Part II
(21)

EDITION BREITKOPF

Nr. 3599

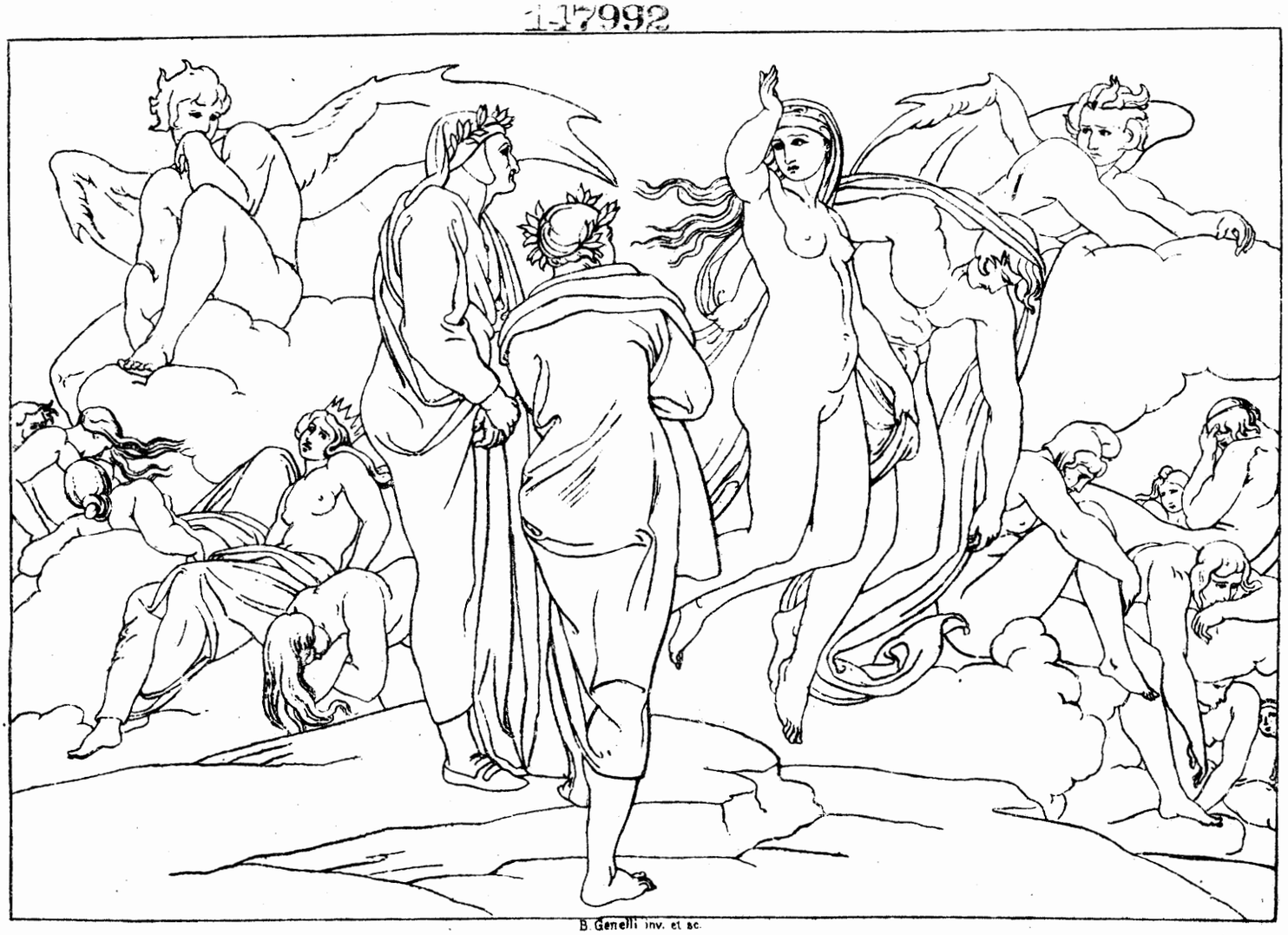
LISZT

Dante-Symphonie

Für 2 Klaviere 4händig

Partitur

117992



B. Genelli inv. et sc.

FRANZ LISZT

Eine Symphonie

zu

DANTE'S

Divina Commedia

für

grofses Orchester und Sopran-und Alt-Chor.

Partitur		M. 15.—.
Orchesterstimmen, 34 Hefte	je	„ —.60.
Chorstimmen: Sopran und Alt	je	„ —.30.
Für zwei Pianoforte zu acht Händen von Joh. von Vegh		„ 6.—.
Für zwei Pianoforte zu vier Händen vom Komponisten (Partitur)		„ 4.—.
Für Pianoforte zu vier Händen von Arthur Hahn		„ 3.—.
Für Pianoforte zu zwei Händen von Th. Forchhammer		„ 3.—.
Für Pianoforte zu zwei Händen von August Stradal		„ 3.—.

Eigentum der Verleger Eingetragen in das Vereinsarchiv.

· BREITKOPF & HÄRTEL ·
· BERLIN · BRÜSSEL · LEIPZIG · LONDON · NEW YORK ·

Part. B 45 Orch. B 628/29 Ch. B 746. 15568* 9900. 18197. 15970.

EINLEITUNG

ZU

LISZT'S DANTE-SYMPHONIE

VON

RICHARD POHL.

Die *Divina Commedia* gehört zu den erhabensten Schöpfungen des menschlichen Geistes, und eine im wechselnden Lauf der Zeiten sich immer erneuende Bewunderung stellt dieses in seiner Art einzige Dichterwerk den grössten aller Zeiten und Völker unbestritten zur Seite. Schwerlich dürfte auch ein anderes sich rühmen können, nicht allein gleich viele scharfsinnige und begeisterte Commentatoren gefunden, sondern auch der Kunst wie der philosophischen Literatur so reichen Stoff und so vielfältige Anregung verliehen zu haben. Der florentinische Meister, vorausahnend, dass sein Werk eine Quelle der Begeisterung für kommende Jahrhunderte sein würde, nannte es selbst ein vielsinniges *(polysensum)*. In diesem mannigfaltigen Reichthum seiner Schöpfung ruht die volle Berechtigung für jeden Künstler, diese in sich so verschiedenartige Gegensätze einschliessende Dichtung aus seinem eigenthümlichen Standpunkt aufzufassen. Deshalb haben seine so wunderbar plastischen Schilderungen die grössten Maler aller Richtungen wie Carstens, Koch, Genelli, Cornelius, Ary Scheffer, Eugène Delacroix, Flaxmann etc. zu Meisterwerken inspirirt. Es ist aber einleuchtend, dass wenn ein *Tondichter* aus jenem ewig frischen und lebendigen Begeisterungsquell schöpfen wollte, er nicht zum blossen *Tonmaler* werden durfte. Er konnte in seine Kunst nur das aufnehmen, was weder das Wort mit seiner concreten Bestimmtheit zu erreichen, noch Form und Farbe zur gegenständlichen Versinnlichung zu bringen vermochten: jene Welt der geheimsten und tiefsten *Gefühle*, die nur in Tönen dem Menschengeiste sich entschleiern; dagegen war es ihm allein möglich, sich bis zur Auffassung und Wiedergabe der wesentlichen *Grundstimmungen* zu erheben. Um dieselben aber in ihrer Totalität zu erfassen, durfte er sich nicht an die materiellen Momente des Dante'schen Epos anlehnen: höchstens konnte er einige wenige von ihnen andeuten, um kein beliebiges willkürliches Gemälde von Hölle, Fegefeuer und Himmel, sondern die Dante'sche Auffassung derselben zu reproduciren.

Als Liszt einen so gigantischen Vorwurf in dem Bereich der Musik wiederzuspiegeln unternahm, musste er von den dramatischen und philosophischen Theilen abstrahiren, die dem Gebäude des Dante-Epos selbst, wie Skulptur der Architektur, dienen, und nur den ethisch-ästhetischen Gedanken, der das eigentliche Gerüste bildet, in's Auge fassen. Folglich hat er den ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmitteln durchaus nichts Unmögliches, ja sogar nichts Neues zugemuthet und nur solche Gefühle im Allgemeinen zu vergegenwärtigen versucht, die vor ihm ältere Meister schon oftmals in anderen Rahmen geschildert haben. In der *dramatischen* Musik malten uns Gluck, Mozart u. a., die Schrecken der Hölle; Schmerz, Sehnsucht und Hoffnung waren von jeher Hauptmotive der *lyrischen* Musik; Schilderungen himmlischer Chöre bildeten immer eine der Hauptaufgaben der *religiösen* Musik.

Dante's Werk zerfällt in drei Haupttheile, in deren erstem der sich ewig verzehrende, sterile, das Gute und die göttliche Liebe lästernde, die *Hoffnung verwerfende* Schmerz ausgeprägt ist; deren zweiter uns ein, von der *Hoffnung gemildertes*, von der Liebe geläutertes Leiden enthüllt, welches durch seine reinigende Kraft sich selbst nach und nach auflöst; dessen dritter Theil uns die höchste *Erfüllung der Hoffnung* durch die Liebe, in jenem beseligenden Anschauen Gottes entfaltet, das erst jenseits zur vollen Wirklichkeit gelangen kann. Somit war der Musik möglich, die Eintheilung des *Dante*-Epos beizubehalten, ohne dass der Componist, durch die Verbindung des Purgatorium

mit dem Himmel, die Symmetrie seines Vorbildes störte. Sowohl aus musikalischen, als auch aus dem katholischen Dogma selbst hervorgehenden Gründen durfte der Tondichter vorziehen, den zweiten und dritten Theil ebensowenig in äusserlicher Trennung zur Erscheinung zu bringen, als sie innerlich zu trennen sind. Durch den Läuterungs- und Verklärungsprozess, den jede Seele an und für sich im Fegefeuer durchmacht, wird sie der göttlichen Gegenwart allmählich, ununterbrochen näher gebracht, bis sie, vollständig von jedem sie trübenden Makel befreit, zu deren Anschauung gelangt. Es lag in der Macht der Musik, die Schilderung dieses psychologischen Prozesses zu einer allgemeinen Auffassung des Purgatoriums zu erweitern, wenn auch Dante diesen Erlösungsmoment nur in einer Episode (21. und 22. Gesang) andeutete, da die Form, welche sein Plan, wie seine Kunst bedingten, ihm nicht erlaubten, bei dieser rein lyrischen Seite zu verbleiben.

Ungeachtet dieser Verschmelzung der beiden letzten Theile lassen sich auch in der Anlage des vor uns liegenden Liszt'schen Werkes die drei ursprünglichen Abtheilungen unterscheiden, deren erster der Hölle, der zweite dem Fegefeuer Dante's entsprechen, und der dritte, an den zweiten sich anreihend, in allgemeinster, mystischer Stimmung gehalten, die himmlische Seligkeit des Paradieses andeutend verkündet.

Der erste Satz (das «Inferno») führt uns unmittelbar an die Höllenpforten, welche bei den ersten Takten donnernd aufspringen, während ein markerschütterndes Recitativ der Posaunen uns den Anfang jener berühmten Inschrift über dem Höllenthor entgegen schleudert, die Dante in den ersten Versen des dritten Gesanges gegeben hat:

«*Per me si va nella città dolente:*
«*Per me si va nell' eterno dolore:*
«*Per me si va tra la perdutta gente!*»
«Durch mich geht's ein zur Stätte des Entsetzens,
«Durch mich geht's ein zum ewiglichen Leid,
«Durch mich geht's ein, wo die Verdammten hausen!»

— worauf die Trompeten und Hörner den ewigen Fluch unmittelbar aufschmettern:

«*Lasciate ogni speranza voi ch' entrate!*»
«Lasst mit dem Eintritt jede Hoffnung schwinden!»

Letzteres ist das mehrmals, und zwar in verschiedener Färbung und erhöhter Steigerung wiederkehrende, rhythmische Hauptmotiv des ganzen Satzes.

Bei unserm ersten Eintritt in das Höllenthor beginnt sogleich jenes dämonische Getümmel, wir hören in den Lüften jene Töne des Jammers, der Klage und Lästerung, von denen der Dichter im dritten Gesange erzählt:

«*Diverse lingue, orribili favelle,*
«*Parole di dolore, accenti d'ira,*
«*Voci alte e fioche, e suon di man con elle,*
«*Facevano un tumulto, il qual s'aggira*
«*Sempre in quell' aria senza tempo tinta,*
«*Come la rena, quando il turbo spira.*»
«Graunvolle Reden, in der Sprachen Wirrniss,
«Ausrufe tiefster Qual, Geschrei der Wuth,
«Faustschläge, heiseres Gekreische gellten,
«Erregten ein Getümmel, das umher
«Sich wälzt in schwarzer Luft, der zeitenlosen,
«Wie Sand, vom Wirbelwind umhergejagt.»

Abgrund auf Abgrund öffnet sich vor unseren Blicken, wir gewahren jene grausigen Tiefen, welche von Höllenkreis zu Höllenkreis abwärts, bis hinab zur schauderhaftesten Qual, zur Raserei der Verzweiflung stürzen. Das «*Allegro frenetico*» schildert uns den Wahnsinn der Hoffnungslosigkeit, die Wuth der Verdammten, ihre Flüche und Verwünschungen. Ohne Liebe, ohne Trost, ohne Ruhe werden sie immer weiter fortgerissen, bis zu jener Region, wo die Sünden der Wollust gebüsst werden (5. Gesang), und ein fürchterlicher Orkan die Verdammten in ewiger Finsterniss umherjagt.

Hier hält der Tondichter inne. Der Sturmwind legt sich, und schweigt für einen Augenblick, während er die unglücklichen Geliebten, *Paolo* und *Francesca da Rimini* herangeführt hat. Ein Zwiegespräch beginnt, und wir vernehmen die klagenden Laute:

«*Nessun maggior dolore,*
«*Che ricordarsi del tempo felice*
«*Nella miseria*» —
(«Kein gröss'res Leiden giebt's,
«Als zu gedenken in der Schmerzen Qualen
«An seligere Zeit» —

welche in jenes «*Andante amoroso*» (im $^7/_4$ Takt) übergehen, das dem Tondichter Gelegenheit gab, mitten im Schluchzen der Hölle den verführerischen Zauber, den Jugend und Schönheit so unwiderstehlich ausüben, zu entfalten. Wo keine himmlische, da weilt noch die irdische Liebe. Sinnliche Hingebung bringt aber ihre Strafe mit sich selbst, und die Worte, welche die Hoffnung auf ewige Wonne ausschliessen, erscheinen als das Echo ihres eigenen Innern. So ist die plötzliche Unterbrechung dieser Episode durch das Motiv des «*Lasciate ogni speranza*» — das zwar nur gedämpft, aber desto unheimlicher und fatalistischer hier erscheint — als ein tiefer, ethischer Zug berechtigt.

Nachdem der letzte glühende Funke dieser verlockendsten von allen sich selbst täuschenden Freuden vorübergezogen ist, steigen aus noch tieferem Abgrund ungeahnte Klänge auf. Hier bergen sich die jede Wohlthat vergessenden, jede Gnade verachtenden, jeder Anbetung fremden, gegen jeden Dank sich empörenden Sünder; hier erdröhnen Hohn, Spott und Zähneknirschen. Diese chimärenartigen Accente einer wüthenden Ohnmacht verschlingen sich in den unerwartetsten Combinationen, die in einem kurzen, aber prägnanten Verbindungssatz zu dem wieder aufgenommenen Motiv des «*Allegro frenetico*» führen. Der furchtbare Tumult der Verdammten wird am Schluss durch die Erinnerung an das Verlorene jeder Hoffnung noch potenzirt; eine letzte, mit ihrem Blitzstrahl Alles zermalmende Wiederholung des «*Lasciate ogni speranza*» scheint uns das schreckliche Schauspiel der Tortur im Herzen des Erzengels des Bösen selbst zu enthüllen, und mit dem Eindruck, den die energischen Bilder, die markige Sprache Dante's in unserer Seele hervorruft, zu wetteifern.

Die ewige und absolute Qual, die ewige und absolute Seligkeit sind zwei schroffe Gegensätze, die als objective Begriffe uns gegenüber stehen, aber durch unendliche Abstufungen und Nüancen sich der menschlichen Seele vergegenwärtigen. Während also diese beiden absoluten Extreme von Hölle und Himmel als übermenschliche Momente anzusehen sind, können hingegen alle die Gefühle des Schmerzes und der Freude, die dazwischen liegen, als dem menschlichen Leben angehörende psychologische Vorlagen, mit uns bekannten subjectiven Zuständen und Eindrücken identificirt sein. Poesie und Kunst vermöchten Hölle und Himmel nur durch analoge oder

ähnelnde sinnliche Bilder zu beschreiben, welche an unsere Einbildungskraft appelliren; um aber die im Purgatorium herrschenden gemischten Empfindungen wiederzugeben, bedarf man deren Hülfe viel weniger, da wir für ihre Leiden und Hoffnungen schon hier empfänglich sind. Die Musik brauchte nur dem uns angebornen, tiefen unerlöschlichen Wehmuthsgefühl, das aus dem Bewusstsein unserer Gebrechlichkeit, unserer Ohnmacht, unserer glühenden, andachtsvollen Sehnsucht nach dem Unendlichen quillt, eine Stimme zu verleihen. Dieses Wehmuthsgefühl, das aus Reue und Hoffnung besteht, und den Grundzug der religiösen Stimmung bildet, — wenn auch so oft im Leben aus seiner Richtung abgelenkt, in seiner Entwickelung gehemmt, nur in einzelnen, unzusammenhängenden Momenten sich mehr oder weniger geltend machend, und oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt — hat dennoch von jeher die Menschen mit dem gemeinschaftlichen Bande der Religion umschlungen. In dieser Hinsicht kann man sagen, dass hierin die symphonische Musik in ihrer allgemeineren Fassung die religiöse, dem Cultus dienende, ergänzt, indem sie das abstrakt genommene Religionsgefühl zum Inhalt hat, d. h. das Bedürfniss, welches durch alle Zeiten und Völker sich im menschlichen Herzen kundgegeben, eine Läuterung im Flehen zu einer gütigen himmlischen Macht, im Gebet an ein höchstes Wesen zu suchen: das ewige Sehnen, welches sich von dem Irdischen, Zeitlichen, Vergänglichen abwendet, und sich das ewig und absolut Gute, Schöne und Wahre vorstellt, um auf dessen Erlangen zu hoffen. Wenn im irdischen Leben dieses ewige Streben nach dem Höchsten und Reinsten durch Versuchungen und Leidenschaften stets gestört und gekreuzt ist, so bleibt es doch das permanente Ringen jeder edlen Seele. Dieser Trieb ist es, welcher im Purgatorio, durch keine hemmenden Faktoren mehr unterdrückt, zu seiner vollsten Entfaltung gelangt.

Ebenso wie in der Hölle die Episode der *Francesca da Rimini* — welche den schmerzbringenden Zauber der süssesten aller menschlichen Verirrungen besingt — von Liszt aus den zahlreichen Gemälden und Schilderungen in Dante's Hölle herausgehoben ward, finden wir im Purgatorium *ein* Bild, das als solches dem Dichter entlehnt ist. Gleich bei den Anfangs-Takten folgt er dem Sänger durch den ersten Gesang. Nach dem Entsetzen der Hölle besänftigt die Wiedererstandenen das milde Himmelsblau. Sie begrüssen entzückt den «Saphir des Ostens». Ein wunderbar leises, das Gemüth beruhigendes Säuseln lässt uns das in ewiger Klarheit sich schaukelnde Meer träumen. Man denkt dabei an jenes Schiff, das über seinen Spiegel gleitet, ohne seine Wellen zu brechen. Die Sterne funkeln noch vor dem herannahenden Glanz der Sonne; ein wolkenloser Azur überwölbt die weihevolle Stille, in welcher wir den Flügelschlag des Engels zu vernehmen glauben, der über das Meer der Unendlichkeit dahinschwebt.

Dies ist der erste, beseligende Moment der Erlösung. Es ist der Augenblick, wo alle die Gespenster einer trotzigen Phantasie, eines sich selbst zugleich erhöhenden und vernichtenden Uebermuths verschwunden sind; wo das Gelächter des Unglaubens verhallt, wo die Verwünschung schleudernden, convulsivischen Zuckungen die Seele verlassen haben; wo ein wohlthätiges, feierliches Schweigen eingetreten ist, in dem ihre krampfhafte Erstarrung sich löst; wo man nun frei athmet, ohne noch zu einer selbstbewussten Erkenntniss durchgedrungen zu sein. Nach der gepeitschten Unruhe flammenlodernder Nächte ist Friede eingetreten, — aber Friede allein, Morgendämmerung, Licht ohne Sonne. Die ermüdete Seele ist noch nicht eines intensiveren Lebens fähig. — So der ungefähre Sinn der Einleitung (*Andante*).

Dieser sanfte, passive Seelenzustand ist jedoch transitorisch. Bald erwachen seine geheimen Kräfte und Fähigkeiten, und mit ihnen ein unendliches Sehnen. Je mehr dieses sich entwickelt, je mehr das Dürsten nach dem Besitz des Göttlichen sich steigert, je inniger die Begierde nach seiner unmittelbaren Anschauung — desto tiefer das Gefühl der Schwachheit, der Unwürdigkeit, des Unvermögens es zu erlangen und in sich zu erfassen. Hier tritt das Bangen in Begleitung eines heilsamen, uns befreienden Schmerzes auf; das sterile Nagen der neidischen Ohnmacht im Bösen hat sich in anbetende Reue verwandelt. Ein solches Moment ist aber ein düsteres, tiefelegisches, dessen Druck von Dante vielleicht am prägnantesten im 10. Gesange wiedergegeben ist, wo die Sünder das Gute und Schöne, das sie nicht vollbracht haben, sich reuevoll in's Gedächtniss zurückrufen. Erhabene Naturen werden durch kein Gefühl mehr, als durch dieses gebeugt.

Hier stimmt das Hauptmotiv choralartig an. Nach seinem Abschluss ertönt ein zweites Thema *lamentoso*, in brünstiger Selbstanklage, duldender Resignation und unaussprechlicher Betrübniss ausgebreitet. Die hier angewandte Form der *Fuge* bietet den geeignetsten Rahmen für das unablässige Wollen und Wogen des fortwährend rückwärtsschauenden, wie vorwärts hoffenden Gefühls. Zur Gipfelung des Fugensatzes richtet sich das, zuvor choralartig angestimmte Hauptmotiv kräftig empor, um bald darnach in Demuth und Zerknirschung wiederkehrend, von recitativischen Klagen unterbrochen, sich gänzlich aufzulösen. Allmählich lichten sich die schweren Wolken eines unsäglichen Leidens. Die katholische Intonation des *Magnificat* erklingt leise, die Erlösung durch das Gebet, das «Aufathmen der Seele», verkündend. Man fühlt, dass eine siegende Busse zu ewiger Seligkeit hin aufschwingt und durch die Kreise der Reinigung aufwärts, dem Gipfel des mystischen Berges entgegen führt, der uns bis zum Paradiese emporhebt.

Wenn sich die Seele bis zu dieser höchsten menschlichen Gefühlssteigerung aufgeschwungen hat, beginnt sie, leise und zaghaft, anbetende Worte zum Preise Gottes anzustimmen. Als geweihtesten Ausdruck dieses höchsten Gefühls hat Liszt die Worte gewählt, mit welchen das reinste, einzig sündenlose menschliche Wesen, die in aller Ewigkeit zur Mutter Gottes erwählte zarte Jungfrau, ihrem Herrn und Schöpfer ein ewiges Lob- und Danklied sang. Indem es den Menschen verliehen ist, ihren gebenedeiten Empfindungen zu folgen, werden sie dadurch einigermassen ihrer Unschuld theilhaftig.

Jetzt sind wir da angelangt, wo der Dichter der *Divina Commedia*, beim Beginn seiner Gesänge vom Paradiese, noch auf der Höhe des Purgatoriums steht, und den Widerschein jenes göttlichen Lichtes empfängt, das seine Augen noch nicht unmittelbar ertragen könnten. Den Himmel selbst vermag die Kunst nicht zu schildern, nur den irdischen Abglanz dieses Himmels in der Brust der dem Licht der göttlichen Gnade zugewandten Seelen. Und so bleibt für uns dieser Glanz noch immer ein verhüllter, wenn auch ein mit der Reinheit der Erkenntniss sich steigernder. Nur bis hieher wollte der Tondichter dem Sänger nachwandeln, ohne ihn von Stern zu Stern, ebensowenig als durch die verschiedenen Höllenkreise zu verfolgen. Den über der menschlichen Beschreibung stehenden Begriff der absoluten Seligkeit konnte er nur als ein aus dem Vorhergehenden sich entwickelndes Moment der Seele andeuten. Ihre unmittelbare Vereinigung mit der Gottheit durch das Gebet ist in der Instrumentation ahnungsvoll vorbereitet. Nachdem die heilige Glut der göttlichen Liebe das Herz

entzündet hat, ist jede Qual in ihm vertilgt; es vergeht in der himmlischen Wonne der Hingebung an Gottes Gnade; vom individuellen *Magnificat* geht es, dem ganzen Weltall sich anschliessend, über in's allgemeine *Halleluja* und *Hosanna*, welches *pianissimo* in mächtiger Palästrinischer, so zu sagen dogmatischer Skala, wie eine symbolische Leiter zum Himmel aufsteigt.

Lange verweilt es in dieser ekstatischen Betrachtung, die uns durch den leisen, unsichtbaren Chor vergegenwärtigt ist. Das menschliche Herz, zur völligen Verklärung gelangt, entzündet sich im Feuer des heiligen Eifers, und bricht mit allen seinen Kräften in einen lauten, muthvollen alle Welten und Höllen beherrschenden Jubel aus. Die Zerknirschung des Sünders hat sich in Gottes-Erkenntniss verwandelt und Gottes-Kämpfer erweckt.

Als das, diesen letzten Moment bezeichnende, nach einer Pause eintretende Instrumental-*Fortissimo*, mit der Wiederaufnahme der diatonischen Dreiklangs-Skala durch die sieben Stufen der Tonleiter ertönt, welchem sich der Chor in einem letzten lauten, gewaltigen *Halleluja* anschliesst, kann man nicht umhin, an alle die von Dante geschauten Märtyrer, heiligen Väter und Gottesstreiter zu denken, die für ihren Glauben sich opferten, und jene himmlischen Heerschaaren bilden, welche den Thron Gottes umgeben. — So schliesst diese geheimnissvolle Tondichtung, im Sinne der ewigen Versöhnung, der erfüllten Hoffnung, und im Glanz der paradiesischen Verklärung.

Anmerkung.

Es ist nicht allgemein bekannt, dass Liszt für seine Dante-Symphonie eine Vereinigung der Musik mit der bildenden Kunst zu gemeinsamer Wirkung im Auge hatte. Gewaltige Bilder, für deren Ausführung Genelli in Aussicht genommen war, sollten dioramenartig das Tongemälde begleiten.

Wir bringen diesem Gedanken des Meisters ein bescheidenes Opfer dar, indem wir das Titelblatt mit einer Zeichnung Genelli's zur göttlichen Komödie schmücken, wozu die Verlagshandlung von Alphons Dürr in Leipzig ihre freundliche Genehmigung ertheilte. Wir wählten die Scene des Paul Malatesta und der Francesca von Rimini, welche auch Liszt in dem berühmten Andante amoroso ganz besonders hervorhob. Vielleicht bietet sich einst die Gelegenheit, den Plänen des Componisten näher zu kommen.

Leipzig. Breitkopf & Härtel.

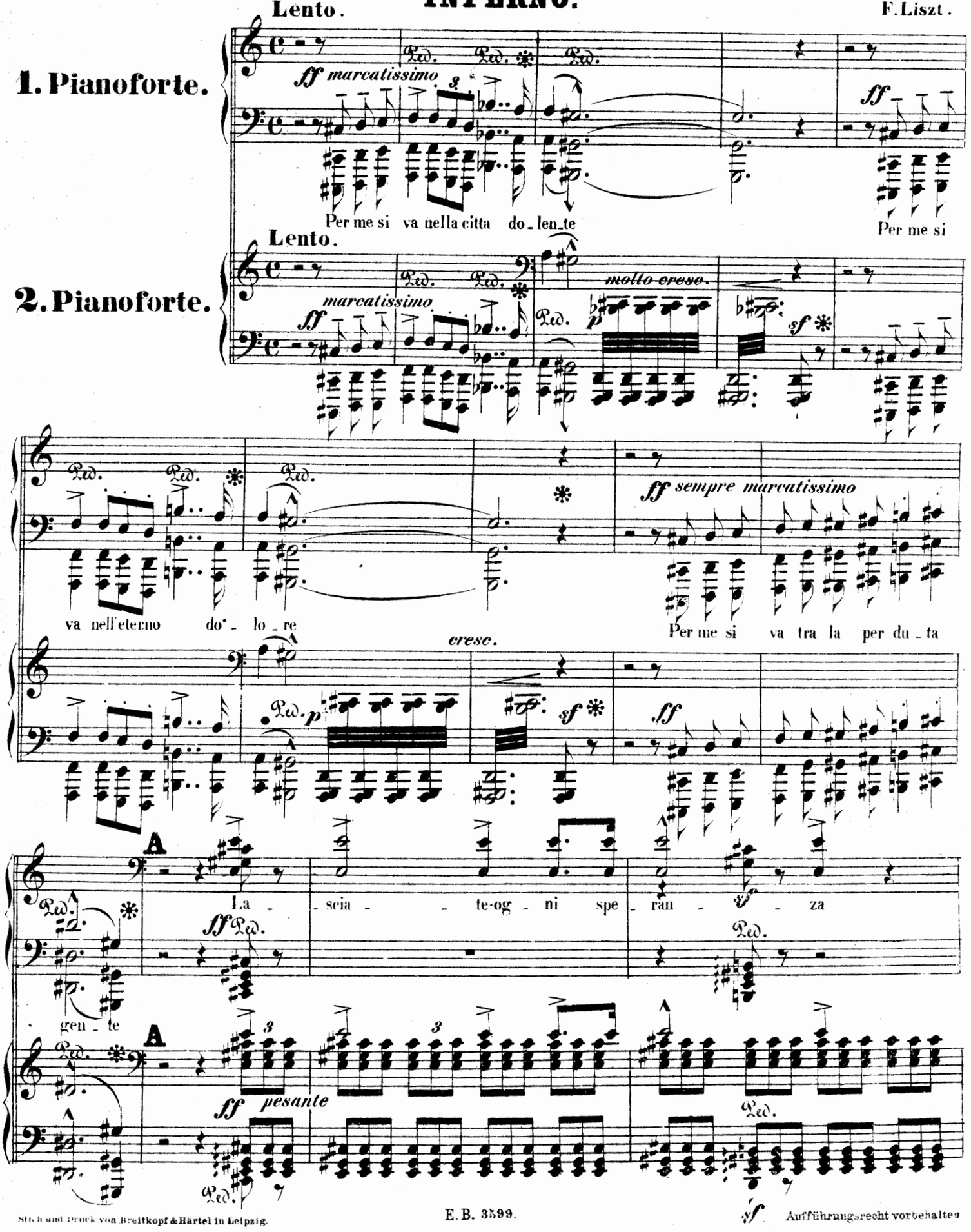
Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia.

Richard Wagner gewidmet.

I.

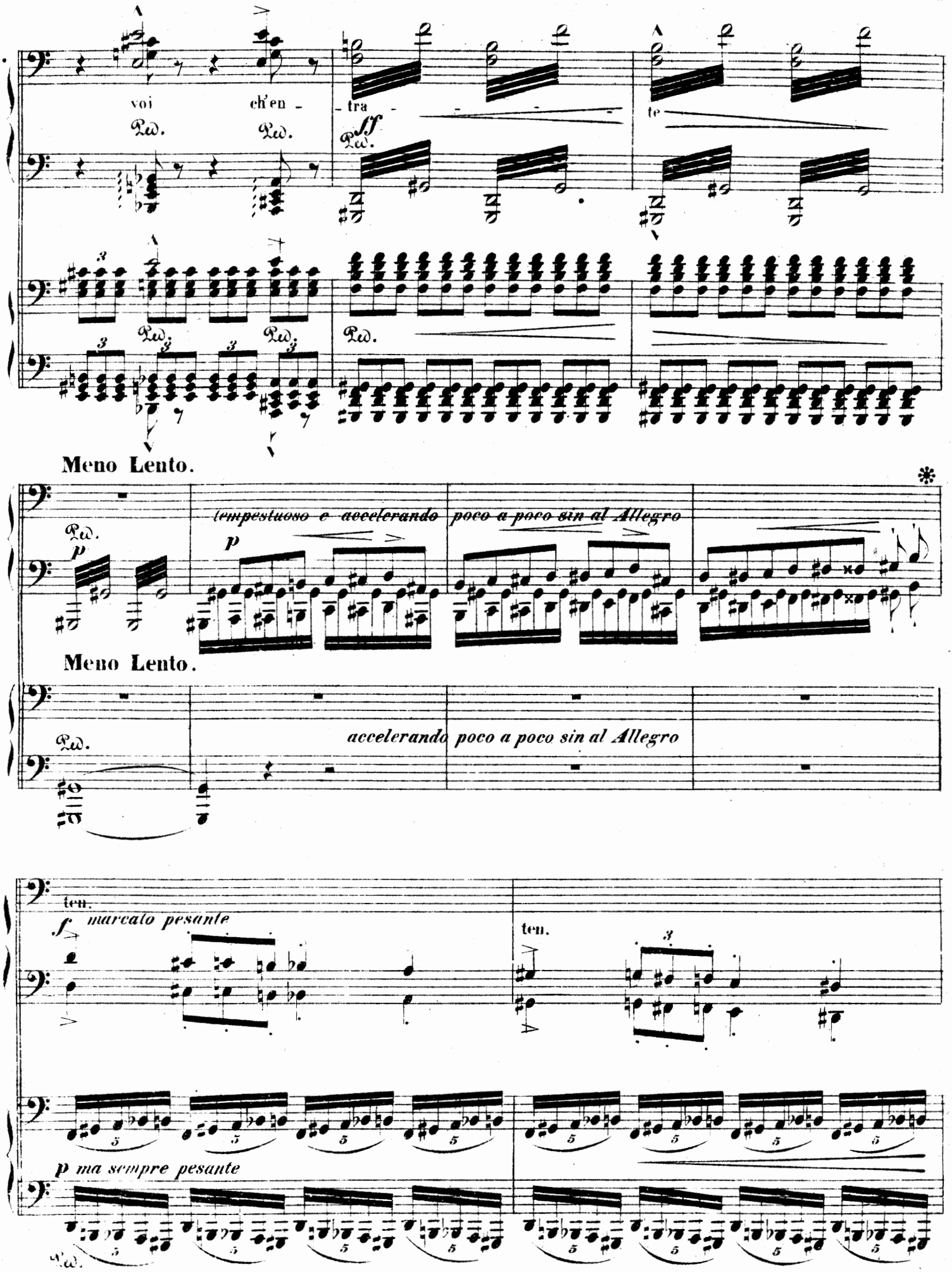
INFERNO.

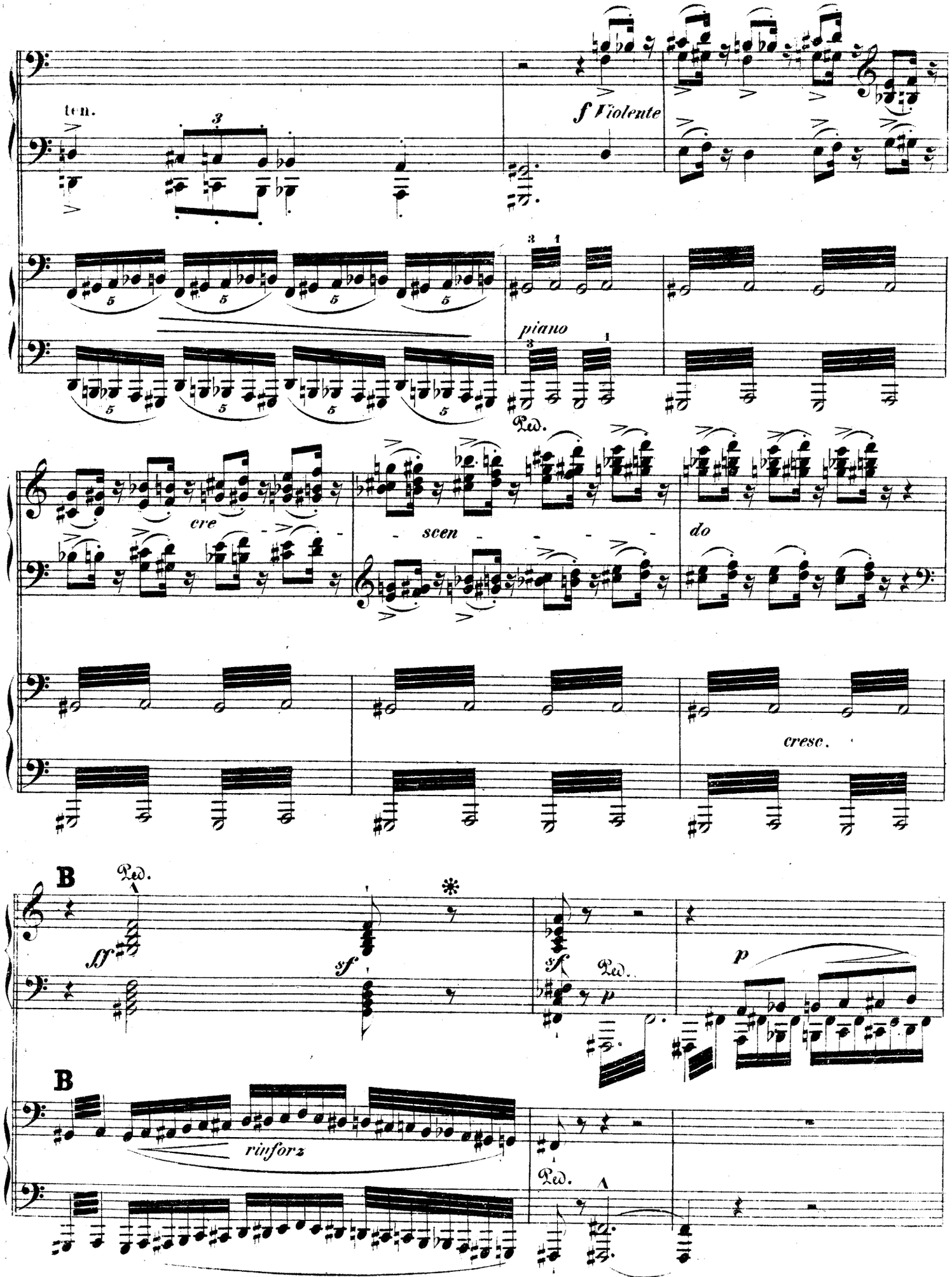
Lento. F. Liszt.

