

KISPARTITURÁK

POCKET SCORES * TASCHENPARTITUREN

BARTÓK

BÉLA

KÉT ARCKÉP

ДВА ПОРТРЕТА

TWO PORTRAITS

ZWEI BILDNISSE

DEUX PORTRAITS

BARTÓK BÉLA

KÉT ARCKÉP

zenekarra

(Egy ideális — Egy torz)

*

БЭЛА БАРТОК

ДВА ПОРТРЕТА

Пьесы для оркестра

(Идеальный портрет — Урод)

Zeneműkiadó Vállalat, Budapest
1953

BÉLA BARTÓK

ZWEI BILDNISSE

für Orchester

(Ein Ideal — Ein Grotesk)

*

TWO PORTRAITS

for Orchestra

(One Ideal — One Grotesque)

*

DEUX PORTRAITS

pour Orchestre

(Une Idéale — Une Grotesque)

Zeneműkiadó Vállalat, Budapest
1953

Z 1002

Copyright 1953 by Zeneműkiadó Vállalat, Budapest

A kiadásért Korvin László igazgató, a szerkesztésért Rékai András,
a műszaki előkészítésért Pogány Károly felelős. Sajtó alá rendező: Böhm László.
Az MNOSZ 3402-52, 5601-50 Á és 5602-50 Á szerint készült 4¹/₂ (A5) ív terjedelemben,
1500 példányban.

Zeneműnyomda, Budapest, VI., Paulay Ede-utca 55.

A nyomdai munkatáska száma: 14734 — 1953.

Nyomdai vezető: Hermann Lajos igazgató.

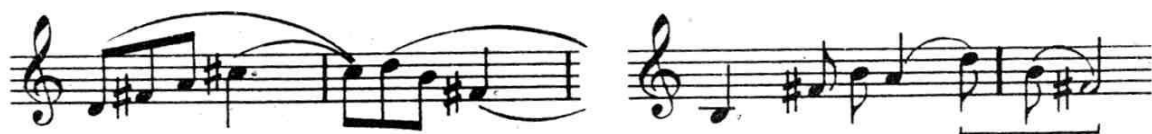
Bartók Béla (1881—1945) 1907-ben, 26 éves korában fejezte be Két arckép című zenekari művét. A nagyobb szabású Bartók művek közül ez az első, amelyben már tisztán, élesen, szinte készen szólal meg művészetének eredeti, forradalmi hangja. A diatónia, kromatika és pentatónia hármasságában edzett dallam, az új, merész, de szólamvezetésében mindig logikus polifónia, a harmónia-világ kitágított határai, a finom, érzékeny, vagy hasító-lüktető-dübörgő ritmus: mindez a Két arcképnek is sajátja. Különböző «hatások»-ról itt már csak akkor és úgy beszélhetünk, ha megállapítjuk, hogy a multból felszívott elemek megolvadnak, szervessé válnak Bartók egyéniségében. Mit sem homályosít ezen az egyéniségen, hogy az Ideális arckép valami távoli rokonságot őriz a Tristan atmoszférájával, vagy hogy a két arckép azonos téma-magja olyan eszme, ami Bartók előtt is felülmúlt több zeneszerző fantáziájában.

Az ideális és torz arckép szembeállításában, — egy és ugyanazon téma ellentétes megfogalmazásában — egyébként kétségkívül Liszt volt Bartók legnagyobb tanítómestere. A Faust-szimfónia ebben is őse, forrása Bartók művészetének. Ebben is, de nemcsak ebben. Mephistopheles ördögi gúnykacajai, kegyetlen, maró ritmusai-harmóniai és a jellegzetesen bartóki táncjátékok démoni ereje között lehetetlen fel nem ismerni az apa-fiúi viszonyt. Ennek a hangnak talán első megjelenése a Bartók-életműben a két arckép közül a második: a torz.

Azonos téma-mag a különböző tételekben! Nem utoljára nyúl ehhez a mű koncentráltságát, belső egységét oly hevítően, izzóan erősítő szerkesztői eszközhez Bartók. A későbbi nagy művek közül elsősorban a VI. vonósnégyesre és főként a Hegedűversenyre kell utalnunk. Utóbbit és a Két arcképet több rejtett finom szál köti egymáshoz. Az Ideális arcképben két jellegzetes, többször visszatérő melódiaötlettel találkozunk. Az egyik maga a szélesre kibontott fő-dallam, a másik egy rövid kis motívum, melyet először a 7.—8. ütemben az I. hegedű szólaltat meg:



A torz arcképnek is ez a két gondolat az alapja. Hasonlóan: az 1937-ben készült Hegedűverseny I. tételének minden témája feltűnik a III. tételben is! De a két mű szerkezeti hasonlósága mellett van valami mélyebb: tartalmi hasonlóság is. Vessük össze a két mű első két-két ütemét:



A megjelölt jellegzetes dallamfordulat azonossága nyilvánvaló. Behatóbb vizsgálattal még több, rejtettebb egyezésre deríthetnénk fényt. A két arckép közül az első: az ideális eredetileg egy fiatalkori hegedűverseny első tétele volt.* Véletlen-e, hogy a 30 évvel későbbi Hegedűversenyben feltűnnek az ifjúkori versenymű vonásai?

A két arckép a maga végsőig kihegyezett két ellentétes pólusával: tökéletesen kiegyenlített, zárt, kerek egész. Az ideális arckép lágyan hajló, síma, nyugodtan hullámozó dallama, tiszta, világos harmóniak felé törő, minden szólamában éneklő polifóniája, zökkenőmentes ritmusa után valóban a mefisztói tagadás torz tükrében látjuk-halljuk az elhangzottakat. Szaggatott, a motívumokat szerteszét dobáló melódia, nyers, konok, zakatoló ritmus, lapidáris, sokszor szinte kongóan üres homofónia, mely meglepő, éles, groteszk, disszonáns akkord-sorra épül! Az igen és nem, a szép és rút, a jó és rossz ellentéteinek megkapó és meggyőző szembeállításai!

Az I. arckép formája három részre bomlik. Az első részben a szólamok fokozatos gyarapodásával a feszültség is¹ nőttön nő, majd a cselló és nagybőgő témabelépése után lankadó-megnyugvó ütemek vezetnek az első részt lezáró h-moll akkordhoz. (Közben a szóló-hegedű még egyszer a magasba tör.) Ebben a részben maga a fő-dallam uralkodik. Vele indul el az újonnan belépő szólamok legtöbbike, de elemei, főként a kezdő d-fisz-a-cisz melódia-részlet máshol is felbukkannak. Magának a témának 3.—4. ütemében is halljuk a transzponált, megfordított változatát: b-g-esz-h. A d-fisz-a-cisz nemcsak a Két arckép központi magja: így indul a 14 bagatell (op. 6.) közül az utolsó (ami egyébként nem más, mint a torz arckép zongora-változata), s ez a mottója a Tíz könnyű zongoradarab Ajánlás-ának is.

Az ideális arckép *első* részében az egy ütemnyi kis ellen-motívum szerepe jelentéktelen. Mindössze kétszer — az I. hegedű 1. pult és a II. hegedű 2. pult szólamainak belépésekor — hívja fel magára a figyelmet. Annál többször halljuk viszont a második rész elején: az angolkürt, az oboa, majd a vonósok is ezt intonálják. A fő-dallam kezdőmotívuma itt csak rejtve húzódik, hogy azután a kürt, majd a szóló-hegedű hangjaival ismét előtérbe lépjen. De most sem fejt ki teljes alakját, sűrű szekvenciázásba torkollik; így érkezünk meg a második rész végéhez, egyben az egész tétel csúcspontjához.

