

L'ART DU CHANT APPLIQUÉ AU PIANO

PAR

S. THALBERG.

L'art de bien chanter, a dit une femme célèbre, est le même à quelque instrument qu'il s'applique. En effet, on ne doit faire ni concessions, ni sacrifices au mécanisme particulier de chaque instrument; c'est à l'interprète de plier ce mécanisme aux volontés de l'art. Comme le piano ne peut, *rationnellement* parlant, rendre le bel art du chant dans ce qu'il a de plus parfait, c'est-à-dire la faculté de prolonger les sons, il faut à force d'adresse et d'art détruire cette imperfection, et arriver non-seulement à produire l'illusion des sons *soutenus* et *prolongés*, mais encore celle des sons *enflés*. Le sentiment rend ingénieux, et le besoin d'exprimer ce que l'on éprouve sait créer des ressources qui échappent au mécanicien.

C'est dans ce but que nous nous sommes appliqué à faire le choix de nos transcriptions parmi les chefs-d'œuvre les plus chantants des différents grands maîtres anciens et modernes. Nous avons adopté une forme simple, celle que doit comporter la véritable transcription, de manière qu'elle puisse être abordée et rendue convenablement par les jeunes pianistes d'une certaine force. Ce qui dominera dans nos transcriptions, ce sera la partie chantante, *la mélodie*, à laquelle nous nous sommes attaché spécialement, car il faut s'arrêter à cette pensée féconde d'un grand écrivain, ou y revenir, que c'est la MÉLODIE et non l'HARMONIE qui traverse triomphalement les âges.

Nos premières transcriptions en fournissent un remarquable exemple dans le magnifique *Air d'église* qu'on entend et qu'on entendra longtemps encore résonner sous les voûtes de la chapelle Sixtine, à Rome, et qui a été écrit vers 1667 par le célèbre chanteur Stradella. Cette mélodie si suave, si pénétrante, si élevée de style, invite à la prière et fait tomber en des rêveries profondes, malgré sa grande simplicité.

Comme règles générales de l'art de bien chanter, — il y en a que l'espace nous force de négliger ici, mais que l'on trouvera dans la méthode de piano que nous publierons très-incessamment, — nous recommandons celles qui suivent aux jeunes artistes :

DIE KUNST DES GESANGES AUF DEM PIANOFORTE

VON

S. THALBERG.

Die Kunst schön zu singen, — hat eine berühmte Frau gesagt — bleibt stets dieselbe, auf welchem Instrumente sie auch zur Ausübung kommen möge. In der That man soll dem besonderen Mechanismus eines Instrumentes weder Zugeständnisse machen noch Opfer bringen; vielmehr ist es Sache des Ausführenden, diesen Mechanismus den Forderungen der Kunst anzupassen. Da das Pianoforte, rationell genommen, nicht im Stande ist, die schöne Kunst des Gesanges in dem Vollkommensten was sie besitzt, wiederzugeben, nämlich in dem Vermögen, die Töne auszuhalten, so muss man dieser Unvollkommenheit durch Geschick und künstliche Mittel abhelfen und es dahin bringen, nicht bloß getragene und ausgehaltene, sondern auch schwellende Töne täuschend nachzuahmen. Das Gefühl macht erfindereich, und das Bedürfniss, seine Empfindungen auszudrücken, weiss Hilfsquellen zu schaffen, die dem bloß mechanischen Spieler entgehen.

Dieser Gesichtspunkt bestimmte uns, aus den gesangreichsten Meisterwerken der verschiedenen grossen Tonsetzer alter und neuer Zeit die Wahl für unsre Transcriptionen zu treffen. Wir haben eine einfache Form angenommen, eine solche, wie die ächte Uebertragung sie gestattet, so dass Spieler von einer gewissen Fertigkeit sie auffassen und angemessen wiedergeben können. Vorherrschend soll in unseren Uebertragungen die Gesangpartie, die Melodie sein, auf sie haben wir besondere Aufmerksamkeit verwendet; denn man muss an jenem fruchtbaren Gedanken eines grossen Schriftstellers festhalten oder zu ihm zurückkehren, dass die Melodie, und nicht die Harmonie sich durch alle Zeiten siegreich behauptet.

