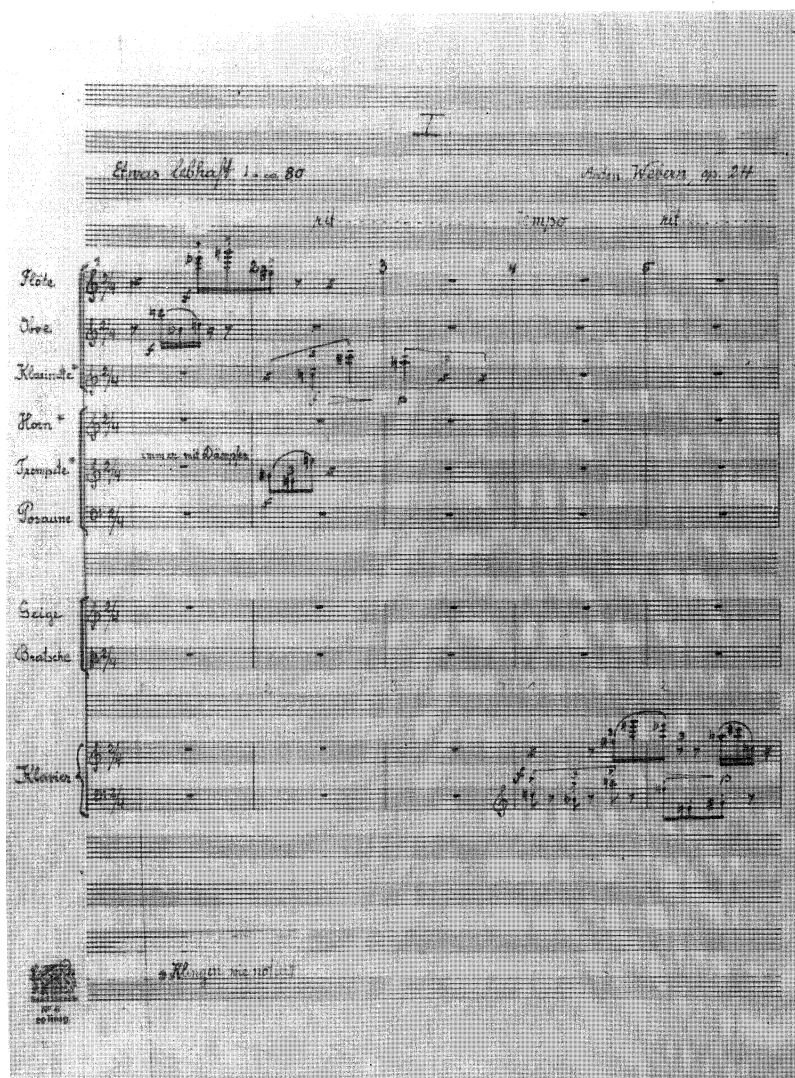




Erste Seite des Autographs
First page of the autograph

PHILHARMONIA
PARTITUREN • SCORES • PARTITIONS

ANTON WEBERN

KONZERT

op.24

Philharmonia No.434

PHILHARMONIA PARTITUREN
in der
UNIVERSAL EDITION, WIEN—LONDON

VORWORT

Im Sommer 1934 schrieb Webern an seine Freunde: "... diese letzten Monate seit dem 12. Februar hat es eine Aufregung nach der anderen gegeben. Enttäuschung über Enttäuschung." Doch das war nur ein Anfang. Die private Unterrichtstätigkeit, die nach seinem unfreiwilligen Rückzug aus dem aktiven Dienst am Wiener Musikleben Weberns einzige Erwerbsquelle war, reduzierte sich unter dem Einfluß der allgemeinen Stagnation auf ein prekäres Minimum. Die Dirigentengastspiele, die ihm hin und wieder aus dem Ausland angeboten wurden, hörten auf. In Deutschland war seine Musik verpönt, und bekanntlich dauerte es dann nicht mehr lang, bis auch in Österreich der Bannfluch wirksam war.

