

EULENBURG's  
kleine Orchester-Partitur-Ausgabe

Acce  
OUVERTUREN

No. 22.

BERLIOZ

Op. 23.

BENVENUTO CELLINI.



Preis: 1 M.



ERNST EULENBURG, LEIPZIG

# Die Ouverturen von Hector Berlioz.

## Zur Einführung.

Unter den für alle Zeit bedeutsamen Orchesterschöpfungen, welche Hector Berlioz bei seinem am 8. März 1869 zu Paris erfolgten Ableben den Künstlern und Kunstfreunden aller Culturvölker als reiches Vermächtniss hinterlassen hat, bilden die Ouverturen für grosses Orchester eine inhaltlich so interessante und numerisch so stattliche Gruppe, dass man sich fast versucht fühlen könnte, Berlioz den Ouverturen-Componisten par excellence, Beethoven, Cherubini, Weber und Mendelssohn beizugesellen.

Von den acht Ouverturen, die Berlioz insgesamt componirt hat, ist eine — die um das Jahr 1832 entstandene und im darauffolgenden Jahre zu Paris aufgeführte Ouverture zu „Rob-Roy“ vom Autor selbst nicht veröffentlicht worden\*), und die im Druck vorliegenden Ouverturen des grossen französischen Romantikers bilden somit ein Siebengestirn, das, den Plejaden ähnlich, zwar nicht aus Sternen erster Grösse besteht, mit dem funkelnden und leuchtenden Schimmer seiner einzelnen Sterne aber doch recht hell am Concerthimmel prangen könnte — und prägnanter sollte. Könnten doch gerade gelegentliche Vorführungen der in ihren traditionelleren und prägnanteren Formungen und mit ihren oftmals so eingängigen Themen weniger befremdend wirkenden Ouverturen das Publikum allerorten allmählich mit der Eigenart der Berlioz'schen Tonsprache vertraut machen, so dass dem Meister schliesslich auch da, wo er sich in allertiefster und rücksichtslosester Weise ausspricht: in seinen drei grossen Programm-Symphonien „Episode de la vie d'un artiste“, „Harold en Italie“ und „Romeo et Juliette“ volles Verständniss zu Theil würde.

Aber ganz abgesehen von dem Werthe, der den sieben Ouverturen von Berlioz im Hinblick auf ihre künstlerisch anregenden und erzieherischen Wirkungen zuerkannt werden muss, bilden diese sieben opera — und zumal in der hier erstmalig leichter zugänglich gemachten Gesamtausgabe eine kunstgeschichtlich äusserst werthvolle Urkundensammlung. Geben doch gerade diese in dem Zeitraum von 35 Jahren (von 1827 bis 1862) componirten sieben Ouverturen dem sichtenden und forschenden Musiker in knappen und scharfumrissenen Zügen ein deutliches Bild von der künstlerischen Entwicklung einer ausserordentlichen schöpferischen Individualität.

Gleich die erste Ouverture von Berlioz, die im Jahre 1827 oder 1828 durch Lecture des Waverley-Romanes von Walter Scott hervorgerufene und vom Componisten an Stelle der vernichteten „Acht Scenen aus Faust“ als opus 1 bezeichnete „Grande Ouverture de Waverley“ gewährt bei aller noch vorwiegenden Ungelenkigkeit des musikalischen Satzes doch bereits recht interessante Einblicke in Berlioz' seltsame, vornehmlich auf Charakteristik des Ausdruckes und auf die Gewinnung neuer Klangfarbenreize sinnende tondichterische Wesensart. Berlioz hatte seiner Partitur, von der Robert Schumann schon 1839 schrieb, dass sie bei aller scheinbaren Trivialität einzelner Gedanken und trotz des manchen für deutsche Ohren Ungewohnten und Beleidigenden als Ganzes einen unwiderstehlichen Reiz auf ihn ausübe, die Worte:

„Dreams of love and Lady's charms  
Give place to honour and to arms“

deutsch etwa:

„Liebestraum und Frauen-Minnen  
Weichen kühnem Ruhmgewinnen“

aus Walter Scott's „Waverley“ vorgesetzt, und jeder tondichterischen Anregungen nicht ganz unzugängliche Hörer wird aus den stockenden Ansätzen und der innigen in ihrem Verlaufe so

\*) Berlioz hatte die in seinem Besitz befindlichen Manuscripte testamentarisch der Bibliothek des Pariser Conservatoriums vermacht, und diese Nachlass-Sammlung enthält neben mehreren Partituren seiner bekannten grösseren Werke auch seine von Rom aus an die Académie des Beaux-Arts gesandten Arbeiten: „Quartett und Chor der Magier“, „Intrata di Rob Roy Mac Gregor“ und die fünf ersten Stück des „Lelio“. Während der Drucklegung dieser Zeilen ist von der Firma Breitkopf & Härtel das Erscheinen einer Gesamtausgabe von Berlioz' musikalischen Werken und in dieser auch die erstmalige Veröffentlichung der Rob-Roy-Ouverture angekündigt worden.

weltsam kanonisch behandelten Violoncello-Melodie des einleitenden Larghetto ebensowohl ein Liebesgespräch am Kaminfeuer eines schottischen Hochsitzes heraushören können, wie aus dem keck anstürmenden Allegro einen mit stolzer Zuversicht unternommenen Kampf, der gegen den Schluss hin, wo das zweite Thema des Allegros in einer Verkleinerung zu Achtelnoten einsetzt zu freudigem Siegen führt.

