

FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER
FRANZ LISZT-STIFTUNG

II. PIANOFORTEWERKE

BAND VIII

VERSCHIEDENE WERKE

FÜR PIANOFORTE ZU ZWEI HÄNDEN



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

GROSSHERZOG
CARL ALEXANDER AUSGABE
DER MUSIKALISCHEN WERKE
FRANZ LISZTS

FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER
FRANZ LISZT-STIFTUNG

II PIANOFORTEWERKE

BAND VIII

VERSCHIEDENE WERKE

FÜR PIANOFORTE ZU ZWEI HÄNDEN



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG UND BERLIN

Die Ergebnisse der kritischen Revision sind Eigentum der Verleger

HERAUSGEBERBERICHT.

Balladen. Vorlage: Verlag von Fr. Kistner, Leipzig. Die erste Ballade erschien zuerst mit dem Titel »Le croisé«. Diese Ausgabe war nicht aufzufinden, wir wissen also nicht, ob ihr Text identisch war mit dem unsrigen oder ob dieser umgearbeitet ist.

Ballade Nr. 2. Vorlage: Die Urschrift, im Besitze des Herrn Geheimrats Dr. Strecker in Mainz.

S. 22, IV, 2, die rechte Hand heißt in der Urschrift:



Entsprechend so lautet in der Urschrift S. 25, I, 2.

S. 22, V, das *Ped.*-Zeichen nach der Urschrift.

S. 22, V, 2, linke Hand. Die Vorlage hat $\frac{1}{4}$ vor *h*, was wohl ein Versehen war. Die Urschrift hat weder \sharp noch \natural .

S. 24, II, 1, linke Hand. Im zweiten Akkord fehlte in der Vorlage $\frac{1}{4}$ vor *a*, das offenbar gemeint ist. Vgl. zwei Takte vorher die Folge:



S. 24, III, 1, rechte Hand. Die Vorlage bringt im ersten Akkord *e* statt *cis*. Im Hinblick auf die konsequente Folge dieser Passage ist das sicher ein Irrtum.

S. 27, III, 1, linke Hand, das Arpeggiozeichen nach der Urschrift.

S. 27, V, 1. Die Taktbezeichnung lautet in der Vorlage, wie man das oft bei Liszt findet (vgl. z. B. das erste Petrarca-Sonnett): $\frac{3}{4}$ ($\frac{2}{3}$). Die eingeklammerte, unklare Bezeichnung (die natürlich nicht »zwei Drittel«, sondern »zweimal drei Viertel« bedeuten soll) wurde gestrichen, da ihr Sinn schon durch $\frac{3}{4}$ ausgedrückt ist. In der Urschrift und in der ersten Ausgabe fehlen in diesem Allegro moderato die ersten acht Takte.

S. 30. Die acht Takte dieser Seite fehlen in der Urschrift und in der ersten Ausgabe.

S. 31, II, 2, der *ossia*-Zeile, linke Hand: die Urschrift hat als letztes Viertel



Consolations. Vorlage: Verlag von Breitkopf & Härtel.

S. 40. Der Stern über Nr. IV bedeutet, daß Liszt in diesem Stück die Melodie eines von der Großherzogin Maria Paulowna komponierten Liedes verwendet hat.

Großes Konzert-Solo. Vorlagen: 1. Urschrift im Liszt-Museum (von der endgültigen Gestalt abweichend); 2. Verlag von Breitkopf & Härtel. Über die Bearbeitungen dieses Stückes für zwei Klaviere und für Klavier mit Orchester (letztere von Eduard Reuß) unter dem Titel: *Concerto pathétique* s. Ramanns Liszt-Biographie II, 2, S. 345 und Liszts Briefe, II. Bd., S. 383, 384, 388.

Aus dem Vergleich mit der Bearbeitung für zwei Klaviere ließen sich manche Fehler der Soloausgabe feststellen.

S. 52, 3. Takt, linke Hand, sechstes Achtel fehlte \sharp .

S. 52, II, 2, linke Hand. Da in I, 2 und III, 2 das Motiv in der linken Hand mit einem Halbtonschritt beginnt, erwartet man hier im vierten Achtel *h* und nicht *b*. Da jedoch in beiden Bearbeitungen ebenfalls ausdrücklich \flat vor *h* steht, ließen wir es hier auch stehen.

