EULENBURG's
kleine Orchester-Partitur-Ausgabe

OUVERTUREN

No. 22.

BERLIOZ

Op. 23.

BENVENUTO CELLINI.

Preis: 1 M.

ERNST EULENBURG, LEIPZIG

Die Ouverturen von Hector Berlioz.

Zur Einführung.

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

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

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

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

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

deutsch etwa:

„Liebestraum und Frauen-Minnen
Weichen kühnem Ruhmgewinnen"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Da die zum Theil in den letzten Lebensjahren des Komponisten entstandenen beiden Trojaner-Opern, „La Prise de Troie“ und „Les Troyens à Carthage“ keine eigentlichen Ouverturen sondern nur kürzere Orchester-Einleitungen und das allerdings grössere und hochbedeutende, aber scenisch gedachte Orchesterzwischenspiel: „Chasse royale et orage“ enthalten, so muss die Ouverture zu der in den Jahren 1861 und 1862 für die Eröffnung des neuen Theatergebäudes in Baden-Baden componirten und dort am 9. August 1862 erstmalig aufgeführten zweiactigen Oper „Beatrice und Benedict“ den Reigen der Berlioz'schen Ouverturen zum Abschluss bringen. Das thut sie denn auch in sehr ergötzlicher Weise, indem sie einen durchaus liebenswürdig pikanten Lustspielton anschlägt und so das reizvolle Gegenstück zu der imposanten Schauspiel-Ouverture des „Cellini“ bildet, mit der sie ja auch die Tonart G dur gemein hat. Die in ihrer Handlung auf Shakespeares „Viel Lärmen um Nichts“ beruhende Oper „Beatrice und Benedict“ ist reich an unmittelbar wirkenden Tonstücken, denen in späteren Jahren Gustav von Putlitz und Felix Mottl durch Umwandlung des ursprünglichen Dialoges in sehr geschmackvoll gedichtete und componirte Recitative eine durchaus einheitliche Fassung gegeben haben. Auch in seiner letzten Ouverture verwendet Berlioz Themen aus der Oper selbst zum Aufbau des auch hier aus einer Allegro-Intrade, einem langsamen Zwischensatze und dem Hauptallegro gefügten Tonwerkes, und wie er zur Intrade und für das Allegro die rhythmisch äusserst reizvoll construirte Neck- und Scherzweise aus dem epilogischen Duette zwischen Beatrice und Benedict benutzt, dem in der Intrade beibehaltenen ursprünglichen $^3/_8$-Takt dieses Themas im späteren Allegro eine Umgestaltung in Allabreve-Takte gegenüberstellend, so ist der ausdrucksvolle Andante-Zwischensatz der den zweiten Act einleitenden Arie der Beatrice: „Il m'en souvient“ entnommen.

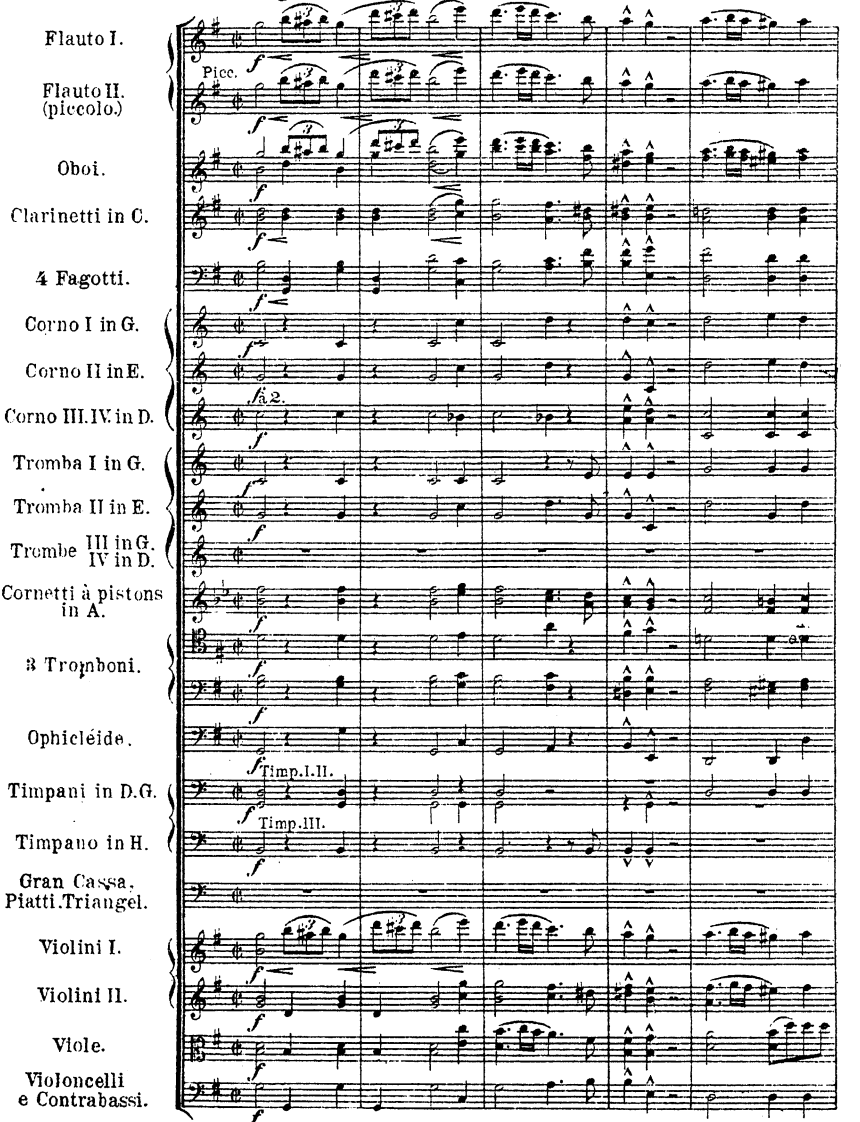
Ueberblickt man die sieben Ouverturen von Hector Berlioz noch einmal in ihrer Gesammtheit, so wird man bei nunmehr wohl eingetretener Gewöhnung an einzelne im ersten Momente vielleicht befremdend wirkende Eigenheiten der Satzweise der auch in diesen Werken dokumentirten bedeutenden Originalität und künstlerischen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

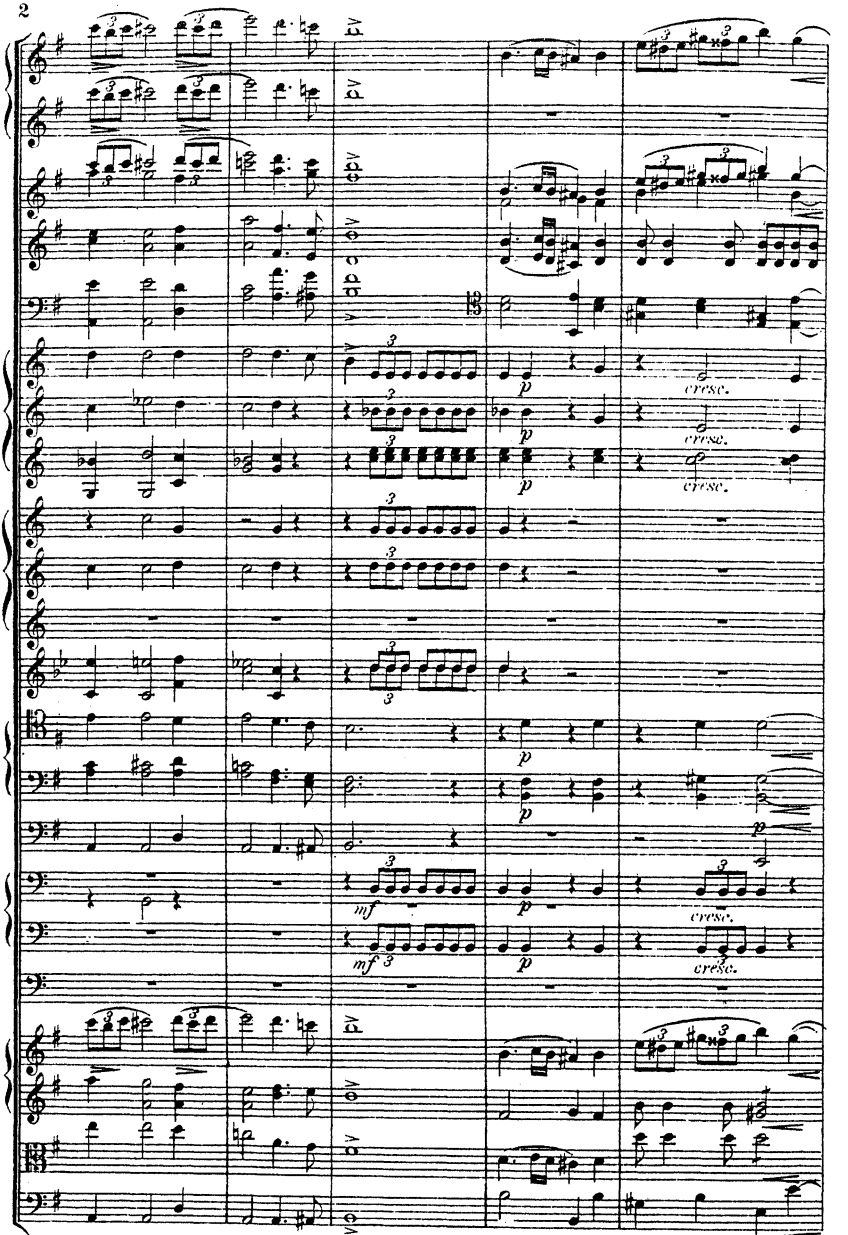
Karlsruhe, im December 1899. **Arthur Smolian.**

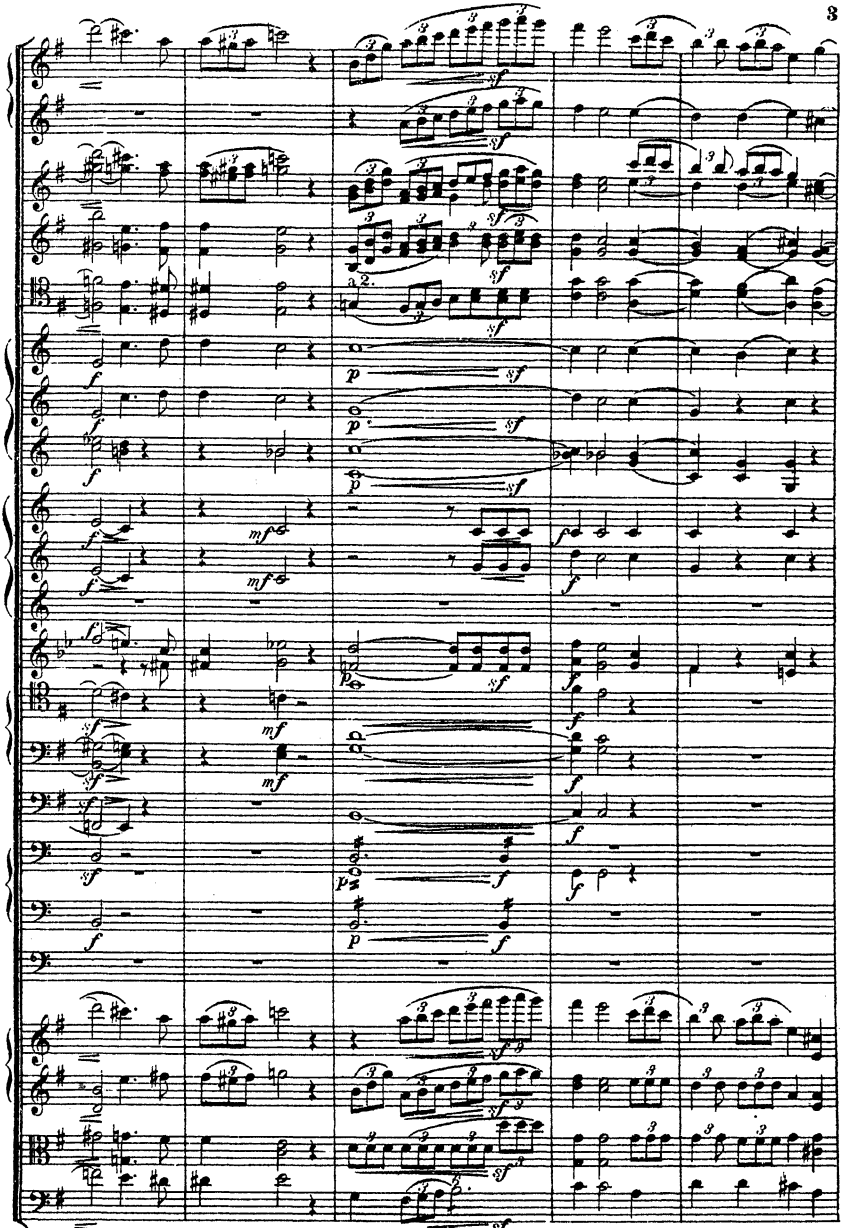
Ouverture zu „Benvenuto Cellini."

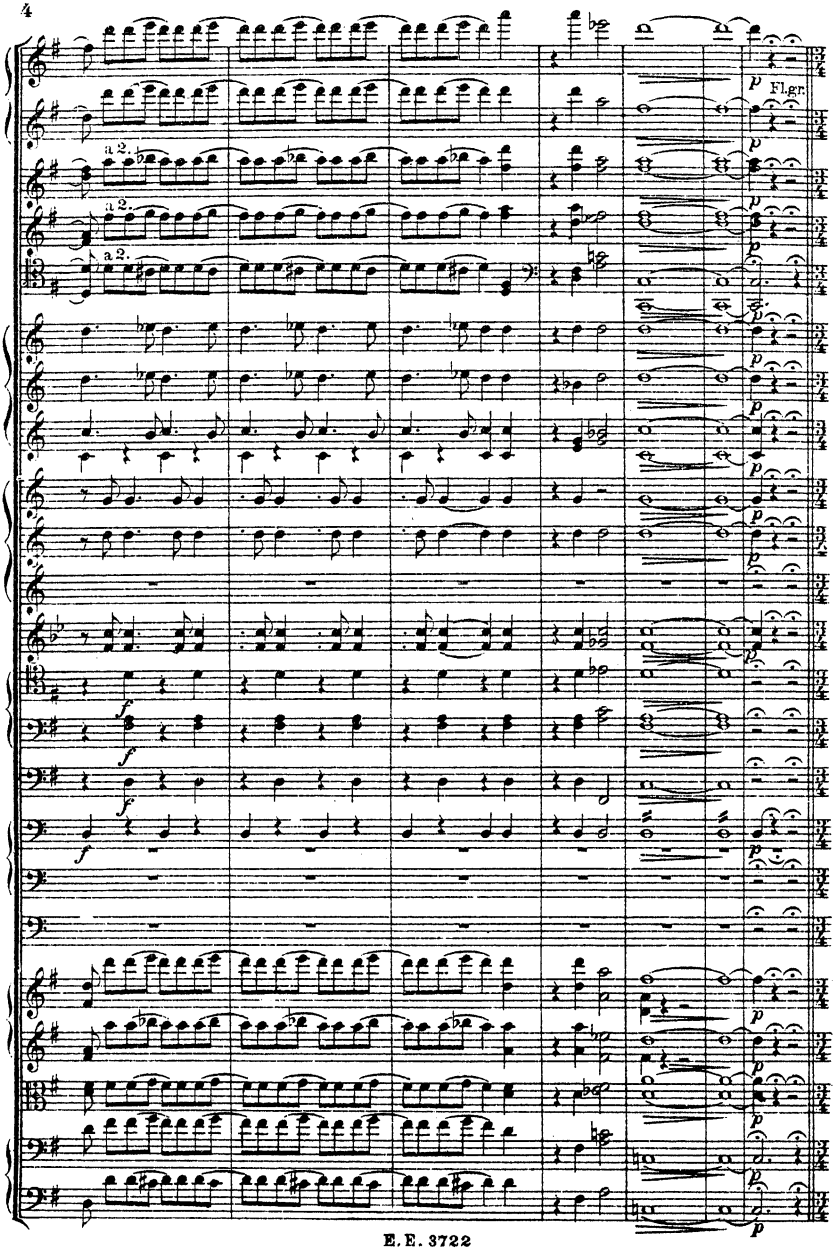
Hector Berlioz, Op. 23.

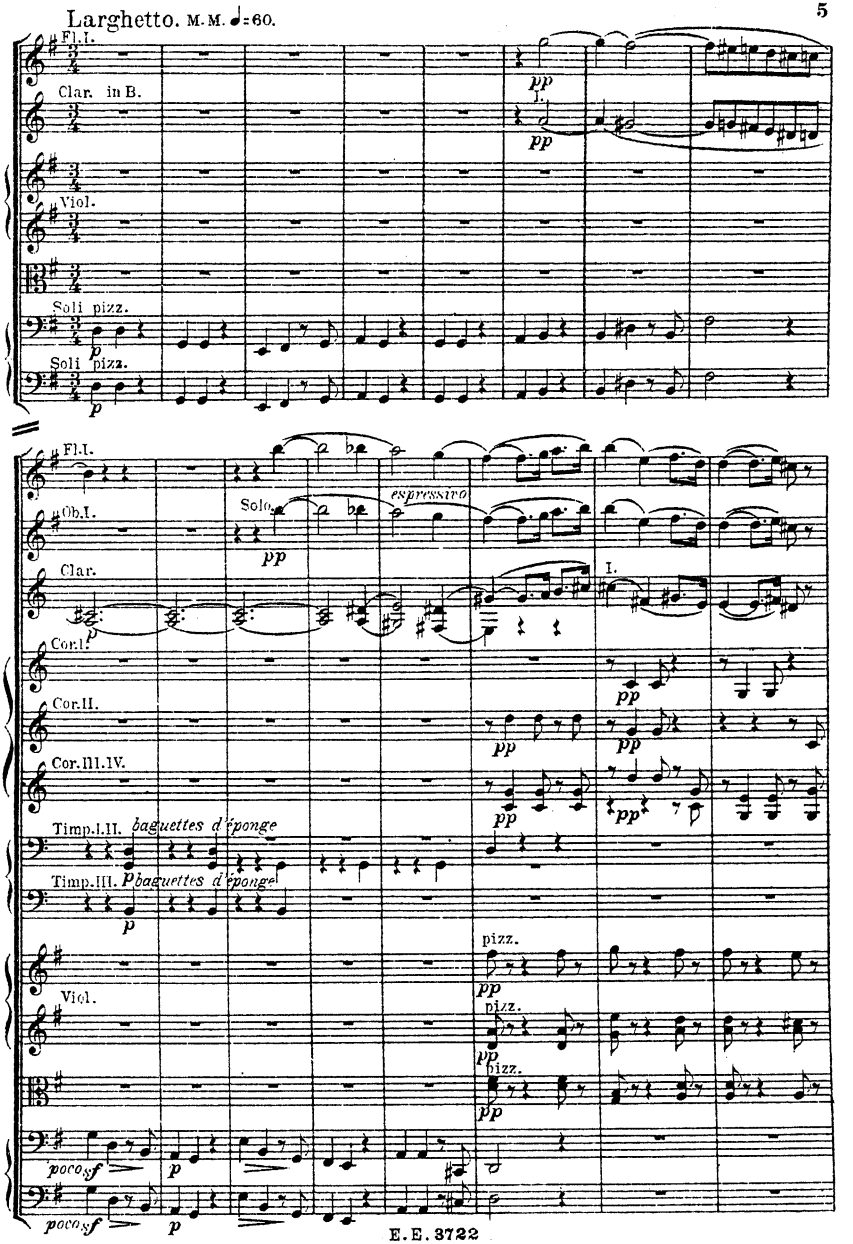
Allegro deciso con impeto. M.M. ♩=112.

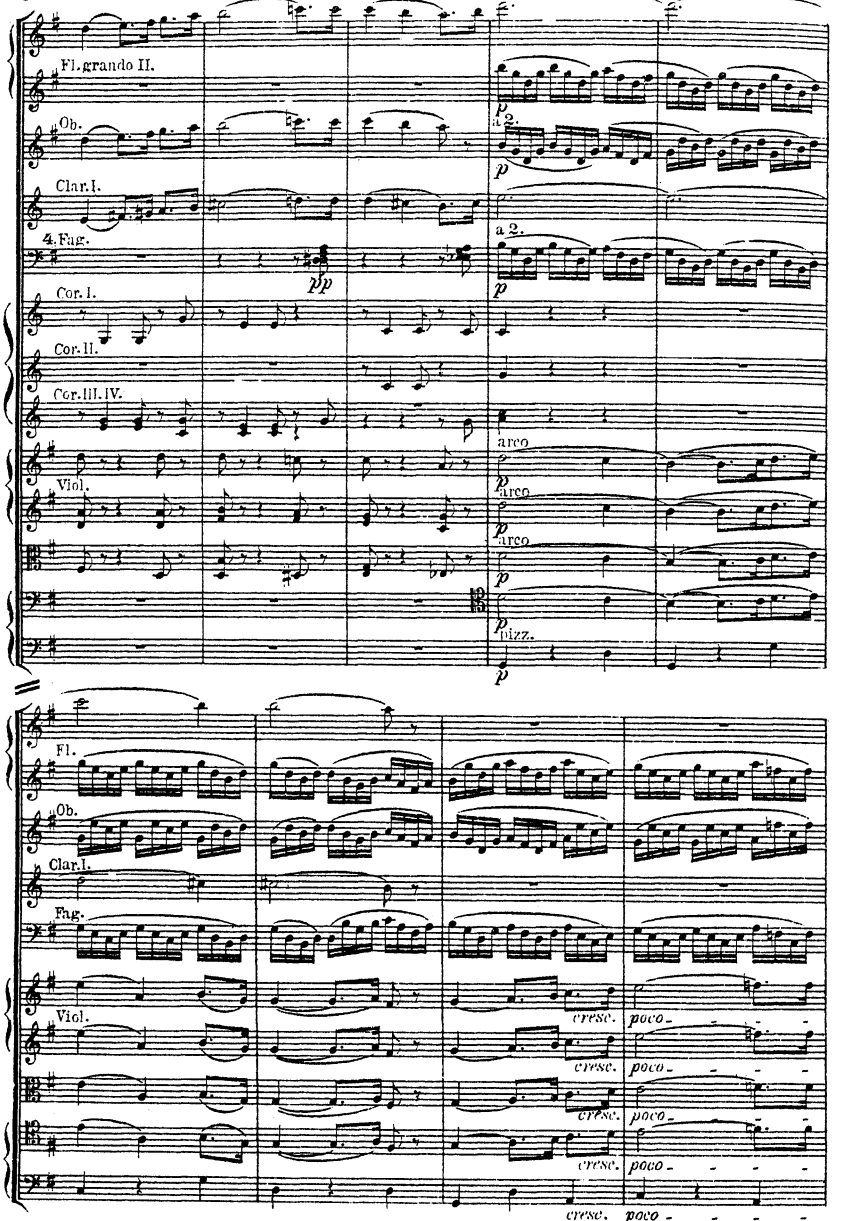


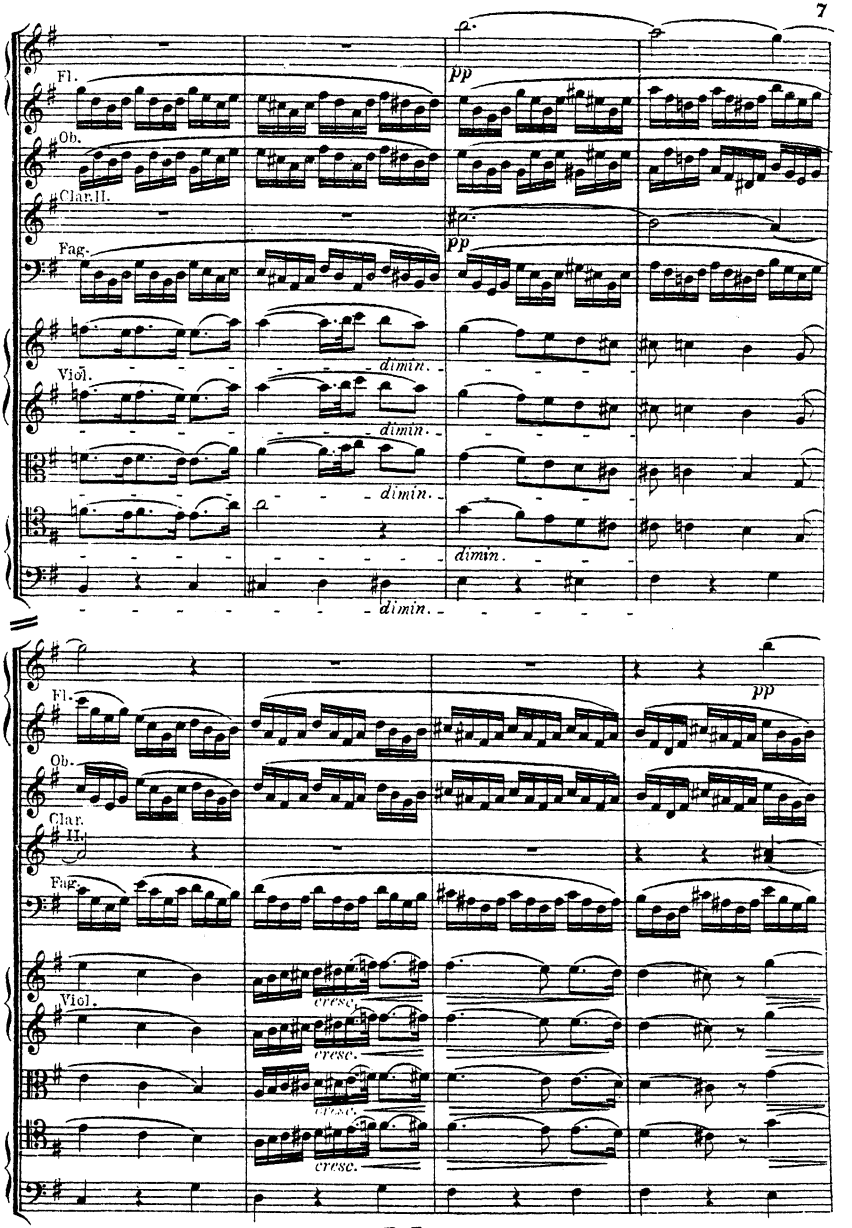

cresc.
cresc.
cresc.
mf
mf
cresc.
cresc.

