

El fondo español de «Las Siete Palabras de Ntro. Salvador en la Cruz» de Joseph Haydn. Descripción e interpretación del «Terremoto»

JUAN JOSÉ CARRERAS LÓPEZ

El sujeto de este trabajo es una descripción e interpretación del movimiento final de *Las Siete Palabras* de Haydn, titulado «el Terremoto». Esta obra es de primera importancia dentro de la producción de Haydn y está directamente relacionada con España. Por ello hemos añadido como introducción una síntesis sobre el «fondo español» de esta composición, todavía poco conocida en nuestro país. Este trabajo comenzó a realizarse a raíz de unas conferencias sobre «El oratorio en Händel y Haydn» dictadas por el profesor TH. GÖLLNER en la Universidad de Munich en el verano de 1983¹.

1. El fondo español

El encargo de la obra de Haydn «Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze»² vino de España. Es realmente sorprendente lo poco que sabemos sobre el «capítulo español» de este clásico vienés. En realidad y por decir verdad, la investigación se ha contentado, hasta hace poco, con información bastante confusa, por no decir que se ha basado en fuentes poco fiables, cuando no manifiestamente erróneas³.

El encargo español de esta obra nos es conocido, en primer lugar, por el prólogo a la edición de la versión coral de la obra, realizada por *Breitkopf*

¹ El trabajo en la Ludwig Maximilian Universität de Munich fue posible gracias a una generosa ayuda del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). Sobre la interpretación general sostenida en este trabajo del clasicismo vienés, cf. TH. GEORGIADIS, «Mozart und das Theater», en *Kleine Schriften*, Tutzing, 1977.

² Para una discusión completa del estado de las fuentes de esta obra, cf. el catálogo de A.V. HOBOKEN, *Thematisches-bibliographisches Werkverzeichnis J. Haydns*, B. Schott, Mainz, 1957-1978 (3 volúmenes). La *versión instrumental* original (cf. nota 4) se encuentra en este catálogo en el grupo XX, 1 (vol. I, pp. 837 y ss.). Para este artículo utilizamos la partitura de bolsillo de Bärenreiter (TP 52), editada por Hubert Unverricht, aparecida en 1961, como separata de la edición de la *opera omnia* de Haydn. De esta edición reproducimos el último movimiento, «el terremoto», como apéndice al artículo.

³ Es éste, por ejemplo, el caso del artículo de A. SOLAR QUINTES, «Las relaciones de Haydn con la casa de Benavente», en *Anuario Musical* II (1947).

und Härtel en 1801⁴. En éste nos cuenta Georg August Griesinger, el autor del prólogo firmado por Haydn, y que se remite a las «ipsissima verba» del propio Haydn, las circunstancias especiales para las que esta composición fue realizada. La descripción es como sigue:

«Se tenía entonces la costumbre⁵ de ejecutar un oratorio durante la cuaresma en la iglesia principal de Cádiz, a cuyo efecto no eran ajenas las circunstancias que se citan a continuación. Las paredes, ventanas y pilares de la iglesia se encontraban tapizados con paño negro y sólo una única gran lámpara, colgada en el centro, iluminaba la sagrada oscuridad. Al mediodía se cerraban todas las puertas, entonces comenzaba la música. Después de un prelude apropiado subía el obispo al púlpito, decía una de las siete palabras y realizaba una meditación. Tan pronto había terminado, bajaba del púlpito y se hincaba de rodillas ante el altar. La música llenaba esta pausa. El obispo subía y bajaba del púlpito por primera vez, por segunda vez, por tercera vez y así sucesivamente, interviniendo cada vez de nuevo la orquesta al final de sus parlamentos»⁶.

El musicólogo americano ROBERT STEVENSON ha reabierto el «capítulo español» de Haydn con un importante artículo para la *Revista Musical Chilena*, donde nos ofrece un completo panorama del estado de la cuestión, además de algunas interesantes aportaciones. Los datos siguientes se basan fundamentalmente en su trabajo⁷.