* Egy 1907-ben írt kéttételes hegedűverseny 1. tételéből dolgozta át. (Ez a mű megvan kéziratban és teljes!)

A második rész nagy ff-ban harsogó, nyitott «lezárása» után éteri pp-ban indul a harmadik. A szólóhegedű ellenszólamától és a hegedűk fényesen csengő akkordjaitól kísérve a mély vonósok a szubdomináns hangnemben hozzák a témát. A polifónia mind egyszerűbbé válik s mikor a szóló-hegedű utoljára szólaltatja meg a dallamot, a kísérő hangszerek már mintegy fátyolba burkoltan csak harmóniákkal színezik az ideális arckép befejező részletét.

A háromrészes formát szkematikusan A B A-val jelölhetnénk, ahol a B középrész szövémódja kissé a szonátatételek kidolgozási részére emlékeztet.

*

A torz arckép, mint mindenben, formában is ziláltabb az elsónél. Nagy vonásokban itt is a háromrészes forma körvonalai bontakoznak ki. A téma befejezését követő, kísérő-figurát táncoltató, ráncigáló átvezetés után az oboa «új» témájával indul a második rész:



Ez a motívum, melynek magja azonos az ideális arcképből ismert motívummal, ismétlődéseivel szinte szabályos periódussá terebélyesedik. Néhány átvezető ütem után a klarinét megismétli. Újabb átvezető-rész, majd az oboa, fagót s később a cselló: ismét megszólaltatják ezt a — tétel második részére jellemző — motívumot. Makacs, zakatoló ostinato-hullámhegy következik s annak túlsó lábánál a Tempo I jelzi a harmadik rész kezdetét. Innen a fő-dallam ütemekre, sőt ütemrészekre szétszórt tört négyesének sistergő áradata vezet — a domináns orgonapontot érintve — a főhangnemben felrikoltó dallamhoz. De a kép már annyira eltorzult, hogy nincs helye, értelme a szabályos visszatérésnek. Csak az arckép kusza vonásaiból egyedül épen maradt d-fisz-a-cisz töredék sikolyát halljuk.

Járdányi Pál

K 4213

Бэла Барток (1881—1945 гг.) окончил свою оркестровую композицию названную им «Два портрета» 1907-м году, когда ему было 26 лет.

Среди крупнейших композиций Бартока это первая, в которой чисто и ясно отражается революционный голос искусства Бартока.

Диатоническая, хроматическая и пентатоническая мелодия, новая, смелая, но по отношению звуковедения всегда логическая полифония, расширенные границы мира гармонии, нежный, чувствительный или же резко пульсирующий, гулкий рифм — все эти черты свойственны настоящей композиции.

Только так можем говорить о различных «влияниях», — если установим, что полученные из прошлого элементы, станут органическими свойствами и отражаются в индивидуальности Бартока.

И тогда не затмевает личность композитора, когда композиция «Идеальный портрет» имеет далекую родственность с атмосферой Тристана или же, когда зерно темы «Два портрета» такая идея, которая и раньше Бартока возникла в фантазии некоторых композиторов.

Противопоставление «Идеального портрета» с портретом «Урода» т. е. одна и та же тема в противоположном изложении — в этом несомненно Лист являлся самым лучшим учителем Бартока. Симфония «Фауст» является предком, источником искусства Бартока. Между дьявольским, кроническим, беспощадным смехом Мефистофелеса и между демонической силой и характерно бартоковскими танцами, легко узнать, что тут речь идет об отношении отца и сына. Эти звуки появляются первый раз во второй части композиции: в «Уроде».

Тоже самое зерно темы в различных частях! Не первый и не последний раз пользуется Барток такой конструкцией, которая так пылающе и горячо укрепляет внутреннюю концентрированность и внутреннее единство композиции.

Здесь мы думаем о 6-ом струнном квартете и главным образом о Скрипичном концерте, среди позднее написанных композиций Бартока.

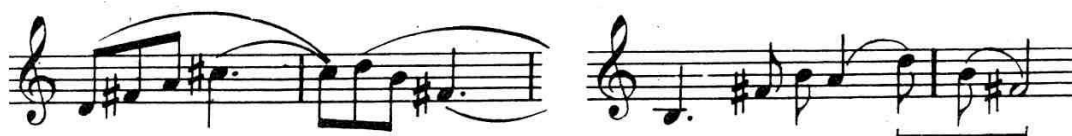
Скрипичный концерт и «Два портрета» связаны друг с другом скрытыми тонкими нитями. В «Идеальном портрете» мы встречаемся с двумя характерными идеями мелодии, возвращающимися несколько раз. Одна из них, самая главная мелодия, широко раскрытая, а другая, один коротенький мотив, который слышится первый раз в 7-ом и 8-ом тактах и который играет первая скрипка :



Эти мысли являются основными идеями «Урода».

Подобно: В 1-ой части Скрипичного концерта (1937 г.) каждый мотив появляется и в III-ей части!

Но кроме структурных сходств этих композиций, есть какое-то более глубокое сходство, это: сходство между содержаниями. Сверим первые два такта обоих произведений:



Тождественность вышеуказанного характерного оборота мелодии является несомненным. С помощью тщательного исследования нашлись бы еще некоторые скрывающиеся в глубине идентичности.

Из двух портретов первый, то есть «Идеальный портрет» служил сначала первой частью скрипичного концерта молодого композитора. Барток обрабатывал эту композицию из первой части двухчастичного скрипичного концерта (1907 г.). Этот концерт находится в рукописи в полном объеме!

Является ли случайным то явление, что в скрипичном концерте, написанном 30 лет позже первого, насыщены черты юношеского творчества?

Композиция «Два портрета» со своими остро-натыченными, противоположными полюсами, составляют круглую, целиком закрытую композицию. Портрет «Идеальный» построен на мягкую, гладкую, спокойно плавную мелодию, ее полифонии поющие в каждой партии, стремятся к ясным гармониям, рифм композиции ведется без толчков, но после этого, мы все видим и слышим в уродливом зеркале мефистофельского отрицания.

Отрывистая, бросающая в сторону мотивы мелодия, сырой, упрямый, грохот, рифм, лапидарная, иногда почти совсем гдухо звучащая гомофония, построена на ряд острых, гротескских, диссонантом звучащих аккордов! Захватывающе — убийственное противопоставление противоположностей утверждения и отрицания, красивое и уродливое, хорошее и плохое.

Форма 1-го портрета построена на 3 частях. Путем постепенного добавления партий, напряженность постоянно увеличивается в первой части, а когда виолончель и контрабас включаются в мелодию, ослабленные успокаивающие такты ведут к закрывающему первой части аккорду в си-минор. Начинается последняя пьеса из 14 «Багател»-ей последняя (он. 6), В это время скрипичный соло еще один раз возвышается. В этой части господствует сама главная мелодия. Вместе с ней вступают в ход большинство остальных партий, но элементы главной мелодии отрывисто, с началом ре, фа-диез, ля, до-диез появляются и в других местах. В самой теме, в 3—4 тактах слышится транспонированный вариант в обратном порядке: си-бэмоль, сол, ми-бэмоль, си; Ре, фа-диез, ля, до-диез является не только центром «Два портрета», так (что является в основном рояльным вариантом портрета «Урод»), эта мелодия является так же мотом пьесы «Рекомендации» одной из пьес «Десять легких пьес для фортепиано».