Unsere ersten Uebertragungen liefern hievon ein bemerkenswerthes Beispiel in der prachtvollen Kirchenarie, die man zu Rom in den Hallen der Sixtinischen Kapelle ertönen hört und noch lange hören wird: sie ist von dem berühmten Sänger Stradella bereits um das Jahr 1667 geschrieben. Diese Melodie, so mild, so ergreifend, so erhaben im Style, weiht zum Gebet und versenkt bei all ihrer Einfachheit in tiefe Träumerei.

Als allgemeine Regeln der Kunst, schön zu singen, (— es giebt deren, die wir aus Mangel an Raum hier weglassen müssen, die man aber in unserer nächstens erscheinenden Pianoforteschool finden wird —) empfehlen wir den jungen Künstlern die folgenden :

1° L'une des premières conditions pour obtenir de l'ampleur dans l'exécution, une belle sonorité et une grande variété dans la production du son, c'est de se dépouiller de toute raideur. Il est donc indispensable d'avoir dans l'avant-bras, les poignets et les doigts, autant de souplesse et d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix.

2° Dans les chants larges, nobles, dramatiques, il faut *chanter de poitrine*, beaucoup demander à l'instrument et en tirer tout le son qu'il peut donner sans jamais FRAPPER les touches, mais en les attaquant de très près, les ENFONÇANT, les PRESSANT avec vigueur, énergie et chaleur. Dans les chants simples, doux et gracieux, il faut en quelque sorte PÉTRIR le clavier, le FOULER avec une main désossée et des doigts de velours; les touches, dans ce cas, doivent être plutôt SENTIES que FRAPPÉES.

3° La partie chantante devra *toujours* être clairement et distinctement articulée, et ressortir aussi tranchée qu'une belle voix humaine sur un accompagnement d'orchestre très doux. Pour ne laisser à cet égard aucune incertitude dans l'esprit des jeunes artistes, nous avons cru devoir écrire le chant de nos transcriptions (qu'il soit à une, deux, trois ou quatre parties) en notes un peu plus fortes que celles de l'accompagnement. Les indications de *piano* ou *pianissimo*, placées à côté du chant, ne seront jamais prises que relativement, et dans aucun cas elles ne devront l'empêcher de ressortir et de dominer, seulement avec moins d'intensité.

4° La main gauche devra toujours être *subordonnée* à la droite, bien entendu quand celle-ci chante; le contraire peut avoir lieu, c'est-à-dire que la basse ou les accompagnements devront être adoucis de manière qu'on entende plus encore l'harmonie entière des accords de la basse que chacun des sons qui les composent.

5° Il sera indispensable d'éviter, dans l'exécution, cette manière ridicule et de mauvais goût de retarder avec exagération le *frappement* des notes de chant longtemps après celles de la basse, et de produire ainsi, d'un bout à l'autre d'un morceau, des effets de synopes continues. Dans une mélodie lente écrite en notes de longue durée, il est d'un bon effet, surtout au premier temps de chaque mesure ou en commençant chaque période de phrase, d'attaquer le chant après la basse, mais seulement avec un retard presque imperceptible.

6° Une recommandation importante que nous ne saurions passer sous silence, parce que sur le piano elle est une des causes de la sécheresse et de la maigreur des chants, c'est de *tenir* les notes et le leur donner (à moins d'indications contraires) LEUR VALEUR ABSOLUE. Il faut, pour cela, presque constamment faire usage de doigts de substitution, surtout lorsqu'on joue à plusieurs parties. A cet égard, nous ne saurions trop recommander aux jeunes artistes l'étude lente et con-

1) Eine der ersten Bedingungen, um zu vollklingendem Spiele, zu grossem und aller Schattirungen fähigem Tone zu gelangen, besteht darin, dass man sich von jeder Steifheit freimacht. Es ist daher unerlässlich, im Vorderarme, im Handgelenk und in den Fingern eben so grosse Geschmeidigkeit und vielseitige Biegsamkeit zu besitzen, wie ein gewandter Sänger in der Stimme.

