

Formalna struktura VIII. simfonije Ludwiga van Beethovena

Findrik, Renato

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/um:nbn:hr:137:513314>

Rights / Prava: [In copyright/Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-23**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

RENATO FINDRIK

FORMALNA STRUKTURA VIII. SIMFONIJE

LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Diplomski rad

Pula, rujan, 2023.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

RENATO FINDRIK

FORMALNA STRUKTURA VIII. SIMFONIJE

LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Diplomski rad

JMBAG: 0203009278, redoviti student

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Glazbeni oblici i stilovi

Mentor: dr. art. Massimo Brajković, red. prof. art.

Pula, rujan, 2023.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani Renato Findrik, kandidat za magistra glazbene pedagogije – mag. mus. ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljeni način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoći dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

U Puli, 20.09.2023.



IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

Ja, Renato Findrik dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom

FORMALNA STRUKTURA VIII. SIMFONIJE LUDWIGA VAN BEETHOVENA

koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 20.09.2023.

Potpis

Sadržaj

| | |
|--|----|
| UVOD..... | 1 |
| 1. GLAZBENI ŽIVOT U EUROPI KRAJEM 18. I POČETKOM 19. STOLJEĆA..... | 2 |
| 2. LUDWIG VAN BEETHOVEN I NJEGOV SKLADATELJSKI OPUS..... | 4 |
| 2.1. Život Ludwiga van Beethovena..... | 4 |
| 2.2. Skladateljski opus Ludwiga van Beethovena | 8 |
| 2.2.1. Simfonije | 9 |
| 2.2.2. Klavirske sonate..... | 11 |
| 2.2.3. Gudački kvarteti..... | 12 |
| 2.2.4. Druga instrumentalna djela..... | 13 |
| 2.2.5. Vokalno-instrumentalna djela..... | 14 |
| 3. RAZVOJ SIMFONIJE DO BEETHOVENOVOG VREMENA | 16 |
| 4. NASTANAK I PRAIZVEDBA SIMFONIJE BR. 8 U F-DURU..... | 18 |
| 5. FORMALNA STRUKTURA I. STAVKA (Allegro vivace e con brio) | 19 |
| 5.1. Ekspozicija (t. 1 – 105) | 19 |
| 5.1.1. Prva tema (t. 1 – 20)..... | 20 |
| 5.1.2. Most (t. 20 – 37)..... | 22 |
| 5.1.3. Druga tema (t. 37 – 90) | 23 |
| 5.1.4. Završna grupa (t. 90 – 105) | 26 |
| 5.2. Provedba (t. 105 – 190)..... | 28 |
| 5.2.1. Uvodni dio (t. 105 – 141)..... | 28 |
| 5.2.2. Središnji dio (t. 141 – 185)..... | 31 |
| 5.2.3. Završni dio (t. 185 – 190)..... | 34 |
| 5.3. Repriza (t. 191 – 302) | 35 |
| 5.3.1. Prva tema (t. 191 – 218)..... | 35 |
| 5.3.2. Most (t. 218 – 235)..... | 37 |
| 5.3.3. Druga tema (t. 235 – 288)..... | 38 |
| 5.3.4. Završna grupa (t. 288 – 302)..... | 41 |
| 5.4. Coda (t. 302 – 374) | 42 |
| 5.4.1. Uvodni dio (t. 302 – 323) | 42 |
| 5.4.2. Središnji dio (t. 324 – 352) | 44 |

| | |
|---|-----------|
| 5.4.3. Završni dio (t. 352 – 374)..... | 45 |
| 6. FORMALNA STRUKTURA II. STAVKA (Allegretto scherzando) | 47 |
| 6.1. Ekspozicija (t. 1 – 40) | 47 |
| 6.1.1. Prva tema (t. 1 – 17)..... | 47 |
| 6.1.2. Most (t. 17 – 23)..... | 49 |
| 6.1.3. Druga tema (t. 23 – 33) | 50 |
| 6.1.4. Završna grupa (t. 33 – 40) | 51 |
| 6.2. Repriza (t. 40 – 81) | 52 |
| 6.2.1. Prva tema (t. 40 – 46)..... | 52 |
| 6.2.2. Most (t. 46 – 56)..... | 54 |
| 6.2.3. Druga tema (t. 56 – 66) | 55 |
| 6.2.4. Završna grupa (t. 66 – 81) | 56 |
| 7. FORMALNA STRUKTURA III. STAVKA (Tempo di Menuetto) | 59 |
| 7.1. I. dio „A“ (Menuetto) (t. 1 – 46)..... | 60 |
| 7.1.1. „a“ (t. 1 – 11) | 60 |
| 7.1.2. „b“ (t. 11 – 25) | 61 |
| 7.1.3. „a1“ (t. 25 – 37) | 63 |
| 7.1.4. Coda (t. 37 – 46) | 64 |
| 7.2. II. dio „B“ (Trio) (t. 46 – 81)..... | 65 |
| 7.2.1. „a“ (t. 46 – 55) | 65 |
| 7.2.2. „b“ (t. 55 – 63) | 67 |
| 7.2.3. „a1“ (t. 63 – 67) | 68 |
| 7.2.4. Coda (t. 67 – 81) | 68 |
| 7.3. III. dio „A“ (Menuetto D. C. al Fine) | 69 |
| 8. FORMALNA STRUKTURA IV. STAVKA (Allegro vivace)..... | 70 |
| 8.1. Prva tema (A) (t. 1 – 28) | 71 |
| 8.2. Most (t. 28 – 47) | 73 |
| 8.3. Druga tema (B) (t. 48 – 68) | 74 |
| 8.4. Most (t. 68 – 90) | 76 |
| 8.5. Prva tema (A1) (t. 91 – 119)..... | 78 |
| 8.6. Treća tema (C) (t. 120 – 161)..... | 79 |

| | |
|--|-----|
| 8.7. Prva tema (A) (t. 161 – 189)..... | 81 |
| 8.8. Most (t. 189 – 223) | 83 |
| 8.9. Druga tema (B) (t. 224 – 244) | 84 |
| 8.10. Most (t. 244 – 266)..... | 86 |
| 8.11. Coda (t. 267 – 502) | 87 |
| 8.11.1. Prvi dio (t. 267 – 355) | 88 |
| 8.11.2. Drugi dio (t. 355 – 408)..... | 92 |
| 8.11.3. Treći dio (t. 408 – 437)..... | 94 |
| 8.11.4. Četvrti dio (t. 438 – 502)..... | 96 |
| ZAKLJUČAK | 99 |
| LITERATURA..... | 100 |
| SAŽETAK | 102 |
| SUMMARY | 103 |

UVOD

Ludwig van Beethoven nedvojbeno je jedna od najzanimljivijih ličnosti ne samo u povijesti glazbe, nego u povijesti čovječanstva uopće. O Beethovenovom životu napisane su brojne biografije, knjige, članci, a sve kako bi se pokušalo dokučiti jednog od najvećih skladatelja svih vremena. U toj opsežnoj literaturi pregršt je raznih razmatranja sa aspekta glazbene estetike, dok su u znatno manjoj mjeri Beethovenova djela bila razmatrana sa skladateljskog stajališta, osobito u pogledu glazbenog oblika.

Kako bi se u potpunosti moglo doživjeti glazbeno djelo i shvatiti njegova unutarnja vrijednost, neophodno je poznavati i razumjeti njegov oblik. Svaka analiza Beethovenih djela sama po sebi predstavlja izazov, kako zbog glazbenog stila, jedinstvenosti skladateljskog pečata te njegove neuobičajene slobode u stvaranju, tako i zbog samog autorovog čestog napuštanja uobičajenih normi i pravila tog vremena.

U ovom radu će se analizirati formalna struktura Beethovenove osme simfonije. Radi što boljeg razumijevanja ovog djela i njegovog značaja u cijelokupnom opusu, u uvodnom dijelu rada dat je kratki osvrt na život skladatelja i njegovo stvaralaštvo, kao i karakteristike povijesnog i glazbenog razdoblja u kojem je živio i djelovao. Da bi se uspješno analizirala formalna struktura glazbenog djela potrebno je poznavati povijesni razvoj određene glazbene forme te njene karakteristike, stoga će u ovom radu biti govora i o nastanku i razvoju same simfonije. Proučavanju kompleksnog djela kao što je Beethovenova simfonija treba pristupiti krajnje ponizno i oprezno, imajući u vidu sve spomenute elemente, kako bismo se prodiranjem u strukturu same partiture približili genijalnom umu ovog velikana klasične glazbe.

1. GLAZBENI ŽIVOT U EUROPI KRAJEM 18. I POČETKOM 19. STOLJEĆA

Razdoblje koje obuhvaća posljednje godine 18. stoljeća naziva se glazbenim klasicizmom. Klasicizam u glazbi svoj vrhunac doživljava za vrijeme Francuske revolucije, kada se osim društvenog poretku mijenja i uloga glazbe. Glazbenici postaju samostalni umjetnici, a glazba postaje dostupna široj građanskoj javnosti, dok je do tada bila namijenjena samo odabranoj publici u palačama. Kada se govori o ovom razdoblju u povijesti glazbe, u prvom redu misli se na bečke klasičare, a to su Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart i Ludwig van Beethoven. Oni su u svojim djelima klasični stil doveli do vrhunca. Beč je u to vrijeme bio središte kulturnih i glazbenih zbivanja u Europi, a glazba je bila nezaobilazan dio društvenog života. Glazba se tako izvodila u opernim kazalištima, koncertnim dvoranama i na otvorenim prostorima, odnosno na mjestima gdje se može okupiti šira publika. Jedna od glavnih karakteristika ovog razdoblja je i široka uporaba klasičnih oblika kao što su sonata, simfonija, gudački kvarteti i koncerti. Središnja ličnost na prijelazu između 18. i 19. stoljeća bio je Ludwig van Beethoven. On je bio posljednji bečki klasičar i prvi romantičar. U njegovom se stvaralaštvu najbolje ogleda prijelaz između dvaju glazbenih stilova, klasike i romantizma. Beethoven je s jedne strane okrenut ka svojim prethodnicima Haydnu i Mozartu, dok s druge strane njegove skladbe sve više poprimaju romantična obilježja.

19. stoljeće donosi nove promjene, kako na društvenom planu tako i u glazbi. Nakon Francuske revolucije dolazi do potpune prevlasti građanstva, a kapitalizam smjenjuje feudalizam. Dolazi do demokratizacije glazbe, gdje je dodir između šire populacije i glazbene umjetnosti sve uži. Osnivaju se glazbena društva, muzički konzervatoriji, orkestri i opera kazališta, a krug ljubitelja glazbe postaje sve širi. Beethoven je bio prvi veliki skladatelj koji je djelovao kao slobodni glazbenik. Dok su do ovog vremena skladatelji uglavnom pisali djela po narudžbi, Beethoven svoja stvara zbog vlastite želje i potrebe. On je nadahnuo i ostale glazbenike da krenu njegovim koracima.

U umjetnosti se javlja romantizam, kao reakcija na ravnodušni racionalizam 18. stoljeća. Romantizam nastaje najprije u književnosti, a ubrzo se proširuje i na ostale umjetnosti. Za razliku od klasicizma, glazbeni romantizam obilježava individualnost, subjektivnost te izražavanje emocija. Romantičarski skladatelji svoje nadahnuće nalaze u prirodi, vlastitom životu,

događajima iz povijesti, umjetničkim slikama i književnim djelima. Romantičari bježe od stvarnosti u svijet svoje mašte, a njima vlada strast, zanos i osjećaj. Često se okreću prošlosti odnosno srednjem vijeku, istražuju egzotične krajeve, fantastiku i prirodu. Skladatelji romantizma prednost daju instrumentalnoj glazbi, a uvelike su popularne male forme poput klavirske minijature i solo-pjesme.

Iako se glazbeni život u Europi još od 16. stoljeća uglavnom odražavao na tekovinama Talijana, Francuza i Nijemaca, razdoblje romantizma i na tom polju donosi promjene. Na tragu posljedica Francuske revolucije i drugi narodi postaju osviješteni te se između ostalog javlja i potreba za kulturnom samostalnošću. Tako se u prvoj polovici 19. stoljeća javlja nacionalni stil u glazbi, a skupine umjetnika koji u svojim djelima ističu nacionalna obilježja nazivaju se nacionalne škole. Skladatelji u svoje skladbe unose elemente folklora (melodije, neuobičajeni intervali, specifične harmonije, bogati ritmovi), a nadahnuća za svoja djela pronalaze u temama iz narodnih priča, legendama i povijesnim događajima.

Pored Beethovena, kojeg se s pravom može i treba nazvati istinskim romantičarom, najznačajniji skladatelji ovog razdoblja su: Franz Schubert, Robert Schumann, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn, Hector Berlioz, Modest Petrovič Musorgski, Petar Iljič Čajkovski, Giuseppe Verdi, Johannes Brahms i mnogi drugi.

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN I NJEGOV SKLADATELJSKI OPUS

2.1. Život Ludwiga van Beethovena

Ludwig van Beethoven rođen je 16./17. prosinca 1770. godine u njemačkom gradu Bonnu. Smatra ga se jednim od najvećih i najznačajnijih skladatelja svih vremena. Budući da je živio i djelovao u razdobljima bečke klasike i romantizma, njegova djela imaju ključnu ulogu u prijelazu između ova dva glazbena stila te neopisiv doprinos u samom razvoju europske glazbe. Beethoven je, kao i Mozart, potjecao iz obitelji glazbenika, a njegov djed i otac bili su dvorski glazbenici. Već u ranim godinama života počinje pokazivati velike glazbene sposobnosti – u petoj godini života počinje svirati klavir, a kasnije uči i sviranje na orguljama, violini i flauti. Unatoč tomu, imao je jako teško djetinjstvo, a sve zbog svojega oca koji ga je htio iskoristiti kao čudo od djeteta. Beethoven ubrzo postaje pomoćnik dvorskog orguljaša, a 1782. godine počinje učiti kod poznatog skladatelja i orguljaša Christiana Gottloba Neefea, što je za mладог Ludwiga bilo od velike koristi. Neefe je bio cijenjeni glazbenik koji je jako dobro poznavao glazbenu literaturu ne samo svojega vremena već i ranijih glazbenih razdoblja, pa pod njegovim rukovodstvom Beethoven između ostalog temeljito proučava i Bachov *Wohltemperiertes Klavier*, stekavši tako veliku ljubav prema glazbi Johanna Sebastiana Bacha.¹ Beethoven u svojem rodnom gradu upoznaje mnoge predstavnike bonnske aristokracije, između ostalih i grofa Waldsteina čije će poznanstvo biti od iznimne značajnosti u kasnjem razdoblju života ovog skladatelja. Veza s obitelji dvorskog savjetnika von Breuninga ostavlja veliki trag u Beethovenovu životu jer se tu javlja njegova prva ozbiljnija ljubav, upravo prema Breuningovo kćeri.² Ubrzo nakon toga Beethoven dobiva mjesto orguljaša pri dvorskoj kapeli izbornog kneza Maxa Friedricha. Tu službu obavlja skupa s Neefecom, koji je često prestrogo kritizirao Beethovenove prve skladateljske pokušaje.³

Godine 1787. Beethoven odlazi u Beč kako bi nastavio studij s W. A. Mozartom, ali taj njegov boravak u Beču nije dugo trajao. Zbog majčine teške bolesti primoran je vratiti se u Bonn, a nakon njene smrti tu i ostaje kako bi brinuo o svojoj braći.

¹ Andreis, Josip. *Povijest glazbe 2* (Zagreb: Liber/Mladost, 1976), str. 156.

² Loc. cit.

³ Wegeler, Franz G.; Ries, Ferdinand. *Ludwig van Beethoven: biografske bilješke*, prev. Sanja Lovrenčić (Zagreb: Mala zvona, 2020), str. 46.

Beethoven se 1789. godine, na nagovor Neefea, upisuje na Filozofski fakultet Bonnskog sveučilišta, a iste godine započinje i Francuska revolucija. Kako je stalno bio zaokupljen brigama oko financijskog stanja svoje obitelji, studij prekida nakon jednog semestra. Iako kratko boravi na sveučilištu, Beethoven ovdje dolazi u dodir s idejama Francuske revolucije te se u njemu budi zanimanje za političke i filozofske probleme.

Godine 1792. Beethoven opet odlazi u Beč, gdje će i ostati do svoje smrti. Beč je u to vrijeme bio prijestolnica kulture, a aristokratski saloni, kazališne dvorane i crkve bili su središta glazbenih zbivanja. Preporukom grofa Waldsteina, Beethoven brzo stječe poznanstva te ubrzo postaje cijenjeni pijanist i skladatelj. Ipak, vremenom sve više do izražaja dolazi njegova temperamentna narav te želja za samostalnošću i slobodom. Ovo se posebno odražava na njegov odnos prema aristokraciji koji se postepeno pretvara u preziranje plemića. Beethoven je dotad već napisao niz djela s različitim glazbenim područja, a svoje teorijsko znanje produbljuje učeći od velikog Josepha Haydna. Ova suradnja nije bila od očekivane koristi, jer je Haydn teško podnosi Beethovenov revolucionarni duh. Zbog toga Beethoven radi s drugim učiteljem Johannom Schenkcom kao i s poznatim kontrapunktičarom Albrechtsbergerom s kojim proučava kanon, fugu i glazbene oblike, a savjete s područja dramske deklamacije i vokalne glazbe dobiva od Antonia Salieria.⁴ Ovo su godine u kojima je Beethoven snažno napredovao.

Već u svojim kasnim dvadesetim godinama, negdje oko 1796. godine, Beethoven počinje osjećati prve znakove gluhoće. Zbog ovog jako teškog udarca počinje sve više izbjegavati ljude. Mir traži u prirodi, u kojoj često nalazi i nadahnuća za svoja djela. Njegovo teško duševno stanje se najbolje ogleda u pismima iz tog razdoblja. Tako 1801. godine svojem prijatelju Franzu G. Wegeleru piše: „...*Provodim bijedan život. Već dvije godine izbjegavam društvo jer ne mogu reći ljudima: - Gluh sam. Da mi je zvanje bar drukčije. Ali za ovo moje, to je strašno... Da bih ti prikazao tu čudnu gluhoću, znaj da se u kazalištu moram smjestiti sasvim blizu orkestra ako želim razumjeti pjevače. Pomaknem li se malo dalje, ne čujem visoke tonove instrumenata i glasova. Čudno je da ima ljudi koji, razgovarajući sa mnom, nikad to nisu primijetili. No budući da sam veoma rastresen, vjerojatno sve tomu pripisuju. Kad se govori tiho, jedva čujem, ali ni*

⁴ Andreis, Josip. Op. cit., str. 157.

viku ne mogu podnijeti. Često sam prokleo svoj život. Bude li moguće, prkosit će sudbini; ali ima trenutaka kad se osjećam najbjednjim stvorenjem božjim...⁵

Osim strašne bolesti koja ga je zadesila, Beethoven kroz cijeli svoj život pati i od nesreće u ljubavi. Wegeler priповijeda da je Beethoven bio uvijek zaljubljen te da je mnogo žena prošlo kroz njegov život: Giulietta Guicciardi, Josephine Brunswick, Tereza Malfatti, pjevačica Magdalena Wilmann, pijanistice Marija Bigot i Doroteja von Erdmann...⁶ Većina žena koje je Beethoven volio su bile plemkinje, što je stvaralo nepremostive prepreke jer nisu pripadali istom staležu. Zbog toga Wegeleru piše: „...Jedva ćeš povjerovati kako sam usamljeno, kako žalosno živio zadnje dvije godine; poput duha mi se posvuda ukazivao moj slab sluh te sam bježao od ljudi, pokazujući im se kao mizantrop, što uopće nisam. – Promjenu je donijela mila, čarobna djevojka koja me voli i koju volim;...nažalost, ona ne pripada istom staležu kao ja...“⁷

Oko 1801. godine Beethoven je bio zaljubljen u svoju učenicu groficu Giuliettu Guicciardi. Iako je u početku mislio da je konačno pronašao sreću, još jednom je doživio veliko razočaranje zbog čega 1802. godine ozbiljno pomišlja na samoubojstvo. Ipak, Beethoven se uspijeva uzdići iz ovog teškog duševnog stanja, a sve zahvaljujući svojoj ljubavi prema glazbi. U ovom razdoblju stvara velika djela u kojima prevladava herojsko raspoloženje, borbenost, zanos i životni optimizam. Među ova djela između ostalih spadaju druga, treća i peta simfonija, klavirske sonate op. 53 (*Aurora*) i op. 57 (*Appassionata*) te opera *Fidelio*. Osim ovih skladbi Beethoven stvara i djela prožeta lirskim ugođajem, među kojima u prvoj redu treba navesti četvrtu i šestu simfoniju, klavirske sonate u cis-molu op. 27 br. 2, pastoralna u D-duru op. 28 i četvrti klavirski koncert u G-duru op. 58. Ipak, neka od njegovih najvrijednijih djela iz ovog razdoblja, kao što su peta i šesta simfonija te opera *Fidelio*, doživljavaju neuspjeh na opće nezadovoljstvo skladatelja.

