



TRĂSĂTURILE ARMONIEI ROMANTICE ÎN PRELUDIILE OP. 11 DE ALEXANDR Scriabin

*THE FEATURES OF ROMANTIC HARMONY
IN ALEXANDR Scriabin'S PRELUDES OP.11*

Victoria MELNIC,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice, Chișinău

The aim of this article is to highlight the similarities between Al. Scriabin's harmonic language and the romantic principles in his works. From the achievements of his predecessors Liszt and Chopin, Scriabin managed to combine them organically with the innovative revolutionary tendencies of the early 20th century music. Al. Scriabin's works abound in features of romantic harmony, but they appear in a totally new light.

Creația lui Al. Scriabin a constituit unul din punctele culminante ale artei muzicale ruse de la hotarul secolelor XIX-XX fiind o mărturie elocventă a avântului creator extraordinar ce caracterizează întreaga cultură rusă din această perioadă. Însă rădăcinile muzicii lui Scriabin le găsim adânc implantate în arta romantismului muzical ale cărui tradiții el le-a moștenit de la marii săi predecesori – compozitorii-pianști Liszt și mai cu seamă Chopin [1].

În perioada timpurie filiațiunile cu romantismul sunt foarte puternice și pregnante și se manifestă atât în alegerea genurilor (preludii, mazurce, valsuri, nocturne, studii etc.), cât și în atmosfera generală a sonorităților. Multe din trăsăturile caracteristice ale muzicii romantice au fost aduse de Scriabin la un apogeu, la acea limită dincolo de care se găsește deja ceva cu totul diferit. Pasul dincolo de acest hotar a fost făcut mai târziu, în perioada mediană și mai ales în ultima perioadă a creației, însă chiar și în

cele mai timpurii lucrări resimțim originalitatea și individualitatea irepetabilă a muzicii lui Scriabin. Deseul și farmecul inedit al liniilor melodice, caracterul impulsiv al ritmurilor, plasticitatea și expresivitatea intensă a armoniilor în care predomină sonoritățile disonante percepute însă ca niște consunări armonioase descoperă auditorului o lume nouă și misterioasă guvernată de *Frumos și Sublim*.

Unul din domeniile cele mai interesante în care poate cel mai pregnant resimțim inovațiile și caracterul inedit al muzicii lui Scriabin este armonia. „Stilul armonic al lui Al. Scriabin s-a modificat de-a lungul evoluției sale artistice parcurgând calea de la o armonie romantică, apropiată celei chopiniene, până la găsirea unui stil propriu relevând unele tangențe cu impresionismul, dar și cu neomodalismul și chiar cu fenomenele quasi-serialiste” [2]. În prezentul articol ne propunem să urmărim filiațiunile limbajului armonic al lui Scriabin cu principiile armoniei romantice. În calitate de

obiect de studiu ne va servi unul din cele mai romantice cicluri ale compozitorului – Preludiile op.11.

Cele 24 preludii incluse în op.11 au fost create pe parcursul anilor 1895-1896, unele datând și din anii 1888, 1894. Acest ciclu este o „ofrandă lui Chopin”, fiind conceput „după chipul și asemănarea” cu renumitul ciclu de preludii chopiniene op.28. Același plan tonal, aceleași forme simple ce evocă frecvent genurile și imaginile caracteristice ale muzicii romantice. Toate miniaturile emană rafinament și expresivitate, deosebindu-se printr-o detaliere subtilă a tuturor mijloacelor muzicale. Aceste piese sunt niște probe de condei ce reflectă procesul de constituire a limbajului armonic al compozitorului în albia tradițiilor romanticismului și evoluția lui pe calea căutării și identificării unor procedee și trăsături stilistice individuale în contextul propriilor idei și idealuri estetice. Astfel, spre exemplu, tendința romanticilor spre emanciparea disonanței cu scopul creșterii tensiunii și instabilității armonice se materializează în armonia lui Scriabin prin modalitățile de expunere a tonalității și prin formele de prezentare a tonicii. În pofida faptului că „în perioada timpurie în calitate de element central al armoniei servesc, de regulă, simple trisonuri consonante și întreg sistemul are o componentă și un caracter al relațiilor funcționale mai mult sau mai puțin obișnuit” [3], în multe preludii găsim apariții întârziate ale tonicii și niște forme destul de vagi de prezentare a ei. Drept exemple pot servi începuturile preludiilor nr.2 a-moll (toni-