2) In breiten, edlen, dramatischen Gesängen muss mit voller Brust gesungen, dem Instrumente also viel zugemuthet und so viel Ton als möglich aus ihm gezogen werden, dies jedoch nie durch hartes Aufschlagen auf die Tasten, sondern dadurch, dass man sie kurz anfasst und tief, mit Kraft, Entschiedenheit und Wärme niederdrückt. In einfachen, sanften und zierlichen Gesängen muss man die Tastatur gewissermaassen kneten, sie auswirken wie mit einer Hand aus blossen Fleisch und Fingern von Sammt; die Tasten müssen in diesem Falle mehr angefühlt, als angeschlagen werden.

3) Der gesangliche Theil ist stets klar und deutlich zu betonen und muss vom Uebrigen sich ebenso absondern, wie eine schöne Menschenstimme gegen eine sanfte Orchesterbegleitung. Um in dieser Beziehung junge Künstler in keiner Ungewissheit zu lassen, haben wir in unseren Uebertragungen für die Gesangspartie (mag sie ein-, zwei-, drei- oder vierstimmig sein) etwas grössere Noten als für die Begleitung genommen. Die bei der Gesangspartie befindlichen Bezeichnungen *piano* oder *pianissimo* sind stets nur beziehungsweise zu verstehen und darf deren Befolgung nie den Gesang hindern, herauszutreten und vorzuherrschen; sie bezeichnen lediglich den Grad, in welchem letzteres zu geschehen hat.

4) Die linke Hand muss der rechten stets untergeordnet sein, vorausgesetzt, dass die letztere den Gesang führt. Es kann auch das Gegentheil eintreten, d. h. es kann der Bass oder die Begleitung insoweit gemildert werden, dass man die gesammte Harmonie der Bass-Akkorde mehr noch vernimmt, als jeden der einzelnen Töne, aus denen sie besteht.

5) Unbedingt zu vermeiden ist beim Spielen jene lächerliche und geschmacklose Manier, die Melodie-Noten erst übertrieben lange nach denen der Begleitung anzuschlagen und so vom Anfange bis zum Ende des Stückes den Eindruck fortwährender Synkopen hervorzubringen. Bei einer Melodie, die sich in langsamen Zeitmaasse und in Noten von langer Dauer bewegt, ist es allerdings von guter Wirkung, wenn man namentlich zu Anfange jeden Taktes oder beim Beginn jedes Abschnittes der Melodie, den Gesang erst nach dem Basse eintreten lässt, jedoch nur mit einer fast unmerklichen Verzögerung.

6) Einen wichtigen Punkt dürfen wir nicht übergehen, weil dessen Vernachlässigung eine von den Ursachen ist, welche Trockenheit und Dürftigkeit des Gesanges auf dem Pianoforte herbeiführen. Wir empfehlen nämlich dringend, die Noten auszuhalten und ihnen (wo nicht das Gegentheil vorgeschrieben ist) ihre absolute Geltung zu lassen. Zu dem Ende muss man sich fast beständig, namentlich beim Spiele mehrstimmiger Sätze, eines substituierenden Fingersatzes bedienen. In dieser Beziehung können wir den jungen Künstlern das langsame und gewissenhafte Studium

scientifique de la fugue, car c'est la seule qui puisse conduire à bien jouer à plusieurs parties.

7° Une autre remarque à faire, c'est que généralement les jeunes artistes ne s'attachent qu'à l'exécution matérielle de la note écrite, et négligent les signes de nuances qui servent à compléter et à traduire la pensée du compositeur; signes qui sont à une composition musicale ce que l'ombre et la lumière sont à un tableau. Dans l'un comme dans l'autre cas, si l'on retranche ces accessoires indispensables, il n'existe plus ni effets ni oppositions, et l'œil, comme l'oreille, se fatigue très vite de la même nuance et de l'absence de variété.

