

Edition Eulenburg  
No. 729

# BEETHOVEN

---

## TRIPLE CONCERTO

for Piano, Violin, Violoncello and Orchestra  
C major/C-Dur/Ut majeur  
Op. 56



Eulenburg

---

LUDWIG VAN BEETHOVEN

---

# TRIPLE CONCERTO

for Piano, Violin, Violoncello and Orchestra  
C major/C-Dur/Ut majeur  
Op. 56

Edited by / Herausgegeben von  
Wilhelm Altmann



Ernst Eulenburg Ltd

London · Mainz · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto · Zürich

© 2011 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz  
for Europe excluding the British Isles  
Ernst Eulenburg Ltd, London  
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,  
or transmitted in any form or by any means,  
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,  
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd  
48 Great Marlborough Street  
London W1F 7BB

---

# CONTENTS

---

Preface .....	V
Vorwort .....	VII
Préface .....	XI
I. Allegro .....	1
II. Largo .....	84
III. Rondo alla Polacca .....	93

BEETHOVEN'S CONCERTO PRODUCTION: COMPOSITION, PERFORMANCE, PUBLICATION  
 BEETHOVENS KONZERTSCHAFFEN: DATEN DER ENTSTEHUNG, URAUFFÜHRUNG, URAUFFÜHRUNG, VERÖFFENTLICHUNG

	Title and key/ Titel und Tonart	(Preliminary) principal dates of composition/ (Entwürfe) Haupt- Kompositionsdaten	First performance/ Uraufführung	First edition/ Erstausgabe (as orch. Parts)	Dedication/ Widmung
Op.19	Piano Concerto No.2, B <sup>b</sup>	begun before 1793; rev.1794, 1798	29 March 1795 Vienna	Leipzig, 1801	Carl Nicklas von Nickelsberg
Op.15	Piano Concerto No.1, C	1795; ?rev. 1800	18 Dec 1795 Prague	Vienna, 1801	Fürstin Barbara Odescalchi (née Gräfin von Keglevics)
Op.37	Piano Concerto No.3, C	?1800	5 April 1803 Vienna	Vienna, 1804	Fürst Louis Ferdinand von Preußen
Op.56	Triple Concerto, C Pfte, Vln, Vc, Orch	1803–4	May 1808 Vienna	Vienna, 1807	Fürst Franz Joseph von Lobkowitz
Op.58	Piano Concerto No.4, G	1805–6	March 1807 Vienna	Vienna, 1808	Erzherzog Rudolph von Österreich
Op.61	Violin Concerto, D	1806	23 Dec 1806 Vienna	Vienna, 1808 London, 1810	Stephan von Breuning
Op.73	Piano Concerto No.5, E <sup>b</sup> (‘Emperor’)	1809	?28 Nov 1811 Leipzig	London, 1810 Leipzig, 1811	Erzherzog Rudolph von Österreich

(List excludes fragments, incomplete works, and soloistic works not titled ‘Concerto’/Die Liste beinhaltet keine Fragmente, unvollendete Werke oder solistische Stücke, die nicht mit ‘Konzert’ betitelt sind.)

---

## PREFACE

---

The concerto with multiple soloists is arguably as old as concerto form itself. Of the 12 concertos published in Vivaldi's seminal collection, *L'Estro armonico* (1711), eight feature more than one solo instrument. The late 17th and early 18th centuries also saw the zenith of the Concerto Grosso, the essence of which lies in the antiphonal contrast between a team of soloists and an orchestral ensemble. There was still a taste for concertos with two or more soloists in Paris in Beethoven's day, but amongst German-speaking composers interest was waning. Mozart, for example, left well over 40 concertos or concerto-like works, but apart from the two entitled *Sinfonia concertante* (K297b & K364) and the youthful *Concertone* for two violins, there is only the Concerto K299 for flute and harp written for more than a single solo instrument. Eventually even the French had lost interest. The fashion in the romantic era, and until well into the 20th century, was for solo concertos, particularly of the kind which featured a lone heroic soloist pitted against the collective might of the orchestra. Brahms's 'Double Concerto', Op.102, for violin, cello and orchestra (1887), is a very rare exception.

