

Rapsodija u plavom Georgea Gershwina

Bugarin, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:749514>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-14**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
V. ODSJEK

PETRA BUGARIN

RAPSODIJA U PLAVOM
GEORGEA GERSHWINA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
V. ODSJEK

RAPSODIJA U PLAVOM
GEORGEA GERSHWINA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Tomislav Oliver

Student: Petra Bugarin

Ak. god.: 2019./2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. art. Tomislav Oliver

Potpis

U Zagrebu, 2020.

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____
5. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE

AKADEMIJE

Predgovor

Zahvaljujem se mentoru doc. Tomislavu Oliveru na prenesenom znanju tijekom studija te pomoći i savjetima pri izradi ovog rada, kao i profesoru glavnog predmeta red. prof. Daliboru Cikojeviću na iznimnoj podršci i predanom radu tijekom zadnjih pet godina. Veliko hvala i mojim roditeljima koji su mi omogućili obrazovanje i Mariju Puzoviću na emocionalnoj potpori.

SADRŽAJ

Sažetak

1	UVOD.....	1
2	BIOGRAFIJA SKLADATELJA.....	3
3	RAPSODIJA U PLAVOM	7
3.1	Povijesni kontekst	7
3.2	Prve verzije izdanja.....	8
3.3	Dublji pogled u prvu orkestralnu verziju.....	8
4	TEMATSKA ANALIZA	10
4.1	Ritornello tema	11
4.2	Train tema	13
4.3	Stride tema.....	14
4.4	Shuffle tema.....	15
4.5	Love tema.....	17
4.6	Međusobna povezanost tema	18
4.7	Zaključak tematske analize.....	22
4.8	Pogled na formalnu strukturu	23
5	ZAKLJUČAK	27
6	BIBLIOGRAFIJA.....	28
7	TONSKI ZAPISI.....	29

SAŽETAK (na hrvatskom jeziku)

George Gershwin bio je jedan od najuspješnijih skladatelja toga vremena sa zanimljivom pozadinom. Rođen u obitelji migranata bez glazbene tradicije, svoje je prve korake ostvario kao *song-plugger*¹ i pijanist *piano-rolla*² za izdavačku kuću *Remick's*. Gershwin svojim stilom odskoče od tradicionalnih okvira skladatelja klasične glazbe, a djela poput *Amerikanca u Parizu*, *Rapsodije u plavom*³, opere *Porgy i Bess* i raznih pjesama, iz njegovih mjuzikala, poput *Summertime*, *I Got Rhythm*, *The Man I Love*, 's *Wonderful* danas se izvode u cijelosti ili samo njihove teme kao temelj i inspiracija za jazz improvizaciju. *Rapsodija u plavom* ubraja se u najuspješniji i najvažniji dio njegovog stvaralaštva, a kontekst nastanka i orkestracija *Rapsodije*, kao i dublji osvrt na njezinu glazbenu građu i strukturu glavni su dio ovog rada.

Ključne riječi

George Gershwin, Rapsodija u plavom, analiza, klavir, jazz

ABSTRACT (na engleskom jeziku)

George Gershwin was one of the most successful composers of the time with an unusual background. Born into a family of migrants without a musical tradition, he made his first steps as a song-plugger and piano-roll pianist for the publishing house *Remick's*. Gershwin's style stands out from the traditional frames of classical music composers, and his compositions like *The American in Paris*, *Rhapsody in Blue*, the opera *Porgy and Bess* and various songs from his musicals, such as *Summertime*, *I Got Rhythm*, *The Man I Love*, 's *Wonderful* today are performed as a complete piece or the musicians use just the themes as a foundation and inspiration for a jazz improvisation. *Rhapsody in Blue* is considered as one of the most successful and

¹ *Song-plugger* ili demonstrator pjesme bila je osoba zadužena za promociju novih notnih izdanja. Izvodeći za klavirskom novo printane pjesme i skladbe, demonstrator ih približava publici te na taj način povećava vjerojatnost kupnje.

² Engl. *piano roll* predstavlja medij za pohranu glazbe koji se koristio na reprodukcijским klavirima. Smotuljak papira kretao bi se pomoću vakuuma uz pritisak pedala ili uz korištenje električne energije prilikom čega bi pijanist svojom izvedbom stvarao perforacije u papiru označavajući detalje o noti: njezino trajanje i tonsku visinu. Prilikom pokretanja reprodukcijskog klavira, smotuljak papira se kreće preko metalnog sistema za čitanje te perforacije postaju okidač za izvođenje zapisa.

³ U nastavku će se ponegdje javiti skraćeni oblik naziva djela kao *Rapsodija*.

important Gershwin's composition, and the context of the creation and orchestration of Rhapsody, as well as a deeper look into its musical structure are the main part of this work.

Key words

George Gershwin, Rhapsody in Blue, analysis, piano, jazz

1 UVOD

George Gershwin smatra se jednim od najpoznatijih američkih skladatelja koji je svoj opus posvetio prvenstveno kompozicijama za glas i najčešće klavirsku pratnju, brojnim mjuziklima, orkestralnim komadima poput *Amerikanca u Parizu* i *Rapsodije u plavom*. Od njegovih se brojnih djela ističu *Koncert za klavir i orkestar in F*, opera *Porgy i Bess*, komadi i minijature za klavir solo. Gershwin se ne smatra tipičnim skladateljem zapadno – europske glazbene tradicije obzirom da, za razliku od svojih suvremenika, nije skladao uobičajene forme i instrumentalne žanrove poput simfonija ili sonata za klavir, a i klasičnije forme kojima je pristupao, poput spomenutog koncerta za klavir i opere, sadržavale su pogled na formu i građu iz drugačije perspektive. Gershwinova glazba nalazi se u *sivom* području između klasične glazbe i *jazz* glazbe, obzirom da ubacuje *jazz* elemente u klasično djelo čime se hibridni rezultat ne može jasno svrstati niti u jednu vrstu glazbe. Time skladateljev stil i način na koji provodi elemente istog unutar kompozicije postaje novitetom na tržištu početkom 20. stoljeća.

Gershwin kao autentični skladatelj svoga razdoblja i okoline, u glazbi prikazuje i dočarava upravo elemente društva u kojem je živio te razvija jedinstveni glazbeni stil. Stoga, zašto Gershwin iz današnje perspektive nije prepoznat kao bitan skladatelj u kanonu (zapadno-europske) klasične glazbe? Na prvom mjestu je njegovo podrijetlo: Gershwin potječe iz migrantske obitelji iz radničke klase. Zatim tu je i okruženje u kojem je odrastao u Brooklynu, činjenica da nije školovan te nije pokazivao znakove svojeg talenta kroz skladanje simfonija ili komada za klavir solo već je svoju karijeru započeo kao *song plugger*. Možda je najvažniji razlog činjenica da je danas najpoznatiji kao tvorac popularnih *songova* pa mu se samim time ime povezuje uz komercijalnu glazbu niže umjetničke vrijednosti, a ne uz ostala uspješna djela koja je skladao u manjem broju u odnosu na *songove*.

George Gershwin primjer je osobe koja je ostvarila američki san; svojim radom, kvalitetom i ustrajnošću zaslužio je ulaznicu za elitni dio američkog društva. Američki je skladatelj, pijanist i dirigent Leonard Bernstein, veliki obožavatelj

Gershwinove glazbe opisao *Rapsodiju u plavom*⁴ kao kompoziciju u kojoj „Dijelove možete izrezati bez da na bilo koji način utječete na cjelinu osim što je skratite. Možete ukloniti bilo koji od slijepljenih dijelova i komad se i dalje odvija hrabro kao i prije. Možete čak i zamijeniti ove dijelove jedan s drugim i ne bi došlo do nikakve štete. Možete napraviti rez unutar nekog dijela, ili dodavati nove kadence, ili ih svirati bilo kojom kombinacijom instrumenata ili samo na klaviru; [Rapsodija] može biti petominutni komad ili šestominutni komad ili komad od dvanaest minuta. Zapravo se sve se to [navedeno] radi svakodnevno. I dalje je to *Rapsodija u plavom*.“ (prev. Petra Bugarin)⁵ *Rapsodija u plavom* smatra se krunom njegova stvaralaštva koja do današnjeg dana ima svoje mjesto u orkestralnom repertoaru klasičnog orkestra.

⁴ U nastavku, naziv će se skraćeno navoditi kao *Rapsodija*.

⁵ Citat preuzet iz Bernstein, Leonard, *Why Don't You Run Upstairs and Write a Nice Gershwin Tune?*, *The Atlantic Monthly*, 195, 1955, 4, str. 40-41.

2 BIOGRAFIJA SKLADATELJA

George Gershwin je američki skladatelj, rođen u Brooklynu, 26. rujna 1898., a njegov je kratak život završio 11. srpnja 1937., u trideset i devetoj godini zbog tumora na mozgu. Puno ime mu je Jacob George Gershwine⁶, nazvan po djedu s očeve strane što je tipično za židovsku tradiciju. Jakov Gershowitz, po kojem je George dobio ime, bio je mehaničar u Ruskoj carskoj vojsci te je služio dvadeset i pet godina kako bi u Ruskom Carstvu stekao prava koja su mu do tada bila nedostupna obzirom na njegovo židovsko podrijetlo, poput prava na prebivalište i putovanja izvan zemlje. Njegov sin Moishe Gershowitz zaljubio se u Rozu Bruskinu⁷, kćer krznara iz Vilniusa koja se sa svojom obitelji preselila u Ameriku prilikom pojave antižidovskih pokreta u Rusiji. Morris je iz nekoliko razloga otišao za njima: zbog ljubavi prema Rozi, obavezne vojne dužnosti u Ruskoj carskoj vojsci, ali i zbog tadašnje političke situacije u kojoj je budućnost židovskih obitelji bila neizvjesna. Mladi par se smjestio u New Yorku, Morris se zaposlio kao radnik u tvornici kožnih cipela dok je Rose bila kućanica i brinula se o četvoro djece: najstarijem sinu Israelu poznatijem pod nadimkom „Ira“, zatim Georgeu, Arthuru i najmlađoj Frances kao jedinoj kćeri i ljubimici obitelji. Morris nije utjelovio očinsku figuru kakvu bismo očekivali za društvo toga doba; smatrao se humorističnom i dragom osobom, ali bez smisla za sklapanje dobrih poslova. Obitelj nije imala stalni i sigurni dohodak jer je otac često mijenjao zanimanja: bio je vlasnik pekarnica, restorana, tiskara knjiga, turske kupelji, ljetnih hotela itd. Uz to, volio je pješaćiti do posla pa se obitelj često selila; do Georgeove osamnaeste godine života promijenili su dvadeset i osam adresa unutar New Yorka. Njegova supruga Rose porijeklom je iz dobrostojeće obitelji, uvijek je pazila na svoju prezentaciju u društvu te bez obzira na financijsko stanje u obitelji, Rose svojim izgledom nije odavala stvarnu situaciju. Imala je čvrstu ruku i izražene socijalne vještine koje su pomogle ulasku njihove obitelji u američko društvo. Ostavljala je dojam žene sigurne u svoje stavove i postupke zbog čega je Rose ustvari bila glava obitelji. Unatoč razlikama u ličnostima oca i majke, obitelj je skladno funkcionirala te bez obzira na Morrisove promjene i nestabilnost u zaposlenju, uvijek su imali dovoljno novaca za podizanje četvero djece. George je promijenio svoje prezime u

⁶ Amerikanizirano prezime njegovog oca, Morrisa Gershwina doktor je u bolnici greškom zapisao te je tako ostalo zabilježeno i u rodnom listu.

⁷ Dolaskom u Ameriku, mladi bračni par promijenili su imena u Morris Gershwin i Rose Brushkin

Gershwin kad je postao poznat te je cijela obitelj preuzela isto. Za razliku od životnog puta njihovih roditelja, djeca obitelji Gershwin u svojoj su odrasloj dobi uživali blagodati visokog sloja američkog društva što su zaslužili svojim radom, a George i nakon svoje smrti, ostaje istaknuta i dominantna ličnost u obitelji.

