EULENBURG's
kleine Orchester-Partitur-Ausgabe
Symphonien
No. 23.

Dédiée à Humbert Ferrand.

HAROLD EN ITALIE

**Symphonie en 4 parties,
avec un Alto principal**

par

HECTOR BERLIOZ.

Op. 16.

ERNST EULENBURG, LEIPZIG
Königl. Württ. Hof-Musikverleger.

Harold en Italie.

Zur Einführung.

Das in diesem Bändchen vorliegende zweite grössere Orchesterwerk des genialen Romantikers Hector Berlioz, die viersätzige Harold-Symphonie, hat eine merkwürdige Vorgeschichte, durch welche auch die für diese Tonschöpfung so charakteristische Anwendung der einen Solo-Bratsche ihre Erklärung findet. Paganini, der um jene Zeit die musikalische Welt Europa's geradezu fanatisirende Geigen-Dämon, concertirte 1833 in Paris und bat Berlioz, ihm eine Concertcomposition für Bratsche und Orchester zu schreiben, da er eine in seinem Besitz befindliche wunderbare Viola vor das Publikum zu bringen wünschte. Berlioz, der nicht ungefällig erscheinen wollte, machte sich alsbald an die ihn anfangs nicht sonderlich lockende Arbeit, die ihn aber allmählich mehr und mehr fesselte indem er die Aufgabe mehr seinem eigenen künstlerischen Mittheilungsdrange als dem Wunsche des sein Spiel als Selbstzweck im Sinne habenden Virtuosen anzupassen versuchte. Ihn lockte der Gedanke, die Solo-Bratsche gleich einer melancholisch-träumerischen Individualität den verschiedenartigsten Lebensbildern, welche das Orchester schildern sollte, gegenübertreten zu lassen, und ein ideeles Vorbild für die von ihm geplante tondichterische Gestaltung seines „Bratschen-Concertes" fand er in Lord Byron's „Child Harold", der die düstere Schwermuth und die elegische Verstimmung seiner grossen Seele in alle Welt hinausträgt. In wenigen Monaten entstanden so die vier Sätze der Harold-Symphonie, die unter allen Werken Berlioz' ihrer ganzen Anlage und Struktur nach am meisten auf die klassische Form der Symphonie zurückweist.

Paganini hatte nur einige Seiten der eben vollendeten Partitur überschaut, als er schon ausrief: „Das ist nicht, was ich wollte; da habe ich zu viele Pausen — ich muss immerfort zu spielen haben" — worauf Berlioz erwiderte: „Ja, ich wusste es wohl. Sie wollen ein Concert für die Bratsche und ein solches könnten doch wohl nur Sie selbst für sich schreiben."

Am 16. December 1834 wurde die neue Symphonie in einem von Berlioz veranstalteten Concerte im Saale des Conservatoriums zu Paris zum ersten Male aufgeführt. Paganini, der dabei anwesend war, fühlte sich von den ihm so völlig neuen Klängen so mächtig ergriffen, dass er nach Schluss des Concertes mit seinem kleinen Sohne Achilles, der ihm als Dolmetscher dienen musste, zum Podium hinaufeilte, sich durch die Musiker hindurch zu Berlioz hindrängte und diesem nicht nur in Gesten seine Bewunderung kundgab, sondern ihm schliesslich sogar vor allen noch im Saale Weilenden die Hände küsste. Zwei Tage später erhielt Berlioz, der krank im Bette lag, einen Brief, in welchem Paganini ihn den Erben und Nachfolger Beethoven's nannte und ihn bat, die einliegende Anweisung auf 20,000 Francs als die Gabe eines Bewunderers anzunehmen, der ihm mit dieser Summe eine sorgenfreiere Existenz und ein unbehinderteres Schaffen ermöglichen wolle. Berlioz, dem nie Glücksgüter beschieden gewesen waren und den zudem seine Concerte in grosse Unkosten gestürzt hatten, dankte erst schriftlich und dann persönlich in überschwänglicher Weise, und er mag sich dieser schönen Hülfsthat um so rückhaltloser gefreut haben, als ihm der nach seinem Ableben durch Liszt bekannt gegebene wahre Grund der im Hinblick auf Paganini's weltbekannten Geiz wirklich verwunderlich erscheinenden Grossmuth damals und wohl auch in späterer Zeit nicht zu Gehör gekommen sein dürfte. Nach der von Franz Liszt noch in seinen letzten Lebensjahren vor einigen Freunden in Brüssel abgegebenen Erklärung hat es

sich mit der vermeintlichen Grossmuth des italienischen Zaubergeigers in Wahrheit folgendermassen verhalten. Paganini hatte im Herbste 1834 bereits zwei Concerte in Paris gegeben und ungeheure Einnahmen erzielt, welche durch vier weitere Concerte noch vermehrt werden sollten. Nun hatte er aber den thörichten Streich begangen, eine an ihn ergangene Bitte um Mitwirkung in einem Concert zum Besten der Pariser Hospitäler rundweg abschlägig zu bescheiden, und das war ihm vom Pariser Publikum sehr übel vermerkt worden. Jules Janin, der bekannte Romanschriftsteller und Kritiker jener Tage, der mit Berlioz befreundet war und dessen etwas dürftige Situation wohl kannte, der aber andererseits auch von Paganini's Begeisterung für Berlioz und von der Verstimmung der Pariser gegen Paganini wohl unterrichtet war, soll dem grossen Geigenkünstler den Rath gegeben haben, Berlioz ein Geschenk von 20,000 Francs zu machen und mit einer solchen Noblesse die Pariser wieder günstig für sich zu stimmen. Paganini habe nur zögernd eingewilligt, sei aber dann durch das Herbeiströmen des durch seine Grossmuth gerührten Publikums zu seinen weiteren Concerten reichlich für das Opfer entschädigt worden.

Ueber „Berlioz und seine Harold-Symphonie" hat Franz Liszt im Jahre 1855 eine längere, äusserst werthvolle Abhandlung geschrieben, die nunmehr in den vierten Band seiner bei Breitkopf & Härtel erschienenen gesammelten Schriften aufgenommen worden ist, und aus dieser die Frage nach der Berechtigung der Programmmusik überhaupt und derjenigen eines Berlioz im Besonderen ebenso eindringlich als kunstbegeistert erörternden Schrift mögen einige wesentlichste Sätze hier citirt sein.

„Berlioz sinnt in diesem Werke den Contrasten nach, welche das himmlisch heitere Italien in einem von Täuschung müden und von Schmerz übersättigten Herzen in unmittelbarer Berührung erzeugen musste, wenn dieses einmal aus dem Kerker philosophischen Brütens, der grossen Schatten der Vergangenheit vergessend in die lebensvolle Gegenwart, in das bunte Treiben einer Bevölkerung träte, welche die Freude des Daseins dem Ruhm der Grüfte vorzieht. Die Symphonie ist „Harold en Italie" betitelt und die Absicht des Componisten demnach nicht zu verkennen, die Eindrücke wiedergeben zu wollen, welche die herrliche Natur dieses Landes, der ungestüme und sinnlich glühende und liebende Charakter seiner Bewohner auf eine an Schmerzen siechende Seele, wie die des Harold in der Monodie der Symphonie hervorrufen musste. Wir sehen den Wanderer im Schoosse einer zauberischen Umgebung von brennendem Schmerz, von jener nie zu stillenden Unruhe, jener Enttäuschung des Geistes, kurz von jener unseligen Stimmung erfüllt, deren Typus in der Litteratur Byron verblieben ist. — Byron fand den Tod in Griechenland und hat durch sein Ende die Ueberzeugungen eines edlen Dichterherzens bekräftigt; der „Harold" von Berlioz zieht es vor, in düsterer Höhle, umringt von italienischen Räubern, den Todeskelch zu leeren und mit seinem letzten Hauche einen letzten Fluch über die von ihm verachtete Menschheit auszustossen. Wenn die Gesammtheit der Berlioz'schen Werke eine exclusive Vorliebe für die harten, grell-lodernden Farben der Orgie (als welche der letzte Satz der Harold-Symphonie und ebenso der Schlusssatz der Symphonie fantastique gedacht sind) aufwiese, wenn Gesänge wie die „Captive" von Victor Hugo und „Der Fischer" von Goethe, wenn Profile, wie die Gretchen's und Julia's nicht von seiner Hand so innig zart gezeichnet worden wären, so könnte man vielleicht den Vorwurf der Extravaganz und des Missbrauches der musikalischen Ausdrucksmittel, welcher dem Wesen seiner Phantasie so häufig gemacht wird, einigermaassen berechtigt finden. So aber erscheint es fast überflüssig noch daran zu erinnern, dass jeder Künstler nothwendig dem Einflusse seiner Zeit untersteht und dass Berlioz' Jugend mitten in die Zeit des romantischen Fiebers fällt, welches Frankreich aus der deutschen und englischen Litteratur gesogen hatte, indem es bald aus Byron, bald aus Hoffmann, bald aus Bürger, bald aus Radcliffe die Scenen der Zerrissenheit und des Schauderns, die verzweifelten und furchtbaren Charaktere, die Neigung für Gespenster und verlassene Schlösser, die Schilderungen ausschweifender Leidenschaften, unversöhnlichen Hasses, diabolischer Liebe, reueloser Gewissensbisse, Flüche und Verwünschungen entlehnte. Erwägt man, dass damals Alle

mehr oder weniger von dieser epidemischen Krankheit ergriffen waren, so wird man sogar noch zugestehen müssen, dass Berlioz nicht zu Denen gehörte, die ausschliesslich und systematisch diese Richtung verfolgt haben.

Es unterliegt dabei keinem Zweifel, dass in jeder Composition von Berlioz als hervorstechender Zug seines Genius das Bedürfniss hervortritt, die Bilder, Gestalten und Gegenstände so auszubreiten und zu zeichnen, wie er sie in dem vergrössernden Prisma seiner Phantasie erblickt, um sie sodann mit dem Reflexe seiner eigenen Gefühlsflammen, seiner eigenen hellleuchtenden Leidenschaft zu färben — einer Leidenschaft, welche auf dem Heerde seiner Cyklopenschmiede immer — und oft in dem Wärmegrade brennt, in dem das Roth des Eisens wie vor Schrecken erblasst und in Weissgluth übergeht."

Wie Franz Liszt in vorstehenden Ausführungen das eigenartige Künstler-Temperament seines Freundes Berlioz so äusserst zutreffend zu charakterisiren vermocht hat, so sind Liszt's in der gleichen Schrift niedergelegte Ausführungen über die geschichtliche Entwicklung und die ästhetische Berechtigung der Programmmusik von so bahnbrechender Bedeutsamkeit, dass jeder Musiker, dem es um seine Stellungnahme gegenüber der Programmmusik ernst ist, Einblick in die Darlegungen Liszt's nehmen und seine eigenen Anschauungen und vielleicht auch Vorurtheile an den ebensosehr mit theilnahmevoller Liebe als mit ernst wägender Ruhe abgegebenen Urtheilen des Vorurtheilsfreiesten und Gerechtesten unter den Selbstcomponisten prüfen und erhärten oder richtigstellen sollte.

Wie eine wirksame Interpretation der Harold-Symphonie nur dem Dirigenten gelingen wird, der sich in die dichterischen Absichten des Componisten ernstlich hat hineinleben können und dem die Tonsprache dieser Partitur wirklich zur beredten Kundgabe dieser Absichten geworden ist, so dürfte es für Concertaufführungen der Symphonie „Harold en Italie" empfehlenswerth erscheinen, auch dem Publikum durch Darbietung eines die dichterische Idee und deren musikalische Gestaltung gleicherweise berücksichtigenden Programmes ein intimeres Miterleben des ihm entgegenklingenden Tongedichtes zu ermöglichen, und als ein solches Programm mögen die nachfolgenden Zeilen freundliche Aufnahme und Verbreitung finden.

Der erste Satz der Symphonie schildert „Harold in den Bergen, Scenen der Schwermuth, des Glückes und der Freude." Ein Largo dessen erste Hälfte ein müde und kraftgebrochen einherschreitendes Fugato der Streichinstrumente mit den dareinschallenden hier den Bläsern zugetheilten und in Moll gesetzten Tönen des Harold-Themas bildet, in dessen zweiter Hälfte aber die Solobratsche, und weiterhin, diese ablösend, das volle Orchester die scharfgezeichnete melodische Gestalt des in wehmuthvolle Melancholie versunkenen Helden der Symphonie vorführen, leitet zu einem Allegro über, in welchem zwei recht gegensätzliche lebensfrische Themen so ziemlich nach den Regeln der alten Form zu einem pastoralartigen Tongebilde von prägnantester Zeichnung und prächtigem Kolorit verarbeitet werden. Harold's durch die melancholisch-umschleierten Klänge der Solobratsche trefflich charakterisirte Wesenseigenart eint sich nur selten vollständig dem ihn umtönenden freudigen Klangleben, und zumeist hört man den am Weltschmerz erkrankten Wanderer, unbekümmert um alle ihn umschwärmende Daseinsfreudigkeit, seinen sehnsüchtig schmerzvollen melodischen Reflexionen nachhängen. Gegen Ende des ersten Satzes — nach zwei längeren Fermaten des Orchesters — nehmen die Streichinstrumente das Harold-Thema in einem drängenden Fugato auf, dann ziehen noch einmal die beiden Hauptthemen des Allegro's, das erstere in rauschenden Unisonogängen des Orchesters, das andere von der Solobratsche unter zustimmenden Bekräftigungen der Holzblasinstrumente gesungen, am Hörer vorüber, und mit einer leidenschaftlichen Stretta findet der erste Satz seinen effectvollen Abschluss.

Der zweite Satz, ein ungemein klangschönes Allegretto, versinnlicht mit einer rührend schlichten Marschweise das Vorbeiziehen einer Pilgerschaar, deren psalmodirendes Litaneienbeten durch die der Marschweise eingestreuten dreitaktigen Triolenphrasen der Holzbläser deutlich genug geschildert wird. Das von der Solobratsche angestimmte Harolds-Thema lässt

den daseinsmüden Weltpilger als sinnenden Beobachter des frommen Zuges gewahr werden. Als die Pilger weiter fortgezogen sind und ihr Schritt nur noch in leisen Pizzicato-Tönen der Bässe vernehmbar ist, schwellen in Harold's Seele mächtig-sehnende Empfindungen an: ein wogendes und webendes Zurückerinnern an alle unschuldsvoll-fromme Glückseligkeit früherer Tage, das der Componist in leisen Accordarpeggien der Bratsche (wie solche Paganini erstmalig den Streichinstrumenten entlockt hatte) zum Ausdruck bringt. — Wieder ziehen die Pilger vorüber; leise, wie ferne Glockentöne, klingt ein zu dem C der Bässe seltsam dissonirendes hohes h mehrmals in die Abendstimmung dieses Tonbildes hinaus, Harold seufzt noch einmal in harmonisch gefriedigten Bratschen-Arpeggien auf, und das tiefe Schweigen der Nacht umfängt ihn.

Im dritten Satze wird Harold Zeuge einer Liebesscene in den Bergen. Ein Sohn der Abruzzen bringt unter Assistenz einiger mit ihren ländlichen Instrumenten ausgerüsteten Pifferari seiner Geliebten ein Ständchen. Nach einem sehr charakteristischen drollig hüpfenden Ritornell der Pifferari hebt die zumeist dem englischen Horne zugetheilte schmachtende Romanze des verliebten Hirten an, zu der sich alsbald die Solobratsche mit Harold's träumerischer Weise hinzugesellt. Den Höhepunkt dieses Satzes bilden die Schlusstakte, in denen die getheilten Bratschen des Orchesters das Ritornell der Romanze aufnehmen, die Bläser dazu das Harold-Thema erklingen lassen, und Harold selbst, in der Solobratsche personificirt, gleichsam die Liebesweise des Hirten nachsummt.

Mit diesem dritten Satze war Berlioz jedoch des zwar keineswegs trockenen aber doch massvollen Tones herzlich satt geworden und seine phantastisch erhitzte Phantasie zwang ihn, nun wieder einmal recht den Teufel zu spielen. So führt er seinen Helden denn zuguterletzt in eine Räuberhöhle und lässt ihn dort Zeuge einer allem Edlen und Hohen hohnsprechenden Orgie werden. Unter augenscheinlicher Anlehnung an den letzten Satz der neunten Symphonie von Beethoven unterbricht Berlioz die ersten Themenansätze dieses blutrünstigen Finales durch kurze Reminiscenzen an die früheren Sätze — eine äusserliche Nachahmung, der jedoch hier die innere Berechtigung nicht abgesprochen werden kann. Beim Aufrauschen des Räuberfestes gedenkt Harold der einzelnen freundlichen Daseinsscenen, die er in Italien mit durchlebt hatte und die das nagende Leid seiner Seele nicht hatten beschwichtigen können, sinnend wendet sich seine Phantasie noch einmal nach denselben zurück, dann klagt er noch einmal in den Tönen seines Thema's das Schicksal an, das ihm kein friedvolleres und beglückenderes Empfinden verliehen habe, und betritt schliesslich mit finsterer Entschlossenheit die Räuberhöhle, in der das wüste Toben und Lärmen roher, unempfindsamer Gesellen die Seufzer und Klagen seiner allzuweichen Seele übertäuben soll. Vor Staunen und Entsetzen starr und stumm sieht Harold dem fluchgewürzten und zu den wahnwitzigsten Lästerungen anschwellenden Festgelage der Briganten zu. In alles tollste Lärmen hinein erschallt da plötzlich der Wallfahrtsgesang der vorbeiziehenden Pilger; Thränen unendlichen Leides entströmen Harold's Seele, und nun findet der Unglückliche zwar nicht den Frieden des Lebens — wohl aber den Muth sich in die ruheverheissenden Arme des Todes zu stürzen. So wenigstens — als ein freiwilliges Ende inmitten der zechenden und rasenden Banditen — dürfte das letzte zerrissene Verflattern des Harold-Thema's und das letzte entschlossene Aufsteigen der Solobratsche wohl zu deuten sein. In einer geradezu phrenetischen Ausgelassenheit der Briganten findet dann das in seinen ersten drei Sätzen ebenso schöne als in seinem letzten Satze grotesk-schauerliche Werk seinen Abschluss.

Karlsruhe, im November 1899.

Arthur Smolian.

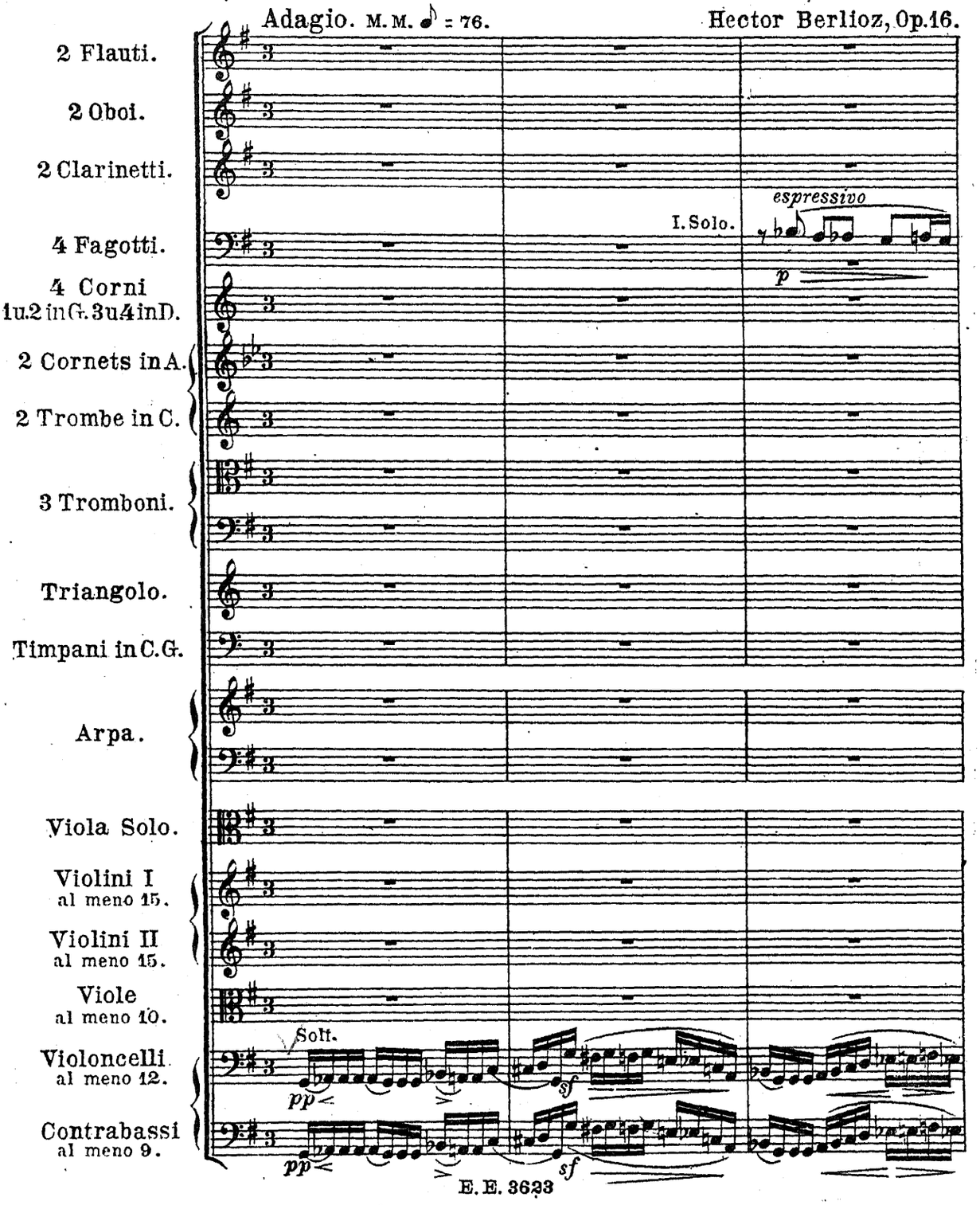
Harold en Italie.
Harold in Italien. | Harold in Italy.

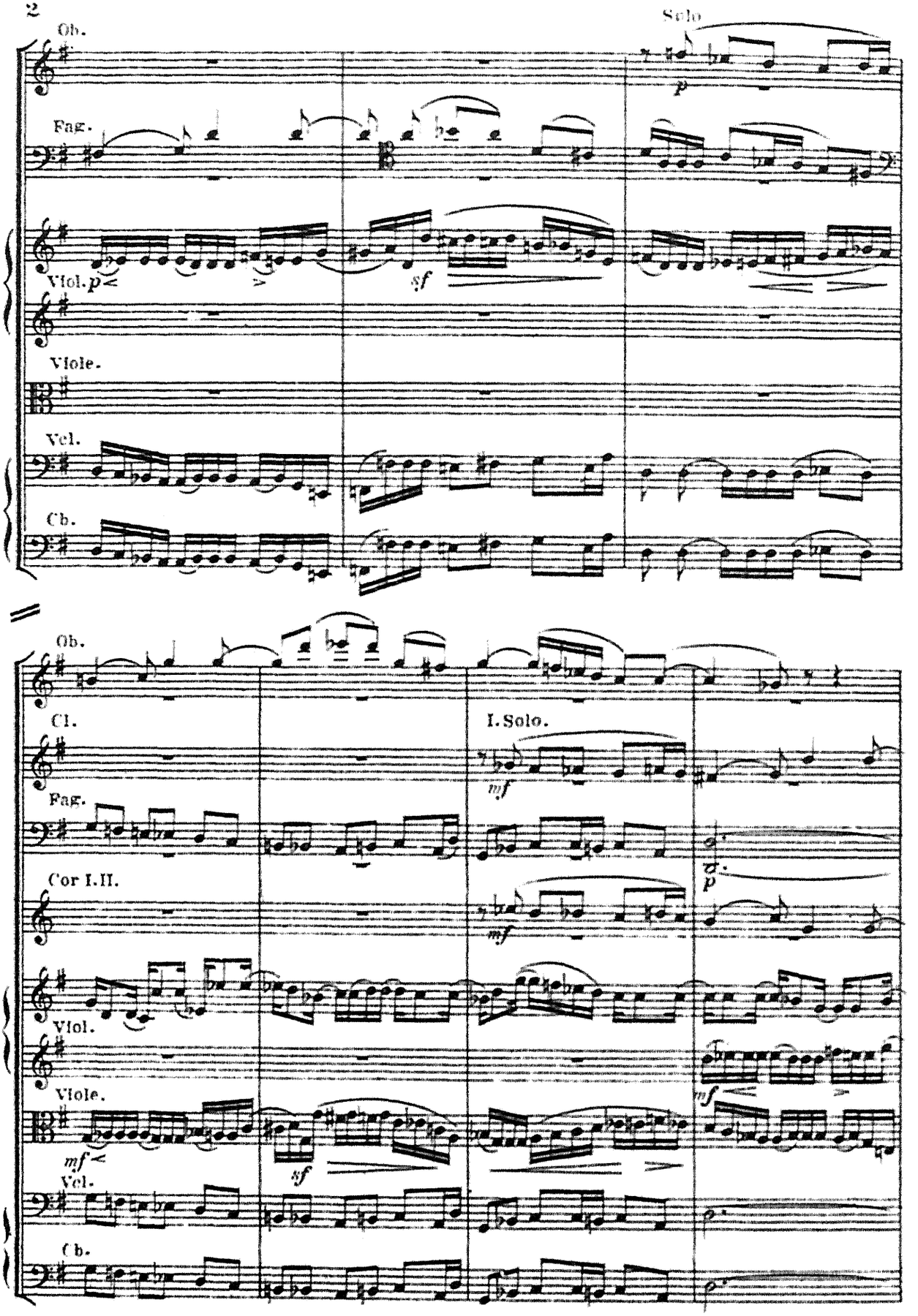
Harold aux Montagnes.

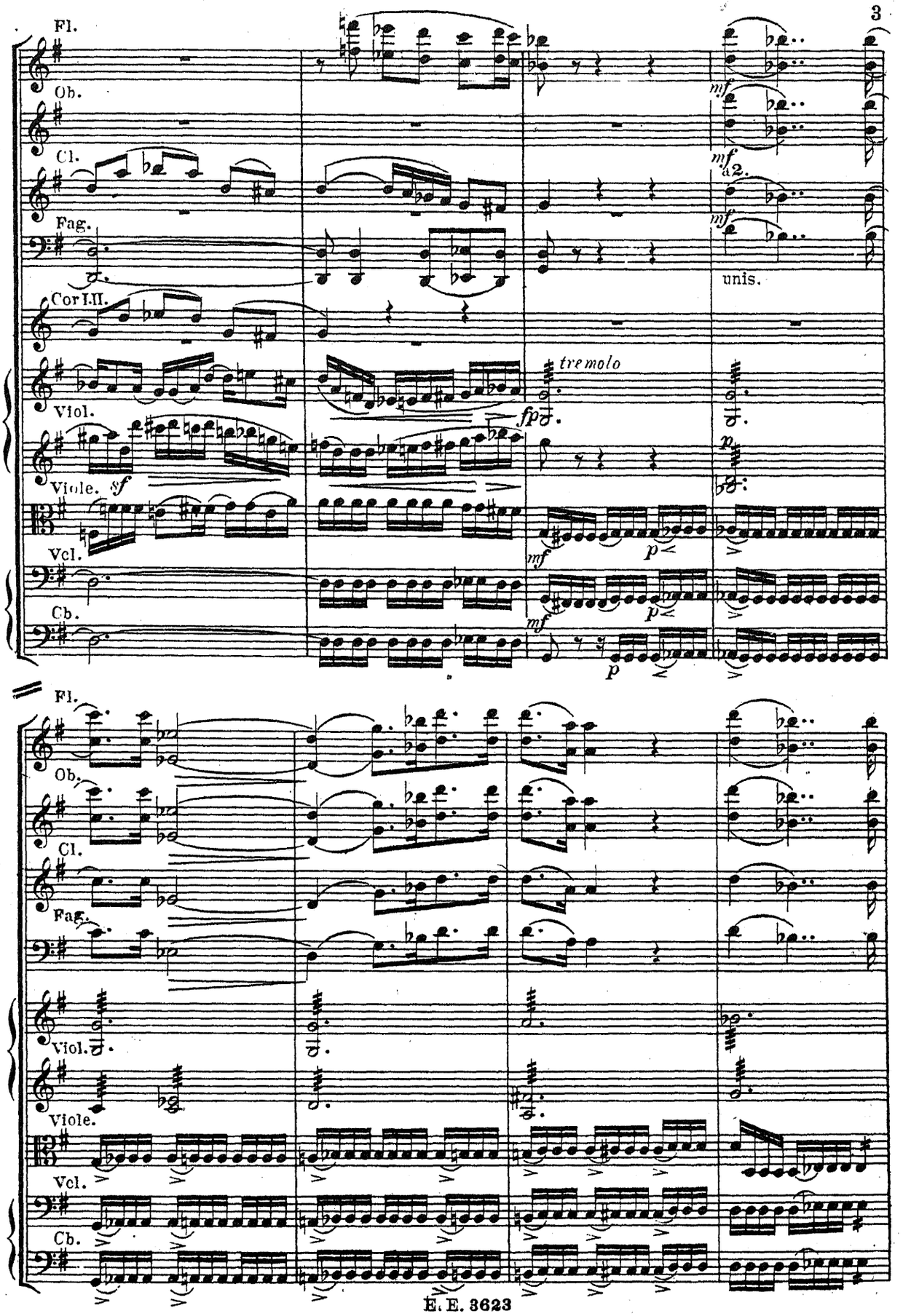
Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie.

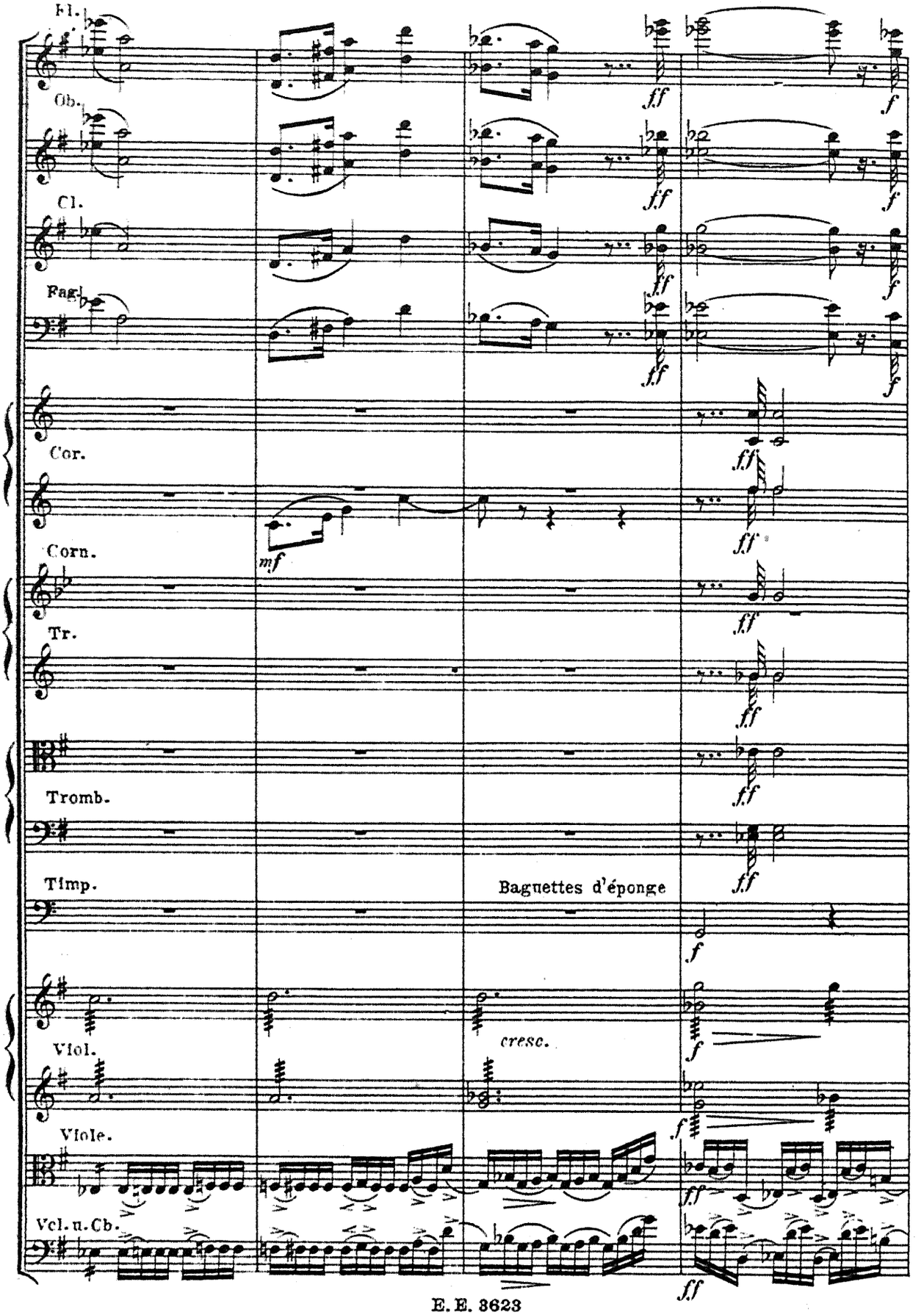
Harold in den Bergen. | Harold in the Mountains.

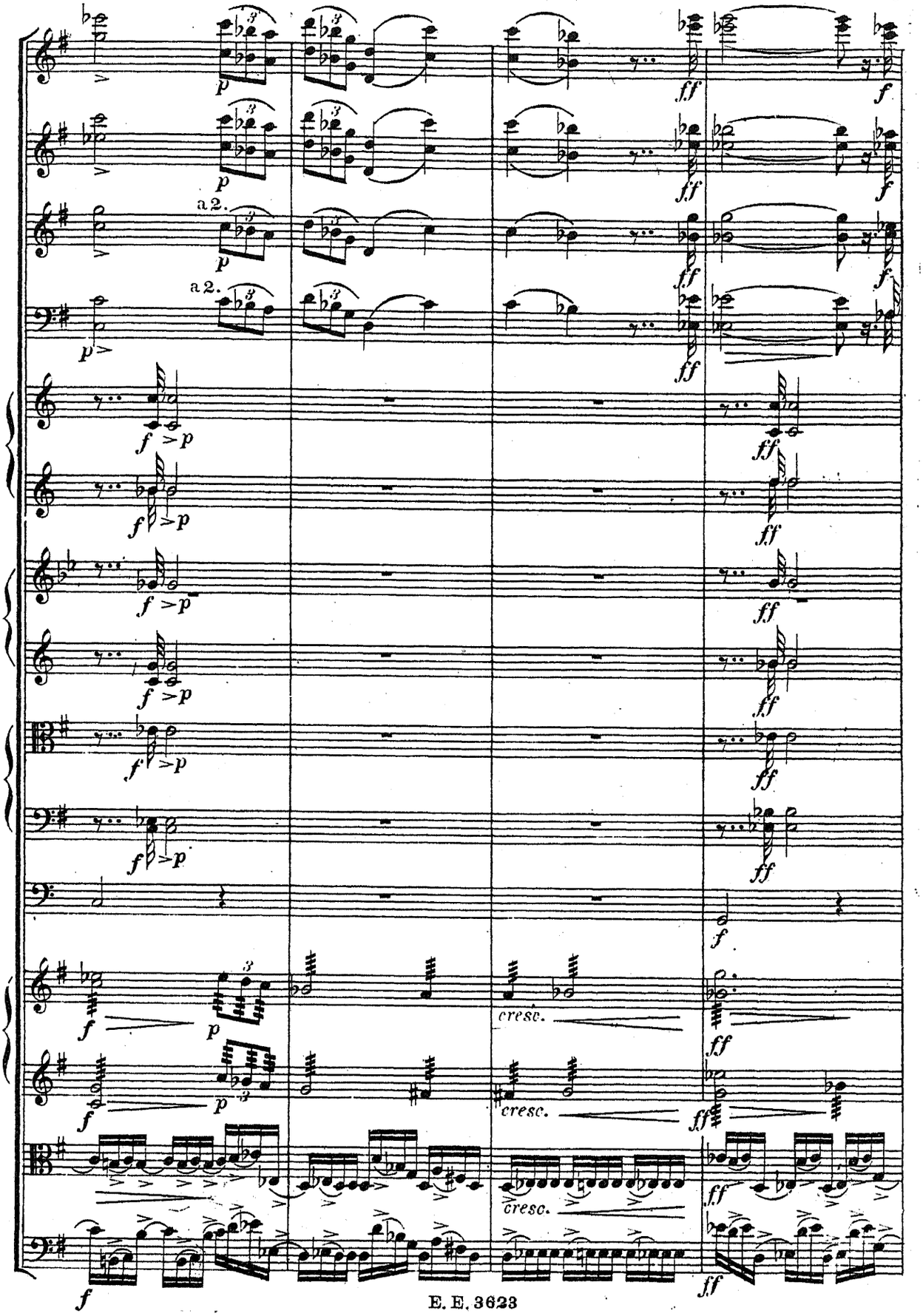
Szenen der Schwermut, des Glückes u. der Freude. | Scenes of sadness, of happiness and of joy.

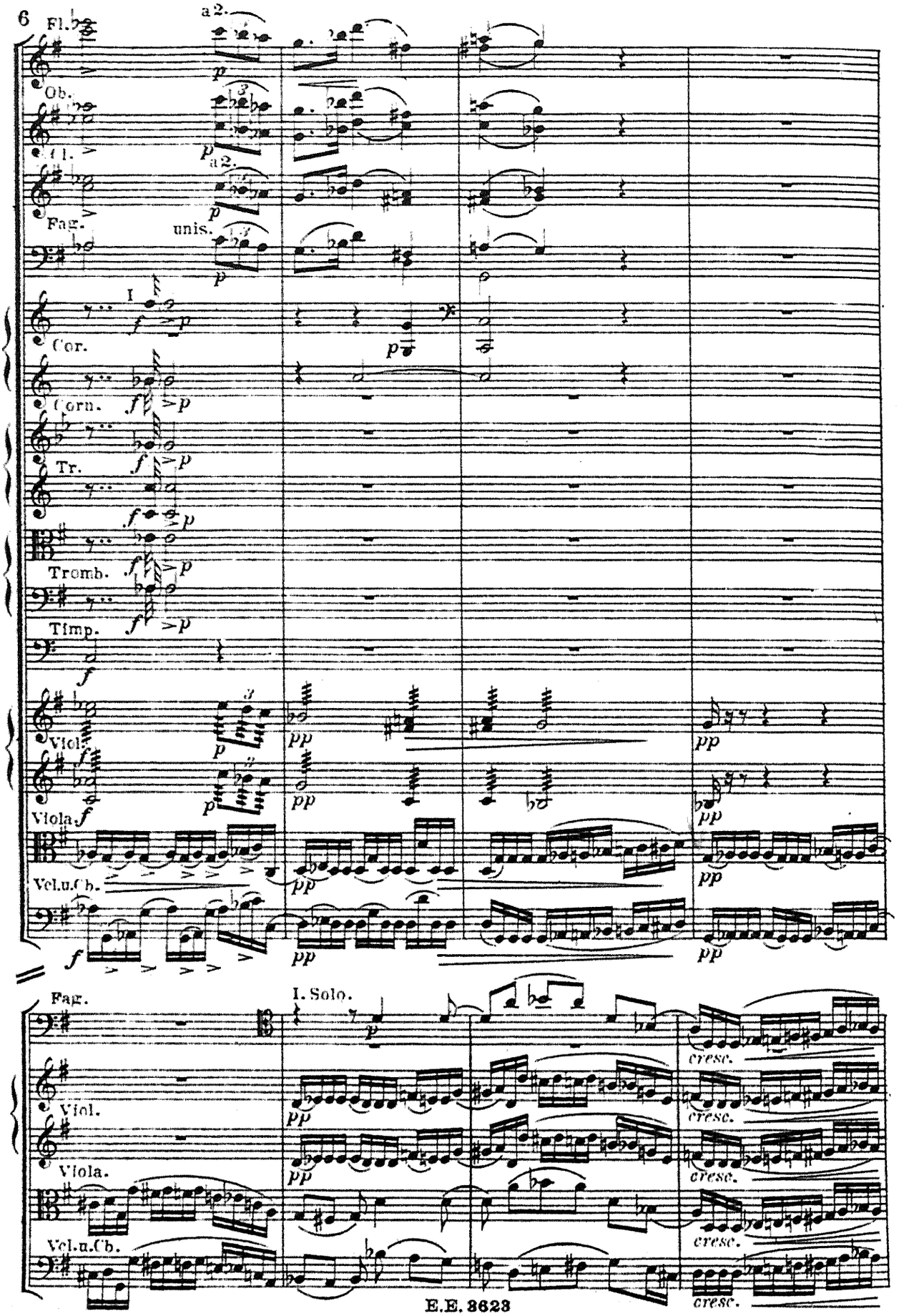


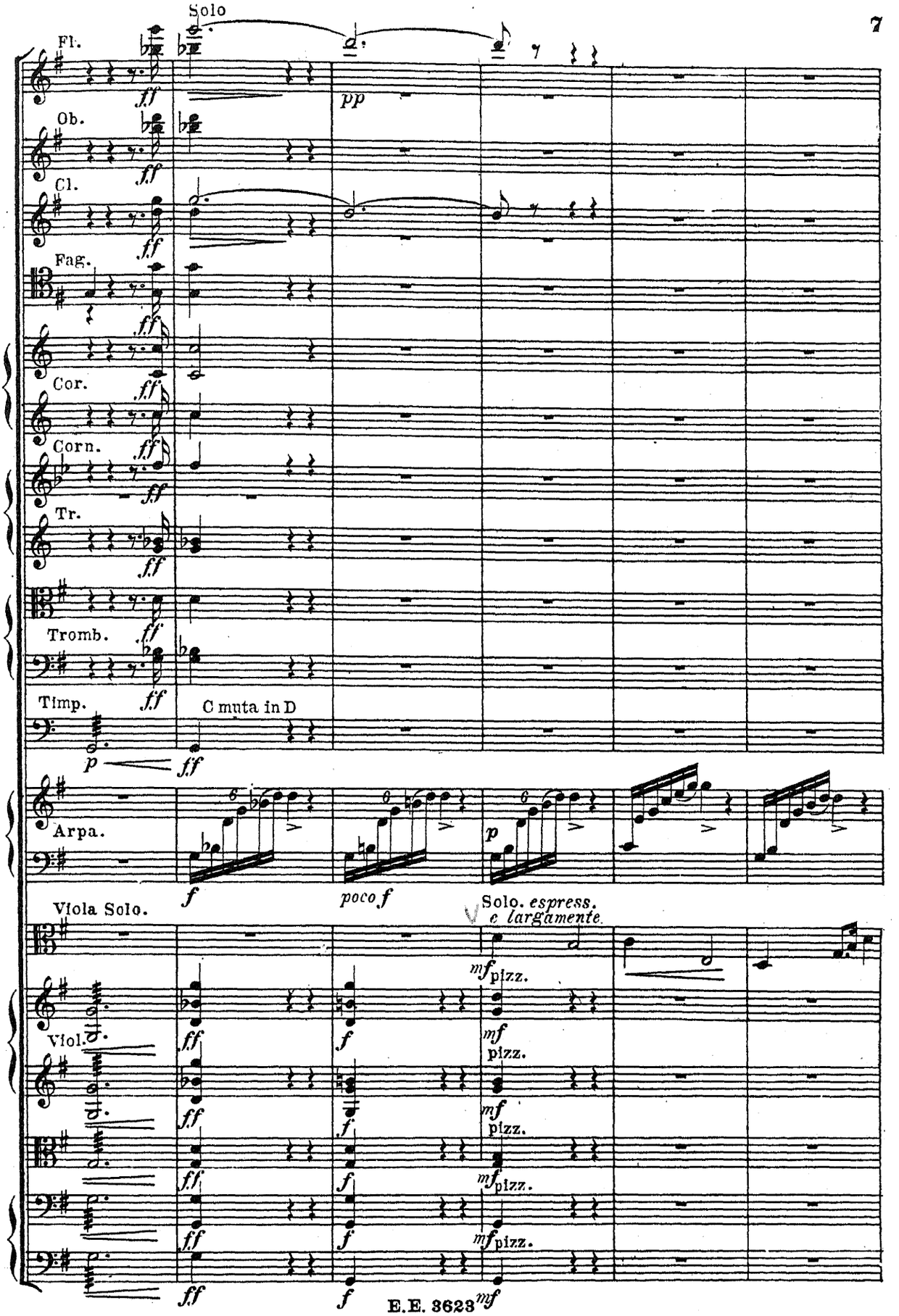

Ob.
Solo
p
Fag.
Viol. p
sf
Viole.
Vcl.
Cb.
Ob.
Cl.
I. Solo.
mf
Fag.
Cor I. II.
mf
p
Viol.
Viole.
mf
mf
sf
Vcl.
Cb.

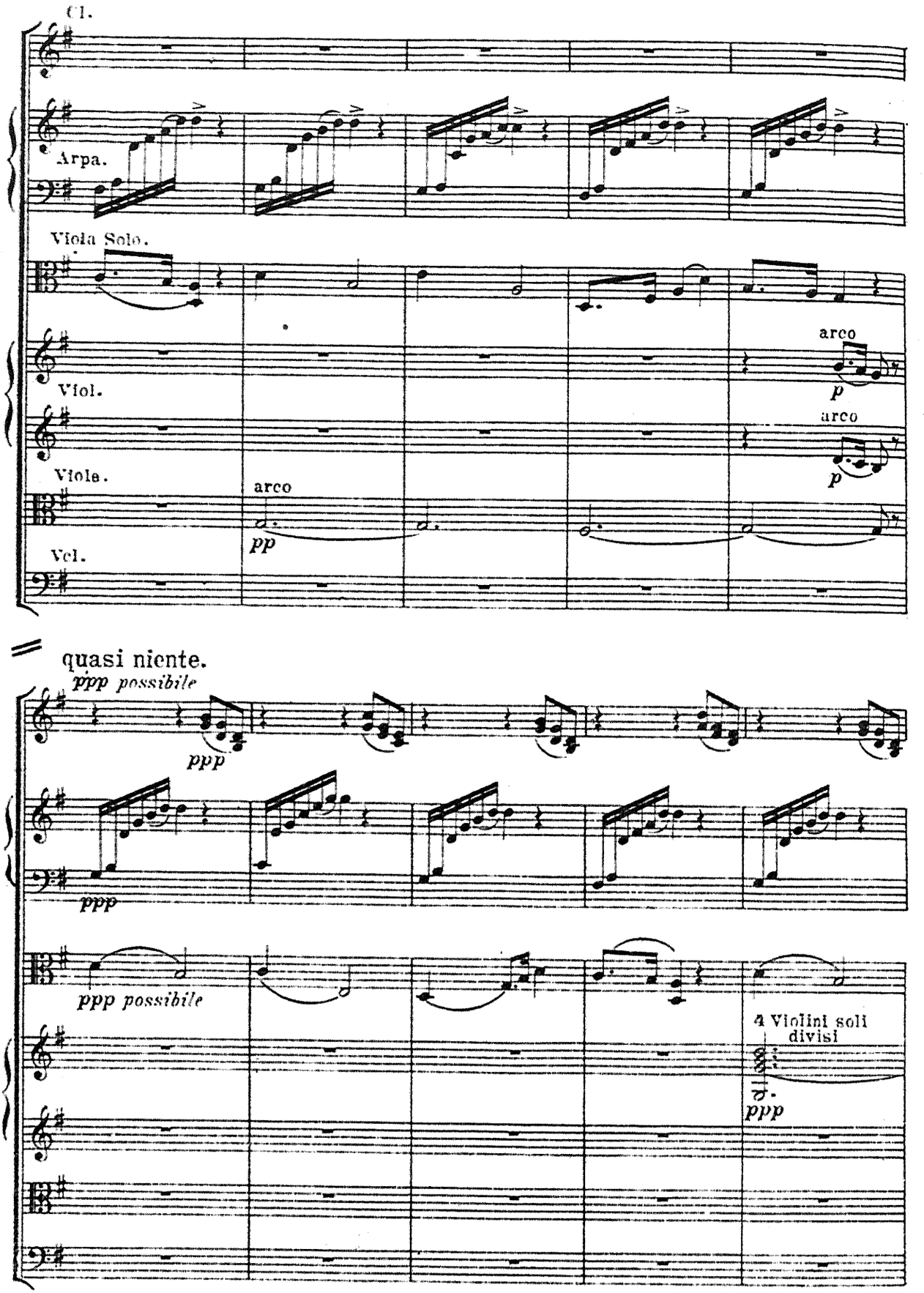

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor I.II.
Viol.
Viole.
Vcl.
Cb.
sf
tremolo
fp
mf
p
a2.
unis.

