

# Formalna analiza Koncerta za klavir i orkestar u a-molu, op. 16 skladatelja Edvarda Griega

---

**Božac, Valentina**

**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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:254187>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-01**



*Repository / Repozitorij:*

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



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli  
Muzička akademija u Puli

**VALENTINA BOŽAC**

**Formalna analiza**  
***Koncerta za klavir i orkestar u a-molu, op. 16***  
**skladatelja Edvarda Griega**

Diplomski rad

Pula, 20. rujna 2023.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli  
Muzička akademija u Puli

**VALENTINA BOŽAC**

**Formalna analiza**  
***Koncerta za klavir i orkestar u a-molu, op. 16***  
**skladatelja Edvarda Griega**

Diplomski rad

**JMBAG:** 0303060765, redoviti student

**Studijski smjer:** Glazbena pedagogija

**Predmet:** Glazbeni oblici i stilovi

**Mentor:** prof. art. Massimo Brajković

Pula, 20. rujna 2023.



## IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Valentina Božac, kandidat za magistra Glazbene pedagogije, ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega 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 nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji 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. rujna 2023.godine





**IZJAVA**  
**o korištenju autorskog djela**

Ja, Valentina Božac, dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom **Formalna analiza *Koncerta za klavir i orkestar u a-molu, op. 16* skladatelja Edvarda Griega** 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. rujna 2023.

Potpis

---

# Sadržaj

<b>1. UVOD.....</b>	<b>1</b>
<b>2. OPĆE ZNAČAJKE ROMANTIZMA.....</b>	<b>2</b>
<b>3. KRATKA POVIJEST I RAZVOJNI PUT KONCERTA.....</b>	<b>4</b>
3. 1. <i>Concerto grosso</i> .....	5
3. 2. Solistički koncert.....	6
<b>4. EDVARD GRIEG I NJEGOV SKLADATELJSKI OPUS.....</b>	<b>9</b>
4. 1. Skladateljski opus Edvarda Griega.....	12
4. 1. 1. Klavirska djela.....	13
4. 1. 2. Komorna djela.....	14
4. 1. 3. Orkestralna djela.....	14
4. 1. 4. Vokalna djela.....	15
<b>5. PRAIZVEDBA KONCERTA ZA KLAVIR I ORKESTAR U A-MOLU, OP. 16.....</b>	<b>17</b>
<b>6. FORMALNA ANALIZA I. STAVKA.....</b>	<b>19</b>
6. 1. Uvod (T. 1 – 6).....	19
6. 2. Ekspozicija (T. 7 - 83).....	21
6. 2. 1. I. tema (T. 7 – 30).....	22
6. 2. 2. Most (T. 31 - 49).....	26
6. 2. 2. 1. Prvi dio mosta (T. 31 - 42).....	26
6. 2. 2. 2. Drugi dio mosta (T. 43 - 48).....	28
6. 2. 3. II. tema (T. 49 - 73).....	30
6. 2. 4. Završna grupa (T. 73 - 83).....	33
6. 3. Razvojni dio (T. 83 - 116).....	34
6. 3. 1. Uvodni dio (T. 83 - 88).....	35
6. 3. 2. Središnji dio (T. 89 - 108).....	35
6. 3. 3. Završni dio (T. 109 - 116).....	39
6. 4. Repriza (T. 117 - 175).....	40
6. 4. 1. Repriza I. teme (T. 117 - 128).....	40
6. 4. 3. Repriza II. teme (T. 147 - 170).....	45
6. 4. 4. Repriza završne grupe (T. 171 - 175).....	48

6. 5. Kadenca (T. 176 - 209).....	49
6. 5. 1. Uvodni dio kadence (T. 176).....	49
6. 5. 2. Središnji dio kadence (T. 177 - 200).....	50
6. 5. 3. Završni dio kadence (T. 201 - 209).....	53
6. 6. <i>Coda</i> (T. 210 - 221).....	54
<b>7. FORMALNA ANALIZA II. STAVKA.....</b>	<b>57</b>
7. 1. Dio <i>a</i> (T. 1 - 29).....	57
7. 2. Dio <i>b</i> (T. 29 - 54).....	59
7. 2. 1. Lažna repriza (T. 49 - 55).....	63
7. 3. Dio <i>a</i> (T. 55 - 84).....	65
<b>8. FORMALNA ANALIZA III. STAVKA.....</b>	<b>68</b>
8. 1. I. dio (T. 1 - 139).....	69
8. 1. 1. <i>A</i> dio (T. 1 - 139).....	69
8. 1. 1. 1. Uvod (T. 1 - 8).....	69
8. 1. 1. 2. I. tema (T. 9 - 46).....	70
8. 1. 2. Prijelaz u <i>B</i> dio (T. 46 - 68).....	73
8. 1. 3. <i>B</i> dio - II. tema (T. 69 - 91).....	76
8. 1. 4. Prijelaz u $A^1$ dio (T. 91 - 107).....	78
8. 1. 5. $A^1$ dio - I. tema (T. 108 - 130).....	80
8. 1. 6. Prijelaz u <i>C</i> dio (T. 130 - 139).....	82
8. 2. II. dio - <i>C</i> dio (T. 140 - 229).....	83
8. 3. III. dio (T. 230 - 440).....	88
8. 3. 1. $A^2$ dio (T. 230 - 273).....	88
8. 3. 1. 1. Kratak uvod (T. 230 - 235).....	88
8. 3. 1. 2. I. tema (T. 236 - 273).....	89
8. 3. 3. $B^1$ dio - II. tema (T. 296 - 326).....	93
8. 3. 4. Prijelaz u $A^3$ dio (T. 326 - 352).....	96
8. 3. 5. $A^3$ dio - <i>Coda</i> (T. 353 - 440).....	99
8. 3. 5. 1. Prvi dio <i>code</i> (T. 353 - 421).....	99
8. 3. 5. 2. Drugi dio <i>code</i> (T. 422 - 432).....	103
8. 3. 5. 3. Treći dio <i>code</i> (T. 433 - 441).....	105

<b>9. ZAKLJUČAK.....</b>	<b>107</b>
<b>10. LITERATURA.....</b>	<b>108</b>
<b>SAŽETAK.....</b>	<b>112</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>113</b>
<b>PRILOG - <i>Koncert za klavir i orkestar u a-molu, op. 16</i></b>	

## 1. UVOD

Glazba ima moć povezivanja s ljudskim emocijama i iskustvima. U mom slučaju, taj poseban trenutak je bio izvedba *Koncerta za klavir i orkestar u a-molu, op. 16*, skladatelja Edvarda Griega, kojeg sam izvela tijekom svog akademskog školovanja. Nakon što sam se duboko povezala s koncertom kroz osobno izvođenje, kao i izvođenje Arthura Rubinsteina, odlučila sam da želim dublje razumjeti ovaj glazbeni dragulj.

U ovom diplomskom radu želim se posvetiti dubljem razumijevanju ovog koncerta. Želim istražiti glazbene i životne utjecaje koji su oblikovali Edvarda Griega i potaknuli ga napisati svoj jedini koncert za klavir i orkestar. Obzirom na oskudnu literaturu o Griegovu životu u Hrvatskoj, morala sam posezati za provjerenim internetskim izvorima koji su mi otkrili niz vrijednih informacija o njegovu životu i stvaralaštvu. U nastavku ovog rada izvršit ću formalnu analizu sva tri stavka Griegovog koncerta u a-molu, a ujedno ću istražiti norveške utjecaje koji su obogatili njegovo glazbeno stvaralaštvo.

Ovaj rad predstavlja osobno putovanje kroz glazbu koja me inspirirala i nadahnula te njezino razumijevanje iz perspektive glazbenih oblika i stilova.

## 2. OPĆE ZNAČAJKE ROMANTIZMA

Romantizam se najprije razvio u književnosti i likovnoj umjetnosti, a tek kasnije kao prominentni umjetnički pokret u glazbi koji je trajao od oko 1760. godine pa sve do početka 20. stoljeća. Tijekom tog razdoblja došlo je do značajne promjene u glazbenom stilu i izražavanju u kojemu su skladatelji napustili klasične ideale prethodnog razdoblja te prihvatili emocionalne i individualne aspekte u glazbi. Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, njemački književnik i skladatelj, smatrao je da glazba ima najveću moć izraziti svijet naše mašte, ideala, strasti i fantazije te kako je ona najromantičnija od svih umjetnosti. Naime, u književnosti i slikarstvu romantizam se počeo *gasiti* pojavom realizma krajem prve polovice 19. stoljeća, a iz romantizma se na kraju 19. stoljeća izdvojio impresionizam, a kasnije ekspresionizam kao novi umjetnički pravci.

Pojava i procvat romantizma bili su rezultat društvenih i političkih uvjeta krajem 18. i početkom 19. stoljeća. Romantizam je nastao kao odgovor na hladan i ravnodušan racionalizam prosvjetiteljstva te na društvene norme koje su ograničavale slobodu pojedinca. Romantizam dakle ističe ono što je realni svijet *sakrio*, želi istaknuti ono individualno, *unutarnje* u svakome pojedincu što je oprečno racionalnom duhu i traženju općenitog i zajedničkog u svim ljudima.

Značajna karakteristika romantizma leži u naglašavanju emocionalnog i fantastičnog ispred intelektualnog, težnji za potpunom slobodom u umjetničkom izražavanju. Romantičari, intelektualci i umjetnici 19. stoljeća, predstavljali su prvu generaciju mladih pobunjenika u povijesti. Vođeni idealima individualizma i slobode, hrabro su se suprotstavljali pravilima strogog i racionalističkog svijeta. Ti samostalni umjetnici, suočeni s konvencionalnim svijetom obilježenim sukobima, tražili su načine za bijeg od stvarnosti, pokušavajući se osloboditi okova društvenih normi i tradicije koja ih je sputavala.

Skladatelji romantizma su kroz svoju glazbu nastojali prenijeti snažne emocije i osobne doživljaje. Često su u svojim skladbama prikazivali ljubavne teme, čežnju, heroizam, povijesne događaje i tragediju težeći povezivanju s emocijama slušatelja na dubokoj razini. Ujedno su težili individualnosti te su bili manje ograničeni strogim pravilima klasičnih formi, što im je omogućilo veću slobodu eksperimentiranja s oblikom i strukturom. Osim emocija izazvanih društvenim i socijalnim promjenama, romantičari su inspiraciju

crpili iz prirode i prirodnih zbivanja. Često su koristili glazbu kako bi prikazali krajolike, oluje i veličanstvenost prirode, odražavajući romantičnu fascinaciju veličanstvenom.

Jačanjem nacionalizma u Europi, skladatelji u romantizmu počinju u svojim skladbama koristiti narodne i tradicionalne melodije te kulturne elemente iz svojih zemalja kako bi što bliže izrazili osjećaj nacionalnog identiteta. Ujedno je neke romantičare privlačila egzotika dalekih i nepoznatih zemalja pa su tako u svoja djela uključivali elemente stranih kultura i egzotičnosti, odražavajući fascinaciju i tajanstvenost dalekih zemalja. Upravo je u romantizmu zbog deskriptivnog i narativnog elementa sadržaja glazbe, kojemu su skladatelji težili, nastala programna glazba. Skladatelji su koristili glazbu kako bi ispričali priče, prikazali scene ili prenijeli određene emocije, često uz pomoć deskriptivnih naslova ili programa.

Osim navedenih značajki koje se uvelike razlikuju od klasicističkih, romantizam je donio promjene i na području instrumentacije. Naime, romantičari su proširili veličinu i mogućnosti orkestra, dodajući nove instrumente i eksperimentirajući s orkestracijom. To je omogućilo širi raspon tonova i tekstura u njihovim kompozicijama. Osim toga, dok su klasične kompozicije često slijedile stroge forme poput sonatnog oblika, romantičarske kompozicije su bile fleksibilnije u strukturi. Često su imale duže, neprekidne forme, poput simfonijske pjesme, koje su omogućavale širu naraciju.

Mnogi romantičari pisali su glazbu koja je zahtijevala iskazivanje virtuoznih vještina izvođača što je posebno bilo vidljivo u solističkim djelima za instrumente poput klavira i violine. Poznati romantičarski skladatelji uključuju Ludwiga van Beethovena, Franza Schuberta, Hectora Berlioza, Franza Liszta, Richarda Wagnera, Petra Iljiča Čajkovskog, Johannes Brahmsa i mnoge druge. Njihova djela i dalje su slavljena zbog dubine emocija i individualnog izraza, čineći romantičarsko razdoblje značajnim i trajnim razdobljem u povijesti zapadne klasične glazbe.

### 3. KRATKA POVIJEST I RAZVOJNI PUT KONCERTA

Riječ *koncert* ima dva značenja: potječe od talijanske i latinske riječi *concertare*, što znači natjecati se ili nadmetati, a isto tako dolazi od riječi *conserere*, koja označava spajanje ili pokretanje nečega. Talijanski izraz *concertare* potječe od latinske riječi *certare*, što znači *odlučiti*. Važno je napomenuti da su obje verzije povijesno točne i prisutne su u ranim primjerima koncerata iz 17. stoljeća. Ujedno, razmatrajući mišljenje nekih novijih autora, etimološki korijen riječi *koncert* potječe od latinske riječi *consertum*, što znači sastav, skup, ili ansambl. (Skovran i Peričić, 1991).

Put koncerta kakvog danas poznajemo, kao kompoziciju skladanu za solistički instrument uz *pratnju* orkestra, započeo je od druge polovice 18. stoljeća. Ipak, naziv *koncert* počinje se pojavljivati oko 1600. godine kod naziva za vokalne skladbe s instrumentalnom pratnjom, primjerice *concerti ecclesiastici* ili *crkveni koncerti* koje su stvarali skladatelji poput Giovannija Gabrielija<sup>1</sup> i Ludovica Viadanea<sup>2</sup>. Treba napomenuti da *koncertiranje* u takvim vokalnim skladbama s instrumentalnom pratnjom nije isto što i koncertiranje u današnjem smislu te riječi. Primjerice, Bachove su kantate za vrijeme baroka bile nazivane koncertima, iako nisu slijedile klasični oblik koncerta.

Ipak, pojam koncertiranja ima dugu povijest i možemo ga pratiti u različitim glazbenim izvedbama, uključujući grčku tragediju, židovske psalme i trubadursko pjevanje. *Concertare*, što znači natjecati se, odnosi se na izdvajanje jednog ili više glazbenih izvođača iz ansambla. U 16. stoljeću počinje rasti interes za koncertiranje, iako solistički nastupi još nisu bili izraženi. No, tijekom tog razdoblja razvijaju se temelji koji će kasnije biti ključni za koncert kao glazbenu formu.

Naime, koncertantna glazba je počela razvijati svoje korijene u crkvi. Mnoga glazbena djela iz 16. i 17. stoljeća nazivana su koncertima, iako nisu bila tipični koncerti kakve poznajemo danas. To se odnosi i na djela koja nisu nosila naziv *koncert*, ali su sadržavala elemente koncertantnog skladanja. Primjerice, termin *koncert* korišten je za različite glazbene forme poput moteta, misa, madrigala, kantata, sonata, komornih skladbi i baleta, iako većina tih djela nije imala klasičnu strukturu koncerta. Primjeri takvih naziva

---

<sup>1</sup> Gabrieli, Giovanni, talijanski skladatelj i orguljaš (Venecija, između 1554. i 1557 – Venecija, 12. VII. 1612). Uz C. Monteverdija bio je najznačajniji venecijanski skladatelj na prijelazu iz XVI. u XVII. stoljeće. Njegova Sonata pian & forte iz 1597. smatra se prvom skladbom s tzv. terasastom dinamikom, jednom od bitnih odlika baroknoga stila.

<sup>2</sup> Viadana, Lodovico, talijanski skladatelj (Viadana, oko 1560 – Gualtieri, 2. V. 1627). Redovnik franjevac; bio je plodan skladatelj, a opus mu se sastoji od djela kao što su lagane canzonette i madrigali, ali i višezborska uglazbljenja psalama. Viadana je također dao poticaj razvoju koncerata za 1 do 4 glasa.



uključuju Bachove i Händelove *concerte grosse*, Viadanin motet, Monteverdijev madrigal, Bachovu kantatu i mnoga druga djela. Ujedno, virtuoznost nije bila tumačena na isti način u ranim koncertima pa prvobitni koncerti nisu bili potaknuti željom za virtuosnim izvedbama, već su bili usmjereni na uživanje u zvučnom doživljaju.

Instrumentalni koncert i barokna sonata razvili su se tijekom 17. stoljeća, proizavši iz venecijanske orkestarske *kancone*<sup>3</sup>. Isto tako, naizmjenično sviranje različitih orkestarskih skupina u *canzonama* označava početak koncertantnog *natjecanja* instrumentalnih dionica. Oblik se temelji na ponavljanju i variranju dvaju odsjeka te njihovu međusobnom kontrastiranju glede tempa, mjere te odnosa harmonijsko-ritmične *podloge*. Razvijanjem sonate kao takve, nastale su *sonate da chiesa* i *sonata da camera* koje, veoma slične, uglavnom sadrže četiri kontrastna stavka. Glavna razlika između spomenutih sonata je u II. stavku crkvene sonate koji je fugiran. Naziv oba oblika ubrzo prelazi u *concerto da camera* i *concerto da chiesa* koji su označavali orkestralne verzije komornih, odnosno crkvenih sonata.

Kada govorimo o vrstama koncerata, možemo ih podijeliti na dva glavna tipa: *concerto grosso* i *solistički koncert*.

### 3. 1. *Concerto grosso*

Ovaj tip koncerta usvojen je krajem 17. stoljeća. Sastoji se male grupe solističkih instrumenata: *concertina* i *concerta grossa*.

*Concertino*, odnosno mali koncert, sastojao se od dva do četiri solista, ovisno o želji skladatelja. Primjerice, u Italiji se sastojao od *trio* te time brojio dvije violine i violončelo, dok je Bach kombinirao različite instrumente.<sup>4</sup> Sâm naziv *concerto grosso* odnosio se na orkestar ili *tutti* koji se izmjenjivao s *concertinom*, odnosno solom.

Alessandro Stradella<sup>5</sup> je prvi koristio *concerto grosso* kao glazbenu formu 70-ih i 80-ih godina 17. stoljeća. *Concerte grosse* pisali su i Archangelo Corelli, G. Torelli, A. Vivaldi, F. Geminiani, G. F. Händel, J. S. Bach i drugi. Izraz *concerto grosso* prvi je put

---

<sup>3</sup> *Canzona* ili sonata je glazbena kompozicija pisana za orkestar u kojoj se izmjenjuju grupe instrumenata. Naziv *canzona* potječe od talijanske riječi *canzona da suonar*, što znači pjesma za sviranje. Ove kompozicije posebno su bile popularne u Veneciji oko 1600. godine, a jedan od najvažnijih autora ovih djela bio je Giovanni Gabrieli.

<sup>4</sup> *Dvostruki koncert* – dvije violine; Brandenburški koncert br. 2 – flauta, oboa, truba i violina; Brandenburški koncert br. 5 – flauta, violina, čembalo (Skovran i Peričić, 1991:266)

<sup>5</sup> Alessandro Stradella bio je talijanski barokni skladatelj i violinist poznat po svojim koncertima i operama.

koristio Malveci 1591. godine u uvodnom tekstu svog djela *Intermedii e concerti*. Pojam *ripieno* prvi je zabilježio Lodovico Viadana 1602. godine u svojim *Concerti ecclesiastici (Duhovni koncerti)* kako bi označio puni *tutti* zvuk orgulja koji prati solo glazbu.

Što se tiče forme, *concerto grosso* obično sadrži 4 stavka, kao i crkvena sonata pa ga često nazivamo i *concerto (grosso) da chiesa*. Međutim, *concerto grosso* također može imati 5 do 6 stavaka, sličeci baroknim suitama ili komornim sonatama, i takav se *concerto grosso* naziva *concerto (grosso) da camera*. U prvom slučaju, *concerto (grosso) da chiesa* nalikuju *sonati da chiesa* pa je tipičan redoslijed stavaka: sporo - brzo - sporo - brzo. U drugoj varijaciji, dakle, *concerto (grosso) da camera* podsjeća na *sonatu da camera*. Početni tempo obično je *Allegro*, a unutar samog koncerta česti su stavci plesnog karaktera. Ponekad se susreću i *concerti grossi* koji se sastoje od 3 stavka, što je već utjecaj mlađeg solističkog koncerta. Primjer takvih kompozicija uključuje Bachove *Brandenburške koncerte*, osim *Brandenburškog koncerta* br. 3 u G-duru, koji ima samo dva stavka, srednji polagani stavak zamijenjen je jednostavnim prijelazom od samo 2 akorda.

### 3. 2. Solistički koncert

Daljnji razvoj koncerta odvio se s naglaskom na solista. Težnja za razrađenijim instrumentalnim virtuozištetom solista utjecala je na razvoj solističkog koncerta ili *concerta solistica* početkom 18. stoljeća.

Uspon popularnosti violine i njezinih mogućnosti posredno je utjecao je skladatelje solističkih koncerata te tako literatura violinskih koncerata slovi za najbogatiju.<sup>6</sup> Osim violinističkih, iako u manjoj mjeri, skladani su koncerti za violončelo (Vivaldi), flautu (Vivaldi, Quantz).

Solistički instrument koji se izdvaja iz orkestra postaje fokusna točka pažnje, a solist razvija glazbeni materijal koji je donesen od strane orkestra ili se suprotstavlja novom materijalu orkestra, što se rijetko događa. U sporim stavicima, solistički instrument obično dominira nad orkestrom iznoseći glavnu melodiju. Solistički koncert je složen glazbeni oblik čiji su korijeni povezani s operom i *concertom grossom*. Isticanje solista glede virtuozištetu datira unatrag do razdoblja monodijskog stila u operi, gdje je naglasak na solo

---

<sup>6</sup> Najpoznatiji skladatelji violinskih koncerata su Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni, Giuseppe Torelli, J. S. Bach, Giuseppe Tartini i dr. (Skovran i Peričić 1991:266).

izvođenju bio prisutan. U ovom kontekstu, složena polifona tehnika nije bila primarna. S razvojem opere, kontrast između *tutti* i solo dionica postao je ključan element opernog stila. Zbog toga je opera bila glavni model za razvoj solističkog koncerta. Zato nije iznenađujuće da su skladatelji solističkih koncerata često bili istovremeno i skladatelji opera, kao što su Tommaso Albinoni i Antonio Vivaldi.

Uobičajeno je da solistički koncert ima tri stavka od kojih su prvi i treći brzi, a drugi polagani, često u drugom tonalitetu. Srednji, spor stavak ponekad može biti vrlo kratak i služi kao prijelaz. Ovaj raspored stavaka također se može naći u opernoj simfoniji ili uvertiri. Prvi stavak često slijedi *Vivaldijev oblik koncerta* koji se temelji na izmjenjivanju između *tutti* i solo dionica. On započinje i završava glavnim tematskim materijalom u osnovnom tonalitetu, a taj se materijal često naziva *ritornel*, slično baroknim arijama. Ostali *tutti* dijelovi unutar ovog stavka također koriste isti tematski materijal, ali su u drugim tonalitetima te su obično kraći. Između njih su solo epizode koje koriste motive iz *tutti* dijelova, ali često dodaju nov materijal. *Vivaldijev oblik koncerta* obično se sastoji od četiri *tutti* dijela i tri solo odlomka, ali varira u broju i rasporedu. Solo epizode praćene su generalbasom te moduliraju prema tonalitetu sljedećeg ritornela, odnosno *tutti* dijela.

Cijela struktura ovog glazbenog oblika ima sličnosti s rondo formom, ali s nekoliko razlika. Glavna razlika je što se u rondo formi refren uvijek vraća u osnovni tonalitet, dok u koncertu samo prvi i posljednji *tutti* odsjekovi ostaju u osnovnom tonalitetu i izvode se u cjelini. Obično je drugi, srednji stavak solističkog koncerta slobodnog oblika i često ima ariozni karakter. Najčešće je neovisan i služi kao prijelazni dio, no ako nije samostalan, tada je povezan s jednim brzim stavkom. Završni, treći stavak može imati strukturu sličnu prvom stavku, ili može slijediti oblik Couperinovog ronda<sup>7</sup>, ili biti u obliku proširene trodijelne forme, ili rađen fugirano.

