

Franz Schmidt

(b. Pressburg, 22 December 1874 — d. Perchtoldsdorf, 11 February 1939)

## Zwischenspiel & Karnevalsmusik (1903)

### Vorwort

Franz Schmidts *Zwischenspiel & Karnevalsmusik* ist am besten bekannt durch seine zentrale Rolle in seiner Oper (nach Victor Hugos *Notre Dame de Paris*, 1831). *Notre Dame* wurde 1914 uraufgeführt; das *Zwischenspiel* war allerdings als eigenständiges Werk vorab bereits am 6. Dezember 1903 in Wien zu hören, beinahe ein Jahr, bevor Schmidt an der Oper zu komponieren begann. Gleichwohl ist es das musikalische Herz der Oper: Es ist nicht nur in deren Zentrum positioniert – gegen Ende des langen ersten Aktes –; es enthält auch viel von dem thematischen Material, das im Verlauf der Oper weiter entwickelt wird. Das *Zwischenspiel* besteht aus vier kontrastierenden Sektionen mit Themen, die zentrale Rollen in *Notre Dame* spielen. Die zentrale Sektion (T. 189ff), ungefähr vier einhalb Minuten des Stückes, stellt das Leitmotiv der Esmeralda vor, jenes reizvollen Zigeunermädchens, von dem sich die männlichen Charaktere der Oper verzaubern lassen. Schmidts Version fokussiert sich auf ihren Charakter, und das ›Esmeralda-Thema‹ ist heimisch in dem größeren Werk, in dem es nach seinem ersten Auftreten in der ersten Szene viele Male wiederkehrt. 36 Takte in der Mitte des Werks umspannend, präsentiert diese zentrale Sektion die thematische Crux der Oper. Die blühende Natur dieses Themas wird erzeugt durch seine ausgearbeiteten melodischen und harmonischen Ausschmückungen, gesteigert noch durch die üppige Instrumentation mit dem gesamten Orchester einschließlich zweier Harfen. Wie Gerhard Schriedpeter schreibt, drückt das Thema sowohl Esmeraldas »unschuldige Lebensfreunde« aus, die bald darauf im zweiten Akt zerstört werden würde. Die Simplizität der strukturellen melodischen Linie steht im Gegensatz zu ihren schmückenden Auszierungen; dies wiederum reflektiert den Gegensatz zwischen Esmeraldas Freude, Jugend, Lebhaftigkeit, Kindlichkeit und Unschuld und ihrer romantischen und sexuellen Anziehungskraft und Reize. Die nachfolgende ausführliche Analyse des ›Esmeralda-Themas‹ wird zeigen, wie Schmidt diese Charakterisierungen erreicht.

Das Thema wird von den ersten Geigen dargestellt, mit den übrigen Streichern und dem Rest vom Orchester, die Unterstützung beisteuern. Die Sektion beginnt in T. 189, nach einer kurzen Einleitung, die bei Studierziffer 6 beginnt. Als Ganzes werden vier Phrasen dargestellt, von denen jede auf einer absteigenden Tonleiter bzw. auf einem skalaren Fragment beruht. Die erste Phrase (T. 189–196) besteht aus einem ausgearbeiteten Abstieg einer Oktave aus der Tonika (Des). Das anfängliche Des wird sofort mit seinen Nachbartönen und einem akkordischen Sprung in die Medianten ausgeschmückt. Zusätzlich dazu ist es harmonisch angereichert mit einem vollverminderten Septakkord auf E (der übliche verminderte Septakkord zu Des-Dur). Die Phrase beginnt dann ihre Bewegung abwärts und erreicht die Submediante (B) in T. 191 durch einen schrittweisen Abstieg, harmonisiert durch Nebenharmonien der Submediante und Subdominante. Die Melodie ruht dann in T. 192 auf der vierten Stufe, bevor sie sich zur Dominante (As) aufschwingt und eine Bewegung hin zur Tonika beginnt. Der finale Abstieg von der Dominante in die Tonika in T. 195 ist durch vielfache Vorhalte angereichert. In T. 196 beendet das Thema den Abstieg nach Des.

