

Analyse de la fugue en ré mineur BWV 875 du second cahier du clavier bien tempéré - Bach

Cette analyse s'organisera en plusieurs étapes bien distinctes. Les points traités aborderont chronologiquement :

1. L'analyse détaillée du sujet et de ses transformations.
2. Le plan tonal et la structure générale.
3. L'analyse détaillée du contresujet et de quelques parties libres.
4. La synthèse des différents constituants.
5. L'analyse harmonique.
6. Synthèse des apparitions du sujet, du contresujet et de certaines parties de ceux-ci.
7. Comment exploiter cette analyse dans un cadre didactique.

Cette fugue BWV 875 écrite en *ré mineur* est à trois voix. Son sujet, que nous allons analyser pour commencer, est caractérisé par l'opposition entre diatonisme et chromatisme, ainsi que par sa constitution qui, comme nous allons le voir, varie à plusieurs reprises lors du déroulement de la fugue.

Une autre caractéristique de ce sujet (caractéristique qui agit plus globalement sur le déroulement de cette fugue) est que sa tête (les triolets de doubles-croche) est extrêmement présente. Cette tête n'étant pas nécessairement suivie des autres constituants du sujet, nous aurons à plusieurs reprises la sensation d'entrées thématiques que nous avons baptisées « virtuelles ». Ces entrées qui avortent rapidement pourraient également être nommées « fausses entrées » ou encore « trompes l'oreille ». De la même manière et à plusieurs reprises également, ce ne sera, comme nous le verrons plus loin, que les premiers instants de la tête du sujet qui seront utilisés. Bref, le sujet a des particularités qui, comme nous allons le constater, agissent sur la grande forme. Le caractère de cette fugue est, nous semble-t-il, assez bien en rapport avec les affects liés aux tonalités (en Allemagne) à l'époque de Bach. Voici, en condensé, ce que dit Mattheson à propos de cette tonalité de *ré mineur* : *calme, moelleux, noblesse* (Das Neu-Eröffnete Orchester, 1713).

1. Analyse détaillée du sujet

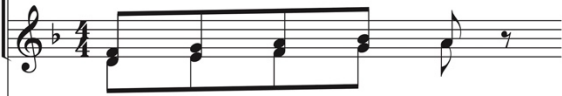
L'exemple 1 contient plusieurs informations que nous allons commenter.

Exemple 1

a 

tête « t » corps « c » désinence « d »

