



Provas públicas para obtenção do Título de Especialista

**Concerto para violino e orquestra Op.61
L. V. Beethoven**

José João Fernandes Pereira

Julho de 2021

Índice

Introdução.....	2
Ludwig van Beethoven.....	3
L. v. Beethoven, Concerto para violino e orquestra Op.61 - breve contextualização.....	5
Beethoven enquanto violinista.....	8
Beethoven e violinistas contemporâneos da Escola Francesa.....	10
Enquadramento didático-pedagógico do concerto para violino de Beethoven.....	12
Conclusão.....	19
Bibliografia.....	20
Anexos.....	21
Partitura.....	21
Gravação Vídeo Concerto para violino e orquestra de L. v. Beethoven	

Introdução

Foi após a maravilhosa e enriquecedora experiência de interpretar a solo o Concerto para violino e orquestra de Beethoven com a Orquestra Metropolitana de Lisboa que senti a necessidade de abrir os meus horizontes para o contexto pedagógico e pertinência desta obra.

Neste trabalho, propus-me enquadrar este concerto no âmbito do repertório do ensino superior, recorrendo a uma breve análise factual de composições da época e através da recolha de alguma informação sobre interpretações de violinistas contemporâneos de Beethoven.

De certa forma, tento afastar-me do mito da complexidade da obra, fundamentando com factos e exemplos que poderão encontrar ao longo do trabalho e ainda tentando encontrar uma forma mais holística de a interpretar e ensinar.

Ludwig van Beethoven

Descendente de uma família de músicos da corte (o seu avô Louis van Beethoven foi *Kapellmeister* em Bona, Alemanha), Beethoven nasceu em Bona a 17 de dezembro de 1770.

O “génio” alemão cresceu com uma educação musical presente desde tenra idade. O pai, Johann van Beethoven, também ele músico, marcou a infância de Ludwig pelo modo austero com que obrigava o filho a passar horas ao piano, esperando que se tornasse um génio semelhante a Mozart, ao que se acrescentava os excessos comportamentais que advinham do consumo de álcool.

Aos doze anos, foi assistente do organista Christian Gottlob Neefe, de quem foi aluno. Nessa idade compôs a sua primeira obra, 9 Variações para piano, escrita em dó menor. Cedo chegam os primeiros concertos públicos, que datam de 1778 em Colónia, onde, para além do piano, também dominava o cravo e o violino.

Colaborou e ensaiou com orquestras e cantores em vários teatros de ópera onde teve contacto com o trabalho de artistas hoje muito consagrados, pode-se dar o exemplo de W. Shakespeare.

Em 1787, viajou para Viena mas regressou a Bona quase imediatamente devido a doença súbita da mãe, que acabaria por falecer com tuberculose nesse mesmo ano. Já em 1792, mudou-se para Viena através do conde Ferdinand Waldstein que lhe concedeu uma licença para ter aulas com Franz Joseph Haydn, altura em que compôs os Trios de cordas Op.1 e as Sonatas para piano Op.2.

A amizade com o Príncipe Lichnowsky trouxe-lhe vantagens como, aumento dos concertos públicos e privados, nos quais ganhava cada vez mais fama enquanto compositor e intérprete virtuoso.

Mais tarde, perto dos 30 anos, começaram os problemas de saúde, o desespero perante o diagnóstico da surdez levou-o quase ao suicídio, tal como ficou registado no *Testamento de Heiligenstadt* (1802)¹.

¹ Emily Anderson, ed. The letters of Beethoven 227.

Em plena maturidade, por volta de 1803, conclui a colossal Sinfonia n.3 - *Heróica*, nesta nova fase incluem-se obras como as Sonatas para piano *Waldstein* e *Appassionata*, destacando-se a Ópera *Fidelio*.

Surgiu pela última vez em público, como solista, a 22 de dezembro de 1808 com o 4º Concerto para piano e a Fantasia Coral, onde também foram executadas as 5ª e 6ª Sinfonias.

Beethoven dedica ao Arquiduque Rudolph uma série de obras como forma de agradecimento do importante apoio financeiro que este representa para Beethoven. São exemplo o Concerto para piano n.5 *Imperador* e o Trio para piano Op.97 - *Arquiduque*. Este último fez parte do programa com o qual Beethoven se “despediu do público” num recital no ano de 1814. Desde então, apesar de se ter isolado quase totalmente da sociedade, continuou a compor música totalmente diferente, abstrata e interiorizada. Nesta fase estava completamente surdo e desolado.

A gigantesca *Hammerklavier* aparece em 1818 como um rejuvenescimento, bem como todas as obras subsequentes. A música de câmara, especialmente os quartetos de cordas, mostram uma nova linguagem que irá abrir as portas para o Romantismo. A sua influência sobre toda a música do séc. XIX foi avassaladora.

Na última fase da vida, com o agravamento dos problemas de saúde e a esperança ténue de contrair matrimónio, Beethoven entra numa espiral de desespero. Nesta altura, descobre a filosofia oriental e esta acaba por influenciar a sua espiritualidade.

Morreu de doença no fígado a 26 de Março de 1827, menos de três anos decorridos desde a estreia da 9ª Sinfonia. É provável que Viena inteira tenha comparecido na sua despedida.

L. van Beethoven: Concerto para violino e orquestra Op.61 - breve contextualização

Em 1794, Beethoven conheceu o jovem violinista Franz Clement quando este tinha apenas treze anos. Nessa altura, endereçou-lhe uma carta onde escreve:

“Caro Clemente:

Continuai o caminho que até agora percorreis de forma tão bela, tão magnífica. A natureza e a arte competem entre si para fazer de si um grande artista. Sigam ambos e, alcançarão o grande - o maior - objectivo possível para um artista aqui na terra.

Todos os votos de felicidade, querida juventude, e de regresso em breve, para que possa ouvir de novo a sua magnífica peça.”²

Beethoven seguiu de perto a carreira deste jovem e confiou nele a estreia do Concerto.

A 23 de dezembro de 1806, num teatro de Viena, Franz Clement, conhecido por "tocar graciosamente, estilo relativamente pequeno, mas expressivo, e pureza infalível em posições agudas e entradas expostas... delicadeza indescritível, limpeza e elegância", apresentou o Concerto para violino de Beethoven. Todas as características específicas deste concerto foram feitas à medida das suas qualidades pessoais, o concerto foi-lhe dedicado.

