

Formalna struktura VIII. simfonije Ludwiga van Beethovena

Findrik, Renato

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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

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

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-02**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

RENATO FINDRIK

FORMALNA STRUKTURA VIII. SIMFONIJE

LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Diplomski rad

Pula, rujan, 2023.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Muzička akademija u Puli

RENATO FINDRIK

FORMALNA STRUKTURA VIII. SIMFONIJE

LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Diplomski rad

JMBAG: 0203009278, redoviti student

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Glazbeni oblici i stilovi

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

Pula, rujan, 2023.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani Renato Findrik, kandidat za magistra glazbene pedagogije – mag. mus. ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo 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 nedozvoljeni 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, 20.09.2023.



IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

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

FORMALNA STRUKTURA VIII. SIMFONIJE LUDWIGA VAN BEETHOVENA

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

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

U Puli, 20.09.2023.

Potpis

Sadržaj

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

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

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

UVOD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. LUDWIG VAN BEETHOVEN I NJEGOV SKLADATELJSKI OPUS

2.1. Život Ludwiga van Beethovena

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

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

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

² Loc. cit.

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

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

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

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

⁴ Andreis, Josip. Op. cit., str. 157.

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

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

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

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

⁵ Andreis, Josip. Op. cit., str. 158.

⁶ Loc. cit.

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

⁸ Andreis, Josip. Op.cit., str. 161.

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

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

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

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

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

2.2. Skladateljski opus Ludwiga van Beethovena

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

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

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

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

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

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

2.2.1. Simfonije

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.2. Klavirske sonate

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

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

2.2.3. Gudački kvarteti

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

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

2.2.4. Druga instrumentalna djela

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

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

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

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

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

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

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

2.2.5. Vokalno-instrumentalna djela

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

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

¹² Ibid, str. 191.

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

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

3. RAZVOJ SIMFONIJE DO BEETHOVENOVOG VREMENA

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

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

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

¹⁴ Loc. cit.

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

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

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

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

¹⁵ Ibid., str. 263.

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

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

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

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

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

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

¹⁷ Ibid., str. 279.

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

(3/4 mjera, F-dur)

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

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

5.1. Ekspozicija (t. 1 – 105)

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

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

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

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

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

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

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

5.1.1. Prva tema (t. 1 – 20)

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

Primjer br. 1

I. TEMA - mala perioda s unutrašnjim i vanjskim proširenjem

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

1. mala rečenica

2. mala rečenica

7

unutrašnje proširenje

12

ten.

f sempre

ten.

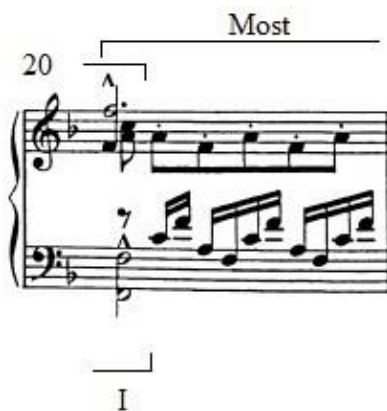
vanjsko proširenje

16

rinfs

IV

V



5.1.2. Most (t. 20 – 37)

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

Primjer br. 2

sažimanje motiva - - - -

II. tema

modulacija u D-dur

D: V

5.1.3. Druga tema (t. 37 – 90)

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

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

Primjer br. 3

34 Most II. TEMA

1. i 2. violine

p *sempre p*

početak II. teme u D-duru

43 *ritard.* *a tempo*

p dolce

modulacija D-C II. tema u C-duru

1 1 1 1

55

pp sempre *cresc.*

3 2 2 3 3

60

sf

3 3 3 3 3

65

sf *marcatissimo*

3 3 4 4 4

70

sf *p*

5 5 5 6 6 6 6

6 6 7 5 5 5 6

6 6 6 6 6 7

Završna grupa

8

5.1.4. Završna grupa (t. 90 – 105)

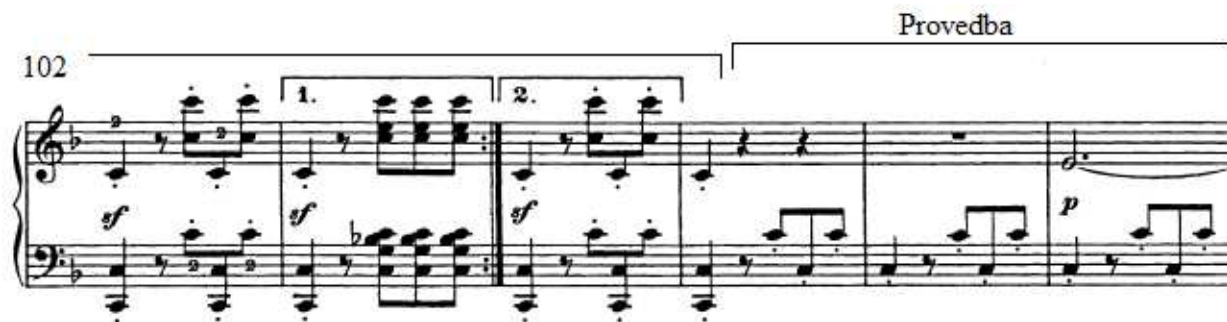
Završna grupa započinje u 90. taktu, a lančano se nadovezuje na kraj druge teme. Izvodi ju cijeli orkestar u forte i fortissimo dinami. Završna se grupa nalazi u istom tonalitetu kao i druga tema, a to je C-dur. U prvim taktovima završne grupe dolazi do izmjena funkcija tonike i dominante koje su dodatno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

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

Primjer br. 4

ZAVRŠNA GRUPA

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 90 to 100, and the second system covers measures 96 to 100. The music is written for piano in a key with one flat (B-flat major/C minor). The first system begins with a *cresc.* marking and a *Tutti* instruction. The second system features a *ff* dynamic and includes a *pedalni ton* (pedal point) and a *motiv u oktavama* (octave motif). Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.



5.2. Provedba (t. 105 – 190)

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

Provedba se sastoji od tri dijela:

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

5.2.1. Uvodni dio (t. 105 – 141)

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

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

Primjer br. 5

The image displays a musical score for a piano and woodwind ensemble, divided into three systems. The first system, labeled 'Završna grupa' and 'UVODNI DIO', starts at measure 102. It features a piano part with a dynamic marking of *sf* and a *Viole* part with a dynamic marking of *p*. The piano part includes first and second endings. A bracket below the piano part identifies a specific rhythmic pattern as 'model'. The second system, starting at measure 108, shows woodwind parts for the 1st Bassoon (*1. fagot*), 1st Clarinet (*1. klarinet*), 1st Oboe (*1. oboa*), and 1st Flute (*1. flauta*). The piano part in this system is marked *dolce* and *ff*. A bracket below the woodwind parts identifies a motif as 'motiv iz I. teme'. The third system, starting at measure 114, shows the piano part with dynamic markings of *f* and *p*. A bracket below the piano part identifies the repeated rhythmic pattern as 'ponavljanje modela'.