ca în formă de sextacord apare pentru prima dată abia la sfârșitul măsurii a patra), nr.4 e-moll (acordul de tonică apare cu ambele terțe aproape concomitent), nr.10 cis-moll (după tonica cu sextă sună armonia DD creând senzația că tonalitatea de bază nu este cis-moll ci gis-moll), nr.15 Des-dur (în debutul piesei un timp destul de îndelungat sună doar o succesiune de terțe alternând pe alocuri cu sextele și generând niște îmbinări tonal și funcțional incerte), nr.12 gis-moll (primul acord este septacordul de tonică) ș.a. În preludiul nr.9 E-dur tonica în formă de trison apare doar la sfârșitul piesei. Alături de acestea găsim și începuturi absolut tradiționale, am putea zice chiar chopiniene (de exemplu, în preludiile nr. 7, 19, 21, 23.

Frecvent în zona expunerii tonale apar niște succesiuni armonice mai puțin obișnuite. Astfel, preludiul nr.5 D-dur debutează cu succesiunea D7-S-III-T (ex.1) ce inversează logica funcțională tradițională (S-D-T), iar la începutul preludiului nr.2 a-moll sună succesiunea $D_2-VII^4_{3^b5}-VI^6_{4-}DD_9$. (ex.2).

Un rol aparte în expunerea tematică revine dominantelor și nu doar din motivul tinerii acestora spre tonică și capacitatea de a caracteriza tonalitatea, ci în special grație posibilității de a forma turații eliptice (întrerupte) care cresc tensiunea armonică și generează premise pentru dezvoltarea ulterioară. Destul de frecvent tonica este înlocuită prin dominantă către subdominantă. Astfel, spre exemplu, la începutul preludiului nr.1 C-dur sunarea tonicii (în bas) pe timp slab

urmată de subdominantă pe timp tare și inflexiunea ulterioară în tonalitatea de subdominantă anume aceasta se percepe ca tonalitate de bază (ex.3).

În același timp, modificarea atitudinii față de tonică ca purtător al stabilității și subordonarea ei sferei de subdominantă contribuie la creșterea rolului relațiilor plagale. După cum se știe, funcția de subdominantă posedă o tindere mai slabă spre de tonică decât cea de dominantă și ca rezultat denotă capacități mai reduse de a caracteriza tonalitatea și, totodată, un grad sporit de independență și de „libertate de acțiune” în comparație cu dominantă. Alături de noile forme de prezentare a tonalității creșterea rolului relațiilor plagale se manifestă și în diverse turații întrerupte atât de frecvent întâlnite în muzica lui Scriabin. Aceste turații întrerupte, accentuate și prin anumite intonații melodice caracteristice impulsionează mișcarea muzicală și generează efectul de instabilitate și dezvoltare armonică continuă ca o manifestare a avântului romantic propriu lui Scriabin. Asemenea turații care „întârzie” rezolvarea în tonică dezvoltă, și mai pregnant, funcționalitatea plagală în confruntarea ei cu funcționalitatea autentică accentuând instabilitatea și incertitudinea tonală. Sonoritățile proaspete și neașteptate ale acestor succesiuni contribuie la crearea unor imagini sonore individualizate și inedite în fiecare dintre piesele ciclului. Pentru Scriabin, ca și pentru compozitorii romantici nu este caracteristică tendința de a „pune toate punctele pe i” proprie gândirii clasiciste, de unde și

amânarea rezolvărilor, și abundența turațiilor întrerupte.

În pofida caracterului preponderent disonant al majorității preludiilor în consecința utilizării frecvente a sept-acordurilor și nonacordurilor în contextul creației timpurii a compozitorului, încă nu putem vorbi despre emanciparea totală a disonanței, deoarece în calitate de element central al sistemului armonic în această perioadă rămâne trisonul consonant. La începutul pieselor, Scriabin uneori recurge la mascarea tonicii și a tonalității, însă toate fără excepție piesele ce fac parte din op.11 se finalizează cu trisonurile consonante ale tonicilor care elimină orice incertitudine apărută pe parcursul piesei (am pomenit anterior preludiul E-Dur, în care trisonul tonicii apare doar la sfârșitul piesei, însă până la urmă el totuși sună).