U jesen 1808. godine Beethoven dobiva ponudu za posao od Napoleonova brata, na mjestu dvorskog dirigenta u Kasselju. Iako je razmišljao o prihvaćanju ovog posla, Beethoven ga na kraju odbija jer dobiva novu ponudu – tri bečka aristokrata (nadvojvoda Rudolf te knezovi Kinsky i Lobkowitz) obećavaju skladatelju da će mu, ukoliko ostane u Beču, godišnje isplaćivati 4000 forinti.⁸ Ovo jasno govori o ugledu kakav je Beethoven uživao u aristokratskim krugovima.

⁵ Andreis, Josip. Op. cit., str. 158.

⁶ Loc. cit.

⁷ Wegeler, Franz G.; Ries, Ferdinand. Op. cit., str. 65.

⁸ Andreis, Josip. Op.cit., str. 161.

Ipak, pad Beča pod francusku vlast 1809. godine mijenja položaj austrijskog plemstva, pa Beethoven često dugo čeka isplatu dogovorenog iznosa. Utjehu nalazi u stvaranju te nastavlja pisati neka od svojih najznačajnijih djela.

Beethoven novu slavu stječe nakon velikih političkih događaja tadašnje Europe. Napoleonova vojska je poražena u Španjolskoj od strane engleskog admirala Wellingtona. Beethoven povodom toga sklada simfonijsku sliku *Wellingtonova pobjeda* ili *Bitka kod Vittorije*, a izvedba ovog djela mu donosi veliku popularnost. Bečki kongres mu odaje puno priznanje, a uz to postaje i počasni građanin Beča. Ipak, ovakva situacija za skladatelja nije dugo potrajala. Nakon smrti knezova Kinskyog i Lobkowitza, Beethovenu se uvelike smanjuju materijalna sredstva, a njegova djela mu donose premalo prihoda.

Godine 1819. Beethovenova gluhoća sve više jača, do te mjere da više nije bio u mogućnosti dirigirati na svojim koncertima. U ovo vrijeme je kazalište u Beču bilo pod talijanskim utjecajem, pa zanimanje za Beethovenovu glazbu dodatno opada. U isto vrijeme skladatelj obolijeva od teških bolesti, a nakon bratove smrti na njega pada briga o nećaku Karlu. Njegov nećak je bio problematičan mladić koji je na kraju pokušao počiniti samoubojstvo. Ovo je imalo veliki utjecaj na Beethovena, zbog čega u ovom razdoblju proživljava stvaralačku krizu. Iako u ovo vrijeme piše vrlo mali broj skladbi, ovo razdoblje mu služi za pripremanje novih djela od kojih su neka jedna od najznačajnijih u cijelokupnom opusu. Među ova djela spadaju klavirske sonate op. 101, 106, 109, 110, 111, zadnji gudački kvarteti (op. 127, 130, 131, 132, 133, 135), *Missa solemnis* te deveta simfonija.

Beethoven je krajem života počeo stjecati nova priznanja. Deveta simfonija je izvedena na jednom koncertu 1824. godine, na opće oduševljenje publike. U svojem zadnjem stvaralačkom zamahu Beethoven sklada još samo šest posljednjih gudačkih kvarteta. Godine 1826. obolijeva od upale pluća, a ubrzo dobiva i vodenu bolest. Tri mjeseca kasnije pada u veliku i tešku agoniju te umire 26. ožujka 1827. godine. Na Beethovenovom sprovodu je bilo oko trideset tisuća ljudi. Anegdota vezana za posljednje trenutke njegovog života: „26. ožujka tutnjali su gromovi, a nebo nad Bečom parale su munje. Gotovo kao da je grad na taj način izricao svoju tugu. Prasak groma

začuo se u sobi u kojoj je Beethoven ležao na samrtnoj postelji. Vječni buntovnik Beethoven s mukom je podignuo prkosnu šaku prema nebesima. Tada je preminuo.⁹

2.2. Skladateljski opus Ludwiga van Beethovena

Ludwig van Beethoven napisao je neka od najvećih i najznačajnijih djela klasične glazbe. Iako je za svoga života skladao brojna vokalna i vokalno-instrumentalna djela, Beethoven je ponajprije instrumentalni skladatelj. U njegovim instrumentalnim skladbama se najbolje ogleda veličina i značaj njegovog stvaralaštva u povijesti glazbe. Kroz svoja instrumentalna djela Beethoven na jedinstven i neprevaziđen način prenosi svoje misli i emocije, a sam njegov karakter se očituje i u sklonosti ka rušenju tradicionalnih oblika te izgradnji novih. Budući da je djelovao na prijelazu između dva stoljeća odnosno u razdobljima bečke klasike i romantizma, u njegovom opusu su vidljive karakteristike ovih dvaju stilova. Zbog ispreplitanja različitih epoha u Beethovenovom životu, a i zbog same činjenice da njegovo cijelokupno stvaralaštvo obuhvaća razdoblje od oko 45 godina, ono se može podijeliti na tri razdoblja: rano, srednje i kasno.

Prvo razdoblje (1793.-1801.) pripada stilu bečke klasike. Iako se u skladbama ovog razdoblja jasno vidi utjecaj njegovih suvremenika Mozarta i Haydna, Beethoven već u ovim djelima pokazuje svoje individualne crte i jedinstveni skladateljski izražaj. Među djelima ovog razdoblja ističu se klavirske sonate op. 2, 7, 13, 22, gudački kvarteti op. 18, septet op. 20, sonate za violončelo i klavir op. 5, treći koncert za klavir i orkestar i prva simfonija.

Djela drugog razdoblja (1801.-1815.) odlikuju se herojskim crtama. U ovim djelima Beethoven na veličanstven način donosi sve svoje osobne patnje i borbe, ali nerijetko i svoj pogled na politička zbivanja tog vremena. U ovom razdoblju nastaju neka od najznačajnijih djela među kojima su i klavirske sonate op. 27, 28, 53, 57, četvrti klavirski koncert u G-duru op. 58 te opera *Fidelio*. U ovom razdoblju stvaranja Beethoven piše i najveći broj svojih simfonija.

Treće, ujedno i posljednje razdoblje (1815.-1827.) isprva donosi svojevrsnu stvaralačku krizu u Beethovenovom životu. Iako u ovom razdoblju svoga života piše mali broj skladbi, Beethoven i u posljednjim godinama života sklada veličanstvena djela od kojih neka

⁹ Goulding, Phil G. *Klasična glazba: 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela*, prev. Aleksandra Mihaljević (Zagreb: V.B.Z., 2004), str. 125.

predstavljaju vrhunac njegovog stvaralaštva. Među najznačajnija djela ovog razdoblja spadaju klavirske sonate op. 101, 106, 109, 110, 111, zadnji gudački kvarteti, *Missa solemnis* te deveta simfonija.

2.2.1. Simfonije

Beethoven je svim svojim djelima dao jedinstven potpis i time im osigurao posebno mjesto u povijesti glazbe, kako svojim klavirskim sonatama tako i gudačkim kvartetima te ostalim skladbama. Ipak, njegove simfonije s pravom zauzimaju središnje mjesto u cjelokupnom stvaralaštvu ovog skladatelja. Upravo je kroz svoje simfonije Beethoven u potpunosti dao sebe, predstavljajući u njima na jedinstven način svoje najdublje emocije te njegov odnos prema društvu i umjetnosti. Ovaj veliki skladatelj je napisao svega devet simfonija, što je vrlo mali broj u odnosu na njegove suvremenike Haydna i Mozarta. Imajući to na umu, treba uzeti u obzir činjenicu da je Beethoven počeo skladati simfonije tek kada je već bio zreo umjetnik, oko svoje tridesete godine. Svaka od njegovih simfonija je jedinstven umjetnički doživljaj, pa su neke od njih nastajale i kroz nekoliko godina. Beethoven kroz svoje simfonije donosi i velike promjene u orkestru. On napušta tipizaciju i shematizaciju funkcija pojedinih instrumenata, među gudače uvodi punu ravnopravnost, daje samostalnost violama te osamostaljuje violončelo i kontrabas razdvajajući njihove melodische linije. Individualiziranje instrumenata provodi i u drvenim puhačima, učvršćujući i njihov sastav. Također obogaćuje i funkciju limenih instrumenata, uvodi trombone u orkestar te uklanja uobičajene ritmičke i harmonijske formule ove skupine instrumenata dajući im često samostalne zadatke. Promjene u orkestru su vidljive i u timpanima kojima Beethoven daje puno veću samostalnost.

Prva simfonija u C-duru op. 21 (1799.) nastala je u prvom razdoblju Beethovenovog stvaralaštva, pa se u njoj još uvijek mogu zamijetiti utjecaji Haydna i Mozarta. Orkestar je „a due“, gdje vodeću ulogu imaju violine. Ipak, i u ovoj simfoniji vidljive su promjene koje će Beethoven tek donijeti. Menuet je bliži scherzu, a novost je i postupno uključivanje početne teme u finalu.

Druga simfonija u D-duru op. 36 (1802.) nije na visini ostalih Beethovenovih simfonijskih djela, ali i ona donosi brojne novosti. Beethoven koristi znatno bogatiju

instrumentaciju, puhači su više zastupljeni, a po prvi put se na mjestu menueta nalazi scherzo. Upravo se već ovdje može vidjeti Beethovenova revolucionarna narav te njegovo nezadovoljstvo prema tradicionalnim shemama. Uvođenjem scherza Beethoven je razmaknuo granice tog stavka u simfoniji te proširio mogućnosti za postizanje kontrasta između scherza i susjednih stavaka.

Treća simfonija u Es-duru op. 55 „*Eroica*“ (1803.-1804.) predstavlja prvi vrhunac u Beethovenovom simfonijskom stvaranju. Ona spada u drugo razdoblje njegovog stvaralaštva, stoga je prožeta motivima herojstva, borbe i nepokornosti sudskebine. U početku je ovo djelo bilo posvećeno Napoleonu, ali Beethoven naknadno mijenja naziv simfonije te ju posvećuje svim herojima. Ova simfonija ima i autobiografski pečat, jer je u njoj vidljiva i Beethovenova osobna borba s teškom bolešću koju je i pobijedio. Drugi stavak je posmrtna koračnica, posvećena umrlim herojima.

Četvrta simfonija u B-duru op. 60 (1807.) je, kako ju je Schumann nazvao, "najromantičnija od svih Beethovenovih simfonija". U njoj nema teških dramatskih sukoba ni borbenog otpora. Prevladava lirske osjećaje, a finale simfonije ispunjeno je lakoćom i prozračnošću kakvu susrećemo u partiturama romantičara.

Peta simfonija u c-molu op. 67 „*Sudbinska*“ (1805.-1808.) oslikava Beethovenovo raspoloženje nakon njegove krize u Heiligenstadt. Ova fantastična simfonija proizlazi iz njenog početnog motiva koji sadrži tri osminke i jednu polovinku, a koji se provlači kroz sva četiri stavka – "*Tako kuca sudska na vrata*", rekao je navodno Beethoven za početne taktove ove simfonije.¹⁰ Tema simfonije je čovjekova borba sa sudsbinom te njegova pobjeda nad njom.

Šesta simfonija u F-duru op. 68 „*Pastoralna*“ (1807.-1808.) predstavlja odraz Beethovenove ljubavi prema prirodi. Beethoven je u prirodi pronalazio utočište i utjehu čak i u najtežim trenutcima života, pa je ova simfonija zapravo himna prirodi. Kako je ovo djelo oblikovano na programnoj osnovi, Beethoven je ovdje narušio ustaljeni četverostavačni okvir klasične simfonije, koji je sve do tada poštivao. Simfonija ima pet stavaka, a svaki stavak nosi određeni naslov: I. stavak – Budjenje radosnih osjećaja pri dolasku na selo; II. stavak – Prizor na potoku; III. stavak – Veseli sastanak seljaka; IV. stavak – Oluja; V. stavak – Pjesma pastira.

¹⁰ Andreis, Josip. Op. cit., str. 173.

Sedma simfonija u A-duru op. 92 (1811.-1812.) donosi neobuzdanu životnu radost. Od početka do kraja simfonije vlada ritam. Ipak, u ovoj su simfoniji istaknute i oštре suprotnosti između drugog stavka koji je mekan i bez teške dramatike te burnog i neobuzdanog finala iz kojeg odzvanja veselje širokih masa. U *Triju scherza* Beethoven se poslužio narodnim napjevom iz Češke.

Osma simfonija u F-duru op. 93 (1812.) je nešto skromnijeg opsega. Ovdje također prevladava optimizam, veselje i radost, iako je sama simfonija drukčije naravi u odnosu na sedmu simfoniju. Beethoven se u osmoj simfoniji vraća na stariji menuet umjerenog tempa. Na mjestu drugog stavka, umjesto dubokog i sporog adagia, nalazi se vedri allegretto. Kako je tema ovog rada formalna struktura ove simfonije, o njoj će biti riječi u posebnom poglavlju.

Deveta simfonija u d-molu op. 125 (1817.-1818., 1822.-1824.) je Beethovenovo najveličanstvenije djelo. Ovu je simfoniju najduže izrađivao, najprije od 1817. do 1818. godine, nakon čega je uslijedila pauza. Ponovno nastavlja s radom na ovoj simfoniji 1822. godine, da bi 1824. godine konačno dovršio ovo maestralno djelo simfonijske glazbe. Iste godine je simfonija prvi put i izvedena. Temeljna misao Beethovenovog duha je ono na čemu on gradi ovo djelo – antiteza borbe i pobjede, tame i svjetla, na kojoj je Beethoven izgradio i svoju petu simfoniju. Zbog toga je peta simfonija najbliža devetoj. Beethoven u ovu simfoniju, po prvi put u povijesti, uvodi riječ odnosno ljudski glas, a sve kako bi što jasnije izrazio svoju misao. Uzima ulomak iz Schillerove *Ode radosti* te ga povjerava solistima i zboru. S ovim iznimno komplikiranim i bogatim djelom Beethoven je na savršen način zaokružio svoje simfonijsko stvaranje.

2.2.2. Klavirske sonate

Nakon njegovih simfonija, Beethovenove klavirske sonate čine drugu najznačajniju skupinu njegovih instrumentalnih djela. Napisao je 32 klavirske sonate, a svaka od njih dokaz je njegovog majstorstva na području klavirske glazbe. Beethoven je upravo u svojim klavirskim sonatama prvi puta prikazao novosti koje je unosio u svoje stvaranje, kao što su način izlaganja tema, način njihovog razvijanja, dramatizacija sonatne forme te nerijetko odstupanje od uobičajenih shema oblika.

Svaka od ovih sonata na svoj jedinstven način nedvojbeno predstavlja remek djelo klavirske glazbe, a neke od najznačajnijih su: *Patetična sonata u c-molu* op. 13 iz 1799. godine (napisana prije prve simfonije), *Pastoralna sonata u D-duru* op. 28 (1801.), *Sonata u As-duru* op. 26, u kojoj je već vidljiva Beethovenova sloboda u tretiranju glazbenog oblika (u prvom stavku umjesto sonatnog allegra nalazi se tema s varijacijama u polaganom tempu), *Sonata u cis-molu* op. 27 br. 2 (tzv. *Mjeseceva sonata*) koja sa svojim osebujnim prvim stavkom u polaganom tempu najavljuje još veće izmjene u tretiranju sonatnih okvira, *Sonata u d-molu* op. 31 br. 2 i *Sonata u Es-duru* op. 31 br. 3 (obje iz 1802. godine), *Sonata u C-duru* op. 53 ili tzv. *Waldstein sonata* (1804.) u kojoj Beethoven iskorištava akustične mogućnosti novog klavira, *Appassionata u f-molu* op. 57 (1804.-1806.) koju je Beethoven počeo skladati po završetku treće simfonije, čiji se herojski prizvuk zbog toga može čuti i u ovoj sonati, *Les Adieux* op. 81a u Es-duru (1809.) koja je pisana donekle na programskoj osnovi (stavci sonate nose nazine Rastanak – Odsutnost – Povratak). Sonate op. 101, 106, 109, 110, 111 (nastale od 1816. do 1822. godine) predstavljaju Beethovenova posljednja djela s područja klavirskih sonata. U ovim sonatama Beethoven još slobodnije postupa s formom, što ga sve više približava romantičarima. Neke od ovih sonata pretvara u svojevrsne fantazije te nerijetko koristi i polifonijske strukture, a naročito u finalima.

2.2.3. Gudački kvarteti

Beethovenovi gudački kvarteti zauzimaju posebno mjesto u njegovom opusu. Iako su Haydn i Mozart prije njega pisali gudačke kvartete, Beethoven će s vremenom pokazati stvaralačku nadmoć i na ovom području, kao što je to bio slučaj kod njegovih simfonija i klavirskih sonata. On je prvi skladatelj koji u potpunosti osamostaljuje sve četiri dionice kvarteta. I u Beethovenovim gudačkim kvartetima se jasno očituje njegov razvojni put. Šest kvarteta op. 18 su njegovi prvi kvarteti koji su, iako osebujni i puni noviteta, još uvijek u sjeni Haydnove i Mozartove baštine. Tri kvarteta op. 59 (1805.-1806.) donose potpuno drukčiju sliku skladatelja. Od nastanka njegovih prvih kvarteta prošlo je mnogo vremena, stoga je Beethoven kod pisanja ovih gudačkih kvarteta bio već zreo umjetnik. Beethoven širi granice kvarteta te provodi "simfonizaciju" kvarteta. Slijede Gudački kvartet op. 75 ili tzv. *Harfenquartett* (naziv zbog *pizzicata* u prvom stavku, koji podsjećaju na zvukove harfe) iz 1809. godine te Gudački kvartet op. 95 (1810.). Nakon toga Beethoven punih dvanaest godina nije napisao niti jedan gudački

kvartet. Od 1822. do 1826. godine nastaju njegovi posljednji gudački kvarteti: op. 127, 130, 131, 132, 133 i 135. Beethoven sve slobodnije upravlja formom koja ga je nerijetko sputavala, stoga broj stavaka raste na pet, šest pa čak i sedam, a obrisi klasičnoga kvarteta polako blijede i nestaju. U ovim kvartetima Beethoven često primjenjuje načelo varijacije, a sve zastupljeniji je i polifoni način pisanja koji se najbolje očituje u samostalnosti dionica te njihovoj pokretljivosti.

2.2.4. Druga instrumentalna djela

Među ostalim Beethovenovim instrumentalnim djelima svakako se ističu njegove sonate za violinu i klavir te za violončelo i klavir. Najznačajnije violinske sonate su: sonata u a-molu op. 23, sonata u F-duru op. 24, puna mlađenačke snage i lirike te *Kreutzerova sonata* u A-duru op. 47 (posvećena violinistu Rudolfu Kreutzeru), u koju je Beethoven unio niz virtuoskih elemenata te ju ispunio snažnom dramatikom što ovoj sonati daje posebno mjesto u ovoj skupini skladbi. Napisao je ukupno pet sonata za violončelo od kojih je naznačajnija sonata u A-duru op. 69.