Given all this, Beethoven's interest in the multiple-solo concerto form as late as 1804 (his 29th year) is initially rather surprising. Here, after all, is the composer generally credited with having taken musical individualism to new levels of intensity and originality. The slow movement of Beethoven's Fourth Piano Concerto, begun the year after the Triple Concerto (1805), became the model for many romantics of how the individual, represented by the solo

piano, might overcome the far greater force of the orchestra through the power of poetry: the image of the divinely inspired musician Orpheus appeasing either wild beasts or the shades of Hell with his lyre turns up increasingly in musical literature from the mid-19th century onwards.

In the Triple Concerto, however, the element of contention between solo voice(s) and orchestra is far less pronounced: partly because there is so much scope for contrast within the solo ensemble itself. It is also relatively relaxed, formally speaking, compared with the other mature concertos. Beethoven scholar Lewis Lockwood calls it 'a comfortable, rambling composition that aims to please but not stir its audiences'.<sup>1</sup> Most commentators have broadly agreed, though not always with Lockwood's subsequent claim that the concerto has 'no depth'. For Donald Francis Tovey, the central slow movement 'would have become famous for its warmth and breadth if it had been ascribed to Cherubini'.<sup>2</sup>

Tovey's reference to Cherubini is possibly more significant than he himself may have realised. At the time Beethoven wrote the Triple Concerto (1804), Cherubini was at the peak of his reputation in France, and it is more than likely that Beethoven was thinking of a potential French audience for the Triple Concerto. Despite his famous angry outburst on hearing of Napoleon's coronation that same year, Beethoven's feelings for his one-time

<sup>1</sup> Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life* (New York, 2003), 239

<sup>2</sup> Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, Vol.III: Concertos (London, 1936), 101

revolutionary hero continued to waver for some time afterwards, and he remained impressed by accounts of the role played by music in post-revolutionary France – indeed he was still talking of a possible move to Paris some years later. The operas of Cherubini and his contemporary Méhul had impressed him profoundly. His choice of the libretto *Leonore*, by the French revolutionary writer Jean Nicolas Bouilly, as the basis for his opera *Fidelio* (first version 1805) is similarly indicative.

As we have observed, Paris was the musical centre above all where the taste for concertos with more than one soloist survived longest. No doubt it was partly with an eye to this promising market that Beethoven began his (unfinished) Romance in E minor for flute, bassoon, piano and orchestra in 1786, and then in 1802 had sketched out a ‘Concertante’ in D major for piano trio and orchestra. Interestingly, like the Triple Concerto, the 1802 Concertante was to have had a ‘polacca’ (polonaise) as its finale: this Polish-derived dance was especially popular in Paris in the early 19th century – partly an expression of sympathy with beleaguered Poland, broken up in 1795 and partitioned between Russia, Prussia and Austria.

The choice of the piano trio as a concertante solo ensemble was unusual, though the medium itself was very popular, especially in musical middle-class households. Clearly aware that he was writing for the lighter end of the French market, Beethoven avoids the structural daring of the

recent Third Piano Concerto or of the contemporary *Waldstein* and *Appassionata* piano sonatas; the relatively straightforward thematic material, and its subsequent development (more reliant on sequence than ingenious transformation), similarly show a concern not to tax the audience’s comprehension.

Nevertheless there are moments where Beethoven’s delight in surprise re-asserts itself: the thrilling piled up imitations which teasingly hold back the arrival of the first movement recapitulation (bb315–324); the cello’s composed *accelerando* linking the slow movement to the finale (at a point where one might think the Largo still had some way to go); the move to a distant A major for the first movement’s second theme (bb157ff.). Also surprising is the prominence given to the cello – the height of much of the cello writing was clearly Beethoven’s way of attempting to make the instrument sound distinctly through the orchestral textures. It is also the cello (rather than Beethoven’s own instrument, the piano) that dominates the solo ensemble: it introduces both the first and second themes in the first movement and the finale’s ‘polacca’ theme, and, most tellingly, it dominates the first phase of the Largo. The imaginative freedom found in Beethoven’s later cello sonatas, Op.69 and Op.102 Nos. 1 & 2, was at least partly formed here.

