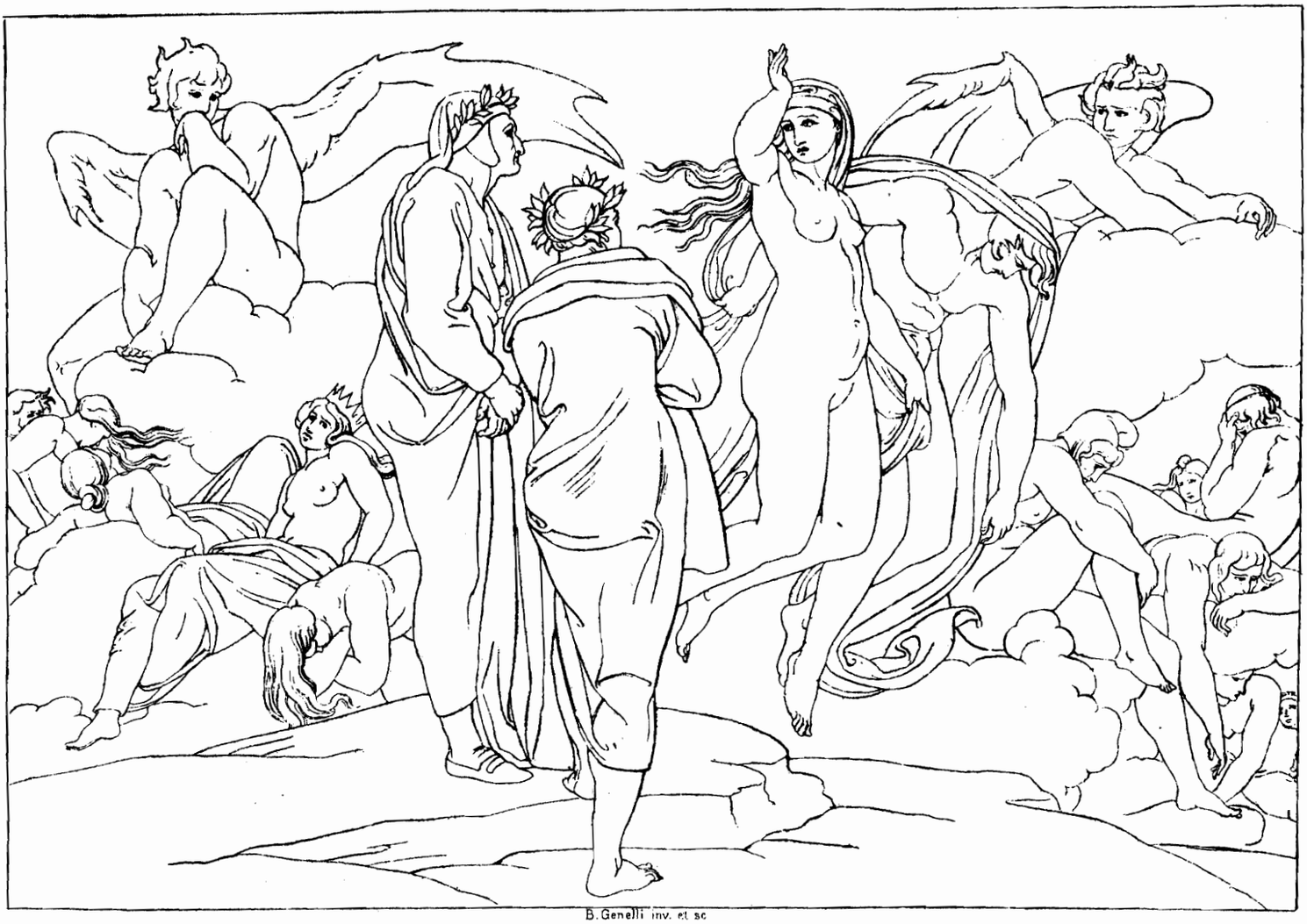


B. Genelli inv. et sc

FRANZ LISZT

Eine Symphonie

zu

DANTE'S

Divina Commedia

für

grosses 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		„ 12.—.
Für zwei Pianoforte zu vier Händen vom Komponisten (Partitur)		„ 6.—.
Für Pianoforte zu vier Händen von Arthur Hahn		„ 6.—.
Für Pianoforte zu zwei Händen von Th. Forchhammer		„ 6.—.

Eigenthum der Verleger

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

· BREITKOPF & HÄRTEL ·

· LEIPZIG · BRÜSSEL · NEW YORK ·

Part. B. 45 Orch. B. 628/29. Ch. B. 746. 15568 9800. 18187. 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 blosen *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 beseeligenden 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 allmälig, 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 Seeligkeit 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:

«*Nessum 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 Seeligkeit 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 vielweniger, 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 Fässung 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. Allmählig 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 Seeligkeit 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.

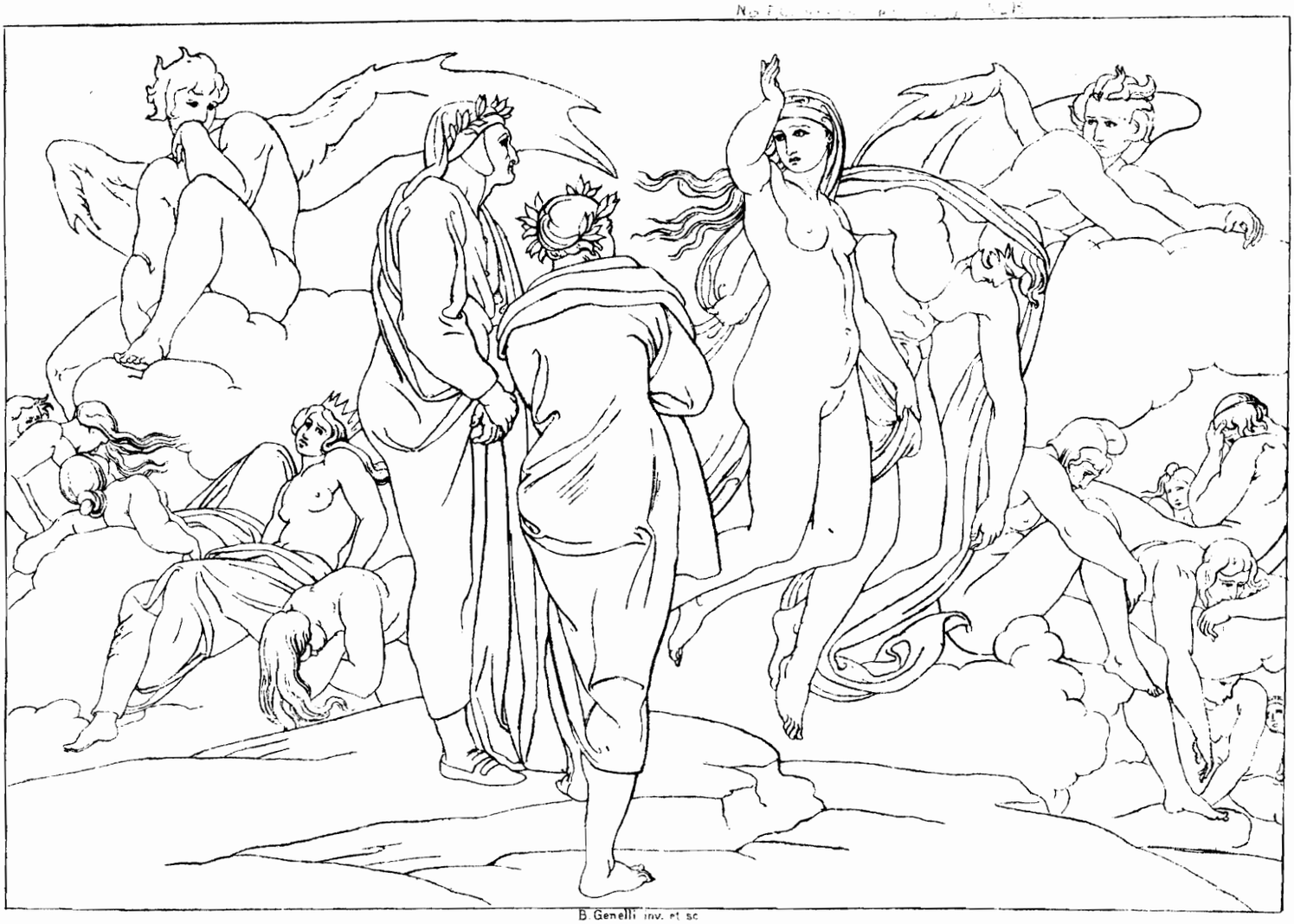
Jetzt sind wir da angelangt, wo der Dichter der *Divina Commedia*, beim Beginn seiner Gesänge vom Paradiese, noch auf der Höhe des Purgatoriums steht, und den Widerschein jenes göttlichen Lichtes empfängt, das seine Augen noch nicht unmittelbar ertragen könnten. Den Himmel selbst vermag die Kunst nicht 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 Seeligkeit 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.

147708



B. Genelli inv. et sc.

FRANZ LISZT

Eine Symphonie

zu

DANTE'S

Divina Commedia

für

grosses 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		„ 12.—.
Für zwei Pianoforte zu vier Händen vom Komponisten (Partitur)		„ 6.—.
Für Pianoforte zu vier Händen von Arthur Hahn		„ 6.—.
Für Pianoforte zu zwei Händen von Th. Forchhammer		„ 6.—.

Eigenthum der Verleger

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

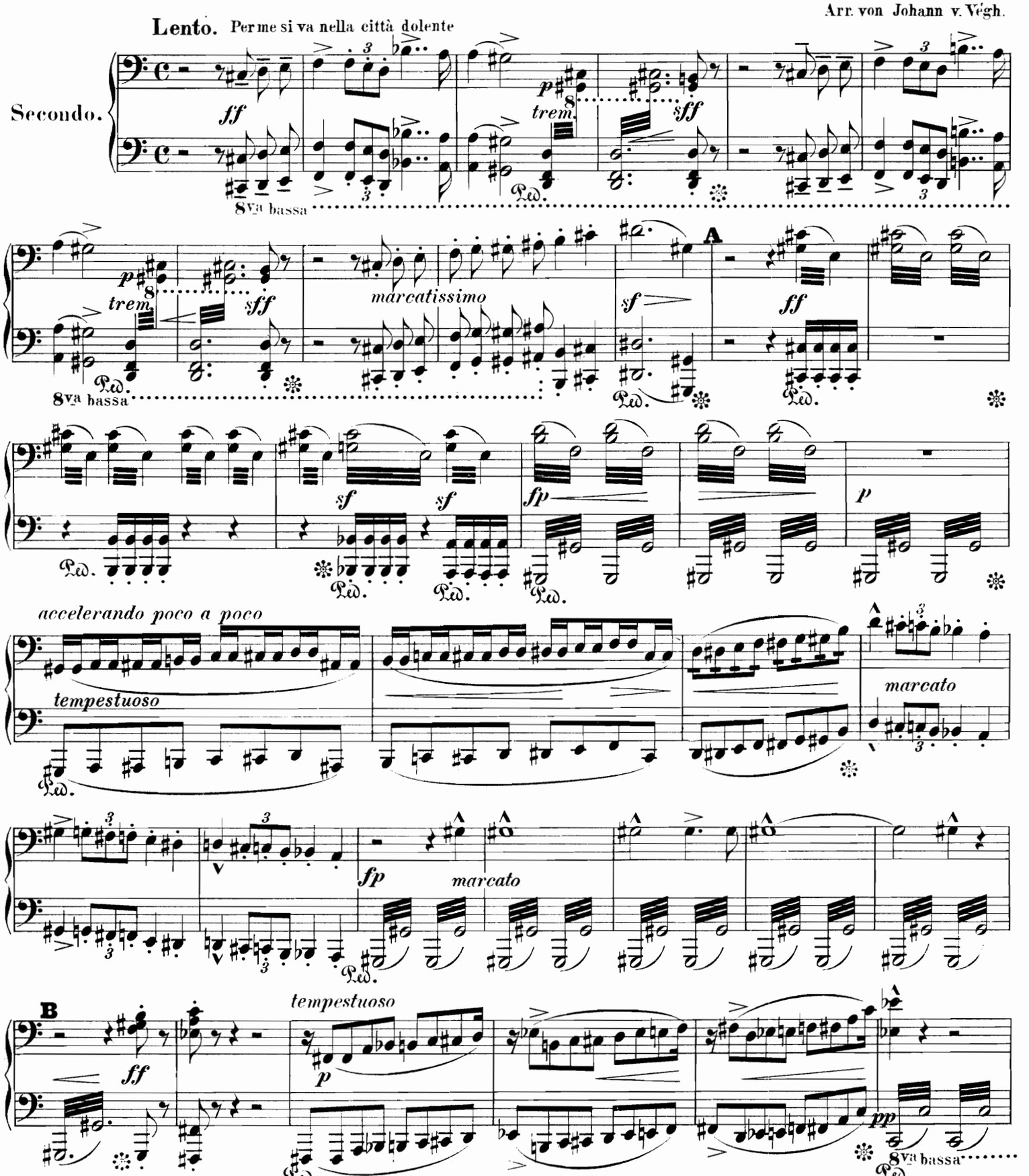
· BREITKOPF & HÄRTEL ·

· LEIPZIG · BRÜSSEL · NEW YORK ·

PIANOFORTE I.

I. Inferno.

F. Liszt.
Arr. von Johann v. Végh.



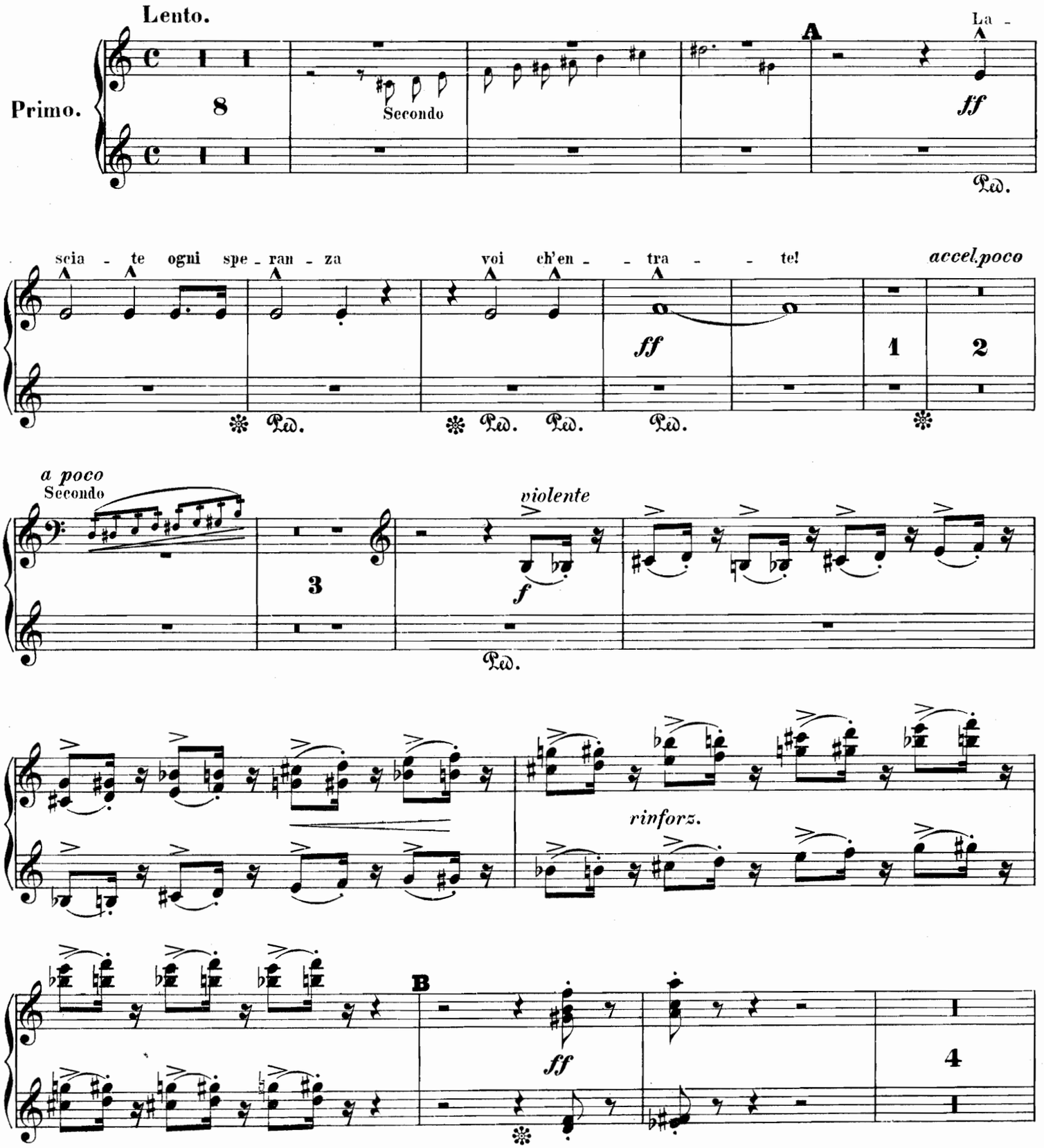
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Aufführungsrecht vorbehalten.

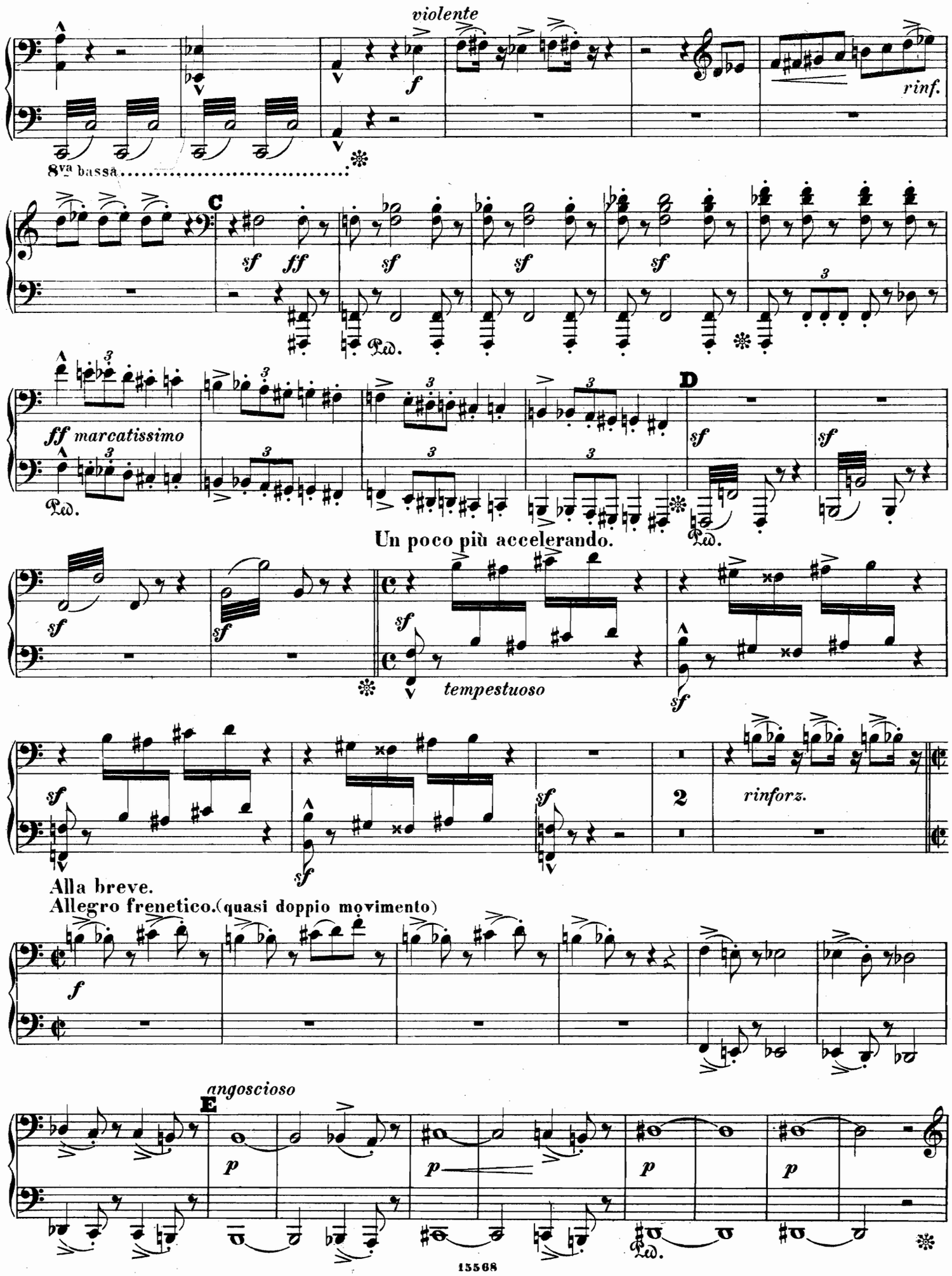
PIANOFORTE I.

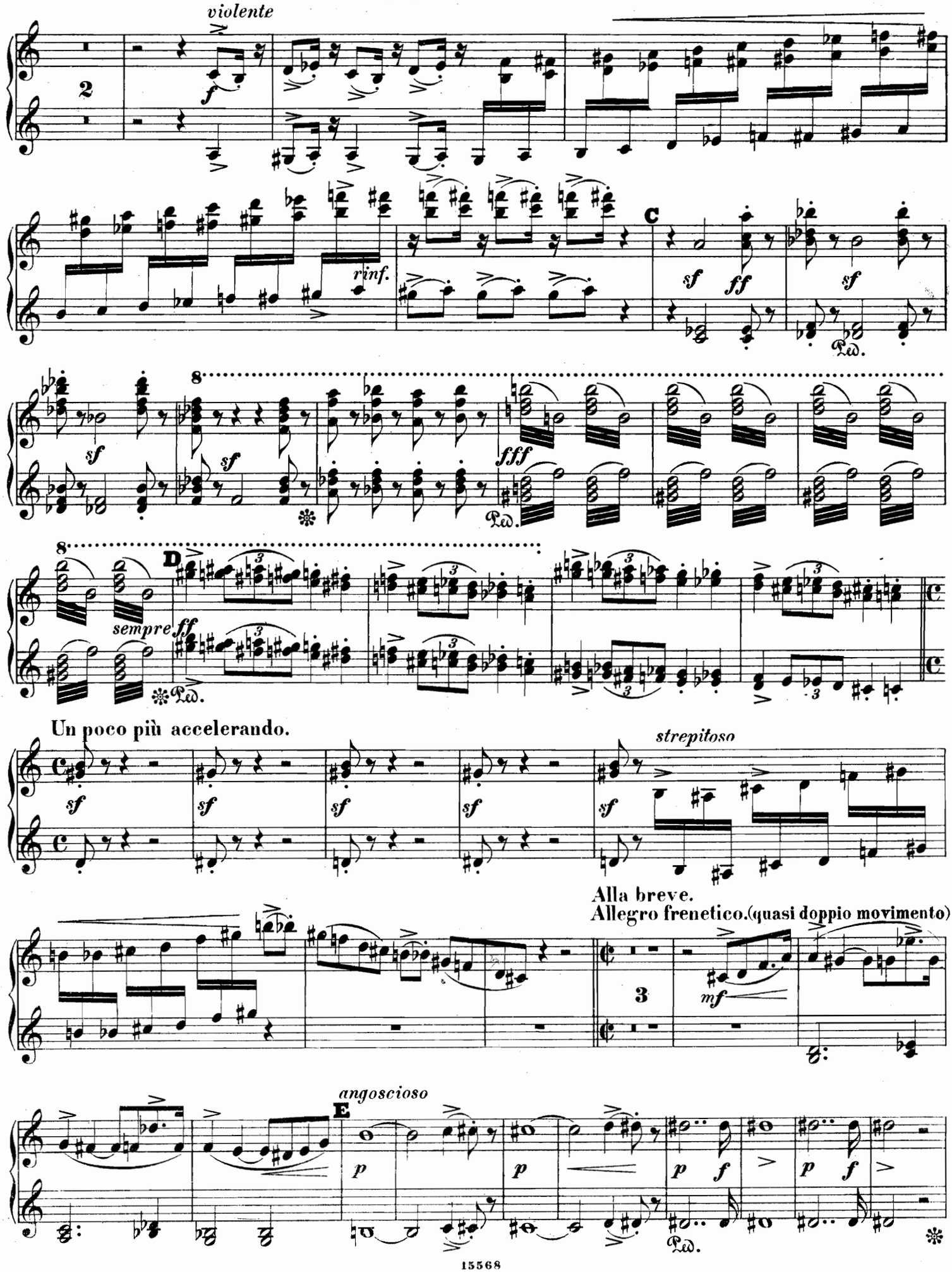
I. Inferno.