Od ostalih Beethovenovih komornih djela važna su i njegova trija za klavir, violinu i violončelo. Osim dva trija op. 70, posebno značajno djelo je veliki trio u B-duru op. 97. Pored ovih, u mlađim godinama je pisao i gudačka trija, u jednom vidu kao pripremne radove za svoje prve gudačke kvartete. Od djela za veće komorne sastave najznačajniji su kvintet op. 16 i septet op. 20 u Es-duru (1800.) za violinu, violu, violončelo, kontrabas, klarinet, hornu i fagot. Ovaj septet je jedan od najboljih primjera ranoklasičnog stila u Beethovenovom stvaralaštvu.

Beethoven je, osim sonata i djela koncertantnog značaja, za klavir napisao brojne druge skladbe od kojih su mnoge u obliku teme s varijacijama. Najznačajnija djela iz ove skupine su: *Varijacije i fuga* op. 35, izgrađene na temi iz Beethovenove glazbe za balet *Prometejeva stvorenja* (ista tema upotrebljena je i u finalu treće simfonije), zatim 32 varijacije u c-molu, u kojima Beethoven u variranje unosi sonatno-simfoniski princip razradivanja i produbljuje odnos prema temi te 33 varijacije na temu Diabellijskog koncerta op. 120 (1823.).¹¹

Beethoven je uvelike obogatio i koncertantnu glazbu prve polovice 19. stoljeća. Napisao je pet koncerata za klavir i orkestar: prvi u C-duru op. 15, drugi u B-duru op. 19, treći u c-molu op. 37, četvrti u G-duru op. 58 te peti u Es-duru op. 73. Napisao je samo jedan koncert za violinu

¹¹ Andreis, Josip. Op. cit., str. 189.-190.

i orkestar, u D-duru op. 61 koji zauzima posebno mjesto u toj literaturi općenito. Također je napisao i dvije romance za violinu i orkestar (u G-duru i F-duru) te fantaziju u C-duru za klavir, zbor i orkestar, djela koja imaju donekle koncertantni značaj. Iz Beethovenovih se koncerata jasno može vidjeti da je u njih unio obilježja svojih simfonija te na određeni način "simfonizirao" koncert. Tako u svoje koncerte Beethoven uvodi širinu opsega, dubinu glazbenih zamisli i bogatstvo tematskog razrađivanja.

Osim simfonija, Beethoven je skladao i druga orkestralna djela. Napisao je veliki broj uvertira od kojih su najznačajnije *Leonora* br. 3, *Egmont* i *Coriolan*. *Leonora* br. 3 treća je od istoimenih uvertira koje je Beethoven pisao za svoju operu *Fidelio* (u početku nazvanu *Leonora*). Te uvertire, nastale od 1805. do 1806. godine, odaju upornu težnju skladatelja da predigra postane sažet odraz drame i njene glavne misli vodilje – heroizma, ljubavi i dužnosti.¹² Beethovenove su uvertire imale veliki utjecaj na skladatelje glazbenog romantizma. Oni su dalje gradili na programnim obilježjima uvertire, sve do simfonijske pjesme kao novog oblika orkestralne glazbe.

2.2.5. Vokalno-instrumentalna djela

Kao što je vidljivo iz njegovog opusa i cjelokupne ostavštine, Beethoven je u prvom redu instrumentalni skladatelj. Ipak, on se često služio riječi i tekstrom, a sve u cilju pronalaženja izvora novih emocija. Više od četrdeset godina je povremeno pisao vokalna djela: pjesme za glas i klavir, zborske skladbe, arije za glas i orkestar, kantate, duhovne radove (oratorij *Krist na Maslinovoj gori*, mise), glazbene točke za dramska djela, a ostavio je svoj trag i na opernom području. Beethovenova najznačajnija vokalno-instrumentalna djela su njegova jedina opera *Fidelio* te veličanstvena *Missa solemnis*.

Iako je imao većih planova po pitanju opernog stvaranja, Beethoven je za života napisao samo jednu operu. Na tekst francuskog pisca Bouillya *Leonora ili bračna ljubav* napisao je operu *Fidelio*. Kao i mnoge druge svoje skladbe, Beethoven je i ovo djelo prerađivao dva puta, sve dok nije bio u potpunosti zadovoljan. Samom skladanju opere prišao je kao izraziti instrumentalni skladatelj i simponičar. Beethoven tako u operu, još prije Wagnera, unosi simfonijske elemente.

¹² Ibid, str. 191.

Kao i u stavcima svojih simfonija, on u operi gradi cjelovite prizore iz motiva, a orkestar dobiva naglašenu ulogu tumača dramskog zbivanja.

Beethovenovo posljednje remek djelo na području vokalno-instrumentalne glazbe je *Missa solemnis*. On je s ovim djelom želio izraziti religiozno osjećanje, a to je opet učinio na jedinstven i osoban način. Iako je ovo djelo prvobitno bilo namijenjeno za svečano posvećenje nadvojvode Rudolfa za nadbiskupa u Olomoucu (1820.), ono je u potpunosti završeno tek tri godine kasnije. Iz ovoga je vidljivo da je Beethoven u tijeku rada na ovoj skladbi prerastao prvobitni cilj te se posvetio pisanju veličanstvenog djela koje će, kao i mnoga druga njegova djela, naći svoje jedinstveno mjesto u povijesti glazbe. Iz ovog djela još jednom proizlazi Beethovenova ljubav prema čovjeku i čitavom čovječanstvu, njegova humanost te borba protiv nasilja i nepravde, po čemu je *Missa solemnis* u neraskidivoj vezi s njegovom devetom simfonijom.

3. RAZVOJ SIMFONIJE DO BEETHOVENOVOG VREMENA

Simfonija je višestavačna orkestralna skladba u obliku sonatnog ciklusa. Njen naziv dolazi iz grčkoga jezika (*sin + fonos* = „zvučati zajedno“). Ipak, ovaj naziv nije uvijek imao isto značenje. Kod grčkih teoretičara je to bio naziv za melodijski interval, a kod srednjovjekovnih glazbenih pisaca riječ simfonija je označavala suzvuk odnosno istodobno zvučanje tonova. Kao naziv za glazbeno djelo simfonija se prvi put susreće u 15. stoljeću, i to kao vokalno-instrumentalna skladba, a kod instrumentalnih djela nailazi se na naziv *sinfonia*. U 16. stoljeću naziv simfonija počinje se koristiti u naslovima vokalno-instrumentalnih djela (Giovanni Gabrielli: *Sacrae symphoniae*), a u takvim skladbama bilo je i vokalno-instrumentalnih i čisto instrumentalnih dijelova.¹³ Upravo s pojавom opere simfonija dobiva značenje orkestralne skladbe. U baroknoj operi *sinfonia* je bila naziv za instrumentalne uvode u pojedine činove, dok Bach isti naziv upotrebljava i za instrumentalnu predigru kantate (Bachove troglasne invencije u originalu također imaju naslov "simfonije").¹⁴ Predigra talijanske opere se postupno širi i razrađuje te se dijeli na tri dijela: brzi – polagani – brzi. Na ovaj način nastaje talijanska uvertira. Tri dijela uvertire se pretvaraju u ciklus od tri stavka, koji je ubrzo nadopunjeno interpoliranim menuetom, a u prvom stavku se izgrađuje sonatni oblik. Alessandro Scarlatti je bio prvi skladatelj koji je ovakav tip simfonije primijenio u svojim operama.

Veoma značajnu ulogu u razvoju simfonije imao je talijanski skladatelj Giovanni Battista Sammartini. On je prvi odvojio simfoniju od opere, učinivši je tako samostalnim instrumentalnim djelom, a njegove su simfonije još uvijek trostavačne u homofonom stilu. Odvajanjem simfonije od opere, one se počinju izvoditi i izvan kazališta, u koncertnim dvoranama, privatnim salonima, pa čak i u crkvama. Simfonija postaje samostalna skladba, a njeni okviri se šire. Skladatelji razvijaju svaki od triju stavaka te im proširuju dimenzije, a osobito prvom stavku u koji postupno ulazi samostalna kontrastna tema. U prvom se stavku zatim javljaju i elementi srednjeg dijela sonatne forme odnosno provedbe. S vremenom se napušta i *basso continuo*, a homofonija potpuno prevladava kao jedno od glavnih obilježja novog instrumentalnog stila.

¹³ Skovran, Dušan; Peričić, Vlastimir. *Nauka o muzičkim oblicima* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991), str. 262.

¹⁴ Loc. cit.

Uvođenjem menueta broj stavaka se povećava na četiri. Pripadnik mannheimske škole Jan Václav Stamic je među prvim skladateljima koji sredinom 18. stoljeća u simfoniju uvode menuet. Simfonija tako postaje četverostavačna skladba s rasporedom stavaka: brzi – polagani – menuet – brzi. Upravo su skladatelji mannheimske škole (Stamic, Cannabich, Richter i dr.) imali presudnu ulogu u razvoju klasične simfonije – stvara se klasični orkestralni stil, orkestar se upotpunjuje puhačkim instrumentima te se provodi individualizacija instrumenata.¹⁵

Simfonija svoj klasični oblik dobiva u drugoj polovini 18. stoljeća u djelima Franza Josepha Haydna i Wolfganga Amadeusa Mozarta. Oni su usavršili nastojanja pretklasičnih skladatelja te stvorili klasični simfonijski stil. Haydn je među prvima primijenio polagani uvod pred prvim stavkom, a u svojim kasnijim djelima osobitu pažnju pridodaje tematskoj razradi u provedbi. Ovaj dio prvog stavka obogaćuje nizom novih postupaka čime je neposredno utjecao na samog Beethovena. Od Haydnovog vremena menuet postaje stalni sastavni dio simfonije. U njegovim simfonijama (napisao ih je preko 100) jasno je vidljiv razvoj ove glazbene forme, od njegovih prvih simfonija koje po formi i sadržaju još odgovaraju suiti i divertimentu, pa sve do veličanstvenih 12 londonskih simfonija.

Za razliku od Haydna, Mozart nema toliko revolucionaran značaj u razvoju simfonije. On produbljuje sadržaj simfonije u dramatskom smislu te još više unapređuje orkestralni stil. Od Haydna je prihvatio dualistički pristup sonatnog stavka, odnosno dramatičan kontrast između prve i druge teme. Ipak, kao izraziti melodičar Mozart ne produbljuje sukob između tema, a drugoj temi u sonatnom stavku rado daje lirske karaktere. Napisao je preko 50 simfonija, a najznačajnije su njegove posljednje tri: Es-dur, g-mol i C-dur (*Jupiter*).

Beethoven je, za razliku od Haydna i Mozarta, napisao svega devet simfonija. Ipak, njegove simfonije označavaju vrhunac simfonijske literature. Beethoven u svojim simfonijama donosi brojne promjene u odnosu na svoje prethodnike. On proširuje dimenzije simfonije, a osobito razvojnih dijelova, zamjenjuje menuet sa scherzom, a u posljednjem stavku devete simfonije u ovu do tada čisto instrumentalnu glazbenu vrstu uvodi i ljudski glas. Također nastavlja individualizaciju i osamostaljivanje svih skupina instrumenata te u orkestar uključuje nove instrumente: piccolo flautu, trombon i kontrafagot.

¹⁵ Ibid., str. 263.

4. NASTANAK I PRAIZVEDBA SIMFONIJE BR. 8 U F-DURU

Osma simfonija nastala je 1812. godine, pri kraju drugog razdoblja Beethovenovog stvaralaštva. Beethoven je započeo rad na ovoj simfoniji odmah po završetku njegove sedme simfonije, a prema pronađenim skicama osme simfonije iz tog razdoblja može se zaključiti da ju je Beethoven dovršio u nevjerljivom periodu od svega četiri mjeseca.¹⁶ Simfonija je nastala za vrijeme njegovog boravka u češkim Teplicama. Za razliku od mnogih drugih njegovih djela, ova je simfonija pisana bez neke određene posvete. Sam Beethoven osmu simfoniju naziva "mala simfonija u F-duru", razlikujući je tako od njegove šeste simfonije koja je također u F-duru, ali znatno većih razmjera. Osobno je jako cijenio ovo djelo, pa se ovdje skladatelj očigledno referira na dužinu same simfonije, koja je ipak najkraća od svih devet.

Beethoven je u ovom razdoblju života već bolovao od kroničnih bolesti, ali njegove tadašnje životne okolnosti ne daju se iščitati iz tonova ove simfonije. Naprotiv, iz nje izbija veselje i smijeh, koji je nerijetko i naivan. Beethoven je u mnoga svoja djela pretočio svoje najiskrenije emocije, koje su ga u trenutku njihovog stvaranja obuzimale. U osmoj simfoniji on kao da ne dopušta da ga svladaju osjećaji te kao iz prkosa stvara simfoniju koju svaki slušatelj pri prvom slušanju doživljava kao krajnje humorističnu i "veselu".

Simfonija je praizvedena 27. veljače 1814. godine u Beču (Redoutensall) na koncertu na kojem je, među ostalim Beethovenovim djelima, na programu bila i njegova sedma simfonija. Ona je bila ispraćena velikim aplauzom, dok osma simfonija nije bila dobro prihvaćena. Na pitanje zašto je sedma simfonija popularnija od osme, Beethoven je jednostavno odgovorio: „Zato što je osma toliko bolja od sedme.“¹⁷

Osma je simfonija pisana za 2 flaute, 2 oboe, 2 klarineta in B, 2 fagota, 2 horne in F (u drugom stavku in B basso), 2 trube in F, timpane in F i C te gudače. Timpani su u finalu, vjerojatno po prvi put u povijesti, naštirani u oktavama in F.

¹⁶ Grove, George. *Beethoven and His Nine Symphonies* (New York: Dover publications, Inc. 1962), str. 272.

¹⁷ Ibid., str. 279.

5. FORMALNA STRUKTURA I. STAVKA (Allegro vivace e con brio)

(3/4 mjera, F-dur)

Prvi stavak osme simfonije građen je u klasičnom sonatnom obliku. Klasični sonatni oblik sastoji se od tri glavna dijela, a to su ekspozicija, provedba i repriza. Struktura prvog stavka osme simfonije izgleda ovako:

- **Ekspozicija**
- **Provedba**
- **Repriza**
- **Coda**

5.1. Ekspozicija (t. 1 – 105)

Ekspozicija je prvi dio sonatnog oblika. U ekspoziciji se izlaže tematski materijal, a sastoji se od sljedećih dijelova:

- **Prva tema (t. 1 – 20)**
- **Most (t. 20 – 37)**
- **Druga tema (t. 37 – 90)**
- **Završna grupa (t. 90 – 105)**

Prva tema po obliku može biti: velika rečenica, perioda, niz rečenica, grupa prve teme, trodijelna forma (a, b, a1), dvodijelna pjesma ili tema u fugatu. Za prvu je temu karakteristična tonalna stabilnost, pa se prva tema najčešće cijela nalazi u osnovnom tonalitetu. Ukoliko je prva tema većih razmjera u njoj dolazi do modulacija, ali svakako završava u osnovnom tonalitetu. Prva tema najčešće završava ubjedljivom kadencijom. Na ovaj je način prva tema jasno odvojena od sljedećeg dijela ekspozicije, a to je most.

Most je dio sonatnog oblika koji povezuje prvu i drugu temu. Uloga mosta je ublaživanje kontrasta između nastupa prve i druge teme, kao i modulacija u tonalitet druge teme. U mostu se najčešće obrađuje materijal iz prve teme. U njemu se može pojaviti i sasvim novi tematski

materijal, ali on u tom slučaju ne smije biti previše izrazit zbog nastupa druge teme. Oblik mosta je fragmentaran, pa se često sastoji od niza dvotakta ili niza rečenica. Most može biti različitih dimenzija, od nekoliko taktova do većih odsjeka.

Druga tema najčešće donosi novi tematski materijal i razlikuje se od prve teme po karakteru. Može biti različitih dimenzija te imati oblik rečenice, periode, niza rečenica i sl. Druga tema često može imati više odsjeka i u tom se slučaju radi o grupi druge teme. Što se tiče harmonijskog pogleda, druga tema je najčešće u dominantom tonalitetu, ukoliko je osnovni tonalitet dur. Ako je osnovni tonalitet mol, druga će tema biti u paralelnom duru osnovnog tonaliteta.

Završna grupa ili codetta je završni dio ekspozicije. Uloga završne grupe je harmonijsko i formalno zaokruženje ekspozicije. Tematski materijal završne grupe može biti nov, ali isto tako može se pojaviti materijal iz prethodnih odsjeka kao npr. iz prve teme ili mosta, a rjeđe iz druge teme. U harmonijskom pogledu, uloga završne grupe je potvrđivanje tonaliteta druge teme. Karakteristično je ponavljanje kadence, a često se javlja i pedalni ton na tonici.

5.1.1. Prva tema (t. 1 – 20)

Prva tema je u F-duru i obuhvaća prvih 20 taktova. Za razliku od nekih drugih simfonija Ludwiga van Beethovena, osma simfonija ne počinje s uvodom. Prva tema nastupa odmah u prvom taktu simfonije, a početak odnosno glavu teme donose prve i druge violine. Prva je tema građena u obliku male periode s unutrašnjim i vanjskim proširenjem. Prva mala rečenica traje četiri takta (t. 1 – 4) te završava na dominanti osnovnog tonaliteta. Nakon toga slijedi druga mala rečenica (t. 5 – 8) koja završava na tonici osnovnog tonaliteta, ali u tercnom položaju te na lakoj dobi takta. Zatim slijedi unutrašnje proširenje u vidu ponovljene druge rečenice (t. 9 – 12). U 12. taktu nalazi se završetak na tonici u oktavnom položaju, no tu odmah počinje vanjsko proširenje periode koje traje osam taktova (t. 12 – 20). Ovo proširenje građeno je od niza dvotakta. Prva tema završava na tonici osnovnog tonaliteta, a na nju se odmah nadovezuje most (t. 20).

Primjer br. 1

I. TEMA - mala perioda s unutrašnjim i vanjskim proširenjem

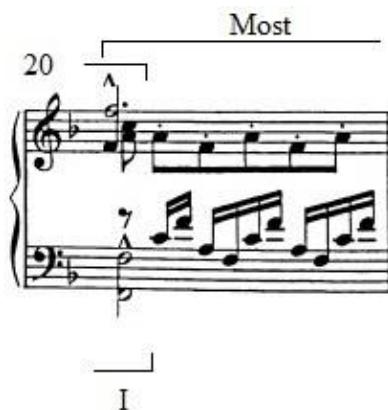
Allegro vivace e con brio. $\text{d} = 69$.

1. mala rečenica 2. mala rečenica

unutrašnje proširenje

vanjsko proširenje

IV V



5.1.2. Most (t. 20 – 37)

Nakon prve teme nastupa most. On se lančano nadovezuje na kraj prve teme (t. 20). Most je građen fragmentarno te se sastoji od niza dvotakta. U njemu se obrađuje materijal iz prve teme, točnije melodijski materijal iz vanjskog proširenja prve teme (t. 12). Prva četiri takta mosta su identična početku vanjskog proširenja prve teme. U ovom trenutku bi u mostu trebala nastupiti modulacija u tonalitet u kojem će nastupiti druga tema, no Beethoven ovdje zastaje na terckvartakordu IV. stupnja u F-duru (t. 24 – 32). Zatim u 33. taktu iznenada nastupa pauza u trajanju od jednog taka. Nakon pauze dolazi do sekventnog ponavljanja istog motiva na terckvartakordu V. stupnja u D-duru (t. 34 – 37). Na ovaj način dolazi do modulacije u novi tonalitet te ovaj akord postaje dominanta tonaliteta u kojem će nastupiti druga tema.

Primjer br. 2

24

28

sažimanje motiva - - -

II. tema

34

modulacija u D-dur

D: V

5.1.3. Druga tema (t. 37 – 90)

Iako je u sonatnom obliku druga tema u pravilu u dominantnom tonalitetu (ako je osnovni tonalitet dur), to u prvom stavku ove simfonije nije slučaj. Nakon završetka mosta na terckvartakordu A-dura, druga tema započinje u D-duru. Ovo je iznimka u građi sonatnog oblika te predstavlja jedan od složenijih primjera u klasičnoj simfonijskoj literaturi općenito. Početak druge teme donose prve i druge violinе, a šaljivi karakter teme naglašavaju staccato note u pratnji koje sviraju prvi fagot i ostali gudači. Ipak, ovaj nastup druge teme u D-duru je nepotpun. Već nakon prva četiri takta dolazi do iznenadne modulacije u C-dur. Upravo s ovim "kratkim izletom" druge teme u D-dur Beethoven još jednom potvrđuje "šaljivi" karakter njegove osme simfonije.