b 

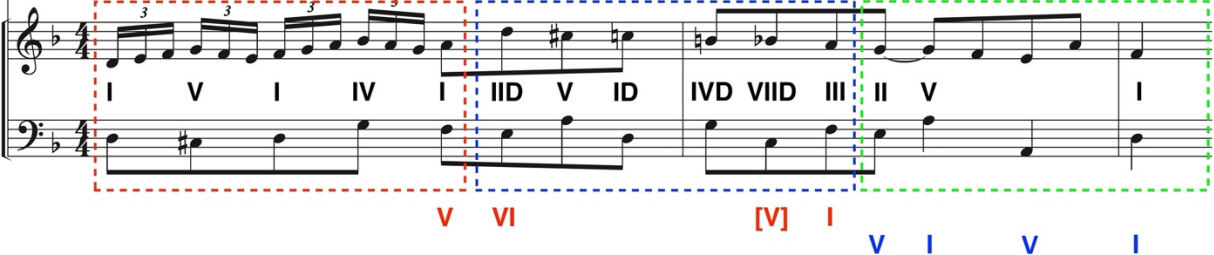
c 

d  **fugue BWV 851**

e 

f  **invention à 2 vx BWV 772**

g 

h 

I V I IV I IID V ID IVD VIID III II V I

V VI [V] I V I V I

Commençons par la segmentation de ce sujet (ligne a). L'opposition rythmique et mélodique est claire. La tête du sujet, dans un mouvement ascendant de triolets de double-croches, est diatonique (cadre rouge). Partant d'un *ré* (la tonique), cet élan initial conduit à la dominante *la* (cercle vert). Cette ouverture du sujet peut être simplifiée comme le montrent les lignes b et c : une succession de tierces (lettre b) que nous avons superposées à la lettre c. Comme le signalent les lignes d-e et f-g, ce mouvement portant de la tonique à la dominante par un mouvement orné est très commun dans plusieurs sujets de fugues et d'inventions chez Bach. Une fois la tête énoncée et indépendamment des mouvements conjoints communs, le contraste qu'amène ce que nous considérons comme le corps du sujet est plus que marqué (cadre bleu). C'est non seulement le chromatisme descendant qui justifie la segmentation du sujet (mouvement descendant qui s'oppose donc au mouvement ascendant de la tête du sujet), mais également le continuum de croches qui tranche avec le dynamisme des triolets qui ont précédé. Nous aurions pu, comme le font beaucoup d'autres analyses de cette fugue, poursuivre ce corps du sujet jusqu'à la fin de la première ligne. Mais ce qui suit, ce que nous avons nommé désinence et encadré en vert clair, trouve tellement de variantes dans le déploiement de la fugue que nous avons décidé de distinguer cette petite entité. Ajoutons encore que la charpente du corps du sujet (sans la désinence donc) effectue le même parcours que celui de sa tête, puisqu'il va de la tonique *ré* à la dominante *la* (cercle vert en pointillés).

L'harmonie sous-entendue (ou sous-jacente) du sujet plaide en faveur de cette segmentation. En effet, comme le montre la ligne h, la tête du sujet installe la tonalité de *ré* mineur : le mouvement I – V – I – IV – I le montre clairement. Comme c'est souvent le cas, le mouvement chromatique descendant s'accompagne d'un pattern de quintes descendantes qui enchaînent des septièmes de dominante (IID – V – ID – VIID – III). Enfin, et ceci plaide en faveur de la découpe du corps du sujet en deux parties distinctes, c'est une cadence qui accompagne le retour du diatonisme mélodique et donc la désinence (cadre vert clair en pointillés). D'autres harmonisations sont bien entendu possibles : la première note du corps du sujet pourrait supporter un VI (chiffres rouges), l'enchaînement VIID – III pourrait être remplacé par [V] – I et, enfin, le mouvement cadentiel aurait pu être harmonisé par V – I – V – I (chiffres bleus). Nous verrons au moment de l'analyse harmonique plus détaillée la manière dont Bach harmonise le sujet selon les circonstances.

Afin d'étayer notre propos quant à l'analyse du sujet, nous avons repris à l'exemple 2 les différentes présentations de celui-ci, ainsi que de sa réponse, lorsque ceux-ci sont complets (puisque la réponse est réelle, la distinction entre le sujet et celle-ci est secondaire).

Exemple 2

Exemple 2 is a musical score in 4/4 time, featuring six staves. The score is divided into sections by colored boxes: red, blue, and green. The first section (measures 1-4) is highlighted in red, the second (measures 5-8) in blue, and the third (measures 9-12) in green. The fourth section (measures 13-16) is highlighted in blue, and the fifth (measures 17-20) in green. The sixth section (measures 21-24) is highlighted in blue, and the seventh (measures 25-28) in green. The score includes various musical notations, including triplets, eighth notes, and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat).

Measures 1-4: Red box. Measures 5-8: Blue box. Measures 9-12: Green box. Measures 13-16: Blue box. Measures 17-20: Green box. Measures 21-24: Blue box. Measures 25-28: Green box.

Measures 14-16: **strette 1**

Measures 17-20: **strette 2 (sujet en miroir)**

La superposition des différentes occurrences montre combien la tête du sujet ainsi que ce que nous avons appelé corps du sujet restent à l'identique, tandis que les désinences subissent diverses modifications voire disparaissent, comme lors de la seconde strette sur le sujet en miroir¹.

