

# El mirlo: onomatopeya y juego en O. Messiaen y el P. Donostia

(The blackbird: onomatopoeia and play in O. Messiaen and Father Donostia)

Alonso, Silvia

e-mail: salonso@cirp.es

BIBLID [1138-8552 (1998), 10; 87-99]

---

*Olivier Messiaen, en la composición de su gran Catalogue d'Oiseaux (1956-1958), desafía la arbitrariedad general del signo musical planteándose la composición de su repertorio como una obra de transcripción de los que él llama "cantores de la naturaleza", a la vez fiel a lo oído y recogido en las numerosas horas de grabación en los bosques y a su naturaleza poética. El tipo de manipulación del material sonoro, dada la voluntad del autor, será muy diferente a la que hace el Padre Donostia en su Danza del Mirlo, donde el concepto de juego es lo fundamental. No obstante, una mirada atenta a la caracterización del mirlo en los fragmentos correspondientes del Catalogue y de Petites Esquisses d'Oiseaux nos revelará curiosas coincidencias con la partitura del Padre Donostia.*

*Palabras Clave: Juegos. Onomatopeya. Imitación. Enunciación.*

*Olivier Messiaen-ek, bere Catalogue d'Oiseaux handiaren konposizioan (1956-1958), musika zeinuaren arbitrariedade orokorra desafiatzen du eta berak "naturaren kantariak" deitzen dituen horien transkripzio-obra gisa planteatzen du konposizioa, aldi berean grabazio-ordu ugaritan entzun eta bildutakoarekin eta bere natura poetikoarekin leialki jokatzu. Autorearen asmoa kontuan harturik, oso desberdinak dira hots-materialaren erabilera eta Aita Donostiak bere Zozoaren Dantzan erabilitakoa, beronen kasuan jokoaren kontzeptua funtsezkoa baita. Dena den, Catalogue eta Petites Esquisses d'Oiseaux obretan zozoari dagozkion zatiei oharturki erreparatuz gero, Aita Donostiaren partiturarekiko kointzidentziak agertuko zaizkigu.*

*Giltz-Hitzak: Jokoa. Onomatopeia. Imitazioa. Enuntziatioa.*

*Olivier Messiaen, dans la composition de son grand Catalogue d'Oiseaux (1956-1958), défie les procédés arbitraires habituels des signes musicaux en considérant la composition de son répertoire comme une oeuvre de transcription de ceux qu'il nomme "chanteurs de la nature", fidèle en même temps à tout ce qui a été entendu et recueilli au cours des nombreuses heures d'enregistrement dans les forêts et à sa nature poétique. Le genre de manipulation du matériel sonore, de par la volonté de l'auteur, sera très différent de celle faite par le Père Donostia dans sa Danza del Mirlo (Danse du Merle), où le concept de jeu est fondamental. Pourtant, un regard attentif sur la caractérisation du merle dans les fragments correspondant au Catalogue et aux Petites Esquisses d'Oiseaux nous révélera de curieuses coïncidences avec la partition du Père Donostia.*

*Mots Clés: Jen. Onomatopée. Imitation. Enonciation.*

Olivier Messiaen publicó, junto con otras obras de menores proporciones, un gran catálogo dedicado a los pájaros (*Catalogue d'Oiseaux*) en cuya redacción trabajó intensivamente de 1956 a 1958. En él da forma definitiva a un material acumulado a lo largo de los años en interminables sesiones de grabación y transcripción musical en los bosques de Francia. A pesar de tratarse de una obra que entra en el terreno de la ornitología, campo de estudio que Messiaen cultiva desde su juventud, presenta unas características que nos hacen plantearnos la especial relación del texto musical con el referente extratextual al que remite. En este sentido, la obra es compleja y de una gran fecundidad:

- Por una parte, el uso general del piano nos lleva a una neutralización del timbre de acuerdo con el carácter abstracto e ilustrativo de un catálogo, de un muestrario sonoro. Los rasgos diferenciales de cada pájaro se pondrán de relieve a través de su tratamiento en un medio uniforme: el ámbito pianístico.