U ranom djetinjstvu, George nije pokazivao znakove velike darovitosti; provodio je dane igrajući se vani na ulici s prijateljima obzirom da roditelji nisu mogli priuštiti mnogo igračaka za boravak u kući. Bio je nestašan dječak koji je volio izazivati drugu djecu što bi često završilo tučnjavom⁸. Glazba nije bila glavni fokus njegovog odrastanja; ne potječe iz glazbene obitelji (ili generalno obitelji umjetnika), s roditeljima nije njegovao kućno muziciranje, nisu su posjećivali koncerte, no u intervjuima u odrasloj dobi izdvojio bi *Melodiju u F-duru* Antona Rubinsteina i Dvořákovu *Humoresku* kao djela koja su ostavila na njega velik utisak iz vremena kad je bio dijete. Spomenutu *Humoresku* čuo je na školskoj priredbi u izvedbi osmogodišnjeg čuda od djeteta, violinista Maxieja Rosenweiga koji je kasnije ostvario briljantnu karijeru kao solist pod imenom Max Rosen.

Kad je mladi George imao trinaest godina, roditelji su kupili klavir kao potvrdu svog statusa. Klavir je značio mogućnost za razonodu i ova migrantska obitelj htjela je iskoristiti priliku za dokazivanje pred prijateljima. Obzirom da je Israel „Ira“ stariji brat, smatralo se prirodnim slijedom da će se njemu omogućiti poduke iz klavira. No, upravo je George bio taj koji je prvi prišao instrumentu i počeo ga istraživati. Pokušao je pronaći među tipkama melodiju pjesmice koju je negdje čuo – i uspio je. Na iznenađenje roditelja, mladi je George pokazao znakove talenta za koji nisu znali i odlučili su ga dalje razvijati. Školovao se privatno kod nekoliko učitelja; započeo je s podukama kod gospođice Green s njezinim inzistiranjem na tehničkim vježbama. Mladom je Georgeu taj skučeni pogled na glazbu vrlo brzo dosadio pa je krenuo na nastavu gospodinu Goldfarbu. Vrlo je brzo opet promijenio učitelja, počeo je raditi s Charlesom Hambitzerom, poznatim pijanistom i skladateljem opereta. S njim se odmah složio, radili su na oblikovanju njegovog stila u smjeru Chopina, Debussyja i Liszta. Učitelj ga je poticao na odlaske na koncerte kako bi stekao rutinu slušanja i opažanja. Slagali su se u mnogočemu, iznimno ga je poštivao i slušao, upijao njegove upute i mudrosti, ali ne i oko teme koja je Gershwinu bila najzanimljivija, a to je američka popularna glazba. Dok je učitelj u tome vidio površnost onoga što glazba

⁸ U tinejdžerskim je godinama na taj način slomio nos što je vidljivo na fotografijama čak i u odrasloj dobi.

predstavlja, Gershwin je pronašao izvor svoje inspiracije (i genijalnosti). Zbog nesretnih okolnosti i Hambitzerove prerane smrti u trideset i devetoj godini, mladi je George morao nastaviti svoje školovanje bez svojeg najdražeg učitelja. Nakon Hambitzerove smrti, George surađuje s Ernestom Hutchesonom, Rubenom Goldmarkom, no najbitnijim se pokazao rad s Edouardom Kilenyijem. S njim je radio na svojim skladateljskim vještinama u obliku didaktičkih vježbi. Gershwin nikad nije pokazivao talent za orkestriranje, ali je radio na tome. Najčešće je pisao vježbe za gudački kvartet, bilo je i pokušaja skladanja za klarinet solo. Zanimljivo je što u svoj plan za orkestraciju *Rapsodije u plavom* najviše uključio upravo spomenute instrumente, obzirom da je u mladosti, tijekom školovanja, imao najviše iskustva u pisanju za iste.

Kao učenik s lošim ocjenama, fakultet nije bio opcija. Tijekom školovanja pokazivao je sklonost aritmetici, njegova ga je majka uputila u srednju školu za posao knjigovođe. No, George je svojim ocjenama pokazao da ne želi provesti život u uredu kao knjigovođa stoga je u petnaestoj godini odustao od daljnjeg školovanja, uz nevoljki pristanak majke. Zaposlio se u izdavačkoj kući *Remick's*, kao *song-plugger* i pijanist s plaćom od petnaest dolara⁹ tjedno. Georgeove vještine na klaviru bile su izuzetne; zbog opsega glasa pjevača, na licu mjesta transponirao bi pratnju pjesama, istraživao je nove harmonijske progresije, dodavao modulacije i obogaćivao zapisani materijal. Iz dosade i želje da se zabavi, nikad nije svirao Remickove melodije u originalu i na taj način je vrlo brzo napredovao u klavirskoj tehnici i praksi harmonizacije te je ubrzo postao najbolji pijanist spomenute izdavačke kuće. Osim zanimanja *song-pluggera*, snimao je i *piano-roll* s popularnim pjesmama tog izdavača. Djelovao je pod raznim pseudonimima poput Fred Murtha, Bert Wynn, James Baker kako bi se ostavio dojam da za izdavača radi nekoliko vrsnih pijanista, a u stvarnosti je to sve bio Gershwin. Nakon što je Remick odbio izdati Georgeove autorske kompozicije, on napušta taj posao. Radi kao pijanist u kazalištu, angažiran je kao pijanist i dirigent za mjuzikl *Miss 1917*. Ova suradnja bila je od iznimne važnosti za njegovu budućnost obzirom da je preko glazbenog producenta Harryja Askinsa Gershwin stupio u kontakt s Maxom Dreyfusom koji slovi kao „jedan od

⁹ Godine 1913. vrijednost jednog dolara bila je današnjih 25,70 \$, što znači da je Gershwin tjedno zarađivao otprilike 385 \$ u današnjoj vrijednosti valute američkog dolara

divova u svijetu glazbenog izdavaštva¹⁰ (prev. Petra Bugarin). Tijekom tog cijelog razdoblja radi na svojim pjesmama i melodijama. U shvaćanju da mora sâm sebe plasirati u svijet izdavača, glazbenika i kritičara, odlučuje postati *song-plugger* vlastitih melodija u želji da ga netko čuje i angažira. Istovremeno i dalje radi na svojim pijanističkim vještinama te stječe sigurnost u izvođenju.

Najveći uspjeh kojim se potvrdila njegova kvaliteta zanata bio je koncert 1. studenoga 1923. u New York's Aeolian Hall na recitalu kanadske sopranistice Éve Gauthier. Priznata operna pjevačica toga vremena studirala je na pariškom konzervatoriju, često je u program svog recitala uključivala suvremenu glazbu i žive skladatelje među kojima su joj najdraži bili Ravel i Stravinski. Na spomenutom recitalu, uključila je i tri Gershwinove pjesme kao i jednu za dodatak na kraju. Osim uloge skladatelja, na tom koncertu Gershwin je pokazao i svoje pijanističke i korepitorske vještine improviziranjem klavirske pratnje koristeći do tada, neuvriježene harmonijske progresije koje su donijele osvježenje publici. Na ovaj način sopranistica je htjela svojem koncertu dati dašak jazza, a istovremeno je i otvorila vrata koncertne dvorane glazbi s američkih ulica. Za Gershwina je ovo bio znak da njegovo ime pripada uz bok velikim i priznatim skladateljima poput Béle Bartóka, Arnolda Schönberga, Paula Hindemitha i Irvinga Berlina čije su se kompozicije također izvodile na tom koncertu.

George Gershwin je uz pomoć svojih kolega, poput spomenute sopranistice Éve Gauthier, uveden u društvo koje ga je vodilo uspjehu i ostvarenju karijere, ali i on sâm, također, pokušava promijeniti dotadašnji smjer glazbene i kazališne scene. Početkom prošlog stoljeća klasne razlike bile su dio svakodnevice te je odlazak na koncerte i u kazalište bio rezerviran samo za pripadnike bijele rase. Obzirom na stil glazbe kakvu je skladao, Gershwin je najčešće uloge u svojim operama i mjuziklima čuvao upravo za Afroamerikance dok su pjevači bijele rase bili manje zastupljeni. Vodio se idejom da bi te uloge najbolje izveli upravo ljudi koji su mu bili inspiracija u stvaranju glazbe, iako je često javno naglašavao da bi iste uloge bijelci izveli jednako kvalitetno. Pitanje rasizma ove teme ostaje i dan danas otvoreno, ali činjenica da

¹⁰ Pollack, Howard, George Gershwin, His Life and Career, California: University of California Publishing, 2006., str. 89.

sâm skladatelj pripada etničkoj manjini u američkom društvu, ublažava potencijalnu diskusiju na tu temu¹¹.

3 RAPSODIJA U PLAVOM

3.1 POVIJESNI KONTEKST

Jazz se kao stil glazbe oduvijek veže za afroameričko stanovništvo, no bijelci su zaradili bogatstvo na njemu. Glazbenici poput Paula Whitemana bili su svjesni da su oni samo dobri interpreti glazbe, ali da ta glazba ne živi u njima i nije dio njihovog bića, uspoređujući se pritom s izvedbama Louisa Armstronga i Fletchera Hendersona (Schwartz, 1979: 72).

Paul Whiteman bio je društveno poznat glazbenik zajedno sa svojim ansamblom. Nakon Prvog svjetskog rata, okupio je glazbenike koji su izvodili plesnu glazbu poput swinga i foxtrota, obrađenu za orkestar. Segment koji je bio privlačan u Whitemanovu orkestru kombinacija je vrsnih aranžmana Ferda Groféa, bivšeg violista simfonijskog orkestra Los Angelesa, i sposobnosti glazbenika u orkestru koji bi uz dodavanje efekata poput *glissanda* u trombonu, prigušenog zvuka trube pomoću sordine ili pak trilera u saksofonu stvorili zvukovnu boju u kojoj je publika uživala. Bilo je očigledno da Whitemanov orkestar ne izvodi pravi, originalni jazz afroameričkog naroda, ali plesni ritam, novi glazbeni ugođaj i lakoću pri razumijevanju glazbe publika je rado prihvatila te orkestar ubrzo postaje tražen i omiljen u Americi. Nastupali su po barovima, plesnim dvoranama i noćnim jazz klubovima, ali Whiteman je htio dokazati da ova glazba ima svoje mjesto i u koncertnoj dvorani. Planirao je izvedbu jazz koncerta za klavir i orkestar s Gershwinom u ulozi skladatelja i pijanista.

Zamalo je nedostajalo da se koncert uopće ne održi obzirom da je skladatelja novinski članak kao najava za koncert podsjetila da bi trebao krenuti sa skladanjem.

¹¹ U listopadu 2019., jedna od najprestižnijih i najpoznatijih opernih kuća na svijetu, *Metropolitan opera* u New Yorku donijela je na scenu jedno od najpoznatijih Gershwinovih djela – operu *Porgy and Bess* koja je ponovno podigla medije na noge i pokrenula diskusiju o pitanju rasizma, obzirom da su glavne uloge podijeljene Afroamerikancima. Cilj je bio približiti se ideji originalne postave iz 1935.godine, no obzirom na današnju političku korektnost, ovaj izbor se može shvatiti dvojako: želja za autentičnošću, ali i kao provokacija.

Gershwin je počeo s radom na *Rapsodiji* početkom siječnja 1924., a koncert se održao u 12. veljače iste godine. Iako je prvotna ideja bila da se djelo zove *Američka rapsodija*, po dogovoru s bratom Irom, Gershwin se odlučio za naziv *Rapsodija u plavom*¹². Uloga orkestra bila je zamišljena kao podloga (u stilu bluesa) improvizacijama u klaviru. Stoga, riječ rapsodija u naslovu objašnjava i njegov odabir slobodnog oblika djela.