120

Musical score for measures 120-125. The piece is in B-flat major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 2, 2, 1, 3, 1). The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics include *ff* and *21 3b*.

126

Musical score for measures 126-131. The right hand has a complex texture with chords and slurs, marked with fingerings (2, 4, 4, 4). The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

ponavljanje modela

132

Musical score for measures 132-137. The piece is marked *dolce*. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (2, 4). The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *ff* and *2 4*.

Središnji dio

138

Musical score for measures 138-143. The right hand features a complex texture with chords and slurs, marked with fingerings (2, 4, 1, 2, 2, 2). The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*.

5.2.2. Središnji dio (t. 141 – 185)

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

Primjer br. 6

The image displays a musical score for piano, divided into two systems. The first system, labeled 'Uvodni dio', covers measures 138 to 144. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has fingerings 2 4 1 2 2 2. The left hand has fingerings 2 2. The score is marked with fortissimo (ff) dynamics. A dashed line below the bass line indicates 'motiv u oktavama'. The second system, labeled 'SREDIŠNJI DIO', covers measures 144 to 152. It features a more complex texture with multiple voices. The right hand has fingerings 2 2 2 2 2 2. The left hand has fingerings 2 2 2 2 2 2. The score is marked with fortissimo (ff) dynamics. A bracket below the bass line indicates 'Osmerotaktni model'.

150

sf *sempre ff*

sekventno ponavljanje

156

sf *ff*

sekventno ponavljanje

162

sf *sf*

marcato

167

sf *ff sempre* *sf* *sf* *sf*

marcatissimo

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

Primjer br. 7

167

sf *sf* *ff sempre* *sf* *sf* *sf*

marcatissimo

motiv iz I. teme u stretti - - - -

četverotaktni model

173

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sekventno ponavljanje

sekventno ponavljanje

5.3. Repriza (t. 191 – 302)

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

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

5.3.1. Prva tema (t. 191 – 218)

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

Primjer br. 9

I. TEMA

nepotpuni nastup I. teme u osnovnom tonalitetu

mala perioda s unutrašnjim i vanjskim proširenjem

197 8.....

p dolce *pp* *p dolce*

1. mala rečenica || 2. mala rečenica

204

cresc. - legato *p*

unutrašnje proširenje

211

f *ff*

vanjsko proširenje

215

Most

ff

5.3.2. Most (t. 218 – 235)

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

Primjer br. 10

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- The first system (measures 215-219) is labeled "I. tema". It features a melodic line in the right hand with slurs and fingerings (4, 2, 1, 3, 2) and a rhythmic accompaniment in the left hand.
- The second system (measures 220-223) is labeled "MOST". It continues the melodic and rhythmic patterns from the first system.
- The third system (measures 224-227) is labeled "sažimanje motiva - - - -". It shows a more complex texture with overlapping melodic lines and dense chordal accompaniment.
- A bracket labeled "materijal iz I. teme" spans the end of the first system and the beginning of the second system.
- A bracket labeled "MOST" spans the entire second system.

II. tema

229

modulacija u B-dur

5.3.3. Druga tema (t. 235 – 288)

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

Primjer br. 11

Most

II. TEMA

229

262

3 3 3 4 4

267

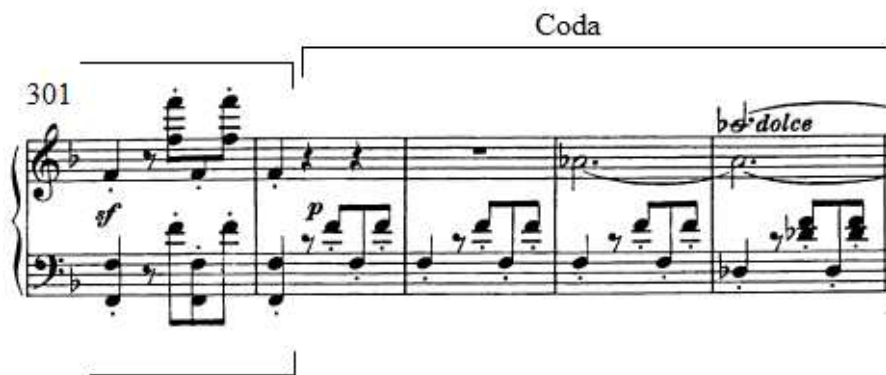
4 5 5 5 6 6 6

274

6 6 6 7 5 5

280

5 6 6 6 6 6 6



5.4. Coda (t. 302 – 374)

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

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

5.4.1. Uvodni dio (t. 302 – 323)

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

Primjer br. 13

UVODNI DIO

Repriza

301 *1. klarinet* *pp dolce*

1. fagot *pp*

motiv u oktavama - - - - - materijal iz I. teme

308 *sempre pp*

model

313 *ten.* *stacc.*

sekventno ponavljanje

318 *ten.* *cresc.* *ten.*

sekventno ponavljanje

5.4.2. Središnji dio (t. 324 – 352)

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

Primjer br. 14

SREDIŠNJI DIO

324

izlaganje prvog dijela I. teme - - - - -

329

V7 - - - - -

334

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

341

346

Završni dio

350

5.4.3. Završni dio (t. 352 – 374)

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

Primjer br. 15

Središnji dio

ZAVRŠNI DIO

350

fff

Tutti

motiv iz glave I. teme - - - -

355

363

p

dim.

pp

pp

glava I. teme

6. FORMALNA STRUKTURA II. STAVKA (Allegretto scherzando)

(2/4 mjera, B-dur)

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

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

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

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

6.1. Ekspozicija (t. 1 – 40)

6.1.1. Prva tema (t. 1 – 17)

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

Primjer br. 16

I. TEMA - velika rečenica s vanjskim proširenjem

Allegretto scherzando. $\text{♩} = 88.$

I. violine

pp

Oboe, klarineti, fagoti i horne

sempre stacc.