S. 56, IV, 3, linke Hand. Im zweiten Viertel fehlte $\frac{1}{4}$ vor *g*, wie es in den andern Bearbeitungen steht.

S. 57, III, 1. Im sechsten Achtel, erste Terz fehlte $\frac{1}{4}$ vor *e*.

S. 57, IV, 2. Im siebenten Achtel stand irrtümlich $\frac{1}{4}$ vor *b*.

S. 61, II, 2, rechte Hand fehlte ein Punkt im ersten Akkord.

S. 61, IV, 2 war der erste Akkord in beiden Händen irrtümlich als ganze Note geschrieben. In diesem selben Takt lautet in der Bearbeitung für zwei Klaviere der letzte Akkord thematisch genauer:



S. 62, letzter Takt und fg. In der rechten Hand hat die Vorlage als letzte Note *h*. Konsequenter ist *ais* wie S. 50, Takt 1—2.

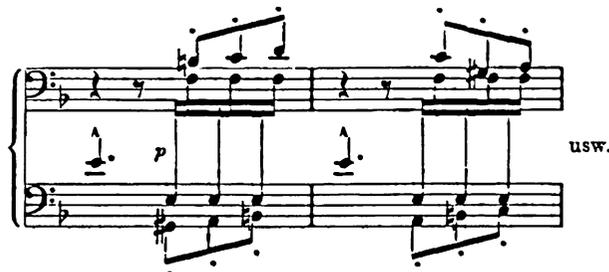
S. 65, VI, 2, linke Hand, sechstes Achtel in der Soloausgabe *d*, in der Bearbeitung *dis*.

Viele Akzentzeichen waren unklar gestochen, indem sie etwas zu lang geraten, so daß sie mit Diminuendo verwechselt werden konnten.

Manche Vortragszeichen wurden nach der Bearbeitung für zwei Klaviere ergänzt, so z. B. S. 65, II—III in der linken Hand die \vee von einem Takt zum andern.

Scherzo und Marsch. Vorlage: Verlag von Henry Litolff in Braunschweig. Dank der Liebenswürdigkeit des Herrn Geheimrats Dr. Strecker in Mainz konnte die Handschrift Liszts verglichen werden. Der Titel lautet dort: *Scherzo und Marsch / Concertstück für das Pianoforte von F. Liszt / Carl Klindworth freundschaftlich F. Liszt / Weymar 1853*. Der Druck dagegen ist *Th. Kullak* gewidmet. Die Handschrift enthält viele Korrekturen, überklebte Stellen, Flüchtigkeitsfehler, die im Druck verbessert sind, und folgende Abweichungen vom Druck:

S. 78, I—III lautet in der Handschrift:



S. 84, III. Diese vier Takte sind in der Handschrift anders gestaltet:



S. 84, IV bis S. 85, II. Diese Stelle ist in der Handschrift in doppelt so schnellen Werten notiert ohne Tempoveränderung.

S. 89, III. In der Handschrift ein einziges Diminuendozeichen vom zweiten bis zum vierten Takte.

S. 92, IV, 2 bis V, 1. In der rechten Hand fehlten im Druck die Tenuto-Striche.

S. 93, letzter Takt bis S. 94, III. In der linken Hand fehlten im Druck die Akzente, die sich in der Handschrift befinden.

Sonate. Vorlage: Verlag von Breitkopf & Härtel. Dank der Freundlichkeit des Herrn *Marchese de Casanova* konnte der Herausgeber eine Handschrift Liszts vergleichen, die die Eintragung zeigt: »Terminé le 2 Février 1853«. Äußerst interessant war es, die Phasen zu ersehen, die verschiedene Stellen durchgemacht, bevor sie die endgültige Gestalt erhielten. Auch zahlreiche Versehen und Ungenauigkeiten des Druckes konnten aus dem Manuskript berichtigt werden.