No entanto, o desempenho não foi o melhor por vários motivos. Clement recebera a partitura escrita à mão apenas dois dias antes dos músicos, o jovem de 26 anos provavelmente estaria a ler à primeira vista a maior parte do tempo. Beethoven não tinha escrito cadência, então entre o 1º e o 2º andamentos, o ego

² R. Haas, “The Viennese Violinist Franz Clement” 22

Tradução do autor a partir do original: Go forth on the way which you hitherto have traveled so beautifully, so magnificently. Nature and art vie with each other in making you a great artist. Follow both and, you will reach the great-the greatest-goal possible to an artist here on earth. All wishes for your happiness, dear youth, and return soon, that I may again hear your magnificent playing

de Clement emergiu e soltou composições de sua autoria. O próprio concerto acabou por ser “marginalizado” pelo público e pelos intérpretes. Após a *performance*, Clement aconselhou que a obra fosse reescrita para piano solo, o que Beethoven fez em 1808.

Para o público daquela época, o Concerto para violino não era de todo um concerto empolgante, como Beethoven nos habituara nos concertos para piano. Por exemplo, a abertura começa com uma longa introdução de três minutos até a entrada do solista, as cinco notas iniciais nos tímpanos pareciam (na época) estranhas, a continuidade entre o segundo e o terceiro andamento era incomum, o final brusco considerado chocante, a inexistência do virtuosismo típico da época foi decepcionante e a extensão do Concerto parecia excessiva.

O crítico Johann Nepomuk Moser comentou no *Theaterzeitung*: “As muitas belezas do concerto devem ser concedidas, mas... as repetições infinitas de certas passagens podem facilmente tornar-se entediantes...” (Yenn-Chwen, 1997, s.p). No *Harmonicon*, William Ayrton escreve: “Beethoven não brilhou com seu Concerto para violino. É apenas violino e mais violino, e podia ter sido escrito por qualquer compositor de terceira ou quarta categoria.” Depois desta estreia nada auspiciosa, o Concerto demorou muitos anos até ganhar popularidade.

Em 1844, o jovem violinista Joseph Joachim com apenas treze anos, tocou o concerto em Londres sob a direção de Felix Mendelssohn-Bartholdy, foi neste preciso momento que o concerto começou a prosperar. A reação do público finalmente foi positiva e Joachim continuou a tocar o Concerto muitas vezes sempre com grande aclamação. Este suporte foi fundamental para que o Concerto seja hoje uma enorme obra de arte.

O primeiro andamento, *Allegro ma non troppo*, inicia com cinco notas repetidas dos tímpanos (motivo que vai unificar toda a obra) seguido por um primeiro tema calmo e delicadamente esculpido e cantado pelos oboés, clarinetes e fagotes. Os violinos ecoam o motivo dos tímpanos antes das madeiras e a trompa apresentem o belíssimo segundo tema.

Após essa extensa introdução, que aumenta a expectativa e a tensão, o solista finalmente entra com uma passagem ousada em oitavas, de uma

dificuldade extrema no que toca à afinação, por estar assente na dominante da tonalidade original, tocando de forma quase improvisada antes de apresentar o primeiro tema. Apresentado o segundo tema, as duas forças elaboram as ideias em estreita colaboração durante o enorme desenvolvimento, concluindo com uma secção tranquila cantada pelo solista. A reexposição é anunciada com a referência rítmica dos tímpanos na abertura inicial. Os temas da exposição ressurgem com comentários decorativos até chegar a cadência, (antes da cadência de Kreisler, a maioria dos solistas criava sua própria cadência), e é com uma citação do segundo tema que termina o andamento.

O segundo andamento, *Larghetto*, oferece um tema majestoso apresentado primeiro pelas cordas, com a cor íntima da surdina, que é depois repetido pelo clarinete e fagote. À medida que a melodia passa para uma função secundária, o solista assume um papel de decoração com ornamentos extensos e num registo extremamente agudo, flutuando com arabescos graciosos à base de trilos, apogiaturas e outros ornamentos. Este comportamento configura imediatamente um formato de variação. Gradualmente, o solista assume mais do que um papel decorativo e inicia um tema secundário que o conduz ao tema inicial, desta vez com as cordas em *pizzicato* e o solista toca numa dinâmica tão piano que parece “estar em pontas dos pés”. Uma pequena cadência leva o concerto diretamente para o andamento final.

Por fim, o terceiro andamento, *Rondó: Allegro*, flui perfeitamente com o solista a apresentar o tema na corda sol, repetindo-se três vezes em registos diferentes. O resultado é caloroso e folclórico e a orquestra junta-se repetidamente à folia informal, à medida que o *Rondó* se desenvolve. Secções contrastantes, que oferecem mudanças de cor e de humor, são a chave numa escrita ousada e segura. Há uma ampla oportunidade para diversão virtuosística (também inclui espaço para uma cadência) e as trompas sugerem paisagens pastorais. No final somos abraçados por um adeus e um distanciar sonoro mas de forma quase súbita somos surpreendidos por dois curtos acordes finais em fortíssimo.

Beethoven enquanto violinista

Beethoven teve as suas primeiras aulas de piano e violino do seu pai Johann van Beethoven, que era suficientemente dotado nestes instrumentos para ganhar a vida com o ensino. Johann parecia ter percebido o talento do filho para a música e fê-lo estudar longas horas em tenra idade. Beethoven demonstrava tal facilidade que se apresentou em público aos sete anos de idade com outros estudantes do seu pai.

Por volta de 1779, um jovem músico da corte, Franz Georg Rovantini, mudou-se para a casa da família Beethoven. Rovantini era muito procurado como professor de cordas e desde então começou a dar aulas de violino e viola a Beethoven. Contudo, estas aulas não duraram muito porque Rovantini morreu em 1781, com a idade de vinte e quatro anos.

