

Antonín Dvořák 1841-1991

This publication was made possible by KulturKontakt Wien Austria

KK *KULTUR* *kontakt*

Eine Initiative des BMUK

Antonín Dvořák 1841-1991

Report of the International Musicological Congress
Dobříš 17th-20th September 1991

Edited by Milan Pospíšil and Marta Ottlová

Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky
Praha 1994

Organizers of the Congress:

Společnost Antonína Dvořáka [Antonín Dvořák Society Prague]

Ústav pro hudební vědu Československé akademie věd [Musicological
Institute - Czechoslovak Academy of Sciences]

Český hudební fond [Czech Music Fund]

Mus.th.

Congress organizers:

96.

Milan Pospíšil and Marta Ottlová

Sponsors of the Congress:

245

Český hudební fond (realization of the Congress)

Ústav pro hudební vědu ČSAV (preparation of the Congress)

Společnost Antonína Dvořáka (initial reception)

Sponsors of the Congress Report:

KulturKontakt Wien

Grantová agentura Akademie věd České republiky [Academy of Sciences of Czech
Republic - Grant Agency]

English translation of Czech papers (Burghauser, Gabrielová, Hallová, Kuna, Pospíšil,
Slavíková and Wittlich) by Zoja Joachimová

German translation of Czech papers (Černý, Ottlová and Stich) by Magdalena Havlová

Supervision of the English translation: Graham Melville-Mason

Supervision of the German translation: Karin M. Stöckl-Steinebrunner

ISBN 80-85365-26-X

All Rights Reserved. Printed in the Czech Republic

Copyright 1994 by Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky

Printed by Publishing and Editing House MLEJNEK, Ltd. Pardubice 1994

CONTENTS

	Page
THE PROGRAM OF THE CONGRESS	9
JARMIL BURGHAUSER Dvořák Research in Connection with the Publication of the Revised Edition of the Antonín Dvořák Thematic Catalogue	13
MARKÉTA HALLOVÁ Prague - the Centre of Dvořák Research	19
KLAUS DÖGE Zur Erstausgabe von Dvořáks Slawischem Tanz e-Moll op. 46/2 in der Bearbeitung für Violine und Klavier durch den Komponisten	29
DENIS VAUGHAN The Inner Language of Dvořák's Manuscripts	41
JARMILA GABRIELOVÁ Dvořák's Symphonic Output in the European Context	67
MIROSLAV K. ČERNÝ Antonín Dvořák und die Sonatenform sowie einige spezifische Züge der thematischen Arbeit in ihr	73
GRAHAM MELVILLE-MASON Aspects of Dvořák's Instrumental Colour	85
HARTMUT SCHICK Konstruktion aus einem Intervall. Zur harmonischen und tonalen Struktur von Dvořáks Klavierquartett op. 87	91
MARTA OTTLOVÁ Smetana und Dvořák Anhand der ersten Sätze aus den letzten Streichquartetten	103
WOLFGANG WINTERHAGER Analytische Bemerkungen zum langsamen Satz aus Dvořáks Streichquartett G-Dur op. 106	115

FRANCIS CLAUDON Rusalka et le drame symboliste européen	123
ALEXANDR STICH Kvapils Rusalka als ein sprachliches, stilistisches und literarisches Phänomen	129
LUDWIG HAESLER Zur psychischen Entwicklung und Dynamik in Dvořáks Rusalka	171
KARIN M. STÖCKL-STEINEBRUNNER Rusalkas Sprachlosigkeit und deren Umsetzung in der Musik	183
PETR WITTLICH A Message from the Depths An Interpretation of Antonín Dvořák's Bust by Josef Mařatka	193
MILAN KUNA On the Unrealised Staging of Dvořák's Rusalka in Vienna	209
DANIELA PHILIPPI Dvořáks Svatá Ludmila und die Tradition des deutschsprachigen Oratoriums im 19. Jahrhundert	217
PETER JOST Dvořáks frömmste Komposition? Zur "Innerlichkeit" des Stabat mater	227
MARTIN CHUSID Some Remarks on Stage Music in Dvořák's Last Operas	243
MILAN POSPÍŠIL The Evolution of the Libretto Suitable for Operatic Treatment in Dvořák's Grand Opera	251
SIEGHART DÖHRING Dvořáks Armida und die späte Grand Opéra	263
JAN SMACZNY Dvořák and the Seconda Pratica	271