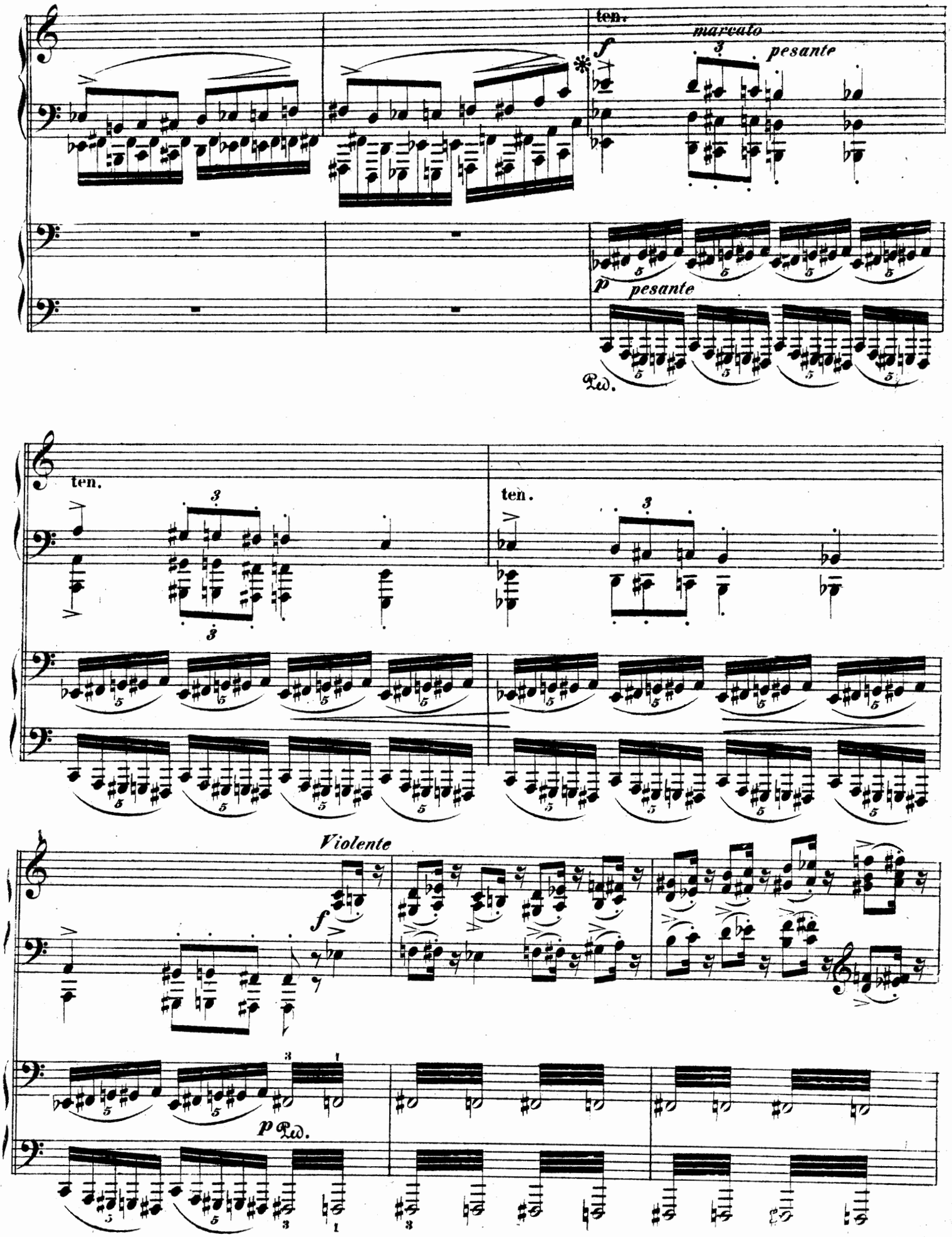


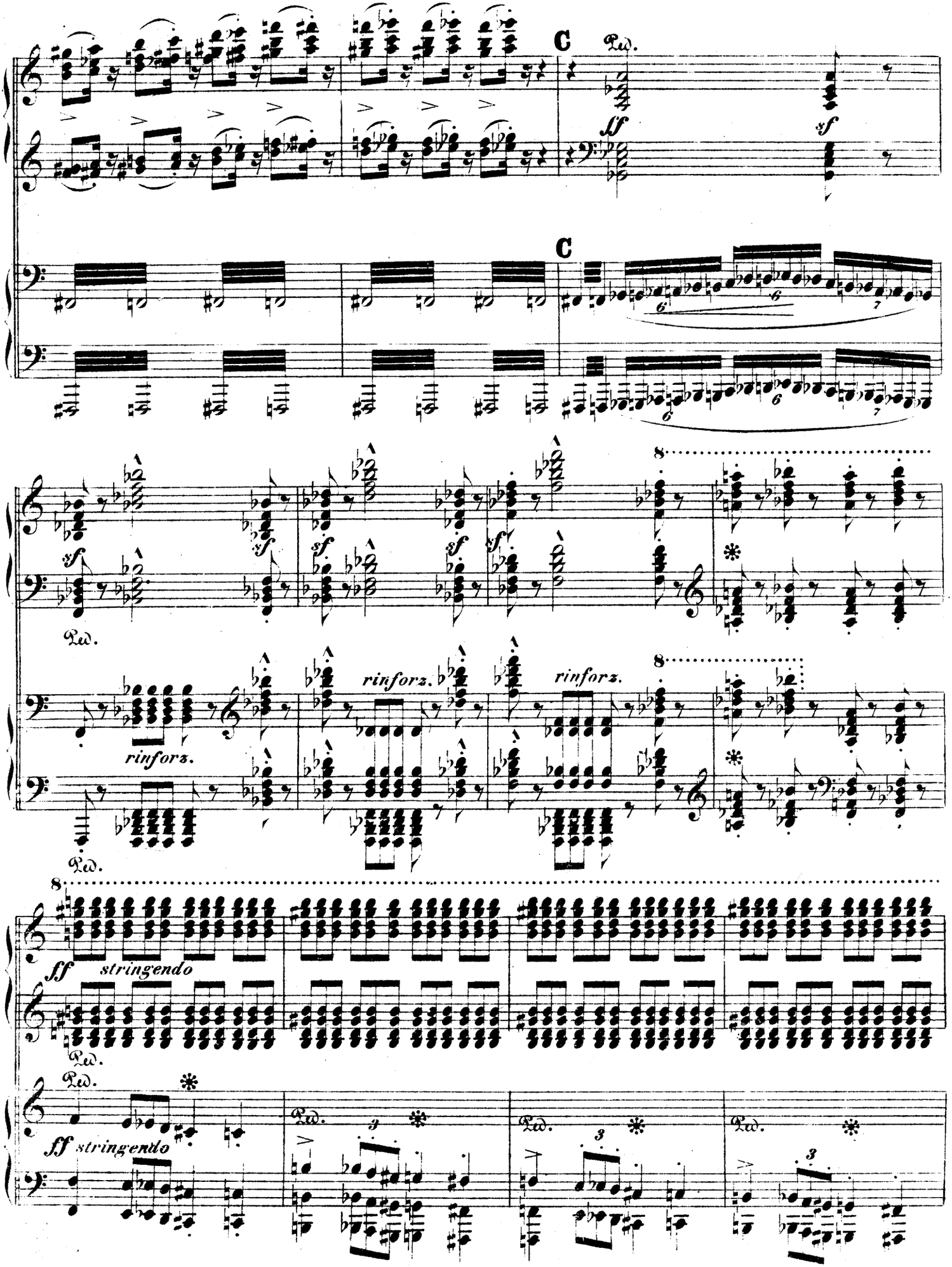
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

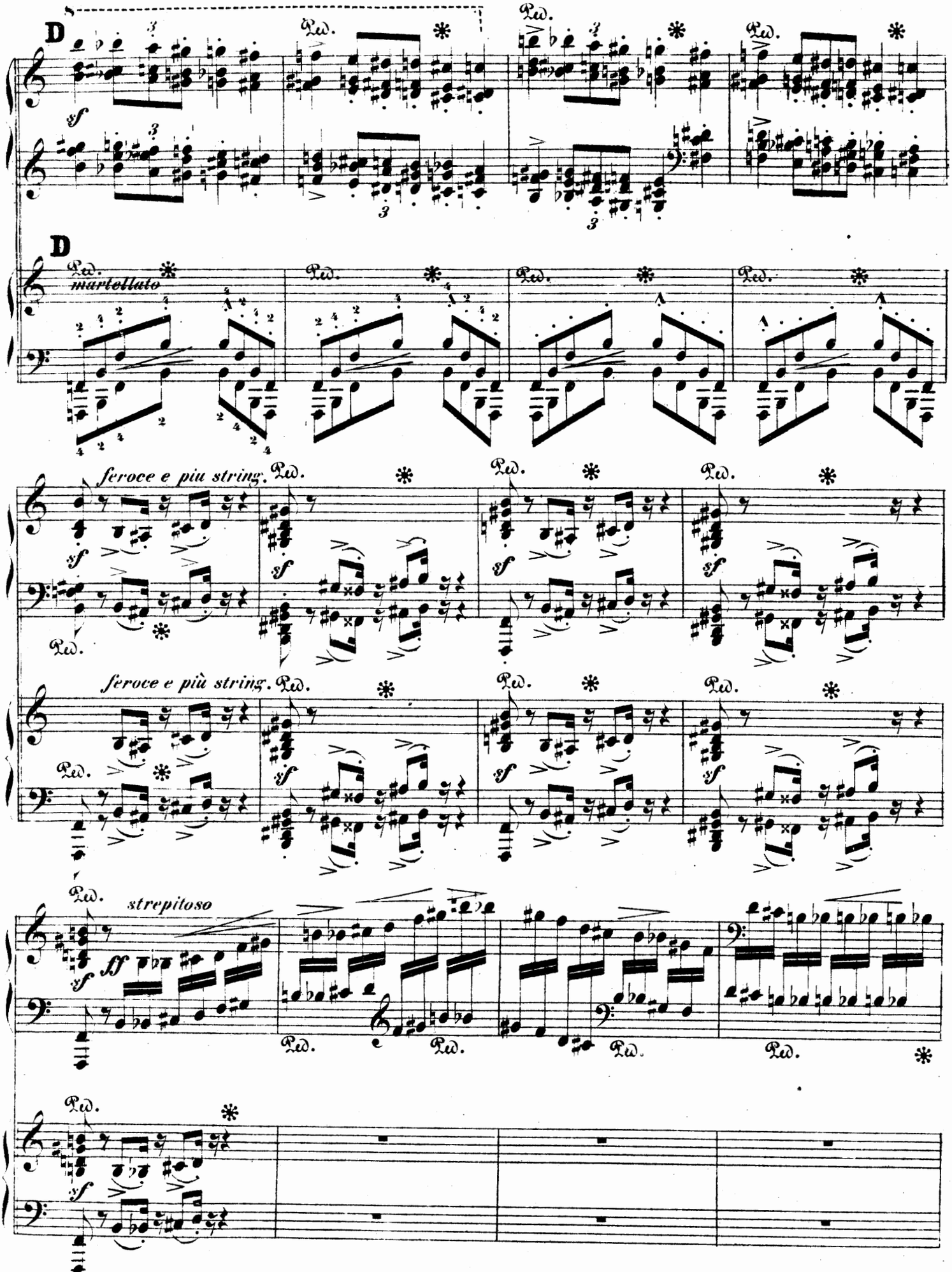
Aufführungsrecht vorbehalten


voi
ch'en -
- tra -
te
Ped.
sff
Meno Lento.
tempestuoso e accelerando poco a poco sin al Allegro
p
Meno Lento.
accelerando poco a poco sin al Allegro
ten.
f marcato pesante
ten.
p ma sempre pesante


ten.
f Violente
piano
Ped.
cre
scen
do
cresc.
B
Ped.
sff
sf
*
sf
Ped.
p
p
B
rinforz
Ped.


ten.
marcato
pesante
f
p pesante
Ped.
ten.
ten.
Violente
f
p Ped.


C
Ped.
sf
C
sf
rinforz.
rinforz.
8
ff stringendo
ff stringendo


D
sf
Ped.
D
martellato
feroce e più string.
feroce e più string.
strepitoso
ff

Allegro frenetico.

marcatissimo sempre

ff

Allegro frenetico.

ff

Ped. *ff* ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻

E *angoscioso*

p

Ped. ✻ Ped.

E *angoscioso*

p

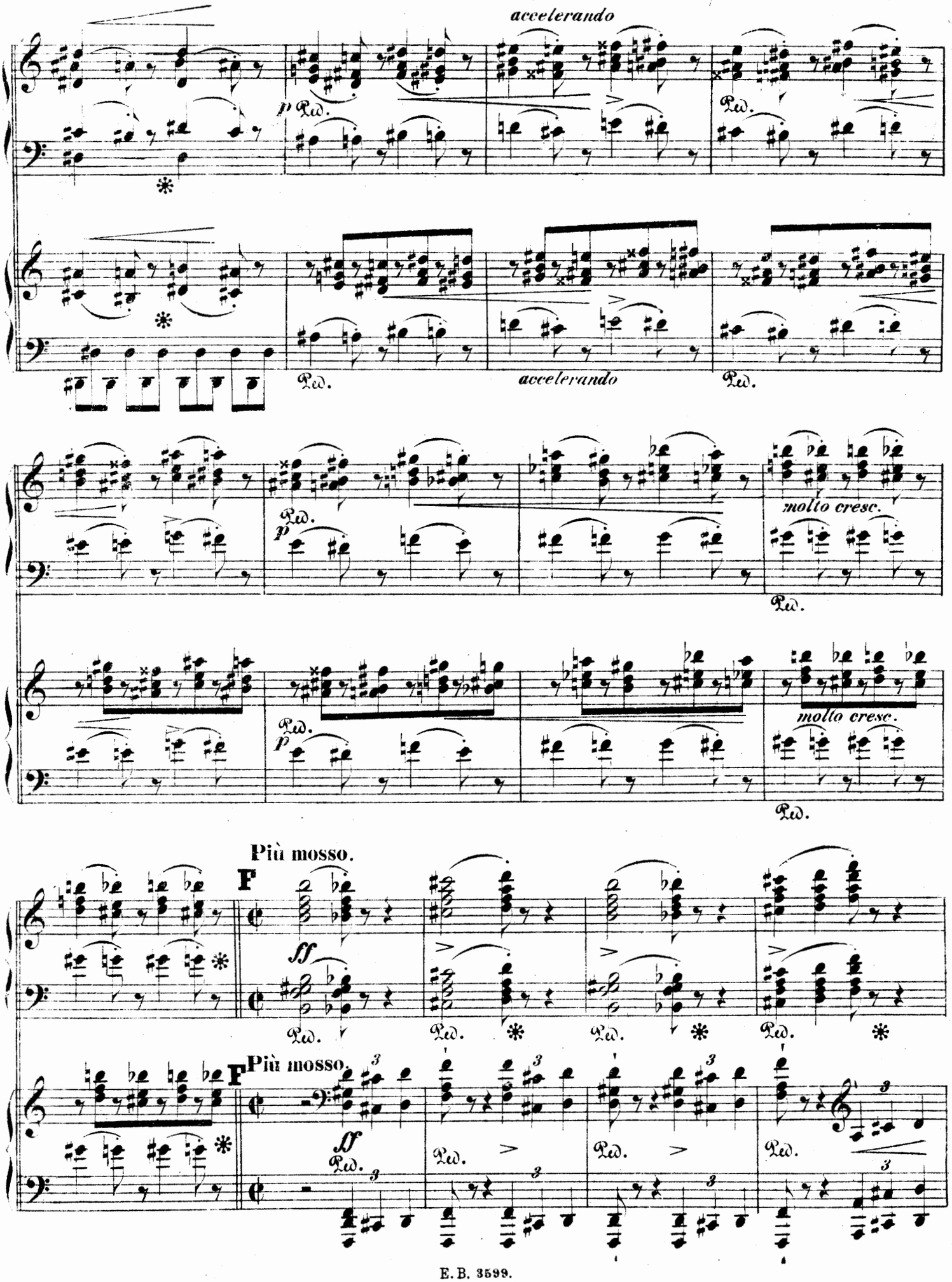
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped.

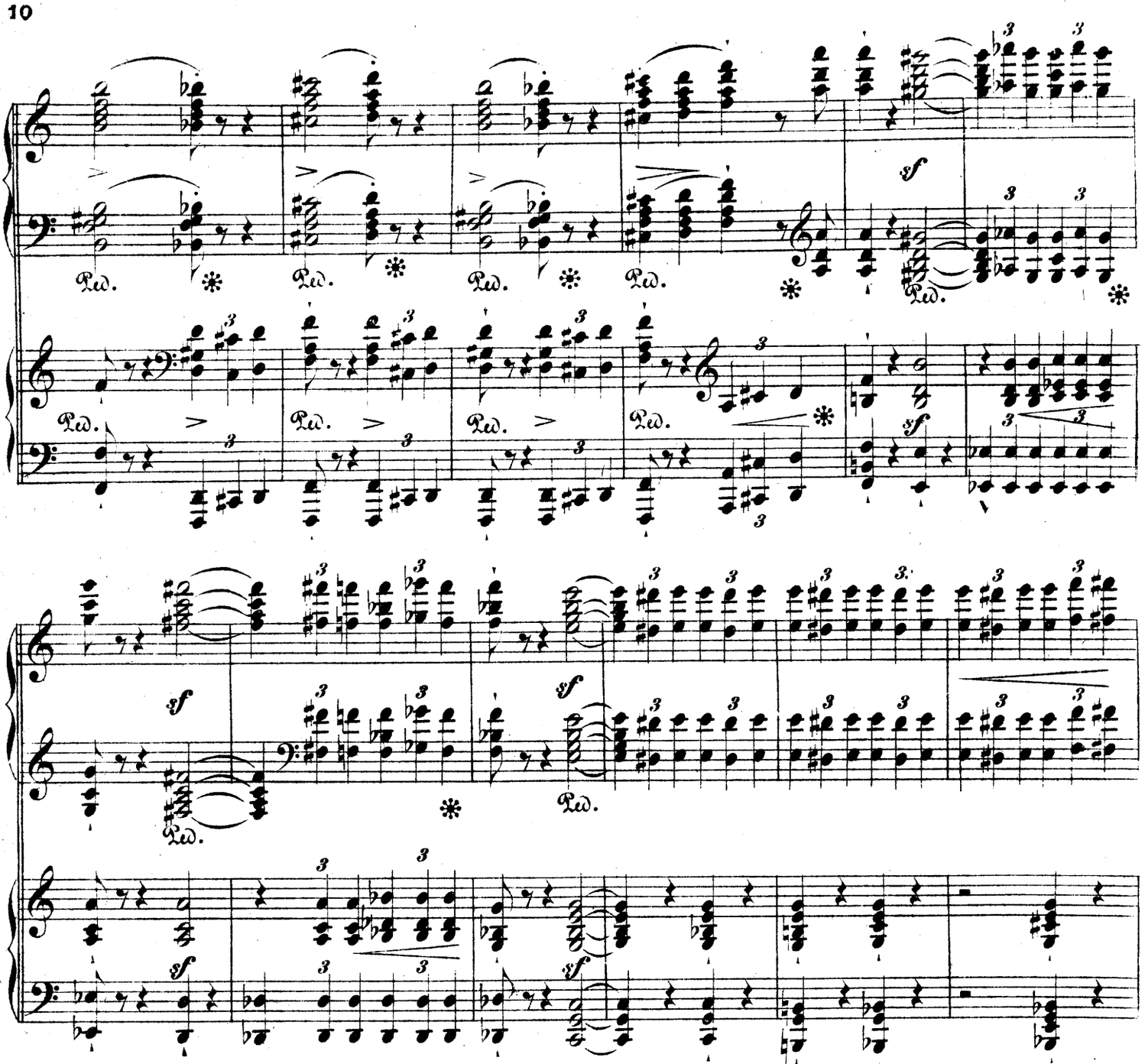
p

✻ Ped. ✻ Ped.

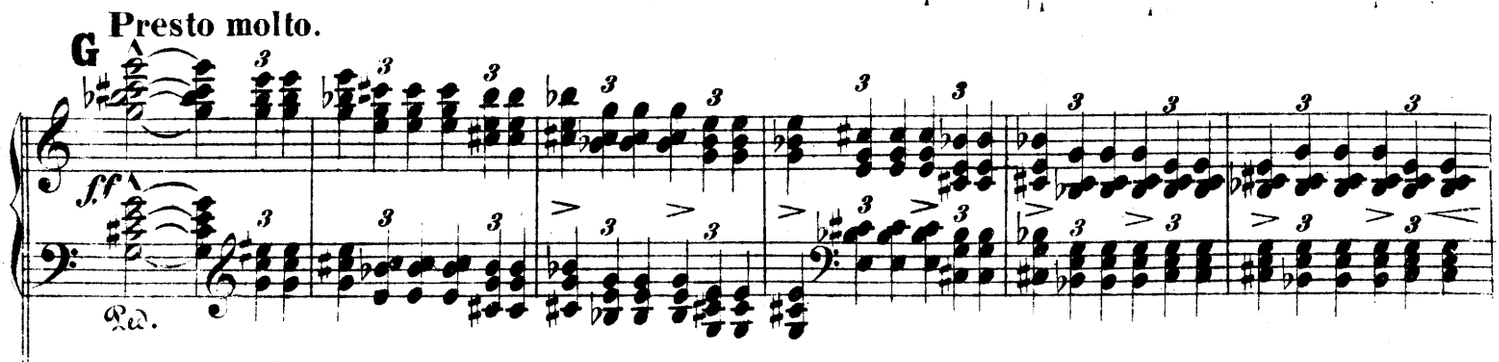
p

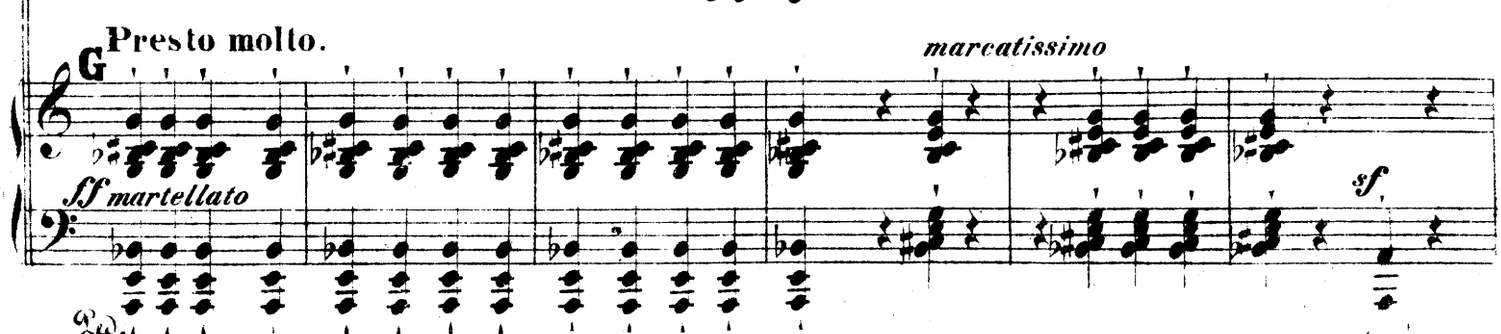
✻ Ped. ✻ Ped.

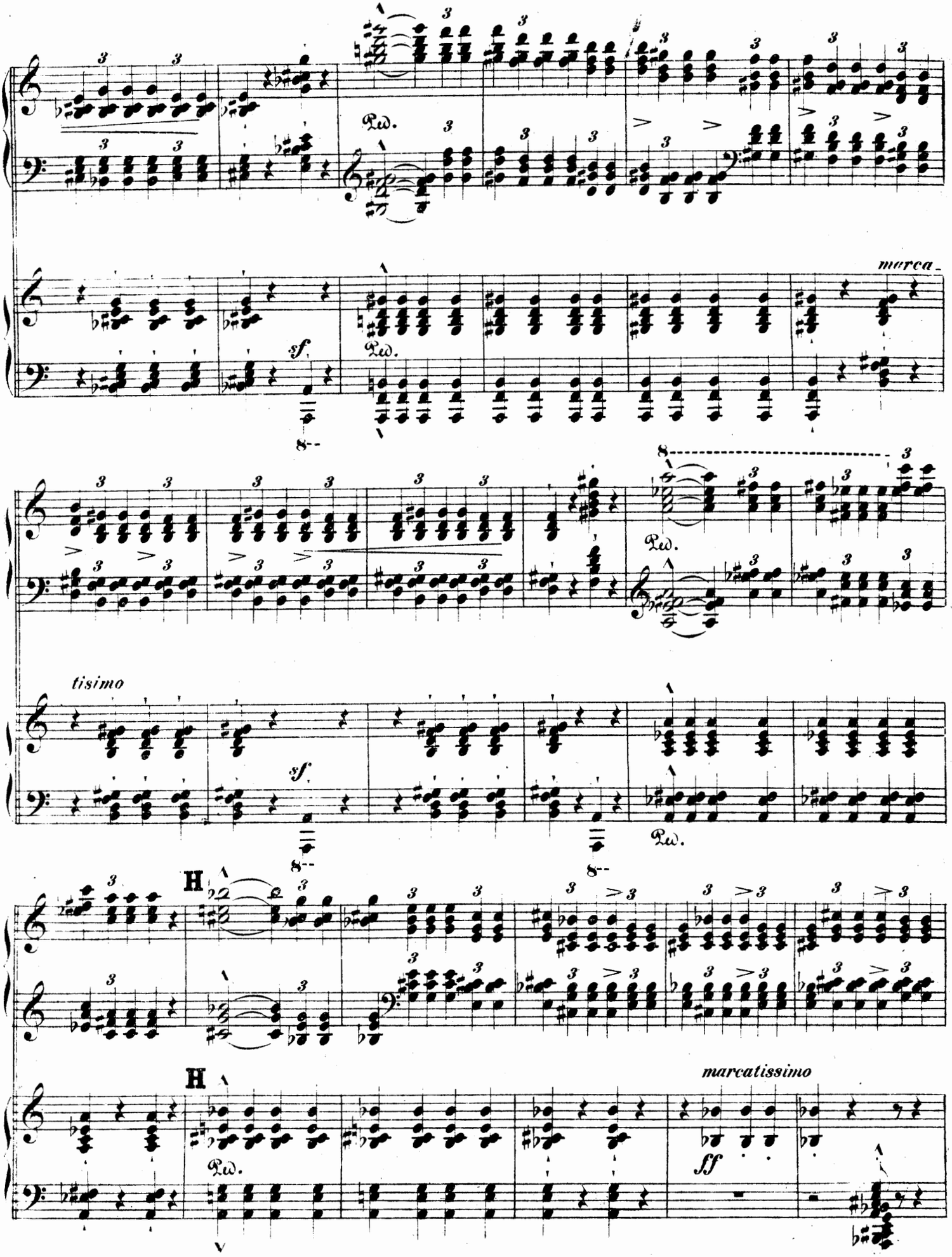

accelerando
p
Ped.
accelerando
molto cresc.
Più mosso.
F
ff
Più mosso.

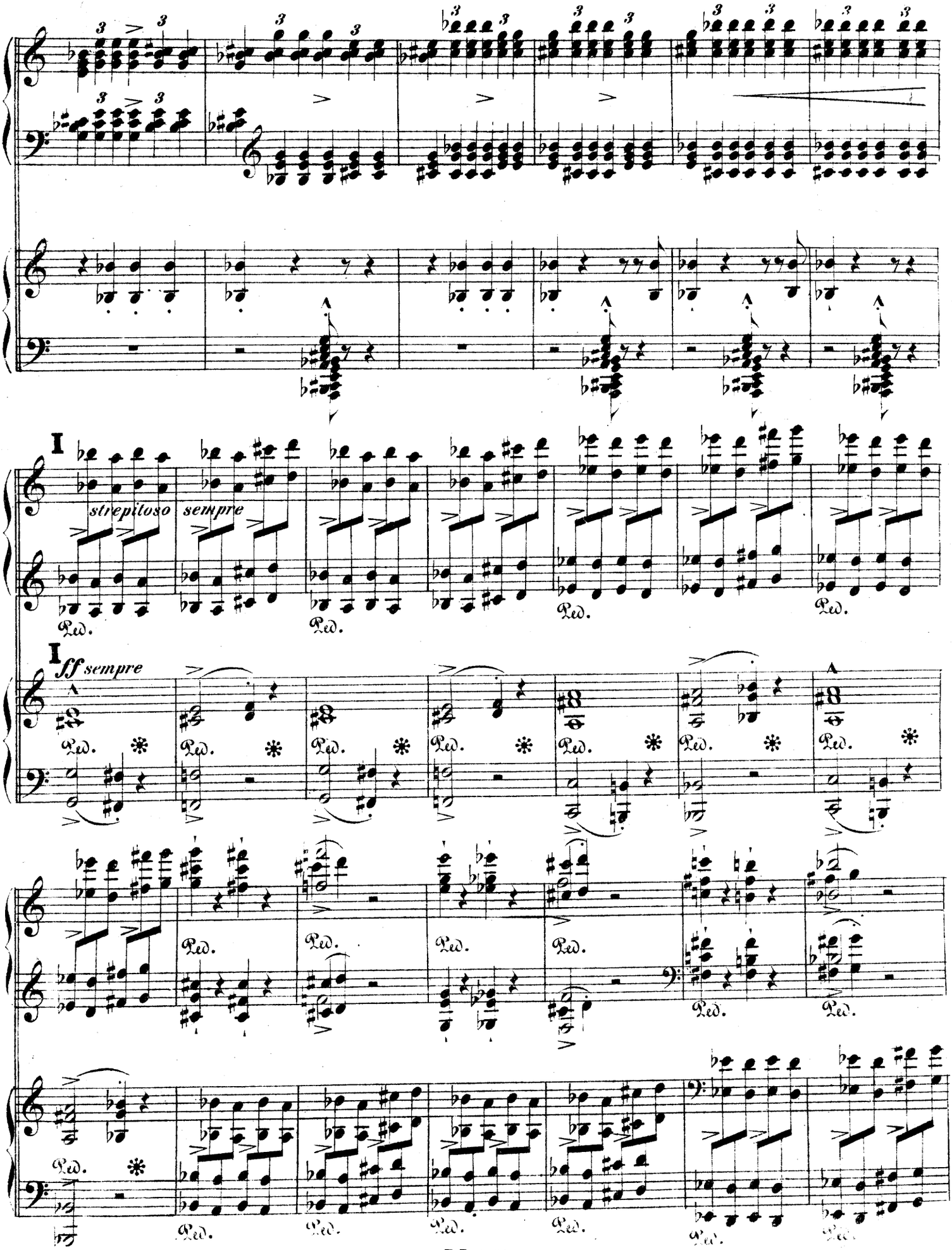

sf
Ped.

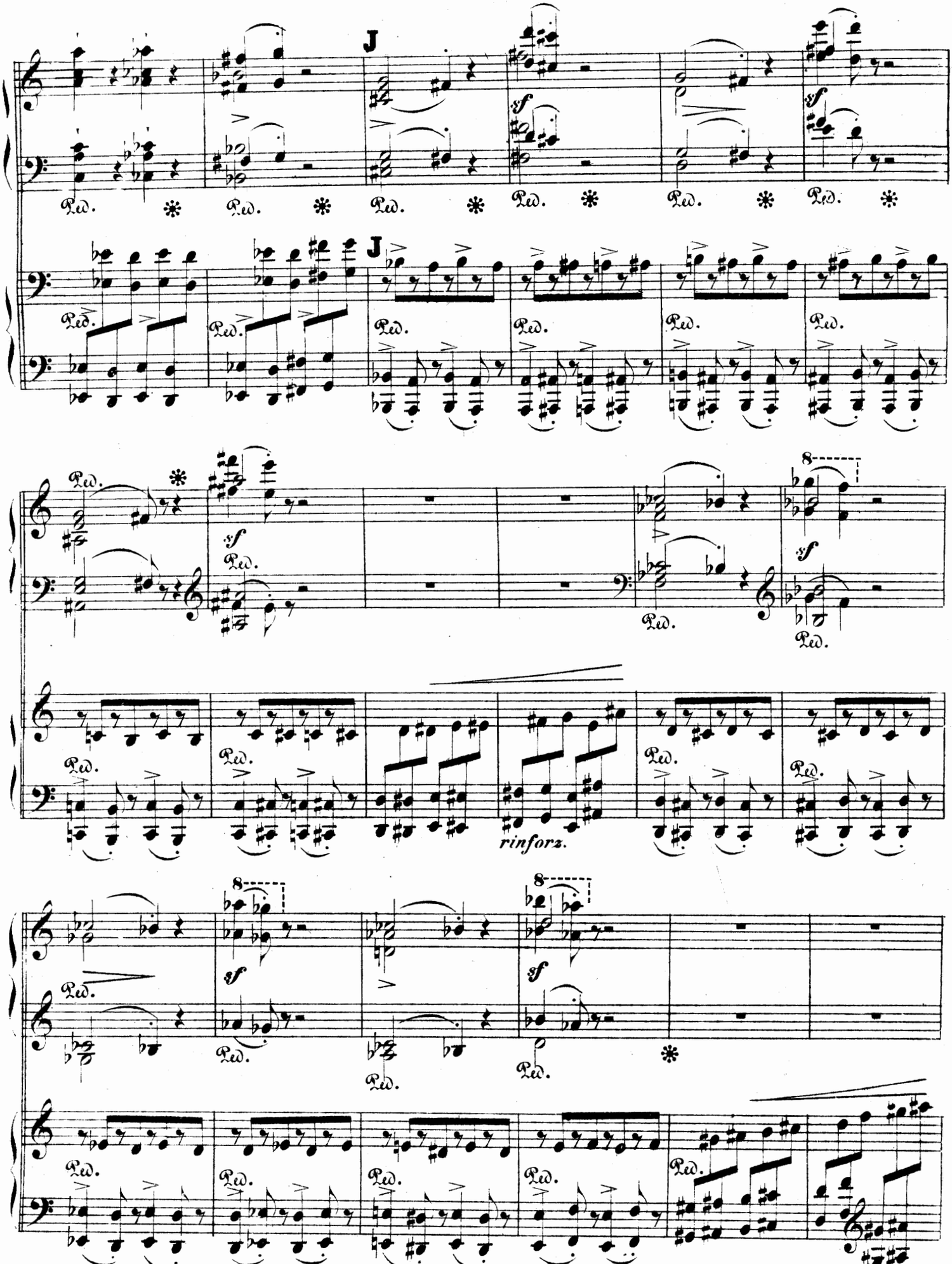
sf
Ped.

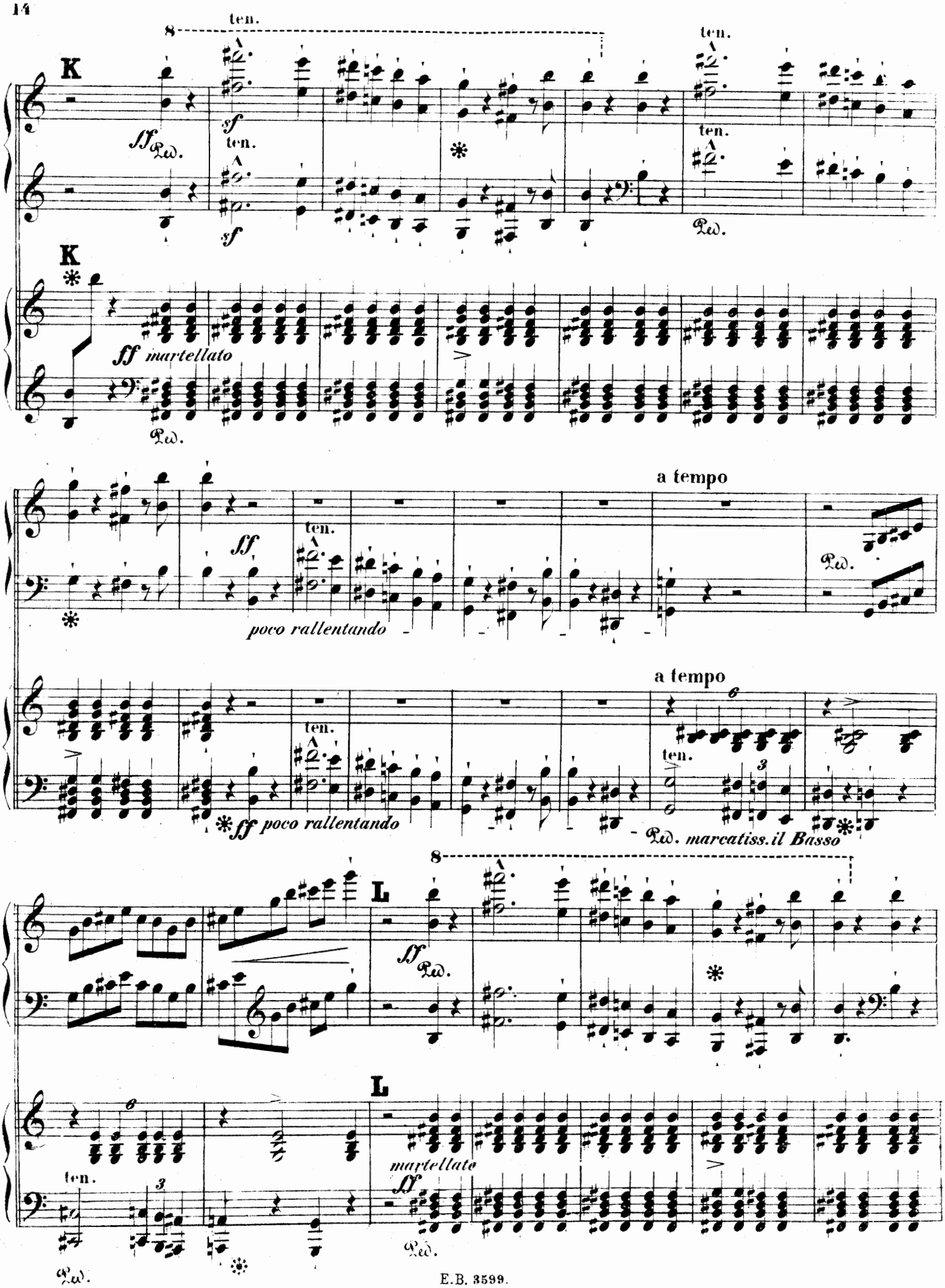

Presto molto.
G
ff
Ped.