3.2 PRVE VERZIJE IZDANJA

Prije daljnjeg nastavka u područje analize, potrebno je odrediti sam identitet kompozicije, što nije jednostavno. U djelu vlada sloboda na nekoliko različitih, istovremenih razina, a jedna od njih je i neodlučnost koja se verzija *Rapsodije u plavom* smatra autografom i polazištem, obzirom da je u otprilike istom razdoblju objavljeno pet različitih verzija. *Rapsodija* je skicirana kao djelo za dva klavira: solo klavir i klavir u funkciji orkestralne pratnje s posvetom Paulu Whitemanu. Na temelju ovog izdanja, razvile su se dvije orkestralne verzije koje potpisuje Ferde Grofé. Prvo je orkestralno izdanje Grofé skladao direktno za Whitemanov ansambl s brojem od dvadeset i tri glazbenika dok je drugo izdanje namijenio za manji orkestar, uključujući i cijelu sekciju gudača. Temelj ovog izdanja neobjavljena je verzija orkestracije za klasični kazališni orkestar. Razlika od neobjavljene verzije je u većem broju puhača, a solističke su dionice u objavljenoj verziji duplirane među sviračima.

Godine 1924. objavljeno je i izdanje za klavir solo koje se razlikuje se od verzije koju je Gershwin snimio za *piano roll*, a uz skladateljeve naputke i rad sa Henryjem Levineom proizašlo je i izdanje za klavir četveroručno.

3.3 DUBLJI POGLED U PRVU ORKESTRALNU VERZIJU

Zanimljivo je posebno istaknuti već spomenuto, prvo orkestralno objavljeno izdanje *Rapsodije u plavom*. Grofé je ovu verziju završio u deset dana, uz Gershwinove bilješke i naputke. Iako se izbor instrumenata i generalno orkestracija razlikuje od zapisane skladateljeve ideje, Grofé je uzeo u obzir njegove upute, no prilagodio ih je zbog željene orkestralne boje, volumena zvuka i sličnog. Kroz

¹² Eng. original *Rhapsody in Blue*

Gershwinove zabilješke u partituri, može se potvrditi da njegovo znanje orkestriranja nije bilo veliko, temeljio se većinom na gudačima, mahom zbog toga što mu je radi slabog poznavanja instrumentacije bilo najspretnije skladati za ovu orkestralnu grupu. Primjerice, u naputcima je označio *klarinet, violončelo i violina*, no Grofé je umjesto toga koristio basovski klarinet, alt i tenor saksofon. Napravio je nekoliko prilagodbi; mijenjanje bitnih instrumenata u pojedinim frazama, promjene u ritmu i postavi akorda po dionicama u orkestru.

Ova je verzija partiture također istaknuta po tome što ne sadrži standardne skraćenice za instrumente već imena glazbenika Whitemanovog ansambla. Ansambl je brojio dvadeset i tri glazbenika, od kojih su neki bili multi instrumentalisti: Ross¹³ (Ross Gorman, klarinet in B, bas klarinet, oboa, sopran saksofon in Es i B, alt saksofon, heckelphon), *Don* (Donald Clark, alt saksofon, sopran saksofon in B i bariton saksofon in Es), *Busse* (Henry Busse, truba), *Roy* (Roy Maxon, trombon). Spomenuta četvorica bili su nositelji solo dionica, dok su ostali podebljavali melodiju različitim instrumentima, a time i raznolikim zvukovnim bojama. Ovim postupkom može se potvrditi prvotna Gershwinova ideja o ovom djelu; *Rapsodija* je skladana na prvom mjestu za njega kao solista za klavirom te za individualne glazbenike iz ansambla koji su u *Rapsodiji* pokazali sve svoje vještine i mogućnosti. Hipotetski, da Ross Gorman nije u šali izveo poznati *glissando* na klarinetu na početku djela, danas to ne bi bio najatraktivniji motiv u kompoziciji. Nadalje, zanimljiva je Groféova odluka, uz klavir solo, dodati u orkestru još jednu dionicu klavira i celestu.

¹³ U nastavku se u kurzivu navode imena kao što su navedena u spomenutoj verziji partiture.

4 TEMATSKA ANALIZA

Tematska analiza je u slučaju ovog djela iznimno bitan analitički postupak jer se, izbjegavajući formalne okvire i motivsko-tematski rad tradicije, struktura prije svega oslanja na iznošenje pet tema koje cirkuliraju u djelu.

„Tema „ritornello“ najčešće se pojavljuje, prvo pojavljivanje nastupa u uvodu klarineta, a zatim zatvara cijelo djelo velikom izjavom cijelog orkestra. Teme *Train Stride* i *Shuffle* (pojavljuju se tim redoslijedom) posuđene su iz stila jazz pijanizma iz Gershwinova doba i odmah dočaraju vrevu njujorških ulica i podzemnih željeznica. Ovom je poletu suprotstavljena zanosna tema ljubavi, tzv. *Love* tema (koju je na kraju iskoristio United Airlines¹⁴) za koju se sumnja da je stvorena kao pokušaj stvarne ljubavne pjesme, koja je vjerojatno ležala među hrpom neiskorištenih materijala koje bi Gershwin kasnije dovršio ili prenamijenio. Zapravo su većina tema vjerojatno bile "trunk pjesme"¹⁵ ove vrste, koje je Gershwin potom povezo tvoreći niz klavirskih kadenci povezujući ih orkestralnim materijalom. Djelo funkcionira ne zbog nekakvog "simfonijskog" motivsko-tematskog razvoja, već zbog zajedničkog jazz rječnika tema: harmonijom zasnovanom na bluesu, sinkopama i energičnom ritmu, tehnici dijaloga, improvizacijskom karakteru i sklonosti prema popularnim pjesmama. Mnoge od ovih karakteristika, kao i klimavu glazbenu formu epizodičnog tipa, karakterističnu za kazališne žanrove, bilo da je riječ o baletu ili Broadwayu, mogu se čuti u simfonijskom jazzu koji je uslijedio nakon Gershwina¹⁶ (prev. Petra Bugarin)

Rapsodija u plavom sadrži pet tema koje predstavljaju temelj glazbenog materijala, a motivičko ispreplitanje tema prisutno je tijekom cijele kompozicije. Zajednički nazivnik ovim temama građa je temeljena na *blues* ljestvici s karakteristikom snižene septime te kombinacije velike i male terce. Gershwin koristi i tzv. ćeliju od tri tona iz svoje pjesme *The Man I Love*, a ćelija sadrži taj važan *blue tone*, objašnjen kao snižena septima ljestvice, specifičan interval za miksolidijski

¹⁴ Godine 1987. američka je aviokompanija *United Airlines* kupila licencu za korištenje dijelova *Rapsodije u plavom* u njihove reklamne potrebe.

¹⁵ Termin *trunk song* označava pjesmu koja nije uvrštena u djelo za koje je prvobitno skladana već je svoje mjesto našla u nekom drugom djelu. Čest je primjer prenamijenjenost *songova* u mjuziklima poput pjesme *The Man I Love*: skladana je za mjuzikl *Lady, Be Good!*, no ipak nije uključena. Zatim je trebala biti dio mjuzikla *Strike Up the Band*, no ni to se nije ostvarilo. Na kraju je spomenuta pjesma izdana kao samostalna pjesma postajući hitom.

¹⁶ *Rhapsody in Blue*, [https://www.redlandssymphony.com/pieces/rhapsody-in-blue]

modus koji pritom nema vođicu. Na taj način septakord prvog stupnja postaje mali durski septakord na tonici, a mijenjajući funkciju u dominantni septakord, postaje modulirajući akord za subdominantni tonalitet koji je česta pojava za srednji **b** dio, objašnjeno detaljnije u nastavku pri analizi pojedine teme.

4.a Glavni motiv iz Gershwinove pjesme *The Man I Love* iz 1927.



4.b Primjer *blues* ljestvice na C



Smatram da bi formalno gledište trebalo polaziti od materijala djela, što u ovoj *Rapsodiji* predstavljaju teme¹⁷ tj. melodije kao glavni nositelj radnje. Iz tog razloga, u nastavku rada naglasak stavljam na tematsku analizu.

4.1 RITORNELLO TEMA

Ritornello tema¹⁸ šesnaesterotaktna je mala dvodijelna pjesma prijelaznog oblika¹⁹. Pojavljuje se nekoliko puta: u potpunom obliku ili samo kao motiv. Na početku u orkestru samo kao glavni motiv, a u potpunosti tek kasnije kao dijalog između klavira i orkestra. U sredini je tema u orkestru, a klavir izvodi pratnju te na kraju kao *coda*, također kao motiv, u *tutti* izdanju. Naziv *ritornello*²⁰ povezan je s oblikom ritornella kroz pojavljivanje glave spomenute teme, bez obveze za iznošenjem teme u potpunosti. Nadalje, pri svakom nastupu teme, tonalitet se

¹⁷ Imena tema se zbog nemogućnosti za prikladnim i ispravnim prijevodom zadržavaju na jeziku izvornika.

¹⁸ Prvo potpuno pojavljivanje *Ritornello* teme od takta 38.

¹⁹ Dvodijelna pjesma **aaba'** poznatija je pod terminom prijelazni oblik između dvodijelne i trodijelne pjesme.

²⁰ tal. *ritornare* – vratiti.

mijenja, što je također jedna od glavnih karakteristika baroknog *ritornello* oblika²¹.

4.1.a Pojednostavljeni prikaz *Ritornello* teme (taktovi 38-54)



Obraćajući pozornost na kronološko pojavljivanje motiva kroz djelo, svakim nastupom Gershwin mijenja tonalitet. Tema je **aaba'** oblika, tonaliteti pojavljivanja glavnog motiva **a** dijela su B-dur, As-dur, Ges-dur, slijede dva potpuna nastupa teme **s a** dijelom u A-duru i **a'** dijelom u c-molu i sljedeći **s** odnosom **a** dijela u C-duru i **a'** dijela u Es-duru. Tonalitet iznošenja teme u *codi* osnovni je B-dur.

Srednji dio ove teme, dio **b**, modulira u subdominantni tonalitet, ali ne na klasičan način – u tonalitet četvrtog stupnja, već u sniženi šesti stupanj kao durski akord, preuzet iz mol-dura, koji bi se mogao protumačiti kao akord preuzet iz napuljske sfere (tonaliteta napuljskog sekstakorda u zadanom tonalitetu) subdominantne funkcije. Prije povratka na **a'** i ponovno javljanje motiva, pojavljuje se blues ljestvica na F u taktu 50 (tj. blues ljestvica na As u taktu 238) te akord koji se tumači kao *sixte ajoutée*²² kojim modulira u mol ili dur²³, tonalitet udaljen za malu tercu od početnog.

²¹ Osnovna razlika između oblika ronda i ritornelnog oblika mogućnost je pojavljivanja nepotpune teme i njezine modulacije, dok je u obliku ronda svaki nastup refrena u osnovnom tonalitetu i iznesen u potpunosti.

²² U prijevodu znači „dodana seksta“ na akord subdominante. Obzirom da se radi o mol-dur ljestvici, Gershwin manipulira osjećajem za funkcijom jer gradi molski kvintsekstakord subdominantne funkcije na basovom tonu tonike u duru .

²³ Pomoću korištenja tonaliteta mol-dura, vraća se u dursku tonalitetnu boju.

4.1.b Tablica: prikaz tonalitetnog plana *Ritornello* teme pri pojavljivanju u potpunosti

broj takta	a	a	b	a'
38	A-dur	A-dur modulirajući akord: a-cis-e-g kao dominanta za IV.st	F-dur modulirajući akord: f-as-c-d kao subdominanta za c-mol	c-mol
228	C-dur	C-dur modulirajući akord: c-e-g-b kao dominanta za IV.st	As-dur modulirajući akord: as-ces-es-f kao subdominanta za Es-dur	Es-dur

4.2 TRAIN TEMA

Train tema²⁴ također je građena kao **aaba'** u trajanju od četrnaest taktova. Harmonijska građa preuzeta je iz *blues* progresija u kojima je glavna karakteristika srednji dio u subdominantnom tonalitetu i izmjena glavnih stupnjeva. Također, tonička funkcija izražena je u obliku malog durskog septakorda. Melodijsku liniju čini ponavljanje istih nota na svakoj dobi čime se daje potvrda četverodobne mjere uz osjećaj naivnosti u toj svojoj jednostavnosti.

