

# 「ブロックフレーテ (Block flöte) の練習」 についての一考察

(その1) — 基礎編 —

児玉和光

序

## 幼児教育者養成課程における Block flöte の使用の意義

Block flöte は、ヨーロッパで古くから愛用されてきた木製の縦笛で、イギリスでは recorder、イタリアでは flauto dolce、フランスでは flute abec とよばれ、中世、ルネッサンス、バロック期を通じて、ソロやコンソート (consort) の分野で非常に重要な位置を占めた楽器である。ソプラノとアルトの楽器 (イギリスではそれぞれ descant と treble とよばれる) は独奏用としてよく用いられ、その音色は純朴で清らかであるが、一面、感情表現に乏しいともいえるもので、その音量も小さい。そのためオーケストラに定位置をもたず、ソロ楽器としても長い間忘れられた存在であったが、近年、バロック音楽の興隆とともに再びその演奏を聞く機会が多くなってきた。この楽器のための作品としては Purcell, Vivardi, Händel, Telemann をはじめ、現代では Hindemith や Britten など、その他多くの作曲家たちの手によるものが数多く残されている。ドイツの Karl Off (1895～ ) やハンガリーの Bela Bartók (1881～ ), Zoltan Kodály (1882～ ) は、それぞれ、自国の子供たちのために独特の音楽教育体系を創って非常に成果をあげているが、その中で、そのどちらもが Block flöte を重要な教育楽器として用いているのは注目すべきことである。

将来、幼児教育に携わろうとする者が、このような作音楽器を練習することによって、器楽音楽の一面を習得することは非常にたいせつなことであり、また、その過程で、呼吸法やタンギングをはじめ独奏や重奏のために必要ないろいろな技術や知識を得ることは、現場での幼児の楽器指導において普遍的に活用できる音楽性を養うことに通じ、ハーモニカなどの演奏において陥りやすい音楽的な誤り (例えば、吹き吸いの奏法からくる、フレーズ感や強弱感などの誤りをさす) を矯正するためにも役だつ。また、現場において、教師の機に応じての演奏は、幼児の情操的な面からも大いに有意義なことである。

この楽器を通じて Orff や Bartók, Kodály の音楽教育体系に接し、その意義や価値を理解することによって今後の日本の幼児音楽教育にある種の示唆を得ることになれば幸いである。

## 練習の進めかた

独奏用としては一般にアルトの楽器が多く用いられるが、ここではソプラノの楽器を対象とし、フィンガリングはドイツ式のものをを使用することとした。音域は六音から変ホ音 (実音はいずれもオクターブ上) までであるが、本文中音名は  $c^1 \sim h^1$ ,  $c^2 \sim h^2$ ,  $c^3 \sim e^3$  のごとく表記することとする。練習は重奏によって進めることをたてまえとし、曲例は、ある種のものを除いては、なるべくこの楽器のオリジナルなものの中から選ぶようにした。その練習過程は次のごとくであるが、紙面の都合で、派生音、装飾音、音楽的表現研究などの項は次回にまわすこととした。

## 練習過程

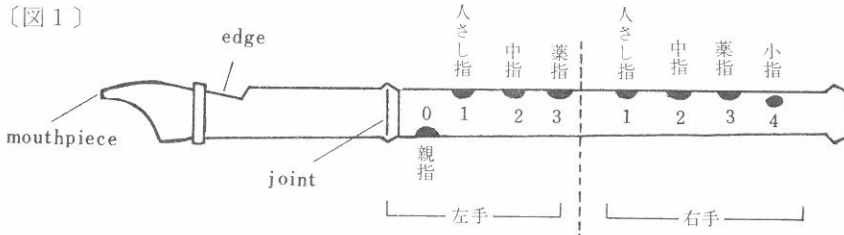
### 1. フィンガリング (fingering) の基礎練習

#### 1) 練習の意義

音をひとつずつ出しながらフィンガリングを覚えていく従来の練習方式は、初心者にとっては、指の動きに気を取られて「良い音を出そう」という意識が弱められるきらいがあるから、音を出す練習に先だって、まず、穴 (tone hole) を指でふさぐ練習をするのがよい。穴が完全にふさげているかどうかは、音を出して自分の耳で判断すべきものであるが、それは、穴の位置をだいたい覚えてからでもおそくはないし、「良い音楽を創る」という仕事に専心するためにはこの段階を経てからのほうがよい。

