ANATOL VIERU

SIMFONIA A VI-A „EXODUS”

Anul compunerii: 1983-89

Anul publicării: Editura Muzicală, 2006

Prima audiție: 26 mai 1995 București, Săptămâna Internațională a Muzicii Noi - București, Orchestra Radio, dirijor Horia Andreescu

Lucrarea este protejată prin drepturile de autor.

Descărcarea și imprimarea partiturilor muzicale
pentru spectacole și în scopuri necomerciale
sunt permise în mod gratuit
cu condiția să fie inclusă următoarea mențiune privind drepturile de autor.

Copyright: Editura Muzicală, București,
pusă la dispoziție de proiectul RAMA,
proiect CNFIS-FDI-2021-0163

Anatol Vieru

Simfonia a VI-a

Exodus

I Tangochaccona
II Exodus
III San Antonio de la Florida
IV Pale Sun

Editura Muzicală

II.25025

ANATOL VIERU

Simfonia a VI-a
EXODUS

Simfonie pentru orchestră mare

BIBLIOTECA
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ
DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI
INV. 189670

Biblioteca UNMB
029635 3123

U.N.M.B. - BIBLIOTECA
2011
VERIFICAT

EDITURA MUZICALĂ
București, 2006

III 25025

Cartea a apărut cu sprijinul Ministerului Culturii şi Cultelor, prin Administraţia Fondului Cultural Naţional

Coperta: Marius CRISTEA
Note muzicale: Eduard WAGNER, Forte Music Company srl
Corectură: Nina VIERU
Redactor: Silviu DEACONESCU
Layout: Costin ASLAM

COLECŢIA : SupeROMusic

© EDITURA MUZICALĂ, 2006
Editură recunoscută CNCSIS
Calea Victoriei nr. 141, sector 1 Bucureşti
Tel. Fax: (021).312.98.67
e-mail: em@edituramuzicala.ro
Toate drepturile rezervate

ISBN (10) 973-42-0452-1
ISBN (13) 978-973-42-0452-6
COD 1391

ANATOL VIERU

Simfonia a VI-a

CUPRINS

Considerații generale – Dan Dediu **i**

Overall considerations – Dan Dediu **vi**

Considérations générales – Dan Dediu **x**

アナトール・ヴィエルの第6番交響曲 – ダン・デリウ **xiv**

***Simfonia a VI-a* – Anatol Vieru**

I - Tangochaccona **1**

II - Exodus **41**

III – San Antonio de la Florida **87**

IV - Pale Sun **129**

Simfonia a VI-a de Anatol Vieru

Anatol Vieru



Considerații generale

Simfonia tradițională poate fi înțeleasă pe baza a două modele: *modelul arhetipal* şi *modelul autonom*.

Pe de o parte, modelul arhetipal defineşte simfonia drept manifestare imanentă a unui prototip transcendent, a unei scheme stabilite *a priori*. Exemplul cel mai celebru îl constituie creația simfonică a lui Anton Bruckner: există o schemă predeterminată, care este apoi „umplută" cu materiale diverse, în timp ce forma rămâne mereu aceeaşi. Astfel, toate simfoniile sunt expresii diferite ale aceleiaşi clase, în acelaşi sens în care compozitorul Aurel Stroe vorbea de „Clase de compoziții".

Pe de altă parte, modelul autonom concepe simfonia drept o lume în sine, cu legile, regulile şi excepțiile ei specifice. În acest sens, două simfonii nu seamănă una cu alta, pentru că fiecare are o altă „temă" ontologică şi izvorăşte din alt punct al gândirii şi simțirii. Exemplul tipic pentru ilustrarea acestui model este Beethoven, ale cărui simfonii sunt foarte diferite una de alta: *Eroica* foarte diferită de *Pastorala*, Simfonia a V-a diferită de Simfonia a VII, care la rândul ei e diferită de a VIII, ş.a.m.d.

Cele şapte simfonii ale lui Anatol Vieru se înscriu în mecanica celui ce-al doilea model descris mai sus, fiind lumi autonome, cu „poveşti" interioare foarte diferite. Dar există şi câteva elemente preluate din primul model, căci constatăm prezența unui substrat comun – forma de *chacconă*, tehnica „sitei", *fugatto*-ul, care este recombinat de fiecare dată, în virtutea unei dramaturgii şi a unui sens muzical particular.

Dacă în *Simfonia a V-a* temele fundamentale erau timpul şi poezia lui Eminescu, în *Simfonia a VI-a* ele sunt exodul şi spiritul hispanic. Se observă cum, la Vieru, binomul tematic cuprinde un termen general (timpul, exodul) şi unul particular (Eminescu, Spania). De asemenea, forma se articulează pe patru părți care se completează reciproc şi alimentează sentimentul unei plenitudini monumentale *in statu nascendi*.

Muzica simfoniei este de tip dezvoltător şi radicalitatea ei la nivel temporal se vădeşte prin aceea că „întinde" excesiv substanța sonoră, pentru a-i testa rezistența. Paradigme sonore puternice sunt aruncate în jocul timpului, iar încrederea în forța combinatoricii de a susține discursul muzical defineşte această atitudine componistică. Sursele inspirației acestui opus granitic cuprind atât texte de Vintilă Horia, impresii vetero- şi neo-testamentare, picturi şi imagini autumnale.

Stilul matur al lui Anatol Vieru este perfect ilustrat în acest opus. Enumerăm câteva elemente de vocabular şi sintaxă:

1. forma de chacconă
2. armonia bazată pe acorduri consonante (majore, minore, septime de dominantă) în diferite combinații poliacordice

3. melodica simplă, naivă
4. scurte citate din şlagăre (în *Tangochaccona*)
5. ritmul neoclasic, alternând cu pasaje rubato, notate cu mare precizie
6. scările modale
7. palindroamele melodice şi ritmice
8. încrederea în puterea combinatoricii şi a naivității
9. concepția procesuală
10. tehnica ciurului sau a sitei
11. caracterul imnic, extatic (psalm)

<u>Prezentarea compozitorului</u>

De la prima audiție din 1995 ne-a rămas o mărturie directă a autorului, prețioasă atât prin lămuririle tehnice, cât şi pentru descrierea cadrului mental şi expresiv ce a stat la baza compunerii acestei lucrări. De aceea, o transcriem mai jos:

„Simfonia a VI-a (1988-1989): 1. Tangochaccona 2. Exodus 3. San Antonio de la Florida 4. Soare palid.

Compusă în 1988-1989, simfonia se resimte de atmosfera epocii. Cu cât mai mult implodam pe loc, ci atât mai evident îmi apărea exodul din jur – exod mintal pentru unii, exod fizic real pentru alții; am proiectat această impresie de exod asupra lumii, aşa cum o sorbeam zilnic din ceaşca microfonului posturilor de radio. Imaginea exodului mi-a apărut emblematică pentru acest secol al mişcării.

Vintilă Horia

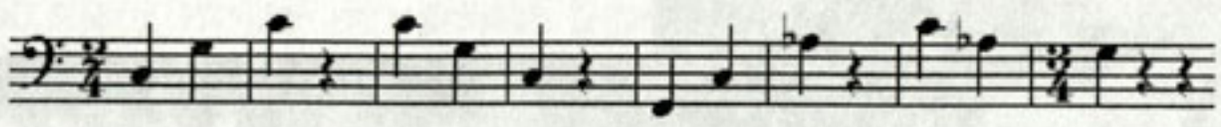


M-au marcat atunci câteva eseuri ale lui Vintilă Horia. Unul din ele, despre tango, punea în evidență fiorul tragic care subîntinde acest gen în acelaşi timp mondial şi specific local; întâia parte a simfoniei uneşte două genuri hispanice: Tangochaccona (33 de variațiuni). Partea a II-a, legată poate mai mult de conotațiile biblice ale exodului, este un poem simfonic. Un alt eseu al lui Vintilă Horia a influențat partea a III-a a simfoniei; comentând fresca lui Goya pentru biserica *San Antonio de la Florida*, Vintilă Horia atrăgea atenția asupra mulțimii ca turmă; predica sfântului este suduită de gloată. Văzusem cu un an înainte biserica de la Madrid şi ghicisem în clarobscurul ei teribila încrâncenare. Tensiunea primelor trei părți îşi găseşte o relaxare în ultima parte, *Soare palid*; dacă nu o catharsis, atunci măcar o detensionare, o umbră de speranță.

Cele patru părți ale simfoniei durează cam o oră; ele sunt patru simfonii care îşi găsesc conexiunea într-un punct care le transcende; ascultătorul poate încerca să-l caute."

Scurtă prezentare analitică a Simfoniei a VI-a

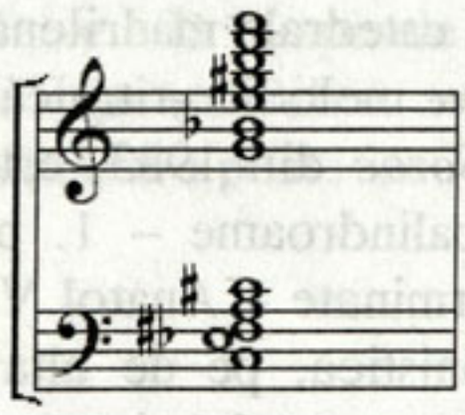
Partea întâi – *Tangochaccona* – porneşte de la o temă de 8 măsuri, construită din acorduri consonant-disonante, construite pe un bas tonal:



Pe parcursul celor 33 de variaţiuni acest bas porneşte în „exod" transpozitoriu, epuizând cele 12 sunete ale gamei cromatice. Transpoziţiile se realizează conform unui plan bine definit, ce foloseşte intervalele de terţă mică şi cvartă mărită drept coordonatoare ale procesului de modulaţie a temei. Dăm mai jos ordinea sunetelor pe care se transpune tema, însoţite de numărul variaţiunilor (şi măsurile), pentru un ghidaj rapid în partitură:

DO: I-IV (măs.1-32)
MI BEMOL: V-VIII (măs.33-64)
FA DIEZ: IX-XII (măs.65-106)
LA: XIII-XIV (măs.107-137)
DO DIEZ: XV-XVI (măs.138-163)
SOL: XVII-XVIII (măs.164-179)
SI BEMOL: XIX-XX (măs.180-192)
MI: XXI-episod dezvoltător-XXII (măs.193-275)
SOL DIEZ: XXIII (măs.276-283)
SI: XXIV-XXV (măs.284-307)
RE: XXVI (măs.308-318)
FA: XXVII-XXIX (măs.319-346)
DO: XXX-XXXIII (măs.347-398)

Se observă faptul că transpoziţiile temei urmează traseul unui acord simetric, cu axa situată pe intervalul *sol-si bemol*, iar la final se readuce sunetul fundamental iniţial, *do*.



Pe canavaua aceasta strictă se suprapun motive de *tango* ce suportă dezvoltări şi suprapuneri foarte diferite. Proveniența motivelor este diferită: se pot auzi atât elemente din tangoul argentinian, cât şi inserţii de sonorităţi balcanice, amalgamate într-un hibrid muzical ce balansează între tragic şi parodic. De aici provine stranietatea şi prospeţimea acestei muzici, care reia şi continuă pe alte coordonate proiectul lui Ravel şi Stravinski de a stiliza dansuri şi a le topi în monumentale forme simfonice.

Exodus se intitulează partea a II-a a simfoniei. Tonul e întunecat, meditativ. Corzile grave intonează un *De profundis* în unison, o melodie ce se caţără cu greutate timp de 67 de măsuri pentru a atinge un climax luminos pe *si4* şi a se reîntoarce în tenebre, cu o eterofonie între tubă şi contrabaşi (m.60-67). O a doua frescă simfonică a acestei părţi contrapune dublete orchestrale în mixturi: corzile şi alămurile, lemnele şi percuţia înaltă cu sunete determinate. Se naşte astfel o

mişcare învolburată a sonorităților, asemenea unui convoi, unui *Bydło* musorgskian reinterpretat (m.68-134). O variantă a melodiei inițiale este prezentată într-o dispoziție orchestrală nouă, destabilizată intonațional de sferturile de ton ce induc o atmosferă onirică, coşmarescă (m.135-238). La măs.195 se suprapun cele două idei ale acestei părți: melodia *De profundis* (la tromboni) şi structura instabilă a corzilor din fresca a doua.

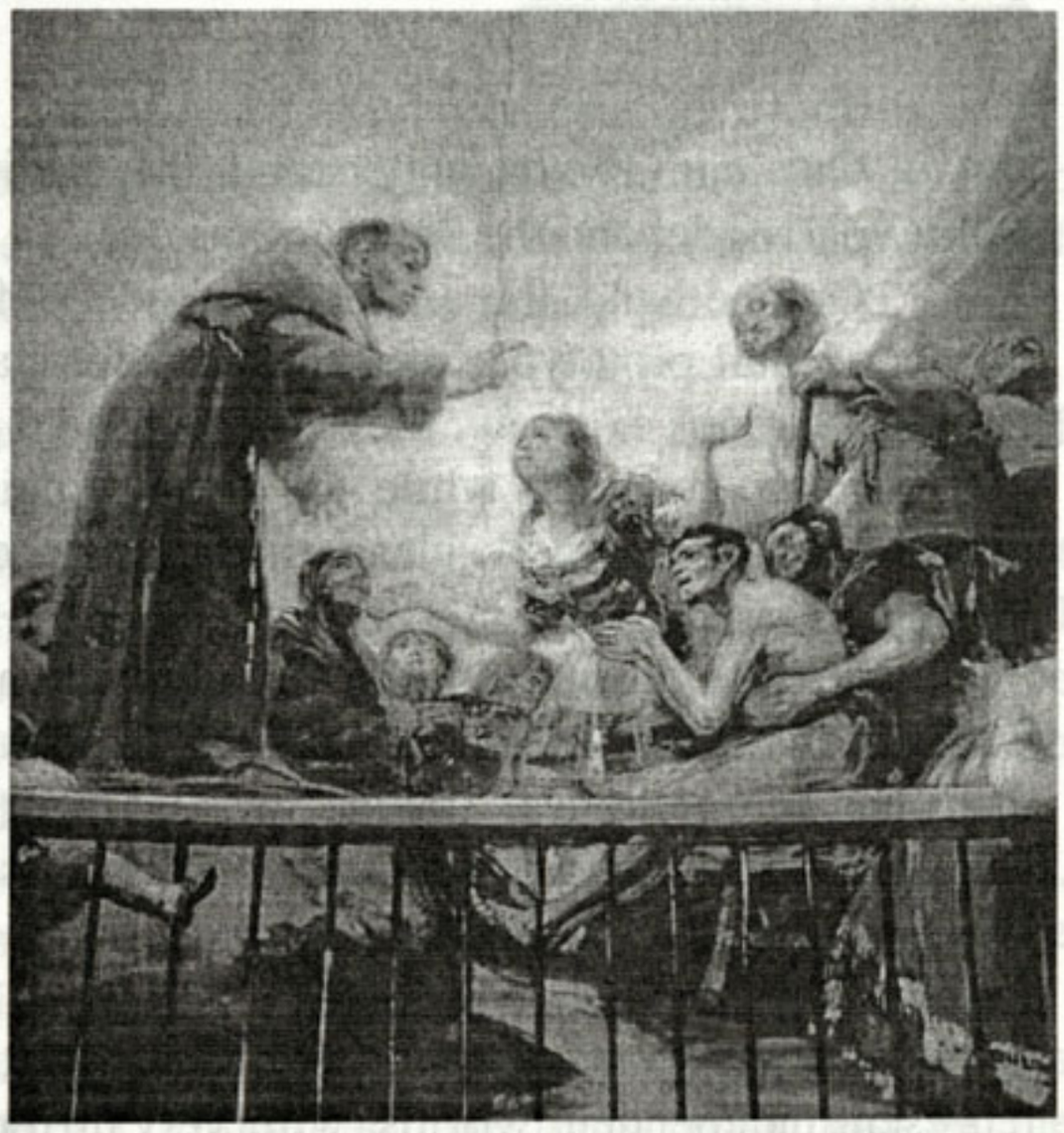
Joseph von Führich, Moise pe muntele Horeb



