



Provas públicas para obtenção do Título de Especialista

RECITAL DE VIOLINO

ÁGNES SÁROSI

Fevereiro de 2019

ACADEMIA NACIONAL SUPERIOR DE ORQUESTRA

**REFLEXÃO CRÍTICA SOBRE O PROGRAMA DE RECITAL PARA OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE ESPECIALISTA POR PROVA PÚBLICA**

ÁGNES SÁROSI

Setembro de 2019

Índice

Introdução	3
MSP vs HIP	4
Bach uma escolha sentimental	9
Algumas peculiaridades na análise da Ciaccona	10
Bach vs Biber:	11
Programa	15
Bibliografia	16

“There is nothing that music cannot do, as long as it remains music.”

W.A. Mozart

“If musicologists are not asked to perform why are performers required to write?”

Dorottya Fabian ¹

Introdução

No seu livro “A Musicology of Performance”, Dorottya Fabian enfatiza esta dicotomia entre a “palavra escrita” e a nossa apreciação de música primordialmente auditiva e de percepção multi-modal. As estrelas fazem música ao girar, o corpo do violino responde à oscilação das cordas e também nós respondemos com o *swing* do nosso corpo. É devido a essa ressonância imediata que a descrição de fenómenos musicais se afigura estranhamente distanciada. Ao ouvirmos o canto do cuco parece-nos um pseudónimo desnecessário a classificação de algo tão mundano como uma “terceira menor”.

Se nos detivermos primordialmente no analítico, no escrito ou no que conseguimos verbalizar, e atendendo a que a fruição musical envolve quase todas as zonas do cérebro, estaremos a limitar o nosso potencial perceptivo, uma vez que tendencialmente iremos procurar o que conseguimos aferir, medir, quando na maioria das vezes estamos a lidar com dados não mensuráveis e imateriais. Não obstante, qualquer disciplina necessita de semelhante linguagem especializada e a música não se tornou uma excepção.

¹ Fabian, Dorottya A Musicology of Performance ,Theory and Method Based on Bach’s Solos for Violin, Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2015. p.63

MSP vs HIP

O conflito entre o novo e o velho é intemporal. Dele nascem a evolução histórico-social, as descobertas científicas e técnicas, o movimento das ideias no campo da filosofia, da política, da arte, da religião. Conhecer é analisar as contradições entre o novo e o velho e a forma como foram resolvidas no passado, ou como podem ser resolvidas no presente e, prospectivamente, no futuro.

Durante o meu percurso formativo, principalmente no período da minha infância e juventude, como consequência do regime ditatorial no qual vivia (ditadura comunista) as questões ideológicas e estéticas forçosamente não se dissociavam das questões artísticas e pedagógicas. Nesse período, o ideal estético da escola violinística russa foi-nos transmitido como verdade absoluta. A pureza e uniformidade sonora obtidos através de um vibrato e arcadas uniformes, a redução ao mínimo de inflexões de modo a promover os fraseados longos, tornou-se no que se viria a denominar *Mainstream Performance* (MSP).

Quando aos dezoito anos ingresso na Academia Franz Liszt em Budapeste, sou confrontada com uma corrente pedagógica e artística paralela, denominada *Historically Informed Performance* (HIP). Esta corrente, apesar de nova para mim, já há muito era explorada. Este revivalismo histórico quando surge como alternativa real ao MSP na última metade do séc. XX, representou uma tradição alternativa, muitas vezes desapreciado pelo *mainstream* musical e académico. Nesta altura, a procura científica de verdades absolutas e a preocupação com as intenções do compositor e na sua correcta

edição era uma prioridade (Urtext). Reinava o ideal utópico de que a função do intérprete deveria ser a recriação historicamente exacta através das edições críticas de um compositor já falecido, almejando deste modo plasmar os seus intuitos.

Esta corrente era diametralmente diferente da MSP, não só a nível técnico em consequência da utilização de instrumentos da época, mas também pela suavidade sonora e estilística das interpretações.

Aos poucos deu-se uma consciencialização da problemática da reprodução de uma obra musical, uma vez que mesmo numa interpretação, digamos, perfeita, sempre iria faltar o “aqui e agora” da época da sua feitura. Essas dúvidas sobre a verdadeira possibilidade de intuir com precisão tantos dados subjectivos acerca das verdadeiras intenções do compositor, abriu caminho a diferentes interpretações.