Legăturile lui Scriabin cu tradițiile romantismului se manifestă și prin alte aspecte ale organizării tonal-armonice a textului muzical, un rol deosebit revenind secvențelor – unul din procedeele cele mai îndrăgite de dezvoltare a materialului atât de Scriabin, cât și de compozitorii romantici. Preludiile examinate de noi oferă numeroase exemple atât de secvențe în care modelul melodic-armonic inițial se reproduce cu exactitate, cât și de secvențe variate. În unele piese, secvența se manifestă în calitate de principiu conductor ce stă la baza întregii dezvoltări compoziționale. Drept exemplu, în acest sens, pot servi preludiile nr. 4, 6, 11, 19. O secvența curioasă o găsim în preludiul nr.14 es-moll. Din motivul că însăși modelul se bazează pe prin-

cipiul de secvență melodică, în ambele voci la reproducere apare efectul de variere (ex.4)

În multe preludii, secvențele servesc nu doar ca modalitate de dezvoltare, ci și ca mijloc de expunere a materialului tematic, făcându-se auzite chiar din primele măsuri ale pieselor (nr.7, 15, 17, 22).

Secvența ilustrează tendința de a reflecta mersul gândului muzical în mișcare, compozitorul utilizând pentru aceasta, preponderent, direcția ascendentă.

Pentru asigurarea diversității tonale în limitele unor forme laconice, pe lângă secvențe, Scriabin recurge, destul de frecvent, și la transpoziția unor formațiuni melodico-armonice mai extinse utilizând în acest scop în diferite zone ale formei tonalități diferite. De exemplu, în preludiul nr.2 a-moll fraza incipientă (4 măsuri) imediat după prima ei expunere în tonalitatea de bază este transpusă în tonalitatea dominantei. În propoziția consecventă a acestei perioade, aceeași frază (expusă de asemenea în tonalitatea tonicii) se transpune într-o tonalitate destul de îndepărtată (gis-moll), iar în repriză – în cea de subdominantă. Un procedeu analogic îl găsim și în preludiul nr.16 b-moll, unde propoziția consecventă din prima perioadă reia materialul celei anterioare în tonalitatea dominantei, iar în repriză aproape identic se transpune în tonalitatea subdominantei.

Unul din procedeele cele mai „efective” de lărgire a sistemelor tonale și modale în epoca romantismului a fost interacțiunea modurilor și

constituirea unor sisteme modale sintetice integratoare, cunoscute sub denumirea de sisteme major-minore (sau minor-majore). Preludiile op.11, ca, de altfel, și alte lucrări timpurii semnate de Scriabin, abundă de acorduri ce aparțin celor trei tipuri de sisteme major-minore: paralel, omonim și monotertar. Aceste acorduri se introduc sau prin intermediul inflexiunilor (ca de exemplu în preludiul nr.4 e-moll), sau prin secvențe (preludiul nr.7 A-dur), sau prin transpoziții (preludiul nr.2 a-moll), însă uneori sunt abordate direct după tonică (preludiul nr.19 Es-dur, ex.5).

Descoperirile romanticilor în domeniul armoniei, în mare parte, se datorează îmbogățirii verticalei armonice, amplificării structurii acordurilor, creșterii rolului septacordurilor și non-acordurilor precum și apariției diferitelor consunări poliarmonice. Spre deosebire de clasicism, unde acordurile aveau un rol, preponderent, funcțional și se manifestau mai întâi de toate ca purtătoare ale ierarhiei tonale, în romantism atenție se acordă expresivității și coloritului acordurilor, acestea căpătând un statut mai independent. În creația compozitorilor romantici, noile acorduri apar, de regulă, ca urmare a modificării structurilor terțare tradiționale. Alături de aceasta, un rol important în procesul de dezvoltare a structurii acordurilor îl joacă și alterația, adică cromatizarea notelor constitutive din acord cu scopul creșterii tinerii. În armonia romantică observăm, în special, alterarea acordurilor din grupul de dominantă, același lucru rămânând, în mare parte, valabil și

pentru preludiile examinate (de exemplu, cvintsectacordul de dominantă cu cvinta coborâtă în preludiul nr.2, terțcvartacordul cu cvinta coborâtă din preludiul nr.8 ș.a.). Poziționarea acestor dominante alterate este identică cu cea a dominantelor simple, adică ca acorduri ce tind funcțional spre tonică, alterația fiind un procedeu mai mult coloristic. Totodată, în creația lui Scriabin, armonia alterată a devenit o bază reală pentru noi căutări în domeniul acordicii și al funcționalității răspândindu-se asupra tuturor grupurilor funcționale. Spre exemplu, în preludiul nr.9 E-dur compozitorul folosește sextacordul alterat de tonică (ce-i drept, plasându-l într-un context de subdominantă – între subdominanta armonică și septacordul treptei II, astfel încât această tonică cu cvinta urcată se percepe mai curând ca o variantă a armoniei de subdominantă, ex.6).

