

NEUE LISZT-AUSGABE

NEW LISZT EDITION

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

**NEUE AUSGABE
SÄMTLICHER WERKE**

**NEW EDITION OF
THE COMPLETE WORKS**

SERIE II

SERIES II

FREIE BEARBEITUNGEN
UND TRANSKRIPTIONEN
FÜR KLAVIER
ZU ZWEI HÄNDEN

FREE ARRANGEMENTS
AND TRANSCRIPTIONS
FOR PIANO SOLO

ZUSAMMENGESTELLT VON

COMPILED BY

IMRE SULYOK
IMRE MEZŐ

IMRE SULYOK
IMRE MEZŐ

BAND 12

VOLUME 12



EDITIO MUSICA BUDAPEST

FRANZ LISZT

FERENC LISZT

**FREIE
BEARBEITUNGEN
XII**

**FREE
ARRANGEMENTS
XII**

HERAUSGEGEBEN VON

IMRE MEZŐ
IMRE SÜLYÖK

EDITED BY

IMRE MEZŐ
IMRE SÜLYÖK



EDITIO MUSICA BUDAPEST

© Copyright 1993 by Editio Musica, Budapest
Editio Musica H-1370 Budapest • P.O.B. 322 • Telex: 22 5500 • Telefax: (361) 138-2732

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Printed in Hungary

Z. A 12 401

INHALT – INDEX

Zur Ausgabe – General Preface	VI
Vorwort – Preface	X
Abkürzungen – Abbreviations	XX
Faksimiles – Facsimiles.	XXI
À la Chapelle Sixtine. Miserere d'Allegri et Ave verum Corpus de Mozart (2. Fassung – 2nd version) (R 114, SW 461)	20
Chœur des pèlerins (Chor der älteren Pilger) aus der Oper Tannhäuser von Richard Wagner (2. Fassung – 2nd version) (R 276, SW 443)	110
Fantasia on Motifs from 'Die Ruinen von Athen' by Beethoven (1st version) (cf. R 126, SW 389)	137
Fantasia über Motive aus Beethovens Die Ruinen von Athen (2. Fassung – 2nd version) (R 126, SW 389)	54
Fantasia über Motive aus Beethovens Die Ruinen von Athen (1. Fassung) (vgl. R 126, SW 389)	137
Hymne à Sainte Cécile de Charles Gounod (R 168, SW 491)	114
Illustrations de l'opéra L'africaine de Giacomo Meyerbeer (R 224, SW 415)	
1. Prière des matelots «O grand Saint Dominique»	77
2. Marche indienne	88
Les adieux. Rêverie sur un motif de l'opéra de Charles Gounod Roméo et Juliette (R 169, SW 409)	128
Les sabéennes. Berceuse de l'opéra La reine de Saba de Charles Gounod (R 167, SW 408)	73
Rhapsodie espagnole. (Folies d'Espagne et Jota aragonesa) (R 90, SW 254)	32
Variationen über ein Motiv (basso ostinato) aus der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ und dem „Crucifixus“ der h-Moll Messe von J. S. Bach (R 24, SW 180)	3
Critical Notes	144

Die *Neue Liszt-Ausgabe* (NLA)*, die seit 1970 im Verlag Editio Musica Budapest erscheint, ist eine kritische und zugleich praktische Ausgabe sämtlicher vollendeter Musikwerke von Franz Liszt (1811–1886). In ihr werden generell die endgültigen Fassungen abgedruckt. Die früheren Fassungen sind nur dann im Anhang mitgeteilt, wenn wesentliche Bestandteile ihrer Textur in den endgültigen Fassungen nicht erhalten sind. Die erleichterten Fassungen sind ebenfalls im Anhang untergebracht. Die Supplementbände der NLA enthalten Frühfassungen, wenn sie für die musikalische Praxis von besonderem Interesse sind.

Die Gliederung der Serien ist wie folgt:

- I Werke für Klavier zu 2 Händen
- II Freie Bearbeitungen und Transkriptionen für Klavier zu 2 Händen
- III Freie Bearbeitungen und Transkriptionen für Klavier zu 4 Händen und für zwei Klaviere
- IV Werke und Bearbeitungen für mehrere Instrumente
- V Werke und Bearbeitungen für Orgel und Orgel mit sonstigen Instrumenten
- VI Orchesterwerke
- VII Werke für Klavier und Orchester
- VIII Vokalwerke mit Klavier
- IX Vokalwerke mit Orchester oder mit mehreren Instrumenten
- X Chorwerke a cappella

Als Quellen dienen die zu Liszts Lebzeiten erschienenen Ausgaben, die (als Stichvorlage verwendeten) Autographen und die von Liszt korrigierten Abschriften der endgültigen Fassungen der Werke. Als ergänzende Quellen werden die Erstausgaben, Autographen sowie die autographen Abschriften und Entwürfe der früheren Fassungen herangezogen.** Die auf andere Instrumente übertragenen Fassungen werden ebenfalls als ergänzende Quellen berücksichtigt.

Als Ergebnis der kritischen Untersuchung werden in der NLA die Fehler im Notentext korrigiert, seine

The *New Liszt Edition* (NLE)*, which was started by Editio Musica Budapest in 1970, is the critical and at the same time practical edition of all the completed works by Ferenc Liszt (1811—1886). It issues in the first place the latest version of a work. The earlier versions are included as supplement in cases only when the essential musical contents of a work did not survive in the final versions. The simplified versions are also placed among the items of the supplement volume. The supplement volumes of the NLE contain the early versions which might be of particular musical interest.

The series is divided as follows:

- I Works for piano solo
- II Free arrangements and transcriptions for piano solo
- III Free arrangements and transcriptions for piano duet and for two pianos
- IV Works and arrangements for several instruments
- V Works and arrangements for organ solo and for organ with other instruments
- VI Orchestral works
- VII Works for piano and orchestra
- VIII Vocal works with piano
- IX Vocal works with orchestra or with several instruments
- X A cappella choral works

The sources used include the editions of the final versions published in Liszt's life-time, the autograph manuscripts (which served as the engraver's manuscript) as well as the copies of the final versions corrected by Liszt. The first editions, autograph manuscripts, autograph copies and drafts of the earlier versions are used as supplementary sources.** Versions transcribed for other forces may also be considered as supplementary sources.

* Die sogenannte alte Gesamtausgabe, die der Verlag Breitkopf & Härtel mit dem Titel „Franz Liszt, Musikalische Werke. Herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung“ in den Jahren zwischen 1907 und 1936 in Leipzig in dreiunddreißig Bänden herausbrachte, enthält etwa ein Drittel des Oeuvres Liszts.

** In der Praxis werden die Quellen anhand von Xerox- und Photokopien sowie von Mikrofilmen bearbeitet.

* The so-called old complete edition published by Breitkopf & Härtel in Leipzig between 1907 and 1936 in thirty-three volumes with the title *Franz Liszt, Musikalische Werke. Herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung* contains about one third of Liszt's musical oeuvre.

** For evaluating the sources mostly xerox and photocopies as well as microfilms are used.

Widersprüche und Unsicherheiten behoben. Die Verbesserungen und Ergänzungen gehen in erster Linie auf Vergleichen mit identischen oder ähnlichen (im wesentlichen aber identischen) Stoffen zurück. Die charakteristischen Merkmale des Notenbildes der Quellen werden in der NLA nach Möglichkeit unverändert belassen. Eine „Modernisierung“ des Notenbildes wird nur in Fällen vorgenommen, wo dies mit keinem sinnentstellenden Eingriff verbunden ist. Die Ergänzungen und Zusätze der Herausgeber sind in der NLA in jedem Fall kenntlich gemacht. Ausnahmen bilden nur die gemäß der heutigen Schreibweise durchgeführten Änderungen; so die zusätzlichen Zeichen, die durch die Auflösung der Abkürzungen in den Manuskripten notwendig geworden sind (z.B. die Versetzungszeichen bei den Oktavwiederholungen, usw.) sowie die Verbesserungen der offenkundigen Schreib- und Druckfehler. Diese sind in den „Critical Notes“ (Kritischen Anmerkungen) einzeln angeführt. Überdies enthalten die „Critical Notes“ die ausführliche Beschreibung der Quellen, die Aufzählung der Ergänzungen und Verbesserungen sowie, falls notwendig, ihre Begründung.


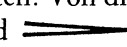

*


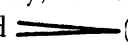

Bei der Edition der Serie *Freie Bearbeitungen und Transkriptionen* waren wir bestrebt, die Eigentümlichkeiten der Kompositions- und Notationsweise Liszts weitgehend zu berücksichtigen. Dementsprechend werden die irregulären, vereinfacht notierten Abschnitte nur dann den Regeln der heutigen Notation entsprechend umgestaltet, wenn dadurch das Notenbild nicht unnötig belastet wird. Der Rhythmus der fiktiven Oberstimmen ist nirgendwo, nicht einmal dort korrigiert, wo der Zeitpunkt des Anschlags einer Note ausschließlich durch die horizontale Einteilung bestimmt ist. Die Inkonsequenzen bei den Vereinfachungen werden dagegen in jedem Fall behoben. Die sogenannte orchestermäßige Schreibweise ist überall beibehalten; die Notenstiele werden an solchen Stellen nicht in die übliche Richtung gezogen. Pausenzeichen bei zwei oder mehreren Stimmen in der gleichen Hand werden nur dann nachträglich gesetzt, wenn das Fehlen des Zeichens den Einsatz und die rhythmische Position der darauffolgenden Note unsicher gemacht hätte. Die Größe der Notenköpfe — normal (groß), kleiner und sehr klein — folgt genau den Quellen. Die aus einer Note bestehenden Vorschläge verschiedener Werte sind einheitlich als Achtel mit durchgestrichenem Stiel geschrieben; ihre Legatobögen wurden stillschweigend ergänzt. Der Wert der kleineren Noten wird nur dann korrigiert, wenn diese einen wesentlichen Bestandteil des Rhythmus bilden. Die über leeren Liniensystemen stehenden, den Mehr-

As a result of scholarly critical work the errors of the music text of the pieces published in the NLE have been corrected, the inconsistencies and ambiguities of the sources have been eliminated. The additions and emendations have primarily been based on and performed by analogy with identical or similar (essentially identical) musical sections. In the NLE the characteristic features of the music picture of the sources are retained, as far as possible. The notation is modernized exclusively in cases where no element of interpretation is introduced thereby. Editorial additions in the NLE are distinguished from the original in each instance. Exceptions are the alterations resulting from the modernization of the notation, additions made necessary by writing out the abbreviations of the manuscript (such as the accidentals of the octave repetitions, etc.) as well as the emendations of the evident slips of the pen and printing errors which are listed in the “Critical Notes”. The Critical Notes contain the detailed description of the sources, the enumeration and if necessary, the justification of the emendations and alterations.

*

On preparing the edition of *Free Arrangements and Transcriptions* an attempt has been made to adhere to Liszt's compositional and notational peculiarities to the greatest extent possible. Thus the sections notated in an unusual, simplifying manner are not changed to agree with the rules of present-day notation if this makes the music picture superfluously crammed. The rhythm of the fictitious upper parts is not corrected. The rhythm is not made regular in places, either where the time of striking a note is defined exclusively by the horizontal division. On the other hand, the inconsistencies within the simplifications are eliminated in each case. The so-called orchestra-like manner of notation is retained throughout, the stems are not drawn in the customary direction in these places. Rest signs for two or more parts in the same hand are only added if their lack would have made the time, the rhythmical place of sounding the subsequent note, uncertain. The size of the note heads—normal (big), smaller and very small—follows exactly the sources. Appoggiaturas of different value consisting of one note are written uniformly as quavers with a stroke through their stem and their slurs have been tacitly added. The value of very small notes is corrected solely if they form an integral part of the rhythm. Fermatas substituting for additional value and placed above blank staves are left