Em geral, a música barroca tornou-se mais decorativa nas suas ornamentações e dotada de uma maior liberdade rítmica. A variabilidade na escolha de arcadas e articulações, uma pulsação mais vincada e um espectro mais amplo de cores dotou-a de uma maior ousadia e profundidade interpretativas. O abandono de dogmas e verdades absolutas (apesar da manutenção do rigor no respeito pelos manuscritos dos compositores assim como pelos tratados da época) possibilita o desbravar de um caminho apaixonante, expressivo e ousado.

Com esta abertura interpretativa, uma questão se levanta: com tanta variedade de estilo, qual devemos seguir? Será que teremos que seguir algum de todo? Ou será meramente uma questão de expressividade? Onde se encontra a fronteira entre a maneira do intérprete interagir e responder ao estímulo musical proposto pelo compositor e o seu próprio *background* cultural e emocional?

Enquanto professores, ou como júris de concursos, é normal termos as nossas convicções artísticas em respeito ao que acreditamos dever ser o modo como deve soar determinado compositor. No entanto, o que é convincente numa dada interpretação, poderá ser estranho noutra. É uma evidência empática que diversas gerações acreditem estar a servir as intenções do compositor apesar de apresentarem interpretações completamente distintas.

A interpretação musical muda constantemente porque o gosto e a imaginação também muda. Gustav Leonhardt pensa sobre a imaginação o seguinte: "...as mudanças feitas nos últimos cinquenta anos, são baseadas no facto da imaginação ter mudado.(...)nos últimos cinquenta anos, começámos gradualmente a ver que a música Barroca (...) é mais expressiva do que a música Romântica, mas mais nos detalhes do que nas longas linhas. Com isso, desenvolveu-se uma técnica, não por si só, mas porque o propósito mudou, devido à nossa imaginação musical ter mudado completamente.”²

Quando vários especialistas no movimento HIP, entre eles Nicolaus Harnoncourt, começaram a dirigir orquestras sinfónicas de grande dimensão no início dos anos 1980, foi possível aquilatar a transmissibilidade do estilo HIP aos instrumentos modernos.

O meu interesse e curiosidade num conhecimento historicamente fundamentado das obras para violino solo levou-me à análise de alguns intérpretes nos quais verifiquei uma evidência clara de um *crossover* de estilos.

O primeiro instrumentista a gravar com arco barroco foi *Sergiu Luca* em 1977 (*J.S.Bach The Sonatas and Partitas for Unaccompanied Violin, BWV 1001-1006. Baroque violin. Complete set. Nonesuch 7559-73030-2. Violino Nicolo Amati, 1669 with authentic fittings and bow*).

² Leonhardt, Gustav, "One Should not Make a Rule": Gustav Leonhardt on Baroque keyboard playing', in *Inside Early music: Conversations with Performers*, ed.by Bernard D. Sherman, New York: Oxford University Press, 1997

Seguiu-se *Rachel Barton Pine* em 2007. *Baroque bow. Complete set. Concert, Montreal Chamber Music Festival: 'The majesty of Bach: The complete six Sonatas and Partitas', May 12, 2007(private recording sourced from the artist).*³

A *Victoria Mullova* gravou as *6 Solo Sonatas e Partitas* em 2009, (*Onyx Classics 4040*)

Nesta gravação, além do arco barroco também utiliza cordas de tripa.

Como consequência da minha curiosidade neste crossover de estilos, parte da minha investigação levou-me a três nomes de referência, que, na minha opinião representam a elite do mainstream e, simultaneamente, são fortemente influenciadas e conhecedoras do HIP: *Victoria Mullova*, *Isabelle Faust* e *Alina Ibragimova*.

Apesar de serem de gerações distintas, gravam e tocam concertos com instrumentos modernos assim como com instrumentos da época.

Victoria Mullova (1959) estudou nos conservatórios Soviéticos onde teve como professor *Leonid Kogan* entre outros. Vencedora do Concurso *Sibelius* em 1980, medalha de ouro no concurso *Tchaikovsky* em 1982 antes de emigrar em 1983. Internacionalmente reconhecida como solista de referência (MSP) até que numa gravação datada de 2007 surpreendeu com a gravação das *6 Solo Sonatas e Partitas* (*Onyx*) e uma forte influência HIP, não só em questões interpretativas mas também na utilização de arco barroco e cordas de tripa.

