



Interpretarea

1 47 d. p. 1
Pag. 486 - 487

Das

Atlantisbuch der Musik

Herausgegeben von Fred Humel und
Martin Hürlimann

Atlantis Verlag Zürich / Freiburg i. B.

8. Ausgabe 1953

Register - Revision Oktober 1954

prezentă o imagine proprie a varietății noturilor comune,
cu caracteristici proprii personale; deci atunci când o

presă a crescut în acest fel, atunci este bună. Acastă
logică adică tehnica selectată și mai ales urmărirea ca
primă sarcină a interpretului.

— Imaginea ritmică ne dă indica vrea compozitorului într-o
formă precisă pentru unul sau pentru mai multe instrumente.
Deja la această scriere are loc un fel de transcriere. Sîngur
cî există idei muzicale care sînt dela început concepute
pentru un anumit instrument (de exemplu pentru voce), —
la chîr imaginea sonoră a unui instrument poate fi
nemijlocit cauza inspiratiei muzicale — dar în general
compozitorul își amănajează muzica imaginativă sîc pentru
unul sau mai multe instrumente corespunzătoare. Altfel
este obligat să-și folosească fantazia deoarece posibilitățile
în limitele unui instrument și să transcrie grație;
adesea este obligat la enunțuri, la descompunerea
acordurilor și adesea tehnice să întreruie o melodie
respirată, deoarece acciul vîlîrîstului, respirația vocii
sau volumul instrumentului îl obligă la aceasta.

Dei, ceea ce primu scriu în mină este deii materialul
din care să reconstruim imaginea imitală a compozitorului.
Acest material este foarte deservit în scrierile acordelor.
În timp ce în timpuri vechi se lasau multă libertate
interpretului — (inflectioni, cadente și întreaga expresie
findu-și lasată la discreția lui sau gust), în
timpurile moderne devin indicațiile foarte precise. La
mijloc între aceste extreme stau Beethoven și Brahms.

47.1.9
-4-
Totuși numai un plan este tehnic construit de către noi.
Va trebui să considerăm ca cea mai importantă sarcină
a noastră să construim exact după planul dat, și nu
adăugăm nimic, dar totuși să construim abilități pentru
cu materialul cel mai bun posibil. Principala
cerință a unei ~~este~~ interpretări va trebui să fie posibilitatea
ca natura să regleze din nou.

*

Interpretul este legat de propria sa personalitate. Aceasta
este produsul unei entități psycho-fizice (decă a conștientului complex),
ea este condiționată de factorii motivați și de formarea
prin creație (socială!!); cel mai puternic mod de influențare
prin creație îl formează exemplul. Dezvoltarea mai este
apoi influențată de spiritul timpului (societatea), și de
vârsta care înaintea.

Dacă cinema este conformist atlethic, atunci acest caracter
se va regăsi și în organele sale interne pe care va avea
o inimă puternică. Dacă cinema este un aserovic,
mălt, multire, fragil, atunci acesta va avea o inimă
slabă prelungită, o inimă care se plasează; Dar
măie înși pare că și trăsăturile inflexibile sunt dovada
de aceleași trăsături caracteristice, căci cine nu totuși
a fost plămădit de acțiuni minime creatoare? În
mod concret aceasta a spus-o de cârmă corbat
afirmând că "mulți pot învăța să cânte bine la pian
dar pentru a fi un mare pianist aceasta este o
problemă de constituție."

Între pianisti tuturor timpurilor se găsesc desigur cele mai diverse tipuri. Unii este un picior, lat, puternic, scurt, cu degete scurte și cu pernițe groase la capete; alții este un astic, cu mâini cu lungă umăr de pianist, cu degetele arcurite. Fără să vrea astăzi pot vedea cel mai bine compozițiile unor oameni care să se armonizeze ca tip. Se ne gândim la Rubinstein: constituție arină, cap ca al lui Beethoven, mâini mixate cu degete scurte și pernițe la capete (ca un avantaj). Efectul: construcție arină, forme mari și un ten de pianist, micșorat, ~~și~~ de nouitate ca volum.

Reger: construcție enormă, geori doi mări (organist), mare interpret al lui Bach, forme ~~legi~~ rigide, abt. forte - pianissimo. d'Albert: corp scurt, micșorat, mâini mici elastice, exploziv ca pe arcuri, și el fiind adecvat redării compozițiilor unor tipuri precize.

Într-o descriere de aceasta ~~stare~~: Liszt: ~~stare~~, mâini lungi, orare cu picile de legătură molipsite, reprezentatul prin excelență a virtuozului, descoperitorul de un nou moduri de tăcere fluide peste pasagi, de trăsuri, de octave; el ^{în} separește apăsător ~~la~~ cu Mozart și Chopin. Bruce: tip arină, cor, se îngrijă în permanentă de o formă ovală, cor a încercat să se elibereze de greutatea romantică a timpurilor de după Brahms, și pretindea înțelegerea luminizată, tăcere și stăruire, un interpret

- 6 -
ideal pentru Mozart și Beethoven.

Acum material de legi fizice și psihice va fi închinat
în tinerete de exemplu, și trebuie tot timpul să
fii conștient că tot de mult depindem de salubritatea
generațiilor trecute. O apariție ca a lui d'Alfort
nu poate fi explicată ca o apariție simplă din sine
insuși. În acest caz aici au fost cei Beethoven care
l-au influențat pe Czerny; Czerny a urmat în
secolul al 19-lea pian modelul său și Beethoven
și a introdus în ediția sa a "Clavinului lui
templat" a lui Bach ceea ce în ~~această~~ amintea
deosebit interpretarea ~~prin~~ ~~Beethoven~~ ~~paginilor~~
de Bach de către Beethoven - și nu putem core-
punde aproape cu siguranță că acest Czerny
a transmis elevului său preferat tot tot ceea ce
avea de la Beethoven? Totuși acest lucru a fost posibil
la aproape toți marii pianisti ai generațiilor trecute.
Dei ascultându-l pe d'Alfort, atunci ne bucurăm
de viața intelectuală a multor generații, și astfel
se poate urmări un lung și pur la începutul
artei.

Dar interpretul este supus și spiritului vremii
sale. Nici bucuria gicăre a Roccochiusi și nici
rigiditatea solemnă eclesiastică a erului mediu
nu au fost fără influență asupra muzicienilor
aceluia epoci, și tot astfel evenimentele din prezent

1 1 1 47.8.8 1

- 7 -

se vor oglindi în valizările compozitorilor de astăzi.

Astfel am ajuns la ultima modificare pe care o mișcă
inferă interpretul, modificarea cântecului. Dacă v-ați cînta
așa cum mă dezlanțuiau pe mine, denigrați cu
reți zămbi, la poartă reți vîde au lăbă. Bussoni,
care era unul din cei mai mari virtuosi ai tuturor
timpurilor, cînta în linie strînsă, puternic,
rapid; dar în lătmă n'am mai auzit de la el.
aproape nici un fort, și aceasta și era inferent
căci el avea nevoie doar de relații dintre intensități
și nu de intensități ca alții. Asemenea unui schizmat
care se lăcuia în vale de fecare cîntec a prietenului -
apoi înău urend și se deschide din ce în ce în fața
ochilor panorame mai mari, pentru la sfîrșitul
plimbării pe înălțimea singurătății să vină doar
nefericitul orizontului și să se mișce de relațiile
service imitabile, astfel cîntecul artistului în cursul
unei reți plină de tradiție o perspectivă apropiată
celui a compozitorului și posibilitatea descrierii
relațiilor celor mai adînci și mai originare.

Cum să se studieze? Mai întîi facem cunoștință
cu piara, cîntec-o, apoi se studiază din punct
de vedere tehnic, se rezolvă problema digitalității
și a unei mișcări cit mai comode. (am reușit să
amintesc de metoda lui Gyseking pe care aiudea

învăţat-o de la profesorul său de pian: de-a
ce lăsa elul la instrument pînă cînd acesta
era cea piesă complet intelectuală în cap). Apoi
se va apleca frumuseţea instrumentală, lucrînd pentru
să se scape de asprimeţea. Astfel se va cunoaşte
pe timp construcţia piesei şi se va putea începe
scularea interpretării, aceasta înseamnă că va
ajunge dela sine, dacă se vor găsi timpuri corespunzătoare.
Te nevor pentru aceasta să se transpună în acea
de de spirit care l-a animat pe compozitor atunci
cînd a conceput piesa. Este bine să ştim că mai
multe deosebi în viaţă şi în interpretarea autentică în
viaţa compunţii piesei, ce fel de oameni, întâmplări
ce lecturi l-au impresionat. Substanţială însă
prima lege a interpretării va trebui să fie
exploatarea. Va trebui ca în final sunetele de
interpretare ale compozitorului să se identifice cu
sunetele noastre proprii: căci creşterea-urii şi forţa
nu sînt toate, iar ca multe imagini lipsite de
viaţă.

Deaceia se poate evita întreaga piesă; ~~se va~~ vom
începe să ne auzim noi înşine: dar tot studiul,
talentul, toată atenţia nu sînt suficiente dacă
nu se transpunem cu toată viaţa în pentru
să exprimăm ideile mari şi sentimentele. Trebuie

a învățat-o de la profesorul său Lisner: Lisner
 nu lăsa elevul la instrument până când acesta
 nu avea pieșa complet intelectual în cap). Apoi
 se va apleca frumusețea instrumentului, lucrind puțin
 pentru a-l lipsi de asperități. Astfel se va cunoaște
 în tot timp construcția pieșei și se va putea începe
 cu scalajarea interpretării, aceasta înseamnă că se va
 scalaja dela mine, după ce vor găsi timpuri corespunzătoare.
 Este necesar pentru aceasta să ne transpunem în acce-
 dere de spirit care l-a animat pe compozitor atunci
 când a început pieșa. Este bine să știm cât mai
 multe despre viața și înțelegerea autorului în
 perioada compunerii pieșei, ce fel de oameni, întâmplări
 și ce lecturi l-au impresionat. Subțierea mea
 asupra legii a interpretării va trebui să fie
 simplă. Va trebui ca în final să-mi dau
 interpretare ale compozitorului să se identifice cu
 sentimentele noastre proprii: căci creșterea-uni și poartă
 care nu sunt toate, iar ca multe imagini lipsite de viață
 de viață.

Decum se poate crea întreaga piesă; ~~asta~~ vom
 încerca să ne auzim noi înșine: dar tot studiul,
 talentul, voata silență nu sunt suficiente dacă
 nu ne transpunem cu voata viață și pentru
 a ~~devine~~ exprima ideile noastre și sentimentele. Trebuie

faptă, precum gândiri la o anumită
personalitate. Trebuie să trăim astfel ca curăţenia
să se întindă pînă la ultima singură notă care este
dusă la gură. Astfel pregătit, se va realiza
acel ceva, care nu se poate învăţa, acel dor
al orilor învîrtite în care spiritul compozitorului
se vîrteşte, acel moment de parados a celui
propriu (se poate numi intuiţie, inspiraţie)
în care se lăsează toate lanţurile şi obşer stat
opreşte. ~~Se poate~~ Nu mai suntem cu cântec
ei ca ^{se} ~~un~~ cîntă şi încă ca totul este bine, ca
şi condusă de o mîină. Dămnezorului melodie
nu se scurge din degete, trec prin el, şi de
se lasă din nou de aceste valori şi motive în
revelarea cea mai mare pentru a se interpreta
artist, aceea de a fi doar mediu, de a fi
cel ce exprimă în faţa oamenilor dămnezorul
şi neofortul.

[Aug 18] - 173

Interpretarea

o problemă privind cartea muzicii.

de Wilhelm Furtwängler.

Legătura cu propriul nostru trecut a devenit puțin
 tot și nu mai puțin în muzică - o problemă. Diferen-
 țele interpretării pierdute din acest trecut și însem-
 nătate reală până acum, dar interpretul fiid
 negruind că nu le transmite câtuși o încredințare
 cu adărmant îngrijorătoare; problema interpretării
 dăruie nu mai puțin decât o problemă privind
 cartea muzicii.