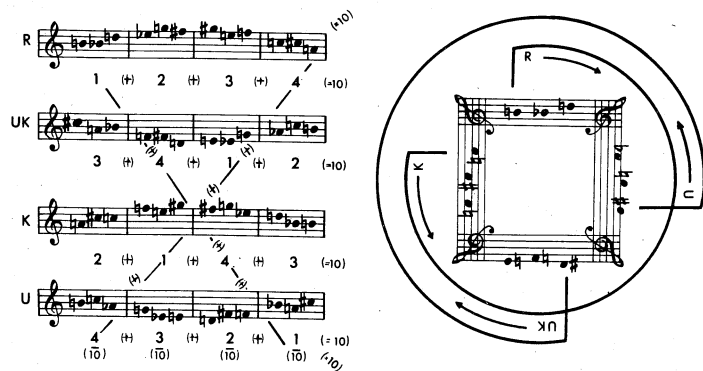
Webern, der freilich nie die Gunst der Öffentlichkeit gesucht hatte, sagte sich in dieser Zeit der wachsenden Konfusion auch innerlich von jeder Bindung an die geltenden Spielregeln gesellschaftlichen Wettbewerbs los, blieb immer öfter und länger in seinem Mödlinger Refugium mit seiner Familie allein und züchtete Blumen, um desto konzentrierter und härter an dem arbeiten zu können, was er für mindestens ebenso wichtig hielt. Schon in den letzten Februartagen dieses Jahres 1934 hatte er notiert: "Je schrecklicher es wird, umso verantwortungsvoller unsere Aufgaben." Das war eine Kundgebung unbeirrbarer tätigen Glaubens an die Verwirklichung eines neuen Wertsystems.

In Weberns Musik ist dieser Glaube, der im Grunde ein Glaube an das unumstößliche Gesetz einer absoluten Ordnung ist, durch zunehmende Strenge in der Wahl und Handhabung jener Mittel definiert, die der Organisation der Teile, auch der allerelementarsten, und ihrer Zusammenfassung zu einem organischen Ganzen dienen. Das sind Mittel einer ganz spezifischen, auf gleichsam interzellulare Zusammenhänge gerichteten Disposition des Materials und die seiner Feinstruktur adäquaten Gestaltung. Auf diesen Prämissen beruht Weberns Satzkunst von Anfang an. Sie steigerte sich nach den langen schöpferischen Pausen, die der Symphonie von 1928 und dem Quartett von 1930 folgten, unter dem Gesichtspunkt der äußersten Disziplin zu einem Phänomen größter artistischer Metiersicherheit und reduzierte sich zugleich auf ihre Wesensgrundzüge. Das Produkt, die Komposition, war von nun an ihrem Charakter nach, was sie der Anlage nach bei Webern seit jeher gewesen war: ein Konzentrat ordnungs- und sinnstiftender Kombinationskunst, ein mit höchster Akribie in knappster Form Zusammengesetztes. Oder, um es mit einem Lieblingswort Weberns zu sagen: ein an der Kunst musikalischer Gestaltung vollzogenes "Gesetz".

Eines der Mittel, deren sich Webern bei seiner kasuistischen Präzisionsarbeit am Satz bedient, ist Schoenbergs Methode, mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen zu komponieren. Wie andere Mittel auch, die er von andern übernimmt, übernimmt er es allerdings nicht, ohne es den eigenen Zwecken anzupassen. Um jene Materialkonsistenz zu erzielen, die dem zarten Gespinnst seiner Phantasie genügend

Körper zu geben vermag, operiert er bald nach den ersten Versuchen im neuen System mit Sechston- oder Dreitongruppen, indem er diese durch Symmetriebildungen und andere Kunstgriffe in eine Beziehung zueinander setzt, die die Kohäsionskraft der Reihe potenziert.

Die Reihe des Konzerts ist als klassisches Modell dieses Verfahrens anzusehen. Sie besteht aus vier Gruppen von je drei Tönen im Abstand einer kleinen Sekund und einer großen Terz, die so angeordnet sind, daß sie die Grundformen der Reihe – Originalgestalt Krebs Umkehrung und Umkehrungskrebs – als Diminutiv dieses elementaren Ordnungsschemas in sich selbst darstellen. Da jede dieser Gruppen in den (mit allen Transpositionen) insgesamt 48 Formen viermal denselben Stellenwert hat, indem sie viermal auf denselben Tonstufen zu stehen kommt, reduziert sich der Materialvorrat der Komposition auf 12 Reihenformen, beziehungsweise 48 Dreitongruppen, die wiederum paarweise in näherer Verwandtschaft zueinander stehen. Je zwei Reihenformen lassen sich bei entsprechender Anordnung der Teile in einer einzigen zusammenfassen. Dieser Sachverhalt ist in den beiden nachstehenden Figuren veranschaulicht. Sie erinnern an das bekannte magische Quadrat, das, wie man weiß, Weberns Gedanken sehr angezogen hat.