#### 2) 練習の方法

穴と指の関係は次の図のごとくである。



〔図1〕において、左手親指は、人さし指寄りの爪に近い部分で穴を捕え、その他の指は、それぞれの指先の肉質面の中央で捕えるのがよい。Rowland Jones が、その著書“Recorder Technique”の中で、「指先で穴を探り (grope)、その指を押しつけ (press)、そして軽く叩いてみて (pat)、それから強く打ちつけてみる (hammer) という順序が、指の位置を覚えるための最も早く確実な方法である」と述べているのはたいへん参考になる。この方法でそれぞれの穴の位置を覚えたら、あらためて、常に指の同じ位置でハマリング (hammering) ができるかどうかを繰り返し試みる。良いハマリングとは、手首や指に余分な力を入れず、打った瞬間、指先だけに力を加えるようにして瞬時に穴を完全にふさぐ動作を言い、その場合、音程をもったポンポンという音が聞かれるはずである。

#### 3) 指使いの表示 —〔図1〕参照—

左手は、親指を0とし、人さし指、中指、薬指をそれぞれ1、2、3とし、右手は、人さし指から順に小指までを1、2、3、4として、左右の指番号の間に「,」を打つこととする。そうすれば、全部の穴をふさいだ場合の表示は「0 1 2 3, 1 2 3 4」となり、左手の中指だけをふさいだときは「2,」となる。また、右手の小指にあたる穴は「4」で表わすことができる。穴を半分ふさいだ場合は、その穴の数字に斜線を引いて「~~4~~」のようにする。ほとんどの教則本においては「0 1 2 3 4 5 6 7」の表示をしているが、これは、右手の各指が、すぐに「4」以下の番号と一致しにくい欠点がある。これに対して、「0 1 2, 1 2」のような表示では、両手の指番号が一致していて指使いがわかりやすい。

## 2. 音を創る練習

### 1) 特に重要な必要事項

#### (1) 心構え

音を出す場合、まず第一に心がけねばならないことは、常に良い音を求め、良い音楽を

創ることである。良い音を得るための条件は、良い楽器を持つことと、良い音を創る技術を身につけることである。楽器は、それ自体がシンプルであればあるほど、その音創りにおいて奏者の音楽性が要求されるものであるから、この Block flöte のような単純な楽器では、与えられた条件内で良い音や良い音楽を求めることが、とりもなおさず自分の音楽性を高める道につながるものである。

## (2) 楽器のもちかた

姿勢を正しくし、自然な状態で吹き口 (mouthpiece) をくわえて、楽器はだいたい45度前方に出し、両肘を少し開く。使わない指は軽く持ちあげて、いつでもすぐに使える状態にしておくために穴から離しすぎてはいけない。

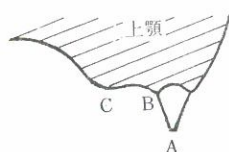
## (3) 呼吸法

音を創る場合の呼吸のしかたは、ふつう、腹式呼吸と呼ばれているものである。音が始まった瞬間から終る瞬間まで平均した量の呼気を持続させ、しかも、自分の耳で音を確かめながら、美しい響きが出るような呼気の勢いを発見しなければならない。そのためには、吸った息を腹筋でしっかり保持し、喉の奥を丸く開いて〔o〕の発音をするような感じにして、呼気が強すぎないように小量づつ出すことがたいせつである。今後、呼気を〔o〕の記号で表わし、それを特に強める場合は〔o<sup>+</sup>〕、その逆を〔o<sup>-</sup>〕で表わすことにする。

## (4) タンギング (tonguing) とその表示

楽器に息を吹き入れた瞬間に、ある音量をもった音がアタック (attack) を伴って始まるためには舌の操作が必要である。また、音が終るとき、音程が下がることなく瞬間的に止まるためにも舌の操作が必要である。この舌の使いかたをタンギングという。タンギングを分析すると、アタックとそれに続く呼気から成りたち、呼気は更に、その勢いと持続時間とに分けられる。アタックの作りかたは、〔t〕の無声発音を行なうのに似ており、鳴らす音の音域によって作りかたの条件を少しずつ変える必要がある。それを表にしてみるとだいたい次のようになる。