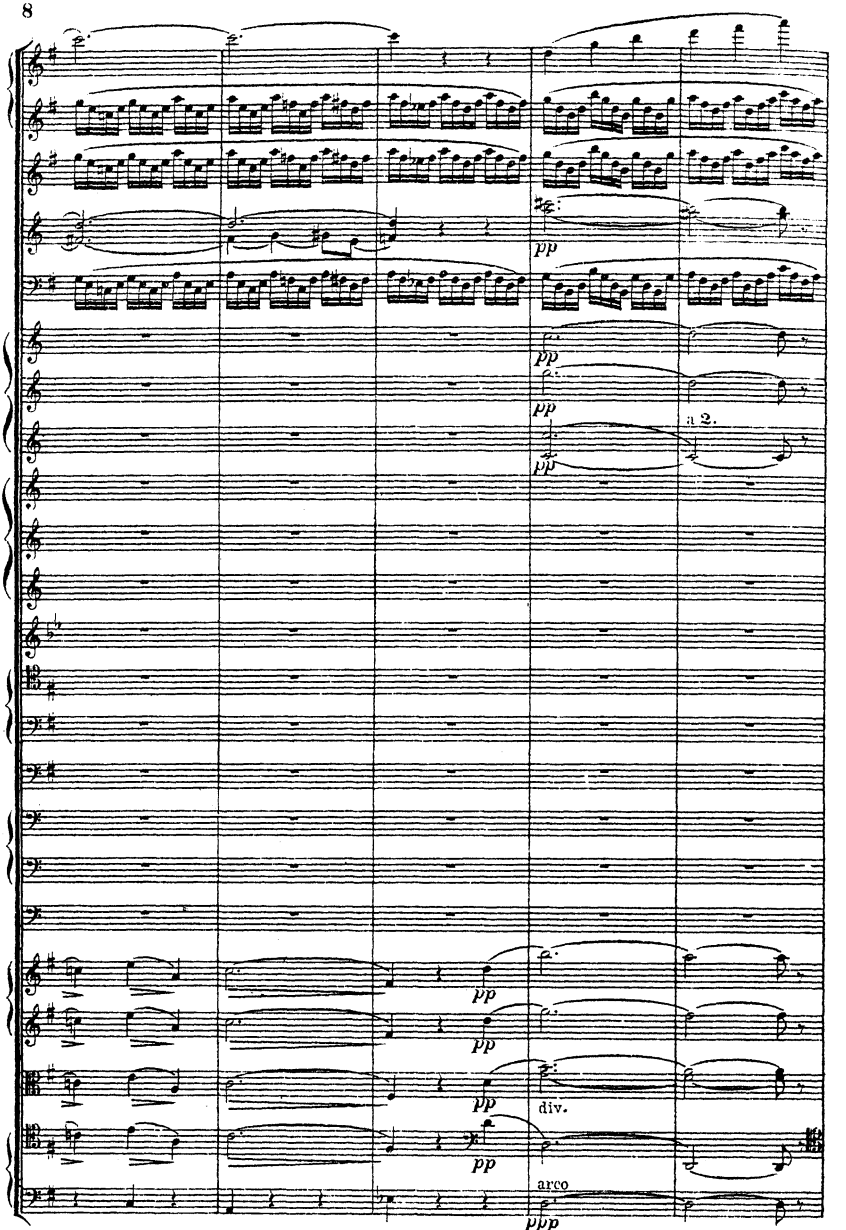


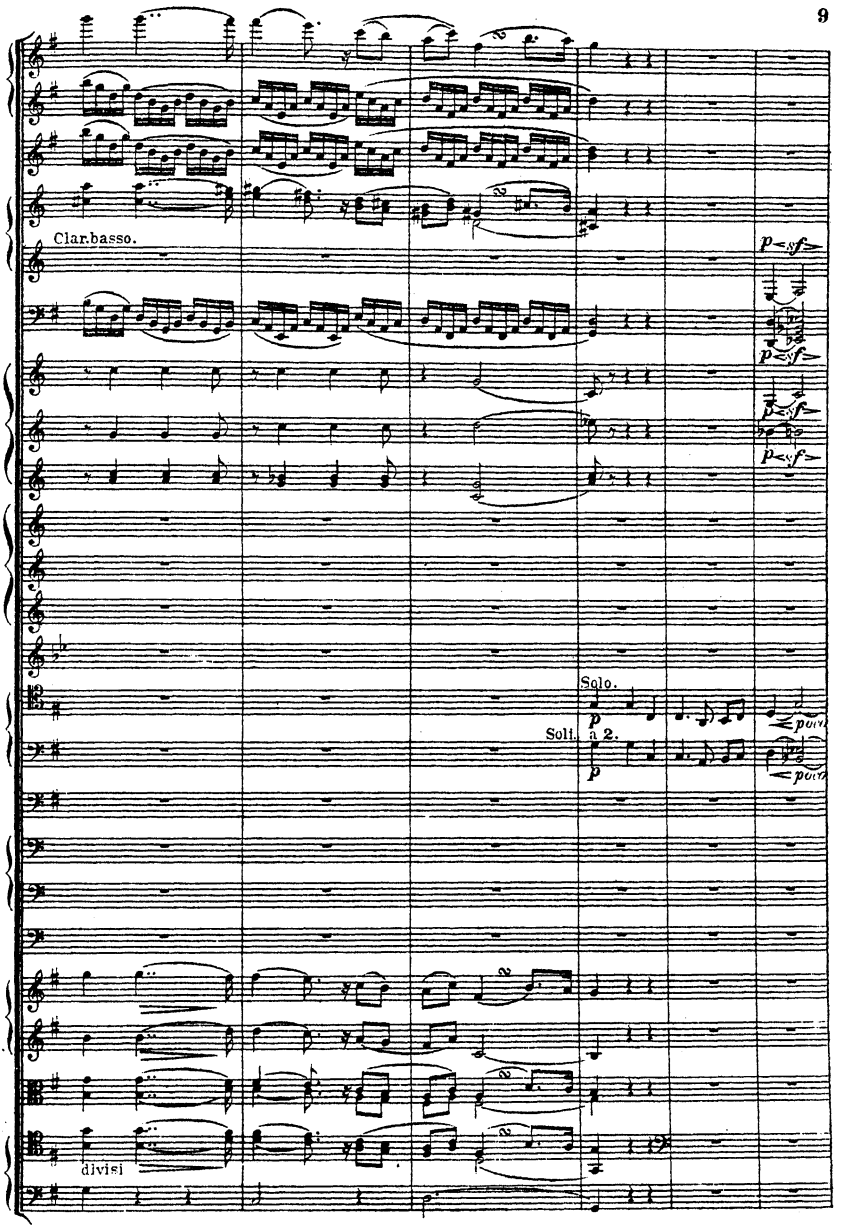

a 2.
a 2.
a 2.
Fl.gr.

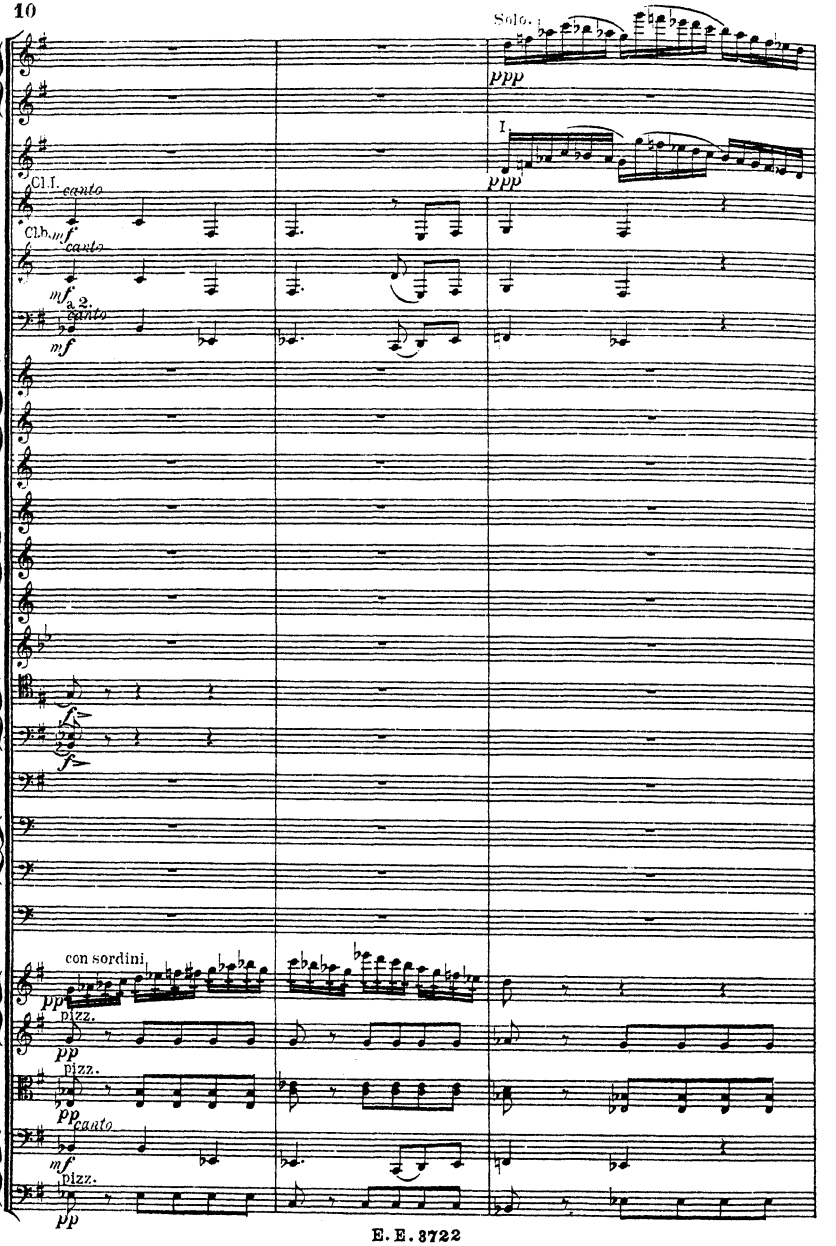

Larghetto. M.M. ♩=60.
Fl.I.
Clar. in B.
Viol.
Soli pizz.
Soli pizz.
Fl.I.
Ob.I.
Solo.
espressivo
Clar.
Cor.I.
Cor.II.
Cor.III.IV.
Timp.I.II. baguettes d'éponge
Timp.III. baguettes d'éponge
Viol.
pizz.
pizz.
pizz.
poco sf
poco sf

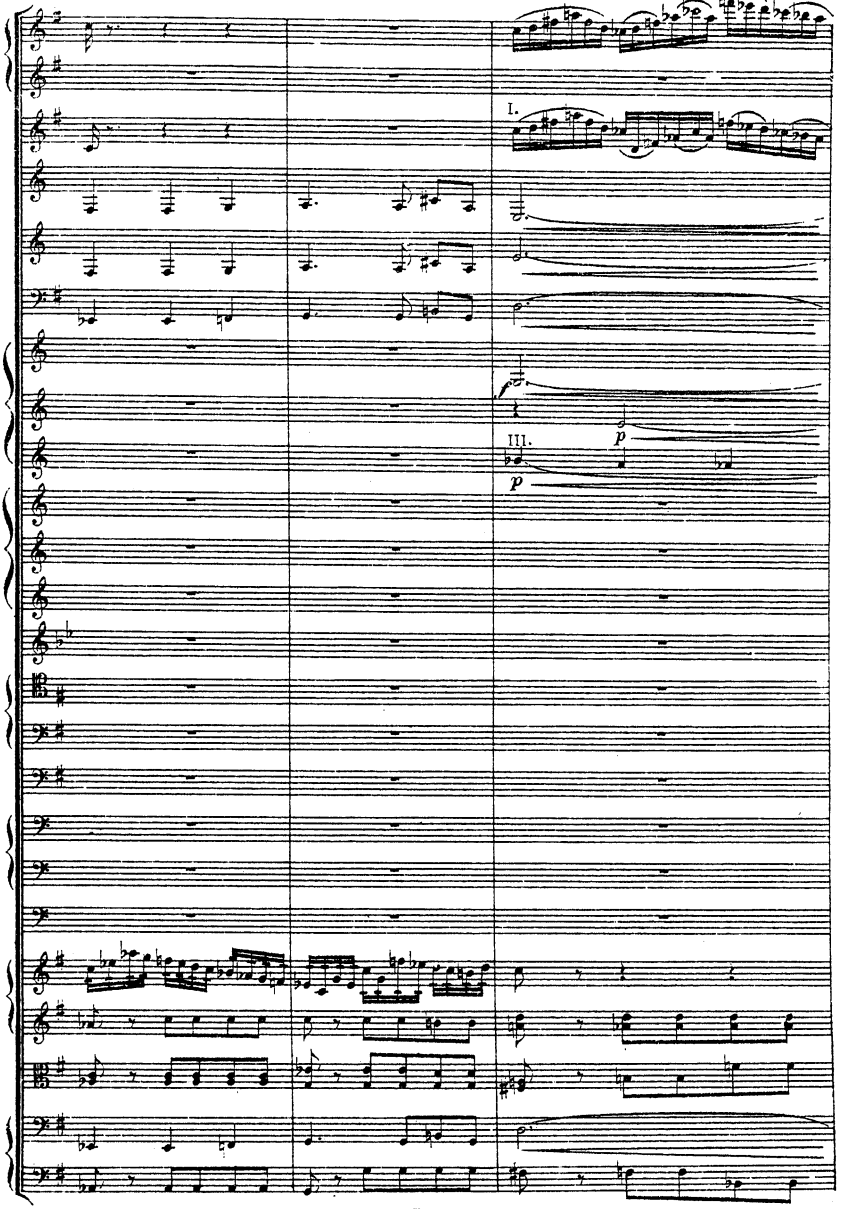

Fl. grando II.
Ob.
Clar. I.
4. Fag.
Cor. I.
Cor. II.
Cor. III. IV.
Viol.
a 2.
arco
pizz.
Fl.
Ob.
Clar. I.
Fag.
Viol.
cresc.
poco

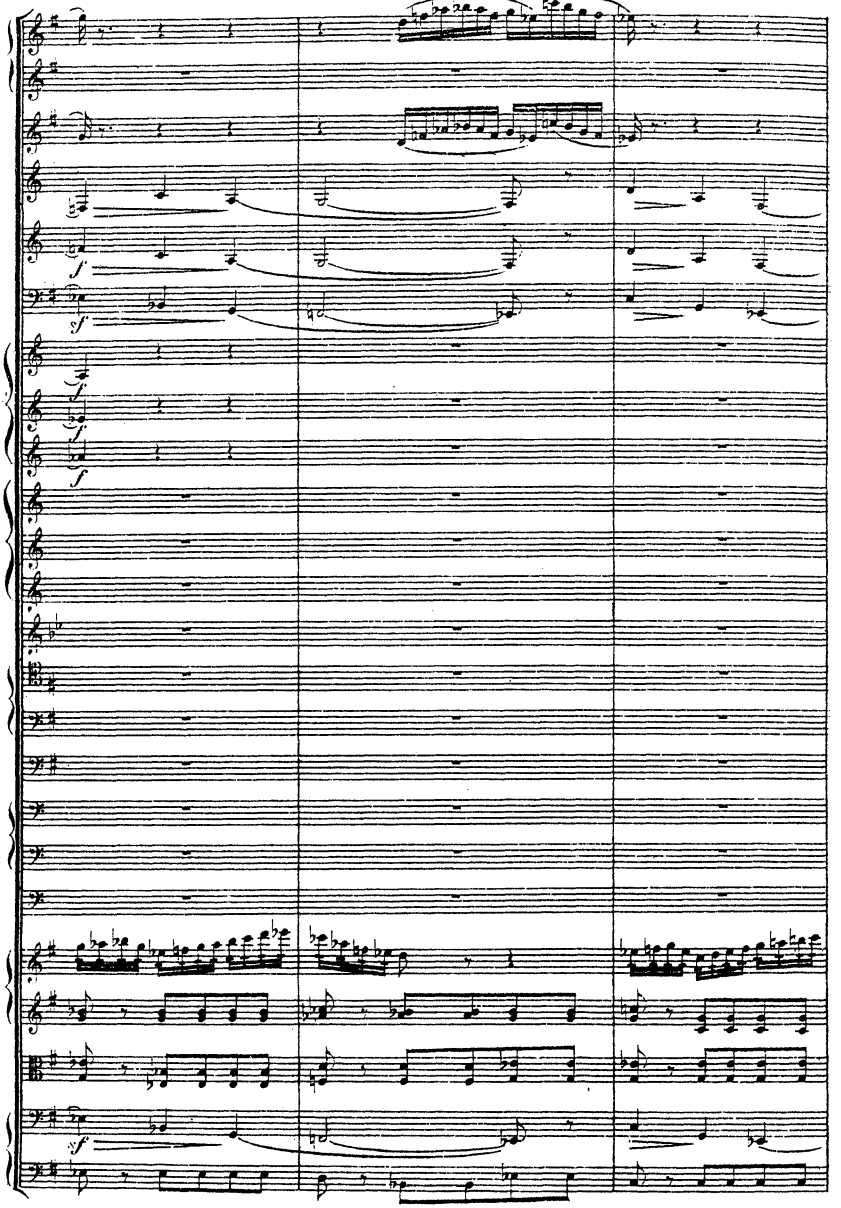

Fl.
Ob.
Clar.II.
Fag.
Viol.
pp
dimin.
Clar.
cresc.

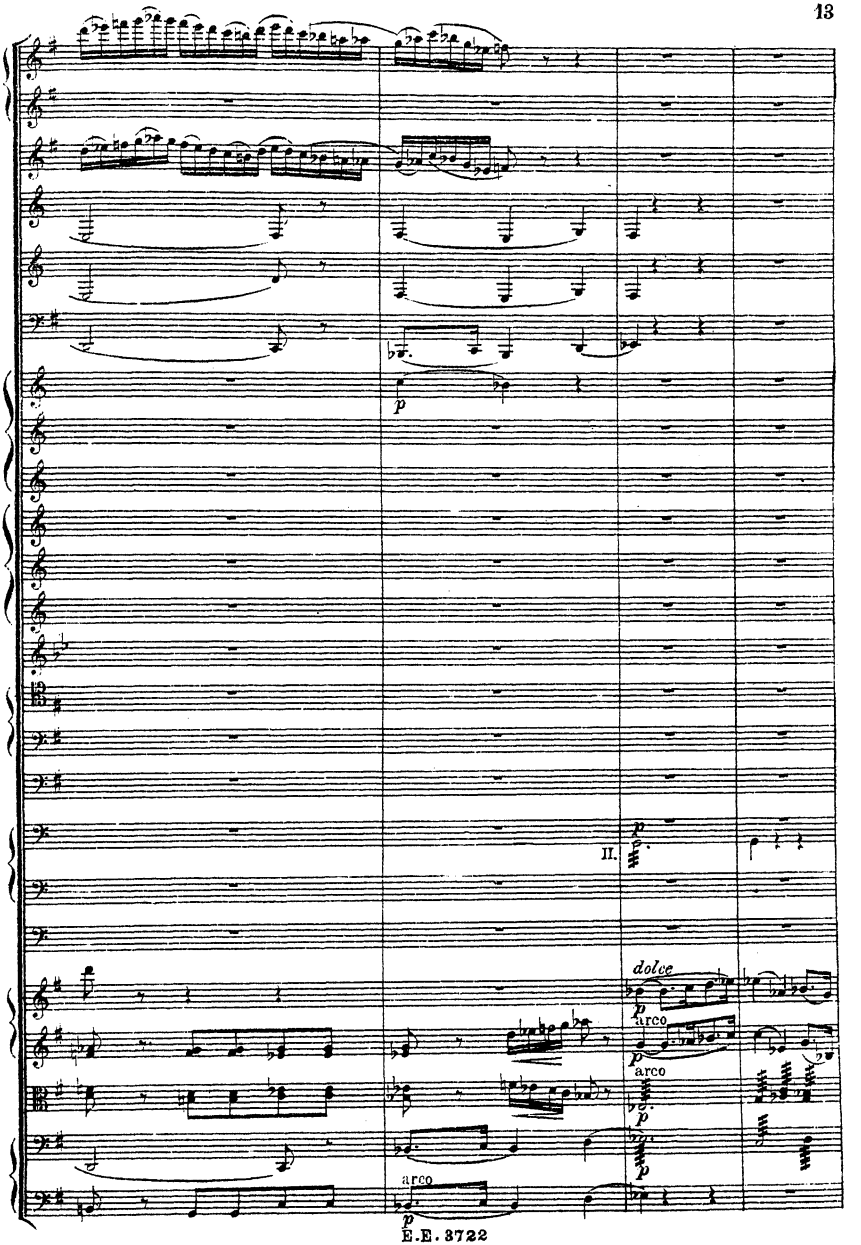

pp
pp
pp
a 2.
pp
pp
pp
pp
div.
arco
ppp

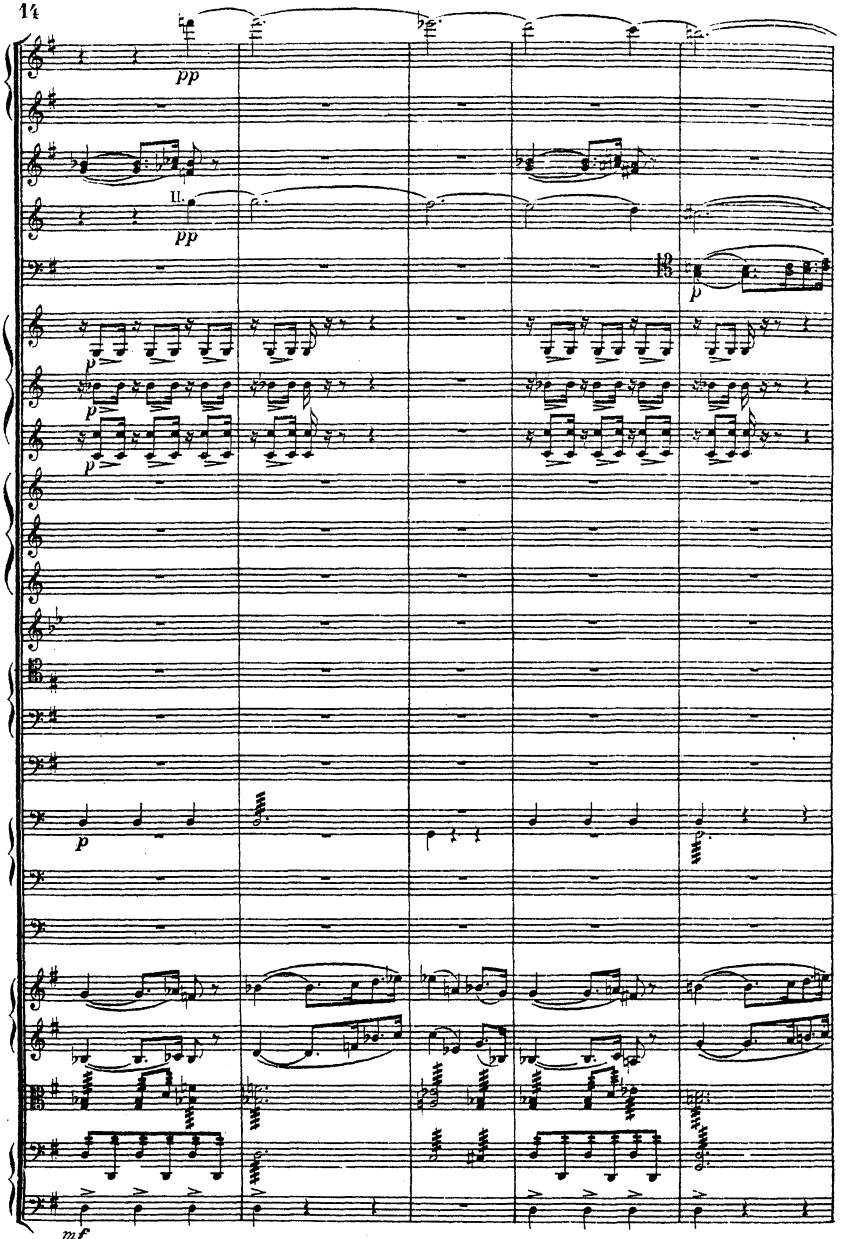

Clar.basso.
Solo.
Soli.
a 2.
divisi

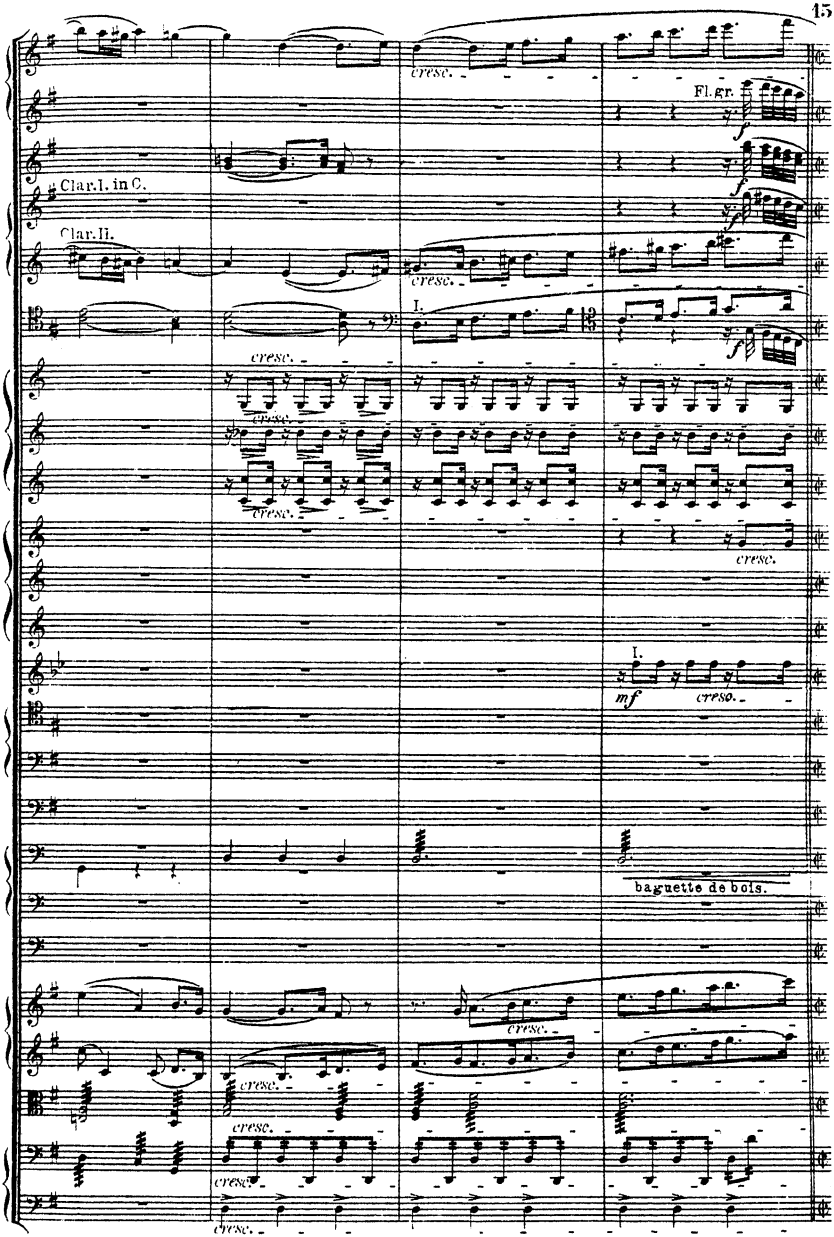

Solo.
ppp
I.
ppp
Cl.I.
canto
Clb.
mf
canto
mf
2.
canto
mf
f
f
con sordini.
pp
pizz.
pp
pizz.
pp
cauto
mf
pizz.
pp