wert ersetzenden Fermaten werden unverändert belassen, ein Pausenzeichen wird nicht unter sie gesetzt. Bei chromatischen Bewegungen werden die Versetzungszeichen innerhalb des gleichen Taktes der besseren Lesbarkeit wegen mehrmals ausgeschrieben. Bei *quasi cadenza*, *a capriccio*, *a piacere* und *rubato* werden weder die Werte berichtigt, noch werden eventuelle Taktwechsel angemerkt. Die mit *ossia* überschriebenen, für Klaviere mit kleinerem Tonumfang als sieben Oktaven komponierten Abschnitte sind nur in den „Critical Notes“ mitgeteilt, da sie für die heutige Praxis nicht mehr von Belang sind. Die ursprüngliche Bogensetzung der Quellen wird behalten und die gleichzeitig für zwei Stimmen geltenden Legatobögen bleiben ebenfalls unverändert. Bei *dolce* oder *dolcissimo* überschriebenen Satzanfängen wird die Dynamik nicht zusätzlich ergänzt, da Liszt *dolce* auch in der Bedeutung von *piano* und *dolcissimo* im Sinne von *pianissimo* verwendete. Wo die Quellen keinen Pedalgebrauch verlangen, wird er in dieser Ausgabe auch nicht vorgeschlagen, da das Fehlen der Bezeichnungen der Pedalführung nicht mit *senza pedale* identisch ist: die Anweisung *armonioso* verlangt z.B. einen ausgesprochen häufigen Gebrauch des Pedals. Beim Ausschreiben der Aufhebung von *una corda* wurde nicht nur die Dynamik, sondern auch der Tonfarbenwechsel berücksichtigt. Die *due pedali* (*mettez les deux pédales*) Anweisung der Quellen wird durch *con ped.*, *una corda* ersetzt und die Veränderung jedesmal in den „Critical Notes“ erwähnt. Die in der Mitte zwischen den zwei Systemen stehenden > -Zeichen werden in beiden Händen ausgeschrieben. Die gestrichelte Linie nach Tempobezeichnungen wie *riten.*, *accel.*, usw. zeigt die Geltungsdauer der gegebenen Anweisung an; folglich ist am Ende der gestrichelten Linie *a tempo* nicht extra ausgeschrieben. Wo in den Quellen *rit.* steht, wird eine Unterscheidung zwischen *ritenuto* und *ritardando* immer vorgeschlagen. Den ersteren Begriff verwendete Liszt zusammen mit *stringendo* nämlich auch als Charakterbezeichnung, und dann bedeutet er ein zurückgehaltenes bzw. etwas schnelleres, aber gleichmäßiges Tempo, wogegen *ritardando* eine allmähliche Verlangsamung vorschreibt. In den Werken ist Liszts ursprünglicher Fingersatz überall angegeben. Er wird nur in Fällen ergänzt, wo die Quellen den Fingersatz bei identischen Musikabschnitten erst an einer späteren Stelle oder Stellen mitteilen. Wenn Liszt Lieder bearbeitete, fügte er seinem Werk fast immer auch die Liedtexte bei, um den Ideengehalt verständlich zu machen. Deshalb werden in dieser Ausgabe die Liedtexte immer mit aufgenommen. Liszts eigenartige, heutzutage ungebräuchliche Vortragszeichen werden beibehalten. Von diesen beziehen sich die großen , und  (Akzent-) sowie die  (Fermaten-) Zeichen auf die von ihnen umfaßte Notengruppe. Die Bedeutung der anderen Zei-

as they are, no rest sign being added under them. In chromatic passages the same accidentals are repeatedly written out within one and the same bar for the sake of better legibility. In the case of *quasi cadenza*, *a capriccio*, *a piacere* and *rubato* directions the values are not modified, nor are eventual changes of time indicated separately. Sections marked *ossia* and written for pianos with a range of less than seven octaves are included in the “Critical Notes” since their relevance for present-day practice is insignificant. The original slurring of the sources has been retained, even slurs referring simultaneously to two parts are left unchanged. No extra dynamics are added to the beginning of movements inscribed *dolce* or *dolcissimo* as Liszt used the direction *dolce* in the sense of *piano* and *dolcissimo* to mean *pianissimo* as well. Where the sources do not prescribe the use of the pedal no pedalling is suggested since the lack of pedalling signs does not necessarily mean *senza pedale*: the *armonioso* style of playing requires an explicitly frequent use of the pedal. When cancelling *una corda* both the requirement of dynamics and of the change of timbre have been considered. The indication *due pedali* (*mettez les deux pédales*) of the sources is substituted by *con ped.*, *una corda* in the present edition, mentioning the change of instruction in the “Critical Notes” in each case. The > signs occurring between two staves in the middle are written out in both hands. The broken line after *riten.*, *accel.*, etc. tempo indications marks the duration of validity of the given direction; consequently, *a tempo* is not added at the end of the lines. Wherever *rit.* figures in the sources a suggestion has been made to distinguish *ritenuto* or *ritardando*. The former denotes with Liszt, together with *stringendo*, also character, a somewhat held back or slightly faster but even tempo whereas *ritardando* requires gradual slowing down. In the pieces Liszt’s original fingering is given everywhere. Fingering is only added in identical musical sections if the sources indicate the fingering at a later place or places. Liszt published the words of the songs he arranged almost in each instance so as to make the underlying ideas known. For this reason the words have been added throughout. Liszt’s peculiar signs of performance, which are out of use today, have been retained. Of these the large  and  (accent) as well as the  (pause) signs affect the whole group of notes joined by them. The meaning of the other signs is explained in the footnotes from case to case. NB always marks an original footnote or instruction; the footnotes supplied with an asterisk stem from the editors. In exceptional cases even a footnote with

chen wird in den Fußnoten von Fall zu Fall erklärt. NB bezeichnet immer eine Fußnote oder Anweisung, die der Vorlage entnommen ist, wogegen die mit Sternchenbezeichneten Fußnoten von den Herausgebern stammen. Ausnahmsweise kann auch eine mit einem Sternchen versehene Fußnote aus dem Original stammen; auf diesen Umstand weist dann die Bemerkung „(Originalfußnote)“ hin. Die Ergänzungen der Herausgeber werden folgendermaßen gekennzeichnet:

Buchstaben (Wörter, dynamische Bezeichnungen und *tr*-Zeichen) durch Kursivschrift;

Triolen- und andere Ziffern durch kleine, kursiv gedruckte Zahlen;

Versetzungszeichen, Staccatopunkte und -keile, Pedalzeichen, Pedalsternchen, Tenuto- und Akzentzeichen, Fermaten und Ornamente durch einen sehr feinen kleineren Stich;

Crescendo- und Diminuendo-Zeichen, runde Klammern, Triller- und Arpeggio-Wellenlinien, große Akzentzeichen und Fermaten durch dünne Linien und kleinen Punkt;

Taktvorzeichen durch dünn gedruckte Zahlen zwischen den zwei Systemen;

Bögen durch Strichelung;

Taktstriche durch Punktierung.

Alle anderen Ergänzungen stehen in eckigen Klammern.

Um der praktischen Zielsetzung der NLA* Genüge zu tun und die Aufführungsprobleme lösen zu helfen, haben die Herausgeber auch Liszts mündliche Vortragsanweisungen mit aufgenommen, die August Göllerich über Liszts Klavierstunden in seinem Tagebuch aufzeichnete (L-K) und die in Lina Ramann's „Liszt-Pädagogium“ (L-P) sowie in anderen glaubwürdigen Aufzeichnungen erhalten sind.

In Bänden 1-15 bzw. 16-24** der II. Serie sind die Werke nach Möglichkeit in der Chronologie ihrer Entstehung mitgeteilt. Die so entstandene Reihenfolge ist aber, besonders innerhalb der einzelnen Jahre, nur annähernd genau, weil die genaue Entstehungszeit vieler Werke unbekannt ist. Zur Erleichterung der Identifizierung der Werke ist auch ihre Zahl im Werkverzeichnis von Raabe (R) und Searle (SW) angegeben.

Budapest, Mai 1987

Imre Sulyok

Imre Mező

(Deutsche Übersetzung von Erzsébet Mészáros)

* Die Bände der II. Serie der NLA erscheinen auch kartoniert unter dem Titel „Liszt: Klavierwerke“. Die kartonierte Fassung enthält aber die „Critical Notes“ nicht.

** Bände 16-24 (Transkriptionen) umfassen die Werke, die eine notengetreue Übertragung der Vorlagen sind. Über die Einordnung von Serien wurde auf Grund der Zugehörigkeit der Mehrzahl der in der Serie enthaltenen Werke entschieden.

asterisk may derive from the original. In this instance it is, however, distinguished by the remark “(original footnote)”. Editorial additions are differentiated from the original as follows:

Letters (words, dynamic and trill signs) by italics;

Triplet etc. figures by small-sized numbers printed in italics;

Accidentals, staccato dots and wedges, pedalling signs and asterisks, rest signs, tenuto and accent signs, fermatas and ornaments by smaller type;

Crescendo and diminuendo signs, round brackets, the wavy lines of trills and arpeggios, large-sized accent signs and fermatas by fainter lines and small dots;

Time signatures by fainter numbers between the staves;

Slurs by dotted lines;

Bar-lines by dots.

All other additions appear between square brackets.

In order to meet the practical requirements of the NLE* and to help solve the performing difficulties of the works involved the editors have also included Liszt's verbal directions for performance put down by August Göllerich into his diary after his piano classes with Liszt (L-K) as well as those preserved in Lina Ramann's *Liszt-Pädagogium* (L-P) and in other trustworthy sources.

Volumes 1-15 and 16-24** of series II of the NLE contain the works, as far as possible, in the chronological order of their genesis. The thus established sequence is, however, only approximately precise, above all within the individual years, since the exact time of the genesis of many works is unknown. To facilitate the identification of the works their number in Raabe's (R) and Searle's (SW) catalogues has also been added.

Budapest, May 1987

Imre Sulyok

Imre Mező

(translated by Erzsébet Mészáros)

* All volumes of series II of the NLE are also published in paperback as part of the series *Liszt: Piano Works*. This version does not contain the “Critical Notes”.

** Works selected for inclusion into volumes 16-24 (Transcriptions) are the faithful arrangements of the original. When deciding which place the series should be assigned to, the genre of the majority of the works contained therein was conducive.

VARIATIONEN ÜBER EIN MOTIV (BASSO OSTINATO)
AUS DER KANTATE „WEINEN, KLAGEN, SORGEN,
ZAGEN“ UND DEM „CRUCIFIXUS“ DER H-MOLL MESSE
VON J. S. BACH

(R 24, SW 180)

Diese Komposition Liszts ist in zwei Fassungen, für Klavier und für Orgel überliefert: das Klavierwerk entstand, wie dem Autograph zu entnehmen ist, im November 1862¹⁾, die Fassung für Orgel (R 382, SW 673) wurde bald danach, im Februar 1863 fertiggestellt.²⁾ Nach Lina Ramann soll Liszt die *Variationen* auch für Orchester bearbeitet haben³⁾, doch wurde diese Fassung in der Literatur sonst nie erwähnt, und der Aufbewahrungsort des Manuskripts ist unbekannt. Liszt führte das Klavierstück in einem für die Errichtung des Bach-Denkmal veranstalteten Konzert am 28. April 1875 in Hannover auf, was durch die eigenhändige Eintragung auf dem Titelblatt einer handschriftlichen Abschrift des Werkes bezeugt ist. Man darf annehmen, daß dies die Uraufführung des Werkes war.⁴⁾ Die Erstausgabe der *Variationen* erschien 1875 bei Schlesinger in Berlin.⁵⁾ Quelle der vorliegenden Edition war diese Ausgabe sowie ihre Stichvorlage, eine von Liszt selbst verbesserte Abschrift des Werkes (Liszt Ferenc Hochschule für Musik, Liszt Ferenc Gedenkmuseum und Forschungszentrum, Budapest). Liszt verwendete für seine *Variationen* nicht die originalen Bassi ostinati der entsprechenden Bach-Werke (BWV 12 und 232), sondern fertigte einen Auszug aus ihnen an. Bach verwendete den gleichen Passacaglia-Baß in zwei weiteren Kantaten: in „Jesu, der du meine Seele“ (BWV 78) und in „Nach dir, Herr, verlanget mich“ (BWV 150).⁶⁾ Die Melodie des Schlußchorals (1681) stammt wahrscheinlich von Gastorius Severus, der Text ist der 6. Vers eines Liedes von Samuel Rodigast (1649–1708).

¹⁾ S. R, Nr. 24.

²⁾ Die Datierung des Autographs der Orgelfassung (Stiftelsen Musikkulturens främjande, Stockholm) ist *Rom februar 63*.

³⁾ „Eine unedierte orchestrierte Bearbeitung befindet sich im Liszt-Museum zu Weimar.“ S. L-P, Heft I, S. 14 unter dem Titel „Variationen [...] •Weinen – Klagen• etc.“; „Das Thema: •Sorgen, Weinen• [...] wurde von Liszt auch orchestriert, blieb aber unveröffentlicht.“ S. RLKM, II², S. 352.

⁴⁾ Vgl. R, Nr. 24.

⁵⁾ RLKM, II², S. 516 und MND, S. 22 (die Plattennummer der Ausgabe ist: S 6930) sowie F, S. 68. In den Werkverzeichnissen ist 1864 als Erscheinungsjahr angegeben. Das beruht auf einem Irrtum von Felix Raabe, der sich in den Hinweisen zur Nummer 24 seines Werkverzeichnisses auch auf S. 516 von RLKM II² beruft, obwohl das Erscheinungsjahr der Klavierfassung dort 1875 ist.