Solistički koncert može zauzeti oblik sonatnog ciklusa s tri stavka, pri čemu izostaje menuet, odnosno *scherzo*. Ovakav koncertni oblik bio je čest u razdoblju Haydna i Mozarta. Osim toga, ovakvi koncerti često su pisani za jedan solistički instrument koji se isticao virtuožnošću, a najčešće je taj instrument bila violina iz razloga što je koncert-majstor ujedno svirao 1. violinu. Rjeđe se solistička uloga povjeravala flauti, dok je čembalo u to vrijeme imalo isključivo funkciju generalbasa, odnosno harmonijske *pratnje*

---

<sup>7</sup> Couperinov rondo, poznat i kao *rondo s coupletima*, je glazbeni oblik koji uključuje osnovnu temu, poznatu kao refren ili rondeau, koja je najčešće u obliku pravilne periode od 8 taktova. Osnovna tema se obično pojavljuje tri puta, a često i više (između 8 i 9), pri čemu u kasnijim ponavljanjima može biti variranai, ali uvijek ostaje u istom tonalitetu. Refren se izmjenjuje s kupletima koji također slijede rečeničku ili periodičku strukturu. U kupletima se tematski materijal refrena nastavlja i razvija, pa stoga ne donose izraženije motivske kontraste. Kupleti moduliraju te nerijetko završavaju kadencom u novom tonalitetu. Ovaj oblik ronda ne sadrži *codu* tako da završava posljednjom pojavom refrena čineći shemu: R - C1 - R - C2...R (R=refren; C=couplet). (Skovran i Peričić, 1991)

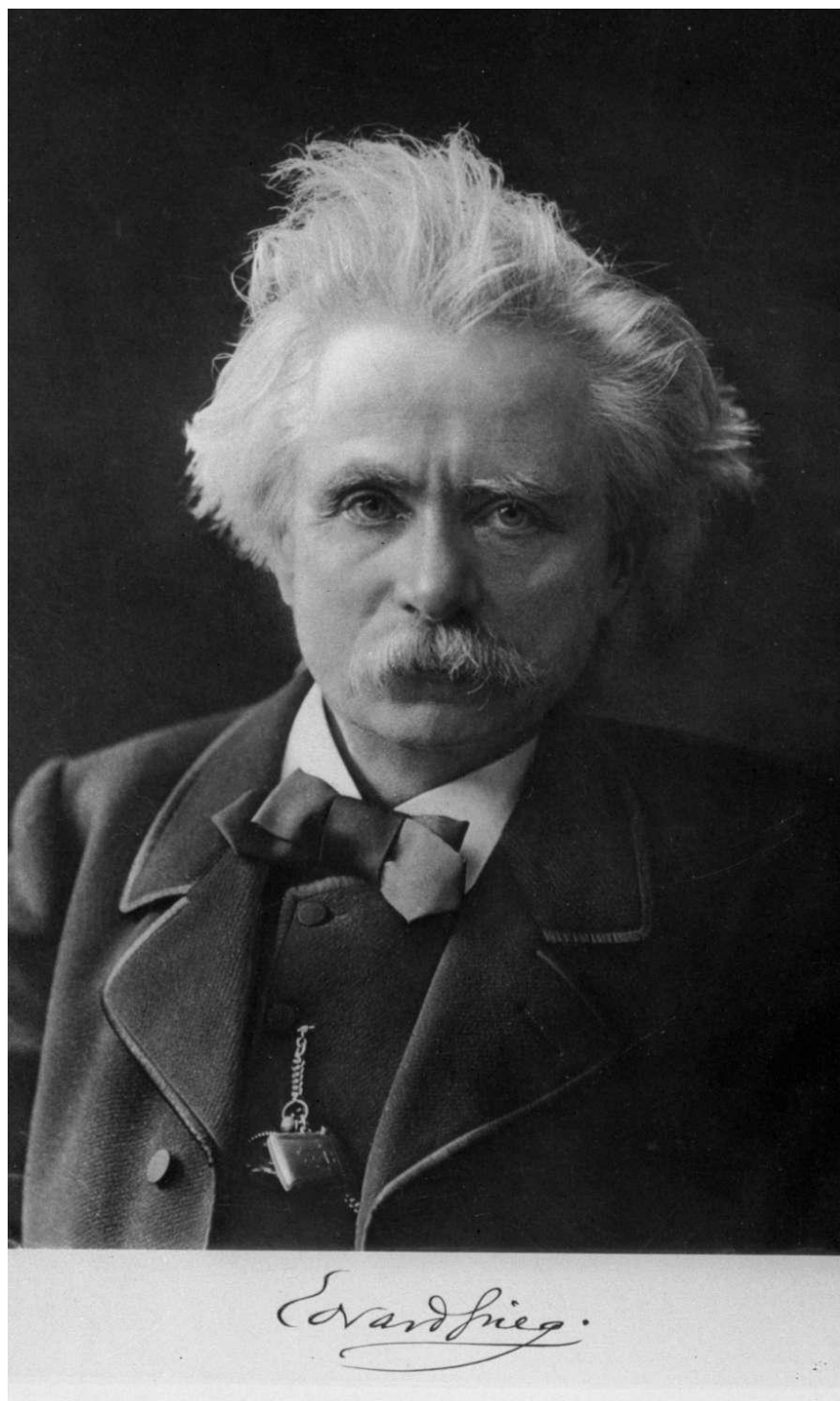
koncerta. Prvi skladatelj koji je čembalo koristio kao solistički instrument bio je J. S. Bach. Primjer čembala kao solističkog instrumenta možemo pronaći u *Brandenburškom koncertu* br. 5, gdje čembalo izvodi kadencu u prvom stavku. Osim toga, solistički koncerti su komponirani i za razne druge instrumente.

#### 4. EDVARD GRIEG I NJEGOV SKLADATELJSKI OPUS

Edvard Grieg je jednom prilikom rekao:

*Imati sposobnost povući se u sebe i zaboraviti sve oko sebe dok stvarate jest, mislim, jedini uvjet da biste mogli iznjedrili nešto lijepo. Cijela stvar je - misterij. (Yates, 2010)*

Slika br. 1 - Portret i potpis Edvarda Griega



(<https://digitaltmuseum.no/021016116148/edvard-grieg-portrett>)

Edvard Hagerup Grieg norveški je skladatelj rođen 15. lipnja 1843. godine u luci Bergen, na zapadnoj obali Norveške. Njegov otac Alexander Grieg, škotskog podrijetla, bio je dobrostojeći trgovac i britanski konzul. Prvotno obiteljsko prezime glasilo je *Greig*, ali ga je njegov pradjed, doselivši se u Norvešku nakon ratnih zbivanja, izmijenio u *Grieg*. Edvardova majka Gesine Hagerup bila je iz dobrostojeće obitelji i obrazovana pijanistica te je Griegu otvorila prozor u glazbeni svijet i time *udarila* temelje njegovu glazbenom putu. Već od šeste godine Grieg kreće s podukama klavira kod svoje majke koja ga je usmjeravala i bodrila u svladavanju djela Wolfganga Amadeusa Mozarta, Carl Maria von Webera i Frédéricica Chopina.

U tinejdžerskim godinama Griegovo sviranje čuo je Ole Bull, violinistički virtuoz koji je bio u posjetu njegovim roditeljima. Na njegov nagovor, Grieg je upisao Konzervatorij u Leipzigu 1858. godine gdje je studirao klavir u klasi profesora Ignaza Moschelesa i kompoziciju pod mentorstvom Carla Reineckea. U Leipzigu se upoznao s djelima R. Schumanna i F. Mendelssohna, međutim, život u Leipzigu ga nije usrećio. Kasnije, 1881. godine Grieg priznaje kako ga akademija nije odviše obogatila, a individualnost mu je nakon odlaska ostala i dalje neotkrivena. U proljeće 1860. godine preživio je pleuritis i tuberkolozu, što se odrazilo na zdravlje tijekom života. Ipak, Grieg je 1861. godine održao koncert u Švedskoj, dok je 1862. završivši studij u Leipzigu, po prvi puta održao koncert u svom rodnom gradu odsviravši *Patetičnu sonatu* Ludwiga van Beethovena.

Ubrzo nakon povratka u Bergen, u proljeće 1863. odlazi u Kopenhagen gdje započinje studij kompozicije pod mentorstvom Nielsa Gadea, danskog slavnog kompozitora, dirigenta i violinista. U Kopenhagenu 1864. upoznaje Rikarda Nordraaka<sup>8</sup> koji mu otkriva ljepotu norveškog narodnog plesa i popijevke. Očaran bogatstvom svoje domovine, Grieg počinje gajiti ljubav prema narodnoj glazbi postajući sve veći rodoljub unoseći narodne motive u svoje skladbe. Vođeni nacionalnim duhom, Grieg i Nordraak su namjeravali osnovati društvo za promicanje skandinavske glazbe, međutim, Nordraak je prerano preminuo od tuberkuloze 1866. godine te je Grieg, u njegovu čast, skladao *Posmrtni marš*. Ipak, nedugo zatim, između 1864. i 1865. godine Grieg postaje jedan od osnivača kopenhagenskog koncertnog društva *Euterpe* za produkciju djela mladih skandinavskih skladatelja.

Kopenhagen mu je, osim glazbenih usmjerenja, donio i ljubavna ostvarenja. Naime, Grieg upoznaje svoju rođakinju i buduću suprugu, sopranisticu Ninu Hagerup. Par se vjenčao u lipnju 1867. godine, usprkos tome što Ninina obitelj nije odobravala njihov brak. Grieg je Ninu smatrao svojom najboljom interpretatorkom te je tako većinski dio svojih 140

---

<sup>8</sup> Rikard Nordraak (1842 - 1866) - mladi norveški nacionalistički skladatelj; skladao norvešku himnu.

pjesama posvetio upravo njoj. Edvard i Nina imali su kćer Alexandru koja je u dobi od jedne godine preminula od meningitisa.

1866. godine Grieg seli u Oslo gdje 1867. godine pokušava formirati Norvešku glazbenu akademiju, ali projekt biva ugašen zbog loših financija i općeg nedostatka interesa gradskog tiska. Upravo je iz tog razloga Grieg bio frustriran provincijskim stavovima u glavnom gradu, koji su bili daleko od velikih glazbenih središta poput Beča i Leipziga. Norveški orkestri su u to vrijeme često bili ispod razine, a publika apatična što je dodatno otežavalo glazbeni razvoj. Iako, naizgled sputan gledištem norveškog društva na glazbu, Grieg nije odustajao. Isticao se kao organizator te je kasnije vodio glazbena društva u Oslu i Bergenu, nastupao kao dirigent i pijanist te je odrađivao uspješne koncertne turneje van granica Norveške postajući sve popularniji u Njemačkoj i Francuskoj.

Nakon skladanja *Koncerta u a-molu* 1868. godine, nedugo zatim 1870. godine, Franz Liszt poziva Griega u Rim. Grieg je prilikom prvog posjeta predstavio svoju *Violinsku sonatu br. 1* koja se Lisztu svidjela, a pri drugom posjetu mu je donio ručno napisan *Koncert u a-molu* kojeg je Liszt izveo *a vista* i oduševio svoju publiku.

1870. godine, Grieg se sprijateljuje s pjesnikom Bjørnstjerneom Bjørnsonom s kojim je dijelio slične interese i surađivao. Naime, Grieg je uglazbio nekoliko Bjørnsonovih pjesama, uključujući kantatu za orkestar i zbor *Landkjenning op. 31* te je za dramu *Sigurd Jorsalfar* skladao scensku glazbu. Ujedno su krenuli s radom na operi temeljenoj na Kralju Olavu Trygvasonu, ali neodlučnost oko toga treba li prvo skladati glazbu ili osmisлити tekst, dovela je do toga da je Grieg 1874. godine krenuo surađivati s Henrikom Ibsenom. Naime, za njegovu dramu *Peer Gynt* sklada scensku glazbu koju dovršava 1875. godine. Kasnije je Grieg iz scenske glazbe, koja je ukupno sadržavala 28 stavaka, izdvojio njih 4 te od njih sastavio dvije koncertne suite - *Suitu br. 1, op. 46* iz 1888. godine te *Suitu br. 2, op. 55* iz 1891. godine. Iako je Edvardov čin uvrijedio Bjørnsona, kasnije su obnovili prijateljstvo.

Nakon uspjeha *Peer Gynta*, Grieg konačno postaje slavan i unutar svoje domovine. Naime, 1874. godine dobiva godišnju stipendiju norveške vlade, a 1885. gradi svoj dom *Troldhaugen*, blizu rodnog Bergena. Njegov uspjeh pridonio je dobivanju raznih počasti u 1890-im godinama poput počasnog doktorata u Cambridgeu i Oxfordu te članstvo u Francuskom institutu. Ujedno se i susreo sa suvremenicima P. I. Čajkovskim, J. Brahmsom i M. Regerom. Unatoč lošem zdravlju, Griegov duh je bio jači od tijela te je tako odradio nekoliko turneja po Skandinaviji. Nažalost, bolest ga je pobijedila u rodnom Bergenu 4. rujna 1907. godine, u 65. godini života.

#### 4. 1. Skladateljski opus Edvarda Griega

Grieg je vlastito poimanje svog glazbenog stvaralaštva opisao ovim riječima:

*Stilom i arhitektonikom svojih djela uvijek sam pripadao njemačkoj romantici Schumannove škole, ali u isto vrijeme crpio sam iz golema blaga narodnih popjevaka svoje zemlje i pokušavao stvoriti nacionalnu usmjerenost iz tih još neistraženih manifestacija norveške narodne duše (Andreis, 1976:488).*

Edvard Grieg je svoju sanjarsku i lirsku prirodu koja je u romantici pronalazila plodno tlo, poput pravog romantičara, nizao temu do teme u kojima je naizmjenično isticao melodiju, harmoniju, ritam ili boju. Ipak, nije odbacio tematsko razrađivanje motiva i tema karakteristično za klasično i klasicističko razdoblje što ćemo vidjeti kasnije u formalnoj analizi. Pod utjecajem nacionalizma u glazbi, svojim glazbenim jezikom uspio je prikazati osobni doživljaj prirodnih ljepota Norveške poput fjordova, klanaca, stijena, hirovite prirode, istovremenog trajanja proljeća u uskom pojasu obale i zime u planinama, a osobito pejzaža (Grimley, 2006). U tome je uvelike utjecalo proučavanje narodnih napjeva, otkrivanje novih harmonijskih sklopova koji su, uklopljeni u kalup njegova stvaralaštva, bili revolucionarni u to doba. Oni se temelje na starocrkvenim ljestvicama, peterozvucima i šesterozvucima, ali i ostanatnim figurama koji su imitirali primitivnu pratnju narodnih napjeva. Ujedno, kako navodi Andreis (1976), formalna struktura njegovih skladbi najčešće je trodjelna *a b a* ili *a b a b a*.

Grieg se dotaknuo i većih formi u kojima se uočava romantičarsko izmjenjivanje tradicionalne sonatne forme koja će biti prikazana kasnije u formalnoj analizi *Koncerta u a-molu*.

U nastavku će biti predstavljene najznačajnije skladbe Griegovog glazbenog opusa koji uključuje:

- klavirska djela
- komorna djela
- orkestralna djela
- vokalna djela.



#### 4. 1. 1. Klavirska djela

S obzirom da je svoj glazbeni put započeo sviranjem klavira, Grieg je u svojim klavirskim skladbama najintenzivnije iznio svoju lirsku narav i intimnost prožetu rodoljubljem. Korištenjem izvornih ritmova *Springara* i *Hallinga*<sup>9</sup>, norveških folklornih plesova te interesantnih harmonija, očarao je publiku diljem svijeta. Često je, prvenstveno skladao za klavir, dok bi kasnije klavirske skladbe priredio za ansamble ili orkestar, iako ima i obrnutih slučajeva. Neke od naznačajnijih Griegovih klavirskih djela su:

- *Tri skladbe za klavir*, EG<sup>10</sup> 105 (1858. - 1859.) - jedne od Griegovih najranijih skladbi za solo klavir;
- *Humoreske za glasovir*, op. 6 (1865.) - četiri humoreske nastale pod utjecajem norveškog folklor;
- *Poetična sonata u e-molu*, op. 7 (1865.);
- *Koncert za klavir i orkestar u a-molu*, op. 16 (1868.);
- *Balada u g-molu*, op. 24 (1875. - 1876.) - sadrži skup od 14 varijacija nastalih prema narodnom napjevu. Grieg ju je skladao nakon smrti svojih roditelja;
- *Pogrebna koračnica u spomen Rikarda Nordraaka*, EG 107 - izvorno napisana kao klavirska skladba u a-molu (1866.), kasnije aranžirana za orkestar (1878.), nastala u čast prerano preminulom Griegovom prijatelju Rikardu Nordraaku;
- Skladbe nastale prema obradama norveških narodnih napjeva i plesova:
  - *Narodni plesovi i napjevi*, op. 17 (1869) i op. 66 (1896),
  - *Norveški plesovi*, op. 35 (1881.),
  - *Slåtter - Norveški seljački plesovi*, op. 72 (1902. - 1903.);
- *Iz Holbergovih vremena*, op. 35 (1884.) - klavirska suita kasnije aranžirana za gudački orkestar (1885.);
- *Lirske skladbe* - 66 klavirskih minijatura sabranih u 10 svezaka nastalih tijekom 35 godina Griegova stvaralaštva, nastale između 1867. (op. 12) i 1901. godine (op. 71) te se mogu smatrati Griegovim glazbenim dnevnikom što je on jednom prilikom i rekao nazvavši ih *intimnim dijelom svog života*. Kroz njih se može primijetiti Griegov

---

<sup>9</sup> *Halling* je karakterističan po snažnim dinamičkim kontrastima koji stvaraju specifičan ritmički uzorak akcenata koji se kreću unutar ritma, jednostavnim tročetvrtinskim i složenim dvočetvrtinskim taktovima (3/8 i 6/8). Sve navedeno otkriva umjetničku vrijednost ovog plesa i izražava širok spektar emocija, dobre volje s čestim humorističkim manifestacijama i čistom živahnosti izražene ritmom s dinamičkim stupnjevima koji se uklapaju u glazbenost. (Dolinescu, 1964).

<sup>10</sup> EG oznaka je za skladbe Edvarda Griega koje nemaju određen opus.

glazbeni razvoj te njegova umjetnička fizionomija. One sadrže programni sadržaj što je i dočarano naslovima poput: *Na karnevalu, op. 19, br. 3, U planinama, op. 19, br. 1, Leptir, op. 43, br. 1, Proljeću op. 43, br. 6, Ples patuljaka, op. 54, br. 3* te *Bilo jednom, op. 71, br. 1.*;

- *Raspoloženja op. 73* (1901. - 1905.).

#### 4. 1. 2. Komorna djela

- *Sonata br. 1 u F-duru, op. 8* (1865.) - sonata za violinu i klavir;
- *Gudački kvartet u g-molu, op. 27* (1877.) - njegov jedini dovršeni kvartet, glasi za jedan od najizvornijih i najutjecajnijih gudačkih kvarteta s kraja 19. stoljeća;
- *Sonata za violončelo i klavir u a-molu, op. 36* (1884.);
- *Violinska sonata br. 3 u c-molu, op. 45* (1886.) - od sveukupno tri violinske sonate, treća, a ujedno i posljednja skladana je u sonatnom obliku. Na premijeri 1887. godine, sonatu su izveli Grieg za klavirom i Adolph Brodsky na violini;
- *Fuga u f-molu, EG 114* (1861.) - djelo za gudački kvartet.

#### 4. 1. 3. Orkestralna djela

- *U jeseni, op. 11* (1865.) - jedno od najranijih Griegovih orkestralnih djela.
- *Simfonija br. 1 u c-molu, EG 119* (1863. - 1864.) - u dobi od dvadeset godina, Grieg sklada svoju prvu *Simfoniju u c-molu* koju, zbog vlastitog nezadovoljstva, nije dopuštao da se izvede. Simfonija se ipak izvela 1981. godine, sedamdeset i četiri godine nakon njegove smrti.

#### Scenska djela:

- *Sigurd Jorsalfar, op. 22* - nastala za istoimenu dramu Bjørnstjerne Bjørnsona.
- *Peer Gynt, op. 23* (1875.) - skladana za istoimenu dramu *Peer Gynt* Henrika Ibsena.

## Obrade djela:

- *Norveški plesovi, op. 35* - sveukupno se sastoje od 4 plesa, a dovršeni su 1883. godine. Temelje se na melodijama koje je Grieg pronašao u zbirci narodne glazbe Ludviga Mathiasa Lindemana *Mountain Melodies Old and New*. Izvorno su napisani kao klavirski dueti 1880. godine, pa ih je Grieg priredio za jedan klavir, no kasnije su u obliku orkestralnih aranžmana češkog dirigenta Hansa Sitta postali još popularniji.
- *Simfonijski plesovi, op. 64* (1897.) - izvorno napisani za klavir četveroručno.
- *Suita br. 1, op. 46* (1888.) i *Suita br. 2, op. 55* (1891.) - koncertantne suite nastale prema scenskoj glazbi *Peer Gynt* iz kojih su najpoznatiji stavci *Jutro* i *U pećini gorskog kralja*.
- *Holberg suita op. 40* - originalno napisana za klavir, ali ju je Grieg nekoliko mjeseci nakon aranžirao za gudački orkestar, skladana 1884. godine u čast dvjestote obljetnice rođenja norveškog filozofa i dramatičara Ludviga Holberga.

## 4. 1. 4. Vokalna djela

### Najpoznatija djela za solo glas:

- *Romance i pjesme, op. 18* (1865. - 1869.) - 9 skladbi napisanih za mezzosopran ili bariton i klavir, najpoznatija pjesma iz opusa je *Hun er saa hvid*, br. 2<sup>11</sup> koja je i priređena za klavir.
- *Melodije iz srca, op. 5* (1864. - 1865.) - četiri solopjesme, od kojih je najpoznatija *Jeg elsker dig*<sup>12</sup>, br. 3 koja je kasnije i priređena za klavir solo.
- *Melodije, op. 33* (1873. - 1880.) - 12 solopjesmi nastalih prema djelima pjesnika i novinara Aasmunda Olavssona Vinjea
- *Dječje pjesme, op. 61* (1894.) - 7 solopjesmi od kojih je najpoznatija *Lok*<sup>13</sup>, br. 3.
- *6 pjesama Holgera Drachmanna, op. 49* (1886. - 1889.) - solopjesme na tekstove Holgera Drachmanna, norveškog pjesnika, dramaturga i slikara.

---

<sup>11</sup> U prijevodu *Tako je bijela*.

<sup>12</sup> U prijevodu *Volim te*.

<sup>13</sup> U prijevodu *Luk*.

- *Ave, maris stella*, EG 150 (1893.) - pjesma za glas i klavir, a kasnije priređena za ženski, muški i mješoviti zbor.

**Djela za ženski, muški i mješoviti zbor:**

- *Dona nobis pacem*, EG 159 (1862.) - za mješoviti zbor.
- *Danska*, EG 161 (1864.) - za mješoviti zbor, napisana prema tekstu Hans Christian Andersena.
- *2 pjesme za muški zbor*, EG 162 (1867.) - nastale na tekst folklorista i pisca Jørgena Moea.
- *Holberg kantata*, EG 171 (1884.) - skladana za bariton i muški zbor na tekst Nordahla Rolfsena, norveškog pisca, pedagoga i novinara.

Ovo je samo izbor vokalnih djela Edvarda Griega, a on je tijekom svoje karijere skladao još mnogo pjesama i zbornih djela.

## 5. PRAIZVEDBA KONCERTA ZA KLAVIR I ORKESTAR U A-MOLU, OP. 16

*Koncert za klavir i orkestar u a-molu, op. 16* jedno je od Griegovih najranijih važnih djela. Napisao ga je u dobi od 25 godina, 1868. godine u Søllerødu u Danskoj, tijekom ljetnog odmora. Iako je započeo skladanje Koncerta u h-molu, nikad ga nije dovršio<sup>14</sup> te je tako *Koncert u a-molu* postao jedini koncert njegova opusa. S obzirom na činjenice i podudaranja, smatra se da je temeljna inspiracija za stvaranje koncerta bila ljubav prema Nini. Naime, par se vjenčao 1867. godine, dok je dvije godine nakon, 1869. bila praizvedba koncerta. Par je u to vrijeme imao kćer Alexandru koja je, nažalost, prerano preminula nedugo nakon premijere koncerta.

Osim ljubavi, Grieg je prije samog početka skladanja koncerta bio velikim dijelom pod utjecajem Schumannova stvaralaštva. Naime, uslijed studiranja u Leipzigu 1858. godine, Grieg je poslušao Schumannov koncert u a-molu u izvedbi Clare Schumann. Ujedno je Griegov učitelj klavira Ernst Ferdinand Wenze bio Schumannov prijatelj što je sigurno imalo utjecaja na Griegov glazbeni razvoj. Takav splet okolnosti urodio je stvaranjem Griegova koncerta što se očituje u sličnostima s Schumannovim koncertom - odabir istog tonaliteta, silazna pijanistička kadenca na samom početku koncerta te činjenica da su oboje skladali samo jedan koncert. Ujedno se cjelokupni Griegov stil skladanja smatra bližim Schumannu nego bilo kojem drugom skladatelju.

Osim spomenutih inspiracija, Grieg je stvarao pod snažnim utjecajem norveške narodne glazbe. To nije iznenađujuće s obzirom da je Grieg nastojao odati počast svojoj domovini velikim dijelom svoga stvaralaštva. Naime, *zamah*<sup>15</sup> na početku koncerta tipičan je za norvešku narodnu glazbu, dok treći stavak sadrži imitacije norveške narodne violine i hallinga<sup>16</sup>. Koncert sadrži sve karakteristične elemente Griegovog klavirskog stvaralaštva: lirski karakter, folklorne melodije, ritam koji podsjeća na norveške plesove i pjesme, harmoniju karakterističnu za romantizam, te modalnu harmoniju po uzoru na narodne melodije. Sve ove komponente zajedno oblikuju jedinstveni i prepoznatljivi stil. (Răducanu, 2021.)

