

Alexandru Pașcanu

ARMONIA

Volumul II

PREVIZUALIZARE

GRAFOART

Cuprins

XV. Notele melodice, efectiv disonante	3
XVI. Modulația	52
XVII. Sistemul cromatic	91
XVIII. Modulația cromatică	136
XIX. Modulația enarmonică	149
XX. Armonizarea la două, trei, cinci și mai multe voci	156
XXI. Armonizarea instrumentală	166
XXII. Acordurile de cinci, șase și mai multe sunete	182
XXIII. Armonia impresionistă	207
XXIV. Politonalitatea	250
XXV. Atonalismul	258
XXVI. Dodecafonia serială	272
XXVII. Armonizarea modală	284
XXVIII. Modalul popular românesc	298
Teme pentru rezolvat	345
Teme rezolvate	357
Bibliografie	368

XV. Notele melodice, efectiv disonante

Notele melodice, pe care le-am întâlnit până acum (întirzieri, apogiaturi, broderii, note de pasaj etc.), creau acorduri obișnuite de terțe, care nu aveau nimic disonant în sine (simple răsturnări), dar care impuneau o rezolvare, fapt pentru care erau denumite *aparent disonante*. În capitolul de față, aceleași note melodice vor crea, cu elementele acordului, ciocniri de *secunde*, *septime* și *none*, motiv pentru care ele vor fi considerate ca fiind *efectiv disonante*. Se obțin, astfel, agregate armonice cu noi aspecte, foarte diverse, care vor constitui, mai târziu, o fază intermediară pentru apariția unor noi structuri sonore, utilizate frecvent în muzica secolului nostru. Toate aceste note ornamentale alcătuiesc, la un loc, ceea ce se numește *figurația melodică*.

Notele melodice sînt tot atît de vechi, pe cît este polifonia însăși. Dacă ele nu au apărut în primele teme de armonie se datorește faptului că, în predarea acestei discipline se impun rațiuni pedagogice și nu istorice.

Întirzirea¹

Întirzirea efectiv disonantă² creează un șoc mai puternic decît cea expusă la capitolul *disonanțelor aparente*, prezentînd, totodată, o varietate mult superioară în aducerea și rezolvarea elementelor respective :

632

După cum se știe, o întirzire presupune trei momente : *pregătirea*, *întirzirea propriu-zisă* și *rezolvarea*.

Orice acord poate să conțină una sau mai multe întirzieri. Cele mai reușite însă sînt cele realizate în acordurile consonante ; conflictul, obținut prin întirzire, apare aici cu toată claritatea, fără echivocuri.

¹ I se mai spune și *suspensie*.

² Sunetul *real* face parte din structura acordului respectiv, pe cînd sunetele *ornamentale* sînt străine și sînt aduse din motive melodice.

XVI. Modulația¹

Generalități

Prin modulație¹, înțelegem schimbarea tonalității sau a modului, intervenită în desfășurarea muzicală.

Cunoscînd o extindere din ce în ce mai amplă, mai cu seamă în muzica instrumentală și simfonică, *modulația* a constituit unul din procedeele de bază în arhitectonica formelor muzicale.

Prin deplasarea și jocul diferitelor tonalități, care se înfruntă sau se echilibrează, se creează o varietate de culoare, de planuri și de caractere, conferindu-se, astfel, o mai profundă și mai plastică personalitate temelor, devenite acum adevărate personaje în dramaturgia muzicală. Principiul tonalității nu slăbește, ci, dimpotrivă, se afirmă, se adîncește, se îmbogățește, consolidîndu-se și impunîndu-se cu o sporită necesitate.

Dacă tonalitate înseamnă un ansamblu fonic, organizat în funcțiuni în jurul unui punct fix, cu o anumită caracteristică sau culoare, *modulația* înseamnă *mișcare, evoluție, acțiune*, iar rolul ei dinamic, în desfășurarea și construcția formelor muzicale, poate fi întrevăzut de pe acum².

* * *

¹ La prima vedere, termenul pare, în majoritatea cazurilor, impropriu și, luat în sens strict etimologic, s-ar crede că el se referă numai la schimbările de *mod* (așa cum s-a întîmplat la origine).

Unii teoreticieni (printre care D. Cuclin, J. Chailley, H. Chalan și alții) propun termenii: *tonulație* (cînd are loc schimbarea tonicii), *modulație* (cînd se schimbă modul) și *tono-modulație* (cînd se schimbă și tonica și modul).