Welch einen gewaltigen Fortschritt in der Vertiefung des musikalischen Ausdruckes und in der Verwendung des Orchesters lässt aber gleich die unmittelbar nach der Waverley-Ouvertüre entstandene und mit dieser zugleich am 26. Mai 1828 erstmalig zu Paris aufgeführte „Grande Ouvertüre des Francs Juges“ wahrnehmen. Humbert Ferrand hatte für Berlioz ein Opernbuch „Die Vehmrichter“ geschrieben, und Berlioz, der ursprünglich mit Eifer an die Composition dieser Dichtung gegangen war und dabei seltsamerweise mit der Ouvertüre begonnen hatte, konnte schon in dem vorerwähnten Concerte ausser der Ouvertüre noch einen Hirtengesang und ein Terzett mit Chor aus seiner im Entstehen begriffenen Oper „Les Francs Juges“ zur Aufführung bringen. Späterhin hat Berlioz das Opernbuch bei Seite gelegt und die beiden bereits vollendeten Einzelnummern der Oper vernichtet, sodass nur die Vehmrichter-Ouvertüre auf die Nachwelt gekommen ist. Im Jahre 1837 wurde diese Ouvertüre in das Programm eines der Leipziger Gewandhausconcerte aufgenommen, und Robert Schumann schrieb damals über diese erste Klangwerdung einer Berlioz'schen Composition in Deutschland die folgenden Worte: „Von neuesten Ouverturen gab es welche von Attern, Conrad und von Berlioz die zu den „Vehmrichtern“, welche letztere für ein Ungeheuer ausgeschrieben ist, während ich in ihr nichts als eine nach gutem Schnitt klar gehaltene, im Einzelnen noch unreife Arbeit eines französischen Musikgenies entdecken kann, das jedoch hier und da einige Blitze schleudert, wie Vorläufer des prächtigen Gewitters, das in seinen Symphonien ausdonnert“. Für seine als opus 3 bezeichnete Vehmrichter-Ouvertüre nimmt Berlioz bereits ein stärker besetztes Orchester in Anspruch, und zwei jetzt wohl am besten durch Tuben zu ersetzende, Ophicleiden und der Contrafagott dienen dazu, manchen tiefliegenden Figuren und Harmonien die grösste Sonorität zu verleihen. Dem durchaus unheimlich und schauerlich gestimmten einleitenden Adagio sostenuto und dem in seiner Erfindung und in seiner sehr wirksamen Verarbeitung an klassische Vorbilder gemahnenden Allegro-Hauptthema wird gewiss jeder Musikfreund ein ernstliches Interesse nicht versagen können, und einzig die vielleicht durch Berlioz' Zugehörigkeit zur romanischen Rasse zu erklärende süssliche Brutalität des Gesangsthemas entadelt ein wenig die sonst so edel und kraftvoll gestaltete Tondichtung, die in ihrem breit angelegten Fdur-Schlusse auch etwas von „Befreiung und Erlösung“ zu vermelden weisst.

Das nunmehr folgende Werk, ein im Jahre 1831 während seines Aufenthaltes in Italien von Berlioz componirt und unrichtigerweise mit der Opuszahl 21 versehene „Ouvertüre du Corsaire“ schildert in einem nur nach den ersten dreissig Takten durch ein kurzes aber innigschönes und echt Berlioz'sches Adagio unterbrochenen schwungvollen und besonders bei beträchtlicher Besetzung des Streichorchesters äusserst wirksamen Allegro assai die muthvolle Freude eines mit Wind und Wetter vertrauten, den Schrecknissen der Natur und den Waffen des Gegners gleich tollkühn trotzenen Seeräuberlebens. Obschon Berlioz seiner Partitur keinerlei Hinweis auf Lord Byron vorgesetzt hat, und die in Rede stehende Ouvertüre auch tatsächlich keinerlei Congruenz mit Byron's epischer Dichtung „The Corsair“ wahrnehmen lässt, so dürfte wohl anzunehmen sein, dass Berlioz aus dem Bekanntwerden mit dem Byron'schen „Lord Conrad“ Anregung und Begeisterung zur musikalischen Darstellung einer kraftvoll-kühnen Corsaren-Gestalt gewonnen habe. Es weht ein nur hier und da durch weichere Stimmungen der Theilnahme oder des Bedauerns aufgehaltener grosser heroischer Zug durch diese dritte Ouvertüren-Schöpfung, die im Vaterlande des Componisten erst spät (am 1. April 1855 zu Paris) und in Deutschland noch später (erst durch Hans von Bülow bei seinen Reisen mit der Meiningen Hofkapelle) bekannt gegeben worden ist. Es ist bedauerlich, dass Bülow's aus ernstlicher Begeisterung für das Werk hervorgegangenes Beispiel und die grossen Erfolge, welche die Meiningen mit der allerdings vollendet schönen Wiedergabe der „Corsaren-Ouvertüre“ hatten erbringen können, bislang noch nicht zu einer weiteren Verbreitung dieses hochgemuthen Tonstückes geführt haben. Jedenfalls dürfte die Ouvertüre „Le Corsair“ und die weiterhin zu erwähnenden Ouverturen „Roi Lear“ und „Le Carnaval romain“ als Berlioz' in jeder Hinsicht einwandfreieste Schöpfungen dieser Gattung zu bezeichnen sein, und umsichtige Dirigenten werden daher wohl zunächst mit einem dieser Werke ihr Publikum für Berlioz zu gewinnen suchen müssen.

