

Eduardo Marzo

The Art of Vocalization

Tenor. Book III

Sheet music

Translated from English by A. M. Skripko

Эдуардо Марцо

Искусство вокализации

Тенор. Выпуск III

Ноты

Перевод с английского А. М. Скрипко



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

M 29 Marzo E. The Art of Vocalization. Tenor. Book III : sheet music / E. Marzo (compiling and edition) ; A. M. Skripko (translation). – Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. – 164 pages. – Text : direct.

The collections of vocalises for tenor in three books have been compiled by the Italian pianist, organist, conductor, composer and music editor Eduardo Marzo (1852–1929). The third book contains 24 vocalises from the collections of Savinelli, Rubini, Crescentini, etc.

It is intended for students of vocal departments of secondary and higher educational institutions, as well as for singing teachers.

M 29 Марцо Э. Искусство вокализации. Тенор. Выпуск III : ноты / Э. Марцо (составление и редакция) ; А. М. Скрипко (перевод). – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. – 164 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-8080-7 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1458-5 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-880-0 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Сборники вокализов для тенора в трех выпусках составлены итальянским пианистом, органистом, дирижером, композитором и музыкальным редактором Эдуардо Марцо (1852–1929). Третий выпуск содержит 24 вокализа из сборников Савинелли, Рубини, Кресцентини и др.

Предназначено для студентов вокальных отделений средних специальных и высших учебных заведений, а также для учителей пения.

ББК 85.943

GENERAL PREFACE

Vocalization is an art, and, like all arts, requires long and diligent study, much more than many are willing to bestow upon it at the present day. By the "Art of Vocalization" we do not mean merely the complete mastery of all technical difficulties, but the style and manner, the ease and elegance with which everything pertaining to a finished Vocalism is accomplished. Apart from the necessity of conquering all the different technicalities and embellishments of singing, the study of Vocalization, as exemplified in the "Vocalises," develops and equalizes the voice, gives breath control, broadens the style, and clears and widens the horizon of the students' comprehension, giving insight into the higher class of music, to which their talents may be later devoted. It is through the mastery of these allied requirements that all the great singers of the past and present time were developed, and it is through lack of proper and adequate study that so many good voices are in this age ruined.

Though it may be a common idea that the study of Vocalises is solely the province of the devotees of coloratura singing, it is beyond doubt that only a complete schooling of the voice, technically, can develop the power and endurance for dramatic song, so much in vogue now.

Much more than the study of sustained tones, or *mesa di voce*, is necessary to render fully the works of the old and modern composers. The requirements of both old and modern song are a voice well under control and thoroughly trained in all the niceties of Vocalization.

Through a proper and systematic course of Vocalises, these results may alone be accomplished. "Vocalises" (from the Italian word *vocalizzo*) consist of melodic exercises, in the execution of which the single vowel sounds are used, preferably the Italian "A" (*ah*).

Through such exercises the student will acquire unerring certainty in the attack of the notes; softness and equality throughout the entire compass of the voice, a legato style, as well as facility in

ОБЩЕЕ ПРЕДИСЛОВИЕ

Вокализация – это искусство, и, как все искусства, оно требует долгого и прилежного изучения, гораздо большего, чем многие готовы посвятить ему в наши дни. Под «Искусством вокализации» мы подразумеваем не только полное владение всеми техническими трудностями, но стиль и манеру, лёгкость и изящество, с которыми делается всё, что касается совершенного владения голосом. Помимо всего разнообразия технических приёмов и украшений в пении, которым необходимо овладеть, изучение Вокализации, как это показано в «Вокализах», развивает и выравнивает голос, даёт контроль над дыханием, расширяет стиль, а также проясняет и расширяет кругозор учеников, давая представление о более высоком типе музыки, которому они впоследствии могут посвятить свой талант. Именно благодаря овладению всеми этими требованиями в комплексе сформировались все великие певцы прошлого и настоящего, и именно из-за отсутствия надлежащего и адекватного обучения в нашу эпоху было загублено так много хороших голосов.

Хотя может считаться, что изучение Вокализиров является исключительно прерогативой сторонников колоратурного пения, нет никаких сомнений в том, что лишь полная вышколенность голоса, технически, может развить силу и выносливость для драматической песни, столь популярной сейчас.