Spiritul de comoditate însă a învins și, prelungindu-se o veche deprindere, termenul unic de *modulație* înglobează toate aceste trei tipuri de schimbări.

² Printre alții, Arnold Schoenberg studiază tendințele armoniei de a genera formele în *Structural functions of harmony* (New York, 1954).

XVII. Sistemul cromatic

Despre cromatisme

Prin note *cromatice*¹, înțelegem sunetele străine de gama și tonalitatea diatonică în care apar. Se creează astfel noi semitonuri² și raporturi de sensibile artificiale.

De exemplu în Do major :



După funcțiunile pe care le îndeplinesc în cadrul acordului respectiv, cromatismele se împart în două mari categorii :

a) note *ornamentale* (*melodice* sau *secundare*), cum sînt apogiatu-rile, broderiile, notele de pasaj, échappée-urile cromatice ;

b) note *reale*, cînd înlocuiesc efectiv un sunet diatonic. În acest caz, ele se mai numesc și *alterații*.

¹ La vechii greci, cuvîntul *chromos* însemna *culoare*. În muzica lor, unde termenul apare pentru prima oară, el este folosit pentru a denumi sunetele care alterează modul, *colorîndu-l* expresiv.

Unii autori încearcă să explice termenul prin faptul că, la un moment dat, notele cromatice erau scrise în culori.

² Reamintim, cu această ocazie, distincția făcută în denumirea semitonurilor. Ele se numesc *cromatice* cînd se produc între două sunete cu aceeași denumire și, *diatonice*, cînd provin din două sunete cu denumiri diferite :

XVIII. Modulația cromatică

Capitolele anterioare au demonstrat că notele cromatice se pot integra în cadrul tonalității pe care o servesc, amplificînd-o cu sensibilele artificiale, care se rezolvă la elementele diatonice respective sau chiar le înlocuiesc. Totodată, prin această amplificare a suprafeței tonale, se neutralizează, se diluează concentrația diatonică, se atenuază sobrietatea, severitatea și o anumită rigoare diatonică.

Cînd acordurile cromatizate rup relațiile cu vechea tonalitate, începînd să se coordoneze în alte raporturi, impunînd o nouă tonalitate, vom obține o *modulație cromatică*. Cu alte cuvinte, în cadrul vechii tonalități, acordurile alterate vor îndeplini rolul de *acorduri-punte*, după care va urma afirmarea noii tonalități.

Referitor la *acordurile-punte*, vom deosebi mai multe posibilități.

1. **Acordul-punte, alterat în vechea tonalitate, este diatonic în noua tonalitate :**

1043 Do-mi

Do: $\frac{4\#}{4}$ IV^3

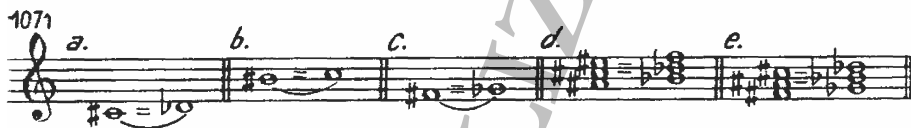
la-Si mi: II^3

la: $\text{III}^{6\#}$

Si: II^6

XIX. Modulația enarmonică¹

Modulația enarmonică este procedeul de a instala o nouă tonalitate, grație posibilității unui sunet de a avea notări și funcțiuni diferite. Această proprietate a sunetului, fix ca înălțime, de a fi variabil ca denumire, notare și funcționalitate se datorește sistemului *temperat*, fără de care enarmonia nu ar fi fost posibilă :



Posibilitatea schimbului enarmonic oferă noi resurse și procedee de modulație față de cele expuse anterior la modulația diatonică și cromatică. Modulația enarmonică poate opera treceri bruște, spectaculoase, de la tonalități cu mulți diezi la cele cu mulți bemoli și viceversa. Cîmpul ei de acțiune rămîne, totuși, restrîns.

Privită în general, modulația enarmonică poate lua două aspecte. Unul poate fi cotate drept un simplu procedeu „de serviciu“ utilitar, impus de aglomerarea accidentilor. În acest caz, schimbarea operată este mai degrabă pe hîrtie, pentru ochi, ea prezentîndu-se auditiv ca o modulație diatonică, în care pentru a ușura citirea, se recurge, în momentul necesar, la enarmonie, obținîndu-se, astfel, o *ortografie mai simplă, mai comodă* :

Celălalt aspect este al modulației specific enarmonice, care ne transportă sesizabil într-o altă atmosferă, într-o cu totul altă zonă, care surprinde urechea².