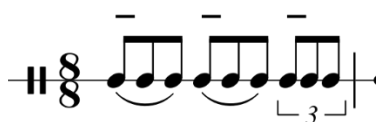
4.2.a Pojednostavljeni prikaz *Train* teme (taktovi 91-105)



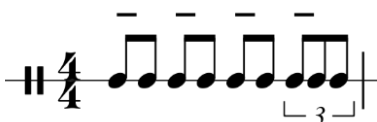
²⁴ Potpuno pojavljivanje teme od takta 91.

No, element iznenađenja i specifičnosti ove teme je u ritmu koji donosi pratnja. Ritam je grupiran (u osminkama) u obliku 2+2+2+3 unutar četverodobnog takta, ali su po pitanju fraziranja osminke grupirane *legato* lukom kao 3+3+3, s time da zadnja grupa čini osminsku triolu. Nastaje hemiola koja u kombinaciji s melodijom i njezinom inzistiranjem na dobama četvrtinskog takta, stvara polimetriju između 4/4 i 8/8 mjere. Iako je zbroj osminki jednak, razlika u grupacijama rezultira razlikom u naglašenim dobama.

4.2.b Pojednostavljeni prikaz zapisanog ritma s tezama 4/4 takta



4.2.c Pojednostavljeni prikaz ritma uz promjenu grupacije osminki i teza u taktu grupacijom *legato* lukom



4.3 STRIDE TEMA

Stride tema²⁵ nastavlja se nakon *Train* teme i ima jednaki formalni i harmonijski plan, osim reprizirajućeg **a'** dijela koji se ovog puta okreće dominantni zbog kadence koja slijedi. Glavna razlika između ove i prijašnje teme je u metrici jer se u ovom odlomku provodi četverodobna mjera bez hemiole, stoga, kao što i naziv kaže²⁶ – tema *odlučno korača* po dobama kroz taktove.

²⁵ Potpuno pojavljivanje teme od takta 115.

²⁶ engl. *stride* – dug, odlučan korak

4.3.a Pojednostavljeni prikaz *Stride* teme (taktovi 115-130)



4.4 SHUFFLE TEMA

Shuffle tema čini šesnaesterotaktni dvodijelni oblik **aaba'**, a uobičajeni je **a'** dio proširen. Glavna odlika **a'** dijela je skladateljska tehnika sekvenciranja za interval male terce čime se, pri ponavljanju građe iz **a** dijela u trajanju od osam taktova, dolazi do Des-dura, tonaliteta udaljenog za tritonus od početnog G-dura. U ovom ponavljanju, pojavljuje se motiv iz *Train* teme. Slijede dvije fraze, pomoću kojih se sekventnim ponavljanjem za interval male terce, tonalitet vraća u početni G-dur. Tema se ponavlja u kasnijim taktovima u klaviru solo, no s drukčijim krajem.

4.4.a Pojednostavljeni prikaz **aab** dijela *Shuffle* teme (taktovi 138-152)



4.4.b Tablica: prikaz tonalitetnog plana *Shuffle* teme

broj takta u partituri	trajanje	tonalitet	materijal	
138	16	G-dur	aab	početak <i>Shuffle</i> teme
154	2	G-dur	a'	glavni motiv kao model za sekvenciranje
156	2	B-dur		sekvenca za m3 uzlazno
158	8	Des-dur		ponavljanje a dijela uz motiv <i>Train</i> teme
166	2	Des-dur		model za sekvenciranje
168	2	E-dur		sekvenca za m3 uzlazno
170	4	G-dur		sekvenca za m3 uzlazno, proširena
174	3+3 (4) ²⁷	G-dur		kadenca

Osnova *Shuffle* teme je ćelija pjesme *The Man I Love* i iznosi ju dva puta unutar **a** dijela na različitim stupnjevima, što rezultira dvama različitim *blue* tonovima: prvi kao sniženi sedmi stupanj (funkcije sekundarne dominante za drugi stupanj) te drugi kao prirodni četvrti stupanj, u ulozi septime dominantnog septakorda za prvi stupanj.

4.4.c Prvi četverotakt *Shuffle* teme s označenim motivom *The Man I Love*



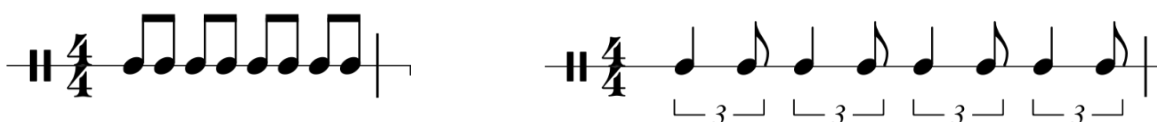
Koristi se ritam karakterističan za *ragtime* glazbu²⁸, ali naziv teme povezuje se s načinom izvođenja osminki u *bluesu*. Naime, u ponavljanju teme u klaviru, pijanisti

²⁷ Prilikom iznošenja *Shuffle* teme u klavirskom solu, kadenca počinje u taktu 292 s frazama 3 + 4.

²⁸ Detaljnije o *ragtime* ritmu u odlomku 4.6. *Međusobna povezanost tema*.

često interpretiraju zapisani ritam upravo kao *shuffle* ritam kako bi ritmom stilski približili temu *bluesu*, ali također, pri interpretaciji s promjenom u ritmu izbjegava se doslovno ponavljanje teme te doprinosi osjećaju pijanističke improvizacije. *Shuffle* ritam karakterizira dioba trajanja između 2 osminke na način da je prva malo dulja od druge, a zadržavajući se u okvirima zadane dobe – četvrtinke. Najbliži ritamski obrazac bio bi ritam triole od kojih su prve dvije osminke vezane ligaturom, ali obzirom da bi zapisivanje ritma u tom obliku rezultiralo kompliciranijom notacijom, u praksi nije uvriježeno notirati *shuffle* ritam već se u *jazz* i *blues* glazbi, ovakav obrazac podrazumijeva.

4.4.d Pojednostavljeni prikaz interpretacije *shuffle* ritma, u usporedbi s normalnom raspodjelom osminki



4.5 LOVE TEMA

Love tema²⁹ sadrži najpoznatije taktove *Rapsodije*, uz motiv *glissanda* u klarinetu na početku. Tema obuhvaća dvadeset i dva takta u obliku **aab** od kojeg je **b** dio znatno kraći i broji samo osam taktova. Slijedi **a'** dio koji je znatno proširen. Ugođaj teme razlikuje se od prijašnje spomenutih; kroz vještu orkestraciju *tutti* nastupa teme, dočarana je toplina u ritmu *slow foxa*³⁰. Tonalitetna je boja važni faktor pri doživljaju ovog odlomka obzirom da se radi o E-duru, tonalitetu udaljenom za tritonus od osnovnog tonaliteta³¹ te time dobiva na važnosti kao emocionalni vrhunac djela. Također, odlomak karakterizira klasičniji izbor harmonija koji doprinosi

²⁹ Potpuno pojavljivanje teme od takta 303.

³⁰ *Slow fox* svrstava se u standardne plesove, a nastao je početkom 20. stoljeća u kazalištu u New Yorku kad je glumac Harry Fox na ritam *ragtimea* osmislio koreografiju, koristeći kombinaciju brzih i sporih koraka pružajući plesačima fleksibilnost i brže kretanje po pozornici. Ples se izvodi u 4/4 mjeri uz karakterističan ritam i brojanje *slow-slow-quick-quick* (sporo-sporo-brzo brzo) čime osnovni korak broji 3 dobe.

³¹ Može se uočiti korelacija s tonalitetnim planom **a'** dijela *Shuffle* teme unutar kojeg se Gershwin odlučuje za isto tonalitetno kretanje.

monumentalnosti i kontrastira ostalim temama. U ovakvim okolnostima, pojava *blue* tonova dobiva na važnosti u izgradnji karaktera koji se okreće emocijama nostalgije i nadrealne radosti³². Tema se sastoji od dva motiva: pjevne melodije popraćene bogatim akordima i kromatskog niza na pedalnim tonovima.

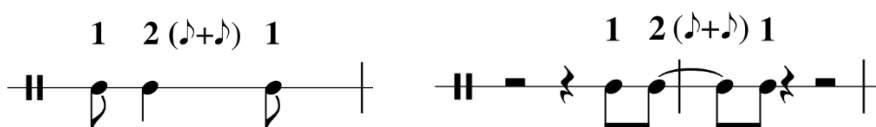
4.5.a Pojednostavljeni prikaz **aab** dijela *Love* teme (taktovi 303-326)



4.6 MEĐUSOBNA POVEZANOST TEMA

Iako je svaka tema u nekom segmentu specifična za sebe, pojedini elementi odaju njihovu međusobnu povezanost. Primjerice, oblik tema koji je mala dvodijelna pjesma prijelaznog oblika s čestim proširenjem u **a'** dijelu. Nadalje, povezanost tema očituje se i u korištenju ritma. Tri od pet tema imaju isti ritamski motiv *ragtimea*. Osnova tog ritma temelji se na sinkopi s prijenosom naglašene dobe na nenaglašenu i označava se kao 121 obrazac (kratko-dugo-kratko) obzirom na trajanje notnih vrijednosti.

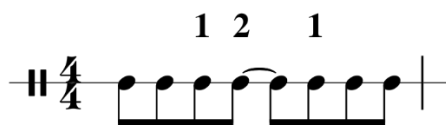
4.6.a Primjer *ragtime* ritma



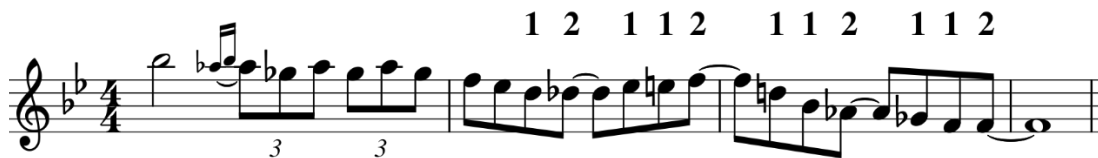
³² Ovaj skladateljski postupak podsjeća na Schuberta i njegovo *čuvanje* durskih paralelnih ili istoimenih tonaliteta za reminiscenciju na sretne trenutke iz prošlosti i sanjarenja.

U *Rapsodiji*, Gershwin uvodi ritamsku grupu s osam osminki od kojih su četvrta i peta vezane ligaturom čime nastala četvrtinka postaje naglašeni dio ritamske figure koji bi se označio s brojem 2, po uzoru na obrazac 121, označavajući broj korištenih osminki u figuri. U *Love* temi ritam je augmentiran i iznosi se u obliku od osam četvrtinki, ali u osnovi je jednak ritmu s osminkama, iskazan u primjeru 4.6.b, s istom sinkopom.

4.6.b Pojednostavljeni prikaz korištenja *ragtime* ritma u *Rapsodiji*



4.6.c Korištenje *ragtime* ritma u *Ritornello* temi



4.6.d Korištenje *ragtime* ritma u *Shuffle* temi



4.6.e Korištenje *ragtime* ritma u *Love* temi u augmentaciji



Sljedeći element koji pokazuje povezanost između tema melodijsko je kretanje četvrtinki pratnje ispod melodije *Stride* teme u taktu 127, čime Gershwin anticipira motiv melodije *Love* teme (od takta 303) zbog smjera kretanja intervala, ali i u tipu orkestracije jer se u oba slučaja radi o udvojenim dionicama u orkestru, tj. o oktavama lijeve ruke u klavirskoj dionici.