Através do amigo, Franz Gerhard Wegeler, que Beethoven conheceu em 1782, Beethoven foi apresentado a uma família onde o pensamento intelectual e artístico era predominante, os Breuning. Desde logo, Beethoven foi contratado como professor de piano para as duas crianças pequenas dos Breuning e passou a fazer parte da família. Ele conheceu de perto todas as crianças Breuning, especialmente Stephan, que se tornou um dos seus amigos de toda a vida. Ambos tiveram aulas de violino com Franz Ries, o director musical da Capela Eleitoral em Bona. Na altura, Beethoven tocava num violino da região de Schwarzwald, que ofereceu a Stephan como lembrança alguns anos mais tarde.

Apesar de nunca ter sido muito habilidoso com o violino e a viola, entre 1788 e 1792, Beethoven tocou viola no Teatro de Ópera de Bona onde teve a oportunidade de trabalhar muitas obras-primas de Mozart e Gluck, entre outros, através das quais acumulou uma riqueza de conhecimentos e experiências musicais que de outra forma não teria reunido.

Em 1792, Beethoven mudou-se para Viena onde aparentemente continuou a ter aulas de violino agora com Ignaz Schuppanzigh e de contraponto com Albrechtsberger. No entanto, alguns musicólogos contrariam esta teoria. Beethoven, era cerca de seis anos mais velho do que Schuppanzigh, à data um mero violinista de 18 anos. Embora seja inteiramente possível que assim fosse,

Beethoven poderia também ter tido explicações de cultura geral com outra pessoa com o mesmo apelido Schuppanzigh que era professor na *Realschule*.

No conjunto de peças para violino solo, *Abendunterhaltung*, publicado em Viena por volta de 1809, Beethoven parecia estar ciente do novo estilo Parisiense de tocar violino.

Beethoven e violinistas contemporâneos da Escola Francesa

Não há registo de qualquer contacto entre Beethoven e Viotti. O Violinista Italiano deixou Paris em 1792, e nunca mais viajou ou actuou em Viena depois disso. Contudo, Viotti exerceu em Beethoven uma enorme influência através dos seus três alunos Rode, Kreutzer e Baillot, bem como dos vinte e nove Concertos de violino que deixou para trás, muitos dos quais autênticos exemplos do concerto para violino ao estilo Francês.

A relação de Beethoven com Rode e Kreutzer foi mais formal do que com os seus outros amigos violinistas, dada a sua admiração por ambos.

Beethoven dedicou uma Sonata a cada um deles, a Sonata n.9 Op.47 a Kreutzer (embora tenha sido estreada por George Bridgetower) e a Sonata n.10 Op.96 a Rode, aquando de uma visita a Viena em 1812.

Kreutzer nunca chegou a apresentar a sonata em público, aparentemente não se enquadrava no seu estilo performativo. Ficou chocado por uma Sonata a si dedicada ter uma parte de piano tão importante como a de violino e ainda porque circulavam rumores na época de que este não estava satisfeito pela Sonata ter sido estreada por outro violinista. Segundo Berlioz, Kreutzer expressou que esta sonata era “escandalosamente ininteligível”³

Quando Rode regressou da Rússia, deu vários concertos na Alemanha e Áustria. Apesar de ter passado o seu auge, Rode ainda tinha uma grande reputação e Beethoven agarrou esta oportunidade para lhe dedicar a sua última Sonata. Numa carta destinada ao Arquiduque Rudolph, Beethoven mencionou que teve em consideração o estilo de tocar de Rode e tentou incorporá-lo na sonata.⁴

No entanto, devido ao declínio violinístico de Rode, a estreia correu bastante mal. Um crítico mencionou que a parte do piano tocada pelo Arquiduque mostrou "*mais compreensão da obra e com mais alma*" do que a parte do violino. O crítico acrescentou: "*A grandeza do Sr. Rode não parece*

³ Williams, "Kreutzer vs Beethoven" 276

Tradução do autor a partir do original: *Outrageusement unintelligible.*

⁴ Emily Anderson, ed. The letters of Beethoven 391

residir neste tipo de música mas sim na execução do concerto".⁵ Não houve mais nenhuma menção a Rode após este incidente. Beethoven não estava de todo satisfeito com a interpretação desta obra.

A Sonata n.10 de violino é definitivamente uma das peças mais sublimes de Beethoven. As frases são frequentemente fragmentárias e há uma utilização muito minuciosa de materiais no processo de composição. É o oposto daquilo a que Rode tinha sido habituado: música com longos *cantabile* e melodias exuberantes. Não é de admirar que Rode não tenha dado o seu melhor na estreia.

Pierre Baillot continua a ser o intérprete mais fiel de Beethoven. O violinista conheceu Beethoven uma vez em Viena em 1805, quando estava a caminho da Rússia. O que aconteceu neste encontro não ficou documentado, mas é muito possível que Baillot tocasse para Beethoven algumas das obras do mestre. Em 1815, Karl Amenda escreveu uma carta a Beethoven, mencionando que Baillot "falou com entusiasmo de si (Beethoven), preferiu as suas obras a todas as outras, e admitiu que tocou para si apenas uma vez, mas com grande embaraço".⁶

No entanto, Baillot tocou o Concerto de violino de Beethoven duas vezes em 1828 com grande sucesso e incluiu muitos dos seus Quartetos de cordas nos seus concertos de música de câmara em Paris.

⁵ Boris Schwars, "Beethoven and the French Violin School" 441

⁶ Boris Schwars, "Beethoven and the French Violin School" 442

Enquadramento didático-pedagógico do concerto para violino de Beethoven

Do ponto de vista pedagógico, acredito plenamente que esta obra é o exemplo máximo do conjunto de obras que devem ser revestidos mais do que uma vez ao longo de uma carreira artística.

Este concerto não é particularmente difícil de aprender tecnicamente, visto estarmos perante uma obra á base de escalas, arpejos, cordas dobradas, temas em graus conjuntos, um número substancial de exercícios que trabalhamos no nosso processo de aprendizagem diária. Por outro lado requer um leque de virtudes artísticas que, do meu ponto de vista, apenas se adquirem com experiência e maturidade, são elas, enorme capacidade de concentração, elevado requinte, qualidade sonora e timbrica, grande consistência técnica, daí ser sempre um enorme desafio cada vez que o voltamos a tocar.