- Por otra parte, la obra en su conjunto se plantea como una transcripción. A menudo el autor se ha mostrado a sí mismo<sup>1</sup> en el proceso de recopilación de las melodías en el medio del bosque, provisto de una grabadora y de papel pautado para la anotación directa de los materiales, realizando el "trabajo de campo" (nunca mejor dicho) al modo del más riguroso empirista.

Pero junto a este punto de partida científica, y en contraste con la tipificación propia de un catálogo musical, Messiaen hace que la representación de cada pájaro sea la presentación de un individuo enunciador considerado a lo largo de numerosas personificaciones y metáforas como un actor-intérprete particular. Esta individualización se hace explícita en varias ocasiones a lo largo del *Catalogue*, pero en otra de sus obras, *Petites Esquises d'Oiseaux*, el autor lo pone de relieve en la descripción inicial que explica la estructura general del conjunto de la composición:

*Les "accords à résonance contractée" et les "accords du total chromatique" y ajoutent leurs couleurs plus violentes ou plus subtiles. Par contre, chaque oiseau ayant son esthétique propre, les mouvements mélodiques et rythmiques différent d'une pièce à l'autre* (Messiaen 1988).

Al tratarse de un registro sonoro de intervenciones puntuales y por ello variadas, y no de un trazado convencional de diferentes posibilidades formulísticas, el autor pondrá especial énfasis en mostrarnos cada intervención como acto enunciativo, reflejándolo en la partitura de piano al adoptar formas de escritura que se aproximan a la creación dramática: cada enunciado se introduce con el nombre del pájaro sobre el pentagrama, y a menudo se abre un paréntesis a continuación a modo de acotación<sup>2</sup>.

Así pues, no sólo partimos de una intención onomatopéyica en lo que se refiere a la concepción de la composición musical como transcripción fiel del canto del pájaro, sino que el autor también se aparta del grado de abstracción y convencionalidad propios de la onomatopeya en la voluntad de reproducción de actos de habla particulares, de enunciados diferenciados según la situación locutiva.

---

1 Por ejemplo, en el film de Denise R. Tual, *Olivier Messiaen et les oiseaux*.

2 Por ejemplo, en el caso del zorzal dice: *Grive Musicienne (actif, incantatoire, bien prononcé)*.

La metaforización y personificación llegan a su cima en las largas y poéticas notas con las que Messiaen introduce cada uno de los libros de su catálogo. Tal es el caso de la introducción al libro II, que se ocupa de la oropéndola, y que reproducimos tal y como figura en la partitura debajo del título con los nombres francés y latino del pájaro:

*Fin juin. Branderaie de Gardepée (Charente), vers 5h.30 du matin- Orgeval, vers 6 heures - les Maremberts (Loir et Cher), dans le plein soleil de midi. Le Lorient, le bel oiseau jaune d'or aux ailes noires, siffle dans les chênes. Son chant, coulé, doré, comme un rire de prince étranger, évoque l'Afrique et l'Asie, ou quelque planète inconnue, remplie de lumière et d'arcs-en-ciel, remplie des sourires à la Léonard de Vinci. Dans les jardins, dans les bois, d'autres oiseaux: la strophe rapide et décidée du Troglodyte, la caresse confiante du Rouge-gorge, le brio du Merle, l'amphimacre du Rouge-queue à front blanc et gorge noir, les répétitions incantatoires de la Grive musicienne. Longtemps, sans se lasser, les Fauvettes des jardins déversent leur virtuosité douce. Le Pouillot véloce ajoute ses gouttes d'eau sautillantes. Rappel nonchalant, souvenir d'or et d'arc-en-ciel: le soleil semble être l'émanation dorée du chant du Lorient... (Messiaen 1959)*

Junto con la brillantez literaria de la descripción de las notas de color y carácter de cada especie, se traza cuidadosamente una situación-marco en la que se contextualiza la partitura siguiente como lugar de condensación de las intervenciones singularizadas dentro del conjunto sonoro del bosque. De este modo, nos encontramos en el *Catalogue* con números monográficos pero no dedicados a una especie en exclusiva, ya que cada pájaro interviene de forma que su canto alterna con el de otros. Mientras que el número II de *Petites Esquisses d'Oiseaux* está por completo dedicado al mirlo, en los ejemplos del *Catalogue* se presenta como personaje secundario frente a la oropéndola protagonista, junto con el chochín (*Troglodyte*), el colirrojo real (*Rouge-queue à front blanc*) y el zorzal (*Grive musicienne*).