Printre subdominantele alterate în preludiile op.11 predomină armonia napolitană (nr.2 a-moll, nr.8 fis-moll ș.a.).

Destul de frecvent sunt alterate și acordurile dominantei duble. În majoritatea cazurilor acestea trec în acordurile de dominantă, însă uneori Scriabin recurge la procedeul de dezalterare și le trece în diverse acorduri de subdominantă. Exemple găsim în preludiile nr.2 și nr.17 (ex.7).

În perioada timpurie, sunetele alterate sunt tratate preponderent ca note neacordice. Anume aceasta este originea trisonului treptei VI cu cvinta urcată din motivul incipient din preludiul nr.4, a terțcvartacor-

dului de dublă dominantă cu prima coborâtă din preludiul nr.5, a cvartsectacordului de dominantă cu prima coborâtă (după notare) sau a sextacordului treptei VII naturale cu cvinta coborâtă (după sunare) din preludiul nr.22, a terțcvartacordului de sensibilă cu cvinta coborâtă din repriza preludiului nr.2 ș.a.

Structura verticalei armonice se amplifică și pe seama utilizării din abundență a notelor neacordice și a sunetelor complementare ce apar în rezultatul figurației melodice bogate și a complexității facturale a vocilor. Astfel, de exemplu, în preludiul nr.2, Scriabin introduce frecvent septacordul treptei II cu sextă, în preludiul nr.10 trisonul tonicii conține concomitent și cvinta și sexta, în preludiul nr.14 observăm tonica cu nonă și ulterior cu cvartă, în preludiul nr.18 – tonica cu setă și cu cvartă ș.a.

În rezultatul modificării și amplificării structurii terțare tradiționale a acordurilor în creația lui Scriabin uneori apar și consunări bazate pe alte relații intervalice. Un exemplu elocvent în acest sens găsim în debutul primului preludiu, dar și în preludiile nr.7, nr.14, nr.19 unde observăm acorduri construite pe cvarte și cvinte și răsturnările acestora (ex.8, 4, 5). Și totuși, în majoritatea cazurilor aceste consunări apar sau în rezultatul figurației melodice, sau în consecința utilizării pedalelor. Astfel, vorbim mai curând despre o poziționare specifică decât de o structură neobișnuită a acordurilor. Muzicologul V. Dernova în monografia *Armonia lui Scriabin* menționează dependența directă a calități-

lor timbrale ale armoniilor lui Scriabin de poziționarea acordurilor [4] deoarece în poziții diferite apar diverse corelații intervalice între sunetele constituante ale acordului și respectiv acestea capătă o sonoritate diferită.

Acordurile amplasate pe cvarte și cvinte pot avea o tratare funcțională multiplă. Așa, de exemplu, septacordul de dominantă cu cvartă din preludiul nr.14 din cauza lipsei notei sensibile și prezenței în structura lui a primei și a cvintei modului poate fi tratat atât în calitate de tonică, cât și în calitate de răsturnare a septacordului treptei II cu sexta în bas (vezi ex.4).

Modificarea principiilor constructive ale acordurilor în detrimentul clarității lor funcționale denotă o atenție sporită a compozitorului față de componenta fonică a acordurilor care continuă căutările în acest domeniu începute de Liszt, Wagner și alți romantici. Un rol important, în acest context, în opinia lui B. Asafiev, l-a avut dezvoltarea instrumentalismului deoarece „stratificarea sau dezmembrarea acordului în elementele lui componente cu includerea unor armonice noi depindea întru totul de evoluția sonorității orchestrale sau pianistice” [5]. În legătură cu aceasta, savantul îl citează pe cercetătorul L. Sabaneev care menționează fenomenul „transformării acordurilor în armonii-timbruri” [6].