Die dreisätzige Form des Konzerts ist mit geringerer Wahrscheinlichkeit auf die Tradition zurückzuführen (denn es hat auch sonst mit den überlieferten Typen der Gattung kaum etwas gemein) als auf den Umstand, daß die 3 neben der 4 als reziproke Größe im Gesamtkonzept des Werks eine ähnliche Schlüsselfunktion innehat. Sie bestimmt nicht nur die formale Anlage des Ganzen sondern auch die Gliederung der drei Teile und ihren Motivaufbau, ja sogar die Zusammensetzung des Instrumentariums und, wenn man will, die Spieldauer. In der Praxis des Spiels erweist sich, daß die weitverbreitete Annahme, eine Musik, deren Stimmigkeit von der Übereinstimmung der ihr zugrundeliegenden Zahlen, Maße und Proportionen her-

geleitet ist, müsse vom blanken Kalkül gezeichnet sein, auf einer Verwechslung von Ursache und Wirkung beruht. Freilich darf die Darbietung nicht am Gerüst der musikalischen Gedanken kleben bleiben, sonst macht sie sich selbst zum Opfer einer solchen Verwechslung.

Weberns "Rechnung" geht auch in diesem Spezialfall in der Realität der Klangerfahrung auf – so genau ist sie –, denn sie nimmt das Resultat in der Idee des scheinbar algorithmischen Problems vorweg, sie geht von der Realität der Klangerfahrung aus. Beispiel: erster Satz, Takt eins bis sechs (!). Eine Einleitung. Die signalisiert in einer einfachen runden Gebärde den Formverlauf der ganzen Komposition und jeder einzelnen der Komponenten. Die zwölf Töne der Reihe und ihrer Krebsumkehrung sind in den präformierten Dreiergruppen mechanisch auf die zunächst freilich nur fünf Stimmen verteilt, und doch ergibt sich aus der rhythmischen Konfiguration dieser Elemente durch die gegenläufige Dichteveränderung ihres Auftretens: organische Bewegung. Harmonie der Form zum Vorgustieren. Der Schluß des Satzes (die letzten sechs Takte vor der Fermate) korrespondiert mit diesem Anfang aufs genaueste; nur ist hier infolge Vertauschung der beiden Symmetriehälften die Bewegungsintensität in der Mitte am größten; der Nachklang schwingt aus. Die drei Teile zwischen diesem Vor- und Nachspiel sind nahtlos ineinander verwoben, aber durch rhythmisch gestraffte Übergänge (22–25 und 44–47) und die verwandelte Atmosphäre der jeweils anders dargestellten Ausgangssituation merklich differenziert.

Im langsamen Mittelsatz gibt es nach Takt 28 eine deutliche, sogar durch einen Doppelstrich hervorgehobene Zäsur, weil die zwei andern Satzglieder (29–56 und 57–78), die dieselbe Motivsubstanz haben, eine selbständige Formeinheit bilden und in einem ähnlichen Verhältnis zueinander stehen wie die beiden Abschnitte des ersten (1–10 und 11–28), obgleich sie sich entschiedener voneinander abheben. Daß die Zwölftonreihen hier quer durch alle Stimmen gehen, einschließlich der Begleitstimme des Klaviers, in den auf die Bläser- und Streicherpartien aufgetragenen Melodiekurven sich aber separate Reihenformationen abzeichnen, mag ein Zufallsprodukt des "Kalküls" sein. Im übrigen zeigt sich gerade an diesem Stück mit seinen infinitesimalen Übergängen in extrem lockerem, nur durch die sanfte Gewalt rhythmischen Gleichmaßes zusammengehaltenem Gefüge, wie irrational die Werte sind, auf die Webern es abgesehen hatte. Der dritte Satz mutet wie eine Paraphrase des ersten an. Er rundet die Einheit des Werks durch Analogie ab. "Immer das gleiche, und doch jedesmal ein anderes": so hat es der Autor auch hier wieder gemeint.

Das Konzert ist mit einer für Weberns obsessive Art der Produktion bemerkenswerten Pünktlichkeit abgeschlossen worden. Zwar ist die Arbeit nicht terminisiert und schon gar nicht bestellt gewesen. Aber sie hat wohl zum 13. September des Jahres 1934, dem 60. Geburtstag Schoenbergs, fertig sein sollen. Und sie war's.

PREFACE

In the summer of 1934 Webern wrote to his friends, "... these last few months since the 12th of February have brought one upset after another. Disappointment after disappointment." But that was just the beginning. The private instruction which was Webern's sole source of income following his compulsory withdrawal from active participation in the musical life of Vienna was reduced to a precarious minimum under the influence of the general stagnation. Guest appearances as a conductor which had been offered him now and again in other countries were no longer forthcoming. His music was on the blacklist in Germany, and it would not be too long before the ban would become effective in Austria too.