Ovim naglim prekidanjem izlaganja druge teme te modulacijom u C-dur dobiva se dojam da je Beethoven "pogriješio" tonalitet druge teme. Čuvši krivi tonalitet, usporava orkestar kako bi "pronašao pravi tonalitet" (ovo je dodatno naglašeno ritardandom u 43. taktu). Nakon toga slijedi potpuni nastup druge teme u C-duru (t. 45 – 90). Druga tema je po obliku velika rečenica sa znatnim unutrašnjim proširenjem te traje ukupno 46 taktova, a koji imaju funkciju od 8 taktova.

Primjer br. 3

The musical score consists of two staves: Violin 1 (top) and Violin 2 (bottom). Measure 34 starts with a dynamic *p*. The Violin 2 part features sixteenth-note patterns with grace notes. Measure 43 begins with a dynamic *ritard.*, followed by *a tempo*. The Violin 1 staff has a dynamic *p dolce*. The score is annotated with labels: 'Most' above measure 34, 'II. TEMA' above the start of the second staff, 'početak II. teme u D-duru' below the start of the second staff, 'modulacija D-C' below measure 43, and 'II. tema u C-duru' below the start of the second staff. Measures are numbered 34 and 43 at the beginning of each staff respectively.

55



pp sempre

This musical score page shows measures 55 through 59. The key signature is one flat. The first measure consists of eighth-note pairs in the treble clef. The second measure has a bass note followed by eighth notes in the treble clef. Measures 3 and 4 show sixteenth-note patterns in the treble clef. Measure 5 begins with a bass note, followed by eighth notes in the treble clef, with a crescendo marking. The score concludes with a bass note and a treble note.

3 2 2 3 3

60



vif

This page contains measures 60 through 64. The key signature changes to no sharps or flats. Measures 60 and 61 feature eighth-note patterns in the treble clef. Measures 62 and 63 show sixteenth-note patterns in the treble clef. Measure 64 concludes with a bass note and a treble note.

3 3 3 3 3

65



2 3 2 3 *ff* *marcatissimo*

This page contains measures 65 through 69. The key signature changes to two sharps. Measures 65 and 66 show eighth-note patterns in the treble clef. Measures 67 and 68 show sixteenth-note patterns in the treble clef. Measure 69 concludes with a bass note and a treble note.

3 3 4 4 4

70



ff *p*

This page contains measures 70 through 74. The key signature changes to one sharp. Measures 70 and 71 show eighth-note patterns in the treble clef. Measures 72 and 73 show sixteenth-note patterns in the treble clef. Measure 74 concludes with a bass note and a treble note.



6 6 7 5 5 5 6



6 6 6 6 6 7

Završna grupa



8

5.1.4. Završna grupa (t. 90 – 105)

Završna grupa započinje u 90. taktu, a lančano se nadovezuje na kraj druge teme. Izvodi ju cijeli orkestar u forte i fortissimo dinamici. Završna se grupa nalazi u istom tonalitetu kao i druga tema, a to je C-dur. U prvim taktovima završne grupe dolazi do izmjena funkcija tonike i dominante koje su dodatno naglašene sa sforzandima na početku taktova koje izvodi cijeli orkestar (t. 90 – 96). U 96. taktu javlja se pedalni ton na tonici. Puhači sviraju duge tonove kroz

četiri takta, a gudači u osminkama i šesnaestinkama sviraju tonove rastavljenog durskog kvintakorda tonike C-dura. Cijeli orkestar svira u fortissimo dinamici, a sve je dodatno naglašeno timpanima koji su također prisutni kroz ova četiri takta (t. 96 – 100). Nakon ovog energičnog završetka ekspozicije javlja se jedan zanimljiv motiv u oktavama koji će biti prisutan i u drugim dijelovima prvog stavka (t. 100 – 103). Na kraju 103. takta nalaze se znakovi ponavljanja. U ovom taktu je s dominantnim septakordom (c-e-g-b) napravljena modulacija u F-dur, odnosno pripremljeno ponavljanje ekspozicije (*prima volta*). Na kraju završne grupe kod drugog izlaganja ekspozicije (*seconda volta*) nema modulacije, odnosno zadržava se C-dur tonalitet (t. 105) u kojem će započeti sljedeći dio prvog stavka, a to je provedba.

Primjer br. 4

ZAVRŠNA GRUPA

90

cresc.

Tutti

96

ff

pedalni ton - - - -

motiv u oktavama - - -

Provedba

102

5.2. Provedba (t. 105 – 190)

Provedba dolazi nakon ekspozicije te predstavlja središnji dio sonatnog oblika. U provedbi se razrađuje tematski materijal iz ekspozicije. Najčešće se obrađuje materijal iz prve teme, budući da je druga tema u pravilu nježnijeg karaktera. Ono što je karakteristično za provedbu u harmonijskom pogledu je harmonijska nestabilnost. U ovom dijelu sonatnog oblika dolazi do brojnih modulacija, a osnovni tonalitet se obično izbjegava i čuva za reprizu. Što se tiče strukture provedbe, ona je najčešće građena od niza rečenica i dvotakta.

Provedba se sastoji od tri dijela:

- **Uvodni dio (t. 105 – 141)**
- **Središnji dio (t. 141 – 185)**
- **Završni dio (t. 185 – 190)**

5.2.1. Uvodni dio (t. 105 – 141)

Uvodni dio započinje s motivom u oktavama iz završne grupe koji se ovdje nalazi u dionicama viola. Zatim se u drvenim puhačima pojavljuje motiv iz prve teme. Motiv iz glave prve teme ovdje se naizmjenično pojavljuje u prvom fagotu, prvom klarinetu, prvoj oboi i prvoj flauti (t. 109 – 113). Nakon toga slijedi motiv iz završne grupe, gdje se u dionicama gudača nalaze tonovi rastavljenog durskog kvintakorda (t. 113 – 117). Iako je uvodni dio u provedbi najčešće kraćih dimenzija, to ovdje nije slučaj. Ovaj uvodni dio traje čak 37 taktova, no zapravo

je riječ o jednom modelu od 12 taktova (t. 105 – 117) koji se ponavlja u različitim tonalitetima. Ovaj je model građen fragmentarno, odnosno od niza dvotakta.

Primjer br. 5

Završna grupa

UVODNI DIO

model

motiv iz I. teme -----

ponavljanje modela

102

1. fagot
dolce

1. klarinet

1. oboe

1. flauta

108

114

120

126

ponavljanje modela

132

dolce

Središnji dio

138

5.2.2. Središnji dio (t. 141 – 185)

Središnji dio kao i uvodni dio započinje s motivom u oktavama (t. 141 – 144), no ovaj put u fortissimo dinamici i u svim dionicama, najavljujući novi, dramatičniji dio provedbe. Slijedi model od osam taktova, u kojem se u dionicama violončela i kontrabasa obrađuje materijal iz prve teme, dok harmonijsku strukturu upotpunjaju drveni puhači i prve violine (t. 144. – 152). Nakon toga slijedi sekventno ponavljanje modela. Sada se materijal iz prve teme pojavljuje u drvenim puhačima i drugim violinama (t. 152 – 160). Zatim slijedi još jedno sekventno ponavljanje. Ovdje se glava prve teme naizmjenično pojavljuje u drvenim puhačima i gudačima. Dodatna napetost ovdje je naglašena uključivanjem timpana. Po prvi puta u provedbi u isto vrijeme svira cijeli orkestar, u fortissimo dinamici (t. 161 – 168).

Primjer br. 6

The musical score consists of two staves. The top staff represents the upper strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass) and the bottom staff represents the lower strings (Double Bass, Cello, Viola, Violin I). Measure 138 starts with a forte dynamic (f) in the upper strings, followed by eighth-note patterns. Measure 139 continues with eighth-note patterns. Measures 140-143 are grouped under 'Uvodni dio' and show a 'motiv u oktavama' (octave motif) in the upper strings. Measure 144 starts with a forte dynamic (ff) in the lower strings, followed by eighth-note patterns. Measures 145-148 are grouped under 'SREDIŠNJI DIO' and show an 'Osmerotaktni model' (eight-measure model) in the lower strings.

150

sempre ff

sekventno ponavljanje

156

ff

sekventno
ponavljanje

162

marcato

167

ff sempre

marcatissimo

Zatim slijedi novi četverotaktni model (t. 169 – 172). Ovdje prve violine te violončela i kontrabasi izvode motiv prve teme u stretti. Dionica u prvim violinama dodatno je naglašena sforzandima u ostalim dionicama orkestra na drugoj dobi u svakom taktu. Ovaj četverotaktni model se zatim sekventno ponavlja dva puta (t. 173 – 180). Nakon toga slijedi još jedno sekventno ponavljanje u variranom obliku, koje vodi u završni dio provedbe (t. 181 – 184).

Primjer br. 7

167

sf

ff sempre

sf

sf

sf

marcatissimo

motiv iz I. teme u stretti - - - - -

četverotaktni model

173

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sekventno ponavljanje

sekventno ponavljanje



5.2.3. Završni dio (t. 185 – 190)

Završni dio provedbe služi kao priprema za reprizu. Ovaj se dio melodijski i ritmički jasno razlikuje od središnjeg dijela provedbe. U violončelima i kontrabasima se javlja motiv u oktavama, a sforzanda se sada nalaze na prvoj dobi svakog takta. Završni dio završava na dominantnom septakordu F-dura, nakon čega slijedi repriza koja počinje izlaganjem prve teme u osnovnom tonalitetu (F-dur).

Primjer br. 8

ZAVRŠNI DIO

185

f

s

f

f

piu f

8

motiv u oktavama

F: V7

5.3. Repriza (t. 191 – 302)

Repriza dolazi nakon provedbe i predstavlja treći dio sonatnog oblika. U reprizi se također nalaze prva i druga tema, s tim da su u reprizi obje teme u osnovnom tonalitetu. S obzirom da je repriza izmijenjeno ponavljanje ekspozicije, ona sadrži sljedeće dijelove:

- **Prva tema (t. 191 – 218)**
- **Most (t. 218 – 235)**
- **Druga tema (t. 235 – 288)**
- **Završna grupa (t. 288 – 302)**

5.3.1. Prva tema (t. 191 – 218)

Repriza započinje izlaganjem prve teme u osnovnom tonalitetu (F-dur). Nakon energičnog i dramatičnog nastupa provedbe, ovdje se dostiže vrhunac pojavom prve teme koja se nalazi u basovskim dionicama, odnosno u fagotima, violončelima i kontrabasima (t. 191 – 198). Ovdje je uključen cijeli orkestar, a dinamika je po prvi puta u simfoniji fortissimo possibile. U ovom dijelu tema se samo djelomično izlaže, nakon čega slijedi ponovljeni nastup prve teme, ovoga puta u cijelosti (t. 198 – 218). Kao i u ekspoziciji, ovdje je prva tema po obliku mala perioda s unutrašnjim i vanjskim proširenjem. Od nastupa prve teme u ekspoziciji razlikuje se jedino u malim melodijskim izmjenama, odnosno varijacijama u pojedinim dionicama.

Primjer br. 9

I. TEMA



nepotpuni nastup I. teme u osnovnom tonalitetu

mala perioda s unutrašnjim i vanjskim proširenjem

197 8

p dolce

pp

p dolce

1. mala rečenica

2. mala rečenica

204

cresc.

legato

f

unutrašnje proširenje

211

sf

vanjsko proširenje

Most

215

ff

5.3.2. Most (t. 218 – 235)

Nakon prve teme slijedi most koji je jednak u ekspoziciji (t. 218 – 235.). Izmjene su napravljene samo u harmonijskom pogledu, zbog pripreme nastupa druge teme u reprizi.

Primjer br. 10

I. tema

MOST

materijal iz I. teme

215

220

224

sažimanje motiva - - -

229

modulacija u B-dur

5.3.3. Druga tema (t. 235 – 288)

Druga se tema u reprizi u pravilu nalazi u osnovnom tonalitetu. Beethoven i u reprizi donosi novine kod nastupa druge teme. U ekspoziciji je druga tema najprije nastupila u D-duru, a kasnije u C-duru koji je dominanta osnovnog tonaliteta (F-dur). Ukoliko bi ponovio redoslijed tonaliteta iz ekspozicije druga tema bi u reprizi trebala nastupiti u G-duru, a zatim u F-duru. Međutim, Beethoven i ovdje odstupa od šablonskog ponavljanja te prvi nastup druge teme u reprizi neočekivano donosi u B-duru. Kao i u ekspoziciji, nastup druge teme ovdje je nepotpun te dolazi do iznenadne modulacije u F-dur. Nakon toga slijedi nastup druge teme u osnovnom tonalitetu (t. 243 – 288). Po obliku je jednaka drugoj temi iz ekspozicije – velika rečenica sa znatnim unutrašnjim proširenjem koja traje ukupno 46 taktova, a koji imaju funkciju od 8 taktova.

Primjer br. 11

Most

II. TEMA

229

236

početak II. teme u B-duru

modulacija u F-dur

242 *a tempo*

dolce

II. tema u F-dur

1 1 1 1 1

249 *ritard.*

a tempo

pp

pp sempre

1 2 2 3 3 2 2

256

cre -

sf - scen -

sf - do -

3 3 3 3 3 3

262

3 3 3 4 4

267

4 5 5 5 6 6 6

274

6 6 6 7 5 5

280

5 6 6 6 6 6 6

Završna grupa

5.3.4. Završna grupa (t. 288 – 302)

Završna je grupa također jednaka onoj u ekspoziciji. Tematski su identične, a razlika je u tome što se završna grupa u reprizi nalazi u osnovnom tonalitetu odnosno u F-duru.

Primjer br. 12

ZAVRŠNA GRUPA

287 II. tema

294

motiv u oktavama

Coda

5.4. Coda (t. 302 – 374)

Coda u sonatnom obliku može biti manjih i većih razmjera. Ona može biti građena od svega nekoliko taktova koji služe za potvrdu tonaliteta nakon reprize, ali isto tako i mnogo većeg opsega gdje u tom slučaju стоји kao zaseban odsjek sonatnog oblika. Beethoven u svojim simfonijama Codu nerijetko koristi kao sastavni dio sonatnog oblika, a Coda prvog stavka njegove osme simfonije spada u razvijenije tipove Coda. U ovom tipu Code dolazi do "ponovnog razvijanja" tematskog materijala, pa se stoga ova Coda sastoji od tri dijela:

- **Uvodni dio (t. 302 – 323)**
- **Središnji dio (t. 324 – 352)**
- **Završni dio (t. 352 – 374)**

5.4.1. Uvodni dio (t. 302 – 323)

Uvodni dio Code započinje s istim materijalom s kojim je započela provedba, što nije rijetkost kod ovakvih razvijenijih tipova Coda. Ovaj odsjek započinje s motivom u oktavama, a s kojim je i završila repriza. Motiv u oktavama ovdje se nalazi u dionici prvog fagota u piano dinamici. Zatim se u prvom klarinetu javlja motiv iz prve teme (t. 305). Nakon toga slijedi model u kojem se pojavljuje karakteristični motiv u staccato pasažama koji se nalaze u gudačima (t. 312 – 315), a koji je preuzet iz druge teme. Ovaj se model zatim sekventno ponavlja dva puta (t. 316 – 323).

Primjer br. 13

UVODNI DIO

Repriza

301

motiv u oktavama - - - -

materijal iz I. teme

308

model

313

sekventno ponavljanje

318

sekventno ponavljanje

5.4.2. Središnji dio (t. 324 – 352)

Središnji dio započinje izlaganjem prvog dijela prve teme u osnovnom tonalitetu (F-dur). Prva se tema ovdje javlja samo djelomično i u variranom obliku, ali je nastup prve teme ovdje dodatno naglašen uključivanjem cijelog orkestra u fortissimo dinamici te sforzandima na prvoj dobi svakog takta (t. 324 – 333). Beethoven ovdje naglo prekida tijek glazbenog djela te se zaustavlja na koroni, na dominantnom septakordu osnovnog tonaliteta (t. 333). Nakon toga se Coda nastavlja u piano dinamici, a sada se istodobno donosi materijal iz prve i druge teme. Ovaj je dio građen fragmentarno te se sastoji od niza dvotakta (t. 334 – 352).

Primjer br. 14

SREDIŠNJI DIO

324

izlaganje prvog dijela I. teme - - - -

329

V7 - - - -

334

materijal iz I. i II. teme - - - -



Završni dio

5.4.3. Završni dio (t. 352 – 374)

Završni dio Code služi za konačno potvrđivanje osnovnog tonaliteta, a to je F-dur. Ovaj je dio građen na variranom motivu iz glave prve teme (t. 352). Početak završnog dijela je u fortissimo possibile dinamici, a izvodi ga cijeli orkestar. Nakon toga dolazi do dijeljenja motiva. Iznenada nastupa piano dinamika, a gudači i puhači naizmjenično donose isti motiv (t. 363). Uz diminuendo dolazi do postupnog smirenja i završetka u pianissimu. Na kraju se u svim gudačima još jednom javlja glava prve teme (t. 373 – 374), čime završava prvi stavak ove simfonije.

Primjer br. 15

Središnji dio

ZAVRŠNI DIO

350

motiv iz glave I. teme - - - -

355

363

glava I. teme

6. FORMALNA STRUKTURA II. STAVKA (Allegretto scherzando)

(2/4 mjera, B-dur)

Drugi stavak u sonatnom ciklusu najčešće je polaganog tempa, za razliku od prvog stavka koji je u brzom tempu. Po obliku može biti:

- sonatni oblik: potpun ili bez provedbe
- pjesma: dvodijelna (rijetko), trodijelna ili složena trodijelna
- tema s varijacijama ili kombinirani oblik pjesme i varijacija
- rondo u polaganom tempu

Drugi stavak osme simfonije građen je u sonatnom obliku bez provedbe. Zbog toga se ovaj stavak sastoji od sljedećih dijelova:

- **Ekspozicija**
- **Repriza**

6.1. Ekspozicija (t. 1 – 40)

6.1.1. Prva tema (t. 1 – 17)

Početak stavka donose oboe, klarineti, fagoti i horne u staccato šesnaestinkama koje ovdje imitiraju otkucaje metronoma. Ovaj će se motiv provlačiti kroz cijeli drugi stavak. Zatim u drugom taktu početak prve teme donose prve violine. Nakon dva takta teme slijedi jedan zanimljiv motiv u violončelima i kontrabasima gdje se događa modulacija u g-mol. Slijedi ponovljeni dvotakt u g-molu nakon kojeg još jedan motiv u violončelima i kontrabasima donosi povratak u osnovni tonalitet. Prva je tema po obliku velika rečenica s vanjskim proširenjem (t. 1 – 17). Kraj prve teme je na tonici osnovnog tonaliteta ovdje izuzetno u kvintnom položaju, što je uvjetovano samim tijekom glazbene misli.

Primjer br. 16

I. TEMA - velika rečenica s vanjskim proširenjem

Allegretto scherzando. ♩=ss.

1. violine

pp

*Oboe, klarineti,
fagoti i horne*

sempre stacc.

*Violončela
i kontrabasi*

pp

velika rečenica

4

ten.

p

ten.

vanjsko proširenje

12

3 4 5

3 4 5

f f p f

16

sf sf dim.

pp cresc.

Most

6.1.2. Most (t. 17 – 23)

Nakon prve teme slijedi most (t. 17 – 23). On je građen fragmentarno te se sastoji od niza dvotakta, a u njemu se obrađuje materijal iz prve teme. Glavni motiv prve teme se na početku mosta naizmjениčno pojavljuje u kontrabasima i violončelima, zatim u violama, drugim violinama te prvim violinama. U isto vrijeme je u dionicama oboja, klarineta, fagota i horni prisutan motiv metronoma. Nakon dva takta kontrabasi i violončela nastavljaju s izvođenjem glavnog motiva, dok se u dionicama prvih i drugih violina te viola nastavlja razrada materijala iz prve teme. Most završava na dominanti F-dura u 23. taktu, gdje je ujedno i početak nastupa druge teme.