Die im Jahre 1831 in Nizza begonnene und zu Rom vollendete, im Jahre 1840 aber zu Paris erstmalig aufgeführte „Grande Ouvertüre du Roi Lear“ weist gleich der Corsaren-Ouvertüre ein durchaus klassisch-edles Gepräge auf, und zumal die das einleitende Andante maestoso beherrschende und im Allegro der Ouvertüre wiederkehrende langathmige Unisono-Phrase der tieferen Streichinstrumente muss als eine der vornehmsten Inspirationen ihres Schöpfers anerkannt werden, wie dieselbe in späterer Zeit denn auch mehrfach und so namentlich von Meyerbeer in seiner „Afrikanerin“ mit gutem Erfolge nachgeahmt worden ist. Mehr in der Art Cherubini's, Weber's und Mendelssohn's — und ungleich Beethoven, der in seinen grösseren Ouverturen den dichterischen Vorwurf geradezu musikalisch zu dramatisiren scheint, giebt der Tondichter Berlioz in seiner Lear-Ouvertüre die tragische Fabel in der erzählenden Weise des Epos wieder, wobei man dann allerdings nach einer musikalischen

Symbolisirung aller wesentlichsten Handlungsmomente aus Shakespeare's Bühnendichtung vergebens suchen wird. Das, was Berlioz in seiner Lear-Ouverture mit innig-ergreifendem Ausdruck erzählt, ist einfach die Geschichte von dem grossgesinnten, alt und müde gewordenen Könige, der, ehe er zu sterben kam, Alles seinen Erben gegönnt hatte, die ihm seine Güte mit schwärzestem Undank lohnen und ihn in eine Nacht der Leiden hinausstossen, die einzig von der zärtlich-treuen Liebe seines jüngsten Kindes durchheilt wird. Wie man aus dem bereits erwähnten Unisono-Thema das selbstlos-edle, allzu vertrauensvolle Wesen des Königs — und aus dem noch der Einleitung angehörenden Widerspiel der Holzbläser und der ersten Geigen das schmeichlerische Umwerben des Königs durch die beiden lieblos-ehrgeizigen Töchter Goneril und Regan herauszuhören vermag, so schallt dem Hörenden im Hauptthema des Allegros gleichsam der sich gegen allen schänden Undank der Kinder aufbäumende Stolz und Zorn des tiefverwundeten Königsherzens entgegen, und mit dem rührend-schlichten H-moll-Gesange der Oboe beginnt das Trostes-Mühen der treuverbliebenen Cordelia, dem das wildestem Zürnen entnommene Vaterherz mit der milde gestimmten G-dur-Weise (Fagott-Solo und erstes Geigen) Antwort giebt. Gegen den Schluss der Ouverture, wo vor dem D-moll-Dreiklänge des Streichorchesters und der Fermate die erste Violine das hier so müde und gleichsam ersterbend dem Grundtone zuwankende Hauptthema des Allegros noch einmal bringt, scheint alle Lebenskraft des edlen Greises gebrochen zu sein, und in der nachfolgenden kurzen Orchestertritte, die das Hauptthema in seiner veränderten Gestalt wie einen Siegesruf des nun zur Herrschaft gelangten Todes aufnimmt, wüthet gleichsam ein Opfer um Opfer dahinführendes Sterben.

Die Entstehung der beiden nun folgenden Werke, der „Ouverture de Benvenuto Cellini“ und der „Ouverture du Carnaval romain“ dürfte in die Werdezeit der Oper „Benvenuto Cellini“ — also in die Jahre 1835–37 zu setzen sein. Wenngleich Berlioz seiner Opernpartitur nur die eine dieser Ouverturen vorgesetzt hat, und wengleich zwischen den erstmaligen Aufführungen dieser beiden Ouverturen ein grösserer Zeitraum liegt, da die eigentliche Cellini-Ouverture schon am 3. September 1838 bei der ersten Aufführung des „Benvenuto Cellini“ in der Académie royale de musique zu Paris erklang, während der „Carnaval romain“ erst am 3. Februar 1844 in einem Concerte zur Wiedergabe gelangte, so erweist sich der mehr noch auf musikalische Gedanken der Oper bezugnehmende, ja ausschliesslich aus solchen hervorgegangene „Römische Carneval“ doch recht eigentlich auch als eine der Cellini-Stimmung und somit wohl auch der Cellini-Zeit zugehörige Schöpfung. Schon in seiner Corsaren-Ouverture hatte Berlioz sich jener aus dem älteren italienschen Concert hervorgegangenen Ouverturenformung bedient, welche einer Allegro Intrade einen getrageneren Zwischensatz und diesem das eigentliche weiter ausgeführte Allegro folgen lässt, und dieser ästhetisch wohlberechtigten und sehr wirksamen Gestaltungsweise ist Berlioz in seinen drei letzten Ouverturen-Compositionen treu geblieben.