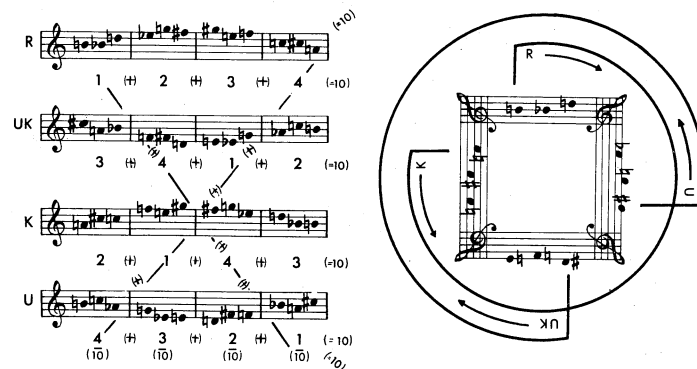
Webern, who certainly had never sought public favour, inwardly renounced, during this period of growing confusion, every tie binding him to the acknowledged rules of social competition. He spent more and more time with his family in his Mödling refuge, raising flowers in order to be able to work harder and with more concentration on things he considered to be at least of equal importance. During the last days of February in that turbulent year of 1934, he had written: "The more terrible it becomes, the more responsible are our tasks." This was a statement of an imperturbable and active faith in the realization of a new system of values.

In Webern's music this faith, which at bottom is a faith in the incontestable law of an absolute order, is defined by an increasing severity in the choice and treatment of the means which serve the organization of the parts (even the most elemental parts) and their unification into an organic whole. They are the means of a quite specific disposition of material directed towards, as it were, intercellular cohesion, and the means of a formation adequate to the delicacy of that structure. It is on these premises that Webern's art of composition was based from the very beginning. With the utmost discipline that art became intensified, after the long creative pauses following the *Symphony* (1928) and the *Quartet* (1930), to a phenomenon of supreme security in matters of craft, and simultaneously reduced itself to its basic characteristic features. From that point onwards the product, the composition, was in character what it had always been in structure: a concentrated combinative art, a source of order and meaning, a unity compounded with the greatest exactitude and in the tightest form. Or, to use a favourite expression of Webern's, a "law" carried out on the art of musical formation.

One of the means of which Webern avails himself in his casuistical precision work is Schoenberg's method of composing with twelve tones related only to each other. Like all means adopted from other sources, Webern did not adopt it without suiting it to his own purposes. To achieve a consistency of material that would give enough substance to the delicate fabric conceived in his imagination, he began to operate, soon after his first experiments with the new system, with six-tone or three-tone

groups, placing them in a relationship, by means of symmetrical formations and other artifices, which raised to a higher degree the cohesive strength of the row.

The row of the *Concerto* may be considered a classic model of that procedure. It consists of four groups of three tones each; every group contains the intervals of a minor second and a major third; the groups are so arranged that all basic modes of the row - original, retrograde, inversion and retrograde inversion - are present, as it were in diminution, in a single succession of 12 tones. Each of the three-tone groups has the same position four times in the total of 48 row-forms (with transpositions), in that it appears four times at the same pitch levels; thus the available material for the composition is reduced to 12 row-forms or 48 three-tone groups, pairs of which in turn have a closer relationship to each other. Each pair of row-forms can be compressed into a single row-form when the three-tone groups are arranged accordingly. This situation is illustrated in the two figures below. They remind one of the familiar magic square which, as we know, was a source of great attraction for Webern's thinking.



The three-movement form of the *Concerto* may be attributed with little probability to tradition (for it has in other respects scarcely anything in common with examples of that genre), but more to the fact that the numbers 3 and 4, as reciprocal quantities, have a key function not only in the disposition of the row but also in the total conception of the work. The relationship determines everything from the formal structure of the whole, the disposition of the three movements and their motivic construction, to the combination of instruments and, if one will, the duration as well. Transferred to the more practical sector of performance, this piece shows that a widespread assumption is merely a confusion of cause and effect, namely that

music whose "rightness" derives from the agreement of the numbers, quantities and proportions on which it is based, must necessarily bear the stigma of calculation. The performance must not, of course, stick simply to the framework of the musical thought, or it will make itself the victim of such a confusion.

In the reality of the sound, Webern's "calculation" works out in this specific instance too (it is that precise), for it anticipates the results of an apparently algorithmic problem in that it proceeds from the reality of the sound. Example: first movement, bars one to six (!). An introduction. With one simple, rounded gesture it signals the form of the whole composition and of each of its component parts. The twelve tones of the row and its retrograde inversion are mechanically distributed, in the pre-formed three-note groups, among what are, admittedly, just five parts at first. And yet, the result of the rhythmic configuration of these elements in the density variations of their occurrence (this acts as a counter-current) is organic motion. Harmony of form in sample size. The end of the movement corresponds precisely to the beginning; here, however, the intensity of motion is greatest in the middle, due to the exchange of the symmetrical halves; afterwards the motion slows and stops. The three sections between the prelude and postlude interpenetrate one another seamlessly, but they are perceptibly set off from one another by rhythmically tightened transitions (22-25 and 44-47) and by the transformed atmosphere of the situations from which they proceed.

