

KISPARTITURÁK

POCKET SCORES ✕ TASCHENPARTITUREN

BARTÓK
BÉLA

KÉT KÉP

ДВЕ КАРТИНЫ

TWO IMAGES

ZWEI BILDER

DEUX IMAGES

BARTÓK BÉLA

KÉT KÉP

zenekarra

(Virágzás — A falu tánca)



БЭЛА БАРТОК

ДВЕ КАРТИНЫ

Пьесы для оркестра

(Расцвет — Танец деревни)

Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
1953

BÉLA BARTÓK

ZWEI BILDER

für Orchester

(Blüte — Der Dorftanz)



TWO IMAGES

for Orchestra

(Blossoming — Village Dance)



DEUX IMAGES

pour Orchestre

(En pleine fleur — Danse villageoise)

Zeneműkiadó Vállalat, Budapest
1953

Z 1003

Copyright 1953 by Zeneműkiadó Vállalat, Budapest
A kiadásért Korvin László igazgató, a szerkesztésért Rékai András,
a műszaki előkészítésért Pogány Károly felelős. Sajtó alá rendező: Bóhm László.
Az MNOSZ 3402-52, 5601-50 Á és 5602-50 Á szerint készült $4\frac{1}{2}$ (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) rendkívül egyéni, forradalmian új művészetét ezer szál köti a multhoz, a hagyományokhoz. Egész életén át tanul, heves érdeklődéssel vizsgálja régebbi korok, stílusok zenéjét. Mikor melyiket, mikor melyikben merül mélyebbre: maguk a művek beszélnek róla. Az 1910-ben keletkezett *Két Kép*-ben a legelevenebben és legközvetlenebbül élő hagyomány: a népzene és Debussy.

A művészetében felhalmozódó hagyományok közül vitathatatlanul a népzene a főszerep. 1906 után nincs egyetlen műve, melynek dallama, ritmusa, atmoszférája (sokszor formája is) így vagy úgy ne idézné a népdal-világot. A magyar és általában a délkeleteurópai népzene volt Bartók alkatának legállandóbb, legmeghittebb otthona. A népzene mellett a késői romantikának, az új francia zenének, a korai és késői barokknak, a bécsi nagymesterék klasszicizmusának hatása halványabb, ingatagabb, időszakonként változó. Közülük az 1910 körüli években kétségtelenül az új francia zene nyomai a legerősebbek.

A *Két Kép* első részének, a *Virágzásnak* fafúvós paszteliszínei, lágy, vibráló hangszerelése, az egész-hangú skálából adódó melódiafordulatai és harmónia-részletei, határozott kontúrokat kerülő formája: mind Debussy közelségére utalnak. Még az sem idegen a francia szerző világától, hogy a melódiában az egészhangú skála elvét keresztezi, sőt sokszor másodrangú helyre szorítja a pentatónia. De itt mégiscsak a népdal, a magyar népdal a mélyebb forrás. Mert a pentaton fordulatok élete, virágzása: hamisítatlan magyar élet, magyar virágzás. Aminthogy az egész tétel festői képének mélyén a franciától tökéletesen elütő, sajátosan magyar és sajátosan bartóki lélek rejtőzik.

A második kép: a *Falu tánca* élesen vágó ritmusaival, ridegen szimmetrikus témájával, feltűnően sok unisonójával és orgonapontos harmóniájával mindenestől a délkeleteurópai népek tánczenéjében gyökeredzik. A dallamfordulatok (főként a tritonus gyakori kidomborítása!) első sorban a román népzeneire emlékeztetnek.

A *Két Kép* ellentétekben fogant alapeszméje rokon a 3 évvel korábban keletkezett *Két Arckép*ével. A *Virágzás* nyugalmával, folyékony ritmusával, szín-festő hangszerelésével szemben csupa nyers erő, vad, féktelen lázadás a *Falu tánca*. A *Virágzás* és *Falu tánca* mégsem ellentmondó, egymást tagadó képek (mint az *Ideális* és a *Torz arckép*), hanem az életnek, a sarjadó, bontakozó tavaszi életnek két arca. Az egyik: a természet csendes ujjászületése, a másik: a fiatal, erőteljes duzzadó életnek tomboló-ujjongó ünnepe.

I. VIRÁGZÁS

A főgondolat egy négy (néha öt, néha három) hangból álló, lefelé ívelő dallammag, mely hangközeit szinte állandóan változtatja. Ritmusában jellemző a dallammag közepén a $\text{♩} \text{♩}$ (vagy $\text{♩} \cdot \text{♩}$) képlet. Ebből alakítja Bartók a tétel első részét (6. számig), mely két hullámhegy kapcsolata. A második hullámot a vonóskar indítja (4. szám). Fokozatos emelkedés után az 5-ös számnál értünk a csúcsra.

Néhány csendesedő átvezető ütem után a kürt szólaltatja meg a második rész velejében magyar témáját. A kürt kétütemes témájának végébe az első hegedű kapcsolódik, hogy aztán hirtelen fokozással egy újabb ötletbe: a két kvartlépésből álló motívumba torkolljon. (A két kvart egymásután — egyébként — Bartók egyik legkedveltebb dallamfordulata.) A kürt témáját most a fafúvó-kar veszi át, a kvartmotívumot ismét a vonósok. A második rész további — meglehetősen szaggatott, izgatott, — ütemeiben főként a kvartmotívum változatait halljuk.

A hegedűk elhalkulása (9. szám) közben az oboá-ban visszatérő első téma jelzi a harmadik rész kezdetét. Angolkürt, oboa és klarinét felváltva éneklük a dallamot. A 11. számtól a hegedűkön csendül fel, monotonizált ritmusban, hangmagasságban és dinamikában is emelkedően. A fafúvók síma és megnyugvó dallamrajzai (12. szám) után meglehetősen hosszú Coda zárja le a tételt. A d-orgonapont felett a hárfa glissandók, a vonós tremolók és a fafúvó futamok vibráló, virágzó halk rezgéséből csak az utolsó ütemekben bontakozik ki a fuvola furulyaszót idéző cifrázata, majd az utolsó ütemben: maga a dallam.

II. A FALU TÁNCA

ABACA rondóforma. Az A rész első témája 3×8 ütem, kis bővítéssel. Néhány átvezető ütem után a 3. számnál megszólal a 8 ütemre méretezett második téma. De hamarosan — visszatérésképpen — az első téma elemeit halljuk, nemcsak a dallamban, de a kísérfőfigurában is. (Lásd a 4. számtól a vonósok ostinatóját.) A kürt hirtelen, meglepő asz-esz kvintje szakítja meg az A-részt, s egy 3-hangú dallamfoszlány vezet a B-be.

A B-rész (a 6. számtól) első témája 2×8 ütem. Ezt az agitató-témát a 7. számnál síma, éneklő fafúvó-dallam váltja fel, melyet a 8. számnál a vonósok megismételnek. A 9-es szám megfordításban hozza a B-rész első dallamát. Az A-részre emlékeztető néhány ütem után (10-es szám) a B-rész második témájának töredéke zárja le a B-részt.

Az A-rész visszatérését az első téma variált elemei készítik elő. A valódi visszatérésben (13. szám) a vonóskar dallamát a fafúvók jellegzetes ostinato-figurája kíséri. Egyébként az A-rész második témája után itt most elmarad az első téma visszatérése.

A C-rész lassú, az eddigiek szilaj ritmusával ellentétes, trió-jellegű, lágyan hajló melódiájának ismét az alaphangja (17. szám). A falu táncának ez az egyetlen nyugodt foltja melódiában is, atmoszférában is a Virágzásra emlékeztet. A témát másodszor — variálva — az oboa játssza (18-as szám). A hegedűk espressivoja (19-es szám), a fafúvók, majd a hárfa mind jobban lassuló, elhaló hangjai után, hosszabb, a tétel első témájából immár Coda-szerűen szőtt rész (20-as szám) vezet vissza az A-részbe (25-ös szám).

Az A-rész most, utoljára az első A-részhez hasonló sorrendben szólaltatja meg a témákat, motívumokat, de sokkal dúsabb hangszerelésben, tombolóbb, féktelenebb erőben. A téma-foszlányok hajsolt ismételtetésével, egetverő ff-ban fejeződik be a mű.

Járdányi Pál

Исключительно индивидуальное, революционное искусство Бэла Бартока (1881—1945 г.) связано тысячью нитями с прошлым, с традиционным. Всю свою жизнь он жертвует учёбе, бушующим интересом изучает музыку прошлых времён и прошлых стилистических направлений. Сами произведения говорят о том, в каком направлении он углубляется в данный момент. В своем произведении «Две картины» (1910 года) ясно заметны два влияния: народная музыка и Дебюсси.