Isabelle Faust (1972) é uma das mais originais violinistas do panorama musical actual. Teve como principal professor *Dénes Zsigmondy*. *Isabelle Faust* além de uma intérprete brilhante, é reconhecida pela sua extraordinária versatilidade interpretativa. Explora idiomas e repertórios musicais díspares, inclusive música contemporânea. Colabora com os principais especialistas de música barroca, entre os quais o cravista *Andreas Staier*

³ Fabian, Dorottya A Musicology of Performance, Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin, Cambridge, UK: open Book Publishers, 2015. p.307

que a coadjuvou na preparação e gravação das obras solo de J.S. Bach.

Alina Ibragimova (1985) iniciou os seus estudos musicais na Rússia tendo prosseguido a sua formação posteriormente em Inglaterra, nomeadamente na Menuhin School, Guildhall School e no Royal College of Music. É a única das três violinistas que teve formação simultânea de *MSP* e *HIP*, o que é revelador do seu interesse no período barroco, sendo mesmo a fundadora do *Chiaroscuro*, um quarteto de cordas com instrumentos da época.

A lista de intérpretes que actualmente seguem um caminho similar é vasta; no entanto, escolhi estas três intérpretes por considerar as suas interpretações, apesar de distintas, extraordinariamente interessantes e onde cada uma apresenta uma personalidade artística ímpar.

Bach uma escolha sentimental

Na minha infância tive a felicidade de assistir à maioria dos ensaios da orquestra da minha cidade onde o meu pai era músico. Era desse modo que passava os meus tempos livres, e desde tenra idade demonstrei interesse e uma sensibilidade especial para a música barroca, sendo para mim J.S. Bach o compositor que nos deixou uma obra de cariz tão singular, e com algo de místico, que após quase 300 anos ainda continuamos a tentar decodificar.

Possuía um disco vinyl com a *Ciaccona* interpretada por Henryk Szeryng numa versão maravilhosa, que parecia uma orquestra inteira a tocar, o qual ouvi infinitamente até se estragar! Como nunca toquei integralmente a partita em concerto decidi que este seria o momento.

Algumas peculiaridades na análise da *Ciaccona*

Creio que poderemos dizer que a *Ciaccona* é o pico do virtuosismo composicional. É como um enigma impossível de descrever oralmente ou através de texto, se assim não fosse não teria a aura mística que a rodeia desde a sua concepção.

O que sabemos é que é a obra mais longa escrita para violino solo no barroco tardio. É composta por 64 variações: 33 em modo menor - 19 em modo Maior - 12 em modo menor. Cada uma destas três partes começa com a mesma fórmula rítmica. Além das escalas usuais (Maiores e menores) Bach também utiliza escalas modais.

Para além das similitudes em termos harmónicos e ao nível da linha do baixo, também conseguimos encontrar excertos dos andamentos prévios da Partita.

Para um andamento tão longo, a não utilização de contraste tonal (cada frase de quatro compassos resolve em Ré) talvez seja um dos seus maiores efeitos composicionais.

Afinal a Ciaccona será uma Dança? Uma série de Variações? Ou um memorial sonoro em memória da sua falecida mulher Maria Bárbara?

Em minha opinião é as três coisas.

Além do mencionado anteriormente, encontramos ainda outros dados curiosos nesta peça como a proporção áurea e técnicas kabbalísticas como a assinatura numérica do compositor: 14 (Bach), 41 (J.S.Bach) e 158 (Johann Sebastian Bach), baseado na tabela de códigos que o Bach usava, na opinião da Márta Ábrahám e Dukay Barnabás.⁴

A proporção áurea já era conhecida e utilizada no antigo Egipto há cerca de 4500-5000 anos atrás (pirâmides Kheops) e também na Grécia Antiga (Patheon de Atenas).

Nicolaus Harnoncourt alude à geometria utilizada por Bach nas suas composições: "Bach dominava de um modo tão perfeito a técnica de composição, que procurava despropositadamente dificuldades (extra) para dessa maneira se testar a si próprio."