In der sehr farbenprächtig instrumentirten Ouverture zu „Benvenuto Cellini“ wird in einer Intrade von einigen 20 Takten erst das rauschende Festreude verklangbildliche Hauptthema des Allegro's festgestellt und dann aus zwei reichumspielten Melodien der Oper, aus der Ansprache des Cardinales: „A tous péchés pleine indulgence“ und aus der wundersam rührenden „Ariette d'Arlequin“ ein Tonstück von ganz entzückendem Klangzauber gewoben, ehe das buntschillernde „Allegro deciso con impeto“ anhebt, in dem ein erstmalig von den Holzbläsern intonirtes Gesangs-Thema Cellinis edle Liebesschwärmerei zu schildern scheint. Eine ganz besonders lebhaft Freude wird der Musiker an der prächtigen Ausgestaltung des Larghetts dieser Ouverture haben müssen, wo nach den die Intrade abschliessenden Fermaten die Violoncelli und Contrabässe mit gravitätischen Pizzicato-Tönen das Cardinalsthema einführen, das Flöten, Oboen und Clarinetten mit Arlequino's süsser Liebesklage beantworten, die dann alsbald, von wogenden Bläserfiguren umspielt und in die Tonart der Unterdominante versetzt, von den Streichern aufgenommen wird. Wie dann die Posaunen zum zweiten Theile dieses Zwischensatzes überleiten und wie da das nun den Clarinetten, Fagotten und Violoncellen zugewiesene Thema des Cardinales von den ersten Geigen, den Flöten und Oboen in reizvollster Weise umrankt wird — das muss man lesen oder besser noch hören, um ganz erfassen zu können, welch ein bezauberndes Meisterstückchen Hector Berlioz mit diesem Larghetto geschaffen hat. Auch das Allegro mit der seltsam verschobenen Rhythmik seines Hauptthemas ist von bedeutender Wirkung, und die Cellini-Ouverture würde gewiss seit Langem zu den beliebtesten Concertouverturen gehören, wenn sie einerseits nicht so schwer wäre — und wenn andererseits ihr die noch conciser gehaltene, noch themen-schönere und farbenglühendere Ouverture „Le Carnaval romain“ nicht den Vorrang abgewonnen hätte.

Die von Berlioz mit der Opuszahl 9 versehene und dem Fürsten Friedrich Wilhelm Konstantin von Hohenzollern-Hechingen gewidmete Ouverture „Le Carnaval romain“ ist als die einheitlich-schönste und unmittelbar wirksamste Ouverturen-Schöpfung ihres Autors und als ein geradezu blendendes Beispiel der dem modernen Orchester eigenen Farbenpracht in den letzten Decennien fast allenthalben mit widerspruchsloser Begeisterung aufgenommen worden, und wie ein tongewordener Rausch der Freude nimmt diese Ouverture auch heute noch immer und immer wieder die Sinne der Hörenden gefangen. Das thematische Material für das Allegro hat hier der grosse Volkschor: „Venez, venez, peuple de Rome“ aus der Carnevalsecene des „Benvenuto Cellini“ hergeben müssen, und das diesem Chore entnommene zweite



Thema: „Ah, sonnez trompettes, sonnez musettes, sonnez gais tambourins“ bildet in drängend engführendem und in jubelnde Triller ausmündendem Einsatze auch die nur 18 Takte lange Intrade der Ouverture, der alsdann Teresa's und Cellini's entzückend schwärmerischer Liebesgesang aus dem ersten Acte der Oper als ergreifend schönes Andante folgt. Die letzte Strophe dieses Liebesgesanges, in der hier die höher liegenden Orchesterinstrumente die von den tieferen um ein Taktviertel früher intonirte Melodie durchgehends nachsingen, während Blechbläser und Schlaginstrumente die Begleitharmonien in mannigfaltig bewegten Rhythmen erklingen lassen, muss den allergenialsten und wundervollsten Klangoffenbarungen unseres Meisters beigezählt werden. Mit dem Eintritt des übrigen sehr schwer auszuführenden Allegro vivace beginnt der tollste und zugleich schönste Carnevalstrubel sich auszutoben, und gar herrlich wirkt es, wenn zu allen den taumelnden Freudenklängen die Fagotte, Posaunen, Holzbläser und Hörner nacheinander Ansätze des Liebesgesanges vernehmen lassen, bis dann schliesslich der immer toller rasende Tonjubil mit dem über volle Orchesterharmonien hinaufjauchzenden Terzenrufe *a-cis* sein Ende findet.

