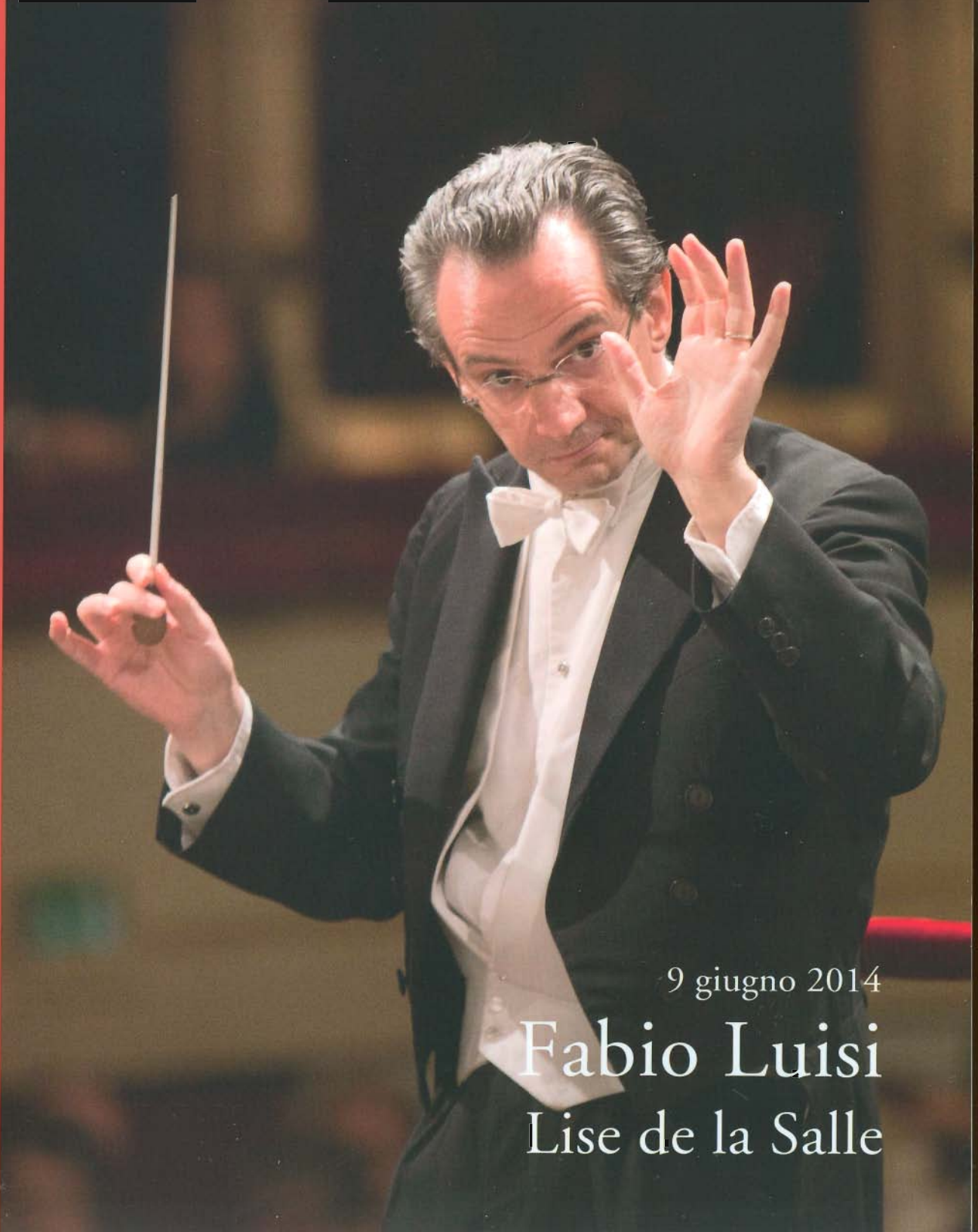




FILARMONICA DELLA SCALA



9 giugno 2014

Fabio Luisi
Lise de la Salle

Camille Saint-Saëns

Concerto per pianoforte e orchestra n.2 In sol minore op.22

I. Andante sostenuto II. Allegro scherzando III. Presto

Pianoforte

Lise de la Salle

Richard Strauss

Eine Alpensinfonie op.64

*I. Nacht II. Sonnenaufgang III. Der Aufstieg IV. Eintritt in den Wald
V. Wanderung neben den Bache VI. Am Wasserfall VII. Erscheinung
VIII. Auf blumigen Wiesen IX. Auf der Alm X. Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen
XI. Auf dem Gletscher XII: Gefährvolle Augenblicke XIII. Auf dem Gipfel
XIV. Vision XV. Nebel steigen auf XVI. Die Sonne verfinstert sich allmählich
XVII. Elegie XVIII. Stille vor der Sturm XIX. Gewitter und Sturm. Abstieg
XX. Sonnenuntergang XXI. Ausklang XXII. Nacht*