Koncert je prvi put izveden 3. travnja 1869. godine u Kopenhagenu sa solistom Edmundom Neupertom. Iako je Grieg trebao biti solist, na praizvedbi nije prisustvovao

<sup>14</sup> Nekoliko pijanista je snimilo skice koncerta te je 1997. godine Oslo Grieg Society održalo natjecanje na kojem je jedan natjecatelj razradio cijeli koncert iz skica.

<sup>15</sup> Misli se na uvodni motiv I. stavka koncerta.

<sup>16</sup> Norveški narodni ples kojeg tradicionalno izvode mladići na svadbama i zabavama u ruralnoj Norveškoj, iako se verzije hallinga mogu pronaći i u dijelovima Švedske. Karakterističan je po brzom ritmu i akrobatskim plesnim pokretima.

zbog obaveza s orkestrom u Christijaniji. Ipak, premijeru su došli podržati danski skladatelj Niels Gade te ruski pijanist Anton Rubenstein koji je čak za potrebe održavanja koncerta ustupio svoj klavir. Nakon praizvedbe u Kopenhagenu, konačno je uslijedila premijera u Christijaniji 7. kolovoza 1869, a kasnije se, točnije 1872. godine, djelo izvelo u Leipzigu, a zatim 1874. u Bruxellesu, Londonu i New Yorku godine. (Kijas, 2013). Răducănu iznosi opis koncerta u jednim tadašnjim njujorškim novinama: *Koncert Griega prilično je nov i čini se da obiluje prekrasnim i originalnim idejama. Zaista je prošlo dosta vremena otkako je nešto tako svježije i šarmantno u smislu kompozicije za klavir bilo predstavljeno ovdje.* (Kijas, 2013:42)

Zvučanje Koncerta u a-molu kakvog danas poznajemo nije prvotna verzija koncerta. Naime, Grieg je revidirao djelo najmanje sedam puta, obično na suptilan način, ali s više od 300 razlika u odnosu na originalnu orkestraciju. Grieg je odbio prijedlog Franza Liszta koji je sugerirao da se druga tema I. stavka, kao i prva tema II. stavka, dodijeli trubi no, Grieg je ipak izvođenje tema prepustio violončelima. Konačna verzija koncerta dovršena je nekoliko tjedana prije Griegove smrti, a upravo je ta verzija koncerta postigla svjetsku popularnost.<sup>17</sup> Ujedno, Griegov koncert je prvi koncert ikada snimljen na gramofonskoj ploči 1909. godine.<sup>18</sup>

Što se tiče forme, koncert je napisan u tri stavka - *Allegro molto moderato*, *Adagio* i *Allegro moderato molto e marcato*. Iako ga je Grieg namijenio u prvome planu klaviru kao solistu, orkestar ima veoma važnu ulogu u koloritu samog djela. Naime, orkestar se sastoji od dvije flaute, dvije oboe, dva klarineta (in A i in B), dva fagota, četiri roga in E i Es, dvije trube in C i B, tri trombona, timpana i gudača.

---

<sup>17</sup> Izvornu verziju iz 1868. snimio je Løve Derwinger sa simfonijskim orkestrom iz Noorköpinga pod vodstvom Jun'ichija Hirokamija.

<sup>18</sup> Njemački pijanist Wilhelm Backhaus prepoznao je važnost gramofona. Njegova snimka Griegovog klavirskog koncerta iz 1909. nije bila samo prva snimka tog djela, već i prvi put da je neki koncert snimljen. Međutim, zbog tadašnje tehnologije, to je bila jako skraćena izvedba koja je trajala samo 6 minuta.

## 6. FORMALNA ANALIZA I. STAVKA

(*Allegro molto moderato*, 4/4 mjera, a-mol)

Prvi stavak *Koncerta za klavir i orkestar u a-molu, op. 16*, građen je u sonatnom obliku. On predstavlja najrazrađeniji formalni tip homofonog sloga, a sastoji se od:

- Uvoda,**
- Ekspozicije,**
- Razvojnog dijela,**
- Reprize,**
- Code.**

### 6. 1. Uvod (T. 1 – 6)

Prije početka sonatnog oblika susrećemo uvod koji je najčešće u polaganom tempu. Podrijetlo polaganog uvoda je u početnom stavku crkvene sonate<sup>19</sup> i francuske uvertire<sup>20</sup>, iako se uvod može pojaviti i u bržem tempu. U ovome slučaju, zadani koncert potvrđuje pravilo s početkom u tempu *Allegro molto moderato*. Uvod pronalazimo još u simfonijama Josepha Haydna, W. A. Mozarta i L. van Beethovena.

Dužina uvoda je neodređena te tako može brojiti nekoliko taktova ili činiti manji ili veći odsjek. Slobodan oblik uvoda može biti manje ili više fragmentiran što utječe na samo iščekivanje prve teme, odnosno početka sonatnog oblika. Prema pravilu, uvod je u osnovnom tonalitetu kao što je i ovdje slučaj, ali ne mora biti.<sup>21</sup> Završetak uvoda na dominantnoj funkciji priprema početak I. teme. Tematski materijal uvoda može biti potpuno samostalan, nevezan uz glazbeni materijal sonatnog oblika. Naravno, postoje uvodi koji nagovještaju pojedine motive I. teme te ih se tako može zamijeniti za I. temu. Međutim, da je riječ o uvodu, a ne o I. temi, vidi se po njegovu karakteru, ali i ponavljanju uvodnog motiva u codi na kraju stavka.

---

<sup>19</sup> Crkvena sonata ili *sonata da chiesa*, razvila se iz venecijanske sonate (kancone) tokom 17. stoljeća u Italiji. Sastoji se od četiri stavka (polagani, brzi, polagani, brzi). (Skovran i Peričić, 1991:199)

<sup>20</sup> Francuska ili *Lullyjeva uvertira*, formirala se krajem 17. st. uz talijansku uvertiru. Sastoji se od tri dijela (polagani, brzi, polagani), dok se u uvodnom dijelu susreće punktirani ritam.

<sup>21</sup> J. Haydn - Simfonija br. 104 u D-duru, uvod u istoimenom d-molu; P. I. Čajkovski – VI. simfonija u h-molu, uvod u e-molu (subdominantna). (Skovran i Peričić, 1991: 236)

Koncert veličanstveno započinje tremolom timpana na tonici a-mola (T. 1) pripremajući nastup svih izvođača *crescendom*, polazeći od *pianissima* pa sve do *sforzata* u *fortissimu*. Nakon kratkog i dramatičnog zvučanja svih izvođača (T. 2), klavir preuzima iznošenje uvoda koji sveukupno traje šest taktova.

Primjer br. 1 - Uvod u ekspoziciju

The image shows a musical score for the introduction of a concerto. It consists of three systems of staves. The first system is for the piano (Kl.) and orchestra (Ork.). The piano part starts with a treble clef and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro molto moderato'. The piano part begins with a rest, followed by a series of chords and arpeggiated figures. The first measure of the piano part is marked with a dynamic of *ff*. The orchestra part starts with a bass clef and a common time signature. It begins with a tremolo on the timpani, marked with a dynamic of *pp*. The tempo is marked 'poco rit.' in the second measure. The piano part has two motifs labeled 'motiv' and 'sažimanje motiva'. The second system is for the piano (Kl.) and features a 'stringendo' marking. The piano part begins with a rest, followed by a series of chords and arpeggiated figures. The first measure of the piano part is marked with a dynamic of *sf*. The tempo is marked 'a tempo'. The piano part has two motifs labeled 'proširenje' and 'augmentacija u inverziji'.

Uvodni motiv (T. 2), u punktiranom ritmu, sadrži naglašenu prvu i treću dobu. Svaki naglasak ističe toniku i dominantu harmonijskog a-mola u oktavnom položaju što ostavlja dojam sigurnosti i pompoznosti. Kasnije se provodi sažimanje istog motiva (T. 3) koje je postignuto bržom izmjenom tonike i dominante, pa se iz tog razloga naglasci javljaju na svakoj dobi. Sažimanjem motiva prirodno se ubrzava tempo koji se potom smiruje pojavom *ritardanda*. Veličanstvenost uvodnog motiva postignuta je izvođenjem istog materijala u oba klavirska sistema i zvučanjem akorada u oktavnom položaju.

Nakon toničkog smirivanja (T. 4), slijedi proširenje u obliku rastavljenog toničkog kvintakorda, pasaža malih rastvorbi s prijelazima iz jednog sustava u drugi. Za razliku od



početne ritmičke određenosti (T. 2 - 3), pasaže s oznakom *stringendo* zahtijevaju naglo ubrzanje (T. 4), suprotno od prijašnjeg usporavanja. Nakon toničke pasaže, slijedi augmentacija u inverziji na subdominantnoj pa dominantnoj funkciji (T. 5 - 6) čime se uvod privodi kraju. Te su funkcije istaknute akcentima na temeljnom tonu svake funkcije kao i predudarom te *sforzatom* na akordima, na koje klavirist dolazi skokom. Punktirani ritam s početka uvoda (T. 2) javlja se opet u kadenci (T. 5 - 6) koja, poput pitanja, otvara prostor za nastup I. teme.

Uvod, s razrađenim tehnikama sažimanja, proširenja i augmentacije motiva u inverziji, sadrži relativnu ritamsku i melodijsku izmjenu motiva. Gledajući iz perspektive pijanista, uvod sadrži tehničke probleme poput skokova i nizanja malih rastvorbi trozvuka a-mola te se na samom početku može uvidjeti tehnička i glazbena zrelost pijanista.

## 6. 2. Ekspozicija (T. 7 - 83)

Ekspozicija je prvi dio sonatnog oblika u kojem se izlaže tematski materijal, a sastoji se od:

- I. teme
- mosta
- II. teme i
- završne grupe.

I. tema je uglavnom dramatična i energična. Odlikuju je oštri i pregnantni ritmovi, uglate melodijske konture kao i kontrasti različitih motivskih materijala unutar teme te dinamički kontrasti. Glede harmonije, I. temu karakterizira tonalitetna stabilnost. Javlja se, ili bar prevladava, u okviru osnovnog tonaliteta, dok završava na sugestivnoj kadenci koja može biti na tonici ili dominantni osnovnog tonaliteta. Kadenca je jasan znak da je izlaganje teme gotovo, nakon koje slijedi most.<sup>22</sup> Oblici I. teme mogu biti različiti, ali najčešće ih ne karakterizira izrazita simetričnost i zaokruženost, već njihov oblik traži daljnji razvoj. Mogućnosti za strukturu I. teme mogu biti velika rečenica, perioda, perioda ili rečenica koje počinju *glavom teme*, niz rečenica, grupa I. teme<sup>23</sup>, dvodijelna pjesma, trodijelna forma te tema polifone građe s imitacijom u obliku *fugatta*.

<sup>22</sup> U romantičarskoj je literaturi, naročito kasnoj, moguće prelaženje iz I. teme na most pa ih je gotovo nemoguće razdvojiti. (Skovran i Peričić, 1991:215)

<sup>23</sup> Sadrži više odsjeka različitih tematskih materijala.

Most se nalazi između I. i II. teme ublažavajući njihov kontrast. Prema tematskom materijalu koji iznosi može sadržavati materijal I. teme, donijeti potpuno novi materijal ili završetkom nagovijestiti II. temu. U prvom slučaju most je skoro pa ponovljeni početak I. teme, ali se u nastavku razrađuje i modulira, dok u drugom, most nije toliko izražen kako ne bi *oslabio efekt pojave II. teme* (Skovran i Peričić 1991:215). U mostu se najčešće javlja modulacija u tonalitet II. teme, ili njegovu dominantu. Oblik mosta nerijetko je niz rečenica ili niz dvotakta te tako njegovo trajanje može varirati od kratkih do velikih odsjeka.

II. tema dočarava elemente pjevnosti, lirizma, nježnosti i čistoće melodijske linije. Oblik je sličan kao kod I. teme, ali najčešće se sastoji od više dijelova koji se nazivaju grupom II. teme. Ukoliko je osnovni tonalitet durski, II. tema će najčešće biti u tonalitetu dominante, a ukoliko je osnovni tonalitet molški, II. tema će biti u paralelnome duru. Ujedno se tempo II. teme uvelike može razlikovati od tempa I. teme. S obzirom na pjevni i lirski karakter, obično se pojavljuje u sporijem tempu te tako nije isključiva ni promjena mjere.

Završna grupa ili *codetta*, harmonijski i tematski zaokružuje ekspoziciju. Tematski materijal može biti nov ili može obrađivati materijal I. teme, rjeđe mosta, a još rjeđe materijal II. teme. Završna grupa je u tonalitetu II. teme te joj je glavna funkcija njegovo potvrđivanje. Obično se sastoji od ponovljene rečenice čime se otvara put ka ponavljanju kadence.

### 6. 2. 1. I. tema (T. 7 – 30)

Nakon uvoda obogaćenog tehnikama sažimanja, proširenja i augmentacije, javlja se I. tema u a-molu najprije u izvedbi orkestra (T. 7 - 19), a zatim klavira uz orkestar (T. 19 - 30). Strukturirana je u obliku velike rečenice.

Prvi dio, glava teme, sastoji se od sekventno ponovljenog dvotakta (T. 7 - 10). S obzirom na broj taktova, motivsku građu i harmonijsko nadopunjavanje, spomenuti dvotakti *korespondiraju* jedan drugome pa se dobiva dojam da drugi dvotakt *odgovora* prvome. Gledajući s tematske strane, oba dvotakta su djeljiva.<sup>24</sup> Prvi dvotakt (T. 7 - 8) na tonici a-mola, donosi motiv koji pokreće punktirani ritam i *staccato* u piano dinamici čime se stvara dojam patetike i motoričnosti nošene unutarnjim nemirom. Drugi dvotakt sekventno

---

<sup>24</sup> Nedjeljivi (*pravi*) dvotakt ispunjen je jednim motivom, dok je djeljivi (*složeni*) dvotakt sastavljen od dva motiva ili ponavljanja istog motiva ili njegovih dijelova. (Skovran i Peričić, 1991:34)

ponavlja materijal I. dvotakta za malu tercu uzlazno u odnosu I. - III. stupanj. Njihova zajednička karakteristika je punktirani ritam koji je dodatno istaknut *staccatom*. Što se tiče orkestracije, njihovo izlaganje donosi I. klarinet in A i I. rog in E uz melodijsko-ritamsku *podlogu* orkestra.

Drugi dio velike rečenice sastavljen je od osam taktova (T. 11 - 19) od kojih su zadnja četiri u ulozi unutarnjeg proširenja (T. 15 - 18). Za razliku od prethodnih ritmičnih dvotakta, drugi dio velike rečenice krasi lirski melodija dugih i pjevnih linija koju toplim zvučanjem iznose I. klarinet in A i I. fagot (T. 11 - 14) s melodijsko-ritamskom *podlogom* gudača u *pianissimu*. U unutarnjem proširenju, melodiju iznose I. flaute, I. oboe i *divisi*<sup>25</sup> violine čime se dodatno *posvijetlila* melodija, dok su ritamski motivi orkestra varirani (T. 15 - 18). Drugi dio velike rečenice (T. 11 - 19) završava autentičnom kadencom.

Nakon izlaganja I. teme od strane orkestra, slijedi izlaganje iste od strane klavira (T. 19 - 30) uz orkestar. Pri ponavljanju dvaju dvotakta (T. 19 - 22), melodijsko-ritamsku *podlogu* izvode gudači u komplementarnom ritmu podsjećajući na rezponzorijalno kretanje.<sup>26</sup> Klavir nastavlja izlagati drugi dio I. teme (T. 23 - 30) pa tako početak drugog dijela teme (T. 23 - 26) izlaže solistički, dok u proširenju (T. 27 - 31) melodijsko-ritamsku *podlogu* kreću izvoditi gudači. Most se lančano nadovezuje na kraj I. teme (T. 31).

#### Primjer br. 2 - Prikaz I. teme

I. TEMA

7

puhači gudači puhači gudači puhači gudači puhači gudači

Ork.

*p* I. solo rog in E

I. klarinet in A

a:

I. 1 I. dvotakt 2 VI. 3 II. dvotakt – sekventno ponavljanje 4

velika rečenica

<sup>25</sup> U glazbenoj terminologiji, *divisi*, ili skraćeno *div*, je uputa za dijeljenje jedne grupe instrumenata u više podsekcija. To se obično odnosi na gudačke sekcije u orkestru, najčešće violine iako se viole, violončela i kontrabasi također mogu podijeliti.

<sup>26</sup> Responzorijalno pjevanje je način zborskog pjevanja u katoličkoj liturgiji kojeg karakterizira *odgovor* na stihove koji izvodi solist ili na pjevane molitve i pozdrave svećenika.

11

Ork.

I. klarinet in A

gudači

I. fagot

gudači

a: V.

5 5a 6 7

unutarne proširenje

15

Ork.

I. flaute, I. oboe i div. violine

klarineti, fagoti i I. i II. rogovi

*mp* *cresc.* II. violine, viole

*f*

Violončela i kontrabasi

5' 3 3 5a'

unutarne proširenje

17

Ork.

*p*

6' 7'

19

Kl.

*mp*

Ork.

gudači

ponovljena velika rečenica

1. 8 = 1 2 3 4

komplementarni ritam i responzorijsko pjevanje

komplementarni ritam i responzorijsko pjevanje

*pp*

23 *mf* *fz* *dim.*

Kl.

Ork.

5 5a 6

26 *poco rit.* *a tempo*

Kl.

Ork.

7 5'

28 *cresc.* *p*

Kl.

Ork.

5a' 6a 7' 8

U unutarnjem proširenju, melodija je varirana dodavanjem akordskih tonova, inverzijom motiva, a ritamska *podloga* je obogaćena šesnaestinskim triolama (T. 15 - 17) kao i šesnaestinskim kvintolama i sekstolama (T. 23 - 29).

### Primjer br. 3 - Prikaz melodijskog variranja

a) motiv teme

11 glava motiva

b) variranje motiva teme

15 variranje motiva

mp RI cresc. RI

3 3 3 3

RI

motiv u inverziji

\*RI - ritamska izmjena

## 6. 2. 2. Most (T. 31 - 49)

Nakon izlaganja I. teme, nov materijal donosi most (T. 31 - 48) u izvedbi klavira i orkestra. Sastoji se od dva dijela, od kojih prvi dio započinje na toničkoj funkciji a-mola s teškom zaostajalicom na povišenoj kvarti a - dis, dok drugi kreće na dominantu C-dura pripremajući pojavu II. teme u paralelnom duru (T. 43).

### 6. 2. 2. 1. Prvi dio mosta (T. 31 - 42)

U prvome dijelu (T. 31 - 42) prisutne su izmjene harmonija u a-molu, kao i bogata ritamska *podloga*. Materijal koji se iznosi u I. dijelu mosta podsjeća na motive I. teme te se primjećuje ritamska diminucija. Ujedno, most karakterizira tonalitetna nestabilnost uz poneka uporišta na dominantu a-mola (T. 33 - 34) dok se na kraju pojavljuje kromatsko *klizanje* (T. 41 - 42) nakon kojeg započinje drugi dio mosta (T. 43 - 48). Upravo se u prvome dijelu mosta primjećuje karakterističan ritam i živahna priroda norveškog plesa *Hallinga*.

### Primjer br. 4 - Prikaz ritamske diminucije motiva I. teme u mostu

8 motiv I. teme

I. dio mosta - prikaz harmonijske nestabilnosti, ritamske diminucije i karakterističnih ritamskih osobina plesa *Halling*

I. DIO MOSTA  
ritamska diminucija glave motiva I. teme

31

Kl. *p animato e molto leggero*

Ork. *pp*

a: 1. #4

8

33

Kl. *ff* *fz*

Ork. *fz* *p* *sf*

35

Kl. *p*

Ork. *p*

ponavljanje prvog dvotakta I. dijela mosta



37 *ff*

Ork. *ff*

39 *p*

Ork. *pp*

41 *f* *dim.* *p* *calando* *pp*

Ork. *fz*

kromatsko klizanje

### 6. 2. 2. 2. Drugi dio mosta (T. 43 - 48)

Drugi dio mosta donosi smirivanje uzburkanosti i tonalitetne nestabilnosti prvog dijela mosta te priprema nastup II. teme koja je mirnija. Naime, njega karakterizira pjevna melodija u izvedbi klavira i oboe. Oboa u strogoj imitaciji ponavlja melodiju koju je





### 6. 2. 3. II. tema (T. 49 - 73)

Promjenom tempa u *Più lento* (T. 49) započinje pjevna II. tema u C-duru, paralelnom tonalitetu I. teme. Strukturirana je u obliku male periode sastavljene od dvije male rečenice s ogromnim unutarnjim proširenjima (T. 49 - 73). Prvu rečenicu, odnosno njezin prvi dio, iznose violončela uz melodijsko-ritamsku *podlogu* orkestra (T. 49 - 52), dok njezino unutarnje proširenje, također uz orkestar, iznosi klavir varirajući materijal početne (T. 53 - 56). Nju karakterizira pjevnost, smirenost i izražajnost melodijske linije, dok je vrhunac postignut kratkim uklonom u c-mol korištenjem sekundarnih dominantni. Ipak, njezino unutarnje proširenje obiluje variranjima odnosno dodavanjem prohodnih, izmjeničnih i akordskih tonova koji su dodatno obogatili i dali značaj nastupu klavirske dionice. Nakon unutarnjeg proširenja, odnosno nakon dramatičnog *zareza*, zastoja na dominantnoj funkciji, kreće druga rečenica.

Druga mala rečenica je dužeg trajanja za razliku od prve male rečenice (T. 57 - 73). Ona sadrži kraće unutarnje proširenje nastalo ponavljanjem i variranjem (T. 61 - 64) kao i dulje unutarnje proširenje (T. 64 - 73). Ono započinje dijeljenjem motiva druge rečenice čime započinje gradacija prema završnoj grupi. Ujedno, intenzivno dijeljenje motiva rezultira raspadom motiva koje nastavlja izvoditi solo klavir najprije izvođenjem ljestvične pasaže u intervalu oktave (T. 67 - 72), a zatim potvrđivanjem C-dura dominantnim nonakordom (T. 69 - 70). Zadnja dva takta unutarnjeg proširenja (T. 71 - 72) vrhunac su motivskog raspada nakon koje počinje završna grupa. Druga rečenica je za razliku od prve puno dinamičnija te melodijsko kretanje skokovitije.

Ujedno, tempo se unutar periode mijenja svaka četiri takta, odnosno pri počecima pojedinih dijelova periode. Kreće u tempu *Più lento*, zatim se mijenja u *tranquillo e cantabile* (T. 53) koje označava početak unutarnjeg proširenja. Nakon četiri takta kreće *meno tranquillo* (T. 57) kojim započinje druga rečenica dok promjena u *più animato* (T. 61) označava početak unutarnjeg proširenja druge rečenice. Kao vrhunac umjetnog *acceleranda*, tempo *più vivo* (T. 64) označava početak raspada motiva koje traje osam taktova.

Primjer br. 6 - Prikaz II. teme

47 *ff* *poco rit.* *p* kraj MOSTA 8

Ork. *sf* *molto rit.* violončela *Più lento* *p* II. TEMA – mala perioda

I. mala rečenica 1 2

51 *p* *pp* variranje *tranquillo e cantabile* variranje

Ork. *p* *pp* c: I. III. (D/V) VI. II. (D/D) V. unutarnje proširenje 1a 2a

55 *mp* *mf* *pp* *meno tranquillo* *p* variranje variranje

Ork. *pp* V. II. mala rečenica 3a 4a 5



raspad motiva – ljestvična pasaža

potpuni raspad motiva

#### 6. 2. 4. Završna grupa (T. 73 - 83)

Nakon izlaganja II. teme s unutarnjim proširenjem, kreće završna grupa ili *codetta* (T. 73 - 89) u tempu *Animato* ♩ = 108 koju izvodi orkestar bez solista. Ona nastavlja izlaganje u C-duru čime potvrđuje tonalitet II. teme. Završna grupa se sastoji od male rečenice koja je sekventno ponovljena za veliku sekundu uzlazno te je dodatno proširena unutarnjim proširenjem što je svojstveno završnoj grupi, kao i pojavljivanje pedalnog tona na tonici (T. 73 - 74) te potvrda tonaliteta II. teme. Obje rečenice temelje se na materijalu uvodnog motiva s početka stavka koji prolazi kroz postupak dijeljenja i inverzije.

