} \underline{u} \underline{\text{ / }} | \underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu} | \underline{\text{ / }} \underline{uu}$
 = $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} ||$ (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 sē|rēnō
 Intēr mīnō|rā sīdērā." = (Hor., Ep., 15)

= $\begin{array}{ccccccc} \angle & \underline{uu} & | & \angle & \underline{uu} & | & \angle & \underline{uu} \\ & u & \angle & u & \angle & u & \angle & u \end{array}$

= $\begin{array}{ccccccc} \text{♩} & \text{♩} & | & \text{♩} & \text{♩} & | & \text{♩} & \text{♩} \\ & \text{♩} & & & & & & \end{array}$ (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")

"Āltērā|iām tērī|tūr|| bēl|līs cī|vīlibus|aētās
 Suis et īp|sā Rōmā vī|ribus rūit." = (Hor., Ep., 16)

= $\begin{array}{ccccccc} \angle & \underline{uu} & | & \angle & \underline{uu} & | & \angle & \underline{uu} \\ & u & \angle & u & \angle & u & \angle & u \end{array}$

= $\begin{array}{ccccccc} \text{♩} & \text{♩} & | & \text{♩} & \text{♩} & | & \text{♩} & \text{♩} \\ & \text{♩} & & & & & & \end{array}$ (Da Capo)

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

"Iām (i/am) ēffīcā|cī dō mānūs|scīēntiāe" (Hor., Ep. 17)

= $\begin{array}{ccccccc} u & \angle & u & \angle & | & u & \angle & u & \angle & | & u & \angle & u & \angle \end{array}$

= $\begin{array}{ccccccc} \text{♩} & \text{♩} & | & \text{♩} & \text{♩} & | & \text{♩} & \text{♩} \end{array}$ (Da Capo)

٪.

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

$$= \begin{array}{c} \begin{array}{c} \diagup \ \underline{v} \end{array} \mid \begin{array}{c} \diagup \ \underline{v} \ \underline{v} \end{array} \mid \begin{array}{c} \diagup \ \underline{v} \end{array} \mid \begin{array}{c} \underline{v} \end{array} \\ \begin{array}{c} \diagup \ \underline{v} \end{array} \mid \begin{array}{c} \diagup \ \underline{v} \ \underline{v} \end{array} \mid \begin{array}{c} \diagup \ \underline{v} \end{array} \mid \begin{array}{c} \underline{v} \end{array} \\ \begin{array}{c} \diagup \ \underline{v} \end{array} \mid \begin{array}{c} \diagup \ \underline{v} \ \underline{v} \end{array} \mid \begin{array}{c} \diagup \ \underline{v} \end{array} \mid \begin{array}{c} \underline{v} \end{array} \\ \begin{array}{c} \diagup \ \underline{v} \end{array} \mid \begin{array}{c} \diagup \ \underline{v} \ \underline{v} \end{array} \mid \begin{array}{c} \diagup \ \underline{v} \end{array} = \end{array}$$

$$= \left(\begin{array}{c} \text{[F]} \end{array} \begin{array}{c} \text{[F]} \end{array} \begin{array}{c} \text{[F]} \end{array} \begin{array}{c} \text{[F]} \end{array} \right)^{\times 3}$$

$$\begin{array}{c} \text{[F]} \end{array} \begin{array}{c} \text{[F]} \end{array} \begin{array}{c} \text{[F]} \end{array} \parallel (\text{Da Capo})$$

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), vocal-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 ofînte ale marilor personalități ecleziastice ce au activat în epoca patristică (sec. II-VIII după Xristos).

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. The top two staves are for Violins (Vln) in treble clef, and the bottom two are for Viola (Viol) in alto clef and Cello (Cel) in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as Prestissimo leggiero with a quarter note equal to 180 beats per minute. A note indicates the tempo can vary between 120 and 180 MM. The music begins with a half rest on all staves. In the second measure, the Violins enter with a half note G4 (marked *p*), followed by a half rest. The Viola and Cello enter in the second measure with a half note F4 (marked *p*), followed by a half rest. The Cello part features a continuous eighth-note pattern throughout the system. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score continues from the first. It maintains the same instrumentation and key signature. The Violins play a half note G4 (marked *p*) in the second measure, followed by a half rest. The Viola and Cello play a half note F4 (marked *p*) in the second measure, followed by a half rest. The Cello part continues with its eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line.

11

Vln

Vln

Viol

Cell

This system contains measures 11 through 15. The Violoncello (Cell) part features a continuous eighth-note bass line. The Violin (Vln) and Viola (Viol) parts have sparse, dotted-note entries in measures 11, 12, 13, and 15, with rests in measures 12 and 14. Measure 13 includes repeat signs in the upper staves.

16

Vln

Vln

Viol

Cell

This system contains measures 16 through 20. The Violoncello (Cell) part continues its eighth-note bass line. The Violin (Vln) and Viola (Viol) parts have dotted-note entries in measures 16, 17, 18, and 20, with rests in measures 17 and 19. Measure 18 includes repeat signs in the upper staves.

21

Vln

Vln

Viol

Cell

This system contains measures 21 through 25. The Violoncello (Cell) part continues its eighth-note bass line. The Violin (Vln) and Viola (Viol) parts have dotted-note entries in measures 21, 22, 23, and 25, with rests in measures 22 and 24. Measure 23 includes repeat signs in the upper staves.

26

Vln

Vln

Viol

Cell

31

Vln

Vln

Viol

Cell

36

Vln

Vln

Viol

Cell

41

Vln

Vln

Viol

Cell

This system of music, starting at measure 41, features four staves. The Violoncello (Cell) and Violon (Viol) parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violon (Vln) and Violoncello (Cell) parts have melodic lines with rests. 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.

46

Vln

Vln

Viol

Cell

This system of music, starting at measure 46, continues the instrumental arrangement. The Violon (Vln) and Violoncello (Cell) parts have melodic lines with rests. The Violon (Vln) and Violoncello (Cell) parts have melodic lines with rests. 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.

51

Vln

Vln

Viol

Cell

This system of music, starting at measure 51, continues the instrumental arrangement. The Violon (Vln) and Violoncello (Cell) parts have melodic lines with rests. The Violon (Vln) and Violoncello (Cell) parts have melodic lines with rests. 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.