Se plătește că creșterea odată această problemă inde-
 pendent de orice politică muzicală actuală (care politică
 joacă un rol important în cerințele practice
 muzicale). În cerințele interpretării muzicale
 se întâlnesc adesea pe piața din expresii și ampre-
 se "teoria execuției conforme notelor" sau "teoria execuției conforme
 "respectul piecei", ca "puncte în prim plan a compozitorului"
 s.a.m.d. precum și minti normale apăsate ~~în~~ la
 început ca cu adărmant dela sine intiles. Faptul că
 nu trebuie să ne punem în contradicție cu textul
 notelor autorului și că persoana proprie trebuie
 să trăiască în umbra intențiilor autorului, sunt
 lucruri dela sine intiles pentru orice elev. Dar

prima ca calitatea a domeniului este aceasta "afectare fidelă" care ca un scop indispensabil, este mult ca "idealul" "unui" "geniu" al semnelor, a unui discursiv învârsat. ---

La aceasta se mai adauga faptul ca în mod practic nu ne poate fi salvată. De exemplu textul autentic nu ne poate da nici cea mai mică indicație în ceea ce privește adesea intensitatea a unui fort sau piano, în ceea ce privește ~~gratitudine~~ notă sau nota a tonului, ca și pe care forte, pe care ^{în practică} repede sau mai încetă tehnice modificate. Vedeți pe care dată corepunătorul solii în care se cântă și corepunător mănării orchestrei respective (sau a corului sau cântă "Klangkörper")

Sar în ceea ce privește în mod special domeniul de interpretare ale clarelor germani, tehnice spus ca acestea sînt consistent necorespunzător efecte, și simbolice, nu val pentru pe care instrumente, și general referitor la înțelesul înțelesului. De aceea adesea aceleași semne de interpretare vor tehnice citite în mod diferit la diverse instrumente, de exemplu un "ff" la fagot complet deosebit de valuri, sau pentru s.a.m.d. Tehnică să spunem că "interpretare fidelă" este mai mult o concepție literar-intelectuală, decît una muzicală. Ea este în fond atât de puțin interesantă încît nici nu este cazul să pierdem multe vorbe cu ea,

interesant fiind doar motivul pentru care, și modul în care
a putut ajunge de o astfel de importanță pentru publicul
de artiști.

Marx scria că a fost vorba de un fel de cultură:
Amilor de curând depășiți ai romanticilor tineri, a
impressionismului, și-a corporat în interpretarea
muzicală (și în cerințe purtate interpretului-pianist
din trecut!) un individualism extrem, o singlăritate
prioritară dată la tot ceea ce era personal ca expresie,
colorat-pastel, față de ceea ce era legat constructiv-
de formă. Deja Wengertner n-a plim de dirigind-
"Prelude" al timpului său; dar pianistul-pastel
domină încă astăzi și ~~el~~ este cauza în cea mai
mare măsură că intervalul publicului vede din
ce în ce puțin pian și puțin literatură.
respectivă care în fond depășește cu mult ca
logice și frumusețe pe a oricărui alt instrument.
În contradicție cu aceasta sferica la cerințe a
prezant autoral, având de claritate și de
^{olicețor} ~~matematică~~ / a interpretării foarte de întelci (cu
trate că prin această mică marilor opere care li se
se poate ajunge mai aproape)

Dar mai important încă este altarea: Stilul interpretării,
 și cel al epocii trecutului muzical, nu a fost ~~scut~~ impus
 învâdător de "reproducători", ci de "creatori" / o limită
 de altămădiu la activitatea lor "reproducătoare" în muzică
 d este de altămădiu doar de scuturi umane. /). Fie ^{delet} ~~fiu~~
 opere lor proprii ~~delet~~, ~~etc~~ etc care pregăt看 noi
 probleme și noi perspective și facem să apară și
 trecutul într-o lumină nouă; sau indicat ca
 și reproducători. Cel ce era doar reproducător capota
 dela acțiunea sa și tot în activitatea sa, și chiar
 numai simplă existență a celor însemna pentru
 acesta îndrumare, direcție și un control care, deși
 nesemnificativ, se producea în permanență pentru a-l
 păzi de rătăcirile cele mai grave.

Dar aceasta a fost posibil doar atât timp cât
 creatorii se simțeau și sunt continuatorii și îm-
 pliniții trecutului, atât timp cât erau
 o legătură vie cu acest trecut. De când era
 descoperirea "muzicii noi", deși de când creatorii
 muzicali de astăzi ~~se~~ ^{se} conștientizează și simț
 că fiind în contradicție cu propriul lor trecut,
 ei au pierdut dela sine înțelesul și legătura
 intimă cu acest trecut. Nici nu au mai putut
 și nici nu au put să realizeze un stil pentru

sunt trecut core nu-i mai interesa. Ei lăsar acest lucru în seama interpretelor.

Și acum, în acest moment, apare în discuție și în cunoștința interpretului. Cum a ~~înțeles~~ simțit - desigur inconștient - publicul sărbătoare importantă pe care a avut-o decolată interpretul. Exploatarea unei comori de o valoare inestimabilă - deci integral trecut - era lăsată complet pe seama sa fără vre-o ~~po~~ posibilitate de control din partea unui for superior. Acum începu abia supraestimarea conștientă a interpretului (în care se privește supraestimarea proprie a avut interpretul dincolo de o tendință datorită apăsării continue în ~~puta~~ publicului) și în același timp începea de a se elibera de acesta (de interpret) prin migrarea puterii lui, prin pierderea diurnelor sale din ~~puta~~ un control cât mai permanent.

Astfel apăsăm ^{pedepse} ~~partea~~ că nici nu ar exista o interpretare obiectivă - adică ~~un~~ cu totul ar fi "o problemă de gust" și că pe care și mai ales pe care generație ar avea dreptul să transforme trecutul după nevoile proprii; Din această apăsare apare "interpretare creatoare", ^{în fel} ~~de~~ "interpretare actuală" a trecutului, o putere care nu se da în lături, ~~ca orice~~ cu narativitatea primitivă a tuturor acestor idei doar intelectuale, dăla cele mai grozave idioțenii, cu condiția

doar ca aceasta să ~~se~~ poată fi bogată printr-o teorie.
 Pe de altă parte avem postulatul amor și urgător
 de spirit a "interpretării fideli", care ar fi
 dorit ca orice denver de la cele scrise de autor
 să se fie imediat pedepsită cu moartea și ca
 interpretarea (luăm foarte important!) să se limiteze
 doar la ceea ce este scris pe hârtie și astfel să
 se reducă la un minim posibil orice libertate
 subiectivă.

Acum vom înțelege că nu este o întâmplare dacă
 această dorință tendință aparținând ^{stat de} contradicțiilor ("interpretarea
 fidelă" ca și curvita după o interpretare complet liberă
 "interpretarea creatorului") au apărut în același timp.
 Ba chiar ele par să depindă în mod causal
 una de alta, par ca fețele unei medalii, par
 să eurgă din același izvor, să aibe aceeași origine.
 Această cauză inițială nu este altceva decât
nențințarea care a pus stăpânire ^{artă} în toate subsele
 vieții noastre muzicale, și datorită rădăcinii
 enorme și bruste a instinctului simplu și sigur
 privind aparițiile muzicale superioare și ^{desimptă} ~~completă~~

..

Că această situație nu poate dura, acest lucru
 este clar. Trebuie să devină mai clar, mai ve, mai
 rodnică din nou legătura cu noi înșine (și ce este
 altceva trecutul nostru altceva decât noi înșine?). Trebuie

să existe în creație purtători capodoperele un "bun", și un "rău", un "just" și un "injust" și trebuie să existe critici privind necesitatea și importanța unei interpretări, în afara idolatriei a "interpretării false" sau a complet obțurării (exprimând titlul meu minor!) "interpretării creatoare".

Aici ajungem la centrul întrebării noastre. Pentru a ajunge încă mai aproape, va trebui mai întâi să înțelegem în ce constă deosebirea între opera creatorului și a ~~reproducerii~~ interpretului. Să ne imaginăm situația creatorului: punctul său de plecare este nirvanul, adică haosul; punctul său final este opera finită. Drumul prin acolo, deci pentru a săvârși pe lângă imaginarea ~~inițială~~ dată, "realizarea" haosului, se realizează prin actul împorizării. Împorizarea este în realitate forma inițială a ~~unei~~ muzici aderăvate, plutind liber în spațiu, ca o întâmplare nu aderăvată încă, asemănarea unei imagini a unui proces suflător. Acest "proces suflător" ca un proces organic de sine statator, nu poate fi voit, născut, gândit în mod logic sau construit în vreun fel oarecăr. El se realizează pe propriu-ele, legat pe legi psihice, nu este încă mai puțin de neînălțat sau mai puțin misturat decât logica exactă. Corupător ~~nu~~ legilor victor organic orice astfel de "proces suflător" care reprezintă o operă muzicală are în sine însăși tendința "de a se disolvi".

Artești tendenți și nu unor convenții limitate la bunul plac
 și corespund așa numitele "forme" muzicale, albit intuitiv
 sunt curcute natural ca forma de leed, soră, pui, etc.
 Deci o supodopă o putem preciza ca o "improrjare
 care se dezvoltă ~~în sine~~ ; dezvoltându-se în trăsura
 sonoră a formei muzicale adievate și fiind totuși
 în fiecare moment, dela început la sfârșit, o improrjare.

Aceasta din punct de vedere al creatorului. Ce este însă
 această opă pentru interpret? În primul rând o
coală tipărită. El nu poate și nu trebuie să urmărească
 viața trăită de sufletul propriu, ci să urmărească detaliile
 realizate pînă la cele mai mici elemente ale unei piese
 realizate de un altul. El trebuie să meargă așa zicînd
 la ope gata, și nu ca creatorul imediat; trebuie să
 stabilească controdevoltări oriunde vîrte din afara ope dezvoltarea
 și nu normal ca un creator dinăuntru în afara. Nu
 improrjarea ca dezvoltare normală și trasează drumul;
 ci gruparea obiectelor și citirea unor detalii gata. În timp
 ce acestea se ordonează pentru creator fără efort
 vîrte de ansamblu (ca la oare proces organic!)
 și și capătă dela această logică proprie și viața specială,
 interpretul trebuie să cutească să reconstituie obiectul
 o astfel de vîrte de ansamblu (care îl conduce
 pe creator!) din detaliile existente. De aceste descrieri
 indicate în ceea ce privește situația și scopul se găsește

inclusiv problema interpretării.

Deoarece interpretării îi sunt date în primul rând detaliile, ea va fi tratată în mod natural să le considere pe acestea ca factorul principal, iar ceea ce a ~~condiționat~~ condiționat aceste detalii, deci chiar această viziune de ansamblu superioară, să o considere ca ceva de piron, uneori poate chiar ca inexistentă deoarece nu poate fi direct văzută. (O parare care este adesea înțeluită și care poate fi chiar considerată ca caracteristică ~~unei~~ audienței parve, reproductive doar consumatoare a operei de artă). Pentru detalii

|| poate de sine statator lăsa tot deosebitul liber pentru o înțelegere așa zisă "individuală" a interpretării.

Dacă realizez acest pasaj în acest fel, sau în altul, dacă ~~înțeleg~~ această temă mai mult "erotic" sau mai mult "erotic", mai mult elastic - ușor sau mai mult tragic - greu, este cu adevărat o problemă de gust, și nu există nici un fel care ar putea hotărî în această privință. Dar ^{este} totul altceva ~~este~~ dacă cercetăm detaliul cu legăturile sale diminuează și din urmă, dacă cuprindem cu ochiul întreaga lume în care au fost expuse temele și motivele de către creatorul lor. Dacă privim spre desfășurare, spre dezvoltarea unuia din celelalte, spre ~~scrierea~~ ^{scrierea} lor condiționat - logic atunci în fața ochilor ^{spirituali} ~~privitorului~~ ^{ai}.

și se desfășoară din ce în ce mai deplin aceea "împănă"
a ansamblului, care l. a condus inițial pe creator,
atunci și numai atunci vind realizăm această - capătă-
deodată toate detaliile caracterul lor propriu, locul
lor obligat, funcția lor reală în cadrul întregului,
culoarea lor proprie și timpul adecvat. Dacă acest
întreg este desfășurarea unui "proces sufletesc", atunci
și detaliul nu poate fi imaginat decât în conformitate
cu această desfășurare condiționată de legi simple și
psichice. Și cum se arată într-adevăr că pentru
o operă muzicală (și aceasta este cu atât mai valabil
cu cât această operă este mai mare și mai prelucrată)
există o singură interpretare, un singur mod de a o
înțelege, care fiind totuși cea "adevărată" se va
dovedi întotdeauna ca și cea mai de efect. Trebuie
dealtfel să precizăm aici că muzica diferitelor popoare
și a diferitelor ~~temperi~~ epoci trebuie să fie considerată
în mod diferit
drept ~~o~~ imaginea ~~unui~~ unei întâmplări, a unui proces
sufletesc. Cel mai mult este cazul acestei pentru
muzica germană ale cărei forme unice, mai ales
cele două muzicale ca fuga și sonata, și pînă la un
anumit grad și așa numita dramă muzicală,
~~se~~ ~~sau~~ ^{direct} întregul rezultat sentimentului de
desfășurare a unei întâmplări sufletesc.