Гораздо больше, чем прорабатывать выдержанные тоны или *mesa di voce*, необходимо целиком исполнять произведения старых и современных композиторов. Требованиям и старой, и современной песни является голос, хорошо контролируемый и тщательно обученный всем тонкостям Вокализации.

Такого результата можно достичь только благодаря надлежащему и систематическому курсу Вокализиров. «Вокализы» (от итальянского слова *vocalizzo*) представляют собой мелодические упражнения, в исполнении которых используется только одна гласная, предпочтительно итальянская «А» (*a-a*).

Благодаря таким упражнениям ученик приобретёт полную уверенность во взятии

executing the various embellishments with lightness and precision; and, finally, intelligence in phrasing a melody with provident distribution of the breath according to the coloring and expression, this being the highest attainment of the singer's art.

The purpose of this collection is to place before the teacher and pupil the best Vocalises by the acknowledged masters, in a progressive and systematic order covering the entire course of Vocalization.

While not intended for beginners, it contains all that is required for the complete study of the art, and with that in view, the Vocalises have been selected not only for their intrinsic merit, but for their pedagogical qualities. The fault with the works of many of the best writers in this style of exercises is often the want of proper graduation and a tendency to one kind of difficulty in preference to others.

In order to cover the ground in this collection, it would perhaps be necessary that the student should go through ten if not more sets of Vocalises, which would entail needless expenditure of time, and not always with the best result. Too much is worse than too little when not properly done, and we have endeavor to remedy both evils by giving the just measure of work necessary to accomplish all that is required in average cases.

Difficulties in their entirety are presented in a progressive order, with examples of noted composers, and more amply developed in each succeeding volume, ending with a *resumé*, together with Vocalises in Phrasing, Style and Bravura Singing. Each set of Vocalises covering a special difficulty is preceded by a page of the exercise they illustrate, and explanations as to the manner of performing them.

With all this, we do not claim that we have written a new method of singing! Far from it! Methods are good only when taught by the authors themselves, and then in a very few cases. Thrown abroad and sown broadcast they are the cause of the ruination of more voices than they ever developed. Here we leave to the teachers everything that belongs to voice produc-

not, мягкость и ровность на протяжении всего диапазона голоса, легатную манеру, а также способность легко и точно исполнять разнообразные украшения; и, наконец, разумную фразировку мелодии с предусмотрительным распределением дыхания в соответствии с характером и выразительностью – что является высшим достижением певческого искусства.

Задача этого сборника – предоставить учителю и ученику лучшие Вокализы признанных мастеров, охватывающие весь курс Вокализации в последовательном и систематичном порядке.

Хоть и не предназначенный для начинающих, он содержит всё необходимое для полного овладения искусством; с учётом этого Вокализы были отобраны не только в соответствии с присущими им достоинствами, но и их педагогическими качествами. В упражнениях такого рода недостатком работ многих из числа лучших авторов часто является желание правильного ранжирования и склонность к одному виду трудностей в ущерб другим.

Чтобы охватить основу этого сборника, ученику, возможно, пришлось бы осилить десять, если не больше наборов вокализов, что повлекло бы ненужную и не всегда наиболее результативную трату времени. Слишком много – это хуже, чем слишком мало, если оно не делается должным образом; поэтому мы стремимся победить оба зла, давая именно то количество работы, которое необходимо в обычных случаях, чтобы достичь всего, что требуется.

Трудности во всей своей полноте даны последовательно, с примерами из известных композиторов, и разработаны более подробно в каждом последующем томе с *резюме* в конце, вместе с вокализами на Фразировку, Стиль и Бравурное пение. Каждой серии вокализов на конкретную трудность предшествует страница упражнений, которые они иллюстрируют, и объяснения, как ким образом их следует исполнять.