56

Vln

Vln

Viol

Cell

60

Vln

Vln

Viol

Cell

65

Vln

Vln

Viol

Cell

70

Vln

Vln

Viol

Cel

74

Vln

Vln

Viol

Cel

78

Vln

Vln

Viol

Cel

82

Vln

Vln

Viol

Cel

87

Vln

Vln

Viol

Cel

92

Vln

Vln

Viol

Cel

97

Vln

Vln

Viol

Cel

102

Vln

Vln

Viol

Cel

107

Vln

Vln

Viol

Cel

112

Vln

Vln

Viol

Cel

117

Vln

Vln

Viol

Cel

mf

mf

122

Vln

Vln

Viol

Cel

mf

mf

127

Vln

Vln

Viol

Cell

132

Vln

Vln

Viol

Cell

Pizz

f

p

Pizz

f

p

Pizz

f

p

Pizz

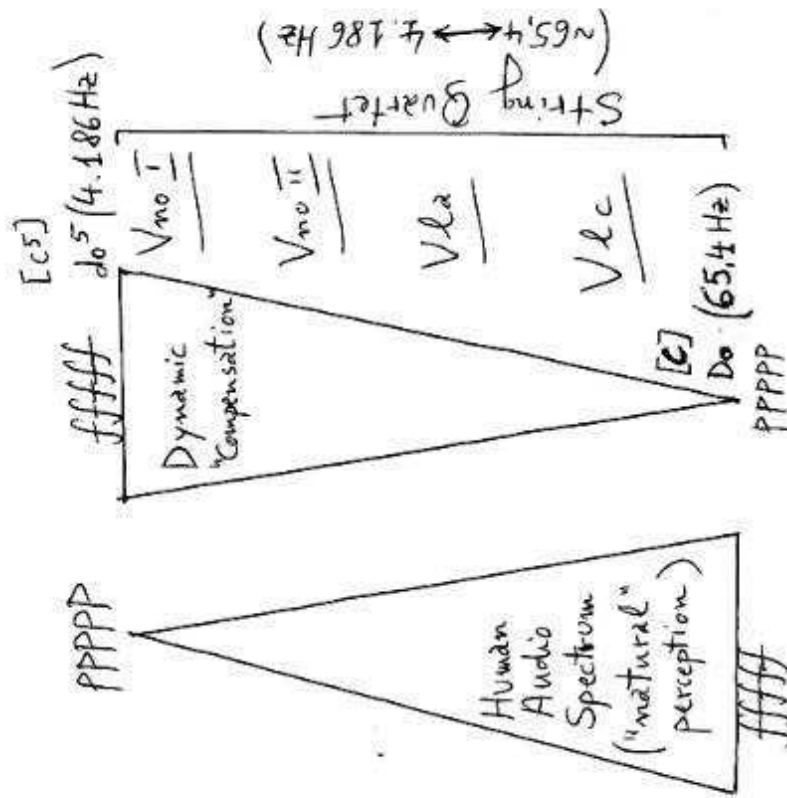
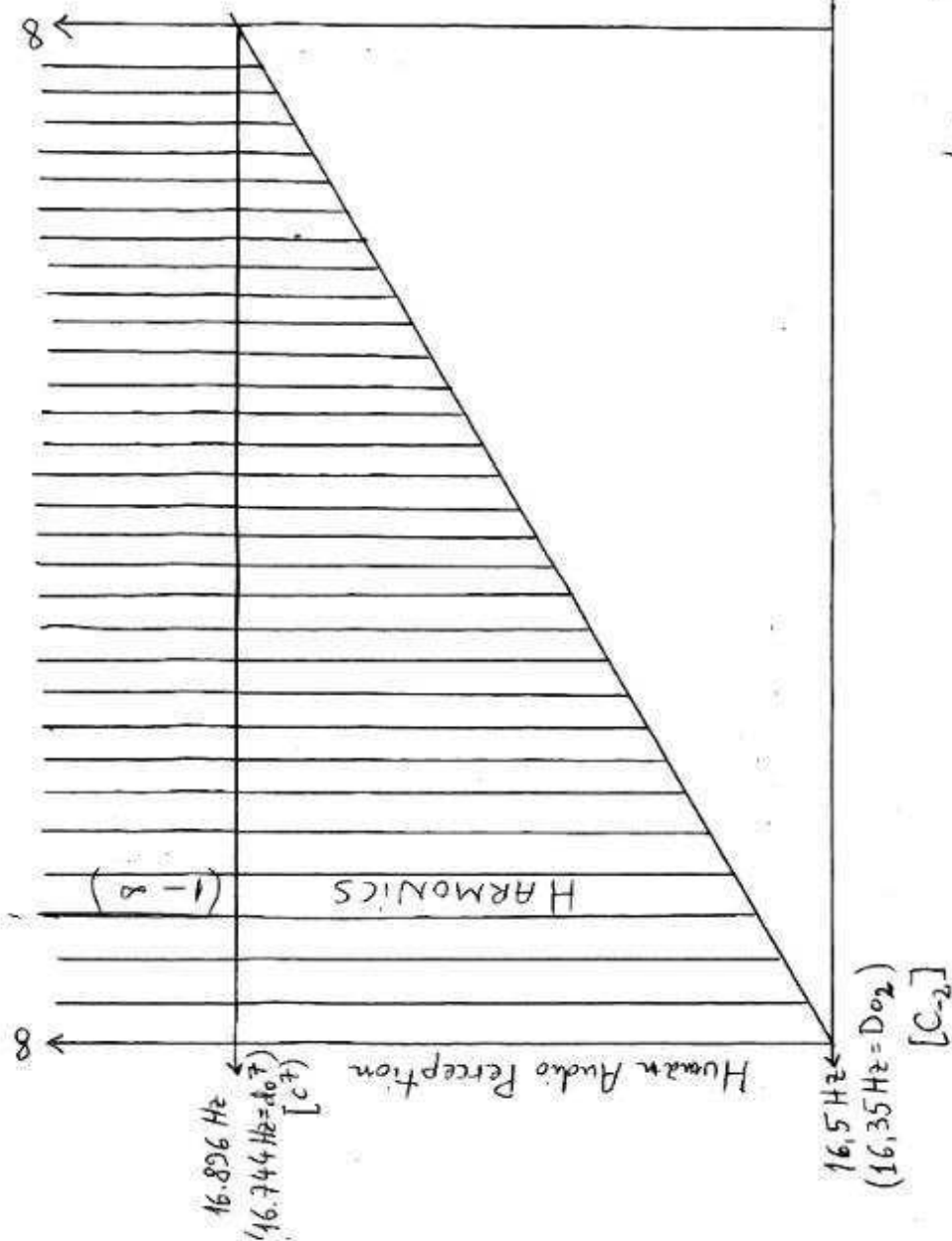
f

p

21-I-2007

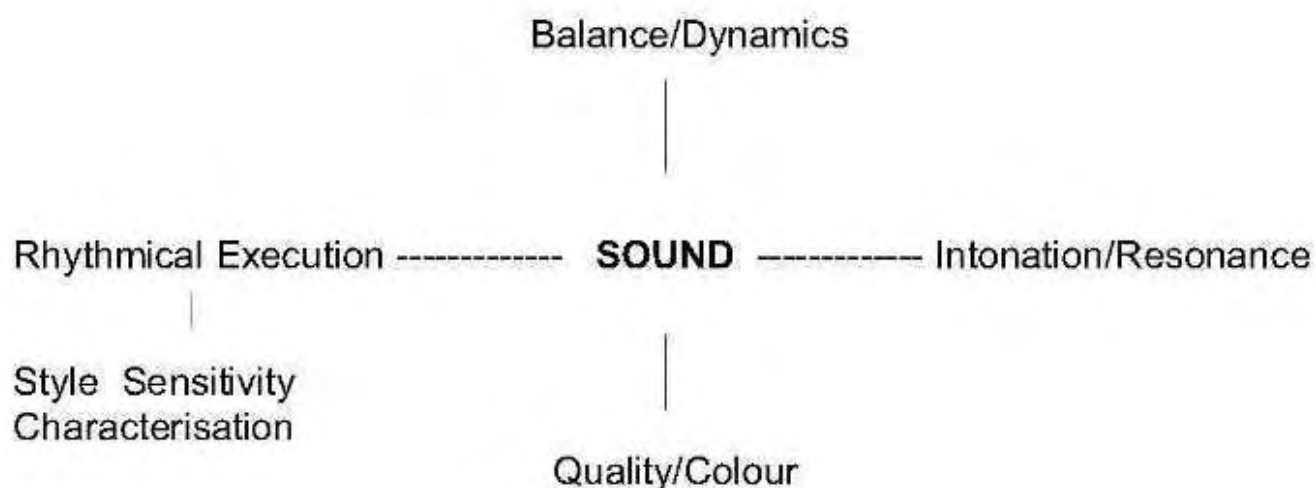
BALANS / DINAMICA SONORA

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



BALANCE / DYNAMICS (apud Sergiu CELIBIDACHE)

Nicholson
20-1-2007



CHAMBER MUSIC CURRICULUM PROFILE

Concept of an integrated Chamber Music Curriculum

Socrates Project 2001-2004

Co-ordinator

Prof. SAMPSA KONTTINEN

JYVASKYLA POLYTECHNIC / SCHOOL OF MUSIC

Email: sampsa.konttinen@jamk.fi

VI Process modeling > implementations

Prof. PETER ESSWOOD: Sound (page 32)

Email: EsswoodP@rwcmd.ac.uk

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

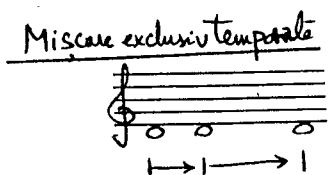
(cf. Cursurilor de la Munchen, 1981)

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:



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 tenesiunea este rezolvată) și reprezintă cel mai important sistem de referință (deoarece orice mișcare în spațiu este finalmente reductibilă la octavă).

Cvinta este elementul cel mai opus, iar ciclul 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;
- Cvarta ascendentă (extrovertită) îmi regăsește, în viitor, trecutul;
- Cvinta descendentă (introvertită) produce întoarcerea în mine;
- Cvarta 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. Proctiv, intervalul muzical este singurul fenomen unde există un sistem referențial autentic.