Se pune acum întrebarea ^{în ce mod integral} cîmă nu-i sînt dat real
deci detalile, va trebui să procedeze pentru a ajunge
și el la ansamblu. El va încerca să-l, să lege detaliile
așa cum o poartă, așa cum sîr se pare că o poartă și legată
și va încerca să le aranjeze cu mai mult sau mai
puțin gust, înseamnă modului cum se aranja flori
între-un vas. Dar de-acum este o desclădire între
"aranjarea" unui regizor copabil și construirea logic-obligată
a unui organism din partea unui artist, a unui
sculptor. Orice de bine ar fi aranjate unele lingvi altele,
ceia ce apare în acest mod nu este decît ceva sculpat
din piatră dispersată, gata terminată, și învolută adînc
opera a compozitorului, desfășurarea plină de viață
cu legăturile impropozitării necesare dintre toate părțile
piesei. Ceea ce se întâmplă cu adevărat în cazul productiei,
adică a recreerii unei piese, aceasta nu a exprimat-o
nimic mai frumos și adînc decît Wagner în
legenda sa despre zealiva (zeișea!!) salvea lui
Sigfried. Nici o mîsură a ~~partii~~ bucatile separate,
~~partii~~ nici chiar făcute de cel mai reșcit fier,
nu poate reface într-o bucată bucatile spălmate.
Doar mîsurarea integrală într-o singură parte și
astfel, pentru a ramîne la imaginea noastră, readucerea
la starea inițială, deci la bușul care a precedat
creația și numai recrearea din nou a integralului
din aceasta poate fi opera reșcită în forma ei
inițială.

În ce mod dăm părerea, posibil pentru interpret, dacă
s-a fost dată opera terminată? și, cum poate, fiindu-i
date doar detaliile, să ajungă dela acestea la cunoașterea
de ansamblu, și a părerii înfățișate?

Aici atingem granița la carea poate fi pus în discuție
problema, căci este foarte greu să ajungem prin cunoașterea
la esența lucrului organic. Atâta cel puțin este sigur
că numai înțelegerea existenței acestui ansamblu (pe
care îl putem numi structura, surse, desigurare a
procesului înfățișare sau oricum altcum) și fără a
da ființă chiar numai aproximativ la ceea ce am
numit mai sus, ne poate răzi dela o cădere în
fals și confuzie. Dacă o operă muzicală nu este înțeleasă
ca o buclă de "ripetiri" romantice ca în noua
literatură a secolului XIX, sau ca desigurare manifestă
a unor forme goale și nu mai primare; estetic
din ultimii ani, ci înțeleasă în conformitate cu
ființa sa ca un organism explicit în timp, deci
ca un proces viu-organic, atunci se va vedea de la
sine ceea ce am exprimat deja: și anume că pentru
precisă și exactă cunoaștere numai o singură înțelegere, o
singură interpretare posibilă (cu toate descrierile existente
la suprafață) și anume aceea care îi este originară,
și este adecvată, interpretare "adecvată". Atunci ^{nu} va
trebui să folosim la interpretare de conducere îndreptarea
a unui gust schimbător "individual", ca și ~~poate~~ de cunoaștere

22 -
simplu și simplota a "interpretării false".

Simțiri pentru aceasta este obligat să se înțeleagă
acest întreg (ansamblu), această structură ne a opus,
~~ce~~ și se poate fi cutită. Această posibilitate de cutire
este deci: adărmata sarcină a interpretului, problema pe
care și-o pune astăzi mai mult decât oricând timpul.
Generațiilor trecute acest lucru nu și era clar; obor-
pina în zilele în care Strauss, și Spitzner, Debussy, și
Havinsky erau încă tineri, avea peocă epoci făcî de
treut aspectul ei propriu și prin aceasta stăbul ei propriu
de interpretare care se baza pe baze sigure instinctive, și
care avea atîtă realitate muzicală așa încît - pe adărmat
nu fals - ~~pe~~ pentru și-o multimească. Dacă în această
parte structurată a pieselor (pentru a rămîne la această
expresie) rămînea mai mult simțită decât ~~comparativ~~
înțeleasă, atunci cel puțin ea era mai puțin rănită,
sfărîmată sau falsificată decât astăzi. Astăzi este înțelegerea
ce în același timp mai necesară și și mai dificilă;
mai necesară deoarece numai prin ea arta ne a trecutului
poate să ne rămînă o comoră; mai ~~grea~~ dificilă deoarece
timpul dinuși stă astăzi din ce în ce mai nehotărît în
fața lucrurilor ancorate organic în interpretat, lipsit
de orice tradiție instinctiv-naturală, este din ce în
ce lăsat singur. Deaceea ~~și~~ adărmata înțelegere
a acestei structuralități, capacitatea de a înțelege
și cetă viunea generală a unei piese din detaliile
sale, mai importantă ca oricînd. Dela sine înțeles

că acest lucru presupune o muzicalitate care depășește
mult ~~mult~~ posibilitățile mediei interpretilor.

Aici și numai aici trebuie căutăm ^{cauza} din ~~cauza~~
principale ale crizei concertelor și teatrului. De aceasta
ne schimbă nimic faptul că modul nostru de a
face muzică (mai ales și prin legăturile cu America)
a făcut încă progrese tehnice, ne schimbă nimic
aparentul control mai strict, ne schimbă nimic
silințele deosebite pe care le depunem față de
activitatea de interpretare. Chiar din contra toate
acesta servesc, așa ca și nemeritatele teorii pe
care le formulează opinia publică în problema
interpretării, în fond doar să învelim și mitarea
punctelor principale și ~~este încă și mai~~ ~~formidabilă~~
aceasta ne aduce în fața ochilor adevărata
mărinie și seriozitate a celui pe care o traversăm
în muzică.



În ultimii ani s-a vorbit mult de "legătura
cu poporul" a artei, în care caz celelalte pretenții
de "interpretare fidelă" s. a. m. d. intrau în umbră.
În acest caz este vorba de o înțelegere adâncă și
adverăată cu caracter general și care nu se limitează
numai la asta ^{și care} (oricum s-o considerăm aceasta) reprezintă
un progres de netăgăduit a conștiințelor noastre
asupra rațiunii de a fi și a se exercita a artei.

Desigur că apar ca în legătură cu accentuarea
 "legăturii cu poporul" a artei apar o melancolie privind
 importanța individului și a națiunii întregi în
 această artă. Astfel se naște pericolul subestimării
 individului față de supraestimarea de mai de mult,
 și una, ca și cealaltă au efecte dezasturoase și
 cerințe privind legătura dintre natură și artă. Adinea
 și admirabila idee privind necesitatea "legăturii cu
 poporul" a artei va trebui privită mai ales ca o
inapărire ideologică sau dăruirea ei la altă țintă.
 Drumul care duce la această țintă va trebui să
 fie încă găsit, și totuși aceasta este necesar în
 ziua de astăzi.

Nu teorii și deductiv, ci doar fapte creatoare
 care zac în adâncurile națiunii ~~de~~^{în} care trebuie
 să avem încredere, sunt în stare să ne arate acest
 drum. Aceasta însă nu înseamnă că totul se
 poate realiza din vînt printr-un nou început, ci
 numai prin legarea de ceea ce există, prin continuarea
 clădirii pe fundatia existentă. Trebuie să ne fie
 clar că "legat de popor" și "popular" nu este identic,
 și atunci vom înțelege că de "legat de popor"
 (ca să rămânem la această expresie) este în realitate
 marea muzică germană. Și astfel putem doar
 spune că soluția firului tradiției și ^{de} Vacolo de
 unde sa născă în ultimele decenii, este datorată
 zilelor noastre și este (oriunde a fi) singura punte
 dezvoltarea vie a muzicii în viitor.

CONCERTISTUL

de MIRCEA VASILESCU

Intr'un articol trecut m'am ocupat de public; de data aceasta voi incerca să arăt ce este un muzician și care sunt condițiile formării lui.-

Un artist este un om dotat cu o sensibilitate excepțională. Sunt însă două feluri de sensibilități: una receptivă, pasivă și alta activă, creatoare. Să mă explic: ascultând muzică, un individ poate fi mișcat, emoționat, deci sensibilitatea lui a vibrat; acelaș individ poate fi incapabil să scoată un singur sunet agreabil, chiar după ani de studii. Ar fi și o explicație pentru faptul că în artă se găsesc atâți ratați, convinși că au mare talent dar numai împrejurările le-au fost defavorabile.-

Cealaltă sensibilitate e o calitate în plus față de prima: Artist este tocmai acela care comunică, în cazul nostru, ascultătorului ceea ce a simțit el când a luat primul contact cu o lucrare sau când a avut ideea unei teme. Și aici, ași vrea să precizez un fapt: lumea crede în general că artistul creează spontan, în momentul în care cântă. Nu e adevărat: totul a fost pregătit ordonat, cizelat de acasă. Un violonist de exemplu, știe precis fiecare notă pe ce porțiune de arcuș va fi cântată, cu ce intensitate de vibrat /în cazul în care poate să și-l dozeze/ unde de ce alunecă pe coardă sau dimpotrivă evită un "glisando". În scenă, într'adevăr poate fi furat la rândul său, de însuși cântatul lui, dar atunci primește pur și simplu emoția ca și ceilalți care îl ascultă. E însă foarte periculos să se lase în voia cântului, căci nu mai poate supraveghea ceea ce face.

Saliapin dă un exemplu tipic în cartea lui "Havie" în care descrie efectul foarte comic pe care îl făcea un tenor cântând celebra arie de la sfârșitul primului tablou din "Faiate": plânsete, suflături și restul; cum posedă totuși o voce frumoasă și știa și de prezența lui Saliapin în sală, acesta s'a simțit obligat să se ducă în cabină să-l felicite; nu mică i-a fost surpriza când l-a găsit scăldat în lacrimi și spunându-i .. "mă impresionează aria aceasta atât de mult, de câte ori o cânt, că uite ce pătesc!".-

În scenă însă, executantul trebuie să fie identificat cu lucrarea pe care o prezintă publicului încât să lase impresia că improvizează: numai atunci cântă; altfel ... e execuție curată. Lucrurile se întâmplă cam așa: muzicantul X face cunoștință cu lucrarea unui compozitor. E încântat de ea, o găsește frumoasă. Cum artistul e darnic prin definiție și iubitor de oameni lui prieten lui dăruiește o copie a partiturii dacă ar veni însă în sală cu o fotografie de 10 x 10 a partiturii efectul n'ar fi tocmai cel dorit. Și atunci vine cu o vicoară mică, sau cu una mai mare și cu picioruș, iar dacă nu are se așează la pian. Între aceste două momente are loc o muncă lungă și grea, minunată, de care ascultătorul nu știe și nici nu trebuie să știe. E, pe deoparte, filtrarea operei scrise prin sensibilitatea executantului, iar pe de altă rezolvarea părții materiale.-

Căci muzicantul se compune din mai multe elemente: creier, mușchi, nervi, și mai știu eu câte. În cap trebuie să se identifice, pe cât îi stă în fire, cu autorul lucrării pe care vrea s'o redea. Mușchii /degetele, cum se zice/ trebuiesc antrenati să ... prindă o quartă, terță, octavă etc. la repezeală. Nervii trebuiesc educați așa în cât cutare sau cutare efect sau pasaj de viteză să devie reflex /pentru cei "de meserie" voi adăuga că automatizarea duce la sec, așa încât nu e de nici un folos, din contra/.