Primjer br. 17

II. tema



6.1.3. Druga tema (t. 23 – 33)

Druga tema započinje u F-duru, što je dominanta osnovnog tonaliteta drugog stavka (B-dur). Po obliku je velika rečenica s vanjskim proširenjem (t. 23 – 33). Druga tema donosi izvjesnu promjenu u karakteru u odnosu na prvu temu, ponajprije zbog toga što se u ovom dijelu stavka gubi "motiv metronoma" koji je do ovog trenutka bio stalan. Početak druge teme je u fortissimo dinamici. Nastavak je u piano i pianissimo dinamici, a lepršavost same teme dodatno je naglašena oskudnjom orkestracijom te izmjenom dionica u izvođenju melodije. Druga tema završava u F-duru u 33. taktu, a nakon nje slijedi završna grupa.

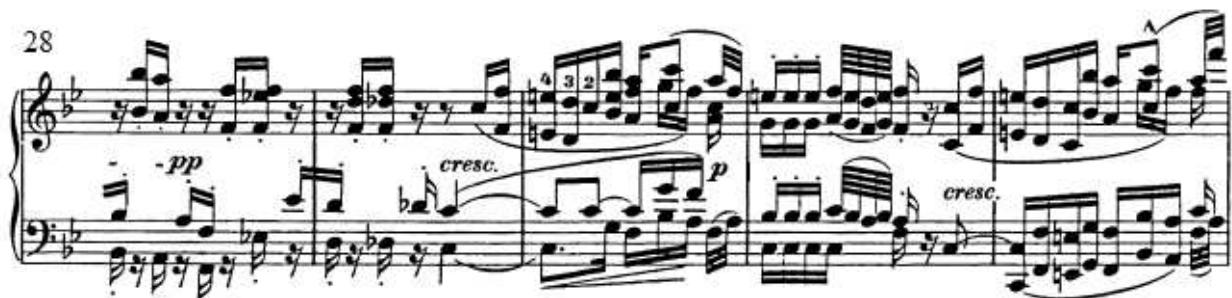
Primjer br. 18

Most

II. TEMA



velika rečenica - - - -



vanjsko proširenje

Završna grupa



6.1.4. Završna grupa (t. 33 – 40)

Nakon druge teme slijedi završna grupa (t. 33 – 40). Ona se nalazi u istom tonalitetu kao i druga tema, a to je F-dur. U završnoj grupi se ponovno javlja glavni motiv prve teme, koji se sada naizmjenično javlja u prvim violinama te u drugim violinama i violama. Kako je ovdje riječ o sonatnom obliku bez provedbe, nakon završne grupe umjesto provedbe odmah slijedi repriza koja

će započeti s pojavom prve teme u osnovnom tonalitetu (B-dur). U harmonijskom pogledu jasno je da zbog toga u ovom slučaju tijekom završne grupe dolazi do modulacije u B-dur.

Primjer br. 19

6.2. Repriza (t. 40 – 81)

6.2.1. Prva tema (t. 40 – 46)

Repriza započinje izlaganjem prve teme u osnovnom tonalitetu, što je u ovom slučaju B-dur. Početak reprize je identičan početku stavka, kako u melodijskom pogledu tako i u samoj orkestraciji. Oboe, klarineti, fagoti i horne započinju s "motivom metronoma", dok početak prve teme donose prve violine. Nakon toga slijedi motiv u violončelima i kontrabasima (t. 42 – 43)

koji, za razliku od ekspozicije, ovdje ne donosi modulaciju u g-mol već naprotiv zadržavanje u osnovnom tonalitetu. U pogledu strukture ovo prouzrokuje skraćenje same teme. Slijedi ponovljeni dvotakt u variranom obliku te kraj prve teme u osnovnom tonalitetu. Ovdje je izostavljeno i vanjsko proširenje prve teme iz ekspozicije, pa prva tema u reprizi traje svega nekoliko taktova (t. 40 – 46).

Primjer br. 20

Završna grupa

I. TEMA

1. violine

B: V7 I

41

*Violončela
i kontrabasi* *pp*

Most

45

ten.

B: V7 I

6.2.2. Most (t. 46 – 56)

Nakon prve teme slijedi most (t. 46 – 56). U njemu se obrađuje materijal iz prve teme, a u odnosu na ekspoziciju učinjene su male izmjene kako u melodijskom, tako i u harmonijskom pogledu. Završetak mosta je na dominanti B-dura (t. 56), nakon čega slijedi nastup druge teme u osnovnom tonalitetu (B-dur).

Primjer br. 21

The musical score consists of three staves of piano music. The top staff begins at measure 45, indicated by the number '45' above the staff. Above the first two measures of this staff is a bracket with the text 'I. tema' and above the third measure is the word 'MOST'. The middle staff begins at measure 48, indicated by the number '48' above the staff. Above the first measure of this staff is the dynamic 'cresc' (crescendo) and above the second measure is the dynamic 'f' (fortissimo). Below the second measure is the dynamic 'sf' (sforzando). The bottom staff begins at measure 51, indicated by the number '51' above the staff. The music is in common time (indicated by 'C') and uses a treble clef for the top two staves and a bass clef for the bottom staff. The piano part includes both hands, with the right hand primarily负责 melody and the left hand providing harmonic support through chords.

II. tema



B: V I

6.2.3. Druga tema (t. 56 – 66)

Nakon mosta slijedi nastup druge teme u osnovnom tonalitetu (B-dur). Po strukturi je identična drugoj temi iz ekspozicije te je i u ovom slučaju druga tema velika rečenica s vanjskim proširenjem (t. 56 – 66). Završetak druge teme je u 66. taktu na tonici osnovnog tonaliteta (B-dur).

Primjer br. 22

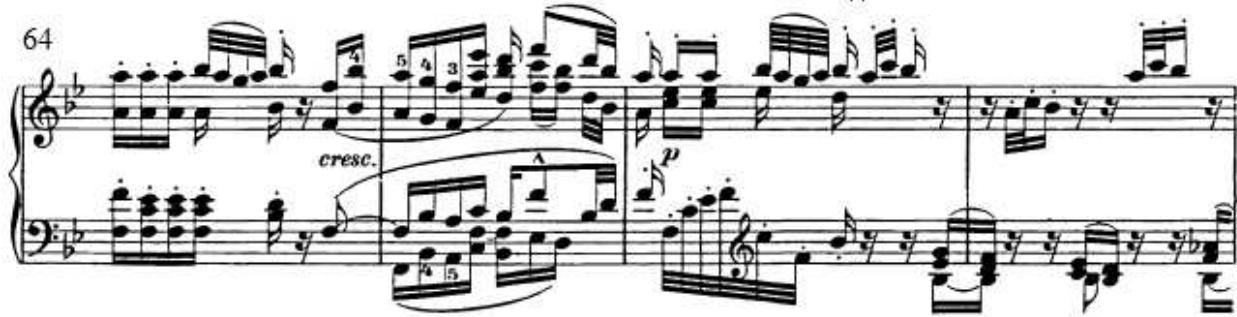
Most II. TEMA



velika rečenica - - - -



Završna grupa



vanjsko proširenje

6.2.4. Završna grupa (t. 66 – 81)

Završna grupa dolazi nakon nastupa druge teme u osnovnom tonalitetu. Ona je također sada u osnovnom tonalitetu, a to je B-dur. Završna grupa traje do kraja stavka, što znači da je Coda u ovom sonatnom obliku bez provedbe također izostavljena. Izostanak Code nadomješten

je produženjem završne grupe na kraju stavka. Zbog toga se ova završna grupa dijeli na dva dijela. Prvi dio jednak je završnoj grupi iz ekspozicije (t. 66 – 73), dok drugi dio ili "produženje" završne grupe služi za konačno potvrđivanje tonaliteta te zaokruženje same cjeline (t. 73 – 81). Energični završetak stavka donosi cijeli orkestar u fortissimo dinamici.

Primjer br. 23

II. tema

ZAVRŠNA GRUPA

64

cresc.

68

cresc. *dim.*

72

p *pp*

pp

pp

I. dio završne grupe

II. dio završne grupe

76

motiv iz I. teme u diminuciji - - - -

78

legg.
pp

80

cresc.
Tutti

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2

B: V7 I

7. FORMALNA STRUKTURA III. STAVKA (Tempo di Menuetto)

(3/4 mjera, F-dur)

Treći stavak u klasičnom sonatnom ciklusu može biti menuet ili scherzo. Dok je kod starijih klasičara za treći stavak simfonije obično korišten menuet, od Beethovenovog doba se najčešće koristi scherzo. Iako i sam Beethoven u većini svojih simfonija treći stavak piše u obliku scherza, u svojoj se osmoj simfoniji vraća na stariji menuet umjerenog tempa.

Menuet je stari francuski ples koji se pojavio u 17. stoljeću, umjerenog tempa te u trodobnoj mjeri. U glazbi se najprije primjenjivao kao sastavni dio barokne suite, u kojoj su se nerijetko javljala dva menueta uzastopce. U ovom je slučaju drugi menuet bio tematski različit od prvoga, pa se nazivao *Alternativo* ili *Trio*. Poslije drugog menueta se ponavljao prvi, što predstavlja pojavu oblika složene trodijelne pjesme. Menuet se kasnije uvodi i u druge ciklične oblike kao što su klasična sonata i simfonija.

Složena trodijelna pjesma (A B A) je trodijelni oblik u kojem svaki dio predstavlja jednu cijelu pjesmu (trodijelnu ili dvodijelnu).

Prvi dio (A) je najčešće trodijelna pjesma, a rjeđe dvodijelna. Može biti mala ili velika pjesma, pravilnih opsega ili proširena. Najčešće ima uobičajene oznake repeticije. Srednji dio u ovoj pjesmi (b) ne donosi značajniji kontrast u odnosu na prvi dio (a) jer će glavni tematski kontrast biti između A i B dijelova. Dio „A“ je kod klasičara jasno odvojen od „B“ dijela te završava potpunom kadencijom, dok kod romantičara ova dva dijela mogu biti povezana s prijelazom.

Srednji dio (B) naziva se *Trio*. Kao i dio „A“, po obliku je najčešće trodijelna ili dvodijelna pjesma. Ovaj dio kontrastira prvom dijelu te je obično zasnovan na novom tematskom materijalu. Od dijela „A“ razlikuje se i po karakteru. Ukoliko je prvi dio bio življji, *Trio* će biti mirnijeg karaktera, ili obrnuto. Također se može razlikovati tempom i mjerom, a nerijetko se nalazi i u novom tonalitetu. *Trio* je, kao i dio „A“, po pravilu zaokružen oblik te se završava u svojemu osnovnom tonalitetu. Na ovaj je način jasno odvojen od reprize koja slijedi, iako se već kod klasičara javlja povezivanje s reprizom.

Repriza (A) dolazi nakon srednjeg dijela. Ona je često doslovna te se ne piše notama, već se na kraju *Trija* nalazi oznaka *Da capo* ili *D. C. al Fine*. U ovom se slučaju na kraju prvog dijela „A“ nalazi oznaka *Fine*. Moguće su i reprize koje nisu doslovne, a koje podrazumijevaju melodijske varijacije, izmjene u tematskom i harmonijskom pogledu, kao i skraćenje same reprize.

U složenoj trodijelnoj pjesmi se također mogu pojaviti uvod i Coda.

Treći stavak ove simfonije predstavljen je u obliku složene trodijelne pjesme, a njegova shema izgleda ovako:

A (Menuetto)

[: a :][: b a1 Coda :]

B (Trio)

[: a :] b a1 Coda

A (Menuetto)

Men. D. C. al Fine

7.1. I. dio „A“ (Menuetto) (t. 1 – 46)

„A“ dio predstavlja malu trodijelnu pjesmu s Codom. Shematski prikaz „A“ dijela izgleda ovako:

[: a :][: b a1 Coda :]

7.1.1. „a“ (t. 1 – 11)

Dio „a“ građen je u obliku male periode. Ovaj dio započinje kratkim uvodom od dva takta, a tonalitet je F-dur. Uvod sviraju fagoti, trube, timpani, prve i druge violine, viole te violončela. Nakon kratkog uvoda nastupa glavna melodija koja je ovdje prezentirana u dionicama prvih violin (t. 3). Prva mala rečenica započinje piano dinamikom te završava na dominanti osnovnog tonaliteta (t. 6). Nakon toga slijedi druga mala rečenica u forte dinamici (t. 7 – 15). Ovdje se po prvi puta uključuje cijeli orkestar te potvrđuje završetak „a“ dijela u osnovnom tonalitetu (F-dur). Dio „a“ se ponavlja (*prima volta*), a na njega se odmah nadovezuje „b“ dio (*seconda volta*).

Primjer br. 24

„a“ - mala perioda

Tempo di Menuetto. ♩ = 126.

uvod

1. mala rečenica

2. mala rečenica

6

„b“

7.1.2. „b“ (t. 11 – 25)

Nakon „a“ dijela slijedi dio „b“ koji predstavlja središnji tip izlaganja (t. 11 – 25). Ono što je karakteristično za ovaj dio je fragmentarnost strukture. Dio „b“ zasnovan je na razradi motiva iz „a“ dijela, što se može odmah primjetiti u dionicama prvih violinina na samom početku ovog odsjeka. U harmonijskom pogledu „b“ dio je nestabilan te u njemu dolazi do modulacije u tonalitet u kojem će započeti repriza. Dakle, u ovom slučaju krajnji cilj modulacijskog plana bi bio F-dur, no Beethoven se u 20. taktu iznenada zaustavlja na dominantnom septakordu B-dura.

Primjer br. 25

6

„b“

12

materijal iz „a“ - - - - -

motiv

sekventno ponavljanje

18

B: V7 - - - - -

I

„a1“

24

V7

7.1.3. „a1“ (t. 25 – 37)

Nakon „b“ dijela slijedi dio „a1“, koji nije doslovna repriza „a“ dijela. Beethoven i ovdje odstupa od osnovnog tonalitetnog plana te „a1“ umjesto u osnovnom tonalitetu (F-dur) ovdje započinje u B-duru. Jasno je da zbog ovoga dolazi do melodijskih, harmonijskih, kao i strukturnih promjena u odnosu na „a“ dio. „a1“ je po obliku, sukladno ovim izmjenama u tonalitetnom planu, mala modulirajuća perioda s unutrašnjim proširenjem (t. 25 – 37). „a1“ završava na tonici osnovnog tonaliteta u oktavnom položaju (t. 37), nakon čega slijedi Coda.

Primjer br. 26

„a1“ - mala modulirajuća perioda s unutrašnjim proširenjem

1. mala rečenica

2. mala rečenica unutrašnje proširenje - - - - -

Coda

F: V7 I

7.1.4. Coda (t. 37 – 46)

Coda je građena od tematskog materijala iz „a“ dijela. Sastoji se od niza dvotakta, a njena uloga je potvrđivanje osnovnog tonaliteta, što je u ovom slučaju postignuto ponovljenim kadenciranjem. U Codu sudjeluje cijeli orkestar u forte i fortissimo dinamici (t. 37 – 46). Na završetku Code nalaze se *prima volta* i *seconda volta*, a na samom kraju nalazi se znak *Fine*, gdje će biti i završetak trećeg stavka nakon *Trija*.

Primjer br. 27

„a1“

CODA

materijal iz „a“ - - - - -



7.2. II. dio „B“ (Trio) (t. 46 – 81)

„B“ dio predstavlja malu trodijelnu pjesmu s Codom. Shematski prikaz „B“ dijela:

[: a :] b a1 Coda

Srednji dio složene trodijelne pjesme naziva se *Trio*, iako u ovom slučaju to nije naznačeno u notnom zapisu. Iako se *Trio* u većini slučajeva nalazi u novom tonalitetu, Beethoven ovdje zadržava osnovni tonalitet trećeg stavka, a to je F-dur. Zasnovan je na novom tematskom materijalu, a od „A“ dijela razlikuje se i po karakteru. Dok je „A“ dio bio življeg karaktera, *Trio* je mirniji i raspjevaniji. Beethoven ovaj mirniji karakter dodatno naglašava oskudnjom orkestracijom te prevladavajućom piano dinamikom.

7.2.1. „a“ (t. 46 – 55)

Dio „a“ građen je u obliku male modulirajuće periode koja se sastoji od dvije male rečenice (t. 46 – 55). Sami početak „a“ dijela donosi veliki kontrast u odnosu na „A“ dio. Dinamika je piano, a početak *Trija* donose samo horne, koje upotpunjaju violončela i kontrabasi. U drugoj maloj rečenici im se pridružuje prvi klarinet, dok ostatak orkestra uopće ne sudjeluje u izvedbi „a“ dijela. Dolazi do modulacije u C-dur, u kojem će započeti „b“ dio.

Primjer br. 28

„a“ - mala modulirajuća perioda

un poco marc.

Horne

p

Violončela i kontrabasi

p

1. mala rečenica

51

cresc.

p

2. mala rečenica

55

p

2.

7.2.2. „b“ (t. 55 – 63)

Dio „b“ predstavlja srednji dio *Trija*, a u njemu se obrađuje materijal iz „a“ dijela. Započinje u dominantom tonalitetu, a to je C-dur. Građen je fragmentarno te se sastoji od niza dvotakta. Dio „b“ donosi određenu napetost u odnosu na prvi dio, što je naglašeno i proširenjem orkestracije. U izvedbi sada sudjeluju prvi klarinet, fagoti, horne te gudači.

Primjer br. 29

,,b“

55

motiv iz „a“

rad s motivom - - - - -

59

,,a1“

63

7.2.3. „a1“ (t. 63 – 67)

Dio „a1“ traje svega nekoliko taktova te predstavlja skraćenu reprizu „a“ dijela (t. 63 – 67). Kao i prvi dio, nalazi se u osnovnom tonalitetu (F-dur). Po obliku je mala rečenica. U prvom klarinetu nalazi se varirana melodija iz druge rečenice „a“ dijela, dok se u dionicama horni provlači početni motiv *Trija*, također u izmjenjenom obliku.

Primjer br. 30

The musical score consists of two staves. The top staff features a melody for the first clarinet and harmonic support from the second clarinet/horn. The bottom staff focuses on the bassoon's rhythmic pattern. Measure 63 begins with a forte dynamic (f). Measures 64 through 66 are labeled '„a1“ - mala rečenica'. Measure 67 begins with a forte dynamic (f) and is labeled 'Coda'.

7.2.4. Coda (t. 67 – 81)

Nakon skraćene reprize („a1“) slijedi znatno duža Coda koja traje ukupno 15 taktova. Iako Coda ovih razmjera nije uobičajena kod male trodijelne pjesme, ona ovdje svakako donosi određenu ravnotežu u pogledu same strukture trodijelne pjesme, imajući u vidu pojavu skraćene reprize. U Codi se pojavljuje materijal iz „a“ dijela, a njena je uloga potvrđivanje tonaliteta što je u ovom slučaju F-dur. Završetak donosi smirenje u pianissimo dinamici te je *Trio* jasno odvojen od reprize „A“ dijela koja slijedi.

Primjer br. 31

CODA

67

dolce

p

cresc.

72

p

p

77

dim.

pp

Men. D. C. al Fine.

7.3. III. dio „A“ (Menuetto D. C. al Fine)

Nakon *Trija* slijedi repriza „A“ dijela koja je doslovna, što znači da repriza nije ispisana notama, već je na kraju *Trija* naznačeno *Men. D. C. al Fine*. Dakle, „A“ dio se ponavlja u potpunosti i sa svim znakovima ponavljanja.

8. FORMALNA STRUKTURA IV. STAVKA (Allegro vivace)

(2/2 mjera, F-dur)

Četvrti stavak u klasičnom sonatnom ciklusu najčešće je u brzom tempu. Može biti građen u sljedećim oblicima:

- rondo – klasični ili češće sonatni rondo
- sonatni oblik
- tema s varijacijama
- fuga

Četvrti stavak osme simfonije građen je u obliku sonatnog ronda.