I.
III.
p
p

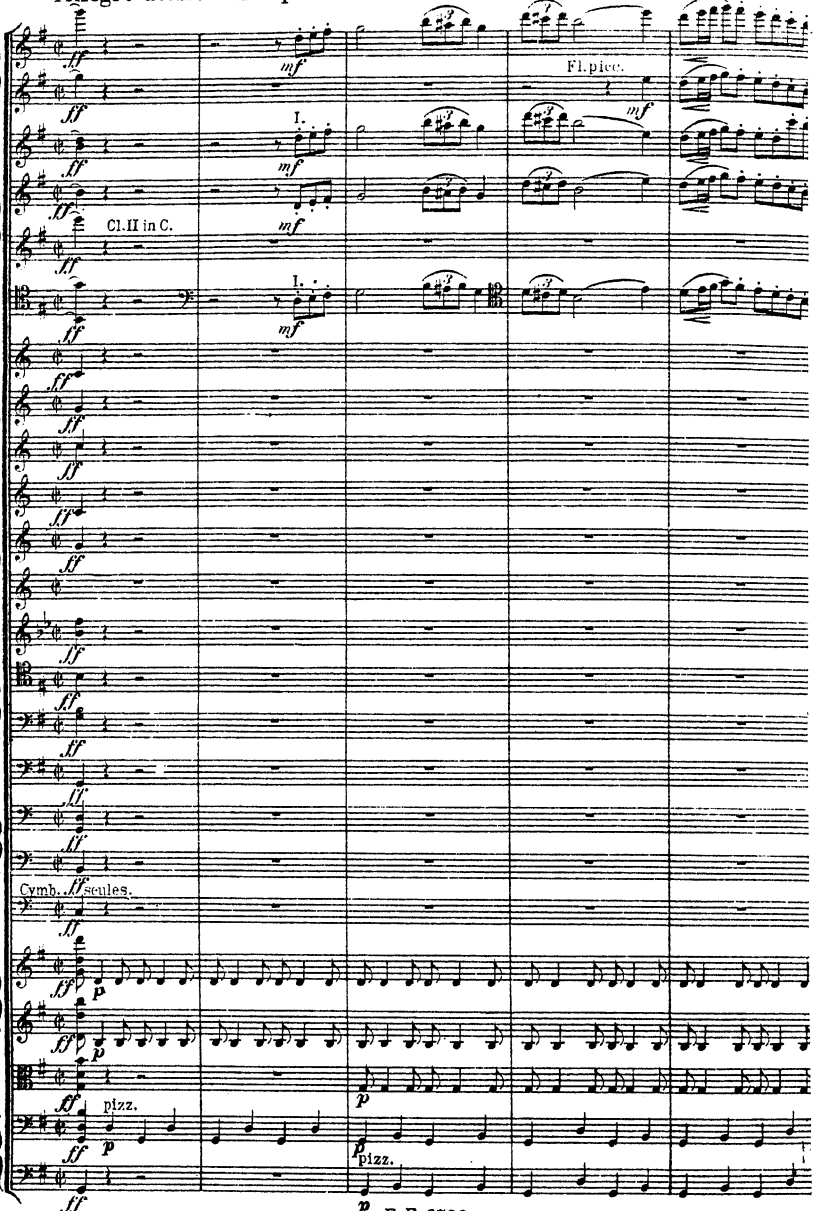

f
sf
f
f
f
sf

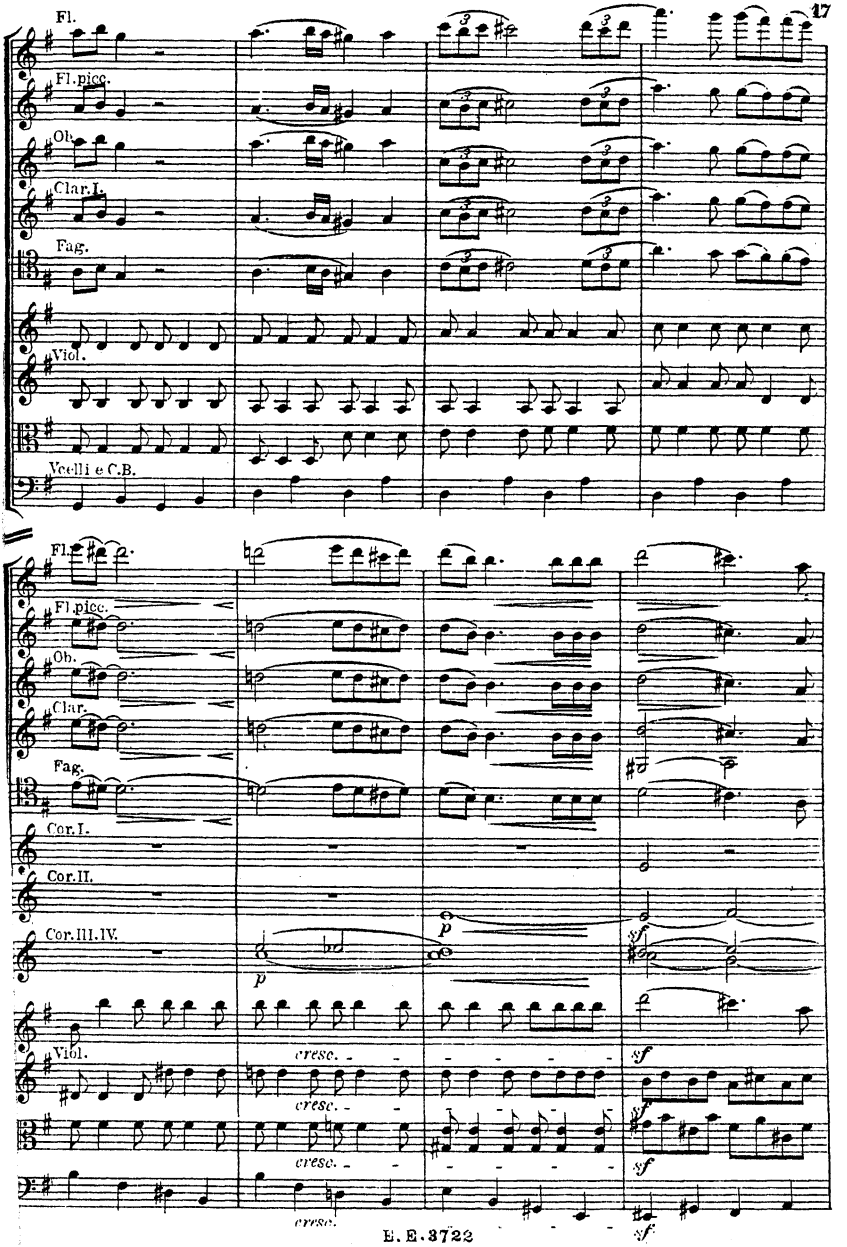

p
II.
p
dolce
p
arco
p
arco
p
arco
p

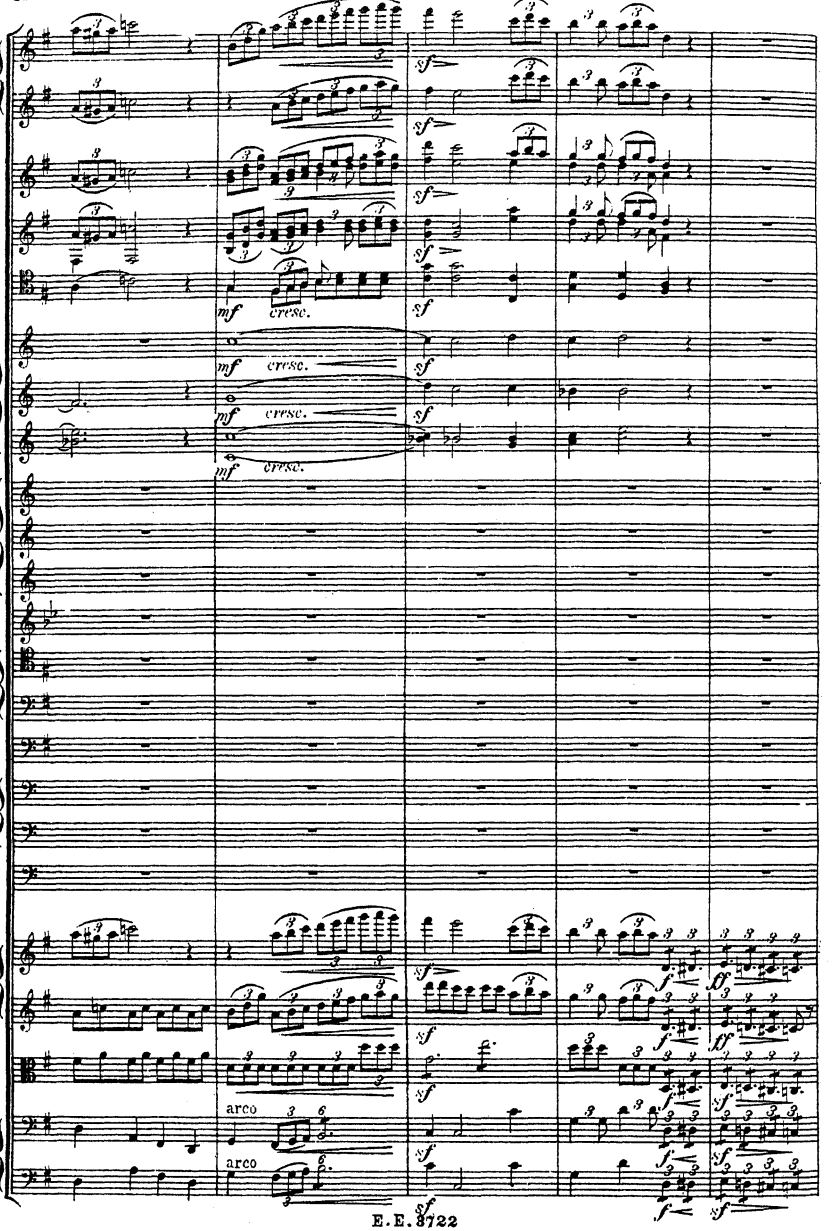

pp
II.
pp
p
p
p
p
mf

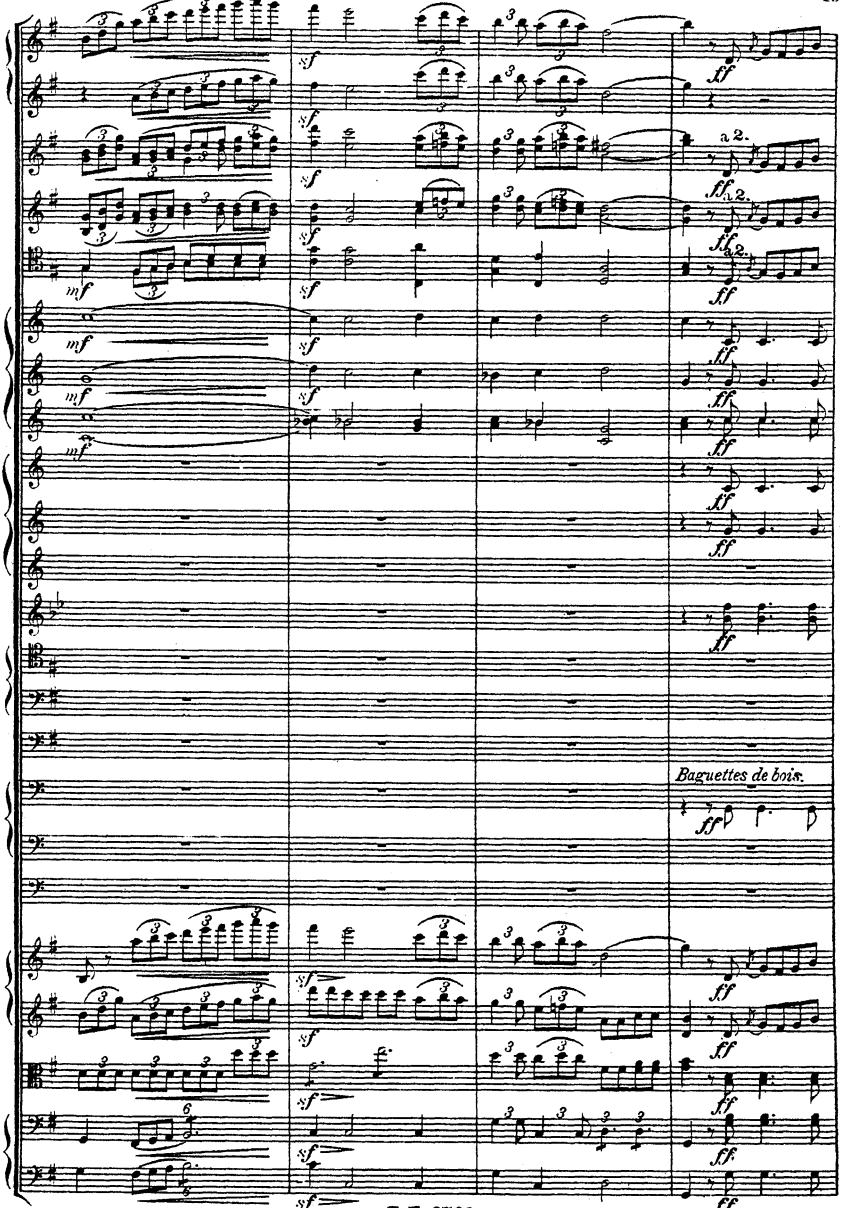

Fl. gr.
Clar. I. in C.
Clar. II.
I.
cresc.
I.
mf
cresc.
baguette de bois.

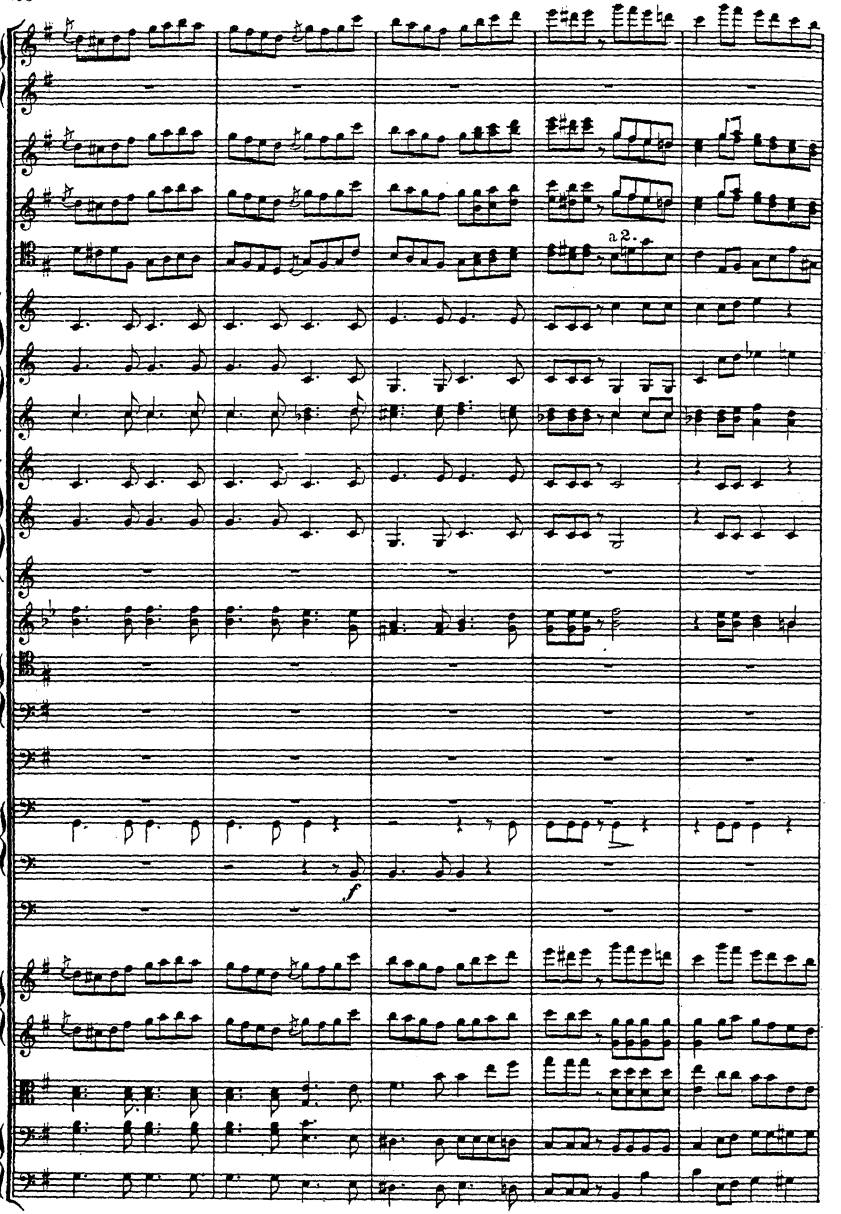
Allegro deciso con impeto.

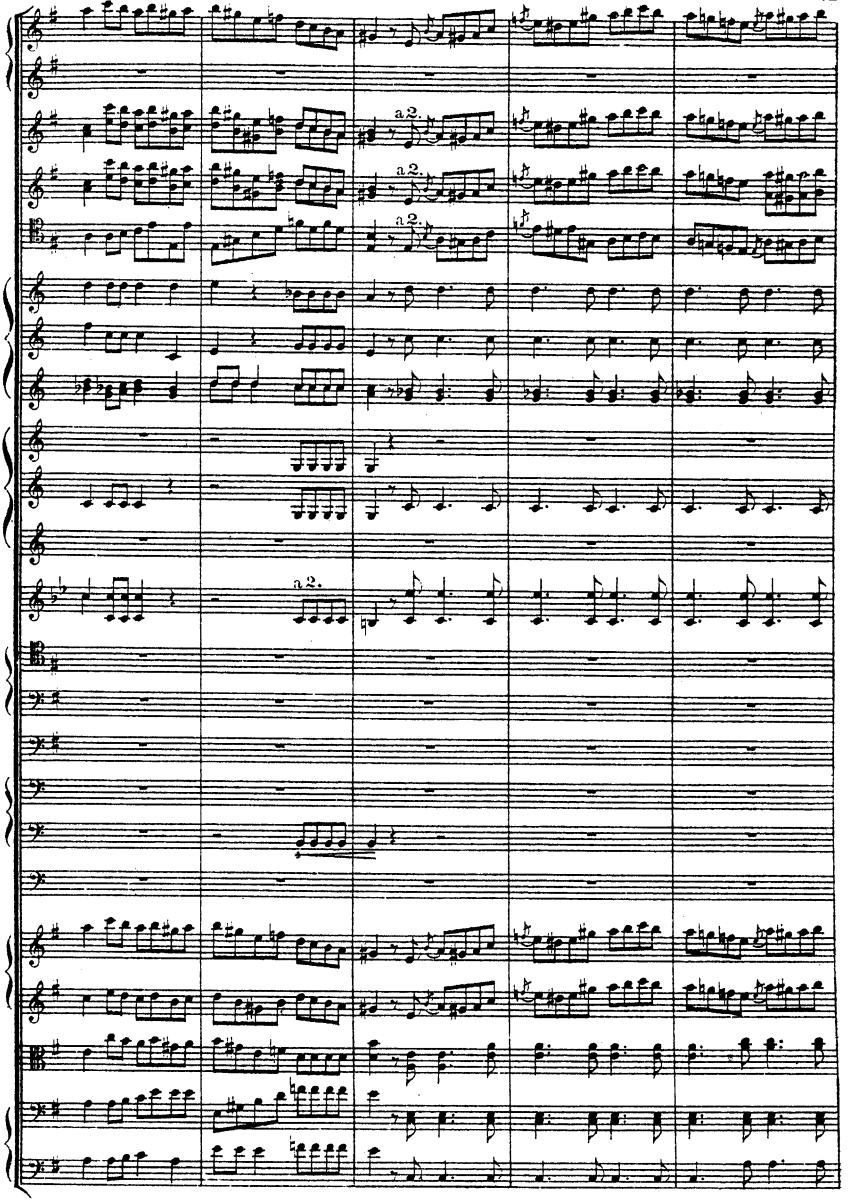


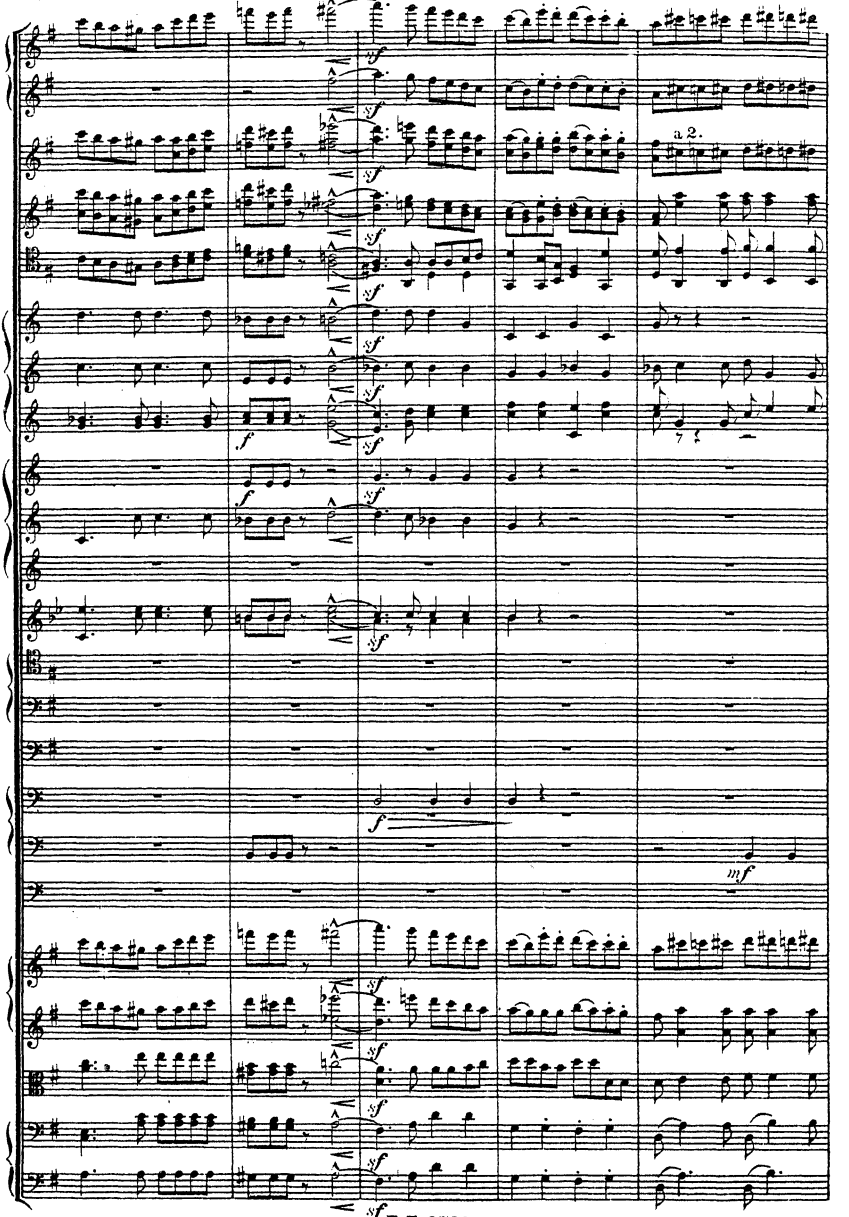

Fl.
Fl.picc.
Ob.
Clar.I.
Fag.
Viol.
Vcelli e C.B.
Fl.
Fl.picc.
Ob.
Clar.
Fag.
Cor.I.
Cor.II.
Cor.III.IV.
Viol.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
p
p
sf
sf
sf
sf
sf

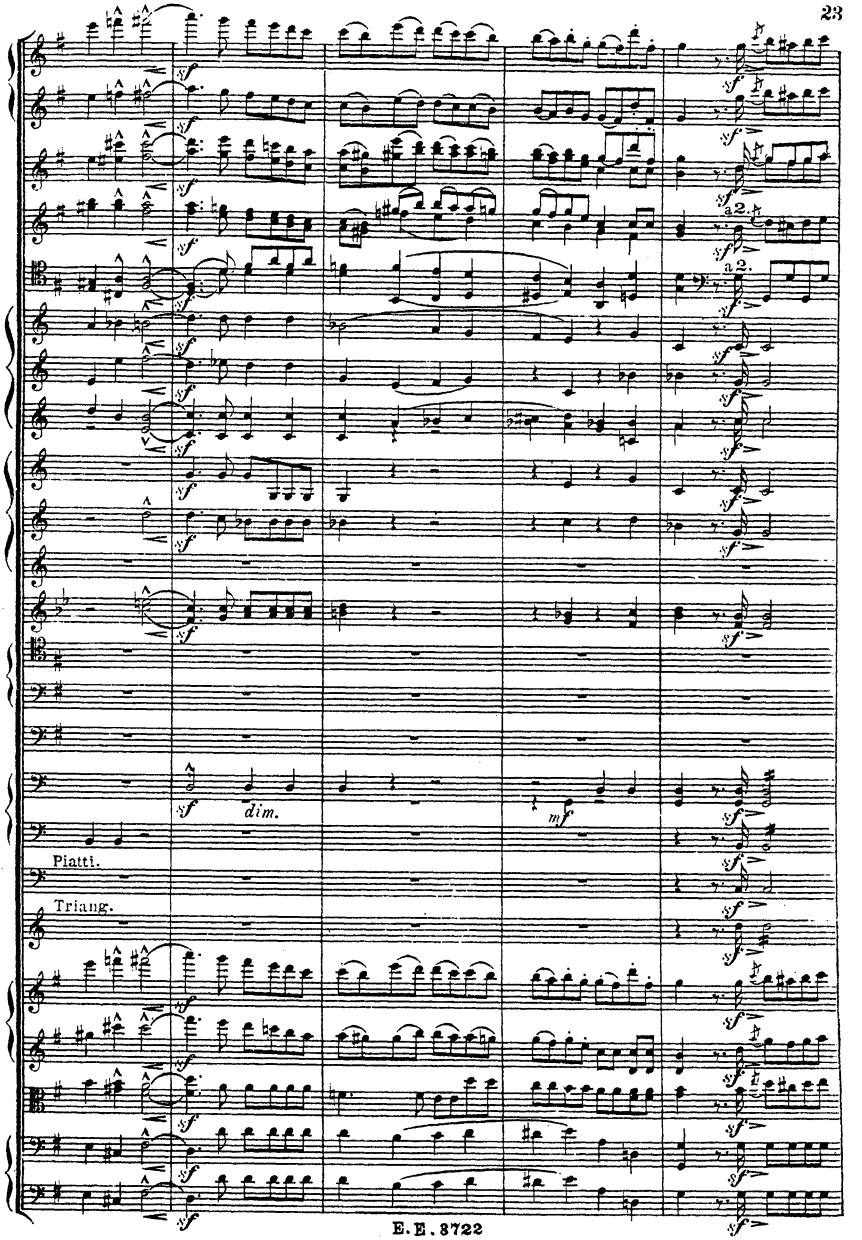

mf cresc.
sf
arco
f
ff

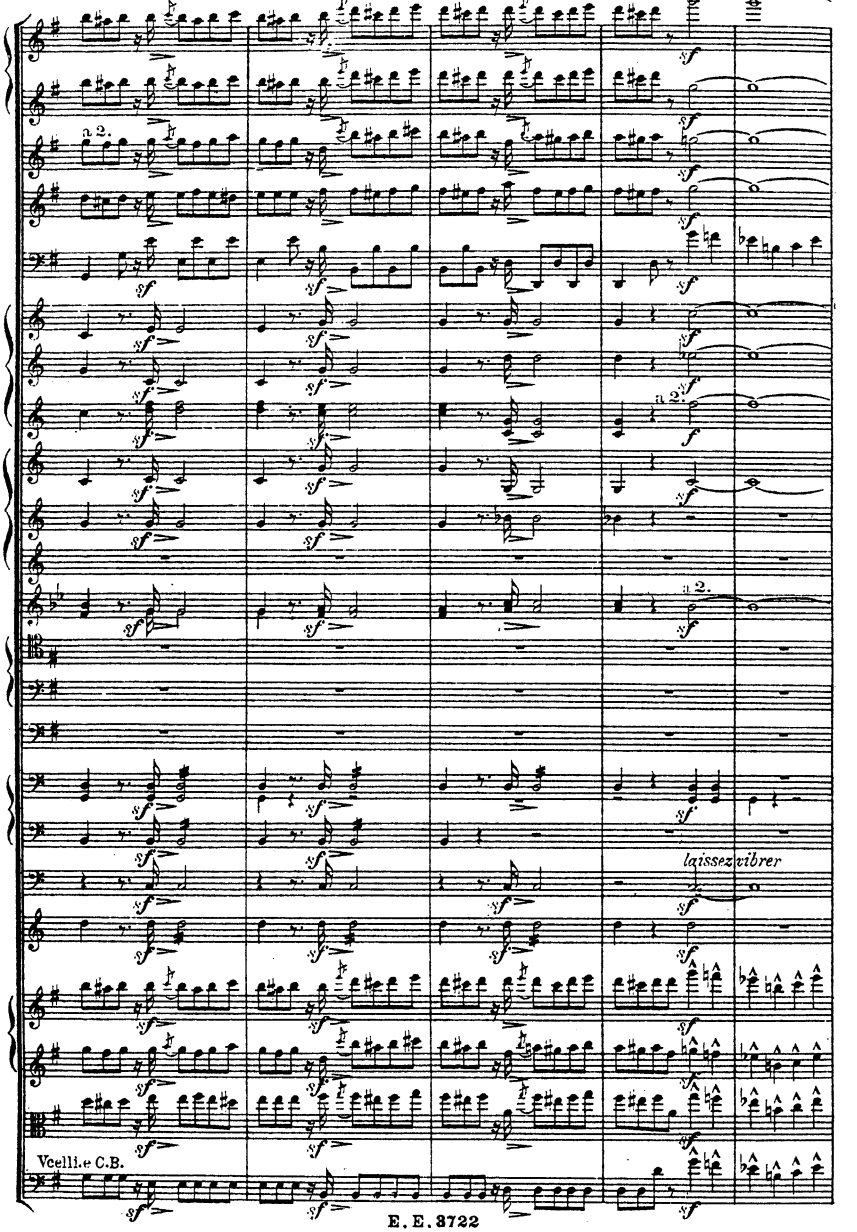

a 2.
a 2.
a 2.
Baguettes de bois.