Da die zum Theil in den letzten Lebensjahren des Komponisten entstandenen beiden Trojaner-Opern, „La Prise de Troie“ und „Les Troyens à Carthage“ keine eigentlichen Ouverturen sondern nur kürzere Orchester-Einleitungen und das allerdings grössere und hochbedeutende, aber scenisch gedachte Orchesterzwischenpiel: „Chasse royale et orage“ enthalten, so muss die Ouverture zu der in den Jahren 1861 und 1862 für die Eröffnung des neuen Theatergebäudes in Baden-Baden componirten und dort am 9. August 1862 erstmalig aufgeführten zweiactigen Oper „Beatrice und Benedict“ den Reigen der Berlioz'schen Ouverturen zum Abschluss bringen. Das thut sie denn auch in sehr ergötzlicher Weise, indem sie einen durchaus liebenswürdig pikanten Lustspielton anschlägt und so das reizvolle Gegenstück zu der imposanten Schauspiel-Ouverture des „Cellini“ bildet, mit der sie ja auch die Tonart G dur gemein hat. Die in ihrer Handlung auf Shakespeares „Viel Lärmen um Nichts“ beruhende Oper „Beatrice und Benedict“ ist reich an unmittelbar wirkenden Tonstücken, denen in späteren Jahren Gustav von Putlitz und Felix Mottl durch Umwandlung des ursprünglichen Dialoges in sehr geschmackvoll gedichtete und componirte Recitative eine durchaus einheitliche Fassung gegeben haben. Auch in seiner letzten Ouverture verwendet Berlioz Themen aus der Oper selbst zum Aufbau des auch hier aus einer Allegro-Intrade, einem langsamen Zwischensatze und dem Hauptallegro gefügten Tonwerkes, und wie er zur Intrade und für das Allegro die rhythmisch äusserst reizvoll construirte Neck- und Scherzweise aus dem epilogischen Duette zwischen Beatrice und Benedict benutzt, dem in der Intrade beibehaltenen ursprünglichen  $\frac{3}{4}$ -Takt dieses Themas im späteren Allegro eine Umgestaltung in Allabreve-Takte gegenüberstellend, so ist der ausdrucksvolle Andante-Zwischensatz der den zweiten Act einleitenden Arie der Beatrice: „Il m'en souvient“ entnommen.

Ueberblickt man die sieben Ouverturen von Hector Berlioz noch einmal in ihrer Gesamtheit, so wird man bei nunmehr wohl eingetretener Gewöhnung an einzelne im ersten Momente vielleicht befremdend wirkende Eigenheiten der Satzweise der auch in diesen Werken dokumentirten bedeutenden Originalität und künstlerischen Ernsthaftigkeit eine herzlich bewundernde Hochachtung gewiss nicht vorenthalten können. Die vielen ausserordentlichen Schönheiten dieser Ouverturen und die wunderbaren Klangreize, mit denen der gross. Klangfarbenkünstler Berlioz seine Tonbilder auszugestalten vermocht hat, werden aber gewiss in vielen Lesern dieser Partituren das lebhafteste Verlangen nach volltöniger Verlebendigung derselben wachrufen, und dass solchem berechtigten Verlangen mehr als bisher entsprechen werden möge, das ist der treu gemeinte Wunsch, den sowohl der Verleger als auch der Fürsprecher der neuen kleinen Partitur-Ausgabe von Berlioz' Ouverturen diesen Bändchen mit auf den Weg geben.

Karlsruhe, im December 1899.

Arthur Smolian.

# Ouverture zu „Benvenuto Cellini.“

Allegro deciso con impeto. M.M.  $\text{♩} = 112$ . Hector Berlioz, Op. 23.

Flauto I.

Flauto II. (piccolo.)

Oboi.

Clarinetti in C.

4 Fagotti.

Corno I in G.

Corno II in E.

Corno III/IV in D.

Tromba I in G.

Tromba II in E.

Trombe III in G. IV in D.

Cornetti à pistons in A.

3 Tromboni.

Ophicléide.

Timpani in D.G.

Timpano in H.

Gran Cassa. Piatti/Triangel.

Violini I.

Violini II.

Viole.

Violoncelli e Contrabassi.

This page of musical notation consists of 15 staves. The top two staves are marked with 'PV'. The third staff is marked with 'CPV'. The fourth staff is marked with 'OV'. The fifth staff is marked with 'V' and 'DP'. The sixth staff has a '3' above a triplet of eighth notes. The seventh staff has a '3' above a triplet of eighth notes. The eighth staff has a '3' above a triplet of eighth notes. The ninth staff has a '3' above a triplet of eighth notes. The tenth staff has a '3' above a triplet of eighth notes. The eleventh staff has a '3' above a triplet of eighth notes. The twelfth staff has a '3' above a triplet of eighth notes. The thirteenth staff has a '3' above a triplet of eighth notes. The fourteenth staff has a '3' above a triplet of eighth notes. The fifteenth staff is marked with 'PV'. The notation includes various dynamics such as *p*, *mf*, and *cresc.*, as well as articulation marks like accents and slurs. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