Filarmonica della Scala

Direttore

Fabio Luisi

Saint-Saëns: Concerto per pianoforte n.2

Luca Chierici

Pianista e organista abilissimo, Saint-Saëns lasciò per il suo strumento prediletto una grande mole di pezzi brevi, spesso di non grande importanza storica ma sempre sorretti da un gusto e da una *verve* irresistibile, oltre che magnificamente scritti avendo bene in mente le possibilità della tastiera. Più impegnativi dal punto di vista dell'estensione e da quello esecutivo sono invece cinque concerti, almeno tre dei quali (il secondo, il quarto e il quinto) sono rimasti stabilmente in repertorio fino ai nostri giorni. La genesi e la successiva fortuna del Concerto n.2 in sol minore, che verrà pubblicato da Durand nel 1875 con l'aggiunta di una preziosa versione per pianoforte solo messa a punto da Bizet, è collegata all'incontro (1857) tra il ventitreenne Saint-Saëns e uno dei più acclamati virtuosi ottocenteschi, il russo Anton Rubinstein e al successivo sostegno da parte di Franz Liszt, ossia "l'aquila" e "il leone" della tastiera, come lo stesso Saint-Saëns ebbe a definire i due grandi personaggi. Rubinstein, che debuttò a Parigi in quell'anno con il proprio terzo concerto ottenendo un successo sensazionale, fu immediatamente colpito dall'abilità e dalla musicalità del giovane Camille quando, in occasione di una sua successiva visita nella capitale, questi decifrò al pianoforte con straordinaria sicurezza una grande partitura appena scritta dallo stesso Rubinstein, la seconda sinfonia intitolata "Océan" e dedicata a Liszt. Saint-Saëns non era certo nuovo a queste prodezze: se ne renderà perfettamente conto, oltre a Liszt, persino Wagner, del quale il giovane musicista suona a prima vista le partiture del Tristano, di Lohengrin e di Tannhauser "con una velocità straordinaria e una altrettanto straordinaria capacità di lettura" secondo le parole dello stesso autore. Dieci anni più tardi è ancora Rubinstein a chiedere a Saint-Saëns di comporre un concerto per pianoforte e orchestra per permettergli di debuttare come direttore alla Salle Pleyel. Il Concerto op.22 viene scritto in soli 17 giorni e suonato con discreto successo da Camille (che peraltro non aveva avuto il tempo di dominarne appieno le difficoltà) il 13 maggio del 1868 sotto la bacchetta di Rubinstein. È lo stesso pianista che ci informa sul tiepido esito della serata "Suonai molto male e la serata non andò per il verso giusto se non fosse stato per lo Scherzo, che ebbe immediatamente successo. L'opinione generale fu che la prima parte mancava di coerenza e che il finale era un mezzo disastro". Eppure il Concerto crebbe presto in popolarità proprio a causa della sua conformazione piuttosto insolita. La famosa definizione, dovuta al pianista Sigismond Stojowski, secondo la quale l'op.22 inizia con Bach e termina con Offenbach era in parte legittima e sintetizzava bene il carattere di un lavoro che si apre in maniera arcana come se un novello Johann Sebastian si fosse messo a improvvisare sul grande organo della Madeleine un