Роль маленького противоположного мотива в объеме одного такта в первой части «Идеального портрета» незначительная. Этот мотив вызывает на себя внимание два раза: первый раз при вступлении первой скрипки первого пульта, затем при вступлении второй скрипки 2-го пульта. В начале второй части мы слышим этот мотив гораздо больше: интонируют его англий-

ский рожок, гобoa, затем и струнные инструменты. Начальный мотив главной мелодии здесь звучит лишь скрыто, чтобы снова вступать на передний фон в звуках рожка и сольной скрипки. Но и здесь не расширяется в полной форме, а кончается сжатой секвенцией; так достигнем конца второй части, одновременно вершину всей композиции.

После раскатистого и открытого «окончания» второй части, которая звучит в полном фортиссимо, начинается третья часть в эфирном фортиссимо. Сопровождаемый с противоположными темами сольной скрипки и блестяще звонких аккордов скрипок басистые струнные инструменты в тоне субдоминанта играют тему. Полифония становится все время проще и проще, а когда сольная скрипка выступает последний раз с этим мотивом, сопровождающие инструменты как бы в воале, тихо украшают окончание портрета «Идеал».

форму трехтактичной композиции можем схематично изобразить АВА, где часть В напоминает характер сонаты.

*

Портрет «Урод», как и во всех отношениях, так и в форме, гораздо взъерошеннее первого портрета. В общих чертах и здесь узнаем формы трехчастичной композиции. После окончания первой темы следует танцующая фигура переходной части затем начинается вторая часть «новой» темой гобoi.



Этот мотив, зерно которого тождественное знакомым с «Идеального портрета» мотивом, расширяется путем регулярных повторений. После некоторых переходных тактов кларнет повторяет мотив. Следует новая переходная часть, а после нее гобoa, фагот, а позднее виолончель принимают этот мотив, который является характерным мотивом для второй части композиции: Следует упрямая стучащая волна остинато: а на другой стороне волны «Темпо 1» показывает начало третьей части.

Главный мотив раздробленный на четверти в тактах или даже на части тактов, ведет — дотронув доминанта органного пункта — к пискливому мотиву в главном тоне. Но картина стала уже такой уродливой, что нет места и нет смысла вернуться правильно.

Из черт смутного портрета мы слышим лишь отрывки резких криков в тоне — ре, фа-диез, ля, до-диез.

Пал Ярдани

Béla Bartók (1881—1945) hat sein Orchesterwerk «Zwei Bildnisse» 1907, im Alter von 26 Jahren beendet. Von den grösseren Werken Bartóks ist dieses das erste, in welchem der originelle revolutionäre Ton seiner Kunst bereits klar, scharf und fast vollendet erklingt. Die im dreifachen Feuer der Diatonik, Chromatik und Pentatonik gestählte Melodie, die neue, kühne, aber in der Melodieführung stets logische Polyphonie, die ausgeweiteten Grenzen der Harmonie, die feine, empfindsame oder auch reissend-pulsierende, dröhnende Rhythmik sind Eigenschaften, die auch die «Zwei Bildnisse» kennzeichnen. Von verschiedenen «Einflüssen» kann hier nur mehr dann und in dem Sinne gesprochen werden, wenn wir feststellen, dass die aus der Vergangenheit aufgesogenen Elemente in Bartóks Persönlichkeit bereits verschmolzen und organisch geworden sind. Der Glanz dieser Persönlichkeit wird dadurch nicht im mindesten verdunkelt, dass das «Ideale Bildnis» eine ferne Verwandtschaft mit der Atmosphäre des Tristan aufweist, oder dass der in beiden Bildnissen identische Themenkern eine Idee darstellt, die auch vor Bartók in der Phantasie mehrerer Tondichter aufgetaucht ist.

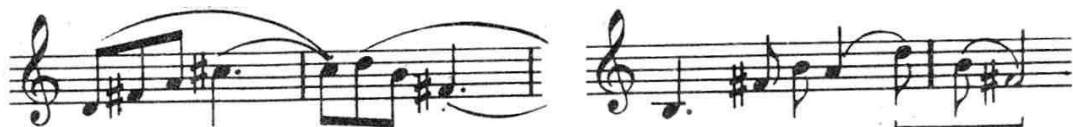
In der Gegenüberstellung des idealen und des grotesken Bildnisses, eines und desselben Themas in gegensätzlicher Formulierung war zweifellos Liszt Bartóks grösster Lehrmeister. Die Faust-Symphonie ist auch in dieser Beziehung eine Vorgängerin und Quelle Bartók'scher Kunst. Und nicht nur in dieser Beziehung. Es ist unmöglich, zwischen dem teuflischen Hohngelächter, den grausamen, beizenden Rhythmen und Harmonien des Mephistopheles einerseits und der dämonischen Kraft der charakteristisch Bartók'schen Tanzsätze andererseits, das Verhältnis von Vater und Sohn nicht zu erkennen. Dieser Ton erklingt vielleicht zum ersten Mal im Lebenswerk Bartóks im zweiten der «Zwei Bildnisse», im «Grotesken Bildnis».

Derselbe thematische Kern in verschiedenen Sätzen! Hier greift Bartók nicht das letztemal zu dem Konstruktionsmittel, das die Konzentriertheit und innere Einheit des Werkes so heiss, ja glühend stählt. Wir müssen aus der Reihe der späteren grossen Werke in erster Linie auf das VI. Streichquartett und hauptsächlich auf das Violinkonzert hinweisen. Letzteres ist durch mehrere feine und verborgene Fäden mit den «Zwei Bildnissen» verbunden. Im «Idealen Bildnis» begegnen wir zwei charakteristischen, öfter wiederkehrenden melodischen Einfällen. Der eine ist die breit entwickelte Hauptmelodie, der zweite ein

kurzes und kleines Motiv, das zuerst in den Takten 7 und 8 in der I. Geige erklingt:



Dieselben zwei Gedanken bilden auch die Grundlage des «Grotesken Bildnisses». In ähnlicher Weise erscheinen alle Themen des I. Satzes des 1937 vollendeten Violinkonzertes auch im III. Satz! Ausser der Ähnlichkeit der Konstruktion gibt es aber auch eine tiefere in den zwei Werken: eine Ähnlichkeit des Inhaltes. Vergleichen wir bloss die ersten zwei Takte der beiden Werke:



Die Identität der bezeichneten, charakteristischen melodischen Wendungen ist klar erkennbar. Eine eingehendere Untersuchung könnte noch mehrere verborgene Übereinstimmungen an den Tag bringen. Das erste der zwei Bildnisse, das ideale, war ursprünglich der erste Satz eines Violinkonzertes aus der Jugendzeit. Es entstand durch die Umarbeitung des I. Satzes des 1907 geschriebenen zweisätzigen Violinkonzertes. (Das Werk ist im Manuskript vorhanden und vollständig!) Ist es ein Zufall, dass in dem 30 Jahre später geschaffenen Violinkonzert die Züge des Konzertes aus der Jugendzeit zum Vorschein kommen?

Die zwei Bildnisse bilden mit ihren gegensätzlichen, bis zum äussersten zugespitzten Polen eine vollkommen ausgeglichene, geschlossene Einheit. Nach der zarten, biegsamen, glatten, ruhig wogenden Melodie, der reinen, nach klaren Harmonien strebenden und in jeder Orchesterstimme singenden Polyphonie, sowie dem ungehemmt fliessenden Rhythmus des «Idealen Bildnisses» erscheint das Gehörte wahrlich im Zerrspiegel mephistophelischer Verneinung. Eine zerklüftete Melodie, die die Motive nach allen Seiten hin verschleudert, ein roher, hartnäckiger, pochender Rhythmus, eine lapidare, oft sogar fast dröhnend-leere Homophonie, die auf eine überraschende, scharfe, groteske und dissonante Akkordreihe aufgebaut ist! Eine packende und überzeugende Gegenüberstellung von Ja und Nein, Schön und Hässlich, Gut und Böse.