Following bar 28 of the slow second movement there is a distinct caesura emphasized by a double bar line, because the other two parts of the movement (29-56 and 57-78), which use the same motivic material, form an independent unit. Their relationship to each other is similar to that between the two sections of the first part (1-10 and 11-28), although they stand apart from each other more decidedly. It may be a chance product of the "calculation" that the twelve-tone rows traverse all the parts here, including the accompaniment in the piano, but that separate row formations are delineated in the melodic curves assigned to the wind and string parts. This piece, in its infinitesimal transitions and in an extremely loose texture held together only by the gentle constraint of rhythmic evenness, shows just how irrational the values are that Webern aimed at. The third movement sounds like a paraphrase of the first. It rounds off the unity of the work by analogy. "Always the same, and yet always something different," may well have been the author's intention here too.

The Concerto was completed with a notable punctuality in view of Webern's obsessive manner of working. There was of course no deadline, just as there had of course been no commission. But it was doubtless meant to be finished by September 13, 1934, Schoenberg's 60th birthday. And it was.

F. S. (trans. E. H.)

AVANT-PROPOS

Durant l'été 1934, Webern écrivit à ses amis: "... ces derniers mois, depuis le 12 février, j'ai passé par une succession de tribulations où j'ai connu déception sur déception." Et ce n'était qu'un commencement. L'activité de son enseignement privé, qui constituait la seule ressource de Webern après sa retraite involontaire du service actif de la vie musicale viennoise, se réduisit à un minimum précaire sous l'influence de la stagnation générale. Les offres de diriger un orchestre, qui lui parvenaient de temps en temps de l'étranger, cessèrent. En Allemagne sa musique était mal vue et, comme on sait, peu de temps après, l'anathème s'étendit aussi à l'Autriche.

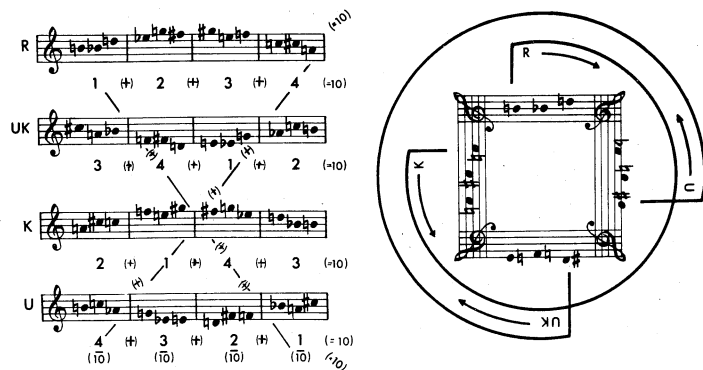
Webern, qui n'avait jamais vraiment recherché la faveur du public, renonça également intérieurement, en ces temps de confusion croissante, à tout engagement envers les règles du jeu alors en vigueur dans la compétition sociale. Il resta de plus en plus souvent et longtemps seul avec les siens dans son refuge à Mödling, où il cultivait des fleurs, pour pouvoir travailler avec d'autant plus de concentration et d'assiduité à ce qu'il tenait pour au moins aussi important. Déjà dans les derniers jours de février de cette année 1934 il avait noté: "Plus les circonstances deviennent effrayantes, plus nous sommes responsables de notre tâche." Il exprimait ainsi une foi active et inébranlable en la réalisation d'un nouveau système de valeurs.

Dans la musique de Webern, cette foi, qui est en somme une croyance en la loi irréfutable d'un ordre absolu, est définie par une rigueur croissante dans le choix et l'application des moyens servant à l'organisation de toutes les parties, même les plus élémentaires, et à leur assemblage en un tout organique. Il s'agit des moyens d'une disposition du matériel toute spécifique, basée sur des rapports quasi intercellulaires, et de celle de son élaboration adéquate à sa fine structure. Telles sont les prémisses sur quoi repose dès l'origine l'art de composition de Webern. Après les longues pauses créatrices qui suivirent la Symphonie de 1928 et le Quatuor de 1930, cet art s'éleva, du point de vue de l'extrême discipline, à une sûreté de métier acrobatique et se réduisit en même temps à ses éléments essentiels. La production, la composition étaient désormais dans leur caractère ce qu'elles avaient toujours été chez Webern dans leur disposition: un concentré d'art combinatoire, fondateur d'ordre et de sens, un composé de la plus grande méticulosité et de la forme la plus concise. Ou, pour le dire avec un terme cher à Webern: une "loi" accomplie par l'art de la réalisation musicale.