Die Einleitung war zuerst mit einer weiteren Verdoppelung geplant:

S. 104 begann im Manuskript zuerst so:

modulierte nach Cdur und fuhr dann so fort:

Dann ist die Passage so aufgezeichnet:

S. 104, IV, zwischen Takt 2 u. 3 standen noch folgende zwei Takte:

S. 134, II, 2 war zuerst so gedacht:

Der Schluß, S. 137 nach dem 4. Takt, war zuerst wie folgt geschrieben, dann durchgestrichen:

S. 105, III. Im 2. und 3. Takt der rechten Hand fehlte in der Vorlage sowohl wie im Manuskript # vor *a* im letzten Achtel. Bei der Parallelstelle S. 128, IV, 2—3 stand aber in der Vorlage das #, während im Manuskript diese Stelle nicht ausgeschrieben ist, sondern nach S. 127 mit Bleistift geschrieben steht: »Vide S. 2. Die 21 nummerierten Takte wiederholt.« Daß eine Verschiedenheit des Intervalles hier beabsichtigt wäre: das erste Mal *a*, das zweite Mal *ais*, ist wohl bei der sonst genauen Wiederholung ausgeschlossen. Ist nun aber beide Male *a* oder beide Male *ais* gemeint? Im 3. Takt

der zweiten Zeile S. 105 beginnt die gleiche Passage in anderer Tonart allerdings mit dem Ganzton: *d e*. Aber bei der Transposition nach *Hmoll* im folgenden Takte steht schon der Halbton *ais h*. Es ist nicht wahrscheinlich, daß die Wiederholung in den beiden nächsten Takten verschieden sein sollte. Das \sharp in der Parallelstelle kann auch nur von Liszt selbst stammen, wie wäre es sonst hingekommen? Wir vermuten also ein Versehen bei der ersten Stelle und setzen deshalb überall *ais*.

S. 105, IV, 2 bis S. 106, 1. Takt. In der Sechzehntelfigur steht das Crescendo im Manuskript immer genau unter dem sechsten bis achten Sechzehntel, dann ein Akzent auf dem neunten Sechzehntel. In der Vorlage fehlten oft diese Zeichen.

S. 105, IV, 3. Vor dem letzten Sechzehntel fehlte in der Vorlage \sharp .

S. 106, 1. Takt. Vor dem sechsten Sechzehntel fehlte \sharp , vor dem vierzehnten \flat . Ähnliche Fehler kommen sonst noch vor und werden stillschweigend getilgt.

S. 106, Takt 2—4, rechte Hand. Die Bindebogen standen in der Vorlage (wie im Manuskript) über den Sechzehnteln. Da sie aber vielmehr den fallenden Septimenschritten



als der Sechzehntelfiguration gelten, haben wir sie der Klarheit wegen unter die Unterstimme gesetzt.

S. 107, IV, 7 fg., rechte Hand. In der Vorlage stand irrtümlich \flat vor *d*.

S. 109, 2. Takt, rechte Hand. Vor dem letzten Viertel steht im Manuskript \sharp . Den so charakteristischen Durchgang *cis* hat Liszt also erst später gefunden.

S. 109, 4. Takt, linke Hand. Fehlte in der Vorlage \sharp vor *c*.

S. 109, II, 5. Die Bindung zwischen den beiden ersten Noten fehlt in der Vorlage, steht aber im Manuskript.

S. 110, V, 2. Fingersatz in der rechten Hand nach dem Manuskript.

S. 111, III. In der Vorlage umfaßt ein einziger Bogen die vier Takte von Takt 2 bis IV, 1. Im Manuskript dagegen die richtige Trennung in je zwei Takte.

S. 111, III, 3, linke Hand. Im zweiten Viertel fehlte in der Vorlage \sharp vor *c*.

S. 112, II, 2; III, 2; IV, 5; V, 2. An allen diesen Stellen fängt das Crescendozeichen im Manuskript genau beim zweiten Viertel an, in der Vorlage war es zu lang geraten und begann schon im ersten Viertel.

S. 113, letzter Takt. Vor der vorletzten Note fehlte in der Vorlage \sharp .

S. 115, III, 2, linke Hand. In der Vorlage fehlte im dritten Viertel \sharp vor *a*, das aber im Manuskript mit Bleistift geschrieben steht.

S. 116, 1. Takt, linke Hand fehlte \sharp vor *h* im sechsten und siebenten Achtel. Ebenso S. 116, II, 1.

In diesem selben Takt lautet in der Vorlage die untere Note des letzten Akkordes der rechten Hand *h*. In Rücksicht auf die Gleichmäßigkeit der Progression, die in den andern Takten hier immer die *None* hat, setzen wir *a*.