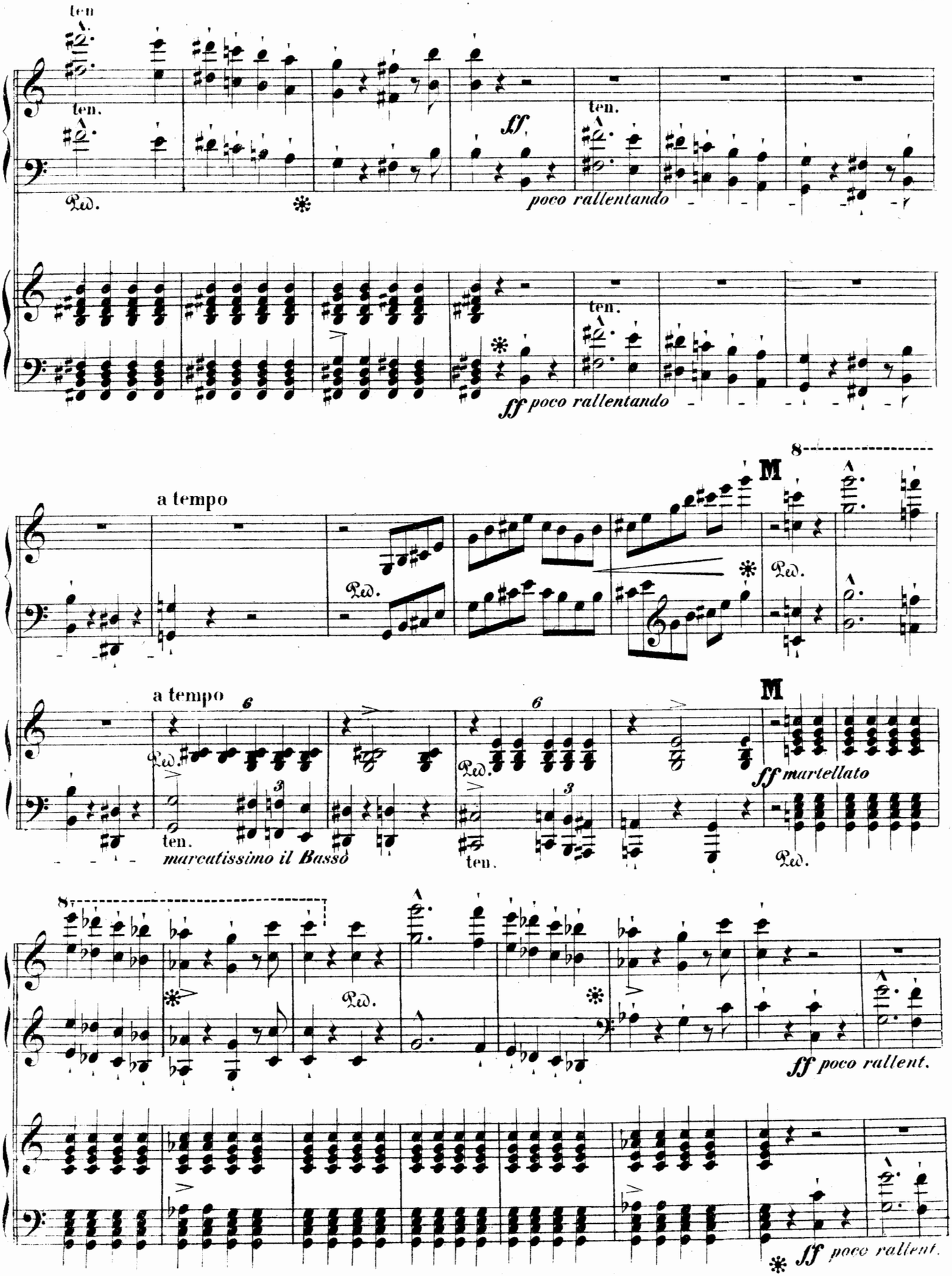

Presto molto.
G
marcatissimo
ff martellato
sf
Ped.

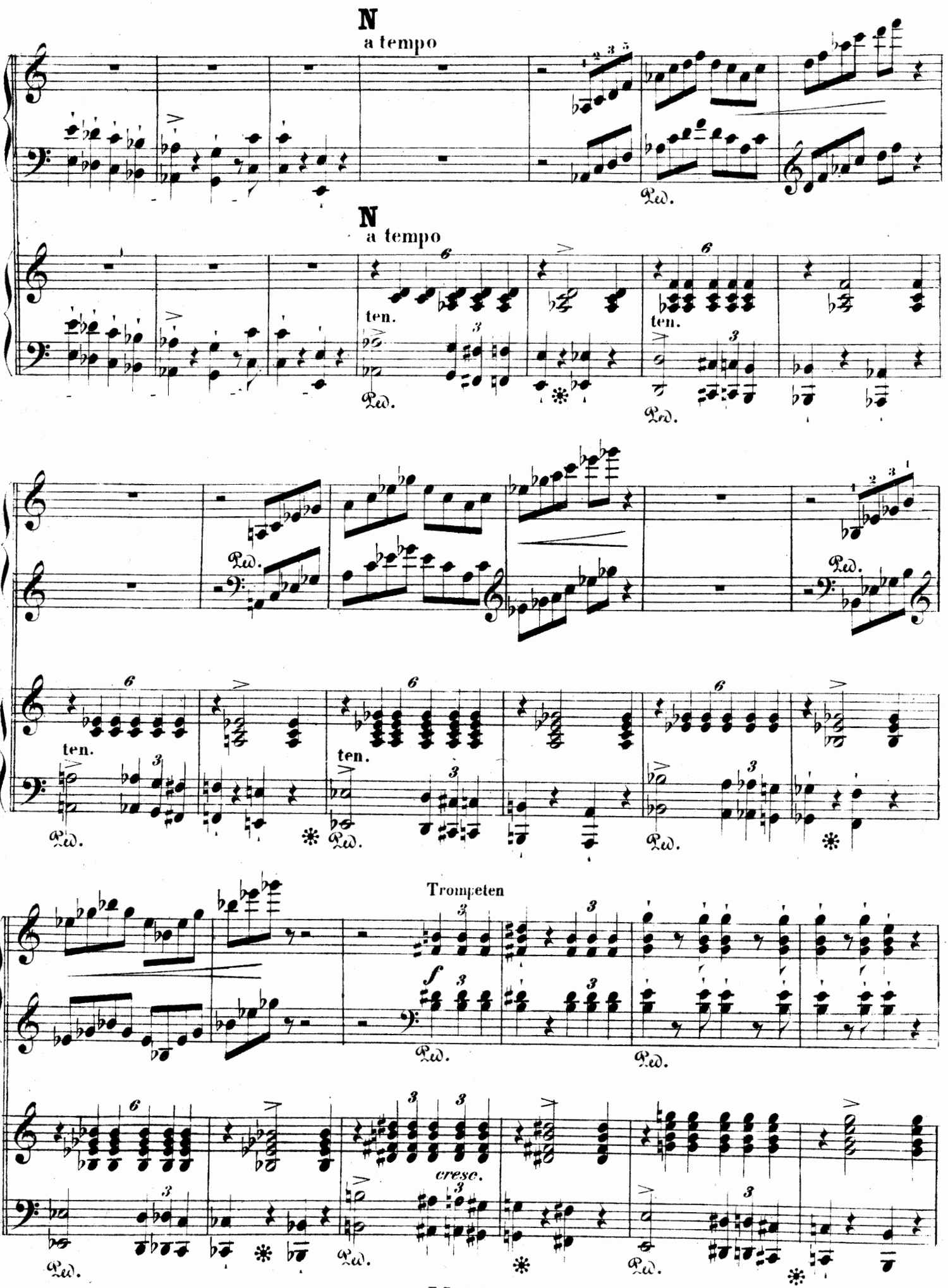

Ped.
sf
marca-
tisimo
H
marcatissimo
ff

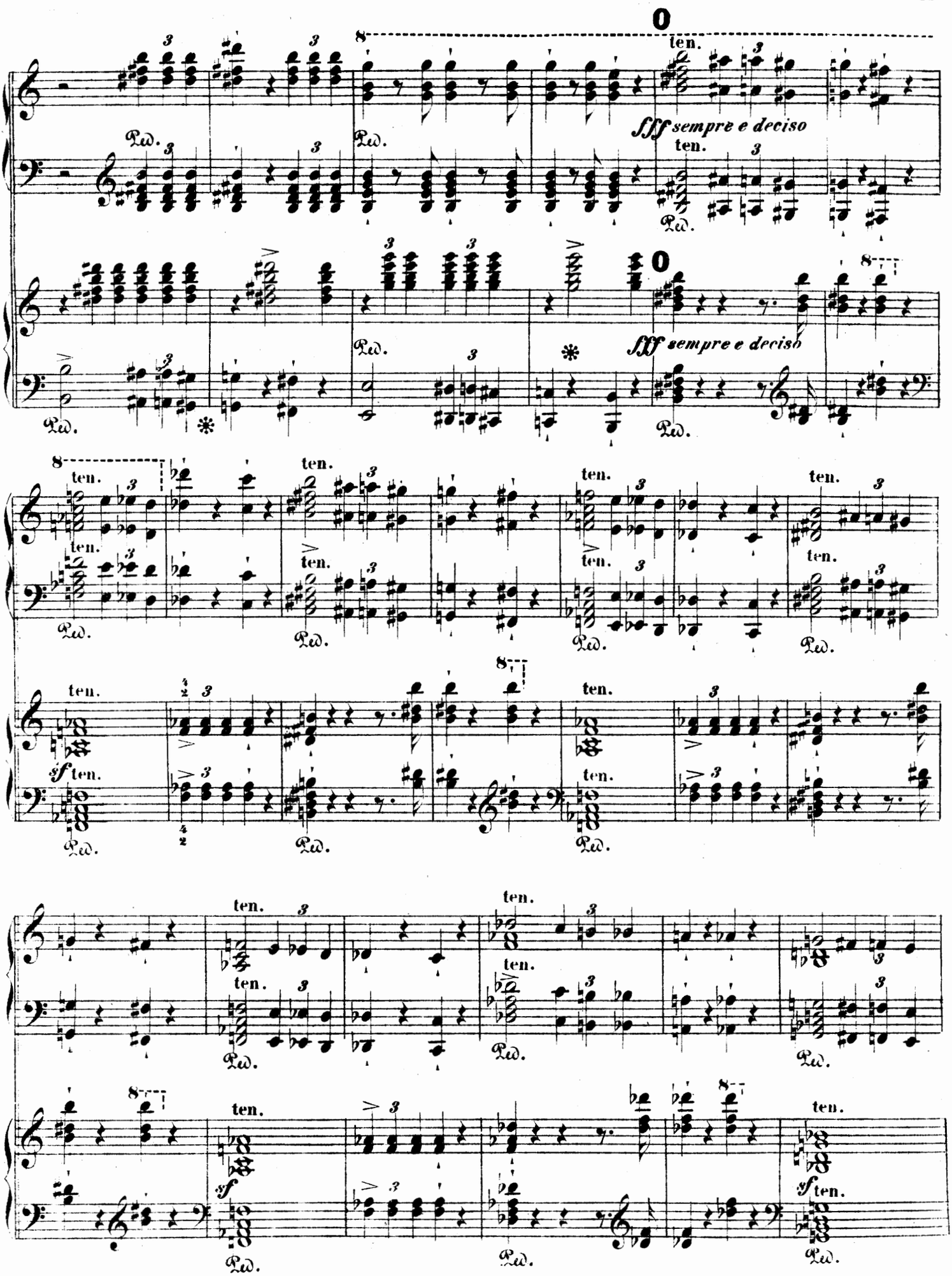

I
strepitoso
sempre
Ped.
I
ff sempre
Ped.

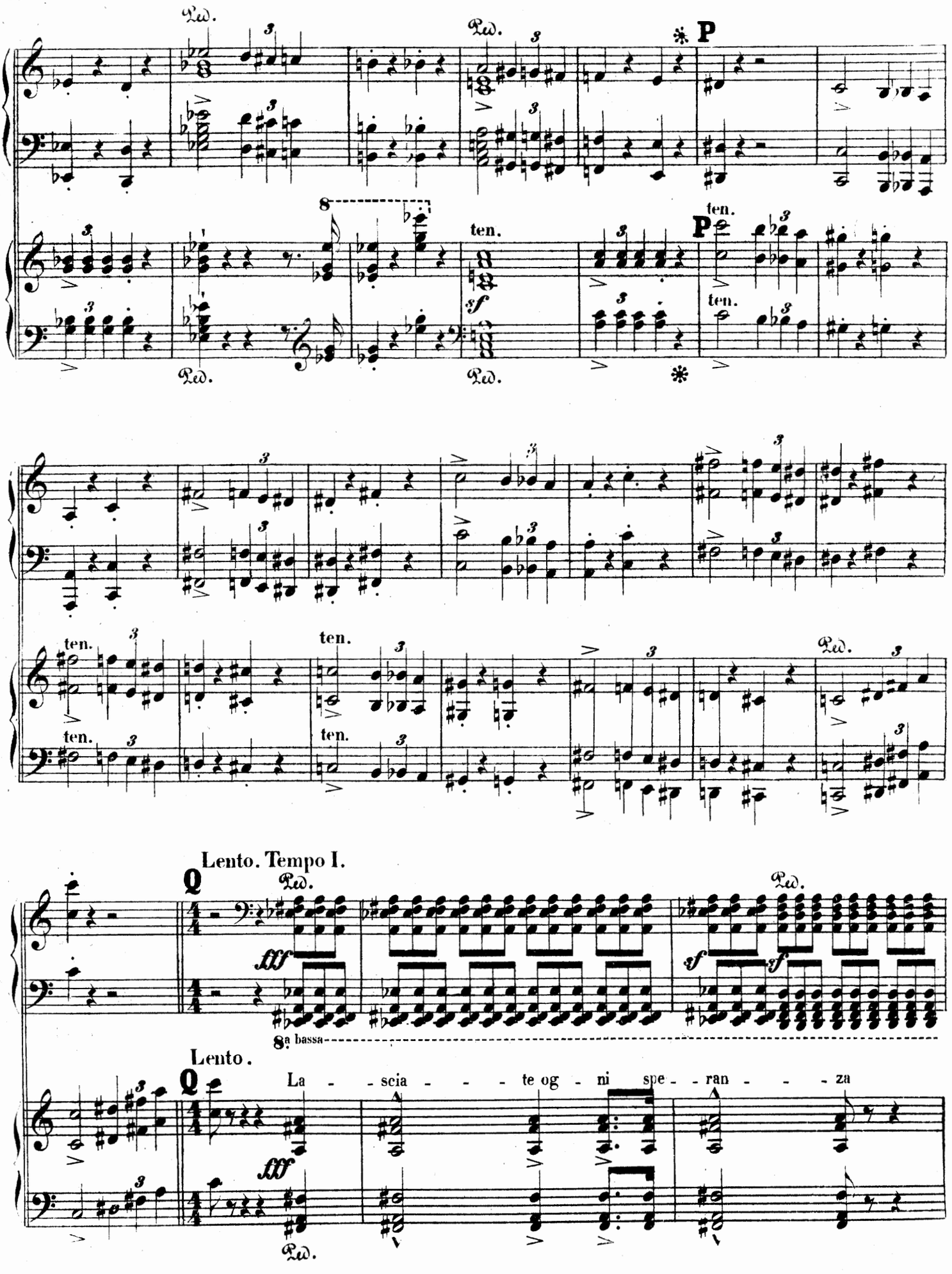

J
J
sf
Ped.
rinforz.
rinforz.


ten.
K
sf
Ped.
ff martellato
a tempo
poco rallentando
ff poco rallentando
Ped. marcatiss. il Basso
L
martellato


ten.
ten.
ten.
Ped.
ff
poco rallentando
ten.
ff poco rallentando
a tempo
M
8
Ped.
a tempo
6
6
M
ten.
marcatissimo il Basso
ten.
ff martellato
Ped.
8
Ped.
ff poco rallent.
ff poco rallent.


N
a tempo
Ped.
N
a tempo
ten.
ten.
Ped.
Ped.
ten.
ten.
Ped.
Ped.
Ped.
Trompeten
f
Ped.
Ped.
cresc.
Ped.
Ped.


fff sempre e deciso
fff sempre e deciso
ten.
Ped.


Ped.
P
ten.
sf
Lento. Tempo I.
Q
fff
8a bassa
Lento.
La - scia - te og - ni spe - ran - za

voi ch'en - - trate.

La - -

Ossia

Piano a 7 Octaves

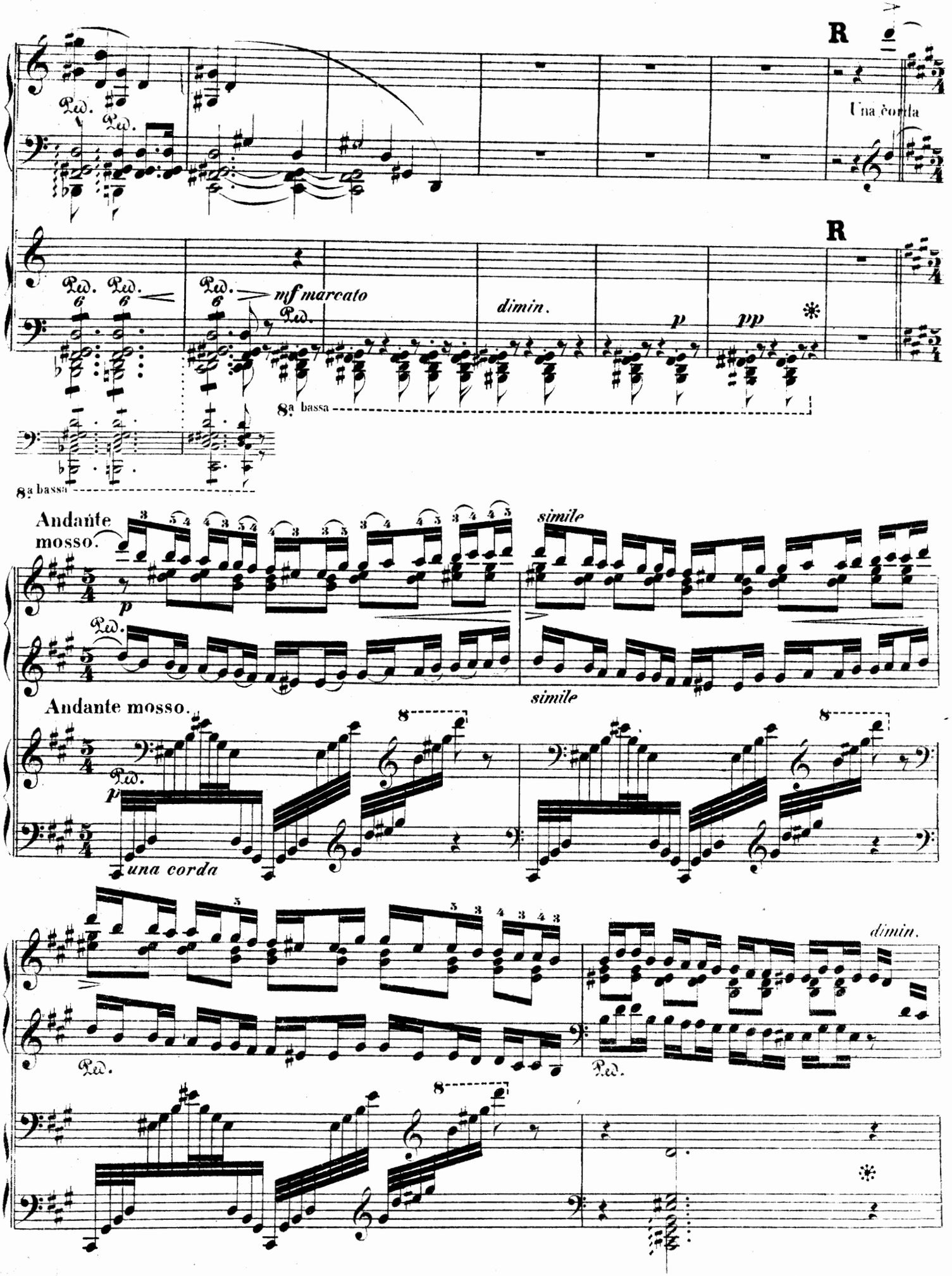
sciа - - - - te ogni spe - ran - - - za voi ch'en - -

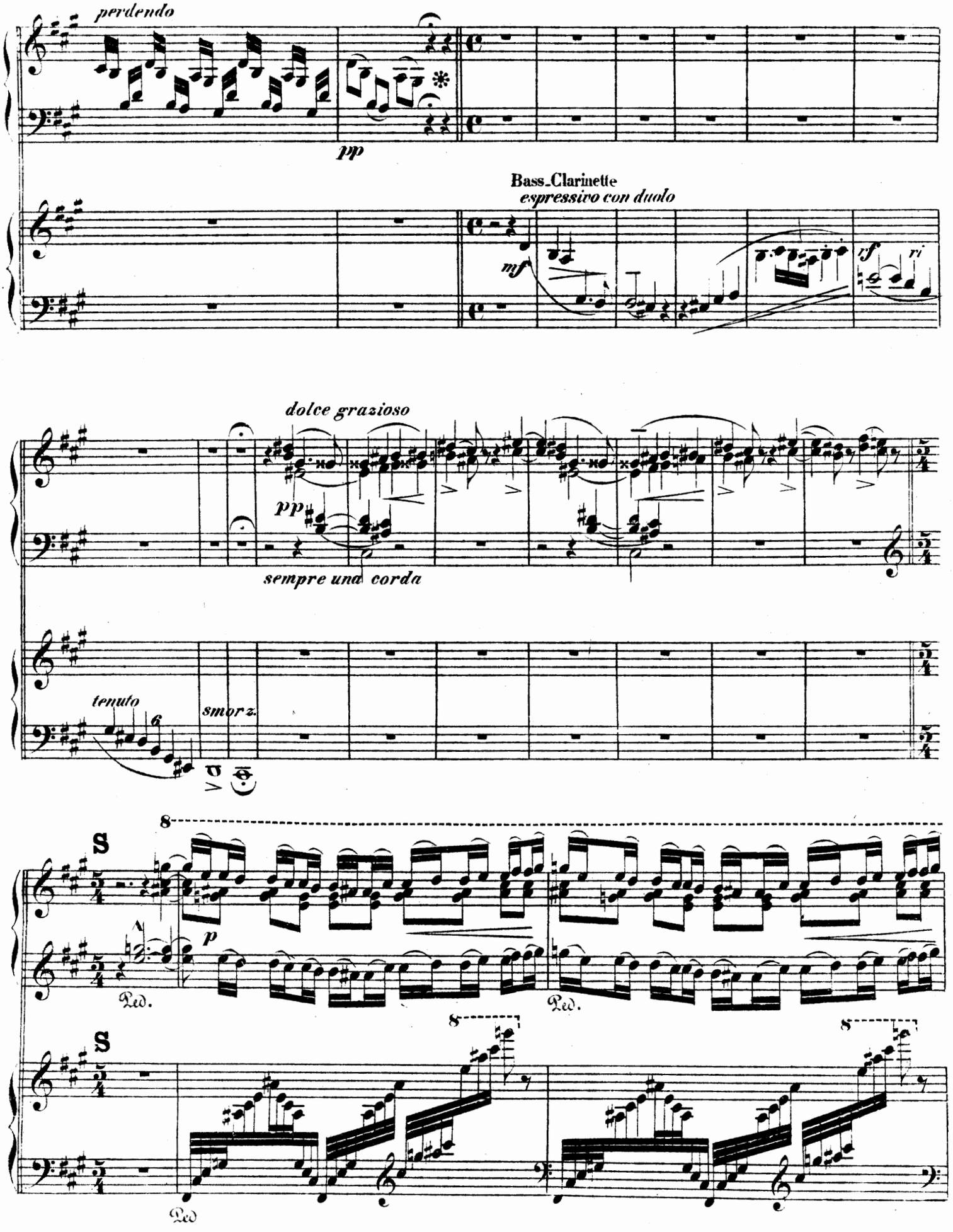
marcato

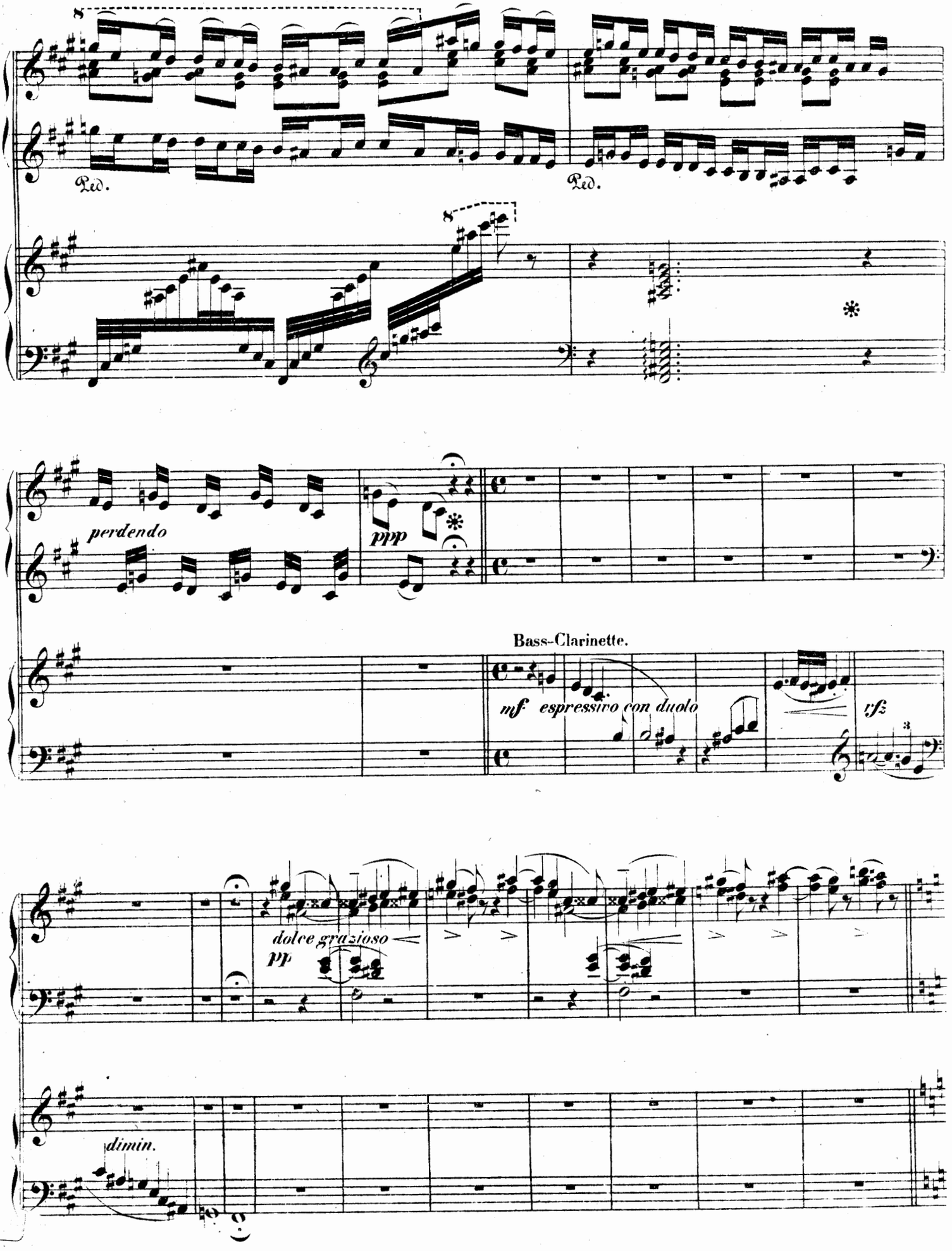
ff sempre pesante

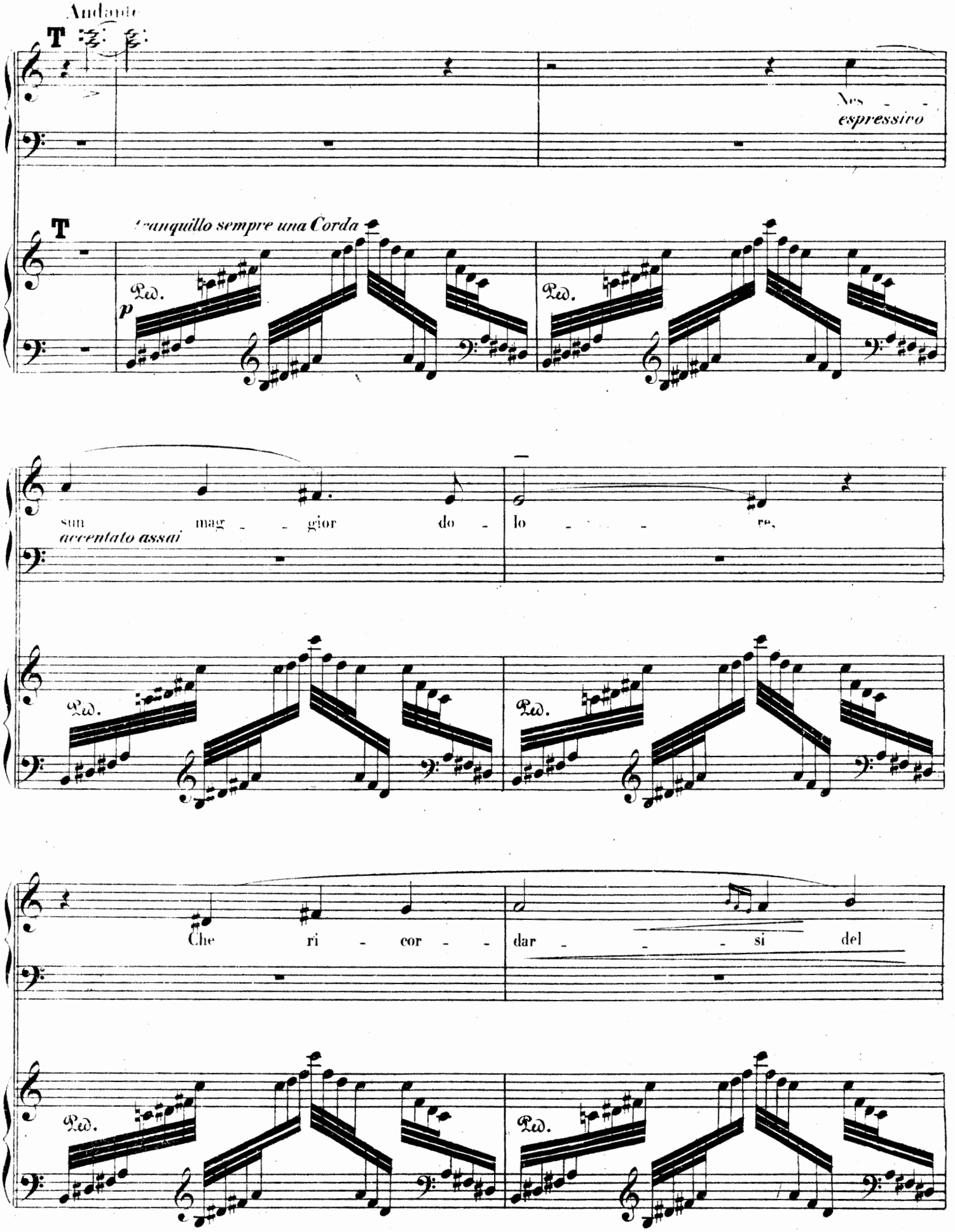
trate

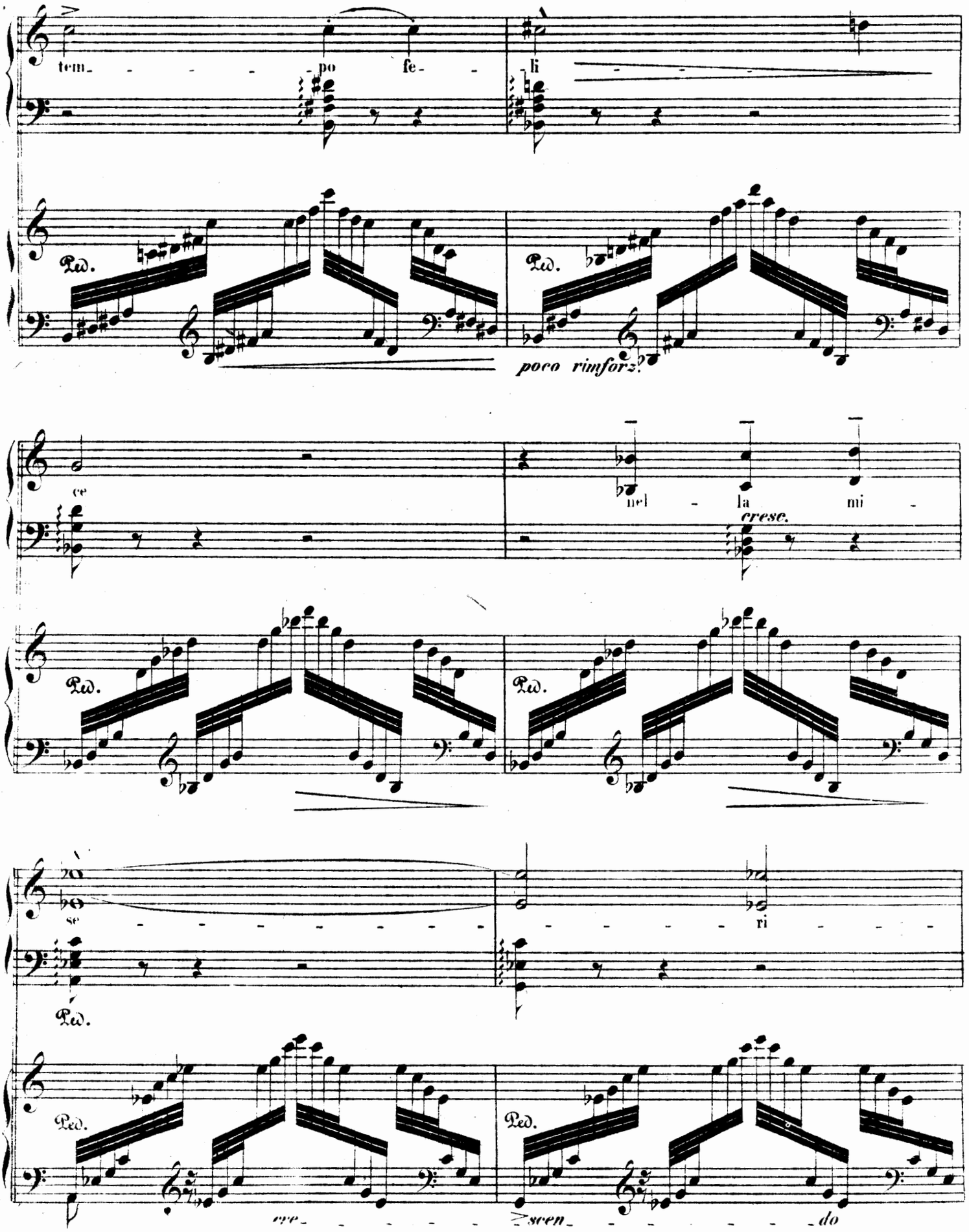
Piano 7 Oct.


R
Una corda
R
Ped.
mf marcato
dimin.
p
pp
8a bassa
Andante mosso.
simile
Andante mosso.
una corda
dimin.