MICHAEL BECKERMAN	
Selected Documents Bearing on the Relationship Between Longfellow's Hiawatha and Dvořák's Symphony in e "From the New World"	281
BARBARA A. RENTON	
Dvořák and the Czech-American Communities in the United States	287
JITKA SLAVÍKOVÁ	
A Brief Observation on the Finale of the Cello Concerto	293
INDEX	296

KONSTRUKTION AUS EINEM INTERVALL. ZUR HARMONISCHEN UND TONALEN STRUKTUR VON DVOŘÁKS KLAVIERQUARTETT OP. 87

Antonín Dvořák komponierte das zweite seiner beiden *Klavierquartette*, opus 87, im Sommer 1889 in Vysoká, nachdem ihn sein Verleger Simrock mehrmals und dringlich um ein solches Werk gebeten hatte. Geschrieben in Es-Dur, der Tonart von Mozarts zweitem *Klavierquartett* und Schumanns *Klavierquartett*, erweist es in den Anfangstakten dem ersten großen Werk der Gattung seine Reverenz: Die zweiteilige Themenstruktur aus einem Unisono der drei Streicher und einer kontrastierenden Antwort des Klaviers (Notenbeispiel 1) ist dem Beginn von Mozarts berühmtem *Klavierquartett g-Moll* KV 478 nachempfunden. Die Unisonobewegung in Vierteln der ersten drei Takte erinnert darüberhinaus an ein anderes großes Werk der Gattung, das *g-Moll-Klavierquartett* op. 25 von Johannes Brahms. Strukturelle Parallelen zu diesem Brahms'schen Werk vor allem auch in formalen Eigenheiten - etwa der ungewöhnlichen Repriseslösung - ebenso wie die deutlichen Anklänge an Zigeunermusik in beiden Werken lassen vermuten, daß Brahmsens Opus 25 für Dvořák eine gewisse Modellfunktion hatte. Meinem Eindruck nach ist dies übrigens der letzte Fall einer direkten kompositorischen Auseinandersetzung mit Brahms in Dvořáks Oeuvre.

Hier aber soll es um die interne Struktur von Dvořáks *Klavierquartett* gehen, speziell um die Beziehung zwischen der motivisch-harmonischen Gestalt der ersten Takte und der tonalen Organisation des ganzen Werkes.

Das thematische Material für den ersten Satz wird im Hauptthema getrennt präsentiert: Die ersten vier Takte exponieren die Diastematik, eine Tonfolge praktisch ohne Rhythmus, während die folgenden drei Takte den für das Folgende bedeutsamen punktierten Rhythmus präsentieren. In der so prononciert vorgeführten Melodik der Anfangstakte nun lenkt schon im ersten Takt ein "Störenfried" die Aufmerksamkeit auf sich: der leiterfremde Ton h - hochalterierte V. Stufe oder auch zur Mollsexta erniedrigte VI. Stufe. Daß es sich hier um einen "falschen" Ton handelt, zeigt die Themenwiederholung im Tutti bei Takt 26: Hier ist das h zu b korrigiert, der "Unruheherd" beseitigt.

Weiteres fällt auf in den ersten Takten. Erstens: In die Fortsetzung des Themas drängt sich ständig ein (ebenfalls leiterfremder) Ges-Dur-Akkord hinein. Zweitens: Die Dominante B, die in Takt 4 erreicht ist, pendelt in den folgenden Takten ständig zwischen Dur und Moll: B /Ges-Dur/b-Moll/Ges-Dur/B-Dur/Ges-Dur/b-Moll. Drittens: Mit Ausnahme von Takt 2 und 3 wird in den ersten 25 Takten überhaupt nicht die Grundtonart Es-Dur exponiert, sondern ihre Variante es-Moll.

Die Wurzel für all diese Phänomene ist nun in gewisser Weise schon im ersten Takt enthalten. Der hier so auffällige alterierte Terzfall Es-H wiederholt sich transponiert in den Takten 4-6: in dem ständigen Absacken um eine Großterz von B nach Ges-Dur (statt g-Moll, der regulären VI. Stufe). Der mehrfache Wechsel von b-Moll nach B-Dur in den gleichen Takten läßt sich ebenfalls als Konsequenz der ersten beiden Takte begreifen, wo das Kopfmotiv zuerst mit der Mollsexta, dann mit der Dursexta exponiert wird, ebenfalls also von Moll nach Dur wechselt. Und in größerem Maßstab kennzeichnet dieses Fortschreiten von ("falschem") Moll zur Durvariante dann eben auch den ganzen Hauptsatz, der erst nach 25 Takten Dominanz von es-Moll ein stabiles Es-Dur erreicht.