După felul în care se realizează tehnic modulația, distingem două procedee :

- *schimbul enarmonic* ;
- *interpretarea enarmonică*.

¹ La vechii greci, enarmonia reprezenta cel de-al treilea gen al muzicii și avea altă semnificație.

² Excelente exemple de acest gen se găsesc în muzica romanticilor și mai ales la Wagner.

XX. Armonizarea la două, trei, cinci și mai multe voci

Ansamblul la patru voci s-a dovedit a fi formația ideală, atit că echilibrul acordic (dublarea elementului preponderent, distribuirea acordurilor de patru sunete ca cele mai frecvente disonanțe etc.) cit și ca echilibrul de voci și timbru (două voci înalte+două voci grave, sau două voci externe+două interne etc.). Acest echilibrul s-a dovedit perfect nu numai în muzica vocală ci și în cea instrumentală și orchestrală, căci capodoperele clasicismului, indiferent de formația căreia li se adresează, sînt bazate pe armonia la patru voci, fiecare fiind întărită și colorată prin dublări. Dar și în această epocă, intervin uneori situații în care discursul muzical angajează numai două sau trei voci, după cum, altă dată, e nevoie de mai mult de patru voci.

Armonizarea acestor cazuri speciale va respecta, în mare, recomandările făcute pînă acum, dar, totodată, va trebui să ținem seama de cîteva detalii specifice. Se cuvine să precizăm că, în cele ce urmează, rigoarea sau specificul armonic, acordic, trebuie să încline spre contrapunct, pentru a realiza o alianță sau o sinteză.

Armonizarea la două voci

Ceea ce constituie procesul esențial al armonizării la două voci este *selecția*, care trebuie operată continuu, pentru a renunța la o notă a acordului și, mai ales, pentru a o găsi pe cea mai potrivită, care să însoțească melodia dată, atit din punct de vedere *vertical* cit și *orizontal*.

Pe plan vertical, acordic, recomandările indicate la început rămîn valabile. Elementele acordului sînt preferate în următoarea ordine : *fundamentală*, *terță* și *cvintă*. Dacă e vorba de un acord de trei sunete, la două voci, bineînțeles, că se vor utiliza :

- *fundamentală*+*terța* ;
- *fundamentală*+*cvintă* ;
- *terța*+*cvintă* (în acordurile principale) ;
- *fundamentală*+*fundamentală* (idem).

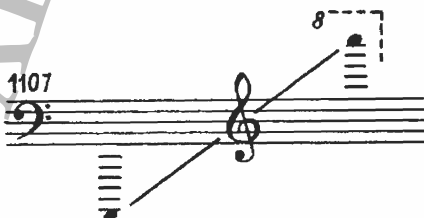
Acordul *do*, *mi*, *sol* va putea fi prezentat la două voci astfel :

XXI. Armonizarea instrumentală

În general și în tot ceea ce este esențial, regulile și recomandările privind *construcția, înlănțuirile și funcționalitatea acordurilor*, enunțate până acum, continuă a se impune și în armonia instrumentală. În cele ce urmează, vom semnala câteva interdicții specific vocale, care nu-și mai găsesc justificarea și vom adăuga câteva îngăduințe firești, date fiind resursele instrumentale, care largesc desfășurarea și tehnica armonică.

Pianul¹

Acest amplu și complex instrument polifonic dispune alături de orgă, de cel mai mare ambitus (totalul sunetelor utilizate în muzică) :



De asemenea, posedă o desăvârșită *omogenitate de timbru și intensitate*, pe toată această întindere.

Melodia poate fi plasată *deasupra* acompaniamentului, ca în majoritatea cazurilor :

1108 *Beethoven - Sonata op.2 Nr.1*

¹ Cele indicate la pian rămân, în cea mai mare parte, valabile pentru toate instrumentele cu claviatură (orgă, armonium, claviolină etc.)

XXII. Acordurile de cinci, șase și mai multe sunete

Dacă, în armonia clasică, acordul de cinci sunete, de nonă, era plasat numai pe dominantă, în muzica modernă, el poate fi construit pe oricare din treptele gamei. În acest caz, nona de dominantă este considerată principală, iar toate celelalte, secundare :

1143

în major

I II III IV V VI VII

în minorul armonic

I II III IV V VI VII

Analizînd acordurile, vom constata că, realizate numai din materialul tonalității respective, în mod firesc, ele diferă în construcție și sonoritate¹.

