

Investigación y edición crítica de dos piezas para piano del compositor antioqueño Carlos Posada Amador

Jairo Enrique Restrepo

jairoenriquerestreporestrepo@yahoo.es

Docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia desde 1992, Maestro en Guitarra y Especialista en Creación Artística (composición musical) egresado de esta Universidad y miembro fundador de la Orquesta Filarmónica de Medellín, donde estrenaron algunas de sus obras sinfónicas y se desempeñó por más de veintitrés años como violista y guitarrista. También ha sido docente en varios centros culturales y educativos como la Corporación Universitaria Adventista y las casas de la cultura de Copacabana y San Pedro de los Milagros.

El artículo presentado hace parte de su participación en un proyecto del maestro historiador Luis Carlos Rodríguez.

Resumen

Como parte de las actividades del CIPAR (Centro de Investigaciones del Patrimonio Artístico Regional), ahora integrado al Grupo de Investigación Artes y Modelos de Pensamiento' de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, se encontraron copias de los manuscritos de dos piezas para piano del maestro Carlos Posada Amador (1908-1993), una de las personalidades más desconocidas de la música académica de Colombia en el siglo XX. Presentamos una edición crítica de ambas piezas y un análisis musicológico, con el fin de que los intérpretes tengan acceso a este material y consideren la posibilidad de incorporarlo a su repertorio.

Palabras Clave

Carlos Posada Amador, compositores colombianos del siglo XX, historia de la música en Medellín, música colombiana para piano, edición musical.

Abstract

As part of the activities of the CIPAR (Centro de Investigaciones del Patrimonio Artístico Regional - Center for the Research on Regional Artistic Heritage), now part of the Research Group 'Artes y Modelos de Pensamiento' (Arts and Models of Thought) of the Faculty of Arts of the University of Antioquia (Colombia), the researchers found copies of manuscripts of two pieces for piano by Carlos Posada Amador (1908-1993), one of the most unknown composers of art music in Colombia in the twentieth century. We hereby put forward a critical edition of both works and their musicological analysis, so that the performers have access to these pieces and may consider incorporating them into their repertoire.

Keywords

Carlos Posada Amador, colombian composers of the XXth century, history of music in Medellín, colombian piano music, musical edition.

Artículo recibido el 10 de Octubre y aprobado por el comité el 10 de Noviembre de 2010

**Investigación y edición crítica de dos piezas
para piano del compositor antioqueño
Carlos Posada Amador
Jairo Enrique Restrepo**

Descripción

Una de las posibilidades de la labor investigativa aplicada a la música es la búsqueda, revisión y edición profesional de partituras. Encontramos que hay muchas obras de compositores que permanecen inéditas, escondidas en cajones y perdiéndose gracias a la acción de la polilla y el paso inexorable del tiempo, esperando tal vez la mirada interesada de algún intérprete o editor de música para que sea rescatada de su pérdida definitiva.

La gran preocupación de los compositores, no sólo de nuestro medio, es lograr que sus obras sean ejecutadas y al revertir su trabajo al público, se complete su sentido en la tradicional triple relación: compositor, intérprete, oyente. Aunque a veces esa triple relación se rompe en propuestas de tipo diferente: pocas veces el compositor es también intérprete. Cuando esto sucede, es él el primero que toca sus propias obras; pero, si quiere que también otros músicos las ejecuten, debe preocuparse porque estén debidamente escritas (en lo posible editadas y publicadas), para lo cual el desarrollo de la informática nos brinda, en la actualidad, diferentes programas (software) de excelente calidad. Estamos hablando de un desarrollo que se ha llevado a cabo durante los últimos 25 años, por lo que “nuestros” compositores más viejos no han tenido acceso a este recurso (no habría forma de obligarlos), o ya murieron, como es el caso de Posada Amador.

[...] las reflexiones sobre la vida, el trabajo y el lenguaje, en la medida en que valen como analíticas de la finitud, manifiestan el fin de la metafísica: la filosofía de la vida denuncia la metafísica como velo de ilusión, la del trabajo la denuncia como pensamiento enajenado e ideología, y la del lenguaje como episodio cultural (Foucault, 1993: 309).