##### Primjer br. 7 - Prikaz završne grupe

ZAVRŠNA GRUPA

Animato ♩ = 108  
a tempo

c: 1. mala rečenica      pedalni ton      1'      2      3      4 = 1a      sekventno ponovljena mala rečenica

78

Ork.

unutarne proširenje

1a' 2a 3a 3b 3c 4

C: 1.  
5

*ff*

### 6. 3. Razvojni dio (T. 83 - 116)

Središnji dio stavka zauzeo je razvojni dio ili provedba koji razrađuje tematski materijal ekspozicije pripremajući nastup reprize. U razvojnome dijelu se obrađuju kontrastirajuće teme iz ekspozicije čiji se redoslijed javljanja može ponoviti ili izmijeniti. Njihovi se kontrasti suprotstavljaju te je upravo iz tog razloga razvojni dio glavni nositelj dramskog karaktera u sonatnom obliku. Kao predmet obrade može poslužiti most, završna grupa ili uvod. Ujedno, razvojni dio karakteriziraju harmonijska nestabilnost i fragmentarnost strukture.

Provedba ili razvojni dio dijeli se na:

1. Uvodni dio, najčešće vrlo kratkog trajanja, a primarno služi kao prijelaz između ekspozicije i provedbe. Gradi se na motivima završne grupe ili pojavi novog materijala.
2. Središnji dio, odnosno pravi razvojni dio, razrađuje tematski materijal na harmonijsko-modulativnoj osnovi. Modulacije se provode u bliže ili dalje tonalitete, izbjegavanjem osnovnog tonaliteta koji je planiran tek u reprizi. Razvojni dio se temelji na sekventnom ponavljanju zadanog modela te dijeljenju i raspadu motiva. Prevladava evolucijski princip strukture zbog neprekidnosti i dinamičnosti tijekom kojemu pridonose nepravilne strukture rečenica s proširenjima.
3. Završni dio harmonijski priprema pojavu reprize na dominantnoj funkciji osnovnog tonaliteta. Ujedno, u završnom se dijelu mogu pojaviti pojedini elementi I. teme kojima se tematski priprema repriza.



### 6. 3. 1. Uvodni dio (T. 83 - 88)

Uvodni dio provedbe sadrži motive završne grupe te priprema središnji dio provedbe dijatonskom modulacijom u e-mol preko III. stupnja C-dura (T. 88).

#### Primjer br. 8 - Prikaz uvodnog dijela

The image shows a musical score for an orchestra, labeled 'Ork.' on the left. The score is for measures 83 to 88. Above the staff, it is titled 'UVODNI DIO RAZVOJNOG DIJELA'. The music is written in C major. The first four measures (83-86) feature a piano part with a forte (*ff*) dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes. The last two measures (87-88) feature a piano part with a piano (*p*) dynamic and a different rhythmic pattern. The score includes a key signature change from C major to E minor (III. e: I.) and a modulation to F major (IV. f: V.). The score is marked with 'C: I.' and '5' at the beginning, and '4' at the end. The dynamics *ff* and *p* are indicated. The tempo is marked 'Molto tranquillo'.

### 6. 3. 2. Središnji dio (T. 89 - 108)

Promjenom tempa u *Molto tranquillo*, kreće središnji dio razvojnog dijela obrađujući tematski materijal I. teme u izvedbi klavira i orkestra. Naime, melodiju iznosi orkestar dok klavir rastavljenim trozvucima upotpunjuje melodijsko-ritamsku *podlogu* u *piano* dinamici. Na samom početku zadan je model koji je sastavljen od motiva početnih dvaju dvotakta I. teme (T. 89 - 92) te završnih motiva I. teme koji su obrađeni postupkom dijeljenja (T. 93 - 94).

Zanimljivost izlaganja motiva krije se u instrumentaciji, naime glavu motiva najprije iznosi I. flauta, a zatim I. rog in E uz melodijsko-ritamsku *podlogu* gudača i klavirsku harmonijsku figuraciju (T. 89 - 92), dok I. oboa i violončela zaključuju model motivima I. teme (T. 93 - 94) uz daljnju *podlogu* orkestra. Spomenuti model se sekventno ponavlja za sekundu uzlazno (T. 95 - 100) modulacijom u f-mol putem sekundarne dominante (e: VI = D/II, f: V), a zatim kroz iduću sekvencu opet za sekundu uzlazno u fis-mol (T. 99 - 100).

Nakon sekventnog ponavljanja, ponavljanja tematskog materijala i ritamskog izmjenjivanja istog, postiže se gradacija motiva (T. 101 - 108), a središnji se dio primiče kraju.





96

Kl.

Ork.

98

Kl.

Ork.

melodijska izmjena motiva I. teme

100

Kl.

Ork.

sekventno ponavljanje prvog dijela dvotakta I. teme

*ff*

12

102

ponavljanje motiva I. teme

ritamska izmjena motiva I. teme

Kl.

Ork.

104

sekvenciranje motiva I. teme

ritamska izmjena motiva I. teme

Kl.

Ork.

106

sekvenciranje ritamske izmjene

sekvenciranje ritamske izmjene

Kl.

Ork.

108

ZAVRŠNI DIO  
RAZVOJNOG DIJELA

Kl. *ff* *fz* *ff*

Ork. *f* *ff* *f*

dijeljenje uvodnog motiva

a: V. glava I. teme I.

### 6. 3. 3. Završni dio (T. 109 - 116)

Nakon niza sekvenci i modulacija u središnjem dijelu, završni dio razvojnog dijela priprema nastup I. teme u reprizi (T. 109 - 116). Prije reprize, isprepleteni su uvodni motiv te motivi I. teme čime je ujedno i naglašen *razgovor* između klavira i orkestra njihovim međusobnim izmjenjivanjem kroz prva četiri takta završnog dijela (T. 109 - 112). Orkestar donosi glavu motiva I. teme (T. 109, 111 i 113) dok klavir provodi motiv iz uvoda kroz postupak dijeljenja (T. 110), a zatim variranja (T. 112). Takvim ponavljanjem motiva s početka stavka priprema se nastup I. teme. Nakon izmjene motiva slijedi smirivanje potpunom autentičnom kadencom (T. 114 - 118) koju izvode I. i II. rog (T. 114, 116) i tromboni in C (T. 115) čime se najavljuje I. tema u početnom a-molu.

#### Primjer br. 10 - Prikaz završnog dijela

108

ZAVRŠNI DIO  
RAZVOJNOG DIJELA

Kl. *ff* *fz* *ff*

Ork. *f* *ff* *f*

dijeljenje uvodnog motiva

a: V. glava I. teme I.

111

Kl.

Ork.

*ff*

*fz*

*fp*

V. ponovljena glava I. teme

II. (D/V)

V. ponovljena glava I. teme

variranje uvodnog motiva

tromboni in C

114

Kl.

Ork.

*p*

*dim.*

*pp*

REPRIZA

Tempo I

I. i II. rog

tromboni in C

I. i II. rog

IV. (D/V II)

V.  $\flat 5$

V.  $\natural 5$

I.

## 6. 4. Repriza (T. 117 - 175)

Treći dio sonatnog oblika je repriza ili rekapitulacija. Sama riječ *repriza* označava ponovno javljanje nekog već doživljenog trenutka što se u ovome slučaju odnosi na ponavljanje ekspozicije. Repriza po pravilu sadrži sve dijelove koje je sadržavala i ekspozicija: I. temu, most, II. temu i završnu grupu. Međutim, doslovno ponavljanje ekspozicije rezultiralo bi mehaničkim ponavljanjem pa se stoga u reprizu unose odstupanja koja se često zapažaju u tonalitetnom planu, instrumentaciji i strukturi.

### 6. 4. 1. Repriza I. teme (T. 117 - 128)

I. tema se u reprizi, kao i u ekspoziciji, javlja u osnovnom tonalitetu. Ipak, za razliku od ekspozicije, gdje je tema bila izložena najprije u orkestralnoj dionici, a tek nakon u

klavirskoj, u reprizi se javlja jedanput. Prvih osam taktova I. teme izvode klavir i gudači (T. 117 - 124), dok unutarnje proširenje iznosi cijeli orkestar (T. 125 - 128) unutar kojeg melodiju izvode I. flauta, I. oboa te I. violine. Dakle, nastup I. teme u reprizi različit je u vidu instrumentacije, dok se tematski materijal nije promijenio.

Primjer br. 11 - Prikaz reprize I. teme

REPRIZA  
I. TEMA  
Tempo I

The score is divided into three systems, each with a piano (Kl.) and orchestra (Ork.) part. The piano part begins at measure 114 with a piano (*p*) dynamic. The orchestra part begins at measure 117 with a *dim.* dynamic. The first system (measures 114-118) shows the piano and orchestra playing together. The second system (measures 119-121) shows the piano part continuing with a *pp* dynamic and the orchestra part with a *pp* dynamic. The third system (measures 122-124) shows the piano part with a *mf* dynamic and the orchestra part with a *pp* dynamic. The score is marked with 'velika rečenica' and numbered 1, 2, 3, 4, 5, 5a, and 6.

114 Kl. *p*

Ork. *dim.* gudači *pp*

velika rečenica 1 2

119 Kl.

Ork. gudači *pp*

3 4 5

122 Kl. *mf* *fz* *dim.*

Ork. gudači

5a 6



124

Kl.

Ork.

gudači

I. flauta, I. oboa i I. violine

*p*

*cresc.*

7

5'

126

I. flauta, I. oboa i I. violine

*f*

*p*

*pp*

*pp*

5a'

6'

7'

8

#### 6. 4. 2. Repriza mosta (T. 129 - 146)

S obzirom da se tonalitetni odnos tema u reprizi mijenja, isto tako se izmjenjuje i most pripremajući tonalitet II. teme novom tematskom obradom i harmonijskim izmjenama. Most je u prvih pet taktova nepromijenjen (T. 129 - 133), a kasnije kreće harmonijska izmjena (T. 134 - 140) koja priprema drugi dio mosta (T. 141 - 156) te samim time i II. temu.

##### Primjer br. 12 - Prikaz reprize I. dijela mosta

REPRIZA I. DIJELA MOSTA

*animato*

129

*p*

Kl.

Ork.

*pp*

131 8

Kl. *ff* *fz*

Ork. *sf*

133

Kl. *p*

Ork. *p*

harmonijska izmjena motiva mosta 8

135 8

Kl. *ff* *fz*

Ork.

137

Kl. *pp*

Ork.

139

kromatsko klizanje

*f* *dim.* *p* *calando*

Kl.

Ork.

Drugi dio mosta (T. 141 - 146) temelji se na pedalnom tonu e, odnosno dominantni A-dura čime se priprema nastup II. teme (T. 147). Unutar drugog dijela mosta isti tematski materijal iz ekspozicije se ponavlja, međutim transponiran za malu tercu silazno. Cijeli most izvode klavir i orkestar, kao u ekspoziciji *razgovorom* dionice klavira i I. oboe u imitaciji.

Primjer br. 13 - Prikaz reprize II. dijela mosta

REPRIZA II. DIJELA MOSTA – transponiran za malu tercu silazno

141 *a tempo* *p* *pp*

motiv

I. oboa u imitaciji klavira

pedalni ton

pedalni ton

Kl.

Ork.



### 6. 4. 3. Repriza II. teme (T. 147 - 170)

U starijim sonatnim oblicima (Haydn, Mozart), ukoliko je u ekspoziciji II. tema bila u paralelnom duru, u reprizi bi se pojavila u molu. Kod Beethovena, te kasnijim djelima romantizma, II. tema se javlja u istoimenom duru čime se odnos tema narušio promjenom tonskog roda. U ovome slučaju II. tema se u reprizi javlja u istoimenome duru I. teme, odnosno A-duru te je kao i u ekspoziciji u strukturi dvije male periode, *b1* i *b2* (T. 147 - 170). U drugoj periodi *b2* mijenja se instrumentacija prve male rečenice, naime, melodiju i dalje iznosi klavir, dok kontrapunkt iznosi I. rog in E (T. 155 - 159), za razliku od I. fagota i gudača u ekspoziciji (T. 57 - 61). U drugoj rečenici druge periode kontrapunkt iznose I. flauta, I. oboa i I. klarinet in A te fagoti, dok je dionica I. roga iz ekspozicije prebačena u dionicu fagota. Unutarnje proširenje je također predodređeno A-duru te tako zastojem na dominantni priprema završnu grupu.

Primjer br. 14 - Prikaz reprize II. teme

147 *tranquillo e cantabile*

Kl. *p*

Ork. *Più lento*

REPRIZA II. TEME – mala perioda

I. mala rečenica

A: I. 1 2 3 4 1a

152

Kl. *pp* *mf* *f* *pp*

Ork. *f* *pp*

2a 3a 4a

155 *animato, cantabile*

Kl. *cresc.*

Ork. I. rog

II. mala rečenica

5 5a 6

158 *più animato*

*dim.* *mf*

Kl.

Ork.

I. flauta  
I. oboa  
I. klarinet in A  
fagoti

gudači

gudači

I. flauta  
I. oboa  
I. klarinet in A  
fagoti

7 5' 5a'

161 *unutarnje proširenje*

*f* *ff* *vivo*

Kl.

Ork.

6' 7'

164 *fff*

Kl.

Ork.

8

167 *fz*

Kl.

Ork.

## Završna grupa – prijelaz prema kadenci

170

8

*fz* *fz* *rall.* 7

7

reminiscencija dvotakta I. teme

*sf*

Ork.

## 6. 4. 4. Repriza završne grupe (T. 171 - 175)

Završna grupa u reprizi razlikuje se od one u ekspoziciji. Naime, završna grupa mora, ali i ne mora sadržavati motive I. teme. Ipak, u reprizi donosi reminiscenciju prvog dvotakta I. teme (T. 171 - 172) koji se ponavlja s harmonijskom izmjenom (T. 173 - 174) te tremolom na subdominantnoj funkciji kojim priprema nastup kadence (T. 175). Nju izvodi orkestar te njezin početak sopranski *zadovoljen* završetak II. teme (T. 170 - 171) završavajući na tonu a.

## Primjer br. 15 - Prikaz reprize završne grupe

## Završna grupa – prijelaz prema kadenci

170

8

*fz* *fz* *rall.* 7

7

reminiscencija dvotakta I. teme

*sf*

Ork.

172

8

## 6. 5. Kadenca (T. 176 - 209)

Prije ili uslijed *code* umeće se solistička kadenca odnosno *virtuozni umetak* solista bez melodijsko-ritamske *podloge* orkestra. Ona je slobodna, formalno neodređena *improvizacija* na teme stavka u kojoj solist mora iskazati svoju virtuoznost svirajući tehnički zahtjevne elemente poput ljestvica, pasaža i rastavljenih akorda. Nakon improvizacije slijedi triler na dominantnoj funkciji kojim se orkestru daje znak za nastup. Skladatelji je isprva nisu zapisivali te ju je solist trebao sâm improvizirati. Kadencu je prvi put zapisao Beethoven u svom petom klavirskom koncertu čime se ta praksa zapisivanja kadenci nastavila.

Kadenca može imati nekoliko dijelova te tako u ovome klavirskome koncertu kadenca sadrži tri dijela:

- uvodni
- središnji i
- završni.

### 6. 5. 1. Uvodni dio kadence (T. 176)

Uvodni dio kadence se sastoji od slobodnog takta bez metričke oznake. Specifičan je po čestim promjenama tempa i po tome što ne podsjeća na teme stavka, već donosi nov materijal. Osim tempa, određena je i dinamika te kratkotrajne promjene unutar zadanog tempa. Započinje u tempu *Adagio* u kojem se izlaže kvintakord d-mola u tijesnom pa u širokom slogu, zatim dominantna funkcija C-dura u *ritardandu* koja se zadržava na tonu h2 pod *coronom*. Nakon *corone* slijedi nagla promjena tempa u *Presto* u kojem se razlaže motiv na dominantnoj funkciji a-mola kroz postupak dijeljenja, uz zastoje na notama a2, f2 i b1 pod *coronom*. Između zastoja kratkotrajno se mijenja tempo u *meno presto* te *più moderato*. Nakon zastoja na tonu b1 slijedi promjena tempa u *Andante*, a nedugo zatim u *Lento* u kojemu se priprema nastup I. teme.



## Primjer br. 16 - Prikaz uvodnog dijela kadence

UVODNI DIO KADENCE

176 **Adagio** *f* *Cadenza* *tijesni slog* *široki slog* *rit.* *ppp* **Presto** *pp* 8 8

Kl.

a: V.

8 *ff* *p*

Kl.

*meno presto* *pü moderato* **Andante** **Lento** *molto rit.*

Kl.

pasaža

### 6. 5. 2. Središnji dio kadence (T. 177 - 200)

Središnji dio kadence počinje u *Tempo I* u kojemu i dalje izostaje mjera<sup>27</sup>. U središnjem dijelu razlaže se motiv prvog dvotakta I. teme koji je transponiran uzlazno u intervalima male i velike sekunde, čiste kvarte, male terce i povećane sekunde popraćen dinamikom *poco a poco crescendo* čime je glazbena napetost dodatno pojačana (T. 177-183). Motiv početnog dvotakta izložen je u oktavama dok se harmonijska figuracija sastoji od uzlaznog i silaznog kretanja razloženih akorada. Glazbena napetost nastavlja se kroz unutarnje proširenje II. teme (T. 183).

<sup>27</sup> Može se zaključiti kako je riječi o četverodbojnoj mjeri sudeći po izmjeni taktnih crta te broju doba unutar takta.

Primjer br. 17 - Prikaz središnjeg dijela kadence

SREDIŠNJI DIO KADENCE

motiv početnog dvotakta I. teme

177 **Tempo I**  
pp

Kl.

varirani motiv početnog dvotakta I. teme

178

Kl.

Primjer br. 18 - Prikaz unutarnjeg proširenja

unutarnje proširenje II. teme

183

Kl.

185

Kl.

Nadalje se iznose dijelovi I. teme, točnije prva dva dvotakta u osnovnom tonalitetu s ljestvičnim pasažama između svakog takta (T. 187 - 190) dok se daljnje izlaganje teme obrađuje postupkom augmentacije (T. 191 - 196), a zatim dvostruke augmentacije (T. 197 - 200).

Primjer br. 19 - *Prikaz variranja u kadenci*

varirani I. dvotakt I. teme s ljestvičnim pasažama

varirani II. dvotakt I. teme s ljestvičnim pasažama

augmentirani motiv I. teme

augmentirani motiv I. teme



augmentirani motiv I. teme

dvostruko augmentirani motiv I. teme

dvostruko augmentirani motiv I. teme

ZAVRŠNI DIO KADENCE

### 6. 5. 3. Završni dio kadence (T. 201 - 209)

U završnom dijelu kadence klavir trilerima i tremolom na dominantnoj funkciji priprema *ulaz* orkestra (T. 206). Završni dio traje kratko te se *forte* dinamika naglo stišava, a tempo usporava pripremajući nastup orkestra koji preuzima izlaganje kadence (T. 206 - 209) pripremajući *codu* motivima I. teme.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Kraj reprize može se proširiti sa nekoliko taktova koji potvrđuju kadencu. U ovome slučaju proširuje se nastupom orkestra.

## Primjer br. 20 - Prikaz završnog dijela kadence

ZAVRŠNI DIO KADENCE

The musical score is divided into three systems. The first system, labeled '201', shows the piano part with four trills (tr) and dynamic markings of *fz*, *fz*, *fz*, and *f*. The second system continues the piano part with a *dim.* (diminuendo) section leading to *pp* (pianissimo) and a *rit.* (ritardando) section. The third system, labeled '206', shows the orchestra part with the instruction 'motivi I. teme' (motifs of the first theme) and dynamic markings of *pp*, *fp* (fortissimo), and *pp*.

### 6. 6. Coda (T. 210 - 221)

U klasicizmu velik broj sonatnih stavaka završava reprizom bez dodatka, međutim, za vrijeme zrelijeg Beethovena, uvodi se *coda* koja nastupa kao poseban dio poslije završne kadence reprize.

Razlikujemo dvije vrste *code*. Prvi tip je kraći te se temelji na reminiscenciji jedne ili obje teme čiji se motivi izlažu u osnovnom tonalitetu. Drugi tip *code* je opširniji te se sastoji od tri dijela od kojih uvodni počinje istim motivima kao razvojni dio, središnji sadrži česte modulacije u subdominantnu harmoniju, a završni potvrđuje osnovni tonalitet. Ujedno se na kraju *code* može pojaviti kraj završne grupe, ukoliko je u reprizi bio izostavljen. U ovome slučaju riječ je o *codi* s reminiscencijom na motive I. teme i uvoda. Oni su obrađeni postupcima rada s motivom poput proširenja, dijeljenja, inverzije i sažimanja.

Tempo *code* mijenja se u *Poco più Allegro* te motive I. teme iznosi orkestar. Melodiju iznose I. oboa i fagot solo uz melodijsko-ritamsku *podlogu* gudača (T. 210 - 211), a zatim I. flauta uz cijeli orkestar (T. 212 - 213). Odmah nakon pridružuje se klavir s reminiscencijom motivima iz uvoda (T. 214 - 215). Prisjećanje na motive uvoda vodi ka solo izlaganju početna dva takta uvoda (T. 216 - 217) obrađenima ritamskom izmjenom uvodnog motiva i dijeljenjem.

Primjer br. 21 - Prikaz *code*

The musical score for Example 21 illustrates the 'code' section across three systems of staves:

- System 1 (Measures 209-211):** Labeled 'CODA'. The Orkestar (Ork.) part begins with a *pp* dynamic. At measure 210, the tempo changes to *Poco più Allegro*. The first oboe and bassoon (I. oboa, I. fagot) play the main theme (motiv I. teme) with a *p* dynamic, while the strings (gudači) provide a rhythmic accompaniment (podloga). The theme is then expanded (proširenje motiva).
- System 2 (Measures 212-213):** The first flute (I. flauta) enters with the main theme (motiv I. teme) at a *p* dynamic. The strings continue with the accompaniment. The theme is then expanded (proširenje motiva). The piano (Kl.) part features an inversion of the introductory motif (inverzija uvodnog motiva).
- System 3 (Measure 215):** The piano (Kl.) part features a strong reminiscence of the introductory motifs, marked with *ff*. This includes a rhythmic variation (ritamska izmjena uvodnog motiva) and a division of the introductory motif (dijeljenje uvodnog motiva). The Orkestar (Ork.) part continues with the accompaniment, marked with *cresc.* and *fz*.

218

Kl.

Ork.

*ff*

8

## 7. FORMALNA ANALIZA II. STAVKA

(*Adagio* ♩ = 84,  $\frac{3}{8}$  mjera, Des-dur)

Nakon izuzetno energičnog i dinamičnog I. stavka, II. stavak, pak, donosi kontrast unoseći mirnoću i odmjerenost dugim i pjevnim melodijskim linijama u *Adagiu*. II. stavak se javlja u Des-duru koji je u odnosu na tonalitet I. stavka a-mol, udaljen za smanjenu kvartu uzlazno (a - des). Takav tonalitetni odnos specifičan je za razdoblje romantizma kada se, osim terčno srodnih tonaliteta, odabiru i udaljeniji tonaliteti<sup>29</sup> pri kontrastiranju tonalitetnog plana među stavcima.

U sonatnom ciklusu II. stavak može biti u strukturi jednostavne dvodijelne, jednostavne ili složene trodijelne pjesme, strukturi sonatnog oblika, teme s varijacijama ili ronda. U ovome slučaju, II. stavak *Koncerta u a-molu* Edvarda Griega je u strukturi velike trodijelne pjesme u shemi *a b a*.<sup>30</sup>

### 7. 1. Dio *a* (T. 1 - 29)

Prvi *a dio* je u strukturi velike proširene rečenice (T. 1 - 29). Ona je sastavljena od dvije modulativne male rečenice (T. 1 - 8) od kojih prva započinje u Des-duru te blagim uklonom *prelazi* u As-dur (T. 1 - 4). Druga rečenica sekventno ponavlja prvu rečenicu za veliku sekundu uzlazno (T. 5 - 8) u es-molu s uklonom u b-mol, paralelni tonalitet početnog Des-dura. Nakon sekventno ponovljene male rečenice sagledane u vidu unutarnjeg proširenja<sup>31</sup>, pojavljuju se tri uzastopna dvotakta (T. 9 - 14). Prvi dvotakt ponavlja materijal prethodnih rečenica (T. 9 - 10), a njegov je završni ton ujedno i početni ton drugog dvotakta (T. 11 - 12). Drugi dvotakt ponavlja materijal prvog za malu tercu uzlazno (T. 11 - 12), dok treći dvotakt, koji se također nadovezuje na zadnji ton prethodnog dvotakta, varira tematski materijal (T. 13 - 14). Nadalje se materijal trećeg dvotakta obrađuje postupkom dijeljenja (T. 15 - 17) koje je vrlo specifično za veliku rečenicu romantičarskog razdoblja. Završetak rečenice dvaput se odlaže varavom kadencom (T. 19, 21), a tek treći pokušaj

<sup>29</sup> L. van Beethoven: *Sonata za klavir, op. 106* - I. stavak u B-duru, II. stavak u fis-molu.