Otra diferencia importante de *Esquisses* respecto al *Catalogue* estriba en la disposición gráfica de la partitura, que en el caso de *Esquisses* desdobra el pentagrama correspondiente a la mano derecha en otro que se coloca encima, de modo que el registro agudo queda duplicado en los momentos de intervención del mirlo (a). Se desarrolla así, por una parte, una sugerencia polifónica muy primaria, donde las dos voces proceden por movimientos paralelos y presentan idéntica figuración y articulación de la línea melódica; por otra parte, constituye una poderosa sugestión gráfica en lo que se refiere a la reproducción de una enunciación individual ya que, recordando a los pentagramas añadidos en las partituras de piano acompañante en el momento de intervención de los solistas, apunta en cierto modo la idea de un discurso ajeno integrado dentro de la escritura pianística.

Es necesario destacar el hecho de que, tanto en *Esquisses* como en el *Catalogue*, la intervención del mirlo, aunque no sujeta a un compás predeterminado, va acompañada invariablemente de una indicación metronómica<sup>3</sup> que se mantiene constante y subraya su distinción frente a un conjunto sonoro de muy diferente tratamiento musical: nos referimos al fondo armónico continuo sobre el que se destaca, esos acordes en un tempo más lento y de intenso cromatismo de los que hablaba Messiaen en su introducción a *Esquisses* y que constituyen una metáfora sonora del filtro de luz que el paso del tiempo pone, dando lugar a las tonalidades cambiantes del bosque.

Pertenecientes a una estética muy distante a la de O. Messiaen, los *Preludios vascos* (1912-1923) del Padre Donostia nos muestran la posibilidad de establecer una comparación en lo que se refiere al acercamiento al objeto sonoro de la naturaleza. Uno de estos preludios está dedicado al mirlo (nº 21 *Zozo-dantza - Danza del mirlo*), y junto a él encontramos otro referido al ruiseñor (nº 17, *Errotazuri'ko Urretxindorra - El Ruiseñor de Errotazuri*).

De forma análoga a Messiaen, el Padre Donostia escribe unos breves comentarios a sus preludios dirigidos y dedicados a la Excm. Sra. Doña Elisa Page de Calonje. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que los comentarios del padre Donostia aparecen mucho después de la composición de las piezas (1922) y, en lugar de ser una guía argumental o de ejecución como sucede en la partitura de Messiaen, son más bien una reflexión del autor sobre el propio acto de creación musical, o incluso observaciones estéticas generales teñidas de intimismo.

En estas notas se establece una diferencia inicial entre los números 17 y 21 que para nosotros es definitiva en cuanto a la actitud que comporta el acercamiento musical a un referente, reflejado en el título. Tras contar en *El Ruiseñor de Errotazuri* la anécdota relativa a la caza de un ruiseñor por parte de unos chiquillos y su enjaulamiento, el compositor señala una vinculación alegórica del referente con su música:

*El sentimiento que causa la pérdida de la noción de libertad en un ser... es la idea matriz que inspira este Preludio... Por eso termina con aquellas interrogaciones* (Donostia 1972).