Muchos músicos intérpretes de reconocida calidad buscan obras de sus contemporáneos para ser incluidas en sus recitales. Posiblemente, encuentran que su valor musical no tiene nada que envidiar a las obras de los grandes

maestros, o que dicha música posee características ajenas a las del repertorio tradicional del medio: por su vinculación con elementos de diferente música popular o algún otro referente (de cualquier tipo) que la conecta con la contemporaneidad.

Ya no es el origen el que da lugar a la historicidad; es la historicidad la que deja perfilarse, en su trama misma, la necesidad de un origen que le sería a la vez interno y extraño: como la cima virtual de un cono en la cual todas las diferencias, todas las dispersiones, todas las discontinuidades estarían reducidas para no formar más que un punto de identidad, la impalpable figura de lo mismo, con poder de estallar, sin embargo, y convertirse en otro (Foucault, 1993: 320-321).

Aunque desde cualquier frente se puede argumentar la utilidad de este tipo de proyectos, el trabajo concreto del compositor es escribir música, como dice Stravinsky, *en el dominio que nos corresponde, si bien es cierto que somos intelectuales, nuestra misión no es la de pensar, sino la de obrar* (Stravinsky 1952: 59). Una de las secciones de la investigación pretende realizar la edición de dos piezas para piano de Carlos Posada Amador, de las que se encontraron manuscritos gracias a las pesquisas y la comunicación mantenida con el compositor y su familia por parte del investigador Luis Carlos Rodríguez Álvarez; edición que permitirá posteriormente la ampliación del proyecto, su publicación, ejecución y grabación.

El maestro Carlos Posada Amador nació en Medellín, el 25 de abril de 1908, y murió en Ciudad de México, el 22 de diciembre de 1993 (Rodríguez, 2008)¹. Sobre su creación, él mismo escribía:

Lo único que le puedo decir de mi actividad artística, es que uno percibe más o menos la belleza musical y trata de comunicarla al oyente con sonidos dispuestos en cierta forma, que es lo que constituye la composición musical. Uno nunca queda satisfecho del resultado y nunca sabe si el oyente captó la visión... Pero así son las cosas y hay que contentarse con hacerlo lo mejor que uno puede (Posada Amador, comunicación personal con Luis Carlos Rodríguez, 1988).

Muy parecido al concepto de sentido de la literatura que encontramos en Foucault:

[la literatura] [...]; ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: [...], hacia el simple acto de escribir (Foucault, 1993:294).

1. Una versión anterior de este texto, con algunas modificaciones, conforma el capítulo dedicado al personaje, en el libro inédito *Una contribución a la historia de la creación musical escrita en Colombia*, escrito por el autor entre 1999 y 2001, bajo el patrocinio de una Beca del Ministerio de Cultura, en la Modalidad de Investigación Individual en el Área de Música, Convocatoria 1998.

Delimitando el presente trabajo, se escogen las dos obras para piano: *Campanas* y *Surtidor*. Sobre ellas, escribe el profesor Rodríguez:

Dos piezas para piano ('Cloches' y 'Jet d'eau'). Se trata de dos pequeñas obras, piezas cortas pero muy expresivas, las únicas escritas directamente para el instrumento (la otra obra catalogada es una versión reducida —o transcripción pianística— de su ballet La Coronación del Zipa). Consideradas siempre como obras menores, apuntes o bosquejos, y no como trabajos definitivos, se conservan en sendos manuscritos a tinta, con apuntes en francés. Desde el mismo nombre, con títulos muy poéticos que se traducirían algo así como Campanas y Surtidor, en ambas piezas se alienta, indiscutiblemente, una concepción descriptiva, casi imitativa, del ambiente bucólico de la campiña francesa, y del espíritu y el lenguaje impresionista fruto de la formación del compositor. Muy sugestivo de su rigurosa intención es la nota marginal del autor, escrita en francés, en la segunda obrilla: "El ejecutante está obligado a tocar esta pieza de una manera muy limpia, con una rítmica nítida impecable y dando una rica sonoridad a las características y a los acentos."

La primera obra se denomina Campanas, aunque el propio autor la llama El campanario o simplemente Campanario en algunas de sus relaciones y catálogos personales. Con un tempo asignado como Lento, la pieza fue terminada en Bogotá el 5 de mayo de 1934, ocupa una página y media y está escrita en apenas 44 compases. La segunda, llamada Surtidor, en tiempo Moderato, fue concluida 12 días después, y está consignada en 50 compases (Rodríguez, 2008).