Evoluția unui muzicant de la absolvirea conservatorului și până la consacrare, prezintă câteva perioade caracteristice; în prima perioadă: de câte ori se prezintă publicului, se prezintă cu lucruri noi. Nu sunt noi de loc, dar e prima dată când cântă El și nu altul cîntare bucată. E deci o încercare, care poate să prindă sau... nu. După un timp, când scîndurile scenei nu-l mai frig chiar atât de stranie și cele câteva sute de perechi de ochi nu mai seamănă a mîsele în gura unui balaur, aceste prezentări devin mai comode, dar... totuși! Cîntînd în orașe diferite, deci la public diferit, aceluși lucruri, verificînd ce poate realiza, intervine o a doua și cea mai importantă perioadă: executantul ȘTIIE că, bucată ce o cântă va avea succes; dar ar dori, cînta că ar putea s'o cînte și mai frumos și atunci încearcă să mai adauge, să mai sîzeleze. E sigur, a verificat deoară, că și așa cum o cînta înainte, poate, dar n'are încă să se teamă așa că îndrăznește încă un pas către forma pe care el o crede ideală și pe care n'a ajuns-o încă /forma ideală știe el bine că n'are s'o atîngă, dar asta nu-l împiedică să încerce să se apropie cât mai mult de ea/. Însfîșit, după ce a repetat în multe concerte o sumă de lucrări care-i convin firei lui /altfel spus, repertoriul său/cînd vine pe scenă, vine ca să încante pur și simplu pe cei care vor să-l asculte, și să arate colegilor mai tineri și începători "cum se cîntă"; e perioada treia, a maestrului.-

Cortot sau Oistrakh /ca să-i luăm de la un cap la altul/ știu că publicul din sala X în orașul Y, în seara de... va fi la sfîrșitul concertului, un public entuziasmat. E normal: acest public știe dinainte cum cîntă respectivul, deci nu vor veni decât cei care au corespondență cu felul de a înțelege și a reda al artistului, va primi deci ceace i s'a fugădînit prin anunțarea concertului. Chiar dacă i s'ar întîmpla să aibă o seară mai slabă, publicul va suplini cu imaginea pe care o are

mai dimăine formată, lipsurile, hr. el, artistul, și va răscumpăra
greșelile în multe concerte viitoare.-

Ca să poată trece prin aceste perioade de formare,
artistul are nevoie să cânte, și iar să cânte IN SCENA.-

Dar aici începe altă poveste ... alt articol.-

MIRCEA VASILASCU

~~Am tot scris în 1780 la Köthen~~ Joachim

Importanța sonatelor și a Partitelor (Suitelor) se
bază nu numai pe faptul că compozitorul suscite
să creieze o muzică pe mai multe voci, bazată pe
acorduri, dar o muzică polifonică pentru un instrument
al căruia specific este desfructarea melodiilor. Acest lucru
era de altmăduri de mult obișnuit în Germania, de când
din secolul 17 violoniști Biber, Walther, Westhoff, etc.
realizaseră acordurile pe vioară. În timpul lui Bach
se credea că aceasta ar fi cauzată de preferința
germană pentru muzica difuză și de dorința compozi-
torilor de a suferi pe auditorii. La Bach însă nu
este artificialul important, ci în muzica sa, dialingul
una virtuozității maxime, se desfructează minunea
egumen, a melodiei, a cântecului, a expresiei violonistice,
a interiorizării, a tematicii sentimentale. Ceace era
pe primul plan, dar virtuozitatea goală de conținut,
a pierdut la Bach ^{important} ~~separat~~ ei exclusivă. ~~Tot~~ Tot
efortul de virtuozitate dinne la Bach expune angustia.
Numai acela îl înțelege deplin pe compozitor care
înțelege că muzica lui Bach se poate exprima numai
în această formă complexă. Tehnicile însă au în
veder, pentru a nu ~~se înțelege~~ ^{evita} aceste acorduri cu acesta
~~de~~ au fost gândite de Bach să se realizeze cu
arcușul ~~incurat~~ arcuit la care pârul se putea
întinde după voință și care permitia realizarea
chiar și a acordurilor pe 4 corzi fără necesitatea
de arăpi de a arpeggia acordul.

Bach era un mare interpret -
violonist la Weimere
amuzta la perfectie tehnica vocii -
Schumann editat în 1854 cu pian -
- Polifonia -

Sonata I^a, sol minor, are un adagio mult introductiv, după care urmează o fugă, un pasagiu lent cu caracter pastoral și în fine un final în presto. ~~Forma~~ Importanța principală muzicală și intelectuală este fără îndoială a fugii. Ritmul introducerii în adagio este cu toată abundența și divinitatea, dar ordonat și desăvârșit. Sentimentele muzicale se subțiază atât prin acorduri (cu multe acorduri pe trei și patru corde), dar cât și prin părțile repetate al căror importanță este totuși în depășirea melodiei. Aceste două elemente tehnice noase în evidență de artist prind un subțiu delicat și în toate direcțiile "plin de bun simț"; în acest mod se prezintă integral caracter al ~~acestei~~ muzicii acestei părți.

În avântata și derădănită fugă pe patru voci se arată
acoperita putere de creație a compozitorului. Este caracterul
fugilor de Bach că ele apar desvoltat după un ritm gindit
pentru pian, orchestră, orchestră de cameră sau pentru cor. În
sonata noastră în sol minor (scrisă în anul lui 1709) ~~în~~
ea se inserie în crințele curții, reduse ca număr dar
foarte exclusiviste intelectual, la pîntecul din Köthen, el însuși
un bun muzicant. Numai într-o parte poți ai unei
camere mici poate dezvoltă această fugă tot continuatul
ei bogat și puternic. Trebuie ascultate punctele de orgă
în această privință sau intrarea temei în dubbele marcate
pe 4 coarde. Parentele parage uniforme cu saizprezimi su
sint în această fugă o simplă figuratie, ele auind un
caracter tematic; armonia se dezvoltă din verticalitate pe
orizontală.

Scilauna în ⁷/₈ major, având doar 20 de măsuri, tehnice
înțeleasă cu un cîntec liric ~~de~~ al unei pastorele.
Stilul polifonic, nu numai că ~~nu~~ materializează muzica,
dar adîncește expresivitatea exprimării. O voce se
întreacă cu cealaltă, -

Scurta perioadă de încheiere s-ar putea defini ca
un perpetuum - mobile musical. Cu excepția unui
singur pasagi care marchează sub formă de cadență
sfîrșitul părții 1^o și trece la partea a 2^o, sursele
disprețuirii este de sustinut.

↓ Piesa se poate asemăna
cu o arhitectură ~~totuși~~ orientată.
fructe, amănunt, e.t.c.

Școlile de interpretare

Nici în finalitate, și nici în continuatul muzical
nu se găsește vre-o introducere între marea și cel mic
și partita în 3 mișuri. Introducerea celor două dansuri
nu poate fi atribuită unei introduceri muzicale interioare.
Aceasta ^{într-o} înseamnă că în această lucrare ~~nu~~ am avea
cumva doar o "formă gicăușă de mure". Pentru aceasta
ea este mult prea puțt încăleată de gânduri, sentimente
și simțiri. Andreas Mier vorbește chiar despre o "demonie
a expresiei muzicale". Dar totuși lipsește o descriere,
o naratiune, o pictură în sensul unei acțiuni care
se desfășoară. Fascinația acestor muzici se debordează cu totul
altor cauze și mai ales din vointul nestăvilit al compo-
zitorului să transpună în sunete ~~impresii~~ emoții care
nu se pot exprima prin cuvinte. Stăpânirea materialului,
împingerea dificultăților tehnice care amenință anonii să
deșoară orice posibilitate artistică, joacă un rol decisiv
în narul calității unui moment etic (al sentimentelor.)

Partita în 3 mișuri se compune, după cum era
obiceiul, dintr-o serie de dansuri stilizate: Almandă,
Curantă, Sarabandă și în locul dansului obligat de
grădă din final, o Burle. Aceasta din urmă este
un dans preferat pentru perechi în "Buresgne" și a
fost denumit de Bach borea. În partita noastră
ea are un efect, dacă se ritmizează în mod de garță,
de dans gicăuș. Caracteristic este că la fiecare dans
se adaugă o "dublă", deci o formă operativă de
variațiune. Compozitorul și permite imaginației să
joci în aceste "dubleri" jocuri nesfârșite, astfel încât
adesea numai o atenție deosebită și o memorie
perfectă muzicală poate descoperi variațiunile originalul.

în aceste variațiuni. Astfel uluanda în ansor
se simplifică în dubla, se nivelează și se denotize;
curanta pe de altă parte devine mai sepe în
dubla ei, din optimi devin paraprezarioni, dar o
aderență dubla, care este încă accentuată prin
tempoul de presta indicat.; forabanda vizitare
și retele Buree sunt raționalizate în duble lor.
Important este că dublele apar doar în dubla
Buree. Trebuie observat însă că și în melodicele
aparut pe o singură voce se vede meliorarea
armonică și vocile se integrează în totdeauna
în dezvoltare orientată a tonurilor.

COURS D'INTERPRETATION
de

GEORGE ENESCU.

CONCERTO DE BEETHOVEN

30 Nov. 1928

1^{er} mouvement

Tout le tempo du premier mouvement est egal meme dans le passage en sol mineur. Le tempo initial reste tres pur lorsqu'en change de position, tacher de le fair en setant d'une position á l'autre sans interruption ni trou, en évitant les glissandes, surtout les glissandes en retour. Très sonore et chanté /1/ et les mesures qui suivent, tranquilles. Pas de glissandes pour ces deux notes /2/ /si⁷ sol dièse/. Pas trop vite ni trop "virtuose" puer le trait montant en doubles croches aboutissant au ré aigu. Tout ce debut uni, musical.

Ici /3/, du son. Changer de doigt pour la descente sans qu'on entend le changement de position /4/. Chanter ces triolets /5/ et ne pas glisser. Lier /6/ continuer la sonorité de l'orchestre au solo /7/. Donc sonore. Grand détaché pour ce trait /8/. A la fin des triolets /dernier groupe/ ne pas faire les Mi sur le La, mais sur le La et le Mi. /9/. Puer le trill qui unit ces mesures Enescu rappelle que le trille d'un ton doit avoir la deuxième note un peu plus haute /Romances en Sol, en Fa/

Pour cette mesure /10/ ne pas faire le Mi ni le La "XXXX" "harmoniques" ce qui n'est pas expressif alors que la phrase est expressive par excellence, de plus avec les harmoniques cela fait un changement de timbre que Beethoven ne l'impose nullement. Un peu plus loin /11/ du son, mais jouer ceci en broderie aérienne avec des ailes, que cela plane, comme un papillon qui tourne autour de la phrase musicale, gracieuse, souple.

Ici /12/ ne pas glisser, sauter. La doigté d'Enescu est 1, 4, 3, 1, 4, 3, mais le maitre ne la recommande pas, étant donné sa difficulté.

A /13/, pas mievre, expressif, solide pas trop joli, ni trop figolé -ce n'est pas une chose de finesse- le violon commençait á étre important. Pas de spiccato ici /14/ faire sonner ce passage, au contraire. Chanter cette mesure /pas staccato du tout/ /15/ et vibrant ceci /16/. La nuance voulue ici /17/ est mezzoforte, non pas piano ~~XXXX~~ et une affirmation pour le Si sans glisser du Mi ~~éga~~ aigu au La, troisième posi-

Seulement alors, après, vient le travail de préparation; la recherche des doigtées, par exemple, qui doivent, selon l'époque et l'auteur, correspondre avec l'interprétation à donner.

Eviter le plus possible dans Bach tout glissando. Les notes seules de cet auteur, parlent et sont de l'émotion ou de la pensée musicale. Un glissando inopportune détruirait cet équilibre d'architecture, dont la seule beauté restera immortelle.

Ne jamais jouer PP. avec un crin-en n'entend rien et on n'a rien pas avec un crin d'archet. Les PP. doivent être des P. et les P. des mf. Avoir toujours l'impression de jouer pour des grandes salles / pour les œuvres qui ne sont pas du domaine de la musique de chambre / et donner la sonorité en conséquence - se souvenant qu'on a derrière soi des masses orchestrales de 70 musiciens, qui vous accompagnent.

Travailler toujours l'archet à la corde et avoir l'impression de faire corps avec son violon. Que le contact de l'archet existe toujours, même en jouant P. ou PP.

Prima parte este în formă de lied
(a - b - a') în care a ~~și b sunt~~ se menține
în sol minor, b-ul ~~unche~~ modula-
re dominantă iar c-a cadente-
se trece la e' în do minor; un dublu în
tonuri înversate, piesa se termină în
ultima măsură în ton (sol minor).

A e compus, ca și a' din 8 măsuri:
fi-8 cu acordul de J. în măsura 9^a, iar a'
măsura 14-21 cu acordul de F-mor, în măs.
22^a. B-ul e compus în măs. 9-12, măs.
13 reprezintă o cadentă modulatorie spre
la minor.

Caracterul de improvizație al acestei
piese trebuie găsit în toate ca în fond
trebuie fiie ~~trădă~~ măsura. Caracterul nu
e noștră no, în cea de „rubato”, de aceea

un hota trebuie scris / de ce nu am fost
notificat, am inteles ca nu se canta
la aceste muzici.) Dar aici o masura
riguroasă din care - a face nu e posibil
fără să se risce o anumită rigiditate
care n'ar fi de tot potrivită - etc.

In ce priveste metodele pieses...
trebuie bine exersat schimburile de
acuz, la la: ~~se~~ sensul metodic
are o prorie tot timpul aspectul creat
ex. 1

Momentele periculoase un hipersc. Gato
de ex. ce mișcări încoace de telina so
faca deg. 2 și 3 în măsura 3-4

$$ex \geq$$

same, si mai dificil. ex. 3

la care se mai alegea si si cultiva
sufletii. Treburile de accie e bibe cu, dupa
cu si pusea, o exersare puse la bibe e

Probleme de arcs.

1.)  complet greșit: melodia e, în
toată piesa *suftakkt*-prima; deci grupetul are rol
de *suftakkt*; în ce privește în jos capătul un accent, ori
două accente (capătul mîșt. urm.) la viteza respectivă
sunt greu de ses; doar cu o tehnică de arcs pe
care aici unul nu o avem! Rezultatul s'a văzut.