Violončela i kontrabasi

pp

velika rečenica

4

8

ten.

ff *sf* *p*

ten.

vanjsko proširenje

12

II. tema

6.1.3. Druga tema (t. 23 – 33)

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

Primjer br. 18

Most

II. TEMA

24

velika rečenica - - - - -

28

vanjsko proširenje

Završna grupa

33

6.1.4. Završna grupa (t. 33 – 40)

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

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

Primjer br. 19

II. tema ZAVRŠNA GRUPA

33 37

| materijal iz I. teme - - - - -

Repriza

B: V7 I |

6.2. Repriza (t. 40 – 81)

6.2.1. Prva tema (t. 40 – 46)

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

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

Primjer br. 20

Završna grupa I. TEMA

37 *cresc.* *dim.* *pp* *pp* *I. violine*

41 *pp*

Violončela i kontrabasi *pp*

45 *Most* *ten.*

B: V7 I

6.2.2. Most (t. 46 – 56)

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

Primjer br. 21

The musical score is divided into three systems, each with a treble and bass clef. The first system, labeled 'I. tema' and 'MOST', starts at measure 45. The second system starts at measure 48 and includes dynamic markings like 'cresc.', 'f', and 'sf', as well as fingering numbers (4, 5, 4, 5, 4, 5) and 'ten.' markings. The third system starts at measure 51 and includes 'ten.' markings and fingering numbers (2, 3, 2, 3, 2, 3). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major) and a 2/4 time signature.

II. tema

54

B: V I

6.2.3. Druga tema (t. 56 – 66)

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

Primjer br. 22

Most II. TEMA

54

57

velika rečenica - - - - -

60

Završna grupa

64

vanjsko proširenje

6.2.4. Završna grupa (t. 66 – 81)

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

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

Primjer br. 23

II. tema ZAVRŠNA GRUPA

I. dio završne grupe

II. dio završne grupe

76

motiv iz I. teme u diminciji - - - -

78

80

B: V7 I

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

(3/4 mjera, F-dur)

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

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

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

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

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

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

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

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

A (Menuetto)	B (Trio)	A (Menuetto)
[: a :] [: b a l Coda :]	[: a :] b a l Coda	Men. D. C. al Fine

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

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

[: a :] [: b a l Coda :]

7.1.1. „a“ (t. 1 – 11)

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

Primjer br. 25

6

12

„b“

materijal iz „a“ -----

motiv

sekventno ponavljanje

18

B: V7 -----

I

24

„a1“

V7

7.1.3. „a1“ (t. 25 – 37)

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

Primjer br. 26

„b“

„a1“ - mala modulirajuća perioda s unutrašnjim proširenjem

24

pp *pp* *cresc.*

1. mala rečenica

30

f *piu f* *ff* *p*

2. mala rečenica unutrašnje proširenje - - - - -

Coda

F: V7 I

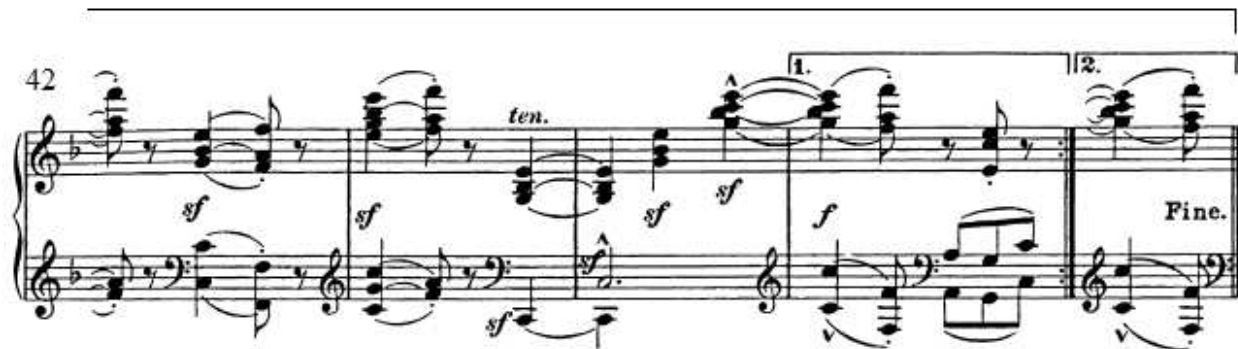
7.1.4. Coda (t. 37 – 46)

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

Primjer br. 27

„a“ CODA

materijal iz „a“ -----



7.2. II. dio „B“ (Trio) (t. 46 – 81)

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

[: a :] b a1 Coda

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

7.2.1. „a“ (t. 46 – 55)

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

Primjer br. 28

„a“ - mala modulirajuća perioda

un poco marc.
Horne
p
Violončela i kontrabasi
1. mala rečenica

51
cresc.
p
2. mala rečenica

55
p
b

7.2.2. „b“ (t. 55 – 63)

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

Primjer br. 29

The image displays a musical score for a piano piece, divided into three systems. The first system, labeled 'b' at the top, covers measures 55 to 58. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand with slurs and a triplet of eighth notes. The bass line provides a steady accompaniment. A bracket below the first two measures is labeled 'motiv iz „a“', and a dashed line extending to the end of the system is labeled 'rad s motivom'. The second system, starting at measure 59, includes a *cresc.* (crescendo) marking and continues the melodic and accompanimental patterns. The third system, labeled 'a1' at the top, covers measures 63 to 64. It features a piano (*p*) dynamic and includes fingering numbers (1-5) for the right hand and (1-5) for the left hand. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

7.2.3. „a1“ (t. 63 – 67)

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

Primjer br. 30

The image shows a musical score for a piano piece. The first system, labeled '„a1“ - mala rečenica', covers measures 63 to 67. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat (F-dur). The music is in 4/4 time. The treble clef part has a melodic line with slurs and accents, while the bass clef part has a more rhythmic accompaniment with slurs and accents. The second system, labeled 'Coda', covers measures 67 to 81. It also features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The treble clef part has a melodic line with slurs and accents, while the bass clef part has a more rhythmic accompaniment with slurs and accents. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* and *p*.

7.2.4. Coda (t. 67 – 81)

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

Primjer br. 31

CODA

The musical score for the Coda section consists of three systems of music, measures 67-77. The first system (measures 67-71) begins with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melody with slurs and accents, marked *dolce* and *p*. The left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked *sf*. The second system (measures 72-76) continues the melody and accompaniment, with dynamics *p* and *sf*. The third system (measures 77) concludes the section with a final chord and a fermata, marked *dim.*, *pp*, and *Men. D. C. al Fine.*

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

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

8. FORMALNA STRUKTURA IV. STAVKA (*Allegro vivace*)

(2/2 mjera, F-dur)

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

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

Četvrti stavak osme simfonije građen je u obliku sonatnog ronda.

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

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

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

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

5

10

vanjsko proširenje - - - - -

15

2. velika rečenica

22

modulacija u C-dur - - - - -

8.3. Druga tema (B) (t. 48 – 68)

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

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

Primjer br. 34

Most II. TEMA (B)

45 *I. violine*
legato

50 *sempre legato*

54 *cresc.*
p

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

58 *dolce*
p
dolce tranquillo e legatissimo
 velika rečenica

Most

68 *tranquillo*
pp scherzando
 C:I

8.4. Most (t. 68 – 90)

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

Primjer br. 35

MOST

68

tranquillo

pp scherzando

74

80

più f

85

ff

modulacija u F-dur - - - - -

F: I

8.5. Prva tema (A1) (t. 91 – 119)

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

Primjer br. 36

I. TEMA (A1)

I. tema u osnovnom tonalitetu

109

sempre pp

modulacijska razrada motiva - - - -

114

cresc.