⁴ Dukay Barnabás és Ábrahám Márta. Részletek az örökkévalóságból, BioBach-Music Könyv-és Zeneműkiadó Bt, 2017 Budapest. p. 17

Bach vs Biber:

A chegada de um novo milénio trouxe um amplo interesse em avaliar, debater e catalogar o desempenho humano dos anteriores mil anos. A contribuição de Johann Sebastian Bach foi universalmente reconhecida e celebrada como uma das mais profundas e significantes. As suas composições serviram como base estrutural e fonte de inspiração para compositores como Mendelssohn, Brahms, Ysaye e Schoenberg. Particularmente a sua escrita contrapontística, que continua a ser o *standard* para análise de qualquer composição musical. Entre os exemplos mais brilhantes de contraponto, as suas Seis Sonatas e Partitas para violino solo servem como base de repertório e estudo de todos os violinistas. Por outro lado, e não menos importante, a sua contribuição para a teoria musical e composição ficaram incrustadas na consciência colectiva de cada músico clássico.

Frequentemente fruímos as Seis Sonatas e Partitas como uma experiência milagrosa, experiência essa que brotou inteiramente da imaginação de Bach. No entanto, quando Bach compôs essas obras-primas, já existia uma tradição quase secular de escrita polifónica alemã para violino solo. Os exemplos mais representativos dessa tradição ilustram a sua influência e mostram como Bach elevou a um outro nível de mestria a composição do género.

Os grandes instrumentistas dos séculos XVII e XVIII tinham na sua esmagadora maioria capacidades para tocar de maneira extemporânea, existindo muitas referências a complexas improvisações de violinistas daquela época. As obras escritas representam somente uma amostra da escrita criativa de então para violino solo.

De facto, uma grande parte do repertório que sobreviveu até aos dias de hoje parece ser o registo de improvisações ou composições que se desenvolveram a partir de um processo improvisativo.

A elevada capacidade técnica dos violinistas alemães do período barroco explica provavelmente o porquê do nível de complexidade polifónica atingido e inigualado pelos compositores de outros países.

Em meados do século XVII, violinistas-compositores alemães começaram a expandir os limites da técnica violinística muito para lá dos padrões estabelecidos pelos italianos Biagio Marini e Carlo Farina no início do século. Thomas Baltzar, mais tarde H.I.F. von Biber, J.P. von Westhoff e J.J. Walther, foram considerados como os melhores violinistas alemães da época. As obras do Walter, *Scherzi* (1676) e *Hortulus Chelinus* (1688) oferecem uma catalogação das suas inovações técnicas, particularmente na área da extensão do registo, cordas dobradas, acordes, arcadas especiais e efeitos descritivos.

A Passacaglia em sol menor de H.I.F. von Biber (denominada *Passagalia*, no único manuscrito sobrevivente, não autografado) é o andamento para violino solo de maior duração, antes da *Ciaccona* de Bach. Esta obra é a última de uma colecção de dezasseis peças, que provavelmente foram escritas para as devoções do Rosário, associada à Festa do Anjo da Guarda. A data da sua composição é estimada entre 1670 e 1674, pouco tempo depois de Biber começar a trabalhar como diretor musical do Príncipe-Arcebispo de Salzburgo (função que Biber manteve até à sua morte).

Cada uma das primeiras quinze peças são sonatas escritas para violino e contínuo, inspiradas por um dos mistérios do Rosário. Biber utiliza para cada uma das peças uma afinação diferente das cordas soltas (*scordatura*), potenciando assim o surgimento de ressonâncias especiais. A *Passacaglia*, que retoma a afinação padrão, tem como prefácio

um desenho do Anjo da Guarda levando uma criança pela mão.

A *Passacaglia* floresce ao redor de quatro notas: Sol, Fá, Mi bemol e Ré, a primeira pauta do hino para o Anjo da Guarda "*Einen Engel Gott mir geben*". O violino proporciona o próprio baixo contínuo, que consiste em 65 repetições destas quatro notas. As primeiras 30 apresentações do baixo aparecem num registo grave, as seguintes 15 uma oitava acima e as últimas 20 retornam à oitava inferior.

A inventiva peça de Biber dá-nos uma amostra quase por inteiro da miríade de técnicas do violino, na época muito vanguardistas: cordas dobradas e acordes complicados, grandes saltos entre cordas, oitavas quebradas, passagens virtuosas, figuras arpejadas, arco saltando e o uso das posições mais agudas (até à sétima posição!). No entanto, como em Bach, não há nada de superficial no resultado. Biber coloca todos os efeitos ao serviço da intenção musical, com um resultado simultaneamente dramático e espiritual.