Sonatni rondo prijelazni je oblik između ronda i sonatnog oblika. Uglavnom je u brzom tempu te ima uobičajeni karakter ronda. Najčešće se upotrebljava kao završni stavak sonatnog ciklusa. Shema sonatnog ronda u najpravilnijem obliku glasi: A B A C A B A. Karakteristično za ovu vrstu ronda je to što se druga tema javlja dva puta – prvi put u dominantnom tonalitetu (u paralelnom tonalitetu ukoliko je osnovni tonalitet mol), a drugi put u osnovnom tonalitetu. Ovdje se vidi utjecaj sonatnog oblika na rondo.

Prva tema (A) uvijek se pojavljuje u osnovnom tonalitetu te najčešće predstavlja simetričnu cjelinu (period ili mala pjesma). Prva tema prilikom ponavljanja može biti skraćena ili varirana.

Druga tema (B) najčešće nije građena periodično te kao i u sonatnom obliku, može biti sastavljena od dva dijela. Glavna razlika u odnosu na sonatni oblik je ta što nakon druge teme ne slijedi završna grupa u tonalitetu druge teme, već prva tema u osnovnom tonalitetu.

Treća tema (C) nalazi se na mjestu na kojem se u sonatnom obliku nalazi provedba te je uvijek u novom tonalitetu. Uglavnom je šire postavljena od prve i druge teme. Treća tema može predstavljati zaokruženi oblik pjesme ili neperiodičnu konstrukciju gdje dolazi do motivske obrade na modulacijskoj osnovi.

Teme su u pravilu spojene međustavcima. Izuzetak je kod treće teme koja se nerijetko uvodi bez ikakvog prijelaza, odmah po završetku nastupa prve teme. Sonatni rondo često sadrži Codu, a moguće je i da se posljednji nastup prve teme zamjeni Codom koja je zasnovana na materijalu prve teme.

Shema četvrtoog stavka izgleda ovako:

| | | | | | | | |
|------------|----------|----------|---------------------|----------|----------|----------|-------------|
| A | B | A | C (provedba) | A | B | + | Coda |
| Tonalitet: | F | As (C) | F | | F | Des (F) | |

8.1. Prva tema (A) (t. 1 – 28)

Četvrti stavak započinje izlaganjem prve teme (A) u osnovnom tonalitetu, a to je F-dur (t. 1 – 28). Prva tema građena je u obliku velike periode s unutrašnjim i vanjskim proširenjem. Prva velika rečenica obuhvaća prvih deset taktova (t. 1 – 10) te završava na dominanti osnovnog tonaliteta. Nakon toga slijedi vanjsko proširenje rečenice koje se nalazi u dominantnom tonalitetu (C-dur). Ipak, u 17. taktu se iznenada javlja ton 'cis' koji nagovještava nove nepravilnosti u tonalitetnom planu ove simfonije. Zatim slijedi druga velika rečenica (t. 18 – 28) koja završava na tonici osnovnog tonaliteta.

Primjer br. 32

I. TEMA (A) - velika perioda s unutrašnjim i vanjskim proširenjem

1. velika rečenica

5

10

vanjsko proširenje - - - -

15

* | 2. velika rečenica

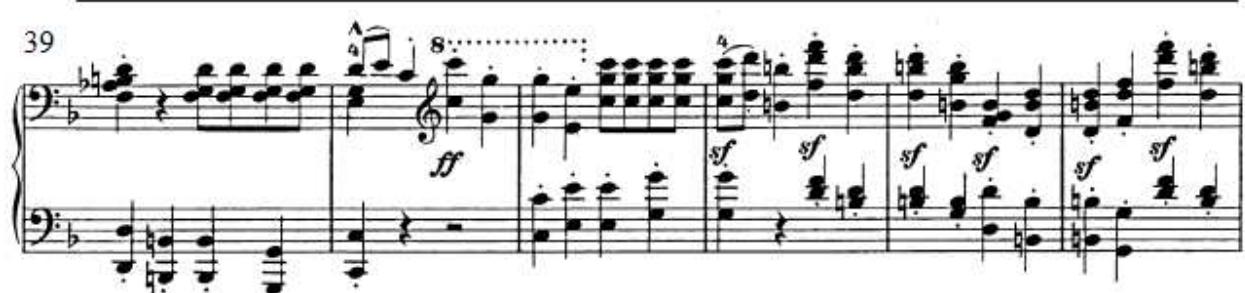
22

Musical score for piano, page 27, ending "Most". The score consists of two staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of common time. It features a series of eighth-note chords followed by sixteenth-note patterns. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a time signature of common time. It features sustained notes and eighth-note chords. The dynamic ff (fortissimo) is indicated above the bass staff. The instruction "marcatissimo" is written below the bass staff. The page number 27 is at the top left.

8.2. Most (t. 28 – 47)

Nakon prve teme slijedi most, a njegova je uloga povezivanje prve i druge teme te ublažavanje kontrasta između istih (t. 28 – 47). Ovaj je most građen fragmentarno te se sastoji od niza dvotakta. U njemu se obrađuje materijal iz prve teme. Ovdje dolazi do motivske obrade na modulacijskoj osnovi. Most završava u 47. taktu na dominanti tonaliteta u kojoj treba nastupiti druga tema (B), a to je C-dur.

Primjer br. 33



modulacija u C-dur - - - - -

II. tema (B)

C: V

8.3. Druga tema (B) (t. 48 – 68)

Iako bi druga tema (B) u pravilu trebala započeti u dominantnom tonalitetu (C-dur), ona se ovdje prvi put javlja u As-duru. Druga se tema razlikuje od prve teme i po karakteru. Za razliku od razigrane i živahne prve teme, druga tema ima smireniji, lirske karakter. Ona je predstavljena u prvim violinama, u obliku velike rečenice s vanjskim proširenjem (t. 48 – 59). Nakon toga slijedi izlaganje druge teme u C-duru, što je dominanta osnovnog tonaliteta (t. 60 – 68). Dakle, Beethoven se još jednom poigrava s tonalitetnim planom te prije nastupa druge teme

u njenom "originalnom" tonalitetu (C-dur) najprije donosi "lažni" nastup druge teme koji je ovdje u As-duru (analogno nastupu II. teme u prvom stavku – najprije D-dur, a zatim C-dur).

Primjer br. 34

Most

II. TEMA (B)

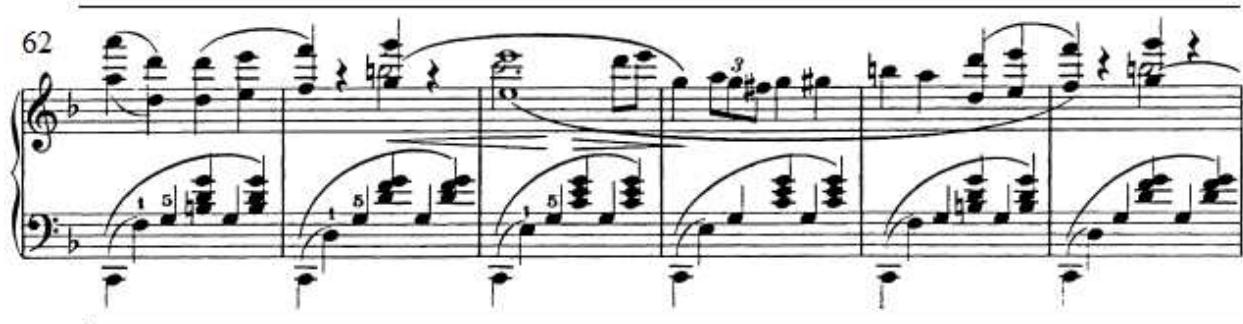
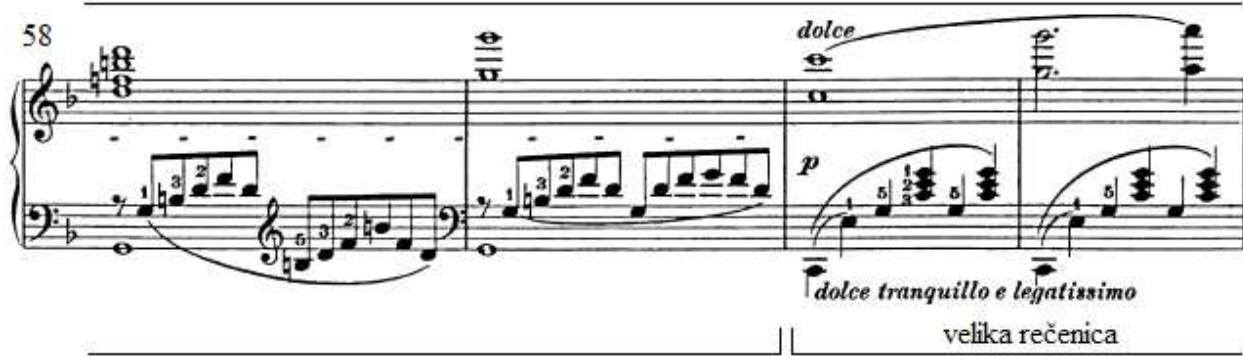
45 *1. violine* *legato*

velika rečenica s vanjskim proširenjem

50 *Hob.* *sempre legato*

54 *cresc.*

As: I modulacija u C-dur - - - - -



Most

C: I

8.4. Most (t. 68 – 90)

Nakon druge teme (B) slijedi novi most (t. 68 – 90). On je građen fragmentarno te u njemu dolazi do modulacije u tonalitet u kojem će ponovno nastupiti prva tema (A), a to je F-dur. Početak mosta je u pianissimo dinamici, a zatim dolazi do velike gradacije te proširenja orkestracije. Završetak mosta je u fortissimo dinamici, nakon čega slijedi iznenadna pauza prije novog nastupa prve teme (A).

Primjer br. 35

MOST

The musical score consists of four staves of piano music. Staff 1 (top) shows a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of *tranquillo*. Measure 68 contains sixteenth-note patterns with various fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1). Staff 2 (second from top) shows a bass clef and a tempo marking of *pp scherzando*. Staff 3 (third from top) shows a treble clef and a key signature of one sharp. Staff 4 (bottom) shows a bass clef and a key signature of one sharp. Measures 74, 80, and 85 show continued musical development with different harmonic progressions and dynamic markings like *f*, *più f*, and *ff*.

modulacija u F-dur - - - -

F: I

8.5. Prva tema (A1) (t. 91 – 119)

Prva tema uvijek se javlja u osnovnom tonalitetu, pa sukladno tomu nakon mosta slijedi nastup prve teme u F-duru (t. 91 – 119). Prva tema (A1) je ovdje u skraćenom obliku te izmjenjena, kako u melodijском tako i u harmonijskom pogledu. Ovdje tema započinje s karakterističnim motivom u triolama koji se naizmjenično javlja u violama te prvim i drugim violinama. Za razliku od početka stavka, prva tema je sada građena fragmentarno te se sastoji od niza dvotakta. Ovdje je vidljivo odstupanje od normalnog oblika sonatnog ronda – drugi nastup prve teme je skraćen te prelazi u modulacijsku razradu. Zbog toga bi se ovaj nastup prve teme mogao protumačiti i kao početak provedbe u sonatnom obliku. Na kraj prve teme (A1) odmah se nadovezuje treća tema (C), bez mosta.

Primjer br. 36

I. TEMA (A1)

I. tema u osnovnom tonalitetu

104



8.6. Treća tema (C) (t. 120 – 161)

Treća tema (C) građena je fragmentarno te predstavlja neperiodičnu konstrukciju (t. 120 – 161). Na početku je predstavljen model (t. 120 – 123), a zatim dolazi do sekventnog ponavljanja modela te motivske obrade na modulacijskoj osnovi. U 151. taktu iznenada se pojavljuje početak prve teme (A) u A-duru. Beethoven se ovdje još jednom "poigrava", sada s "lažnim" nastupom prve teme, a koji je dodatno naglašen s fortissimo possibile dinamikom. Ovaj "nastup" prve teme je naglo prekinut s motivom u oktavama (t. 155). Taj motiv završava u F-duru, u kojem će započeti i novi nastup prve teme (A).

Primjer br. 37

III. TEMA (C)

127

ff sempre

sekventno ponavljanje

133

sekventno ponavljanje

razrada motiva - - - -

139

sf

sf

sf

sf

sempre marcato

146

fff

ff

152

p

pp

"lažni" nastup I. teme - - - -

modulacija u F-dur - - - -

I. tema (A)

8.7. Prva tema (A) (t. 161 – 189)

Novi nastup prve teme (A) identičan je onom s početka stavka, a napravljene su samo male izmjene u orkestraciji. Tema je u osnovnom tonalitetu te je građena u obliku velike periode s unutrašnjim i vanjskim proširenjem. Prva velika rečenica (t. 161 – 171) završava na dominanti osnovnog tonaliteta. Nakon toga slijedi vanjsko proširenje te druga velika rečenica (t. 179 – 189) koja završava na tonici osnovnog tonaliteta.

Primjer br. 38

III. tema (C) I. TEMA (A)

166

vanjsko proširenje - - -

173

sempre più p *ppp* *ff*

179

sempre ff

2. velika rečenica

184

82

8.8. Most (t. 189 – 223)

Nakon prve teme slijedi most koji je analogan prvom mostu (t. 28 – 47). Ovaj most je također građen fragmentarno te se zasniva na materijalu iz prve teme. Napravljene su izmjene u harmonijskom pogledu jer prema tonalitetnom planu sonatnog ronda nakon ovog mosta slijedi nastup druge teme (B) u osnovnom tonalitetu (F-dur).

Primjer br. 39

200

206

211

modulacija u F-dur - - -

217

F: V

8.9. Druga tema (B) (t. 224 – 244)

Za razliku od prve pojave druge teme (B) gdje je ona u pravilu u dominantnom tonalitetu, njen drugi nastup podrazumijeva izlaganje u osnovnom tonalitetu. Ipak, nastup druge teme u osnovnom tonalitetu ovdje ne dolazi odmah nakon mosta. Kao i kod prvog nastupa druge teme gdje je "lažni" nastup teme bio u As-duru pa tek onda u C-duru, ovdje druga tema najprije

započinje u Des-duru (t. 224 – 235). Nakon toga slijedi nastup druge teme u osnovnom tonalitetu (t. 236 – 244). Strukturno je identična prvom nastupu druge teme (B).

Primjer br. 40

II. TEMA (B)

224 *ten.*
p *legato*

228

232 *p* *cresc.*

velika rečenica s vanjskim proširenjem

Des: I modulacija u F-dur - - - -

236

p dolce

legatissimo tranquillo

Velika rečenica

Most

243

pp e tranquillo

scherzando

F:I

8.10. Most (t. 244 – 266)

Nakon druge teme (B) slijedi most (t. 244 – 266). Po strukturi je doslovna repriza mosta koji je nastupio nakon prve pojave druge teme (B), a razlikuju se tek po tonalitetu te malim izmjenama u orkestraciji. Ovaj bi most trebao završiti u osnovnom tonalitetu, gdje bi nakon njega ponovno nastupila prva tema (A). Ipak, ovaj most završava u B-duru, što je subdominanta osnovnog tonaliteta (F-dur).

Primjer br. 41

II. tema (B)

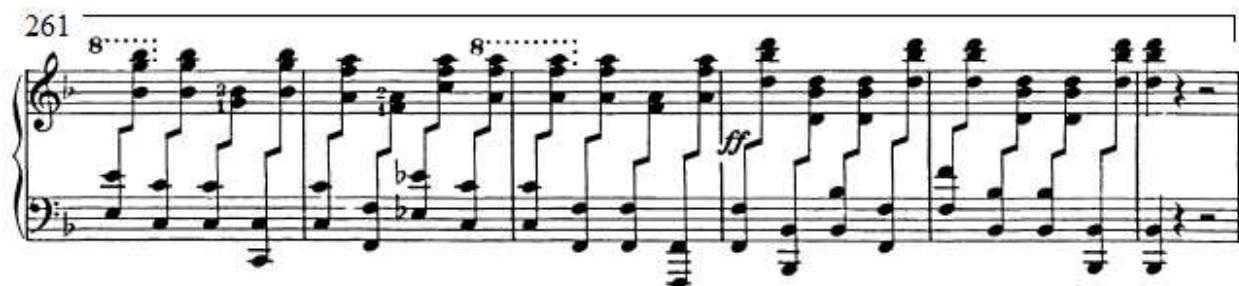
MOST

243

pp e tranquillo

scherzando

MOST



8.11. Coda (t. 267 – 502)

Iako bi nakon prethodnog mosta u pravilu trebala nastupiti prva tema (A), ovdje počinje Coda. Ovo je nerijetko viđena pojava u shemi sonatnog ronda, gdje se posljednji nastup prve teme zamjenjuje Codom koja je zasnovana na materijalu te teme. Ono što je karakteristično za ovu Codu je njena neuobičajena dužina od čak 236 taktova. Ipak, Beethoven je na kraju svojih djela često uvodio razvijenije Code, što ni ovdje nije iznimka. U ovako dugoj Codi Beethoven se

još jednom vraća kako na prvu tako i na drugu temu, pa se po svojoj strukturi ova Coda dijeli na četiri dijela:

- Prvi dio (t. 267 – 355)
- Drugi dio (t. 355 – 408)
- Treći dio (t. 408 – 437)
- Četvrti dio (t. 438 – 502)

8.11.1. Prvi dio (t. 267 – 355)

Coda započinje izlaganjem materijala iz prve teme (A). Ovdje nije riječ o pravom nastupu prve teme. Tema ovdje započinje u B-duru (subdominanta osnovnog tonaliteta), a njen nastup je naglo prekinut s pauzom iznad koje se nalazi korona. Ova pauza najavljuje novi odsjek u ovom stavku, odnosno završetak istog. Nakon toga slijedi model od četiri takta koji donosi novi tematski materijal, a predstavljen je u dionicama drugih violina (t. 282 – 286). Slijedi ponavljanje ovog modela u dionici prve oboe te njegova razrada na modulacijskoj osnovi. U 345. taktu iznenada dolazi "lažni" nastup prve teme u A-duru, koji je naglo prekinut s motivom u oktavama. Ovaj motiv završava u F-duru, a nakon njega slijedi drugi dio Code.

Primjer br. 42

PRVI DIO

267

1. i 2. violine

Violin

273

sempre pp

motiv iz I. teme - - - -

278

pp

f

pp

2. violine

283

1. oboe

pp

model

ponavljanje

289

pp

4 3 2 1 3 2

4 3 2 1 3 2

4 3 2 1 3 2

2. violine

294

1. flauta

4 3 2 1 3 2

sempre pp

299

4 3 2 1 3 2

304

cresc.

razrada motiva - - - -

309

314

ben marcato

319

325

331

336

343

"lažni" nastup I. teme - - - -

Drugi dio

349

modulacija u F-dur - - - -

8.11.2. Drugi dio (t. 355 – 408)

Drugi dio Code započinje izlaganjem prve teme (A) u osnovnom tonalitetu (F-dur). Ovaj nastup teme je ovdje prekinut s pojavom tona 'des' (enharmonijski 'cis'), koji se od početka stavka pojavljuje u prvoj temi. Ovaj ton postaje vođica za fis-mol, pa tako nakon njega slijedi početak prve teme u fis-molu (t. 379). Nakon prvog dijela teme slijedi razrada motiva te modulacija u osnovni tonalitet.

Primjer br. 43

Prvi dio

The musical score consists of three staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The middle staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. Measure 349 begins with a forte dynamic (f) in the treble and bass staves, followed by a piano dynamic (p) and a forte dynamic (f) again. Measure 350 starts with a piano dynamic (pp) in the bass staff. Measures 351 through 355 are mostly rests. Measure 356 begins with a forte dynamic (f) in the treble staff, followed by a piano dynamic (pp) and a forte dynamic (f) again. Measures 357 through 362 show a continuation of the melodic line. Measure 363 begins with a forte dynamic (f) in the treble staff, followed by a piano dynamic (p) and a forte dynamic (f) again. The bass staff has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The treble staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The bass staff has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The treble staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature.

DRUGI DIO

The musical score consists of three staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The middle staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. Measure 356 begins with a forte dynamic (f) in the treble and bass staves, followed by a piano dynamic (pp) and a forte dynamic (f) again. Measures 357 through 362 show a continuation of the melodic line. Measure 363 begins with a forte dynamic (f) in the treble staff, followed by a piano dynamic (p) and a forte dynamic (f) again. The bass staff has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The treble staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The bass staff has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The treble staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature.