¿Por qué Edición crítica?

Se habla de edición crítica en el sentido de que no se trata simplemente de digitar en programas de edición musical el manuscrito tal cual se encuentra, sino de someter dicho trabajo a las diferentes reflexiones que puedan surgir frente a una edición profesional. No se está hablando propiamente de "corregir los errores del maestro", sino de valorar hasta qué punto el manuscrito, como se encontró, resulta adecuado o no para que un intérprete se enfrente al montaje de la obra. La edición aumenta completamente las condiciones de legibilidad de las obras.

Asumimos que tal edición contribuye a la posible difusión posterior de las obras, su interpretación y grabación. Por supuesto que también se puede presentar una edición de las obras tal cual aparecen en el manuscrito, así el intérprete puede comparar, con el objeto de analizarlas, ambas versiones y de ese modo, comprender cómo fue realizada la composición y así poder juzgar cuál versión le queda más cómoda.

Investigación sobre Carlos Posada Amador

El presente escrito se refiere a la labor de uno de los investigadores, el que hace el trabajo de edición musical y es el autor de la presente propuesta (Jairo

Enrique Restrepo Restrepo) el otro, como se deduce, es el profesor, historiador y doctor Luis Carlos Rodríguez Álvarez, quien tiene para presentar sus propios productos de la investigación.

Método

Cada una de las obras plantea interrogantes diferentes en el momento en que son analizadas y o comparadas con las ediciones normales de música para piano. Al entrar en detalle con cada obra, se plantearán los respectivos interrogantes y análisis, y se llevarán a cabo las debidas sugerencias o soluciones.

Se usa como editor el programa *Finale*, reconocido como un editor potente y de uso generalizado, del cual la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia posee varias licencias instaladas en los equipos de la Sala de Informática Musical, donde, entre otras cosas, se realizan este tipo de trabajos.

Desarrollo

1. *Campanas*

La copia del manuscrito a la que se tuvo acceso tiene 25,5 cm x 35,5 cm, lo que entre músicos se llama papel de *score* (para escribir para orquesta). Papel que al ser reducido a tamaño carta, queda demasiado pequeño. Un fragmento del comienzo da una muestra del primer paso del proceso: digitar la partitura en programas de música (el uso de la lupa resulta ineludible).

Gráfico 1. Manuscrito
Cacha, Carlos Posada
Amador.



La primera impresión al ver la partitura es que se trata de una obra para varios instrumentos y no para piano solo que, normalmente, solo usa dos pentagramas; pero, por la documentación disponible², se sabe que es para piano.

Lo que no nos dice tal documentación es el porqué de seis pentagramas. Trataremos de responder este interrogante. Una posibilidad es que se trate de explorar nuevos recursos para la escritura pianística. Pero si vemos, cada pentagrama tiene una armadura diferente a la anterior o a la que sigue, y con un orden de alteraciones que no refieren a tonalidades sino a otras formaciones escalísticas, con el objeto de no tener que escribir las alteraciones en el transcurso de la composición (se trata de escalas de tonos enteros o de simples sonidos):

1. Do y Re sostenidos. Sería la escala hexatonal o de tonos enteros si no fuera porque no escribe más que esas dos notas.
2. Do sostenido. Solamente toca sobre un acorde aumentado (Fa, La, Do#), para la mano izquierda, las notas La, Sol y Fa de la octava superior para la derecha.
3. Do y Re sostenidos. Se refiere a la escala hexatonal y en este sistema sí toca todas las notas de la escala empezando en Si hasta su octava (se excluye el Mi que no pertenece a esta escala).
4. Sin alteraciones, pero sólo toca Do y Sol naturales, simultáneamente.
5. Fa y La sostenidos. Si tocara el Sol sostenido sería la otra transposición de la escala hexatonal (no lo escribe porque no lo toca), toca el acorde de C7b5 (Do, Mi, Solb, Sib).
6. Fa sostenido. Solamente toca las notas Fa#, Do y Fa# de la siguiente octava en el registro más grave. La división de la octava en dos partes iguales nos da la escala bitonal (de dos notas).