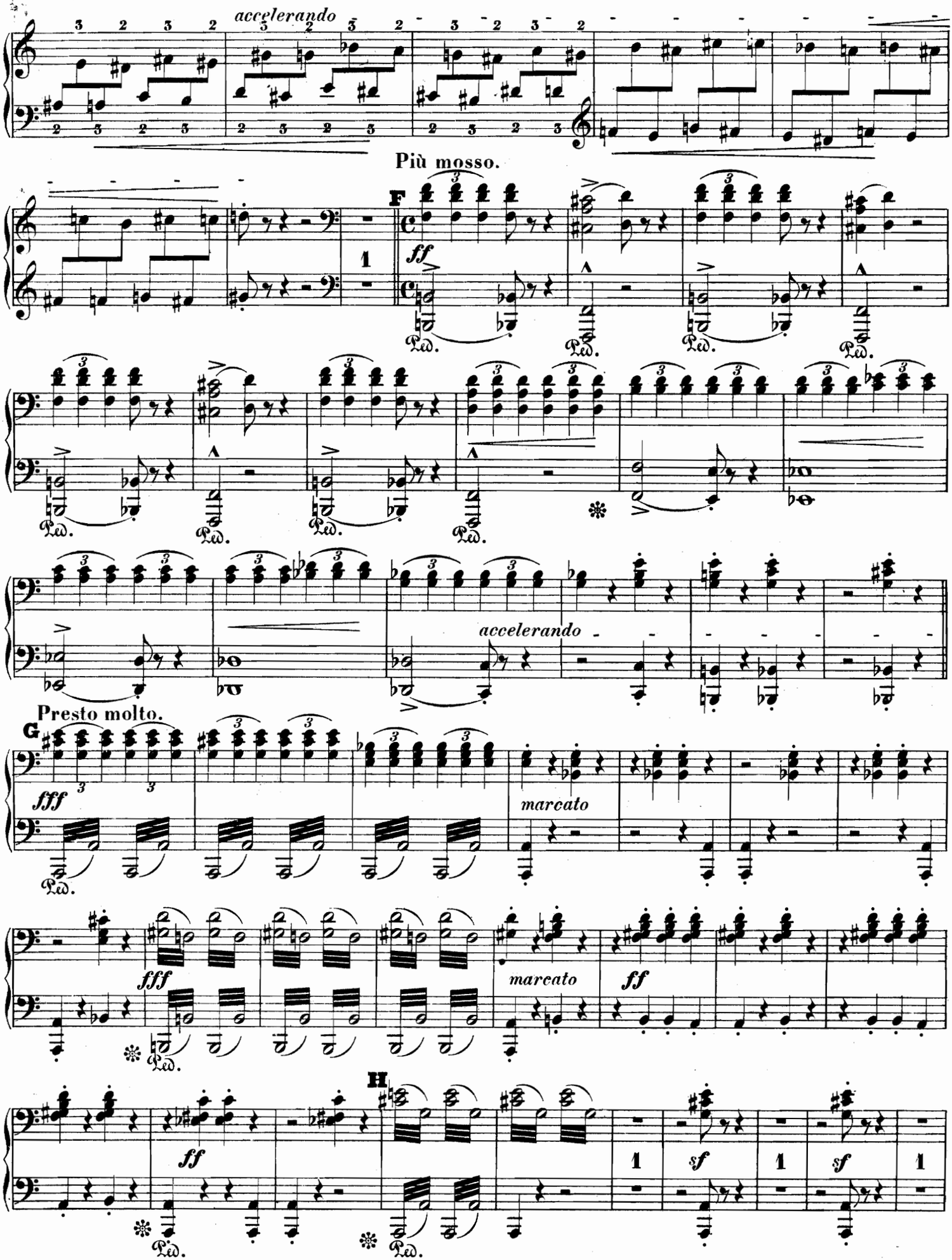
F. Liszt.
Arr. von Johann v. Végh.

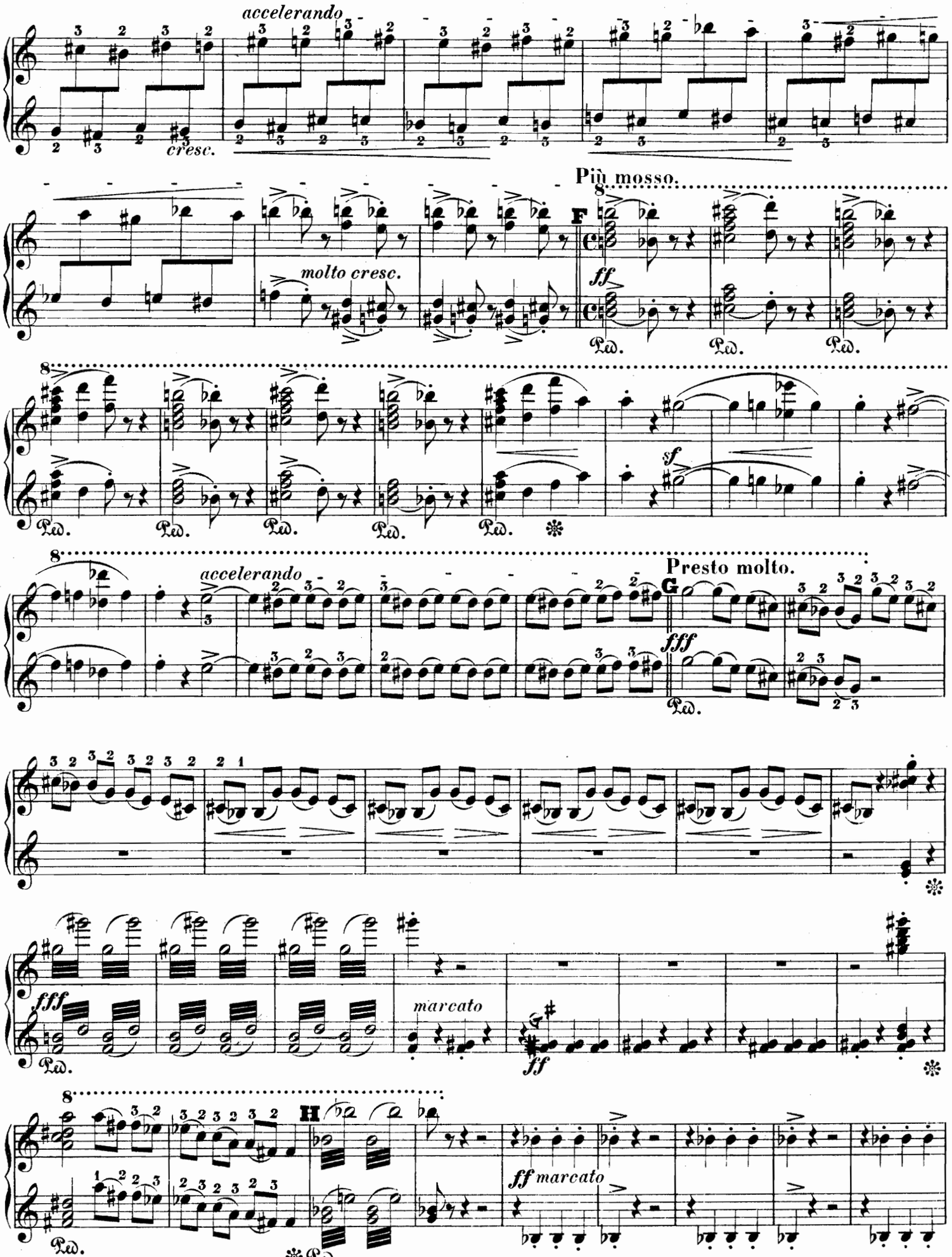


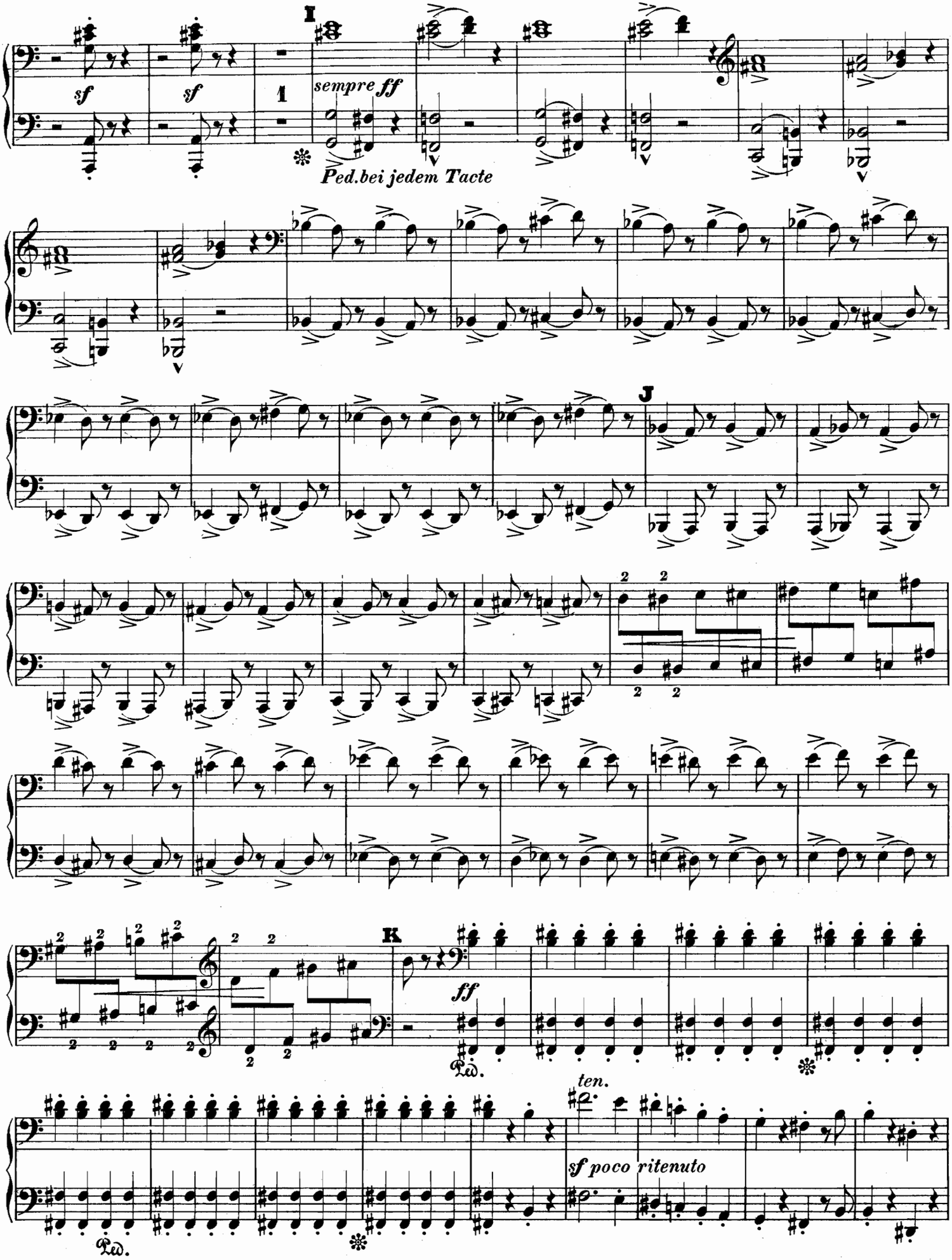
Aufführungsrecht vorbehalten.

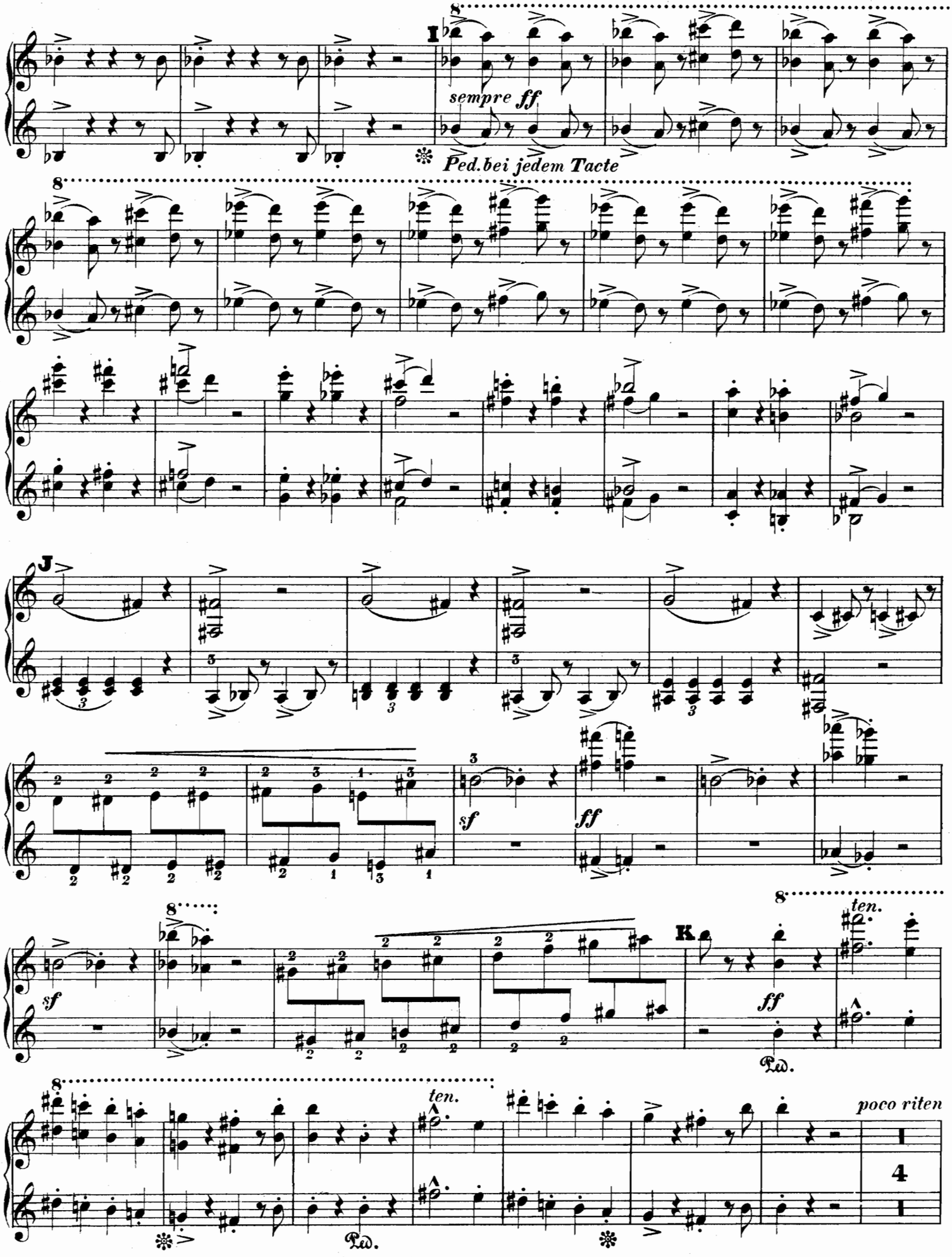

violente
f
rinf.
8va bassa
C
sf ff
sf
sf
sf
sf
Ped.
ff marcatissimo
Ped.
D
sf
sf
Ped.
Un poco più accelerando.
sf
sf
sf
tempestuoso
sf
sf
sf
2
rinforz.
Alla breve.
Allegro frenetico.(quasi doppio movimento)
f
angoscioso
E
p
p
p
p
Ped.

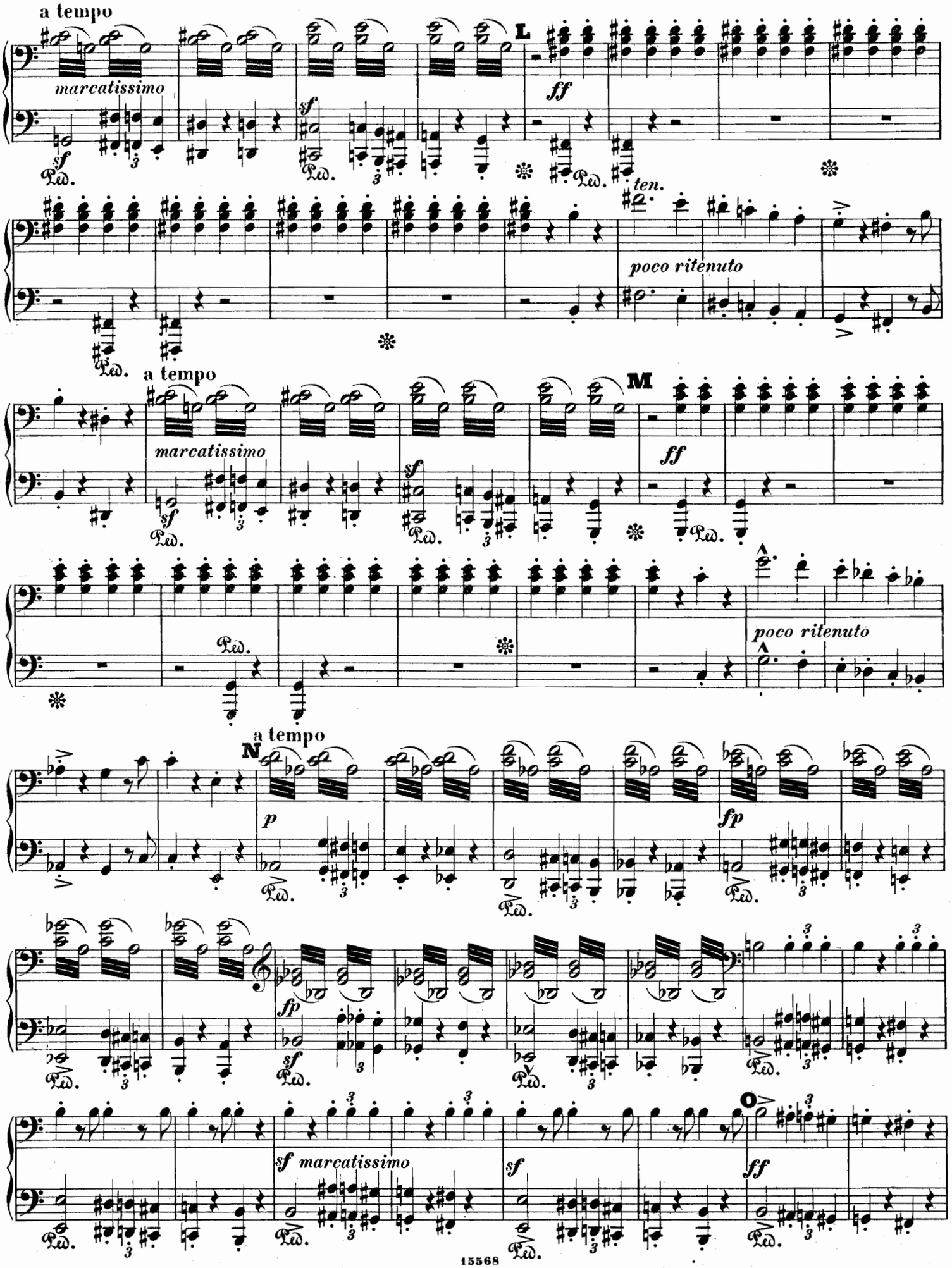

violente
2
f
rinf.
C
sf
ff
sf
Ped.
8
sf
sf
fff
Ped.
8
D
sempre
ff
Ped.
Un poco più accelerando.
sf
sf
sf
sf
sf
strepitoso
Alla breve.
Allegro frenetico.(quasi doppio movimento)
3
mf
angoscioso
E
p
p
p
f
p
f
Ped.

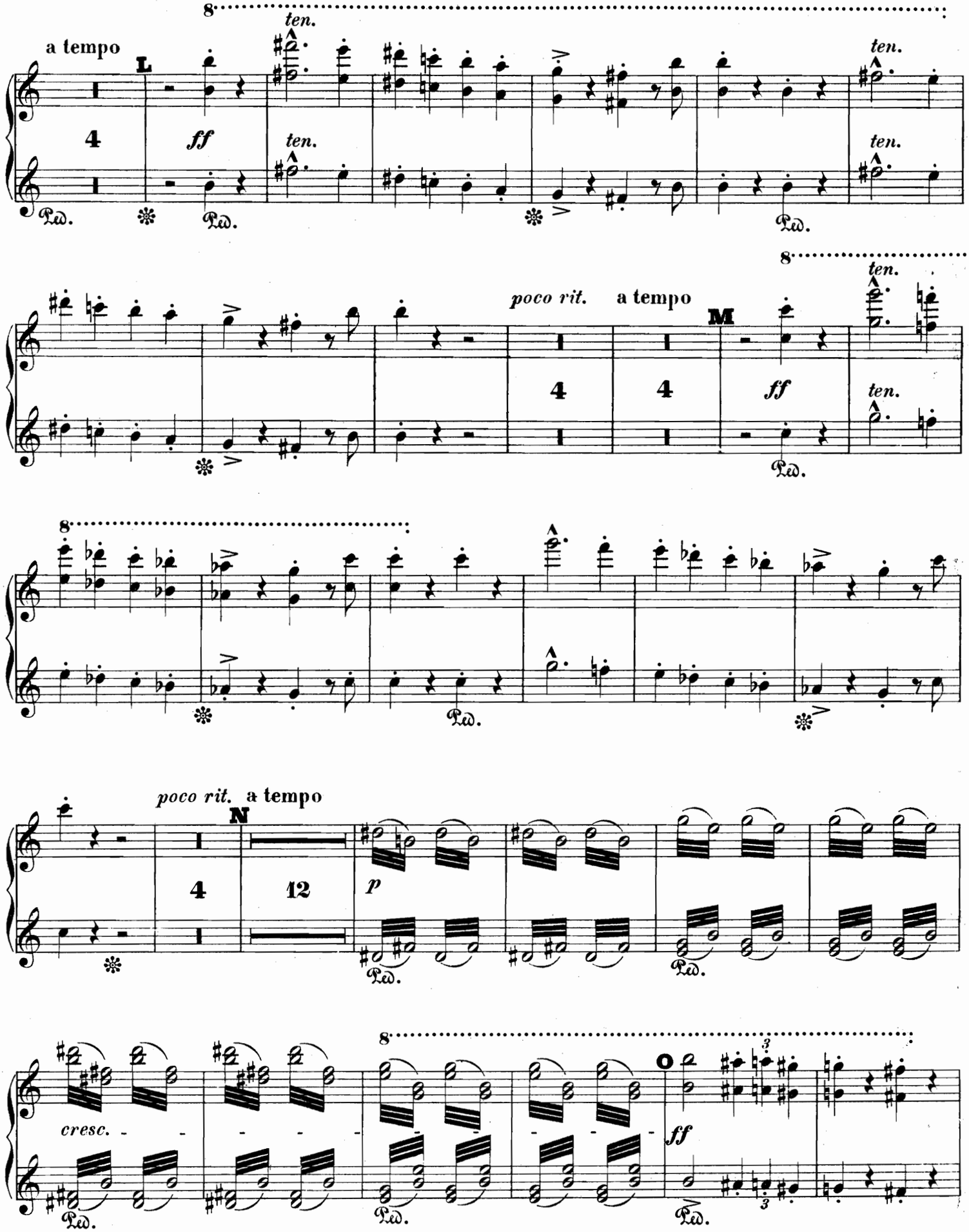

accelerando
Più mosso.
F
ff
Ped.
accelerando
Presto molto.
G
fff
marcato
H
sf

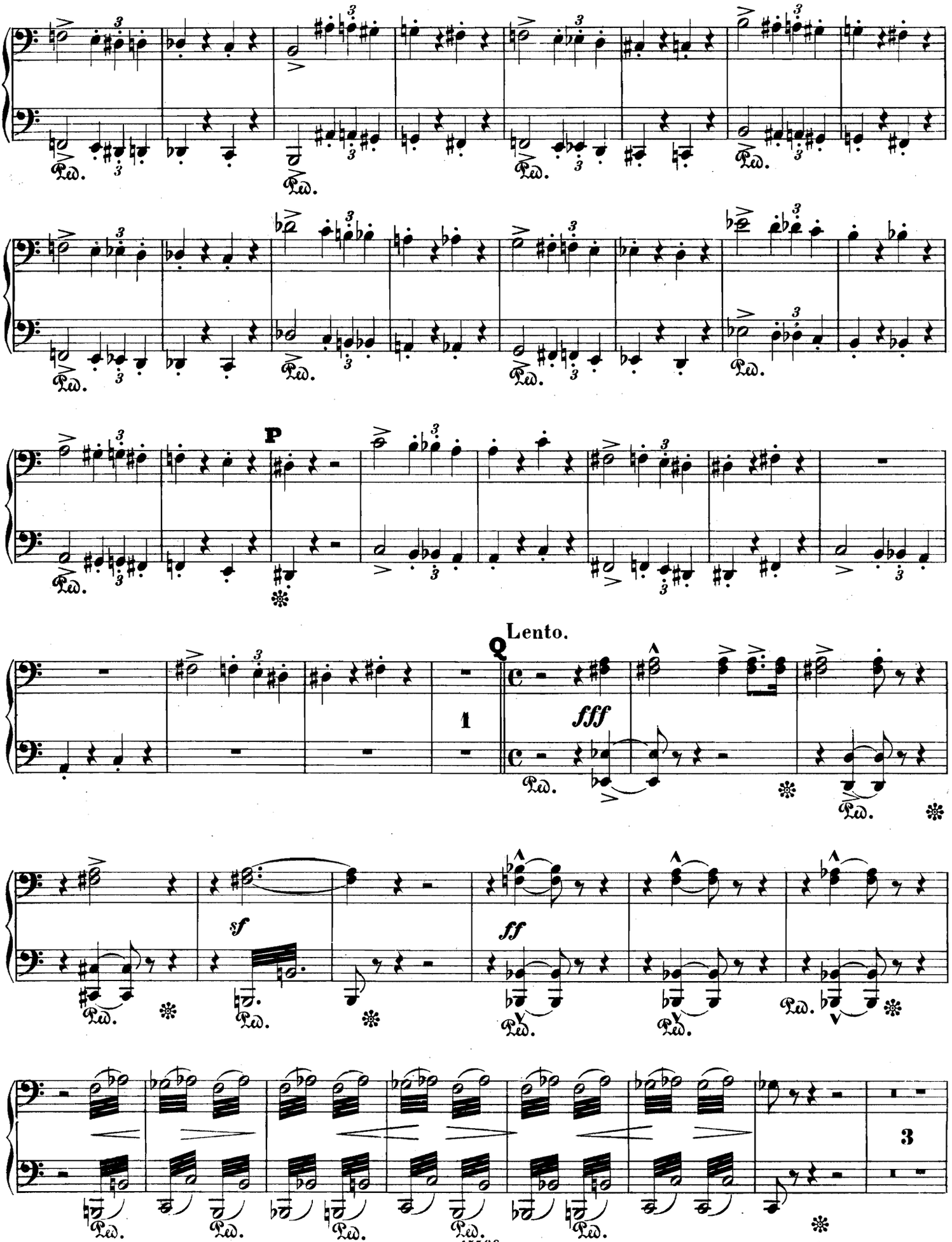

accelerando
cresc.
Più mosso.
molto cresc.
F
ff
Ped.
sf
accelerando
Presto molto.
G
fff
marcato
ff
H
ff marcato