Stephen Johnson

---

# VORWORT

---

Das Konzert mit mehreren Solisten ist wohl genauso alt wie die Konzertform selbst. Acht der zwölf Konzerte, die in Vivaldis wegweisender Sammlung *L'Estro armonico* (1711) veröffentlicht wurden, weisen mehr als ein Soloinstrument auf. Zudem befand sich im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert das Concerto Grosso auf seinem Höhepunkt, dessen Wesen ja in dem antiphonalen Gegensatz zwischen einer Gruppe von Solisten und einem Orchester liegt. Zu Beethovens Zeit waren Konzerte mit zwei oder mehreren Solisten in Paris zwar durchaus noch in Mode, aber unter den deutschsprachigen Komponisten ließ das Interesse daran nach. Mozart hat beispielsweise mehr als 40 Konzerte oder konzertähnliche Werke hinterlassen, aber abgesehen von den beiden mit dem Titel *Sinfonia concertante* (KV 297b und KV 364) und dem jugendlich-frischen *Concertone* für zwei Violinen hat er nur das Konzert KV 299 für Flöte und Harfe für mehr als ein Soloinstrument komponiert. Schließlich war sogar in Frankreich das Interesse am Konzert mit mehreren Solisten verloren gegangen. Seit der Romantik und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein waren stattdessen Solokonzerte in Mode, vor allem solche mit einem einzelnen, heroischen Solisten, der der kollektiven Macht des Orchesters gegenübersteht. Brahms' „Doppelkonzert“, op. 102, für Violine, Cello und Orchester (1887) bildet hier eine sehr seltene Ausnahme.

Angesichts der dargelegten Entwicklung ist es zunächst recht überraschend, dass Beethoven erst 1804, in seinem 29. Lebensjahr, sein Interesse der Form des Konzerts mit mehreren Solisten zuwandte.

Schließlich wurde ja gerade ihm von vielen zugute gehalten, dass er dem musikalischen Individualismus eine neue Intensität und Originalität verliehen habe. Der langsame Satz in Beethovens 4. Klavierkonzert, das er 1805, im Jahr nach dem Tripelkonzert, begann, wurde für viele Romantiker das Modell dafür, wie das Individuum, verkörpert durch die Solo-Klavierstimme, die vielfach größere Macht des Orchesters mit der Kraft der Poesie bezwingen kann; das Bild des göttlich inspirierten Musikers Orpheus, der entweder wilde Tiere oder die Bewohner der Unterwelt mit seiner Lyra betört, findet sich in der musikalischen Literatur von der Mitte des 19. Jahrhunderts an immer wieder.

Im Tripelkonzert hingegen ist das Element des Wettstreits zwischen den Solostimmen und dem Orchester weitaus weniger deutlich, unter anderem deshalb, weil sich innerhalb des Soloensembles selbst so viel Spielraum für Kontraste bietet. Aus formaler Sicht hat das Konzert verglichen mit den anderen Konzerten aus Beethovens Spätwerk außerdem einen relativ entspannten Charakter. Der Beethovenkenner Lewis Lockwood bezeichnet es als „eine angenehme, leichtfüßige Komposition, die das Publikum erfreuen, aber nicht aufrütteln möchte“.<sup>1</sup> Die meisten Musikwissenschaftler stimmen dieser Aussage im Großen und Ganzen zu, nicht alle jedoch teilen Lockwoods Auffassung, wenn er weiter feststellt, dass das Konzert „keine Tiefe“ habe. Donald Francis Tovey zufolge wäre der mittlere langsame Satz

<sup>1</sup> Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life*, New York 2003, S. 239.



## VIII

„für seine Wärme und Weite berühmt geworden, wenn man geglaubt hätte, dass er von Cherubini stamme.“<sup>2</sup>

Toveys Verweis auf Cherubini ist möglicherweise bedeutender als ihm selbst bewusst gewesen sein mag. Als Beethoven das Tripelkonzert im Jahr 1804 schrieb, genoss Cherubini in Frankreich einen außerordentlich guten Ruf, und es ist mehr als wahrscheinlich, dass Beethoven sich ein potenzielles französisches Publikum für das Werk vorstellte. Trotz seines berühmten Wutanfalls als Reaktion auf Napoleons Krönung im selben Jahr schwankten Beethovens Gefühle für seinen einstigen Helden der Revolution noch einige Zeit danach weiter hin und her, und er war noch immer beeindruckt, wenn er Berichte über den Stellenwert der Musik im nachrevolutionären Frankreich hörte; er sprach sogar noch einige Jahre später über einen möglichen Umzug nach Paris. Cherubinis Opern und die seines Zeitgenossen Méhul hatten ihn tief beeindruckt, und dass er das Libretto *Leonore* des französischen Schriftstellers und Revolutionärs Jean Nicolas Bouilly als Vorlage für seine Oper *Fidelio* (erste Version 1805) wählte, ist ebenso bezeichnend.