A patra frescă (m.239-288) combină blocuri sonore diferite intomațional şi armonic, dispuse la compartimente instrumentale diferite: corale complementare la lemne şi alamă, metalofone de rezonanță în *piano*, țăndări melodice dispuse în *vacuum* la corzi (prin *vacuum* se înțelege plasarea a două sunete la mare distanță unul de altul: unul foarte sus, altul foarte jos). La măs.264 rămâne *vacuum*-ul corzilor, secondat de un comentariu locvace al celor trei flaute, totul susținut de o sonoritate tremurătoare a gongurilor. Este o imagine sonoră foarte originală şi caracteristică pentru muzica lui Anatol Vieru. Coda piesei (m.289-311) e un urlet amenințător, plin de întrebări, în care lemnele, alămurile şi corzile se ceartă pe un fundal de percuție violentă.

Inspirată de pictura lui Goya din catedrala madrilenă *San Antonio de la Florida*, partea a III-a se poate defini ca o *mega-invenţiune* melodico-ritmică. Tehnica palindroamelor, astfel cum o inaugurează compozitorul în piesa *Soroc* din 1983, este aici redimensionată şi dezvoltată. Concentrat asupra a două specii de palindroame – 1. palindroamele melodice aritmice, 2. palindroamele ritmice cu sunete nedeterminate – Anatol Vieru realizează o dublă performanță: pe de o parte una de tehnică componistică, pe de alta – una de strategie timbrală. Căci instrumentele definitorii ale acestei părți sunt tuba şi trombonul, care îşi pun amprenta asupra ethosului muzicii. Legătura cu pictura se face prin asocierea alămurilor cu predica Sfântului Anton şi a percuției cu „suduirea gloatei". Dacă spiritul melodic liber trona în prima parte a piesei, treptat fluiditatea melodică se întăreşte, ajungându-se la cristalizarea în omofonii atotputernice, asemănătoare evoluției unui fenomen meteorologic. Analogia poate fi chiar concretizată într-o imagine: procesul lent, dar sigur şi orientat, al formării unui nor imens din vapori de apă.

Francisco Goya, San Antonio de la Florida (Madrid)



Dacă în partea a III-a tuba şi trombonul aveau un rol principal, este rândul trompetei să-şi asume întâietatea solistică. Căci *Soare palid*, finalul simfoniei, este un poem monostructural pentru trompetă şi orchestră. Asemenea zborului unui pescăruş deasupra apei, sunetul trompetei pluteşte deasupra orchestrei, născând o melodie infinită, liberă, ce parcă ar vrea să scape, să se desprindă de sol.

Muzica aceasta provine dintr-un sentiment extatic. Totul este derulat cu lentoare: un soare autumnal îşi trimite razele cu încetinitorul, ele ne cuprind şi ne hipnotizează; timpul se dilată, peisajul uneori se schimbă, dar de sus, din perspectiva melodiei lente a trompetei totul se aglutinează, rămânând la fel, fără prea mari contraste.

Musica enigmatica ar putea fi un termen potrivit pentru această parte, care anulează în sens hegelian atât vernacularul şi omenescul *Tangochaconnei*, tenebrele *Exodului*, cât şi auriul candid ce devine coloană de foc al părţii *San Antonio de la Florida*. Punctul transcendent de care vorbea Anatol Vieru în prezentarea sa se află în spatele acestei simfonii. El se arată dincolo de ultimul ei acord, căci, aşa cum frumos spunea Rilke: „chiar dacă-i lipseşte doar pauza de după ultimele cuvinte ale unei povestiri, Dumnezeu poate încă să se arate."

Dan Dediu

Overall considerations

One can try to understand the traditional symphony according to two models: the archetypal model and the autonomous one.

On one hand, the archetypal model defines the symphony as a natural manifestation of a transcendental prototype, of a settled beforehand scheme . Anton Buckner's symphonies set up the most famous example: they comprehend a predetermined scheme which is "filled" afterwards with various contents, while the form remains the same. Thus, all symphonies are different expressions of the same class, in the sense composer Aurel Stroe used when speaking about "Composition classes".

On the other hand, the autonomous model conceives the symphony as a world in itself, with its own laws, rules and exceptions. Thus, two symphonies are not alike because each of them has an ontological "theme" arising from different areas of thinking and feeling. A specific example for this model is Beethoven, whose symphonies are very different from each other: the "Eroica" and the "Pastorale" differ as much as the Fifth Symphony from the Seventh or the Eighth...

Anatol Vieru's five symphonies partake of the second model described here, as they represent independent worlds, with very different inner "stories". Still, they contain elements of the first model, since one can detect a common substratum – (the *chaconne* form, the "*cribble*" technique, the "*fugato*") – each time combined according to a particular dramaturgy and musical sense.

If in his *Fifth Symphony* the fundamental topics related to Time and to the *feeling* of time in Eminescu's poetry, in the *Sixth Symphony* they concern the Exodus and a certain Spanish spirit. One can often notice in Vieru's music that the thematic binomial includes a general term (the Time, the Exodus) and a particular one (Eminescu, Spain). Also, the general form is made of four parts, which complete each other and amplify the feeling of a monumental fullness *in statu nascendi*.

The music of the symphony proceeds from a perpetual development and its radicalism on the temporal level shows in the fact that it excessively „stretches" the sonorous substance in order to test its resistance.

Powerful sonorous paradigms are thrown into the time game; the composer's attitude is defined by trust in the power of combinatory techniques to support the musical discourse.The sources of inspiration of this granitic opus include the Old and the New Testament, paintings by Goya, texts by Vintila Horia, and autumnal images.

Anatol Vieru's late style is perfectly illustrated in this opus. Here are some characteristic elements of its vocabulary and syntax:

1. the chaccone form
2. harmony based on consonant chords (major, minor, dominant seventh) in different polyharmonic combinations
3 simple, naive melodic elements
4. short quotations from hits (in *Tangochaccona*)
5. neoclassic rhythm, alternating with rubato passages, written down with great accuracy
6. modal scales
7. melodic and rhythmic palindromes
8. trust in the power of combination and of naïveté
9. the conception of art as a process
10. the cribble technique
11. the hymnic, extatic character (the psalm).

Composer's presentation

A presentation of the work has been made by the author himself at the premiere in 1995; we reproduce it here, as it is precious both for the technic explanations and for the description of the psychological and expressive context in which this work had been conceived:

„The Fifth Symphony (1988-1989): 1.Tangochaccona 2. Exodus 3. Saint Anthony of Florida 4. Pale Sun.

„Composed between 1988-1989, the symphony is influenced by the atmosphere of that epoch. The more I worried, the more obvious the exodus from around me appeared:– a mental exodus for some, a real physical exodus for others; I projected this impression of exodus on the world, as I sipped it daily from the cup of the microphone of the radio stations. The image of the exodus seemed to be emblematic for this agitated century.

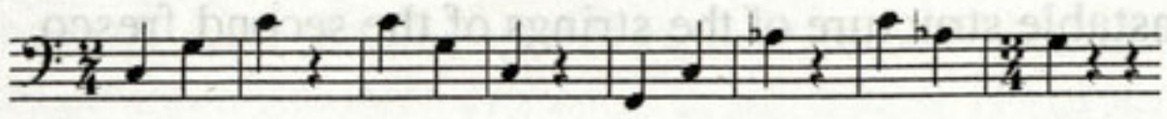
I was stirred then by several essays by Vintilă Horia. One of these essays, about tango, emphasized the tragical thrill which imbrues this both planetary and specifically local genre; the first movement of the symphony allies two Spanish genres: Tangochaccona (33 variations).

The second part, perhaps more connected to the biblical connotations of the exodus, is a symphonic poem. Another essay by Vintila Horia influenced the third movement of the symphony; commenting upon Goya's fresco for *Saint Anthony of Florida's* church, Vintilă Horia was directing our attention upon the crowd as a mob; the Saint's exhortation is inveighed by the railing rabble. I had seen the church in Madrid a year before and I had guessed in its chiaroscuro the terrible exertion. The tension of the three first movements finds some sort of ease in the last movement, *The Pale Sun*; if not a catharsis, then at least an alleviation, a shadow of hope.

The four movements of the symphony last about one hour; they are four symphonies that connect in a transcending point; the listener may try to find it."

Short analytic introduction to the Sixth Symphony

The first movement -*Tangochaccona*- springs from an eight-bar theme, built of consonant and dissonant chords, on a tonal bass:

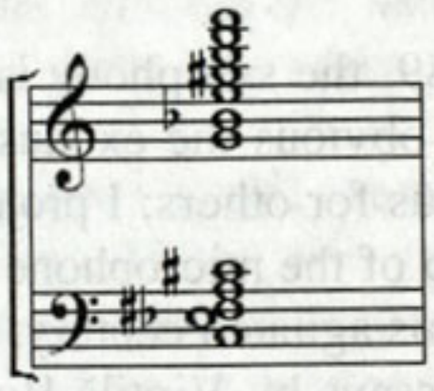


In the course of the 33 variations this bass starts a transpositional „exodus", using up the twelve sounds of the chromatic scale. The transpositions follow a well defined plan that employs the minor third and augmented fourth intervals as coordinating factors in the theme modulation process. Here are, as a quick guide throughout the score, the sounds on which the theme is transposed, arranged in order of their appearence and followed by the number of the variations (and of the bars):

C: I-IV (bars 1-32)
E FLAT : V-VIII (bars 33-64)
F SHARP : IX-XII (bars 65-106)
A: XIII-XIV (bars 107-137)
C SHARP: XV-XVI (bars 138-163)
G: XVII-XVIII (bars 164-179)
B FLAT: XIX-XX (bars 180-192)
E: XXI-developing episode -XXII (bars 193-275)

G SHARP: XXIII (bars 276-283)
B: XXIV-XXV (bars 284-307)
D: XXVI (bars 308-318)
F: XXVII-XXIX (bars 319-346)
C: XXX-XXXIII (bars 347-398)

One can notice that the transpositions of the theme follow the trajectory of a symmetrical chord, with the axis on the G-B Flat interval; at (IN?) the end the initial fundamental C note returns.



On this strict canvas, tango motifs overlap and undergo different developments and superpositions. The origin of the motives is quite varied: one may hear both elements from the Argentine tango and insertions of Balkan resonances, blended into a musical hybrid that oscillates between tragedy and parody. Hence the strangeness and the freshness of this music, which resumes and continues on other coordinates Ravel's and Stravinsky's project to stylize dances and to melt them into monumental symphonic forms.

The second movement of the Symphony is entitled *Exodus*. Its prevailing character is somber, thoughtful. The bass strings intone *De profundis* in unison, a melody climbing with difficulty during 67 bars, in order to reach a luminous climax on B4 and to return to darkness, with a heterophony between the tuba and the double-basses (bars 60-67). A second symphonic fresco of this movement assembles different orchestral sections in mixtures: the strings and the brass wind, wood wind and high percussion with determined sounds. So a whirling movement of sounds is born, like a convoy, like Musorgsky's *Bydło* reinterpreted (bars 68-134). A variant of the initial melody is presented in a new instrumentation, turned unstable from the viewpoint of intonation, by the quarter-tones which induce a dreamy, nightmarish atmosphere (bars 135-238). At bar 195, the two ideas of this movement are superposed: the *De profundis* melody (on trombones) and the unstable structure of the strings of the second fresco.

The fourth fresco (bars 239-288) combines different (from the standpoint of intonation and harmony) sound blocks, distributed to different instrumental sections: complementary chorals to wood wind and brass wind, metal instruments in pianissimo resonance, melodic splinters disposed in *vacuum* to the strings (by *vacuum* we mean the void created between two sounds disposed at a great distance from one another: one very high, the other very low). At bar 264, only the *vacuum* of the strings remains, doubled, on the edge of silence, by the whisper of the three flutes, and the shivering sound of the gongs. This is a very original sonorous image and distinctive for Anatol Vieru's music. The coda of this movement (bars 289-311) is a threatening outcry, an interrogative roar, where wood wind, brass wind and strings argue on a violent percussion background.

Inspired by Goya's painting from the cathedral of *Saint Anthony of Florida* in Madrid, the third movement may be defined as a melodic and rhythmic *mega-invention*. The palindrome technique, as initiated and developed by the composer in *Soroc* (a work composed in1983), takes new dimensions here. Concentrating on two species of palindromes – 1. melodic rhythmless palindromes, 2.rhythmic palindromes with undetermined pitch – Anatol Vieru realizes a double

performance: on one hand, an achievement in terms of composition technique, on the other hand - one of timbre strategy, because the defining instruments of this movement are the tuba and the trombone, which lay their mark on the emotional output of the music. The connection with the painting is realized by associating the brass wind to Saint Anthony's sermon and the percussion to „the mob invective". If the free melodic spirit reigned in the first part of the piece, gradually the melodic fluidity is solidifying, resulting in a crystallization in almighty homophonies, like the evolution of a climatic phenomenon. The analogy may be even materialized in a picture: the slow, but infallibly oriented process, of the gathering of a huge cloud or a tornado.