Die Melodie in der zweiten Phrase (T. 196–204) beginnt wieder in der Tonika, diesmal reharmonisiert als Quinte des Subdominant-Dreiklangs. In den ersten drei Takten der Phrase präsentiert die Melodie eine ausgearbeitete Arpeggierung des Subdominant-Akkords (Ges-B-Des), mit einer sechsten Stufe (B), die durch einen übermäßigen Sext-Akkord angereichert ist (T. 198). Dann steigt die Melodie durch die Töne des Tonikadreiklangs hindurch, als die Harmonie zur Tonika zurückkehrt, aufsteigend bis zu As<sup>6</sup> in T. 200, der bisher höchsten Note in dieser Sektion. Von T. 201 ausgehend steigt die Melodie dann über einem Dominant-

Orgelpunkt zur vierten Stufe (Ges) hinab, bevor sie wieder zur Dominante aufsteigt, wenn die Dominant-Harmonie in T. 202 wieder eintritt. Die Violinen steigen dann schrittweise abwärts, von der fünften Stufe (As) bis zur Tonika, und beenden die Phrase in T. 204.

Die dritte Phrase präsentiert das Thema in der verwandten Moll-Tonart, B. Die Melodie beginnt auf der fünften Stufe (5) und stellt einen langsamen Abschnitt zur Molltonika im Verlauf der Takte 205 bis 212 dar. Diese Phrase ist intensiv ausgearbeitet und ausgeschmückt. Die vierte Stufe (Es) erscheint in T. 206, begleitet von der Dominant-Harmonie und mehrfachen Vorhalten. Das Thema steigt hinab zur dritten Stufe (Des) über Tonika-Harmonie in T. 207. In diesem Takt beginnt eine längere Verlängerung der Dominante bis hin zu T. 212 (dem Ende der Phrase) und stellt den komplexesten Kontrapunkt der gesamten Sektion dar. Die Dominant-Harmonik wird erstmals angesprochen durch einen hinzugefügten leittönigen, vollverminderten Septakkord am Ende von T. 207, die Ankunft der Melodie auf der zweiten Stufe (C) vorgehend. Die Dominant-Harmonik wird dann durch Einfälle in die Subdominante und Tonika in T. 209 beziehungsweise 211 ausgeweitet. Während alldessen ist die Stimmführung durch zahlreiche Vorhalte, Durchgangs- und Nebentöne angereichert, wodurch eine verzierte und komplexe Textur geschaffen wird. Die Phrase endet, als die ersten Violinen in T. 212 die erste Stufe (B) über Tonika-Harmonik erreichen.

Die finale Phrase der Passage präsentiert eine erweiterte Reprise des Anfangsthemas. Zur Ausgangstonart (Des-Dur) zurückkehrend, werden ihre Anfangstakte (213/4, eine Verlängerung der Tonika über ausgeweiteter Tonika-Harmonik) sofort in der Subdominante (T. 215/6) wiederholt. Der Melodiesprung in T. 216 (erste Violinen, Ges zu B) liefert die Nebentöne von As (fünfte Stufe), das in T. 217 eintritt und den unausweichlichen Abstieg in die Tonika einleitet. Die Transposition des Segments hinauf in die Subdominante erlaubt überdies dem Abstieg in die Tonika eine Oktave höher stattzufinden als in der anfänglichen Darstellung des Themas. T. 217–222 verlängern die fünfte Stufe, die versucht, zur vierten Stufe (Ges) herabzusteigen, und dann schrittweise in die Tonika. Die Melodie geht ihren Weg eine Oktave hinab zu As (T. 221 bei Studierziffer 8), sich der Note zunächst durch Gegenbewegung der Außenstimmen hin zur dritten Stufe (F) nähernd, bevor sie hinauf zur Dominante springt. Der Bass in T. 221 muß ebenfalls nach As gelangen, wo er einen Dominant-Orgelpunkt hält, bis das Übrige des Dominant-Dreiklangs am Ende von T. 222 eintrifft. Das Eintreten der vierten Stufe (Ges) in der Melodie im Niederschlag von T. 223 wird interessant begleitet durch antizipierende Bewegung im Bass von der Dominante in die Tonika. Die anderen Stimmen lösen sich in die Tonika-Harmonie auf, die dritte Stufe (F) unterstützend, bevor in T. 223/4 der letzte Dominant-Akkord und die Kadenz eintreten. Wieder wird die Fortschreitung durch antizipierende Auflösungen in den Oberstimmen weiter ausgearbeitet. Die Kadenz markiert eine vollständige Rückkehr der Melodie zu Des in ihrem anfänglichen Register.