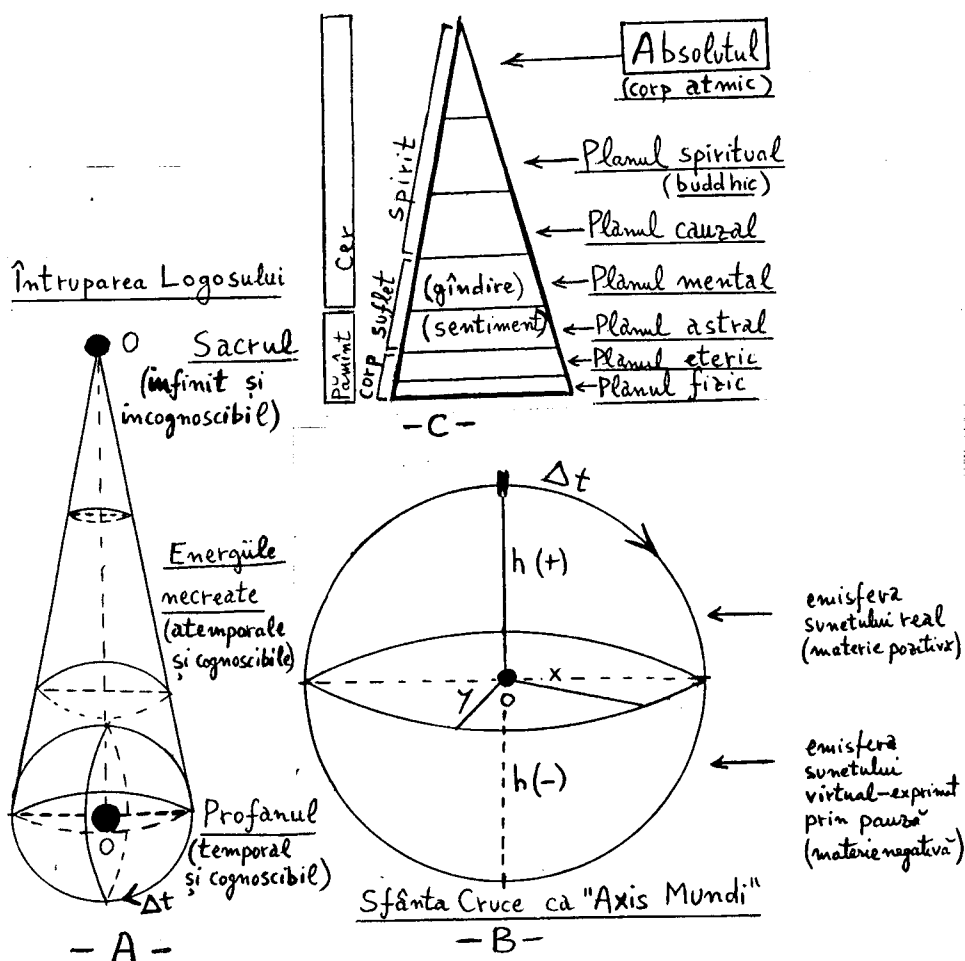
Între două sisteme referențiale se pot stabili relații de identitate și, respectiv, de diferențiere, ce se echilibrează la nivelul entropiilor progresive (marcând tendința naturală spre disipanță a Universului Sonor) și negative (ce susțin Universul — sensul termenului fiind similar apofatismului, adică cunoașterii teologice negative, specifice Ortodoxiei și bazate pe teza cognoscibilității energiilor necreate 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 rămâne 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 logaritmic în realitatea psiho-fizică (teza emisă și de Ernst Ansermet în lucrarea "Les fondements de la musique dans la conscience humaine", Neuchâtel, 1961).

Muzica este o transcendere a gândirii (muzica nu este "frumusețe", ea este "adevărată" - și acest lucru ne leagă), o transcendere a valorilor muzic 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 opoziția cea mai solidă la echilibrul octavian, deoarece el apare în raportul $2/3$, format din singurele numere ireductibile. Astfel, esențial este faptul că, înainte de a ajunge la triton (interval generat după 6 pași egali în ciclul cvintelor), apare cvarta - care este primul element generator. Contrastul major se naște 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 dinamo-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.
Explicatia fenomenului este dată de Legea lui Plank:
 << 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 forță intrinsecă a fenomenului, iar intensitatea - forța din afară, cu care punem în valoare tensiunea. Se poate evidenția astfel următorul sistem referențial static:

Intensitate	Tensiune
mică	mică
mare	mică
mică	mare
mare	mare

∕.

- Metru este cea mai mică articulație independentă în care toate forțele contrare convietuiesc; el se repetă ca un clișeu. Dacă conștiința noastră măsoară mereu distanțe, urechile 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 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 5/8 ♩ ♩ ♩ ♩ | - al patrulea sistem referențial,
ce impune cântarea 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 principiul 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 neînsușită.
- Noema este transcenderea noesis-ului prin apropiere (însușire).
- Tempoul este catalizatorul ce înlemnește 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 ("secția 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 -

ȘERBAN NICHIFOR

Etimologia greacă a termenului (*ana* = remontind, reconstruind 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 (reproducând 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 respectând cu rigurozitate principiile perspectivei accelerate sau încetinite. Și totuși, evul mediu a marcat adevărata emancipare a anamorfozei ca formă artistică de sine stătătoare, atât prin studiile unor cercetători ai 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), cât mai ales prin capodoperele măștrilor 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, profitând din plin de posibilitățile fantastice — prefigurând 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 BURGKMAIR utilizează tehnica anamorfozei într-o hermeneutică vizuală specifică, expresie a ideilor poetice și filozofice ale lui Sébastien BRANT („La Nef des Folz 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

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

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.

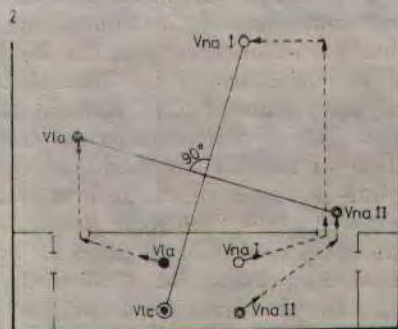
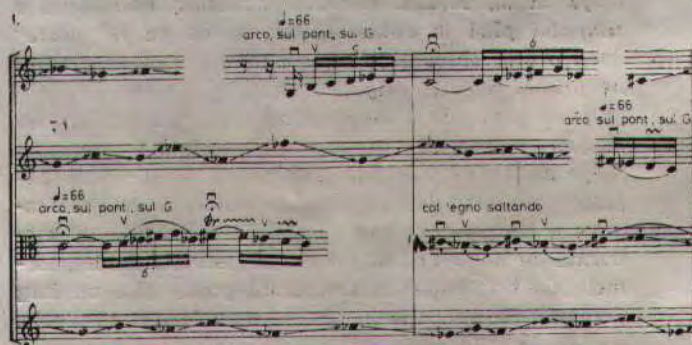
„Monstrul” reprezintă o altă temă predilectă a anamorfozei baroce, dezvoltată în special în domeniul arhitecturii. Un exemplu bine cunoscut îl oferă fantasticul parc Sacro Bosco de la Bomarzo (Italia) realizat în spiritul tratatului figurativ al lui Francesco COLONNA („Hypnerotomachia Polyphili”) și constituind o adevărată „Wunderkammer” în aer liber ce generează în mijlocul pădurii „aparițiile miraculoase”: divinitățile izvorului, exoticele elefant, statuia tricefală, imensa gură deschisă a balaurului... Un alt parc fantastic din Italia este cel de la Pratolino, utilizând, ca și jocurile de apă de la Hellbrunn (lingă Salzburg), automatele hidraulice. Prefigurând sculptura cinetică a secolului XX, aceste dispozitive „animă” păpuși antropoide sau zoomorfe, dar și orchestre mecanice, ca acele instrumente fabuloase imaginate 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 inspirându-se de la monștrii și reptile). În acest sens, Eugenio BATTISTI („L'antirinasimento”, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1962) descrie instrumentele „calami (din familia oboaielor), viscoase și onduate ca țiparii, sau bombardele, asemenea balaurilor, cu suflare sinistră. La aceeași formă de elaborare biomorfă a instrumentului de sunet, participă și proiectul puțin distractiv, desigur paradoxal, al lui MICHELANGELO, de a construi lîngă senina bazilică brunelleschiană San Lorenzo o campanilă de forma unui uriaș, 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,

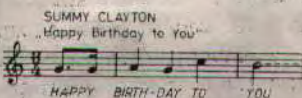
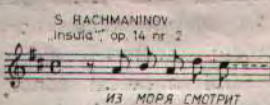
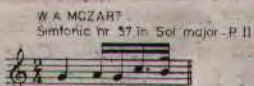
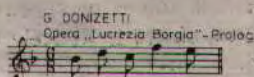
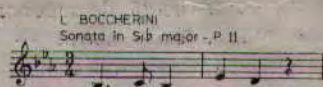
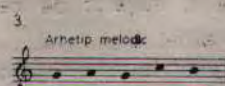
*) — Sub titlul „Applications sonores de l'idée d'anamorphose”, cea mai mare parte a datelor cuprinse în acest eseu au făcut obiectul unei comunicări în cadrul forumului de compoziție coordonat de Gérard GRISEY la ediția din 1980 a Cursurilor Internaționale de Muzică Nouă de la Darmstadt (Republica Federală 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 rând o separare esențială de *mesaj* — așa cum vom demonstra în continuare.