Dernière remarque à propos de ce sujet et plus précisément sur ses potentialités dans l'élaboration de strettes.

Exemple 3



Le second couple de triolets étant à la tierce du premier, il est assez aisé de réaliser une entrée en strette.

Deux cas de figure sont présentés à l'exemple 3.

Le premier (ligne A) montre une entrée à l'unisson. Le second (ligne B) à la quinte supérieure. Si la constitution du sujet permet ces entrées en strettes, il n'est pas aisé de les mener à terme. Aussi, comme nous le verrons plus loin, Bach devra réaliser des aménagements ou encore, comme l'exemple ci-dessus le montre, ne pas utiliser la totalité du sujet au moment de limitation.

2. Plan tonal et structure

L'exemple 4 reprend toute la fugue réécrite sur trois portées. Les différents cadres et traits signalent les constituants les plus déterminants pour la perception globale. Nous aborderons les autres éléments (parties libres...) dans la suite de cette analyse.

¹ Les chiffres signalent les mesures.

Exemple 4

Exposition

sujet (ré)

réponse (la)

C.S.

conduit modulant

divertissement mod. I

(FA)

sujet (ré)

Cad. (ré) C.P.

fausse entrée en miroir

div. non mod. II

nouvelle expo.

fausse entrée

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of staves. The first system shows the initial 'Exposition' with a 'sujet (ré)' in the bass staff and a 'réponse (la)' in the treble staff. The second system continues with a 'conduit modulant' and a 'divertissement mod. I' (marked '(FA)'). The third system features a 'Cad. (ré) C.P.' and a 'fausse entrée en miroir' (dashed red box), followed by a 'div. non mod. II' (dashed blue box) and a 'nouvelle expo.' (dashed red box). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

2

Cad. **Articulation importante (mesure 14!)** **div. non mod. III**

13

strette 1

17

strette 2 en miroir **vers sol** **divertissement mod. IV**

fausse entrée

20

vers ré

24

Cad.

fausse entrée

C.P.

3

Comme à l'exemple 2, les cadres rouges, bleus et verts qui s'enchaînent signalent le sujet ou la réponse. Le contresujet est quant à lui signalé par une ligne verte. Cette fugue peut, globalement, se subdiviser en deux grandes parties. La première se compose de l'exposition (mesures 1 à 7) qui est suivie d'un premier divertissement modulant. Celui-ci polarise très brièvement le ton du relatif *Fa* majeur avant de revenir en *ré* mineur (mesures 8 et 9). Ce retour à *ré* mineur se ponctue ensuite par une cadence parfaite. Ce qui suit est tributaire de l'impact qu'a cette cadence parfaite sur notre perception. En effet, la tête du sujet qui se fait entendre dès le but de la mesure 10 à la voix grave ainsi que l'entrée de cette même tête en miroir à la voix supérieure suggèrent le début d'une nouvelle exposition en strette. Comme Bach ne fait entendre que la tête du sujet, nous avons choisi de baptiser ces deux entrées, nous l'avons déjà évoqué plus haut, de « fausses entrées » ou « d'entrées virtuelles ». Bach avait déjà amorcé cette illusion d'entrée du sujet quelques instants plus tôt puisqu'après la cadence en *fa* majeur (mesure 9) il avait fait entendre l'amorce de la tête du sujet (trait vert clair). En revanche, c'est bien, en *ré* mineur, une entrée plus complète que Bach fait entendre à la voix supérieure dès le quatrième temps de la mesure 10. Cette entrée est donc à considérer comme une entrée réelle même si la désinence attendue laisse place ici à la partie chromatique appartenant à la réponse (cadre bleu pointillé à la mesure 12). Ce chromatisme mène ensuite à une cadence « imparfaite » en *ré* mineur (mesure 13). Nous pouvons considérer ces deux mesures (12 et 13) comme un bref divertissement (ou un conduit) non modulant.