Wie bereits bemerkt war Paris mehr als alle anderen musikalischen Metropolen diejenige, in der sich die Begeisterung für Konzerte mit mehr als einem Solisten am längsten hielt. Zweifellos hatte Beethoven zum Teil auch diesen viel versprechenden Markt im Blick, als er seine unvollendete Romanze in e-Moll für Flöte, Fagott, Klavier und Orchester im Jahr 1786 begann und dann 1802 ein „Concertante“ in D-Dur für Klaviertrio und Orchester

entwarf. Interessanterweise hätte das Concertante von 1802 genau wie das Tripelkonzert eine „polacca“ (Polonaise) als Schlussstück bekommen sollen; dieser ursprünglich polnische Tanz war im Paris des frühen 19. Jahrhunderts besonders populär, was unter anderem als Ausdruck des Mitgefühls mit dem bedrängten Polen gewertet werden kann, das Russland, Preußen und Österreich 1795 unter sich aufgeteilt hatten.

Die Wahl des Klaviertrios als konzertantes Soloensemble war ungewöhnlich, wenn auch das Klaviertrio selbst sich vor allem in musikalischen Familien der Mittelklasse großer Beliebtheit erfreute. Beethoven war sich eindeutig der Tatsache bewusst, dass er dieses Werk für den Unterhaltungsbereich des französischen Musikmarktes komponierte, weshalb er die strukturelle Kühnheit des kurz vorher verfassten 3. Klavierkonzerts oder der zur selben Zeit entstandenen *Waldstein-Sonate* und der *Appassionata* vermied; das relativ klare thematische Material und seine anschließende Verarbeitung, die eher auf Sequenzen als auf genialen Veränderungen aufbaut, sind ebenfalls Anzeichen für das Bemühen, das Begriffsvermögen des Publikums nicht zu stark zu strapazieren.

Trotzdem gibt es auch hier Momente, in denen sich Beethovens Freude an der Überraschung wieder durchsetzt. Dazu gehören die mitreißenden angehäuften Imitationen, die neckend den Beginn der Reprise des ersten Satzes herauszögern (T. 315–324); weiterhin das beherrschte Accelerando des Cellos, das den langsamen Satz mit dem Schlussstück verbindet, und zwar an einem Punkt, an dem man denken könnte, dass das Largo noch ein gutes Stück weiterginge; und schließlich die Bewegung hin zu einem distanzierteren A-Dur beim zweiten Thema des ersten

<sup>2</sup> Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, Vol. III: Concertos, London 1936, S. 101.

Satzes (T. 157ff). Gleichmaßen überraschend ist die Bedeutung, die das Cello erhält. Die Höhe vieler Cellostücke Beethovens spiegelt deutlich seinen Versuch wider, das Instrument durch die Klangfülle des Orchesters hindurch deutlich hörbar zu machen. Es ist auch eher das Cello als Beethovens eigenes Instrument, das Klavier, das das Soloensemble dominiert; es führt sowohl das erste als auch das zweite Thema im ersten Satz und auch

das Thema der „polacca“ im Schlusstück ein, und es dominiert ganz offensichtlich den ersten Teil des Largo. Die kreative Freiheit, die sich in Beethovens späteren Cello-Sonaten findet (op. 69 und op. 102, Nr. 1 und 2), hat er zumindest im Ansatz schon hier entwickelt.

Stephen Johnson

Übersetzung: Martina Nolte-Bohres



---

## PRÉFACE

---

Le concerto pour plusieurs solistes peut se prévaloir de la même ancienneté que la forme du concerto elle-même. Huit des douze concertos publiés dans le recueil de référence de Vivaldi, *L'Estro armonico* (1711), sont destinés à plus d'un soliste. La fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle virent également l'apogée du concerto grosso, dont l'essence-même est constituée par le contraste existant entre un groupe de solistes et un ensemble orchestral. Le goût du concerto pour deux ou plusieurs solistes était encore vivace à Paris du vivant de Beethoven, alors que l'intérêt pour cette forme s'était éteint chez les compositeurs des pays germanophones. Mozart, par exemple, qui laissa plus de quarante concertos ou œuvres concertantes, ne signa, à l'exception des deux *Sinfonia concertante* (K297b et K364) et du *Concertone* pour deux violons de jeunesse, qu'un unique concerto pour plus d'un instrument soliste avec le Concerto K299 pour flûte et harpe. Par la suite, la faveur de cette forme disparut aussi en France. La vogue de l'époque romantique, poursuivie tardivement au cours du XX<sup>e</sup> siècle, mit en valeur les concertos pour solistes plaçant un instrumentiste solitaire et héroïque face à la puissance collective de l'orchestre. Le « Double concerto », opus 102, pour violon, violoncelle et orchestre de Brahms (1887) fait figure de rare exception.