Am avut ideea realizării unei aplicații sonore a anamorfozei elaborând 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, schimbând perspectiva stereofonică a audiției 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”: $A \leftrightarrow A'$

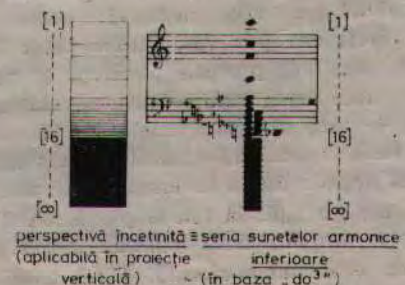


Un exemplu de relație anamorfotică a unor structuri muzicale aparent fără legătură poate fi urmărit în Fig. 3, ilustrînd gradul intim de înrîndire a unor motive întîlnite în lucrări de BOCCHERINI, DONI-



ZETTI, MOZART, RACHMANINOV, Summy CLAYTON și STRAVINSKI.

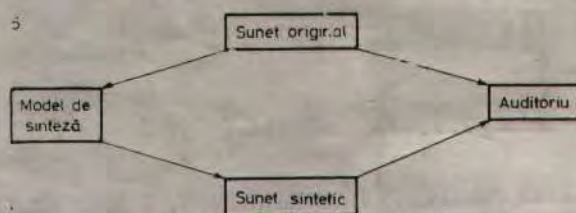
Se pot imagina și anamorfoze eliptice, în care un termen al relației (absent parțial sau total din



² — Cvartetul de coarde „Anamorphose” a fost distins cu Premiul I la Concursul Internațional de Compoziție Gaudeamus din Olanda (1977) și cu Premiul Presei 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.

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, „Schîțe pentru o Barcarolă”, în care o „melodie pierdută”, ce nu apărea decît parțial în discursul sonor, era mereu invocată de anamorfozele ei proiectate în cele mai diferite spații — de la arhetipurî 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 ipotețicele armonice inferioare și perspectiva încetinită (fig. 4). Mulțimea sunetelor armonice aparținînd 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 generînd 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 determinînd „ogîndirea” unui sunet original într-un model pre-memorat în computer și proiectarea simultană a ambelor sunete (original + „ogîndit”).

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 întrebuintat 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 ogînzilor” elaborată recent de Nicolas SCHÖFFER și prezentată într-un eseu publicat în 1982 la Paris (Ed. Belfond). „Imaginea-ogîndă poate fi independentă de ogînda ce nu e decît un captator-revelator al cărui capacitate este mai mult sau mai puțin limitată. Lumea negativă poate fi mai complexă decît 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... Pînă la urmă, adevăratul univers-ogîndă este un univers negativ dublu inversat... Cînd aveți în fața dumneavoastră o ogîndă foarte plană, vă dă o imagine invers simplă; dacă ogînda nu este plană, prelungirea este anamorfozată. Cînd 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, constituînd un univers de reflexe, care poate nu-s 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 „ogîndă”, 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, repertorizate în conștiințele negative, înfinit demultiplicate și amplifică în acestea reflexele tot mai mari ale timpului pozitiv, imaginea sa ogîndă, dublu inversată, trimite în același timp în noile memorii născînd, propriile sale memorizări negative, dublînd sau chiar demultiplicînd fantastice repertorii combinate de la care a plecat, printre altele, o combinație specifică — ceea ce sîntem noi, oamenii, înzestrați cu captori din ce în ce mai dezvoltăți și posedînd un super-captor-ogîndă neuronal. Acest super-captor leagă ca un cordon ombilical aventura hominiană 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 formei „de bifurcație” a timpului), poate găsi un larg domeniu de aplicație în structurarea formei 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 amăgirii” (asemănătoare parcului de la Bommarzo), 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 modulul se va încadra sub forma unor efemere pulsînd într-un spațiu plasmatic.³⁾ Traiectul sonor 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 cosmogoniei, 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 muzicilor 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 eseista Grete TARTLER realizează o subtilă analiză a „Simfoniei” și, în general, a sistemului nostru componistic.

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, acea 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), traducând ideea de „colind” atât în planul sonor cât și în cel spațial (ca transhumanță), obținusem o imagine anamorfotică audio-vizuală. Multipla interferență a planului real cu cel oniric în opera „Domnișoara Christina” a impus utilizarea, într-o adevărată dialectică a hierofaniei (Fig. 6), 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).

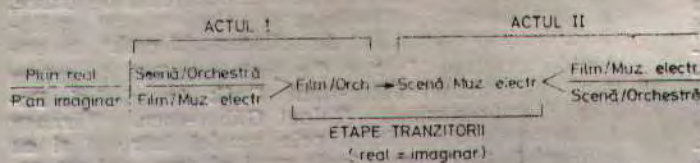
De la „fermecate” oglinzi (concave și convexe) animate de luminări pînă la ultra-sofisticatele sisteme analog-digitale dinamizate de raze laser, tehnica anamorfotei a cunoscut o evoluție cu adevărat fantastică, păstrînd însă nealterat acel ideal „secret” enunțat într-un aforism al lui Jean COCTEAU („Eseu de critică indirectă”): „Oglinzile ar face bine să reflecteze ceva mai mult înainte 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 CEZAR, autorul unei lucrări de referință — „Introducere în sonologie”, Editura Muzicală, 1984).

Avînd în vedere și pericolul unei exacerbari necontrolate estetic dar total subordonate dimensiunii tehnologice („...nu există nimic mai primejdios decît 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 parametrii în număr cvasi-infinit și combinatoria inepuizabilă”. (Nicolas SCHÖFFER, op. cit.)

Relevînd 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 utilizînd 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 vîi, de ce nu-mi vîi?»

(Mihai EMINESCU — «De ce nu-mi vîi»)

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

De ce nu-mi vîi : y u u - : ♩ ♩ ♩ ♩

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 — Tropar)



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

RITM AMBROZIAN (Aeterna Rerum Conditor)



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

RITM GREGORIAN (Dies Irae)



(din x x Liber usu .lis

RITMURI POPULARE ROMÂNEȘTI



(din Traian Mirza: Folclor muzical din Bihor, pag. 278)

GIUSTO SILABIC (Hora mortului)



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

AKSAK (Chemarea lăncului)



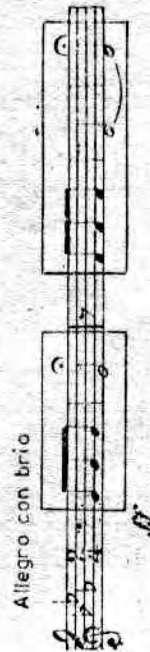
(din Corneliu Dan Georgescu: Repertoriul păstoresc Semnele de lăucium, pag. 219)

RITMURI DIN MUZICA CULTĂ W. A. MOZART — Simfonia în Re major KV 504 (Finale)



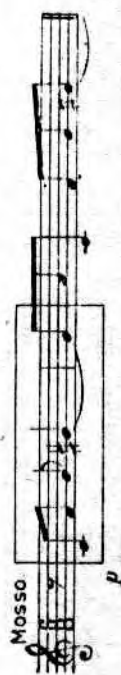
(Edition Peters pag. 52)

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



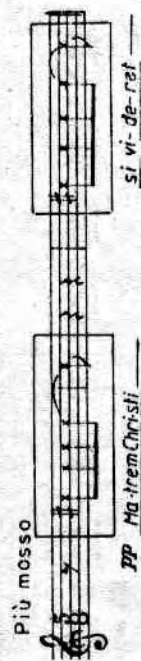
(Edition Peters, pag. 3)

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



(Edition Peters, pag. 3)

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



(Edition FWM, pag. 96)

Putem considera astfel toate aceste cazuri drept proiecții anamorfice ale arhetipului 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), cât și alte procedee tipice travaliului anamorfic (incluziuni, 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 anamorfiei ritmice. Astfel, dacă într-o evoluție liniară fluctuațiile de tempo pot produce mutații semantice majore aceluiaș text muzical, aplicarea politempiei structurale (descrise în « teoria timpului polimodular », emisă de Mihai BREDICEANU) poate multiplica mutațiile de tip agogic într-un număr nedeterminat de dimensiuni (în special în cazul structurilor heterometrice).