S. 116, 2. Takt, rechte Hand. Im letzten Akkord fehlte \sharp vor *e*.

S. 116, III, 1—2. In der Vorlage wird hier in der rechten Hand der Akzent auf der ersten Note wiederholt wie im vorigen Takt, ebenso Zeile IV und V. Im Manuskript sind diese Takte

nicht ausgeschrieben, sondern durch Zeichen ist die Wiederholung des vorigen Taktes angedeutet. Diese Wiederholung bezieht sich aber offenbar nur auf die Noten, nicht auch auf den Akzent, der nur den Einsatz jeder Harmonie und den jedesmaligen Beginn des Einleitungsmotivs markieren soll.

S. 117, III. Sowohl im Manuskript wie in der Vorlage fehlten im dritten Akkord der linken Hand \sharp vor *e*, in der rechten Hand nach der ersten Fermate \sharp vor *dis* und \sharp vor *e*. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß Liszt das Fehlen dieser Versetzungszeichen nur übersehen hat.

S. 117, V, 1. Hier fehlten: In der linken Hand im zweiten Akkord \flat vor *es*, gleich darauf in der rechten Hand \flat vor *es* und nachher \sharp vor *g*. Im Manuskript steht in beiden Kadenzes jedesmal die Bemerkung (mit Bleistift): »in großen Noten«, was aber im Druck nicht ausgeführt worden ist.

S. 118, 1. Takt, linke Hand. Vor dem fünften Achtel fehlte \sharp vor *d*.

S. 118, V, linke Hand fehlte die Bindung vom ersten zum zweiten Takt.

S. 120, III. In der Vorlage steht das zweite \llcorner erst im vierten Takt unter den letzten drei Achteln. Wir folgen dem Manuskript.

S. 120, III, 5, rechte Hand. Hier und S. 121, I, 5 war die Phrasierung in der Vorlage irrtümlich so gezeichnet: . Im

Manuskript richtiger: . Die Bogen über demselben Rhythmus in Takt 2 und 4 dieser Zeile und auf S. 121, I fehlten in der Vorlage, trotzdem sie im Manuskript stehen.

S. 120, IV, 4. In der Vorlage kein Versetzungszeichen über dem Triller. Im Manuskript \sharp . Bei der Wendung nach *Gmoll* befremdet einigermaßen der Triller mit *gis*. Da Liszt sonst auch (vgl. das *cis* auf S. 109, Takt 2) manche Korrektur im Druck vorgenommen hat, die nicht im Manuskript vermerkt worden ist, könnte es sein, daß er hier für den Druck das \sharp getilgt, aber vergessen hätte, dafür \sharp zu setzen. Es konnte leicht geschehen, daß durch das Vorherrschen des *g* während der drei vorhergehenden Takte, ihm die Notwendigkeit des \sharp hier entgangen wäre.

S. 120, V, 2. Takt. Die Taktveränderung war von Liszt übersehen worden und fehlte sowohl im Manuskript wie in der Vorlage.

S. 121, II. Bogen vom ersten zum zweiten Takt nach dem Manuskript.

S. 121, II, 3; III, 3; IV, 4. Bogenführung nach dem Manuskript. In der Vorlage steht der Bogen nur über den drei Achteln.

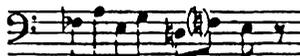
S. 122, IV, 4, linke Hand. Die Vorlage hat irrtümlich Viertel für die erste Note, und die zweite Note als zweites Viertel nach der Achtelpause der rechten Hand, so daß die folgenden drei Achtel als Triole verstanden werden müßten.

S. 122, letzter Takt. Im Manuskript keine Trennung des Bogens zwischen diesem und dem nächsten Takte wie in der Vorlage.

S. 125. Die Fingersätze auf dieser Seite sind dem Manuskript entnommen, wo sie mit Bleistift geschrieben sind.

S. 125, I, 4 und fg. Takt, linke Hand im Manuskript so:



Zwei Takte später: 

S. 125, letzter Takt ähnlich.

S. 125, IV, 1, linke Hand, letztes Achtel fehlt in der Vorlage vor *d*.

S. 125, V, 3, rechte Hand, Vorlage irrtümlich in den zwei letzten Vierteln:



S. 125, letzter Takt, rechte Hand fehlte \sharp vor der letzten Note.

S. 126, III, 4, linke Hand. Die Vorlage verlängert den Bogen irrtümlich bis zu Ende des Taktes. Ebenso zwei Takte später.