A colecção das Sonatas do Rosário de Biber nunca foi impressa e pouco circulava na sua época. É portanto improvável que Bach estivesse familiarizado com a *Passacaglia*.

Mesmo assim, na magnitude da concepção, na exploração do violino solo sob a forma de variações e no sucesso do resultado musical, pode ser considerada como precursora da *Ciaccona* de Bach. O manuscrito autografado das Seis Sonatas e Partitas de Johann Sebastian Bach (1685-1750) é datado de 1720. Os eruditos acreditam que terá começado a escrever estas peças na parte final do seu tempo ao serviço do Duque de Weimar (1717).

Bach provavelmente continuou a trabalhar nas Sonatas e Partitas após entrar ao serviço do Príncipe Leopold de Anhalt-Cothen, num período sem obrigações religiosas, no qual completou muitas das célebres obras de música de câmara instrumental. As Sonatas são

escritas em forma de “sonatas da igreja” italiana: lento, rápido, lento e rápido. Os primeiros e segundos andamentos são em estilo Prelúdio e Fuga. Os melódiosos terceiros andamentos são em tonalidades contrastantes e os últimos andamentos implicam múltiplas vozes dentro de uma linha única. As Partitas (escritas como “Partia” no manuscrito) são suites de movimentos de dança.

Fica claro que as Seis Sonatas e Partitas foram concebidas como um ciclo. Cada sonata é seguida por uma partita, cada fuga é mais longa e mais complexa e os andamentos das partitas crescem em número de 4 a 5, até 6.

A Partita em Ré menor começa com os andamentos *standart* das suites de danças: *Allemand, Corrente, Sarabande e Giga*. O padrão dos acordes iniciais e o carácter sério destes andamentos prepara o caminho para a poderosa *Ciaccona*. Neste andamento encontramos sessenta e quatro variações divididas em três partes: menor-maior-menor.

A *Ciaccona* brinda-nos com uma enorme paleta de sonoridades e emoções. Apesar do “grandeur”, o carácter de dança nunca fica inteiramente ausente.

Durante várias gerações foi considerada como uma referência da agilidade interpretativa violinística e interpretada variadas vezes como uma peça *UNA*.

O modo como fundiu vários estilos distintos com sucesso e os enquadrou na sua abordagem composicional pessoal é uma das características mais notáveis da obra de Bach, semelhante a Biber. Uma das contribuições mais notáveis de Bach é o modo de conjugar o tradicional com os novos estilos da sua época. Contudo, a obra de Bach não serve só para representar os diversos elementos essenciais da música no período Barroco. As suas composições, por natureza coesivas, belas e originais, tiveram um grande impacto e influência nas gerações de músicos vindouras.

Programa

H.I.F. von BIBER (1644-1704)

Passaglia em sol menor (1670-1674?)

J.S. Bach (1685-1750)

Partita nº2 BWV 1004 em ré menor (1720)

Allemanda
Corrente
Sarabanda
Giga
Ciaccona

Ágnes Sárosi - Violino

Bibliografia

Dukai Barnabás és Ábraham Márta, Részletek az Örökkévalóságból, BioBach-Music Könyv-és Zeneműkiadó Bt, 2017 Budapest

Fabian, Dorottya, A Musicology of Performance, Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin, Cambridge, UK: open Book Publishers, 2015.

Leonhardt, Gustav, "One Should not Make a Rule": Gustav Leonhardt on Baroque Keyboard Playing', in Inside Early Music: Conversations with Performers, ed. by Bernard D. Sherman, New York: Oxford University Press, 1997

Passagalia

Violino Solo

Salzburg 1670-1675?

Heinrich Ignaz Franz von Biber

1644 – 1704

Published by Johan Tufvesson.

Non-commercial copying welcome

Revision : 1.5

Passaglia

H.I.F. Biber (1644-1704)

6

9

12

16

20

23

26

29

32

36

40

43

45 orig.

48 *tr* *adagio*

51 *tr* *allegro*

53

56

59

62 *tr*

65

68

70

72

78

82

86

orig.