8.6. Treća tema (C) (t. 120 – 161)

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

Primjer br. 37

III. TEMA (C)

120

f molto marcato

četverotaktni model

sekventno ponavljanje

127

sekventno ponavljanje

133

sekventno ponavljanje

razrada motiva - - - - -

139

146

152

"lažni" nastup I. teme - - - - -

modulacija u F-dur - - - - -

166

vanjsko proširenje - - -

173

sempre piu p *ppp* *ff*

179

sempre ff

2. velika rečenica

184

Most

189

ff

marcatissimo

8.8. Most (t. 189 – 223)

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

Primjer br. 39

I. tema (A) MOST

189

ff

marcatissimo

materijal iz I. teme - - - - -

194

sf

200

sf *sf* *sempre ff*

206

ff

211

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

modulacija u F-dur - - - - -

217

sf

F: V

8.9. Druga tema (B) (t. 224 – 244)

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

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

Primjer br. 40

II. TEMA (B)

224 *ten.* *p* *legato*

velika rečenica s vanjskim proširenjem

228

232 *p* *cresc.*

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

236

p dolce

legatissimo tranquillo

Viol.

velika rečenica

243

pp e tranquillo

scherzando

Most

F: I

8.10. Most (t. 244 – 266)

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

Primjer br. 41

243

II. tema (B)

pp e tranquillo

scherzando

MOST

249

255

261

8.11. Coda (t. 267 – 502)

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

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

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

8.11.1. Prvi dio (t. 267 – 355)

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

Primjer br. 42

PRVI DIO

267

Viola
p

1. i 2. violine

pp

273

sempre *pp*

motiv iz I. teme - - - - -

278

pp *f* *pp*

2. violine

283

4 3 2 1 3 2 1

1. oboa

pp

model | ponavljanje

289

4 3 2 1 3 2 1

pp

2. violine

294

4 3 2 1 3 2

sempre *pp*

1. flauta

299

304

razrada motiva - - - -

309

314

ben marcato

319

ff

325

331

336

sempre marcato e staccato

343

ff

"lažni" nastup I. teme - - - - -

349

p *pp* *pp*

Drugi dio

modulacija u F-dur - - - - -

8.11.2. Drugi dio (t. 355 – 408)

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

Primjer br. 43

Prvi dio



349

DRUGI DIO



356

I. tema u osnovnom tonalitetu - - - - -



363

sempre p

369

*

* modulacija u fis-mol

376

I. tema u fis-molu - - - - -

382

388

393

modulacijska razrada motiva - - - - -

398

403

modulacija u F-dur - - - -

8.11.3. Treći dio (t. 408 – 437)

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

Primjer br. 44

TREĆI DIO

408

p legg.

marcato

1. flauta,
1. klarinet,
1. fagot

II. tema u osnovnom tonalitetu - - - -

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

*Violončela
i kontrabasi*

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

ff

6

5 4 4 5 4

motiv iz I. teme - - - -

436

Četvrti dio

p dolce

3

F: V7

8.11.4. Četvrti dio (t. 438 – 502)

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

Primjer br. 45

436

Treći dio

ČETVRTI DIO

p dolce

3

441

materijal iz I. teme - - - - -

446

pedalni ton - - - - -

451

456

461

467

motiv iz I. teme - - - - -

473

479

486

F: V I - - - - -

494

ZAKLJUČAK

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

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

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

LITERATURA

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

Mrežne stranice:

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

SAŽETAK

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

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

SUMMARY

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

Keywords: symphony, analysis, musical form, musical style

Ausgabe von Beethoven's Werke.

Vollständige kritisch durchgesehene
überall berechnigte Ausgabe.

Mit Genehmigung aller Originalverleger.

Serie I.

SYMPHONIEN für grosses Orchester.

PARTITUR.

Nº 1. C dur, Op. 21.

„ 2. D dur, „ 36.

„ 3. Es dur, „ 55.

„ 4. B dur, „ 60.

Nº 5. C moll, Op. 67.

„ 6. F dur, „ 68.

„ 7. A dur, „ 92.

„ 8. F dur, „ 93.

Nº 9. D moll, Op. 125.

Nº 8.

Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

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

ACHTE SYMPHONIE

Beethovens Werke.

von

Serie 1. N^o 8.

L. VAN BEETHOVEN.

Op. 93.

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

Componirt im October 1812.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in F.

Timpani in F. C.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

This page of a musical score, numbered 4, contains two systems of music. The first system (measures 1-6) features a piano accompaniment with a right hand playing a melodic line of quarter notes and a left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 7-12) shows the piano accompaniment continuing with similar patterns, while the string section (violin, viola, and cello/bass) enters with sustained, legato lines. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as stems, beams, slurs, and dynamic markings.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, with the first staff containing a melodic line and the second staff containing a supporting line. The next two staves are for the piano accompaniment, with the third staff being the right hand and the fourth staff being the left hand. The bottom four staves are for the guitar, with the fifth and sixth staves being the right hand and the seventh and eighth staves being the left hand. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *tr* (trill) and *f* (forte). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of the musical score continues the notation from the first system. It features the same ten staves for vocal and guitar parts. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *sempre p* (sempre piano) and *pizz.* (pizzicato). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

ritard. a tempo.

ritard.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The bottom four staves are for a piano accompaniment (Right Hand and Left Hand). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first two staves of the string quartet have a *p dolce* marking. The piano part includes *pizz.* (pizzicato) markings. The system concludes with a *ritard.* (ritardando) instruction.

a tempo. ritard. a tempo.

ritard.

The second system of the musical score continues with the same eight staves. The piano part features a series of chords and arpeggios, with dynamic markings ranging from *pp* (pianissimo) to *sf* (sforzando). The string quartet part includes *arco.* (arco) markings and *cresc.* (crescendo) markings. The system concludes with a *ritard.* (ritardando) instruction.

a tempo.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The remaining eight staves are for the piano accompaniment, with the upper four staves in treble clef and the lower four in bass clef. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features complex textures with many chords and rapid passages. Performance markings include *p dolce* in the vocal staves and *p* in the piano staves. A fermata is placed over the final measure of the system.

The second system of the musical score also consists of ten staves, following the same layout as the first system. It continues the musical material from the first system. The piano accompaniment features prominent chords and arpeggiated figures. Performance markings include *ff* (fortissimo) in several places, *p dolce* in the vocal staves, and *p* in the piano staves. A fermata is placed over the final measure of the system.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff providing harmonic support. The remaining eight staves are for the piano accompaniment, divided into two groups of four. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *cresc.* and *f*. The music is written in a common time signature.