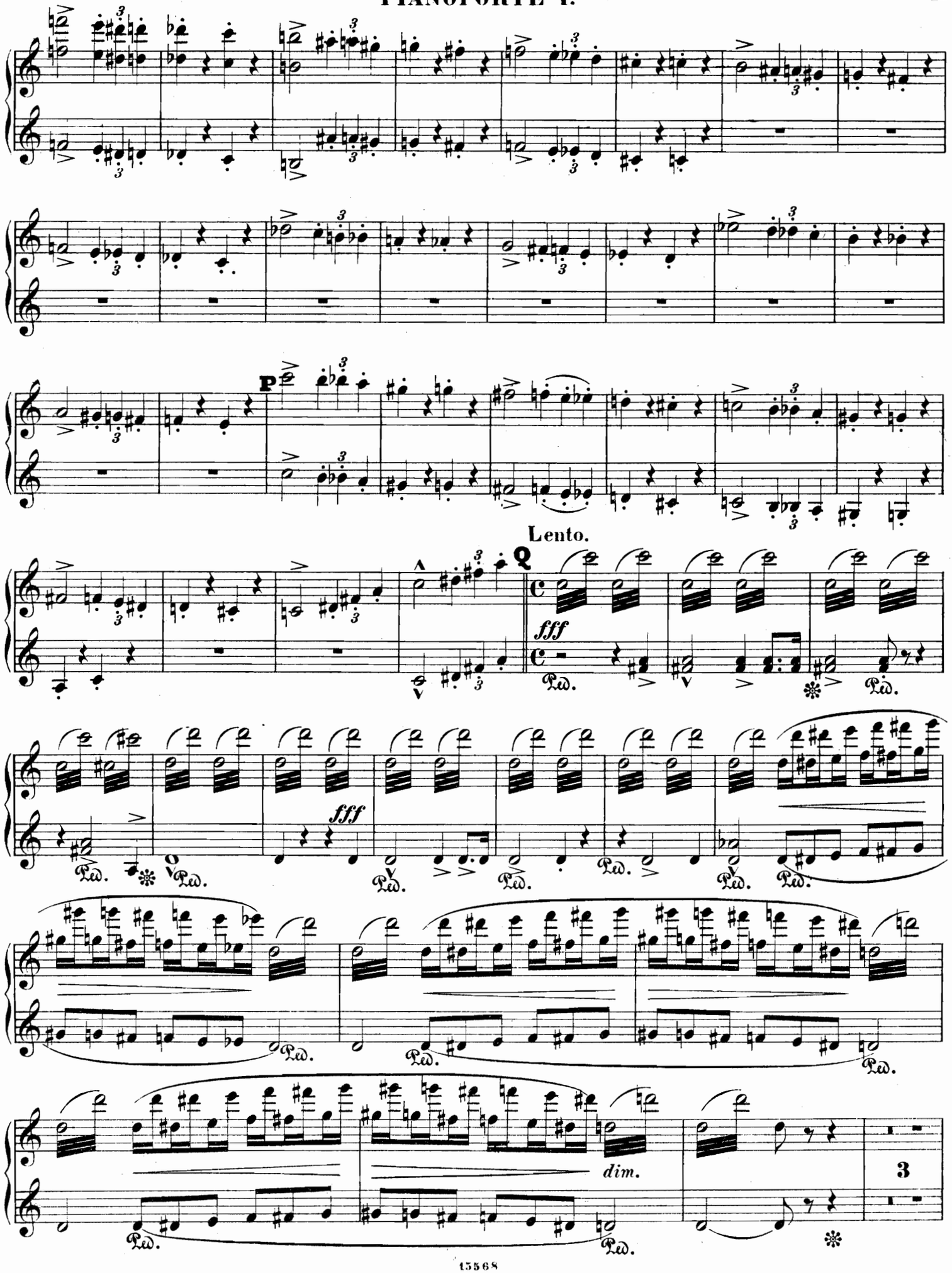

I
sempre ff
Ped.bei jedem Tacte
J
K
ff
ten.
sf poco ritenuto

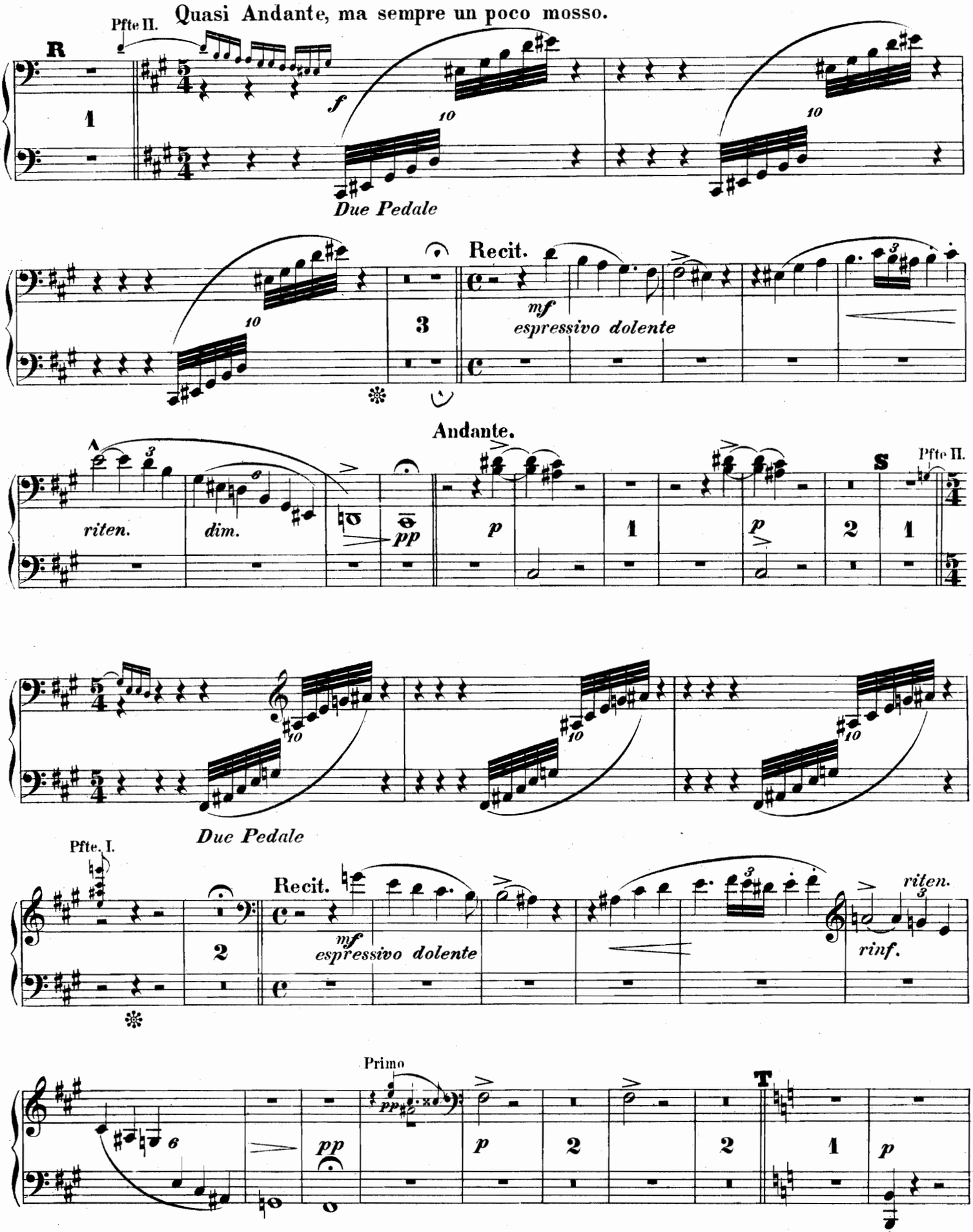

I
sempre ff
Ped. bei jedem Tacte
J
sf
ff
K
ten.
poco riten
4

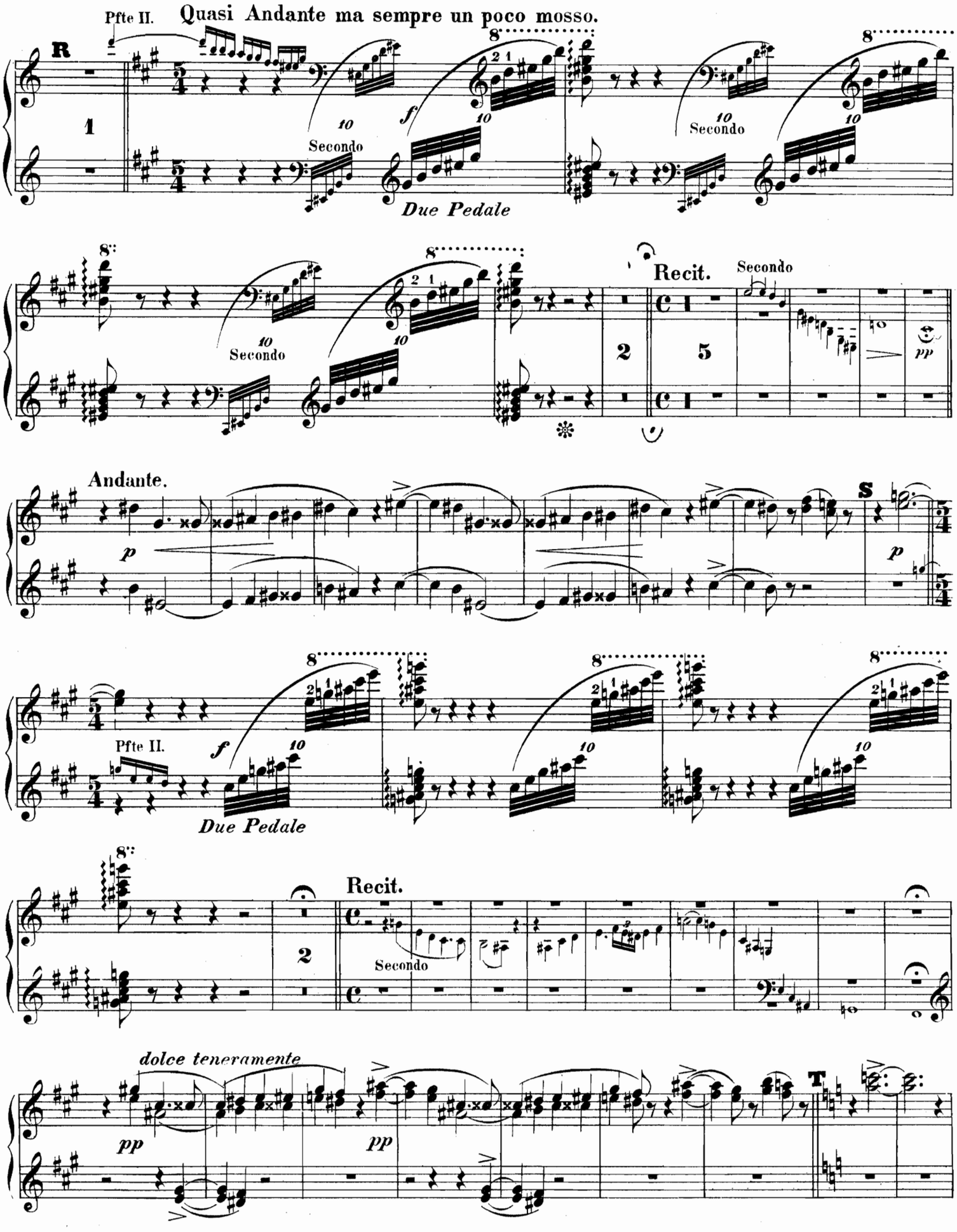

a tempo
marcatissimo
L
ff
ten.
poco ritenuto
a tempo
marcatissimo
M
ff
poco ritenuto
a tempo
N
p
fp
fp
sf marcatissimo
sf
O
ff

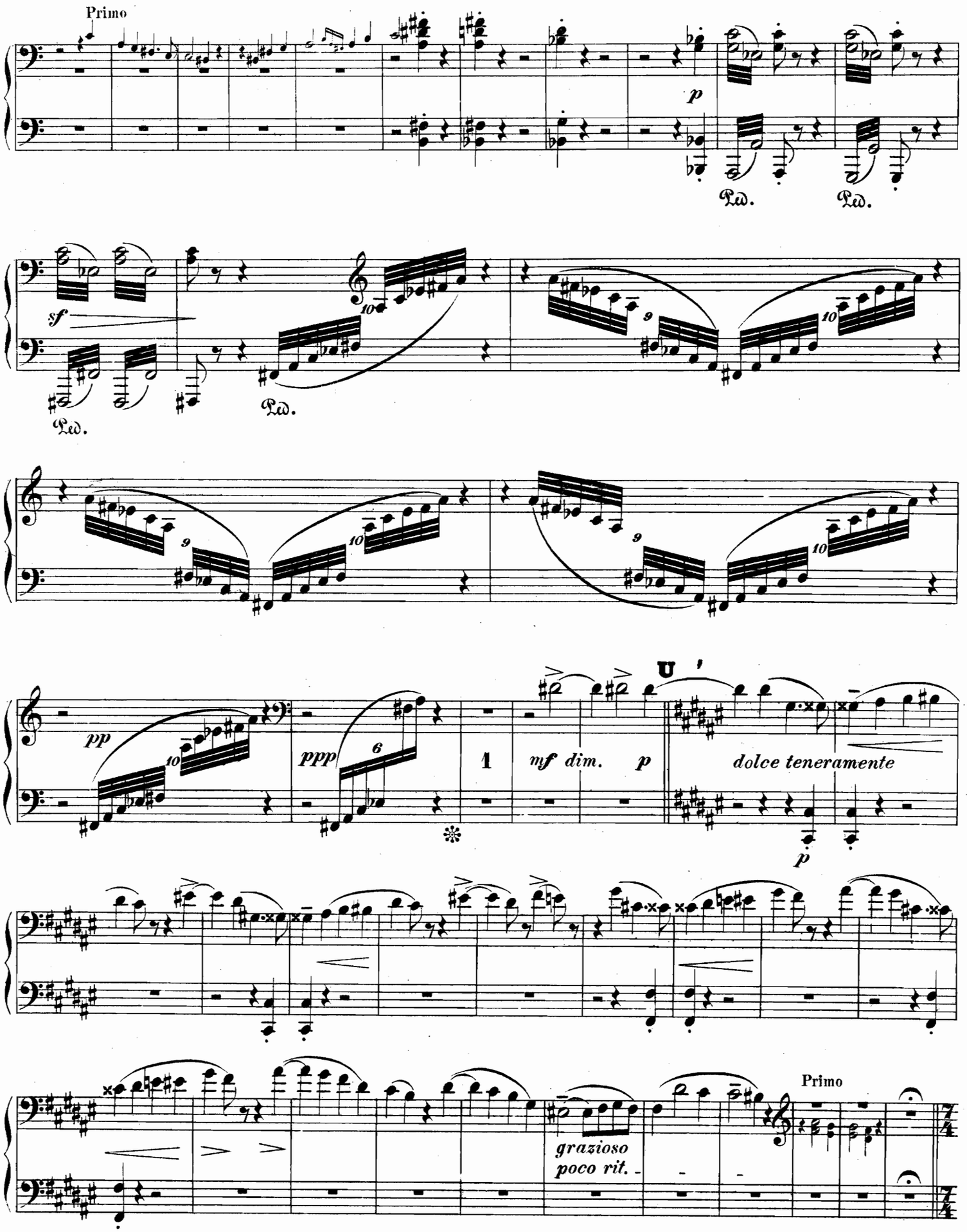

8
ten.
a tempo
L
4
ff
ten.
ten.
ten.
Ped.
poco rit.
a tempo
M
4
4
ff
N
4
12
p
poco rit.
a tempo
cresc.
O
ff
3

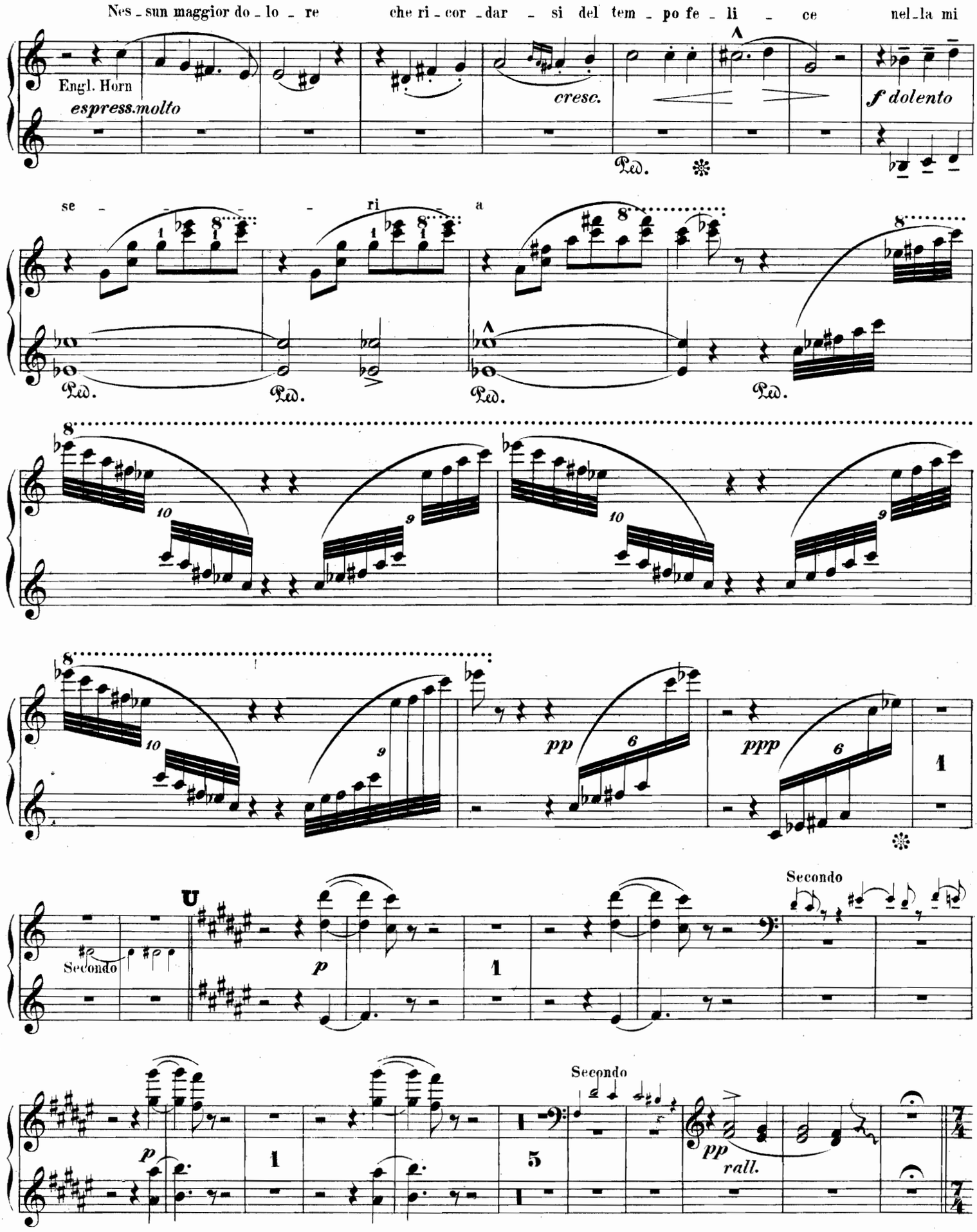

P
Lento.
Q
fff
sf
ff
1
3

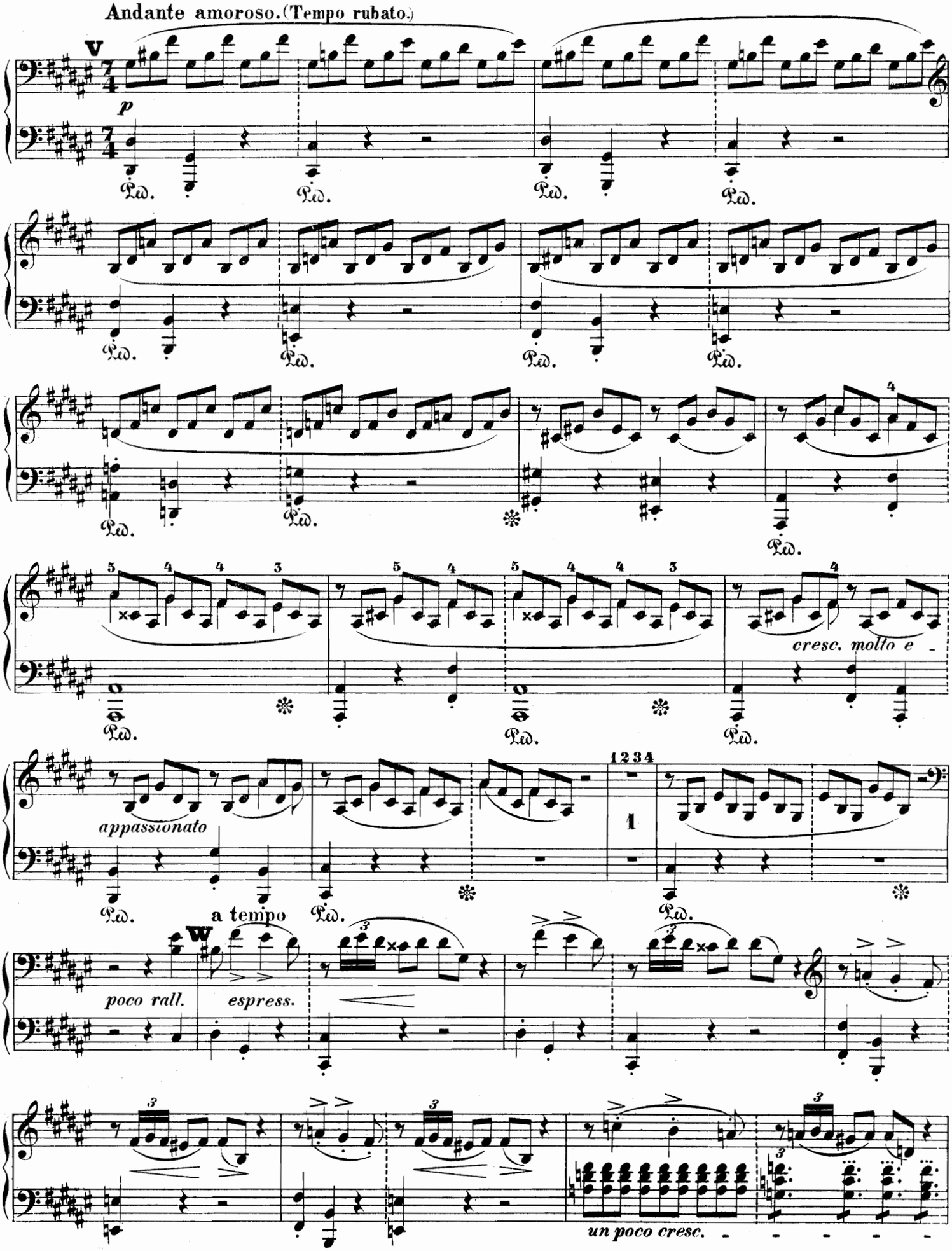

P
Lento.
fff
fff
dim.