Un des moyens dont Webern se sert dans son travail casuistique de précision est la méthode schoenbergienne de composer en utilisant douze tons se référant seulement les uns aux autres. Comme d'autres moyens qu'il emprunte à autrui, il ne le fait pas sans l'adapter à ses propres fins. Pour obtenir la consistance matérielle qui donne suffisamment corps à la délicate filure de son imagination, il opère, bien-

tôt après les premiers essais dans le nouveau système, avec des groupes de six ou de trois sons en les mettant, par des figures symétriques et autres procédés, dans un rapport réciproque qui rehausse puissamment la force cohésive de la série.

La série du présent Concerto est à considérer comme le modèle du genre. Elle comprend quatre groupes de trois sons chacun, en intervalles de seconde mineure et de tierce majeure, disposées de manière à représenter en elles-mêmes les formes fondamentales de la série - forme originale, récurrence, renversement, récurrence du renversement - comme diminutifs de ce schéma d'ordre élémentaire. Comme chacun de ces groupes a quatre fois la même valeur de position dans les 48 formes totales (toutes les transpositions comprises) en se retrouvant quatre fois sur les mêmes ton, le matériel de la composition se réduit à 12 formes de série ou 48 groupes de trois sons, qui apparaissent de nouveau par paires en rapport mutuel d'étroite parenté. Ainsi chaque paire de formes sérielles est condensée en une seule forme, par une disposition correspondante des parties. Ceci est illustré dans les deux figures suivantes. Elles rappellent le fameux carré magique qui, comme on sait, a attiré Webern.



La forme en trois mouvements du Concerto est due plus vraisemblablement au fait que 3 à côté de 4 possède, comme grandeurs réciproques, dans le concept global de l'oeuvre, une fonction clef analogue, qu'à la tradition (car l'oeuvre n'a pour ainsi dire rien de commun avec les types du genre transmis par elle.) Cette fonction clef détermine non seulement la disposition formelle du tout mais encore la division des trois parties et la structure de leurs motifs, et même la combinaison des instruments; enfin, si l'on veut, la durée d'exécution. Dans la pratique du jeu, l'opinion fort répandue qu'une musique dont la polyphonie dérive de la concordance des nombres, mesures et proportions qui en sont le fondement, est forcément dessi-

née par un froid calcul, se révèle reposer sur une confusion entre la cause et l'effet. Certes l'interprétation ne doit pas rester collée à l'échafaudage des pensées musicales, sinon elle se rend elle-même victime d'une telle confusion.

Le "calcul" de Webern est absorbé, aussi dans ce cas particulier, par la réalité de l'expérience sonore - tant elle est exacte - car il anticipe le résultat dans l'idée du problème apparemment algorithmique, il part de la réalité de l'expérience sonore. Exemple: premier mouvement, mesures une à six (!). C'est une introduction. Elle annonce en un geste simple et rond le développement formel du toute la composition et celui de chacune des composantes. Les douze sons de la série et du renversement de sa récurrence sont répartis mécaniquement, dans les groupes préformés de trois, entre les voix qui sont d'abord, il est vrai, seulement cinq, et pourtant ce qui résulte de la configuration rythmique de ces éléments par la modification (de mouvement contraire) de densité de leur apparition, c'est un mouvement organique, avant-goût de l'harmonie formelle. La fin du mouvement (les six dernières mesures avant le point d'orgue) correspond très exactement avec ce début; sauf qu'ici c'est dans le centre que l'intensité de mouvement atteint son point culminant, par suite de la permutation des deux moitiés symétriques; la vibration cesse de résonner. Les trois parties comprises entre ce prélude et cette conclusion sont parfaitement entrelacées, mais visiblement différenciées par des transitions aux rythmes tendus (22-25 et 44-47) et par le changement d'atmosphère des situations de départ présentées chaque fois autrement.

