

Thierry Escaich: Cinq versets sur le *Victimae Paschali*

Analyse einiger Aspekte einer traditionsbewussten zeitgenössischen Komposition

Aktuelle Musik (Martin Skamletz), Abschlussarbeit
Frühlingssemester 2015

21.06.2015

Elie Jolliet, BA Musik Klassik, 4. Semester

elie.jolliet@students.bfh.ch

Inhaltsverzeichnis

Allgemeines zu Komponist und Werk	2
Thierry Escaich	2
Cinq versets sur le <i>Victimae Paschali</i>	2
Cantus firmus	3
Analyse des ersten Satzes: <i>Allegro moderato</i>	4
Charakter	4
Cantus firmus	4
Form und Registrierung	5
Satz	6
Harmonik	6
Fazit	8
Abbildungsverzeichnis	9
Anhang 1: Ostersequenz <i>Victimae paschali laudes</i>	9
Anhang 2: Noten des ersten Satzes aus Escaichs Hymnus	10

Allgemeines zu Komponist und Werk

Thierry Escaich^{1,2}

Der 1965 geborene Organist, Komponist und Improvisator Thierry Escaich ist in vor allem in Frankreich eine grosse Persönlichkeit in der Komponistenlandschaft. In Paris lehrt er am *Conservatoire national supérieur de musique et danse* Improvisation sowie Komposition und ist als Nachfolger Maurice Duruflés Organist an der Kirche Saint-Étienne-du-Mont. Er gewann unter anderem 1991 in Strassbourg den *Grand Prix d'improvisation* am internationalen Orgelwettbewerb.

Er schreibt in verschiedensten Stilen für beliebige Besetzungen, immer nach der Suche nach neuen Klanghorizonten. Im Januar 2015 wurde zur Einweihung der Pariser Philharmonie sein *Concerto pour Orchestre* uraufgeführt.

Cinq versets sur le Victimae Paschali

Das Werk wurde als Auftragskomposition für die *ARIAM Île-de-France*³ geschrieben. Diese Organisation verbindet die Kunstschaffenden in Musik und Tanz mit den politischen Amtsträgern, berät die KünstlerInnen und bietet Weiterbildungen sowie Instrumente und Notensammlungen an. Anlässlich des *Forum des Orgues d'Île de France* wurden gemeinsam mit dem Kulturministerium bei französischen Komponisten zeitgenössische Orgelwerke zu pädagogischen Zwecken in Auftrag gegeben. Diese 5-, 10- oder 15-minütigen Werke sind einer von drei dem französischen Ausbildungssystem entsprechenden Schwierigkeitsstufen zugeteilt und bestehen alle aus kurzen Sätzen. Escaichs Komposition dauert ungefähr neun Minuten und ist, wie im Titel angegeben, in fünf Versette aufgeteilt.

Thierry Escaich gibt sämtliche Registrierungen und deren Wechsel vor, allerdings ohne jedes Register beim Namen zu nennen. Vielmehr gibt er seine Klangvorstellungen in Registertypen und Fusslagen an: Mit *Fonds* sind die grundtönigen Register wie Prinzipale, Flöten oder Gedackte gemeint, *Anches* bezeichnet die Zungenregister und *Mixt[ure]* sowie *Tutti* verstehen sich von selbst. Dies vereinfacht das Registrieren massiv, da sich diese ziemlich allgemeinen Anweisungen auf den meisten Orgeln realisieren lassen (nicht zu vergessen ist der pädagogische Auftrag des Werks). Klar schwebt dem Komponisten aber eine französisch-symphonische Orgel vor – die Anweisungen sind jenen von Spätromantikern wie Franck oder Widor sehr ähnlich.

Hier zur Übersicht die Satzangaben der fünf Verse:

- I. Allegro moderato
- II. Adagio ma non troppo – Tempo rubato [beginnt mit einer Fuge]
- III. Allegretto [einzigster etwas heiterer Satz]
- IV. Adagio ma non troppo
- V. Allegro molto ritmico

¹ www.fr.wikipedia.org/wiki/Thierry_Escaich (07.06.2015)

² www.escaich.org (07.06.2015)