Die Form des I. Bildnisses ist dreiteilig. Im ersten Teil wächst die Spannung fortwährend mit dem Hinzutreten neuer Stimmen, dann

führen — nach der Übernahme des Themas durch Celli und Kontrabässe — ermattet-beruhigte Takte zum H-Mollakkord, der den ersten Teil abschliesst. Unterdessen strebt die Sologeige noch einmal der Höhe zu. Dieser Teil wird von der Hauptmelodie beherrscht. Mit ihr beginnen die meisten eintretenden Stimmen, doch tauchen ihre Elemente — und hauptsächlich der anfängliche Melodieteil D-Fis-A-Cis — auch anderswo auf.

Im 3. und 4. Takt des Themas hören wir ebenfalls als Variante die transponierte Umkehrung desselben: B-G-Es-H. Die Tonfolge D-Fis-A-Cis bildet nicht nur den zentralen Kern der «Zwei Bildnisse»: auch die letzte der 14 Bagatellen (Op. 6) beginnt damit. Sie ist eigentlich nichts anderes als eine Klavier-Variante des «Grotesken Bildnisses». Sie bildet auch das Motto der «Zueignung» aus den «Zehn leichten Klavierstücken».

Die Rolle des eintaktigen kleinen Gegenmotivs im ersten Teil des «Idealen Bildnisses» ist unbedeutend. Es lenkt die Aufmerksamkeit bloss zweimal auf sich: beim Eintreten der I. Geige im 1. Pult und der II. Geige im 2. Pult. Umso öfter hören wir es dagegen zu Beginn des zweiten Teiles vom Englischhorn, von der Oboe und den Streichinstrumenten intoniert. Das Anfangsmotiv der Hauptmelodie läuft nur verborgen mit, um später durch das Horn, dann durch die Sologeige in den Vordergrund zu treten. Es entfaltet aber seine volle Gestalt auch hier nicht, sondern mündet in eine dichte Sequenzfolge; so gelangen wir ans Ende des zweiten Teiles und zugleich zum Höhepunkt des ganzen Satzes.

Nach dem im mächtigen FF schmetternden, offenen «Abschluss» des zweiten Teiles beginnt der dritte Teil im aetherischen pp. Die tiefen Streichinstrumente bringen in der Subdominante das Thema, begleitet von der Gegenstimme der Sologeige und den strahlend klingenden Akkorden der Geigen. Die Polyphonie vereinfacht sich mehr und mehr, und wenn die Sologeige die Melodie zum letzten Mal ertönen lässt, färben die Begleitinstrumente, gleichsam in Schleier gehüllt, nur noch durch Harmonien den abschliessenden Teil des «Idealen Bildnisses».

Die dreiteilige Form könnte schematisch so bezeichnet werden: A-B-A, wobei das Gewebe des mittleren Teiles B ein wenig an die Durchführung des Sonatensatzes erinnert.

Das «Groteske Bildnis» ist, wie in allem, auch in der Form zerfahrener als das erste. Im grossen und ganzen treten auch hier die Umrisse der dreiteiligen Form hervor. Auf den Abschluss des Themas folgt eine Überleitung, die die Begleitfigur tanzend hin- und herzerzt, worauf der zweite Teil mit einem «neuen» Thema der Oboe beginnt:



Dieses Motiv, dessen Kern mit dem aus dem «Idealen Bildnis» bekannten Motiv identisch ist, erweitert sich durch seine Wiederholungen fast zu einer regelmässigen Periode. Es wird nach einigen überleitenden Takten von der Klarinette wiederholt. Es folgt eine weitere Überleitung, dann lassen Oboe, Fagott und später das Violoncell dieses, für den zweiten Teil des Satzes bezeichnende Motiv wieder ertönen. Nun folgt der Wellenberg eines störrisch-pochenden Ostinato, und darüber hinaus zeigt das Tempo I den Beginn des dritten Teiles an. Von hier führt ein zischender Strom von den in Takte, ja sogar in Bruchstücke von Takten zerstreuten, gebrochenen Vierklängen der Hauptmelodie — den dominanten Orgelpunkt berührend — zur Melodie, die in der Grundtonart aufschreit. Das Bild ist bereits derart verzerrt, dass eine regelrechte Wiederkehr weder am Platze ist, noch einen Sinn hätte. Man hört nur mehr den Aufschrei des aus den verworrenen Zügen des Bildnisses einzig erhalten gebliebenen Fragments D-Fis-A-Cis.

Pál Járdányi

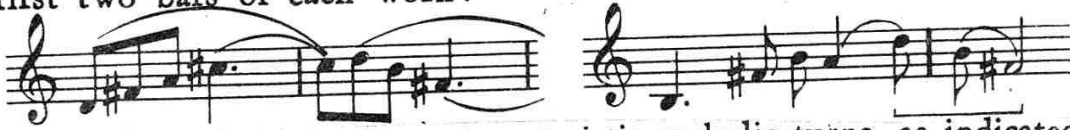
Béla Bartók finished the composition of 'Deux Portraits' in 1907 when he was 26 years of age. Among his major works this is the one in which the original voice of his revolutionary music is first discernible fully fledged and almost perfected in its trenchant clearness. His melody, tempered in the triple heat of diatonic, chromatic, and pentatonic modes ; his polyphony, new, daring, yet always logically progressing ; the extended reaches of his harmonic territory ; his sensitively sophisticated or incisive, hammering rhythm ; 'Deux Portraits' possesses all these elements. To speak of various 'influences' is permissible only if it is understood that the earlier absorbed elements have become organically integrated in Bartók's personality. His individuality is by no means dimmed by the fact that the Ideal Portrait retains some distant relationship to the atmosphere of 'Tristan', or that the analogous thematic germ of the two portraits is a thought that has already enkindled the imagination of several other composers.

Liszt was undoubtedly Bartók's greatest model in showing the opposition of an ideal portrait to a distorted one — the contrasted formulation of one and the same thematic idea. The 'Faust Symphony' is the prototype and the source of Bartók's art in this too ; but not only in this. It is impossible not to perceive the existence of a father-son relationship in Mephistopheles' devilish grin, its ruthless, corroding harmonies and rhythms compared to the demoniac power of the typically Bartókian dance movements. It is in the distorted, the second of the two portraits, that this voice appears perhaps for the first time in Bartók's oeuvre.

Analogous thematic germ in different movements ! Not for the last time does Bartók resort to this structural device which reinforces the inner unity, the concentration of any composition with such blazing strength. Let us refer in the first instance to the String Quartet No. 6 and above all to the Concerto for Violin and Orchestra, among his later major works. There are several delicately concealed connecting threads between the last-named and the 'Deux Portraits'. In the Ideal Portrait we come across two characteristic melodic inventions that reappear a number of times. One is the broadly unfolding principal theme, the other a short little motif appearing first in bars 7—8 on the I. violin :



These two furnish the basic thoughts of the distorted portrait as well. Likewise, all themes in the first movement of the Concerto for Violin and Orchestra, finished in 1937, reappear in its third movement also! And concurrently with the structural analogy of the two works, there is a more profound similarity of contents. Let us compare the first two bars of each work:



The identity of the two characteristic melodic turns, as indicated is evident. A thorough examination would disclose further, and more hidden correspondences. The first of the 'Deux Portraits', the Ideal one, was originally the first movement of a juvenile Concerto for Violin in two movements composed in 1907. (This composition is complete and extant in MS.) Is it a mere accident that in the Concerto for Violin and Orchestra, written 30 years later, traits of the juvenile Concerto re-emerge?