<sup>30</sup> Dio *a* najčešće je u obliku periode ili velike rečenice te može modulirati u bliži ili dalji tonalitet. Dio *b* može biti niz rečenica (najčešće dvije), ponovljena rečenica u vidu sekvence ili kao niz dvotakta. Repriza, odnosno ponovljeni *a* dio najčešće je obogaćen melodijskim variranjima, promjenom ritma, harmonije, dinamike ili strukture s ciljem da se reprizno *ponavljanje* ne svede na mehaničko i doslovno ponavljanje.

<sup>31</sup> Dvije uzastopne male rečenice koje su doslovno ili sekventno ponovljene se ne smatraju malim periodom, odnosno *doslovno ili sekventno ponavljanje ne daje cjelinu višeg reda* (Skovran i Peričić, 1991:40).

završava autentičnom (T. 23). Nakon unutarnjih proširenja nastalih sekvenciranjem, dijeljenjem i odlaganjem kadence, javlja se vanjsko proširenje (T. 23 - 29) koje potvrđuje Des-dur obrađujući motive rečenice i pripremajući nastup *b* dijela.

Gledajući s područja instrumentacije, *a dio* iznosi orkestar. Prve dvije male rečenice (T. 1 - 8) izvode gudači *con sordino* vrlo smireno i izražajno, dok niz dvotakta kreću izvoditi najprije II. fagot i rogovi (T. 9 - 11), a zatim I. rog in Es uz fagote (T. 12 - 17). Daljnje ponavljanje motiva nakratko preuzimaju gudači (T. 18 - 20), a kadencirajuću frazu nastavlja izvoditi I. rog (T. 21 - 24). Osim glavnog sadržaja rečenice, vanjsko proširenje ima također zanimljivu instrumentaciju. Naime, potvrda Des-dura u vanjskom proširenju postignuta je ponavljanjem kadencirajućeg motiva kojeg najprije iznosi *solo* violončelo uz ostale gudače (T. 23 - 24), zatim I. oboa uz puhače (T. 25 - 26), a zaključnu kadencu ponovno preuzima I. rog završavajući *a dio* (T. 27 - 29). Osim umjerenim tempom i dinamikom, smirenost i mekoća zvučanja *a dijela* postignuta je instrumentacijom, odnosno odabirom instrumenata *toplog* zvučanja poput roga in Es.

#### Primjer br. 22 - Prikaz *a dijela*

The image displays two systems of musical notation for an orchestral piece. The first system is marked 'Adagio' with a tempo of 84. It features a treble and bass clef staff. The music is divided into sections: 'mala rečenica' (measures 1-4) and 'sekventno ponovljena mala rečenica' (measures 1a-3a). The first system includes dynamic markings like 'pp' and various instrument parts such as 'Des: I.', 'As: VI.', 'es: II.', 'V.', 'I.', and 'b: VI.'. The second system continues from measure 8, showing 'dvotakt' (measures 5-6), 'sekventno ponovljeni dvotakt' (measures 5a-6a), and 'varirani dvotakt' (measures 5b-6b). It includes a 'cresc.' marking and instrument parts like 'b: V.', 'I.', and 'b: VI.'. The score is labeled 'Ork.' on the left side of both systems.



15 *dijeljenje* *dijeljenje* *dijeljenje*  
Ork. *f* *dim.*  
Des: V. VI.  
6c 6d 6e 7 8' = 6' 7a

21 *I. rog in Es* *vanjsko proširenje*  
Ork. *f* *violončelo* *I. oboa*  
VI. I. gudači puhači i gudači  
8a' = 6a' 7b 8

27 *b dio*  
Kl. *a tempo* *rit.* *p*  
Ork. *I. rog in Es* *p* *pp*

## 7. 2. Dio *b* (T. 29 - 54)

Drugi po redu, *b dio*, najčešće obrađuje dijelove *a dijela* ili donosi novi materijal, međutim nije isključivo ni oboje. S obzirom da donosi središnji tip izlaganja, može se sastojati od niza rečenica ili ponovljene rečenice u sekvenci. U ovome slučaju *b dio* se sastoji od dvije uzastopne male rečenice *b1* i *b2* čiju melodiju iznosi klavir uz melodijsko-ritamsku *podlogu* gudača. Iako se prvotno pojavljuje u Des-duru, *b dio*

kontrastira *a dijelu* novim tematskim materijalom, izmjenom instrumentacije, ali i kasnijom promjenom tonalitetnog plana u Fes-dur.

Prvu malu rečenicu *b1* (T. 29 - 39) iznosi klavir uz harmonijsku *podlogu* gudača. Ona donosi novi tematski materijal koji se sastoji od modela karakterističnog po naglašenim izmjenama toničke i dominantne funkcije. Nakon prvog dvotakta u kojemu se iznosi spomenuti model (T. 29 - 30), drugi dvotakt ponavlja model za oktavu niže u vidu unutarnjeg proširenja (T. 31- 32). Nadalje se model razrađuje postupkom dijeljenja čime nastaje figurirani pasaž (T. 33 - 34) koji, s naglascima na početnim tonovima glavnih funkcija te dinamičkom gradacijom, vodi do *fortissima* (T. 35). Nakon završetka rečenice, slijedi vanjsko proširenje koje kratkotrajno potvrđuje Des-dur jer već silaznom pasažom dolazi do zastoja na noti *b* (T. 36) koja se rješava na notu *as* i potvrđuje kratki uklon u As-dur (T. 37). Idući dvotakt priprema nastup rečenice *b2* modulacijom u Fes-dur (T. 37 - 38).

Druga velika rečenica *b2* je ponovljena rečenica *b1*, ali u Fes-duru (T. 39 - 49) uz slobodnije tretiranje motiva. Njezino vanjsko proširenje se isto ponavlja, ali u drugom tonalitetu. Naime, zastoj je na noti *des1* (T. 46) koja se rješava na *ces1*. *Ces1* se enharmonijskom promjenom shvaća kao nota *h* te se stoga potvrđuje kratki uklon u H-dur (T. 47). Kao i u prethodnoj rečenici *b1*, idući dvotakt ponovno modulira, ali u h-mol (T. 47 - 48).

Primjer br. 23 - *Prikaz b dijela*

The image shows a musical score for 'Prikaz b dijela'. It consists of two staves: Klavir (Kl.) and Orkestar (Ork.). The piano part begins at measure 27 with a 'rit.' (ritardando) marking and a 'p' (piano) dynamic. The orchestra part has dynamics 'p' and 'pp' (pianissimo). The score includes a 'b dio' section with an 'a tempo' marking. Below the piano part, there is a section labeled 'Des: I. V.' with a bracket indicating the first two measures as 'mala rečenica b1'.



31

Kl.

Ork.

1a 2a 3 3a

*cresc.*

34

Kl.

Ork.

3b 4

vanjsko proširenje

8

*ff*

36

Kl.

Ork.

1 2

*pp*

Fes: I. 1 2

As: I. IV.  $\flat 3$   
Fes: VI.

malá rečenica b2

41

Kl.

Ork.

1a

2a

43

Kl.

Ork.

cresc.

3

3a

44

Kl.

Ork.

8

vanjsko proširenje

ff

p

3b

4

lažna repriza

47

Kl.

Ork.

*pp* *p* *mf*

H: I. IV.  
( $\sharp$ )3  
h: IV.

h: I.

mala rečenica 1

### 7. 2. 1. Lažna repriza (T. 49 - 55)

Nakon novog tematskog materijala koji donose male rečenice *b1* i *b2*, pojavljuje se *lažna repriza* u strukturi male rečenice. Ona reminiscira početni dvotakt *a dijela* (T. 1 - 2) u h-molu (T. 49 - 55). Kao i u *a dijelu*, iznosi ju orkestar, ali ovaj put uz klavirsku *podlogu* melodijske figuracije dijeljenog motiva iz rečenice *b1*, odnosno *b2* (T. 33 - 44, 43 - 44).

Kroz *lažnu reprizu* priprema se nastup *a dijela* u Des-duru. Naime, nakon h-mola, opet dolazi do promjene tonaliteta na što ukazuje promjena u predznake Des-dura (T. 53) i daljnje dijeljenje motiva na dominantnoj funkciji Des-dura (T. 53 - 54).

Primjer br. 24 - Prikaz lažne reprize

lažna repriza

47

Kl.

Ork.

*pp* *p* *mf*

H: I. IV.  
( $\sharp$ )3  
h: IV.

h: I.

mala rečenica 1

50

Kl.

Ork.

2

1a

*p*

*cresc.*

52

Kl.

Ork.

2a

3

*f*

*p*

*cresc.*

*mf*

Des: V.

54

Kl.

Ork.

3a

4 = 1

*poco rit.*

*(cresc.)*

*ff*

*a tempo*

*a dio*

*f*

Des: I.

### 7. 3. Dio a (T. 55 - 84)

Nakon *b dijela*, trodijelnost nalaže ponovnu pojavu *a dijela* u Des-duru čime se II. stavak potvrđuje kao velika trodijelna pjesma. U drugom javljanju *a dijela* (T. 55 - 84) koje je istog trajanja kao prvi *a dio* (T. 1 - 29), klavir izvodi glavnu melodiju u *fortissimo* dinamici, dok orkestar nastup prvog tona izvodi *fortepiano* čime se dobiva efekt naglog praska (T. 55). Klavirska dionica je obogaćena akordskim tonovima, variranjima i pasažama (T. 55 - 77) te su pojave silaznih seksti nakon varavih kadenci (T. 73 - 76) sjetno dale znak da se bliži kraj stavka (T. 73 - 76).

Kao i u prvoj pojavi *a dijela*, tako i u drugoj, vanjsko proširenje donosi daljnje kadenciranje, odnosno potvrdu početnog Des-dura (T. 79 - 84). Ono je izneseno najprije od strane puhača i gudača (T. 77 - 78), zatim klavira solo (T. 79 - 80), a potom I. roga in E, klavira i gudača koji iznose posljednji kadencirajući motiv (T. 81 - 84). Zadnji takt (T. 84) u tempu *Lento*, klavir izvodi rastavljeni tonički trozvuk Des-dura od Des1 do d2.

Grieg je ponavljanjem *a dijela* pokazao da promjenom dinamike, instrumentacije, variranjem, glede nadopune akordskim tonovima, može uvelike utjecati na doživljaj iste glazbene misli. Naime, u prvome *a dijelu*, glazbena misao je zadana u *pianissimu* koju izvode gudači te naizmjenično puhači čime je postignuta atmosfera smirenosti i blagosti, dok je u drugome *a*, pojavom klavira u *fortissimu* uz dodavanje akordskih tonova te istodobnim zvučanja cijelog orkestra, misao dodatno dobila na važnosti zvučeći pompozno i svečano.

Primjer br. 25 - Prikaz ponovljenog *a dijela*

54

*poco rit.*

*(cresc.)*

*ff*

*a tempo*

*f*

Des: I.

3a

4 = 1

2

3

*a dio*

*mala rečenica*

*velika rečenica*



sekventno ponovljena mala rečenica

58

Kl.

Ork.

*mf*

4 1a 2a 3a

62

Kl.

Ork.

*p dolce*

*p cresc.*

*fp*

*pp*

*f*

4a 5 6 5a 6a 5b

68

Kl.

Ork.

*ff*

*dim.*

*dim.*

6b 6c 6d 6e 7

vanjsko proširenje

73

Kl.

Ork.

gudači

8' = 6'      7a      8a' = 6a'      7b      8

79

Kl.

Ork.

I. rog in E

*f*      *p*      *a tempo*      *tr*

82

Kl.

Ork.

*pp*      *rit.*      *Lento*

## 8. FORMALNA ANALIZA III. STAVKA

(*Allegro moderato molto e marcato*, 2/4 mjera mjera, a-mol)

III. stavak javlja se u strukturi sonatnog ronda, odnosno prijelaznog tipa između sonatnog oblika i ronda s tri teme koji se još prepoznaje pod nazivom *rondo višeg tipa* ili *rondo IV. vrste*. Shema sonatnog ronda glasi *A B A C A B A + coda* te je ista kao i shema ronda s tri teme. Glavna razlika između dva spomenuta oblika je određenost tonalitetnog plana tema, odnosno neodređenost. U sonatnom ronu su tonaliteti tema određeniji od onih u ronu. Naime, u oba spomenuta oblika, I. tema se uvijek pojavljuje u osnovnom tonalitetu, međutim, u sonatnom ronu se II. tema prilikom drugog nastupa javlja u osnovnom tonalitetu, dok se u ronu s tri teme može pojaviti u bilo kojemu. Osim I. teme u osnovnom tonalitetu, obje vrste na kraju mogu sadržavati *codu*.

*A dio* predstavlja I. temu koja se kroz ponavljanje uvijek pojavljuje u osnovnom tonalitetu<sup>32</sup> te je obično građena u obliku periode ili dvodijelne pjesme - bilo u osnovnom ili prijelaznom obliku.

*B dio* ili II. tema najčešće nije periodične strukture, već može biti sastavljena od dva dijela - *b1* i *b2*. Ona se pojavljuje u dominantnom tonalitetu ili u paralelnom ukoliko je I. tema u molu. Drugo pojavljivanje II. teme je u osnovnom tonalitetu prilikom čega su moguće melodijsko-ritamske izmjene. Nakon nje ne dolazi završna grupa, već opet I. tema u osnovnom tonalitetu.

Nakon nastupa I. teme kreće *C dio*, odnosno III. tema koja se nalazi u istoimenom, paralelnom ili subdominantnom tonalitetu, ili tonalitetu VI. stupnja - u slučaju da je osnovni tonalitet molski. Može biti u strukturi pjesme ili neperiodičke konstrukcije koja prerasta u međustavak. Teme su uglavnom spojene prijelazima, dok se III. tema pojavljuje nakon završne kadence I. teme. Nakon ponovljenih *A* i *B dijelova*, umjesto očekivanog javljanja *A dijela*, može uslijediti *coda* na temelju materijala I. teme.

---

<sup>32</sup> Pri ponavljanju, nerijetko može biti varirana ili skraćena. (Skovran i Peričić, 1991)



<b>Sonadni rondo</b>	<b>I. dio</b>				<b>II. dio</b>	<b>III. dio</b>				
	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A<sup>1</sup></b>	<b>C</b>		<b>A<sup>2</sup></b>	<b>B<sup>2</sup></b>	<b>“A<sup>3</sup>”<sup>33</sup></b>	<b>coda</b>	
tonalitetni plan	T	D/p	T	- istoimeni/ paralelni/ subdominantni		T	T	T	T	
<b>Sonadni oblik</b>	<b>Ekspozicija</b>				<b>Razvojni dio</b>	<b>Repriza</b>				
	<b>I. tema</b>	<b>m o s t</b>	<b>II. tema</b>	<b>Završna grupa</b>		<b>I. tema</b>	<b>m o s t</b>	<b>II. tema</b>	<b>Završna grupa</b>	<b>coda</b>

Tablica br. 1 - Formalni presjek sonatnog ronda i sonatnog oblika s tonalitetnim planom

## 8. 1. I. dio (T. 1 - 139)

Prvi dio sonatnog ronda sastoji se od glavnih dijelova *A B A<sup>1</sup>*, odnosno I. i II. teme. Teme su spojene prijelazima koji obrađuju motive tema i ublažavaju sâm prijelaz između njih.

### 8. 1. 1. *A* dio (T. 1 - 139)

#### 8. 1. 1. 1. Uvod (T. 1 - 8)

Na početku *A dijela* nalazi se uvod koji priprema nastup I. teme. Naime, u prva četiri takta nastupa orkestar u *pianissimu* svirajući ritmizirane motive. On priprema nastup klavira (T. 5) koji virtuožno, u *fortissimu*, izvodi rastavljene akorde s kratkim zastojsima (T. 6 - 7), a potom silaznom ljestvičnom pasažom na dominantni a-mola (T. 7 - 8) priprema nastup I. teme (T. 9).

<sup>33</sup> Posljednji nastup I. teme može biti zamijenjen *codom* zasnovanoj na tematskom materijalu. (Skovran i Peričić, 1991)

Primjer br. 26 - Prikaz uvoda u I. temu

UVOD

*Allegro moderato molto e marcato*

Kl.

Ork.

pp

ff

7 8

A DIO - I. TEMA

f

I. 6 4

V. 7 #

I.

**8. 1. 1. 2. I. tema (T. 9 - 46)**

*A dio* se sastoji od dvije velike rečenice koje zajedno tvore veliku periodu s unutarnjim proširenjima obje rečenice i vanjskim proširenjem II. rečenice.

I. rečenica (T. 9 - 19) je u a-molu te je izvodi klavir uz melodijsko-ritamsku *podlogu* orkestra (T. 15 - 19). Ona sadrži kratka unutarnja proširenja te je njezin završetak ujedno i početak II. rečenice. II. rečenica (T. 19 - 38) mijenja tonski rod te kreće na tonici A-dura. Osim promjenom tonskog roda, II. rečenica obrađuje tematski materijal I. rečenice ponavljanjem motiva (T. 29 - 30; 33 - 35) i dijeljenjem (T. 31) predstavljajući kratka unutarnja proširenja. Međutim, unutarnje proširenje većeg opsega započinje odlaganjem

kadence u tercnom položaju<sup>34</sup> (T. 32 - 38), a tonski se rod mijenja na VI. stupnju A-dura u VI. stupanj istoimenog mola (T. 35 - 36). Pojavom ljestvične pasaže na dominantanti (T. 37) priprema se vanjsko proširenje. Unutarnje proširenje izvodi klavir solo, dok vanjsko proširenje izvodi orkestar (T. 38 - 46). Vanjsko se proširenje nalazi u tonalitetu a-mola te se javlja kao *rezime* prethodne dvije rečenice ponavljajući njihov tematski materijal (T. 38 - 46).

Karakter *A dijela* je veseo, razigran i dinamičan. Karakterizira ga motoričnost i ritmičnost koji dodatno pojačavaju naglasci na prvoj i trećoj dobi.

Primjer br. 27 - *Prikaz I. teme*

*A DIO - I. TEMA*

I. velika rečenica

a: I. 1 2 3 4 3a 4a

II. velika rečenica

5 5a 6 7 8 = 1

A: I.

<sup>34</sup> Kadencia koja završava u tercnom ili kvintnom položaju naziva se nesavršenom kadencom.

20

Kl.

Ork.

*pp*

*p*

2 3 3a 4 5 6

26

Kl.

Ork.

*p*

*stringendo*

ponavljanje motiva

dijeljenje motiva

6a 7 7a 7b 7c 7d

32

Kl.

Ork.

unutarne proširenje II. rečenice

8=6' odlaganje kadence

6'a 6'b 6'c 6'd

37 ljestvična pasaža a tempo

Kl.

Ork.

7' 8'

vanjsko proširenje

a: I.

I. PRIJELAZ

kraj I. teme

### 8. 1. 2. Prijelaz u *B* dio (T. 46 - 68)

Nakon izlaganja A dijela kreće prijelaz ili most koji izvodi klavir uz melodijsko-ritamsku *podlogu* orkestra (T. 46 - 68). Sastoji se od dva dijela koja razlikujemo prema motivskom materijalu. I. dio prijelaza (T. 46 - 58) zasnovan je na razloženim akordima koji se sekventno ponavljaju, dok II. dio prijelaza (T. 59 - 68) karakterizira kromatsko kretanje. Prijelaz je modulativne prirode te ga karakteriziraju sekvence koje dodatno pojačavaju njegovu ulogu, pripremu II. teme.

I. dio prijelaza osim razlaganja akorada u klavirskoj dionici, sadrži *sakrivene* motive koje iznose puhači. Prvi motiv i njegovu melodijsku izmjenu i proširenje iznosi I. fagot (T. 46 - 50), kojeg zatim za oktavu više imitiraju I. flauta i I. klarinet in A (T. 50 - 54). Kasnije se

javlja novi motiv (T. 55 - 56) kojeg najprije izvode I. oboa i I. fagot, a potom za čistu kvintu uzlazno sekventno izvode I. flauta i I. klarinet in A (T. 57 - 58).

Primjer br. 28 - Prikaz I. dijela prijelaza u B dio

46 I. dio prijelaza

Kl.

Ork.

51

55

imitacija

motiv

melodjska izmjena motiva

proširenje motiva

I. fagot

I. flauta  
I. klarinet in A

sekvenciranje motiva

I. oboa i I. fagot

I. flauta i I. klarinet in A

*p*

*fz*

*fz*

*fz*

*fz*

*fz*

*fp*

*mf*

*mf*

*fp*



II. dio prijelaza je pjevan - *cantabile*, kojeg karakterizira kromatsko kretanje melodije u oktavama (T. 59 - 65), a zatim briljantno iznošenje motiva *con bravura*. Njega iznosi klavir uz gudače, dok pri promjeni načina sviranja u *con bravura*, klavir iznosi motive uz postepeno *nestajanje* gudača (T. 65 - 67) do potpunog sola klavira (T. 68). II. dio prijelaza postepeno uvodi u tonalitet C-dura, pripremajući nastup *B dijela*, odnosno II. teme.

Primjer br. 29 - Prikaz II. dijela prijelaza u B dio

II. dio prijelaza

59 *cantabile* *cresc.*

63 *con bravura* *ff*

67 *B DIO - II. TEMA*

1 2 3

### 8. 1. 3. *B dio* - II. tema (T. 69 - 91)

*B dio*, odnosno II. tema, javlja se u C-duru (T. 69 - 91), paralelnom tonalitetu a-mola. Osim u tonalitetnom smislu, *B dio* kontrastira *A dijelu* u tematskom i formalnom smislu. II. tema je u strukturi velike rečenice. Ona započinje odražavajući stabilnost i sigurnost akordima I. stupnja C-dura u tercnom položaju. Prvi dio (T. 69 - 75) iznosi klavir u *forte* dinamici, postepeno se stišavajući prije drugog dijela teme (T. 73 - 75).

Iznošenje melodije u drugom dijelu teme preuzima orkestar prilikom čega je instrumentacija razrađena na način da ponavljajući motiv naizmjenično iznose I. i II. violine s gudačima (T. 75 - 76; 79 - 80, 83, 85, 87), te I. flauta i I. klarinet s I. oboom i fagotima (T. 77 - 78, 81 - 82, 84, 86, 88) prilikom čega klavir upotpunjuje harmonijsku *podlogu* svirajući rastavljene akorde. Ujedno se gradacija motiva, osim instrumentacijom, postiže i postupkom dijeljenja (T. 83 - 88) koje rezultira raspadom motiva i vrhuncem u *fortissimo* dinamici (T. 89 - 90) čime završava *B dio* odnosno II. tema. Kraj teme je zadovoljen završetkom u oktavnom položaju, iako i dalje nestabilan zbog završetka na kvartsekstakordu I. stupnja a-mola (T. 91).

#### Primjer br. 30 - Prikaz *B* dijela

The image displays a musical score for the second theme of the first movement. It is divided into two systems. The first system, labeled 'KI.' (Klavir), covers measures 67 to 75. It features a piano part with a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with some grace notes and slurs. The bass clef part provides harmonic support with chords. A bracket above the treble clef part is labeled 'B DIO - II. TEMA'. Below the piano part, there are labels 'C: V.' and 'I. velika rečenica' with sub-sections 1, 2, and 3. The second system, labeled 'Ork.' (Orkestar), covers measures 72 to 80. It features a string section (gudači) and woodwinds (I. i II. violine). The string part is marked 'pp' and has a melodic line. The woodwind part is marked 'p' and has a melodic line. The string part is divided into sections 4, 3a, 4a, 5, and 5a. The woodwind part is divided into sections 8 and 8a. The score is written in C major and 3/4 time.



77

Kl.

Ork.

I. flauta, I. klarinet in A

I. i II. violine

I. oboa, fagoti

gudači

5a

6a

5b

80

Kl.

Ork.

I. flauta, I. klarinet in A

I. oboa, fagoti

cresc.

6b

5c

6c

83

Kl.

Ork.

I. i II. violine

dijeljenje motiva

I. flauta, I. klarinet in A

I. i II. violine

dijeljenje motiva

dijeljenje motiva

gudači

puhači i gudači

gudači

6d

6e

6f

86

Kl.

Ork.

dijeljenje motiva

I. flauta, I. klarinet in A

I. i II. violine

dijeljenje motiva

dijeljenje motiva

I. flauta, I. klarinet in A

puhači i gudači

gudači

puhači

6g

6h

6i

89

Kl.

Ork.

raspad motiva

flaute i klarineta in A

oboe i fagoti

kraj II. TEME

Prijelaz u A<sup>1</sup> dio

I. dio prijelaza

8

7

7a

8

a: 1.

6

4

#### 8. 1. 4. Prijelaz u A<sup>1</sup> dio (T. 91 - 107)

Odmah nakon *B dijela* slijedi prijelaz u A<sup>1</sup> dio (T. 91 - 108) koji nestabilno započinje na kvartsekstakordu I. stupnja a-mola kojeg bi u sonatnom obliku protumačili kao prijelaz prema završnoj grupi. Sudeći prema instrumentaciji, sastavljen je od dva dijela. I. dio iznosi orkestar u kojem se obrađuju dijeljeni motivi iz drugog dijela II. teme (T. 91 - 102) također u *razgovoru* pojedinih grupa instrumenata, u ovome slučaju flauta i klarineta in A te oboa i fagota (T. 91 - 98). II. dio iznosi klavir također obrađujući iste motive iz II. teme (T. 103 - 106), a potom u sklopu kratke virtuosne pijanističke kadence (T. 107). Kadencia pojačava iščekivanje pojave A<sup>1</sup> dijela promjenom tempa u *prestissimo* te virtuosnim pasażama na dominantni a-mola.