La utilización de armaduras independientes para cada sistema es práctica común de la politonía general (Palma, 1945: 192). En este caso, ninguno de los sistemas presenta una tonalidad completa, sino que cada parte trabaja escalas o fragmentos hexatonales.

Tenemos pues la conclusión de que el compositor usa varios sistemas como un recurso compositivo, que nos permite descubrir cómo está hecha la obra o su estructura formal.

Continuando, podemos especular que si bien un pianista o intérprete en general entiende mejor la obra que va a tocar, si comprende cómo está hecha; para efectos del oyente, podría resultar indiferente este proceso de la estructura de la composición.

Es decir, pensamos que la obra se puede escribir solamente en dos pentagramas, como es lo usual para los pianistas (Stone, 1980: 257-258), y sonaría igual,

2. Archivo Carlos Posada Amador, conformado por la correspondencia sostenida del historiador Luis Carlos Rodríguez por 5 años con el maestro y luego con sus familiares, más los anexos y partituras.

gracias al efecto que tiene el uso del pedal que, por lo demás, está estrictamente marcado en la partitura. Dicho efecto consiste en que mientras esté hundido el pedal, las notas que se mantienen no necesitarían volver a escribirse, hasta que el pedal se libere. Si bien el manuscrito sólo ocupa página y media, al editar en tamaño normal para los intérpretes con los seis pentagramas por sistema, ocuparía mínimo tres páginas y bastante apiñado.

3. Concepto que sugiere indefinición tonal.

4. Igual medida.

5. Símbolo musical que indica que la nota o pausa que la lleva debe ser mantenida por más tiempo que su valor, también llamada calderón.

6. Se representa con un punto sobre las notas y significa que se toquen picadas, cortas o "destacadas".

7. Se representa con un guión sobre las notas y significa que se toquen en todo su valor.

Análisis musical

- La pieza se inscribe dentro del contexto y estética impresionista y el contenido se puede deducir por el título. No quiere decir que la obra sea una transcripción de los sonidos de un campanario específico (es inverosímil que exista uno afinado en escalas hexatonales), pero la sonoridad nos remite a eso, y por supuesto a lo religioso, aunque no cuenta con ningún texto ajeno a las indicaciones puramente musicales (que están en francés).
- El lenguaje melódico-armónico se puede definir como un pantonalismo¹ hexáfono, dentro del registro tradicional del piano.
- La rítmica es isométrica⁴ (una sola indicación de compás para toda la pieza, 2/4).
- Microforma que usa motivos, incisos, subfrases, frases y períodos binarios, dentro de la notación tradicional.
- En su macroforma se define como canción binaria, donde las dos secciones están separadas por una fermata⁵ en silencio, en el compás 22.
- No se considera una pieza contrapuntística pues, aunque tiene varios pentagramas, éstos no hacen líneas melódicas independientes (con sentido melódico completo), sino que entre todas conforman una textura que sugiere los sonidos de un campanario en acción.
- Su organología es tradicional (para piano).
- La dinámica es tradicional, con algunos crescendos y verticalmente diferenciada, desde *pp* hasta *più f.*
- Las articulaciones están prescritas. Usa acentos *staccato*⁶ y *portato*⁷. Las ligaduras usadas son solamente de prolongación.

Al final del artículo presentamos las dos versiones, ambas editadas en la sala de informática musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, por Jairo Enrique Restrepo.

Corresponde a los pianistas juzgar lo oportuno o inútil de la segunda versión propuesta.

2. Surtidor

En nuestra opinión, el motivo por el cual el autor escogió tres pentagramas para la parte de piano se debe a:

1. Tenía a la mano papel de score (de pentagramas pequeños).
2. Para evitar cambios de clave continuos en cada pentagrama.
3. Se trata del manuscrito, casi un borrador para facilitar la composición, que luego podría ser reescrito en papel normal. Ignoramos la razón de que el autor no lo haya hecho.