Среди скопленных традиций его творчества, несомненно главную роль играет народная музыка. Нет ни одного произведения Бартока вышедшего после 1906 года, которое так или иначе не отражало бы мелодию, рифму, атмосферу (иногда даже форму) народных песен. Венгерская народная музыка и вообще музыка юговосточных народов Европы была композитору самой близкой и родной.

Наряду с народной музыкой влияние позднего романтизма, новой французской музыки, раннего и позднего барокко, а также влияние классицизма венских мастеров, гораздо бледнее, слабее чем влияние народное.

Среди этих влияний безусловно считается самым сильным, в 10-ых годах XX века, влияние новой французской музыки.

Бледные цвета гобоев, мягкая, спыхивающая инструментация, оборота мелодии составленные из гаммы целых тон, отрывки гармонии, формы, избегающие решительных контур в первой части «Две картины» («Процветание») — все это говорит о близости Дебюсси.

Французскому композитору не чужда даже такая формулировка мелодии, когда он отбрасывает принцип шкал целых тон и передает место пентатону. Но все же и тут народная песня, то есть венгерская народная песня является настоящим источником, потому, что жизнь, расцвет и обороты пентатонов — это верная венгерская жизнь, венгерский расцвет. В глубине этой живописной первой части произведения скрывается своеобразный «бартоковский» венгерский дух, полностью отдицающийся от французского.

Вторая картина: «Танец деревни». Он коренным образом отражает музыку танцев юговосточных народов Европы. Своеобразная рифма, определенно симметрическая тема с исключительно многими унисоно и гармониями с органичными пунктами. Обороты мелодии (главным образом подчеркивание тритонов) этой части, в первую очередь напоминают румынскую народную музыку.

Основная идея произведения «Две картины» отражающая противоположность, родственна произведению композитора, вышедшего в свет 3 года раньше, под заглавием «Два портрета». «Танец деревни» отражает резкую силу, беспредельный бунт в противоположность спокойствию, текущему рифму цветной окраски инструментации «Расцвета».

Все же «Расцвет» и «Танец деревни» не являются противоположными, отрицающими друг друга картинами (как например картины «Идеальный» и «Урод»), а две стороны пускающие отрасли весенней буйной жизни.

Первый, — это тихое новорождение природы, а второе — это бушующий праздник молодой и полной жизни.

1. «РАСЦВЕТ»

Главная мысль выражается состоящей из четырёх (иногда из пяти или из трёх) тон, постепенно меняя интервал.

Для рифмы этой мелодии характерно эта $\text{J } \text{J}^{\flat}$ (или $\text{J} \cdot \text{J}^{\flat}$) формулы. Так формулирует Барток первую часть этой партии (до № 6). Эта часть является связкой между двумя гребнями волн. Вторую волну начинают скрипки № 4). После постепенного подъёма при № 5 мелодия достигает вершину.

После небольших переходных спокойных тактов, в трубах начинает звучать настоящая венгерская тема. К концу темы, звучащей в трубе, смыкается первая скрипка и внезапным усилием переходит в новую идею: мотив из двух шагов в кварто. (Два кварта непосредственно один за другим является вообще одним из самых любимых оборотов мелодии Бартока.) Тему трубы принимают деревянно духовые инструменты, а мотив в квартах, опять струнные инструменты. В тактах второй части мы слышим главным образом эти мотивы в квартах, достаточно отрывисто и взволнованно.

Тема, повторяющаяся в гобоях, при тихой игре скрипок, означает начало третьей части. Английский рожок, гобоя и кларнет сменяют друг друга играя мелодию, а с № 11 звучит на скрипках в монотонной рифме, постоянно возвышая тон и динамику. После гладкой и спокойной мелодии гобоев (№ 12) часть оканчивается достаточно длинной кодой.

После глissандо арфы, после тремоло скрипок и после вибрации пробег в деревянных духовых инструментах, только в последних тактах разворачивается вариация на флейтах, а в самом последнем такте — сама мелодия.

II. «ТАНЕЦ ДЕРЕВНИ»

Форма рондо (АВАСА). Тема первой части 3×8 тактов с некоторыми добавлениями. После некоторых переходных тактов при № 3 развивается вторая тема в объеме 8 тактов. Но скоро — как и повторение — мы слышим элементы первой темы не только в мелодии но и в сопровождающих формациях (смотри остинато скрипок с № 4). Квинт трубы, начинающий звучать внезапно и неожиданно в тонах ля-бэмоль-ми-бэмоль перерывают часть А, и три-тонный отрывок мелодии ведёт к части В.

Часть В (№ 6) начинается темой в 2×8 тактах. Эта тема — агитато сменяется при № 7 певучей деревянных духовых инструментов, мелодию которую струнные инструменты повторяют при № 8; при № 9 первая мелодия части В повторяется в обратном порядке.

Следуют несколько тактов, напоминающих мелодию части А. (при № 10) отрывки мелодии В закрывают часть В.

Повторение части А подготавливается вариациями первой темы. При действительном повторении (№ 13) мелодия струнных инструментов сопровождается деревянно духовыми инструментами с характерными остенуто-фигурациями. После второй темы части А, первая тема не повторяется.

Часть «С» в противоположность оживленной рифме предыдущих частей, эта часть имеет характер «трио» основного тона, ее мягкой мелодии снова ля-бемоль (№ 17). Эта единственная спокойная часть «Танца деревни» по отношению к мелодии и атмосферы, и напоминает «Расцвет». Тему играет с вариациями второй раз гобоя. (№ 18.) Экспрессивный скрипок (№ 19), затем все время медленно и умирающе выступающие гобой и арфы передают место теме, знакомой из первой части, но тут уже выступают в форме коды (№ 20) и возвращаются к части А. (№ 25.)

В настоящей части темы «А» выступают точно в таком же порядке как в первой части А, но с более богатой инструментацией, с более безпредельной силой. Мелодии повторяются, преследуя друг друга, и произведение кончается с громадным фортиссимо.

Пал Ярдани

Béla Bartók's (1881—1945) ungemein persönliche, neue und revolutionäre Kunst ist mit tausend Fäden mit der Vergangenheit und den Überlieferungen verbunden. Zeit seines Lebens lernt er, erforscht mit brennendem Interesse die Musik früherer Zeitalter und Stile. Welche es sind, in die er tiefer untertaucht: hiervon erzählen die Werke selbst. Die in den «Zwei Bildern» aus dem Jahre 1910 am lebensvollsten und unmittelbarsten wirkenden Überlieferungen sind: die Volksmusik und Debussy.

Unter den in seiner Kunst aufgenommenen Traditionen fällt die Hauptrolle unbestreitbar der Volksmusik zu. In seinen Werken nach dem Jahre 1906 findet sich kein einziges, das in Melodie, Rhythmik, Atmosphäre (oft auch in der Form) nicht auf die Welt des Volkslieds hinweist. Die ungarische und im allgemeinen die südosteuropäische Volksmusik war die beständigste und intimste Heimat des Bartókschen Wesens. Neben der Volksmusik erscheint der Einfluss der Spätromantik, der neuen französischen Musik, des frühen und späten Barock, der Klassik der Wiener Grossmeister blasser, schwankender und periodisch abwechselnd. In den Jahren um 1910 treten von ihnen die Spuren der neuen französischen Musik am stärksten in Erscheinung.

Im ersten Teil der «Zwei Bilder», in der «Blüte» weisen die Pastellfarben der Holzbläser, die weiche, vibrierende Instrumentation, die sich aus der Ganztonskala ergebenden melodischen Wendungen und harmonischen Details, die feste Konturen vermeidende Form auf Debussy's Nähe hin. Selbst, dass die Pentatonik sich mit dem Prinzip der Ganztonskala kreuzt, es oft sogar in den Hintergrund drängt, ist der Welt des französischen Meisters nicht wesensfremd. Die tiefere Quelle ist hier allerdings das Volkslied, das ungarische Volkslied. Denn das Leben, die Blüte der pentatonischen Wendungen ist unverfälschtes ungarisches Leben, ungarische Blüte, — wie sich auch im malerischen Bilde des ganzen Satzes eine zutiefst von der französischen abweichende, eigenartig ungarische und spezifisch Bartóksche Seele offenbart.

Das zweite Bild, der «Dortanz» wurzelt mit seinen scharfen, schneidenden Rhythmen, dem spröde-symmetrischen Thema, dem auffallend häufigen Unisono und der Orgelpunktharmonie gänzlich in der Tanzmusik der südosteuropäischen Völker. Die melodischen Wendungen (hauptsächlich das häufige Hervorheben des Tritonus) erinnern vor allem an die rumänische Volksmusik.