If in the third movement the tuba and the trombone had the lead, it is the turn of the trumpet to assume its priority in the fourth movement. Because *The Pale Sun*, the final movement of the symphony, is a monostructural poem for trumpet and orchestra. Like a seagull gliding above the sea, the sound of the trumpet floats above the orchestra, givind birth to an endless free melody that seems to want to run away, to take off.

This music is born from an ecstatic feeling. Everything is unfolding slowly: an autumnal sun gently sends its beams, they wrap and hypnotise us; time is dilated and even if the landscape changes sometimes, seen from high above, where the slow melody of the trumpet floats, everything blends, remaining the same, without powerful contrasts.

Enigmatic music may be a suitable term for this part that annuls in a Hegelian meaning both the vernacular and human of the *Tangochaconna,* the darkness of the *Exodus*, and the ingenuous gold colour which becomes a fire column in *Saint Anthony of Florida.* The transcendent point Anatol Vieru was talking about in his introduction is beyond this symphony. It reveals itself beyond its last chord because, as Rilke was saying: "I think that one cannot really know whether God is present in a story till it comes to its end. As even if two words were missing - I'll go even farther: if only the silence that follows the last words of a story were missing, He may still come''.

Dan Dediu

Considérations générales

On peut comprendre la symphonie traditionnelle en s'appuyant sur deux modèles : le modèle archétypal et le modèle autonome.

D'une part, le modèle archétypal définit la symphonie comme une manifestation immanente d'un prototype transcendant, d'un schéma préétabli. Les symphonies d'Anton Bruckner en constituent l'exemple le plus célèbre : elles comportent un schéma prédéterminé, « habité » ensuite par des contenus divers, la forme restant toujours la même. Ainsi, toutes ses symphonies sont des expressions différentes d'une même classe, au sens où le compositeur Aurel Stroe parlait de « Classes de compositions ».

D'autre part, le modèle autonome nous permet de concevoir chaque symphonie comme un monde en soi, régi par des règles, des exceptions et des lois qui lui sont propres. En ce sens, deux symphonies ne se ressemblent guère, puisque chacune se rattache à un « thème » ontologique différent, chacune procède d'une autre pensée, d'une autre sensibilité. Pour illustrer ce modèle, il n'est guère d'exemple plus typique que celui de Beethoven, dont les symphonies sont si différentes les unes des autres : l'*Héroïque* et la *Pastorale* ne se ressemblent pas plus que la *Cinquième*, la *Sixième* ou la *Huitième*...

Les sept symphonies d'Anatol Vieru participent du deuxième modèle décrit ci-dessus, car elles représentent autant de mondes autonomes, autant de récits intérieurs, au demeurant fort dissemblables. Pourtant, elles n'en comportent pas moins des éléments relevant du premier modèle, car on y décèle quelquefois un substrat commun (la forme de *chaconne*, la technique du « crible », le *fugato*), agencé, à chaque fois, selon une dramaturgie et un sens musical particuliers.

Si, dans sa *Cinquième Symphonie*, les thématiques fondamentales tournent autour du Temps et du *sentiment* du temps tel que l'exprime la poésie d'Eminescu, dans la *Sixième Symphonie* il s'agira de l'Exode et d'un certain esprit hispanique. On remarquera souvent, chez Vieru, la présence d'une thématique bipolaire comprenant un élément d'un ordre général (tel le Temps ou l'Exode) ainsi qu'un élément à coloration, parfois, particulière (tels Eminescu ou l'Espagne). De même, la forme globale de la *Sixième Symphonie* s'articule autour de quatre mouvements qui se complètent mutuellement et qui amplifient le sentiment d'une plénitude monumentale *in statu nascendi.*

La musique de cette symphonie procède d'un développement continuel, et sa radicalité au niveau temporel transparaît dans le fait même qu'elle en étire au plus haut point la substance sonore, comme pour en tester la résistance. Des structures sonores puissantes sont lancées dans le jeu implacable du temps ; ici, la confiance du compositeur en la force et en l'aptitude de la combinatoire à soutenir le discours musical définit, en quelque sorte, sa démarche, son attitude artistique même.

Parmi les sources d'inspiration de cette œuvre granitique, il conviendrait de citer, entre autres, l'Ancien et le Nouveau Testaments, des fresques de Goya, des textes de Vintila Horia. Cette œuvre illustre on ne peut mieux le style tardif d'Anatol Vieru. En voici quelques éléments caractéristiques de vocabulaire et de syntaxe :

1. la forme de chaconne
2. l'harmonie fondée sur des accords consonants (majeurs, mineurs, septième de dominante) dans différentes combinaisons poly-harmoniques
3. les éléments mélodiques simples, naïfs
4. les courtes citations de chansons bien connues (dans *Tangochaccona*)
5. le rythme néoclassique, alternant avec des passages de rubato, notés très précisément
6. les échelles modales
7. les palindromes mélodiques et rythmiques
8. la confiance dans la force de la combinatoire et de la pensée « à l'état naïf »

9. la conception de l'art en tant que processus
10. la technique du crible
11. le caractère hymnique, extatique (le psaume)

Présentation du compositeur

Concernant la *Sixième symphonie*, nous possédons un témoignage direct de l'auteur. Il remonte à 1995, date de la création mondiale de cette œuvre. Nous le reproduisons ici, tant il nous paraît précieux aussi bien par les détails d'ordre technique que par la description du cadre expressif et du contexte psychologique dans lequel l'œuvre fut conçue :

La Sixième Symphonie (1988-1989) : 1. Tangochaccona 2. Exodus 3. Saint Antoine de Floride 4. Soleil pâle

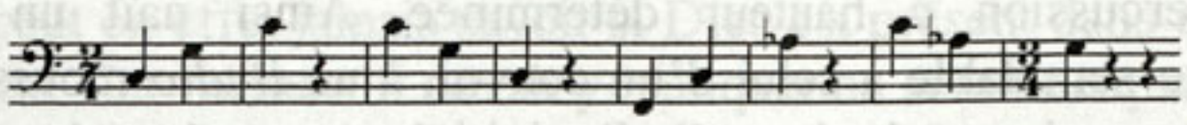
« Composée entre 1988-1989, la symphonie s'inspire de l'atmosphère de l'époque. Plus je me tourmentais, plus évident m'apparaissait l'exode autour de moi – un exode mental pour les uns, un exode physique réel pour les autres ; j'ai projeté cette impression d'exode sur le monde tel que je l'avalais, tous les jours, au travers de la tasse de paroles déversée quotidiennement par les postes de radio. L'image de l'exode m'est apparue alors comme l'emblème même de ce siècle mouvementé.

J'ai été alors marqué par quelques essais de Vintila Horia. L'un d'eux, sur le tango, mettait en évidence le frisson tragique dont est empreint ce genre à la fois planétaire et local. Le premier mouvement de la symphonie, Tangochaccona (33 variations), réunit deux genres hispaniques. Le deuxième mouvement, lié peut-être davantage aux connotations bibliques de l'exode, est un poème symphonique. Un autre essai de Vintila Horia a influencé la troisième partie de la symphonie ; en commentant la fresque de Goya « Saint Antoine de Floride », Vintila Horia attirait l'attention sur la foule en tant que troupeau ; le sermon du saint est conspué par la foule. J'avais vu l'église à Madrid un an auparavant et j'avais deviné dans son clair-obscur l'épouvantable acharnement. La tension des trois premiers mouvements trouve dans la partie ultime, « Soleil pâle », comme un apaisement – sinon une catharsis, du moins une détente, une ombre d'espoir.

Au total, les quatre parties de la symphonie durent une heure environ ; ce sont là quatre symphonies qui se rejoignent en un point qui les transcende, et l'auditeur peut essayer de le chercher. »

Brève présentation analytique de la Sixième Symphonie

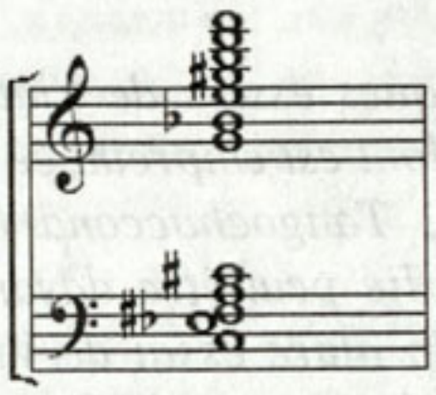
La première partie – *Tangochaccona* – part d'un thème de 8 mesures, construit à partir d'accords consonants et dissonants sur une basse tonale :



Au cours des 33 variations qui constituent le mouvement, cette basse prend, à force d'être transposée, le chemin de « l'exode » tonal, épuisant, en cours de route, les 12 sons de la gamme chromatique. Les transpositions de la basse suivent un plan bien défini, qui utilise les intervalles de tierce mineure et de quarte augmentée, lesquels constituent les deux axes du processus de modulation du thème. Voici, dans l'ordre, les sons sur lesquels le thème sera transposé. (Les numéros des variations et des mesures permettront de les retrouver facilement dans la partition.)

DO : I-IV (mesures 1-32)
MI BÉMOL : V-VIII (mesures 33-64)
FA DIÈSE : IX-XII (mesures 65-106)
LA : XIII-XIV (mesures107-137)
DO DIÈSE : XV-XVI (mesures138-163)
SOL : XVII-XVIII (mesures164-179)
SI BÉMOL : XIX-XX (mesures 180-192)
MI : XXI - épisode à caractère de développement - XXII (mesures 193-275)
SOL DIÈSE : XXIII (mesures 276-283)
SI : XXIV-XXV (mesures 284-307)
RÉ : XXVI (mesures 308-318)
FA : XXVII-XXIX (mesures 319-346)
DO : XXX-XXXIII (mesures 347-398)

On aura remarqué que les transpositions subies par le thème obéissent à un trajet symétrique, dont l'axe se situe dans l'intervalle *sol-si bémol*. De plus, la fin est marquée par le retour au son initial, *do*.



Sur ce canevas strict se superposent des motifs de *tango* soumis à des développements et à des stratifications de toutes sortes. L'origine des motifs est assez variée : on peut y entendre autant d'éléments de tango argentin que d'insertions, voire de réminiscences de sonorités balkaniques, réunis dans un enchevêtrement musical qui oscille entre le tragique et la parodie. D'où l'étrangeté et la fraîcheur de cette musique qui reprend et continue sur un autre plan le projet de Ravel et de Stravinski de styliser des danses et de les fondre dans des formes symphoniques monumentales.

La deuxième partie de la symphonie s'intitule *Exodus*. Le ton y est sombre, méditatif. Les cordes graves entonnent à l'unisson un *De profundis*, mélodie qui s'élève – on dirait contre vents et marées – durant 67 mesures, pour atteindre son apogée joyeux sur un *si4*, et pour retourner ensuite vers les ténèbres, à la faveur d'une hétérophonie entre le tuba et les contrebasses (mesures 60-67). Une deuxième fresque symphonique de ce mouvement assemble différents compartiments orchestraux dans d'étranges mixtures : les cordes et les cuivres, les bois et, dans l'aigu, la percussion à hauteur déterminée. Ainsi naît un mouvement sonore tourbillonnant, - tumulte semblable à celui d'un convoi, à un *Bydlo* moussorgskien réinterprété (mesures 68-134). Une variante de la mélodie initiale est présentée dans une disposition orchestrale nouvelle où les quarts de ton induisent une sonorité vacillante et une atmosphère onirique, voire cauchemardesque (mesures 135 – 238). A la mesure 195, les deux idées de ce mouvement se superposent : la mélodie *De profundis* (aux trombones) et la structure instable des cordes de la deuxième fresque.

La quatrième fresque (mesures 239-288) combine des groupes sonores différents du point de vue de l'intonation et de l'harmonie, disposés en compartiments instrumentaux bien distincts :

des chorals complémentaires confiés aux bois, aux cuivres, aux métaux (dans des résonances *pianissimo*) ; des débris mélodiques disposés en *vacuum* aux cordes (nous entendons par là *le vide qui se crée* entre deux sons disposés à une grande distance l'un de l'autre : l'un très haut, l'autre très bas). A la mesure 264, seul subsiste le *vacuum* des cordes, secondé, comme au bord du silence, par le chuchotement des trois flûtes et par la sonorité tremblante des gongs. C'est une image sonore d'une originalité forte, caractéristique de la musique d'Anatol Vieru. La coda de ce mouvement (mesures 289-311) est un cri menaçant, une interrogation rugissante, où les bois, les cuivres et les cordes se déchirent sur un fond de percussion violente.

Inspirée par la peinture de Goya de la cathédrale madrilène *Saint-Antoine-de-Floride,* la troisième partie peut être définie comme une *méga-invention* mélodique et rythmique. La technique des palindromes, telle qu'elle fut inaugurée et développée par le compositeur depuis *Soroc* (œuvre qui remonte à 1983), prend ici une tout autre dimension. En utilisant deux sortes de palindromes – 1. palindromes mélodiques et rythmiques ; 2. palindromes rythmiques à sons sans hauteur déterminée – Anatol Vieru réalise une double performance : d'une part, un exploit en matière de technique de composition ; d'autre part, un exploit en fait de stratégie d'utilisation des timbres. Car les instruments les plus caractéristiques de cette partie sont le tuba et le trombone, qui posent leur empreinte sur le registre affectif de cette musique. Le lien avec la peinture de Goya est établi par le truchement des cuivres – lesquels évoquent le sermon de saint Antoine – et de la percussion, dans le son de laquelle résonne « l'invective de la foule ». Si l'esprit mélodique libre régnait dans la première partie de la symphonie, ici la fluidité mélodique aboutit à une sorte de cristallisation en homophonies toutes-puissantes, semblables à l'évolution d'un phénomène climatique. L'analogie pourrait même être concrétisée par une image : celle du processus, lent mais inexorablement orienté, de la formation d'un immense nuage ou d'une tornade.

Si, dans le troisième mouvement, le rôle principal revenait au tuba et au trombone, ce sera, dans le quatrième, le tour de la trompette de s'assurer la primauté. Car « Soleil pâle » – la fin de la symphonie – est un poème mono-structurel pour trompette et orchestre. Semblable à une mouette survolant l'immensité de la mer, le son de la trompette flotte au-dessus de l'orchestre, engendrant une mélodie infinie, libre, qui semble vouloir s'en échapper, en prenant son essor.

Cette musique naît d'un sentiment extatique. Tout s'y déroule lentement : un soleil d'automne rayonne doucement, sa lumière nous enveloppe et nous hypnotise, le temps se dilate ; et si le paysage change quelquefois, contemplé d'en haut, de là où plane la mélodie lente de la trompette, il s'agglutine en restant identique à lui-même, sans trop de contrastes.