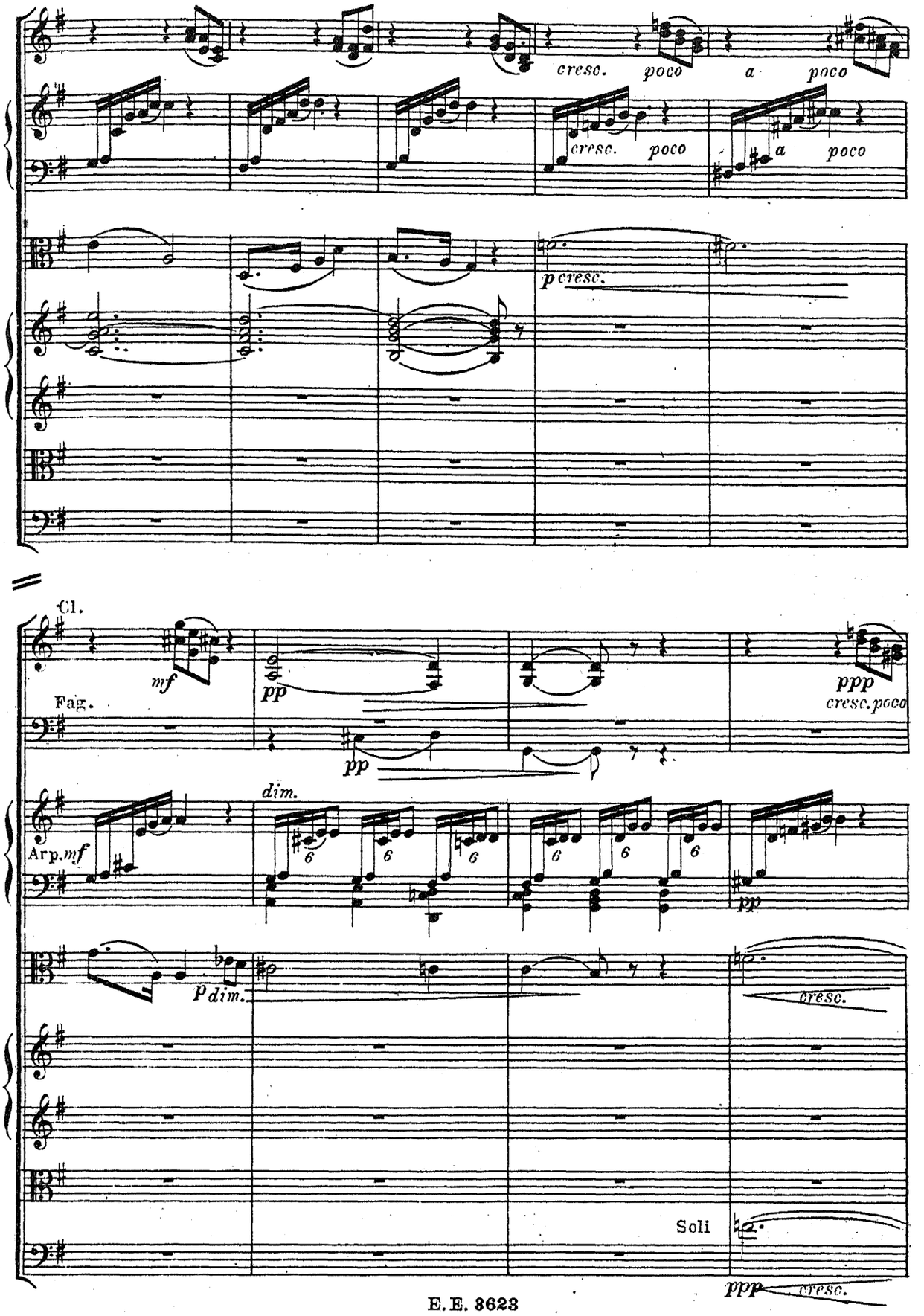

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Corn.
Tr.
Tromb.
Timp.
Baguettes d'éponge
Viol.
Viole.
Vcl. u. Cb.
cresc.
ff
f
mf

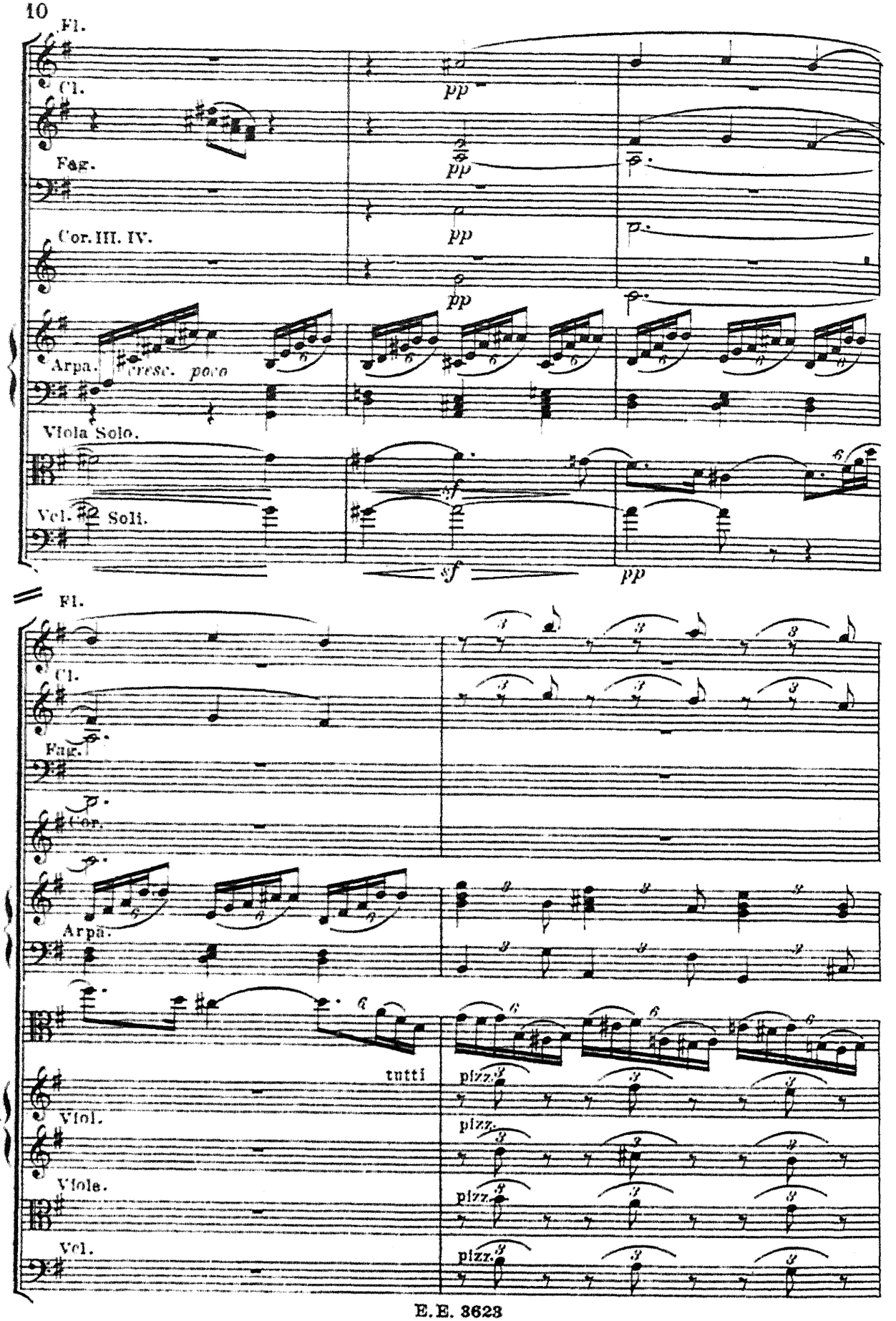

a 2.
a 2.
cresc.
cresc.
cresc.

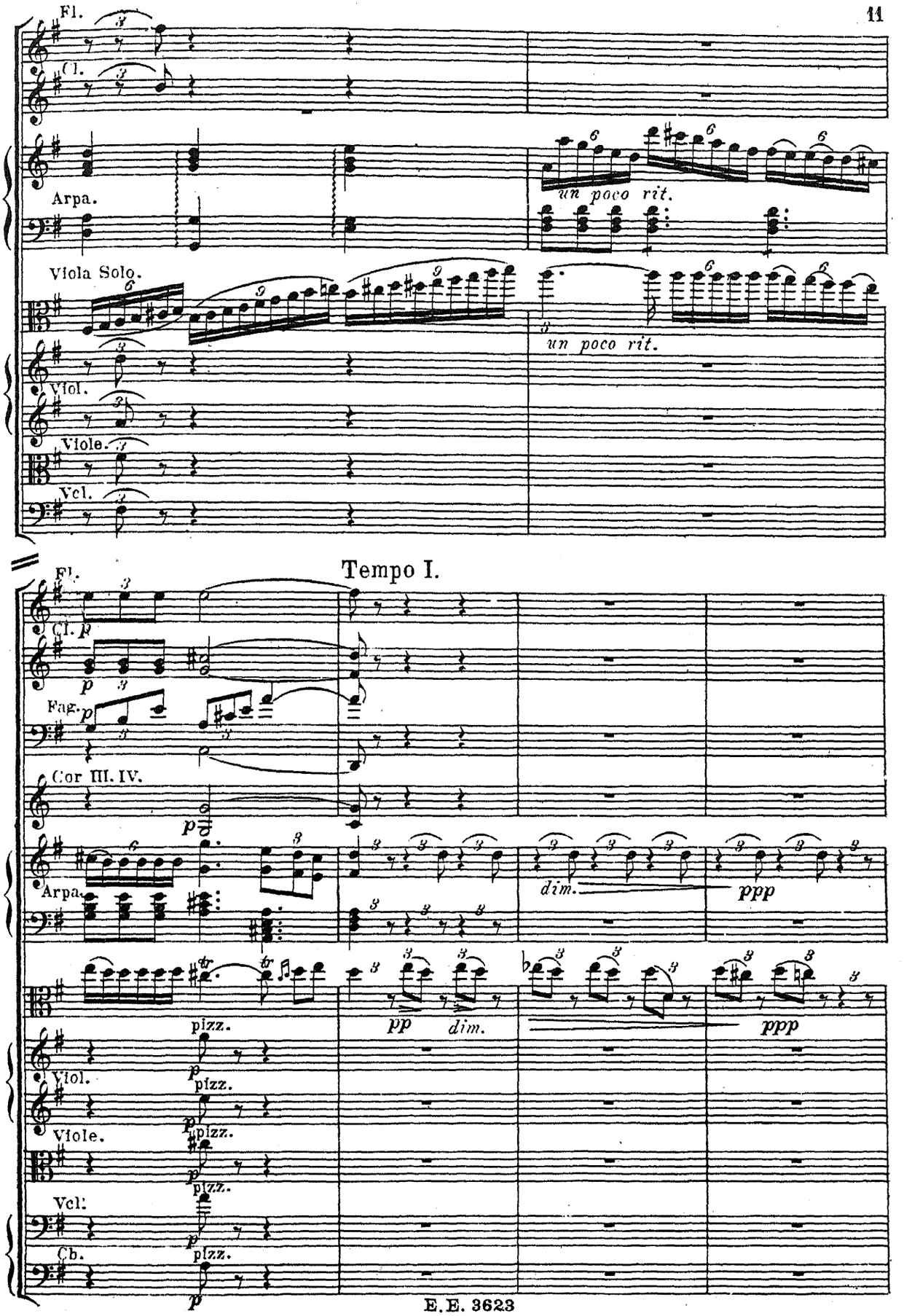

Fl.
a 2.
Ob.
Cl.
a 2.
Fag.
unis.
I
Cor.
Corn.
Tr.
Tromb.
Timp.
Viol.
Viola.
Vcl.u.Cb.
Fag.
I. Solo.
Viol.
Viola.
Vcl.u.Cb.
cresc.

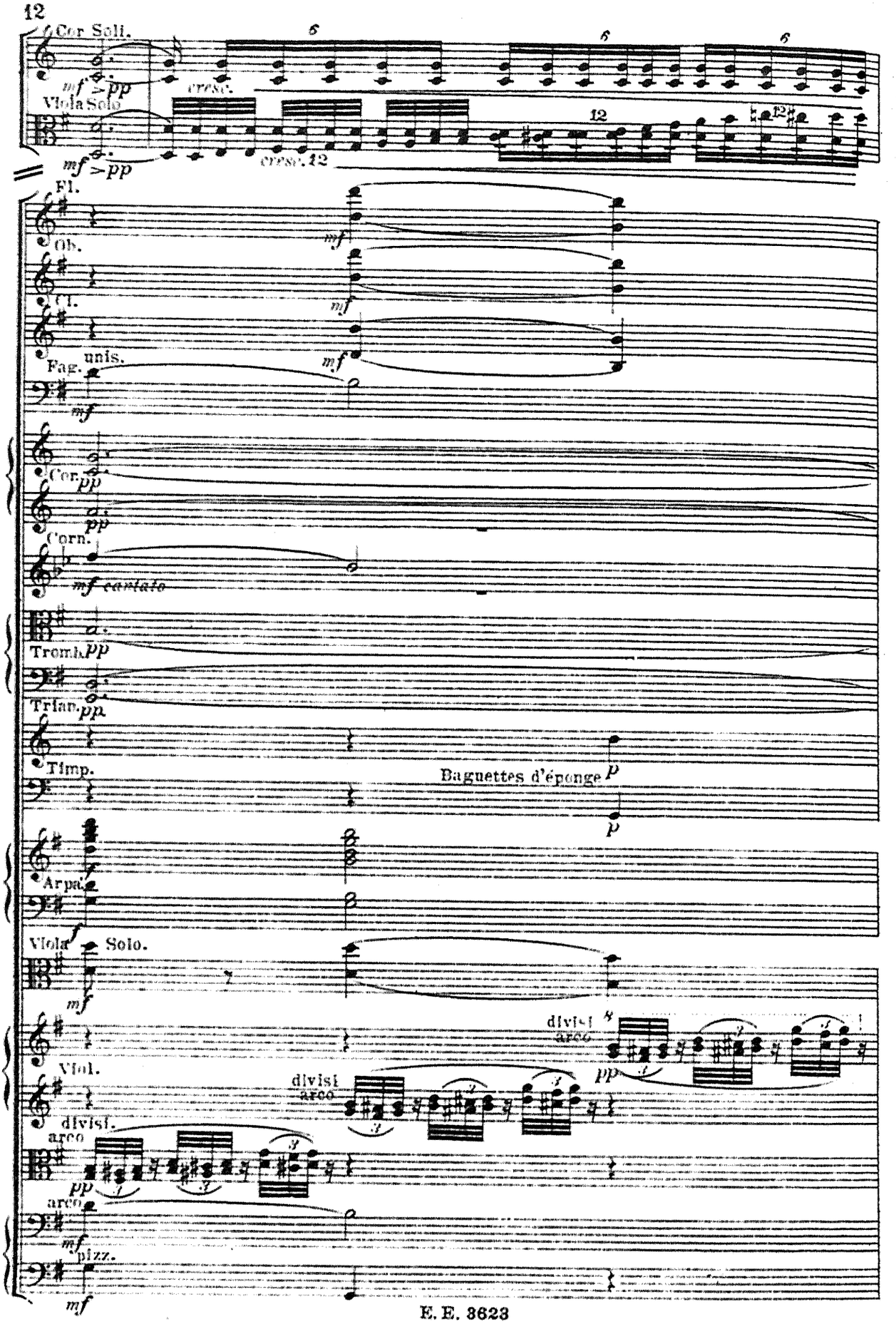

Solo
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Corn.
Tr.
Tromb.
Timp.
C muta in D
Arpa.
Viola Solo.
Solo. espress. e largamente.
Viol.
pizz.

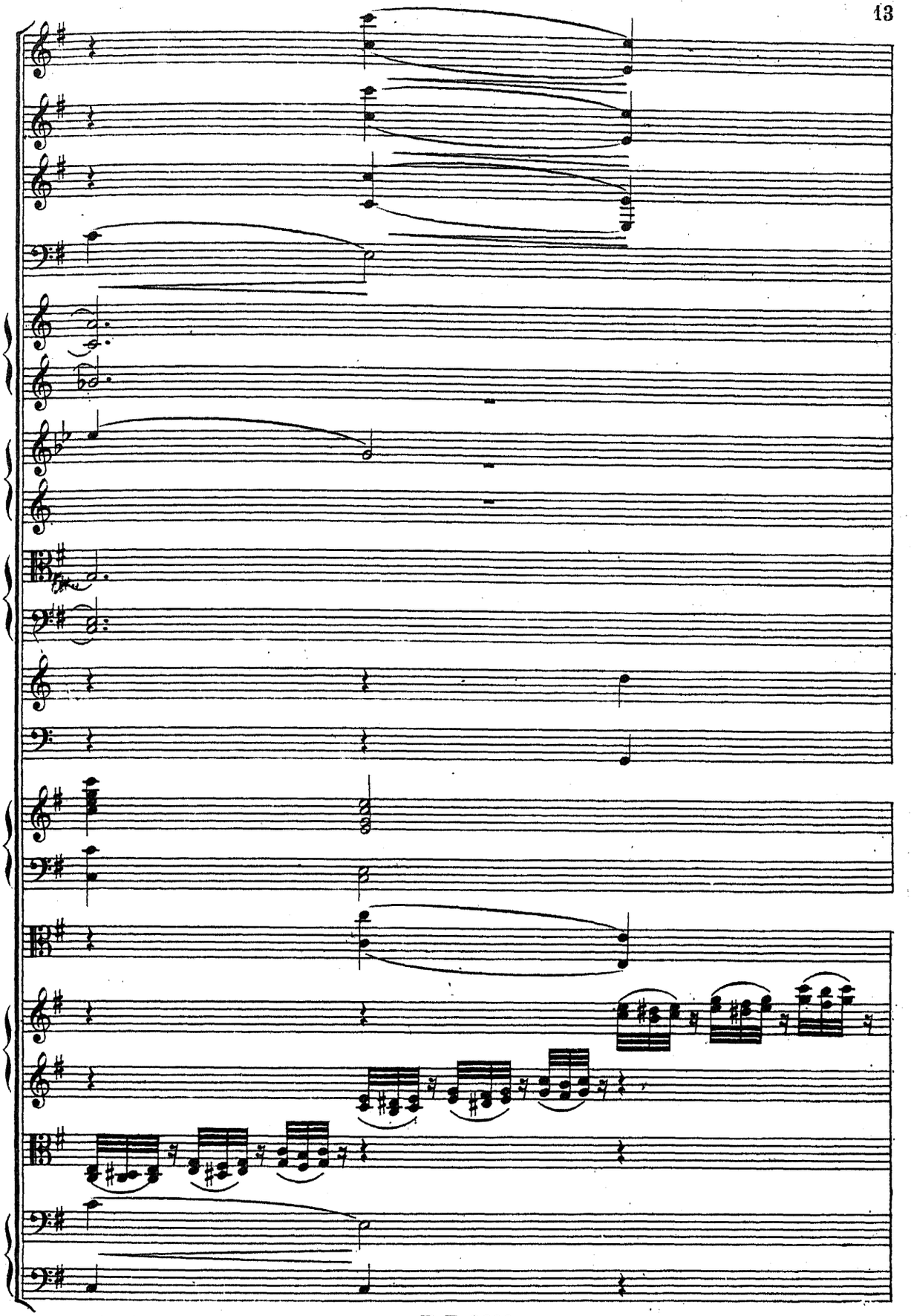

Cl.
Arpa.
Viola Solo.
Viol.
arco
p
Viole.
arco
p
arco
pp
Vcl.
quasi niente.
ppp possibile
ppp
ppp
ppp possibile
4 Violini soli
divisi
ppp

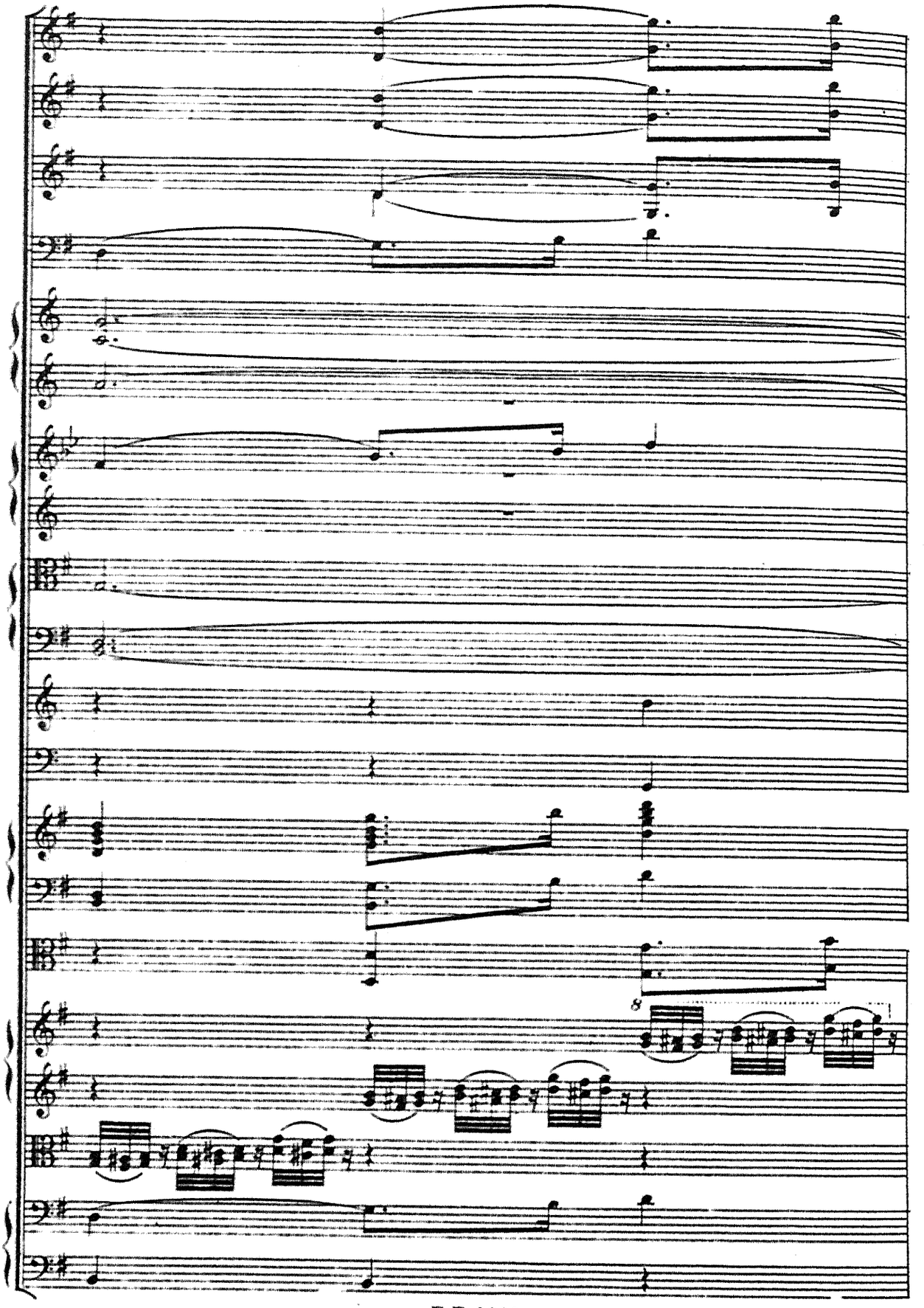

cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
p cresc.
Cl.
mf
pp
ppp
cresc. poco
Fag.
pp
dim.
Arp. mf
6
6
6
6
6
6
pp
p dim.
cresc.
Soli
ppp cresc.

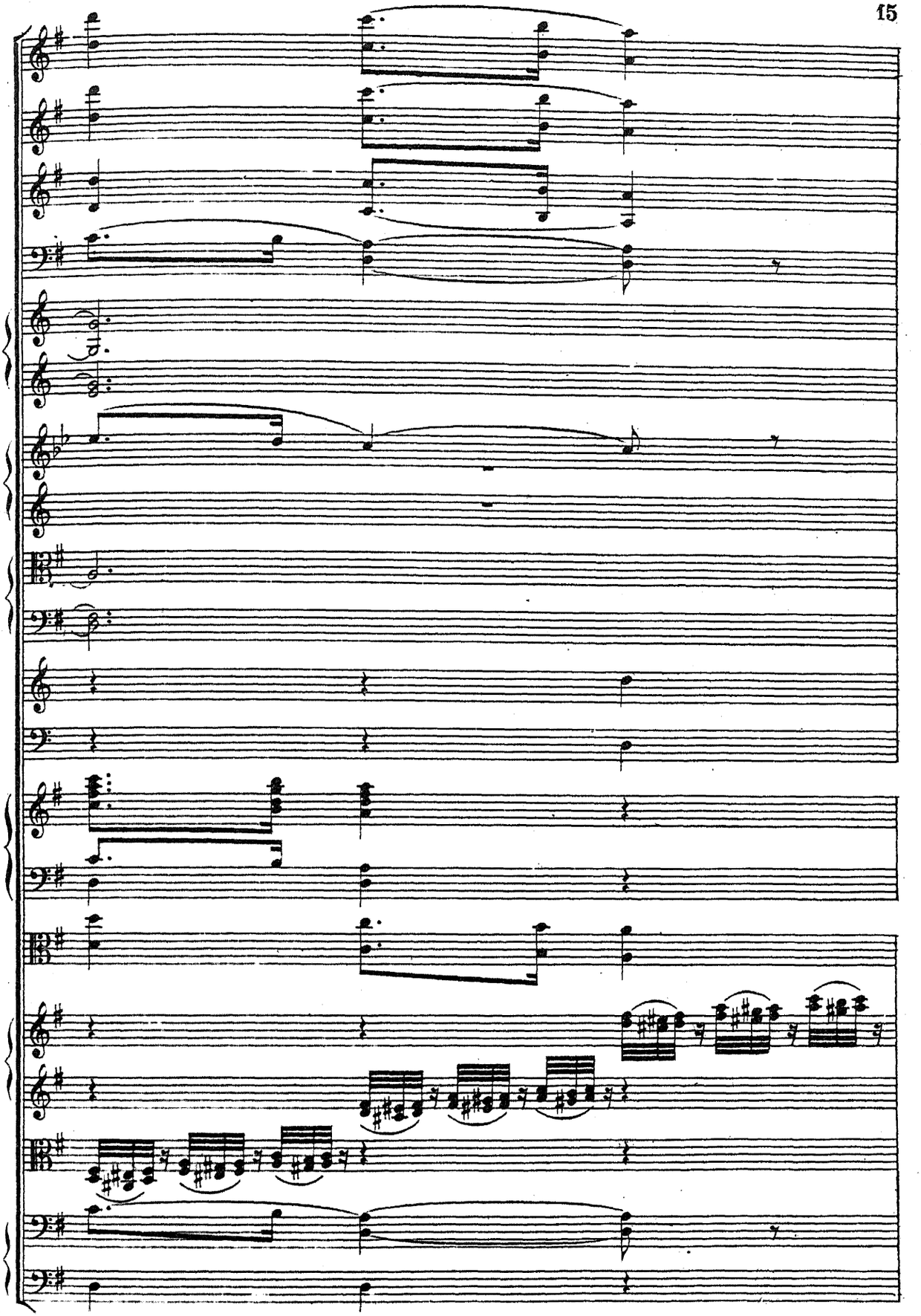

Fl.
Cl.
Fag.
Cor. III. IV.
Arpa.
cresc. poco
Viola Solo.
Vcl. Soli.
pp
sf
Fl.
Cl.
Fag.
Cor.
Arpa.
tutti
Viol.
Viole.
Vcl.
pizz.

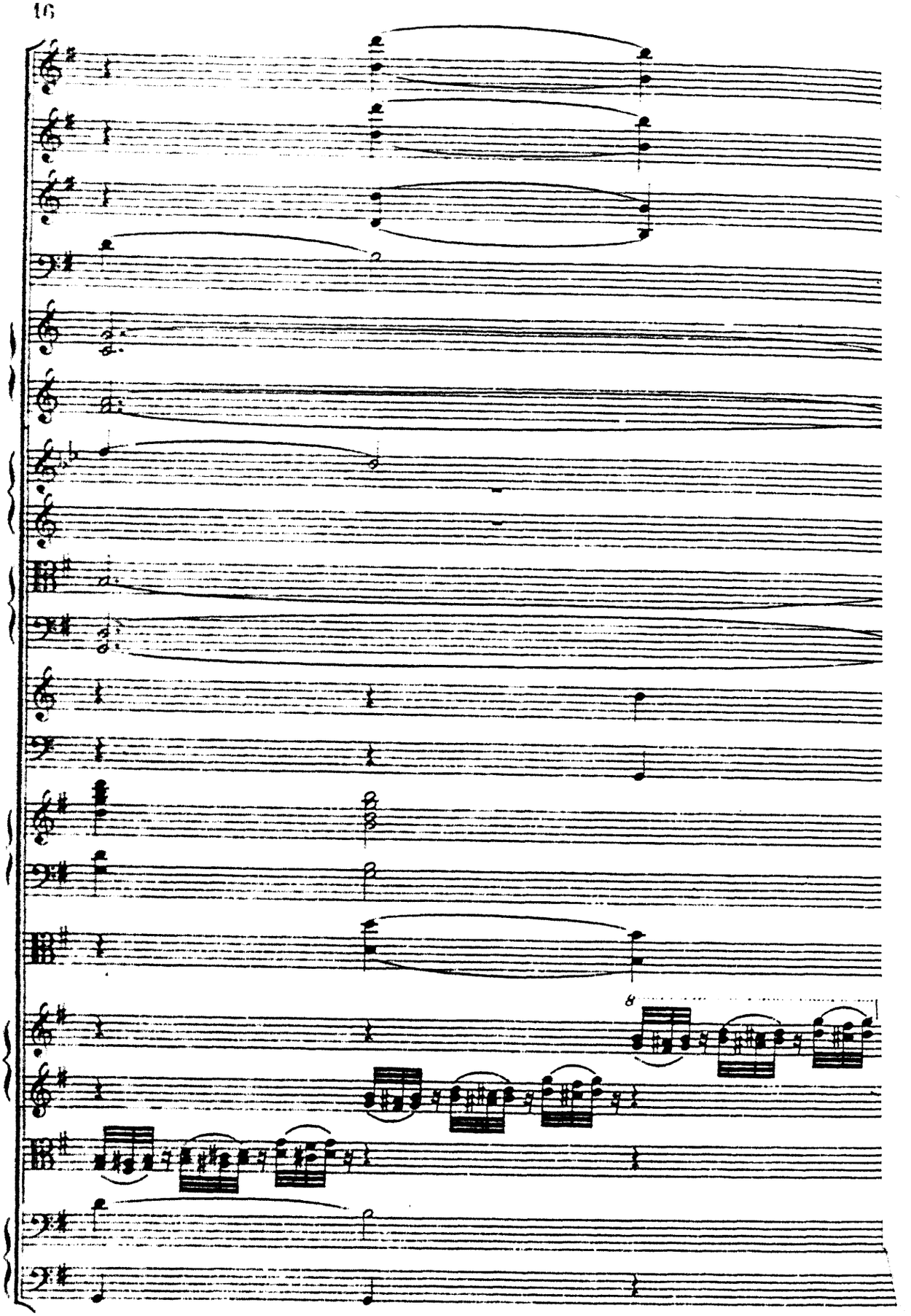

Fl.
Cl.
Arpa.
un poco rit.
Viola Solo.
un poco rit.
Viol.
Viole.
Vcl.
Tempo I.
Fl.
Cl.
p
Fag.
p
Cor III. IV.
p
Arpa.
dim.
ppp
pizz.
pp
dim.
ppp
Viol.
pizz.
Viole.
pizz.
Vcl.
pizz.
Cb.
pizz.
p

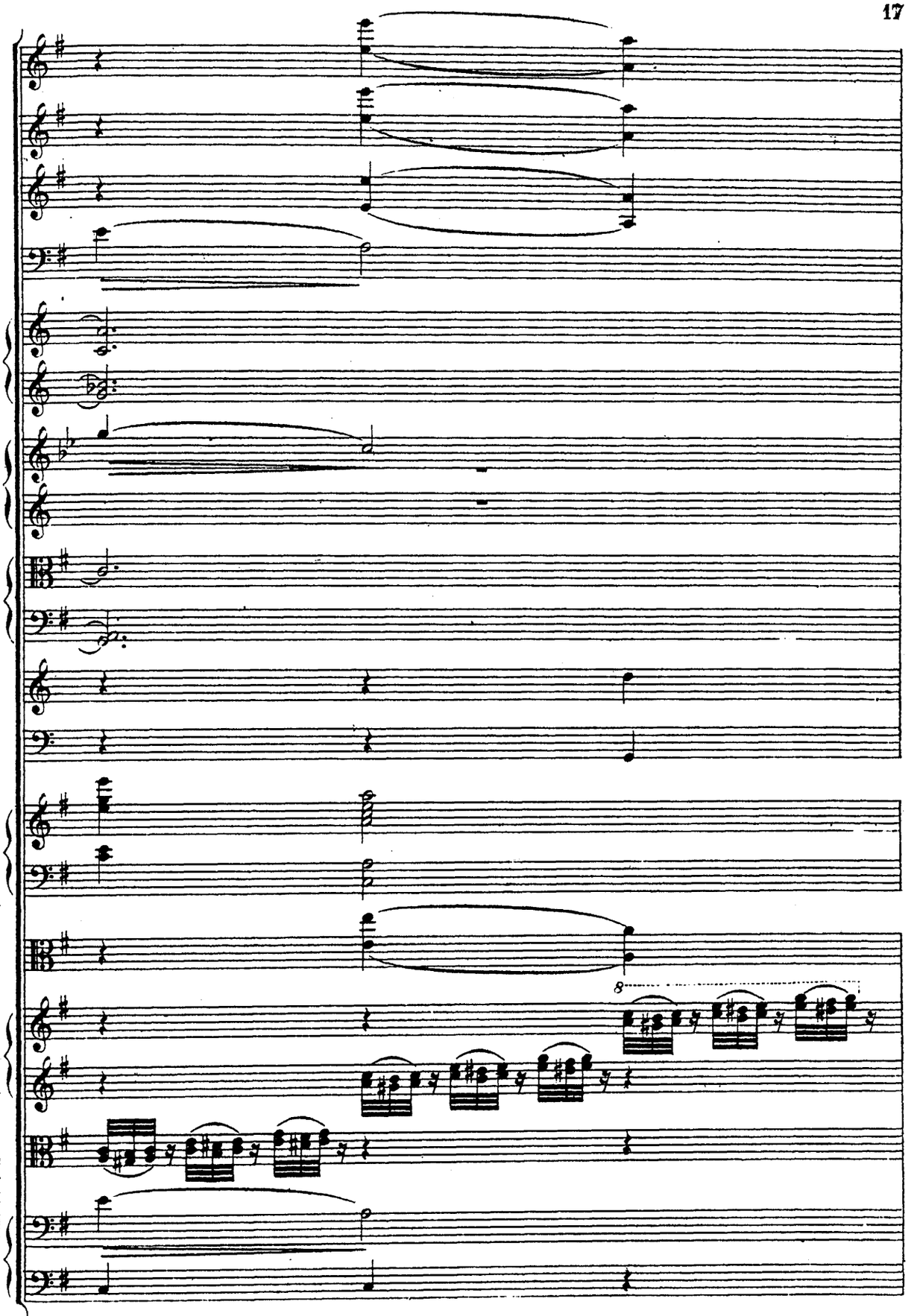

Cor Soli.
mf >pp
cresc.
Viola Solo
mf >pp
cresc.
12
Fl.
Ob.
Cl.
mf
Fag.
unis.
mf
Cor.
pp
pp
Corn.
mf cantato
Tromb.
pp
Trian.
pp
Timp.
Baguettes d'éponge
p
p
Arpa.
f
Viola
Solo.
mf
Viol.
divisi
arco
pp
divisi
arco
pp
arco
mf
pizz.
mf