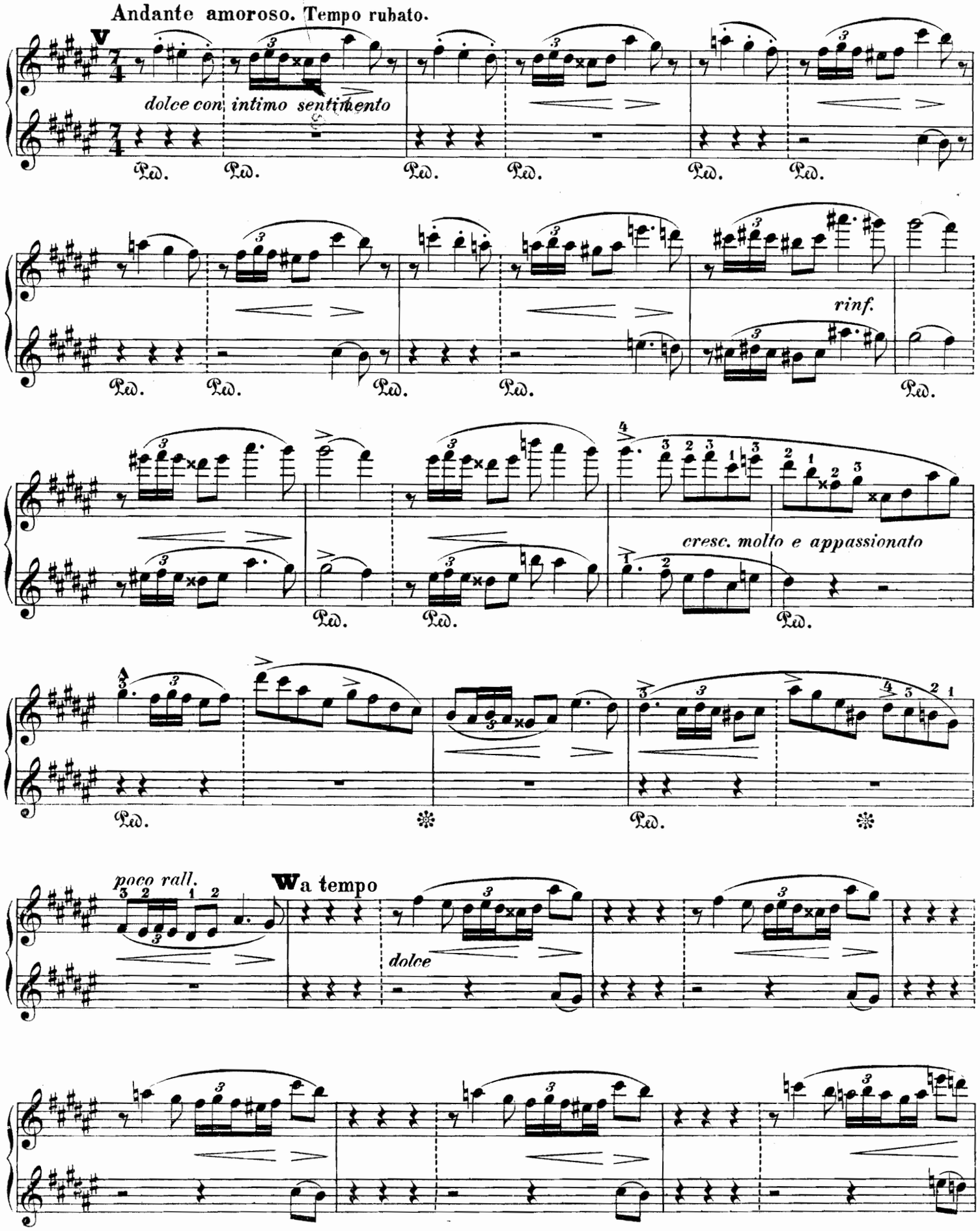

Quasi Andante, ma sempre un poco mosso.
Pfte II.
R
1
f
10
Due Pedale
Recit.
mf
espressivo dolente
3
Andante.
riten.
dim.
pp
p
1
2
S
Pfte II.
Due Pedale
Pfte. I.
Recit.
mf
espressivo dolente
2
riten.
rinf.
Primo
pp
6
T

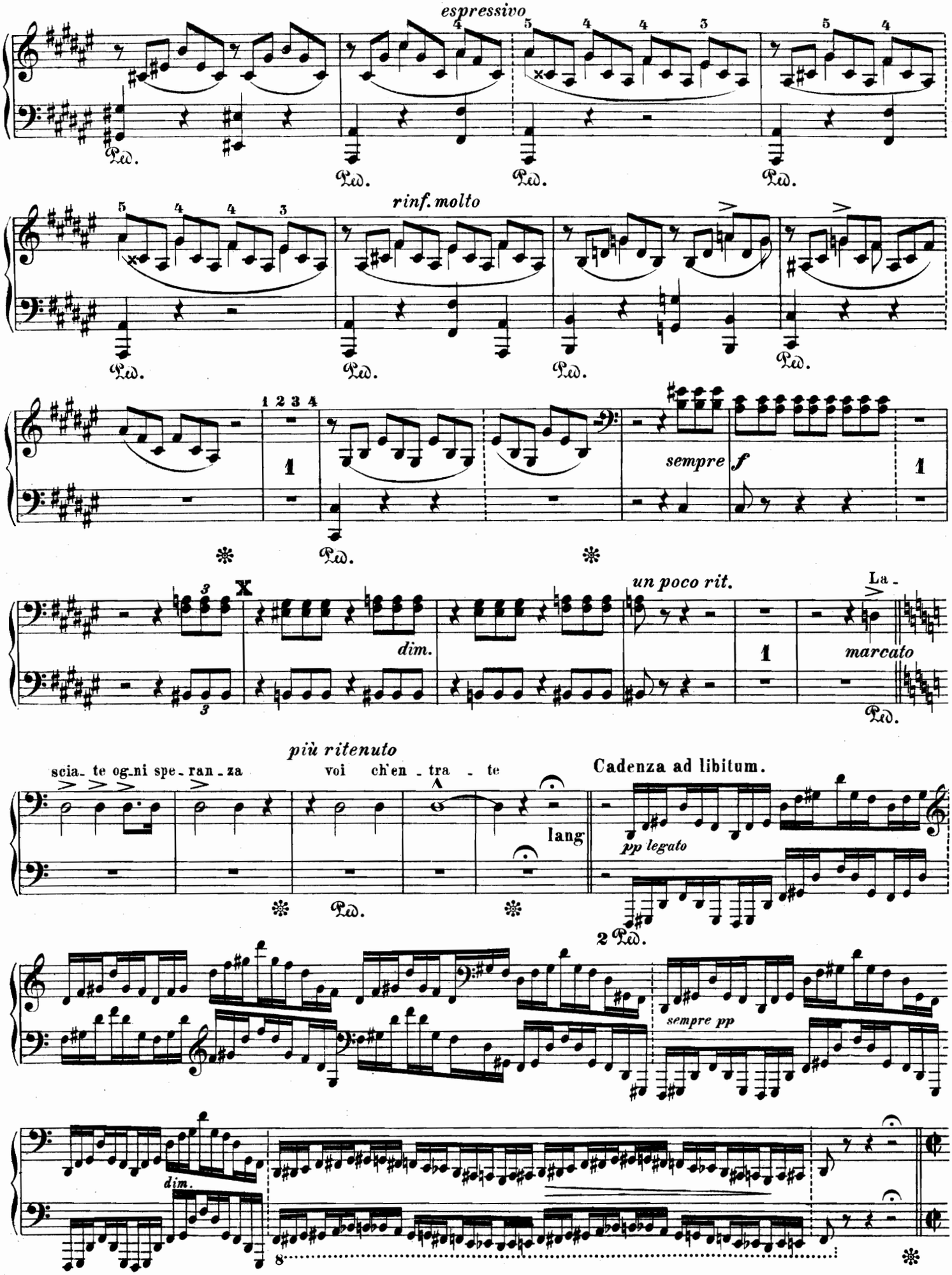

Pfte II.
Quasi Andante ma sempre un poco mosso.
R
1
Secondo
Due Pedale
Secondo
2
5
Recit.
Secondo
Andante.
S
Pfte II.
Due Pedale
Recit.
Secondo
dolce teneramente
T

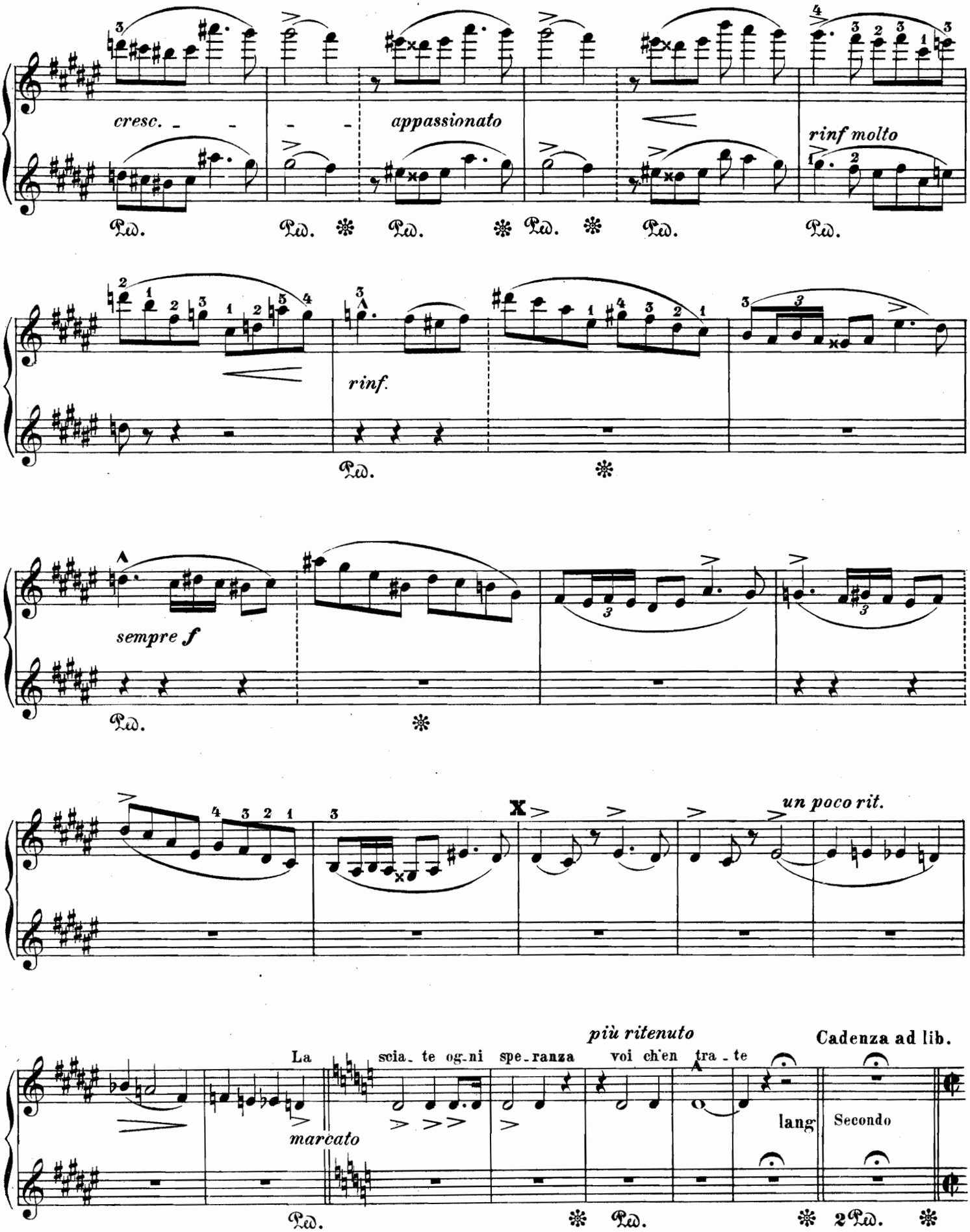

Primo
p
Ped.
Ped.
sf
Ped.
Ped.
pp
ppp
1
mf dim.
p
dolce teneramente
p
grazioso
poco rit.
Primo


Nes - sun maggior do - lo - re che ri - cor - dar - si del tem - po fe - li - ce nel - la mi
Engl. Horn
espress.molto
cresc.
f dolento
se - - - - ri - a
Ped.
pp
ppp
Secondo
p
pp
rall.


Andante amoroso. (Tempo rubato.)
V
p
Ped.
cresc. molto e
1 2 3 4
1
appassionato
a tempo
W
poco rall.
espress.
un poco cresc.


Andante amoroso. Tempo rubato.
V
dolce con intimo sentimento
Ped.
rinf.
cresc. molto e appassionato
poco rall.
W a tempo
dolce


espressivo
rinf. molto
sempre f
un poco rit.
La -
marcato
dim.
più ritenuto
scia- te og-ni spe- ran - za
voi ch'en - tra - te
lang
Cadenza ad libitum.
pp legato
sempre pp
dim.


cresc.
appassionato
rinf molto
rinf.
sempre f
un poco rit.
più ritenuto
Cadenza ad lib.
La scia_te og_ni spe_ranza voi ch'en tra_te
marcato
lang
Secondo

Tempo primo. (Allegro Alla breve.)

Y Pfte II.

4 3 2 1

p

ff marc. molto, ironico

Z

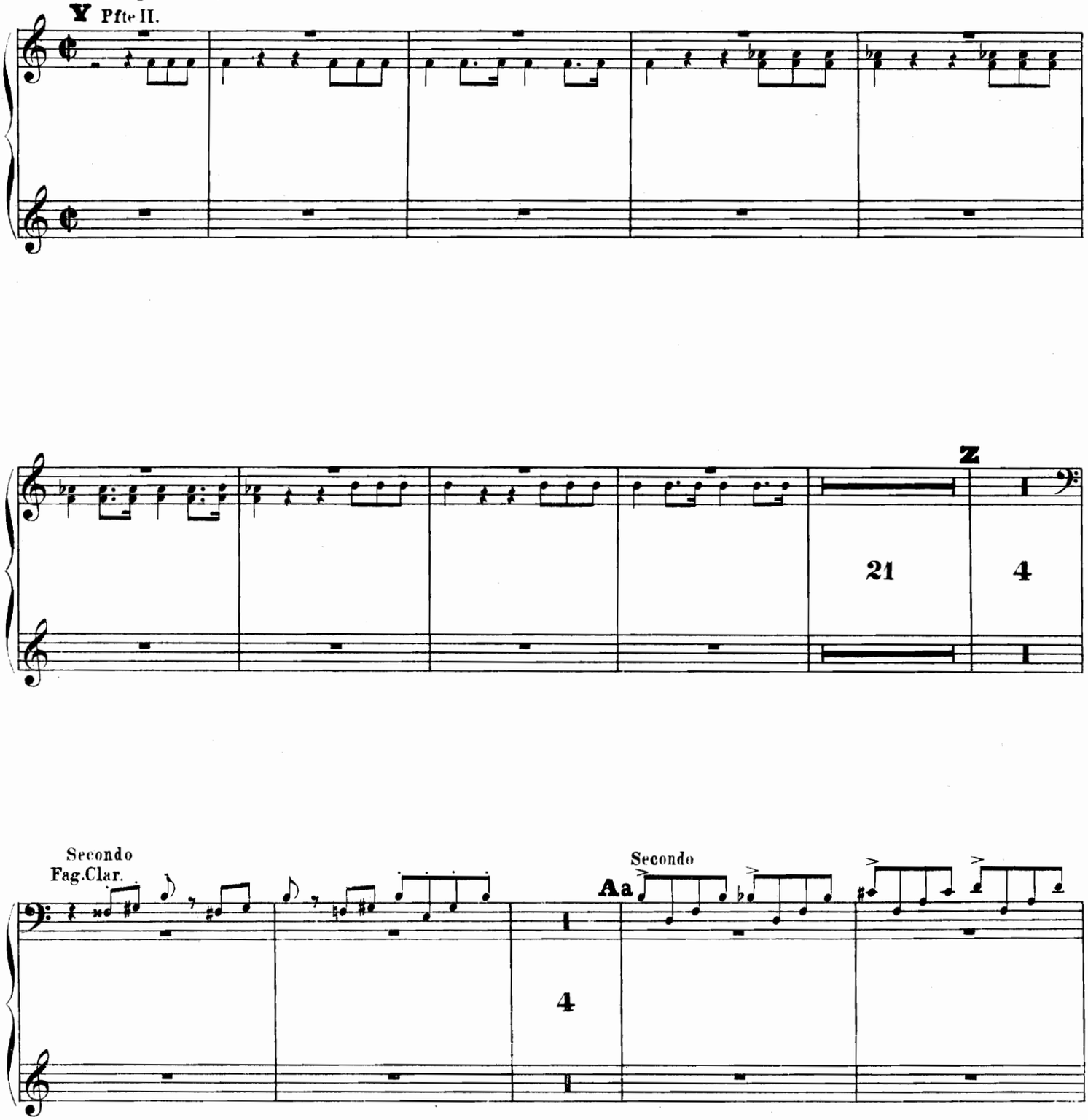
Fag. Clar.

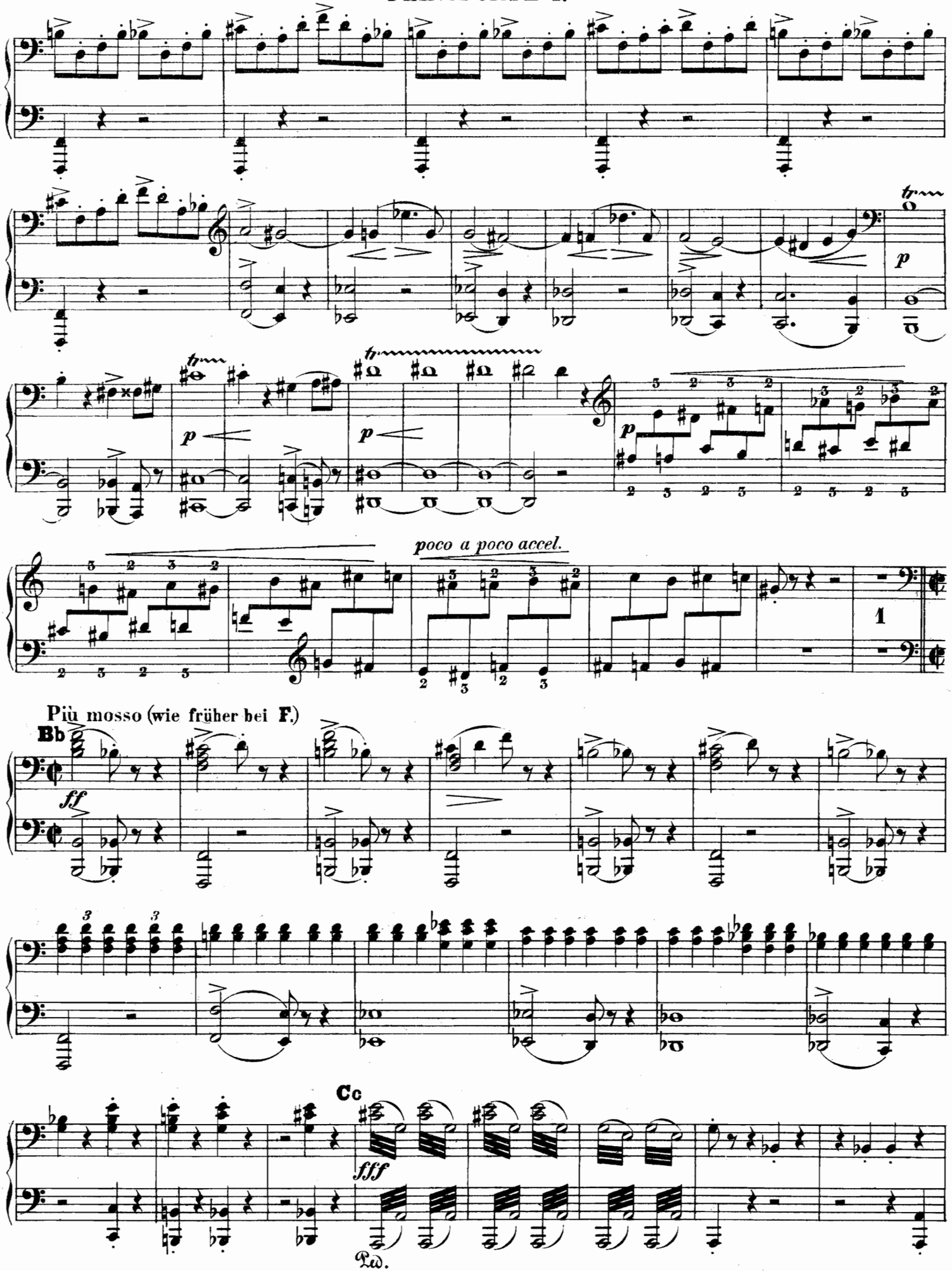
f marc. e stacc.

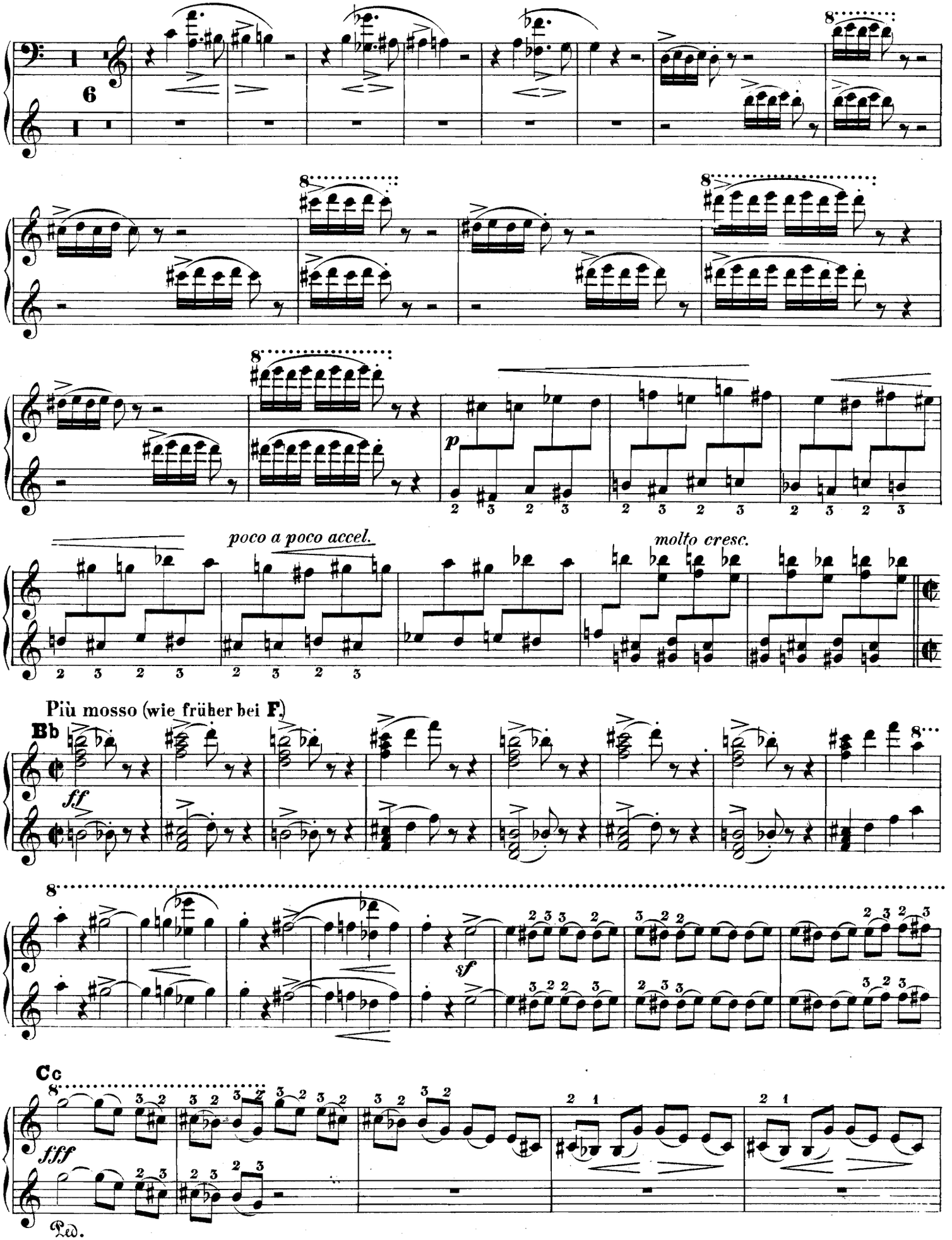
Aa

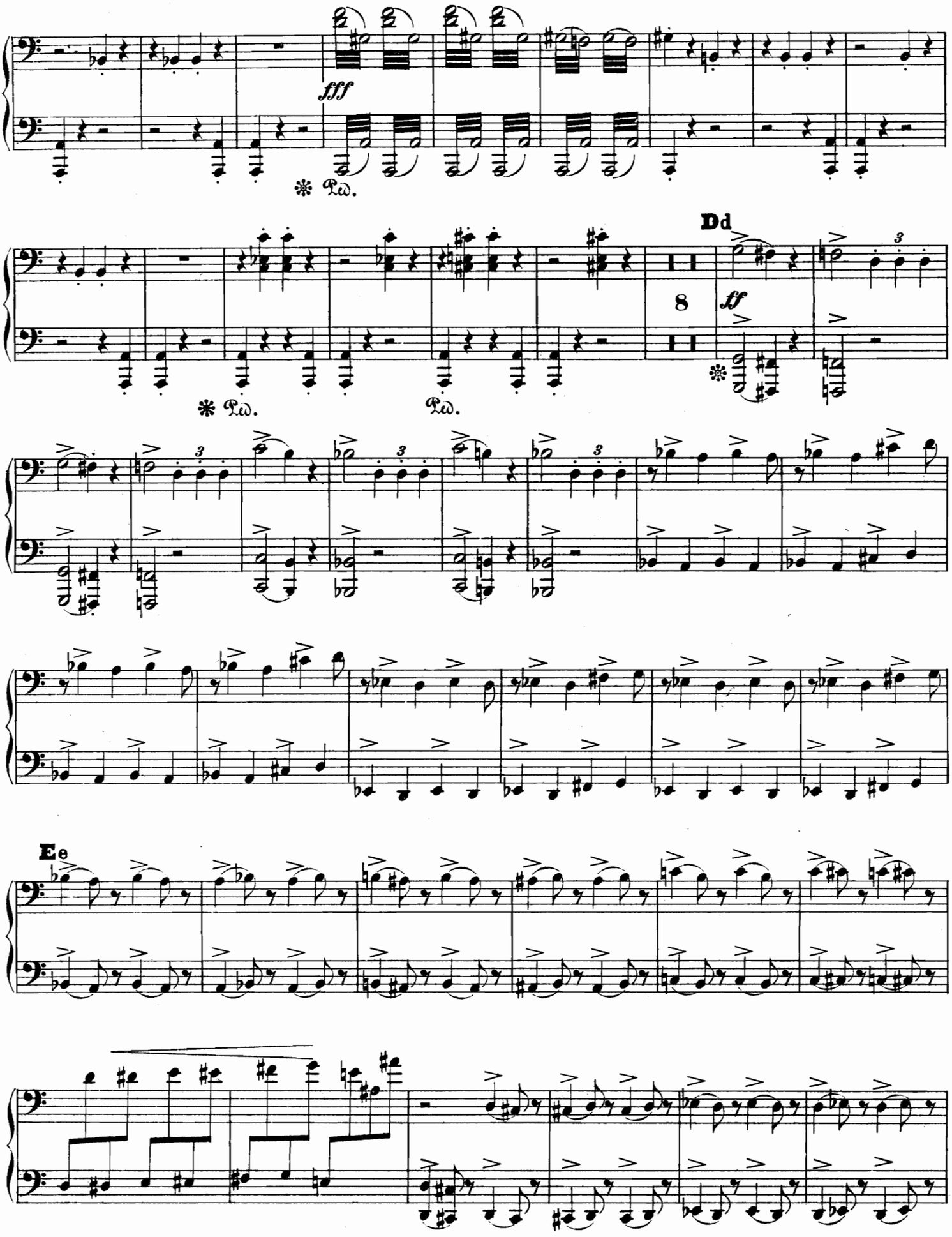
mf

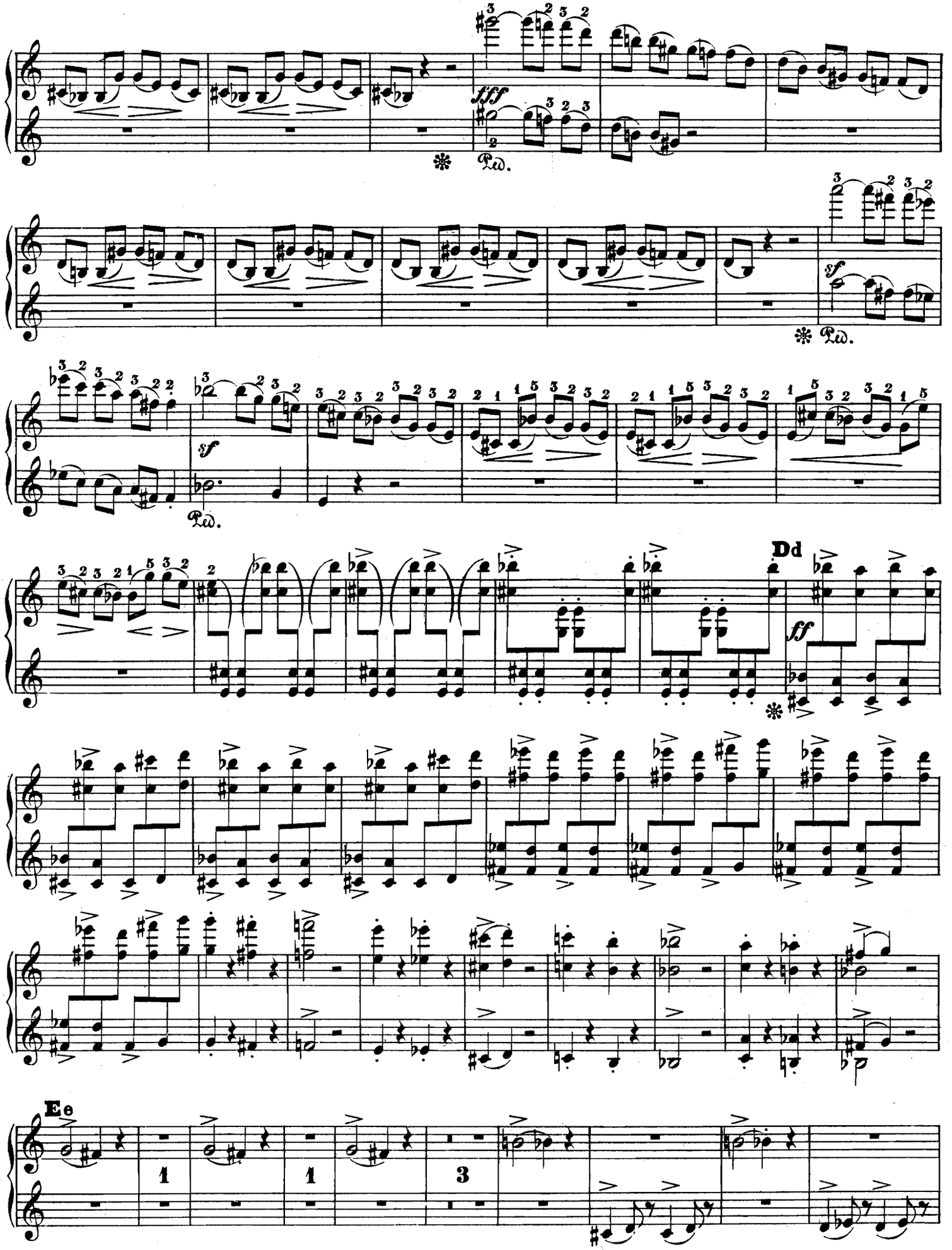
Tempo primo.(Allegro Alla breve.)