⁶⁾ Nach jüngsten Forschungsergebnissen können in diesem Werk Liszts neben Bachs Basso ostinato auch andere Motive

VARIATIONEN ÜBER EIN MOTIV (BASSO OSTINATO)
AUS DER KANTATE „WEINEN, KLAGEN, SORGEN,
ZAGEN“ UND DEM „CRUCIFIXUS“ DER H-MOLL MESSE
VON J. S. BACH

(R 24, SW 180)

Two versions of this composition are known: a piano work which was written, according to the autograph manuscript, in November 1862¹⁾ and a version for organ (R 382, SW 673) completed soon thereafter, in February 1863.²⁾ Lina Ramann claims that Liszt transcribed the *Variationen* for orchestra as well³⁾ but this version is not mentioned in literature anywhere else and its whereabouts are also unknown. Liszt performed the piano work in a concert organized for the erection of the Bach memorial on April 28th, 1875 in Hanover which is born out by the evidence of an autograph entry on the title-page of a handwritten copy of the work. This may have been the première of the piece.⁴⁾ The first edition of *Variationen* was published by Schlesinger in Berlin in 1875.⁵⁾ Source of the present edition was this edition as well as its engraving manuscript, a copy emended by Liszt (Liszt Ferenc Academy of Music, Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre, Budapest). The music in the title is identical with none of the basso ostinatos of the original works (BWV 12 and 232) but is the excerpt of their contents. Bach used the same passacaglia bass in two cantatas, in addition to the above: *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78) and *Nach dir, Herr, verlanget mich* (BWV 150).⁶⁾ The melody of the final chorale originates probably with Gastorius Severus from 1681; its words are taken from verse 6 of a song by Samuel Rodigast (1649–1708).

¹⁾ See R, No. 24.

²⁾ The date on the autograph manuscript of the organ version (Stiftelsen Musikkulturens främjande, Stockholm) is: *Rom februar 63*.

³⁾ „An unpublished arrangement for instruments can be found in the Liszt Museum at Weimar.“ See L-P, vol. i, p. 14, under the heading „Variationen [...] •Weinen – Klagen• etc.“; „The theme •Sorgen, Weinen• [...] was also orchestrated by Liszt but has remained unpublished.“ See RLKM, II², p. 352.

⁴⁾ Cp. R, No. 24.

⁵⁾ RLKM, II², p. 516 and MND, p. 22 (the plate No. of the edition is: S 6930) as well as F, p. 68. Catalogues indicate 1864 as the year of publication. This goes back to an error by Felix Raabe who also makes reference to p. 516 of RLKM II² in the footnotes to No. 24 of his catalogue but there the year of publication of the piano version is 1875.

⁶⁾ Recent research has revealed that in this work by Liszt not only Bach's basso ostinato can be demonstrated but further motifs of other cantatas, moreover, structural relationships with cantatas and therefore the composition can be defined as cantata paraphrase or cantata fantasy. See Michael Heinemann, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. Zur Bach-Rezeption Franz Liszts*. Ph. D. thesis (Berlin: 1988),

À LA CHAPELLE SIXTINE
MISERERE D'ALLEGRI ET AVE VERUM CORPUS
DE MOZART

(2. Fassung – R 114, SW 461)

Als Liszt diese Fantasie unter dem Eindruck der Erlebnisse seines Aufenthalts in Rom schrieb⁷⁾, hatte er sich schon lange mit dem Gedanken einer Reform der Kirchenmusik beschäftigt. Die erste Fassung des Werkes wurde – wie im Autograph bezeugt – am Palmsonntag 1862 beendet. Das Autograph der zweiten und gleichzeitig endgültigen Fassung⁸⁾ trägt das Datum: „esquissé durant la semaine sainte – à la Chapelle Sixtine écrit en Octobre 62. Rom.“ Die erste der zwei Motetten, die der Komposition zugrunde liegen, ist das *Miserere* des italienischen Sängers und Komponisten Gregorio Allegri (1582–1652), das für den Chor von Papst Urban VIII (1623–1644) nach 1630 in Rom entstand. Aus der Musik dieser berühmten Komposition für Doppelchor⁹⁾ entnahm Liszt für sein eigenes Werk den strophisch wiederkehrenden Teil des ersten Chors. Die zweite Motette, auf die Liszt zurückgriff, ist das *Ave verum Corpus* für gemischten Chor, Streicher und Orgel (KV 618) von Wolfgang Amadeus Mozart, die in Baden am 17. Juni 1791, im letzten Lebensjahr Mozarts

weiterer Kantaten, ja sogar strukturelle Zusammenhänge mit den Kantaten aufgezeigt werden, sodaß diese Komposition auch als Kantatenparaphrase oder Kantatenphantasie bezeichnet werden kann. S. Michael Heinemann, „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“. Zur Bach-Rezeption Franz Liszts. Dissertation. Berlin, 1988 (Manuskript). Die Untersuchung bezog sich vor allem auf das Orgelwerk, aber die Ergebnisse sind teils selbstverständlich auch für die Klavierfassung gültig.

⁷⁾ Liszt kam am 20. Oktober 1861 in Rom an, wo er sich, nachdem er Weimar endgültig verlassen hatte, auf einen ständigen Aufenthalt einrichtete. Am 25. Dezember jenes Jahres schrieb er in einem Brief an seine Tochter Blandine über sein dortiges Leben: „Sonntags gehe ich regelmäßig in die Sixtinische Kapelle, um meine Seele in den Klangwellen des Jordans von Palestrina zu baden und zu stärken [...]“. S. Daniel Ollivier, Hrsg., *Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Émile Ollivier, 1842–1862*. Paris, Bernard Grasset, 1936, S. 298.

⁸⁾ Das Autograph der endgültigen Fassung, dessen Verbleib bis vor kurzem unbekannt war, tauchte 1989 in einer Auktion der Firma Sotheby's auf. Sie bot es am 18. und 19. Mai in London zum Verkauf an (siehe den Auktionskatalog 1989 der Firma, S. 220–221, Nr. 445, wo die Reproduktion einer Seite des Autographs mit den Takten 188–208 der Fassung für Klavier zweihändig zu sehen ist). Die Datierung des Autographs wurde nach diesem Katalog angeben.

⁹⁾ Die Komposition *Miserere* von Allegri, das einzige Werk des Komponisten, das ihm zum Weltruf verhalf, ist die Bearbeitung des Psalms 51 (50). Der Originaltext ist in lateinischer Sprache. Die Verse 3–20 des Psalms wechseln jeweils zwischen den beiden Chören, nur der letzte, der 21. Vers wird von beiden Chören gleichzeitig gesungen. Wie bekannt, durfte das Werk lange ausschließlich vom päpstlichen Chor gesungen werden. Niemandem war erlaubt, die Partitur abzuschreiben. Im Zuge seiner Italienreise kam der 14jährige Mozart 1770 auch nach Rom, wo er das Werk nach einmaligem Zuhören aus dem Gedächtnis niederschrieb. Die erste Ausgabe des *Miserere* kam kurz danach, im Jahre 1771 in der Edition von Charles Burney in London heraus.

À LA CHAPELLE SIXTINE
MISERERE D'ALLEGRI ET AVE VERUM CORPUS
DE MOZART

(2nd version – R 114, SW 461)

Liszt had long been preoccupied with the idea of church music reform by the time he went to Rome; the experiences of his sojourn there incited him to write this fantasy.⁷⁾ According to the evidence of the autograph manuscript Liszt completed drafting the first version of the work on Palm Sunday 1862. The date of the autograph manuscript of the second and at the same time final version⁸⁾ reads: “esquissé durant la semaine sainte – à la Chapelle Sixtine écrit en Octobre 62. Rom.”. Of the two motets which served as the basis of this composition the first is *Miserere* by the Italian composer and singer Gregorio Allegri (1582–1652) composed after 1630 for the chorus of Pope Urban VIII (1623–1644). From the music of the remarkable work for double chorus⁹⁾ Liszt used the section sung by the first chorus in this composition which is, in fact, a strophically repeated section. The second motet is *Ave verum Corpus* for mixed voices, strings and organ (KV 618) by Wolfgang Amadeus Mozart written in the composer's last year of life, on June 17th, 1791 in Baden. Though Liszt's music is much closer to the original in this case than it was with Allegri's composition, his transcription is nevertheless completely free in this instance as well. *Ave verum Corpus* first appears in the fantasy in B major instead of the original D major, then in F sharp major at the end of the work, and a repetition enlarges the work on both occasions. Of the two kinds of music material Liszt created one work according to a defi-

manuscript. The research focused here on the organ work but the results of the investigations are partly valid for the piano version as well.

⁷⁾ Liszt arrived on October 20th, 1861 at Rome where he made preparations for a permanent dwelling after having left Weimar. In a letter to his daughter Blandine dated December 25th he wrote of his life there as follows: “On Sundays I regularly go to the Sixtine Chapel to bathe and harden my soul in the sounding waves of Palestrina's Jordan [...]”. See *Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Émile Ollivier, 1842–1862*, ed. Daniel Ollivier (Paris: Bernard Grasset, 1936), p. 298.

⁸⁾ The autograph manuscript of the final version, the whereabouts of which had earlier been unknown, emerged at an auction of Sotheby's in London on May 18th and 19th, 1989 (see the 1989 auction catalogue of this firm, pp. 220–221, No. 445 where the reproduction of a page of the autograph manuscript with bars 188–208 of the version for piano two hands can also be seen). The date of the autograph manuscript is given here according to that catalogue.

⁹⁾ The *Miserere* by Allegri is the setting of psalm 51 (50), the composer's only work that made his name world famous. Its original language is Latin. Verses 3 to 20 of the psalm are sung by two choirs antiphonally and it is only in the last, 21st verse that both choirs come together. It is common knowledge that for a long time the work could only be sung by the Pope's choir and that nobody was allowed to copy the score. In 1770 the 14-year-old Mozart visited Rome during his tour of Italy and notated the work from memory after having heard it once. The first edition of *Miserere* came out in 1771 in London, edited by Charles Burney.

entstand. Liszts Musik steht in diesem Fall dem Original wesentlich näher als bei der Motette von Allegri, obwohl seine Bearbeitung auch diesmal vollkommen frei ist. Anstelle von D-Dur der Originaltonart schreibt Liszt seine Fantasie auf *Ave verum Corpus* zunächst in H-Dur, dann, gegen Ende des Werkes, in Fis-Dur, beide Male durch Wiederholung erweitert. Aus den zwei verschiedenen Vorlagen schuf Liszt nach einem bestimmten und genau durchdachten dramaturgischen Plan ein einheitliches Werk. Das diesem Plan innewohnende Programm läßt sich durch Liszts eigene Worte am besten ausdrücken: „Die Misere und die Ängste des Menschen stöhnen in der *Miserere*; Gottes grenzenlose Barmherzigkeit und sein geneigtes Ohr antworten darauf und singen im *Ave verum Corpus*. Das rührt an das Erhabenste der Mysterien, daran, das uns offenbart, daß die Liebe über das Böse und den Tod den Sieg davonträgt.“¹⁰⁾

Die erste Fassung von *À la Chapelle Sixtine* blieb unveröffentlicht. Die zweite und zugleich endgültige Fassung erschien nach Auskunft der Werkverzeichnisse 1865 bei Peters in Leipzig (Plattenummer: 4489), bei Lucca (Plattenummer: G 15307 G) und Ricordi in Mailand (Plattenummer: 69028). Liszt gab *Ave verum Corpus* auch separat heraus (T. 101–150). Die Erstausgabe dieses Werkes erschien ebenfalls bei Peters, im Jahre 1867¹¹⁾ (Plattenummer: 4591). Eine viel spätere Ausgabe wurde als zweite Beilage von „Pesti Hírlap“, einer Budapester Zeitung am 10. April 1884 gedruckt. Schließlich brachte Peters 1873 das ganze Werk in einer unveränderten Auflage heraus.¹²⁾

Liszt arrangierte nach diesem, ursprünglich vermutlich für Klavier solo geschriebenen Werk später eine vierhändige Klavierfassung (R 346, SW 633, erschienen 1866), eine Fassung für Orgel (R 400, SW 658, erschienen 1865) und eine Orchesterfassung (R 445, SW 360, unveröffentlicht¹³⁾). Er bearbeitete das *Ave verum Corpus* auch getrennt für Orgel solo im Jahre 1886 als „seine letzte Arbeit dieser Art“.¹⁴⁾ Diese Transkription folgt der Musik Mozarts notengetreu (vgl. R 400, SW –, G5: 658, erschienen um 1886 bei Kahnt in Leipzig mit der Plattenummer 2821¹⁵⁾). Die Motette *Ave verum Corpus* für gemischten Chor und Orgel (R 500, SW 44, publiziert 1871) ist eine selbständige Komposition Liszts, die musikalisch mit Mozarts Werk überhaupt nichts zu tun hat.