Der "falsche" Ton h des ersten Taktes spielt nun, sowohl als Ton wie als Tonart, eine wesentliche Rolle in der weiteren Entwicklung des Satzes (wobei die enharmonischen Varianten Ces und H austauschbar erscheinen - in den Skizzen schwankt Dvořák bezeichnenderweise immer wieder zwischen der einen und der anderen Notierungsweise). In den Takten 7, 8, 10 und 12 erscheint der Ton ces immer sehr betont, um dann auch in Takt 13 die erste Modulation zu einer anderen Tonart zu provozieren: zu Ces-Dur.

Die schon erwähnte Wiederholung des Hauptthemas in Takt 26 wird in Takt 31 erneut nach es-Moll eingetrübt, und das zwei Takte später einsetzende, aus dem Hauptthema abgeleitete Überleitungsmotiv kadenziiert in Takt 34 nunmehr zur enharmonischen Mollvariante von Ces-Dur: h-Moll.

Auf das h-Moll der Überleitung folgt das zweite Thema in der Tonart G-Dur, die bis zum Ende der Exposition beibehalten wird, wobei im Epilog wieder das Pendeln zwischen Dur und Moll auffällt. Nach einem kurzen, athematischen Zwischenspiel, das noch keine Durchführung ist, folgt schon in Takt 83 wieder das Hauptthema in Es-Dur (Bsp. 2) - wie eine Andeutung der Expositionswiederholung oder eine verfrühte Reprise. (Und tatsächlich fehlt ja dann auch in der eigentlichen Reprise der erste Teil des Hauptthemas.) Die Fortsetzung des Hauptthemas wird in Takt 90 zunächst vermollt und dann durch eine Rückung nach H versetzt, und mit dem Pendeln zwischen h-Moll und H-Dur beginnt hier schließlich die Durchführung.

Überblickt man die Tonartenfolge bis zu dieser Stelle, so springt ins Auge, daß sie fast ausschließlich aus Fortschreitungen um eine große Terz abwärts besteht (vgl. das Tonartenschema Bsp. 3): Es-Dur bzw. -Moll -> Ces-Dur, Es-Dur -> h-Moll -> G-Dur -> Es-Dur -> h-Moll. Und am Ende dieser Entwicklung, dem Durchführungsbeginn in Takt 91ff., wird ja auch dieses h-Moll noch ständig mit dem G-Dur-Akkord unterterzt. Unübersehbar ist dieser ganze Modulationsplan entwickelt aus dem so irritierenden melodischen Großterzfall es-h von Takt 1, die Tonalität des Satzes erweist sich als abgeleitet aus dem motivischen Kern des Hauptthemas.

Die Reprise dieses Satzes beginnt sehr verschleiert und in mehreren Ansätzen. Gegen Ende der Durchführung setzt in Takt 146 (Bsp. 4) wieder *unisono* und *fortissimo* das Hauptthema ein, allerdings einen Ton zu hoch, um schon wirklich Reprisenbeginn sein zu können. Merkwürdigerweise aber ist das Thema hier intervallisch so gespreizt, daß

einzig und allein die beiden kritischen Töne h und c "korrekt" sind, also an ihrer Position aus der Es-Dur-Fassung festhalten.

In Takt 151 folgt nach einer emphatischen Halbtonrückung, die an den Durchführungsbeginn erinnert, eine Reprise der zweiten Hälfte des Hauptthemas, eine Großterz tiefer als am Satzanfang, auf Fis stehend - wie eine Konsequenz aus den Ges-Dur-Akkorden von Takt 4-6. In Takt 160 dann scheint die Reprise des 2. Themas einzusetzen, doch beginnt sie in der falschen Tonart - und nicht irgendeiner, sondern ausgerechnet H-Dur. Über eine Modulation eine Großterz nach oben erreicht Dvořák in T. 168 schließlich mit der Themenwiederholung die "richtige" Tonart, Es-Dur. Das Tonartenschema Bsp. 3 zeigt, daß mit dem h-Moll am Beginn der Durchführung ein Umkehrpunkt erreicht ist: Von hier aus moduliert der Satz wieder beinahe spiegelbildlich zurück, nämlich zunächst in Halbtonschritten aufwärts bis fis-Moll, dann vom Durchführungsende in Ges-Dur aus zweimal in Großterzschritten aufwärts: von Ges-Dur nach b-Moll und von H-Dur nach Es-Dur.