4.6.f Povezanost motiva pratnje *Stride* teme s melodijom *Love* teme



Zajednička točka između tema prožimanje je ćelije iz pjesme *The Man I Love* kao dio kontrapunkta tijekom *Ritornello* teme. Spomenuta ćelija temelj je *Shuffle* teme stoga ovim postupkom Gershwin povezuje te dvije teme, što stavljajući motiv u pratnju, što gradeći temu na motivu. Postavlja se pitanje može li se ćelija shvatiti kao sastavni dio *Ritornello* teme, u svrsi stalnog kontrapunkta, ne samo kao motiva iz *Shuffle* teme.

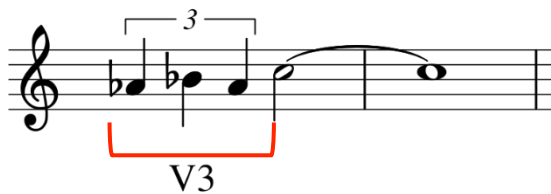
Kao što je u ranijem poglavlju spomenuto, *Ritornello* tema se pojavljuje nekoliko puta tijekom kompozicije, no samo je dva puta prisutna u potpunom obliku, što se može uzeti kao temelj za raspravu o materijalu koji gradi temu. U taktu 38 tema se iznosi u klaviru solo gdje se orkestar, koristeći spomenuti motiv, pojavljuje kao pratnja, a druga potpuna pojava teme u taktu 228 javlja se u izvedbi orkestra, uz klavirsku pratnju, no u ovom slučaju motiv se ne pojavljuje. Na samom početku *Rapsodije*, nakon iznošenja glavnog motiva *Ritornello* teme i motiva *The Man I Love*, skladatelj publiku upoznaje i s motivom *Stride* teme, stoga po mom mišljenju, spomenuta ćelija ne predstavlja građu *Ritornello* teme, već motiv *Shuffle* teme koja se na njoj temelji.

Međutim, glava *Ritornello* teme u svojem retrogradno-inverznom obliku podsjeća na spomenutu ćeliju, također i u ritmu (Schwartz: 1973: 330). Motiv se u *Ritornello* temi pojavljuje s odnosom od velike terce između prvog i trećeg tona ćelije, dok je u osnovnom obliku *The Man I Love* motiv u razmaku od male terce te je zadnji ton karakteristični *blue* ton, čime pojavljivanje spomenutog motiva u ovom retrogradno-inverznom obliku gubi svoju glavnu ulogu i specifičnost, ali je svakako Gershwinu mogao služiti kao inspiracija.

4.6.g Pojednostavljeni prikaz glave motiva *Ritornello* teme, transponiran na C



4.6.h Pojednostavljeni prikaz augmentiranog motiva, transponiran na C, izvučen iz primjera 4.6.g



4.6.i Pojednostavljen prikaz augmentiranog motiva, transponiran na C uz korištenje intervala kao u originalnom motivu *The Man I Love* (primjer 4.a)



4.7 ZAKLJUČAK TEMATSKE ANALIZE

Spomenutih pet tema glavni su nositelj materijala u *Rapsodiji*. Kombinacije nastupa tih tema su višebrojne; u orkestralnom *tuttiju* ili u klaviru solo, orkestar uz pratnju klavira ili u obliku dijaloga između orkestra i klavira. Primjerice, na samom početku kompozicije orkestar donosi glavni motiv *Ritornello* teme, zatim se uključuje i klavir (takt 19) koji ga ponavlja te se materijal razvija u smjeru virtuoznog solističkog odlomka (od takta 24). Ovakav tip nastupa teme nije primjer dvostruke ekspozicije koja se često susreće kod primjerice Mozartovih koncerata za klavir i orkestar. Ta fragmentiranost u obliku, nastupima tema, iznošenju motiva glavna je odlika *Rapsodije*. Razlog se krije u prirodi oblika tema za koji se Gershwin odlučio. Dvodijelni prijelazni oblik **aaba'** karakterizira zatvoreni tip forme, najčešće se radi o odlomcima pravilnog broja taktova u kojima nema mjesta za daleke modulacije, iznenađenja, ako se skladatelj strogo drži oblika. Tome je Gershwin doskočio upravo spomenutim fragmentiranjem materijala kojim, ubacujući nove motive, klavirske virtuozne prijelaze i(li) kadence, otvara prostor za tonalitetne skokove u modulacijama, neočekivane obrate, kao i produljivanje glazbene misli odlomka bez motivičkog rada. Dodatna pomoć u ostvarivanju istog zapisane su cezure, oznake karaktera često uz naglu promjenu dinamike čime interpretacijom solist doprinosi toj glavnoj odlici djela. Na taj je način postignuta dinamičnost komada, manipulacijom glazbenog materijala i odgađanjem kadence skladatelj podiže napetost u psihoakustičkom smislu.

4.7.a Taktovi 49 i 50 kao primjer zapisivanja mnogih interpretativnih, agogičkih i dinamičkih oznaka (*forte*, *deciso*, cezure, *piano*, *scherzando*)

Na drugi pogled, *Love* tema na dvije razine potvrđuje ulogu vrhunca cijele *Rapsodije*. Na tonalitetnom planu, putovanje započinje u osnovnom B-duru, s kulminacijom *Love* teme u E-duru, tonalitetu udaljenom točno za polovicu kvintnog kruga obzirom na interval tritonusa, nakon koje slijedi povratak do početnog B-dura. Time se zatvara krug mnogobrojnih uklona i privremenih tonika. Sljedeća potvrda teze je dojam zrcalnog efekta nastupa tema, gledajući na *Love* temu kao neutralnu točku. Kronološki, teme se pojavljuju redom *Ritornello*, *Train*, *Stride*, *Shuffle*, *Love* čime završava upoznavanje s tematskim materijalom³³. Nakon toga, teme se pojavljuju retrogradno, na način da nakon *Love* teme slijedi *Shuffle*, *Stride* i na kraju *Ritornello*. *Shuffle* tema nije u potpunosti ponovljena, ali Gershwin je proveo opsežno sekvenciranje upravo na motivu teme³⁴. Zaokruženost djela doživljava svoj vrhunac u *codi Molto allargando* u kojoj, uz značajnu promjenu u tempu, vraćajući materijal na početak i iznošenjem *Ritornello* teme u osnovnom tonalitetu, Gershwin zatvara priču *Rapsodije*. Također, *Ritornello* tema nije u svojem potpunom obliku već samo njezin a dio, koji bi se, u širokoj slici analize oblika *Rapsodije*, mogao protumačiti kao a' dio obliku dvodijelne pjesme prijelazno oblika **aaba'**, prikladan kao završetak cijelog komada i u formalnom gledištu na kompoziciju.

4.8 POGLED NA FORMALNU STRUKTURU

Iako je *Rapsodija* bila popularno orkestralno djelo, primjećuju se mane u samoj tehničkoj srži djela, no „ako se glazbeno djelo nastavlja izvoditi i tri generacije nakon svoje premijere, koliko zapravo može biti manjkava njegova forma?“ (prev. Petra Bugarin)³⁵

Poneki skladateljski postupci podsjećaju na glazbu velikana poput lisztovskih virtuoznih pasaža, pjevnih i moćnih melodija uočljivih kod Čajkovskog, sukoba upečatljivih ritmova karakterističnih za Stravinskog, čime se Gershwin pokušava

³³ U radu je naveden redosljed prvih pojavljivanja tema.

³⁴ Iznimka je *Train* tema koja se u *Rapsodiji* pojavljuje samo jedanput, no glava teme se kao motiv pojavljuje i tijekom a' dijela iznošenja *Shuffle* teme (takt 161, 165, 282, 286).

³⁵ Citat preuzet iz: Schiff, David, Gershwin: Rhapsody in Blue, Cambridge: Cambridge University Press, 1997., str. 2

približiti europskoj tradiciji glazbe. No, *Rapsodija* je postigla uspjeh upravo zbog Gershwinovih jedinstvenih i svježih ideja poput prepoznatljivog izbora harmonija, inovativnih, a jednostavnih melodija i plesnog „uličnog“ ritma unutar „klasičnog“ djela. Činjenica da je mnogobrojna publika u mogućnosti pjevušiti dijelove *Rapsodije*, uživati u melodiji, osjetiti ritam koji ih pokreće potvrđuje pravi Gershwinov uspjeh.

Godine 1932. ruski je skladatelj Arthur Lourié opisao tadašnje stanje u glazbi (Neimoyer, 2003: 228) kao krizu nastalu zbog stalnih pokušaja eksperimentiranja, ponajviše u odabiru glazbenih oblika i prožimanju glazbenih materijala u istom. Postavljalo se pitanje kako stvoriti glazbeno apstraktno djelo bez korištenja tradicionalnih glazbenih oblika ili kako prožeti tradicionalne elemente zajedno s novim i svježim idejama u smjeru stvaranja nove forme. Louriéva misao da se „prava, živa, svježja i originalna glazba danas mora tražiti u *katakombama* modernog života“ (prev. Petra Bugarin)³⁶ naglašava da je prava inspiracija upravo trenutak u kojem živimo što je Gershwinu bilo glavno vrelo inspiracije u stvaranju svojeg opusa. No, Gershwin inspiriran spomenutim "*katakombama* modernog života"³⁷ stvara iscjepkanu građu *Rapsodije* koja više naginje epizodičnom iznošenju materijala temeljenom na pet tema, detaljnije opisanih i analiziranih u prethodnom poglavlju.

Prema Davidu Schiffu, američkom skladatelju, dirigentu i piscu u čijoj se glazbi prepoznaju elementi *jazza*, *rocka* i *klezmer*³⁸ stila, formalno se gledajući *Rapsodija* može protumačiti kao djelo od četiri stavaka:

- I. Molto moderato
- II. Scherzo
- III. Andante moderato
- IV. Finale

Prvi stavak bi se odnosio na iznošenje teme koja funkcionira kao *ritornello*, uključujući svih pet nastupa, parcijanih i potpunih. Drugi stavak zabavnog je karaktera te je iz tog razloga opisan kao *Scherzo*, formalno koncipiran kao ABCBB'. Središnji C dio povratak je *Ritornello* teme, kao reminiscencija na početak čime

³⁶ Lourié, Arthur: *The Crisis in Form, Music and Letters*, XIV: 2, 1933, str. 95-103.

³⁷ Referirajući se na elemente koji ga okružuju poput glazbe iz *jazz* klubova u New Yorku, zvukova podzemne željeznice, života na ulici itd.

³⁸ Tradicija židovske glazbe iz istočne Europe.

Gershwin izbjegava dojam konstantnog iznošenja novih tema i nizanja odlomaka. *Andante moderato* donosi zvukove *Love* teme, ponavljajući temu tri puta: prvo u *tutti* orkestru, zatim uz solističko obogaćivanje te završno za ovaj odlomak kao iznošenje *Love* teme u obliku klavirskog sola uz virtuozne varijacije. Završni stavak *Rapsodije* odnosi se na virtuozni klavirski solo s tehnikom repeticija, pojavljivanje motiva *Love* teme, korištenje ćelije *The Man I Love* iz *Shuffle* teme za sekvenciranje te kulminaciju s grandioznim *tutti* u kojem solist uz orkestar iznosi još jednom *Stride* temu u grandioznoj maniri. Slijedi pompozan kraj uz *codu* i motive *Ritornello* teme.

4.8.a Tablica: prikaz podjele *Rapsodije* na stavke po Davidu Schiffu, uz pripadajuće brojeve oznaka u partituri³⁹ i brojeve taktova svakog stavka.