This page of musical notation contains 14 staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle six staves are for the piano accompaniment. The notation includes various rhythmic figures, such as triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings like *mf*, *f*, *p*, and *sf*. There are also articulation marks and slurs throughout the piece. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

This page of musical score, numbered 4, contains a complex arrangement for piano and orchestra. The score is organized into several systems of staves. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line with the marking *p Flgr*. The middle system features a grand staff with a *f* dynamic marking. The bottom system includes a grand staff with a *p* dynamic marking. The piano part is characterized by dense, repetitive rhythmic patterns, often in eighth or sixteenth notes, with some triplets. The orchestral accompaniment includes various woodwinds and strings, with dynamic markings such as *p*, *f*, and *pp* indicating the volume levels. The overall texture is dense and rhythmic.

Fl. I.  
Clar. in B.  
Viol.  
Soli pizz.  
Soli pizz.

pp  
pp

p

p

Fl. I.  
Ob. I.  
Clar.  
Cor. I.  
Cor. II.  
Cor. III. IV.  
Timp. I. II. baguettes d'éponge  
Timp. III. P baguettes d'éponge  
Viol.  
Viol.  
poco sf  
poco sf

Solo.  
pp  
espressivo  
I.  
pp  
pp  
pp  
pp  
pp  
pizz.  
pp  
pizz.  
pp  
pizz.  
pp

p

p

Fl. grando II.

Ob.

Clar. I.

4. Fag.

Cor. I.

Cor. II.

Cor. III. IV.

Viol.

arco

p

pp

a 2.

pizz.

Fl.

Ob.

Clar. I.

Fag.

Viol.

cresc. poco

cresc. poco

cresc. poco

cresc. poco

cresc. poco

Fl. *pp*

Ob.

Clar. II.

Fag. *pp*

Viol. *dimin.*

*dimin.*

*dimin.*

*dimin.*

*dimin.*

*dimin.*

*dimin.*

This system contains the first four measures of the score. It features a woodwind section with Flute, Oboe, Clarinet II, and Bassoon, and a string section with Violins and Cellos/Double Basses. The woodwinds play a rhythmic eighth-note pattern. The strings play a similar pattern with some melodic lines. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *dimin.* (diminuendo).

Fl. *pp*

Ob.

Clar. II.

Fag.

Viol. *crisc.*

*crisc.*

*crisc.*

*crisc.*

This system contains the next four measures of the score. The woodwind parts continue with their rhythmic patterns. The string section introduces a *crisc.* (crescendo) dynamic. The overall texture remains consistent with the first system.





Clar.basso.

*p* < *f*

*p* < *f*

*p* < *f*

*p* < *f*

*p* < *f*

Solo.

*p*

Soli.

a 2.

*p*

*p* < *forte*

*p* < *forte*

divisi

Solo. *ppp*

Cl. I. *canto* *ppp*

Cl. II. *mf* *canto*

*mf* *canto*

*mf*

*pp* *pizz.*

*pp* *pizz.*

*pp* *canto*

*mf* *pizz.*

*pp*

*con sordini.*

This page of a musical score, numbered 11, contains a complex arrangement of staves. The top section features a piano part with two endings, labeled 'I.' and 'III.', with a dynamic marking of *p*. The piano part is written in treble and bass clefs. Below the piano part are several staves for orchestral instruments, including woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon), strings (violin, viola, cello, double bass), and percussion (snare drum, cymbal, triangle, tom-tom, xylophone, maracas, guiro, tambourine, castanets, and chimes). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano part includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The orchestral part includes various musical notations such as stems, beams, and rests.

This page of a musical score, numbered 12, features a piano part and an orchestral part. The piano part is written on a grand staff with treble and bass clefs. The orchestral part consists of multiple staves for various instruments, including strings, woodwinds, and brass. The score is divided into three measures. The first measure shows the piano playing a series of chords and the orchestra playing a rhythmic pattern. The second measure features a complex piano passage with many sixteenth notes and the orchestra playing a similar rhythmic pattern. The third measure continues the piano's complex passage and the orchestra's rhythmic accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

*p*

II.

*dolce*  
*arco*  
*p*  
*arco*  
*p*  
*p*  
*p*

*arco*  
*p*

The musical score is arranged in 14 staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle staves are for the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'p', and 'mf'. There are also some markings like 'll.' and 'p' above notes in the upper staves.

*mf*







Fl.

Fl. picc.

Ob.

Clar. I.

Fag.

Viol.

Vecli e C.B.

Fl.

Fl. picc.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor. I.

Cor. II.

Cor. III. IV.

Viol.

Viola

Cello

Bass

*p*

*cresc.*

*sf*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

arco

arco

This page of musical score is for a symphony, likely the first movement of a work by Beethoven, given the reference number E.E. 3722. It features a complex arrangement of staves. The top section includes staves for the first and second violins, violas, and cellos/double basses. The middle section contains staves for woodwinds, with a specific instruction for 'Baguettes de bois.' (wooden sticks) for the bassoon part. The bottom section includes staves for the first and second violas, and cellos/double basses. The score is characterized by frequent triplets and dynamic markings ranging from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall texture is dense and rhythmic.