³ Association régionale d'informations et d'actions musicales

Cantus firmus

Die fünf Versette bauen auf der gregorianischen Ostersequenz *Victimae Paschali Laudes* auf (siehe Anhang 1). Eine Sequenz im gregorianischen Sinne entsteht, wenn aus dem melismatischen Ende eines Hallelujas (dem sog. *lubilus*) eine eigene Melodie abgeleitet und dazu ein Text gesetzt wird. Nach dem Konzil von Trient wurden 1570 im *Missale Romanum* die Sequenzen verboten, ausser dem *Victimae Paschali* sowie drei anderen Sequenzen (u.a. die Pfingstsequenz *Veni Sancte Spiritus*); 1727 stösst noch das *Stabat Mater* zu den erlaubten Sequenzen.⁴

Gerade in der französischen Orgelmusik hat das Komponieren über gregorianische Melodien Tradition, fast vergleichbar mit dem Bearbeiten von Chormelodien im deutschsprachigen Raum. Im 17. und 18. Jahrhundert dienten die Orgelstücke vor allem der liturgischen Alternatim-Praxis, das heisst dem Abwechseln zwischen von der Schola gesungenen und auf der Orgel gespielten Versetten (Kompositionen von Jean Titelouze, Nicolas de Grigny, Louis Marchand und weitere); auch im 19. Jahrhundert finden sich noch einige liturgisch ausgerichtete Kompositionen (zum Beispiel von Louis James Alfred Lefébure-Wély). Ab dem 20. Jahrhundert hingegen stehen die Kompositionen in der Regel für sich und sind lediglich von den liturgischen Hymnen inspiriert (zum Beispiel die von Maurice Duruflé transkribierten Improvisationen von Charles Tournemire).⁵

⁴ Jolliet, Elie: Notizen aus der Vorlesung *Liturgik/Hymnologie*, gehalten von Andreas Marti an der Hochschule der Künste Bern (12.11.2014).

⁵ www.fr.wikipedia.org/wiki/Hymne_religieux (08.06.2015)

Analyse des ersten Satzes: *Allegro moderato*

Da die Analyse sämtlicher fünf Sätze den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, beschränkt sie sich auf den ersten Satz beschränkt. Eine Partitur ist unverzichtbar (siehe Anhang 2), da die vielen nötigen Notenbeispiele den Text zu sehr behindern würden und deshalb nur auf die jeweiligen Takte verwiesen wird.

Charakter

Die Interpretationsanweisung *molto ritmico* nimmt Inhalt und Charakter dieses Satzes bereits vorweg: Im Vordergrund steht der Rhythmus. Die Taktart wechselt im Durchschnitt jeden zweiten Takt, wobei die wiederkehrenden rhythmischen Formeln dementsprechend verändert werden.

Als rhythmische Konstante dienen die Sechzehntel, welche die Taktwechsel „überbrücken“: Oft wird eine Figur erst auf dem ersten Schlag des nächsten Taktes beendet (zum Beispiel Takte 10 und 11), oder eine auftaktige Figur im Pedal verbindet zwei Takte (Takte 11 und 12). Häufig kommen Sequenzen in anderen Taktarten vor, wobei die Takte in der Regel verkürzt werden und die „fehlenden“ Sechzehntel einen Drang nach vorne bewirken (Takte 5 bis 11).

Aus diesen nach vorne drängenden Rhythmen ergibt sich bei guter Interpretation und einem der Kirchenakustik angepasstem Tempo ein grossartiger Drive; wie sich gezeigt hat, konnten sogar nicht-Liebhaber zeitgenössischer Musik dafür begeistert werden.

Cantus firmus

In diesem Satz verwendet der Komponist den Sequenzabschnitt bis zum ersten Doppelstrich:

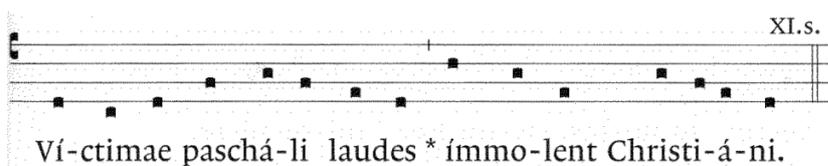


Abb. 1: Erste "Zeile" der Ostersequenz *Victimae paschali laudes*

Grundsätzlich kann man sagen, dass Escaich bis zum Pedalsolo ab Takt 40 vor allem die erste Phrase (bis zum Viertelstrich) bearbeitet: Immer wieder kommt sie ununterbrochen in voller Länge vor, wie beispielsweise in den Takten 1 und 2, 23 bis 26 oder 40 bis 44 – sowie in den Analogstellen. Die zweite cantus firmus-Phrase (*immolent Christiani*) hingegen kommt in besagtem Teil nur bruchstückhaft vor: Während das erste Motiv unter anderem als Sequenzglied häufig gebraucht wird (unter anderem Takte 5, 7, 16, 19), taucht die absteigende, unauffällige *Christiani*-Linie nie unmittelbar danach auf; einzig nach dem umgekehrten *immolent*-Motiv folgt jeweils die absteigende Linie (zum Beispiel Takte 3 bis 4). Somit kommt in der ersten Hälfte zwar schon zu Beginn (Takte 1 bis 4, sowie in der Analogstelle Takte 12 bis 15) der gesamte cantus firmus vor, jedoch mit umgekehrtem *immolent*-Motiv.