Preludio maestoso, solenne, e di infinita tristezza (pare che il Concerto fosse stato originariamente pensato per il piano-pédalier, strumento che a quei tempi stava riscuotendo un vivo quanto effimero successo). La scrittura in poche battute diventa decisamente pianistica, uno strumento che sgrana veloci passaggi in seste, arpeggi, grandi masse accordali, per lasciare alla fine il posto a una drammatica perorazione dell'orchestra e all'esposizione di un tema che taluni vogliono sia stato suggerito inconsapevolmente dal giovane Gabriel Fauré, allora allievo di Saint-Saëns alla École Niedermeyer. Costui aveva portato al Maestro per approvazione il manoscritto di un *Benedictus* per voce e organo proprio durante il periodo di composizione del concerto (l'aneddoto è riportato da Alfred Cortot, cui venne raccontato dallo stesso Fauré; Cortot peraltro si contraddice citando in un altro scritto un *Tantum ergo* al posto del *Benedictus*). Il carattere declamatorio del tema principale di Fauré/Saint-Saëns viene contraddetto dal più amabile respiro di una idea secondaria in modo maggiore e da passaggi in doppie note che innalzano il livello di virtuosismo della scrittura pianistica fino a sfociare in sequenze di ottave all'unisono (*Molto animato*) che portano alla riesposizione del tema principale da parte dell'orchestra e del pianoforte. Segue una bellissima cadenza, sempre mantenuta su un livello improvvisatorio e su un tipo di suggestione timbrica che è continuamente in bilico tra l'organo e il pianoforte. La cadenza porta infine, dopo un brevissimo commento dell'orchestra, alla ricomparsa del mesto preludiere che aveva aperto il Concerto e a una drastica conclusione.

In totale contrasto con il primo movimento, uno Scherzo di straordinaria efficacia pianistica e di brillante invenzione ritmico-melodica sembra per un attimo evocare le aeree atmosfere mendelssohniane, se non fosse per la presenza di un divertentissimo Trio che ci dà la misura del raffinato gusto parodistico dell'autore. Piena di vivaci e pirotecnici effetti è infine la grande tarantella che conclude il Concerto, una danza che Saint-Saëns aveva già incontrato sul suo cammino dieci anni prima (la Tarantella per flauto, clarinetto e orchestra op.6) e che esprime qui al meglio tutte le doti che fanno dell'autore un grande giocoliere dei suoni. Il folle incedere della danza è interrotto da un secondo tema, quasi un corale, che prelude all'atmosfera di un luogo ben noto del *Carnaval des animaux* ("Le coucou au fond des bois") e che contiene un lungo e ripetitivo passaggio di trilli, croce dei pianisti che qui devono cercare di evitare una situazione di stallo espressivo.

Se all'inizio l'op.22 non fu certo accolta con favore dalla critica, ci pensò nientemeno che Franz Liszt a ristabilire l'ordine delle cose attraverso una serie di commenti felici che aiutarono il Concerto a conquistare la via

del successo, entrando a far parte del repertorio di grandi solisti quali Ferruccio Busoni e il giovane Wilhelm Backhaus. Un altro Rubinstein, Arthur, contribuì non poco alla divulgazione del titolo nel corso del '900 attraverso due edizioni discografiche e una ripresa in video (aveva già 90 anni) che rimane tra i documenti più belli in assoluto nel campo dell'editoria musicale.

In una lettera scritta da Liszt a Roma (19 luglio del 1869) il musicista ringrazia Saint-Saëns per avergli mandato diverse musiche sue e a proposito del secondo concerto, per il quale si dichiara apertamente entusiasta, aggiunge: “La sua forma è nuova e molto felice; l'interesse per le tre parti va aumentando con il procedere del lavoro e voi tenete in conto giustamente l'effetto pianistico senza sacrificare alcunché delle idee del compositore ... In apertura il Preludio sul pedale di sol è impressionante ... lo riproponete saggiamente alla fine del primo movimento accompagnandolo questa volta con alcuni accordi. Tra le cose che mi piacciono di più vorrei citare la progressione cromatica alla fine del Preludio ... i passaggi in terze e seste, di sonorità squisita, il ritmo arguto del secondo soggetto dell'Allegro scherzando.” Liszt prosegue con alcuni suggerimenti riguardanti certi punti a suo parere migliorabili ma alla fine conclude: “Perdonatemi queste note puntuali, caro Saint-Saëns, che vi propongo assicurandovi allo stesso tempo in tutta sincerità che il Concerto nel suo insieme mi piace davvero. L'ho suonato l'altro ieri a Sgambati che lo farà sentire in pubblico durante il prossimo inverno.”