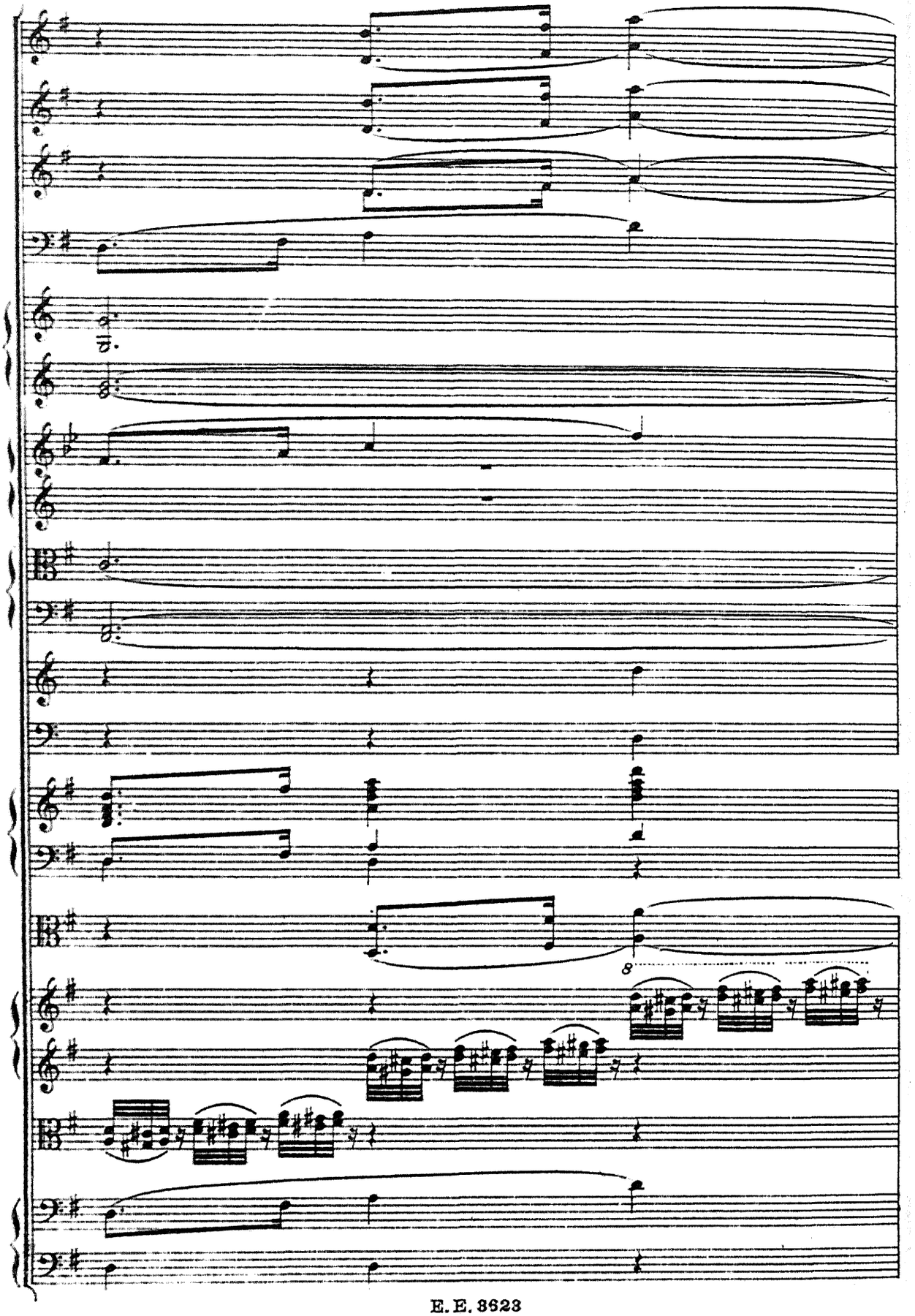


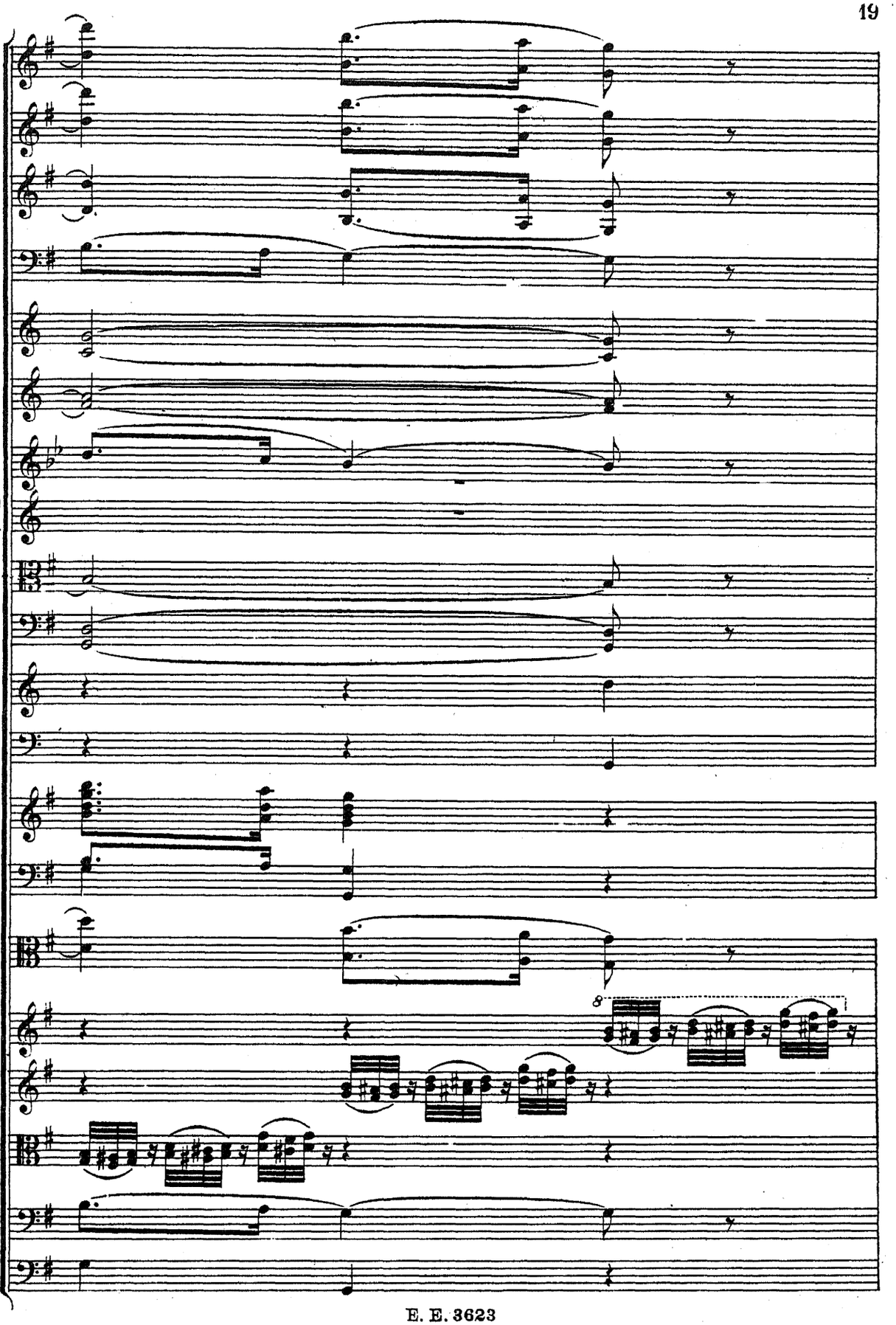


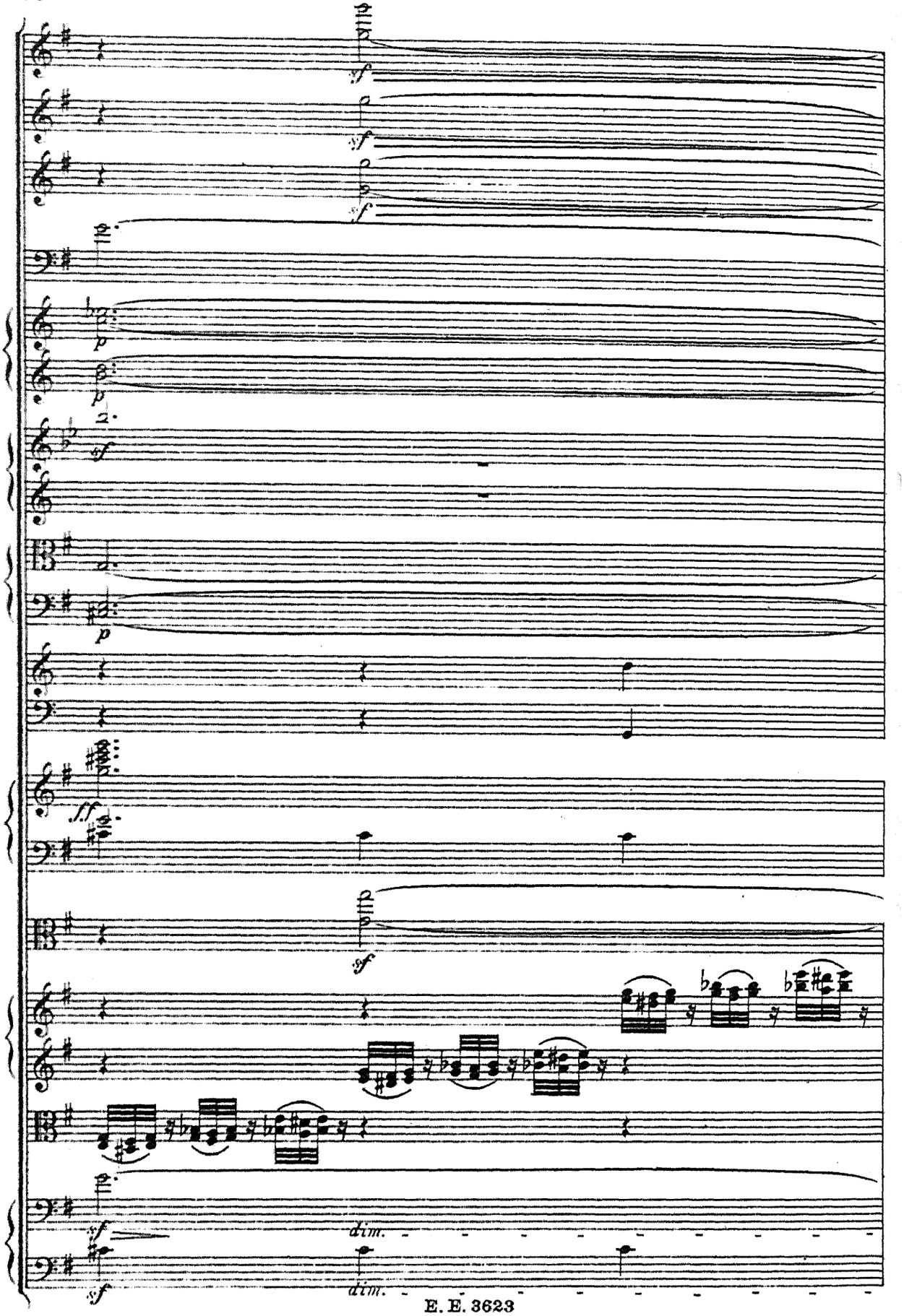


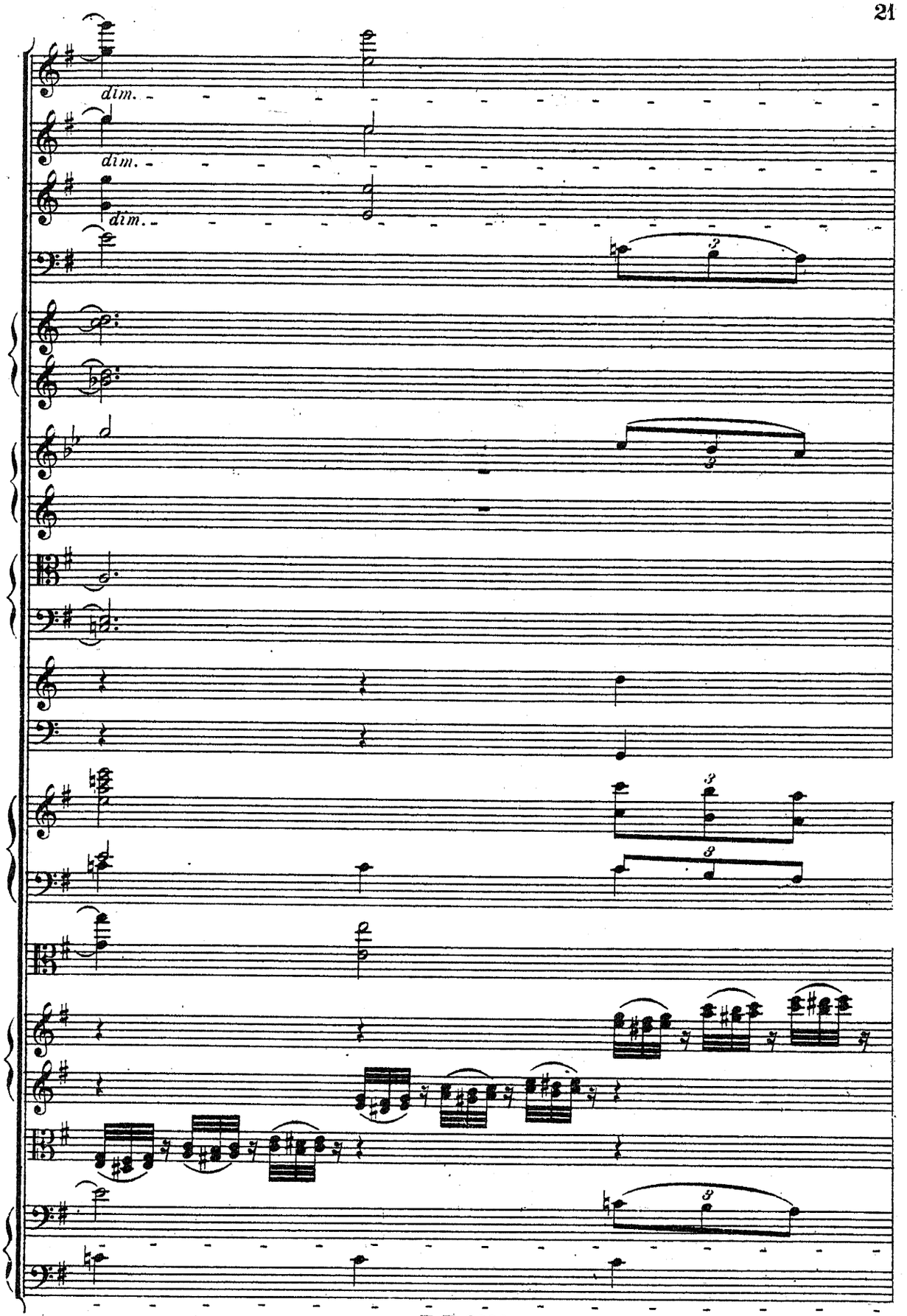


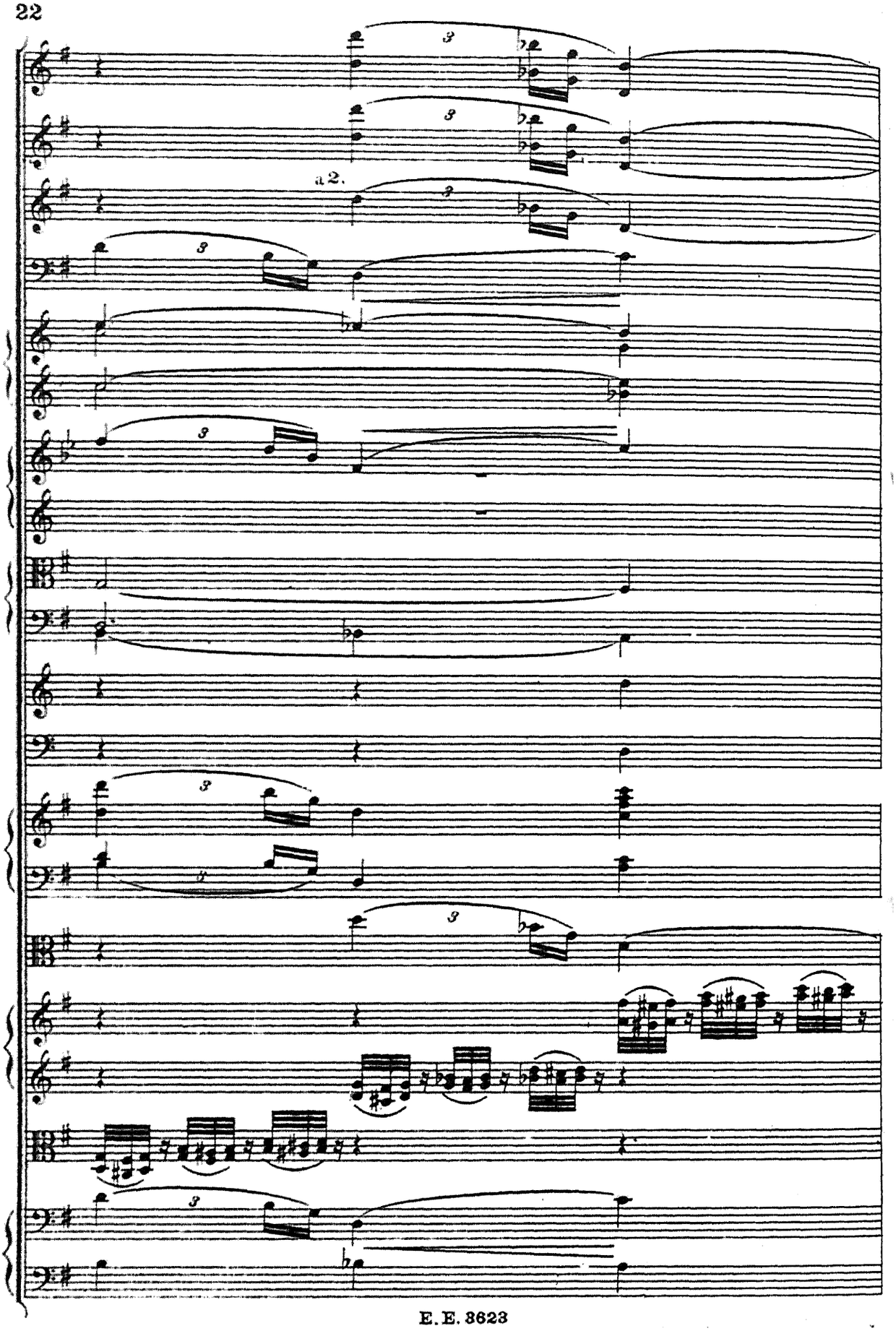


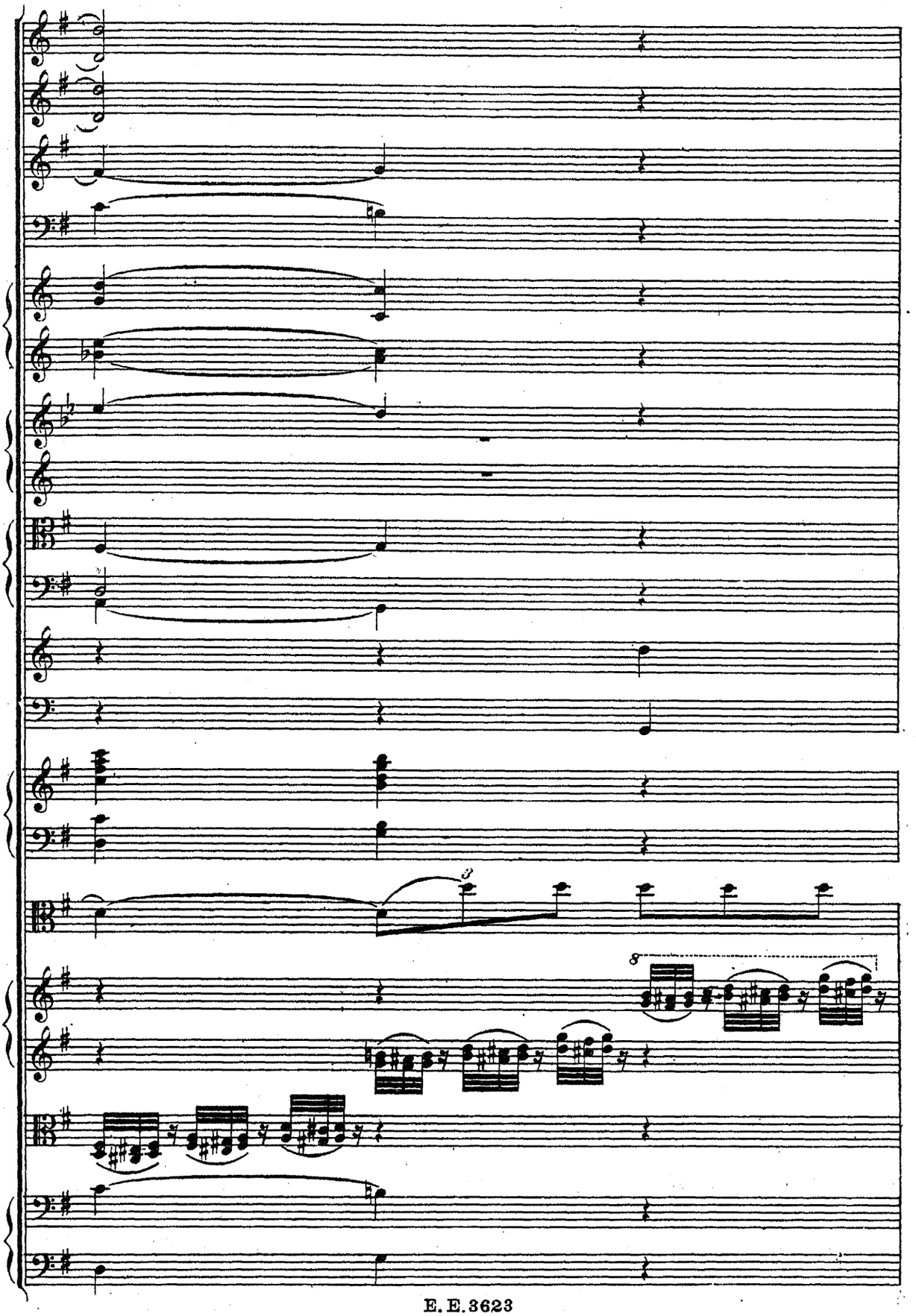


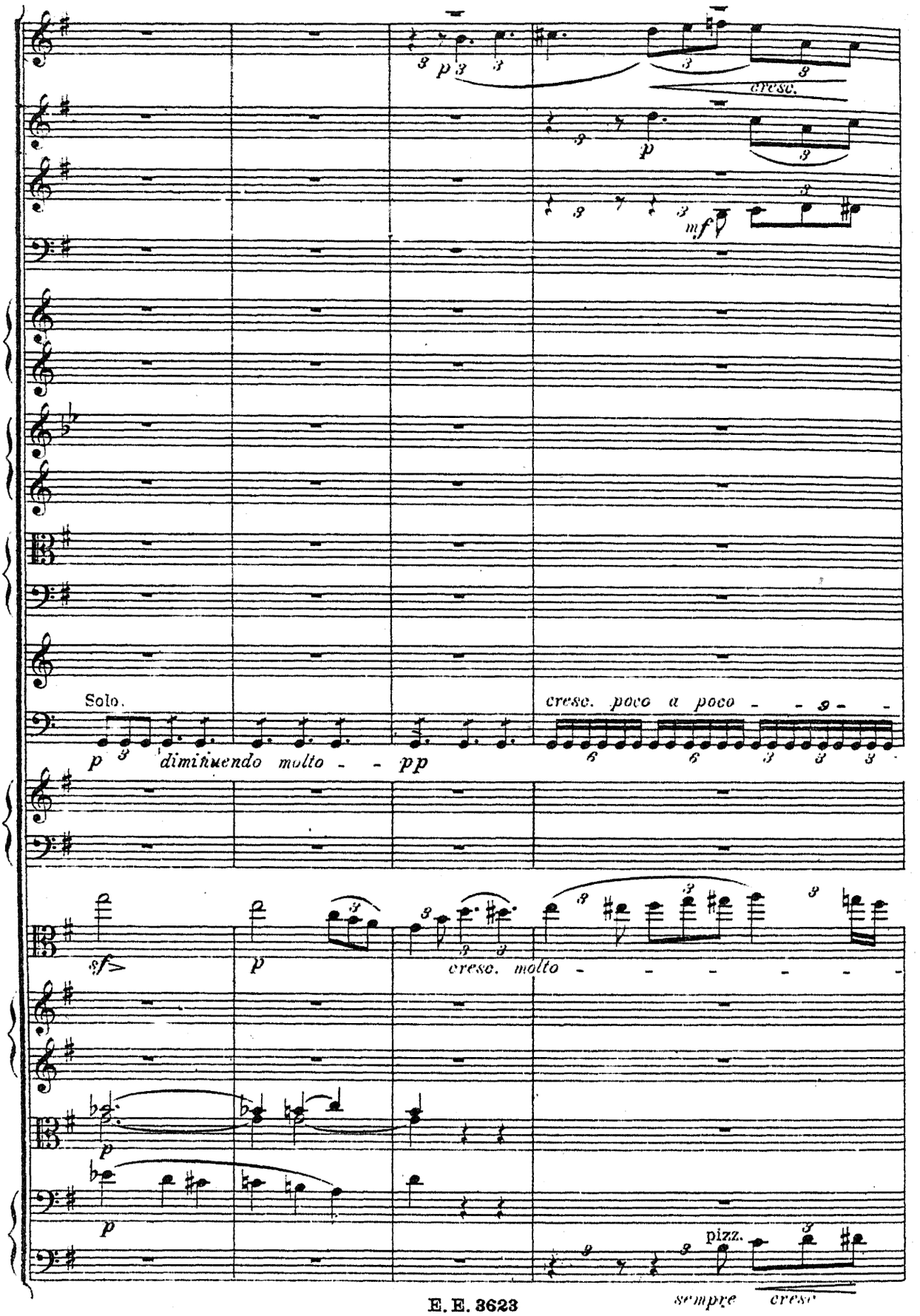


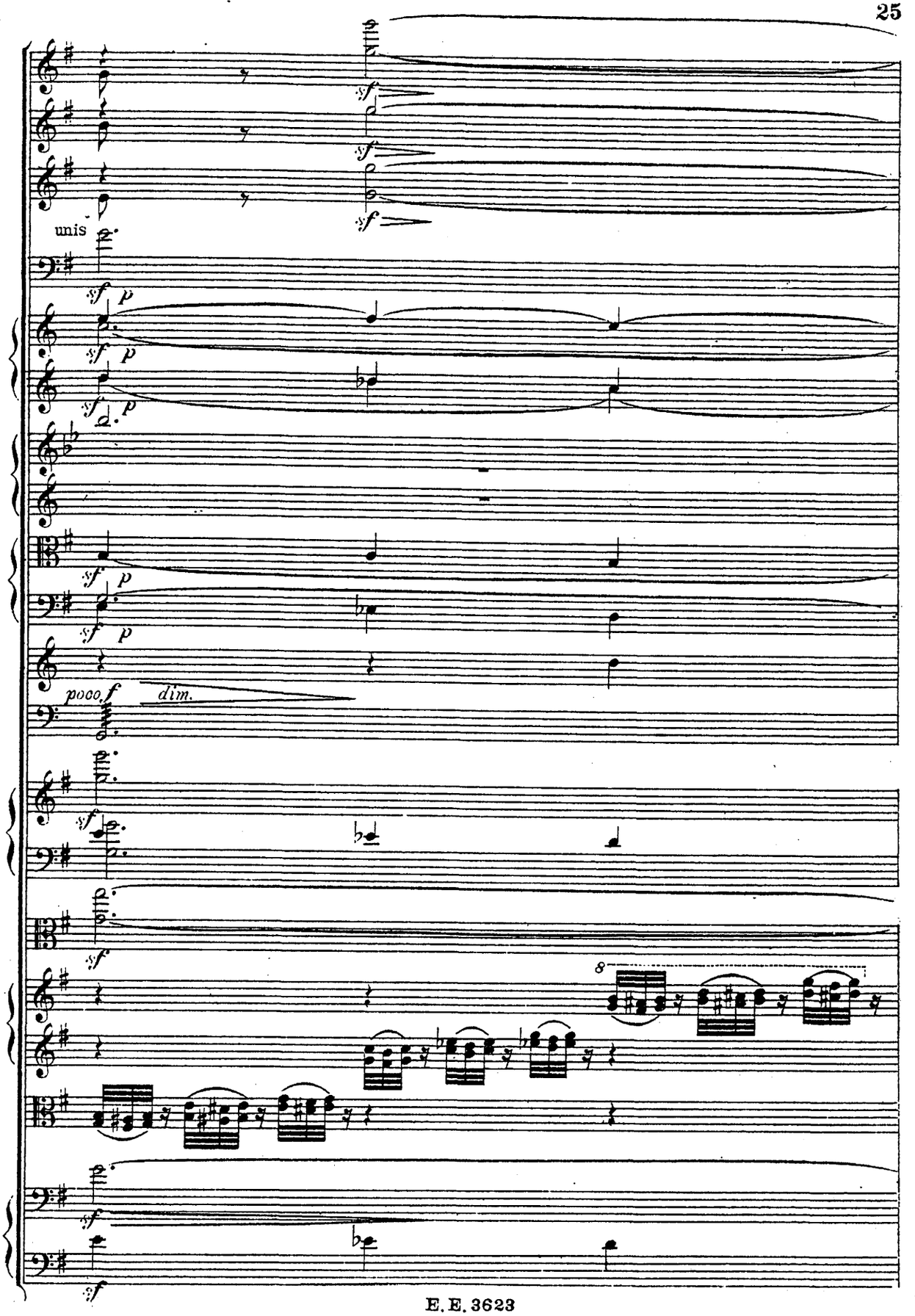

sf
sf
sf
p
p
2.
sf
p
fff
sf
sf
dim.
sf
dim.

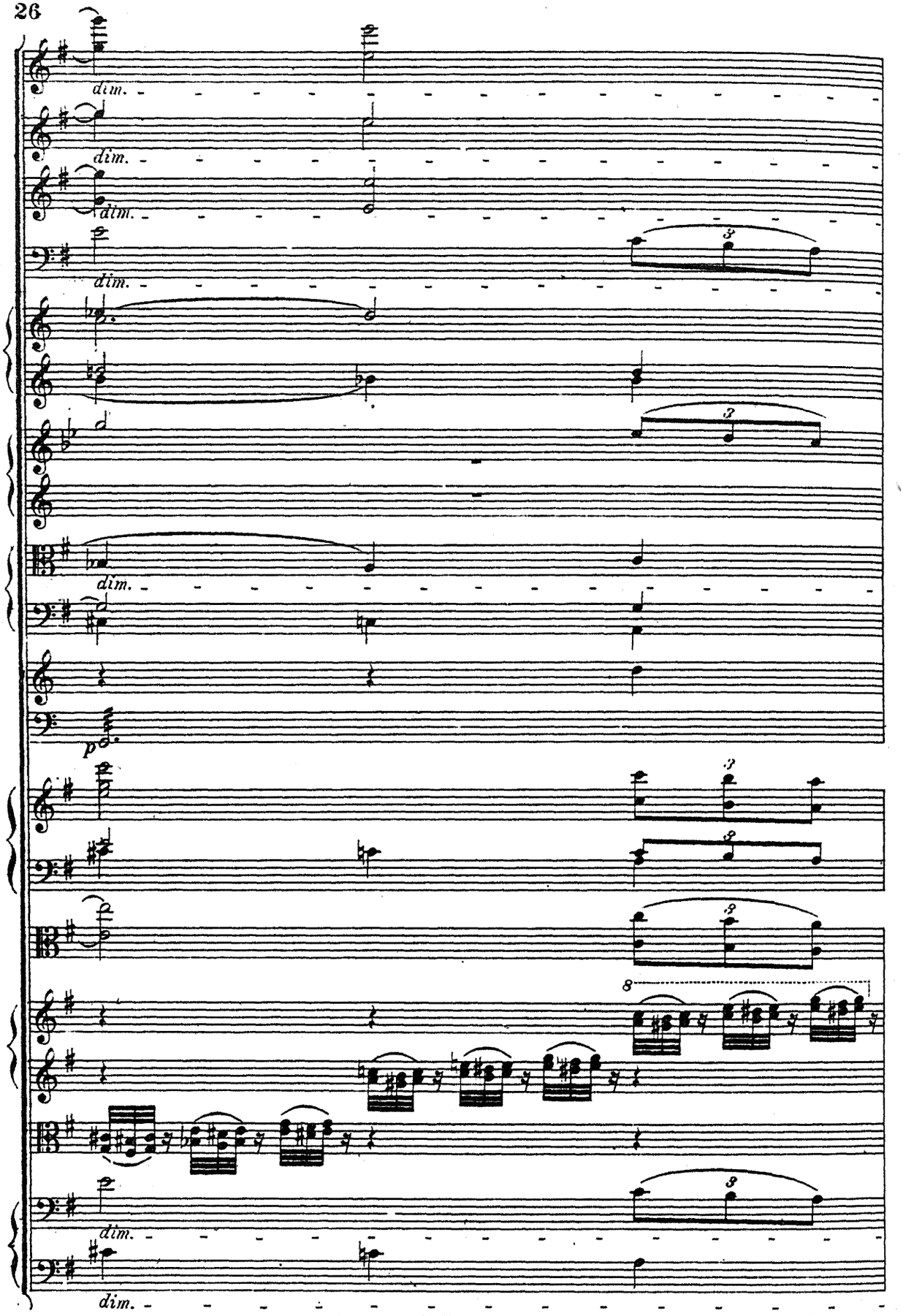

dim.
dim.
dim.

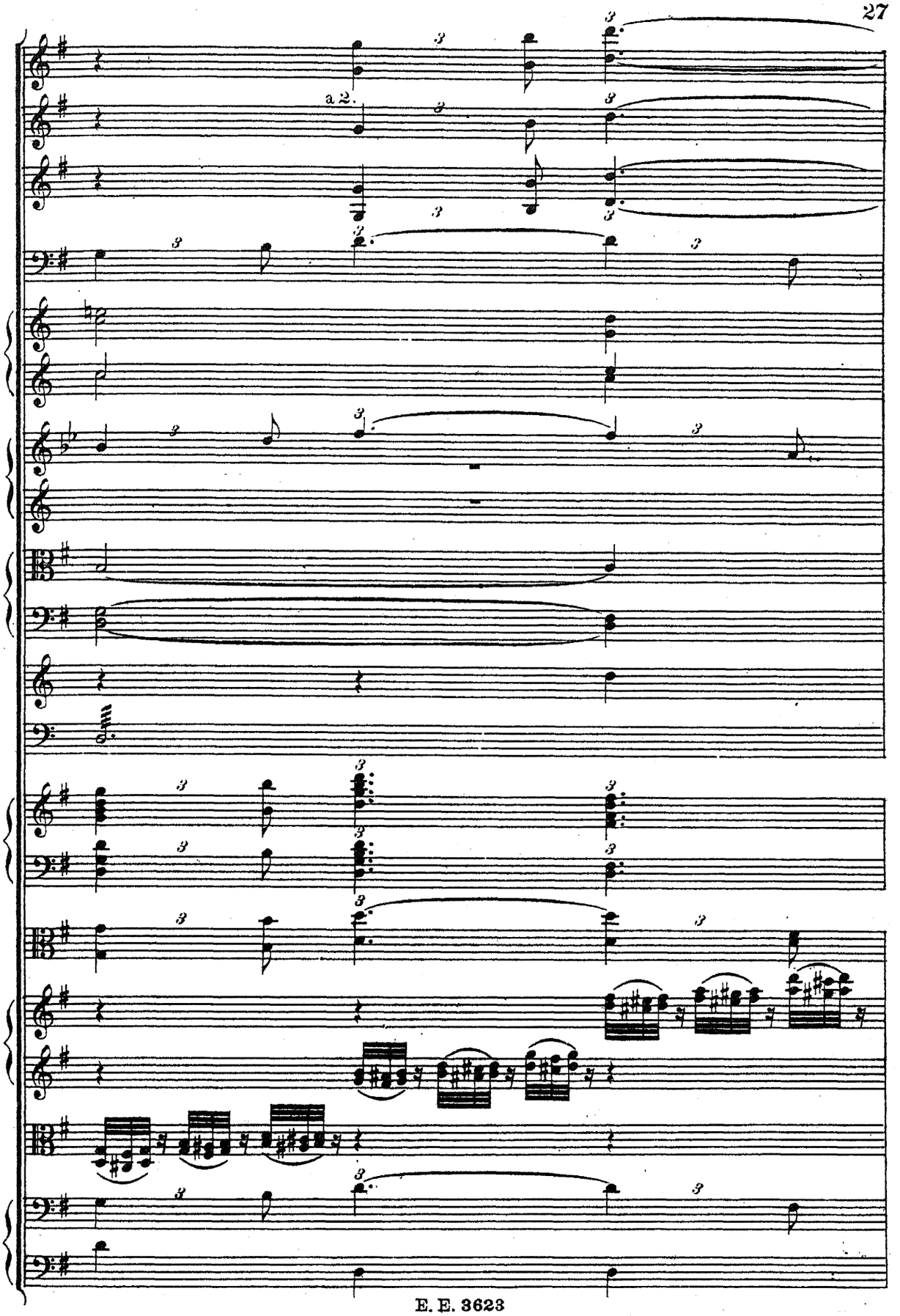

a2.

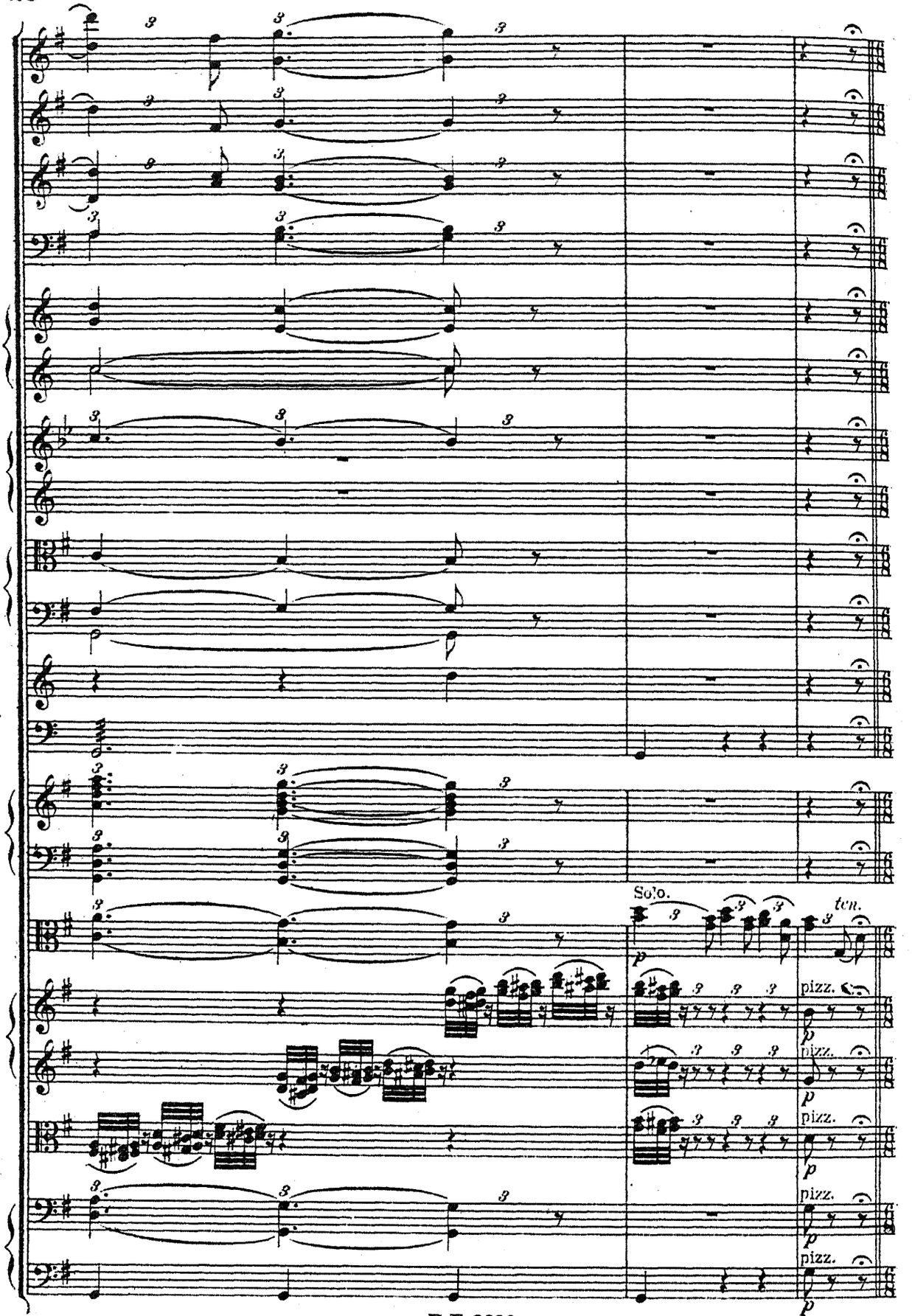



cresc.
mf
Solo.
p
diminuendo molto - - pp
cresc. poco a poco - - -
sf
p
cresc. molto - - - - - -
pizz.
sempre cresc.

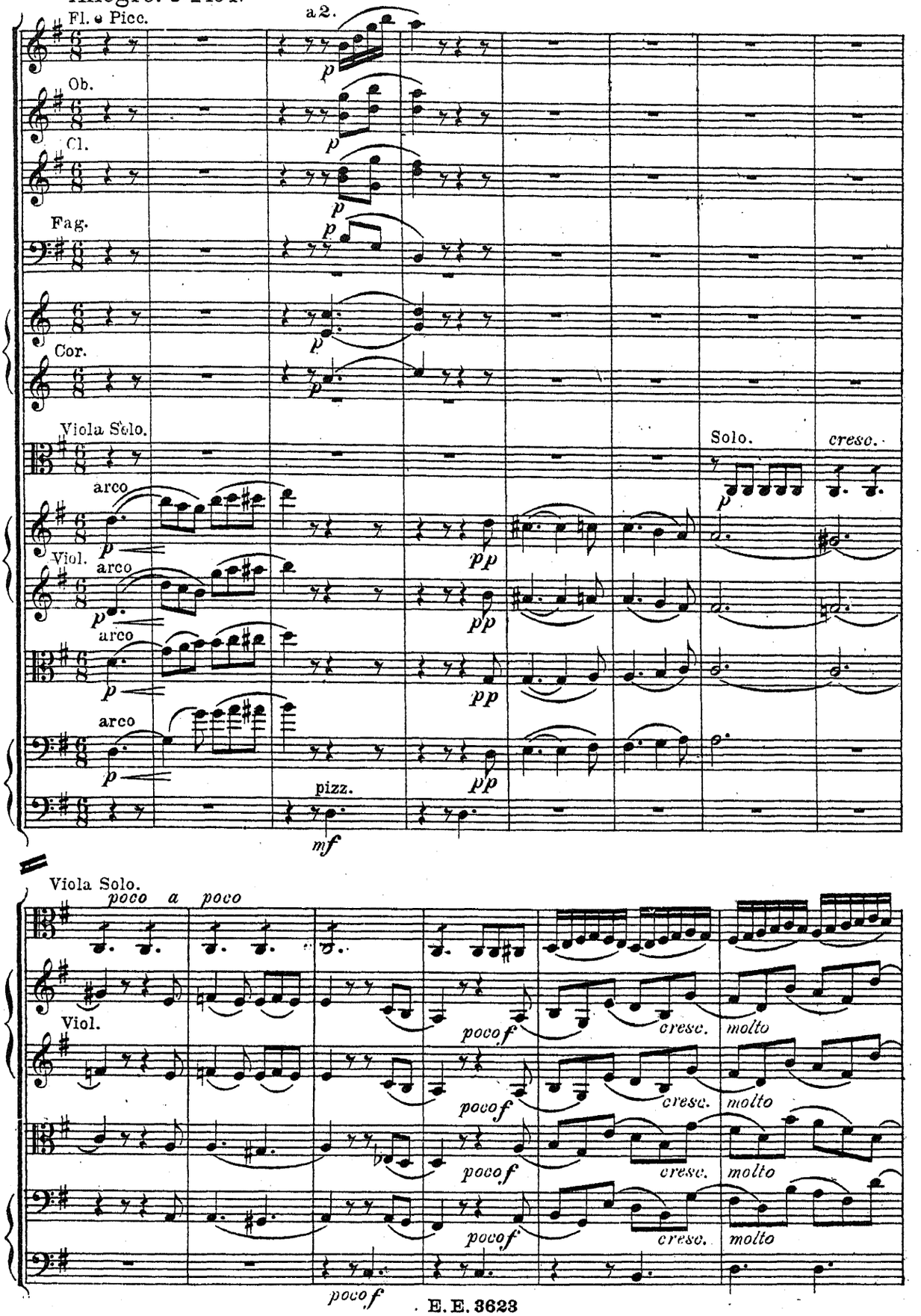

unis
poco f
dim.
8

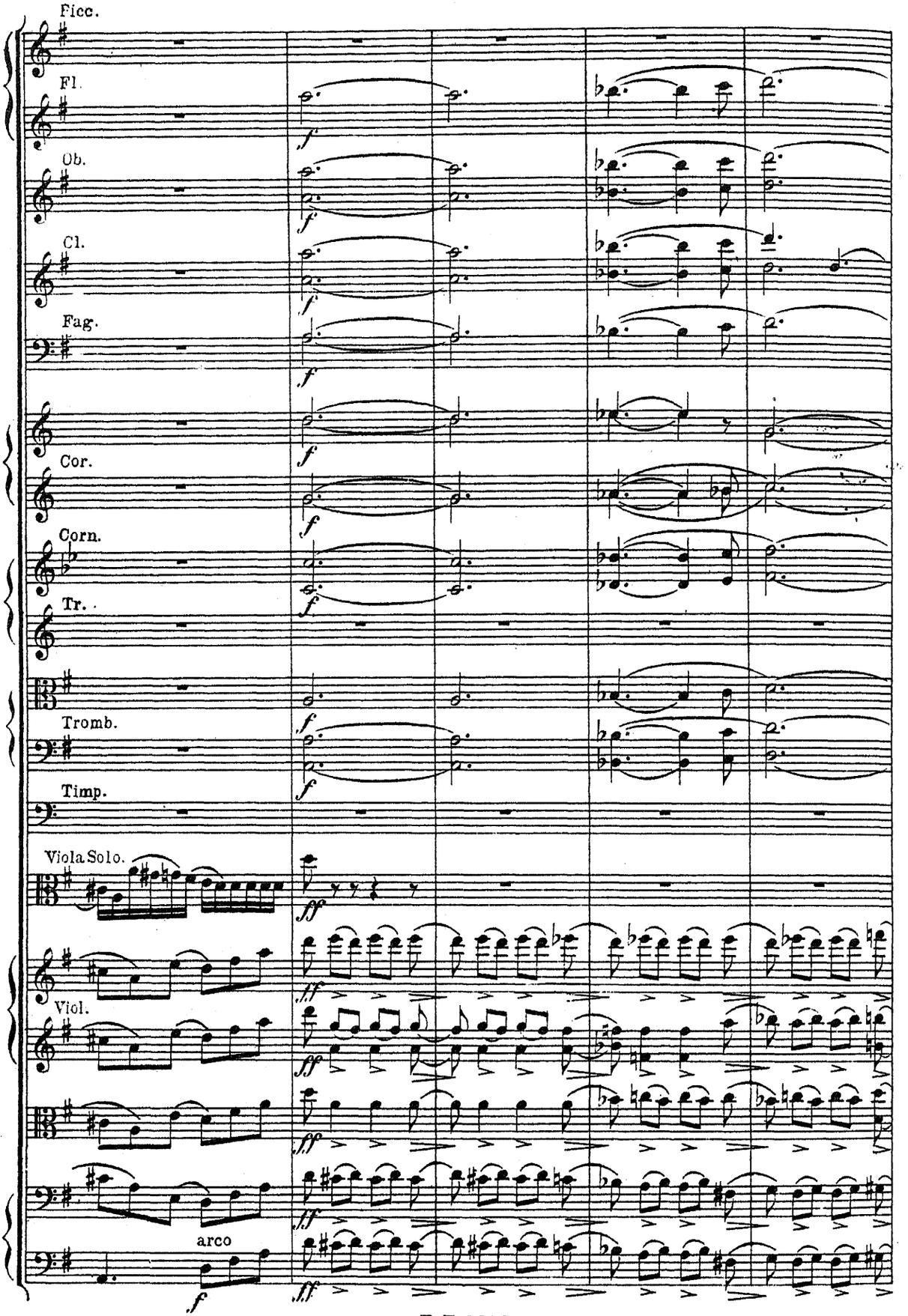

dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
p
dim.
dim.

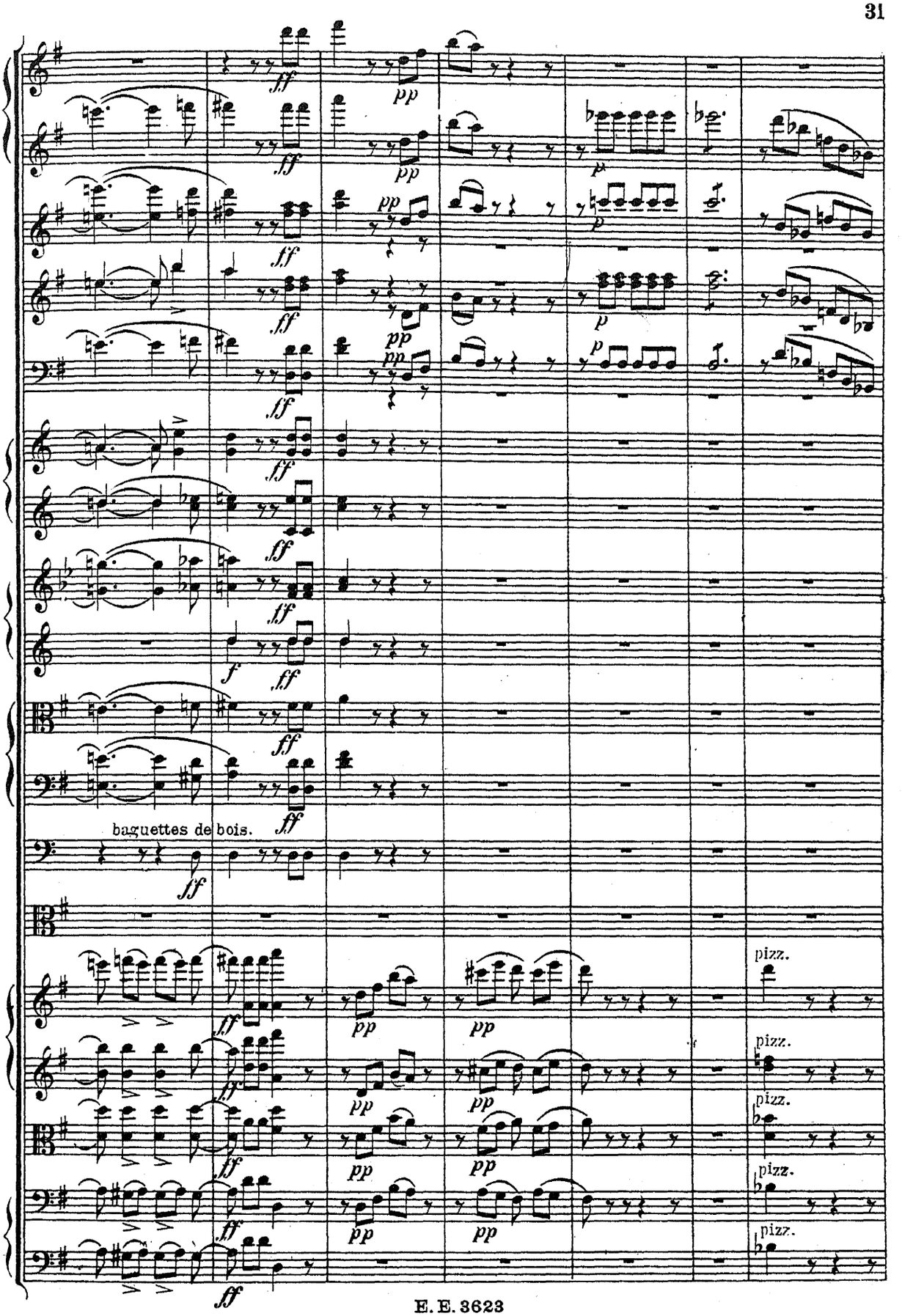

a 2.

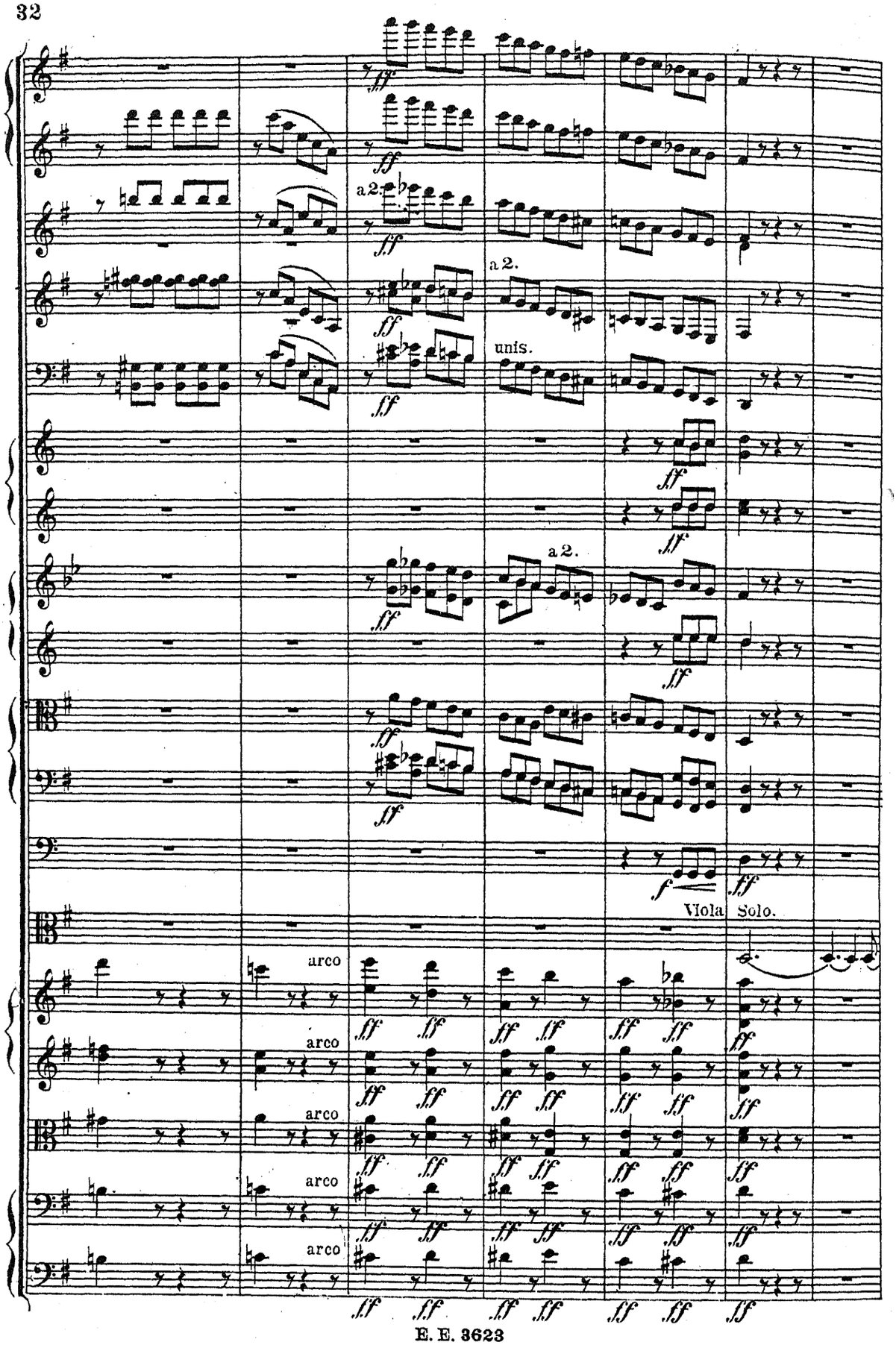

Solo.
ten.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

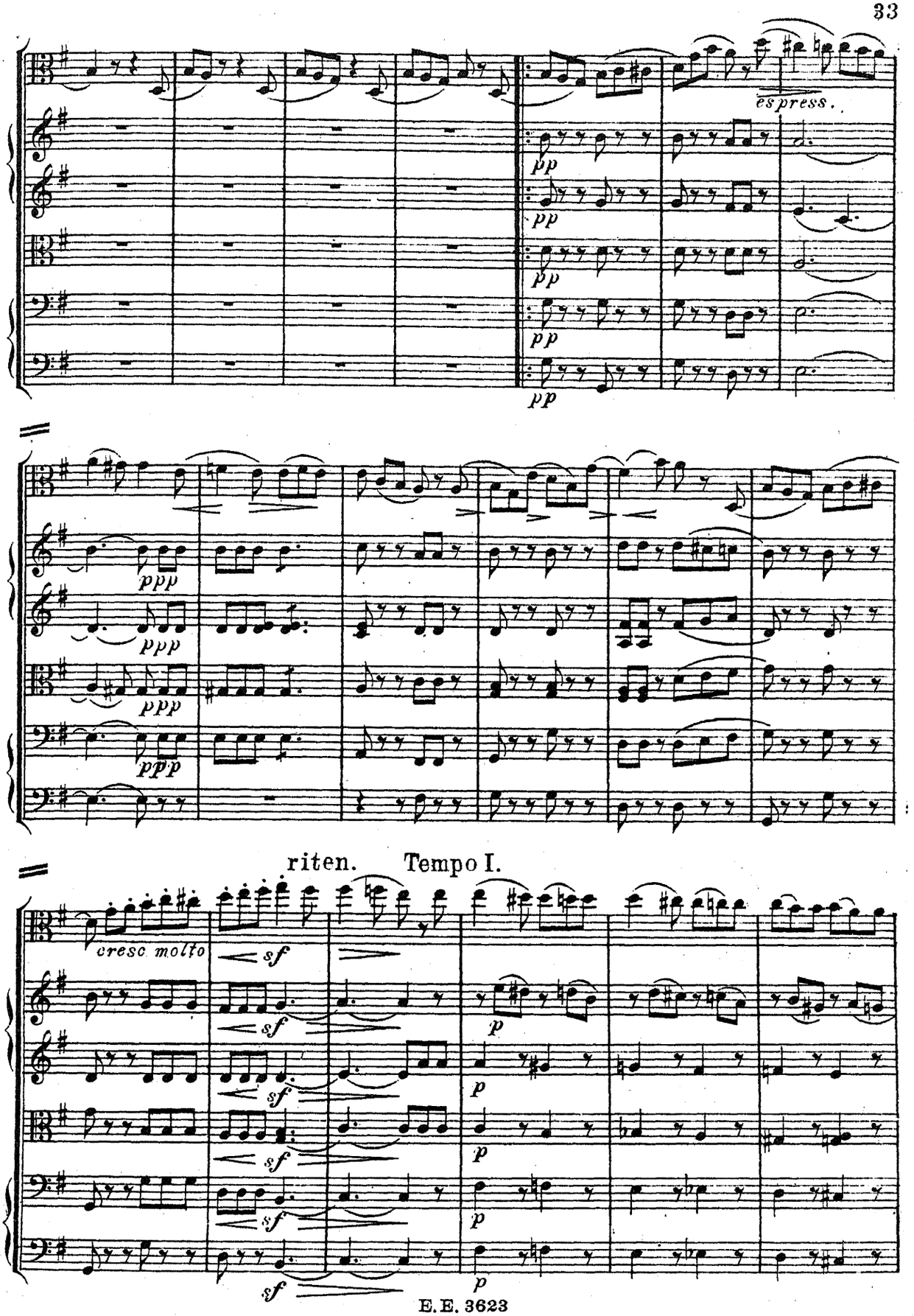
Allegro. ♩.=104.

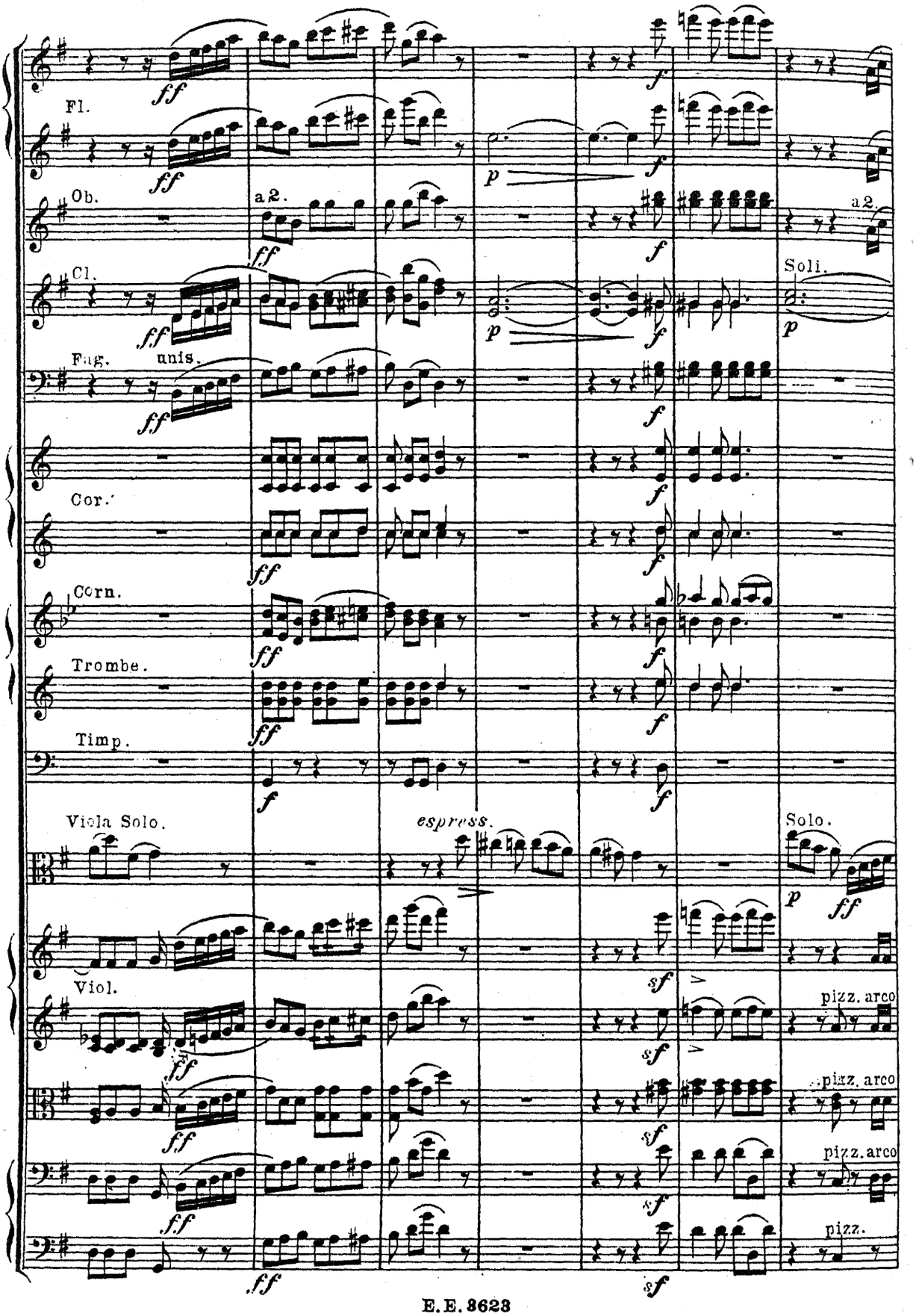

Fl. e Picc.
a 2.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Viola Solo.
Solo.
cresc.
arco
Viol.
pizz.
Viola Solo.
poco a poco
molto
poco f
E. E. 3623

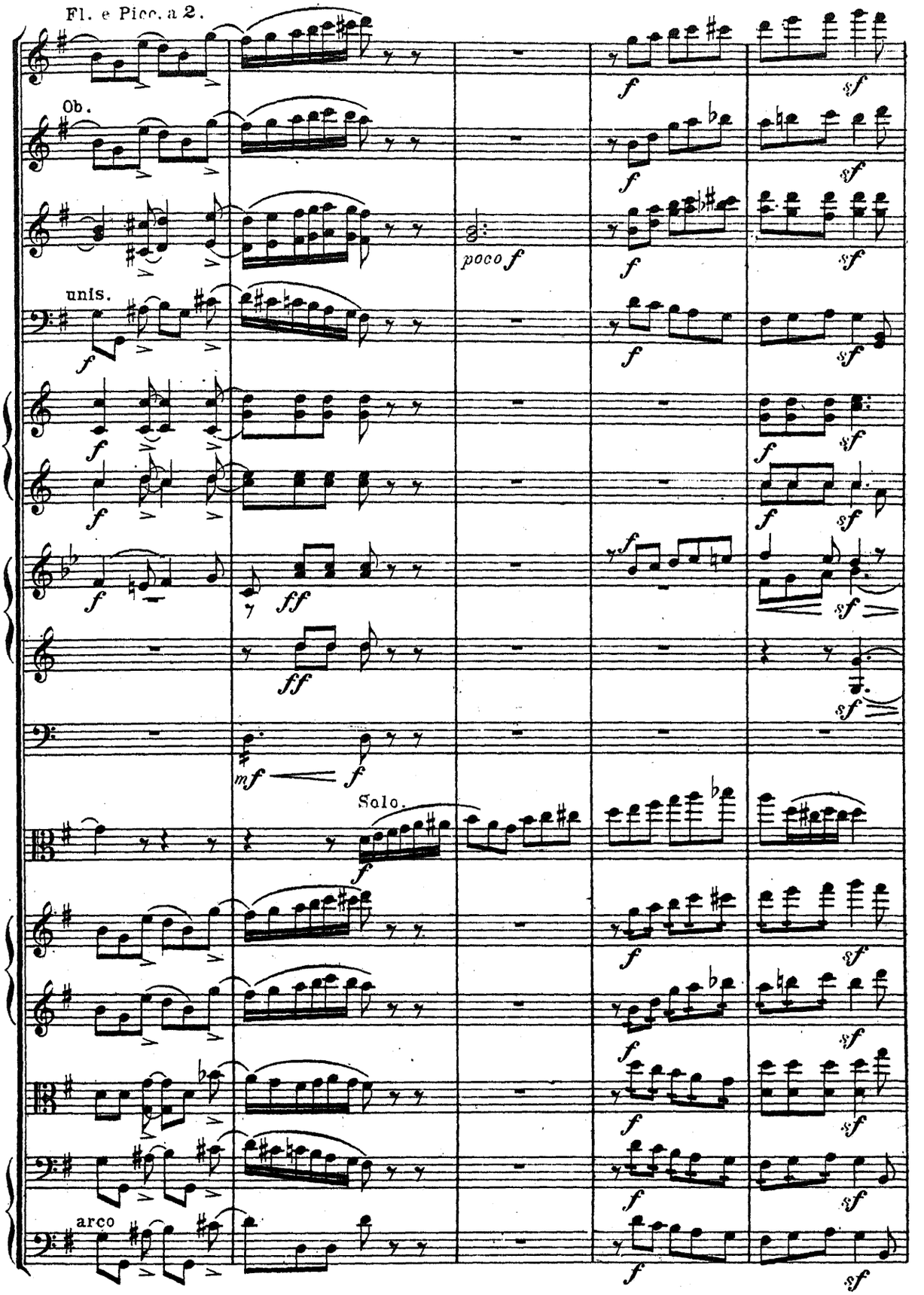

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Corn.
Tr.
Tromb.
Timp.
Viola Solo.
Viol.
arco