2.) Un arcs foarte întebuițat la noi:  
e una din cele mai grele *trăsături*; între altele
rezolvă dela sine problema de *detache*-uri care ră-
mîne *trăsătură* cea mai grea. Care e motivul că
totuși e întebuițată? Acela, care a rezolvat și
dificultatea dela noi: cătușă în sacă. La o bună
tehnică de arcs, normalul e   dar e greu
fără o bună tehnică. În schimb cu o tehnică
defectuoasă dar multă sacă, nota unică iese
din greutatea coardei. În violonistică, forma
  e bună pentru pasagiile rare (Don. Beethoven)
  pentru pasagiile repezi ("Maentzer" final-Wilhel-
my-Habiz-Kreiser) iar   pentru cele foarte repezi.
Forma   e întebuițată mai ales în 6/8:  
la un tempo moderat.

3.) Pentru pasagiile repezi în *detache* e extrem de
util dacă se ține seama, în măsura posibilității, de
diferența de dificultate între   și  

de ex. în piesele clasice: Hayn - Händel - Bach.

4.) Arcus mult! = gălăgie multă. Fiecare pasaj are o anumită porțiune de arcus, care nu poate fi depășită decât cu prejudiciul calității sunetului; forțele nu ies din cantitatea ^{exagerată} de arcus; punctul de contact, presiunea și perpendicularitatea frecării coardei. (Dacă stai bine în cui în podul și stai fixa un elastic de cînt arcușului foarte ar fi mai rentabil decât cu o lăcă de sacaj pe pînă!) Aceiași cantități de arcus, pentru ♩ , ♪ și ♫ e un non-sens. De ex. în Glisuror,  am văzut trăgându-se tot arcușul: defect provine din orchestra și care nu face decât să îmbălbăie pasajul; e vorba pur și simplu de ♩ la ca 184 deci cam jumătate de arcus. (Chanson. primele și b?)

5.) Crescendo nepărat spre talon și desu. spre tîrf; dacă e un moment de două note, merge; dar desfigurarea unui pasaj în țeg nu mai pentru a ajunge cu un cresc. spre talon și viceversa, cu și cum inversul ar fi imposibil, asta n'are rost. E drept că e mai greu pentru cine are o tehnică defectuoasă de arcus: e specific țesăturii rotunde.

6.) Alt arcus foarte ^{des} întebuițat, și care ar trebui foarte rar întebuițat: mantellato la talon. E foarte greu pentru că aici degetele au un rol mare; dar noi, tremăm pentru că mantellato e greu, facem un fel de aruncare, de izbire a arcușului de coardă. Biate coardă, stivite între talus și arcus, grele

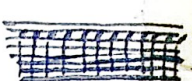
și ea cum poate.

7.) Mania de a fi π pe capătul de măsură; și încă mai rău, $\pi\pi$. Aceasta vine din citit: când s'au răstăcut tăieturile, e un fel de punct de repărire acest π pe capătul țerei al unei măsuri.

La citit merge, căci cititul e și el un fel de improvizare a executanților; dar un arcus, pus deliberat, în felul acesta...! Cititul, ca și improvisația la compozitori, își are utilitatea lui eventuală; dar arte nu se face niciodată nici în muzică nici în cealaltă: Beethoven, care a fost unul din cei mai mari improvizaatori, a tot și-a revizuit, corectat și corectat compozițiile. Toată viața, încât nu se poate spune despre o lucrare a lui că „a fost scrisă în anul c'tare” căci a fost rescrisă mereu; la fel Liszt; la fel Brahms. Cât despre executanți... sunt conștienți că nici Menuhin nici Heifetz n'au

citat per p. mobile sau longaschella când le-au imprimat. Cititul e un punct în plus pentru cine-l are; dar dă și un minus pentru cine nu-l are.

8.) Invoasterea posibilităților de execuție: dacă o piesă e făcută excesiv de repede, orchestra (coardele) se reduc la jumătate sau în orice caz cu un procent serios: ce un-ai iere une iere vecinului apoi iar une, altele 18-ime lui etc. De altfel între o viteză excesivă și un tempo normal dar într'un joc ritmic perfect sunt accente bune acolo unde are deservul melodic, nicidecum nu ținer pe capul de măsură) acesta din urmă va suferi incomparabil mai puțin.

Acesta o poate face dirijorul numai în concursul
sefilor de pupite căci dirijorul ^{pentru cel puțin a puțin oricum} ~~poate~~ rămâne în
cele din urmă un teoretician, pe când se fii de pupite
aduc și experiența contactului permanent cu instrumen-
tul; ori  etc. care stăte tehnica, încât am auzit,
la unul din cei mai mari muzicieni-violecisti muncitori
tuc  (Brahms-Lukin); e mai greu decât 

... Appeler quelques principes de technique, auxquels le Maître tient particulièrement.

Gammes en grand détaché, tout l'archet, comme un coup de fouet (le plus rapidement possible) du talon à la pointe, avec un arrêt d'un temps à chaque extrémité - répéter 4 fois chaque note (gammes simples, tierces, sixtes, etc.)

Cette étude fort difficile demande un développement rapide de l'avant et arrière-bras.

Thibaud insiste sur ce qu'il appelle la "route de colophane"; c'est à dire, par exemple, avoir un jeu de cordes neuves, un archet bien colophané et, en travaillant ce coup d'archet, tracer une route droite sur les cordes, sans que l'archet dévie. C'est en somme, la rectitude parfaite de l'archet. Si l'archet ne poursuit pas la ligne droite, nous aurons des sifflements, des grincements, des mauvais sons. Chaque fois que l'on entend (soit en détaché, en sautillé, même en lié) des sons qui ne sont pas purs, c'est l'indice que l'archet ne suit pas sa route droite. (Travailler devant une glace.)

La justesse parfaite est expressive. Vérifier toujours (surtout dans Bach) la justesse scrupuleuse de chaque note.

Les notes élevées, selon évidemment le caractère des oeuvres, doivent presque toujours être pures - c'est à dire sans aucun vibrato - ce qui donne un plus grand calme à l'expression musicale.

Thibaud a fait remarquer à de nombreux exécutants qu'en jouant des passages de sonorité sur la 4^{ème} corde, il était nécessaire d'élever le violon le plus possible afin de dégager complètement toute la partie de l'instrument qui touche l'épaule et qui, de ce fait, empêche le violon de donner le maximum de sonorité.

Je n'insiste pas sur le travail technique des traits d'une œuvre quelconque. Travail très lent, toujours, au début, et décomposition du trait sous toutes ses formes - en brisant les rythmes - en employant différents coups d'archet, etc.

Le Maître rappelle aussi qu'avant tout travail technique, il se faut imprégner du caractère du morceau, le connaître à fond, en jouant la partie de piano, bien entendu, et savoir à quelle époque de la vie de l'auteur, et dans quelles conditions morales et psychologiques l'œuvre a été conçue.

Seulement alors, après, vient le travail de préparation; la recherche des doigts, par exemple, qui doivent selon l'époque et l'auteur correspondre avec l'interprétation à donner.

Eviter le plus possible dans Bach tout glissement. Les notes seules de cet auteur, parlent, et sont de l'émotion ou de la pensée musicale. Une glissade inopportune détruirait cet équilibre d'architecture, dont la seule beauté restera immortelle.

Ne jamais jouer P.P. avec un cri - on n'entend rien et on n'a même pas avec un cri d'archet. Les P.P. doivent être des P. et le P. des inf. Avoir toujours l'impression de jouer pour des grandes salles (pour les œuvres qui ne sont pas du domaine de la musique de chambre) et donner de la sonorité.

doit se travailler. Il faut avoir cette espèce de subtilité, qui fait que les notes ont besoin de donner ce sentiment d'être exagérées. Au point de vue technique, le Maître doit qu'il faut glisser le 1^{er} doigt sous le si^b (pour jouer la 2^e note : la) mais non pas les 2 doigts posés, ce qui contaria cette super-justesse.

Fihal - Rondo

Pas vite, on a l'habitude de jouer ce fihal toujours trop rapidement. Pas de ralentis exagérés, des ralentis de... Rondo - Allegretto. Du charme, de la grace aimable, pas de charme sucré. Lorsqu'il se trouve 2 phrases identiquement pareilles, leur donner un peu de différence, sans changer le style de la chose, mais un peu plus de force la première fois, un peu moins la seconde. Prendre le temps nécessaire. 1^{er} faire sortir ce passage (c'est une sorte de tout petite cadence) jusqu'à la reprise du thème initial. Sous écarter la corde (2) pour tout savoir. Pas de glissade, du si^b au ré⁴, (3). Retenir ce doigté pour la 2^e mesure de l'exemple (4). C'est à dire deuxième position, pour éviter la fatigue du 4^e doigt. A la fin (5), tout à fait au souriant.

du finissage, cette fois avec les détails bien compris, le tout devra être reconstitué, ce qui n'est non plus un travail facile.

Sous ce qui suit je voudrais mettre
à la disposition des violonistes une série de
suggestions concernant la possibilité
d'organiser leur travail pour qu'ils, ^{puissent} ~~évitent~~
les pertes de temps, placent leur énergie
dans l'exercice même.

Notre travail ~~se compose~~ est composé, en grand,
de deux sortes : un travail intellectuel et
un autre manuel. Or le premier geste que
fera le criolobiste en voulant travailler,
sera de prendre le violon après quoi il
sera bien difficile de le persuader
de le laisser pour s'attacher au bureau.
Quand il sentira le besoin de s'isoler -
montrer son travail, il sera bien tard,
parce que le proces de conditionner les
reflexes est déjà commencé et toute

modification ne servira plus qu'à l'épurer.
Cette situation se répétant, il arrive à
une dextérité purement machinale, à l'ins-
sance et avec le temps il s'en conte

Din punct de vedere al dificultății
tehnice de realizare, pentru violonistul-con-
certist, cele trei feluri de manifestare și
ierarhiza astfel: cel mai greu, concertul
de sonate; apoi recitalul; iar cel mai ușor
concertul în compania unei orchestre.

La concertul cu orchestră, a parut
orchestra prin complexitatea timbrilor
și volumul de sunet față de orice violonist
să apară ^{mărit} fluturând și a sunet și a posibi-
lități de expresie sau tehnice (în sensul curent).

Recitalul de pian este în fotogra-
fiile de pianist: fără rată. Aici, cali-
tatea sunetului și a expresiei nu sunt de
nimic ajutate, iar virtuozitatea își dovedește
esența: deci e ~~fără de~~ un artist al
virtuozității sau ~~autism~~ / Evident spus, la
câteva de curând care în colț fac vizibile efor-
turi în unele pasaje grele. De câte ori îl asculți
te simți dintr-o dată singur într-o singură idee
pe acesta și „cu un transport”

transpirația. După aceea i-ar ieri prânzul
~~la de la un~~ și iari tie poftă de stăpân
nu mi vrei face mi-a plăcut.
~~te chie de a i-on i-on purgala !~~ Totuși,
și în realitate, unii publici reprezintă, și se mai
poate servi cu drept altora.

În concertul de sonate un muzicant e vorba de
un violonist și un pianist, e vorba de un grup;
compusă de un muzicant, executanți de alt
dat muzicanti. Pasajele de viteză sunt rare,
melodia se reprezintă la expunerea temelor, ~~cei~~
frec pe unele instrumente, și să aibă un
concert de sonate în formă de formă
de manifestare cu un esordiu; iar repul-
tatul e cel mai plăcut concert în purtător.
Cred că la Branyere când se exclude un
cunoscut în artă e importantă la "canta-
to un ost fel de concert de sonate."

În realitate e forma cu muzică dificilă
deoarece ~~fiind~~ ^{fiind} sunet, ~~un muzicant poate să-i~~
~~stăpân, muzicant~~ ^{e precis cîntărit mîna un muzicant}
~~într-un fel~~; după ce imaginația a creat
definitiv modelul de interpretare, restul
sonoră trebuie adăugat să-i corespundă perfect
În ce privește modelul, se poate un ~~expres~~

2

de constant,
sau ~~de~~ (i) va fi exact ceea ce a primit res-
pectivul din opera scrisă. Iar aici, sunt trei
posibilități: ~~tehnica de~~ ^{tehnica de} ~~orchestrație~~ ^{orchestrație} în interes ungi-
cinal, în care inf rezultată va fi ^{deosebită} ~~co~~
femeie frumoasă cu care am put. de hînă
dona oarbe; ^{se spune că Beethoven gîtea bondărie în Regle...} (un zicalul să nu nega tehni-
cinal (un spun virtutul de dato a curată) ceea
va avea de a face un concert - schita ("cam
asa ar fi") și în sfîrșit un ungi cinal
și tehnicinal să se echilibreze, dar aceasta
la nivelul compozițional.

Întodeună, o gamă de tîrere amuzantă
sau un do-uni-sol de acompaniament necesită
atît din saș din pînte stîngi (intonație - vibrat-
schimb etc) și din pînte drepte (punct de
contact, presiune - egalitate etc) încît ante-
nuamentul pentru a le do bîndi te faci so-
te gînduri de nostalgie la Scherzo - Tarantella
la H. Wieniawski.