La explicación de su génesis es intelectualista, el carácter de la música es contemplativo, las notas desvelan una sencilla interpretación alegórica. Por otra parte, el panorama que nos presenta la *Danza del mirlo* es totalmente diferente. Los datos que nos da el compositor en sus notas se encuentran muy alejados del tono lírico efusivo y espiritual que predomina en la mayor parte de los comentarios. Tras un pequeño dato sobre el origen popular del baile para el que fue concebido, se limita a darnos cuenta de ciertos avatares editoriales:

*Baile popular de Arrarás... Me lo pidieron para publicarlo en la Guía del Congreso de Estudios Vascos de Pamplona, lo que no llegó a verificarse a causa de una huelga de tipógrafos* (Julio, 1920) (Donostia, 1972)


Nos encontramos, pues, ante una obra que nace de (o para) un baile popular y no de un intento de transcripción. Ahora bien, como tal danza no se sustrae de cierta voluntad imitativa o de relación con el referente en general, de la que el título se hace eco y que tendría su traducción en un código gestual y corporal que intenta aproximarse al objeto extramusical. Por ello, al hablar de caracterización del mirlo en este caso tenemos que recurrir a dimensiones distintas a las de Messiaen.

<sup>3</sup> e= 112 *Modéré, un peu vif* en *Esquisses*, frente e= 80 para los acordes (ocasionalmente *Modéré e=88*); y e= 144 *vif (brillant et gai)* en el *Catalogue*, frente a la velocidad de e=60 de los acordes.

Lo que en *Esquisses* y en el *Catalogue* era homogeneidad en cuanto a los arcos intervállicos recorridos dentro de las diversas intervenciones del mirlo y coherencia en el desarrollo temático del material, desplegado a partir de células melódicas generatrices, es en el preludio del Padre Donostia una exposición regular de diferentes planos que en conjunto funcionan como una forma de aproximación a la realidad extramusical.

Tanto Donostia como Messiaen coinciden en su visión del bosque como conjunto vivo y animado. Messiaen lo mostraba en sus notas introductorias y en su deseo de traducir en el clima armónico de los acordes del *Catalogue* y *Esquisses* el total de sensaciones plásticas de fondo que constituyen el marco de actuación de los protagonistas de su obra. El Padre Donostia dedica otro de sus preludios, el número 3 (*Oyanian - En el bosque*), a la recreación del bosque.

Empieza mostrando en los ocho primeros compases una especie de monodia cadenciosa fraseada a modo de coral, con cuatro frases de dos compases separadas por reposos. Resulta característico el cambio a la octava superior en la segunda y cuarta frases.

A continuación, en un segundo bloque (cc. 9-11), se introducen dos células rítmicas de gran independencia (  ) que coexistirán ya hasta el final de la obra, suavizando el roce entre los distintos principios rítmicos que representan a través del uso extensivo del *legato* y de un fraseo integrador que subraya el motivo descendente re-do-si (invertido y fundido con las frases iniciales a partir del c. 16).

En una tercera sección (12-15), con la que concluye la exposición de material nuevo, se introducen sobre los bajos largos y acentuados una serie continua de tresillos de sonidos muy fusionados, con predominio de los intervalos de sexta y tercera.

En sus notas a este preludio, el Padre Donostia nos da nuevamente una clave de interpretación (resaltada en cursiva en la edición que manejamos) de su escritura musical que se convierte en un apunte de carácter metafórico muy próximo a los esbozos explicativos y sensorialistas de Messiaen:

*Se oye el silencio bajo los árboles. Hay ecos, rayos de sol verticales, que se filtran entre las hojas; el aire, horizontal, tiene una pequeña oscilación, zumba dulcemente. Le hace coro con cierta timidez un pequeño manantial de agua clara, que se desliza calladamente entre las piedras* (Donostia 1972).

En la *Danza del mirlo* no se da esta posibilidad de descodificación inmediata de los distintos elementos del discurso musical en función de una descripción de elementos externos recogidos en un programa. Nos encontramos ante una pieza con una gran necesidad de esquematismo, lejos del patrón de la "impresión sonora" de muchos de los preludios. Este hecho se debe sin duda a las especiales características que impone la danza como manifestación folklórica peculiar. La imitación a través del gesto y el lenguaje corporal requiere que los códigos textuales que se activan en la música exploten de forma diferente los parámetros rítmico y articulatorio. Por ello, la caracterización del mirlo en el Padre Donostia va a estar basada en la sugestión de su movimiento, y no en la imitación de su canto.