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It features similar notation to the first system, including notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.* and *ff*. The piano accompaniment parts show more complex rhythmic patterns and textures. The system concludes with a double bar line.

1. 2. 9

p dolce

1. 2.

pp

p

The first system of the musical score consists of six staves. The top three staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The vocal parts begin with a melodic phrase marked *p dolce*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with a *sf* (sforzando) dynamic marking.

The second system continues the musical score with six staves. The vocal parts have a *p dolce* dynamic marking. The piano accompaniment includes a *p cresc.* (piano crescendo) marking. The system ends with a *sf* dynamic marking.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The remaining eight staves are for piano accompaniment, with the upper four staves in treble clef and the lower four in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The key signature has one sharp (F#).

The second system of the musical score also consists of ten staves, continuing the vocal and piano parts from the first system. The vocal staves show melodic lines with some fermatas and dynamic markings. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic textures. A marking 'a 2.' is visible in the upper right of the system. The key signature remains one sharp (F#).

The musical score on page 12 is a complex arrangement for voice and piano. It consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part is written for both hands, with the right hand using a grand staff (treble and alto clefs) and the left hand using a grand staff (bass and tenor clefs). The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score is marked with 'a2.' and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The bottom system continues the piano accompaniment with similar complexity and notation.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The next four staves are for a string quartet, with the first two in treble clef and the last two in bass clef. The bottom four staves are for a piano accompaniment, with the first two in treble clef and the last two in bass clef. The music is written in a complex, multi-measure style with various rhythmic values and articulations.

The second system of the musical score continues the composition with ten staves, mirroring the structure of the first system. It features vocal lines, string quartet parts, and piano accompaniment. The notation includes a variety of musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, all arranged in a dense and intricate layout.

The first system of the musical score consists of eight measures. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a more regular bass line in the left hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*.

The second system of the musical score consists of eight measures, continuing from the first system. The vocal line and piano accompaniment continue with similar rhythmic and melodic patterns. The piano part features a prominent triplet-like figure in the right hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *più f*.

This page of a musical score, numbered 16, features a complex arrangement of instruments. The top system includes a woodwind section with flutes, oboes, and bassoons, and a string section with violins and violas. The middle system contains a piano part with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The bottom system is for the orchestra, including a brass section with trumpets and trombones, and a percussion section with timpani and cymbals. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings like *ff* (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and the marking *ff*.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom six staves are for the left hand. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout. Dynamic markings include *p* (piano) and *dolce* (dolce). The system concludes with a *pizz.* (pizzicato) marking.

ritard. *a tempo.*

The second system of the musical score continues the piece with ten staves. The notation is similar to the first system, featuring complex rhythmic patterns and slurs. Dynamic markings include *dolce* and *pizz.* (pizzicato). The system concludes with a *pizz.* marking.

ritard. *a tempo.*

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a supporting line. The remaining eight staves are for the piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and two additional bass staves. The score is marked with *p dolce* in several places, indicating a soft and sweet dynamic. There are also *ff* markings, suggesting a fortissimo section towards the end of the system. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines with various ornaments and phrasing.

The second system of the musical score continues the composition across ten staves. It features a variety of dynamic markings, including *p dolce*, *p*, *cresc.*, and *f*. The piano accompaniment shows a clear progression from a soft, delicate texture to a more powerful and dense sound. The vocal lines continue with intricate melodic and rhythmic patterns. The system concludes with a series of *f* and *ff* markings, indicating a climactic or fortissimo section.

The musical score on page 20 is divided into two systems. The top system consists of a piano part (right and left hands) and an orchestral part. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The orchestral part consists of several staves, primarily strings, which are sustained throughout the system. The bottom system continues the piano part with more intricate textures and includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *p dolc*. The piano part in the bottom system shows a transition to a more melodic and harmonic texture, with some notes marked *p dolc*. The orchestral part in the bottom system is mostly sustained, with some changes in dynamics and articulation.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are vocal lines with notes and rests. The next two staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The bottom two staves are for a string quartet, with the first and second violins playing melodic lines and the violas and cellos playing harmonic support. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *sempre pp* (sempre pianissimo) throughout the system.

The second system of the musical score continues the composition. It features the same instrumental and vocal parts as the first system. The dynamics are more varied, including *cresc.* (crescendo), *staccato* (staccato), and *ff* (fortissimo). The piano accompaniment shows a transition from *pizz.* (pizzicato) to *arco.* (arco) in the lower staves. The string quartet parts are marked with *staccato* and *cresc.*. The system concludes with a *ff* dynamic marking.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The middle two staves are piano accompaniment. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clef). The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing from the first system. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The piano accompaniment features more complex rhythmic textures, including sixteenth-note runs and chords. The grand staff at the bottom continues with a steady bass line and treble accompaniment.

The musical score on page 23 is divided into two systems. The top system consists of ten staves, and the bottom system also consists of ten staves. The notation includes various rhythmic values, such as sixteenth notes and triplets, and dynamic markings like *f* (forte) and *sf* (sforzando). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The bottom system includes a section with a key signature change to one flat (Bb) and a *sf* marking. The piece concludes with the marking "B. 8." at the bottom center.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle six staves are grouped by a brace on the left, indicating a piano or string ensemble. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and complex chordal textures. The notation is dense and detailed, with many accidentals and dynamic markings.

The second system of the musical score continues the piece with ten staves. It features a variety of dynamic markings and performance instructions. The markings include *pizz.* (pizzicato), *dimin.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), and *arco.* (arco). The music continues with complex rhythmic patterns and chordal textures, similar to the first system. The notation is dense and detailed, with many accidentals and dynamic markings.

Allegretto scherzando. $\text{♩} = 88$.

Flauti.

Oboi. *pp sempre staccato*

Clarineti in B. *pp sempre staccato*

Fagotti. *pp sempre staccato*

Corni in B basso. *pp sempre staccato*

Violino I. *pp*

Violino II. *pizz.*

Viola. *pizz.*

Violoncello. *pp*

Basso. *pp*

arco. *pp* *p*

arco. *pp* *p*

pp *p*

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are vocal lines, with the upper staff starting with a melodic phrase marked *p*. The lower six staves are piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic texture with many sixteenth notes. Dynamic markings include *p*, *sf*, and *dimin.* (diminuendo), leading to a *pp* (pianissimo) section at the end of the system.