« *Musique énigmatique* » pourrait être le terme approprié pour décrire cette partie finale, qui annule, au sens hégélien s'entend, le vernaculaire et l'humain de *Tangochaconna,* les ténèbres de l'Exode, le *doré* candide qui devient colonne de feu dans la partie de *Saint Antoine de Floride.* Le point transcendant dont parlait Anatol Vieru dans son commentaire se trouve au-delà de cette symphonie. Il apparaît au-delà de son dernier accord, car, comme le disait Rilke : « Je pense qu'on ne peut en effet jamais savoir si Dieu est présent dans une histoire avant qu'on l'ait menée à son terme. Car même s'il devait y manquer ne serait-ce que deux mots – j'irai plus loin : même s'il ne manquait que le silence qui doit suivre le dernier mot de la nouvelle –, Il pourrait encore venir[1]. »

Dan Dediu

---

[1] Rilke: *Geschichte vom Lieben Gott* (trad. Nicolas Zourabichvili)

アナトール・ヴィエルの第6番交響曲

伝統的な交響曲は*典型的な模型*や*独立した模型*という二つの模型を通して理解することが出来る。

一方、典型的な模型の定義によると、交響曲とは、超越的な原型や*前*もって定められた計画の主観的な表現である。その一番有名な例はアントン・ブルックナーの交響曲だとされている。そこには前もって決定された計画に様々な「素材」が満たされながら、原型が常に同じである。そのように、彼のすべての交響曲はあるタイプ—アウレル・ストロエという作曲家の定義した「作曲のタイプ」の意味でもある—の具体的な表現に過ぎない。

他方、独立の模型によれば、交響曲は自分のルールや規則や特有の例外を持っている独立した世界である。その意味では、どの交響曲を比べても、似ていないことがわかる。なぜかというと、それぞれの交響曲はそれぞれの異なった「存在論」を持ち、違う思考や感情を起源とするからである。ベートーヴェンの完全に違う交響曲がその模型の典型的な例としてよく挙げられている：「エロイカ（英雄）」は「田園」と違うし、第5番は第7番と違う、そして第7番と第8番とは似ていない。

アナトール・ヴィエルの7つの交響曲は以上述べた第2番目の模型をもとにし、7つともそれぞれの異なる内面的な話を持つ独立した世界である。ただし、第一番目の模型から取った構成の部分もある。分析すれば、同じ基層、つまりチャコーンの形、「こし器」技術、フガット技術という要素が次から次へと特定の劇作や意味によって再結合されている。

第5番交響曲の主題は「時間」やエミネスクの詩であったのに対し、第6番のテーマは「エジプト脱出」や「スペイン人の精神特質」に移り変わる。ヴィエルの曲の主題は2つの項目を含めている。その一つは一般的な概念(時間、エジプト脱出など)であり、もう一つは特定の概念（エミネスク、スペイン）である。形式的に4つの部分に分けていて、その4つの部分がお互いに完成させ合って、堂々とした生まれかける完全性の感じを与える。

ヴィエルの交響曲の音楽は発展するタイプで、その時間的なレベルでの急進化は、響き渡る物質の抵抗力を試すために過剰に伸ばしているところを考えるとよくわかる。強い響き渡る枠組が時間の遊びと混じられ、その成果が組合法の力によって支えられるという信頼が交響曲の作曲方法の特徴となる。そのように形成された堅固な音楽作品のインスピレーションはヴィンティラー・ホリアという作家の文章、旧約聖書や新約聖書についての感想、秋のイメージや絵などのところにある。

アナトール・ヴィエルの成長したスタイルがこの音楽作品によって完璧に表現されている。これからその音楽スタイルの特徴を列挙する：

1. チャコーンの形
2. 協和音（短音階の主音、長音階の主音、短音階における7度音の変化）の様々な同時発音の結合
3. 簡単で無邪気な旋律
4. 有名な曲から短い部分を引用（タンゴチャコーン）
5. 新古典のリズムと精密的に指摘されたテンポ・ルバートが交互に起きる

6. モーダル音階
7. 音調やリズムの回文
8. 無邪気さや結合の強さへの信頼
9. 経過の概念
10. 「こし器」技
11. 賛美歌の特徴

作曲家の作品についての意見

1995年の最初の演奏から作曲家自身からの評価が残ってある。その評価には技術的な説明も、この作品の作成の基となった精神的な背景の描写も含まれているので、貴重であるゆえに、以下にそのまま書き写す。

第6番交響曲　（1988-
1989年）：1. タンゴチャコーン2. エジプト脱出3. フロリダの聖アントニオ4. 淡い日光

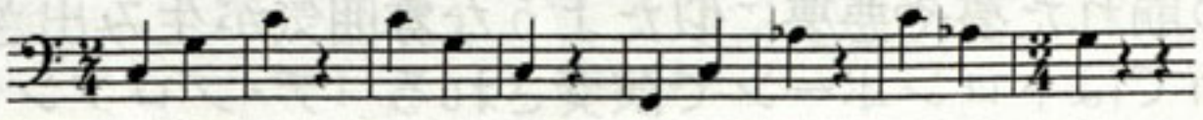
1988年から1989年にかけて作成したので、その時代の雰囲気で一杯。同じところに残り、精神的に内破すればするほど、周りの人の脱出が（ある者にとって精神的な脱出であり、他者にとって具体的な脱出であったが）一層顕著に見えるようになった。毎日ラジオ放送から取り入れたその脱出の印象をそのまま周りの世界に投影したのである。運動の世紀と呼んでもよいこの世紀にとっては脱出のイメージが象徴的に思われた。

その時、ヴィンティラ・ホリアのいくつかのエッセイを読んで感動した。その中にタンゴについての一つがあり、国際的でありながら発生した地域の特徴も残しているその音楽のジャンルを通している悲劇性を主張したものだった。そのエッセイを基にした交響曲の第一部（タンゴチャコーン、33変奏曲）は二つのスペイン系のジャンルを組み合わせている。第2部は出エジプト記の聖書的な意味を主張した交響的な詩である。ヴィンティラ・ホリアのほかのエッセイがこの交響曲の第3部目に影響を与えた。その中では、ヴィンティラ・ホリアはゴヤがフロリダの聖アントニオ教会のために作成したフレスコを批評しながら人の集まりが持っている群れの表面を注目させる。聖アントニオの説教が人の群れによって罵倒される。一年前マドリッドにあるその教会を訪問した時、薄暗い光でもフレスコが描く緊張した状況が感じられた。交響曲の最初の3部での緊張が「淡い日光」という最後の一部によって緩和される。そこにはカタルシスではないまでも、緩みや希望の光ぐらいはあるのだ。

交響曲の4部の演奏時間は約1時間である。その4部とも独立した曲で、それぞれの特有性を超えたところが4つともの共通点となる。聴取者がその共通点を探してもいいだろう。

第6番交響曲の簡単な分析

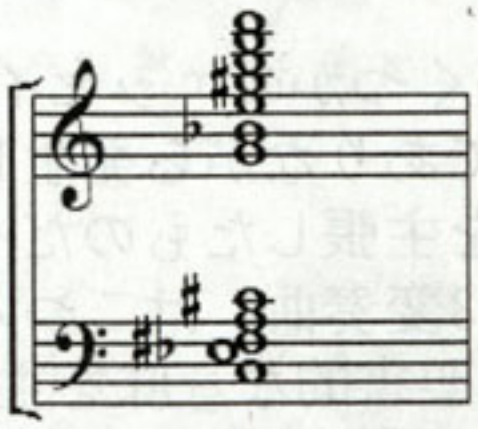
第一部「タンゴチャコーン」は低音部の調和音・不調和音を含む8つの小節のテーマから始まる。



33変奏曲の進化に伴って、そのベースが「脱出」して移調しながら、半音階の12音ともを使い尽くす。移調は前もってしっかりと決定された計画に従って行われる。その計画では短音階の第3度音程や長音階の第4度音程がテーマの転調を調整するために使われている。音譜を簡単に理解するため以下には旋律のテーマが含む音と変奏曲の番号やそれに当たる小節を提供する。

C：I-IV（1－32小節）
Eフラット記号：V-VIII（33－64小節）
Fシャープ記号：IX-XII（65-106小節）
A：XIII-XIV（107-137小節）
Cシャープ記号：XV-XVI（138-163小節）
G：XVII-XVIII（164-179小節）
Bフラット記号：XIX-XX（180-192小節）
E：XXI-主題を展開するエピソード-XXII（193-275小節）
Gシャープ記号：XXIII（276-283小節）
B： XXIV-XXV（284-307小節）
D：XXVI（308-318小節）
F：XXVII-XXIX（319-346小節）
C：XXX-XXXIII（347-398小節）

主題の移調はG－Bフラット記号という音程を軸にした対称的なパターンを持ち、最後に初めの根本的なC音に戻る。



その固定した背景に様々な進展や重複を受けたタンゴの主題が重なる。主題の起源が多様であり、アルゼンチン・タンゴの旋律が東南ヨーロッパの音楽と混じって、悲劇やパロディの中途を占める音楽的な混成物が創造される。そこからこの音楽の奇妙や爽やかさが発生するのである。この交響曲は、踊りを様式化して堂々とした交響曲に混ぜるラヴェルやストラヴィンスキーが想像したプロジェクトを異なった領域で継続させているといってもいい。

交響曲の第２部目は「エジプト脱出」と呼ばれ、暗くて瞑想的な雰囲気が主になる。最初に低音の弦楽器が斉奏で「デ・プロフンディス」を演奏する。その旋律が重い足どりで67もの小節を登ってＢ４で明るい頂点に到着してから、チューバとコントラバスのヘテロフォニーによってもう一度陰気な領域に戻る(60-67小節)。次の旋律はオーケストラのダブルを混合して重ねる：弦楽器や金管楽器、ウッドブロックや音調の固定した高音の打楽器が演奏される。そこから音調にキャラヴァンの進化に似たような回転が発生し、ムソルグスキーのBydloが再解釈されたような曲が生まれる(68-134小節)。最初の旋律の変奏曲が新しいオーケストラの組み合わせによって演奏され、４分音の影響で調和の崩れた夢や悪夢に似たような雰囲気が生み出される(135-238小節)。１９５小節ではトロンボーンで演奏される「デ･プロフンディス」という最初の旋律が後の安定のない弦楽器の旋律と重なる。

第４番目の旋律（239-288小節）
では異なった抑揚や和声の塊が結合され、様々な楽器によって演奏されている。ウッドブロックや金管楽器での合唱賛歌、反響の強いメタロフォーンが弱音で演奏詩、弦楽器で演奏される孤立な旋律の断片（孤立「ヴァキュウム」というのは二つの音が高さによって隔たれている状態である）。２６４小節では弦楽器の孤立が残り、それに伴って三本のフルートが自分のコメントをつき加えるところがゴングの震える響きによって支えられている。こうした音声的なイメージはとても新奇であり、アナトール・ヴィエルの音楽の特徴となっている。終結部(289-
311小節)は疑問で溢れる脅迫的な叫びであり、激しい打楽器の音を背景にした金管楽器と弦楽器との喧嘩として演奏される。

マドリッドにある「フロリダの聖アントニオ」教会でのフレスコを起源にした交響曲の第３部目は旋律から見ても、リズムから見ても、巨大な発明とも呼ばれる。１９８３年に作成した「ソロック（人生の限界）」という曲に初めて導入した回文の技術がここでは改めて計画され、発展される。アナトール・ヴィエルは律動のない回文や不確定の音を基にした律動的な回文という二つの回文の種類に集中し、２つの成就を果たす。一つは作曲技術の成就で、もう一つは音声の調整の成就である。なぜかというと、この部の主な楽器はチューバとトロンボーンで、それは曲のエトスに影響を与えることになるからだ。フレスコとのつながりは金管楽器を聖アントニオの説教に、打楽器を人の群れの罵倒に比べることによって表現される。最初の部では調和した音声が主だったが、その旋律の流れが天気の現象と同じように段々、固くなり、強力なホモフォニーに結晶するようになる天気の現象との比較を具体的なイメージに変質させると、雲が蒸気から形成するという緩やかで確実な経過の例を挙げることが出来る。

交響曲の第３部目ではチューバやトロンボーンが主になっていたのに対して、今度はラッパが第一になる。それは、「淡い日光」という交響曲の終結はラッパとオーケストラのための構造であるから。かもめが海の上で浮かんでいると同じように、ラッパの音がオーケストラの旋律の上を漂い、無限で、自由で、地面から飛び上がりたがっているような気持ちの曲を生み出す。

こうした音楽は忘我の気持ちから発生したのである。すべてがゆっくり起こっている。秋の日が緩やかに日光を送る。その日光が我々を巻き込んで催眠術をかける。時間の流れが遅くなる。ときどき景色が変わるけれども、トランペットの緩やかな旋律から判断すれば、変化はほとんどなく、物事がすべて前と同じ状況にある。

「なぞめいた音楽」という表現がこの部分をよく描くだろう。そこでは「タンゴチョコーン」におけるヘーゲルが定義した地方固有性も、「エジプト脱出」の陰気な雰囲気も、「フロリダの聖アントニオ」という部における金色に染められた景色も取り消されている。アントン・ヴィエルが自分の評価で指摘した超越点はこの交響曲の裏面にある。その点は最後の旋律が終わってから現れる。リルケが述べたように「話の最後の言葉の後に付け加えるピリオドがなくても、そこにはまだ神様が現れることが出来る」。