Nous avons doigté et accentué avec soin nos transcriptions, et nous engageons les jeunes artistes à observer strictement toutes nos indications, s'ils veulent colorer leur exécution, obtenir de la variété, des effets et des oppositions. Toute note qui sera affectée de ce signe $\wedge$ devra être d'autant plus vigoureusement *enfoncée* qu'elle sera de *longue durée*, surtout dans les chants lents; celles qui porteront ceux-ci $\cdot \cdot \cdot$ ou $\cdot \cdot \cdot \cdot$, ne seront exécutées ni liées ni détachées, mais portées comme par une voix humaine, les premières un peu plus lourdes que les secondes.

Les accords qui porteront un chant à la note supérieure devront toujours s'arpéger, mais TRÈS SERRÉS, presque PLAQUÉS, et la note de chant plus appuyée que les autres notes de l'accord.

8° L'usage des deux pédales (séparément ou ensemble) est indispensable pour donner de l'ampleur à l'exécution, soutenir les harmonies semblables et produire, par leur emploi judicieux, l'illusion des sons *prolongés et enflés*; souvent, pour ces effets particuliers, il ne faut les employer qu'après l'attaque des longues notes de chant; mais il nous serait difficile ici de préciser les cas généraux, attendu qu'ils tiennent en partie plutôt au sentiment et aux sensations qu'aux règles fixes que nous formulerons dans notre méthode. On devra donc, dans l'emploi des pédales, qui jouent un rôle si important dans l'exécution, apporter la plus grande attention à ne jamais mêler les harmonies dissemblables et à produire ainsi de désagréables dissonances. Il est des artistes qui font des pédales un tel abus, ou plutôt qui les emploient avec si peu de logique, que chez eux le sens de l'ouïe en est perverti et qu'ils ont perdu la conscience d'une harmonie pure. Nous avons indiqué l'emploi de la grande pédale toujours *au-dessous* de la basse, et celle de la petite (*una corda*), entre les deux portées, en marquant par des points le moment où l'on doit la quitter.

Les mouvements faisant partie intégrante du caractère et de l'esprit d'une composition musicale, nos transcriptions devront être exécutées dans ceux que nous avons indiqués au métronome, sauf les *ritardando* ou les *accelerando*.

der Fuge nicht genug empfehlen, welches allein die Mittel der Hand giebt, zu einem guten Spiel mehrstimmigen Satzes zu gelangen.

7) Weiter bemerken wir, dass angehende Künstler sehr häufig nur auf die materielle Ausführung der geschriebenen Note ihre Aufmerksamkeit richten und die Vortragszeichen vernachlässigen, die dazu dienen sollen, den Gedanken des Tonsetzers zu vervollständigen und anschaulich zu machen — Zeichen, die für eine Tonschöpfung dasselbe sind, was Licht und Schatten für ein Gemälde. Lässt man diese notwendige Zuthat unbeachtet, so giebt es in dem einen wie in dem anderen Falle keine wirkungsvollen Gegensätze mehr, und Auge und Ohr wird sehr bald an dem Einerlei der Schattirung und an dem Mangel jeglicher Abwechslung ermüden.

Wir haben unsere Uebertragungen sorgfältig mit Fingersatz und mit Betonungszeichen versehen und legen es den jungen Künstlern an's Herz, dies Alles genau zu beobachten, wenn sie anders ihrem Spiele Färbung, Mannigfaltigkeit, Wirksamkeit und Abstich geben wollen. Alle mit $\wedge$ bezeichneten Noten sind um so kräftiger anzuschlagen, je länger ihre Geltung ist, besonders im langsamen Gesange; sind sie mit $\cdot \cdot \cdot$ oder $\cdot \cdot \cdot \cdot$ bezeichnet, so werden sie weder gebunden noch abgestossen, sondern wie die Töne einer Menschenstimme getragen, die ersteren etwas gewichtiger als die anderen.