При этом мы не утверждаем, что написали новую методику пения! Вовсе нет! Методики хороши только тогда, когда их преподают сами авторы, да и то в очень редких случаях. Брошенные вовне и широко рассеянные, они являются причиной гибели большего числа голосов, чем когда-либо

tion, training, and development of the breathing, and simply place in view all the best that could be gathered for the study of Vocalization. While explanations are given of the different difficulties, the matter of when and where to take breath is also left to the judgment of the teacher. Voices differ, and so does the power of endurance with the progress of the pupil. It therefore seems premature, if not foolish, to set down rules for, or mark the places for breathing.

As the power of maintaining a vigorous respiration (that is to say, of reaching in one breath the end of a phrase or at least of a "pause") may be characterized as a somewhat unusual gift; half respirations are permitted in the places best adapted for them, such half respirations serving, so to speak, as the punctuation of musical discourse. They may occur after a long note, before a cadence, at the conclusion of any part of a given phrase, also slightly after the strong beat of the measure.

In these collections, slurs will indicate the places best fitted for taking breath, which should always be done quickly and imperceptibly, with as little effort as possible, almost unconsciously. Breath should not be taken intermittently during a regular series of short pauses, but only when necessary. Grace notes of all description must never be separated from the principal note; and where there are no rests, the time for breathing should be taken from the preceding note so as not to retard the rhythmic attack of the following one. The order in which the several difficulties are given is that of the best methods, such as those of Lablache, Panofka, Randegger, and Marchesi, and should be adhered to, because experience has taught us that it is the best plan for gradually leading the pupil to the needed perfection. When all the work that is herein expounded shall have been thoroughly and conscientiously accomplished, added to a correct diction and complete breath-control, the zenith of excellence, which should be the ambition and goal of every singer, will be within easy attainment.

E. Marzo
New York, January, 1906

развили. Здесь мы оставляем на откуп учителю всё, что касается звукоизвлечения, тренировки и развития дыхания, и просто показываем всё лучшее, что можно было собрать для изучения Вокализации. Хотя различным трудностям даётся объяснение, вопрос о том, где и когда брать дыхание, также остаётся на усмотрение учителя. Голоса, как и сила выносливости, различаются в зависимости от развития ученика. Поэтому кажется преждевременным, если не глупым, устанавливать правила или отмечать места для взятия дыхания.

Поскольку способность удерживать сильное дыхание (то есть на одном дыхании достигать конца фразы или хотя бы «паузы») можно расценивать как довольно необычный дар, полувдох разрешается в наиболее подходящих для этого местах, такие полувдохи служат, так сказать, пунктуацией музыкальной речи. Их можно брать после длинной ноты, перед кадансом, в конце любой части какой-либо фразы, а также немногим после сильной доли такта.

В этих сборниках лиги будут указывать места, которые лучше всего подходят для взятия дыхания, что всегда следует делать быстро и незаметно, с наименьшим возможным усилием, почти неосознанно. Не следует брать дыхание каждый раз во время очередной серии коротких пауз, но лишь тогда, когда это необходимо. Форшлагги всех видов ни в коем случае не должны отделяться от основной ноты; и там, где нет пауз, время на дыхание следует заимствовать от предыдущей ноты, чтобы не оттягивать ритмическую атаку следующей.

Порядок, в котором даны некоторые трудности, взят из лучших методик, таких как методики Лаблаша, Панофки, Рандеггера и Маркези, и его следует придерживаться, так как опыт показывает, что это лучший способ постепенно привести ученика к необходимому совершенствованию. Когда вся изложенная здесь работа будет тщательно и добросовестно проведена, объединена с правильной дикцией и полным контролем над дыханием, легко будет достигнуть высшей точки совершенства, которая должна быть заветным желанием и целью каждого певца.

Э. Марцо
Нью-Йорк, январь, 1906

PREFACE TO THE TENOR COLLECTION

The term “Tenor” has its derivation from the word *teneo*, “I hold.” The application of this term is quite proper, as in the earlier days the “Tenor” was the voice that held the principal part (originally the only real part), – the air, *motiv*, or subject of the piece that was sung.

This distinction given to the “Tenor voice” was because of its sweetness and flexibility in comparison with the “Bass voice.” Then, again, being the voice higher in point of range, it appealed more to the ear in the early times, before the principles of polyphony or harmony were known, or until the employment of boy voices.