S. 127, I, 2, linke Hand fehlte \sharp vor der letzten Note.

S. 127, I, 3 und fg. In der Vorlage sind die Nüancen in diesen Takten bis zum *ff* ganz konfus wiedergegeben: *diminuendo* statt Akzente, *crescendi* an der falschen Stelle. Wir geben die sehr klaren Zeichen genau nach dem Manuskript.

S. 127, IV, 2, linke Hand. Im ersten Akkord fehlte \sharp vor *fis*. In der rechten Hand im dritten Viertel ebenfalls, und außerdem noch \sharp vor *e* im drittletzten Sechzehntel.

S. 129, letzte Zeile, 3. Das *Diminuendo* fängt in der Vorlage irrtümlich schon im dritten Viertel an. Im Manuskript klar im vierten.

S. 132. Unter den ersten vier Takten steht im Manuskript eine durchgestrichene Zeile, dazu ein Fragezeichen:



Im ersten Takt stand zuerst mit schwarzer Tinte *p*, dieses ist dann mit Rotstift durchgestrichen und dafür *mf* gesetzt worden. Im fünften Takt steht schwarz *mf*, rot *f*.

S. 132, IV, 1. In der Vorlage war das *Diminuendo*zeichen zwischen den Zeilen irrtümlich als Akzent gedruckt worden.

Lissabon, im Frühjahr 1924.

S. 133, IV, 2, linke Hand. Im dritten Viertel fehlte \sharp vor *e*.

S. 133, letzter Takt. Im chromatischen Lauf waren in der Vorlage mehrere Fehler. Der schwerwiegendste war das Fehlen des \sharp vor *e* im vorletzten Sechzehntel.

S. 134, II, 1, rechte Hand fehlte \sharp vor *fis* in der vorletzten Note.

S. 134, IV, 3, rechte Hand, letzte Note in der Vorlage *des*. Soll aber wahrscheinlich *d* heißen.

S. 135, letzte Zeile, 1, linke Hand fehlte \sharp vor *gis* im sechsten und siebenten Achtel.

S. 136, III, 5. In der Vorlage fehlte das *Crescendo*. Ebenso zwei und vier Takte später.

S. 136, III, 1 und 3, rechte Hand. Bezüglich dieser Takte herrschen unter den Lisztschülern Zweifel, ob die erste Note *dis* oder *d* heißen soll. Manuskript und Vorlage haben *dis*. Im *Liszt-Pädagogium* sagt Ramann etwas lakonisch ohne Begründung: „Das *dis* darf nicht in *d* verwandelt werden“. Dagegen versicherte Klindworth dem Herausgeber, daß er beim Meister auf seine Weisung *d* gespielt habe. Er machte dabei aufmerksam auf den Fortgang der Har-

monie, die Wendung (letzter Takt dieser Zeile):



wobei das *cisis* das vorherige *d* enharmonisch fortsetzt, während die Vorausnahme des *dis* des nächsten abschließenden Akkordes nicht so schön wäre. Jener Akkord mit dem Mollvorhalt *d* (Reminiscenz von S. 103, III, 1) enthält ein Nachzittern vergangenen Wehs, mit *dis* scheint er wesentlich ruhiger, kühler. Es wäre sehr gut denkbar, daß der Meister später nach dem Druck der Sonate das *dis* in *d* hätte ändern wollen. Ein sicheres Dokument dafür habe ich allerdings nicht aufzufinden vermocht.

S. 138, IV, letzter Takt, linke Hand. Vorlage bringt das *h* irrtümlich als ganze Note.

José Vianna da Motta.

INHALT.

	Seite
Ballade Nr. 1	1
Ballade Nr. 2	11
Consolations	33
Großes Konzert-Solo	47
Scherzo und Marsch	73
Sonate Hmoll	103

Ballade Nr.1.

Dem Fürsten Eugen Wittgenstein gewidmet.

Franz Liszt.

(Komponiert 1848, erschienen 1849.)

Preludio.

The first system of the Preludio consists of two staves. The right-hand staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of chords and melodic fragments. The left-hand staff begins with a bass clef and contains a descending eighth-note scale. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *vivo* (allegro).

The second system continues the musical development with more complex chordal textures and melodic lines in both hands.