Considerando o concerto uma peça incrivelmente edificante e optimista, uma peça que nos faz sentir bem com a humanidade, é também a forma perfeita de examinar e ouvir as nossas qualidades, o momento ideal para dar um passo atrás e ouvir o que estamos a fazer, repensar todas as ideias gerais que pretendemos expressar. De certa forma, reaprender este concerto, é sempre uma viagem nova.

O trabalho de preparação do concerto com o instrumento deve iniciar-se com a leitura da partitura. A obra já está analisada na forma e é conhecida, pelo que não é uma leitura estritamente à primeira vista. Por isso creio ser importante ler num tempo próximo do definitivo de modo a podermos identificar já na leitura onde estão as maiores dificuldades, quais os gestos usados na performance, quais as dedilhações que à partida mais se adequam às ideias musicais. Com esta noção será mais fácil perceber como o trabalho terá de ser organizado. Outro passo que considero muito importante é perceber de que forma a parte do violino solo se insere na harmonia da orquestra. Claro que parte desse trabalho foi feito na análise à partitura, mas deverá ser complementado tocando a harmonia ao piano enquanto entoa o solo. Penso que este passo é de uma enorme utilidade e poderá influenciar consideravelmente a interpretação.

Beethoven era principalmente um pianista e não um violinista. É muito provável que grande parte da técnica de composição para violino tenha derivado da influência dos seus contemporâneos, sobretudo os da *Escola de Violino Francesa*.

Embora fosse muito próximo tanto de Franz Clement como de Ignaz Schuppanzigh, as suas contribuições pareciam ser mais na interpretação das obras de Beethoven do que na orientação de como escrever para o violino. Além disso, as obras de Clement e Schuppanzigh não eram populares na época.

As obras de Viotti, Rode, Kreutzer e Baillot, no entanto, eram obras aclamadas no final do séc. XVIII e início do séc. XIX. Este repertório musical foi publicado e amplamente difundido desde os anos 1780 a tal ponto que Schering comentou: "*Em Viena e São Petersburgo, em Londres e Paris, todos tocaram Viotti*".⁷

Ao explorar em detalhe algumas obras destes violinistas (compositores), tal como as inúmeras características composicionais para violino nelas evidentes, rapidamente encontro um sem fim de semelhanças onde é possível observar tais influências anteriormente mencionadas.

Relativamente ao concerto para violino de Beethoven, deixo alguns exemplos elucidativos que sustentarem a minha escolha para esta abordagem didático-pedagógica da obra.

⁷ A. Schering, Geschichte de Instrumentalkonzerts. 204

EXEMPLO 1



Figura 1 - L. v. Beethoven: Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento

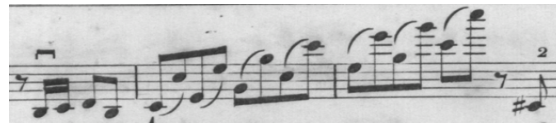


Figura 2 - G. Viotti: Concerto n. 1 em Dó maior (1782) - 1º andamento

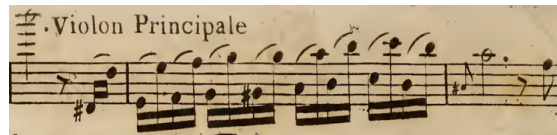


Figura 3 - R. Kreutzer: Concerto n. 6 em Mi menor (s.d.) - 1º andamento

Nas figuras do primeiro exemplo, podemos verificar como Beethoven utiliza motivos com influências de Viotti e Kreutzer, com movimentos em intervalos de oitava tanto em escalas como arpejos.

EXEMPLO 2



Figura 4 L. v. Beethoven: Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento



Figura 5 G. Viotti: Concerto n.1 em Dó maior (1782) - 1º andamento

Neste segundo anexo, podemos observar como abordagem de Beethoven é idêntica ao excerto do concerto n.1 de Viotti, novamente com a

utilização das oitavas precedidas ou seguidas de uma escala cromática ascendente.

EXEMPLO 3



Figura 6 L. v. Beethoven: Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento

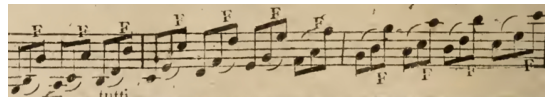


Figura 7 R. Kreutzer: Concerto n.4 em Dó maior (s.d.) - 1º andamento

Uma vez mais encontramos semelhanças entre as figuras, tanto na utilização das tercinas como na forma composicional do motivo ascendente, em terceiras e sextas as paralelas.

EXEMPLO 4



Figura 8 L. v. Beethoven: Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento

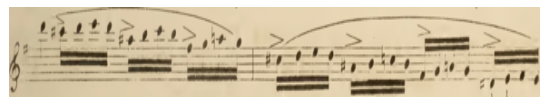


Figura 9 R. Kreutzer: Concerto n.16 em Mi menor(s.d.) – 1º andamento

Neste novo exemplo, apesar de estarem numa tonalidade diferente, a sequência harmónica e o ritmo estão claramente compostos da mesma forma.

EXEMPLO 5



Figura 10 - L. v. Beethoven: Concerto em Ré maior (1806) - 1º andamento



Figura 11 - G. Viotti: Concerto n.22 em Lá menor (1793-97) - 1º andamento



Figura 12 - R. Kreutzer: Concerto n.19 em Ré menor (s.d.) - 1º andamento

Não tão evidentes, mas igualmente importantes, os excertos acima mostram como Beethoven explorou a mistura de arcadas utilizadas na música francesa para violino, tão típicas no início do século XIX.

EXEMPLO 6

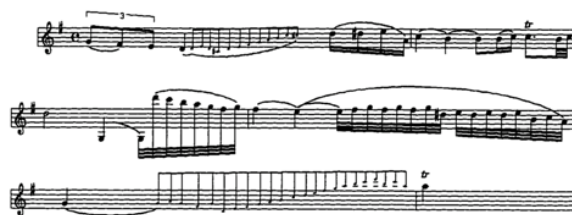


Figura 13 - L. v. Beethoven: Concerto em Ré maior (1806) - 2º andamento

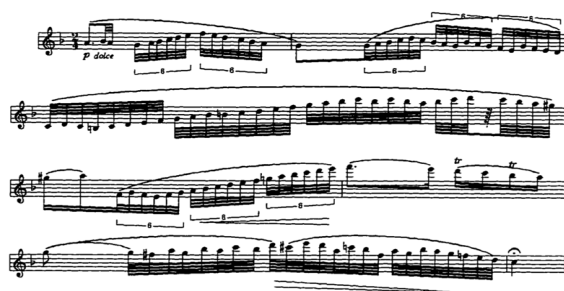


Figura 14 - R. Kreutzer: Concerto n.19 em Ré menor (s.d.) - 2º andamento

No segundo andamento do concerto, Beethoven recorre a uma escrita mais cadencial, mais livre, tal como sucedia nos andamentos lentos da música Francesa para violino na época, recorrendo a floreados e ornamentos à base de rápidas escalas e trilos.