The strongly antithetic, opposed poles of 'Deux Portraits' balance one another perfectly and constitute a finished formal entity. After the softly turning, calm, quietly waving melody, the consistently sonorous polyphony culminating in clear and luminous harmonies, and the undisturbed rhythm of the Ideal Portrait we see the picture in the disfiguring mirror of a truly Mephistophelian negation. Disarranged melodic line with motivic fragments cast far and wide; rough, obstinately rattling rhythms; lapidary, often hollow-sounding homophony built on unexpectedly sharp, grotesque, and dissonant chord-progressions: what an impressive and convincing opposition of affirmation and negation, beautiful and hideous, good and evil!

Formally, the First Portrait consists of three sections. In the first the gradual accumulation of parts entails a similar increase of tension, to be followed, after the thematic entry of cello and double-bass, by a progressive slackening and release of energy, which leads to a chord of B minor that concludes the section. (During this the solo-violin soars aloft once more.) This section is dominated by the principal melody itself. Most of the subsequent entries open with this but its elements, especially the initial melodic fragment d, f-sharp, a, c-sharp, will emerge elsewhere as well. So in bars 3-4 of the theme itself we hear its transposed and inverted version: b-flat, g, e-flat, b-natural.

The d, f-sharp, a, c-sharp is the central germ of not only the 'Deux Portraits'; it is also that of the opening of the last piece from 'Fourteen Bagatelles, op. 6' — which, incidentally, is the piano version of the 'Deux Portraits' — and the motto of 'Dedication' from the 'Ten Easy Pieces for Piano'.

In the *first* section of the Ideal Portrait the part played by the little one-bar counter-motif is insignificant. Only twice does it attract the attention: at the entries of first violin I. desk and second violin II. desk respectively. On the other hand we hear it all the more often at the beginning of the second section: it is presented by the oboe and later by the strings also. The opening motif of the principal melody remains here concealed in the background at first, to come subsequently into relief on the horn and later on the solo-violin. But its entire form remains unexposed yet; it runs into a succession of sequences which brings us to the end of the second section, the climax of the movement as a whole. After the blaring *ff* of the second section's open 'conclusion', the third commences with an ethereal *pp*. Accompanied by the counter-melody of the solo-violin and by the luminous chords of the rest of the violins the low strings enter with the theme in the subdominant key. The polyphonic texture is gradually reduced, and when the melody appears for the last time on the solo-violin, the accompanying instruments contribute merely a harmonic colouring, to the conclusion of the Ideal Portrait, as if to enwrap it in a veil.

A ternary design, its parts might be indicated schematically by the letters ABA, where B, which stands for the middle division, reminds of the development section in sonata movements.

*

The formal scheme — as indeed everything else — of the Distorted Portrait is more unsettled. Here too, a tripartite form is revealed in broad outlines. Following the exposition of the theme and the bridge passage busily pulling about its accompanying figure, the second section begins with the entry of the oboe, announcing a 'new' theme:



This motif, the germ of which is identical with that occurring in the Ideal Portrait, expands, by repetition, into an almost regular period. This is repeated by the clarinet after a bridge-passage of a few bars' length. Another bridge-passage follows, after which oboe, bassoon, later cello appear again with this motif that characterizes the second part of the movement. A stubbornly rattling wave of ostinato comes next: it subsides at Tempo I which indicates the beginning of the third section. Rushing along through the roaring chase of the principal subject's broken seventh chord dispersed from one bar to another, even from one beat to another, and touching the pedal point on the dominant on the way, we arrive at the screaming reappearance of the main melody in the tonic key. By now the portrait becomes distorted to such an extent that a regular recapitulation would be meaningless. Merely a shriek of d, f-sharp, a, c-sharp remains, the only fraction that is preserved of its scattered lines.

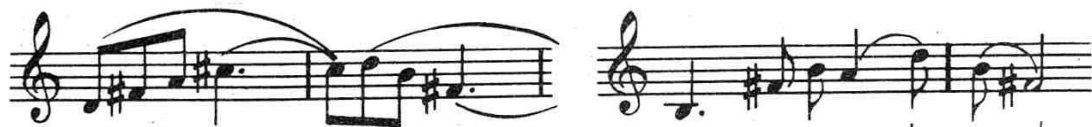
Pál Járdányi

C'est en 1907 — il avait donc alors 26 ans — que Béla Bartók (1881—1945) terminait ses *Deux Portraits*. Parmi ses grandes compositions, voici la première dans laquelle l'art original et révolutionnaire de l'auteur s'exprime complètement et avec une magistrale maîtrise. Dans la triple ambiance des gammes diatoniques, chromatiques et pentatoniques, une mélodie souple et précise, une polyphonie qui s'engage avec une parfaite et hardie logique sur des chemins neufs, une trame harmonique aux horizons nouveaux, un rythme délicat et fin mais qui peut passer à une façon de grondant dynamisme, tous ces éléments si parfaitement bartokiens, nous allons déjà les trouver dans leur forme accomplie en ces *Deux Portraits*. Quant aux influences que l'auteur devait subir, déjà on n'en peut parler ici que pour constater qu'elles se sont si bien intégrées déjà en son art qu'elles font désormais partie organique de son domaine spirituel. Qu'importe donc qu'en une individualité aussi marquée que la sienne on puisse déceler encore, pour le premier mouvement de cette oeuvre, quelque lointaine parenté avec *Tristan*. Qu'importe donc qu'on puisse dire que l'usage d'une mélodie commune en ces deux mouvements trouve son modèle chez d'autres maîtres antérieurs. Dans le contraste de ces *Deux Portraits*, du portrait idéal et du portrait charge ou caricature, la mise en oeuvre du même thème, c'est sans doute à Liszt que Bartók le doit : la *Faust Symphonie* aurait été ici la source de son inspiration. Il est en effet impossible de nier les relations entre les mouvements de danse si caractéristiques, si vigoureux ou si méphistophéliques de Bartók avec les ricanements diaboliques et les sataniques railleries de l'Esprit du Mal dans l'oeuvre du grand ancêtre. Et c'est bien dans le Portrait-Caricature qu'apparaît pour la première fois pareil ton dans l'oeuvre bartokien. Le motif qui nourrit ainsi les deux mouvements donne à l'ensemble de la composition une remarquable unité. Ainsi Bartók ne sera-t-il pas sans en user de même dans d'autres oeuvres, dans son *Sixième Quatuor* par exemple et dans son *Concerto pour le violon* lequel n'est pas sans s'apparenter de très près aux *Deux Portraits*.

Dans le premier de ceux-ci, dans le *Portrait idéal*, ce sont deux motifs très caractéristiques qui vont plusieurs fois être mis en oeuvre. L'un forme le motif principal et qui s'élargira au cours du morceau ; l'autre est un motif plus court, énoncé d'abord au premier violon à la septième et huitième mesures :



Dans le second mouvement, dans le *Portrait Charge* (ou le *Portrait Caricature*) ce sont donc ces mêmes motifs qui vont être mis en oeuvre. Constatons la même chose dans le *Concerto de violon* de 1937 où les thèmes du mouvement initial se retrouvent dans le troisième mouvement. Cependant ces deux oeuvres ne sont pas apparentées seulement par ce caractère extérieur : elles ont quelque lien spirituel entre elles. Faisons plutôt une comparaison entre les deux premières mesures de chacune d'elles :



Leur parenté sautera aux yeux. Mieux encore : une étude plus approfondie fera découvrir plusieurs affinités qui nous étaient restées cachées à première lecture. C'est que le premier *Portrait* (idéal) fut d'abord le mouvement initial d'un *Concerto de jeunesse* en deux mouvements. Daté de 1907, le manuscrit en existe, réalisé de bout en bout. Serait-ce alors par l'effet du hasard seulement que le célèbre *Concerto* de 1937, composé trente ans plus tard, montre tant de ressemblance avec son prédécesseur.