Die aus Gegensätzen entsprossene Grundidee der «Zwei Bilder» ist derjenigen der drei Jahre früher entstandenen «Zwei Bildnisse» verwandt. Gegenüber der Ruhe, dem flüssigen Rhythmus, der koloristischen Instrumentation der «Blüte» ist der «Dorftanz» ganz und gar rohe Kraft, wilde, unbändige Rebellion. Und doch sind die «Blüte» und der «Dorftanz» keineswegs einander widersprechende, negierende Bilder (wie das ideale und das groteske Bildnis), sondern zwei Gesichter des Lebens, des spriessenden, sich entfaltenden Frühlings. Das eine: die stille Wiedergeburt der Natur, das andere: das tobende, jauchzende Fest des jungen, kraftstrotzenden Lebens.

I. «BLÜTE»

Den führenden Gedanken bildet ein abwärts gleitender Melodiekern aus vier (bisweilen drei-fünf) Tönen, deren Intervalle fast ununterbrochen wechseln. Bezeichnend für den Rhythmus ist die Formel $\text{♩} \text{♩}$ oder $\text{♩} \cdot \text{♩}$ in der Mitte des Melodiekerns. Hieraus formt Bartók den ersten Teil des Satzes (bis zur Nummer 6): die Verbindung zweier Wellenberge. Die zweite Welle wird von den Streichern in Bewegung gesetzt (Nummer 4). Nach allmählicher Steigerung erreichen wir bei Nummer 5 den Höhepunkt.

Nach einigen abebbenden Überleitungstakten lässt das Horn das im Kern ungarische Thema des zweiten Teils ertönen. Die 1. Violine knüpft an das Ende des zweitaktigen Hornthemas an, um dann mit einer plötzlichen Steigerung in einen neuen Einfall, ein Motiv aus zwei Quartenschritten, zu münden. (Zwei aufeinander folgende Quartan gehören übrigens zu Bartók's melodischen Lieblingswendungen.) Das Hornthema wird nun von den Holzbläsern übernommen, das Quartanmotiv von den Streichern. In den weiteren — recht abgerissenen, erregten — Takten des zweiten Teils hören wir hauptsächlich Varianten des Quartanmotivs.

Inmitten des Verhallens der Violinen (Nummer 9) bezeichnet das in der Oboe wiederkehrende erste Thema den Beginn des dritten Teils. Englischhorn, Oboe und Klarinette singen abwechselnd die Melodie. Von Nummer 11 an erklingt sie in den Violinen, in eintönigen Rhythmen, in Tonhöhe und Dynamik ansteigend. Nach den glatten und beruhigten Melodielinien der Holzbläser (Nummer 12) beschliesst eine ziemlich lange Coda den Satz. Über dem D-Orgelpunkt entfaltet sich aus dem vibrierenden, blühenden, zarten Beben der Harfenglissandi, der Tremoli der Streicher und der Passagen der Holzbläser erst in den letzten Takten der schalmeienartige Ziergesang der Flöte, und schliesst im letzten Takt die Melodie selbst.

II. «DER DORFTANZ»

Rondoform: ABACA. Das erste Thema des Teils A besteht aus 3×8 Takten, mit einer kleinen Erweiterung. Nach einigen Überleitungstakten ertönt bei Nummer 3 das zweite 8-taktige Thema. Doch bald lassen sich — als Wiederholungselemente des ersten Themas hören, und zwar nicht nur in der Melodie, sondern auch in der Begleitfigur. (Siehe ab Nummer 4 das Ostinato der Streicher.) Der Teil A wird von der plötzlichen, überraschenden Quinte As-Es des Horns unterbrochen, worauf ein Melodiefragment von drei Tönen zu B überleitet.

Das erste Thema von Teil B (ab Nummer 6) besteht aus 2×8 Takten. Dieses Agitato-Thema wird bei Nummer 7 durch eine glatte, singende Melodie der Holzbläser abgelöst, welche bei Nummer 8 die Streicher wiederholen. Nummer 9 bringt die *erste* Melodie des Teils B in der Umkehrung. Nach einigen an Teil A anklingenden Takten (Nummer 10) beschliesst ein Fragment des zweiten Themas derselben Partie den Teil B. Die Wiederkehr von Teil A bereiten variierte Elemente des ersten Themas vor. In der Wiederholung selbst wird die Melodie der Streicher von der charakteristischen Ostinato-Figur der Holzbläser begleitet. Nach dem zweiten Thema von Teil A entfällt an dieser Stelle die Wiederkehr des ersten Themas.

Der Grundton der langsamen, dem bisherigen ungestümen Rhythmus gegensätzlichen, trioartigen, sanftgleitenden Melodie ist wiederum As (Nummer 17). Dieser einzige ruhige Farbfleck des «Dorftanzes» erinnert sowohl in der Melodie, wie in seiner Atmosphäre an die «Blüte». Das Thema wird zum zweiten Mal — variiert — von der Oboe gespielt (Nummer 18). Nach dem Espressivo der Violinen (Nummer 19), den sich mehr und mehr verlangsamenden, verhallenden Tönen der Holzbläser, sodann der Harfe leitet eine aus dem ersten Thema des Satzes nunmehr codaartig gewobene längere Partie (Nummer 20) zu Teil A (Nummer 25) zurück.

Teil A lässt nun, zum letzten Male, die Themen und Motive in der Reihenfolge ihres ersten Erscheinens erklingen, jedoch in viel üppigerer Instrumentation, mit gesteigert-tobender, unbändiger Kraft. Unter jagender, gehetzter Wiederholung der Melodiefragmente endet das Werk in himmelstürmendem Fortissimo.

Pál Járdányi

There are thousands of threads connecting the extremely individual, revolutionary art of Béla Bartók (1881—1945) with the past and its traditions. If it were asked which period attracted him particularly at a certain stage of his development, which styles engaged his attention: the answer would come from his compositions themselves. In 'Deux Images', written in 1910, folkmusic and Debussy are the two strongest and immediately perceptible impulses.

Folkmusic is indisputably the most important among the traditions absorbed in his art. After 1906 there is not a single work whose melody, rhythm, atmosphere (often form as well) does not, one way or another, recall the spirit of folksong. The folktunes of the Magyars and in general of the peoples in South-East Europe are the most permanent and the most essential features of Bartók's personality. Compared to these the influences of post-romantic music, the new French school, the early and late baroque, the classicism of the Viennese masters, are dimmer, more labile, and of variable intensity. In his music written about 1910 traces of new French music are undoubtedly the strongest.

The soft, vibrant pastel-colours of woodwind, the whole-tone melodic turns and harmonic progressions, designs that avoid any decided contours: all these features of 'Florescence', the first of 'Deux Images', refer to Debussy. Even the strong pentatonic accents that run across, and sometimes supersede, the wholetone melodic structure would not be foreign to the mentality of the French musician. Still, folksong viz. Magyar folksong, reaches here much deeper: the pentatonic turns of the melody, the pentatonic cut of the music itself, stand for genuinely Magyar speech, Magyar life. The basic flavour of the picturesque movement is essentially alien to the Frenchman: it is peculiarly Magyar and characteristically Bartókian.

The sharp rhythmic edge, stiffly symmetric theme, and conspicuous frequency of unisons and harmonic pedals of 'Village Dance' — the second picture — all derive from the dance music of South-East European peoples. The melodic turns (especially the frequent emphasis on the tritone) remind of Rumanian folkmusic.

The contrasted nature of 'Deux Images's' basic ideas and those of the 'Deux Portraits' written three years earlier, are related to one another. The calmness, rhythmic fluency, and colouristic instrumentation of 'Florescence' is opposed to the raw force, fierce, unbridled storm of 'Vil-

lage Dance'. But the two are yet not mutually contradictory (like the 'Ideal' and 'Distorted' Portraits): they are two faces of life that is putting forth shoots in Spring's reawakening. The one: Nature's silent revival; — the other: jubilantly boisterous festival of exuberant Youth.