Primjer br. 31 - Prikaz prijelaza u A<sup>1</sup> dio

89

Kl. *ff*

Ork. *f*

raspad motiva

8

kraj II. TEME Prijelaz u A<sup>1</sup> dio  
I. dio prijelaza

flaute i klarineti in A oboe i fagoti

7 7a 8

a: I.  
6  
4

94

Kl.

Ork.

flaute i klarineti in A oboe i fagoti

100

Kl. *fz*

Ork.

variranje motiva II. teme

8

### 8. 1. 5. A<sup>1</sup> dio - I. tema (T. 108 - 130)

Nakon završne kadence II. prijelaza ponovno se javlja I. tema u a-molu međutim ovaj put varirana kao A<sup>1</sup> dio. Melodiju izvodi klavir uz melodijsko-ritamsku *podlogu* orkestra, a početni motiv I. teme prolazi kroz postupak dijeljenja i proširenja. Nadalje se transponira čime dobiva modulativnu ulogu. Postupak dijeljenja i proširenja odvija se odmah nakon početna četiri takta (T. 112 - 113), a nakon toga se novonastali dvotakt ponavlja transponiran najprije za veliku sekundu uzlazno (T. 114 - 115) pa malu sekundu uzlazno (T. 116 - 117), a zatim se motiv dodatno proširuje u silazni ljestvični niz (T. 118 - 121)

Primjer br. 32 - Prikaz A<sup>1</sup> dijela

kraj kadence A<sup>1</sup> DIO – I. TEMA

a tempo

ff

Kl.

Ork.

a: I.

dijeljenje motiva

proširenje motiva

110

Kl.

Ork.

transpozicija dijeljenog i proširenog motiva

transpozicija dijeljenog i proširenog motiva

114

Kl.

Ork.

*cresc.*

proširenje motiva u silazni ljestvični niz

8

118

Kl.

Ork.

variranje motiva

sažimanje motiva

122

Kl.

raspad motiva

kraj A<sup>1</sup> dijela

8

126

Kl.

*ff*



### 8. 1. 6. Prijelaz u C dio (T. 130 - 139)

Nakon kadence klavira u *A<sup>1</sup> dijelu*, kreće kratak prijelaz koji izvodi orkestar (T. 130 - 139). Najprije kreće u tempu *animato* potvrđujući a-mol tonalitet u koji je kadencirao prethodni *A<sup>1</sup> dio* te nedugo zatim priprema nastup *C dijela*, odnosno III. teme dijatonskom modulacijom u F-dur (a: I. = F: III.). Prilikom pripreme *C dijela* kreće smirivanje i usporavanje koje dodatno najavljuje karakter III. teme.

Primjer br. 33 - Prikaz prijelaza u C dio

Prijelaz u C dio

The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 130, features a piano part (Kl.) with a forte (*ff*) dynamic and an *animato* tempo. The piano part consists of a few chords in the right hand and a single note in the left hand. The orchestra part (Ork.) begins with a forte (*ff*) dynamic and features a complex rhythmic pattern of chords and eighth notes. The second system, starting at measure 136, shows the piano part with a *fp* dynamic and a rapid sixteenth-note pattern in the right hand. The orchestra part continues with a similar rhythmic pattern. The score concludes with the text 'kraj prijelaza' and a final chord. Below the score, the key signature is indicated as 'a: I.' and 'F: III.'

130 8

Kl. *ff* *animato*

Ork. *ff*

a: I.

136 *fp*

kraj prijelaza

a: I.  
F: III.

## 8. 2. II. dio - C dio (T. 140 - 229)

Središnji dio sonatnog ronda jest *C dio*. Pojava *C dijela* ili III. teme kontrastira *A i B dijelu* promjenom tempa, tonaliteta, tematike, forme i karaktera. Tempo se u *C dijelu* mijenja u *Poco più tranquillo*  $J = 92$ , te se u odnosu na *A dio* javlja u tonalitetu subdominante, F-duru<sup>35</sup>. Forma *C dijela* ili III. teme jesu tri ponovljene velike rečenice od kojih su druga i treća prilikom ponavljanja, varirane. One su melodijoznog karaktera, obogaćene dugim i pjevnim linijama (T. 140 - T. 229).

Prvu veliku rečenicu (*a*) veličanstveno iznosi I. flauta u *fortissimu* uz orkestar u *pianissimu* (T. 140 - 162). S obzirom da nastupa u sporijem tempu, a melodijska linija sadrži duže ritamske vrijednosti, dobiva se dojam da se dva takta čine kao jedan.<sup>36</sup> Shema rečenice *a* glasi: 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 4a - 5a - 6 - 6a - 7 - 7a - 8, sadržavajući dvadeset tri takta.

Druga velika rečenica (*a'*) lančano se nadovezuje na kraj prve (*a*) rečenice (T. 162 - 184) koju u *piano* dinamici iznosi klavir uz decentnu melodijsku *podlogu* I. violončela. Osim melodijske, prateću figuru izvodi i klavir te se ona sastoji od uzlaznih i silaznih rastavljenih akorada. Unutar druge rečenice ponavlja se prvi dio tematskog materijala prve (*a*) rečenice (T. 162 - 167) dok je drugi dio rečenice obogaćen variranjem (T. 168 - 184) i korištenjem *appoggiatura*<sup>37</sup> (T. 168 - 170, 172 - 174, 176 - 179). Njezina shema glasi: 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 4a - 5a - 6 - 6a - 7 - 7a - 8. Iz prikazane sheme primjećuje se korenspodiranje sa shemom prve (*a*) rečenice.

Treću veliku rečenicu (*a*<sup>2</sup>) nastavlja izvoditi klavir uz melodijsko-ritamsku *podlogu* I. flaute, I. klarineta in A i gudača (T. 184 - 229). Ona je za razliku od prethodne dvije rečenice najviše varirana prilikom čega se pojavljuju unutarnje i vanjsko proširenje. Unutarnje proširenje (T. 210 - 224), karakterizira reminiscencija motiva teme (T. 213 - 214) kao i transponiranje i proširenje istih (T. 216 - 218). U njemu je *ritardandom* i *pianissimom* postignuto postupno iščezavanje i smirivanje cjelokupnog *C dijela* koje rezultira potpunim smirenjem u vanjskom proširenju (T. 224 - 229).

---

<sup>35</sup> Može se primijetiti da na sâmom početku *C dijela* nema predznaka *b* međutim, F-dur je harmonijski i melodijski zadovoljen pojavom alteracije *b* unutar istog.

<sup>36</sup> Takva praksa primijenit će se na cijeli *C dio* obzirom da se radi o ponovljenim rečenicama.

<sup>37</sup> *Appoggiatura* je neakordički ton koji, bez pripreme, nastupa na naglašenoj dobi i nalazi se sekundu više ili niže od akordičkog tona u koji se, na nenaglašenoj dobi, rješava. (Devčić, 1975)

Primjer br. 34 - Prikaz C dijela

C DIO – III. TEMA

velika rečenica a

Poco più tranquillo  $\text{♩} = 92$

I. flauta

Ork.

140

*p*

F: I.

1 2 3 4

Ork.

148

5 4a 5a 6 6a

velika rečenica a<sup>1</sup>

Kl.

158

*p*

*tr*

I. violončelo

7 7a 8 = 1 2

Kl.

167

3 4 5 4a



174

Kl.

Ork.

5a 6 6a

*cresc.*

180

Kl.

Ork.

7 7a 8 = 1

*f* *pp rit.* *p atempo*

velika rečenica a<sup>2</sup>

186

Kl.

Ork.

2 3 4

I. flauta, I. klarinet in A

*p*

192

Kl.

Ork.

*fz*

5 4a 5a

198

Kl.

Ork.

*p* *cresc.* *mf* *cresc.*

5 5 5

6 7

203

Kl.

Ork.

*f* *dim.* *molto rit.*

*mf* *dim.*

7a 7b 7c

UNUTARNJE PROŠIRENJE

208

Kl. *pp a tempo*

Ork. *pp*

7d

8 = 6'

6'a

reminiscencija motiva III. teme

transponiranje i proširenje motiva teme

214

Kl. *perdendosi rit. a tempo*

Ork. *ppp*

6'b

6'c

6'd

VANJSKO PROŠIRENJE

220

Kl. *ppp*

Ork. *ppp*

6'e

7

8'

### 8. 3. III. dio (T. 230 - 440)

Zadnji dio sonatnog oblika sadrži ponovnu pojavu *A* i *B dijelova* povezanu prijelazima čime se dobiva dojam reprize. *B dio* će se pojaviti u osnovnom tonalitetu čime će se potvrditi sonatni rondo.

#### 8. 3. 1. *A*<sup>2</sup> dio (T. 230 - 273)

##### 8. 3. 1. 1. Kratak uvod (T. 230 - 235)

Nakon poduljeg *C dijela*, prije ponovnog nastupa I. teme nalazi se kratak uvod (T. 230 - 235) na dominantni a-mola. Započinju ga izvoditi puhači u *pianissimu* (T. 230 - 233), a potom im se pridružuju gudači koji završavaju u *pianissimu* (T. 232 - 235). Kontrast je postignut pojavom I. teme u *forte* dinamici.

Primjer br. 35 - *A*<sup>2</sup>: Prikaz uvoda u I. temu

230 *A*<sup>2</sup> DIO

Tempo I animato

Kl. *f* *p*

Ork. *p* *pp*

puhači gudači puhači gudači

a: V. I.

### 8. 3. 1. 2. I. tema (T. 236 - 273)

Nakon kratkog uvoda pojavljuje se I. tema s početka stavka u osnovnom tonalitetu (T. 236 - 273) te ostavlja dojam reprize.

Primjer br. 36 - A<sup>2</sup>: Prikaz I. teme

I. TEMA

I. velika rečenica

236

Kl.

*f* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *fz* *fz*

II. velika rečenica

244

Kl.

*p* *fp*

Ork.

*sf* *pp*

250

Kl.

*p* *p*

Ork.

*pp* *p*



UNUTARNJE PROŠIRENJE

256

Kl. *cresc. e stringendo* *f*

Ork.

261

Kl. *rit.*

Ork.

VANJSKO PROŠIRENJE

265

Kl. *a tempo* *ff* *p*

Ork. *ff* *f* *f* *p*

### 8. 3. 2. Prijelaz u B<sup>1</sup> dio (T. 273 - 295)

Nakon A<sup>2</sup> dijela slijedi prijelaz u B<sup>1</sup> dio, odnosno II. temu. To je četvrti prijelaz po redu (T. 273 - 295) te ponavlja isti materijal koji se pojavio u prvom prijelazu, točnije prvi dio prijelaza (T. 46 - 58). Drugi dio prijelaza je transponiran za malu tercu silazno (T. 286 - 295) te priprema nastup B<sup>1</sup> dijela.

#### Primjer br. 37 - Prikaz prijelaza u B<sup>1</sup> dio

Prijelaz u B<sup>1</sup> dio  
I. dio prijelaza

The musical score is divided into three systems, each with piano (Kl.) and orchestra (Ork.) staves. The first system (measures 273-280) features a piano melody in the right hand of the piano and a bass line in the left hand, with dynamic markings *p* and *fz*. The orchestra provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The second system (measures 281-288) continues the piano melody with more complex rhythmic patterns and dynamic markings *fz* and *mf*. The orchestra's role becomes more prominent with sustained chords and melodic lines. The third system (measures 289-295) shows the piano melody reaching a climactic point with *fz* dynamics, while the orchestra features *fp* (fortissimo piano) markings, indicating a powerful, sustained accompaniment.

kraj I. dijela prijelaza II. dio prijelaza

285 *marcato*

Kl.  
Ork.

289 *cresc.*

Kl.  
Ork.

kraj II. prijelaza B<sup>1</sup> DIO – II. TEMA

293

Kl.  
Ork.

A: I.



### 8. 3. 3. B<sup>1</sup> dio - II. tema (T. 296 - 326)

Četvrti prijelaz vodi do B<sup>1</sup> dijela, odnosno II. teme (T. 296 - 326). Kao i u prethodnome B dijelu, on se sastoji od velike rečenice. Iznesen je u A-duru, odnosno istoimenom tonalitetu osnovnog a-mol tonaliteta čime se potvrđuje pojava sonatnog rondo. Iako nije u osnovnom tonalitetu, i dalje je riječ o sonatnom rondo s obzirom da je došlo do promjene tonskog roda iz a-mola u A-dur. Naime, za razdoblje romantizma jesu specifične tonalitetne preinake koje odstupaju od uvriježenih i uobičajenih pravila.

II. tema sadrži kraća unutarnja proširenja, međutim, u B<sup>1</sup> dijelu pojavljuje se i unutarnje proširenje duljeg trajanja i virtuoznog karaktera. Unutar njega naizmjenično razgovaraju klavir i orkestar (T. 318 - 326). Određeno tempom *Meno Allegro* i *sostenutom*, proširenje se doima napetim i nesigurnim u ono što slijedi. Pojava kvintola i sekstola pri izvođenju kromatike u klavirskoj dionici pojačava nestabilnost uz potpuni *raspad* motiva kromatskim *klizanjem* (T. 324 - 325).

#### Primjer br. 38 - Prikaz B<sup>1</sup> dijela

B<sup>1</sup> DIO – II. TEMA

296 Kl. *rit.*

302 Kl. *p a tempo*

Ork. *p*

gudači V. I. i II. violine I. flauta, I. klarinet in A puhači

305

Kl. *8*

Ork. I. i II. violine

gudači

308

Kl. *8*

Ork. I. flauta, I. klarinet in A

I. i II. violine

dijeljenje motiva

puhači i gudači

puhači i gudači

311

Kl. *cresc.*

Ork. I. flauta, I. klarinet in A

I. i II. violine

*cresc.*

I. flauta, I. klarinet in A

puhači i gudači

gudači

puhači i gudači

314

Kl.

Ork.

I. i II. violine

I. flauta, I. klarinet in A

gudači

gudači

*ff*

*f*

UNUTARNJE PROŠIRENJE

317

Kl.

Ork.

*Meno Allegro*

*sostenuto con fuoco*

5

5

321

Kl.

Ork.

6

Prijelaz u „A<sup>3</sup> dio”

324

Kl. *fff*

*poco rit. e dim.*

*a tempo*

Ork. *pp*

### 8. 3. 4. Prijelaz u A<sup>3</sup> dio (T. 326 - 352)

Peti prijelaz po redu izvodi orkestar te priprema nastup A<sup>3</sup> dijela. Početak prijelaza opet kreće kvartsekstakordom I. stupnja a-mola, kao i drugi prijelaz (T. 91 - 107). On obrađuje motive I. teme najprije u *pianissimu* (T. 326 - 333), a zatim u *crescendu* ljestvičnim pomacima, modulirajući u e-mol (T. 334 - 337) prilikom čega se ponavlja materijal vanjskog proširenja I. teme (T. 338 - 347). Njega izvodi cijeli orkestar te zastojem na dominantni u *forte fortissimu* (T. 347) otvara put solističkoj kadenci koja kreće izlagati motive I. teme u oktavama.

Drugi zastoj javlja se prilikom nastupa orkestra na dominantni prirodnog e-mola (T. 349 - 350) nakon čega se nastavlja kadenca i daljnje variranje motiva što podrazumijeva postupke transponiranja i sažimanja (T. 351). Prisutno je kromatsko klizanje akorada te konačna pojava dominantne a-mola u rastavljenim akordima (T. 351). Ipak, specifičan je zastoj na pauzi (T. 352) koji priprema ponovnu pojavu I. teme.

Primjer br. 39 - Prikaz prijelaza u A<sup>3</sup> dio

Prijelaz u „A<sup>3</sup> dio“

324 *fff* *poco rit. e dim.* *a tempo*

Kl. Ork.

328

332 *cresc.* ljestvične pasaže

335

materijal vanjskog proširenja I. teme

338 *ff*



342

Ork.

*fz fz fz fz fffz*

Solistička kadenca

348

Kl.

*ff*

Nastavak solističke kadenca

349

Kl.

Ork.

*ffz fffz*

e: V.

kromatsko klizanje akorada

354

Kl.

*ff rit.*

359

Kl.

*fz*

a: V.

### 8. 3. 5. A<sup>3</sup> dio - Coda (T. 353 - 440)

S obzirom da se ponovni nastup *A dijela* odnosno I. teme mora pojaviti u osnovnom tonalitetu, nastup teme pronalazimo u *codi* o čemu govore Skovran i Peričić : *Gornjoj shemi sonatnog ronda "A B A C A B A" redovno se priključuje coda - ili se posljednji nastup I. teme zamjenjuje kodom zasnovanom na materijalu te teme.* (1991:245)

Nakon potvrde dominante a-mola i zastoja na pauzi (T. 352), slijedi *coda* odnosno I. tema. Iako se očekuje da *coda* nastupi u a-molu, ona se ipak iznenadno javlja u A-duru. S obzirom da su kroz trajanje *code* vidljive izmjene u pogledu mjere i tempa, *codu* dijelimo na tri dijela.

#### 8. 3. 5. 1. Prvi dio *code* (T. 353 - 421)

Prvi dio *code* kreće u tempu *Quasi presto* u  $\frac{3}{4}$  mjeri. U njemu se iznosi varirana I. tema s promjenom mjere i tonaliteta, a naizgled se čini kao da se ponavlja. Na početku se pojavljuje kratak uvod (T. 353 - 356), a zatim kreće izlaganje teme (T. 357 - 385).

Tema, koju izvode klavir i orkestar sastoji se od velike rečenice (T. 357 - 373) i ponavljajuće male rečenice u funkciji vanjskog proširenja (T. 373 - 385) koja donosi motiv izmjenjujućih akorada u klavirskoj dionici (T. 374 - 375, 380 - 381). Pri završetku druge male rečenice, slijedi daljnje razvijanje motiva I. teme (T. 285 - 421). Ono započinje dijeljenjem motiva izmjenjujućih akorada (T. 374 - 375, 380 - 381) u prethodnim malim rečenicama koji se zatim variraju. Gradacija obrađenih motiva vodi ka *ritardandu* silaznom ljestvičnom pasažom (T. 419 - 421) koja priprema nastup drugog dijela *code* (T. 422 - 432). Ujedno se pri kraju prvog dijela *code* uvodi *piccolo* flauta umjesto II. flaute čime se dodatno obogatila instrumentacija za nastup drugog dijela.



Primjer br. 40 - Prikaz I. dijela code

CODA – I. dio

uvod I. TEMA - varirana

353 Quasi presto

Kl. *p*

Ork. *p*

I. velika rečenica

A: I. 1 2 2a 2b

361

Kl. *fp*

Ork. *pp*

3 4 4a 4b 5 6 5a

368

Kl. *fp* *fp* *fp* *f* *f*

Ork. *mf*

6a 5b 6b 7 7a 8 = 1

I. mala rečenica

374 motiv izmjenjujućih akorada 8

Kl. *p* *f*

Ork. *fp*

2 2a 3 3a 3b 4 = 1

ponovljena  
I. mala rečenica

380 motiv izmjenjujućih akorada 8

Kl. *p* *ff*

Ork.

2 2a 3 3a 3b 4

motiv I. i II. male  
rečenica

386 motiv izmjenjujućih akorada tranponiranje motiva daljnje tranponiranje motiva

Kl.

Ork.

2 2a 3 3a 3b 4

393

Kl. *fz fz fz fz fz fz fz fz*

Ork.

dijeljenje motiva transponiranje  
dijeljenog motiva

400

Kl. *fz fz fz fz fz fz*

Ork.

8

407

Kl. *fz fz fz fz f fz f*

Ork.

8

variranje motiva ponavljanje variranog motiva

414

dijeljenje variranog motiva      ponavljanje dijeljenog motiva      melodijska izmjena motiva      ljestvična pasaža

8

Kl.

Ork.

*fz*      *fz*      *fz*      *fz*      *fz*      *tr*

A: V.

420

Andante maestoso

Kl.

Ork.

*rit.*      *fff*      *ff*

### 8. 3. 5. 2. Drugi dio code (T. 422 - 432)

Drugi dio *code* kreće u tempu *Andante maestoso*. U njemu se reminisciraju motivi III. teme odnosno, *a rečenica* iz *C dijela* se ponavlja u *forte fortissimo* dinamici. Glavnu melodiju izvodi orkestar, dok klavir pasažama rastavljenih akorada upotpunjuje harmonijsku *podlogu* (T. 422 - 432). Drugi dio je pompozan i veličanstven, uključeni su svi instrumenti u izvođenje III. teme te se drugi dio može nazvati finalom cijelog koncerta.



Primjer br. 41 - Prikaz II. dijela code

CODA – II. dio

420

Kl. *rit.* *fff* *Andante maestoso*

Ork. *ff*

A: I.

velika rečenica a

1

423

Kl. 8

Ork. 3 3

2 3

425

Kl. 8

Ork. 3 3 3

4 5 4a

428

Kl.

Ork.

5a 6 6a

431

Kl.

Ork.

7 7a 8

CODA – III. dio

*a tempo*

*rit.*

*fff*

*rit.*

3 3

3 3

### 8. 3. 5. 3. Treći dio *code* (T. 433 - 441)

Treći dio *code* nastavlja s reminiscencijom III. teme u A-duru. Glavu teme (T. 433 - 434) klavir iznosi vrlo briljantno, a potom ga orkestar imitira (T. 435 - 436). Prilikom imitacije orkestra klavir izvodi najdužu ljestvičnu pasažu dosad od E1 do a3 (T. 436). U zadnja četiri takta potvrđuje se A-dur tonalitet sviranjem svih izvođača (T. 437 - 441) i tremolom timpana na tonici unakrsno početku koncertu koji je započeo također tremolom timpana na tonici.

Primjer br. 42 - Prikaz III. dijela code

CODA – III. dio

*a tempo*

*rit.*

*fff*

*rit.*

glava III. teme

7 7a 8

8

435

*ff*

3

3

8

imitacija glave III. teme

437

8

*ffz*

*ffz*

timpani



## 9. ZAKLJUČAK

U procesu analize Griegovog *Koncerta za klavir i orkestar u a-molu, opus 16*, zaronilo se u svijet ovog izvanrednog skladatelja i njegove glazbe. Tijekom istraživanja ustanovljeno je da je Edvard Grieg stvarao pod utjecajem ranoromantičarske struje danskih i njemačkih skladatelja, iako duboko ukorijenjen u norveškoj glazbenoj tradiciji i prirodi svoje domovine. Njegova sposobnost da prenese norvešku atmosferu i melankoliju kroz glazbu ostavlja bez daha i svjedoči o njegovu iznimnom talentu.

Kroz temeljitu formalnu analizu sva tri stavka koncerta, otkriveno je kako je Edvard Grieg, već u ranom razdoblju svog stvaralaštva, majstorski kombinirao tradicionalne i inovativne glazbene elemente skladavši skladbu koja je emotivna, a ujedno i tehnički zahtjevna. Iako je Koncert u a-molu skladao u dvadeset petoj godini života, kasnije ga revidirajući, uočava se zrelost u pristupanju glazbenoj formi i orkestraciji te se tako kroz obrađenu formalnu analizu može primijetiti da je uzdrmao oblikovne strukture klasicizma i prilagodio ih romantičarskima. Osim osvjetljavanja same strukture *Koncerta u a-molu, op. 16*, ovaj diplomski rad je omogućio i dublje razumijevanje skladateljeva stvaralaštva i njegova doprinosa glazbenoj umjetnosti. Prema iznesenim činjenicama iz njegova života može se uvidjeti poveznica između nastanka *Koncerta u a-molu* i Griegovih tadašnjih životnih događaja, kao i opčaranost norveškim krajolikom i narodnom baštinom, koji su se ogledali i u ostatku njegova glazbenog stvaralaštva.

Njegov *Koncert za klavir i orkestar u a-molu, opus 16*, ostaje jedno od najimpresivnijih djela klasične glazbe, a njegova ljepota nikada neće izbljedjeti.

## 10. LITERATURA

Skovran, D. i Peričić, V. (1991) *Nauka o muzičkim oblicima*. Sedmo (nepromijenjeno) izdanje. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Andreis, J. (1989) *Povijest glazbe*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Devčić, N. (2010) *Harmonija*. Četvrto izmijenjeno izdanje. Zagreb: Školska knjiga.

### Internet izvori:

Răducănu, C. (2021) *A Subjective Approach of the Performance of Edvard Grieg's "Piano Concerto in A minor, Op. 16"*. *Artes. Journal of Musicology*, Vol. 23 (Issue 1), pp. 207-223. Dostupno na: <https://doi.org/10.2478/ajm-2021-0012> (17. srpnja 2023.)