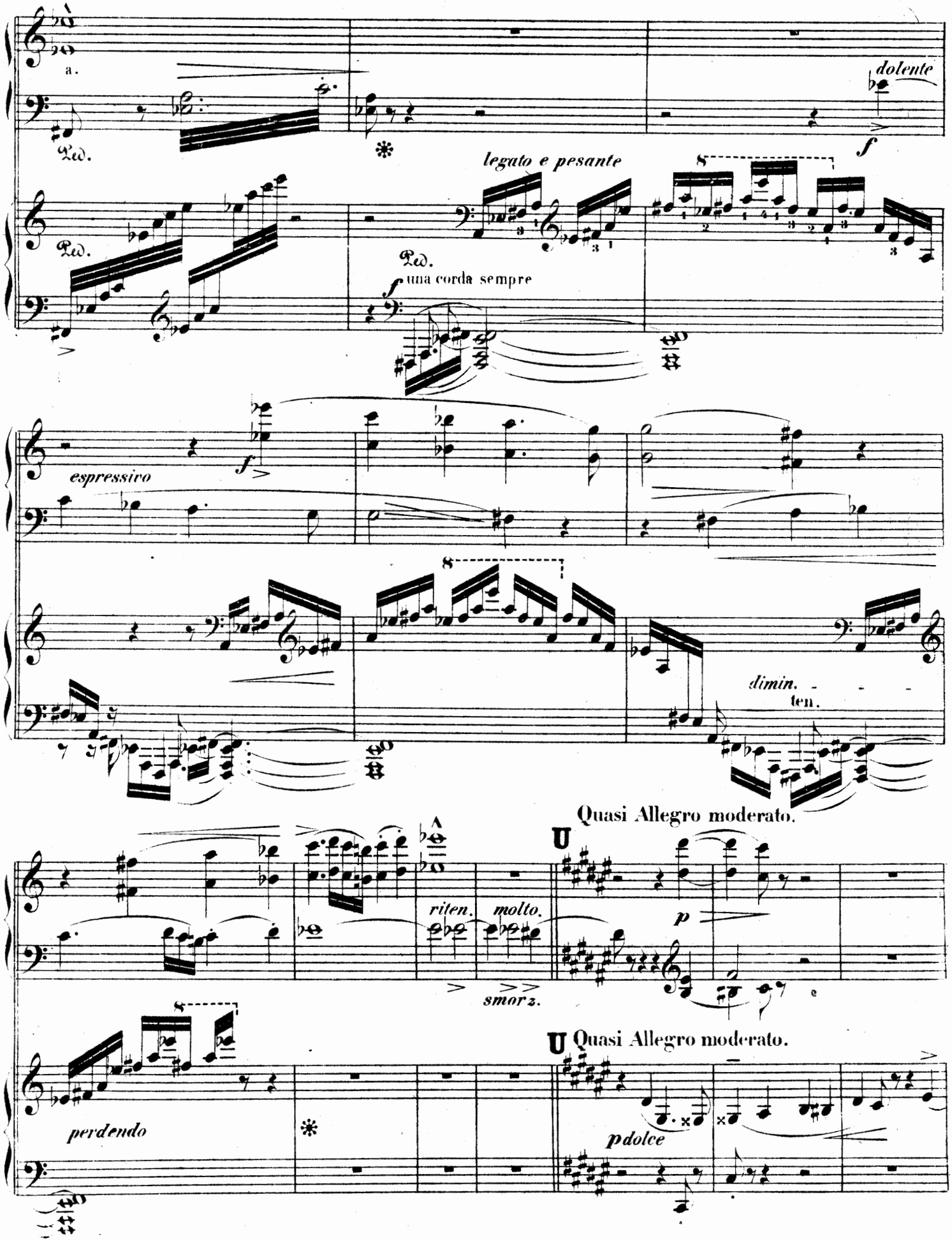

perdendo
pp
Bass-Clarinette
espressivo con duolo
mf
tf
ri
dolce grazioso
pp
sempre una corda
tenuto
smorz.
8
S
p
Ped.
Ped.
S
8
8
Ped

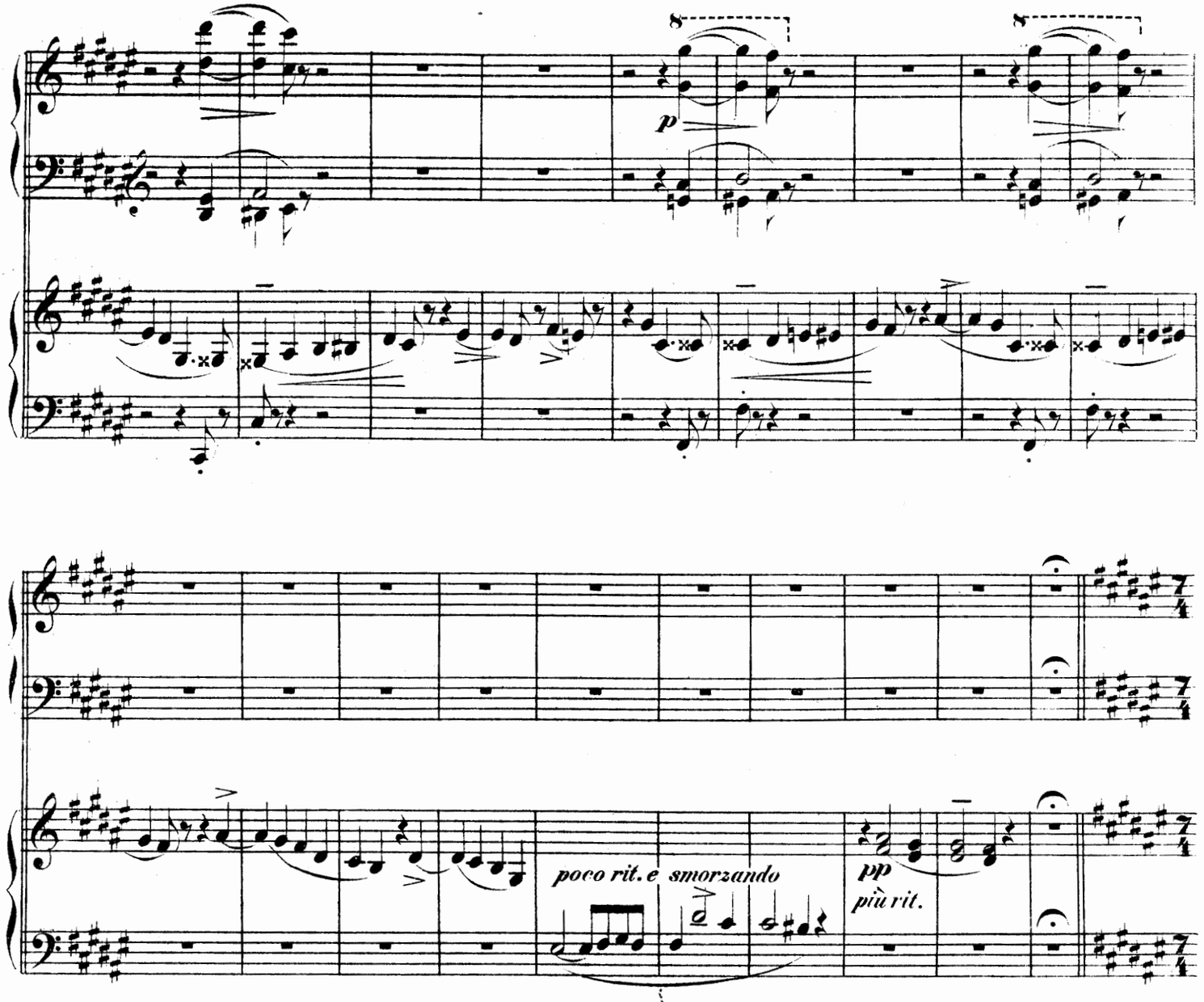

8
Ped.
Ped.
8
perdendo
ppp
Bass-Clarinette.
mf espressivo con duolo
rf
dolce grazioso
pp
dimin.

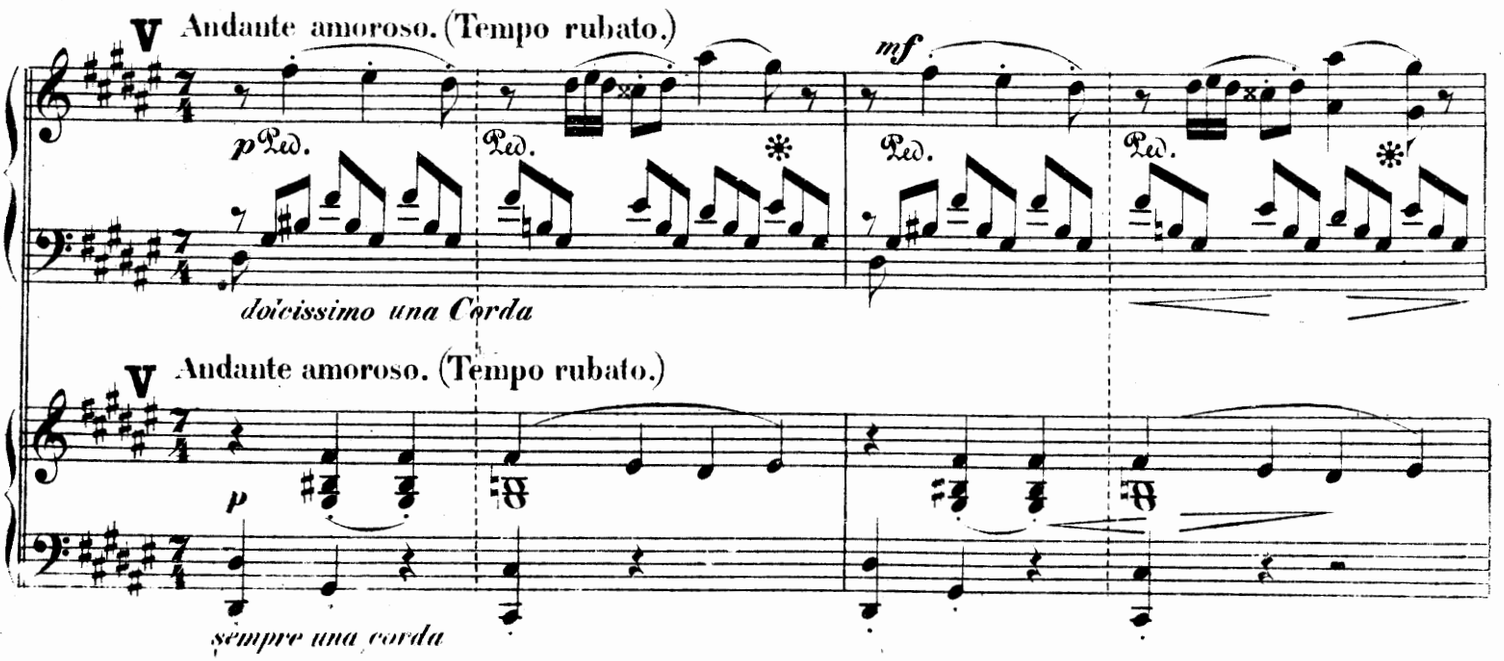

Andante
T
Nes - - -
espressivo
T
Tranquillo sempre una Corda
Ped.
p
Ped.
sun mag - - gior do - lo - - - re,
accentato assai
Ped.
Ped.
Che ri - cor - - dar - - - si del
Ped.
Ped.

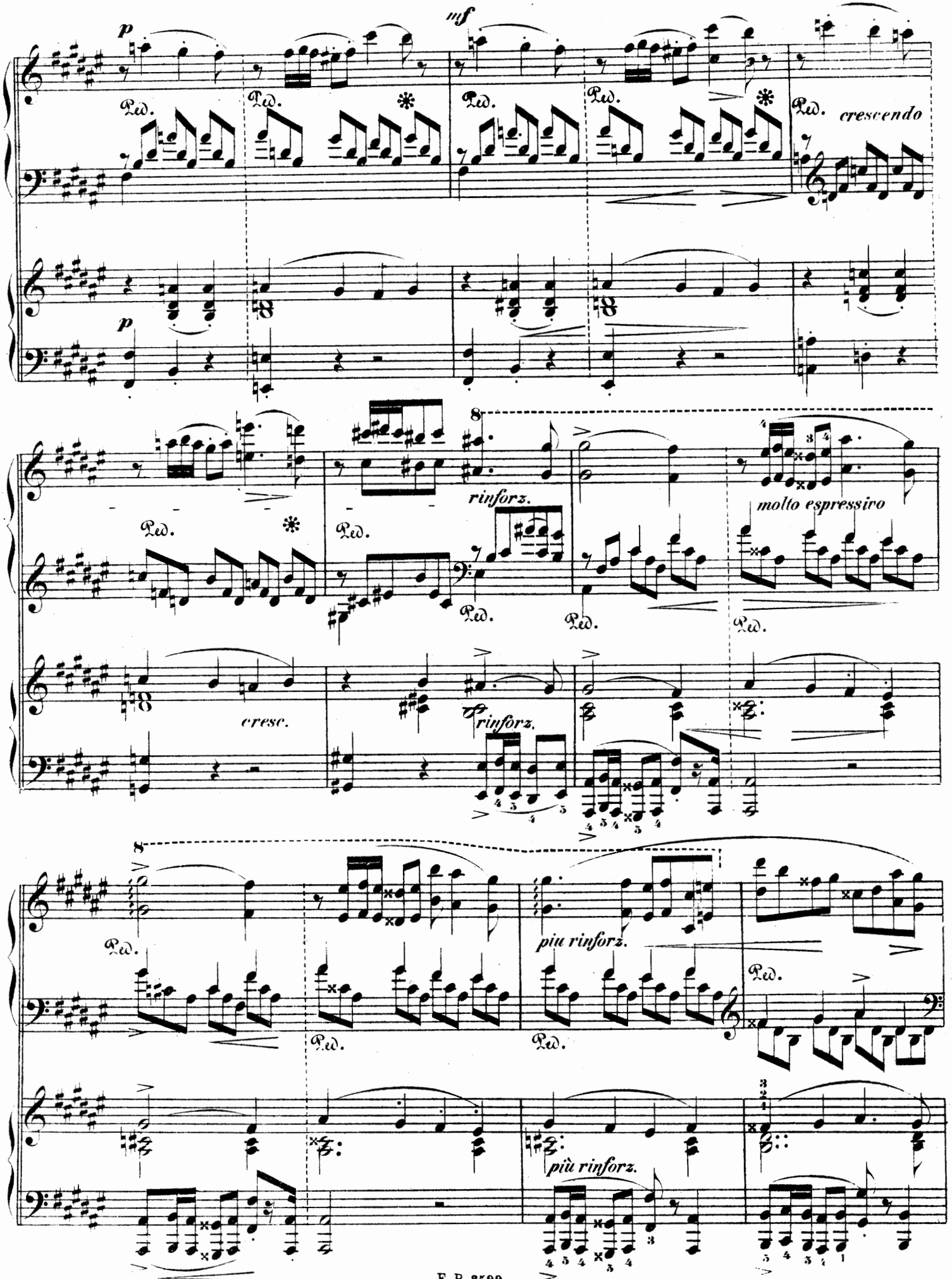

tem - - - - po fe - li

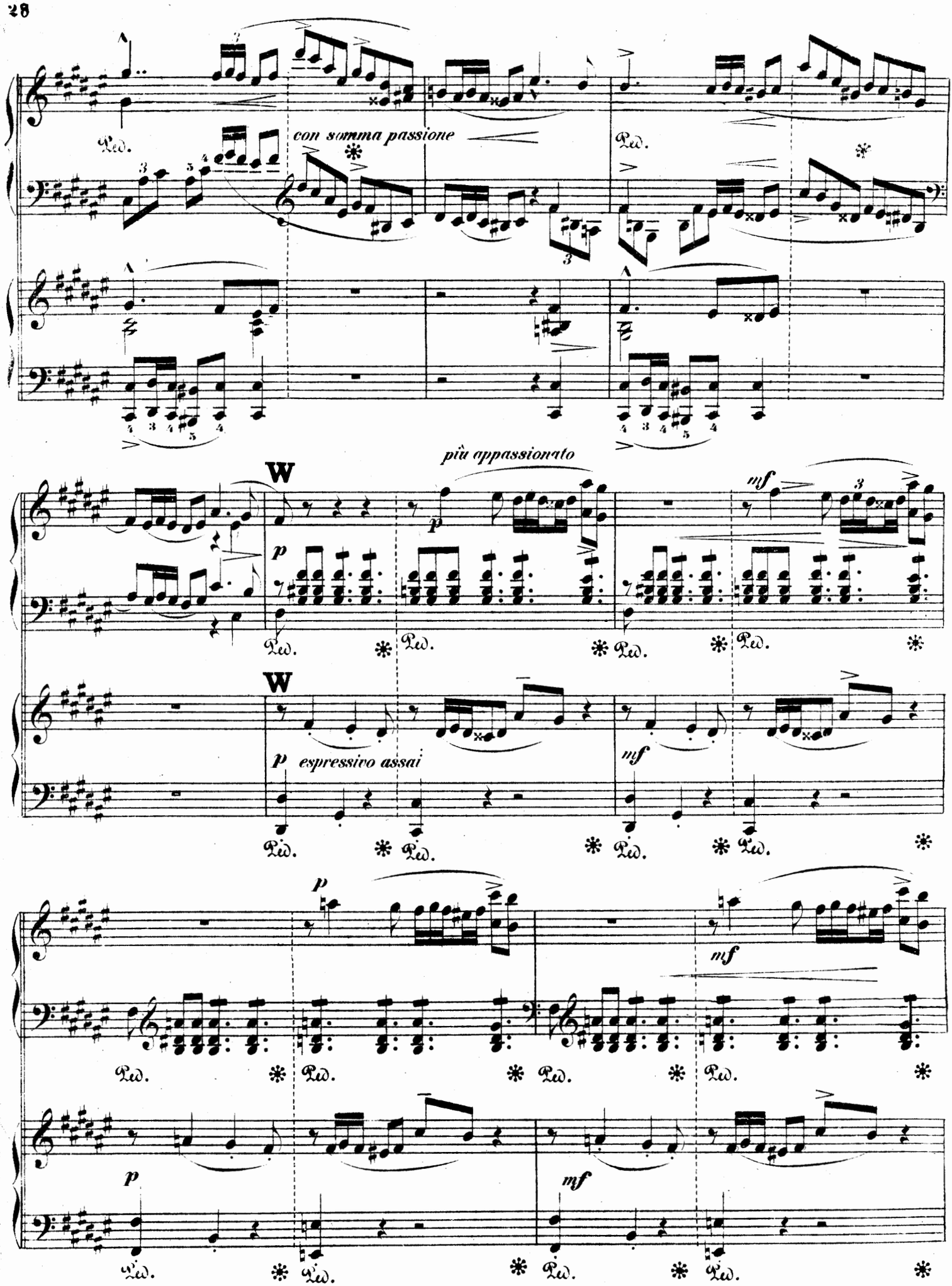
poco rimforz.
ce
nel - la mi -
cresc.
se - - - - - - - - - - - - - - - ri - - -
cre - - - - - - scen - - - - - - do

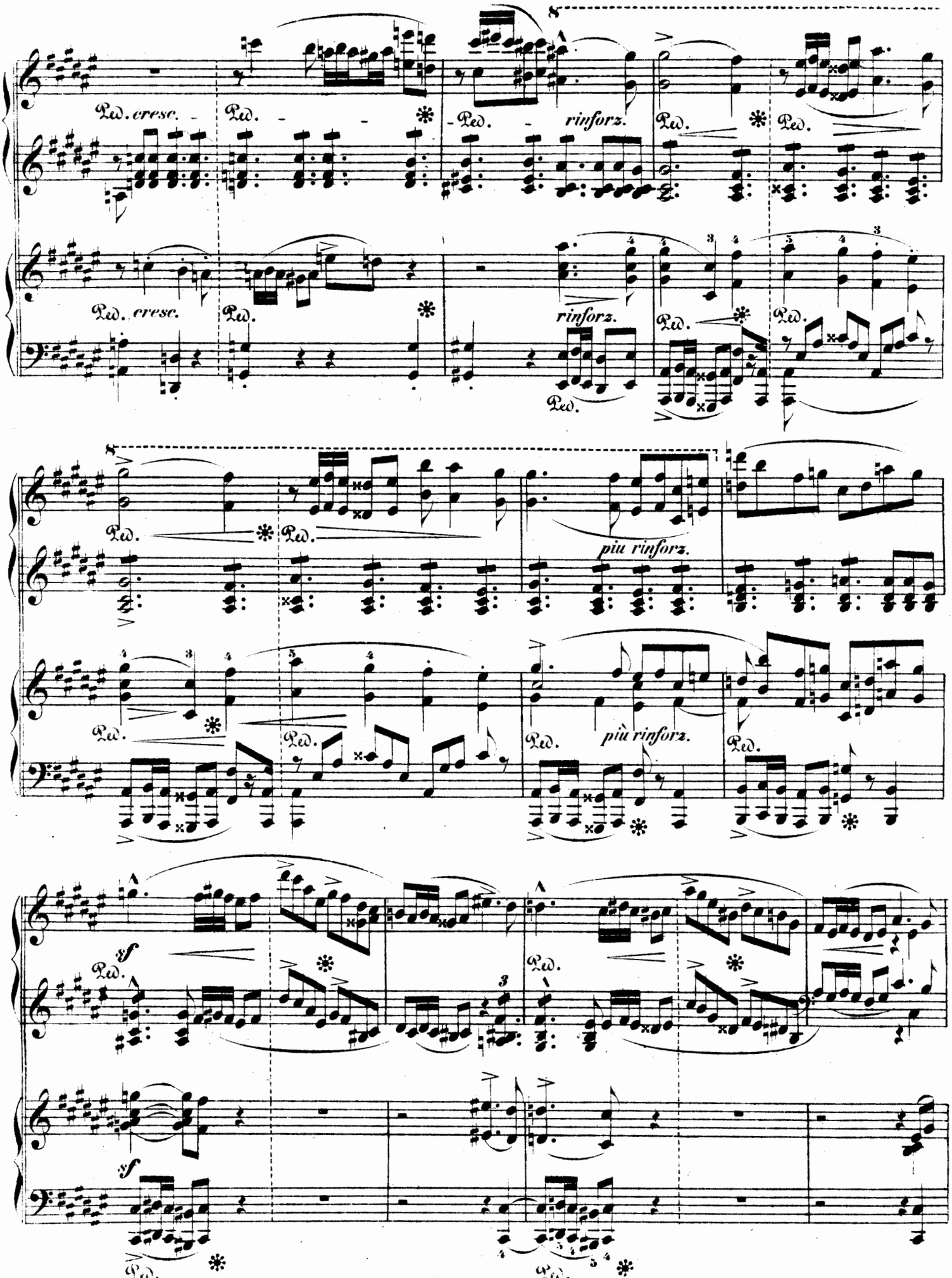

a.
Ped.
dolente
f
legato e pesante
Ped.
Ped.
una corda sempre
f
espressivo
f
dimin.
ten.
Quasi Allegro moderato.
riten.
molto.
smorz.
p
U
U Quasi Allegro moderato.
perdendo
pdolce

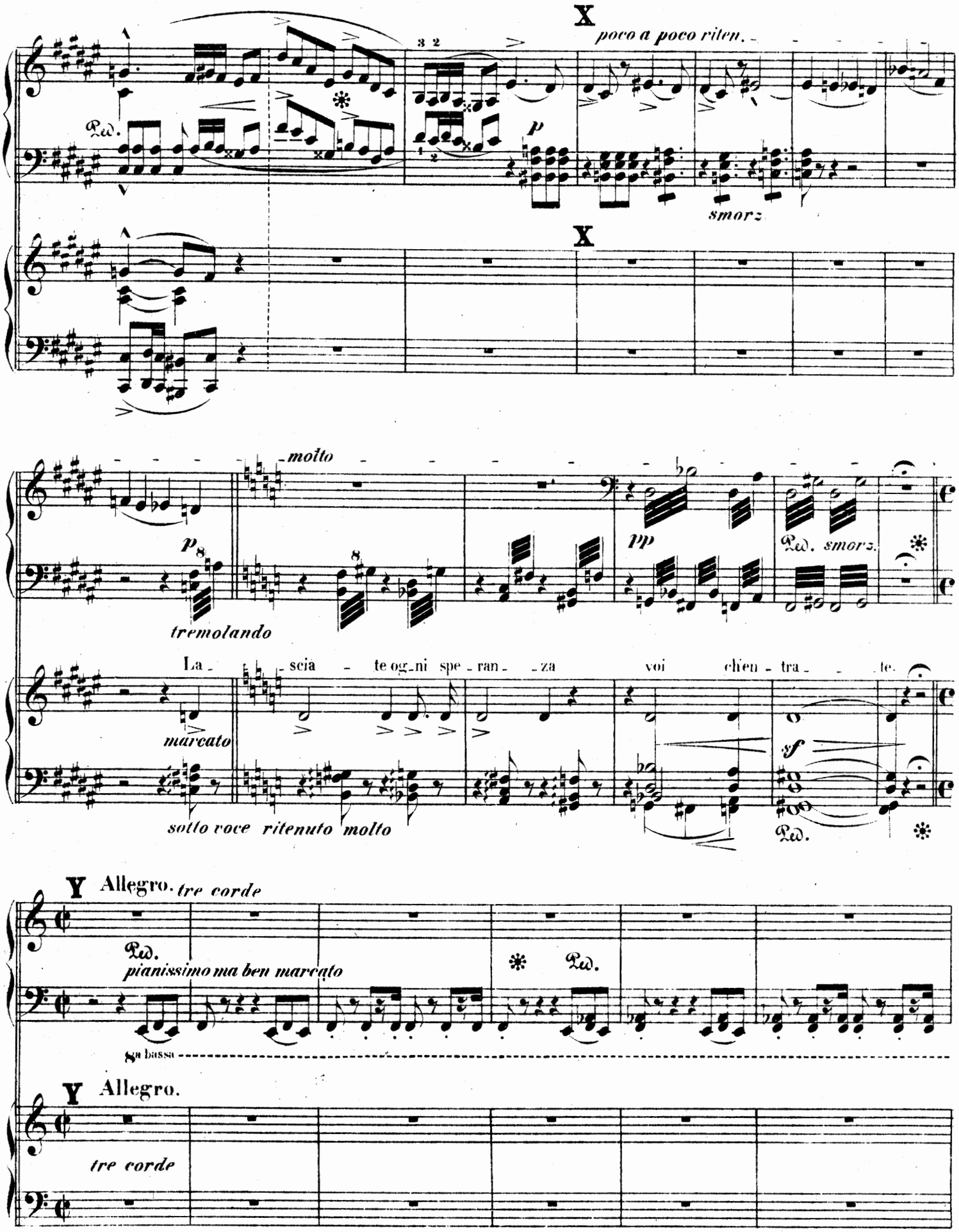

8
8
p
poco rit. e smorzando
pp
più rit.

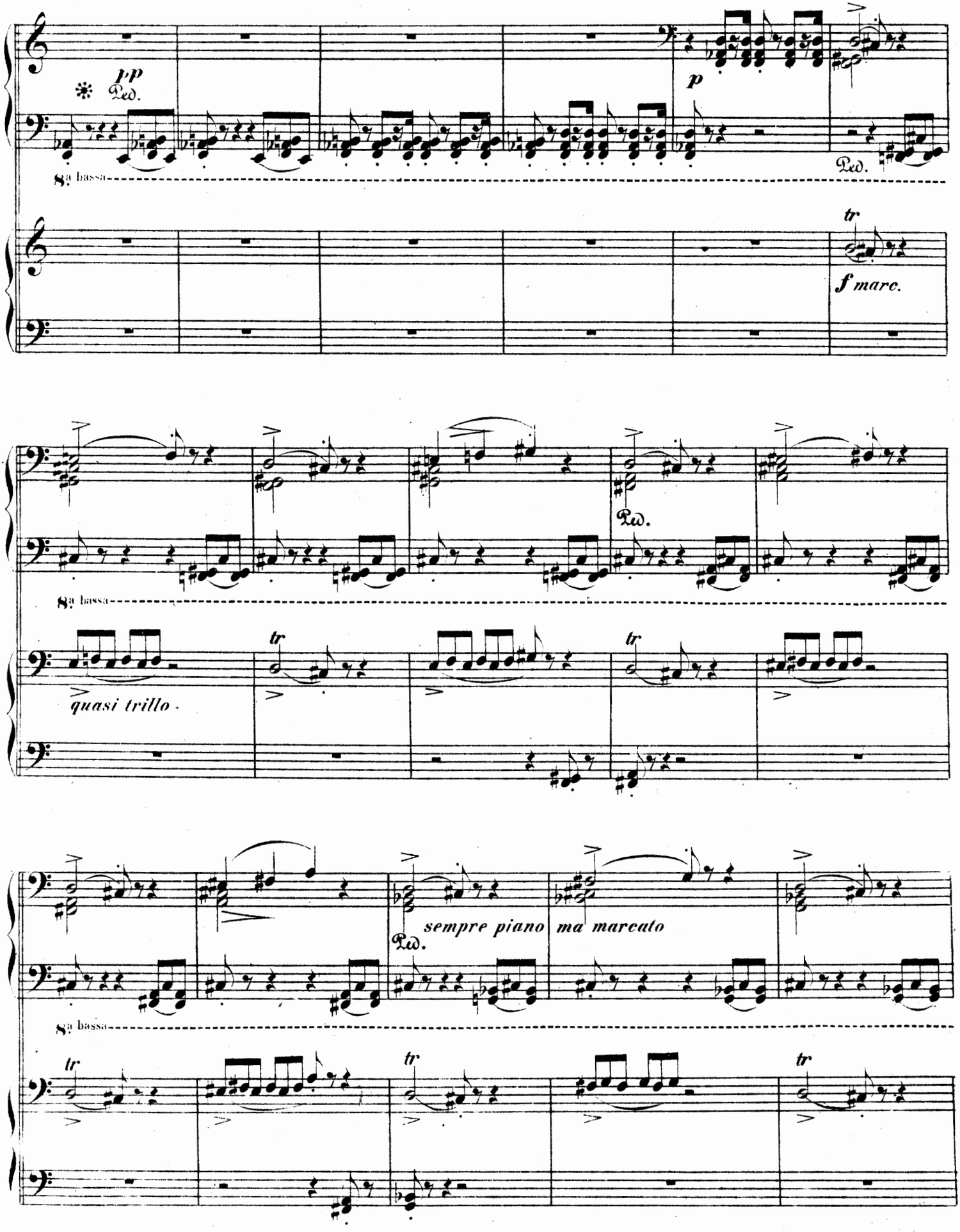

V
Andante amoroso. (Tempo rubato.)
mf
p Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
dolcissimo una Corda
V
Andante amoroso. (Tempo rubato.)
p
sempre una corda

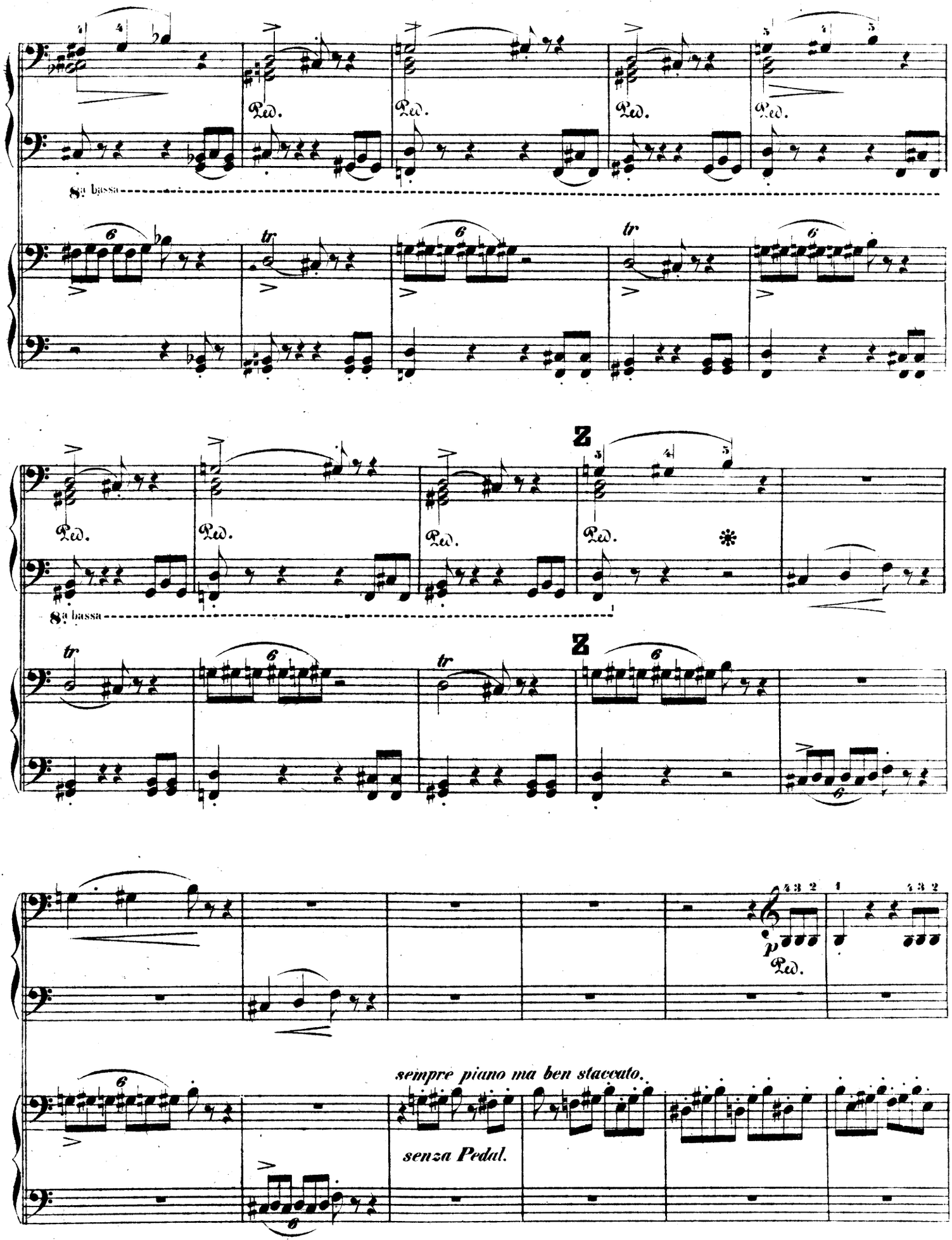

p
mf
Ped.
crescendo
cresc.
rinforz.
molto espressivo
più rinforz.
più rinforz.


con somma passione
più appassionato
W
p
mf
W
p espressivo assai
mf
p
mf
p
mf
Ped.


Ped. cresc.
Ped.
Ped. rinforz.
Ped.
Ped.
Ped. cresc.
Ped.
rinforz.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
più rinforz.
Ped.
Ped.
Ped.
più rinforz.
Ped.
sf
Ped.
Ped.
sf
Ped.
Ped.


X
poco a poco riten.
Ped.
p
smorz.
X
molto
p
tremolando
pp
Ped. smorz.
La - scia - te og - ni spe - ran - za voi chien - tra - te.
marcato
sf
sotto voce ritenuto molto
Ped.
Y Allegro. tre corde
Ped.
pianissimo ma ben marcato
Ped.
ga bassa
Y Allegro.
tre corde


pp
Ped.
p
Ped.
8va bassa
tr
f marc.
Ped.
8va bassa
quasi trillo
tr
tr
sempre piano
ma marcato
Ped.
8va bassa
tr
tr
tr


8va bassa
Ped.
tr
Z
sempre piano ma ben staccato.
senza Pedal.

Aa

Animando poco a poco sin al Più Mosso come Prima.

marcato

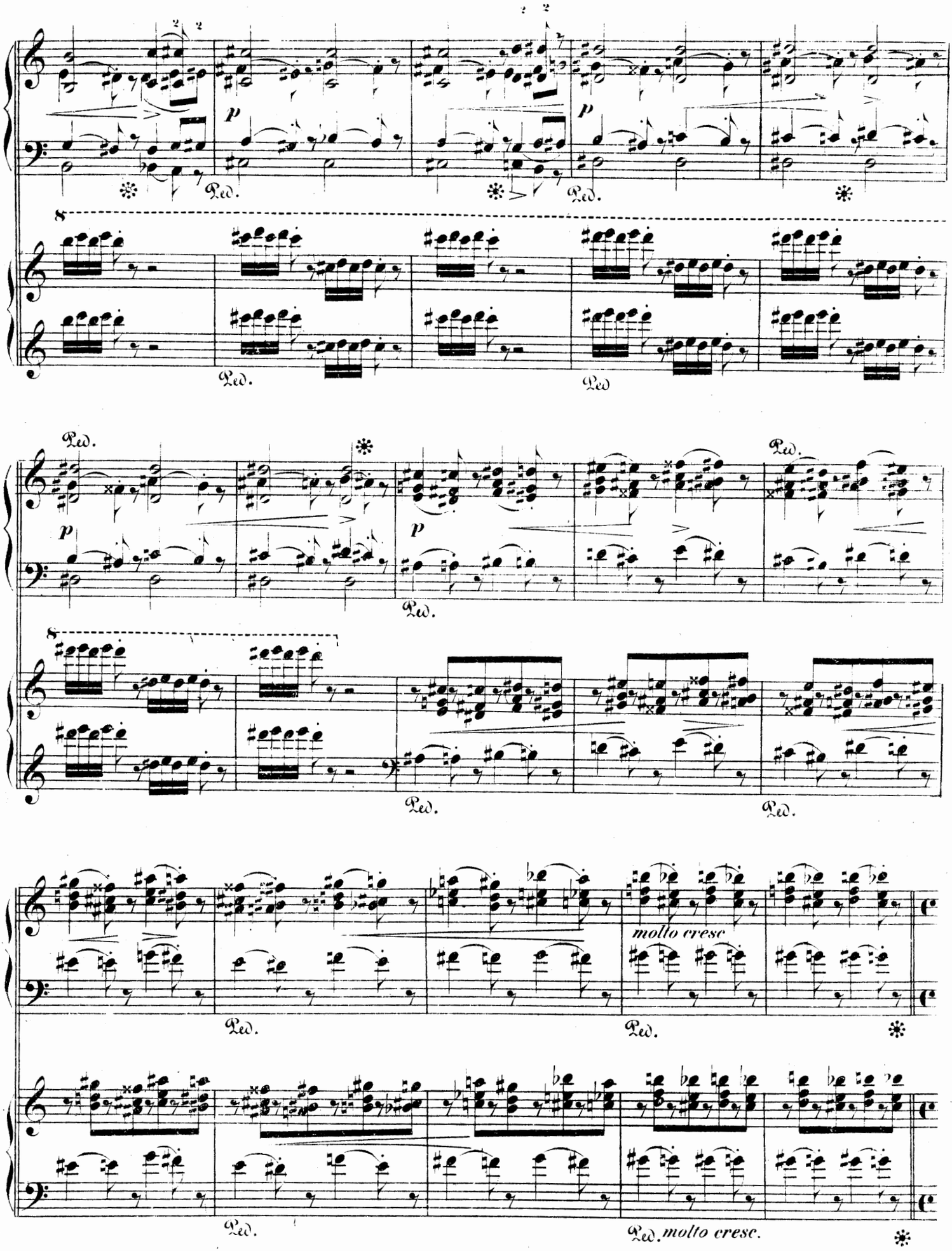
Ped. Ped. *sempre con Ped*

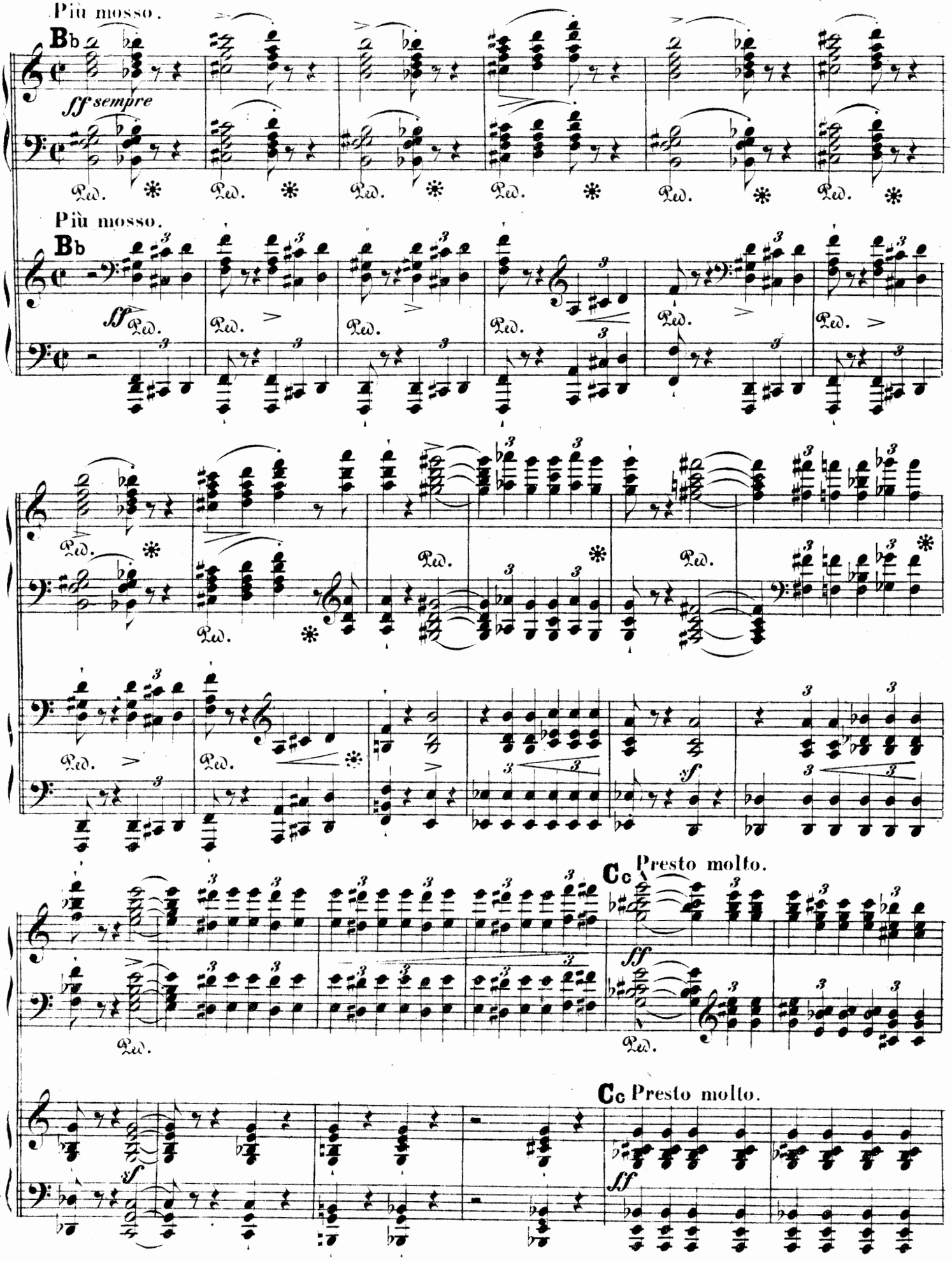
Aa Animando poco a poco sin al Più Mosso come Prima.