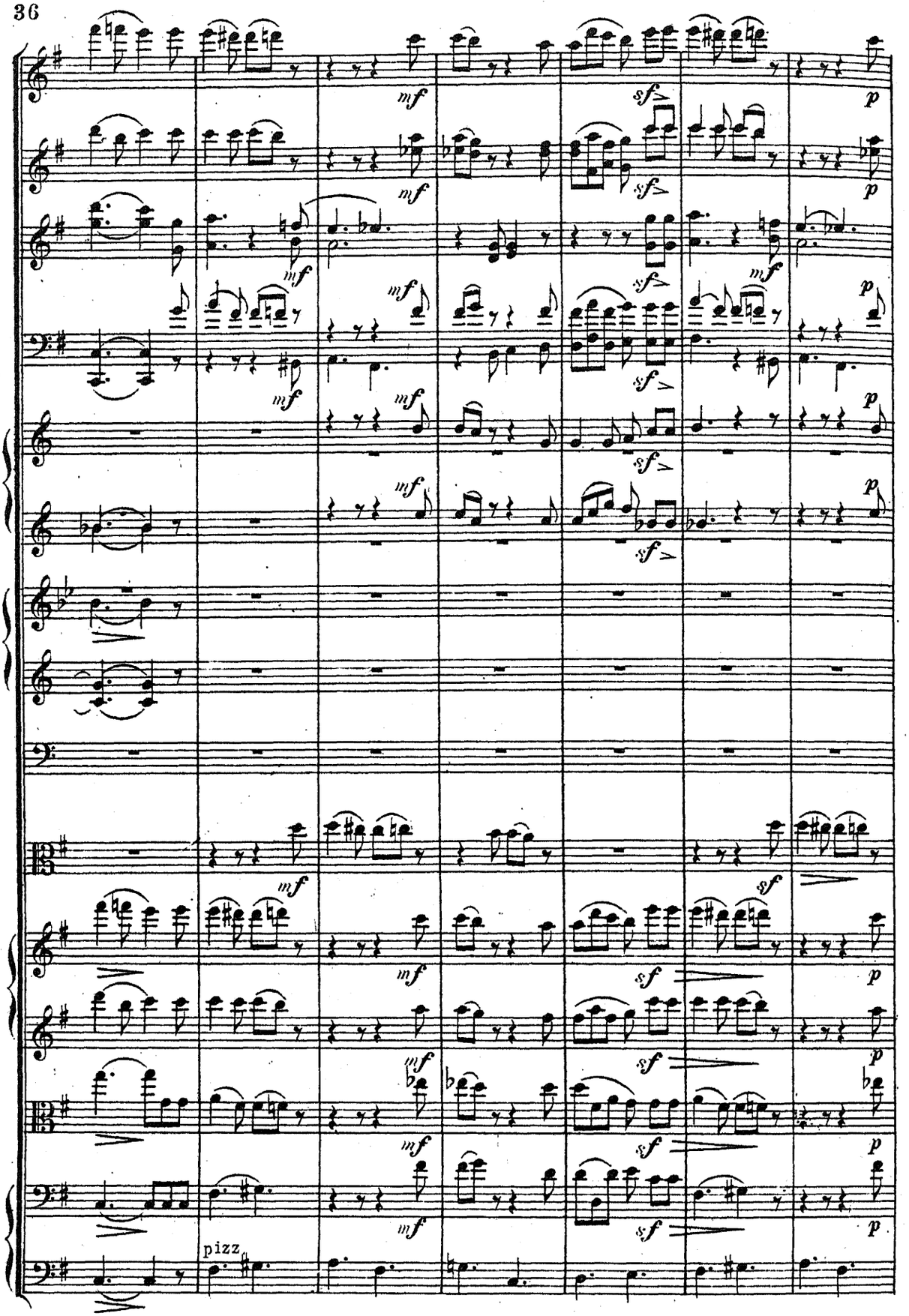

baguettes de bois.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

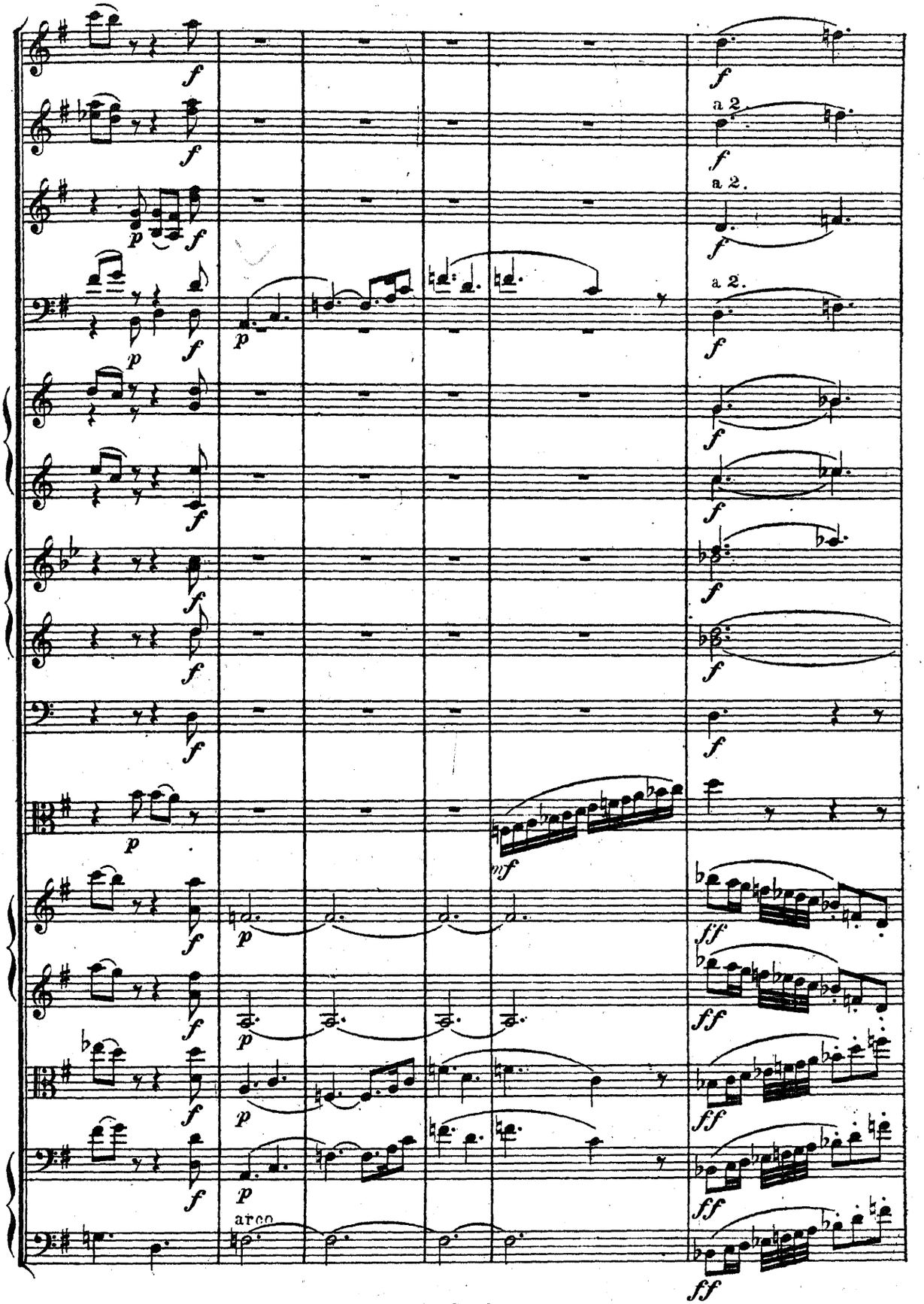

a 2.
a 2.
unis.
a 2.
Viola Solo.
arco
arco
arco
arco
arco

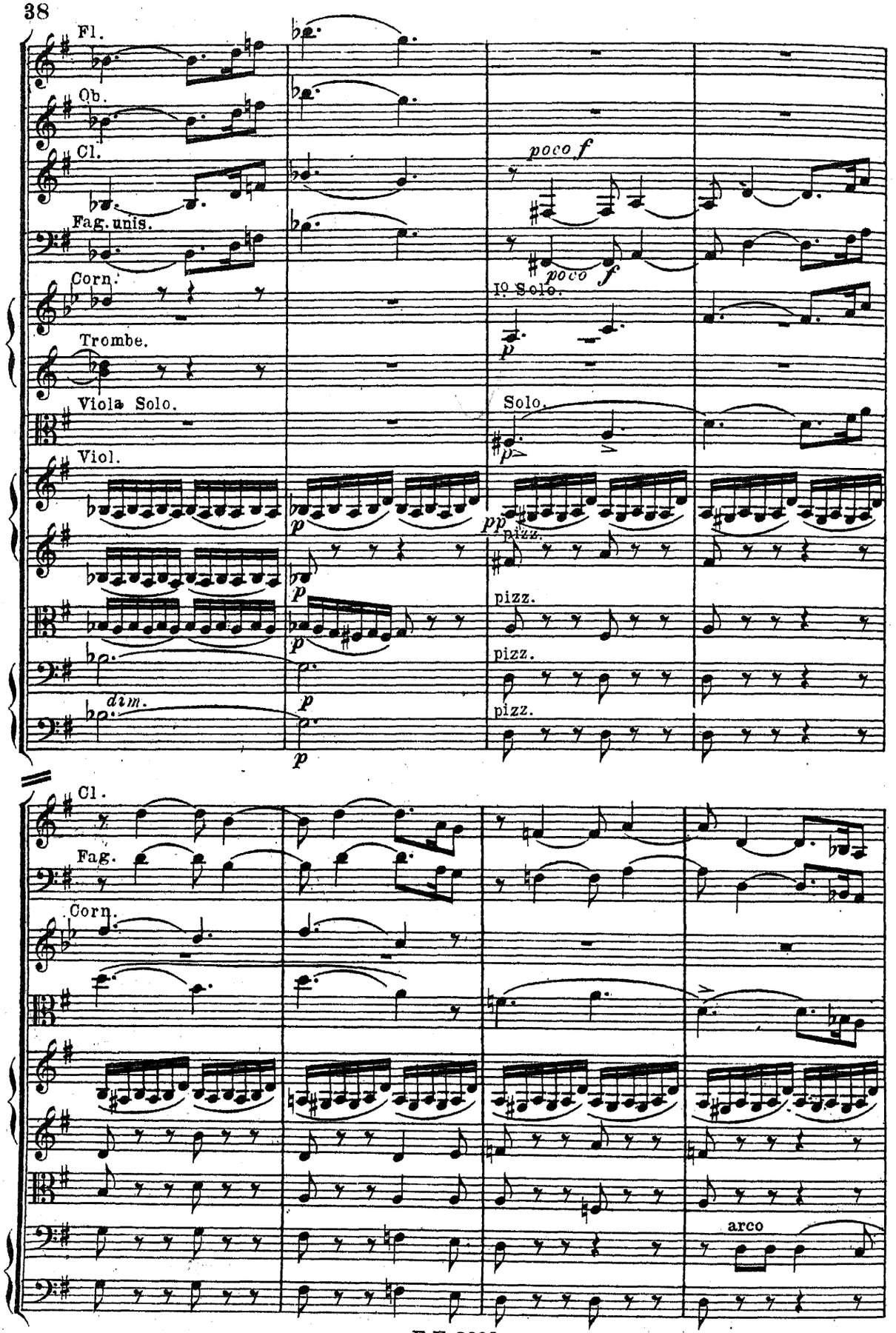

espress.
pp
pp
pp
pp
ppp
ppp
ppp
pppp
riten.
Tempo I.
cresc molto
sf
sf
sf
sf
sf
p
p
p
p

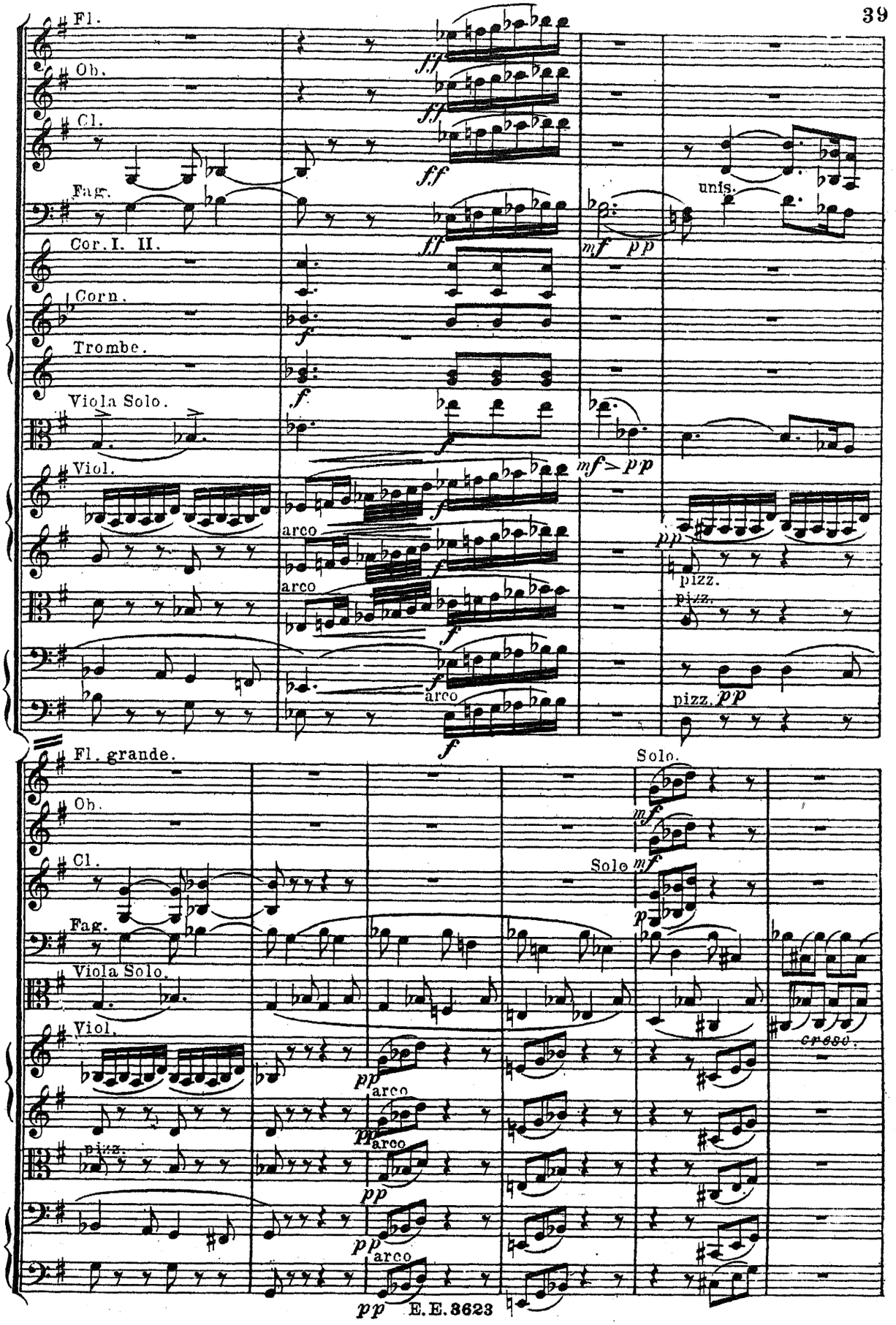

Fl.
Ob.
a2.
Cl.
Soli.
Fag.
unis.
Cor.
Corn.
Trombe.
Timp.
Viola Solo.
espress.
Solo.
Viol.
pizz. arco
pizz. arco
pizz. arco
pizz.

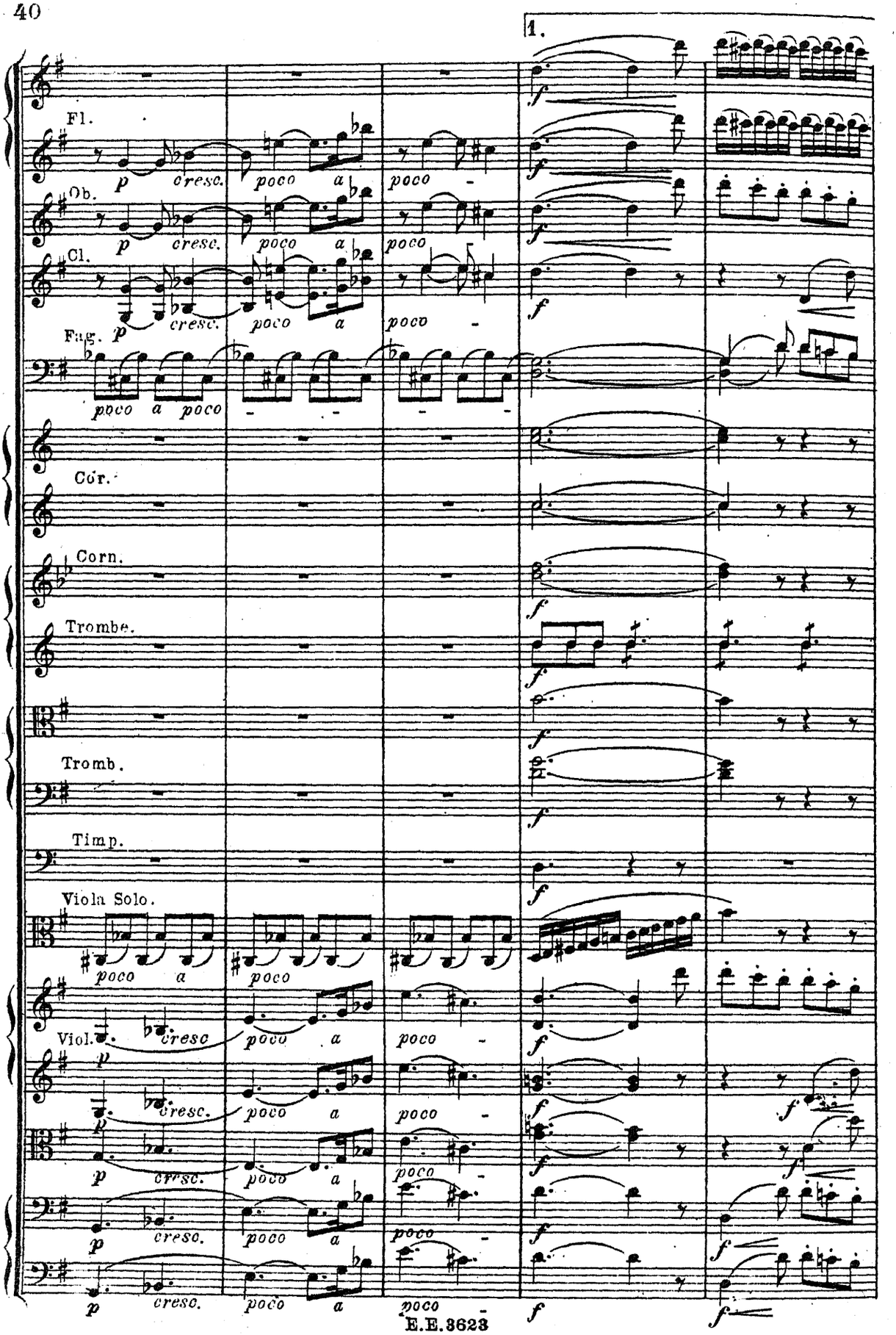

Fl. e Picc. a 2.
Ob.
unis.
poco f
Solo.
arco

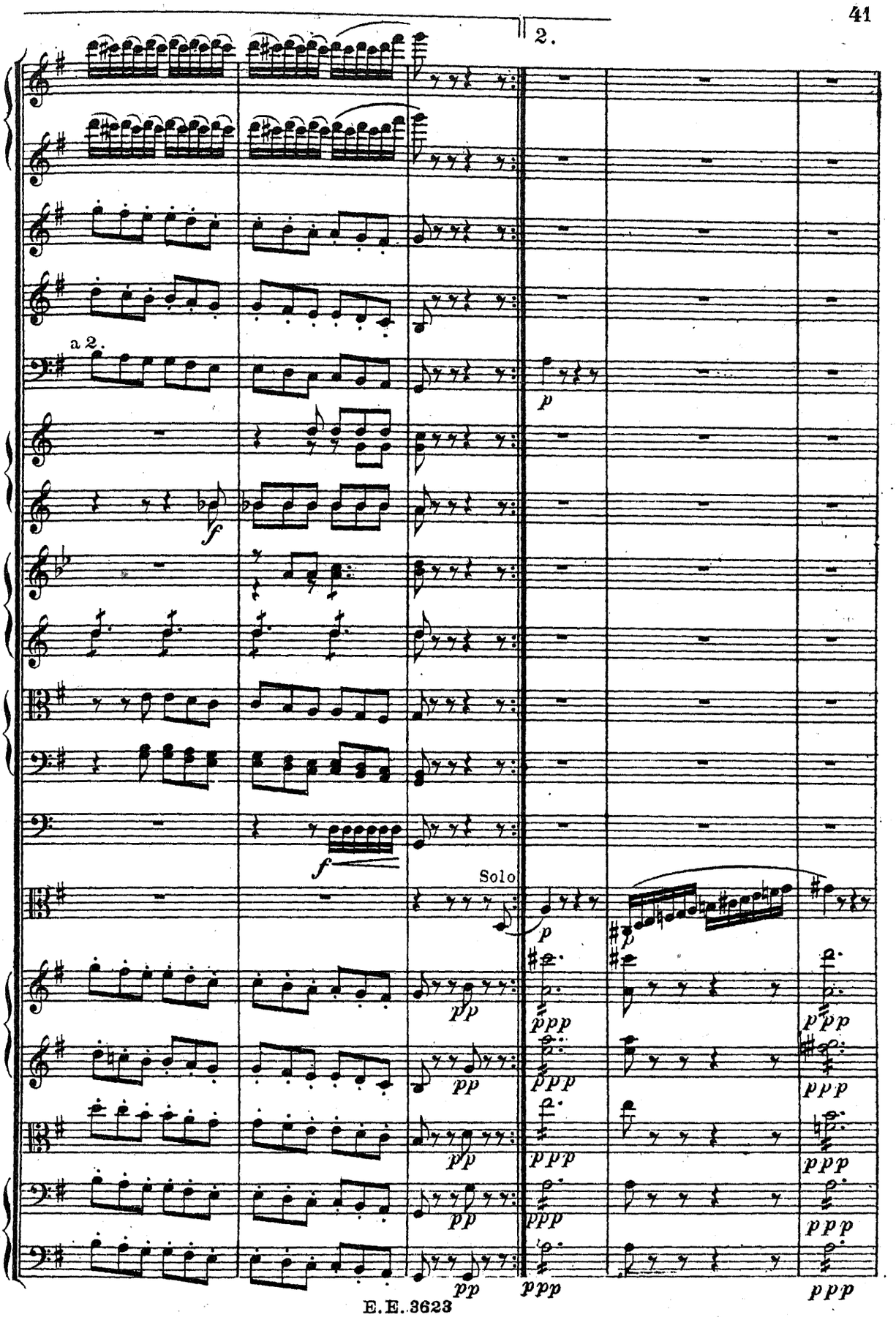

mf
sf
p
pizz

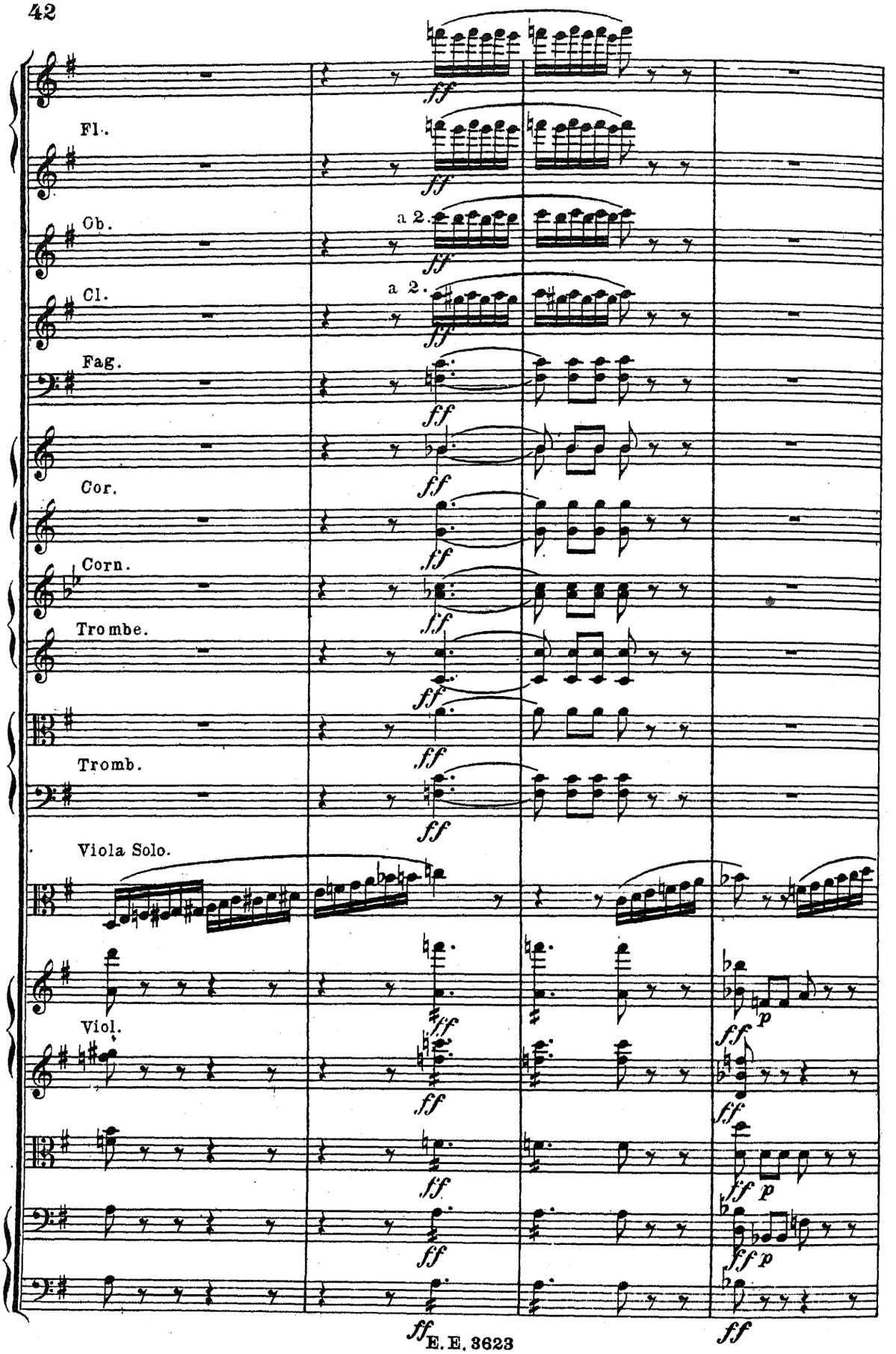

a 2
a 2.
a 2.
arco

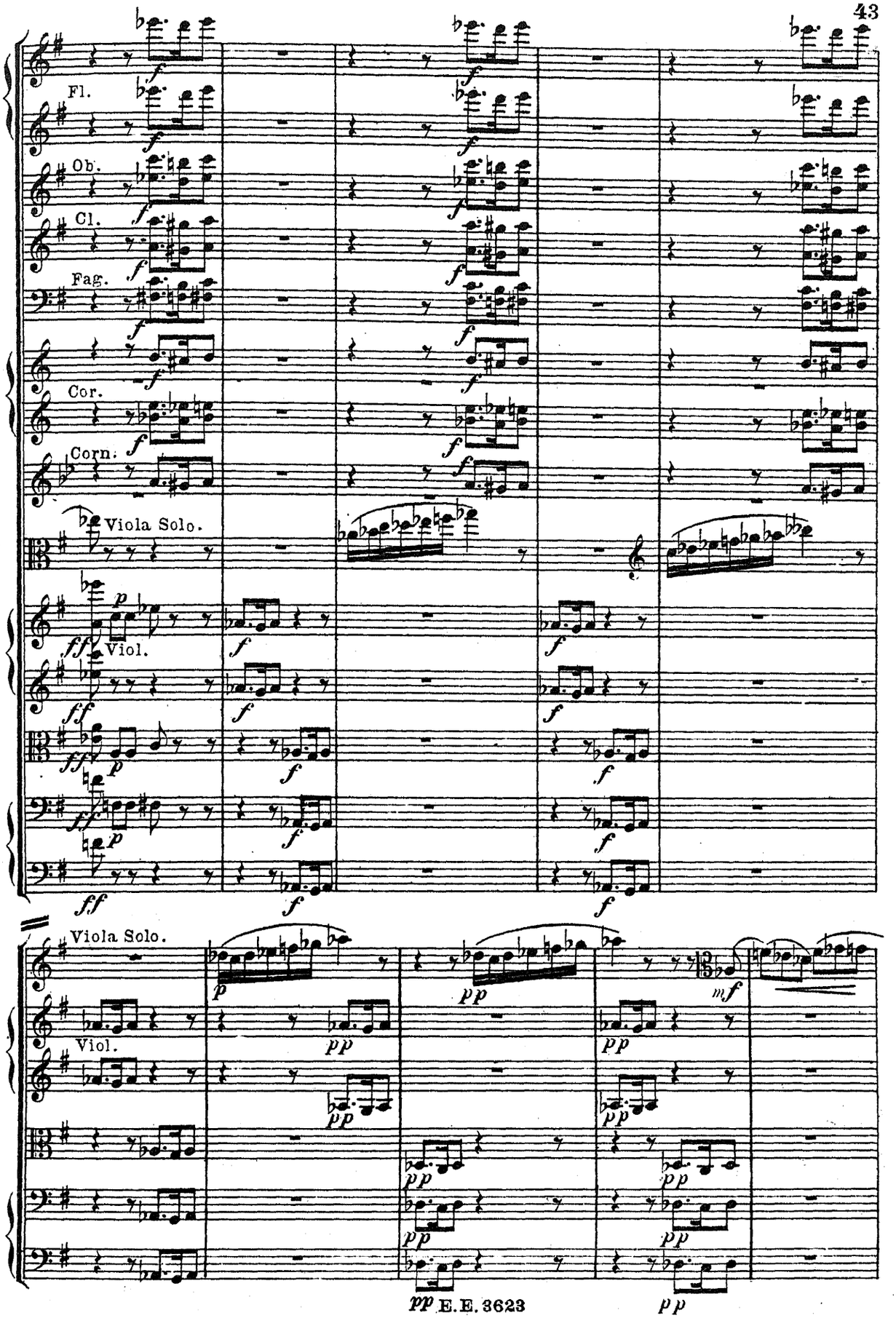

Fl.
Ob.
Cl.
Fag. unis.
Corn.
Trombe.
Viola Solo.
Viol.
dim.
poco f
poco f
1o Solo.
Solo.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
Cl.
Fag.
Corn.
arco

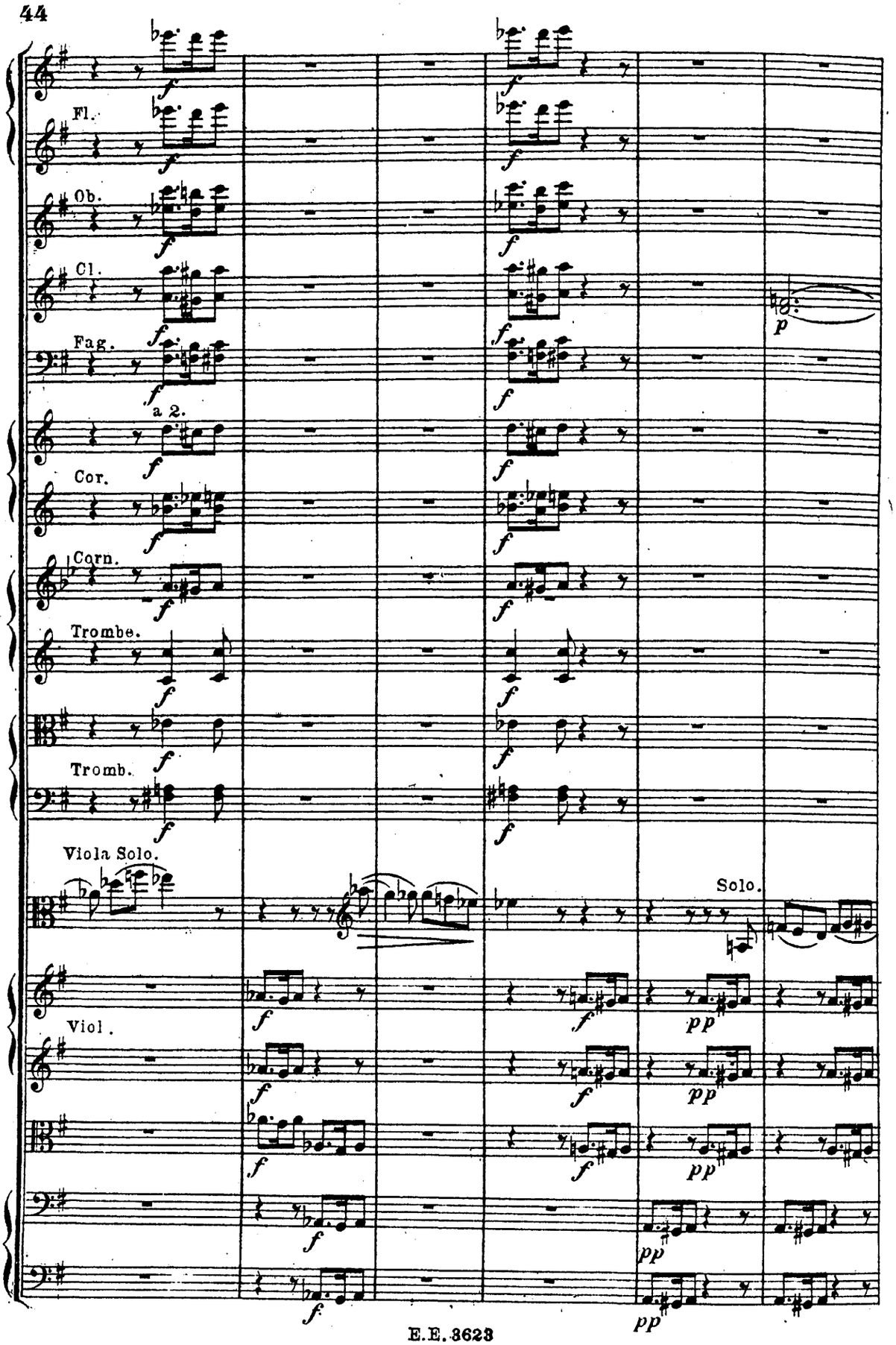

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor. I. II.
Corn.
Trombe.
Viola Solo.
Viol.
unis.
arco
pizz.
Fl. grande.
Solo.
cresc.

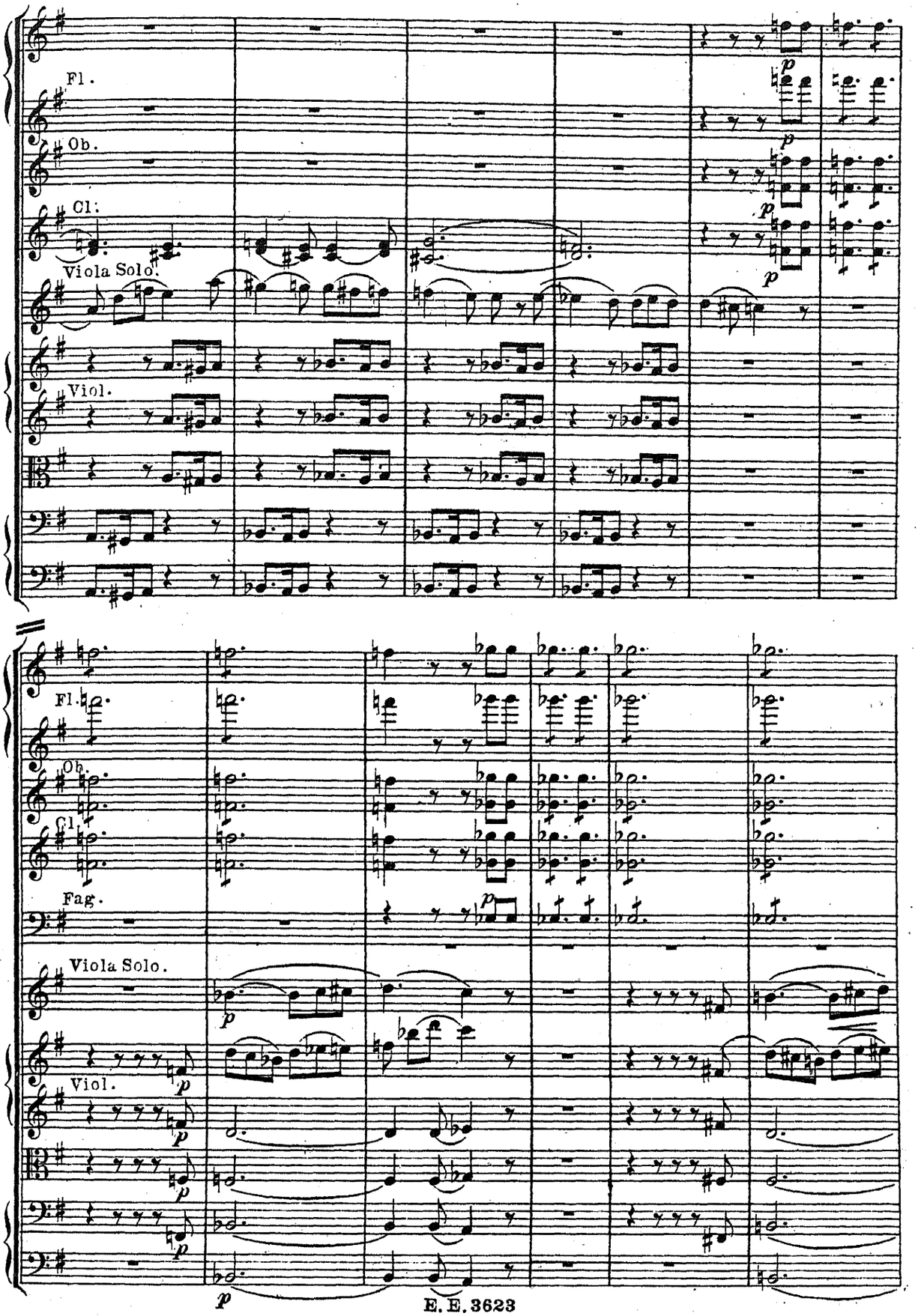

1.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Corn.
Trombe.
Tromb.
Timp.
Viola Solo.
Viol.
p
cresc.
poco
a
f

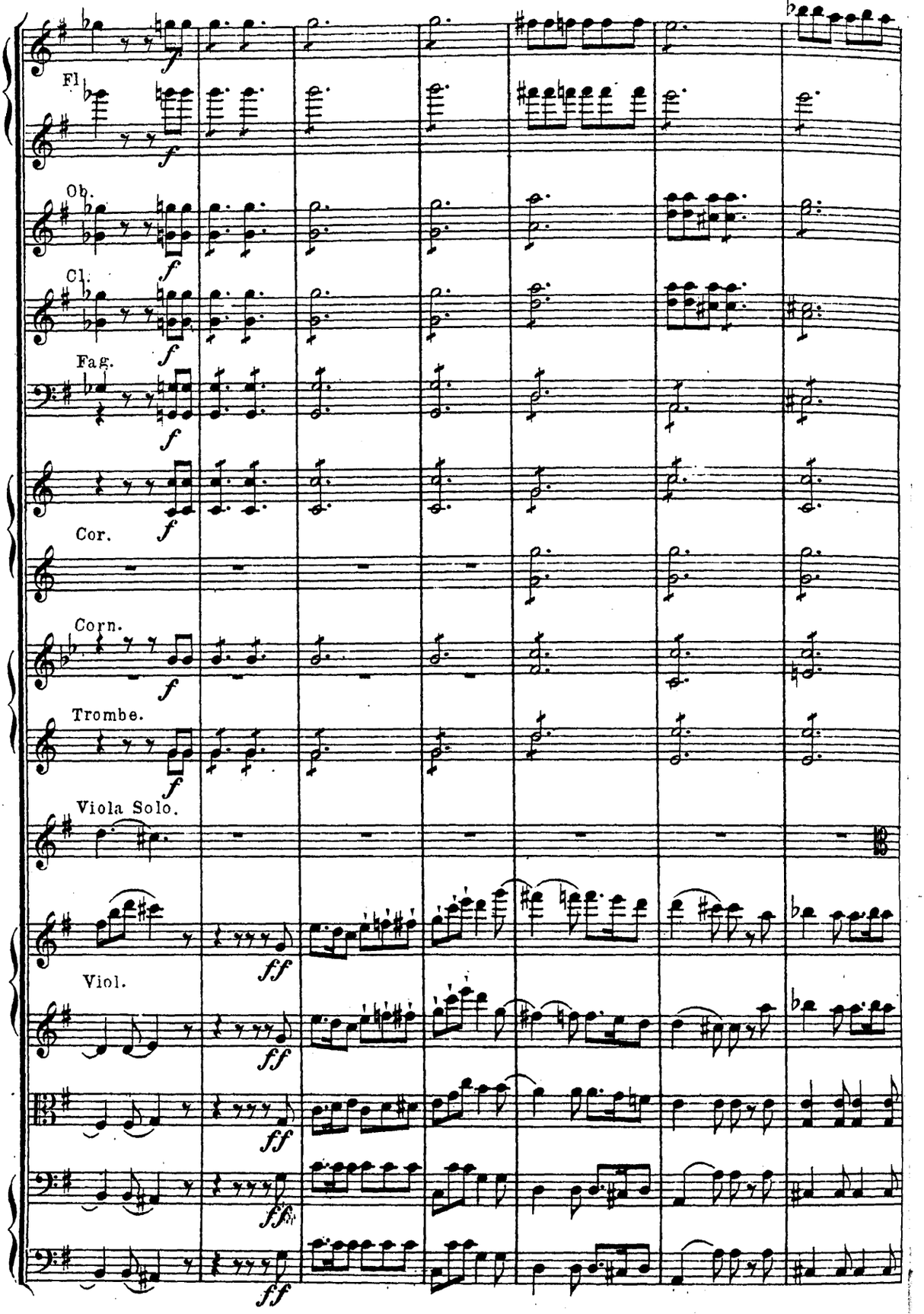

2.
a 2.
Solo

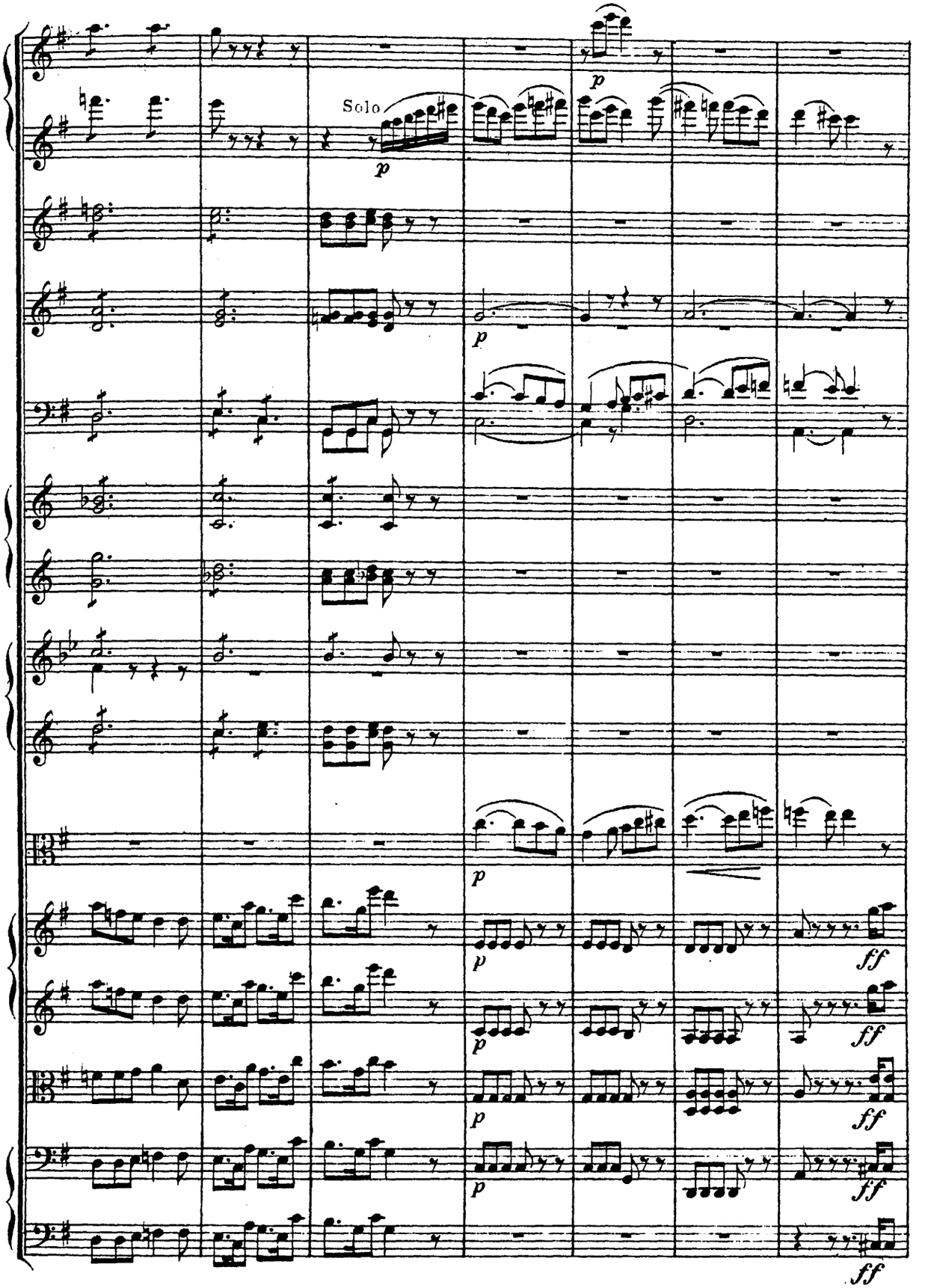

Fl.
Ob.
a 2.
Cl.
a 2.
Fag.
Cor.
Corn.
Trombe.
Tromb.
Viola Solo.
Viol.

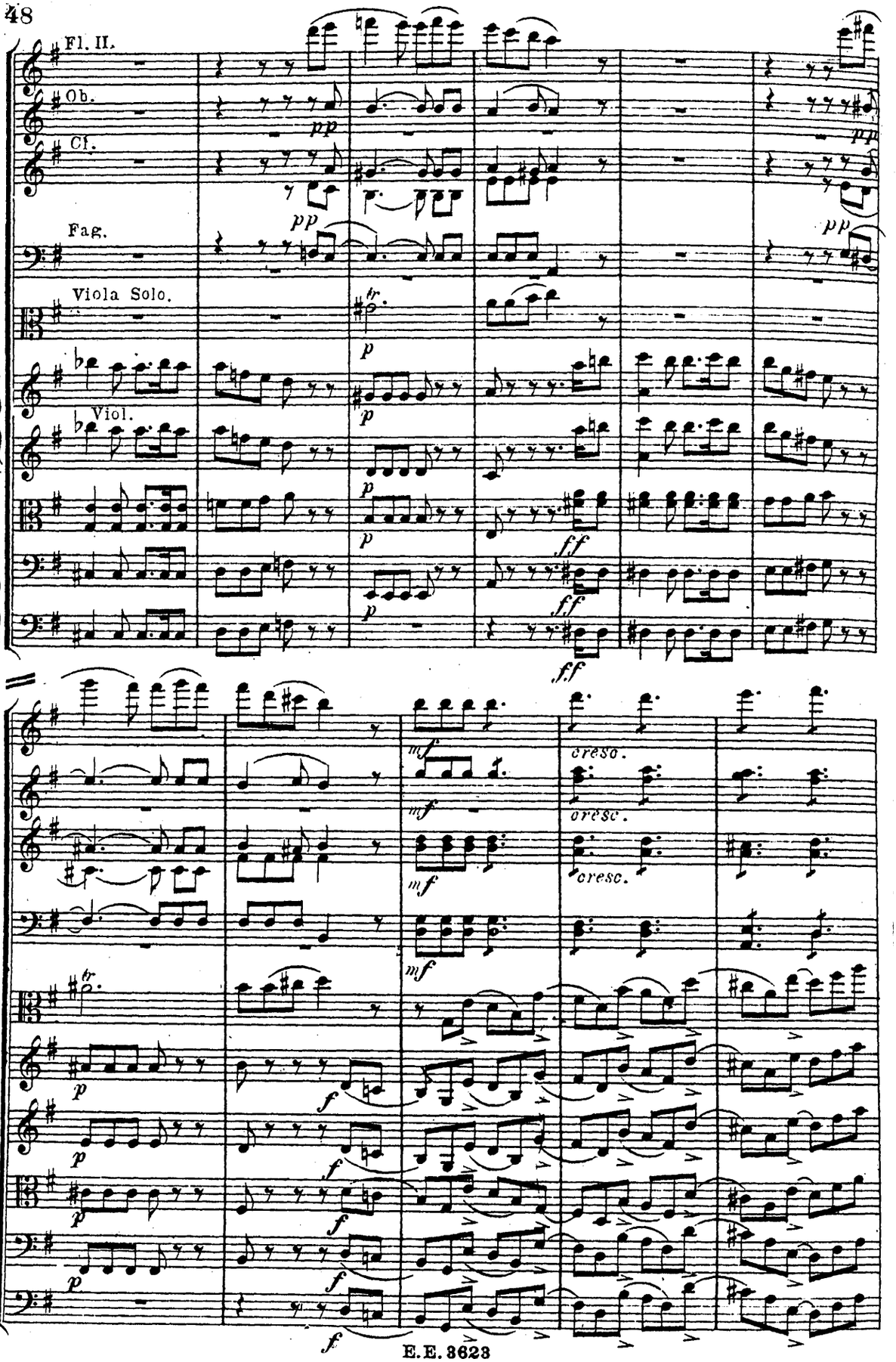

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Corn.
Viola Solo.
Viol.
Viola Solo.
Viol.

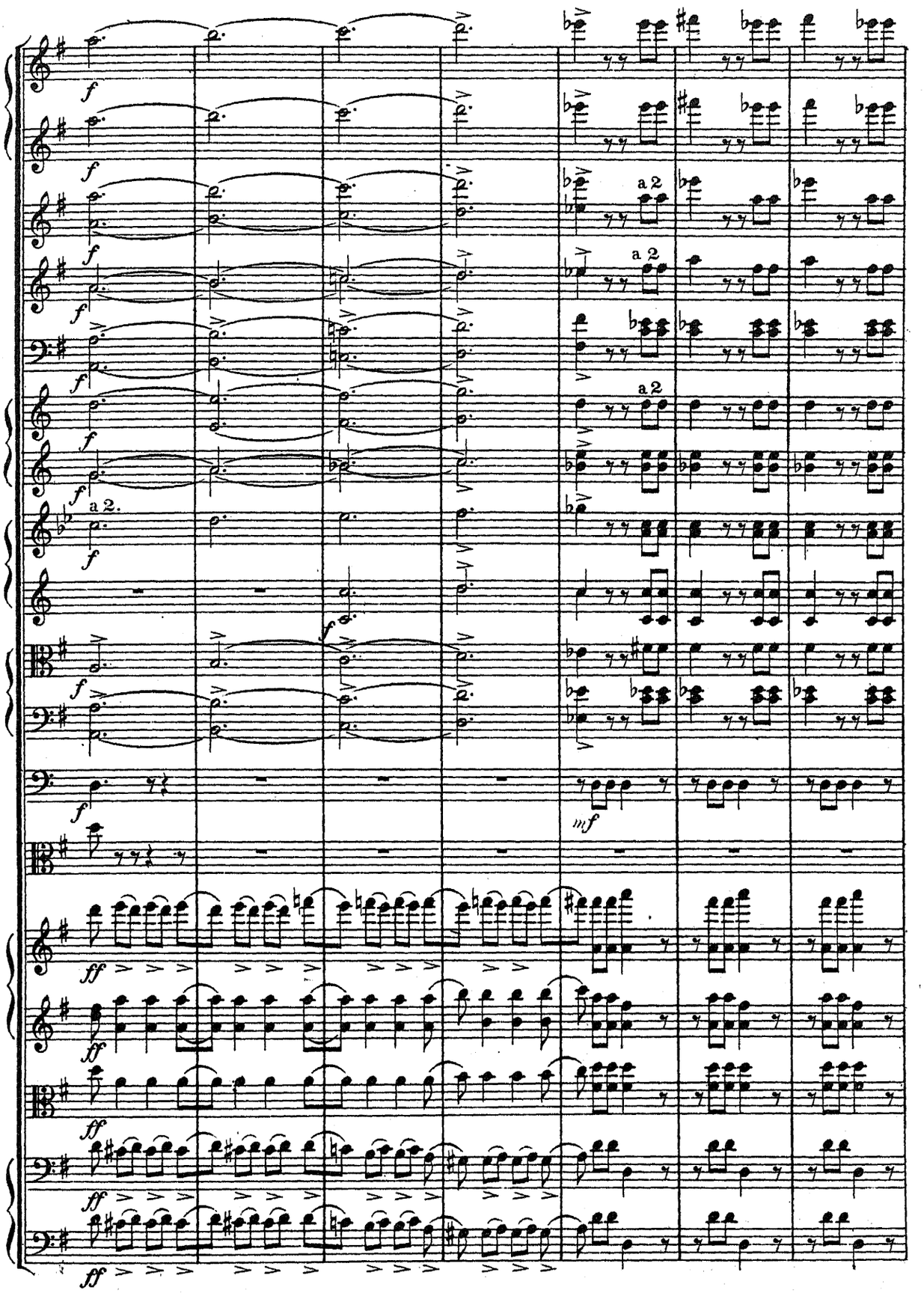

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
a 2.
Cor.
Corn.
Trombe.
Tromb.
Viola Solo.
Solo.
Viol.