Ab dem „Pedalsolo“ werden die Rollen getauscht: Die erste Phrase des cantus firmus wird zwar solistisch im Pedal hervorgehoben, jedoch durch einen Wechselton schon leicht verfremdet. In den „Echo“-Zwischenteilen des Pedalsolos wird hingegen das imminent-Motiv prominent in Terzen hervorgehoben. Im anschliessenden „Abstieg“ ab Takt 61 folgt die ganze zweite cantus firmus-Phrase gleich dreimal am Stück; durch ihre Gestalt eignet sie sich ideal, um sequenziert den Ambitus wieder in die Tiefe zu lenken.

Der cantus firmus wird ausser in den Takten 40 bis 60 („Pedalsolo“) der Oberstimme der Akkorde überlassen. Durch den Satz ergeben sich zwischendurch Terz- oder Sextparallelen (Takte 12 und 13 beziehungsweise 18 und 19), die jedoch nicht konsequenz geführt werden – ausser den Terzparallelen der „Echoteile“ in besagtem Pedalsolo (Takte 45 bis 47 sowie 53 bis 56).

Form und Registrierung

Grossformal gesehen lässt sich dieser Satz in 3 Abschnitte aufteilen: Von Takt 1 bis 39 wird Spannung aufgebaut, danach folgt der Höhepunkt (40 bis 60) und ein abschliessender Spannungsabbau (61 bis 74).

Aufbau					Höhepunkt				Abbau						
Exposition		Sequenzen			c.f.	chrom. Aufstieg		c.f. im Pedal (Wechselton)				2. c.f.-Phrase	Zitat Beginn		
1	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	
Fonds 8'		+Fds 4'			+Fds 2'	+Mix	Zungen SW		tutti mit Zungen; SW-Echo				-Zng	-Mix	-4' -2'

Abb. 2: Überblick über Form und Registrierung (formale Bezeichnungen „gerundet“ auf die Taktzahlen)

Von Takt 1 bis 11 wird auf den 8'-Grundstimmen das Thema vorgestellt, danach folgt ab Takt 12 eine Art Sequenzierung der sechs ersten Takte (4'-Grundregister dazu). Ab Takt 17 wird per Sequenzierung der zwei Motive von Takt 16 und 17 Spannung aufgebaut, die mit dem Einsatz der 2'-Grundregister ab Takt 21 intensiviert wird. In den Takten 23 bis 27 erscheint die erste Phrase des cantus firmus nun mit Mixtur drei Mal in voller Länge, jedoch jedes Mal anders rhythmisiert; dabei dient der letzte Phrasenton gleich als ersten Ton für den nächsten cantus firmus-Durchgang. Durch die immer seltener werdenden Hauptzeiten (das heisst durch die immer häufigeren Synkopen) wird es zunehmend hektisch, verstärkt durch die Einsätze im Pedal, die durch die immer kürzeren Pausen beschleunigend wirken. Abgeschlossen wird diese Entwicklung durch ein starkes *Céder* (*Nachgeben*).

Als „Ruhe vor dem Sturm“ dient ein chromatischer Aufstiegsteil über fast zwei Oktaven und 12 Takte – die längste Einheit ohne Taktwechsel überhaupt (Takte 28 bis 39). Auch hier wird ab Takt 36 ein ausgeschriebenes Accelerando eingebaut, welches die Tondichte verdoppelt (nur noch vier statt acht Takte für den Aufstieg um eine Oktave). Dieser Teil wird auf dem (meistens) bedeutend leiseren Schwellwerk gespielt, was das abschliessende Crescendo ermöglicht und vor dem lautesten Teil einen Kontrast bildet. Mit den dazugezogenen Zungenregistern (*Anches*) wird ein satter, auch in tieferer Lage markanter Klang erreicht.