I. BLOSSOMING

The principal idea is a melodic germ consisting of four (sometimes five, or three) notes in descending order, that varies its intervals almost continuously. Its rhythm is characterized by the formula $\text{J } \text{J} \text{ or } \text{J} . \text{J}$ in the centre of the melodic germ. This is the material of which the first part — an association of two rising waves — is built (up to fig. 6). The second wave is set off by the strings (fig. 4). A gradual ascent leads to the climax at fig. 5. After a few bars of quieter transition the horn announces the thoroughly Magyar theme of the second part. At the end of the two-bar theme the 1st violin takes over, and runs subsequently into a new idea consisting of two steps in the interval of fourth. (The succession of two fourths is, in fact, one of Bartók's favourite melodic turns.) The horn-theme is now transferred to the woodwind and the motif of fourth again to the strings. In the subsequent — rather excited, convulsive — bars of the second section mainly variants of the fourth motif are heard.

During the violins' gradual decrease in volume (fig. 9) the recapitulation of the first theme on the oboe marks the beginning of the third section. The melody is continued alternately on the English-horn, oboe, and clarinet; from fig. 11 it appears on the violins, in even rhythm, ascending, and increasing in dynamics. After some smooth and quiet lines on woodwind (fig. 12), a fairly long coda concludes the movement. Over a D pedal, harp glissandi, string tremolos, and the softly vibrating passages of the woodwind, there emerges the flute's picturesque decoration towards the end, and finally in the last bar the melody itself.

II. VILLAGE DANCE

Rondo form, showing the scheme ABACA. The first theme of section A has 3 times 8 bars and a slight extension. After a few bars' transition the eight bars' long second theme is announced at fig. 3. Soon elements of the first theme are heard — as if a recapitulation, — in the melody as well as in the accompanying figure (see ostinato in the strings, from fig. 4). The music is suddenly interrupted by the horn's interval of fifth, A flat, — E flat, and a three-note melodic fragment leads into section B. The extension of its first theme is twice eight bars (fig. 6 et seq). This agitato theme is relieved by a smooth, cantabile woodwind melody at fig. 7, and is repeated by the strings at fig. 8. Fig. 9 brings the *first* melody of section B, inverted. Following a few bars'

reminiscence of section A (fig. 10), a fragment of the second theme from B concludes the section.

The recapitulation of section A is prepared by elements of the first theme varied, and in the recapitulation proper (fig. 13) characteristic ostinato figures of the woodwind accompany the melody on the strings.

The tonic of the trio-like melody of section C which, in contrast to the fierce rhythm of the preceding, shows a gently sloping line, is again A flat (fig. 17). This unique quiet spot in 'Village Dance' reminds, both in feeling and melodic style, of 'Blossoming'. The oboe plays the theme for the second time varied (fig. 18): and after the *espressivo* of the violin (fig. 19), the gradually softening, vanishing notes of woodwind and harp, a longer coda-like section follows. It derives from the movement's first theme (fig. 20) and it ushers in the recapitulation of section A (fig. 25).

Here the sequence of the themes and motives is the same as in the first A section, but their orchestration is much more richly coloured and fierce. Repeated motivic fragments chase one another wildly, and a resounding *ff* concludes the work.

Pál Járdányi

Les *Deux Images* pour orchestre op. 10 de Béla Bartók datent de 1910 : elles sont faites de deux mouvements : *En pleine fleur* (titre français donné par l'auteur lui même) et *Danse Villageoise*.

C'est par d'innombrables liens que l'art révolutionnairement individuel de Béla Bartók se rattache aux traditions du passé. Il n'est aucun style des époques révolues qui, vivement, ne l'intéresse : Bartók ne devait cesser de les étudier tous, se passionnant parfois pour l'un, parfois pour l'autre, et ses oeuvres marquent le degré d'influence qu'il subissait. Ainsi les *Deux Images* pour orchestre datant, nous l'avons dit, de 1910 nous révèlent que le grand musicien était alors préoccupé d'une part par l'art de Debussy, d'autre part par la musique populaire de son pays.

Cependant, parmi tant de traditions et de tendances disparates dont son génie compose une synthèse, la primauté revient sans conteste à la musique folklorique. Il n'est aucune de ses oeuvres, depuis 1906, qui ne manifeste plus ou moins sa prédilection pour celle-ci, pour celle de la Hongrie particulièrement ou de façon plus générale pour celle du Sud-Est de l'Europe. Les influences du post-romantisme, de la musique française contemporaine, des précurseurs ou des derniers représentants du style baroque comme celle du grand classicisme viennois, toutes ses influences diverses se reflètent avec des contours sensiblement plus pâles en sa production, et jusqu'à en être indistincts. Ainsi l'influence la plus profonde que marque cette production à la veille de la première guerre mondiale, est-ce bien celle, parmi quelques influences étrangères, de la musique française d'alors.

EN PLEINE FLEUR. — Les nuances d'une fragilité de pastel des bois de cette première Image, le climat aéré, savoureux et vibrant de son orchestration, ses courbes mélodiques elles-mêmes : tout cela impose l'idée de la présence spirituelle de Debussy. Bien mieux : l'entrecroisement des lignes mélodiques basées sur la gamme en tons entiers avec celles relevant de la gamme pentatonique ne semble d'abord pas tout à fait étranger à la façon du maître français. Cependant la pentatonie n'est pas sans affaiblir parfois le principe de la gamme en tons pleins. C'est que les chansons populaires, les chansons hongroises notamment restent toujours la source la plus valable de l'art bartokien. Par ses phrases pentatoniques, la vie de cet art relève essentiellement de la vie hongroise, comme par l'épanouissement de ses mélodies, et par leur

XVIII

verve caractéristique. Bref, l'âme de cette pittoresque première *Image* affirme de façon péremptoire l'âme hongroise de son auteur, très loin de l'âme française.

DANSE VILLAGEOISE. Cette *Image* n° 2 relève complètement de la musique des danses populaires du Sud-Est. Ces rythmes affirmés, ces accents violents, ces thèmes d'une sèche symétrie, ces unissons abondants, ces harmonies qui prennent repos sur de puissants points d'orgue, ces courbes mélodiques comme l'intervalle de triton fréquemment séutili : il n'est rien en tout cela qui n'indique la forte influence de la musique roumaine populaire.

On a voulu parfois trouver quelque ressemblance entre les idées contrastées des *Deux Images* et celle des *Deux Portraits* qui sont de trois ans antérieurs à elles. C'est ainsi qu'au calme de la première *Image* (*En pleine fleur*) avec son orchestration d'un coloris riche et nuancé à la fois s'oppose la brusquerie de l'*Image* suivante, cette *Danse Villageoise* qui semble être animée du rythme de la révolte. Et cependant, cette *Danse* n'est en rien un désaveu de *En pleine fleur*, comme le second *Portrait* l'est du premier. Le premier, on le sait, relève de l'idéal. Le second de la caricature. Dans les *Deux Images* par contre, nulle antithèse, mais plutôt deux aspects différents de la vie printanière. *En pleine fleur*, c'est le calme épanouissement du renouveau. *La Danse Villageoise*, c'est la fête exaltée des sèves et de la jeunesse.

EN PLEINE FLEUR

L'idée première est un élément mélodique qui comporte quatre, parfois cinq ou trois notes, en inflexion descendante, notes qui, dans cette inflexion-là changent toujours leurs intervalles. Au centre, le rythme de ce petit motif reste constamment ♩ ou bien ♩. ♩. Jusqu'au n° 6, Bartók se sert de ces éléments pour alimenter la substance musicale de cette *Image* n° 1, formant ainsi deux sommets qui se rejoignent. A partir du n° 4 ce sont les cordes qui précisent l'ascension vers le sommet auquel nous arrivons après le n° 5.

Après quelques mesures de transition, le cor fait entendre le thème authentiquement hongrois de la seconde partie du morceau. Dès la seconde mesure de ce thème, les premiers violons se joignent aux cors sur cordes de sol ; ils aboutiront, par un subit crescendo, à une nouvelle idée musicale : celle faite de deux quarts successives, suivant un procédé cher à l'auteur, et qui marque la formation de maintes lignes mélodiques bartokiennes. Le thème du cor reparaît aux bois, tandis que les cordes répètent les quarts caractéristiques. Dans la suite de cette seconde partie, dont le climat devient assez agité, c'est ce motif en quarts qui domine sous diverses formes.

Dès le n° 9, tandis que les violons s'apaisent, le motif initial s'énonce au premier hautbois. Et voilà qui marque le commencement de la troisième partie de ce mouvement. Le hautbois y alterne avec le cor anglais et la clarinette, avant que le motif n'apparaisse (voir le n° 11) au violon et dans un rythme monotone, mais en augmentant sans cesse son dynamisme et sa sonorité. Quelques phrases aux bois d'une souplesse apaisée (n° 12, piano dolce), et le premier mouvement conclut par une coda assez développée. Sur un point d'orgue en ré des cors, des cloches, des timbales et des contrebasses s'entrecroisent les arpèges et les glissandi des harpes, les trémolos des cordes et les passages des bois, et c'est seulement aux toutes dernières mesures que, de cette vibration effusive et douce de l'orchestre, la flûte se détache, imitant le flûteau de nos bergers hongrois en ses broderies d'une saveur champêtre. Et c'est elle qui, après un trille, exhale le suprême parfum mélodique du motif initial.