C'est après cette cadence que débute la seconde partie de la fugue – seconde partie qui débute donc à la mesure 14 (signature numérolgique de Bach, faut-il le rappeler ?).

Le début de cette seconde partie est marqué par l'entrée d'une première strette (réelle cette fois) entre les deux voix supérieures. L'une expose le sujet, l'autre la réponse. La troisième voix, la plus grave, fait quant à elle entendre le contresujet. Les désinences du sujet et de la réponse se

prolongent sous la forme d'un nouveau petit divertissement (ou conduit) non modulant. Ce court passage amène la seconde strette à la mesure 17 (nous reviendrons ultérieurement sur ce que nous avons nommé « divertissements non modulants »).

Cette seconde strette commence par la réponse en miroir suivie d'un sujet – en miroir lui aussi. La particularité du miroir fait que la tête du sujet (ou de la réponse) ne va plus de la tonique à la dominante (de *ré* à *la*), mais bien de la tonique à la sous-dominante (de *ré* à *sol*). C'est cette particularité que Bach exploite afin d'amener la tonalité de la sous-dominante dès le troisième temps de la mesure 17.

Ces deux entrées en strettes (sans leurs désinences) s'enchaînent ensuite à deux nouvelles entrées de la tête du sujet. Nouvelle strette ? Le fait de n'avoir que la tête du sujet fait que, comme à la mesure 10, nous considérons ces nouvelles présentations comme de fausses entrées². C'est à partir de ces fausses entrées du sujet en *sol* mineur que Bach amorce le quatrième et dernier divertissement. Ce divertissement, le plus long des quatre, est modulant puisqu'il va ramener progressivement le ton principal. Celui-ci s'étend jusqu'à la mesure 24 avant de faire entendre dès la mesure 25 la réexposition. Celle-ci débute par une nouvelle fausse entrée suivie d'une entrée complète du sujet accompagné de son contresujet.

² Nous verrons dans la suite de notre analyse combien le traitement de la tête du sujet est propice à ce que nous avons appelé « fausses entrées ».

3. Analyse détaillée du contresujet et de quelques parties libres

Exemple 5

The musical score for Example 5 is presented in two systems. The first system (measures 1-5) and the second system (measures 6-10) are both in 4/4 time. The key signature is B-flat major. The score features a subject (red boxes), a counter-subject (green boxes), and a response (blue boxes). The counter-subject is marked with 'C.P.' (Crescendo/Piano) in measures 8 and 9. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Nous avons repris à l'exemple 5 l'exposition ainsi que le premier divertissement. Nous ne reviendrons plus sur le sujet qui a déjà été largement discuté. Aussi, avons-nous abandonné les trois couleurs qui caractérisaient sa constitution (le cadre rouge plein signale le sujet et le bleu la réponse). Par contre, nous voudrions décrire plus en détail les autres éléments de ces dix premières mesures. Commençons par le contresujet (cadre vert foncé). Comme c'est le cas la plupart du temps, celui-ci ne commence qu'après la tête de la réponse. Par son mouvement continu de double-croches, il s'oppose, tout en étant parfaitement complémentaire rythmiquement, au corps de la réponse. Cette idée de complémentarité et d'opposition peut même amener à considérer que Bach propose pour chacun des éléments décrits jusqu'ici des « vitesses » différentes. Celle des triolets de double-croches de la tête du sujet (vitesse la plus rapide), celle des double-croches du contresujet (vitesse médiane) et enfin la partie chromatique du sujet (vitesse la plus lente).

Comme pour le sujet, la fin du contresujet s'accompagne d'un cercle vert clair qui signale sa désinence. Ce petit élément mélodico-rythmique n'est pas sans rapport avec la désinence du sujet. C'est plus particulièrement la syncope qui crée la parenté entre les désinences du sujet et du contresujet. Tout comme pour le sujet, la désinence du contresujet peut être variée, voire supprimée.