Von Takt 40 bis 60 folgt der aktivste und auch lauteste Teil des Satzes (Orgeltutti 8'-4'-2'): Im Pedal werden abwechslungsweise die erste cantus firmus-Phrase (*Victimae paschali laudes*), mit unterer Wechselnote und begleitet vom Orgeltutti, und der Beginn der zweiten Phrase

(*immolent*), in Terzen zu spielen und begleitet von einem liegenden Akkord auf dem Schwellwerk, gespielt. Letzteres wirkt aufgrund des liegenden Akkordes und der geringen Tondichte trotz rhythmischer Ausführung der Pedalterzen im Vergleich zum restlichen Satz sehr rezitativisch.

Der Abbau passiert in sieben Takten sehr rasch, wenn man bedenkt, dass der Aufbau 39 Takte in Anspruch nahm. Dafür wird die zweite cantus firmus-Phrase endlich in voller Länge (*immolent Christian*) sequenziert, um weder in den anfänglichen Ambitus zurückzufinden. Die Registrierung wird analog zum Aufbau wieder ausgedünnt – zuerst die Zungen, dann Mixturen und zuletzt die Grundstimmen 4' und 2' – und endet auf der Anfangsregistrierung. Abgeschlossen wird mit einer Scheinreprise, wobei analog zu den Takten 23 bis 27 die erste Phrase des cantus firmus drei Mal (fast in voller Länge) erscheint, hier durch die rhythmische Verdünnung jedoch „auseinanderfallend“. Nach einer Generalpause wird der Satz auf dem Anfangsklang beendet; mit gutem Willen kann man in den letzten zwei Takten die letzten vier Töne der ersten cantus firmus-„Zeile“ sehen beziehungsweise hören.

Satz

Der Satz ist durch die manualiter gespielten Akkorde sehr homophon. Die verhältnismässig seltenen Pedaltöne „füllen“ meistens mit Sechzehnteln Pausen (Takte 5, 11 und weitere) oder Akkorde in Achteln (Takte 2, 22 und weitere) aus. Ferner verstärkt das Pedal die „Startakkorde“ von einzelnen Teilen (Takte 1, 12 und 68). Auch wenn durch das Notenbild eine Polyphonie vorgegeben wird (vor allem in den Takten 23 bis 27), ist der Satz äusserst verwoben und die Stimmen auf keinen Fall unabhängig beziehungsweise linear geführt, sondern das Pedal lediglich «aushelfend», wo Basstöne in 16'-Lage gefragt sind (oder Not an Hand ist).

Ein Spezialfall ist der Solopedal-Teil ab Takt 40, wo der wiederkehrende Akkord einzelne cantus firmus-Töne verstärkt und mit gleichem Rhythmus mehr eine verstärkende denn begleitende Funktion hat. In den eingeschobenen „Echoteilen“ (Takte 45 bis 47 und 53 bis 56) kann man sich über die Definition von „homophon“ streiten, allerdings wäre die Bezeichnung „polyphon“ für diesen Teil wegen des liegenden Akkordes noch unpassender.

Einzig der Abschnitt auf dem Schwellwerk (Takte 28 bis 39) tanzt sowohl vom Satz als auch vom Klangideal und Tongebrauch her etwas aus der Reihe: Während die Hände in einer Art „pentatonischen Chromatik“ (Vierklang c-d-f-g chromatisch aufwärts) für sich homophon spielen, verfolgt das Pedal seine eigene aufsteigende Linie. Diese erinnert stark an geigerische Virtuosität und nimmt das «Wechselton»-Pedalsolo (ab Takt 40) bevor.

Harmonik

Man kann pauschalisiert sagen: Das Stück besteht aus lauter Moll-Akkorden mit grosser Sept (Moll⁷, für Jazzer). Diese Moll⁷-Akkorde finden sich in allen möglichen Varianten - mit #9 (Takt 2, erster Akkord), #11 (Takt 4, zweiter Akkord) - sowie in jeglichen Umkehrungen. Natürlich ergeben sich auch andere Harmonien, doch die Moll⁷-Akkorde sind vorherrschend.