Dans ce contexte, l'intérêt de Beethoven pour la forme du concerto pour solistes multiples aussi tard qu'en 1804 (il avait 29 ans) paraît d'emblée surprenant, s'agissant, en fin de compte, du compositeur généralement considéré comme ayant porté l'indi-

vidualisme musical à des niveaux inédits d'intensité et d'originalité. Le mouvement lent du Quatrième Concerto pour piano de Beethoven commencé en 1805, une année après le *Triple Concerto*, devint le modèle pour de nombreux musiciens romantiques de la manière dont l'individu, représenté par le piano soliste, pouvait surmonter la force bien supérieure de l'orchestre par le pouvoir de la poésie. L'image d'Orphée, musicien inspiré par les dieux, apaisant des bêtes sauvages ou les ombres de l'enfer par les sons de sa lyre, se profila de plus en plus dans la littérature musicale à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Toutefois, dans le *Triple Concerto*, la notion de confrontation entre les voix solistes et l'orchestre se révèle beaucoup moins marquée, en partie du fait des contrastes surgissant entre les trois solistes eux-mêmes. L'œuvre ne témoigne pas de la même tension formelle que les autres concertos de maturité de Beethoven. Lewis Lockwood, éminent spécialiste de Beethoven, la qualifie de « composition au déroulement confortable qui cherche plus à plaire à ses auditeurs qu'à les bouleverser. »<sup>1</sup> La majorité des commentateurs partage largement de cet avis, sans pour autant toujours souscrire à l'affirmation de Lockwood jugeant que le concerto ne possède « aucune profondeur ». Pour Donald Francis Tovey, le mouvement lent « aurait été célèbre pour son ardeur et son envergure s'il avait été attribué à Cherubini. »<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Lewis LOCKWOOD, *Beethoven : The Music and the Life*, New York, 2003, p. 239

<sup>2</sup> Donald Francis TOVEY, *Essays in Musical Analysis*, Vol. III : *Concertos*, London, 1936, p. 101

L'allusion de Tovey à Cherubini est peut-être plus significative qu'il ne l'a sans doute réalisé lui-même. Au moment où Beethoven écrivait le *Triple Concerto*, Cherubini était au sommet de sa renommée en France et il est plus que vraisemblable que Beethoven a pensé à un public français pour son œuvre. En dépit de son fameux courroux à l'annonce du couronnement de Napoléon cette année-là, les sentiments de Beethoven envers ce héros ancien révolutionnaire continuèrent à osciller longtemps dans son esprit et il demeurerait impressionné par les témoignages sur le rôle joué par la musique dans la France post-révolutionnaire. Il parlait même, encore quelques années plus tard, de sa possible installation à Paris. Les opéras de Cherubini et de son contemporain Méhul l'ont profondément touché et son choix du livret de *Leonore* de l'écrivain révolutionnaire français Jean-Nicolas Bouilly comme fondement de son opéra *Fidelio* (dont la première version date de 1805) est également symptomatique.

Paris étant, ainsi qu'on l'a mentionné, le foyer musical entre tous où la faveur du concertos pour plusieurs solistes perdura le plus longtemps, il ne fait pas de doute que Beethoven eut un œil sur ce marché prometteur quand il commença sa *Romance en mi* mineur pour flûte, basson, piano et orchestre (inachevée) en 1786, puis esquissa en 1802 un *Concertante en ré* majeur pour trio avec piano et orchestre. Il est intéressant de noter que, comme le *Triple Concerto*, le *Concertante* de 1802 devait avoir pour *finale* une « Polacca » (Polonaise). Cette danse était spécialement en vogue à Paris au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, par sympathie avec la Pologne assiégée, démantelée en 1795 et partagée entre la Russie, la Prusse et l'Autriche.

Le choix du trio avec piano comme ensemble concertant était inhabituel, bien que cette formation fût elle-même très ré-

pandue, surtout dans les salons musicaux des maisons bourgeoises. Visiblement conscient d'écrire pour une tranche plus frivole du public français, Beethoven évita l'audace structurelle de son récent Troisième Concerto pour piano ou des sonates pour piano *Waldstein* et *Appassionata* qui lui sont contemporaines. Le matériau thématique relativement simple et son développement subséquent (s'appuyant plus sur la séquence que sur la transformation ingénieuse) dévoilent également un souci de ne pas forcer l'approche du public.