The second system of the musical score consists of eight staves. The piano accompaniment is highly rhythmic, with many staves marked *cresc.* (crescendo). The system concludes with a *ff* (fortissimo) section. The vocal lines in the upper staves include trills (*tr*) and other melodic ornaments. The piano part features a dense texture of sixteenth notes and rests.

p *ff* *p* *dimin.* *pp* *cresc.*
pp *dimin.* *pp* *cresc.*
pp *dimin.* *pp* *cresc.*
p *dimin.* *pp* *cresc.*
p *dimin.* *pp* *cresc.*
p *dimin.* *pp* *cresc.*
ff *p* *dimin.* *pp*

cresc. p *cresc.* *p* *cresc.*
cresc. *cresc.* *p* *cresc.*
cresc. *cresc.* *p* *cresc.*
cresc. *cresc. p* *cresc. p* *cresc.*
p *cresc.* *p* *cresc.*
cresc. *p* *cresc.* *pizz.*
cresc. *cresc.* *pizz.* *p*
cresc. p *cresc.* *p* *cresc.*

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The remaining eight staves are for piano accompaniment. The score includes various dynamic markings: *cresc.* (crescendo) appears on the first, second, third, and fifth staves; *dimin.* (diminuendo) appears on the second, third, and fifth staves; *pp* (pianissimo) is marked on the second, third, fourth, fifth, sixth, seventh, eighth, and ninth staves; *pizz.* (pizzicato) is marked on the sixth and seventh staves; and *arco.* (arco) is marked on the eighth and ninth staves. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

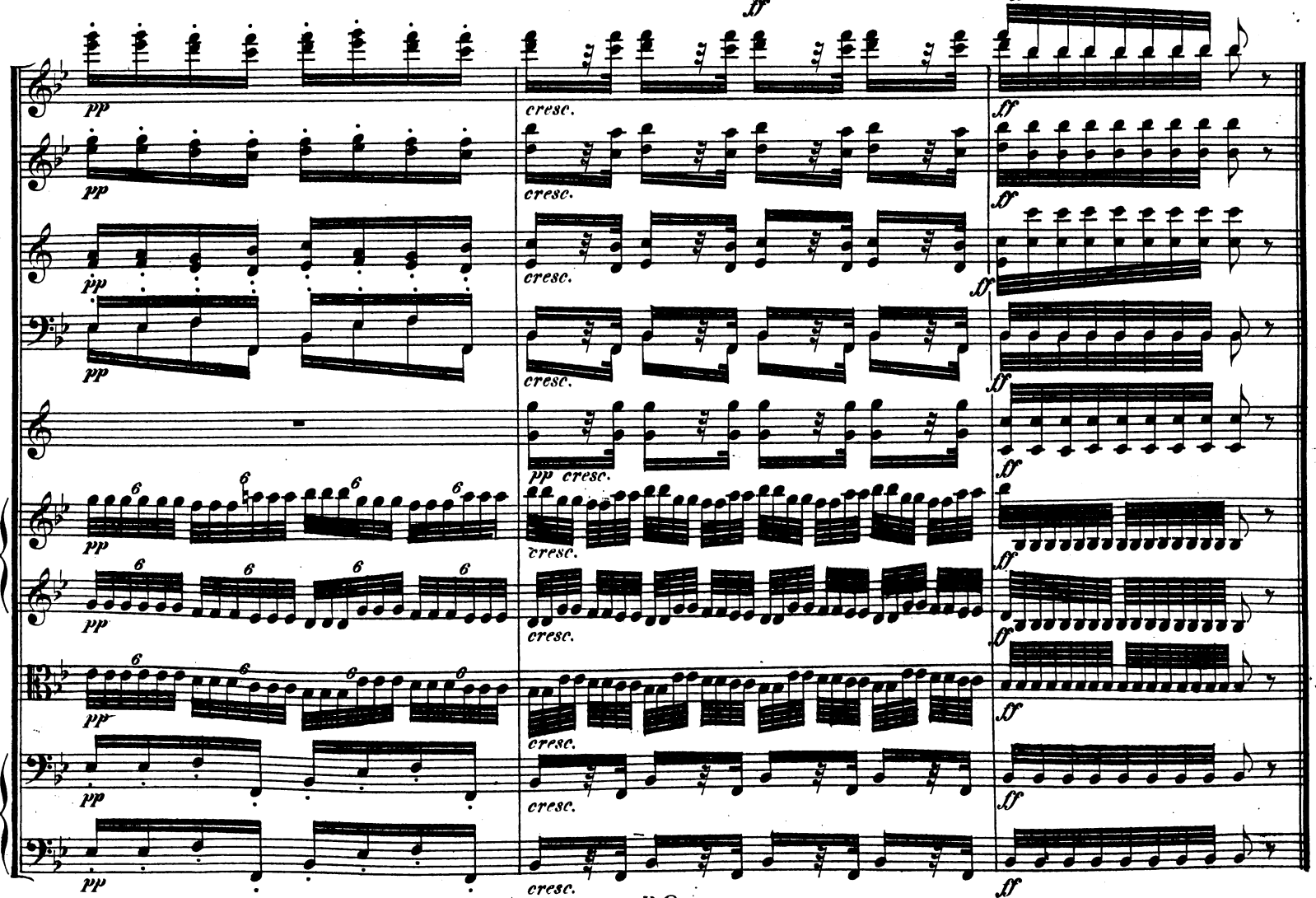
The second system of the musical score continues the piano accompaniment from the first system. It consists of ten staves. The music is characterized by dense rhythmic textures, primarily using sixteenth and thirty-second notes. The piano part features intricate patterns of chords and single notes, creating a complex and rhythmic accompaniment. The system concludes with a final chord and a few notes on the bottom staves.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts, with the first staff marked 'a2.' and the second staff marked 'a2.'. The remaining eight staves are for the piano accompaniment. The first four staves of the piano part are marked 'cresc.' and the last four are marked 'arco.'. The music is in a 7/8 time signature and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics range from *mf* to *ff*.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts, with the first staff marked 'tr.' and the second staff marked 'tr.'. The remaining eight staves are for the piano accompaniment. The first four staves of the piano part are marked 'tr.' and the last four are marked 'dimin.'. The music is in a 7/8 time signature and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics range from *mf* to *ff*.



Musical score system 1, consisting of 10 staves. The first five staves are grouped by a brace on the left. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The system concludes with a double bar line.



Musical score system 2, consisting of 10 staves. The first five staves are grouped by a brace on the left. This system features a prominent crescendo, with the word *cresc.* appearing multiple times across the staves. The music includes sixteenth-note passages and some staves marked with a '6' above the notes. Dynamic markings include *pp* and *ff*. The system concludes with a double bar line.

Tempo di Menuetto. $\text{♩} = 126$.