Natürlich besteht der Satz nicht bloss aus Moll⁷-Akkorden, sondern wurde in bestimmten Modi (improvisierend?) komponiert. Aus Umfangsgründen wird auf eine detaillierte Analyse der Modi

durch den ganzen Satz verzichtet. Stellvertretend dafür soll aber die erste Phrase des cantus firmus dargestellt werden, wie sie in diesem Satz in zwei verschiedenen Modi vorkommt.⁶ Die zwei „Variationen“ des cantus firmus wurden zur Vereinfachung nach c transponiert:

Takte 1 und 2 sowie 12 und 13 (Oberstimme): Gleich beim ersten cantus firmus-Zitat (Takte 1 und 2) gibt es eine kleine Unregelmässigkeit in der Notation: Um in einem leserlichen Bereich zu bleiben, wird nach dem dritten Achtel in Takt 1 enharmonisch umgedeutet – der Grundton des cantus firmus wechselt von as nach gis. Bei der Analogstelle (Takte 12 und 13) schreibt er enharmonisch eindeutig in d.



Abb. 3: cantus firmus in den Takten 1 und 2 sowie 12 und 13, nach c transponiert.

Die erste Phrase sieht nach einer simplen Molltonleiter aus, doch wie sich in den folgenden Takten (Takte 4 und 15) zeigt,⁷ ist die Quinte vermindert, was einen doch ziemlich unkonventionellen Modus ergibt.

Takte 23 bis 25 sowie 40 bis 44 und 48 bis 52 (Pedal):



Abb. 4: cantus firmus in den Takten 23 bis 25 sowie 40 bis 44 und 48 bis 52, nach c transponiert.

Dieser Modus scheint etwas komplexer und erinnert an den phrygischen Modus: Mit kleiner Sekunde zwischen erstem und zweitem Ton sowie fehlendem Leitton. Auffallend ist die verminderte Quarte. Im Takt 60 scheint in der „Fortspinnung“ des cantus firmus der Schlüssel zur ganzen Skala zu stecken, was nach c transponiert folgendes ergibt:

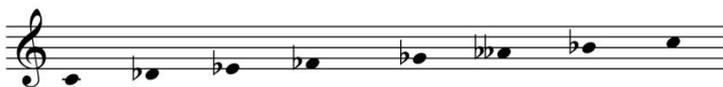


Abb. 5: Modus des „Pedalsolo“-Teils (Takte 40 bis 44 unter anderem) sowie des Abschnitts von Takt 23 bis 27.

Auf den ersten Blick scheint es, als ob der Grundton c einen Halbton zu hoch wäre, beziehungsweise die restlichen Skalentöne einen Halbton zu tief; sonst ergäbe es eine Durskala mit vertieftem 6. Ton, was je nach Theoriesprache Durmoll oder harmonisch Dur hiesse.

Die Ausnahme bildet der kurze Teil auf dem Schwellwerk (Takte 28 bis 39), welcher in einer pentatonischen Chromatik steht (mehr dazu siehe Satz, Seite 6).

⁶ Leider kann die zweite cantus firmus-Phrase nicht in den verschiedenen Modi verglichen werden, da der cantus firmus zu Beginn (Takte 1 bis 4 sowie 12 bis 15) zwar geschlossen auftritt, zwischen den zwei Phrasen jedoch transponiert wird (zweite Phrase zwar im gleichen Modus, jedoch einen Skalenton nach unten verschoben). Später im Satz kommt die zweite Phrase dann nicht mehr unmittelbar nach der ersten vor.

⁷ Die Verschiebung des cantus firmus innerhalb des Modus hat auf diese Erkenntnis keinen Einfluss; wie sich im ersten Fall im Takt 5 zeigt, wurde der Modus (noch) nicht verlassen.

Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, trotz knappen Umfangvorgaben und Zeitressourcen einige Aspekte dieses ersten Satzes aufzuzeigen. Dieser Satz hätte jedoch noch viel zu bieten (wie die restlichen vier auch), das eine tiefgründigere Analyse verdienen würde. Spannende Punkte wären zum Beispiel eine Anschauung der Motivik oder konsequentes Analysieren der Modi gewesen.

Ebenfalls könnte im Vergleich mit barocken Hymnenbearbeitungen versucht werden, belegbar herauszufinden, ob dieser Zyklus in der Tradition des liturgischen Orgelhymnus steht oder reine Konzert- und Unterrichtsmusik ist.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Katholisches Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz (KG), Zug 1998, Nr. 433

Abb. 2: Jolliet, Elie (17.06.2015)

Abb. 3 bis 5: Jolliet, Elie (20.06.2015)

Anhang 1: Ostersequenz *Victimae paschali laudes*

XI.s.

Ví-ctimae paschá-li laudes * ímmo-lent Christi-á-ni.