ダン・デリウ

Anatol Vieru
Simfonia a VI-a

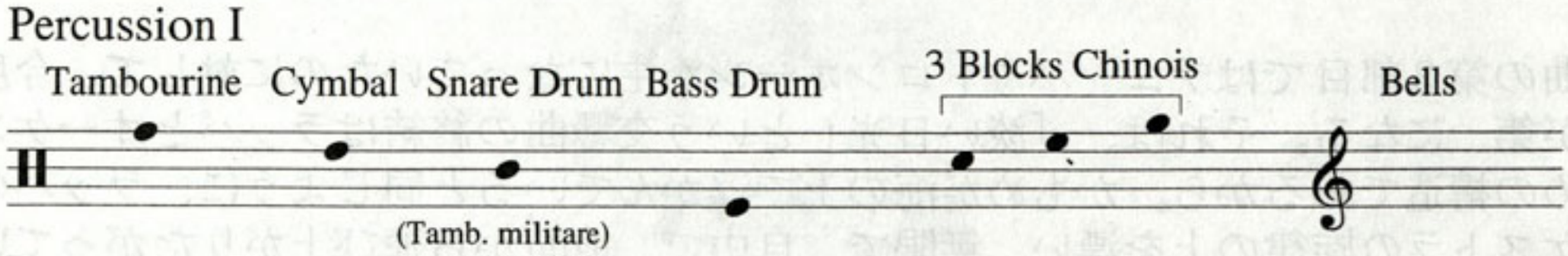
ORCHESTRA

3 Flutes (3 muta Piccolo)
2 Oboes
English Horn
2 Clarinets in Bb
Clarinet bass in Bb
2 Bassons
Contrabasson

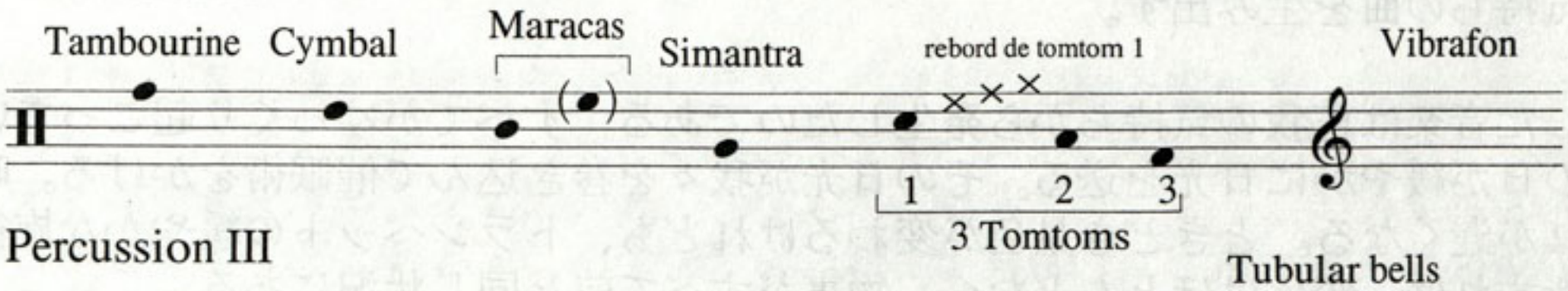
4 Horns in F
3 Trumpets in C
3 Trombones
Tuba

Accordion

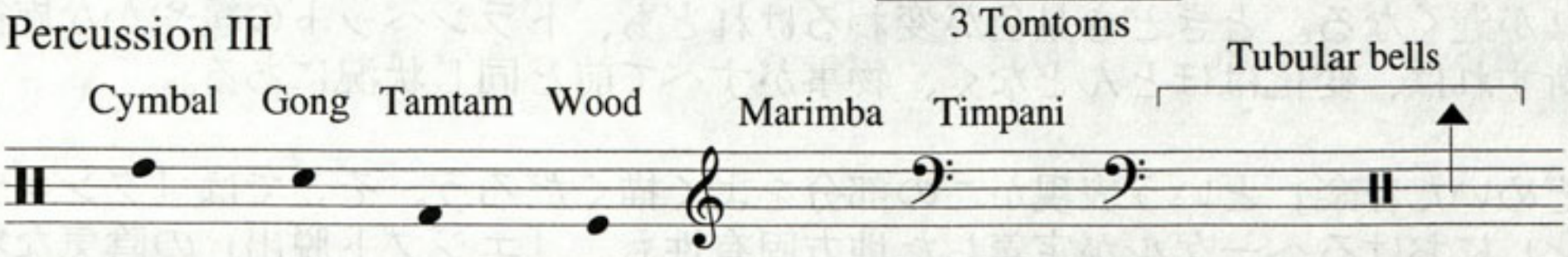
Percussion I



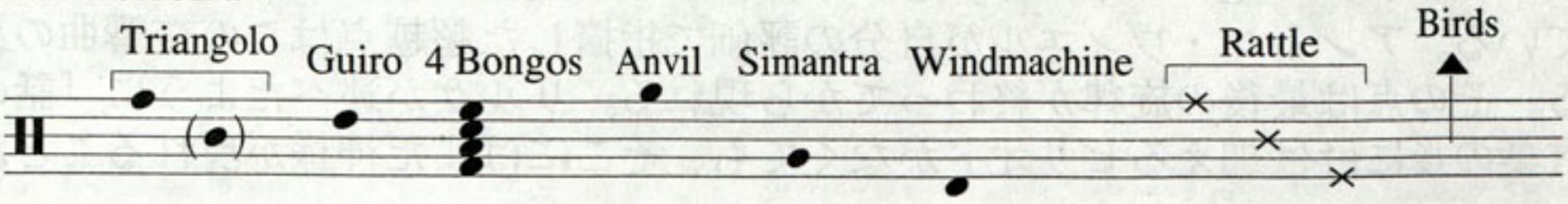
Percussion II



Percussion III



Percussion IV



16 Violin I
14 Violin II
12 Viole
10 Violoncello
8 Contrabass

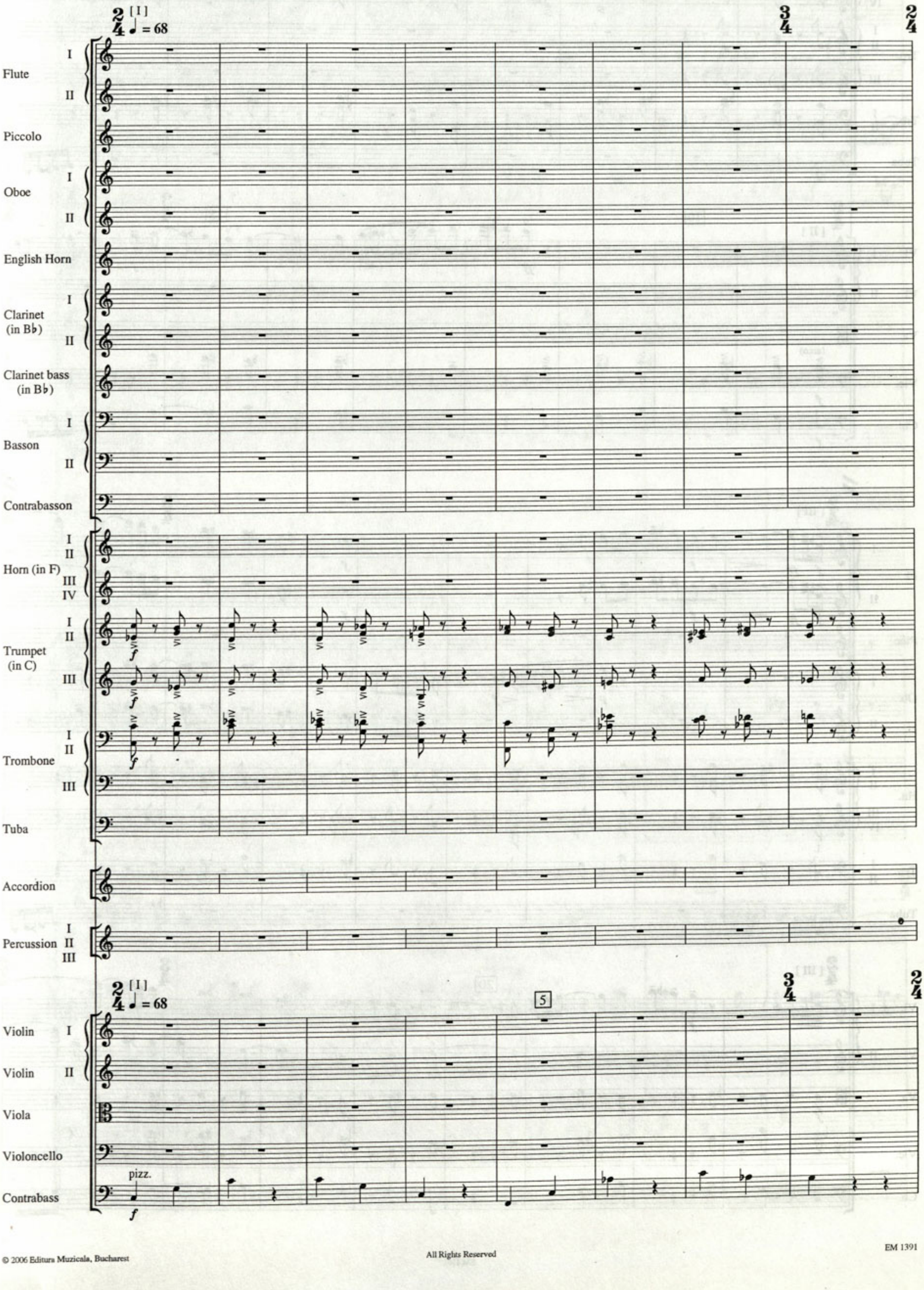
SYMPHONY VI

to Gennady Rozhdestvensky

= EXODUS =

Anatol Vieru
Op. 112

I. TANGOCHACCONA



© 2006 Editura Muzicala, Bucharest

All Rights Reserved

EM 1391

9

[II]

Hn. I II III IV

Trp. I II III

Trb. I II

Tuba

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

10

15

[III]

17

Fl. I II

Picc.

Ob. I II

Hn. I II III IV

Trb. I II

Tuba

[III]

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

20

2/4 [IV]

3/4

25

Fl. I II

Picc.

mf

8va

f

Ob. I II

f

f

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Hn. I II III IV

1.

Trb. I II

Tuba

2/4 [IV] 25

30

3/4

8va

Vl. I

(div.)

(uniti)

Vl. II

(div.)

(uniti)

Va.

Vlc.

Cb.

arco

f

32

3/4 2/4 [V]

I Fl. II

Picc.

I Ob. II

Eng. Hn.

I Cl. II

Cl. bass

I Bn. II

I II Hn. III IV

Trp. I II

Trb. I II

Tuba

35

3/4 2/4 [V]

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

39

Fl. I II

Picc.

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II

(poco f)

40

45

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

div.

[VII]

47

Fl. I II

Picc.

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

con sord.

Hn. I II III IV

Acc.

[VII]

50

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

pizz.

54

Fl. I II

Picc.

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Hn. I II III IV

Acc.

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

3/4 2/4 [VIII]

55

60

f

pizz.

div.

(div.)

62

3/4 2/4 [IX]

8va

Fl. I II

Picc.

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Hn. I II III IV

Trb. I II III

Tuba

1. 3.

mf

65

Vl. I Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

69

3/4

[X]
2/4
Subito più mosso
♪. = ♩ = 92

I Fl. II
Picc.
I Ob. II
Eng. Hn.
I Cl. II
Cl. bass
I Bn. II
I II Hn.
III IV
I II Trb.
III
Tuba
Acc.

f marc.

1.
3.

f

70

3/4

[X]
2/4
Subito più mosso
♪. = ♩ = 92

75

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

77

Fl. I II

Picc.

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II

Trb. I II

a 2
con sord.

Acc.

80

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

85 [XI]

Fl. I II

Picc.

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Hn. I II III IV

1. bouché

3. bouché

Trp. I II

con sord. 1.

Trb. I II

Acc.

[XI] 85

90

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

92

[XII]
Poco più mosso
♩ = 102

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II
Bn. I II
Trp. I II
Trb. I II
Acc.
Vl. I II
Va.
Vlc.
Cb.
Eng. Hn.
Cl. bass
Bn. I II
Trp. I II
Acc.
Vl. I II
Va.
Vlc.
Cb.

con sord.

95

[XII]
Poco più mosso
♩ = 102

99

100

105

106

[XIII]

Fl. I II

Picc.

Eng. Hn.

Cl. bass

Bn. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II

Trb. I II III

con sord.

Acc.

1.

110

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

mf

marcato

113

Fl. I II

Picc.

Eng. Hn.

Cl. bass

Bn. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II

1.

con sord.

2.

mf

Trb. I II III

Tuba

con sord.

p

Acc.

mp

115

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

120 [XIV]

Fl. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II

Tuba

Acc.

120 [XIV] 125

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

127

Hn. I II III IV

Trb. I II

Tuba

Acc.

130

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

134

(poco accel.)

3/4 (a tempo) ♩ = ♩

2/4 [XV] Subito meno mosso ♩. = ♩ = 62

3/4

G. P.

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Trp. I II III

con sord. à 2

con sord.

Trb. I II

1.

con sord.

Tuba

Acc.

Perc. I

Tambourine

135

140

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

141

[XVI]

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II III

Trb. I II

Tuba

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

145

[XVI]

1.

senza sord.

pizz.

ff

148

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II

Trb. I II III

Tuba

150

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

155

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II

Trb. I II III

Tuba

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

162

[XVII]

Ob. I

Eng. Hn.

Cl. I

f

mf

mp

con sord.

I
II
Hn.

mp

3.

III
IV

à 2

I
II
Trb.

III

[XVII]

con sord.

165

Vl. I

ppp

ppp

2 soli

Vl. II

mf

2 soli

Va.

mf

2 soli

Vlc.

mf

Cb.

$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ [XVIII]

169

Fl. I

Ob. I

Cl. I

mf

mf

mf

Hn. I
II

170

$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ [XVIII]

175

Vl. I

ppp

Vl. II

tutti pizz.

mp

Va.

tutti pizz.

mp

Vlc.

tutti pizz.

mp

Cb.

Solo

mf

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ
DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI
INV. 189670

176

[XIX]

I Fl.
II
Eng. Hn.
Ob I
Cl. I
Cl. bass

180

[XIX]

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

Solo

arco

Subito più mosso

[XX]

183

I Fl.
II
Ob. I
Eng. Hn.
I Cl.
II
Cl. bass

Marimbafono

Perc. III

185

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

pp quasi gliss.

190

[XXI]

Fl. I II

Cl. I II

Cl. bass

Marimbafono

Perc. III

190

pizz.

[XXI]

195

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

197

Fl. I II

Cl. I

Hn. I II III IV

Trb. I II III

con sord.

Marimbafono

Perc. III

200

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

204

Hn. I II III IV

Trb. I II III

mf p f

205

arco
marcato

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

210

211

215

218

Fl. I II

Picc.

Hn. I II III IV

senza sord.

Trb. I II III

(con sord).

Tuba

con sord.

Perc. III

Timp.

220

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

225

Fl. I II

Picc.

Hn. I II III IV

Trb. I II III

Tuba

Perc. III

Timp.

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

225

230

2/4 ♩ = 96 (poco più mosso)

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

div.

(div. arco/pizz.)

232

Fl. I II
Picc.
Cl. I II
pp
pp
senza sord. 1.
Hn. I II
mp
235
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

239

Fl. I II
Picc.
Cl. I II
Cl. bass
mp
1.
Hn. I II
Trp. I II
1.
senza sord.
mp marcato
240
245
Vl. I
Vl. II
Va.
tutti
pizz.
Vlc.
Cb.