〔図2〕



〔図3〕



〔表1〕

アタックを作る要素	音域 低 音 c <sup>1</sup> ~ d <sup>1</sup>	中 音 e <sup>1</sup> ~ d <sup>2</sup>	高 音 e <sup>2</sup> ~ e <sup>3</sup>
舌先の形状 〔図3〕において	A 型	B 型	C 型
舌先を当てる場所と面積 〔図2〕において	AからCにかけて 広くする	BからCにかけて 普通	Cの方に寄りながら 狭くする
口先の締めぐあい	力を抜いてゆるめる	普通	力を入れて締める
呼気の勢い	弱 しい	普通	強 しい
アタック表示	〔t <sup>-</sup> 〕	〔t〕	〔t <sup>+</sup> 〕
タンギング表示	〔t <sup>-</sup> o〕	〔to〕	〔t <sup>+</sup> o〕



〔表1〕において、 $[t^-]$ を柔らかいアタック、 $[t^+]$ を鋭いアタックとよぶことにし、アタックを作る要素のどれかの条件が $[t^+]$ の方向に向かうことをアタックを鋭くするといひ、その逆をアタックを柔らかくするという言いかたで表わすことにする。また、タンギングの表示は、アタック記号の後に呼気記号〔o〕を付けて $[t\bar{o}]$ 、 $[to]$ 、 $[t^+o]$ のように表わし、 $[t\bar{o}]$ を弱いタンギング、 $[to]$ を強いタンギングとよぶ。弱いタンギングの呼気だけを更に弱める場合は $[t\bar{o}^-]$ の表示をし、その逆の場合を $[t^+o^+]$ で表わすことにすれば、高音の鋭い音をピアノシモで奏するときは $[t^+o^-]$ の表示も気持ちとしては成りたつわけで、少しでも音楽的表現を含んだタンギング表示ができる。

Block flöte においては $[t]$ のタンギングは強すぎるから $[d]$ を基本にすべきであるとしている説もあるが、 $[t]$ の場合でも、舌を上顎に当てるときの力を弱くすれば $[d]$ を用いた場合と同様の効果が得られるものである。また、「音の起ち」がはっきりする点においては $[t]$ の方がすぐれている。従来の教則本において多く用いられている $[to]$ 、 $[tu]$ 、 $[ti]$ のように音域によって母音を変えるタンギングは、よほど注意しないと $[u]$ 、 $[i]$ の発音が無意識のうちに喉の奥に影響してそれをせばめ、丸みのある音質を失うおそれがあり、音色の統一が図りにくい。

音の強弱とタンギングの強弱とは密接な関係があり、タンギングの強弱は微妙に音程にも影響を及ぼす。(音程に相当する語として pitch と intonation がある。pitch は、楽器そのものがすでにもっている音程を意味する。intonation は、ある基本ピッチをもった楽器を使って、奏者がその演奏において創り出した音程を意味し、その良し悪しは奏者の技術による。)同一イントネーションでの強音と弱音の範囲はごくわずかで、特に $c^1$ 音や $d^1$ 音のような低い音においてはそれは非常に微々たるものである。したがって強弱表現は、常にイントネーションとのかねあいにおいてタンギングをかげんして行なわなければならない。音を止める場合のタンギングは、舌で息の流れを瞬間的に遮断して行ない、 $[t^+]$ の状態では遮断すれば音は瞬間的に切れるし、 $[t^-]$ の状態では遮断すれば静かに切れる。

## 2) 中音域におけるロングトーンの練習

### 〔楽譜1〕



### 〔楽譜1〕における留意事項

ア. 各音の始まりと終りには適切なタンギングを用い、同質で丸みのある美しい響きが、まっすぐにしかもできるだけ長く持続するように、自分の耳でよく確かめながら練習する。タンギングが強すぎれば、イントネーションは上ずるか、いわゆるころぶとよばれる状態になり、また、弱すぎれば響きは悪くなるものであるから、適当なタンギングを自分の感じて覚えねばならない。

イ. フィンガリングとタンギングがずれないように留意する。そのためには、タンギングの寸前にフィンガリングを行なうような感じにするのがよい。

## 3 重奏によるいろいろなタンギングの練習

### 1) 重奏のための留意事項

#### (1) 重奏による練習の意義

音楽の演奏は独善的であってはならない。その演奏には常に音楽的な制約がつきものであるから、この楽器の練習過程においても、相手との共同作業による音楽の流れの中で、拍子やテンポをはじめその他いろいろな条件を考え、その制約の中で音楽の喜びを感じながら練習していくことがたいせつである。そしてそのことが、ソロやアンサンブルにおいて良い音楽を創り出す基礎となる。