En primer lugar señalemos que la música de las Siete Palabras no fue

⁴ Tras la primera versión orquestal, compuesta, probablemente, en el año 1786 para Cádiz, y tras los arreglos para piano y cuarteto (Viena, Artraria, 1787), realiza Haydn en 1795-1796 una versión en forma de oratorio, añadiendo un coro a la obra orquestal. ADOLF SANDBERGER fue el primer estudioso que comprendió el interés de esta obra y, especialmente, la interesante circunstancia de la «textualización» posterior de una música instrumental por su propio autor, nada menos que Joseph Haydn. Haydn había conocido, durante su segundo viaje londinense, la versión coral que el maestro de capilla de la catedral de Passau, Joseph Friebert, había realizado por su cuenta. Cf. A. SANDBERGER, «Zur Entstehungsgeschichte von Haydns Sieben Worte des Erlösers am Kreuze», en *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München, 1921.

⁵ Haydn recuerda, en 1801, las circunstancias del encargo que habían tenido lugar «unos quince años antes» (del mismo prólogo).

⁶ «Man pflegte damals alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu deren verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mussten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nehmlich mit schwarzen Tuche überzogen, und nur eine, in der Mitte hängendre grosse Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einen zweckmässigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eins der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verlies zum zweyten, drittenmale u.s.w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein.» Texto en Haydn, J., *Werke*, IV, *Die Sieben Worte, Orchesterfassung (1785)*, ed. por H. Unverricht, München-Duisburg, 1959.

⁷ R. STEVENSON, «Los contactos de Haydn con el Mundo Ibérico», en *Revista Musical Chilena*, XXXVI (1982), 3-39.

compuesta para «la iglesia principal de Cádiz», es decir, la catedral, tal y como afirma el mismo Haydn en el prólogo redactado por Griesinger, sino para una cofradía que tenía su sede en el llamado *Oratorio de la Cueva*. Esta *Santa Cueva* se encuentra bajo la iglesia del Rosario y era allí donde se celebraba esta devoción que Haydn nos describe. Como es sabido las Siete Palabras tienen su lugar litúrgico en la Semana Santa, como texto sacado de los evangelios para la meditación sobre la muerte de Cristo el día de Viernes Santo. Este es, por ejemplo, el caso de la obra de Schütz *Die Sieben Worte* (1645). La misma tradición la encontramos en España, como lo documenta, por ejemplo, el canónigo zaragozano Pascual Mandura, a finales del siglo XVI: «El año 1598 se trató que se cantase con los dixos que hizo Robledo y las *siete palabras* que es cosa muy admirable y se consultó con el Arzobispo y dixo que le parecía bien»⁸.

La obra de Haydn no fue sin embargo compuesta para esta práctica, sino para la llamada *Devoción de las Tres Horas*. De origen hispanoamericano, es ésta una devoción privada, como lo pueda ser el rosario, y no es, en sentido estricto, una ceremonia litúrgica. La adopción de esta práctica se atribuye a los jesuitas, que la habrían tomado después del terremoto de Lima del año 1687. Sin embargo ya hacia 1600 se habla de la introducción en Perú de una *Devoción de las Tres Horas*, desde el mediodía hasta las tres de la tarde, por el padre jesuita Francisco del Castillo. Según STEVENSON, fue el jesuita peruano Alonso Messia Bedoya (1655-1732) quien tuvo la idea de intercalar música entre cada una de las siete palabras, devoción a la que dedicaría un libro publicado en Sevilla en 1757 y 1763, en Córdoba en 1758, en Madrid, 1762 y 1793, en Murcia en 1763, en Málaga en 1782 y en otros lugares en años posteriores a 1800⁹.

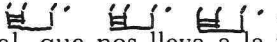
Haydn escribe así una obra no para una vieja tradición litúrgica, sino para una praxis moderna de la meditación sobre la pasión. El mismo STEVENSON ha encontrado en el compositor español Guillermo Ferrer un precedente a la obra de Haydn, aunque por desgracia la música de Ferrer no haya aparecido hasta el momento. En todo caso, Ferrer, organista del convento de las *Descalzas Reales* en Madrid, había recibido el encargo del noveno duque de Híjar de componer un adagio instrumental para cada palabra. Este encargo se había realizado en 1783, es decir, unos tres años antes de la composición de Haydn.