Recurența



NB — Fac excepție formulele non-retrogradabile: (acindom ritmic)

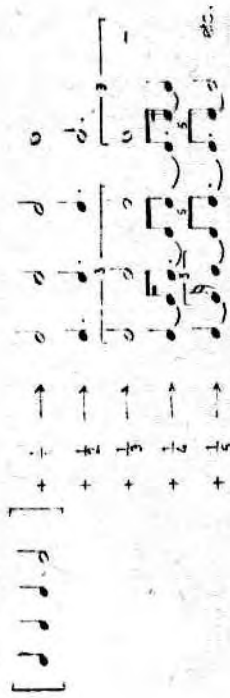
Diminuarea

Formula A Rata Formula B

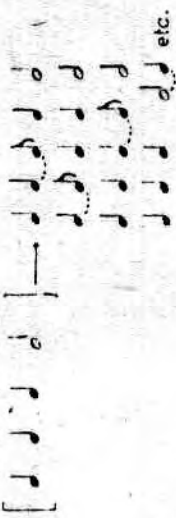


etc.

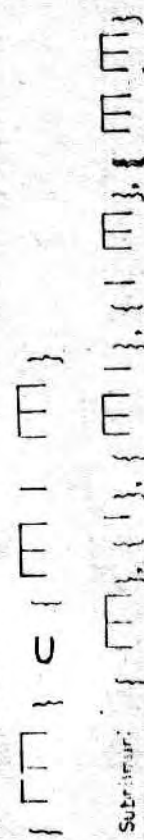
Augmentarea



Cu valori adăugate

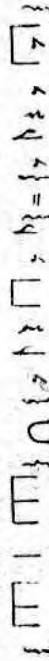


Incluziunea ritmică

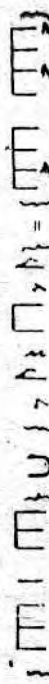


Subtrahere

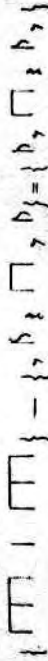
Intersecția a 2 ritmuri



Reuniunea a 2 ritmuri



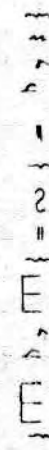
Diferența a 2 ritmuri



Diferența simetrică a 2 ritmuri



Complementaritatea ritmurilor



Dispersări ritmice în sistem binar



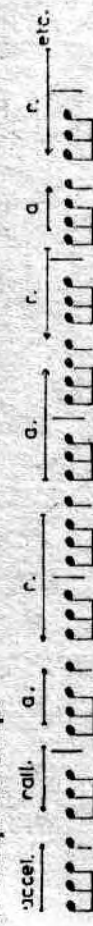
Dispersări ritmice în sistem ternar



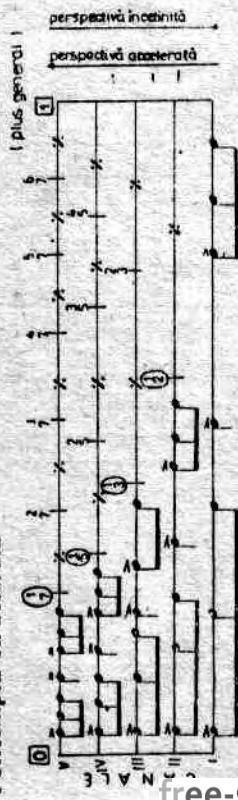
Defazări ritmice progresive



Fluctuații de tempo



Politempia structurală

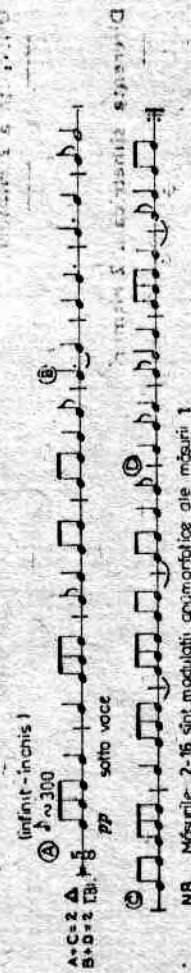


în categoria factorilor repetitivi menționăm procedeele liniare (de tip ostinato) și cele imitative — eminamente polifonice (canonul, invențiunea și chiar fuga ritmică).

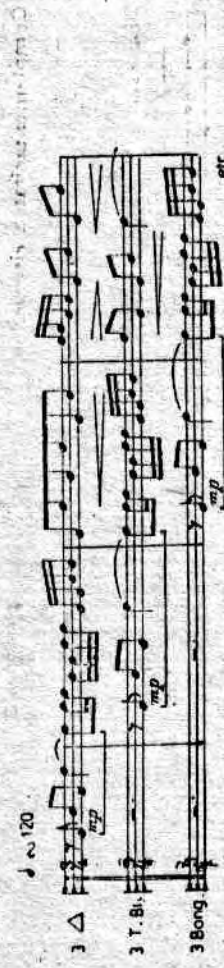
OSTINATO



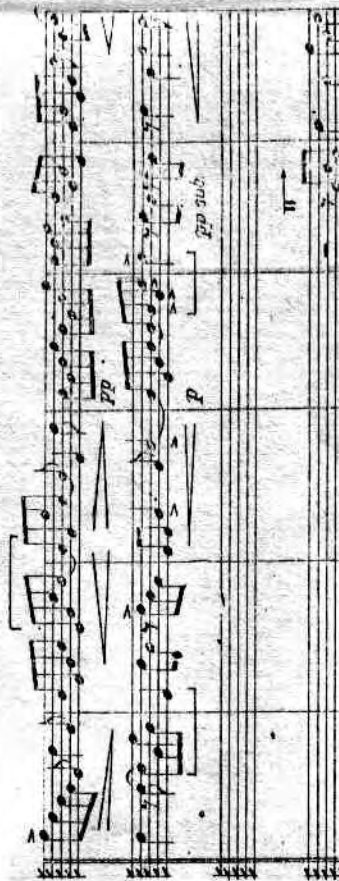
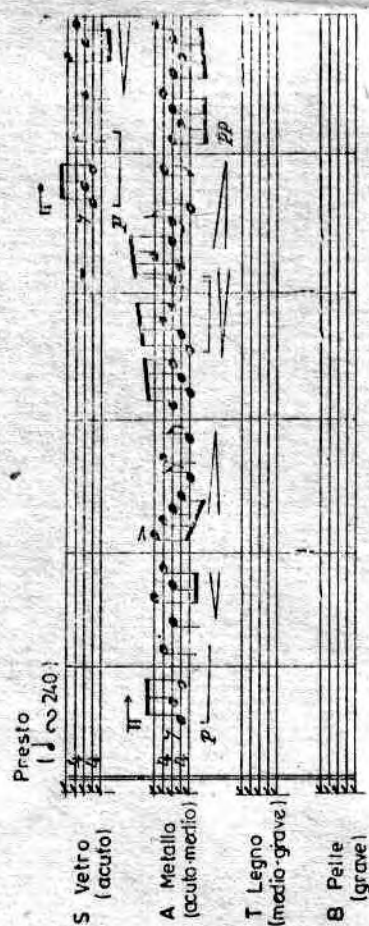
CANON



INVENȚIUNE



FUGĂ (Expoziție)



Legenda: II = Subiect / Răspuns
 I = Arhetipul ritmic

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

POLIMETRIE

I Quasi Samba (♩ ≈ 384)

II Quasi Bossa Nova (♩ ≈ 192)

III Quasi Valzer (♩ ≈ 96)

IV Quasi Gamelan (♩ ≈ 48)

(≈ 7.5')

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

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

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

HETEROMETRIE

Lontano

Filo cc. pppp

Filo m. pppp

Filo gr. pppp

Tam-tam pppp

etc

Legenda:



= Formule ritmice în cadru se repetă liber și cât mai rapid până la epuizarea liniei ondulatorii.