Le conduit modulant (mesure 5), qui utilise la tête du sujet en miroir, s'accompagne d'un motif secondaire (partie libre) de trois croches. Le rôle de ce motif, signalé par un trait violet en pointillés, est au service du contexte harmonique. La troisième et dernière entrée de l'exposition à la voix la plus grave s'accompagne, partiellement, de ce motif secondaire ainsi que du contresujet. La désinence du sujet et du contresujet donne l'élan nécessaire pour amorcer le premier divertissement. Celui-ci utilise un nouveau motif de double-croches (trait vert foncé). Ce nouveau motif, se ponctuant par une syncope, n'est pas sans rappeler l'énergie du contresujet. Il peut même nous apparaître comme une imitation de celui-ci. Nous l'avons nommé « a ». Comme nous le verrons plus loin, celui-ci reviendra à plusieurs reprises dans le déroulement de la fugue. L'analyse paradigmatique qui suit permet de mettre en évidence les diverses observations faites ci-dessus.

4. Synthèse des différents constituants

Exemple 6

The musical score for Example 6 consists of eight staves, each representing a different musical component. The components are labeled on the left: S, R, S-dés, tS, tSM, tpS, CS, and « a ». The staves are arranged vertically. The first four staves (S, R, S-dés, tS) are in the key of B-flat major. The last three staves (tSM, tpS, CS) are in the key of C major. The « a » staff is in the key of C major. The score is divided into three main sections by vertical lines. The first section (measures 1-4) is highlighted with a red box for S, tS, and tSM, and a red dashed box for tpS. The second section (measures 5-8) is highlighted with a blue box for S, R, and S-dés. The third section (measures 9-12) is highlighted with a green box for S, R, S-dés, and CS. A purple dashed box highlights the final measure of the R staff. The « a » staff has a green underline under the first two measures and a green box under the last measure.

S / R : sujet et réponse « complets »

S-dés : sujet (ou réponse) sans désinence

tS : tête du sujet ou de la réponse

tSM : tête du sujet en miroir

tpS : tête partielle du sujet

CS : contresujet

« a » : élément servant aux divertissements

Le trait pointillé violet signale une partie libre liée au contexte harmonique

Le cadre en pointillés bleus quant à lui signale une partie du corps de sujet

D'autres éléments que ceux relevés plus haut sont utilisés. Ils sont à considérer, globalement, comme des parties « libres ». Prenons quelques exemples.

Exemple 7 (mesures 11 à 14)

Le trait bleu à la voix intermédiaire est un mouvement chromatique complémentaire de la partie chromatique du sujet à la voix supérieure. La voix inférieure donne quant à elle les fondamentales des harmonies engendrées par les deux lignes chromatiques supérieures (trait violet). Au moment de la cadence de la voix inférieure (3^{ème} temps de la deuxième mesure à l'exemple ci-dessus) le motif « a » entre et est imité par les autres voix comme le montrent les traits verts.

Exemple 8 (mesures 14 à 17)

The musical score for Example 8 (measures 14 to 17) is written in 4/4 time. It consists of three staves. The top staff (treble clef) begins with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and continues with a chromatic ascent (B4, C5, D5) marked with a blue horizontal line. The middle staff (treble clef) features a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) and a chromatic descent (F4, E4, D4) marked with a blue horizontal line. The bottom staff (bass clef) starts with a triplet of eighth notes (G3, F3, E3) and continues with a chromatic descent (D3, C3, B2) marked with a green horizontal line. The score includes various musical notations such as triplets, chromaticism, and blue/green horizontal lines indicating melodic extensions.

Cet autre exemple montre comment le chromatisme du corps de la réponse au début de la mesure 15 se prolonge jusqu'à la mesure 17 (trait bleu). De la même manière, la descente chromatique du corps du sujet se prolonge en parallèle de la voix supérieure (trait bleu). Enfin, le CS à la voix inférieure se prolonge par la répétition de la désinence de celui-ci. Tout comme à l'exemple 7, c'est en grande partie l'harmonie qui conditionne le traitement de ces parties libres.