EXEMPLO 7



Figura 15 L. v. Beethoven: Concerto em Ré maior (1806) - 3º andamento



Figura 16 G. Viotti: Concerto n.1 em Dó maior (1782) - 1º andamento

Embora com uma métrica diferente, este também é um exemplo claro das influências que antes referi, as passagens virtuosas em cordas dobradas sempre alternadas com uma corda solta.

EXEMPLO 8



Figura 17 - L. v. Beethoven: Concerto em Ré maior (1806) - 3º andamento



Figura 18 - G. Viotti: Concerto n. 6 em Mi maior (1782) - 3º andamento

Neste último exemplo, apesar de parecer pouco evidente a olho nu, podemos encontrar dois elementos extremamente importantes pelos quais Beethoven foi influenciado, a escrita em forma Rondo evidente nas duas figuras, e ainda o modo como alterna o tema entre as cordas agudas e a acorda sol.

Conclusão

Neste trabalho, proponho ir de encontro à atual necessidade dos músicos, enquanto performers, investigarem as obras que interpretam, contribuindo para a sua performance e no processo de estudo das futuras gerações de músicos.

Após uma breve contextualização histórica e artística em redor da vida de L. V. Beethoven, procuro desmistificar a dificuldade que vem sendo atribuída ao seu concerto para violino e orquestra.

Durante o processo de investigação, propus-me identificar, de que forma L. V. Beethoven foi influenciado ao compor o seu concerto para violino, recorrendo a comparações de vários exemplos musicais de violinistas e compositores seus contemporâneos.

Com a realização deste trabalho, a título pessoal creio que encontrei uma ponte entre a minha visão enquanto docente e performer. Tais processos de investigação no repertório em que estamos a trabalhar são essenciais na formação de um pensamento crítico perante qualquer obra a ser estudada e consequentemente tocada em público.

Bibliografia

Schering, A. (1905). Geschichte de Instrumentalkonzerts. Leipzig: citado em Schwarz, "Beethoven," 433.

Anderson, E. (1961). The Letters of Beethoven. New York: St Martin's Press Inc.

Breitkopf & Hartel. (1805). Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig.

Haas, R. (1948). "The Viennese Violinist Franz Clement." The Musical Quarterly XXXIV. Oxford.

Schwarz, B. (1966). "Violinmusik." In Musik in Geschichte und Gegenwart, ed. Barenreiter. Kassel

Stowell, R. (2005). Beethoven: Violin Concerto (Cambridge Music Handbooks). Cambridge University Press. Cambridge.

Williams, M. D. (1981). "Rudolphe Kreutzer vs Beethoven and Berlioz." Pendragon Press. New York.



Nr. 189

Beethoven

Violin-Konzert

(mit Kadenzen)

D dur – Ré majeur – D major

Opus 61

(FLESC H)



Violin-Konzert

von

L. VAN BEETHOVEN

für

Violine und Pianoforte

herausgegeben und

mit Kadenz versehen

von

CARL FLESCH

Neu revidierte Ausgabe

Eigentum des Verlegers.

9976

C. F. PETERS CORPORATION
NEW YORK LONDON FRANKFURT

KONZERT.

L. van Beethoven, Op. 61.
(neubearbeitet von Carl Flesch)

Allegro ma non troppo.

Violino.

Pianoforte.

The musical score is arranged in five systems. The first system includes staves for Violino, Piano, and Timp. The Violino part begins with a *Tutti.* marking and a *H-Bläs.* (Horn) part. The Piano part starts with a *p* (piano) dynamic, followed by *dolce p* (softly), and then *cresc. sf* (crescendo, fortissimo). The second system shows the Piano part with *p Str.* (piano strings) and *f* (forte). The third system features the Violino part with *p* and *f* dynamics. The fourth system shows the Piano part with *cresc. f*, *dim. pp*, and *ff* dynamics. The fifth system shows the Violino part with *sf* (sforzando) dynamics.

First system of musical notation. The upper staff is for Violin (Viol.) and the lower staff is for Piano. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked with a quarter note. The dynamics are *sf* (sforzando) and *p* (piano).

Second system of musical notation. The upper staff continues the Violin part, and the lower staff continues the Piano part. The dynamics are *p* (piano).

Third system of musical notation. The upper staff includes trills (*tr*) and a *Bläs.* (Wind) section. The lower staff includes a *Str.* (String) section. The dynamics are *pp* (pianissimo) and *sempre p* (always piano).

Fourth system of musical notation. The upper staff includes a *Bläs.* (Wind) section. The lower staff continues the Piano part. The dynamics are *pp* (pianissimo) and *sempre p* (always piano).

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the Violin part, and the lower staff continues the Piano part. The dynamics are *pp* (pianissimo) and *sempre p* (always piano).

System 1: Piano score. Treble and bass staves. Key signature: two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many accidentals. A bracket above the treble staff is labeled "H-Bläs. u. Str.". A "cresc." marking is placed above the bass staff.

System 2: Piano score. Treble and bass staves. The music continues with dynamic markings *f*, *sf*, *pp*, and *cresc.*. A bracket above the treble staff is labeled "Str.".

System 3: Piano score. Treble and bass staves. The music features a complex texture with many accidentals. The bass staff has a *f* marking.

System 4: Violin and Piano score. Treble and bass staves. The music features a complex texture with many accidentals. A bracket above the treble staff is labeled "Viol.". The bass staff has a *ff* marking. A "Voll. u. Kb." marking is placed below the bass staff.