Broj oznake u partituri početka stavka	Broj takta	Naziv i podjela stavaka po Schiffu
početak (10 taktova prije oznake 1)	1	I. Molto moderato
9	91	II. Scherzo
28	303	III. Andante moderato
33	383	IV. Finale

Mana je ove Schiffove podjele po staccima ta što nisu sadržajno obrađene; autor ne skreće pozornost na glazbeni materijal svakog stavka u kojem pojavljivanje tema ima poveznicu s odvajanjem tematskog materijala na stavke već se pri podjeli oslanja na razlike u karakteru. Njegove „upute za korištenje“⁴⁰, kako je i sâm nazvao svoju analizu⁴¹, olakšavaju slušatelju razumijevanje djela, ali ne odaju analitičke detalje o srži djela i razloge korištenja određenih skladateljskih tehnika i formalnih zahvata, poput objašnjenja značenja *Ritornello* teme i njezine uloge u kompoziciji, koja ovakvom podjelom po staccima gubi na važnosti. Osobno se ne slažem sa

³⁹ Termin oznaka u partituri prijevod je poznatijeg termina engl. *rehearsal number*.

⁴⁰ SCHIFF, David, Gershwin: Rhapsody in Blue, Cambridge: Cambridge University Press, 1997., str. 12

⁴¹ U originalu engl. *instruction manual*

spomenutom podjelom, čak ni ako bi namjena bila samo za lakše snalaženje slušatelja jer držim stajalište da *Rapsodija* ima izraženu epizodičnost koja postaje glavna odlika kompozicije.

U verzijama za klavir solo i inačici *Rapsodije* prilagođene za *piano-roll* postoje razlike u materijalu kompozicije obzirom da u orkestralnim verzijama ponovno pojavljivanje već izvođene teme prati i promjena u zvukovnim bojama i orkestraciji, kojih u verzijama za klavir solo nema. To potvrđuje tezu da i sâm Gershwin, kao skladatelj i izvođač tih verzija, kao prioritet ne postavlja formu cjelokupnog djela već važnost iznošenja pet tema, makar i bez motivičkog rada. Kao što je spomenuto u poglavlju „3.2. Prve verzije izdanja“, ne postoji jedno jedino prvo izdanje čime se ostavlja prostor izvođaču pri odabiru izdanja za vlastitu izvedbu. Pijanisti Oscar Levant i Leonard Bernstein pri izvođenju *Rapsodije*, slijede naputke i promjene unutar dijelova u partituri po uzoru na Gershwinove snimke, stavljajući time njegovu izvedbu na mjesto autografa.

Specifičnost ovog djela je što se "rapsodičnost", tj. primjena izvođačke slobode, primjenjuje u samoj formi. Stavci nisu zapisom odvojene cjeline, niti je označeno *attaca* izvođenje. Djelo se doživljava kao jednostavačni komad, po ideji najbliži simfonijskoj pjesmi zbog spajanja stavaka u jedno jedinstveno djelo. No, obzirom na to da se klavir navodi kao solistički instrument, bolje bi bilo objasniti *Rapsodiju* kao jednostavačni koncert za klavir i orkestar. U formi nije nalik klasičnom sonatnom obliku, karakterističnom za koncert za klavir i orkestar ili za simfoniju jer nema konkretnu provedbu. Ovime skladba iskače iz strogih formalnih okvira svojih prethodnika, što ju, uz glazbeni jezik, čini još neobičnijom u odnosu na (zapadno-euroopski) glazbeni repertoar.

5 ZAKLJUČAK

U Gershwinovom stvaralaštvu do izražaja dolazi njegovo podrijetlo, način života i odgoja, pogled na život. Odrastajući na ulici u siromašnjoj četvrti Brooklyna proučavao je pojam grada i zvukove koje grad proizvodi te ono što je čuo i doživio, prenosi u svoju glazbu u duhu novog *jazza*. Za njega glazba nije elitni aspekt života i nije isključivo namijenjena eliti⁴².

Kao skladatelj koji je velik dio svog opusa posvetio vokalnoj glazbi pišući mjuzikle i opere, njegova specijalnost prepoznaje se u svježem načinu iznošenja melodija. Čak i unutar instrumentalnog djela, njegove teme sadrže elemente *jazz* glazbe; srž dolazi iz načina interpretacije *jazz* glazbe u kojoj je ritam najbitniji faktor te se zbog toga njegova njegova djela udaljuju od klasične glazbe. Spomenuta ritmičnost unutar melodija instrumentalnih djela asocira na ritam prisutan u govornom engleskom jeziku, a njegovu bi glazbu, čak i bez umetanja teksta, bilo moguće izvesti kao *scat* pjevanje⁴³, tehniku pjevanja karakterističnu za pjevačku improvizaciju u *jazz* glazbi. Isto se razmišljanje može prenijeti i na *Rapsodiju*. Pet tema koje Gershwin predstavlja u djelu nositelj su cijele forme u kojoj je naglasak stavljen na epizodičnost i rapsodičnost. Ova se kompozicija ne može objasniti kao glazbeno djelo u kojem se materijali tema međusobno suprostavljaju jedan drugome, kao u primjerice provedbi sonatnog stavka, već Gershwin predstavlja svaku temu nakon čega, po uzoru na *jazz* glazbu, provodi variranje u elementima melodije i ritma, mijenjanjem izvođačkih grupa postiže promjenu u zvukovnoj boji te na taj način teme, bez mijenjanja svoje srži, dobivaju novo ruho i kontekst.

Rapsodija u plavom puno je više od loše strukturiranog koncerta za klavir i orkestar. Djelo je simbol ulaska američke glazbe i tradicije u koncertnu dvoranu. Pojam američka glazba objasnio bi se kao nacionalna glazba, no zapravo skladatelj ne koristi melodije narodnih pjesama i folklora već nacionalnost potječe iz stila kojeg Gershwin unosi u glazbu, koristeći svakodnevni život kao inspiraciju čime on stvara glazbu za običnog čovjeka.

⁴² Za usporedbu – velikane poput Bacha, Beethovena, Mozarta financirali su carevi i bogati aristokrati te je glazba simbol za visoki položaj u društvu i bogatstvo.

⁴³ Engl. *scat singing* označava karakterističan način improvizacije pri pjevanju *jazz* repertoara u kojem se koriste besmisleni slogovi, vokali, zvukovi uz improviziranje melodije i ritmova, u svrhu korištenja ljudskog glasa kao instrumenta, a ne govornog medija.

6 BIBLIOGRAFIJA

1. BRUCE, David, Rhapsody in Blue: How Gershwin broke the mold, 2020., [<https://www.youtube.com/watch?v=vv6GcsLxMiQ&list=WL&index=1>] (pristup ostvaren 14.3.2020.)
2. CHALUPT, René, George Gershwin skladatelj Rapsodije u plavom, Zagreb: Matica hrvatska, 1999.
3. GERSHWIN, George: Rhapsody in blue, New York: New World Music Corp., 1924.
4. LOURIÉ, Arthur: The Crisis in Form, Music and Letters, XIV: 2, 1933, str. 95-103.
5. NEIMOYER, E. Susan, Rhapsody in Blue: A Culmination of George Gershwin's Early Musical Education, Washington: University of Washington, 2003.
6. ODEKERKEN, Daphne; Volk Anja; Koops, Hendrik Vincent, Rhythmic Patterns In Ragtime And Jazz, 2017., [http://ismir2015.uma.es/articles/241_Paper.pdf] (pristup ostvaren 5.8.2020.)
7. Rhapsody in Blue, [<https://www.redlandssymphony.com/pieces/rhapsody-in-blue>] (pristup ostvaren 8.9.2020.)
8. SAFFLE, Michael, Perspectives on American Music 1900 – 1950, New York: Routledge, 2000.
9. SCHIFF, David, Gershwin: Rhapsody in Blue, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
10. SCHWARTZ, Charles, Gershwin, his life and music, New York: Da Capo Press, Inc., 1979.

7 TONSKI ZAPISI

1. GERSHWIN, George: Rhapsody in Blue
Gershwin Plays Gershwin (1919-1931)
Paul Whiteman's Concert Orchestra
Solist: George Gershwin
Dirigent: Paul Whiteman
Izdavač: Naxos Nostalgia, 2000.
2. GERSHWIN, George: Rhapsody in Blue
New York's Philharmonic
Dirigent i solist: Leonard Bernstein
Davatelj licence: Sony Classical, 1976.
3. GERSHWIN, George: Rhapsody in Blue (version for piano)
Gershwin At the Piano - Kickin' the Clouds Away,
George Gershwin
Izdavač: Klavier, 2000.
4. GERSHWIN, George, Gershwin Ira: The Man I Love
The Songbook 1956-1959
Ella Fitzgerald
Izdavač: Masters of Jazz, 2019.

Rhapsody In Blue

for Piano and Orchestra

GEORGE GERSHWIN

Molto moderato (♩ = 80) 17

2nd Piano (Orchestra)

mf (Clar.)

1 Più mosso

poco rit.

10

2

p a tempo

(Solo) Moderato assai Più mosso

f *mf* tranquillo *ten.* *ff*

2nd Piano

3

Detailed description: This system contains the first two systems of a musical score. The top system has a treble clef staff with a key signature of two flats and a 7/8 time signature. It begins with a 'Solo' marking and a 'Moderato assai' tempo. The music consists of eighth-note patterns. Dynamics include 'f' and 'mf'. A 'triquillo' marking is present. A 'ten.' (tension) marking is placed above the staff. A circled '3' indicates a triplet. The bottom system has a bass clef staff with a key signature of two flats. It features a '2nd Piano' marking and continues the eighth-note patterns. Dynamics include 'p' and 'ff'. A 'ten.' marking is also present. A circled '3' indicates a triplet.

Scherzando (commodo) *(Solo)*

mp poco scherzando *legato*

4

Detailed description: This system contains the third and fourth systems of the musical score. The top system has a treble clef staff with a key signature of two flats and a 7/8 time signature. It begins with a 'Solo' marking and a 'Scherzando (commodo)' tempo. The music consists of eighth-note patterns. Dynamics include 'mp'. A 'poco scherzando' marking is present. A 'legato' marking is placed below the staff. A circled '4' indicates a quartet. The bottom system has a bass clef staff with a key signature of two flats and a 7/8 time signature. It continues the eighth-note patterns. A circled '4' indicates a quartet.

pochissimo rall. *a tempo* *ten.*

R.H. *p* 27

Detailed description: This system contains the fifth and sixth systems of the musical score. The top system has a treble clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. It begins with a 'pochissimo rall.' marking. The music consists of eighth-note patterns. A circled 'A' is placed above the staff. The bottom system has a bass clef staff with a key signature of two sharps and a 7/8 time signature. It continues the eighth-note patterns. A circled 'A' is placed above the staff. A 'R.H.' marking is present. Dynamics include 'p'. A circled '4' is placed above the staff. A circled '27' is placed below the staff.

ten.

ten.

Two staves of music. The right staff features a melodic line with slurs and accents, marked with *ten.* at the beginning and end. The left staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

f martellato

Two staves of music. The right staff contains a series of chords, many of which are triplets, marked with *f martellato*. The left staff has a more active accompaniment with slurs and accents.

ff

Two staves of music. The right staff continues with triplets and slurs, marked with *ff*. The left staff features a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

pp

17

počv rall.

Two staves of music. The right staff begins with a *pp* dynamic and features a long, sweeping melodic line that spans across the system, marked with *17* and *počv rall.*. The left staff has a steady accompaniment.

mf

Two staves of music. The right staff starts with a *mf* dynamic and contains a melodic line with slurs and accents. The left staff has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Più mosso

5 (Solo)

(L.H.)

poco rit.

5 (2nd Piano)

mf

poco rit.

3

3

5

(L.H.)

R.H.

poco rit.

poco rit.

tranquillo

p

p

This system consists of two grand staff systems. The first system has a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a long slur and a piano (*p*) dynamic marking. The bass clef part has a similar melodic line with a piano (*p*) dynamic. The second system is a grand staff with a treble clef and a piano (*p*) dynamic marking, containing a simple harmonic accompaniment.

(Solo)

f deciso

p scherzando

This system is a grand staff with a treble clef. It begins with a solo section marked with a '4' and a dynamic of *f deciso*. This is followed by a section with a piano (*p*) dynamic and a scherzando character. The bass clef part has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. There are triplet markings (*3*) in the treble clef.