I. tema u osnovnom tonalitetu - - - - -

The musical score consists of three staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The middle staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. Measure 363 begins with a forte dynamic (f) in the treble staff, followed by a piano dynamic (p) and a forte dynamic (f) again. Measures 364 through 368 show a continuation of the melodic line. Measure 369 begins with a forte dynamic (f) in the treble staff, followed by a piano dynamic (p) and a forte dynamic (f) again. The bass staff has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The treble staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The bass staff has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The treble staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature.

369



* modulacija u fis-mol

376



I. tema u fis-molu - - - -

382



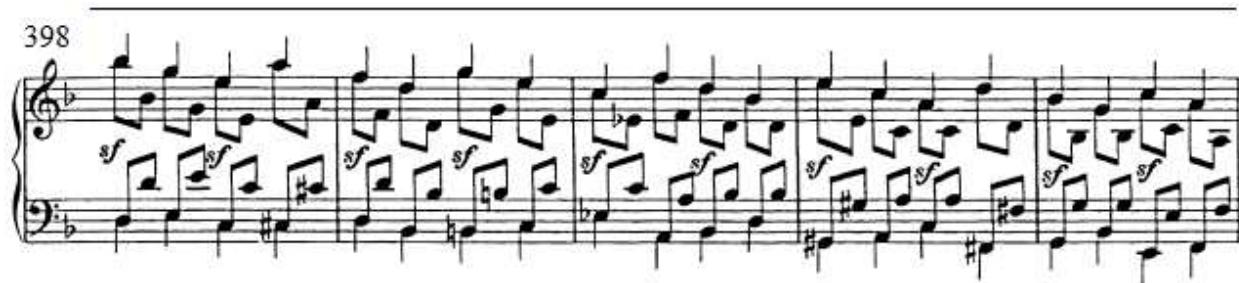
388 simile



393



modulacijska razrada motiva - - - -



403

modulacija u F-dur - - - -

8.11.3. Treći dio (t. 408 – 437)

Treći dio Code donosi materijal iz druge teme (B) u osnovnom tonalitetu, koji se ovdje nalazi u dionicama prve flaute, prvog klarineta te prvog fagota (t. 408 – 416). Zatim je isti materijal ponovljen još jedanput, sada u dionicama violončela te kontrabasa. Nakon toga se pojavljuje motiv iz prve teme koji završava na dominantnom septakordu F-dura (t. 437).

Primjer br. 44

TREĆI DIO

408

p legg.

marcato

I. flauta,
I. klarinet,
I. fagot

II. tema u osnovnom tonalitetu - - - -

412

d.

415

f

p

418

legatissimo

p 2 3 6

legatissimo

Violoncela i kontrabasi

422

f

p

428

f

p



motiv iz I. teme - - - -

436

Četvrti dio

F: V7

8.11.4. Četvrti dio (t. 438 – 502)

Četvrti, završni dio Code donosi konačnu potvrdu osnovnog tonaliteta te završetak stavka. U njemu se razrađuje materijal iz prve teme. Za kraj stavka karakteristična je tonalna stabilnost, a energični završetak stavka te cjelokupne simfonije donosi kompletan orkestar u fortissimo dinamici.

Primjer br. 45

436

Treći dio

ČETVRTI DIO

F: V7

441

materijal iz I. teme - - - -

446

ff

pedalni ton - - - -

451

v

456

fp

p

p

461

p

sempre p

8.....

467

motiv iz I. teme - - - -

473

cresc.

479

Tutti

486

F. V

I - - - -

494

ff

ZAKLJUČAK

Ludwig van Beethoven, jedan od najvećih skladatelja svih vremena, stvarao je svoja djela novim, revolucionarnim jezikom. Njegove skladbe, u kojima se istovremeno ogleda klasična čistoća, pročišćena forma i velika izražajna snaga, prožete su dubokim humanističkim težnjama i vjerom u čovječanstvo. Ovakve osobine najjasnije su opisane u njegovim simfonijama, kroz koje se Beethoven najbolje izražava i u kojima dostiže vrhunac svojega cijelokupnog stvaralaštva. On je na području simfonijskog stvaralaštva pokazao stvaralačku nadmoć u odnosu na svoje prethodnike, ali i postavio čvrste temelje na kojima će dalje graditi skladatelji romantizma i svih kasnijih glazbenih stilova.

Iako je osma simfonija po mnogočemu svojevrsna oda bečkoj klasici, Beethoven i u njoj donosi nove dimenzije simfonijskog stvaranja. Zasnovana je na klasičnom modelu od četiri stavka, koji ipak imaju karakterističan raspored i oblik. Kako je to bilo i uobičajeno za bečku klasiku, prvi i zadnji stavak simfonije je u brzom tempu. Specifičnost predstavlja drugi stavak koji je atipično također u brzom tempu, pisan u sonatnom obliku bez provedbe. Ova simfonija može se interpretirati kao povratak bečkoj klasici i zbog specifičnosti trećeg stavka. U njemu se Beethoven, umjesto već ustaljenog scherza na mjestu trećeg stavka u svojim simfonijama, vraća na stariji menuet umjerenog tempa. Iako u osmoj simfoniji donosi brojne novine, osobito u pogledu tonaliteta i sve slobodnijeg postupanja s formom, vidljivo je da Beethoven ostaje duhovno vezan za bečku klasiku.

Beethovenova osma simfonija, nastala pri kraju drugog razdoblja njegovog stvaralaštva, jedno je od najneshvaćenijih djela ovog velikog skladatelja. Zauzimajući, kronološki gledano, neslavno mjesto između njegove sedme i devete simfonije, Beethovenova osma simfonija od samog je nastanka nerijetko zanemarivana i jedna od njegovih najmanje izvođenih simfonija. Ova veličanstvena simfonija, za koju je i sam Beethoven rekao da je mnogo bolja od njegove sedme simfonije, predstavlja pravi dragulj u njegovom simfonijskom stvaralaštvu te u simfonijskoj literaturi uopće.

LITERATURA

1. Ainsley, Robert. *Enciklopedija klasične glazbe*. Zagreb: Znanje, 2004.
2. Andreis, Josip. *Povijest glazbe 1*. Zagreb: Liber/Mladost, 1975.
3. Andreis, Josip. *Povijest glazbe 2*. Zagreb: Liber/Mladost, 1976.
4. Goulding, Phil G. *Klasična glazba: 50 najvećih skladatelja i njihovih 1000 najpoznatijih djela*, prev. Aleksandra Mihaljević. Zagreb: V.B.Z., 2004.
5. Grove, George. *Beethoven and His Nine Symphonies*. New York: Dover publications, Inc., 1962.
6. Herriot, Edouard. *Život Beethovenov*. Zagreb: Kultura, 1952.
7. *Muzička enciklopedija 1, 2. izd.* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.
8. Skovran, Dušan, Vlastimir Peričić. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.
9. Wegeler, Franz G., Ferdinand Ries. *Ludwig van Beethoven: biografske bilješke*, prev. Sanja Lovrenčić. Zagreb: Mala zvona, 2020.
10. Žmegač, Viktor. *Majstori europske glazbe: od baroka do sredine 20. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska, 2009.

Mrežne stranice:

1. <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/61523/ue21> (05.09.2023.)
2. <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/61814/ue21> (05.09.2023.)

SAŽETAK

Ludwig van Beethoven jedan je od najvećih i najznačajnijih skladatelja svih vremena. Budući da je živio i djelovao na prijelazu između dva stoljeća odnosno u razdobljima bečke klasike i romantizma, u njegovom su opusu vidljive karakteristike ovih dvaju stilova. Beethoven je ponajprije instrumentalni skladatelj, a njegove simfonije zauzimaju središnje mjesto u cjelokupnom njegovom stvaralaštву. Iako je, za razliku od Haydna i Mozarta, napisao svega devet simfonija, Beethovenove simfonije označavaju vrhunac simfoniske literature. Osma simfonija nastala je 1812. godine, pri kraju drugog razdoblja Beethovenovog stvaralaštva. Praizvedena je dvije godine kasnije te nije bila dobro prihvaćena, a čini se da još od tada živi u sjeni njegove sedme i devete simfonije. U osmoj simfoniji Beethoven se na određen način vraća početcima svojeg simfolijskog stvaranja, pa se u njoj na trenutke može čuti čisti zvuk bečke klasike. Vraćajući se temeljima klasične simfonije, Beethoven u isto vrijeme donosi brojne novine, osobito u pogledu tonaliteta i sve slobodnijeg postupanja s formom. Prvi stavak osme simfonije građen je u klasičnom sonatnom obliku. Umjesto uobičajenog drugog stavka u polaganom tempu, ovdje se na tom mjestu nalazi *Allegretto scherzando* koji je građen u sonatnom obliku bez provedbe. Iako Beethoven u većini svojih simfonija treći stavak piše u obliku scherza, u svojoj se osmoj simfoniji vraća na stariji menuet umjerenog tempa. Četvrti stavak ove simfonije građen je u obliku sonatnog ronda. Beethovenova osma simfonija, iako jedna od njegovih najmanje izvođenih simfonija, smatra se remek djelom simfolijskog stvaranja, u kojem se isprepliću jasnoća i preglednost bečke klasike s individualnošću i slobodom romantizma.

Ključne riječi: simfonija, analiza, glazbeni oblik, glazbeni stil

SUMMARY

Ludwig van Beethoven is one of the greatest and most significant composers of all time. As he lived and worked during the transition between two centuries, namely during periods of Classicism and Romanticism, his works manifest characteristics of these two styles. Beethoven is mainly an instrumental composer, and his symphonies occupy a central place in his entire body of work. Unlike Haydn and Mozart, Beethoven wrote only nine symphonies; however, these symphonies mark the pinnacle of symphonic literature. He composed the Eighth Symphony in 1812, towards the end of his second creative period. It was premiered two years later and was not well-received, and it seemed that it was shadowed ever since by his Seventh and Ninth symphonies. Beethoven, in a certain way, returns to the beginnings of his symphonic creation with the Eighth Symphony, and at certain points, one can hear the pure sound of Classicism. While returning to the foundations of the classical symphony, Beethoven simultaneously introduces numerous innovations, most specifically in terms of tonality and a more deliberate approach to form. The first movement of the Eighth Symphony is structured in the classical sonata form. Instead of the usual slow-tempo second movement, the first movement is here followed by an *Allegretto scherzando*, constructed in a sonata form without development. Although Beethoven writes the third movement in the form of a scherzo in most of his symphonies, in the Eighth Symphony, he returns to the older moderate-tempo minuet. The fourth movement of this symphony is structured as a sonata rondo. Despite being one of his least performed symphonies, Beethoven's Eighth Symphony is considered a masterpiece of symphonic creation, where the clarity and transparency of Classicism intertwine with the individuality and freedom of Romanticism.

Keywords: symphony, analysis, musical form, musical style

Ausgabe von Breitkopf & Härtel

Hollständige kritisch durchgesehene
überall berechtigte Ausgabe.
Mit Genehmigung aller Originalverleger.

Serie I.

SYMPHONIEN für grosses Orchester.

PARTITUR.

Nº 1. C dur, Op. 21.
„ 2. D dur, „ 36.
„ 3. Es dur, „ 55.
„ 4. B dur, „ 60.

Nº 5. C moll, Op. 67.
„ 6. F dur, „ 68.
„ 7. A dur, „ 92.
„ 8. F dur, „ 93.

Nº 9. D moll, Op. 125.

Nº 8.

Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

*Die Resultate der kritischen Revision dieser Ausgabe sind
Eigentum der Verleger.*

ACHTE SYMPHONIE

Beethovens Werke.

von

Serie 1. № 8.

L. VAN BEETHOVEN.

Op. 93.

Allegro vivace e con brio. $\text{d} = 69$.

Componirt im October 1812.

The musical score consists of ten staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. From top to bottom, the instruments listed are: Flauti, Oboi, Clarinetti in B., Fagotti, Corni in F., Trombe in F., Timpani in F.C., Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The score is set in common time (indicated by '3') and uses a key signature of one sharp (F#). The music begins with a dynamic of *f*. The first section features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Subsequent measures show various dynamics, including *p dolce*, followed by a section of eighth-note chords. The score concludes with a final dynamic of *f*.

4

B.8.

Musical score page 5, featuring ten staves of music. The staves are arranged in two groups of five. The top group consists of: Treble clef, Bass clef, Alto clef, Tenor clef, and Bass clef. The bottom group consists of: Treble clef, Bass clef, Alto clef, Tenor clef, and Bass clef. The music includes various dynamics such as *f*, *p*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *sf*. Measures 1 through 5 are shown.

Musical score page 6, featuring ten staves of music. The staves are arranged in two groups of five. The top group consists of: Treble clef, Bass clef, Alto clef, Tenor clef, and Bass clef. The bottom group consists of: Treble clef, Bass clef, Alto clef, Tenor clef, and Bass clef. The music includes various dynamics such as *sf*, *sf*, *p*, *p*, *p*, *pizz.*, *pizz.*, *pizz.*, and *p*. Measure 6 begins with *p* dynamics. Measures 7 through 10 show a section starting with *pizz.* dynamics.

B.8.

ritard. **a tempo.**

p dolce

p dolce

prose

pizza

pizz.

a tempo. *ritard.* **a tempo.**

ritard.

arco

卷之三

CRPS

二

三

pp

二

三

115

卷之三

1

Cres

100

~~pp~~ a tempo.

Musical score for orchestra, page B.8. The score consists of two systems of music, each with ten staves. The instruments include two flutes, two oboes, two bassoons, two horns, two trumpets, three trombones, tuba, timpani, and strings (two violins, viola, cello, double bass). The key signature changes from B-flat major to A major. Dynamics include *p dolce*, *p*, *ff*, and *sf*. Measure numbers 1 through 10 are present above the staves.

B.8.

A detailed musical score page, numbered 8 at the top left. The page is filled with two systems of music for a large orchestra. The top system consists of ten staves, primarily for woodwind and brass instruments, featuring various dynamics like crescendo and decrescendo, and performance instructions such as 'sf' (fortissimo) and 'ff' (fuerzissimo). The bottom system also has ten staves, mostly for strings, with sustained notes and rhythmic patterns. The notation includes traditional musical symbols like quarter and eighth notes, as well as rests and slurs.

1. 2.

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

p

10

Musical score page 10. The score consists of ten staves. The first four staves are treble clef, the next two are bass clef, and the last four are bass clef. Measure 10 begins with dynamic *p dolce*. The strings play eighth-note patterns, while woodwind instruments provide harmonic support. The dynamic changes to *ff* at the end of the section.

Continuation of musical score page 10. The dynamics remain *p dolce* through the first half of the page. At measure 11, the dynamic shifts to *p*, followed by *cresc.* The strings play eighth-note patterns, and woodwinds provide harmonic support. The dynamic then shifts to *ff* at the end of the section. The page concludes with the instruction *p cresc.* and *cresc.*

B. 8.



A continuation of the musical score from page 11. It features ten staves of music, continuing the pattern of treble and bass clefs. The notation includes various note heads and stems, with measure lines indicating the start of new measures. The page is filled with dense musical notation, similar to the first page.

12

a 2.

a 2.

B.8.

This page contains two systems of ten staves each, typical for an orchestra score. The top system begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. It features dynamic markings including fortissimo (ff), forte (f), and sforzando (sf). The music consists of eighth and sixteenth note patterns, with some slurs and grace notes. The bottom system begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and common time. It also uses eighth and sixteenth note patterns, with similar dynamic markings. The page number 12 is located in the top left corner, and the rehearsal mark B.8. is centered at the bottom of the page.

A detailed musical score page featuring two systems of music. The top system consists of ten staves, each with a different clef (G, F, C, B, A, G, F, C, B, A) and key signature. The bottom system also has ten staves, with the first five using the same clefs and key signatures as the top system, while the last five switch to D major (F clef). The music includes various dynamic markings like 'sf' (sforzando), 'ff' (fortissimo), and 'p' (pianissimo). The page number '13' is located in the top right corner.

The image displays a page from a musical score for orchestra, consisting of two systems of ten staves each. The top system, starting at rehearsal mark 11, features dynamics ff and includes a rehearsal mark B.8. The bottom system, starting at rehearsal mark 12, features dynamics sf. Both systems contain ten staves, each representing a different instrument or voice part. The notation is dense with musical symbols, including various note heads, stems, beams, slurs, and dynamic markings like ff, sf, and più f. Articulation marks such as dots and dashes are also present. The page is numbered 11 at the top left.

Musical score for orchestra, page 15, measures 15-16. The score consists of two systems of musical staves. The top system (measures 15) includes parts for Flute 1, Flute 2, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Trombone 1, Trombone 2, Bass Trombone, and Percussion. The bottom system (measure 16) includes parts for Flute 1, Flute 2, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Trombone 1, Trombone 2, Bass Trombone, and Percussion. Measure 15 starts with dynamic *fff*. Measures 15-16 feature various dynamics including *p dolce*, *pp*, *cresc.*, and *f*. Measure 16 concludes with a dynamic of *f*.

Musical score page 16, featuring two systems of music for orchestra. The score consists of ten staves, each with a different instrument's part. The instruments include strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello), woodwinds (Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Tuba), and percussion (Drum, Cymbal). The music is written in common time, with various key signatures (G major, A major, D major, E major, B minor, F# major) indicated by sharp (#) or flat (b) symbols. Measure numbers 16 and 17 are present above the staves. Dynamic markings such as *ff*, *sf*, *p*, *mf*, and *tr* are used throughout the score. The first system ends with a repeat sign and a double bar line, leading into the second system.

Musical score page 17, top half. The score consists of ten staves. The first six staves are in common time, with dynamics such as *sf*, *p*, and *dolce pizz.*. The last four staves are in 2/4 time, with dynamics *dolce pizz.* and *pizz.*. The page number 17 is in the top right corner.

ritard. a tempo.

Musical score page 17, bottom half. The score continues with ten staves. The first six staves feature melodic lines with dynamics *dolce* and *dolce*. The last four staves show rhythmic patterns with dynamics *pizz.* and *pizz.*. The page number 17 is in the top right corner.

ritard. a tempo.

B. 8.

A detailed musical score page, numbered 19 in the top right corner. The page is filled with two systems of musical notation for a large orchestra. The top system begins with a dynamic of p and a tempo marking of $\frac{1}{4}$ time. It features multiple staves for various instruments, including woodwinds, brass, and strings. The music consists of a series of eighth and sixteenth note patterns, with several instances of dynamic markings such as *p dolce*, *p*, and *ff*. The bottom system continues the musical line, maintaining the same instrumentation and key signature. It introduces dynamic markings like *p dolce*, *p*, *p cresc.*, *s*, and *cresc.* to indicate the progression of the piece. The score is written on a grid of five-line staves, with some staves having additional ledger lines for specific notes.

Musical score page 20, measures 1-8. The score consists of 12 staves. Measures 1-7 show various rhythmic patterns with dynamic markings like *sforzando* (sf), *pianissimo* (pp), and *fortissimo* (f). Measure 8 begins with a dynamic of *pianississimo* (ppp) and includes a tempo marking of *adagio*.

Musical score page 20, measures 9-16. The score continues with 12 staves. Measures 9-15 maintain the *pianississimo* dynamic (ppp). Measure 16 begins with a dynamic of *pianissimo* (pp) and includes a tempo marking of *adagio*.

Musical score page 21, featuring two systems of music for orchestra. The top system begins with dynamic markings *pp*, *pp*, *sempre pp*, *sempre pp*, *sempre pp*, *sempre pp*, *pizz.*, *pizz.*, *sempre pp*, *sempre pp*, *sempre pp*, *sempre pp*, *cresc.*, *cresc.*, *cresc.*, *cresc.*, *cresc.*, *pp cresc.*, *staccato*, *staccato*, *staccato*, *staccato*, *cresc.*, *cresc.*, *cresc.*, *cresc.*, *cresc.*, *ff*, *ff*, *ff*, *ff*, *ff*. The bottom system continues with *cresc.*, *cresc.*, *cresc.*, *cresc.*, *cresc.*, *ff*, *ff*.

22

sf f sf sf sf sf sf sf sf

p cresc. p cresc. p cresc. p cresc. p cresc. p cresc.