Die Akkorde, die in der oberen Note die melodieführende Stimme haben, sind stets zu brechen (zu arpeggiren), aber sehr gedrängt, fast übereinandergelegt, und die Gesangnote mehr betont wie die übrigen Noten des Akkordes.

8) Der Gebrauch beider Pedale (einzeln oder zusammen) ist durchaus notwendig, um Fülle in den Vortrag zu bringen, gleichartige Harmonien fortlingen zu lassen und durch verständige Anwendung die täuschende Nachahmung ausgehaltener und anschwellender Töne hervorzubringen. Zu dem Ende muss man sie oftmals erst nach dem Anschlagen der langdauernden Gesangnote in Thätigkeit setzen. Indessen würde es uns hier schwer werden, die allgemeinen Fälle genau zu bezeichnen, da sie theilweise mehr in das Bereich des Gefühls und der Empfindung als in das Gebiet der festen Regeln gehören, die wir in unserer Schule aufstellen werden. Man möge also in der Anwendung der Pedale, die eine so wichtige Rolle beim Vortrag spielen, sich sorgfältig hüten, ungleichartige Harmonien durcheinander zu mischen und auf diese Weise unangenehme Dissonanzen zu erzeugen. Es giebt Künstler, welche mit den Pedalen einen solchen Missbrauch treiben, oder vielmehr sie so unverständlich anwenden, dass ihr Gehör dadurch ganz verderbt ist und sie das feine Gefühl für reine Harmonie gänzlich verloren haben. — Das Zeichen für das grosse Dämpfer-Pedal haben wir stets unter dem Basse, das Zeichen für das kleine Pedal (die Verschiebung, *una corda*) zwischen den beiden Systemen angebracht; den Augenblick aber, wo man das Pedal verlassen soll, durch Sternchen angedeutet.

Das Tempo anlangend, welches für den Charakter und den Geist einer musikalischen Composition ganz wesentlich in Betracht kommt, müssen unsere Transcriptionen, abgesehen von *ritardando's* oder *accelerando's* in demjenigen ausgeführt werden, welches wir nach dem Metronom angezeigt haben.

9° Nous ferons aussi remarquer qu'en général on joue trop vite et que l'on croit avoir beaucoup prouvé en déployant une grande agilité de doigts. Jouer trop vite est un défaut capital. Dans un mouvement modéré, la *conduite* d'une simple fugue à 3 ou 4 parties et son interprétation, comme correction et style, exigent et prouvent plus de talent que l'exécution du morceau de piano le plus brillant, le plus rapide et le plus compliqué. Il est beaucoup plus difficile qu'on ne pense de ne pas *se presser* et de ne pas *jouer vite*.

10° Nous aurions beaucoup à dire sur la sonorité, la qualité ou la beauté du son à tirer sur le piano, mais cela nous entraînerait trop loin, et nous sommes ici limité par l'espace. La seule recommandation que nous adressons aux jeunes artistes, c'est d'apporter dans l'exécution une grande sobriété dans les mouvements du corps et une grande tranquillité de bras et de mains, de ne jamais attaquer le clavier de trop haut, de s'écouter beaucoup en jouant, de s'interroger, de se montrer sévères pour eux-mêmes et d'apprendre à se juger. En général, on travaille trop avec les doigts et pas assez avec l'intelligence.

11° En terminant ces observations générales, le meilleur conseil que nous puissions donner aux personnes qui s'occupent sérieusement du piano, c'est d'apprendre, d'étudier et commenter le bel art du chant. Dans ce but, on ne devra jamais perdre l'occasion d'entendre les grands artistes, quel que soit leur instrument, et surtout les grands chanteurs; c'est dès le début et dans la première phase de son talent qu'il faut savoir s'entourer de bons modèles. Si, pour les jeunes artistes, cela peut être un encouragement, nous leur dirons que personnellement nous avons étudié le chant pendant cinq ans, sous la direction de l'un des plus célèbres professeurs de l'école d'Italie.