= Cu mătutele 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- 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-motivic 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.

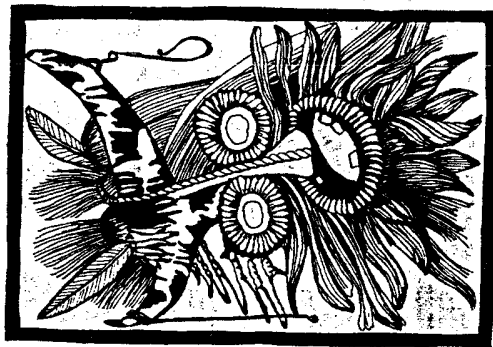
BIBLIOGRAFIE GENERALA SELECTIVA

- **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, Jeno** – „*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.

.-----.

**SERBAN
NICHIFOR:
STRING
QUARTET
NO 1
“*ANAMORPHOSE*”**

SERBAN NICHIFOR ANAMORPHOSE



EDITION MODERN

Nota Bene

L'écriture est proportionnelle (les durées sont déterminées par les distiches 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.

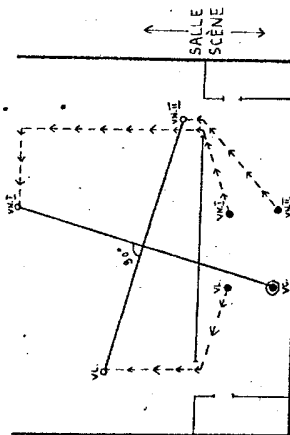
- effet spécial (son blanc) obtenu en tirant l'archet sur le chevalet

- percussions réalisées par l'articulation des doigts de la main gauche sur les cordes (seulement deux sons différents)

- pizzicato Bartók (corde percute contre la tastière,

- 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 emplacement quatuorphonique:



Durée: 13'

PREMIER PRIX "GAUDEAMUS" 1977
En hommage à mes parents

ANAMORPHOSE

POUR
QUATUOR À CORDES

(QUATUOR No.1) SERBAN NICHIFOR

(-2-)

FUGA

VOLINO
VIOLA
VIOLONCELLO

cca 3" cca 6"

*) - ± 3" (= 2 6-12")

© 1977 by edition modern münchen

(-3-)

musical score for system (-3-), measures 1-4. The piano part includes a *crescendo* marking. The vocal line is marked *sul ponticello* and *pp*.

(-4-)

musical score for system (-4-), measures 5-8. The piano part includes a *crescendo* marking. The vocal line is marked *sul ponticello* and *pp*.

musical score for system (-3-), measures 9-12. The piano part includes a *crescendo poco a poco* marking. The vocal line is marked *sul ponticello* and *pp*.

musical score for system (-4-), measures 13-16. The piano part includes a *crescendo poco a poco* marking. The vocal line is marked *sul ponticello* and *pp*.

musical score for system (-3-), measures 17-20. The piano part includes a *crescendo poco a poco* marking. The vocal line is marked *sul ponticello* and *pp*.

musical score for system (-4-), measures 21-24. The piano part includes a *crescendo poco a poco* marking. The vocal line is marked *sul ponticello* and *pp*.

*)- facilitazione: ossia legato

(-5-)

col legno battuto (*sallando*)

(-6-)

Sul ponticello

LUMINA LINIA
Sul ponticello

SLAVA
normale
Sul ponticello

AXION
Sul ponticello

Sul ponticello

(-7-)

Non male

sostenuto

Sul ponticello
decrecendo poco a poco a stacc. molto
decrecendo

(-8-)

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Franz Schubert. The score is written on five staves. The first staff is for the vocal line, and the other four are for the piano accompaniment. The tempo is marked "poco a poco" and the dynamics are "pizz." (pizzicato) and "poco" (poco). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

[illegible]

(-11-)

sfz

sfz molto marcato e drammatico

simile

sfz

(-12-)

sfz

CIND SI-A PIERDUT GIOBANUL OILE J. 66-104
sul ponticello, sul G^o

mp quasi parlando

sfz

sfz

poco

a poco diminuendo

sfz

pizz.

CIND SI-A PIERDUT GIOBANUL OILE J. 66-104
sul ponticello, sul G^o

mp quasi parlando

mf

sfz

sfz

simile

sfz

sfz

sfz

sfz

* — facilitazione: in 1^a posizione, sulle corde G, D, A.

(-13-)

mus. quasi parlando

CIND SIA PIERDUCIOBANUL OILE $J = 68-104$
sul ponticello, sul G

pizz.
mf

(-14-)

$J = 66$
arco sul ponticello, sul G

arco sul ponticello, sul G $J = 66$
pizz.

$J = 66$
sul ponticello, sul G
pizz.
mf

$J = 66$
arco sul ponticello, sul G
pizz.

$J = 66$
arco sul ponticello, sul G

pizz.

(-45-)

Handwritten musical score for "Sinfonia in G major, Op. 10, No. 1" by Franz Schubert. The score is written on ten staves, with the first five staves representing the string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Basso) and the last five staves representing the woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Horn). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "arco sul f" and "sul pont." The score is written in a clear, legible hand, and the overall layout is well-organized.

Violin I

Violin II

Viola

ppp

arco

sul pont.

sul fasto

ppp subito

2. *pppp* possibile
 (—16—)

The image shows a page from a musical score for the opera 'Sul ponticello' by Giuseppe Verdi. The score is written for voice and piano. The vocal part is in the upper system, and the piano accompaniment is in the lower system. The music is in 2/4 time and G major. The vocal part begins with a long note on 'V' (Viva), followed by a series of notes on 'st' (stretto). The piano accompaniment features a prominent melody on the right hand, with the left hand providing harmonic support. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sp.' (pianissimo) and 'st.' (stretto). The title 'Sul ponticello' is written in a decorative font at the top of the page.

(-17-)
decrecendo poco a poco

(-19-)

decrecendo

(-19-)

col legno saltando
V
VI
C/B
simile
col legno saltando
V
VI
C/B
simile

(-20-)

glissando
V
VI
C/B
glissando

glissando
V
VI
C/B
glissando

glissando
V
VI
C/B
glissando

glissando
V
VI
C/B
glissando

glissando
V
VI
C/B
glissando

(-21-)

Top system of measures 21-22. The score is written for two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. A dynamic marking of *norm.* is present.

Bottom system of measures 21-22. The score is written for two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. A dynamic marking of *norm.* is present. The system ends with a double bar line.

poco a poco de - cres - cen - do

Top system of measures 23-24. The score is written for two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. A dynamic marking of *norm.* is present.

(-22-)

Top system of measures 25-26. The score is written for two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. A dynamic marking of *norm.* is present. The system ends with a double bar line.

Bottom system of measures 25-26. The score is written for two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. A dynamic marking of *norm.* is present. The system ends with a double bar line.

Top system of measures 27-28. The score is written for two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. A dynamic marking of *norm.* is present. The system ends with a double bar line.

(-23-)

Handwritten musical score for page 23, measures 1-10. The score is written on ten staves. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features various melodic lines with notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "sul pont." (sul ponticello), "p" (piano), "mf" (mezzo-forte), and "con suoni armonici" (with harmonic sounds). Measure numbers 1, 6, and 10 are indicated. The notation includes slurs, ties, and various note values.

(-24-)

Handwritten musical score for page 24, measures 1-10. The score is written on ten staves. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music continues from the previous page. Key markings include "Cca. 60°" (Celsius 60 degrees), "Cca. 30°" (Celsius 30 degrees), "perendosi" (fading), "sempre sul ponticello" (always on the bridge), and "facilitare sul Sat." (facilitate on the SAT). Measure numbers 1, 6, and 10 are indicated. The notation includes slurs, ties, and various note values.

**SERBAN
NICHIFOR:
STRING
QUARTET
NO 2
“*VALLONS
DE
L’OUBLI*”**

Pentru Liana

Pour Liana

VĂILE UITĂRII

XXVIII.