## (2) チューニング (tuning)

重奏にあたっては正しいチューニングが必要であるが、その際「楽器をくわえる角度」「タンギングの強弱」「呼気のコントロール」などが不安定な場合は楽器本来のピッチを確かめてそこなう危険があるから、それらの条件を常に一定にするように心がけ、いちばん安定した音で合わせるようにする。チューニングはジョイント (joint) の抜き差しによって行ない、ピッチは差し込んでしまった状態でいちばん高く、抜いていくほど下がる。また演奏中に、楽器自体のぬくもりや湿めりぐあい、外気温の変化などによってピッチは変るものであるから、よく注意してその都度チューニングをやり直す必要がある。

## (3) 実際にあたっての一般的な留意事項

ア. 主旋律をもり立てるように配慮する。

イ. 拍子、テンポ、リズム、曲想などをよく考えて、その曲に合ったタンギングを行ない、同時に鳴る音のアタックは少しのずれもないように心がけねばならない。

ウ. 他のパートとの相互関係において、音色、強弱、イントネーションなどをよく考えて演奏し、またユニゾン (unison) の音については、特に慎重にそのイントネーションを確かめ合う必要がある。

エ. 対位的な動きの場合は特にフレーズをたいせつにし、各フレーズの始まりの音をはっきりきわだたせるようにする気持ちがたいせつである。

オ. ブレス (breath) をする場所とその長さについては、文字どおり呼吸の合った演奏になるように心がけねばならない。

カ. 音の終りは気持ちをそろえて同時に切ることがたいせつで、特にフェルマータの付いた音の切れめには細心の注意が必要である。

## 2) $\frac{2}{2}$ 拍子における二分音符と四分音符の練習

〔楽譜 2〕

Musik für Kinderより Karl Orff

◎原曲は Glockenspiel の重奏



かに吹き入れるようにする。その響きやイントネーションが悪ければ、それは、穴のどれかが完全にふさげていないかタンギングが強すぎるかの理由による。

〔楽譜5〕

Musik für Kinder より  
Schlaf, Kindlein, schlaf

Karl Orff

Cantabile

本琴

本琴

〔楽譜5〕においては、美しい旋律をゆったりと歌うような気持ちで演奏し、一音一音良い響きが得られるように心がける。

6)  $\frac{2}{4}$  拍子におけるテヌート (tenuto) の練習

テヌートのタンギングは、non legato の場合よりアタックを少し柔らかくし、呼吸を押し出すようにしてやや長びかせる感じにする。その場合の表示として [to] を用いることとする。

〔楽譜6〕

Ungarische Weisen

Béla Bartók

Andante

①

②

③

「013.1」



①

②

③

「012.12」

○原曲は③のパートはアルト笛で奏し、  
h<sup>1</sup>、c<sup>2</sup>音はオクターブ下になる。

〔楽譜6〕において、②のパートのc<sup>1</sup>、d<sup>1</sup>音は低い音のためにそのアタックを柔らかくしなければならないが、そのうえテヌートが付いたために更に柔らかくし、しかも、主旋律であるために呼気を強めて音をはっきりさせる必要がある。そのタンギングの感じは [t'ə'] のように表示できる。

7) 低音域におけるいろいろなアーティキュレーション (articulation) の練習

〔楽譜7〕

Alla Marcia Musik für Kinder より Karl Orff

シンバル  
太鼓

シンバル  
太鼓

〔楽譜7〕においては、行進曲風な感じを生かしながら、スタカート、テヌート、スラーのタンギングが、低音域においてそれぞれ良い響きを創るように留意しなければならない。



8)  $c^1 \sim c^2$ におけるリズムの変化を伴った音階練習

[楽譜 8]

Hark, the glad sound! the Saviour comes

[楽譜 8] においては、低、中音域を通じてタンギングをスムーズに変化させ、それぞれの音が美しい響きになるように心がけるとともに音色の統一を図ることがたいせつである。

9)  $h^1$ 音の替え指についての考察と練習

(1) フィンガリングについて

$h^1$ 音の指使いとしては、主として「0 1,」と「0 2 3,」のふたつが用いられる。前者を $h^1_1$ 、後者を $h^1_{II}$ の記号で表わすことにする。(楽譜中、Iは $h^1_1$ を、IIは $h^1_{II}$ を意味する)

上の楽譜で $h^1_1 \leftrightarrow c^2$ の連結は、中間音がはいりやすくレガート感がそこなわれるため、 $c^2$ 音との連結においては $h^1_{II}$ の方が良い。同様のことが次の楽譜の $d^2$ 音との連結の場合にもいえる。