20

musical score for piano, featuring multiple systems of staves (treble and bass clefs) and various musical notations including notes, rests, and dynamics (e.g., *a2.*, *f*).

The image displays a page of musical notation, numbered 21 in the top right corner. The score is organized into two main systems, each containing five staves. The top system begins with a grand staff (treble and bass clefs) and includes three additional staves. The bottom system also starts with a grand staff and has three more staves. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations. A 'a2.' marking is visible in the second measure of the first system. The notation is dense and detailed, typical of a classical piano score.



*sf* *dim.* *mf*

Piatti.

Triang.



This page of musical notation is for a string quartet, consisting of four parts: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (Cello). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is characterized by a driving, rhythmic pattern in the upper parts, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The lower parts (Viola and Cello) provide a harmonic and rhythmic foundation with longer note values and some rests. Dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *2.* (second ending) are used throughout. The piece concludes with the instruction *laissez vibrer* (let vibrate) in the Cello part. The publisher's information, 'Vceille C.B.', is located in the bottom left corner.

This page of musical notation, numbered 25, contains a complex arrangement of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'sf' (sforzando). The page is numbered '25' in the top right corner.

Musical score for a string quartet, page 26. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music is in a minor key. The first system shows the beginning of the piece with various dynamics including *mf* and *dim.*. The second system continues the piece with similar dynamics. The third system features a prominent pizzicato section for the Cello/Double Bass, marked with *pizz.* and *p*. The final system concludes with a *dim.* marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings throughout.

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Cor. I.  
Viol.  
Viola  
Vclli. u. C.B.

*pp* *ff* *non ff* string.

Fl. gr. *poco f*  
Ob. *poco f*  
Clar. *poco f*  
Fag. *cresc.*  
Cor. II. in C. *p* *cresc.* *sf* *pp*  
Cor. III. IV. *Soli.* *p* *cresc.* *sf* *pp*  
Viol. *pp*  
Vclli. u. C.B. *pp pizz.* *p*

Fl. *dolce*

Ob.

Clar.

Fag.

Viol. *pp*

Viola. *p*

Vc.lli.e C.B. *p*

Fl.

Ob.

Clar. I.

Vc.lli.e C.B. *p* *arco*

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Viol.  
Cello/Double Bass

I. Solo.  
pp

Fl.  
Ob.  
Clar.  
Fag.  
Viol.  
Cello/Double Bass

II.  
p  
poco  
cresc.  
pizz.  
p



*molto leggiermente*

Fl. *molto leggiermente*

Ob. *molto leggiermente*

Clar. *molto leggiermente*

Fag.

Viol.

*p*

*p*

Ob. *a 2.*

Clar. *a 2.*

Cor. I.

Cor. II. *mf*

Cor. III. *mf*

Trbnl.

*mf*

*mf*

*arco*

*cresc.*

*mf*



Musical score for page 32, featuring multiple staves with various musical notations including dynamics, articulation, and performance instructions.

Dynamics: *mf*, *1. mf*, *mf*, *mf cresc.*, *f*, *pizz.*

Performance instructions: *arco*, *pizz.*

Section markers: I., II., III., a 2.

The score includes a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. It also features complex articulation such as slurs and accents.

Musical score for a string quartet, page 33. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves for the instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music includes various dynamics such as *mf* and *f*, and articulations like *arco* and *pizz.* There are also performance markings like "12." and "3".

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four measures. Measure 1 shows the beginning of the piece with various string textures. Measure 2 contains a first ending marked 'II.' with a repeat sign. Measure 3 includes dynamic markings such as *f* and *al. 2.* (allargando). Measure 4 concludes the section with a final *f* dynamic. Performance instructions include *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato) for the lower strings, and *f* (forte) for the upper strings. The score includes detailed notation for notes, rests, and articulation.

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*



non stringere

rit.

rall. poco a poco

Fl. II.

Ob. I. Solo.

Clar.

Viol.

Ob. I.

a tempo

Clar.

Soll.

Cor. I.

Solo.

Viol.

rall. - - - - -

atempo

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Clar. *pp*

Fag. *pp*

Cor. I. *pp*

Viol. *arco dolce p*

Cello/Bass *arco p dolce arco*

Fl. *pp*

Clar. *pp*

Fag. *pp*

Cor. I. *pp*

Viol. *arco p cresc.*

Cello/Bass *arco p cresc.*

Fl.  
Clar.  
Fag.  
Cor.I.  
Viol.  
p

This system contains the first four measures of the score. The woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, and Cor Anglais) play a rhythmic pattern of quarter notes. The strings (Violin and Viola) play a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *p* is present.

Fl.  
Clar.  
Fag.  
Cor.I.  
Viol.  
p

This system contains measures 5 through 8. The woodwinds continue their rhythmic pattern. The strings play a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, featuring triplets in the Violin and Viola parts. The dynamic marking *p* is present.