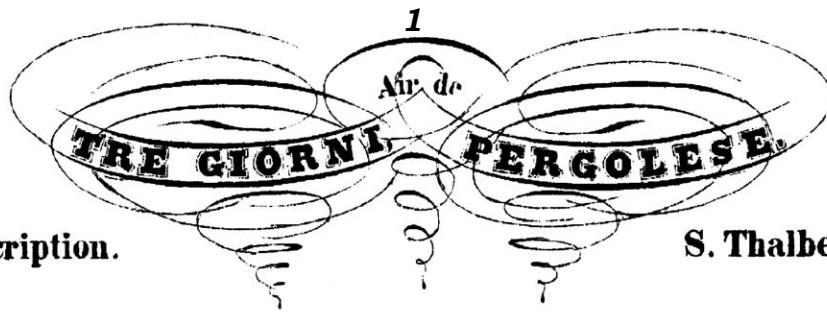
S. THALBERG.

9) Wir machen auch darauf aufmerksam, dass man gewöhnlich zu schnell spielt und dass man schon viel geleistet zu haben glaubt, wenn man eine grosse Fingerfertigkeit entwickelt. Zu schnelles Spielen ist ein Hauptfehler. Die Vorführung einer einfachen drei- oder vierstimmigen Fuge und ihre korrekte und stylgetreue Darstellung in mässigem Tempo erfordert und beweist mehr Talent, als die Ausführung des glänzendsten, reissend schnellsten und verwickeltesten Pianofortesatzes. Sich nicht zu übereilen und langsam zu spielen, ist schwerer als man glaubt.

10) Ueber die Beschaffenheit, den Wohlklang oder die Schönheit des Tones, der aus dem Pianoforte zu ziehen ist, hätten wir viel zu sagen, doch würde uns dies zu weit führen, und wir sind hier durch den Raum beschränkt. Das Einzige, was wir hierin jungen Künstlern empfehlen, ist, dass sie in den Bewegungen des Körpers eine grosse Mässigung und in den Armen und Händen eine grosse Ruhe walten lassen; dass sie niemals die Tasten zu sehr von oben herab anschlagen; dass sie genau auf ihr eigenes Spiel hören; dass sie streng gegen sich selbst sind und über sich selbst urtheilen lernen. Gewöhnlich arbeitet man zu viel mit den Fingern und zu wenig mit dem Geiste.

11) Zum Schlusse dieser allgemeinen Bemerkungen können wir Denjenigen, die sich ernstlich mit dem Pianoforte beschäftigen, keinen besseren Rath geben, als den, die schöne Kunst des Gesanges zu lernen, zu studiren, durchzuarbeiten. Desshalb soll man auch nie die Gelegenheit versäumen, die grossen Künstler, welches auch immer ihr Instrument sein mag, und namentlich die grossen Sänger zu hören; denn schon von Anfang und der ersten Entwicklungszeit seines Talents an, muss man sich gute Muster verschaffen und ihnen nachzukommen suchen. Kann es für junge Künstler eine Ermuthigung sein, so wollen wir noch hinzufügen, dass wir für unsere Person fünf Jahre hindurch unter der Leitung eines der berühmtesten Lehrers der italienischen Schule den Gesang studirt haben.

S. THALBERG.



2^e Transcription.

S. Thalberg, Op. 70.

Ann. Der Gesang, die Hauptstimme, ist durch grössere Noten ausgezeichnet.

Le Chant, partie principale, est gravé en notes plus fortes.

Andante moderato. (♩=88.)

PIANO.

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes a 'PIANO.' marking. The second and third systems each have a 'Ped.' marking with an asterisk. The fourth system is marked 'Cantabile.' and includes dynamic markings 'f' and 'p'. The score features various musical notations including triplets, slurs, and fingerings.

Ann. Das Dämpferpedal ist unterhalb der Systeme, die Verschiebung (*una corda*) ist zwischen den Systemen angezeigt.