Das Thema reflektiert Esmeraldas Charakter durch die Art, in der die Melodie aus-geschmückt wird. Die Sektion kontrastiert die rein strukturellen Elemente der Melodie mit der Überladenheit ihrer Ausschmückungen. Der langsame harmonische Rhythmus, schmückende Haltetöne und Akkorde sowie ausführliche Fortschreitungen im Hintergrund schaffen Abstände zwischen Hintergrundstruktur und Vordergrund-Veränderungen, die so leicht wahrnehmbar sind, daß die Ausarbeitung des Themas einen besonderen Ausdruck der üppigen, vibrierenden Lebensfreude Esmeraldas erhält. Durch seine bedachtsame Schichtung von Ausschmückungen über der grundlegenden Form der Melodie und ihrer harmonischen Unterstützung malt Schmidt ein musikalisches Porträt von Esmeraldas Charakter, in dem sich ihre Jugendlichkeit, Vitalität, Kindhaftigkeit und Unschuld von ihrer Schönheit, Ausstrahlung und Verführungskraft abheben. Dieser Abschnitt demonstriert Schmidts Fähigkeit, Drama und Charakteren der Oper durch musikalische Bedeutungen Gestalt zu verleihen, und steht repräsentativ für die thematische Wichtigkeit des Zwischenspiels im Kontext von Notre Dame.

Franz Schmidt

(b. Pressburg, 22 December 1874 — d. Perchtoldsdorf, 11 February 1939)

Zwischenspiel & Karnevalsmusik  
(1903)

### Preface

Franz Schmidt's *Zwischenspiel & Karnevalsmusik* is best known for its central role in his opera *Notre Dame* (based on Victor Hugo's *Notre Dame de Paris*, 1831). While *Notre Dame* was first performed in 1914, *Zwischenspiel* saw its premier as a stand-alone work in Vienna on December 6, 1903, almost a year before Schmidt began composing the opera. The piece is the musical core of the larger work. It is not only positioned at the opera's heart, towards the end of the lengthy first act, but also contains much of the thematic material that is developed over the course of the opera.

*Zwischenspiel* is made up of four contrasting sections, which include themes that play central roles in *Notre Dame*. The central section, occurring at m. 189, about four and a half minutes into the piece, features the leitmotif associated with Esmeralda, the alluring gypsy girl with whom the male characters of the opera become enchanted. Schmidt's version focuses on her character, and the 'Esmeralda theme' is ubiquitous in the larger work, occurring many times following its appearance in the first scene. Spanning 36 measures in the middle of the work, this central section presents the thematic crux of the opera. The blossoming nature of the theme is created by its elaborate melodic and harmonic embellishments, and is enhanced by its lush orchestration, featuring the full orchestra, complete with two harps. As Gerhard Schmiegpeter writes, the theme "expresses [Esmeralda's] as yet unsullied joie de vivre, soon to be destroyed in the second act." Schmidt displays this musically through the elaborations and ornamentations of the lyrical theme. The simplicity of the structural melodic line lies in opposition to its ornate embellishments; this in turn reflects the contrast between Esmeralda's joy, youth, vivacity, childishness, and innocence, and her romantic and sexual magnetism and allure. The following close exploration of the 'Esmeralda theme' will illustrate how Schmidt accomplishes these characterizations.

The theme is featured in the first violins, with the other strings and the rest of the orchestra providing support. The section begins at m. 189, following a brief introduction that starts at rehearsal 6. As a whole it features four phrases, each based on a descending scale or scalar fragment. The first phrase (mm. 189–196) consists of an elaborated descent of an octave from the tonic (D-flat). The initial D-flat is immediately ornamented by its neighboring tones and a chordal skip to the mediant. In addition, it is harmonically elaborated with an E-natural fully-diminished seventh chord (the common-tone diminished seventh chord to D-flat major). The phrase then begins its motion downward, reaching the submediant (B-flat) in m. 191 through a stepwise descent harmonized by neighboring chords to the submediant and subdominant. The melody rests on scale degree 4 in m. 192 before rising to the dominant (A-flat) and beginning the motion towards tonic. The final descent from dominant to tonic in m. 195 is elaborated with multiple suspensions. In m. 196, the theme completes the descent to D-flat.