Aus der hier vorgelegten Edition kann auch das bei Peters erschienene *Ave verum Corpus* allein gespielt werden, wie die bei Peters erschienene Einzelausgabe („*Ave verum Corpus séparé*“) beweist.

nite, precise plan of dramaturgy. His program can best be expressed in his own words: “The misery and anguish of man moan in the *Miserere*; God’s infinite mercy and his hearing of prayer answer and sing in the *Ave verum Corpus*. This touches upon the most sublime of mysteries which reveals us that Love triumphs over Evil and Death.”¹⁰⁾

The first version of *À la Chapelle Sixtine* has remained unpublished. The first edition of the second, final version was published on the evidence of the catalogues in 1865 by Peters of Leipzig (Plate No. 4489), Lucca of Milan (plate No. G 15307 G) and Ricordi (plate No. 69028). Liszt detached *Ave verum Corpus* (bars 101–150) from the rest of the work and published it separately as well. Its first edition was printed by Peters (plate No. 4591) in 1867¹¹⁾ and much later, in 1884 by *Pesti Hírlap*, a Hungarian daily as the second supplement to the April 10th issue. Peters reprinted the entire work in 1873.¹²⁾

From the work written first probably for piano two hands Liszt made later a piano duet version (R 346, SW 633, published in 1866), an organ solo version (R 400, SW 658, published in 1865) and a version for orchestra (R 445, SW 360, unpublished¹³⁾). Liszt transcribed *Ave verum Corpus* for organ solo in 1886 separately, too, as “his last work of this kind”.¹⁴⁾ This is a transcription faithful to music which follows Mozart’s music precisely in every detail (cp. R 400, SW –, G5: 658, published by Kahnt in Leipzig with the plate No. 2821 in about 1886¹⁵⁾). The motet for mixed voices and organ also entitled *Ave verum Corpus* (R 500, SW 44, published in 1871) is Liszt’s own composition which has nothing to do musically with Mozart’s work.

From the present edition the “*Ave verum Corpus séparé*” printed by Peters can also be played.

As sources the above mentioned editions were used except for Ricordi’s print which was not available to us. In addition, bars 188–208 of the autograph manuscript of the final version were taken into consideration.¹⁶⁾ The autograph manuscript of the first version served as supplementary source (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar).

¹⁰⁾ Siehe den am 1. November 1862 aus Rom geschriebenen Brief Liszts in: La Mara, Hrsg, Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Großherzog von Sachsen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909, S. 115.

¹¹⁾ F, S. 66, MND, S. 14.

¹²⁾ F, S. 66.

¹³⁾ Die erste Ausgabe der Orchesterfassung ist bei Editio Musica Budapest in Vorbereitung.

¹⁴⁾ Siehe Franz Liszt von August Göllerich. Berlin, Marquardt & Co., 1908, S. 166.

¹⁵⁾ MND, S. 16.

¹⁰⁾ See Liszt’s letter of November 1st, 1862 written in Rome. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Großherzog von Sachsen*, ed. La Mara (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909), p. 115.

¹¹⁾ F, p. 66, MND, p. 14.

¹²⁾ F, p. 66.

¹³⁾ The first edition of the version for orchestra by Editio Musica Budapest is in preparation.

¹⁴⁾ See August Göllerich, *Franz Liszt* (Berlin: Marquardt & Co., 1908), p. 166.

¹⁵⁾ MND, p. 16.

¹⁶⁾ See footnote No. 2.

Als Quellen dienten die oben erwähnten Veröffentlichungen, mit Ausnahme der Ausgabe Ricordis, die uns nicht zugänglich war. Überdies wurden T. 188–208 des Autographs der endgültigen Fassung berücksichtigt.¹⁶⁾ Das Autograph der ersten Fassung (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar) wurde als ergänzende Quelle herangezogen.

RHAPSODIE ESPAGNOLE (R 90, SW 254)

In einem Brief an Lina Ramann vom April 1876 erwähnte Liszt die auf volkstümliche spanische Melodien zurückgehende *Rhapsodie espagnole*, und er schrieb über ihre Entstehung: „Als Reminiscenz meiner spanischen Reise, in Rom (ungefähr 63) geschrieben.“¹⁷⁾ Die erwähnte Reise, eine Konzertreise des auf dem Höhepunkt seiner Pianistenlaufbahn angelangten Meisters nach Spanien und Portugal, fand zwischen Oktober 1844 und April 1845 statt. „Jota aragonesa“, eines der in diesem Werk verwendeten Themen findet sich auch in einer früheren Komposition Liszts, und zwar in der am 2. Februar 1845 beendeten *Grossen Konzertfantasie über spanische Weisen* (R 89, SW 253). Außer diesem Thema haben die zwei Werke nichts gemeinsam. Die gleiche „jota aragonaise“ erscheint ebenfalls als Thema in einem undatierten, unvollendeten und unausgearbeiteten Kompositionsentwurf¹⁸⁾ Liszts, der gewisse Übereinstimmungen mit der *Rhapsodie espagnole* erkennen läßt. Im Grunde genommen weicht dieser Entwurf aber von beiden erwähnten „spanischen“ Werken ab.¹⁹⁾ Die *Rhapsodie espagnole* wurde 1867 von C. F. W. Siegel in Leipzig zum ersten Mal veröffentlicht. Der vorliegenden Edition lag diese Ausgabe als einzige Quelle zugrunde.

FANTASIE ÜBER MOTIVE AUS BEETHOVENS DIE RUINEN VON ATHEN

(2. Fassung – R 126, SW 389)

Im Jahre 1811 komponierte Beethoven eine Begleitmusik für Gesangssoli, Chor und Sinfonieorchester (op. 113) zum Schauspiel *Die Ruinen von Athen* des deutschen Dramatikers August von Kotzebue (1761–1819). Das Stück wurde zum ersten Mal als Epilog des Festprogramms gespielt, das am 10. Februar 1812 anlässlich der Eröffnung des Pester Deutschen Theaters gegeben wurde. Liszt bearbeitete die Themen dieser Begleitmusik in zwei seiner Werke: in der 1846 entstandenen Klavierkomposition *Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven* (R 125, SW 388, s. NLA II/7)²⁰⁾ sowie in der *Fantasie über*

RHAPSODIE ESPAGNOLE (R 90, SW 254)

In April 1876 Liszt wrote to Lina Ramann of the composition built on popular Spanish melodies and its origin as follows: “written in Rome (c. 63) as reminiscence of my journey to Spain”.¹⁷⁾ The journey mentioned was a concert tour of Spain and Portugal of the performing artist Liszt at the peak of his career between October 1844 and April 1845. “Jota aragonesa”, one of the themes of the work figures also in the *Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen*, (R 89, SW 253), an earlier work by Liszt completed on February 2nd, 1845 but the two works had nothing to do with each other, apart from this theme. The same “jota aragonaise” is the theme of an undated, unfinished and not elaborated sketch by Liszt¹⁸⁾ in which certain agreements with the *Rhapsodie espagnole* can be detected. In the final analysis this sketch differs from both “Spanish” works.¹⁹⁾ The *Rhapsodie espagnole* was first published by C. F. W. Siegel of Leipzig in 1867. This publication served as the only source of the present edition.

FANTASIE ÜBER MOTIVE AUS BEETHOVENS DIE RUINEN VON ATHEN

(2nd version – R 126, SW 389)

In 1811 Beethoven wrote accompanying music for voice solos, choir and symphonic orchestra (op. 113) to a play entitled *Die Ruinen von Athen* by the German playwright August von Kotzebue (1761–1819). The piece was first performed at the festival inauguration programme of the German Theatre of Pest on February 10th, 1812. Melodies of this accompanying music were arranged by Liszt in two of his works: in *Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven* (R 125, SW 388, see NLE II/7) written in 1846²⁰⁾ and in his composition for piano and orchestra entitled *Fantasie über Motive aus Beethovens [Die] Ruinen von Athen* (R 454, SW 122). The latter was composed in 1837 but Liszt later reworked this first form in 1849.²¹⁾ The première of *Fantasie* was given under the baton of Ferenc Erkel²²⁾ in Pest on June 1st, 1853, the

¹⁷⁾ See L. p. 404.

¹⁸⁾ GSAW, shelf mark GSA 60/I 41.

¹⁹⁾ It has not been made clear yet which works are the *Réminiscences d'Espagne* (See RLKM II¹, pp. 248 and 271) performed by Liszt at a concert in Vienna given on March 31st, 1846 and the *Romancero espagnol* (see SVKL, p. 136) identical with which Liszt mentioned in one of his letters.

²⁰⁾ SW, No. 388. First edition by Pietro Mechetti in Vienna, 1847.

²¹⁾ SW, No. 122.

²²⁾ Ferenc Erkel (1810–1893) was one of the most outstanding Hungarian composers of his time, pianist and conductor. In the same concert he conducted the first performance of *Fantasie über ungarische Volksmelodien* (R 458, SW 123).

¹⁶⁾ Siehe Fußnote Nr. 2.

¹⁷⁾ Siehe L, S. 404.

¹⁸⁾ GSAW, Signatur: GSA 60/I 41.

¹⁹⁾ Es ist noch ungeklärt, mit welchen Werken eigentlich die Komposition *Réminiscences d'Espagne*, die Liszt in einem Wiener Konzert am 31. März 1846 aufführte (siehe RLKM II¹, S. 248 und 271) und das in einem Brief Liszts erwähnte *Romancero espagnol* (siehe SVKL, S. 136) identisch sind.

²⁰⁾ SW, Nr. 388. Erstausgabe: Pietro Mechetti, Wien, 1847.

Motive aus Beethovens [Die] Ruinen von Athen für Klavier und Orchester (R 454, SW 122). Das letztgenannte Werk entstand 1837. Liszt arbeitete jedoch diese erste Form 1849 um.²¹⁾ Die Uraufführung der *Fantasie* fand am 1. Juni 1853 in Pest unter der Leitung von Ferenc Erkel²²⁾ statt, am Klavier saß Hans von Bülow²³⁾. Später schrieb Liszt dieses Werk für Klavier solo um, und nach 1852²⁴⁾ bearbeitete er es auch für zwei Klaviere (R 371, SW 649). Alle drei Fassungen sind Nikolai Rubinstein gewidmet.²⁵⁾

Die Entstehungszeit der Soloklavier-Fassung ist unbekannt.²⁶⁾ Ihr Erscheinungsjahr ist nach den Werkverzeichnissen 1865.²⁷⁾ Der Notentext stimmt mit dem Klavierpart der Orchesterfassung vollkommen überein. Liszt übernahm die Musik des Orchesterparts nur an den Stellen in die Soloklavierfassung hinein, an denen die Klavierstimme pausiert. Aus Beethovens Begleitmusik fanden folgende Teile in der angegebenen Reihenfolge Eingang in Liszts Werk: Nr. 6 „Marsch und Chor“ (Es-Dur), Nr. 3 „Chor der Derwische“ (e-Moll) und Nr. 4 „Marcia alla turca“ (B-Dur). Nur diese letzte „Marcia“ hat ihre ursprüngliche Tonart beibehalten, obwohl der „Chor der Derwische“ im Laufe einer e-Moll Ausweichung kurz auch in der Originaltonart erklingt.

Quellen der vorliegenden Edition waren: der nach 1871 erschienene Nachdruck der Erstausgabe von Siegel, Leipzig²⁸⁾; die Erstausgabe von Siegel aus dem Jahre 1865;

²¹⁾ SW, Nr. 122.

²²⁾ Ferenc Erkel (1810–1893) war einer der bedeutendsten ungarischen Komponisten seiner Zeit, der auch als Pianist und Dirigent hervortrat. Im Rahmen des gleichen Konzerts dirigierte er die Uraufführung der *Fantasie über ungarische Volksmelodien* (R 458, SW 123).

²³⁾ Hans Guido Freiherr von Bülow (1830–1894), deutscher Pianist und Kapellmeister war ab 1851 Liszts Schüler und von 1857 an Mann von Liszts Tochter Cosima. Mit der Aufführung von *Fantasie über Motive aus Beethovens Die Ruinen von Athen* erntete er den ersten großen Erfolg als Pianist (vgl. Hans von Bülow: *Briefe und Schriften*. Hrsg. von Marie von Bülow. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895–1908. Bd. 2, S. 53–54). Im gleichen Konzert spielte er auch das Klaviersolo der *Fantasie über ungarische Volksmelodien*.

²⁴⁾ SW, Nr. 649.