Poco agitato

p poco cresc.

This system is a grand staff with a treble clef. It is marked *Poco agitato*. The treble clef part has a melodic line with a piano (*p*) dynamic and a *poco cresc.* marking. The bass clef part has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. A right-hand (R.H.) section is indicated in the treble clef.

mf

3

This system is a grand staff with a bass clef. It features a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A triplet of three measures is marked with a '3' and a 'V' symbol.

cresc.

This system is a grand staff with a treble clef. It features a melodic line with a crescendo (*cresc.*) dynamic. The bass clef part has a melodic line.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f* and *p*. A section marked with a circled 'B' begins in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns and articulation marks.

Third system of musical notation, marked with a circled 'B' at the beginning. It features a prominent melodic line in the treble clef and a supporting bass line.

Fourth system of musical notation, characterized by dense, rapid passages in both hands, often with slurs and accents.

Fifth system of musical notation, starting with the dynamic marking *ff molto marcato*. This system is dominated by heavy, rhythmic chords and textures in both staves.

First system of a musical score, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several accents (v) and slurs throughout the system.

6

Second system of the musical score, consisting of two staves. It begins with a measure number '6' in a box. The music is mostly rests, with a few notes in the first measure, suggesting a transition or a section of silence.

6

Tempo giusto

(2nd Piano)

ff

Third system of the musical score, consisting of two staves. It begins with a measure number '6' in a box. The tempo is marked 'Tempo giusto' and the dynamic is '(2nd Piano) ff'. The music features a series of chords and some melodic lines, with accents (v) and slurs.

non troppo f

Fourth system of the musical score, consisting of two staves. The dynamic is marked '*non troppo f*'. The music features a series of chords and some melodic lines, with accents (v) and slurs.

Fifth system of the musical score, consisting of two staves. The music features a series of chords and some melodic lines, with accents (v) and slurs. A dynamic marking '*f*' is visible at the end of the system.

System 1: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The system contains three measures of music, primarily consisting of whole notes in both staves.

System 2: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 7 is indicated in a box. The system contains four measures. Performance markings include *pp legato*, *cresc.*, and *f*. A dotted line labeled *8va...* spans the final two measures of the treble staff. The bass staff features a steady accompaniment of eighth notes.

System 3: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 8 is indicated in a box. The system contains four measures. Performance markings include *sf*. The treble staff has rests in the first two measures, followed by chords in the last two. The bass staff features a steady accompaniment of eighth notes, with some chords in the final two measures.

gva.....

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system has a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in both staves. The lower system also has a treble and bass clef, with the treble staff continuing the melodic line and the bass staff providing accompaniment. The dynamic marking *ff* is also present here.

9 *gva*.....

The second system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system has a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present in the treble staff. The lower system also has a treble and bass clef, with the treble staff continuing the melodic line and the bass staff providing accompaniment. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in the bass staff. The marking *9 marc.* (marcato) is present in the treble staff.

gva.....

The third system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system has a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *simile* is present in the treble staff. The lower system also has a treble and bass clef, with the treble staff continuing the melodic line and the bass staff providing accompaniment.

gva......

10

Musical score for measures 9 and 10. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A box containing the number '10' is placed above the right-hand staff at the end of measure 10. The bottom system also consists of a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

gva......

Musical score for measures 11 and 12. The top system consists of a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The bottom system consists of a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The number '4' is written above the right-hand staff in measure 12, and the number '1' is written above the right-hand staff in measure 13.

gva......

11

p cresc.

5

5

11

Musical score for measures 13 and 14. The top system consists of a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The bottom system consists of a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The number '11' is written above the right-hand staff at the end of measure 13. The dynamic marking *p cresc.* is written above the right-hand staff in measure 14. The number '5' is written above the right-hand staff in measure 14, and the number '5' is written above the right-hand staff in measure 15.

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) features a melodic line with four groups of sixteenth-note chords, each marked with a '5' above a slur. The lower staff (bass clef) contains a few notes and rests. A fermata is placed over the first measure of the lower staff.

Second system of a musical score. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with four groups of sixteenth-note chords, each marked with a '5' above a slur. The lower staff (bass clef) contains a few notes and rests. A fermata is placed over the first measure of the lower staff. The dynamic marking *p cresc.* is present at the beginning of the system.

Third system of a musical score. The upper staff (treble clef) is empty. The lower staff (bass clef) contains a few notes and rests. A fermata is placed over the first measure of the lower staff. The dynamic marking *rall. e dim.* is present in the middle of the system. The system concludes with the marking *a tempo*.

12 Tempo giusto'

The first system of music, measures 1-4, features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a bass clef. The treble staff contains a series of chords, with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. The bass staff contains a melodic line with eighth notes and rests, also marked with *f*.

The second system, measures 5-8, continues the piece. The treble staff shows a sequence of chords with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The bass staff continues the melodic line with eighth notes and rests.

The third system, measures 9-12, introduces a melodic line in the treble staff with slurs and accents. The bass staff continues with eighth notes and rests.

The fourth system, measures 13-16, features a complex texture with many chords in the treble staff and a melodic line in the bass staff. The treble staff has a dynamic marking of *f*.

The fifth system, measures 17-20, shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The treble staff has a dynamic marking of *f*.

The sixth system, measures 21-24, concludes the piece. The treble staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The bass staff continues with eighth notes and rests.

First system of musical notation, consisting of two grand staves. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The notation includes chords, eighth notes, and sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of two grand staves. It begins with a boxed number '13' and the word 'Meno' above a fermata. The music continues with various rhythmic patterns and dynamics.

Third system of musical notation, consisting of two grand staves. It is labeled '(2nd Piano)' at the beginning. The notation includes a triplet of eighth notes in the upper staff and sustained chords in the lower staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two grand staves. It begins with a piano (*p*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking. The music transitions to a fortissimo (*ff*) dynamic and 'a tempo' marking, ending with a sforzando (*sfz*) marking.

14 Con moto

Musical score for measures 14-15. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a *pp* dynamic marking. The bass clef part has a **14** measure marker. The second system also has a grand staff. The treble clef part has a *f* dynamic marking. The bass clef part has a **14** measure marker.

Musical score for measures 16-17. The first system consists of a grand staff. The treble clef part has a **L.H. 3** marking and a triplet of chords. The bass clef part has a **16** measure marker. The second system also has a grand staff. The treble clef part has a **L.H. 3** marking and a triplet of chords. The bass clef part has a **17** measure marker.

Musical score for measures 18-19. The first system consists of a grand staff. The treble clef part has a **15** measure marker. The bass clef part has a **18** measure marker. The second system also has a grand staff. The treble clef part has a **15** measure marker. The bass clef part has a **19** measure marker.

(2nd Piano)

The first system of the 2nd piano part consists of two staves. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff features a melodic line with various ornaments and dynamics.

The second system continues the 2nd piano part. It includes performance instructions: *mf*, *rit.*, *rubato*, and *cresc. atempo*. Above the treble staff, there are fingering numbers: 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 2. The bass staff continues with melodic and harmonic development.

The third system of the 2nd piano part shows more complex chordal textures in both staves, with some melodic fragments appearing in the treble staff.

16 Animato

The first system of the 'Animato' section is marked *mf*. It features a complex texture with many notes in the treble staff and a more active bass line. The word *loco* is written below the bass staff. The section ends with a *gva* (glissando) instruction.

16

The second system of the 'Animato' section is marked *sf* and *pp*. It continues the complex texture with many notes in the treble staff and a more active bass line. The section ends with a *pp* marking.

First system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a few notes. The middle staff is a single treble clef staff with a series of chords and some melodic lines, marked with *ff* and various articulation marks like accents and slurs. The bottom staff is a single bass clef staff with a rhythmic accompaniment of chords, many marked with a '7' for seventh chords.

Second system of a musical score. It consists of two staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line, marked with *f* and *grv* (grave), and ending with a measure marked with a boxed '17'. The bottom staff is a single bass clef staff with a *loco* marking and some notes.

Third system of a musical score. It consists of two staves. The top staff is a grand staff with a boxed '17' at the beginning and a *mf cresc.* marking. The bottom staff is a single bass clef staff with a *pp* marking and a '7' for a seventh chord.

Fourth system of a musical score. It consists of three staves. The top staff is a grand staff with a melodic line featuring slurs and accents. The middle staff is a single treble clef staff with a series of chords, many with accents. The bottom staff is a single bass clef staff with a melodic line and a *f* marking.

18

18

8va

8va

p

poco

a poco cresc.

L.H.

rall e dim.

This musical score consists of five systems of staves. The first system shows a treble and bass clef with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second system continues the piece with similar notation. The third system features a treble clef with a melodic line and a bass line, including a dynamic marking of *p* and the instruction *poco*. The fourth system continues the melodic line in the treble. The fifth system shows a treble clef with a melodic line and a bass line, including the instruction *a poco cresc.* and *L.H. rall e dim.* with a fermata over the final notes.

19 © **C** *Meno mosso e poco scherzando*
(*Slower and marked*)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring several accents and a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed at the beginning of the system.

The second system continues the musical piece. The upper staff features a melodic line with a slur and a fermata over a phrase. The lower staff includes two triplet markings over eighth notes. A dynamic marking of *espr.* (espressivo) is placed at the beginning of the system.

The third system of the score shows the continuation of the melodic and harmonic lines. It includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a *gva* (ritardando) marking with a dotted line extending to the right.

The fourth system features a *gva* (ritardando) marking at the beginning. The upper staff has a melodic line with a fermata over a note. The lower staff continues with the accompaniment. A dynamic marking of *p* is visible at the end of the system.

The fifth and final system on the page shows the concluding melodic and harmonic phrases. It includes a triplet marking and a dynamic marking of *rit.* (ritardando) at the end of the system.

First system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The bass staff contains a bass line with eighth notes and chords. There are some rests and dynamic markings throughout the system.

Second system of a musical score, starting with a measure number '20' in a box. It consists of two staves. The treble staff has a melodic line with eighth notes, slurs, and a triplet of eighth notes. The bass staff has a bass line with eighth notes and slurs. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first measure of the treble staff.

Third system of a musical score, starting with a measure number '20' in a box. It consists of two staves. The treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff has a bass line with eighth notes and slurs. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first measure of the treble staff.

Fourth system of a musical score. It consists of two staves. The treble staff has a melodic line with eighth notes, slurs, and a triplet of eighth notes. The bass staff has a bass line with eighth notes and slurs. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first measure of the treble staff. The text 'R. H.' is written above the first measure of the bass staff.

Fifth system of a musical score. It consists of two staves. The treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff has a bass line with eighth notes and slurs. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first measure of the treble staff.

8va.....

This system contains three staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The middle staff is a bass clef with a key signature of two sharps, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two sharps, showing a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

8va.....

This system contains three staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps, featuring a melodic line with eighth notes and accents. The middle staff is a bass clef with a key signature of two sharps, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two sharps, showing a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

8va.....

This system contains three staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps, featuring a melodic line with eighth notes, a trill, and a fermata. The middle staff is a bass clef with a key signature of two sharps, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two sharps, showing a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

21

8va.....

First system of musical notation for measures 21-22. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the bass. A dotted line above the staff indicates an octave transposition for the first few measures.

Second system of musical notation for measures 21-22. It continues the grand staff from the first system. The treble staff has a *ff* (fortissimo) dynamic marking. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) in both the treble and bass staves. The bass line includes some chords with a flat sign.

Third system of musical notation for measures 21-22. The *legato* instruction is placed between the staves. The treble staff continues with a flowing melodic line, and the bass staff provides a steady accompaniment. Triplet markings are present in both staves.

Fourth system of musical notation for measures 21-22. This system shows the continuation of the piece, with the treble staff mostly empty and the bass staff containing some triplet markings.

22 Più mosso (Solo)

First system of musical notation for measures 23-24. The tempo is marked *Più mosso* and the instruction *(Solo)* is present. The treble staff features a melodic line with many accidentals, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment.