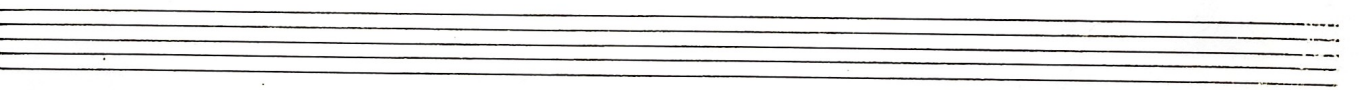
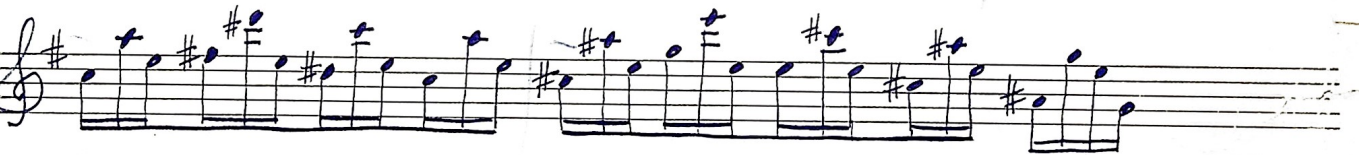
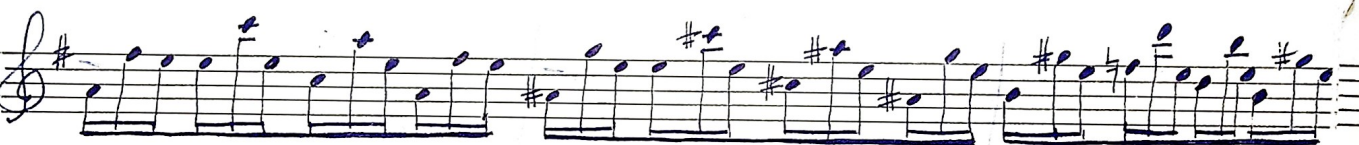
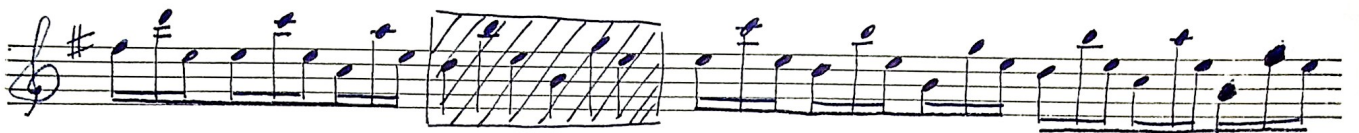
Aferă de aceasta, fete de pian
viciose se găsesc desavantajate și cu amplor
și în privința cântărilor sunetului. Cînt de

partini sunt victoristi mai un-^u h. în creșterea
pietății printre se zădărește de tăcerea și asprime
când intra, în sonata de Clara Frenk,
după cele 15 min. oventate ale pianului.

- Tolma - cea mai bună critică -
- X - înțelegerea - înțelegerea celui înțeles
- Anglul Busch - Serkin
- " Flesch - Schenkel (si b)
- Cantatul "academic" !!!
- Montenegro - autisti și nimeni (1990)
-

Scutitfel pește arginii pot fi întâmpinate
de pianist dacă e de tot în sensibilitatea cobor-
turii deșert de dezvoltare. Dar pentru această
trădare și o ~~admirabilă~~ ^{admirabilă} soluție a anglobus.
Cine și aminteste de anglul Serkin - Busch
sau Flesch - Schenkel știu că au avut un
anglu de sonate. Thi band, când cânta sona-
te într-un program de recital, n'o făcea
de cât un pianist lui parvenit, un excelent
un pian (falso p. los). Lui amintesc că, la
un concert ^{fl. de busch} pe cele trei sonate de Brahms,
Schenkel, ~~într-o~~ ^{într-o} postă obosit, a avut un
moment de distracție ~~și de~~ ~~de~~

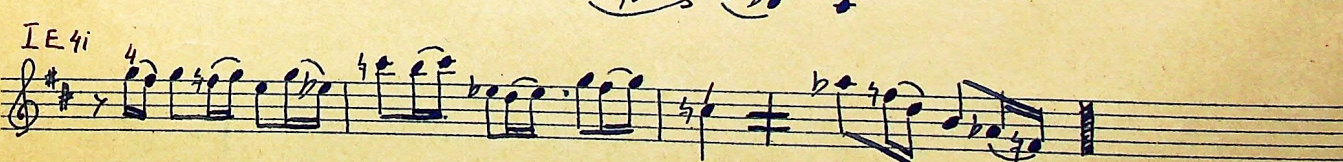
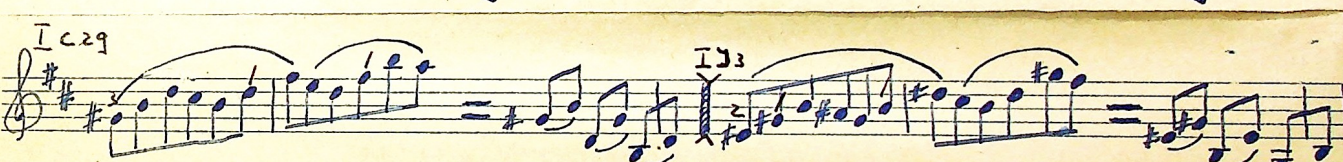
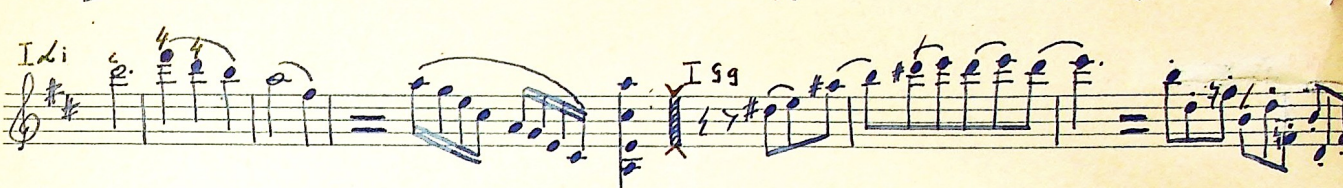
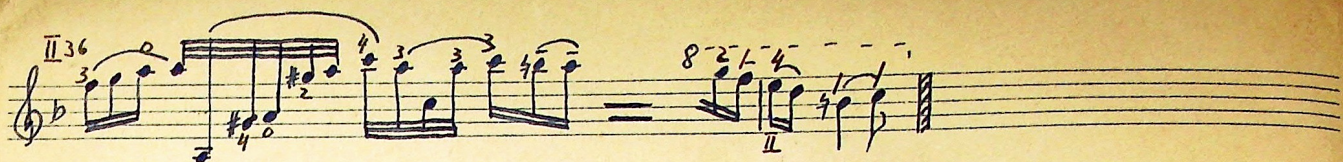
Ex. 2. guitar fingering exercise

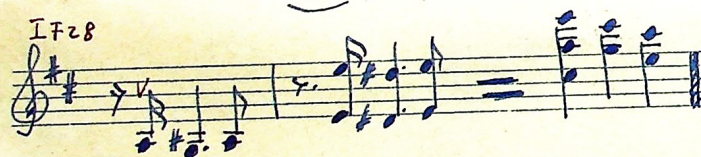
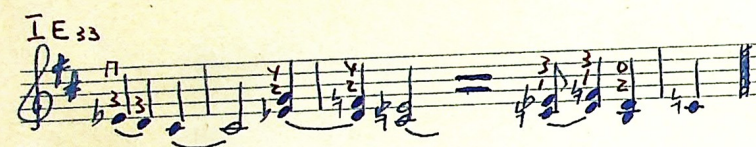
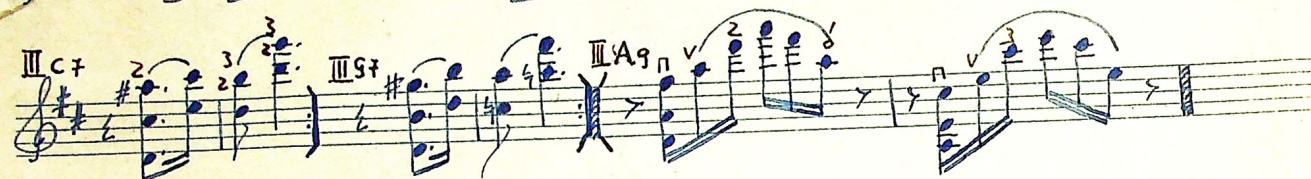


SCHEMA PASAGIILOR

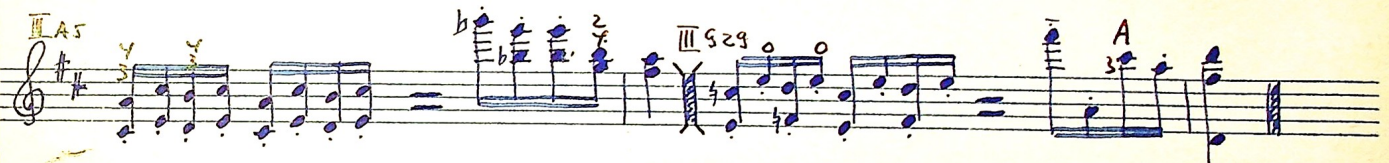
Handwritten musical score for "SCHEMA PASAGIILOR". The score consists of ten staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, along with specific annotations and fingerings.

- Staff 1:** Labeled "III A34" and "III E8". It features a melodic line with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 2:** Labeled "I 21". It shows a melodic line with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 3:** Labeled "IE 66". It features a melodic line with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 4:** Labeled "III 193". It shows a melodic line with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 5:** Labeled "III 35". It features a melodic line with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 6:** Labeled "I F24". It shows a melodic line with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 7:** Labeled "I K23". It features a melodic line with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 8:** Labeled "III B14" and "III F14". It shows a melodic line with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 9:** Labeled "IB 19". It features a melodic line with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 10:** Labeled "IB 7". It shows a melodic line with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 11:** Labeled "ID 63". It features a melodic line with a double bar line and a repeat sign.
- Staff 12:** Labeled "I F36". It shows a melodic line with a double bar line and a repeat sign.





IV



Exercis - Beethoven i Mon. Lenten:

M. M. II - 30 Nov. 929



2. Nonu iei, Nonu coloa.
Nonu a trecut valsa.
Tra la la - etc.

3. Măntule, mă iei mă aiei,
Chiar în grădina la tui.
Să iei, colul mântulei.
Să iei, dorul potului.
Să iei, aii, de căpăstră.
Să iei, dorul la munt.

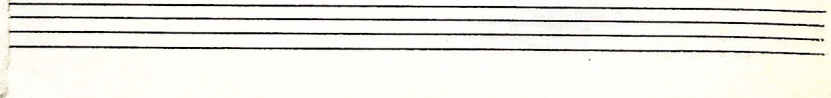
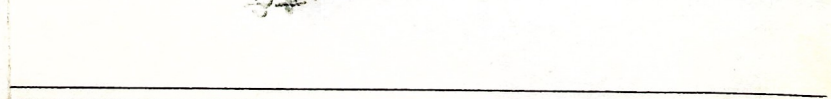
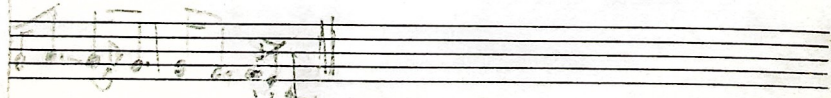
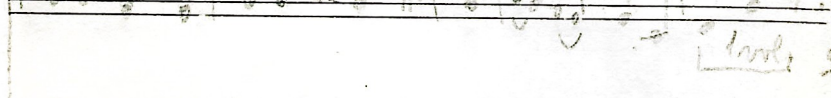
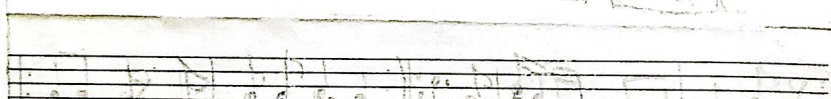
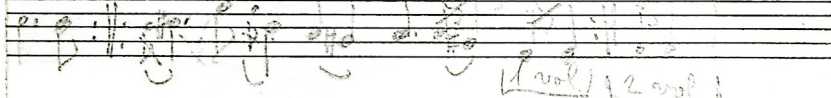
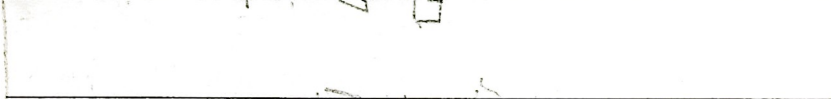
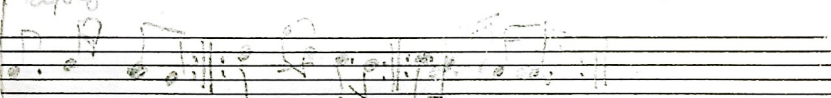
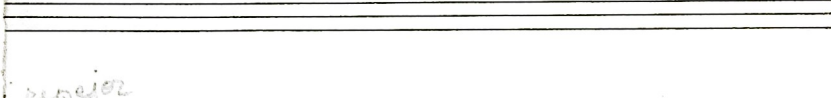
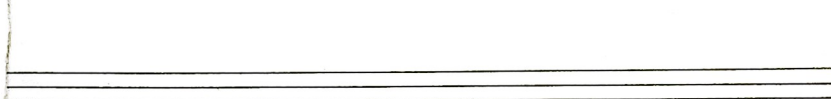
4. Aiea pe menea, cine iei
Măntule, munda, cu cine iei
Măntule, si iei, pea { lin
Că iei, mō. i bōdă { bra.