Dans le mouvement lent médian, il y a après la mesure 28 une césure nette, accentuée même par une double barre, car les deux autres parties du mouvement (29-56 et 57-78), qui ont la même substance de motifs, ont une unité formelle autonome et sont dans le même rapport mutuel que les deux sections de la première partie (1-10 et 11-28), bien qu'elles se détachent plus résolument l'une de l'autre. Que les séries de douze sons passent ici à travers toutes les voix, y compris la voix d'accompagnement du piano, mais que des formations sérielles séparées se dessinent dans les courbes mélodiques réparties sur les cuivres et les cordes, peut être un effet du hasard de ce "calcul". D'ailleurs ce morceau révèle justement, par ses infinitésimales transitions dans une structure extrêmement lâche, rendue cohérente uniquement par la douce contrainte de la régularité rythmique, combien les valeurs sur lesquelles Webern l'avait conçu sont irrationnelles. Le troisième mouvement donne l'impression d'être une paraphrase du premier. Il arrondit l'unité de l'oeuvre par le recours à l'analogie. "Toujours le même et pourtant chaque fois un autre": l'auteur l'a de nouveau bien fait sentir ici.

Le Concerto a été achevé avec une ponctualité remarquable pour la manière obsessionnelle d'écrire qu'avait Webern. En fait, le travail n'a été assujéti à aucun délai ni à aucune commande. Mais il devait être terminé le 13 septembre 1934, date du soixantième anniversaire de Schoenberg. Et il le fut.

F. S. (trad. S. B.)

KONZERT

Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Trompete, Posaune,
Geige, Bratsche und Klavier

I

Etwas lebhaft ♩ = ca 80

rit. - - - tempo rit. - - -

Flute
Oboe
Clarinet in Bb
Horn in F
Trumpet in C
Trombone
Violin
Viola
Piano

Durata: 7' 30'' ca.

Hexacordes 6-20 <303630>
H1: 11,10,2,3,7,6 - T11 [2,3,6,7,10,11]
H2: 8,4,5,0,9,1 - T0 (014589)

1 rit. tempo rit.

Flöte

Oboe

Klarinette

Horn *

Trompete *

Posaune

Geige

Bratsche

Klavier

immer mit Dämpfer

f p

RI₁: 2,10,11,6,7,3; H₂: 5,4,8,9,1,0

Copyright 1948 by UNIVERSAL EDITION A.G., Wien

Indie "Philharmonia" Partiturensammlung aufgenommen
U.E.12487W.Ph.V. 434

RI₀: 1,9,10,5,6,2 4,3,7,8,0,11I₁: 0,1,9,8,4,5 3,7,6,11,10,2O₁: 0,11,3,4,8,7 9,5,6,1,2,10

2

tempo

rit. - - - tempo

rit. - - tempo

6

Fl.

Ob.

Kl.

Trp.

Gge.

Br.

Klav.

f

ff

pizz.

Dmpf. auf

f

fp

pp

I₆: 5

I₆ (cont.): 6,2,1,9,10 8,0,11,4,3,7RO₇4-20
[8,9,1,4]

rit. - - - sehr mäßig ♩ = ca 50

RO₇

11

Ob.

Kl.

Hr.

Trp.

Gge.

Br.

Klav.

f

p

p

mit Dmpf.

arco

p

fp

p

RO₆

I₉

fp

U. E. 11830 . 12487

3

17

Fl.

Ob.

Hr.

Trp.

Pos.

Gge.

Br.

Klav.

f

ff

immer mit Dmpf.

ohne Dmpf.

ohne Dmpf.

ff

ff

ff

Flatterzunge

22

Fl.

Ob.

Kl.

Trp.

Gge.

Br.

Klav.

ff

pizz.

ff

pizz.

arco

pp

pp

tempo

molto rit. - - - sehr gemächlich rit. - -

U. E. 11830 . 12487

tempo rit. - - - tempo rit. - - tempo

28

Kl. *p* *f* *p*

Gge *p* *pp* *pp*

Klav. *p* *pp* *f* *pp*

rit. - - - tempo rit. - - - tempo rit. - - - tempo

33

Fl. *p espr.*

Ob.

Kl. *f* *p* *p*

Trp. *p*

Pos. *ff* *p*

Gge *arco* *ff* *pizz.* *p*

Br. *ff* *p*

Klav. *f* *ff* *f* *p*

rit. - - tempo rit. - - tempo

38

Fl. *f* *p* *ff*

Ob. *f* *ff* *ff*

Kl. *f* *ff*

Trp. *f* *ff*

Gge *p* *pp*

Br. *arco* *p* *pp*

Klav. *sf* *f* *p* *pp* *f* *ff* *pp*

wieder etwas lebhaft
♩ = ca 80

rit. - - - - - tempo

44

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Kl. *ff*

Hr. *ged.* *ff* *f*

Trp. *ff* *f*

Pos. *ff*

Klav. *ff* *ff*

rit. - - - tempo rit. - - - wieder sehr mäßig ♩ = ca 50.

Ob. 48

Kl. *p* *offen*

Hr.

Gge mit Dmpf. *f*

Br. mit Dmpf. *f* *pp*

Klav. *fp* *f* *p* *pp*

53 poco string. - - -

Ob.