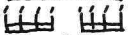
La obra *Las Siete Palabras* de Haydn es, sin duda, una de las más importantes en su producción de los años ochenta, antecesora directa de los grandes oratorios de Viena, *La Creación* y *Las Cuatro Estaciones*. Es importante comprender la relevancia de la descripción de Haydn, hacerse cargo

⁸ En su *Orden de las festividades en el discurso del año...*, obra manuscrita, conservada en la Biblioteca Capitular de Zaragoza. Cit. por J. V. GONZÁLEZ VALLE, *Die Tradition des liturgischen Passionsvortrages in Spanien*, München, 1975, 135.

⁹ R. STEVENSON, loc. cit., 10.

esta partícula destruye el marco métrico del compás de 3/4, que sólo permanece marcado por el timbal, en conflicto abierto con la cuerda. El viento renuncia a entrar en este juego, manteniendo la armonía de *do menor* a lo largo de tres compases.

El elemento del bordeado semitonal aparece de nuevo: *la b* y *fa* \sharp respecto de *sol*. La rítmica se vuelve después en un patrón regular, que encaja de nuevo con el 3/4: . Del c. 30 al 41 tenemos una gran superficie cadencial, que nos lleva a la tonalidad de la dominante, *sol mayor*, a través del acorde de quinta y sexta aumentada de la subdominante, que es desplegado a partir del c. 37 por la cuerda y sostenido a la vez por el viento. Otra vez encontramos elementos conocidos: el movimiento de semitono en los bajos, como en el c. 3, la blanca con *forzato* en c. 35 y las corcheas de c. 36. Este segmento trae muchas novedades rítmicas y afianza cada vez más la inseguridad métrica, que está realizada procesualmente en esta composición. Si observamos el bajo a partir del c. 30, oímos una sucesión de compases agrupables dos a dos. Esto sin embargo se contradice con lo que de pronto hace el timbal. Hasta aquí había acentuado siempre el primer tiempo del compás, apoyándolo. Ahora tiene corcheas y el salto de cuarta *sol-do*, que oímos anacrúticamente, no encaja ya en el compás¹¹.

Del c. 41 al 44, la figura rítmica  descende por movimiento conjunto una quinta. Esta superficie de dominante queda marcada por este intervalo *re-sol*, repetido en total seis veces. De nuevo encontramos la contradicción entre el compás, afirmado por las trompas, trompetas y timbales, y la partícula binaria que se repite ininterrumpidamente. Tras repetir cuatro veces la armonía de *sol mayor* se modula a *mi b mayor*, la paralela de la tonalidad de partida. Ocurre esto por medio de una nueva utilización del unísono. También aquí encontramos un giro cromático *la b - la* \sharp . Hasta el c. 50 no se despliega de nuevo la armonía. Cuando esto ocurre, entendemos lo que ha ocurrido: el c. 50 es tónica (*Mi b*), y así c. 51 es D_3^7 . Esta aclaración la traen las trompas, que, junto a las trompetas y los timbales, aparecen en el c. 50. Armónicamente hemos alcanzado una superficie en *Mi b mayor*, que se extiende hasta el c. 74, donde se alcanza el *mi* \sharp cromático y a través de *Fa* y *Sol mayor*, volvemos a alcanzar la tonalidad de partida, pero esta vez en modo mayor (c. 84). En este segmento aparece de nuevo el elemento rítmico .