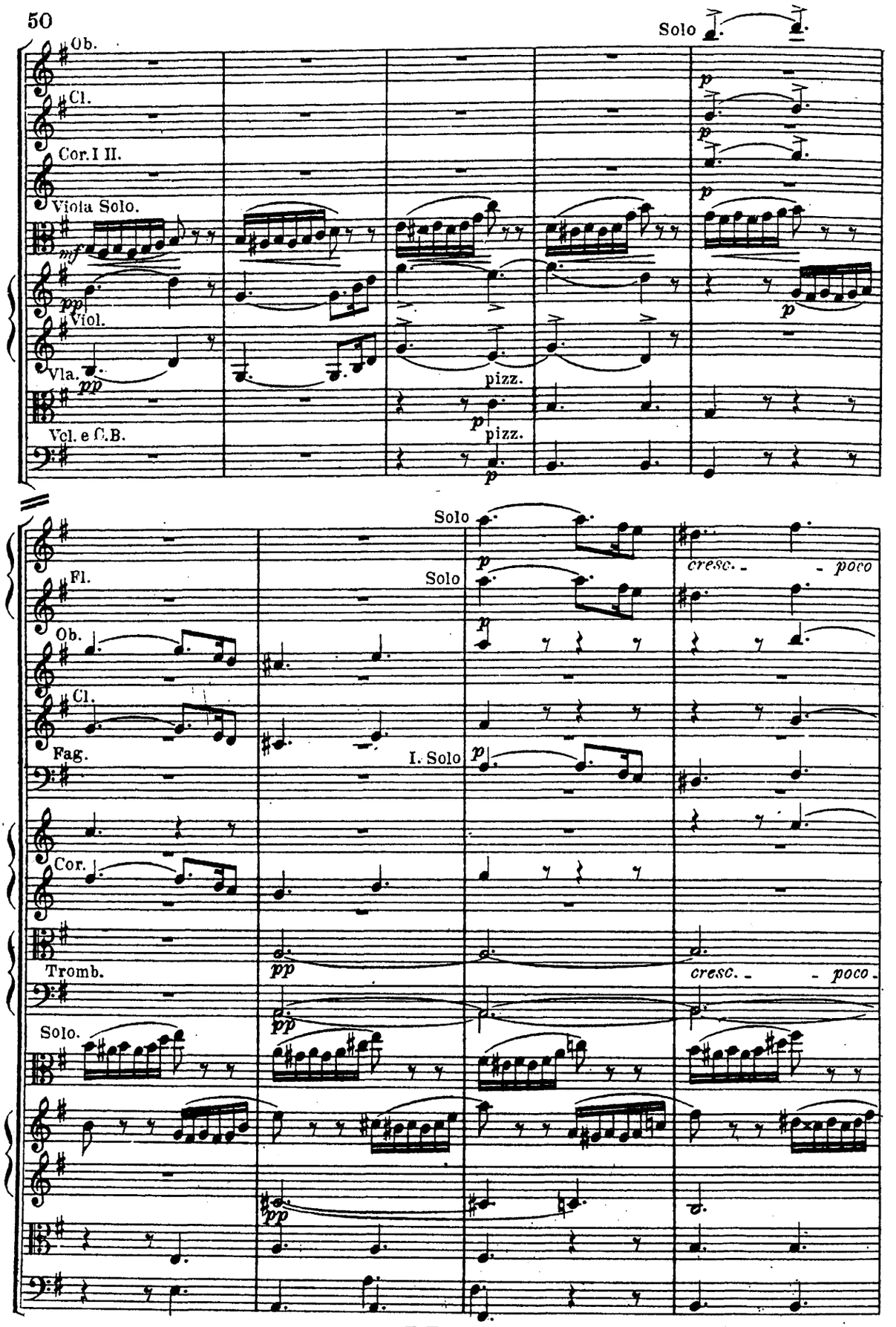

Fl.
Ob.
Cl.
Viola Solo.
Viol.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Viola Solo.
Viol.

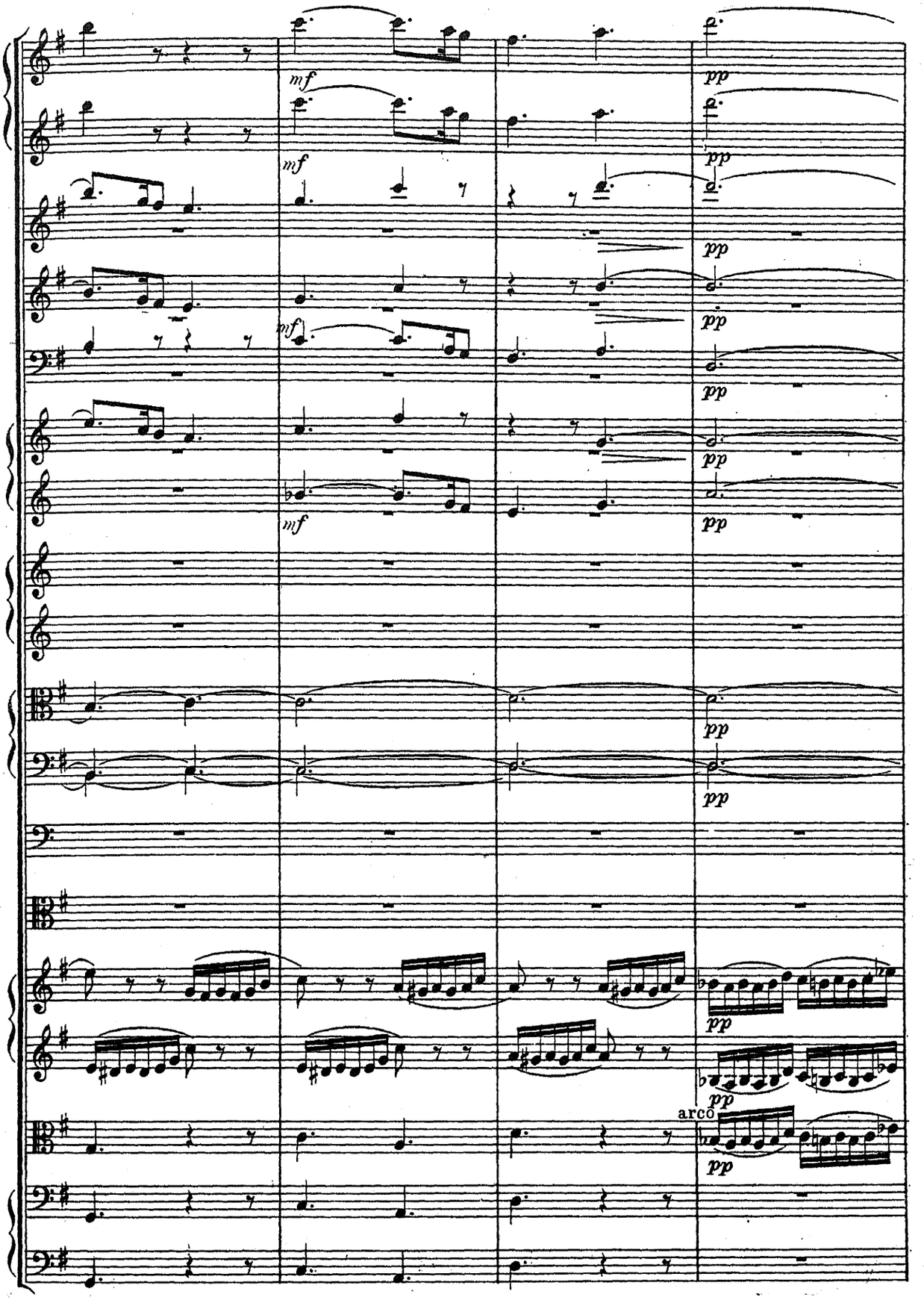

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Corn.
Trombe.
Viola Solo.
Viol.

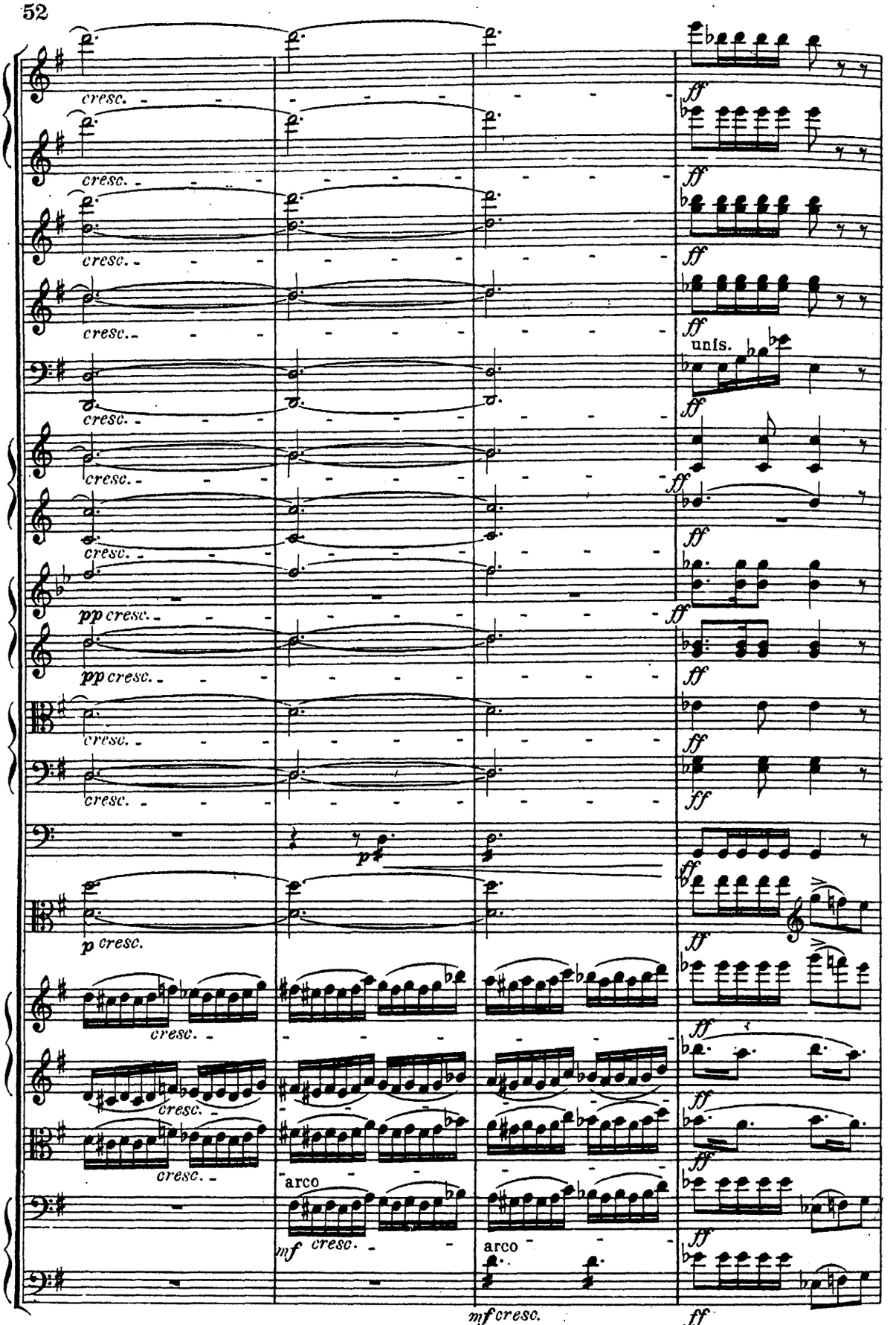

Solo
p
p
p
p
p
p
p
p
ff
ff
ff
ff
ff

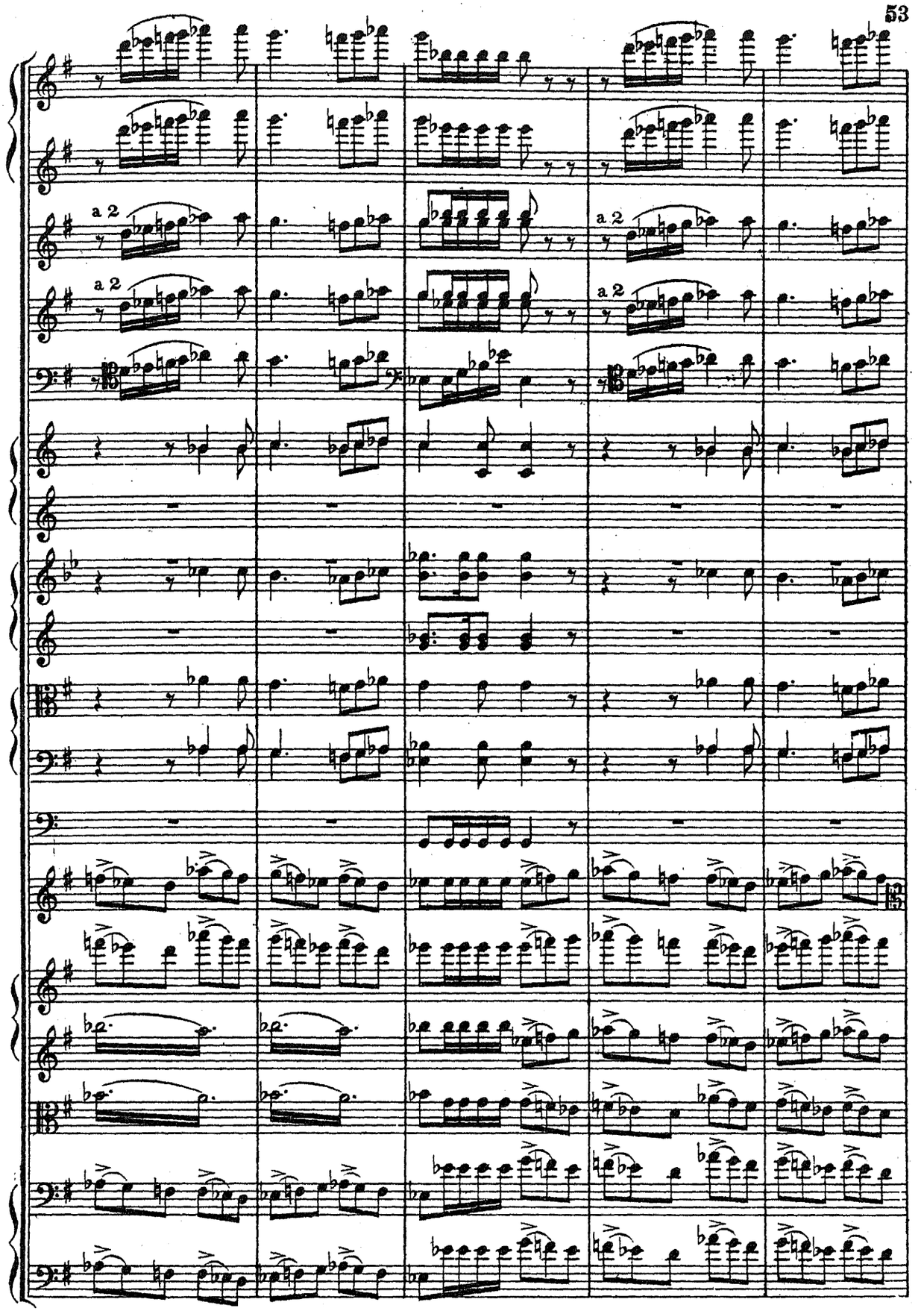

Fl. II.
Ob.
Cl.
Fag.
Viola Solo.
Viol.
pp
p
f
ff
mf
cresc.

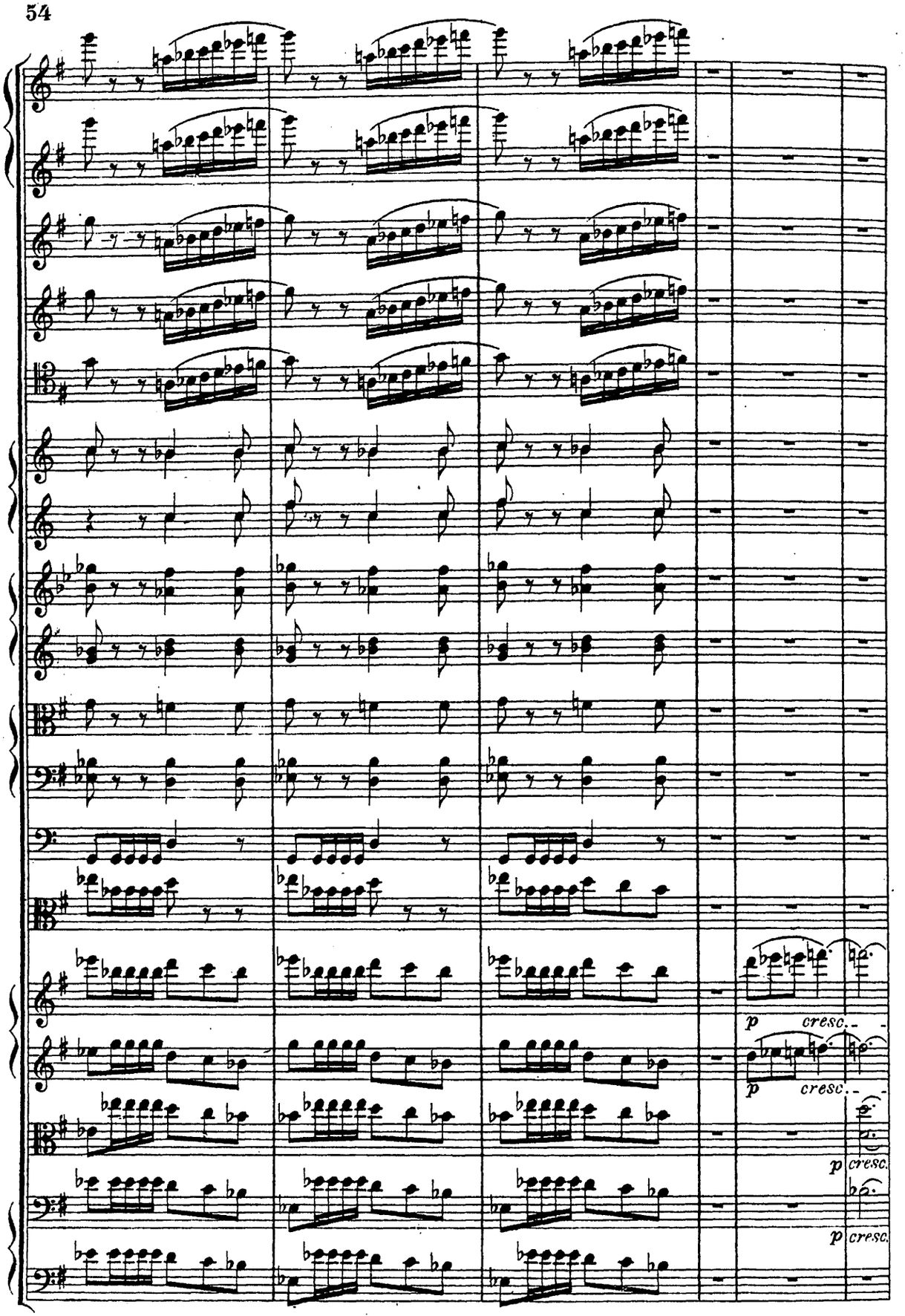

f
a 2
a 2
a 2
a 2.
mf
ff

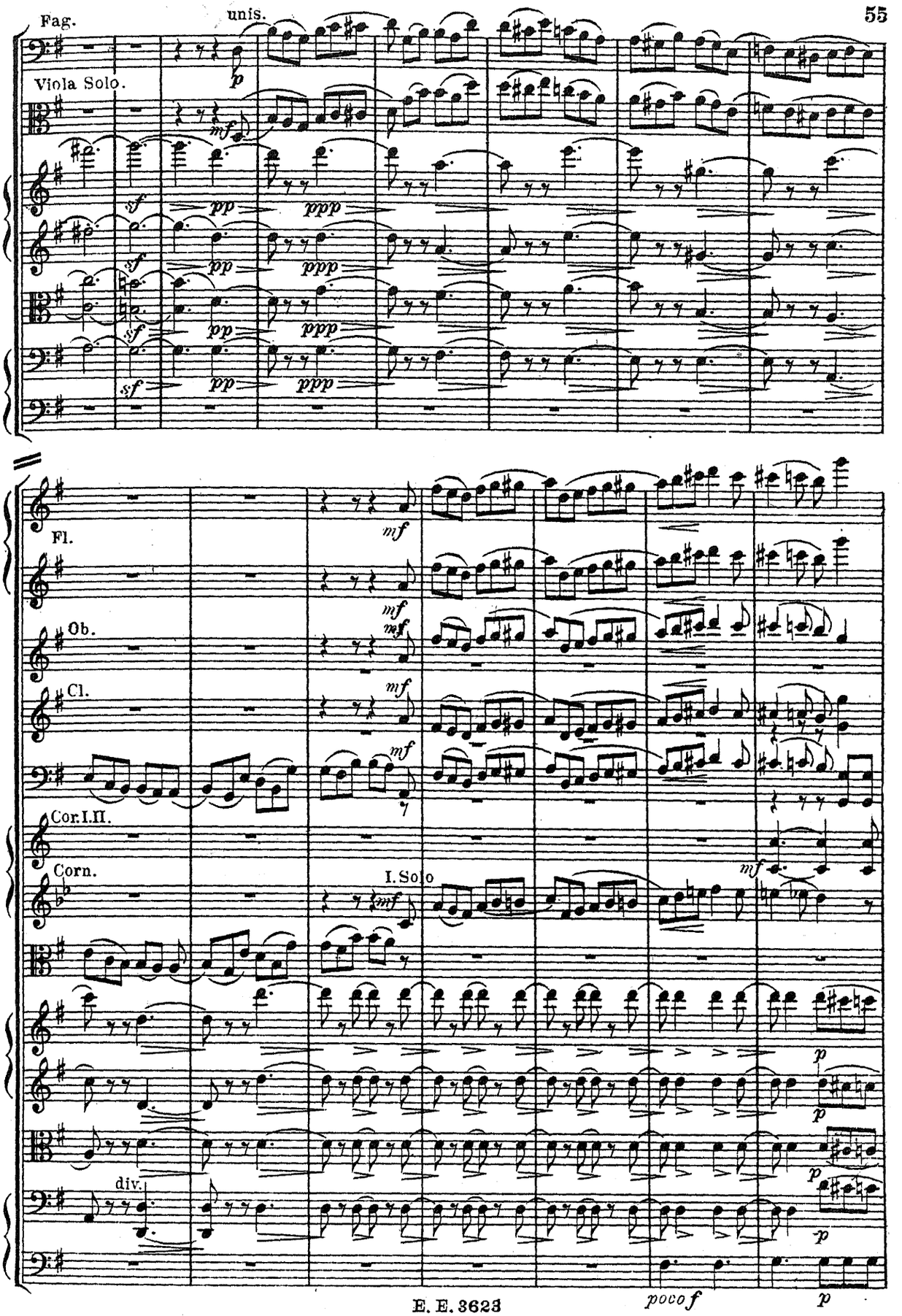

Solo
Ob.
Cl.
Cor. I II.
Viola Solo.
Viol.
Vla.
Vcl. e C.B.
pizz.
pizz.
Solo
Solo
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
I. Solo
Cor.
Tromb.
Solo.
cresc. poco
cresc. poco

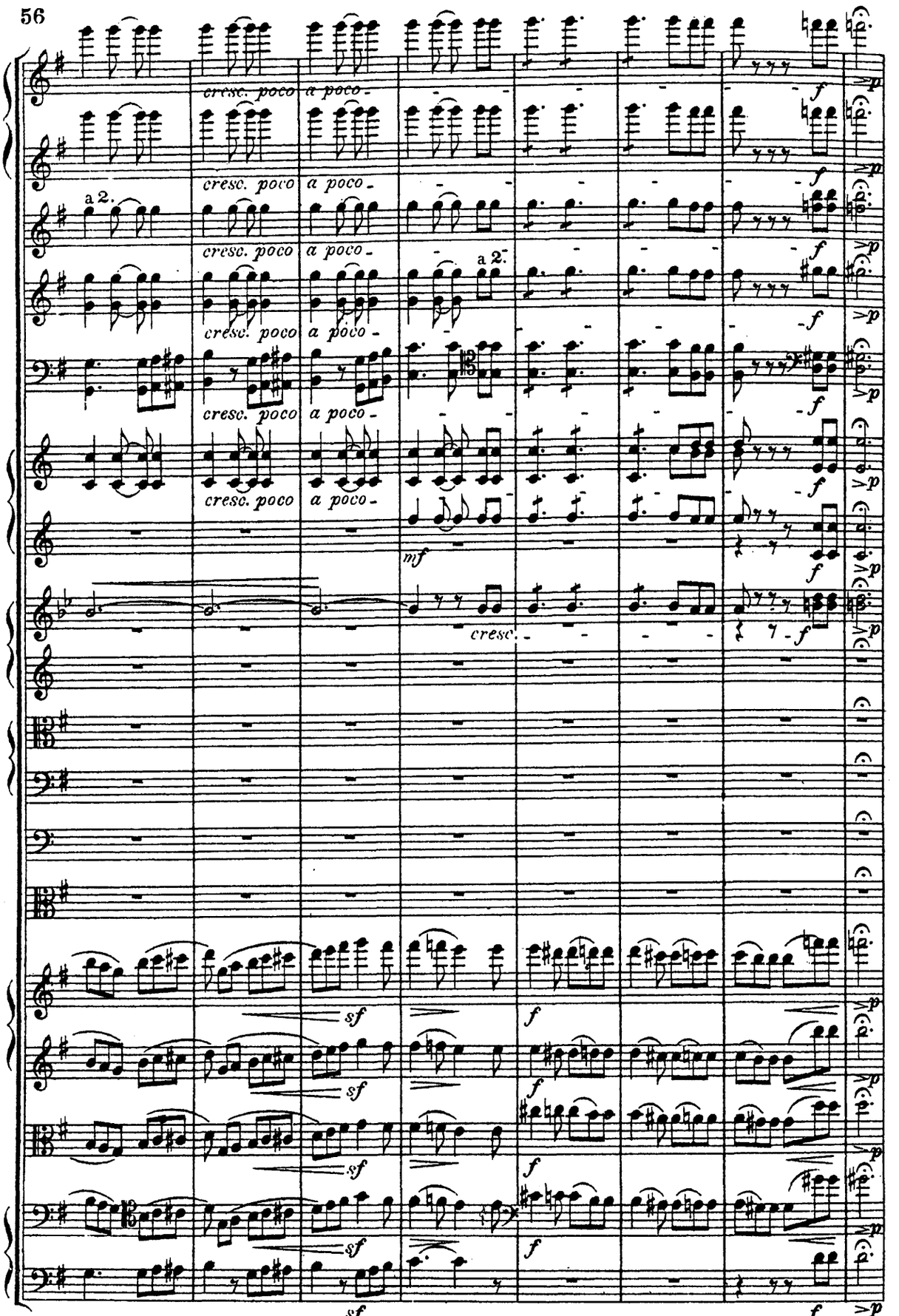

mf
mf
mf
mf
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
arco
pp

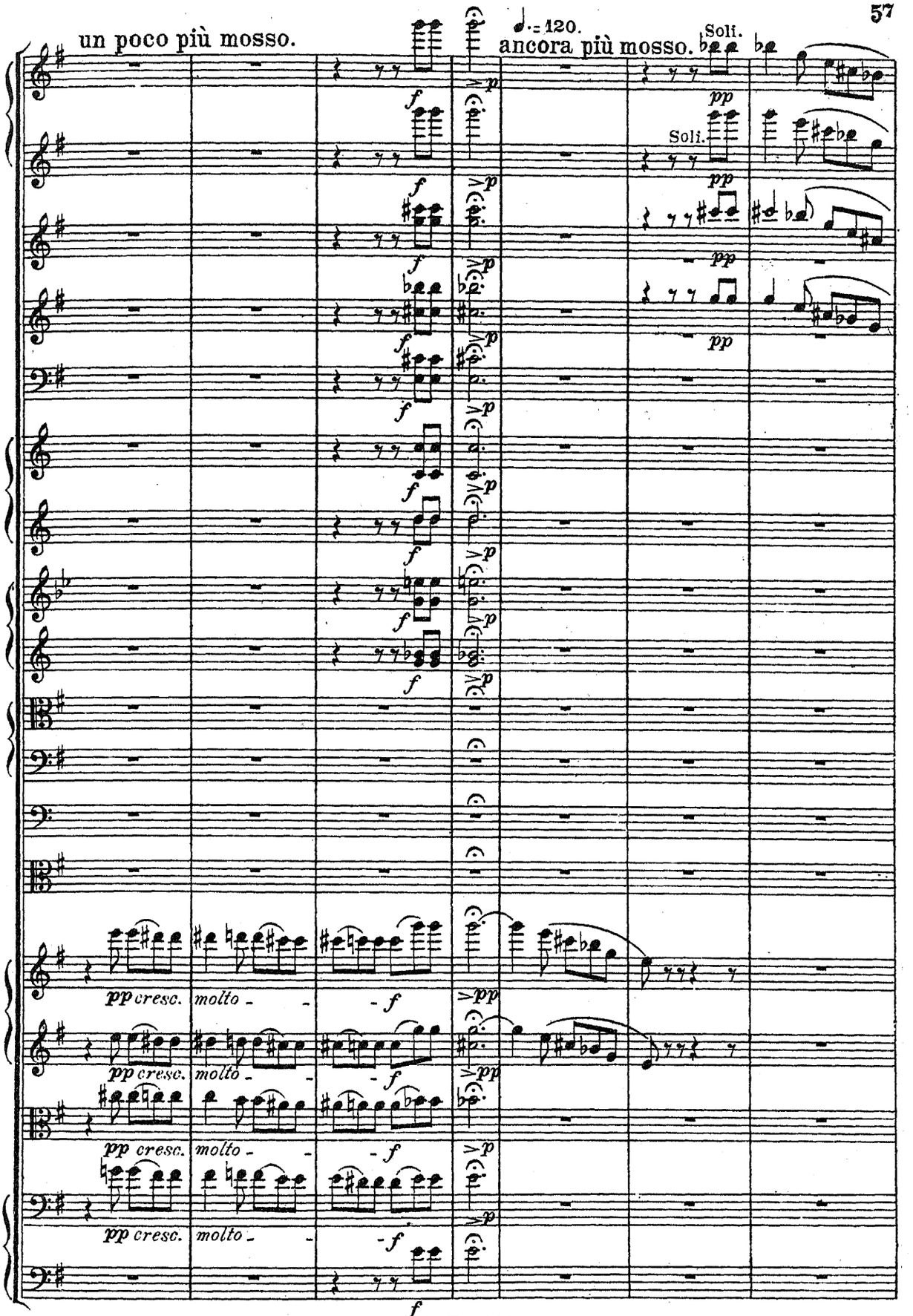

cresc.
pp cresc.
p cresc.
p
mf cresc.
arco
unis.
ff
mf cresc.

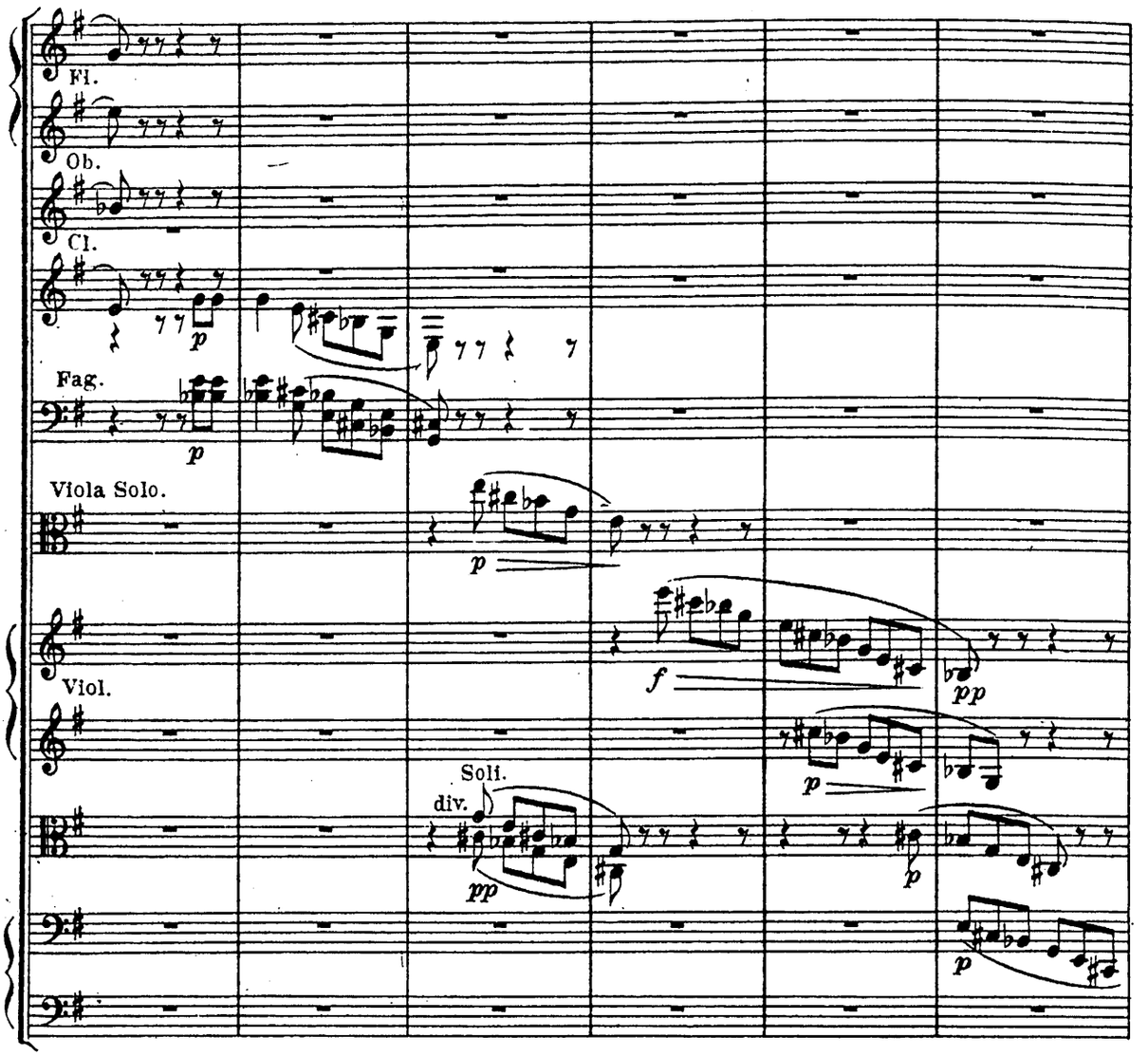

a 2
a 2
a 2
a 2

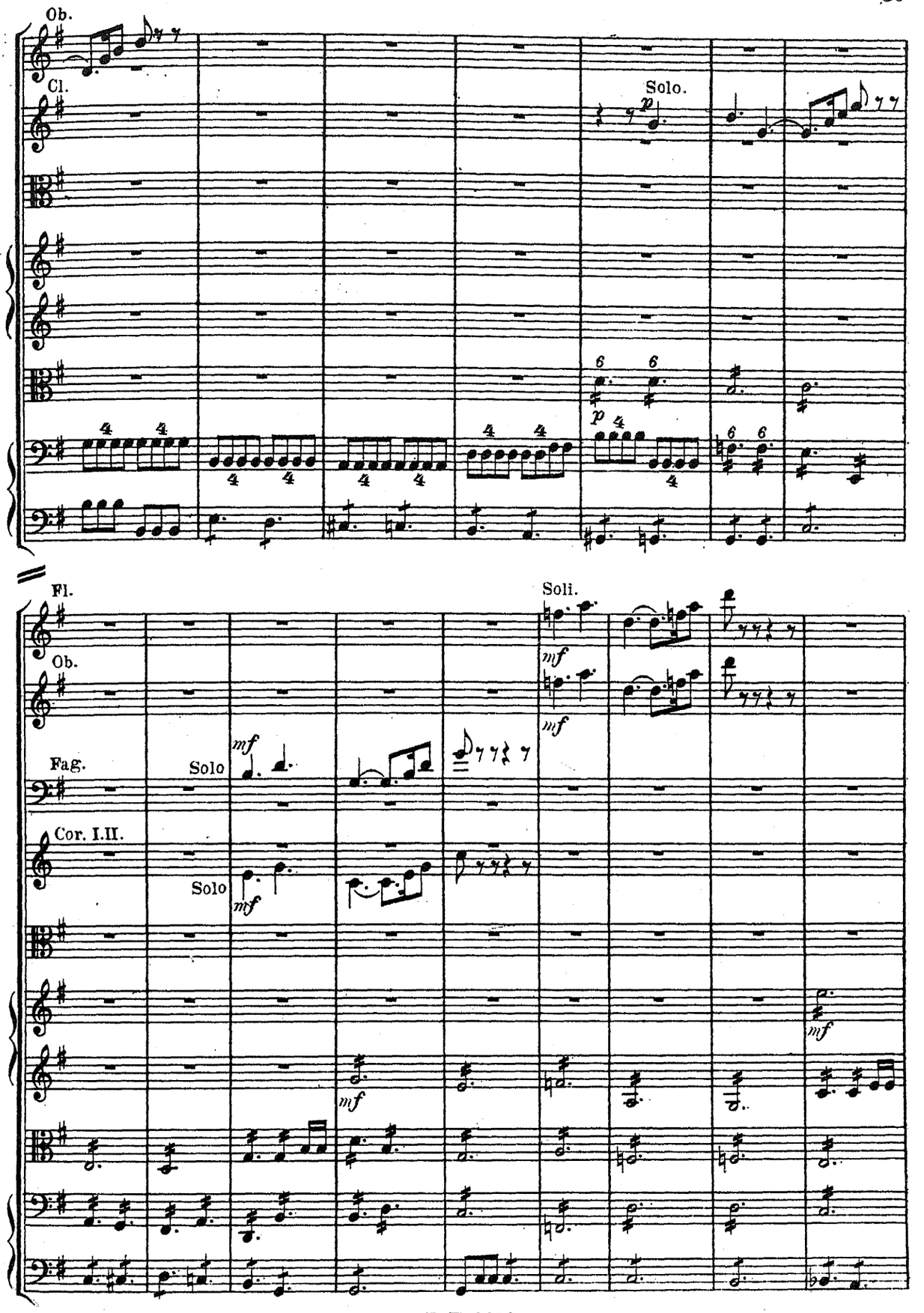

p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.

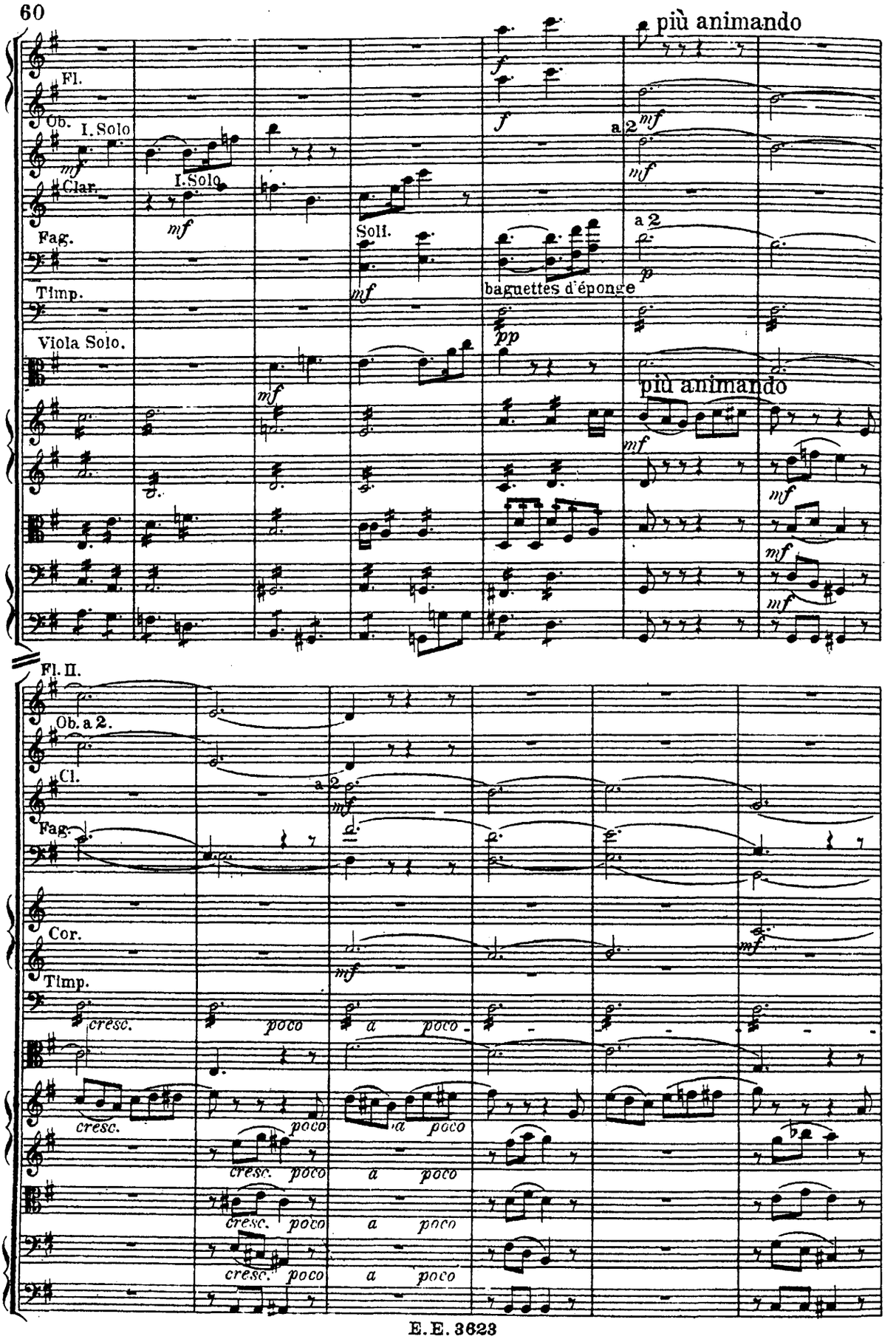

Fag.
unis.
Viola Solo.
Fl.
Ob.
Cl.
Cor.I.II.
Corn.
I. Solo
div.
poco f

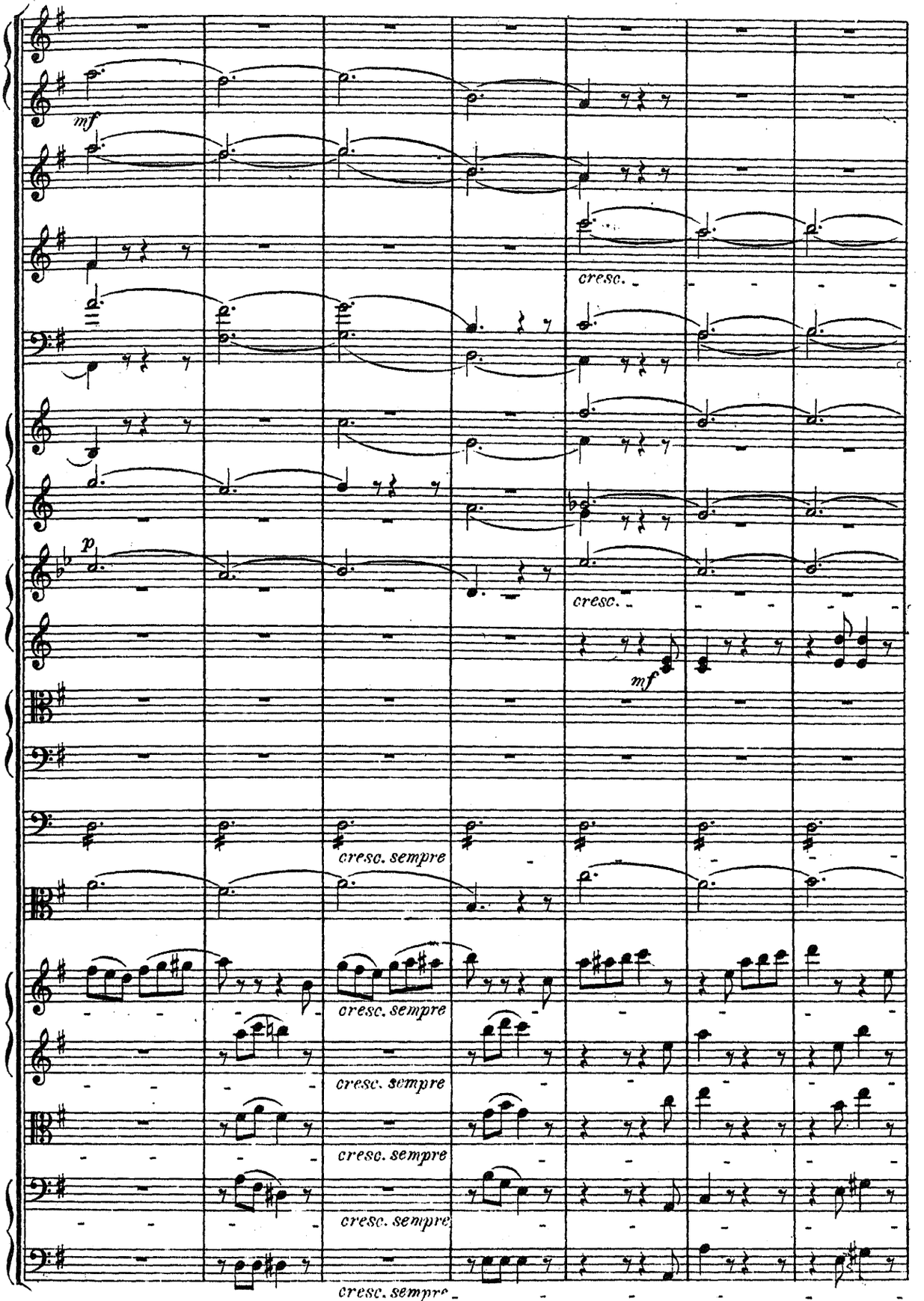

cresc. poco
a poco
a 2.
mf
cresc.
sf
f
>p

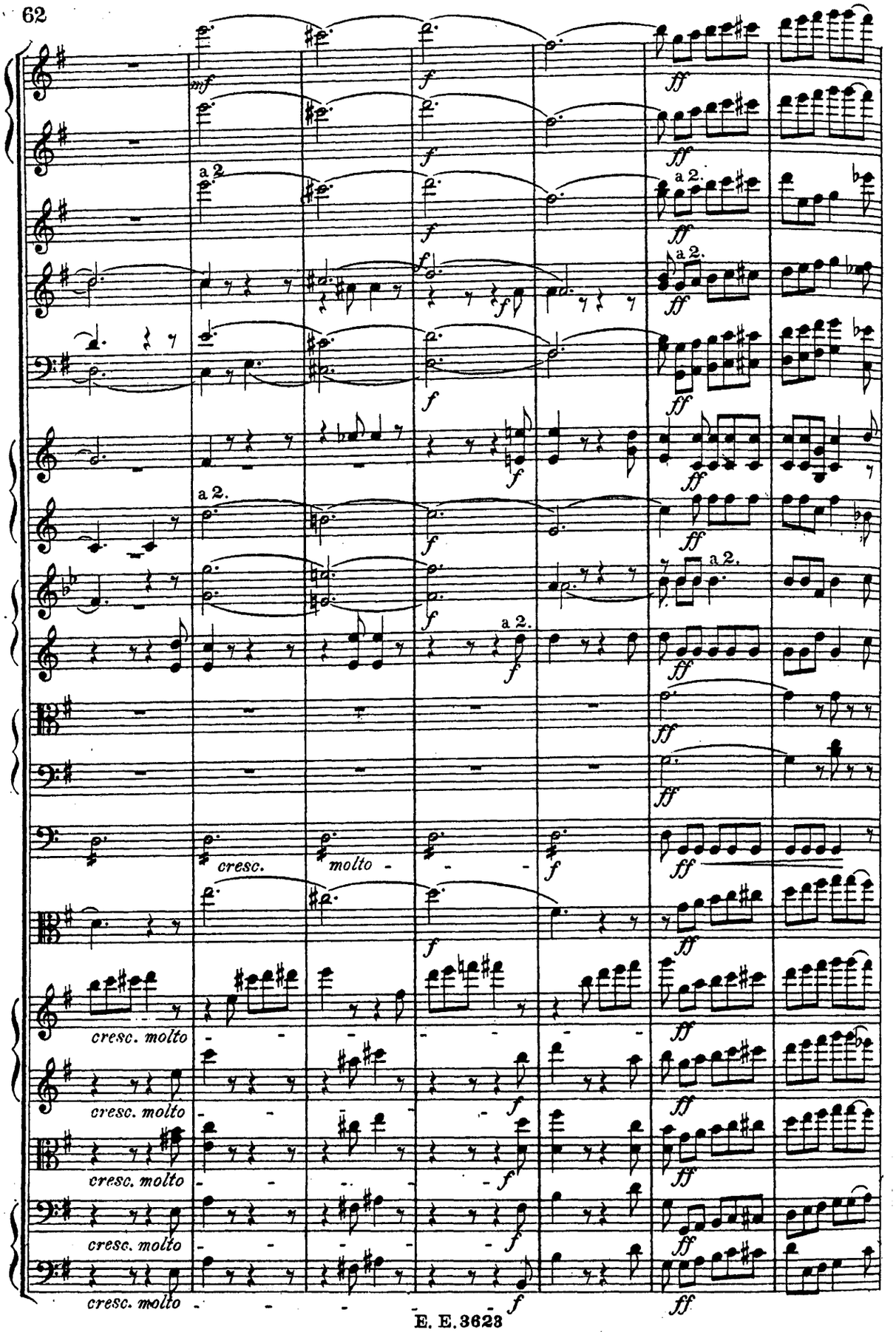

un poco più mosso.
♩.= 120.
ancora più mosso.
Soli.
Soli.
pp
pp
pp
pp
pp cresc. molto
pp cresc. molto
pp cresc. molto
pp cresc. molto
f

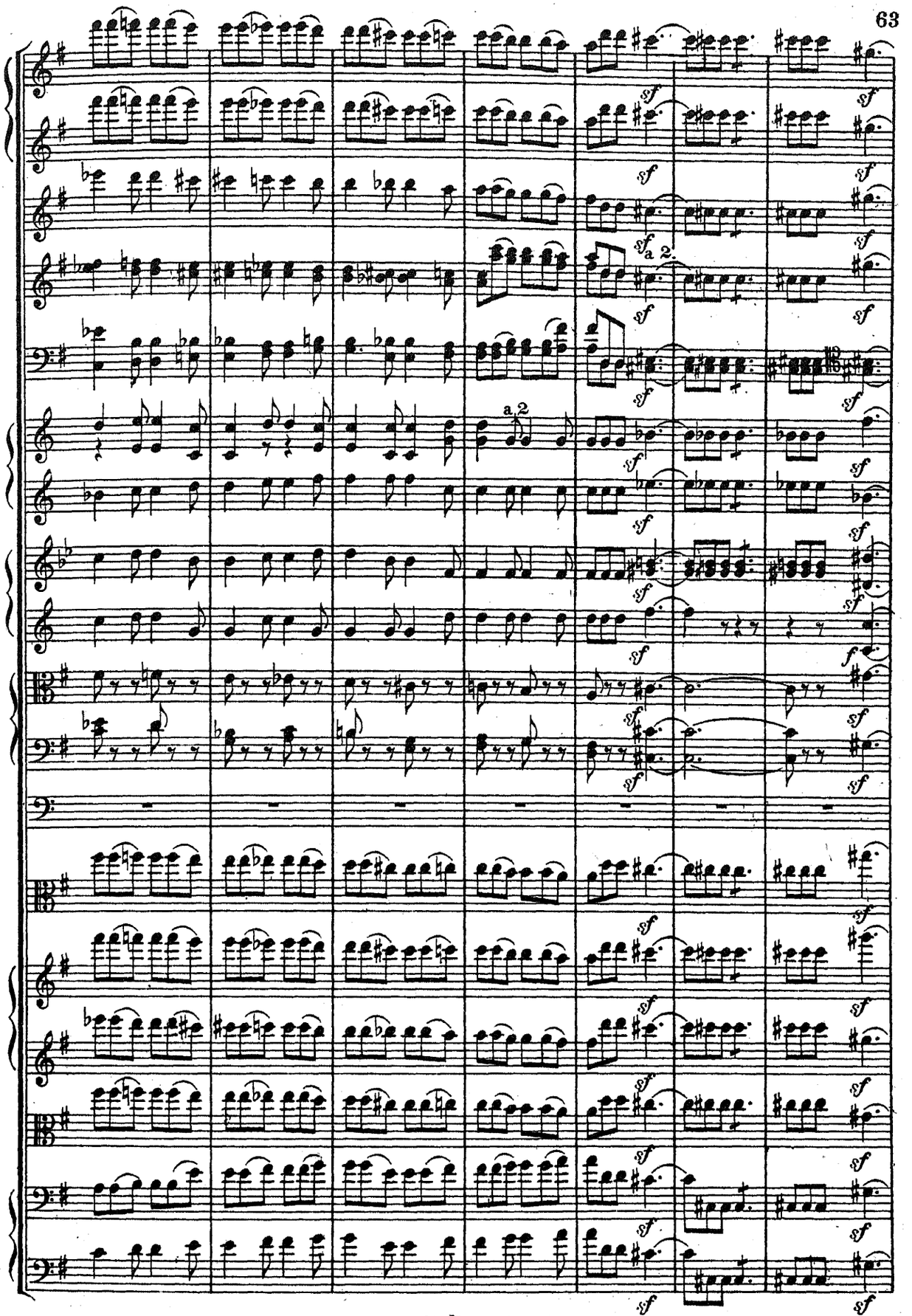

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Viola Solo.
Viol.
Soli.
div.
I Ob. poco animando.
I. Solo.
Viola Solo.
Viol.
I