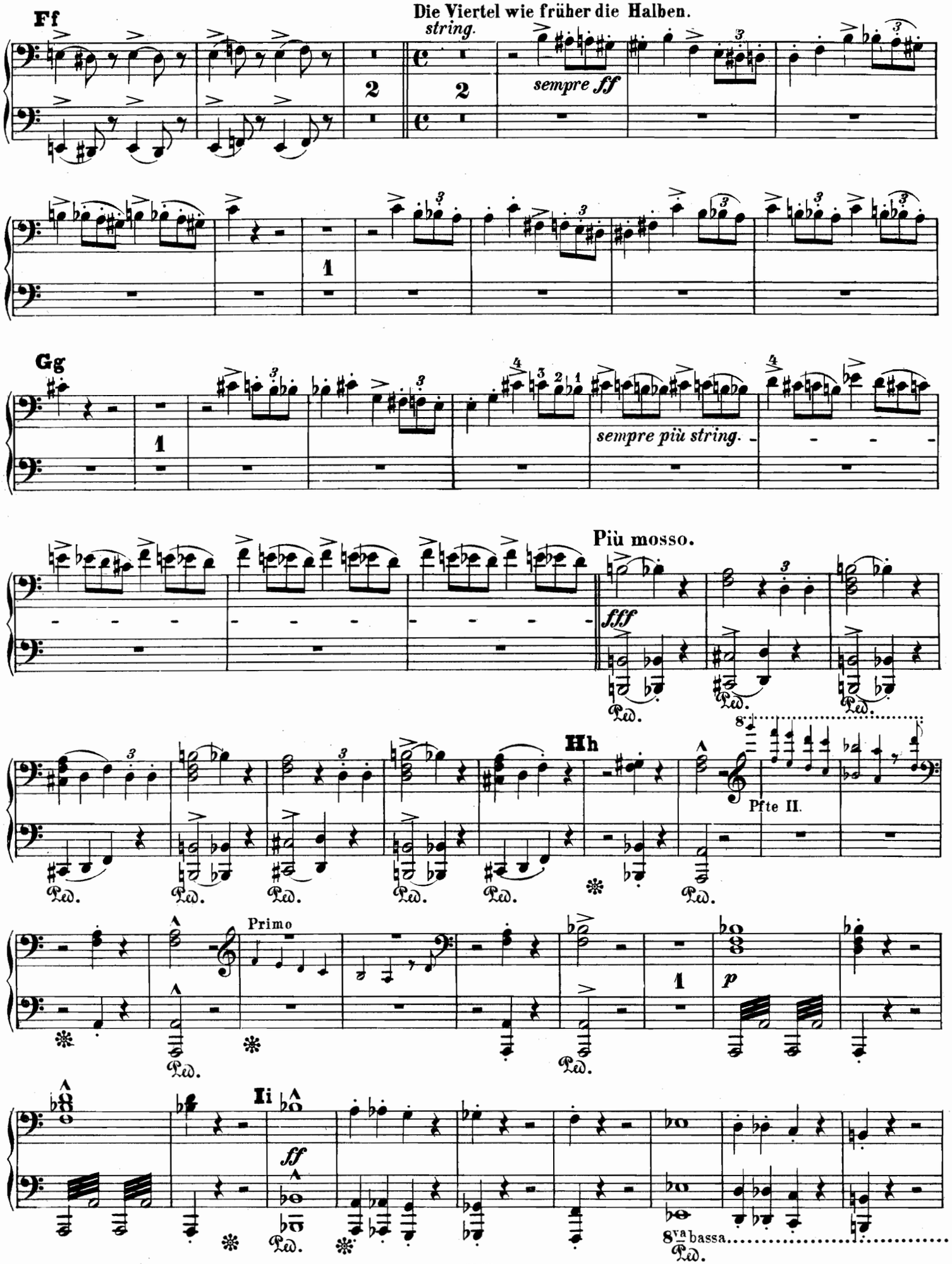


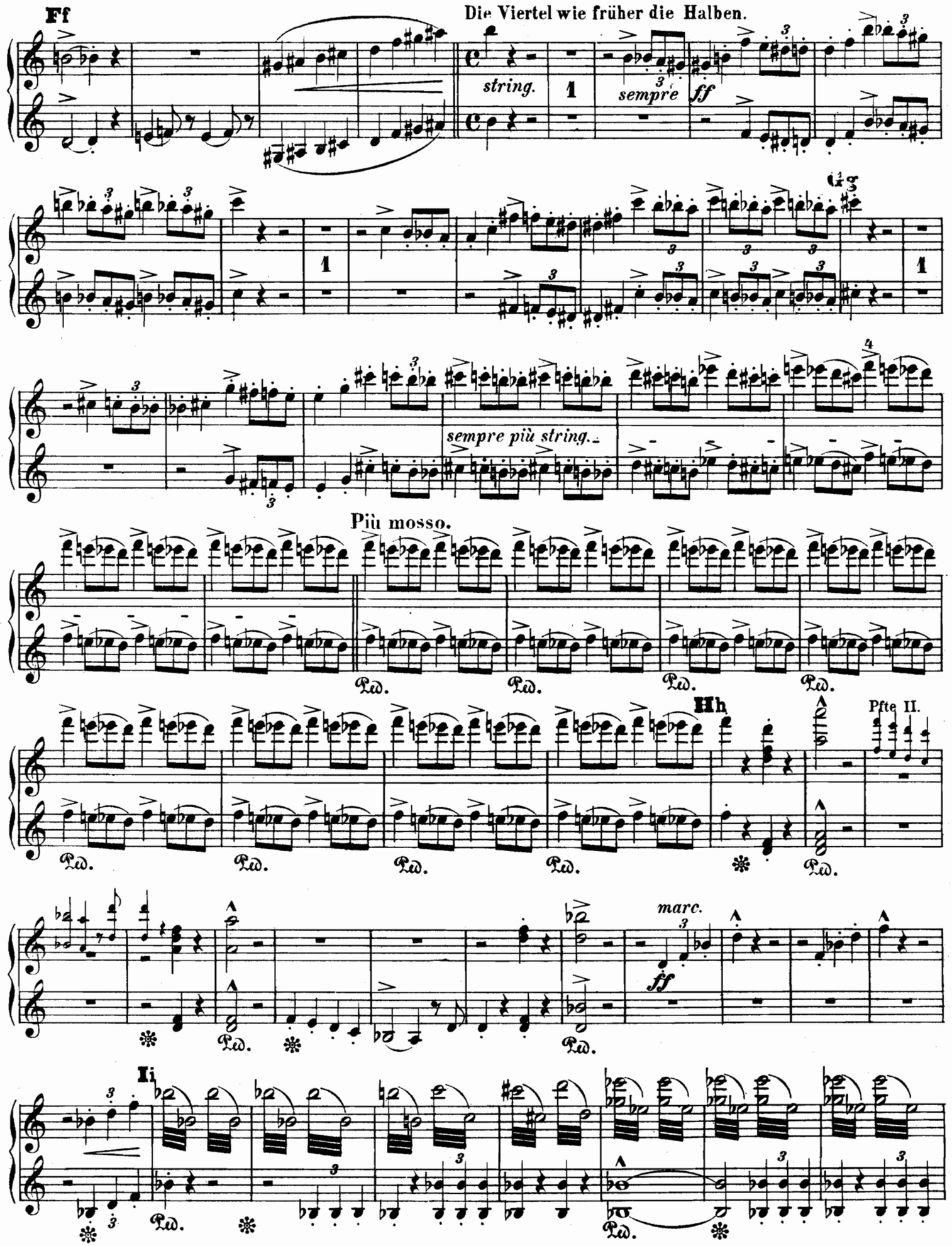

poco a poco accel.
Più mosso (wie früher bei F.)
Bb
Cc
Ped.

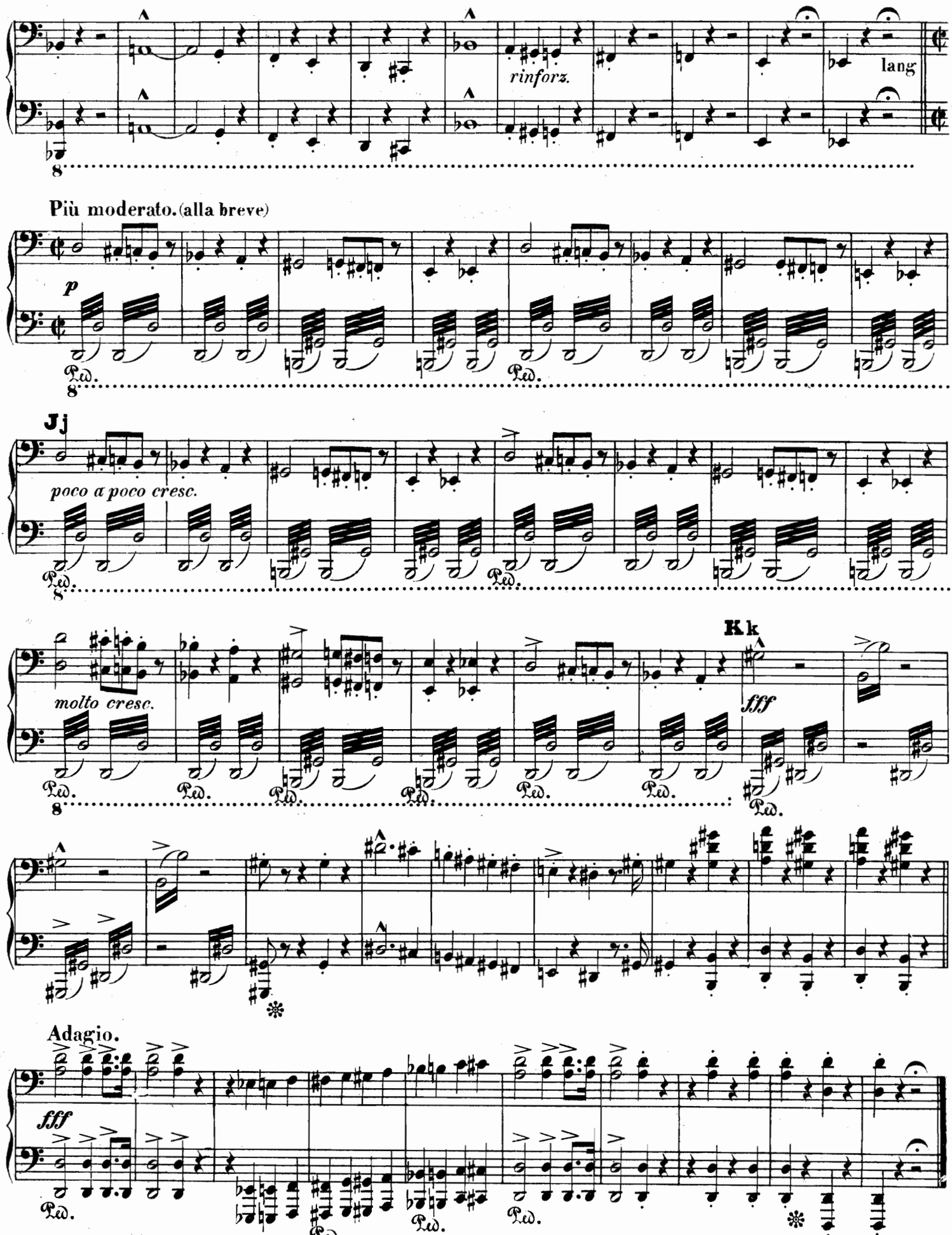

6
8
p
poco a poco accel.
molto cresc.
Più mosso (wie früher bei F.)
Bb
ff
sf
Cc
fff
Ped.

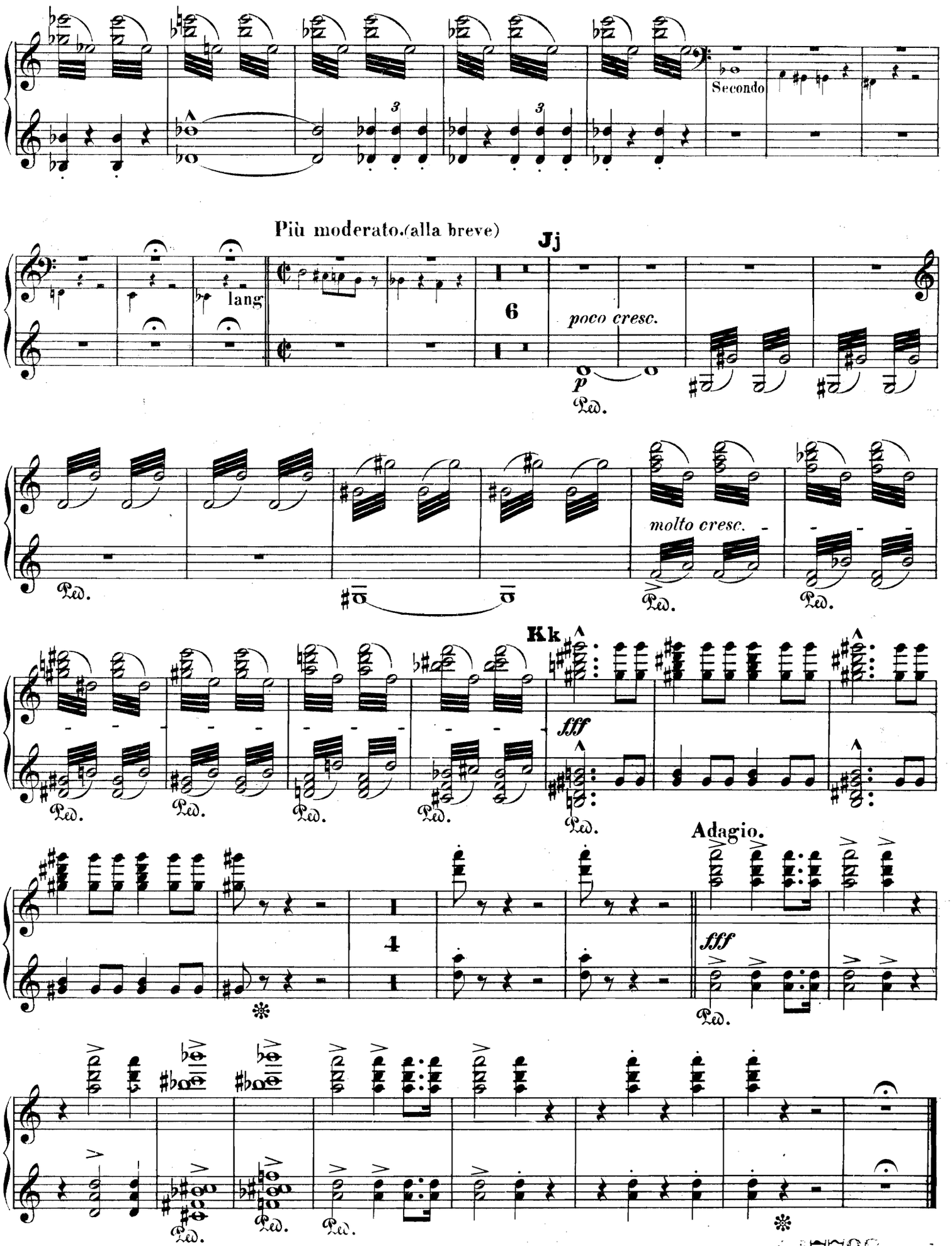

fff
Ped.
Ped.
Ped.
Dd
8
ff
Ee


fff
Ped.
sf
Ped.
sf
Ped.
Dd
ff
Ee
1
1
3


Ff
Die Viertel wie früher die Halben.
string.
sempre ff
Gg
sempre più string.
Più mosso.
fff
Hh
Pfte II.
Primo
p
Ii
ff
8va bassa

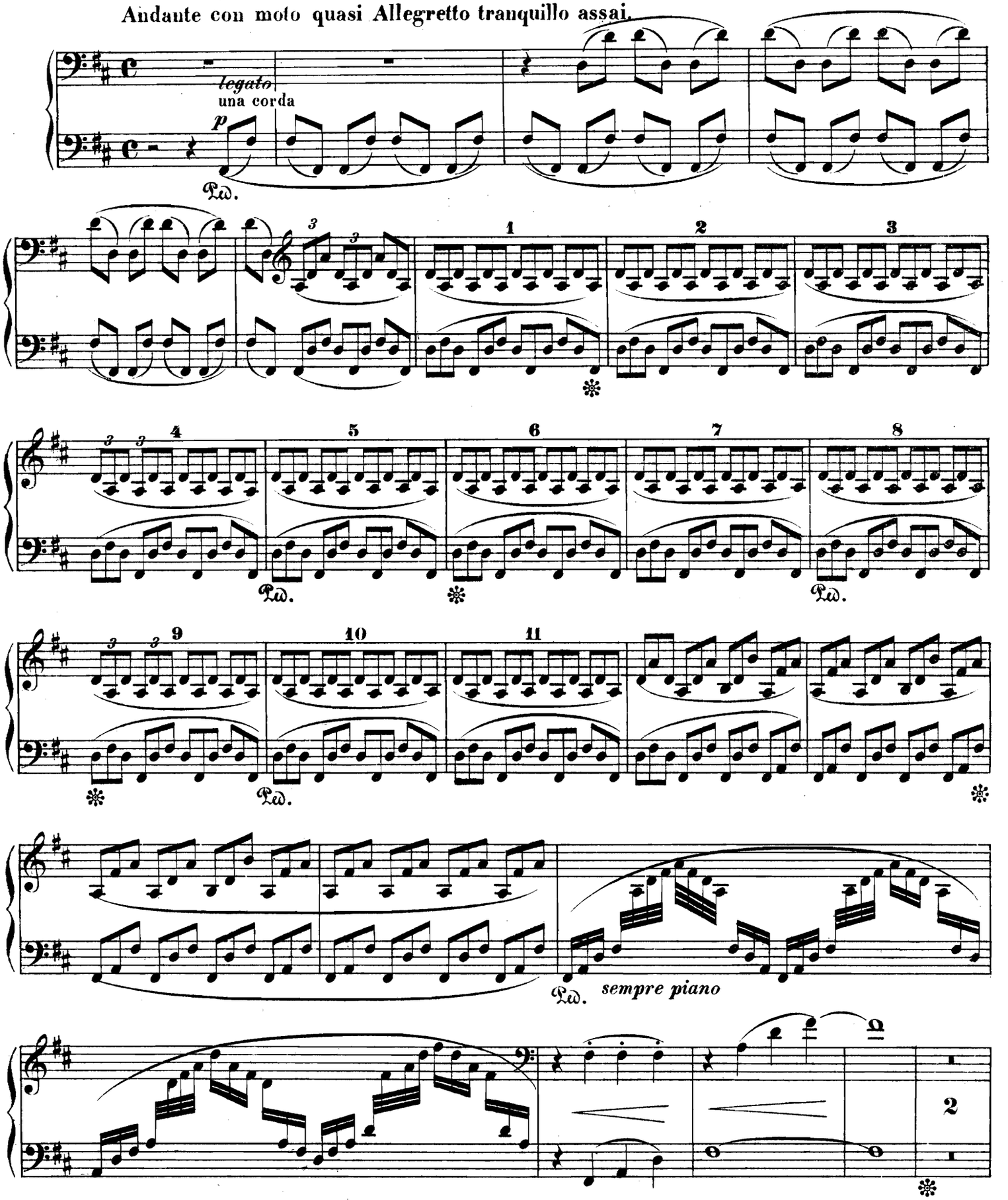

Ff
Die Viertel wie früher die Halben.
string.
sempre ff
sempre più string.
Più mosso.
Ped.
Hh
Pfte II.
marc.
ff
Ii


rinforz.
lang
Più moderato. (alla breve)
p
Jj
poco a poco cresc.
molto cresc.
Kk
fff
Adagio.
fff


Secondo
Più moderato. (alla breve)
lang
Jj
6
poco cresc.
p
Ped.
molto cresc.
Kk
fff
Adagio.
4

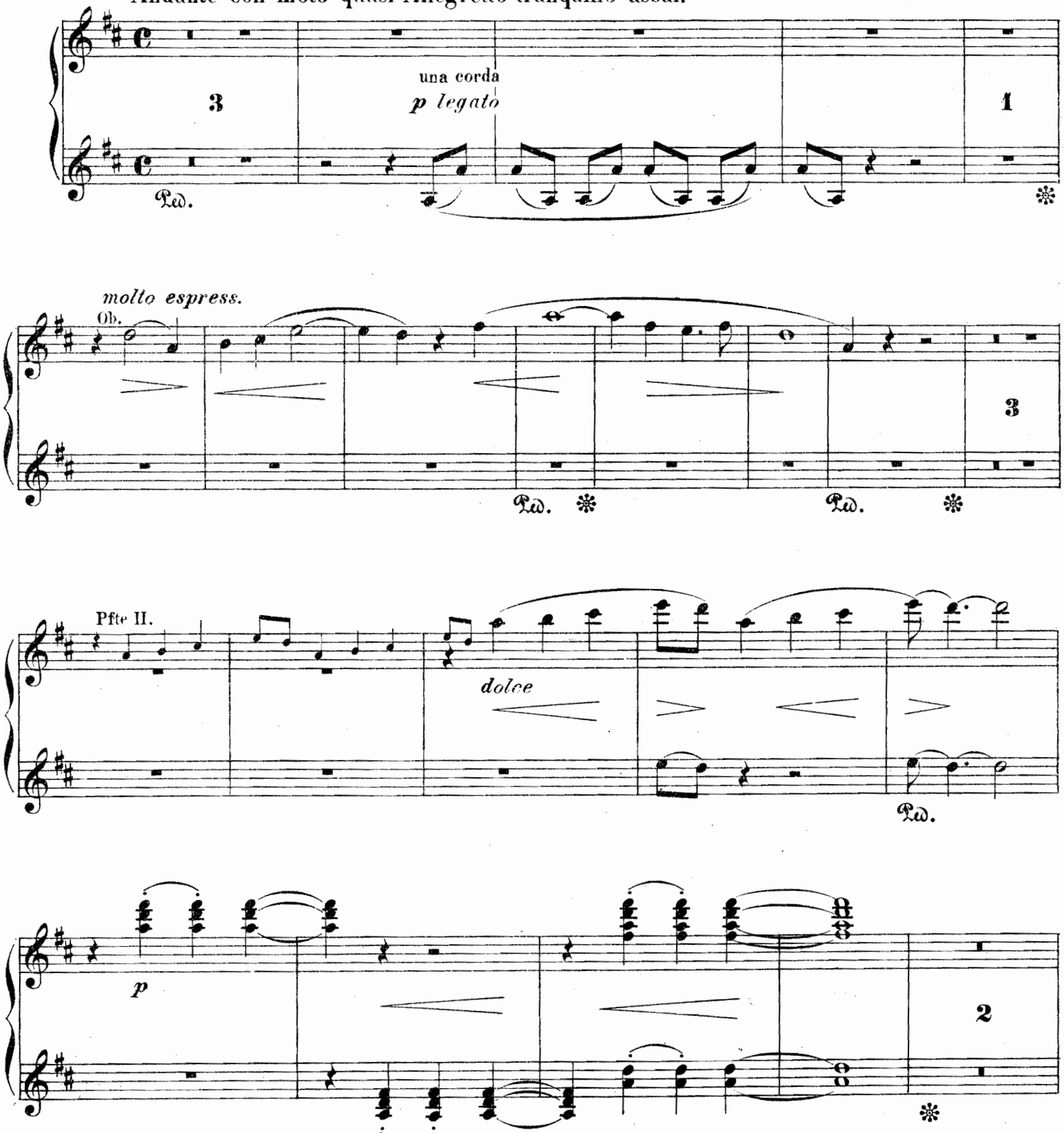
II. Purgatorio.