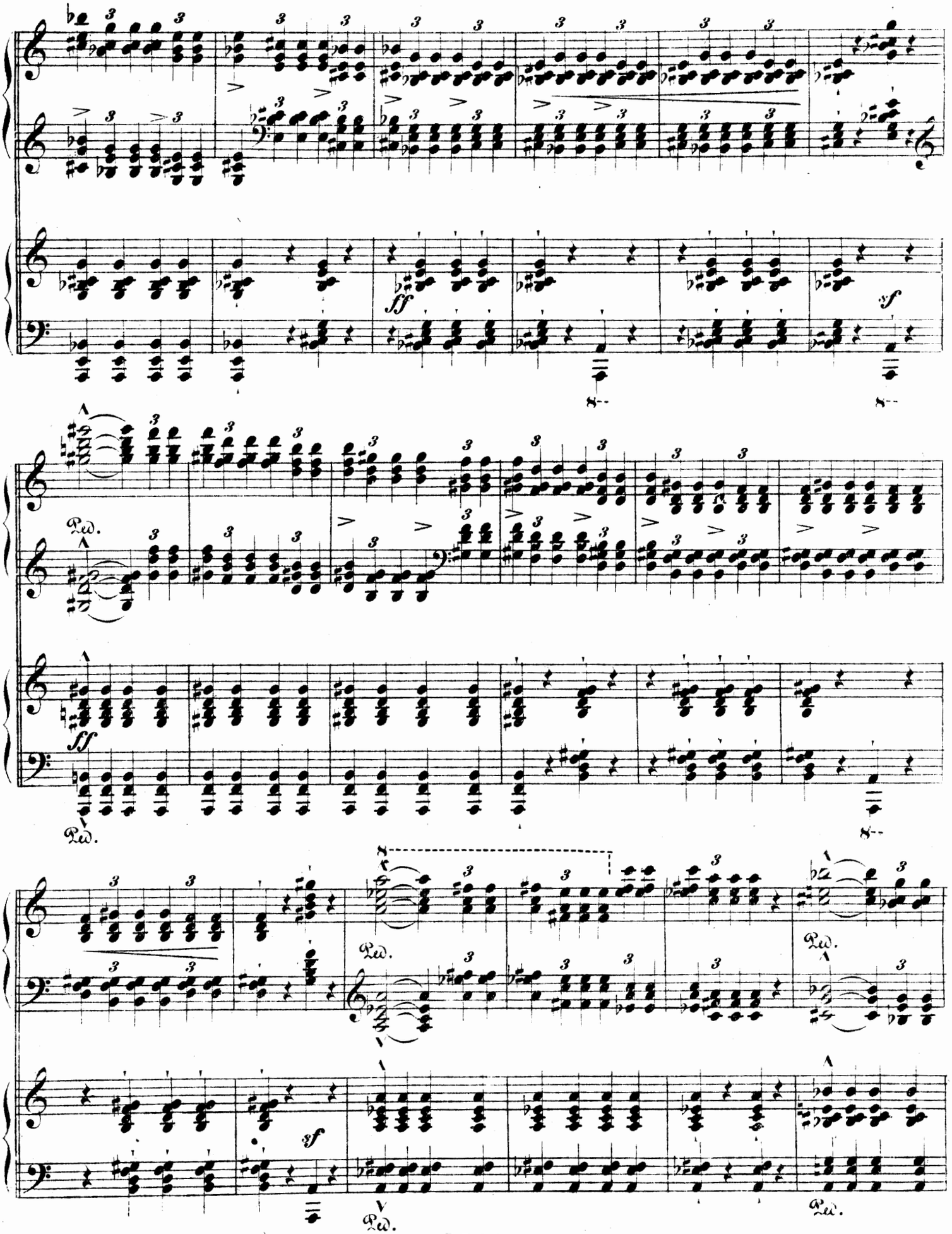
sempre staccato

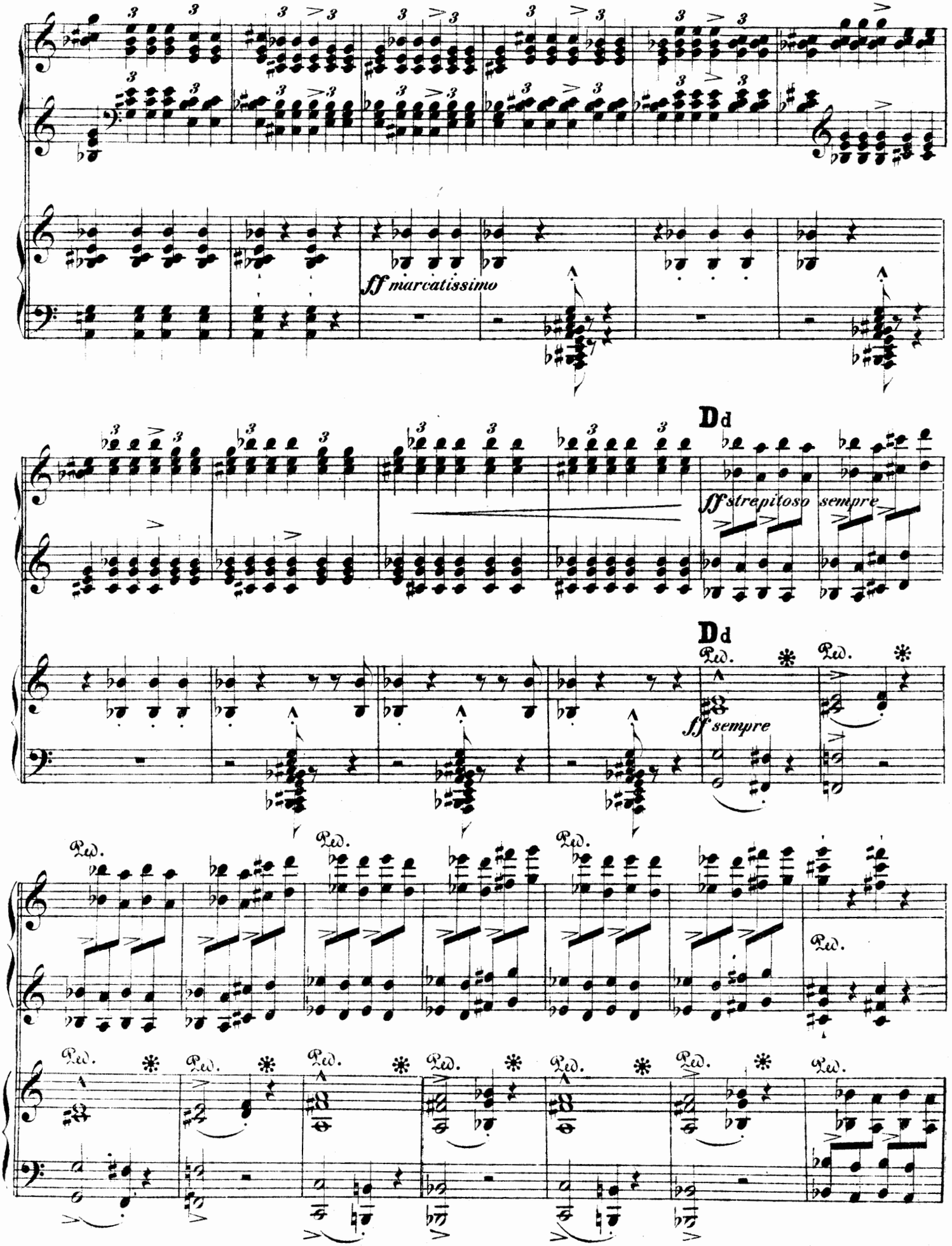
Ped.

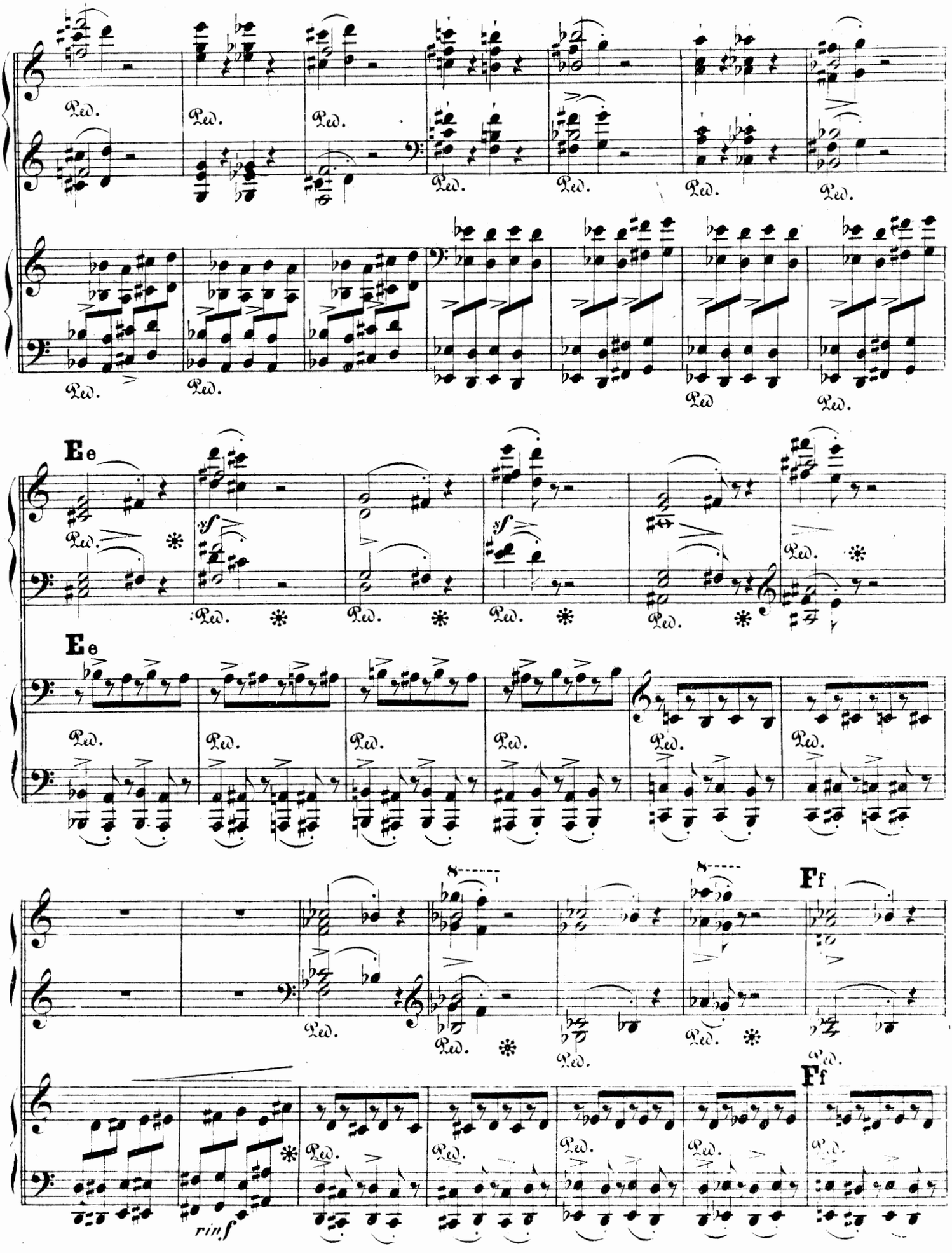
Ped.


p
Ped.
molto cresc.
molto cresc.


Più mosso.
Bb
ff sempre
Più mosso.
Bb
Cc Presto molto.
Cc Presto molto.


fff
sf
ff
Ped.
sf

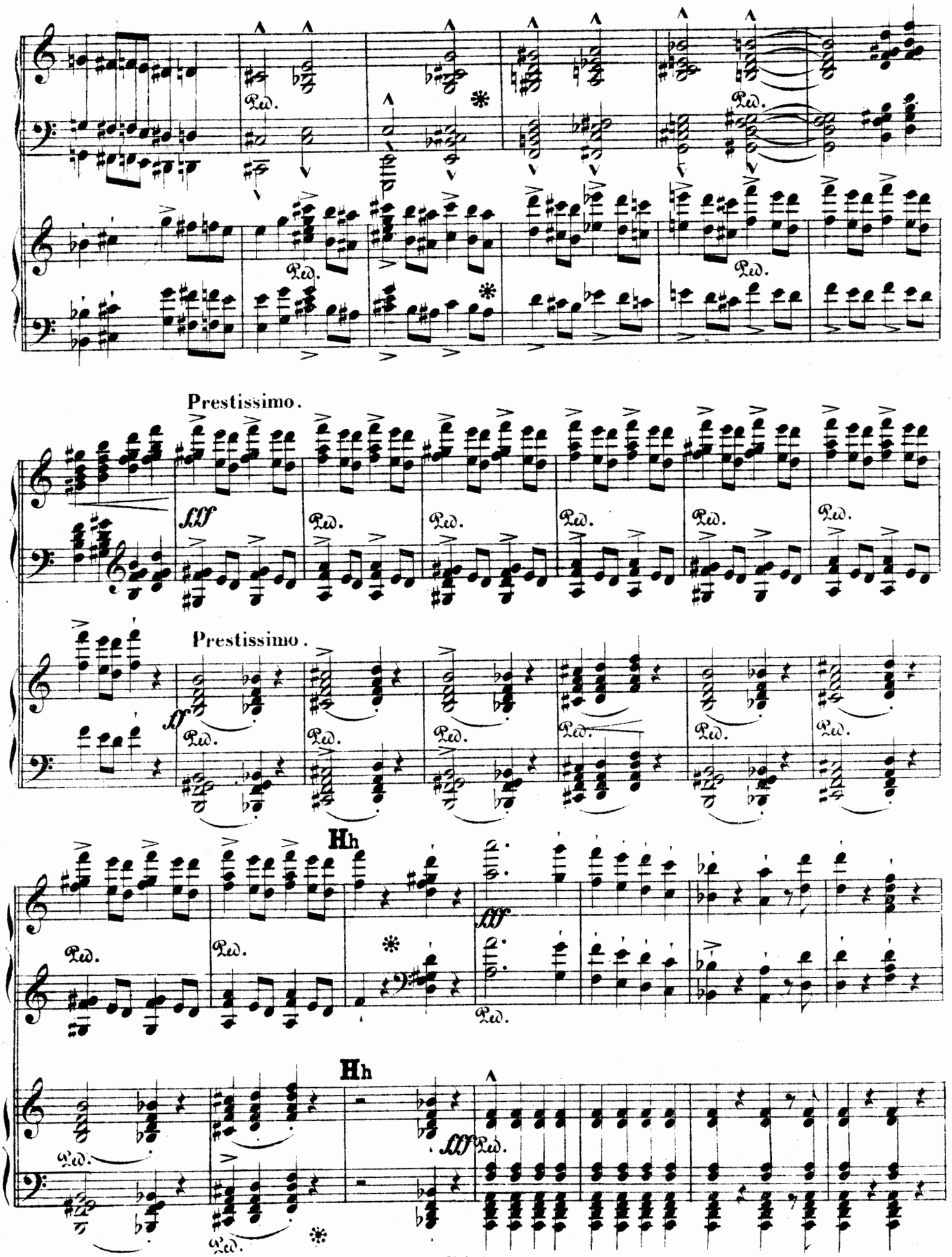

ff marcatissimo
Dd
ff strepitoso sempre
Dd
ff sempre
Ped.


Ped.
Ee
sf
Ee
Ff
Ff
rinf

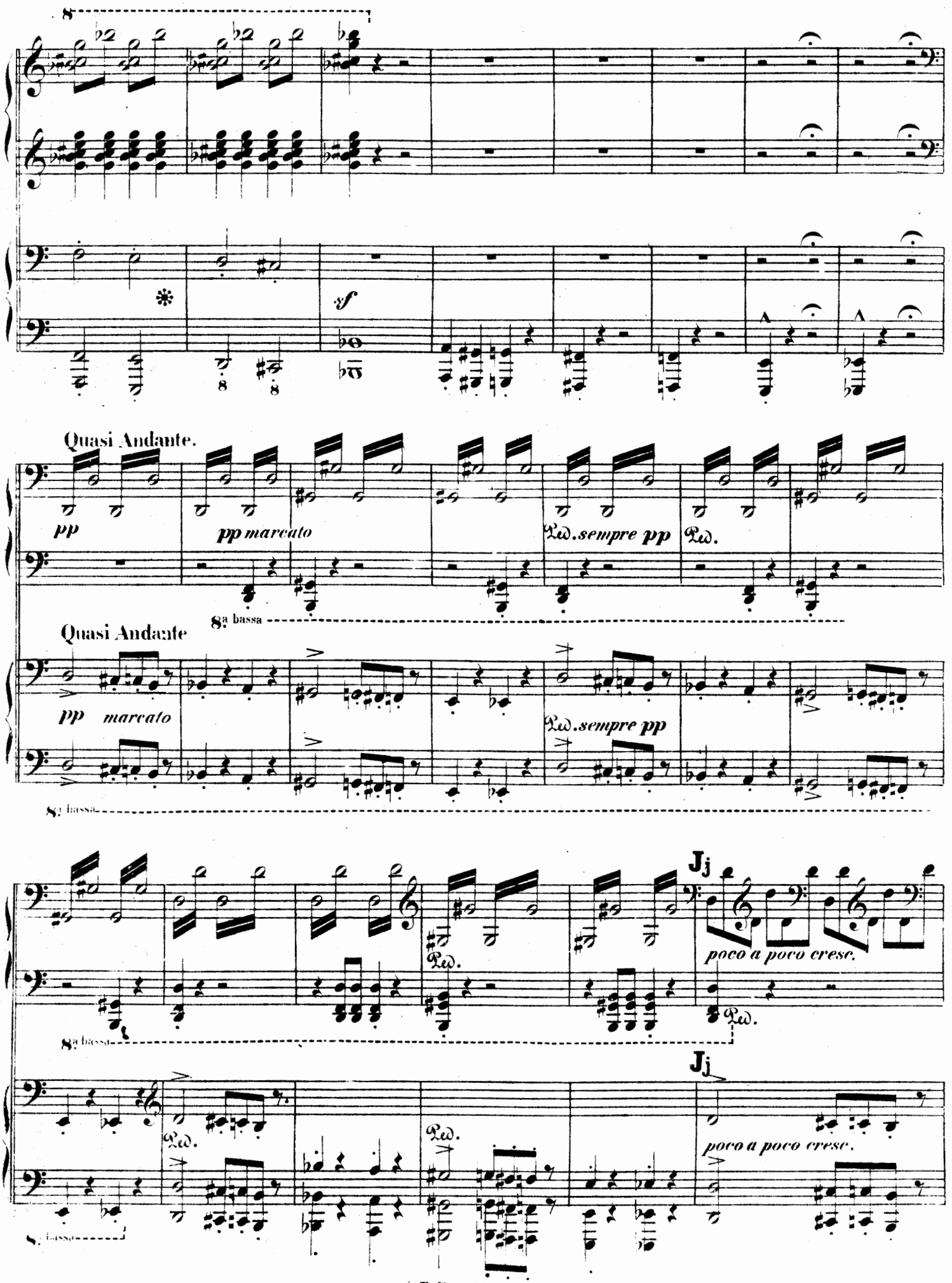
Die Viertel wie früher die halben.

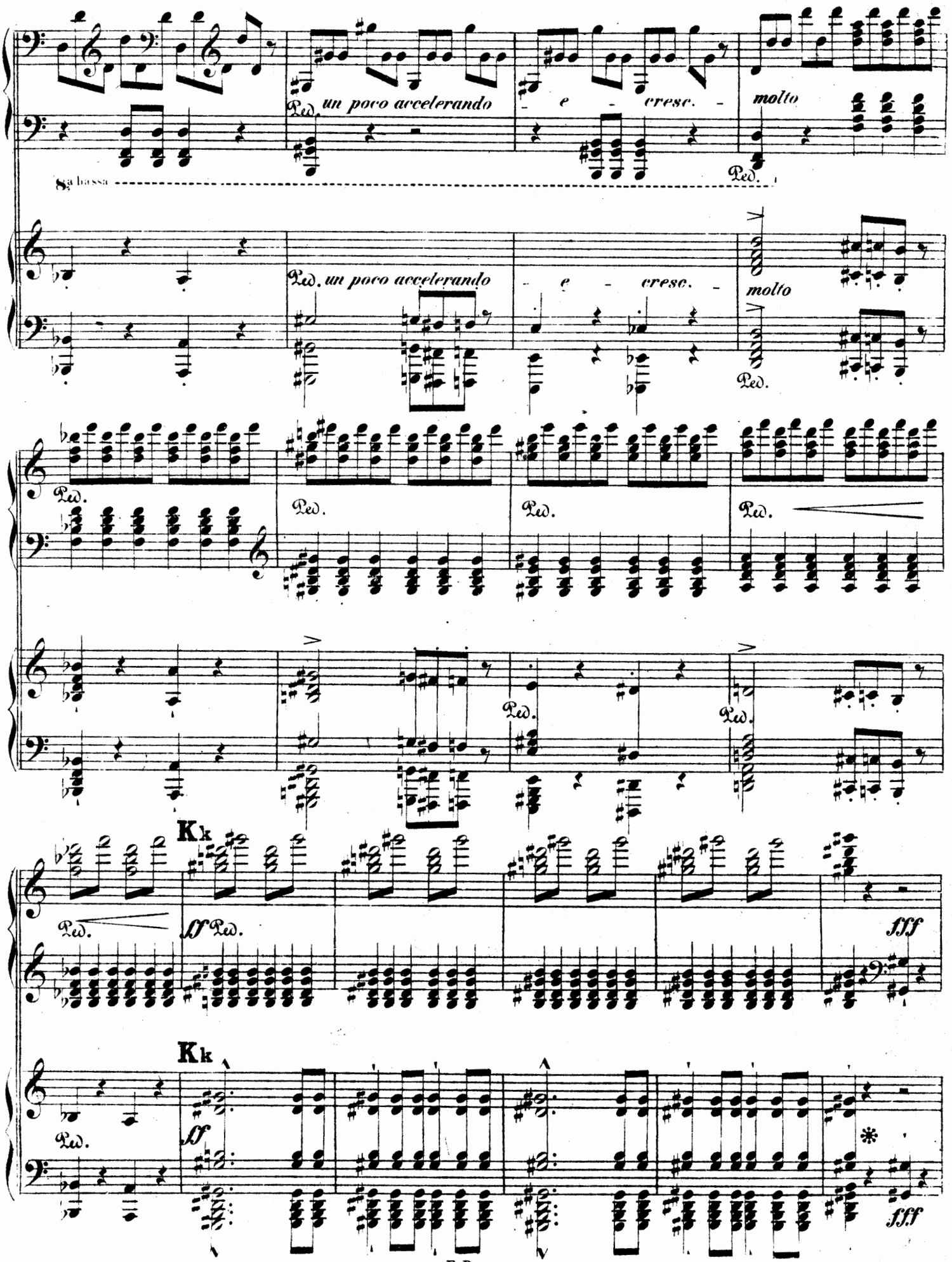
sempre stringendo sin al Prestissimo

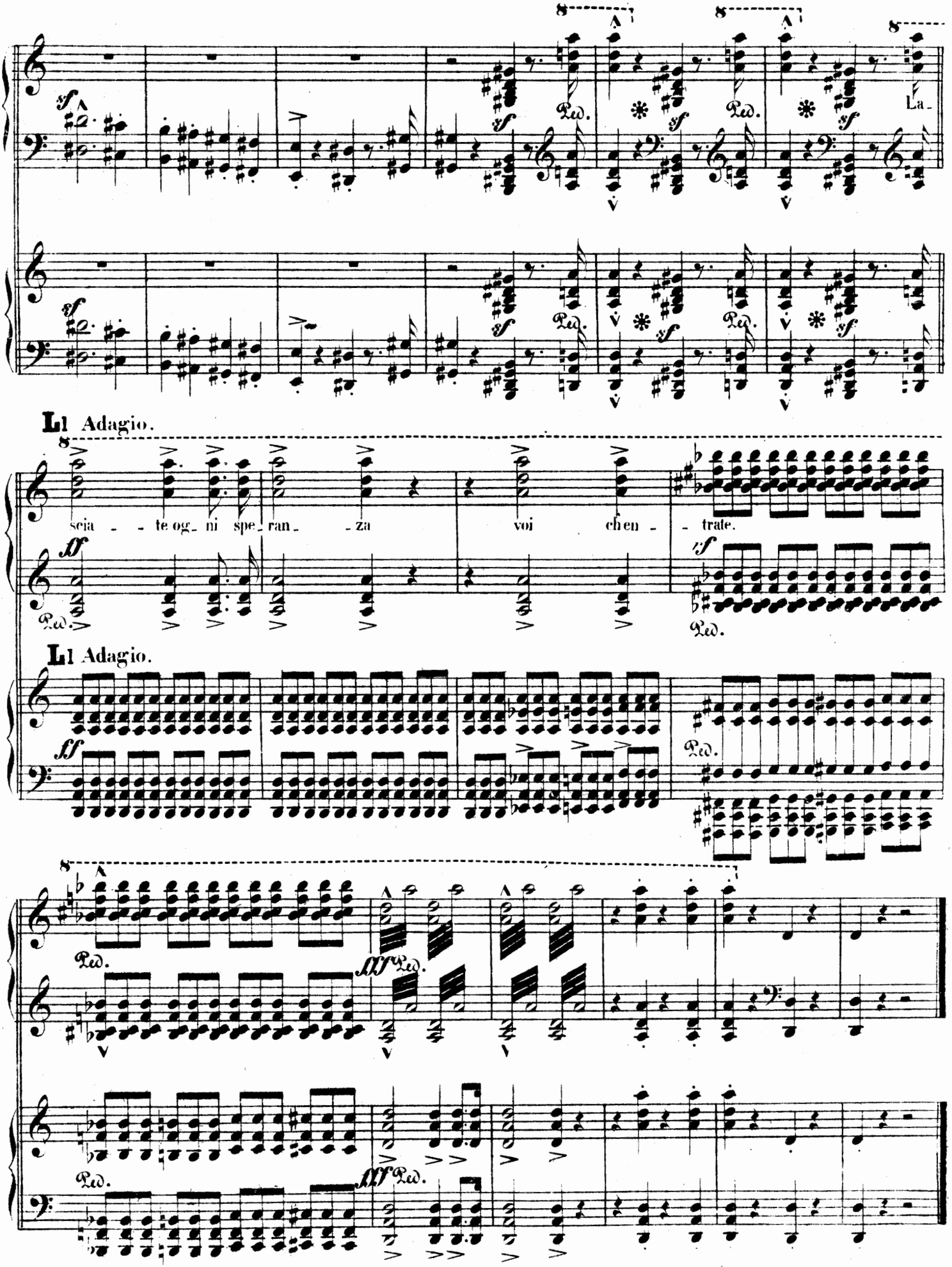
Die Viertel wie früher die halben.


Prestissimo.
fff
Ped.
Prestissimo.
ff
Hh
fff
Hh
fff

sf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
ten
Ped.
ten
sf Ped.
sf Ped.

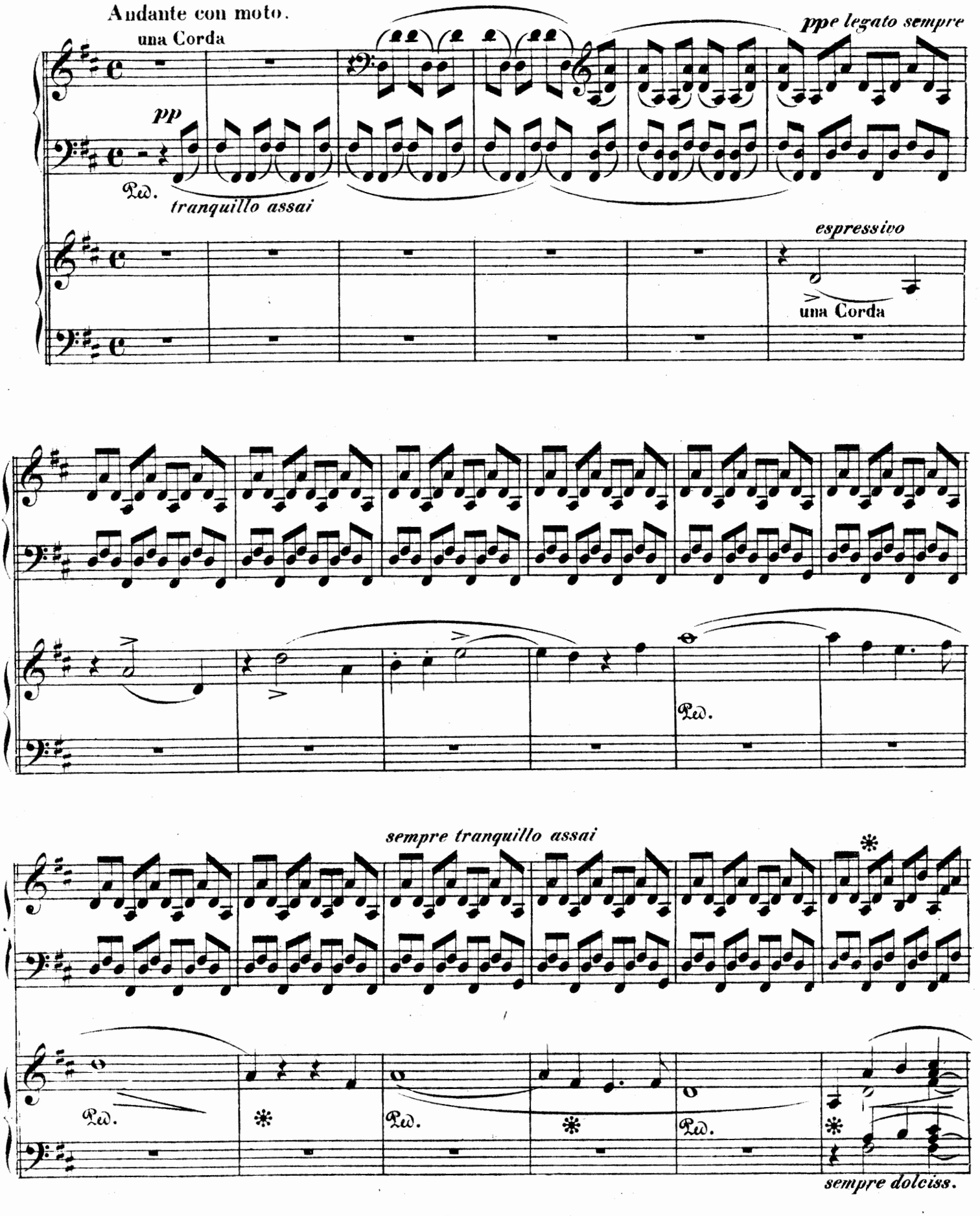

8
sf
Quasi Andante.
pp
pp marcato
Ped. sempre pp
Ped.
8a bassa
Quasi Andante
pp marcato
Ped. sempre pp
8a bassa
poco a poco cresc.
Ped.
poco a poco cresc.
Ped.
Ped.
8a bassa

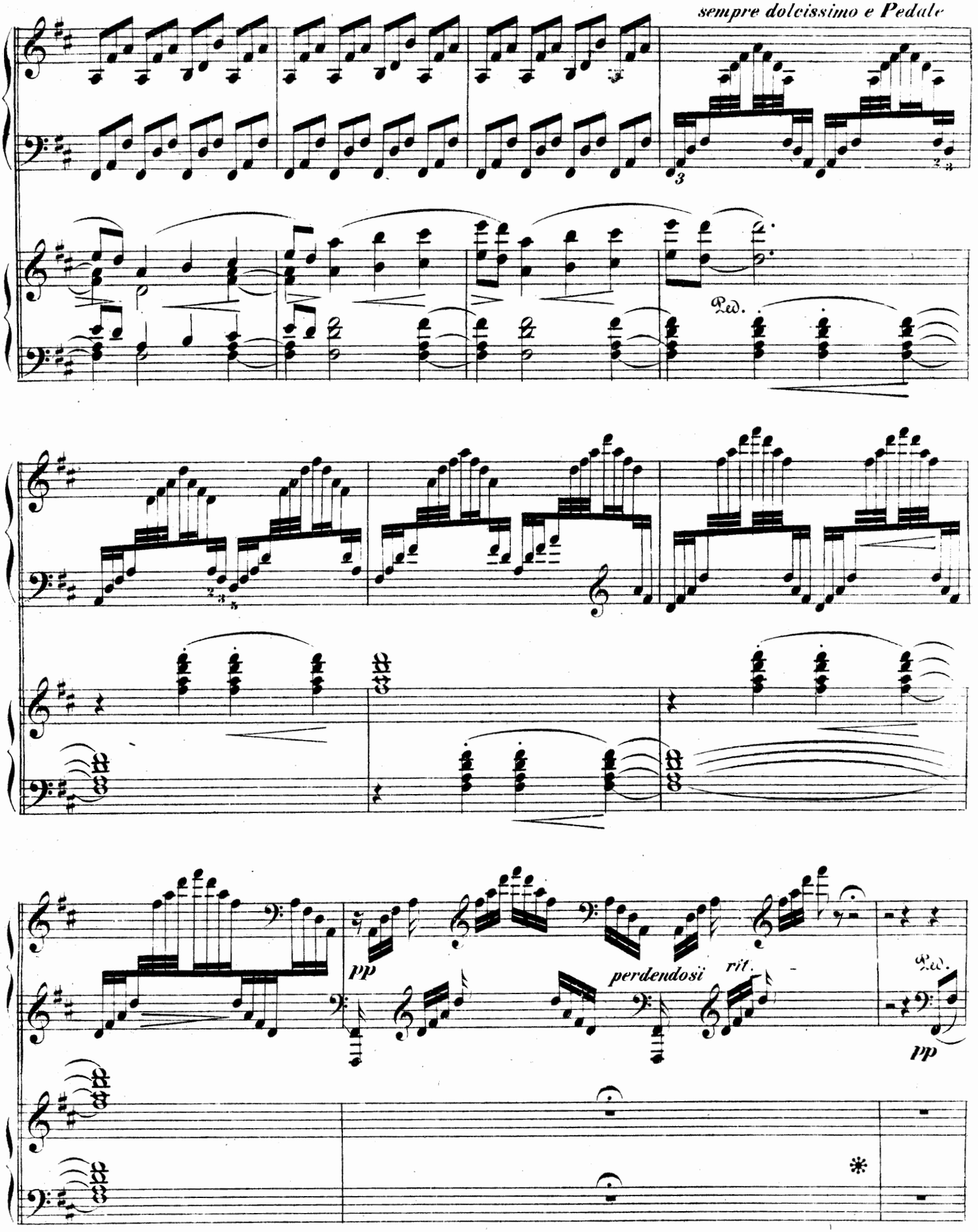

un poco accelerando
- e - cresc. -
molto
8va bassa
Ped.
Kk
ff
fff

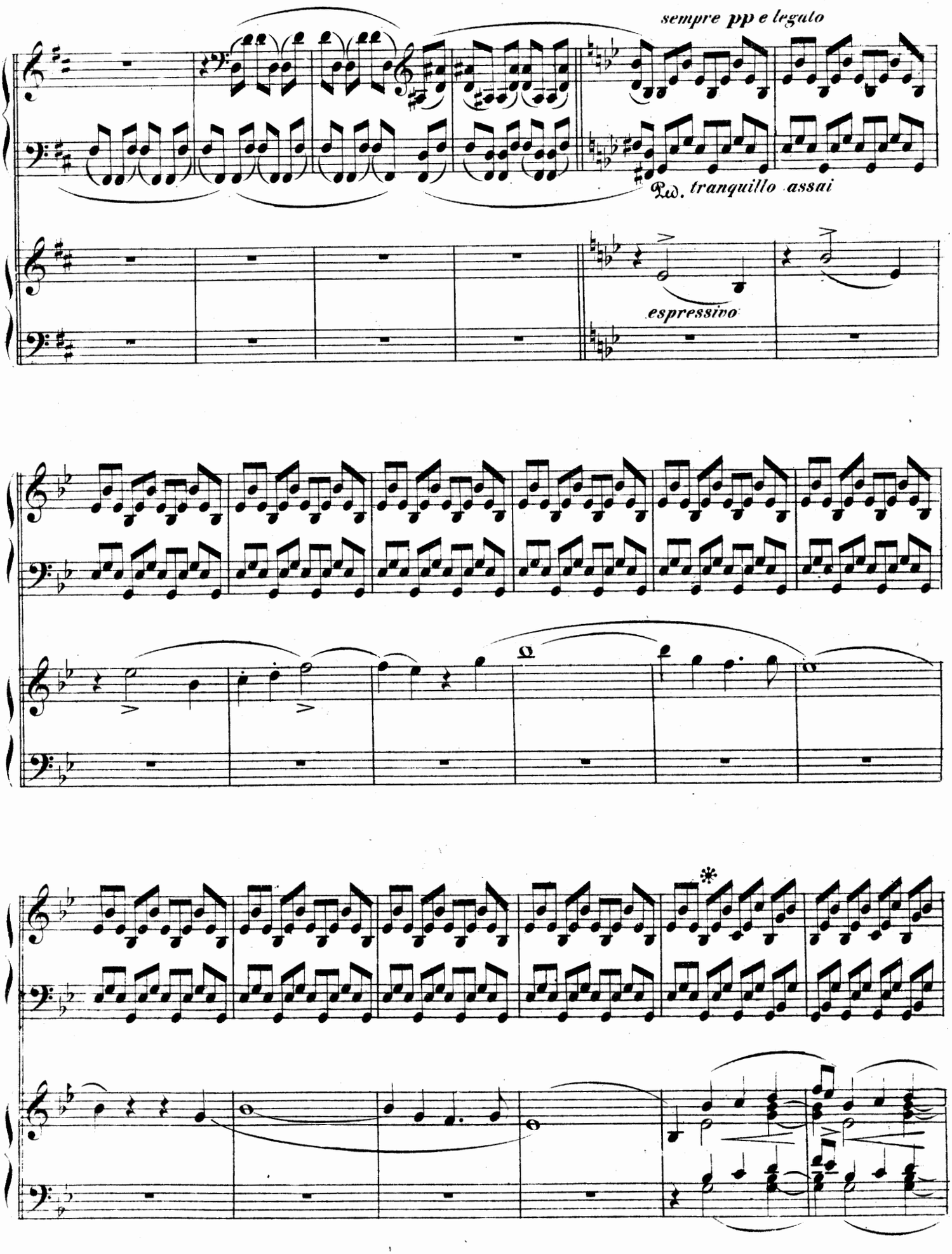

La -
Ll Adagio.
scia - - te og - ni spe - ran - - za
voi ch'en - - trate.
Ll Adagio.