VALLONS DE L'OUBLI

Șerban Nichifor
(1984-1988)

(CVARTET NR.2)

(QUATUOR No.2)

după sugestiile lui Mateiu Ion Caragiale

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

Motto:

"Iar când, sfârșită umbra, prin ceața rece a serii
Purtându-ți trista tăină, de gândura chinuit,
Tăcui te vei întoarce înfrânt și istovit,
Spre casa pălăsită în vâile uitării..."
(Întoarcerea învinsului)

"Lorsqu'un soir, ombre émue, à travers la brume,
Porteur d'un lourd secret - long tourment sous merci -
Tu seras de retour, cherchant vainement, transi,
Ta maison aux vallons de l'oubli qui chagrime..."
("Le retour du vaincu")

IMMATERIALE (da '66), molto tranquillo, sempre dolcissimo e legatissimo

Violino I 5 (non cresc.)

Violino II d'al niente PPPP liscio, poco vibrato sul tasto PPPP liscio, poco vibrato sul tasto poco

Viola PPPP liscio, poco vibrato sul tasto poco

Violoncello (arco) sul tasto d'al niente PPPP liscio, poco vibrato sul tasto poco

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a bass clef. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The melody is written in the first staff. The accompaniment is written in the second, third, fourth, and fifth staves. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a double bar line. The second measure is marked with a double bar line. The third measure is marked with a double bar line. The fourth measure is marked with a double bar line. The score is written in a cursive, handwritten style. There are some corrections and erasures visible in the notation.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on five staves. The first staff is a vocal line with lyrics "sempre ppp non cres." and "ad affrettando". The second staff is a piano accompaniment with lyrics "pppp poco a poco crescendo" and "ad affrettando". The third staff is a piano accompaniment with lyrics "pppp poco a poco crescendo" and "ad affrettando". The fourth staff is a piano accompaniment with lyrics "pppp poco a poco crescendo" and "ad affrettando". The fifth staff is a piano accompaniment with lyrics "pppp poco a poco crescendo" and "ad affrettando".

Handwritten musical score for a piano piece. The score is written on five staves. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music is in a major key. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *pppp* (pianissimo), *molto* (very), and *affrettando* (hurrying). The score is marked with a rehearsal mark (double bar line with a repeat sign) and a measure number (162). The score is written in a cursive, handwritten style.

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

- *) - Les vers du Motte peuvent être récités directement ou
 content (dans la séquence délimitée par les signes $\rightarrow$ et $\leftarrow$)
 en amplifiant avec des moyens électroniques une voix (eventuel-
 lement pré-enregistrée) de femme, sur un ton murmurant,
 immatériel, esotérique, très lentement.

110170 TRANQUILLO (2538)

4d sempre fluide e misteriosa, pace in vittoria

21 8. 3/2

Fluo. sub. PP sul basso sempre

Fluo. sempre sul Do

sub. PP allungando

SUB. POCA PIU' MORSA (2568)

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on four staves. The top two staves are for the vocal part, and the bottom two staves are for the piano accompaniment. The piano part features a wavy line for the left hand and a melodic line for the right hand. The vocal line has lyrics in German. The score is marked with "pp" (pianissimo) and "non crescendo".

non crescendo

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on four staves. The first staff is for the vocal line, starting with "Poco a poco precipitando" and "molto". The second staff is for the piano accompaniment, starting with "P. fluído" and "molto". The third staff is for the piano accompaniment, starting with "molto precipitando" and "molto". The fourth staff is for the piano accompaniment, starting with "molto" and "possibile". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring a section titled "SUB. LARGO E LONTANO" (Sublargo and Lento) with a tempo marking of "♩ = 108". The score is written on five staves, with the first staff containing a boxed "4." and a "Pizz." (Pizzicato) marking. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes various dynamics such as "pppp" (pianissimo) and "pizz." (pizzicato), and includes a "molto" marking. The score is handwritten and appears to be a working draft.

Aufwache *Op. 142, No. 1*

Handwritten musical score for "Aufwache" by Schubert, Op. 142, No. 1. The score is written on five staves. The first staff is the vocal line, and the other four are the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegretto". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "pp vibrato". The title "Aufwache" is written at the top left, and "Op. 142, No. 1" is written at the top right.

SONORO (d.n 86)

pizz
arco
mp
mf
p
ppp
lento
liscio
come ombra
perdendosi
sol Do
ppp

SUB. IMMATERIALE (d.n 52)

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

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

4

SUB. MOLTO AGITATO (♩ ≈ 148)

61

4

ff mf sostenuto (arco ad lib.)

precipitando poco a poco

IMPETUOSO (♩ ≈ 180)

12

31

(≈ 4'30")

attaca subito

L'impresa è contabile

(-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) and 'n' (natural). The second and third staves provide harmonic support. Dynamics include *mp* and *And.*

System 2: Marked *molto* and *pp*. Includes instructions like *pp. lascia*, *pp vibrato*, *pp espressivo*, and *sub. pp vibrato*. A measure number **(12)** is indicated.

System 3: Continues the melodic and harmonic development. Dynamics include *mp espressivo* and *molto vibrato*.

System 4: Features a more active melody. Includes instructions like *sub. pp molto vibrato* and *mp*. A measure number **(13)** is indicated.

System 5: Includes the instruction *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo). Dynamics include *mp* and *f*. A measure number **(14)** is indicated.

System 6: The final system on the page, featuring a melodic line with *mf* dynamics and a *molto* marking.

poco a poco crescendo ed affrettando

mp agitato

mp agitato

MOLTO APPASSIONATO (da 103)

molto *ff agitato*

molto *ff* *sostenuto, in rilievo*

molto *ff* *sostenuto, in rilievo*

molto *ff agitato*

poco a poco precipitando

V. SUB. LONTANO (d. n. 60)

sub. pp dolce e fluido

sub. pp dolce e fluido

sub. pp dolce e fluido

sub. pp dolce e fluido

sub. pp dolce, poco marcato

(arco ad libitum)

molto sul ponticello (arco ad libitum)

poco

poco

sub. pp

molto, fluida

mp con sarcasmo

molto vibrato

sub. pp

sub. pp

sub. pp

molto sul ponticello (arco ad libitum)

molto

mf (sempre sul Do)

allucinante

poco a poco precipitando

(VI-1984)

SUBITO LONTANO POSSIBILE, IMMATERIALE E FLUIDO (♩ 64), poco RUBATO

Sub. PP poco in rilievo

6

Arco

PP

(XII-1987)

Pizz

Arco

PP

poco allargando

SUBITO GIUSTO (♩ 64)

Pizz

PP dolce e ritmico

1

7

14

8+

201

2

3

poco a poco 4 animando

5

(sempre animando)

7

8

9

(sempre animando)

10

11

211

12

13

poco a poco decrescendo

(sempre animando)

14

15

16

17

poco 1/2

N. 120

(sempre animando)

18

1 2

221

2

6

attacca subito

FLUIDO E DOLESSIMO (N. 120) COME ECO

Quasi Colinda

Sul Ponticello

PP misterioso, poco rubato

misterioso, poco rubato

pp leggiero ma vittorioso

234

PP Normale

Arco P in indic Normale

molto sul ponticello (sempre sul Sol) (arco ad libitum)

8

69

leggero

89

241

Col Legger Battute (C.L.B.)

Arco C.L.B.

Arco C.L.B.

Arco C.L.B.

Arco C.L.B.

QUASI IMPROVISANDO (sempre $\downarrow$ N120)

[illegible]

GRAVE (♩ 60) poco a poco precipitando ----->

[illegible]

Sub. PRESTO (♩=180) III. "Melancholy" poco rallentando

2. Con Sordino 3. G.P.

sub. f. gaio
sub. f. ritmica
ff disperato
poss.

(-12-)

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
Normale
Arco
sol ponticello
sub p
sub. p
ppp
pp
mp
simile - improvvisando, quasi glissando
 (311)
 (arco ad libitum)
 (→ 30")

SUB. LONTANO (♩ N 60)

(328) Via Sordino

G.P. Via Sordino

Via Sordino

z b e p p # e

P dolcissimo

SUB. ARDENTE SUB. LONTANO (♩ N 180) (♩ N 60)

334

G.P.

(87) sempre PPP immateriale e liscio (aria ad libitum) (non cresc.)

ben vibrato

PPP immateriale perdendosi

Pappass

SUB. DECISO (♩ N 132)

(87) (114) (sempre PPP) (Quasi Tango) (341) (non cresc.)