System 5: Violin and Piano score. Treble and bass staves. The music features a complex texture with many accidentals. A bracket above the treble staff is labeled "Viol. u. H-Bläs.". The bass staff has a *sf* marking. A "Fag." marking is placed above the bass staff.

Solo.

p *sf* *sf* *p*

Solo.

p *f* *p*

cresc.

f *dolce* *cresc.*

p *H-Bläs.* *cresc.*

sf *f* *3* *3*

fz *p* *Str.* *p* *sf* *p*

f *3* *3* *3* *dim.*

sf *p*

Tutti.

Tutti. Klar. u. Fag.

p

ff

A Solo.
dolce
Solo.

p

p

p

cresc.

cresc.

Ob. Klar. u. Hörn.

f Str.

B

7

dimin. dolce Klar. p Fag. Str. Str. u. H.-Bläs. cresc. f dimin. dolce p poco cre - scen do f

The musical score is written for a piano and orchestra. It consists of six systems of staves. The first system includes a vocal line with a trill and a piano introduction. The second system features a string section (Str.) and a woodwind section (Klar., Fag.). The third system continues the piano introduction. The fourth system includes a woodwind section (Str. u. H.-Bläs.) and a piano introduction. The fifth system features a piano introduction. The sixth system includes a piano introduction. The score is marked with various dynamics and articulations, including *dimin.*, *dolce*, *p*, *cresc.*, *f*, and *scen*.

f *C* *Tutti.* *Solo.*
dolce

f *Tutti.* *p*

Solo.

poco cresc.

poco cresc.
Viol.

Ob. Klar. u. Hörn.

p *(sempre p)* *p*

First system of the musical score. It features a piano accompaniment in G major with a treble and bass staff. The piano part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and includes a string section (*str.*) and a woodwind section (*Kl.u. Fag.*). The woodwinds play a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The piano part has a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The system concludes with a *f* (forte) dynamic.

Second system of the musical score. It continues the piano accompaniment. The piano part features a *sfp* (sforzando) dynamic and a *cresc.* marking. The woodwind part also features a *sfp* dynamic and a *cresc.* marking. The system concludes with a *f* dynamic.

Third system of the musical score. It continues the piano accompaniment. The piano part features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The woodwind part also features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The system concludes with a *f* dynamic.

Fourth system of the musical score. It begins with a *Tutti.* marking. The piano part features a *ff* (fortissimo) dynamic and a *cresc.* marking. The woodwind part also features a *ff* dynamic and a *cresc.* marking. The system concludes with a *f* dynamic.

Fifth system of the musical score. It continues the piano accompaniment. The piano part features a *sf* (sforzando) dynamic and a *cresc.* marking. The woodwind part also features a *sf* dynamic and a *cresc.* marking. The system concludes with a *f* dynamic.

Sixth system of the musical score. It continues the piano accompaniment. The piano part features a *sf* dynamic and a *cresc.* marking. The woodwind part also features a *sf* dynamic and a *cresc.* marking. The system concludes with a *f* dynamic.

Ob.
p dolce
Klar.

ff

Fag.

tr

sempre ff

Detailed description: This is a page of a musical score, page 10, featuring piano, oboe, and clarinet parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part is written in grand staff (treble and bass clefs). The oboe part is in the upper staff, and the clarinet part is in the lower staff. The score is divided into five systems. The first system includes dynamics *p dolce* for the piano and *Fag.* for the clarinet. The second system starts with *ff* for the piano. The third and fourth systems continue the piano's *ff* dynamic. The fifth system introduces *sempre ff* for the piano. The oboe part features trills (*tr*) in the first system. The clarinet part has a *Fag.* marking in the first system. The piano part has a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with slurs and ties. The bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings *ff* and *sf* are present in the right hand.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a more complex accompaniment with many beamed notes. The dynamic marking *sempre ff* is at the end of the system.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some slurs. The bass staff continues the accompaniment. Dynamic markings *sf* are visible in the right hand.

Fourth system of musical notation. The treble staff begins with a **D** Solo. section, featuring a melodic line with triplets and slurs, with dynamics *p*, *sf*, *sf*, and *p*. The bass staff has a *Solo.* section with chords and a *Str.* (string) section with sustained notes. Dynamics *sf*, *p*, *f*, *f*, and *p* are indicated.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a continuous melodic line with many beamed notes. The bass staff is mostly empty, with some notes in the first few measures.

cresc. (*p*)

cresc. *p* *pp*

espress.

p dolce

Fag.

Hörn.

p

cre *scen* *do* *f*

f *cre* - - *scen* - - *do* *f*

This musical score page, numbered 13, contains six systems of music. The first system begins with a melodic line in the upper voice, marked with a forte *f* dynamic and a half note *E*. The piano accompaniment starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. The second system introduces the Horns (*Hörn.*) with a *pp* dynamic. The piano part continues with a *cresc.* (crescendo) marking. The third system features a melodic line marked *p* (piano). The fourth system introduces the Trumpets (*Tromp.*) and Timpani (*Timp.*) with a *pp* dynamic. The fifth system continues the piano accompaniment with a *p* dynamic. The sixth system concludes with a melodic line marked *p* and a piano accompaniment marked *pp* *Str.* (strings).

cresc.

cresc.

ff

sf

sempre ff

sf

f

sempre ff

F Solo.
dolce

Solo.
Str.

This is a page of a musical score, likely for a symphony or concert piece. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The page is numbered 15 in the top right corner. The score is divided into several systems, each with multiple staves. The instruments are labeled as follows: Ob. u. Kl. (Oboe and Clarinet), Str. (Strings), Fag. (Bassoon), Klar. (Clarinet), H.-Bl. (Horn), H.-Bläs. (Horn and Brass), and Voll. u. Kb. (Violoncello and Contrabass). The score includes various musical notations, such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from piano (p) to forte (f), with crescendos and decrescendos. The tempo is marked as 'dolce' (sweetly) in the first system. The score is written in a standard musical notation style, with a clear and legible layout. The page is a single system of a larger work, as indicated by the page number and the continuation of the musical ideas from the previous page. The score is a high-quality print, with clear notation and a professional layout. The page is a good example of a well-written musical score, with a clear and legible layout and a high-quality print. The page is a single system of a larger work, as indicated by the page number and the continuation of the musical ideas from the previous page. The score is a high-quality print, with clear notation and a professional layout. The page is a good example of a well-written musical score, with a clear and legible layout and a high-quality print.

dolce

Klar.