The melody in the second phrase (mm. 196–204) begins again on the tonic, this time reharmonized as the fifth of the subdominant triad. In the first three measures of the phrase, the melody presents an elaborated arpeggiation of the subdominant chord (G-flat, B-flat, and D-flat), with scale degree 6 (B-flat) harmonized by an embellishing augmented-sixth chord (m.

198). The melody then rises through the tones of the tonic triad as the harmony returns to tonic, ascending to A-flat6 in m. 200, the highest note reached up to this point in the section. Starting in m. 201, the melody descends over a dominant pedal to scale degree 4 (G-flat) before ascending back to the dominant at the arrival of dominant harmony in measure 202. The violins then descend stepwise from scale degree 5 (A-flat) to the tonic, completing the phrase in measure 204.

The third phrase presents the theme in the key of the relative minor, B-flat. The melody begins on scale degree 5 (F), and features a slow descent to the minor tonic over the course of mm. 205–212. The phrase is intensely elaborated and embellished. Scale degree 4 (E-flat) appears in m. 206, accompanied by dominant harmony and multiple suspensions. The theme descends to scale degree 3 (D-flat) over tonic harmony in m. 207. This measure begins a lengthy prolongation of the dominant that extends to m. 212 (the end of the phrase) and features the most intricate counterpoint of the entire section. Dominant harmony is approached first with an applied leading-tone fully-diminished seventh chord at the end of measure 207, setting up the arrival of scale degree 2 (C) in the melody. Dominant harmony is then expanded through forays to the subdominant and tonic in mm. 209 and 211 respectively. Throughout, the voice-leading is ornamented with various suspensions, passing tones, and neighboring tones, creating an ornate and intricate texture. The phrase ends when the first violins reach scale degree 1 (B-flat) over tonic harmony in m. 212.

The final phrase of the passage presents an expanded recapitulation of the initial theme. Returning to the starting key (D-flat major), its opening measures (213–214, a prolongation of tonic over expanded tonic harmony) are immediately restated at the subdominant (mm. 215–216). The melodic skip in m. 216 (first violins, G-flat to B-flat) provides the neighboring tones to the A-flat (scale degree 5) that arrives in m. 217, setting up the inevitable descent to tonic. The transposition of the segment up to the subdominant also allows the descent to tonic to take place an octave higher than in the initial statement of the theme. Mm. 217–222 prolong scale degree 5 as it seeks to descend to scale degree 4 (G-flat), and eventually stepwise to tonic. The melody makes its way down an octave to A-flat (m. 221, at rehearsal 8), approaching the note first through contrary motion in the outer voices towards scale degree 3 (F) before skipping up to the dominant. The bass in m. 221 has also made its way to A-flat, where it holds a dominant pedal until the arrival of the rest of the dominant triad at the end of m. 222. The arrival of scale degree 4 (G-flat) in the melody on the downbeat of m. 223 is interestingly accompanied by an anticipated motion in the bass from dominant to tonic. The other voices resolve to tonic harmony in support of scale degree 3 (F) before the arrival of the final dominant chord and cadence in mm. 223–224. Again, the progression is elaborated through anticipated resolutions in the upper voices. The cadence marks a complete return in the melody to D-flat at its initial register.

The theme reflects Esmeralda's character through the way in which the melody is embellished. The section contrasts the plain structural elements of the melody against the ornateness of its decorations. The slow harmonic rhythm, decorated held notes and chords, and elaborated background progression create distinctions between back-ground structure and foreground diminutions that are so readily perceptible that the elaboration of the theme becomes a particular expression of the lush, vibrant nature of Esmeralda's joy. Through his careful layering of ornaments over the melody's basic shape and harmonic support, Schmidt paints a musical portrait of Esmeralda's character that brings her youthfulness, vigor, childishness, and innocence into relief against her beauty, allure, and magnetism. The section demonstrates Schmidt's ability to flesh out the drama and characters of the opera through musical means, and is representative of the thematic importance of the *Zwischenspiel* within the context of *Notre Dame*.

For parts please contact Universal Edition, Vienna.