Teniendo en cuenta que siempre que aparece una nota en un pentagrama y alguno de los otros dos está vacío o en silencio, se resuelve que en una edición con los parámetros normales para el uso de los intérpretes:

1. No se justifica usar pentagramas tan pequeños.
2. Los cambios de clave se pueden hacer, permanentemente, en una partitura para dos pentagramas como es usual para los pianistas.
3. Si se escribe en tres pentagramas, se aumenta mucho el número de hojas (sin necesidad).
4. Pensamos que debe ser editada en dos pentagramas.



Gráfico 2. Manuscrito *Jet d'eau*. Carlos Posada Amador.

Presentamos una muestra del manuscrito.

Análisis musical

• La pieza se inscribe dentro del contexto y estética impresionista y el contenido se puede deducir por el título. Recrea la sensación producida por una fuente de

agua (surtidor). Se considera música pura, un desarrollo de técnica compositiva, dentro de una estética impresionista.

- En cuanto al lenguaje melódico-armónico se puede considerar como un pantonalismo hexáfono con movimientos paralelos en el acompañamiento y a veces en la línea melódica. Las diferentes armaduras no remiten a tonalidades sino a escalas de tonos enteros (para no tener que escribir alteraciones durante el transcurso de la partitura). Su registro es tradicional.
- La rítmica es isométrica en compás de 2/2 en tempo moderato; sin embargo, la subdivisión en valores desiguales y simultáneos en las dos manos nos brinda un ambiente de polirrítmica compleja, que hace difícil su interpretación.
- Combina motivos binarios y ternarios, dada su complejidad rítmica, pero la reiteración de frases y períodos le brinda simetría.
- Es una pieza totalmente prescrita y continua. Se puede considerar como una canción ternaria, donde las secciones están marcadas por los cambios de transposición de la escala (cambios de armadura) y por indicación de tempo en los compases 17 y 35.
- La alternancia rítmica en las dos manos sugiere una independencia contrapuntística que no es tal, pues siempre se distingue la función de la melodía de la del acompañamiento.
- Al ser para piano solo se considera monotímbica, y el piano se usa de manera tradicional con sus indicaciones de pedal, tanto de sostenido como de sordina o de ambos.
- Las dinámicas están escritas desde *pp* hasta *ff*, con muchas indicaciones de *diminuendo*, reguladores y agógicas⁸ como *ritardando* y *cedez un peu*.
- Las articulaciones, acentos, *staccatos*, trinos simples y dobles, y ligaduras de fraseo están detalladas.

8. Indican cambios en la velocidad o tempo.

Bibliografía

- Foucault, M. (1993). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores.
- Palma, A. (1945). *Tratado Completo De Armonía*. V. 3. Buenos Aires: Ricordi.
- Rodríguez Álvarez, L. C. (2008). *Carlos Posada Amador. La Libertad en el exilio*. Material Inédito.
- Stone, K. (1980). *Music Notation In The Twentieth Century*. New York: W W Norton & Company.
- Stravinsky I. (1952). *Poética Musical*. Buenos Aires: Emecé.

Cloches

Carlos Posada Amador

Lent (♩ = 60)

Piano

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first two staves are mostly rests, with some notes appearing in the second half of the system. The third staff has rests. The fourth staff contains a series of chords, with dynamics *p* and *p*. The fifth staff contains a series of chords, with dynamics *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, and *f*. There are also markings *m. d.*, *p*, and *m. g.* in the upper staves.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff has rests. The second staff contains chords with dynamics *p* and *p*. The third staff contains a series of chords with dynamics *mf* and *mf*. The fourth staff contains chords with dynamics *p* and *p*. The fifth staff contains chords with dynamics *f*, *f*, and *f*. There are also markings *p*, *p*, *p*, and *f* in the upper staves.

[Edición: Jalro Enrique Restrepo, Cimus U. de A.]

Musical score for the first system, measures 15-18. The score is written for a grand staff with five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs, with the second staff starting at measure 17. The fourth staff is a bass clef starting at measure 17. The bottom staff is a bass clef. Dynamics include *piu p*, *mf*, *f*, and *p*. There are also markings for *Ten.* and *f* with a *Ten.* symbol below it.

Musical score for the second system, measures 19-24. The score is written for a grand staff with five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs, with the second staff starting at measure 23. The fourth staff is a bass clef starting at measure 23. The bottom staff is a bass clef. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. There are also markings for *Ten.* and *f* with a *Ten.* symbol below it.