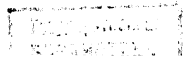
*cresc.*

*a2*

*a2*

*Tutti.*

*Triang.*



This page of musical notation, numbered 42, features a complex arrangement of staves. The top system is a grand staff with two staves. Below it, there are several systems of staves, including a grand staff and individual staves for various instruments. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes dynamic markings such as 'p' and 'f'. The piece ends with a final cadence in the bottom right corner.



Musical score for measures 1-4 of the first system. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Timpani (Timp.), Violin (Viol.), and Cello/Double Bass. The Flute, Oboe, and Clarinet parts are marked *ppp*. The Bassoon part is marked *pp*. The Timpani part is marked *ppp* and includes the instruction "Solo". The Violin and Cello/Double Bass parts are marked *p*. The Cello/Double Bass part includes the instruction "Solo" in measure 4.

Musical score for measures 5-8 of the second system. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Timpani (Timp.), Violin (Viol.), and Cello/Double Bass. The Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cello/Double Bass parts are marked *cresc.*. The Violin part is marked *p*. The Timpani part is marked *cresc.*.

Fl.<sup>1</sup> *crsc. molto*

Ob.<sup>1</sup> *crsc. molto*

Clar. *crsc. molto*

Fag. *crsc. molto*

Timp. *crsc. molto*

Viol. *crsc. molto*

Vcllo *crsc. molto*

Bassi *crsc. molto*

*crsc. molto*

Fl.<sup>1</sup> *Sol.* *mf*

Ob.<sup>1</sup> *f* *Fl. picc.* *mf*

Clar. *f* *mf*

Fag. *f* *mf*

Timp. *f* *mf*

Viol. *f* *pizz.* *p*

Vcllo *f* *pizz.* *p*

Bassi *f* *p*

*mf* *f*



mf 3 p cresc. f

mf 3 p cresc. f



This page of musical notation is a score for a piano piece, likely a concerto or a large-scale work, given the complexity and the number of staves. The score is arranged in a grand staff format, with multiple systems of staves. The top system consists of five staves, and the bottom system consists of six staves. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte) are used throughout the piece. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written in a clear, professional hand, with a focus on intricate melodic and harmonic development.



This page of musical notation, numbered 50, features 18 staves. The top section includes woodwind and string parts with various dynamics and articulation. The bottom section shows a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, dynamics (f, ff), and articulation marks (accents, slurs).

This page of musical score contains multiple staves for various instruments. The notation includes complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *cresc. poco* (crescendo poco), and the instruction *laissez vibrer*. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. The bottom of the page features the number E. E. 3722 and a *p* (piano) marking.

Ob.

(Cl. *a 2.*) *mf. a 2.* *cresc.*

Fag. *a poco* *mf* *cresc.*

Trbnl. *a poco* *mf* *cresc.*

Oph. *mf* *cresc.*

Viol. *mf* *cresc. a poco a poco*

Viola *mf cresc.* *mf* *cresc. a poco a poco*

Vcl. e (basso) *mf cresc.* *cresc. a poco a poco*

*mf cresc.* *cresc. a poco a poco*

Fl. gr.

Fl. picc. *ff*

Ob. *ff*

(Cl. *a 2.*) *ff*

Fag. *ff*

Trbnl. *ff*

Oph. *f*

Viol. *f* *cresc.* *cresc. molto*

Viola. *f* *cresc.* *cresc. molto*

Vcl. e Ch. *f* *cresc.* *cresc. molto*

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



This page of a musical score, numbered 54, contains a complex arrangement of multiple staves. The score is organized into five measures, each indicated by a vertical bar line. At the top of the page, there are five large, horizontal, bracketed markings, each containing a vertical line and a Roman numeral (I, II, III, IV, V), likely representing different sections or parts of the music. The staves are grouped into several systems. The upper systems consist of staves with notes and rests, some with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The lower systems feature more rhythmic and melodic patterns, including sixteenth-note runs and eighth-note figures. The notation is dense and detailed, typical of a professional musical manuscript.

di di di di di



ff ff ff ff ff



This page of musical notation is for a string quartet, consisting of five systems of staves. The first system includes a grand staff with violin I, violin II, viola, and cello. The second system includes a grand staff with violin I, violin II, viola, and cello. The third system includes a grand staff with violin I, violin II, viola, and cello. The fourth system includes a grand staff with violin I, violin II, viola, and cello. The fifth system includes a grand staff with violin I, violin II, viola, and cello. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

This musical score is arranged in five systems, each containing three staves. The first system includes dynamic markings *allegro* and *allegretto* above the first staff. The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom two staves of each system contain dense, repetitive rhythmic figures, likely for a keyboard or string ensemble. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).



Vol.  
Ch.



ritenuto.

senza ritenerne

The musical score consists of approximately 20 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *p* (piano), *pp* (pianissimo), *cresc. molto* (crescendo molto), and *ff* (fortissimo). Performance instructions include *ritenuto.* and *senza ritenerne*. There are also some handwritten-style annotations and a small diagram of a keyboard or instrument mechanism.