La danza, como actividad del arte popular, cubre al menos parcialmente un terreno de especial importancia semiológica que se encuentra a medio camino entre las actividades cognoscitivas que siguen un modelo científico y la actividad de creación artística: el juego.

*El juego es un modelo de la realidad de un tipo particular. Reproduce determinados aspectos de la misma traduciéndolos al lenguaje de sus reglas (...) El juego supone la realización de una conducta particular - "lúdica" - diferente de la conducta práctica y determinada por el manejo de modelos científicos. El juego supone la realización simultánea (¡y no el cambio consecutivo en el tiempo!) de la conducta práctica y convencional (...) El arte del juego consiste precisamente en adquirir el hábito de la conducta en un plano doble (Lotman 1988: 84-85).*

Por una parte se nos presenta en *Catalogue y Esquisses* la posibilidad de acercamiento onomatopéyico al objeto en una obra que es concebida como transcripción, y que para defender este estatuto utiliza un aparato literario que metaforiza al referente, confiriéndole a la vez una dignidad humana y mítica. Por otra parte, en *El ruiseñor de Errotazuri* resalta la descarnadura del tratamiento musical del objeto en la composición entendida como plasmación de una interpretación alegórica.

Pero existe un paso intermedio y más complejo en lo que se refiere a la relación entre referente y signo, y que afecta al papel que la imagen de aquél desempeña dentro de la construcción artística.



Este es el caso de la *Danza del mirlo*, donde la doble conducta que señala Lotman como propia de la actitud lúdica se refleja en la combinación de una parte superior caricaturesca (b) en lo que se refiere a la articulación (picados en los grupos de figuras con puntillo, trazos separando las notas largas) y evocadora del movimiento del pájaro, y una parte inicialmente intermedia (cc. 17-28) y luego inferior (cc. 29-40) que sostiene un ritmo constante (c) propio de la música folklórica, como observa Crivillé y Bargalló:

*Los ritmos regulares, constituidos por células isócronas de carácter binario o ternario, se suceden de manera persistente en todos los géneros del repertorio tradicional (Crivillé y Bargalló 1988: 321).*



El mismo autor, al hablar de la polirritmia (que define como *simultaneidad de ritmos distintos dentro del mismo documento*), destaca su aparición dentro de las danzas, donde suelen marcar una oposición entre dos entidades de las que participan en el conjunto:

*Dichas desavenencias suelen presentarse entre la voz o el instrumento solista y el acompañamiento que otros sonadores, preferentemente de la familia de la percusión, prestan a aquellos géneros (Crivillé y Bargalló 1988: 323).*

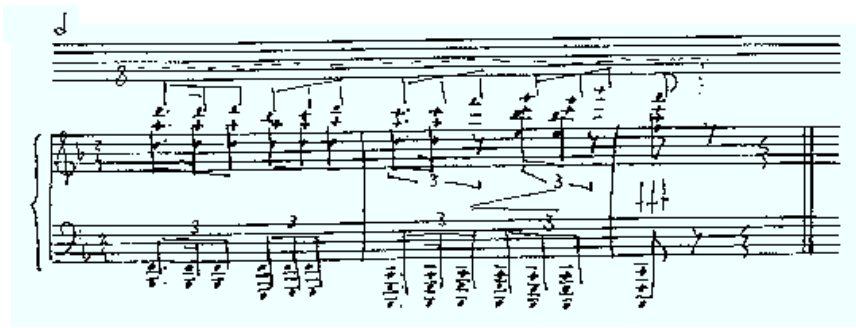
En nuestro caso, creemos que la polirritmia, el conflicto entre los esquemas binarios y ternarios simultáneos, remite a dos niveles distintos de convencionalización en el discurso musical asociables a la doble conducta con la que Lotman definía el juego:

-por una parte, el material temático basado en arpeggios ascendentes y descendentes y caracterizado por la articulación fragmentaria en picados y *détachés*;

- por otra parte, el esquema rítmico repetido desde el c. 17 y ya hasta el final, que insiste sobre una única célula de carácter ternario (incorpora implícitamente un 6/8). Esta célula rítmica invariable constituye el máximo en cuanto al grado de convencionalización que muestra la pieza, y remite al carácter general de danza al margen de la anécdota o el objeto específico que constituye la imitación en particular.