DANSE VILLAGEOISE

La forme de ce mouvement est celle du rondo. Ainsi sa formule peut-elle se schématiser en A-B-A-C-A.

Le «A» initial utilise un thème comprenant trois fois huit mesures. Après quelques mesures de transition un second thème s'énoncera (n° 3), celui-ci comptant huit mesures. Mais presque coup sur coup nous allons ensuite réentendre tous les éléments du thème n° 1 non seulement dans les parties chantantes, mais aussi quelques dessins d'accompagnement (voir l'ostinato des cordes à partir du n° 4). Subitement le cor fait entendre la quinte la bém.-mi bém., interrompant ainsi cette partie «A». Un petit rappel mélodique nous conduit maintenant à la partie «B».

Cette partie «B» débute après le n° 6 et son premier thème est de deux fois huit mesures. Ce thème agité cède au n° 7 devant un thème fluide et sans accent qui chante aux bois lesquels le repètent en le haussant d'une quarte (n° 8). Après le n° 9, l'oeuvre reprend le thème initial de la partie «B» mais en le rétrogradant. Quelques phrases issues du thème n° 2 de «B» terminent cette partie, et aussi quelques mesures rappelant «A» (n° 10).

Les éléments variés du thème initial préparent la reprise de «A». En celle-ci (après le n° 13) ce sont les bois qui de figures caractéristiques et obstinées accompagnent la mélodie principale confiée aux cordes (poco sostenuto). La reprise du thème initial après le second thème est supprimée.

Lente, la partie «C» (sostenuto). Et voilà donc ce qui forme le plus vif contraste avec les rythmes d'un dynamisme presque sauvage des parties qui précédent. C'est l'instant du repos : une façon de trio formant

le centre de l'Image elle-même. La tournurè mélodique du thème s'aligne en s'appuyant sur la tonique la bém. (voir le n° 17). Dans cette *Danse Villageoise*, qui, par son atmosphère mélodique, marque une allusion au premier mouvement de l'oeuvre elle-même. Le thème est exposé par le cor anglais et les clarinettes, et c'est le tendre hautbois qui le répète ensuite, quelque peu modifié. Enfin après l'espressivo des premiers violons (n° 19), puis après quelques phrases qui freinent le mouvement sur les bois et la seconde harpe, vient une large coda qui, faite des éléments du thème initial, nous ramène définitivement vers la partie «A» (n° 25).

La reprise de cette partie «A» nous présente les thèmes connus dans le même ordre que plus haut, mais dans une instrumentation enrichie et amplifiée. Tous les cuivres entrent ici en action, et aussi la batterie. Aucun frein, aucun arrêt désormais : c'est dans un tempo vivo et dans un fortissimo formidable que l'oeuvre prendra fin.

Pál Járdányi

Orchestra :

3 Flauti (III. anche Fl. picc.)

2 Oboi

Corno inglese

3 Clarinetti in Si $\flat$ (III. anche Cl. basso in Si $\flat$)

3 Fagotti (III. anche C. fagotto)

4 Corni in Fa

4 Trombe in Si $\flat$

3 Tromboni

Tuba

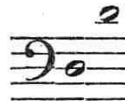
Timpani

Batteria :

Piatti

Gran cassa

Campane



Celesta

2 Arpe

Quintetto d'archi

Durata : cca. 16'

K 4208

Két kép

I.

Virágzás

ПРОВЕРЕНО
1956 г.

Музыкальная Библиотека

№ 162398

Радио Комитета

BARTÓK BÉLA Op. 10

Poco Adagio (♩ = 66-68)

Corno inglese

Clarinetto 1.
(Si b)

Viola

Violoncelli

Contrabassi

p dolce

ppp

Ob. 1.

C. ingl.

Cl. 1.

Cor. 3.
4.

Vle

Vlc.

Cb.

p dolce

pp

Copyright 1953 by Zeneműkiadó Vállalat, Budapest

Z 1003

① ritardando

Fl. 1. 2. *p*

Fl. 3. *p*

Ob. 1. *poco cresc.* *mp*

C. ingl. *poco cresc.* *mp* *poco cresc.* *mf espr.*

Cl. 1. 2. *p dolce* *mf espr.*

Fag. 1. 2. *p*

Cor. 1. *p dolce* *poco cresc.* *mf espr.*

Cor. 3. 4. *sempre pp*

2 Arpe *a 2 p cresc.*

VI. I. *ritardando*

VI. II. *div.* *p* *poco cresc.*

Vle *p*

Vlc. *div.* *p* *poco cresc.*

Cb. *p* *poco cresc.*

① *p* *poco cresc.*

Più sostenuto ♩ = 42-40

Fl. 3. *p* *dim.* *pp* *dim.*

Ob. 1. *sempre p*

C. ingl. *a 2* *dim.*

Cl. 1. 2. *dim.*

3. *pp* *dim.*

3 Fag. *pp* *dim.*

Cor. 1. *dim.*

3. 4. *p* *dim.*

Timp. *pp* *dim.*

2 Arpe *I. pp bisbigl. dim.*
a 2 II. pp gliss. dim.

div. *Più sostenuto ♩ = 42-40*

VI. I. *ppp* *dim.*

VI. II. *ppp* *dim.*

Vle *pp* *dim.*

Vlc. *p* *dim.*

Cb. *p* *dim.*

3 Fl. *ppp*

C. ingl. *ppp*

1. CL *ppp*

2. *ppp*

3. *ppp*

3 Fag. *ppp*

1. Cor. *ppp*

3. *ppp*

4. *ppp*

Timp. *ppp*

2 Arpe *ppp*

Vi. I. *pppp* *p espr.*

Vi. II. *p espr.*

Vle. *p*

Vlc.

Cb.

②
a tempo (tranquillo, $\text{♩} = 60-66$)

3 Fl. *mf espr.*

Ob. 1. 2. *mf espr.* a 2

C. ingl. *mf espr.*

Cl. 1. 2. *p* a 2 *p dolce*

3. *p*

Fag. 1. 2. *p*

Cor. 1. 2. *p*

3. 4. *p*

2 Arpe *mf a. 2*

a tempo (tranquillo, $\text{♩} = 60-66$)

Vi. I *p espr.*

Vi. II *pp*

Vle *sonore mf*

Vlc. *p* *sonore mf*

Cb. *p*

②

Fl. 1. 2. ③
 Ob. 1. 2. a 2
 C. ingl. espr. cresc.
 Cl. 1. 2. p dolce
 Cl. 3. cresc.
 Fag. 1. 2. p dolce
 Cor. 1. 2. mf
 Cor. 3. 4. espr. cresc.
 2 Arpe p dolce
 VI. I. mf
 VI. II. espr.
 Vle div.
 Vlc. pp
 Cb. pp
 ③

[illegible]

Z. 1003

1. 2. $\text{♩} = 100$

Fl.

3.

Ob. 1. 2.

C. ingl.

1. 2. $\text{♩} = 100$

Cl.

3.

1. 2. $\text{♩} = 100$

Fag.

3.

1. 2. $\text{♩} = 100$

Cor.

3. 4.

VI. I.

VI. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

⑤ Sostenuto (♩ = 80) poco string. Sosten. (♩ = 80) Più andante (♩ = 92) ritard.

FL. 1 2 3

Ob. 1 2

C. ingl.

Cl. 1 2 3

Fag. 1 2 3

Cor. 1 2 3 4

3 Tr. (Si b)

Timp.

Arpa 1

Arpa 2

VI I.

VI II.

Vle

Vlc.

Cb.

⑤

Z. 1003

⑥ a tempo (♩ = 80-88)

Fl. 1. 2. *a 2*

Cor. ingl.

Cl. 1. 2.

Cl. basso (Si b)

Cor. 1. 2. 3. 4.

Arpa 1.

VI I. a tempo (♩ = 80-88) *sul IV.*

VI II. *univ.* *sul IV.*

Vle. *non div.*

Vlc.

Cb.