246

Ob. I: *mf*

Ob. II: *mp*

Trp. I, II: 1.

Vl. I

Vl. II

250

Va.: (div. arco/pizz.) *mp*

Vlc.

Cb.

253

Fl. I: *mf*

Fl. II: *mp*

Picc.: *mp*

Ob. I: *non staccato*

Ob. II: *non staccato*

Eng. Hn.: *mf*

Hn. I, II: 1. con sord. *mf marcato*

Hn. III, IV: 3. *mp marcato*

Trb. I, II: 1. senza sord. *mp marcato* senza sord.

255

Vl. I

Vl. II

Va.: (div. arco/pizz.) *mp*

Vlc.: pizz. *mp*

Cb.

[XXII]

260

Fl. I II

Picc.

Ob. I II

Bn. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II III

Trb. I II III

Tuba

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

1.
senza sord.

mp marcato

mf

ff

senza sord.

260

265

[XXII]

267

Fl. I II

Picc.

Ob. I II

Cl. I

Bn. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II

Trb. I II III

Tuba

senza sord.

f marcato

270

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

274

Subito meno mosso [XXIII]

♩ = 68

Picc.

I Ob. II

Eng. Hn.

I Cl. II

Cl. bass

I Bn. II

Cbn.

Hn. III IV

I II Trb.

III

Tuba

275

Subito meno mosso

♩ = 68

[XXIII]

280

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

281

[XXIV]

Fl. I II

Picc.

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Cbn.

Hn. III IV

Trp. I II

Trb. III

con sord.

con sord.

285

[XXIV]

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

uniti

uniti

288

I Fl. II

Picc.

I Ob. II

Eng. Hn.

I Cl. II

Cl. bass

I Bn. II

Cbn.

Hn. I II

Trp. I II

Trb. I II

1. con sord.

290

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

295

[XXV]

Fl. I II — Picc. — Ob. I II — Eng. Hn. — Cl. I II — Cl. bass — Bn. I II — Cbn.

Hn. I II III IV

295 [XXV] 300

Vl. I II — Va. — Vlc. — Cb.

302

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I
Bn. I
Vl. I II
Va.
Vlc.
Cb.

305

308

[XXVI]

310

315

316

[XXVII]

Fl. I II

Picc.

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Perc. II

320

[XXVII]

2 soli
arco

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

gli altri
(pizz.)

(pizz.)

(pizz.)

(pizz.)

pizz.

324

Fl. I II
Picc.
Ob. I II
Eng. Hn.
Cl. I II
Cl. bass
Perc. II

3/4 2/4 [XXVIII]

mf

Vibrafono

mp

325

2 soli

gli altri

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

mf

3/4 2/4 [XXVIII]

tutti pizz.

f

tutti pizz.

f

330

mf

(mf)

mp

332

Picc.
Cl. bass
Acc.
Perc. II

3/4 2/4 Più mosso [XXIX] 3/4

♪. = ♩ = 92

p

Vibrafono

335

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

arco

pp

340

Fl. I
Cl. I
Acc.
Perc. II
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

347

[XXX]

Fl. I
Cl. I
Cl. bass
Acc.
Perc. II
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

354

I
Fl.
II
Ob. I
Cl. I
Cl. bass
Acc.
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

[XXXI]

355

arco

pizz.

[XXXII]

361

365

(div.)

pizz.

(uniti)

368

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Acc.
370
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

[XXXIII]

375

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Cl. I
Cl. II
Cl. bass
Bn. I
Cbn.
Acc.
380
[XXXIII]

Vl. I
Vl. II
(div.)
Va.
Vlc.
Cb.

383

Fl. I II
Ob. I
Cl. I II
Cl. bass
Bn. I
Cbn.
Acc.
Vl. I II
Va.
Vlc.
Cb.

385

390

391

395

II. EXODUS

Flute I
Flute II
Flute, Piccolo III
Flute
Oboe I
Oboe II
English Horn
Clarinet (in B♭) I
Clarinet (in B♭) II
Clarinet bass (in B♭)
Basson I
Basson II
Contrabasson
Horn (in F) I II III IV
Trumpet (in C) I II III
Trombone I II
Trombone III
Tuba
Percussion I
Percussion II
Percussion III
Percussion IV
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

Cl. bass
I
Bn.
II
Cbn.
8
p
10
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.
(G)
mf
f
mp
15
Cl.
I
II
Cl. bass
Bn.
Cbn.
20
pp
mp

22

Ob. I II

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Cbn.

25

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

29

Ob. II

Cl. II

Cl. bass

Bn. I II

Cbn.

Hn. I II

1.

f marcato tenuto

sim.

30

35

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

36 1.
Hn. I II
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.
f marcato tenuto
f marcato tenuto
mf f
40
43
Fl. I II III
8va
ff
1.
Hn. I II
Trp. I II
45
mf marcato
f
(G)
50
Hn. I II III IV
3.
Trp. I II
f marcato
mp
55

57

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bn. I
Bn. II
Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV
Tuba

non unisoni
f (non legato)

f marcato
mf

60

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

f marcato

63

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Bn. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II

Trb. III

Tuba

65

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

Poco più mosso ♩ ≈ 60

68

Hn. I II III IV — a 2 — f — ff

Trp. I II — f

Trb. I II — f

Trb. III

Tuba

Perc. I — Snare drum — f

Poco più mosso ♩ ≈ 60

70

Vl. I — f <>

Vl. II — f <>

Va. — f <>

Vlc. — f

Cb.

75

Hn. I II — f — ff

Hn. III IV — f — ff

Trb. I II — f — marc.

Trb. III — f — marc.

Tuba — f — marc.

Perc. I — Snare drum — f

Perc. III — Tamtam — f

75

Vl. I — f <> — p — f — p

Vl. II — f <> — p — f — p

Va. — f <> — p — f — p

Vlc. — f <> — p — f — p

Cb. — p

80

81

Hn. I II III IV

Trp. I II III

Trb. I II III

Tuba

Perc. I — Snare drum

Perc. II

Perc. III — Tamtam

85

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

87

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III IV

Trp. I II III

Trb. I II III

Tuba

Perc. I Bells

Perc. II Vibraphon

Perc. III Marimba

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

non unison

Picc.

marcato

mf

mp

pizz.

sempre

90

92

Fl. I II
Picc. III
Ob. I II
Eng. Hn.
Cl. I II
Cl. bass
Hn. I II III IV
Trp. I II
Trb. I II III
Perc. I Bells
Perc. II Vibraphon
Perc. III Marimba
Vl. I II
Va.
Vlc.
Cb.

f mp mf

marcato

sempre tremolo

95

97

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III IV

Trp. I II

Trb. I II III

Perc. I Bells

Perc. II Vibraphon

Perc. III Marimba

100

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

102

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III IV

Trp. I II

Trb. I II III

Perc. I Bells

Perc. II Vibraphon

Perc. III Marimba

105

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

107

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III IV

Trp. I II

Trb. I II III

Perc. I Bells

Perc. II Vibraphon

Perc. III Marimba

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

110

112

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III IV

Trp. I II

Trb. I II

Perc. I Bells

Perc. II Vibraphon

Perc. III Marimba

115

Vl. I arco

Vl. II arco

Va.

Vlc. pizz.

Cb.

117

Fl. I II
Picc. III
Ob. I II
Eng. Hn.
Cl. I II
Cl. bass
Hn. I II III IV
Trp. I II
Trb. I
Perc. I Bells
Perc. II Vibraphon
Perc. III Marimba
Perc. IV Triangle
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

sempre tremolo
tremolo
sempre

120

122

Fl. I II
Ob. I II
Eng. Hn.
Cl. I II
Cl. bass
Hn. I II III IV
Trp. I II
Trb. I
Perc. I — Bells, *sempre tremolo*
Perc. II — Vibraphon, *sempre tremolo*
Perc. III — Marimba, *sempre tremolo*
Perc. IV — Triangle

125

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

127

Perc. I — Bells

Perc. II — Vibraphon

Perc. III — Marimba

130

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc. — ff ff ff ff ff ff ff ff

Cb.

132

Hn. I II III IV — a 2 — mp mp — tr tr

Perc. I — Bells

Perc. II — Vibraphon

Perc. III — Marimba

135

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc. — ff ff ff ff ff ff ff ff

Cb.

138

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II III

con sord.

140

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

144

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II III

Trb. I II III

Perc. II

Maracas

145

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

(sul G)

div.

uniti

150

Hn. I II III IV

Trb. I II III

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Maracas

Bass drum

150

155

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

*) sunete scurte violente urmate de glissandi urcatoare (𝅘𝅥𝅯) sau coboratoare (𝅘𝅥𝅰)

157

Hn. I II III IV

(5) 5 x

(11) 11 x

(22) 22 x

(16) 16 x

(9) 9 x

(19) 19 x

Perc. I Bass drum

Perc. II Vibrafono

Perc. III Tamtam

Perc. IV Guiro

160

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

*) sunete scurte violente urmate de glissandi urcatoare ( ) sau coboratoare ( )

161

Hn. I II III IV

(6) 6 x

(17) 17 x

(12) 12 x

(23) 23 x

(2) 2 x

(7) 7 x

(4) 4 x

Perc. I

Bass drum

Perc. II

Vibrafono

Perc. III

Tam tam

Perc. IV

165

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

*) sunete scurte violente urmate de elissandi urcatoare (♩) sau coboratoare (𝅗𝅥)

166

Hn. I II III IV

Trb. I II III

Perc. I II III IV

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

(13) 13 x

(11) 11 x

(19) 19 x

(8) 8 x

(21) 21 x

(14) 14 x

(18) 18 x

Bass drum

Vibrafono

Tamtam

Guiro

170

*) sunete scurte violente urmate de glissandi urcatoare (♪) sau coboratoare (♪)

171

Hn. I II III IV

Trb. I II III

Perc. I Bass drum

Perc. II Vibrafono

Perc. III Tam tam

Perc. IV Guiro

175

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

*) sunete scurte violente urmate de glissandi urcatoare (𝅘𝅥) sau coboratoare (𝅘𝅥)

176

Hn. I II III IV

Trb. I II III

Perc. I II III IV

Vibrafono

Tamtam

Guiro

Bass drum

180

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

*) sunete scurte violente urmate de glissandi urcatoare (♪) sau coboratoare (♪)

181 *)(9) 9 x

(23) 23 x

subito ♩ ≈ 72

Hn. I II III IV

*)(12) 12 x

(18) 18 x

*) (15) 15 x

Trb. I II III

Bass drum

Perc. I

Perc. II

Tamtam

Perc. III

(glissandi avec baguette dure)

Tubular bells

Guiro

Raganelle

Perc. IV

sempre

185

subito ♩ ≈ 72

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

*) sunete scurte violente urmate de glissandi urcatoare (𝅘𝅥) sau coboratoare (𝅘𝅥)

(poco più mosso)

186

Fl. I II III

Cl. I II

Trp. I II

Perc. III Tubular bells

Perc. IV Raganelle

(poco più mosso)

190

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

192

Fl. I II III

Ob. I II

Cl. I II

Trp. I II

Trb. I II

con sord.

con sord.

Perc. III Tubular bells

Perc. IV Raganelle

195

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

198

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Trp. I II

Trb. I II

senza sord.

senza sord.

Perc. III Tubular bells

Perc. IV Raganelle

200

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

204

Fl. I II

III

Cl. I II

Bn. I II

Trp. I II

Tubular bells

Perc. III

Raganelle

Perc. IV

205

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ
DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI
INV. 189670

210

Fl. I II

III

Ob. I

Cl. I II

Bn. I II

Trp. I II

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

VI. I

VI. II

Va.

Vlc.

Cb.

Bass drum

(frotté avec une brosse dure)

Tomtom

(frotté avec une brosse dure)

Tubular bells

Raganelle

Windmachine

210

215

ord.

div.
ord.

216

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Bn. I II

Perc. I — Bass drum

Perc. II — Tomtom

Perc. III — Tubular bells

Perc. IV — Windmachine

220

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

222

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Bn. I II

Perc. I — Bass drum

Perc. II — Tomtom

Perc. IV — Windmachine

225

Vl. I II

Va.

Vlc. (div.) pont.

Cb.

228

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Bn. I II

Perc. I — Bass drum

Perc. II — Tomtom

Perc. IV — Windmachine

230

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

pont. (grincé)

234

♩ ≈ 56

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Hn. I II III

Trb. I II III

Perc. I — Bass drum; Tomtom

Perc. II — Cymbal; Gong

Perc. III

235

♩ ≈ 56

Vl. I II

Va.

Vlc. — pont. (grincé); pont.

Cb.

(uniti) ord.

240

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III

Trb. I II III

Perc. I

Cymbal

Gong Tamtam Gong Tamtam Gong Tamtam

Perc. III

240 245

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

246

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III

Trb. I II III

Perc. I: Cymbal — Tamtam Gong — Tamtam — Gong — Tamtam

Perc. III

250

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

240

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III

Trb. I II III

Perc. I

Cymbal

Gong Tamtam

Perc. III

Gong Tamtam Gong Tamtam

240 245

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

246

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III

Trb. I II III

Perc. I: Cymbal *p*; Tamtam Gong *p*; *p*; Tamtam *p*; Gong *p*; Tamtam *p*

Perc. III: *p*; *p*; *p*

250

Vl. I: *p*; *pp*; *pp*

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.: *< mp*; *pp*; *pp*; *pp*

252

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III

Trb. I II III

Perc. I

Cymbal

Gong Tamtam Gong Tamtam

Perc. III

255

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

258

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III

Trb. I II III

Cymbal

Perc. I

Gong

Perc. III

Tamtam

Gong

260

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

264

♩ ≈ 52-54

I

Fl. II

III

Perc. I

Perc. III

Gong Tamtam Gong Tamtam Cymbal Gong Tamtam Gong

265

♩ ≈ 52-54

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

270

I

Fl. II

III

Perc. I

Perc. III

Gong Tamtam Cymbal Gong Tamtam Gong

270

275

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

276

Fl. I II III

Perc. I: Cymbal

Perc. III: Tamtam — Gong

pp

280

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

ppp

282

Fl. I II III

Perc. I: Cymbal

Perc. III: Tamtam — Gong

pp

285

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

ppp

287

♩ ≈ 60

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Bn. I II

Hn. I II III IV

Perc. I: Cymbal; Bass drum; Snare drum; Bass drum

Perc. II: (rebord des instruments); Tomtoms; (rebord)

Perc. III: Cymbal; Campane; Gong; Tamtam; Camp.; Cymbal

Perc. IV: Guiro; Raganelle; Guiro; sempre

290

♩ ≈ 60

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

ppp

292

Fl. I II

III muta in Piccolo

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Bn. I II

Hn. I II III IV

Trb. I II

Perc. I Bass drum Snare drum Bass drum Snare drum Bass drum Snare drum

Perc. II Tomtom

Perc. III Cymbal Tamtam Cymbal Camp. Tam

Perc. IV Guiro Rag. Guiro Rag. Guiro Rag. Guiro Rag.