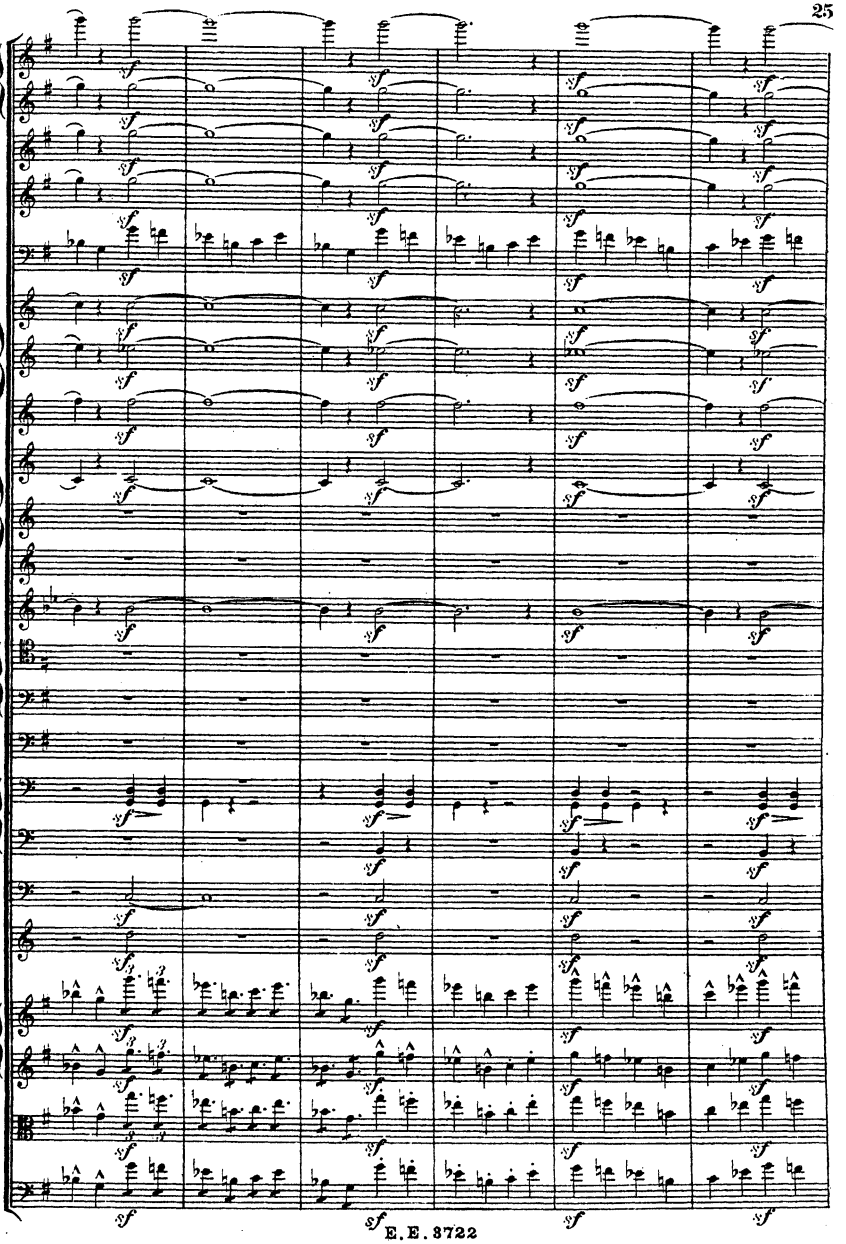

a 2.
f

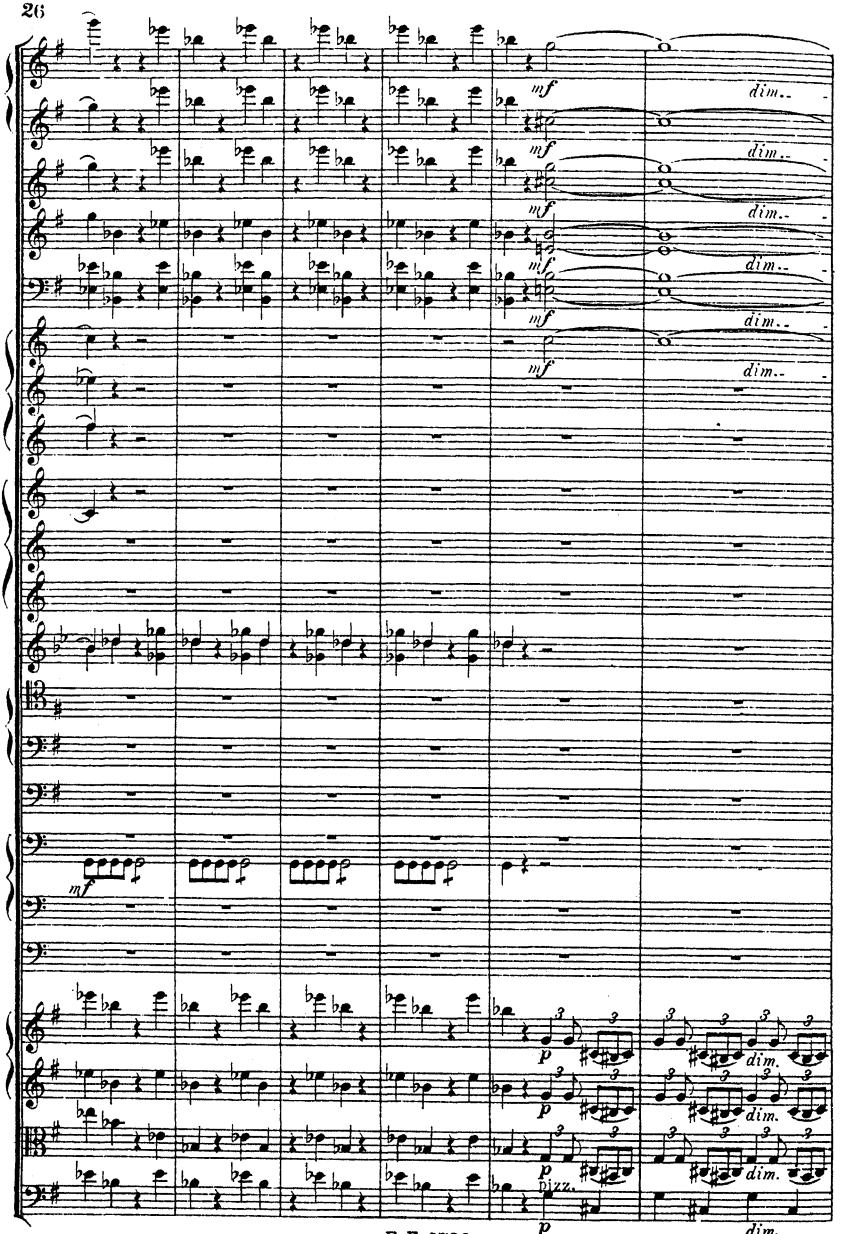

a2.
a2.
a2.
a2.

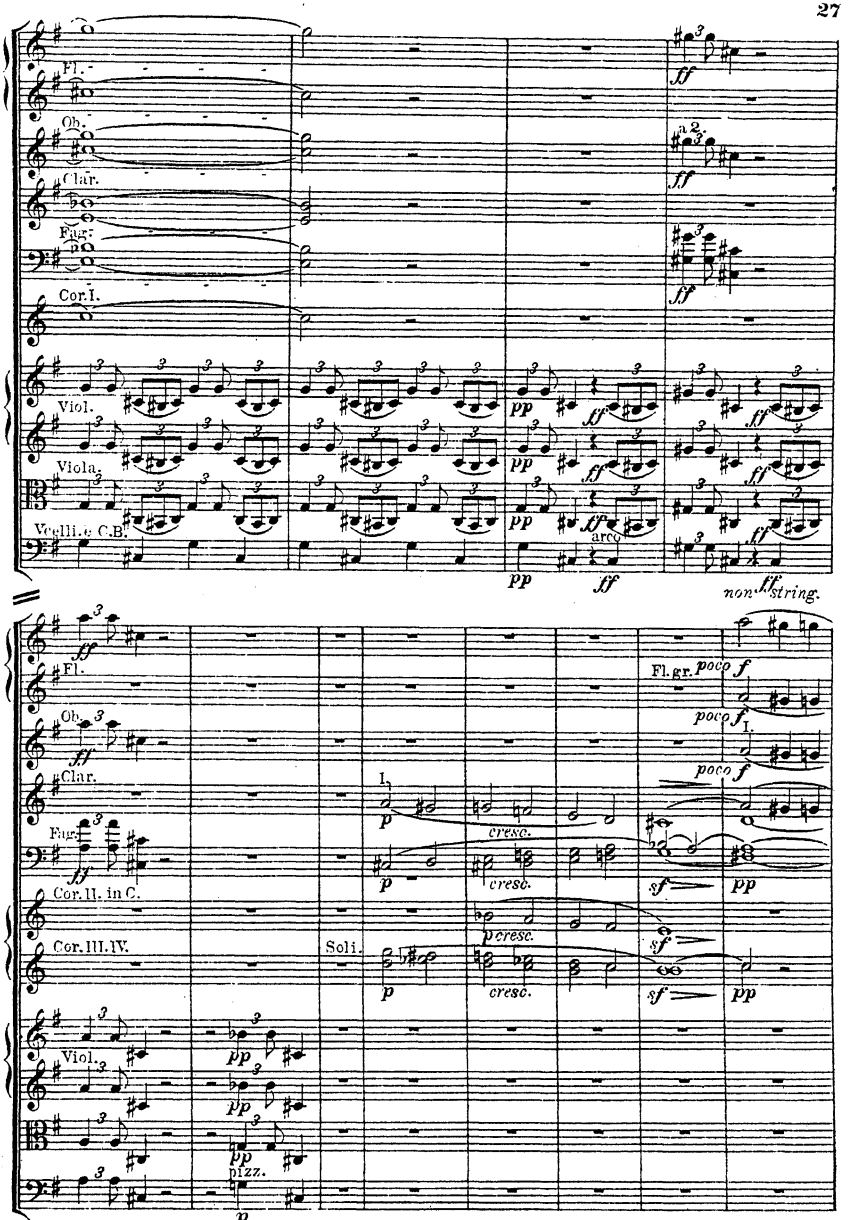

a 2.

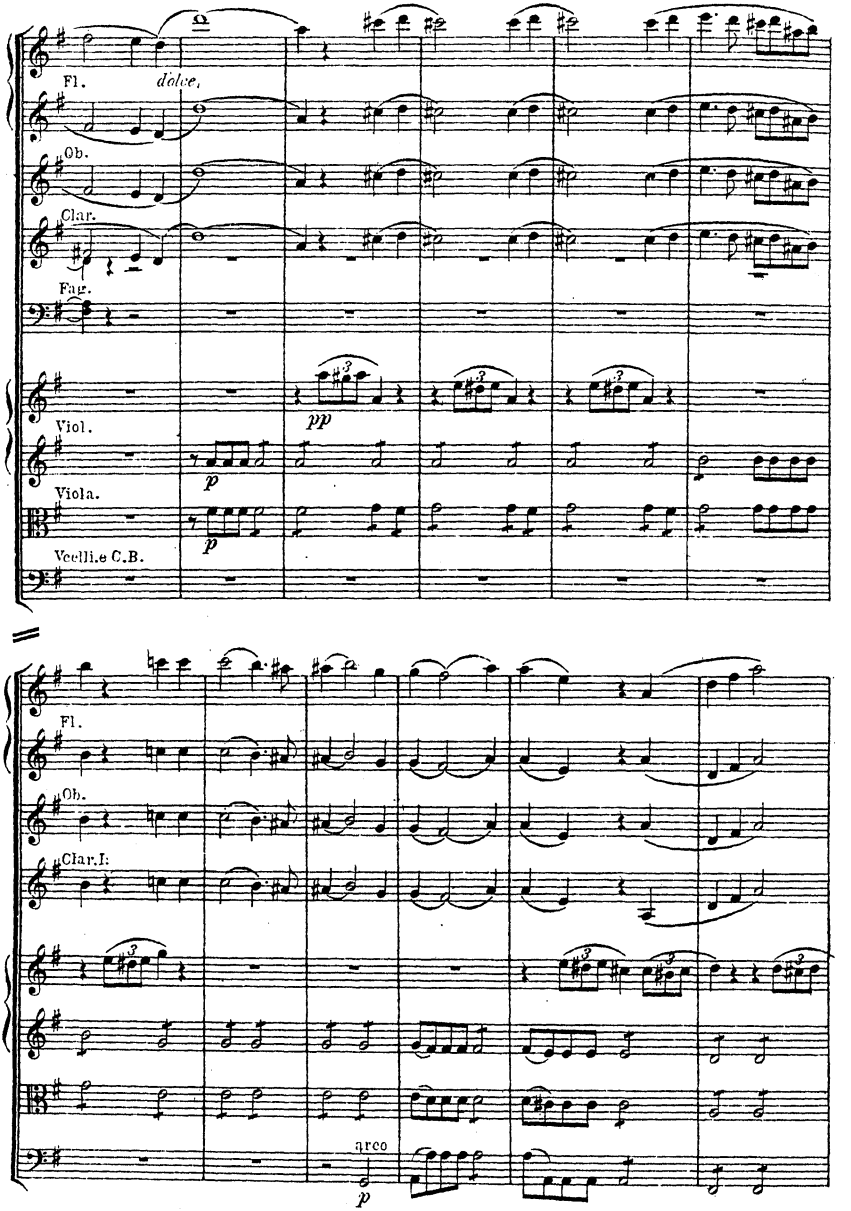

a 2.
a 2.
dim.
mf
Piatti.
Triang.

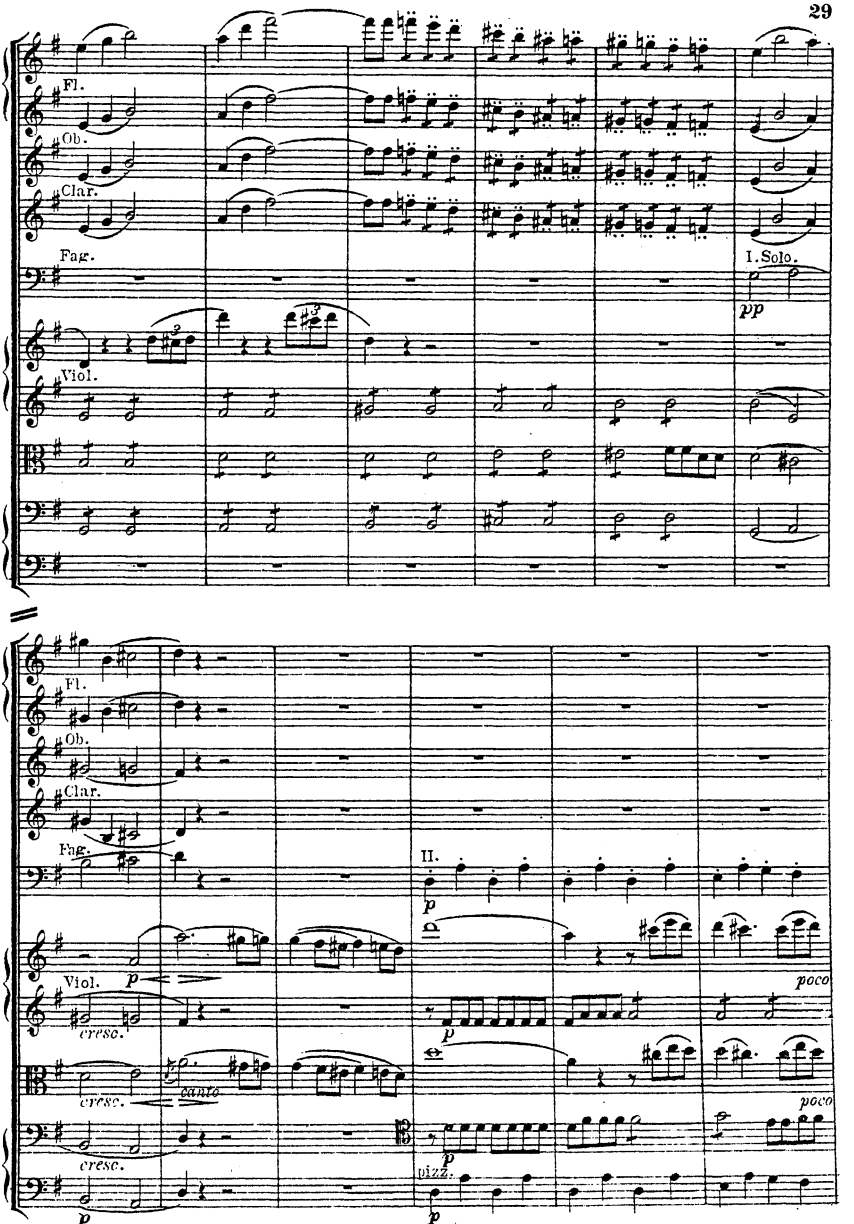

a 2.
a 2.
a 2.
laissez vibrer
Vcelli.e C.B.

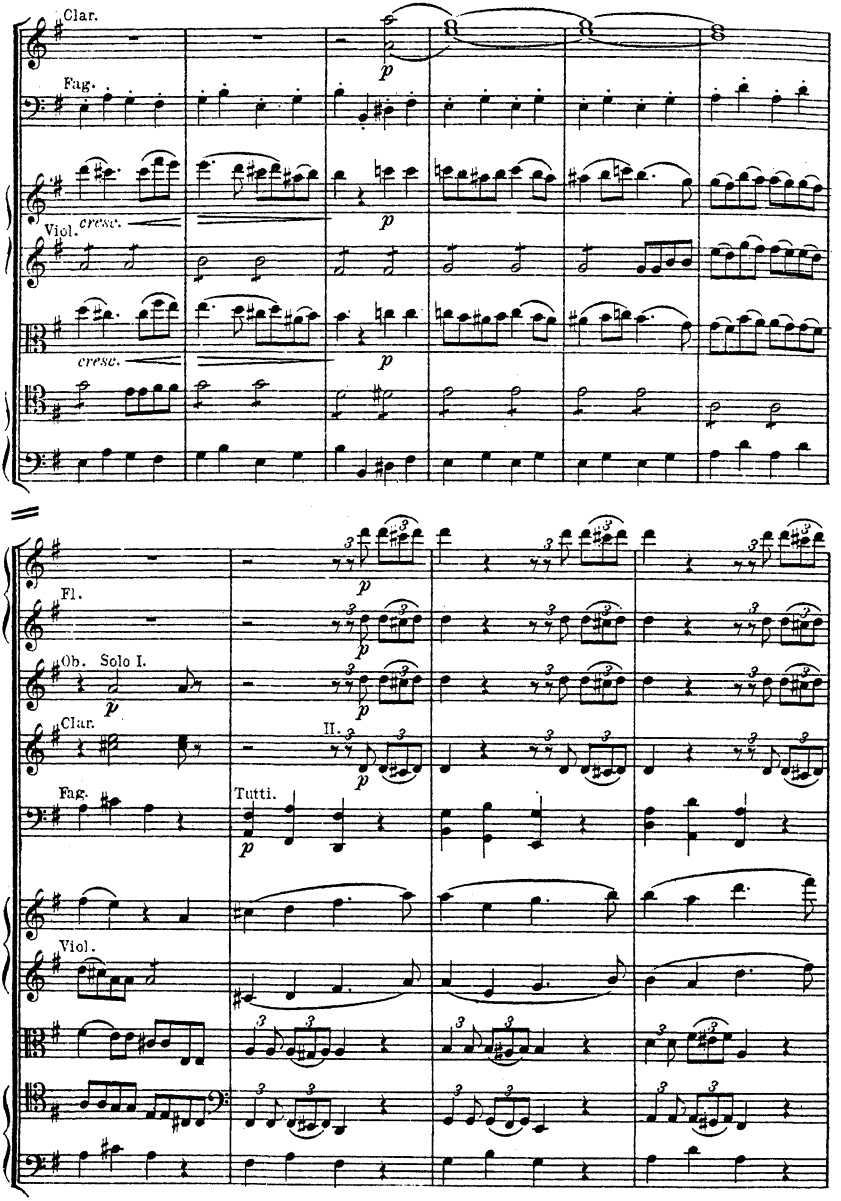


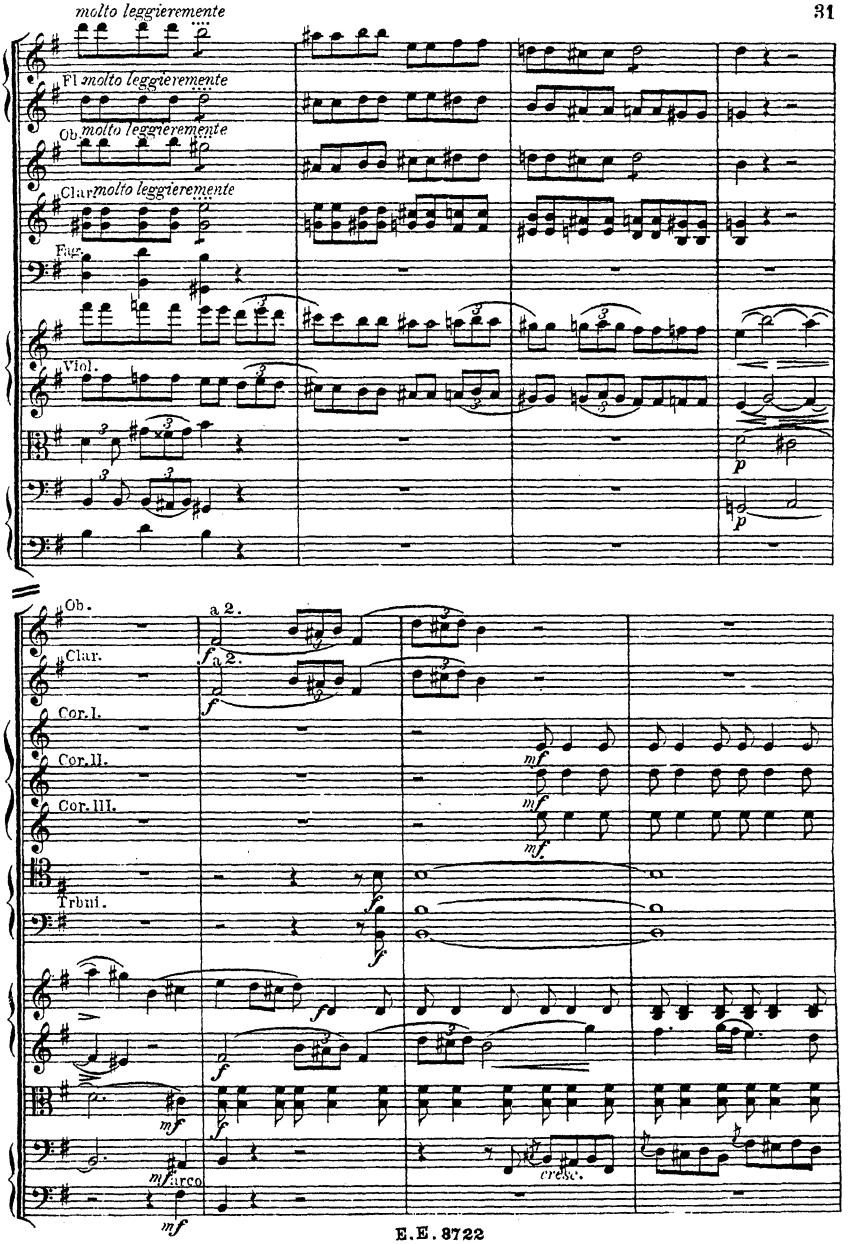

mf
dim..
pizz.
p
dim.