Los compases 66 a 68 traen de nuevo un interesante conflicto rítmico: la cuerda comienza a marcar una agrupación binaria, utilizando la partícula rítmica que ya conocemos, marcando la cuarta *sib-mib*, que oímos como D/\bar{T} . Cuanto decimos puede verse particularmente bien en las trom-

¹¹ Casos parecidos los encontramos con cierta frecuencia en la obra de Händel, como en general en toda la música para bajo continuo. Sin embargo en estos casos se trata de una aplicación sistemática, cuando lo que en Haydn ocurre es de carácter procesual y cambiante. Cf., por ejemplo, el Largo de la Bruja de Endor «Infernal Spirits» en el oratorio *Saul* de Händel.

pas, que sostienen la armadura armónica. Con la aparición de la subdominante *fa* (II en *mi b*, cf. trompas), volvemos de nuevo a encajar en el compás ternario. El c. 75 trae el motivo invertido del c. 41, con el salto de quinta hacia arriba.

Finalmente el c. 93 vuelve a tomar el comienzo del movimiento, no con carácter de reexposición, sino para extender la cadencia que cierra la música.

3. Interpretación: la composición como conflicto

«El Terremoto», el último movimiento, es la culminación dramática de las Siete Palabras. Esto puede comprobarse muy bien en la versión como oratorio del año 1796. Haydn, que había seguido, en la primera parte de la obra, el texto de Friebert, se aparta de éste en la segunda parte. Segunda parte que Haydn separa significativamente de la primera con un espléndido movimiento para instrumentos de viento solamente, que no aparece en la versión original para orquesta. Para Haydn se trata de conseguir un crescendo dramático. Friebert había buscado un texto que terminase de manera amable la obra («Ach lass uns auferstehn, als Erbe im Himmel eingehen»). Haydn reacciona con decisión en contra de esta solución, y escoge unos versos de la obra de Ramler *Der Tod Jesu*, que ya Telemann utilizara en un oratorio de igual título. Los versos anteriores se transforman entonces en «Das Erdreich dass euch deckt, jetzt ganz mit Blut gedeckt»; la resurrección se ha convertido así en sangre y responde entonces al momento sobrecogedor que nos cuenta el evangelio: «En aquel punto el velo del templo se rasgó de arriba a abajo, y se partió en dos. Sobrevino un terremoto y se hendieron las piedras¹²».

Este concepto dramático de Haydn ha sido criticado frecuentemente y considerado como un error¹³. En este caso las razones de Haydn son poderosas y lo que tanto las críticas como la solución de Friebert evidencian, es una incomprensión de lo que es la composición de Haydn. El concepto dramático de esta obra singular, que no permite una solución reconciliadora como final, está, en realidad, realizado ya en la propia música. Es decir, está ya presente en la versión instrumental, que es, no lo olvidemos, la versión original, realizada para Cádiz en 1786. El texto añadido no puede, al contrario de lo que sucede en gran medida con la música anterior al clasicismo vienés, dosificar *a posteriori* la carga dramática del movimiento. El

¹² Evangelio sg. san Mateo, cap. 27, 51. Podemos observar también el impacto de este fragmento bíblico en las pasiones de J. S. Bach. En el de san Mateo, el recitativo describe el terremoto mediante una sucesión de fusas: *und die Erde erdbebete*. La importancia dramática de este fragmento para Bach le hace incluir, expresamente, los versículos 27, 51 y 52 de Mateo en la Pasión sg. san Juan.

¹³ Así lo haría ya el primer biógrafo de Haydn, C. F. POHL. Vid. *Joseph Haydn* (1882), II, 341.

texto no realiza en realidad el suceso, el terremoto, la inconmensurable disonancia de la muerte de Dios, sino comenta algo que ha sucedido ya en la música, realizado como composición. El terremoto *es* composición. Algo parecido podemos encontrar en los oratorios de Händel. Sin embargo, en este caso, siempre en unión con un texto, y no realizado de manera autónoma¹⁴.

La reproducción e imitación de fenómenos naturales, sonidos característicos, ruidos, etc., es, claro está, una vieja tradición musical. Las realizaciones musicales del significado de ciertas palabras es algo corrientísimo en la música del siglo XVI, por poner un ejemplo. Tradición ésta que sólo el concepto moderno, romántico, de la *música absoluta* ha negado radicalmente. En este sentido, el movimiento objeto de nuestro estudio puede verse en relación con el género de las *composiciones de batalla*. La acentuación de la cuarta ascendente, como vimos, por ejemplo, en el c. 30, la realización de los acordes como un elemento percusivo, son características propias de este género.