Deja în creația timpurie putem observa anumite premise pentru viitoare realizări ale lui Scriabin în domeniul structurii acordului și în special în sporirea rolului tritonului. Muzicologul A. Astahov apreciază tritonul ca

interval-cheie în armonia lui Scriabin menționând rolul acestuia mai curând în calitate de element unificator care contribuie la „armonizarea sonorității și la coeziunea tuturor elementelor componente ale țesăturii armonice” [7]. Această observație se referă în special la creațiile târzii ale compozitorului în care „rolul tritonului ca factor dinamic legat de necesitatea rezolvării este redus aproape în totalitate” [8]. În piesele din perioada timpurie a căror armonie este încă puternic ancorată în sistemul tonal tradițională tritonul se manifestă doar în structura acordurilor. Drept exemplu pot servi acordurile cu triton din preludiul nr. 4 care „condimentează” armonia și imprimă sonorității nuanțe contemplative; totodată, accentuarea tritonului melodic asociat cu saltul ascendent în preludiul nr.6 din contra activează și dinamizează discursul (ex.9).

E. Kurth scria că „în știința tradițională despre armonie (în special, începând cu Hugo Riemann) acordul este definit doar ca o sonoritate, însă acesta în primul rând reprezintă o aspirație” [9]. În opinia noastră, această afirmație făcută referitor la armonia lui Wagner caracterizează foarte bine și muzica lui Scriabin.

Vorbind despre primele experiențe în domeniul capacităților timbrale ale acordurilor, nu putem trece cu vederea complexele polifuncționale. De regulă, în creațiile timpurii polifuncționalitatea la Scriabin se datorează utilizării pedalelor. Vom cita, în acest context, începutul reprizei din preludiul nr.8. Însă deja în ciclul op.11 se manifestă anumite trăsături specifice ce

vor deveni caracteristice pentru opera mai târzie a compozitorului. De exemplu, în preludiul nr.1 găsim îmbinări ale T și II, T și D, D și S în cadrul unui singur complex armonic. Îmbinări polifuncționale similare se întâlnesc și în preludiul nr.3, unde pe parcursul piesei acestea sună arpeggiat (melodic), însă, în ultima cadență, se face auzit un acord ce conține supra-punerea trisonurilor incomplete de dominantă și subdominantă (ex.10).

Examinând elementele limbajului armonic preluate de Scriabin de la predecesorii săi romantici, vom menționa și unele mijloace facturale, în special tendința spre depășirea limitelor impuse de tipurile clasice de factură și sporirea capacităților ei expresive și coloristice. Lărgirea diapazonului, contrapunerile registrale neașteptate, utilizarea atât a sonorităților concentrate, compacte, „dense” cât și a celor aerate, largi, „transparente” contribuie, într-o mare măsură, la crearea unor imagini sonore nuanțate și individualizate. „Pornind de la normele clasice de conducere a vocilor, el (Scriabin) ajunge la o asemenea conducere a vocilor care este determinată direct de coloritul sofisticat al acordurilor-complexe și depinde de pedalizarea specifică capricioasă și flexibilă” [10] a compozitorului-pianist.

O abordare factual-timbrală ne-ordinară, care contribuie la realizarea unui val dinamic ce denotă o acumulare treptată spre sfârșitul piesei, o găsim în preludiul nr.14. În preludiul nr.8 contrastele de registru sunt accentuate prin utilizarea poliritmiei. Un efect inedit de „ștergere” a timpului

de întârziere a melodiei față de acompaniamentul ce o însoțește prin care sunt generate și niște îmbinări polifuncționale se face auzit în preludiul nr.19 (vezi ex.5). „Un nou principiu de îmbinare flexibilă a complexelor timbrale și a fragmentării acestora (un fel de polifonie armonică) corespunde mai adecvat sinuozităților subtile ale psihicului modern decât principiul clasic al conducerii vocilor persistent în logica sa ilustrând interdependența vocilor, și nu cea a complexelor de obertonuri” [11] – menționa B. Asafiev.

Procedeele de melodizare a facturii frecvent întâlnite în preludiile nr.7 sau nr.23 de asemenea denotă legătura cu tradițiile romantismului. Foarte expresive în simplitatea lor neașteptată sunt și facturile utilizate în preludiile nr.6 (de octavă) și nr.16 (heterofonică).