C'est du reste d'harmonie dont il sera question dans la suite de notre analyse.

5. Analyse harmonique

Nous ne prendrons que deux passages du texte. L'exemple 9 montre comment Bach harmonise la descente chromatique des mesures 10 à 13.

Exemple 9 (mesures 11 à 14)

The musical score for Exemple 9 (measures 11 to 14) is presented in 4/4 time. It features a chromatic descent in the upper voice (treble clef) and a descending fifth pattern in the harmony. The lower voices (bass clef) provide a steady accompaniment. The harmony is indicated by Roman numerals and chord symbols below the staff.

Harmony (Roman numerals and chord symbols):

ré I I VI V I IV VII III VI II V I VI II V I VI II V I II V I

Chord symbols (D):

D D D D D D

C'est bien, comme nous l'avons signalé plus haut, un pattern de 5tes descendantes (dont les accords sont des 7èmes de dominantes) qui accompagne le chromatisme de la voix supérieure.

Voici un autre passage dont le chromatisme s'harmonise différemment.

Exemple 10 (mesures 14 à 17)

The musical score for Example 10, measures 14 to 17, is presented in four staves. The top two staves are for the vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two are for the keyboard (Right and Left Hand). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is highly contrapuntal, featuring numerous triplets and chromatic lines. The texture is dense, with many intervals and complex harmonic relationships. The notation includes various accidentals, including naturals and flats, and some ornaments in the final measure of the first staff.

Nous avons choisi ici de réécrire ce passage à quatre parties. L'objectif de cette réécriture est de faire entendre des accords complets et de révéler encore plus clairement l'harmonie sous-jacente. À trois voix et étant donné la complexité contrapuntique de tout ce passage, qui présente le sujet en strette aux deux voix supérieures et le contresujet à la voix la plus grave, impose à Bach de faire des concessions. Comparer la version à trois parties avec celle à quatre parties permet de voir la manière dont Bach arrive, très savamment, à conjuguer les dimensions contrapuntiques et harmoniques.

6. Synthèse des apparitions du sujet, du contresujet et de certaines parties de ceux-ci

Nous terminerons notre analyse en dégagant toutes les entrées du sujet et du contresujet ou une partie de ceux-ci. L'exemple 11, qui reprend toute la fugue, signale par un trait rouge ce que nous pouvons considérer comme de « vraies » entrées (entrées complètes avec, à certains moments, l'absence de la désinence), par un trait bleu une partie du sujet – qu'il s'agisse de la tête en triolets ou du corps chromatique. Les entrées qui avortent et engendrent donc une « illusion » d'entrée thématique sont signalées par un trait vert, tandis que l'apparition des premiers

instants de la tête du sujet sont renseignés par un trait bleu ciel. Enfin, la présence du contresujet est mise en évidence par un trait violet et une partie de celui-ci par un trait violet en pointillés. Les parties en double-croches s'inspirant de l'énergie du contresujet ne sont pas reprises. En guise de rappel, nous avons également signalé par des chiffres romains l'articulation générale de la grande forme en deux parties.

Exemple 11

The musical score for Example 11 is presented in three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is annotated with various colored lines and Roman numerals to indicate structural elements.

- System 1:** The first staff begins with a Roman numeral 'I' above it. The second staff has a red line above it, and the third staff has a red line below it. The first staff has a blue line above it, and the second staff has a blue line below it.
- System 2:** The first staff has a red line above it, and the second staff has a red line below it. The first staff has a blue line above it, and the second staff has a blue line below it.
- System 3:** The first staff has a red line above it, and the second staff has a red line below it. The first staff has a blue line above it, and the second staff has a blue line below it. A Roman numeral 'II' is placed above the first staff of this system.