The third system features a change in dynamics to *pp* and a tempo marking of *vivo*. The music becomes more rhythmically active with sixteenth-note patterns.

Andantino, con sentimento.

The Andantino section begins with a new key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The right-hand staff features a wide intervallic leap and sustained chords. The left-hand staff has a simple accompaniment. A *dolce* (dolce) marking is present.

The second system of the Andantino continues the slow, expressive character with rich harmonic textures.

sempre dolce espressivo

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments, often with slurs. The lower staff is in bass clef and features a more active, rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns.

The second system continues the musical texture from the first system, with the piano part maintaining its complex chordal structure and the bass part providing a steady, rhythmic accompaniment.

The third system shows further development of the musical ideas, with the piano part featuring more intricate chordal patterns and the bass part continuing its rhythmic accompaniment.

The fourth system includes the instruction *un poco riten.* above the piano staff. The piano part features triplets and other rhythmic patterns. The instruction *espressivo molto* is placed between the staves. The bass part continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

The fifth system includes the instruction *dolcissimo delicatamente* above the piano staff. The piano part features a series of chords and melodic lines. The instruction *Piano à 7 Octaves* is placed above the piano staff. The bass part continues with its characteristic rhythmic accompaniment. The system concludes with a *rit.* marking.

8...
leggierissimo pp

ritard. *sempre dolce*
smorz.

dim. *smorz.* *espressivo assai*

Tempo di Marcia, animato.

p sotto voce

sempre staccato

sempre p e staccato

cresc.

più cresc.

f ardito

ff

8

The musical score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Tempo di Marcia, animato.' and features various dynamic markings and articulations. The first system includes 'p sotto voce' and 'sempre staccato'. The second system has 'sempre p e staccato'. The third system has 'cresc.'. The fourth system has 'più cresc.'. The fifth system has 'f ardito' and 'ff'. The sixth system has a measure marked '8' and continues with 'ff'. The score includes numerous triplets and slurs throughout.

8^{...}: *rapido con bravura*

p spiritoso sempre staccato

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 7/8. It features a rapid, ascending eighth-note scale in the right hand, followed by a series of chords and eighth notes. The lower staff starts with a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo and performance instructions are 'rapido con bravura' and 'p spiritoso sempre staccato'.

8^{.....}

p

This system contains the third and fourth staves. The upper staff continues the rapid eighth-note scale from the previous system. The lower staff continues with its rhythmic accompaniment. A dynamic marking of 'p' (piano) is present. The system concludes with a dotted line and the number '8' above the staff.

8^{.....}

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff continues the rapid eighth-note scale. The lower staff continues with its rhythmic accompaniment. The system concludes with a dotted line and the number '8' above the staff.

8^{.....}

cresc.

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff continues the rapid eighth-note scale. The lower staff continues with its rhythmic accompaniment. A dynamic marking of 'cresc.' (crescendo) is present. The system concludes with a dotted line and the number '8' above the staff.

8^{.....}

f

This system contains the ninth and tenth staves. The upper staff continues the rapid eighth-note scale. The lower staff continues with its rhythmic accompaniment. A dynamic marking of 'f' (forte) is present. The system concludes with a dotted line and the number '8' above the staff.

ff energico assai

fff

8^o *rapido con bravura*

p spiritoso

p

cresc.

cresc.

f

ff strepitoso

ff strepitoso
8va
con 8va

Tempo I.
animato
con forza e bravura

2 4

8va
8va
8va
8va
p

8va
8va
tr tr tr

8va
8va
8va
tr tr

8.....
fi

p *espressivo il canto*

8.....
p *espressivo il canto*

Vivamente.
8.....
brillante *p*

8.....
8.....

8.....
8.....

8.....
8.....

Detailed description: This page of a musical score is for a piano piece with a vocal line. It consists of six systems of staves. The first system shows the vocal line in a treble clef and the piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is indicated as 'Vivamente.' in the third system. Dynamics include 'p' (piano) and 'brillante' (brilliant). Articulations include slurs, accents, and triplets. The score is marked with '8.....' at the beginning of several systems, likely indicating an 8-measure rest or a specific rhythmic pattern. The page number '9' is in the top right corner.

accel.

8^{va}

cresc.

cresc.

sempre più fuocoso

cresc.

stringendo

Più animato.

ff

accelerando