22

mp

Second system of musical notation for measures 23-24. The *mp* (mezzo-piano) dynamic marking is present. The treble staff has a melodic line with triplet markings, and the bass staff has a corresponding accompaniment with triplet markings.

8va

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring many slurs and accidentals. The second staff is a bass clef with a melodic line, including a flat (b) and several slurs. The third and fourth staves are grand staff accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef, both containing rhythmic accompaniment.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a bass clef with a melodic line, including a flat (b) and several slurs. The third and fourth staves are grand staff accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef, both containing rhythmic accompaniment.

8va

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a bass clef with a melodic line, including a flat (b) and several slurs. The third and fourth staves are grand staff accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef, both containing rhythmic accompaniment.

23

8va

Musical score for the first system, measures 23-24. The system includes a vocal line (treble clef) with eighth notes and a piano accompaniment (grand staff). The piano part consists of arpeggiated chords in the right hand and eighth notes in the left hand. A measure rest is present in the vocal line at the end of measure 24.

23

8va

Musical score for the second system, measures 25-26. The system includes a vocal line (treble clef) with eighth notes and a piano accompaniment (grand staff). The piano part consists of arpeggiated chords in the right hand and eighth notes in the left hand. A measure rest is present in the vocal line at the end of measure 26. A *mf* dynamic marking is present in measure 26.

8va

Musical score for the third system, measures 27-28. The system includes a vocal line (treble clef) with eighth notes and a piano accompaniment (grand staff). The piano part consists of arpeggiated chords in the right hand and eighth notes in the left hand. A measure rest is present in the vocal line at the end of measure 28. Dynamic markings *p* and *mf* are present in measures 27 and 28 respectively.

24

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), 4/4 time signature. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes and a trill. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, marked with a triplet and a *meno* dynamic. The left hand features a bass line with a *pp* dynamic and a *poco accelerando* instruction. A triplet of eighth notes is present in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a triplet and a *pp* dynamic, followed by a *cresc.* instruction. The left hand has a bass line with a *f* dynamic. A *gva* (ritardando) instruction is written above the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a triplet and a *gva* instruction. The left hand has a bass line with a *f* dynamic. A *gva* instruction is written above the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a triplet and a *gva* instruction, ending with a *rall.* (ritardando) instruction. The left hand has a bass line with a *mf* dynamic. A circled **D** is written above the right hand. The system concludes with a *con gra* (congratulations) instruction.

25

a tempo
L.H.

mf
R.H.

3

This system contains measures 1 through 3. The right hand (R.H.) plays a series of chords in the treble clef, while the left hand (L.H.) plays a rhythmic accompaniment in the bass clef. A triplet of eighth notes is marked in the R.H. in measure 3.

R.H.

6

L.H.

R.H.

This system contains measures 4 through 6. The R.H. part features a sixteenth-note figure in measure 4, marked with a slur and the number 6. The L.H. continues with its accompaniment. A triplet of eighth notes is marked in the R.H. in measure 6.

3

This system contains measures 7 through 9. The R.H. continues with chords, and the L.H. features a triplet of eighth notes in measure 7.

3

This system contains measures 10 through 12. The R.H. continues with chords, and the L.H. features a triplet of eighth notes in measure 12.

poco rall.

This system contains measures 13 through 15. The R.H. part has a long note in measure 15. The L.H. part has a long note in measure 15. The tempo marking *poco rall.* is present in measure 15.

E

26

R.H. \wedge

First system of musical notation, measures 1-2. The right hand (R.H.) features a rapid sixteenth-note pattern with accents. The left hand (L.H.) has a slower, more melodic line. Dynamics include *p* and *a tempo*.

p *a tempo*
L.H.

Second system of musical notation, measures 3-4. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a melodic line with a *molto cresc.* marking. Dynamics include *p* and *a tempo*.

molto cresc.

Third system of musical notation, measures 5-6. The right hand features a complex chordal texture with triplets. The left hand has a melodic line. Dynamics include *ff* and *agitato*.

ff *agitato*

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The right hand features a complex chordal texture with triplets. The left hand has a melodic line. Dynamics include *ff* and *agitato*.

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The right hand features a complex chordal texture with triplets. The left hand has a melodic line. Dynamics include *p* and *a tempo*.

p *a tempo*

cresc.

qua
ff agitato

fff
Cad. brillante
L.H.

F *rubato e legato*
pp

rall.
pp
L.H.

28

(2nd Piano)

Andantino moderato con espressione

First system of musical notation (measures 28-31). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with slurs and dynamic markings. A piano (*p*) dynamic marking is present in the first measure.

Second system of musical notation (measures 28-31). Continuation of the melodic and harmonic lines from the first system, showing further development of the musical phrases.

Third system of musical notation (measures 28-31). The right hand includes a *crescendo* marking and a *mf* dynamic marking. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the final measure.

29

First system of musical notation for measures 29-32. The right hand features a triplet of eighth notes marked with a '3'. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the right hand in the final measure.

Grandioso ma non troppo

30

First system of musical notation for measures 30-33. The right hand includes a triplet of eighth notes marked with a '3'. A *a tempo* marking is placed above the right hand in the final measure. The left hand features a steady accompaniment.

Poco rubato
(Solo)

f *leggiero* *stacc.*

3 4 2

2nd Piano

fff *p*

Grandioso

cresc. ed accel. *ff*

poco accel. *p*

ff allargando

31

stacc.

p

31

gosa.....

p con ped.

32

pp legato

32

gosa.....

musical score system 1, piano part, treble and bass clefs, key signature of two sharps (F# and C#), time signature of 4/4. The system contains four measures. The first measure has the instruction *poco a poco cresc.* written above the staff. The second measure has a dynamic marking of *f* above the staff. The music consists of eighth and sixteenth notes in both hands.

musical score system 2, piano part, treble and bass clefs, key signature of two sharps, time signature of 4/4. The system contains four measures. The first measure has the instruction *dim.* above the staff. The second measure has a dynamic marking of *mp* above the staff. The third measure has the instruction *rall* above the staff. The fourth measure has the instruction *con moto, espressivo* above the staff and a dynamic marking of *p* above the staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

musical score system 3, piano part, treble and bass clefs, key signature of two sharps, time signature of 4/4. The system contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mp* above the staff. The second measure has the instruction *gva...* above the staff. The music is characterized by long, flowing lines in both hands, primarily using eighth and sixteenth notes.

musical score system 4, piano part, treble and bass clefs, key signature of two sharps, time signature of 4/4. The system contains four measures. The first measure has the instruction *gva...* above the staff. The second measure has the instruction *gva...* above the staff. The music continues with long, flowing lines in both hands, primarily using eighth and sixteenth notes.

musical score system 5, piano part, treble and bass clefs, key signature of two sharps, time signature of 4/4. The system contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mp* above the staff. The second measure has the instruction *gva...* above the staff. The music continues with long, flowing lines in both hands, primarily using eighth and sixteenth notes.

8va.

mf espr.

calmato

9

3

mf espr.

calmato

mf espr.

calmato

33

Leggiero

(L.H.) *assai staccato*

f

p

Ⓒ

Agitato e misterioso

(start slowly and gradually increase in speed)

mf sempre stacc.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes repeat signs at the beginning and end of the system. The notation is dense with beamed notes and rests.

Third system of musical notation, featuring the label *L. H.* above the treble staff in the first and third measures. The music continues with intricate rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, showing further development of the piece's complex rhythmic structure.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It features a final cadence with a double bar line and a fermata over the final notes.

Sognando

First system of musical notation for 'Sognando'. It consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) has a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 3/4. The music features a melody with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *rall. e dim.* in the third measure. The left-hand staff (bass clef) provides a bass line with chords and single notes.

Second system of musical notation for 'Sognando'. It consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) has a key signature of two sharps and a time signature of 3/4. The music features a melody with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *a tempo*. The left-hand staff (bass clef) provides a bass line with chords and single notes.

Third system of musical notation for 'Sognando'. It consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) has a key signature of two sharps and a time signature of 3/4. The music features a melody with a slur over the first two measures. The left-hand staff (bass clef) provides a bass line with chords and single notes.

Fourth system of musical notation for 'Sognando'. It consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) has a key signature of two sharps and a time signature of 3/4. The music features a melody with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *Allegro*. The left-hand staff (bass clef) provides a bass line with a glissando marked *glissando brillante* and a dynamic marking of *f*. There are also markings for *L.H.* and *R.H.* and a circled *H*.

Fifth system of musical notation for 'Sognando'. It consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) has a key signature of two sharps and a time signature of 3/4. The music features a melody with a dynamic marking of *mf* and a measure number of 34 in a box. The left-hand staff (bass clef) provides a bass line with chords and single notes.

Sixth system of musical notation for 'Sognando'. It consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) has a key signature of two sharps and a time signature of 3/4. The music features a melody with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *Allegro agitato e misterioso* and a measure number of 34 in a box. The left-hand staff (bass clef) provides a bass line with chords and single notes.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains a bass line with eighth notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of a grand staff. The treble clef contains whole rests. The bass clef contains a melodic line with eighth notes, followed by a long note with a fermata.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff. A box containing the number "35" is located at the beginning of the treble clef staff. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains whole rests. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

Fourth system of musical notation, consisting of a grand staff. A box containing the number "35" is located at the beginning of the treble clef staff. The word *pomposo* is written above the treble clef staff. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a long note with a fermata. The bass clef contains a bass line with eighth notes and a long note with a fermata. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

Fifth system of musical notation, consisting of a grand staff. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains whole rests.

Sixth system of musical notation, consisting of a grand staff. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a long note with a fermata. The bass clef contains a bass line with eighth notes and a long note with a fermata. The system concludes with a final chord in both staves.

8va.....

trem. ad lib.

Molto stentando

36

ff

ff

simile

36

ff

37 *Agitato*

mf

37

L.H.

L.H.

38

Musical score for measures 38-41. The system consists of two grand staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth notes and chords. A box containing the number '38' is positioned above the first measure of the upper staff.

gva.

3 L.H. L.H. L.H. L.H.

poco a poco cresc. ed

Musical score for measures 42-45. The system consists of two grand staves. The upper staff features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with eighth notes. The lower staff contains a bass line with chords. A dotted line above the first measure is labeled 'gva.'. Below the first measure, the text '3 L.H.' is written. Below the second measure, 'L.H.' is written. Below the third measure, 'L.H.' is written. Below the fourth measure, 'L.H.' is written. The instruction 'poco a poco cresc. ed' is written below the lower staff.

gva.

accel.

L.H. L.H. L.H. L.H.

accel.

Musical score for measures 46-49. The system consists of two grand staves. The upper staff features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with eighth notes. The lower staff contains a bass line with chords. A dotted line above the first measure is labeled 'gva.'. The instruction 'accel.' is written below the first measure of the upper staff. Below the second measure, 'L.H.' is written. Below the third measure, 'L.H.' is written. Below the fourth measure, 'L.H.' is written. Below the fifth measure, 'L.H.' is written. The instruction 'accel.' is written below the first measure of the lower staff.

Molto marcato

8va.....

19 Grandioso (not too slow)

39

The first system of the musical score consists of two grand staves. The upper staff contains a complex melodic line with many beamed eighth notes and sixteenth notes, featuring several trills and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Both staves include dynamic markings such as *b* and *v*.

The second system continues the musical piece. The upper staff features a melodic line that concludes with a phrase marked *gva.* (ritardando) and a dotted line. The lower staff continues with its accompaniment, showing some chordal textures.

The third system of the score shows further development of the melodic and accompaniment parts. The upper staff again features a melodic line with a *gva.* marking. The lower staff continues with its accompaniment, maintaining the harmonic structure.

poco a poco rit.

poco a poco rit.

40

Molto allargando

L.H.

ff

R.H. *rapido*

40

ff

*

trm

8

L.H.

ff

molto rit.

sfz

ff

molto rit.

*