⑥

8 meno mosso (♩ = 100) (♩ = 92)

Fl. 1. 2. 3. *f* *più f* *ff*

2 Ob. *f* *più f* *ff*

Cl. 1. 2. *f* *ff*

Fag. 1. 2. 3. *f* *ff* *ff*

Cor. 1. 2. 3. 4. *f* *più f* *ff*

Tr. 1. 2. 3. 4. *f* *più f* *ff*

Trb. 1. 2. 3. *f* *ff*

Tuba *f* *ff*

Timp. *f* *più f* *ff*

meno mosso (♩ = 100) (♩ = 92)

Vi. I *f* *più f* *ff*

Vi. II *f* *più f* *ff*

Vle *f* *più f* *ff*

Vlc. (div.) *f* *più f* *ff*

Cb. *f* *più f* *ff*

8

9

tranquillo (♩ = 84) sempre molto mosso (♩ = 112) accel.

1. 2. Fl. assai string. p pp

3. Ob. 1. mf espr. pespr. pespr.

C. ingl. sf p

1. 2. Fag. sf p

3. Cor. sf p

1. 2. Tr. mf legatissimo dim. p

3. 4. Trb. mf legatissimo dim. p

Tuba mf dim. p

Timp. tr. pp

Cel. p

tranquillo (♩ = 84) assai string. sempre molto mosso (♩ = 112) accel.

Vl. I. f p

Vl. II. f p

Vle. f diva 32 p

Vlc. p

Cb. p

9

10 Ancora più mosso ($\text{♩} = 140$) poco a poco meno mosso ($\text{♩} = 112$)

Fl. 1. 2.

Ob. 1.

C. ingl. *mf sonore*

Cl. 1.

Fag. 1. 2. 3.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Timp.

Cel.

2 Arpe

Ancora più mosso. ($\text{♩} = 140$) poco a poco meno mosso ($\text{♩} = 112$)

VI. I.

VI. II.

Vle. *unis.*

Vlc. *non div.*

Cb.

10

Fl. 1. 2. poco rit. molto rit. (♩ = 120) a tempo (assai andante)

Ob. 1. 2. *f*

C. ingl. *mf* *f* *p*

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

Cl. basso *p*

Fag. 1. *f* *p*
 2. II. *cresc.*
 3. II. III. *f*

Cor. 1. 2. *cresc.* *f* *p*
 3. *p cresc.*
 4. *p*

Timp. *p*

Cel. *p*

2 Arpe

VI. I. *cresc.* *f* *pespr.* a tempo (assai andante)
 VI. II. *cresc.* *f*
 Vle. *cresc.* *div.* *f* *p*
 Vlc. *cresc.* *f* *p*
 Cb. *cresc.* *f* *p*

11

Cl. 1. 2.

Cl. basso

Fag. 1. 2.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Timp.

Vi. I.

Vi. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

poco cresc.

mp

mf

espr. poco cresc.

poco cresc.

mp

mf

12 *poco rit.* **Tranquillo** ($\text{♩} = 400$) *sempre tranquillo* $\text{♩} = 80-86$

Fl. I.

Ob. 1.

C. ingl.

Cl. 1. 2.

Cl. basso

Fag. 1. 2.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Timp.

p dolce

p dolce

p dolce

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

12

Z. 1003

Музыкальная Библиотека

№ 162398

Fl. 1. 2. *pp* *a 2*

Ob. 1. *pp*

C. ingl. *pp*

Cl. 2. *pp*

Fag. 1. 2. *pp*

Cor. 1. 2. *pp*

Campane *pp*

Timp. *pp*

Arpa 1. *pp* *gliss.*

Arpa 2. *pp*

VI. I. *pp* *div.* *sul pont.*

VI. II. *pp* *con sord.* *div.*

Vle. *pp* *con sord.* *div.*

Vlc. *pp* *con sord.* *div.*

Cb. (div.) *pp* *sul pont.* *pp* *con sord.*

Fl. 1. 2. *a 2* *pp*

Ob. 1. *pp*

C. ingl. *pp*

Cl. 1. 2. *più p* *II.* *pp*

Fag. 1. 2. *più p* *pp*

Cor. 1. 2. *pp*

Campane *d.* *pp*

Timp. *pp*

Arpa 1.

Arpa 2.

Vi. I. *pp*

Vi. II. *pp*

Vle. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

dir.

sempre più tranquillo

1. Fl.
2. Fl.

1. Cl.
2. Cl.

1. Cor.
2. Cor.

Campane

Timp.

Arpa 1.

Arpa 2.

sempre più tranquillo

VI. I.

VI. II.

Vle.

Vlc.

Cb.
(div.)

Detailed description: This is a page of a musical score, page 22. It contains staves for various instruments. The woodwind section includes two flutes (Fl.), two clarinets (Cl.), and two cornets (Cor.). The percussion section includes Campanas (bells) and Timpani (Timp.). The keyboard section includes two harps (Arpa 1 and Arpa 2). The string section includes Violins I and II (VI. I, VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb. (div.)). The score is written in 3/4 time. The tempo/mood is marked 'sempre più tranquillo' at the top and bottom. Dynamics include pp (pianissimo) and p (piano). The harp parts feature arpeggiated figures. The woodwinds and strings play sustained notes with some melodic lines.

[illegible]

II. A falu tánca

Allegro $\text{♩} = 126 - 138$

3 Flauti

2 Oboi

Clarineti I.
(Si b)

3 Fagotti

Violini I.

Violini II.

Viola

Violoncelli

Contrabassi

3 Fl.

2 Ob.

3 Cl.

3 Fag.

Vi I.

Vi II.

Viola

Vlc.

Cb.

①

3 Fl. *a 3*

2 Ob. *a 2*

3 Cl. *I. II. III.*

3 Fag. *a 8*

VI. I.

VI. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

①

②

3 Fl. *I. II.*

2 Ob. *I. II.*

3 Cl. *I. II. III.*

Fag. 1 2

Cor. 3 4

Timp.

VI. I.

VI. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

②

Z. 1003

3 Fl. *p cresc. molto* *f* *a 2*

2 Ob. *p cresc. molto* *f*

1. Cl. *p cresc. molto* *f*

3. Cl. *p cresc. molto* *f*

1. Fag. *p cresc.* *f marc.*

2. Fag. *a 2* *f marc.*

3. Fag. *f marc.*

1. Cor. *f*

2. Cor. *f*

3. Cor. *p cresc. molto* *f marc.*

4. Cor. *f marc.*

Timp. *f*

VI. I. *f*

VI. II. *f* *div.*

Vle. *f*

Vlc. *f marc.*

Cb. *f marc.*

3

[illegible]

Ob. 1. ④

Cl. 1. *p leggiero*

Fag. 1. 2. *p leggiero*

Cor. 1. 2.

Tr. 1. *mf*

Trb. 1. *mf*

Vi. I. *f*

Vi. II. *pp*

Vle. *f*

Vlc. *pp*

Cb. *f*

④

Fl. 1. *p*

Ob. 1. *p*

Cl. 1. 2. *p*

Fag. 1. *p*

Cor. 1. 2. 3. *p*

Vi. I. *pp*

Vi. II. *pp*

Vle. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

Fl. picc. ⑤ ritard. a tempo ♩ = 135 (agitato) *p* *leggero*

Fl. 1. 2. *a 2.* *p*

2 Ob. *a 2.* *p*

Cl. 1. *mf* *p* *leggero*

Fag. 1. *mf* *quasi espr.* *mf*

Cor. 1. 2. 3.

Vi. I. ritard. a tempo ♩ = 138 (agitato)

Vi. II.

Vle.

Vlc.

Cb. ⑤

Fl. picc. muta in Fl. III poco rit.

Cl. 1.

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

Vi. I. poco rit. *ff* *dim.*

Vi. II. *ff* *dim.*

⑥
a tempo (agitato)

Fl. 1.

Cl. 1.

VI. I.

VI. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

pp

NON CRESC.

⑥

Fl. 1.

Cor. 1.
2.

Tr. 1.
2.

senza sord.

VI. I.

VI. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

pp

NON CRESC.

ff

ff

ff

ff

ff

dim.

poco rit.

Cor. 1. 2. *dim.*

3. 4.

3 Tr. 1-II *dim.*

Vl. I. *poco dim.*

Vl. II. *poco dim.*

Vle. *poco dim.*

Vlc. *poco dim.*

Cb. *poco dim.*

poco rit.

cresc. *sf*

cresc. *sf*

cresc. *sf*

cresc. *sf*

cresc. *sf*

mf

sf

7 a tempo (sostenuto) $\text{♩} = 112$

2 Ob. *ff*

Cl. 1. *ff*

2. *ff*

3. *ff*

poco rit.

Cor. 1. 2.

3. 4.