²⁵⁾ Nikolaj Gregorjewitsch Rubinstein (1835–1881) war ein namhafter russischer Pianist und Dirigent, Bruder von Anton Rubinstein und Vorsitzender der Russischen Musikgesellschaft von Moskau seit ihrer Gründung im Jahre 1859 sowie Direktor des Moskauer Konservatoriums seit 1866. Nach den früheren Misserfolgen der Aufführung von Liszts *Totentanz* (Bülow, Gerke – R 457, SW 126) gelang es ihm, das Werk 1867 zum ersten Mal in Moskau, dann auch in Warsau und St Petersburg zum Erfolg zu verhelfen (vgl. Br. VII, S. 393).

²⁶⁾ Das in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin aufbewahrte Manuskript, das die erste Form der Soloklavier-Fassung enthält, entstand aller Wahrscheinlichkeit nach vor der Orchesterfassung. Die hier veröffentlichte zweite Fassung stammt nach Auskunft der als Quellen verwendeten Manuskripte aus der endgültigen Form der Orchesterfassung.

²⁷⁾ Siehe MND, S. 26 und F, S. 66, die das gleiche bekräftigen.

²⁸⁾ Vgl. MND, S. 25. Die Verlagsangabe auf dem Titelblatt lautet: „C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung. / R. Linnemann.“ Die Herausgeber bedanken sich für die Zuverfügungstellung dieser Quelle bei Herrn Istvan Horvath-Thomas (Schwäbisch Hall).

piano solo was played by Hans von Bülow²³⁾. Liszt later reworked this piece for piano solo and, after 1852²⁴⁾, for two pianos as well (R 371, SW 649). All three versions are dedicated to Nikolay Rubinstein.²⁵⁾

The composition date of the piano solo version is uncertain.²⁶⁾ Its year of publication is, according to the catalogues, 1865.²⁷⁾ Its music text agrees with the piano part of the version for orchestra completely. Liszt took over the music material of the orchestra to the piano solo version in places only where the piano part pauses. The following items of Beethoven's accompanying music gained access to Liszt's composition in the order listed: No. 6 „Marsch und Chor“ (E flat major), No. 3 „Chor der Derwische“ (E minor) and No. 4 „Marcia alla turca“ (B flat major). Only the latter retained its original key though „Chor der Derwische“ also returns to the original key for a short while after a digression to E minor.

Sources of the present edition were the reprint of the first edition by Siegel, Leipzig which came out after 1871²⁸⁾, the 1865 first edition by Siegel, the piano part of the score of the version for orchestra²⁹⁾ without the pausing (altered) bars, the autograph additions with the inscription *Version für Piano forte allein* (The Library of Congress, Washington D. C.) which contain bars 345–356, 389–413 and 426–436 of the piano solo version (the piano part of the score pauses in these places) and the autograph manuscript of bars 68–92 inscribed *Veränderung (Capriccio à la Turca)* (also in The Library of Congress).

²³⁾ Hans Guido Freiherr von Bülow (1830–1894) was a German pianist and conductor, Liszt's pupil from 1851 onwards who married Liszt's daughter Cosima in 1857. By performing *Fantasie über Motive aus Beethovens Die Ruinen von Athen* he had the first great success as pianist. Cp. Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, ed. Marie von Bülow (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895–1908), vol. 2, pp. 53–54. In the same concert he also played the piano solo of *Fantasie über ungarische Volksmelodien*.

²⁴⁾ SW, No. 649.

²⁵⁾ Nikolay Grigorevich Rubinstein (1835–1881), brother of Anton Rubinstein was a famous Russian pianist and conductor, president of the Russian Music Society in Moscow since its beginnings in 1859 and principal of the Moscow Conservatory from 1866 onwards. Following the earlier unsuccessful performances (Bülow, Gerke) he was the first to play with success Liszt's *Totentanz* (R 457, SW 126) in 1867 in Moscow, then in Warsaw and St. Petersburg as well (cp. Br. VII, p. 393).

²⁶⁾ The autograph manuscript held in the Deutsche Staatsbibliothek, Berlin which contains the first form of the piano solo version had probably been written prior to the orchestral version. The second version included here derives, according to the evidence of the manuscripts used as sources, from the final form of the orchestral version.

²⁷⁾ See MND, p. 26 and F, p. 66 which testify to the same.

²⁸⁾ Cp. MND, p. 25. The publisher's imprint on the title-page runs as: „C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung. / R. Linnemann.“ The editors wish to express their grateful acknowledgements to Istvan Horvath-Thomas (Schwäbisch Hall) for making this source available for us.

²⁹⁾ This is a reprint of the 1865 first edition. The publisher's imprint on the title-page is as before. It appeared after 1871 (see MND, *ibid.*).

der Klavierpart aus der Partitur der Orchesterfassung²⁹⁾ mit Ausnahme der pausierenden (variieren) Takte; autographe Ergänzungen mit der Aufschrift *Version für Piano forte allein* (The Library of Congress, Washington D. C.), die die Soloklavier-Fassung der T. 345–356, 389–413 und 426–436 enthalten (an diesen Stellen pausiert der Klavierpart der Partitur); das Autograph von T. 68–92 mit der Überschrift *Veränderung (Capriccio à la Turca)* (ebenfalls in The Library of Congress). Als ergänzende Quelle wurde zu T. 1–57 das Autograph der ersten Fassung herangezogen (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin).

LES SABÉENNES
BERCEUSE DE L'OPÉRA LA REINE DE SABA
DE CHARLES GOUNOD
(R 167, SW 408)

La reine de Saba, eine Oper des französischen Komponisten Charles François Gounod (1818–1893) wurde am 28. Februar 1862 in der Pariser Oper uraufgeführt. Obwohl sie keinen Beifall fand, wie 3 Jahre zuvor die *Faust*-Oper (1859) oder die spätere Oper *Roméo et Juliette* (1867), wurde Liszt trotzdem auf sie aufmerksam, und er drückte seine Anerkennung dadurch aus, daß er einen Auszug aus der Oper in einem Klavierwerk verewigte. Liszt wählte aus dem dritten Akt der Oper den dritten Satz des *Ballets* der zweiten Szene (der Titel *Berceuse* kommt in Gounods Werk nicht vor). Die Bearbeitung, die aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1862 und 1865 entstand, ist ziemlich frei: Der erste Teil folgt im großen und ganzen noch der Musik Gounods, auch wenn einige Takte des Originals weggelassen und neue Takte eingefügt wurden. Ab T. 49 stellt Liszt den zweiten Teil seiner Komposition aus den bis dahin exponierten Motiven und ihren Variationen zusammen.

Die Erstausgabe von *Les sabéennes* erschien 1865 bei B. Schott's Söhne, Mainz. Quelle der vorliegenden Edition war diese Ausgabe sowie das Autograph, das ihr als Stichvorlage diente (Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz, Archiv-Bibliothek).

ILLUSTRATIONS
DE L'OPÉRA L'AFRICAINNE DE GIACOMO MEYERBEER
(R 224, SW 415)

L'Africaine wurde am 28. April 1865, vier Tage vor dem ersten Todestag Meyerbeers³⁰⁾ in der Pariser Oper

²⁹⁾ Nachdruck der Erstausgabe von 1865. Die Verlagsangabe auf dem Titelblatt ist identisch mit der Erstausgabe. Erschienen nach 1871 (siehe MND, *ibid.*).

³⁰⁾ Giacomo Meyerbeer, eigentlich Jakob Liebmann Meyer Beer (1791–1864), deutscher Komponist, war die bedeutendste Persönlichkeit der französischen Oper von 1831 bis zu seinem Tod. Er komponierte die erste Fassung seiner Oper *L'Africaine* in den Jahren 1837 bis 1843 und arbeitete sie dann 1860 um. Die Uraufführung konnte aber erst nach der endgültigen Revision der Partitur stattfinden, mit der Meyerbeer in seinem Testament den belgischen Musikhistoriker François-Joseph Fétis (1784–1871) beauftragte.

As supplementary source to bars 1–57 the autograph manuscript of the first version was used (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin).

LES SABÉENNES
BERCEUSE DE L'OPÉRA LA REINE DE SABA
DE CHARLES GOUNOD
(R 167, SW 408)

The first performance of *La reine de Saba*, an opera by the French composer Charles François Gounod (1818–1893) was given at the Paris Opera on February 28th, 1862. Though it was not a success, definitely not such as the *Faust* had been earlier (1859) or *Roméo et Juliette* was to become some time later (1867) it caught Liszt's fancy notwithstanding, who expressed his appreciation by perpetuating a section of the opera in his work for piano. The music Liszt selected was the third movement of the *Ballet* of the second scene of the third act of the opera (the title *Berceuse* does not figure in Gounod's work!). The arrangement made probably between 1862 and 1865 is rather free: its first part follows by and large Gounod's music even if certain bars of the original are omitted and new bars are added. From bar 49 onwards Liszt made use of the already introduced motifs and their variants to construct the second half of his work.

The first edition of *Les sabéennes* was printed by B. Schott's Söhne, Mainz in 1865. Source of the present edition was that edition as well as the autograph manuscript which had served as its engraving manuscript (Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz, Archiv-Bibliothek).

ILLUSTRATIONS
DE L'OPÉRA L'AFRICAINNE DE GIACOMO MEYERBEER
(R 224, SW 415)

"*L'Africaine*" was first performed at the Paris Opera four days before the first anniversary of Meyerbeer's³⁰⁾ death, on April 28th, 1865. The same day Liszt wrote a letter to Bülow³¹⁾ in Rome indicating his intentions to make arrangements of the work, and some time later from the Villa d'Este to Carolyne Wittgenstein.³²⁾ The completion of *Illustrations*, a work of two pieces is born evidence of by

³⁰⁾ Giacomo Meyerbeer (born Jakob Liebmann Meyer Beer, 1791–1864) was a German composer, the most remarkable personality of the French opera from 1831 up to his death. He composed the first version of his opera *L'Africaine* [The African Woman] in the period between 1837 and 1843, then reworked it in 1860. The première could only be given after the final revision of the score carried out, in agreement with Meyerbeer's will, by the Belgian music historian François-Joseph Fétis (1784–1871).

³¹⁾ "As to 'The African Woman' I will see if I can take out something that suits me and is in great request by the publisher and the public [...]. See *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, ed. La Mara (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898), pp. 330–331.

³²⁾ "Yesterday I spent the whole day reading [...] and searching some traits on the piano for the Indian jugglery of The African Woman, [...]. See Br. vi, p. 79.

uraufgeführt. Am gleichen Tag unterrichtete Liszt Bülow in einem Brief aus Rom³¹⁾ von seinem Plan einer künftigen Transkription der Oper. Etwas später schrieb er darüber auch in einem Brief an Carolyne Wittgenstein³²⁾ aus der Villa d'Este. Über die Fertigstellung der aus zwei Einzelwerken bestehenden *Illustrations* gibt uns das einzig erhaltene Fragment des Autographs Auskunft, das die letzten 28 Takte des zweiten Stückes enthält (The Library of Congress, Washington D. C.). In diesem Manuskript sind Ort und Zeit des Abschlusses der Komposition *Villa d'Este, Juillet [18]65* nach dem Schlußstrich angegeben.

Das erste Stück, *Prière des matelots* aus dem dritten Akt der Oper ist eine ziemlich freie Bearbeitung der Hauptmotive aus der „No. 10. Gebet“. Das ursprünglich 60 Takte umfassende Original wurde auf 180 Takte erweitert. Tonart und Taktart veränderte Liszt nicht.

Marche indienne, das zweite Stück ist eine freie Bearbeitung des Orchestermaterials vom Anfang des vierten Aktes, der auch bei Meyerbeer den gleichen Titel trägt. Auch hier blieben Tonart und Taktart unverändert. Nach dem Marschthema folgen in der Oper eine Reihe von Auftritten: Auftritt der Priesterinnen, Auftritt der Brahminen, Auftritt der Amazonen, Auftritt der Gaukler, Auftritt der Krieger und schließlich der Auftritt der Königin. Liszt hielt sich an diese Reihenfolge, jedoch mit einer geringen Abweichung. Nach dem Auftritt der Gaukler fügte er zunächst die ersten acht Takte des H-Dur-Septetts vom Ende des Finales des zweiten Aktes ein, fantasierte dann über diese Musik noch 26 Takte lang und setzte die Komposition erst danach mit dem Auftritt der Krieger fort. Der ursprünglich 203taktige Umfang des „Marche indienne“ erfuhr auf diese Weise in Liszts Bearbeitung eine Erweiterung auf 265 Takte.