În tonalitatea majoră, acordul de nonă de dominantă, pe care îl cunoaștem, este alcătuit simetric : două terțe mari la extremități și două terțe mici în interior, nona fiind mare :

1144

V⁹

Pe treptele I și IV, acordurile de nonă prezintă o structură comună, o alternanță de terțe majore și minore, nonele fiind mari :

1145

I⁹ IV⁹

¹ Spre deosebire de nonele lui Debussy, care, utilizate constant de tip dominantic, în lunecări treptate, anulează tonalitatea.

XXIII. Armonia impresionistă¹

În momentul în care se credea că, epuizată de paroxismul cromatismului wagnerian, armonia nu va mai putea depăși impasul, compozitorul francez *Achille Claude Debussy*² deschide porți noi și nebănuite. Ca orice veritabil deschizător de drumuri, el nu repudiază cuceririle trecutului, cărora le conferă alte utilizări și sensuri, creînd astfel, prin noi raporturi, un univers sonor propriu sensibilității secolului XX, în care personalitatea muzicianului se impune, reliefind totodată caracterul subtil și rafinat, specific spiritualității franceze.

Pentru a fi eficientă, integrală și științifică, analiza armoniei debussyste nu trebuie desprinsă și izolată de melodica sa, deși sau tocmai pentru că melodia nu mai constituie elementul primordial, ca la clasic³, ci o consecință, o rezultată a agregatelor și relațiilor armonice. Șirul acordurilor sale degajă mai degrabă o „impresie melodică“, fapt semnalat și sub denumirea de „armonie melodică“. În felul acesta, armonia rezultă din acordurile înlănțuite în relații noi, ca valurile conturate la suprafața masei fluide a armoniei.

Această „impresie“ pe care ne-o creează melodica lui Debussy nu trebuie să ducă la concluzia că muzica sa nu ar avea melodie, ci că ea provine și se construiește pe altă cale decât cea clasică.

Cercetînd melodica debussystă, vom constata frecvența utilizare a unor formule și procedee care devin, astfel, caracteristice.

¹ Calificativul este împrumutat din pictură, care traversează cam în aceeași epocă o fază a plasticii moderne, unde accentul nu se mai pune pe realitatea obiectului propus, ci pe impresia subiectivă, de moment, fugară și inconsistentă, pe care ea o declanșează în sufletul artistului, care caută să surprindă aspectele schimbătoare ale naturii și mișcării.

² 1862—1918.

³ Unele melodii se desfășoară pregnant în prim plan, ca entitate principală cvasi-independentă. Construită ordonat, ea curge continuu, ca un discurs marcat de semne de punctuație, cu simetrii și formule cadențiale bine delimitate. Melodia constituie aici un fir roșu conducător, care poate sintetiza și face recognoscibilă o lucrare chiar și fără prezența armoniei.

XXIV. Politonalitatea

Înțelegem prin politonalitate reunirea simultană a unor desfășurări plasate în două¹ sau mai multe tonalități.

Fenomenul nu este nou în istoria muzicii, dovezi ale existenței sale putând fi semnalate ca firești în secolul al XIII-lea, unde unele motete ne oferă rudimente de politonalitate.

1378 *Crucifigat omnes conductus sec. XIII*



De asemenea, cadențele cu duble sensibile, tipice acestui veac :

1379



folosite în major, ca și cele din vremea lui Machault, pentru minor :

1380



demonstrează că vocile încheiau pe tonici diferite.

Bineînțeles, substratul, argumentul generator al acestei politonalități, este cu totul opus celui din secolul XX. În primul caz, ea pro-

¹ În acest caz se numește : *bitonalitate*.

XXV. Atonalismul

Numim atonalism¹ modul de concepere a muzicii, în care orice organizare tonală, ierarhie și atracție între sunete sînt anulate, interzise și contrazise.

Termenul comportă în limbajul muzicologic mai multe înțelesuri. Uneori, se etichetează drept atonală muzica extratonală, deci în afara tonalității de tip clasic, ca, de pildă, cea hexatonală (prin tonuri întregi), sau acea tonalitate suspendată, care evită afirmarea categorică a funcțiilor (ca în cazul Debussy) sau unele aspecte ale politonalității, care, pentru ureche, fac insesizabilă tonalitatea², din cauza supraaglomerării.