* Séparez les plans sonores

Poco più mosso

31 *m. g. m. d. m. d. m. d. m. d. m. d. m. d.*

f p mf più f

Po - co ri - te - nu - to

m. d. m. d. m. d. m. d.

38 *m. d. m. d. m. d. m. d.*

p mf più p f pp pp

mf marc. f

long

Cloches

Carlos Posada Amador

Lent (♩ = 60)

p *f* *f* *f* *f* *p* *m. d.* *p*

m. g. *p* *p*

mf *p* *p* *mf*

mf *p* *mf* *f*

p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

[Edición: Jairo Enrique Restrepo, Cimás U. de A.]

Cloches

Musical score for "Cloches" in G major, 3/4 time. The score is arranged in five systems, each with a treble and bass clef staff. The piece features a variety of dynamics and articulations.

System 1 (Measures 26-31): Treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Bass clef starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, and *p*. Articulations include accents and slurs.

System 2 (Measures 32-37): Treble clef continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. Bass clef continues with quarter notes D3, E3, F3, and G3. Dynamics include *mf*, *f*, *m.g.*, and *m.d.*. Articulations include accents and slurs.

System 3 (Measures 38-43): Treble clef continues with quarter notes A5, B5, C6, and B5. Bass clef continues with quarter notes A3, B3, C4, and B3. Dynamics include *mf*, *f*, *m.g.*, and *m.d.*. Articulations include accents and slurs.

System 4 (Measures 44-49): Treble clef continues with quarter notes A5, B5, C6, and B5. Bass clef continues with quarter notes A3, B3, C4, and B3. Dynamics include *mf*, *f*, *m.g.*, and *m.d.*. Articulations include accents and slurs.

System 5 (Measures 50-55): Treble clef continues with quarter notes A5, B5, C6, and B5. Bass clef continues with quarter notes A3, B3, C4, and B3. Dynamics include *mf*, *f*, *m.g.*, and *m.d.*. Articulations include accents and slurs.

The score concludes with a final measure in the bass clef staff, marked *pp*.

* Séparez les plans sonores

Jet d'eau

Carlos Posada Amador

Moderato $\text{♩} = 88$ Sans rigueur

Piano

pp

p

pp

f

sempre f

rit.

p

f

Tempo

rit.

Tempo

p

rit.

p

rit.

Tempo

p

rit.

f

p

rit.

p

* "El ejecutante está obligado a tocar esta pieza de una manera muy limpia, con una rítmica nítida impecable y dando una rica sonoridad a las características y a los acentos".

Jet d'eau

Tempo

Musical score for measures 12-14. The right hand features a melodic line with a trill and a sixteenth-note run. The left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets and a quintuplet. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. The lyrics "di - mi" are written below the right hand.

Musical score for measures 15-17. The right hand continues with a melodic line, including a trill and a sixteenth-note run. The left hand features a bass line with triplets and a sixteenth-note run. Dynamics include *p*, *pp*, and *pp*. The lyrics "en - do" are written below the right hand. Performance instructions "Les deux Pieds" and "Sourd" are present.

Musical score for measures 18-20. The right hand features a sixteenth-note run with a double trill. The left hand features a sixteenth-note run. Dynamics include *ff*, *sempre ff*, and *mf*. Performance instructions include "rit." and "8va".

Musical score for measures 21-23. The right hand features a sixteenth-note run with a trill. The left hand features a sixteenth-note run. Dynamics include *mf* and *ff*. Performance instructions include "rit.", "Tempo", and "8va".

Jet d'eau

(8^m) rit. Tempo *ff* 6 rit. *mf*

(8^m) Tempo loco *ff* di - mi - ni - en - do

31 *p* encore plus *p* Cédez un peu 5 Enlevez la Sourd.

Meno mosso Tempo *f* *p* 6 *f*

Jet d'eau
Tempo

36

rit. -----

p 3 6 *più f* 3 5 *p* 3 3

Tempo

f *p* 6 *f*

rit. ----- Tempo

mf *p* di ..

47

rit - en - tu - to

mi - nu - en - do

pp *m.d.* *ff*

più p *m.g.* *m.d.* *m.g.* *sec.*

Les deux Pieds