The compass of the “Tenor” is:

Rarely sonorous enough Usual compass Exceptional

Редко достаточно звучный Обычный диапазон Исключительный

Divided in two registers, as follows:

Делящийся на два регистра:

First series of chest register 2nd series of chest register “Voce mista” (mixed voice) Exceptional

Первый ряд грудного регистра 2-й ряд грудного регистра «Микст» (смешанный голос) Исключительный

In the present-day classification of the “Tenor voice,” several terms are used that are rather fanciful. They are of Italian coinage, and adapted to qualifications of equal measure of the *morale* and the *physique*. For instance: *Tenore robusto*, *Tenore di forza*, *Tenore di mezzo carattere*, *Tenore di grazia*, *Tenore leggero*, and yet another type sometimes termed *Tenore Contraltino* or what in England is called “Counter Tenor,” or the natural “Male Alto,” – a singer with a highly developed “falsetto” and with a chest voice not unlike that of a limited “Bass.” Of this class

ПРЕДИСЛОВИЕ К СБОРНИКУ ДЛЯ ТЕНОРА

Термин «Тенор» происходит от слова *teneo*, «я держу». Использовать этот термин довольно уместно, так как в былые дни «Тенор» был голосом, ведущим основную линию (изначально, единственную реальную линию) – главную партию, мотив или тему поющей пьесы.

«Теноровому голосу» отдавалось предпочтение из-за его сладкозвучия и гибкости в сравнении с «Басовым голосом». С другой стороны, будучи голосом более высокой тесситурой, он сильнее привлекал слух в старые времена, до того, как стали известны принципы полифонии и гармонии или стали вводиться голоса мальчиков.

«Тенор» имеет следующий диапазон:

В современной классификации «Тенорового голоса» используется несколько довольно причудливых определений. Они имеют итальянское происхождение и приспособлены в равной мере характеризовать *духовное* и *физическое*. Например, *Тенор робусто*, *Тенор ди форца*, *Тенор ди меццо carattere*, *Тенор ди грация*, *Тенор леджиеро*, и ещё одна разновидность, иногда называемая *Тенор Контральтино*, или то, что в Англии называется «Контртенор» а также естественный «Мужской Альт» – певец с хорошо развитым «фальцетом» и грудным голосом, мало чем отличающимся от огра-

of singers the most came from Spain as late as the early part of the seventeenth century, but were after a time superseded by artificial "Male Altos."

Among the great singers whose names the musical world will not easily let die, Donzelli was a *Tenore robusto*, with a voice of exquisite quality, while Duprez, Tamberlick, Wachtel, Mongini, and others of that ilk, belong more properly to the *Tenori di forza*.

The *Tenore robusto* is distinguished by its very heavy quality throughout its entire compass. But a voice like that of Mario's it would not be easy to classify, as it possessed, in an equal degree, compass, richness, sweetness, volume, grace, and flexibility.

Rubini, a *Tenore di grazia*, was endowed with a voice of extraordinary capacity for pathetic expression, and he could, at times, throw great force into his singing. This was unusual, as a combination of these two qualities is seldom found in the same voice. Rubini was one of the last of the old school Tenors who used the "falsetto." This fact we know, as otherwise we could not explain some of the "cadenzas" in his Vocalises, which run to *F in alt*.

To Duprez is awarded the merit of being the first Tenor to adopt the so-called *Voce di petto*, *Voce mista*, or *Voix sombrée* of the French, for the high notes. From his time, it is stated, the abandonment of the "falsetto" as an indispensable attribute of the operatic Tenor may be dated.

The list of great Tenors is a long one, and, beginning with a Nicolini and a Mario in the seventeenth century, contains the Mario and Nicolini of our time, likewise the famous names of Davide, Ansani, Donzelli, Tacchinardi, Tramezzani, Garcia (the father of Malibran), Rubini, Haitzinger, Duprez, Ivanoff, Moriani, Roger, Fraschini, Gardoni, Tamberlick, Wachtel, Mongini, Giuglini, Campanini, Gayarré, and the still later names of Stagno, Masini, Tamagno, De Reske, Caruso, and many others.