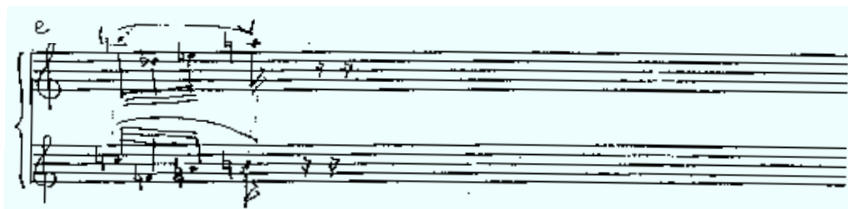
Podríamos decir, en términos de G. Genette, que nos encontramos ante un elemento que apunta una relación *hipertextual*, ausente por completo en la obra de Messiaen. Se sigue un modelo de organización del discurso abstracto, general y lejano a lo contingente de la anécdota y a la relación con un objeto extramusical.

La oposición constante en la *Danza del mirlo* entre estos dos principios rítmicos desemboca en los últimos compases de la composición (d) en una absorción del final de la línea melódica superior (repetida hasta entonces cinco veces con ligeras variantes en los cc. 17-35) por parte de la célula rítmica ternaria que representa el predominio de la dimensión convencional sobre la anecdótica, de la relación del texto con un modelo de danza sobre los rasgos descriptivos o miméticos referidos al mirlo.



Aparte de esta fundamental diferencia semiológica en el tratamiento del mirlo como referente extratextual integrado en el texto y de las radicales diferencias que derivan del alejamiento cronológico y del ámbito estético de ambas composiciones, llama nuestra atención la coincidencia en dos hechos aislados:

- El primero de ellos es la importancia del arco de séptima y de segunda (su inversión), que encontramos en *Esquisses* como factor de cohesión presente en una lectura tanto vertical como horizontal de los intervalos y que también constituye una de las características que conforman el trazado del preludio de Donostia. Como ejemplo dentro de *Esquisses* podríamos tomar la figura que cierra la intervención del mirlo dentro del libro II (e), que muestra un juego quiasmático de gran perfección y condensación.



Tomando la nota de partida y de llegada dentro de cada ligadura de fraseo, nos encontramos con un paso de segunda do - si en la mano izquierda, al que se superpone su continuación si-la en un cambio de registro (mano derecha). Este paso, que resulta de una lectura desplegada y esquematizada de dos fórmulas paralelas en cada mano que suenan a la vez, se encuentra también presente en el eje de la más estricta simultaneidad, ya que los intervalos de partida y llegada vuelven a ser do-si y si-la (séptimas), leídos verticalmente y de abajo hacia arriba. El resultado es una enorme fusión sonora en la disonancia que enmarca toda la figura, y que pasa por los intervalos más consonantes de sexta y quinta (fa-reb y lab-mib simultáneos).

En la *Danza del mirlo*, las segundas cobran protagonismo desde el comienzo de la obra, donde las negras separadas de la mano izquierda presentan simultáneamente a la tónica y la sobretónica (fa-sol). En la repetición en *pianissimo* que comienza en el c. 9, la introducción de la dominante en el acorde provoca inevitablemente la aparición simultánea de la sobredominante en un claro paralelismo con el comienzo (fa-sol-do-re). Por otra parte, la célula rítmica omnipresente a partir del c. 17 y vencedora al final de la pieza se presenta a través de la segunda (do-re) en la parte central del texto (cc. 17-28). Este do constante en el *ostinato* de carácter percusivo, ya esté en un lugar intermedio (17-28), ya en el bajo (c. 29 y ss.), forma un intervalo de novena (do-re, segunda compuesta) con la parte fuerte inicial de cada una de las frases de cuatro compases correspondientes a la melodía. Por último, la séptima tiene especial relieve en el momento del tresillo ornamental de transición entre los dos arpeggios descendentes de la voz superior (cc. 18, 22, 30 y 34). Se trata, en todo caso, de puntos muy enfatizados acentualmente.