3 Tr.

a tempo (sostenuto) $\text{♩} = 112$

Vl. I. *sf*

Vl. II. *sf*

Vle. *sf*

Vlc. *sf*

Cb. *sf*

poco rit.

7

a tempo (♩ = 112) *poco rit.*

2 Ob. *dim.* *p*

CL 1. *dim.* *p*

2. *dim.* *p*

3. *dim.* *p*

Fag. 1. *dim.* *p*

Cor. 1. *dim.* *p*

2. *dim.* *p*

3. *dim.* *p*

4. *dim.* *p*

VI. I. *ff sempre* *mf* *cresc.* *poco rit.*

VI. II. *ff sempre* *mf* *cresc.*

Vle. *ff sempre* *mf* *cresc.*

Vlc. *ff sempre* *mf* *cresc.*

Cb. *ff* *dim.* *p*

8 *a tempo* (♩ = 112)

3 Fl. *ff*

2 Ob. *ff*

CL 1. *ff*

2. *ff*

3. *ff*

Fag. 1. *ff*

2. *ff*

3. *ff*

Cor. 1. *ff*

2. *ff*

3. *ff*

4. *ff*

Tr. 1. *ff*

2. *ff*

3. *ff*

ff

a tempo (♩ = 112)

VI. I. *ff*

VI. II. *ff*

Vle. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

8

poco rit. a tempo (♩ = 112) Fl. III muta in Fl. picc.

3 Fl.
 2 Ob.
 1. 2. Cl.
 3. 4. Fag.
 1. 2. Cor.
 3. 4. Tr.
 VI. I.
 VI. II.
 Vle.
 Vlc.
 Cb.

Musical score for the woodwind and string sections of a symphony. The score is written for 3 Flutes, 2 Oboes, 1 Clarinet in B-flat (1st and 2nd), 3 Bassoons, 1 Cor Anglais (1st and 2nd), 3 Trumpets, 1 Violin I, 1 Violin II, 1 Viola, 1 Violoncello, and 1 Contrabass. The tempo is marked "a tempo (♩ = 112)". The key signature is B-flat major. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The Flute III part includes a trill and a change to Piccolo Flute.

9. *Agitato* (♩ = 128)

Fl. picc.

Ob. 1.

Cl. 1.

Fag. 1.

Vl. I

Vle

Vlc.

9

Fl. picc.

Fag. 3.

Tr. 1.

Trb. 1.

Vl. II.

Vle

Vlc.

Cb.

senza sord.

sempre pp

sempre pp

sempre pp

10

Fl. picc.

Fl. 1. 2.

2 Ob.

Cl. 1. 2.

Fag. 1. 2.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Tr. 1. 2.

Trb. 1.

Tuba

Timp.

VI. I.

VI. II.

Vle

Vlc.

Cb.

10

div. p pizz.

div. p pizz.

div. p pizz.

div. p pizz.

pochett. rit. (8)

Fl. picc.

Fl. 1. 2.

2 Ob.

Cl. 1. 2.

Fag. 1. 2.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Tr. 1. 2.

Trb. 1.

Tuba

Timp.

VI. I. arco non div. div. non div. pochett. rit.

VI. II. arco non div. p pizz. div. arco

Vle. arco non div. p pizz. div. arco

Vlc. arco p pizz. arco

Cb.

11 a tempo (tranquillo) $\text{♩} = 112$ molto ritard.

Cl. 1. *f cantabile*

Cor. 1. 2. 3. 4. *pp*

Arpa 1. *mf*

VI. I. a tempo (tranquillo) $\text{♩} = 112$ molto ritard. div. p div. p

VI. II. div. p div. p

Vle. div. p

Vlc. p

Cb. **11** p

a tempo (♩ = 120)

C. ingl. *p poco marcato*

Cl. 1. *p* *pp*

Vi. I. *pp*

Vi. II. *pp*

Vle. *pp* *p*

Vlc. *pp poco marcato* *p*

Cb. *pp poco marcato*

12

Fl. 2. *mp poco marcato* *p cresc.* *f*

2 Ob. *mp poco marcato* *mf cresc.*

C. ingl. *a 2* *cresc.*

Cl. 1. 2. 3. *cresc.*

Trb. 2. *senza sord.* *p poco marc.*

Vi. I. *div.*

Vle. *cresc.* *div.*

Vlc. *div.*

Cb. *div.*

12

(13) Poco sostenuto (♩ = 108-112)

Fl. picc.

Fl. 1. 2.

2 Ob.

C. ingl.

Cl. 1. 2. 3.

Tr. 1. poco marc.

Trb. 2.

VI. I.

VI. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

cresc.

ff

poco marc.

mf

div. b.

Poco sostenuto (♩ = 108-112)

(13)

2 Ob.

C. ingl.

Cl. 1. 2. 3.

VI. I.

VI. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

a. 2

2 Ob.
C. ingl.
Cl. 1.
2.
3.
Cor. 1.
2.
3.
4.
Vl. I.
Vl. II.
Vle.
Vlc.
Cb.

14
2 Ob.
C. ingl.
Cl. 1.
2.
3.
Cor. 1.
2.
3.
4.
Timp.
Vl. I.
Vl. II.
Vle.
Vlc.
Cb.

mf

14

15 a tempo (vivo) ♩ = 132-139

Fl. piccolo. *ff*

Fl. 1. 2. *ff*

2 Ob. *ff*

C. ingl. *ff*

Cl. 1. 2. 3. *sempre ff*

3 Fag. *sempre ff*

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

Tr. 1. 2. 3. 4. *ff*

Trb. 1. 2. 3. *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

Piatti *f col legno*

a tempo (vivo) ♩ = 132-139

Vi. I. *sempre ff*

Vi. II. *sempre ff*

Vle. *sempre ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

15

Fl. picc. *Picc. muta in Fl. III.* 16

Fl. 1. 2.

2 Ob. *a 2*

1. 2. Cl. *a 2*

3. Cl.

Fag. 1. 2. *a 2*

Cor. 1. 2. 3. 4.

Tr. 1. 2.

VI. I. *mf*

VI. II. *mf* *molto cresc.*

Vle.

Vlc. *f sf*

Cb. *f sf* 16

3 Fl. *ff* *lunga* a3 *sf*

2 Ob. *ff* a2 *sf*

3 Cl. *ff* Cl. III muta in Cl. basso *sf*

Fag. 1. 2. *ff* a2 *sf*

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

Tr. 1. 2. 3. 4. *ff* III. *sf* *p*

Trb. 2. *ff*

Tuba *ff*

Timp.

Vi. I. *molto cresc.* *ff*

Vi. II. *ff*

Vle. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

Sostenuto (♩=108-104)

3 Fl. *a 3* *p* **17** Fl. III. muta in Fl. picc.

2 Ob. *p*

C. ingl. *espr.* *mf* *f* *mf*

Cl. 1. 2. *a 2* *espr.* *mf* *f* *mf*

Cl. basso *espr.* *mf* *f* *mf*

Arpa 1 *p*

Arpa 2 *p*

Sostenuto (♩=108-104)

div. *con sord.* *pp*

VI. I. *con sord.* *div.* *pp*

VI. II. *con sord.* *div.* *pp*

Vle. *con sord.* *div.* *pp*

Vlc. *con sord.* *div.* *pp*

Cb. *con sord.* *pp* **17**

C. ingl.

Cl. 1.
2.

Cl. basso

Arpa 1.

Arpa 2.

VL I.

VL II.

Vle

Vlc.

Cb.

p

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

Ob. 1.

Cl. 1.

Cor. 1.

Arpa 1.

VL II.

Vle

Vlc.

Cb.

18

sfz

p

p

18

19

poco rit. - a tempo

C. ingl. *p* *calando*

Cl. 1. *dolce* *calando*

2 Arpe *a 2* *f*

Vi. I. *poco rit.* *senza sord.* *a tempo* *f* *espr.*

Vi. II. *pp* *poco f*

Vle *pp* *poco f*

Vlc. *pp* *poco f*

Cb. *pp* *poco f*

19

più sostenuto ritardando

Fl. 1/2 *a 2* *f* *molto espr.* *p dolce*

Cl. 1/2 *a 2* *f* *molto espr.* *p dolce*

2 Arpe *a 2* *p* *f ma dolce*

Vi. I. *più sostenuto* *molto espr.* *div.* *pp* *ppp*

Vi. II. *non div.* *f* *pp* *ppp*

Vle *non div.* *f* *pp* *ppp*

Vlc. *non div.* *f* *pp* *ppp*

Cb. *f* *pp* *ppp*

(20) *lunga a tempo (agitato) ♩ = 126*

Cl. 1. *p scherzando*

Cor. 1. 2. *poco sf* *ppp*

2 Arpe (a 2)

Vi. I. *lunga a tempo (agitato) ♩ = 126* *div. pizz.* *arco* *pizz.*

Vi. II. *senza sord.* *div. pizz.* *arco* *pizz.*

Vle. *senza sord.* *div. pizz.* *arco* *pizz.*

Vlc. *senza sord.* *div. pizz.* *arco* *pizz.*

Cb. *senza sord.* *div. pizz.* *arco* *pizz.*

(20)

pochett. rit. (21) *a tempo*

Ob. 1.