Camille Saint-Saëns: Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in sol minore op. 22

Anni di composizione: 1868

Pubblicazione: Parigi, Durand, Schoenewerk et Cie., 1875

Prima esecuzione: Parigi, 13 maggio 1868; direttore: Anton Rubinstein, pianoforte: Camille Saint-Saëns

Organico: pianoforte solista. Due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti; due corni, due trombe; timpani; archi

Durata: 23 minuti circa

Richard Strauss: *Eine Alpensinfonie*

Luca Chierici

Una pericolosa escursione in montagna

L'ultimo dei poemi sinfonici di Richard Strauss vede la luce ufficialmente ai primi di febbraio del 1915, in pieno conflitto mondiale, e rappresenta un ritorno inaspettato a un genere cui il musicista non si era più accostato da ben dodici anni, con la Sinfonia Domestica del 1903. Da quell'anno fino al 1912 ben altri erano stati i lavori che avevano contribuito a sancire indiscutibilmente la fama di un compositore considerato come uno dei campioni della musica contemporanea: capolavori teatrali come *Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier* e *Ariadne auf Naxos* avevano esteso a dismisura l'impatto che i grandi poemi sinfonici e i cicli di Lieder degli anni '80 e '90 avevano avuto sul pubblico europeo e sembravano aver concluso definitivamente una carriera che si pensava oramai giunta a un apice assoluto.

Il prodotto che viene consegnato da Strauss all'editore Leuckart sembra fatto apposta per supportare il lancio di una campagna turistica volta a promuovere le escursioni sulle alpi bavaresi: il minuzioso programma compilato da Max Steinitzer (Richard Strauss, *Eine Alpensinfonie für großes Orchester Op. 64, thematische Einführung*) è il Baedeker che permette all'ascoltatore di leggere adeguatamente ciò che del resto è indicato con dovizia di particolari nella partitura orchestrale e nelle tre riduzioni (per due pianoforti, pianoforte a 4 mani e per pianoforte solo) messe a punto dall'infaticabile Otto Singer. Per chi avesse avuto dei dubbi, l'editore Ullstein di Berlino pubblicò nel 1923 - all'interno della serie popolare *Musik für Alle* - un bigino per pianoforte solo "bearbeitet von Kapellmeister Walther Hirschberg" che trasforma la lunga escursione originale di 50 minuti in una più abbordabile passeggiata di dieci pagine, e che riporta in copertina una fotografia del panorama alpino, un bianco e nero che spicca su un bordo giallo acceso. Strauss, questo il pubblico lo sa bene, non è solamente musicista ferratissimo nella musica a programma e dominatore di qualsivoglia effetto orchestrale, elementi questi che predispongono magnificamente all'ascolto del nuovo lavoro veicolato da un'orchestra straordinaria sia dal punto di vista numerico (oltre 120 elementi) che da quello dell'eterogeneità dei suoni. Lo Strauss che ha raggiunto il successo artistico e anche economico è quello che - grazie soprattutto alle *royalties* procurate da *Salome* - si fa costruire nel 1908 una splendida villa a Garmisch, punto di partenza ideale per le gite in montagna, e che aveva sin dagli anni di apprendistato fatto capire come il tema alpino rientrasse nelle proprie corde. Tra i Lieder giovanili del 1878-80 i più assidui seguaci dell'arte del Maestro avevano già

ammirato un *Alphorn*, e ancora *Nebel*, quasi un'anticipazione al n.15 della futura Sinfonia alpina. L'elemento autobiografico è assicurato da un episodio di gioventù che vide il quattordicenne Richard protagonista di una simile ascensione, come questa approdata a buon fine nonostante i pericoli sperimentati durante il percorso. La "Sinfonia", se proprio così è necessario chiamarla, è in un solo movimento che si svolge tra un preludio e un postludio speculari e dove il percorso tonale sembra essere solamente funzionale ai fini descrittivi. Tutto si svolge nell'arco di 24 ore, da notte a notte. E la notte viene evocata tramite la tonalità di si bemolle minore, che apre e chiude la partitura. Una lunga preparazione in *minore* nella musica di stampo classico-romantico prelude (è ovvio, ma lo è ancora di più in Strauss) allo scoppio di un *maggiore* liberatorio: questa alternanza costituisce uno dei luoghi più frequenti in Strauss e viene utilizzata a fini descrittivi anche in contesti differenti da quello naturalistico. Nella *Sinfonia domestica* (e più tardi nella "Commedia borghese" *Intermezzo*) alla tonalità minore è associato il litigio familiare, i capricci del figlio Franz, e a quella maggiore la ritrovata serenità, la tranquilla vita del focolare domestico. Nell'*alpina* le tonalità minori descrivono la notte gelida e misteriosa e tutto l'arsenale di tempeste, uragani, slavine mentre il modo maggiore è legato all'apparizione del sole o alla contemplazione del vasto paesaggio in condizioni atmosferiche ottimali. L'alternanza minore/maggiore cede in Strauss quasi sempre a favore di quest'ultimo: al contrasto deve seguire una pace armoniosa, all'ascesa in montagna deve per forza di cose seguire la discesa, quel "ritorno alla normalità" che è assieme una delle caratteristiche più tranquillizzanti di molta musica straussiana e uno dei motivi che fecero piovere su di lui critiche spesso sferzanti. Anche qui, nonostante il ritorno ciclico del tema della Notte, è l'*Ausklang* in mi bemolle maggiore a rasserenare gli animi. Le alpi, rese minacciose dall'oscurità, vigilano sugli interni confortevoli di una villa borghese dove non esistono più conflitti e paure.