While all these singers are distinguished examples of the *Tenore robusto*, *Tenore di forza*, and *Tenore di grazia*, yet

ниченного «Баса». Ещё в начале семнадцатого века большинство певцов этого рода происходило из Испании, но через некоторое время они были вытеснены искусственными «Мужскими Альтами».

Среди великих певцов, чьи имена музыкальный мир не скоро забудет, Донцелли был *Тенором робусто* с голосом превосходного качества, в то время как Дюпре, Тамберлик, Вахтель, Монджини и другие подобные им относились скорее к *Тенорам ди форца*.

Тенор робусто отличается очень плотным звучанием на протяжении всего диапазона. Но голос, подобный голосу Марио, не так легко классифицировать, ведь он обладает в равной мере диапазоном, богатством, сладкозвучием, объёмом, изяществом и гибкостью.

Рубини, *Тенор ди грация*, был наделён голосом с исключительной способностью выражать трогательность, но иногда он мог вкладывать огромную силу в своё пение. Это было необычно, ведь сочетание этих двух качеств редко встречается в одном голосе. Рубини был одним из последних Теноров старой школы, кто использовал «фальцет». Нам известен этот факт, ведь иначе нельзя объяснить некоторые «каденции» в его Вокализах, достигающие *альтовой* ноты фа.

Дюпре принадлежит заслуга быть первым Тенором, приспособившим *Воце ди петто*, *Воце миста* или французский *Вуа сомбрé* для высоких нот. Утверждается, что с его времени можно вести отсчёт от казу от «фальцета» как неременного атрибута оперного Тенора.

Список великих теноров обширен, и, начиная с Николлини и Марио семнадцатого века, включает Марио и Николлини нашего времени, а также известные имена Давиде, Ансани, Донцелли, Таккинарди, Трамеццани, Гарсиа (отца Малибраны), Рубини, Гайцингера, Дюпре, Иванова, Морини, Рожера, Фраскини, Гардони, Тамберлика, Вахтеля, Монджини, Джульини, Кампанини, Гайарре и ещё более поздние имена Станьо, Мазини, Таманьо, Де Реске, Карузо и многих других.

Хотя все эти певцы являются выдающимися примерами *Теноров робусто*, *Теноров ди форца* и *Теноров ди грация*, всё ещё

it is not easy to record a great name of the *Tenore leggero* quality – a voice that can execute *fioritura* (“coloratura”) with facility and ease.

As with all the voices, so with the “Tenor” the indisputable fact remains that a thorough study of the “Art of Vocalization” is an absolute necessity to form a singer. The blending of the registers, even more noticeable in male voices when not carefully done; the acquirement of breath control; the power of endurance; the nicety of modulation, – all these are requisites that go to make the complete vocal artist. And no one can hope to achieve this name who has not devoted years of practice towards the development of these requisites of the true singer, though endowed by nature with the voice of a Mario or a Caruso!

E. Marzo

нелегко зафиксировать какое-то великое имя, соответствующее *Тенору легжиеро* – голосу, который может легко и свободно исполнять *фиоритуры* («колоратуры»).

Для «Тенора», как и для других голосов, остаётся неоспоримым фактом, что тщательное изучение «Искусства Вокализации» абсолютно необходимо для формирования певца. Сопряжение регистров, даже более заметное в мужских голосах, если не делать его аккуратно, обретение контроля над дыханием, сила выносливости, точность модуляции – всё это неперемные условия того, чтобы стать полноценным вокальным артистом. И никто не может надеяться заслужить это имя, если не посвятил годы практики, направив их на развитие качеств истинного певца, даже если он от природы наделён голосом Марио или Карузо!

Э. Марцо

THE ART OF VOCALIZATION

ИСКУССТВО ВОКАЛИЗАЦИИ

TENOR
Book III

ТЕНОР
Выпуск III

Edited by E. Marzo
Под редакцией Э. Марцо

A. Savinelli
А. Савинелли

Allegro giusto

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *Allegro giusto*. The piano part is marked with dynamics *p* (piano) and *sf* (sforzando). The vocal line consists of melodic phrases, some with slurs and accents, and some with rests. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern of chords in the right hand and a more active bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C).