Fag. *p dolce*

p Str.

Fl. u. Ob. *poco*

cre - - - scen - - - do *dim.* *dolce*

Viol. *dim.* Str. *p*

cre - - - scen - - - do *f sf* *dim.*

poco cresc.

First system of the musical score. The vocal line (top staff) begins with a melodic phrase marked *do* and *f* (forte). The piano accompaniment (bottom staves) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a *f* dynamic marking.

Second system of the musical score. The vocal line (top staff) has a *Solo.* marking and a *dolce* (sweet) instruction. The piano accompaniment (bottom staves) is marked *Tutti.* and *p Str.* (piano strings). A *Solo.* marking also appears above the piano part.

Third system of the musical score. The vocal line (top staff) continues with a melodic line. The piano accompaniment (bottom staves) features a sustained chord in the right hand and a moving bass line in the left hand.

Fourth system of the musical score. The vocal line (top staff) includes the lyrics *cre - scen*. The piano accompaniment (bottom staves) includes the lyrics *poco cre - scen*.

Fifth system of the musical score. The vocal line (top staff) ends with a melodic phrase marked *do* and *f*. The piano accompaniment (bottom staves) includes a *H. Bl.* (Harmonium) marking and a *do* marking.

First system of the musical score. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line begins with a melodic phrase marked *p* (piano). The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, also marked *p*.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a section marked *pp* (pianissimo) and another marked *pp*. A woodwind part, labeled "Ob. u. Hörn.", enters in the second measure of this system.

Third system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a section marked *sfp* (sforzando piano) and another marked *sfp*. The woodwind part continues with a melodic phrase.

Fourth system of the musical score. The vocal line includes the lyrics "scen - do" and is marked *f* (forte). The piano accompaniment features a section marked *cresc.* (crescendo) and another marked *ff* (fortissimo). A woodwind part, labeled "Tutti.", enters in the second measure of this system.

Fifth system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a section marked *f* (forte) and another marked *f*. The woodwind part continues with a melodic phrase.

First system of the musical score. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part is marked with *sf* (sforzando) and contains several measures of sixteenth-note arpeggiated figures. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of the musical score. The vocal line begins with a *Cadenza Solo.* marked with *f*. The piano accompaniment is marked *ff* (fortissimo) and features a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The key signature remains two sharps.

Third system of the musical score. The vocal line is marked *dolce* (dolce) and contains a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is marked *p Str.* (piano strings) and consists of sustained chords in the left hand. The key signature remains two sharps.

Fourth system of the musical score. The vocal line features a triplet of sixteenth notes and is marked *dim.* (diminuendo). The piano accompaniment is marked *dim.* and *pp* (pianissimo), with the right hand marked *Fag.* (Fagotto). The key signature remains two sharps.

Fifth system of the musical score. The vocal line contains the lyrics "cre - - - scen - - - do" and is marked *f* and *ff*. The piano accompaniment contains the lyrics "cre - scen - do" and is marked *ff*. The key signature remains two sharps.

Larghetto.

Tutti.

pp Str.

Hörn.

Solo. dolce

ten.

ad lib.

Solo. p dolce

Klar.

ten.

Fag. Va.u. Voll.

The musical score is written for a full orchestra. It begins with a piano introduction in G major and 6/8 time. The piano part features a series of chords and arpeggios. The strings enter with a rhythmic pattern. The woodwinds and horns join in, creating a rich texture. The score includes various dynamics and articulations, such as *pp*, *p dolce*, *ten.*, and *ad lib.*. The tempo is marked *Larghetto*.

First system of the musical score. The top staff features a woodwind part with sixteenth-note runs and slurs, marked with a '6' and a 'Fag.' (Fagotto). The piano accompaniment consists of a bass line with eighth and sixteenth notes and a treble line with chords and slurs.

Second system of the musical score. The woodwind part continues with sixteenth-note patterns, marked with a '3' and a 'cresc.' (crescendo). The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and a treble line with chords and slurs, also marked with a 'cresc.'.

Third system of the musical score. The woodwind part begins with a forte (*ff*) dynamic and a 'Tutti.' marking. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic. The system includes markings for 'Str. f', 'Klar. Fag. u. Hörn.', 'Str.', 'Bläs.', and 'Str.'.

Fourth system of the musical score. This system shows the piano accompaniment with a treble line featuring chords and a bass line with eighth notes. The woodwind part is not visible in this system.

Fifth system of the musical score, marked with a large 'A'. The woodwind part has a 'Solo.' marking and a 'dolce' (dolce) dynamic. The piano accompaniment also has a 'Solo.' marking and a 'p' (piano) dynamic.

dim. *cantabile* *sul G e D*

pp Str.

sempre perdendosi

pp

pp Hörn. Hörn.

p

B
cantabile

pp
Klar. u. Fag.

pp Hörn.

dimin. *ppp* **Tutti.**

ppp **Tutti.**
ff Str.

Cadenza
sotto voce e molto tranquillo
Solo.

pp *p* *sempre p* *rit.*

Attacca subito il Rondo.

Rondo. (Allegro.)

sul G

The musical score is written for piano, strings, and woodwinds. It begins with a piano introduction in G major, 6/8 time, marked 'Allegro'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the strings play a steady eighth-note accompaniment. The woodwinds enter with a melodic line marked 'ten.' (tenuis). The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *sf* (sforzando). It also features performance instructions like 'Vell.' (Vivace), 'Str. Ob. u. Hörn.' (String, Oboe, and Horn), 'delicatamente' (delicately), and 'Tutti.' (Tutti). The piece concludes with a final chord marked *sf*.

sf

p

dim.

p

p Hörn.

f

sf

A Solo.

Ob. u. Klar.

p

f

Tutti.

B Tutti.

p

Musical score for piano and orchestra, featuring multiple systems of staves. The score includes various musical notations, dynamics, and instrument markings.

Dynamics and markings include: *cresc.*, *f*, *p*, *Str.*, *Ob.*, *Fag.*, *sul G.*, *perdendosi*, and *pp*.