Was die Beweggründe für das Zustandekommen der Transkriptionen anbelangt, kann sich der anonyme zeitgenössische Publizist kaum getäuscht haben, als er annahm, daß Liszt, der schon lange mit dem Komponieren virtuoser Werke aufgehört hatte, hier zu einem Kompromiß gezwungen war, um seine höheren künstlerischen Ansprüche verwirklichen zu können. Demnach soll Liszt, in der Regel auf den ausdrücklichen Wunsch seiner Verleger, sie mit absatzfähigen, gut verkäuflichen Operntranskriptionen beliefert haben, um die äußerst kostspielige Ausgabe seiner anderen großangelegten Werke zu ermöglichen.³³⁾

³¹⁾ „Was ‚L'Africaine‘ anbelangt, da werde ich schauen, ob ich daraus etwas schöpfen kann, was mir paßt und was vom Verleger und dem Publikum begehrt wird [...]“. Siehe La Mara, Hrsg, Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898, S. 330–331.

³²⁾ „Mein gestriger Tag verging mit Lesen [...] und mit dem Suchen auf dem Klavier nach manchen Stilmmerkmalen zum indischen Jonglieren der L'Africaine, [...]“. Siehe Br. VI, S. 79.

³³⁾ Vgl. Nr. 29, S. 229 von „Zenészeti Lapok“ (Budapest, den 22. April 1866), wo sich ein Redaktionsartikel ohne Unterschrift befindet, der die unlängst erschienene Ausgabe der *Illustrations de L'africaine* von Bote & G. Bock, Berlin erörtert.

the autograph fragment containing the last 28 bars of the second piece (The Library of Congress, Washington D. C.) which has the date and place of finishing the notation of the work after the closing line: *Villa d'Este, Juillet [18]65*.

Prière des matelots, the first piece is a rather free arrangement of the principal motifs of „No. 10. Gebet“ of the third act of the opera in which the original 60 bars became extended to 180 bars. The original key and metre were not altered.

The second piece is *Marche indienne* taken from the beginning of the fourth act, an orchestral part given under the same title there. Liszt did not change key or metre in this free arrangement of the piece. In the opera the march melody is followed by a series of entries: the entry of the priestesses, Brahmins, amazons, jugglers, warriors and, finally, by that of the queen. Liszt retained the same sequence with a slight difference: after the entry of the jugglers he inserted the first eight bars of the B major septet from the finale of the second act, improvised on it for 26 bars, then returned to and continued the composition with the entry of the warriors. Thus the original 203 bars of „Marche indienne“ received a 265-bar extension in Liszt's work.

As far as Liszt's motives for writing these transcriptions are concerned, the anonymous contemporary writer of an article can hardly be mistaken who claimed that Liszt who had abandoned composing virtuosic works a long time before was compelled to make a compromise here in order to reach his higher artistic goals. In other words, to promote the much too expensive publication of his larger works he offered his publishers opera transcriptions in good demand and ready to sell, mostly at their outspoken wish.³³⁾

The first edition of the work dedicated to Alfred Jaëll³⁴⁾ was printed by Bote & G. Bock of Berlin in 1866 (before April 22nd). This edition served as a basis for the edition by Lucca and Ricordi, the two Milanese music publishers which came out probably in 1866, too. Brandus of Paris published the work with a new title-page, the music with the plate numbers were, however, taken over directly from the engraving of the Berlin edition.

Sources of the present edition were the above mentioned editions³⁵⁾ with the exception of *Marche indienne* as printed by Brandus which was not available. In addition, the autograph manuscript of *Prière des matelots* (University of California, Berkeley, The Music Library) was also used as source as well as its page of supplement containing bars 132–152 of the ossia (Music Division of the National Széchényi Library, Budapest) and the autograph

³³⁾ Cp. No. 29, p. 229 of *Zenészeti Lapok* (Budapest, April 22nd, 1866) where an unsigned editorial discussing the recent edition of *Illustrations de L'africaine* by Bote & G. Bock, Berlin can be found.

³⁴⁾ Alfred Jaëll (1832–1882) was an Austrian pianist who was appointed court pianist by the King of Hanover in 1856.

³⁵⁾ Grateful acknowledgements are due to Istvan Horvath-Thomas (Schwäbisch Hall) for putting at our disposal copies of Ricordi's edition used as source.

Die Erstausgabe des Alfred Jaëll³⁴⁾ gewidmeten Werkes wurde von Bote & G. Bock in Berlin 1866, vor dem 22. April herausgebracht. Die Ausgabe von Lucca und Ricordi, den zwei Mailänder Verlegern, die vermutlich ebenfalls im Jahre 1866 herauskam, beruht auf der Erstausgabe. Für die Veröffentlichung des Werkes bei Brandus in Paris wurde ein neues Titelblatt erstellt, ansonsten ist die Musik samt der Plattennummern eine direkte Übernahme des Stichs der Berliner Ausgabe.

Quellen der vorliegenden Edition waren alle erwähnten Ausgaben³⁵⁾ mit Ausnahme der Veröffentlichung des *Marche indienne* durch Brandus, die uns nicht zur Verfügung stand. Überdies wurde das Autograph von *Prière des matelots* als Quelle herangezogen (University of California, Berkeley, The Music Library), ein Ergänzungsblatt des Autographs, das die Ossia von T. 132–152 enthält (Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest) sowie das oben erwähnte Autographfragment, das die letzten 28 Takte des *Marche indienne* enthält. Diese Autographe dienten auch als Druckvorlage der Ausgabe von Bote & G. Bock, Berlin.

CHŒUR DES PÈLERINS

AUS DER OPER TANNHÄUSER VON RICHARD WAGNER
(2. Fassung – R 276, SW 443)

Die Uraufführung von Wagners *Tannhäuser* fand am 19. Oktober 1845, die zweite Aufführung am 1. August 1847 (nach der Umarbeitung der Partitur) in Dresden unter Leitung von Wagner statt. Liszt, der die Oper seit 1846 kannte,³⁶⁾ trug als Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller wesentlich zur Popularisierung dieser Oper bei.³⁷⁾ Ein Beweis dafür ist die Transkription des Pilgerchors für Klavier, die in zwei Fassungen überliefert ist. Die erste Fassung, der *Pilgerchor aus R. Wagners Tannhäuser. Paraphrase für Piano* ist laut Autograph am

³⁴⁾ Alfred Jaëll (1832–1882) war Pianist, ab 1856 Hofpianist des Königs von Hannover.

³⁵⁾ Exemplare der als Quelle verwendeten Ausgabe Ricordis wurden uns von Herrn Istvan Horvath-Thomas (Schwäbisch Hall) zur Verfügung gestellt, wofür sich die Herausgeber ein weiteres Mal bedanken möchten.

³⁶⁾ Wagner schenkte Liszt 1846 eine lithographierte Kopie der Partitur von *Tannhäuser* (LSS, Bd. 4, S. VIII).

³⁷⁾ Seine Transkriptionen für Klavier zu zwei Händen aus dem *Tannhäuser* umfassen: *Ouverture zu Tannhäuser* (R 275, SW 442) 1848; *O du mein holder Abendstern. Rezitativ und Romanze* (R 277, SW 444) 1849; *Einzug der Gäste auf Wartburg* (R 278, SW 445) um 1854. Die Transkription für Orgel ist der *Chor der jüngeren Pilger* (R 407, SW 676), erste und zweite Fassung aus den Jahren 1860 und 1862. Die Transkription für Cello und Klavier beruht auf *O du mein holder Abendstern* (R 464, SW 380), 1852. Als Dirigent leitete Liszt die Aufführung der Ouvertüre von *Tannhäuser* am 12. November 1848 in Weimar und am 16. Februar 1849 führte er als erster nach der Premiere in Dresden die ganze Oper auf. Seine Studie über den *Tannhäuser* wurde am 18. Mai 1849 im *Journal des Débats* in Paris veröffentlicht. Eine umgearbeitete und erweiterte Version erschien 1851 in Leipzig (in: *Lohengrin et Tannhäuser de R. Wagner*) – für die jüngste Ausgabe siehe LSS, Bd. 4, Rainer Kleinertz, Hrsg, *Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner*. Wiesbaden, 1989.

fragment mentioned with the last 28 bars of *Marche indienne*. These manuscripts served as the printer's copy for the edition by Bote & G. Bock in Berlin.

CHŒUR DES PÈLERINS

AUS DER OPER TANNHÄUSER VON RICHARD WAGNER
(2nd version – R 276, SW 443)

The première of *Tannhäuser* was given in Dresden on October 19th, 1845, its second performance took place, after being worked over, on August 1st, 1847 under Wagner's baton. Liszt had been familiar with *Tannhäuser* since 1846³⁶⁾ and did much as a composer, conductor and writer to make the opera popular.³⁷⁾ One of the documents of this endeavour is the transcription of the pilgrims' chorus for two pianos. The transcription is available in two versions. The first version, the *Pilgerchor aus R. Wagners Tannhäuser, Paraphrase für Piano* was completed, on the evidence of its autograph manuscript, on October 22nd, 1862³⁸⁾ in Rome. Its music is taken from the beginning of the overture and not from the first scene of the third act and is in a key identical with the original (E major). It follows the overture precisely up to bar 84 – this much is the music Liszt wanted to show. Between bar 85 and 107 the coda constructed from the motifs heard so far closes the piece. The *Pilgerchor* was published by C. F. W. Siegel in Leipzig in 1865. The edition by G. Flaxland appeared probably the same year in Paris.

The second version of the transcription, the *Chœur des pèlerins (Chor der älteren Pilger)* was made, according to catalogues, around 1885 and was also printed at about the same time by Adolph Fürstner in Berlin and C. F. Meser in Dresden, the latter using the plates of the Fürstner edition. As far as contents and length of the two versions are concerned the two pieces are identical, only the piano writing of the second version appears to be much simpler.

Sources of the present edition were the editions by Fürstner and Meser. As supplementary sources the publication of the first edition by Flaxland and Siegel as well

³⁶⁾ Wagner gave Liszt a lithographic copy of the score of *Tannhäuser* as a present in 1846. (LSS, vol. 4, p. viii.)

³⁷⁾ His transcriptions from the *Tannhäuser* for piano two hands include: *Ouverture zu Tannhäuser* (R 275, SW 442), 1848; *O du mein holder Abendstern. Rezitativ und Romanze* (R 277, SW 444), 1849; *Einzug der Gäste auf Wartburg* (R 278, SW 445), c1854. The organ transcription is *Chor der jüngeren Pilger* (R 407, SW 676), 1st and 2nd versions, 1860 and 1862. His transcription for violoncello and piano, 1852, bears the title *O du mein holder Abendstern* (R 464, SW 380). He conducted the *Tannhäuser* overture on November 12th, 1848 in Weimar and as first after the première in Dresden the entire opera on February 16th, 1849. His study on *Tannhäuser* was published by the *Journal des Débats* on May 18, 1849 in Paris. Its revised and enlarged version appeared in Leipzig in 1851 (in *Lohengrin et Tannhäuser de R. Wagner*) – for its recent edition see LSS, vol. 4: *Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner*, ed. Rainer Kleinertz (Wiesbaden: 1989).

³⁸⁾ The presently available catalogues do not know this date.

22. Oktober 1862³⁸⁾ in Rom entstanden. Die Musik ist nicht der ersten Szene des dritten Aktes, sondern dem Anfang der Ouvertüre entnommen und in ihrer Tonart (E-Dur) mit dem Original identisch. Liszt folgt der Ouvertüre bis zum T. 84 genau – denn bis zu dieser Stelle wollte er die Musik vorstellen. Von T. 85 bis T. 107 folgt dann eine Koda, die die bis dahin vorgestellten Motive aufgreift und das Werk abschließt. Der *Pilgerchor* wurde von C. F. W. Siegel im Jahre 1865 in Leipzig zum ersten Mal verlegt und vermutlich noch im gleichen Jahr auch von G. Flaxland in Paris herausgegeben.

Die zweite Fassung der Übertragung, der *Chœur des pèlerins (Chor der älteren Pilger)* entstand nach Auskunft der Werkverzeichnisse circa 1885 und erschien nur wenig später im Druck bei Adolph Fürstner in Berlin, sowie unter Verwendung der Platten Fürstners auch bei C. F. Meser in Dresden. Der Inhalt und der Umfang beider Fassungen des Werkes sind identisch, nur der Klaviersatz der zweiten Fassung ist wesentlich einfacher.