I. Măntule, lade amaru { lin
Cind mē trece, în dru mē amaru { lin
Amarul mē te mănăie { lin

II. Măntule, carul nă tîl stîrce { lin

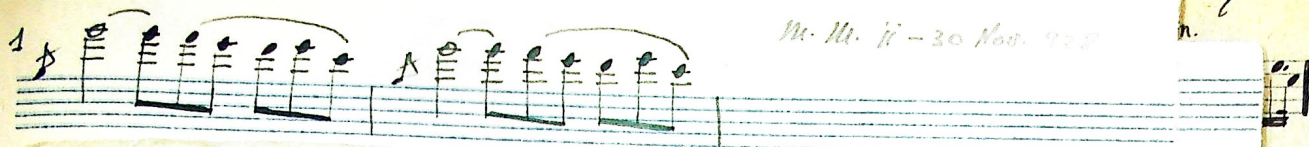
6. Să iei, lade si te mēlca { lin
Măntule, si iei, munda la { lin

II. Să iei, te Măntule { lin
Că iei, de gura mē porate { lin

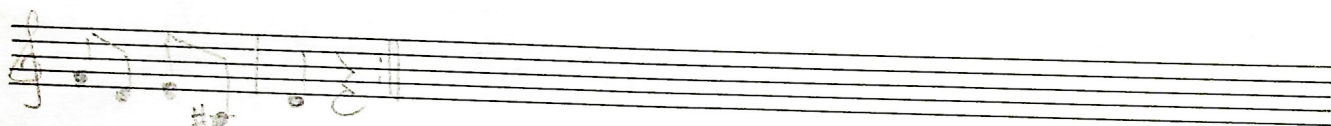


Exercice - Beethoven i Manner. Reutter:

M. M. II - 30 Nov. 1828



Rar



Rar

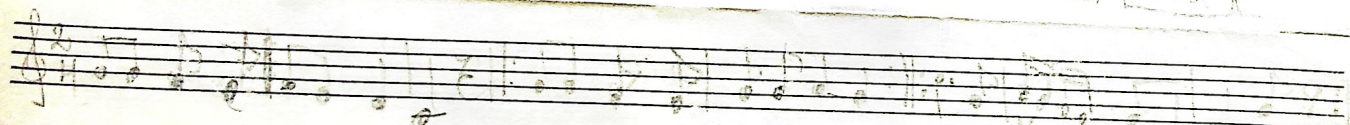
laissez-aller



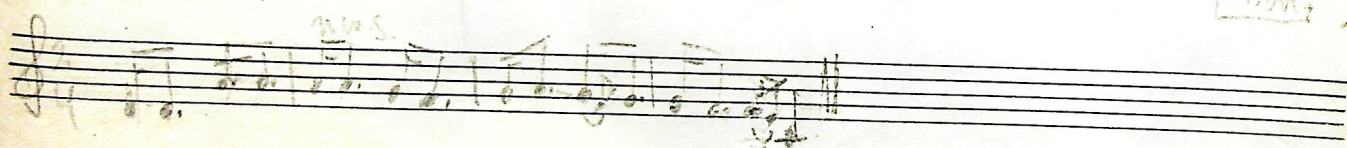
variante, varié



[L'ad.] [L'ad.]



[L'ad.] [L'ad.]



mus.

Etreno - Beethoven / Hammerflügel:

Op. 10, No. 12 - 30 Nov 1802

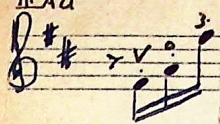
Handwritten musical score for Etreno - Beethoven / Hammerflügel, Op. 10, No. 12. The score is written on ten staves, numbered 1 through 20. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Key annotations include:

- Staff 1: Measure 1.
- Staff 2: Measure 2, with "etc" written above.
- Staff 3: Measure 3, with "etc" written above.
- Staff 4: Measure 4.
- Staff 5: Measure 5.
- Staff 6: Measure 6, with "7 solo" written above.
- Staff 7: Measure 7, with "etc" written above.
- Staff 8: Measure 8.
- Staff 9: Measure 9, with "A E" written below.
- Staff 10: Measure 10, with "sul E" written below.
- Staff 11: Measure 11.
- Staff 12: Measure 12, with "1 4 3 1 4 3 etc..." written below.
- Staff 13: Measure 13.
- Staff 14: Measure 14.
- Staff 15: Measure 15.
- Staff 16: Measure 16.
- Staff 17: Measure 17, with "mezzo-forte" written below.
- Staff 18: Measure 18, with "affirmar" written below.
- Staff 19: Measure 19, with "etc" written below.
- Staff 20: Measure 20, with "Articulation" written below.

Handwritten musical score on the right side of the page, continuing the piece. It includes staves with musical notation and annotations such as:

- Staff 1: Measure 1, with "Wien. 10. 11." written below.
- Staff 2: Measure 2.
- Staff 3: Measure 3.
- Staff 4: Measure 4.
- Staff 5: Measure 5.
- Staff 6: Measure 6.
- Staff 7: Measure 7.
- Staff 8: Measure 8.
- Staff 9: Measure 9.
- Staff 10: Measure 10.
- Staff 11: Measure 11.
- Staff 12: Measure 12.
- Staff 13: Measure 13.
- Staff 14: Measure 14.
- Staff 15: Measure 15.
- Staff 16: Measure 16.
- Staff 17: Measure 17.
- Staff 18: Measure 18.
- Staff 19: Measure 19.
- Staff 20: Measure 20.

III Azi



zi ven loh

Basson

23

22

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

chantolle

Beethoven - Krentzer:

Op. 10.

Brahms:

This block contains the main body of the handwritten musical score. It consists of approximately 12 staves of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation. The staves are connected by a continuous line, and there are several 'etc.' markings indicating where the music continues on other pages. The paper is aged and shows signs of wear, with some staining and discoloration.

Wien. 10. 11.

ant. mitte

III Azi

A handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in blue ink. There are several annotations in blue ink, including "Mozart-I" written vertically on the sixth staff, "forte" written above the eighth staff, "poco meno" written above the ninth staff, and "poco" written above the tenth staff. There are also some numbers written in blue ink, such as "4", "5", "6", "7", "8", "9", "10", "11", "12", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".

Adagio for Beethoven

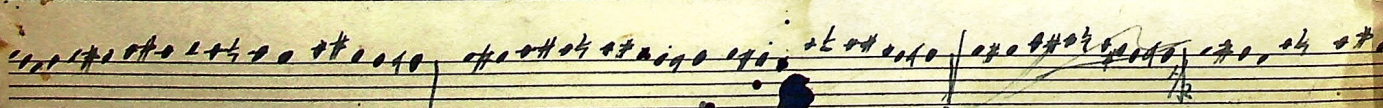
Baethoven - Kreutzer.

This is a handwritten musical score for Beethoven's 'Kreutzer' Sonata. The score is written on multiple staves, showing complex musical notation including triplets, slurs, and various dynamic markings. The notation is in a cursive, handwritten style, typical of early manuscript drafts. The score includes several measures of music, with some measures marked with 'K. 5' and 'K. 6'. The piece is in G major, as indicated by the key signature. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 4/4. The score is written on aged, slightly torn paper, with some ink bleed-through visible from the reverse side. The handwriting is in dark ink, and the overall appearance is that of a personal manuscript or a working draft.

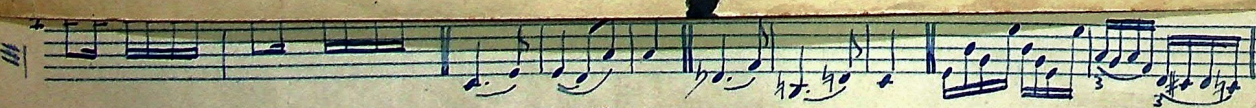
Handwritten musical score for Beethoven's 'Kreutzer' Sonata. The score is written on multiple staves, showing complex musical notation including triplets, slurs, and various dynamic markings. The notation is in a cursive, handwritten style, typical of early manuscript drafts. The score includes several measures of music, with some measures marked with 'K. 5' and 'K. 6'. The piece is in G major, as indicated by the key signature. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 4/4. The score is written on aged, slightly torn paper, with some ink bleed-through visible from the reverse side. The handwriting is in dark ink, and the overall appearance is that of a personal manuscript or a working draft.



Handwritten red markings.



Handwritten blue marking.