Kijas, A. E. (2013). *A Suitable Soloist for My Piano Concerto: Teresa Carreño As a Promoter of Edvard Grieg's Music*. *Bilješke*, 70(1), 37-58. Dostupno na: [https://digitalcommons.lib.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1053&context=libr\\_pubs](https://digitalcommons.lib.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1053&context=libr_pubs) (21. srpnja 2023.)

Grimley, D. M. (2006) *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: The Boydell Press. Dostupno na: <https://books.google.hr/books?id=Nzyt33bbAvQC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false> (20. srpnja 2023.)

Cartwright, M. (2023) *Edvard Grieg*. *World History Encyclopedia*. Dostupno na: [https://www.worldhistory.org/Edvard\\_Grieg/](https://www.worldhistory.org/Edvard_Grieg/) (5. kolovoza 2023.)

Gurnee, N. F. (1943) *A Stylistic and Structural Analysis of the Grieg Piano Concerto in A Minor*. Magistarski rad. Texas: North Texas State Teachers College. Dostupno na: [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc798350/m2/1/high\\_res\\_d/1002604140-Gurnee.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc798350/m2/1/high_res_d/1002604140-Gurnee.pdf) (21. ožujka 2023.)

Hoepfner, F. (2019) *Grieg's Piano Concerto in A Minor Is an Ode to a Scandinavian Summer*. New York Public Radio: Classical Music Hour. Dostupno na: <https://www.wqxr.org/story/griegs-piano-concerto-minor-ode-scandinavian-summers/>. (15. kolovoza 2023.)

Mathias, S. (2018) *7 interesting facts about the Grieg Piano Concerto*. Parker Symphony Orchestra. Dostupno na: <https://parkersymphony.org/grieg-piano-concerto-facts>. (15. kolovoza 2023.)

Osborn, Vincent. (2018) *Edvard Grieg Symphonic Dances, Op. 64*. Dostupno na: <https://dssso.com/wp-content/uploads/2017/09/GRIEG-Symphonic-Dances.pdf> (19. kolovoza 2023.)

Grieg, E. (2010). *Edvard Grieg: 16 Lyric Pieces*. Mel Bay Publications, str. 24. (20. kolovoza 2023.)

Runyan, W. E. (2015) *Norwegian dances, op. 35*. Runyan programme notes. Dostupno na: <https://www.runyanprogramnotes.com/edvard-grieg/norwegian-dances-op-35> (20. kolovoza 2023.)

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.  
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=20949> (22. ožujka 2023.)  
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=64453> (22. ožujka 2023.)  
<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=52544> (23. travnja 2023.)

Britannica, T. Editors of Encyclopedia. (2014, listopad 2019). *Halling*. Encyclopedia Britannica. Dostupno na: <https://www.britannica.com/art/halling>. (18. kolovoza. 2023.)

### **Popis slika:**

- **Slika br. 1.** *Portret i potpis Edvarda Griega*

### **Popis tablica:**

- **Tablica br. 1.** *Formalni presjek sonatnog ronda i sonatnog oblika s tonalitetnim planom*

### **Popis primjera:**

- **Primjer br. 1** - *Uvod u ekspoziciju*
- **Primjer br. 2** - *Prikaz I. teme*
- **Primjer br. 3** - *Prikaz melodijskog variranja*
- **Primjer br. 4** - *Prikaz ritamske diminucije motiva I. teme u mostu*
- **Primjer br. 5** - *Prikaz II. dijela mosta*
- **Primjer br. 6** - *Prikaz II. teme*
- **Primjer br. 7** - *Prikaz završne grupe*
- **Primjer br. 8** - *Prikaz uvodnog dijela*
- **Primjer br. 9** - *Prikaz središnjeg dijela*
- **Primjer br. 10** - *Prikaz završnog dijela*
- **Primjer br. 11** - *Prikaz reprize I. teme*
- **Primjer br. 12** - *Prikaz reprize I. dijela mosta*
- **Primjer br. 13** - *Prikaz reprize II. dijela mosta*
- **Primjer br. 14** - *Prikaz reprize II. teme*
- **Primjer br. 15** - *Prikaz reprize završne grupe*
- **Primjer br. 16** - *Prikaz uvodnog dijela kadence*
- **Primjer br. 17** - *Prikaz središnjeg dijela kadence*
- **Primjer br. 18** - *Prikaz unutarnjeg proširenja*
- **Primjer br. 19** - *Prikaz variranja u kadenci*
- **Primjer br. 20** - *Prikaz završnog dijela kadence*
- **Primjer br. 21** - *Prikaz code*
- **Primjer br. 22** - *Prikaz a dijela*
- **Primjer br. 23** - *Prikaz b dijela*
- **Primjer br. 24** - *Prikaz lažne reprize*
- **Primjer br. 25** - *Prikaz ponovljenog a dijela*
- **Primjer br. 26** - *Prikaz uvoda u I. temu*

- **Primjer br. 27** - *Prikaz I. teme*
- **Primjer br. 28** - *Prikaz I. dijela prijelaza u B dio*
- **Primjer br. 29** - *Prikaz II. dijela prijelaza u B dio*
- **Primjer br. 30** - *Prikaz B dijela*
- **Primjer br. 31** - *Prikaz prijelaza u A<sup>1</sup> dio*
- **Primjer br. 32** - *Prikaz A<sup>1</sup> dijela*
- **Primjer br. 33** - *Prikaz prijelaza u C dio*
- **Primjer br. 34** - *Prikaz C dijela*
- **Primjer br. 35** - *A<sup>2</sup> dio: Prikaz uvoda u I. temu*
- **Primjer br. 36** - *A<sup>2</sup> dio: Prikaz I. teme*
- **Primjer br. 37** - *Prikaz prijelaza u B<sup>1</sup> dio*
- **Primjer br. 38** - *Prikaz B<sup>1</sup> dijela*
- **Primjer br. 39** - *Prikaz prijelaza u A<sup>3</sup> dio*
- **Primjer br. 40** - *Prikaz I. dijela code*
- **Primjer br. 41** - *Prikaz II. dijela code*
- **Primjer br. 42** - *Prikaz III. dijela code*

#### **Popis priloga:**

- Partitura *Koncerta za klavir i orkestar u a-molu, op. 16*:
  - I. stavak:
    - [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6f/IMSLP02171-Grieg - Piano Concerto, 1st Mvt \(Full Score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6f/IMSLP02171-Grieg_-_Piano_Concerto,_1st_Mvt_(Full_Score).pdf)
  - II. stavak:
    - [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP02172-Grieg - Piano Concerto, 2nd Mvt \(Full Score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP02172-Grieg_-_Piano_Concerto,_2nd_Mvt_(Full_Score).pdf)
  - III. stavak:
    - [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP02173-Grieg - Piano Concerto, 3rd Mvt \(Full Score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP02173-Grieg_-_Piano_Concerto,_3rd_Mvt_(Full_Score).pdf)

## SAŽETAK

Ovaj diplomski rad temelji se na formalnoj analizi *Koncerta za klavir i orkestar u a-molu, opus 16*, skladatelja Edvarda Griega. Prije same formalne analize, predstavljen je glazbeni romantizam, razvojni put koncerta kao glazbene forme te utjecaj životnih događaja Griegova života na njegovo stvaralaštvo. Kroz skladateljev životopis, čitatelj dobiva uvid u skladateljevo djetinjstvo, obrazovanje i ključne trenutke njegove karijere, čime se stvara kontekst za razumijevanje njegovog glazbenog opusa. Nadalje, diplomski rad istražuje kontekst nastanka *Koncerta za klavir i orkestar u a-molu*, analizirajući inspiraciju koju je Grieg crpio iz norveških narodnih napjeva i pejzaža svoje domovine. Rad također osvjetljava utjecaj suvremenika na Griegov razvojni put, prikazujući kako su ideje i razmišljanja tadašnjeg društva potaknule i utemeljile karakter njegovih skladbi.

Temeljni dio ovog diplomskog rada je formalna analiza *Koncerta za klavir i orkestar u a-molu, op. 16*. Rad istražuje oblikovnu strukturu sva tri stavka te njegovih dijelova, analizira tematske motive i postupke obrade motiva dotičući se harmonijskih karakteristika u službi određivanja strukture. Kroz analizu svakog stavka otkriveno je Griegovo majstorsko korištenje glazbenih elemenata u službi ostvarenja emotivnog i autentičnog glazbenog doživljaja. Kroz sveobuhvatan pristup analizi, rad doprinosi boljem razumijevanju Griegova glazbenog naslijeđa i njegove uloge u razvoju romantizma te pruža vrijedan uvid u bogatstvo norveške glazbene kulture.

*Ključne riječi:* Edvard Grieg, romantizam, formalna analiza, *Koncert za klavir i orkestar u a-molu, op. 16*, programnost, nacionalni utjecaj.



## SUMMARY

This master's thesis is based on the formal analysis of Edvard Grieg's *Piano Concerto in A minor, Op. 16*. Before delving into the formal analysis itself, it introduces the musical Romanticism, traces the developmental path of the concerto as a musical form, and highlights the significance of life events in Grieg's life on his creative output. Through the composer's biography, the reader gains insight into Grieg's childhood, education, and key moments in his career, thereby providing a context for understanding his musical evolution. Furthermore, the thesis explores the context of the composition of the *Piano Concerto in A minor*, analyzing the inspiration Grieg drew from Norwegian folk songs and the breathtaking landscapes of his homeland. The thesis also sheds light on the influence of contemporaries on Grieg's artistic journey, illustrating how the ideas and thoughts of the society of his time motivated and shaped the character of his compositions.

The central part of this master's thesis is the formal analysis of the *Piano Concerto in A minor, Op. 16*. The thesis explores the structural framework of all three movements and their components, analyzes thematic motifs, and discusses the treatment of these motifs, touching upon harmonic characteristics in service of determining the structure. Through the analysis of each movement, Grieg's masterful use of musical elements to achieve an emotional and authentic musical experience is revealed. Through a comprehensive analytical approach, the thesis contributes to a better understanding of Grieg's musical legacy and his role in the development of Romanticism, providing valuable insights into the richness of Norwegian musical culture.

*Key words:* Edvard Grieg, Musical Romanticism, formal analysis, *Piano Concerto in A Minor, Op. 16*, programmatic elements, national influence.

# EDVARD GRIEG

SAMLEDE VERKER

GESAMTAUSGABE · COMPLETE WORKS

10

Klaverkonsert i a-moll

Klavierkonzert in a-moll

Piano Concerto in A Minor

UTGIVER · HERAUSGEBER · EDITOR

KJELL SKYLLSTAD

C. F. PETERS · FRANKFURT

NEW YORK · LONDON



7

Fl. *p dolce*

Ob. *p dolce*

Clar.in A *p dolce*

Fag. *p dolce*

Cor.in E I. Solo *p*

I. VI. *arco p pp*

II. VI. *arco p pp*

Vla. *arco p pp*

Vcello *arco p pp*

B. *arco p pp*

14

Fl. *p cresc. f p*

Ob. *p cresc. f p*

Clar.in A *p cresc. f p*

Fag. *p cresc. f p*

Cor.in E I. *mp cresc. f p*

II. *div. p cresc. f p*

I. VI. *p cresc. f p*

II. VI. *p cresc. f p*

Vla. *p cresc. f p*

Vcello *p cresc. f p*

B. *p cresc. f p*

18

A

Fl. *p*

Ob. *p*

Fag. *p*

Pfte *mp* *cantabile*

I VI. *p* *pp*

II VI. *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vcello *p* *pp*

B. *p* *pp*

A

24

Pfte *mf* *fz* *dim.* *poco ritard.*

27

*a tempo*

Pfte *cresc.* *p*

I VI. *p* *cresc.* *pp*

II VI. *p* *cresc.* *pp*

Vla. *p* *cresc.* *pp*

Vcello *p* *cresc.* *pp* *arco*

B. *pizz.* *p* *cresc.* *pp*



34

Fl. *p*

Ob. I. *p*

Clar. in A *p*

Fag. I. *p*

Cor. in E I II

Pfte *fz* *p*

Red. \*

I. VI. II. *p*

Vla. *f* *p*

Viollo *f* *p*

B. *f* *p*



37

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Clar. in A *mf*

Fag. *mf*

I II  
Cor. in E *fp*

III IV *fp*

Pfte *ff* *p legg.*

I VI. *pp*

II *pp*

Vla. pizz. *pp*

Vcello pizz. *pp*

B. *pp*

40

Pfte

I

VI. I

VI. II

Vla

Vcello

B.

*f* *dimin.* *pp* *calando*

*Red.* \*

*pizz.* *calando*

*fz* *calando*

*fz* *calando*

*fz* *calando*

*fz* *calando*

43

Ob.

Pfte

I

VI. I

VI. II

Vla

Vcello

B.

*a tempo* *p dolce* *cresc.* *stretto*

*a tempo cantabile* *p* *mf* *stretto*

*Red.* *a tempo arco* *stretto*

*pp* *a tempo arco* *stretto* *cresc.*

*pp* *a tempo arco* *stretto* *cresc.*

*pp* *a tempo arco* *stretto* *cresc.*

*pp* *a tempo* *stretto* *cresc.*

*B* *pp* *stretto* *cresc.*

46 I.

Fl. *mf cresc.* *f dim. e ritardando . . .* *p*

Ob. *f dim. e ritardando . . .* *p*

Clar. in A I. *mf cresc.* *f dim. e ritardando . . .* *p*

Fag. I. *mf cresc.* *f dim. e ritardando . . .* *p*

Cor. in E I II *f dim. e ritardando . . .* *p*

Pfte *f molto cresc.* *ff* *poco rit.* *p*

VI. I *f* *molto rit.* *p*

VI. II *f* *molto rit.* *p*

Vla. *f* *molto rit.* *p*

Vcello *f* *molto rit.* *p*

B *f* *molto rit.* *p*











77 *a 2*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Clar. in A *ff*

Fag. *ff*

I II *a 2*

Cor. in E *a 2*

III IV

Trb. in C

I II

Trbi

III

I *ff*

VI. *ff*

II *ff*

Vla. *ff*

Vcello *ff*

B. *ff*



90

Fl.

Cor. in E  
I II

I. Solo  
*p*

Pfte

*pp*

*Red.* \**Red.* \**Red.* \**Red.* \**Red.* \**Red.*

19

I  
VI.

II

Vla  
*arco*  
*pp*

Vcello

B.

93

Fl.

Ob.

Clar. in A

Fag.

Cor. in E  
I II

I. Solo  
*p*

Pfte

\**Red.* \**Red.* \**Red.* \**Red.* \**Red.* \**Red.* \**Red.* \*

I  
VI.

II

Vla

Vcello

B.  
*arco* *sosten.* *pizz.*

98

Ob. I. *poco rit.* *a tempo*  
*p* *cresc.* *f*

Clar. in A *poco rit.* *a tempo*  
*p* *cresc.* *f*

Fag. *poco rit.* *a tempo*  
*p* *cresc.* *f*

Cor. in E I II *poco rit.* *a tempo*  
*p* *cresc.* *f*

III IV *poco rit.* *a tempo*  
*f*

Trb. in C *poco rit.* *a tempo*  
*f*

Trbi I II *poco rit.* *a tempo*  
*f*

III *poco rit.* *a tempo*  
*f*

Pfte *pp* *a tempo brillante*  
*poco rit.* *fff*  
7 19 8  
Red. \* Red. \* Red. \*

VI. I *poco rit.* *a tempo*  
*cresc.* *f*

II *poco rit.* *a tempo*  
*cresc.* *f*

Vla. *poco rit.* *a tempo*  
*cresc.* *f*

Vcello *poco rit.* *a tempo*  
*cresc.* *f*

B. *arco* *poco rit.* *a tempo*  
*cresc.* *f*

102

Pfte

*f* *una corda* *p* *tre corde* *f*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red. simile*

I VI. II VIa Vcello B.

105

Pfte

*una corda* *p* *cresc.* *stretto* *tre corde*

*stretto* *stretto* *stretto* *stretto* *stretto*

*cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

I VI. II VIa Vcello B.







122

*mf* *f*

*poco rit.*

*dim.*

*Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \**

*suivez poco rit.*

*suivez poco rit.*

*suivez poco rit.*

*suivez poco rit.*

*suivez poco rit.*

125

*p* *f* *p*

*a tempo* *I. II.* *mf*

*a tempo* *a2* *p* *cresc.* *f* *p*

*a tempo* *p* *cresc.* *f* *p*

*a tempo* *p* *f* *p*

*a tempo* *p* *f* *p*

129 Animato ♩ = 112

Fl.

Ob.

Clar. in A

Fag.

Cor. in E

Animato ♩ = 112

Pfte

I

VI.

II

Vla

Vcello

B.

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Clar. in A), and Bassoon (Fag.). The Flute and Clarinet in A parts are marked *mf* in the third measure. The Oboe and Bassoon parts are marked *p* in the second measure and *p* in the third measure. The Oboe and Bassoon parts are marked *I.* in the second measure.

Musical score for Cor in E. The part is marked *fp* in the third measure.

Musical score for Piano (Pfte). The piano part is marked *p molto leggiero* in the second measure and *ff* in the third measure. The piano part is marked *Red. \** in the second and third measures. The piano part is marked *Red.* in the third measure. The piano part is marked *8* in the third measure.

Musical score for Violins (I and II), Viola (Vla), Cello (Vcello), and Bass (B.). The Violins, Viola, Cello, and Bass parts are marked *pp* in the second measure.

132

This musical score page, numbered 132, features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Part 1, starting with a rest and a dynamic marking of *p* (piano).
- Ob. (Oboe):** Part I, starting with a rest and a dynamic marking of *p*.
- Clar. in A (Clarinet in A):** Part 1, starting with a rest.
- Fag. (Bassoon):** Part I, starting with a rest and a dynamic marking of *p*.
- Cor in E (Cor Anglais):** Part 1, starting with a rest.
- Pfte (Piano):** Right and left hands, featuring complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings of *fz* (forzando) and *p*. The right hand includes markings for *Red.* (Reduction) and *\** (ornament).
- VI. I (Violin I):** Part 1, starting with a rest and a dynamic marking of *p*.
- VI. II (Violin II):** Part 1, starting with a rest and a dynamic marking of *p*.
- Vla (Viola):** Part 1, starting with a rest and a dynamic marking of *p*.
- Vcello (Cello):** Part 1, starting with a rest and a dynamic marking of *f* (forte).
- B. (Bass):** Part 1, starting with a rest and a dynamic marking of *f*.

135

Fl. *mf*

Clar. in A I. *mf*

Cor. in E *fp*

Pfte *ff* *pp* *leggiero*

I VI. *pp*

II *pp*

Vla *pp* *pizz.*

Vcello *pp* *pizz.*

B. *pp*

138

Pfte *f* *dim.* *pp*

I VI. *pizz.* *fz* *calando*

II *pizz.* *fz* *calando*

Vla *fz* *calando*

Vcello *fz* *calando*

B. *fz* *calando*

141 F

Ob. *a tempo* I. *p dolce* *cresc.*

Pfte *a tempo* *p cantabile* *cresc.*

I VI. *pp* *arco a tempo* *cresc.*

II VI. *pp* *arco a tempo* *cresc.*

Vla *pp* *arco a tempo* *cresc.*

Vcello *pp* *a tempo* *cresc.*

B. *pp* *a tempo* *cresc.*

144

Fl. *mf* *f dim. e ritardando* *p*

Ob. *f dim. e ritardando* *p*

Clar. in A I. *mf* *f dim. e ritardando* *p*

Fag. I. *mf* *f dim. e ritardando* *p*

Cor. in E I II *f dim. e ritardando* *p*

Pfte *f* *molto cresc.* *ff* *poco rit.* *p*

I VI. *f* *molto rit.*

II VI. *f* *molto rit.*

Vla *f* *molto rit.*

Vcello *f* *div. molto rit.*

B. *f* *molto rit.*

147 *Più lento* ♩ = 69  
*più tranquillo*

Fl. *I.* *p*

Clar. in A *I.* *p*

Fag. *II.* *p*

Cor. in E *I. Solo* *p*

I II *p* *più tranquillo*

Trbi *pp*

III *pp*

*Più lento* ♩ = 69 *tranquillo e cantabile*

Pfte *mp*

I *più tranquillo* *pp*

VI. *pp*

II *pp*

Vla *pp*

Vcello *cantabile* *mf* *pp* *mf* *f* *pp* *ppp* *div.*

B. *pp* *pp* *ppp*

152

Cor. in F

Pfte

I VI. II

Vla

Vcello

B.

*animato*  
I. Solo

*pp*  
*mf*  
*f*  
*pp sosten.*  
*p cantabile*

*Red. \**

*pp* *sosten.*

*pp* *sosten.*

*pp* *sosten.*

*pp* *sosten.*

156

Fl.

Ob.

Clar. in A

Fag.

Cor. in E

Pfte

I VI. II

Vla

Vcello

B.

*sempre più animato*

*p*

*sempre più animato*

*p*

*sempre più animato*

*p*

*sempre più animato*

*p*

*sosten.*

*sosten.* *sempre più animato*

*cresc.* *dim.* *mf*

*Red. simile* *Red. \* Red. \* Red. \* Red. \**

*sempre più animato*

*sempre più animato*

*sempre più animato*

*sempre più animato*

*sempre più animato*

*p*





171 *a tempo*

Fl. *ff* *a tempo* *rit.* *fz*

Ob. *ff* *a tempo* *rit.* *fz*

Clar. in A *ff* *a tempo* *rit.* *fz*

Fag. *ff* *a tempo* *rit.* *fz*

Cor. in E *ff* *a tempo* *fz* *rit.* *fz*

Trbe in C *f* *a tempo* *rit.* *fz*

I II *a tempo* *rit.* *fz*

Trbi III *fz* *a tempo* *rit.* *fz*

Timp. *fz* *a tempo* *rit.* *fz*

Pfte *fz* *a tempo* *Solo Cadenza* *Adagio* *f* *ritard.* *ppp*

I VI *ff* *a tempo* *rit.* *ffz*

II *ff* *a tempo* *rit.* *ffz*

Vla *ff* *a tempo* *rit.* *ffz*

Viollo *ff* *a tempo* *rit.* *ffz*

B. *ff* *a tempo* *rit.* *ffz*

*Red.* *\* Red.* \*

Presto

Pfte

pp cresc. pp cresc.

molto ff

meno presto piu moderato dim. Andante molto rit. pp legato sempre

pp poco a poco

molto crescen-do

ff sempre piu ff

stringendo

Pfte

187

fff p fff p

7

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 187 and 188. It features a grand staff with treble and bass clefs. The left hand plays a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The right hand plays a melodic line with slurs and accents. Dynamics range from fortissimo (fff) to piano (p). A fermata is placed over measure 188. A 'Red.' (Reduction) symbol is present below the bass staff, and an asterisk is placed below the treble staff.

189

fff p fff p

8 7 8

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 189 and 190. The musical texture continues with complex accompaniment and melodic lines. Dynamics are marked fff and p. Fermatas are placed over measures 189 and 190. A 'Red.' symbol and an asterisk are present below the bass staff.

191

fff

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 191 and 192. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand accompaniment remains complex. Dynamics include fff. A 'Red.' symbol and an asterisk are present below the bass staff.

193

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 193 and 194. The music features wide intervals and slurs in both hands. A 'Red.' symbol and an asterisk are present below the bass staff.

195

fz fz fz fz fz sosten. ffz

3 8

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 195, 196, and 197. Measure 196 features a triplet of sixteenth notes in the right hand, marked 'fz' and 'sosten.'. Measure 197 has a fermata. Dynamics include fz, sosten., and ffz. A 'Red.' symbol and an asterisk are present below the bass staff.

198

sf p una corda

8

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 198 and 199. Measure 199 is marked 'p una corda'. Dynamics include sf and p. A fermata is placed over measure 199. A 'Red.' symbol and an asterisk are present below the bass staff.

200

pp

8

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 200 and 201. The music features complex accompaniment and melodic lines. Dynamics include pp. A fermata is placed over measure 200. A 'Red.' symbol and an asterisk are present below the bass staff.

201

Pfte

*fz fz fz*  
*tutte le corde f*

*f* *f*

*dim. pp* *poco rit.*

*una corda*

206

Tempo I

Poco più Allegro

Ob. I. Solo *p*

Fag. I. Solo *p*

Cor. in E IV. Solo *pp*

Timp. *pp*

Tempo I

Pfte

Poco più Allegro

I

VI. *div. pp* *fp* *p*

II *div. pp* *fp* *p*

Vla. *div. pp* *fp* *p*

Vcello *pp* *fp* *p*

B. *pp* *p*



217

This page of a musical score, numbered 217, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Clar. in A), and Bassoon (Fag.). The brass section consists of Cor Anglais (I, II), Trumpets in C (I, II, III), and Trombones (I, II, III). The string section includes Violins (I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), and Bass (B.). The percussion section (Pfte.) includes timpani (Timp.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is marked with a forte dynamic (*f*) and a fortissimo dynamic (*ff*). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass and percussion provide harmonic support. The Pfte. part features complex rhythmic patterns with accents and slurs. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.