Quelle der vorliegenden Edition war die Ausgabe von Fürstner und Meser. Als ergänzende Quellen dienten die Ausgabe der ersten Fassung von Flaxland und Siegel sowie das Autograph, das als Stichvorlage für die Ausgabe von Siegel verwendet wurde (Archiv der Richard-Wagner-Museum mit Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth).³⁹⁾

HYMNE À SAINTE CÉCILE DE CHARLES GOUNOD (R 168, SW 491)

Das Original, Gounods gleichnamiges Werk für Violine und verschiedene Begleitensembles oder Klavier entstand 1865. Liszts Transkription wurde laut Autograph am 3. Juni 1866 beendet. Im Laufe der Bearbeitung erweiterte Liszt den ursprünglichen Umfang von 77 Takten auf 160 Takte. Das Autograph Liszts blieb bis auf den heutigen Tag unveröffentlicht, obwohl Liszt die Absicht äußerte, das Werk drucken zu lassen. In einem Brief an Gräfin Mercy-Argenteau⁴⁰⁾, den er aus Rom am 20. Januar 1885 schrieb, steht unter anderem: „Ein hartnäckiger Verleger hat mich erneut um die Transkription der heiligen Cécilie von Gounod gebeten. Sollten Sie das Manuskript unter Ihren alten Papieren finden, wäre ich Ihnen verbunden, wenn Sie es mir für zwei Wochen hergeben könnten, damit es abgeschrieben, gedruckt und an seine reizende Besitzerin zurückgeschickt werden könne.“ (Br. II, S. 376) Demnach hatte Liszt das Autograph verschenkt, bevor er eine Kopie hatte anfertigen lassen. Sein späterer Plan einer Ausgabe konnte nicht mehr in Erfüllung gehen.

Quelle der vorliegenden Edition war das Autograph (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar).

³⁸⁾ Die zur Verfügung stehenden Werkverzeichnisse kennen dieses Datum nicht.

³⁹⁾ Im Auktionskatalog Nr. 602 von Stargardt, Marburg (27–28 November 1973) ist unter Nr. 732 die Beschreibung eines 16 taktigen Autographs zu finden. Der Verbleib dieses Manuskript ist unbekannt, so konnte es als Quelle nicht verwendet werden.

⁴⁰⁾ Gräfin Louise de Mercy-Argenteau (1837–1890) war eine französische Pianistin, Liszts Freundin und begeisterte Propagandistin der Komponisten der neuen russischen Schule.

as the autograph manuscript serving as the engraving manuscript for Siegel's edition were used (Archiv der Richard-Wagner-Museum mit Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth).³⁹⁾

HYMNE À SAINTE CÉCILE DE CHARLES GOUNOD (R 168, SW 491)

The original of Liszt's composition, Gounod's work with the same title for violin and various forces of accompaniment, or piano was written in 1865. Liszt's transcription was completed, on the evidence of the autograph manuscript, on June 3rd, 1866. Gounod's work of 77 bars became enlarged to 160 in the course of the transcription. The manuscript has remained unpublished up to the present day although Liszt intended to have it published. In a letter dated Rome, January 20th, 1885 he wrote to the Countess Mercy-Argenteau⁴⁰⁾: "An obstinate publisher asked me again for my transcription of Gounod's St Cécile. If you could find its manuscript among your old papers be so kind to lend it to me for a fortnight so that it can be copied, printed and then returned to its most charming proprietor." (Br. ii, p. 376) This implies that Liszt had given away the autograph manuscript without having a copy made. His late plans of publication could not come true any more.

Source of the present edition was the autograph manuscript (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar).

LES ADIEUX RÊVERIE SUR UN MOTIF DE L'OPÉRA DE CHARLES GOUNOD ROMÉO ET JULIETTE (R 169, SW 409)

Roméo et Juliette, one of Gounod's most successful works was premiered on April 27th, 1867 in Paris and Liszt composed a fantasia on themes of this opera presumably already in the same year. In the piece the farewell of the two lovers which is a most significant moment of the libretto made after Shakespeare is dealt with several times. Liszt chose three motifs of the music of these farewell scenes (not only one as indicated in the title) through which he could express the essence of Gounod's work precisely.

³⁹⁾ In the catalogue No. 602 of the Stargardt auctions in Marburg dated November 27th–28th, 1973 the description of an autograph manuscript of about 16 bars is given under No. 732. Since the whereabouts of this manuscript are unknown it could not be used as source.

⁴⁰⁾ Countess Louise de Mercy-Argenteau (1837–1890) was a French pianist, Liszt's friend, an enthusiastic promoter of the works by composers of the new Russian school.

LES ADIEUX
RÊVERIE SUR UN MOTIF DE L'OPÉRA
DE CHARLES GOUNOD ROMÉO ET JULIETTE
(R 169, SW 409)

Die Uraufführung von *Roméo et Juliette*, eines der erfolgreichsten Werke Gounods, fand am 27. April 1867 in Paris statt. Liszt hat wahrscheinlich noch im gleichen Jahr eine Fantasie über die Themen dieser Oper komponiert. Eine der wichtigsten Szenen des auf eine Vorlage von Shakespeare beruhenden Librettos ist der Abschied des Liebespaares, der im Stück mehrmals vergegenwärtigt wird. Aus der Musik dieser unterschiedlichen Abschiedsszenen wählte Liszt drei Motive (im Gegensatz zur Angabe im Titel, „sur un motif“), durch die er das Wesen von Gounods Werk genau kennzeichnen hoffte.

Die im T. 19 einsetzende Musik stammt aus der Nr. 19 vom Anfang des vierten Aktes. Das in T. 31 einsetzende Motiv ist identisch mit der Orchestereinleitung des zweiten Aktes der Oper (Nr. 6), das aber auch am Ende dieses Aktes, in der Nr. 9 wiederkehrt, und zwar als Begleitung von Roméos Abschiedsworten. Das zentrale Motiv, das in Liszts Werk den Höhepunkt trägt, tritt in T. 129 zum ersten Mal auf. Es ist ebenfalls dem zweiten Akt der Oper, der schon erwähnten Nr. 9 entnommen, dem Duett von Roméo und Juliette: „Nun gute Nacht, so süß ist Trennungswehe...“. Liszt exponierte alle drei Motive in der Tonart des Originals.

Es ist nur eine Ausgabe von *Les adieux* bekannt, die noch zu Liszts Lebzeiten erschien. Sie wurde von dem Verleger Bote & G. Bock in Berlin im Jahre 1868 gedruckt. Quellen der hier vorgelegten Edition waren diese Ausgabe sowie das Autograph, das im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar aufbewahrt wird.

FANTASIE ÜBER MOTIVE AUS BEETHOVENS
DIE RUINEN VON ATHEN
(1. Fassung – vgl. R 126, SW 389)

Über die Entstehungszeit dieser Fantasie stehen uns keine Hinweise zur Verfügung. Mit Wahrscheinlichkeit ist jedoch davon auszugehen, daß sie noch vor der Fassung für Klavier und Orchester des gleichen Werkes geschrieben wurde, die Liszt im Jahre 1837 komponierte (R 454, SW 122, s. die 2. Fassung). Sowohl die Identität des Themas und der Tonart als auch die einfachere Textur sprechen dafür. Die ersten 57 Takte sind eigentlich mit der Musik der zweiten Fassung identisch, das heißt: sie stellen die Motive aus der Nummer 6 der Begleitmusik Beethovens (op. 113), „Marsch und Chor“ (Es-Dur) vor. Anschließend folgen Variationen derselben Motive.

Die hier vorgelegte Edition ist die Erstausgabe des Werkes. Als Quelle wurde das Autograph (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin) herangezogen. Die späteren Varianten des Werkes wurden bei der zweiten Fassung beschrieben.

Budapest, Juni 1992

Imre Mező
Imre Sulyok

(Deutsche Übersetzung von Erzsébet Mészáros)

The music starting with bar 19 can be found at the beginning of the fourth act, in No. 19. The motif commencing with bar 31 is the orchestral intrada of the second act of the opera in No. 6 but returns in No. 9 at the end of the act as accompaniment of Romeo's farewell speech as well. And finally, the most important motif representing the climax in Liszt's work which first enters in bar 129 is also taken from the second act of the opera, the earlier mentioned No. 9. It is the duet of Romeo and Juliet: "Nun gute Nacht, so süß ist Trennungswehe..." Liszt exposed all three motifs in a key identical with the original.

Les adieux are known in an edition which came out in Liszt's life-time already. It was published by Bote & G. Bock in 1868 in Berlin. Sources of the present edition were this edition as well as the autograph manuscript held in the Goethe and Schiller Archives, Weimar.

FANTASIA
ON MOTIFS FROM "DIE RUINEN VON ATHEN"
BY BEETHOVEN
(1st version – cp. R 126, SW 389)

For the date of genesis of this work no evidence seems to survive. It may however be taken almost for sure that it was composed prior to the version for piano and orchestra (R 454, SW 122, see at the 2nd version of the same work) written in 1837. The identity of the theme and the key, and particularly the simpler formulation speak in its favour. The first 57 bars are essentially the same as the music of the second version, i. e. they present motifs of "Marsch und Chor" (E flat major) of number 6 of Beethoven's accompanying music (op. 113) followed by variations of these motifs.

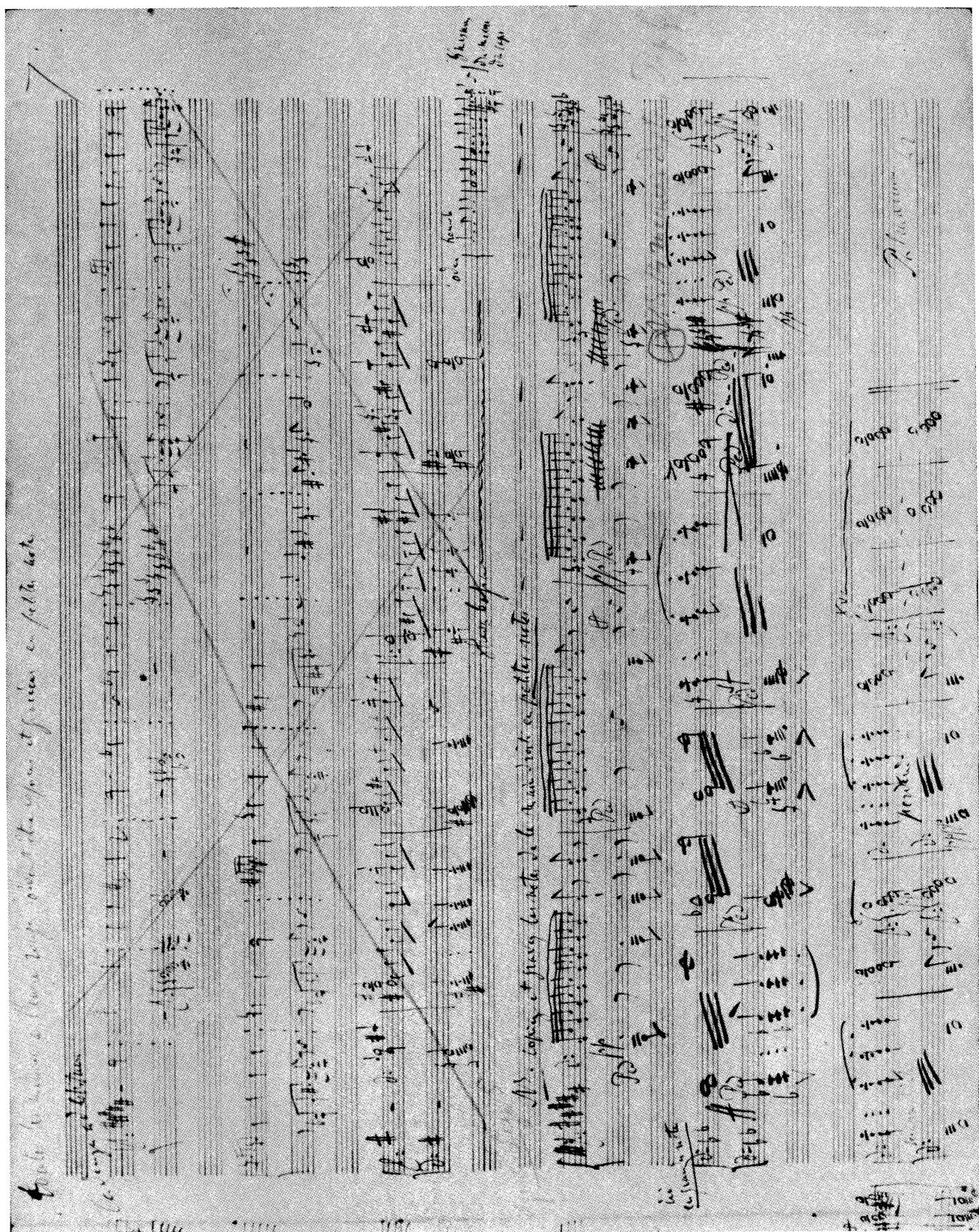
The present edition is the first edition of the piece. As a source the autograph manuscript (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin) could be used. The later versions of the piece were discussed at the second version.