En leurs deux pôles diamétralement opposés, les *Deux Portraits* offrent donc une forme d'une parfaite unité. La mélodie du premier est ondoïante et souple à souhait ; ses harmonies sont sensibles et limpides ; l'orchestre à chacune de ses instruments affirme polyphoniquement des voix chantantes ; le rythme en est égal, sans trace de nervosité. Bref, tout est ici dans le sens plein du mot noble, calme et beau.

Mais quelle brusque opposition montre le second mouvement !

Les traits, si aimables il y a un instant, sont subitement déformés sataniquement ; ils s'imprègnent d'une sorte de nihilisme du désastre. Le rythme devient trépidant, rude, opiniâtre. Telle homophonie s'étale en sonorités blessantes ou grotesques. Bref, l'affirmation et la négation, le beau et le laid, le bien et le mal se défient ici en adversaires irréconciliables. Bartók les dresse face à face avec une incomparable maîtrise artistique.

Le premier *Portrait* est à trois sections. Dans la première la tension s'augmente par l'incessante augmentation des parties instrumentales. Le thème est d'abord au violoncelle et à la contrebasse, mais l'orchestre semble fléchir jusqu'à cet accord de si min. qui met fin à cette section là. Entre-temps, c'est le violon solo qui s'est fait entendre en son registre aigu. Et dans cette section, c'est le motif principal qui mène le jeu, la plupart des parties instrumentales se servant de lui pour attaquer, encore que ces éléments essentiels fassent aussi de partielles apparitions ailleurs, en cette marche mélodique surtout : *ré-fa dièse-la-do dièse* dont on peut découvrir le renversement à la troisième et quatrième mesure, mais transposé si bém. - sol-mi bém. - si. Cette marche mélodique *ré-fa dièse, -la-do dièse* ne sert pas de base thématique aux *Deux Portraits* seulement. Volontiers Bartók l'emploie dans certaines autres compositions, comme en la dernière des *Quatorze Bagatelles* (op. 6) intitulée *Ma Mie qui danse* et qui est en outre la version piano du deuxième mouvement des *deux Portraits*. La même marche harmonique peut aussi se découvrir dans la dédicace du recueil *Dix Morceaux faciles pour le piano*.

Dans cette première section du premier mouvement, un motif faisant contraste au premier semble sans grande signification : il n'apparaît que deux fois dans une des parties des premiers violons divisés et dans une partie des deuxièmes violons, mais on l'entendra de plus constante façon au commencement de la seconde section où il se voit confié au cor anglais, au hautbois, aux cordes ensuite, tandis que le motif initial du motif principal se dérobe. Peu à peu le cor et le violon solo le feront passer au premier plan, sans qu'il arrive à un complet développement. C'est à quelques séquences marquant la fin de la seconde section qu'il aboutit. Et nous sommes là au sommet de ce mouvement.

C'est après ce retentissant fortissimo, dans un pianissimo éthéré que la section n° 3 débute. Les altos, violoncelles et contrebasses font entendre le thème à la sous-dominante, enveloppé des accords étincelants des violons et contrepunté par une mélodie du violon solo. Peu à peu cependant la trame polyphonique se simplifie et se distend, et lorsque le violon solo fait entendre le thème pour la première fois, ce sont les harpes, puis les cors, les bassons et les cordes qui l'enveloppent pour terminer ce *Portrait idéal* d'accords mystérieux et voilés.

Enfin au point de vue de la forme, on peut donc distinguer trois parties assez distinctes en ce mouvement : A-B-A, la section B y étant presque conçue, comme développement et modulation en forme sonate.

Le *Portrait difforme*, le *Portrait Charge* ou le *Portrait Caricature* est, nous l'avons dit, dans son ensemble la parfaite antithèse du précédent, encore qu'on puisse y retrouver quelques contours de la forme à trois sections. Le thème énoncé, une transition dansante nous amène à un thème nouveau qu'énonce le hautbois et qui ouvre cette seconde section :



Ce thème dont la substance mélodique s'identifie avec celle que nous connaissons déjà par le premier mouvement se développe presque de la même façon, et après quelques mesures de transition, c'est la clarinette qui le prend à son compte. Une transition nouvelle et c'est ensuite le hautbois, le basson et le violoncelle à s'en emparer. Une vaste montée en opiniâtre ostinato met fin à cette section n° 2.

La suivante commence à une indication Tempo I. Le motif principal augmenté par des accords brisés nous amène, avec un dynamisme irrésistible et en frôlant la pédale de la dominante, au même thème réexposé dans le mode initial. *Le Portrait* est si achevé déjà, cette *Caricature* musicale est déjà si réussie que nul besoin ne se fait sentir de l'habituelle reprise. Ainsi dans le grand bruit de cette conclusion, est-ce seulement le motif initial (ré-fa dièse - la-do dièse) qui, toujours intact, éclate comme un cri désolé.

Pál Járdányi

Orchestra :

2 Flauti (I. anche Fl. picc.)
2 Oboi (II. anche Cor. ingl.)
2 Clarinetti in La e Mi $\flat$ (II. anche Cl. basso in La e Si $\flat$)
2 Fagotti
4 Corni in Fa
2 Trombe in Si $\flat$
3 Tromboni
Timpani
Batteria :
 Triangolo
 Tamburo picc.
 Piatti
 Gran cassa
 Tam-tam
2 Arpe
Quintetto d'archi

Durata: cca. 13'

Két arckép

ПРОВЕРЕНО
1956 г.

Музыкальная Библиотека

№ 162399 3

Всесоюзного
Радио Комитета

BARTÓK BÉLA Op. 5

Andante (♩ = 72-76)

Violino Solo *p* *poco cresc.*

Violini I.

Violini II.

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Andante

Viol Solo *poco f* *p* *pp* *sempre pp*

Viol. I. *1. Leggio* *pp*

Viol. II.

Vle

Vlc.

Cb.

Viol Solo ①

Viol. I. *1. Leggio*

Viol. II. *2. Leggio* *pp*

Vle

Vlc.

Cb.

①

Copyright 1953 by Zeneműk

K 1213

Viol. Solo *poco cresc.* *p*

Viol. I. *poco cresc.*

Viol. II.

Vle

Vlc.

Cb.

Viol. Solo *p* *cresc.* *f* *dim.* *pp*

Viol. I. *p* *cresc.* *f* *dim.* *pp*

Viol. II. *p* *cresc.* *f* *dim.* *pp*

Vle

Vlc.

Cb.

Fl. 1.

Viol. Solo

Viol. I.

Viol. II.

Vle

Vlc.

Cb.

Fl. 1.

Ob. 1.

Cor. ingl.

Cl. basso
(La)

Fg. 1.

Viol. Solo

Viol. I.

Viol. II.

Vle

Vlc.

Cb.

ritenuto ② a tempo

ritenuto ② a tempo

Z. 1002

1.
mf2. Leggio *pp**pp**pp**pp**pp**pp*tutti *pp*tutti *pp*tutti *pp*tutti *pp*

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

div. *pp* poco cresc.

Fl. 1. 2. *poco f*

Ob. 1. *cresc.* *poco f*

Cor. ingl. *cresc.* *poco f* muta in Ob. II

Cl. 1. in La *poco f*

Cl. basso *cresc.* *poco f* muta in Cl. II

Fg. 1. 2. *cresc.* *mf* *poco f*

Cor. 1. 2. *poco f*

Viol. Solo *poco f*

Viol. I. *poco f* div.