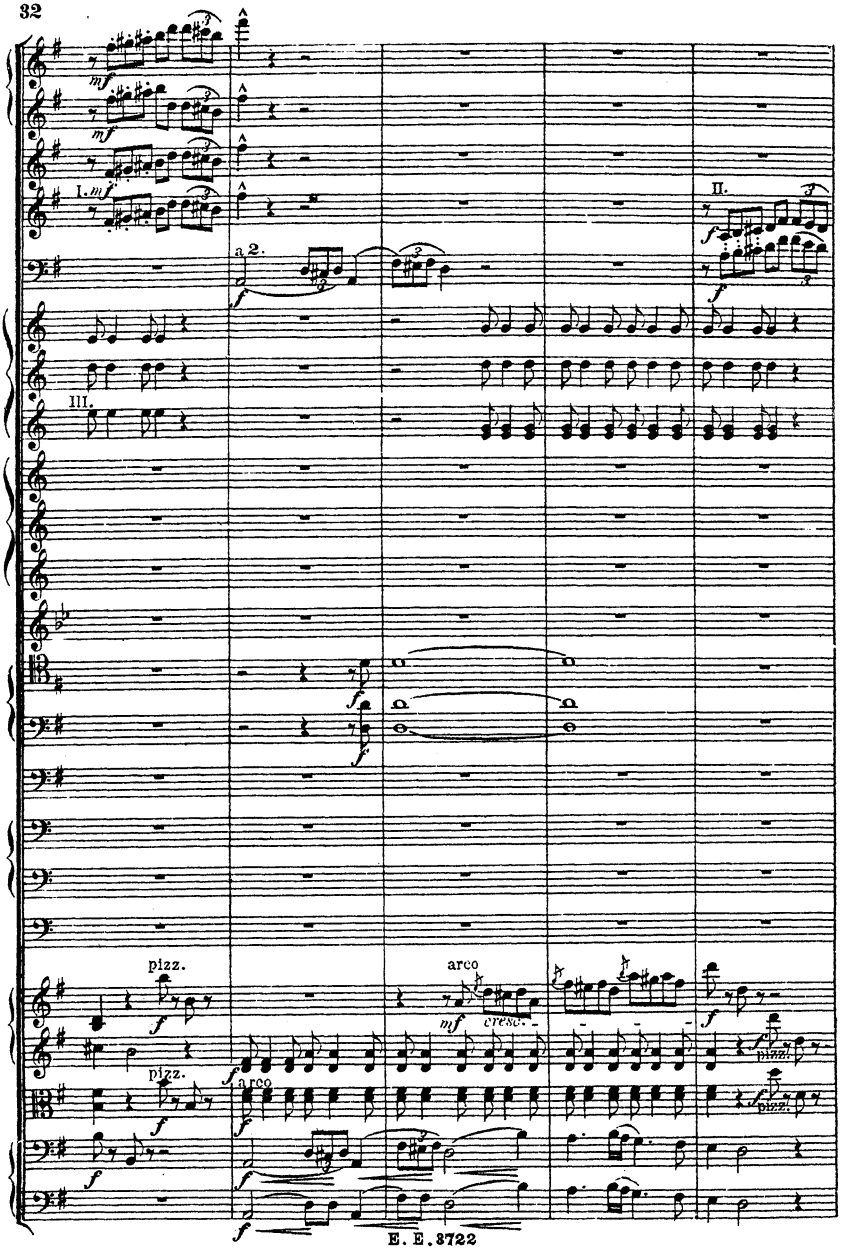

Fl.
Ob.
Clar.
Fagg.
Cor.I.
Viol.
Viola.
Violli.e C.B.
ff
pp
arco
non ff string.
Fl.
Ob.
Clar.
Fagg.
Cor.II. in C.
Cor.III.IV.
Soli.
Viol.
pizz.
p
cresc.
Fl.gr.
poco f
I.
sf
E. E. 3722

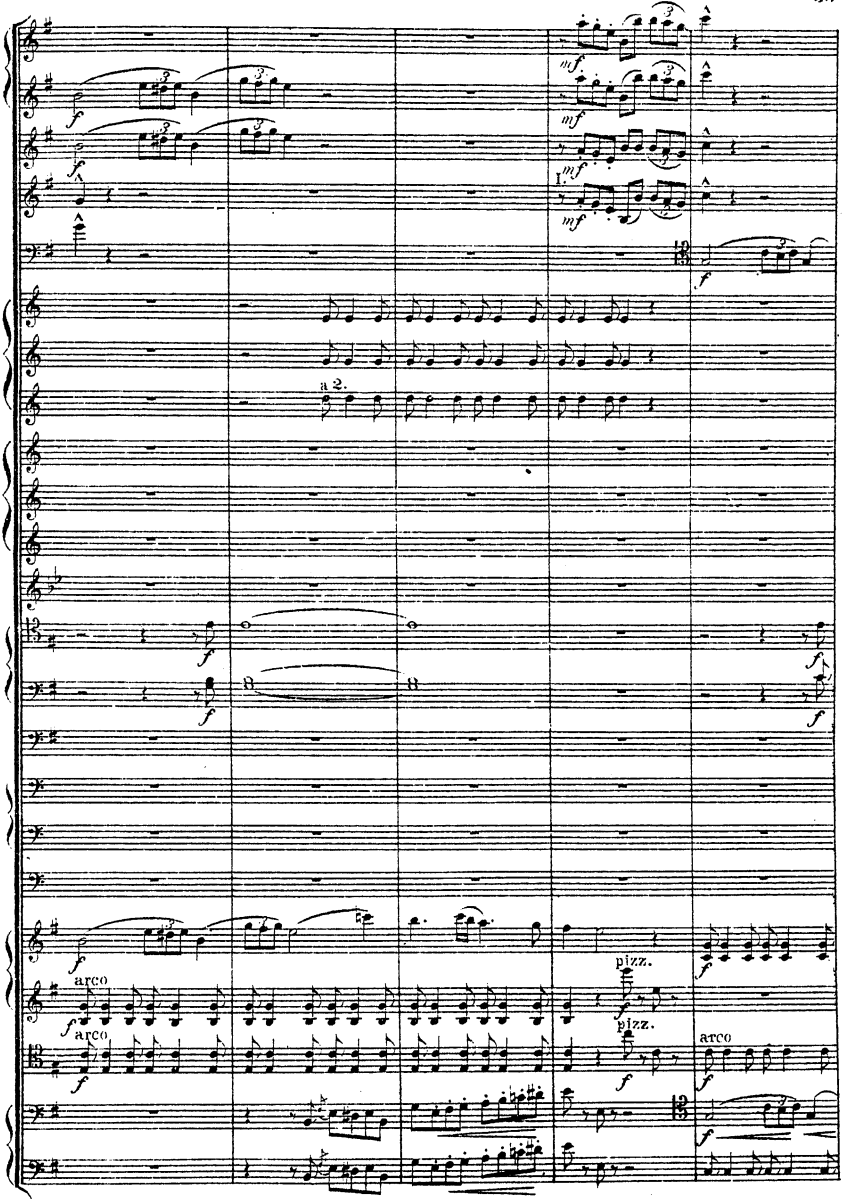

Fl.
dolce.
Ob.
Clar.
Fag.
Viol.
pp
p
Viola.
p
Vcelli.e C.B.
Fl.
Ob.
Clar.I.
arco
p

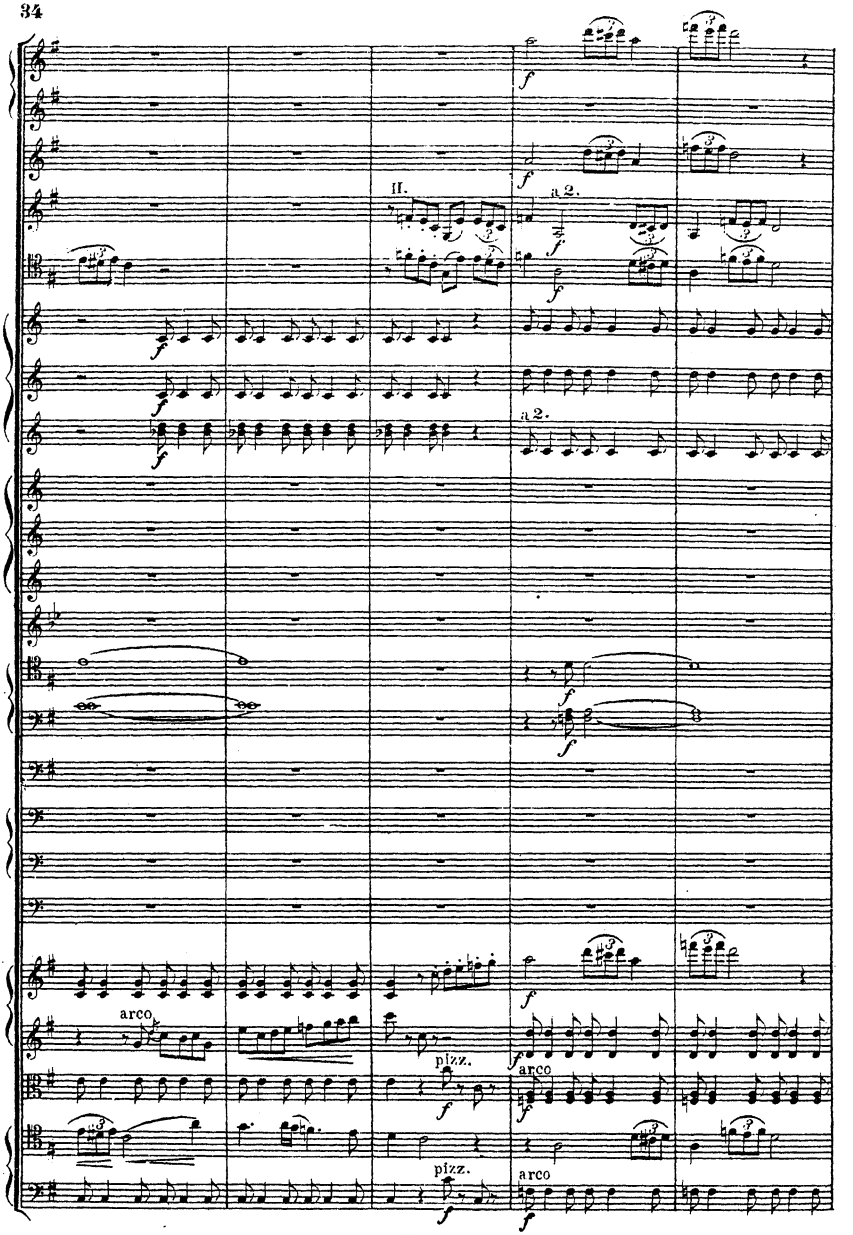

Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
I. Solo.
pp
Viol.
Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
II.
p
Viol.
p
poco
cresc.
p
cresc.
canto
poco
cresc.
p
p
pizz.
p

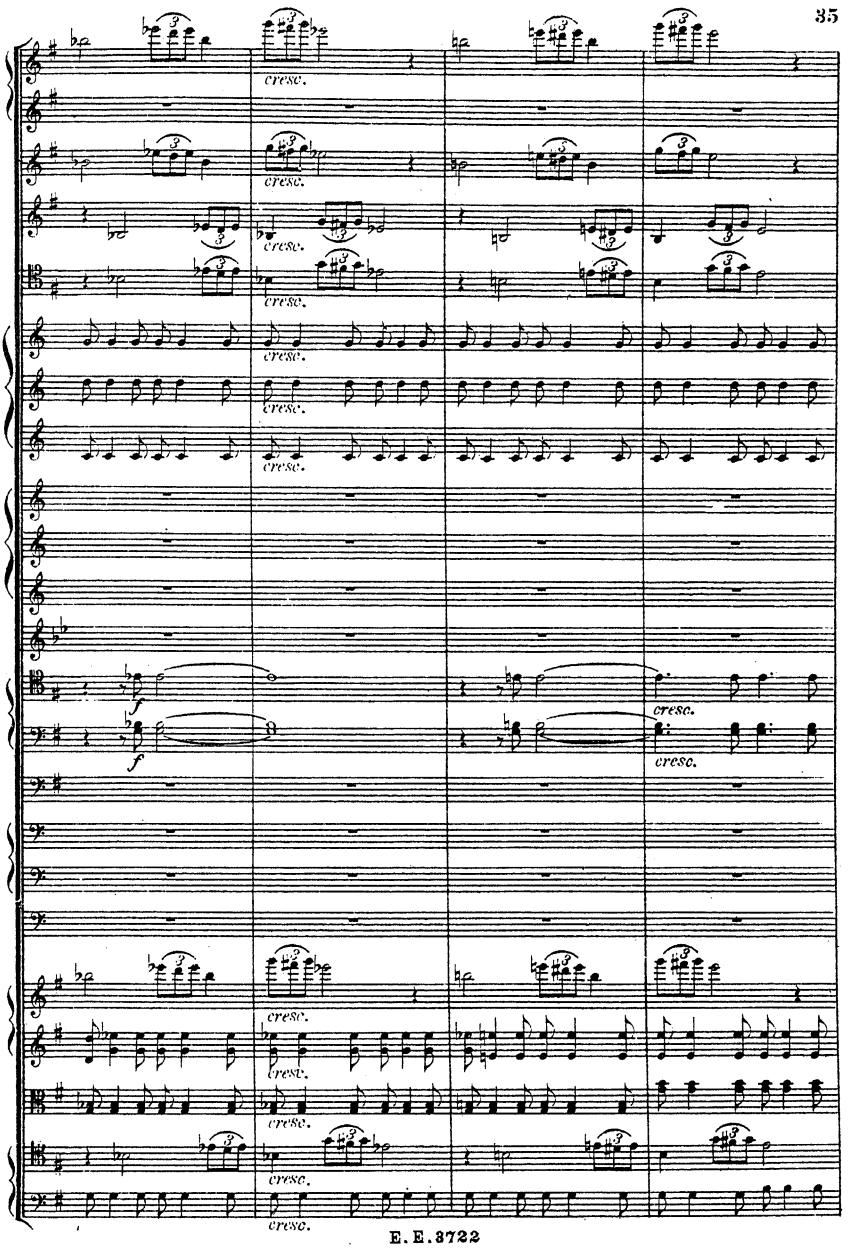

Clar.
Fag.
Viol.
cresc.
cresc.
p
p
Fl.
Ob. Solo I.
Clar.
II.
Fag.
Tutti.
Viol.
p
p
p
p
p

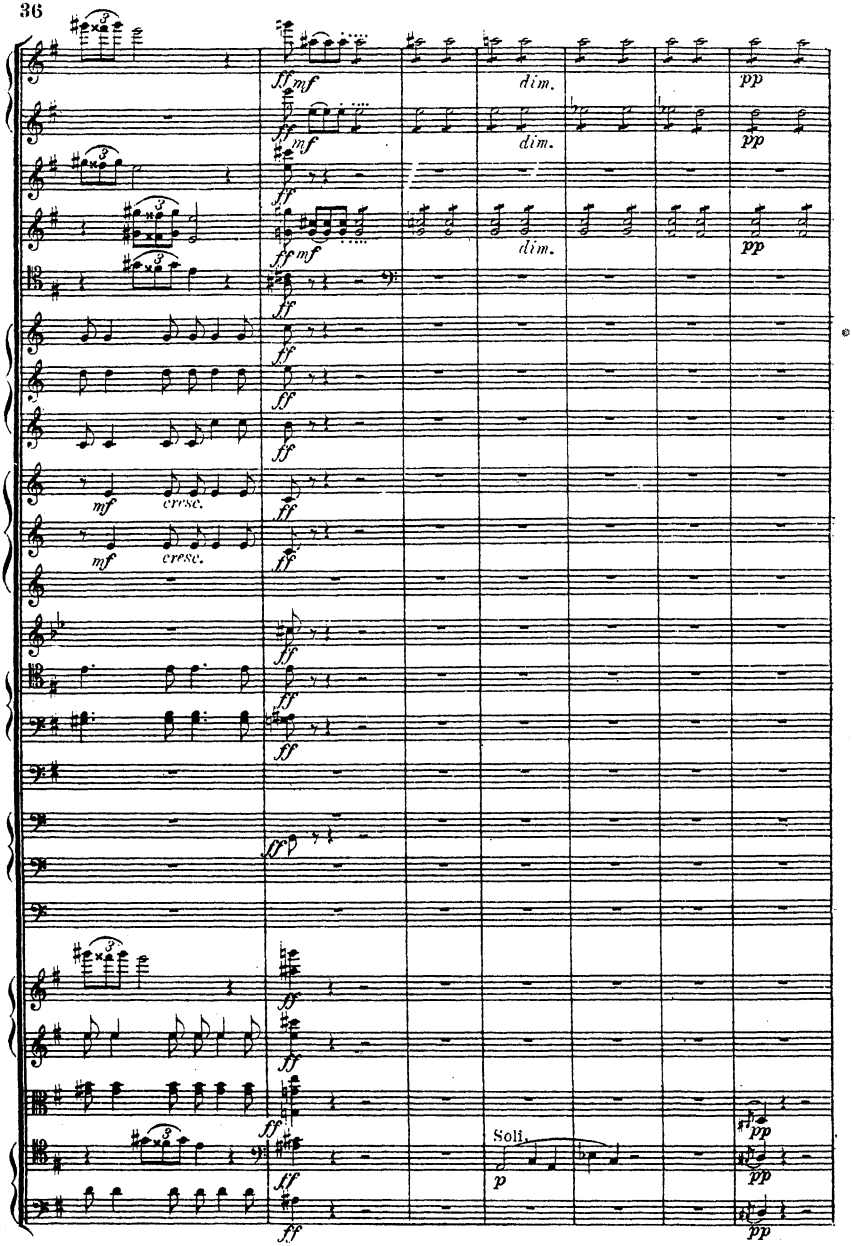

molto leggieremente
Fl. molto leggieremente
Ob. molto leggieremente
Clar. molto leggieremente
Fag.
Viol.
p
p
Ob.
Clar.
a 2.
f
a 2.
f
Cor. I.
Cor. II.
Cor. III.
mf
mf
mf.
Trbni.
f
f
f
f
mf
arco
mf
cresc.

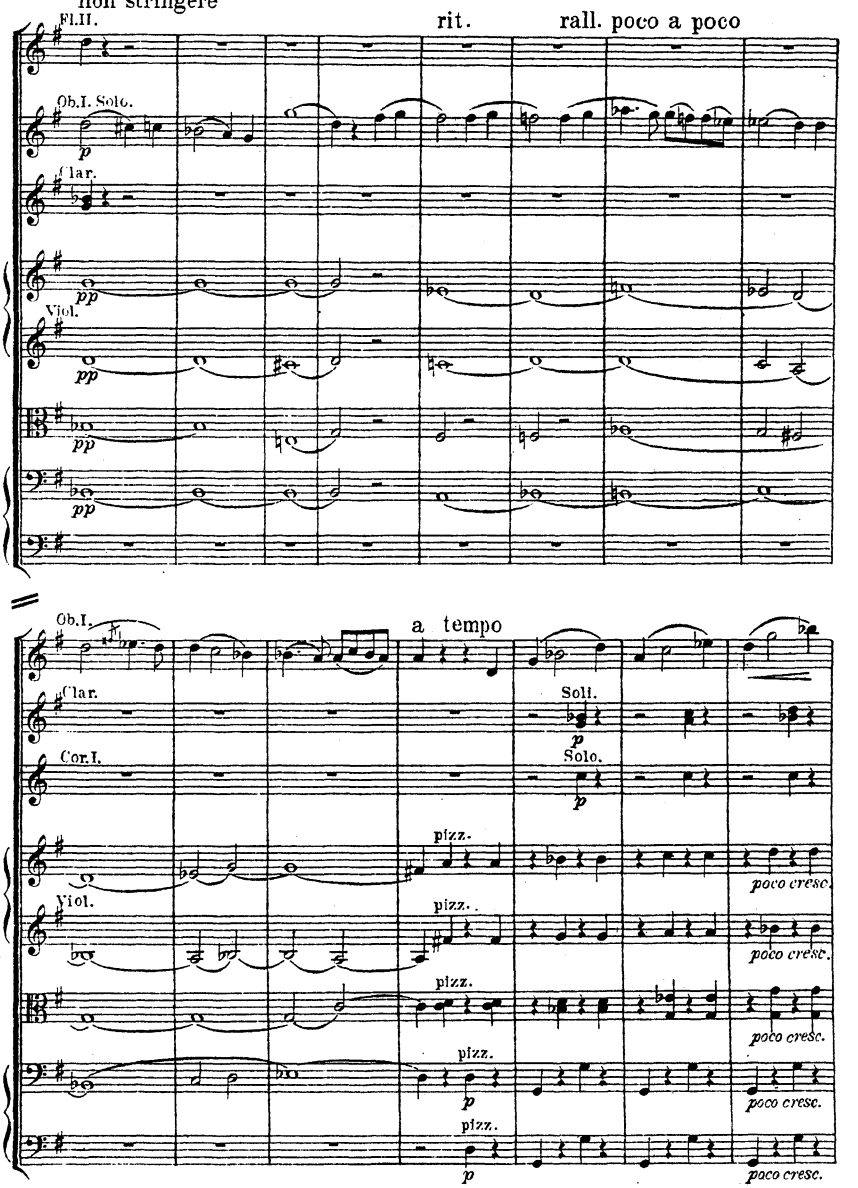

I.
II.
III.
a 2.
pizz.
arco
cresc.
pizz.
arco
pizz.

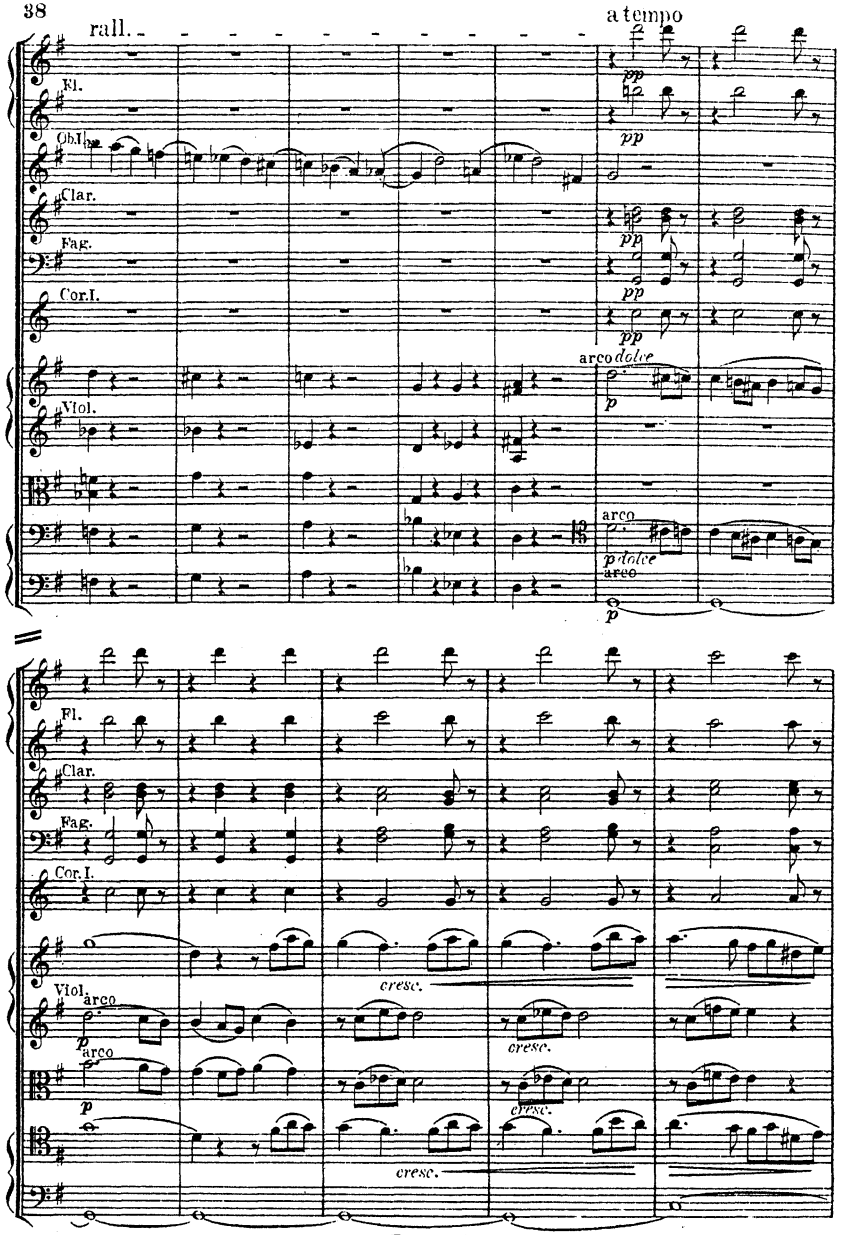

a 2.
arco
arco
pizz.
pizz.
arco

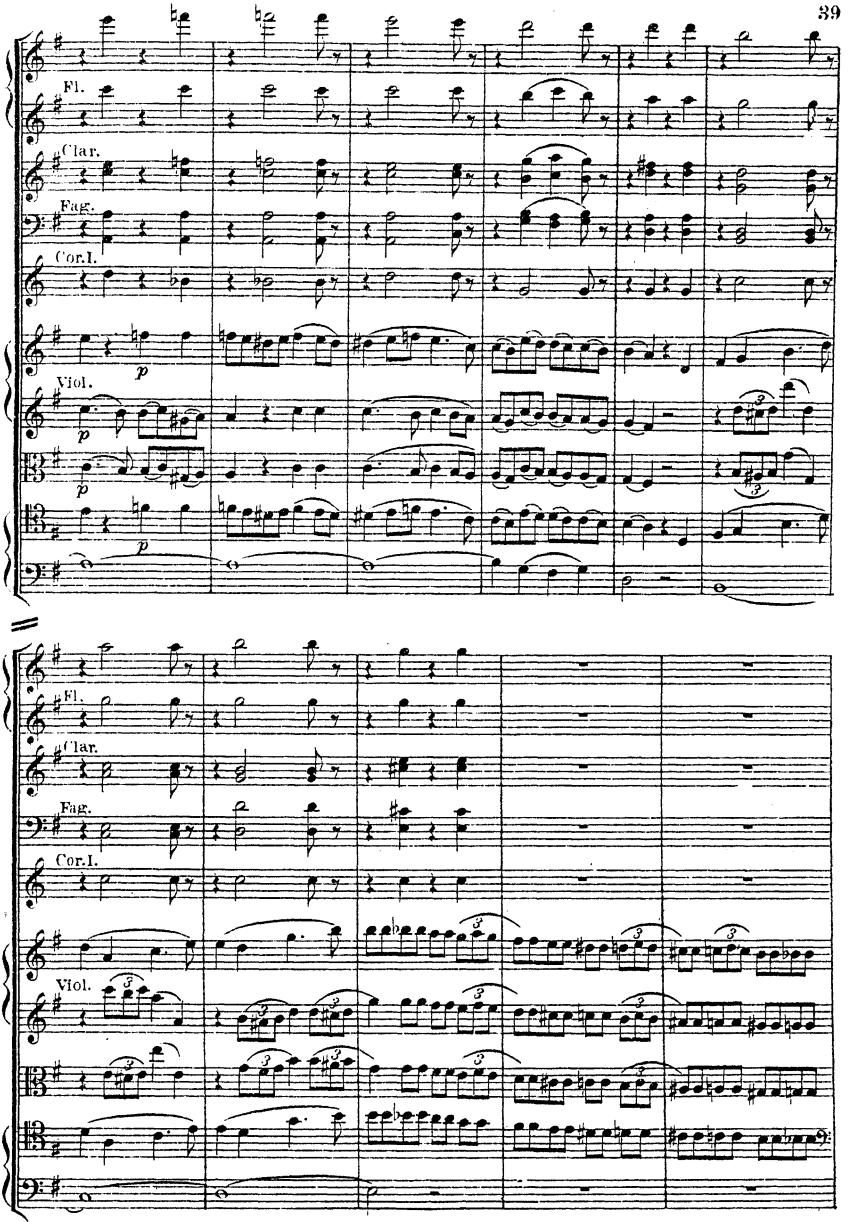

II.
a 2.
a 2.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco

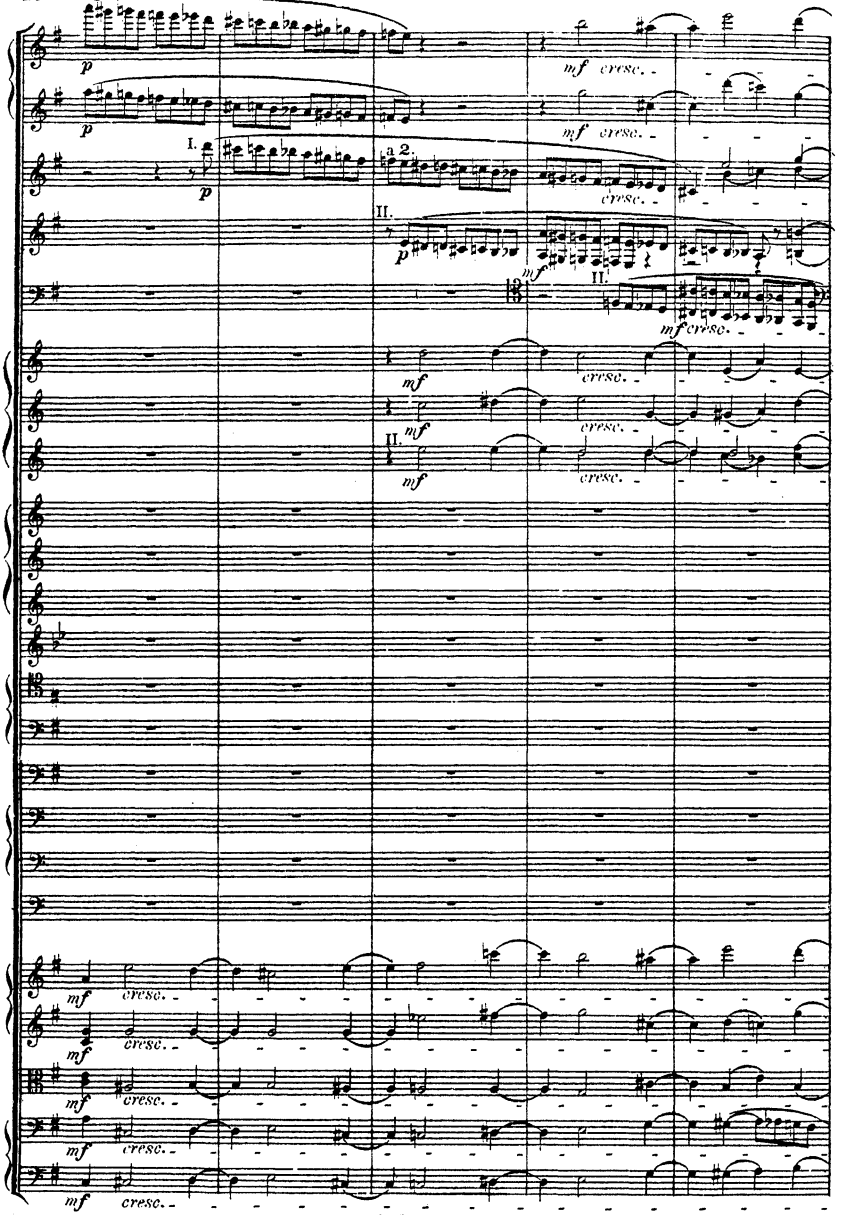

cresc.
f
cresc.