La grande Pédale est indiquée au dessous des portées et la petite (una corda) entre les portées.

p

Ped. *

una corda - *p*

Ped. *

Ped. *

Ped. *

una corda - *p*

Ped. *

Ped. *

Ped. *

f

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system features a treble and bass staff. The bass staff has a *Ped.* marking and an asterisk. The treble staff has a *f* marking and the instruction *una corda*.

The second system continues the piece. The bass staff has a *Ped.* marking and an asterisk. The treble staff has a *cresc.* marking and a *p* marking.

The third system includes a *m.d.* marking in the treble staff and a *m.s.* marking in the bass staff. The *cresc.* marking is also present.

The fourth system features a *p* marking in the bass staff and the instruction *una corda*. The bass staff has a *Ped.* marking and an asterisk.

The fifth system includes the instruction *un poco più animato*. The bass staff has a *Ped.* marking and an asterisk.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system shows a treble and bass staff. The treble staff has a 5th finger marking and a 1st finger marking. The bass staff has a 7th finger marking. The key signature is B-flat major (two flats).

System 2: The second system continues the melody. It includes a *cresc.* (crescendo) marking and a 2nd finger marking. The bass staff has a 7th finger marking. The key signature is B-flat major.

System 3: The third system features a *dim.* (diminuendo) marking and a 2nd, 3rd, and 4th finger marking. The bass staff has a 4th, 3rd, 2nd, and 1st finger marking. The key signature is B-flat major.

System 4: The fourth system includes a *p* (piano) marking and the instruction *una corda*. The bass staff has a 7th finger marking. The key signature is B-flat major.

System 5: The fifth system includes a *p* (piano) marking and a 7th finger marking. The bass staff has a 7th finger marking. The key signature is B-flat major.

Other markings include *ms.* (musical score) and *m.d.* (musical direction) in the fourth system, and *Red.* (Reduction) in the second, third, and fourth systems. Asterisks (*) are used as section markers.

cresc.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and ties. Bass staff contains a supporting line. A *Red.* (Reduction) symbol is present below the bass staff. A *cresc.* (crescendo) marking is above the treble staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and ties. Bass staff contains a supporting line. A *dim.* (diminuendo) marking is above the treble staff. A *una corda* marking is below the treble staff. A *Red.* (Reduction) symbol is present below the bass staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and ties. Bass staff contains a supporting line. A *Red.* (Reduction) symbol is present below the bass staff. A *Red. ten.* (Reduction, tenuto) symbol is present below the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and ties. Bass staff contains a supporting line. A *Red.* (Reduction) symbol is present below the bass staff. A *una corda* marking is below the treble staff. A *Red. ten.* (Reduction, tenuto) symbol is present below the treble staff.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and ties. Bass staff contains a supporting line. A *Red.* (Reduction) symbol is present below the bass staff. A *ten.* (tenuto) marking is above the treble staff.

First system of the musical score. The right hand features a melody with a *cresc.* (crescendo) marking. The left hand has a descending arpeggiated accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *m. d.* (middle distance) marking is present in the left hand.

Second system of the musical score. The right hand begins with a *f* (forte) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. The left hand has a *p* (piano) dynamic and a *una corda* marking. Pedal points are indicated with *Ped.* and asterisks (*).

Third system of the musical score. The right hand continues the melody with a *cresc.* marking. The left hand has a descending arpeggiated accompaniment. Pedal points are indicated with *Ped.* and asterisks (*).

Fourth system of the musical score. The right hand begins with a *f* (forte) dynamic and a *cresc.* marking. The left hand has a descending arpeggiated accompaniment. Pedal points are indicated with *Ped.* and asterisks (*).

8. 5 5 1 5 2 5 2 4 1 5 m.³ d.

m. s.

f

p

Ped.

p una corda

Ped.

* Ped.

* Ped.

* Ped.

* Ped.

una corda

pp

Ped.

Ped.

a tempo.

rallentando

Ped.

Ped.