Sin embargo lo esencial es darse cuenta de la novedad radical que supone, respecto a esta tradición, la composición del clasicismo vienés, tal y como podemos observar, en concreto, en este análisis de la pieza. En esencia, la composición resulta ser la exposición y desarrollo de una serie de conflictos rítmicos y métricos, concebidos como analogía musical respecto al objeto que sirve de referencia a la composición. En este sentido la dicotomía música absoluta/imitativa resulta superada: la composición se eleva por encima de esta dualidad. Así no existe una *descripción* del terremoto, con sus ruidos o consecuencias, sino una analogía esencial, realizada plenamente y absolutamente por la música. Este es precisamente uno de los aspectos esenciales de la composición del clasicismo vienés.

Podemos distinguir varios aspectos o niveles en esta analogía. Por un lado la música «revienta» el compás de tres por cuatro con el empleo sistemático de partículas binarias, que se mezclan y superponen, como hemos visto, frecuentemente con otros procedimientos. Es ésta otra característica propia del clasicismo vienés, el trabajo con estructuras y agrupamientos heterogéneos simultáneos. Un medio aún más drástico en este proceso analógico, cuya reseña hemos guardado para el final, es el empleo de la *pausa general* coincidiendo con el tiempo fuerte del compás, exactamente en el momento en que la tensión armónica lo necesita más como apoyo, en la resolución de la cadencia. Esta ruptura brutal de la cadencia ocasiona *realmente* un tambaleo en el discurrir musical. Este efecto no resulta tan evidente en la versión como oratorio, donde el coro sigue cantando en las pausas.

La segunda característica que quiero subrayar es el carácter de trabajo en «*superficies*» que tiene el movimiento. La realización musical del mo-

¹⁴ Cf., por ejemplo, el «coro del granizo», del oratorio *Israel in Aegypt*.

mento dramático cumbre de la pasión tiene que realizarse con el máximo de inmediatez. Por ello existe un retroceso del trabajo de detalle, para centrarse más en la técnica «*al fresco*», en grandes superficies. El empleo del término de *superficie* en la descripción del movimiento, responde por tanto a esta interpretación. Esta inmediatez explica también el importante uso que hace Haydn del unísono orquestal.

La peculiar dinámica interna de toda la obra queda patente también en algunos detalles de la partitura. Así, el movimiento, que lleva ya la indicación de *Presto e con tutta la forza*, termina con un excepcional *triple forte*. El movimiento final resulta ser así un final excepcional para una obra única. No es, en absoluto, el movimiento rápido típico final. Por el contrario, se trata de un movimiento lleno de pasión, donde la música misma se tambalea ante la catástrofe, abriéndonos a la vez a la conciencia de una música plena, capaz de portentos nunca antes vistos.

2286
Die *Textbücher* 5
Worte des Heilands

am

Kreuz

In Musik gesetzt

von

Herrn Joseph Haydn

Doktor der Tonkunst

und

Kapellmeister in wirklichen Diensten

Er. Durchl. des Hrn. Fürsten von Esterhazy.

C. F. Pohl

872

W i e n,

gedruckt bey Matthias Andreas Schmidt
k. u. k. königl. Hofbuchdrucker.

1796.

IL TERREMOTO

Presto e con tutta la forza

Flauto *ff* *fz*

Oboe I *ff* *fz*

Oboe II *ff* *fz*

2 Fagotti *ff* *fz*

2 Corni in Es *ff*

2 Clarini in C *ff*

Timpani in C-G *ff*

Violino I *ff* *staccato* *fz*

Violino II *ff* *staccato* *fz*

Viola *ff* *staccato* *fz*

Violoncello e Contrabbasso *ff* *staccato* *fz*

3

11

Musical score for measures 11-16. The score is arranged in two systems. The first system contains five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves. The second system contains five staves: a grand staff and three individual staves. The music is in 2/4 time and features a complex texture with multiple melodic lines and rhythmic patterns. Dynamic markings include *fz* (forzando) and *f* (forte). There are also some performance instructions in brackets, such as (1) and (2) .