În capitolul de față vom restrînge termenul de atonalism la sensul strict, sever, de utilizare, în regim de egalitate, a celor 12 sunete, cu eliminarea categorică a oricărei impresii tonale.

Puținele lucrări de specialitate³, vizînd acest subiect, afirmă că muzica atonală utilizează modul de 12 sunete. Consider că această tentativă de a statua prin analogie organizarea atonalismului este forțată în acest punct. După cum știm, un mod (ca și o tonalitate, de altfel) nu înseamnă o simplă înșirare de sunete, de material brut, ci o schemă organizată, cu ierarhii și atracții între elementele componente, ceea ce nu mai există în atonalism.

În acest caz, vom corecta afirmația precizînd că atonalismul folosește scara sau totalul celor 12 sunete, tratate în absolută egalitate, desprinse de orice subordonare și atracție.

Notarea sunetelor se va face liber, fără armură, enarmonia permițînd alegerea scrierii cu diezi sau bemoli, ținîndu-se seama numai de ceea ce ușurează mai mult citirea.

¹ Unii autori propun termenul de *anti-tonalitate*, pentru că, analizînd în ansamblu regulile și recomandările acestui gen de muzică, se constată o permanentă grijă de a lupta împotriva a tot ce ține de organizarea tonală.

² Unii autori acordă politonalității termenul de atonalism.

³ Remarcabilă prin precizie și conciziune este: *Téchnique de la Musique Atonale* de Julien Falk (Alphonse Leduc, Paris), lucrare pe care ne sprijinim în principal în redactarea acestui capitol.

XXVI. Dodecafonia serială

Dodecafonia¹, adică tehnica utilizării celor douăsprezece sunete a fost abordată în capitolul anotalismului.

După cum s-a observat, puținele indicații reglementează mai mult ceea ce să nu facem decât ceea ce să facem, precauții vizînd negarea și dărimarea unui sistem (funcțional-tonal), urmărindu-se ca prin aceasta să se creeze un altul nou².

Pentru a deveni însă un nou mod de gîndire și expresie muzicală, atonalismului îi trebuie o forță intimă, o legitate internă, o reglementare proprie.

Această reglementare încearcă să o aducă *serialismul*, sistem a cărui paternitate îi revine compozitorului *Arnold Schönberg*³.

Serialismul este un mod de compunere în care ordinea de apariție a sunetelor este stabilită din capul locului prin seria respectivă.

Seria este o înșirare de douăsprezece⁴ sunete fără ca vreunul să se repete, într-o succesiune stabilită de compozitor, ținînd seama totuși de cîteva recomandări.

Seria nu este o temă, ci mai mult decât atît.

„Seria este în funcția sa de bază un „rezervor“ de motive, din care se pot dezvolta toate elementele specifice ale compoziției. În virtutea neîntreruptei sale reveniri și treceri prin întreaga compoziție, seria mai

¹ gr. *Dodeka* = douăsprezece, *phone* = sunet.

² Dintr-o asemenea operație se naște mai degrabă un teren viran decât o construcție. Nu întîmplător definiția atonalismului este o negație.

³ Trăind între anii 1874—1951, el începe prin a compune într-un stil post-romantic, întîrziat, în umbra lui Wagner. După op. 10, Schönberg inaugurează o perioadă atonală, urmărind totodată codificarea și practica acordurilor de cvartă în locul celor cu structură de terțe. După o tăcere de cîțiva ani, în care elaborează noul sistem serial, el declară în 1922: „Am făcut o descoperire care va asigura preponderența muzicii germane pentru 100 de ani“. Tehnica serială a cărei apariție este semnalată în Valsul din op. 23, consolidată și notorie în lucrările ulterioare, va fi adoptată și susținută de discipolii săi: *Alban Berg* și *Anton Webern*.

În ultima fază a vieții, Schönberg revine la o conciliere tonală.

⁴ Mai tîrziu, evoluînd, serialismul admite și serii cu un număr mai mic de sunete, recurgînd uneori chiar la un material modal.

XXVII. Armonizarea modală

Nu există capitol al armoniei despre care să se vorbească mai mult și să se scrie mai puțin ca cel referitor la armonizarea modală. Pornind de la esența și fundamentul modalismului, cum de altfel însăși milenara sa existență și comportare ne-o demonstrează, această muzică, în forma ei autentică, refuză încorsetarea acordică, natura sa fiind monodică. Modalismul își degajează forța de expresie prin desfășurarea *orizontală*. Aici stă rațiunea lui de a fi și explicația coexistenței atîtor moduri.