The score is written for piano (piano) and orchestra (orchestra). The piano part is written on a grand staff (treble and bass clef). The orchestra part includes woodwinds (oboe, bassoon) and strings.

C

ten. *ten.* *tr* *ten.* *ten.*

Vell.

p

delicatamente

pp

ten. *ten.* **Tutti.**

Tutti.

p *ff*

D

Solo.

f *dim.* *p*

Solo.

p

The musical score is written for a voice and piano duo. It begins with a vocal line in treble clef, marked with 'ten.' (tenor) and 'tr' (trill). The piano accompaniment is in bass clef, starting with a 'Vell.' (Vivace) tempo marking and a 'p' (piano) dynamic. The score is divided into two main sections, C and D. Section C contains several measures of vocal melody and piano accompaniment, with dynamics ranging from 'p' to 'pp' and 'ff'. Section D features a 'Solo.' section for the voice, marked with 'f' (forte), 'dim.' (diminuendo), and 'p' (piano). The piano part in section D also includes a 'Solo.' section marked with 'p'. The score concludes with a final measure in section D.

dolce

p

dolce

E

Fag.

cresc. *p dolce*

dim.

Str. *dim.*

First system of the musical score. The top staff features a melodic line with rapid sixteenth-note passages, marked *(mf)* and *pp*. The bottom staff provides harmonic support with sustained chords and moving bass lines, also marked *pp*. An *Ob.* (Oboe) part is indicated in the upper right corner.

Second system of the musical score. The top staff continues the melodic development with *mf cresc.* markings. The bottom staff includes a section for *Str.* (Strings) with *cresc.* markings, indicating a gradual increase in volume.

Third system of the musical score. The top staff begins with a *ff* (fortissimo) dynamic and includes a section marked *F sul G.* (Forte sul G) with *ten.* (tenuto) markings. The bottom staff features a *Vell.* (Vivace) section with *p* (piano) dynamics.

Fourth system of the musical score. The top staff includes *ten.* markings and a *delicatamente* (delicately) instruction. The bottom staff continues with *p* and *pp* dynamics, featuring intricate chordal textures.

Fifth system of the musical score. The top staff includes *tr.* (trill) and *ten.* markings, followed by a *Tutti.* (Tutti) section. The bottom staff also includes a *Tutti.* section, with dynamics ranging from *p* to *ff*.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melody, and the bass staff features a more complex, rhythmic pattern. A *Viol.* (Violin) part is indicated in the treble staff towards the end of the system.

Third system of musical notation. The treble staff continues the melody, and the bass staff features a more complex, rhythmic pattern. A *Viol.* (Violin) part is indicated in the treble staff towards the end of the system.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melody, and the bass staff features a more complex, rhythmic pattern. A *Bläs. u. Viol. I.* (Brass and Violin I) part is indicated in the treble staff towards the end of the system. A *Str.* (Strings) part is indicated in the bass staff towards the end of the system.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melody, and the bass staff features a more complex, rhythmic pattern. A *Solo. pizz. arco* (Solo, pizzicato, arco) part is indicated in the treble staff towards the end of the system. A *Hörn.* (Horn) part is indicated in the bass staff towards the end of the system. The system concludes with a *G* (G major) chord.

Ob. u. Klar. *p* Viol. Ob. u. Klar.

Viol. Ob. Klar. u. Hörn. Viol. Ob. Klar. u. Hörn.

Tutti. **H** Solo. Tutti. Tutti. Solo. Tutti. *p*

Solo Solo. *p* *f* Fag.

cresc. Str. *p* *cresc.*

First system of the musical score. It consists of a piano (p) part and a woodwind part. The piano part features a complex, fast-moving melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The woodwind part has a single line with a melodic line. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo).

Second system of the musical score, marked with a large 'I' at the beginning. It continues the piano and woodwind parts. The piano part has a more active melody, and the woodwind part has a melodic line. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo).

Third system of the musical score. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and Violoncello/Double Bass (Vcl. u. Kb.). The piano part continues with its complex melody. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo).

Fourth system of the musical score. It includes parts for Clarinet (Klar.), Oboe (Ob.), and Horn (Hörn.). The piano part continues with its complex melody. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *dim.* (diminuendo), and *cresc.* (crescendo).

Fifth system of the musical score. It includes parts for Tutti. The piano part continues with its complex melody. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *dim.* (diminuendo), and *cresc.* (crescendo).

Tutti.

Cadenza. Solo.

p *mf* *f* *dim.*

Cadenza

p *più p* *pp*

K

sempre più p *p*

sempre p *sempre pp*

sempre p *sempre pp*

First system of musical notation. The top staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The piano accompaniment in the bottom two staves consists of block chords, with the left hand having a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation. The top staff begins with a long note and a slur, marked *pp*, followed by a section marked *L* (Lento). The middle staff has a woodwind part (labeled *Ob.*) and piano accompaniment. The bottom staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *ppp* and *pp*.

Third system of musical notation. The top staff continues the melodic line, marked *p* and *cresc.*. The middle staff has a woodwind part (labeled *Ob. u. Hörn.*) and piano accompaniment. The bottom staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *Str.*.

Fourth system of musical notation. The top staff features a rapid melodic line. The middle staff has a woodwind part and piano accompaniment. The bottom staff continues the piano accompaniment.

Fifth system of musical notation. The top staff begins with a forte (*ff*) dynamic and a *sempre f* marking. The middle staff has a woodwind part and piano accompaniment. The bottom staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *ff* and *sempre f*.

First system of musical notation. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The piano accompaniment in the bottom two staves consists of chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *Tutti.* and *Solo.* with *ff* (fortissimo) in both the upper and lower staves. The piano part features a prominent bass line with chords.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings *Tutti.* and *Solo.* with *ff* and *p* (piano) in both the upper and lower staves. The piano part continues with a strong bass line.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings *Tutti.* and *ff* in the upper staff, and *dim.* (diminuendo) and *p perdendosi* (piano, fading away) in the lower staff. The piano part features a melodic line in the right hand and chords in the left.

Fifth system of musical notation. It includes dynamic markings *Solo.* and *pp* (pianissimo) in the upper staff, and *Solo.* and *ff* in the lower staff. The piano part features a melodic line in the right hand and chords in the left.