In der Kompositionsskizze¹ sieht der Reprisesbeginn noch etwas anders aus. Hier setzt das zweite Thema im Abstand von jeweils zwei Takten gleich dreimal an: erst in G-Dur, dann in H-Dur, schließlich - und nun ganz erklingend - in Es-Dur. Das Prinzip, in der Reprise die Großterzschritte umzukehren zu einer Aufwärtsbewegung, wird hier fast noch deutlicher vorgeführt.

Das nun erreichte Es-Dur wird dann nicht mehr eigentlich verlassen, doch - wie so häufig bei Dvořák - erscheinen auch hier in der Coda sehr ausdrucksvolle harmonische Ausweichungen. Ab Takt 217 (Bsp. 5) folgen ganz merkwürdig nebeneinandergestellte Akkorde auf Es, Ces, C, Fis, wieder Ces, B und wieder Es. *Poco sostenuto e tranquillo* wird das Ganze noch einmal wiederholt, wobei hier der zweite Takt lediglich enharmonisch verwechselt in H notiert wird, was erneut die Austauschbarkeit von Ces und H in diesem Werk zeigt. (In der Skizze sind übrigens die Takte 218 und 224 noch enharmonisch gerade umgekehrt geschrieben: der erste mit H, der zweite mit Ces.) Diese durch die Wiederholung und das langsame Tempo so hervorgehobene Stelle ist nun nichts anderes als eine Zusammenfassung der Essenz des Hauptthemas mit harmonischen Mitteln; Der Gegensatz zwischen den Tönen Es und Ces, die Ersetzung von Ces durch C sowie das ebenfalls thematische Ges-Dur (= Fis-Dur) wird in einer funktional kaum mehr beschreibbaren Akkordfolge ganz pointiert vorgeführt. Und die allerletzten vier Takte des Satzes schließlich stellen im Unisono aller Instrumente noch einmal zusammenfassend das den Satz beherrschende melodisch-harmonisch-tonale Prinzip der fallenden Folge von Großterzen dar und zeigen zugleich, daß es tatsächlich aus den ersten vier Tönen des Hauptthemas abgeleitet ist.

Der folgende langsame Satz steht in Ges-Dur und nicht etwa, was bei der Grundtonart Es-Dur näher läge, in der Parallelen c-Moll oder der Subdominante As-Dur.

1 Prag, Muzeum české hudby, inv. č. 1579. 18 Seiten, am Beginn datiert: *Vysoká, 10.7.1889*, am Schluß des ersten Satzes: *12.7.1889*. Erste Einfälle zu diesem Werk finden sich, zusammen mit Motiven v. a. für die *Achte Symphonie*, auf den Skizzenblättern inv. č. 1580 (ebda.).

Sicherlich ist diese Tonart Ges-Dur eine Konsequenz aus dem ersten Satz: Als Durparallele von es-Moll antwortet dieses Ges-Dur auf das Faktum, daß der Anfang des Werkes überwiegend in es-Moll steht, in einem es-Moll, das maßgeblich durch die Töne ces und ges bzw. die Ces-Dur- und Ges-Dur-Akkorde definiert ist. Und ebenfalls vom ersten Satz her wird verständlich, daß der dritte Satz nicht in seiner Grundtonart Es-Dur beginnt, sondern in es-Moll, mit Ges-Dur als erstem Akkord.

In den letzten 12 Takten dieses Walzer-Scherzos (Bsp. 6) fällt die starke Betonung der Mollsubdominante auf, die in jedem zweiten Takt erscheint und deren charakteristischer Ton wiederum der Ton ces ist. Wenn man will, kann man sogar neben der harmonischen auch eine melodische Anspielung auf das Hauptthema des ersten Satzes erkennen: T. 94/95 in den Tönen es-f-es-ces von Cello und Violine (und entsprechend in den Folgetakten).

Mit dem Ton ces bereitet Dvořák hier natürlich zugleich die Tonart des sich anschließenden Trios vor: H-Dur, wobei dieses H-Dur in den überleitenden Takten 107ff. geradezu demonstrativ "zusammengebaut" wird aus den nacheinander eintretenden Tönen es, ges und h - den Schlüsseltönen des ersten Satzes. Wiederum begegnet hier also in der Tonartendisposition jene aus dem ersten Takt des Werkes abgeleitete Großterzbeziehung Es-Dur - H-Dur.