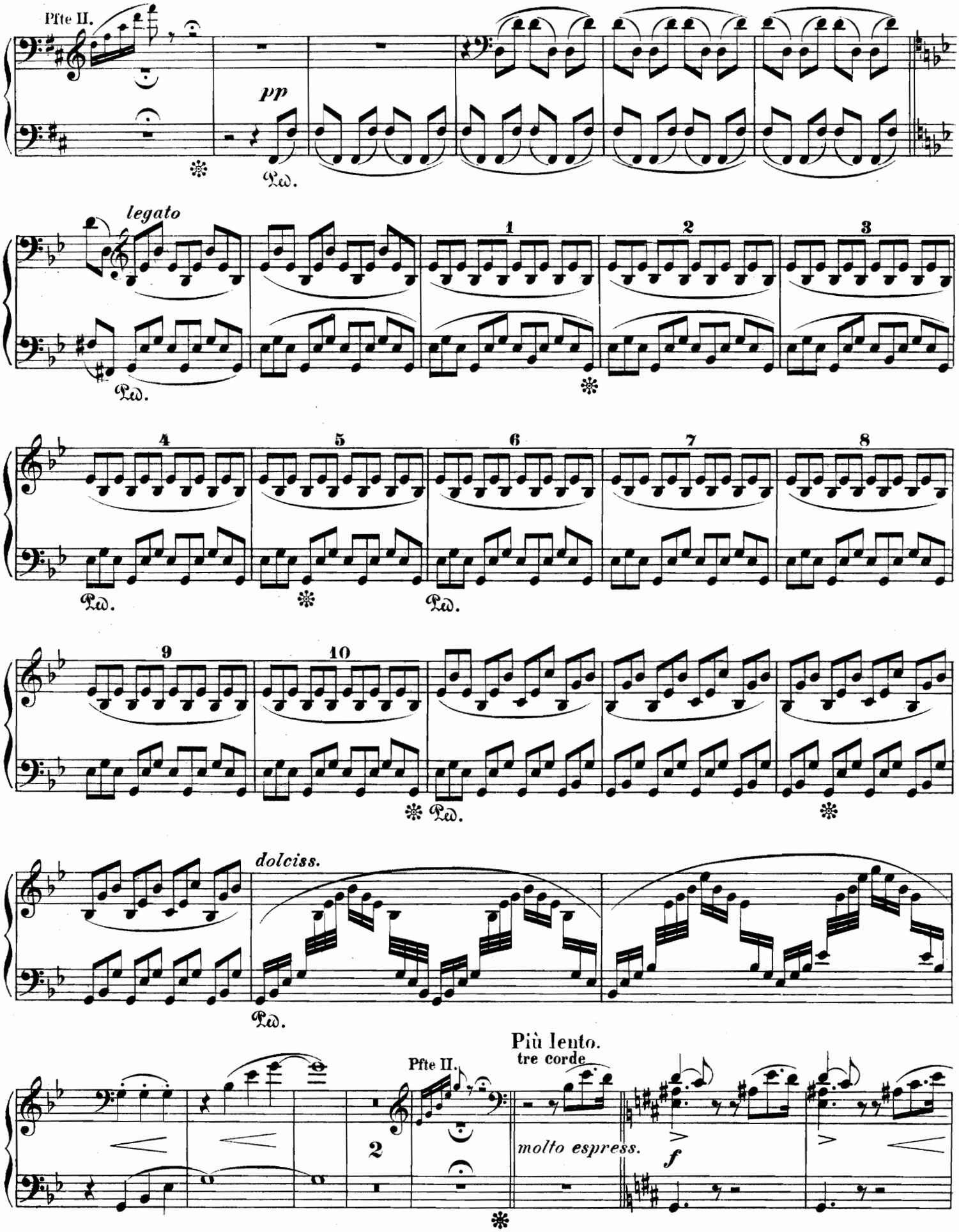
Andante con moto quasi Allegretto tranquillo assai.

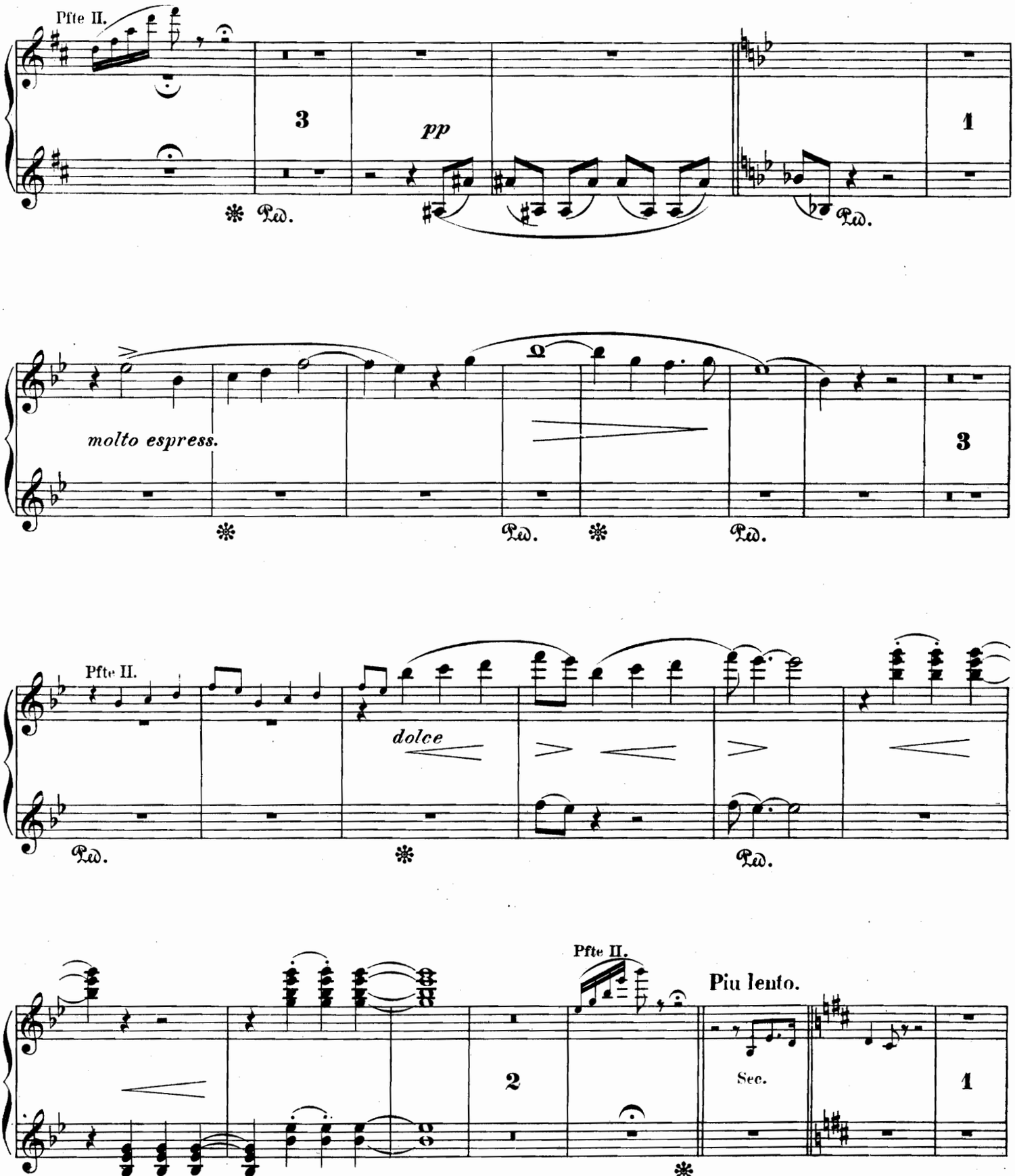


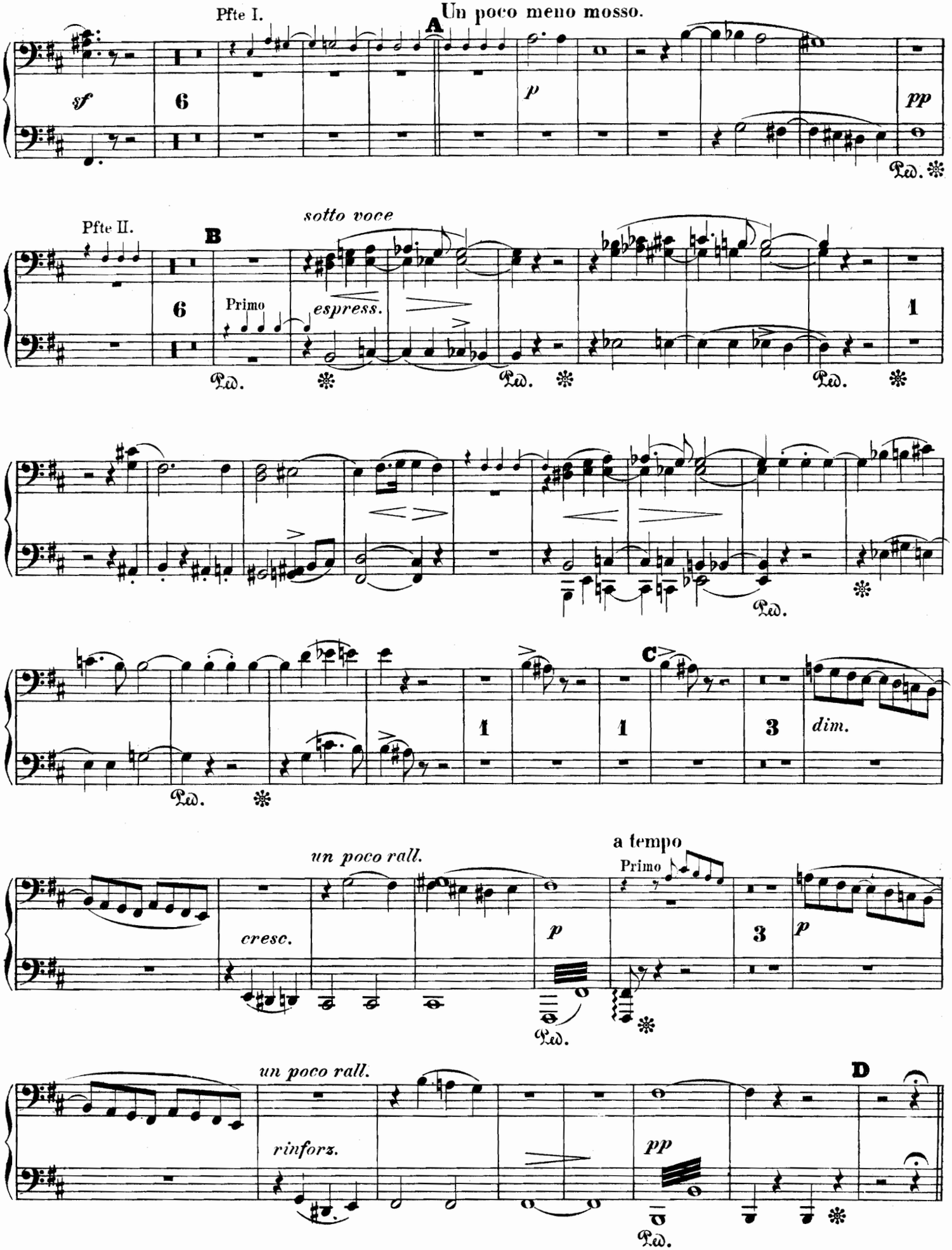
II. Purgatorio.

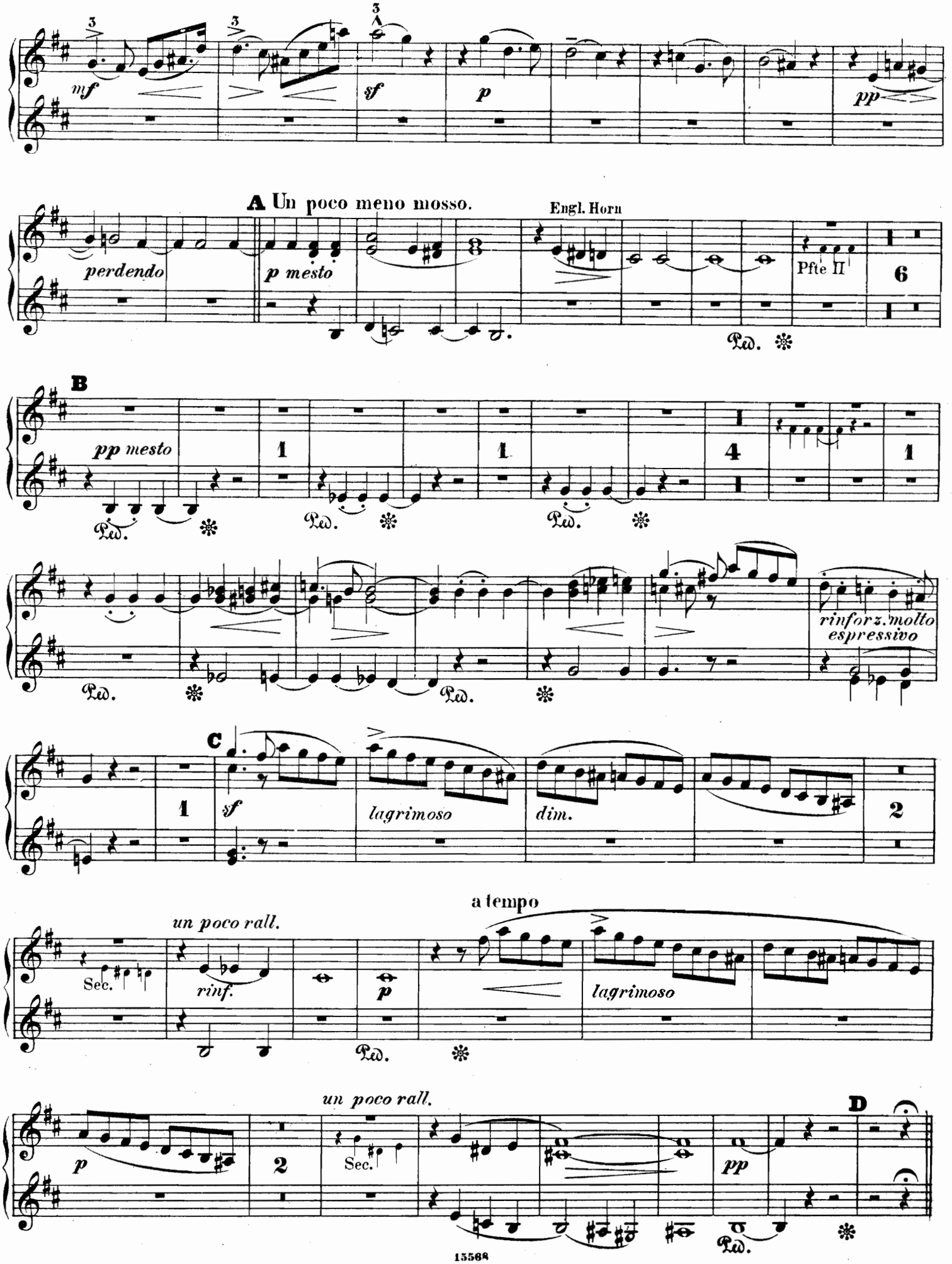
Andante con moto quasi Allegretto tranquillo assai.

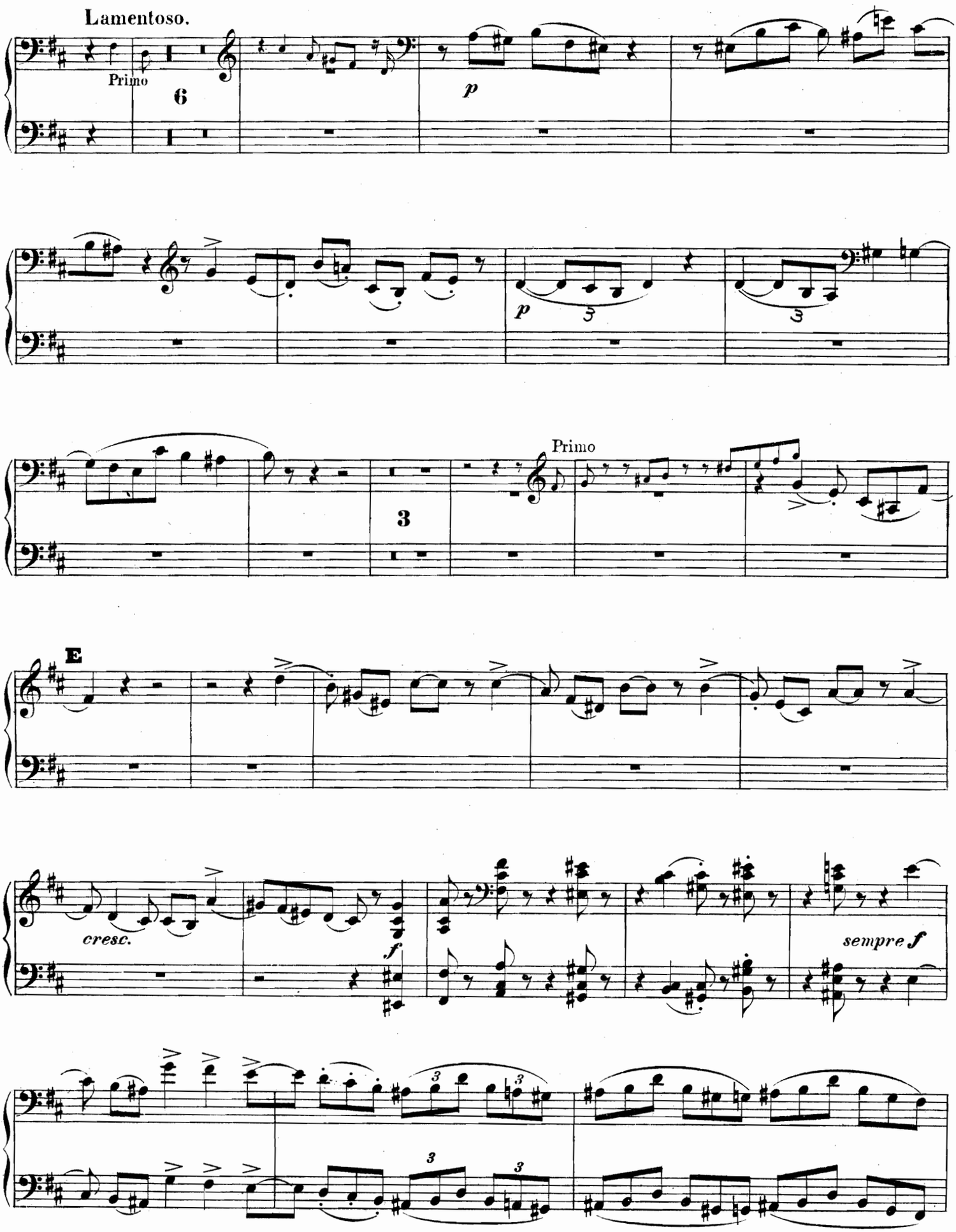


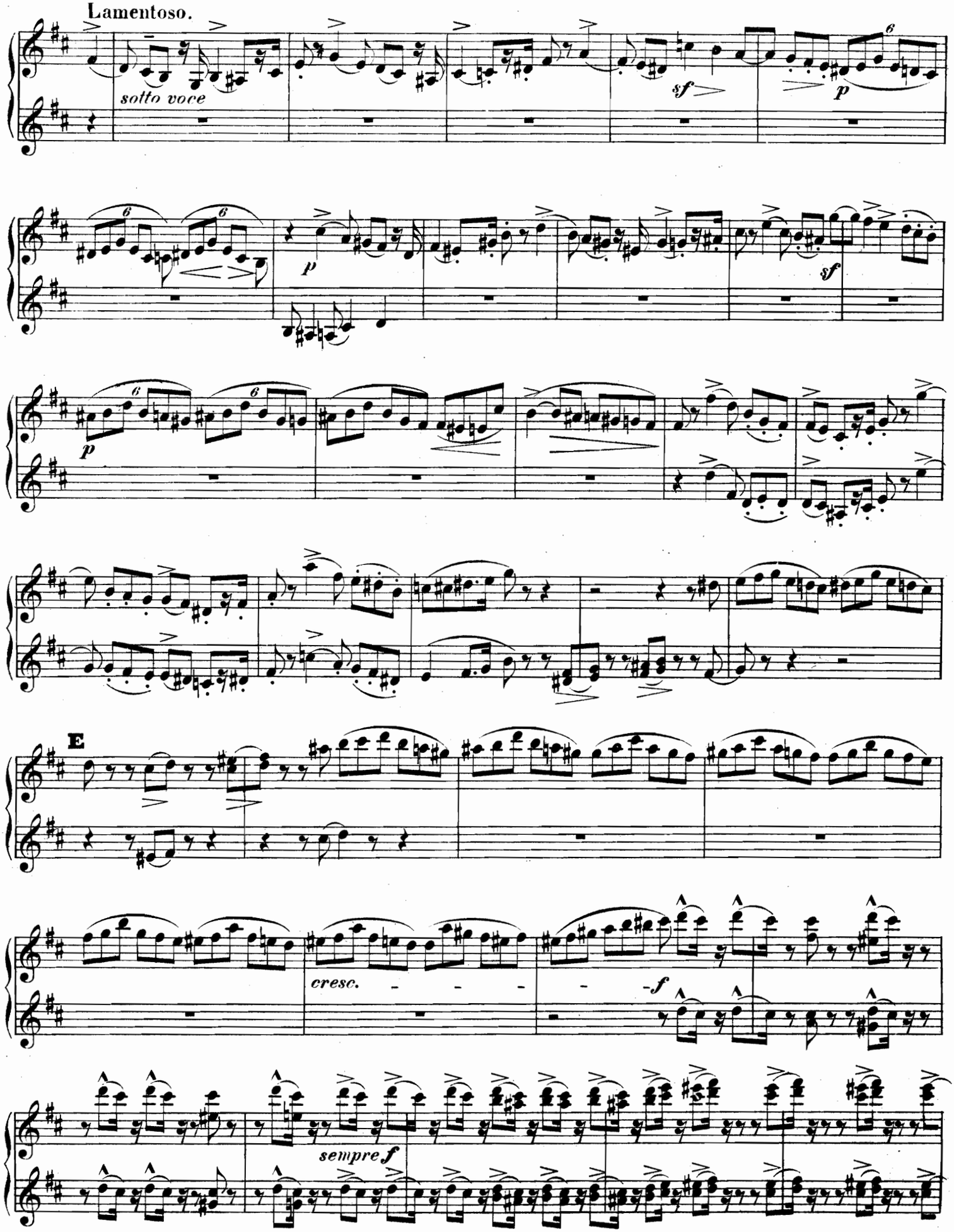

Pfte II.
pp
Ped.
legato
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
dolciss.
Più lento.
tre corde
molto espress.
f

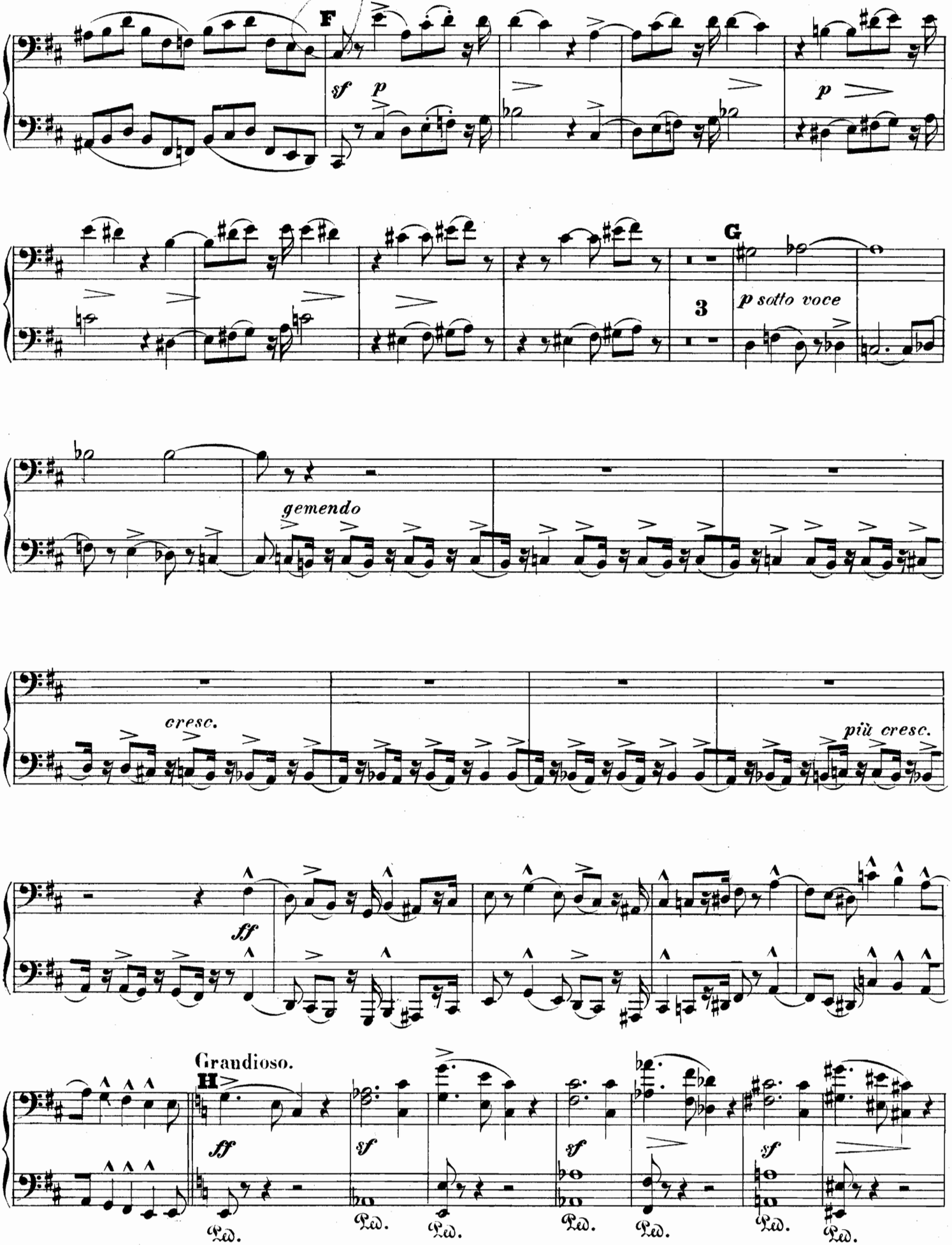

Pfte II.
3
pp
Ped.
Ped.
1
molto espress.
Ped.
Ped.
Ped.
3
Pfte II.
dolce
Ped.
Ped.
Pfte II.
Piu lento.
2
Sec.
1