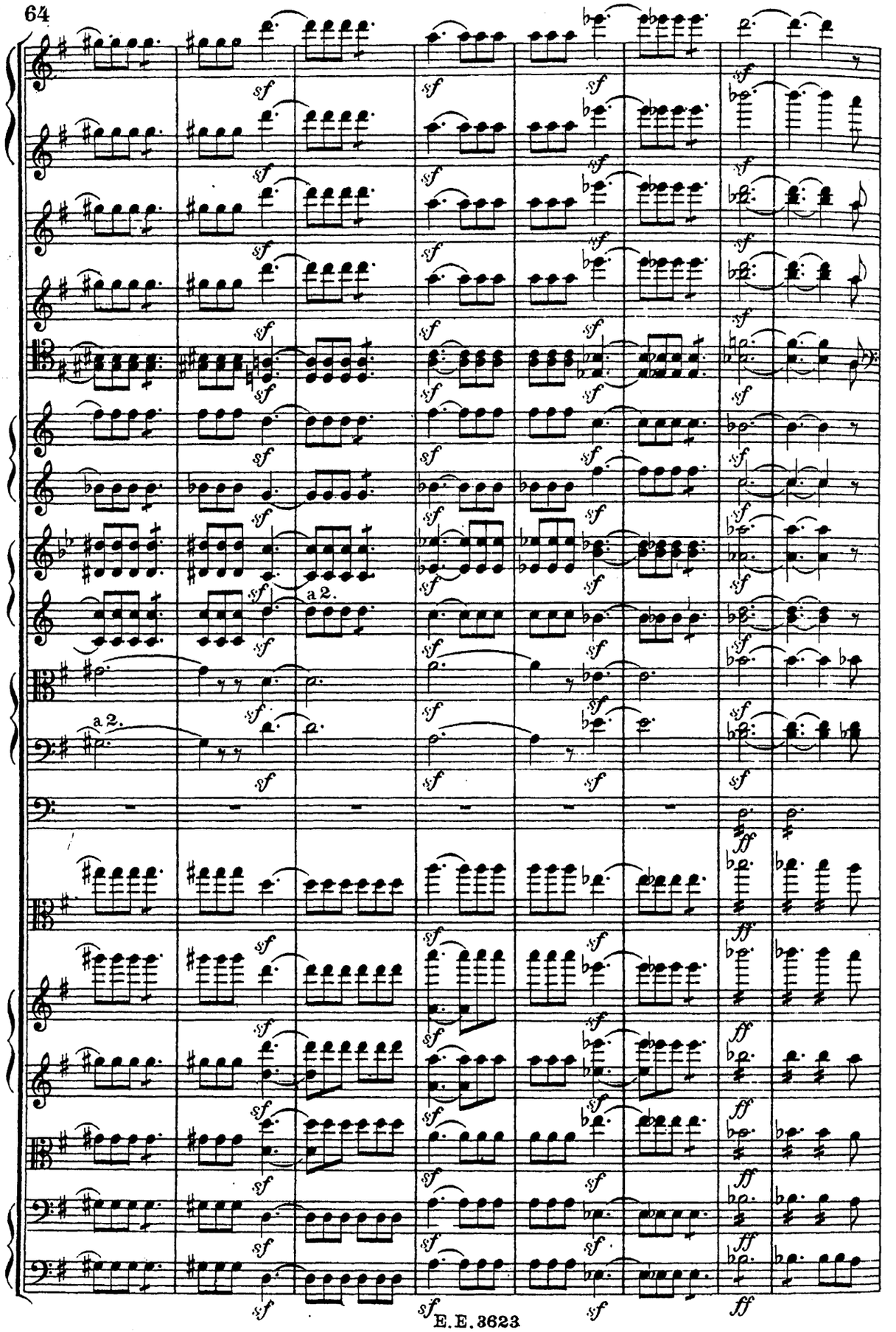

Ob.
Cl.
Solo.
p
Fl.
Soli.
mf
Ob.
Fag.
Solo
Cor. I.II.
Solo

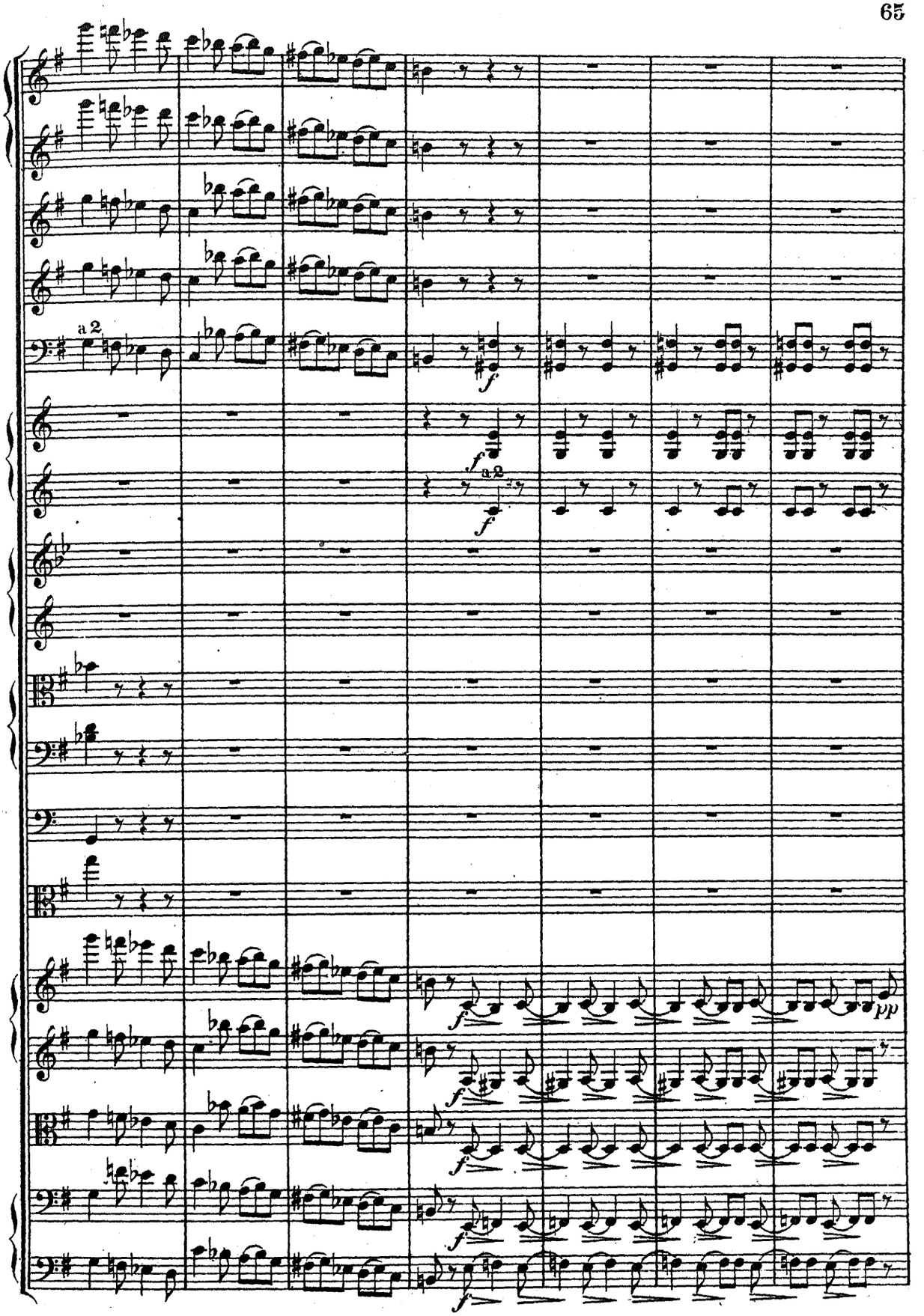

più animando
Fl.
Ob.
I. Solo
Clar.
I. Solo
Fag.
Soli.
Timp.
baguettes d'éponge
Viola Solo.
più animando
Fl. II.
Ob. a 2.
Cl.
Fag.
Cor.
Timp.
cresc.
poco
a
a 2

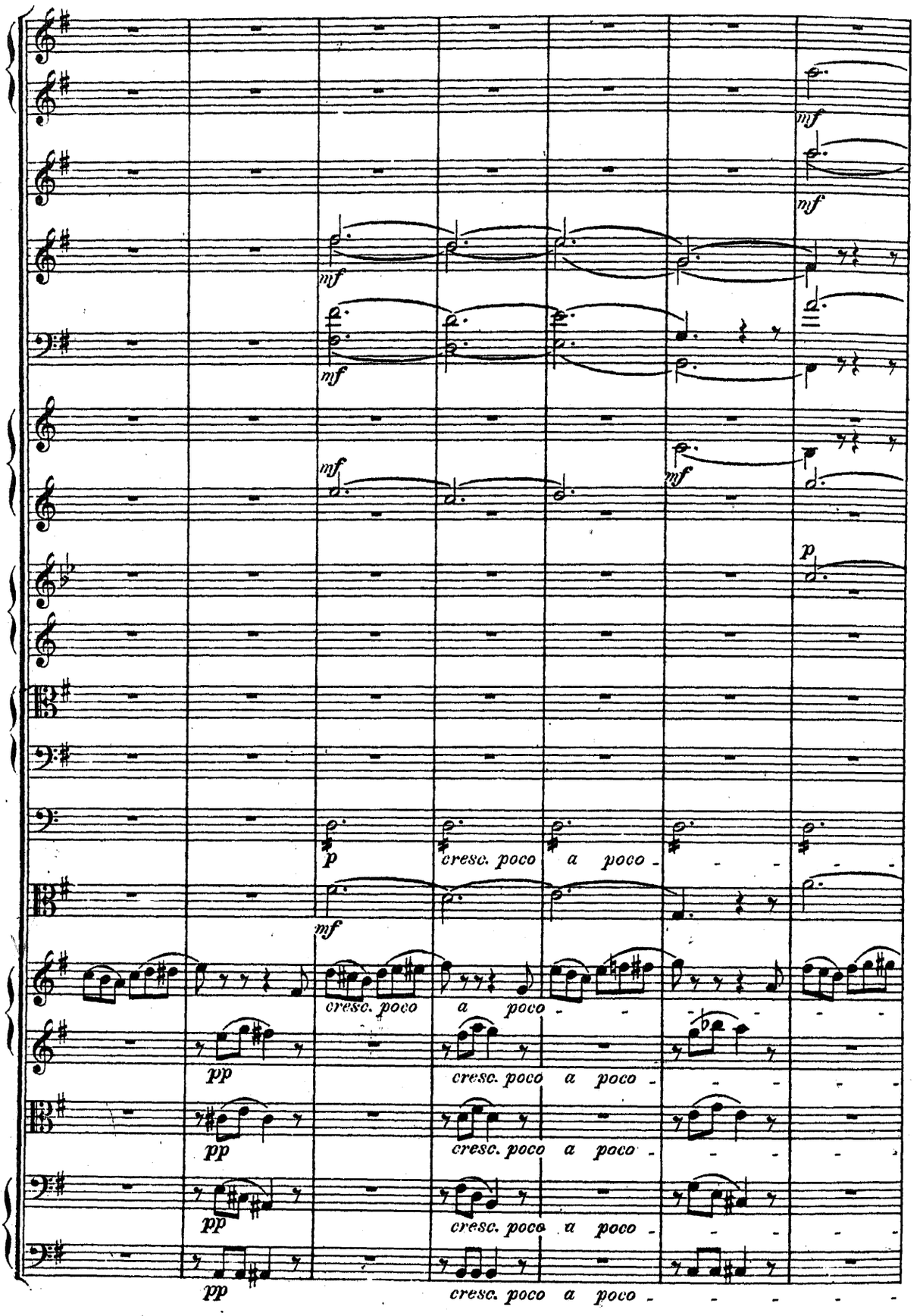

mf
cresc.
p
cresc.
mf
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc. sempre

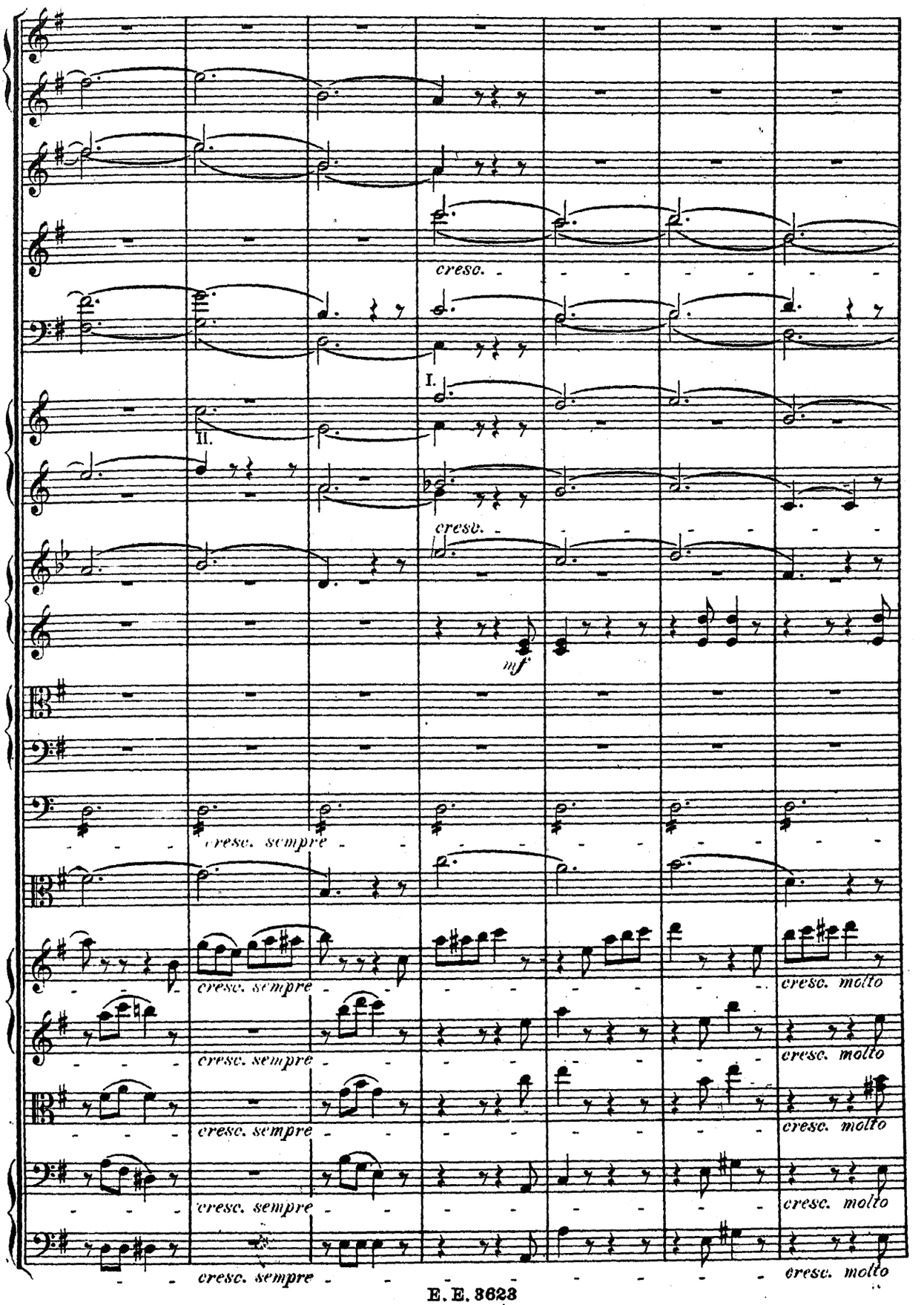

mf
f
ff
a 2.
cresc.
molto
cresc. molto

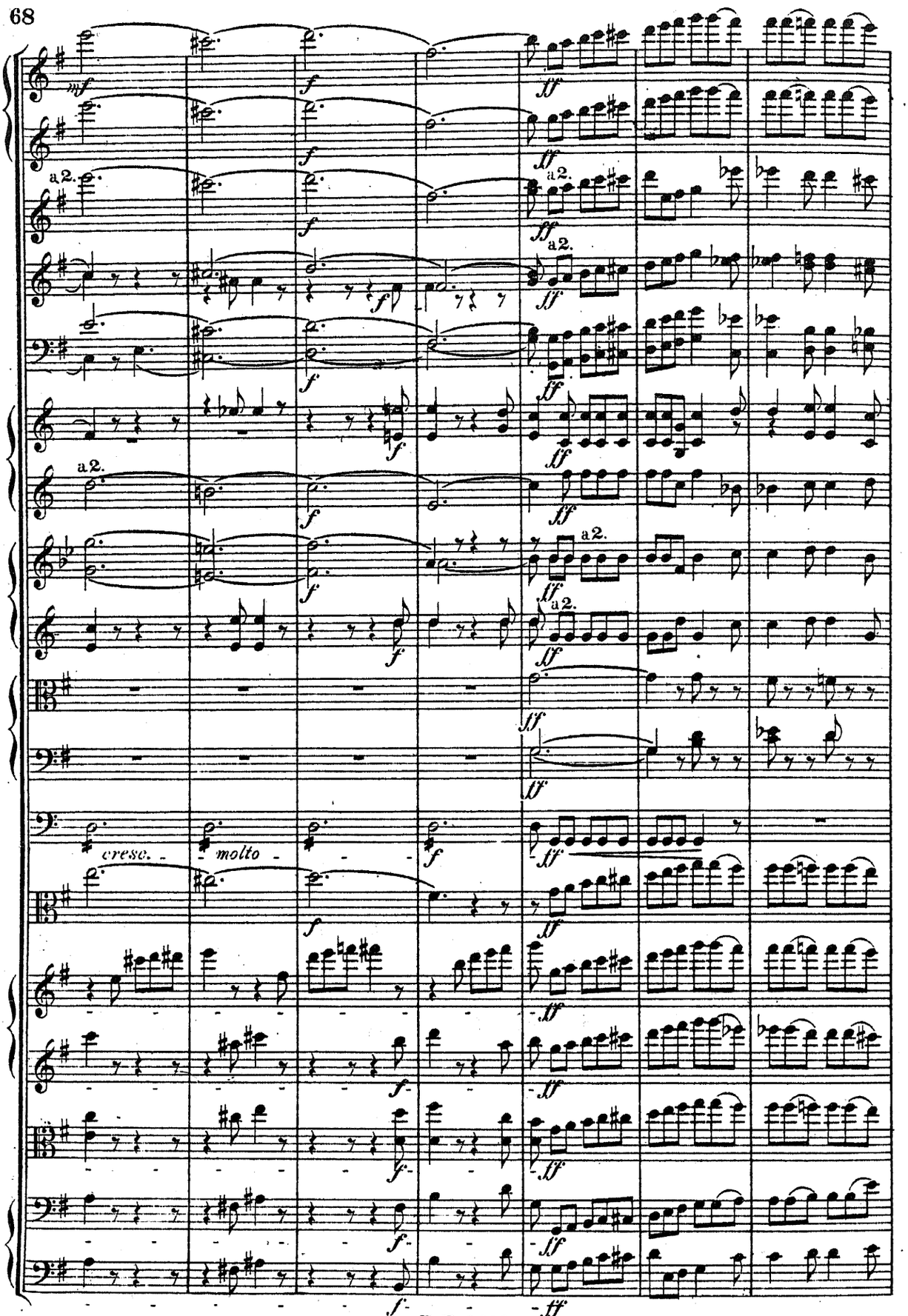

sf
a 2.
f

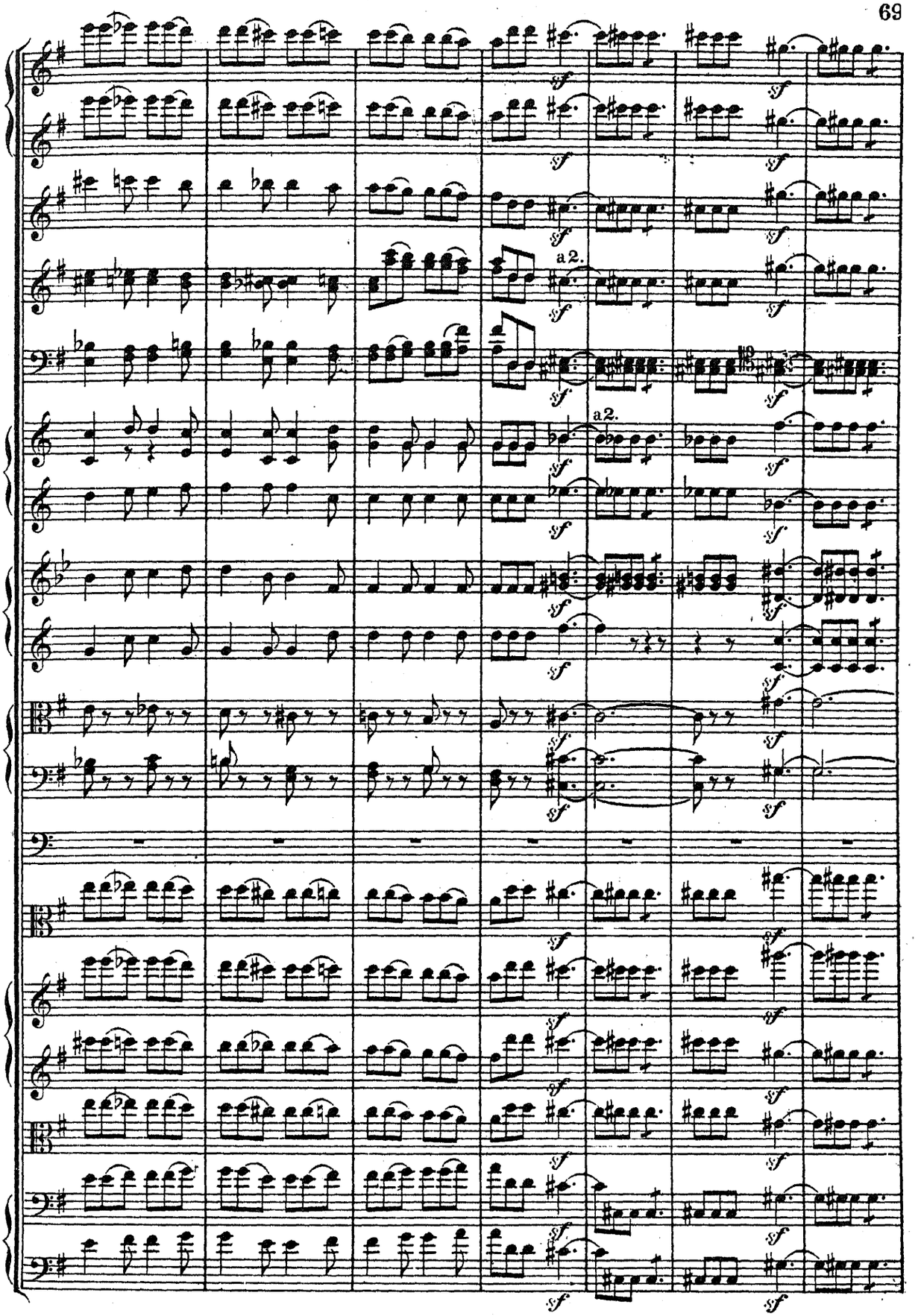

a 2.
a 2.

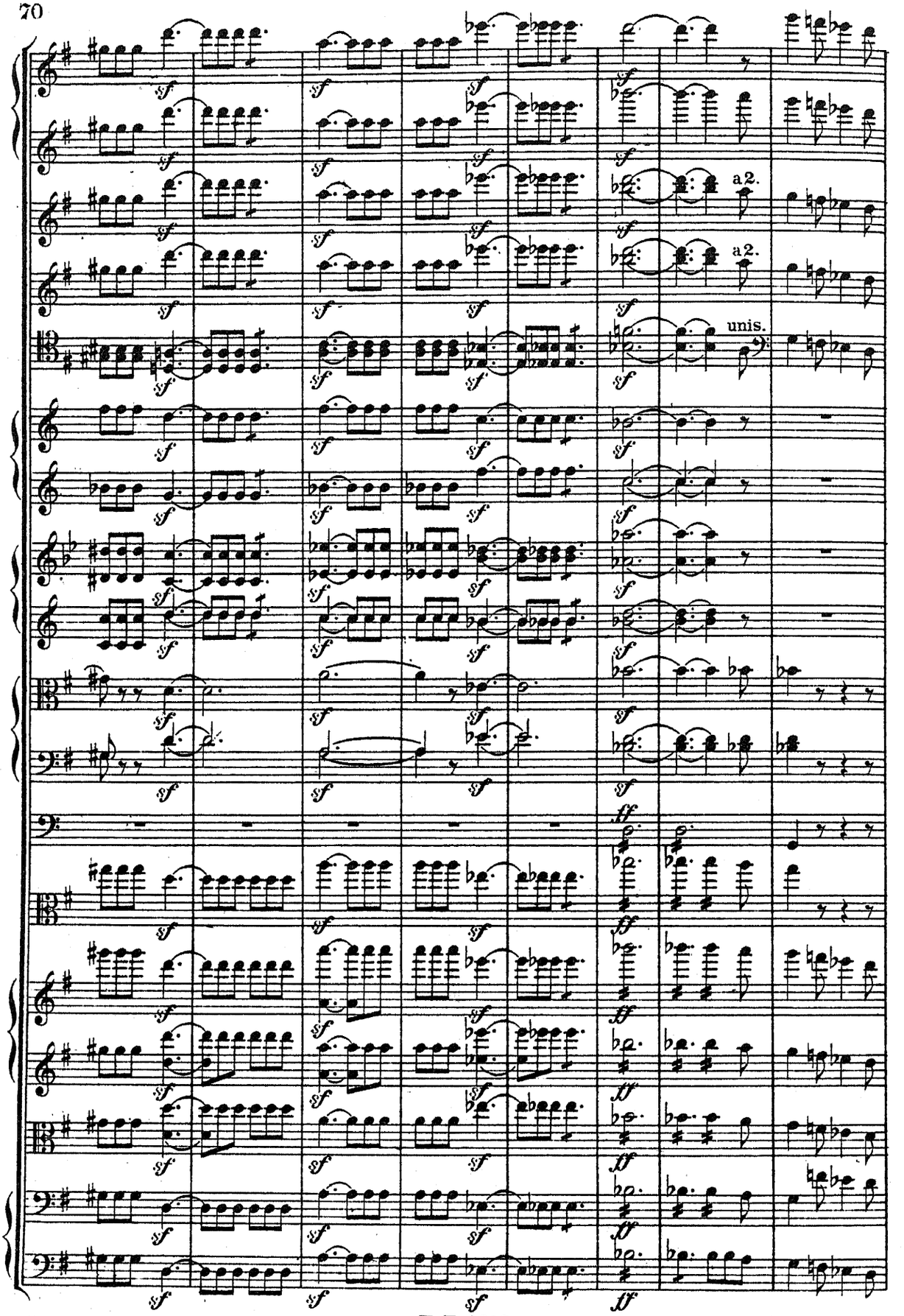

a 2
f
a 2
f
pp

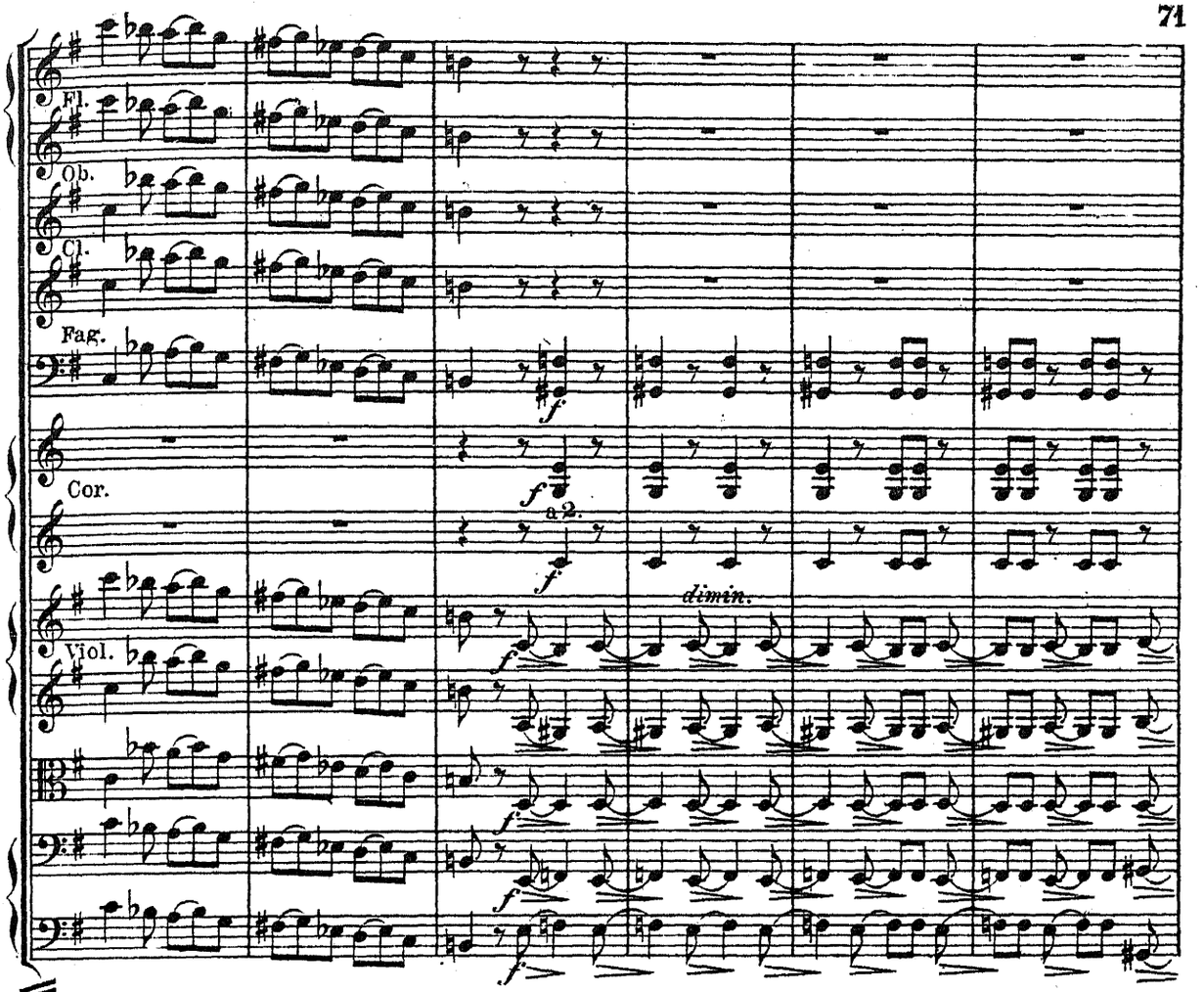

mf
p
cresc. poco a poco
pp


cresc.
I.
II.
cresc.
mf
cresc. sempre
cresc. molto

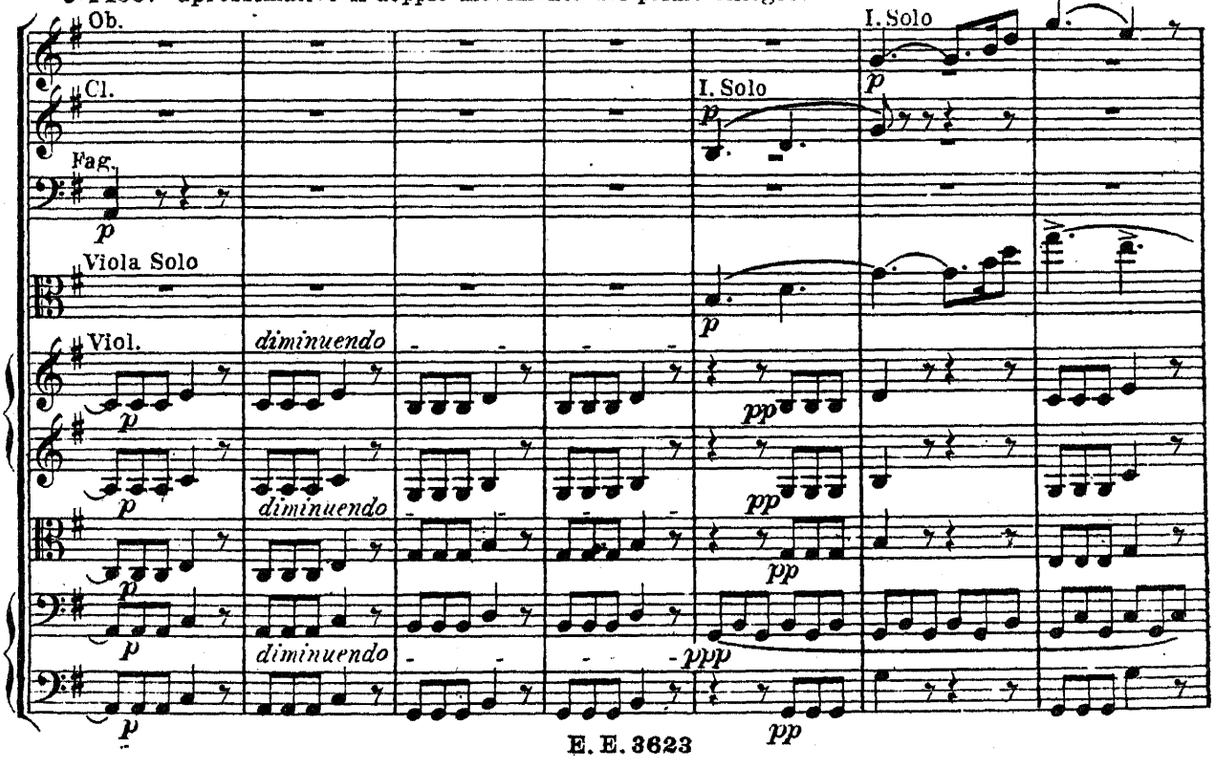

mf
f
ff
a2.
cresc.
molto

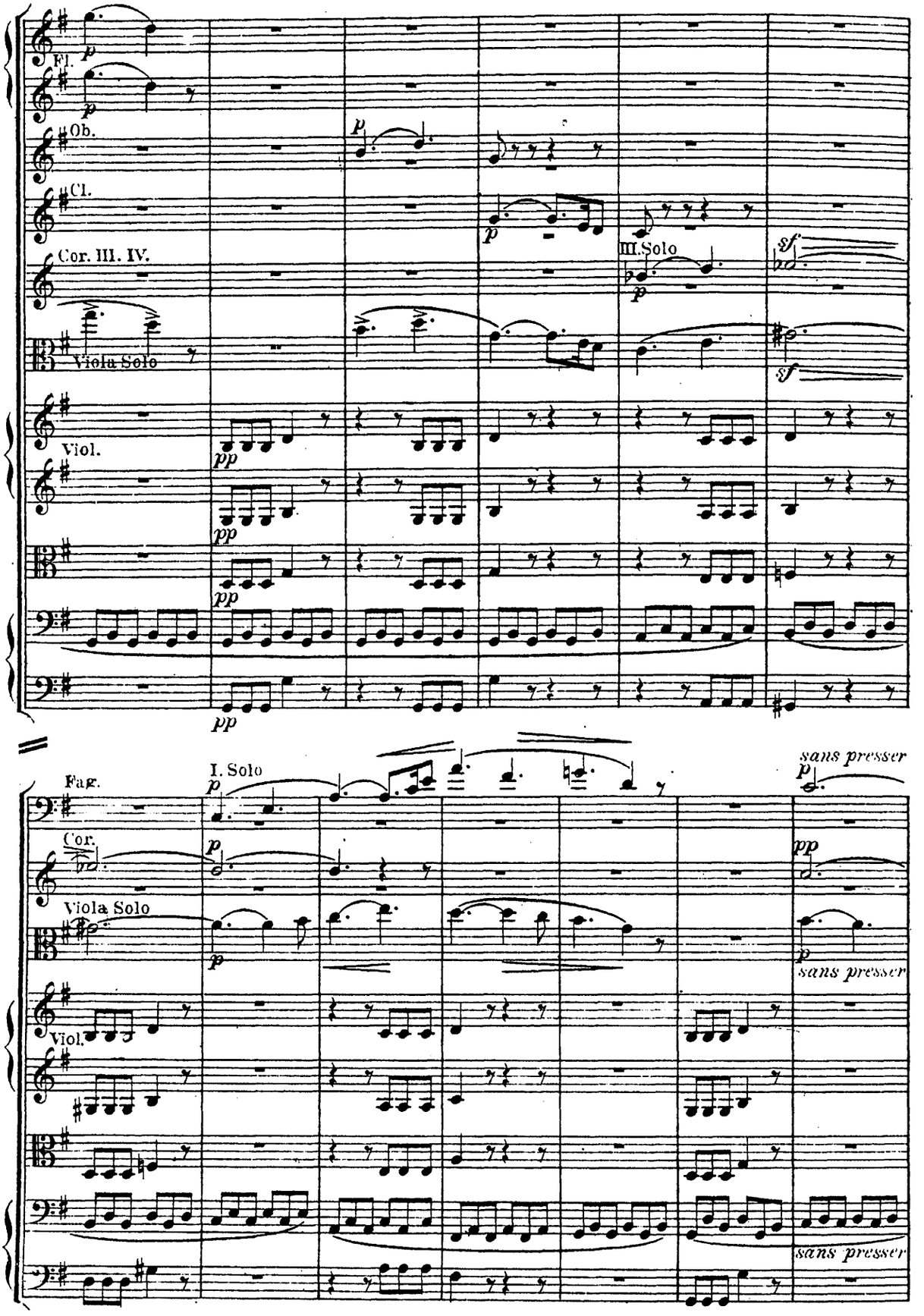

a 2.
a 2.
sf

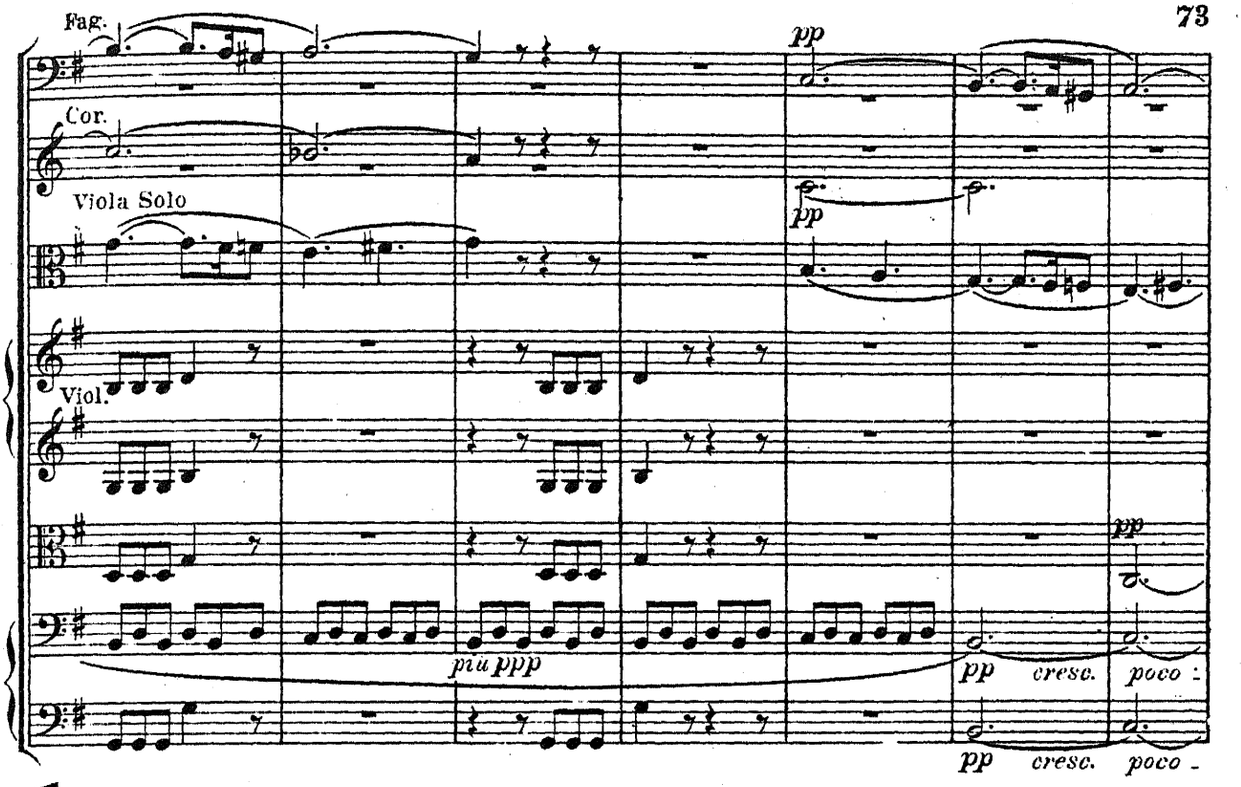

a2.
a2.
unis.

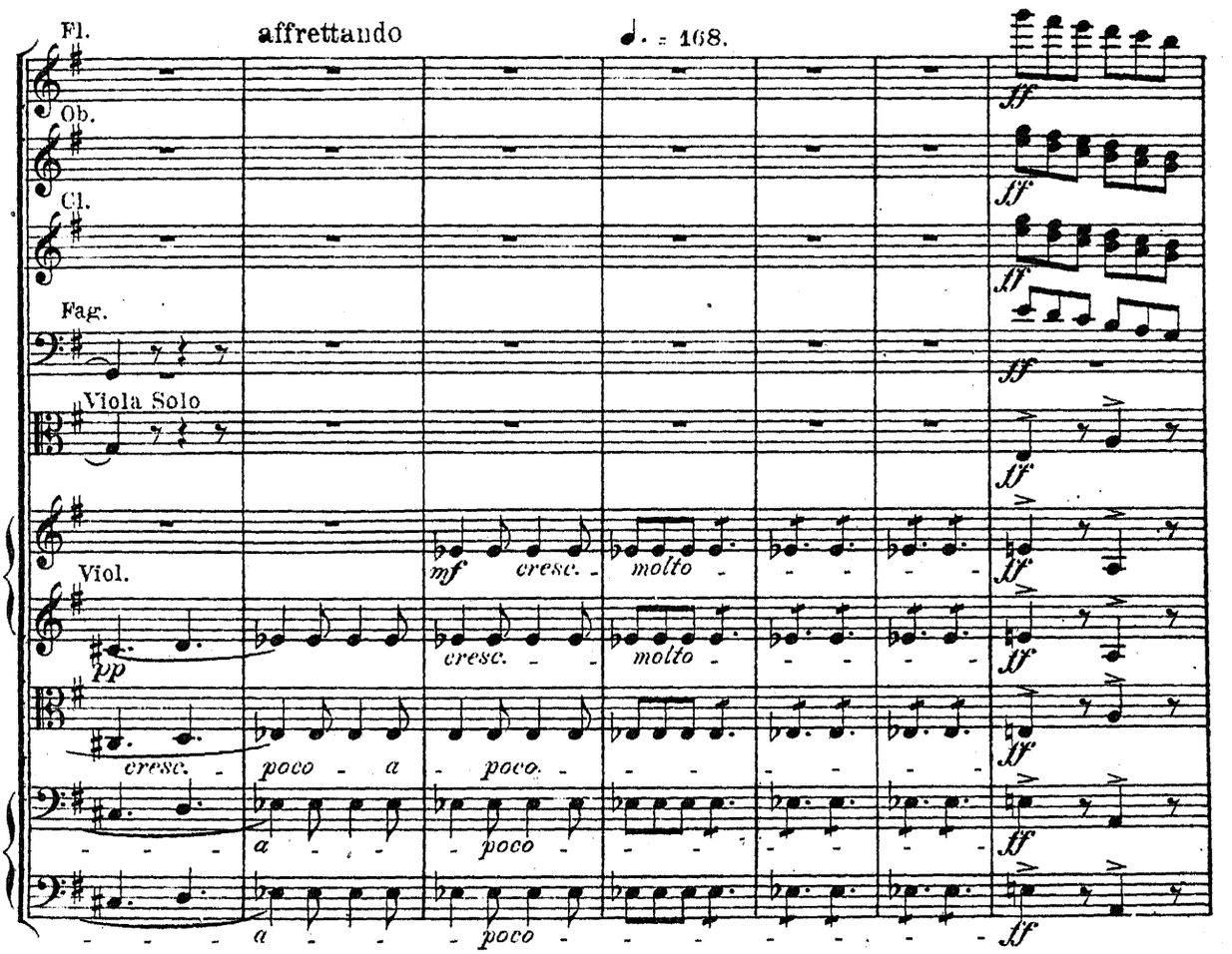


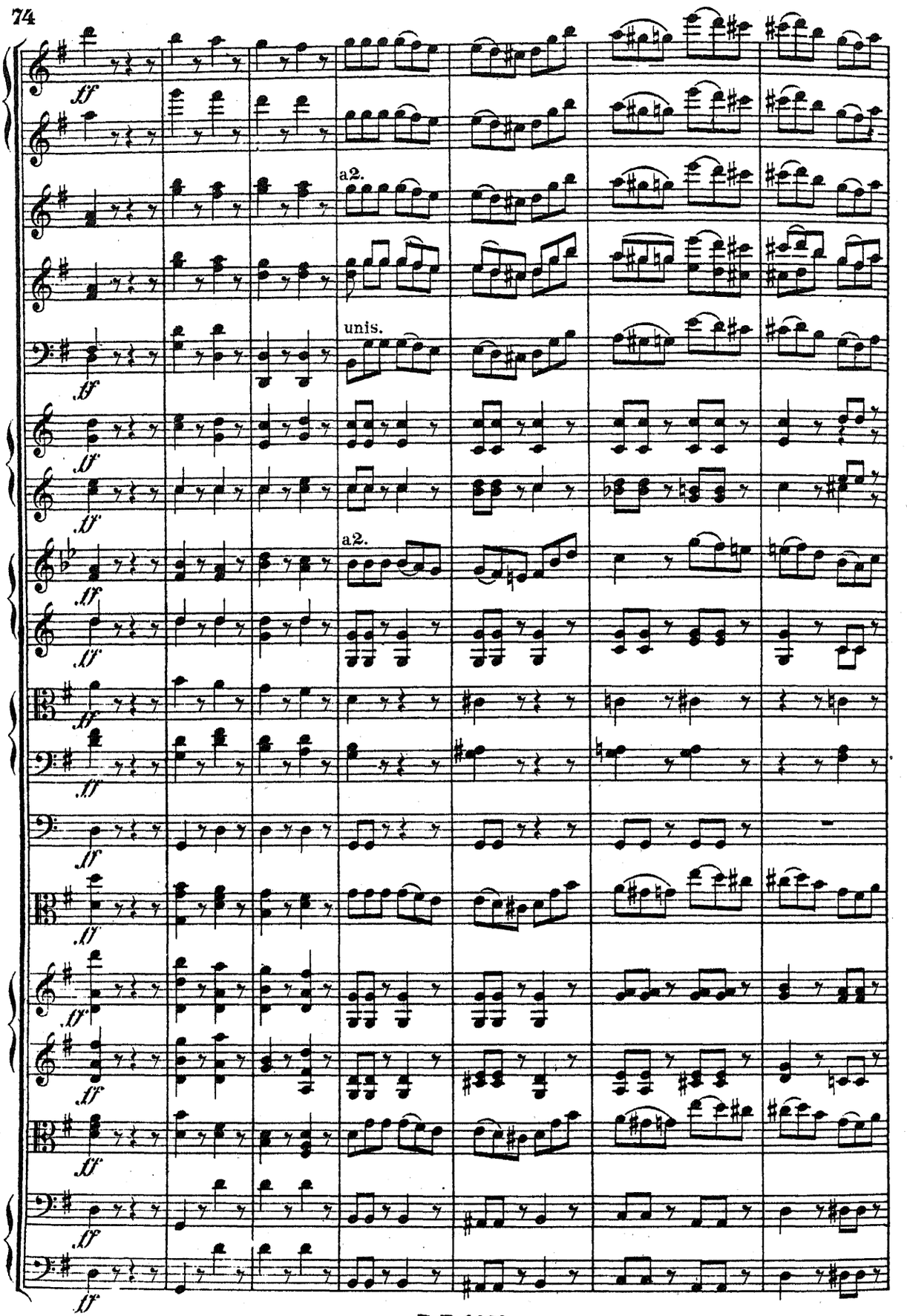
♩. = 160. aprossimativo il doppio movimento del primo Allegro.