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in F.
Trombe in F.
Timpani in F.C.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

1. 2.
1. 2.
B.S.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The bottom four staves are for the piano (Right Hand and Left Hand). The score includes various dynamics such as *fp*, *dimin.*, and *pp*. Articulations like *pizz.* and *arco.* are used throughout. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

The second system of the musical score continues the piece. It features the same eight staves as the first system. The dynamics are primarily *cresc.* (crescendo) and *piu f* (pianissimo), with some *ff* (fortissimo) markings. The articulation *arco.* is also present. The music continues with intricate rhythmic patterns and dynamic contrasts.

1.
2.
Fine.

dolce *cresc.* *p*
dolce *cresc.* *p*
pizz. *p* *cresc.* *p*

1. 2.

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

This system contains measures 1 through 6. It features a piano introduction with two first and second endings. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part includes a variety of textures, from simple chords to more complex arpeggiated figures. Dynamics range from piano (*p*) to crescendo (*cresc.*).

1. 2.

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

arco. *p cresc.* *pizz.* *p* *cresc.* *sf*

This system contains measures 7 through 12. It continues the piano introduction with more complex textures, including triplets and arpeggiated patterns. Dynamics include piano (*p*), crescendo (*cresc.*), piano dolce (*p dolce*), piano (*p*), fortissimo (*sf*), and piano (*p*). Performance instructions like *arco.* and *pizz.* are present.

The first system of the musical score consists of six measures. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. Dynamics include *p dolce*, *p*, *cresc.*, *sf*, and *p*. The piece is in 3/4 time.

The second system of the musical score consists of six measures. It continues the melody and bass line from the first system. Dynamics include *cresc.*, *p*, *cresc.*, *p*, *dimin.*, and *pp*. The piece is in 3/4 time.

Allegro vivace. 0-84.

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in F.
Trombe in F.
Timpani in

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

The musical score on page 38 is divided into two systems. The first system (top) features a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and a piano. The piano part includes a right-hand melody with a triplet of eighth notes and a left-hand accompaniment of eighth notes. Dynamics for the strings are marked *ppp* and *ff*, with *sempre ff* for the woodwinds. The piano part is marked *più piano* and *ppp*. The second system (bottom) features woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon) and piano. The piano part continues with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. Dynamics for the woodwinds are marked *ff* and *sempre ff*. The piano part is marked *sf* and *sempre ff*. The score concludes with a final chord in the strings and piano.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves are vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The bottom six staves are piano accompaniment, including the right and left hands of the grand piano. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The piano part features a prominent sixteenth-note accompaniment in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.



The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It maintains the same vocal and piano arrangement as the first system. The piano accompaniment continues with its characteristic sixteenth-note texture, and the vocal parts have various rests and melodic lines. The system concludes with a double bar line.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The bottom six staves are for a piano, with the right hand on the top two staves and the left hand on the bottom four. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte).

The second system of the musical score continues the piece with ten staves. It features dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *sfz* (sforzando). The piano part includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The string parts have long, flowing lines with some slurs. The system concludes with a *cresc.* marking.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff providing harmonic support. The piano accompaniment is spread across the bottom four staves. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *p dolce*, and *pp*. The piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand, often marked with a '6' for a sixteenth-note figure.

The second system continues the musical score with six staves. The vocal lines and piano accompaniment are consistent with the first system. Dynamic markings include *pp* and *sempre pp*, indicating a sustained soft dynamic. The piano part continues with the sixteenth-note pattern, and there are instances of *pizz.* (pizzicato) in the lower staves. The overall texture remains delicate and expressive.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The bottom six staves are for a piano, with the right hand on the top two staves and the left hand on the bottom four. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *f* (forte) and *arco.* (arco).

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It features similar complex rhythmic patterns and dynamic markings, including *più f* (più forte) and *ff* (fortissimo). The piano part continues with intricate textures, and the string part has sustained chords and moving lines. The system concludes with a *p* (piano) marking.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The next two staves are piano accompaniment in treble and bass clef. The bottom four staves are for a grand piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The music begins with a series of rests, followed by a melodic line in the vocal parts and a piano accompaniment featuring sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. The vocal parts and piano accompaniment continue with melodic and rhythmic development. The grand piano part features a prominent sixteenth-note accompaniment in the right hand. Dynamic markings include *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves are for the piano, with the right hand on the first two and the left hand on the last two. The bottom six staves are for the violin, with the first two staves for the right hand and the last four for the left hand. The piano part begins with a *pp* dynamic. The violin part features a melodic line with various ornaments and a *sp* dynamic marking. The system concludes with the instruction *sempre pp* repeated on several staves.

The second system continues the musical score with ten staves. The piano part continues with *pp* dynamics. The violin part features a melodic line with various ornaments and a *pp* dynamic marking. The system concludes with the instruction *cresc.* repeated on several staves, leading to a *f* dynamic marking.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in alto clef. The next two staves are for piano accompaniment, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The bottom four staves are for a string quartet, with the first two staves in treble clef and the last two in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. There are several dynamic markings such as *mf* and *f* throughout the system.



The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It maintains the same instrumental and vocal arrangement as the first system. The notation includes a variety of note values and rests, with some measures containing multiple beams. The dynamic markings continue, with *mf* and *f* being prominent. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a complex musical setting.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves are for individual instruments: two treble clefs and two bass clefs. The bottom six staves are for a grand piano, with three staves for the right hand and three for the left hand. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *mf* and *ff*. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

The second system of the musical score continues with the same ten-staff layout. It begins with a large fermata over the first few notes of the top staves. The music then resumes with a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *ff*. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

This page of a musical score, numbered 48, contains two systems of music. Each system consists of ten staves. The top five staves of each system are grouped by a brace on the left and contain vocal or instrumental parts with various notes, rests, and dynamic markings. The bottom five staves are also grouped by a brace and feature a more rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as beams, slurs, and accents.

The first system of the musical score consists of 11 staves. The top five staves are arranged in two systems of two staves each, with a grand staff (treble and bass clefs) on the bottom staff. The bottom five staves are also arranged in two systems of two staves each, with a grand staff on the bottom staff. The music features complex chordal textures and rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the lower staves.

The second system of the musical score consists of 11 staves, mirroring the structure of the first system. It continues the musical composition with similar chordal and rhythmic elements, including sixteenth-note passages in the lower staves.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves are arranged in two pairs, each pair sharing a common key signature and time signature. The bottom six staves are arranged in three pairs, also sharing a common key signature and time signature. The music is characterized by dense, complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and a variety of chordal textures. There are several dynamic markings, including *mf* and *f*, and some phrasing slurs.

The second system of the musical score continues the complex rhythmic and chordal patterns from the first system. It consists of ten staves, arranged in the same layout as the first system. The music features a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, and a rich harmonic texture. Dynamic markings such as *p* and *mf* are used throughout. There are also some phrasing slurs and articulation marks.