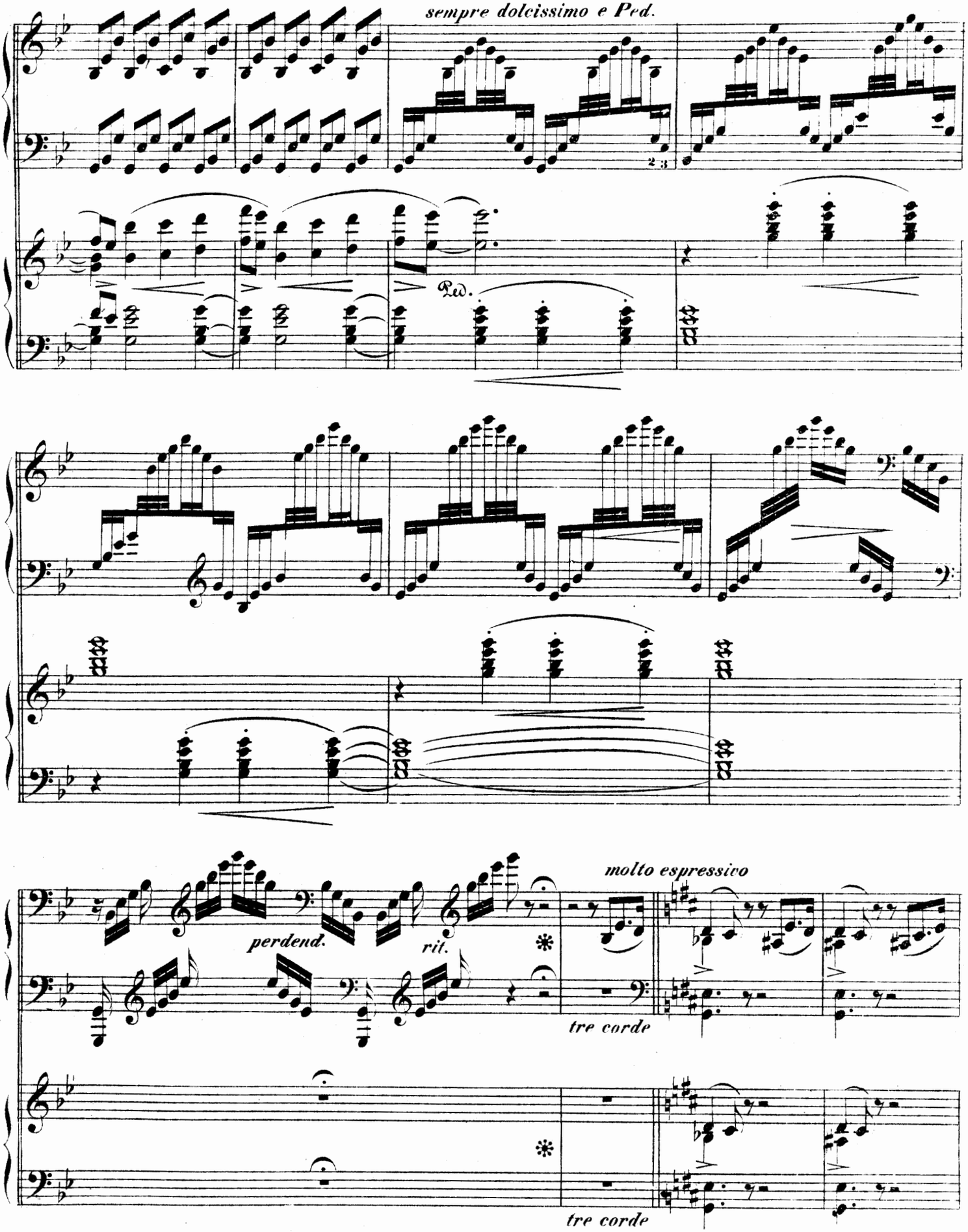
II.

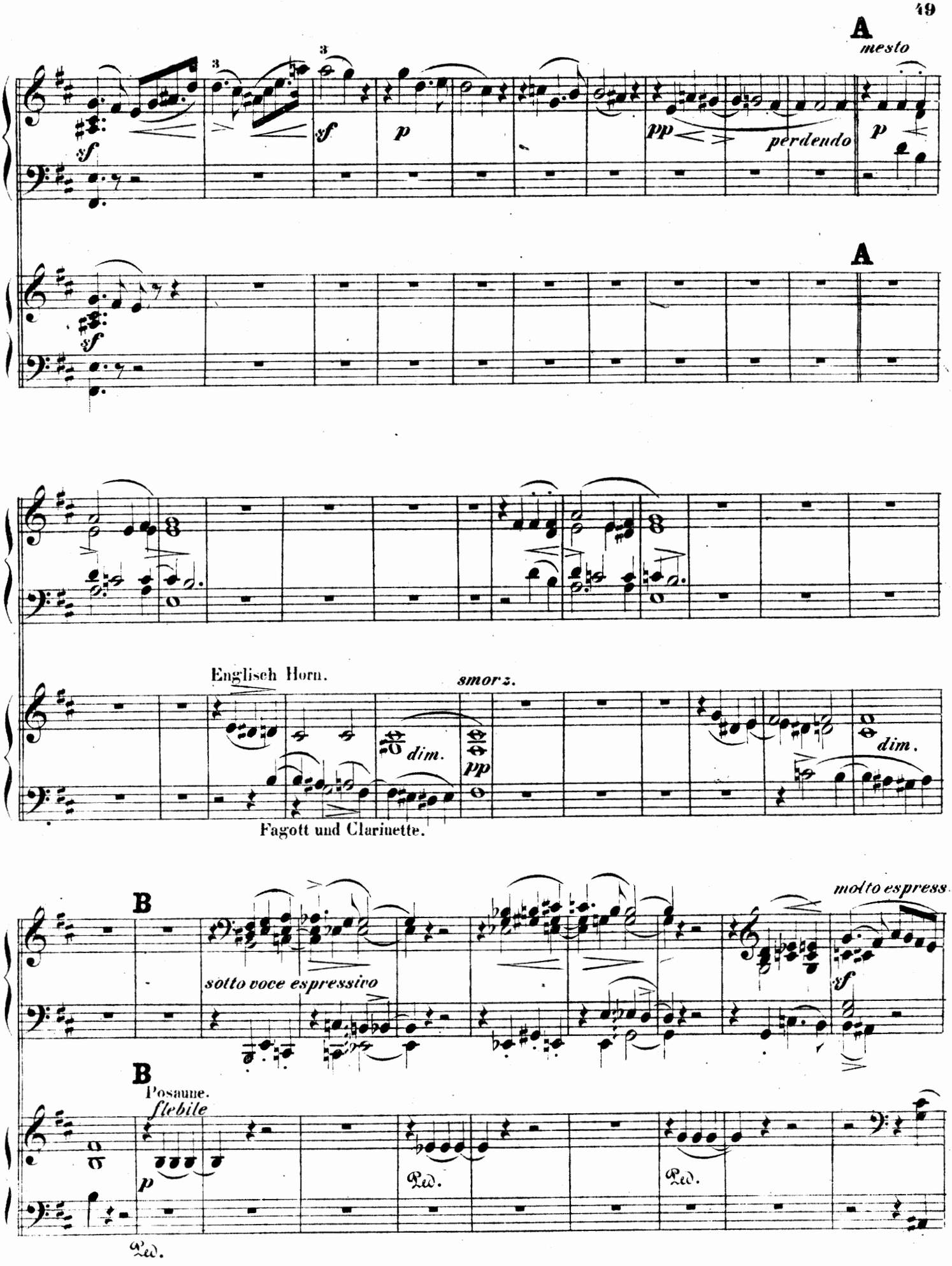
PURGATORIO.

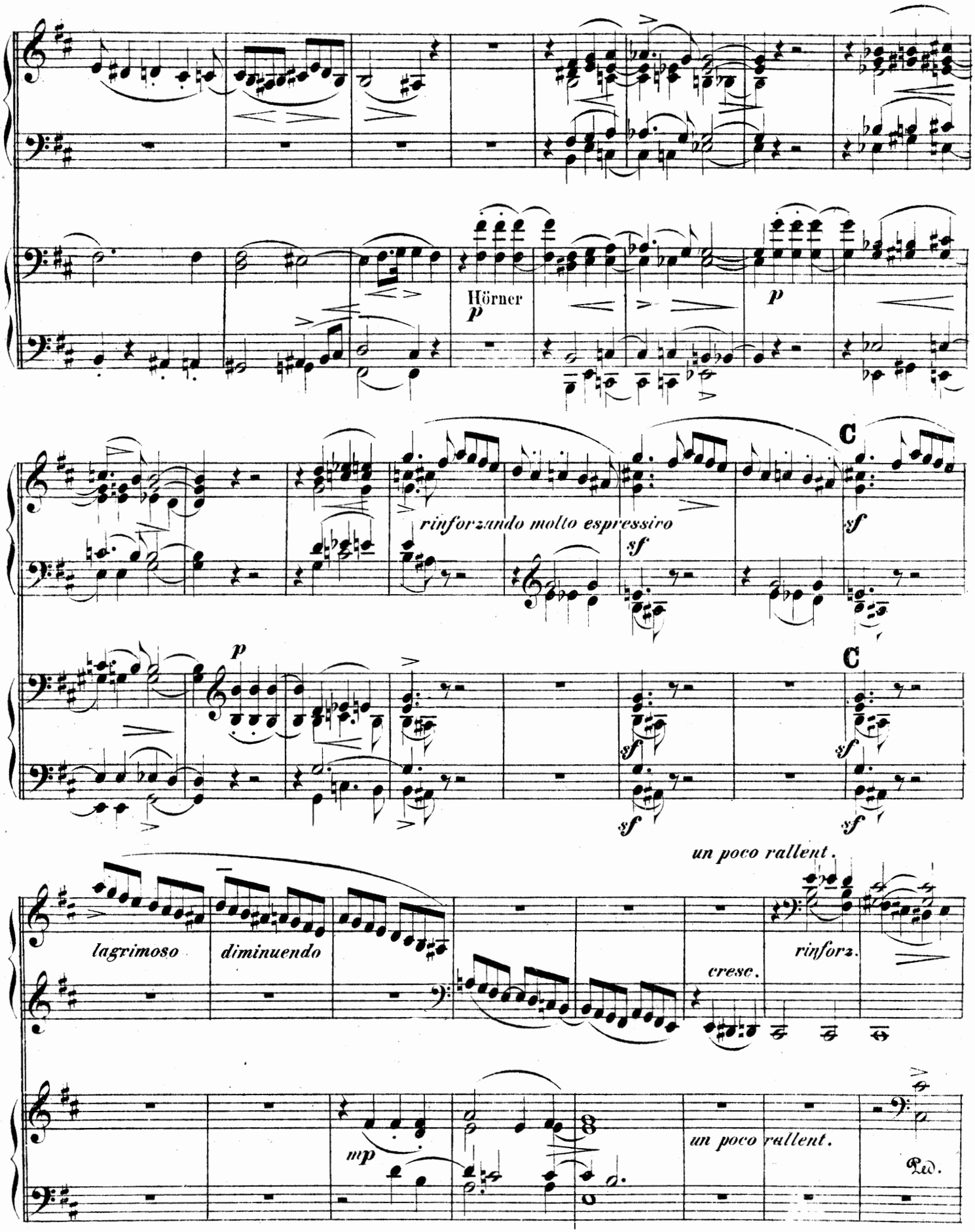


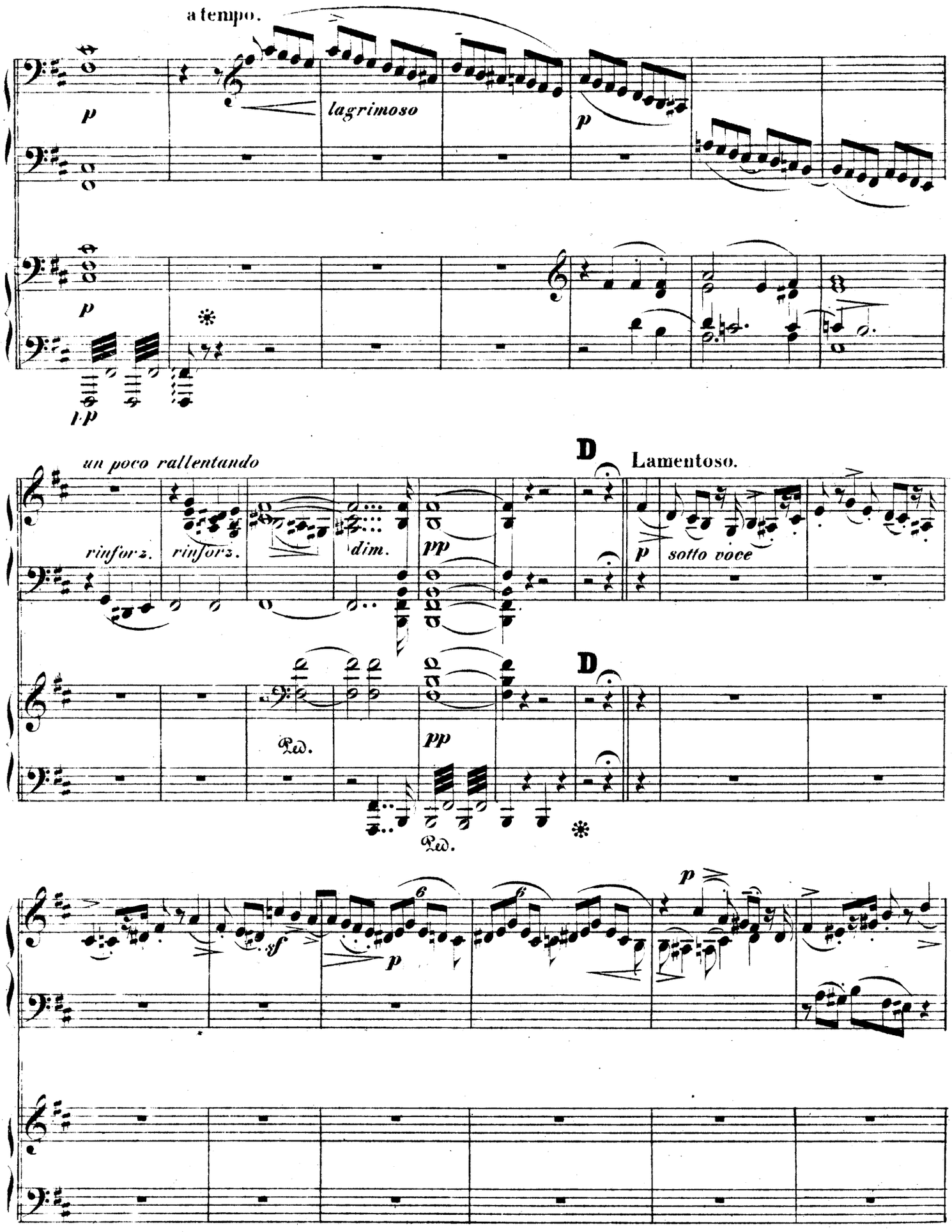

sempre dolcissimo e Pedale
Ped.
pp
perdendosi
rit.
Ped.
pp

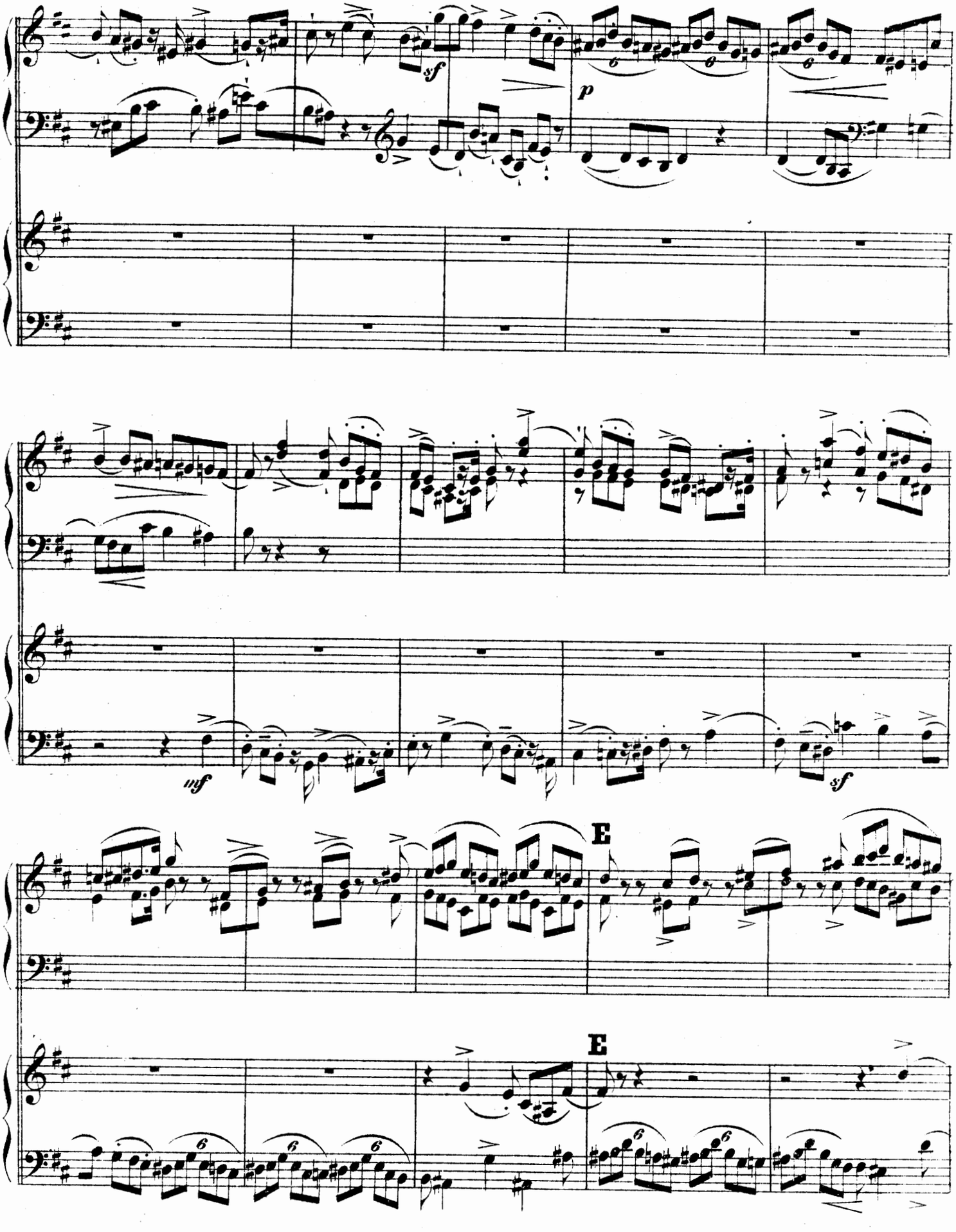

sempre pp e legato
Ped. tranquillo assai
espressivo

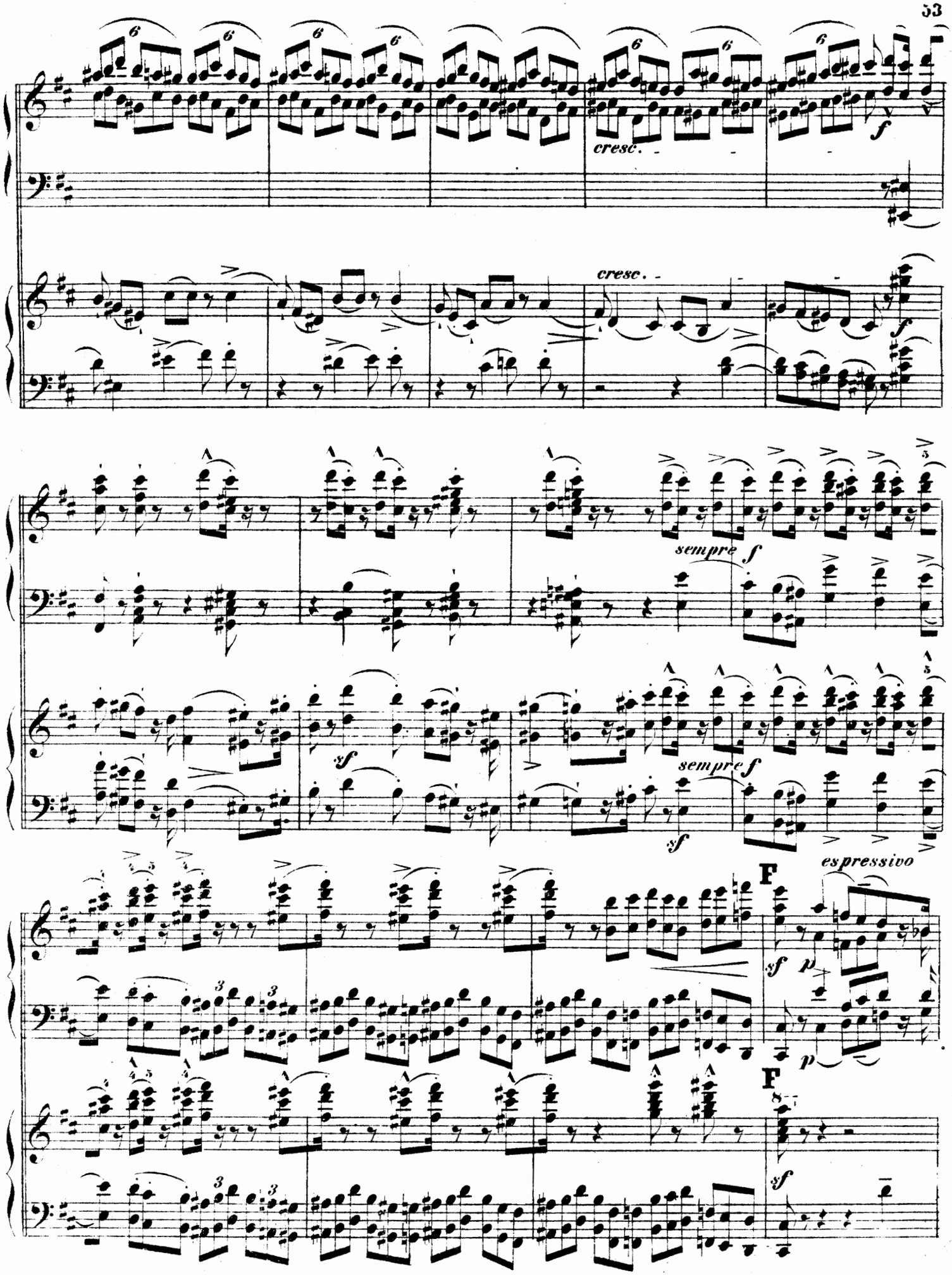

sempre dolcissimo e Ped.
2 3
Ped.
perdend.
rit.
molto espressivo
tre corde
tre corde

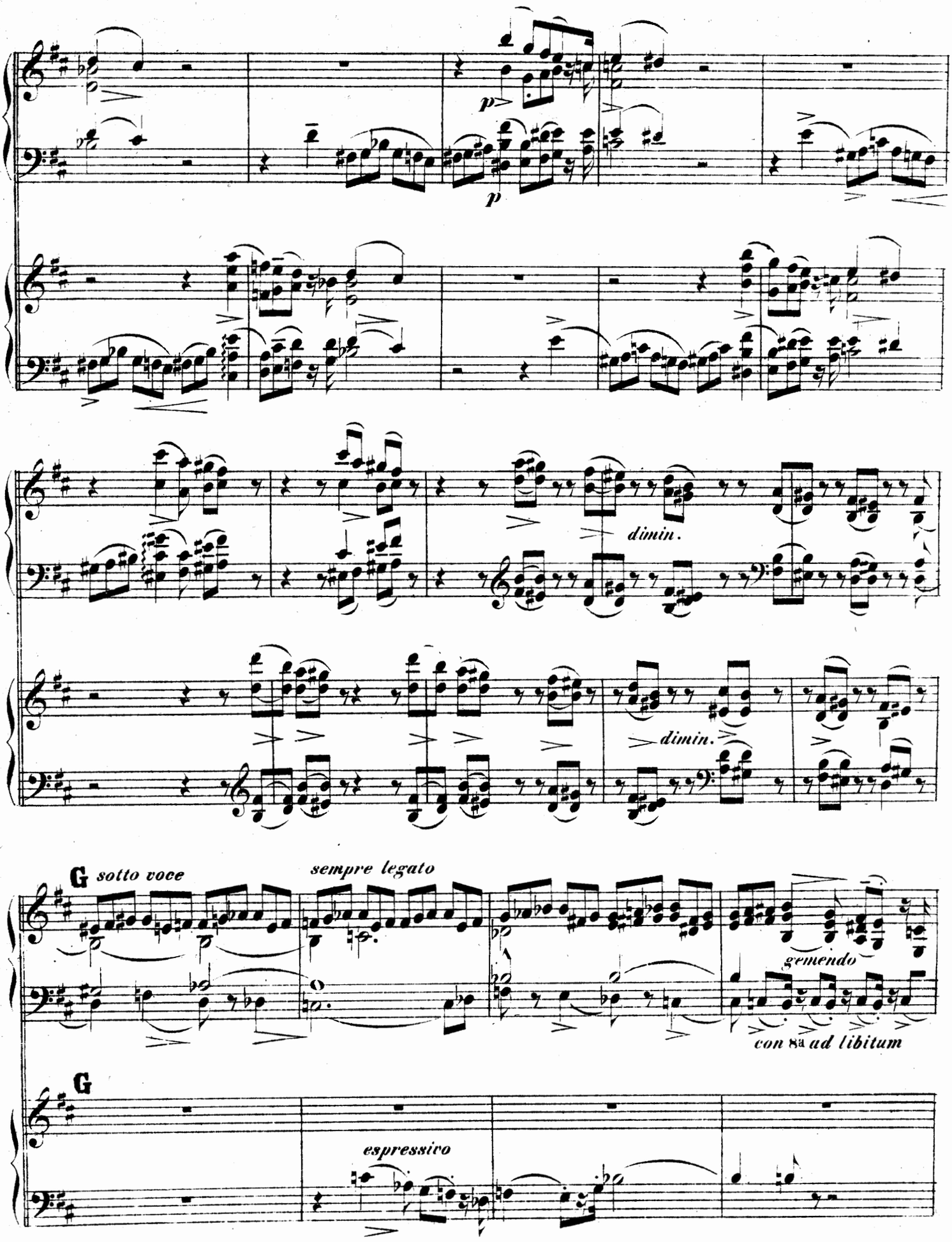

A
mesto
sf
sf
p
pp
perdendo
p
A
sf
Englisch Horn.
smorz.
dim.
pp
dim.
Fagott und Clarinette.
B
molto espress.
sotto voce espressivo
sf
B
Posaune.
flebile
p
Ped.
Ped.
Ped.

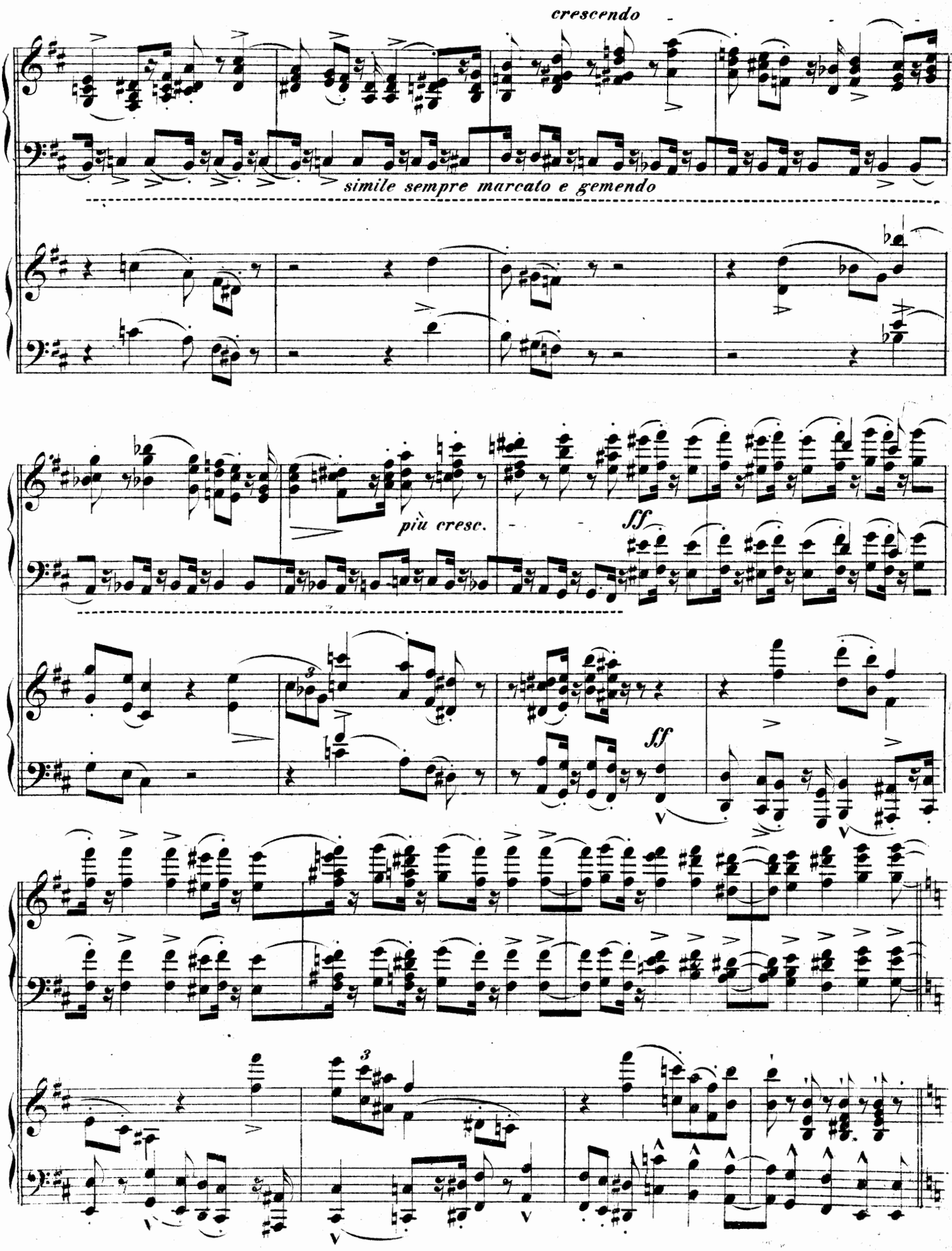

Hörner
p
p
rinforzando molto espressivo
sf
C
sf
p
C
sf
sf
sf
sf
un poco rallent.
lagrimoso
diminuendo
cresc.
rinforz.
mp
un poco rallent.
Ped.