- Hay además un lugar donde la séptima aparece formando parte de un tratamiento melódico y de características muy diferentes a los lugares señalados. Nos referimos en concreto a los cc. 14-15 (f), que enlazan con la segunda coincidencia con el tratamiento de Messiaen: la existencia de una línea contrapuntística, apenas esbozada a lo largo de estos compases, que no será retomada en la escritura del resto de la pieza por parte de Donostia.



Quizás la intención era apuntar una dirección posible de desarrollo que se ve cortada radicalmente por la introducción del principio rítmico ternario; o quizás la construcción de la obra en clave polifónica no convenía a una danza, donde se privilegian los aspectos rítmicos que en definitiva acaban explicando la estructura de la composición. En todo caso, se trata de un camino apuntado y descartado, una insinuación de un desarrollo potencial que no se verá realizado en el texto.

¿Cabe la posibilidad de que se trate de un estímulo para la imaginación auditiva, para la escucha y comprensión creativa de un texto especialmente esquemático? En este sentido



creemos que funciona la sugerencia de contrapunto en las intervenciones del mirlo en el *Catalogue* de Messiaen. Hay una especial distribución gráfica, el hecho de repartir notas de emisión sucesiva entre los dos pentagramas que suenan simultáneamente (g), que nos está indicando una forma de lectura múltiple, de escucha polifónica, de la emisión estrictamente monódica del mirlo.



El *Catalogue*, a diferencia de *Esquisses*, que desarrolla una doble emisión melódica, intenta que nuestro oído distribuya en dos planos la secuencia lineal del mirlo; en la *Danza del mirlo*, entre los principios de repetición de frases regulares con una articulación característica y antes de la introducción de la polirritmia dominante, el Padre Donostia apunta el germen polifónico de su esquema melódico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Donostia, José Antonio de: *Obras Musicales. Vol. X, Piano*, P. Jorge de Riezu, (ed.) Bilbao: Grafor, 1972
- Donostia, J.A. : "Notas sobre mis preludios vascos". En *Obras completas del P. Donostia*, Vol. 1, P. Jorge de Riezu (ed.), Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1983: 61-70
- Lotman, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988
- Messiaen, Olivier: *Catalogue d'Oiseaux*, Paris: Alphonse Leduc, 1959
- Messiaen, O. : 1988: *Petites Esquisses d'Oiseaux*, Paris: Alphonse Leduc, 1988

a

Moderé, (♩ = 112)  
Marie Noire

b

c

d

e

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The third system is marked with a '9' and contains the text 'Merle noir' and 'Viv. (♩ = 144)'. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

© Copyright 1972 by Archivio P. Ennio - Locarno (Narni)

SONATA DEL MINIO

Allegretto Allegro

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment. The system concludes with a measure marked *simile*. A page number '5' is located at the bottom right of the system.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with some sixteenth-note passages. The lower staff continues the accompaniment. A piano-piano (*pp*) dynamic marking is present in the middle of the system. The system concludes with a measure marked *simile*. A page number '11' is located at the bottom right of the system.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur over several measures. The lower staff continues the accompaniment. A *simile* dynamic marking is present at the beginning of the system. The system concludes with a measure marked *simile*. A page number '16' is located at the bottom right of the system.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a measure marked *simile*. A page number '20' is located at the bottom right of the system.

The image displays a musical score for piano and bassoon, consisting of five systems of music. Each system is divided into two staves: a treble clef staff for the piano and a bass clef staff for the bassoon. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including frequent triplets and eighth-note runs. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes dynamic markings such as *ppp* (pianissimo) and *fff* (fortissimo). Measure numbers 24, 26, 32, 36, and 40 are indicated at the end of each system. The notation includes various articulations like accents and slurs, and some measures feature complex chordal textures in the piano part.