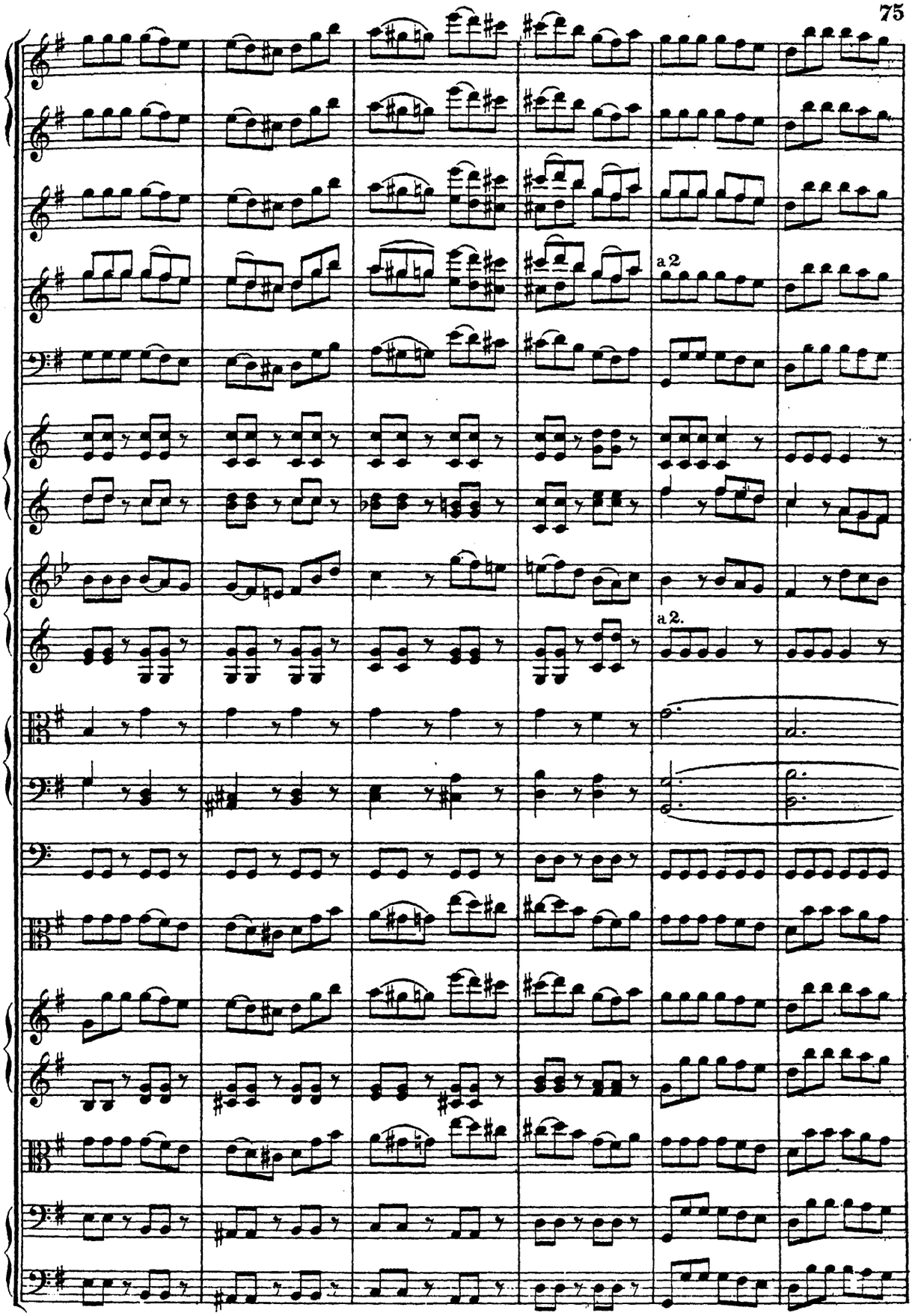


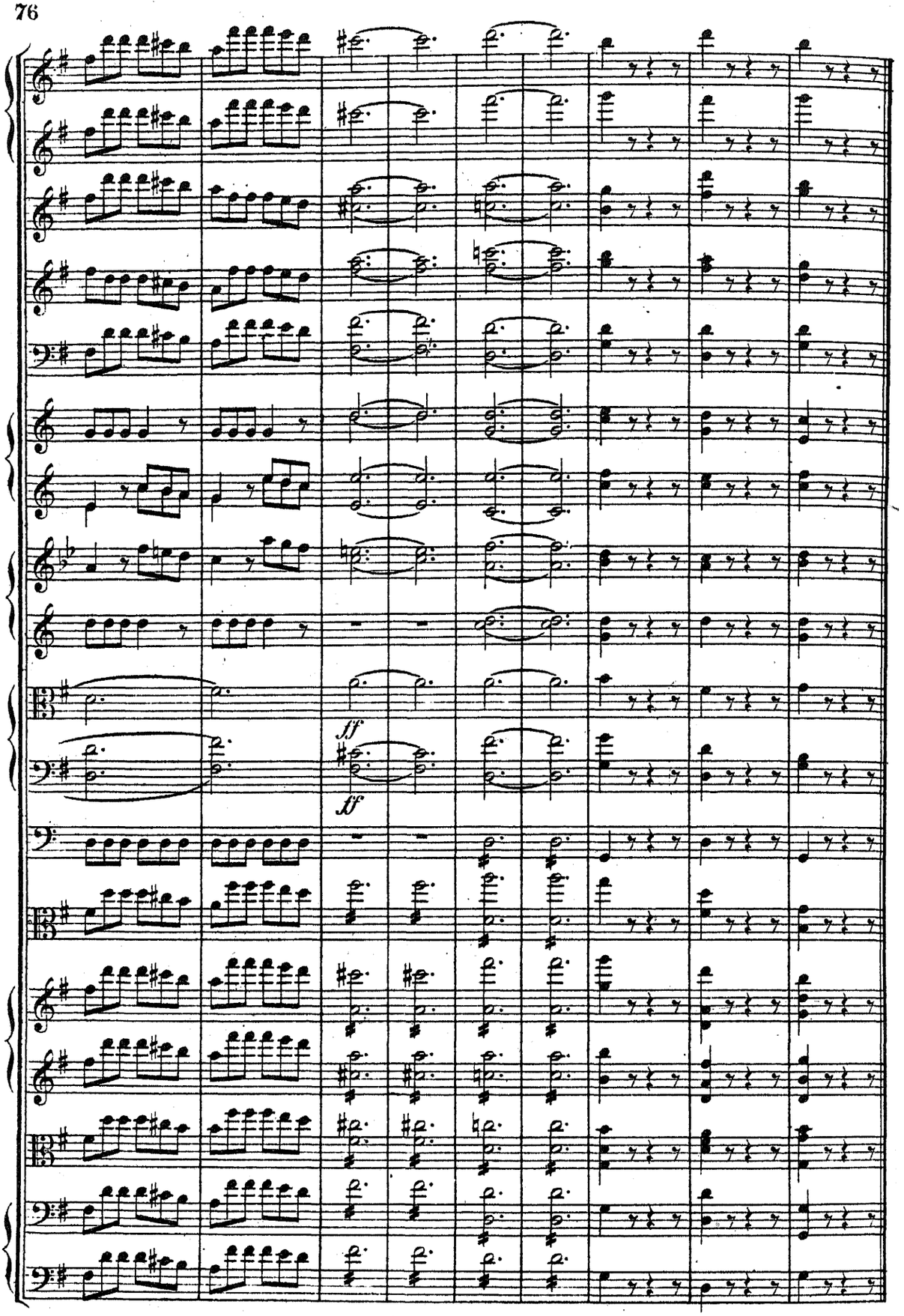

Fl.
Ob.
Cl.
Cor. III. IV.
III. Solo
Viola Solo
Viol.
Fag.
I. Solo
Cor.
Viola Solo
Viol.
sans presser
sans presser
sans presser


Fag.
Cor.
Viola Solo
Viol.
pp
pp
più ppp
pp cresc. poco
pp cresc. poco


Fl.
affrettando
♩. = 168.
Ob.
Cl.
Fag.
Viola Solo
Viol.
ff
mf cresc. molto
cresc. molto
pp
cresc. poco a poco.
a poco
a poco


ff
a2.
unis.
a2.


a 2
a 2.


ff
ff

Marche de Pélerins,

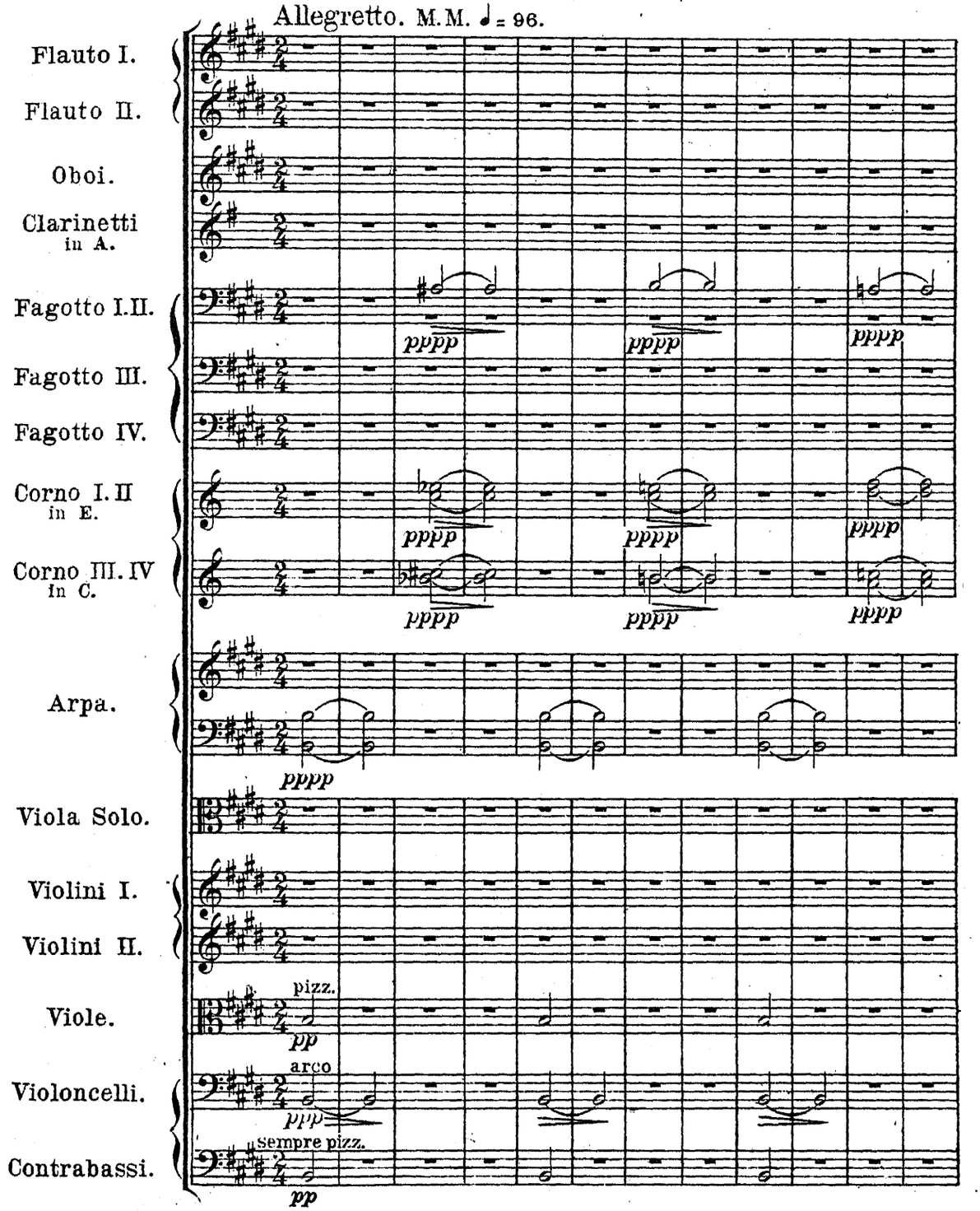
chantant la prière du soir.

Marsch der Pilger,

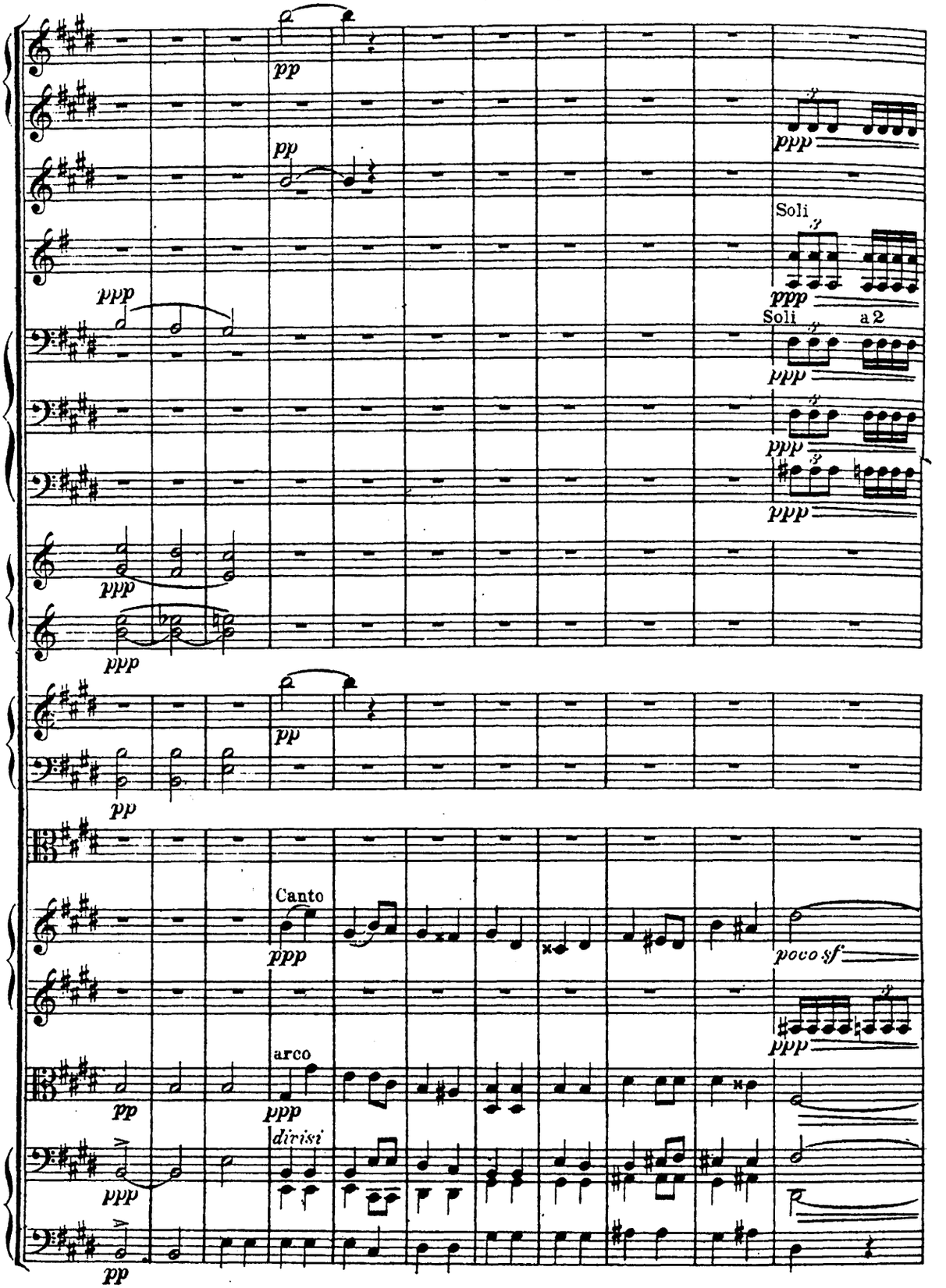
ihr Abendgebet singend.

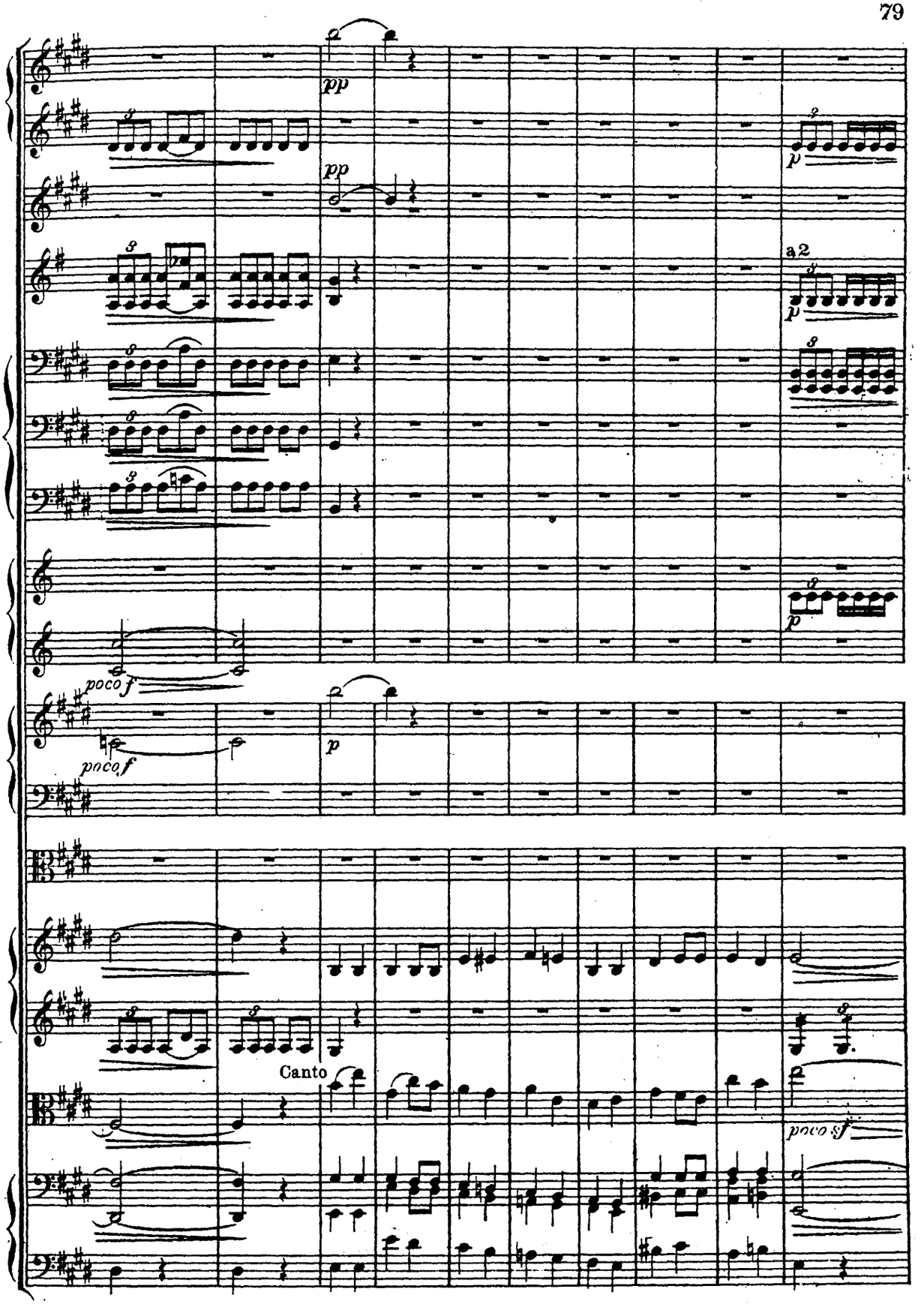
March of the Pilgrims,

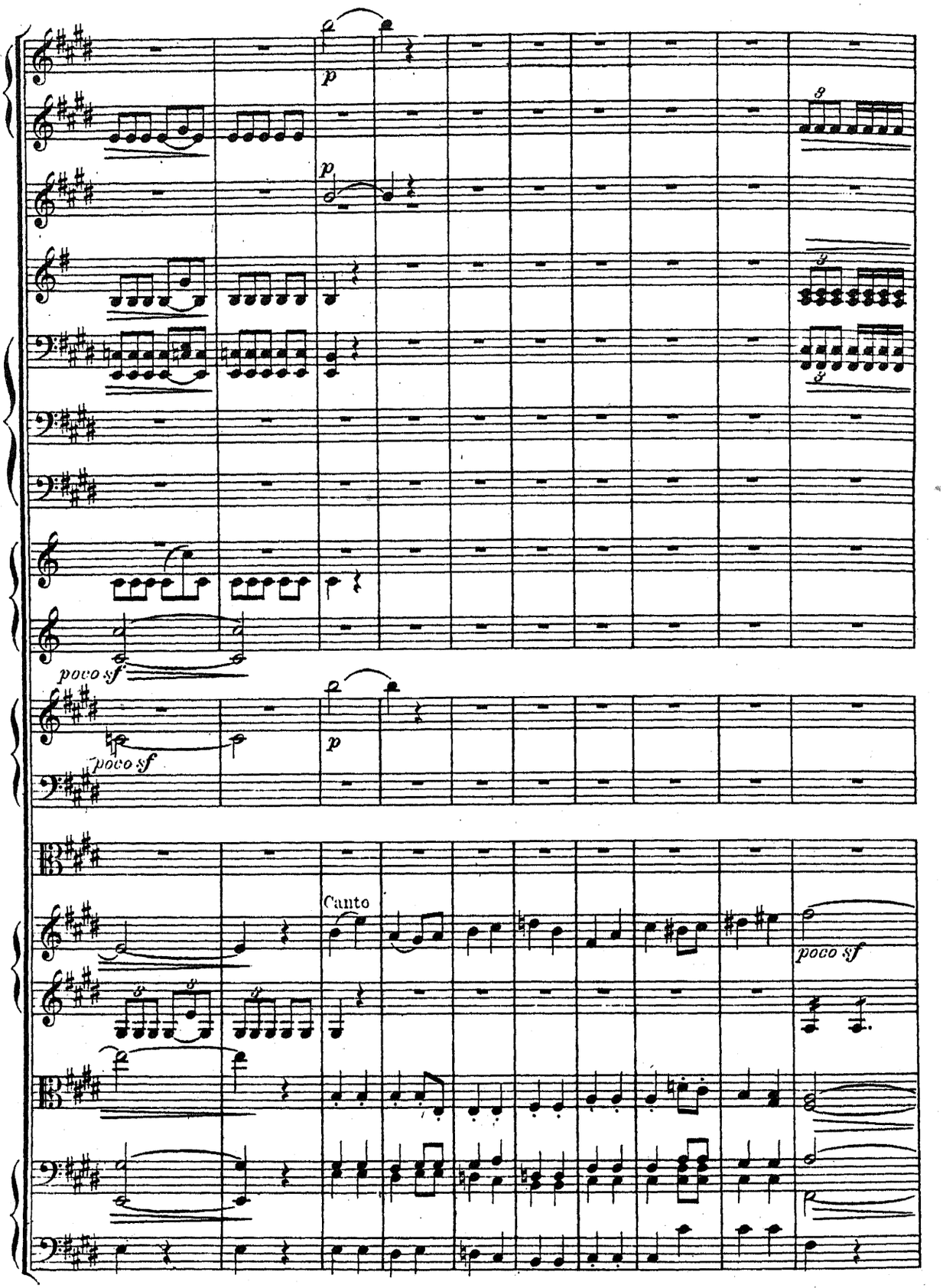
singing their Evening Prayer.

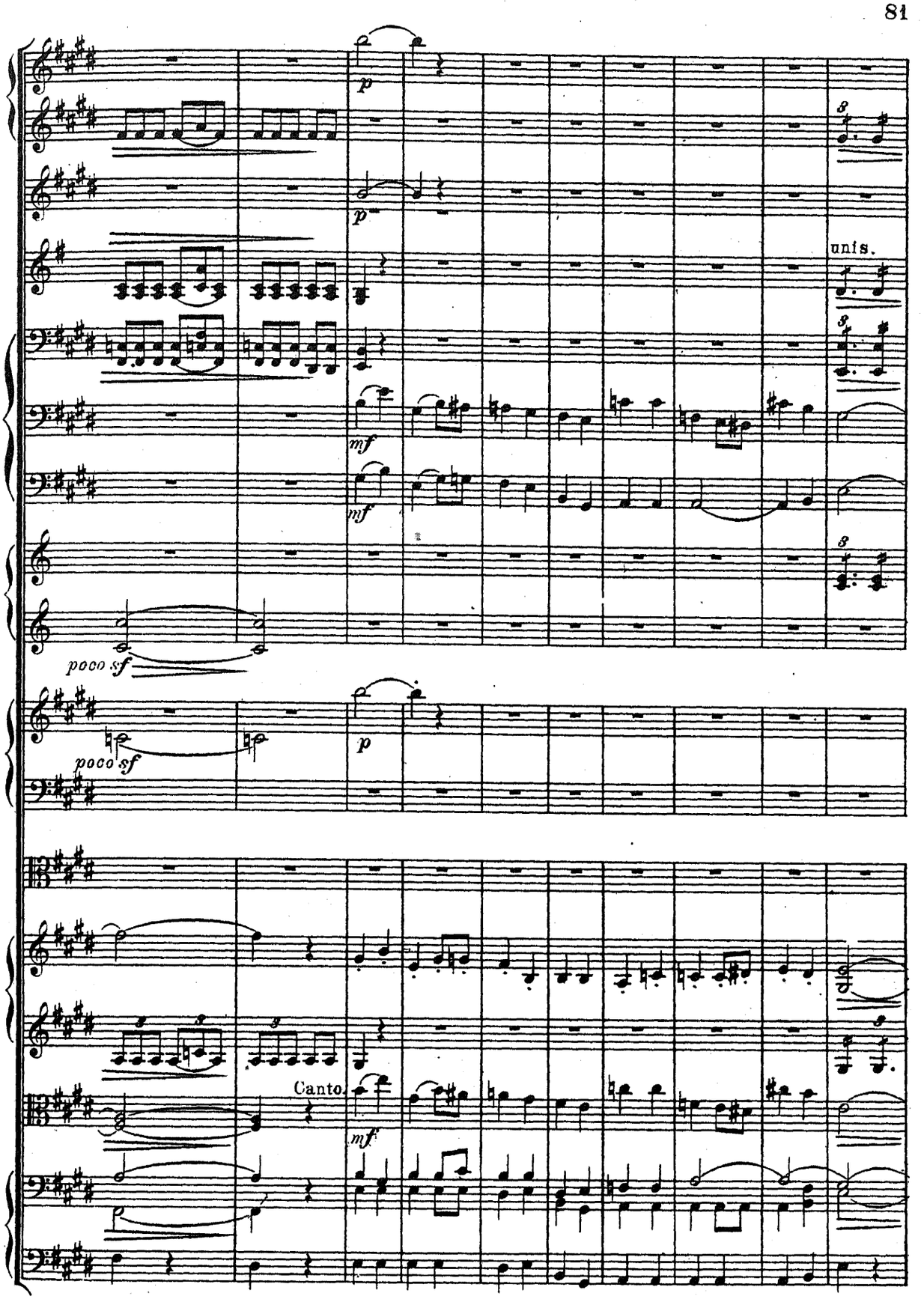


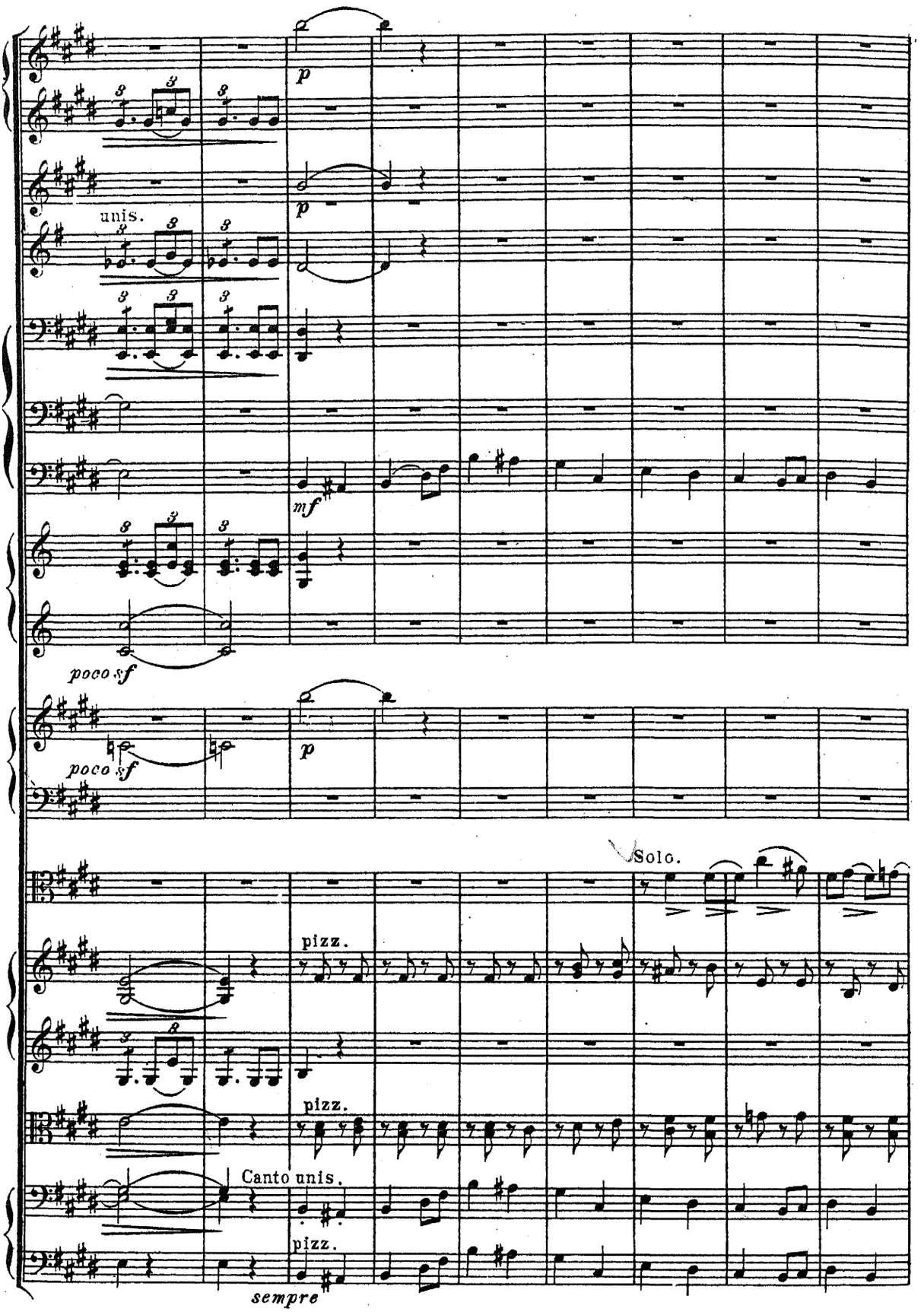
Si deve eseguire questo pezzo crescendo poco a poco fin al forte pag 88)
ed allora diminuendo poco a poco fin alla fine.

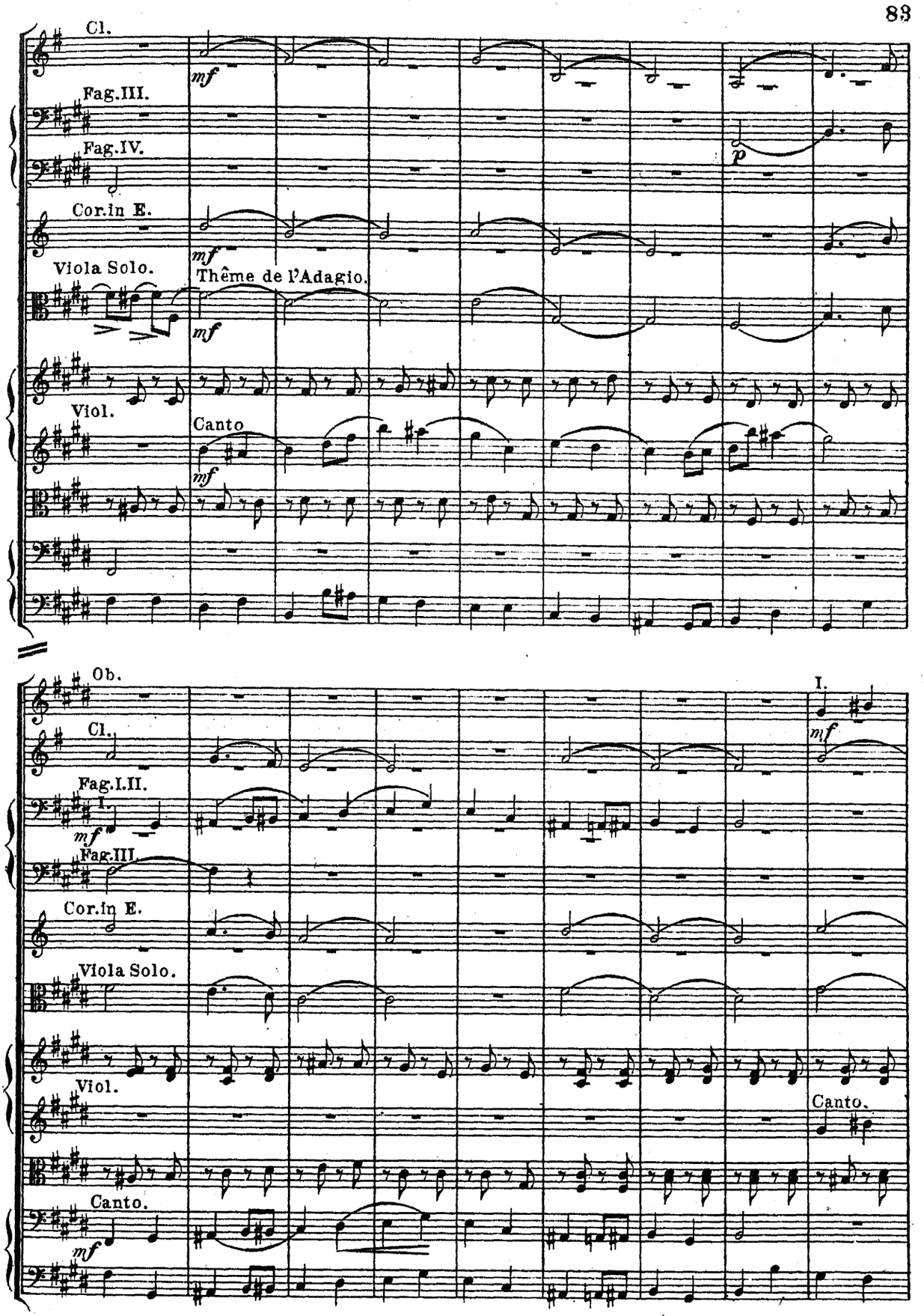


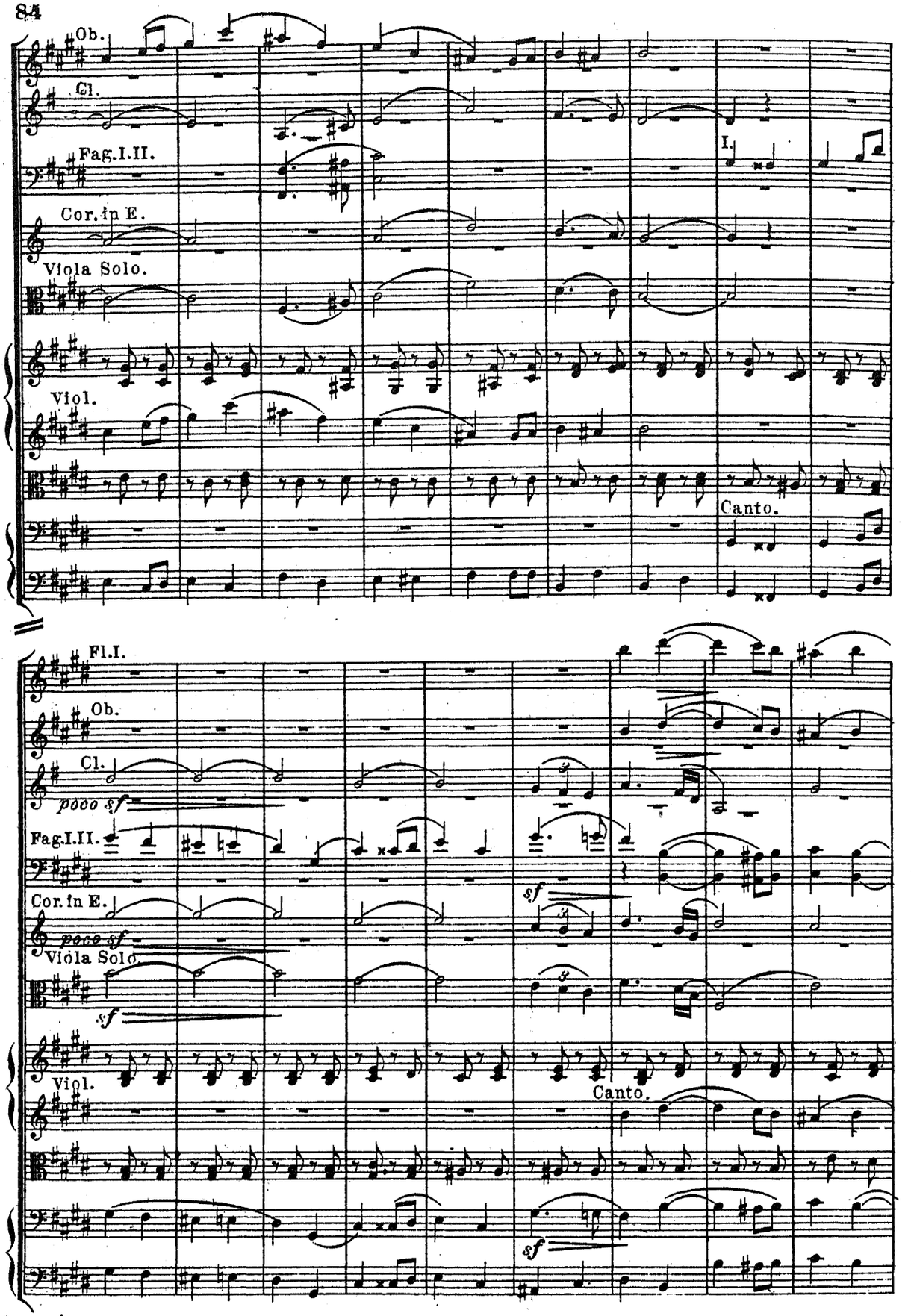

pp
pp
a2
poco f
poco f
p
Canto
poco sf

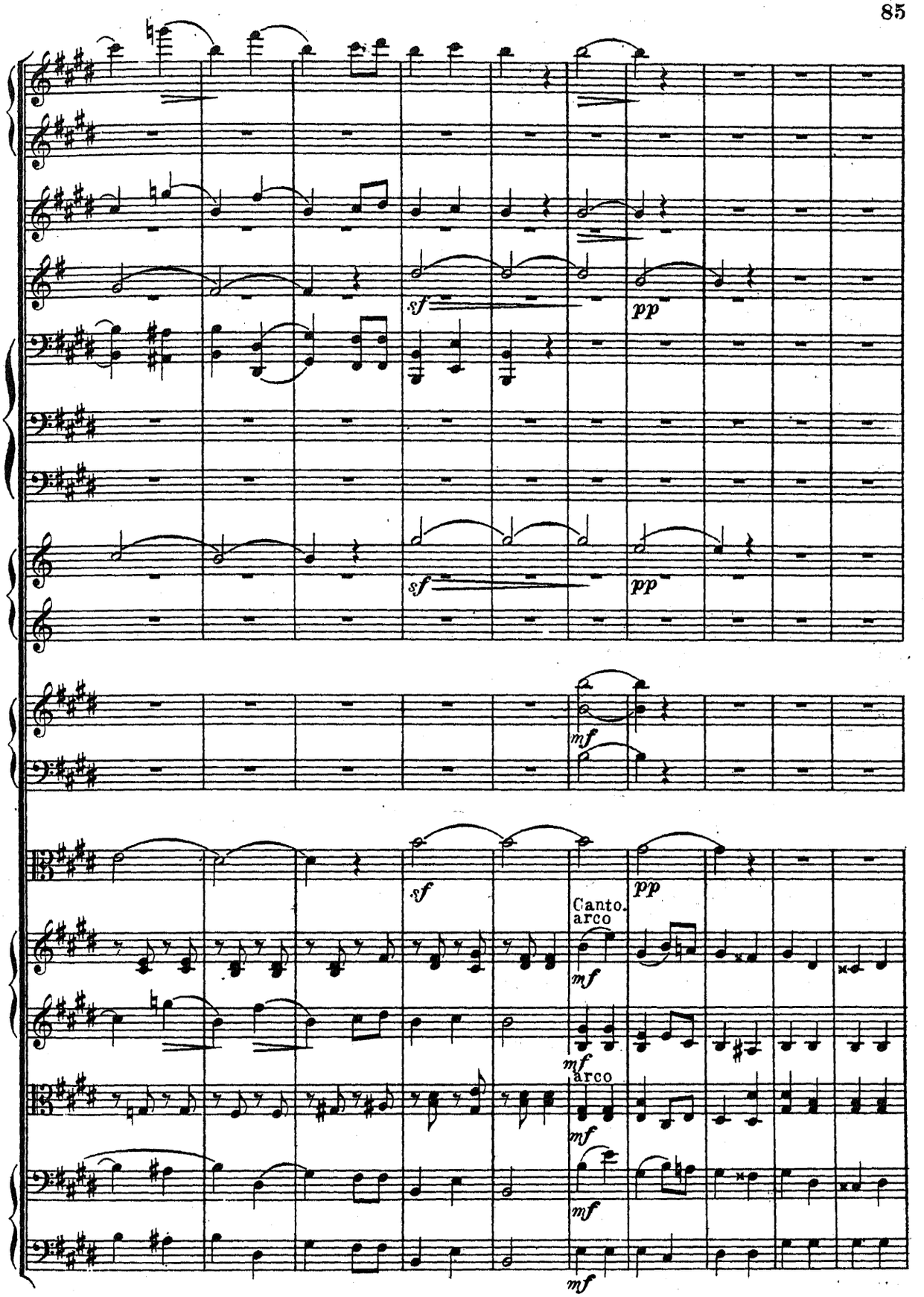

p
p
poco sf
poco sf
p
Canto
poco sf
p

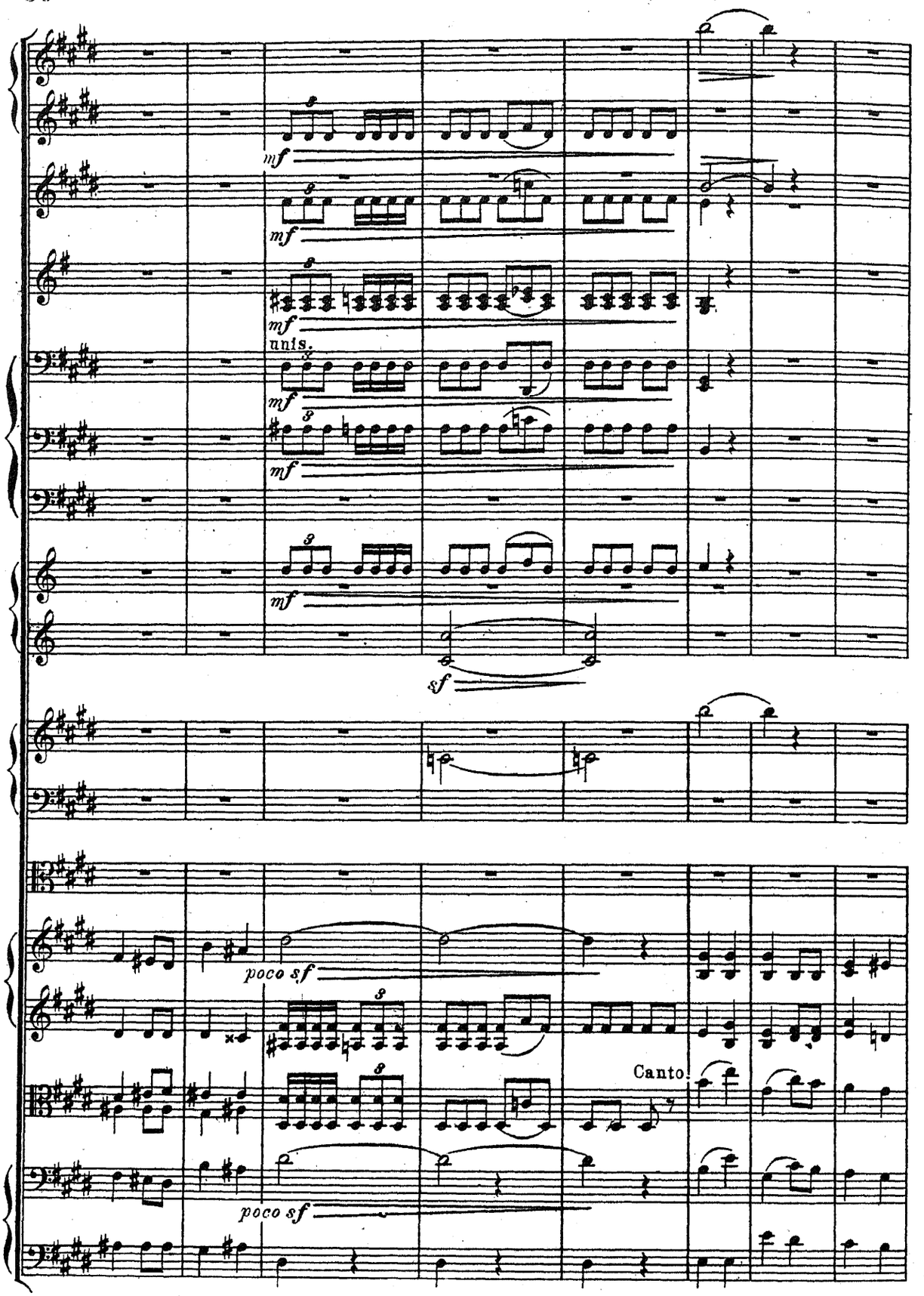

p
p
unis.
mf
mf
poco sf
poco sf
p
Canto.
mf

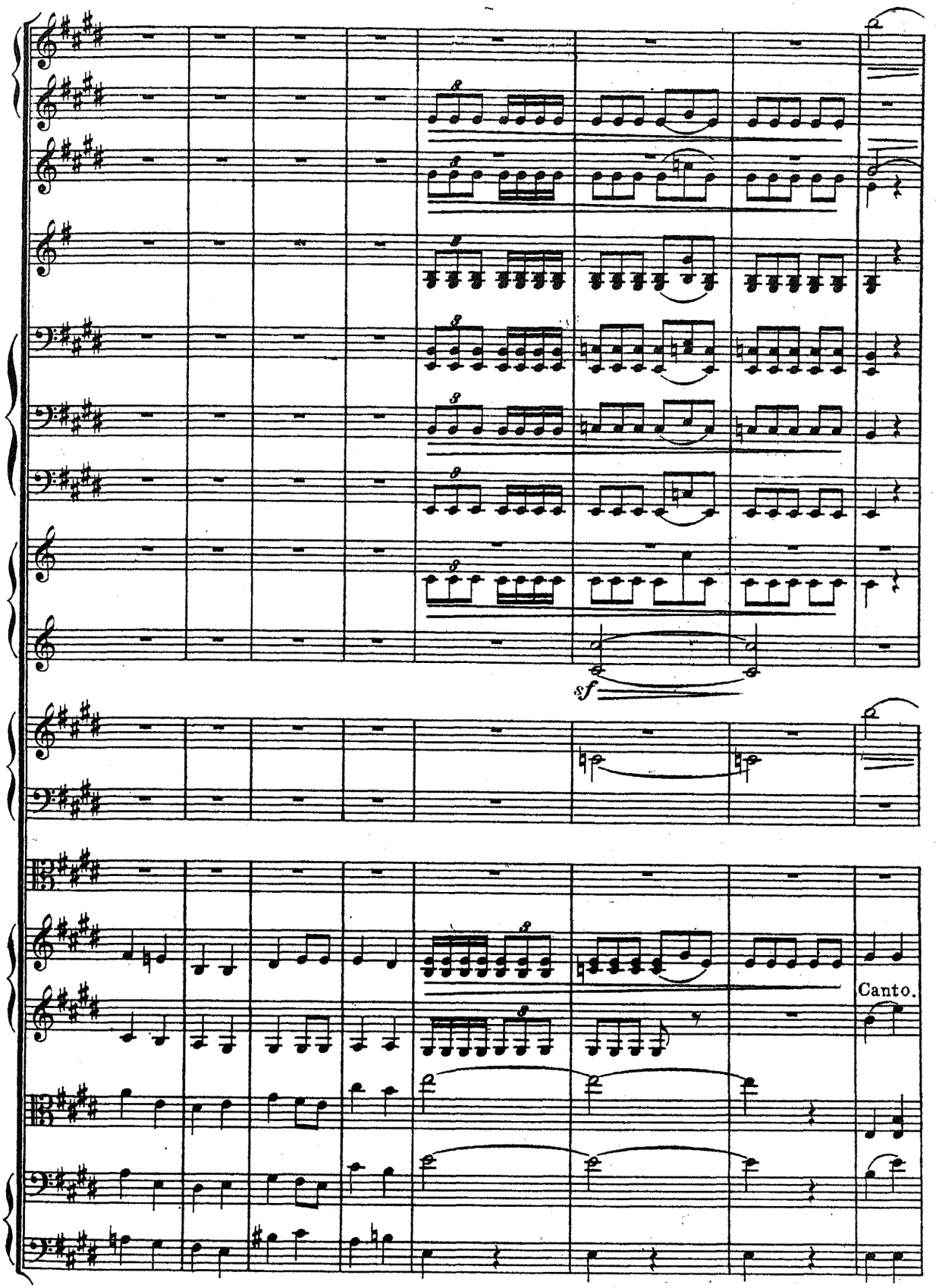

p
unis.
p
mf
poco sf
poco sf
p
Solo.
pizz.
pizz.
Canto unis.
pizz.
sempre

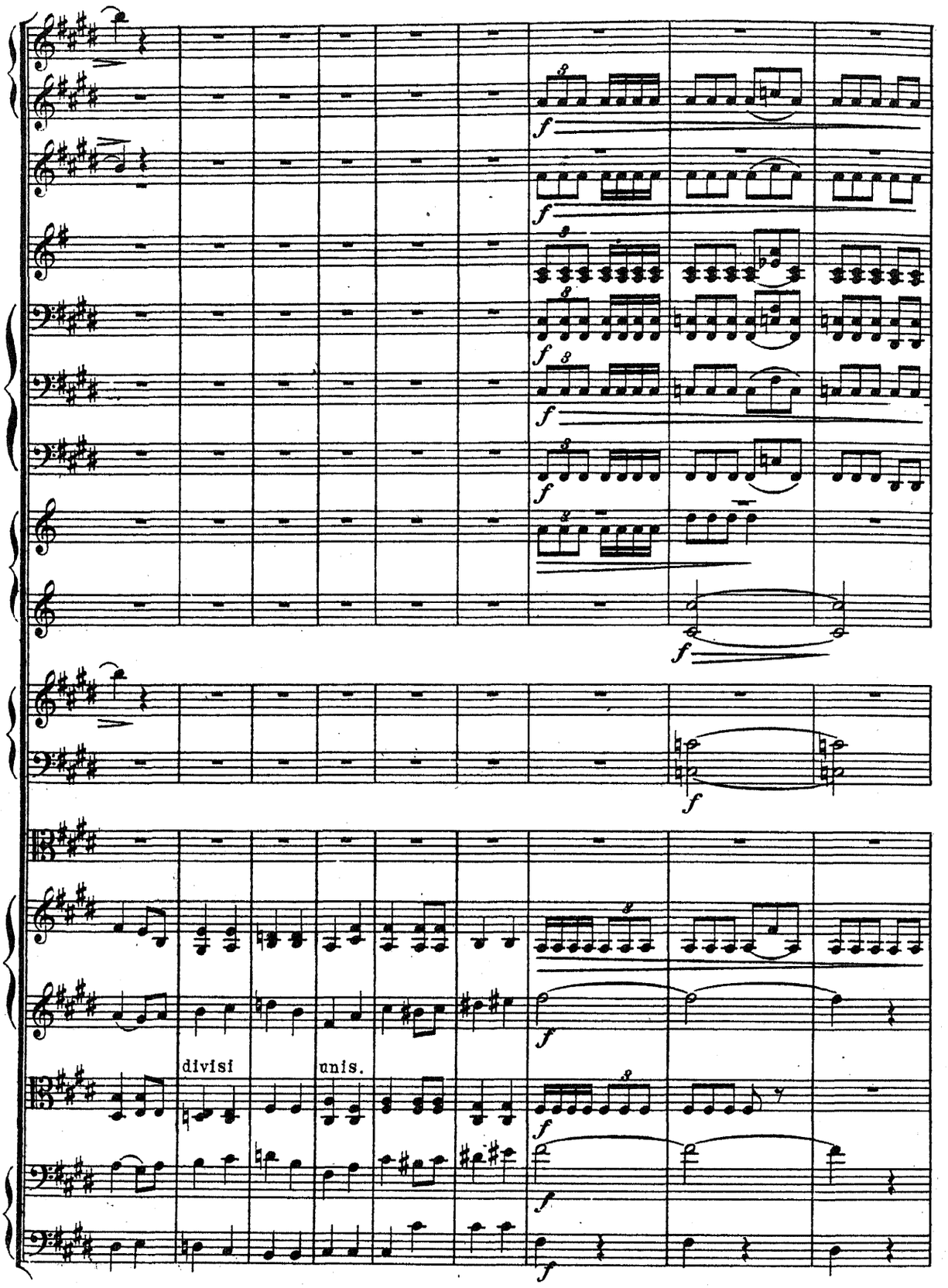

Cl.
Fag.III.
Fag.IV.
Cor.in E.
Viola Solo.
Thême de l'Adagio.
Viol.
Canto
Ob.
Cl.
Fag.I.II.
I.
Fag.III.
Cor.in E.
Viola Solo.
Viol.
Canto.
Canto.
I.