(Die punktierte Rhythmik des Trios stammt natürlich aus der Überleitung des ersten Satzes, die zudem ebenfalls in H, nur in der Mollvariante, stand, bzw. letztlich aus der zweiten Hälfte des Hauptthemas. Sogar die Triolenbegleitung in diesem Trio könnte man rückbeziehen auf die Takte 6 und 7 des ersten Satzes.)

Es überrascht nach dem bisher Festgestellten nicht, daß nun das Finale ebenfalls in es-Moll beginnt und sogar bis hin zur Reprise auch an der Mollvariante festhält. Die das Werk durchziehenden "kritischen" Töne ces und ges (oder h und fis), diejenigen Töne also, die aus Es-Dur es-Moll machen, scheinen sich vollends durchgesetzt zu haben. Und der Schwenk von es-Moll nach Es-Dur, den der Satz dann in der Reprise mit dem zweiten Thema vollzieht, verweist erneut auf die Entwicklung von Moll nach Dur in den ersten 30 Takten des Kopfsatzes.

Die Schlüsseltöne ges und h bestimmen nun auch in diesem Satz die tonale Anlage. Das zweite Thema des Finales steht in Ges-Dur beziehungsweise, bei seiner Wiederholung in T. 50, Fis-Dur. Das dritte Thema, vom Charakter her das eigentliche Seitenthema dieses Sonatensatzes, steht in H-Dur - und eben nicht in der Dominanttonart B-Dur -, und das abschließende vierte Thema, das in der Skizze noch in Ges notiert ist, greift die Tonart Fis-Dur wieder auf. Wahrscheinlich ist es auch kein Zufall, daß in der relativ kurzen Durchführung keine Tonart einen so breiten Raum einnimmt wie Ces-Dur und seine Mollvariante h-Moll: ab der Durchführungsmitte in T. 148 zusammen immerhin zehn Takte.

In der Reprise wird aus es-Moll Es-Dur, das ursprünglich in H-Dur stehende dritte Thema erklingt jetzt in As-Dur - der irritierende Ton ces (oder h) scheint keine Rolle mehr

zu spielen. Erst im vierten Thema taucht ces wieder auf, als Terz der sehr ausdrucksvoll eingesetzten Mollsubdominante von Es-Dur, und im kurzen Epilog von T. 271-74 (Bsp. 7) beherrscht diese Subdominante as-Moll mit ihrem charakteristischen Ton ces wieder jeden zweiten Takt. Auf dem Höhepunkt der Coda schließlich wird der das Werk beherrschende Antagonismus zwischen Es und Ces noch einmal auf den Punkt gebracht: In kräftigen Akkordblöcken werden in T. 283ff. nebeneinandergestellt Es-Dur, Ces-Dur, Es-Dur, C-Dur (als "Lösung") und wieder Es-Dur. Rein mit Mitteln der Harmonik wird hier zugleich unüberhörbar noch einmal das Hauptthema des ersten Satzes heraufbeschworen, ohne daß es überhaupt konkret melodisch zitiert werden müßte.

Im ganzen Klavierquartett spielt übrigens die traditionell wichtigste Sekundärtonart, die Tonart der Dominante, praktisch keine Rolle. B-Dur erscheint als Tonart überhaupt nur einmal und auch nur für sechs Takte, an relativ unbedeutender Stelle im Finale (T. 203ff.). Dies zeigt drastisch, wie hier zumindest in den Ecksätzen nicht mehr das tonale Prinzip der Sonatensatzform (oder überhaupt tonales Kadenzdenken) die Musik trägt, sondern ein neuer, im Grunde der Musik des 20. Jahrhunderts zugehöriger Formgedanke: die beschriebene Ableitung des Tonartenplans nicht einmal nur des ersten Satzes ebenso wie wesentlicher harmonischer Phänomene aus dem diastematischen Kern des Hauptthemas.