Con passione

molto affrettando

SUB. TRANQUILLO E LONTANO (♩ N 60)

(87) (114) (sempre PPP)

Pizz PP graciosa

P con soavità

ESITANDO

P doloroso

PP dolce, quasi mormorando

PP dolce, quasi mormorando

poce a poce calando

PP lontano (354)

PPP lontano

PPP lontano

2!

x) - x = dincolo de celuz (entre celuz ni cordan).
 - x = de l'autre côté du chevalet (entre le chevalet et la queue).

poco a poco precipitando

MOLTO APPASSIONATO (♩ ≈ 180)

(81)

ff *sonoro*

ff *assando*

(82)

ff *stato*

2 SARCASITICO (♩ ≈ 90) *sempre affrettando*

ff

secco

simile

simile

(sempre affrettando)

ff

secco

sempre crescendo

(sempre affrettando)

ff

secco

sempre crescendo

(81) (sempre affrettando)

ff

secco

sempre crescendo

♩ 126

(81) possibile

(421)

fff disperato

fff disperato

fff disperato

fff disperato

PP esitando

Pizz

PPP

G.P. G.P. G.P. G.P. G.P. G.P. G.P.

4

DOLCE MA INFLESSIBILE (♩=76)

(81) (431)

sempre mp giusto ed implacabile

Arco

legatissimo

sempre mp liscio (arco ad libitum)

legatissimo

sempre mp liscio (arco ad libitum)

(81)

(~25")

(x2) (441) (25")

(438)

CADENZA pag. 14

(x2)

sempre in rilievo

(x3) (451) (452) (25")

(~45")

Ad lib. - **vi-**

Motto ad lib. ^{*) **)}

(Vini I + II e Viola: Non Accelerando!)

(x4) (457) (461) (v25")

CADENZA d'a Capo pag. 24 * (x3) sempre in rilievo, più nervoso e precipitato

(x5) (468) (v25") -DE

(x6) (471) (v12,5")

sub fff isterico possibile fff Violento sffff

l.v. ff più dolce l.v.

(481) (v18") FINE (v6' / v18')

f profondo e calmo poco a poco perdendosi (naturalmente)

Buenos Aires, 16-I-1988

Silvan Nishizawa

*) - Versante del Motto pot. si recitare
diret. in concert (in sequenza cupiosa in
sequenza) o voce (eventual. pre-registrato) di femine,
per un ton. capite, immaterial, esotico,
forte. rar.

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

(-20-)

Serban NICHIFOR

ROMANIAN DANCES
For
String Quartet

- 01.) Hora („Round“ Dance)***
- 02.) Batraneasca („Old Man“ Dance)***
- 03.) Perpetuum Mobile***

ROMANIAN DANCES

Allegro Vivo

1.) Hora

Serban NICHIFOR

The musical score is written for piano, violin, and double bass. It is in 4/4 time and consists of three systems of music. The tempo is marked 'Allegro Vivo' and the key signature has one sharp (F#). The first system starts with a tempo marking of 165. The piano part features a complex, fast melody with many beamed sixteenth notes. The violin and double bass parts provide harmonic support with sustained chords and moving lines. The second system continues the piano melody and includes a measure marked 'mp' (mezzo-piano) for the violin. The third system shows further development of the piano melody and the supporting parts. The score is written for a piano, violin, and double bass ensemble.

11

mp

mp

mf

This system contains measures 11 through 13. Measure 11 features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth notes and a trill. The bass line is simpler, with quarter and eighth notes. Measure 12 continues the melodic development. Measure 13 shows a change in dynamics, with 'mp' (mezzo-piano) marked for the treble and 'mf' (mezzo-forte) for the bass.

14

mp

mf

This system contains measures 14 through 17. Measure 14 has a more active treble line with eighth notes. Measure 15 shows a continuation of the bass line's rhythmic pattern. Measure 16 features a trill in the treble. Measure 17 concludes the system with a final chord in the treble and a melodic phrase in the bass.

18

This system contains measures 18 through 20. Measure 18 has a sustained note in the treble and a melodic line in the bass. Measure 19 continues the bass line's movement. Measure 20 features a trill in the treble and a melodic phrase in the bass.

21)

mf

mp

24)

f

mf

mf

mf

27)

30

System 30: This system contains four staves. The top staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including trills and grace notes. The second staff provides harmonic support with chords and some moving lines. The third staff continues the harmonic support with sustained chords. The bottom staff has a simple, steady bass line.

34

System 34: This system contains four staves. The top staff continues the intricate melodic pattern from the previous system. The second and third staves show harmonic development with various chord voicings. The bottom staff maintains a consistent bass line.

37

System 37: This system contains four staves. The top staff continues the melodic development. The second staff has a more active line with some eighth-note movement. The third staff consists of sustained chords. The bottom staff continues the bass line.

40,

44,

47,

49

5

5

5

fz

fz

fz

fz

51

ROMANIAN DANCES

2.) Batraneasca

Serban NICHIFOR

♩ = 144 ♩ = 80 ♩ = 144

mf *p* *mp* *mf*

simile simile simile

5 6 7

simile

8 9 10

simile

11 12 13

14 15 16

17 18 19

20 21 22

Measures 20-22 of a musical score. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (second), Bass (third), and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#). Measure 20 features a complex melodic line in the top Treble staff with many beamed sixteenth notes. Measures 21 and 22 show a continuation of this melodic theme with some rests in the other staves.

23 24 25 26

Measures 23-26 of a musical score. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (second), Bass (third), and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#). Measures 23 and 24 continue the melodic development from the previous system. Measures 25 and 26 show a more active bass line in the bottom Bass staff, while the top Treble staff continues its melodic line.

27 28 29

Measures 27-29 of a musical score. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (second), Bass (third), and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#). Measure 27 features a complex melodic line in the top Treble staff. Measures 28 and 29 show a continuation of this melodic theme with some rests in the other staves.

30 31 32

mf

33 34 35

mf *mp* *pp* *pp* *p*

simile

36 37 38

mf *mp* *mp* *mf*

39 40 41

p *pp* *pp* *p*

42 43 44

mf *mp* *pp* *p*

45 46

mf *mp* *mp* *mf*

47 48 49

p *pp* *pp* *p*

50 51 52

mf *mp* *mp* *mf*

53 54 55

p *pp* *pp* *p*

56 *mf* 57 58

mf *mp* *mp* *mf*

69 60 61 62

p *pp* *pp* *p*

63 64 65 66

f *f*

ROMANIAN DANCES

3.) Perpetuum Mobile

Presto

Serban NICHIFOR

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 180$ and a dynamic marking of *mf*. It contains a continuous, rapid sixteenth-note melody with various accidentals. The second staff is in treble clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *mp*; it contains a sustained chord of D major (F#4, A4, C#5). The third staff is in bass clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *mp*; it contains a sustained chord of D major (D2, F#2, A2). The bottom staff is in bass clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *mp*; it contains a sustained chord of D major (D2, F#2, A2).

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *mf*. It contains a continuous, rapid sixteenth-note melody with various accidentals. The second staff is in treble clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *mp*; it contains a sustained chord of D major (F#4, A4, C#5). The third staff is in bass clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *mp*; it contains a sustained chord of D major (D2, F#2, A2). The bottom staff is in bass clef, 4/4 time, with a dynamic marking of *mp*; it contains a sustained chord of D major (D2, F#2, A2).

7

mp leggiero - a punta d'arco

p

p

p

10

mp

mp

13)

16)

20)

p

mp

24)

mp

p

27

p

mp

31

p

mp

35

p

mp

38

mp

p

41

Musical score for measures 41-43. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and accents. The second staff (treble clef) has a sparse accompaniment with quarter and eighth notes. The third staff (bass clef) provides a harmonic base with quarter and eighth notes. The bottom staff (bass clef) has a simple bass line with quarter notes. The music is divided into three measures by vertical bar lines.

44

Musical score for measures 44-46. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The top staff (treble clef) has a sparse accompaniment with quarter and eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff (treble clef) features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and accents, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third staff (bass clef) provides a harmonic base with quarter and eighth notes. The bottom staff (bass clef) has a simple bass line with quarter notes. The music is divided into three measures by vertical bar lines.

47

mp

p

51

p

p

mp

55)

p

mp

58)

mp

p

61

64

mf

mp

mp

mp σ

67

68

69

70

71

72)

mp leggero - a punta d'arco

p

p

p

75)

78,

81