295

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

297

Fl. I II

Picc. 8

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Bn. I II

Hn. I II III IV

Trp. I II III

Trb. I II

8va

loco

Perc. I: Bass drum Snare drum Bass drum Snare drum Bass drum Snare drum Bass Snare

Perc. II: Tomtom

Perc. III: Gong Camp. Cymbal Camp. Tamtam

Perc. IV: Rag. Guiro Rag.

300

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

302

Fl. I II
Picc.
Ob. I II
Eng. Hn.
Cl. I II
Bn. I II
Hn. I II III IV
Trp. I II III
Trb. I II
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Perc. IV
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

fff ff

Snare drum
Bass drum
Snare drum
Tomtom
Tamtam
Cymbal
Gong
Camp.
Tamtam
Camp.
Tamtam
Camp.
Rag.
Guiro
Rag.
Guiro
Rag.
Guiro
Rag.

305

307

Fl. I II
Picc.
Ob. I II
Eng. Hn.
Cl. I II
Bn. I II
Hn. I II III IV
Trp. I II III
Trb. I II III
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Perc. IV
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

8va

fff

p < ff

Tomtom
Bass drum
Snare drum
Gong
Cymbal
Tamtam
Camp.
Rag.
Guiro

310

III. SAN ANTONIO DE LA FLORIDA

A

Flute I II III

Oboe I II

English Horn

Clarinet I II

Clarinet bass

Basson I II

Contrabasson

Horn (in F) I II III IV

Trumpet I II III

Trombone I II III

A ♪ ≈ 120 *)

[≈ 20"]

Tuba

mf

Percussion I II III IV

A

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

B

[≈ 20"]

Tuba

mf

C

[≈ 20"]

Trb. I II III

1. ♪ ≈ 120

Tuba

mf

D [≈ 18"]

Trb. I

Tuba

E [≈ 18"]

Trb. I

Tuba

F [≈ 18"]

Trb. I

Tuba

G [≈ 16"]

Trb. I

Tuba

H [≈ 16"]

I

Trb.

II

f

Tuba

I [≈ 15"]

I

Trb.

II

Tuba

J [≈ 15"]

I

Trb.

II

Tuba

K (♩ = 81)

Trb. I

II

Tuba

♩ = 81

Snare Drum

Perc. I

Tomtoms

Perc. II

♩ = 81

5

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

6

Snare Drum

Perc. I

Tomtoms

Perc. II

10

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

11

I
Trb. II
III
Tuba

Snare Drum
Perc. I
Tomtoms
Perc. II
Bongos
Perc. IV

15

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

16

I
II
Hn.
III
IV
I
Trb.
II

Tomtoms
Perc. II
Bongos
Perc. IV

20

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

21

Hn. I II III IV

Perc. II — Tomtoms — *ff*

Perc. IV — Bongos — *ff*

25

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

26

Hn. I II III IV — staccato — *f*

Trb. I II — staccato — *f*

Perc. I — Snare Drum

Perc. II — Tomtoms

Perc. III — Timpani — *f*

Perc. IV — Bongos

30

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

31

Cl. I
Cl. II
Bn. I
Bn. II

staccato
staccato
staccato
staccato

Hn. I
Hn. II
Hn. III
Hn. IV

Trb. I
Trb. II

Perc. I — Snare Drum
Perc. II — Tomtoms
Perc. III — Marimba
Perc. IV

35

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

36

Cl. I
Cl. II
Bn. I
Bn. II
Hn. I
Hn. II

Snare Drum
Perc. I
Perc. II
Marimba
Perc. III
Perc. IV

40

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

41 Snare Drum
Perc. I
Perc. II
Marimba
Perc. III
Perc. IV

45

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

46

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bn. I
Bn. II
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Perc. IV
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

staccato
Snare Drum
Bells
Vibraphon
Marimba
Tubular Bells

50

51

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Bn. I II

Bells

Perc. I

Vibraphon

Perc. II

Tubular Bells

Perc. III

Perc. IV

55

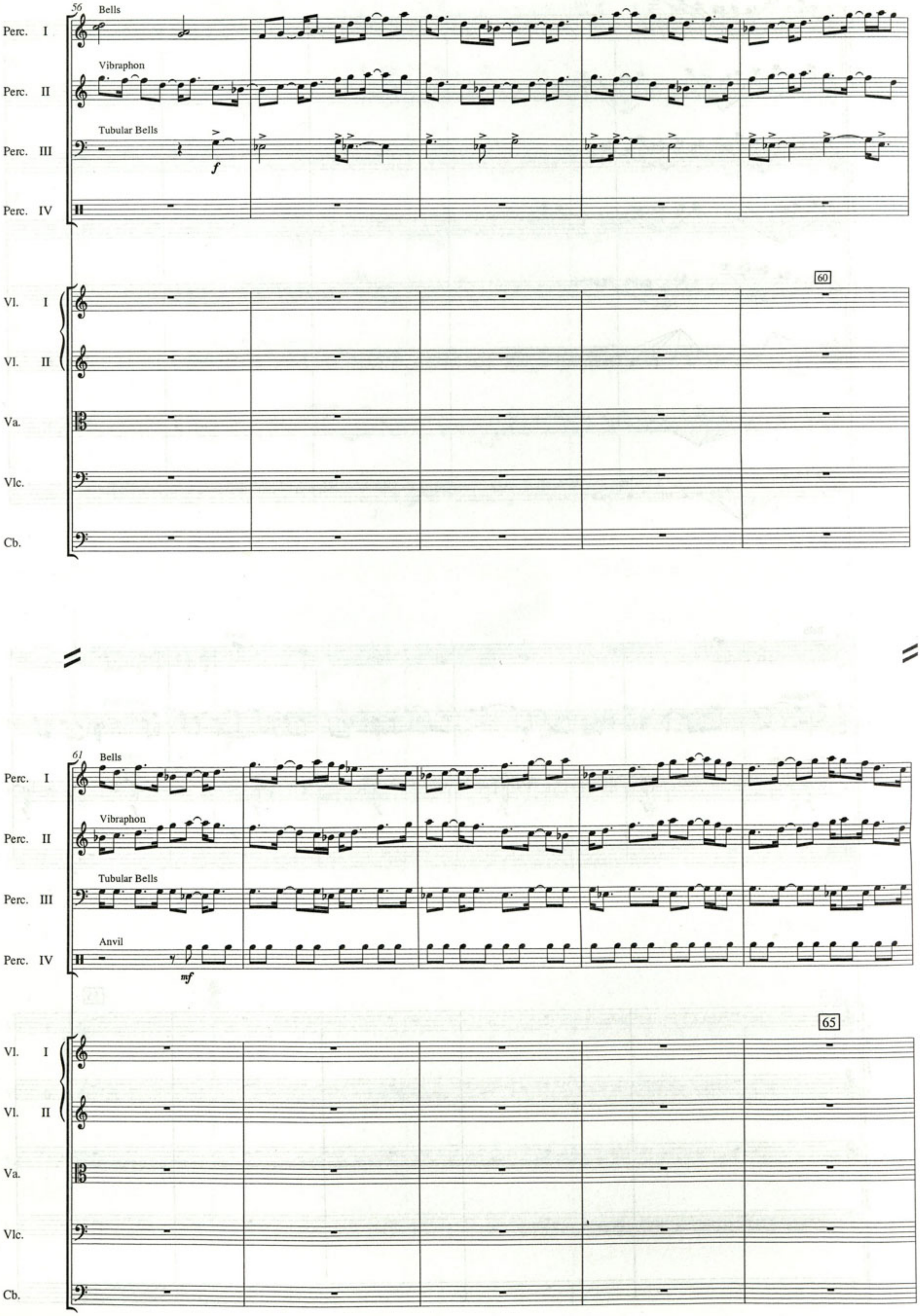
Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.


56
Bells
Perc. I
Vibraphon
Perc. II
Tubular Bells
Perc. III
Perc. IV
f
60
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.
61
Bells
Perc. I
Vibraphon
Perc. II
Tubular Bells
Perc. III
Anvil
Perc. IV
mf
65
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

66

Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bn. I
Bn. II
Hn. I
Hn. II
Perc. I — Bells / Cymbal
Perc. II — Vibraphon
Perc. III — Tubular Bells / Gong
Perc. IV — Anvil
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

70

71

Ob. I II

Cl. I II

Bn. I II

Hn. I II

Cymbal

Perc. I

Cymbal

Perc. II

(bag. en fer)

Gong

Perc. III

Perc. IV

75

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

76

Ob. I
Ob. II
Eng. Hn.
Cl. bass
Perc. I — Cymbal
Perc. II — Cymbal
Perc. III — Gong
f Tamtam

80

Vl. I
Vl. II
Va. 1
Va. 2
Vlc. 1
Vlc. 2
Cb.

81

Ob. I
Ob. II
Eng. Hn.
Cl. bass
Perc. III — Gong
Tamtam

85

Vl. I
Vl. II
Va. 1
Va. 2
Vlc. 1
Vlc. 2
Cb.

86

Perc. III — Gong
Tamtam
Anvil

Perc. IV

mf

90

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

91

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

f

Perc. I — Cymbal

Perc. III — Gong

Tamtam
Anvil

Perc. IV

(marteau en bois)

mf

95

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

96

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Trp. I II

con sord., sempre frullatto

con sord., sempre frullatto

Perc. I

Cymbal

Perc. III

Gong

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

100

101

I
Fl.
II

I
Ob.
II

Eng. Hn.

I
Cl.
II

Cl. bass

I
Bn.
II

I
Trp.
II

Cymbal
Perc. I

Gong
Perc. III

105

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

106

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Trp. I II

Perc. I — Cymbal

Perc. II — Cymbal

Perc. III — Gong

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

110

86

Perc. III — Gong
Tamtam
Anvil
Perc. IV

mf

90

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

91

Fl. I
II
Ob. I
II
Eng. Hn.
Cl. I
II
Cl. bass
Bn. I
II

f

Perc. I — Cymbal
Perc. III — Gong
Tamtam
Perc. IV — Anvil

(marteau en bois)
mf
(marteau en bois)
mf

95

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

f

96

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Trp. I II — con sord., sempre frullatto

Perc. I — Cymbal

Perc. III — Gong

100

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

101

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Trp. I II

Cymbal

Perc. I

Gong

Perc. III

105

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

106

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Trp. I II

Cymbal

Perc. I

Cymbal

Perc. II

Gong

Perc. III

110

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

111

I Fl. II

I Ob. II

Eng. Hn.

I Cl. II

Cl. bass

I Bn. II

I Trp. II

Cymbal — Perc. I

Cymbal — Perc. II

Gong — Perc. III

115

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

116

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Trp. I II

Perc. I Cymbal

Perc. II Cymbal

Perc. III Gong

Perc. IV Triangle

120

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

121

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Trp. I II

Perc. I Cymbal

Perc. II Cymbal

Perc. III Gong

Perc. IV Triangle

125

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

126

Fl. I II

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Trp. I II

Perc. I — Cymbal

Perc. II — Cymbal

Perc. III — Gong, Tamtam

Perc. IV — Triangle

130

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

131

Fl. I II
Ob. I II
Eng. Hn.
Cl. I II
Cl. bass
Bn. I II

Trp. I II
Trb. I II III
Tuba

Perc. I Cymbal
Perc. II Cymbal
Perc. III Gong Tamtam
Perc. IV Triangle

Simantra
Simantra

135

Vl. I II
Va.
Vlc.
Cb.

136

I
Trb. II
III
Tuba

Simantra
Perc. II
Wood
Perc. III
Simantra
Perc. IV

140

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

141

I
Trb. II
III
Tuba

Simantra
Perc. II
Wood
Perc. III
Simantra
Perc. IV

145

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

146

I
II
Hn.
III
IV
Trp. I
Tuba
Perc. II
Perc. III
Perc. IV
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

a 2
a 2
senza sord.
Simantra
Wood
Simantra
150

151

a 2
a 2
Simantra
Tubular Bells
Simantra
155

156

Fl. I II
Picc. III
Ob. I II
Eng. Hn.
Cl. I II
Cl. bass
Bn. I II
Cbn.

a 2 *f marcato*

Hn. I II III IV
Trp. I
Tuba

Perc. I
Perc. II — Simantra
Perc. III — Tubular Bells
Perc. IV — Simantra

160

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

161

Fl. I II
Picc. III
Ob. I II
Eng. Hn.
Cl. I II
Cl. bass
Bn. I II
Cbn.

a 2

Muta in Flute

Hn. I II III IV
Trp. I
Tuba

con sord.

mf

Perc. I
Perc. II
Perc. III
Perc. IV

Blocks Chinois

Simantra

Tubular Bells

f

165

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

166

Hn. I II: a 2

Hn. III IV: a 2

Trp. I

Tuba

Perc. I: Blocks Chinois

Perc. I: Cymbal *mp*

Perc. II: Simantra

Perc. III: Tubular Bells

Perc. IV: Simantra

170

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.: *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

171

Fl. I II: a 2

Ob. I II: a 2

Eng. Hn.

Cl. I II: a 2

Perc. I: Cymbal

175

Vl. I: *mp*

Vl. II

Va.: *mp*

Vlc.

Cb.: *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

176

Fl. I II — a 2

Ob. I II — a 2

Eng. Hn.

Cl. I II — a 2

Perc. I — Cymbal — Bass Drum — *p*

180

Vl. I

Vl. II

Va. — sul pont.

Vlc.