Kl. *f* *ged.* *f*

Hr.

Trp. *f*

Pos. *f*

Br.

Klav. *f* *sf* *sf* *sf*

58 Flatterzunge

Fl.

Ob. *ff*

Kl. *ff*

Gge ohne Dmpf. *ff* ohne Dmpf. *ff*

Br. *ff*

Klav. *ff* *ff* *ff*

wieder etwas lebhaft (♩ = ca 80) string. - - - pesante (♩ = ca. 50)

63

Fl.

Ob. *ff* *ff* *ff*

Kl. *ff* *ff* *ff*

Hr.

Trp. *ff* *ff* *ff*

Pos. *ff* *ff* *ff*

Gge *pizz.* *ff* *ff*

Br. *pizz.* *ff* *ff*

Klav. *ff* *ff* *ff*

II

Sehr langsam $\text{♩} = \text{ca } 40$

1

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Kl. *pp*

Trp. *immer mit Dmpf. pp*

Gge. *mit Dmpf. p*

Br. *mit Dmpf. pp*

Klav. *pp p mp mp*

9 calando - - tempo

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Kl. *pp*

Pos. *immer mit Dmpf. p*

Gge. *p*

Br. *mp*

Klav. *p pp p mp p pp mp*

19 calando - - tempo calando

Fl. *pp*

Ob. *f*

Kl. *p*

Trp. *f*

Pos. *mp*

Gge. *p mp*

Klav. *p mp p f mp p pp*

sehr getragen tempo calando wieder tempo calando - - tempo
sehr getragen

29

Ob. *p*

Kl. *mp*

Hr. *mit Dmpf. pp ohne Dmpf. mp*

Trp. *p*

Pos. *pp*

Gge. *mp*

Klav. *pp p pp mp mp p*

40 calando sehr getragen tempo

Fl. *p*

Ob. *f*

Hr. mit Dmpf. *pp*

Trp. *f*

Gge. ohne Dmpf. *f*

Br. *f*

Klav. *mp* *p* *pp* *f* *f* *f*

50 calando - - - sehr getragen tempo

Fl. *f*

Ob. *p*

Kl. *f* *pp*

Trp. *mp*

Pos. *pp*

Gge. ohne Dmpf. *mp*

Klav. *f* *mp* *p* *pp* *mp*

60 calando - - - sehr getragen tempo calando

Fl. *mp*

Ob. *p*

Hr. (mit Dmpf.) *pp*

Br. mit Dmpf. *p*

Klav. *p* *pp* *p* *pp*

69 sehr getragen tempo sehr getragen morendo

Kl. *pp*

Trp. *pp*

Pos. *p*

Gge. mit Dmpf. *pp*

Klav. *p* *pp* *pp* *pp*

III

Sehr rasch $\text{♩} = \text{ca } 120$

1

Ob. *f*

Kl. *f*

Hr. mit Dmpf. *f*

Trp. immer mit Dmpf. *f*

Pos. immer mit Dmpf. *f*

Klav. *f*

7 poco rit. --

Fl. f

Ob. f

Kl. f

Trp. ff

Gge. f

Br. f

Klav. f

etwas mäßiger 14

Fl. sf

Ob. sf

Kl. sf

Pos. sf

Gge. G - Saite f

Br. f

Klav. sf

21

Fl. sf

Ob. sf

Kl. sf

Trp. f

Pos. f

Gge. sf

Br. f

Klav. sf

poco rit. --- tempo I. 27

Fl. sf

Ob. sf

Kl. sf

Trp. f

Gge. sf

Br. f

Klav. sf

34

Fl. *f* *ff*

Ob. *f*

Kl. *f*

Gge *sf* *ff* *f*

Klav. *f* *ff* *f*

40 poco rit. - - wieder etwas mäßiger

Kl. *sf*

Hr. mit Dmpf. *sf* *sf* *ff*

Trp. *ff* *ff*

Pos. *ff* *ff*

Gge

Klav. *sf*

47

Fl. *ff*

Kl. *ff*

Hr. mit Dmpf. *ff* *ff* *offen* *f*

Pos. *ff*

Gge

Br. *f*

Klav. *ff*

53 poco rit. - - - tempo I. sehr flott

Ob. *ff*

Kl. *ff*

Hr. *ff*

Pos. *ff*

Gge *ff*

Br. *ff*

Klav. *ff*

59

Hr. *mit Dmpf.*

Trp. *ff*

Pos. *ff*

Br. *pizz. ff*

Klav.

65

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Kl. *ff*

Hr. *ff*

Trp. *ff*

Pos. *ff*

Gge. *pizz. ff*

Klav.