A page of musical notation from a score, likely for orchestra or band, featuring multiple staves with various instruments. The notation includes note heads, stems, bar lines, and rests. Dynamics like 'sf' (fortissimo) and 'ff' (fuerzamente) are indicated. Measure numbers 23, 24, and 25 are visible at the top right. The bottom of the page features a rehearsal mark 'R.8.'

The image shows two systems of a musical score for orchestra, spanning across two pages. The top system (measures 1-12) consists of ten staves, primarily featuring woodwind instruments like oboes, bassoons, and clarinets, along with strings. The bottom system (measures 13-24) also has ten staves, with prominent sections for double bass and cello. Measure 24 concludes with a dynamic marking of *p* and a tempo instruction of *dimin.* B.8.. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation including stems, clefs, and rests.

Allegretto scherzando. ♩ = 88.

Flauti.
 Oboi.
 Clarinetti in B.
 Fagotti.
 Corni in B basso.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Violoncello.
 Basso.

A page from a musical score, numbered 26 at the top left. The page contains ten staves of music for an orchestra. The staves are arranged in two groups of five. The first group consists of a treble clef violin, a bass clef cello, a treble clef violin, a bass clef double bass, and a bass clef bassoon. The second group consists of a treble clef flute, a bass clef oboe, a treble clef clarinet, a bass clef bassoon, and a bass clef tuba. The music is written in common time. Various dynamics are indicated throughout the score, including *f*, *p*, *s*, *sf*, *pianissimo* (*pp*), and *dimin.* (diminishing). The score is highly detailed, showing complex harmonic progressions and rhythmic patterns.

A musical score page featuring six staves of music for an orchestra. The staves include various instruments such as strings, woodwinds, and brass. The music consists of six measures, numbered 11 through 16. Measure 11 starts with a forte dynamic (f) in the first staff. Measures 12 and 13 continue with forte dynamics. Measure 14 begins with a crescendo (cresc.) instruction. Measures 15 and 16 feature dynamic markings including f, ff, sf, tr, and ff. The score is written in common time, with various clefs and key signatures throughout the staves.

Musical score for orchestra, page 27, measures 1-8. The score consists of eight staves, each with a different instrument's part. Measure 1 starts with a dynamic of *p*, followed by *ff*, *p*, and *dimin.*. Measures 2 and 3 continue with *ff*, *p*, and *dimin.*. Measures 4 and 5 show *p*, *dimin.*, *pp*, and *cresc.*. Measures 6 and 7 show *pp*, *dimin.*, *pp*, and *cresc.*. Measure 8 concludes with *pp*, *dimin.*, *pp*, and *cresc.*. The score includes various dynamics such as *cresc.*, *dimin.*, *pp*, *p*, *ff*, and *pizz.* Measure 8 ends with a forte dynamic and a fermata over the first note of the next measure.

B. 8.

Musical score page 28, featuring two staves of music. The top staff consists of six systems of music, each with multiple voices. Dynamics and performance instructions include:

- Measure 1: Cresc., cresc.
- Measure 2: dimin., pp
- Measure 3: dimin., pp
- Measure 4: cresc., dimin.
- Measure 5: pp
- Measure 6: pizz.
- Measure 7: pp
- Measure 8: arco.
- Measure 9: pp
- Measure 10: arco.
- Measure 11: pp

The bottom staff contains six systems of music, primarily consisting of eighth-note chords. The bassoon part in the bottom staff includes slurs and grace notes.

Continuation of the musical score from page 28, featuring six systems of music for the orchestra. The instruments involved include:

- Measures 1-3: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 4-6: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 7-9: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 10-12: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 13-15: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 16-18: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 19-21: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 22-24: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 25-27: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 28-30: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 31-33: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 34-36: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 37-39: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 40-42: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 43-45: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 46-48: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 49-51: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 52-54: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 55-57: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 58-60: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 61-63: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 64-66: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 67-69: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 70-72: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 73-75: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 76-78: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 79-81: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 82-84: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 85-87: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 88-90: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 91-93: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 94-96: Double basses (thick vertical stems)
- Measures 97-99: Double basses (thick vertical stems)

a2.

a2.

sf

A detailed musical score page, numbered 30 at the top left. The page contains two systems of music, each with multiple staves for different instruments. The top system begins with dynamic markings such as 'pdimin.', 'pp', 'cresc.', 'cresc. p', 'dimin.', 'pp', 'cresc.', 'cresc.', 'cresc.', 'cresc. p', 'p', 'p', 'p', 'p', 'pizz.', 'p', 'pizz.', 'p'. The bottom system continues with 'cresc.', 'dimm.', 'p', 'pp', 'cresc.', 'dimm.', 'p', 'pp', 'cresc.', 'dimm.', 'p', 'pp', 'cresc.', 'dimm.', 'p', 'pp', 'pp', 'pp', 'arco.', 'pp', 'arco.', 'sempr. pp', 'pp', 'sempr. pp'. The notation includes various note values, rests, and performance instructions like crescendos, decrescendos, and dynamic changes.

A detailed musical score for orchestra and piano, spanning two pages. The top page contains measures 11 through 14, featuring six staves of music. The bottom page continues from measure 15 through 18. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, and *cresc.*. The instrumentation is typical of a classical orchestra, with parts for strings, woodwinds, brass, and percussion. The piano part is integrated into the left side of the score. Measure 11 starts with a forte dynamic in the piano and orchestra. Measures 12 and 13 show a transition with increasing dynamics, particularly in the piano. Measure 14 concludes with a dynamic of *f*. The bottom page begins with a piano dynamic of *pp*, followed by measures 16-18 where the piano plays a prominent role in the harmonic progression. Measures 17 and 18 feature sustained notes and rhythmic patterns characteristic of the piece's style.

Tempo di Menuetto. $\text{♩} = 126$.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in F.

Timpani in F.C.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

1. 2.

ff B.8. ff

A detailed musical score page, numbered 33 in the top right corner. The page is divided into two systems of music. The top system consists of ten staves, primarily for strings, with various dynamics like 'dimm.', 'pizz.', 'arco.', and 'pp'. The bottom system also has ten staves, featuring woodwind instruments like oboes and bassoons, with dynamics such as 'cresc.', 'più f.', 'ff', and 'sempre ff'. The notation includes traditional musical symbols like clefs, sharps, and flats, along with expressive markings like slurs and grace notes.

1.

2.

Fine.

dolce

dolce

cresc.

p

cresc.

p

pizz.

cresc.

p

1. 2.

1. 2.

p dolce cresc.

p cresc.

a 2.

cresc. sf

cresc.

pizz.

cresc. sf

arco.

p dolce
p
cresc.
cresc.
p
cresc.
sf
sf
p

B.8.

Menuetto Da Capo al Fine.

Allegro vivace. o.-84.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in F.

Timpani in B.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Musical score page 39, system 1. The score consists of ten staves. The top five staves are in common time (indicated by a 'C') and the bottom five are in 2/4 time (indicated by a '2'). The key signature is one sharp. The music features various rhythmic patterns, including eighth-note chords and sixteenth-note figures. Measure 1 starts with a forte dynamic. Measures 2-3 show a transition with eighth-note chords. Measures 4-5 continue with eighth-note chords. Measures 6-7 feature sixteenth-note patterns. Measures 8-9 return to eighth-note chords. Measures 10-11 conclude with eighth-note chords.

Musical score page 39, system 2. This system continues the ten-staff layout. The top five staves remain in common time (C) and the bottom five in 2/4 time (2). The key signature changes to no sharps or flats. The music consists of sustained notes and eighth-note chords. Measures 1-5 are primarily sustained notes. Measures 6-7 introduce eighth-note chords. Measures 8-9 continue with eighth-note chords. Measures 10-11 conclude with eighth-note chords.

Musical score page 40, measures 1-10. The score consists of ten staves. Measures 1-9 show mostly eighth-note patterns with dynamic markings like ff, sf, and ff. Measure 10 begins with a forte dynamic ff.

B.8.

Musical score page 41, featuring two systems of music for orchestra. The score consists of ten staves, each with a different instrument's part. The instruments include strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello), woodwinds (Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone), and percussions (Drum, Bass Drum). The music is written in common time, with various key signatures (G major, A major, D major, E major, B major, F# major, C major, G major, D major, A major) indicated by sharp or flat symbols. The first system begins with dynamic markings *cresc.*, *p dolce*, and *p dolce*. The second system begins with *p cresc.*, *p*, and *p cresc.* The score includes numerous slurs, grace notes, and dynamic changes such as *pp*, *sempr. pp*, *pp*, *sempr. pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pizz.*, and *pizz.*. Measure numbers 8.8 and 8.9 are present at the bottom of the page.

Musical score for orchestra, page 42, measures 1-8. The score consists of two systems of music. The top system (measures 1-4) features a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. It includes parts for strings, woodwinds, and brass. The bottom system (measures 5-8) features a bass clef, common time, and a key signature of one sharp. It includes parts for strings, woodwinds, and brass. Measure 4 ends with a repeat sign and a double bar line. Measures 5-8 begin with a forte dynamic (ff). Measure 8 ends with a piano dynamic (p).

Musical score page 43, system 1. The score consists of ten staves. Measures 1-10 show mostly rests. Measures 11-12 begin with eighth-note patterns: the first staff has eighth-note pairs, the second staff has eighth-note pairs, the third staff has eighth-note pairs, the fourth staff has eighth-note pairs, the fifth staff has eighth-note pairs, the sixth staff has eighth-note pairs, the seventh staff has eighth-note pairs, the eighth staff has eighth-note pairs, the ninth staff has eighth-note pairs, and the tenth staff has eighth-note pairs. Measure 13 starts with eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs. Measure 14 starts with eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs. Measure 15 starts with eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs. Measure 16 starts with eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs.

Musical score page 43, system 2. The score consists of ten staves. Measures 1-10 show mostly rests. Measures 11-12 begin with eighth-note patterns: the first staff has eighth-note pairs, the second staff has eighth-note pairs, the third staff has eighth-note pairs, the fourth staff has eighth-note pairs, the fifth staff has eighth-note pairs, the sixth staff has eighth-note pairs, the seventh staff has eighth-note pairs, the eighth staff has eighth-note pairs, the ninth staff has eighth-note pairs, and the tenth staff has eighth-note pairs. Measure 13 starts with eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs. Measure 14 starts with eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs. Measure 15 starts with eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs. Measure 16 starts with eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs.

11

pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

cresc.

ff

pp

pp

pp

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

Musical score page 45, system 1. The score consists of ten staves. The top two staves begin with a treble clef, the next three with a bass clef, and the bottom five with an alto clef. The key signature changes from one sharp to two sharps. Measure 1 starts with a forte dynamic. Measures 2-3 show eighth-note patterns. Measures 4-5 feature sixteenth-note patterns. Measures 6-7 continue with sixteenth-note patterns. Measures 8-9 show eighth-note patterns. Measures 10-11 conclude with eighth-note patterns.

Musical score page 45, system 2. The score continues on ten staves. The top two staves begin with a treble clef, the next three with a bass clef, and the bottom five with an alto clef. The key signature changes from one sharp to two sharps. Measures 12-13 show eighth-note patterns. Measures 14-15 feature sixteenth-note patterns. Measures 16-17 continue with sixteenth-note patterns. Measures 18-19 show eighth-note patterns. Measures 20-21 conclude with eighth-note patterns.

A musical score page featuring two systems of music. The top system begins with a dynamic of ff and consists of ten staves. The bottom system begins with a dynamic of ff and consists of ten staves. Both systems include various musical markings such as slurs, grace notes, and dynamic changes.

A detailed musical score page, numbered 47 in the top right corner. The page features ten staves of music, each with a different clef (G, F, C, B-flat, A, G, F, E, D, C). The music includes various dynamic markings such as p , pp , and mp . There are also performance instructions like "sempre staccato" and "rit." (ritardando) indicated by curved arrows. The notation consists of a mix of quarter and eighth notes, with some measures featuring sixteenth-note patterns.

A page of musical notation from a score, featuring ten staves of music for various instruments. The notation includes dynamic markings such as 'sempre più p' (pianississimo), 'ppp', 'fff', and 'sf'. The music consists of measures of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring sustained notes or rests. The instrumentation includes parts for strings, woodwinds, and brass.

A musical score for orchestra and piano, page 48. The score consists of two systems of music. The top system begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. It features ten staves: two violins, two violas, two cellos, double bass, and piano. The piano part includes dynamic markings such as f , ff , and p . The bottom system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and common time. It also features ten staves: two violins, two violas, two cellos, double bass, and piano. The piano part includes dynamic markings such as f and ff .



A continuation of the musical score from page 49, system 2. It features ten staves per system, with the first five staves using the same clefs and key signatures as the top system of page 49, and the last five staves switching to a different set of clefs and key signatures. The music maintains its dense, rhythmic character throughout.



A continuation of the musical score from page 50. It consists of ten staves of music in common time, continuing the melodic and harmonic patterns established in the previous section. The key signature remains mostly in E major. Measure 51 begins with a dynamic p (pianissimo) and concludes with a dynamic ff (fortissimo). Measures 52 through 57 follow, with measure 57 ending on a dynamic ff.

51

B. 8.

Musical score page 52, featuring two systems of music for orchestra. The top system consists of ten staves, primarily for woodwind instruments like oboes, bassoons, and clarinets, with dynamics such as *sempre pp*. The bottom system consists of six staves, primarily for brass instruments like tubas and bassoons, with dynamics like *sempre pp* and *arco.* The score is written in 2/4 time, with various key changes indicated by sharps and flats. Measure numbers 52 and 53 are present at the top of each system.

A detailed musical score page featuring ten staves of music. The top five staves are in common time (indicated by a 'C') and the bottom five are in 2/4 time (indicated by a '2'). The key signature varies across the staves. The first five staves (top) have dynamics 'più f' and 'ff'. The next five staves (bottom) have dynamics 'più f' and 'ff'. The middle section of the page contains six staves, each with a dynamic 'ff'. The right side of the page shows a transition with dynamics 'ff', 'p', and 'ff'. The score includes various musical markings such as slurs, grace notes, and specific dynamic instructions like 'ff' and 'p'.

A musical score page featuring two staves of music. The top staff consists of ten five-line staves, all of which are currently empty, indicated by small black dashes. The bottom staff contains ten five-line staves, with the first six being empty and the last four containing rhythmic patterns. Measure 11 begins with a dynamic of $p\acute{p}$. The first six staves of the bottom section feature eighth-note patterns grouped in pairs with a '3' above them. Measures 12 begins with a dynamic of $p\acute{p}$, followed by a measure where the first six staves show eighth-note patterns grouped in pairs with a '3' above them. The final measure of the page shows the first six staves with eighth-note patterns grouped in pairs with a '3' above them, and the last two staves with eighth-note patterns grouped in pairs with a '3' above them.

Musical score page 54, featuring two systems of music for orchestra. The top system begins with a dynamic of pp . It consists of ten staves, with the first three staves in treble clef and the remaining seven in bass clef. The first three staves play eighth-note patterns, while the bass staves provide harmonic support. The second system continues with ten staves, maintaining the same clefs and dynamics. The bass staves in both systems play sustained notes or simple rhythmic patterns.

This image shows a page of musical notation from a score, likely for orchestra or large ensemble. The page is numbered 55 at the top right. The music is arranged in several staves, each with a different clef (G, F, C) and key signature. Various dynamics are indicated throughout the page, including 'sempre pp' (sempre pianissimo) and 'cresc.' (crescendo). The notation includes a variety of note values and rests, with some notes having slurs and grace marks. The overall style is typical of classical or romantic era music.

1 2 3 4 5 6 7 8

A continuation of the musical score from page 57. The ten staves are identical to the first page, maintaining the same clefs, key signatures, and note patterns. The music continues with eighth-note patterns, sixteenth-note figures, and quarter notes, with dynamic markings such as ff (fortissimo) appearing in the lower staves.

58

pp

pp

pp

pp

pp

pp

sempre staccato

Musical score page 59, featuring two systems of music for orchestra. The top system consists of ten staves, primarily in G major (indicated by a single sharp sign). The dynamics are marked with *sempre più p*, *pp*, *ff*, and *sf*. The bottom system also has ten staves, mostly in E major (indicated by two sharps). It features dynamic markings such as *sempre ff*, *ff*, *sf*, and *sf*. The score includes various instruments like strings, woodwinds, and brass. The page number 59 is located in the top right corner.



A continuation of the musical score from page 60. It consists of ten staves of music, continuing the pattern established on the previous page. Measure numbers are present above the first and second staves of this section.

Musical score page 61, system 1. The score consists of ten staves. The first five staves are in common time, featuring treble, alto, bass, tenor, and bass staves. The next five staves are in 2/4 time, featuring soprano, alto, bass, tenor, and bass staves. The music is primarily composed of eighth-note patterns, with occasional sixteenth-note figures and sustained notes. Measure numbers 1 through 10 are present at the beginning of each staff.

Musical score page 61, system 2. This section begins with a dynamic instruction "B.8." followed by a repeat sign. The instrumentation remains the same: ten staves in common time (measures 1-5) and 2/4 time (measures 6-10). The musical style continues with eighth-note patterns and sixteenth-note figures, maintaining the established harmonic and rhythmic structure.

A detailed musical score page, numbered 62, featuring ten staves of music. The top six staves represent the orchestra, with parts for strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello), woodwinds (Oboe, Clarinet, Bassoon, French Horn), brass (Trumpet, Trombone), and percussion (Timpani, Snare Drum, Bass Drum). The bottom four staves are dedicated to the piano, with two staves for the right hand and two for the left. The music consists of a dense arrangement of notes, rests, and dynamic markings like 'sf' (fortissimo) and 'sp' (pianissimo). The score is written in common time, with various clefs (G, F, C) and key signatures.

A page of musical notation for orchestra, showing ten staves of music across five systems. The staves include various instruments like strings, woodwinds, and brass. The notation includes dynamic markings such as f (fortissimo), ff (fortississimo), s (soft), p (pianissimo), and dynamics with 3/8 and 6/8 time signatures. The score is highly detailed, showing complex harmonic progressions and rhythmic patterns.

B.8.

Musical score page 63, system 1. The page contains ten staves of music for a large orchestra. The instrumentation includes two flutes, two oboes, two bassoons, two horns, two trumpets, three trombones, tuba, timpani, and strings. The music consists of two measures. The first measure features eighth-note patterns in the woodwind and brass sections. The second measure begins with a dynamic of f , followed by eighth-note patterns in the woodwinds and brass, and concludes with eighth-note patterns in the strings.

Musical score page 63, system 2. The page continues the musical score. The instrumentation remains the same. The music consists of two measures. The first measure begins with a dynamic of ff , followed by eighth-note patterns in the woodwind and brass sections. The second measure begins with a dynamic of ff , followed by eighth-note patterns in the woodwind and brass sections, and concludes with eighth-note patterns in the strings. The score includes dynamic markings p dolce and ff .

B.8.

Musical score for orchestra, page 64, measures 1-8. The score consists of ten staves. Measures 1-4 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with dynamic markings p^3 , f^3 , and f . Measures 5-8 show eighth-note patterns with dynamic f . Measure 9 begins with a forte dynamic f followed by a repeat sign and a section ending with $B.8.$

The score includes ten staves, typical for a full orchestra. The instruments represented are:

- Violin I (two staves)
- Violin II (two staves)
- Cello (two staves)
- Bassoon (one staff)
- Horn (one staff)
- Trombone (one staff)
- Tuba (one staff)
- Percussion (one staff)

Measure 9 starts with a forte dynamic f , followed by a repeat sign, and ends with $B.8.$

Musical score page 65, featuring two systems of music for orchestra. The top system begins with a dynamic of p , followed by p , p , p , p , p , and pp . The bottom system begins with p , followed by p , p , p , p , p , and p . Both systems include crescendo markings: "cresc.", "p cresc.", "cresc.", "cresc.", "cresc.", "cresc.", "cresc.", and "cresc.". The score consists of ten staves, each with a different instrument or section. The instruments include: Violin I (two staves), Violin II (two staves), Viola (two staves), Cello (two staves), Double Bass (one staff), Clarinet (one staff), Bassoon (one staff), Trombone (one staff), Trumpet (one staff), and Timpani (one staff). The score is written in common time.

66

a.2.