Piesele timpurii ale lui Scriabin, inclusiv Preludiile op.11 denotă cu toată certitudinea sursele romantice ale creației compozitorului constituind, totodată, și un teren propice pentru evoluția ulterioară a stilului Scriabinian, conducând spre descoperirea multor procedee armonice inedite și deschizând calea pentru numeroase inovații din muzica sec. al XX-lea. Experimentele cu acordurile fără semitonuri, emanciparea dominantei și tratarea acesteia ca element ce determină baza tonal-funcțională, crearea acordului prometeic (sau mistic cum se mai numește acesta) au condus spre crearea unui sistem armonic nou, profund individualizat, ce se caracterizează printr-un grad sporit de intensitate armonică și

corespunde perfect imaginilor extatice, tensionate și expresive proprii muzicii lui Scriabin. Pornind de la realizările compozitorilor romantici, Scriabin a reușit să le îmbine organic cu spiritul novator ce reflectă tendințele de revoluționare a muzicii proprii începutului secolului al XX-lea. Al. Scriabin a fost un mare artist, care, pe de o parte, continuă, totalizează și încheie o epocă („un mare finalizator

al mării epoci romantice” spunea Iu. Tiulin [12]), iar pe de alta – deschide orizonturi noi, un artist care a ajuns în pragul descoperirii unui nou sistem de organizare sonoră (fapt menționat în unanimitate de către toți cercetătorii creației compozitorului). Doar moartea-i tragică, prematură și absolut neașteptată l-a împiedicat să realizeze această inovație revoluționară.

Note

[¹] Despre influența lui Chopin asupra lui Al. Scriabin vezi: Lissa, Z. Chopin i Scriabin. În: Russko-poliskie muzăkalinâe sviazi. Moskva, 1963.

[²] Cocearova, G., Melnic, V. *Istoria armoniei*. Chișinău, 2003, p.187.

[³] Holopov, Iu. *Ocerki sovremennoi garmonii*. Moskva, 1974, p.179.

[⁴] Dernova, V. *Garmonia Scriabina*. Moskva, 1968, p.9.

[⁵] Asafiev, B. *Scriabin*. În: Asafiev, B. *O muzăke XX veka*. Leningrad, 1982, p.165

[⁶] Ibid.

[⁷] Astahov, A. *Garmonia pozdnego Scriabina*. În: Voprosî muzăkovedenia. Moskva, 1972, p.185-186.

[⁸] Ibid.

[⁹] Kurth, E. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Berne, 1920/R, 2/1923/R; Russ. trans., 1975, p.48.

[¹⁰] Asafiev, B. lucr.citată.64.

[¹¹] Ibid.

[¹²] Tiulin, Iu. Articolul introductiv la cartea: Dernova, V. *Garmonia Scriabina*. Leningrad, 1968, p.5.

Referințe bibliografice

1. Asafiev, B. *Scriabin*. În: Asafiev, B. *O muzăke XX veka*, Leningrad, 1982.
2. Cocearova, G., Melnic, V. *Istoria armoniei*, Chișinău, 2003.
3. Holopov, Iu. *Ocerki sovremennoi garmonii*, Moskva, 1974.
4. Dernova, V. *Garmonia Scriabina*, Moskva, 1968.
5. Astahov, A. *Garmonia pozdnego Scriabina*. În: Voprosî muzăkovedenia, Moskva, 1972, p.185-186.

Exemple:

Ex.1

Andante cantabile M.M. ♩ = 40 op. 11 Nr. 5

rubato

Ex.2

Allegretto M.M. ♩ = 138 op. 11 Nr. 2

Ex.3

Vivace M.M. ♩ = 65-76 Alexander Scriabin (1872-1915)
op. 11 Nr. 1

Ex.4

Presto M.M. ♩ = 120

Ex.5

Affettuoso M.M. ♩ = 55

Ex.6

Ex.7

Musical score for Ex.7. The top staff is a piano part in G major, 3/4 time, featuring a melodic line with a *dim.* marking. The bottom staff is a violin part in G major, 3/4 time, with dynamic markings *p accel.*, *rit.*, and *a tempo*.

Ex.8

Musical score for Ex.8. The top staff is a piano part in D major, 4/4 time, with a *cresc.* marking. The bottom staff is a violin part in D major, 4/4 time.

Ex.9

Musical score for Ex.9. The top staff is a piano part in D major, 4/4 time, with a *cresc.* marking. The bottom staff is a violin part in D major, 4/4 time, with a *mf* marking and a *cresc.* marking.

Ex.10.

Musical score for Ex.10. The top staff is a piano part in D major, 4/4 time. The bottom staff is a violin part in D major, 4/4 time.