Certains passages, néanmoins, réaffirment le penchant pour l'effet de surprise de Beethoven, ainsi de l'accumulation palpitante des imitations retardant avec facilité l'arrivée de la réexposition du premier mouvement (mes. 315–324), de l'*accelerando* continu reliant le mouvement au *finale* (à un moment où l'on pourrait croire que le *Largo* n'était pas fini) ou du déplacement vers la tonalité lointaine de la majeur pour le deuxième thème du premier mouvement (mes. 157 et suiv.). La prééminence attribuée au violoncelle est également un trait singulier du concerto. La tessiture générale de la partie de violoncelle témoigne de la volonté de Beethoven de faire sonner avec clarté l'instrument au travers du tissu orchestral. C'est aussi le violoncelle (de préférence au piano, pourtant instrument joué par Beethoven) qui mène l'ensemble des solistes, introduisant le premier et le deuxième thèmes du premier mouvement, le thème de la *Polacca* finale et, surtout, dominant la première phrase du *Largo*. La liberté imaginative rencontrée dans les dernières sonates pour violoncelle de Beethoven, opus 69 et opus 102, n<sup>os</sup> 1 & 2, prit forme, au moins en partie, ici.

Stephen Johnson  
Traduction : Agnès Aousseur

# TRIPLE CONCERTO

Ludwig van Beethoven  
(1770–1827)  
Op. 56

**Allegro**  
**Tutti**

Flauto

2 Oboi

2 Clarinetti  
in C

2 Fagotti

2 Corni in C

2 Trombe in C

Timpani in C-G

Violino  
concertante

Violoncello  
concertante

Pianoforte

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e  
Basso

*mp*

Cor. (C)

VI.

Vla.

Vc. e B.

*pp*

*cresc.*

*pp*

*cresc. trem.*

*pp*

*f*

*dim.*

Cor. (C)

VI.

Vla.

Vc. e B.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*cresc. poco a poco*

Fl.

Ob.

Fag.

Cor. (C)

VI.

Vla.

Vc. e B.

*ff* *cresc.*

*f* *cresc.*

*ff* *cresc.*

*pp*

*pp*

*pp*

20

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor. (C) *f*

Trbe. (C) *f*

Timp. *f*

Vl. *ff*

Vla. *ff*

Vc. e B. *ff*



Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.  
(C)

Trbe.  
(C)

Timp.

VI.

Vla.

Vc.  
e B.

Detailed description of the musical score: This page of a musical score features ten staves. The top seven staves are for woodwinds and percussion: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. (C)), Trumpet (Trbe. (C)), and Timpani (Timp.). The bottom three staves are for strings: Violin (VI.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.). The Flute and Oboe parts are in treble clef with a key signature of one flat. The Clarinet, Bassoon, and Timpani parts are in bass clef. The Cor Anglais and Trumpet parts are in treble clef with a common time signature. The Violin and Viola parts are in treble clef with a common time signature. The Violoncello/Double Bass part is in bass clef with a common time signature. The score shows a variety of musical textures, including sustained chords, rhythmic patterns, and melodic lines.

30

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.  
(C)

Trbe.  
(C)

Timp.

Vl.

Vla.

Vc.

B.

zu 2

zu 2

*sf*

*sfz*

*p*

*pp*

*ppp*

*[p]*

*3*

*[sempre staccato]*

*pizz*

Fag. *cresc.* *p*  
 Cor. (C) *p*  
 VI. *cresc.* *p*  
 VIa. *cresc.* *p*  
 Vc. *cresc.* *p*  
 B. *cresc.* *p*

40

Fl. *cresc.* *p*  
 Ob. *cresc.* *p*  
 Cl. *cresc.* *p*  
 Fag. *cresc.* *p*  
 Cor. (C) *cresc.* *p*  
 Trbe. (C) *pp*  
 Timp. *pp*  
 VI. *pp* *cresc.* *pizz.* *p* [sempre staccato]  
 VIa. *pp* *cresc.* *p* *pizz.*  
 Vc. *pp* *cresc.* *p* *pizz.*  
 B. *pp* *cresc.* *arco* *p* *pizz.*