Viol. II. *poco f* div.

Vle *poco f*

Vlc. *mf* *poco f*

Cb. *mf* *poco f*

Fig. 1. 2. 3

Cor. 1. 2. *p*

Viol. Solo *p* *pp* 1. Leggio

Viol. I. *p* *ppp* 2. Leggio

Viol. II. *p* *ppp* 1. Leggio

Vle *p* *div.* *pp*

Vlc. *p*

Cb. *p* 3

Fl. 1. 2. *p cresc.* 4 *f* *a 2*

Ob. 1. 2. *p* *cresc.* *f* *a 2*

Cl. 1. 2. *in La* *mf* *f* *a 2* I.

Fig. 1. 2. *mf* *a 2*

Cor. 1. 2. *cresc. molto* *mf* *p*

Viol. Solo *ff*

Viol. I. *cresc.* *mf*

Viol. II. *tutti* *p div.* *cresc.* *mf* *div.* *div.*

Vle *div.* *mf* *div.* *div.*

Vlc. *p* *mf*

Cb. *mf* 4

Z. 1002

5

Ob. 1.

Ob. II. muta in Cor. ingl.

Cor. ingl.

Cl. 1. 2.

Fg. 1. 2.

Cor. 1. 2.

Timp.

Viol. Solo

Viol. I.

Viol. II.

Vle

Vlc.

Cb.

p dolce

pp dolce

f

pp

pp

pp

p

ff

ff

pp

non div. ff

pp

p

ff

5

Ob. 1. *f* *pp*

Cor. ingl. *f* *pp* muta in Ob. II

Cl. 1. 2. *f* *pp*

Fg. 1. 2.

Cor. 1. *f* *pp*

Timp.

Viol. Solo

Viol. I. *con Sord.* *pp*

Viol. II. *con Sord.* *pp*

Vle *con Sord.* *pp*

Vlc. *con Sord.* *pp*

Cb. *con Sord.* *pp*

[illegible]

[illegible]

Fl. 1. 2. *ff* *a 2* *sempre ff* *pp*

Ob. 1. 2. *ff* *a 2* *sempre ff* *pp*

Cl. 1. 2. *ff* *a 2* *sempre ff* *pp*

Fg. 1. 2. *ff* *sempre ff*

Cor. 1. 2. 3. 4. *ff* *a 2* *sempre ff* *sempre ff*

Tr. 1. 2. *ff* *a 2* *sempre ff*

Trb. 1. 2. *ff* *sempre ff*

Tuba *ff*

Trgl. *pp*

Viol. Solo *pp*

Viol. I. *cresc.* *ff* *sempre ff* *pp div.*

Viol. II. *cresc.* *ff* *div.* *sempre ff* *pp div.*

Vle *cresc.* *ff* *sempre ff* *pp*

Vlc. *cresc.* *ff* *sempre ff* *pp*

Cb. *cresc.* *ff* *sempre ff* *pp*

Fl. 1. 2. *pp* I.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. 2. *pp* I.

Cor. 1. 2. *pp*

Trgl.

Viol Solo *sempre pp*

Viol. I. *sempre pp*

Viol. II. *sempre pp*

Vle *div* *sempre pp*

Vlc. *sempre pp*

Cb. *sempre pp*

8

Fl. 1. 2. *pp*

Ob. 1. 2. *pp*

Cl. 1. 2. *pp*

Fg. 1. 2. *pp*

Cor. 1. 2. *pp*

Arpa I. *pp*

Arpa II. *pp*

Viol. Solo *pp espr.*

Viol. I. *div.*

Viol. II. *div.*

Vle

Vlc.

Cb.

8

Fl. 1. 2. *p* *ppp*

Ob. 1. 2. *II. p* *p espr.* *ppp*

Cl. 1. 2. *p espr.* *ppp*

Fg. 1. 2. *p* *II. espr.* *ppp*

Cor. 1. 2. *I. p espr.* *pp*

3. 4. *pp*

Viol Solo *calando*

Viol. I.

Viol. II.

Vle

Vlc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 16, showing measures 1 through 4. The score is for a full orchestra and a solo violin. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, and Cor Anglais 1, 2, 3, and 4. The string section includes Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings play a melodic line starting in measure 1, with dynamics ranging from *p* (piano) to *ppp* (pianissimo). The solo violin has a more complex, rapid melodic line. The tempo marking *calando* (rushing) is present at the end of the solo violin part in measure 4.

II.

Presto. (♩ = 108)

2 Fagotti
4 Corni
Timpani
Violini I.
Violini II.
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Presto.

Fl. 1. 2.
Ob. 1. 2.
Cl. 1. 2.
in Mi b
Fg. 1. 2.
Cor. 1. 2. 3. 4.
Tr. 1.
Timp.
Viol. I.
Viol. II.
Vle
Vlc.
Cb.

con Sord.
ff
pizz.
pizz.
pizz.

①

Fl. 1. 2. *sempre f* *molto rit.* *mf*

Ob. 1. 2. *sempre f* *mf*

Cl. 1. 2. *sempre f* *mf*

Fg. 1. 2. *f*

Cor. 1. 2. *f* *dim.* *p*

3. 4. *f* *dim.* *p*

Tr. 1. *ff molto dim.* *p*

Viol. I. *arco* *f dim.* *p*

Viol. II. *arco* *f dim.* *p*

Vle. *arco* *f dim.* *p*

Vlc. *f* *dim.* *p*

Cb. *f* *dim.* *p* *molto rit.*

① *f*

a tempo

Fl. 1. 2. *f subito* *cresc.*

Ob. 1. 2. *f subito* *cresc.*

Cl. 1. 2. *f subito* *cresc.*

Fg. 1. 2. *f* *cresc.* *sf*

Cor. 1. 2. *f* *cresc.*

Cor. 3. 4. *f* *cresc.* *sf*

Timp. *f* *cresc.*

Viol. I. *f* *cresc.*

Viol. II. *non div.* *f* *cresc.*

Vle. *f non div.* *cresc.*

Vlc. *f* *cresc.* *sf*

Cb. *f a tempo* *cresc.* *sf*

Fl. 1. 2. *ff* *dim.* *p*

Ob. 1. 2. *ff* *dim.* *p*

Cl. 1. 2. *ff* *dim.* *p*

Fg. 1. 2. *ff* *dim.* *p* *mf*

Cor. 1. 2. *ff* *dim.* *p*

3. 4. *ff* *dim.* *p*

Tr. 1. *con Sord.* *ff* *dim.* *p*

Timp.

Trgl. *con Sord.* *f*

Tb. picc.

Piatti *con Sord.*

Viol. I. *ff* *f* *dim.* *p*

Viol. II. *dim.* *p*

Vle. *ff* *dim.* *p* *pizz.* *f*

Vlc. *ff* *dim.* *p* *pizz.* *f*

Cb. *ff* *dim.* *p* *pizz.* *f*

(2)

Fl. 1. 2. *mf*

Ob. 1. 2. *mf*

Cl. 1. 2.

Fg. 1. 2.

Trgl.
Tb. picc.

Viol. I. *pizz.*

Viol. II. *mf*

Vle

Vlc.

Cb.

Fl. 1. 2. *p* *Poco rit.* ③

Ob. 1. 2.

Cl. 1. 2. *p*

Viol. I. *pizz.* *div.* *mf* *pp*

Viol. II. *p* *div.* *mf* *pp*

Vle

Vlc.

Cb.