次の $h^1 \leftrightarrow a^1$ の場合は、 $h^1_1$ の方が連結が楽に行なえる。

しかし次のような場合は、全体のレガート感からいえば $h^1_{II}$ を使った方が良い。その際、必然的に $h^1_1 \leftrightarrow a^1$ のフィンガリングが起るが少し慣れればそれほどむずかしいものではない。

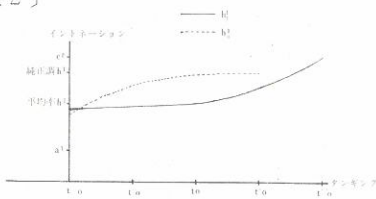
(2) イントネーションについて

イントネーションは、タンギングの強弱や呼気のコントロールによって調整することが可能である。H音はC音に進行する場合、導音的な意味や純正調的な意味から、そのイントネーションをなるべく高くしてC音に近づけるのが良い。そのために、次の楽譜をいろいろな強さのタンギングでためしてみる。



そして、 $h^I$ 音において、タンギングの強弱とイントネーションの関係は、だいたい次の〔表2〕のようなことがいえる。(ただし、これは楽器によって多少の差がある。)すなわち、純正調的な $h^I$ 音を得る場合、強いタンギングでは $h^I$ がよく、普通から弱いタンギングにおいては $h^{II}$ の方が得やすい。 $h^{II}$ は強いタンギングではころぶ状態になってしまうが、これはクロスフィンガリング (cross fingering) に共通していえることである。(穴を上から順にふさいだ形の指使いを plain fingering とよび、途中の穴をとばした形の指使いを cross fingering とよぶ。)

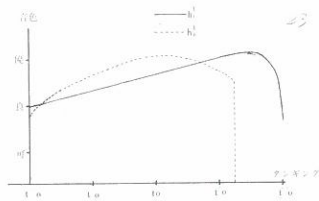
〔表2〕



〔表2〕

〔表2〕

(3) 音色について



音色の面から $h^I$ と $h^{II}$ を比べてみると、〔表3〕に示されているように、強いタンギングでは $h^I$ がすぐれ、普通から弱いタンギングにかけては $h^{II}$ がすぐれていることが一般的にいえる。しかし、次の〔楽譜9〕や前出の〔楽譜4〕のような日本旋法の曲においては、 $h^I$ 音のイントネーションをむしろ低くして、音色も明確でない方が情緒の出るものであるから、要は自分の望む音色やイントネーションとフィンガリングとのかねあいにおいて選択すべきである。

〔楽譜9〕



- (4)  $\frac{3}{4}$  拍子における長いタイ、スラーの練習と  $h_1^1$ ,  $h_1^{\text{II}}$  の使い分け  
〔楽譜10〕

Allegretto BEYER №18より F. Beyer

#### 4 高い音の練習

##### 1) $e^2$ , $f^2$ , $g^2$ , $a^2$ 音の練習

###### (1) サミング (thumbing) について

「0 ,」の穴をサムホール (thumb hole) とよび、オクターブ上の音を出すために「0 ,」の穴にすきまを作ることをサミングという。サミングは「Ø」の記号で表わし、親指の爪を立てるようにしてすばやく行なうのがよい。

###### (2) サミングの練習

「0 1 2 3, 1 2」の指使いで音を出せば  $e^1$  音が鳴る。そのままサミングを行なえば  $e^2$  音が出るはずである。その場合、 $e^1$  音のタンギングは [to] であり、 $e^2$  音は [ $t^{\text{Ø}}$ ] にしなければならないが、スラーが付いていて後の音に舌が使えない場合は、口先の締めぐあいだけで呼気の勢いを強めて [ $t^{\text{Ø}}$ ] を得るようにする。

## 〔楽譜11〕

Moderato The Lonely Goatherd Richard Rodgers

D.C.

(2) e<sup>2</sup>音の替え指の考察とその練習(1) e<sup>2</sup>音の指使いの種類とその記号

e<sup>2</sup>音には主として次の三種類の指使いが用いられる。すなわち、「0 1 2 3, 1 2」「2 3, 1 2」「0 2 3, 1 2」で、それぞれe<sub>I</sub><sup>2</sup>, e<sub>II</sub><sup>2</sup>, e<sub>III</sub><sup>2</sup>の記号で表わすことにし、楽譜中ではI, II, IIIの略号を用いることにする。e<sub>III</sub><sup>2</sup>は「1 2 3, 1 2」でもよい。

(2)  $\frac{3}{4}$ 拍子におけるe<sub>III</sub><sup>2</sup>の練習

e<sub>III</sub><sup>2</sup>は、c<sup>2</sup>音のような「0,」をふさいだ指使いの音との連結に便利であるが、弱いタンギングの場合はa<sup>1</sup>音になるので注意しなければならない。