System 1: Treble clef with a whole rest followed by a melodic phrase. Piano accompaniment in the left hand with chords and a bass line.

System 2: Treble clef with a melodic phrase. Piano accompaniment in the left hand with chords and a bass line. A *p* dynamic marking is present at the end of the system.

System 3: Treble clef with a melodic phrase. Piano accompaniment in the left hand with chords and a bass line. A *p* dynamic marking is present at the end of the system.

System 4: Treble clef with a melodic phrase. Piano accompaniment in the left hand with chords and a bass line.

First system of a musical score. The top staff (treble clef) begins with a whole rest, followed by a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a flat sign. The middle staff (treble clef) features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, marked with accents. The bottom staff (bass clef) provides a bass line with quarter notes and rests.

Second system of a musical score. The top staff (treble clef) continues the melodic line with eighth notes and rests. The middle staff (treble clef) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords, including a sharp sign. The bottom staff (bass clef) continues the bass line with quarter notes and rests.

Third system of a musical score. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and rests, including a flat sign. The middle staff (treble clef) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The bottom staff (bass clef) continues the bass line with quarter notes and rests.

Fourth system of a musical score. The top staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic marking and a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff (treble clef) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The bottom staff (bass clef) continues the bass line with quarter notes and rests.

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The lower staff (grand staff) includes a piano part starting with a *p* dynamic marking and a bass line with a single note.

Second system of a musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff shows a piano part with a *p* dynamic marking and a bass line with a single note.

Third system of a musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff shows a piano part with a *p* dynamic marking and a bass line with a single note. The system concludes with a *sf* dynamic marking and a complex chordal texture.

Fourth system of a musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff shows a piano part with a *sf* dynamic marking and a bass line with a single note.

System 1: Treble clef with a melodic line featuring a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a simple bass line.

System 2: Treble clef with a melodic line featuring a slur. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

System 3: Treble clef with a melodic line featuring a slur. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

System 4: Treble clef with a melodic line featuring a slur and a fermata. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, a dotted quarter note, and a half note, followed by a whole rest. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, a dotted quarter note, and a half note, followed by a whole rest. The key signature has two flats.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, a dotted quarter note, and a half note, followed by a whole rest. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, a dotted quarter note, and a half note, followed by a whole rest. The key signature has two flats.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, a dotted quarter note, and a half note, followed by a whole rest. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, a dotted quarter note, and a half note, followed by a whole rest. The key signature has two flats.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes, a dotted quarter note, and a half note, followed by a whole rest. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a series of eighth notes, a dotted quarter note, and a half note, followed by a whole rest. The key signature has two flats.

Andante

The musical score is written for piano and violin in 6/8 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked "Andante".

The first system shows the piano accompaniment starting with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a series of chords and moving lines in both hands. The violin part is mostly silent in this system.

The second system continues the piano accompaniment, with the violin part entering in the second measure. The dynamic marking changes to *dolce* (sweet) and *p* (piano). The piano accompaniment includes a series of chords and moving lines, while the violin part plays a melodic line with a slur.

The third system features a more complex piano accompaniment with triplets in both hands. The violin part continues with a melodic line, including a triplet in the second measure. The dynamic remains *p*.

The fourth system shows the piano accompaniment with a series of chords and moving lines. The violin part continues with a melodic line, including a triplet in the second measure. The dynamic remains *p*.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The top staff begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with slurs and accents. The grand staff below also begins with *f* and provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of the musical score. The top staff starts with a dynamic marking of *ff* and contains a melodic line with a slur. The grand staff below also starts with *ff* and features a dense, rhythmic accompaniment of sixteenth-note chords. A *dim.* (diminuendo) marking appears in the middle of the system.

Third system of the musical score. The top staff begins with a *cresc.* (crescendo) marking and contains a melodic line with slurs and accents. The grand staff below also begins with *cresc.* and features a rhythmic accompaniment. A *p* (piano) marking is present in the lower part of the system.

Fourth system of the musical score. The top staff features a melodic line with slurs and accents, ending with a dynamic marking of *f*. The grand staff below provides harmonic accompaniment with chords and moving lines, also ending with a dynamic marking of *f*.