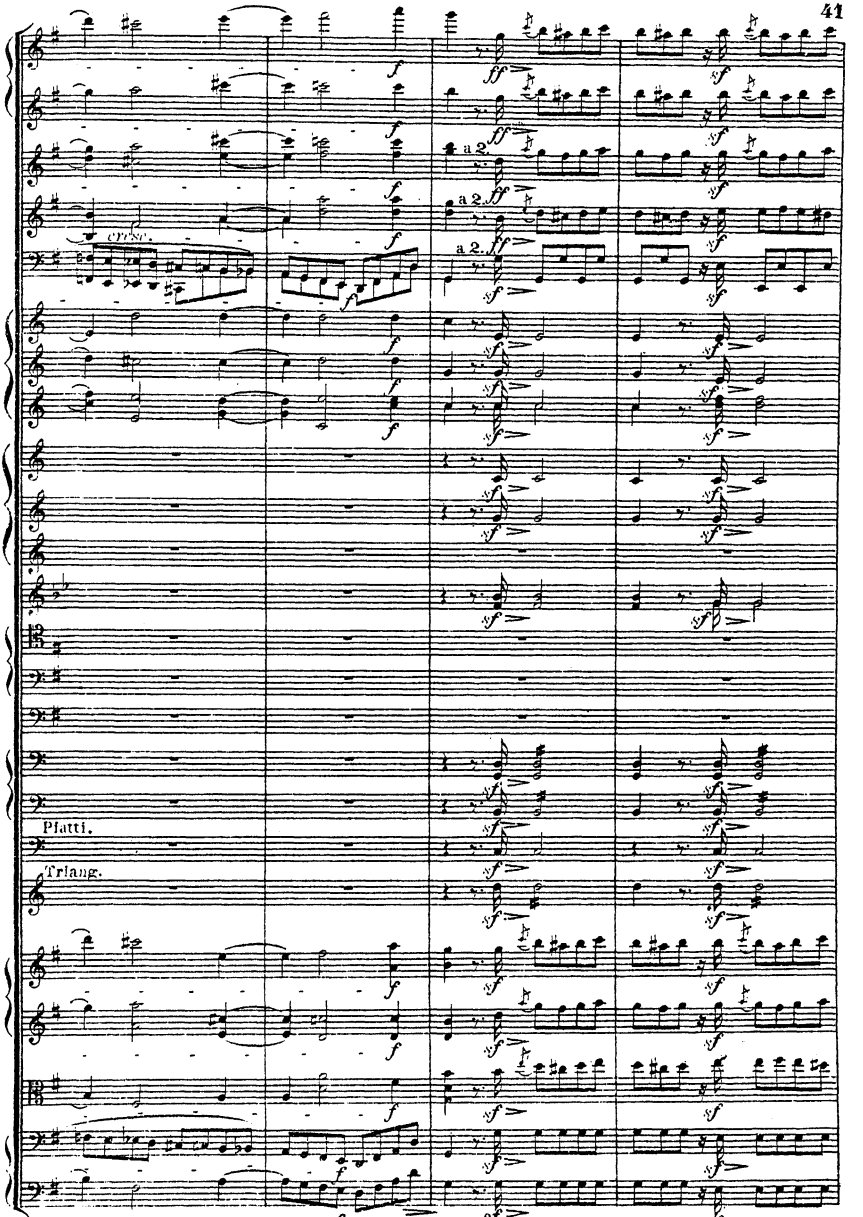

ff mf
dim.
pp
mf cresc.
Soli.
p

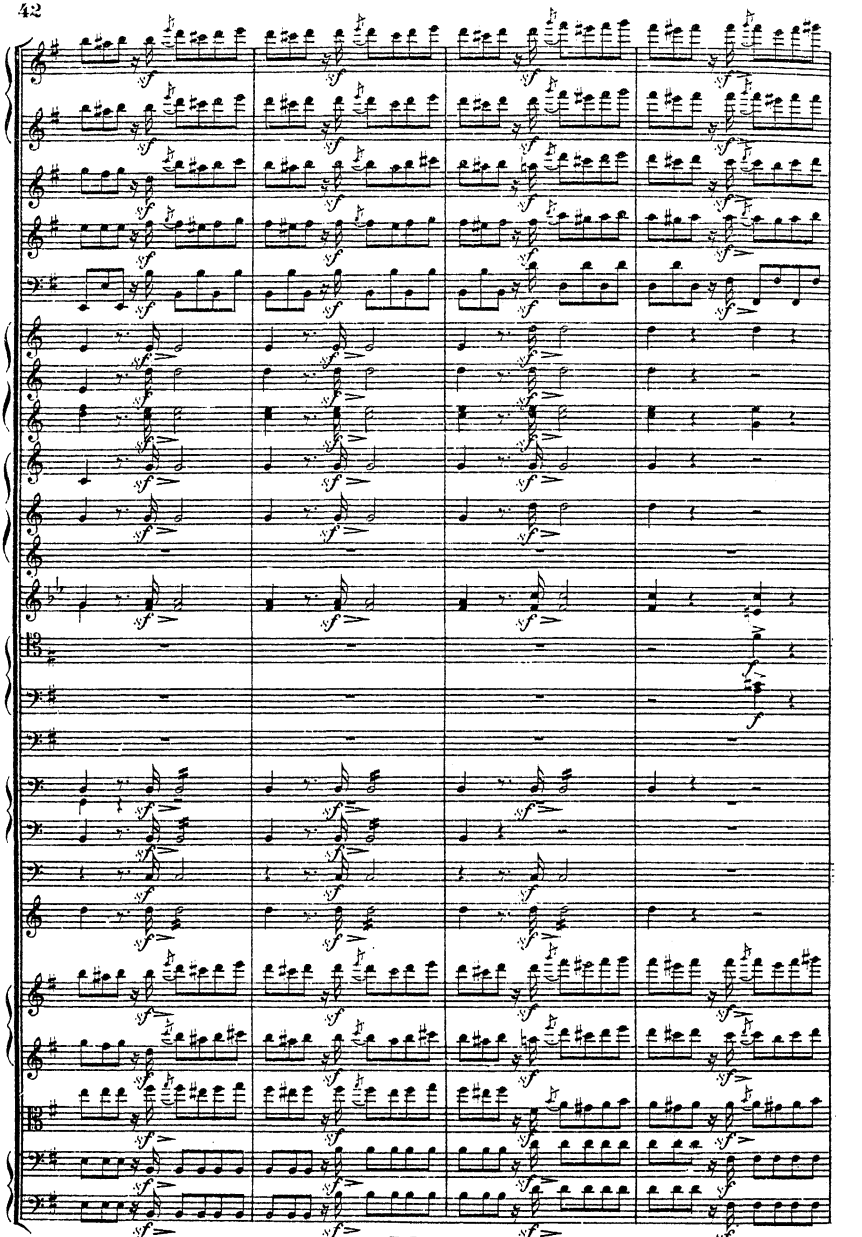

non stringere
Fl.II.
rit.
rall. poco a poco
Ob.I. Solo.
p
Clar.
pp
Viol.
pp
pp
pp
Ob.I.
a tempo
Clar.
Soli.
p
Cor.I.
Solo.
p
pizz.
poco cresc.
Viol.
pizz.
poco cresc.
pizz.
poco cresc.
pizz.
p
poco cresc.
pizz.
p
poco cresc.

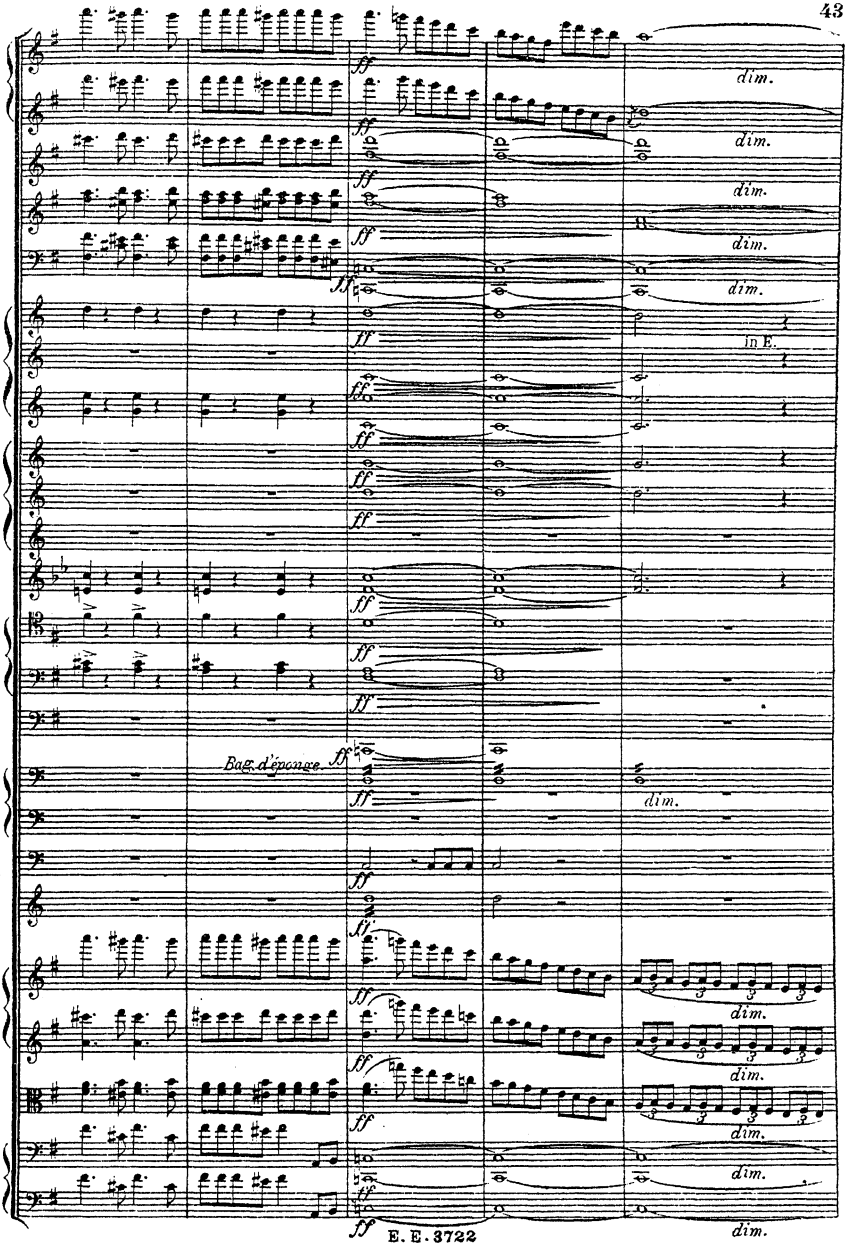

rall.
a tempo
Fl.
Obl.
Clar.
Fag.
Cor.I.
Viol.
pp
arco dolce
p
arco
p dolce
arco
p
Fl.
Clar.
Fag.
Cor.I.
Viol.
arco
p
arco
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

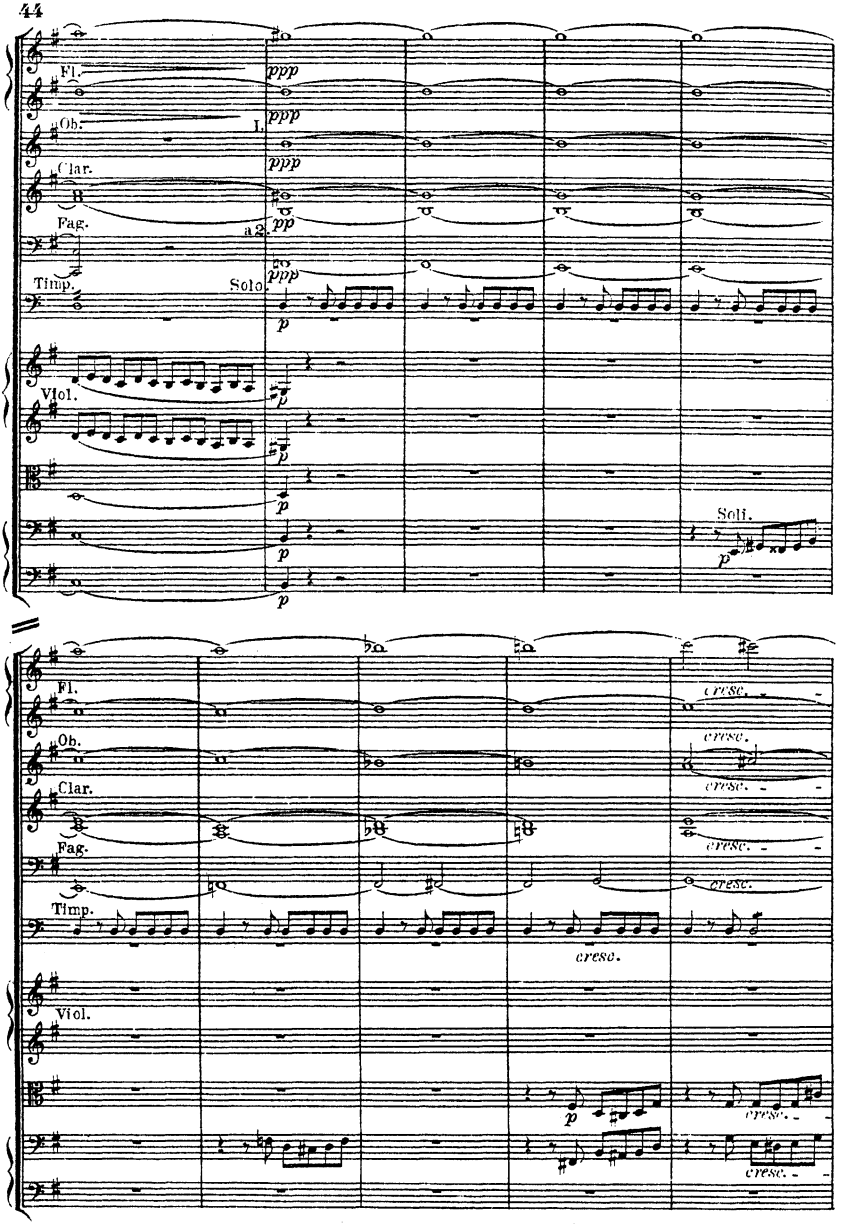

Fl.
Clar.
Fag.
Cor.I.
Viol.
p
Fl.
Clar.
Fag.
Cor.I.
Viol.

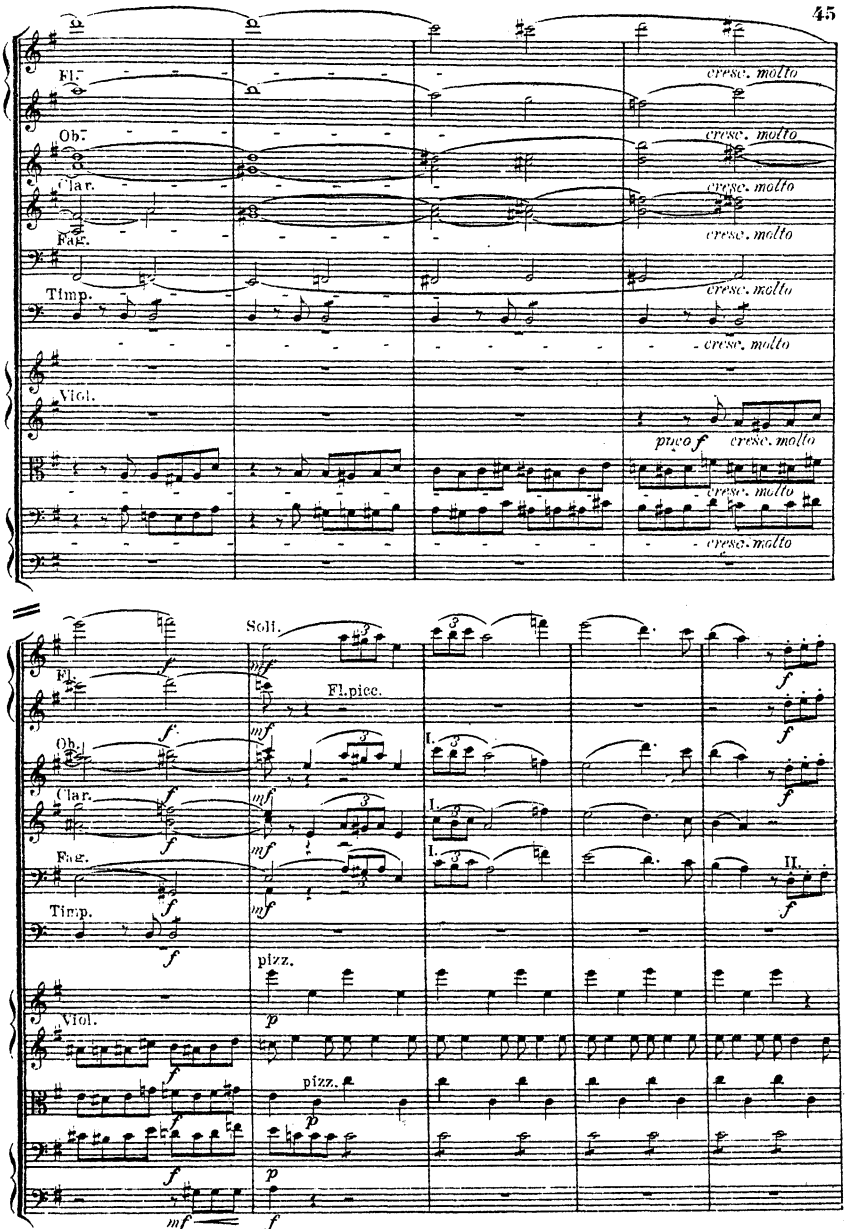

p
mf cresc.
I.
II.
a 2.

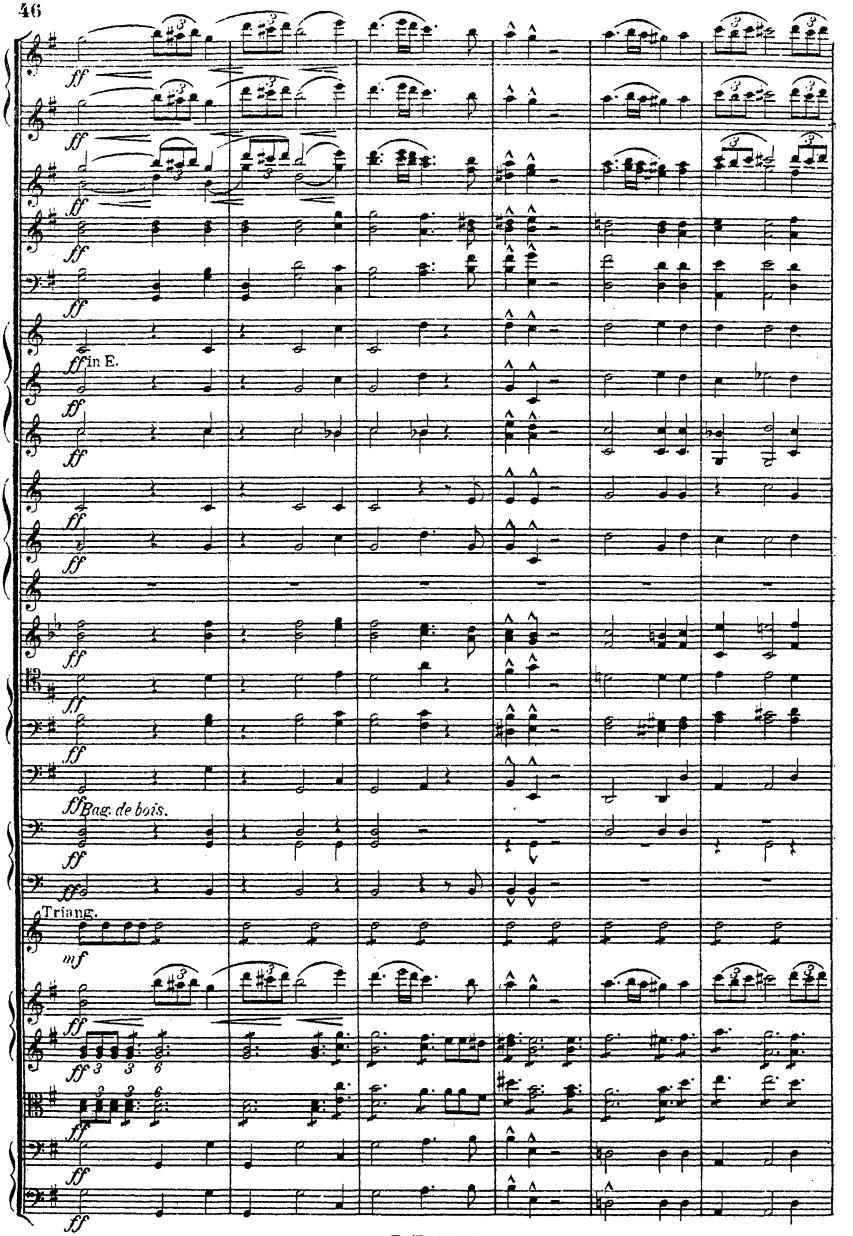

a 2.
a 2.
a 2.
Piatti.
Triang.

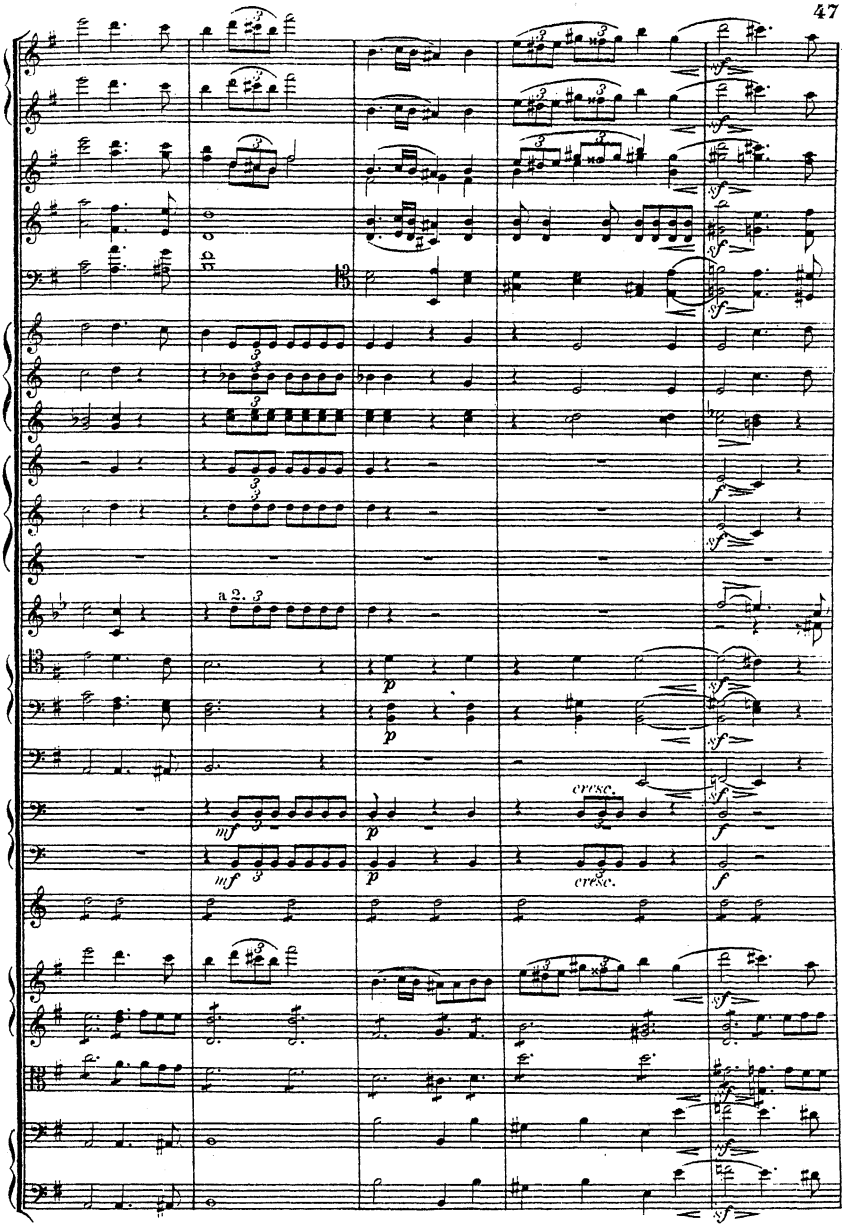


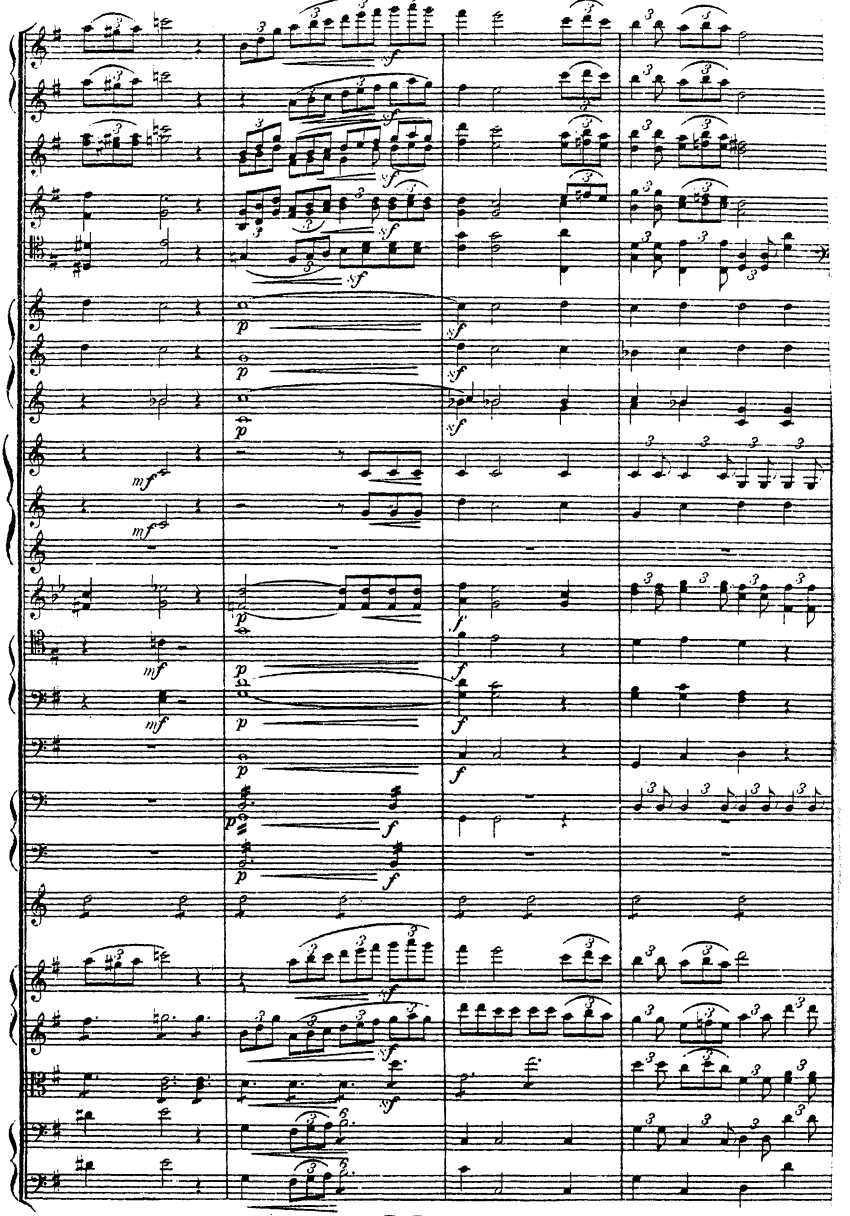

dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
in E.
Bag. d'éponge.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.


Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
Timp.
Viol.
ppp
pp
a 2.
Solo
p
Soli.
cresc.

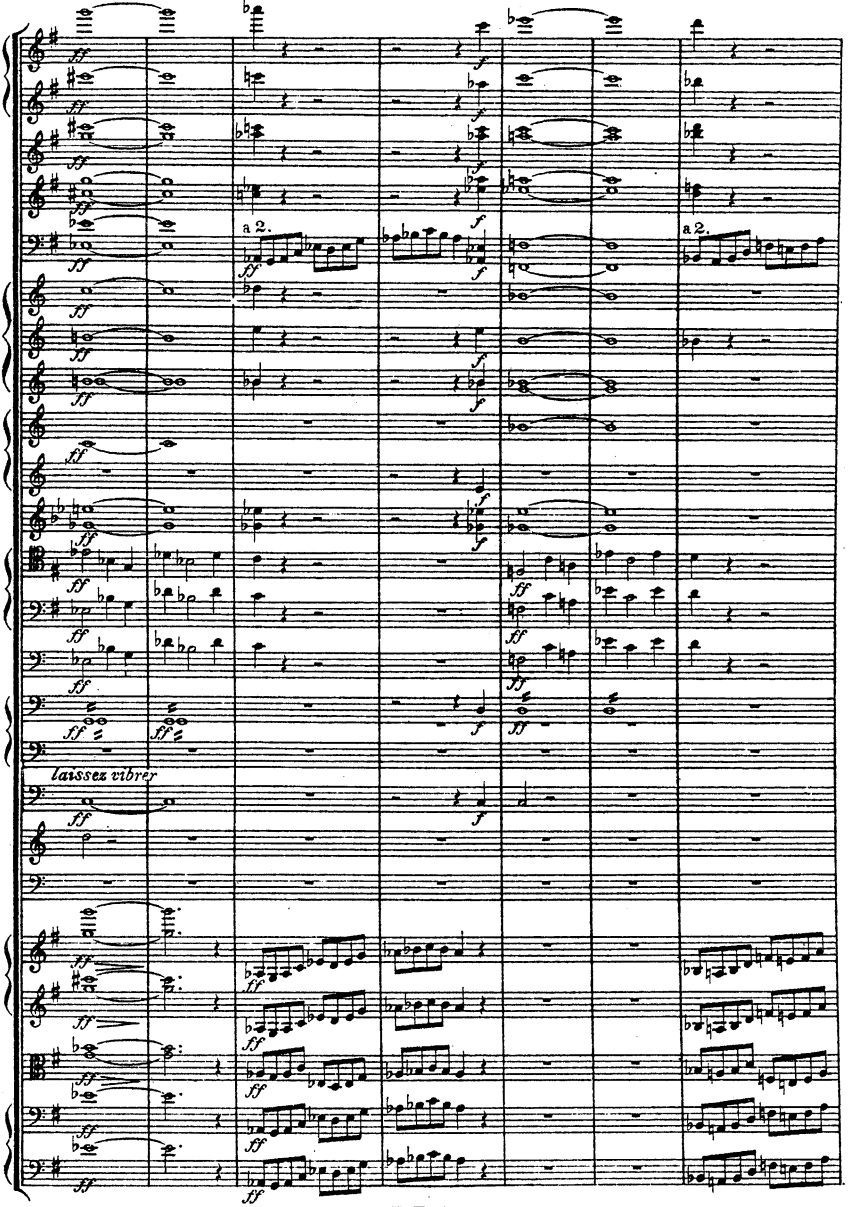

Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
Timp.
Viol.
cresc. molto
poco f
Soli.
Fl. picc.
I.
II.
pizz.

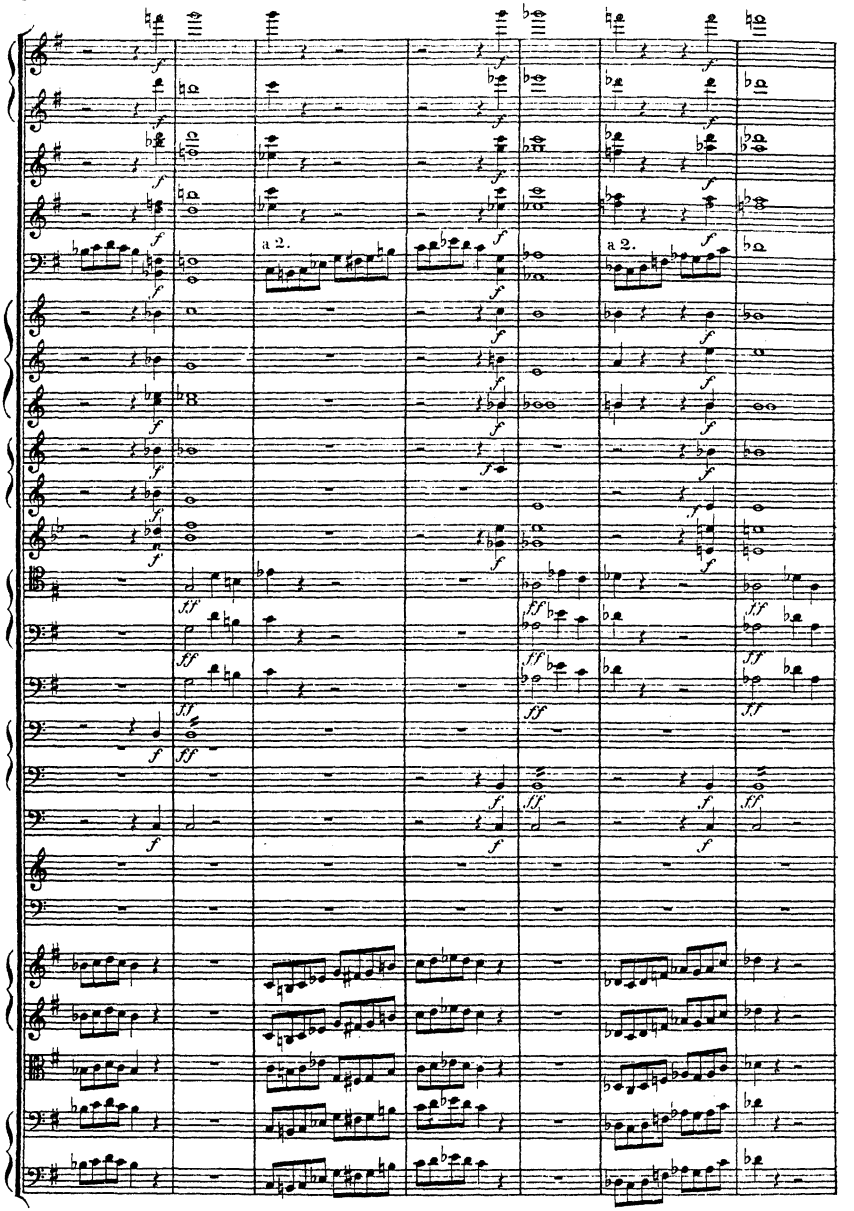

ff
ff
ff
ff
ff in E.
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff Bag. de bois.
ff
ff
Triang.
mf
ff
ff
ff
ff
ff
ff

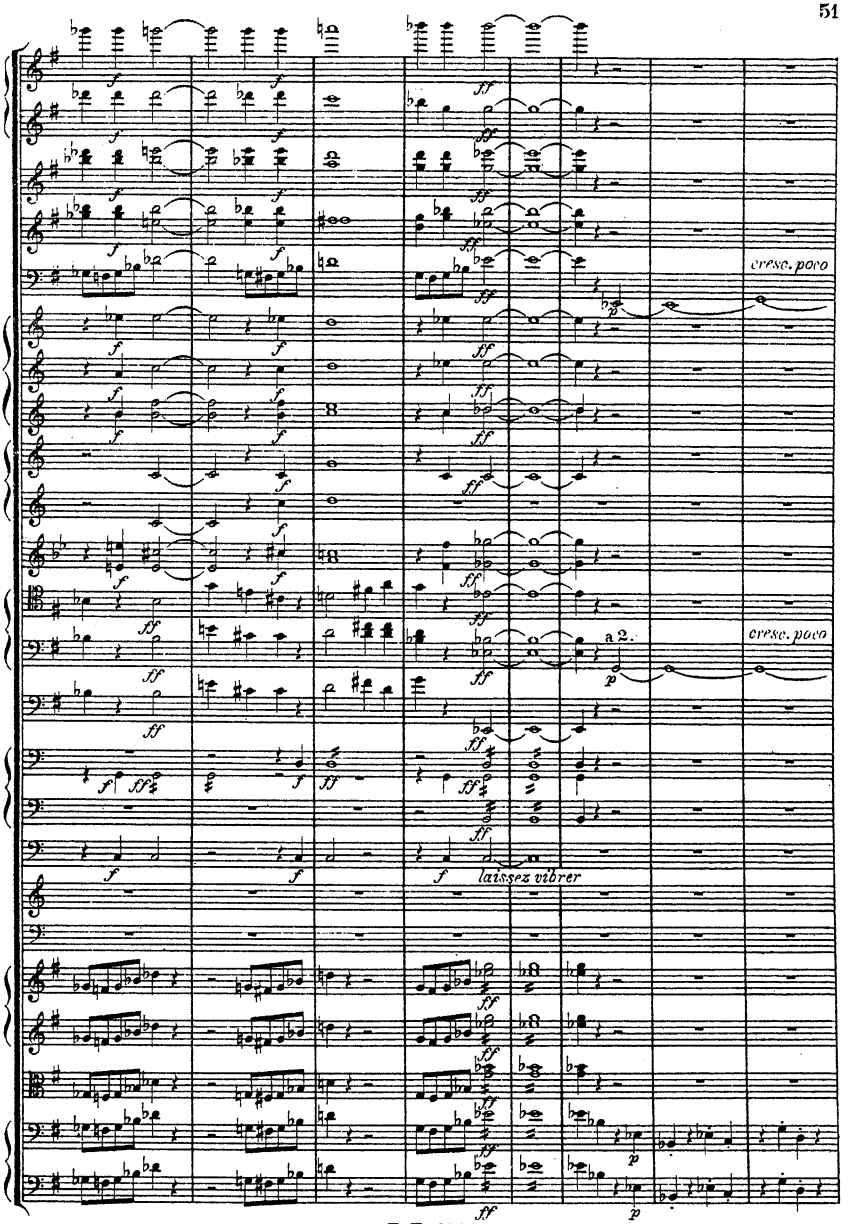

a 2.
cresc.
cresc.

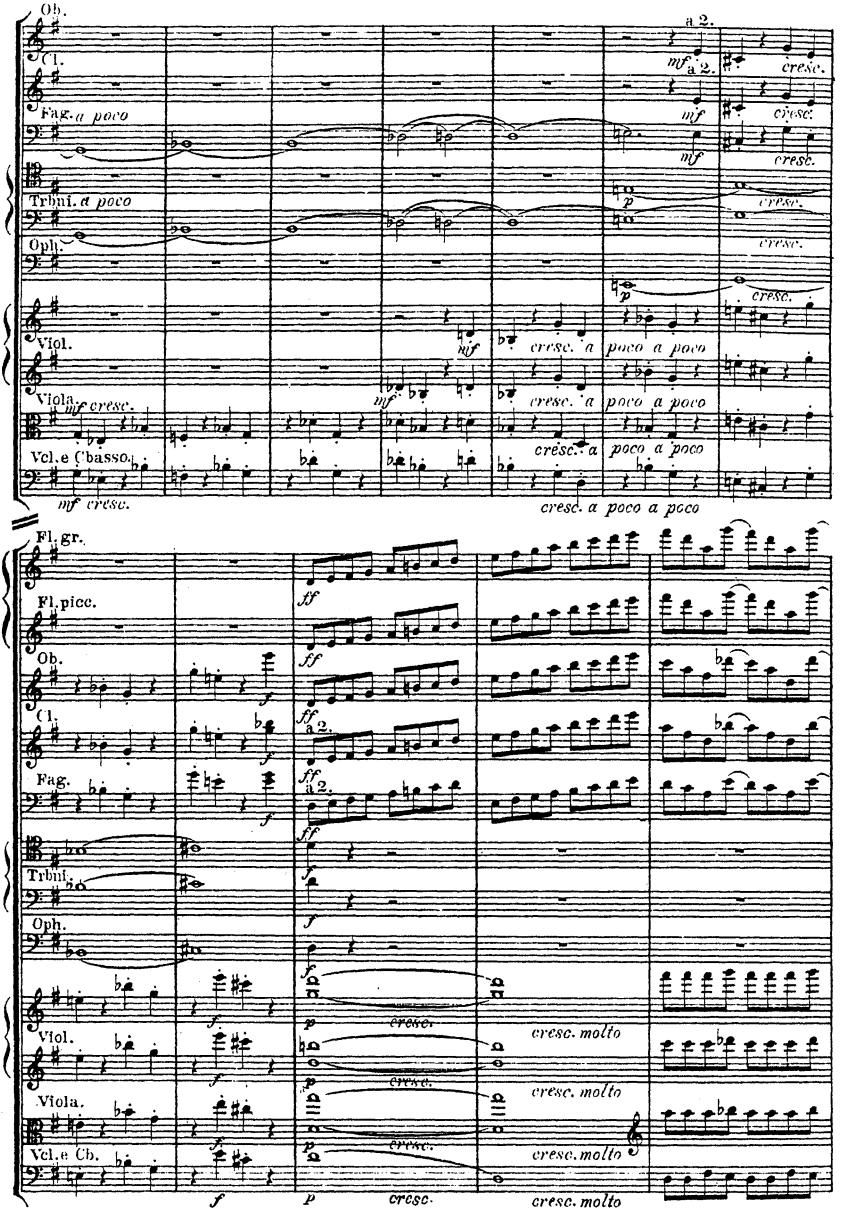


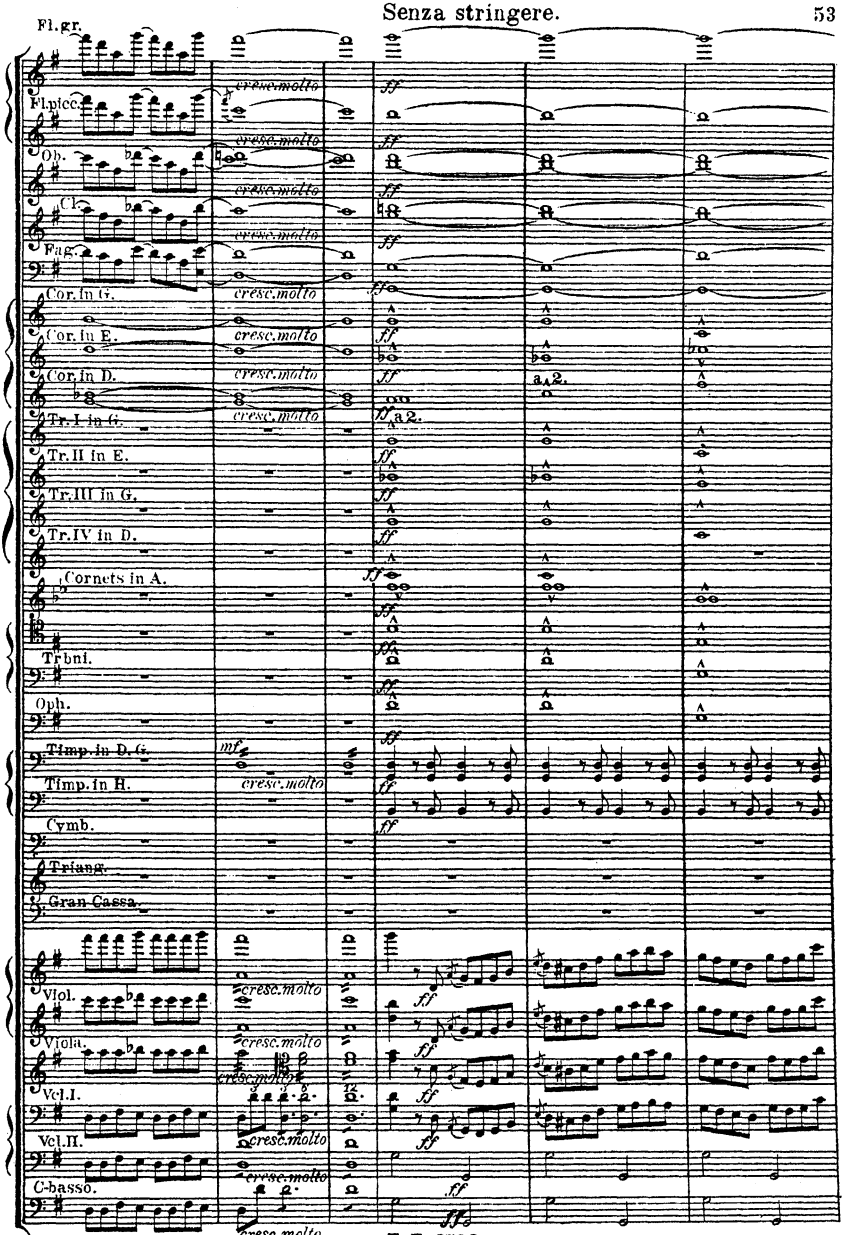
Animato.

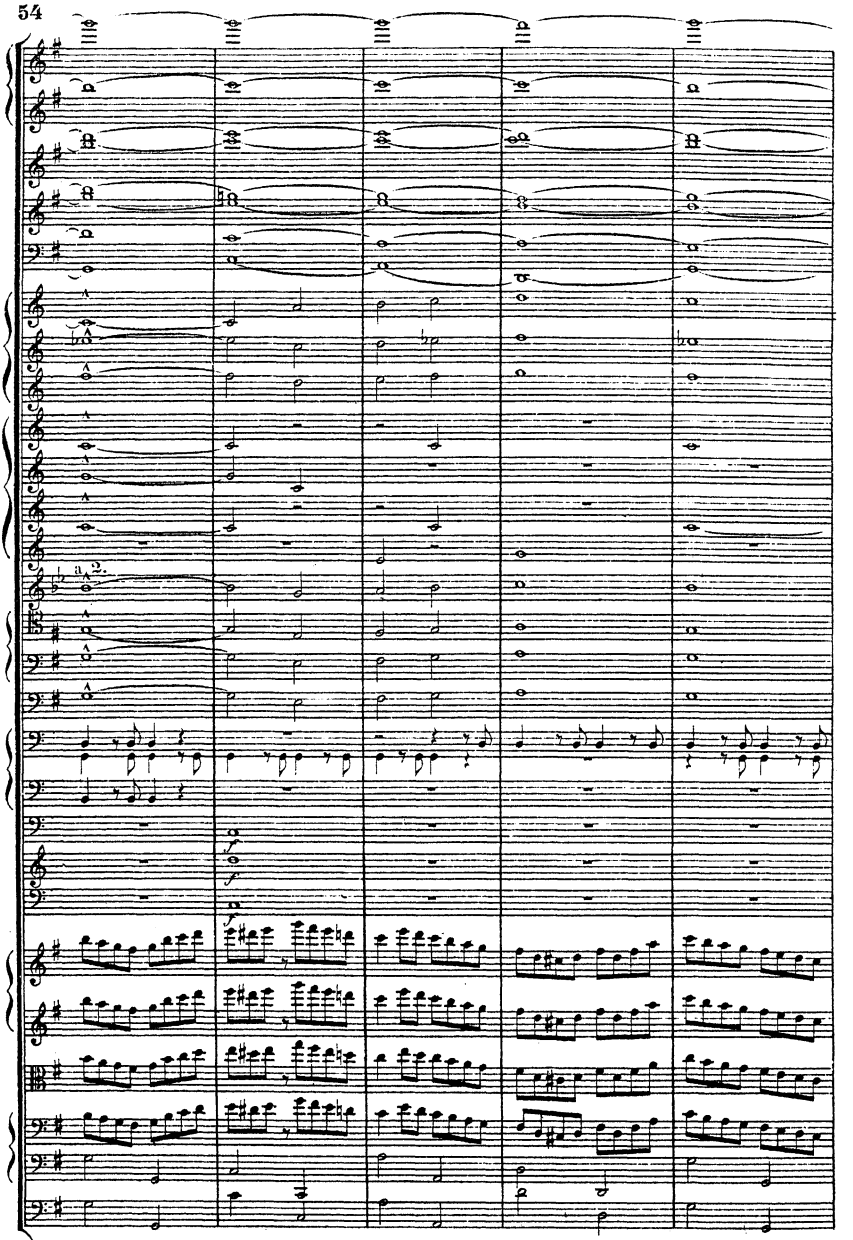


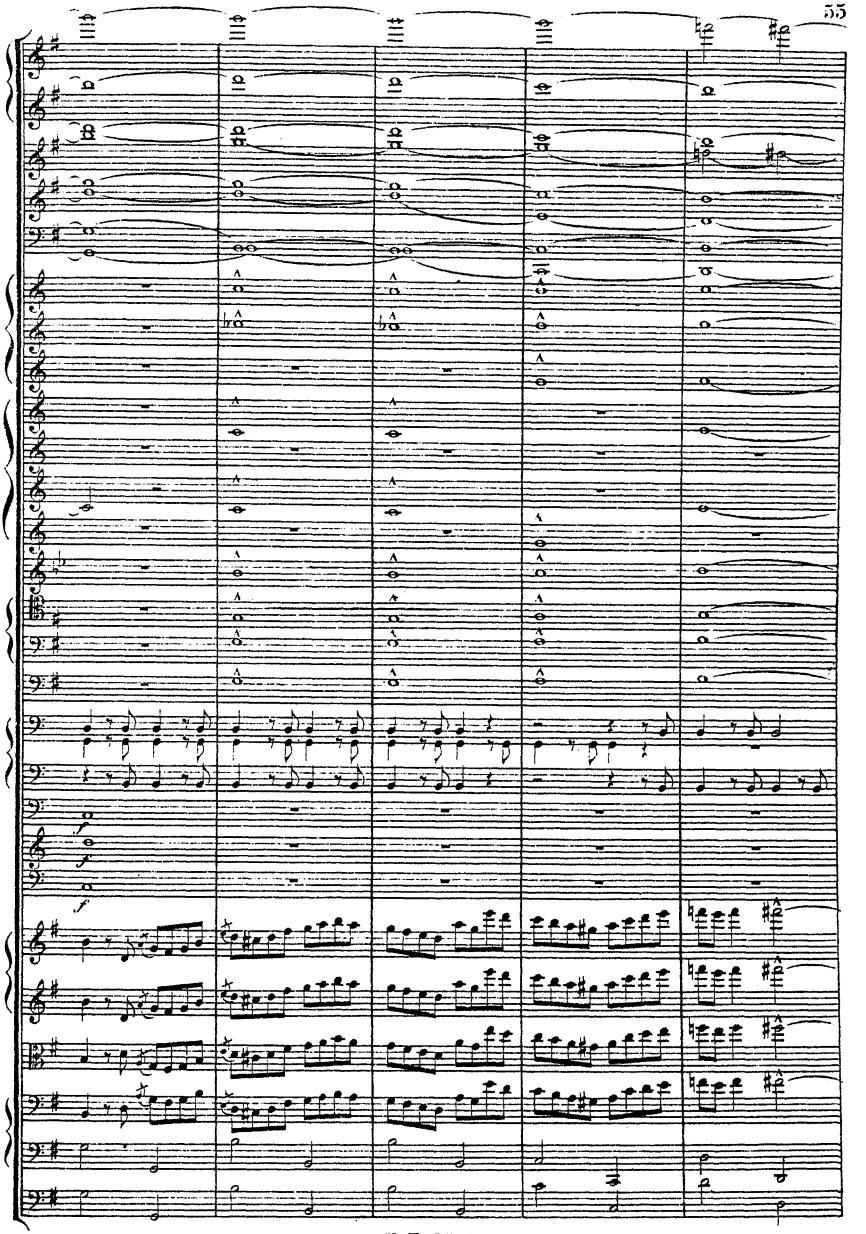

a 2.
a 2.