91

96

100

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins at measure 65 and ends at measure 100. The key signature is one flat (B-flat). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) and grace notes (7) throughout. The notation includes many beamed notes and slurs. The original manuscript (orig.) is shown for measures 86-87. The score is divided into systems of five measures each, with measure numbers 65, 68, 70, 72, 78, 82, 86, 91, 96, and 100 marking the start of new systems.

Rosenkrantz Sonaten – Passaglia

5

104

106

108

111

114

116

118

120

123

127

tr

tr

p

Partita II

BWV 1004

Allemanda

Violino

The musical score for the Allemanda from Partita II, BWV 1004, for Violino. The piece is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of 28 measures. The notation includes a variety of musical ornaments such as triplets, slurs, and ties, indicating a complex and technically demanding piece. The key signature is G minor, and the time signature is 3/4. The score is written for a single violin (Violino).



Corrente



Sarabanda

Musical score for Sarabanda, measures 1-28. The piece is in 3/4 time, key of B-flat major (two flats). The notation is on a single staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests. Trills (tr) are indicated above certain notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Measures 1-4: Introduction with a trill on the eighth note of measure 4.

Measures 5-8: First phrase, ending with a repeat sign.

Measures 9-11: Second phrase, starting with a trill on the eighth note of measure 9.

Measures 12-15: Third phrase, starting with a trill on the eighth note of measure 12.

Measures 16-18: Fourth phrase, starting with a trill on the eighth note of measure 16.

Measures 19-21: Fifth phrase, starting with a trill on the eighth note of measure 19.

Measures 22-24: Sixth phrase, starting with a trill on the eighth note of measure 22.

Measures 25-27: Seventh phrase, starting with a trill on the eighth note of measure 25.

Measure 28: Final measure, ending with a double bar line and a repeat sign.

Giga

A musical score for a piece titled "Giga". The score is written on ten staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 12/8, indicated by the "12" over the "8" at the beginning of the first staff. The music is characterized by rapid, flowing sixteenth-note passages, often grouped in threes or fours. The piece begins with a single eighth note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The first staff ends with a measure containing a sharp sign (#). The second staff begins with a triplet of eighth notes, marked with a "3" above the first note. The third staff begins with a measure marked with a "5" above it. The fourth staff begins with a measure marked with a "7" above it. The fifth staff begins with a measure marked with a "9" above it. The sixth staff begins with a measure marked with an "11" above it, and includes dynamic markings "p" (piano) and "f" (forte). The seventh staff begins with a measure marked with a "13" above it. The eighth staff begins with a measure marked with a "15" above it. The ninth staff begins with a measure marked with a "17" above it. The tenth staff begins with a measure marked with a "19" above it and ends with a double bar line and repeat dots. The music is written in a style typical of Baroque or Classical era keyboard or violin repertoire.

A musical score for a single melodic line, spanning measures 21 to 40. The music is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo and meter are not explicitly indicated, but the notation suggests a moderate, steady pace. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, creating a rhythmic, flowing pattern. Measure 21 begins with a repeat sign and a key signature change to one flat. Measure 25 features a dynamic marking of 'p' (piano). The piece concludes in measure 40 with a final cadence and a repeat sign.

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

p

Ciaccona

This musical score is for a piece titled "Ciaccona". It is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score consists of 42 measures, organized into ten lines of five measures each, with the final line containing only two measures. Measure numbers 7, 12, 17, 22, 27, 31, 35, 39, and 42 are indicated at the beginning of their respective lines. The music features a complex, rhythmic melody with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are frequent rests, particularly in the first few measures of each line. The bass line provides a steady accompaniment, often using chords and single notes. The overall texture is dense and intricate.

This musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature consists of one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score contains ten staves of music, each beginning with a measure number in the upper left corner. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, and various rests. Slurs are used to indicate phrasing across multiple measures. A trill (tr) is marked above the final note of the eighth staff. The music is a continuous melodic sequence with no accompaniment shown.

45

48

51

54

58

62

65

68

70

72

74

tr



This musical score consists of ten staves of music, numbered 121 through 157. The notation is written in treble clef. The key signature changes from one flat (B-flat) at measure 121 to two sharps (F# and C#) at measure 131, and remains there until the end of the page. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Slurs are used to group notes across measures, and some measures contain triplets. The overall texture is melodic and rhythmic, typical of a solo piano piece.

121

123

125

131

137

142

147

151

154

157