Chi è abituato ai repentini cambiamenti atmosferici dei paesaggi alpini, soprattutto ad alta quota, troverà del tutto naturale lo svolgersi degli avvenimenti che vengono minuziosamente descritti in partitura. Il senso di freddo, di vento gelido, gli squarci di sole, l'abbagliante riflettersi dello stesso sulla neve, tutto questo viene descritto attraverso un linguaggio musicale che in parte attinge a quelli che potremmo chiamare luoghi comuni meteorologici della musica classica, esemplificati da stagioni vivaldiane, temporali beethoveniani e rossiniani, *orages* lisztiane e via dicendo. Ma l'orchestrazione straussiana raggiunge qui dei risultati indubbiamente straor-

dinari che non sono spiegabili solamente tramite il ricorso a mezzi sonori insoliti come l'Heckelphon, sorta di oboe baritono inventato nel 1904 dai fratelli Wilhelm e August Heckel, o i macchinari del vento e del tuono. "Finalmente ho imparato a orchestrare!" pare dicesse Strauss al termine delle prove, e per una volta l'auto-compiacimento cede il posto a una sorta di *understatement*, giacché nessuno avrebbe potuto mettere in dubbio l'eccellenza del risultato da parte di un musicista che già da molto tempo aveva rivelato al mondo quali fossero le proprie abilità di prestigiatore dei suoni.

L'opera 64 venne dedicata al Conte Nicolaus Seebach e a quella che allora si chiamava Orchestra reale di Dresda, protagonista della prima esecuzione che ebbe luogo a Berlino il 28 di ottobre del 1915 sotto la bacchetta dell'autore e di fronte a una platea di intenditori e professionisti. Ma la partitura non ebbe alla fine un'eco così vasta come ci si sarebbe potuto attendere, anche a causa dell'infelice e tragico momento storico. Né l'*Alpina* ebbe una grande diffusione nel seguito, tanto che la sua vera riscoperta, in concomitanza della quale venne effettuata una ottima registrazione su un nuovo supporto chiamato compact disc, avvenne soltanto al Festival di Pasqua - e poi a quello estivo - di Salisburgo del 1982, quando un altro mago dei suoni - Herbert von Karajan - riuscì a trovare per l'*Alpensinfonie* la esatta chiave di lettura non solo dal punto di vista interpretativo ma soprattutto in termini di realizzazione concertistica e discografica delle straordinarie sonorità del lavoro.

La Natura e l'Anticristo. Scandalo e suicidio.

Il programma della sinfonia è comprensibile anche da un bambino, come venne fatto notare fin dalla prima esecuzione, e un ascoltatore più maturo può trovare motivi di maggiore interesse in una approfondita analisi degli effetti orchestrali, dei richiami tematici ad altri momenti della musica straussiana o a citazioni di luoghi famosi della letteratura musicale romantica, come quella notissima di un motivo celeberrimo del Concerto per violino in sol minore di Bruch citato in *Erscheinung*. Una guida estesa all'ascolto, come quella preparata da Steinitzer, può descrivere con efficacia ogni particolare sul quale dobbiamo qui sorvolare per ovvi motivi di spazio e fare riferimento a una vera e propria tavola tematica come quelle che si incontrano in ogni edizione wagneriana del *Ring* che si rispetti e che abbiamo tentato di compilare più avanti. Ma questo tipo di lettura "di primo livello", che tenta di ridurre l'impatto della Sinfonia a una pur riuscita concatenazione dei temi del sole, della cima, della cascata e così via non è sufficiente a giustificare molte ambiguità insite nel messaggio musicale, troppo personale e sofferto per essere riferito solamente ai momenti del programma descrittivo ufficiale. Le origini dell'*Alpensinfonie* vanno ricercate all'interno di un percorso che data sin dal 1899 e che è contraddistinto da un paio di avvenimenti che ebbero un profondo impatto sulla sensibilità del musicista. La morte di Gustav Mahler, innanzitutto, avvenuta nel maggio del 1911, getta Strauss in uno stato di sconforto per lui insolito che lo porta a meditare sulla figura del grande collega e amico. Strauss traccia di getto nel suo diario una serie di considerazioni molto forti che partono dal recupero degli ideali cristiani da parte di Mahler (e