Budapest, June 1992

Imre Mező
Imre Sulyok
(translated by Erzsébet Mészáros)

ABKÜRZUNGEN – ABBREVIATIONS

Br. = *Franz Liszts Briefe*, hrsg. von La Mara, Bd. I–VIII (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905). BWV = Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Hrsg. von Wolfgang Schmieder. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1950). F = Chronologisch-systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Franz Liszts von Ludwig Friwitzer. In: *Musikalische Chronik (III. Jahrg. der "Wiener Musikalischen Zeitung")* Wien, 5.11.1887–31.1.1888. GSA = Stiftung Weimarer Klassik/Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. KV = Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts von Dr. Ludwig Ritter von Köchel. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964). L = Lina Ramann: *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1837–1886/87*. Hrsg. von Arthur Seidl, Textrevision von Friedrich Schnapp. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1983). LCFL = The Music Manuscripts, First Editions, and Correspondence of Franz Liszt (1811–1886) in the Collections of the Music Division, The Library of Congress. Compiled by Elizabeth H. Aumann and Raymond A. White with the assistance of Gail L. Freunsch and Robert J. Palian. (Washington: The Library of Congress, 1991). L–K = *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886*. Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllicher. Hrsg. von Wilhelm Jerger. (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1975). L–P = *Liszt-Pädagogium*. Klavierkompositionen Franz Liszts nebst noch unedierte Veränderungen, Zusätzen und Kadenzen. Nach des Meisters Lehren pädagogisch glossiert von Lina Ramann. Serie I–V (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901). LSS = *Franz Liszt, Sämtliche Schriften*, Hrsg. von Detlef Altenburg. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989–). MND = *Musikverlags Nummern* von Otto Erich Deutsch. (Berlin: Verlag Merseburger, 1961). R = Dr. Felix Raabe: Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet. In: Peter Raabe, *Liszts Leben und Schaffen*, Bd. II, S. 241ff. 2. Ausgabe. (Tutzing: Schneider, 1968). RLKM = *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch* von Lina Ramann. Bd. I, II¹, II². (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880, 1887, 1894). SVKL = Friedrich Schnapp: Verschollene Kompositionen Franz Liszts. In: *Von deutscher Tonkunst*. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag. Hrsg. von Alfred Morgenroth. (Leipzig: C. F. Peters, 1942). SW = Franz Liszt, Works. Compiled by Humphrey Searle. Rev. by Sharon Winklhofer. In: *The New Grove. Early Romantic Masters 1: Chopin, Schumann, Liszt*. (New York & London: Macmillan, 1985).



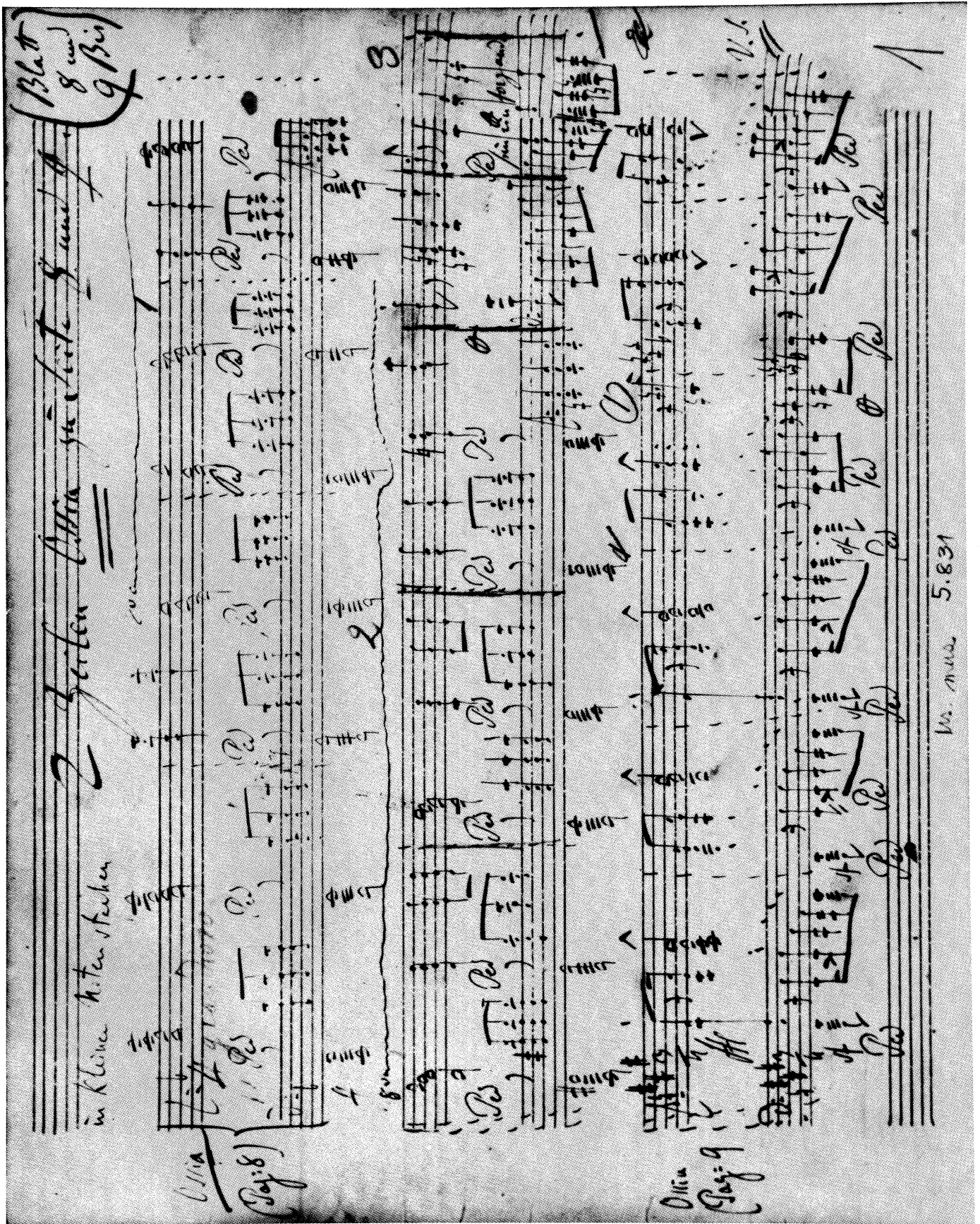
À la Chapelle Sixtine: letzte Seite des Autographs der ersten Fassung mit gestrichenen und zugefügten Takten, Anweisungen für den Kopisten und den Stecher und der Datierung (Palmarum 62). Stiftung Weimarer Klassik/Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Signatur: GSA 60/U 45 (27,5 x 34,5 cm).

À la Chapelle Sixtine: the last page of the autograph manuscript of the first version with bars deleted and added, containing instructions for the copyist and the engraver as well as the date (Palmarum 62). Stiftung Weimarer Klassik/Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Self mark: GSA 60/U 45 (27.5 x 34.5 cm).



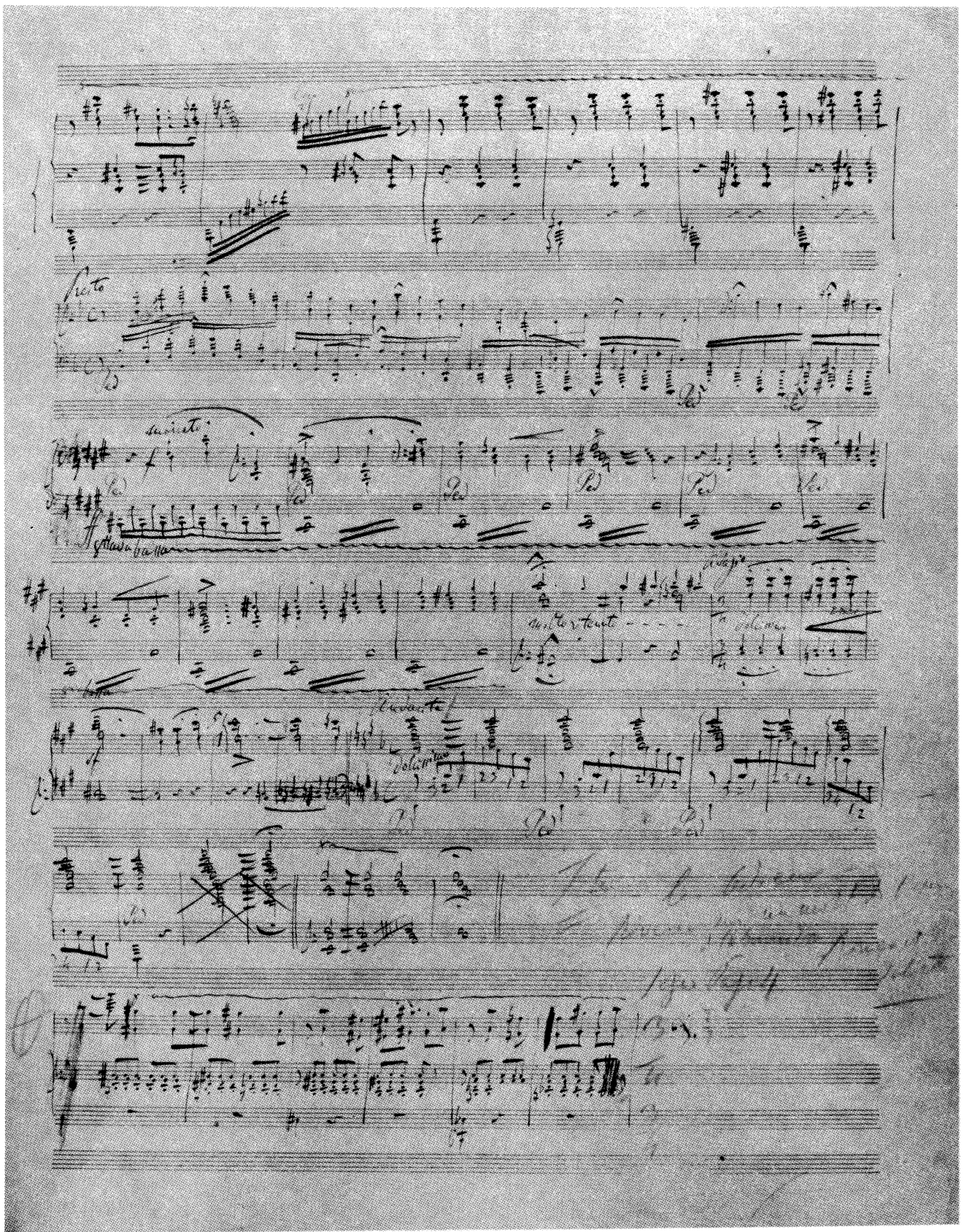
Hymne à Sainte Cécile de Charles Gounod: T. 104–124 des Werkes auf Seite 7 des Autographs. Stiftung Weimarer Klassik/Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Signatur: GSA 60/U 27 (31,5 x 24 cm).

Hymne à Sainte Cécile de Charles Gounod: bars 104–124 of the piece on p. 7 of the autograph manuscript held in the Stiftung Weimarer Klassik/Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Shelf mark: GSA 60/U 27 (31.5 x 24 cm).



Illustrations de l'opéra *L'africaine* de Giacomo Meyerbeer, No. 1: *Prière des matelots*: die erste Notenseite des Autographs der mit T. 132 beginnenden *ossia*-Fassung. (Ergänzungsblatt zum Autograph des Stückes in der University of California, Berkeley, The Music Library.) Oben ist die Anweisung für den Stecher sowie die Stellenangabe von *ossia* zu sehen. Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi, Budapest. Signatur: Ms. mus. 5.831 (21 x 27 cm).

Illustrations de l'opéra *L'africaine* de Giacomo Meyerbeer, No. 1: *Prière des matelots*: the first page of the autograph manuscript of the *Ossia* starting with bar 132. (A supplementary page to the autograph manuscript held in The Music Library, University of California, Berkeley.) In the top there is the engraving instruction as well as the place of the *Ossia*. The Music Division of the National Széchényi Library, Budapest. Shelf mark: Ms. mus. 5.831 (21 x 27 cm).



Les adieux. Réverie sur un motif de l'opéra de Charles Gounod Roméo et Juliette: T. 199–233 und Titel des Autographs sowie einige ergänzende Takte (187–192), die eine früher gestrichene Stelle zu ersetzen hatten. Stiftung Weimarer Klassik/Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Signatur: GSA 60/I 49 (35 x 27 cm).

Les adieux. Réverie sur un motif de l'opéra de Charles Gounod Roméo et Juliette: bars 199–233, the title as well as bars 187–192 meant to replace the earlier deleted bars in the autograph manuscript. Stiftung Weimarer Klassik/Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar. Shelf mark: GSA 60/I 49 (35 x 27 cm).

FREIE BEARBEITUNGEN
XII

FREE ARRANGEMENTS
XII