Cînd tonalitatea s-a cristalizat, reducîndu-se la două tipuri : major și minor, ele au fost suficiente pentru că, de data aceasta, procesul se extinde *pe verticală*, acordurile, numeroase și complexe, preluînd o bună parte din încărcătura expresivă.

Istoria ne oferă totuși destule dovezi de polifonie modală, dar armonia, cu acordurile ei, care prin atacurile lor simultane retează gîndirea melodică, nu apare spontan în modalism.

Nu constituie oare un non-sens încercarea ulterioară de armonizare a muzicii modale ?

Și teoreticienii muzicii modale gregoriene se întreabă cu justețe „... cantus planus-ul era un sistem esențial melodic. Armonia, decurgînd din elemente care îi erau străine și, venind la mai multe secole după aceea, nu putea fi asociată la o formă de cîntare pentru care nu fusese întocmită.¹ În consecință, a aplica *retroactiv* armonia la cantus planus înseamnă nu numai a alătura două lucruri disparate dar chiar a le distruge unul prin celălalt....”²

În cele ce urmează, prin *armonie pur modală*, vom înțelege alăturarea unor voci care *să respecte și să cultive caracterul modal*, ocotind celelalte posibilități libere³ și aceasta pentru crearea unei atmosfere cit mai autentice.

¹ Nu întimplător, nașterea armoniei este legată de cristalizarea tonalității și stîngerea modalismului.

² *J. d'Ortigue et L. Niedermeyer* : Traite théorique et pratique de l'accompagnement du Plain-Chant (1856). De asemenea A. de la Fage etc.

³ Care sînt nelimitate, puțînd atinge totalul cromatic, atonalismul, serialismul, aleatorismul și alte practici contemporane.

XXVIII. Modalul popular românesc

Armonizarea modalului popular românesc constituie incontestabil capitolul cel mai dificil și mai spinos, dat fiind faptul că redactarea sa este un eveniment întârziat și, totodată, ...prematur.

Întârziat, pentru că el ar fi trebuit schițat cu mult mai înainte de către muzicienii competenți care au lucrat în această direcție¹.

Prematur, pentru că nu deținem încă un fond bogat de lucrări muzicale românești realizat *strict modal*, suficient consacrat, din care să se deslușească cristalizarea unui nou sistem de gândire armonică.

A încerca să stabilim regulile cu anticipație, așteptând după aceea muzica, înseamnă a comite aceeași eroare artistică înfîlțită în majoritatea curentelor contemporane, care caută să *inventeze* sisteme personale în loc să *descopere* practici generale². Și iată că unele din ele așteaptă de peste o jumătate de veac capodoperele care să le consacre și să le confere dreptul de cetățenie în Artă.

În cazul de față, situația se prezintă aparte prin faptul că modalismul nu este o creație personală ci cea mai veche formă de organizare muzicală, firească și unanim practică într-un anumit stadiu și mediu.

Aceeași întrebare : dacă poate exista o armonie viabilă specifică modalismului, revine cu frământată gravitate și justificată ezitare.

Ceva ne îndeamnă totuși să încercăm.

Germenii unei armonii modale s-au arătat la lumină în ultima jumătate de secol și perspectiva unei noi originalități naționale în contextul universal ne ispitește și ne obligă.

Această strădanie are în față un teren nedefrișat încă, ascunzînd potențele unei noutăți și a unei specificități naționale, a unei expresivități aparte, atît de necesare astăzi pentru înviorarea suprasaturatului panoramic contemporan.

S-a remarcat înviorarea pe care școlile naționale au adus-o în muzica secolului al XIX-lea. Se cuvenea mai de mult ca școala românească

¹ Exceptînd lucrarea lui D. Cuclin asupra armonizării cîntecului popular.

² Cum procedase Rameau cînd a cristalizat principiile armoniei.

245

Musical score for measures 245-254, consisting of four staves. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves. The key signature has one sharp (F#).

Teme rezolvate

180

Musical score for measures 180-183, consisting of two staves. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The key signature has two flats (Bb, Eb).

Musical score for measures 184-187, consisting of two staves. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The key signature has two flats (Bb, Eb).

182

Musical score for measures 188-191, consisting of two staves. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The key signature has two sharps (F#, C#).

Musical score for measures 192-195, consisting of two staves. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The key signature has two sharps (F#, C#).