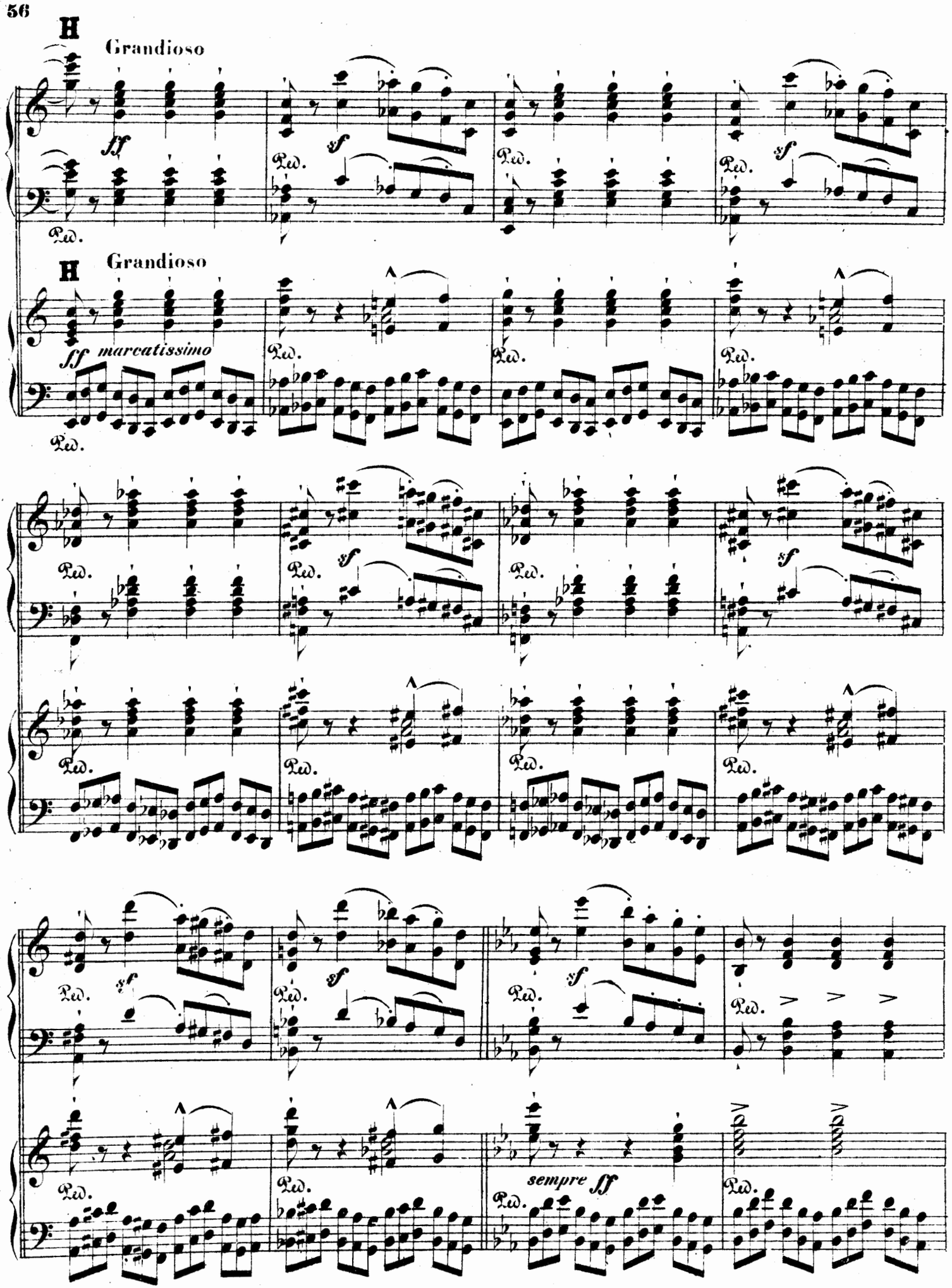

a tempo.
p
lagrimoso
p
p
l.p
un poco rallentando
D
Lamentoso.
rinforz.
rinforz.
dim.
pp
p
sotto voce
D
pp
sf
p
p

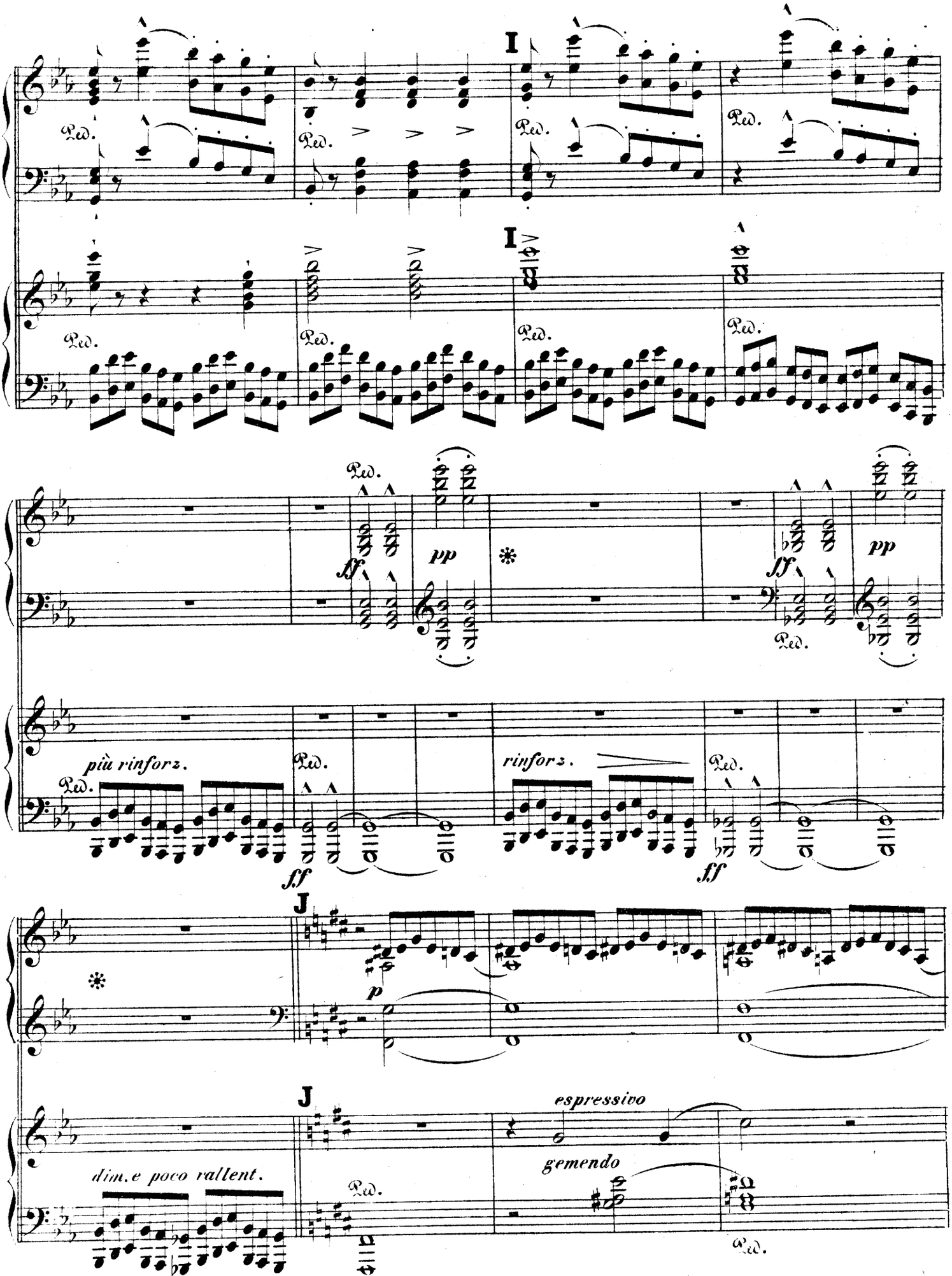

sf
p
mf
sf
E
E

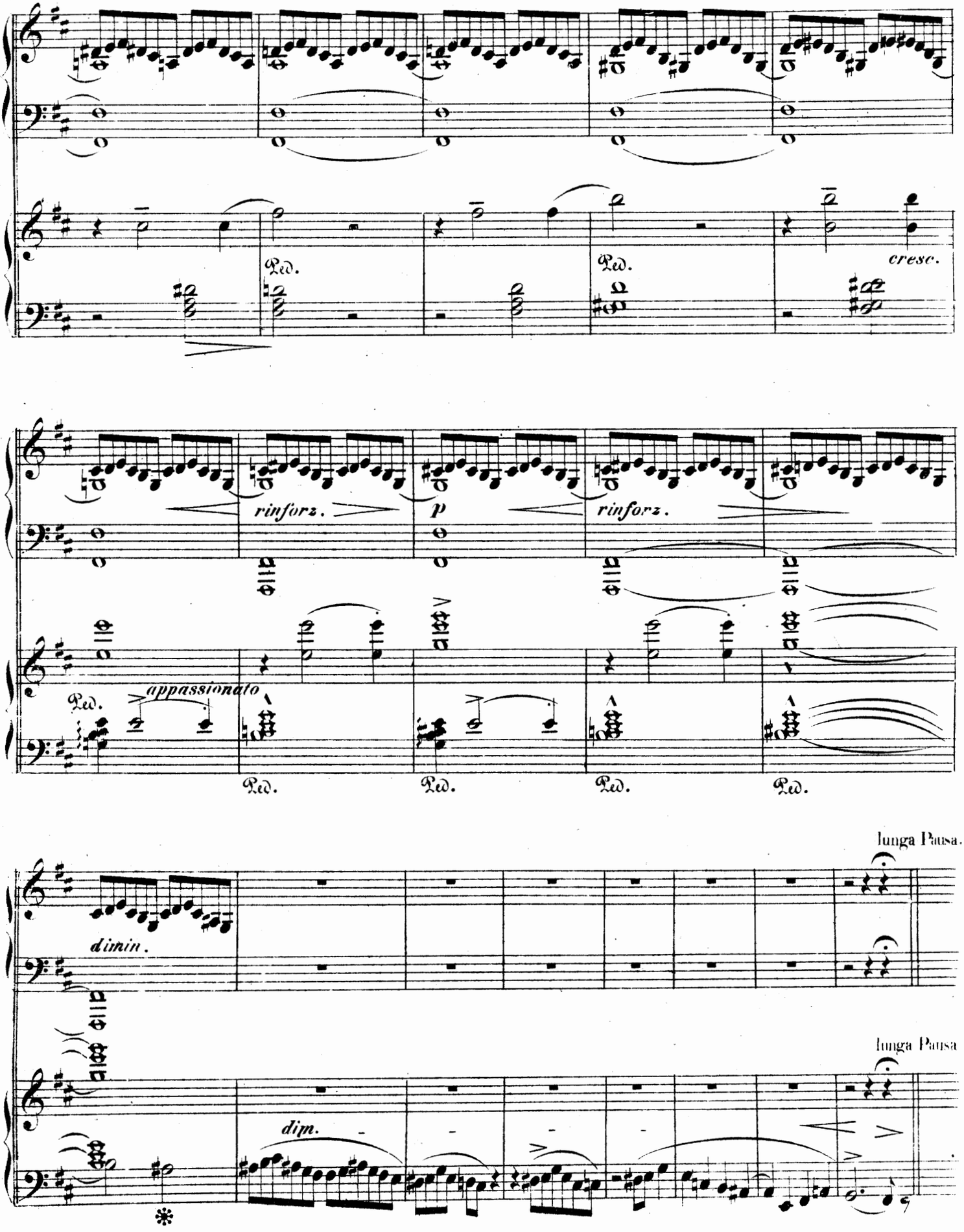

cresc.
cresc.
sempre f
sempre f
espressivo

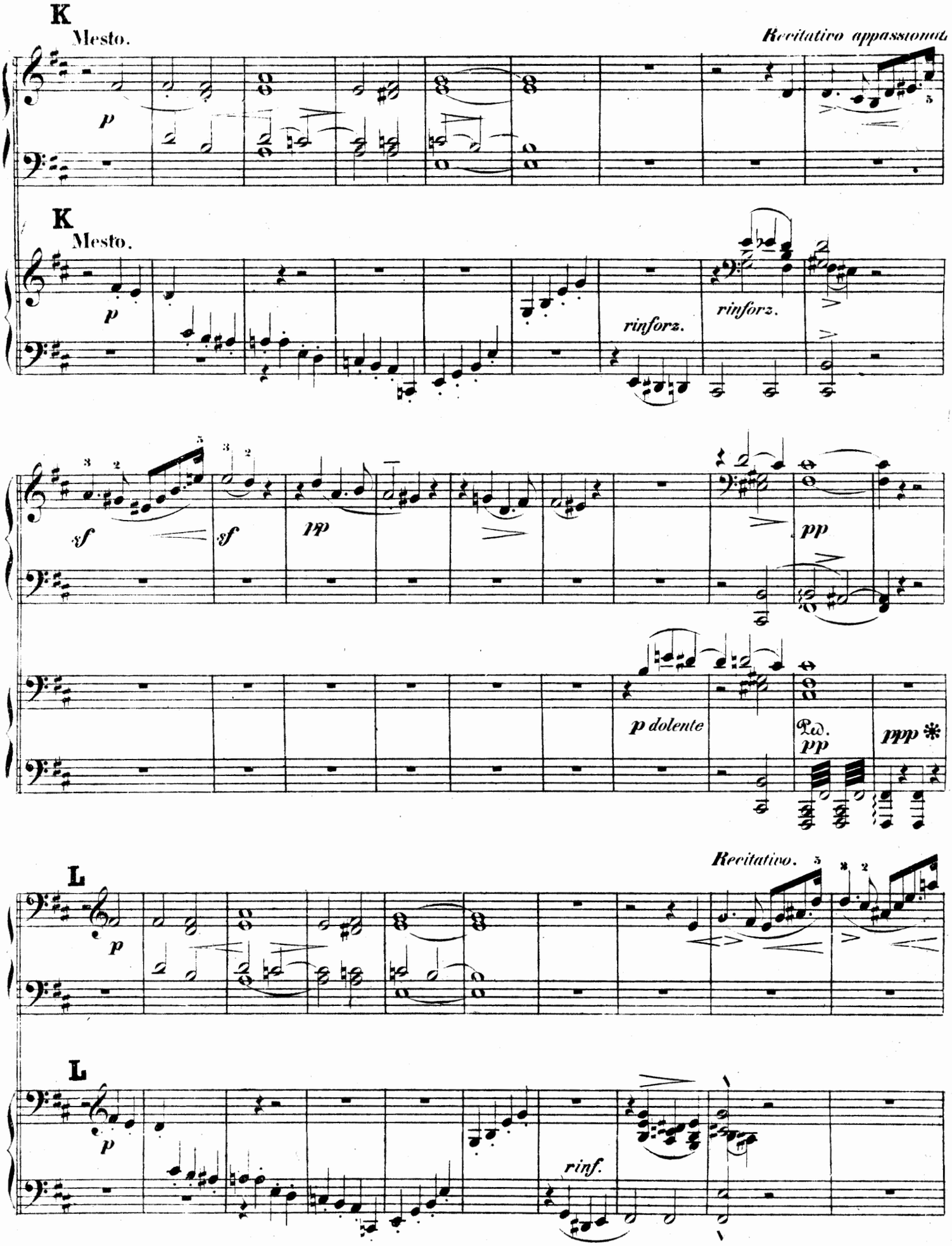

p
p
dimin.
dimin.
G
sotto voce
sempre legato
gemendo
con 8va ad libitum
G
espressivo

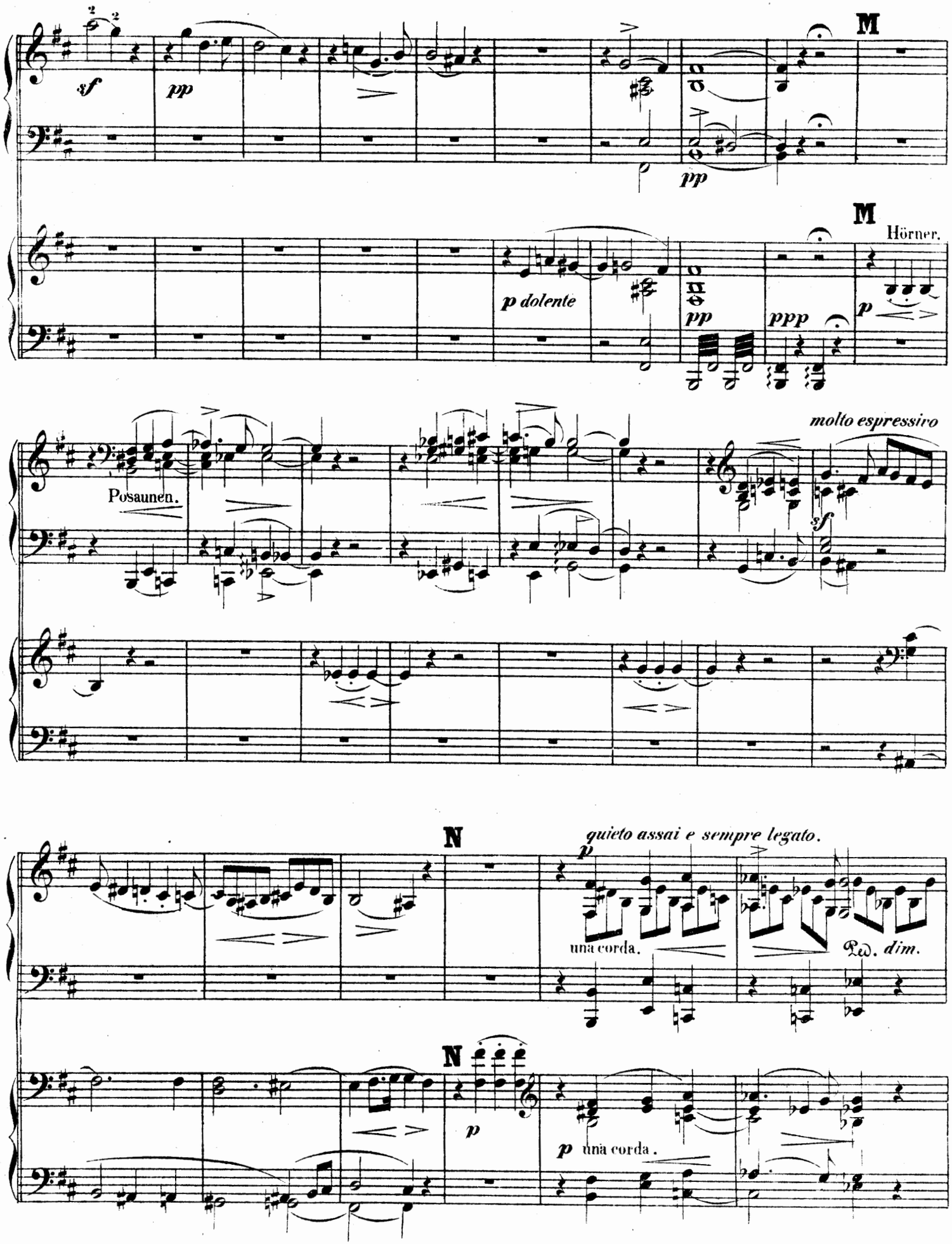

crescendo
simile sempre marcato e gemendo
più cresc.
ff
ff

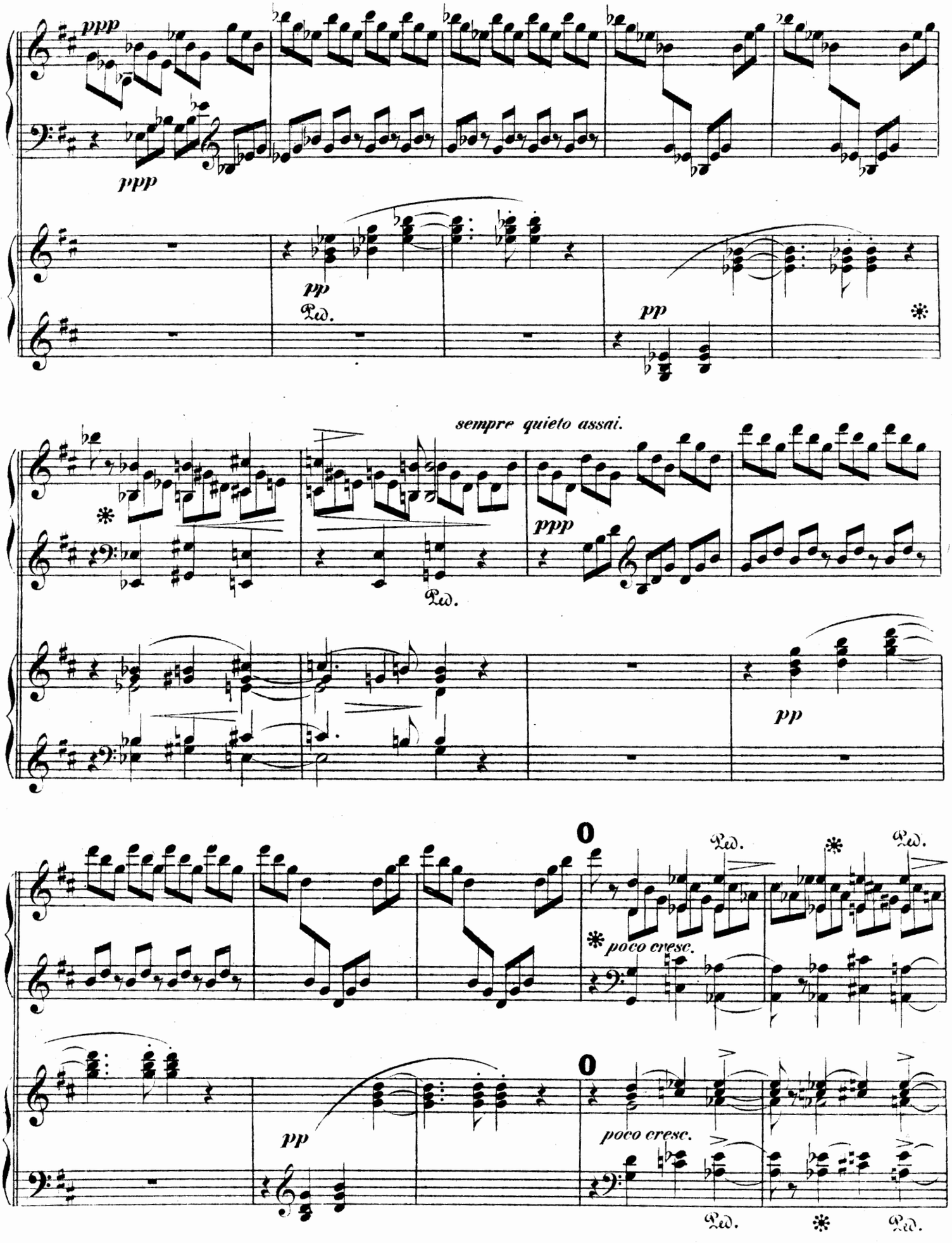

H
Grandioso
ff
sf
Ped.
H
Grandioso
ff marcatissimo
sempre ff

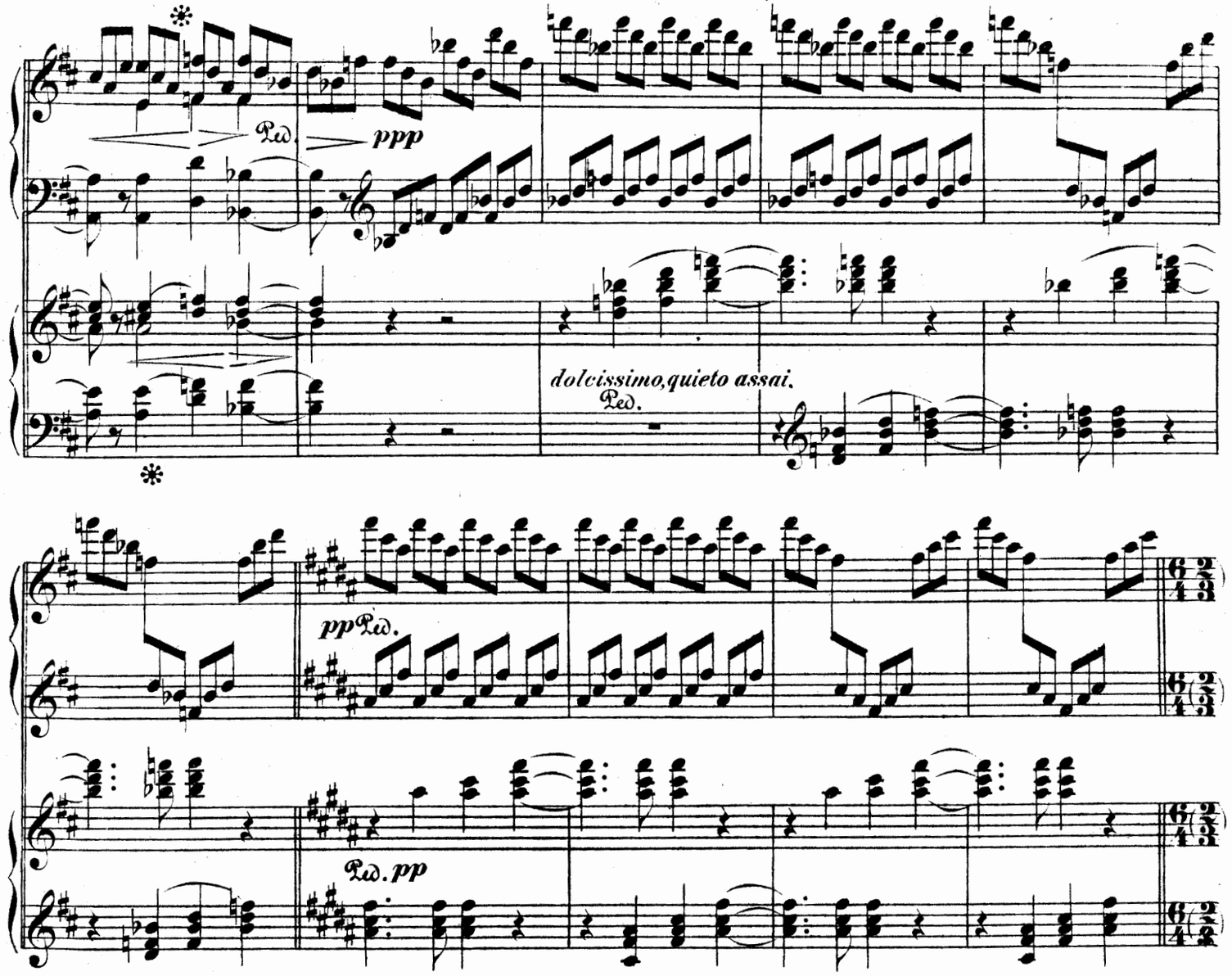

I
Ped.
I
Ped.
ff
pp
Ped.
più rinforz.
rinforz.
ff
J
p
J
espressivo
gemendo
dim.e poco rallent.
p


Ped.
Ped.
cresc.
rinforz.
p
rinforz.
appassionato
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
lunga Pausa.
dimin.
lunga Pausa
dim.


K
Mesto.
Recitativo appassionato
p
K
Mesto.
p
rinforz.
rinforz.
sf
sf
pp
pp
p dolente
Ped.
pp
ppp
Recitativo.
L
p
L
p
rinf.

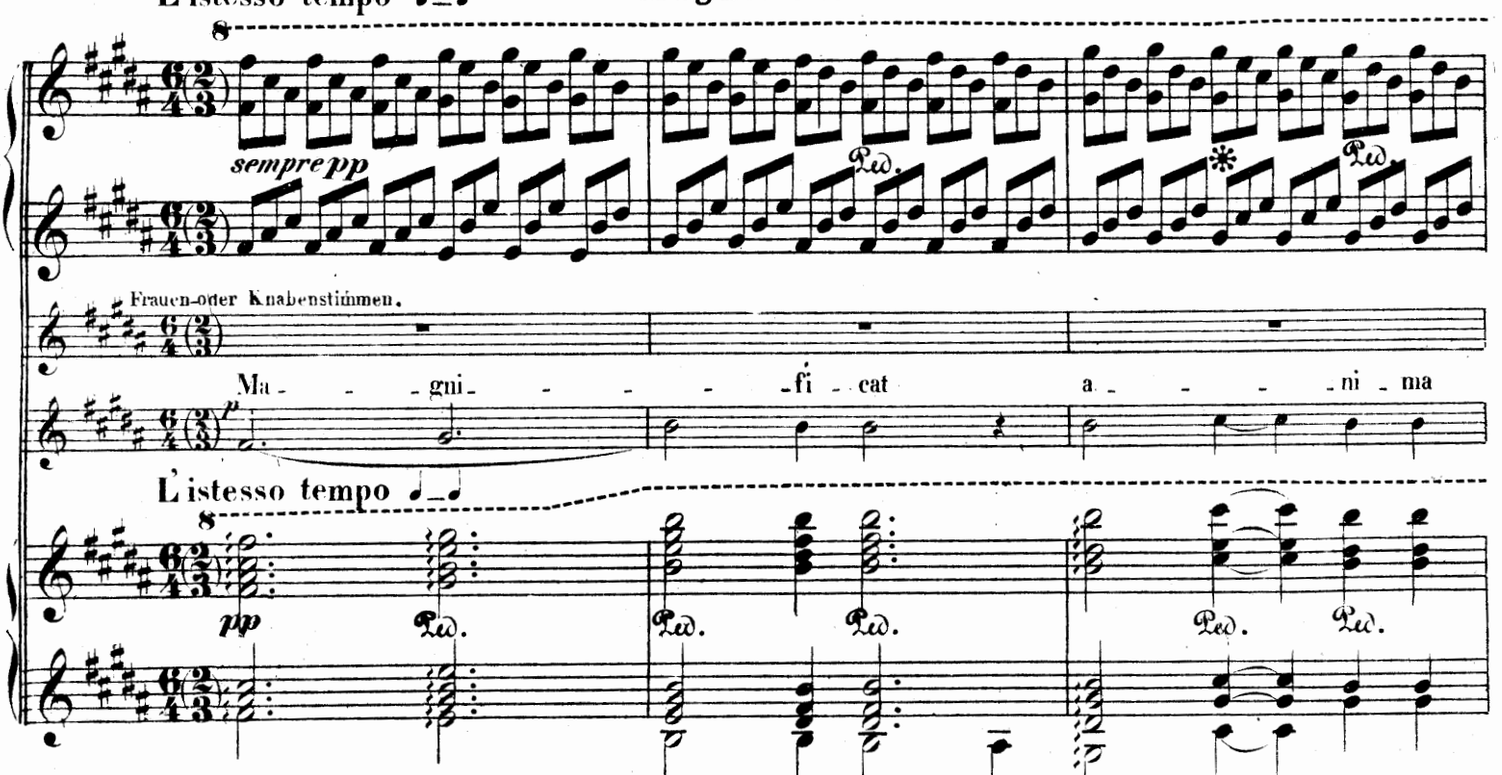

M
sf
pp
pp
M
Hörner.
p dolente
pp
ppp
p
molto espressivo
Posaunen.
sf
N
quieto assai e sempre legato.
p
una corda.
Ped. dim.
N
p
p una corda.

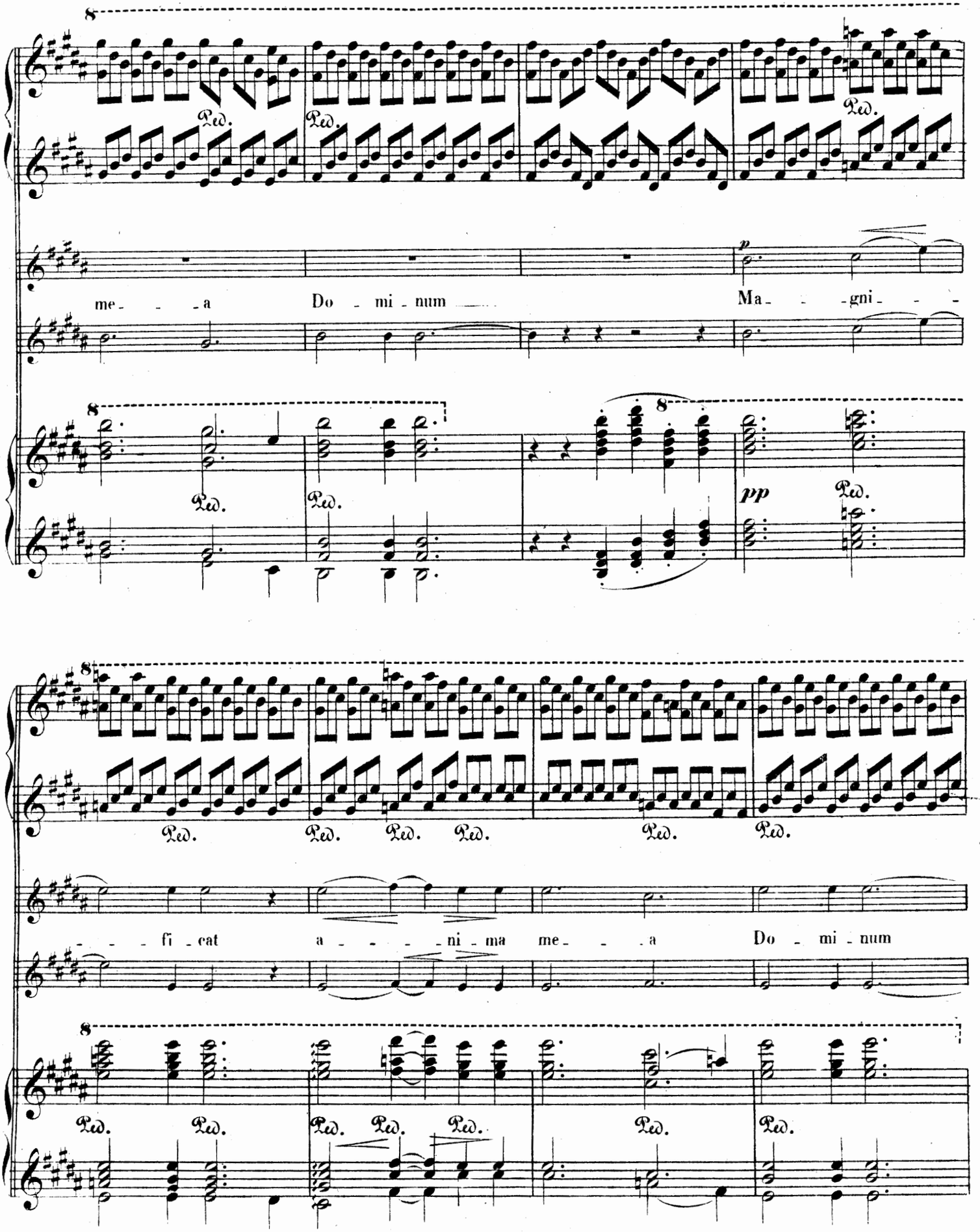

ppp
ppp
pp
Ped.
pp
sempre quieto assai.
ppp
Ped.
pp
poco cresc.
Ped.
Ped.
pp
poco cresc.
Ped.
Ped.

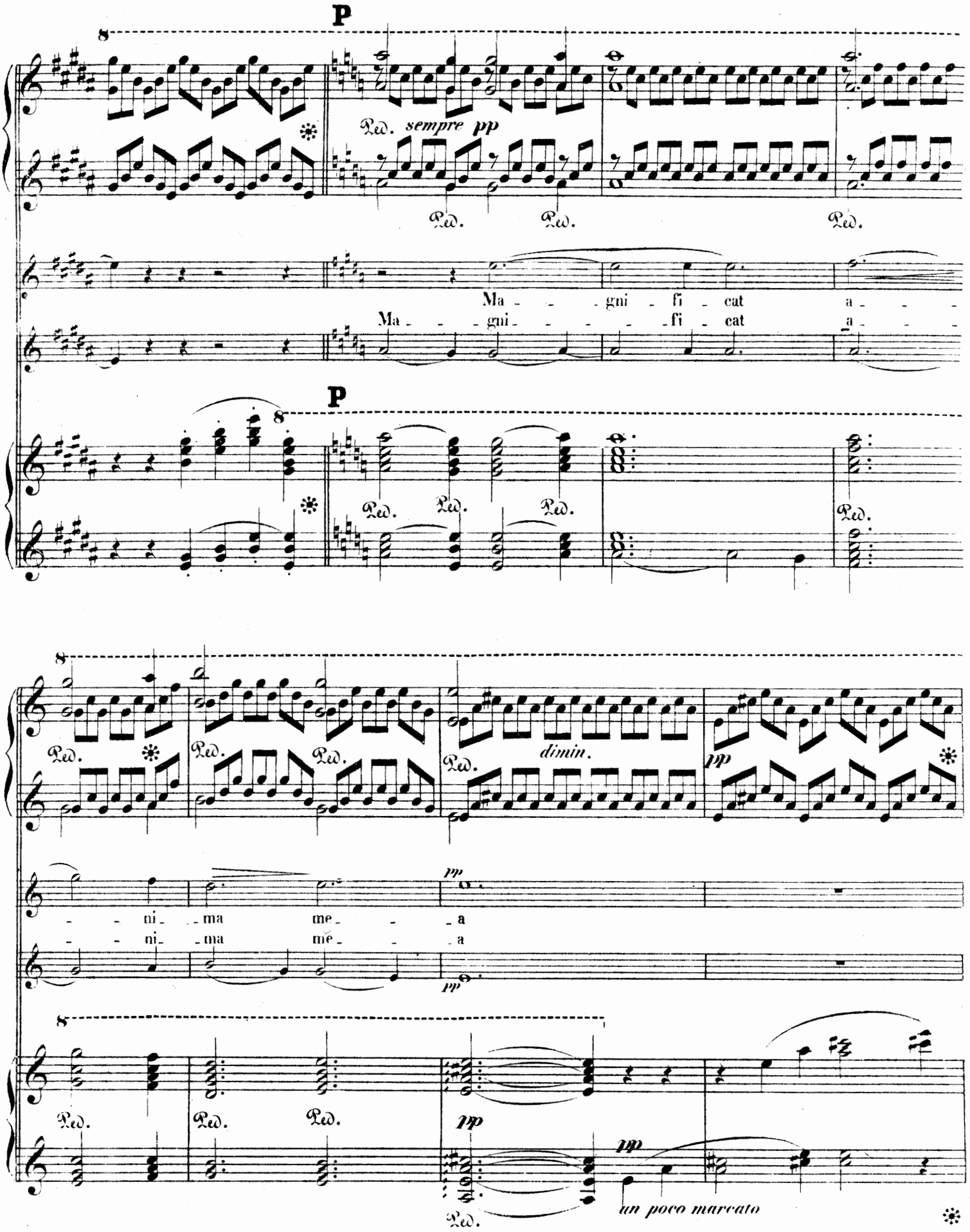


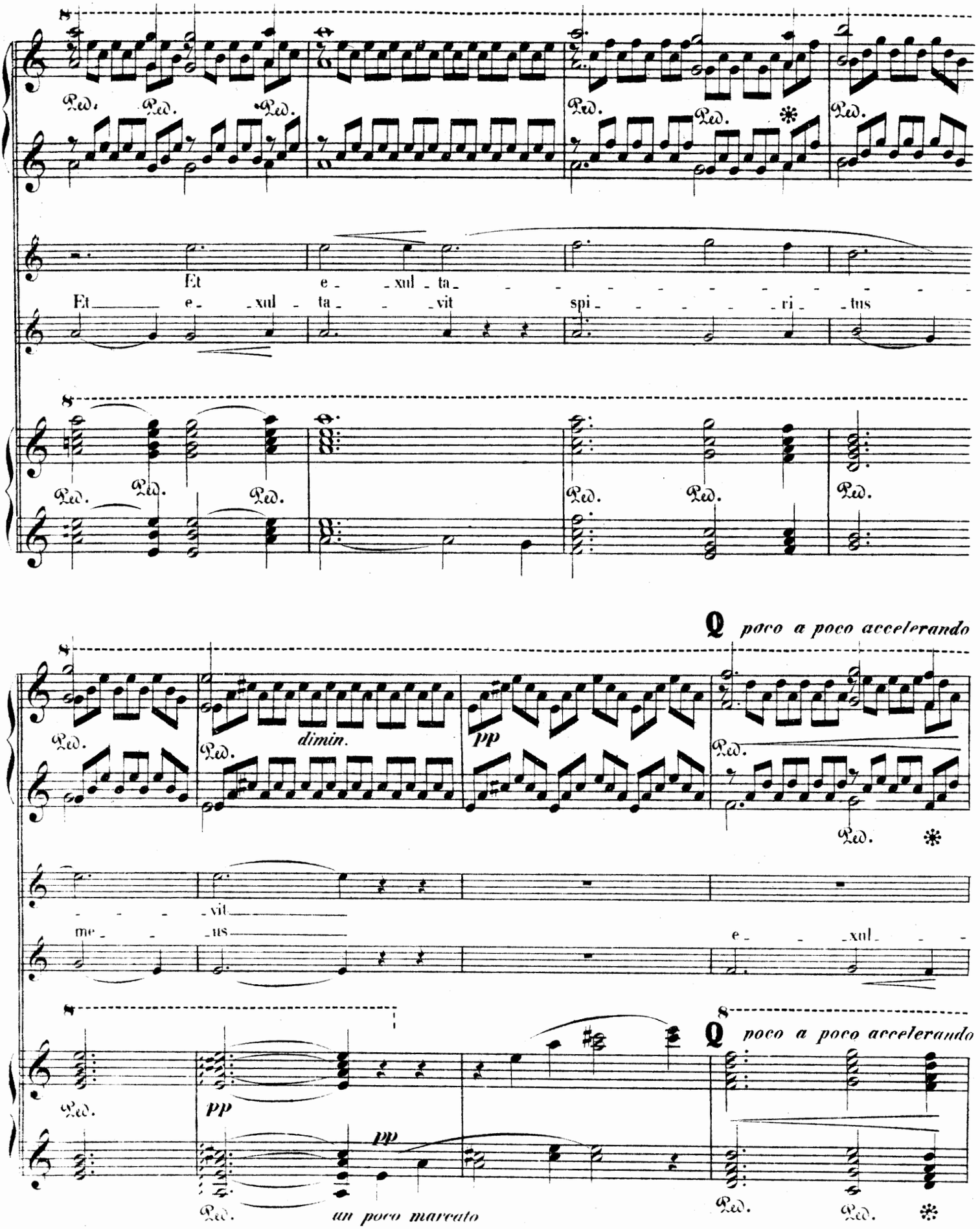
L'istesso tempo

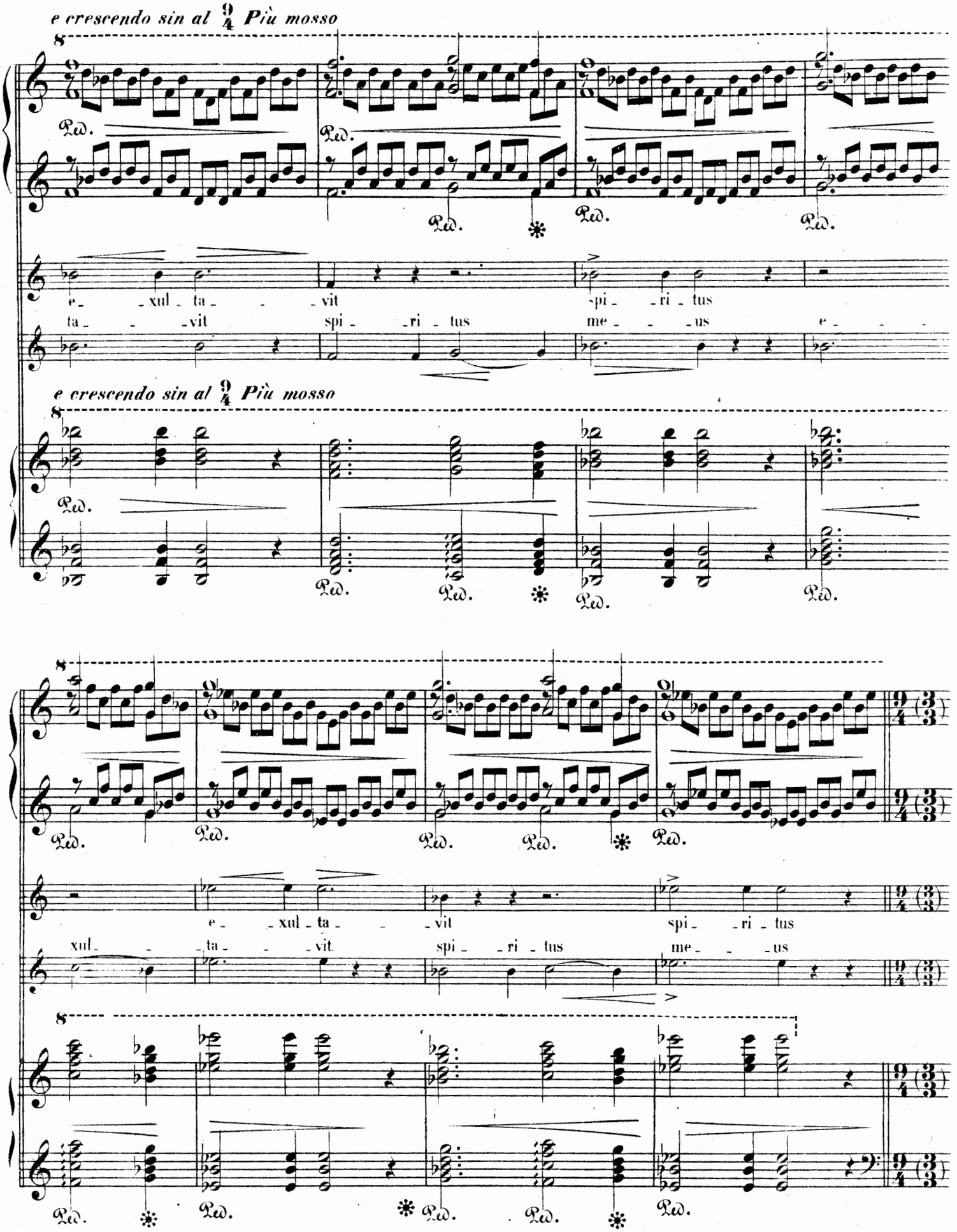
Magnificat.