The score includes various musical notations, including triplets, slurs, and accidentals, indicating a complex melodic and harmonic structure.

2

13

17

20

The image displays a musical score for three systems of piano music, spanning measures 13 to 20. The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The key signature has one flat (B-flat). The notation is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 13-16) includes red and cyan horizontal lines above the staves. The second system (measures 17-19) includes cyan, green, and blue horizontal lines. The third system (measure 20) includes cyan and blue horizontal lines. The score is marked with measure numbers 13, 17, and 20 at the beginning of their respective systems. A small 'tr' marking is visible at the end of measure 16.

Ce qui apparaît clairement à la lecture de cet exemple, c'est non seulement la présence importante de la tête du sujet, mais aussi les moments choisis par Bach pour nous livrer les entrées virtuelles. C'est d'abord à la cadence en FA (mesure 13) que la première fausse entrée se présente. Ensuite, toujours au moment d'une cadence, c'est à la mesure 14 qu'une strette entre les voix 1 et 2 avorte avant de faire entendre une entrée bien réelle à la voix 1. Enfin, Bach attend la confirmation de l'arrivée de la tonalité de la sous-dominante (troisième temps de la mesure 18) pour nous donner, une nouvelle fois sous la forme d'une strette, deux entrées virtuelles aux voix 3 et 1. Soulignons encore que c'est à partir de ces deux fausses entrées que le divertissement s'amorce.

7. Comment exploiter cette analyse dans un cadre didactique ?

Il paraît évident que les nombreuses réécritures (paradigmatiques entre autres) constituent une assez bonne partition de travail. Elles permettent de prendre conscience non seulement de l'organisation formelle, mais aussi, voire surtout, de vérifier la récurrence des différents motifs et leurs variations. Elles permettent également de comprendre la hiérarchie des différents éléments.

L'analyse harmonique permet quant à elle de se concentrer sur ce paramètre qui, lorsqu'il est bien « entendu », devient une aide précieuse pour la mémoire. Si ce travail sur l'harmonie se fait au travers de réductions harmoniques, autrement dit en ne faisant entendre que les enchaînements d'accords, il nous semble que l'interprète comprendra mieux les enjeux de la subtile symbiose entre le contrepoint (la conduite horizontale des voix) et la dimension verticale. Bien d'autres choses sont encore exploitables à partir de cette analyse et c'est au moment où l'on enseigne et devant les éventuelles difficultés que pourrait rencontrer un étudiant que la créativité du professeur pourra se reposer sur la connaissance profonde du texte.

Partition complète à trois voix

The image displays three systems of musical notation for a piano piece, written in 4/4 time and featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation is arranged in three systems, each consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

System 1: The first staff is mostly empty, with some notes appearing in the third and fourth measures. The second staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including triplets. The third staff is mostly empty, with some notes appearing in the third and fourth measures.

System 2: The first staff begins with a measure number '5' and contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including triplets. The second staff continues the complex rhythmic pattern. The third staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including triplets.

System 3: The first staff begins with a measure number '9' and contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including triplets. The second staff continues the complex rhythmic pattern. The third staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, including triplets.

2

13

17

20

This musical score consists of three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 13-16) features a complex melody in the treble staff with many triplets and a trill in measure 16. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 17-19) continues the melodic development with more triplets and a trill in measure 19. The third system (measures 20-23) concludes the passage with a final melodic flourish in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff. Measure numbers 13, 17, and 20 are indicated at the start of their respective systems.

24

This musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a whole rest in measure 24, followed by a series of eighth-note triplets in measures 25 and 26, and concludes with a half note in measure 27. The middle staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment throughout measures 24-27. The bottom staff is also in bass clef and features a pattern of eighth-note triplets in measures 25 and 26, with a half note in measure 27. The piece ends with a double bar line at the end of measure 27.