Adagio  $\text{♩} = 84$

Flauti

Oboi

Clarineti in B

Fagotti

Corni I u. II in Es

Adagio  $\text{♩} = 84$

Pianoforte

I

Violini

II

Viola

Violoncelli

Bassi

This page of a musical score is for page 34, marked 'Adagio' with a tempo of 84 quarter notes per minute. The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds: Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, and Corni I u. II in Es. The second system includes strings: Violini I and II, Viola, Violoncelli, and Bassi, along with the Pianoforte. The woodwinds and strings are marked 'Con sordini' (with mutes) and 'pp' (pianissimo). The piano part is also marked 'pp'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the piano part features a more complex melodic line with triplets and slurs. The Fagotti part has a second ending marked 'II.' with a 'p' dynamic marking.

11

Fag. *p* *accel.*

Cor.in Es *mp* *accel.*

I VI. *sul G* *cresc. ed accel.*

II VI. *sul G* *cresc. ed accel.*

Vla *cresc. ed accel.*

Vcello *f* *cresc. ed accel.*

B.

21

Fl. *p* *f* *p* *A*

Ob. *p* *f* *p*

Clar.in B

Fag. *p* *f* *p*

Cor.in Es *I.* *ff* *3 rit.* *pp* *a tempo* *mp* *3* *pp rit.* *a tempo* *3* *5*

Pfte *rit.* *mp* *3* *a tempo* \*

I VI. *fp* *a tempo* *trem.* *p* *pp rit.*

II VI. *fp* *dim. e rit.* *pp* *trem.* *a tempo* *p* *pp rit.*

Vla *fp* *dim. e rit.* *pp* *trem.* *a tempo* *p* *pp rit.*

Vcello *div.* *fp* *dim. e rit.* *pp* *Solo* *trem.* *p* *pp rit.* *div.*

B. *fp* *dim. e rit.* *pp* *Tutti* *a tempo* *pizz.* *arco* *p* *pp rit.* *A*

30

Pfte

3 5

*ff<sup>z</sup>pp* *ff<sup>z</sup>pp* *ff<sup>z</sup>pp*

*cresc. - e - - string.*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

I

VI.

II

Vla

Vcello

B.

*string.*

*string.*

*string.*

*string.*

*string.*

34

Pfte

8 6 6

*ff* *sosten.* *fz* *p*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

I

VI.

II

Vla

Vcello

B.

*tranquillo*

*pp* *pp*

*tranquillo*

*pp* *pp*

*tranquillo*

*pp* *pp*

*tranquillo* *div.*

*pp* *pp*

*tranquillo*

*pp* *pp*

40

Pfte

I

VI. I

II

Vla

Vcello

B.

Red. \* Red. \* Red. \*

43

Pfte

I

VI. I

II

Vla

Vcello

B.

*ffpp* *ffpp* *ffpp* *cresc. - e -* *- string. -* *- ff* *sostenuto* *sf*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

*cresc. e string.* *fz*

*cresc. e string.* *fz*

*cresc. e string.* *fz*

*cresc. e string.* *fz*

*cresc. e string.* *fz*

47

Fl. I. *p*

Clar.in B I. *p*

Pfte *p*

VI I *pp tranquillo* *pizz.*

VI II *pp tranquillo* *div. p trem.*

Vla *pp tranquillo* *div. p trem.*

Vcllo *pp tranquillo* *div. p pizz.*

B. *pp tranquillo* *p pizz.*

51

Fl. I. *p*

Ob. I. *p string. e cresc.*

Clar.in B I. *p*

Fag. I. *p string. e cresc.*

Cor.in Es *p*

Pfte *cresc.* *molto cresc.*

VI I *string.*

VI II *string.*

Vla *string.*

Vcllo *string.*

B. *p*

54

Fl. poco rit. a tempo *f* *fp*

Ob. poco rit. a tempo

Clar.in B poco rit. a tempo *f* *fp* I. *p*

Fag. poco rit. a tempo *f* *mf cantab.* *p*

Cor.in Es poco rit. a tempo

Pfte poco rit. *ff* *pesante* a tempo

I. poco rit. a tempo *trem. arco* *fp*

VI. poco rit. a tempo *trem.* *fp*

II. poco rit. a tempo *trem.* *fp*

Vla. poco rit. a tempo *fp*

Vcello poco rit. a tempo *mf cantab. arco* *fp pizz.* *p pizz.*

B. poco rit. a tempo *pizz.* *Bfp*

59 I.

Fl. *p*

Ob. *pp*

Clar. in B *p*

Fag. *p* *mf* *p*

Cor. in Es *p* *cresc.*

Pfte *p dolce*

I VI. *p* *pp*

II VI. *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vcello *pizz.* *arco mf* *arco pp*

B. *p* *pp*

66

Ob. *mf* *dim.*

Fag. *mf* *dim.*

Cor. in Es *mf* *f* *dim.*

Pfte *p cresc.* *ff*

I VI. *mf* *dim.*

II VI. *mf* *dim.*

Vla. *mf* *dim.*

Vcello *mf* *dim.*

B. *mf* *dim.*



71

Fl.

Ob.

Clar.in B

Fag.

Cor.in E

Pfte

I VI.

II

Vla

Vcello

B.

*pp*

*pp*

*pp*

*fp ten.*

*pp*

*dim.*

*cresc.*

*poco stretto*

*ff ten.*

*fs*

*p*

*Red. \**

*poco stretto*

*cresc. poco stretto*

*ten.*

*fs ten.*

*pp*

*Red. \**

*Red. \**

*cresc. poco stretto*

*fs ten.*

*pp*

*pp*

*pp*

*pizz.*

*pizz.*

*fs*

*pp*

79

Cor.in E

Pfte

I VI.

II

Vla

Vcello

B.

*tranquillamente cantabile*

*molto*

*mp*

*pp rit.*

*Lento*

*p*

*fs*

*molto*

*pp*

*a tempo*

*pp rit.*

*ppp*

*Red. \**

*Red. \**

*Red. \**

*Red. \**

*Red. \**

*una corda*

*Red. \**

*Red. \**

*a tempo*

*rit.*

*p*

*a tempo*

*pp > rit.*

*ppp*

*rit.*

*p*

*a tempo*

*pp > rit.*

*ppp*

*rit.*

*p*

*a tempo*

*pp > rit.*

*ppp*

*rit.*

*p*

*a tempo*

*pp > rit.*

*ppp*

*arco*

*arco*

*div.*

*Solo*

*I.*

*3*

*8 trbb*

*8 trbb*

Allegro moderato molto e marcato  $\text{♩} = 108$

Fl.

Ob.

Clar.in A *staccato*  
*pp*

Fag. *staccato*  
*pp*

I II  
Cor.in E

III IV

Trb. in A

I II  
Trbi

III

Timp. A E

Allegro moderato molto e marcato  $\text{♩} = 108$

Pfte

*ff*

*fz*

*fz*

13

13

8

7

Red.

I  
VI. *senza sord.*  
*pizz.*  
*p*

II *senza sord.*  
*pizz.*  
*p*

Vla. *senza sord.*  
*pizz.*  
*p*

Vcello *senza sord.*  
*pizz.*  
*p*

B.

*fz*

*fz*

*fz*

*fz*

*fz*

*suivez*

Poco animato

8

Fl.  
Ob.  
Clar.in A  
Fag.  
I II  
Cor.in E  
III IV  
Trb. in A  
III  
Trbi  
III  
Timp. A E

*fz*

Detailed description: This block contains the musical notation for woodwinds and percussion. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Clar.in A), Bassoon (Fag.), Cor Anglais I and II (I II Cor.in E), Trumpets III and IV (III IV Trb. in A), Trombones III (III Trbi), and Timpani A and E (Timp. A E). The notation shows a series of rests followed by a dynamic marking of *fz* (forzando) at the beginning of the section.

Poco animato

Pfte  
I  
VI.  
II  
Vla.  
Viollo  
B.

8 27

*f* *p* *cresc.* *f*

Red. \* Red. \* Red. \*

arco

*fz*

Detailed description: This block contains the musical notation for the piano and string sections. The piano part (Pfte) features a melodic line starting at measure 8 and ending at measure 27, followed by a series of chords with dynamics *f*, *p*, *cresc.*, and *f*. The string section (I VI., II Vla., Viollo, B.) consists of rests followed by a dynamic marking of *fz* (forzando) and the instruction *arco* (arco). The piano part includes markings for *Red.* (ritardando) and asterisks (\*).

13

Pfte *p cresc. f fz p fp*

*Red. \* Red. \* Red. \**

I. *pizz. pp f*

VI. *pizz. pp f*

Vla. *pizz. pp f*

Vcello *pizz. pp f*

B. *pizz. f*

20

Fag. *I. > p*

Cor. in E *I. p molto p*

Pfte *p*

*\* Red. \* Red. \* Red. simile Red. \* Red. \**

I. *arco pp*

VI. *arco pp*

Vla. *arco pp*

Vcello *arco pp*

B. *arco pp*

26

Fag. *p* *string.*

Cor. in E *molto*

Pfte *p* *string.*  
*Red. simile* *Red. \** *Red. \** *Red. \**

I *pp* *string.*

VI. *pp* *string.*

II *pp* *3* *string.*

Vla *pp* *string.*

Vcello *pp*

B.

32

Fag. *fz*

Pfte *f* *piuf* *5* *22* *23*

I *fz*

VI. *fz*

II *fz*

Vla *fz*

Vcello *fz*

B. *fz*



46

Fl.

Clar.in A

Fag. I. Solo

Pfte

I. VI. II

Vla

Vcello I.

B.

52

Fl.

Ob.

Clar.in A

Fag.

Pfte

I. VI. II

Vla

Vcello

B.



58

Fl.

Clar. in A

Pfte

*cantabile*

*f*

*cre*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red. simile*

I

VI.

II

Vla

Vcello

B.

63

Pfte

*scen* - *do*

*con bravura*

*ff*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

I

VI.

II

Vla

Vcello

B.

*cresc.*

*f*



80

Fl.

Ob.

Clar. in A

Fag.

Pfte

I

VI

II

Vln

Vcllo

B.

84

Fl.

Ob.

Clar. in A

Fag.

Cor. in E

Pfte

I

VI

II

Vln

Vcllo

B.





101

Fl. *3*

Ob. *3*

Clar. in A *3*

Fag.

I II  
Cor. in E

III IV

Trb. in A *fff*

I II  
Trbi

III

Timp. A E

Pfte

*fz fz fz*

*Prestissimo*

*p poco cresc.*

*Red. \**

I  
Vl.

II

Vln

Vcello

B.







Poco più tranquillo  $\text{♩} = 92$

137

Fl. *poco rit.* I. Solo *f*

Ob. *poco rit.* *p* *pp*

Clar. in A *poco rit.* *p* *pp*

Fag. *poco rit.* *p* *pp*

Trb. in A

Timp. A E *poco rit.* *pp*

I *poco rit.* *pp* *trem. sul ponticello*

VI. *poco rit.* *pp* *trem. sul ponticello*

II *poco rit.* *pp* *trem. sul ponticello*

Vla *poco rit.* *pp*

Vcello *poco rit.* *pp* *pizz.*

B. *p poco rit.* *pp* *pizz.*

149

Fl. *pp*

Ob. *p* *pp*

Clar. in A *pp*

Fag. *p* *pp*

Cor. in E I II *p* *pp*

I *pp* *nat.*

VI. *pp* *nat.*

II *pp* *nat.*

Vla *pp* *nat.*

Vcello *arco* *p* *pp*

B. *arco* *p* *pp*

162

Pfte.

I

VI. I

VI. II

Vla.

Vcello I.

B.

170

Pfte.

I

VI. I

VI. II

Vla.

Vcello

B.

177

Pfte.

I

VI. I

VI. II

Vla.

Vcello

B.

*cresc.*

*f*

*pp*

*ritard.*

184

E

Fl. I. *p*

Clar. in A I. *p*

Pfte *a tempo*  
*p*  
Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

VI. I. *a tempo*  
*pp*

VI. II. *a tempo*  
*pp*

Vln. *a tempo*  
*pp*

Vcllo *Tutti a tempo*  
*pp*

B. *a tempo*  
*pp pizz.*

192

Fl. *pp*

Clar. in A *pp*

Pfte *fz*  
*p*  
*cresc.*  
Red. \* Red. \* Red. \*

VI. I. *ppp*

VI. II. *ppp*

Vln. *ppp*

Vcllo *ppp*

B. *arco*  
*ppp*





236

Pfte *un poco marcato*

*f* *p* *f* *fp* *fp*

*f* *p* \*

Pedale sempre come la I<sup>ma</sup> volta

244

Fag. *I* *p* *molto*

Cor. in E *I. Solo* *p* *molto*

Pfte *pp* *f* *fp* *p*

I. *pizz.* *fz* *pp*

VI. *pizz.* *fz* *pp*

Vla. *pizz.* *fz* *pp*

Vcello *pizz.* *fz* *pp*

B. *fz* *pp*

252

Fag. *p* *cresc. e string.* *f*

Cor. in E *p* *molto* *I.* *II. p* *cresc. e string.* *f*

Pfte *p* *cresc. e string.* *fz*

I. *pp* *p* *string.* *fz*

VI. *pp* *p* *string.* *fz*

Vla. *pp* *p* *string.* *fz*

Vcello *pp* *p* *string.* *fz*

B. *pp* *p* *string.* *fz*



260

Pfte *sempre più f*

265

Fl. *ff* *a 2.*

Ob. *ff*

Clar.in A *ff* *a 2.*

Fag. *ff*

I II Cor.in E *ff* *a 2.*

III IV *ff*

Trb. in A *ff*

I II Trbi *ff*

III *ff*

Timp. A. E *ff*

Pfte

I VI. *arco* *ff* *3*

II *arco* *ff* *3*

Vln. *arco* *ff* *3*

Veello *arco* *ff* *3*

B. *F ff*

273

Fl.

Clar.in A

Pfte

I. VI.

II

Vln

Vcello

B.

278

Fl.

Ob.

Clar.in A

Fag.

Pfte

I. VI.

II

Vln

Vcello

B.

Tutti

283

Fl. *mf*

Ob.

Clar.in A *mf*

Fag.

Musical score for measures 283-287, woodwinds section. Flute and Clarinet in A have a melodic line starting at measure 283 with a *mf* dynamic. Oboe and Bassoon are silent. The woodwinds play a melodic line with a *mf* dynamic.

Pfte. *fz* *marcato* *f*

*Red. \** *Red. \** *Red. \** *Red. \** *Red. simile*

Musical score for measures 283-287, piano section. The piano part features a complex rhythmic pattern with *fz* and *marcato* markings. Dynamics range from *fz* to *f*. There are several *Red. \** and *Red. simile* markings below the piano part.

I VI. II

Vla

Vcello *fp*

B. *fp*

Musical score for measures 283-287, strings section. Violins I and II, Viola, Cello, and Bass play a rhythmic accompaniment. Dynamics include *fp* for Cello and Bass.

288

Pfte. *f* *fz* *con bravura*

*fz Red. \** *Red. \**

Musical score for measures 288-292, piano section. The piano part continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *f* and *fz*. The section ends with *con bravura* markings and *fz Red. \** and *Red. \** markings.

I VI. II

Vla

Vcello *cresc.*

B. *cresc.*

Musical score for measures 288-292, strings section. Violins I and II, Viola, Cello, and Bass play a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

294

Pfte *ff* *ritard.*

I. *rit.*

VI. *rit.*

II. *rit.*

Vla. *rit.*

Vcello *rit.*

B. *rit.*

302

Fl. *a tempo*

Ob. *a tempo*

Clar. in A *a tempo*

Fag. *a tempo*

Pfte *p*

I. *a tempo*

VI. *p a tempo*

II. *a tempo*

Vla. *p a tempo*

Vcello *p a tempo*

B. *p a tempo*

*Gp*

307

Fl.  
Ob.  
Clar. in A  
Fag.  
Pfte  
I  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vcello  
B.

*8*  
*Red.*  
*sempre*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*

311

Fl.  
Ob.  
Clar. in A  
Fag.  
Cor. in E  
Pfte  
I  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vcello  
B.

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*I.*  
*p cresc.*  
*cre -*  
*scen -*  
*do*  
*Red.*  
*Red. simile*

316

Meno Allegro

Fl. *f* *a2*

Ob.

Clar.in A *f* *a2*

Fag.

Cor.in E

This block contains the woodwind parts for measures 316-320. The Flute and Clarinet in A parts feature a melodic line starting in measure 318, marked with a forte *f* dynamic and a second ending *a2*. The Oboe, Bassoon, and Cor Anglais parts are mostly rests during this passage.

Meno Allegro

Pfte *ff* *con forza*

I *f* *sostenuto*

VI *f* *sostenuto*

II *f* *sostenuto*

Vla *f* *sostenuto*

Vcello *f*

B. *f*

This block contains the piano and string parts for measures 316-320. The piano part is marked *ff* and *con forza*, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The strings (Violins I & II, Viola, Cello, Bass) play a sustained accompaniment marked *sostenuto* and *f*. There are some performance markings like *Red.* and asterisks.

321

Fl. *fz*

Clar.in A *fz*

Pfte *fff*

I *fz*

VI *fz*

II *fz*

Vla *fz*

Vcello *fz*

B. *fz*

This block contains the woodwind and string parts for measures 321-325. The Flute and Clarinet in A parts have a melodic line marked *fz*. The piano part is marked *fff* and features a complex rhythmic pattern. The strings play a sustained accompaniment marked *fz*. There are some performance markings like *Red.* and asterisks.

325

H Tempo I

Fl.

Ob.

Clar.in A *poco rit.*

Fag. *poco rit.* *pp*

I II *poco rit.*

Cor.in E *poco rit.* IV. *pp*

III IV

Trb.in A

I II

Trbi

III

Timp. *poco rit.* *pp*

Pfte *poco rit.* Tempo I *p*

I *poco rit.* *pp*

VI. *poco rit.* *pp*

II *poco rit.* *pp*

Vla *poco rit.* *pp*

Vcello *poco rit.* *pp*

B. *poco rit.* *pp*

H *pp*



334

This musical score page, numbered 334, features a full orchestral arrangement across 12 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Remains silent until measure 335, where it plays a triplet of eighth notes in a descending sequence, marked *ff*.
- Oboe (Ob.):** Remains silent until measure 335, where it plays a triplet of eighth notes in a descending sequence, marked *ff*.
- Clarinet in A (Clar.in A):** Plays a sustained note with a *cresc.* marking, then enters in measure 335 with a triplet of eighth notes, marked *ff*.
- Bassoon (Fag.):** Plays a sustained note with a *cresc.* marking, then enters in measure 335 with a triplet of eighth notes, marked *ff*.
- Cor in E (I II):** Plays a sustained note with a *pp cresc.* marking, then enters in measure 335 with a triplet of eighth notes, marked *ff*.
- Cor in E (III IV):** Plays a sustained note with a *p cresc.* marking, then enters in measure 335 with a triplet of eighth notes, marked *ff*.
- Trumpet in A (Trb.in A):** Remains silent until measure 335, where it plays a sustained note, marked *ff*.
- Trumpet in B (I II):** Remains silent until measure 335, where it plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ff*.
- Trumpet in B (III):** Remains silent until measure 335, where it plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ff*.
- Timpani (Timp.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a *cresc.* marking, then enters in measure 335 with a triplet of eighth notes, marked *ff*.
- Violin I (I):** Plays a sixteenth-note figure with a *cresc.* marking, then enters in measure 335 with a triplet of sixteenth notes, marked *ff*.
- Violin II (II):** Plays a sixteenth-note figure with a *cresc.* marking, then enters in measure 335 with a triplet of sixteenth notes, marked *ff*.
- Viola (Vla):** Plays a sixteenth-note figure with a *cresc.* marking, then enters in measure 335 with a triplet of sixteenth notes, marked *ff*.
- Violoncello (Vcello):** Plays a sixteenth-note figure with a *cresc.* marking, then enters in measure 335 with a triplet of sixteenth notes, marked *ff*.
- Bass (B.):** Plays a sixteenth-note figure with a *cresc.* marking, then enters in measure 335 with a triplet of sixteenth notes, marked *ff*.



348

lunga

Fl.

Ob.

Clar.in A

Fag.

I II  
Cor.in E

III IV

Trb.in A

I II  
Trbi

III

Timp.

Pfte

I  
VI.

II

Vla

Viollo

B.

lunga

ffz

lunga

ffz

lunga

ffz

lunga

ffz

lunga

ffz

lunga

ffz



368

I II  
Cor.in E

III IV

Pfte

I  
VI.

II

Vla

Vcello

B.

377

I II  
Cor.in E

III IV

Pfte

I  
VI.

II

Vla

Vcello

B.



406

This musical score page, numbered 406, features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score is divided into several staves for different instruments:

- Flute (Fl.):** Measures 406-409 are silent. In measure 410, it plays a sixteenth-note figure starting on G5, marked *fp*.
- Oboe (Ob.):** Measures 406-409 are silent. In measure 410, it plays a half note G5, marked *fp*.
- Clarinet in A (Clar.in A):** Measures 406-409 are silent. In measure 410, it plays a half note G5, marked *fp*. The word *stretto* is written above the staff in measure 406.
- Bassoon (Fag.):** Measures 406-409 are silent. In measure 410, it plays a half note G5, marked *fp*.
- Cor in E (Cor.in E):** Measures 406-409 are silent. In measure 410, it plays a half note G5, marked *fz*.
- Percussion (Pfte):** Measures 406-409 are silent. In measure 410, it plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *fz*.
- Violin I (VI. I):** Measures 406-409 are silent. In measure 410, it plays a half note G5, marked *fz*.
- Violin II (VI. II):** Measures 406-409 are silent. In measure 410, it plays a half note G5, marked *fz*.
- Viola (Vla):** Measures 406-409 are silent. In measure 410, it plays a half note G5, marked *fz*.
- Violoncello (Vcello):** Measures 406-409 are silent. In measure 410, it plays a half note G5, marked *fz*. A *cresc.* marking is present in measure 409.
- Bass (B.):** Measures 406-409 are silent. In measure 410, it plays a half note G5, marked *fz*. A *cresc.* marking is present in measure 409.

Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano), *fz* (forzando), and *cresc.* (crescendo). The woodwinds and strings play sustained notes, while the flute and percussion have more active parts in the final measure.



415

(Flauto II muta in Piccolo)

Fl. *cresc.* *f* *poco rit.*

Ob. *cresc.* *f* *poco rit.*

Clar.in A *cresc.* *f* *poco rit.*

Fag. *cresc.* *f* *poco rit.*

II *poco rit.*

Cor.in E *f* *poco rit.*

III IV *f* *poco rit.*

Trb.in A *p* *cresc. molto* *poco rit.*

Timp. *f* *poco rit.*

Pfte *fz* *fz* *fz* *fz* *cresc.* *poco rit.* 13

\* *Red.* \*

I *f* *cresc.* *poco rit.*

VI. *f* *cresc.* *poco rit.*

II *f* *cresc.* *poco rit.*

Vla. *f* *poco rit.*

Vcello *f* *poco rit.*

B. *f* *poco rit.*

Andante maestoso (wie früher  $\text{♩}$ )  $\text{♩} = 80$

422

K

Fl. *f*

Fl. picc. *f*

Ob. *f*

Clar. in A *f*

Fag. *f*

I II  
Cor. in E *f*

III IV

Trb. in A *f*

I II  
Trbi *f*

III

Timp. *f*

Andante maestoso

Pfte *fff*

I. *div.*

VI. *f trem.*

II. *div.*

Vla. *f trem.*


Vcello *f*

B. *f*

426

Fl. Fl. piccolo. Ob. Clar.in A Fag. I II Cor.in E III IV Trb.in A I II Trbi III Timp. Pfte. I VI. II Vla. Voello B.

430

Flauti gr. I-II. 

Fl. *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*

Fl. picc. *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*  
*muta in Flauto grande*

Ob. *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*

Clar. in A *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*

Fag. *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*

I II Cor. in E *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*

III IV *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*

Trb. in A *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*  
*a. 2.*

I II Trbi *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*  
*I. II.*

III *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*

Timp. *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*

Pfte *ff* *poco rit.* *a tempo* *fff pesante* *sost.* *ff*

I VI. *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff trem.*

II *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff trem.*

Vla *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff trem.*  
*div*

Veello *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*

B. *ff* *poco rit.* *a tempo* *ff*

*sva b.* *Red.* *\* Red.* *\* Red.*

436

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

Fl.

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

Ob.

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

Clar. in A

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

Fag.

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

I II

Cor. in E

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

III IV

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

Trb. in A

*a 2 poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

I II

Trbi

*a 2 poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

III

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

Timp.

*poco rit.* *a tempo* *fff* *ffz*

*fz* *fff* *ffz*

Pfte

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

*non trem.* *a tempo* *fz* *ffz*

I

VI.

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

II

*non trem.* *a tempo* *fz* *ffz*

Vla

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

*non div.*

Vcello

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

*trem.*

B.

*poco rit.* *a tempo* *fz* *ffz*

*trem.*