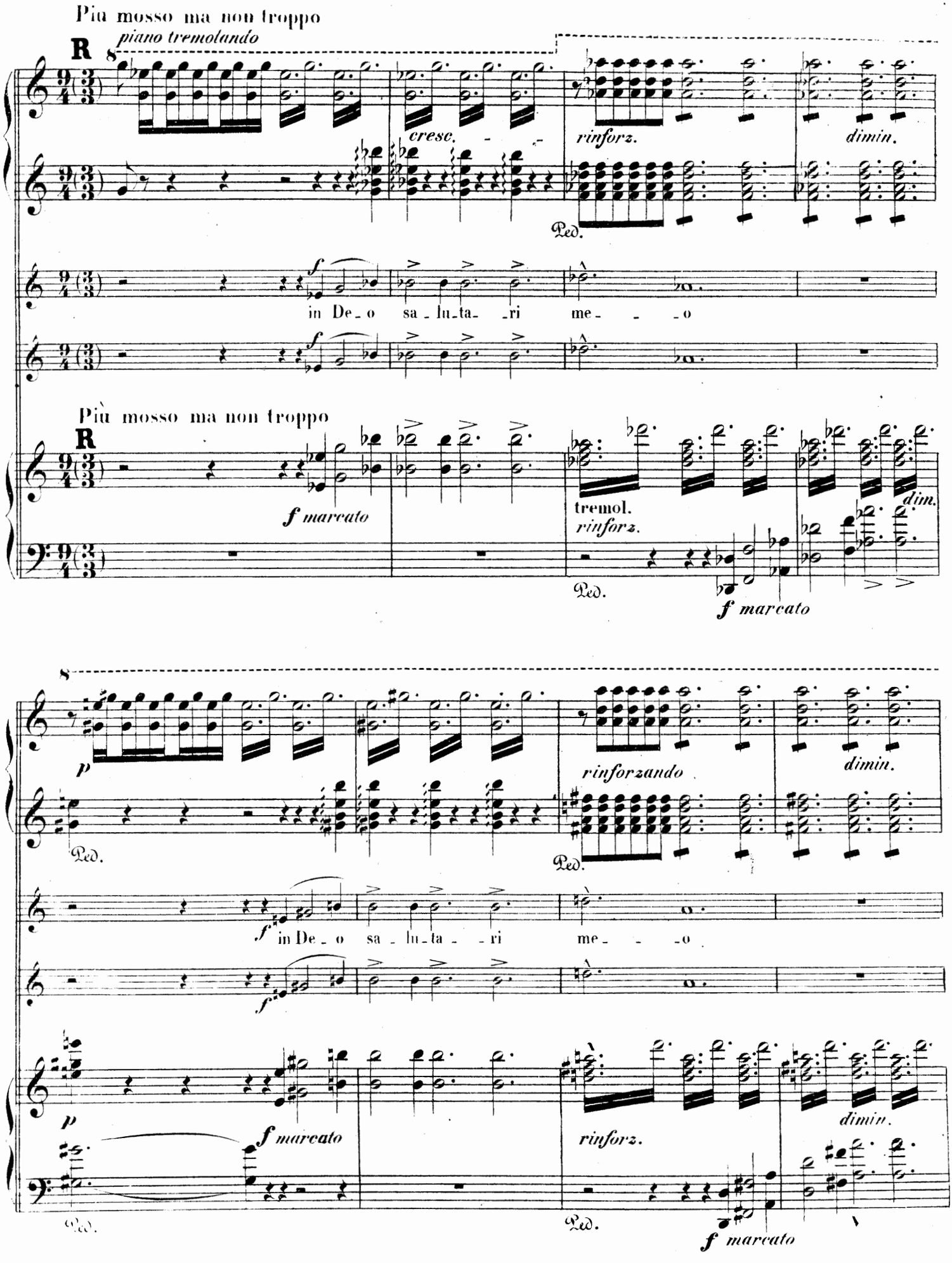


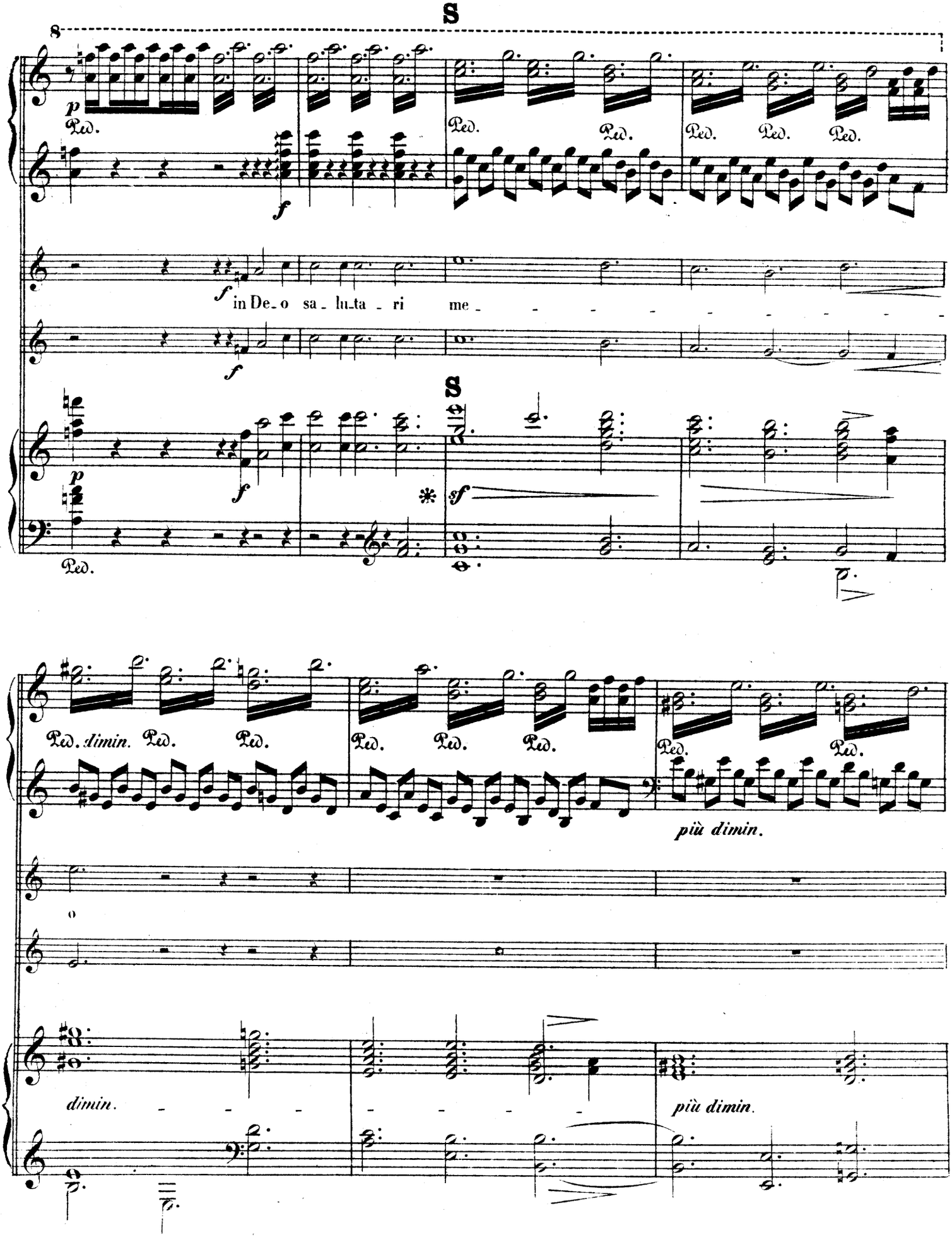

me - - - a
Do - mi - num
Ma - - - gni - - -
pp
- - - fi - cat
a - - - - ni - ma
me - - - a
Do - mi - num

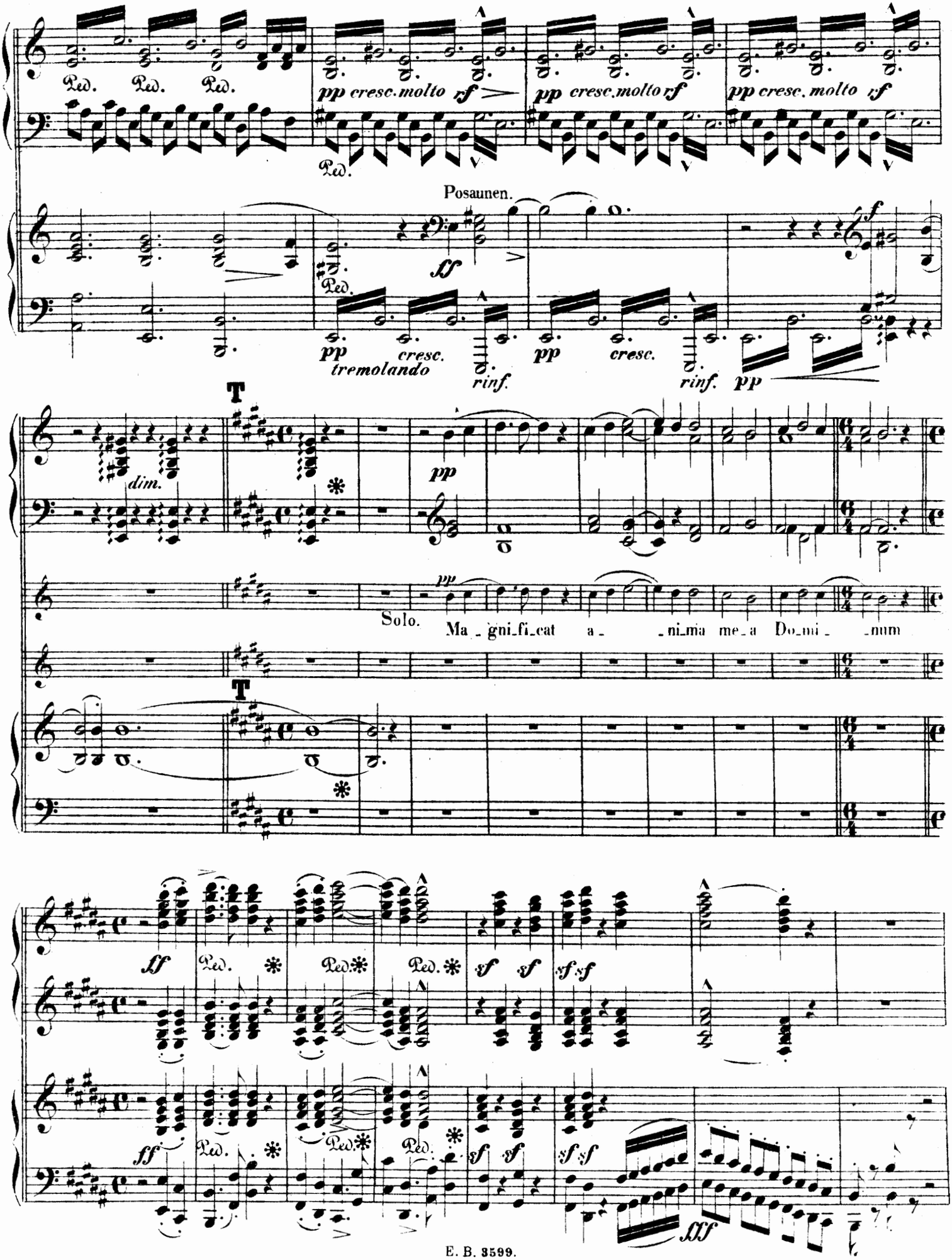

P
Ped. sempre pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ma - - - gni - fi - cat a - - -
Ma - - - gni - - - - fi - cat a - - -
P
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
dimin.
pp
- - ni - ma me - - a
- - ni - ma me - - a
pp
Ped.
Ped.
Ped.
pp
pp
Ped.
un poco marcato


Et e - xul - ta - - - - - - - - - - - -
Et e - xul - ta - - vit spi - - - - - ri - tus
poco a poco accelerando
dimin.
pp
- - - - vit
me - - us
e - - xul - - -
poco a poco accelerando
pp
pp
un poco marcato


e crescendo sin al 9/4 Più mosso
e - xul - ta - vit spi - ri - tus
ta - vit spi - ri - tus me - us e -
e crescendo sin al 9/4 Più mosso
e - xul - ta - vit spi - ri - tus
xul - ta - vit spi - ri - tus me - us


Più mosso ma non troppo
piano tremolando
R
cresc.
rinforz.
dimin.
Ped.
in De_o sa_lu_ta_ri me_ _ _o
Più mosso ma non troppo
R
f marcato
tremol.
rinforz.
dim.
Ped.
f marcato
p
rinforzando
dimin.
Ped.
f in De_o sa_lu_ta_ri me_ _ _o
p
f marcato
rinforz.
dimin.
Ped.
Ped.
f marcato


S
8
p
Ped.
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
f
in De_o sa_lu_ta_ri me_
f
S
p
f
*
sf
Ped.
Ped. dimin. Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
più dimin.
o
dimin.
più dimin.


Ped. Ped. Ped.
pp cresc. molto rf
pp cresc. molto rf
pp cresc. molto rf
Ped.
Posaunen.
ff
Ped.
pp cresc. rinf.
tremolando
pp cresc. rinf.
pp
f
dim.
T
pp
Solo.
pp
Ma_gni_fi_cat a_ _ni_ma me_a Do_mi_ _num
T
ff
Ped. Ped. Ped.
sf sf
sf sf
ff
Ped. Ped. Ped.
sf sf
sf sf
fff

Im Alla Breve Takt.
Äusserst ruhig aber nicht schleppend.

U

V

f

ppp

una corda sempre.

f *p*

et e_xul_ta_vit spi_ri_tus me_us in Deo sa_lu_ta_ri me_o

ho-

pp

Im Alla Breve Takt.
Äusserst ruhig aber nicht schleppend.

U

V

f

p

ppp

una corda sempre.

sempre
pp

Ped.

pp sotto voce

halle_lu_ _ja

pp

halle_lu_

san_ _ _ _ _ _na

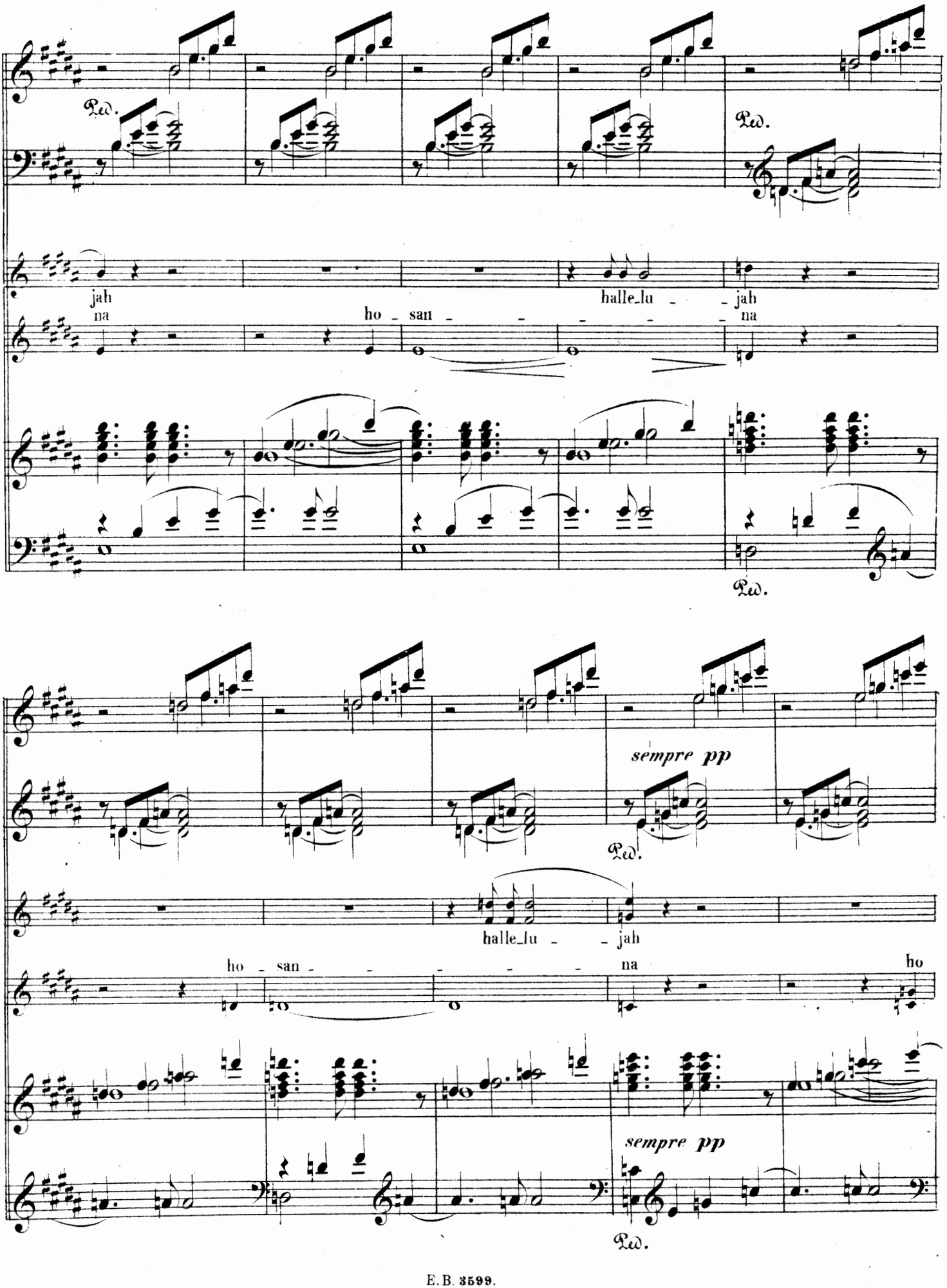
pp

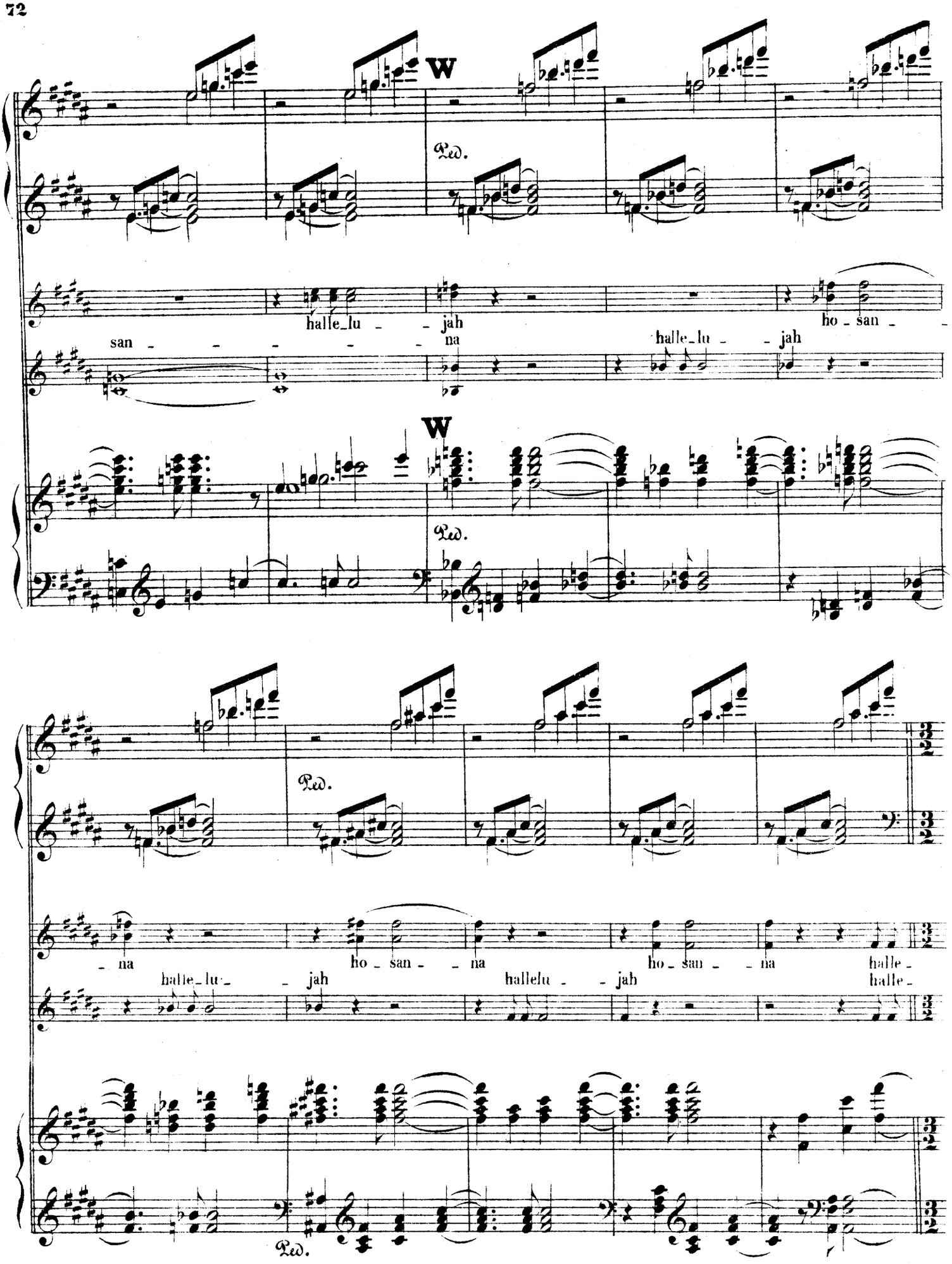
ho_san_ _ _ _ _ _

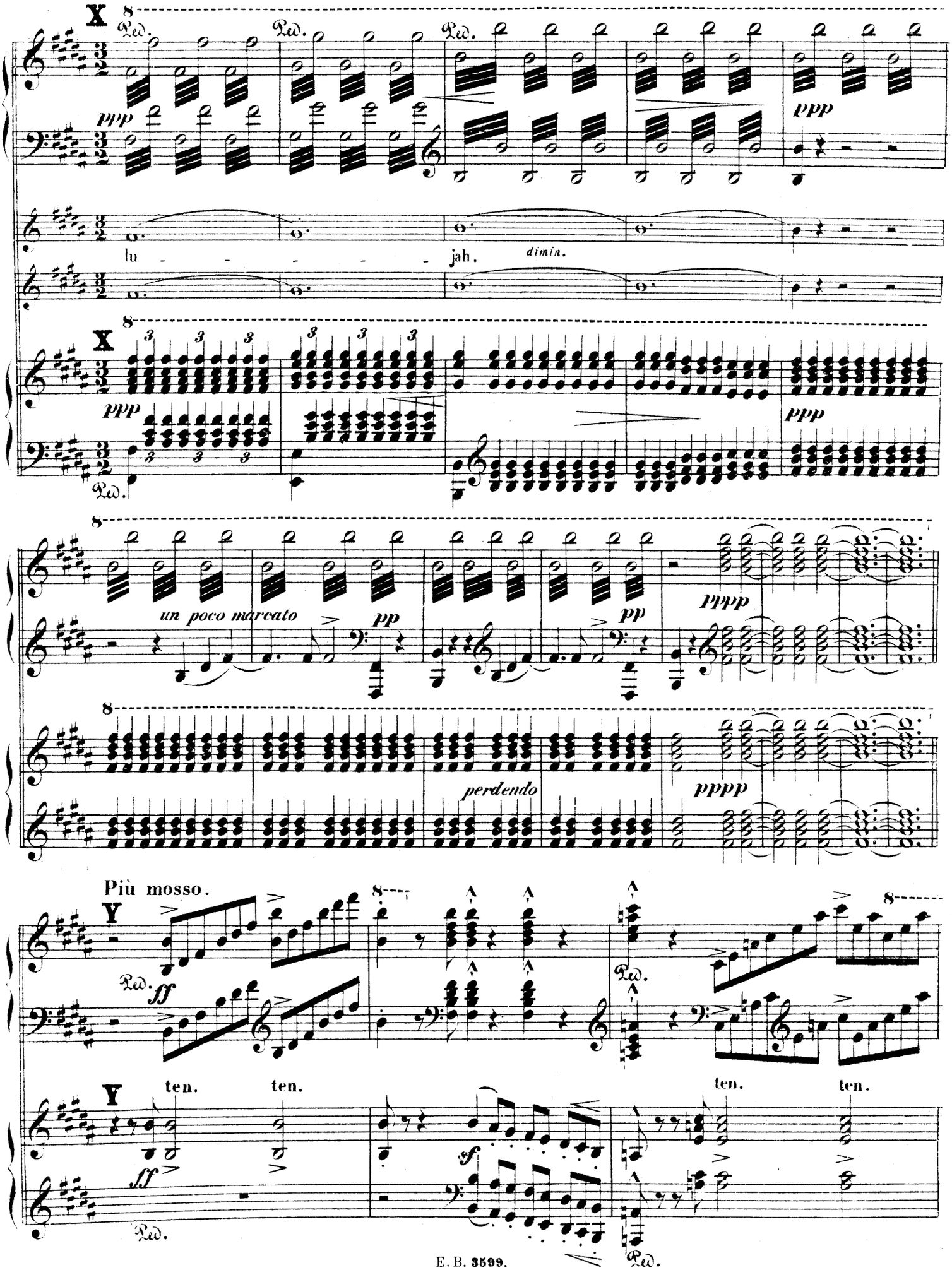
sotto voce

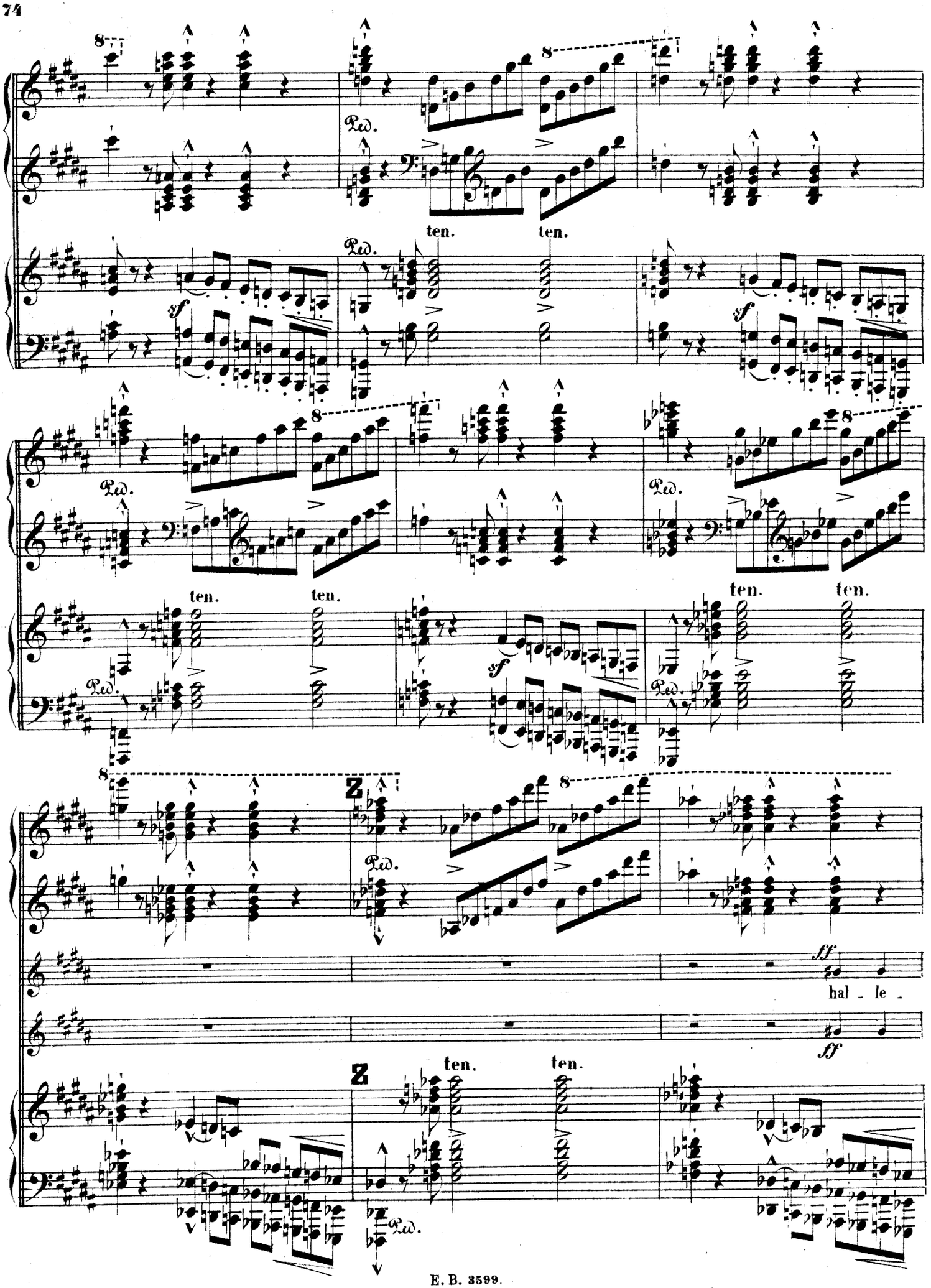
Ped.

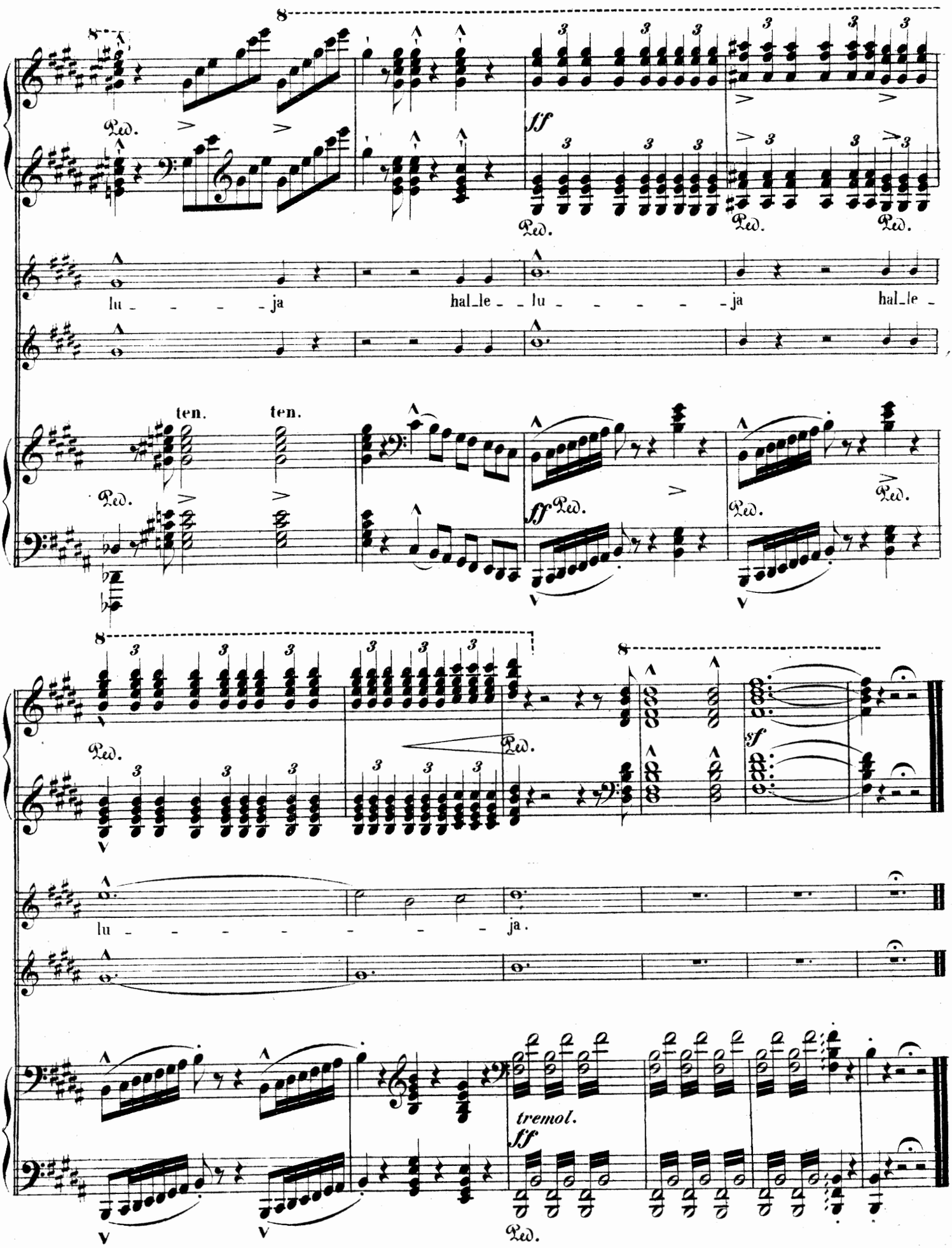
pp sempre


Ped.
jah
na
ho - san - - - - - - na
halle_lu - - jah
Ped.
Ped.
sempre pp
halle_lu - - jah
ho - san - - - - - - na
ho
sempre pp
Ped.


W
Ped.
halle_lu - jah
ho - san -
san - - - - - -
na
halle_lu - jah
W
Ped.
- na
ho - san - na
ho - san - na halle -
halle_lu - jah
hallelu - jah
halle -
Ped.


X
Ped.
ppp
lu - - - - - jah.
dimin.
un poco marcato
pp
pppp
perdendo
Più mosso.
Y
ff
ten.
sf


8
Ped.
ten.
ten.
sf
Z
ff
hal - le -
ff


lu - - - - ja hal_le - lu - - - - - ja hal_le -
ten. ten.
lu - - - - - - - - ja.
tremol.