The first system of the musical score consists of 12 measures. It features a complex arrangement of staves. The upper staves contain melodic lines with various dynamics such as *p*, *cresc.*, and *pp*. The lower staves provide harmonic support with chords and bass lines. Performance instructions include *arco.* and *pizz.* for the lower strings.

The second system of the musical score consists of 12 measures. It continues the musical themes from the first system. The notation includes intricate melodic passages and dense harmonic textures. Dynamics range from *pp* to *p*. Performance instructions such as *arco.*, *pizz.*, and *pp* are used throughout the system.

The first system of the musical score consists of 10 measures. It features a complex texture with multiple staves. The top two staves (treble clef) contain melodic lines with the dynamic marking *sempre pp*. The middle two staves (treble and bass clef) provide harmonic support. The bottom two staves (treble and bass clef) contain a dense, rhythmic accompaniment, with the dynamic marking *sempre pp* repeated. A large slur encompasses the entire system. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

The second system of the musical score consists of 10 measures. It continues the complex texture from the first system. The top two staves (treble clef) feature melodic lines with the dynamic marking *sempre pp*. The middle two staves (treble and bass clef) provide harmonic support. The bottom two staves (treble and bass clef) contain a dense, rhythmic accompaniment, with the dynamic marking *sempre pp* repeated. A large slur encompasses the entire system. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The word *arco.* appears in the lower staves of this system.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are vocal parts, each beginning with the dynamic marking *piu f*. The bottom five staves are piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and triplets. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *p* (piano) in the lower staves.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are vocal parts, mostly containing rests. The bottom five staves are piano accompaniment. The piano part continues with complex textures, including many triplets. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *sempre pp* (sempre pianissimo) throughout the system.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts in treble clef. The next two staves are piano accompaniment in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *f*. There are also triplets and slurs present in the piano parts.

The second system of the musical score continues with ten staves, following the same layout as the first system. It features vocal lines and piano accompaniment with complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. Dynamic markings such as *pp* and *f* are used throughout the system.



Musical score system 1, consisting of ten staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle four staves are grouped with a brace on the left. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *pp* and *sempre pp*. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 2, consisting of ten staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle four staves are grouped with a brace on the left. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamic markings, including *pp*, *cresc.*, and *sempre pp*. The system concludes with a double bar line.



The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle two staves are grand staff notation. The music features complex textures with many triplets and sixteenth-note patterns. The notation includes various ornaments and dynamic markings.



The second system of the musical score also consists of six staves, continuing the complex musical texture from the first system. It features similar rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with various musical ornaments and dynamic markings throughout.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top three staves (treble clef) feature intricate rhythmic patterns, including frequent triplets and sixteenth-note runs. The bottom seven staves (bass clef) provide a harmonic and bass line, with some staves showing sustained notes and others with rhythmic accompaniment. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

The second system continues the musical piece with ten staves. It maintains the complex rhythmic textures seen in the first system, with prominent use of triplets and sixteenth-note figures. The bottom staves show a more active bass line with frequent sixteenth-note patterns. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes of several staves.

The first system of the musical score, measures 58-64, features a complex arrangement of staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a line of lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are for a string quartet. The fifth and sixth staves are for a piano, with the right hand playing a rhythmic pattern and the left hand playing chords. The seventh and eighth staves are for a bassoon and a double bass. The music is marked with dynamics such as *pp* and *p*, and includes articulation marks like accents and slurs.

The second system of the musical score, measures 65-71, continues the musical piece. It features the same instrumental and vocal parts as the first system. The piano part has a more active role, with triplets and slurs. The string quartet part has long, sustained notes. The bassoon and double bass parts have a steady, rhythmic accompaniment. The music is marked with dynamics such as *pp* and *p*, and includes articulation marks like accents and slurs. The instruction *sempre staccato* is written in the bassoon part.

The first system of the musical score consists of six staves. The top three staves are vocal parts: the first staff is the soprano line, the second is the alto line, and the third is the bass line. The bottom three staves are piano accompaniment: the fourth staff is the right hand, the fifth is the left hand, and the sixth is the bass line. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. Measures 1-6 show the vocalists entering with a melody, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing from the first system. It features the same vocal and piano parts. Measures 7-12 show the vocalists continuing their melody, with the piano accompaniment providing a steady harmonic and rhythmic foundation. The piano part includes various textures, such as chords and moving lines in both hands. The system concludes with a final measure in measure 12.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The bottom eight staves are for piano accompaniment, with the top two in treble clef and the bottom six in bass clef. The piano part features a prominent eighth-note accompaniment in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.



The second system of the musical score also consists of ten staves, mirroring the layout of the first system. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment maintains its eighth-note texture, with some melodic movement in the right hand. The system concludes with the initials "B.S." centered below the bottom two staves.

The first system of the musical score consists of 12 measures. It features a complex arrangement of staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is characterized by dense chordal textures and melodic lines. Dynamic markings include *sp* (sforzando) and *f* (forte). The notation includes various note values, rests, and slurs.

The second system of the musical score consists of 12 measures. It continues the complex arrangement of staves from the first system. The notation includes triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The system concludes with a *p* marking and a long slur.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The middle two staves are piano accompaniment, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The bottom two staves are also piano accompaniment, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by long, sweeping melodic lines and dense harmonic textures. The notation includes various ornaments and dynamic markings.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing the composition from the first system. It features similar instrumental and vocal parts. The piano accompaniment is particularly dense, with many sixteenth-note passages and complex chordal structures. The vocal lines continue with intricate melodic patterns. The system concludes with a triplet of notes in the upper vocal staff, marked with the dynamic *p dolce*. The overall texture is highly detailed and expressive.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The next four staves are for piano accompaniment, with the first two in treble clef and the last two in bass clef. The bottom two staves are for a second piano part, also in treble and bass clefs. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *p* and *f*.

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It maintains the same instrumental and vocal structure as the first system. The piano parts feature dense textures with many sixteenth notes and triplets. The vocal lines continue with melodic and rhythmic motifs. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score for the first system, measures 1-12. The score includes staves for strings and woodwinds. Dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). A 'rit.' marking is present at the beginning of the system.

Musical score for the second system, measures 13-24. This system features a 'cresc.' marking and includes staves for strings and woodwinds. Dynamics range from pianissimo (pp) to piano (p).

The first system of the musical score, measures 1-12, features a complex texture. It includes a vocal line with a melodic line and a basso continuo line. The piano accompaniment consists of a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The piano part is characterized by dense chordal textures and sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). A section marked *a2.* begins in measure 6. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of the musical score, measures 13-24, continues the complex texture. It features the same vocal and piano parts as the first system. The piano accompaniment maintains its dense, rhythmic character with sixteenth-note patterns and chordal textures. Dynamic markings include *f* and *ff*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.