Agnus re-dé-mit o-ves: Christus ín-no-cens Pa-tri

re-conci-li-á-vit pec-ca-tó-res. Mors et vi-ta du-él-lo

confli-xé-re mi-rán-do: dux vi-tae mór-tu-us, regnat

vi-vus. Dic no-bis, Ma-rí-a, quid vi-dí-sti in vi-a?

Sepúlcrum Christi vi-vén-tis et gló-ri-am vi-dí re-

surgéntis: Angé-li-cos testes, su-dá-ri-um et vestes.

Sur-ré-xit Christus spes me-a: prae-cé-det su-os in

Ga-li-láe-am. Scimus Christum surrexísse a mórtu-is

ve-re: tu no-bis, vic-tor Rex, mi-se-ré-re.

Katholisches Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz (KG), Zug 1998, Nr. 433

Anhang 2: Noten des ersten Satzes aus Escaichs Hymnus

à Roger PEILLON, Curé de Rosny s/s Bois

Cinq Versets

sur le

“Victimae Paschali”

pour Orgue

I

(R = Fonds 8 Cop R/G
G = Fonds 8 Tir R-Tir G
Ped.: Fonds 16-8

Allegro moderato (♩ = 88)

Thierry ESCAICH

molto ritmico

The musical score is presented in three systems, each with three staves (bass, middle, and treble clefs). The first system includes dynamic markings *mf* and *mf*, and a registration marking 'GR'. The second system continues the piece with various time signatures and complex chordal textures. The third system concludes the first section with a final cadence and a fermata. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

© Copyright 1991 by Editions Henry Lemoine
24 rue Pigalle, 75009 Paris

25 361 H.L.

Tous droits réservés
pour tous pays.

GR: +Fonds 4

più f

GR: +Fonds 2

GR: +Mixt

The musical score consists of three systems of staves. The first system has three staves (bass, middle, and bass) with a 3+1/8 and 3/16 time signature. The second system has three staves with a 2+3/8 and 3/16 time signature. The third system has three staves with a 3/16 time signature. The fourth system has three staves with a 5/16 time signature. The score includes various musical notations such as chords, notes, and rests, along with performance instructions like 'più f' and 'GR: +Fonds 4'. Fingerings and articulation marks are also present throughout the piece.

Musical score for the first system. It consists of a piano accompaniment with treble and bass staves and a vocal line on a single staff. The piano part features complex chordal textures with many accidentals. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a fermata. The instruction "cédez" is written above the vocal line.

A Tempo (molto ritmico sempre)

Musical score for the second system. It begins with the instruction "R : + Anches 8". The piano part has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is "mf (molto legato)". There are fingerings and slurs throughout the system.

- Tir G *mf*

Musical score for the third system. It continues the piano accompaniment from the previous system. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

Musical score for the fourth system. It concludes the piano accompaniment. The system ends with a double bar line and measure numbers 16 and 18. The piano part has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

GR : =Tutti 8 - 4 - 2

GR

ff

+ Tir G *ff*

System 1: Grand staff with treble and bass clefs. The top staff contains chords with accidentals (b, #) and dynamic marking *ff*. The bottom staff contains a melodic line with slurs and accents. Time signatures are 4/16, 3/16, 5/16, 4/16, 3/16.

R *f*

-Tir G

System 2: Grand staff. The top staff has chords with dynamic marking *f*. The bottom staff has a melodic line. Time signatures are 3/16, 4/8, 4/8, 4/8, 4/16.

GR

ff

+ Tir G *ff*

System 3: Grand staff. The top staff has chords with dynamic marking *ff*. The bottom staff has a melodic line. Time signatures are 4/16, 3/16, 5/16, 4/16, 3/16, 4/8.

R *f*

-Tir G *f*

GR *ff*

+Tir GO *ff*

System 4: Grand staff. The top staff has chords with dynamic marking *f*. The bottom staff has a melodic line. Time signatures are 4/8, 4/8, 4/8, 4/8, 4/16, 3/16.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/16 and 4/16 time signatures. It includes dynamic markings such as *ff* and *energico*, and various articulation marks like accents and slurs.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes the instruction "GR = - Anches 8 - 4" and "Mist 4 2 3 4 1". Dynamic markings include *f* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes the instruction "- Fonds 4 - 2 (sempre molto ritmico e senza rit)". Dynamic marking is *mp*. Time signatures include 3/16, 4/8, and 4/16. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes various time signatures such as 3/8, 3/16, and 4/8. The system concludes with a double bar line.

25 361 H.L.