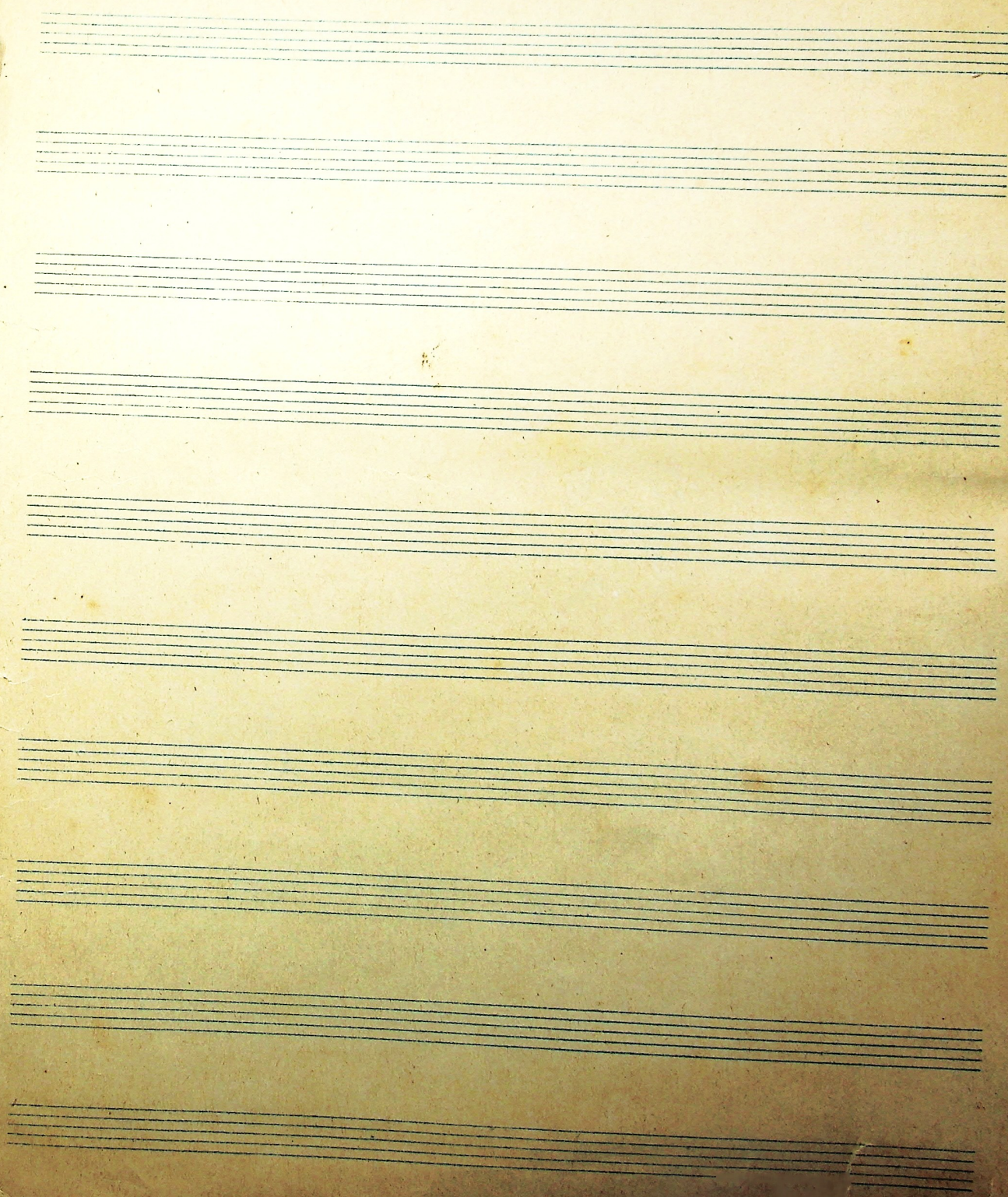


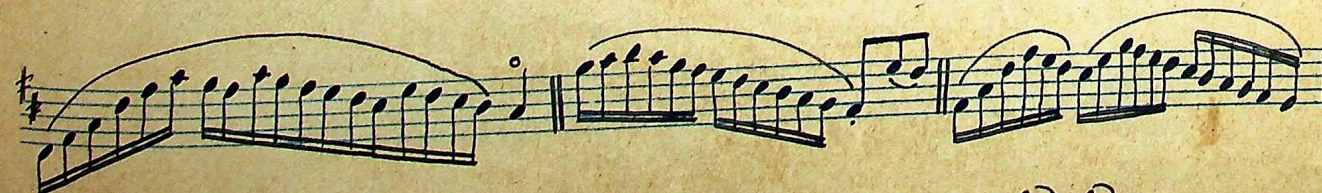
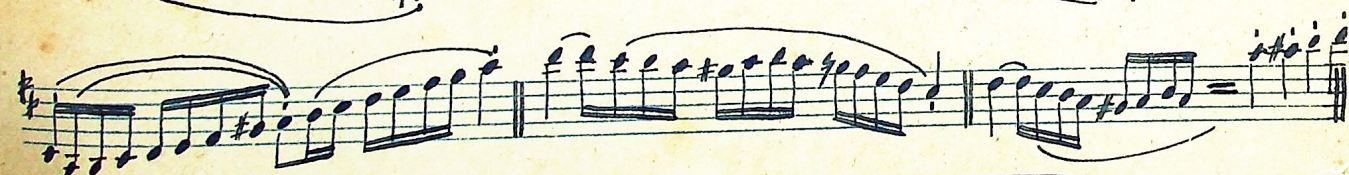
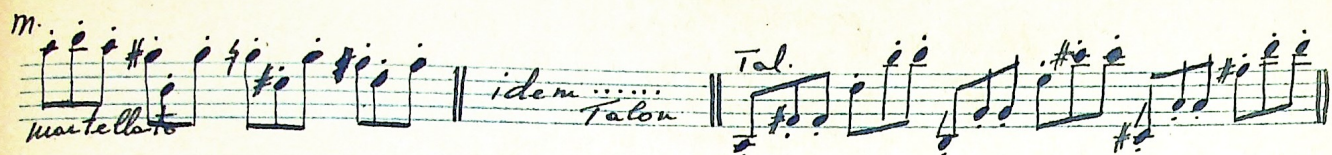
Handwritten markings: "III", "IV", and "V".

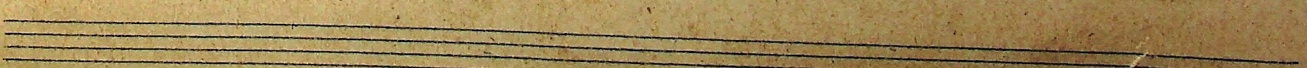
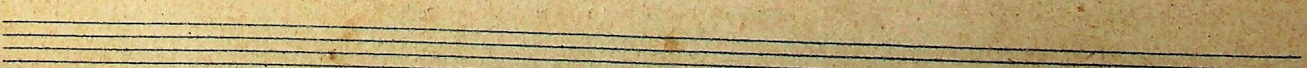
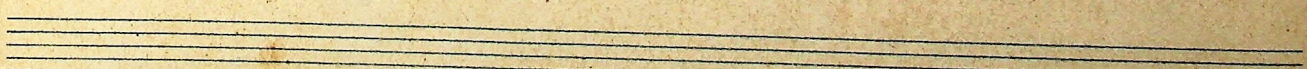
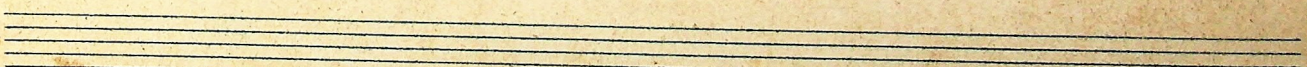
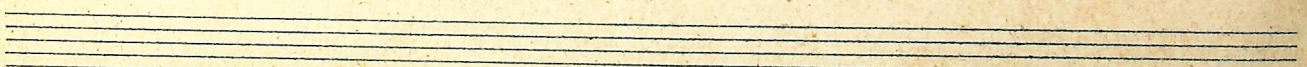
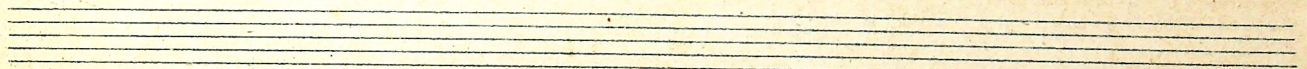
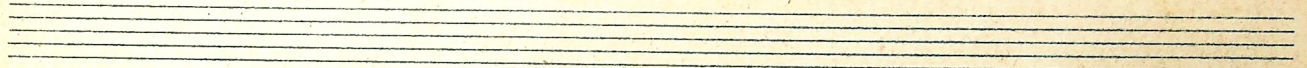
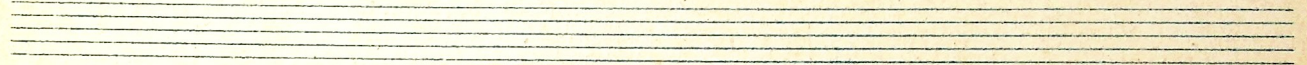
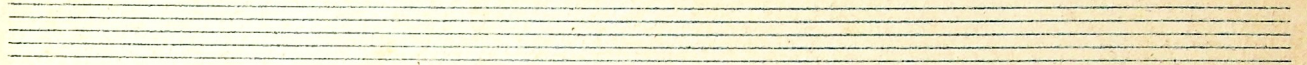
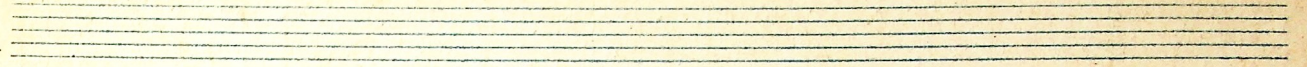
Beethoven - Kreutzer :

This image shows a handwritten musical score for Beethoven's 'Kreutzer' Sonata. The score is written on 11 staves, with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The manuscript includes several annotations and fingerings:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes. Annotations include 'Fn' above the staff and 'sp. - m.' with 'p' and 'v' below it.
- Staff 2:** Continues the melodic line with similar rhythmic patterns. Annotations include 'S.B.' and 'Fn' above the staff, and 'm' below it.
- Staff 3:** Features a first ending bracket labeled 'I' above the staff.
- Staff 4:** Includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes, both marked with '3'.
- Staff 5:** Shows a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.
- Staff 6:** Contains a triplet of eighth notes marked with '3' and a triplet of sixteenth notes marked with '3'.
- Staff 7:** Features a triplet of eighth notes marked with '3' and a triplet of sixteenth notes marked with '3'.
- Staff 8:** Includes a triplet of eighth notes marked with '3' and a triplet of sixteenth notes marked with '3'.
- Staff 9:** Shows a triplet of eighth notes marked with '3' and a triplet of sixteenth notes marked with '3'.
- Staff 10:** Features a triplet of eighth notes marked with '3' and a triplet of sixteenth notes marked with '3'.
- Staff 11:** Ends with a double bar line and a third ending bracket labeled 'III' below the staff.





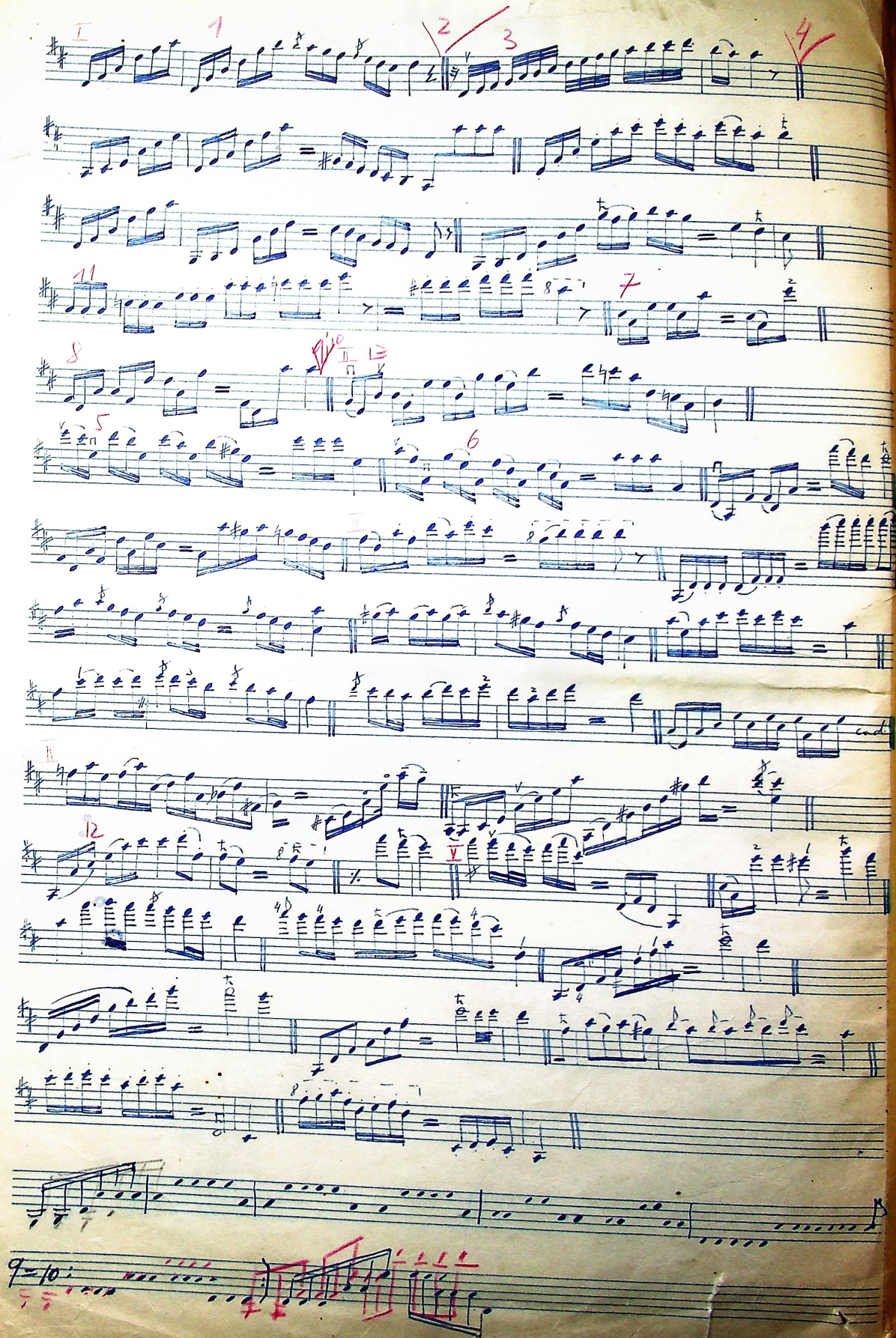


Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Red numbers 1 through 17 are written above the staves, likely indicating measures or sections. The manuscript is on aged, slightly torn paper.

Je propose à: dans un lieu
 d'être pos. acc. en l'ap. to. b.
 J'espère en J. Schick 4? 4

Continuation of the handwritten musical score on ten staves. The notation continues with notes, rests, and accidentals. The word "prima" is written in the fifth staff. The manuscript is on aged, slightly torn paper.

Handwritten musical score on aged, stained paper. The score consists of 12 staves of music, primarily in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Red ink annotations are present throughout, including measure numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12), bar lines, and specific musical markings. The paper shows significant wear, including tears and discoloration along the left edge.



1 2 3 4

11 7

8 5 6

12

9-10

Partial view of the adjacent page, showing musical notation and labels:

- $\text{♩} = \frac{1}{4}$ bar
- mitlo
- Tot.
- Talor
- Tot a



SCH. MA TRASATURILOR
DE ARCUȘ

$\text{♩} = \frac{1}{4}$ varf.

$\text{♩} = \frac{1}{4}$ varf.

$\text{♩} = \text{ol. 2. la } \frac{1}{4} \text{ varf.}$

misloc $\text{♩} =$ idam Detache' misloc $\text{♩} =$ Detache' misloc $\text{♩} =$

Tot arc. $\text{♩} =$ Idam Talon $\text{♩} =$

Talon $\text{♩} =$ $\frac{1}{3}$ Tal. $\text{♩} =$ Talon $\text{♩} =$

Tot arc. $\text{♩} =$ Tot arc. $\text{♩} =$