## 〔楽譜12〕

Bohmisch, 17Jahrh



(3)  $\frac{6}{8}$  拍子における  $e_{II}^2$  の練習

$e_{II}^2$  は、 $d^2$  音のような「0」を開けた指使いの音との連結に便利であるが、弱いタンギングの場合は  $c^2$  音になるのでよく注意しなければならない。

[楽譜13]

Barocke Spielstücke

F. J. Giesbert

Allegro

(4)  $\frac{9}{8}$  拍子を含めていろいろ変化する拍子の中での  $e_I^2$  の練習と、中、高音域におけるいろいろなアーティキュレーションの練習

$e_I^2$  は、 $e^2$  音の指使いのなかでいちばん響きが良く、イントネーションも正確なものが得やすいので、 $e^2$  音の指使いの基本のものとして用いるのがよい。

[楽譜14]

Musik Für Kinder よ)

Karl Orff

Allegro

Musical score for exercise (5) in 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations. The dynamic marking 'P' (piano) is placed below the first and last notes of both staves.

(5)  $e_1^2$ ,  $e_{II}^2$ ,  $e_{III}^2$ の使い分けの練習

実際に曲の演奏にあたっては、音色、強弱、イントネーションなどの音楽的表現の要求と、演奏上合理的なフィンガリングとのかねあいにおいて奏者自身が選択すべきものである。(そうして採択したフィンガリングのイントネーションがなお悪い場合は、それを修正するための **sharpening, flatening** のいろいろな方法があるが、その詳細については次回に述べることとする。)

[楽譜15]

Sarabande

J. B. De Boismortier

Musical score for Sarabande by J. B. De Boismortier in 3/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music features sixteenth and thirty-second notes. There are several trills marked with '(tr)' and some notes marked with '(+)'. The composer's name 'J. B. De Boismortier' is written above the second staff, and '(M)' is written below the second staff.

[楽譜16]

Barocke Spielstücke

F. J. Giesbert

Musical score for Barocke Spielstücke by F. J. Giesbert in 3/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music features sixteenth and thirty-second notes. There are several trills marked with '(tr)'. The tempo marking 'Adagio' is written above the first staff, and the composer's name 'F. J. Giesbert' is written above the second staff.



3) h<sup>2</sup>音とc<sup>3</sup>音の練習

h<sup>2</sup>音は「Ø 1 2, 1 2」, c<sup>3</sup>音は「Ø 1, 1 2」の指使いを用いる。そのタンギングは、アタックは鋭くしなければならぬが呼気は強すぎたはいけない。音が出ないか響きが悪い場合は、「Ø」のすきまの分量が適当でないかタンギングが適切でないかの理由による。h<sup>2</sup>, c<sup>3</sup>音は決して鋭い音であってはならない。フィンガリングとタンギングがよくマッチして適切であればそれなりに柔らかい音を得られるはずである。

〔楽譜17〕

Giga F. J. Giesbert

(4) ダブルタンギングによる分散和音と音階の練習

Block flöte におけるダブルタンギングは、[t k t k] では音の響きが痩せるきらいがあるので [to ko to ko] を用いるのがよい。

〔楽譜18〕では、「スムーズなフィンガリング」と「各音の美しい響きと音色の統一」を心がけて練習すべきである。

[楽譜 18]

Konzert

John Baston

Allegro

to—to ko

to to ko

This system contains the first four measures of the piece. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff provides a rhythmic accompaniment. The lyrics "to—to ko" are written under the first measure, and "to to ko" is written under the second measure.

(tr) (tr)

to ko to ko

This system contains measures 5 through 8. The upper staff includes trills marked with "(tr)". The lyrics "to ko to ko" are written under the eighth measure.

This system contains measures 9 through 12, continuing the melodic and rhythmic patterns established in the previous systems.

0123, 234

This system contains measures 13 through 16. The upper staff features a complex, rapid melodic passage. The number "0123, 234" is written below the lower staff, likely indicating a fingering or breath control exercise.

(tr)

This system contains the final four measures (17-20) of the piece. The upper staff includes a trill marked with "(tr)" in the first measure, and the piece concludes with a final melodic phrase.



First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and rests. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with sixteenth-note patterns. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with sixteenth-note runs and rests. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. This system shows a simplified melodic line in the upper staff and a simple accompaniment in the lower staff, possibly representing a final section or a simplified version of the previous material.