Das Prinzip als solches begegnet nun gewiß schon bei Franz Liszt. Carl Dahlhaus hat etwa gezeigt, wie im ersten Satz von Liszts *Faust-Symphonie* die Tonartendisposition aus den Charakteristika des Hauptthemas - Großerzintervallik und Halbtonverschiebung - abgeleitet ist.² Dvořák allerdings scheint mir hier aus dieser Technik noch mehr Konsequenzen zu ziehen; insbesondere bindet er damit den viersätzigen Zyklus in neuartiger Weise zusammen, ohne mit konkreten Themenzitaten arbeiten zu müssen. Daß dies im übrigen bei Dvořák kein Einzelfall ist, habe ich in meiner Arbeit über die Streichquartette³ zu zeigen versucht: Im frühen *e-Moll-Quartett* sind ein thematisch eingesetzter Vierklang, der auf Wagners Tristan-Akkord zurückführbar ist, und ein thematischer Halbtonschritt die Wurzel für die Tonartendisposition des Werkes, ebenso wie es im *Streichquartett Es-Dur* op. 51 die aufsteigende Terzenmotivik der ersten Takte ist, und im *Streichquartett G-Dur* op. 106 scheint in ähnlicher Weise ein harmonisches Phänomen, der übermäßige Dreiklang, die Tonartenfolge innerhalb der Sätze wie auch des ganzen Zyklus zu regulieren.

Wie unsinnig die Zuordnung des Komponisten Dvořák zur "konservativen Partei" in der Musik des späteren 19. Jahrhunderts ist, zeigt sich dadurch einmal mehr, selbst in einem so gar nicht experimentell wirkenden, eher brahmsischen Werk wie Opus 87, und immer mehr zeichnet es sich ab, daß Antonín Dvořák, der vermeintlich so unreflektiert-melodienselig komponierende "böhmische Musikant", offensichtlich zu den originellsten konstruktiven Denkern in der Musik des 19. Jahrhunderts gezählt werden muß.

2 Liszts *Faust-Symphonie* und die Krise der symphonischen Form, in: *Über Symphonien. Festschrift für Walter Wiora*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1979, S. 129.

3 *Studien zu Dvořáks Streichquartetten* (=Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Band 17), Laaber 1990.

Notenbeispiel 1

Allegro con fuoco.

Violine.
Bratsche.
Violoncelli.

Allegro con fuoco.

Piano.

[Ges] [6] [Ges] [B]

6

12

Notenbeispiel 2

82

87

91

[A] [G] [H]

Notenbeispiel 3

Hauptth. Hauptth. Ober. 2. Th. Hauptth. Ober. 2. Th. 2. Th.

Notenbeispiel 4

144

Musical score for measures 144-148. It features three systems of staves. The first system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *mf* and *ppu rit.*. The second system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *mf* and *ppu rit.*. The third system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *mf* and *ppu rit.*. There are also some markings like *R* and *L* above the staves.

149

marcato in tempo
marcato in tempo
marcato in tempo
marcato in tempo

Musical score for measures 149-153. It features three systems of staves. The first system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *pp*. The second system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *pp*. The third system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *pp*. There are also some markings like *pp* and *pp* below the staves.

154

2. Th.

Musical score for measures 154-159. It features three systems of staves. The first system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *pp*. The second system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *pp*. The third system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *pp*. There are also some markings like *pp* and *pp* below the staves.

160

L

Musical score for measures 160-164. It features three systems of staves. The first system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *pp*. The second system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *pp*. The third system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *pp*. There are also some markings like *pp* and *pp* below the staves.

165

H: 2a sempre

Musical score for measures 165-169. It features three systems of staves. The first system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *pp*. The second system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *pp*. The third system has two staves with notes and rests, including dynamic markings like *pp*. There are also some markings like *pp* and *pp* below the staves.

Notenbeispiel 7

269

370 S

pp

ppp

cresc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 269 to 370. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line begins with a circled measure 269. The piano accompaniment includes a circled measure 269 and a circled measure 370. A section marked 'S' begins at measure 370. Dynamics include *pp* and *ppp*, with a *cresc.* marking in the piano part.

273

375

cresc.

ff staccato

Detailed description: This system of musical notation covers measures 273 to 375. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line includes a circled measure 273 and a circled measure 375. The piano accompaniment includes a circled measure 273 and a circled measure 375. Dynamics include *cresc.* and ***ff*** *staccato*.

276

ff

Detailed description: This system of musical notation covers measures 276 to 375. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano accompaniment includes a circled measure 276 and a circled measure 375. Dynamics include ***ff***.

280

Es

284 285

Ces Es C Es

288 290

10. VII. 1150