dello stesso Wagner, attraverso Schopenhauer) per concludere inaspettatamente così: “Mi è del tutto chiaro che l’unico modo attraverso il quale la nazione tedesca può riconquistare la sua vitalità sia quello di liberarsi dalla Cristianità ... Intitolerò la mia sinfonia alpina “L’Anticristo” perché in essa si persegue un ideale di rigenerazione morale attraverso lo sforzo personale dell’individuo, l’emancipazione ottenuta attraverso il lavoro, l’adorazione dell’eterna magnificenza della Natura”. L’ascensione alla vetta vissuta quindi come raggiungimento di un traguardo di vita e la compenetrazione con una natura allo stesso tempo ostile ed esaltante. E in questo senso il carattere ciclico della composizione suggerisce anche un parallelo con il ciclo vitale degli esseri viventi, da una nascita ancora avvolta nell’oscurità a una morte che nell’oscurità ripiomba. In mezzo, la lotta per l’affermazione personale, le conquiste amorose, l’approdo al matrimonio e alla felicità della famiglia: tutti temi abbondantemente descritti attraverso i poemi sinfonici già ricordati, da *Don Juan* a *Ein Heldenleben* attraverso *Tod und Verklärung* e persino l’omaggio a Nietzsche di *Also sprach Zarathustra*.

Ancor prima del luttuoso evento legato alla scomparsa di Mahler, Strauss aveva già imbastito nel 1910 lo schema di un lavoro intitolato *Die Alpen* in quattro movimenti, il terzo dei quali è indicato come “Sogni e Fantasmî (da Goya)”. E *Die Alpen* doveva essere l’elaborazione di un precedente progetto citato da Richard in una lettera al padre datata 28 Gennaio 1900, un “poema sinfonico che ha inizio con la descrizione di un’alba in Svizzera” del quale per il momento sono state abbozzate “l’idea (una tragedia sentimentale di un artista) e un paio di temi”. Successivi frammenti e appunti parlano di una composizione che si sarebbe dovuta intitolare *Liebestragoedie eines Künstlers*, dedicata alla memoria di Karl Stauffer, famoso ritrattista svizzero conosciuto probabilmente da Strauss a Berlino nel 1883-84. Stauffer e la sua amante Lydia Welti Escher – considerata una delle quattro donne più ricche della Svizzera – furono protagonisti di uno scabroso caso che scosse la buona società elvetica di fine secolo. Lydia, figlia di Alfred Escher, personaggio di primissimo piano della politica e della finanza della Confederazione, era andata in sposa nel 1884 a Friedrich Emil Welti, figlio di un Consigliere federale ed ex compagno di studi di Stauffer. L’anno successivo il pittore incontra a Zurigo i coniugi Welti-Escher, che diventano i principali sostenitori della sua attività professionale e lo introducono negli ambienti che contano oltre a supportare finanziariamente nell’88 un suo soggiorno a Roma. Gli stessi coniugi si trasferiscono nel 1889 in Italia, a Firenze, ma durante un viaggio di lavoro del marito Lydia raggiunge Karl a Roma, dove i due intraprendono una relazione tanto passionale quanto poco riservata. Welti piomba allora nella capitale e con l’aiuto dell’ambasciatore svizzero fa imprigionare il pittore con l’accusa di rapimento e internare la moglie in un manicomio. Lydia riesce a raggiungere la Svizzera dopo alcuni mesi e a divorziare dal marito, mentre Karl Stauffer viene dapprima internato in un ospedale psichiatrico fiorentino, ritorna in Svizzera dove si rende conto, anche a causa del clima di scandalo tuttora perdurante, di non poter riprendere il proprio rapporto con Lydia, tenta il suicidio e finisce i propri giorni a Firenze il 23 gennaio del 1891, a 34 anni, vittima di sempre più consistenti dosi di un potente sonnifero, l’idrato di cloralio. La stessa

Lydia lo raggiungerà il 12 dicembre togliendosi la vita per asfissia con il gas nella sua villa-castello di Champel, nei pressi di Ginevra.