21

Musical score for measures 21-26. The score is arranged in two systems. The first system contains five staves: a grand staff and three individual staves. The second system contains five staves: a grand staff and three individual staves. The music continues with similar complexity and texture. Dynamic markings include *fz* and *f*. Performance instructions in brackets, such as (1) and (2) , are present throughout the score.

23

Musical score for measures 23-33. The score is written for a grand piano with two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with some grace notes and a bass line with triplets. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a series of triplets in both hands.

34

Musical score for measures 34-43. The score continues from the previous system. It features a grand piano with two staves. The key signature remains two flats. The music is characterized by a strong dynamic of fortissimo (*ff*) and includes several long, sustained notes in the upper register of the right hand. The left hand continues with a rhythmic accompaniment, including triplets. The piece ends with a final cadence.

41

Musical score for measures 41-48. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef staves) and a double bass (F-clef staff). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices in the piano part. The piano part includes a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The double bass part provides a steady bass line. Dynamics include *fz* (forzando) and *f* (forte). A marking *a2* is present in the bass line at the beginning of measure 41.

49

Musical score for measures 49-56. The score continues from the previous system. The piano part features a more active melodic line in the right hand, with frequent sixteenth-note passages. The double bass part continues with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *fz* (forzando) and *f* (forte). The music concludes with a final cadence in measure 56.

70

Musical score for measures 70-79. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and a double bass (C-clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices. The upper staves (treble and alto clefs) contain melodic lines with various ornaments and dynamics, including *ff* (fortissimo) markings. The lower staves (bass and tenor clefs) provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The piece concludes with a final chord in measure 79.

70

Musical score for measures 70-79. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and a double bass (C-clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices. The upper staves (treble and alto clefs) contain melodic lines with various ornaments and dynamics, including *ff* (fortissimo) markings. The lower staves (bass and tenor clefs) provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The piece concludes with a final chord in measure 79.

Musical score for measures 85-91. The score is written for a grand piano (treble and bass clefs) and a string quartet (two violins, two violas, and two cellos). The music is in a minor key and 4/4 time. The piano part features intricate rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The string quartet provides harmonic support with sustained chords and rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 92-98. This section is marked with a forte (*fz*) dynamic. The piano part continues with complex rhythmic textures, including triplets and sixteenth-note runs. The string quartet plays sustained chords, with the violins and violas often playing sixteenth-note patterns. The overall texture is dense and rhythmic.

99

Musical score for measures 99-105. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and includes a separate staff for the right hand. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a melody in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The accompaniment includes sixteenth-note patterns and chords. Dynamics include *fz* (forzando) and *f* (forte). There are several slurs and accents. Measure 105 contains a triplet of eighth notes in the right hand.

106

Musical score for measures 106-112. The score continues from the previous system. The key signature changes to one flat (B-flat) in measure 106. The music features a melody in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes, often beamed together. The accompaniment includes sixteenth-note patterns and chords. Dynamics include *fz* (forzando) and *f* (forte). There are several slurs and accents. Measure 106 contains a *b2.* marking above the first note. Measure 112 contains a triplet of eighth notes in the right hand.

Musical score for piano and orchestra, measures 111-117. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano part is in the upper system, and the orchestra part is in the lower system. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The orchestra part includes strings, woodwinds, and brass. The score is marked with *ff* (fortissimo) and *ff(f)* (fortissimo feroce) dynamics. The piano part features a prominent triplet pattern in the left hand. The orchestra part features a complex rhythmic pattern in the strings, with woodwinds and brass playing a melodic line. The score is divided into two systems, with measures 111-117 in the first system and measures 118-124 in the second system. The page number 358 is located at the bottom left.