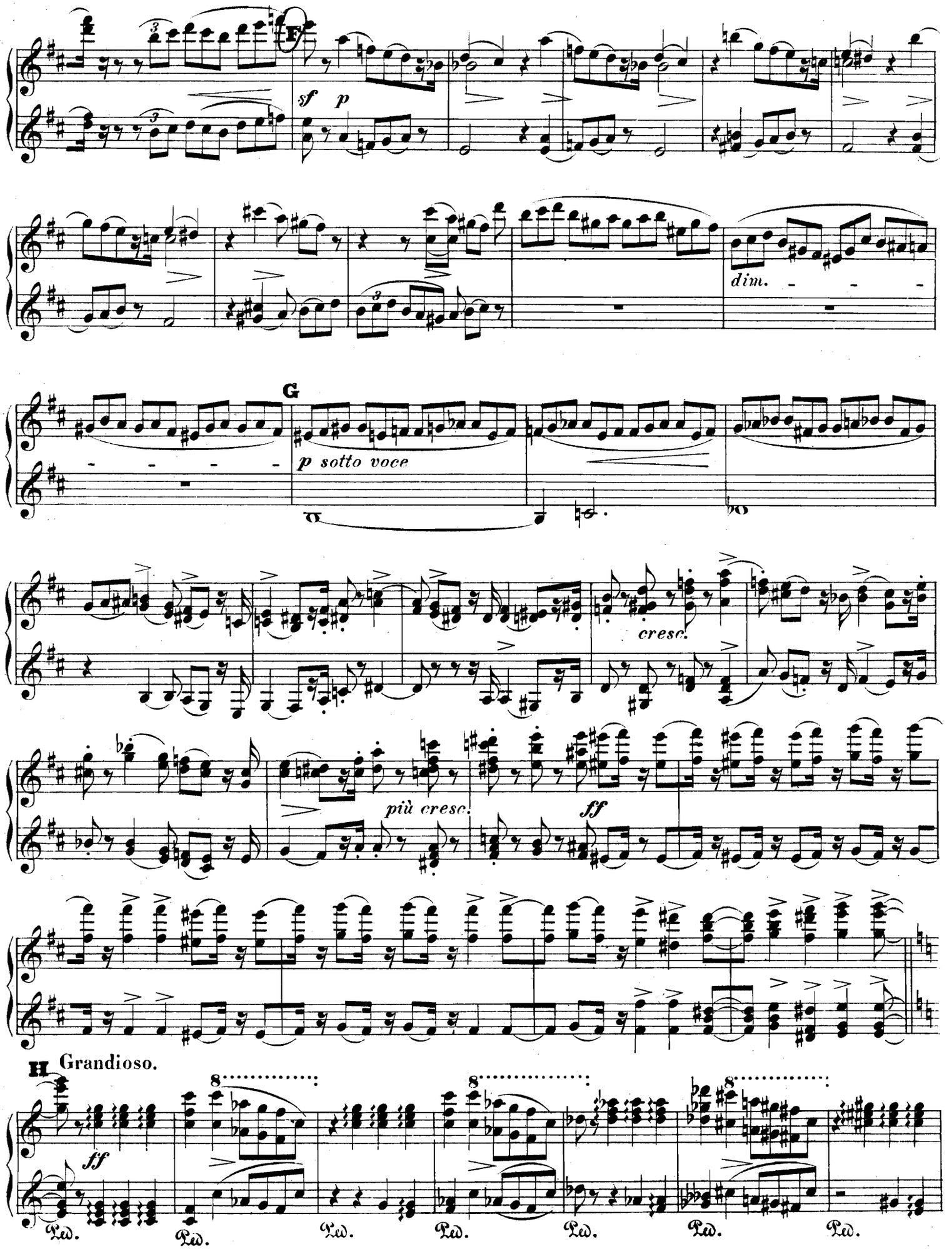

Pfte I.
Un poco meno mosso.
A
sf
p
pp
Ped.
Pfte II.
B
sotto voce
Primo
espress.
Ped.
C
dim.
un poco rall.
cresc.
a tempo
Primo
un poco rall.
rinforz.
D
pp

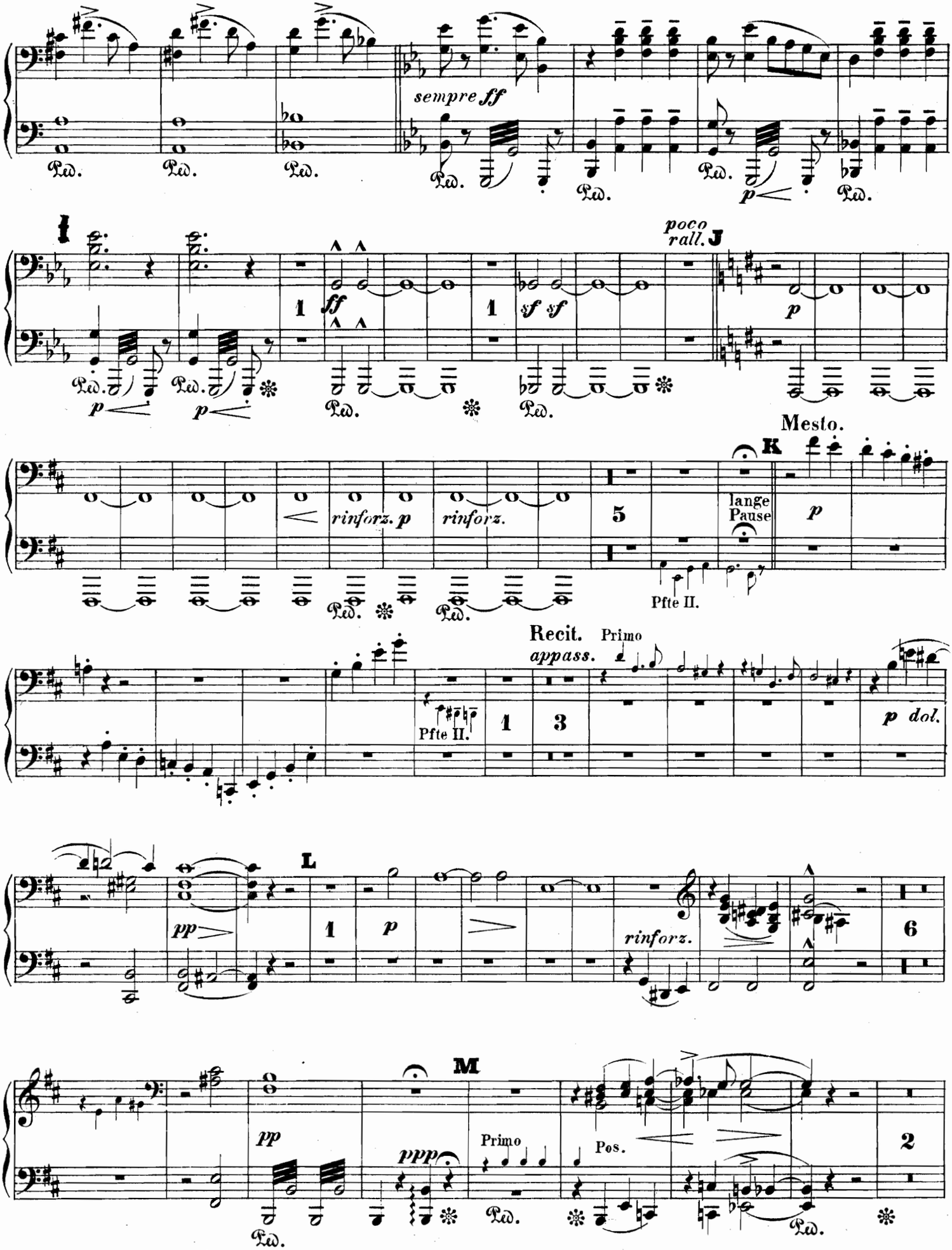

mf
sf
p
pp
A Un poco meno mosso.
Engl. Horn
perdendo
p mesto
Pfte II
Ped.
B
pp mesto
rinforz. molto espressivo
C
sf
lagrimoso
dim.
a tempo
un poco rall.
Sec.
rinf.
un poco rall.
D

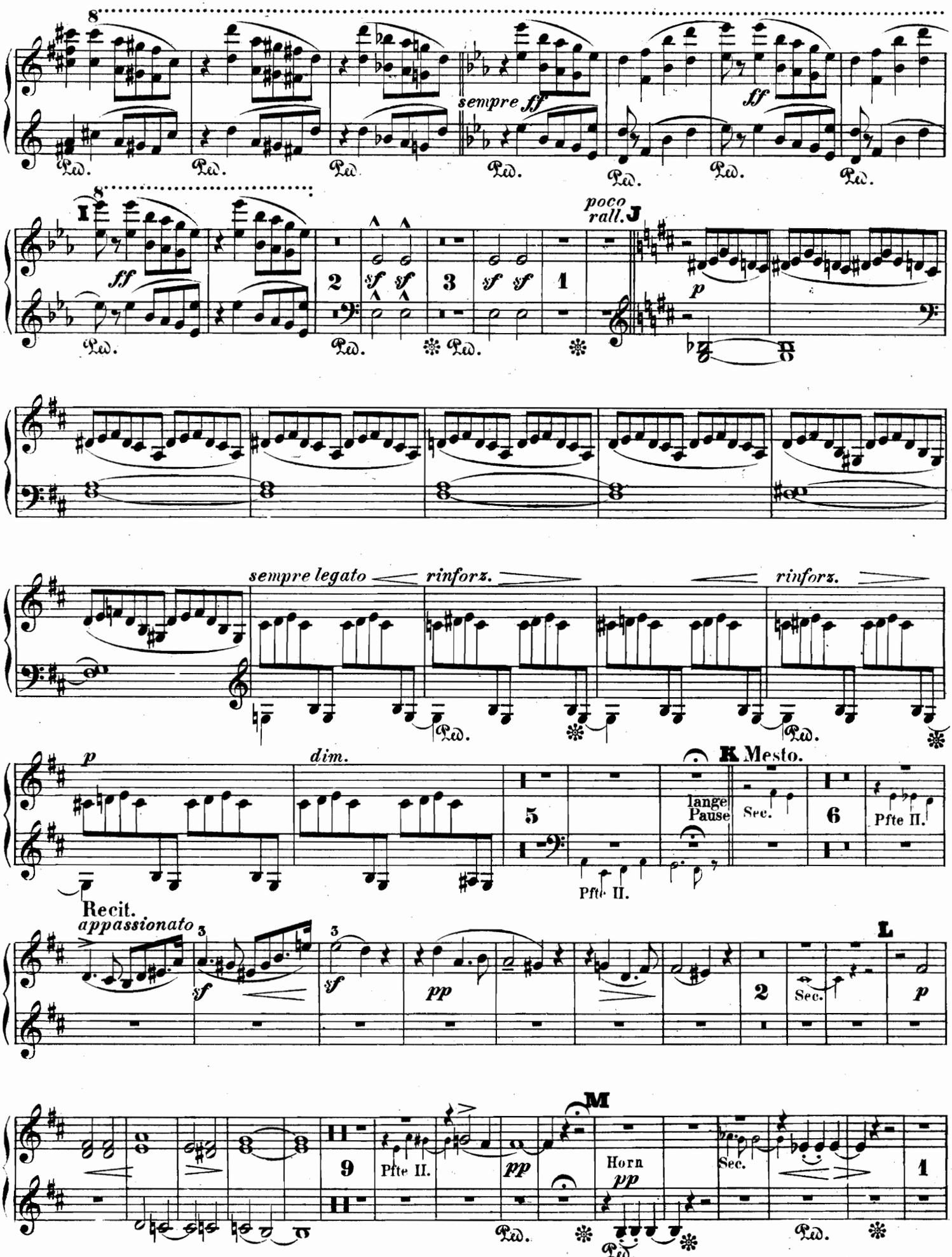

Lamentoso.
Primo
6
p
p
3
3
Primo
3
E
cresc.
f
sempre f
3
3
3
3

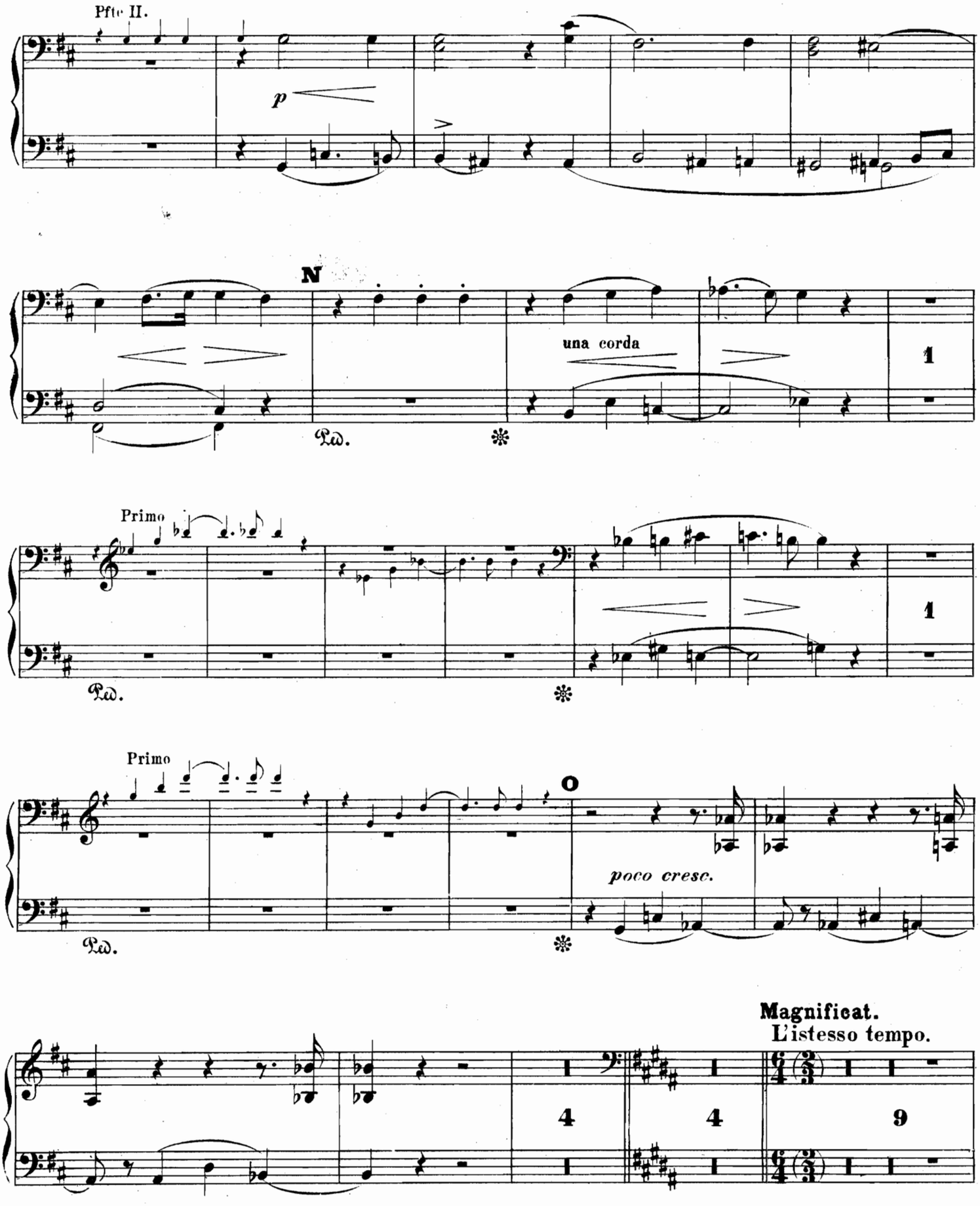

Lamentoso.
sotto voce
sf
p
p
sf
p
E
cresc.
f
sempre f

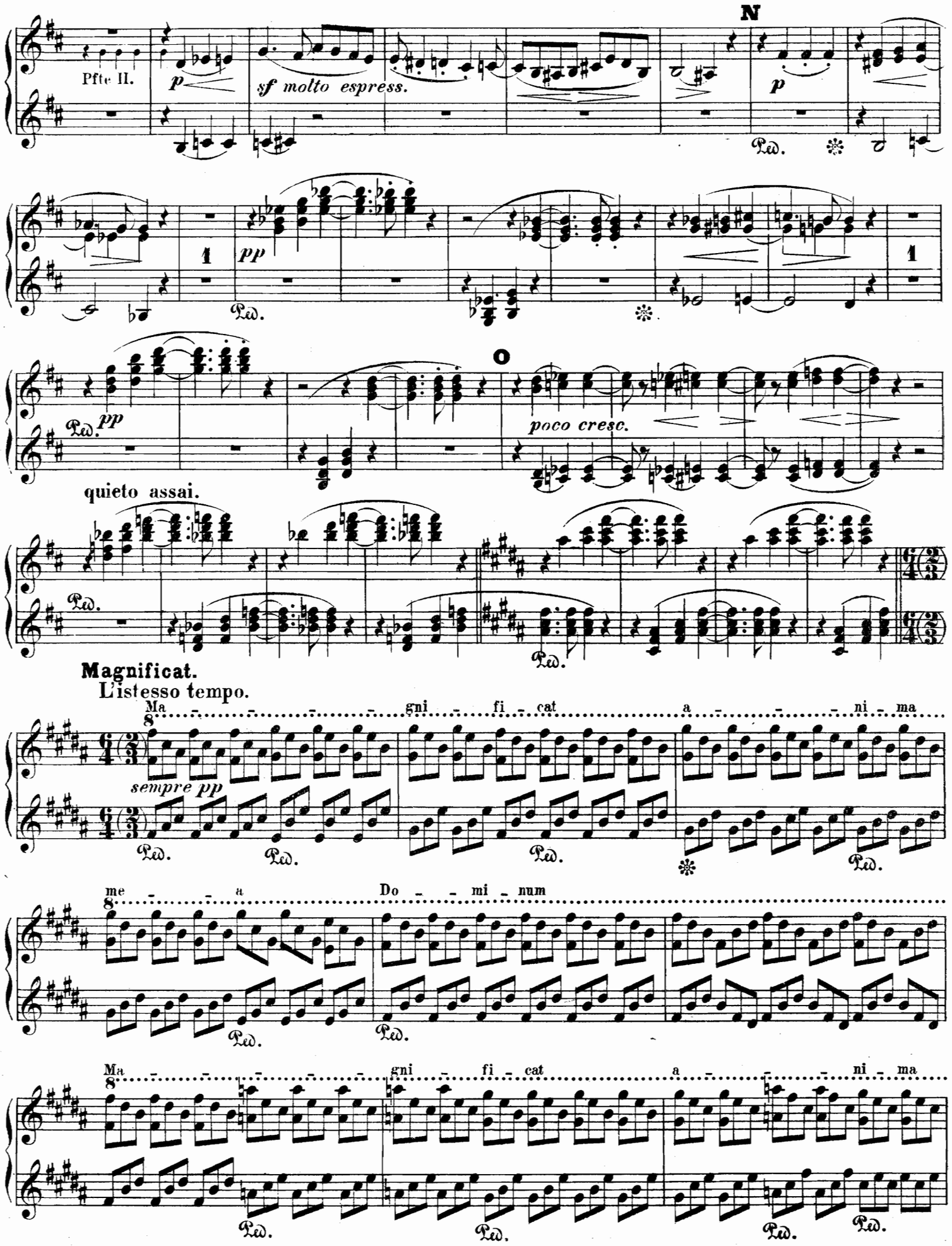

F
sf p
p
G
3
p sotto voce
gemendo
cresc.
più cresc.
ff
Grandioso.
H
ff
sf
sf
sf
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

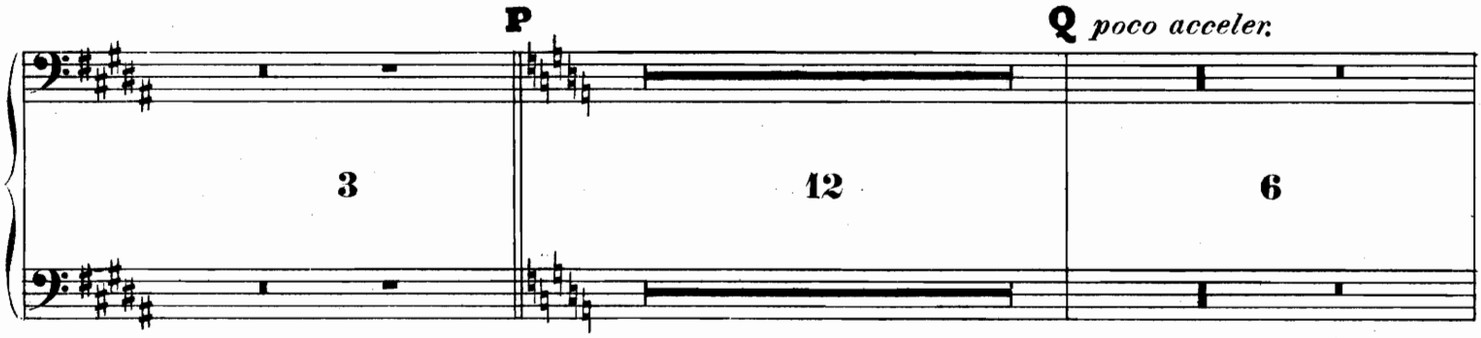

F
sf p
dim.
G
p sotto voce
cresc.
più cresc.
ff
H Grandioso.
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

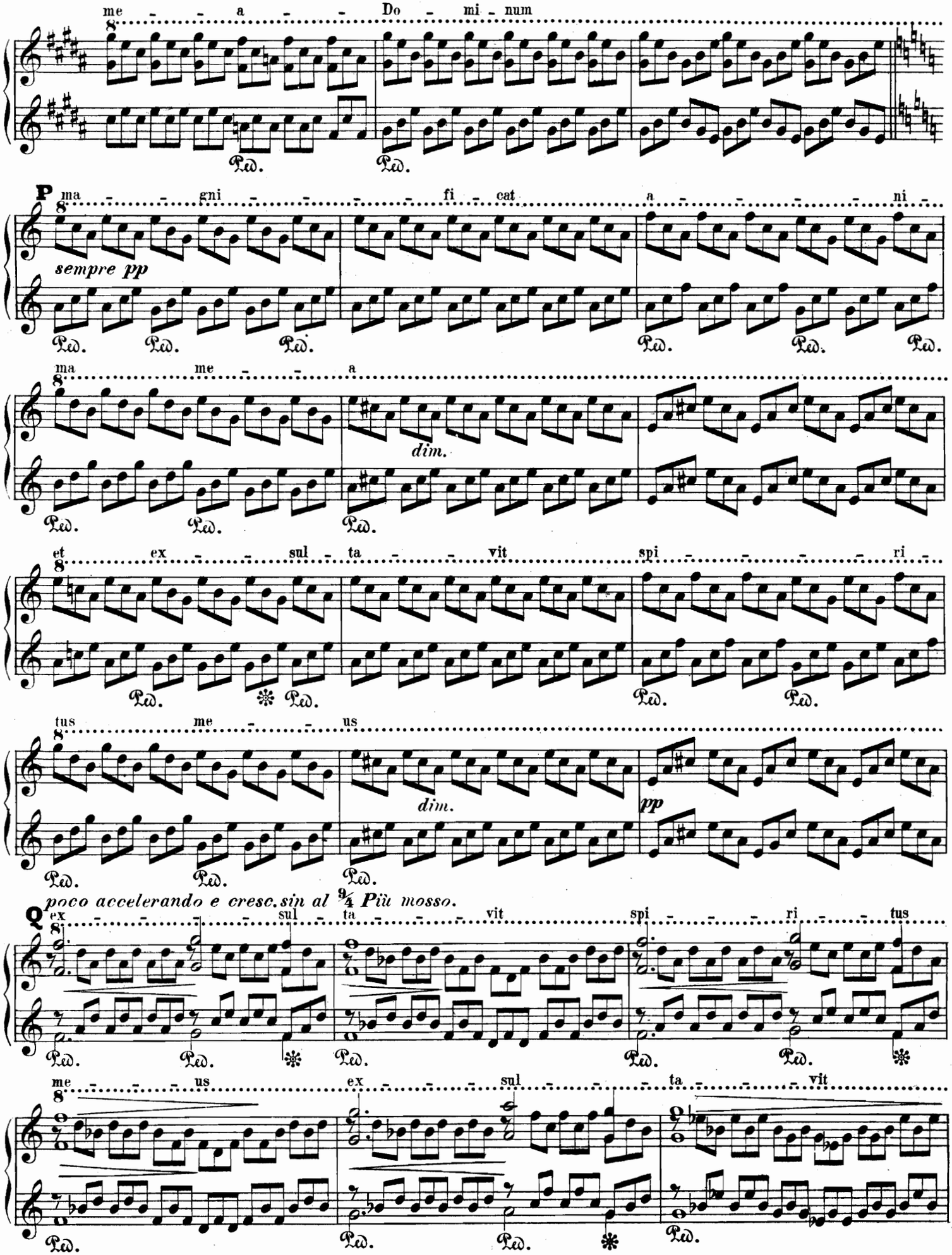

sempre ff
poco rall.
J
Mesto.
K
lange Pause
rinforz.
Pfte II.
Recit.
appass.
Primo
p dol.
L
M
Primo
Pos.