Cb. — *fp*

181

Perc. I — Bass Drum

Perc. III — Tamtam — frotté rapidement avec la baguette en fer — <*f*>

185

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb. — *fp*

186

Perc. I — Bass Drum

Perc. III — Tamtam — <*f*>

Timpani — *mp*

190

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb. — *fp*

191

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Bn. I II

Hn. I II III IV

senza sord.

mf marcato

Perc. II Vibraphon

f

Perc. III Timpani

195

Vl. I Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

fp sempre

196

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Bn. I II

Hn. I II III IV

Perc. II Vibraphon

Perc. III Timpani

200

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

201

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Bn. I II

Hn. I II III IV

Vibraphon

Perc. II

Timpani

Perc. III

205

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

206

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Bn. I II

Perc. I — Bass Drum — frappez avec le tamburine — simile

Perc. II — Tomtoms — frappez avec le tamburine — simile

Perc. III — Timpani — Gong

Perc. IV — Rattle

210

Vl. I — pulse — simile

Vl. II — pulse — simile

Va. — pulse — simile

Vlc. — pulse — simile

Cb. — pulse — simile

211

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Bn. I
Bn. II

Perc. I — Bass Drum
Perc. II — Tomtoms
Perc. III — Tamtam — *mp* — Gong — *mf*
Perc. IV — Rattle — *mf* — Guiro — *mf* — Rattle — *mf*

215

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

216

Fl. I II

Ob. I II

Cl. I II

Bn. I II

Perc. I — Bass Drum

Perc. II — Tomtoms

Perc. III — Gong *mf*

Tamtam *mp*

Perc. IV

Bongos *mf*

220

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI
INV. 189670

221

I
Trb. II
III
senza sord.
Tuba

Bass Drum, al ord.
Perc. I
Tomtoms
Perc. II
Tamtam
Perc. III
Simantra
Perc. IV

al ord.
simile
Guiro
Rattle
Triangle

225

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

226

I
Trb. II
III
Tuba

Bass Drum
Perc. I
Tomtoms
Perc. II
Gong
Perc. III
Guiro
Perc. IV

simile
Cymbal
simile
Tamtam

230

Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

231

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

< mp > < mp > < mp > sempre

Perc. I Bass Drum

Perc. II Cymbal

Perc. III Tamtam

Perc. IV Bongos (spazzola)

mp

Simantra

235

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

p

236

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Perc. I Bass Drum

Perc. II Cymbal

Perc. III Gong

Tamtam

Perc. IV Guiro

240

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

241

I
Fl. II
III
I
Ob.
II
Eng. Hn.
I
Cl.
II
Cl. bass
I
II
Hn.
III
IV
Bass Drum
Perc. I
Cymbal
Perc. II
Cymbal
Perc. III
Rattle
Bongos
Guiro
Perc. IV
245
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

246

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III IV

Trb. I II III

Tuba

ff

Perc. I Bass Drum

Perc. II Cymbal

Perc. III Gong Simantra mf

Tamtam mf

Cymbal mf

Gong mf

Perc. IV mf

250

Vl. I mf ff p ff

Vl. II mf ff p ff

Va. mf ff p ff

Vlc. mf ff p ff

Cb.

251

I
II
III
Fl.
I
II
Ob.
Eng. Hn.
I
II
Cl.
Cl. bass
I
II
III
IV
Hn.
I
II
III
Trb.
Tuba
Bass Drum
Perc. I
Cymbal
Perc. II
Gong
Tamtam
Cymbal
Perc. III
Simantra
Bongos
Perc. IV
255
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.

256

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III IV

Trp. I II III

Trb. I II III

Tuba

Perc. I: Cymbal, Tomtoms

Perc. II: Gong

Perc. III: Rattle, Timpani, Guiro, Tamtam

Perc. IV

260

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

261

Fl. I II III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Hn. I II III IV

Trp. I II III

Trb. I II III

Tuba

Perc. I Cymbal — Snare Drum

Perc. II Tomtoms

Perc. III Tamtam Cymbal Triangle

Perc. IV

265

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

IV. PALE SUN

♩ = 72

Flute I II III
Oboe I II
English Horn
Clarinet I II
Clarinet bass
Basson I II
Contrabasson
Horn I II III IV
Trumpet I II III
mp dolce, fluente
Trombone I II III
Tuba
Percussion I
Percussion II
Percussion III
Percussion IV

♩ = 72

5

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Conbrabass

p
mp
(gliss. pp)

Trp. I
Perc. II
Vibraphon
Vl. I
Vl. II
Va.
Vlc.
Cb.
8
10
15
16
20
24
25
30
(gliss. pp)
mp
p
(pp)
pp
(< mp >)

31

Trp. I

Vibraphon

Perc. II

Tubular bells

Perc. III

p

35

Vl. I

Vl. II

(gliss. *pp*)

Va.

(< *mp* >) (gliss. *pp*)

pp

Vlc.

pp

Cb.

pp

Poco più mosso (♩ = 80)

38

Trp. I

Vibraphon

Perc. II

Tubular bells

Perc. III

p

Poco più mosso (♩ = 80)

40

45

Vl. I

(gliss. *pp*)

pp

Vl. II

p

Va.

Vlc.

pp

Cb.

46

Trp. I

mf

Vibraphon

Perc. II

mp

mf

Tubular bells

Perc. III

mp

Triangolo

Perc. IV

mp

50

Vl. I

p

pont.

ord.

mp

Vl. II

mp

Va.

p

mp

Vlc.

mp

Cb.

Poco più mosso (♩ = 84)

53

Trp. I

Perc. II — Vibraphon — *poco f*

Poco più mosso (♩ = 84)

55

Vl. I — *mp*

Vl. II — pizz., trem., *gliss.*

Va. — *mp*

Vlc. — *mp*

Cb. — *mp*

60

Trp. I

Perc. II — Vibraphon — *mf* — *mp*

Perc. III — Cymbal — *p* — Tubular bells — *mp*

60

Vl. I — arco, trem., *gliss.*, pont., trill — *p*

Vl. II — arco — *pp* — (*gliss.* ***pp***)

Va. — *pp*

Vlc.

Cb.

65

67

Fl. I — *ppp*

Cl. I — *ppp*

Trp. I

Perc. I — Blocks Chinois — *pp*

Perc. II — Vibraphon — Simantra — *pp* — Vibraphon

Perc. III — Tubular bells

Perc. IV — Birds — *p*

70

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb. — ***pp*** (sounds 8va bassa)

72

Poco più mosso (♩ = 92)

Cl. I

Trp. I

Trp. II

con sord.

ppp

Vibraphon

Perc. II

Maracas

p

Tubular bells

Perc. III

mp

Guiro

Perc. IV

p

75

Poco più mosso (♩ = 92)

Vl. I

pp

Vl. II

pp

Va.

pp

Vlc.

Cb.

pp

79

Trp. I

Blocks Chinois

Perc. I

pp

Vibraphon

Perc. II

Tubular bells

Perc. III

mp

mp

Tamtam

pp

Tubular bells

mp

Birds

Perc. IV

p

80

85

Vl. I

pp

ppp

Vl. II

pp

pont.

pp

pont.

Va.

Vlc.

pp

Cb.

86

Trp. I

Bass Drum

Perc. I

mp (frotté)

Vibraphon

Perc. II

mp

ppp

Tubular bells

Perc. III

mp

Perc. IV

ord.

90

Vl. I

Vl. II

pont.

p

Va.

pont.

Vlc.

Cb.

Poco più mosso

(♩ = 100)

93

Trp. I

Bells

Perc. I

ppp

Vibraphon

Perc. II

Tubular bells

Perc. III

ppp

mp

Bongos

Perc. IV

mp

Tomtom

p

Triangolo

p

Poco più mosso

(♩ = 100)

95

div.

Vl. I

pp

ord.

Vl. II

pp

pont.

Va.

p

ord.

pp

Vlc.

pp

pont.

Cb.

pp

100

Trp. I

Perc. I

Perc. II — Tomtom — Vibraphon

Perc. III — Timpani — Tubular bells — Timpani

Perc. IV — Triangolo

100 (trem.) — 105

Vl. I — pont. — (ord.) — pont.

Vl. II — pont.

Va. — pont.

Vlc. — pont.

Cb.

108 **Tempo I ♩ = 72**

Fl. I, II

Cl. I

Trp. I

Perc. II — Vibraphon

Perc. III — Tubular bells

Tempo I ♩ = 72 — 110

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

115

Hn. I II III IV

Trp. I

con sord.

mp con sord.

3. con sord.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Vibraphon

Tubular bells

115

120

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

pizz., trem., *gliss.*

pp

mp

123

Poco più mosso
(♩ = 80)

I
Trp.
II
III

p
con sord.

con sord. *p*

Vibraphon
Perc. II

pp

Tubular bells
Perc. III

Poco più mosso
(♩ = 80)

125

130

VI. I

1 2 3 4 5 6 7 8

trem., pont., trill, *gliss.*

pp

VI. II

1 2 3 4 5 6 7

pp

Va.

Vlc.

Cb.

131

Fl. III

Ob. I

Ob. II

Trp. I

Trp. II III

Blocks Chinois

Perc. I

Vibraphon

Perc. II

Tubular bells

Perc. III

Birds

Perc. IV

Bells

135

Vl. I

1

2

3

Vl. II 4

5

6

7

Va.

Vlc.

Cb.

139

Fl. I II III
Cl. I II
Trp. I
Perc. I II III
Vl. I II
Va.
Vlc.
Cb.

mp mp ppp ppp p
Tambourine *(au doigt)* Cymbal
Simantra pp pp Vibraphon pp mf
Gong
Tubular bells p mp mp
140 145

146

Fl. I II III
Cl. I II
Cl. bass
Trp. I II
Perc. I II III
Vl. I II
Va.
Vlc.
Cb.

ppp p
con sord.
Triangolo
Vibraphon
Tubular bells
mp p
150

153

Fl. I II III

Ob. I II

Cl. I II

Cl. bass

Trp. I II

Trb. I II III

Tuba

Perc. II

Vibraphon

Maracas

Perc. III

Tubular bells

Perc. IV

Guiro

Rattle

Vibraphon

Gong

T. bells

155

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

Poco più mosso (♩ = 84)

160

Fl. I II

III

Ob. I II

Hn. I II III IV

Trp. I

Trb. I II III

Tuba

Perc. II Vibraphon

Tubular bells

Perc. III Tamtam

160 **Poco più mosso (♩ = 84)** 165

Vl. I II

Va.

Vlc.

Cb.

167

Poco più mosso
(♩ = 92)

Cl. bass
I
Bn.
II
Cbn.

I
II
Hn.
III
IV
Trp. I

Blocks Chinois
Perc. I
Perc. II
Vibrafon
Tubular bells
Perc. III
Birds
Perc. IV

170

Poco più mosso
(♩ = 92)

div.
Vl. I
div.
Vl. II
Va.
pizz., trem., *gliss.*
Vlc.
pizz., trem., *gliss.*
Cb.

174

Cl. bass

I

Bn.

II

Cbn.

I

II

Hn.

III

IV

Trp. I

Bass Drum *(frotté)*

Tamburino *(sécoué)*

Perc. I

Vibraphon

Perc. II

Marimba

Tubular bells

Perc. III

175

180

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

181

Cl. bass

Bn. I

II

Cbn.

Hn. I

II

III

IV

Trp. I

Tuba

con sord.

Cymbal

Perc. I

Bells

Vibraphon

Perc. II

Tubular bells

Perc. III

185

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

188

Poco più mosso (♩ = 100)

Trp. I
senza sord. *mf*
con sord. *p*
p *mf*

Trb. I, II

Perc. I — Bells
Perc. II — Vibraphon
Perc. III — Tubular bells
mp *ppp* *mp*
Perc. IV — Bongos
frotté

190

Poco più mosso (♩ = 100)

Vl. I — arco, trill, trem., pont., *gliss.* *ppp*
Vl. II — arco, trill, trem., pont., *gliss.* *ppp*
Va.
Vlc.
Cb.

195

Fl. I, II, III
mp *p* *p*

Trb. I, II
p *mp* *mf*

Perc. II — Vibraphon
Perc. III — Tubular bells
Perc. IV — Bongos *frotté*; Triangolo
mp

195

200

Vl. I, II
Va.
Vlc.
Cb.

202

Fl. I II III

Trb. I II

Perc. I — Blocks Chinois

Perc. II — Vibraphon

Perc. III — Tubular bells

Perc. IV — Birds

Timpani *frotté*

Tubular bells

Simantra

205

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

209

Fl. I II III

Cl. I

Trb. I II

Perc. II — Vibraphon

Perc. III — Tubular bells

Perc. IV — Triangolo

Timpani *frotté*

muta in Picc.

210

215

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

216

Poco più mosso (♩ = 104)

Picc. III

I

Cl.

II

Cl. bass

Cbn.

con sord.

Trp. II

I

Trb.

II

Tuba

Vibraphon

Perc. II

Tubular bells

Perc. III

220

Poco più mosso (♩ = 104)

8va

1

2

3

4

VI. I

5

6

7

8

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

224

Picc. III

Cl. I

Cl. bass

Cbn.

Muta in Flauto ord.

p

I

Trb.

II

Tuba

Vibraphon

Perc. II

Tubular bells

Perc. III

Perc. IV

Maracas

Vibraphon

225

230

8va

1

2

3

4

5

6

7

8

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

pizz., trem., *gliss.*

p

pizz., trem., *gliss.*

p

232

Fl. I III

Cl. I

Cl. bass

Cbn.

Trb. I II

Tuba

Vibraphon

Perc. II

Tubular bells

Perc. III

Guiro

Perc. IV

mp

Rattle

mp

Gong

Tubular bells

235

8va

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

240

Tempo I (♩ = 72)

8va

Fl. I II

Picc. III

Ob. I

Cl. I

Cl. bass

Cbn.

Trp. I

Trb. I II

Tuba

Cymbal

Perc. I

Vibraphon

Perc. II

Tubular bells

Perc. III

Triangolo

Perc. IV

240

Tempo I (♩ = 72)

245

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

248

8va

Fl. I II

Picc. III

Ob. I II

Eng. Hn.

f

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Cbn.

1. con sord.

2. con sord.

Trp. I II

Trb. I II

Tuba

Blocks Chinois

Perc. I

Vibraphon

Perc. II

Tamtam

Tubular bells

Perc. III

Birds

Perc. IV

250

255

arco, trem., pont., trill, *gliss.*

Vl. I

Vl. II

Va.

Vlc.

Cb.

8va

256

Fl. I II

Picc. III

Ob. I II

Eng. Hn.

Cl. I II

Cl. bass

Bn. I II

Cbn.

Hn. I II III IV

Trp. I II

Trb. I II III

Tuba

Perc. I — Bass Drum

Perc. II — Vibraphon

Perc. III — Tubular bells

Perc. IV — Windmachine

frotté

260

Vl. I

Vl. II 1 2 3 4 5 6 7

arco, trem., trill, pont., *gliss.*

Va.

Vlc.

Cb.

BIBLIOTECA
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ
DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

9789734204526

ISBN (10) 973-42-0452-1
ISBN (13) 978-973-42-0452-6

© EDITURA MUZICALĂ, 2006
Editură recunoscută CNCSIS
Calea Victoriei nr. 141, sector 1 București
Tel. Fax: (021).312.98.67
e-mail: em@edituramuzicala.ro
Toate drepturile rezervate