Cl. 1.

3 Fag. *p*

Cor. 1. 2. 3. *p*

Vi. I. *arco* *pochett. rit.* *a tempo* *arco*

Vi. II. *arco* *pochett. rit.* *a tempo* *arco*

Vle. *arco* *pochett. rit.* *a tempo* *arco*

Vlc. *arco* *pochett. rit.* *a tempo* *non div.*

(21)

Fl. 1.

Ob. 1.

Cl. 1.

Fag. 1. 2.

Vi. I.

Vi. II.

Vle.

Vlc. *div.*

Cb.

Fl. 2.

Cl. 2.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Vi. I.

Vi. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

22

C. ingl.

Cl. 1.

Cl. basso

Fag. 1. 2.

Cor. 1. 2. 3. 4.

VI. I.

VI. II.

Vle

23

C. ingl.

Cl. I.

Cl. basso
III

3 Fag.

Tranquillo ♩ = 76.

pp

p

mfa

div.

p

mufa

muta in Cl. III

3 Fag. *Fag. III muta in Contrafag.*

VI. I. *mf cresc.*

VI. II. *cresc.*

Vle *mf cresc.*

Vlc. *div. mf*

Cb. *div. unis. mf*

(24)

Fl. picc.

Fl. 1. 2.

2 Ob.

3 Cl.

Fag. 1. 2. *a 2*

Cor. 1. 2. 3. 4.

VI. I.

VI. II.

Vle *non div.*

Vlc.

Cb.

(24)

Largo (subito) ♩ : 70-80 poco a poco accelerando -

ff pesante *dim.* *1.*

ff pesante *dim.*

ff pesante *dim.*

ff pesante *dim.* *p*

f dim. *p*

f dim. *p*

f dim. *p*

ff *poco a poco dim.*

f *poco a poco dim.*

Largo (subito) ♩ : 70-80 poco a poco accelerando -

ff pesante *poco - a poco*

ff pesante *poco - a poco*

ff pesante *poco - a poco*

ff pesante *poco - a poco*

ff pesante *poco - a poco*

Cl. 1. *pp* *al-*

Fag. 1. *pp*

Cor. 2. *pp*

Timp. *pp*

Gr. C. *pp*

VI. I. *diminuendo* *al-*

VI. II. *diminuendo* *al*

Vle. *diminuendo* *al*

Vlc. *diminuendo* *al*

Cb. *diminuendo* *al*

(25) *a tempo* (♩ = 126)

Fl. 1. *p*

2 Ob. *p*

Cl. 1. 2. *p*

Cor. 1. 2. 3. *p*

VI. I. *pp* *leggiere*

VI. II. *pp* *leggiere*

Vle. *pp* *leggiere*

Vlc. *pp* *leggiere*

Cb. *pp* *leggiere*

(25)

Fl. 1. 2
2 Ob.
Cl. 1.
Cor. 1. 2. 3.
Vi. I.
Vi. II.
Vle.
Vlc.
Cb.

(26)

pp *ppp* *p*

Fl. 1. 2
2 Ob.
C. ingl.
Cl. 1. 2. 3.
3 Fag.
Cor. 1. 2. 3. 4.
Tr. 1. 2. 3. 4.
3 Trb.
Tuba
Timp.
Vi. I.
Vi. II.
Vle.
Vlc.
Cb.

Vivo (♩ = 138)

pp *cresc.* *a. 2* *a. 2* *a. 2* *a. 3*

C. fag. muta in Fag. III.

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

Vivo (♩ = 138)

(27) $\text{♩} = 126$

FL. picc.

Fl. 1. 2.

2 Ob.

C. ingl.

1. Cl.

2. 3.

1. Fag.

2. 3.

1. 2. Cor.

3. 4.

1. 2. Tr.

3. 4.

3 Trb.

Tuba

Timp.

VI. I.

VI. II.

Vie

Vlc.

Cb.

(27)

Fl. picc.

Fl. 1. 2

2 Ob.

C. ingl.

3 Cl.

1. Fag.

2. 3.

1. 2. Cor.

3. 4.

Tr. 1. 2

3 Trb. Tuba

Timp.

VI. I.

VI. II.

Vle. *div.*

Vlc.

Cb.

This musical score page, numbered 55, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Piccolo Flute, Flutes 1 and 2, Oboe 2, English Horn, Clarinets 3, Bassoon 1, and Bassoons 2 and 3. The brass section includes Cor Anglais 1 and 2, Cor Anglais 3 and 4, Trumpets 1 and 2, 3 Trumpets/Tuba, and Timpani. The string section includes Violins I and II, Viola (divisi), Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *div.* for the Viola. The notation includes various accidentals and articulation marks throughout the measures.

28 $\text{♩} = 116 - 120$

Fl. picc.

Fl. 1. 2.

2 Ob.

3 Cl.

3 Fag.

Cor. 1. 2. 3. 4.

Tr. 1. 2. 3. 4.

Trb. 1. 2. 3. 4.

Tuba

Timp.

Piatti

28 $\text{♩} = 116 - 120$

Vi. I.

Vi. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

28 $\text{♩} = 116 - 120$

Fl. 1. 2.

2 Ob.

3 Cl.

1. 2. 3. Fag.

1. 2. 3. 4. Cor.

2. 3. 4. Tr.

1. 2. 3. Trb. Tuba

Timp.

Piatti

VI. I.

VI. II.

Vle

Vlc.

Cb.

Picc. muta in Fl. III

I. II.

f

a 2

f

tr

(2)

sempre ff

sempre ff

non div.

div

29 ^{a 2}

Cl. 1. 2. *mf* *espr.*

Vi. I. *p* *cresc.* poco a poco accel. al

Vi. II. *mf* *dim.* *p* *cresc.*

Vle. *mf dim.* *p* *div* *mf* *cresc.*

Vlc. *mf dim.* *p*

Cb. *mf dim.* *p*

3 Fl. ^{a 3}

2 Ob. ^{a 2}

3 Cl. ^{a 3}

3 Fag. ^{a 3}

Cor. 1. 2. 3. 4.

Tr. 1. 2. 3.

3 Trb.

Timp.

Vi. I. ^{a 3}

Vi. II. ^{a 3}

Vle. ^{a 3}

Vlc. ^{a 3}

Cb. ^{a 3}

30

30

3 Fl. *poco rit. lunga* *sf*

2 Ob. *sf*

3 Cl. *sf*

1. *sf*

Fag. *a 2* *sf*

2. *sf*

3. *sf*

1. *sf*

2. *sf*

3. *sf*

Cor. *sf*

Tr. *sf*

3 Trb. *sf*

Timp. *f*

VI. I. *sf* *poco rit. lunga* *sf*

VI. II. *sf* *sf*

Vle *sf* *sf*

Vlc. *sf* *sf*

Cb. *sf*

a tempo

3. Fl. *ff* ^A ³¹

2. Ob. *ff* ^A

C. ingl. *ff* ³

3 Cl. *ff* ^A

1. Fag. *ff* ³

2. *a 2*

3. *ff*

1. Cor. *ff* ^A

2. *ff* ^A

3. *ff* ^A

4. *ff* ^A

1. Tr. *ff* ^A

2. *ff* ^A

3. *ff* ^A

4. *ff* ^A

Timp. *f*

a tempo

VI. I. *a tempo*

VI. II. *a tempo*

Vle. *a tempo*

Vlc. *a tempo*

Cb. *a tempo* ³¹

3 Fl. poco rit. a tempo

2 Ob.

C. ingl.

3 Cl.

1. Fag.

2.

3.

1. Cor.

2.

3.

4.

1. Tr.

2.

3.

4.

1. Trb.

2.

3.

Tuba

Timp.

Piatti

VI I.

VI II.

Vle

Vlc.

Cb.

mf cresc.

mf cresc.

f cresc.

f cresc.

mf cresc.

mf cresc.

p cresc.

tr

(2)

c.l.

sf(sord.)

poco rit.

a tempo

Z. 1003

Музыкальная Библиотека

№ 162398