La *Liebestraegodie eines Künstlers* di Strauss andrà a popolare solo in parte la futura Sinfonia alpina. Della terribile storia dei due amanti e dell'*Antichrist* di Nietzsche nulla rimane nel manoscritto del 1915, consegnato come al solito all'editore in bella e precisa notazione. Alla fine dei conti, con buona pace della pubblica morale, le oscure premonizioni che si ascoltano nell'*Alpina* si trasformano nelle molto più rassicuranti immagini di paesaggi montani che adornano le illustrazioni degli articoli celebrativi di poco successivi alla impressionante prima esecuzione berlinese.

Richard Strauss:

Eine Alpensinfonie, poema sinfonico op. 64

Anni di composizione: 1911-1915

Pubblicazione: Berlino, Leuckart, 1915

Prima esecuzione: Berlino, 28 ottobre 1915; direttore: Richard Strauss

Organico: quattro flauti (anche due ottavini), due oboi, corno inglese, Heckelphon, clarinetto piccolo, due clarinetti, clarinetto basso, quattro fagotti (anche controfagotto); otto corni (anche quattro tube wagneriane), quattro trombe, due tromboni; dodici corni fuori scena, due trombe fuori scena; due set di timpani, glockenspiel, piatti, grancassa, tamburo, triangolo, eliofono (macchina del vento), macchina del tuono, campanacci; celesta, organo; due arpe; archi

Archivi divisi *a partire da* 18 Violini primi, 16 Violini secondi, 12 Violine, 10 Violoncelli, 8 Contrabbassi

Durata: 48 minuti circa

Richard Strauß

Eine Alpensinfonie

für großes Orchester.

Op. 64.

Thematische Einführung

von

Max Steiniger.



Eigentum des Verlegers für alle Länder.

Leipzig, Verlag von **F. C. Leuckart**

K. K. Österreichische, Königl. Dänische und Großherzogl. Mecklenburgische
Goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst.

Königl. Sächsische Staatsmedaille.

Ehrenpreis der Internationalen Buchgewerbe-Ausstellung, Leipzig 1914.

Eine Alpensinfonie – Guida tematica*

1. Nacht [Notte] – Lento (si bem.minore)



Tema della notte (contiene *in nuce* il successivo tema del sole)



Tema della montagna

2. Sonnenaufgang [Il sorgere del sole] – Festes Zeitmass, mässig langsam [Tranquillo, piuttosto lento] (Lento ma non troppo, la magg.)



Tema del sole

3. Der Anstieg [L'ascesa] – Sehr lebhaft und energisch [Molto vivace ed energico] (mi bem.magg.)

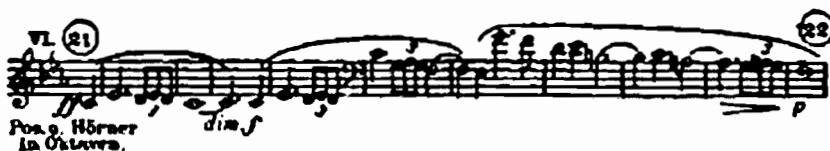


Tema dell'ascesa



Citazione del Tema della cascata

4. Eintritt in den Wald [L'ingresso nella foresta] (do min.)



Tema dell'ingresso nel bosco



Tema dell'Idillio del bosco

5. Wanderung neben dem Bache [Cammino lungo il ruscello] (la bem.magg.)

Wanderung neben dem Bache.
S.P. & H. 1212

The image shows a musical score for 'Wanderung neben dem Bache'. It consists of three staves. The top staff is the melody, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with the bottom staff starting with a 'Hr' marking. The music features a flowing, rhythmic pattern characteristic of a stream.

6. Am Wasserfall [Presso la cascata] – Sehr Lebhaft [Molto vivace] (re maggiore)

The image shows a musical score for 'Am Wasserfall'. It is a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The music is marked 'Elechinstr. ff' and features a rhythmic pattern that mimics the sound of falling water.

Tema della cascata

The image shows a musical score for 'Am Wasserfall'. It consists of two staves. The top staff is the melody, written in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The bottom staff is for the piano accompaniment, with a 'V' marking. The music features a rhythmic pattern that mimics the sound of falling water.