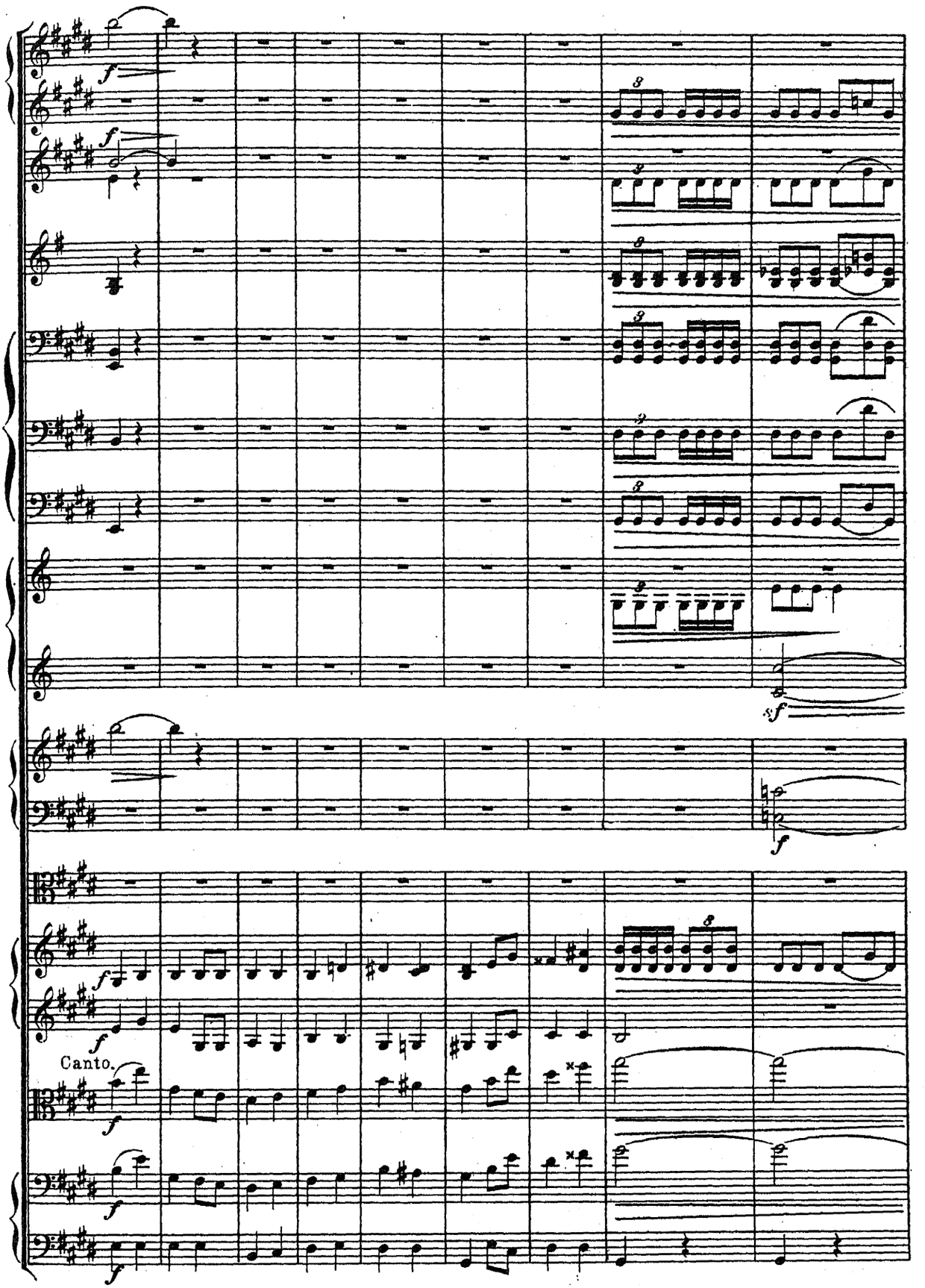

Ob.
Cl.
Fag.I.II.
I.
Cor.in E.
Viola Solo.
Viol.
Canto.
Fl.I.
Ob.
Cl.
poco sf
Fag.I.II.
sf
Cor.in E.
poco sf
Viola Solo.
sf
Viol.
Canto.
sf

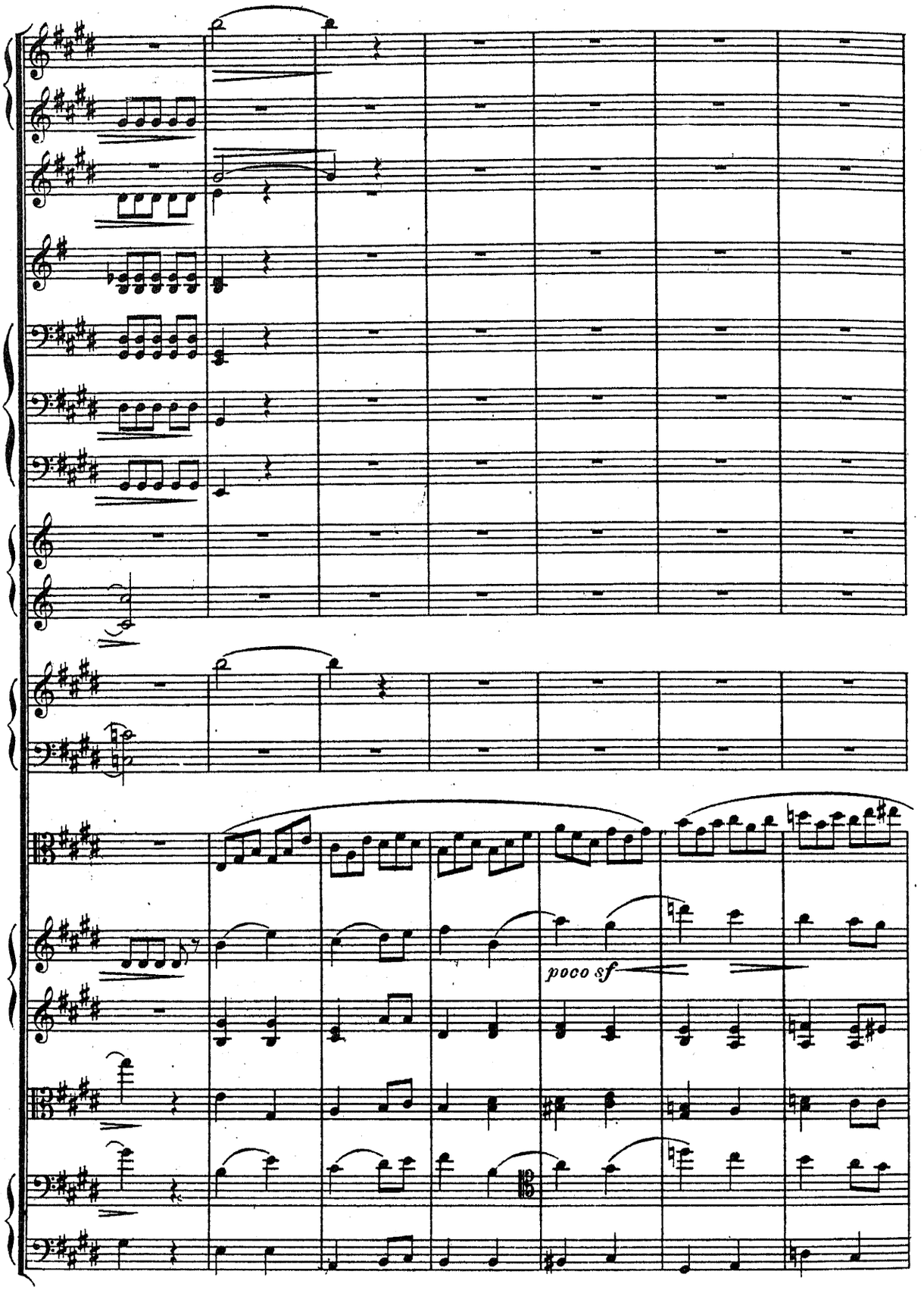

sf
pp
sf
pp
mf
sf
pp
Canto.
arco
mf
mf
arco
mf
mf
mf

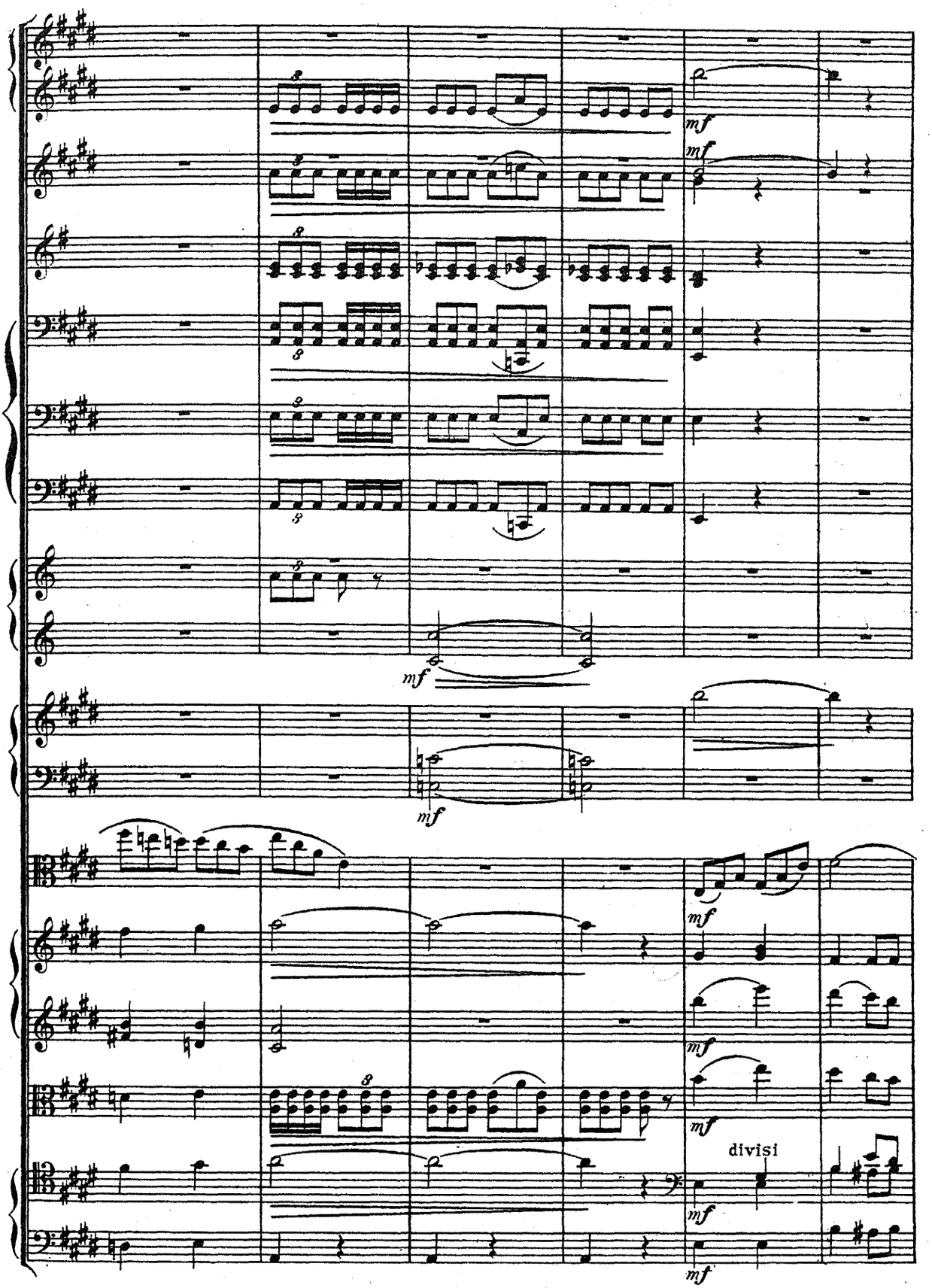

mf
mf
mf
unis.
mf
mf
sf
poco sf
Canto.
poco sf

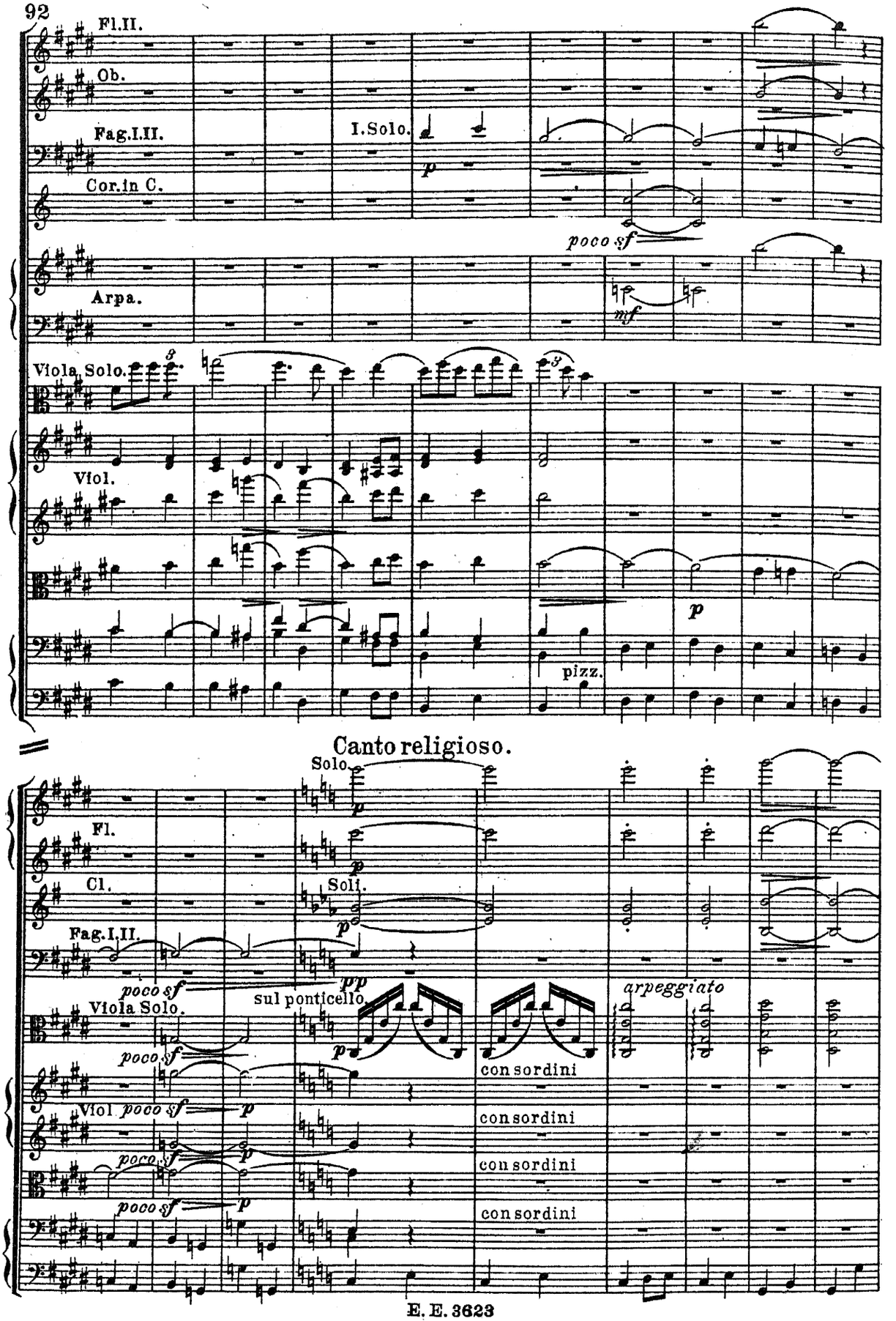

sf
Canto.

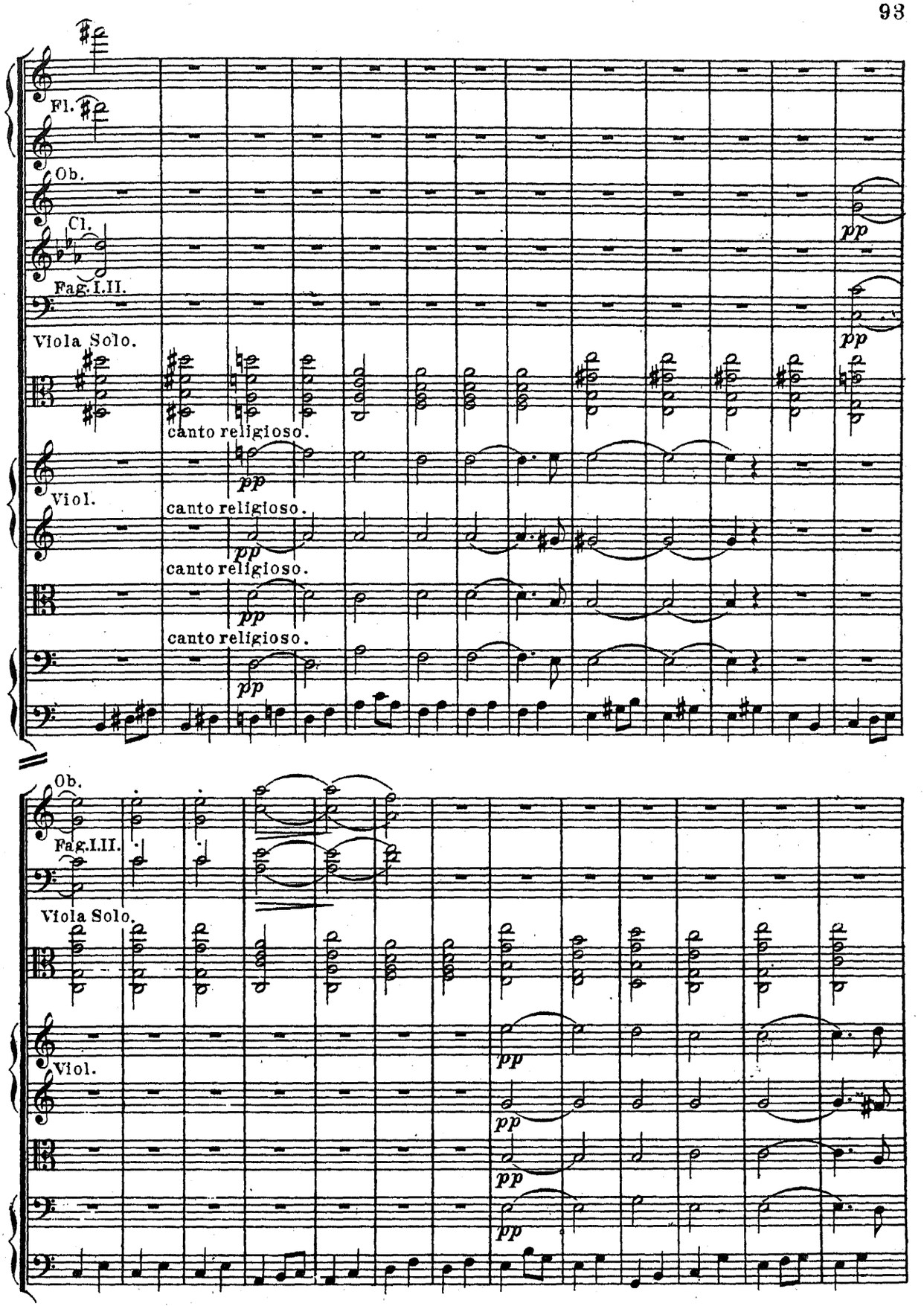

divisi
unis.

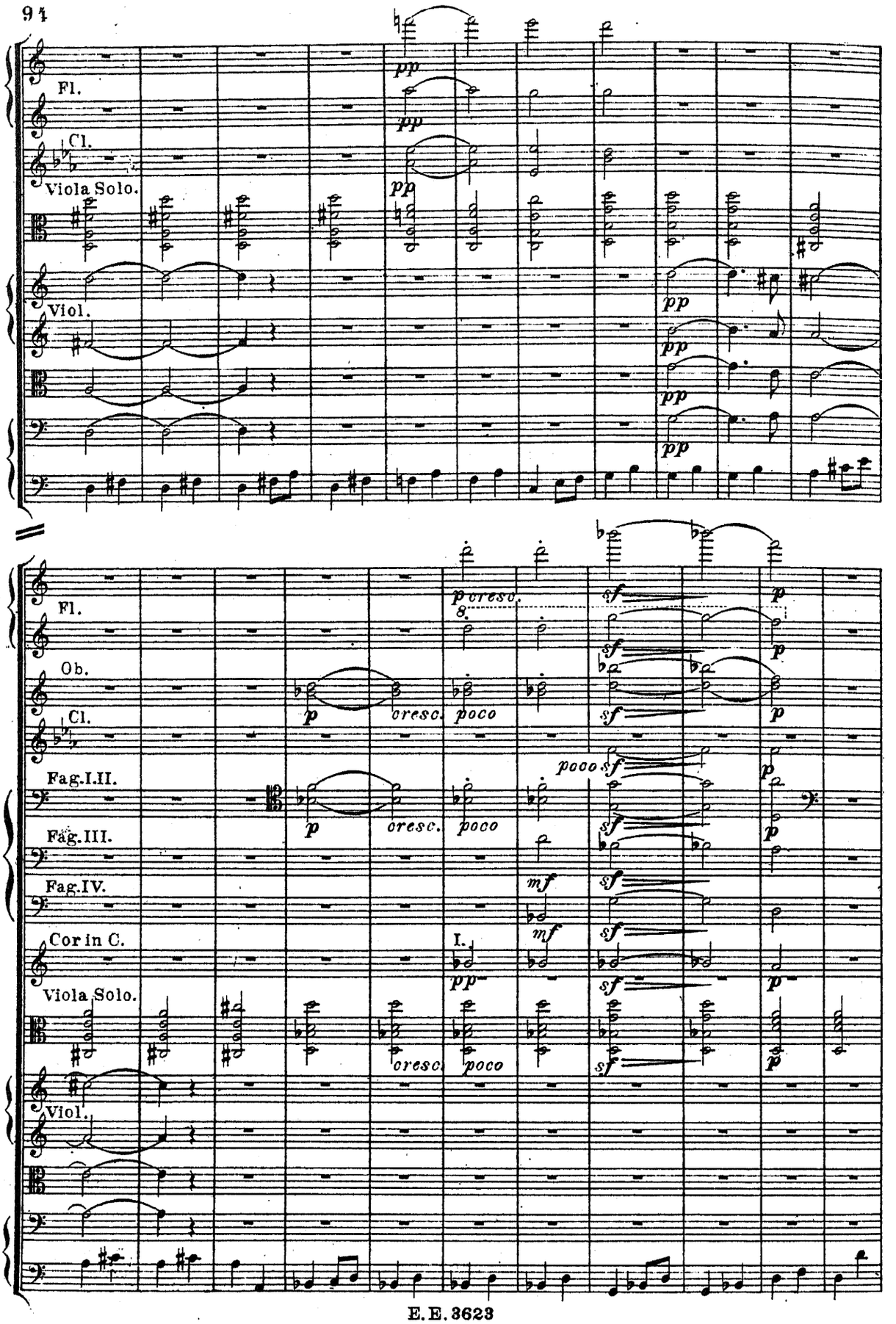

Canto.

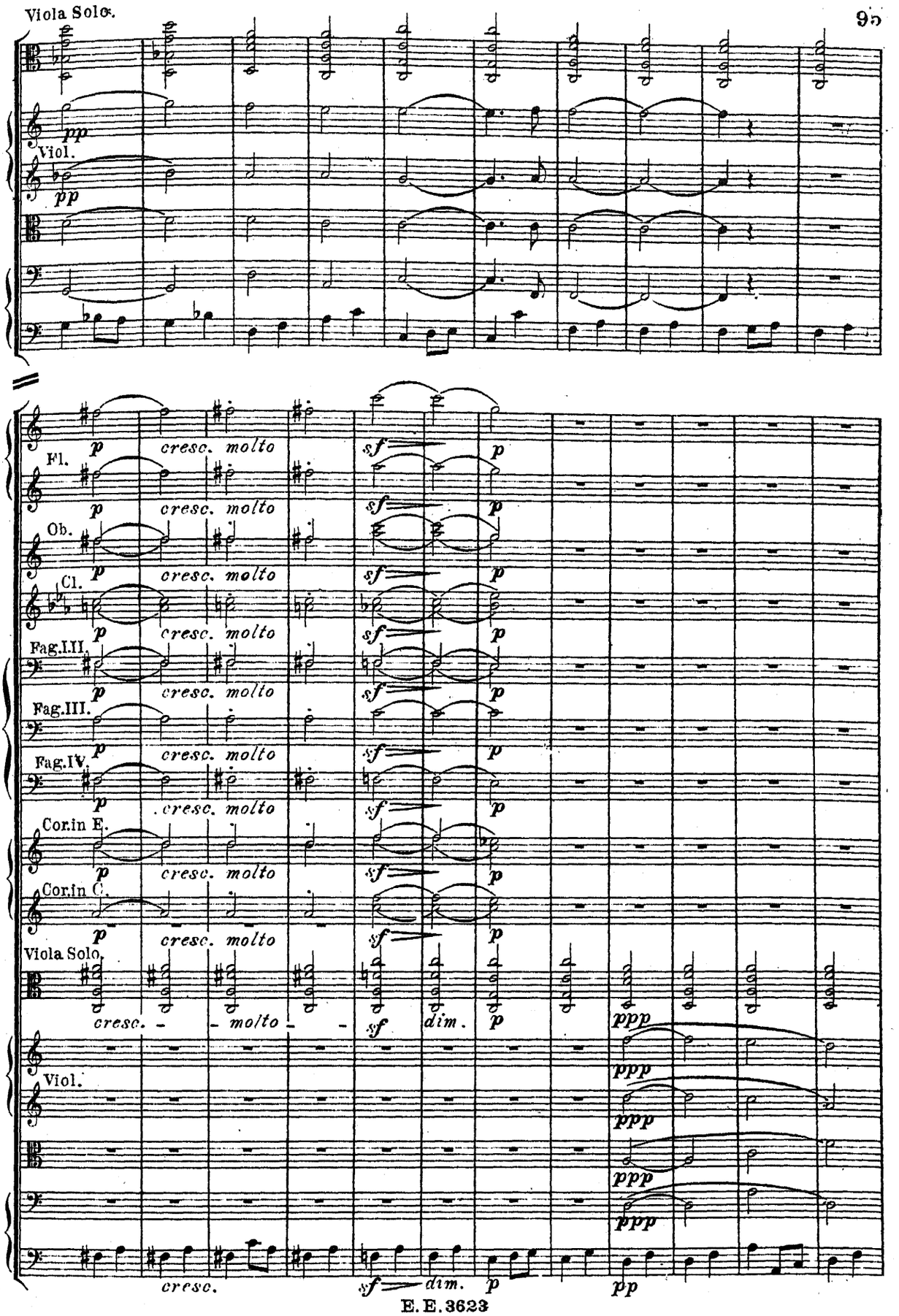

poco sf

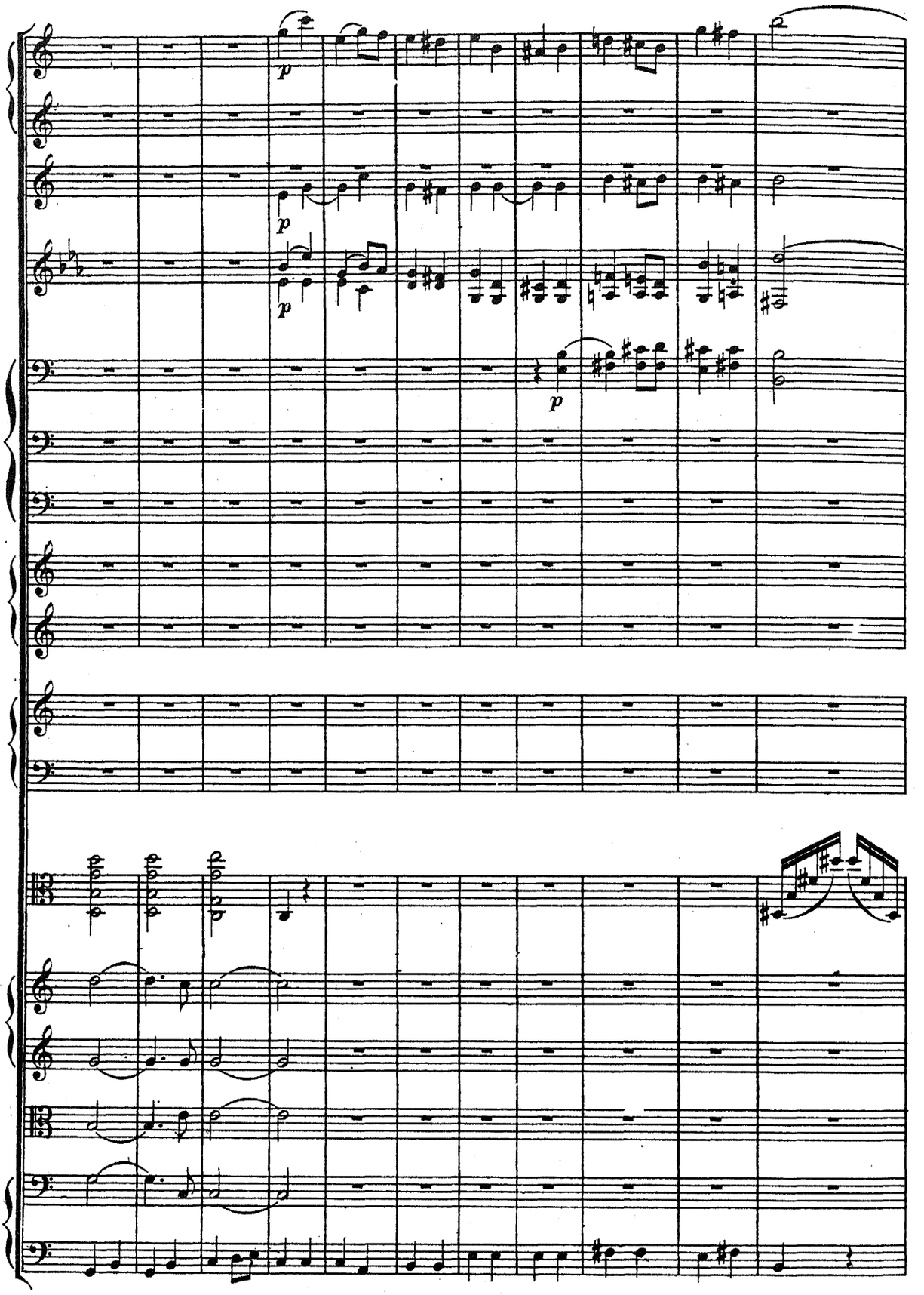

mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
divisi
mf

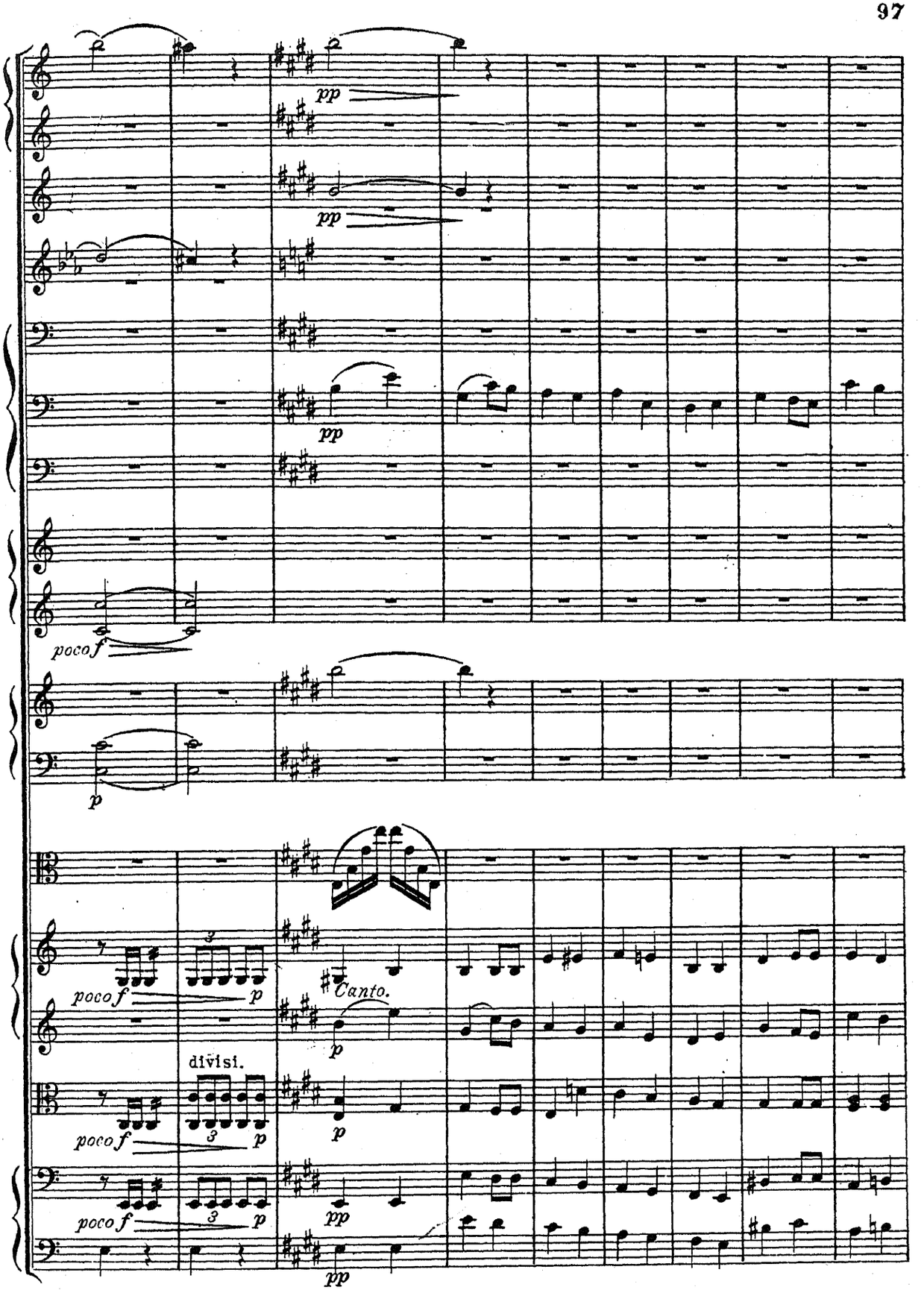

Fl.II.
Ob.
Fag.I.II.
I.Solo.
Cor.in C.
poco sf
Arpa.
mf
Viola Solo.
Viol.
p
pizz.
Canto religioso.
Solo.
Fl.
Cl.
Soli.
Fag.I.II.
poco sf
pp
sul ponticello.
arpeggiato
Viola Solo.
poco sf
con sordini
Viol
poco sf
p
con sordini
poco sf
con sordini
poco sf
p
con sordini

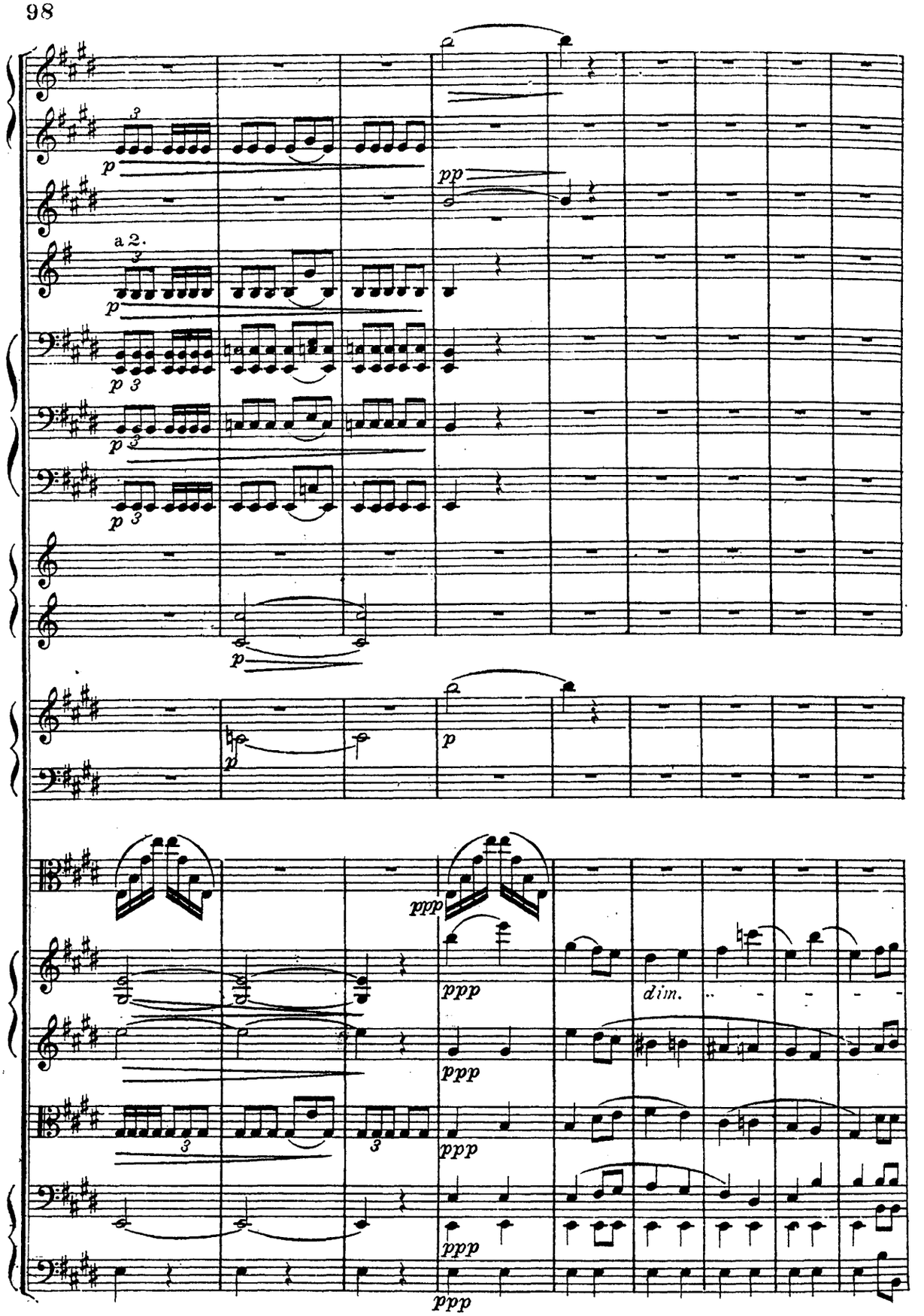

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.I.II.
Viola Solo.
canto religioso.
pp
Viol.
canto religioso.
pp
canto religioso.
pp
canto religioso.
pp
pp
pp
Ob.
Fag.I.II.
Viola Solo.
Viol.
pp
pp
pp
pp

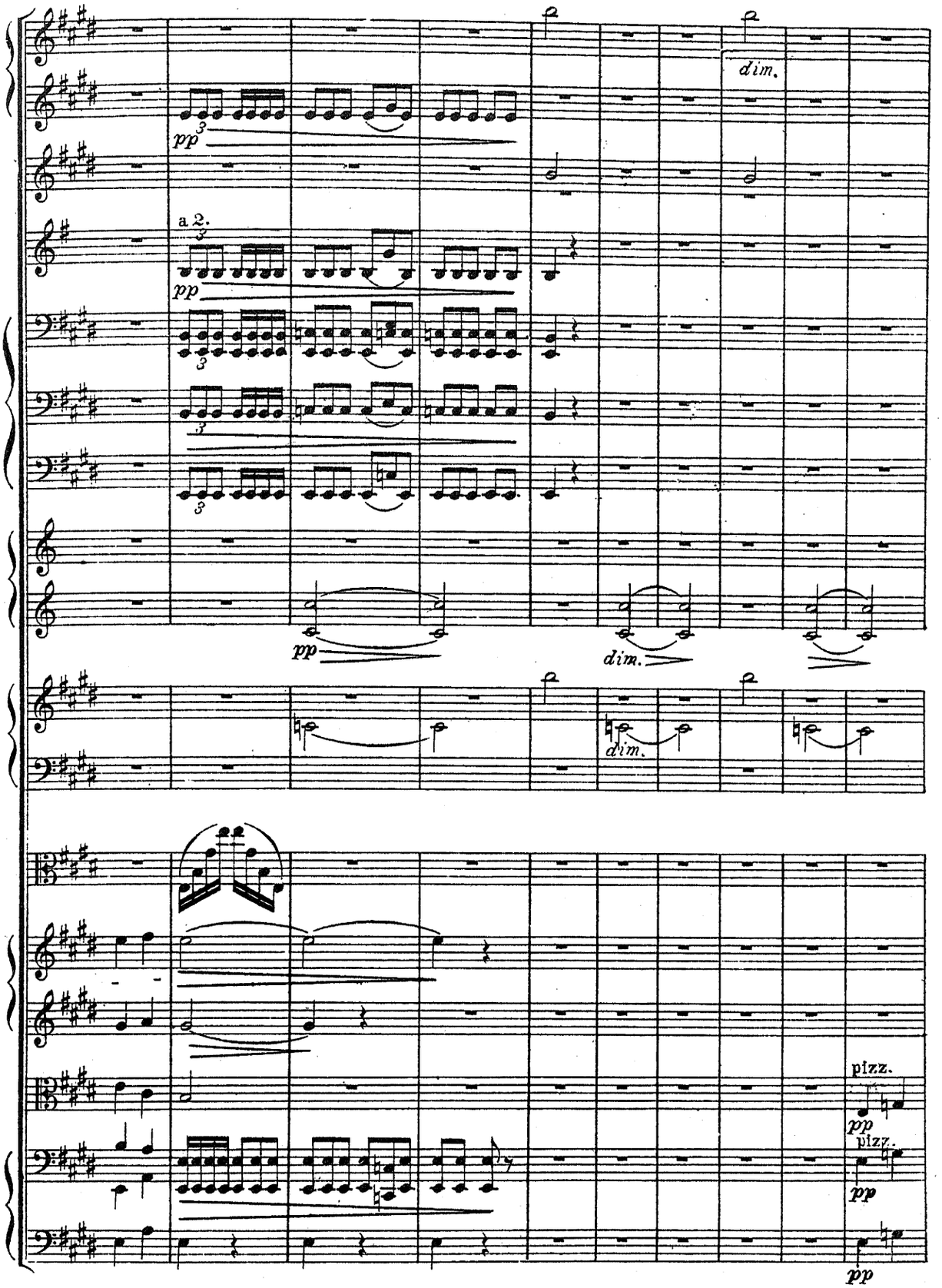

Fl.
Cl.
Viola Solo.
Viol.
pp
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.I.II.
Fag.III.
Fag.IV.
Cor in C.
Viola Solo.
Viol.
p cresc.
8.
cresc.
poco
sf
mf
I.

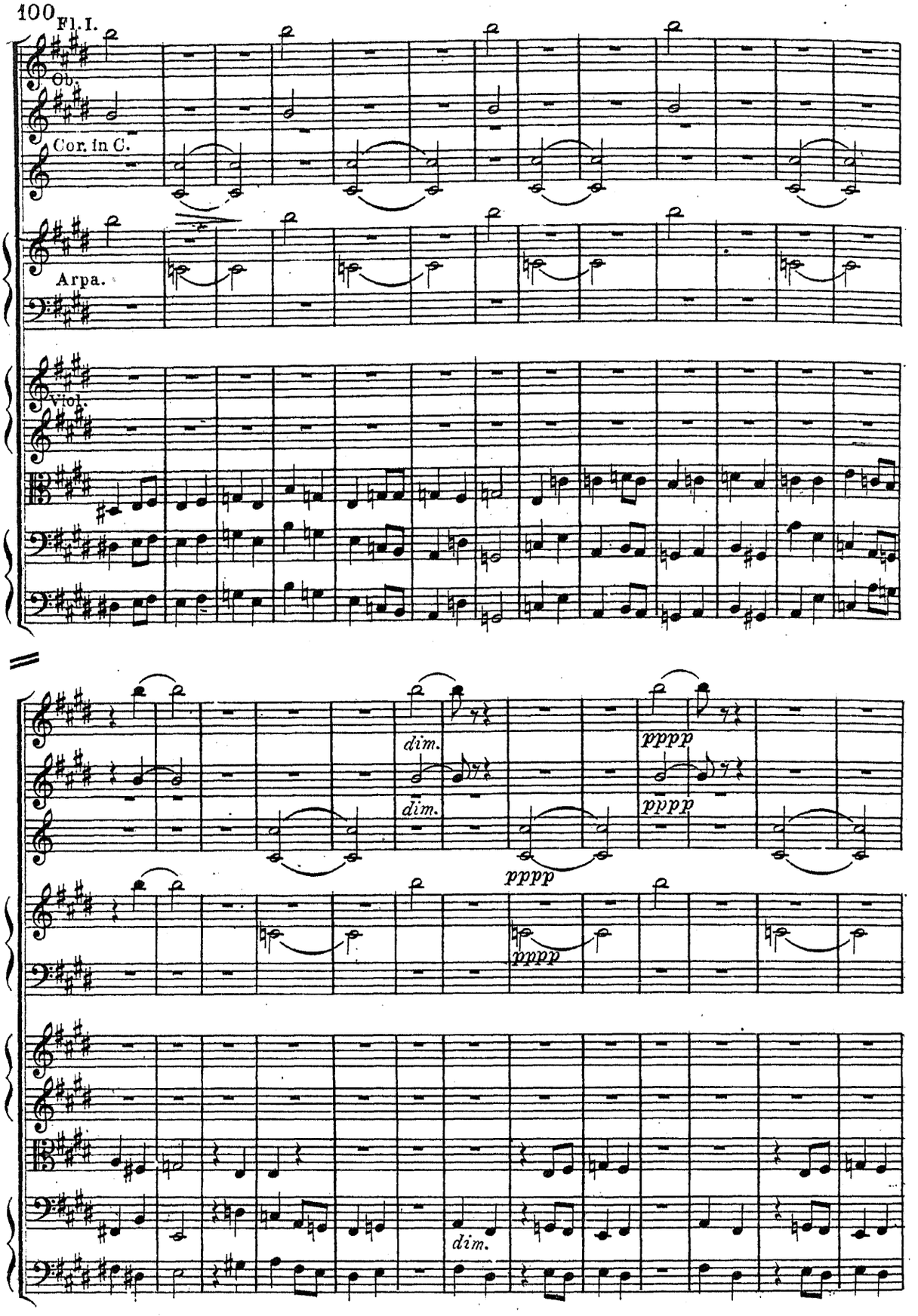

Viola Solo.
pp
Viol.
pp
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.I.II.
Fag.III.
Fag.IV.
Cor.in E.
Cor.in C.
Viola Solo.
Viol.
p
cresc. molto
sf
dim.
ppp
pp

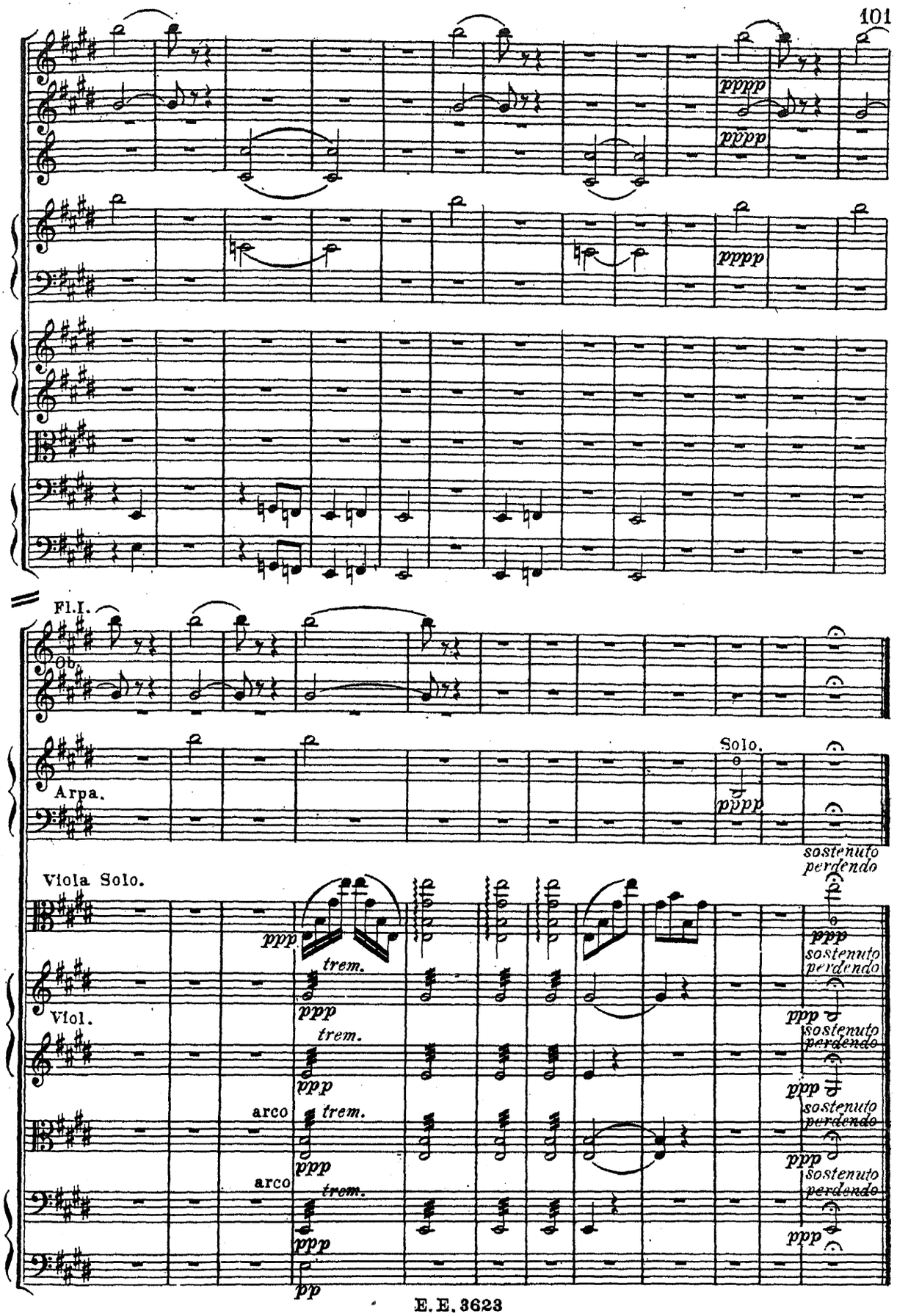

p
p
p
p


pp
pp
pp
poco f
p
poco f
p
Canto.
divisi.
poco f
poco f
pp
pp


a 2.
dim.


dim.
pp
a 2.
pp
pp
dim.
dim.
pizz.
pp
pizz.
pp
pp


100
Fl. I.
Ob.
Cor. in C.
Arpa.
Viol.
dim.
dim.
pppp
pppp
pppp
pppp
dim.


pppp
pppp
pppp
Fl.I.
Ob.
Arpa.
Solo.
ppppp
sostenuto
perdendo
Viola Solo.
ppp
trem.
sostenuto
perdendo
Viol.
arco
pp