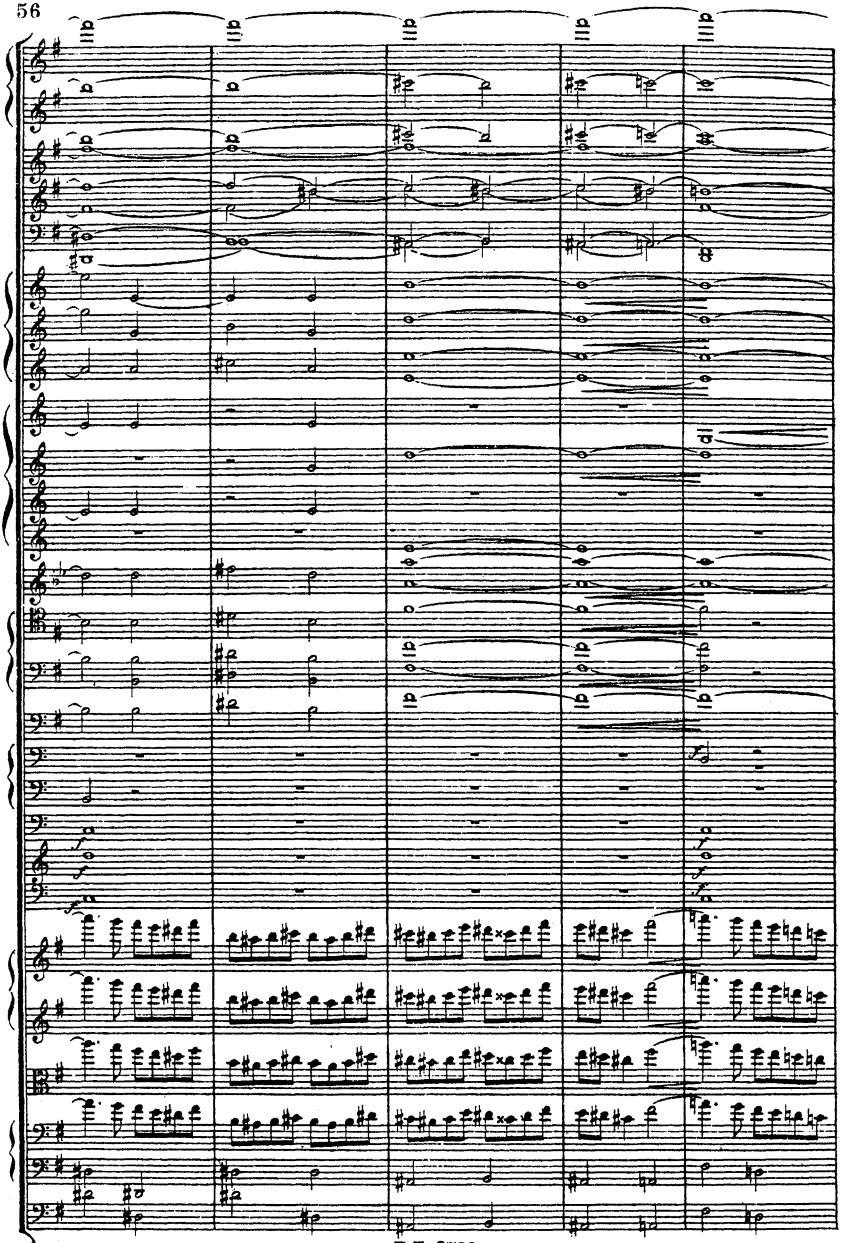

cresc. poco
cresc. poco
a 2.
laissez vibrer

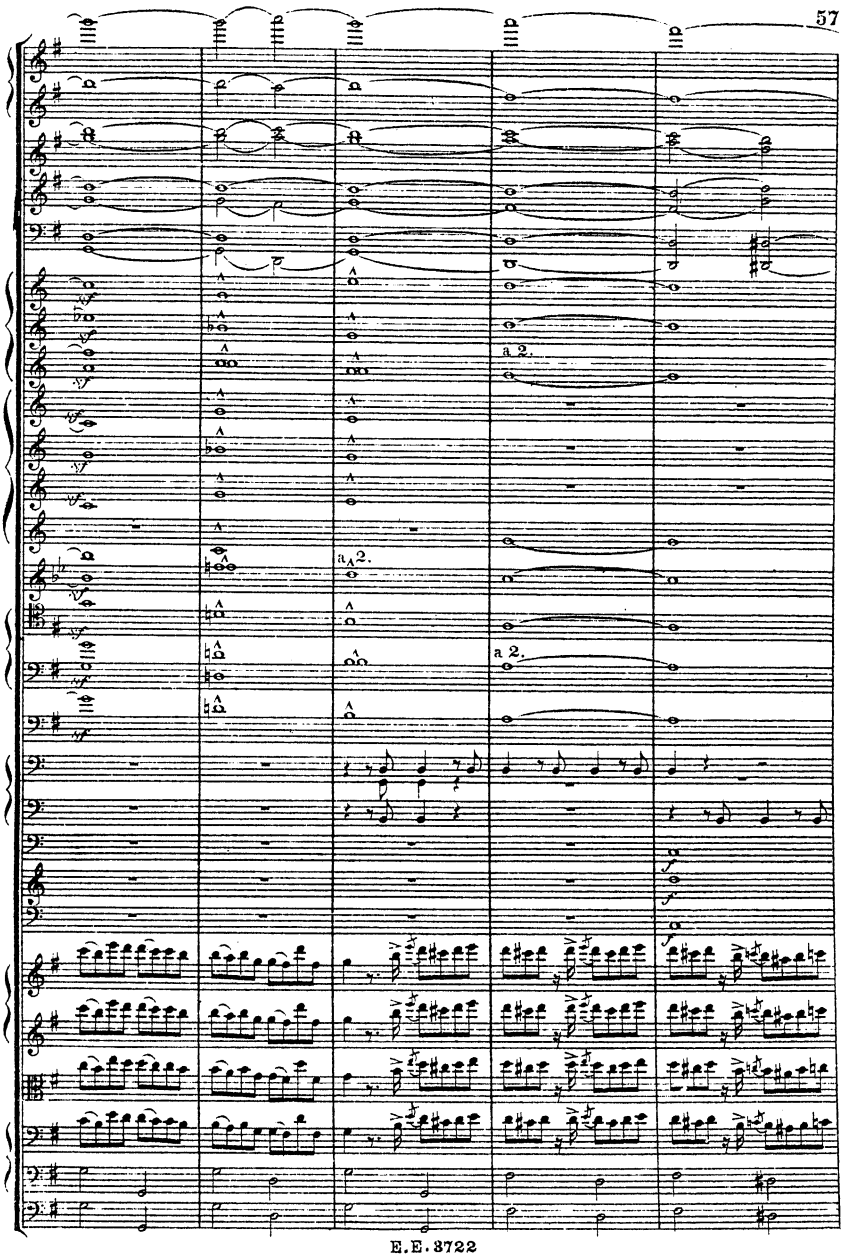

Ob.
Cl.
Fag. a poco
Trbni. a poco
Oph.
Viol.
Viola.
Vcl. e Cbasso.
mf cresc.
a 2.
mf
cresc.
p
cresc. a poco a poco
Fl. gr.
Fl. picc.
Ob.
Cl.
Fag.
Trbni.
Oph.
Viol.
Viola.
Vcl. e Cb.
ff
f
p
cresc.
cresc. molto

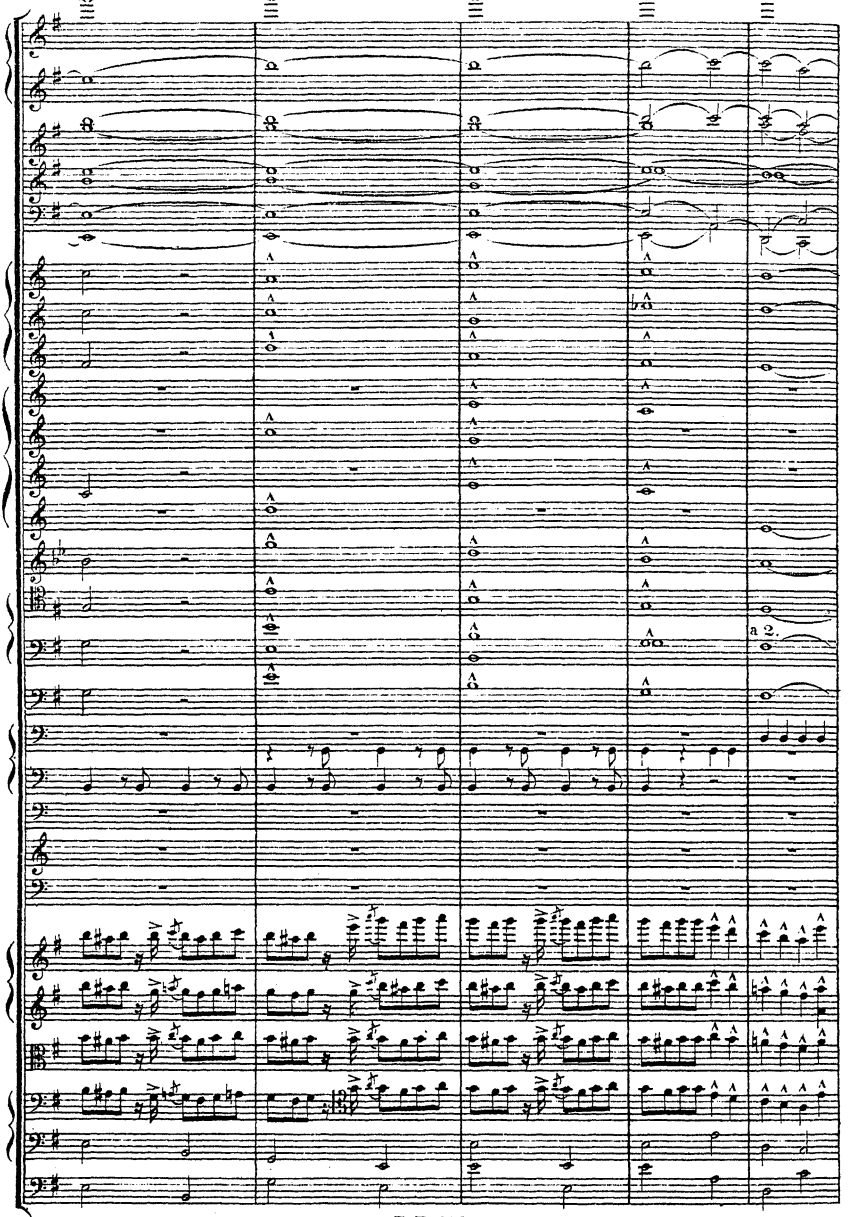

Fl.gr.
cresc.molto
ff
Fl.picc.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.in G.
Cor.in E.
Cor.in D.
a 2.
Tr.I in G.
Tr.II in E.
Tr.III in G.
Tr.IV in D.
Cornets in A.
Trbnt.
Oph.
Timp.in D.G.
mf
Timp.in H.
Cymb.
Triang.
Gran Cassa.
Viol.
Viola.
Vcl.I.
Vcl.II.
C-basso.

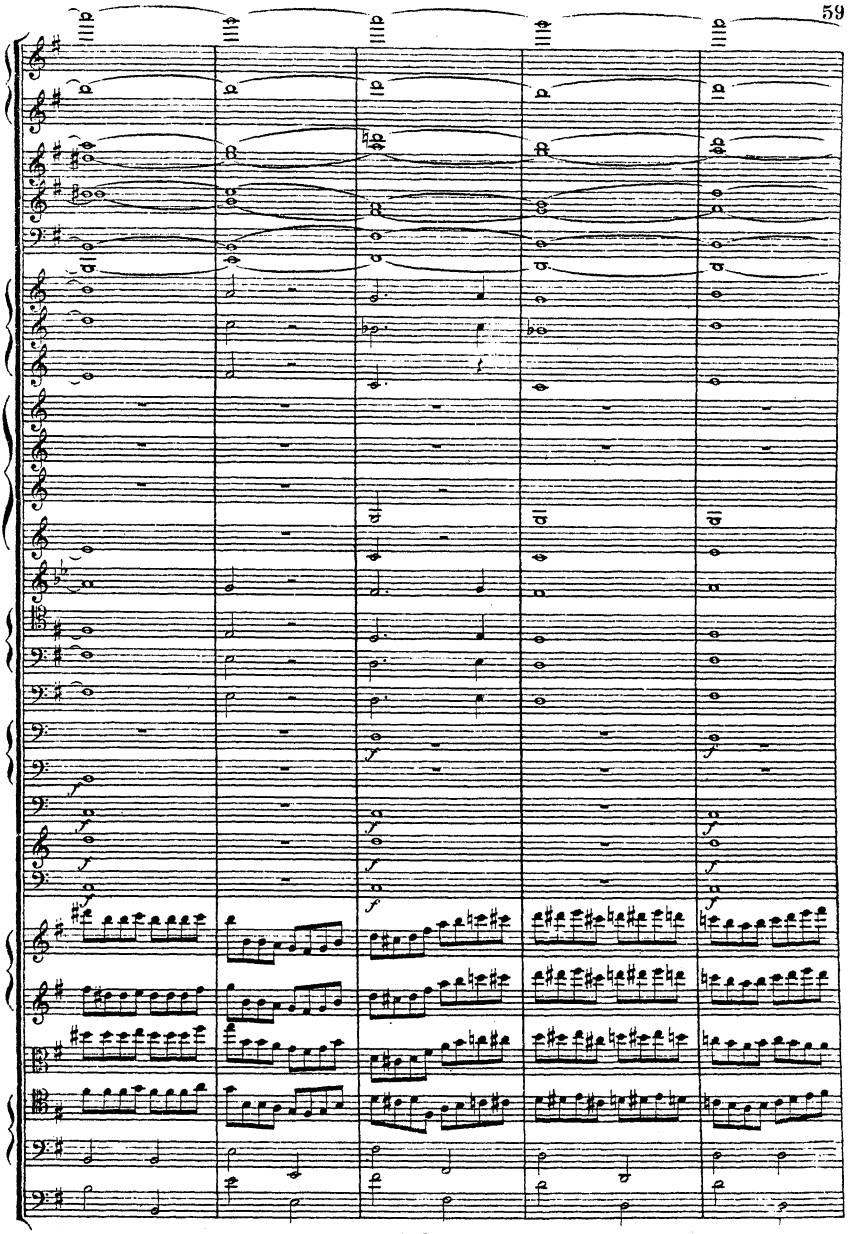




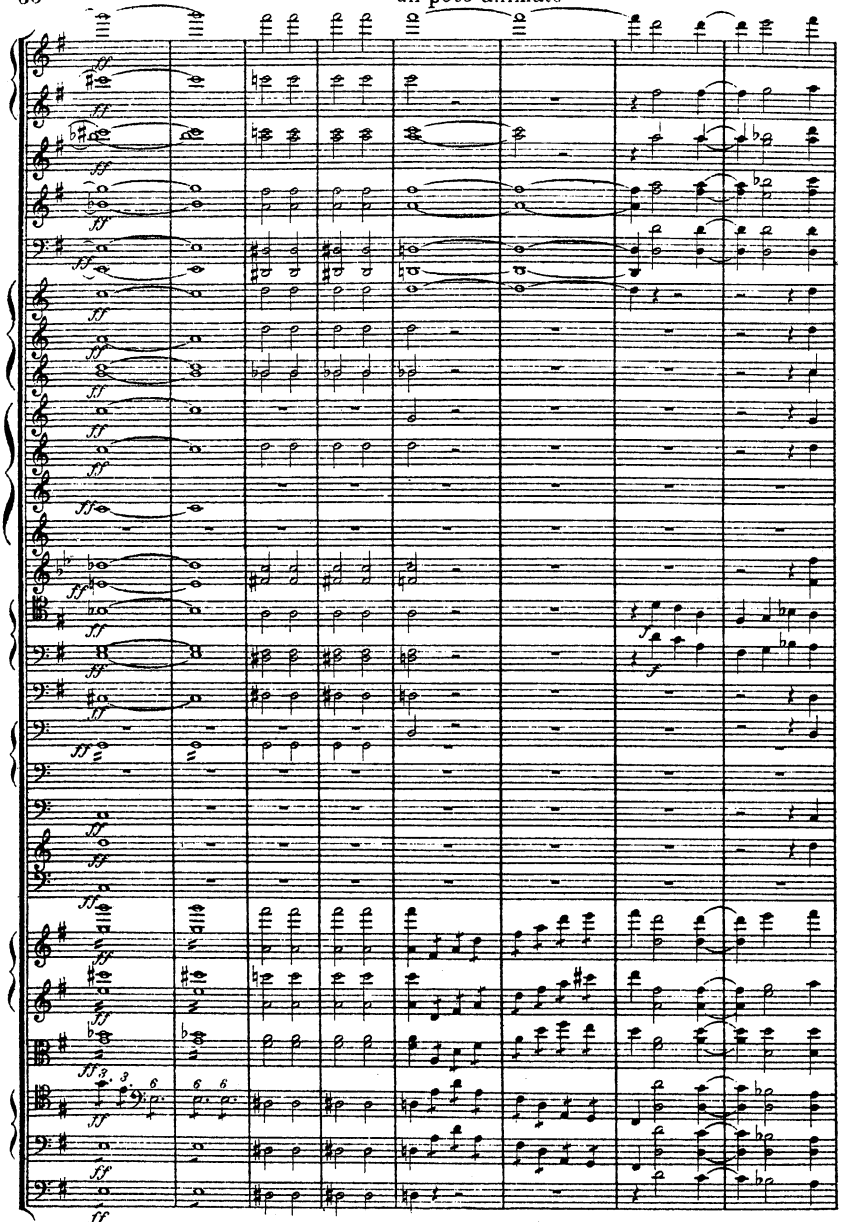


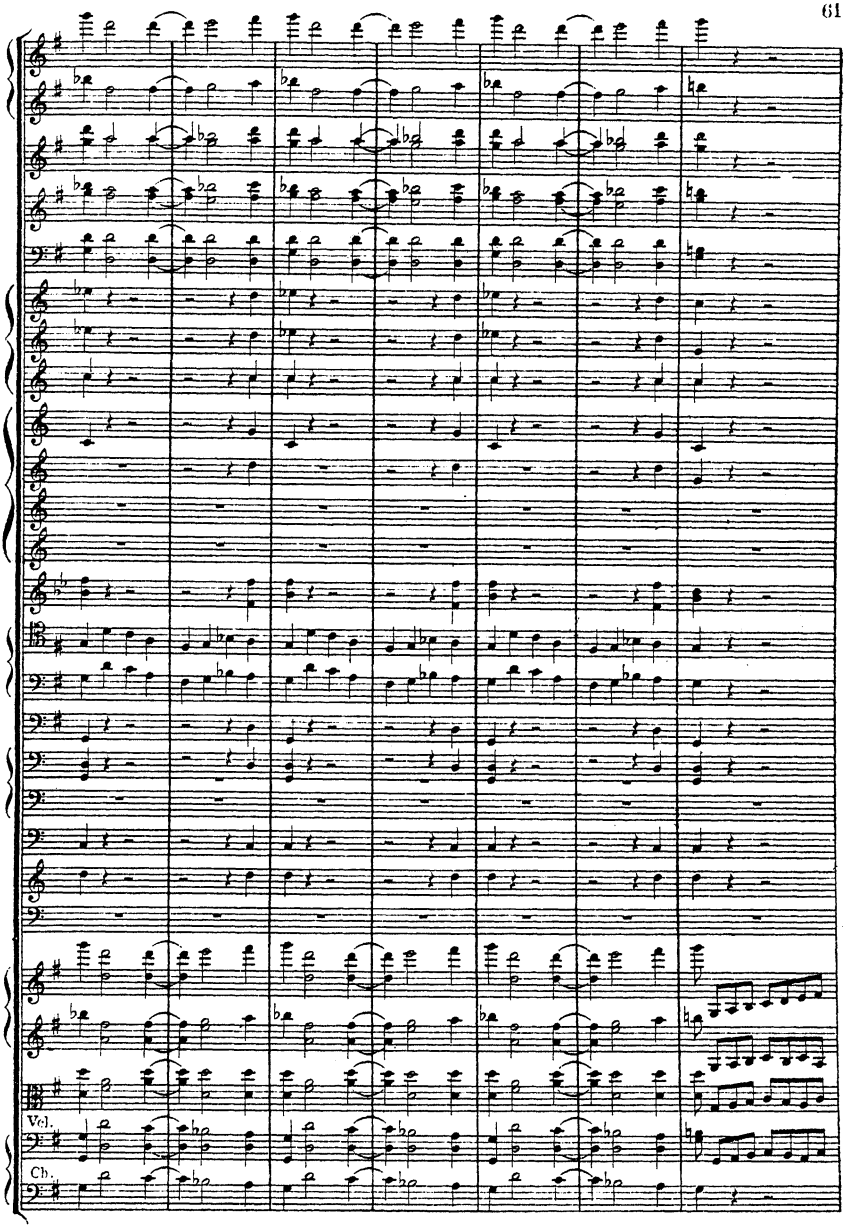

a 2.
a 2.
a 2.

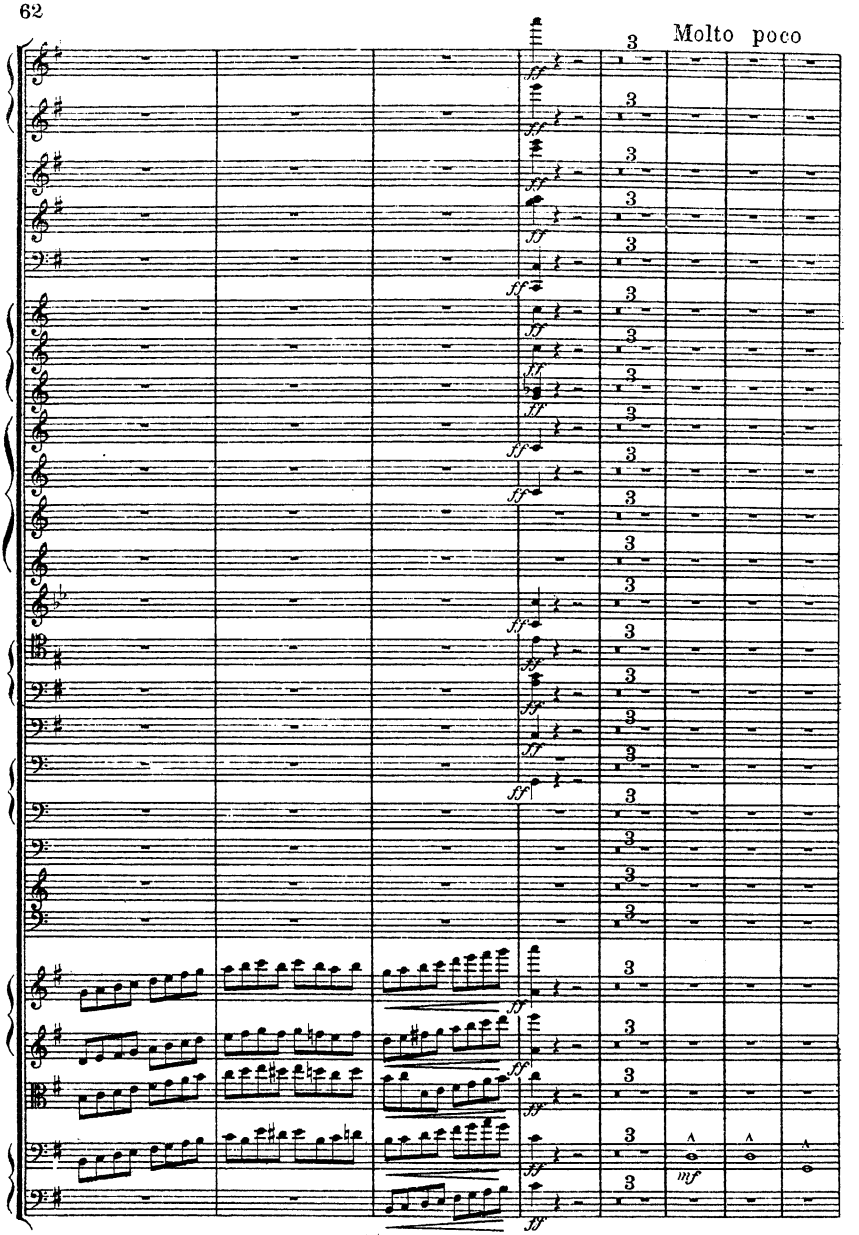

a 2.



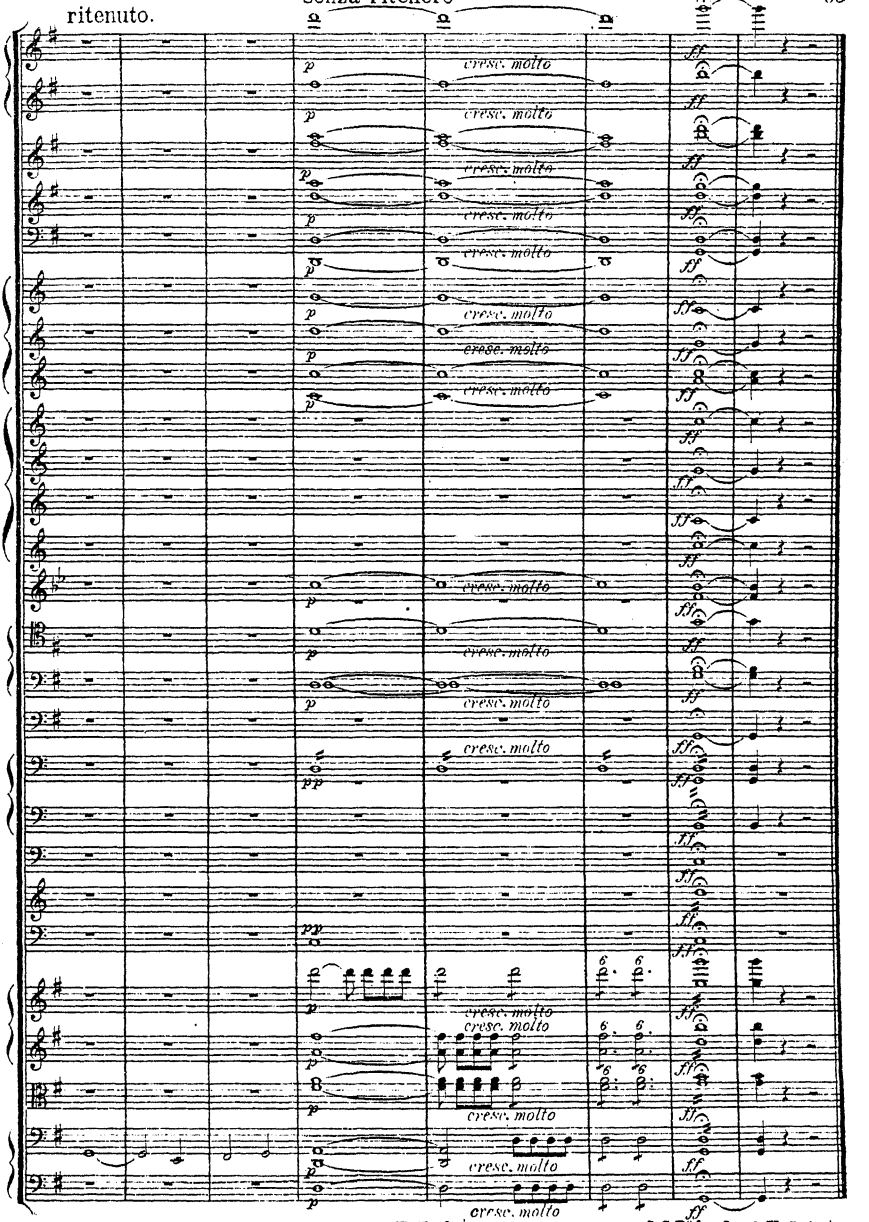
un poco animato




Vcl.
Cb.


Molto poco
ff
3
mf

ritenuto. senza ritenere



E. E. 3722 Stich und Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.