Effetto del precipitare dell'acqua

7. Erscheinung [Apparizione]

42 *Sehr lebhaft.*
 Hob.
pp
 Hob. Clar. Engl. Horn. *pp*

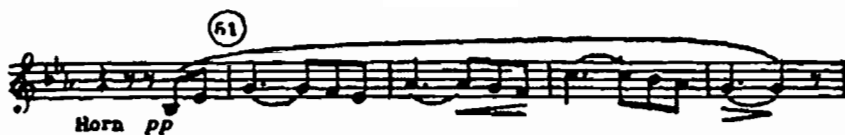
VII. *molto espress.*
 Horn. *f*
 40

8. Auf blumige Wiesen [Su prati fioriti] - Sehr Lebhaft [Molto vivace] (si maggiore)

40
 IVa. Viol.
 Cel. IV.

9. Auf der Alm [Sui pascoli alpestri] - Maessig schnell [Piuttosto vivace] (mi bem.maggiore)

Auf der Alm.
 Mäßig schnell.
pp
 8
 11 VI.
 12a. Fag. Cl. B.
 Das Berggeciast.



10. Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen [Attraverso la boscaglia e le fratte per sentieri impervi]



11. Auf dem Gletscher [Sul ghiacciaio] – Festes, sehr lebhaftes Zeitmaß [Tranquillo, in tempo molto vivace] (Un poco maëstoso) (re min.)

Auf dem Gletscher.

Festes, sehr lebhaftes Zeitmaß (un poco maëstoso).



12. Gefährvolle Augenblicke [Momenti di pericolo] – A tempo, lebhafter als vorher [A tempo, più vivo]

Gefährvolle Augenblicke.
A tempo, lebhafter als vorher.

72

13. Auf dem Gipfel [Sulla cima] (fa magg.)

IX.

4 Posaunen. *ff* *dim* *pp* 77

Primo tema della cima

77 Viol. trem. *pp*

Hob. *p* etc

Secondo tema della cima

(Viertel)

Viol. 81 82

Sovrapposizione del secondo Tema

dell'apparizione e del Tema dell'ascesa

14. Vision [Visione] – Fest und gehalten [Tranquillo, ritenuto] (fa# magg.)

Musical score for 'Fest und gehalten' (Tranquillo, ritenuto) in F# major. The score is for Trompeten (Trumpets) and Hörner (Horns). The music features a melodic line in the upper register and a harmonic accompaniment in the lower register. A circled number '98' is present above the staff.

Sovrapposizione del Tema del sole

e del Tema della cima

15. Nebel steigen auf [Si alza la nebbia] – Etwas weniger breit [Un poco più largo] (si bem.min.)

(Nessuno spunto tematico riconoscibile)

16. Die Sonne verdüstert sich allmählich [Il sole a poco a poco si oscura]

Musical score for 'Die Sonne verdüstert sich allmählich' (Il sole a poco a poco si oscura). The score is for Violoncello (Vcl.) and Fag. Cl. (Bassoon/Clarinet). The music is marked 'pp' (pianissimo). A circled number '98' is present above the staff.

Tema del sole "affievolito"

17. Elegie [Elegia] – Moderato espressivo (fa# min.)

100 Moderato espressivo.

Viol. *p*

Orgel.

18. Stille vor dem Sturm [Quiete prima della tempesta] (si min.)

csp.

p *pp*

Derivazione del secondo tema

della cima

19. Gewitter und Sturm, Abstieg [Uragano e tempesta, Discesa] – Schnell und heftig [Veloce e agitato] (si bem.min.)

Gewitter und Sturm, Abstieg.
Schnell und heftig.

ff Blr. Orgel.

110 8

ff

Bl. Fl. Orgel.

Trp.

Motivo dell'Uragano

20. Sonnenuntergang [Tramonto] (sol bem.magg.)

Sonnenuntergang.

129

mf *ff* *Vol. II (2)*

F. R. C. L. 7242

21. Ausklang [Ultime risonanze] – Etwas breit und getragen [Un poco largo e sostenuto] (mi bem.magg.)

Ausklang.

134 Etwas breit und getragen.

p *Un poco largo e sostenuto*

22. Nacht [Notte] (si bem.min.)



*Nota: per la redazione di questa tabella si è tenuto conto della Guida (thematische Einführung) di Max Steinitzer e dello spartito per pianoforte di Otto Singer, indicando solamente alcune delle numerose sovrapposizioni tematiche che si trovano nella partitura e che aumentano in numero e complessità durante il corso della “escursione”.