Poco rit. ③

Tempo I.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Arpa I.

Viol. I.

Viol. II.

Vle

Vlc.

Cb.

pizz.

con Sord.

con Sord.

Tempo I.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1.

Arpa I.

Viol. I.

Viol. II.

Vle

Vlc.

Cb.

con Sord.

con Sord.

poco largo (♩ = 120) poco acceler.

④

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. 2.

Fg. 1. 2.

Cor. 1. 2.

Trgl.

Arpa I. II.

Viol. I.

Viol. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

con Sord.

a 2

arco con Sord.

dim.

molto dim.

dim.

dim.

④

poco largo poco acceler.

poco riten. *a tempo*

1. Fl. *dim.* *p*

2. Fl. *dim.* *p*

Ob. 1. 2. *pp* *f*

Cl. 1. 2. *pp* *f*

Cor. 1. 2. *pp*

Arpa II. *mf*

Viol. I. *mf*

Viol. II. *mf*

Vlê *p*

Vlc. *p*

Cb. *con Sord.* *areo.* *p* *dim.* *ppp* *a tempo*

5

Fl. 1. 2.

Ob. 1.

Cl. 1. 2.

Arpa II.

Viol. I.

Viol. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. 2.

Fg. 1. 2.

Tb. picc.

Viol. I.

Viol. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

6

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *con Sord.* *cresc.*

6

Fl. 1. 2. *f* *mf*

Ob. 1. 2. *f* *mf*

Cl. 1. 2. *f* *mf*

Fg. 1. 2. *f* *mf*

Cor. 1. 2. *con Sord.* *f*

Tr. 1. 2. *con Sord.* *f*

Tb. picc. *f*

Arpa I. II. *f*

Viol. I.

Viol. II.

Vle. *(con Sord.)* *f* *mf*

Vlc. *(con Sord.)* *f* *mf*

Cb.

⑦

Fl. 1. 2. *f* *3* *7* *3* *7* *3* *7* *pp* *trm*

Ob. 1. 2. *p* *leggiere*

Cl. 1. 2.

Fg. 1. 2. *p* *leggiere* *3*

Cor. 1. 2. *mf*

Viol. I. *div* *pizz.* *f*

Viol. II. *div* *pizz.* *f*

Vle. *p*

Vlc. *p* *leggiere* *3*

Cb. ⑦

Fl. I. muta in Fl. piccolo poco accel. Fl. piccolo.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2. *p cresc.*

Cl. 1. 2. *p cresc.*

Fg. 1. 2. *p cresc.*

Cor. 1. 2. 3. 4. senza Sord. *mf a 2*

Timp. *p cresc.*

Tam-tam *pp cresc.*

Viol. I. arco *p cresc.*

Viol. II. arco *p cresc.*

Vle senza Sord. div. *p* *tutti. cresc.*

Vlc. *3* senza Sord. *p cresc.*

Cb. senza Sord. *p cresc.*

poco accel.

8 $\text{♩} = 160$ muta in Fl. grande

Fl. picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. 2.

Fg. 1. 2.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Timp.

Piatti

Tam-tam

Viol. I.

Viol. II.

Vle

Vlc.

Cb.

ff *dim.* *p*

ff *dim.* *p*

ff *dim.* *p*

f *dim.* *mf*

f *dim.* *mf*

f *dim. molto* *p*

mf col legno

f *dim. molto*

f *dim.* *mf* *p*

f *dim.* *p*

f *tutti* *div.* *p*

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

8

♩ = 176

Cl. II. muta in Basscl.

poco rit. al Tempo I. ⑨

Cl. basso
in Si^b

Fg. 1. 2.

Gr. C.

Tam-tam

Arpa II.

Viol. I.

Viol. II.

Vle

Vlc.
pp

Cb.
pp

div. *trm*
pp

div. *trm*
pp

poco rit. al Tempo I. ⑨

Fl. I. 2.

Cl. 1.

Cl. basso

Fg. 1. 2.

Cor. 2.

Cor. 4.

Gr. C.

Tam-tam

Arpa I.

Arpa II.

Viol. I.

Viol. II.

Vle

Vlc.

Cb.

muto in Cl. II (Mi b)

pizz. div. in due

pizz.

pizz.

Fl. I. muta in Fl. picc.

Fl. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1.

Fg.

2.
Cor.

4.

Trgl.
Tb. picc.

Gr. C.

Arpa I.

Arpa II.

Viol. I.

Viol. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

in due

10

Fl. picc.

Fl. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. 2.

Fg. 1. 2.

Corr. 1. 2.

Trgl. Tb. picc.

Gr. C.

Arpa I.

Arpa II.

Viol. I.

Viol. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

non div.

non div. pizz.

pizz.

non div. pizz.

Fl. picc. *ff sempre*

Fl. 2. *ff sempre*

Ob. 1. 2. *ff sempre*

Cl. 1. 2. *ff sempre*

Fg. 1. 2. *f dim.*

Cor. 1. *f dim.*

Cor. 3. *f dim.*

Trgl. *con Sord.*

Tb. picc. *dim.*

Piatti *a 2 mf*

Tam-tam *pp cresc. mf*

Arpa I. *gliss. dim.*

Arpa II. *f gliss. dim.*

Viol. I. *ff*

Viol. II. *ff*

Vle *arco ff dim.*

Vlc. *arco ff dim.*

Cb. *arco ff flag. dim.*

ff flag. div.

Fl. picc.

Fl. 2.

Ob. 1. 2.

Cl. 1. 2.

Fg. 1. 2.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Tr. 1. 2.

Timp.

Trgl. Tb. picc.

Piatti

Arpa I.

Arpa II.

Viol. I.

Viol. II.

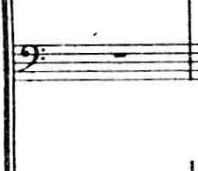
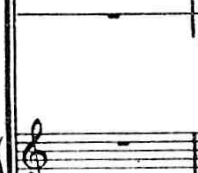
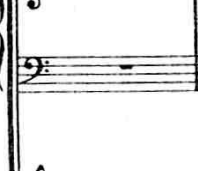
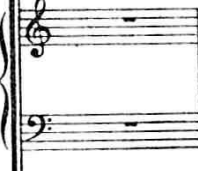
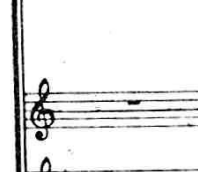
Vle

Vlc.

Cb.

12

Z. 1002

Fl. picc. 
Fl. 2. 
Ob. 1. 2. 
Cl. 1. 2. 
Fg. 1. 2. 
Gr. C. 
Arpa I. 
Arpa II. 
Viol. I. 
Viol. II. 
Vle 
Vlc. 
Cb.

Fl. picc. *ff* ritard.

Fl. 2. *ff*

Ob. 1. 2. *ff*

Cl. 1. 2. *ff*

Fg. 1. 2. *ff*

Cor. 1. 2. 3. 4. *ff*

Tr. 1. 2. *con Sord.* *ff* (con Sord. I.) *ff* senza Sord. II. *ff* senza Sord.

Timp. *ff*

Trgl. *f* *con Sord.*

Tb. picc. *f*

Piatti *a 2* *mf*

Gr. C. *con Sord.* *senza Sord.*

Tam-tam *mf* *con Sord.*

Arpa I.

Arpa II.

Viol. I. *pizz.* *arco* *ff*

Viol. II. *pizz.* *arco* *ff*

Vle *pizz.* *arco* *ff*

Vlc. *ff* *arco*

Cb. *ff* ritard.

Музыкальная Библиотека

Z. 1002

№ 162399