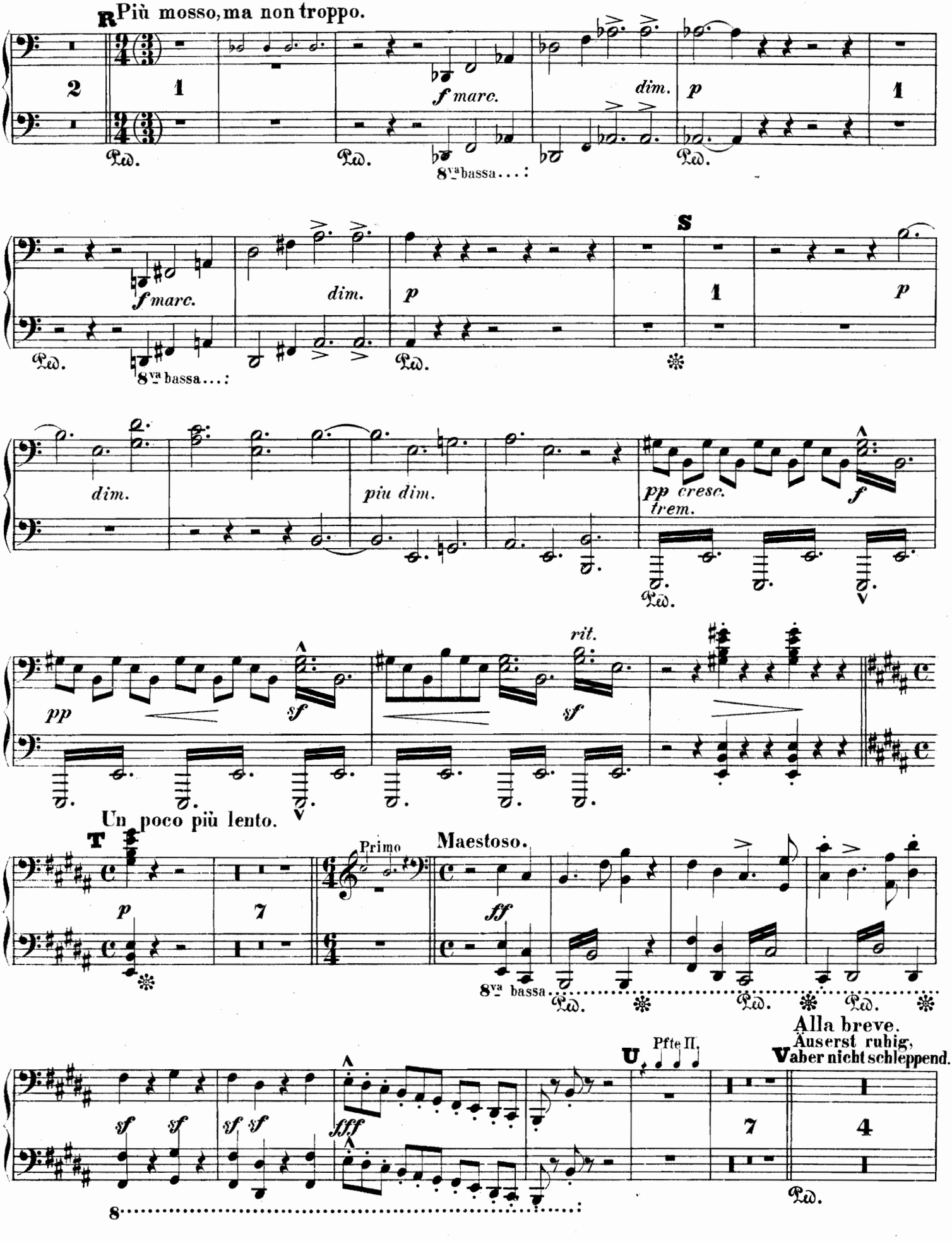

sempre ff
ff
I
poco rall.
J
p
sempre legato
rinforz.
rinforz.
p
dim.
K Mesto.
lange Pause
Sec.
Pfte II.
Recit.
appassionato
sf
pp
L
Sec.
p
M
Pfte II.
pp
Horn
pp
Sec.

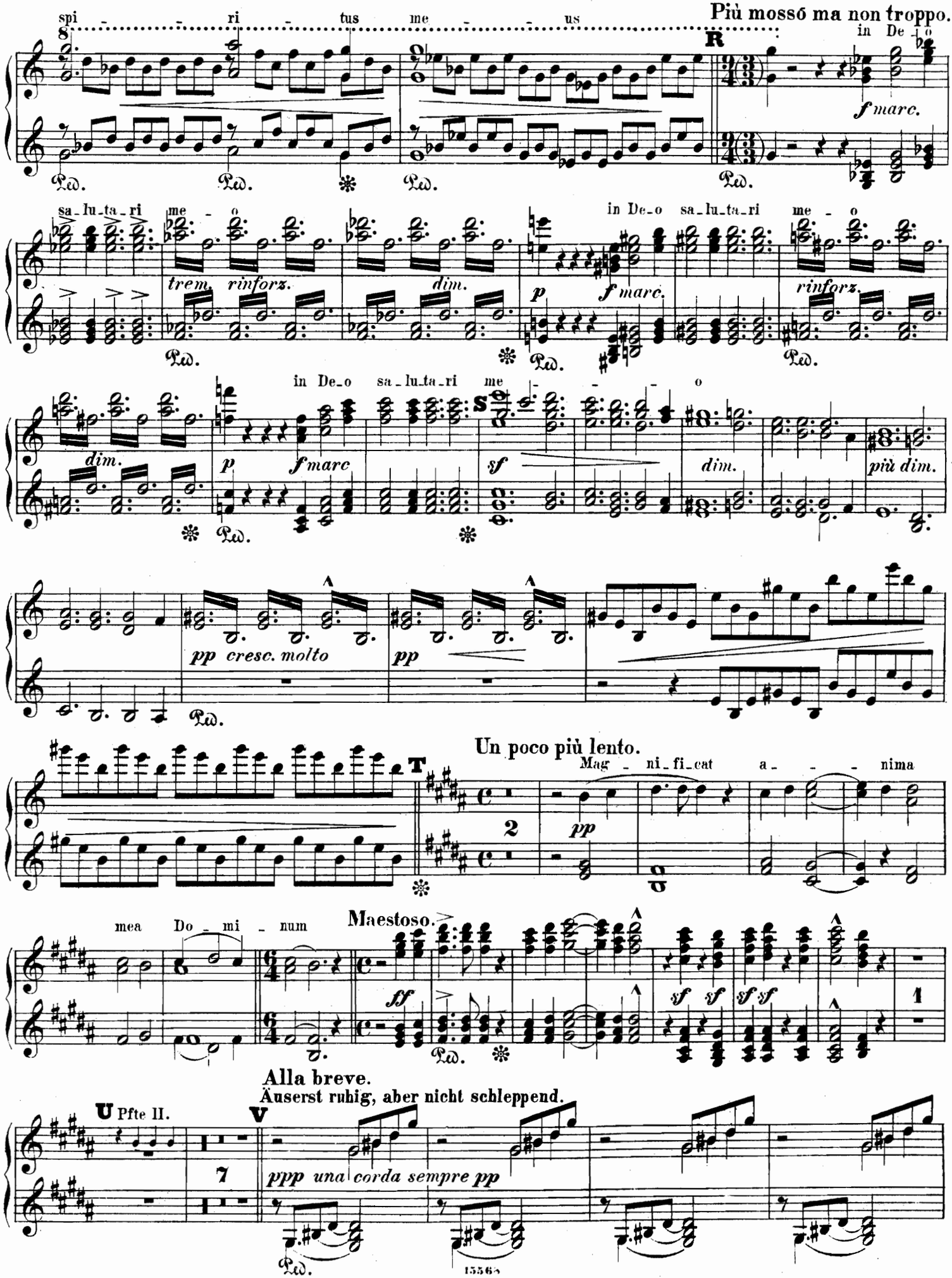

Pfte II.
p
N
una corda
Ped.
Primo
Ped.
Primo
O
poco cresc.
Ped.
Magnificat.
L'istesso tempo.
4
4
9

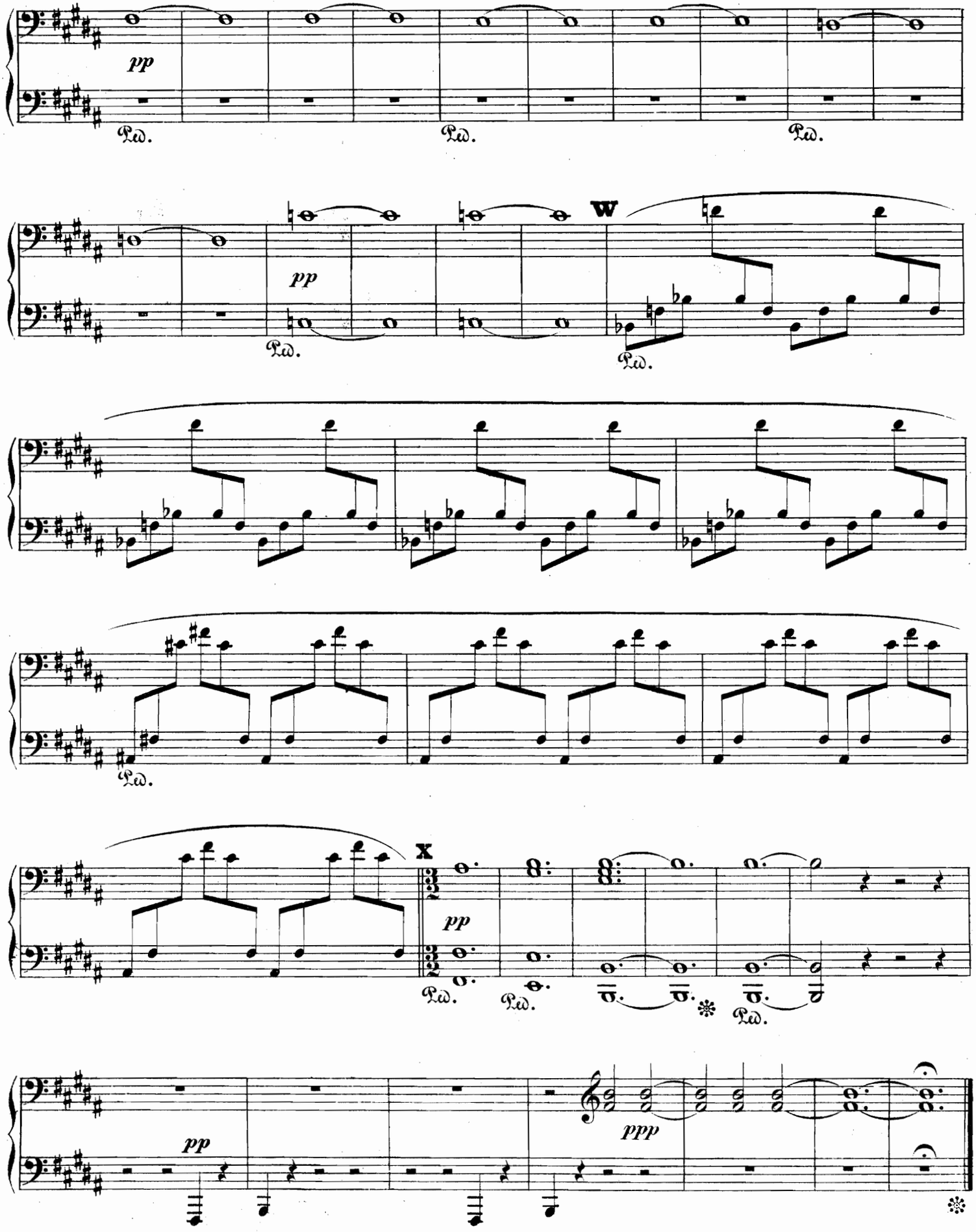

N
Pfte II.
p
sf molto espress.
p
Ped.
pp
Ped.
O
pp
Ped.
poco cresc.
quieto assai.
Ped.
Magnificat.
L'istesso tempo.
Ma - - - - - gni - fi - cat a - - - - ni - ma
sempre pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
me - - - a Do - - - mi - num
Ped.
Ped.
Ma - - - - - gni - fi - cat a - - - - ni - ma
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

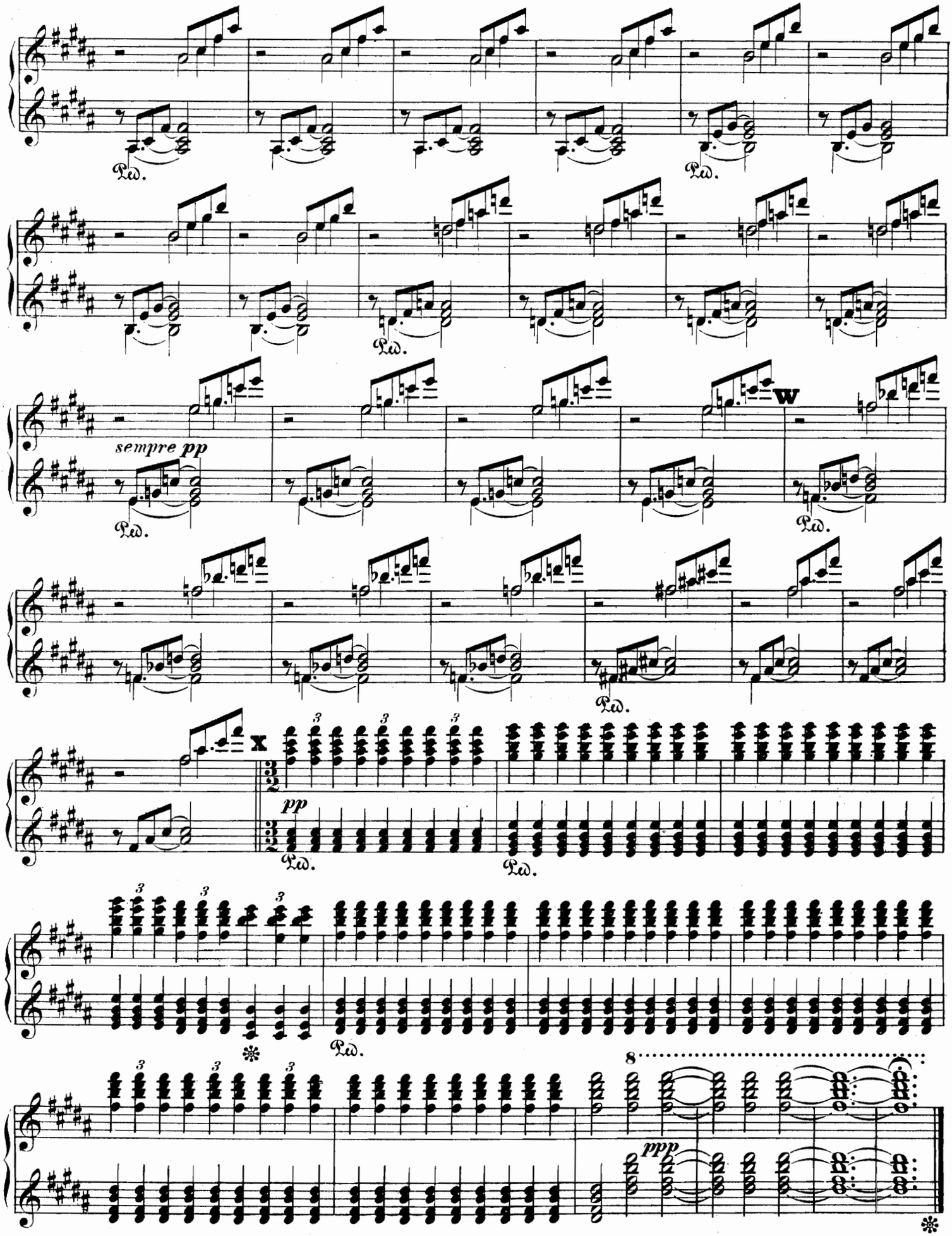

P
Q poco acceler.
3
12
6

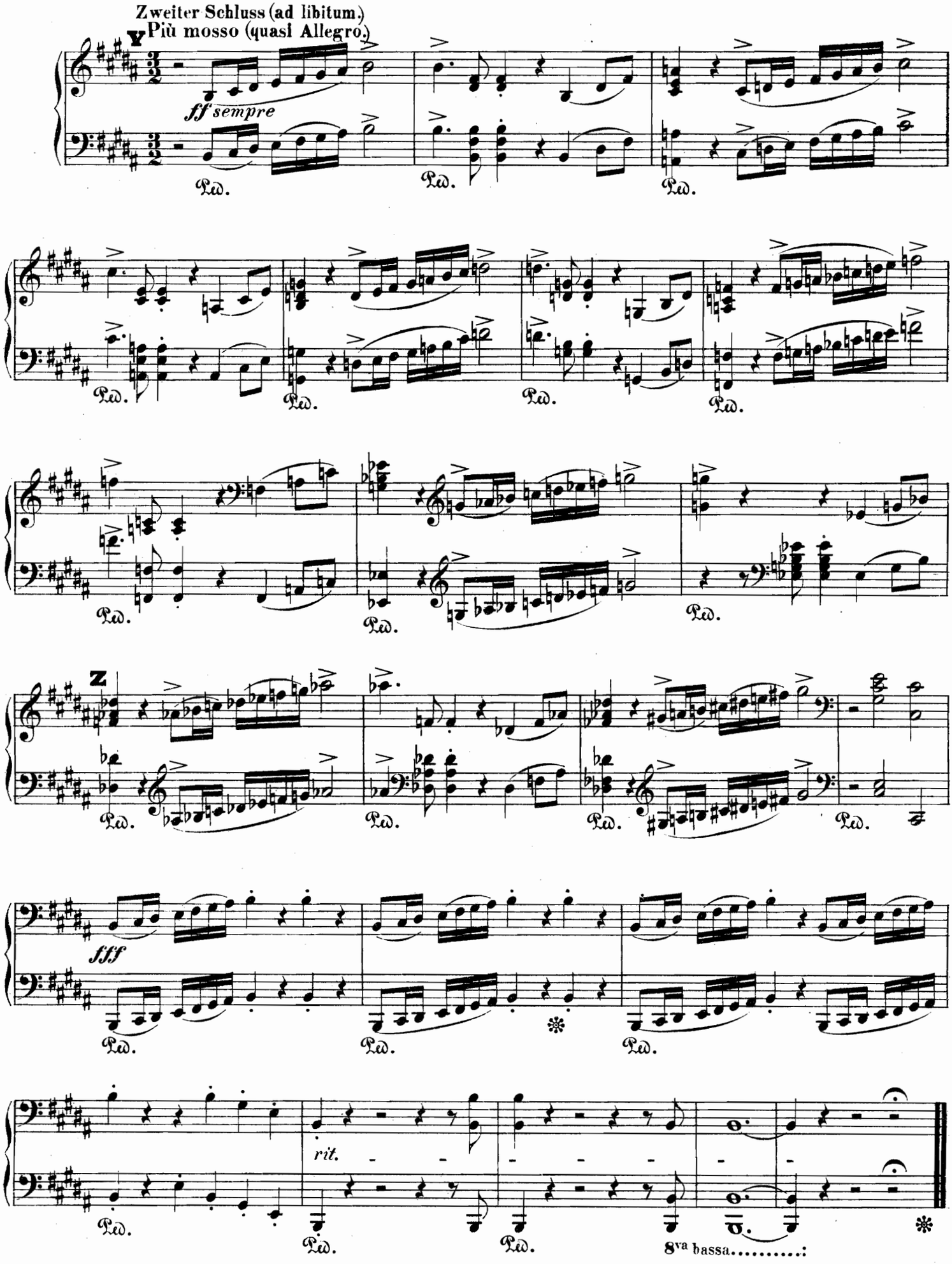

me - - a - - Do - mi - num
P ma - - - gni - - - - - - fi - cat a - - - - - ni -
sempre pp
ma me - - a
dim.
et ex - - - sul - ta - - vit spi - - - - - - ri -
tus me - - - us
dim.
pp
poco accelerando e cresc. sin al 9/4 Più mosso.
Q ex - - - - - - sul - ta - - - - vit spi - - - - - ri - - - tus
me - - - - us ex - - - - sul - - - - ta - - - - vit

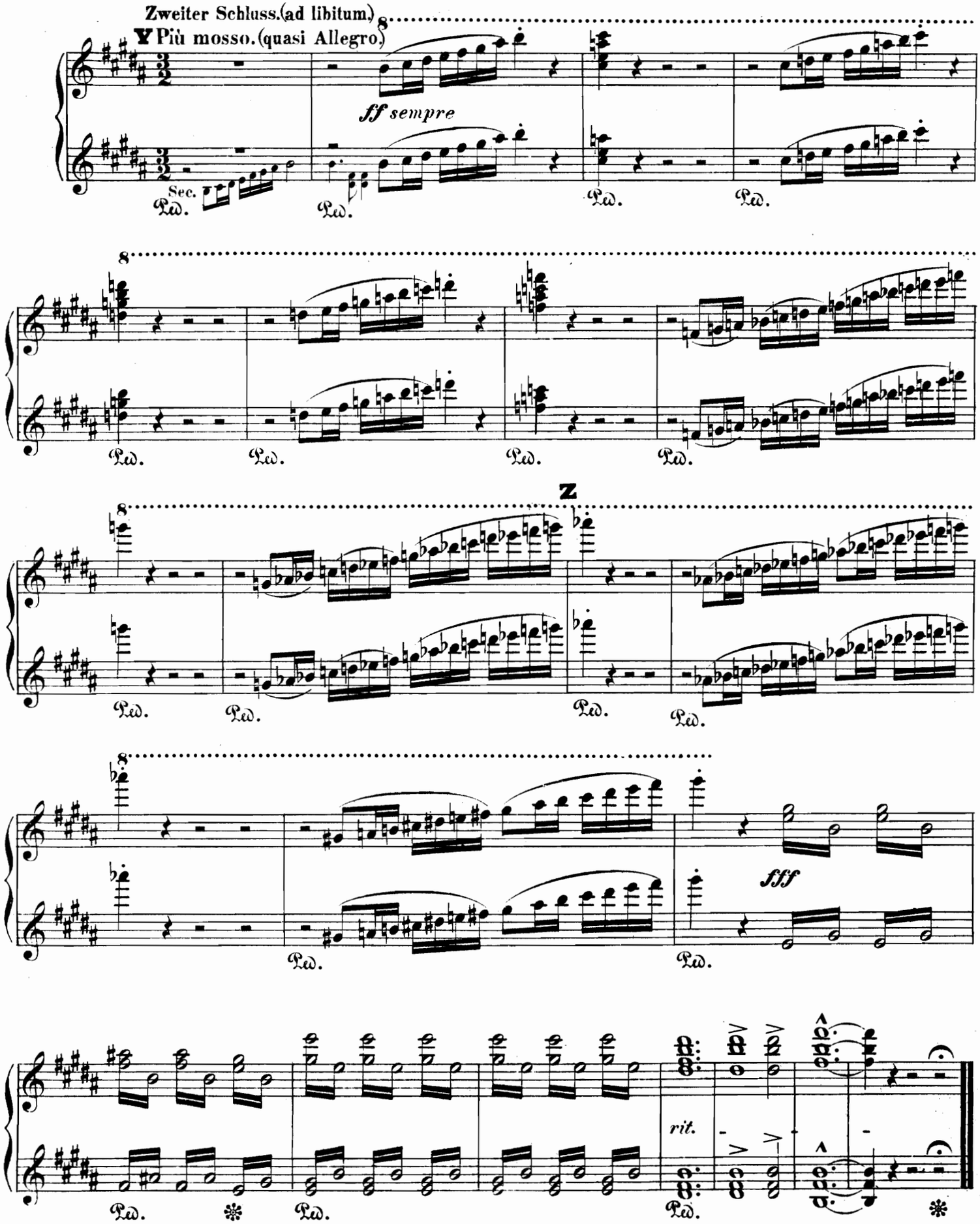

R Più mosso, ma non troppo.
f marc.
dim.
p
8va bassa...:
S
dim.
più dim.
pp cresc.
trem.
rit.
Un poco più lento.
T
Primo
Maestoso.
ff
Alla breve.
Äuserst ruhig,
V aber nicht schleppend.
U
Pfte II.
sf
fff


spi - - ri - tus me - - us
Più mossō ma non troppo.
R
in De - o
f marc.
sa - lu - ta - ri me - o
trem. rinforz.
dim.
p f marc.
in De - o sa - lu - ta - ri me - o
rinforz.
dim.
in De - o sa - lu - ta - ri me - - - - o
S
p f marc
sf
dim.
più dim.
pp cresc. molto
pp
Un poco più lento.
T
Mag - ni - fi - cat a - - - - nima
pp
mea Do - mi - num
Maestoso.
ff
sf sf
sf sf
1
Alla breve.
Äuserst ruhig, aber nicht schleppend.
U Pfte II.
V
7
ppp una corda sempre pp


pp
Ped.
Ped.
Ped.
pp
Ped.
W
Ped.
Ped.
X
pp
Ped.
Ped.
Ped.
pp
ppp


Ped.
sempre pp
W
X
pp
ppp


Zweiter Schluss (ad libitum.)
Più mosso (quasi Allegro.)
Y
ff sempre
Ped.
Z
fff
rit.
8va bassa.....:


Zweiter Schluss.(ad libitum.)
Y Più mosso.(quasi Allegro.)
ff sempre
Sec.
Ped.
Z
fff
rit.